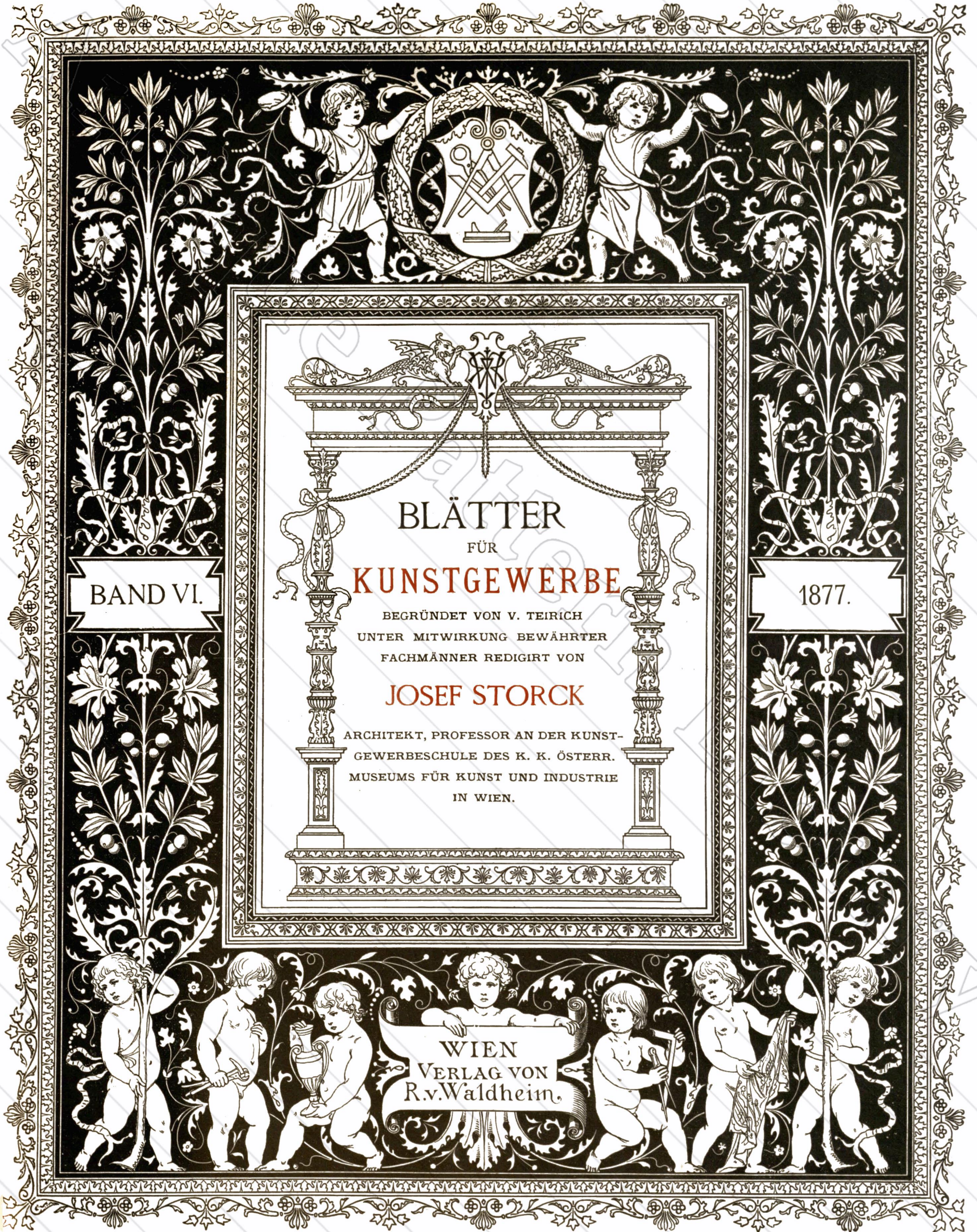


BLAETTER
FÜR
KUNST-
GEWERBE
VON
V. TEIRICH.



BLÄTTER FÜR KUNSTGEWERBE.

1872

INHALTSVERZEICHNISS.

A. TEXT.

I. GRÖßERE AUFSÄTZE.

	Seite		Seite
Die Möbel des Mittelalters, von Hauser	1	Die Entwicklung des Farbensinnes	27
Die Möbel der Renaissance, von Hauser	5, 9	Das hämmerbare Eisen in der Kunstindustrie, von Boheim	29, 33, 41, 45
Messen und Ausstellungen, von Bucher	13, 17, 21	Holländische Kunstindustrie	34
Kunstgewerblicher Unterricht in Oesterreich im vorigen Jahrhundert	23	Bernard Palissy	37, 43
Ein Bücherfreund, von Bucher	25		

II. KLEINERE AUFSÄTZE.

	Seite		Seite
Blasebälge	16	Uhren	36

III. LITERATUR-BERICHT.

	Seite		Seite
Reichensperger, Augustus Welby Northmore Pugin	11	Demmin, Handbuch der bildenden und gewerb- lichen Künste	40
v. Heyden, Blätter für Costümkunde	15	Müller & Mothes, Illustriertes archäologisches Wörterbuch	40
Obernetter, Heinrich Aldegrever	15	Bötticher, Original-Compositionen zu Flach- mustern	51
Laufberger, Sgraffito-Decorationen	24	Bahr, Der Nebelbilder-Apparat	51
Burckhardt, Die Cultur der Renaissance in Italien Zwick, Das Wasserglas	24	Baumgarten, Causeries technologiques et indu- strielles	52
Kunsthistorische Bilderbogen	28, 40	Georgens und J. M. v. Gayette -Georgens, Toilette und Decoration	52
Georgens und J. M. v. Gayette -Georgens, Schulen der weiblichen Handarbeit	31, 40		
Presuhn, Die pompejanischen Wanddecorationen Lau, Brunn & Krell, Die griechischen Vasen	31 32, 40		

KUNSTTECHNISCHE NOTIZEN Seite 4, 20, 32

B. ILLUSTRATIONEN.

	Tafel	Seite
I. TEXTILE KUNST.		
Tischdecke, von Graff	6	8
Spitzenmuster, 16. Jahrhundert	11	8
Leinenstickerei, 16. Jahrhundert	17	16
Spitzenmuster, italienische, 17. Jahrhundert	33	24
Venetianer Seidenstoff (um 1700)	34	28
Sizilianisches Gewebe, 14. Jahrhundert	50	40
Bordure eines Leinen-Tischtuches, von Storck	61	52
II. BUCHEINBÄNDE.		
Buchleinband, 16. Jahrhundert	1	4
Buchleinband aus Grolier's Bibliothek		28

	Tafel	Seite
III. EMAILARBEITEN.		
Schüssel, von Cortoys	16	12
Kästchen, 16. Jahrhundert	66	52
IV. KERAMIK.		
Fayence-Gefäß, von Macht	3	4
Bierkrug, von Macht	7	8
Fayence-Schreibzeug, von Macht	12	12
Camin, von Lacher	13	12
Bierkrug, von Macht	20	16
Fayence-Tasse, von Macht	23	20
Champagnerkühler, von Macht	28	24
Fayence-Blumentopf, von Macht	40	32
Basrelief, von König	42	32
Fruchtschale, von Palissy	49	36
Rococo-Uhr		36
Basrelief, von König	52	40
Fayence-Kanne, Anfang des 18. Jahrhunderts	56	44
V. HOLZARBEITEN UND MÖBEL.		
Credenz, von Irmner	5	4
Schrank, von Irmner	8	8
Schrank, von Pössenbacher	15	12
Geschnitzte Truhe, italienische, 16. Jahrhundert		12
Prunkschrank, von Hauser	18	16
Eckschrank, von Irmner	22	16
Blasebalg aus dem 17. Jahrhundert		16, 20
Wandspiegel, von Radspieler & Comp.	24	20
Credenz, von Irmner	26	20
Schreibtisch, von Irmner	32	24
Damen-Schreibtisch, von Irmner	38	28
Schlüssel-Schränkchen, von Michel jun.	45	36
Spiegel-Rahmen, von Graff	47	36
Tisch, von Irmner	55	40
Schrank, von Michel	57	44
Schrank, von Irmner	60	44
Salontisch, von La Vigne & Müller	62	52
Schrank, von Irmner	64	52
VI. SILBER- UND GOLDARBEITEN.		
Jardinière, von Sy & Wagner	9	8
Tafelaufsatz, von Sy & Wagner	19	16
Nautilus-Pokal, 16. Jahrhundert	27	20
Punschbowle, von Ritter & Comp.	29	24
Schmuckkästchen, von v. Miller	39	32
Tafelaufsatz, von Sy & Wagner	41	32
Kannen, von Koch & Bergfeld	53	40
Kanne, von Sy & Wagner	58	44
VII. BRONZEARBEITEN.		
Bronzekrug, von Erhard Soehne	37	28
Bronzeleuchter, italienisch, 16. Jahrhundert	44	32

	Tafel	Seite
VIII. EISENARBEITEN.		
Wandarm, von Milde	4	4
Oberlichtgitter, von Doderer	10	8
Theil eines Gartengitters, von Abel	14	12
Communion-Gitter, von Riewel	21	16
Fenstergitter, von Schmidt	25	20
Firstgitter, von Krumholz & Wagler	31	24
Tisch, von Kaltenecker & Sohn	35	28
Brüstungsgitter, von v. Ferstel	36	28
Altar-Leuchter, von Krumholz	43	32
Waschtisch, von Kaltenecker & Sohn	46	36
Leuchter, von Storck	51	40
Portalbeschläge, von Riewel	54	40
Füllungsgitter, von v. Ferstel	59	44
Decorations-Beispiel (Fig. 1)		42
Kapitäl (Fig. 2 und 3)		42
Beispiele von Krabbenwerk (Fig. 4 und 5)		42
Theil eines Gitter-Aufsatzes der Pfarrkirche zu Mödling (Fig. 6)		43
Gitter, 18. Jahrhundert (Fig. 7)		43
Gitter, von Röhler	63	52
Luster, von Krumholz & Wagler	65	52
Partie vom Klosterneuburger siebenarmigen Leuchter (Fig. 8)		46
Caminständer von 1577 im österreichischen Museum (Fig. 9)		47
Gitter am Grabmale der Waldstein in der Pfarrkirche zu Hall (Fig. 10)		47
Details des ehemaligen Sacraments-Häuschens in Feldkirch (Fig. 11, 12, 13, 14)		48
Bibliothekkasten-Schloss aus Paris, 16. Jahrhundert (Fig. 15)		48
Schlossschild im Landes-Museum in Klagenfurt (Fig. 16)		48
Partie von der Probstei-Kirchenthüre in Bruck an der Mur (Fig. 17)		48
Abschlussgitter im Dome zu Prato (Fig. 18)		49
Brunnen im Hofe der k. k. Stallburg zu Wien (Fig. 19)		50
Blumentisch aus der Sammlung Ammerling in Wien (Fig. 20)		50
Bettstätte aus der Sammlung Ammerling in Wien (Fig. 21)		49
Standleuchter im germanischen Museum in Nürnberg (Fig. 22)		51
Standleuchter aus St. Helena in Kärnten (Fig. 23)		51
Schlossschild im Maximilians-Museum in Augsburg (Fig. 24)		51
IX. ZINKARBEITEN.		
Dachfenster, von Kachel	48	36
X. ORNAMENTE UND VERSCHIEDENES.		
Säbelgriff und Beschläge, von Macht	2	4
Glasgemälde, von Avanzo & Jobst	30	24
Fries vom Schmuckkästchen, von v. Miller	39	32
Basrelief, von König	42	32
Basrelief, von König	52	40
Bordure eines Leinen-Tischtuches, von Storck	61	52





DIE MÖBEL DES MITTELALTERS.

Von Alois Hauser.



Im Anschluss an die im IV. Bande dieser Blätter enthaltene Erörterung der Möbel und Beleuchtungs-Gegenstände des Alterthums soll auch beim Geräthe der Byzantiner, Orientalen und des eigentlichen Mittelalters die Besprechung keine erschöpfende Darstellung des reichen Materials sein, sondern nur auf die charakteristischen

Verschiedenheiten des Formenwesens im Allgemeinen hinweisen und dieselben durch einzelne Beispiele erläutern.

Mit der Verlegung des Herrschersitzes von Rom nach Constantinopel durch Constantin, geht wohl wie mit einem Male, und zwar hauptsächlich in Folge des nun als Staats-Religion anerkannten Christenthums die heidnische Welt und damit die alte Geschichte ihrem Ende zu.

Nicht so schnell dagegen tritt diese Veränderung mit den Formen von Kunst und Kunstgewerbe ein. Die christliche Kunst hat nicht sofort mit dem Hervortreten der Christen in's Tageslicht auch ihre eigenen, von den heidnischen durchaus abweichenden Formen zur Verfügung, sondern es vergehen wohl erst mehrere Jahrhunderte, nach welchen die heidnische Form in Architektur und Geräthe sich erst allmählig, nachdem andere Einflüsse, die mit dem Christenthum nichts zu schaffen hatten, zur Geltung kamen, zu dem Stylsysteme entwickelte, das wir das Byzantinische nennen.

Dieser Styl tritt uns fertig etwa mit dem 6. Jahrhundert entgegen, und zwar zuvörderst in Byzanz, in Constantinopel, wo ein mächtiger, orientalischer Einfluss die hergebrachte antike Form dauernd und umgestaltend zu beeinflussen wusste, während in Rom selbst der altchristliche Styl sich wenig von den Formen der letzten Heidenzeit entfernt, mithin ein wenig charakteristisches Gepräge annimmt.

Mit den Veränderungen, welche die Architektur durch den orientalischen, hauptsächlich arabischen Einfluss erfuhr, musste auch das Geräthe nach und nach sich in ganz anderer Weise gestalten, denn diese beiden Style, orientalisches und griechisch-römisches, stehen sich in ihren Haupt-Principien fast diametral gegenüber. Der erstere ist durchaus auf Flächen-Decoration einerseits und Wirkung durch das Material andererseits berechnet, der letztere ist der Hauptsache nach ein plastischer Styl, der die Wirkung des Materials als solches zurücksetzt hinter die formale Ausbildung desselben. Dort führen alle Bedingungen sehr bald zu einem Reichthum an Stoffen, Farben und Glanz, hier zu einem Genügen mit schönen Formen und Verhältnissen, die aber umsomehr ein nüchternes und ästhetisch geschultes Auge voraussetzen.

Es erklärt sich hiedurch nun wie von selbst, dass auch im byzantinischen Style, der ja von orientalischem Wesen so sehr beeinflusst war, nicht mehr die plastische Form und ihre Ausbildung eine Rolle spielt, sondern vielmehr die Flächen-Decoration, dies ist sowohl in der Architektur, als auch im Geräthe der Fall, nur mit dem Unterschiede, dass in den architektonischen Werken dieses Princip noch immer von seiner günstigeren Seite Verwerthung findet. Das Flachornament fand auf den Flächen der Pfeiler, Bögen und Kuppeln des Baues einen entsprechenden Platz, sich auszubreiten. Beim Mobilien mit seinen kleineren Flächen trat es mehr zurück und kam weniger zur Geltung, wobei aber umsomehr das Material als solches sich vordrängen konnte, und es erscheint denn hier auch, besonders im Gegensatze zur Antike, wo das gewöhnlichste Material durch edle Form geadelt war, eine hervorragende Verwerthung von Gold, Silber, Elfenbein, Perlmutter und edlen Steinen zur Anfertigung oder Auszierung des Geräthes verwendet.

Das Kunsthandwerk hatte bei solchem Vorgange natürlich nicht viel profitirt und sank immer tiefer und tiefer mit dem

Aufgeben der Form gegenüber der Werthstellung des Stoffes. Doch scheinen hier mehrere, der Spätzeit der antiken Kunst angehörige Techniken eine besondere Ausprägung erfahren zu haben, da sie sich zumeist auf Flach-Decoration bezogen.

Die eine derselben ist die Email-Malerei, wo es sich also darum handelte, in Schmelz- oder Glasfarben auf Metall zu malen, sei es nun in figürlichen oder ornamentalen Darstellungen. Die Technik war hierbei eine zweifache, insoferne entweder die aufzumalende Figur oder das Ornament zuerst in Contour von einem niederen Metallstreifen, der auf die Blechfläche befestigt wurde, bezeichnet war und dann in diese so entstandenen Vertiefungen oder Casettchen das Glas eingeschmolzen wurde, oder die Fläche der Blechtafel wurde im Bereiche der Zeichnung aufgerieft, aufgearbeitet, um dann in die so entstandenen Gräben die Emailfarbe einzulassen.

Die andere, besonders ausgebildete Technik war das Einlegen oder vielmehr Einschlagen von Metallstreifen, etwa Silber oder Gold, in Bronceflächen zur Erzielung einer dauerhaften contourirten Zeichnung, also auch jener eines Flach-Ornamentes. Es war dies übrigens eine Technik, welche auch schon im classischen Alterthum besondere Ausbildung erfuhr, jetzt aber noch mehr durch den Einfluss des Orients, wo Metallarbeit und Flach-Ornament besondere Begünstigung erfuhren, zu einem charakteristischen Decorations-Mittel wurde.

Diesem schliesst sich dann das Einlegen von Perlmutter, Elfenbein, Stein und farbigen Glasflüssen in Holz oder Metall an und wir erkennen nun daraus, dass es sich von jetzt ab hauptsächlich um lauter technische Mittel handelte, die einer Flach-Decoration günstig waren, während das classische Alterthum alle diese Decorations-Mittel neben der plastischen Form weniger zur Ausbildung bringen konnte und wollte.

Was nun die erhaltenen Möbel anbelangt, ist deren Zahl eine sehr geringe und das wenige Vorhandene, oder aus Abbildungen in den Mosaikbildern der Kirchen Bekannte beschränkte sich eben fast nur auf die Einrichtung der Kirche selbst.

Der Stuhl, der Bischofsitz wurde in der ersten Zeit nach der mehr architektonischen Form des römischen Sessels mit steifen Lehnen und Beinen gebildet und erhielt in dieser Zeit nicht selten eine Ausschmückung mit eingelegten Elfenbeinplättchen mit plastisch figürlichen Darstellungen.

Ein kostbares Möbel dieser Art ist der Bischofssitz des Maximian in der von diesem Bischofe 547 eingeweihten Kirche S. Vitale, in Ravenna.

Er unterscheidet sich noch wesentlich von den späteren Sitzen im eigentlich byzantinischen Charakter, welche, so viel aus Abbildungen ersichtlich, gewöhnlich sich über einem Podium mit vier cylindrischen oder prismatischen Beinen erheben.

Das Sitzbrett selbst war nicht selten halbkreisförmig gebildet, so dass die Rücklehne auch dieser Form im Grundrisse folgte, auch sie war ausserdem nach oben hin abgerundet entweder in einer Kreiscurve oder in mehreren aneinander gereihten Segmentstücken.

Das Ganze war dann, an und für sich aus edlem Metall gefertigt, auch noch weiters mit eingelegter Ornamentirung versehen und es fügte sich zur Vollendung von Reichthum an Material und Farbenpracht noch ein prächtiges Polster, das auf den Sitzrahmen gelegt wurde, hinzu.

Von einem der Form nach vollendeten Möbel kann hier nicht im Entferntesten die Rede sein, denn es entspricht wohl den Anforderungen der Bequemlichkeit in keiner Weise.

Nicht viel günstiger wird sich die Gestalt des Kaiserthrones entwickelt haben, es wird vielmehr dem ganzen Auf-

wand von Stoffpracht sich noch das Bestreben besonders phantastischer, imponirender Wirkung hinzugesellt haben.

Wie weit man es in dieser Beziehung in einzelnen Fällen gebracht hatte, davon gibt eine Beschreibung Zeugnis, welche ein Augenzeuge im Jahre 949 von dem Throne des Kaisers Theophilus gibt, der von dem Mathematiker Leo nach orientalischem Muster angefertigt war. Es heisst da:

„Vor dem kaiserlichen Throne erhob sich ein eherner, vergoldeter Baum, auf dessen Zweigen verschiedene Arten von Vögeln sassen, die von vergoldetem Erz gebildet, je nach der ihnen eigenen Weise ihren Gesang ertönen liessen. Der Kaiserthron selbst war so künstlich gebaut, dass er bald niedrig und gleich darauf wieder hoch erhoben erschien. Vor ihm standen gleichsam als Wächter grosse, mit Gold überzogene Löwen, von denen ich aber nicht sagen kann, ob sie von Holz oder von Metall waren, die mit dem Schweife den Boden schlugen und mit weit geöffnetem Rachen, die Zunge bewegend, laut aufbrüllten.

In diesen so ausgestatteten Saal ward ich, gestützt auf zwei Eunuchen, vor das Antlitz des Kaisers geführt. Als ich eintrat, brüllten die Löwen und die Vögel zwitscherten. Ich jedoch wurde weder von Furcht, noch von Erstaunen übermannt, da ich mich vorher nach alledem bei den Leuten, die davon wussten, auf das Genaueste erkundigt hatte. Nachdem ich zum drittenmale vor dem Kaiser zur Erde niedergefallen war und hierauf meinen Kopf erhob, sah ich ihn, den ich früher auf einer mässigen Erhöhung gesehen hatte, fast bis zur Decke emporgehoben und anders bekleidet wie vordem. Wie sich dies aber zugetragen, fasse ich nicht, es sei denn etwa, dass er nach Weise der beim Keltern verwendeten Bäume gehoben war.

Dabei sprach der Kaiser kein Wort, auch wäre es, hätte er reden wollen, bei der Entfernung nicht thunlich gewesen.“

So die Beschreibung Luidprand's, eines Gesandten des Kaisers Berengar; sie gibt uns, wenn wir auch viel der Uebertreibung hinwegrechnen wollen, doch Ursache, anzunehmen, dass neben solchen unwürdigen Spielereien zumal an einem Orte, wo ernste Pracht zu Hause sein sollte, dem Formenwesen kein erwärmender Strahl von Belebung zugekommen sein wird.

Es kann uns daher auch nicht weiter Wunder nehmen, dass das Möbel des Privatgemaches, wie es scheint, die allerdürftigste Form annahm und ein architektonisch steifes Wesen hatte, der Hauptsache nach in ähnlicher Weise wie die würfelförmigen Sitze einfachster Art der alten Egypter.

Grösseren Reichthum erhielt dieses Möbel höchstens durch Ueberbreiten eines, den ganzen Stuhl oder Divan bedeckenden Teppichs, wie dies schon bei den Orientalen gebräuchlich war und auch hier bald mit der Entwicklung der Stofffabrication zu hohem Luxus führte, war es doch, nebenher bemerkt, jetzt um 550 n. Chr., dass von zwei griechischen Mönchen der Seidenwurm aus Serinda am oberen Indus und mit ihm der weisse Maulbeerbaum nach Constantinopel verpflanzt wurde, was weiters zur Folge hatte, dass in Athen, Theben, Korinth und an anderen Orten Manufacturen entstanden, die zur allgemeineren Verbreitung der Stoffe beitrugen.

Nun wird wohl das Möbel der Privatwohnung von dem der Orientalen nicht viel verschieden gewesen sein, höchstens dass der hier und dort gebräuchliche, mit Teppichen überdeckte Sitz bei den Orientalen in Folge des Ruhens mit gekreuzten Beinen niedrig gewesen sein wird.

Im Allgemeinen müssen wir uns das Wohnzimmer der Orientalen mit sehr wenigen Möbeln eingerichtet denken, es

wird sich insoferne noch viel einfacher gestaltet haben, als das der Griechen und Römer, der Divan bildet das Hauptmöbel und man kann zugleich sagen, das einzige Möbel des orientalischen Zimmers, denn es fehlt hier fast ausnahmslos an Tischen, Kästen, Stühlen.

Zugleich spielt der Teppich für Fussboden, Wand und Divan die grösste Rolle, und wo es sich um reichere Ausstattung gehandelt haben wird, kommen nicht eigentliche Kunstwerke, sondern vielmehr Spielereien hinzu.

Bei einer Versteigerung von Einrichtungs-Gegenständen im Jahre 1094, welche der Fatimide Mostanser in seinem Palaste vor seiner Ermordung aufgespeichert hatte, kamen tausend seidene, golddurchwirkte, grosse Decken und Wandteppiche, theils mit geographischen, theils mit geschichtlichen Bildern vor, von denen einer mit 22.000 Dinare erstanden ward; ferner ein Pfau aus Edelsteinen, welche die Farben seines Gefieders bis ins kleinste nachahmten, dann eine aus Edelsteinen und Perlen hergestellte Gazelle, dann ausser einer Anzahl Gefässe, förmliche Gärten, deren Boden und Blumen von Silber und Gold und deren verschiedenartige Blüthen und Früchte aus farbigen Steinen bestanden.

Es gibt uns dies wohl das richtigste Bild von der Einrichtung der orientalischen Wohnung und wir können uns dasselbe noch ergänzen, wenn wir an die Beschreibung vom Throne des Theophilus denken.

Ausser dem Divan mit seiner unplastischen Form war kein eigentliches Möbel im Zimmer, denn selbst auch beim Schreiben hat der Orientale kein solches nöthig, da er das Papier in der Hand, das Tintenzeug im Gürtel hält.

Nur ein kleiner Untersatz, das «Kursi», bestimmt zur Aufstellung der Schüsseln beim Male, erscheint häufig und mehr oder weniger reich ausgebildet.

Die Höhe dieses Untersatzes erreicht noch nicht die unserer Stühle, sondern bleibt gewöhnlich unter 0.4 Meter.

Die ganze Construction ist zu vergleichen mit der des ägyptischen Stabgerüsts, auch hier sind es durchaus dünne, kantige Stäbe, welche durch Querstäbe, und wie dort, durch eine feste Dreiecks-Verbindung in unverrückbaren Zusammenhang gebracht sind.

Die Hauptform ist die des Achtecks und die sämtlichen Flächen des Stabgerüsts erscheinen mit Perlmutter in geometrischen Mustern eingelegt, durchaus erkennen wir also hier die Verwandtschaft des ältesten ägyptischen mit dem orientalischen Möbel, bevor noch der Einfluss Griechenlands das ägyptische Möbel zu der vollendeten Form umgestaltete.

Ueberblicken wir das orientalische und byzantinische Möbel, so werden wir sagen müssen, dass an beiden für uns nicht viel zu lernen war; das orientalische Möbel opfert der Befriedigung eines Uebermasses von Bequemlichkeit die ganze Form, es ist geradezu formlos, das byzantinische Möbel dagegen verbindet mit einer sehr steifen Structur und reichen Form in der Flach-Decoration die grösste Unbequemlichkeit.

Wie für das letzte Möbel der Byzantiner, fehlt es nun auch für die kommenden Jahrhunderte des Mittelalters, etwa bis zum 12. Jahrhundert, an irgend bedeutenden Beispielen, aus denen die Wohnungs-Einrichtung sich reconstruiren liesse.

Die römischen Formen nehmen immer mehr ein rein constructives Wesen an, das sich hauptsächlich bei den Bischofssitzen und Kanzeln der Kirchen zu erkennen gibt, auch selbst das Material ist Stein und zum Theil mit Mosaiken eingelegt, während hölzerne Chorstühle, welche sich aus den neben dem Bischofsitze hinziehenden Steinbänken entwickelten, vor dem 11. Jahrhunderte nicht vorkommen.

Alle Kunst und Kunstindustrie dient übrigens in dieser Zeit der Kirche und hauptsächlich ist die Architektur, welche nun immer mehr die selbstständige Entwicklung der übrigen Künste hintanhält, von dieser begünstigt; die Malerei und Bildhauerei mussten der gothischen Architektur nicht wohl gesinnt sein, denn sie überlässt ihnen nur dürftige Plätzchen für ihre Entwicklung, ebenso musste auch die Kunstindustrie schliesslich eine Architektur im Kleinen werden, wozu ein allerdings noch am ehesten berechtigter Anfang in der Einrichtung der Kirche bestand. Dort konnte wohl auch das Möbel sich in den strengen architektonischen Rahmen fügen und die Formen des Bauwerkes als etwas fast Unmobiles mit diesen Verwachsenes annehmen.

Aber dieses ganze Princip wurde aus der Kirche auch in die Wohnung übertragen. Das Möbel ist jetzt nicht mehr wie im antiken Hause etwas von der festen Architektur des Raumes Getrenntes, sondern vielmehr mit ihm eng Verwachsenes, jedes Einrichtungsstück hat nun seinen bestimmt angewiesenen Platz und gehört als ein Stück Architektur in den Bau des ganzen Zimmers.

Wenn wir im Gedanken ein solches Zimmer des 13. oder 14. Jahrhunderts betreten, wird uns für's Erste ein mächtiger Camin mit offenem Feuer daran erinnern, dass wir uns nicht mehr im, an Beheizungs-Vorrichtungen genügsamen Süden befinden, auch die mächtige Balkendecke, sowie die gewaltigen Mauern mit den spärlich ausgesparten Fenstern, erinnern an die nordische Lage mit ihren veränderten Bedürfnissen.

Ueber dem Camine bis zur Decke erhebt sich ein mächtig von der Mauer abspringender Mantel, besonders erwähnt zur Anbringung von figürlichen Darstellungen aller Art, seien es nun Schutzheilige in Verbindung mit dem Wappen des Hauses oder anderes, denn auch hier bildet, wie im alten Hause, wenn auch in anderer Ideen-Association das Feuer den Mittelpunkt desselben, um welches sich Alles versammelt.

In der Nähe des Camins oder diesem gegenüber erblicken wir einen thronartigen Sitz, bestimmt für den Herrn des Hauses bei festlichen Empfängen.

Er ist gebildet aus geraden vollen Wänden mit Masswerk, welche den polsterbelegten Sitz tragen, und es führen zu demselben mehrere Stufen, die Lehne des Sitzes erwächst aus der Architektur des Lambris und der Wand und zwei hochhinaufgeführte Seitentheile gehen in eine Art Baldachin oder schmales Dach aus.

Nicht selten ist auch die Rücklehne dieses Sitzes gerade dort, wo dieselbe dem Rücken zur Stütze dienen soll, mit einer Anzahl von plastischen Ornamenten oder gothischem Masswerke geschmückt, gerade als ob man sagen wollte, diese Lehne gehört eigentlich nicht zum Anlehnen; ganz in derselben Verzierungs-lust erhält auch die Armlehne dem gothischen Style entsprechende plastische Decoration gerade dort, wo sie hinderlich ist.

Ausser diesem Sitze spielt Bank und Truhe im gothischen Zimmer eine grosse Rolle, sie ordnet sich zumeist längst den Wänden hin und verbindet zwei Zwecke, sie dient zum Sitzen und sobald der Sitz rings umschlossen, als Truhe oder niederer Kasten zur Aufbewahrung von Gewändern.

Sie ist mit oder ohne Rück- und Seitenlehne gebildet und die Thüren des Kastens gehen wohl gewöhnlich in Charnieren an grossen sichtbaren Beschlägen von Eisen auf. Diese sichtbaren Beschläge verlieren immer mehr an Dimension je näher wir dem Zeitalter der Renaissance kommen, und verschwinden mit diesem vollkommen, während die Truhe als Kasten und Sitz auch in diesen Styl übergeht und liebevolle Ausbildung erfährt.

Vor dem Camine sehen wir eine Bank stehen mit doppeltbreitem Sitze zur Aufnahme von Sitzenden, welche sich den Rücken kehren und somit einer einzigen, einer einfachen Stange gleichen Lehne sich bedienen.

Vor einer an die Wand gestellten Bank, die in besonders reichen Räumen wohl ebenfalls mit einem Baldachin überdeckt, sehen wir den Speisetisch, der, in der Regel der Quadratform sich nähernd, von vier starken unterwärts auseinander gehenden Beinen mit abgefassten Kanten gestützt wird.

Nicht ferne von diesem, ebenfalls an die Wand gestellt, und mit der Architektur verwachsen, erhebt sich in mehreren Galerien ein Repositorium zur Aufstellung von Humpen und Tellern von mehr oder weniger kostbarem Materiale.

Besonders charakteristisch, und wie ein eigenes Zimmer im Zimmer gebildet, erscheint die Schlafstelle, sie ist in der Regel von dem übrigen Raume des Zimmers vollkommen abgetrennt durch Säulen, welche bis zur Decke hinauflaufen, und ausserdem durch Stoff, wohl auch nicht selten Holzwände, welche ein vollständiges architektonisches Gehäuse bilden.

Das Bettgestelle selbst besteht aus vier Säulen mit den verbindenden Wangenstücken, wobei gewöhnlich zum Einsteigen in dasselbe eine Art Thüre offen geblieben ist, eine Anordnung, welche eben nicht geeignet scheint, die Bequemlichkeit zu erhöhen.

Alle diese Möbel sind, wie schon einmal erwähnt, ein Stück der Architektur des Zimmers und mit diesem unverrückbar verbunden, hierdurch kommt in dieses Möbel ein Nachtheil und ein Vorzug vor den übrigen besprochenen. Die gothische Architektur trägt im Gegensatz zur antiken und

Renaissance-Architektur den Charakter des gewaltig Aufstrebenden an sich, der Rhythmus der Linien ist hier ein ganz anderer als dort. Bei der Antike herrschte die horizontale Linie des Gebälkes über die senkrechte der Stützen im Bau gleichmässig vor, bei der Gothik dominieren die senkrechten Linien, die horizontale verschwindet.

Im Baue, wo das Gewölbe die Räume überdeckt, hat dies seine organische Motivirung, im Gerathe aber, wo der Sitz, die Tischplatte u. s. w. Bedingungen anderer Art stellen, kann das bauliche Princip mit seinen auch über den Körper des Baues hinauslaufenden Linien in Form der Fialen und Beendigungen nicht ohne Beeinträchtigung der Bequemlichkeit zur Geltung kommen.

Auch sonst musste die architektonische Grundrissanlage der Möbel eine dem Körper sich nicht anschmiegende unbequeme Form ergeben. Dagegen gestattet dieses System die sicherste und beste Construction, welche der Natur des Holzes entspricht, indem hier fast durchaus gerade Füße und Sitzrahmen oder in den meisten Fällen sogar aus Friesen und Füllungen verstärkte Wände als Träger der Sitze und Tische erscheinen, während alle gekrümmten Formen nur der eigentlichen Decoration zugewiesen sind.

Also es war das mittelalterliche Möbel constructiv fest und haltbar, aber architektonisch unbequem, steif und schwer.

Mit dem 15. Jahrhundert beginnt das architektonische Wesen des Möbels immer mehr abzunehmen und macht einer selbstständigeren und gefälligeren Formation Platz; es beginnt ja nun mit dem Einflusse der Antike das Zeitalter der Renaissance.



KUNSTTECHNISCHE NOTIZEN.

Ueber die Glasur der rothen römischen Töpferwaare hat der Rector der Gewerbeschule in Speyer, Dr. Franz Keller, eingehende Studien und Versuche angestellt, deren Ergebnisse er in einer sehr interessanten kleinen Schrift: «Die rothe römische Töpferwaare mit besonderer Rücksicht auf die Glasur», Heidelberg 1876, veröffentlicht. Die beste Qualität der römischen Thongeschirre, welche auf verschiedenen Punkten der einst von den Römern beherrschten Länder so zahlreich ans Tageslicht gekommen sind, zeichnet sich durch eine ganz dünne, hautartige Glasur aus, die sowohl die schöne Farbe des Thons vollkommen durchscheinen lässt, als auch den Relief-Ornamenten nichts von ihrer Schärfe nimmt. Von dieser Glasur sagt noch Brongniart in seinem Werke über Keramik, dass wir dieselbe «nicht mehr machen, auch nicht zu machen verstehen». Dr. Keller benutzte nun zu seinen Versuchen Thon aus der Umgegend von Rheinzabern in der Pfalz, wo durch die Auffindung von 70 römischen Töpferöfen und 36 Ziegelöfen ein ausgedehnter Betrieb nachgewiesen ist, welcher doch nur durch ein besonders günstiges Material an Ort und Stelle hervorgerufen sein konnte. In der That erhielt er durch Brennversuche mit diesem «höchst plastischen, graugelben, von ockergelben

Partien durchzogenen Materiale genau die Farbe, welche die Grundmasse der römischen Töpferwaaren sowie die unglasirten Formschalen zeigen».

Weniger befriedigende Resultate ergaben die Versuche, diese Waare mit Aschenlauge oder irgend einem Salze etc., welches den Römern bekannt sein konnte, in der gedachten Weise zu glasiren. Erst der Borax entsprach vollkommen. Wird ein ausgeglühtes oder auch nur gut ausgetrocknetes, aber in jedem Falle entsprechend angewärmtes Gefäss in eine kochende, nicht allzu concentrirte Lösung von borsaurem Natron getaucht oder mit derselben überpinselt, so bildet sich der dünne, glänzende, die Naturfarbe durchschimmern lassende Firnis der antiken Waare. Die archäologischen Bedenken, ob die Alten den Borax gekannt hätten, glaubt der Verfasser entkräften zu können. Unter allen Umständen sind diese Untersuchungen sehr dankenswerth und hoffentlich bleiben sie von unseren Thonwaarenfabricanten nicht unbeachtet. Die Nachahmung antiker bemalter Thongefässe hat sich in Dänemark zu einer blühenden Industrie entwickelt; es unterliegt keinem Zweifel, dass auch die Fabrication von mit plastischem Ornament versehenen Schalen u. s. w. nach römischen Vorbildern in unserer Zeit würde beifällig aufgenommen werden.



ABBILDUNGEN.

Tafel 1. — BUCHEINBAND aus dem XVI. Jahrhundert.

Tafel 2. — SÄBELGRIFF UND BESCHLÄGE von Hans Macht.
Tauschirte Arbeit.

Tafel 3. — FAYENCE-GEFÄSS, entworfen von Hans Macht.

Tafel 4. — WANDARM aus Schmiedeeisen von A. Milde in Wien.

Tafel 5. — CREDENZ, ausgeführt von H. Irmiler in Wien.



DIE MÖBEL DER RENAISSANCE.

Von Alois Hauser.



it der Aufnahme der antiken Formen, mit deren Studium für die grosse Architektur, mit der Veränderung des ganzen Formenwesens in der grossen Kunst beim Beginnen desjenigen Zeitalters, dem man den Beinamen der Renaissance gibt, musste auch allmählig das Geräthe und Möbelwesen eine andere Ausbildung erfahren, als dies im

Mittelalter der Fall war.

Das mittelalterliche Möbel war so streng architektonisch wie die Architektur des Kirchengebäudes selbst, denn es entnahm von diesem das constructive wie das decorative Formenwesen, es war im Durchschnitte ein architektonisches Werk im Kleinen, und trug nichts an sich, was dasselbe als zu einem anderen Zweck Bestimmtes charakterisirte, es fehlte ihm Beweglichkeit und Unabhängigkeit bis zu einem gewissen Grade von der Structur des Baugerüstes, und es fehlte ihm weiters jene mehr leichtere spielende Auszierung, die auch dazu angethan erscheint, das Möbel als etwas nicht Monumentales zu bezeichnen.

Ueber die Ornamentformen des Baues und deren technische Behandlung kam auch das Möbel nicht hinaus, es kommen keine neuen Gedanken, auch kaum die Accomodirung der Steinformen des Baues an das Möbel in der Weise einer Umcomponirung derselben nach Zweck und Material zu Stande, sondern wir sehen im gothischen Möbel durchaus ein auf äusserst unselbstständiger Basis entstandenes Geräth, das wie der Bau nach gewissen mit Zahlen zu gebenden Gesetzen der Schönheit zu bilden war, und vermuthlich in dem wohl der handwerklichen Tüchtigkeit, nicht aber der freien Erfindung und Empfindung zuträglichen Zunftwesen eine mehr nach der Seite des Handwerks tüchtige Ausbildung erfuhr.

Die Renaissance mit dem Zurückgreifen auf die Formen der Antike fand sofort einen herrlichen Apparat von Ornamentformen aller Art, die nicht einmal mit dem römischen Baue in Verbindung standen, somit schon eine gewisse Leichtigkeit und Beweglichkeit an sich trugen, und bei ihrer Verwerthung auf das Geräthe diesem sofort einen anderen Anstrich geben mussten, als es bis jetzt der Fall war.

Bevor noch durch die Aufdeckung der Titusthermen und einiger Grabgewölbe der Blick auf die sogenannten Grottesken gerichtet war, auf jene Ornamentformen, welche uns das ganze reiche Zierwesen der Alten darlegen und heute gewöhnlich unter dem Namen der pompejanischen Formen bekannt sind, war es hauptsächlich eine Anzahl plastisch decorativer Gegenstände, auf welche der Blick der Künstler des 15. Jahrhunderts fiel, und aus welchen nicht weniger selbstständig als aus den architektonischen Monumenten

der alten Römer sich die Renaissance entwickelt. Gewiss, man kann sich den spielenden Reichthum der Frührenaissance mit ihren, den römischen decorativen Arbeiten frei entnommenen Formen ohne dieses Vorbild nicht denken, und es fällt gewiss der Einfluss dieser decorativen Arbeiten auf die Entwicklung der Renaissance schwerer in die Wagschale, als das Studium der strengen Architektur des Säulenbaues, so wenigstens vom Beginne dieses Styles bis etwa zur Zeit Bramante's.

Was an decorativen Formen vorhanden war, fand eine ganz vorurtheilsfreie Verwerthung mit dem reinen Behagen an der Form, ohne dass irgend die mythologisch symbolische Bedeutung auch von dort auf die Decoration der Renaissance übertragen worden wäre.

Alles was aus der Römerzeit an Altären, Candelabern, Dreifüssen, Steinvasen, Postamenten, thierischen und menschlichen Darstellungen vorhanden war, wurde in der Renaissance der Frühzeit frei nachgebildet.

Man ordnete ganz einzig und allein nach freier Ueberzeugung, ohne von bestimmten Gesetzen geleitet zu sein, einen Altar, eine Vase, eine Schale übereinander zu einem Taufbecken, man setzte eine Anzahl Vasen übereinander zu einem Candelaber, wusste aber mit feinem Sinne in diese combinirten Gebilde Schönheit der Linien und Verhältnisse zu bringen, man übertrug ausserdem den ganzen Apparat der Ornamentik, ohne die bestimmten mythologischen und cultlichen u. a. Bezüge zu bedenken, auf diese decorativen Werke und ordnete sie nun nach rein äusserlichen Grundsätzen der Bildung.

Da fehlt es nicht, dass wir ausser den verschiedensten Pflanzenformen, welche mehr oder weniger rein der Natur nachgebildet, oder zu Festons, Guirlanden, Kränzen gebunden sind, die mannigfaltigsten Gebilde, welche aus der Vereinigung von Thier- und Pflanzenformen bestehen, wie die Combinationen verschiedener Thierformen, als Greife, Sphinx, Drachen und das ganze Geschlecht der bacchischen Individuen, wie Satyre, Pane, Mänaden finden.

Hiezu gesellen sich oder sind von diesen gesondert verwerthet, ihre Attribute oder Gegenstände des Cultus, wie Masken, Füllhörner, Tyrsusstäbe, allerlei Trinkgeräthe, wie der Kantharus, der Krater, Musikinstrumente, wie die Doppelflöte, die Kythara u. a., diesen schliesst sich der ganze Waffen-Apparat an, wie Schwerter, Lanzen, Schilde, Helme, Beinschienen, Fahnen, Trophäen, Streitwagen. Ausserdem verwerthet die Ornamentik noch mit Vorliebe Muscheln, Bänder, Perlschnüre, Aehrenbündel, Palmetten, ganze figürliche Scenen, gewöhnlich durch Kinder, die sogenannten Putten dargestellt, und in dieselbe verwebt und wie auch zur Bildung der Hauptform, auch hier Altäre, Dreifüsse, Candelaber, Vasen, Sarkophage, Aediculen, wie kleine Monumente selbst mit zierlichen Säulchen und Pilastern, Inschriften, Namenszüge, Wappen, Ringe u. s. w.

Dieser ganze Reichthum von Formen der Antike fand seine Verwerthung in der jungen Renaissance, ohne dass man irgendwie um den ursprünglichen Sinn und die Bedeutung all' dieser mythologischen Gebilde und Attribute frug, und es tritt uns dieses recht deutlich und klar entgegen, wenn wir bedenken, dass gerade auch das kirchliche Geräthe in solcher Weise und mit Verwerthung aller jener Decorationsformen entstand, die ursprünglich einem heidnischen Cultus angehörten und mit diesem eng verknüpft waren; man nahm jetzt vorerst diese Formen nur ganz äusserlich, ohne in archäologische wissenschaftliche Betrachtungen sich einzulassen, gerade so, wie man auch in den grossen Vorrath des Thier- und Pflanzenreiches mit vollem Behagen an der schönen Form griff, um daraus zu wählen, was dem Auge, das die nun entstehenden Dinge betrachten sollte, wohlgefällig erschien, man musste des Grübelns und Berechnens, des dumpfen Druckes, der auf aller künstlerischen Conception durch das Mittelalter hindurch lastete, müde sein, und erfasste nun mit einemmale diese Befreiung auch in der Kunst mit sichtlichem Wohlbehagen, den Gegensatz von dem anstrebend, was bisher das Ziel und Streben aller Bildung gewesen war. Dass diese neue Richtung gerade auch von der Kirche ausging, zeigt, wie frei, wie unbefangen man gerade in jener Zeit auch in diesen Kreisen war, und wie sehr das Bedürfniss nach künstlerischer Ausprägung eines freien Geistes, einer wieder gewonnenen Menschenwürde, die gemeinsame Empfindung aller Kreise war.

Dass eine solche Veränderung des Formwesens allein zuerst in Italien eintreten konnte, ist einleuchtend, denn nirgend sonst konnte der blosser Blick auf die vielen Reste aus dem Alterthume zu einem sofortigen Zugreifen nach denselben einladen als hier, auch musste die Beweglichkeit des Geistes und das nicht so sehr wie in den übrigen Ländern eingewurzelte mittelalterliche Wesen zur Geltung kommen, damit sofort ein reiches Bürgerthum, weltliche und kirchliche Fürsten nach der Verschönerung des Daseins mit diesen nicht erst aufzudeckenden, sondern vielmehr am Tage liegenden und das ganze Mittelalter hindurch nicht vergessenen Formen von Kunst und Wissenschaft zu greifen brauchten, um das Leben im Sinne der Zeit herrlicher zu gestalten. Vor Allem waren es die Höfe der Mediceer und der Päpste Julius II. und Leo X., die mit dem besten Beispiele vorangingen, um von den Grossstädten Rom, Florenz, Mailand, Bologna, Genua, Venedig in ihrer ganzen Bevölkerung bei dem immer zunehmenden Handelsverkehr und Wohlstand thätigste Nachlieferung zu finden.

Während sich diese Umwandlung in Italien im 15. Jahrhundert und mit einer überraschenden Schnelligkeit vollzieht, lässt sich im übrigen Europa erst nach und nach der Einfluss der Renaissance erkennen. Der Styl hat sich nicht an Ort und Stelle entwickelt, sondern ist erst von Italien nach den übrigen Ländern eingeführt worden. In Frankreich dauert es wohl bis zur Zeit Franz I., also gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, bis durch Berufung von Künstlern aus Italien, man kann sagen mehr auf königlichen Befehl als in Folge allgemeinen Bedürfnisses, die Renaissance Fuss fasst. Hier war aber in der ersten Zeit nur ein Einfluss der Renaissance-Decoration ersichtlich, wenigstens sind die Baulichkeiten dieser Zeit im constructiven Principe und in der grossen Anordnung der baulichen Linien ganz im Geiste des Mittelalters gebildet, während die Auszierung dieses Gerüsts mit Formen der Antike oder vielmehr der zur Renaissance umcomponirten Antike statt hat.

In Deutschland dauert es noch länger, etwa bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, also 100 Jahre nach

Italien, dass die Formen der Renaissance einen Einfluss auszuüben anfangen.

Aber hier hielt man noch fester an den hergebrachten Formen des Mittelalters, fast so, dass eine harmonische Verbindung von Structur und Decoration wohl in sehr seltenen Fällen zu Stande kommt, denn als man nach langer Zeit endlich die mittelalterliche Structur aufgab, hatte man dafür auch keinen anderen Ersatz, weil für die Antike hier nicht einmal eine, wie in Italien, genährte dunkle Ahnung herrschte, man griff also ganz blind nach den Formen der Renaissance, die man vom Hörensagen kannte, und bildete darnach gesetzlos und ohne innere Nothwendigkeit die krausesten Dinge, die man zum grossen Theil Caricaturen der italischen Renaissance nennen möchte; wenn einige grosse Künstler dieser Zeit, welche Italien besuchten, dem dort Angestrebten näher kamen, so liegt darin noch kein Grund vor, um die doch immer meschine deutsche Renaissance, welche kaum ein hervorragendes Werk auf dem Gebiete der Architektur zu Tage förderte, als etwas anderes als einen historisch interessanten Abschnitt in der Geschichte der Kunst zu betrachten*).

Für das Möbel und Geräthe der ersten Zeit der Renaissance fehlt es wohl ganz an erhaltenen Beispielen, besonders wird das bewegliche Zimmermobilier, wie Stühle, Tische u. dgl., schon in Folge des leicht zerstörbaren Stoffes, kaum mehr sich in Beispielen der Frührenaissance nachweisen lassen; wollen wir uns eine Vorstellung von dem Reichthum dieser Zeit im Geräthe machen, dann wird uns wieder die Kirche mit ihren Candelabern aushelfen müssen. In diesen erkennen wir wenigstens im Gegensatze zu den Candelabern des Alterthums, dass es sich hier nicht mehr um die in einem früheren Abschnitte erwähnte scharfe Dreitheilung in Fuss, Schaft und Capital handelte, nicht um die genaue Bezeichnung der Verrichtung dieser Theile in ihrer Form, sondern der Renaissance-candelaber baut sich von unten nach oben aus einer Anzahl ursprünglich selbstständig erfundener Theile auf, welche jetzt übereinander geschichtet werden mit dem blossen Gefühle für schöne Linien und Verhältnisse; dass man hierbei von dem Grösseren zum Kleineren übergang, je höher hinauf man kam, versteht sich von selbst.

Wesentlich hierbei ist nur, dass nicht, wie beim antiken Candelaber, diejenigen Theile, welche gleichmässige Function haben, auch ihrer ganzen Länge nach gleich decorirt sind wie der Schaft, der als ein ununterbrochen fortlaufender Pflanzenstengel erschien, sondern dass hier vielmehr ein übersprudelnder Bildungsdrang vorherrscht, der sich nicht genügen konnte, alle vorhandenen Vorbilder, den ganzen Apparat der Antike und noch manches Hinzugeschaffte mit einemmale über einen Gegenstand auszugliessen.

Das Sitzmöbel wird noch in der Construction eine Weile die hergebrachte mittelalterliche Form beibehalten haben, und diese steifen Lehnen und Füsse mit seinem Decorations-Apparate überzogen haben, bis auch die Hauptform von der Renaissance mehr beeinflusst war.

Vielleicht erkennen wir dies Letztere in einer Sesselform mit viereckigem, ungepolstertem Sitze, der von zwei breiten brettartigen Füßen getragen wird, und dessen Lehne nicht weniger einem dreieckförmigen Brette gleichsieht. Ueber alles ergiesst sich der in der ersten Zeit der Renaissance so beliebte plastische Schmuck, indem hier bei den Füßen nur leise Andeutungen der Functionen des Tragens durch kleine

*) Die Vertretung dieses Urtheils müssen wir dem verehrten Herrn Verfasser überlassen. Die Redaction.

Caryatiden, die in Voluten ausgehen, durch Masken und Köpfe ganz dunkel erzielt sind; auch die Lehne hat Versuche einer architektonischen Structur in ihrer Decoration.

Dieser Sessel darf übrigens als kein Mustermöbel hingestellt werden, da seiner geringen Standfähigkeit auch die unbequeme geschnittene Lehne gerade an der Vorderfläche sich hinzugesellt. Besser nach demselben Principe ist eine Anzahl Stühle des 16. Jahrhunderts, wo die Flächen nicht geschnitten, sondern nur flach und mit eingelegten Ornamenten behandelt sind.

Ein solcher Stuhl, der als ein Bestandtheil der berühmten Certosa bei Pavia bezeichnet wird, ist erhalten und aus Palissanderholz gefertigt. Die nach schönen Profilen ausgeschnittenen Bretter sind mit feinen Ornamenten in weissem Holze und Perlmutter eingelegt. (Vgl. Bd. I, Taf. XLI, Bl. f. K. G.)

Was den Lehnstuhl anbelangt, wird derselbe gegen früher immer mehr an Leichtigkeit und unarchitektonischem Wesen gewonnen haben, doch scheint gerade dieses Möbel die schon bei den Egyptern und Griechen besprochenen Fauteuils weder jetzt, noch später im 17. und 18. Jahrhundert, aus welcher Zeit mehr Beispiele erhalten sind, in der edlen Form erreicht zu haben.

Die Rücklehne bei diesen Stühlen bestand nun grossentheils aus flachgeschnittenen Holzfeldern, welche dann oben zur Beendigung des Stuhles eine ornamentale Bekrönung erhielten, der Sitz selbst war gepolstert, und man begann jetzt wieder den Polster an den Sitzrahmen dauernd zu befestigen, wozu nicht selten Metallknöpfe dienten, denen sich weiters herabhängende Fransen anschlossen. Ausser den bis jetzt verwendeten Stoffen begann nun auch das gepresste Leder eine grosse Rolle zu spielen, und allmählig wurde nicht blos der Sitz, sondern auch die Lehne gepolstert.

Es sei übrigens noch einmal bemerkt, dass von solchen Stühlen äusserst wenige existiren, die einer guten Zeit angehören.

Metallstühle wurden immer seltener und wo sie vorkommen, scheint es sich mehr um ein Schlosserkunststück gehandelt zu haben.

Einen solchen Prachtstuhl fertigte Thomas Ruker von Augsburg im Jahre 1574. Es war dies ein ganz eiserner Stuhl, welchen der Magistrat dieser Stadt dem Kaiser Rudolph II. geschenkt haben soll. An diesem Stuhl, der sich gegenwärtig zu Longfortcastle in England befindet, sind die Rückwand, die Seiten-Armlehnen und Füsse in kleine Kreise oder längliche Vierecke von der Grösse eines Thalerstückes eingetheilt, und diese in hochoberer Arbeit mit einigen tausend Figürchen gefüllt, welche fortlaufend die Geschichte des römischen Reiches von dem Abzug des Aeneas von Troja an, durch das lateinische Kaiserthum hindurch, mit der des deutschen Reiches verbunden, bis auf die Zeiten Rudolphs II. darstellen. Oben an der Spitze der Rücklehne ist das Wappen der Stadt Augsburg, an einer Ecke der Name des Künstlers und die Jahreszahl eingeschnitten.

Was die Tische anbelangt, ist deren erhaltene Zahl womöglich noch geringer, als die der Sessel. Die Form der Füsse wird eine sehr verschiedene gewesen sein, je nach Grösse und Form der Platten. Ein Beispiel eines Tisches mit zwei an der ganzen Schmalseite desselben sich hinziehenden Füßen, gibt uns zu erkennen, wie die Renaissance ein ähnliches Motiv der Antike, das wir schon einmal besprachen, in ihrem Sinne zu verwerthen wusste.

Die Platte wurde mit eingelegtem Holze geschmückt, oder da man besonders Marmorplatten, oder solche aus gelbem

Kalkstein liebte, mit eingetzter Zeichnung versehen, die dann mit mehreren Farben ausgefüllt wurde.

So einladend es nun sein mag, die Fläche eines Tisches in solcher Weise mit allerlei Darstellungen zu versehen, muss man doch andererseits wieder als Stylgesetz zur Geltung bringen, dass es dem Zwecke der Tischplatte, welche bestimmt ist, zum Auflegen von diesem oder jenem Gegenstand zu dienen, nicht entspricht, grössere figürliche, für sich abgeschlossene Darstellungen darauf anzubringen, welche dann in jenem Falle zum Theil bedeckt, zum Theil sichtbar sein werden, eher wird noch ein einfaches Ornament, das bei einem runden Tische von der Mitte nach den Radien sich entwickelt, hier am Platze sein, oder man wird bei einem Holztische am liebsten einem ruhigen Flader vor allen anderen Verzierungen den Vorzug gewähren.

Das Bett entwickelt sich nicht in so engem Zusammenhange mit der Architektur des Zimmers, wie im Mittelalter, es steht frei und auf Rollen beweglich. Die Bettstelle selbst ist nicht selten ganz in der Weise antiker Badewannen und in grösseren Dimensionen gebildet, und erhält auch die dort in Stein gebräuchliche plastische Decoration mit Wellenlinien und Wasserpflanzen. Zum Einsteigen in dasselbe ist wie beim mittelalterlichen Bette ein, aber viel breiterer und bequemerer Einschnitt in der Bettstelle gelassen; die Kopfseite erhebt sich zu bedeutender Höhe, um oben ein Wappen oder Monogramm zu tragen; über das Ganze breitet sich ein von Säulen oder säulenartigen Stützen getragener Himmel, der an seiner Unterseite figürliche Darstellungen enthielt.

Die formale Ausbildung ist wie bei diesem Bette der guten Zeit in der am Anfange von uns charakterisirten Weise erzielt, mit Hinzunahme einer Summe decorativer Arbeiten, welche von der Antike hierher übertragen werden, so dass sich also bei diesem Geräthe ein bedeutender Reichthum von Formen, und zwar durchaus plastisch in Holz geschnitten zu erkennen gibt. Zur weiteren Ausstattung eines reichen Bettes erforderte man dann in Italien in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts vier Matratzen von Baumwolle, bedeckt mit zarten, in Seide und Gold gestickten Linnentüchern, eine Decke von Carmoisinatlas mit Goldfäden gestickt und von Fransen umgeben, aus Carmoisinseide und Goldfäden gemischt, vier prächtig behandelte Kissen und ringsum Vorhänge von Flor in Gold und Carmoisin gestreift.

Ausser diesem Möbel verwendete die Renaissance hauptsächlich auf die schon im Mittelalter gebräuchlichen Truhen, welche aus den Wandbänken entstanden sein mochten, grosse Aufmerksamkeit.

Diese, hauptsächlich bestimmt zur Aufbewahrung von Wäsche und Kleidern, mochten nicht selten als Aussteuergeschenke gegolten haben und mit Rücksicht hierauf finden wir die sichtbaren Seiten derselben häufig mit plastischen Reliefs, zuweilen auf Goldgrund und in reicher Ausstattung geschmückt; an den vier Ecken sind dann zuweilen caryatidenartige Träger, welche dann eben so vielen der Truhe untergesetzten Füßen entsprechen.

Diese Truhen mögen umsomehr abgenommen haben, je mehr der eigentliche hohe Kasten in Aufnahme kam. Der Frührenaissance wird derselbe kaum mehr angehört haben, sondern vielmehr durchaus der späteren Zeit, wo es mit dem mehr spielenden Reichthum, mit einer lebensfrischen Verwendung des Ueberlieferten zu Ende ging, und an die Stelle des dominirenden Ornamentes eine trockene Architektur trat.

In Italien war dies um die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, wo man sich des schliesslichen Missbrauches

mit der spielenden Richtung nicht mehr anders, als durch ein Zurückgehen auf die strenge Architektur erwehren konnte. Die Richtung Vignola's, Palladio's und anderer sogenannter Theoretiker wirkte auch auf das Möbel. Wie der Kirchenfaçade, ohne Rücksicht auf die Gliederung des Innern, antike Säulen mit Gebälk und Giebel vorgestellt werden, so auch dem Kasten, der sich wohl schon seiner ganzen Anordnung nach zu einer mehr architektonischen Ausbildung eignete, nun aber nach und nach eine immer mehr trockene Formgebung erhielt.

Am besten musste die Anordnung dort erscheinen, wo mehrere Halbsäulen oder Pilaster die feststehenden Theile des Kastens bezeichneten, und wo sich in diesem aus Sockel, senkrechten Seitentheilen mit ihrer Architektur und Gesims mit Aufsatz darüber, bestehenden festen Gerüste, die Thüren einfügen, in Füllungen von verschiedener Form und entsprechenden Friesen bestehend, welche weiters plastisches oder eingelegetes Ornament erhalten, das sich im ersten Falle nur mässig über die Reliefebene erheben soll, um die Figuration des ganzen Kastens nicht zu stören.

Leider gibt es wenig erhaltene Möbel der Renaissance, an denen man eine ganze Freude haben könnte; denn selten, mit Ausnahme des Kirchenmöbels, werden wir eine fein durchgebildete Reliefdecoration finden, oder uns einer feinen Profilierung der Theile erfreuen können. Man kann zu oft bei der Musterung des Renaissancemöbels sich nicht des Gedankens erwehren, dass uns hier nichts als das Bauernmöbel geblieben ist, das, wie in den Städten, dem schwankenden Modeschmacke nicht zum Opfer fiel.

Es dauert jetzt nicht lange, so nimmt das architektonische Wesen noch mehr überhand. Der Kasten wird ein Haus mit mächtigen Säulen, welche auch in einzelnen, aber verwerflichen Fällen sich mit den aufgehenden Thüren hin- und herbewegen. Ausserdem erhalten die Füllungen der Thüren ebenfalls die Form von kleinen Architekturen mit Sockeln, Säulchen, Pilastern, Gebälk und allerhand geformten Giebeln,

die nun sammt und sonders mit der Thüre sich bewegen. Immer mehr verliert sich der richtige Maassstab für die Formen, welche bei dem Möbel zur Verwerthung sich eignen, und der Verstand irrt soweit, selbst Kästen zu bilden, welche einem mächtigen Hausthore mit Steinquadern und Fugenschnitt gleichen.

Diese Verirrungen gehen weit ab von einigen herrlichen Decorationsmitteln, auf welche das Kastenmöbel in erster Linie angewiesen ist; wir meinen die Darstellung einer Zeichnung in dunklem Holze, durch Einlegen lichten Holzes, die sogenannten Intarsiaturen. Gerade beim Kasten noch viel mehr, als beim Sitzmöbel, gestatten die grossen Flächen der Thüren eine Verwerthung dieses herrlichen Decorationsmittels, das aber, wie jede derartige Bethätigung, mit weiser Mässigung und liebevoller, nur auf Darstellung durch Contour berechneter Zeichnung angewendet werden soll.

Wo diese Decoration auf Flächen und Streifen ausgeführt ist, wird ein plastisches Rahmenwerk, eine hinzutretende Betonung der Hauptstructur dem Ganzen die nöthige Beendigung verleihen.

Selten sind Möbel des Privathauses in solcher Weise ausgestattet, dagegen bot sich bei den Chorstühlen der Kirchen mit ihren Hinterwänden eine herrliche Gelegenheit, diese Technik in ihrer vollen Schönheit zur Geltung zu bringen. Florenz, Pavia, Bologna, Perugia weisen in dieser Beziehung einen grossen Reichthum solcher Arbeiten auf, und man kann dem Möbeltischler gewiss nicht genug das Studium dieser Ornamente empfehlen, denn, entgegen so vielem Mangelhaften, das wir an Stelle von nicht existirendem Besseren in unseren Museen bewahren, geben diese von der speciellen Technik und Form das Beste. Für uns ist übrigens die Möglichkeit, diese Formen zu studiren, seit dem Erscheinen des herrlichen Intarsienwerkes von Teirich am nächsten gerückt, und sollte sich Keiner die Gelegenheit entgehen lassen, für die Belebung dieser Form und Decoration das Seine zu thun.

(Fortsetzung folgt.)

ABBILDUNGEN.

Tafel 6. — TISCHDECKE mit rother Bordure, entworfen von Prof. C. Graff, ausgeführt von Jos. Meyer in Dresden.

Das Bemühen, farbige Ornamentation auch für das Tischtuch wieder in Aufnahme zu bringen, hat zweierlei Hindernisse zu überwinden: einerseits den Widerstand der herkömmlichen Vorstellung, welche die «blendende» ununterbrochene Weisse des Damastgewebes als ein unentbehrliches Erforderniss der gedeckten Tafel betrachtet und mit der farbigen Zuthat sofort den Begriff nicht tadelloser Frische und Sauberkeit verbindet, anderseits die technischen Schwierigkeiten. Das erstere Vorurtheil schwindet mehr und mehr, nachdem farbiges Geschirr auf dem Speisetische wieder eingebürgert worden ist, und auch an der vollständigen Lösung der technischen Aufgabe durch neue Vorrichtungen am Webstuhle wird überall gearbeitet. Ein Product der vereinigten Bemühungen von Kunst und Handwerk in dieser Richtung, auf der Ausstellung in München mit vielem Beifall aufgenommen, liegt in dieser Abbildung vor.

Tafel 7. — BIERKRUG in Thon, entworfen von Hans Macht in Wien.

Ein Versuch, das Steinzeug, welches erfreulicherweise wieder in der allgemeinen Gunst steigt, über die blosser Nachahmung alter Vorbilder hinaus- und höherer künstlerischer Verwendung zuzuführen. Die Ornamente sind vertieft und die Vertiefungen mit dunkeln blauen und rothen Emailfarben ausgefüllt.

Tafel 8. — SCHRANK von H. Irmeler in Währing bei Wien.

H. Irmeler, der Hauptvertreter der deutschen Renaissance in der Wiener Möbeltischlerei, setzt mit dem besten Erfolge seine Bestrebungen fort, die Formen des siebzehnten Jahrhunderts in Deutschland für die heutigen Bedürfnisse anzuwenden und fortzubilden, wovon dieser credenzartige Schrank neuerdings Zeugnis gibt.

Tafel 9. — JARDINIÈRE im Renaissancestyl von Sy & Wagner in Berlin.

Den Kern dieses Tafel-Decorationsstückes bildet ein Krystallgefäss, getragen von einem Metallfusse und umspannt von einem Metallreifen mit Gehängen in frei durchbrochener Arbeit; reicher Blumen- und Fruchtschmuck trägt zugleich verschiedene Attribute der Musik und der Poesie, als der edelsten Zierden der Tafelfreunden. Als Henkel dienen geschwungene Blätterkelche, auf welchen sich Geniestalten entwickeln. Die gesammte Metalldecoration ist in Guss und Ciselirung ausgeführt und in verschiedenartigen Gold- und Silbertönen behandelt.

Tafel 10. — OBERLICHTGITTER, entworfen von Prof. W. Doderer für das Gebäude des General-Commando's in Wien, in Schmiede-Eisen ausgeführt von Ludwig Wilhelm daselbst.

Tafel 11. — SPITZENMUSTER (Point-lace), dem venezianischen Spitzenbuche «Le Pompe, libro secondo», Venedig 1562, entlehnt.

DIE MÖBEL DER RENAISSANCE.

Von Alois Hauser.



Am Ende des 16. Jahrhunderts kamen dann die sogenannten Cabinete auf, kleine Schränke, welche auf einen hiezu gehörigen vierfüssigen Tisch gestellt werden. Sie sind hauptsächlich bestimmt, kleine Kunstgegenstände, Schmuck, Briefschaften u. dgl. aufzunehmen, und enthalten in der Regel ein complicirtes System einer Unzahl von geheimnissvoll versteckten

Laden und Fächern. Die äussere Form gleicht nun nicht selten einem phantastischen kleinen Baue, mit allen möglichen architektonischen Motiven, wobei man sich nicht bloss mit verschiedenem Holze begnügte, sondern ausserdem verschiedenes Gestein, Perlmutter, Elfenbein, Schildpatt zur Verwerthung kommt. Diese heute so geschätzten und so vielfach imitirten Kästchen sind der Hauptsache nach nichts mehr als Kinderspielereien.

Von grösserem Werthe erscheint dagegen die Anordnung von Ebenholzkästchen mit flachen Wänden und mit Elfenbein eingelegt. Das Ebenholz wurde um diese Zeit und seit dem Verkehre mit Ostindien immer gebräuchlicher, während vor diesem hauptsächlich Nuss- und Eichenholz zur Verwendung gekommen sein wird.

Während man in der ersten Zeit der Renaissance freigebig war mit der Anbringung schöner Ornamentformen aller Art, welche über ein einfaches Materiale und seine Wirkung als solches den Sieg davontragen sollte, so dass es sich also nur um die Form selbst handelte, die Wirkung des Materiales in den Hintergrund tritt, finden wir, wie in der spätern Antike, auch hier sehr bald eine Vernachlässigung der Form zu Gunsten aller möglichen mehr oder weniger edlen und glänzenden Stoffe, die schon als solche allein dem Möbel oder Geräthe einen Werth verleihen sollten. Es ist aber wohl klar, dass solches nicht ohne Beeinträchtigung der Form geschehen konnte, da die Vorliebe für den Werth des Materiales zu allen Zeiten eine liebevolle Ausbildung desselben ausschloss. Damit wäre übrigens für uns heute nicht gesagt, dass man auch bei glänzenden Möbeln, hauptsächlich Schmuckkästen, Cassetten u. dgl., eine Menge von Decorationsmitteln, die sich uns bieten, wie Einlegung mit Bronzen mit und ohne Email, mit Glasflüssen, Steinen, Perlmutter, Elfenbein, verschiedenem edlen Holze u. s. w. vermeiden soll, im Gegentheile, man soll alle diese Materialien und Techniken verwerthen, wo es der Zweck des Möbels entsprechend erscheinen lässt, aber man muss auch für jeden einzelnen Fall eine ästhetische Form zu finden wissen, wodurch das Materiale, das für sich allein immer eine plumpe Wirkung macht, in den Rahmen der Stylisirung eintritt. Nehmen wir heute den köstlichsten Diamanten, selbst von feinstem Schliffe, reihen wir mehrere von ausgesuchtester Grösse

und Reinheit aneinander, so wird dies dem vorurtheilslosen Auge, das den Kunstwerth eines Gegenstandes nicht nach Gulden misst, noch immer nicht genügen, sondern es wird, soll daraus ein schöner Schmuck gebildet werden, die Fassung dieses Materiales, die Art der Einfügung in den ästhetisch geformten Rahmen, die grösste und endgiltige Rolle spielen, weil erst hiedurch ein Etwas zu dem Werthe des Materiales hinzukommt, was sich zwar nicht mit der greifbaren Wage, aber mit dem Maassstabe unserer künstlerischen Empfindung messen lässt.

Die spätere Zeit der Renaissance hat nicht immer zu solcher Ausbildung ihre Hand geboten, und nicht nur der Künstler, auch hauptsächlich das Publikum tragen oft Schuld daran, wenn Materialwirkung der Formwirkung einseitig vorgezogen wird, denn es hängt dies Letztere mit der Abnahme eines gebildeten Sinnes auf Kosten derber Effecthascherei zusammen.

Wollte man dieses Thema noch weiter ausführen, so könnte man auch noch die grosse Malerei der Spätzeit einbeziehen, wo ebenfalls im Vergleich zu einer vollendeten Ausbildung von äusserlichen Dingen, wie die brillante Farbe, Beleuchtung, stoffliche und raffinirt perspectivische Darstellungen aller Art, Zeichnung und geistiger Inhalt des Dargestellten zu leiden anfangen.

Die Verzierungsucht der Frührenaissance hatte in solcher Weise mit dem Beginne des Barockstyls am Ende des 16. Jahrhunderts und nun durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch eine veränderte Form erhalten; Hand in Hand damit ging, dass jetzt nicht mehr von Italien der Impuls zur Bildung der Formen ausging, sondern vielmehr war es Frankreich, das immer mehr maassgebend wurde, sowohl für das Trachtenwesen, als auch für alle sonstigen Bethätigungen und Bestrebungen auf dem Gebiete des Kunsthandwerks.

Schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts schreibt Joachim Rachel, ein deutscher Satiriker, den Einfluss des französischen Modenwesens in den übrigen Ländern geisselnd:

«Ein jegliches zweites Wort muss itzt französisch sein; französisch Mund und Bart, französisch alle Sitten, französisch Rock und Wams, französisch zugeschnitten. Was immer zu Paris die edle Schneiderzunft hat neulich aufgebracht, auch wider die Vernunft, das macht ein Deutscher nach. Sollt ein Franzos es wagen, die Sporen auf dem Hut, Schuh an der Hand zu tragen, die Stiefel auf dem Kopf u. s. w.»

Auch das Möbelwesen wird sich immer mehr dem Geschmacke des französischen Hoflebens und der nun immer grösseren Umfang annehmenden Tracht accomodirt haben.

Der Sessel und Fauteuil verliert sein architektonisches Wesen vollkommen, indem das Holzgestell kaum mehr als solches zu erkennen ist, allmählig schwindet eine gerade Linie nach der anderen von dem constructiven Gerüste und das Ganze nimmt in allen Theilen geschwungene Formen an,

welche mit der Natur des Holzes nicht recht harmoniren, Füße und Sitzrahmen, Armlehne und Rücklehne sind durchaus in der Form von ineinander laufenden Schnörkeln gebildet, so dass hier die Stützenden von den horizontal gespannten Theilen in der Form nicht verschieden sind. Im Allgemeinen herrscht das Bestreben vor, die Polster oder weichen Theile des Stuhles überwiegend vorherrschen zu lassen über das harte Holzwerk, und um auch dieses möglichst unschädlich für den Verkehr um dasselbe zu machen, werden alle Ecken und Kanten, alle vorspringenden Verzierungen und plastischen Decorationen vermieden, oder bis zur Unförmlichkeit abgerundet.

Die Folge davon ist weiter, dass das Hauptgewicht der Decoration auf den Sitzpolster und Lehnpolster verlegt wird, der nun in schwerem reichen Stoffe eine abgeschlossene Darstellung von gruppirten Blumen oder selbst auch von figürlichen Scenerien erhält. Umrahmt erscheint nun dieser jetzt durchaus feste Polster von dem dünnen Holzwerk, das aber in den meisten Fällen als Bilderrahmen vollkommen vergoldet wird.

Durch die Verlegung des Hauptgewichtes beim barocken Fauteuil oder Sopha vom Gestelle auf das Polsterwerk gibt sich dasselbe als ein Geräth zu erkennen, das eigentlich nur so lange seine Erscheinung beibehält, so lange es nicht benützt, so lange also nicht die aufgestickten oder eingewebten Schäferscenen oder spielenden Amoretten und zarten naturalistischen Blümchen unter der zerquetschenden Last des Sitzenden verschwinden, dann bleibt aber eben auch von dem ganzen Stuhl gar nichts mehr übrig.

Ganz im Gegensatze zu diesen Möbeln hat die Antike und Renaissance die Decoration hauptsächlich an Orte verlegt, wo auch beim Gebrauche desselben solche unbedeckt bleibt, so auf die Füße, auf den Zwischenraum, der zwischen Armlehne und Sitzrahmen entsteht, und auf das obere Ende der Rücklehne. Hauptsächlich ist der griechische Sessel und der ihm ähnliche ägyptische Fauteuil in dieser Beziehung am mustergiltigsten und im Gegensatze zum Barocken unserer vollen Beachtung werth.

Wir könnten noch hinzufügen, dass, wo beim barocken Sessel aus Ersparungsgründen etwa auch der Sitz einfacher behandelt ist, das Ganze dann aller Form und irgend kunstgewerblicher Bildung entbehrt. Davon überzeugen kann man sich oft genug in alten Schlössern und Wohnungen, wo solche Möbel erhalten und nach dem Zugrundegehen des ursprünglichen Stoffes ein gleichmässiges Muster über die Polster gezogen wird.

Der Kasten ist vorläufig einer so entschiedenen Umänderung nicht unterlegen, weil er doch in Folge der gewünschten Fächer und Laden immer ein halbweg architektonisches Wesen behalten musste. Die Veränderungen werden sich hier in der ersten Barockzeit mehr auf das Detail erstreckt haben und auf die Verwendung verschiedener Techniken zu demselben, hauptsächlich aber dort, wo es sich um einen eigentlichen Kunstschränk handelte.

In Augsburg und Nürnberg soll die Schreinerei besonders zu Hause gewesen sein, in der letzten Stadt war es, wo der Schreiner Jacob Hepner gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts die Erfindung von zweifelhaftem Werthe, das geflammte oder wellige Hobeln in Eben- und anderem Holze gemacht hatte, in Augsburg kam die nicht minder unglückliche Idee auf, Truhen, Kästen u. dgl. mit künstlichen Ueberzügen von vergoldetem Pappendeckel u. dgl. zu überziehen.

Besonders genannt werden die Kunstschreiner Heinrich Eichler und Johannes Mann, der Letztere soll einen besonders schönen Kasten mit Verzierungen von Bernstein, Lapislazuli, Schildpatt, Säulen von Amethyst und anderen Steinen und ausserdem mit unsäglicher Mühe und Aufwand fast seines ganzen Vermögens einen Spiegel, Tisch und ein Leuchtergestell gefertigt haben, die er insgesamt um 20.000 fl. ausbot.

Nicht weniger als in Deutschland blühten auch in Frankreich diese neuen Techniken. Besonders gab es alle Arten eingeleger Arbeiten, die man dann auch nicht bloß in flachen, sondern auch in plastischen Formen ausführte. Zu statten kam hierbei noch, dass es jetzt gelang, das Holz in verschiedenster Weise, und zwar auch dem Ebenholze gleich, durch Beizungen zu färben.

Aber von besonderem Einfluss für das ganze Barockmöbel war eine Erfindung, welche am Ende des 17. Jahrhunderts in Paris durch Charles Boule gemacht wurde, und die zum Theil glänzenden, viel öfter aber traurigsten Resultate zu Tage förderte. Bei den Möbeln, welche in Boule-Arbeit ausgeführt sind, verschwindet das Holz vollkommen und wird als glatte Fläche mit Schildpatt und Metall verkleidet, wobei entweder das Schildpatt in's Metall, oder wohl öfter das Metall, wie Silber, Bronze, Zinn, in die Fläche des Schildpatts entweder in flachen Contouren oder auch als plastische Formen eingelegt ist.

Es begreift sich wohl von selbst, dass mit dieser Technik die plastische Form des Möbels durchaus verloren gegangen ist, und man sich vielmehr schon in der Hauptstructur auf ein kistenartiges Ansehen dieser Geräthe, welche so hohen Werth haben sollten, beschränken musste. Heute ist diese Art der Möbelbehandlung fast durchweg ausser Cours, nur hie und da glaubt man, dass es für Uhrgehäuse auf Consolen in grösseren Dimensionen nichts Edleres geben könne, als diese formlosen Dinge.

Die Boule-Arbeit will, wie alle eingeleger Arbeiten und wie jedes Decorationsmittel, vorerst mit Mässigung behandelt sein und verlangt eben so gut in diesem Falle ein bestimmtes Rahmenwerk, wie die Intarsia und jede Flächenfüllung.

Was für das Ende des 17. Jahrhunderts gilt, wird auch im 18. dem Wesen nach keine grosse Veränderung erlitten haben, nur wird jetzt die Constructionsform noch krauser, noch willkürlicher mit dem Uebergang in den Zopfstyl. Auch das Kastenmöbel nimmt in seinen Flächen und Füllungen im Grundrisse alle möglichen Curvenformen an, so dass die grösste Unruhe in die Gebilde kommt, sowie in die Architektur selbst, welche auch in den Grundrissformen der Häuser kaum mehr eine gerade Linie aufzuweisen hat.

Von strenger Architektur, im Gegensatze zum beweglichen Möbel kann man jetzt kaum mehr sprechen, denn Architektur wie Möbel bewegen sich in den unglaublichsten Gesammtformen, und insoferne ist eine Erzählung, welche dem Munde der Berliner geläufig ist, bezeichnend: Die dortige königliche Bibliothek ist in einem Bauwerke von merkwürdiger Formation untergebracht, das eher allem, als einem aus Mauern aufgeführten Gebäude gleichsieht. Der Architekt sollte sich an Friedrich den Grossen gewendet haben, um ihn über seinen Wunsch bezüglich der Form desselben zu befragen. Der König, nicht verlegen, soll ihm diejenige des zunächststehenden Kastens als wünschenswerth bezeichnet haben, und der Architekt hielt sich gezwungen, sie auszuführen. Die Erzählung ist gut erfunden, weil zwischen Haus und Kasten jetzt kein Unterschied mehr war und jedes eine unpassende Form hatte.

In die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fällt denn mit besonderer Vorliebe ein reiches Fourniren der Möbel, auch trotz der gekrümmten Flächen und noch mehr als eigentliche Behandlungsweise des Zopfstyles, das Lackiren des Holzes, welches das Fourniren wieder bis in den Anfang dieses Jahrhunderts verdrängte. Besonders beliebt und recht sehr zum Decorationswesen der Zeit passend, erschien der weisse Lack, zu dem sich dann wohl hauptsächlich theilweise Vergoldung und in reicheren Fällen auch mit Vorliebe eine schüchterne, zarte Bemalung in lichten Farben gesellte. Neben dem weissen Lacke wurden auch solche in anderen Farben verwendet.

Am Ende des 18. Jahrhunderts kommt durch das ernste Studium der Antike ein neuer Geist in das Formenwesen, der sich auch sofort in der Möbelbehandlung äussert; es ist der Styl Ludwig XVI., halb barock, halb mit antikisirenden Formen, welche aber beide miteinander immer im Kampfe liegen. Nun beginnt Alles mehr steif und architektonisch zu werden, die Cartouchen und Schnörkel werden gemassregelt, aber nicht vollends aufgegeben; das constructive Gerüste gewinnt an Solidität, indem es sich dem Wesen des Materials mehr nähert, und das antike Detail kommt vorerst nur ganz äusserlich, ohne mit der Structur aus einem Gusse componirt zu sein, in Anwendung.

Diese Möbel machen häufig einen guten Eindruck; da man wenigstens die Absicht erkennt, in bessere Bahnen nach den Verirrungen des Zopfstyles einzulenken, aber ihre zweifache Abstammung aus dem Barocken und aus der Antike lässt sie selten zu einer ganz vollendeten Form gelangen.

Nach Ludwig XVI., mit der Republik, noch mehr mit dem Kaiserthum, kommt dann eine trockene, kalte Behandlung der antiken Formen ohne geringsten Reiz, man wollte den Gegensatz alles Früheren, und glaubte bei einer nicht-verstandenen Antike das Richtige gefunden zu haben. Was hierbei heraus kam, ist selten der Rede werth; erst gegen die Mitte des Jahrhunderts, nachdem man die Antike nicht bloß von ihrer streng baulichen Seite, sondern auch von der Seite ihrer reizenden geräthlichen Schöpfungen kennen gelernt hatte, kam wieder Hand in Hand mit dem Studium der guten Renaissance eine neue, bessere Zeit für das Möbel.

So sind wir denn am Ende unserer Rundschau angelangt. Leider hatten wir es nicht mit einer zusammenhängenden

Kette von Beispielen zu thun, aus der wir uns auch ein ungestörtes Bild des Möbelwesens aller Zeiten machen konnten, sondern im Gegentheil fehlen gerade dort, wo wir dies am schwersten vermischen, die Glieder dieser Kette; von dem antiken Sitzmöbel, von dem der Renaissance der Frühzeit können wir nur einen beiläufigen Begriff bekommen.

Noch mehr also als in vielen anderen kunstgewerblichen Fächern ist der Bildner auf eigene Composition angewiesen, und muss, das Vorhandene studierend, erst mit klarem Blicke das Gute vom Schlechten unterscheiden lernen, denn in den seltensten Fällen wird ein directes Copiren, das auch sonst nicht erwünscht ist, zum Ziele führen.

Vielleicht, wenn man alle Vor- und Nachteile der verschiedenen Möbel genugsam erörtert und durchdenkt, wird sich darauf schliesslich ein allen Anforderungen entsprechendes Sitzmöbel bilden lassen, denn dieses bleibt doch immer am schwierigsten. Wie schwer sich die am Anfange des ersten Abschnittes gestellten Bedingungen zu gleicher Zeit erfüllen lassen, haben wir, um ein Beispiel zu nennen, an dem Barockmöbel gesehen, das sehr bequem ist, aber dafür aller Schönheit und aller Constructivität entbehrt.

Allen diesen Bedingungen am nächsten scheint der Fauteuil der späteren Aegypter zu kommen, ihm müsste man, da er uns auch nicht in fertiger Form vorliegt, die grösste Aufmerksamkeit zuwenden.

Viel leichter als das Sitzmöbel ist Tisch und Kasten zu bilden, denn bei diesen sind ja die Bedingungen viel weniger widersprechend, auch gibt es mehr Vorbilder, die aber mit Verstand verwendet sein wollen, damit man nicht eine Alterthümlichkeit und Plumpheit affectirt, wo sie heute mit unseren vollendeten Werkzeugen nicht mehr am Platze ist.

Ueberhaupt sollte man all' dem Möbelwesen, das sich mit herausfordernder Affectation als Bauernmöbel zu erkennen gibt, den Krieg erklären, so gut wie ein ganz genau auf die Jahrzahl eines bestimmten Styles eingerichtetes Zimmer, in dem man meint, der seinerzeitige Bewohner hätte es eben erst verlassen, eine Lächerlichkeit ist.

Studiren wir die alte Kunst, und bilden wir dann Dinge auf Grund dieser Studien, die für uns allein bestimmt sind, aus unserem Bedürfniss hervorgehen; und hierzu mögen diese Zeilen neuerdings ange-regt haben.



LITERATUR-BERICHT.

AUGUSTUS WELBY NORTHMORE PUGIN, der Neubegründer der christlichen Kunst in England. Zugleich zur Frage von der Wiederbelebung der Kunst und des Kunsthandwerks in Deutschland. Von Dr. Aug. Reichensperger. Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung. 1877. kl. 8^o, 96 Seiten.

Wer Aug. Reichensperger's literarisches Wirken kennt, weiss im Voraus, dass er in einer neuen Schrift desselben eine Menge guter, gesunder Gedanken, treffender Bemerkungen, fruchtbarer Anregungen finden werde, welche aber, gleich den Kernen mancher Früchte, aus einem ungeniessbaren, verfilzten Zellengewebe, so aus einer ebenso ungeniessbaren, zähen Doctrin losgeschält sein wollen, die aus einer fixen Idee hergeleitet ist. Germanisch = christlich, christlich = katholisch, katholisch = mittelalterlich, mittelalterlich = gothisch, folglich germanisch = gothisch, folglich kann der Kunst und dem Kunstgewerbe in Deutschland nur auf einem Wege Heil erblühen, durch die Rückkehr zur Gothik. Gegen diese absonderliche Beweisführung gibt es bei dem Verfasser keinen Widerspruch. Wer sich etwa beikommen lassen wollte, zu behaupten, dass die deutsche Nation älter als das Christenthum, dass auch ausserhalb der katholischen Kirche noch Christenthum und ausserhalb des Mittelalters noch Katholicismus

zu finden sei, dass im Mittelalter noch eine andere Kunst als die Gothik geblüht und Werke von unanfechtbarer Grossartigkeit und Schönheit geschaffen habe, dass die Gothik gar kein deutsches, sondern ein französisches Gewächs sei, welches die echt deutsche «romanische» Kunst überwuchert und erstickt habe, — der, nun der erhält von Herrn Reichensperger keinen Bescheid. Der Verfasser macht es also noch ärger, als die einstigen Refugiés zur Zeit der Restauration in Frankreich, welche doch bis zur Revolution die geschichtliche Entwicklung gelten liessen. Er verwirft nicht allein die ganze Renaissance als «heidnisch» — dass die unfehlbare Kirche diese Renaissance mitverschuldet und später aus ihrem Schoosse den Jesuitenstyl hervorgebracht hat, verschlägt dabei nichts! — auch die romanische Kunst fällt der gleichen Verdammniss anheim, und dass ohne diese die gothische Kunst nicht hätte werden können, das wird einfach ignorirt. Die christlich-germanische Nation ist das Jupiterhaupt, aus welchem die gothische Minerva fix und fertig hervorgegangen ist. Bei dieser Art, mit der Geschichte umzuspringen, darf es Niemand überraschen, dass der Verfasser nicht sehen will, dass die italienische Renaissance auf deutschem Boden eine nationale Umwandlung erfuhr, wie einst die römische Kunst, und dass dabei aufgenommen wurde, was wirklich deutsch in der

Gothik gewesen war; dass er der Renaissance und nicht den Religionskriegen und der Verschiebung der europäischen Machtverhältnisse die Schuld an dem Dominieren des französischen Geschmacks zuschreibt u. s. w.

Wie eingangs erwähnt wurde, fehlt es in der Schrift, welche sich in erster Linie mit dem Hauptagitor für die Gothik in England, dem 1812 geborenen, im Mannesalter zum Katholicismus übergetretenen und 1852 im Wahnsinn gestorbenen Architekten Pugin beschäftigt, nicht an Stellen, welchen jeder Unbefangene gerne beistimmen wird. Dass die «Ausländerei», die unbedingte Auflösung aller Zunftverbände u. s. w., die unverhältnismässige Begünstigung der Malerei vor den anderen Künsten u. a. m. viel, zur Herbeiführung der gegenwärtigen Zustände in Kunst und Kunsthandwerk beigetragen haben, kann unmöglich bestritten werden. Aber wenn Reichensperger behauptet, die von ihm als feststehend angenommene Ueberlegenheit der englischen (natürlich

gothischen!) Kunst und Kunstindustrie über die deutsche beruhe vorzüglich auf dem Nichtvorhandensein der Schul- und Militärpflicht dort, wenn er es nachahmenswerth findet, dass dort Künstlerstipendien nicht zu Studien in Italien, sondern im Lande selbst gegeben werden u. dgl. m., so wird wieder klar, wie sehr in ihm der Kunstkenner sich dem kirchlich-politischen Parteimanne unterordnet, und auf wie schwachen Füßen im Grunde sein künstlerisches Glaubensbekenntniß steht. Da er selbst fühlt, dass die gut gothisch erzogenen Künstler und Kunsthandwerker gar leicht abtrünnig werden würden, wenn man ihnen gestattet, sich ohne Scheuleder in der Welt umzuschauen, so wird auch das von ihm empfohlene Mittel der freien Meisterschulen nicht helfen, sondern nichts übrig bleiben, als alle nichtgothische Kunst zu verbieten — im Namen der Nationalität, des Glaubens und der Freiheit!



GESCHNITZTE TRUHE aus Nussholz, 73 × 187^{cm}; italienisch, XVI. Jahrhundert.

ABBILDUNGEN.

Tafel 12. — FAYENCE-SCHREIBZEUG, entworfen von *Hans Macht* in Wien.

Dieses Schreibzeug ist in der Art der besten Arbeiten von Rouen decorirt. Die Malerei, blau und schwarz auf einem Grunde von feurigem Ockergelb, ist auf der Staubglasur ausgeführt und zugleich mit dieser im Scharffeuer gebrannt.

Tafel 13. — KAMIN, entworfen von Bildhauer *C. Lacher* in Graz, ausgeführt von Hafner *Franz Wudia*, ebendasselbst.

Ebenso glücklich in der Composition, wie mit technischer Vollendung in grün glasirtem Thon ausgeführt, wurde diese Arbeit auf der Münchener Ausstellung mit Recht als ein sehr erfreulicher Versuch bezeichnet, den Kamin in angemessene Verbindung mit der Decoration des bürgerlichen Wohnzimmers zu bringen, aus welcher die sonst vorherrschenden Marmorkamine als zu anspruchsvoll hervorstechen.

Tafel 14. — THEIL EINES GARTENGITTERS, entworfen von Architekt *L. Abel*, ausgeführt von *A. Milde*, Hofschlossermeister in Wien.

Tafel 15. — SCHRANK von *Ant. Pössenbacher*, Hofmöbelfabrikanten in München.

Die Zimmereinrichtung im Style der deutschen Renaissance von *A. Pössenbacher* in München erregte auf der dortigen Ausstellung bekanntlich das all-

gemeine Interesse durch den Geschmack in der Zusammenstellung und die stylvolle und gediegene Ausführung der einzelnen Objecte. Wir freuen uns, eines der gelungensten Stücke der Pössenbacher'schen Ausstellung unseren Abonnenten vorlegen zu können, ein Möbel, welches nach seiner Construction und der discreten Ornamentation für den wirklichen Gebrauch bestimmt und geeignet ist. Aus dunklem Eichenholze mit Füllungen von ungarischem Eschenholze, in welches die Adern mit Ahorn und Rotheiben eingelegt sind, bildet der Schrank die Umhüllung einer eisernen Casse und fügt so dieses, gewöhnlich störende Möbel auf das passendste in das Ensemble eines Wohn- oder Arbeitszimmers ein.

Tafel 16. — SCHÜSSEL IN LIMUSINER-EMAIL, ausgeführt von *Pierre Cortoys*.

Pierre Cortoys, auch *Corteys*, *Courtoys*, *Courteys*, *Courteu* geschrieben, gehörte einer alten Glasmalerfamilie von Limoges an und wandte sich, wie die Mehrzahl der dortigen Glasmaler, der Emailmalerei auf Metall zu. Die frühesten von ihm bekannten Arbeiten datiren von 1545; die vorliegende ist mit 1558 bezeichnet, stammt also aus der Zeit, in welcher der, wahrscheinlich aus *Pierre Reymond's* Schule hervorgegangene Künstler die grossen Emailplatten für das Schloss «Madrid» des Königs *Franz I.* malte.

MESSEN UND AUSSTELLUNGEN.

Von Bruno Bucher.



enn von der Entwicklung des Ausstellungswesens die Rede ist, welches in unseren Tagen eine so ausserordentliche, fast übermässige Bedeutung erlangt hat, so geht man selten um mehr als ein Vierteljahrhundert in die Vergangenheit zurück, nämlich bis auf jene Londoner Industrie-Ausstellung, zu welcher zum ersten

Male alle Völker des Erdballs eingeladen wurden; oder man erinnert höchstens im Vorübergehen an die auf einzelne Reiche oder Staatenverbände beschränkten Unternehmungen, welche als Vorläufer der Weltausstellungen uns seit 1798 begegnen. In der That aber lässt das Geschlechtsregister sich viel weiter verfolgen; und sind die Nachrichten über Physiognomie und Charakter der Urahnen der Industrie-Ausstellungen auch nur spärlich und dürftig, so kommt uns der Vergleich mit denjenigen ihrer Nachkommen zu Hilfe, welche abseits vom grossen Verkehr sich unverkennbar viel von ihrem ursprünglichen Wesen bewahrt haben. Diese in der Entwicklung zurückgebliebenen Stammverwandten der berühmten Familie sind die in manchen Gegenden noch so gewissenhaft gefeierten Kirchweihfeste, Kirchtage, Kirmes, und sie sind ganz geeignet, uns eine Vorstellung von den Industrie-Ausstellungen in ihrer Kindheit zu geben. Das Fest des Kirchenpatrons versammelte die Gläubigen des Ortes und der Umgegend im Gotteshause; war die Messe beendet, so wurde von den Herzugewanderten die Gelegenheit zu Einkäufen benützt, und waren auch diese besorgt, so konnte der Rest des Tages der Belustigung gewidmet werden. So sehen wir gegenwärtig auf dem Lande, zumal in Gebirgsgegenden mit ihrer zerstreut lebenden Bevölkerung, Geschäft und Vergnügen in unmittelbare Verbindung mit den Kirchenfesten gebracht; so vergegenwärtigt uns noch in mancher Stadt, die ihren alterthümlichen Charakter bewahrt hat, die nächste Umgebung der Kirche, nämlich Marktbuden und Wirthshäuser, diesen Zusammenhang, und so ist es nachweislich vor dreizehn Jahrhunderten gewesen. «Das Volk hält seine Märkte,» heisst es in den Homilien Papst Gregor's des Grossen, «wenn es zum Weihefeste einer Kirche zusammenströmt.» Die Beschwerlichkeit, oft auch die Unsicherheit der Communication machte es zum Gebote, die Anwesenheit in dem grösseren Orte so viel als möglich auszunützen, sich mit Vorrath von den Dingen zu versorgen, welche nicht im Hause angefertigt werden konnten; wie die Käufer, so fanden sich aber bald auch die Händler von aussen ein, und das fahrende Volk der Spielleute, Gaukler, Wahrsager u. s. w. blieb nicht zurück. An den durch ihre geographische Lage oder durch weltlicher oder geistlicher Fürsten Gnade besonders begünstigten Plätzen wurden aus den Märkten für den Kleinhandel Messen für den Grosshandel; und als diese durch den Umschwung in den

Verkehrsverhältnissen nach und nach ihre Bedeutung verloren hatten, war auch schon eine neue Institution, die Industrie-Ausstellungen, zu einer Entwicklung gediehen, welche jene vollends überflüssig machte. In dem Augenblicke, wo von all' den einst berühmten Messplätzen Deutschlands genau genommen nur noch ein einziger sich auf einer gewissen Höhe erhält, und das System der Ausstellungen offenbar einer Umwandlung entgegengeht, mag es uns verstattet sein, einen Blick auf die Vergangenheit und in die Zukunft der Industrie-Ausstellungen zu werfen.

Der Name «Messe» für einen grossen, auch aus der Ferne besuchten Markt soll in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts aufgekommen sein. (Privilegium für Frankfurt, verliehen von Kaiser Ludwig 1337.) Ueber den kirchlichen Ursprung dieser Bezeichnung kann, wie es scheint, kein Zweifel bestehen, und nur als einen Beleg dafür, wie schnell der natürliche Zusammenhang in Vergessenheit gerathen kann, wollen wir notiren, dass der Verfasser des Werkes «Majestas imperatoria juri suo asserta», Multzius, es nöthig fand, die Ansicht zu widerlegen, welche das Wort «Messe» von dem «Messen — mensurare» ableiten wollte; er selbst aber eine Erklärung gab, welche das wirkliche Verhältniss einfach umkehrt. Nicht, weil auf den Märkten Güter und Waaren ausgemessen werden, habe man jenen den Namen beigelegt, sondern weil bei solchen grossen Märkten eine feierliche Kirchenmesse gelesen werde, meint er. Zu seiner Zeit, d. i. zu Ende des XVII. Jahrhunderts, war also bereits dem Bewusstsein entschwunden, welchen Platz im Volksleben einst die Kirchenmesse eingenommen hatte. Allerdings waren an den Hauptmessplätzen schon frühzeitig die Märkte von dem Kirchweihfeste losgelöst worden, falls eine andere Jahreszeit den Interessen des Handels entsprechender war. So ging in Frankfurt a. M. die ursprünglich am 24. August, als dem Tage des heil. Bartholomäus, des Schutzpatrons der Domkirche, abgehaltene Bartholomäusmesse in eine Frühjahrs- und eine Herbstmesse auf, nachdem schon 1330 der Stadt das Recht zugestanden worden war, einen zweiten Markt, und zwar in der Fastenzeit abzuhalten. Anderswo verwischte die Reformation die Erinnerung an die früheren kirchlichen Beziehungen, wie beispielsweise in Danzig die längst auf das Niveau eines Jahrmarktes gesunkene, einst bedeutende Messe, noch heute Domnik genannt, und auch am Tage Dominicus (4. August) eröffnet wird, ohne dass man dabei des Schutzheiligen des Ordens und dieses Ordens selbst gedächte, welcher die jetzige katholische Kirche mit dem vor 36 Jahren abgebrochenen Kloster im XIII. Jahrhundert gegründet hat. Erhalten hat sich bis auf unsere Tage eine Reminiscenz an den kirchlichen Charakter des Handelstages und Volksfestes, das Einläuten und Ausläuten der Messe mit den Kirchenglocken, und auch der hier und da noch bestehende Gebrauch, dass Spielleute die Bewohner der Messstadt mit einem Choral wecken, hat gewiss denselben Ursprung. Anderes erinnert an die Verkehrs-

verhältnisse im Mittelalter und noch weit über dessen Grenze hinaus bis zur endlichen Durchführung des sogenannten ewigen Landfriedens.

Frankfurt a. M., von jeher einer der wichtigsten Messplätze im deutschen Reiche, hat länger als irgend ein anderer eine Menge von Einrichtungen und Gebräuchen conservirt, welche aus der Blütezeit der Messen stammten und mit deren Schwinden ihre Bedeutung eingebüsst hatten. Es conservirte dieselben wie überhaupt allerlei mehr oder weniger veraltete Einrichtungen und Gebräuche kraft der dort besonders stark entwickelten und zähen reichsstädtischen Anhänglichkeit an das Herkömmliche, die, eine Folge der ganz eigenthümlichen Stellung Frankfurts als der dem jeweiligen Kaiser tributären Krönungsstadt, nach 1815, als die ehemalige Reichsstadt zu einem souveränen Staatswesen gemacht worden war, nothwendigerweise einen Anflug von Caricatur erhalten musste. Schon aus Goethe's Schilderung des Lebens und Treibens in seiner Vaterstadt lesen wir heraus, wie nahe manche an sich ehrwürdige Reminiscenz der Gefahr gebracht war, einfach komisch zu wirken. Ausführlich bespricht er, wie bekannt, die «seltsamen Feierlichkeiten», durch welche die beiden Messen angekündigt wurden, wie da am sogenannten Geleits-tage Abtheilungen der bürgerlichen Cavallerie zu den verschiedenen Thoren hinausritten bis an die durch alterthümliche, zum Theil ja heute noch stehende Wartthürme bezeichnete Grenze des städtischen Gebietes; wie sie dort mit einigen Reitern oder Husaren der einst zum Geleite der Messfremden berechtigten Reichsstände zusammentrafen und dieselben wohl bewirtheten, so wohl, dass bei der späten Rückkehr in die Stadt mancher bürgerliche Reiter weder sein Pferd, noch sich selbst auf dem Pferde zu erhalten vermochte. Damals also war von jener Einrichtung, welche einst durch den Zustand der öffentlichen Sicherheit geboten gewesen, nur die Volksbelustigung noch übrig; fünfzig Jahre später begegnen wir noch dem «Geleitsreiter» als einer komischen Figur des Frankfurter Volkstheaters, und nach abermals fünfzig Jahren existirte als letzte Erinnerung an den wichtigen Tag nur die Geleitsbretzel, ein eigenes Gebäck, das am Geleitstage genossen und selbstverständlich mit Wein angefeuchtet werden musste. Auch das «Weinschiff» kam und kommt vielleicht gegenwärtig noch pünktlich zur Messe von den rebenreichen Gestaden des Rheingau's her, und übte das alte Vorrecht aus, während der Messzeit an Bord Einheimischen und Fremden den guten Tropfen unverzollt zu schänken. Dagegen vermissen wir Nachrichten über das spätere Schicksal sowohl, wie über die etwaigen besonderen Privilegien der Tanzschiffe, welche, aus dem Oberlande kommend, ebenfalls am Mainufer anlegten, und ohne Zweifel schon wegen der Ungewöhnlichkeit eines solchen Tanzbodens fleissig benützt wurden.

Also auch in diesen längst inhaltslos gewordenen Ueberbleibseln der früheren Messherrlichkeit erkennen wir noch die drei Wurzeln dieser letzteren: das Kirchenfest, das Volksfest, den Handelstag. Indessen werden uns in einzelnen Fällen auch noch andere Veranlassungen für das Entstehen eines Messplatzes überliefert. Jene fränkischen Kaufleute, welche als die Gründer des östlichen Frankfurt, Frankfurt a. O., bezeichnet werden, sollen dort hingezogen worden sein durch die Existenz eines befestigten Lagers, welches die brandenburgischen Markgrafen im XIII. Jahrhundert behufs der Behauptung jener, den Wenden abgenommenen Grenzgebiete aufgeschlagen hatten.

Sogar das Zollwesen, welches direct doch nicht zu denjenigen Einrichtungen gerechnet werden kann, welche den

Handel und Verkehr fördern, hat wenigstens mittelbar Messplätze geschaffen. Den Landesfürsten, den Städten und Stiftern wurde von den Kaisern das Zollrecht verliehen als Entschädigung für übernommene Lasten oder als Begünstigung. Der Besitzer der übertragenen Zollstelle hatte nun das grösste Interesse, dieselbe recht einträglich zu machen, und das war nur möglich, indem man ihr einen grossen Verkehr zuwendete. Es entstand der Strassenzwang, demzufolge die Waaren von einem Orte zum andern auf bestimmten Zollstrassen geführt werden mussten, auf welchen sie dafür den Schutz der Gebietsherren genossen. Die Zollstellen wurden zu Stapelplätzen, zu Niederlagsstätten, und es entwickelte sich ein natürlicher Verkehr zwischen den die Waare zur Verzollung bringenden Kaufleuten und den Zwischenhändlern, den zu befördern, zu regeln und zugleich nach Kräften auszubeuten die Städte beflissen waren.

Das sind jedoch nur Ausnahmefälle. Als Regel lässt sich im Allgemeinen aufstellen, dass die ältesten Märkte, welche zu mehr als localer Geltung gelangten, von der Geistlichkeit gestiftet und vom Kaiser bestätigt worden waren, dass späterhin die Staatsgewalt selbstständig vorging, und dass früher und später die lebhafteste Concurrenz zwischen den Städten bestand, die heftigsten Kämpfe um die Messprivilegien geführt wurden. So verlieh schon 833 König Ludwig I. der jetzt noch durch ihre Bibliothek berühmten Benedictiner-Abtei Corvey in Westphalen das Markt- und Münzrecht, um der durch die Sachsenkriege Carl's d. Gr. verwüsteten Gegend aufzuhelfen; so erhielt das Moritzkloster in Magdeburg von Otto d. Gr. das Markt-, Münz- und Zollprivilegium. Der Erzbischof von Bremen stiftete den dortigen Markt zum Gedächtniss des h. Willehad, welcher jenen Gegenden das Christenthum gebracht hatte, und Conrad II. ertheilte die erforderlichen Privilegien; aus derselben Zeit scheint die Peter-und-Paulsmesse in Naumburg zu stammen, welche durch Jahrhunderte eine gefährliche Rivalin der Leipziger Messe war und vielleicht Siegerin geblieben wäre, wenn nicht Papst Leo X. ausdrücklich die Verlegung vom Peter- und Paulstage auf den October, also auf die Zeit der Leipziger Michaelismesse, verboten hätte. Dass die einst viel besuchte Messe des kleinen Ortes St. Denis von oder doch zu Gunsten der dortigen Abtei gegründet worden, bedarf keines Nachweises; auch wurde sie am Namenstage jenes h. Dionysius abgehalten, welcher das Wunder verrichtet hatte, mit seinem abgeschlagenen Kopfe in der Hand von Paris bis St. Denis zu wandern. Lübeck wurde mit Marktprivilegien ausgestattet, wie es scheint, um dieser Stadt die Erbschaft der 1189 von Heinrich dem Löwen zerstörten ältesten und mächtigsten Handelsstadt Norddeutschlands, Bardowik, von welcher jetzt nur ein unbedeutender Marktflöckchen Kunde gibt, zuzuwenden. Politischen Ursprungs waren auch die Märkte in Wien. Seit 1221 war den Kaufleuten aus Westdeutschland der Durchzug durch Oesterreich nach Ungarn und Italien verwehrt, sie mussten ihre Waaren in Wien niederlegen und an Bürger dieser Stadt verkaufen — Verhältnisse, an welche uns noch die Namen einzelner Häuser in Wien erinnern, wie Regensburger-, Passauer-, Kölner-Hof, denn die genannten Städte waren es hauptsächlich, welchen auf diese Weise der unmittelbare Verkehr mit Ungarn und Venedig versperrt wurde. Auch sollte kein fremder Kaufmann länger als zwei Monate in Wien sich aufhalten, 1278 aber erhielt die Stadt das Recht, zwei siebentägige Jahrmärkte zu Lichtmess und Jacobi abzuhalten, welche Ordnung 1382 dahin abgeändert wurde, dass die Märkte auf Himmelfahrt und Katharinentag fielen und je vier Wochen

dauerten. Die Zustände in Ungarn, die Türkenkriege und die Benützung anderer Handelswege nach Italien standen aber einem höheren Aufschwunge des Wiener Marktes entgegen.

Wir haben von der Concurrrenz der Städte untereinander gesprochen, und davon, dass Naumburg eine Zeit lang das Uebergewicht Leipzigs bedrohte, welches ausserdem noch Halle, Erfurt und andere Städte verdrängen musste, wenn es nicht selbst verdrängt werden wollte. In ähnlicher Weise sehen wir Bozen und Innsbruck um die Vermittlung zwischen Deutschland und Italien ringen; ersteres hielt schon im Jahre 1202 vier Märkte jährlich ab, jeden in der Dauer von fünfzehn Tagen; so auf der anderen Strasse nach Italien Augsburg und Nürnberg, während Augsburg sich noch ausserdem der Nebenbuhlerschaft Ulms, Nürnberg der Nebenbuhlerschaft Würzburgs und Bamberg's sich zu erwehren hatte. So rivalisirte Prag mit Wien. Die Geschichte der Frankfurter Messe liefert aber bis in die jüngste Zeit Material zu diesem Capitel. Die Stadt war schon in den frühesten Zeiten darauf bedacht, sich durch Privilegien zu schützen. Kaiser Friedrich II. sagte von Ascoli aus, wo er 1246 gegen den Cardinal Capoccio im Felde lag, den zur Frankfurter Messe reisenden Kaufleuten den kaiserlichen Schutz zu und bedrohte die Zuwiderhandelnden mit schweren Strafen; desgleichen bestimmte Kaiser Ludwig I., welcher der Stadt besonders gnädig gesinnt war, um 1330: «Wer der wäre, der den Frieden und die Sicherheit breche oder die Bürger zu Frankfurt zu Unrecht angriffe, sie um weltlicher Sache vor ein geistliches Gericht lade, den mögen die Frankfurter Bürger vor den kaiserlichen Schultheissen laden, den und die und ihre Helfer mögen die Bürger von Frankfurt von wegen des Kaisers mit Gewalt angreifen, an ihrem Leib und ihrem Gut.» Dieselbe Urkunde setzt die Dauer der Frühjahrsmesse vom Sonntag Oculi bis zum Sonntag Judica fest. Zwei Jahre später wird von demselben Kaiser verordnet, dass etliche Dörfer und Städte, welche Marktprivilegien besaßen, diese nur für Wochenmärkte benützen dürfen, nicht

aber dieselben Freiungen und Gnaden haben sollen wie Frankfurt. 1337 verheisst wieder derselbe Kaiser für sich und seine Nachkommen, dass weder Mainz noch irgend einer andern Stadt Märkte und Messen gegeben werden sollen, «die den zween Messen und Märkten zu Frankfurt schädlich sein mögen». Von Mainz also glaubte die Stadt sich bedroht, und die Besorgniss sollte nicht lange darnach in Erfüllung gehen. Frankfurt hatte 1349 für Günther von Schwarzburg gegen Carl IV. Partei genommen, und dieser bestrafte nach der Resignation des Gegenkönigs die Stadt durch Entziehung ihrer Messprivilegien, welche an Mainz, Friedberg i. d. Wetterau, u. a. O. übergingen — allerdings nicht auf lange Zeit. Denn zu Ende des Jahres liess der Kaiser sich erbitten, gegen Erlag von 20.000 Mark Silber den Frankfurtern ihre Messe wieder zu geben; beiläufig bemerkt, die nämliche Summe, welche Carl IV. selbst an Günther für den Verzicht gezahlt hatte, so dass die Messgerechtigkeit einer Krone gleich geschätzt erscheint! Von da an wurde, so lange das Reich bestand, Frankfurt stets auf's Neue in seinen Vorrechten bestätigt, und die Messe, nur zu Zeiten durch den räuberischen Adel der Nachbarschaft belästigt, gedieh zu einer Blüte und einem Ruhm, von denen Luther's Klagen in dem Buche vom Kaufhandel und Wucher einen Begriff geben. Er rügt es, dass von jeder Frankfurter Messe angeblich an die 300.000 Gulden in fremde Länder weggeführt würden und beschuldigt die Messen, dass sie dem Kleiderluxus und der Vorliebe für ausländische Stoffe den grössten Vorschub leisten. Aber in unserem Jahrhundert sollte Frankfurt noch einmal in Gefahr kommen, seine Messen zu verlieren. Die Stadt hielt sich nämlich zurück, als 1834 die verschiedenen Zoll- und Handelsvereine in den deutschen Zollverein aufgingen, und sofort wurde von Hessen-Darmstadt, welches schon seit 1828 ein Zollgebiet mit Preussen bildete, ein Messplatz in Offenbach errichtet, der auch vom Zollverbände aus so lange besucht und unterstützt wurde, bis Frankfurt diesem ebenfalls beitrug, 1836.

(Fortsetzung folgt.)

LITERATUR-BERICHT.

BLÄTTER FÜR KOSTÜMKUNDE. Historische und Volkstrachten. Neue Folge, zweites Heft. Berlin, Franz Lipperheide.

Nach einer Ankündigung auf dem Umschlage dieses Heftes soll von dem nächsten Hefte an der Stahlstich durch den Holzschnitt ersetzt werden, ferner wird A. v. Heyden als Redacteur des Unternehmens genannt, der sich mit einem zahlreichen Stabe namhafter Künstler, wie L. Burger, Gentz, Hiddemann, Ferd. Keller, Franz Meyerheim u. A. umgeben hat. Beide Neuerungen können dem Werke nur zu Statten kommen. Denn dem Stahlstich klebt immer etwas von dem «Modenbilde» an und auch die Zeichnungen selbst, alle von einer Hand ausgeführt, erhalten etwas Uniformes. Das Princip, die Kostümfiguren mit zeitgemässer Staffage zu umgeben, ist gewiss zu billigen; doch wäre erwünscht, zu erfahren, woher die historischen Trachten genommen sind, insbesondere auch, worauf sich die Wahl der Farben gründet.

HEINRICH ALDEGREVER, 1502—1555. Ornamente. München, Manz'sche Hofkunsthdlgung.

Publicationen wie die vorliegenden kommen einem allgemeinen und berechtigten Wunsche entgegen. Der Sammler von Profession wird allerdings mit keinerlei Reproduction, und sei dieselbe die allertreueste, sich zufrieden-

geben, für ihn hat nur das Original Werth; allein er kann in diesem Falle auch nicht die Klage erheben, dass die auf der Photographie beruhenden Methoden der Vervielfältigung den Fälschern in die Hände arbeiten. Das Verfahren B. Obernetter's in München, welcher die Copien nach Originalen des dortigen Kupferstichcabinet's ausgeführt hat, unterscheidet sich ja eben von anderen Manieren des unveränderlichen photographischen Druckes auch dadurch, dass seine Drucke den Charakter der Photographie nicht verleugnen, so dass schon ein ungewöhnlicher Grad von Naivetät dazu gehören würde, sich durch ein solches Blatt täuschen zu lassen; während schon Mancher Braun'sche Kohlenphotographien nach Dürer etc. glückselig «entdeckt» haben soll. Auch hat die Verlagshandlung vermieden, durch Wahl des Papiers, Adjustirung etc. den Missbrauch zu erleichtern. Für Schulen und öffentliche Bibliotheken, für Künstler und Kunsthandwerker aber sind derartige Erscheinungen eine wahre Wohlthat. Studiren und Arbeiten lässt sich nach den Facsimiles genau so gut, wie nach den Originaldrucken, die Bibliotheken brauchen daher nicht mehr die letzteren zu solchen Zwecken herzuleihen, und der Privatmann kann 61 Compositionen des phantasievollen Kleinmeisters für einen Preis erwerben, welcher sonst wohl für ein Blatt gezahlt wird (32 Mark). Wir können nur wünschen, dass ein reichlicher Absatz die Verlagshandlung zu weiteren Publicationen dieser Art ermuthigen möge.

BLASEBÄLGE.

Die Vorrichtungen, um durch einen concentrirten Luftstrom die Glut anzufachen, sind augenscheinlich so alt, wie die Bearbeitung des Metalls, und waren in den frühesten Zeiten bereits nach dem Princip construirt, auf welchem auch die heutigen Gebläse wie die Blasebälge für den Handgebrauch beruhen. Der skythische Weise Anacharsis, welcher zu Solon's Zeit lebte, wurde als Erfinder des Blasebalges bezeichnet; doch lässt bereits Homer (Ilias XVIII. Gesang) den Hephästos mit zwanzig Bälgen hantieren, welche beweglich waren, da der Gott sie nebst seinem übrigen Handwerksgeräthe wegräumt, als er die Arbeit verlässt. In ägyptischen Wandmalereien begegnet man Schläuchen, welche vom Arbeiter getreten und dann vermittelt einer Schnur wieder aufgezogen werden.

Es ist wohl nicht zu bezweifeln, dass auch die Alten schon neben diesen grossen, für Schmelzöfen etc. benutzten Blasebälgen kleine für den Hausgebrauch gehabt haben. Im Mittelalter sind die letzteren nachweisbar.

So befindet sich an einem Capital einer französischen Kirche aus dem Anfange des XII. Jahrhunderts ein Bauer, welcher beschäftigt ist, die Spreu vom Getreide wegzublasen, und zwar mit einem Instrumente, welches durchaus mit den heute gebräuchlichen Hand-Blasebälgen übereinstimmt. Ein Bild aus den folgenden Jahrhunderten zeigt uns Jemand, der mit demselben Geräth das Feuer im Kamin anfacht; auch dieser Blasebalg ist noch ganz einfach gestaltet. Vom Anfang des XV. Jahrhunderts an kommen aber die ornamentirten Blasebälge vor; die Wangen sind meist in Holz geschnitzt, das Rohr in Kupfer oder Bronze ausgeführt und ciselirt; natürlich folgen die Künstler der verschiedenen Zeiten dem herrschenden Styl. So ist an einem Stücke aus spätgothischer Zeit die Fläche durch Masswerk in Felder für figürliche Darstellungen getheilt, das Zugloch als Fischblase gebildet.

Das hier abgebildete Exemplar gehört der Sammlung des Grafen Poldi Pezzoli in Mailand an und stammt aus dem XVII. Jahrhunderte. Es besteht aus Nussholz und Bronze, die Grössenverhältnisse sind 66:27^{cm}. Die Deckelseite hat in Holzschnitzerei eine Kyklopenwerkstatt, in welcher natürlich auch der Blasebalg nicht fehlt, eine Erotengestalt spielt im Herdwinkel mit dem Ende der Kette, welche die Männer schmieden. Die Bodenseite *) des Blasebalges wird von einer Maske eingenommen, deren Mundöffnung als Zugloch dient.

Auch an diesem Stücke des Hausrathes erfreut uns das Bestreben, jeden Gegenstand des täglichen Gebrauches durch sinnigen Schmuck zu adeln. Mit dem architektonisch aufgebauten Kaminmantel und den zierlichen Gefässen auf demselben stand auch das Geräthe zur Bedienung der Feuerstätte in künstlerischem Einklange.

Viollet-le-Duc lässt in seinem Dictionnaire du Mobilier français einen der fingirten Kunsthandwerker des XIII. Jahrhunderts, durch deren Werkstätten er den Leser geleitet, den Lampier Maitre Alain le Grant sich folgendermassen äussern:

«Ihr seht, dass das Rohr sich an den Balg in Gestalt eines kleinen Thierkopfes anfügt. Seid versichert, dass dieser Luxus nicht unnütz ist. Er gewöhnt die Lehrlinge daran, auf das Handwerkzeug, das sie täglich gebrauchen, zu achten, und es zu würdigen. Der kleine Thierkopf macht den Blasebalg um nichts besser, aber er gibt demselben längere Dauer, weil die jungen Leute von Natur aus geneigt sind, diejenigen Dinge zu schonen, welche durch die Arbeit werthvoll geworden sind; ich finde mich daher reichlich entschädigt für die Mühe, einen untergeordneten Gegenstand künstlerisch gebildet zu haben.»

Es mag dahingestellt bleiben, ob die kunstreichen Meister vor einem halben Jahrtausend wirklich so gedacht haben, oder ob sie nur dem menschlichen Zuge folgten, «das zum Leben Nothwendige durch Anmuth zu zieren». Aber uns dünkt, dass das dem Meister Alain in den Mund gelegte Argument immerhin der Erwägung werth sei.



BLASEBALG aus dem XVII. Jahrhundert.

A B B I L D U N G E N.

Tafel 17. — SEIDENSTICKEREI auf Leinwand, ital. Arbeit aus dem XVI. Jahrhundert.

Tafel 18. — PRUNKSCHRANK, zugleich als Schreibtisch zu benützen, in schwarzgebeiztem Birnbaum mit Elfenbein-Einlagen ausgeführt von Joh. Hauser, Bau- und Möbelschreinerei in Stuttgart.

Tafel 19. — SILBERNER TAFELAUFSATZ von Sy & Wagner in Berlin.

*) Abbildung hievon folgt in Heft V.

Tafel 20. — BIERKRUG in Steinzeug und Salzglasur, entworfen von Hans Macht in Wien.

Tafel 21. — COMMUNIONGITTER für die Votivkirche in Wien, entworfen von Prof. H. Riewel, in Schmiedeeisen ausgeführt von L. Wilhelm daselbst.

Tafel 22. — ECKSCHRANK in Eichenholz von H. Irmeler in Wien.

MESSEN UND AUSSTELLUNGEN.

Von Bruno Bucher.

(Fortsetzung.)



es Zusammenhanges zwischen Zollgefälle und Schutz des Verkehrs wurde bereits gedacht. Allein dieser Zusammenhang machte sich auch in anderer Art fühlbar. Gewährte der eine Grundherr dem Kaufmanne Geleit dafür, dass dieser einen Zoll entrichtet und die Zollstrasse eingehalten hatte, so beunruhigte ihn der andere, der sich gleichen natürlichen, wenn auch nicht rechtlichen Anspruch darauf zuschrieb, die Brücken und die Strassen zu sperren und einen Zehent zu erheben, bei dessen Verweigerung aber das Ganze. Wir haben in der tragischen, von Heinrich v. Kleist so meisterhaft bearbeiteten Geschichte des Rosskamm Kohlhaas ein Beispiel solcher Benützung der günstigen Lage an einer Strasse, die zur Leipziger Messe führte, und können uns leicht vorstellen, dass bei den etwas unklaren Rechtsbegriffen der Zeit derjenige, welcher den Willküract beging, keineswegs ein Unrecht zu begehen meinte. Ebenso konnte nur allmählig der Glaube an das Fehderecht der Ritterbürtigen verschwinden, das zu lange förmlich verfassungsmässig bestanden hatte, durch die vielen vertragsmässigen Landfriedensschlüsse wohl beschränkt, geregelt und unterbrochen, aber nicht aufgehoben worden war, und auch trotz des gesetzlichen sogenannten ewigen Landfriedens von 1495 lustig fortbestand (worauf wir die noch heute gebräuchliche Redensart zurückführen müssen, dem Landfrieden sei nicht zu trauen). Wir wissen, wie noch Götz v. Berlichingen nur sein gutes Recht auszuüben behauptete, wenn er die Nürnberger Kaufleute niederwarf und beraubte, weil sie unter dem Schutze seines Feindes, des Bischofs von Bamberg, zur Messe reisten. Deshalb gestattete schon Kaiser Friedrich II. dem Kaufmanne, der zu Pferde seine Waaren begleitete, den ritterlichen Degen zu führen, doch durfte er denselben nicht, wie der Ritter, um den Leib, sondern nur an den Sattel schnallen. Damals genügte es also noch, dass der Kaufherr selbst wohl bewaffnet war; später verschlimmerten sich die Zustände so, dass ohne Geleit gar nicht zu reisen war. Die Handelsstädte schlossen zu dem Ende Verträge mit den Landherren, oder wurden von solchen zu derartigen Verträgen gezwungen, in welchen die Assecuranz, wie wir heute sagen würden, je nach dem Werthe der Ladung und der Zahl der Pferde berechnet wurde. So findet sich in einer Urkunde des XIII. Jahrhunderts für einen Karren mit Tuch für jedes Pferd fünf Schock Heller, für gröbere Waare die Hälfte angesetzt. Dafür war der Geleitherr verpflichtet, etwanigen Verlust zu ersetzen.

Wir wollen versuchen, uns eine solche Reise zur Messe vorzustellen. Die Nürnberger, welche nach Frankfurt wollen,

haben eine Caravane gebildet und werden ausserhalb des Thores von der Geleitsmannschaft, unter Führung eines Bediensteten des Burgherrn von Nürnberg, des Grafen v. Zollern, erwartet; denn die freie Reichsstadt durften die Reisigen des Burggrafen als solche nicht betreten. Auf bambergischem Gebiete treten an deren Stelle bischöfliche Reiter, dann würzburgische, dann vielleicht die Knechte eines Feudalherrn, dessen Grund und Boden die Strasse berührt. Wenn es gut geht, gelangen sie so unter stets wechselndem Schutze an die Frankfurter Grenzmark. Es kommt aber auch vor, dass das Geleite nach Eincassirung der Gebühr verschwand und den Reisenden überliess, sich selbst gegen etwanige Wegelagerer und Schnapphähne zu vertheidigen, oder dass der Geleitherr selbst hinter einer Waldecke hervorbrach und die Ladung plünderte, welche er zu schirmen übernommen hatte. Dann gab es Klagen und Prozesse gegen den geleitsbrüchigen Fürsten oder Herrn, der des Urtheils spottete und gegen den endlich als Strafvollstreckung Fehde verfügt wurde, von welcher der seines Gutes beraubte Kaufmann wohl selten Entschädigung zu erwarten hatte. Hatten unsere Nürnberger aber ohne Gefährdung das Frankfurter Gebiet erreicht, so wurden sie, wie wir gehört haben, festlich empfangen und mussten sich vor das Pfeifergericht stellen. Pfeifer, also Musikanten, an der Spitze, ging der feierliche Zug durch die Stadt zum «Römer», wo sie dem Vorsitzenden des Pfeifergerichtes irgend ein Geschenk überreichten, einen hölzernen Becher mit Pfeffer, einen Hut, einen Handschuh oder dgl. Durch solche symbolische Gabe war das Recht der Zollfreiheit erneuert, und die Fremden durften nun ihre Waaren auspacken und ausstellen. Während der Messe ruhte das Recht der Repressalien, nach welchem der Einzelne für das in Anspruch genommen werden durfte, was einer seiner Mitbürger gegen den Angehörigen eines anderen Gemeinwesens verbrochen hatte oder schuldete; Schuldklagen überhaupt, Arrestvollstreckungen u. s. w. ruhten bis zum Ausläuten der Messe, und da kein Unterschied in der Qualität der Forderung oder des Schuldners gemacht wurde, hiess es sprüchwörtlich, dass auch Schelme und Diebe den Messschutz genossen. Verboten war es, den ankommenden fremden Händlern entgegentzulaufen, um Vorkäufe abzuschliessen, ebenso Messgeschäfte zu machen, bevor durch die Fahne auf einem Kirchthurm das Zeichen gegeben war. Während nun die Einheimischen in den von einzelnen Gewerken bewohnten Gassen, in Zunft- und Gildehäusern ihre Waaren auslegten, etablirten sich die Fremden in den Kaufhäusern, unter den Laubengängen längs der Häuserreihen, in Buden auf freien Plätzen und breiteren Gassen. Die Ordnungen für diese Dinge waren in verschiedenen Städten sehr verschiedener Natur. So verlangten die Wiener, dass die Händler aus dem Oberlande nur in Kaufhäusern feil halten sollten, damit ihr Handel leicht überwacht werden konnte; Danzig dagegen erlaubte den Engländern die Benützung der

Bürgerhäuser zu diesem Zwecke, weil die Stadt den Verkehr mit den Fremden der Controle der Hansa zu entziehen wünschte.

Grosshandel und Kleinhandel gingen neben- und durcheinander. Der fremde Kaufmann gab seine Waare stückweise an den Vorübergehenden ab und ertheilte oder empfing gleichzeitig Bestellungen auf Lieferungen bis zu 10- oder 20.000 Gulden. Die Lieferung hatte zu erfolgen zur nächsten Messe da oder dort; nach den Messen wurden die Zahlungsfristen bestimmt und so waren die Messen Abrechnungs- und Zahlungsplätze, sowie sie, je mehr die einzelnen wuchsen und die übrigen verdrängten, den gesammten Handelsverkehr ganzer Landstriche centralisirten.

Zum Emporblühen der einen Messplätze und zum Sinken der anderen haben gewiss mancherlei Umstände beigetragen. In der Kindheit der ganzen Institution trug, wie wir gesehen haben, Gunst oder Ungunst des Reichsfürsten viel dazu bei, in Zeiten selbstständiger Entwicklung des Handels wurden die Klugheit, Rührigkeit, Solidität der einzelnen Städte von grösserer Wichtigkeit; unverkennbar ist aber auch die geographische Lage von grossem Einflusse gewesen. Es ist bemerkenswerth, dass kein grösserer Seehafen als Messplatz sich Bedeutung bewahrt hat, und diese Erscheinung erklärt sich auch sehr wohl. Dort laufen die Schiffe täglich ein und aus, dort ist täglich offener Markt, besteht kein Bedürfniss, für den Handelsverkehr eigene Zeiten zu bestimmen. Umgekehrt sehen wir diejenigen Städte sich am längsten behaupten, welche sozusagen die Thore zwischen grossen Ländern bilden, durch ihre Lage geeignet sind, Stapelplätze zu bilden, und unter diesen wieder diejenigen, welche sich gegen Länder mit niederer Cultur, mit schlechten oder schwierigen Communicationen öffnen. Frankfurt a. M. und Leipzig sind wohl als die beiden Hände bezeichnet worden, welche der deutsche Handel nach Westen und nach Osten biete. Während aber das erstere längst seine eigentliche Wichtigkeit als Börsenort hat, der Waarenverkehr um Ostern und Michaelis dort kaum mehr in's Gewicht fällt, florirt Leipzig fort und neben diesem sogar Frankfurt a. O., weil beide den Gästen aus Russland, Polen, beziehungsweise dem Orient bequem gelegen sind. Wo der Verkehr leicht, geregelt, sicher ist, da sind die Messen kein Bedürfniss mehr. Eisenbahn und Telegraph haben die Einrichtung mit all' ihrem Zubehör entbehrlich gemacht. In Gegenden, welche einst kaum der Musterreiter besuchte, — die schon mythisch gewordene Gestalt des Kaufmannsdieners, welcher zu Pferde mit seinen Waarenmustern die Länder durchzog — in die stillsten, abgelegensten Gebirgsthäler kommt heute mit directer Post der Preiscourant des Pariser Exporteurs, der alles Nothwendige und noch vieles Andere zu Schleuderpreisen offerirt. Der Kaufmann, welcher sich jetzt noch von der Messe halbjährlich das Neueste holen wollte, würde arg in's Hintertreffen gerathen, und anstatt dass er, mit den Geldfässchen beladen, nach Frankfurt oder Leipzig reist, um seine Rechnungen auszugleichen, kommt ihm der Wechsel mit grösster Pünktlichkeit in's Haus.

Auch die Buchhändlermesse, die nicht unerwähnt bleiben darf, ist längst nicht mehr, was sie gewesen. Nicht nur jene berühmten Buchdrucker, welche in der Renaissancezeit den ersten Grund zu dem merkwürdigen Gebäude des deutschen Buchhandels legten, die Koberger in Nürnberg, Froschover in Zürich, Froben in Basel, Feyerabend in Frankfurt etc., sondern auch noch jene Verleger, welche im Leben unserer grossen Dichter eine Rolle spielen, die Reich, Göschen, Unger, kamen auf die Messen, um den Geschäftsgenossen ihre neuen

Verlagsartikel vorzulegen, und die der anderen kennen zu lernen, und nach Bedarf zu wählen und einzutauschen, wie es die Händler mit Kleiderstoffen, Eisenwaaren u. s. w. thaten. Auf diese Weise wurden damals die neuen Erscheinungen der Literatur so gut wie die neuen Moden bekannt gemacht und in Umlauf gesetzt; das ausserhalb der Messe zu bewerkstelligen, war eine gar umständliche und mühselige Sache, wie wir aus den Erlebnissen Schiller's und Goethe's in ihrer Eigenschaft als Selbstverleger ersehen mögen. Es war also nicht blos Herkommen, sondern Geschäftsraison, den Erscheinungstermin eines Buches mit der Messe zusammenfallen zu lassen, während jetzt die Redensart: ein Buch werde zur Ostermesse oder zur Michaelismesse erscheinen, keinen Sinn mehr hat. Die Buchhändlermessen, und zwar die allgemeine für ganz Deutschland in Leipzig und die kleineren für Süddeutschland in Stuttgart oder Frankfurt, für Oesterreich in Wien, für Nordostdeutschland in Berlin, sind jetzt nur noch Abrechnungstage, die auch als solche zusehends an Bedeutung abnehmen, weil das System des langen Creditirens der Buchhändler untereinander und gegenüber den Kunden immer mehr durchlöchert wird und die Verwohlfelerung der Post- und Eisenbahnspedition vielfach einen directen Verkehr zuwege bringt, anstatt des früher allgemein gebräuchlichen über den Messplatz.

Als Illustration zu dem früher über das Sinken des Messverkehrs in unseren Tagen Gesagten mögen einige Ziffern dienen. Im Jahre 1854 wurden nach Leipzig, Frankfurt a. M., Frankfurt a. O. und Braunschweig noch mehr als 13.000 Ctr. fremdländische Waaren eingeführt, im Jahre 1859 nur noch 2700 Ctr., während die Zufuhr von Waaren aus dem Zollverein sich ziemlich gleich geblieben war, über 700.000 Ctr. Davon kommt beiläufig die Hälfte allein auf Leipzig, die nächstgrosse Ziffer auf Frankfurt a. O.; hierbei mag als charakteristisch erwähnt werden, dass in Leipzig mehr als sieben Millionen Felle, vom Marder bis zum Zobel und Hermelin, und vom Hasen bis zum Bären und Seehund, jährlich zur Messe kommen.

Die Behauptung, dass nur diejenigen Messplätze noch Lebensfähigkeit haben, welche durch ihre geographische Lage berufen sind, zwischen verschiedenen Culturgebieten zu vermitteln, zumal wenn denselben kein Seeweg offen steht, oder die den Mittelpunkt von Bezirken mit schwacher Cultur und schlechten Verbindungen bilden, wird aber noch ausdrücklich erhärtet, wenn wir uns vergegenwärtigen, wo ausserhalb Deutschlands Messen bestehen. Von den Ländern der westlichen Cultur ist überhaupt keines ein so günstiger Boden für die Entwicklung der Messen gewesen wie Deutschland als Binnenland. Die einstige Bartholomäusmesse in London ist verschollen und nur noch in einem englischen Dorfe, Stourbridge bei Cambridge wird ein Markt gehalten, welcher Messe genannt werden kann. In Frankreich blüht neben der Seidenmesse von Lyon noch die Magdalenenmesse zu Beaucaire im Languedoc, auf welcher namentlich Verkäufer und Käufer aus der Levante und aus Afrika sich einfinden. Die Messen der Schweiz: Basel, Zurzach etc., und Italiens: Bergamo, Sinigaglia etc., haben wesentlich nur inländische Wichtigkeit, sowie die spanische zu Ronda. Dagegen ist Russland das Land der grossen Märkte und Messen, angefangen von Warschau, Lublin und Mitau bis Kiew, Jaroslaw, Kasan, Nischnei-Nowgorod, Lomow und Jenisseisk in Sibirien, Ostrownoje in Kamtschatka. Und dem entsprechend finden wir grosse Messen in Bulgarien (dem jetzt erst für uns entdeckten Eski-Dschumaja), zu Buchara,

zu Hardiwar am Fusse des Himalaja, wo 2—3 Millionen Menschen sich versammeln, um Handelsgeschäfte abzumachen und im heiligen Ganges zu baden, zu Kano im Sudân in Inner-Afrika, wo Sklaven einen Haupt-Handelsartikel bilden, u. s. f. Dort sind eben noch die Bedingungen für den Messverkehr vorhanden.

Ein Director der Gobelinsfabrik, Marquis d'Aveze, war es, der während der französischen Revolution zuerst den Gedanken einer Industrie-Ausstellung fasste, um dadurch neues Leben in jene Fabrication zu bringen. Doch erst Napoleon brachte das Project 1798 zur Ausführung, und schon damals war das Marsfeld der Platz der — auf Frankreich allein beschränkten und auch von diesem nur sehr unvollständig beschickten — Ausstellung.

Prüfen wir nun unsere Industrie-Ausstellungen auf ihre innere Verwandtschaft mit den einstigen Messen, so werden wir von den drei Elementen der Bedeutung der letzteren, Cultus, Geschäft und Lustbarkeit, das erste freilich nicht wiederfinden. Und doch ist dessen Stelle nicht leer, an die Stelle des religiösen ist wenigstens ein idealer Zweck getreten, ein höherer Gedanke, ohne welchen die Weltausstellungen schwerlich zustande gekommen sein würden, der sich aber noch etwas rascher verflüchtigte, als dort der religiöse. Wer sich noch der grossen Ausstellung von 1851 erinnert, der weiss auch, dass sie ein echtes Kind jener Bewegung der Geister war, welche genau ein Jahrhundert früher mit dem Erscheinen der Encyclopédie Diderot's und d'Alembert's ihren Anfang genommen hatte. Wer damals den geschäftlichen Zweck einer allgemeinen Ausstellung an die Spitze des Programms gestellt hätte, würde nicht die ganze civilisirte Welt in Bewegung gebracht haben. Man sagte auch damals nicht Weltausstellung, sondern sprach von der Industrie-Ausstellung aller Völker. Was heute nur noch in Momenten überschwänglicher Begeisterung behauptet wird, oder wenn es sich darum handelt, ein neues Ausstellungsproject populär zu machen, das glaubte man damals aufrichtig — dass in Hydepark eine Verbrüderung aller Nationen werde geschlossen werden, und dass der Culturwettkampf den Krieg unmöglich machen werde. Wir brauchen im gegenwärtigen Augenblicke am wenigsten daran zu erinnern, wie schnell der schöne Wahn zerstört worden ist. Immerhin aber liegt in jener vor 25 Jahren noch möglichen allgemeinen Hingebung an eine Idee ein Zug von Verwandtschaft mit der gläubigen Inbrunst, welche den Menschen früherer Jahrhunderte in die Kirche trieb.

Viel offener liegen die anderen Vergleichspunkte da. Wenn wir auch lesen, dass in Amerika Wegelagerer sich nicht scheuen, Eisenbahnzügen ihr »Halt« zuzurufen, wie einst die Stegreifritter den Messcaravanen, so bedrohen im Allgemeinen den Verkehr doch nur noch Gefahren, gegen welche kein Geleit schützt, sondern die an eine Versicherungsgesellschaft gezahlte Prämie. Zollstrassen braucht man nicht mehr zu bestimmen, sie sind vorhanden in den Schienenwegen, und es wird dafür gesorgt, dass diese ihre Privilegien nicht in drückender Weise ausbeuten, vielmehr dem verfrachtenden Aussteller jede mögliche Erleichterung gewähren. Der Ausstellungsplatz bildet, wie einst nicht alle, aber doch die meisten Messplätze, für die bestimmte Zeit ein zollfreies Gebiet; aber es wird auch nicht minder streng, nur nach anderen Normen, verhütet, dass die Fremden zum Schaden

der Einheimischen und des Staatsschatzes Platzgeschäfte machen. Hatte die ultraconservative Partei in England im Jahre 1851 den Einbruch der Schaaren von Ausländern als eine Landplage dargestellt, so wich diese Auffassung rasch, man erkannte das Veranlassen von grossen Ausstellungen als ein lucratives Geschäft. Hatte man aber anfangs an das Geschäft erst in zweiter Reihe gedacht, so war vollends kein Anlass gewesen, den Besuchern, bei welchen man ja vor Allem Interesse an der Sache voraussetzte, noch andere Genüsse und Lustbarkeiten zu bieten, als eben den Anblick der auf einem Punkte versammelten Werke des Gewerbefleisses aller Völker. Die Concurrenz änderte diese Sachlage sofort. Wir wissen, dass die Lust, grosse Ausstellungen zu veranstalten, im Verhältniss so allgemein wurde, wie ehemals die Begierde, Messen zu halten. Und da man nicht Privilegien für sich erwirken, nicht den Besuchern grössere Begünstigungen verheissen konnte, so suchte man einander den Vorsprung, den günstigeren Zeitpunkt abzugewinnen, durch grössere Ausdehnung und reichere Ausstattung des Schauspiels das Publicum anzuziehen. So sind allmählig die Ausstellungen zu Volksfesten grossen Styls geworden und legen allen Theilnehmern so grosse Opfer auf, dass nun seit Jahren die Frage auf der Tagesordnung steht, ob der mögliche ideale und der mögliche materielle Gewinn noch im Verhältniss zu jenen Opfern stehen könne. Unmittelbaren Erfolg haben die Verhandlungen über dieses Thema bisher allerdings nicht aufzuweisen, aber gerade die neueste Thatsache, welche jene theoretischen Erörterungen durchschnitten hat, gibt nur zu sehr der Anschauung Recht, dass bei den grossen Ausstellungen deren wahrer Zweck fast gänzlich aus den Augen verloren werde. Denn darüber ist ja die ganze Welt so ziemlich einig, dass für das Project einer neuen Ausstellung in Paris, durch welches wir vor einem Jahre überrascht wurden, wie für die Entschliessungen der Länder, theilzunehmen oder nicht theilzunehmen, ganz andere Motive entscheidend geworden seien, als die Sorge für den Fortschritt und den Machtzuwachs der Industrie, für die Ausbreitung der Cultur.

Dessenungeachtet, und so viele Weltausstellungen einander auch noch folgen sollten, sind die Anzeichen unleugbar vorhanden, dass das alte — freilich erst ein Vierteljahrhundert alte! — System am Ende seiner Kreisbahn angelangt ist, und dass ein neues Boden gewinnt. Die Centralisation hat ihre Schuldigkeit vorläufig gethan; wir sagen nicht, dass sie entbehrlich geworden sei, Niemand wird darauf verzichten wollen, in angemessenen Zeiträumen die künstlerische und gewerbliche Production der Bewohner des Erdballs wieder auf einem Punkte vereinigt zu sehen. Allein um ihren Zweck erfüllen zu können, dürfen die Weltausstellungen nicht etwas Alltägliches werden, sondern sein, was sie ursprünglich sein sollten, die Darlegung der Ergebnisse einer längeren Arbeitsperiode. Die in so raschen Fristen wie jetzt sich folgenden öffentlichen Prüfungen verlieren nicht bloss ihren Reiz, sie hören auch auf, lehrreich zu sein, sie bilden nicht mehr einen richtigen Maassstab für das Wollen und Können, sie demoralisiren die Industrie, welche gezwungen wird, nur noch Schaustücke zu machen, und endlich sind wir nicht reich genug, um jedes zweite Jahr ein so kostspieliges Völkerfest mitzumachen.

(Schluss folgt.)





BLASEBALG aus dem XVII. Jahrhundert.
(Vergl. siehe Heft IV, p. 19.)

NOTIZEN.

ANTIKE BRUNNENZIERDEN. In der künstlerischen Ausstattung öffentlicher Brunnen lehnt sich auch die Gegenwart immer noch an die Vorstellungen des Alterthumes an und darf dies, insofern die am meisten gebräuchlichen Symbole entweder an sich verständlich oder durch das Herkommen geheiligt sind. Dabei erhält sich freilich auch Manches, wofür uns die den Alten geläufige Beziehung völlig entschwunden ist. Mit der Deutung solcher antiken Quellsymbole beschäftigt sich zum grösseren Theile die interessante Abhandlung des Prof. Ernst Curtius in Berlin über «die Plastik der Hellenen an Quellen und Brunnen», welche in den Schriften der Berliner Akademie der Wissenschaften erschienen ist.

Flüchtige Thiere, wie Pferde, Ziegen, Hunde, erinnerten an das Hüpfen und Rennen der Wellen, das Stier- oder Widderhorn an der Stirne der Quellgötter an die Gewalt des felsspaltenden Wasserstrahls, die Thier- oder Menschenköpfe als Wasserspeier oder an Trinkhörnern hängen mit der Bezeichnung der Quelle als «Haupt» des Wassers zusammen. Der Medusenkopf, der Phallus und andere Verzierungen sollten das Wasser gegen bösen Zauber schützen.

Keiner Erklärung bedürfen die häufigen Reliefdarstellungen mit Wassergottheiten, Delphinen und anderen Fischen, mit Thieren, welche getränkt werden u. s. w.

Unter den Werken freier Plastik begegnet man denjenigen Thieren, deren Köpfe, wie erwähnt, als Wassergüsse in Gebrauch waren. Von Gottheiten werden aufgezählt die weibliche, welche im allgemeinen die sprossende Fülle des Naturlebens darstellt, deren erste Bedingung der feuchte Erdboden ist: Kybele, vorzugsweise aber Aphrodite, namentlich als badende Göttin, indem Delphine und Eroten ihr das Wasser spenden. Verwandt ist als segenspendende Naturgottheit Dionysos (Bacchus), welcher wie Aphrodite seine Heiligthümer in feuchten Niederungen hat. Silene in voller Gestalt oder in Hermenform dienen zur Bezeichnung von Quellorten. Sie halten auf einem Beine knieend den durchbohrten Schlauch auf der Schulter, oder, mit schwerem Schritte wandelnd, lassen sie das Wasser aus dem Schlauche fliessen. Satyrknaben mit umgeknüpftem Fell tragen mit beiden Händen den Schlauch, dem das Wasser entfliesst, auf der Schulter. Ein nackter Panisk hält eine auf einem Pfeiler ruhende Kanne, deren Mündung durchbohrt ist, und Dionysos selbst steht neben Pfeilern und Baumstämmen, aus denen das Wasser auf einen schlüpfenden Panther niederströmt.

Nymphen und Eroten werden auch schlafend dargestellt, das ihren Krügen etc. entströmende Wasser scheint sie mit seinem Rauschen in den Schlummer gewiegt zu haben.

Tritt bei Silen, Pan u. s. w. das Wasser an die Stelle des Weines, welcher eigentlich dem Schlauche entquellen müsste, so speien die Hindin mit welcher Herakles, und der Minotaurus, mit welchem Theseus kämpft, Wasser anstatt Blut. Auch weibliche Brüste werden als Quellmündungen benützt und aus Niobe's Augen entströmt gar das Wasser anstatt der Thränen.

Narkissos, der sein Bild im Wasserspiegel beschaut, bot sich ungesucht als Brunnenzierde dar, auch Hylas, der von Nymphen Geraubte, und die Nympe Echo, welche an rauschenden Waldquellen heimisch ist. Aber die Quelle wird auch durch in Nachdenken versunkene Personen, z. B. die Europa, als Platz der Ruhe und stillen Abgeschiedenheit, gekennzeichnet; oder Mädchen spielen an der Quelle, Nymphen tanzen um dieselbe. Das melodische Rauschen des Wassers führt zur Musik, und wir finden daher Pan als Flötenbläser, Silen mit der Syrinx, Satyrknaben mit der Querflöte.

Allmählig gehen die mythologischen Darstellungen in das rein Menschliche und Genrehafte über. Nach den Nymphen erscheinen Mädchen mit Krügen, um Wasser zu holen, die Eroten verwandeln sich in ungeflügelte Kinder, welche mit Wasservögeln ringen, ihre Spiele treiben u. s. f.



ABBILDUNGEN.

Tafel 23. — FAYENCETASSE von Hans Macht in Wien.
Dieselbe dient als Untersatz zu dem im III. Heft enthaltenen Schreibzeuge.

Tafel 24. — WANDSPIEGEL von F. Radspieler & Comp. in München.
Die Firma Radspieler kann als Hauptvertreter jener Gruppe von Kunstindustriellen Münchens gelten, welche gegenwärtig vorzugsweise den Rococostyl im Mobiliar pflegen. Wir halten diese Richtung im Allgemeinen für keine gesunde und nachahmenswerthe, wir finden keine Beziehungen zwischen der Gegenwart und jenem Zeitalter der Galanterie und gezierten Grazie, welches die Formensprache der Spätrenaissance zu affectirtem Naturalismus und phantastischem Schnörkelwesen werden liess. Auch lehrt die Art, wie dieser Styl unseren Verhältnissen angepasst werden soll, in den meisten Fällen, dass man sich in den Geist jener Periode gar nicht mehr hineinzuendenken vermag. Nichtsdestoweniger erkennen wir gern in Ausnahmefällen die Berechtigung der Anlehnung an die Rococoformen an, und ein solcher liegt hier vor. Der Spiegel für ein Boudoir verträgt als Rüstzeug der Coquetterie die spielende Behandlung, und das Object ist auch in seiner Art tadellos ausgeführt.

Tafel 25. — SCHMIEDEISERNE FENSTERGITTER, entworfen von Oberbaurath Friedrich Schmidt für das neue Bankgebäude in Wien, ausgeführt von Schlossermeister Milde daselbst.

Tafel 26. — CREDENZSCHRANK im Styl der deutschen Renaissance, von H. Irmler in Wien.

Tafel 27. — NAUTILUS-POCAL, angeblich XVI. Jahrhundert, Eigenthum des Fürsten Johann Liechtenstein. Die Muschel ist mit gravirten Vögeln und anderen Ornamenten verziert. Fuss und Deckel von vergoldetem Silber mit getriebenen Ornamenten. Der erstere zeigt zwei Satyrgestalten, Brunnenköpfe, Frosch und Eidechse, der letztere hat als Knopf ein krötenartiges Ungeheuer, an der Spitze einen Kahn mit Fährmann und Puttenfigürchen.

MESSEN UND AUSSTELLUNGEN.

Von Bruno Bucher.

(Schluss.)



Die Forderung, dass endlich eine gewisse Ordnung vereinbart werde, ein Turnus, in welchem die grossen Ausstellungen etwa von 10 zu 10 Jahren in den verschiedenen Hauptstädten einander zu folgen hätten, damit die Industrie wieder Musse zum Arbeiten erhalte und gegen plötzliche Ueberfälle sicher gestellt sei; diese Forderung wird gleichzeitig und einmütig in fast allen Industrieländern erhoben. Inzwischen aber soll den einzelnen Staaten oder Staatengruppen unbenommen sein, sich in kürzeren Fristen über die eigene Leistungsfähigkeit Rechenschaft zu geben, und ebenso hat Niemand etwas gegen internationale Ausstellungen einzuwenden, welche sich nur auf gewisse Zweige gewerblicher oder künstlerischer Thätigkeit erstrecken, also Sektoren oder Segmente von dem ganzen grossen Kreise vorstellen würden. Locale und sachliche Decentralisation des Ausstellungswesens verlangt man, und schon sehen wir die Versuche, durch die That zu erläutern, wie das gemeint ist.

Das erste Beispiel dieser Art lieferte uns die vorjährige Ausstellung in München. Sie war eine deutsch-österreichisch-schweizerische Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung, mithin mehr als nur eine bairische oder nur deutsche Ausstellung, aber keine allgemeine, mehr als nur Kunst- oder nur Kunstgewerbe-Ausstellung und doch nicht ein Tummelplatz für Alles, was überhaupt ausstellbar oder auch nicht ausstellbar ist. Ueber diese Grundsätze des Programms besteht, wie ich glaube, nur eine Ansicht. Man hat vielerlei im Einzelnen getadelt oder anders gewünscht; doch hörte man bei jedem Anlass die Aussteller, die Besucher, welche studiren, jene, welche kaufen, und endlich jene, welche blos schauen wollten, ihre Befriedigung über die Begrenzung des Unternehmens aussprechen, überall hervorheben, um wie viel mehr und mit wie viel grösserem Genusse man dort sehe, wie viel mehr man dort lerne, als auf den Weltausstellungen, mit ihrer erdrückenden und verwirrenden Massenhaftigkeit und Mannigfaltigkeit.

Ein näheres Eingehen auf die Münchener Ausstellung dürfen wir uns hier ersparen. Nur der Neuerung in der Aufstellung sei noch mit einem Worte gedacht, welche in München versucht worden war. Abgesehen von den Beschwerden der Maler über das ungenügende Licht und über die mitunter etwas unruhige Nachbarschaft der Industrieproducte — Klagen, welchen sich wohl Zweierlei entgegenstellen liesse, nämlich erstens, dass die grosse Mehrzahl der Oelgemälde ja doch die Bestimmung hat, in Wohnräumen angesehen zu werden, also bei nicht regulirtem, meist noch durch Vorhänge u. s. w. gedämpftem Seitenlichte und umgeben von Einrichtungs-

stücken mit oder ohne künstlerisches Gepräge, und zweitens dass der Genuss eines Kunstwerkes thatsächlich durch nichts so sehr beeinträchtigt wird, wie durch die galeriemässige Aufstellung — abgesehen von diesen Klagen der Maler, sage ich, hat sich erwiesen, dass unmöglich die Anordnung aller Objecte in abgeschlossenen, Zimmer vorstellenden Räumen auf einer Ausstellung durchgeführt werden kann. Aber wenn der ursprüngliche Plan auch modificirt werden musste, so ist doch der Gedanke, ganze Zimmerdecorationen und Zimmereinrichtungen zu eigenen Ausstellungsobjecten zu machen, welcher bereits vor fünf Jahren bei der Eröffnung des österreichischen Museums durchgeführt wurde, dort auf dem weiteren Terrain so entschieden zur Geltung gekommen, dass ohne Zweifel jede künftige Ausstellung sich desselben bemächtigen wird.

Den weiteren interessanten Beweis, dass wir uns bereits mitten in einer Umwandlung des Ausstellungswesens befinden, gibt das Programm der Ausstellung, welche in diesem Jahre in Amsterdam stattfinden soll.

Die Holländer haben sich lange Zeit ziemlich unempfindlich gezeigt gegen die Kritik ihrer Beiträge zu den grossen Ausstellungen. Es kümmerte sie wenig, wenn der Ausländer, dem bei dem Namen Haarlem gleich Adrian van Ostade, Franz Hals u. s. w. einfallen, von dort nur Käse und Tabak vorfand, die Thonpfeifen und das Packpapier von Gouda nicht als genügende Repräsentanz des Ortes anerkennen wollte, welcher die letzten Glanztage der Glasmalerei gesehen hatte, und wenn er beklagte, dass Delft, die Heimat des schönen Fayencegeschirrs, jetzt nur noch durch sein Glockenspiel berühmt sei. Im Jahre 1873 aber wurden sie empfindlich. Die Pyramide von Brantweinflaschen und die Büsten aus Stearin in dem Hauptgange des Wiener Ausstellungsgebäudes wurden allgemein, und nicht gerade mit respectvollen Bemerkungen, als die charakteristischen Objecte der holländischen Abtheilung behandelt, und das ging über den Spass. Ich erinnere mich einer sehr gereizten Entgegnung in einer niederländischen Zeitschrift, welche erklärte, Wynandt Fokking sei keineswegs ihr Nationalheiliger, und ihre Kunsterzeugnisse in ihrer Art ebenso vollendet, wie dessen Genèvre und Schiedam. Aber Andere waren anderer Ansicht, wie wir aus einer Schrift des Architekten de Kruyff in Amsterdam ersehen. Der citirt seinen Landsleuten die Aussprüche verschiedener deutscher Bericht-erstatte, nicht um diesen Unrecht zu geben, sondern um freimüthig einzugestehen, dass der gegenwärtige Zustand unwürdig sei der Vergangenheit Hollands, und dass je später, desto energischer in die Bahn der Reform eingelenkt werden müsse. Er gibt eine gedrängte Darstellung des Ganges, welchen die Kleinkünste von der Spätrenaissance an in Europa genommen haben, von der Stylverwilderung bis zur gänzlichen Stylosigkeit und der absoluten Willkür der Mode, und zeigt dann, welche Mittel in England, Frankreich, Oesterreich

ergriffen worden sind, um die natürlichen Stylgesetze wieder den Producenten und den Consumenten zum Bewusstsein zu bringen. Dem Beispiele dieser Länder und vorzüglich Oesterreichs müsse Holland folgen, denn er findet, dass das Bestreben unserer Architekten und Kunsthandwerker, bei der Renaissance wieder anzuknüpfen und deren Formensprache im Geiste und für die Bedürfnisse unserer Zeit fortzubilden, der Ausdruck eines wahrhaft gesunden Gedankens sei.

Vor Allem komme es nun darauf an, sich in den Niederlanden darüber klar zu werden, was das dortige Kunstgewerbe noch zu leisten vermöge, auf welchen Specialgebieten die Bemühungen um Hebung der Industrie zunächst Aussicht auf Erfolg haben würden, und ferner, was das Land an guten Vorbildern aus früheren Zeiten besitze.

Diese Orientirung soll den Holländern die Amsterdamer Ausstellung verschaffen. Dieselbe wird also in erster Linie eine Landes-Ausstellung sein. Für dieselbe ist ein originelles System von 11 Gruppen aufgestellt. Die erste begreift Arbeiten, welche wir grösstentheils zur Architektur rangiren würden, unter der Bezeichnung: Die Kunst in ihrer Anwendung auf den Schmuck der Gebäude. Dahin werden das plastische und das malerische Ornament der Façade, einschliesslich der Glasmalerei, werden Brunnen, Candelaber, auch Caminmäntel u. dgl. gerechnet. In der zweiten Gruppe finden wir die Ausstattung des Zimmers mit Tapeten, Teppichen, Vorhängen, Möbeln, Möbelstoffen, Oefen, Spiegeln, Rahmen u. s. f.; in der dritten: Arbeiten aus Eisen, Bronze, Zinn etc. für den häuslichen Gebrauch, Kronleuchter, Camin- und Schreibtischgarnituren, Gefässe und Geräte überhaupt; in der vierten: die Goldschmiede- und Juwelierkunst mit ihren zahlreichen Abzweigungen und Hilfskünsten, wie z. B.: Email, insofern dieses an Arbeiten aus Edelmetallen zur Anwendung gekommen ist; in der fünften: Keramik, Glas und das Email als selbstständige Technik; in der sechsten: die gesammte Textilkunst; in der siebenten: Transportmittel, als: Wägen, Schlitten, Reitzug, Kähne u. dgl.; in der achten: Galanterie- und Nürnberger-Waaren, Buchbinder- und Portefeuillearbeiten, Arbeiten des Waffen- und Messerschmiedes; in der neunten: graphische Künste, einschliesslich der Photographie; in der zehnten: weibliche Arbeiten; endlich in der eilften: Lehrmittel für die Schule und für das grosse Publicum, Vorlagen- und Mustersammlungen u. dgl. m. In den Abtheilungen 1—8 sind neben ausgeführten Werken auch Zeichnungen und Modelle zulässig.

Ob diese specifisch holländische Ausstellung Anziehungskraft für das Ausland haben, ob die niederländische Kunstindustrie sich in Amsterdam von anderen Seiten zeigen werde als in London, Paris und Wien, das ist abzuwarten. Bedeutend kann gewiss die Abtheilung der alten Arbeiten werden. Wir haben in den letzten Jahren eine Reihe von Unternehmungen gesehen, deren Zweck es war, ein Inventarium des künstlerischen Besitzes einzelner Länder oder Provinzen aufzustellen. So in Mailand für Oberitalien, in Frankfurt für den Mittelrhein, in Dresden für das Königreich Sachsen, in Köln für den Niederrhein; und in allen diesen Orten, die ja jeder Kunstfreund besucht, deren Schätze jeder zu kennen glaubt, kam eine Fülle von Kunstwerken zum Vorschein, welche bis dahin ganz unbekannt oder unbeachtet, oder doch für gewöhnlich nicht zugänglich gewesen waren. Eine um wie viel reichere Ausbeute darf man in Amsterdam erwarten, in der

Hauptstadt eines Landes, welches heutzutage nicht auf der grossen Route liegt, und das zwar nicht mehr viel producirt, dafür aber in Kirchen, Stadt- und Gildehäusern, wie in den Wohnungen der Patricier das Erbe der grösseren Vorzeit pietätvoll aufbewahrt!

Das eigentlich Neue endlich und dasjenige, wodurch die Amsterdamer Ausstellung sich von allen früheren unterscheidet, ist die dritte Abtheilung des Programms. Die Unternehmer wollten keine Weltausstellung machen, die ja doch nur hätte eine verkleinerte Copie der vorausgegangenen werden können, gleichwohl fühlten sie, dass ihr Zweck, die Aufriittelung und Aneiferung der heimischen Industrie, durch die Gegenüberstellung alter Sachen allein nicht zu erreichen, dass das Beispiel des Auslandes dabei nicht zu entbehren sein würde. Um dies zu erhalten und doch nicht eine Masse gleichgiltiger und überflüssiger Dinge mit in den Kauf nehmen zu müssen, schrieb man eine internationale Concurrenz für bestimmte Aufgaben aus, welche sich in das besprochene System der Ausstellung einreihen. Die Zahl der Aufgaben beträgt 25, und da für jede derselben zwei Preise, für eine sogar vier ausgesetzt sind, werden im Ganzen 52 Preise von 100—1000 holländischen Gulden geboten, im Gesamtbetrage von 18.650 fl.

Damit wird erreicht, erstens, dass die internationale Ausstellung, auch wenn das ganze Ausland sich stark theiligen sollte, doch immer eine kleine und übersichtliche, zweitens aber eine gewählte bleibt, da die Commission in Amsterdam sich, beziehungsweise den Zweigcommissionen in den verschiedenen Ländern, das Recht der Zulassung gewahrt hat, um ganz unkünstlerische oder mit dem Zwecke in Widerspruch stehende Arbeiten von vornherein ausscheiden zu können; drittens, dass die Künstler und Kunsthandwerker der verschiedenen Nationen hier in einen ganz directen Wettstreit eintreten, wie wir ihn sonst nur bei Gelegenheit monumentaler Werke der Architektur oder der Plastik erleben — und es leuchtet ein, wie viele interessante Vergleiche sich da ergeben werden durch die Verschiedenheit der künstlerischen Gesamttanschauungen, Stylrichtungen, der technischen Fertigkeit, der Lebensgewohnheiten u. s. f. — endlich viertens, dass dem Beschicker, welcher Vorzügliches leistet, sich die Aussicht auf eine Entschädigung für seine Opfer auch für den Fall darbietet, dass er keinen Käufer fände. Und erfahrungsmässig pflegen ja gerade die besten Sachen von den Ausstellungen wieder in die Ateliers zurückzukehren.

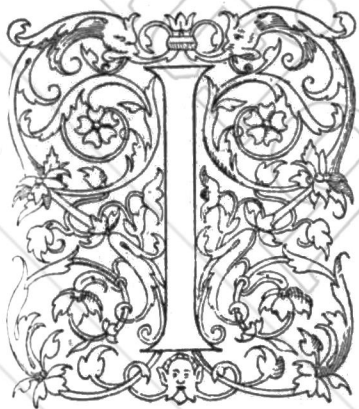
Diese originelle Idee hat gerade bei österreichischen Industriellen eine günstige Aufnahme gefunden, weil diese sich bewusst sind, jenen Preisaufgaben gegenüber mit Ehren bestehen zu können.

Und wie das Turnier — diesen beliebten Ausdruck darf man im vorliegenden Falle mit grösserem Rechte anwenden — wie das Turnier und der Kampfpfeis uns reizen kann, so scheint auch eine günstige Meinung zu bestehen für den über die Ausstellung hinaus zu erzielenden geschäftlichen Erfolg. Zum Ueberfluss ist das Unternehmen von Amsterdam kein Hinderniss, sondern eher eine Erleichterung für die Bethheiligung an dem nachfolgenden in Paris. Denn was dort die Prüfung der internationalen Preisjury bestanden hat, wird uns auch in Paris nicht zur Unehre gereichen.

Hoffentlich werden auch diese Blätter in Amsterdam manche schöne Ausbeute für ihre Freunde gewinnen.



KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT IN OESTERREICH IM VORIGEN JAHRHUNDERT.



Am Januar 1773 wurden die verschiedenen Wiener Kunstschulen zu einer Anstalt, der «k. k. Akademie der vereinigten bildenden Künste», zusammengefasst. Sie gliederte sich in fünf Abtheilungen, nämlich für Malerei, Bildhauerei, Architektur, Kupferstecherei, Erzschnidekunst — entsprechend den drei früheren Anstalten, der Maler-, Bildhauer- und Baukunst-Akademie, Schmutzer's Kupferstecher-Akademie und der Graveur-Akademie, an welcher letzteren aber nicht blos der Münzenschnitt, sondern überhaupt die künstlerische Bearbeitung der Metalle gelehrt worden war.

Ueber die Bestrebungen, das Kunstgewerbe in Oesterreich zu heben, welche eben zur Gründung jener Graveur-Akademie geführt haben, berichtet C. v. Lützwow's «Geschichte der Akademie» *) Folgendes:

Fürst Kaunitz hatte als kaiserlicher Botschafter am französischen Hofe sich der Wahrnehmung nicht verschlossen, wie reiche Früchte die unter Ludwig XIV. im grossen Styl begonnene Pflege der hohen und der kleinen Kunst dem Lande trage. In seinem Gutachten über den Plan der Vereinigung aller Kunstschulen sprach er (1770) geradezu aus, dass die grossen Künstler des siebzehnten Jahrhunderts, ein Poussin, Lebrun, Mansard etc., durch die Verbesserung des Geschmacks und die Heranbildung tüchtiger Schüler der Nation einen dauerhafteren Vortheil gebracht haben als alle Feldherren, ein Condé, Turenne, Vauban etc., zusammengenommen. Denn durch die letzteren allein würde Frankreich ungeachtet seiner ansehnlich erweiterten Grenzen unter der unerschwinglichen Schuldenlast gänzlich verarmt sein, während es nun auf dem Gebiete der Kunst und des Geschmacks die Gebieterin aller übrigen Völker geworden sei.

Diese Worte lassen keinen Zweifel, dass Kaunitz hierbei keineswegs blos die hohe Kunst im Auge hatte. Und in der That wurde die Nothwendigkeit der Errichtung einer Schule für Fabrikanten von ihm schon viel früher zur Sprache gebracht, noch während seines Aufenthaltes in Paris.

In Folge dieser Anregung wurde die Manufacturschule gegründet und 1758 unter dem von Kaunitz empfohlenen, in Paris ausgebildeten Director Florian Zeiss eröffnet. «Söhne von wienerschen Bürgern» erhielten daselbst dreimal wöchentlich in den Vormittagsstunden unentgeltlichen Unterricht «zur Erlernung von Zeichnungen, welche zu Commercial-Professionen gehören», ausserdem an Sonn- und Feiertagen auch Gesellen und Lehrjungen anderer, d. h. nicht unter der Commercial-Obrigkeit stehender Professionen und Handwerke. Zur Aneiferung des Fleisses waren vom Commerciens-Consess Prämien ausgesetzt und für Sonntagsschüler besondere, von

den Seiden- und Brocatzeugmachern gestiftete Preise. Auf Verlangen wurden in der Schule auch Entwürfe und Muster für Gewerbsleute angefertigt.

Die Manufacturschule oder Commercial-Zeichenschule wurde bei Gelegenheit der Uebersiedlung der Akademie in das St. Anna-Gebäude dieser letzteren einverleibt und erweitert (1787). In der ersten Classe wurde von jetzt an das Zeichnen und Malen von Ornamenten, vor Allem die Blumenmalerei gelehrt, wie sie von Webern und Stickern, Zimmermalern und Tapeten-Fabrikanten, auch von Porzellan- und Wagenmalern vielfach verwendet wurde; die Leitung dieser Classe hatte der geschickte Blumen- und Stillebenmaler Joh. B. Drechsler. Die zweite Classe war für den praktischen Unterricht in der Kenntniss der Webstühle, im Zeugdruck und in anderen technischen Manipulationen für die Textilfächer bestimmt und wurde von Ignaz Laminger geleitet.

Wenn auch nicht principiell, so scheint doch thatsächlich die Vorbildung für die textilen und verwandten Künste von Anfang an als die Hauptaufgabe dieser Schule behandelt worden zu sein. Wollte man aber, wie das häufig ausgesprochen wird, das Land in industrieller Beziehung unabhängig von Frankreich machen, so bedurfte die Anstalt mehr als einer Ergänzung. Als eine solcher erscheint die im Jahre 1767 auf Schmutzer's Antrag gegründete «Erzverschneideschule» oder «Possier-, Verschneid- und Graveur-Akademie», wie sie abwechselnd genannt wird. Sie darf nicht mit der speciellen Graveur-Akademie verwechselt werden, welche mit dem Münzamt verbunden war und noch ist. Die neue Schule war bestimmt für Angehörige der Professionen der Gold- und Silberarbeiter, Compositionsarbeiter, Gürtler, Schwertfeger, Langmesserschmiede, aber auch für Dilettanten, welche Modelliren, Graviren und Verschneiden lernen wollten. Der Unterricht für Lehrjungen fand an jedem Wochentage von 5—7 Uhr statt, für die Gesellen und die Liebhaber wurde an Sonn- und Feiertagen, «die hohen ausgenommen», Vor- und Nachmittags das Modell gestellt. Ausser den angegebenen Zeiten ertheilte der Director, Anton Domanöck, auf Verlangen besonderen Unterricht in anderen Zweigen der Kunst. Wenigstens alle drei Monate hatte Jeder eine mit seinem Namen versehene Zeichnung, Modellirung oder Bössirung dem Director vorzulegen. Auch hier bestanden Preise. Die Anstalt gedieh, und schon vor ihrer Vereinigung mit der Akademie, nämlich 1770, übernahm Fürst Kaunitz das Protectorat über dieselbe.

In den Zwanziger-Jahren unseres Jahrhunderts gewann die Anschauung die Oberhand, dass der Unterricht, welcher vorzugsweise die Veredlung der Gewerbszeugnisse bezwecke, nicht an eine höhere Kunstanstalt gehöre. Zunächst (1823) wurden allerdings die Graveur-Akademie und die Manufacturschule noch im Verbands der Akademie der Künste belassen, aber räumlich von derselben getrennt. 1826—1845 waren sie im Polytechnischen Institute untergebracht, vernachlässigt und vergessen wie das Kunstgewerbe überhaupt, bis sie 1868 in der Kunstgewerbeschule in anderer Form zu neuem Leben erweckt wurden.

*) «Geschichte der kais. kön. Akademie der bildenden Künste.» Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes von Carl v. Lützwow. Mit Stichen, Radirungen und Holzschnitten. Wien, Gerold's Sohn.



LITERATUR-BERICHT.

SGRAFFITO-DECORATIONEN, entworfen von *Ferd. Laufberger*.
1. Heft. Wien, *A. Hölder*.

Vor einigen Jahren setzte der inzwischen verstorbene Graf Johann Waldstein-Wartenberg einen Preis aus auf den Nachweis eines neuen Verfahrens, um die Aussenseiten der Häuser in unserem Klima dauerhaft und zugleich verhältnissmässig wohlfeil farbig zu decoriren. Das Preisausschreiben hatte leider keinen befriedigenden Erfolg, indem die vorgeschlagenen Methoden entweder der Bedingung der Wetterbeständigkeit oder jener der Wohlfeilheit nicht entsprachen. Dagegen hat sich in neuester Zeit die Aufmerksamkeit der Architekten wieder allgemeiner dem Sgraffito zugewandt, welches jenen beiden Bedingungen genügt und in so hohem Grade geeignet ist, die nun einmal unvermeidlichen grossen Façadenflächen malerisch zu beleben und ein Gegengewicht zu bilden gegen die einseitige Pflege des architektonischen und plastischen Ornaments. *Ferd. Laufberger*, Professor an der Kunstgewerbeschule in Wien, welcher seit längerer Zeit auf diesem Gebiete thätig ist, publicirt nun in dem obgenannten Werke, welches auf fünf Lieferungen berechnet ist, seine Entwürfe für Sgraffito-Decorationen. Das erste Heft enthält Friese und Füllungen für Wohnhäuser in Frankfurt a. M., Wien und Berlin, reizende und in Beziehung auf den durch die Technik bedingten Styl mustergiltige Compositionen, welche von dem Fachpublicum um so lebhafter werden willkommen geheissen werden, als er gleichzeitig seine praktischen Erfahrungen in der Ausführung der Sgraffiten mittheilt.

Dieser Partie des Textes entnehmen wir Folgendes:

Alle Flächen, welche decorirt werden sollen, erhalten vorerst einen rauhen Anwurf von grobem Mörtel, welcher vollständig hart und trocken werden muss, bevor man weiter vorgeht. An dem Tage, an welchem die Ausführung der Sgraffiten begonnen werden soll, wird mit feinerem weissen Mörtel in der Dicke von einem Centimeter ein so grosses Stück beworfen, als der Maler an einem Tage mit der Zeichnung zu bedecken gedenkt. Ist dieser Anwurf vollendet, so wird, so lange derselbe noch nass ist, der dunkle Mörtel in der Dicke von vier bis fünf Millimetern aufgezogen und ohne Verzug reine oder mit Ocker gebrochene Kalkmilch mittelst eines grossen Pinsels dreimal aufgestrichen.

Nach Verlauf von wenigen Minuten kann bereits die Zeichnung mittelst einer durchstochenen Pause aufgetragen werden und die Arbeit des Malers beginnen.

Die Conturen werden mit eisernen Griffeln verschiedener Grösse so tief eingegraben, dass der dunkle Mörtelgrund zum Vorschein kommt. Zum Herausheben der grösseren Flächen werden breite, am unteren Ende gezähnte Eisen verwendet.

Zur Herstellung des dunklen Mörtels wird nach Angabe des Altmeisters *Dr. G. Semper* anstatt des Sandes gestampfte Steinkohlen- oder Schmiedeschlacke dem Kalke beigemischt; hierzu kommt noch Pflanzenkohle und gelbes oder rothes Eisenoxyd.

Nach *Vasari's* Angaben wird der gefärbte Mörtel unmittelbar auf den ersten groben und trockenen Verputz aufgetragen. Die Italiener führen die Arbeit am liebsten im Winter (d. h. zur Regenzeit) aus. In unserem nordi-

schen Klima, in welchem wir nur das Frühjahr, den Sommer und Herbst zu ähnlichen Arbeiten verwenden können, würde die gefärbte dünne Mörtelschicht zu rasch trocknen und die Ausführung der Sgraffiti, namentlich bei Ostwind, unmöglich machen, wenn nicht die Unterlage von frischem weissen Mörtel das zu schnelle Trocknen verhindern würde.

DIE CULTUR DER RENAISSANCE IN ITALIEN. Ein Versuch von *Jacob Burckhardt*. Dritte Auflage, besorgt von *Ludwig Geiger*. Erster Band. Leipzig, *Seemann*.

Der berühmte Historiker und Kunsthistoriker in Basel ist eine ganz eigenthümliche Erscheinung. Er beschenkt uns mit classischen Werken, sagt sich aber von denselben, sobald sie einmal erschienen sind, vollständig los und ist nicht zu bewegen, neue Auflagen zu besorgen. Seine Bearbeitung von *Kugler's* «Geschichte der Malerei», sein «Cicerone» mussten von Anderen neu edirt werden, und ebenso erscheint nun die «Cultur der Renaissance» von einem Anderen herausgegeben. Glücklicherweise hat dieser, Professor *Geiger* in Berlin, seine Aufgabe mit ebenso viel Pietät als Sachkenntniss erledigt. Man muss ihm Dank wissen, dass er an der vortrefflichen, die grosse Bewegung der Renaissance in ihrer Totalität erfassenden Arbeit *Burckhardt's* nichts Wesentliches geändert, sondern ein eigenes System der Ergänzung und Berichtigung angenommen hat. An einigen wenigen Stellen sind Absätze eingeschoben, wie z. B. über das Bücherabschreiben, über das Studium der hebräischen Sprache etc. Im Uebrigen aber wurden die, mit *Burckhardt's* Darstellung im Widerspruch stehenden Ergebnisse der neueren Forschung in die Anmerkungen verwiesen, welche in Folge dessen mehr als die Hälfte des Buches einnehmen und praktischerweise den einzelnen Abschnitten angehängt worden sind. Die Wahl eines handlicheren Formates ist ebenfalls nur zu loben. Hoffentlich wird es möglich, den zweiten Band, wie verheissen, zu Ende dieses Jahres erscheinen zu lassen. Allen Künstlern und Kunstfreunden, welche das Werk nicht bereits kennen und schätzen gelernt haben, sei es in der neuen Gestalt aufs wärmste empfohlen.

DAS WASSERGLAS, seine Natur und seine Bedeutung für die Industrie und Technik. Von *Dr. Herm. Zwick*. (Technische Mittheilungen, 6. Heft.) Zürich, *Orell, Füssli & Co.*

Der Verfasser hat die Ueberzeugung, dass das Wasserglas, welchem vor zwanzig Jahren mehr zugemuthet wurde, als es zu leisten vermochte und das in Folge dessen längere Zeit hindurch zu wenig Beachtung fand, für die Technik und insbesondere für die Architektur in viel höherem Grade nützlich werden könnte, wenn eben Techniker und Architekten der Anwendung desselben, namentlich zum Anstrich und zur Conservirung verschiedener Materialien grössere Aufmerksamkeit zuwenden wollten. Er stellt zu dem Ende in übersichtlicher und objectiver Weise die Mittheilungen von Chemikern, Industriellen u. s. w. über ihre praktischen Erfahrungen mit dem Wasserglas zusammen, und zwar in seiner Anwendung zu Kittungen, Anstrichen, Stereochromie, Kunststeinen, Seife, in der Färberei und Druckerei und in der Chirurgie.

A B B I L D U N G E N.

Tafel 28. — CHAMPAGNERKÜHLER aus Steinzeug, entworfen von *H. Macht* in Wien. — Die Form des antiken Kraters, des Mischgefässes der Griechen, bietet ein passendes Vorbild für ein künstlerisch behandeltes Kühlgefäss. Angemessener Weise sind aber die wagrechten Henkel höher heraufgerückt, weil der Champagnerkühler mit seiner Füllung gehoben und getragen werden muss, der Krater hingegen leer. In Steinzeug ausgeführt, empfiehlt sich dieser Champagnerkühler als Gebrauchsgegenstand.

Tafel 29. — PUNSCHBOWLE aus Silber nebst Gläsern, im Renaissancegeschmack, ausgeführt von *A. Ritter & Co.* in Esslingen.

Tafel 30. — GLASGEMÄLDE (Cabinetsmalerei) — ein gelungener Versuch, die Glasmalerei in die Profan-Architektur wieder einzuführen; Entwurf

von *D. Avanzo* und *F. Jobst* in Wien, ausgeführt in der *Tiroler Glasmalerei-Anstalt* in Innsbruck.

Tafel 31. — FIRSTGITTER, nach der Zeichnung von *Krumholz & Wagler*, in Schmiedeseisen ausgeführt von *L. Wilhelm* in Wien.

Tafel 32. — SCHREIBTISCH von *H. Irmeler* in Wien.

Tafel 33. — ITALIENISCHES SPITZENMUSTER aus dem Anfange des XVII. Jahrhunderts.

EIN BÜCHERFREUND.

Von Bruno Bucher.



nter allen Arten der Sammeleidenschaft erfährt vielleicht keine so oft eine streng abfällige Beurtheilung, wie die Bibliomanie. «Hast du alle deine Bücher gelesen? Hoffst du überhaupt auf eine so lange Lebensdauer, um sie sämtlich lesen zu können?» fragt man den Büchersammler und glaubt ihn damit seiner Thorheit über-

führt zu haben. So finden wir, dass schon vor vierhundert Jahren Petrarca gegen die neue Modethorheit des unnützen Anhäufens von Büchern geeifert und Giovanni Manzini über einen alten Brescianer gespottet hat, derselbe werde gern Haus und Hof, seine Frau und sich selbst hingeben, um seine Bibliothek zu vergrössern. Aber preisen wir nicht heute dankbar den Sammeleifer einzelner Freunde der Wissenschaft in derselben Zeit, welche den Grund legten zu den reichsten und berühmtesten Bibliotheken, und so manchen Schatz der alten Literatur für die Nachwelt retteten? Und wer von dem Bücherfreunde fordert, dass er seine gesammten Besitzthümer von Anfang bis zu Ende durchstudiren müsse, der hat überhaupt keine Vorstellung von der Sammelfreude, nicht von dem Genuss, den es gewährt, sich von einem weiten Kreise ehrwürdiger, weiser oder heiterer Freunde umgeben zu wissen, mit welchen man jederzeit die Unterhaltung aufnehmen kann.

Als das Muster eines Bücherfreundes und Büchersammlers steht uns der Franzose Jean Grolier da. Von den Lebensverhältnissen dieses Mannes hat man lange Zeit hindurch so viel wie nichts gewusst, und da zumeist nur von den Grolier'schen Einbänden gesprochen wird, so ist es verzeihlich, wenn gelegentlich Jemand ihn für einen Buchbinder hält — wie das einem französischen Minister begegnet ist. Le Roux de Lincy hat sich das Verdienst erworben, die Daten über diesen Ahnherrn der französischen Bibliophilen auszuforschen und zu veröffentlichen*). Wir erfahren da, dass derselbe 1479 zu Lyon geboren ward, 1510 bis etwa 1535 in Italien gelebt hat, und zwar den grössten Theil dieser Zeit als General-Feldzahlmeister in Mailand, 1534 als französischer Gesandter in Rom, dass er von 1537 an verschiedene hohe Aemter in Frankreich selbst bekleidete, z. B. das eines Trésorier général, 1561 in einen Process wegen Unterschlagung einer Summe von 19.815 Livres tournois verwickelt, aber freigesprochen wurde, und 1565, sechsundachtzig Jahre alt, in seinem, «Hôtel de Lyon» genannten Hause zu Paris starb. Ludwig XII., Franz I., Heinrich II., Karl IX., Katharina von Medici, der Marschall von Montmorency beehrten ihn mit ihrem Vertrauen in seinen Eigenschaften als Finanzmann, Numismatiker und Kunstkenner. Noch mag erwähnt werden, dass er auch mit Benvenuto

Cellini in Berührung gerieth, aber in weniger freundschaftliche als mit anderen Berühmtheiten der Renaissance-Periode in Italien.

Die vielen bösen Händel, in welche Cellini verwickelt war, erscheinen in seiner Erzählung bekanntlich stets als von Neidern und anderen Böswilligen angezettelt, welche aber regelmässig durch seine Kunst oder seinen Edelmuth beschämt oder durch seine Tapferkeit in die Flucht geschlagen werden. Auch unserem Grolier ergeht es bei dem heissblütigen Italiener schlecht. Madame d'Estampes, eine Freundin Franz I. und eine von den vielen Personen, welche angeblich den Künstler mit ihrem Hasse verfolgten, hatte, ausdrücklich um ihn zu kränken, beim Könige für einen Destillateur von Schönheitswässern die Erlaubniss erwirkt, sich in dem Ballhause und einigen anderen Zimmern des von Cellini bewohnten Schlosses Nello einzurichten. Der Schatzmeister des Königs, von dem Cellini sagt, dass er ein grosser Edelmann gewesen und sehr gut italienisch gesprochen habe, Grolier nämlich, erschien mit jenem Manne, um in aller Form die Räumlichkeiten zu übernehmen. Aber Cellini, der die Intrigue durchschaute und sich in seinem guten Rechte wusste, erklärte, er werde nicht weichen, vielmehr den Destillateur zum Fenster hinauswerfen, worauf Grolier sich brummend entfernte. Es bleibt Jedermann überlassen, ob er glauben will, dass der Schatzmeister, d. i. Finanzminister des Königs sich in solcher Weise habe abfertigen lassen, wo er augenscheinlich in des Königs directem Auftrage handelte.

Den Instinct für das Schöne mitbringend, wurde Jean Grolier während seines Aufenthalts in Italien in jene Bewegung hineingezogen, deren Ziel die Wiedererweckung des classischen Alterthums war. Namentlich sein freundschaftlicher Verkehr mit dem gelehrten Buchdrucker Aldus Manutius in Venedig, dem Gründer jener berühmten Officin, deren Erzeugnisse — die Aldinen — noch heute das Entzücken eines jeden Bücherfreundes bilden, hat ohne Zweifel viel dazu beigetragen, seiner Liebhaberei die bestimmte Richtung zu geben. Schon in Italien war er als Gönner der Literatur bekannt und geehrt, wie Briefe an ihn und Dedicationen von Büchern beweisen. Und bis an sein Lebensende scheint er auf die Vervollständigung seiner Bibliothek bedacht gewesen zu sein, welcher nach einer aus dem siebzehnten Jahrhundert stammenden Angabe²⁾ zu einem Umfange von mehr als 3000 Bänden gedieh.

Allein Grolier wollte nicht blos die geschätztesten Autoren in den textlich und typographisch besten Ausgaben besitzen, sondern ehrte dieselben auch und bethätigte seinen feinen Kunstsinn durch das Kleid, welches er den Werken gab. Nach den 350 Bänden aus seiner Bibliothek, welche bis jetzt in öffentlichen und Privatsammlungen nachgewiesen

*) «Recherches sur Jean Grolier, sur sa vie et sa bibliothèque.» Paris 1866.

2) La Caille, «Histoire de l'Imprimerie et de la Librairie.» Paris 1698.

worden sind, zu urtheilen, erhielt jedes Buch einen andern, aber stets auf das reichste und geschmackvollste verzierten Einband. Der Styl des Ornaments ist durchgehends derselbe. Bandstreifen und Arabesken mit Pflanzenmotiven bedecken in den graziösesten Verschlingungen die beiden Deckelseiten und lassen Felder offen für die Devise der Bibliothek: «Jo. Grolerii et amicorum» und den Titel des Werkes oder den Wahlspruch «Poiort mea, Domine, sit in terra viventium». Der Rücken wird durch die Bünde natürlich in Felder abgetheilt, deren Schmückung mit Zierrathen oder Schrift von der Dicke des Buches bedingt ist. Die Einbanddecken bestehen meist aus Kalbleder, sind braun oder braungelb, die Schrift in schönen, italienischen Renaissance-Lettern mit Gold aufgedruckt, die Verzierungen grösstentheils ebenso, doch auch mit Schwarz oder mit Schwarz und Grün gemischt. (Vergl. die beigegebene Abbildung des Einbandes eines Exemplars von Paulus Jovius: «De romanis piscibus libellus», Basel 1531.)

«Eigenthum Jean Grolier's und seiner Freunde» — das ist von jeher so verstanden worden, dass er gedachte, nicht allein für seinen eigenen Gebrauch zu sammeln, sondern gern auch Andere, die ihm persönlich und durch gleiche Neigungen nahestanden, sich an seinen Schätzen erfreuen liess. Und zur Unterstützung dieser Auffassung weist Le Roux de Lincy darauf hin, dass in Grolier's Besitze sich der Livius in drei Exemplaren, Ovid und Valerius Maximus in vier, Juvenal in fünf, Martial in sechs, Cicero in neun, Plinius und Virgil in zehn Exemplaren befunden haben. Dem gegenüber glaubt ein anderer französischer Gelehrter, L. Clément de Ris*), erklären zu müssen, dass ein Bibliophile allenfalls Bücher verschenke, aber niemals verleihe. Die Bemerkung mag für die Gegenwart begründet sein, doch ist dabei vergessen, dass Grolier in einer Periode jugendlicher Begeisterung für die Wissenschaften und Künste und deren Ausbreitung lebte, und dass z. B. von Niccolò Niccoli, einem gelehrten Sammler in Florenz, ausdrücklich berichtet wird, er habe mit einem grossartigen Zutrauen seine Bücher ausgeliehen, die Leute auch in seiner Wohnung lesen lassen, so viel sie wollten, und sich mit ihnen über das Gelesene unterredet**). Wir brauchen uns also das schöne Bild, welches durch jene Devise hervorgerufen wird, nicht verkümmern zu lassen.

Grolier vermachte seine Bibliothek einer Familie de Vic, nach deren Aussterben 1676 die Bücher versteigert wurden. Durch verschiedene Hände gehend, ist der grösste Theil verschollen. Von einer Anzahl weiss man, dass sie 1706 von einem Notar erstanden wurden, welcher mit den Holzschnitten und Miniaturen der kostbaren Ausgaben die Wände seines Zimmers tapezieren oder doch die Einbände herunterreissen

*) «Les Amateurs d'autrefois.» Paris 1877.

***) Vergl. Burckhardt, «Cultur der Renaissance in Italien.» III. Aufl. Leipzig 1877. Bd. I. Dritter Abschnitt, Cap. III.

und durch neue ersetzen liess — jene Einbände, welche man heutzutage mit Gold aufwiegen würde! Aber um eben jene Zeit fingen die Bücherfreunde an, den Werken aus Grolier's Bibliothek ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Namentlich Engländer kauften sie begierig auf. Bei ihnen zulande stiegen denn auch zuerst die Preise bedeutend.

Der mehrerwähnte Biograph unseres Helden stellt (S. 172 ff.) die in den letzten 150 Jahren für «Groliers» gezahlten Preise zusammen — denn über den Ertrag der ersten Versteigerung ist nichts bekannt, es lässt sich nur mit gutem Grunde annehmen, dass die Bücher sehr wohlfeil fortgegangen seien. In den fünfzig Jahren nach 1722 variirten die Preise zwischen drei und zwanzig Livres, welche Höhe selten überschritten wurde. 1789 trieben englische Aufträge schon einen Silius Italicus auf 48 und einen Apulejus auf 104 Livres. 1812 zahlte die Pariser Bibliothek für ein «Leben des Apollonius» von Philostrate 200 Francs, 1815 ein Londoner Amateur für die «Navicula» Geiler's 42 Pfd. St., und in demselben Jahre Lord Spencer für das von den Druckern Aldus dem Grolier gewidmete Exemplar von Bude's «De asse» 1500 Francs. 1857 wurde ein Catull, Tibull, Propertius in einem Bande mit 2500 Francs, 1863 ein Band von Heliodor mit 3500 Francs bezahlt. Bei diesen Preisen muss natürlich auch die Seltenheit oder Schönheit der Ausgabe des Werkes selbst mit in Rechnung gezogen werden. Aber auch die Durchschnittspreise erhoben sich im Laufe dieses Jahrhunderts nach und nach auf 500, 600, 1000, 1200 Francs.

Der Pariser Buchhändler Renouard lieferte zu diesem Capitel folgenden artigen Beitrag. Sein Londoner College, James Edwards, schrieb ihm 1799 (Jahr VII der Republik), er würde gern alle Aldinen in dem Einbände und mit der Devise Grolier's kaufen und den Band mit Einem Louisdor bezahlen. Mit Wendung der Post bot Renouard dem Edwards für jeden guten Aldus aus Grolier's Bibliothek sechs Guineen (10 Louisdor).

Unter den öffentlichen Sammlungen besitzt die grosse Bibliothek in Paris die meisten Groliers (64 gibt Le Roux de Lincy als sicher an), und auch die übrigen Pariser Bibliotheken haben deren mehr oder weniger aufzuweisen. In England befinden sich zahlreiche im British Museum und in Privatbesitz, in der Wiener Hofbibliothek 16, einzelne in Berlin (königliche Bibliothek), Bern, Mailand (Brera) und Parma.

Gesucht werden sie jetzt vornehmlich wegen ihrer Einbände, die den ersten Buchbindern unserer Zeit als Vorbilder dienen. Und weiss man nichts über den Mann, welcher diese Meisterwerke geliefert hat? Leider nichts Bestimmtes. Englische Schriftsteller und ihnen folgend mehrere Franzosen nennen Jean Gascon oder Gâcon als Buchbinder Heinrich's II., der Diana von Poitiers und Grolier's, doch ist nicht bekannt, mit welchem Grunde. Ein Pierre Gascon war gegen das Ende des XV. Jahrhunderts Buchhändler in Lyon, ein Anderer dieses Namens war um die Mitte des XVII. Jahrhunderts als Buchbinder berühmt.



DIE ENTWICKLUNG DES FARBENSINNES.



ie in neuester Zeit mit grösserem Eifer betriebene Forschung über die «Künste» der Völker des Alterthums (das Wort Kunst in dem Sinne der technischen Methoden, der Kunstfertigkeiten genommen) begegnet einer Hauptschwierigkeit in den Zweifeln über die eigentliche Bedeutung zahlreicher Ausdrücke, von welchen unsere Wörterbücher wohl Erklärungen, aber keine befriedigenden geben. Es gibt kaum ein einziges Wort für einen in der bildenden Kunst verwendeten Stoff, von welchem wir mit voller Sicherheit behaupten könnten, dass es jedenfalls dasjenige bedeute, was das Lexikon darunter verstanden wissen will. Schon jetzt ist ein beträchtlicher Vorrath von Wörtern durch Naturhistoriker, Kunstgelehrte und Techniker wesentlich anders erklärt worden, als die Philologen früher angenommen hatten, und es ist vorauszusehen, dass derartige Umtaufen, wenn wir so sagen dürfen, sich noch oft wiederholen werden.

Hierbei handelt es sich, wie wohl einleuchtet, keineswegs um archäologische Spitzfindigkeiten und Feinschmeckereien. Diese Untersuchungen sind auch von eminent praktischer Bedeutung, weil nur sie uns hoffen lassen, dass wir endlich eine Menge von Recepten, die wir in alten Schriftstellern finden, werden richtig deuten und somit technische Geheimnisse wieder entdecken lernen, zu welchen die moderne Welt bisher die Schlüssel vergeblich gesucht hat.

Früher, als in Ansehung auf Metalle, andere Mineralien u. s. w., waren die Zweifel wegen der Ausdrücke für Farben aufgestiegen. Wenn Johann Heinrich Voss in seiner Uebersetzung der Aeneis noch Charon's Nachen «bläulich» sein liess, weil caeruleus = blau, so hat ausser ihm wohl schwerlich Jemand angenommen, dass das Fahrzeug der Abgeschiedenen etwa wie eine Gondel angestrichen sein solle, und das «purpurne Meer» sagte deutlich genug, dass die Alten unter «Purpur» etwas anderes oder mehr begriffen, als wir. Die weitere Verfolgung dieses Gegenstandes hat aber zu der Ueberzeugung geführt, dass wir überhaupt nicht darauf rechnen dürfen, für alle unsere Farbenbezeichnungen entsprechende Ausdrücke bei den Alten zu finden, weil diese noch nicht so viele verschiedene Farben gesehen haben wie wir. Höchst interessantes und wichtiges Material zu dieser Frage hat Geiger in seinen Schriften über die Entwicklungsgeschichte der Menschheit beigebracht, und zum grossen Theile auf diesen Forschungen im Gebiete der Sprachkunde fussend, sucht Dr. Hugo Magnus in Breslau physiologisch den Satz zu beweisen, dass bei den Menschen der Farbensinn nicht immer vorhanden gewesen sei, sondern sich schrittweise aus dem Lichtsinne entwickelt habe*).

*) «Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinnes». Leipzig, Veit und Comp. 1877.

Dem Freunde der Kunstgeschichte erscheint diese Behauptung nicht so befremdend und kühn, wie die citirte Schrift es im Allgemeinen voraussetzt. Ihm ist aus den Denkmalen der Malerei, aus Miniaturen und Wandgemälden sehr wohl bekannt, dass auch innerhalb unserer Zeitrechnung die ausübenden Künstler nur sehr allmählig sich des Werthes der Farben bewusst wurden und sie aus den beiden grossen Massen «Licht» und «Dunkel» zu sondern lernten. Er wird daher dem obigen Satze durchaus nicht Ungläubigkeit entgegenbringen.

Eine andere Frage ist, ob die Beweisführung unseres Autors bereits in allen Punkten stichhaltig sei, und das wird dieser wohl selbst nicht annehmen. Um zu ganz positiven Resultaten zu gelangen, wird es des vielseitigen Zusammenarbeitens bedürfen. So ist, wie uns dünkt, auf den Umstand, welche färbenden Stoffe von den Alten nebeneinander angewandt wurden, noch nicht die gebührende Rücksicht genommen, und dürfte die Untersuchung der Vasengemälde, der ägyptischen Wandmalereien u. s. w. noch manchen wichtigen Beitrag zu diesem Capitel liefern können. Aus dem Sprachschätze und dem Sprachgebrauche eines Volkes allein den Schluss zu ziehen, wie dieses die einzelnen Farben gesehen habe, erscheint gewagt, wenn wir uns erinnern, dass wir von «weissem Wein», von «schwarzem Brod» sprechen, der Italiener von «vino nero», der Franzose von «vin bleu» spricht u. dgl. m. Unter «Himmelblau» versteht der Nordländer naturgemäss eine ganz andere Farbe als der Südländer. Der von Geiger und Magnus hervorgehobene Umstand, dass eigene Bezeichnungen für «Grün» bei den Alten erst sehr spät auftauchen, die Griechen sich vielmehr für das lichtere Grün mit dem Worte «chloros», gelb oder fahl, behelfen und das tiefe saftige Grün nicht vom Schwarz trennen, erklärt sich sehr wohl aus der Färbung der südlichen Vegetation, welche unsere so mannigfaltigen Abstufungen von Grasgrün nicht aufzuweisen hat. Einen Cypressenwald «schwarz» zu nennen, würde auch uns keine Ueberwindung kosten, und wenn Hesiod dasselbe Wort «chloros» für einen frischen Baumzweig und für den Stahl gebraucht, so wird uns das wenig befremden, sobald wir an einen Oelzweig denken.

Diese Bemerkungen haben nicht den Zweck, zu bestreiten, dass die Griechen jedesfalls noch nicht gewohnt waren, die Farben so scharf zu trennen wie wir. Der stärkste Beweis hiefür liegt wohl darin, dass sie dem Regenbogen nur drei Farben, und zwar die lichtreichen: Roth, Orange, Gelb, zuschrieben. Aehnliche Beobachtungen werden sich bei Kindern anstellen lassen, welchen noch nicht gesagt worden ist, dass der Lichtstrahl sich in sieben Farben spalte, wie denn überhaupt das Kindesalter manche Analogie bieten würde.

Die Ergebnisse der Untersuchungen von Magnus lassen sich so zusammenfassen:

Es hat eine Periode gegeben, in welcher bei den Menschen nur der Lichtsinn vorhanden war, der Farbensinn noch vollständig fehlte. Der Verfasser glaubt diesen Zustand mit

dem der sogenannten farbenblinden Personen vergleichen zu dürfen.

Aus dem Lichtsinne hat sich der Farbensinn entwickelt, indem sich durch den Reiz, welches das Licht fortdauernd auf die sensitiven Organe der Netzhaut ausübte, die Leistungsfähigkeit der letztern allmähig soweit erhöhte und verfeinerte, dass sie an dem sie erregenden Lichtstrahle nicht mehr bloss dessen Intensität, sondern auch dessen Färbung zu unterscheiden vermochten.

In der primitivsten Entwicklungsperiode beschränkte sich der Farbensinn auf die Empfänglichkeit für Roth und Weiss

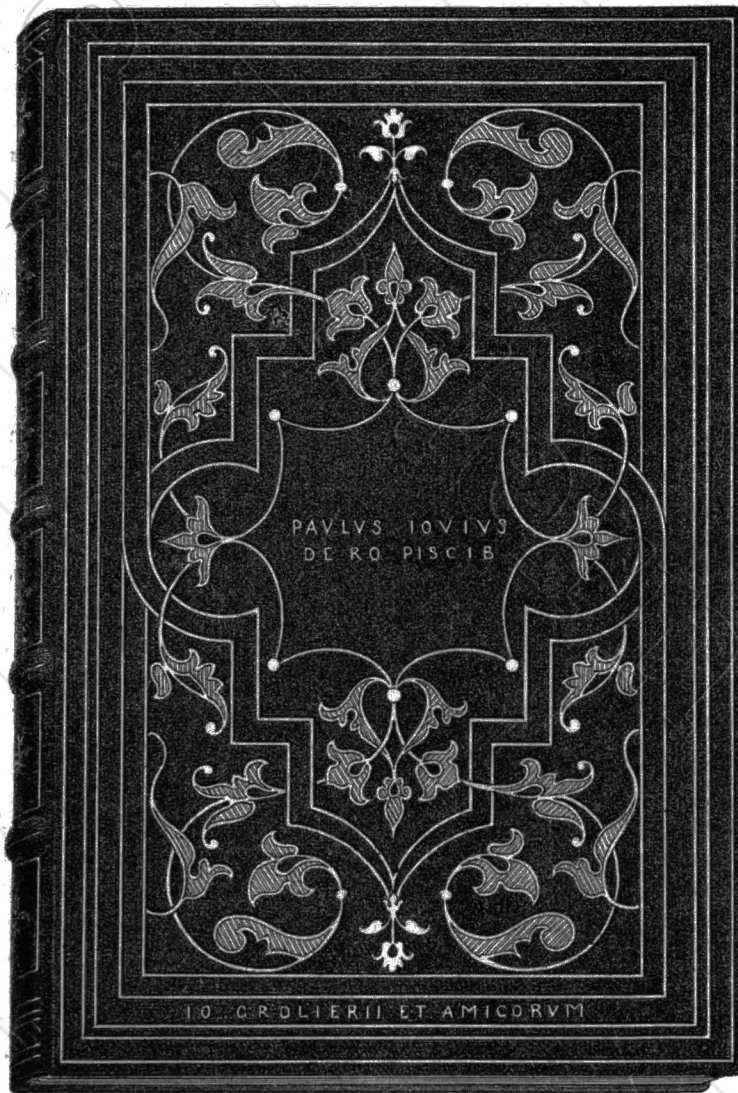
oder das Lichtreiche gegenüber dem Dunkeln, Schattigen, während Roth und Weiss noch keine scharf geschiedenen Begriffe waren.

Auf der nächsten Stufe gewinnt die Empfänglichkeit für Roth und Gelb den Charakter selbstständiger Farbenempfindung. Es folgt dann die Empfänglichkeit für die lichtereren Töne des Grün, für das dunkle Grün, zuletzt für die lichtschwachen Farben Blau und Violett. Der Satz ist, dass die lichtreichen Farben eine kürzere, die lichtarmen eine längere Zeit brauchten, um als charakteristische Empfindungsvorgänge der Netzhaut sich geltend zu machen.

LITERATUR-BERICHT.

KUNSTHISTORISCHE BILDERBOGEN. Erste Sammlung. Leipzig, E. A. Seemann.

Die Frage, wann, wo, in welcher Ausdehnung die Kunstgeschichte als Unterrichtsgegenstand geboten oder doch zulässig sei, wird heute mit eben dem Eifer discutirt, wie vor einigen Jahrzehnten die Frage des Unterrichtes in den Naturwissenschaften. Gegen die Aufnahme des neuen Gegenstandes in die allgemeinen oder gelehrten Bildungsanstalten mittlerer Stufe wehren sich Philologen und Pädagogen entschieden, schon mit Rücksicht auf die unleugbare Ueberbürdung der Jugend. Der weitere Ablehnungsgrund, dass nämlich die Gymnasien etc. ja doch nur die Vorbildungsanstalten für Universitäten und Akademien seien, an welchen Gelegenheit zum Studium der Kunstgeschichte gegeben werde, lässt aber die Frage umso mehr berechtigt erscheinen, dass solche Schulen, welche in ihrer Art die höchste Stufe einnehmen und ihre Zöglinge unmittelbar in das praktische Leben entlassen, diese wenigstens mit den Elementen der Kunstgeschichte vertraut machen sollen, also namentlich allgemeine Gewerbeschulen, kunstgewerbliche Fachschulen, Institute für höhere weibliche Bildung. Viele solche Anstalten nehmen auch bereits auf diese Forderung Rücksicht. Ein Haupthinderniss bei derartigen Unterrichte bildete aber bisher der Mangel eines Anschauungsmaterials, welches bei dem kunstgeschichtlichen Unterrichte weniger als bei irgend einem anderen entbehrt werden kann. Wer auch nur einige Erfahrungen auf diesem Gebiete gesammelt hat, weiss, wie unendlich schwer, ja unmöglich es ist, Anfängern eine richtige Vorstellung von den architektonischen Constructionen und Stylformen durch das Wort allein, beizubringen, und doch kann man kleinen Anstalten nicht zumuthen, sich den kostspieligen Lehrapparat anzuschaffen, über welchen Akademien etc. verfügen. Aus diesem Bedürfnisse in erster Linie ist die Publication hervor-



BUCHLEINBAND aus Grolier's Bibliothek.

gegangen. Die gerade auf dem Felde der Kunstwissenschaft so umsichtig und erfolgreich thätige Verlagshandlung hat aus dem grossen Vorrathe von Holzschnitten für ihre Publicationen eine Art Atlas zur Kunstgeschichte zusammengestellt, der vollständig sich in den Händen des Lehrers befinden muss, während die Schüler sich die einzelnen, stets eine grössere Zahl von Gegenständen aufweisenden Bogen anschaffen können, um dem Vortrage leichter zu folgen, Formen und Benennungen dem Gedächtnisse einzuprägen. Aber eben um dieses Zweckes willen würden wir wünschen, den Preis der «Bilderbogen» noch niedriger angesetzt zu sehen, da deren Menge denn doch immer zu einer nicht unbedeutenden Ausgabe nöthigt.

Die bis jetzt vorliegende erste Abtheilung umfasst auf 24 Bogen die Baukunst und die Plastik der griechischen und griechisch-römischen Welt.

ABBILDUNGEN.

Tafel 34. — VENETIANER SEIDENSTOFF (um 1700). Farbenblatt.

Tafel 35. — TISCH aus Schmiedeeisen, für den Sommeraufenthalt Sr. Maj. des Königs von Baiern ausgeführt von *J. L. Kaltenecker & Sohn*, königl. Hof - Drahtwaaren - Fabrik in München. — Das Gerüst des Tisches, aus Schmiedeeisen, ist grün lackirt, die aus starkem Messingbleche getriebenen Arabesken vergoldet, die Platte Marmor.

Tafel 36. — BRÜSTUNGSGITTER aus Schmiedeeisen für ein Privathaus in Wien, componirt von Oberbaurath *Ritter v. Ferstel* und ausgeführt von *A. Milde*.

Tafel 37. — BRONZE-KRUG von *Erhard Soehne* in Schwäbisch-Gmünd. — Das Gefäss ist im Style der Augsburger Arbeiten vom Ende des XVI. Jahrhunderts componirt, in Bronze ausgeführt und vergoldet.

Tafel 38. — DAMEN-SCHREIBTISCH von *H. Irmeler* in Wien.

DAS HÄMMERBARE EISEN IN DER KUNST-INDUSTRIE.

Von Wendelin Boeheim.

I.



Die Kenntniss des Eisens reicht bekanntlich weit höher in das Alterthum hinauf, als an jenen Zeitpunkt, der, in etwas unbestimmter Fassung, als der Beginn der «Eisen-Periode», d. i. der allgemeineren Anwendung des Eisens für das menschliche Leben, von unseren Geschichtsgelehrten angegeben wird *). Weit früher,

als selbst unsere ältesten Quellen das Dunkel der Zeiten erhellen, mochte das Eisen seine Anwendung auf dem Felde der prosaischen Nützlichkeit gefunden haben. Schon die Genesis IV. 22 nennt Thubalkain, den Urenkel Kain's, «einen Meister in allerlei Erz- und Eisenwerk», und sicher weist der Mythos des Vulcan auf eine frühere, wenn auch primitive Thätigkeit im Eisenhandwerke hin, wenn er dem kunstreichen Sohne der Juno das Eisen den ungeschlachten Händen der Cyclopen entnehmen lässt, um Wunderwerke der Kunst daraus zu schaffen **).

Im germanischen Norden haften die Erinnerungen an das Eisen schon in den ältesten Mythen des Volkes. Der alte Götterglaube drückt dem gewaltigen Donar den wuchtigen Hammer in die Hand, und schon unter den alten Deutschen war das Handwerk des Grobschmiedes ein auch des Freien würdiges Gewerbe. Die Sage versetzt sogar einen seiner Genossen, «Wieland den Schmied», unter die niederen Götter.

*) Ilias XVIII. 470 u. a., Odyssee XXI. 60, 80, 95, 125 u. a., Aeschylos, Prometheus 70, 240 u. a.

***) Die erste Art der Gewinnung des Eisens bestand wahrscheinlich in der blossen Reduction des Eisens aus dem Erze durch Erhitzung, jedoch ohne dabei zur Schmelzung zu kommen. Die so reducirten Stücke waren daher von nur geringer Dimension und Reinheit. Aber schon im VI. Jahrhundert muss die Gewinnung und Behandlung des Eisens sehr bedeutend entwickelt gewesen sein. Befand sich doch nach Herodot lib. XVI, Pausanias lib. X unter den Opfergeschenken zu Delphi eine Trinkschale, welche von Alyattes aus Lydien gespendet wurde, deren eisernes Fussgestell noch zur Zeit des Pausanias die Bewunderung der Griechen erregte. Es war thurmförmig gestaltet, unten breiter als oben und durchbrochen gearbeitet. Zwischen dem Laubwerke, womit es geziert war, schlangen sich kleine Thiere hindurch. Die verschiedenen Stücke dieses Gestelles hingen nicht durch Nägel zusammen, sondern waren durch Löthungen (Schweissung) verbunden. Man schreibt es dem Glaukos aus Chios zu, der zuerst das Geheimniss der Eisenlöthe (!) erfand. Aus der immerhin oberflächlichen Beschreibung ist doch sicher zu entnehmen, dass es sich hier um kein Werk der Giesskunst handelt.

Die Zeit, in welcher das Eisen — vielleicht zum wiederholten Male — eine allgemeinere Verwendung im Leben fand (um etwa 200 v. Chr.), war für dessen Ausnützung im künstlerischen Sinne weit weniger günstig, als jene, von der uns Homer berichtet; es war Abend geworden im Reiche griechischer und griechisch-römischer Kunst, die Ideale fingen an zu erstarren, die Grazien nahmen allgemach Abschied von diesem Erdenrunde und in demselben Masse, als die Form sich von Leben, Grossheit und Schönheit schied, kam das Materiale an sich zu unverdienter Geltung.

Dieser absteigenden Richtung, welche die antike Kunst genommen, stand freilich der realistische Einfluss des Orientes schon vom Anfange an nicht ferne, und wie frühe derselbe auch bemerkbar ist, herrschend konnte er erst werden, als den Gebilden Griechenlands und Roms die Seele gänzlich entflohen und eine öde Leere zurückblieb, die mit buntem Flitter, mit Gold und Elfenbein mühselig bedeckt wurde. Von Neuem steuerte die Kunst jenen Zielen zu, denen sie einst in Babylon und in Egypten mit so imposanten Mitteln zugestrebte: statt zu erheben, zu begeistern, zu erfreuen, suchte sie wieder den Sinn zu fangen, zu überwältigen, zu täuschen.

Auf dem ganzen Wege, den die occidentale Kunst nach abwärts nimmt, können wir sehr deutlich verfolgen, wie sehr das Materiale gegenüber der künstlerischen Leistung an Werth gewinnt; zuletzt gibt es kein bedeutendes Kunstwerk mehr in den Augen des Volkes, das nicht aus Gold, Edelsteinen, aus Elfenbein oder anderem kostbaren Materiale gefertigt war *). Wenn auch die Anzeichen von einem Wiedererwachen der Kunst im Allgemeinen schon früh merklich werden, im Grossen und Ganzen hielt dieses «äusserliche Streben» in der Kunst bis ins Mittelalter an, in welchem allgemach die Ideale heimischen Boden gefunden hatten.

Das war keine Epoche für die künstlerische Gestaltung des zu allen Zeiten als geringwerthig geschätzten Eisens, wie jene, in welcher der hinkende Hephaistos den wunderbaren Schild und die Waffen für den tapferen Sohn der silberfüssigen Thetis geschmiedet hatte; das rein mechanische Gebiet in seiner damaligen beschränkten Ausdehnung war

*) Noch im Mittelalter ging das Streben nach realem Werthe so weit, dass man sich mit dem kostbaren Materiale des zu Schaffenden nicht begnügte. Eines der instructivsten Beispiele darüber ist das reiche Geschenk des Erzbischofes Willigis († 1011) an den Dom in Mainz. Es befindet sich darunter ein plastisches Bild des Gekreuzigten aus Gold; die Glieder des Heilands konnten aus den Gelenken genommen werden, die Augen bestanden aus Karfunkelsteinen und die ganze innere Leibeshöhle war mit Juwelen angefüllt.

es, in welchem das Eisen eine ziemlich prosaische Verwendung fand.

Wenn das Eisen demungeachtet im Oriente, ungefähr im IX. Jahrhundert und vielleicht schon zur Zeit Carl's des Grossen in der Kunst-Industrie eine anfänglich sehr bescheidene Rolle zu spielen beginnt, so war die Ursache das Bestreben, die glatten Flächen auf den Waffen in Einklang mit der reichen bunten Kleidung zu bringen. Hier mochte sich zuerst die Decorationstechnik geltend gemacht haben, die später zu so bedeutendem Aufschwunge gelangen sollte. So sehen wir denn das künstlerisch gestaltete Eisen, anfänglich seltener als Geräth des Hauses, häufig aber als Werkzeug und als Waffe auftreten; die ersten und besten Proben erhalten wir im Abendlande von den Arabern *). Dieses wunderbare Volk, das mit Sturmschritt seinen Idealen eine halbe Welt eroberte, ist aber nicht als die Urheberin dieser Kunsttechnik zu betrachten; wie seine ganze Cultur, so ist auch seine Kunst und Industrie ein von aussen erworbenes Gut; ihre Lehrer darin, das Eisen durch decorative Mittel dem Auge gefälliger zu gestalten, waren die Perser.

Anfänglich gelangten die arabischen Eisenarbeiten als Geschenke, seltener als Tauschartikel nach dem Westen, durch die Kreuzzüge als Siegesbeute, und es ist bekannt, dass orientalische Art unter den abendländischen Rittern bald sehr vielen Sympathien begegnete.

Bei allem glänzenden Scheine war aber dennoch das eigentlich technische Gebiet der Kunst-Industrie für unser Materiale in der früh-romanischen Epoche ein kleines zu nennen. Es beschränkte sich lediglich auf roheste Meisselarbeit, sehr flache Treibarbeit, auf Gravirung und jener Art Goldeinlage, die man von ihrer vorzüglichsten Fabriksstätte: «damaskisches Werk» nannte. In künstlerischer Beziehung ging die gesammte Kunsttechnik nicht über das rein decorative Gebiet hinaus. Nirgends bemerkt man das Bestreben, die allgemeine plastische Form dem künstlerischen Gefühle entsprechend, sondern umgekehrt, die bestimmte, oft plumpe Form durch Decoration dem Auge gefälliger zu machen.

Erst etwa vom X. Jahrhundert an fühlt man wie Frühlingshauch einen leisen Umschwung ebensowohl in der Kunst als in der Kunst-Industrie. In letzterer Beziehung markirt sie sich nicht allein in Anläufen zu einer Vergeistigung der Gebilde durch die Form, als auch in rasch zunehmender Erweiterung des Gebrauchsgebietes.

Nun erobert sich das simple Eisen allmähig ein weites Feld als Materiale für Waffen und Geräte, wie auch, und dieses ist als charakteristisches Merkmal seiner Bedeutung zu bezeichnen, in der Baukunst und der inneren Einrichtung des Hauses, und später selbst für die Kleinkunst.

Hervorragende Beispiele in der Bautechnik sind die prachtvollen Eisenbeschläge der Kirche zu Notre Dame in Paris aus dem Ende des XII. Jahrhunderts, das Blechgitter vom Grabmale der Scaliger in Verona von Bonvinio di Campilione von 1380 und andere, auf welche wir später noch zurückkommen werden.

Mitten im Kunstleben stand die Eisentechnik schon im XV. Jahrhundert, der Epoche der Früh-Renaissance (auf nordischem Boden noch der Spätgothik), und zwar noch früher, als dieselbe sich «technisch» fertig entwickelt hatte. Nicht nur, dass nun das Eisen allen Gebrauchsgebieten dienstbar wurde, es begann auch in der Kleinkunst mit allem Effect zu debutiren und selbst in der höheren Kunst Verwendung zu finden.

*) Eginhart: «Vita Caroli Magni».

Wir bemerken, dass die alten Stätten der Waffenschmiedekunst nun vielfach auch die Krystallisationspunkte der neuen kunstvollen Eisenindustrie in ihrer umfassenderen Anwendung werden, so Augsburg, Nürnberg, Innsbruck, Strassburg, München, Wien in Deutschland; so Brescia, Florenz, Mailand und Turin in Italien; Abbeville, Charleville, Maubeuge, St. Etienne und Versailles in Frankreich; Lüttich in Belgien; Escualada, Oviedo, Plascencia, Sililos und Toledo in Spanien etc. Auch die alten orientalischen Musterstätten der Eisenkunst bewahren noch lange ihren alten Ruf, wenn sie auch nur auf ihr altes Erzeugungsgebiet beschränkt bleiben, wie in Indien die zu Delhi durch ihre kalt geschmiedeten Schilde, Gwalior und Lushkur wegen ihrer blanken Waffen, Shajehanabad und Nurwur wegen ihrer prachtvoll ausgeschmückten Rüstungen und Maschenpanzer. In Persien zu Khorassan. Die vorzüglichsten Industrieorte Arabiens: Damascus und Bagdad etc. verloren ihren alten Ruf, jene des arabischen Spaniens glitten, in christliche Hände gelangt, rasch nach abwärts. Auch die Insel Java war, doch nur im Oriente, bis ins XV. Jahrhundert als vorzügliche Kunststätte in der Verarbeitung und Verzierung des Eisens bekannt und hochberühmt.

Eine enorme Zahl von Kunstschmieden erstet in Italien, Frankreich und vor Allem in Deutschland in der Periode der Renaissance, vergleichsweise nur wenige verzeichnen wir theils mit Namen, theils in sicheren Zeichen (Monogrammisten). Die deutschen Kunstarbeiter stehen selbst den berühmtesten der anderen Länder voran, wie — um nur die vorzüglichsten Waffenschmiede und Plattner zu nennen — Desiderius Kollmann von Augsburg, blühte um 1530, Lorenz Plattner, der Waffenkünstler Maximilian's I., der hochberühmte Wilhelm Seusenhofer von Innsbruck († 1547), der Waffenkünstler Karl's V. und Ferdinand's I., Jörg Seusenhofer, der die Prachtrüstung Franz I. von Frankreich geschaffen u. v. A., ferner als Componisten für dieses Fach die Maler Schwarz († 1597), van Achen, Brockberger, Hans Muelich aus München (1517—1592)* etc.

In der Baukunst der Spätgothik wie in der Renaissance und bis in die späte Rococoperiode herein, spielt das Eisen nun eine der hervorragendsten Rollen, und es gab bald kein Haus, das nicht irgend ein Meisterwerk der Schmiede- und Schlosserkunst aufwies **). Der Styl der Renaissance war an sich schon der künstlerischen Verwerthung anderer, als der gewöhnlichen Baumaterialien günstig, und selbst in den von den einfachsten Bürgerhäusern gebildeten Stadttheilen wimmelte es von prächtig erfundenen und schwungvoll ausgeführten Eisenarbeiten, wie Fenster- und Thürgitter, Vordächer, Brunnen- und Stieggeländer, Wasserspeier, Schildhalter, Thürbeschläge, Schlösser, Thürklopfer, Wetterfahnen etc. Bald dehnte sich das Gebrauchsgebiet noch viel weiter aus, und wir finden in den kleinsten Orten auf Kirchhöfen zierliche Grabkreuze, aber auch in dem Innern der Häuser bürgert sich das Eisen ein als Leuchter, Glockengestelle, Feuerhund, als prächtiger Hängeleuchter oder Ziermöbel ***).

*) Vergl. «Originalzeichnungen deutscher Meister zu den für die Könige von Frankreich bestimmten Luxuswaffen», herausgegeben von J. H. v. Hefner-Alteneck. Nicht minder interessante Zeichnungen sind im Besitze des k. k. Feldzeugmeisters Baron Hauslab in Wien und des Architekten Mr. Destailleur in Paris, ferner des königl. Kupferstich-Cabinets in München.

**) Berühmtheit in der Kunstgeschichte geniessen die grossen Ringe und Laternen am Palazzo Strozzi in Florenz, ein Werk Nicolo Grosso's, genannt Caparra, um 1490.

***) Der eiserne Ofen im Schlosse zu Strechau bei Rottenmann in Steiermark vom Ende des XVI. oder Anfang des XVII. Jahrhunderts.

Namen der oft trefflichen Künstler erfahren wir in Deutschland selten. Die Fähigkeit der Fertigung war in dem Handwerke eine so allgemein entwickelte, dass dem Meister ausser dem Bestreben, etwas «seltsames Künstliches» zu schaffen, nicht entfernt die Idee kam, sich damit ein Denkmal für die Nachwelt zu setzen. Nur dort, wo die Kunst zur grössten Entwicklung und Achtung gekommen war, wie in Augsburg, Nürnberg etc., tritt auch hie und da die Persönlichkeit des Meisters in den Vordergrund und bleibt der nachfolgenden Generation als leuchtendes Vorbild in der Erinnerung *). So besitzen wir heute noch eine ziemliche Zahl von Reliquien vom XI. **) bis in's XVIII. Jahrhundert, aber von nur sehr wenigen derselben sind uns die schaffenden Meister bekannt, andererseits verfügen wir über eine kleine Zahl von Meistern, ohne aber bisher deren Werke eruiert zu haben. In besonders zierlichen baulichen Kunstwerken standen die Nürnberger des XVI. Jahrhunderts in hoher Achtung, später leistete auch das östliche Deutschland Bemerkenswerthes. Besonders erwähnenswerth ist der Nürnberger Meister Paulus Köhn, dessen Schmiedegitter am schönen Brunnen zu Nürnberg (1586) zu den vorzüglichsten Arbeiten deutscher Handwerkskunst gehört, wenn es auch mehr technisch als artistisch zu würdigen ist.

Gegen Ende des XVI. Jahrhunderts wird nun das Eisen ein beliebtes Materiale selbst für die subtilsten Arbeiten der

*) Des Johann Neudörfer Nachrichten von Künstlern und Werkleuten zu Nürnberg, 1547 u. a.

**) Die Thürflügelbeschläge am alten Schlosse zu Braunschweig, 1050 bis 1100.

sogenannten Kleinkunst, und Deutschland stand in derlei Ausführungen gegen Italien, Frankreich und die Niederlande keineswegs zurück. Auch in diesem Zweige schreitet die alte Kunststadt Nürnberg immer voran; die glückliche Lage; das Talent des Franken für schöne und zierliche Kunstarbeiten hat sich, wenn auch artistisch stark vom Wege abgekommen, doch bis zum heutigen Tage merkbar erhalten.

Von den hervorragendsten Künstlern, welche in dieser Stadt gearbeitet, nennen wir: Melchior Glaser, den Stadtschlosser (um 1500); Caspar Wernher († um 1545); den Zeuglieutenant Leo Pronner (1550—1630), der durch seine ungemein feinen durchbrochenen Arbeiten, Gottfried Leigebe (1630—1683), der nebst Anderem durch sein zierliches Schachspiel, dessen schwarze Figuren aus Eisen gefertigt sind, besondere Berühmtheit erlangte.

Unter den Augsburger Meistern steht allen Uebrigen Thomas Rucker voran; er war vielleicht der geschickteste und berühmteste Eisenarbeiter, den die Kunstgeschichte verzeichnet. Sein Wirken war um 1570. Mit seinen Werken werden wir uns noch später zu beschäftigen haben.

Wenn auch nicht so häufig, doch immerhin nennenswerth findet das Eisen in der Periode der Renaissance selbst in der höheren Kunst Anwendung als Eisen-Sculptur, in Italien übrigens häufiger als in Deutschland. An sich streifen die wunderbar erfundenen getriebenen Rüstungen, Schilde etc. zwar hart an dieses Gebiet, doch finden wir derlei bedeutende Leistungen: getriebene und ciselirte Büsten und Statuen, Hautreliefs etc., in den hervorragendsten Cabineten aller Länder in ziemlicher Anzahl.

(Schluss folgt.)

LITERATUR-BERICHT.

SCHULEN DER WEIBLICHEN HANDARBEIT. Von D. Georgens und J. M. Gayette-Georgens. Zweite Auflage. Heft 1—4, 7, 8. Leipzig. Richter'sche Verlagsanstalt.

Die Verdienstlichkeit eines Unternehmens, welches zugleich die technische und die ästhetische Führung auf dem Gebiete der sogenannten weiblichen Arbeiten zur Aufgabe hat, ist unbedingt anzuerkennen. Die Ausführung aber lässt sich in den vorliegenden, die Linien- und die Cannevas-Stickerei, das Stricken, das Häkeln, die Applications-Arbeit und den Plattstich behandelnden Heften nicht durchweg loben. Unterscheiden wir zuvörderst zwischen dem Theile, welcher die praktischen Anleitungen enthält, und den Vorbildern, so haben wir dem ersteren eine sehr verständige und verständliche Darstellungsweise nachzurühmen. Von den Mustern sind die einfacheren meist ganz angemessen ausgewählt, schon weil sie von wirklichen nationalen Hausarbeiten oder aus Publicationen oder Bildern einer Zeit hergenommen sind, welche völlig stylischer war. Unter den complicirteren Aufgaben aber sind solche nicht selten, welche an das Material und die Technik ungebührliche Anforderungen stellen oder in den Bereich jener «Phantasie-Arbeiten» gehören, über welche der Prospect des Werkes mit Recht den Stab bricht; allerdings muss schon der nachstehende Satz jenes Prospectes Bedenken erregen: «Den Musterstücken der besten Meister alter Zeit reihen sich solche von Künstlern der Neuzeit mit klangreichen Namen an», wo dann Schinkel, Fischbach u. A. in einer

Reihe erscheinen. Wir wissen allerdings, dass Künstler, welche für die modernen Bedürfnisse stylgemäss, insbesondere auch dem eigenthümlichen Charakter einer jeden Technik entsprechend, zu componiren verstehen, heutzutage noch sehr wenig zahlreich sind. — Bei denjenigen Mustern, welche weiss auf farbigem Grunde erscheinen, sollte stets ein Ton gewählt werden, von welchem sich die weissen Linien scharf abheben.

DIE POMPEJANISCHEN WAND-DECORATIONEN. Für Künstler und Kunstgewerbeschulen sowie Freunde des Alterthums herausgegeben von Emil Presuhn. Leipzig, 1877. F. O. Weigel.

Das obengenannte Werk gehört einem Literaturzweige an, welcher in Deutschland noch keineswegs genügende Pflege findet. Mit Recht hebt das Vorwort hervor, dass die bekanntlich recht umfangreiche Literatur über Pompeji für unsere Zeit noch nicht recht fruchtbar werden konnte, weil sie entweder ausschliesslich archäologische Zwecke verfolgt oder die Publicationen viel zu theuer sind für den Künstler und Handwerker, die Lehranstalten u. s. w. Da tritt nun der Fall ein, dass die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung, soweit diese für den Praktiker Bedeutung haben, diesem durch eine dritte Person vermittelt werden müssen. Und diese so verdienstliche Arbeit des

Popularisirens wird, wie gesagt, bei uns noch zu selten geübt. Von dem Forscher, dem Fachgelehrten kann man dieselbe nicht fordern, meistens wäre er hierfür auch ungeeignet; die Rolle wird in der Regel dem gebildeten Kunstfreunde zufallen, welcher nicht den Ehrgeiz hat, absolut Neues zu bieten, und der Verständniss für das besitzt, was den weiteren Kreisen noththut und frommt.

Herr Presuhn verdient allen Dank, dass er sich dieser Aufgabe für die Denkmale der griechisch-römischen Malerei in Pompeji unterzogen hat. Wenn er, wie das in der Ordnung ist, die Arbeiten von Zahn, Helbig, Donner, Overbeck, Fiorelli, Nicolini etc. für den Text fleissig benutzt, so ist doch sein Werk durchaus nicht eine blosser Compilation. Vielmehr wählte er für die Abbildungen (24 Tafeln nach den Zeichnungen von Discanno in Chromolithographie ausgeführt von Victor Steeger, und ein Situationsplan) vorwiegend noch nicht publicirte Wand-Decorationen, grundsätzlich aber solche, die zur Zeit der Aufnahme noch in Pompeji vorhanden waren; einige sind kurz darauf zerfallen. Das Werk kann mithin auch eine selbstständige Bedeutung in der Fachliteratur beanspruchen. Von dem grössten Werthe aber wird dasselbe für das Kunsthandwerk sein. Die getreue Copie pompejanischer Wandmalereien wird allerdings seltener zu verwenden sein, als der Verfasser anzunehmen scheint. Die phantastische, luftigé Architektur verträgt sich denn doch zu selten mit der Natur und der Menge der Möbel, ohne welche wir uns einen Wohnraum nur schwer behaglich denken können. Ein um so grösseres Feld bietet sich dem sinnigen Umcomponiren und Benützen einzelner Motive; auch das Studium der Farben-Zusammenstellungen kann jedem Decorationsmaler nur nützlich sein. Ebenso richtig ist es, dass andere Kunstgewerbe vieles Ornamentale entlehnen oder aus denselben Anregungen entnehmen könnten. Hoffentlich findet das Werk die Verbreitung, welche es verdient.

DIE GRIECHISCHEN VASEN in ihrem Formen- und Decorations-Systeme. 44 Tafeln in Farbendruck, aufgenommen nach den Originalen der königl. Vasen-Sammlung in München vom Custos *Theodor Lau*, mit einer historischen Einleitung von Professor Dr. *Heinrich Brunn* und erläuterndem Texte von Dr. *P. F. Krell*. Leipzig. *Seemann*.

So häufig schon die Gefässbilderei der Alten für die Zwecke der modernen Industrie benutzt worden ist und ganzen Fabricationszweigen eine bestimmte Richtung gegeben hat, steht einer rationellen Verwendung der Formen und Decorationstypen noch ein unbegrenztes Gebiet offen. Denn die directe Nachahmung der griechischen Vasen, das Copiren derselben oft in ganz ungeeignetem Stoffe oder mit der Wahl nicht weniger unpassender Farben, oder gar die stylwidrige Zusammenkoppelung antikisirender Formen mit naturalistischer Blumenmalerei u. s. w. konnte nicht wirklich fruchtbar werden für die Gegenwart. Vielmehr müssen wir wünschen, dass die Zeichner und Modelleure für die Keramik recht tief in den Geist jenes antiken Kunstbetriebes eindringen, das Formgefühl und den glücklichen Instinct für die Harmonie, welche aus den Producten der besten Zeit uns ansprechen, dermassen in sich aufnehmen, dass sie für unsere Zeit so zu reproduciren vermögen, wie es die Künstler der Renaissance für die ihrige thaten. Für solches Studium nun bietet die Sammlung, von welcher die erste, 22 Tafeln umfassende Hälfte hier vorliegt, die allerbeste Anleitung, sowie sie dem Praktiker eine Fülle von Motiven liefert, welche sofort zu verwenden sind. Für die 22 Tafeln sind ungefähr 150 verschiedene Gefässe benützt, die Haupttypen in mehreren Ansichten, Aufsicht, Untersicht, Durchschnitten, Details u. s. w., von anderen nur die abweichenden Einzelheiten oder die Decorationsmotive. Die Einleitung von einem so hervorragenden Fachmanne wie Professor *H. Brunn*, und der erläuternde Text von Professor *Krell* legen mit Recht alles Gewicht darauf, das System der griechischen Gefässbilderei zum Verständniss zu bringen und so einer widersinnigen Benutzung vorzubeugen. Die Ausführung der Abbildungen verdient das höchste Lob.

NOTIZ.

EINE MERKWÜRDIGE KANZEL befindet sich in der Kirche eines Dorfes in Pommern, Raddatz bei Neustettin. Sie ist nämlich aus einem Triumphwagen hergestellt, welcher, wahrscheinlich ein Beutestück aus der Türken Schlacht bei Wien, Eigenthum des Königs *Johann Sobieski* von Polen war, später auf unbekannte Weise in den Besitz des preussischen Generals von *Kleist* gerieth, und von diesem für den gedachten Zweck gewidmet wurde. Die Kanzel soll durch ihre «ausserordentliche Schönheit und reiche Vergoldung» auffallen.

ABBILDUNGEN.

Tafel 39. — SCHMUCKKÄSTCHEN von *Fritz v. Miller*, Professor an der Kunstgewerbeschule in München. — Dieses als Hochzeitsgeschenk gedachte Schmuckkästchen, ganz im Geiste der Renaissance entworfen, bildete mit seinem reizenden Kinderfriesen bekanntlich eines der meistbewunderten Stücke der Münchener Ausstellung von 1876.

Tafel 40. — FAYENCE-BLUMENTOPF, im Style der Arbeiten von Rouen entworfen von *Hans Macht* in Wien.

Tafel 41. — TAFEL-AUFSATZ von *Sy & Wagner* in Berlin, in der Weise der Nautilus- und der Muschelträger der Hoch- und Spät-Renaissance in Silber ausgeführt.

Tafel 42. — BASRELIEF von Professor *Otto König* in Wien, aus der Reihe von Medaillons «Die Jahreszeiten» für die Aussenseite des Gebäudes der naturwissenschaftlichen Hof-Museen in Wien.

Tafel 43. — ALTAR-LEUCHTER von Architekt *August Krumholz* in Wien, im Styl der englischen Gothik entworfen, in Schmiedeeisen ausgeführt von *Ludwig Wilhelm* in Wien.

Tafel 44. — BRONZE-LEUCHTER, italienisch, XVI. Jahrhundert, in der Sammlung Trivulzio in Mailand.

DAS HÄMMERBARE EISEN IN DER KUNST-INDUSTRIE.

Von Wendelin Boeheim.

II.



erfolgt man den Weg, welchen die industrielle Kunst in diesem Specialzweige genommen hat, genauer, so ist es nicht zu verkennen, dass der Aufschwung, den die Kunst am Ende des XV. Jahrhunderts in Europa gemacht, zugleich auch den Anstoss zur technischen Entwicklung des Gewerbes gegeben hat; mit den späteren Rückschritten der Kunst sank aber keineswegs die technische Fähigkeit des Handwerks, denn im Gegentheile nimmt diese noch stetig zu, als die decorative Kunst schon längst an der Grenze der Verwilderung angelangt war. So schwerfällig ein Handwerk seiner Entwicklung entgegenschreitet, so zähe ist es auch in der Bewahrung seiner Errungenschaften. Die decorative Kunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts war bis zur Formlosigkeit gesunken, aber sie stellte doch noch Ansprüche an den Kunsthandwerker, die sein Talent stetig in Athem erhielten. Erst als der Purismus und die neue classische Richtung von Frankreich aus ihren Weg antrat und die «Einfachheit» zur Regel wurde, da verlernte der Arbeiter sein Handwerk; aber nur widerwillig fügte er sich der neuen Richtung; mit Unwillen sah er den Künstler ihm stolz den Rücken kehren und es ist fast rührend, wie er, längst aus dem Kreise der Kunst hinausgestossen, an untergeordneten Gegenständen, wie Beschlägen, Gestellen, Trägern etc., versthlen noch lange seine alten Schnörkel anzubringen sucht. Mit dem Beginne der Dreissiger-Jahre waren auch diese «Zöpfe» verschwunden und die Schönheit räumte der Nützlichkeit vollends das Feld. Jetzt herrschte im Gebiete der Formgebung vielfach das kalt berechnende Britannien.

Von den Leistungen aus der Periode des Barockstyles und des Rococo, welche, ungeachtet der Ueberladung der Decoration, noch immer eine eminente Sicherheit in der Behandlung des Materiales wahrnehmen lassen, nennen wir einige, die uns zunächst gelegen sind: die schönen Gitter der Johannes-Capelle am Franz Josefs-Quai in Wien von 1744, die Gitter im oberen Belvedere in Wien von circa 1720, die Gitter in Schönbrunn.

Man möchte annehmen, dass die Fortschritte in der Erzeugung und Vorbereitung des Materiales, die mechanischen und chemischen Hilfsmittel in der Bearbeitung einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der künstlerischen Fähigkeit des Handwerks genommen haben, allein dieses ist nur verhältnissmässig wenig der Fall, in mancher Beziehung hatte dieser Fortschritt diesfalls gar keine Erfolge.

Bis über die Mitte des XIV. Jahrhunderts wurde der Draht in kurzen Stücken mittelst des Hammers geschmiedet. Das Ziehen des Drahtes durch Ausnützung der Dehnbarkeit des Metalles wurde wahrscheinlich erst 1306 in Nürnberg durch einen gewissen Meister Rudolph erfunden; urkundlich wird zuerst 1321 der Drahtschmiede in obiger Stadt erwähnt. Von 1378 datirt das Eisenzieherrecht im Eid- und Innungs-Ordnungsbuch der Stadt Wien (Blatt 34 a).

Das Blech wird erst in neuester Zeit durch Walzwerke erzeugt. Bis dahin wurde dasselbe als «geschlagenes Blech» grösstentheils in Schmieden mittelst schwerer Hämmer von 100 und mehr Kilogrammen im Gewichte, welche durch Wasserkraft bewegt wurden, erzeugt. Kleinere Bleche wurden mittelst der Hand geschlagen. Nach dieser Erzeugungsmethode ist es begreiflich, dass es besonders schwierig war, Blech von gleicher Dicke und Reinheit zu erhalten, und die vorhandenen Proben aus früherer Zeit beweisen die Gewissenhaftigkeit und den Fleiss unserer Vorfahren. Seit dem XIII. bis ins vorige Jahrhundert waren die sächsischen Blechhämmer im Erzgebirge und im Voigtlande berühmt. Erst im XVII. Jahrhundert wurde das Verzinnen der Eisenbleche erfunden und das Lackiren derselben angewendet *).

Die Kleinkunst in Stahl scheint zuerst in Italien, und zwar in Florenz und Mailand geübt worden zu sein, wenigstens sind die ältesten Proben in Geräthen: Schliessen, Messerheften, Scheeren, Nadelbüchsen, Riechfläschchen etc., welche im South Kensington Museum und den englischen Sammlungen Bernal, Sonlage etc. vorkommen, italienischer Provenienz. Von der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts an finden wir ganz vorzügliche derartige Arbeiten aus Frankreich. Auf künstlerischer Höhe erhielt sich diese Specialität dort bis zum Beginne des XVIII. Jahrhunderts. Von dem Augenblicke, als sie sich zur allgemeinen Industrie ausbildete, die vorwiegend in Paris getrieben wurde, ging sie in ihrer artistischen Fähigkeit schrittweise zurück. In geschäftlicher Richtung blühte sie bis in die Hälfte dieses Jahrhunderts; im Momente ist sie im Aussterben.

Bei dieser Gelegenheit können wir die wunderbaren Stahlarbeiten der Araber nicht ganz unerwähnt lassen. Schon im XIII. Jahrhundert und früher wurden in Bagdad jene wunderbar feinen Stahlgeräthe: Messerhefte, Scheeren, Stäbe etc. gefertigt, welche als charakteristisches Merkmal ungemein zierliche Einlagen von anderen Metallen zeigen. Die spanischen Araber blieben in dieser Technik nicht zurück. Aus Toledo dürfte wahrscheinlich der «Rübenschäler» in der Sammlung Bernal stammen, welcher zu den interessantesten Leistungen älterer Stahltechnik zählt.

In Wien betreibt man die kleine Stahl-Industrie seit dem Anfange dieses Jahrhunderts, sie vegetirte bis zum heutigen Tage. Eine schönere Zukunft wird sie erst finden, wenn ihr das Feld der Kunst erschlossen ist.

So war am Beginne dieses Jahrhunderts das einst so berühmte deutsche Schmiede- und Schlosserhandwerk an der Grenze seiner künstlerischen Fähigkeit angelangt. Seine Kunst hatte vor nicht ganz einem Jahrhundert fast alle Gebiete des Lebens beherrscht: den Schönbau, die häusliche Einrichtung, die Kleinkunst, das Waffenwesen, Wagen und Pferdegeräth, endlich bis zu einem gewissen Grade selbst das Gebiet höherer Kunst. Jetzt hatte es nur die Anforderungen an den praktischen Gebrauch allein und ausschliesslich zu befriedigen; der Zweck

*) Dr. C. G. Rehlen, «Geschichte der Handwerke und Gewerbe». Im «Archäologischen Lexikon» von Müller und Mothes wird bemerkt, dass das verzinnete Eisenblech wohl nicht vor dem XIV. Jahrhundert vorkommen dürfte.

tyrannisirte nun die Form, das Eisen verkroch sich als simples Beschläge oder höchst einfacher Bestandtheil hinter andere Materialien, um ja nicht bemerkt zu werden, das Erzeugungsgebiet schrumpfte auf das äusserste Minimum zusammen und selbst dieses fiel, der äusseren Einfachheit und Gleichmässigkeit der Erzeugnisse halber, dem Fabriksbetriebe anheim — «die Männer des Handwerks hatten aufgehört, eine selbstständige individuelle Bedeutung in der Arbeit zu haben».

Erst seit einem Jahrzehnt regt sich's in den Kreisen der Kunst und des Handwerkes, man beginnt es zu fühlen, dass das Gutgeformte und Massrechte nicht feindlich, sondern in innerer Beziehung zum Schöngestalteten und Ebenmässigen steht, und dass es ein in der Menschennatur begründetes Bedürfniss ist, ebenso sehr dem Verstande als dem Gemüthe zu entsprechen. Man ist, von dieser Ueberzeugung durchdrungen, nun bestrebt, der Schönheit wieder jene Gebiete zu Füssen zu legen, die nach sittlichen Gesetzen in ihr ewiges Reich gehören.

Aber Kunst und Handwerk standen sich schon zu lange fremd gegenüber, als dass es möglich wäre, das Zweckgemässe und das Schöne so schnell auch organisch in Verbindung zu bringen. Die heutige Generation der Künstler hat nicht mehr die Kenntniss von dem Bedürfnisse und der Eigenart des Handwerkes, und der Handwerker hat allgemach das Gefühl für Schönheit und selbst die Fähigkeit einer gewandteren Formung seines Materiales verloren.

Werfen wir einen vergleichenden Blick auf die Leistungen der Vergangenheit und jene — gewiss nicht zu unterschätzenden — der Neuzeit im Eisenhandwerke, so entgeht uns doch nicht, wie weit noch die Kluft zwischen Kunst und Handwerk gähnt.

Ist im Eisenhandwerke im Bereiche der Baukunst und Kleinkunst das einstige enorme Gebrauchsgebiet erst mühsam wieder zu erobern, so bedarf es nicht minder allen Fleisses und aller Ausdauer, die technischen Mittel und Bearbeitungsarten wieder zu erlernen, ja sie erst wieder zu entdecken.

Der Künstler steht sichtbar in dieser Beziehung dem Ziele näher, als der weit bedachtsamer vorschreitende Kunst-arbeiter, aber sein Streben ist doch ein mühseliges und aufreibendes. Hier geht es nicht, nur eingeschränkt in die Bedingungen, die das Materiale stellt, die freie Phantasie walten zu lassen. Jeder Zug, jedes Element muss in ihm das ernste Bedenken erwecken, inwieweit der Kunst-arbeiter seinen Idealen folgen kann.

Merken wir in den Kunstleistungen vergangener Perioden die Individualität des Kunst-arbeiters in jedem Hammerschlage,

ein manchmal übertrieben scheinendes Streben, des spröden Materiales Herr zu werden, das die grössten technischen Schwierigkeiten anscheinend spielend überwindet, so erkennen wir in den Proben von heutzutage deutlich die Aengstlichkeit, das Mühen des Arbeiters, die Aufgaben des Künstlers zu lösen. Es liegt klar vor Augen, dass Künstler und Handwerker Angst vor einander haben, wenn auch in verschiedenem Sinne, und dieses macht auch, dass die Erzeugnisse manches Strenge, Harte und etwas von ihrer Wiege, dem Zeichentische, an sich tragen *). Diese angeführten Umstände bringen es auch mit sich, dass von den so überaus zahlreichen technischen Mitteln und Bearbeitungsarten des Eisens sowohl zu dessen plastischer Gestaltung als zu dessen Decoration verhältnissmässig so wenige eine praktische Anwendung finden; man kann daraus ermessen, wie geringe das Handwerk über die Elemente der Bearbeitung hinaus ist.

Es dürfte aus diesem Grunde nicht überflüssig erscheinen, jene technischen Behandlungsarten der Reihe nach aufzuzählen, welche geübt wurden oder nach dem heutigen Stande der Technik geübt werden können. Die Lücken, welche diese Aufzählung, ungeachtet unserer Bemühungen, noch aufweist, mögen als ein Beweis dafür dienen, wie mannigfach die zu Gebote stehenden Mittel der Technik sind, und wie viel noch im Handwerke wieder zu erlernen ist.

Wir bieten unsere bescheidene Arbeit ebensowohl dem Künstler als dem Kunst-arbeiter an, und rechnen uns als alleiniges Verdienst den Versuch zu, das technologische Gebiet in ein System zu bringen und einige Schwankungen in der Terminologie fester zu stellen; wie uns dieses gelungen, mögen die Fachmänner entscheiden.

Da es nicht die Absicht war, eine Technologie des hämmerbaren Eisens zu schreiben, sondern lediglich die Mittel für die künstlerische Bearbeitung aufzuzählen, ist uns die Darstellung des Verfahrens nur insofern von Werth, um dessen Identität festzustellen. Weit wichtiger ist hier die Darlegung, inwieweit eine oder die andere Technik an sich Werth besitzt, wie sie für den kunstindustriellen Zweck zu verwenden ist, wie sie an Arbeiten in älterer und neuerer Zeit wirksam angewendet worden ist. Diese Gesichtspunkte, denken wir, sind am ehesten geeignet, eine Anwendung anzuregen, dem todtten Buchstaben Leben zu verleihen.

*) Vergl. «Ornamentik für Schlosser und Architekten», herausgegeben von Adolf Krug und Anton Pertz.

HOLLÄNDISCHE KUNSTINDUSTRIE.



Die Grundzüge des Programmes für die niederländische, mit einem internationalen «Wettstreit» verbundene Kunstgewerbe-Ausstellung, welche im Juli d. J. in Amsterdam eröffnet worden ist, sind in diesem Blatte bereits mitgetheilt worden und bald werden wir in der Lage sein, hervorragende Arbeiten von derselben in Abbildungen zu bringen. Den Erörterungen, welche sich daran naturgemäss anschliessen werden, seien einige allgemeine Beobachtungen vorausgeschickt.

Zweck des Unternehmens ist es bekanntlich, die holländische Kunstindustrie zu der Erkenntniss zu bringen, dass sie nicht allein — wie die entsprechende Production in allen

Ländern — hinter der eigenen Vergangenheit zurückgeblieben ist, sondern auch hinter der Mehrzahl der anderen industriellen Völker; gezeigt werden sollte ihr dies durch Vorführung alter einheimischer Kunst-arbeiten und durch das Beispiel der Anderen. Leider ist die Betheiligung des Auslandes in Folge der kriegerischen Ereignisse, der allgemeinen Abneigung gegen Ausstellungen überhaupt und wohl noch hie und da besonderer Verhältnisse nicht stark und dabei sehr ungleichmässig ausgefallen, und auch was an alten Stücken aufgetrieben worden ist, entspricht durchaus nicht dem im Lande vorhandenen Besitze. Indessen wird den denkenden Holländern umsoweniger entgehen, woran es bei ihnen fehlt, und die hartnäckigen Chauvinisten, an welchen es auch in Holland nicht mangelt, würden durch grössere Anstrengungen der Mit-

concurrenten so wenig bekehrt worden sein wie jetzt. Die Reformpartei sieht dieselben Kämpfe vor sich, welche überall zu bestehen waren, theils noch durchzumachen sind. Der Tagesgeschmack begibt sich nirgends freiwillig seiner Herrschaft, stets sind es nur wenige aufgeklärte und willige Industrielle, welche sich den Bemühungen um Wiederherstellung des Styls gleich anfangs anschliessen. Diese Wenigen sind aber in Holland da, und geführt von einem so ausgezeichneten Manne wie der Referent für Kunstangelegenheiten im Ministerium, Victor de Stuers, und einigen für die Sache begeisterten jüngeren Architekten und Ingenieuren werden auch Jene nach und nach durch ihr Beispiel die Uebrigen zur Nachfolge zwingen.

Verständigerweise knüpfte das Programm für die internationale Concurrenz an diejenigen Industriezweige an, welche jetzt im Lande bestehen oder deren früherer Betrieb sich nachweisen lässt. Nicht Alles, was wir auf Bildern des XVI. und XVII. Jahrhunderts als holländischen Hausrath erblicken, darf auch als inländisches Erzeugniss angesehen werden. Das mächtige Bürgerthum jener Zeit hatte die materiellen Mittel und die Handelsverbindungen zur Verfügung, um sich mit dem Besten aus allen Zonen zu umgeben, und der holländische Seefahrer und Colonist hat es wohl stets für eine Ehrensache angesehen, der Heimat die Schätze aus der Fremde zuzuführen, sowie heute die holländischen Consuln und Agenten den verschiedensten Städten des Landes die Gründung so reicher ethnographischer Museen ermöglichen. Die Teppiche auf den Doelenstücken, Einzelporträts und Interieurs der holländischen Schule können ihre orientalische Herkunft nicht verleugnen und die prächtigen Goldschmiede-Arbeiten sind gewiss zum grossen Theile aus Augsburg gekommen. Dagegen ist die Möbeltischlerei eine durchaus nationale. Und während die Gegenwart auf diesem Gebiete entweder noch dem steifsten, kältesten Empirestyl, welcher durch den König aus dem Hause Bonaparte hier eingebürgert worden war, oder einem wilden Barock huldigt, bringt die Ausstellung die erfreulichen Beweise, dass man anfängt, sich wieder die herrlichen Arbeiten, an welchen Stadthäuser, Privatwohnungen und Museen des Landes so reich sind, zu Vorbildern zu wählen. Eine Speisezimmer-Einrichtung aus Eichenholz mit dem höchst wirksamen einfachen schwarzen Ornament von Spitzsteinen, Rundstäben u. s. w. — Vertäfelung mit Gobelinsfüllungen, Plafond, Camin, Möbel etc. — nach Zeichnungen des Architekten Muysken von den Gebrüdern van Malssen im Haag ausgeführt, fand allseitig den wohlverdienten Beifall. Ein anderes Zimmer, von C. Teunissen im Haag, lehnt sich an jenen vornehmlich friesischen Styl an, welcher von dort aus sich über die Nordseeküste Deutschlands nach Schleswig und Dänemark verbreitet zu haben scheint und der sehr kräftige Ausladungen, sculptirte Friese, derbe Karyatiden u. s. w. liebt.

Zur holländischen Zimmereinrichtung gehört der mit Fayencefliesen ausgelegte Camin, und in dieser Weise sehen wir die glasierten Thonplatten mit blauer oder brauner Malerei auch neuerdings verwendet, während diese als Wandbekleidung oder als Tischplatten nicht wieder in Aufnahme zu kommen scheinen. Ebenso besteht die Absicht, die hiermit zusammenhängende Geschirrfabrication von Delft wieder zu beleben. Noch sind es Anfänge, welche Herr 'tHooft in Delft macht, und weder künstlerisch noch technisch lassen sich seine Fabri-

cate jetzt schon den alten an die Seite stellen. Doch weiss er das sehr wohl und ist von den besten Intentionen erfüllt.

Die königliche Teppichwirkerei in Deventer steht in voller Blüthe, wendet sich allmählig von den naturalistischen Mustern ab und arbeitet zu erstaunlich billigen Preisen. Unter streng künstlerischem Gesichtspunkte können auch die besten von den in Amsterdam ausgestellten Deventerer Teppichen sich nicht neben den Arbeiten einer Firma wie Haas & Söhne behaupten; aber es verdiente Berücksichtigung, dass die Fabricate von Deventer wegen des oben berührten Umstandes mehr geeignet sind, Gemeingut zu werden, und dass dieses Institut seit 1873 ganz entschiedene Fortschritte gemacht hat. Es auf diesem Wege zu erhalten, dazu wird die Prämiirung eines Teppiches mit stylistischem Muster wohl beitragen. Und hier scheint auch die Gefahr nicht zu drohen, dass man von dem einen Extrem der bunten naturalistischen Blumen in das entgegengesetzte der Wahl von lauter stumpfen, todtten Farben gerathe.

Die Glasindustrie war in dem Programme fast gänzlich übergangen, weil eine solche in Holland nicht besteht. Oder doch? Man behauptet, dass die Römergläser, welche in Grün, Goldbraun und ausnahmsweise auch in einem eigenthümlichen Violettgrau und in den verschiedensten Grössen, zum Theil auch mit Goldfassungen, in den Alterthümer-Sammlungen des Landes ebenso häufig sind wie auf den Gemälden von Hals, van der Helstu. s. w., noch im Lande fabricirt werden; man nennt Gouda, die als letzte Zufluchtsstätte der alten Glasmalerei bekannte Stadt Südhollands, als den Sitz dieses Industriezweiges. Allein es hat den Anschein, als wirke da eine jener anonymen Industrien, deren Vermittler in den Antiquitätenhändlern zu suchen sind. Für einen grösseren Betrieb mangeln wohl die natürlichen Vorbedingungen, vor Allem die grossen Waldungen. Denn jene, das Auge des Reisenden entzückenden parkähnlichen Gehölze, welche als die letzten Reste des einst ganz Holland bedeckenden Waldes geschont und gepflegt werden, können nicht das Feuerungsmaterial im Grossen bieten.

Die holländische Leinwand auf der Ausstellung muss eine wahre Augenweide für Hausfrauen sein. Die Damastischtücher sind von einer Feinheit und Solidität, welche dem alten Rufe des dortigen Gespinnstes und Gewebes alle Ehre machen, und dem Damast aus Leinen und Seide kann glänzende Wirkung nicht abgesprochen werden. Desto übler steht es um die Zeichnung: man findet nur die bekannten Blumenmuster, welche in üppigster Vegetation die ganzen Längen und Breiten überwuchern und nur bei einer Beleuchtung, die in einem ganz bestimmten Winkel einfällt, sichtbar werden. Es ist dies um so merkwürdiger, als die Stickerei auf Leinen auf den nationalen Styl (welcher bekanntlich der nationale Styl so ziemlich der ganzen Welt ist) zurückgreift oder sich vielleicht nie von diesem entfernt hat. Unter den Tisch-, Teller- und Handtüchern u. dgl. m. mit farbigen Borduren sieht man ganz vortreffliche Sachen; nur ist heutzutage die Handarbeit zu theuer, um auf diesem Gebiete mit der Fabriks-Industrie in Concurrenz treten zu können. Man darf aber hoffen, dass die Tafeltücher aus Wien und Dresden auf der Ausstellung die holländischen Fabricanten aufmuntern werden, sich dieser Richtung anzuschliessen.

Andere Punkte zu berühren, wird sich künftig Gelegenheit finden.

B. B.



U H R E N.

Es ist eine bekannte Beobachtung, dass die moderne Zeit nur äusserst schwer eine das Stylgefühl vollkommen befriedigende Form für diejenigen Gebrauchsgegenstände zu schaffen vermag, welche, erst durch neuere Bedürfnisse oder Entdeckungen hervorgerufen, sich auf kein Vorbild des Alterthums zurückführen lassen. Eines der auffallendsten Beispiele dafür bietet die Lampe. Mehr als ein Jahrtausend noch behielt diese im Wesentlichen die antike Gestalt bei, und seitdem diese aufgegeben werden musste, weil die Verbesserungen der inneren Einrichtung der Lampe, die nach und nach zur Verwendung kommenden complicirten Mechanismen sich mit der primitiven Oelschale nicht vereinigen liessen, ist sie Gegenstand endloser, nur äusserst selten fruchtbarer Experimente.

Besser hat es die tragbare Uhr getroffen, die, sei sie nun bestimmt in der Wohnung aufgestellt oder in die Tasche gesteckt zu werden, das Bestimmende in ihrer äusseren Erscheinung schon aus der Vergangenheit mitbrachte und eben daran keine Aenderung nothwendig wurde: das runde Zifferblatt, über welches die Zeiger sich in regelmässigen Zeitabständen hinbewegen, wie der Schatten eines Stifts über die Scheibe der Sonnenuhr. Bei der Taschenuhr ergab sich die Nothwendigkeit, unter dieser Aussenseite das Werk mit so viel Raumbeschränkung als möglich anzubringen, und nachdem die Eiform der ältesten Nürnberger Taschenuhren einmal verlassen war, blieb die Gestalt einer abgeplatteten Kugel oder eines Kugelabschnittes durchaus vorherrschend. Zur Verzierung mit Email, Metalleinlagen u. s. w. wurden sowohl das Zifferblatt als das Gehäuse benutzt. Die Formen eines Kreuzes, eines oblongen Medaillons u. dgl. kommen nur ausnahmsweise, namentlich im XVII. Jahrhundert vor.

Die Hänge- oder Standuhr verräth fast immer ihren einstigen Zusammenhang mit der Architektur.

Die Alten hatten bekanntlich Sanduhren, welche auf Reliefs bereits vollständig die Gestalt der heutigen zeigen, Wasseruhren, Sonnenuhren. Die Combination der Tagesstunden mit den Himmelszeichen findet sich an den letzteren fast bei allen Völkern. Das älteste

erhaltene Beispiel eines Uhrthurmes ist der «Thurm der Winde» in Athen, welcher mit Sonnenuhr, Wasseruhr und Windfahne versehen war. So wie die Sonnenuhr senkrecht oder horizontal construirt sein kann, sehen wir denn auch

im Mittelalter die Thurmuhren mit senkrecht, die Standuhr mit auf der Oberfläche eines Würfels oder eines Säulnstumpfes angebrachtem Zifferblatte aufkommen. Die letzteren Formen verschwinden jedoch bald. Eine Standuhr aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts gleicht einer grossen, auf Fuss und Ständer befestigten Taschenuhr. In der Regel aber finden wir einen Aufbau, welcher direct daran erinnert, dass die Uhr vom Thurme an die Wand oder auf das Möbel versetzt worden ist. Und nicht blos die Basen, die Säulen, Pilaster oder Karyatiden, die Giebel, Fialen und Thurmhelme blieben, sondern auch die Symbolik im Ornamente, die Personifikationen der Zeit, der Thierkreis u. s. w. werden weiter benutzt, und länger als die ursprüngliche Form.

Der Charakter der letzteren vermischt sich allmählig in der Barockzeit und verschwindet im Rococo mehr und mehr. Der Kasten der Gewichtuhr wird zum Postament, namentlich zur Zeit der Herrschaft der Boulemöbel, an der «Kukuksuhr» mit freihängenden Gewichten verschwinden die consolenartigen Stützen und das Gehäuse nimmt die Gestalt eines Rahmens an, die Standuhr, deren metallenes Gehäuse im XVII. Jahrhundert den Künstlern Gelegenheit zum Anbringen meisterhafter Gravirungen gab, erhält eine Umkleidung von krausen Arabesken in Bronze oder Porcellan oder wird mit Figuren ausgestattet, welche keinerlei Beziehung zu der Bedeutung des Gegenstandes haben. Frankreich, wo die «Pendule» nothwendig zum Caminschmuck gehört, ist unerschöpflich an phantastischen Compositionen, welche den übrigen Ländern als Vorbilder dienen und die bei aller Willkürlichkeit und Bizarrie doch unvergleichlich gefälliger sind, als die nüchternen Tempel und Sarkophage, in welche seit dem

ersten Kaiserreiche das Uhrwerk einlogirt wurde.

Wir geben unseren Lesern hierbei ein charakteristisches Exemplar einer Rococo-Uhr (in Porcellan) und werden andere folgen lassen. O. R.



—*—

A B B I L D U N G E N.

Tafel 45. — SCHLÜSSEL - SCHRÄNKCHEN von Nussholz mit Intarsia-Ornament im Renaissancegeschmack entworfen und ausgeführt von Franz Michel jun. in Wien. (Eigenthum der Lehrmittelsammlung des k. k. Handelsministeriums.)

Tafel 46. — WASCHTISCH aus Rundeisen, weiss und roth lackirt, mit getriebenen Arabesken, ausgeführt von J. L. Kaltenecker & Sohn in München.

Tafel 47. — SPIEGEL, entworfen von Professor C. Graff in Dresden, der Rahmen in geschnitztem Nussbaumholz mit gravirten Elfenbein-Einlagen, ausgeführt von Bildhauer Amand Ehrichson ebenda.

Tafel 48. — DACHFENSTER, entworfen von Baumeister Kachel, in Zinkblech gedrückt von Fr. Peters in Berlin.

Tafel 49. — FRUCHTSCHALE von Bernard Palissy, aus der Sammlung Sauvageot in den Besitz des Louvre-Museums übergegangen.

—*—

BERNARD PALISSY.

I.



Die Werke Palissy's sind mehr bekannt als seine Person und das hundertfältig nachgeahmte Genre mehr als seine eigenen noch vorhandenen Arbeiten, deren Zahl sich mit einiger Bestimmtheit feststellen lässt, da sie zum allergrössten Theil in festen Händen sind, hochgeschätzte Bestandtheile berühmter Sammlungen.

Aber Palissy war nicht bloss Künstler im Fache der Keramik und Schöpfer eines ganz neuen Zweiges derselben; er muss als einer der hervorragendsten Naturforscher, als Lehrer, Philosoph und Schriftsteller, als einer der originellsten Vertreter jenes grossen, an kühnen, wissensdurstigen, schöpferischen und überzeugungstreuen Geistern so überaus reichen XVI. Jahrhunderts gewürdigt werden, und seine Schicksale sind so wechselvoll, dass seine Biographie sich wie ein Roman liest.

Dem XVI. Jahrhundert, dem Zeitalter der Reformation und der Ausbreitung der Renaissance, gehörte Bernard Palissy voll und ganz an. Die Angaben über sein Geburtsjahr schwanken zwischen 1499 und 1515, sein Tod erfolgte 1590, und zwar nach der Angabe eines Zeitgenossen im Alter von achtzig Jahren, so dass er 1510 geboren wäre. Woher er gebürtig gewesen, darüber schweigt Palissy selbst und die fremden Zeugnisse widersprechen einander in diesem Punkte ebenso wie in der Jahreszahl. Die meiste Glaubwürdigkeit hat die Angabe, welche ihn in der Diöcese Agen (Departement Lot et Garonne) zur Welt kommen lässt. Der Sage, dass er in grösster Armuth aufgewachsen sei, widerspricht ausser anderen Umständen namentlich der für jene Zeit sehr gute und vielseitige Unterricht, den er in seiner Jugend empfangen haben muss; hatte er auch keine eigentliche gelehrte Bildung genossen, so konnte er doch lesen, schreiben und zeichnen und war in der Geometrie zu Hause, als er, wahrscheinlich in Saintes, der Hauptstadt der einstigen Provinz Saintonge, der Lehrling eines Glasmachers und Glasmalers wurde.

Etwas weniger dürftig werden die Nachrichten über Palissy's Leben von dem Zeitpunkte der Beendigung seiner Lehr- und des Beginnes seiner Wanderzeit. Aus den Schriften, welche er später verfasste, lässt sich wenigstens entnehmen, dass er einen grossen Theil Frankreichs, namentlich den südlichen, durchzog und nicht nur seine Kenntnisse für seinen Beruf zu bereichern trachtete, sondern mit offenem Auge und lebendiger Auffassung alles Neue beobachtete und sich zu erklären suchte. Ganz besonders waren es geologische und meteorologische Erscheinungen, welche seine Aufmerksamkeit fesselten und ihn zum Nachdenken anregten, und

mehr als eine der von ihm aufgestellten Hypothesen ist später durch die Wissenschaft vollkommen bestätigt worden.

Nach Saintes zurückgekehrt, betrieb Palissy die Glasmalerei, die aber kaum mehr genügende Beschäftigung und Erwerb bot, da Reformation und Renaissance zugleich die bunten Fenster mehr und mehr verbannten. Deshalb verwerthete er seine geometrischen Kenntnisse und sein Zeichnen in den Aufnahmen von Ländereien und Anfertigen von Plänen, was wieder zur Folge hatte, dass er 1544 von der königlichen Commission für die Durchführung des Salzmonopols mit Vermessungen beschäftigt wurde. Diese Arbeit gab ihm und seiner Familie Brod und nöthigte ihn geradezu, seiner Neigung für Erforschung der Bodenverhältnisse, der natürlichen Gesetze der Bildung der Erdoberfläche, der Einflüsse von Luft und Wasser aufs neue nachzugehen.

Aber ein folgenreicher Zufall trieb ihn in eine neue Bahn. Palissy bekam eine emailirte Thonschale zu Gesicht und von da an hatte er nur den Einen Gedanken, etwas Aehnliches zu schaffen. Woher das Stück gestammt habe, darüber ist und wird ein langer, aussichtsloser Streit geführt. Er selbst theilt uns über die Provenienz des Gefässes nichts mit und es können daher nur Hypothesen aufgestellt werden, unter welchen die eine, dass es ein Werk Hirschvogel's gewesen, das unsern Meister zur Nachahmung reizte, wenigstens die Verwandtschaft der Arbeiten Palissy's mit den Nürnberger Krügen für sich hat.

Genug, ohne alle Erfahrung in der Keramik, ohne die geringste Kenntniss der Zusammensetzung der Glasuren und Emails, experimentirte er unablässig jahrelang, verarmte darüber, musste Frau und Kinder Noth leiden sehen, die Vorwürfe seines Weibes ertragen, sich von seinen Mitbürgern einen Verrückten schelten lassen. Tausende von Scherben, mit Chemicalien bestrichen und numerirt, lässt er bei Töpfern der Gegend, später in einer Glashütte einbrennen, aber bald ist die Hitze zu gross und die Farben verbrennen, bald zu gering und sie kommen nicht in Fluss. Verzagt gibt er die Beschäftigung auf und wird wieder Feldmesser. Doch abermals fällt ihm die magische Schale in die Augen und abermals thut sie's ihm an. Die Versuche in der Glashütte scheinen bessere Erfolge zu verheissen, aber er erreicht nach neuen jahrelangen Mühen und Opfern doch das ersehnte Ziel nicht. Jetzt soll noch ein Versuch gemacht werden, fällt auch der unbefriedigend aus, dann soll dies als Zeichen gelten, dass Palissy einem Wahnbilde nachgejagt hat.

Und er sieht tadelloses weisses Email aus dem Ofen hervorgehen!

Das Land ist gewonnen, er fühlt Boden unter den Füüssen; doch nun muss dieser bearbeitet werden, soll er Früchte tragen.

Um unabhängig zu sein und nicht für Arbeitslohn das ausgegeben zu müssen, was er für Materialien reserviren will,

wendet Palissy acht Monate daran, ganz allein einen Brennofen zu bauen, zu dem er selbst die Ziegel geformt, und Gefässe zu drehen, für die er den Thon selbst gegraben und zubereitet hat. Nachdem er Ziegler, Maurer und Töpfer gewesen, steht er wieder länger als Monatsfrist am Mörser, um die Ingredienzien des Emails zu pulverisiren und zu mischen. Nun können die Gefässe übertüncht werden und endlich wandern sie in den Ofen. Sechs Tage und sechs Nächte bringt dieser einzige Adept, der kein Gold suchte, vor dem Ofen zu, ihn fortwährend speisend — das Email will nicht schmelzen. Er bringt andere Gefässe nach, überwacht angstvoll den Process: in der That, er sieht den Fluss beginnen — aber sein Holz ist zu Ende! Er möchte verzweifeln. Der Garten, das Haus müssen hergeben, was sie an Holz entbehren oder auch nicht entbehren können: und das Werk gelingt.

Palissy ist nun seiner Sache sicher, das Geheimniss liegt offen vor ihm da — wie man weiss emailirte Gefässe macht. Aber die übrigen Farben bereiten ihm nicht weniger Plage, Sorge und Noth. Der erste Ofen wird abgebrochen (eine entsetzliche Arbeit für Palissy, da durch die ungeheure Hitze die Ziegel wie Glas zusammengeschmolzen waren) und ein neuer gebaut. Der Brand glückt, die Schmelzfarben erscheinen in voller Schönheit, aber die kieseligen Bestandtheile des Thones sind herausgetrieben und haben das Email zerrissen. Trotzdem gefallen die Sachen so, dass sich zahlreiche Käufer einfänden; doch Palissy will nichts Unfertiges hergeben. Ohne einen Heller in der Tasche, von Schulden belastet, weist er das Geld zurück und zertrümmert die Gefässe und die Medaillen.

Er hatte nämlich, nachdem die grössten technischen Schwierigkeiten überwunden zu sein schienen, sich augenblicklich an die Fabrication höchst origineller, aber, wie bereits erwähnt, in gewisser Beziehung an mit plastischem farbigen Ornament versehene deutsche Steingutarbeiten erinnernder Gegenstände gemacht. Er wollte auf seinen Platten, Schüsseln, Vasen die belebte und die leblose Natur mit einer Treue wiedergeben, welche, wie er sich schmeichelte, zu täuschen im Stande wäre. Zu dem Ende befestigte er auf einer Zinnplatte Blumen, Blätter, Zweige, Muscheln, Versteinerungen u. dgl. m. durch irgend ein Bindemittel, aber auch lebende Geschöpfe, wie: Fische, Schlangen, Eidechsen mittelst Drahtfäden und goss sie in Gyps ab, der auch die Formen für Nachbildung von Medaillen lieferte. Um diesmal rascher ans Ziel zu gelangen, hatte er einen Gehilfen angenommen, welcher die Gefässe formen musste. Bezahlen konnte er denselben nicht und an der äusserst schmalen Kost seines eigenen Tisches theilzunehmen, mochte er ihm nicht zumuthen; deshalb liess er ihn in einem Wirthshause verköstigen — auf Borg. Als aber nach einem halben Jahre der Wirth nicht länger creditiren wollte, musste Palissy den Arbeiter entlassen, dem er anstatt des Lohnes seine eigenen Kleider mitgab.

Der triste Ausgang auch dieses Unternehmens vermochte noch immer nicht den «Maître Bernard» zu entmuthigen. Er fing das Glasmalen noch einmal an, aber nur, um soviel zu erwerben, dass die Experimente fortgesetzt werden konnten. Jeder Unfall bereicherte seine Erfahrungen, brachte ihn auf sinnreiche Erfindungen. So hatte er das letzte Mal gelernt, dass die Gefässe der Ofenglut nicht unmittelbar ausgesetzt werden dürfen, und deshalb construirte er jene Kapseln aus Thon, in welche man heute noch feinere Thonarbeiten behufs des Brennens bringt. Und ebenso gewann er aus zahllosen Misserfolgen nach und nach die Kenntniss der Eigenschaften jeder einzelnen Emailfarbe, auf die beim Einbrennen Rücksicht

zu nehmen war. So gelangen ihm seine Arbeiten mehr und mehr, die Schüsseln mit naturalistischem Ornament und nicht minder seine in derselben Art farbig behandelten Statuetten wurden bekannt und beliebt, und endlich sollte schweres Ungemach, das seine Heimat traf, dem Künstler zum Heil gereichen, ihn auf eine grössere Bühne führen, seinen Ruf durch ganz Frankreich verbreiten.

Im Jahre 1548 empörten sich die Bewohner von Saintonge wegen der immer drückender werdenden und immer unbarmherziger eingetriebenen Salzsteuer, der Connetable Anne de Montmorency schlug den Aufstand mit eiserner Hand nieder, und bei diesem Anlass muss er den Maître Bernard kennen gelernt haben, da dieser bald darauf berufen wurde, an der Ausschmückung von Ecoeu, dem Schlosse des Connetables, theilzunehmen.

Palissy soll dort Glasfenster, Fayenceplatten zur Decorirung der Wände, Fussbodenfliesen gemalt haben; die letzteren wurden unter dem ersten Kaiserreich zerstört, um dem colossalen «N» Platz zu machen, «mit welchem Napoleon I. alle Denkmäler in Frankreich bezeichnete, wie ein Spiessbürger sein Speisegeräth bezeichnet». Von Palissy selbst erfahren wir ferner, dass er für den Park von Ecoeu eine jener «Grotten» gemacht hat, die damals in der Mode waren: Lusthäuser, wenn man so sagen darf, in Gestalt von Felshöhlen, mit Farrenkraut und anderen Pflanzen bedeckt, zwischen denen Eidechsen, Frösche, Schlangen, Muscheln u. s. w. angebracht waren, Alles aus farbig emailirter Terracotta.

Der Herzog von Montmorency liess dem Künstler auch eine Werkstatt in Saintes einrichten und die Stadt räumte ihm einen alten Befestigungsthurm dazu ein. Nun konnte er, weder von Nahrungssorgen mehr bedrängt, noch mit tastenden Versuchen die Zeit verlierend, nach seinem Gefallen schaffen, und aus dieser Periode datiren ohne Zweifel die besten seiner «rustiques figulines», wie er seine Arbeiten nannte, um gleichzeitig an den ländlichen Charakter der Ornamente und an den Stoff, Thon, zu erinnern.

Der künstlerische Gedanke ist einer und derselbe bei allen diesen Schöpfungen. Becken, Schalen, Kannen u. s. w. zeigen uns die Vertreter der Fauna und der Flora seiner Heimat in immer neuen Combinationen; so oft dieselben Arten sich wiederholen, erscheinen sie doch jedesmal anders. Die Amphibien und Fische sonnen sich oder ruhen zwischen dem Grün oder scheinen zwischen Blättern und Steinen dahinzuschlüpfen. Die Stellungen, die graziösen Wendungen der Körper wechseln von Bild zu Bild, und immer legen sie Zeugnis von der scharfen Naturbeobachtung des Meisters ab. Man hat sich den Kopf darüber zerbrochen, wie er gerade auf diese Motive verfallen sein möge, und da er selbst einmal die «Hypnerotomachia Polyphili» erwähnt, soll er aus einer Stelle dieses Werkes, wo der Mosaikboden eines Wasserbeckens als scheinbar mit zahllosen Fischen bedeckt beschrieben wird, die Anregung zu seinen «rustiques figulines» geschöpft haben. Solcher Anregung bedurfte er aber wohl kaum. Dem Studium der Natur von jeher ergeben, hatte er während seines Aufenthaltes am Meeresstrande, an den Binnenseen und Sümpfen der Gironde als Geometer der Salzsteuer-Commission offenbar täglich Gelegenheit, die niedere Thierwelt in ihrem Treiben zu beobachten, und dort bildete er wohl seinen eigenthümlichen Ornamentationsstyl. Auch ist ihm das Anbringen von Thiergattungen, welche den meisten Menschen wenig sympathisch sind, an und auf Geschirr zum Vorwurf gemacht worden. Indessen konnte bei seinen Gefässen ja nie an einen wirklichen Gebrauch gedacht werden. Es sind Decorations-

stücke. Und wenn, wie er uns berichtet, seine Lacerten an Grotten von lebenden als Genossen begrüsst worden sind, so dürfte doch schwerlich je ein Mensch sich durch die noch so meisterhaft colorirten Abformungen haben täuschen lassen.

Längst ist constatirt worden, dass Palissy nur das wiedergegeben hat, was auf dem Boden seines engeren Vaterlandes heimisch ist. So fand man von (meist fossilen) Muscheln das Venusherz, die Limnöa, die Stachel-, Napf-, Kamm-, Kreisel-, Thurm-, Trompetenschnecken, die Herzmuschel u. a. m.; von Pflanzen die Eiche, den Lorbeer, den Weinstock, den Oelbaum, den Maulbeerbaum, die Erdbeere, die Brombeere, den Epheu, die Pimpinelle, Farnkraut, Frauenhaar, Hirschzunge, Mauerraute; von Thieren die gemeine und die Ringelnatter, die Blindschleiche, die Viper, den Salamander, graue und grüne Eidechsen, Frösche, Laubfrösche, Schildkröten, Krebse, Hummer, den Aal, die Schleie, den Rochen, den Rothbart, den Weissfisch, den Gründling, Schmetterlinge, Maikäfer, Gartenschnecken u. dgl. m.

Aus der idyllischen Beschäftigung mit Amphibien, Blättern und Schmelzfarben aber sollte unser Meister wieder gewaltsam herausgerissen werden. Palissy war Hugenotte. Er hat in seinem Dialog «Recepte veritable, par laquelle tous les hommes de la France pourront apprendre à multiplier et augmenter leurs thrésors» in schlichter Weise erzählt, wie die Prädicanten aus Deutschland oder der Schweiz in seine Gegend kamen und wie Missbräuche und Bedrückungen das Volk empfänglich gemacht hatten für die neue Lehre. Dass er selbst sich dieser anschloss und ihr unter den ernstesten Gefahren unwandelbar treu blieb, das bekümmert wohl einen seiner neuesten Biographen sehr, es kann aber Niemand befremden, der den Charakter Palissy's und seine Zeit im Auge behält. Wie hätte den Naturforscher und Philosophen es nicht reizen sollen, auch in Dingen des Glaubens auf den letzten Grund zurückzugehen, das «reine Evangelium» einzutauschen für menschliche Satzungen; wie hätte ihn, den Sittenstrengen, das Beispiel des moralischen Ernstes und der Entsagung bei den ersten Predigern des Calvinismus nicht begeistern sollen; wie hätte er die Ueberzeugungstreue, mit welcher er vor seinem Ofen ausharrte, verleugnen sollen, wo es sich um die Religion handelte! Und geradezu abgeschmackt ist es, von ihm, der im Parteilager stand, der mitansah, wie seine Glaubensgenossen verbrannt wurden, zu verlangen, er hätte objectiver in seiner Darstellung sein, die Ausschreitungen der Hugenotten eben so treu berichten sollen, wie die Verfolgungen, denen sie ausgesetzt waren. Dagegen hat die Annahme wohl einige Berechtigung, dass eben sein enthusiastischer Antheil an der religiösen Bewegung ihn mit gekräftigt habe, alle die Widerwärtigkeiten seines Lebens standhaft zu ertragen.

Er gründete mit Gleichgesinnten eine Gemeinde zu Saintes, in welcher Jeder sich an der Erklärung des Evangeliums ver-

suchte und in welcher er selbst durch seinen Charakter, seine Bibelfestigkeit und eine natürliche Beredtsamkeit eine hervorragende Stellung behauptete. Dem Blutgerichte von 1562 entging er zuerst Dank der Fürsprache des Herzogs von Montpensier und der Achtung, welche der Künstler dem Führer der königlichen Truppen, Grafen de la Rochefoucauld, einflösste. Aber trotzdem sein Atelier zu einer Freistatt erklärt worden war, wurde er nächtllicher Weile verhaftet, nach Bordeaux gebracht und seine Werkstätte zerstört. Nun legte sich sein Gönner, der Connetable von Montmorency, in's Mittel, Palissy wurde freigelassen und durch die Verleihung eines königlichen Titels als Erfinder der «rustiques figulines» der Gerichtsbarkeit des Parlaments von Bordeaux entzogen.

Während der unfreiwilligen Musse, welche ihm seine Gefangenschaft und dann die Verwüstung seiner Arbeitsräume gewährten, scheint er das oben erwähnte, 1563 erschienene Werk verfasst zu haben, in welchem er seinen Wohlthätern die Früchte seines Nachdenkens und seiner langjährigen Erfahrung vorlegt. Er glaubt auf keine bessere Art ihnen seine Dankbarkeit beweisen zu können.

Palissy schildert da, wie er einen Garten einrichten möchte, der ihm Erholung böte nach dem Anblicke der Kämpfe und des Elendes im öffentlichen Leben Frankreichs, eine Zufluchtsstätte für die Tage der Verfolgung. Der Garten sollte alles das enthalten, was der 104. Psalm beschreibt. Das gibt ihm Gelegenheit, seine Theorien über Bodencultur, über die Natur der Quellen, des Salzes, der Krystalle, der Edelsteine zu entwickeln. Der Garten soll auf's reichste mit Werken der Keramik geschmückt sein und er berichtet über seine Studien und Erfolge auf diesem Gebiete. Er vergisst auch die Architektur nicht. Ueberall sollen Sprüche der heiligen Schrift angebracht werden, um den Lustwandelnden zur Frömmigkeit und Tugend, zur Dankbarkeit gegen seinen Schöpfer zu mahnen. Der Anblick des geträumten Paradieses erinnert ihn an die draussen liegende Welt und er ergeht sich über die Verderbniss der Zeit, zumal der Geistlichkeit, predigt die Rückkehr zur Natur. Er beklagt die Verblendung der Grossen, welche die Wälder ausrotten oder doch nur um der Jagd willen hegen, die Erfindung von Zerstörungsmitteln begünstigen, anstatt auf die Verbesserung der Werkzeuge des Ackerbaues hinzuwirken. Er lässt die verschiedenen mathematischen Werkzeuge mit einander über den Vorrang streiten, Palissy soll die Frage entscheiden, indem er mit ihnen die Köpfe besonders geachteter Persönlichkeiten misst. Das führt ihn wieder auf philosophische Erörterungen und endlich auf die Geschichte der hugenottischen Gemeinde in Saintes, für welche der Garten zugleich eine Festung werden soll.

Bald nach der Veröffentlichung dieses ideenreichen Werkes verliess Palissy Saintes und nahm seinen Wohnsitz in Paris.

L I T E R A T U R - B E R I C H T.

HANDBUCH DER BILDENDEN UND GEWERBLICHEN KÜNSTE. Geschichtliche, archäologische, biographische, chronologische, monogramatische und technische Encyclopädie etc., von *August Demmin*, Wiesbaden. Unter Mitwirkung des Verfassers in's Deutsche übertragen von *Oscar Mothes*, Leipzig. (Vollständig in 50—60 Heften.) Heft 1—6. Leipzig, *K. Scholtze*.

A. Demmin hat während seines langjährigen Aufenthaltes in Frankreich eine Reihe kunstwissenschaftlicher Werke, meist in französischer Sprache, herausgegeben, von welchem der «Guide de l'amateur de faïences et porcelaines etc.» besonders verdienstlich und brauchbar ist. Die Anfechtungen, welche diese Arbeit erfahren hat, sind durch eine Eigenschaft begründet, welcher wir in allen Schriften Demmin's begegnen. Er ist in erster Linie Sammler, und ein echter und rechter Sammler hat bekanntlich für seine Besitzthümer eine eben so grosse Zärtlichkeit, wie ein schwacher Vater für seine Kinder. Er erblickt an denselben Vorzüge, welche andere Augen nicht zu entdecken vermögen; hält sie für die schönsten und merkwürdigsten ihrer Art, und wird durch diese Vorliebe leicht verführt, Hypothesen aufzustellen, die von Anderen nicht anerkannt werden können. In der umfangreichen Publication, welche hier in deutscher Bearbeitung vorliegt, der «Encyclopédie des beaux-arts plastiques» stellt sich der Verfasser ausserdem als Polyhistor dar. Diese Encyclopädie ist ein Werk, das in unsere Zeit eigentlich nicht mehr passt, während die Spät-Renaissance zahlreiche literarische Erscheinungen ähnlicher Natur aufzuweisen hat. Heutzutage unternimmt kein Einzelner mehr, eine Encyclopädie für ein grosses, in zahlreiche Fächer getheiltes Gebiet des Wissens zu schreiben, sondern verbinden sich Specialisten zu einer solchen Arbeit. Damals gab der Einzelne, was er wusste und wie er darüber dachte, völlig subjectiv, dasjenige, was ihm näher lag, umständlich, anderes flüchtig behandelnd oder ganz übergehend.

Dies ist im Wesentlichen auch der Charakter des Demmin-Mothes'schen Handbuches, welches von Allem, was irgendwie mit der bildenden Kunst in Berührung steht, etwas geben will, aber diesen Kreis ganz willkürlich zieht. Es theilt nach einer ästhetischen Einleitung, welche vornehmlich gegen die Einseitigkeit der Classicisten und der Realisten in der Malerei polemisiert — freilich in Wendungen, welche den nicht ohnehin mit dem Thema Vertrauten kaum aufklären dürften — den Stoff in sieben Gruppen. 1. Schrift- und Bilderkunde und Verwandtes: die Schrift- und Zifferzeichen der bekannten Völker, Wappen, Symbolik und Typologie der christlichen Malerei, Kirchengewänder, Kirchengefässe, Kirchengeräthe. In dem Abschnitte über kirchliche Gewänder heisst es: der Rahmen des Werkes gestatte nicht, in die Entwicklungsgeschichte weltlicher Trachten einzugehen. (Wir wollen auf einen an dieser Stelle vorkommenden unangenehmen Druckfehler aufmerksam machen, indem die Casula die mit einem «Knopfloch» anstatt «Kopfloch» versehene Paenula genannt wird.) 2. Baukunst, einschliesslich der Kriegs- und Schiffsbaukunst, des Fuhrwesens, der Luftschiffahrt (!), des Canal- und Schleusenbaues etc., zum Schlusse abermals «Kirchliche Kleinwerke». Die verschiedenen Baustyle werden nicht in ihrer historisch-genetischen Folge behandelt, sondern auf den römischen Styl folgen «die von ihm abgeleiteten Style», Renaissance, Barock, Rococo, die

doch unmöglich verstanden werden können ohne Kenntniss der mittelalterlichen Style. Romanisch wird nicht zu den von den römischen abgeleiteten Stylen gerechnet. 3. Thongefässe und Schmelzkunst: Keramik, Glas, Email, Glasmalerei, Spiegel. 4. Bildnerei und Geräthe: Stein-, Metall-, Holzarbeiten, Uhren, Automaten, musikalische, mathematische etc. Instrumente. 5. Malerei, einschliesslich der Mosaik. 6. Webekunst und Verwandtes. 7. Vervielfältigende Künste und Verwandtes, auch Edelsteinschnitt.

Aus dieser Uebersicht erhellt bereits, dass das System des Werkes ein ganz originelles und dass dasselbe mit seiner Vermengung der culturgeschichtlichen, kunstgeschichtlichen und praktisch-technischen Gesichtspunkte wohl die verschiedenen Fachkreise nicht befriedigen, dagegen dem sogenannten grossen gebildeten Publikum vielerlei Belehrung vermitteln wird.

Fortsetzungen von Vorlagenwerken etc.:

Von den «KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN» (Leipzig, *Seemann*) ist die zweite Sammlung ausgegeben worden. Dieselbe veranschaulicht auf 9 Tafeln die Plastik in Stein, Thon, Bronze etc. Ferner den Gemmen- und Münzenschnitt der spätgriechischen, römischen und etruskischen Periode; auf 6 Tafeln die ägyptische, assyrische, persische Baukunst und Bildnerei; auf 6 Tafeln die altchristliche und auf 3 Tafeln die Kunst des Islam im Oriente.

Th. Lau's Publication: «DIE GRIECHISCHEN VASEN, ihr Formen- und Decorations-System» (in demselben Verlage), ist mit weiteren 22 Tafeln und dem von *H. Brunn* zu Ende geführten Texte abgeschlossen worden, und bildet nun eine unerschöpfliche Quelle der Belehrung für Alle, die auf dem Gebiete der decorativen Künste thätig sind.

Von den «SCHULEN DER WEIBLICHEN HANDARBEIT» von *J. D. Georgens* und *J. M. v. Gayette-Georgens* (Leipzig, *Richter*) liegen nun auch die Hefte 5, 6, 9, 11 in zweiter Auflage vor, das «Knüpfen und Durchziehen» (Filet u. dgl.), die «Flechtarbeiten», das «Spitzennähen» und das «Nähen und Zuschneiden» behandelnd. Die Darstellung der technischen Prozeduren ist eine sehr fassliche und wird, wenn auch zunächst für die Arbeiterinnen berechnet, auch dem Freunde der Kunstarbeiten mit der Nadel, insbesondere der Nadelspitzen, vielfache Aufklärung gewähren können.

Beendigt ist auch — mit der 25. Lieferung — das von *Müller* und *Mothes* herausgegebene «ILLUSTRIRTE ARCHÄOLOGISCHE WÖRTERBUCH» (Leipzig, *Spamer*). Das Erscheinen dieses Werkes liefert einen erfreulichen Beweis dafür, in welchem Grade das Interesse an den Dingen der Kunst sich in der letzten Zeit ausgebreitet hat. Gegenüber dem trefflichen archäologischen Wörterbuche von *Otte* hatte das obgenannte Unternehmen bisher den Vorzug, dass es sich nicht auf die Zeit des Mittelalters beschränkt. Indessen hat *Otte* in der soeben erschienenen zweiten Auflage auch die altchristliche Zeit und die Renaissance mit einbezogen.

A B B I L D U N G E N.

Tafel 50. — GEWEBE, sizilianisch, 14. Jahrhundert.

Tafel 51. — LEUCHTER aus Schmiedeeisen, mit aufgeschmolzenem Goldornament, bestimmt zur Aufstellung auf dem Fussboden neben einem Lesestuhl oder dergleichen. Der Arm, welcher die Kerzen trägt, ist sowohl in horizontaler als in verticaler Richtung beweglich. Entwurf von Professor *J. Storck*, ausgeführt von *A. Milde* in Wien.

Tafel 52. — BASRELIEF von Professor *Otto König*. (Seitenstück zu dem auf Tafel 42 abgebildeten.)

Tafel 53. — KANNEN aus Silber und Glas von *Koch & Bergfeld* in Bremen.

Tafel 54. — PORTALBESCHLÄGE für die Votivkirche in Wien, entworfen von Professor *H. Riewel*, ausgeführt von *L. Wilhelm* in Wien.

Tafel 55. — TISCH aus Ebenholz mit Elfenbein-Einlagen von *H. Irmeler* in Wien.

DAS HÄMMERBARE EISEN IN DER KUNST-INDUSTRIE.

Von Wendelin Boehm.

III.

Die plastische Gestaltung des Eisens.



Für den Schmied, wie für den Schlosser, bis zu dem Verfertiger der feinsten Stahlarbeiten ist der Hammer das vornehmste Werkzeug; alle übrigen dienen entweder diesem zur Beihilfe oder sie dienen nur beschränkten Zwecken in der Gestaltung des Materiales.

Nicht allein die universale Verwendung dieses wichtigsten aller Werkzeuge ist es, die demselben eine seit den ältesten Zeiten datirende, sozusagen ideale Bedeutung gesichert hat, sondern auch die Wahrnehmung, dass für eine künstlerische Gestaltung sich in der Hammerarbeit die Individualität des Meisters am unmittelbarsten und am vollendetsten ausspricht.

Aus diesem Grunde gilt unter Fachmännern ein sicherer Hammerschlag mehr als der gelungenste Feilenstrich, als die exacteste Arbeit, die von der Drehbank gelangt, und wir möchten darum diese althergebrachte und berechnete Achtung vor jeder Arbeit, die volles Verständniss und technische Fertigkeit bei dem einfachsten Arbeitsmittel sichtbar werden lässt, auch bei unserer fachmännischen Jugend gerne bewahrt wissen.

Wir unterscheiden in der handlichen Detailbearbeitung des Eisens nach der Form des Materiales, in der es zur Verwendung gelangt: die Blockarbeit, die Blecharbeit und die Arbeit in Rundeisen und Draht. Combinationen dieser auf die Art der Bearbeitung Einfluss nehmenden technologischen Varietäten alteriren hier natürlicherweise keineswegs die bei unserer Absicht gebotene strenge Gebiets-trennung derselben. Im Gegentheile werden wir keine Gelegenheit vorübergehen lassen, darauf hinzuweisen, dass es nur ausnahmsweise Fälle sind, in welchen Eines dieser Gebiete für sich allein betreten erscheint.

Die Blockarbeit.

Zur Blockarbeit zählen alle Gegenstände, welche ohne Rücksicht auf ihre Grösse aus massivem Eisen gefertigt sind (also mit Ausschluss aller Dünn-Rundeisen- und Drahtsorten, endlich gewisser Façonsorten, welche schon zur unmittelbaren Verwendung gelangen können) und zum Materiale einfaches Schmiedeeisen im Block (Herdfrisch-, Puddeleisen etc.), starkes Stangen- und Flacheisen oder eine der verschiedenen Stahl-sorten haben.

Die Eigenschaften des Materiales für die Bearbeitung können, da die Anforderungen an dieselbe zu verschieden sind, hier nicht einen Gegenstand der Erörterung bilden. Die Wahl eines Materiales wird man stets schwer aus Büchern erlernen und wir überlassen daher diesen Punkt weit besser der praktischen Erfahrung des Meisters selbst.

Fast ausnahmslos hat jeder wie immer gearteten Bearbeitung des Blockes die Zurichtung des Materiales für den beabsichtigten Zweck, in welcher der Masse im Rohen die entsprechende Form gegeben wird, voranzugehen. Diese Zurichtung geschieht je nach dem Grade der Formenänderung in mehr oder minder erhitztem Zustande auf dem Amboss mittelst des Hammers und heisst «Schmiedearbeit» im weiteren Sinne. Solche Arbeiten, die in dieser Bearbeitung bei unwesentlicher Mithilfe anderer Werkzeuge zur Vollendung gelangen, begreift man unter dem Namen «geschmiedetes Werk».

Wenn schon die gewöhnliche rohe Schmiedearbeit viele praktische Erfahrung und eine sichere geübte Hand erfordert, so ist dieses bei der Herstellung künstlicherer Werke begreiflicher Weise in um so bedeutenderem Grade der Fall. Schon der Umstand, dass der Stoff insgemein anfänglich im rothglühenden, und selbst später noch im heissen Zustande bearbeitet werden muss, macht ein genaues Nachbilden des Modells schwierig. Der Grad der variirenden Härte des Stoffes muss stets die Handgriffe und den Schlag regeln, und es tritt das Bedürfniss auf, in einer Hitze stets das Möglichste zu leisten. Für subtilere Arbeiten muss gegen Vollendung der Arbeit hin in sichere Erwägung gezogen werden, wie viel das Materiale durch den Hammerschlag (Glühspan) an Volumen verliert und «Abbrand» hat. Diese und viele andere technische Bedenken machen es erklärlich, dass plastische Werke in Eisen aus dem Gebiete höherer Kunst sich seltener finden. Figuralischen Emblemen im Ornament ist man jedoch früher keineswegs so ängstlich ausgewichen, wie heutzutage, wo wir derartige Proben nur von wenigen Kunstarbeitern zu verzeichnen haben.

Selbst innerhalb des verhältnissmässig bescheideneren Rahmens einer ornamentalen Verwendung reicht die fachmännische Geschicklichkeit und ein natürliches Talent für Plastik bei Weitem nicht aus; diese müssen durch Gewandtheit im Modelliren, durch die Kenntniss der Anatomie und anderer wichtiger artistischer Disciplinen unterstützt werden.

Vollendete Arbeiten im Schmiedefache treten somit nur bei Anwendung des geometrischen und des Pflanzen-Ornamentes häufiger zu Tage und es ist bemerkenswerth, dass wenn im XV. und XVI. Jahrhundert das Schmieden aus dem Blocke nur von einzelnen hervorragenden Arbeitern betrieben wird, die freilich zuweilen Hochbedeutendes leisten, dasselbe gegen das XVII. und XVIII. Jahrhundert, zwar für minder schwierige Gegenstände, doch eine allgemeinere Anwendung findet und endlich mit solcher Virtuosität betrieben wird, dass das Ornament wie aus weichem Materiale modellirt erscheint.

Das allgemeine Verfahren in der Art des Vortrages ist unterschiedlich. Entweder erscheint das Werk aus Einem Stücke und ist nach Umständen durchbrochen, wo aus den

stehengebliebenen Theilen das Ornament im Detail ausgearbeitet wird, welche Technik die ältere und schwierigere ist, oder das Ganze wird aus einzelnen Stücken gebildet, die in nahezu fertigem Zustande angelöthet oder geschweisst — seltener angenietet, angeklammert oder verschraubt — werden.

Die Bearbeitung selbst macht den Schmiedearbeiter zum Modelleur, je nach seiner Leistung steht er auf gleicher Höhe mit jedem Bildhauer. Unter seinem sicher regierten Schläge erfolgt beispielsweise die Bildung des Blattes durch das Verbreitern der Stengelformen, die an den Blattansätzen entsprechend stärker gehalten sind, anfänglich im flachen Zustande; dieser Arbeit folgt die Bildung der Blattcontour, die Motivirung der Details, Rippen etc. (je nach dem Grade der Durchführung mit Werkzeugen vom rohen Meissel bis zur feinsten Punze), endlich das Aufbiegen, je nach der bestimmten Lage und Faltung des Blattes.

Es ist hier nicht der Raum, diese wichtigste Kunsttechnik insbesondere zu erklären; das hier Bemerkte möge genügen, um zu überzeugen, dass das eigentliche Schmieden, d. i. das freie plastische Formen des Eisens mittelst des Hammers die erste, schwierigste und unerlässlichste aller Fertigkeiten eines Kunstschmiedes und Kunstschlossers ist. Alle übrigen Handgriffe und Fertigkeiten lassen sich durch mechanische Uebung allein erlernen; Schmieden und Treiben jedoch erfordern nicht allein bedeutende technische Uebung, sondern artistische Bildung.

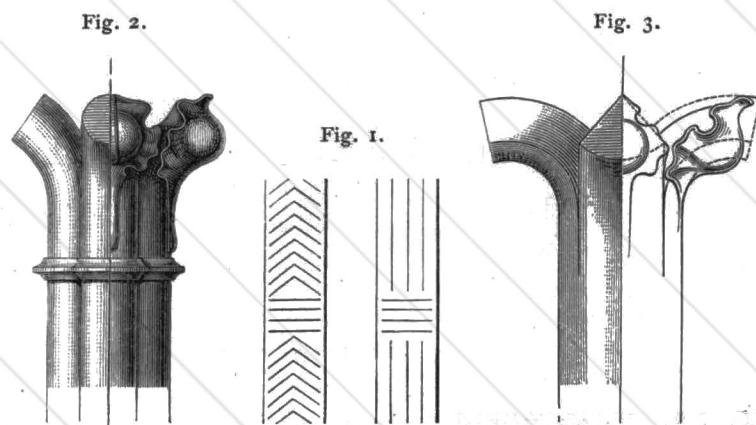
Kunstschmiede, welche in diesem Theile der Arbeit so vollendet ausgebildet wären, dass sie allen, oder auch nur beschränkteren Anforderungen der Kunst gerecht zu werden vermöchten, besitzen wir weder in Deutschland noch in Oesterreich; selbst in Frankreich und Italien wird man nur sehr wenige Arbeiter finden, welchen man gewisse künstlerische Aufgaben selbstständig übertragen könnte.

Die allgemeine Formgebung, die Bildung des Körpers des zu erzeugenden Gegenstandes im Rohen ist das Charakteristische in der Blockarbeit. Erst bei der näheren Ausarbeitung der Gegenstände tritt ein Hilfswerkzeug hinzu, welches die Wirkung des Hammers zu unterstützen bestimmt ist und wir bezeichnen dasselbe mit dem allgemeinen Gattungsnamen Meissel.

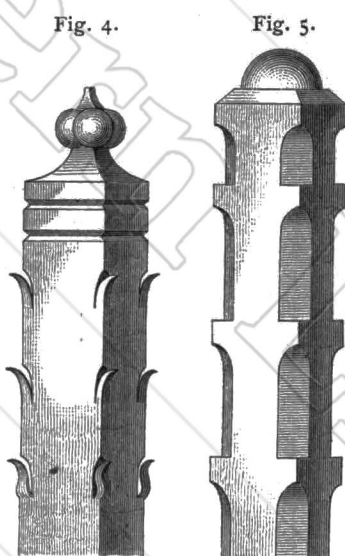
Die einfachste Bearbeitung des Eisens mittelst des Meissels ersieht man an dem gehauenen Werk. Seine Anwendung reicht geschichtlich am weitesten zurück und fand sich sicher schon bei den ersten Griechen. Die ältesten Proben dieser Technik, welche wir kennen, datiren aus der nachkeltischen oder germanischen Periode und bestehen in einigen derart verzierten Schwertern aus den Hallstädter Funden. Das Verfahren besteht in nichts anderem, als einem Einkerbigen der Kanten oder Flächen mittelst verschieden scharfer Meissel, gleichviel, ob hiedurch einzelne Theile vollends abgetrennt werden oder nicht. Eine höchst einfache aber immerhin nicht unwirksame Zierart.

Das Bestreben, längere Stangen, Gerüststücke etc. nach vollendeter Vorbereitung mittelst Einkerbung zu verzieren, um dem Auge des Beschauers dessen Länge oder Stärke zu verbergen, liegt so nahe, dass die ältesten Schmiede gewiss zuerst darauf verfallen mussten. Was jedoch anfänglich nur decorativ auftrat (Fig. 1), gestaltete sich allgemach zur Anwendung in der plastischen Gestaltung und die Formen der romanischen, wie der Periode der Gothik boten hiezu die geeignetsten Vorbilder. Man suchte in dem lothrechten Stangenwerke an die Säule zu erinnern, gliederte sie als Dienste in Bündel, die man unauffällig mit Bändern zusammen-

hielt oder an Fialen, an denen man selbst Krabbenwerk improvisirte und die man mit roher Kreuzrose krönte.



Alles das wurde freilich mit den einfachsten Mitteln bewerkstelligt. Ein Kapital erreichte man (Fig. 2 und 3), indem man entweder die Dienste auswärts bog oder den Schaft spaltete. Eine Kreuzrose, indem man den stärker gehaltenen oberen Theil in vier Theile spaltete, nach Aussen bog und nach Umständen mit dem Ciselirmeissel (*caelium**) nachhalf, um den einzelnen Theilen annähernd eine Blattform zu geben. Das Krabbenwerk endlich, dass man an den Kanten der Riese entweder einfach tiefe Kerben machte oder einzelne Kantenheile mittelst des Meissels lostrennte, wobei umgekehrt die intact gebliebenen Theile die Stelle der Kriechblume vertraten (Fig. 4 und 5). Ein sorgfältigeres Ausarbeiten mit dem Ciselirmeissel blieb hiebei nicht ausgeschlossen, da gar bald das Bestreben auftrat, die Ziertheile mehr zu motiviren, um der Form des Blattwerks möglichst näher zu kommen.



Proben in dieser Technik finden sich auf dem Continente nun schon sehr selten mehr. Es waren eben die rohesten Eisenarbeiten, die begreiflicherweise auch am ersten der Missachtung und der Zerstörung verfielen. Länger erhielt sich diese Technik in England, wo ältere Verfahrensarten insgemein länger in Uebung blieben.

Das von der Pariser und Wiener Ausstellung her bekannte Gitter von Bishop and Barnards in Norwich gibt diese Technik in geschickter Behandlung wieder.

Auch in Renaissanceformen findet die Arbeit mit dem Schneidemeissel sowohl plastisch als decorativ viele Anwendung, in letzterer Art ebensowohl in Blech, als im massiven Materiale, namentlich zur Motivirung von Blattformen, Figuren etc.

Eine der besten Meisselarbeiten ist der Klemmleuchter im South-Kensington Museum, deutsche Arbeit von 1600, dessen Gerüsttheil fast vollständig mittelst des Schneidemeissels verziert erscheint**). Einzelne Details an dem leider nicht mehr vorhandenen Aufsätze eines Gitters, das den Taufstein der

*) Wir unterscheiden zur Erzielung einer grösseren Deutlichkeit den breiten Schmiede- oder spitzen Setzmeissel, der eine Trennung der Theile erzielt, von dem Ciselirmeissel, der Punze, welcher nur einen grösseren oder geringeren Eindruck im Materiale zu erzeugen bestimmt ist.

***) Fifty Etchings of Objects of Art in the South Kensington Museum. London, Arundel Society 1869.

Pfarrkirche zu Mödling umschloss (Fig. 6), wie auch an dem schönen Gitter aus dem XVIII. Jahrhundert aus der Sammlung Ammerling in Wien (Fig. 7), zeigen uns in der Abbildung eminente und präzise ausgeführte Meisselarbeit. Wir werden übrigens dieser Technik bei später angeführten Beispielen öfter wieder begegnen.

In der feineren Bearbeitung des Einzelnen tritt zunächst an die mehrprimitive Arbeit des Schneidemeissels das gehauene Werk, jene mittelst des Ciseirmeissels, der Punze.

In den älteren und neueren Werken über Kunsttechnik wird diese Arbeit uneigentlich mit «Eisenschnitt» bezeichnet, da doch das Verfahren an sich mit dem «Schneiden» nach unseren Begriffen nichts zu thun hat. Aus diesem Grunde gehen wir von der bisher üblichen Bezeichnung «geschnittenes

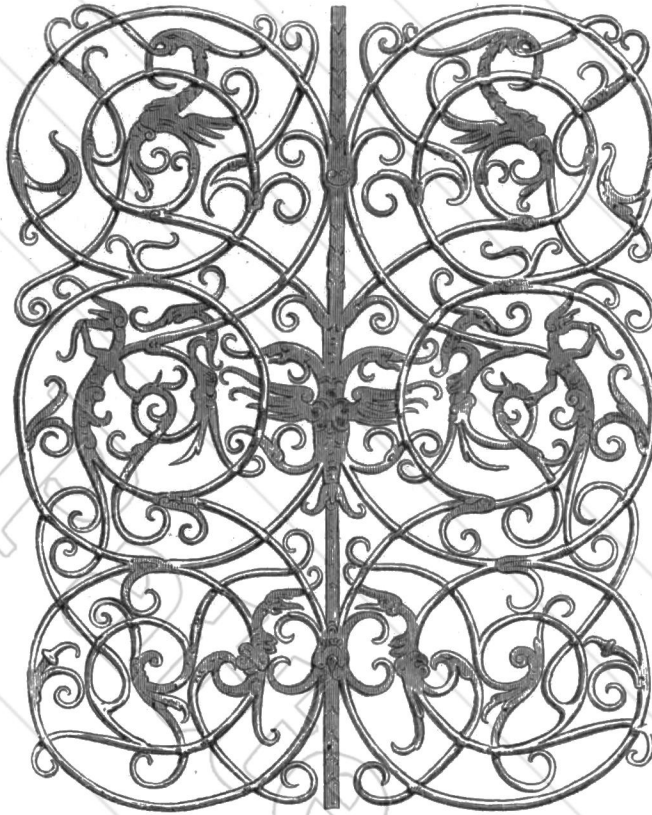
Werk», welche gemeinlich bei feineren Arbeiten üblich war, hier ab und wählen dafür eine, welche uns entsprechender erscheint: das gepunzte Werk. Allerdings scheint auch

hier die Gefahr naheliegend, das Werkzeug mit jenem zu verwechseln, welches bestimmt ist, gewisse Stempelformen: Buchstaben, Wappen etc. auf eine Fläche einzuschlagen und ebenfalls im Volksmunde «Punze» genannt wird, allein dieses Mittel hat zu sehr den Charakter eines Stempels an sich, um auf dessen Bezeichnung mehr Rücksicht nehmen zu können, als dass wir höchstens Stech- und Treibpunzen von Stempelpunzen und Stanzen unterscheiden*).

Fig. 6.



Fig. 7.



*) Wir können nicht unterlassen, die Befürchtung auszusprechen, dass diese Neuerung in den Benennungen leicht die ohnehin grosse Verwirrung im Gebrauche technischer Ausdrücke noch vermehren dürfte. Anm. d. Red.

BERNARD PALISSY.

II.



Palissy verliess Saintes in Folge einer Berufung durch Katharina von Medicis, welche im Jahre 1565 mit ihrem Sohne, Karl IX., einige Tage in dem Wohnorte des Künstlers verweilt und bei dieser Gelegenheit wahrscheinlich dessen persönliche Bekanntschaft gemacht hatte; sie steht an der Spitze seiner

Gönner seit dem Tode des Connetable Montmorency, welcher 1567 im Kampfe gegen die Hugenotten bei St. Denis gefallen war.

Beschäftigung fand sich für Palissy in dem Bau des Schlosses, welches die Königin in der Nachbarschaft des Louvre aufführen liess, und welches seinen Namen nach den Ziegelhütten behalten hat, die sich einst auf dem Platze befanden — les Tuileries. In dem Garten baute er eine seiner mit allerlei Pflanzen und Gethier ausgestatteten Grotten und, wie die Rechnungen ergeben, waren Nicolas und Mathurin

Palissy, vermuthlich seine Söhne, Mitarbeiter an dem Werke, welches in den Jahren 1569 und 1570 entstanden zu sein scheint. Die Grotte stand auf einer künstlichen Insel, zu welcher vier in demselben Geschmache ausgeführte Brücken führten. Von alledem ist nichts mehr vorhanden, nur Bruchstücke haben sich beim Fundamentiren der Neubauten unter Napoleon III. gefunden, welche auch zur Entdeckung der Stelle führten, auf welcher die Oefen des Maître Bernard gestanden haben: im Ehrenhofe der Tuileries, nahe dem Triumphbogen des Carrousel, wo nicht blos die Fundamente von Oefen, sondern auch Ueberreste von Formen etc. ausgegraben worden sind.

So hatte derselbe Mann, dessen peinlicher Process in Bordeaux keineswegs ausgetragen war, seine Werkstätte, möglicherweise sogar seine Wohnung, innerhalb des Palastes derselben Königin, welche ihrem Sohne bei Verfolgung der Ketzer so energisch zur Seite stand! Seine Beziehungen zum Hofe, seine Künstlerschaft, seine wissenschaftlichen Bestrebungen brachten ihn in mannigfache Beziehungen zu hervorragenden Persönlichkeiten des damaligen Paris, und somit stellt sich der Schicksalswechsel als ein ganz ungewöhnlicher

dar, wenn man seine entbehrungsreiche Existenz in einem Provinzorte damit vergleicht und die Verfolgung, bei welcher es sich um Leib und Leben handelte.

Indessen war dafür gesorgt, dass unser Künstler nicht übermüthig werde. Abgesehen von Misshelligkeiten mit *Philippe de l'Orme*, dem eitlen und hochfahrenden Architekten der Tuileries, kam *Palissy* auch jetzt nicht aus den finanziellen Bedrängnissen heraus, die sich wohl noch von *Saintes* hergeschriebenen haben mögen, da im Jahre 1570 ihn ein Bürger von *la Rochelle* um Zahlung drängt. Den sich häufenden Anforderungen auf der einen Seite, auf der anderen der Nothwendigkeit, mehr zu verdienen als er brauchte, muss es zugeschrieben werden, dass *Palissy's* Arbeiten aus dieser Periode nicht mehr mit der gleichen Lust componirt und derselben Sorgfalt ausgeführt zu sein scheinen. Zunächst bereichert er seinen Formenkreis zwar durch die Aufnahme von Thier- und Pflanzengruppen aus dem Becken von Paris; allein er wird monotoner in der Zusammenstellung. Dann aber beginnt er mit figuralen Darstellungen, für welche seine bisherigen Motive nur noch den Hintergrund oder den Rahmen bilden. Da sich der Mensch nicht abformen liess wie die Eidechsen und Schnecken, und *Palissy* nicht Zeichner und Modelleur genug war, um sich seine Modelle selbstständig herzustellen, so arbeitete er nach fremden Entwürfen, gezeichneten oder plastischen. Das Louvre-Museum besitzt unter anderen eine grosse ovale flache Schale mit der heiligen *Magdalena* nach der Composition des Bildhauers *Barthélemi Prieur*: die Betende liegt auf steinigem Grunde, über den einzelne Farrenzweige, Blätter und Muscheln verstreut sind. In anderen Stücken werden Copien nach den italienischen Künstlern erkannt, welche unter *Franz I.* nach Frankreich gekommen waren, *Rosso*, *Primaticcio* u. s. w., für noch andere dienten Goldschmiedearbeiten als Vorbilder, so für zwei kleine Schalen, welche *Venus*, *Amor* und *Adonis* in verschiedener Gruppierung und mit verschiedenem landschaftlichen Hintergrunde zeigen, eine grosse Schüssel mit Darstellung der Sündfluth, eine andere mit drei mythologischen Gruppen in Medaillons, namentlich aber für die Platte, welche «die Elemente» oder «Wissenschaften und Künste» genannt wird: die Mitte nimmt ein Rund mit der Figur der «*Temperancia*» ein, um dasselbe in Cartouchen: *Aer*, *Aqua*, *Terra*, *Ignis*, auf dem Rande, ähnlich eingerahmt: *Minerva* und die sieben freien Künste: *Grammatica*, *Dialectica*, *Rhetorica*, *Musica*, *Arithmetica*, *Geometria*, *Astrologia* (Sammlung *La Faulotte*). Dies ist eine Abformung nach einer Schüssel des Goldschmieds *François Briot*, der sich ebenfalls auf die Fabrication von Fayencen in *Palissy's* Art verlegt und sich später mit demselben associirt zu haben scheint.

Wenn man in diese — dritte — Periode des künstlerischen Wirkens unseres Meisters auch verschiedene Teller mit durchbrochenem Rande in der Art des Korbgeflechtes —

z. B. den mehrfach vorhandenen, dessen Rand das bekannte aus *H* und *D* gebildete Monogramm *Heinrich's II. à jour* bildet — und diejenigen Gefässe setzt, auf welchen *Mascarons* und Blumen, auch wohl Thiere neben einander vorkommen, ferner eine vierte Periode annimmt, in welcher das naturalistische Ornament gänzlich von dem stylisirten, die Thiere gänzlich vom Menschen verdrängt worden seien, so wird sich diese Trennung wohl kaum mit Strenge durchführen lassen. Jener Process vollzieht sich allerdings, aber sehr allmähig, und massgebend scheint für die einzelnen Werke zu sein, ob sie treu nach einem fremden Modell ausgeführt wurden, oder ob *Palissy* die Vorbilder frei behandelte, in welchem Falle er wohl stets zu seiner alten Liebhaberei zurückkehrte. In welchen der beiden Zeitabschnitte sollte man z. B. einen in mehreren Exemplaren bekannten (eines im österreichischen Museum) Teller verweisen, welcher um ein sechseckiges Mittelstück sechs Masken ordnet, und am Rande Massliebchen zwischen regelrechten Akroterien hat? Die genannte Blume in ihrer Regelmässigkeit erlaubt überhaupt kaum eine Unterscheidung zwischen naturalistisch und stylisirt, und das Blattwerk zwischen dem übrigen Ornament hat entschieden auf die letztere Classification Anspruch. Audial aber reiht eben dieses Stück in die dritte Periode ein.

Diese letztere soll in der Flucht *Palissy's* aus Paris ihre Grenze finden. Er gehörte zu den wenigen Protestanten, welche der Mordnacht des 24. August 1572 entgangen waren — auf welche Weise, das ist nicht ermittelt worden. Aber da *Katharina von Medicis* keinen Anstand genommen hatte, den ketzerischen Künstler an ihren Hof zu ziehen, so dürfte es nicht überraschen, falls sie persönlich ihn vor dem Schicksal seiner Glaubensgenossen bewahrt haben sollte. Natürlich war aber vorderhand in Paris seines Bleibens nicht. Er rettete sich nach *Sedan*. Das in jüngster Zeit zur Weltberühmtheit gelangte Städtchen war damals die Residenz des Grafen *de la Marck*, welcher, ein Abkömmling des «*Ebers der Ardennen*», nebst seiner Gemalin, der Tochter jenes Herzogs von *Montpensier*, welcher zehn Jahre früher *Palissy* beschützt hatte, sich zur Lehre *Calvin's* bekannte.

Palissy's zweite grosse Schrift: «*Discours admirables de la nature des eaux et fontaines, tant naturelles qu'artificielles, des métaux, des sels et salines, des pierres, des terres, du feu et des émaux. Avec plusieurs autres excellents secrets des choses naturelles*», welche 1580 erschien, gibt verschiedentlich Auskunft darüber, wie er die Zeit seiner Selbstverbannung aus Paris ausgenutzt hat. Bezieht er sich in der «*Recepte véritable*» nur auf Beobachtungen, welche er in Südfrankreich angestellt hatte, so weiss er jetzt vieles über die Bodenverhältnisse, die Erzeugnisse, die Gebräuche etc. im Norden Frankreichs, im heutigen Belgien, in Lothringen, ja sogar die Grafschaft *Mansfeld* (im preussischen Sachsen) erwähnt er einmal.

ABBILDUNGEN.

Tafel 56. — FAYENCE-KANNE von Rouen, Anfang des 18. Jahrhunderts; Original im k. k. österreichischen Museum.

Tafel 57. — CREDENZ-SCHRANK, in Nussholz ausgeführt von *Franz Michel* in Wien.

Tafel 58. — GLASKANNE, in Silber montirt von *Sy & Wagner* in Berlin.

Tafel 59. — FÜLLUNGSGITTER für die Votivkirche in Wien, entworfen von Oberbaurath *Heinrich Ritter v. Ferstel*, in Schmiedeeisen ausgeführt von *A. Milde* in Wien.

Tafel 60. — KLEIDERSCHRANK von *H. Irmeler* in Wien.

DAS HÄMMERBARE EISEN IN DER KUNST-INDUSTRIE.

Von Wendelin Boehm.

IV.



benso wie der Schneidemeissel findet die Stechpunze ihre Verwendung in der Flachdecoration, wie in der plastischen Gestaltung. Das Auspunktieren der Füllungen zwischen den Arabesken, das Berändern von Flächen etc. kommt häufig in Arbeiten des XVII. Jahrhunderts vor. Eine wichtige künstlerische Verwendung findet die Stechpunze in der Ausarbeitung und Vollendung vollplastischer Werke: Blätter, Früchte, Figuren etc. und in der Bildung von Hoch- und Flachreliefs.

Die Arbeit ist zwar eine fast gleichartige mit jener des Ciseleurs an Gusswerken, man würde jedoch irren, die Verdienstlichkeit der Werke Beider unter gleichen Umständen gleich zu taxiren. Beim Gusswerke kommt die Form weit bestimmter aus dem Gussofen, als das vorgerichtete Werk vom Ambosse selbst des geschicktesten Kunstschmiedes. Während die Arbeit des Einen sich darauf beschränkt, das wiederherzustellen, was der Guss unvollständig gegeben hat, die Körner und Nähte vorsichtig zu entfernen, gewissermassen nur eine Correctur des Ganzen vorzunehmen, fällt dem Punzenarbeiter in der Blockarbeit die weit schwierigere Aufgabe zu, aus einem ihm nur im Rohen zugerichtet übergebenen Stück ein Blatt, eine Figur etc. bis in's Detail fertig zu machen. Diese Technik erfordert daher eine weit grössere Gewandtheit in der Wiedergabe des Modells und eine bedeutende Kenntniss der Anatomie und Styllehre.

In vollplastischen Arbeiten geht der eigentlichen Punzarbeit gemeinlich noch die Bearbeitung mittelst kleiner Hämmer voran, wobei das Arbeitsstück heiss erhalten wird, um markirtere Details vorzuarbeiten.

Wir haben bereits bemerkt, dass in dieser Technik der Kunstschmied selbst im Gebiete der höheren Kunst die ausserordentlichsten Leistungen zu erzielen im Stande ist. Die Schwierigkeit des Verfahrens war jedoch Ursache, dass zu allen Zeiten nur wenig derlei Arbeiten gefertigt wurden, doch hat in Frankreich, Italien wie in Deutschland seit dem XVI. Jahrhundert stets wenigstens Ein Mann soweit über das Niveau des Gewöhnlichen hinausgereicht, um gewissermassen die höchste Leistung des Faches zu markiren; nur im gepriesenen XIX. Jahrhundert vermissen wir in unseren Landen ein Talent, dass das Höchste der Leistung erreicht hätte. Das Niveau der gewöhnlichen Leistung steht eben zu niedrig, als dass ein Genie so bedeutend darüber hinausragen könnte.

Zu den bedeutendsten Eisenkünstlern Italiens in der Mitte des XVI. Jahrhunderts gehört Leone Leoni, genannt Aretino. In geschmiedeten Arbeiten liebte er die grösseren

Dimensionen, und eine gute Anzahl von Büsten in massivem Eisen, die sich in den Museen zerstreut befinden, sind von ihm oder seinen Schülern. Berühmt ist von ihm die eiserne Statue Carl's V., nackt, mit der darüber gelegten Rüstung.

Von deutschen statuarischen Leistungen erwähnen wir der berühmtesten des Gottfried Leigebe (geb. 1630 zu Freistadt in Schlesien, gest. 1683 in Berlin). Nebst dem bereits erwähnten Schachspiele, welches sich gegenwärtig in München befindet, arbeitete er 1660—62 die Reiterstatue Leopold's I., — eine freie Copie des Standbildes Marc Aurel's — aus einem Block Eisen von 16 Kilogramm. Die fertige Statue, welche nun in Kopenhagen ist, wiegt 4'2 Kilogramm und besitzt eine Höhe von 8 Nürnberger Zollen. Seine nächste und technisch bedeutendste Arbeit war die Reiterstatuette Carl's II. von England. Leigebe fertigte dieselbe aus einem 37 Kilogramm schweren Klumpen Eisen. Ihre Höhe beträgt 0'39, die grösste Breite 0'16 Zolle, ihr Gewicht 8'4 Kilogramm. Sie ist im barocken übertriebenen Geschmacke der Zeit von einem Bogen aus Palmenzweigen gekrönt, von welchen ein ebenfalls aus Eisen gefertigter Genius niederschweben scheint. Der König ist hier als St. Georg vorgestellt, der die Hydra der Revolution bekämpft. Das Kunstwerk befindet sich gegenwärtig in der königlichen Kunstsammlung zu Dresden. Die letzte seiner Arbeiten datirt nach seiner Berufung durch Kurfürst Friedrich Wilhelm nach Berlin. Sie stellt den Kurfürsten vor, wie er als Bellerophon auf dem Pegasus reitend die Hydra bekämpft. Diese 10 nürnbergische Zolle hohe Statue fertigte Leigebe aus einem Eisenstücke von 56 Kilogramm Gewicht in einem Zeitraume von drei Jahren. Ausser diesen berühmtesten Arbeiten fertigte Leigebe noch zahlreiche Gegenstände des Gebrauchs aus gehärtetem Eisen, wie Degengefässe, Pistolenschäfte u. a. m. *)

Unter ähnlichen vollplastischen Arbeiten französischer Provenienz sind die beiden Armleuchter, Zeit Louis XIV., in der Sammlung Bernal bemerkenswerth. Sie behandeln das Motiv der Syrinx. Die Arme der schmerzhaft bewegten Nymphen laufen in Schilfblättern aus, welche den Leuchterarm und die Kerzenteller bilden. Die anatomische Behandlung, wenn auch dem Zeitgeschmacke entsprechend etwas outrirt, ist doch meisterhaft richtig, und was an Figuren hier selten getroffen wird: dieselben drücken Empfindung aus und scheinen nicht nur äusserlich bewegt.

Das Schmieden freiplastischer figuralischer Embleme in Verbindung mit dem Pflanzenornamente kommt an deutschen Arbeiten häufig vor. Wir merken derlei schüchterne Versuche

*) J. Sandrart, «Akad. d. Malkunst»; J. G. Doppelmayr, «Histor. Nachricht von den nürnbergischen Mathematicis und Künstlern», Nürnberg 1730; A. Gulden, Fortsetzung der J. Neudörfer'schen Nachrichten, um 1660. Leigebe werden mehrere überaus zierliche Objecte im königlichen National-Museum in München mit vieler Wahrscheinlichkeit zugeschrieben.

schon aus dem XII. Jahrhundert, wie wir an dem romanischen Leuchter in Klosterneuburg (Fig. 8) ersehen. Andere bemerken wir an dem interessanten Zunftbecher der Schlosser in Unterfranken von 1680, gegenwärtig im königl. National-Museum in München etc.*). Am häufigsten finden wir, und manchmal ganz vorzügliche, freiplastische figuralsche Arbeiten an Thürklopfern des XVI. Jahrhunderts.

Freiplastische Arbeiten mit architektonischen Details und Pflanzen-Ornament sind begreiflicherweise am zahlreichsten zu treffen. Ausnehmend zierliche und gewandt gearbeitete in der Epoche der Spät-Renaissance. Besondere Beachtung verdient hier die Arbeit an den Säulen des im k. k. Oesterreichischen Museum befindlichen Kaminständers von 1577 (Fig. 9), ferner die Gitter am oberen Belvedere in Wien. Es kommt hier häufig vor, dass die architektonischen Theile aus geschmiedetem Werk bestehen, aus denen erst die Blattansätze sich entwickeln, die aus Flacheisen getrieben und angeschweisst sind, wie wir an dem Waldstein'schen Gitter in Hall (Fig. 10), und an den Details des ehemaligen, nun zur Kanzel umgestalteten Sacraments-Häuschens in Feldkirch gewahren (Fig. 11, 12, 13 und 14)**).

Moderne, aus unseren Landen stammende Arbeiten dieser Art finden wir, wie erwähnt, leider nicht; ein Beweis, wie tief das Handwerk in technischer und artistischer Beziehung gesunken ist.

Uns sind aus der neuesten Zeit nur freiplastische Arbeiten aus Italien bekannt, die eine Erwähnung verdienen; sie waren auf der Weltausstellung 1873 exponirt.

Die entschieden beste Arbeit war Benedetto Zalaffa's in Siena grosser Wandleuchter mit dem Motive eines Drachens,

*) Bucher und Gnauth: «Das Kunsthandwerk.» I.

***) H. Riewel: «Studien über Schmiede- und Schlosserwaaren in Oesterreich.» Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1870, — eine hochverdienstliche Arbeit, die leider nicht im Separat-Abdrucke erschienen ist.

ferner dessen Fahnenhalter mit der kriechenden Schnecke; bei letzterem Werke war auch die Zeichnung von einigem Werth.

Diesen zunächst stand der treffliche Armleuchter des Istituto Manin in Venedig mit naturalistisch behandelten Fruchttähren von ausgezeichneter Technik.

Artistisch am schwächsten erschien Pasquale Franc in Siena; in kunsttechnischer Beziehung aber steht er gegen Zalaffa nicht zurück; er wagte sich bei seinem Armleuchter mit dem geflügelten Satyr an vollplastische figuralsche Motive und behandelte das Nackte mit staunenswerther Routine und Delicatesse.

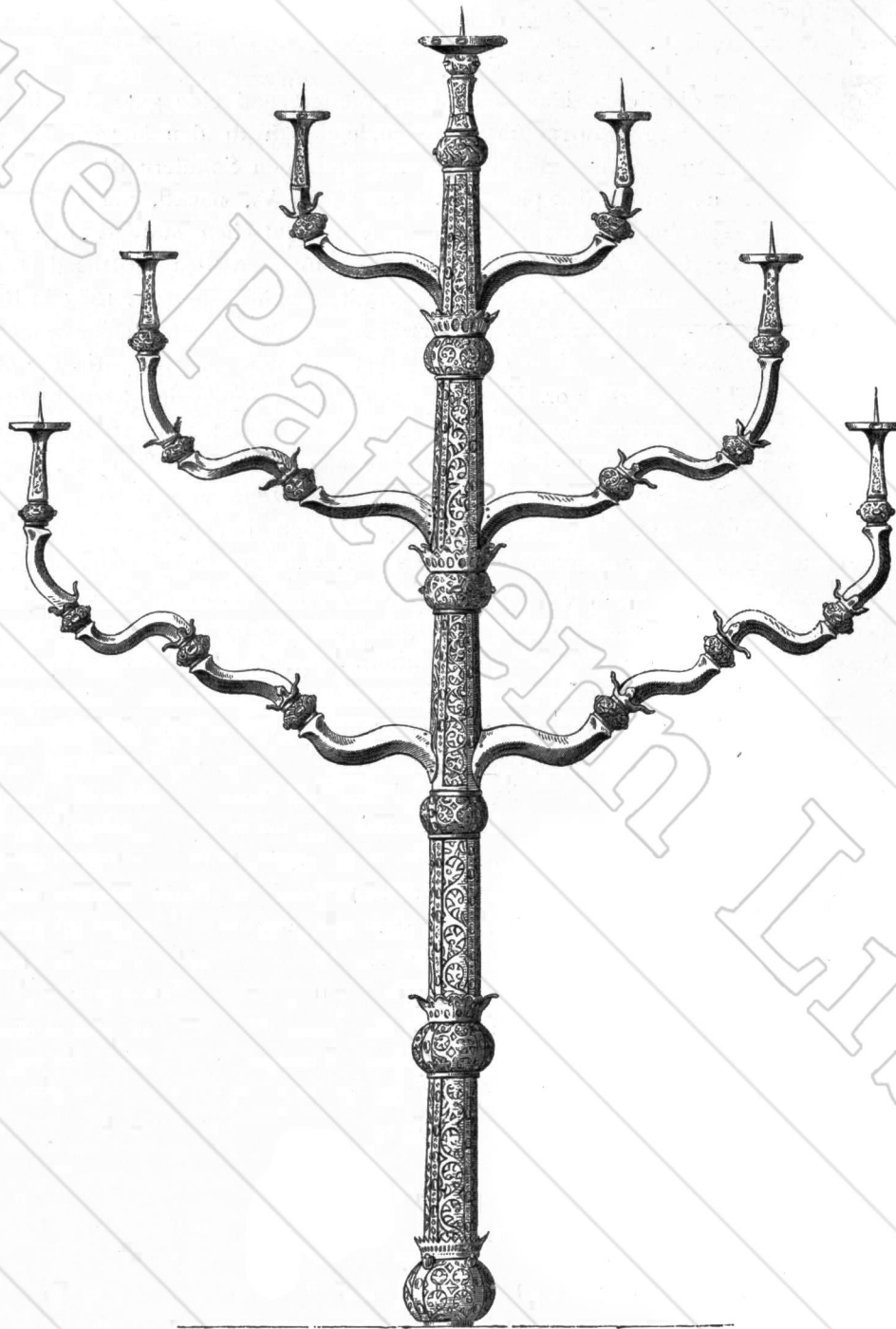
In kleineren Arbeiten kommt als Materiale meist Stahl vor, der behufs der leichteren Bearbeitung an seiner Oberfläche weich gemacht und vor der Vollendung durch Einsetzen wieder gehärtet wird. Bei derlei meist besonders zierlichen Arbeiten, die nicht selten auch durchbrochen erscheinen, kommt häufig ausser den obengenannten noch ein weiteres Werkzeug in Verwendung, wodurch die Bezeichnung «geschnittenes Werk» einige Berechtigung erhält. Es ist dies der Grabstichel in derselben Form, wie ihn der Medaillengraueur benützt.

Schon vom XVI. Jahrhundert an, und wie erwähnt, zuerst aus Italien kommend, tauchen die wunderbaren Kleinarbeiten in Stahl und Eisen auf und jeder der drei grossen Nationen der Kunst besitzt eine ansehnliche Menge von Reliquien in Kunstwerken dieses Genres und weist auf Männer hin, die darin Bedeutendes geleistet.

Die Artikel, unter welchen diese subtile Technik zum Vorschein kommt, sind ausserordentlich mannigfaltig. Wir erwähnen hier nur Degen- und Dolchgriffe, Feuerwaffen-Bestandtheile, allerlei Beschlüge an Taschen, Messerscheiden etc., Kästchen, Nadelbüchsen, Kunstschlösser, Werkzeuge und selbst Spielzeug etc.

In einzelnen Fällen kommt diese meist auf sehr feine und zierliche Compositionen berechnete Technik auf grösseren Gegenständen zur Anwendung, immer aber mehr decorativ

Fig. 8.



PARTIE VOM KLOSTERNEUBURGER SIEBENARMIGEN LEUCHTER.

als Hoch- oder Flach-Relief, zuweilen in Verbindung mit subtil behandelter Gravirarbeit in der Art des Niello.

In diese Kategorie gehört die bewundernswürdigste deutsche Eisenarbeit: der Stuhl, welchen der Augsburger Meister Thomas Rucker 1574 fertigte, und die der Magistrat jener Stadt an Rudolf II. geschenkt haben soll. Paul v. Stetten der Jüngere, dem wir die Nachricht von diesem Kunstwerk verdanken, berichtet darüber: «Die Arbeit an diesem Stuhl ist ganz ausserordentlich künstlich, indem die Geschichte des römischen Reiches, von dem Abzuge des Aeneas von Troja, durch das lateinische Kaiserthum hindurchgeführt, mit dem deutschen Reiche in

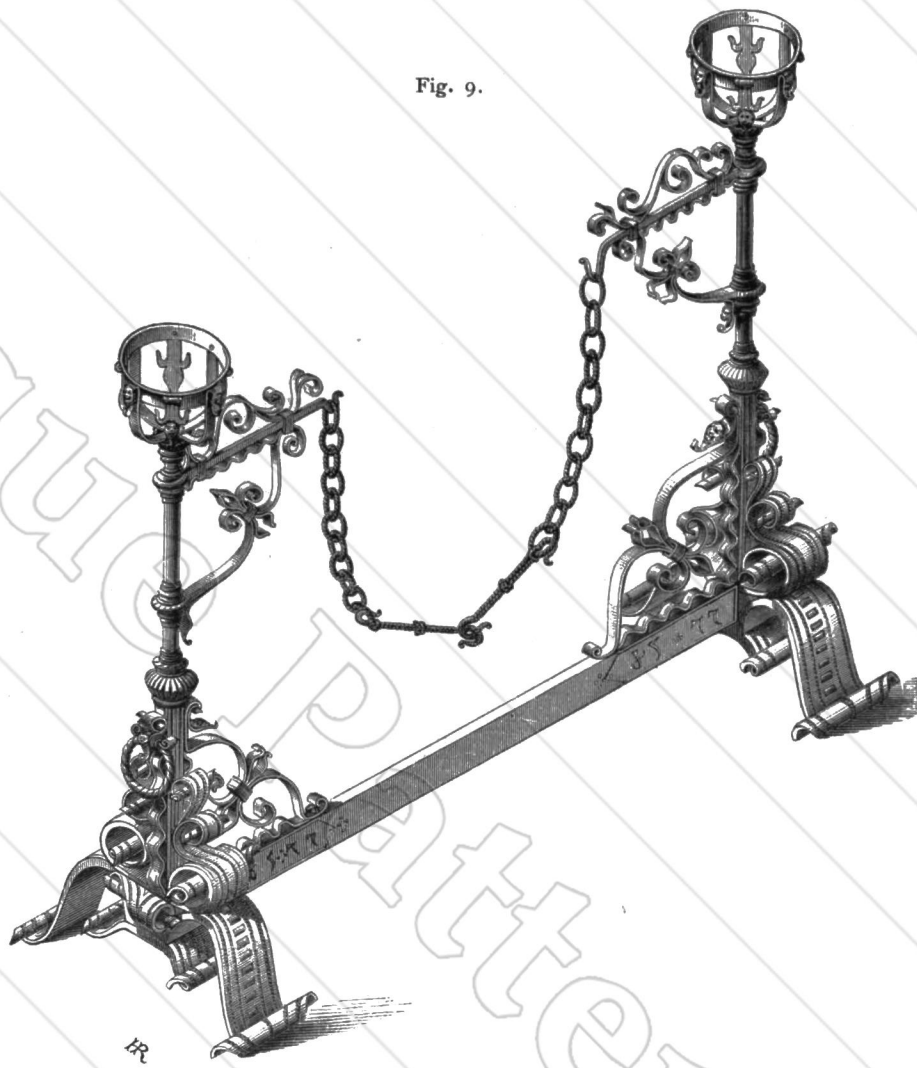
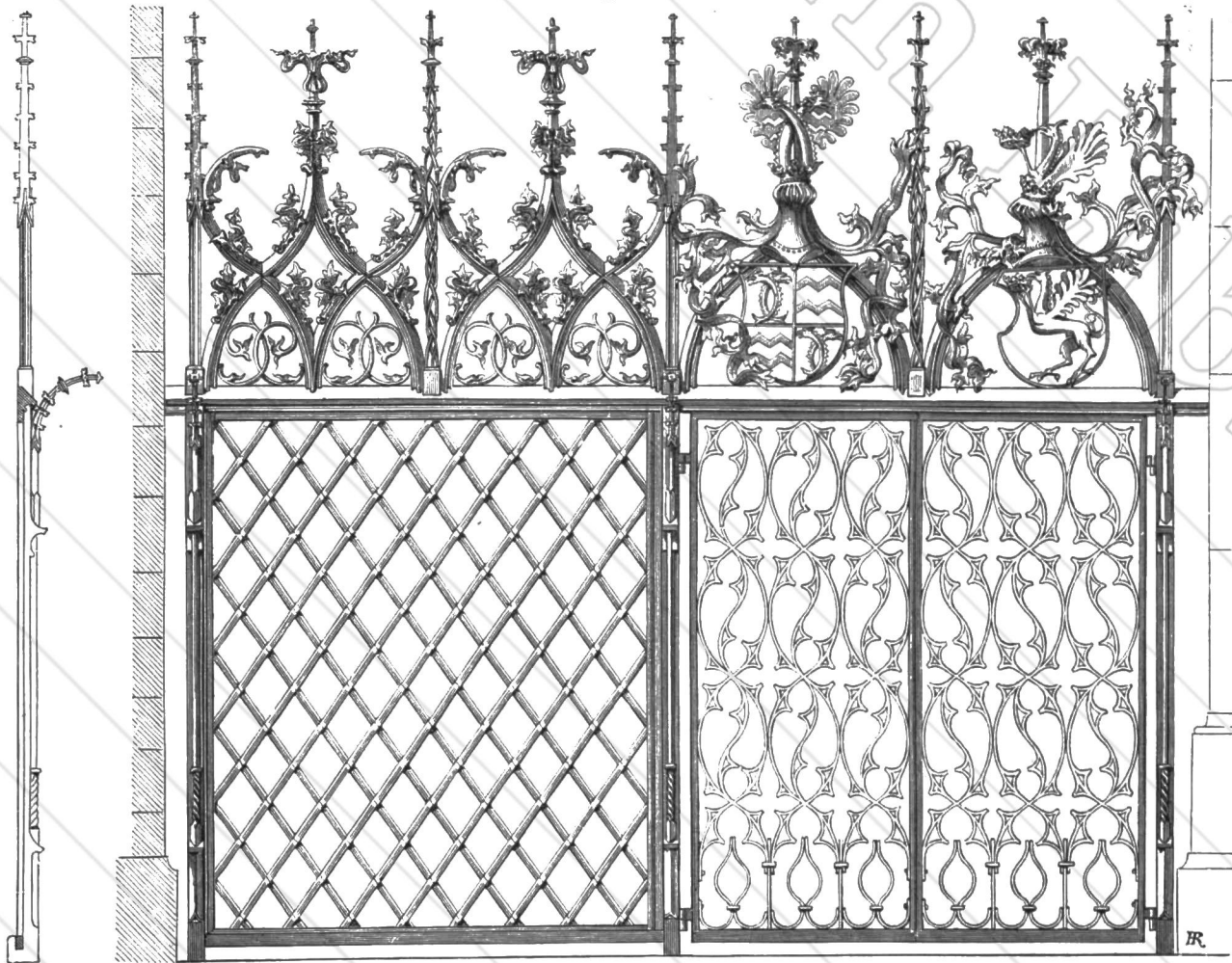


Fig. 9.

Verbindung, und bis auf die Zeiten Rudolf's fortgeführt, daran ausge- arbeitet worden ist, nämlich an dem Rücken, den Seiten, den Lehnen und den Füßen, in lauter kleinen Zirkeln oder Oblongis von der Grösse eines Reichsthalers in alto rilievo und enthält etliche tausend Figuren. — Das Wappen der Stadt Augsburg findet sich oben an der Spitze der Rückenlehne.» Dieser Stuhl wurde in Prag, als die Schweden diese Stadt einnahmen, erbeutet, gelangte in Besitz einer adeligen schwedischen Familie, und um etwa 1770 in die Hände Herrn Gustav Branders in London, auf dessen Besitzthum Longfordcastle derselbe sich gegenwärtig befindet; v. Stetten bemerkt dabei bedauernd, dass

KAMINSTÄNDER VON 1577 IM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM.

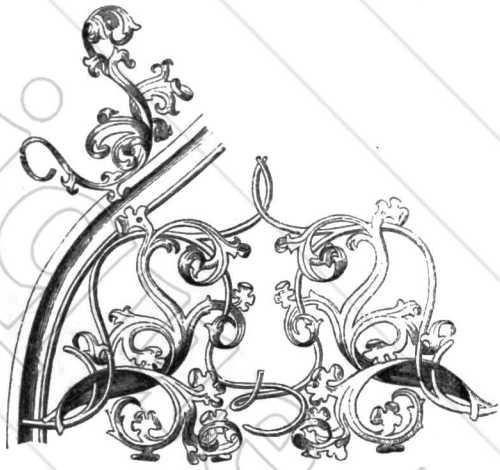
Fig. 10.



GITTER AM GRABMALE DER WALDSTEIN IN DER PFARRKIRCHE ZU HALL.

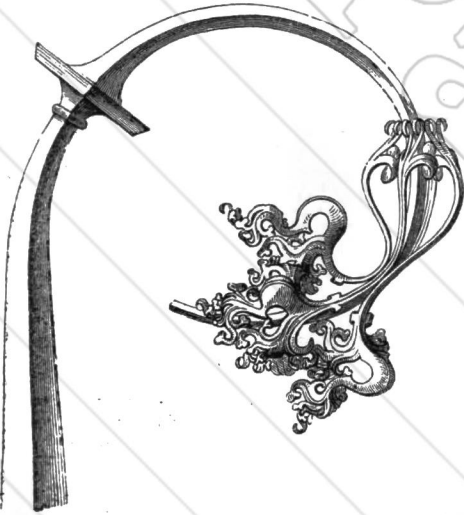
diese Kunst, mit dem Hammer und der Punze, fast gänzlich verloren gegangen ist*).

Fig. 11.



Eines der bedeutendsten Werke deutscher Handwerkskunst mochte wohl der Wagen gewesen sein, welchen Erzherzog

Fig. 12.



Ferdinand von Oesterreich für seine Schwester Johanna, die Gemalin des Grossherzogs Franz von Toskana, in Augsburg

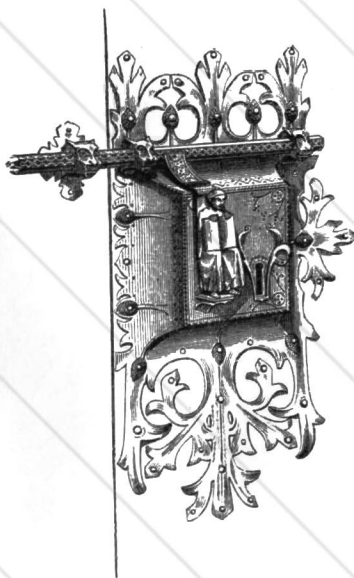
Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.

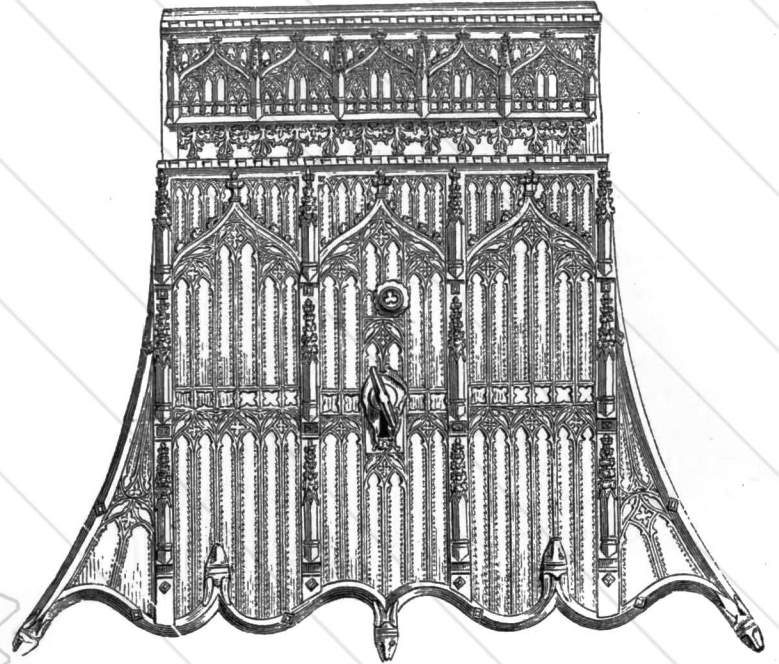


fertigen liess. Diese wollte den herrlichsten Wagen besitzen,

*) Das bayrische National-Museum bewahrt noch die Porträte Rucker's und seiner Gattin, wie auch den Adels- und Wappenbrief, den derselbe 1579, muthmasslich zur Belohnung für diese kunstreiche Arbeit, von Rudolf II. verliehen erhielt.

den man finden konnte, und deutsche Künstler sollten dieses Prachtwerk fertigen. Die Kunstgeschichte nennt als die Hauptarbeiter desselben Hans Waldner, den Tischler, und Meister Paul Raifinger, den Schlosser, wie auch den Aetzer Hans Biermann. Nach den vorhandenen ziemlich

Fig. 16.

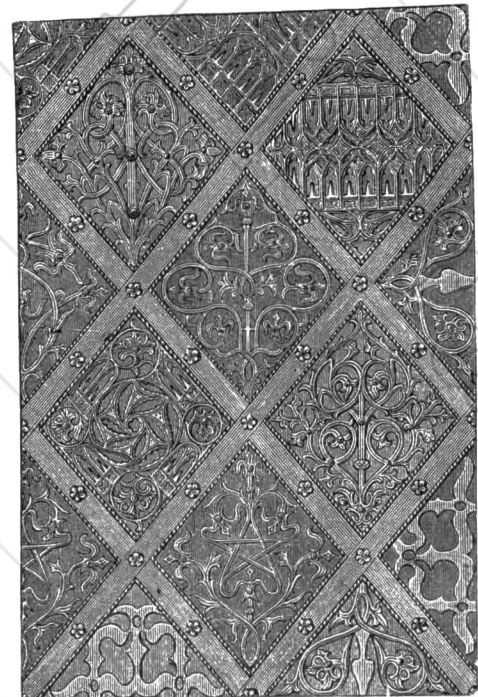


SCHLOSSCHILD IM LANDES-MUSEUM IN KLAGENFURT.

genauen Beschreibungen war die daran befindliche überaus zierliche Schlosserarbeit vielleicht die schönste, die je gemacht wurde.

Von kleineren Punzenarbeiten, die von der Mitte des XVI. Jahrhunderts immer zahlreicher und gediegener auf-

Fig. 17.



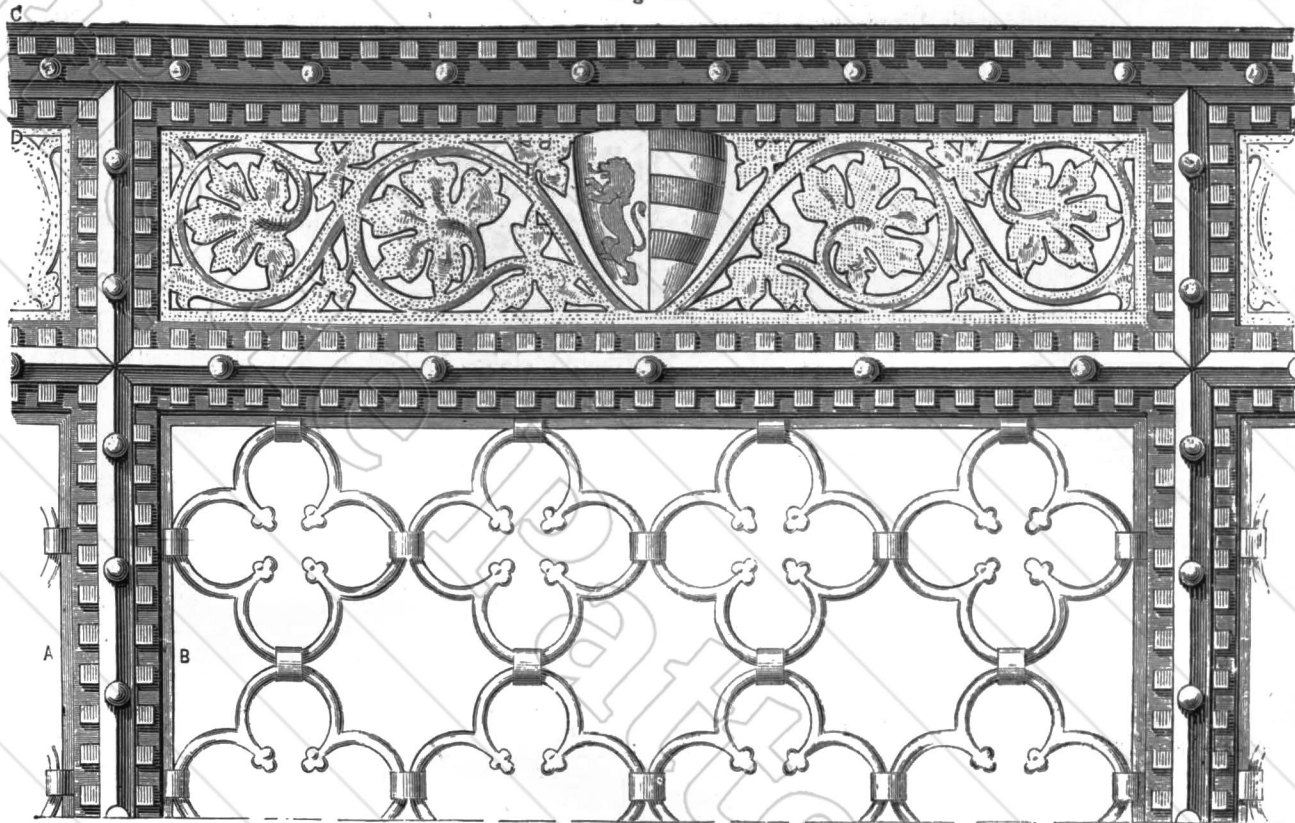
PARTIE VON DER PROBSTEI-KIRCHENTHÜRE IN BRUCK AN DER MUR.

treten, bringen wir nur einige, aber hervorragende Proben in Abbildung, und zwar das mit Recht bewunderte Schloss des

Bibliothekkastens aus Paris (Fig. 15)*), das eine wahre Musterkarte der Punzentechnik genannt zu werden verdient. An Schlössern, Platten von Thürgriffen und Klopfern kommt

als Blockarbeiten erscheinen, wie Stangengebisse, Steigbügel, Rosetten, ferner Sporen, Streitäxte, an Prachtrüstungen etc. Den Uebergang von der Blockarbeit in jene des Drahtes

Fig. 18.



ABSCHLUSSGITTER IM DOME ZU PRATO.

zuweilen das «durchbrochene» und das «aufgelegte Werk» zur Anwendung. Letzteres stets in Verbindung mit Punzearbeit oder wenigstens mit Gravirung. Eines der besten Beispiele in Kleinarbeiten ist ferner das Schlossschild aus Maria Saal in Kärnten, gegenwärtig im Landes - Museum zu Klagenfurt, aus dem Ende des XV. Jahrhunderts (Fig. 16), ferner die Thüre der Probsteikirche in Bruck a. d. Mur (Fig. 17), von welcher wir ein Detail bringen. Durchbrochenes Werk in der Art einer einfachen Laubsägen-Arbeit ist nur ein Product unserer kunstlosen Gegenwart.

In diese Reihe zählen auch jene Plattnerarbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts, welche

bilden alle jene Objecte, welche aus Stab-, Stangen-, Flach-eisen, Gitter- und Quadrateisen, somit aus Eisen in Stangen-

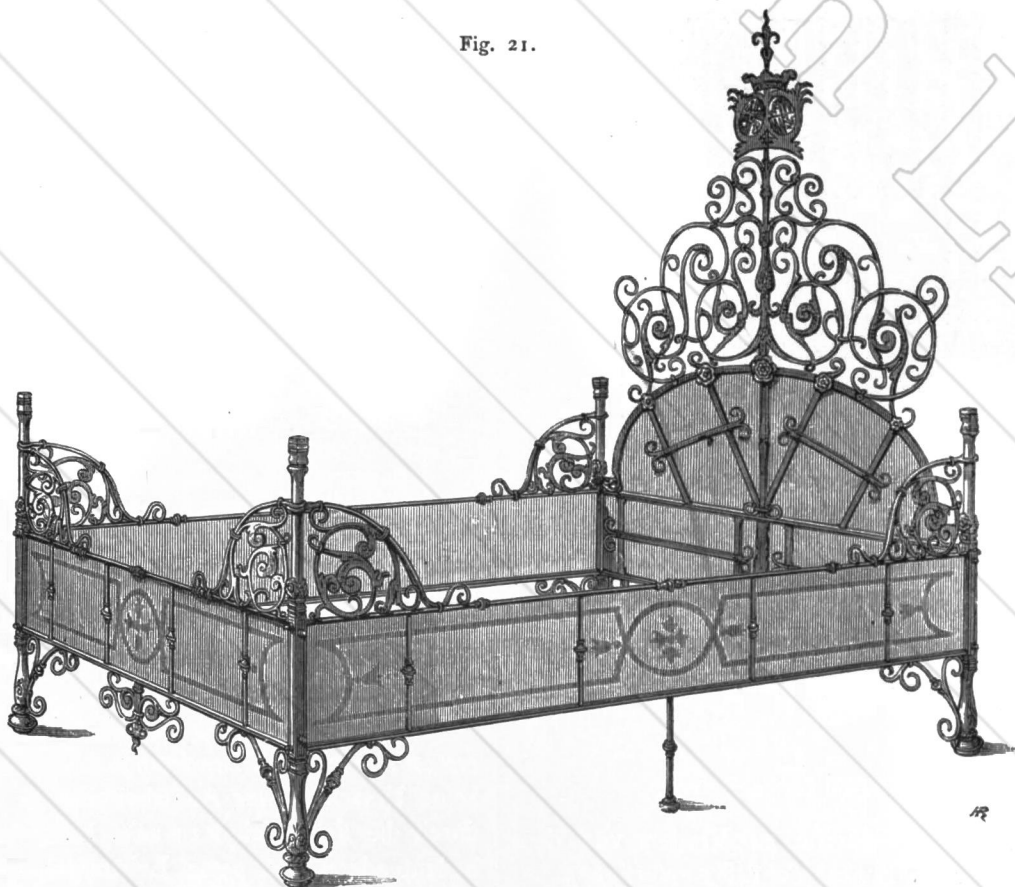
form gearbeitet sind, gleichviel, ob dieses gestreckt oder geschmiedet ist.

Derlei Arbeiten, selbst aus älteren Epochen, sind ungemein zahlreich und wenn dieselben auch als individuelle Leistungen der Kunst tiefer stehen als die Werke, in welchen das Materiale in freier Modellirung erscheint, so sind dieselben doch ihrer künstlerischen Wirkung wegen nicht zu unterschätzen.

Vorwiegend kommt das Stabeisen an Gittern in Verwendung, die zuweilen ganz

prächtige Formen zeigen. So an dem Capellen-Abschlusse im Dome zu Prato (Fig. 18), XV. Jahrhundert, an welchem die aus Rundeisen gebildeten Vierpässe mit Bindern zusam-

Fig. 21.



BETTSTÄTTE AUS DER SAMMLUNG AMMERLING IN WIEN.

*) Viollet-le-Duc: «Dictionnaire du Mobilier Français.»

mengehalten sind. Bemerkenswerth ist hiebei auch der geschmiedete Gitterrahmen, ein plastisch wirkendes Zahnschnittmuster. Ein späteres Beispiel aus dem XVII. Jahrhundert bietet uns das Brunnengitter in der kaiserlichen Stallburg zu Wien, das fast ganz aus gebogenem Rund- und Flacheisen besteht (Fig. 19).

An Kronleuchtern, die übrigens in Deutschland selten sind, finden wir diese Technik öfter in Anwendung. Berühmt

Fig. 19.



BRUNNEN IM HOFE DER K. K. STALLBURG ZU WIEN.

ist der Kronleuchter der Pfarrkirche zu Vreden von dem dortigen Schmiedemeister G. Bulsink 1489 gefertigt*).

Häufig findet bis zum heutigen Tage noch das Stabeisen zu Kirchenkreuzen und Thurmspitzen Anwendung. Schöne und originelle Formen datiren jedoch alle aus älterer Zeit.

*) «Eisenwerke oder Ornamente der Schmiedekunst» von J. H. v. Hefner-Alteneck.

An Gegenständen der inneren Einrichtung der Wohnung finden wir das Stabeisen nicht minder häufig in Verwendung, so an dem erwähnten Kaminstander im Oesterreichischen Museum (Fig. 9) mit bemerkenswerther Meisselarbeit, ferner an dem Blumentische aus der Zeit der Spät-Renaissance, italienische Arbeit (Fig. 20), vor Allem jedoch an der prächtig erfundenen und ebenso trefflich gefertigten Bettstätte, von der wir Seite 49 eine Abbildung bringen (Fig. 21). Beide letztere Prachtstücke befinden sich in der reichen Sammlung Ammerling in Wien.

Eine sehr alte Technik ist das sogenannte «gewundene Werk», welches entsteht, wenn Stangen- und zuweilen selbst Flacheisen im glühenden Zustande um die eigene Achse gewunden wird. Beispiele hievon sind sehr häufig. Wir bringen davon einige Proben in dem Standleuchter im Germanischen Museum in Nürnberg (Fig. 22) und einen Standleuchter aus

Fig. 20.



BLUMENTISCH AUS DER SAMMLUNG AMMERLING IN WIEN.

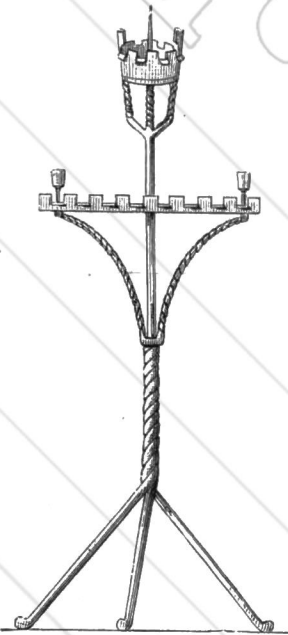
der Kirche St. Helena am Wiesenberg in Kärnten, XV. Jahrhundert (Fig. 23). Wir unterscheiden hier einzeln oder in Bündeln gewundenes Stabeisen, ferners das zopfähnliche Geflecht, welches letzteres jedoch seiner schwierigen Ausführung wegen seltener Anwendung fand.

So sehr wir auch bestrebt sind, der Hammerarbeit ihr erstes Anrecht auf Beachtung zu wahren, so haben wir doch keine Ursache, einer Ausarbeitung des geschmiedeten Eisens durch die Feile Feind zu sein. Im Gegentheile empfehlen wir bedeutendere und nette Leistungen sehr angelegentlich der Beachtung des Fachmannes. Gerade die Schwierigkeit, unregelmässige (naturalistische) Formen mit der Feile exact zum Ausdruck zu bringen, macht manche Feilarbeiten zu ganz respectablen Kunstwerken. Auch bei an sich weniger kunstvoller Bearbeitung macht sorgfältige Feilarbeit stets den Ein-

druck der Reinheit und Nettigkeit, wozu wohl auch die scharfen Kanten beitragen, welche sich bei derselben leichter erzielen lassen, als bei der fleissigsten Hammer- oder Punzenarbeit. Schliesslich ist wohl die Feile ein Hilfswerkzeug für alle

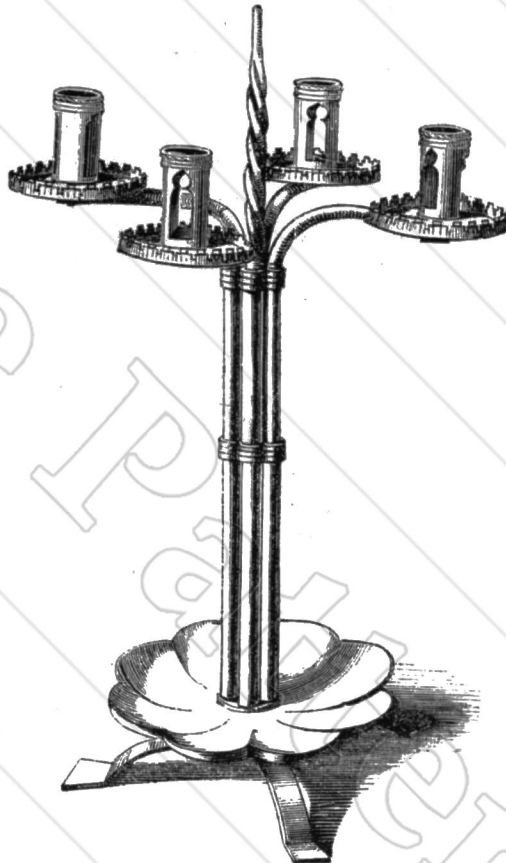
würdigen sind, kommen schon vom XV. Jahrhundert an nicht selten vor. Ein hübsches Beispiel der verständigen Verbindung von Punzen mit Feilentechnik bietet uns das Schlüsselschild einer Truhe im Maximilians - Museum in

Fig. 23.



STANDLEUCHTER AUS ST. HELENA
IN KÄRNTEN.

Fig. 22.



STANDLEUCHTER IM GERMANISCHEN MUSEUM
IN NÜRNBERG.

Fig. 24.



SCHLOSSCHILD IM MAXIMILIANS-MUSEUM
IN AUGSBURG.

Arbeiten und es gibt nur wenig Werke, die bei genauem Zusehen nicht hie und da den Strich erkennen lassen.

Schöne Feilarbeiten, welche nicht allein technisch zu

Augsburg, XV. Jahrhundert, an welchem die Einfassung facettenartig gefeilt ist, während die übrigen Theile durchbrochen, aufgelegt und gepunzt sind (Fig. 24).

LITERATUR-BERICHT.

ORIGINAL-COMPOSITIONEN ZU FLACHMUSTERN (Tapeten, Gewebe, Intarsien etc.) von *Georg Böttcher*. 1. und 2. Lieferung. Dresden, *G. Gilbers*.

Der Künstler bemerkt selbst, er habe bei seinen Compositionen «die Formen der verschiedenen Style frei auf sich wirken lassen, und dann ohne viel akademische Rücksichten seine Muster entworfen; unbekümmert, ob in denselben hie und da eine Form die Grenze dieses oder jenes Styles überschreite oder in einen anderen Styl hinüberschiele». Das ist allerdings die Methode, welche die besten Meister und die grössten Künstler aller Zeiten angewandt haben, eine Methode, welche neue Style, aber auch arge Stylverwirrungen und Stylvermengungen hervorgebracht hat. Wie sie geübt wird, darauf kommt es an, und wir geben Herrn Böttcher gerne das Zeugnis, dass er dem Unternehmen gewachsen ist. Seine Compositionen (in dem vorliegenden Doppelhefte: sechs Tapeten, ein Stoffmuster und eine Damast-Tischdecke) zeigen, dass er insbesondere diejenigen Style, welchen die Gegenwart sich mit ausgesprochener Vorliebe zuwendet, nämlich die der Renaissance und der orientalischen Völker, wirklich in sich aufgenommen hat, und dass er die Bedingungen der verschiedenen Arten der Technik genau kennt. Die Betheiligung solcher Kräfte kann im Interesse der Kunstindustrie nur willkommen geheissen werden. Die *Reproduction* der Entwürfe (Lichtdruck von Römmler und Jonas in Dresden) ist vorzüglich.

DER NEBELBILDER-APPARAT, SEINE HANDHABUNG UND DIE ANFERTIGUNG TRANSPARENTER GLASBILDER von *W. Bahr*. Leipzig, *C. A. Koch's* Verlagsbuchhandlung.

Die *Laterna magica*, von dem Deutschen Athanasius Kircher, dem Begründer des berühmten Museo Kircheriano in Rom, gegen die Mitte des XVII. Jahrhunderts erfunden, soll, nachdem sie so lange Zeit theils der Unterhaltung, theils in den Händen von Geisterbannern u. dgl. dem Betrug gedient hatte, in unserer Zeit zu ernsterer Bedeutung gelangen, in ähnlicher, wenn auch nicht so epochemachender Art, wie die wenig ältere Erfindung des Neapolitaners Giovanni Battista della Porta: die *Camera obscura*. Sie soll wissenschaftlichen und Unterrichtszwecken dienstbar gemacht werden, indem sie bei Vorträgen die erläuternden Bilder farbig und in einer auf die Entfernung des Hörers berechneten Grösse an die Wand zaubert. Man hat namentlich auch für die Anwendung derselben beim kunstgeschichtlichen Unterrichte plaidirt. Vorderhand wird deren Einführung in die Lehrmittel-Sammlungen noch der Umstand entgegenstehen, dass sie völlig dunkle Räume verlangt, indessen ist es ja möglich, dass auch dafür Abhilfe gefunden wird. Die vorliegende Schrift nun enthält eine umfassende und verständliche Anleitung, die mancherlei Arten der *Laterna* bis zu dem complicirten Nebelbilder-Apparat zu handhaben und die dazu nöthigen Materialien zu bereiten. Dass ein langes Preisverzeichniss von Apparaten, Bildern, Gläsern etc. beigelegt ist, mag den sich für die Sache

Interessirenden willkommen sein, gibt aber der Arbeit den Anschein, als solle sie nur die Einleitung zu dem Kataloge bilden.

CAUSERIES TECHNOLOGIQUES ET INDUSTRIELLES. Cassel, Th. Kay.

Dieses Heftchen bildet das achte einer «Bibliothek interessanter und gediegener Studien und Abhandlungen aus der polytechnischen und naturwissenschaftlichen Literatur Frankreichs», welche, herausgegeben von Dr. J. Baumgarten, den sehr verständigen Zweck verfolgt, jungen Polytechnikern, Schülern höherer Gewerbe-, Handels- und Realschulen eine nützliche Lectüre zu bieten. Es leuchtet ein, dass bei verständiger Auswahl der Lesestücke eine solche Sammlung in der That von vielseitigem Nutzen sein kann. Sie ist dann geeignet, die Fachkenntnisse des Studirenden zu bereichern, ihn in der fremden Sprache im Allgemeinen zu üben und noch ausdrücklich ihn mit den technischen Ausdrücken derselben bekannt zu machen. Diese letztere Seite hat denn auch der Herausgeber besonders ins Auge gefasst, indem er diejenigen Wörter, welche überhaupt nur in der Handwerksprache vorkommen oder in derselben specielle Bedeutung (oder Bedeutungen) haben, unter dem Text erklärt und überdies in einem Register auf dieselben verweist. Und dieser Einrichtung halber wird sich die Bibliothek nicht bloß unter den Lernenden Freunde erwerben: wer wüsste nicht, wie schwer es ist, der Entwicklung einer fremden Sprache gerade auf Gebieten zu folgen, wo das Bedürfniss des Tages fortwährend zu neuen Schöpfungen nöthigt, und wie unzählige Male die technologischen Wörterbücher den Suchenden im Stiche lassen! Was die «Causeries» anbelangt, können wir die Auswahl nur loben: die Themata sind von Interesse (der Bau einer Eisenbahn, Geschichte der Erfindung der Eisenbahnen, Geschichte der Erfindung der Gasbeleuchtung, Biographien Jacquard's und Brunel's, des Themsetunnel-Erbauers, die Photographie, die Photomikrographie, die Photographie im Dienste der Astronomie), die Darstellung ist anziehend, die Sprache gewählt, auch da, wo nicht Autoren wie Lamartine und L. Figuier die Gewähr hiefür bieten.

TOILETTE UND DECORATION. Vorbilder für den modernen Gebrauch. Von J. D. Georgens und J. M. v. Gayette-Georgens, unter Mitwirkung von Marie Sturm, Malerin und Zeichenlehrerin an der Frauenarbeitsschule in München. Zweite umgearbeitete und stark vermehrte Auflage. Leipzig 1877. Richter's Verlagsanstalt. (Heft 12 der «Schulen der weiblichen Handarbeit».)

Haben wir das Verdienstliche an dem Unternehmen, dessen Schlussheft die vorliegende Publication bildet, bereitwillig anerkannt, so müssen wir eben dieses unumwunden für ein wahres Unglück erklären. Es wäre freilich ein schönes Ding, wenn sich in einen halben Druckbogen Text zusammendrängen liesse, was Jemand wissen muss, der den Wunsch hat, seine Kleidung und Wohnung stylgemäss einzurichten! Am allerwenigsten wird aber diese Aufgabe gelöst werden durch die Aneinanderreihung unverdauter Lesefrüchte aus den Werken Semper's, Falke's u. A. und unbestreitbarer Wahrheiten, wie z. B. «Die Wand, welche den Uebergang vom dunkelgehaltenen Fussboden zum lichten Plafond bildet, darf demnach nicht zu hell und nicht zu dunkel im Ton sein» — «bei den Credenzen, wie bei allen Mobilien, die aus zwei Theilen, einem Unter- und Aufsatz bestehen, sollte stets ein richtiges Verhältniss herrschen», — «Stühle dürfen nicht zu hohe Lehnen und zu hohe Polsterung haben» u. dgl. m. In dem Theil, welcher sich mit der Tracht beschäftigt, werden wieder einmal die «Griechen des Alterthums» als Vorbilder für den Faltenwurf der Gewänder u. s. w. anempfohlen und zu dem Zwecke Idealgestalten in wenigen Worten charakterisirt, z. B.: «Aphrodite (Venus Urania) spendet nur die Fülle ihrer Reize, hat daher kein anderes Attribut als den Gürtel» etc.; doch erfahren wir auch zum Glück, dass unser Klima und unsere Lebensweise es zu einem «unfruchtbaren Beginnen machen würden, die griechische Kleidung in der Weise der Antike anzulegen». So übel es jedoch um den Text steht, von dem wir wohl keine weiteren Proben anzuführen brauchen, er steigt bedeutend in unserer Achtung, wenn wir ihn mit den Original-Illustrationen vergleichen. Die im stärksten Sinne schülerhaften Zeichnungen griechischer Idealgestalten, die vor Allem von gänzlicher Unkenntnis der menschlichen Proportionen zeugen, werden zur nackten Parodie durch die Unterschriften: «Grazie mit dem Spiegel in der Hand (wir hätten ihn für eine Reitpeitsche gehalten!», das Bild der Anmuth und Lieblichkeit» u. s. w. Wie Jemand als Zeichenlehrer wirken kann, der sich solche Bilder oder den Mädchenkopf auf Tafel 10 zu Schulden kommen lässt, ist unbegreiflich.

Auf entsprechender Höhe stehen von einem Architekten gelieferte Muster für Zimmereinrichtung. Beschreiben lassen sich die Ungeheuer von Möbeln nicht. Aber das kann man ruhig behaupten: wenn eine Concurrrenz für Caricaturen antikisirender und Renaissancemöbel ausgeschrieben wäre, oder wenn es darauf ankäme, zu zeigen, wie eine Wohnung nicht eingerichtet werden soll, so könnte Herr Lilienthal der Preis nicht entgehen.

Dasjenige Publicum, welches kein Kunstverständniss besitzt, sich aber gern etwas davon aneignen möchte, kann durch diese Schrift nur confus gemacht werden, und man muss daher förmlich vor derselben warnen.

ABBILDUNGEN.

Tafel 61. — BORDURE EINES TISCHTUCHES, entworfen von Professor Storck, in ungebleichtem und rothem Leinen ausgeführt von Joh. Garber in Wien.

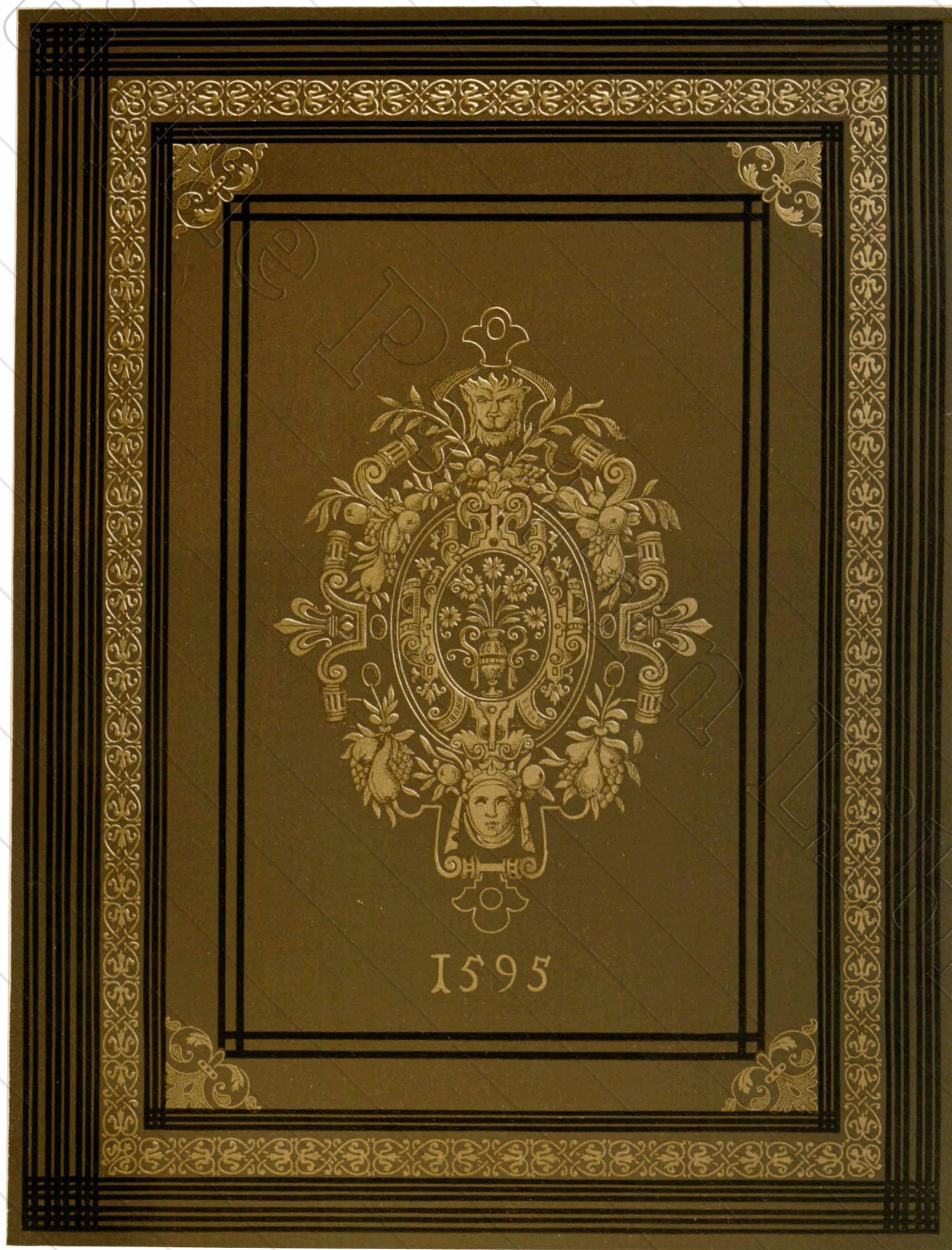
Tafel 62. — SALONTISCH von La Vigne & Müller in Wien.

Tafel 63. — GITTER, entworfen vom königl. Hof-Inspector Röhrer in München, in Schmiedeeisen ausgeführt von A. Milde in Wien.

Tafel 64. — SALONSCHRANK aus schwarzem Holz, von H. Irmeler in Wien.

Tafel 65. — SCHMIEDEEISERNER LUSTER nach Zeichnung von Krumholz & Wagler, ausgeführt von J. A. Jokl in Wien.

Tafel 66. — KÄSTCHEN mit Platten in Limusiner Email, 16. Jahrhundert, im königlichen Schlosse zu Turin.



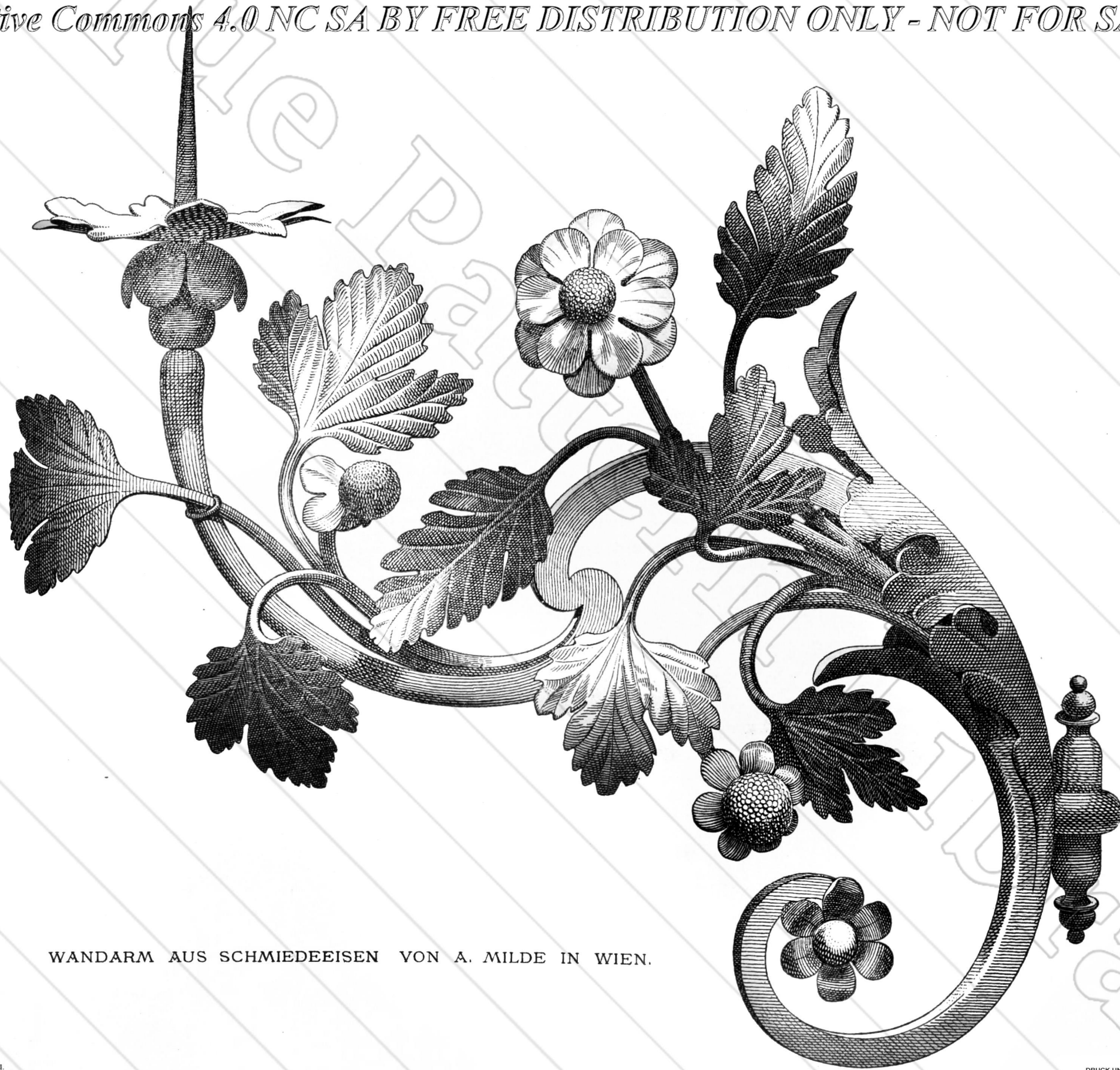
BUCHHEINBAND AUS DEM XVI. JAHRHUNDERT.



SÄBELGRIFF UND BESCHLÄGE VON HANS MACHT.
(TAUSCHIRTE ARBEIT.)



FAYENCE-GEFÄSS, ENTWORFEN VON HANS MACHT.

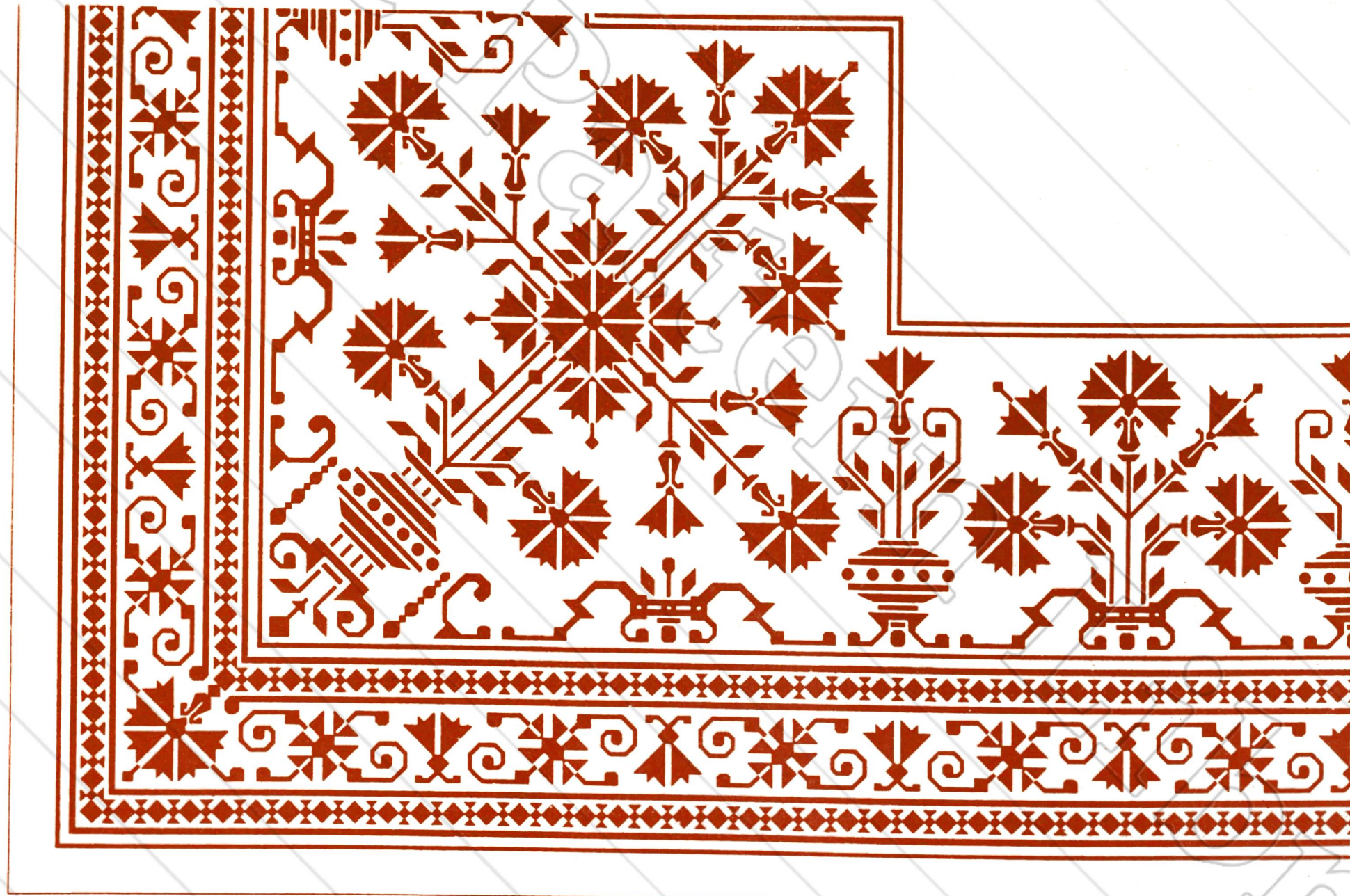


WANDARM AUS SCHMIEDEEISEN VON A. MILDE IN WIEN.

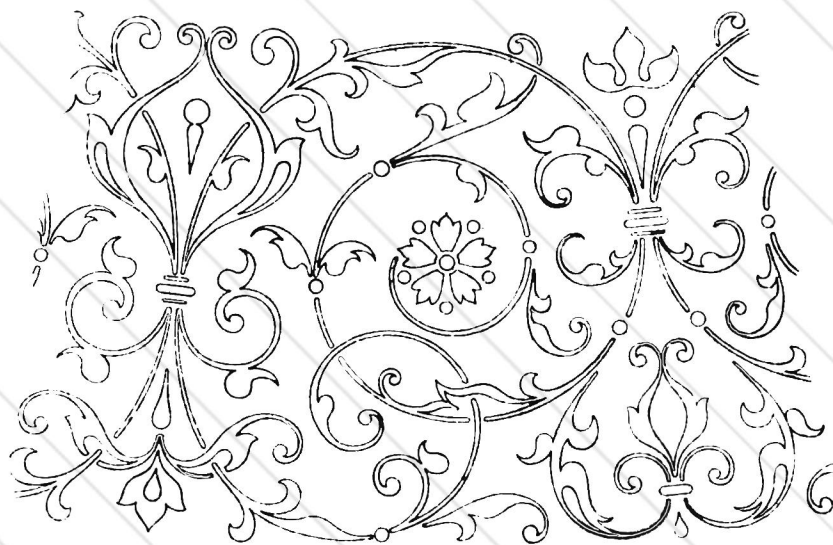


CREDENZ, AUSGEFÜHRT VON H. IRMLER IN WIEN.

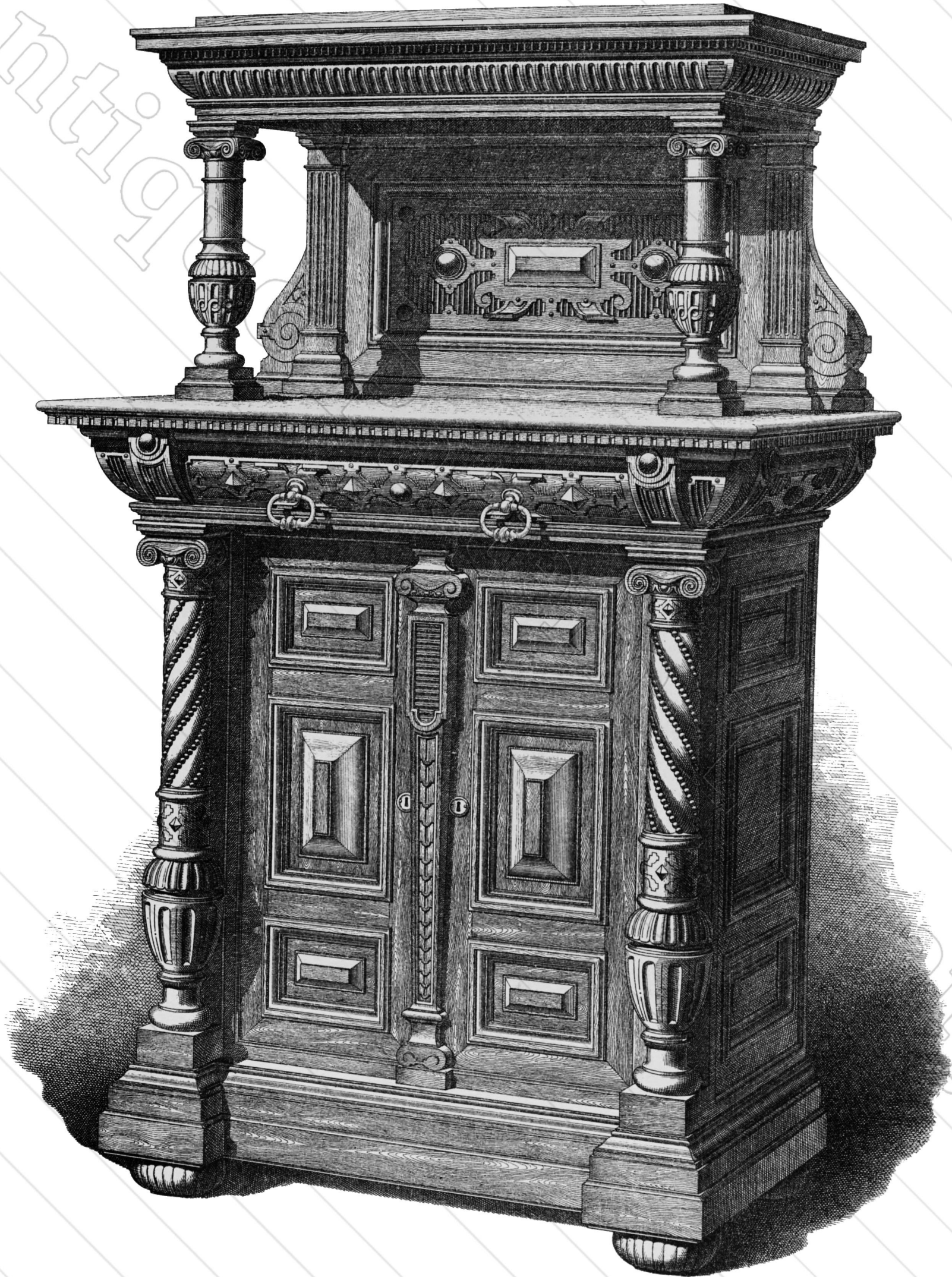
www.antiquepatternlibrary.org 2019,09



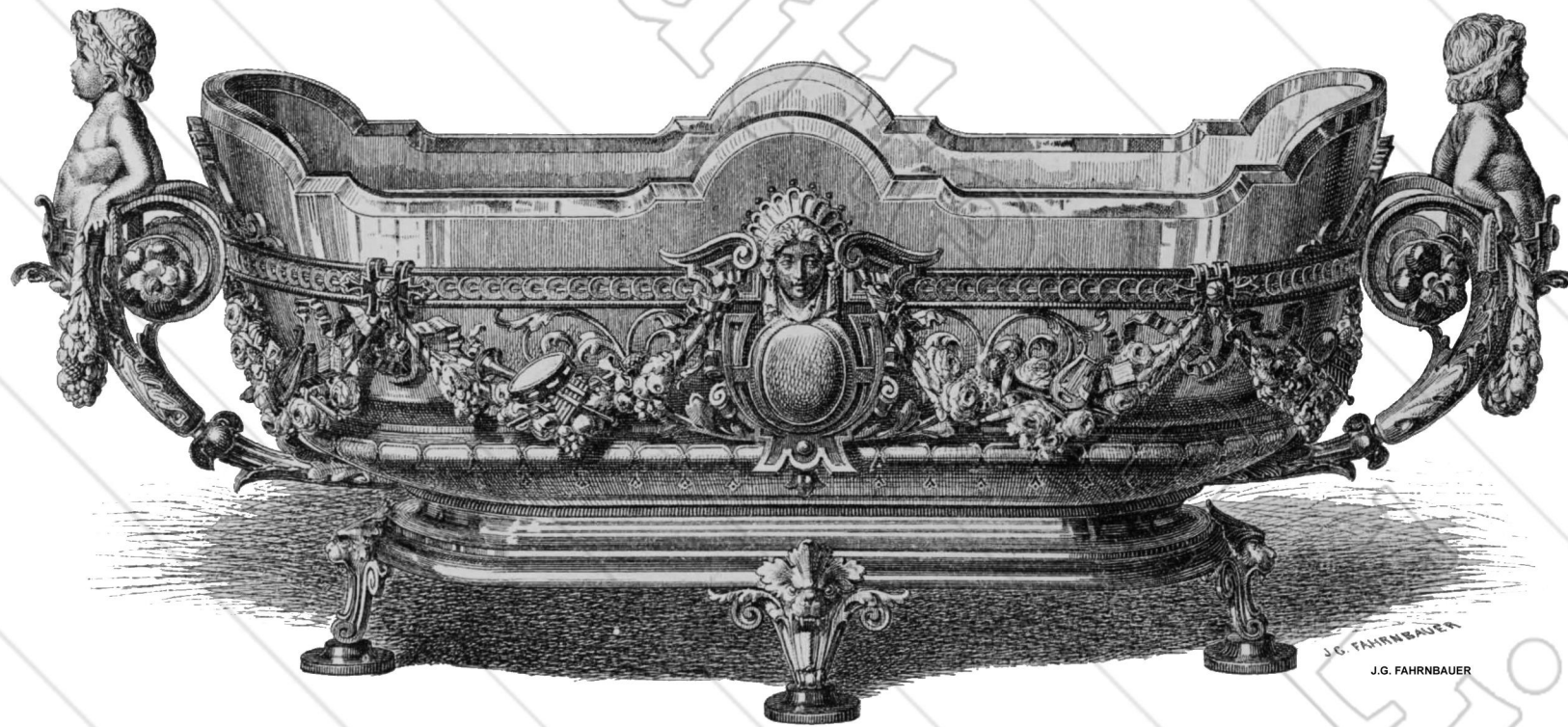
TISCHDECKE VON PROF. C. GRAFF IN DRESDEN.



BIERKRUG VON HANS MACHT IN WIEN.



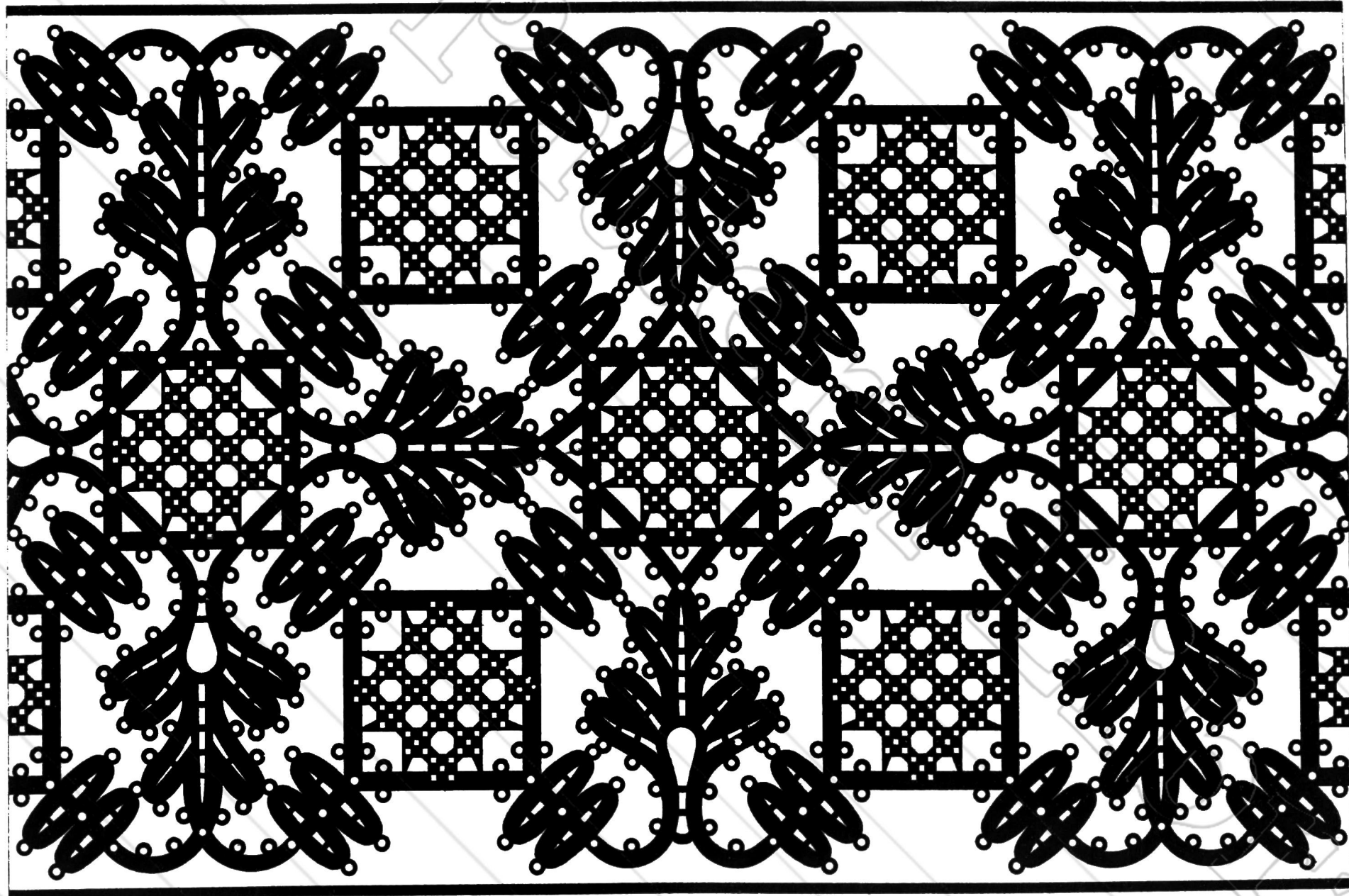
SCHRANK VON H. IRMLER IN WIEN.



JARDINIÈRE VON SY & WAGNER IN BERLIN.



OBERLICHTGITTER VON PROF. W. DODERER IN WIEN.

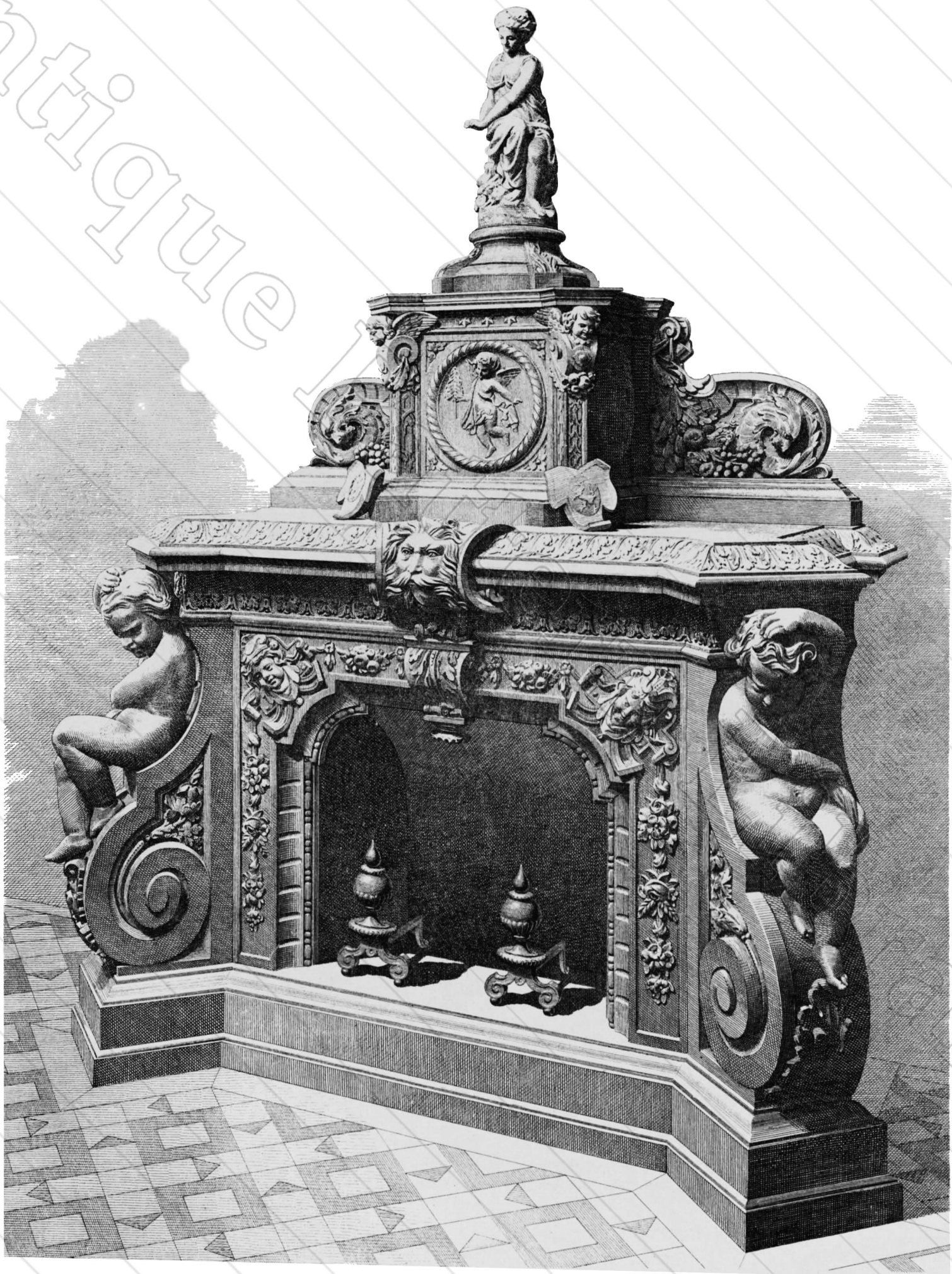


SPITZENMUSTER (XVI. JAHRHUNDERT).

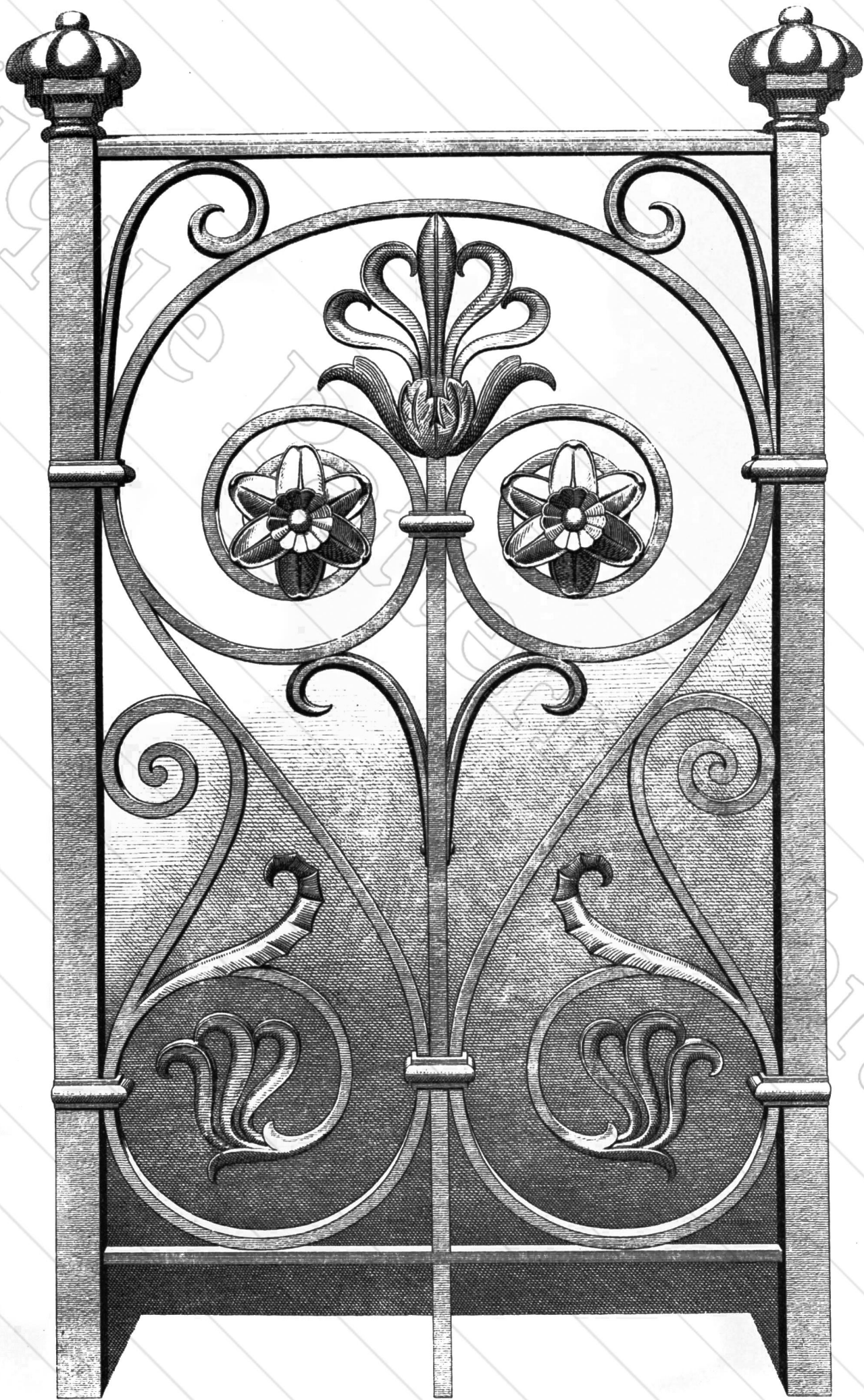


MACHT GEZ.
MACHT GEZ.

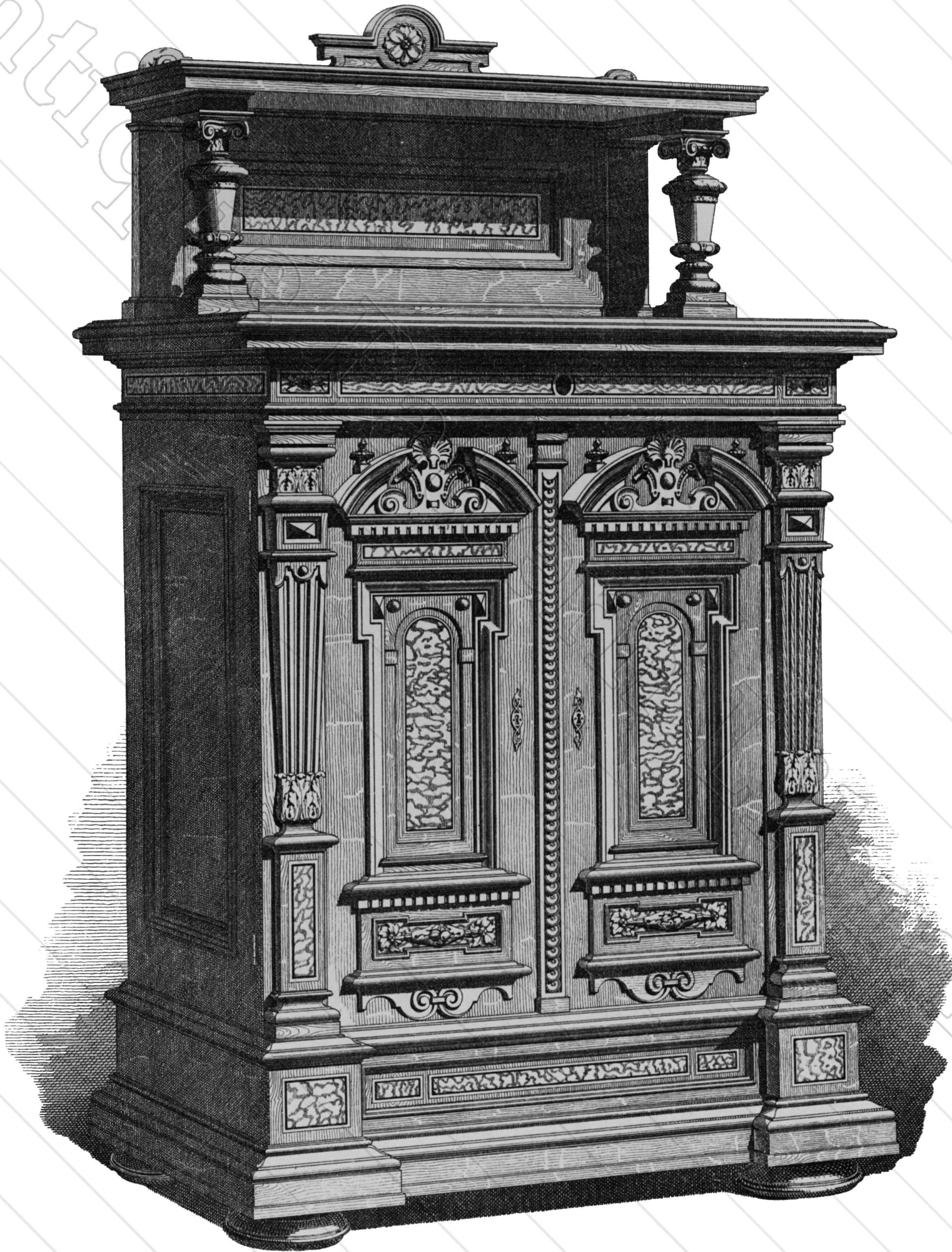
FAYENCE-SCHREIBZEUG, ENTWORFEN VON HANS MACHT IN WIEN.



KAMIN VON C. LACHER, AUSGEFÜHRT VON F. WUDIA IN GRAZ.



GARTENGITTER VON L. ABEL, AUSGEFÜHRT VON A. MILDE IN WIEN.



SCHRANK VON A. PÖSSENBACHER IN MÜNCHEN.



SCHÜSSEL IN LIMUSINER-EMAIL, AUSGEFÜHRT VON PIERRE CORTOYS 1558.

www.antiquepatternlibrary.org 2019.09



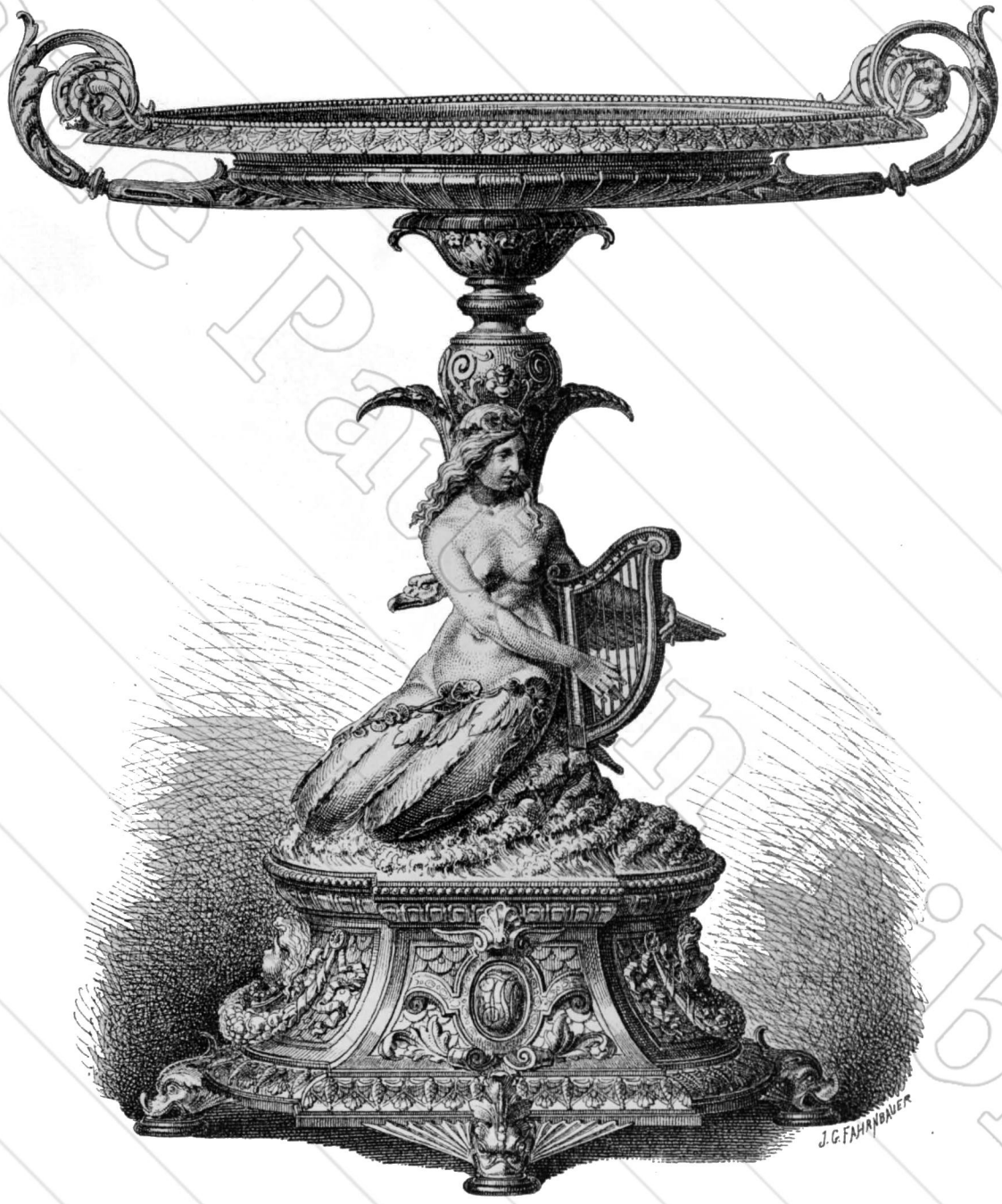
LEINENSTICKEREI, ITALIENISCHE ARBEIT AUS DEM XVI. JAHRHUNDERT.

www.antiquenpatternlibrary.org 2019,09



A. TRÖTSCHER GEZ.
A. TRÖTSCHER GEZ.

PRUNKSCHRANK, AUSGEFÜHRT VON JOH. HAUSER IN STUTTGART.



TAFELAUFSATZ VON SY & WAGNER IN BERLIN.



MACHT OBTZ.
MACHT GEZ.

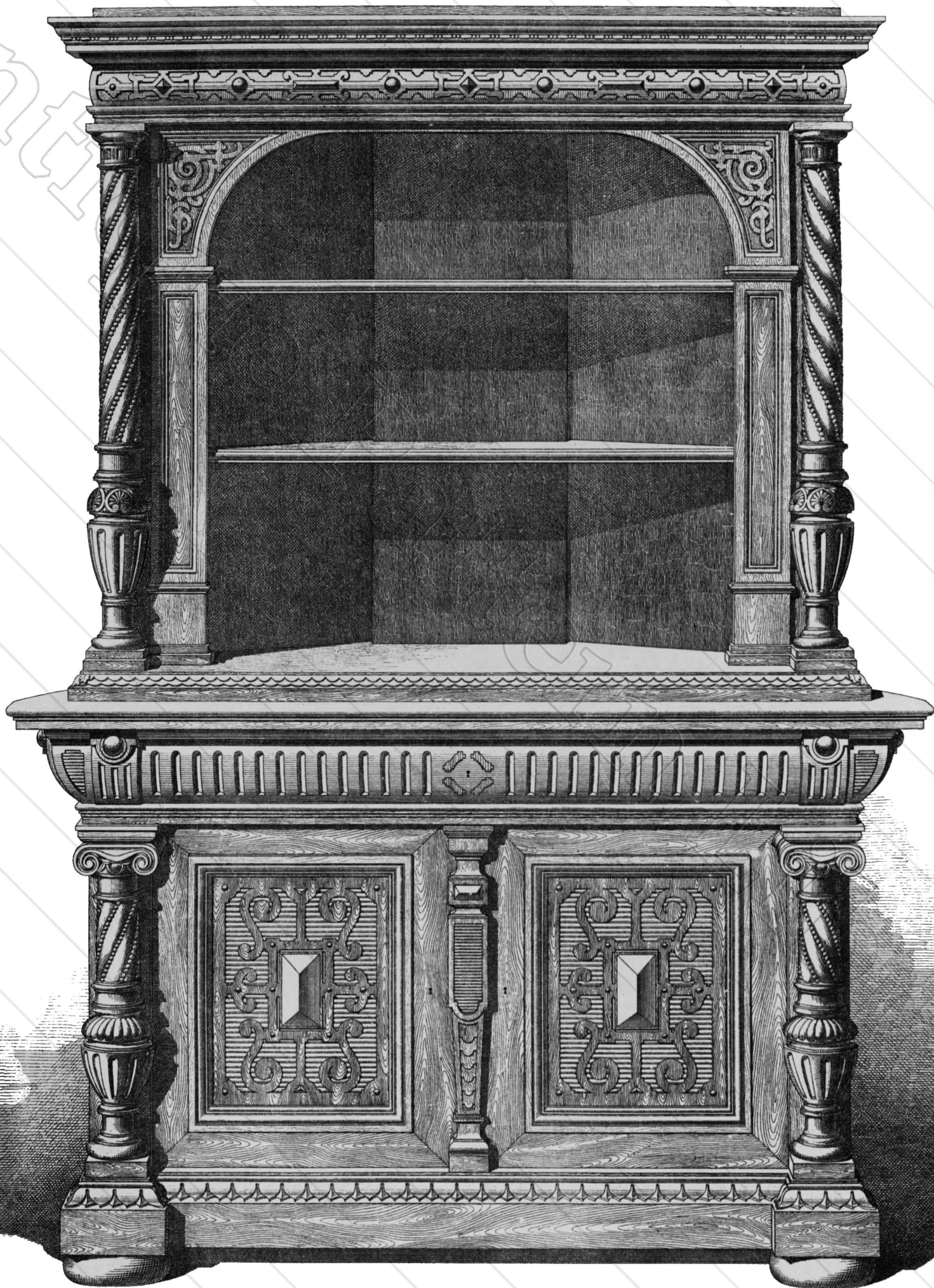


BIERKRUG, ENTWORFEN VON HANS MACHT.



17. SCHNEIDERSTRASSE 12
W. SCHULMEISTER GEZ.

COMMUNIONGITTER, ENTWORFEN VON PROF. H. RIEWEL, AUSGEFÜHRT VON
L. WILHELM IN WIEN.



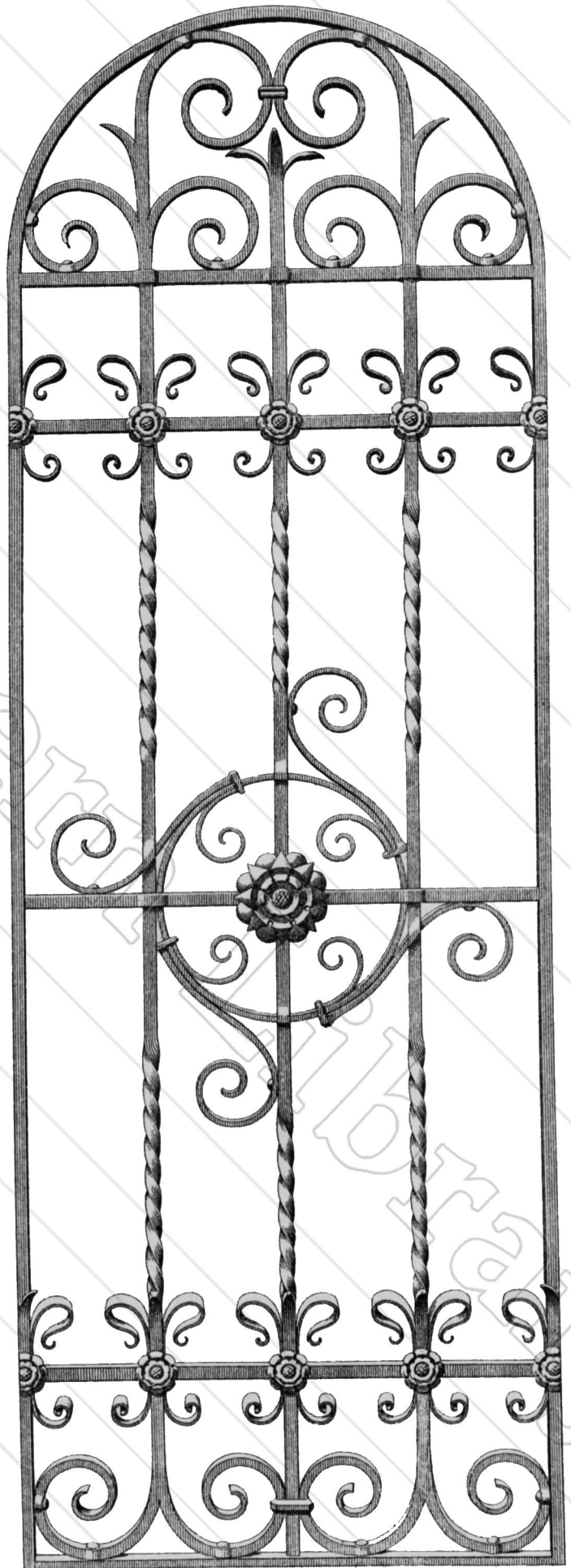
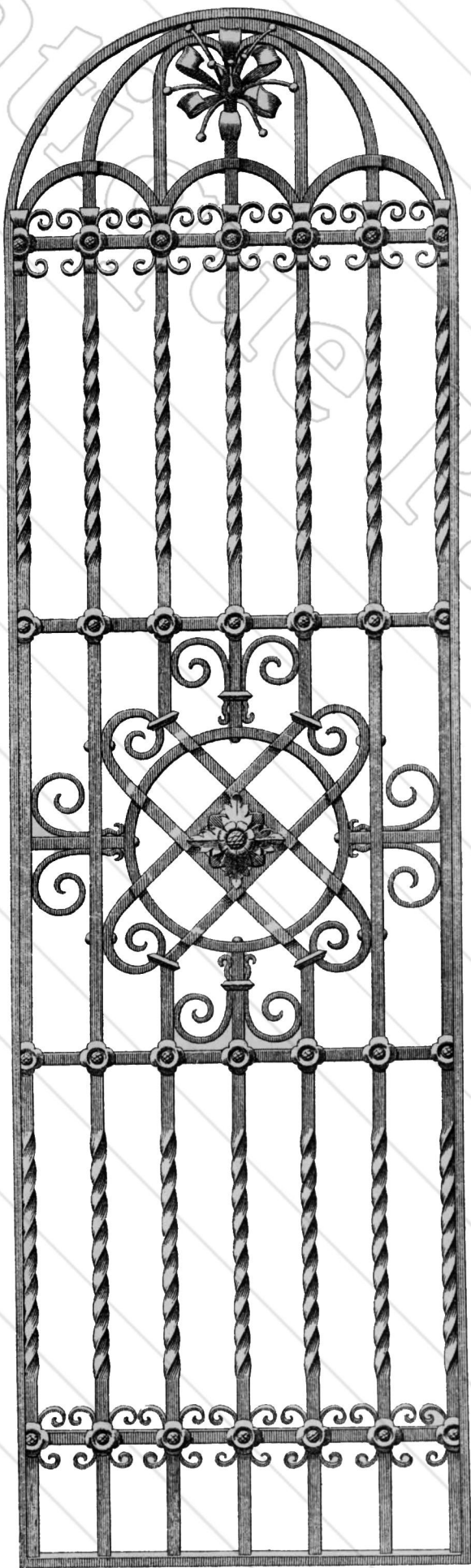
ECKSCHRANK VON H. IRMLER IN WIEN.



FAYENCE-TASSE, ENTWORFEN VON H. MACHT IN WIEN.



WANDSPIEGEL VON F. RADSPIELER & COMP. IN MÜNCHEN.



FENSTERGITTER VON OBERBAURATH F. SCHMIDT, AUSGEFÜHRT VON
MILDE IN WIEN.



CREDENZ VON H. IRMLER IN WIEN.



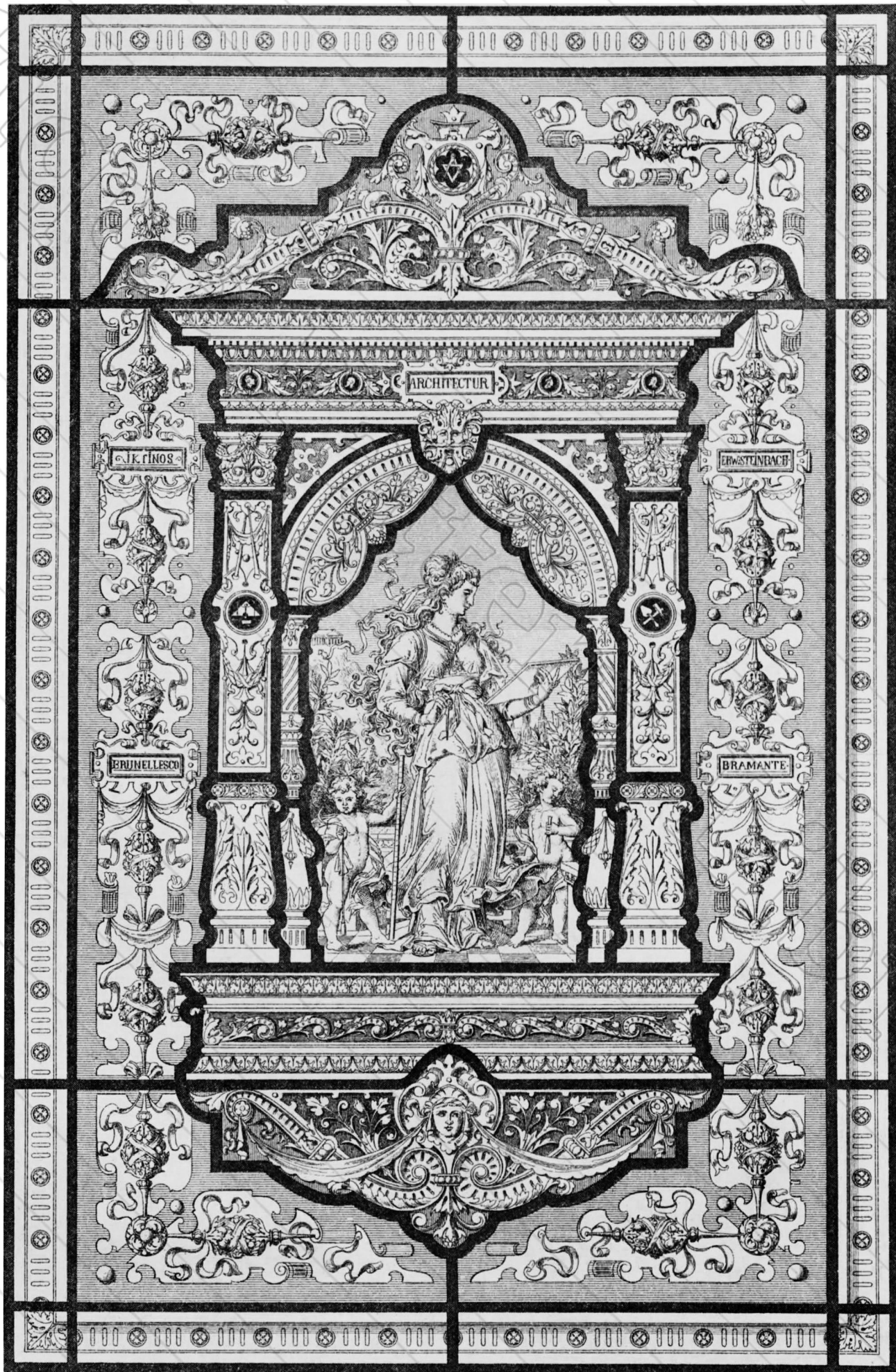
NAUTILUS-POKAL, XVI. JAHRHUNDERT.



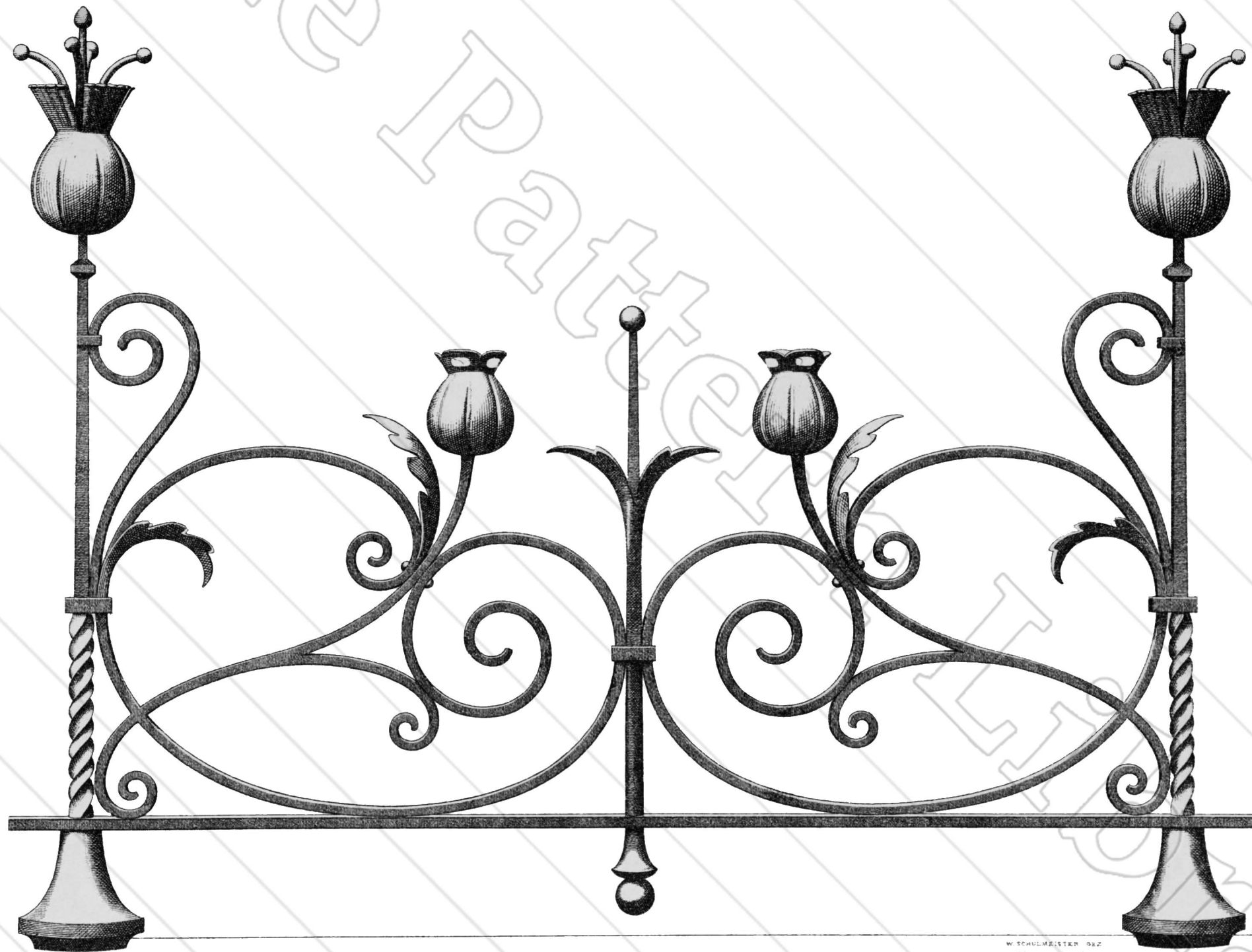
CHAMPAGNERKÜHLER AUS STEINZEUG, ENTWORFEN VON H. MACHT.



PUNSCHBOWLE VON A. RITTER & COMP. IN ESSLINGEN A. N.



GLASGEMÄLDE, ENTWORFEN VON D. AVANZO & F. JOBST, AUSGEFÜHRT
IN DER TIROLER GLASMALEREI ZU INNSBRUCK.



W. SCHULMEISTER 1882
W. SCHULMEISTER GEZ

FIRSTGITTER, NACH ZEICHNUNG DER ARCHITEKTEN KRUMHOLZ & WAGLER,
AUSGEFÜHRT VON L. WILHELM IN WIEN.



SCHREIBTISCH VON H. IRMLER IN WIEN.

www.antiquepatternlibrary.org 2019.09



SPITZENMUSTER AUS DEM ANFANGE DES XVII. JAHRHUNDERTS.

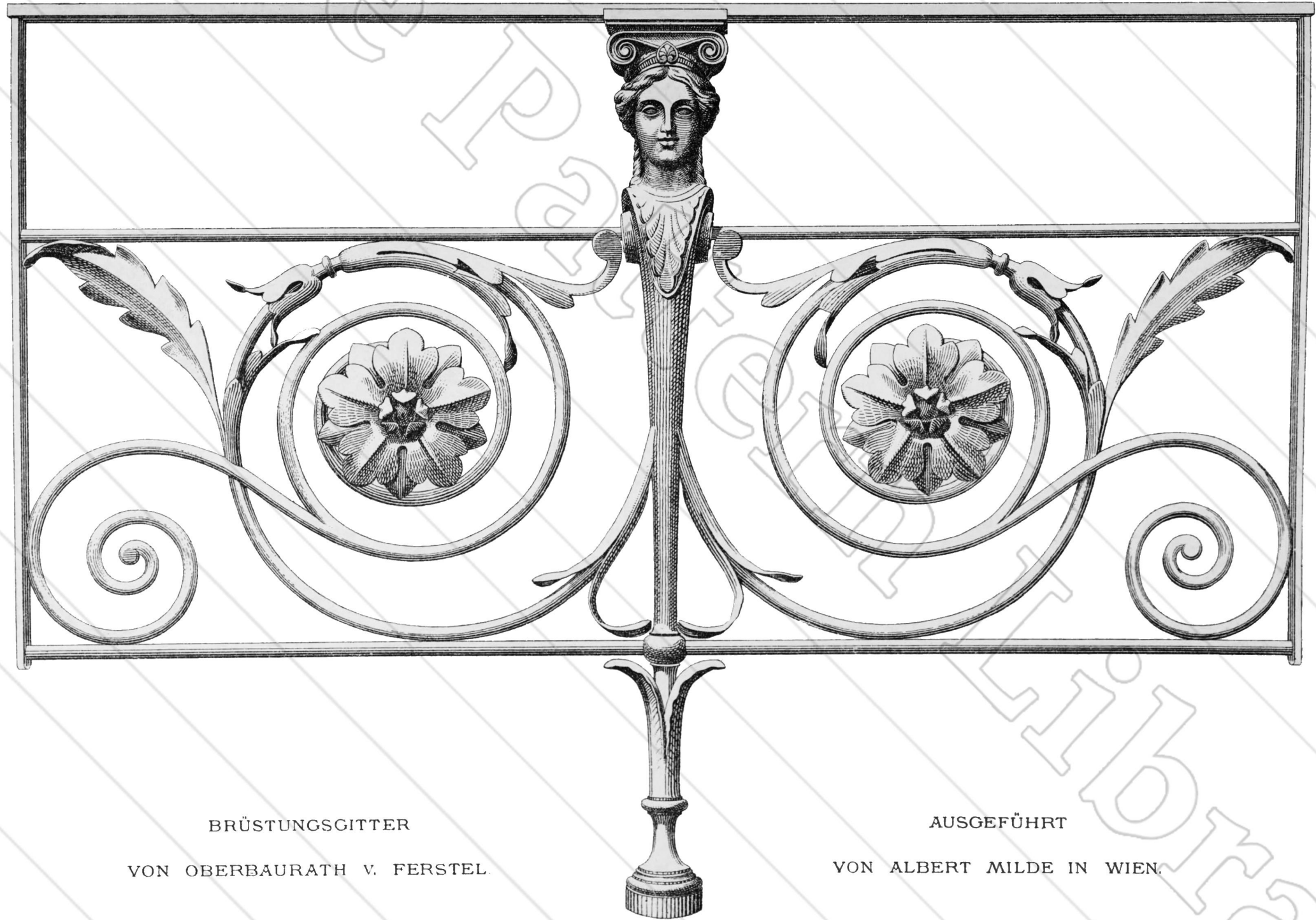
www.antiquepatternlibrary.org 2019.09



VENETIANER SEIDENSTOFF (UM 1700).
www.antiq uepatternlibrary.org 2019.09



TISCH AUS SCHMIEDE-EISEN VON KALTENECKER & SOHN IN MÜNCHEN.

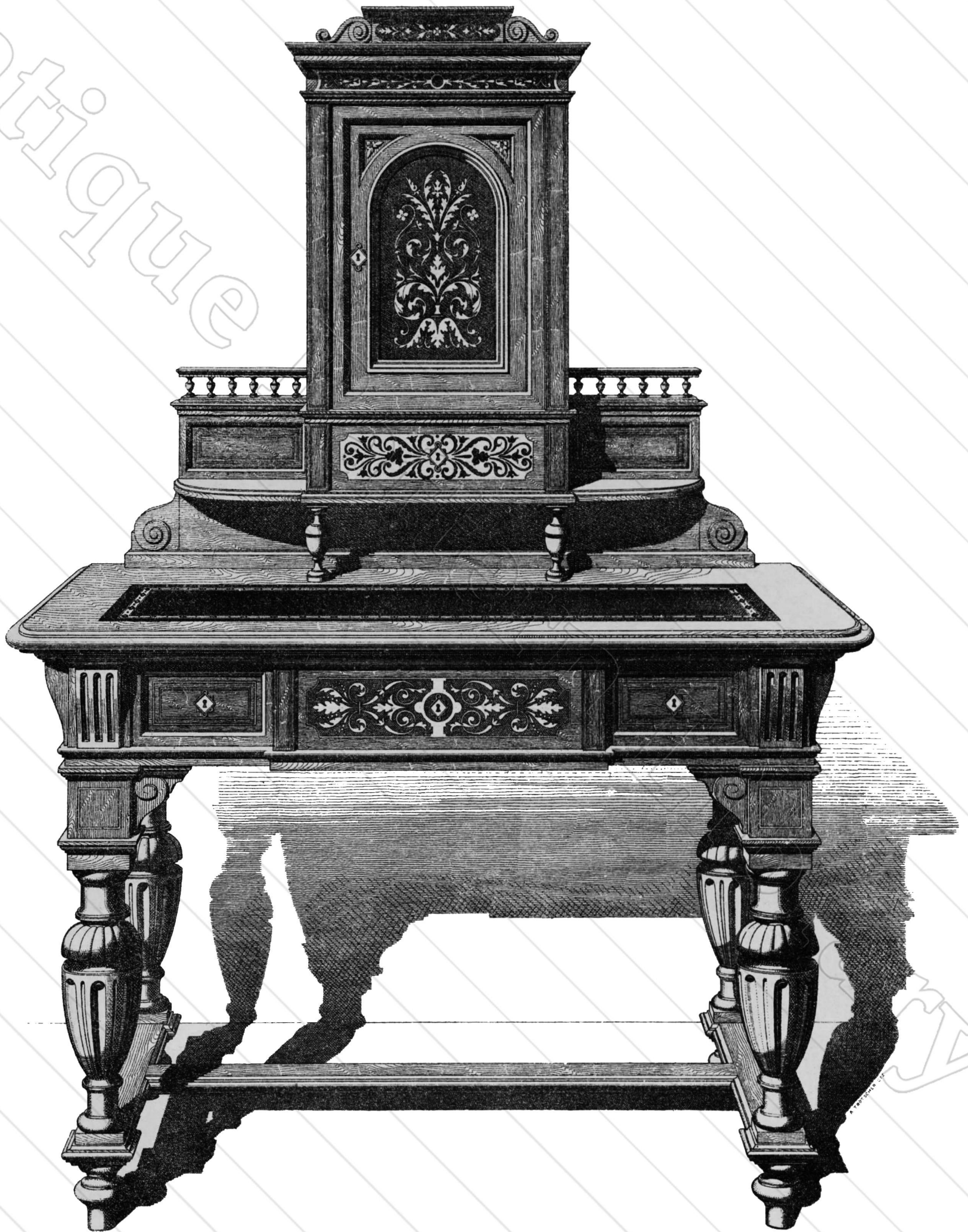


BRÜSTUNGSGITTER
 VON OBERBAURATH V. FERSTEL.

AUSGEFÜHRT
 VON ALBERT MILDE IN WIEN.



BRONZE-KRUG VON ERHARD SOEHNE IN SCHWÄBISCH-GMÜND.



DAMEN-SCHREIBTISCH VON H. IRMLER IN WIEN.



SCHMUCKKÄSTCHEN VON PROFESSOR FRITZ v. MILLER IN MÜNCHEN.

www.antiquenpatternlibrary.org 2019.09



FAYENCE-BLUMENTOPF VON H. MACHT IN WIEN.



TAFELAUFSATZ VON SY & WAGNER IN BERLIN.



BASRELIEF VON PROFESSOR O. KÖNIG IN WIEN.



ALTAR-LEUCHTER,
ENTWORFEN VON ARCHITEKT KRUMHOLZ,
AUSGEFÜHRT VON L. WILHELM IN WIEN.



J.G. Kon GEZ

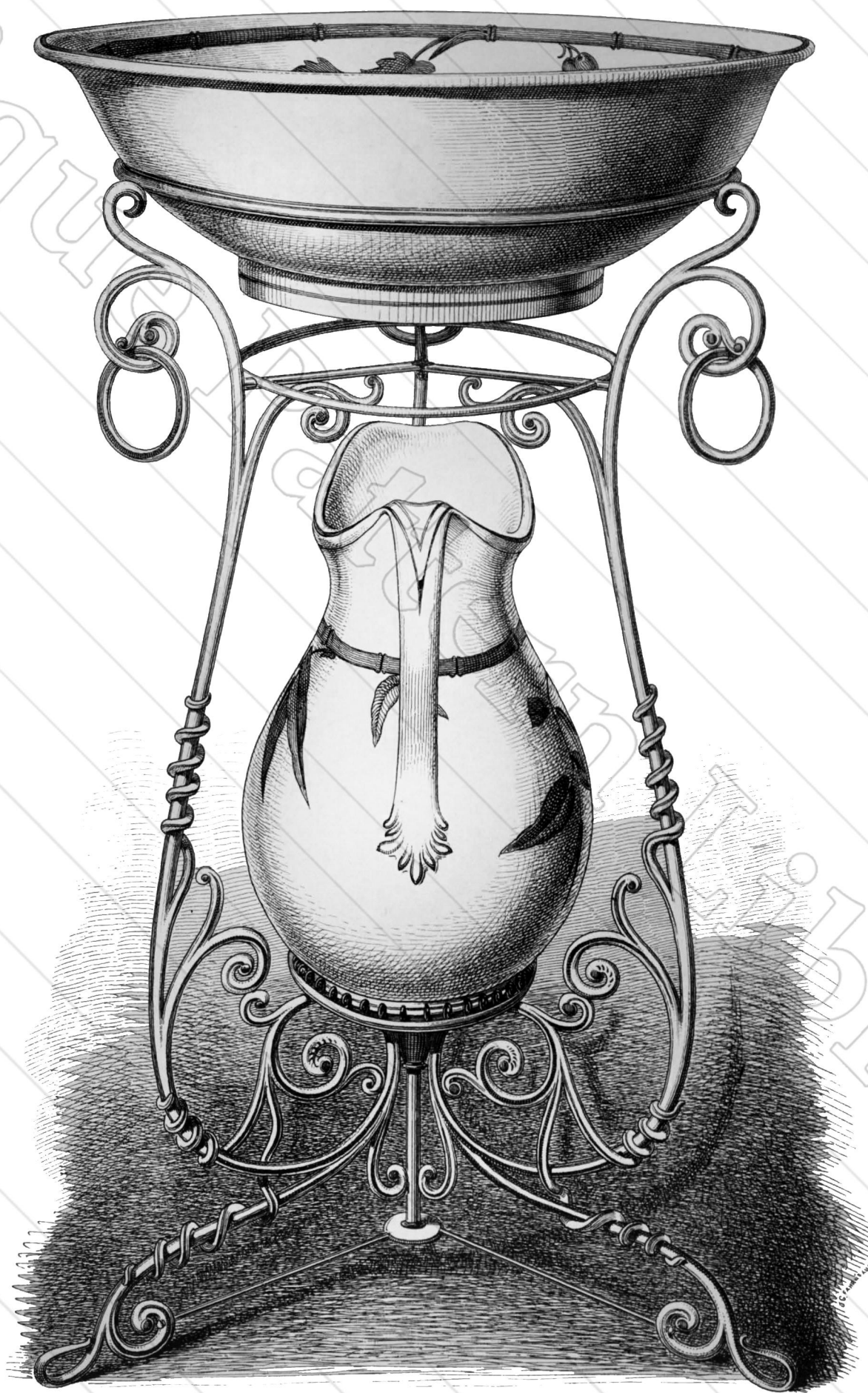
BRONZE-LEUCHTER. (16. JAHRHUNDERT.)



A. TRÖTSCHER
A. TRÖTSCHER.

SCHLÜSSEL-SCHRÄNKCHEN

ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON FR. MICHEL JUN. IN WIEN.
www.antiquepatternlibrary.org 2019.09

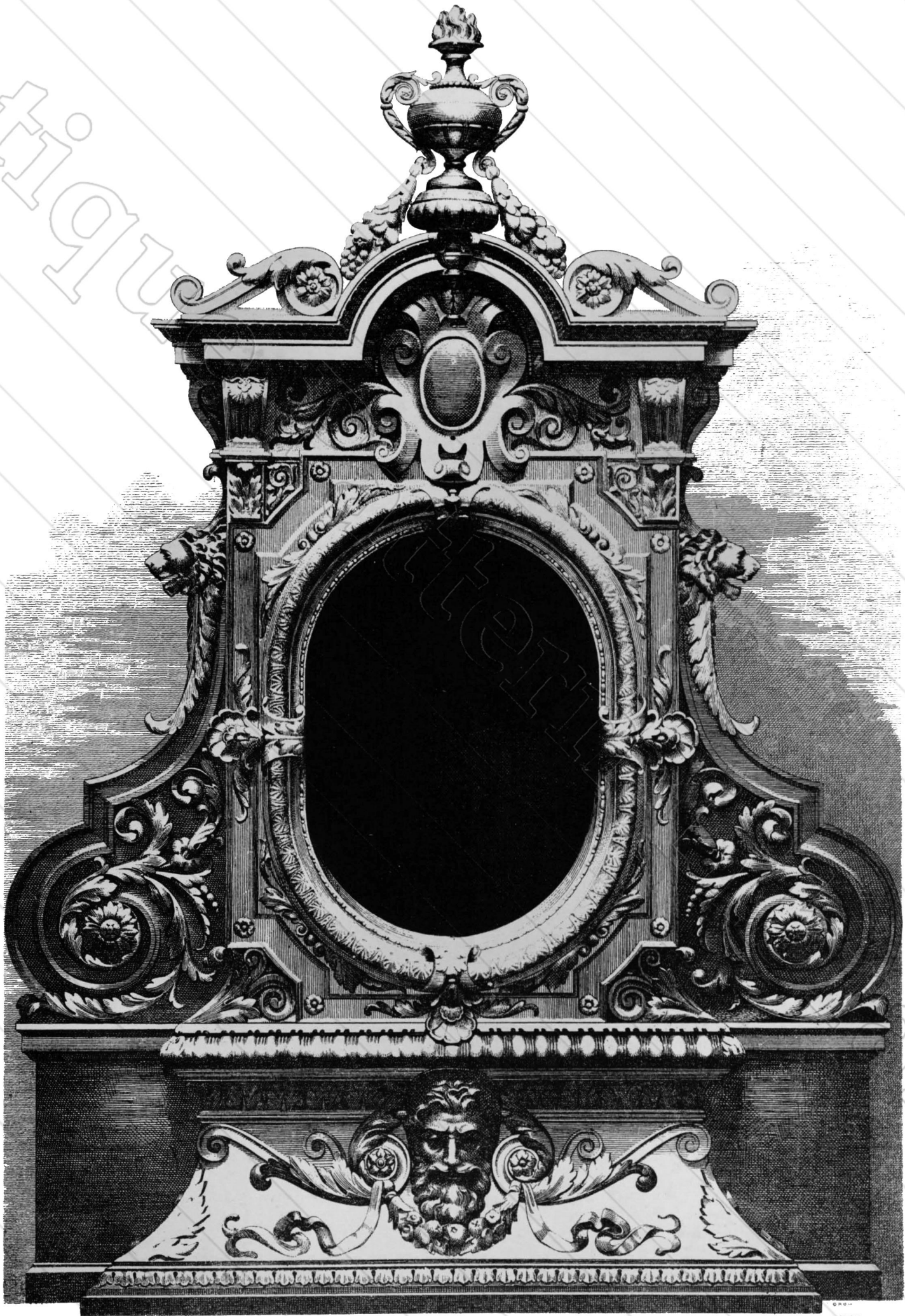


WASCHTISCH AUS EISEN VON J. L. KALTENECKER & SOHN IN MÜNCHEN.



SPIEGEL, ENTWORFEN
VON PROFESSOR C. GRAFF.

AUSGEFÜHRT VON
A. EHRICHSON IN DRESDEN.



J. ORON

DACHFENSTER VON BAUMEISTER KACHEL, AUSGEFÜHRT VON FR. PETERS

IN BERLIN.

DRUCK UND VERLAG VON R.V. WALDHEIM IN WIEN

BLÄTTER FÜR KUNSTGEWERBE BAND VI

www.antiquepatternlibrary.org 2019.09



FRUCHTSCHALE VON BERNARD PALISSY.

www.antiquepatternlibrary.org 2019.09



SIZILIANISCHES GEWEBE (14. JAHRHUNDERT).



LEUCHTER AUS SCHMIEDEEISEN

ENTWORFEN VON PROF. J. STORCK,

AUSGEFÜHRT VON A. MILDE IN WIEN.

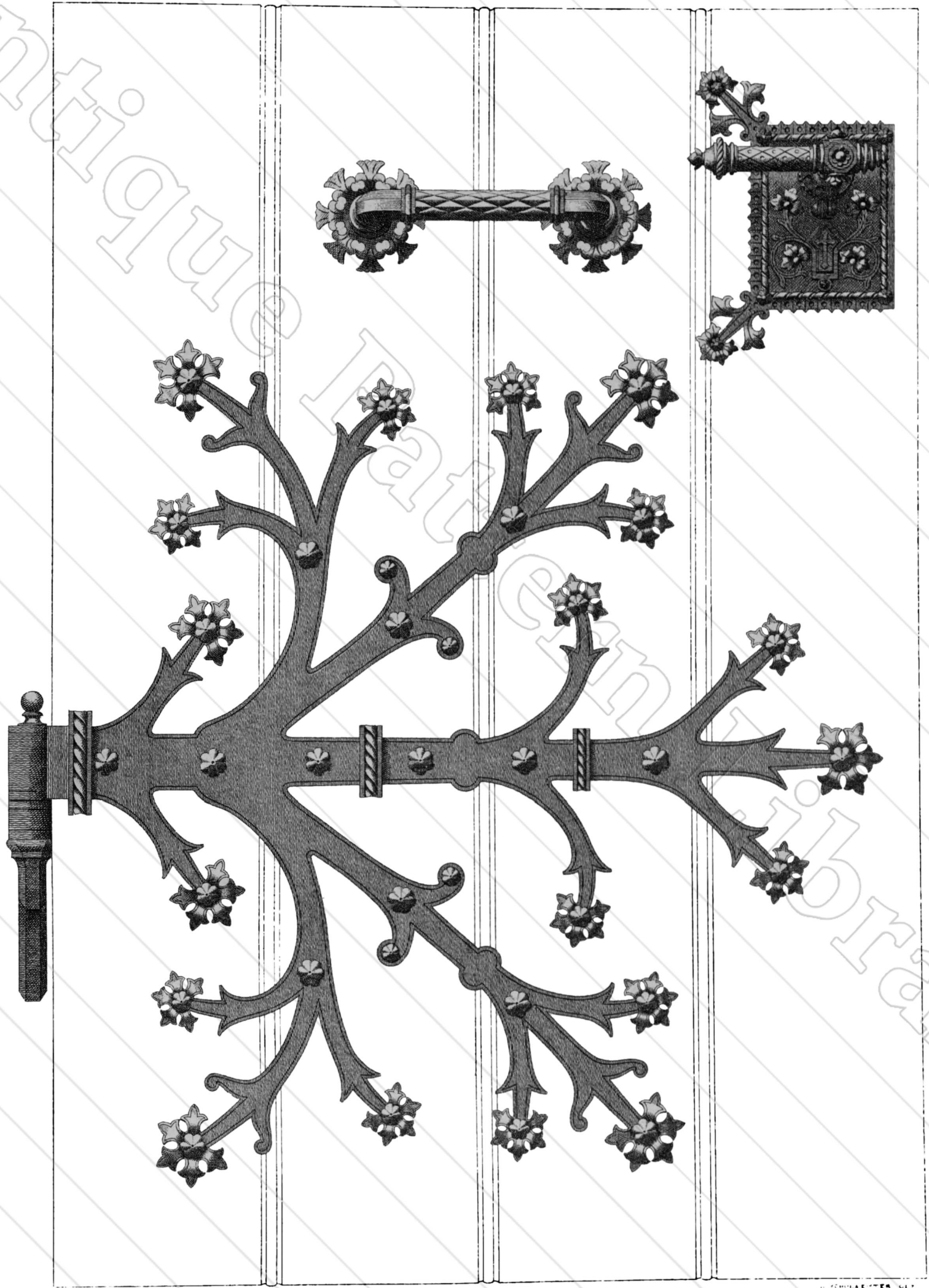


BASRELIEF VON PROFESSOR O. KÖNIG IN WIEN.



J. GROH GEZ.
J. GROH GEZ.

KANNEN VON KOCH & BERGFELD IN BREMEN.



W. SCHULMEISTER. GEZ.

PORTALBESCHLÄGE VON PROFESSOR RIEWEL, AUSGEFÜHRT VON

L. WILHELM IN WIEN.

www.antiquepatternlibrary.org 2019.09

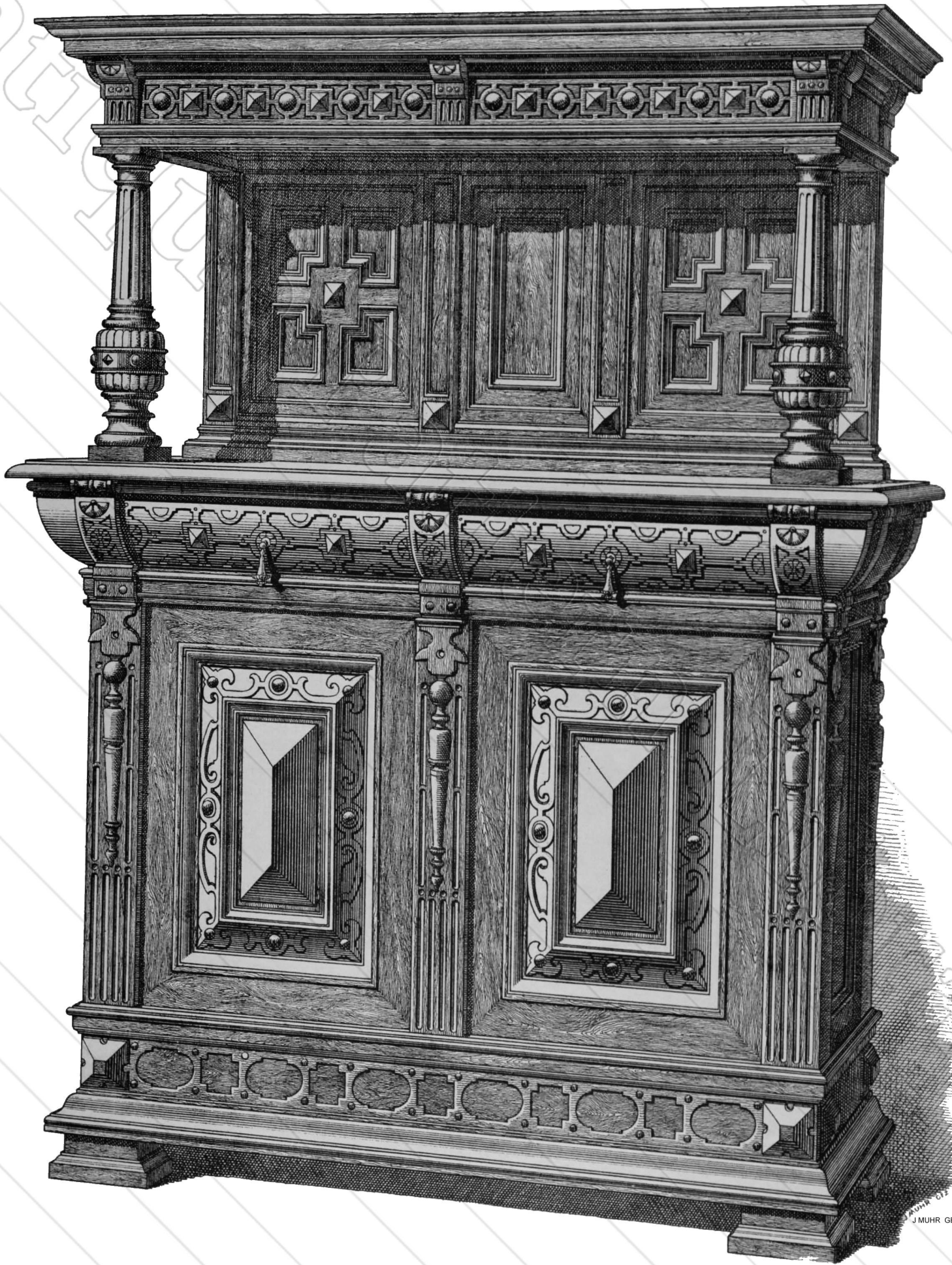


A. TROTSCHER GEZ.
A. TROTSCHER GEZ.

TISCH VON H. IRMLER IN WIEN.



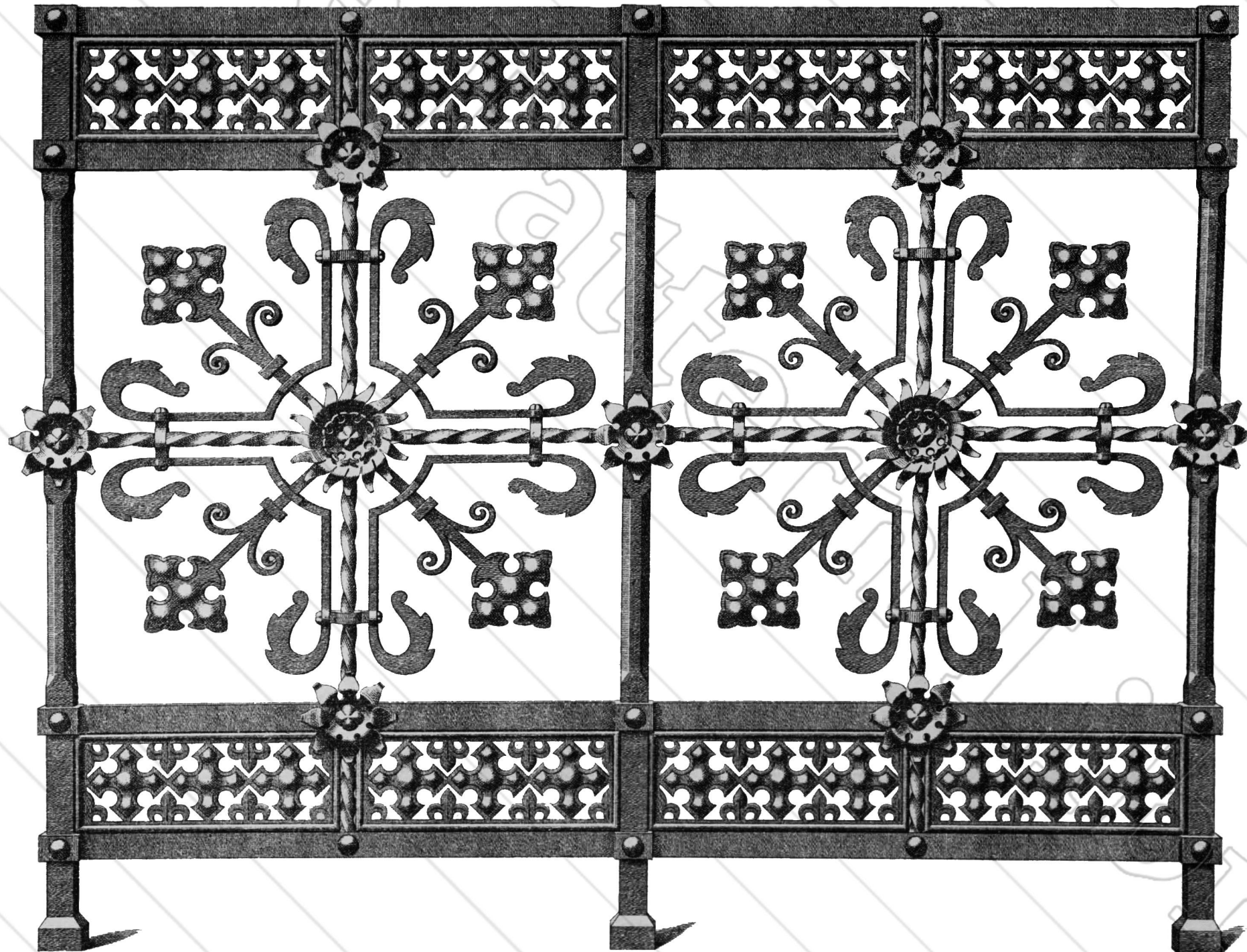
KANNE, FAYENCE VON ROUEN. (ANFANG DES 18. JAHRHUNDERTS.)



SCHRANK VON FR. MICHEL IN WIEN.



KANNE VON SY & WAGNER IN BERLIN.



W. Schulmeister Gez.

FÜLLUNGSGITTER VON OBERBAURATH v. FERSTEL, AUSGEFÜHRT VON A. MILDE IN WIEN.



SCHRANK VON H. IRMLER IN WIEN.



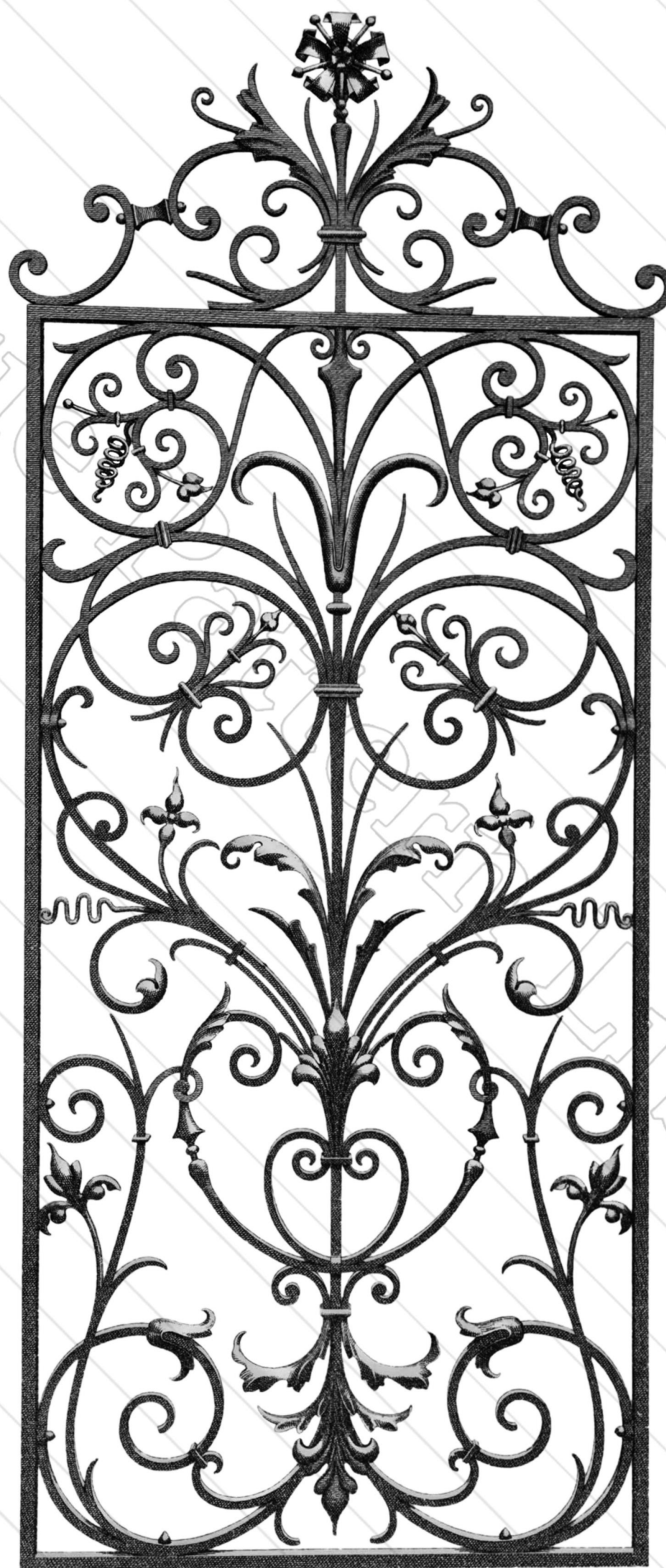
BORDURE EINES LEINEN-TISCHTUCHES VON PROF. J. STORCK, AUSGEFÜHRT VON J. GARBER IN WIEN.

www.antiquenpatternlibrary.org 2019,09



SALONTISCH VON LA VIGNE & MÜLLER IN WIEN.

www.antiquepatternlibrary.org 2019.09



SCHMIEDEEISERNES

GITTER

AUSGEF. VON A. MILDE

IN WIEN

NACH ZEICHNUNG DES K. HOF-INSPECTORS RÖHRER, MÜNCHEN.

www.antiquepatternlibrary.org 2019.09



SCHRANK VON H. IRMLER IN WIEN.
www.antiquepatternlibrary.org 2019.09

Antique

SCHMIEDEEISERNER LUSTER.
AUSGEFÜHRT VON J. A. JOKL, WIEN.

NACH ZEICHNUNG DER
ARCHITEKTEN KRUMHOLZ UND WAGLER.



W. SCHULMEISTER O.B.Z.
W. SCHULMEISTER GEZ.



KÄSTCHEN MIT LIMOUSINER EMAILPLATTEN. (16. JAHRHUNDERT.)

www.antiquepatternlibrary.org 2019.09

