



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

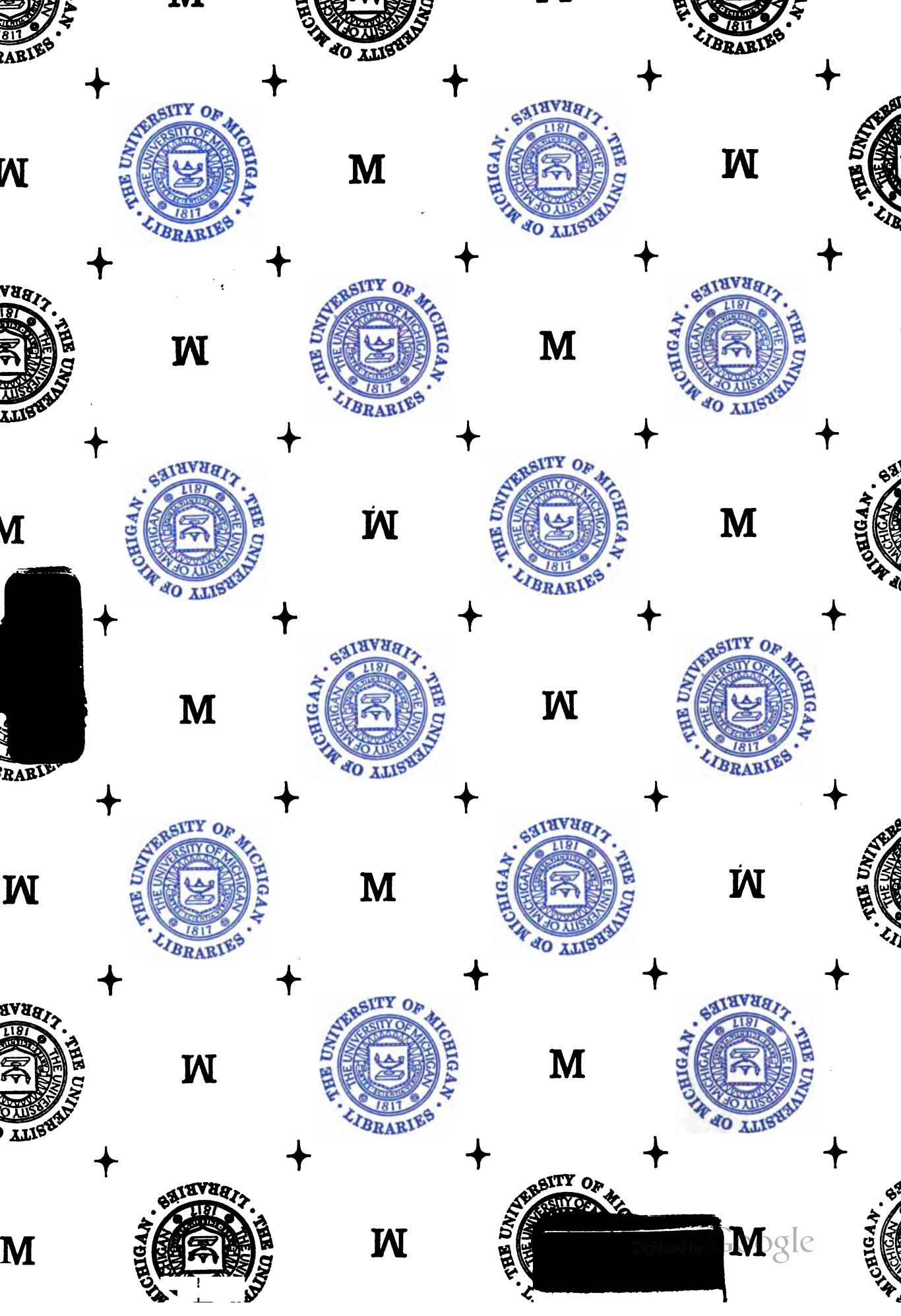
We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

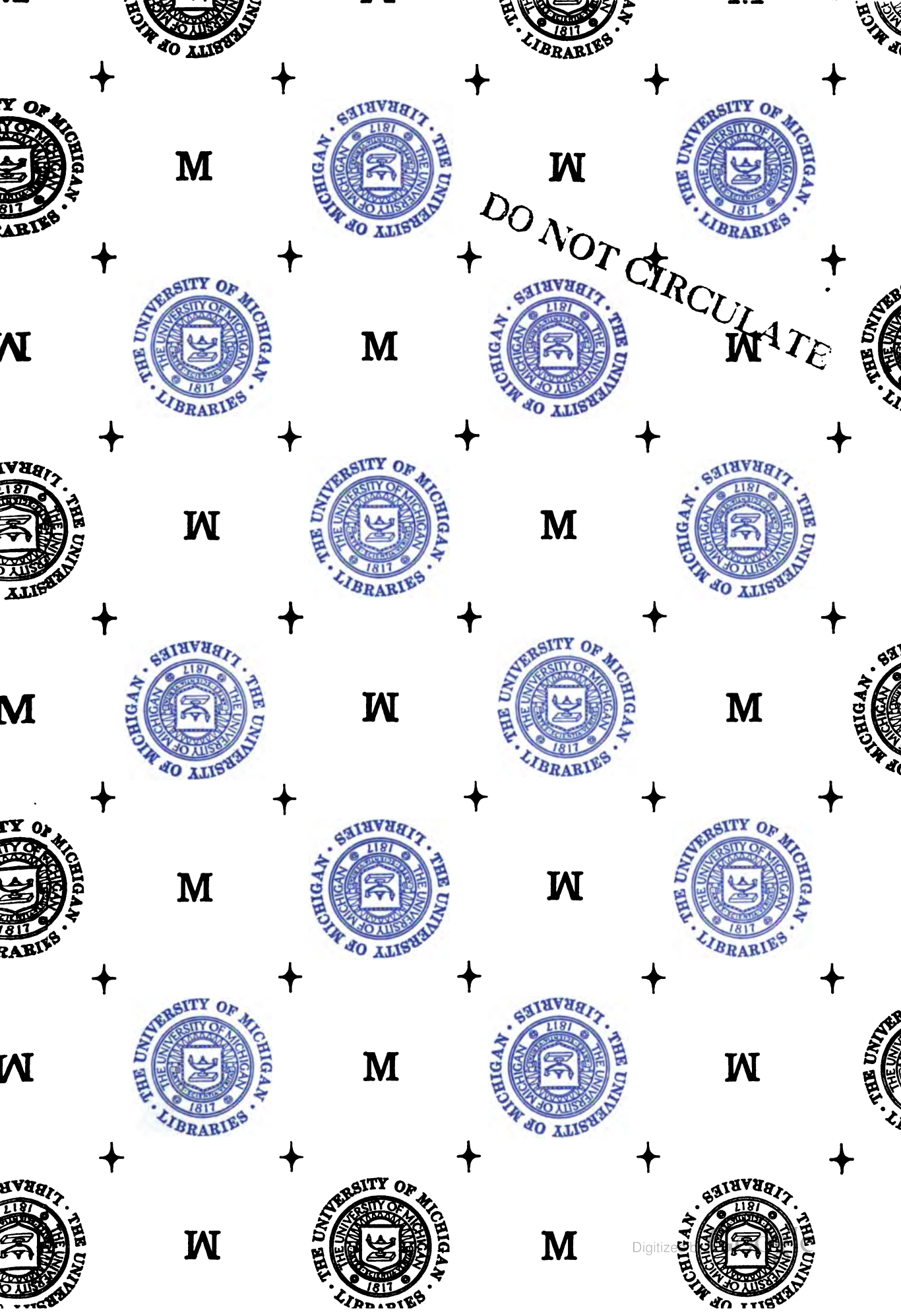
### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

C 608,104







M

M



M



DO NOT CIRCULATE

M



M



M



M



M

M



M



M



M



M

M



M





LIBRARY

I

LIBRARY  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

:



LIBRARY

N

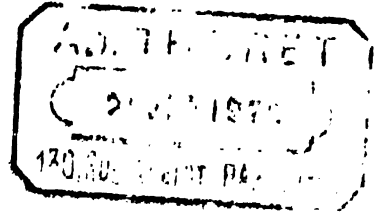
LIBRARY  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

M









# Führer

durch das

## Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe

zugleich ein

### Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes

von

### Justus Brinckmann

#### Zweiter Band

Seite 391—827

#### Haupt-Inhalt

Europäisches Porzellan und Steingut. Westasiatische Fayencen.  
Chinesisches Porzellan. Japanische Töpferarbeiten. Glas. Möbel. Bauschreinerarbeiten.  
Holzschnitzereien. Uhren. Elfenbeinarbeiten. Ostasiatische Kleinschnitzereien. Lack-  
arbeiten. Europäische Bronzen. Wissenschaftliche Instrumente. Zinnarbeiten. Schmied-  
eisen-Arbeiten. Westasiatische Metallarbeiten.

H a m b u r g

Verlag des Museums für Kunst und Gewerbe

1894

Gedruckt bei Lütcke & Wulff, E. H. Senats Buchdruckern

Fine Arts

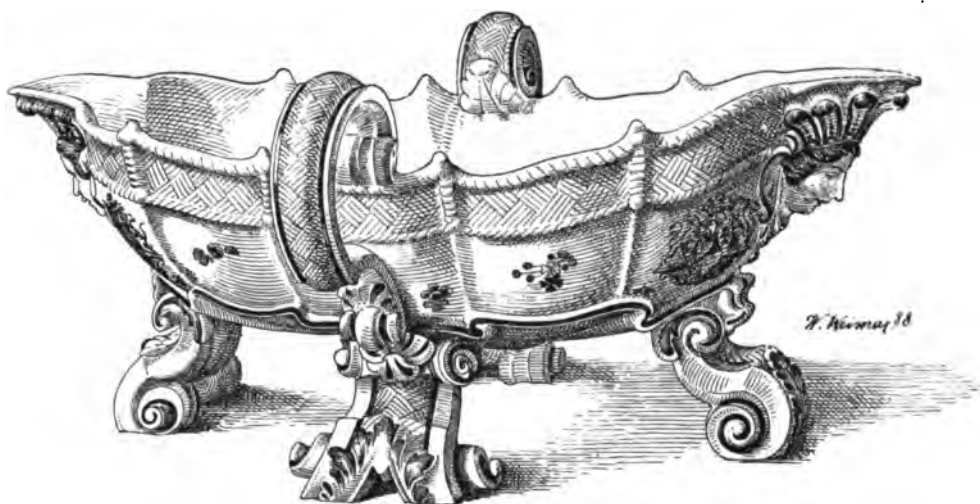
N

2305

.H32

B86

vol. 2



Saucenguss aus Porzellan, bemalt mit japanischen Blümchen und dem Sulkowski-Stein'schen Heirathswappen, Meissen, ca. 1735. Länge 25 1/2 cm.

### Meissener Porzellan.

Zu Ende des 17. Jahrhunderts entzog die allgemeine Liebhaberei für das ostasiatische Porzellan den europäischen Staaten, welche nicht selber mit China und Japan Handel trieben, ungeheure Summen zu Gunsten der wenigen seefahrenden Nationen, welche den Handel mit Ostasien vermittelten. Ueberall stossen wir daher um jene Zeit auf Versuche, eine dem echten Porzellan nicht nur wie die Delfter Fayence äusserlich ähnliche, sondern in den Eigenschaften der harten, klingenden und durchscheinenden Masse gleiche Waare zu erfinden. Nur einer unter den Vielen, welche diesen Versuchen oblagen, Johann Friedrich Böttger, hatte vollen Erfolg und legte durch seine Erfindungen den Grund zu einer allmählich auf alle Staaten Europas sich ausdehnenden gewerblichen Thätigkeit, welche, wie keine andere, dem achtzehnten Jahrhundert seine kunstgewerbliche Signatur aufprägte.

Böttger ward i. J. 1685 zu Schleiz im Reussischen Voigtlande geboren. Schon als Apotheker-Lehrling in Berlin gelangte er früh in den Ruf adeptischer Geheimkräfte und des Besitzes des Steins der Weisen. Die Furcht, den Erwartungen nicht genügen zu können, welche er durch seine Vorspiegelungen geweckt hatte, bewog den erst Sechzehnjährigen zur Flucht nach Sachsen. Hier lenkte er die Aufmerksamkeit des Kurfürsten Friedrich August I., Königs von Polen, auf sich, welcher ihn, um den vermeintlichen Goldmacher den Nachstellungen des Königs von Preussen zu entziehen, i. J. 1701 von Wittenberg nach Dresden geleiten liess, woselbst er „in ein wohlverwahrtes Haus gebracht, darinnen zwar nicht im Arrest behalten, sondern ihm sattsame Freiheit gelassen werden sollte“, übrigens unter steter Beobachtung durch gewisse hierzu „insonderheit verpflichtete Leute“.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)



Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Das Unvermögen, den Ansprüchen, welche der König an seine Goldmacherkunst stellte, zu genügen, und der Durst nach freierer Lebensführung trieben Böttger nach Verlauf weniger Jahre zur Flucht nach Niederösterreich. Von dort gewaltsam zurückgeholt, widmete er wieder einige Jahre adeptischen Versuchen, von deren Erfolg der König sich die unermesslichen Reichthümer versprach, deren er zur Aufrechterhaltung seines verschwenderischen Hofhaltes und polnischen Königthums bedurfte. Ueber ein Jahr wurde Böttger auf der Feste Königstein vor den Schweden versteckt gehalten. Im September 1707 ward er wieder nach Dresden gebracht, wo ihm ein Laboratorium erbaut und Arbeiter besoldet wurden. Um diese Zeit finden sich die ersten Spuren, dass Böttger auch zielbewusst die Herstellung des echten Porzellans betrieb, und fortan tritt die Goldmacherkunst in den Hintergrund, um mit dem Jahre 1709 zu verschwinden.

Böttger war schon bald nach seiner ersten Ankunft in Dresden mit dem Chemiker Tschirnhauss bekannt geworden, der selber danach strebte, durch seine Erfindungen dem Tribut an die Japaner und Chinesen, „Sachsens porzellanene Schröpköpfe“, wie er sie nannte, ein Ende zu machen. Was Tschirnhauss selber auf diesem Gebiete erfunden hat, ist durch überlieferte Beispiele nicht sicher bezeugt und kann Böttger den Ruhm seiner Erfindung nicht streitig machen. Dieser selbst erwähnt einmal in einem Briefe vom 6. October 1707, Tschirnhauss habe ihn auf die Idee gebracht, den holländischen Delfter, d. h. Fayence, nachzumachen, da auch hierfür grosse Summen nach Holland gingen. Dass Böttger dieser Anregung Folge gab, ist nicht zu bezweifeln, ebensowenig, dass hervorragende Fayencen seinen Werkstätten entsprungen sind. Schon im Februar 1708 wurden holländische Arbeiter verschrieben, und aus Berlin ein Dreher Peter Eggebrecht, Arbeiter des dortigen Delfter Fabrikanten Funke. Die Ergebnisse waren in den ersten Jahren unzulängliche. Später gelang die Fabrikation sowohl von Fliesen zum Belag der Wände, wie von Gefässen. Böttger selbst rühmt in einem Bericht an den König vom 19. October 1709 unter dem was fertig ist, „das sogen. holländische Gut sowohl in Platgen als runden Gefässen, welche beiden Sorten auch von solcher Schönheit seien, dass sie nicht allein den Delfter, sondern ausser der Pellucidität gar den ostindianischen an Schönheit übergehen.“ Eggebrecht pachtete dann die Fabrik, hielt ein starkes Lager in Dresden und bezog die Leipziger Messen mit seiner Waare. Der Glanz der anderen Erfindungen Böttgers hat seine Fayencen, die zu kennen sich gewisslich lohnen würde, aber so in den Schatten gestellt, dass diese Seite seines Schaffens heute vergessen ist und nicht ein einziges Stück auf diesen Ursprung sicher gedeutet werden kann.

Die archivalischen Untersuchungen von W. v. Seidlitz haben erwiesen, dass Böttger vom Jahre 1708 an planmässig die Versuche mit Thonen der verschiedensten Lagerstätten fortsetzte. Eine auf seinen Antrag im April 1709 eingesetzte Commission sollte sich u. A. vergewissern, dass er 1) den guten weissen Porzellan mit der allerfeinsten Glasur und behörigem Malwerk in solcher Perfection zu machen wisse, dass er den ostindianischen wo nicht übertreffen, doch gleichkommen solle; 2) ein Gefäss von allerhand schönen Farben, härter als Porphyr, so wegen der hellen Politur und unveränderlichen Beständigkeit ganz etwas neues in der Welt sein, ingleichen 3) ein rothes sehr feines Gefäss, welches dem rothen ostindischen Porzellan in allem gleich kommen würde.

Böttger's Erfolge veranlassten den König, durch Patent vom 23. Januar 1710 die förmliche Gründung einer Porzellanfabrik in der Residenzstadt Dresden anzuordnen und zu verkünden. Darin heisst es, dem durch die schwedische Invasion d. J. 1706 ausgesogenen Sachsen könne eine geeignete Nahrung und Gewerbe durch Manufacturen und Commercias befördert werden; daher sei die landes-väterliche Sorgfalt dahin gerichtet, wie die von Gott den sächsischen Landen reichlich mitgetheilten unterirdischen Schätze eifriger nachgesucht und diejenigen Materialien, so als todt oder unbrauchbar gelegen, zu ein oder anderm Nutzen gebracht werden möchten. Weiter wird der schon gelungenen Versuche gedacht,

„nicht allein eine Artrother Gefässe herzustellen, so die indianischen, von sog. Terra sigillata gemachten, weit übertreffen, nicht weniger allerhand colorirte, von diversen Farben künstlich melirte Geschirre und Tafeln, welche sich gleich dem Jaspis und Porphyr schleifen, schneiden und poliren lassen; nicht minder auch bereits ziemliche Probe - Stücken



Theetopf von rothbraunem Böttger-Steinzeug mit Facetten-Hohlsliff und polirt, ca. 1715.  $\frac{3}{4}$  nat. Gr.

von dem weissen Porzellan, glasurt und unverglasurt, welche genugsame Anzeigung geben, dass aus denen in unseren Landen befindlichen Materialien ein dem ostindianischen Porzellan gleichkommendes Gefässe könne fabriciret werden, auch zu vermuthen ist, dass bei rechter Veranstaltung dergleichen weisses Porzellan dem indianischen an Schönheit und Tugend, noch mehr aber an allerhand Façons und grossen, auch massiven Stücken, als Statuen, Columnen, Servicen etc. weit übergehen möchten. „Derohalber wird eine absonderliche Commission niedergesetzt, ein Manufactur-Directorium formiret und instruiret.“

Mit dem weissen, durchscheinenden Porzellan kam man zunächst noch nicht weit, von der rothen Waare konnte aber schon zur Ostermesse d. J. 1710 eine beträchtliche Menge zum Verkauf gebracht werden, und ein von W. v. Seidlitz veröffentlichtes Inventar vom Mai 1711 zählt mehr als 2000 Stück dieser Waare auf: Trinkkrüge, Theekannen, Theebüchsen, Thee-Koppchen und -Schälchen, Zuckerbüchsen, Aufsätze (auch Bouteillen genannt), Salzfüsschen, Glocken, Weihkessel, Messerschalen, Messer- und Gabelgriffe, Pfeifenköpfe, Giesskännchen mit Giessbecken, auch figürliche Arbeiten, Vitelliusköpfe, Apolloköpfe, kleine römische Köpfehen, einen „Confucius“, Reliefbilder u. A. m.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Ein Theil dieser wegen ihrer Dauerhaftigkeit in ansehnlicher Menge erhaltenen „Böttger-Waare“ giebt sich technisch als eine täuschende Nachahmung des chinesischen rothen Steinzeuges, auf dessen matte Fläche gepresste Verzierungen geklebt sind; auch seine Ornamente sind den chinesischen nachgebildet. Die Gefässe dieser Art sind die wenigst anziehenden unter Böttger's Fabrikaten und ganz ähnliche Stücke sind um dieselbe Zeit in Holland von mehreren Töpfern angefertigt worden, welche ihre Erzeugnisse meist mit ihrem vollen Namen gestempelt haben. Diese Namen eines Ary de Milde, M. de Milde, Lamb. van Eenhorn, Jacobus de Caluve begegnen uns meistens auch als diejenigen von Delfter Fayencetöpfern. Die Bemalung der Reliefs mit geschmolzenen Emailfarben findet sich bei der holländischen und bei der Böttger-Waare; bei letzterer auch die Bemalung mit bunten, nicht eingebrannten Farben. Dagegen ist Deutschland, wenn auch nicht Meissen allein, eigenthümlich geblieben die schon in jenem Inventar von 1711 erwähnte schwarze Glasur der rothen Waare. Ebenfalls schon damals wird erwähnt mit Gold oder Silber „laccirte“ Waare. Ueber schwarzer oder dunkelbrauner Glasur gemalte Gold-Ornamente, an den Rändern zierliches Spitzenwerk, auf den Flächen Chineserien oder Jagden in Einfassungen aus leichtem Laub- und Bandelwerk kennzeichnen diese glasierte Böttger-Waare, aber nicht sie allein, denn in Plaue an der Havel und in Bayreuth, und an anderen Orten, wo Meissnische Ueberläufer die Fabrikation des rothen Porzellans gelehrt hatten, wurden ähnliche Goldmalereien auf dunkelglasirtem rothen Steinzeug ausgeführt und zwar vereinzelt noch während vieler Jahrzehnte.

Seine höchste Vollendung erhielt das rothe Steinzeug, und zwar gleichfalls schon von Anbeginn seines Auftretens an, durch den Schlifff und den Schnitt mit dem Rade. Die Glasschneidetechnik stand damals in Blüthe. Was sie am Glaskörper zu leisten vermochte, übertrug sie auch auf den Steinzeugkörper. Die Grundfarbe, welche nicht immer ein dunkles Ziegelroth war, sondern oft mehr in's Braune oder Graue spielte, oder schwärzlich angehaucht, bisweilen mehrfarbig marmorirt war, wurde durch das Poliren, besonders in Verbindung mit dem Facettenhohlschliff gehoben. In die polirte Fläche schnitt man matte Ornamente des Laub- und Bandelwerk-Stiles, oder man liess die Fläche matt und polirte die vertieften Ornamente. Bei schwarzglasirten Gefässen schnitt man durch die Glasurhaut bis in die rothe Masse. Auch Reliefs wurden durch Wegschleifen des Grundes hergestellt und alle Kunstgriffe der Glasschleifer auf die rothe Waare angewendet. Auf diese Weise gelang es Böttger, eine keramische Neuheit zu schaffen, welche nirgend in der Welt Vorgänger hatte, wie sie denn auch keine Nachfolger gefunden hat, was ihre hohe Werthschätzung in den Augen seiner, wie unserer Zeitgenossen erklärt.

Die Mehrzahl dieser Arbeiten mag erst in Meissen zur Vollendung gediehen sein, wohin die bis dahin in Dresden betriebene Manufactur im Juni 1710 übersiedelte, um dort fortan anderthalb Jahrhunderte in den Räumen der Albrechtsburg zu hausen.

Die bei Aue gegrabene, weisse Schnorr'sche Erde, — benannt nach ihrem Entdecker, dem Bergwerksbesitzer Schnorr, — welche das für die Herstellung des Porzellans unerlässliche Kaolin darbot, wurde erst vom November 1711 regelmässig nach Meissen geliefert. Als die Herstellung rein weisser Waare gelungen war, wollte es jedoch mit der Blaumalerei



nicht glücken und noch i. J. 1715 beherrschte Böttger diese Technik nicht; ja erst nach seinem Tode gelang dieses, woraus man gefolgert hat, dass keines der eine Blaumarke unter der Glasur tragenden Meissener Porzellane zu Lebzeiten des Erfinders entstanden sein könne. Bunte Bemalung des weissen Porzellans wird früh erwähnt, jedoch bröckelten die Farben anfänglich noch leicht ab. Chineserien beherrschten auch hierbei den Geschmack. Hervorzuheben ist aber, dass schon zu Böttger's Lebzeiten Gefässe mit plastisch aufgesetzten naturalistischen Blumen von kräftiger und doch feiner Behandlung angefertigt wurden, in welcher Decoration es die Meissener Fabrik in der Folge zu so hoher Vollendung bringen sollte. Als Böttger, dessen letzten Jahre in wüstem Leben verstrichen, i. J. 1719, erst 34 Jahre alt, starb, hinterliess er die Manufactur in einem Zustande, welcher eine völlige Neugestaltung erforderte.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Als bald nach seinem Tode wurde eine königliche Commission zur Untersuchung der Verwaltung niedergesetzt. Durch bessere Ordnung derselben trat ein bedeutender Umschwung ein, mit welchem das endliche Gelingen der Blaumalerei und die Verbesserung der Buntmalerei zusammenhängen. Vor Allen sind es zwei Männer, deren Thätigkeit diese erste Blüthe der Manufactur zu verdanken ist, der Maler J. G. Herold und der Bildhauer Johann Joachim Kändler. Der Wiener Herold (auch Hoeroldt geschrieben) wurde im Mai 1720 nur als Maler und Farbenbereiter berufen, schwang sich aber durch seine den technischen wie den künstlerischen Betrieb umfassenden Verdienste als bald zu einer leitenden Stellung empor. Er organisirte das Maler- und Former-Personal zunftgemäss, unterrichtete selbst im Zeichnen und Malen und zog im Jahre 1731 den Bildhauer Kändler als Modellirer und Lehrer zur Fabrik.

Die äusserst mannigfachen Erzeugnisse der Manufactur während der zwanzig Jahre der Herold'schen Leitung lassen sich ihrer Verzierungsweise nach in folgende Hauptgruppen zusammenfassen.

Eine erste Gruppe umfasst die Nachahmungen japanischer Imari-Porzellane mit bunten Malereien über der Glasur. Ein helles Blau und ein liches Seegrün, beide emailartig dickaufliegend, und Eisenroth, dieses stets nur flach aufgemalt, herrschen vor; daneben finden andere Farben, so Schwarz und ein blasses Gelb, nur spärliche Anwendung. Auch die Motive sind ausschliesslich japanischen Ursprungs: aus Felsen wachsende Päonienbüsche, verstreute Kirschblüthen, blühende Mumbäume, Bambusen und Kiefern, diese drei oft hinter einer aus Reisigbündeln gebundenen Gartenhecke, Tiger neben Bambusstämmen, fliegende Fohovögel, Drachen, seltener figürliche Darstellungen. Stets lässt die sparsame Bemalung der edlen weissen Masse, welche der Stolz der Manufactur war, freien Raum. Die Farben sollen das Weiss nicht verdecken, mehr wirken wie die Schönheitspflasterchen auf der zarten Haut einer eleganten Dame. Bis zur Täuschung genau folgen manche derartig bemalte Stücke ihren japanischen Vorbildern. Dieses Decorationsprincip wird noch beibehalten, als die anfänglichen einfachen Formen der Gefässe unter Kändler's Meisterhand sich zu bewegteren und plastisch reich geschmückten Gebilden gestaltet hatten, so bei seinen Glanzleistungen, den Brühl'schen und Sulkowski-Stein'schen Servicen, an denen nur die bunten Streublümchen noch an Japan erinnern.

Auch in der Blaumalerei unter der Glasur herrschten die japanischen und chinesischen Motive vor, für welche die im Johanneum zu Dresden

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

noch heute bewahrten ostasiatischen Porzellane des sächsischen Hofes Vorbilder in Fülle boten. Dagegen wurde die Nachahmung jenes japanischen Decors, welcher die Blaumalerei unter der Glasur mit Eisenroth und Gold (auch unter spärlicher Anwendung von Emailfarben, Schwarz, Grün, Violett, Hellgelb) verbindet und den Delfter Fayence-Töpfern so erfolgreiche Vorbilder geliefert hat, in Meissen nur wenig gepflegt. In den Blaumalereien traten die naturalistischen Blumen europäischer Art, oder, wie man sie damals im Gegensatz zu den „indianischen“ Blumen nannte, die „teutschen“ Blumen erst in späterer Zeit auf.

Auch der im europäischen Ornament herrschende Geschmack kommt zu voller Geltung. Derselbe stand noch ganz unter dem Zeichen des Barockstiles, oder um uns genauer auszudrücken, des „Laub- und Bandelwerkes“, wie die Ornamentstecher des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts ihre Zierformen selber benannten. Von dem Rococo, welches sich in Frankreich schon in den zwanziger Jahren entwickelte, ist um diese Zeit in Meissen nichts zu spüren, weder in dem plastischen, noch im gemalten Zierwerk. Erst gegen Ende der dreissiger Jahre dringt es in Meissen durch. Die Voluten der Barocke und das Laub- und Bandelwerk begegnen uns hier noch lange; letzteres besonders in den zierlichen Spitzeneinfassungen der Gefässränder und in den in gelbem oder lila-kupferig schillerndem Gold, in Eisenroth und Violett ausgeführten Umrahmungen feiner buntfarbiger Malereien. Anfänglich lagen diesen ausschliesslich chinesische Motive zu Grunde; man ahmte hier aber nicht mehr nach, sondern schuf sich eine eigene conventionell unwahre, aber zierliche und elegante Chinesenwelt. Gerade diese Richtung scheint dem persönlichen Einfluss Herold's entsprungen zu sein, wenigstens deuten darauf einige von ihm radirte Ornamentblätter mit der Jahrzahl 1726. Erst unter Kändler's Mitarbeiterschaft wurde auch den aus europäischem Leben geschöpften Motiven ihr Recht. Mit höchster Feinheit durchgeführte Miniaturgemälde auf Tassen, Bechern, Dosen zeigen uns Schlachtenbilder, belebte Ruinen, Fluss- und Uferlandschaften. Das für ein Binnenland auffallend häufige Vorkommen letzterer hat die Vermuthung geweckt, dass auch hierin ein Einfluss Venedigs vorliege, zu welchem Meissen in seiner frühen Zeit mancherlei actenmässig nachgewiesene Beziehungen, auch in technischer Hinsicht pflegte, deren Ergebnisse an den erhaltenen Stücken jedoch nicht mit Sicherheit nachgewiesen sind. Später treten in gleich feiner Durchführung auch duftige Parklandschaften hinzu, in denen vornehme Herrschaften in der Zeittracht lustwandeln, die Vorläufer der in der folgenden Periode so beliebten Watteau-Figuren. Die Blumenmalereien der Frühzeit haben, soweit sie nicht vom ostasiatischen Geschmack beeinflusst sind, wenig Anziehendes. Die naturalistischen Streublumen sind von harter Zeichnung mit gestrichelter Schattirung und leblos über die Fläche vertheilt.

Eigenthümlich sind der frühen Zeit auch gelungene Versuche in farbigen Glasuren, zu denen die chinesischen Porzellane Anregung boten. Ein in's Bläuliche spielendes Roth, zartes Lila und helles gelbliches Grau („Paille“), dunkles Ziegelroth, liches Seegrün, saftiges Olivgrün, Blassgelb, Citronengelb, Dunkelgrau und Schwarz kommen als Gründe vor, in denen weiss ausgesparte, mit goldenen Linien oder Ornamenten eingefasste Felder mit Chineserien, Landschaften, Streublumen in bunten Farben oder in purpurnem oder eisenrothem Camayeu ausgespart sind. Diese farbigen

Gründe sind meistens mit dem Pinsel aufgetragen, nicht eigentliche Glasuren. Die blaue Glasur wird anfänglich ebenso hergestellt, und ist noch weit entfernt von der Tiefe und Reinheit, welche Meissen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts seiner blauen Scharffeuer-Glasur zu geben lernte. Mit der Blaumalerei verbunden kommt eine dunkelbraune Glasur vor, welche dem als Vorbild dienenden Braun der Chinesen nicht nachsteht.

Die Formen der Gefässe folgen in der Herold'schen Periode anfänglich den ostasiatischen Formen mit ihren einfachen Profilen und grossen glatten, der Malerei günstigen Flächen. Der plastische Trieb, welcher zu den schönsten Schöpfungen Meissens drängte, bedurfte aber anderer Vorbilder und fand diese zunächst in gleichzeitigen Metallarbeiten. Die Porzellan-Terrine des zwischen 1732 und 1738 angefertigten Service für den polnisch-sächsischen Kabinetminister Alexander Joseph von Sulkowski ist, wie Julius Lessing nachgewiesen hat, einer in der kgl. Silberkammer zu Dresden bewahrten silbernen Terrine von der Hand des Augsburger Johannes Biller nachgebildet. Die grosse Plasticität der Porzellanmasse in Verbindung mit der überaus zarten Glasur, welche alle Feinheiten des geformten und in lufttrockenem Zustande auf das sorgfältigste überciselirten Modelles zur Geltung kommen liess, gestatteten, in dieser plastischen Richtung die höchste Vollendung zu erreichen, wie sie in dem berühmten Brühl'schen Schwanenservice, dem keramischen Meisterwerk Kändler's und schlechthin des ganzen 18. Jahrhunderts um 1736 zu Tage tritt.

Die farbige, durch die chinesischen Vorbilder beeinflusste Decoration tritt in diesen Werken der dreissiger Jahre in den Hintergrund. Schwungvoll bewegte Formen und reicher Figureschmuck an Griffen und auf Deckeln der Gefässe werden zur Hauptsache. Die Staffirung der Gefässe beschränkt sich an ihren figürlichen Theilen auf zarte Fleischtöne, welche nicht alle nackten Theile überziehen, nur wie ein farbiger Hauch an passender Stelle erscheinen, an Wangen und Brüsten, auf den Lippen zu lebhafterem Roth anschwellen und zusammen mit dem Braun oder glänzenden Schwarz der Haare und einzelner Gewandtheile das feine Weiss der Masse mehr heben als verhüllen. Ebenso wirken leicht verstreute farbige Blüten, welche an japanische Vorbilder erinnern und zugleich den Zweck erfüllen, Fehlstellen der Glasur zu verbergen. Eine gleich delicate Staffirung ist auch an den besten Figuren und Gruppen der Herold'schen Periode hervorzuheben.

Die Marke bestand ursprünglich, jedoch erst nach 1719, in einem K. P. M., den Anfangsbuchstaben von „Königliche Porzellan-Manufactur“, welche abwechselnd mit den verwandten K. P. F. oder M. P. M. vorkommen. Einige Jahre nachher, sicher nachgewiesen zuerst für 1726, treten die gekreuzten Kurschwerter des sächsischen Wappens als Marke auf, anfänglich über der Glasur und sich fast in rechtem Winkel kreuzend, dann im Scharffeuer-Blau unter der Glasur und in spitzem Winkel übereinander gelegt. In dieselbe Zeit fallen auch andere Marken, z. B. das verschlungene A. R. (Augustus Rex), und der Aeskulapstab. Erst in der folgenden Periode behaupten sich die Kurschwerter in ausschliesslicher Geltung.

Die zweite Blüthezeit Meissens, welche der ersten unmittelbar folgte, ist durch den endlich auch hier zur Herrschaft gelangten Rococostil gekennzeichnet. Sie umfasst, von den Unterbrechungen durch den zweiten schlesischen und den siebenjährigen Krieg abgesehen, etwa die Jahre 1740—74.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)



Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Sowohl Herold's, wie in noch höherem Maasse Kändler's Einfluss greifen noch weit in sie hinüber und schon vor ihrem Ablauf macht sich mit zeitweiligem Sinken der schöpferischen Kraft ein Eindringen neuer, den antikisirenden Stil vorbereitender Formen bemerkbar.

Der gemalte Decor ist in dieser Periode ein überaus mannigfacher. Die naturalistischen Blumen haben die Steifheit abgeschüttelt, welche ihnen in der vorigen Periode anhaftet, und zeigen jene lockere, zerflatterte Zeichnung und jene leichte, das Weiss des Grundes für die Lichter voll ausnutzende Malweise, welche die „Meissener Blumen“ typisch und zu einem Vorbilde für unzählige andere Manufacturen gemacht haben. Das echte Rosenroth wird dabei nie erreicht; alle rothen Blumen haben einen Stich in's Lilafarbene und bewahren diesen auch noch zu einer Zeit, wo Berlin und Höchst bereits über das schönste Karmin verfügen. Die Chineserien treten zurück und verschwinden bald. Die Watteau-Figuren beherrschen das Feld: lebensfrohe jugendliche Menschen in den halb zeitgenössischen, halb idealen Gewändern, in welche Antoine Watteau seine fröhlich geniessenden Menschen zu kleiden liebte. Im Freien tanzend, musicirend, zu einfachem Mahle unter Bäumen gelagert, in verliebtem Geplauder lustwandelnd oder unter Büschen kosend, sind sie ebenso bezeichnend für die gesellige Kultur der Zeit, welche dieses Genre schuf, wie schicklich zum Schmuck der Thee- und Kaffee-Service, daher sie fortan auch in dem eisernen Bestand der Porzellankunst verblieben. Dass in einem verliebten Zeitalter die Amoretten auch am Porzellan ihres holden Amtes walten durften, versteht sich. Aus der voraufgehenden Periode erhalten sich die Bilder aus dem Soldatenleben und die Jagdscenen. Die Landschaften, oft in zartester Ausführung, erscheinen zunächst nur als Hintergründe für das Leben der Menschen und Thiere. Die Landschaft an und für sich findet erst in der folgenden Periode erhöhte Bedeutung. Wichtig ist aber, dass jetzt die Landschaften nicht mehr wie in der ersten Zeit umrahmt erscheinen, sondern frei gemalt, wobei der feine Geschmack, mit welchem in den Vordergründen der Abschluss durch steife Linien vermieden und durch natürliche Gebilde vermittelt ist, besondere Beachtung verdient. In den Vogel-Malereien tritt eine neue selbstständige Verzierung auf. Trotz der farbenschönen Wiedergabe vieler bunter heimischer und exotischer Vögel fehlt es denselben an echtem Leben. Sie erinnern, wie sie da auf ihrem kurzen Bäumchen sitzen, gar zu sehr an ausgestopfte Vorbilder der Sammlungen oder Tafeln naturgeschichtlicher Werke — ein Vorwurf, der in noch höherem Grade die Vogelmalereien auf Porzellan im letzten Drittel des Jahrhunderts trifft, nachdem von 1770 an Buffon's illustrierte Naturgeschichte farbige Vorzeichnungen geboten hatte. Künstlerisch werthvoller sind noch die Phantasie-Vögel Meissens, welche frei von gelehrtem Zwang nur aus decorativen Absichten componirt und colorirt wurden. Die einfarbigen Gründe finden weniger oft Verwendung. An ihre Stelle treten mosaikartig gemalte Grundmuster, rothe, blaue, grüne. Häufig überzieht ein abgetönt gemaltes, mit Gold gehöhntes Schuppenmuster die Flächen ausserhalb der mit Rococo-Motiven unsymmetrisch umrandeten Bildfelder oder wenigstens die Mündungsgränder der Gefässe, eine damals „Mosaik“ genannte Verzierung.

Die Formen der Gefässe gestalten sich unter dem Einfluss des Rococo mit seinem Muschelwerk immer bewegter und capriciöser. Die

schon in den ersten Versuchen Böttger's vorgebildete Verzierung mit Blumenzweigen und Gebilden, deren einzelne Bestandtheile aus freier Hand geformt, oder aus Hohlformen gedrückt und mit Porzellanschlicker zusammengeleimt sind, verbindet sich mit den unregelmässigen Grundformen und den regellosen Ornamenten des Rococo zum Schmuck grosser Ziervasen, von Uhrgehäusen, Tafelaufsätzen, Kandelabern, Kronleuchtern, Spiegelrahmen und hat um so dauerhafteren Erfolg, als diese Formen den eigenthümlichen Bedingungen der Technik aufs beste entsprechen. Diese Richtung galt jedoch im Allgemeinen nicht für die Gebrauchsgefässe; für die Kaffee- und Theeservice kamen einfach geschwungene glattwandige Formen in Aufnahme und blieben in der Mode, bis sie durch die geradlinig profilirten Gefässformen der folgenden Periode verdrängt wurden.

Die Blaumalerei fand keine weitere künstlerische Entwicklung, desto grössere Ausdehnung aber für Gebrauchsgeschirre mit einfachen, den chinesischen Vorbildern nachgebildeten Mustern, von denen einige solchen Beifall fanden, dass sie

von den meisten anderen Fabriken nachgeahmt wurden und heute noch in Meissen ganz fabrikmässig nachgepinselt werden. Bekannt sind das etwas magere Blaublümchen-Muster, welches später besonders in Kopenhagen beliebt war, das Tischchen-Muster und das Zwiebelmuster, welches die anderen alle überholt und in sehr verrohter Form überlebt hat. Seinen Namen trägt es von den am Rande abwechselnd nach innen und aussen wachsenden kurzen Zweigen, deren dicke Früchte, herzförmige Pfirsiche und aufgebrochene runde Granaten, man einer oberflächlichen Aehnlichkeit halber als Zwiebeln ansprach.

Eine Specialität der fabrikmässigen Arbeit wurden in dieser Periode auch die kleinen halbkugeligen Tässchen, aus denen die Türken den schwarzen Kaffee trinken. Im Jahre 1732 wird die erste türkische Bestellung auf 1500 Dutzend Türkenköpfchen erwähnt und in den Preisverzeichnissen der Fabrik werden diese in zahlreichen Sorten aufgeführt. Das Verzeichniss von 1765 zählt über 50 Sorten „Türken-Copgen“, ungerechnet die unterschiedlichen Grössen.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)



Kännchen aus Porzellan, bemalt mit bunten Blumen. Meissen, Mitte des 18. Jahrhunderts.  
 $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Von höchster Bedeutung sind die Leistungen der figürlichen Plastik in dieser Periode. Neben Kändler, welchem die hervorragendsten grösseren Modelle von Figuren und Gruppen zugeschrieben werden, schuf eine Anzahl anderer Bildhauer viele Hunderte reizvoller Modelle von schier unübersehbarer Mannigfaltigkeit.

Bis zu seinem Sturze i. J. 1763 stand Graf Brühl an der Spitze der Verwaltung. Die nachfolgende Zeit wird hinsichtlich des Geschmacks durch das Eindringen antikisirender Elemente gekennzeichnet und auch äusserlich durch die veränderte Marke mit dem Punkt zwischen den Schwertern. In dieser Uebergangszeit machte sich der Einfluss des 1764 zur Leitung der Malerschule berufenen Dresdeners C. W. E. Dietrich geltend. Dieser suchte durch Gemälde und Kupferstiche „einen richtigeren Geschmack als den bisherigen einzuführen“, da bisher „lediglich nach modernen Phantasien gearbeitet und das wahre Schöne und Antike ausser Acht gelassen“ worden war. Mit solchen Grundsätzen bereitete er vor sowohl die falsche Richtung, welche die Bildermalerei auf das Porzellan übertrug, wie den antikisirenden Geschmack, welcher in der folgenden Periode zum Siege gelangte. Der Höhepunkt der Manufactur war zu Dietrich's Zeit schon überschritten, wenngleich gute Ueberlieferungen noch lange fortwirkten.

Um diese Zeit finden wir auch einen Franzosen, den vom August 1764 bis März 1765 versuchsweise beschäftigten, am 1. April 1765 fest angestellten Pariser Acier, unter den Modelleuren. Nach den Zeichnungen seines Landsmannes Huet schuf er schon i. J. 1765 die Folge der französischen Ausrufer „Cris de Paris“ in mindestens 29 Einzelfiguren, und ihm wird auch das Affenconcert mit 18 (oder 22) Musikern und Sängerinnen und einem Capellmeister zugeschrieben. Acier ist Meissen bis an sein Lebensende treu geblieben und 1799 als dessen Pensionär gestorben. Die überwiegende Mehrzahl der Modelle auch der Rococo-Periode darf aber für die deutsche Kunst in Anspruch genommen werden.

Aus dem ersten Jahr der Leitung Dietrich's, 1765, liegt ein gedrucktes Preisverzeichniss vor, welches wir der Güte des Herrn Prof. C. A. von Drach verdanken. Wir entnehmen demselben die nachfolgenden Angaben. Dabei ist jedoch zu beachten, dass dies Verzeichniss die umfangreiche Production der Fabrik, besonders was die Figuren und Gruppen betrifft, nicht annähernd erschöpft. Weder werden die kostbarsten grossen Prunkstücke noch die älteren Modelle aufgeführt. Es handelt sich offenbar nur um die gangbare Handelswaare; immerhin ist die Liste von grosser Wichtigkeit für die Geschichte der Manufactur.

Ein completes Caffee-Service bestand damals — 1765 — aus 12 (niedrigen) Caffee-Tassen, 6 (hohen) Chocolate-Tassen, einem Spülnapf, einer Caffee-Kanne, einer Milchkanne, einem „Thé-pot“, einer Einsatzschale, einer Zuckerdose und einer Theebüchse. Derartige Service führt das Verzeichniss nur mit Blau oder mit wenigen Farben in gewöhnlicher Weise bemalte in 24 verschiedenen Sorten auf, ungerechnet die kleineren Unterschiede, je nachdem die Ränder weiss, braun oder golden sind. Von den meisten dieser Sorten giebt es eine geringere „Mittelgut“ und eine bessere „Gute Sorte“. (Die im Folgenden eingeklammerten Zahlen geben die Preise der Liste für die „Gute Sorte“ in Thalern an.) Am billigsten ist das „glatte blaue“ Service (19 $\frac{1}{3}$ ); ihm folgt das „gerippte blaue“ (21 $\frac{1}{3}$ ); bei beiden haben wir nur an Blaumalerei mit chinesischen Blumenmustern zu denken, denn als nächste Sorte folgt das Service

mit „blauen deutschen“, d. h. naturgemässen Blumen (33). Als „neue Malereien“ werden dann aufgeführt „blau mit 4 Schildern, gerippt, gemalten Rand inwendig“ (35), „blau, glatt, mit Blumen und Insecten“ (30), „blau, zweifach gerippt, mit Guirlanden und Blumen“ (33), „blau, einfach gerippt, mit Früchten und Blumen“ (35), „blau, mit gemalten Kindern à la Raphael“ (35). Dann folgen die „braunen“ Service, d. h. solche, deren Gefässe aussen mit kaffeebrauner Glasur, innen mit Blaumalerei versehen sind, entweder gerippt ( $21\frac{1}{3}$ ) oder glatt ( $19\frac{14}{34}$ ). Ebenso die „Paille“-Service, welche aussen gelblichgrau glasirt, innen blau gemalt sind, gerippt ( $26\frac{10}{34}$ ) oder glatt ( $24\frac{30}{34}$ ). Weiter die „weiss belegten“ Service, mit indianischen d. h. chinesischen Blumen ( $35\frac{1}{3}$ ) oder mit Weinlaub (40); die glatten Service „mit bunten oder purpur natürlichen Blumen“ ( $34\frac{10}{34}$ — $45\frac{1}{3}$ ); die Service mit „indianischer Mahlerey“ in folgenden Abarten: „mit Tischchen ohne Gold“ (36), „gerippt, mit purpurnen Kornähren“, „mit purpurnen Felsen“, „glatt mit purpurnen indianischen Blumen und braunem Rand“, „mit Tischchen mit Gold, blau und roth“ ( $39\frac{1}{4}$ ); die Service „Ordinair Ozier“ und „Ordinair Brandenstein“ mit natürlichen Blumen (37 bzw. 52 je nachdem der Rand weiss oder braun), „Neu-Ozier“ und „Neu-Brandenstein“ mit natürlichen Blumen (40 bzw. 56, je nach dem Rande wie vorst.) Unter „Ordinair Ozier“ ist jenes Modell zu verstehen, bei welchem der Rand der Teller oder Gefässe eine geformte, ein einfaches Geflecht nachahmende Verzierung zeigt. Beim „Neu-Ozier“ wird das Geflecht durch Falten oder Riefeln unterbrochen, welche in schräger Windung vom inneren zum äusseren Tellerrand hinziehen und entsprechend auch an den Rändern der Hohlgefässe sich finden. Beim „Brandenstein'schen Muster“ wechseln auf dem Rande glatte Flächen mit solchen, welche ein geflechtartiges Reliefmuster zeigen. Das „Neu-Brandenstein“ verhält sich zum einfachen Brandenstein wie das „Neu-Ozier“ zum „Ozier“.

Ein besonderer „Preis-Courant von denen bunten Porcellainen mit Vergoldung und feiner Mahlerey“ führt über ein halbes hundert verschiedener Caffee-Service auf, von denen hier nur die wichtigsten erwähnt seien. Glatte mit goldenem Rand erscheinen „mit purpur oder bunten natürlichen Blumen“ ( $62\frac{1}{2}$ ), „mit purpur Federvieh“ ( $62\frac{1}{2}$ ), „mit bunten natürlichen Vögeln in  $\frac{3}{4}$  Mahlerey“ ( $81\frac{1}{4}$ ), „mit emall. grünen oder blauen Blumen bemalt“ (70). Die Service, deren Ränder dem Modell „Ordinair Ozier“ oder „Ordinair-Brandenstein“ entsprechen, werden mit natürlichen bunten Blumen ( $68\frac{3}{4}$ ), mit bunten Früchten ( $81\frac{1}{4}$ ), mit emallirten blauen oder grünen Blumen (75), mit natürlichen Vögeln (100) bemalt. „Neu-Ozier“ oder „Neu-Brandenstein“ mit natürlichen bunten oder purpur Blumen (75), mit bunten Früchten ( $87\frac{1}{2}$ ), mit natürlichen Vögeln ( $106\frac{1}{4}$ ), mit Guirlanden und Früchten (120). Zwei weitere Modelle werden bezeichnet als mit „Gotzkowsky erhabenen Blumen“ — es zeigt auf dem Rand vier Blumenzweige, im Spiegel einen Blumenkranz in fein ciselirtem Relief — und als „mit Dulong's Relief-

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)



Theebüchse mit Dulong's Reliefzierathen und bunten Vögeln. Meissen, ca. 1750.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Zierathen“. Bemalt erscheinen sie ordinairement mit natürlichen Blumen und goldenem Rand ( $81\frac{1}{4}$ ), mit natürlichen Blumen in mit Gold umzogenen Schildern ( $112\frac{1}{2}$ ). Endlich wird noch als Modell erwähnt das Service mit „Marseille-Zierathen“, deren Eigenthümlichkeit — vielleicht Marseiller Fayence-Tellern nachgeahmt — in länglichen, von flachen symmetrischen Blattranken umrandeten Bildfeldern auf den Gefässrändern bestand. Dieses Modell kommt vor mit natürlichen Blumen und Früchten ( $125$ ) oder mit natürlichen Vögeln und Früchten ( $148\frac{3}{4}$ ).

Die feinsten Malereien wurden jedoch nicht auf den mit geformten Relief - Verzierungen ausgestatteten Services, sondern auf den ganz glatten Gefässen ausgeführt, deren Flächen dem Maler freieren Spielraum boten. Solche glatten Service werden aufgeführt als grün, gelb, purpur oder roth glasirt mit vergoldeten Schildern, in denen Blumen ( $92\frac{1}{2}$ ) oder Früchte ( $105$ ) gemalt sind. Ferner



Teller mit Marseille-Zierathen, im Spiegel Federvieh in Purpuralerei.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

als glatt, mit goldenem Rand, mit purpur Reifen und bunten Blumen-Ranken umwunden ( $68\frac{3}{4}$ ), mit purpur Reifen und Guirlanden ( $75$ ), mit natürlichen Blumen und Mosaique ( $92\frac{1}{2}$ ), worunter jene, an Meissener Porzellanen häufigen rothen, grünen oder blauen Einfassungen mit schuppenartigen Grundmustern zu verstehen sind. Die folgenden Malereien kommen immer in zwei Ausführungen vor, einer billigeren „ohne Mosaique“, einer theuereren „mit Mosaique“. So finden wir natürliche hunte Früchte ( $75-105$ ), natürliche Vögel ( $93\frac{3}{4}-123\frac{3}{4}$ ), Bauern ( $112\frac{1}{2}-142\frac{1}{2}$ ), Einzelfiguren en Treillage d. h. umgeben von blumendurchwachsenem, laubenartigem Lattenwerk und „Bauern Erfurths Mahlerer“ (?) ( $143\frac{3}{4}-173\frac{3}{4}$ ), Landschaften ( $131\frac{1}{4}-161\frac{1}{4}$ ), Jagden ( $135-165$ ), Bataillen ( $140-170$ ), Watteauische Figuren ( $168\frac{3}{4}-198\frac{3}{4}$ ), Watteauische Figuren mit zwei Parthien ( $218\frac{3}{4}-248\frac{3}{4}$ ), fliegende Kinder ( $168\frac{3}{4}-198\frac{3}{4}$ ), Früchte mit fünf hängenden Guirlanden ( $112\frac{1}{2}-142\frac{1}{2}$ ), und Viehstücke ( $240$ ). Den Beschluss macht ein Modell „En Rose“, natürlich staffirt mit natürlichen Blumen ( $112\frac{1}{2}$ ). Man ersieht daraus, dass damals die Fabrikpreise des Meissener Porzellans recht hohe waren — nicht viel niedriger, als sie bis vor wenigen Jahren noch im Antiquitätenhandel galten.

Für die Tafel-Service sind keine Gesamtpreise angegeben, immer nur die Preise der Stücke, aus denen man sich die Service im einzelnen Fall nach Bedarf

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

zusammenstellte. Erwähnt werden Speiseteller, Suppenteller, Schüsseln, Saladieren, Compotieren, ovale und runde Terrinen, Bratenschüsseln, Saucieren, Butterbüchsen, Butterstecher, Salzfasschen, Messerhefte, Speiselöffel, Senflöffel, eine complete Plat de Menage aus 11 und aus 6 Stücken, Punschnäpfe mit und ohne Deckel, Punschlöffel, Vorlegelöffel, Tafelleuchter, Handleuchter, am Rand durchbrochene Teller, Confectblätter mit Asthenkeln als Pappelblätter, als Sonnenrosen, als Krautblätter, als Doppelblätter, ovale und runde Körbe, — durchweg Gefässe und Geräthe, welche auch auf unseren heutigen Speisetafeln gebräuchlich sind. Die Modelle führen dieselben Bezeichnungen wie bei den Kaffee-Service, jedoch ist die Auswahl der Malereien eine geringere, da die Bataillen, die Watteauschen Figuren, die fliegenden Kinder, die Viehstücke hier fortfallen. Wir finden Blaumalereien auf glattem oder geripptem Porzellan, ordinäre, d. h. chinesische Muster oder blaue „teutsche“ Blumen. Besonders erwähnt wird ein Service, am Rande mit gemalten hängenden Guirlanden, in der Mitte spielende Kinder à la Raphael. Ferner natürliche bunte Blumen auf glattem Modell, auf ordinar und neu Ozier, auf ordinar und neu Brandenstein, auf Gotzkowsky Dessin, auf Dulong's Zierathen, auf Marseille-Zierathen. Desgleichen purpur und grüne Blumen, Früchte, Blumen und Früchte, Vögel, Vögel mit hängenden Guirlanden.

Als diverse Porcellaine, welche unter kein Assortiment gehören, werden aufgeführt grosse Waschbecken nebst Giesskannen, grosse Suppen-Näpfe nebst Schalen, grosse Bouillon-Coppen nebst Schälchen, Suppentöpfchen nebst Einsatz-Schälchen, alle diese in den verschiedensten Mustern und Malereien, wie sie bei den Service erwähnt sind. Ferner, jedoch nur glatt mit natürlichen Blumen und goldenen Rändern, Schalen, Dintenfässer, Streusandbüchsen, Glocken und Federhalter zu Schreibzeugen, Seifkugel- und Pomadebüchsen, Pots de Chambre. Ebenso decorirt ein grosser Thee-Kessel, beschlagen, mit durchbrochenem Postament und Spiritus-Lämpchen (45); ferner ein Uhrgehäuse nebst Postament mit Flora und 2 Kindern und einer gemalten Partie (50), eine andere Uhr mit Flora nebst 1 Kind und 2 Watteau-Partien in zwei Grössen (40—80), eine dritte Uhr mit Blumenbouquet, mit 3 Figuren und Blumen geziert (40). Endlich etliche besondere Schreibzeuge, eines über und über Ozier, also ganz mit geformtem Geflechtmuster, bestehend aus einer Schreibschale, 2 Schreibzeugen, 1 Glocke, bemalt mit natürlichen Blumen (11); ein zweites chinesisches mit Figur mit Parasol, zu 5 Stücken (40), eines aus 18 Stücken mit Figur mit Potpourri (50), eines mit staffirten und vergoldeten Muschelzierathen, bestehend in 1 Schale, 2 Figuren mit Väschen zu Federn und rother Dinte, 2 Schreibzeugen, 1 Glocke (27).

Sehr inhaltsreich ist die Liste der „Galanterien“. Sie beginnt mit 15 unterschiedlichen „Spiritus-Fläschgen“ d. h. Riechfläschchen, dabei solche als Figuren ohne nähere Beschreibung (3½), als Mönch (5) und als Pflaume (1). Schwammbüchsen werden mit Blumen, Figuren oder Landschaften bemalt (1—3). Degengriffe in fünferlei Art (2—5), Couteaugriffe mit Blumen (3½), mit Landschaften oder Figuren (10!). Stockknöpfe von 10 Arten (bis zu 5½), Stockhaken von 9 Arten, dabei Haken mit Gesicht, Landschaften und Figuren (6), mit Flohrkappe mit Blumen (5½), Tabakstopfer als „Jungferbeinchen“, als „Lautpfeifgen“, als Figürchen, Etuis zu Zahnstochern, zu Instrumenten mit Figuren oder Landschaften (14), Taschenuhrgehäuse (20), Nadelbüchsen als Spargel, als Figürchen, als Windelkinder, Etuis als Spargel, Fingerhüte, „Perloquen“, „Ohr-Pendeloquen, die Garnitur von 8 Stücken“, „Ohr-Rosen“ mit Blumen, Camisol-Knöpfchen, Paternoster von 60 kleinen und 12 grossen Perlen nebst einem Kreuzchen (15), Schützchen [Webeschiffchen] und Seidewindchen für weibliche Handarbeit (4—8), Scheeren-Futterale (3—4), Tabaksköpfe, u. A. mit Frauengesicht, mit Gesicht als Pole oder Husar, als Bakchus oder Türke, Tabatieren in 34 Sorten, als Früchte (5), im Deckel Figuren oder Landschaften, auswendig mit



Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Blumen oder Früchten (17—18), mit Wouvermann oder Prospecten (34—38), mit ovidischen Figuren (36—40), inwendig mit „Historien en Mignatur“, auswendig mit Figuren oder Prospecten (78—88). Blümchen, wie sie z. B. zur Ausschmückung von metallenen Kronleuchtern verwendet wurden, zu 6 Groschen bis 1 Thaler und mehr.

Am interessantesten ist der „Preiss-Courante von verschiedenen Porcellain-Figuren und Groupen, auch Thieren und Vögeln, nach Proportion der Höhe und Grösse“. In alphabetischer Ordnung, wobei jedoch öfters ein und dieselbe Figur unter verschiedenen Stichwörtern wiederholt auftritt, zieht ein ganzes Heer von Statuetten und Gruppen an uns vorüber.

Von den olympischen Göttern erscheinen Apollo auf dem von 4 Rossen gezogenen Sonnenwagen (45) und Neptun, vor dessen Wagen 4 Seepferde gespannt sind (45), Juno, gezogen von zwei Pfauen (38) und Venus, von einem Schwanenpaar (35). Wir sehen Bakchus mit dem auf seinem Esel reitenden Silen in einer Gruppe von 4 Figuren (30), nochmals in einer Gruppe von 3 (45), und in einer solchen von 5 Stücken wird die Geburt dieses Gottes dargestellt (75.) Pluto entführt Proserpina (20 und 30), Juppiter in Stiergestalt die Europa (30). „Apollo mit Baum“ (25) erscheint als Seitenstück einer Gruppe der „Musen mit Baum“ (25); einandermal zusammen mit Daphne in kleiner Ausführung ( $8\frac{3}{4}$ ); Merkur in Wolken sitzend (10) oder stehend ( $6\frac{1}{4}$ ); auch Pluto, ( $3\frac{3}{4}$ ) und Neptun ( $3\frac{3}{4}$ ); ovidische Figuren finden sich ohne nähere Bezeichnung in verschiedenen Grössen ( $3\frac{1}{6}$  bis 15), weiter ein Centaur, auf dem Cupido reitet ( $18\frac{3}{4}$ ), der Riese Atlas mit der Himmelskugel (20) und Satyrn auf Postamenten ( $12\frac{1}{2}$ ). Als Kindergestalten treten Herkules mit Omphale am Spinnrocken (8) und Zephyr und Flora mit Guirlanden auf (8).

Die alte Geschichte ist nur durch zwei Gruppen vertreten: Aeneas, der seinen Vater Anchises auf dem Rücken trägt (20 u.  $37\frac{1}{2}$ ) und den „Sabinen-Raub“ (15 u.  $22\frac{1}{2}$ ); die neuere nur durch eine einzige Gruppe von 2 Stücken „Jeanne d'Orleans mit Medaille“ (30).

Von biblischen Gestalten sehen wir nur Apostelfiguren von 15 bis 20 Zoll Höhe mit oder ohne Postament (50 u.  $62\frac{1}{2}$ ) oder in kleiner Ausführung (20), sowie Crucifixe, ganz grosse, einzeln nebst Totenkopf und Knochen (60), ganz kleine einzelne mit Kreuz (5) und in mittleren Grössen, auch mit einer auf dem Berge knienden Maria Magdalena (20).

Zahlreich erscheinen die Allegorien: die Elemente, als Gruppen (15) oder einzeln (5), erstere als nackte auf flachem Erdsockel sitzende Frauengestalten, begleitet von je zwei nackten Kindern in sinngemässer Thätigkeit.

Mannigfaltiger gestaltete man die Jahreszeiten: als 2 grosse Gruppen von je 2 Kindern (30), oder in 4 Gruppen, jede von 4 Kindern (25), als Kinder mit Guirlanden (5), als sitzende Kinder (5), als stehende ( $3\frac{3}{4}$ ), als Büsten auf Postamenten ( $12\frac{1}{2}$ ), als Termen ( $2\frac{1}{2}$ ) oder als Aufsätze mit 3 ovidischen Figuren, in Wolken nebst Postament, 14 Zoll hoch (50). Im Ganzen zählt das Verzeichniss von 1765 allein 13 Folgen der vier Elemente auf.

[Die Gruppen von je 4 Kindern dürften dieselben sein, welche wir unter den heutigen Modellen der Fabrik auf flachen Rococosoekeln, Blumen windend, das Korn schneidend, Trauben lesend, am Kohlenbecken sich wärmend, vorfinden. Das Gleiche gilt von den Gruppen, welche je zwei Jahreszeiten unter der Gestalt nackter Kinder Frühling und Winter, Sommer und Herbst vereinigt darstellen. Eine dritte Folge der heutigen Manufactur zeigt die Jahreszeiten unter der Gestalt je eines Knaben und Mädchens in der Tracht des Rococo bei sinngemässer Beschäftigung; im Frühling windet das Mädchen Blumen und hält der Knabe einen Vogel im Käfig gefangen; den sommerlichen Schnitter begleitet eine Lautenspielerin, ein Flötenspieler erfreut die herbst-

liche Winzerin, neben dem winterlichen Jäger wärmt sich das Mädchen am Kohlenbecken. Ausserdem heute noch viele andere Gruppen der Jahreszeiten, mindestens deren zehn verschiedene, dabei mehrere, deren Modelle der antikisirenden Richtung einer späteren Zeit angehören, als diejenige, auf welche die alte Preisliste sich bezieht.]

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Die sonst in der Rococo-Zeit beliebten Figuren der Tageszeiten fehlen in der Liste von 1765. [Die Manufactur hat neuerdings die Lücke ausgefüllt, indem sie die 4 aus je 3 Figuren gebildeten Schilling'schen Gruppen auf der Brühl'schen Terrasse in Porzellan nachgebildet hat, so wenig sich dieselben auch für dieses Material eignen mochten.]

Die 7 freien Künste werden klein als Kinder ( $3\frac{3}{4}$ ), gross als Kinder in 3 Gruppen (zus. 62), in 2 Gruppen von je 3 bezw. 4 Kindern ( $22\frac{1}{2}$ ) und als Gruppen von je 2 Kindern mit ihren Attributen (15) erwähnt; als Einzelgruppe die Astronomie mit drei Figuren ( $18\frac{2}{3}$ ).

Die fünf Sinne erscheinen 12 Zoll hoch mit Ornamenten (25), 10 Zoll hoch ohne Ornamente (20), kleiner als Gruppen von 2 Figuren (20), nur 6 Zoll hoch als Einzelfiguren ( $5\frac{2}{3}$ ).

Die Folgen der Welttheile sind vertreten durch vier ganz grosse Gruppen (50), solche von Mittelgrösse ( $22\frac{1}{2}$ ), durch zwei grosse Gruppen als Kinder (30) und zwei kleine Gruppen mit 2 Kindern (10), endlich durch stehende kleine Figuren ( $6\frac{3}{4}$ ).

Die Monarchien erscheinen als Figuren von 9 Zoll Höhe (15) und als Gruppen (o. P.)

Tugendbilder werden als 6 zöllige Figuren ( $5\frac{2}{3}$ ) ohne Stück-Zahl und nähere Angaben erwähnt; Fama-Figuren in drei Grössen, die grössten sitzend in Wolken (10). Eine Zeit-Figur, grosse Sorte, 13 Zoll hoch, als Uhrgehäuse (50).

Zahlreich sind die Figuren aus dem Landleben; wir finden eine Gruppe von 3 Figuren mit einem Butterfass (20), einen 14 Zoll hohen Schäfer mit Flöte und Baum ( $27\frac{1}{2}$ ), einen  $12\frac{1}{2}$  Zoll hohen Schäfer mit an ihn springendem Hund (25), einen sitzenden und einen stehenden Schäfer ( $22\frac{1}{2}$ ), einen mit der Zither sitzenden, als Seitenstück dazu einen mit der Violine stehenden Schäfer (14), ebenso einen Schäfer mit 3 Hunden und eine Schäferin mit 3 Schafen (10), einen stehenden Schäfer mit Flöte und Hund ( $6\frac{3}{4}$ ), einen anderen mit Dudelsack, Hund und Schaf ( $6\frac{3}{4}$ ), tanzende Schäfer und Schäferinnen, Schäfer als Kinder mit Schalmei und Hund und allerlei kleinere und billigere Figuren ähnlichen Inhalts. Besonders erwähnt werden die französischen Bauern und Weiber, stehend mit Hahn und Henne ( $3\frac{3}{4}$ ), holländische Bauernmädchen, auf Ochsen sitzend ( $3\frac{1}{4}$ ), holländische Bauern und Weiber tanzend (2), Winzer-Junge und Mädchen (5), auf einem Fass stehender Winzer ( $3\frac{2}{3}$ ), und als grössere Gruppe ein Kirschbaum mit Leiter und 4 Figuren (25). Endlich Fischer mit Hamen und klein als Kinder ( $6\frac{1}{4}$ ,  $3\frac{1}{4}$ ).

Von Strassenverkäufern werden erwähnt die 7 Zoll hohen Colporteurs oder Raffträger als Tyroler ( $7\frac{1}{2}$ ), die Citronenhändler grosser Sorte,  $8\frac{1}{2}$  Zoll ( $8\frac{3}{4}$ ) und kleiner Sorte,  $5\frac{1}{2}$  Zoll (5), die „Cris de Paris“ oder Ausrufer von Paris,  $5\frac{1}{2}$  Zoll hoch ( $4\frac{1}{3}$ ). Leider giebt das Verzeichniss weder bei diesen noch bei anderen Folgen von grösserer Stückzahl die letztere an. Sie erwähnt auch nur die Handwerker schlechthin, mit der Höhe von  $5\frac{1}{2}$  Zoll (10), ohne die einzelnen Stücke dieser grossen und interessanten Folge aufzuzählen. Von Gruppen wird aufgeführt: der Jahrmarkt mit 2 Figuren (20).

Vornehme Costümfiguren erscheinen nur in geringer Zahl, als Cavaliere zu Pferde, in vier Grössen,  $4\frac{1}{4}$  bis  $11\frac{1}{2}$  Zoll ( $3\frac{1}{8}$  bis  $22\frac{1}{2}$ ) und als Gruppen: ein Cavalier mit Tabatiere nebst Mädchen mit Vogelneist (10).

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südsseite.)

Die bekannten Characterfiguren der italienischen Comödie fehlen im Verzeichniss von 1765. Als 9 Zoll hohe Figuren erscheinen nur Harlekin und Frau (15) und Pierrot und Frau ( $12\frac{1}{2}$ ). Ohne Angabe der Stückzahl werden Affen-Figuren zu  $5\frac{1}{2}$  Zoll ( $3\frac{2}{3}$ ) mit dem Affen-Directeur zu  $6\frac{1}{2}$  Zoll ( $6\frac{1}{2}$ ), offenbar die Folge der Affen-Musikanten, aufgeführt. Ferner ein Doctor mit Hut und Affen von  $6\frac{1}{2}$  Zoll Höhe ( $7\frac{1}{2}$ ).

Als Gruppen verschiedenen Inhalts werden noch aufgeführt: l'Amour médecin mit 4 Figuren (25), die Amme mit 2 Kindern (25), die Kaufmannsfrau ( $22\frac{1}{2}$ ) und die Leserin mit Spinnrocken ( $22\frac{1}{2}$ ), die russischen Pferde, welche einen Schlitten ziehen, worinnen 8 Personen sitzen, zwei Stück (zus. 31), angeschrirte Pferde, auf welchen ein deutscher Bauer sitzt ( $18\frac{1}{4}$ ), angeschrirte Pferde ohne Bauer ( $12\frac{1}{2}$ ), eine Porte-Chaise nebst Heyducken ( $12\frac{1}{2}$ ), der grosse Sackpfeifer 10 Zoll ( $12\frac{1}{2}$ ) und die ebenso hohe Frau desselben mit der Wiege ( $18\frac{3}{4}$ ).

Soldaten werden, wieder ohne Angabe der Stückzahl, in vier Grössen erwähnt, von 5, 6,  $8\frac{1}{2}$  und 12 Zoll, letztere mit Postament, ( $3\frac{3}{4}$ , 6,  $8\frac{1}{2}$  u. 12); eine Gruppe mit drei römischen Soldaten (20); ein Trompeter zu Pferde von  $5\frac{1}{2}$  und 8 Zoll ( $4\frac{1}{2}$ ,  $12\frac{1}{2}$ ); als Seitenstück ein berittener Pauker von 8 Zoll ( $12\frac{1}{2}$ ); Husaren zu Pferde, klein von  $2\frac{1}{4}$  Zoll ( $3\frac{1}{6}$ ) und gross von  $11\frac{1}{2}$  Zoll ( $22\frac{1}{2}$ ).

Jäger in drei Grössen, zu  $3\frac{3}{4}$  bis 8 Zoll ( $1\frac{3}{4}$  bis  $7\frac{1}{2}$ ) und gross mit Hund zu 13 Zoll (30), zu Pferde nur klein zu  $2\frac{1}{2}$  Zoll ( $3\frac{1}{6}$ ). Matrosen („Matelots“) in zwei Grössen von  $5\frac{1}{2}$  u.  $7\frac{1}{2}$  Zoll (5 bis  $7\frac{1}{2}$ ). Ein sitzender Spanier mit aufwartendem Hund ( $6\frac{1}{4}$ ). Ein Pilgrim in zwei Grössen, 6 u. 8 Zoll ( $5\frac{2}{3}$ ,  $8\frac{3}{4}$ ).

Von exotischen Völkern stehen natürlich die Chinesen obenan. Ein grosser sitzender Chinese von der neuen Sorte erreicht sogar den höchsten Preis von allen Figuren (81). Ihm reihen sich an eine in einer Nische sitzende Gruppe von 2 Figuren ( $18\frac{3}{4}$ ), ein sitzender Chinese mit Papagey in zwei Grössen ( $3\frac{3}{4}$ — $5\frac{2}{3}$ ), eine stehende Chinesin mit 2 Kindern ( $11\frac{1}{4}$ ), eine andere mit Parasol (5). Mohren erscheinen mit Körben vor sich ( $12\frac{1}{2}$ ), ohne Körbe ( $6\frac{1}{4}$ ) oder ein Pferd führend ( $18\frac{3}{4}$ ), Malabaren in zwei Grössen zu 8 und 14 Zoll Höhe ( $8\frac{3}{4}$ —30).

Am zahlreichsten von allen Figuren sind die Kinder vertreten; eine der grössten Gruppen zeigt 7 Kinder bei der Weinlese (37), eine andere 4 um einen Baum tanzende Kinder (35), eine andere 3 Kinder, welche die Lotterie vorstellen (30), eine Gruppe von 2 Kindern stellt die Liebe und Freundschaft vor (15), zwei Gruppen von zwei geflügelten Kindern den Acker- und Weinbau (15) und die Handlung (15), eine Gruppe 3 Kinder mit einem Vogelbauer ( $22\frac{1}{2}$ ), eine Gruppe 2 musicirende Kinder mit Pulpet ( $18\frac{1}{2}$ ) und zwei Kinder bei der Toilette ( $22\frac{1}{2}$ ), eine Gruppe 3 Kinder mit „Galanteriekästel“ ( $18\frac{3}{4}$ ), eine andere 2 mit Guirlanden (15), zwei Gruppen, Seitenstücke, von je 2 Kindern, den Frieden und den Krieg (15), eine Gruppe 2 Kinder auf dem Canapee (15). „Musikalische Figuren“, d. h. musicirende Kinder, finden sich 5 Zoll hoch, nackend, stehend ( $3\frac{1}{6}$ ), als Mädchen sitzend oder stehend ( $4\frac{1}{2}$ ); zu letzteren als Mittelfigur der Folge ein 7 Zoll hoher Apoll ( $5\frac{2}{3}$ ). Ausserdem finden sich Kinder als Vertreter antiker Götter, als allegorische Figuren in bäuerischer Handtierung. Endlich als Cupidos in moderner Verkleidung von zwei Grössen, die kleinere von  $3\frac{1}{2}$  Zoll ( $1\frac{2}{3}$ — $1\frac{5}{8}$ ).

Den Figuren und Gruppen folgen die Thiere, deren 34 verschiedene Arten aufgezählt werden, ausser dem Krokodil („mit oder ohne Kind“), dem Delphin und den Fröschen, und ungerechnet die mit 39 Arten vertretenen Vögel. Fast alle Arten sind in mehrfacher, nicht nur der Grösse nach verschiedener Ausführung vertreten; z. B. die Affen mit Jungen, mit der Kette, die Hirsche liegend, stehend, springend, die Esel mit und ohne Füllen. Eine Auerochsenjagd (25), Hirsch-, Reh-,

Löwen-Jagden, je mit 8 Hunden (25, 23, 24) sind die theuersten Stücke unter den Vierfüsslern. Bei den Vögeln sind dies der auf dem Felsen sitzende Papagey (30), die Mandelkrähe (30), der Lerchenstösser (30) und der Eichelhabicht (30), demnächst der auf dem Ast sitzende Aglaster (20), die Enten von Lebensgrösse (18), die grossen türkischen Tauben (12). Ein Adler von der kleinen Sorte auf Postament kostet 12 Thaler, einer auf Erdsockel von der kleinsten Sorte ist schon für 1 Thaler feil, kleinste Enten, Gänse, Eulen u. dergl. für nur 12 Groschen.

Ueber die Künstler der Modelle zu den Figuren und Gruppen enthält das Verzeichniss von 1765 nur wenige und vorläufig nur zum Theil erklärbare Angaben. Das Poll. neben dem grossen Harlekin und Frau bedeutet sicher und wahrscheinlich auch das P. neben dem grossen Pierrot und Frau den Modelleur Pollich. Das P. neben dem liegenden Gärtner mit Korb, dem Schäfer mit drei Hunden, und der Schäferin mit drei Schafen, dem sitzenden Schäfer mit der Zither und dem stehenden mit der Violine, den fünf Sinnen als Gruppen von zwei Figuren, den Kindergruppen des Acker- und Weinbaues könnten ebensowohl denselben Pollich wie den um dieselbe Zeit beschäftigten Punet bedeuten; das M. neben einem stehenden Gärtner, den Jahreszeiten in zwei Gruppen, jeder von 2 Kindern, den kleinen Musen, den 5 Sinnen als Figuren, den Welttheilen in 2 Gruppen als Kindern liesse sich auf den Modelleur Mathei deuten. Das Eberl. neben den grossen Gruppen der Welttheile und den grossen Jahreszeiten von 2 Figuren ist sicher als Eberlein zu lesen. Das Desf. neben den musikalischen Figuren bedeutet wohl Dessort, welcher nach einer gütigen Auskunft der Direktion der Meissener Manufactur 16 derartige Figuren modellirt hat. Die Abkürzungen oder Namen Stoeckl. neben grossen Jahreszeiten, Eberts. neben Jahreszeiten auf Postament, Wackerb. neben einem Jäger, der neben Gärtnern als Kindern, neben musikalischen Mädchen, sitzenden und stehenden, neben Winzern als Kindern erwähnte Baz., der bei Schäfern als Kinder mit Schalmey und Hund und bei Kindern mit Postament angedeutete B., endlich der Brist. neben ovidischen Figuren auf Postament harren noch der Erklärung. Azier wird nicht erwähnt, wohl aber enthält das Verzeichniss sowohl die Cris de Paris wie die Affen mit dem Directeur. Azier muss daher ausserordentlich productiv gewesen sein, wenn er in dem einen Jahr, welches zwischen seiner versuchsweisen Anstellung und der Ausgabe der Liste lag, auch die letztere Folge geschaffen hat.

Die Periode erneuten Aufschwunges der Manufactur, von welcher uns dieses Preisverzeichniss ein so glänzendes Bild entrollt, folgte unmittelbar auf die auch für Meissen kritische Zeit des siebenjährigen Krieges. Der Beschlag und Verkauf der Porzellanvorräthe durch die preussische Regierung und die von derselben angeordnete Verpachtung des Betriebes an einen Privatmann würden den Untergang der Manufactur zur Folge gehabt haben, wenn nicht der Pächter, Commerzienrath Helbig, durch den Rückkauf der Vorräthe und seine geschickte Leitung der Finanzen der Anstalt dieser über die gefährliche Zeit hinweggeholfen hätte. Das Pachtgeld von 60,000 Thalern im Jahr zeigt, in wie hohem Maasse die künstlerischen Leistungen der damals noch fast ohne Wettbewerb den Markt beherrschenden Manufactur sich auch finanziell lohnten. Aus den statistischen Veröffentlichungen Victor Böhmert's ergiebt sich die Bedeutung der Fabrik auch als Einnahmequelle für die sächsische Regierung schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Bei einem Personalbestande von 33 Köpfen hatte die Fabrik i. J. 1720 nur eine Geldeinnahme von rund 9700 Thalern gebracht; zwanzig Jahre später wird bei einem Personalbestande von 218 Köpfen eine Einnahme von rd. 38320 Thalern

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

erzielt; 1752, wenige Jahre vor dem Ausbruch des siebenjährigen Krieges, werden schon 222 560 Thaler eingenommen; 1765, ein Jahr nach Dietrich's Eintritt, erreicht das Personal den höchsten Stand mit 731 Köpfen, zugleich hebt sich der Verkauf nochmals, so dass 1766 bereits wieder für 221 500 Thaler durch regelmässigen Verkauf erzielt werden. Diese Höhe konnte aber in der Folge nicht behauptet werden, weil die zu Ende der 50er und zu Anfang der 60er Jahre erfolgten Gründungen vieler anderen Porzellan-Fabriken den Absatz beschränkten. Schon 1770 war die Einnahme auf rund 155 870 Thaler gesunken. Im letzten Jahre der Dietrich'schen Leitung, 1774, betrug sie nur noch rund 147 335 Thaler bei einem Personalbestande von 636 Köpfen. Unter der Regierung König August I. konnten von Jahre 1719 bis 1732 als reiner Ueberschuss nur abgeliefert werden rund 27 000 Thaler — ungerechnet das dem König gelieferte Porzellan im Werthe von rund 88 000 Thalern. Während der 30jährigen Regierung seines Nachfolgers August II. betrug die Reineinnahme rund 475 000 Thaler ungerechnet die Porzellanlieferungen, theils an den König von Sachsen, theils an das königliche Haus Preussen (während des Krieges) im Werthe von über eine Million Thaler. Unter Dietrich's und des Grafen Marcolini Leitung sanken die Erträge; während der 46 Jahre bis 1810 wurden nur noch rund 348 600 Thaler abgeliefert, ungerechnet die Porzellanlieferungen im Werthe von rund 241 820 Thaler. Im Jahre 1813 erreichte die Einnahme den tiefsten Stand seit dem Jahre 1725 mit nur rund 24 378 Thalern.

Mit dem Jahre 1774, im welchem der Graf Camillo Marcolini die Oberleitung der Manufactur übernahm, fällt der endliche Sieg der antikisirenden Richtung nahezu zusammen. Aeusserlich kennzeichnen sich die Erzeugnisse der neuen Zeit auch durch den an Stelle des Punktes den Schwertern hinzugefügten Stern. Der geschäftliche Rückgang führte alsbald zur Herabsetzung der Gehälter und Löhne und wurde durch die verminderten Arbeitskräfte wieder befördert. Dennoch sah auch diese Periode Werke von eigenartiger Schönheit entstehen. Einige ihrer Costümfiguren (so die glückliche Mutter und der glückliche Vater) können noch neben dem Besten der vorausgehenden Periode bestehen. Die zunehmende Vorliebe für Figuren aus unglasirtem Biscuit-Porzellan, eine Folge des Studiums der antiken Marmorwerke unter Winckelmann's Führung, gab Anstoss zu manchen neuen, in ihrer Art sehr verdienstvollen Schöpfungen, darunter die 1786 von Jüchzer modellirten drei Grazien, und führte zu einem erneuten Aufschwung der plastischen Arbeit. Die Versuche dagegen, das blaue Jasper-Wedgwood mit seinen weissen Reliefs in Porzellanmasse nachzuahmen, hatten keinen nachhaltigen Erfolg.

In der Staffirung der nunmehr durchweg glattwandigen Gefässe mit ihren pseudo-antiken, oft geradlinigen Profilen, konnte die Magerkeit der Ornamente der herrschenden Stilrichtung nicht überwunden werden. Desto breiter dehnten sich die Bilder aus. Die Landschaften hörten auf, ihres decorativen Zweckes eingedenk zu sein und wurden zu regelrechten Veduten mit beigeschriebener Bezeichnung. Auf Tassen und Vasen drängten sich Bildnisse, fein gemalte der angeseheneren, schwarz silhouettirte der gewöhnlichen Sterblichen. Die Blumenmalereien büssen ihre leichte decorative Weise ein und folgen einer schweren naturalistischen Richtung. Von technischen Neuerungen ist das Gelingen des prächtigen Königsblau

als Scharffeuer-Glasur und eines stumpfen Grün als Unterglasurfarbe zu erwähnen. Mit letzterem wusste man aber decorativ nichts anzufangen und liess es bei dürftigen Weinlaub- und Eichenlaub-Borden an grellweissen Gebrauchsgefässen bewenden.

Gegen das Ende (1814) der Marcolinischen Periode trat ein weiterer Rückgang ein; statt abzuwerfen forderte die Manufactur grosse Zuschüsse. In der Mitte der dreissiger Jahre hob die Besserung an. Ein neuer künstlerischer Geist ist aber weder damals noch in der jüngsten Zeit des Aufschwunges des deutschen Kunstgewerbes in die Räume der Fabrik eingezogen. Sie haftet an den Ueberlieferungen ihrer Glanzzeit, und anhaltende finanzielle Erfolge entheben sie einstweilen noch der Nothwendigkeit, für ihre Werke der kleinen Plastik nach neuen Vorwürfen aus dem Leben unserer Zeit zu suchen.

Bei der Aufstellung unserer Erzeugnisse der Meissener Manufactur und der Porzellane überhaupt sind die Gefässe von den Figuren getrennt und innerhalb jeder Abtheilung die Arbeiten eines bestimmten Zeitabschnittes zu kleineren Gruppen vereinigt worden, für welche theils die vorherrschende Geschmacksrichtung, theils die Bestimmung (Teller!) maassgebend gewesen sind. Hinsichtlich der Entstehungszeit der Gefässe und Geräthe ergeben sich die nachstehenden Gruppen:

#### Steinzeug der Böttger'schen Periode Meissen's (1707—1719).

Vierkantige Flasche mit Stöpsel, rothe Masse ohne Schliff (Gesch. d. Herrn Robert Schneider). — Kleiner Todtenkopf. — Messergriffe.

Maasskrug, rothbraune Masse, schlicht, polirt. — Theetopf, rothbraune Masse, mit hohlgeschliffenen, polirten Facetten (s. Abb. S. 393). — Achkantiger Theetopf, rothbraun, polirt, als Ausguss ein Adlerkopf.

Sechskantiger Theetopf, rothe Masse, mit tiefgeschliffenem, polirtem Bandelwerk, an Griff und Schnauze Delphinsköpfe.

Vierkantiger Theetopf, glänzend schwarze Glasur mit bis auf die rothbraune Grundmasse durchgeschliffenen matten Laub- und Bandelwerk-Grottesken in Art der Glasschnitt-Arbeiten der Potsdamer Glashütte.

Zum Vergleich daneben: Theetopf, rothe Masse, mit erhabenen, grün, weiss und gelb emaillirten Blüthenzweigen, mit der Marke des holländischen Töpfers Ary de Milde, welche früher für diejenige Böttger's galt.

[Das rothe Steinzeug ungewisser Herkunft mit brauner oder schwarzer Glasur und Gold- und Silbermalerei ist im zehnten Zimmer gesondert aufgestellt.]

#### Unbezeichnete Porzellan-Gefässe der Frühzeit Meissen's.

Theetopf von glasiger Masse (ähnlich dem venetianischen Porzellan), an den Rändern mit geformten, dick aufliegenden Blattkelchen, bemalt mit Bandelwerk in Grün, Blau, Gelb, bläulichem Roth.

Drei doppelgehenkelte Tassen, bemalt in Eisenroth, Grün und Braun mit Handwerkern, Landleuten, Wanderern. Das Goldornament der Ränder kalligraphisch verschlungen.

Dreifüssiges Töpfchen, mit Ornamenten und Vögeln in dickaufliegendem, wie eisilirtem Gold. (Diese eigenthümliche Art der Vergoldung wird für venetianische Ueberdecoration gehalten, findet sich aber genau so auf sicher deutschen Gläsern; sie ist vielleicht keine eigene Arbeit der Fabrik, sondern ausserhalb dieser von denselben Arbeitern hergestellt, welche die Gläser vergoldeten. (Geschenk des Herrn Dr. H. Traun.)

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

**Porzellan-Gefässe der Frühzeit Meissen's nach japanischen Mustern.  
a. mit blauer Schwertermarke über der Glasur.**

Tasse, aussen mit blühenden Sträuchern, innen am Rande Drachen und flammende Perlen, im Boden ein rundgelegter Fohovogel. Eingeschliffen die Nr. 322 und das W, mit welchem man die Meissener Fabrikate in der kgl. sächs. Sammlung bezeichnete. — Kanne, aussen mit kleinen Chrysanthemumstauden, innen mit grossen Päonien auf Felsen. Eingeschliffen Nr. 272 W.

**b. mit blauer Schwertermarke unter der Glasur.**

Achtkantige flache Schale, bemalt mit der chinesischen Geschichte vom Knaben (dem späteren Philosophen Mencius), der seinen in ein thönerne Wasserfass gefallenen Spielgenossen durch Zertrümmern des Fasses rettet. — Zwei Schalen mit missverstandenen Prunus, Kiefer, Bambus (drei glückbedeutenden Pflanzen der japanischen Zierkunst) hinter einer Gartenhecke aus Reisigbündeln. — Teller mit Päonienbüschen an Felsen und Gartenhecken und fliegendem Foho-Vogel.

Zwillingsflasche, nach Art der italienischen gläsernen Zwillingsflaschen für Oel und Essig, bemalt mit blauen Zweigen; die Glasur stellenweise misslungen. Grosse Schwertermarke der frühen Form.

**Porzellan-Gefässe und Geräte der Herold'schen Periode 1720—1740.**

**a. Mit Laub- und Bandelwerk-Ornamenten oder chinesischen Motiven.**

Theetopf mit vielfarbigen Jagdszenen (Sauhatz und Imbiss im Walde), in Einfassungen von eisenrothem und goldenem, leichtem Laubwerk mit lila, kupferig glänzenden Feldchen; am Ansatz der Dille eine Löwenmaske. Bez. K. P. M.

Untertasse vom Schwanenservice des Grafen Brühl, mit Schwänen und Reiher im Schilf in zartem, feinciselirtem Relief; der Rand mit chinesischen Blümchen und dem Brühl'schen Wappen. — Vom selben Service eine nicht decorirte Schüssel (Geschenk des Herrn Ed. Behrens sr.). — Schwertermarke wie alle folgenden Stücke.

Saucière vom Sulkowsky-Stein'schen Service (S. Abb. S. 391) bemalt mit dem Doppelwappen.

Teller, bemalt in bunten Farben mit dem fabelhaften Chylin (nach der Abbildung in Kämpfer's Reisewerk) und Streublumen; am Rande das Stammwappen der von Bernstorff.

Doppeltgehenkelte Tasse mit Unterschale, bemalt mit einem Wappen; auf der Rückseite der Tasse feine Chineserie über einem Ornament in Gold, Violett, Eisenroth, mit lila kupferigen Flächen; goldene Spitzenränder. — Becher mit Chineserien, goldener Spitzenrand. Goldnummer 2. — Kaffeekanne mit Chineserien in Einfassungen von goldenem, violettem, eisenrothem Laub- und Bandelwerk mit lila kupferigen Flächen. Goldnummer 21.

Dreifüssiges Töpfchen mit Unterschale, bemalt mit chinesischen Blütenstauden in Blau unter, leuchtendem Eisenroth, Violett, wenig Grün und Gelb über der Glasur.

Teller, Rand mit quadrillirtem Muster in Blau unter Glasur, in ausgesparten Feldern und im Spiegel chinesische Blumen und Figur in Purpur, Eisenroth, Grün mit wenig Gelb.

Bowle nebst Teller, Schneeballmodell, ganz besetzt mit kleinen weissen, gelb und roth gezeichneten Blüten, durch welche sich hellbläulichgrün beblätterte Zweige schlingen. Innen vergoldet, im Deckel feines Hafengebilde. (Geschenk d. Herrn Abr. Phil. Schuldt.)



**b. Mit farbigen Glasuren und Malereien in ausgesparten weissen Feldern.  
Schwertermarke ohne Punkt.**

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Theile eines Service, achtkantiges Modell; Milchkännchen und Tassen auf seegrünem Grund mit Hafenlandschaften und kriegerischen Scenen in goldgesäumten Feldern; Schalen aussen seegrün, innen ähnliche Scenen in Einfassungen von Laub- und Bandelwerk in Gold, Eisenroth, Violett. (Geschenk von Frau Alice Goverts.)

Bowle, blasseegrün, in goldumsäumten Feldern Bauern in Landschaften. Goldnummer 14.

Theetopf, blasseegrün, in goldumsäumten Feldern feine Landschaften mit Figuren in der Zeittracht. Goldnummer 87. (Geschenk des Herrn Generalconsul von Haase.)

Kaffeekanne, lila Grund, mit Landschaften und mit Figuren in der Zeittracht in braunesäumten Feldern.

Henkeltasse, dunkellila Grund, mit feinen Landschaften in schwarz umzogenen Feldern.

Chokoladen-Tasse mit blauer, getupfter Glasur, mit belebten Parklandschaften in Einfassungen von schwerem Laub- und Bandelwerk in Gold mit braunen Schattenlinien.

Zwei Paar Kaffeetassen ohne Henkel, citronengelb, mit bunten Streublumen in weissen, braun gesäumten Feldern. (Gesch. des Herrn Adolf Glüenstein.)

Zwei Paar Kaffeetassen ohne Henkel, schwarz, bezw. dunkelgrau; in weissen, mit goldenem Spitzenwerk eingefassten Feldern belebte Landschaften in Purpur.

(Einzelne Stücke dieser Gruppe gehören vielleicht der folgenden Periode an.)

**Porzellan-Gefässe der Rococo Zeit von 1740—1774.**

**1. Schwertermarke ohne Punkt bis 1763.**

Terrine mit Unterschüssel. Reiches Modell in Rocailleformen; die Terrine mit Voluten-Griffen und 4 schlanken Füßen, auf dem Deckel eine Artischoke und freimodellirte Blumen; bemalt mit kleinen Streublumen in der frühen, gestrichelten Manier und in den Kartuschen mit einem fürstlichen Wappen in Farben und Gold.

Tafelaufsatz in bewegtem, grünehöhtem Muschelwerk, welches in der Mitte zu einem durchbrochenen Kelch auswächst; in der grün, golden und violett gehöhten, mit bunten Blüthenzweigen belegten Platte vier flache Felder mit gemalten Blumen, bestimmt zur Aufnahme von vier Figuren in der Zeittracht, welche die Jahreszeiten darstellen und an offenen Rococo-Vasen sitzen.

Theile eines Kaffee-Service, glattes Modell mit bunten Watteau-Paaren in Landschaften, feinste Malerei. Spülkumme, Theetopf, Theebüchse, sämmtlich mit Goldnummer 83.

Theile eines Kaffee-Service, glattes Modell mit bunten Watteau-Paaren in Landschaften, feine Malerei. 8 grosse Tassen, 8 kleine Tassen, Kaffeekanne, Milchkanne, Theetopf, Einsatz-Schale, Zuckerdose, Theebüchse, sämmtlich mit Goldnummer 1.

Kaffeekanne mit Stiel, bemalt mit leichten bunten Blumen, Griff und Dille mit roth, blassgrün und golden gehöhtem Rococo-Ornament. — Desgleichen anderes Modell, das Rococo rosa und golden gehöht. (S. Abb. S. 399).

Theetopf, Ozier-Modell, mit bunten Streublumen.

Milchkanne und Theebüchse, Modell „Dulong's Zierathen“, bemalt mit bunten Vögeln; Asthenkel, Schnauze als Blumenkelch. (S. Abb. S. 401.)

Tasse nebst Untertasse, blauer Schuppenrand, bemalt mit schräg gewundenen Guirlanden bunter Blumen.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Sauciere, Modell „Dulongs Zierathen“, mit Blumen in Purpur und Grün.  
Suppenteller, glatt, im Spiegel nackte Kinder mit Blumenkranz in Purpurmalerei, Rand mit schmaler blaugrüner Mosaik-Einfassung und purpurnen Guirlanden.  
Dessertteller, Brühl'sches Modell, mit vielfarbiger Bemalung und Gold; im Spiegel Früchte und Blumen, umgeben von grüner Mosaik-Einfassung.  
Dessertteller, Brühl'sches Modell, Rand weiss, im Spiegel bunte Blumen.  
Salznäpfchen, der Rand en mosaïque (blaues Schuppenmuster), bunte Blumen.



Teller „mit spielenden Kindern à la Raphael“ in Blaumalerei.  
Meissen, ca. 1765.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

## 2. Schwertermarke mit Punkt nach 1763.

### a. mit Blaumalereien.

Neun Teller, „am Rande mit gemalten hängenden Guirlanden, in der Mitte spielende Kinder à la Raphael“. Wahrscheinlich kopiert nach den Kupferstichen, welche dergleichen Malereien auf Majoliken im Schatz der Santa Casa zu Loreto darstellen. (Besonders erwähnt in der Preisliste von 1765.) S. d. Abb.

Zwei blattförmige Confectschalen mit ländlichen Trophäen, am Rande Guirlanden, gehören zum Service mit Kindern à la Raphael.

Speinapf hollän-

discher Form mit indianischen Blumen, hohler Griff mit Hundskopf.

Kleine Bowle, indianische Blumen mit Vogel.

Tässchen, aussen paille gerippt, zwischen den Schwertern 2 Punkte.

### b. mit bunten Malereien.

Kaffeekanne und Theetopf, glattes Muster, mit feinen Purpur-Landschaften in leichter bunter Treillage-Einfassung.

Milchkanne, mit vergoldeten Relief-Ornamenten eines im Verzeichniss von 1765 fehlenden Musters, Blumen in Purpur und Olivgrün.

Kleiner Theetopf mit Amoretten auf Wolken in blassgrünem Camayeü. an den Rändern bunte Guirlanden.

Deckeltasse, bemalt in Sèvres-Manier, mit Figuren in hellgrauem Camayeü in rosa Grund mit gravirter Goldeinfassung, daneben purpurne und goldene Streublumen.

Teller, Marseille-Muster, im Spiegel Federvieh in Purpurmalerei, in den hellgrün eingefassten Randfeldern bunte Blümchen. (S. Abb. S. 402.)

Suppenteller, Gotzkowsky-Muster, im Spiegel Flötenspieler und Dame in Landschaft, hellgrün, die Hände und Gesichter naturfarben; auf dem Rand bunte Streublümchen.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Teller, im Spiegel vielfarbige Kinder in Landschaft, mit schmaler grün-weisser Mosaik-Einfassung. Der durchbrochene Rand mit Zickzackstäben, durch die sich grüne Bänder schlingen.

Suppenteller, glatt, mit bunter Malerei; im Spiegel: Futterplatz der Hirsche im Walde, mit Rococo-Einfassung; Rand in grün und weiss gemaltem Mosaik (Flechtmuster), mit Rosen und Palmzweigen in gravirtem Gold.

Salznäpfchen, bemalt mit buntem Fasan in Blumen-Treillage, blauer Mosaikrand.

### c. Plastisch verzierte Gegenstände.

Ein Paar grosse Kirchenleuchter, dreiseitig, an den Volutenfüssen schwere Lorbeerfestons, an dem kannelirten Stamm unten dampfende Rauchfässer, oben das strahlende göttliche Dreieck in Wolken und fliegende Putten. Unbemalt. (Diese Leuchter dienten ehemals auf dem Altar der kath. Kleinen St. Michaelis-Kirche zu Hamburg.)

Riechfläschchen in Gestalt eines Bettelmönches, welcher in der Korngarbe auf seinem Rücken ein junges Mädchen versteckt hat, am rechten Arm einen Korb mit Eiern, in der linken Hand eine Gans trägt. (Geschenk des Herrn Dr. G. Schmidt.)

Kleine Wiege, mit Vergoldung und bunten Blumen, darin auf seidenen Kisschen ein Wickelkind, dieses von Berliner Porzellan.

### Porzellan-Gefässe der Marcolini-Periode Meissen's 1774—1814.

#### Schwertermarke mit dem Stern.

Kleines Service (Cabaret), best. aus ovaler Platte, zwei Paar Thee-Tassen, zwei Paar Kaffee-Tassen, Kaffeekanne, Theetopf, Milchkanne, Zuckerdose, bemalt mit Sträussen natürlicher Blumen; schmale Schuppenränder, Deckel mit Traubenknäufen, eckige Henkel.

Theetopf, mit Blumenmalerei in gelbgehöhtem Grau und Gold; Traubenknäufe, eckige Henkel, an der Dillenwurzel Lorbeerkränze. (Geschenk des Herrn Ed. Behrens sr.)

Deckeltasse, bemalt nach zwei, Gemälde von Angelika Kaufmann wiedergebenden englischen Farbendruckten vom Ende des 18. Jahrhunderts mit zwei Scenen aus Sterne's Sentimental Journey (die wahnsinnige Maria und des Reisenden Begegnung mit derselben) in den eigenartigen, gebrochenen Tönen dieser Drucke mit vorherrschendem röthlichem Braun. Als Deckelknäuf ein Lorbeerkranz; eckiger Henkel.

Deckeltasse, dunkelblau glasirt, in ovalen, mit Blüthenzweigen in gravirtem grünen und gelben Gold bekränzten Feldern die Brustbilder von Abélard und Héloïse in Graumalerei. Als Deckelknäuf ein Lorbeerkranz, eckiger Henkel.

Bechertasse, blassgelb glasirt, in goldgesäumten Feldern Hirtin mit Lamm und trauernde Frau am Grabe. (Geschenk des Herrn Dr. Philipp Hirsch.)

### Porzellan-Gefässe der Periode nach Marcolini, nach 1814.

Tasse nebst Unterschale von antikisirender Form, weiss und gold; die Tasse oben unglasirt mit aufgelegtem, vergoldetem Relief, ca. 1820. (Geschenk des Herrn Jacob Hecht.)

Deckeltasse, eiförmig, mit drei Löwenfüsschen und Schlangenhengel, bemalt mit einer Ansicht Meissen's mit der Albrechtsburg, damals noch Sitz der Porzellan-Manufactur. Auf der Unterschüssel die Feste Königstein, ca. 1830.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Die plastischen Arbeiten der Meissener Manufactur entrollen uns sowohl ein Bild der Wandelungen des Geschmackes im Allgemeinen wie des Costüms im Besonderen während des ganzen 18. Jahrhunderts. In der Frühzeit des weissen Porzellans griffen die Künstler öfters fehl, indem sie dem neuen Stoff monumentale Leistungen zumutheten, für welche er nicht geeignet war. Auch die grossen, zum Gartenschmuck bestimmten Thierfiguren, von denen sich viele in der Sammlung des sächsischen Königshauses erhalten haben, gingen über die stofflichen Grenzen des Porzellans hinaus. Neben solchen Missgriffen lernten die Künstler sich aber bald diejenige Beschränkung auferlegen, innerhalb welcher sie sich zu figürlichen Werken aufschwangen, welche dem Besten an die Seite zu stellen sind, was zu irgend einer Zeit auf dem Gebiete der kleinen Plastik geschaffen worden. Die Arbeiten der guten Zeit erhielten ihren Werth nicht nur dadurch, dass sie als mechanisch getreue Nachbildungen eines von Künstlerhand vorgeformten Modells sich darboten, sondern viel kam noch auf die Arbeit des Nachformers an. Die Modelle der grösseren Figuren und vollends der Gruppen wurden in zahlreiche Theilstücke zerlegt und die Abformungen dieser, nachdem die Masse lufttrocken geworden, mit Thonschlicker zusammengeleimt. Kam es schon hierbei auf die Kunstübung des Formers an, welcher z. B. den Gliedmaassen einer Figur beim Ansetzen an den Körper die ihrem Ausdruck angemessene Stellung geben sollte, so erforderte die Uebearbeitung der zusammengesetzten Theile, erst in nur trockenem Zustande, sodann, nachdem die Masse einem ersten leichten Brande unterzogen worden war, eine Künstlerhand. Wie der Ciseleur das gegossene Metallwerk, so hatte der „Bossierer“ das Porzellanwerk bis in die zartesten Einzelheiten zu vollenden. Dieses erklärt, warum ein und dasselbe Modell, zu anderen Zeiten nachgeformt, so verschiedene Ergebnisse haben kann, warum im Allgemeinen eine plastische Porzellanarbeit desto werthvoller ist, je näher ihre Anfertigung der Zeit liegt, wo ihr Modell geschaffen wurde und wo der Künstler selbst die Uebearbeitung vornahm oder doch beaufsichtigte. Ein gleiches gilt von der farbigen Staffirung der Figuren, welche keine im voraus feststehende war, sondern dem Geschmack des Staffirers und Malers weiten Spielraum liess. Hierauf beruht vollends der individuelle Werth oder Nichtwerth der Nachbildung eines alten Modells in späterer Zeit.

Ueber die Verwendung, welche die in noch unübersehbarer Fülle aus den Werkstätten Meissen's und der jüngeren Manufacturen hervorgegangenen Figuren und Gruppen zur Zeit ihrer Entstehung fanden, sind wir wenig unterrichtet. Zum Theil beruht dies darauf, dass die zusammengehörigen Stücke in den alten Verzeichnissen nur ausnahmsweise als solche genannt sind, und seltener noch sich in dem ursprünglich gewiss vorhandenen Zusammenhang erhalten haben. Gewiss haben viele Figuren und Gruppen einzeln als Schaustücke oder Nippes in den Glasschränken, welche zu Beginn der Rococozeit aufkommen, Platz und Schutz gefunden. Andere haben ihren Stand auf Kaminsimsen oder kleinen Möbeln erhalten oder auf Wandconsolen, welche bald mit der bemalten oder vergoldeten Stuckdecoration der Wände fest verbunden waren, bald Theile von geschnittenen Spiegelrahmen bildeten, bald zu selbstständigen Decorationsstücken gestaltet auftraten. Ein grosser Theil der Figuren und Gruppen fand aber eine aus der Uebung des heutigen Geschlechtes entschwundene Verwendung als

Schmuck der Speisetafel. Entweder gruppirt man die zierlichen, farbigen Figürchen in Verbindung mit Aufsätzen, Blumen- und Obstschalen inmitten der gedeckten Tafeln den Schmausenden zur Augenweide, oder man bediente sich ihrer zur Zierde der Büffets und Beitische mit Schaugerichten für den Nachtsch. Dass bei der Ausstattung fürstlicher Conditoreien Porzellanfiguren eine Rolle spielten, wissen wir schon aus der besonderen Marke K. H. C. W. d. h. Königliche Hof-Conditorei Warschau an manchen alten Meissener Figürchen. Sicher gehörten Porzellanfiguren, besonders die Biscuitfiguren, zum eisernen Bestande auch der gewerbsmässig betriebenen Conditoreien.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

### Meissener Figuren und Gruppen:

#### a. der Herold'schen Periode vor 1740.

**Die Umarmung.** Ein vornehmer Herr umarmt und küsst eine Dame in riesigem Reifrock, auf blümchenbewachsenem Erdsockel; unbemalt. Schwerter o. P.

**Die junge Gärtnerin mit dem Blumenkorb im Schoosse** auf einem Felsensitz; blumenbewachsener Erdsockel; der feste Deckel des Korbes durchlöchert zur Aufnahme von Veilchen. Bemalt. Schwerter o. P. (Aus dem Legat von Fräulein A. E. Chr. Werchau).

#### b. der Rococo-Periode, ca. 1740—1774.

**Das Kartenspiel.** Zwei junge Damen und ein Kavalier sitzen auf hochlehnligen Rococo-Stühlen an einem dreiseitigen Tischchen beim Kartenspiel; während der Herr der Dame zu seiner Linken die Hand küssen will, greift die andere Dame nach dem Einsatz. Flacher Erdsockel mit Blümchen. Unbemalt. Schwerter o. P.

**Zwei musicirende Flügelkinder** auf flachem, mit Rococo-Ornamenten eingefasstem, blümchenbewachsenem Sockel; das eine Kind bläst die Flöte, das andere hält ein Buch, in welchem Noten aus Hasse's „Sinfonia dell' Opera Alfonso Violino I“, und schwingt eine Papierrolle als Taktstock. Bemalt. Schwerter o. P.

**Der Citronen-Verkäufer;** ein junger Mann fasst mit der Rechten die mit Citronen gefüllte Schürze, hält in der linken Hand eine Citrone. Erdsockel, blümchenbewachsen und mit Rococo-Ornamenten. Bemalt. Schwerter o. P.

**Die Kuchenverkäuferin,** Seitenstück zum Citronenverkäufer, trägt über dem linken Arm einen Henkelkorb mit allerlei Backwerk. Bemalt. Schwerter o. P.

**Das Zigeunerweib,** ein kleines Kind in einem um den Rücken gebundenen Tucho, ein grösseres an der Hand; Sockel blümchenbewachsen, mit Rococo-Ornament. Bemalt. Schwerter o. P.

**Ein Kameel,** auf Rococo-Sockel. Bemalt. Schwerter o. P.



Die junge Gärtnerin mit dem Blumenkorb, bemalt. Meissener Porzellan, ca. 1740.  $\frac{4}{5}$  nat. Gr.

## c. der Marcolini-Zeit, nach 1774.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Ein tanzendes Paar mit Blumengewinden, auf Erdsockel mit Rococo-Ornament. Bemalt. (Aus dem Nachlass der Gebrüder Gensler). Schwerter mit Stern.

Die glückliche Mutter; eine junge Dame in reicher Tracht auf einem Sessel, hinter ihr auf der Lehne knieend ein Knäbchen mit Federhut, auf ihrem Schooss ein mit Karten spielendes Kindchen mit Fallhut, daneben auf einem Tabouret ein Knabe. Unbemalt. Eingekratzt E. 69. Als Seitenstück dazu:

Der glückliche Vater; ein junger Herr in Schlafrock und Kappe auf zweisitzigem Sessel; auf seinem linken Knie steht ein Bübchen mit Fallhut, während ein kleines Mädchen, auf seinem rechten Fusse stehend, schaukelt und ein Knabe mit Zöpfchen sein rechtes Knie umfasst; daneben ein Hündchen. Unbemalt. Eingekratzt H. 89. Ovale Sockel mit Canneluren. Schwerter mit Stern, wie alle folgenden.

Die glücklichen Eltern; auf einer lehnenlosen Bank, welche mit Festons geschmückt und unten mit Tüchern verhängt ist, sitzt ein junges vornehmes Paar; die Frau hält ein auf einem Kissen liegendes Kindchen im Schoosse und legt den rechten Arm um den Nacken des sich zum Kinde neigenden Mannes. Hinter der Bank ein Knabe beim Seifenblasenspiel. Ovaler, glatter Sockel. Unbemalt. Schwerter mit Stern.

Die Kupplerin; ein junges Mädchen in reicher Tracht und mit Blumenketten umwunden, wendet sich mit über der Brust gekreuzten Armen verschämt von einer neben ihr kauernnden Alten ab, welche ihr die linke Hand auf die Schulter legt und mit der rechten auf einen umgestürzten Korb mit Eiern deutet, von denen ein kleiner Amor ein zerbrochenes in die Höhe hebt. Ovaler Sockel mit Canneluren. Unbemalt. Schwerter mit Stern. (Als Seitenstück dazu kommt vor eine als „die zerbrochene Rosenbrücke“ bezeichnete Gruppe.)

Kleines Denkmal für „Christian Fürchtegott Gellert. — Diesem Lehrer und Beispiel der Tugend und Religion widmete diese Gesellschaft seiner Freunde und Zeitgenossen, welche von seinen Verdiensten Augenzeugen waren. — Geb. d. 4. Juli 1715. Gest. d. 13. Dec. 1769“. So in Goldschrift an dem Sarkophag; auf letzterem vor Wolken ein Medaillon mit dem Kopf des Dichters, gehalten von zwei allegorischen Frauen, die eine, verschleiert mit Kreuz, die andere jugendliche mit einer Sonne auf der Brust und einem Lorbeerkrantz in der Hand. Unbemalt. Schwerter mit Stern. Eingekratzt F. 90. (Geschenk des Herrn Martin Berendt).

Kleines Denkmal für Christian Fürchtegott Gellert, weiss mit Vergoldung; am Sockel ein trauerndes Weib und ein Flügelknabe, welcher eben die Worte: „Viro immortalis Gellert Sacrum“ geschrieben hat; darüber an einem Obelisk das Medaillon-Bildniss des Dichters und ein fliegendes Kind mit Posaune und Krone; auf der Spitze eine Taube. Schwerter mit Stern.

Die Dame mit dem Brief; eine junge Dame in eleganter, spitzenbesetzter Strassen-Toilette, in der Linken einen Federmuff, hält in der Rechten einen versiegelten Brief. Rococo-Sockel. Bemalt. Schwerter in einem Dreieck eingeritzt. Ende des 18. Jahrhunderts. (Geschenk des Herrn Dr. Heinr. Traun.)

Die drei Grazien; Gruppe von Biscuit; auf glattem, rechteckigem Sockel stehen die drei Göttinnen in leichter Umarmung neben einem rosenumgürteten runden Altar, auf dem sie ihre Gewänder abgelegt haben. Marke eingeritzt: die Schwerter in einem Dreieck, darunter II 71. Nach dem Modell Jüchzer's. Ende des 18. Jahrhunderts. [Diese Gruppe in der Möbel-Abtheilung.]



Bowle von Porzellan, mit vielfarbiger Malerei und Vergoldung, Ränder versilbert. Wien, Du Paquier's Fabrik, ca. 1725.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

### Wiener Porzellan.

Schon acht Jahre nach der Gründung der Meissener Fabrik wurde im Jahre 1718 zu Wien durch den Holländer Du Paquier mit Hilfe von Meissener Arbeitern eine Porzellan-Fabrik begründet, deren künstlerische Leitung der Meissener Emailleur und Vergolder Christoph Konrad Hunger übernahm. Die Fabrik hatte lange mit technischen und finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen und blieb in ihren Leistungen hinter denjenigen Meissen's zurück. Ueber das als ihres besten Malers genannten A. Bottengruber Verhältniss zu der Wiener Fabrik ist nichts bekannt. Er hat Porzellane des verschiedensten Ursprunges decorirt und vor seiner Uebersiedelung nach Wien in Breslau gearbeitet.

Als Du Paquier seine Fabrik nicht mehr allein fortführen konnte, kaufte der österreichische Staat sie im Jahre 1744 mit allen Vorräthen und übertrug ihre Leitung dem Rechnungsbeamten Franz Karl Mayerhofer von Grünbüchel. Auch als „kaiserliche Porzellanmanufaktur“, als welche sie von dieser Zeit an den österreichischen Bindenschild als Marke führte, hatte sie anfänglich wenig Glück. Trotzdem wuchs der Umfang ihrer Production unter wechselnden Directionen sehr erheblich.

Während der ersten Periode hatten die Verzierungen des Wiener Porzellans unter dem Einfluss chinesischer und japanischer Vorbilder und des Ornaments der Spätzeit Ludwig XIV. gestanden. Gegen die Mitte des Jahrhunderts folgen sie dem Rococo, welches mit seinen geschweiften Linien und plastischem Muschelwerk auch die Gefässformen bestimmte. In den Malereien herrschten anfänglich die naturalistischen Blumensträuße und Streublumen in Meissener Art vor, später traten figürliche Malereien, Amoretten, bäurische und bürgerliche Genrebilder im Zeitcostüm mehr in den Vordergrund. Einen selbstständigen Geschmack, welcher die Erzeugnisse der Fabrik vor denjenigen der vielen gleichzeitigen deutschen Porzellan-

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)



Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

fabriken ausgezeichnet hätte, fanden die Wiener Porzellan-Decorateure noch nicht. Er war der folgenden, dritten Periode der Manufactur vorbehalten. Dieselbe begann, als Uebelstände in der Verwaltung, welche durch ein grosses Missverhältniss zwischen der Produktion und dem Absatze hervorgerufen waren, die Regierung im Jahre 1782 zu einer Untersuchung der Lage der Fabrik durch den Director der Wollenmanufactur zu Linz, Baron Konrad von Sorgenthal veranlassten. Entgegen dem Berichte desselben über den Zustand der Fabrik, entschied Kaiser Joseph für ihre Ueberlassung an die Privat-Industrie. Als aber der Versuch eines Verkaufes fehlgeschlagen war, berief er Sorgenthal im Jahre 1784 zu selbstständiger Leitung der Fabrik. Nunmehr wurde mit den alten Waarenvorräthen rasch aufgeräumt, die Lage der Arbeiter fürsorglich verbessert und die Fabrik zu einer wirklichen Kunstanstalt erhoben. Eine Art Kunstschule wurde eingerichtet, in welcher den älteren Künstlern die Bildung der jüngeren oblag und Professoren der Kunst-Akademie als Lehrer und Verbesserer der Arbeiten mitwirkten. Classen für figürliche, für landschaftliche, für Blumenmalerei, für Ornamentik, für Blaumalerei und für das Vergolden wurden eingerichtet. So entstand in der Fabrik eine ganze Schule von Malern, deren Namen uns grösstentheils erhalten sind. Zugleich wurde an der technischen Vervollkommnung gearbeitet, das in leichtem Relief aufgetragene, fein ciselirtem Metallornament ähnliche erhabene Gold durch Georg Perl, eine Reihe anderer Neuheiten (u. A. das schöne Leithner-Blau) durch den Arcanisten der Fabrik Joseph Leithner erfunden. Der Modellmeister Anton Grassi, ein geschickter Bildhauer, trug zur Verbesserung der plastischen Arbeiten erfolgreich bei und leitete die Fabrik auf den neuen künstlerischen Weg des kurz zuvor aufgekomenen antikisirenden Geschmackes, welcher sich in den Arbeiten dieser Fabrik eigenartiger entfaltete, als in irgend welchen gleichzeitigen Arbeiten anderer Porzellanfabriken. Die Formen der in geraden, winkelig zusammentreffenden Linien profilirten Gefässe wurden freilich, wie auch anderswo, wenig ausgebildet, das wieder regelmässig gewordene Ornament aber zum grossen Theil aus pompejanischen Motiven und bei allem Reichtum leicht, anmuthig und zierlich gestaltet und der bildliche Schmuck mit höchster Sorgfalt behandelt. Kurze Zeit wurden auch die Jasper-Waaren Wedgwood's mit ihren weissen unglasirten Reliefs auf gefärbtem Grunde nachgeahmt. Für die plastischen Arbeiten herrschte das weisse, glanzlose Biscuit vor, den unbedeckten antiken Gestalten angemessen.

Nach Sorgenthal's Tod im Jahre 1805 wurde Matthäus Niedermayr Director der Fabrik, in deren Bestrebungen damit jedoch kein Wechsel eintrat. Im Geiste Sorgenthal's fortgeführt, behauptete sie noch ein Jahrzehnt die unter ihm erreichte Höhe, dann aber unterlag sie der geschäftlichen Ungunst der Zeit und der allgemeinen Verschlechterung des Kunstgeschmackes. Hauptleistungen dieser Periode waren Nachahmungen von Tafelgemälden auf grossen Porzellanplatten. In den Formen der Geschirre kamen wohl die griechischen Vasenformen zu mehrerer Geltung, die „leichten Dessins“ aber verschwanden, und an ihre Stelle trat ein schwerer Blumen-Naturalismus. Dasselbe gilt von der Zeit der folgenden Directoren, des Professors der Physik Andreas Baumgartner, des Chemikers Franz Leithner, des i. J. 1856 berufenen Generalprobirers im Münzamt Alexander Löwe.

Technische, auf Verbilligung der Production abzielende Neuerungen, welche unter der neuen, im Jahre 1827 eintretenden Direction des Benjamin Scholz den Niedergang aufhalten sollten, kamen der Güte und dem Geschmack des Fabrikates nicht zu Gute. Mitten in den Versuchen, an die Ueberlieferungen der Blüthezeit wieder anzuknüpfen, wurde die Fabrik im Jahre 1864 auf einen Antrag des österreichischen Reichsrathes, welcher der Staatsfabrik jede Berechtigung absprach, als staatliche Anstalt aufgelöst.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Porzellane der Du Paquier'schen Periode der Wiener Manufactur.  
1718—1744.

Doppelgehenkelte, kannelirte Tasse nebst kannelirter Unterschale, von glasiger, weisser Masse mit dickgeflossener, etwas grünlicher Glasur; unter dem Rand eingeritzt: „Gott allein die Ehre und sonst keinen mehr“, darunter 1719 und ein unleserliches Wort (? 3 M. k.); unter dem Boden nochmals 1719. Versuchstück aus einem der ersten Brände der Wiener Manufactur.

Bowle mit Deckel und Unterschale, bemalt in Eisenroth, Lila, Hellgrün, blassem Blau und Gold mit Laub- und Bandelwerk-Behang, in welchem Blumenkörbe in denselben Farben angebracht. Als Henkel kämpfende Schlangen. Alle Ränder dick versilbert. Als Deckelknopf ein auf goldbefranstem Teppich kauender Türke. Unbezeichnet. (S. Abb. S. 417).

Grosse Schüssel, im Spiegel zwischen grünen Stauden mit eisenrothen, goldgehöhten Lilien und lila Päonien ein hellbrauner, mit eisenrothen, lila und blauen, goldgehöhten Blüten besetzter Mume-Stamm, auf dem ein bunter Vogel sitzt. Auf dem Rande, auch unten chinesische Blüthenzweige mit vorherrschendem Eisenroth und leicht abblätterndem Hellgrün. Unbez. — Gefäss für ein Zwiebelgewächs und Einsatztasse, ohne Henkel, bemalt wie die Schüssel in den, sich von den gleichzeitigen Farben Meissen's leicht unterscheidenden, besonders durch das viele Lila auffallenden Wiener Farben. Unbez.

Spülkumme, bemalt mit reichem goldenen Laub- und Bandelwerk, in welchem kriegerische Trophäen in Eisenroth, Lila, Gelb, Grau, hellem Gelbgrün vertheilt und kleine Bildfelder mit Bildern aus den Türkenkriegen in lila Camayeu angebracht sind. Ueber dem einen Bildchen (Beschiessung einer Festung) das Wappen des österreichischen Kaiserhauses, über dem anderen (Uebergabe einer türkischen Festung) eine Türkentrophäe. Im Innern der Kumme, inmitten einer Trophäe ein Wappen mit steigendem Steinbock in lila Malerei. Unbezeichnet, jedoch von derselben Hand, wie die zugehörige, ebenso bemalte Tasse. Auf letzterer Erstürmung eines Lagers und das Steinbockwappen in Lila zwischen goldenen Ornamenten und Trophäen. Auf der Untertasse eine Lagerscene, umrahmt von unsymmetrischem goldenen Laub- und Bandelwerk mit Trophäen aus Belagerungsgeräthen. Die Untertasse bezeichnet in Gold mit A und B des Malers A. B. Bottengruber, und in Eisenroth mit f. Wrat. 1726., d. h. fecit Wratislaviae 1726. Danach hat Bottengruber, welcher uns 1730 als Porzellanmaler in Wien begegnet, zuvor schon in Breslau Porzellan decorirt.

Porzellane der Mayerhofer'schen Periode der Wiener Manufactur.  
1744—1784.

Einsatztasse, mit chinesischen Stauden und Vogel in Blaumalerei nach Meissener Muster. Marke: Bindenschild.

Tasse nebst Unterschale, hohe Form, mit bunten Blumen und bläulich rothem Schuppenrand. Marke: Bindenschild.

Kaffeekanne, mit bunten Figuren: vornehme Spaziergänger, nach einem Kupferstich des J. E. Nilson. Marke: Bindenschild in Blau und „3“ in Lila.

im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

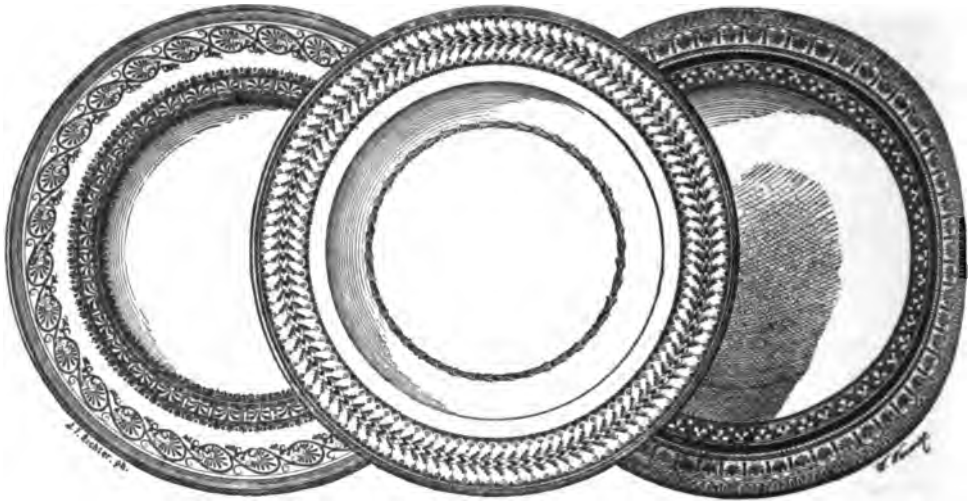
Porzellan der Sorgenthal'schen Periode der Wiener Manufactur.  
1784—1805.

Tasse mit Unterschale, in schwarzem Grund vielfarbige Akanthusranken mit Vasen, Putten und kleinen Medaillons mit Vögeln in Grau auf blauem Grund. Jahresstempel 88, d. h. 1788.

Zwei Suppenteller mit reichem Palmetten-Randmuster in Schwarz, Ockerroth, Weiss und Gold. Jahresstempel 89, d. h. 1789. (S. Abb.)

Ein Suppenteller, Rand durch hellblaue Streifen in Felder getheilt, welche mit zierlichen Akanthusranken in zweifarbigen, gravirtem Gold gefüllt sind. Jahresstempel 89, d. h. 1789.

Ein Suppenteller, Rand mit goldenem Schuppenreif, welchem grüne Zweiglein mit abwechselnd rothen und blauen Blümchen entwachsen. Jahresstempel 90, d. h. 1790. (S. Abb.)



Drei Suppenteller von Porzellan, Wiener Manufactur 1789 u. 90. Durchm. eines Tellers  $24\frac{1}{2}$  cm.

Ovale Schale, Randmuster aus leichten lila und grünen Akanthuskelchen, verbunden durch blaue Ranken und graue Perlschnüre. Jahresstempel 93, d. h. 1793. (Geschenk von Frau Stephanie Dengler.)

Theetopf, königsblaue Glasur mit reicher Reliefvergoldung; im Fries Akanthusornament, von leichten Ranken durchwachsen, in aufgesetztem Blauweiss und Reliefgold. Jahresstempel 93, d. h. 1793. (Geschenk d. Herrn Aug. Fölsch.)

Bechertasse mit lila Lüster-Glasur und reicher Reliefvergoldung. Jahresstempel 98, d. h. 1798.

Sieben Bechertassen, sämmtlich mit dem Jahresstempel 801, d. h. 1801: hellgrüngelbe Glasur, lila Ränder mit Vasen in grünem Camayeu und Goldschildern. Reliefgold; — in eckigen, dunkelviolet eingefassten Goldfeldern bunte und dunkelgrün emailirte Ornamente, vorn ein Amor in Glorienschein, Reliefgold; — blassblaue Glasur, in eckigen Feldern bakchische Züge in graugrünem Camayeu in schwarzem Grund; — blassgelbe Glasur, hellblaue Ränder, in ovalem Feld die aus der Schale trinkenden Tauben nach dem vatikanischen Mosaik, Reliefgold; — blassgelbe Glasur, hellblaue Ränder mit hellgrauen Eich- und Lorbeerzweigen, in ovalem Feld in dunkler Graumalerci das Bildniss eines Fürsten aus dem Hause Habsburg, Reliefgold.

## Porzellan von Höchst.

Als dritte der grossen deutschen Porzellan-Manufacturen wurde diejenige zu Höchst unweit von Mainz i. J. 1746 gegründet. Zwei Bürger der Stadt Frankfurt, Johann Christoph Göltz und Johann Felician Clarus verbanden sich zu diesem Zwecke mit Adam Friedrich von Löwenfinck, welcher in Meissen als Maler beschäftigt gewesen war und behauptete, dort Gelegenheit gefunden zu haben, sich die Wissenschaft eines „Arkanisten“ anzueignen. Der Kurfürst von Mainz ertheilte der Gesellschaft die erbetenen Privilegien, u. A. die Erlaubniss, das Rad aus dem Mainzer Wappen als Marke zu führen, und überwies ihr ein herrschaftliches Gebäude, den Speicherhof zu Höchst. Noch im selben Jahr gelang der erste Brand. Streitigkeiten zwischen dem Director Löwenfinck und den Mitbesitzern führten aber bald zu dem Abgang des ersteren, und 1752 finden wir den Wiener Johannes Bengraf (auch Benckgraff genannt) als Director. Auch dessen Bleiben war von kurzer Dauer; i. J. 1753 zieht er weiter nach dem Braunschweigischen, wo er zusammen mit dem Maler Zeschinger und dem Modelleur Feilner, welche beide mit ihm in Höchst gearbeitet hatten, die Fürstenberger Manufactur einrichtet. Die Mittel des Göltz waren bald erschöpft. Er stellte seine Zahlungen ein und starb bald nachher, im April 1757. Die Fabrication von Fayence, welche bis dahin neben derjenigen des Porzellans betrieben worden war, überlebte ihn nicht lange. Die Porzellanfabrik wurde zunächst einige Jahre auf Rechnung der Schuldenmasse, dann von J. H. Maas ohne sonderliches Glück weitergeführt. Ihr Aufschwung begann erst, als 1765 der Kurfürst Emmerich Joseph Freiherr von Breidbach die Umwandlung des Unternehmens in einen „Societätshandel“ gestattete und selbst Theilhaber der Gesellschaft wurde, welche als eine der ersten in Deutschland die Form der Actiengesellschaft annahm. Als „Churfürstlich-Mainzische Höchster Porzellaine-Fabrique“ mit neuen Privilegien ausgestattet, unter der Oberaufsicht eines Regierungskommissars und der Direktion von Peter Klemens Webel, welchem 1770 Johannes Kauschinger folgte, gedieh sie nunmehr zu hoher künstlerischer Blüthe, welche auch zunächst noch unter dem Nachfolger Emmerich Josephs, Friedrich Karl Joseph von Erthal, dem letzten Träger der mainzischen Kurwürde anhielt, obwohl die finanzielle Lage der Gesellschaft zu keiner Zeit eine glänzende war. Im Jahre 1778 wurde die Fabrik ganz auf kurfürstliche Rechnung übernommen, 1784 ging sie in das Eigenthum der Hofkammer über. Die Kriegsunruhen zerrütteten aber vollends ihre Finanzen, und 1796 wurde der Betrieb eingestellt, zwei Jahr nachher das Gebäude mit allem Zubehör versteigert. — Die Geschichte dieser Manufactur ist von Ernst Zais in einer trefflichen Monographie behandelt worden.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Bedingt durch den Zeitgeschmack herrscht in Höchst während der ersten zwanzig Jahre ausschliesslich das Rococo. Auch später, als die Mode zur antikisirenden Richtung drängte, behauptete jenes seinen Vorrang. Im Mittelpunkt der Fabrikation stehen auch hier die Figuren, für deren Erfindung anfänglich Laurentius Russinger, während der Jahre 1770 bis 1780 Johann Peter Melchior, der bedeutendste aller in Höchst beschäftigten Künstler, später Karl Riess als Modellmeister thätig waren.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Der Nachweis des ganzen Werkes Melchior's ist noch nicht gelungen. Zais nimmt an, dass allein ihm die Modelle von etwa dreihundert Figuren zu verdanken sind. Mit Vorliebe pflegte er die Portraitbilderei in Medaillons. So stellte er den Kurfürsten Emmerich Joseph, die Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth, den Fürsten Taxis und andere zeitgenössische Fürstlichkeiten dar. Auch war ihm gestattet, für eigene Rechnung derartige Bildnisse zu modelliren, welche die Manufactur dann gegen eine Vergütung für die Porzellanmasse ausführte. So entstanden u. A. die Bildnisse des Professors der Medicin Dr. Karl Strack, des zu dem Frankfurter Kreise Goethe's zählenden Kapitulars Dumeix und i. J. 1779 die Biscuitmedaillons des kaiserlichen Raths Johann Kaspar Goethe und der „Frau Rath“. Ein von Melchior i. J. 1775 modellirtes, im Schösschen zu Tiefurt bewahrtes meisterliches Gips-Medaillon Goethe's selber mit der Aufschrift: „Der Verfasser der Leiden des jungen Werthers durch seinen Freund Melchior 1775 nach dem Leben gearbeitet“, ist in Porzellan noch nicht nachgewiesen. Von sonstigen Werken Melchior's in Höchst werden die grosse dramatisch bewegte Gruppe des Calvarienberges mit sieben Figuren, ein Flussgott und eine Venus erwähnt.

Die alten Preisverzeichnisse der Manufactur führen ohne Nennung der Künstler ganze Reihen von Figuren auf. Erstaunlich ist die Fülle der Gestalten, welche schon i. J. 1766 nachweisbar sind. Wir finden unter den kostbareren Werken Gärtner-, Schäfer-, Jäger-Gruppen, eine Liebesbrunnen- und eine Liebeskussgruppe, die „Waschpumpe“, eine Wahrsager-Gruppe, eine Freimaurer-Gruppe, Gruppen von Gewerben (Fechtmeister, Tanzmeister, Maler, Scherenschleifer). Auch der Schneider auf dem Ziegenbock und der volkstümliche „Bierlala“ fehlen nicht; ferner Chinesen, Comödianten und andere Einzelfiguren nach Meissener Vorgang. Zahlreiche Thiergruppen, eine Löwenhutz und eine Ochsenhutz, ein Tigerkampf und ein Löwenkampf, eine Nachtlampe mit Hirsch und ein springendes Pferd, „so ganz frei stehet“, vertreten eine Specialität. Die grössten Gruppen waren diejenigen des chinesischen Kaisers, der Diana mit Hirsch und — eine Hundehochzeit, die theuerste von allen, im Preise von 85 Gulden. Ein Verzeichniss von 1770 fügt dem noch manches neue Stück hinzu — und das Alles bereits ehe Melchior, der früher wohl nur Einzelnes für die Manufactur gearbeitet hatte, als Hofbildhauer in kurfürstliche Dienste trat und der höchste Stand erreicht wurde.

Als um 1840 die Steingutfabrik zu Damm bei Aschaffenburg von dem Forstmeister Dr. E. Müller gegründet wurde, erwarb derselbe den noch erhaltenen Bestand alter Höchster Formen. Ein Preisverzeichniss dieser neuen Fabrik führte damals noch 307 in bemaltem Steingut nachgebildete Figuren und Gruppen auf. Ein D neben dem alten Höchster Rad deutet ihren zweifachen Ursprung an.

Erstaunlich ist auch die Fülle der Gefässe und Geräte, welche in den Verzeichnissen und Rechnungen der Manufactur erwähnt werden. Zais verzeichnet deren lange Reihen. Ein eigenes Genre scheint Höchst sich jedoch nicht geschaffen zu haben. Meissen hatte allen Bedürfnissen gemässe Formen festgestellt, von denen wohl nur in Nebensachen abgewichen wurde.

Von Einzelheiten, welche das Meissener Verzeichniss von 1765 nicht enthält, sind aus dem von Zais veröffentlichten Höchster Verzeichniss von 1766 folgende hervor-

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

zuheben. Hinsichtlich der Modelle: Cocots, (oder Cremepots), kleine gedeckelte Henkelbecher, deren man sich in Frankreich für den als Nachspeise servierten dicken süßen Rahm noch heute bedient; Eichenlaub; Juwelenkörbchen; Kohlenpfannen; Propfenstopfen; Quadrillkörbchen; Seaus (so!) d. h. Kühlkübel für Gläser oder Flaschen. In Verzeichnissen späterer Jahre (meistens von 1770) werden u. A. folgende Galanterien erwähnt, welche Meissen fremd waren oder in seinem Verzeichniss ausgelassen sind. Antoniterkreuze (in Höchst bestand bis zum Anfang unseres Jahrhunderts eine klösterliche Niederlassung des Ordens der Antoniter), Louisorden in zwei Nummern, Saarbrücker Ordenskreuze, „Schweinchen“, Tottenköpfe, Augen und Augenmodelle, Pfeifenköpfe, (ein solcher als Fasan und als Bär), Spielleuchter, Spielmarken, Spielkörbchen, Würfel, Tarockkarten, Zopfkästchen, Schnallen, Ohrringe (diese zu 6 Gulden). Was die „runden Commentchen“ zu 4 Gulden bedeuteten, ist nicht ersichtlich; die „Navetten“ entsprechen offenbar den „Schützchen“ Meissen's. Unter den Angaben über die Bemalung der Gefässe fallen ein Dejeuner mit biblischen Historien und ein solches mit Komödie, beide erst 1770, auf.

Unter den Malern von Bedeutung werden der Wiener Joseph Philipp Danhofer, welcher vorher in Bayreuth gearbeitet hatte, Massault und Usinger gerühmt. Vorübergehend wurde in den ersten Jahren der Fuldaer Maler Georg Friedrich Hess, zu Anfang der siebziger Jahre der vorher in Frankenthal als Miniaturmaler thätig gewesene Friedrich Karl Wohlfahrt beschäftigt. Eigenthümlich ist in der Staffirung der Höchster Figuren ein zartes, reines Rosa und in den Camayeu-Malereien auf Gefässen ein wohl gelungenes Carminroth, dessen Ton sich sowohl von demjenigen des Meissener, wie des Berliner Roth unterscheidet.

#### Gefässe von Höchster Porzellan.

Schälchen, nach Boucher bemalt mit Flügelkindern auf Wolken, welche die Malerkunst darstellen. Blaues Rad mit Krone. (Gesch. von Herrn Dr. Phil. Hirsch.)

Kännchen, als Henkel eine Schlange, als Ausguss ein über einer Maske hervorstehender Thierkopf. Fein bemalt mit Hirschen, weidend und von Hunden gehetzt. Blaues Rad.

Kleine Terrine nebst Unterschale, von vierpassförmigem Grundriss, mit Landschaften und Bauern in Purpuralerei. Als Deckelknopf eine Tulpe. Blaues Rad mit Krone.

Einsatztasse mit Früchten in Purpuralerei. Blaues Rad.

Nachtlämpchen, weisses Rocaille-Muster mit bunten Blümchen. Radmarke weiss gestempelt.

#### Figuren und Gruppen von Höchster Porzellan.

Der Knabe mit dem Vogelneest im Hut, auf einem Erdsockel mit Baumstamm. Blaue Radmarke und eingeritztes M. S.

Der schlafende Knabe, von der Schäferin bekränzt; auf einem Erdsockel neben einem Postament mit antikisirender Vase schläft ein Schäferknabe; ein Hündchen beschnüffelt ihn, und eine junge Schäferin setzt ihm leise einen Kranz auf's Haupt. Blaue Radmarke, eingeritzt I. S.

Ovales Medaillon mit männlichem Brustbild, nur einmal gebrannt, mit Dinte alt bezeichnet „Consul Lang“ (?); auf der Rückseite vor dem Brande eingegraben: „Nach dem Lebem (so) gearbeitet von J. P. Melchior.“

Der Böttcherknabe, bemaltes Steingut, mit der Marke der Fabrik von Damm. (Dasselbe Modell aus Porzellan auch bei Fürstenberg.)

## Porzellan von Nymphenburg.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Als der Kurfürst von Bayern Max Josef III. um die Mitte des 18. Jahrhunderts die zum standesgemässen Hofhalt jener Zeit gehörige eigene Fabrik echten Porzellans in's Leben rufen wollte, waren es Arbeiter der zweitältesten deutschen Manufactur zu Wien, mit deren Hülfe die erste Einrichtung gelang. Der Münchener Töpfermeister Johann Niedermaier hatte schon zuvor weissglasirte Oefen mit vergoldeten Ornamenten in die kurfürstlichen Schlösser geliefert, verstand jedoch nicht den Bau des Porzellan-Brenn-Ofens; um diesen zu lehren, wurde der Wiener Brenner Lippich berufen. Als die ersten Versuche befriedigend ausfielen, wurde um 1754 zu Neudeck in der Au die Fabrik eingerichtet und deren Direction dem Grafen von Haimhausen übertragen. Anfänglich führte Niedermaier die technische Aufsicht, dann der Italiener Franz Bastelli. Dieser war zugleich als Obermodellmeister thätig, als Obermaler der „Lehrer der Zeichnungs- und Malerkunst“ Josef Lerch. Die richtige Masse Mischung zu finden, gelang anfänglich ebenso wenig wie die Herstellung einer glatten Glasur. Diese verdankte man erst dem aus Wien zugereisten Joseph Jacob Ringler, welchem man den Bergwerksbeamten Johann Paul Hartel zur Seite gab, um die Geheimnisse der Fabrikation vollends zu erforschen. Nicht geneigt, seine geheime Wissenschaft leichten Kaufes preiszugeben, beschränkte Ringler jedoch seine Mitwirkung auf die Lieferung der zu jedem Brande erforderlichen Glasur und nahm bald seinen Abschied, um darauf in dem württembergischen Ludwigsburg erfolgreicher zu wirken. Mit mühsamen Versuchen brachte Hartel es endlich dahin, die Zusammensetzung der Ringler'schen Glasur wiederzufinden; er wurde zum Porzellanfabriks-Verwalter ernannt und bereitete zugleich das Malgold und die Farben, während Bastelli die Aufsicht über die Dreher und Bossirer führte. Der rasch aufblühende Betrieb forderte bald geeigneterer Räume, welche in Nymphenburg gefunden wurden, wohin der Kurfürst die Fabrik i. J. 1758 verlegen liess.

Die Neubauten wurden so rasch gefördert, dass noch im selben Jahr der Betrieb in Nymphenburg eröffnet werden konnte. Hartel wurde, als er sich weigerte, die Geheimnisse der Fabrikation dem Münz- und Bergwerks-Kollegium schriftlich zu übergeben, entlassen und ihm in dem Münz- und Bergrath C. v. Limbrun ein Nachfolger gegeben. Der Betrieb wurde nunmehr rasch schwunghaft erweitert; in den Jahren 1765 und 1766 zählte man gegen 300 Arbeiter, aber ohne für den Absatz der gesteigerten Production vorgesorgt zu haben. Bald nachher musste die Arbeiterzahl auf 80 vermindert werden und in den Theuerungsjahren 1771 und 1772 sogar auf 30. Statt abzuwerfen, oder auch nur sich selbst zu erhalten, forderte die Fabrik in den sechziger Jahren einen wöchentlichen Zuschuss von 1000 Gulden aus der Münzkasse. Einer i. J. 1773 eingesetzten Kommission unter Leitung des Grafen von Haimhausen gelang es, die finanziellen Verhältnisse der Manufactur zu bessern und diese geordnet weiter zu führen. Nach dessen Tode i. J. 1793 übernahm der Reichsgraf August von Törring und Grönsfeld die Oberleitung mit dem Bergrath von Flurl als oberstem Betriebsbeamten.

Nachtheilig für die Anstalt war gewesen, dass der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz, welcher 1777 Max III. auf dem Throne gefolgt

war, seine Frankenthaler Fabrik bevorzugt hatte. Sein Nachfolger Maximilian IV. Josef wandte seine Gunst wieder Nymphenburg zu. Der Anfall des Fürstenthums Passau mit seinen werthvollen Porzellanerde-Gruben an Bayern, die Aufhebung der Frankenthaler Fabrik, deren beste Arbeiter nach Nymphenburg zogen, endlich die Auflösung des Engelhardtszeller Hülfswerkes der Wiener Manufactur und der Eintritt dortiger Arbeiter wirkten zusammen zu erneutem Aufschwung. Zur Verbesserung der „National-Porcelain-Manufactur“ wurde der Landschaftsmaler Böhngen 1808 nach Paris geschickt, um dort Antwort auf 26 ihm von der General-Bergwerks-Administration mitgegebene, zumeist technische Fragen zu suchen.

Bald nachher begann ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Anstalt. Ein erster Auftrag des Kronprinzen Ludwig i. J. 1810 auf Lieferung eines kostbaren Service mit Goldgravirungen und Bildern nach berühmten Gemälden der Pinakothek eröffnet die lange Reihe der Versuche, die allgemeine Beförderung des Kunstlebens durch König Ludwig I. auch dem Porzellan zu Gute kommen zu lassen. Wenn diese Versuche, über welche wir Dr. J. Stockbauer eingehende Mittheilungen verdanken, nicht zu gutem Ende geführt haben, so lag der Grund hierfür in dem in jener Zeit allgemein verbreiteten Verkennen des Unterschiedes zwischen freier Kunst und gewerblicher oder decorativ gebundener Kunst. Es war die Zeit, wo überall die Gemälde der Galerien auf Vasen, Tellern und selbst Geschirren gewöhnlichen Gebrauchs sich bildmässig breit machten.

Die Porzellan-Manufactur sollte zur Kunstanstalt erhoben werden, und zu diesem Zwecke wurde i. J. 1815 die Malerei von der Herstellung des Porzellans getrennt und nach München verlegt, wo sie der Kunstakademie und der Gemälde-Galerie nahe war. Geschmackvollere Formen und meisterhafte Malereien herzustellen, hatte der neue General-Director Freiherr von Schwerin sich vorgenommen. Fortschritte im Sinne der herrschenden Strömung wurden gemacht, aber nur mit Hülfe fortgesetzter Vorschüsse aus der Haupt-Oberbergwerks-Kasse. Letztere trachtete danach, von dieser Last befreit zu werden; schon damals hielt sie es für das Beste, die Manufactur in Privathände gehen zu lassen, allein bei dem grossen Reichthum Bayerns an allen zur Porzellan-Fabrication nothwendigen Stoffen sei die Fabrik auch eine Staatsangelegenheit, ein Attribut des Glanzes und eine Ehrensache des Hofes. Einstweilen bleibt also Alles beim Alten, bis eine königliche Entschliessung vom 15. März 1826 in Erwägung der Nothwendigkeit, in allen Theilen des Staatshaushaltes Sparsamkeit einzuführen, den Architekten Professor Gärtner zur Vorlage eines Gutachtens auffordert, in welchem die Gründe für die unwirtschaftlichen Verhältnisse der Manufactur und Mittel dagegen angegeben werden sollen. In seinem Gutachten beklagt sich Gärtner über schlechte Waare und schlechte Brände, wogegen das Inspectionsamt bemerkt, die jährliche Zubusse rühre von dem mit der Fabrik vereinten Kunstinstitut her.

Am 12. October 1826 wurde Gärtner zum Director ernannt. Nach seinen Entwürfen wurden nunmehr Vasen und Service in antikisirendem Geschmache angefertigt. Das Publikum hatte aber den besseren Geschmack, von den aus der Rococo-Zeit überlieferten einfachen und zweckmässigen Formen der Service nicht lassen zu wollen, und die Gefässe in Gärtner's neu-antikem Geschmack blieben unverkauft stehen. Als Gärtner i. J. 1829 den Auftrag zum Bau der Ludwigskirche erhielt, wurde der bisherige



Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Betriebsbeamte Christoph Schmitz Leiter der Manufactur. Durch erhebliche Herabsetzung der Preise, durch verbesserte technische Einrichtung nach Wiener Mustern suchte man die Fabrik wirthschaftlich zu heben, jedoch ganz ohne Erfolg. Ludwig I. hatte als Kronprinz seine Sammlung von Porzellan-Gemälden nach den berühmtesten Originalen in der Pinakothek durch jährliche Aufträge fortgeführt und 1833 als König Gärtner mit den Entwürfen zu einem Dessertservice mit Gemälden, „die Antiken der Glyptothek in Onyxmanier“ vorstellend, beauftragt. Dergleichen Aufträge reichten aber nicht hin, die Fabrik lebensfähig zu erhalten.

Von der Ernennung Eugen Neureuther's zum artistischen Vorstände am 30. Dec. 1847 hoffte man eine neue Aera. Er empfahl besonders die Ausführung von „Krügen, Pokalen, Aufsätzen, Terracotten und Gefäßen in interessanten alten Formen.“ Nach seinen Zeichnungen wurden denn auch eine Menge Gegenstände, in denen die romantische Richtung jener Zeit anklingt, angefertigt — aber das Inspectionsamt konnte doch nur konstatiren, dass die Herstellungskosten dieser Gegenstände ungünstig hoch seien, dass sie trotz der unter den Gesteungskosten berechneten Verkaufspreise keine Aufmerksamkeit im Publikum erregten und der Verkauf unbedeutend sei. — Weiter rieth Neureuther, die Porzellan-Malerei in München an Private zu überlassen, wozu er selbst sich anbietet, für staatliche Rechnung aber nur die eigentliche Porzellan-Fabrication in Nymphenburg fortzusetzen. Neureuther's Bedingungen wurden nicht angenommen, er selbst jedoch i. J. 1849 zum Inspector der Fabrik ernannt. Zugleich erhielt diese eine neue Organisation. Darin wurde ihr als Ziel gewiesen, eine Kunst- und Meisteranstalt für gleiche und verwandte industrielle Anstalten zu sein und zu bleiben; die Production gewöhnlicher Gebrauchswaare solle dagegen beschränkt werden, soweit es möglich, ohne die angestellten Arbeiter zu beeinträchtigen. Auch diese ideale Auffassung half nicht aus den Finanznöthen, und 1850 beschlossen die Kammern, fortan keinen Zuschuss mehr zu verabreichen. Damit trat die Frage der Auflösung wieder in den Vordergrund. Noch fünfzehn Jahre verflossen, bis es dazu kam. Zunächst wurde 1856 der Kunstbetrieb in München aufgelöst und Neureuther seiner Stelle enthoben, endlich 1862 fand sich in Ferdinand Scotzniovsky ein Uebernehmer, welcher die Nymphenburger Manufactur auf eigene Rechnung fortzuführen übernahm.

#### Porzellengefäße der Nymphenburger Manufactur.

Untersatz für eine Nachtlampe, bemalt mit feinen Landschaften in hellem Purpur, eingefasst von leichten Rococo-Schnörkeln mit zarten Blätterzweigen in Gold und Hellgrün.

Kaffee- und Thee-Service für eine Person (sog. Solitaire), bemalt in Nachahmung eines Goldseiden-Gewebes mit gewundenen lila Streifen, um welche sich Gewinde goldener und bunter Blumen schlingen, eine in Nymphenburg besonders gepflegte Verzierungsweise.

Tasse mit feinen Ruinenlandschaften in unsymmetrischen Einfassungen aus Rocaille-Motiven mit bunten und goldenen Blumen.

Dreiseitiges Schälchen, bemalt mit bunten Chinesen und Insecten, Goldspitzenrand.

Kaffeekanne, bemalt mit buntem Federvieh in Ruinenlandschaft nach dem ersten Stich der Folge „Sammlung von Feder-Vieh, besonders Haus - Geflügel nützlich

Fabriken, durch Gottlieb Friedrich Riedel zu Ludwigsburg inventirt und gezeichnet, Augsburg, Joh. Gradmann's Verlag. (Folge IX.)“ In dem Gefieder der Pfauen das Nymphenburg eigenthümliche leicht abblätternde Ultramarinblau.

Milchkanne, bemalt mit Ansichten von Gärten mit Statuen und Vasen in zweifarbigen, gravirtem Gold mit brauner Zeichnung; blaue Randstreifen.

#### Figuren und Gruppen von Nymphenburger Porzellan.

Das Zigeunerlager; auf einem Muschelwerk-Sockel zwischen Voluten gelagert ein schlafender Zigeuner, den sein Weib laust; hinter ihnen ein Kind in Windeln und ein Knabe, welcher an den Aesten eines alten Eichstammes Wäschestücke zum Trocknen aufhängt; zur Rechten wäscht ein junges Mädchen Zeug an einem Brunnen. Weisse Masse. Unbemalt.

Die tanzende Dame, auf flachem Rococosockel; in lebhafter Bewegung fasst sie mit der Linken den Schooss ihrer Weste und hebt die Rechte wie abwehrend empor. Unbemalt. (S. Abb)

Der spottende Kavalier; auf eckigem Sockel ein junger Kavalier, welcher einen langen Mantel über dem rechten Arm trägt und mit der Linken spottend auf Etwas hindeutet. (Das Seitenstück dazu eine Dame mit Muff und Hündchen). Unbemalt.



Die tanzende Dame, Nymphenburger Porzellan.  
1/2 nat. Gr.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

### Porzellan von Ludwigsburg.

Nachdem private Versuche in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts, auch in Württemberg eine Porzellanfabrik in's Leben zu rufen, gescheitert waren, erklärte Herzog Karl durch Dekret vom 5. April 1758, er habe für gut befunden, unter Aufsicht des Major Rieger eine Porzellanfabrik in Ludwigsburg zu errichten. Als Arkanist wurde der 1730 in Wien geborene, in jungen Jahren in der dortigen Porzellanmanufaktur, seit 1754 in der bayrischen Manufaktur zu Neudeck, der Vorgängerin Nymphenburg's, beschäftigt gewesene Joseph Jacob Ringler gewonnen. Dieser hob die Anstalt rasch zu hoher Blüthe und verblieb in ihrer Leitung bis zu seiner Pensionirung i. J. 1802. Die ungünstige Lage Ludwigsburg's in waldloser Gegend ohne Flussverkehr, fern von den Lagerstätten des erforderlichen Thones, machte ihren Betrieb zu einem so kostspieligen und schwerfälligen, dass seine Fortsetzung nur der Prachtliebe und Verschwendungssucht des Herzogs, welcher das Werk „absolut zur Vollkommenheit gebracht wissen wollte“, zu verdanken ist. Der regelmässige Betrag der Besoldungen stieg

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

schon 1760 auf 16 000 fl jährlich, wobei noch die Arbeiter zu einem erheblichen Theil in Ausschusswaaren bezahlt wurden. Nach den gründlichen Untersuchungen Bertold Pfeiffer's über die Geschichte der Fabrik hob sich die Arbeiter- und Künstlerschar bereits 1766 auf 154 Angestellte, worunter eine Anzahl tüchtiger Künstler aus der Fremde. Ein besonderer Fonds wurde ausgeworfen, um die Geheimnisse anderer Fabriken auszukundschaften, während man das eigene Verfahren vorsorglich hütete. Als Fabrikzeichen wurde das doppelte C des Herzogs Carls unter einer Krone angenommen, von welcher die Waare im Auslande ihre sinnlose Handelsbenennung „Kronenburger Porzellan“ erhalten hat!

Die Masse, zu welcher Passauer Erde verarbeitet wurde, erreichte während der Blüthezeit der Manufactur hinsichtlich der Weisse und Durchsichtigkeit niemals diejenige der Meissener und Berliner Waare; Scherben und Glasur zeigen einen Stich in's Graue. In künstlerischem Geschmack wetteifern ihre Erzeugnisse jedoch mit den besten der gleichzeitigen deutschen Manufacturen.

Besonders die figürliche Plastik gedieh zu hoher Vollendung, da „Serenissimus gerade an Figuren eine vorzügliche Freude hatte“. Anfänglich herrschte, dem allgemeinen Zeitgeschmack entsprechend, die Welt der galanten Jäger, Gärtner, Winzer, Schäfer und ihrer Genossinnen, der Tänzer und Tänzerinnen und der Chinesen im Meissener Geschmack.

Die Urheberschaft der Modelle dieser Art wird zum grossen Theile dem von 1760—1762 thätigen Obermodellmeister Franz Anton Pustelli zugeschrieben. Hervorragende Beispiele sind die grosse bemalte Gruppe eines unter einem Baum gelagerten, von Hunden begleiteten Jägers mit seiner Liebsten und deren Gegenstück, eine Schäfergruppe an reich verziertem Brunnen, sowie die figurenreiche Rundgruppe des Herbstes. Zu dem besten gehören auch die zierlichen kleinen Gruppen des Tanzes zu zweien oder dreien. Niedliche Arbeiten dieser Richtung sind auch die kleinen Jahrmarktsbuden mit freistehenden Verkäufern und die kleinen Genre-Gruppen der Gewerbe und Künste, obwohl die Kleinheit des Maasstabs hier die künstlerische Qualität beeinträchtigt.

Früher als in den anderen Manufacturen trat in Ludwigsburg ein anderer Stil in den Vordergrund. Sein Träger war Johann Christian Wilhelm Beyer, welcher, geboren i. J. 1725, vom Herzog 1747 zum Studium der Baukunst nach Paris gesandt, als Maler heimkam, als solcher nach Rom zog, aber nach achtjährigem Aufenthalte in Italien 1759 als Bildhauer zurückkehrte, alsbald die Aufsicht über die „Poussierer“ der herzoglichen Manufactur übernahm und zahlreiche Modelle eigener Erfindung ausführen liess. Unter ihm kam in Ludwigsburg früher als anderswo die classicistische Richtung zum Durchbruch. Seine Vorwürfe entnahm er mit Vorliebe der alten Mythologie. Wohl vergriff er sich bisweilen im Maasstab — so in der einen halben Meter hohen Figur des verwundeten Adonis mit dem Eber; in der Mehrzahl seiner Schöpfungen fügte er sich jedoch den Bedingnissen der Porzellantechnik und über seinen besten Werken schwebt noch ein Hauch von der Anmuth des Rococo. Unter den nachweislich von ihm geschaffenen Modellen werden die Gruppen der Satyrn und Bakchantinnen vor allen gerühmt. In einem später zu Wien herausgegebenen Kupferwerke bildet er neun von ihm für den Herzog von Württemberg in Porzellanerde gemachte Modelle ab: eine Ariadne, einen

die Syrinx blasenden Satyr, einen das Cymbal schlagenden Faun, Dirnen mit einem jungen Satyr, Psyche und Amor, die drei Grazien, die Verwandlungen der Syrinx und der Daphne, und eine Leda, zu welcher ein Apollo mit der Leyer als Gegenstück vorkommt. Sicher vom ihm ist auch die Figur der Artemisia, welche über einer, mit griechischer Inschrift „den unterirdischen Göttern“ geweihten Aschenurne trauert. Seinen Einfluss zeigen auch die Gruppen des Perseus und der Andromeda, einer dem Amor die Augen verbindenden Venus, die Figuren der Pomona, der Omphale, der Veritas und viele ähnliche Gestalten, welche alle eine lebendige Anschauung und eigenartige Umwandlung der antiken Motive bekunden.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Auch die zeitgenössischen Genre-Figuren befreien sich unter Beyer's Einfluss von der realistischen Manier des Rococo und unterwerfen sich dem idealen Zuge, welcher aus den plastischen Werken der Alten herüberwehte. Klassische Werke dieser neuen Richtung sind die in verschiedener Grösse ausgeführten Musiksolos, der Waldhornbläser, der Violoncellspieler, die Guitarrspielerin, die Dame am Spinett und die Sängerin, welchen sich die Figuren des Chokoladentrinkers mit dem Gegenstück der aus goldener Kanne einschenkenden Dame an einem von Delphinen getragenen Tischchen anreihen.

Schon 1767 schied Beyer aus seiner Stellung, um fortan als kaiserlicher Hofmaler und Statuarius in Wien zu leben, wo er bei dem plastischen Schmuck des Schönbrunner Gartens mitwirkte und gelegentlich auch Modelle für die dortige Porzellan-Manufactur, u. A. zu einer Biscuit-Statuette Josephs II. schuf.

Neben den figürlichen Werken wurden in den ersten Jahren, wo die Fabrik vorzugsweise für den Bedarf des glänzenden Hofes arbeitete, grosse Prunk- und Schaustücke geschaffen. Erwähnt werden riesige Aufsätze für die herzogliche Tafel; einer aus d. J. 1764 mit Neptun in seinem von Seepferden gezogenen Wagen, umgeben von Delphinen, von Tritonen und Najaden, von gefesselten Winden, von Fischern und Kindern, auf Felsen malerisch gruppiert zu einem Aufbau von 6 Fuss Höhe über einem 11 Fuss breiten und 17 Fuss langen Becken. Auch bunt bemalte Porzellansträsser entsprachen Liebhabereien des Herzogs, welcher sie bei Hoffesten an die Damen austheilen liess.

In den Vasen („die vier Jahreszeiten“ mit plastischen Kinderfiguren zwischen Rocaille-Motiven), den Spiegelrahmen, Armleuchtern, Schreibzeugen herrschte länger als in den Figuren der Geschmack des Rococo.

Thee- und Kaffeegeschirre spielen natürlich eine grosse Rolle in der Fabrication. Neben den Randverzierungen en osier (wie Weidengeflecht) und ähnlichen, überall nachgeahmten Mustern, schuf sich Ludwigsburg in dem das ganze Gefäss deckenden, geformten Schuppenornament ein eigenes Muster; freilich boten diese Schuppen nicht eben günstigen Grund für die Blumenmalereien.

Für die Staffirung sorgte eine Reihe trefflicher Porzellanmaler. Gleich Anfangs wurde als Obermaler angestellt der früher in Meissen beschäftigte Gottfried Friedrich Riedel, welcher besonders Landschaften, Vögel und Verzierungen malte, aber auch Entwürfe für Gefässe, Terrinen, Kannen, Plats de menage zeichnete. Entwürfe zu Vogelbildern für Porzellanmaler hat er später in Augsburg, wo er sich 1780 als Kupfer-

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Rechtsseite.)

stecher niederliess, herausgegeben. Der Frankenthaler Fabrik wurde sogleich bei der Gründung der Ludwigsburger Johann Friedrich Steinkopf, ein Landschafts- und Thiermaler, abwendig gemacht, aus Höchst der Buntmaler J. P. Danhofer berufen.

Später, von 1770—1784 arbeitete in Ludwigsburg auch der Blumenmaler Friedrich Kirschner aus Bayreuth. Seine prachtvollsten Blumenmalereien verfehlen auf den Porzellanen insofern ihren Zweck, als sie mit ihren sorgfältig naturalistisch durchgeführten Sträussen und Haufen grosser Blumen sich allzusehr als selbstständige Bilder vordrängen, auch bei den kleinen Gefässen oft im Maassstab fehlgreifen.



Potpourri-Vase von Porzellan, mit Goldstaffirt. Die Bilder vielfarbig, Ludwigsburg, ca. 1765. Höhe 23 1/2 cm.

auch die Erzeugnisse Ludwigsburg's damals Bewunderer fanden, hat die Nachwelt ein anderes Urtheil gefällt. Nach dem Tode des Königs, 1816, zeigte sich bald, dass der angebahnte Aufschwung kein nachhaltiger war. Die Fabrik verfiel wie andere dem Schicksal, zuerst verpachtet, dann, 1824, aufgehoben zu werden.

#### Porzellangefässe der Ludwigsburger Manufactur.

Zwei Paar Tassen, graue Glasur, Schuppen-Modell, mit bunten Blumen. Frühe Zeit.

Erst zu Anfang der achtziger Jahre beginnt die Antike, das Rococo aus den Ludwigsburger Gefässen zu verdrängen. Von da bis zum Verfall war es nicht weit. Als Herzog Karl 1793 nach langer Regierung gestorben war, sank seine Liebingschöpfung unaufhaltsam. Wohl setzte Kurfürst Friedrich eine Untersuchungs-Deputation ein, übernahm auch die Fabrik „höchstselbst in Administration“ und berief zu ihrer Leitung mehrere Franzosen nacheinander. Auch der 1810 als Director im Kunstfach angestellte Pariser Denis Vincent David und der aus Sèvres berufene Maler George Walcher konnten trotz grosser Opfer des nunmehrigen Königs Friedrich die Manufactur nicht wieder in künstlerischen Schwung bringen. Wohl gelang es David, mit der aus Limoges zubereitet bezogenen Masse ein Porzellan von grosser Reinheit herzustellen, aber die Geschmacksrichtung des Empire-Stiles war einmal den Grazien des Porzellanen abhold. Wenn

Teller, nach japanischem Vorbild bemalt in schwärzlichem Blau, Eisenroth und reicher Vergoldung mit blühenden Stauden und Löwen; graue Glasur; frühe Zeit. (Sammlung Murschel.)

Butterdose, graue Glasur, mit feinen Landschaften, auf dem Deckel ein sitzender Chinese.

Kleine Terrine mit Unterschüssel, golden gehöhntes Rocaille-Ornament und Osier-Ränder; feine farbige Landschaften; auf dem Deckel Kohlkopf, Pilze und Rüben. (Sammlung Murschel.)

Kleine Potpourri-Vase mit hellgelbgrün und golden gehöhntem Rocaille-Ornament und feingemalten Watteau-Figuren in Landschaften; durchbrochener Deckel. (S. Abb. S. 430.)

Kaffee-Service, mit Figuren in Landschaften (musikalische Unterhaltung, Liebespaare) in Buntmalerei; Kaffeekanne dreifüssig; als Deckelknäufe Birnen. (Geschenk des Herrn Amandus Scholz.)

Kaffee-Kanne, mit Landschaft in feiner Purpuralerei, dreifüssig, Deckelknopf als Birne. (Geschenk des Herrn Ed. Behrens sr.)

Kuchenteller, der Rand durchbrochen mit sich schneidenden und berührenden Ringen, bemalt mit vielfarbigem Blumenstrauß von Friedrich Kirschner (1770—84).

Milchkännchen, dreifüssig, Osier-Rand mit bunten Blumen von Fr. Kirschner.

Zwei Salzfüßchen, mit rother und goldener Staffirung und bunten Blumen.

Zwei Paar Tassen mit Reifen und Blumengehängen in Purpuralerei.

Milchguss, antikisirende Form, mit blauem Wellenband und Goldreifen. Marke der Zeit König Friedrich's II. († 1816).

Bechertasse, bemalt mit bunten Schmetterlingen. Nach 1816.

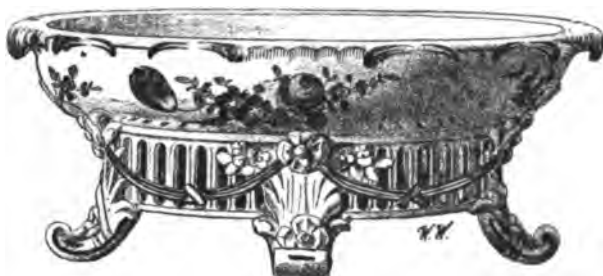
Figuren und Gruppen von Ludwigsburger Porzellan.

Das verliebte Schäferpaar; auf blumenbewachsenem Erdsockel neben einem beblätterten Eichstamm sitzt eine junge Schäferin, in der rechten Hand eine Mandoline, den linken Arm hat sie auf das Knie des etwas erhöht sitzenden galanten Schäfers gelegt, welcher mit der Linken ihre Hand fasst und die Rechte um ihren Nacken legt; neben der Schäferin ein Lamm, neben dem Schäfer ein Hund, am Baume aufgehängt und auf dem Erdboden Taschen und Geräthe des Hirtenlebens. Ausgezeichnete Ausführung, graue Masse, unbemalt.

Der Bettler und sein Hund; ein zerlumpter alter Bettler, den rechten Arm in einer Binde, theilt sein Brod mit einem neben ihm sitzenden Hunde; Erdsockel; graue Masse.

Die Lautenspielerin; auf viereckigem, mit befranstem Teppich belegtem Sockel sitzt auf hochlehnigem Rococo-Stuhl eine junge Dame mit entblösster Brust, singend zum Spiel der Laute. (Das sonst neben der Figur angebrachte Tischchen fehlt.) Aus der Folge musikalischer Figuren. (Gesch. von Hrn. Dr. Heinrich Traun.)

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)



Ovales Salzfüßchen von Porzellan mit bunten Blumen und rother und goldener Staffirung. Gr. Dm. 10½ cm.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Die Weisheit in Gestalt einer nackten Frau, welche mit der rechten Hand auf die goldstrahlende Sonne in einem Buche zeigt, das sie mit der rechten Hand auf ein dreiseitiges Postament gestützt hält. Viereckiger Sockel. Graue Masse, mit Vergoldung und discreter Bemalung. (Sammlung Murschel.)

Die junge Gärtnerin mit der Giesskanne, hinter ihr ein Postament mit Vase. Stempel I C 3.

### Porzellan von Frankenthal.

Die Gründung der Porzellanfabrik zu Frankenthal in der Pfalz fällt wie die Entstehung der meisten kleinen deutschen Fabriken erst in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, und mit den verwandten Anstalten theilt die Frankenthaler Fabrik das Schicksal, die Hoffnung ihrer Begründer auf grossen Gewinn nicht zu erfüllen, unaufhörlich mit finanziellen Nöthen zu kämpfen und nach kaum halbhundertjährigem Bestehen vom Schauplatz zu verschwinden. Um so grösser darf unsere Bewunderung der wahrhaft künstlerischen Leistungen sein, welche dessenungeachtet auch aus Frankenthal hervorgegangen sind.

Den Anstoss zur Errichtung der Manufactur bot i. J. 1755 Paul Anton Hannong, welchen die Privilegien von Sèvres verhindert hatten, die von seinem Vater in Strassburg betriebene Fayence-Fabrik auf Porzellan auszudehnen. Im Sommer des Jahres 1755 ertheilt ihm der Herzog Karl Theodor die Erlaubniss, überweist ihm die Kaserne und die Reitschule zur Einrichtung der Fabrik und verleiht dieser die üblichen Privilegien ausschliesslichen Verkaufsrechtes, der Freiheit von Abgaben, der Berechtigung, überall Erde zu graben und aus den kurfürstlichen Forsten Holz um billigen Preis zu beziehen. Im folgenden Jahre werden ansehnliche Vorschüsse und weitere Freiheiten bewilligt. Obwohl alsbald in Betrieb gesetzt, wollte die Fabrik nicht gedeihen; sie ging nach Paul Anton's baldigem Tode auf dessen Sohn Joseph Adam Hannong über und wurde, als auch diesem weitere hohe Vorschüsse geleistet werden mussten, i. J. 1762 vom Kurfürsten Carl Theodor gegen Zahlung von 50 000 fl. für eigene Rechnung übernommen. Unter der Oberleitung des Staatsministers von Beckers bis 1786 und der Direction Bergdoll's wurde der Betrieb fortgesetzt. Im Jahre 1769 taucht Berthevin, welcher kurz zuvor in der schwedischen Fayence-Fabrik Marieberg den Ueberdruck auf Fayence eingeführt hatte, in Frankenthal auf und erbietet sich, auch dort sein Geheimniss zu lehren. Als die Versuche gelingen, wird man mit ihm um hohes Entgelt einig; i. J. 1770 beschwört er, das Geheimniss nicht weiter zu offenbaren, von dem der Kurfürst sich eine erhebliche Verbilligung der Decoration des Porzellans verspricht. Sein Verfahren ferner für eigene Rechnung auf Fayencen anzuwenden, wird ihm aber gestattet, auch zur Gründung einer solchen Fabrik in Mosbach am Neckar Vorschuss gegeben. Davon, was aus dieser geworden und ob des Kurfürsten Hoffnungen erfüllt wurden, schweigt die Geschichte. Als unter Bergdoll allerlei Unordnungen einrissen, wurde ihm in Feylner, welcher bisher Modellmeister in der braunschweigischen Fabrik zu Fürstenberg gewesen, ein Inspector zur Seite gestellt, welcher nach Bergdoll's Abgang 1775 zum Director erhoben wurde. In den von Schwarz mitgetheilten Acten-Auszügen heisst es, dass Feylner die Porzellanmasse verbessert, die königsblaue Farbe, die schwarze Farbe

unter der Glasur, mehrfarbiges Gold changeant und die erhabene Vergoldung à quatre couleurs in matt und Glanz zu eigen gemacht habe; die Finanzen aber verschlechterten sich trotzdem vollends; die Acten berichten von Unterschlagungen, von grossen Lohnrückständen der Arbeiter, von Versuchen, in auswärtigen Städten, u. A. auch in Hamburg, öffentliche Versteigerungen abzuhalten, von trotzdem sinkendem Ertrage. Im Juni 1780 belaufen sich die Vorschüsse aus der kurfürstlichen Generalkasse schon auf über 150 000 fl. Als während der Kriege in den neunziger Jahren Frankenthal wiederholt von den Franzosen besetzt wurde, legten diese auch der Porzellan-Fabrik grosse Contributionen auf und liessen i. J. 1795 den gesammten Waarenvorrath versteigern. Nach der zwei Jahre später erfolgten Vereinigung des linken Rheinufers mit Frankreich wurde die Fabrik zum Nationaleigenthum erklärt. Der Betrieb ging nun vollends seiner Auflösung entgegen, und diese wurde im Mai 1800 durch ein Rescript des Kurfürsten Max Joseph besiegelt, welcher darin erklärt, er sei „die ohnehin dermalen aufgelöste Frankenthaler Porzellan-Fabrique in keinem Falle wieder zu errichten entschlossen.“

Aller dieser Schwierigkeiten unerachtet sind aus Frankenthal sowohl gemalte Service wie ganz besonders Figuren und Gruppen hervorgegangen, welche dem Besten an die Seite zu stellen sind, was um dieselbe Zeit in irgend einer andern deutschen Porzellan-Manufactur geschaffen worden ist.

Wie umfangreich die Production zur Blüthezeit der Fabrik gewesen sein muss, erhellt aus einem gedruckten, im Besitz des Museums befindlichen Preisverzeichniss, welches der kurpfälzische Secretarius und Actuarius bei der Manufactur J. A. Mayer 1777 herausgegeben hat.

Die Kaffee- und Thee-Service, deren Bestandtheile — 12 Paar Kaffee-Tassen, 6 Paar Chocolate-Tassen, Kaffeekanne, Theekanne, Milchkanne, „Spülkumpf“, Theeflasche, Zuckerdose, „Zuckerplätgen“ — schon lange vorher in Meissen festgestellt sind, werden in sehr mannigfacher Verzierung erwähnt: mit einfarbigen Blumen, mit bunten Blumen oder Früchten, mit bunten Vögeln oder Landschaften, mit feinen See-Prospecten, feinen Landschaften mit Figuren, mit Watteau-Figuren, mit einfarbigen ovidischen Figuren — jeder dieser Decors kommt in halber und in voller Malerei vor. Blaue Waare, glatt oder gerippt, wird mit „gemeinen indianischen“ oder mit „deutschen“, oder, und dies war die theuerste Blaumalerei, mit „feinen indianischen Blumen“ aufgeführt. Diese drei Arten der Blaumalerei kehren auch bei den Tafel-servicen wieder. Die letzteren erscheinen vollständig folgendermaassen zusammengesetzt: 12 Suppenteller, 60 Speiseteller, 2 ovale Terrinen mit Unterplatten zu 14 Zoll, 2 runde Terrinen mit Unterplatten zu 12 Zoll, 2 grosse ovale Platten zu 15 Zoll Länge, 4 detto zu 12 Zoll, 8 detto zu 11 Zoll, 2 grosse runde Platten zu 14 Zoll, 4 detto zu 12 Zoll, 8 detto zu 10½ Zoll, 2 grosse „Saladiers“, 2 „Saussières“ mit Unterschalen, 2 Senfkannen mit Löffeln, 6 runde „Compotières“, 4 Salzfässer, 2 „Butterkübelgen auf Teller“, 12 „Cocots (oder Crème-Becher).“

Die Preise eines so zusammengestellten, noch um etliche „Punschkümpfe“ mit und ohne Deckel nebst „Punschlöffeln“ vervollständigten Gedeckes für 12 Personen schwanken zwischen 288 fl. und 2114 fl. Der niedrigste Preis gilt für einfarbige oder bunte Blumen auf Mittelgut, der höchste für „bunte ovidische Figuren, extra feine Malereien“; dazwischen finden sich die meisten der bei den Kaffee-Servicen erwähnten Malereien, ausserdem aber noch „feine Blumengehenke“, bunte „Vieh- und Jagdstücke“, bunte „Bataillen-Stücke“ und „fliegende Kinder.“



Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

In hunter Reihe ziehen unter der Rubrik „Verschiedene Waaren, so durch alle Gattungen von Malerei verfertigt werden“, vielerlei Gefässe und Geräthe vor uns vorüber, welche unsere Zeit zu benutzen verlernt hat oder doch nicht mehr aus fein bemaltem Porzellan kennt. Dahin gehören der „Séau“ oder Kühlkübel zu Stengelgläsern, der „Porte Caraffe“, die „Eierpfann zu 6 Stück“, die „Nachtlampe mit Bouillon-Schaal“, der „Fingerhut“, das „Zwibelkästgen“, das „Barbierbecken“, der „holländische Speinapf“, der „Sandkasten“, und der „Pot de Chambre“. — Als besondere Waaren werden auch genannt eine „antique Bouillon Schüssel mit Unterschüssel“ zu 50 fl., ein „antiquer Eiskessel“ zu 44 fl.; ferner Schreibzeuge, Tafelleuchter, Kreuzlein zum Anhängen, Garnwickler, Pfeifenstopfer. Endlich Vasen, Potpourris, Tabatiären, welche wegen ihres sehr verschiedenen Werthes je nach der Malerei nicht mit Preisen aufgeführt werden können.

Dasselbe Verzeichniss nennt auch eine ziemliche Reihe „Pusierter Waaren mit natürlicher Staffage in Farben und Gold“, u. A. ein grosses und ein kleines Crucifix, Weihwasser-Kessel mit Crucifix oder Muttergottes. Von Einzelfiguren: „Cupidons“ in mehreren Grössen, die Monate, die Jahreszeiten, die Götter, die Musen, eine badende Venus, einen Opferpriester und eine fromme Athenerin, diese drei mit Vasen. Von Gruppen mit je 2 Figuren die 4 Jahreszeiten, die 5 Sinne, die 7 freien Künste — ohne damit die Modelle erschöpfen zu wollen. Nebeneinander, wohl als Gegenstücke, werden folgende Gruppen genannt: die eiserne Zeit und die goldene Zeit, der Weiberzank und die Einigkeit, der Kaufmann und die Kaufmännin, der Schafscheerer und der Schäfer mit Bock und Schaf, eine stehende Venus mit Cupido und eine stehende Frau mit Kind, zwei Chinesenkinder mit „Väsel“ und zwei Kinder mit einem Bären. Als Gruppen zu drei Figuren die spanischen Musikanten und die Bildhauer, zu 4 Figuren die Jahreszeiten und „die galante Familie“, zu 5 Figuren nochmals die Jahreszeiten. Bei anderen Gruppen ist die Zahl der Figuren nicht angegeben, den steigenden Preisen nach müssen es aber sämmtlich grössere Gruppen sein. Unter diesen finden wir als Gruppen im Zeitcostüm Handwerker (Buchbinder, Kesselflicker, Peruquiers auf zweierlei Art), „la mère de famille“, einen Parforce-Jäger zu Pferde mit 2 Hunden. Von mythologischen Gruppen werden nebeneinander mit gleichen Preisen aufgeführt und sind daher wohl als Seitenstücke zusammenzunehmen: Der Raub der Proserpina und Apollo mit Daphne; Diana und Endymion und Diana und Actäon; Semiramis und Cyrus; die Grazien und die Parzen; „Die Künste auf dem Berg Parnas“ und „die Schäfer auf den Alpen.“ Theuerste Gruppen sind eine Alceste zu 45 fl. und „Concordia oder die grosse Piramide“ zu 60 fl.

Besondere Abtheilungen im Verzeichniss bilden die „Chineser Häuser“ mit 2 bis 5 Figuren zu 7 bis 40 fl., die Uhrgehäuse mit Rocailen, mit 2 liegenden „Japaneser Figuren“, mit einem Rhinoceros, mit sitzenden Kindern zu 12 bis 45 fl. und „Gethiers und Vögel“ ohne nähere Bezeichnung zu kleinen Preisen.

#### Figuren und Gruppen von Frankenthaler Porzellan.

Jugendlicher Satyr mit Doppelflöte, vom Rücken fällt ein Gewand als Stütze auf einen Baumstamm herab. Marke eingepresst: das mit dem J verbundene H Joseph Hannong's und F 20 20 II.

Schlafende Venus, auf einem Fels an einen Baumstamm gelehnt sitzend, über ihre Schulter geneigt ein kleiner fliegender Amor. Marke der Löwe und eingepresst III.

Der nacktbeinige Kavalier, auf durchbrochenem Sockel ein wohlbelibter junger Mann mit gepuderter Perrücke, in lila Kniehosen, weissem, goldbesticktem Rock und lila Mantel, an der Seite den Degen, unter dem Arm den schwarzen Dreispitz, die Beine jedoch nackend. (Als Seitenstück dazu kommt eine Dame in grossem plattem Reifrock vor.) Marke der Löwe. (Geschenk des Herrn Ed. Behrens sr.)

Die spanischen Musikanten in fünf Figuren; inmitten eines von goldgehöhtem Rococo-Ornament eingefassten Rasensockels sitzt eine junge Harfenspielerin auf hochlehnigem Sessel; hinter ihr ein Jüngling mit Waldhorn in schwarzer spanischer Kappe und Mäntelchen; vor ihr ein Mandolinspieler in schwarzem, rotheingefasstem Hut; vorn ein junges Mädchen mit Notenblatt und ein Kind mit Hündchen. Marke Carl Theodor's, darunter in Blau ein an A gelehntes B und das Zahlzeichen 6.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Die junge Mutter („la mère de famille“ des Verzeichnisses von 1777); auf einem von Rococo-Ornamenten eingefassten Erdsockel sitzt zur Linken auf einem Bauernstuhl eine junge Mutter, welche ihrem Kindchen bei einer natürlichen Verrichtung behülflich ist; zur Rechten hält ein Knabe auf einer Bank ein Hündchen fest, dem ein anderer Knabe die Ruthe zu geben sich anschickt. Marke Carl Theodor's und Zahlzeichen 7 in Blau. (S. Abb.)



Die junge Mutter. Gruppe von Frankenthaler Porzellan.  $\frac{1}{2}$ , nat. Gr.

Kleines Mädchen mit langem Rock und Kopftuch, auf Erdsockel mit Rococo-Ornament. Marke Carl Theodor's und Zahlzeichen 8 in Blau.

Junges Mädchen, Hühner fütternd, auf grasbewachsenem Steinsockel. Marke Carl Theodor's und Nummer 81 in Blau.

Von Gefässen nur Teller mit pänienbewachsenen Felsen und Pfauen nach einem chinesischen Teller der rosenrothen Familie; angefertigt zur Ergänzung eines chinesischen Service, das Roth jedoch nicht gelungen, sondern violett ausgefallen. Löwenmarke in Blau.

## Porzellan von Fürstenberg.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wollte auch der Herzog Karl von Braunschweig nicht länger des Ruhmes einer Porzellanfabrik entbehren, deren Besitz damals von dem fürstlichen Ansehen fast unzertrennlich erschien. Unterhandlungen mit dem Bayreuther Johann Christoph Glaser, welcher im Besitz des Arkanums der Porzellanbereitung zu sein vorgab, wurden schon 1746 angeknüpft und demselben das Bergschloss Fürstenberg am Rand des Sollinger Waldes im Weserthal zum Aufenthalt angewiesen.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Die Versuche zogen sich durch Jahre hin, und erst im Januar 1750 gelang anscheinend der erste Brand — wenigstens ergab er eine durchscheinende Waare, die man für Porzellan hielt. Bald aber zeigte sich, dass Glaser das wahre Arkanum gar nicht kannte. Trotzdem wurden unter der Oberleitung des herzoglichen Oberjägermeisters von Langen die Versuche fortgesetzt. In den nächsten Jahren brachte man wohl eine porzellanähnliche durchscheinende Waare zu Stande, welcher aber, um echtes Porzellan zu sein, immer noch das unschmelzbare Kaolin fehlte. Endlich, i. J. 1752 gelang es Herrn von Langen, der Höchster Manufactur ihren Director Johannes Benckgraff (oder Bengraf) abwendig zu machen. Leichten Kaufes liess der Fabrikherr Göltz diesen freilich nicht ziehen, und mit Anklagen wegen Veruntreuung suchte er ihn zurückzuhalten. Endlich, im Mai 1753 zog Benckgraff und mit ihm der Maler Johann Zeschinger und der „Poussirer“ Simon Feilner (oder Feylner), welche ebenfalls in der Höchster Fabrik beschäftigt gewesen waren, in Fürstenberg ein. Schon wenige Wochen nachher starb Benckgraff; aber das „Arkanum“, welches er von Langen anvertraut hatte, erwies sich als echt, und nachdem die erste Sendung von Porzellanerde aus dem Passauischen angelangt war, konnte die Herstellung des echten Porzellans beginnen. Nach Heinrich Stegmann's Untersuchungen, denen wir die genauere Kenntniss der Fürstenbergischen Manufactur verdanken, machte die Fabrikation anfänglich nur langsame Fortschritte. Zu den wenigen künstlerischen Erzeugnissen dieser Zeit zählt er die von Feilner modellirten 15 Figuren der *Commedia dell'arte* und die 11 Figuren der Bergmannsgesellschaft, diese a. d. J. 1757. Vom folgenden Jahre an wurde als Modelleur noch Johann Christoph Rombrich beschäftigt. Durch die Unruhen des siebenjährigen Krieges gerieth der kaum begonnene Betrieb ins Stocken. Erst nach dem Hubertusbürger Frieden wurde er wieder aufgenommen, jedoch nicht mehr unter von Langen's Oberleitung, da dieser als Forstmeister in dänische Dienste trat. Die Geldverhältnisse der Fabrik blieben nach wie vor trostlose. Erst i. J. 1769 unter der Leitung des Bergrathes Kaulitz und des Hüttenreuters J. E. Kohl wurden sie geordnet. Sehr nützlich erwiesen sich die von diesen eingeführten wöchentlichen Berathungen der Beamten und Meister über Verbesserungen im Betriebe sowie die Einführung von Stück- und Accordlöhnen an Stelle der Monatslöhne.

Um 1770 beginnt die Blüthezeit der Manufactur. Die bis dahin oft graulich ausgefallene Masse und Glasur wurde nicht nur für Geschirre, sondern auch für plastische Arbeiten brauchbar und auf deren Verbesserung alle Sorgfalt verwendet. Als „Poussirer“ wurden Anton Karl Luplau, der Franzose Desoches (von 1769—74) und Karl Gottlieb Schubert (1778—1804) beschäftigt. Mit diesen und den alten Kräften begann eine umfangreiche künstlerische Thätigkeit. In der kurzen Zeit bis zum Jahre 1776 wurde die Mehrzahl der 112 überlieferten kameenartigen Bildniss-Medaillons geschaffen, wovon die Fürsten fast alle von Desoches, die sonstigen Berühmtheiten von Rombrich und Luplau modellirt wurden. Die dazu gehörigen einundsechzig antiken Köpfe von Philosophen, Dichtern und Staatsmännern hat Schubert nach Originalen des herzoglichen Kunstkabinetts abgegossen. Von Büstenmodellen sind nach Stegmann's Angabe mehr als anderthalb hundert ausgeführt worden. Die antiken Bildnisse und die Einzelköpfe aus Gruppen hat grösstentheils Desoches nach Gips-

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

abgüssen modellirt; die römischen Kaiser wurden von Rombrich, die Zeitgenossen, darunter viele Gelehrte der Landes-Universität Helmstedt, von Rombrich und Schubert modellirt. Später schuf Schubert noch schöne Reiterstatuetten Friedrich's des Grossen und Joseph's des Zweiten. Diese zahlreichen, fast durchgängig in Biscuit ausgeführten Bildnisse sind eine Specialität Fürstenberg's. In seinen sonstigen plastischen Schöpfungen folgt es der von Meissen in seiner Rococo-Periode eingeschlagenen Richtung und scheut sich auch nicht, gangbare Muster anderer Fabriken, Berlin's vor anderen, nachzubilden.

Für die Figuren und Gruppen wurden die plastischen Kunstwerke, kleine Broncen oder Elfenbeinschnitzereien des Braunschweiger Kunstkabinetts als Vorbilder benutzt, wie von Chr. Scherer für eine dem Meere entstiegene Seegöttin, für eine Kleopatra, welche die todbringende Natter an die Brust legt, für zwei vorzügliche weibliche Figuren des Frühlings und Sommers nachgewiesen und durch das alte Formenbuch für den Herbst und den Winter, sowie für einen Paris und eine Diana Luplau's, für einen Bettler und eine Bettlerin Rombrich's bezeugt wird. Ein sitzender Cupido und sein Seitenstück, eine sitzende Venus, wurden nach Biscuitfiguren von Sèvres kopirt, die beiden Verliebten mit dem Harlekin zu Füßen nach Meissener und die Welttheile nach Kasseler Figuren.

Auch die Blau- und die Buntmalerei wurden gepflegt und beschäftigten zur Zeit der höchsten Blüthe tüchtige Künstler. Hervorragend waren die Landschaftsbilder, mit welchen die Fabrik ihre eigenen Wege einschlug. Die Verlegung der Buntmalerei nach Braunschweig i. J. 1774 hatte jedoch nur anfänglich einen künstlerischen Aufschwung zur Folge.

Als nach dem Ableben des Herzogs Karl i. J. 1780 das Gleichgewicht im Staatshaushalte wieder hergestellt werden musste, der höfische Luxus eingeschränkt wurde und die meisten herrschaftlichen Manufacturen eingingen, blieb die Porzellan-Manufactur bestehen, immer noch unter Kohl's Leitung. Nach seinem Tode i. J. 1790 rissen Unordnungen umsomehr ein, als der Herzog Karl Wilhelm Ferdinand während der nächsten Jahre im Felde gegen Frankreich stand. Den Niedergang der Fabrik suchte vergebens aufzuhalten der Franzose L. v. Gervert, welcher in Sèvres gelernt, in mehreren deutschen Porzellanfabriken gearbeitet und selber zu Schreheim bei Ellwangen eine solche besessen hatte. Nachdem er die eingerissenen Missstände ehrlich dargelegt und auf ihre Abstellung gedrängt hatte, wurde er 1797 als Intendant der Fabrik angestellt. Noch einmal schien dieser das Glück zu blühen, als Braunschweig 1807 dem napoleonischen Königreich Westphalen einverleibt wurde und es Gervert gelang, das Interesse des Königs Jérôme und seiner Günstlinge für das Fürstenberger Porzellan zu erwecken. Aus dieser Zeit stammen u. A. die Büsten Jérômes und seiner württembergischen Gemahlin. Schon früher (vor 1801) waren von Fürstenberg Büsten Bonaparte's nach Schubert's Modell ausgegangen. Mit dem Zusammenbruch des Kasseler Thrones i. J. 1813 sank Gervert's günstiger Einfluss. Er wurde in plumper Weise seines Amtes entsetzt und starb i. J. 1829 zu Bevern.

Die Zeit nach ihm entsagte jedem künstlerischen Streben; 1828 wurde die Buntmalerei in Braunschweig aufgehoben, die Fabrik selbst i. J. 1859 verpachtet, 1876 verkauft, 1888 in eine Actiengesellschaft verwandelt. Auch sie hat die Formen vieler ihrer alten Figuren bewahrt, deren neue Ausformungen noch heute den Markt unsicher machen.

## Gefässe von Fürstenberger Porzellan.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Kleine Dose mit Tombakfassung, rings mit fein modellirtem Rococo-Ornament, die Glasur gelblich unregelmässig geflossen, bunte Streublumen, unbez.

Tafelaufsatz, aus derbem Muschelwerk, zwischen welchem flache Schälchen und Standplätze für Figuren ausgespart und frei modellirte Blümchen vertheilt sind; am Stamm nackte Kinder. Oben auf der vom Stamm und vier Streben getragenen Platte Standplatz für ein leichtes durchbrochenes Körbchen. Unbemalt.

Ovale Schale, ganz bedeckt mit feinem Rococo-Reliefornament, welches an den Handhaben mit Gold gehöht, im Uebrigen weiss belassen ist; Rand blaugrün mit schwarzer Quadrillirung, im Spiegel ein Liebespaar im Garten in feinsten Buntmalerei. Beste Zeit. (Geschenk des Herrn Jacob Hecht.)

Milchkännchen, geriefelt, eisenrother Schuppenrand, von dem Gewinde bunter Blumen herabhängen. — Bowle mit Unterschale, breiter Purpur-Schuppenrand, von welchem schräg geschwungene Gewinde bunter Blumen herabhängen.

Tasse mit Unterschale, glatt, die hell eisenrothen, weiss und golden gestreiften Ränder gegen die Flächen mit eisenrothem und goldenem Rococo-Ornament abgesetzt; bemalt mit bunten Vögeln und Schmetterlingen. — Kuchenschale desselben Musters wie die Tasse, das Rococo-Ornament jedoch in Relief vorgeformt („Reliefzierath mit Stäben“ der Berliner Manufactur); bunte Landschaften mit Blumengehängen.

Untersatz eines Theekessels, Rocaille, mit Gold gehöht, farbige Masken und aufgelegte bunte Blumen, Meissener Modell.

Teller, im Rand wechseln glatte Felder mit Schuppenfeldern und feinen Rococo-Kartuschen, bemalt mit Streublumen in zarten Farben.

Theebüchse, mit bunten Blumen der für Fürstenberg bezeichnenden derben Art.

Teller, der durchbrochene Rand aus sich schneidenden und berührenden Kreisen; im Spiegel bunte Vögel auf Zweig. — Teller desselben Modells mit Blaumalerei, in der Mitte chinesischer Blumenstrauch und Vogel nach Meissener Muster.

## Figuren und Gruppen von Fürstenberger Porzellan.

Gruppe der Kellermeister; auf einem Felsensockel steht ein Küfer, in der Linken einen Heber; links hinter ihm rollt ein zweiter Küfer ein Fass; hinter ihnen steht ein junges Weib mit Brotkorb und Becher. Graue, in den Vertiefungen zusammengeflossene Glasur. Unbemalt.

Ein Bergmann, mit Schlägel und Meissel an einem Felsen beschäftigt. Aus der von Feilner 1757 modellirten Folge. Unbemalt.

Andromeda, an den Felsen gekettet, wendet den Kopf in leidenschaftlicher Bewegung nach links, während sie die Rechte wie abwehrend gegen das Ungeheuer ausstreckt, das man sich als eben aus dem Meere auftauchend hinzuzudenken hat. Modellirt von Desoches, wie Chr. Scherer nachgewiesen hat, nach einem die Befreiung der Andromeda durch Perseus darstellenden Kupferstiche, den L. Cars († 1771) nach einem Gemälde des François Lemoine († 1737) gestochen hat. Bemalt.

Leda mit dem Schwan, welcher sich an die stehende, seinen Hals ergreifende Göttin schmiegt. Bemalt. Unter dem F. in Blau 4.

Der Böttcher und der Waffenschmied aus der Folge der durch Kinder dargestellten Handwerker, bemalt.

Die Windhündin, liegend auf flachem Erdsockel; fein modellirt, unbemalt.

Büsten von Jérôme Napoleon, „Premier Roy de Westphalie“, und Friederike Katharine Sophie Dorothea, Prinzessin von Württemberg, „Première Reine de Westphalie“, aus Biscuit auf glasirten, unbemalten Sockeln. Gerverot's Zeit, ca. 1807. (Geschenkt von Frau Julius Hahlo.)

### Porzellan von Berlin.

Die erste Fabrik echten Porzellans zu Berlin wurde im Jahre 1750 von dem Kaufmann Wilhelm Caspar Wegeli errichtet, welchem das Geheimniss der Masse von einem Arbeiter der Höchster Porzellanmanufactur verkauft worden war. Trotzdem die Herstellung einer feinen, weissen, aus Erde von Aue in Sachsen bereiteten Masse glückte und sowohl die Blau-malerei unter Glasur wie die Muffelfarbenmalerei gelang, auch eine erhebliche Anzahl von Gefässformen und Figuren-Modellen hergestellt wurde, liess Wegeli seine Fabrik schon im Jahre 1757 eingehen, um seine Thätigkeit einer Wollenzeug-Manufactur zuzuwenden.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Die Fabrikgeheimnisse und ein Theil der Vorräthe gingen zunächst auf den Bildhauer Ernst Heinrich Reichard und, als auch dieser keinen Erfolg hatte, im Jahre 1761 in den Besitz des Kaufmannes Johann Ernst Gotzkowski über. Dieser gewann den damals berühmten Email-maler Jaques Clauce und den Meissener Modelleur Friedrich Elias Meyer sowie andere tüchtige Künstler der Meissener Manufactur für sein Unternehmen und übertrug dessen Leitung dem sich damals in Berlin aufhaltenden kurfürstlich sächsischen Commissionsrath Grieninge. Ungenügende Betriebsmittel nöthigten Gotzkowski aber schon im Jahre 1763, seine Fabrik dem König zu Kauf anzubieten, und im August desselben Jahres ging sie mit allen Vorräthen (u. A. 10,000 weissen und 4866 bemalten Porzellanen und 133 Modellformen, darunter viele Figuren von Schäfern, Kindern und Thieren) für die hohe Summe von 225,000 Thalern in das Eigenthum König Friedrich II. über, welcher eben damals nach Beendigung des siebenjährigen Krieges den Künsten und Gewerben in seinem Reiche erhöhte Förderung angedeihen liess und insbesondere der nunmehr als „Königliche Porzellan-Manufactur“ bezeichneten Anstalt warme persönliche Theilnahme bis an sein Lebensende erwies.

Die Beschäftigung mehrerer ausgezeichneten Maler der Meissener Fabrik hatte schon begonnen, als das Berliner Unternehmen noch unter Gotzkowski ein rein privates war und die Behauptung, Friedrich der Grosse habe durch einen allem Völkerrecht widerstrebenden Gewaltact Meissener Künstler nach Berlin entführt, widerlegt sich schon dadurch, dass er erst nach dem Friedensschluss die Anstalt dem bankerotten Unternehmer abkaufen liess. Richtig aber ist, dass eine Anzahl erster Kräfte der durch die Kriegswirren in ihrem Betriebe geschädigten Meissener Fabrik wesentlich zu dem raschen Aufblühen der Berliner beitrugen. Ausser dem Bildhauer Friedrich Elias Meyer waren bereits der als Figuren- und Landschaftsmaler geschickte Carl Wilhelm Böhme, der beste der Meissener Prospectmaler Johann Balthasar Borrmann, und der wegen seiner „Mosaique-Malerei“ genannte Carl Jacob Christian Klipfel durch die verlockenden Versprechungen Gotzkowski's nach Berlin gezogen. Sie blieben dort auch nach dem Uebergang der Anstalt in den Besitz des grossen Königs in Thätigkeit.

Obwohl die Masse der von nun an mit der ein Scepter darstellenden Blaumarke bezeichneten Porzellane anfänglich nicht gelang und dieselbe gelblich graue Farbe zeigt, wie die Masse der mit Passauer Erde bereiteten Gotzkowski'schen Porzellane, nimmt die künstlerische Gestaltung und Ausschmückung derselben alsbald einen bedeutenden Aufschwung. Vom Jahre 1771 an wurde in Folge der Verwendung von schlesischem und später von

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Halleschem Kaolin die Farbe der Masse weisser, der des Wegeli-Porzellanes ähnlich, und mit der ausschliesslichen Verwendung von Halleschem Kaolin etwa um 1777 gelingt die Herstellung einer sehr glasigen, stark durchscheinenden, bläulich weissen, feinen Masse.

Wie der Beginn der Berliner Porzellan-Fabrikation in die Zeit der höchsten Entfaltung des deutschen Rococo-Stiles fällt, so tragen ihre frühesten und schönsten Erzeugnisse auch den Stempel dieser Geschmacksrichtung. Schon früh jedoch, vor dem Jahre 1775 tritt daneben der neue antikisirende Geschmack auf, vorzugsweise bei Vasenformen, und zwar weniger in der graciösen Erscheinung des Louis XVI. Stiles, als in der schwerfälligen Ausprägung, welche er auch sonst in Deutschland erhielt. Andererseits bleiben abgeschwächte Rococo-Motive noch bis gegen Ende des Jahrhunderts in Uebung.



Figur des Herbstes aus den Jahreszeiten,  
Theile eines Tafelaufsatzes, Berlin ca. 1700.  
 $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

Ungeachtet der Beschäftigung jener Meissener Künstler wurden Meissener Modelle doch nur ausnahmsweise wiederholt und in den Formen und plastischen Zierathen der Gefässe wie in ihrer farbigen Bemalung Selbstständigkeit angestrebt und erreicht, sowie eine Fülle von Modellen zu Einzelfiguren und Gruppen neu geschaffen. Bestellungen des grossen Königs, bald prächtige Speise-Service, Kronleuchter und Spiegelrahmen für das neue Palais bei Sanssouci, oder ein Service für das Schloss zu Breslau, bald Geschenke für fremde Souveräne, so das Dessert-Service vom Jahre 1772 für Catharina II. von Russland, mit dem grossen Tafelaufsatz, in dessen Mitte auf dem Throne die russische Kaiserin aus weissem Biscuit-Porzellan, gewissermaassen als ein Monument, doch umgeben von vielen staffirten allegorischen und anderen Figuren, welche die Regenten-Tugenden und Vertreter der beherrschten Völker darstellten, endlich Chocoladen-

Service und andere Gefässe für den täglichen Gebrauch des grossen Königs zeugen noch in den Einrichtungen einst von ihm bewohnter Gemäcker von seinem auch durch vielfache actenmässige Ueberlieferungen bekundeten Antheil an den Arbeiten der Manufactur.

Begann die Berliner Manufactur ihre Thätigkeit auch erst, nachdem Meissen schon während eines halben Jahrhunderts die Welt mit tausend-

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

fältigen Erzeugnissen seiner Porzellankunst erfüllt hatte, so übertraf sie doch auf einigen Gebieten ihre Lehrmeisterin. Vorzugsweise gilt dies von der Staffirung der Kaffee- und Thee-Service. Bewundern wir an den Meissener Servicen der 40er bis 70er Jahre Scenen des idyllischen Landlebens der eleganten Welt in der Art Watteau's und Lancret's, oder Jagdscenen und Thierstücke in feinsten punktirter Malerei oder Blumen in freierer Pinselführung, so sind diese Malereien doch mit wenig Ausnahmen nur vielfarbig ausgeführt, während die Berliner, ohne in der vielfarbigsten Malerei zurückzubleiben, bald die einfarbige Malerei — en camayeu — bald sehr glückliche Zusammenstellungen weniger Farben pflegten. Für die Camayeu-Malereien kam ihnen die technische Beherrschung zweier Farben, des schon früh vorkommenden Eisenroth, dann eines wundervollen Rosenroth zu statten. Besonders letztere Farbe, in welcher Berlin Meissen weit übertraf, hat vielen reizenden Figuren- und Landschaftsmalereien gedient. Mit Grau oder mit Grau und Grün verbunden, begegnet uns dieses schöne Roth in Blumenmalereien, während das Eisenroth sich mit Schwarz und Gold oder mit Grün verbindet. Die Wahl der Farben wird hierbei nur von decorativen Rücksichten geleitet und damit oft eine Wirkung erzielt, welcher man auch in den heutigen Malereien dieser Art öfter als den naturalistisch bunten Blumenmalereien begegnen möchte.

Bis zum Tode Friedrich's II. war die Fabrik unter Grieningers verdienstvoller Leitung geblieben. Nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelm II. wurde eine kollegialische Verwaltungsbehörde unter dem Namen der Königlichen Porzellan-Manufactur-Commission unter dem Vorsitz des Ministers von Heinitz eingerichtet, welcher auch Grieningers und der zu dessen Mit-Director ernannte Klipfel angehörten; Beiden werden ihre Söhne als Directorial-Assistenten beigegeben. Um den Streitigkeiten, welche aus solchem Verhältniss entstanden, vorzubeugen, wurde im Jahre 1796 der Oberbergrath Rosenstiel zum dritten Mit-Director ernannt. Bald nachher, 1798, starb Grieningers, im Jahre 1802 auch Klipfel und im selben Jahr der Minister Heinitz. Während dieses Abschnittes hatten die Leistungen der Fabrik noch eine anerkennenswerthe Höhe bewahrt; die eingeführten Neuerungen kamen aber weniger der Kunst als der Verbesserung des Brennverfahrens, der Einführung der Dampfkraft für die Arbeitsmaschinen und der Versorgung der Arbeiter in Krankheit und Alter zu Gute. Für die plastischen Arbeiten kam mehr und mehr das unglasirte Biscuit-Porzellan zur Anwendung. Unter den für die Anstalt thätigen Künstlern wird u. A. der Architekt Genelli genannt; auch der Bildhauer Schadow lieferte einige Modelle, z. B. eine bekannte Bildnissbüste der Königin Louise.

Nach seiner Mit-Directoren Ableben blieb Rosenstiel alleiniger Leiter bis zum Jahre 1821. Beeinflusste anfänglich die Noth der Zeit und der Niedergang des Geschmackes die Anstalt in ungünstigem Sinne, so konnte auch die im Jahre 1810 begonnene und bis zur Mitte der 20er Jahre fortgesetzte wohlfeile Decoration des Porzellanens durch Umdruck nur dazu beitragen, die Anstalt von ihrer künstlerischen Höhe herabsinken zu lassen. Die Commission trat, ohne aufgelöst zu werden, nicht weiter in Thätigkeit, und auch die schwankende Stellung der Manufactur, welche bald dem Finanz-, bald dem Handels-Ministerium, bald anderen Behörden unterstellt wurde, trug nicht zu ihrer Hebung bei. Ebensowenig vermochte der



Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Einfluss Schinkel's, nach dessen Entwürfen im Jahre 1819 ein grosses Tafelservice nebst Aufsatz für den Herzog von Wellington angefertigt wurde, mit seiner dem Geist des Porzellans abholden Kunstrichtung den fortschreitenden Verfall aufzuheben.

Auch die folgenden Abschnitte der Mit-Direction des Bergrathes Frick vom Jahre 1821 bis 1832, dessen alleinige Leitung bis 1848 und diejenige seines Nachfolgers G. Kolbe seit 1850 bieten kein erfreuliches Bild. Kolbe verdanken wir eine im Jahre 1863 veröffentlichte Geschichte der Manufactur, welche jedoch mehr ihrer technischen als der künstlerischen Entwicklung gerecht wird.

Im letzten Jahrzehnt hat die Manufactur unter der Oberleitung des Geheimen Oberregierungs Rathes K. Lüders und der artistischen Direction des Bildhauers Sussmann-Hellborn, neuerdings des Malers Prof. Kips, unter welchem der Obermodelleur Schlei erfolgreich arbeitet, wieder bedeutenden Aufschwung genommen, wobei sie an die Ueberlieferungen ihrer Glanzzeit angeknüpft, das plastische, dem Porzellan stilgemässe Rococo-Ornament neu belebt, der künstlerischen Malerei neuzeitiges Gepräge gegeben und vielseitige technische Neuerungen (u. a. das Seeger-Porzellan) eingeführt hat.

Auch von der Berliner Manufactur ist, wiewohl nur in einem Abdruck in J. Beckmann's Anleitung zur Technologie v. J. 1777 ein Preisverzeichniss überliefert worden. Auch dieses unterscheidet „Mittelgut“ und „gute Sorte“. Das vollständige Kaffee-Service zählt hier 12 Kaffee- und 6 Chocolate-Tassen, dazu die Kaffeekanne, die Milchkanne, den Theetopf, den Spülnapf, die „Einsatzschale“, welche zum Anbieten des Zuckers diente, die Zuckerdose zur Bewahrung des Zuckers und die Theebüchse. Die Preise erheben sich von 16 $\frac{1}{2}$  Thaler für ein derartiges Service aus ordinärem Porzellan bis zu 228 Thaler für ein Service, bei welchem das „Relief oder radirte Zierathen“ benannte Modell mit Watteau- oder Teniers-Figuren in doppelten Partien, mit Goldhöhnung der Zierathen und Mosaïque-Rändern ausgestattet ist. „Mosaïque“ bedeutet hier wie bei Meissen ein schuppenartiges oder aus anderen Motiven zusammengesetztes farbiges Grundmuster, mit welchem die Randflächen bemalt wurden. Zwischen diesen billigsten und theuersten Services werden zahlreiche andere in allen Preislagen aufgeführt. Im Wesentlichen wiederholen sich die Beschreibungen des Meissener Verzeichnisses von 1765. Die „indianischen Blumen“ werden nicht erwähnt, obwohl auch sie in den Berliner Blaumalereien vorkommen. Genannt werden deutsche Blumen in Blaumalerei, purpur Blumen, emallirte grüne oder blaue Blumen mit goldenen Stielen, bunte natürliche Blumen, Früchte, Guirlanden, Vögel, Federvieh, Landschaften, fliegende Kinder, Watteau- und Teniersfiguren, ähnlich wie bei Meissen. Ein Service „mit erhabenen deutschen Blumen“ wird als „weiss radirt“ erläutert. Von Modellen werden nur aufgeführt das „Ordinair-Ozier“, das „Neu-Ozier“ und die „Relief- oder radirten Zierathen“. Damit ist jedoch die Reihe der in den Berliner Services vorkommenden Muster keineswegs erschöpft. Die Berliner Manufactur verfügte über eine ansehnliche Anzahl von zum Theil sehr gefälligen Modellen, für welche sich bis auf den heutigen Tag im geschäftlichen Verkehr der Anstalt besondere Benennungen erhalten haben. Einige dieser Modelle, so das Osier-Muster, dessen Ränder ein feines Korbgeflecht nachahmen, und das Neu-Osier-Muster, bei welchem geschwungene Rippen den Rand der Gefässe gliedern, um in der Fläche zart zu verlaufen, fand Berlin schon in allgemeinem Gebrauch vor. Andere Modelle sind auf Meissener Vorbilder zurückzuführen; so entspricht das Flora-Muster mit den vier Blumensträussen auf dem Rande und dem Blumen-

kranz des Spiegels in fein ciselirtem, „radirtem“ Flachrelief, sowie entsprechenden Zierathen auf den übrigen Service-Stücken, dem in Meissen als Gotzkowsky-Muster bekannten Modell.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Das glatte Muster ist durch seinen Namen gekennzeichnet. Das neuglatte Muster, in späterer Zeit sehr beliebt und lange in Gebrauch geblieben, unterscheidet sich von jenem dadurch, dass der Rand der Gefässe zart gerippt und geriefelt ist, ähnlich dem Rande von Meermuscheln; in regelmässigen Abständen entwachsen ihm kurze magere Rococoschnörkel. Eine andere Abart, das königsglatte Muster, zeigt den Rand des neuglatten Musters aussen mit viertheiligen Blümchen besetzt und diese miteinander je durch zwei kurze Bogenabschnitte verbunden, welche zwischen sich eine kleine O-förmige Oeffnung freilassen.

Dieses Modell scheint erst in den siebziger Jahren in Aufnahme gekommen zu sein. Das reichste und eigenartigste Modell Berlin's, das Reliefzierath-Muster, begegnet uns jedoch schon in den ersten Jahren der Manufactur. Von demselben kommen mehrere Abarten vor; eigenthümlich ist ihnen allen die Gliederung der Flächen durch fein geschwungene und zart modellirte Rocaille-Ornamente, welche den Rand umgürten, sich bei den Tellern bis zu einem Drittel des Durchmesser des Spiegels in



Theetopf, Muster „Reliefzierath mit Stäben.“  
Das Rocaille-Ornament weiss, der Rand roth  
mit goldenen Stäben; Blumengehänge und  
fliegende Kinder vielfarbig. Berlin.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

diesen erstrecken, bei den Gefässen bis zum Fusse herabreichen. Zwischen dem Relief und dem Rand bleibt eine mehr oder minder breite Fläche, welche bisweilen nur durch Malerei (Schuppen-, Mosaik-, Geflecht-Muster) ausgefüllt wird, bisweilen strahlig angeordnete erhabene Streifen zeigt und dann „Reliefzierath mit Stäben“ genannt wird. Eine Bereicherung erfährt der Reliefzierath durch spalierartig mit Blumenranken bewachsene Stäbe, welche entweder mit Malereien oder Durchbruchmustern abwechselnd die durch das Rocaille-Relief abgetheilten Flächen füllen oder die ganzen Flächen überziehen und dann nur kleine Kartuschen für Malereien frei lassen. Eine eigene Benennung scheint das Spalier-Muster nicht geführt zu haben, es gilt als „Reliefzierath“ schlechthin. Bisweilen sind die Kartuschen, statt mit gemalten Bildchen, mit Blumen in zartem Relief gefüllt, dann wird das Modell „Reliefzierath mit Blumen“ genannt. — Etwas jünger als der für das Service Friedrich's des Grossen für das Neue Palais in Potsdam benutzte Reliefzierath ist der am Breslauer Service vorkommende „Antikzierath“. Dieser stellt sich dar als eine Bereicherung des „Rocaille“ genannten Modelles, dessen Ränder vier flache Rundstäbe zeigen, welche durch schräge Bänder zusammengebunden und in Abständen von einfachen Rocaille-Motiven umschlungen sind. An solchen Rand setzen sich beim „Antikzierath“ schmale, bei der Staffirung meistens einfarbig oder mit Mosaik gefüllte Felder, welche mit Rocaille-Motiven und durch diese sich schlingenden Zweigen eingefasst sind. Dem Relief-

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

zierath verwandt ist der ebenfalls jüngere „Neuzierath“, bei welchem das von den Rändern nach dem Spiegel der Teller bzw. zum Fuss der Gefässe wachsende Rococo-Relief magerer erscheint, aber von beblätterten Zweigen wie beim Antikzierath durchwachsen wird. Die glatten Randflächen ausserhalb des Reliefs werden auch bei diesem Muster einfarbig gedeckt oder mit farbiger Mosaique, goldenen Schuppen oder goldenem Grundmuster gefüllt. Einer jüngeren, schon ganz dem antikisirenden Stil verfallenen Zeit entstammt das „Kurländer-Muster“, welches an den hängenden Tüchern der Randreliefs kenntlich ist. Für die Dessertteller der meisten dieser Muster treten noch sehr mannigfache Durchbruchmuster hinzu, z. B. beim Reliefzierath ein bogenförmiges Geflecht (S. Abb. S. 446), beim Antikzierath rechteckiges mit Blümchen besetztes Geflecht, beim Königsglatt gekreuzte Palmenzweige, beim Neuzierath rautenförmige Durchbrüche. Bei dem selten ausgeführten Modell des Service der Kaiserin Katharina II. von Russland erscheint das E, der russische Anfangsbuchstabe ihres Namens, in den Durchbrechungen. Die Staffirung aller dieser geformten Reliefzierathen mit Gold oder wenigen Farben wurde in der Blüthezeit Berlin's mit so ausgesuchtem Geschmack bewirkt, dass hierin Berlin den Vorrang vor den gleichartigen Arbeiten Meissen's behauptet.

Das Preisverzeichniss Berlin's vom Jahre 1777 erwähnt schliesslich noch die Tafel-Service. Zu einem solchen gehörten 72 Speiseteller, 24 Suppenteller, 16 Schüsseln von vier verschiedenen Nummern, 4 mittlere und 4 kleine Saladiers, 2 grosse ovale, 2 runde mittlere und 2 ovale kleine Terrinen nebst Unterschalen, 2 grosse, 2 mittlere, 2 kleine, ovale Bratenschalen, 2 Saucières nebst Löffeln, 2 Butterbüchsen nebst Unterschalen und 4 Salzfässer. Die Preise steigen von 283 Thalern für ein blau (offenbar mit indianischen Blumen) bemaltes Service guter Sorte auf 1762  $\frac{1}{3}$  Thaler für ein solches vom „Antiquen-Dessin“ mit Vögeln. Galanterien und Figuren führt das Verzeichniss nicht auf.

### Porzellan-Gefässe und Geräte der Berliner Manufactur.

#### Porzellane der Wegeli'schen Periode der Berliner Manufactur 1750—1757.

Grosse runde Schüssel, auf dem Rande Relief von Blüthenzweigen mit Sternblumen. Unbemalt. Marke: grosses W in Blau.

Teller, auf dem Rande wechseln weisse reliefirte Felder mit glatten, in welchen Landschaften in Purpurmalerei. Im Spiegel das in Grau und Hellblau gemalte Wappen des Grafen Gotter in einer purpurnen Kartusche, auf welcher ein grauer Adler mit gespreizten Flügeln sitzt. Ein goldenes Posthorn deutet auf des Grafen Gotter, Oberhofmarschalls Friedrich's des Grossen, im Jahre 1752 erfolgte Ernennung zum General-Postmeister. Unten auf einem Bande die Devise „Dona praesentis rape lactus horae“, d. h. „froh genieesse des Augenblicks Gaben“. Marke: das W in Blau.

#### Porzellane der Gotzkowski'schen Periode der Berliner Manufactur 1761—63.

Theetopf, an der Dillenwurzel weibliche Maske; breiter Rand mit Goldschuppen auf helleisenrothem Grunde; chinesische Prunuszweige in Gold und Eisenroth; Asthenkel grün. (Nachahmung eines Meissener Musters.) Marke: G.

#### Porzellane der königl. preussischen Manufactur aus der Zeit Friedrich's des Grossen. 1763—86.

##### Glattes Muster.

Kaffectasse und Einsatztasse nebst Unterschalen. Schuppenrand und chinesische Blumen in Eisenroth und Gold. Der hohe Rand für die Einsatztasse mit durchbrochenem, golden staffirtem Rococo-Ornament. Aus einem Service Friedrich's des Grossen für Charlottenburg; ca. 1765.

Kaffeekanne, Asthenkel, am Ausguss Maske, bunte Blumen in Meissener Art. — Kleiner Theetopf, Rococo-Ornament, an Griff und Dille seegrün gehöht, bunte Blumen in Meissener Art. — Milchkännchen, mit Gold staffirt, Blumen in Grün und Purpur. — Diese drei Stücke aus der Frühzeit der königl. Manufactur, mit dem kurzen dicken Scepter.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Kaffeetasse, mit Blumensträussen in Schwarz, Eisenroth und Gold.

Theetasse, rother Schuppenrand mit bunten Blümchengehängen, Watteaufiguren in Landschaften in Buntmalerei.

Einsatztasse, der Einsatzrand der Untertasse durchbrochen in bogenförmigem Geflecht mit Blättern, bemalt mit bunten Amoretten auf Wolken in goldenen Einfassungen mit purpurnen Blumengewinden; Ränder mit goldenem Spitzenwerk nach Meissener Art.

Kaffee- und Theeservice für eine Person (sog. Solitaire), best. aus Anbietsplatte, Kaffeekanne, Theetopf, Milchkanne, Zuckerdose, und einer Tasse mit Unterschale. Auf den Rändern wechseln purpurn geschuppte Felder, mit golden quadrillirten, von welchen purpurne Blumengewinde herabhängen. Auf den Flächen fliegende Kinder auf Wolken, musicirend, mit Tauben, Blumen und Trauben spielend, in der Art des Boucher; ca. 1775.

Theetopf und Milchguss, mit Watteaufiguren in Purpur, Griffe und Schnauzen purpurn und golden staffirt. (Gesch. d. Herrn Ed. Behrens sr.)

Kaffeekanne und Zuckerdose mit zechenden Bauern und Bänkelsängern auf der Strasse nach niederländischen Vorbildern in feiner Buntmalerei. (Gesch. d. Herrn Senator Ed. Johns.)

Kaffeetasse, Ränder mit gemaltem rothen Osier-Muster, Landschaften mit Bauernweibern in feiner Buntmalerei.

Lichtlöscher, mit fliegenden Kindern in feiner Buntmalerei. Rand und Spitze gelbgrün.

#### Osier-Muster.

Theile eines Kaffee- und Chocoladenservice, best. aus Kaffeekanne, Milchkanne, Theebüchse, Zuckerdose, Schälchen und einer Tasse nebst Untertasse. Die Osier-Ränder auf zartgelbem Grund bemalt mit grünen Lorbeerfestons, welche mit Blumenbüscheln aus gravirtem Gold abgeschnürt sind. Auf den Flächen in hellem Purpur Kinder auf Wolken mit Trophäen türkischer Waffen. Einige Stücke von grauer Masse mit kurzer Sceptermarke, andere weiss mit langem Scepter.

Theile eines Kaffeeservice für eine Person, best. aus Anbietsplatte, Kaffeekanne, Milchguss und einer Tasse mit Unterschale. Mit Rocaille-Griffen und Schnauzen; die Ränder blassgelb mit Goldblümchen; auf den Flächen Landschaften mit Watteau-Figuren in feiner eisenrother Malerei. (Gesch. d. Herrn Ed. Behrens sr.)

Kaffeekanne, Ränder blasslila mit farbigen Johannisbeerzweigen, bemalt mit rauchenden Bauern nach niederländischen Vorbildern (Teniers) in dunklem Grau.

Punsch-Terrine, Asthenkel staffirt in Eisenroth und Grün; grüne Sträusse mit eisenrothen Blüten. Auf dem Deckel eine Citrone.

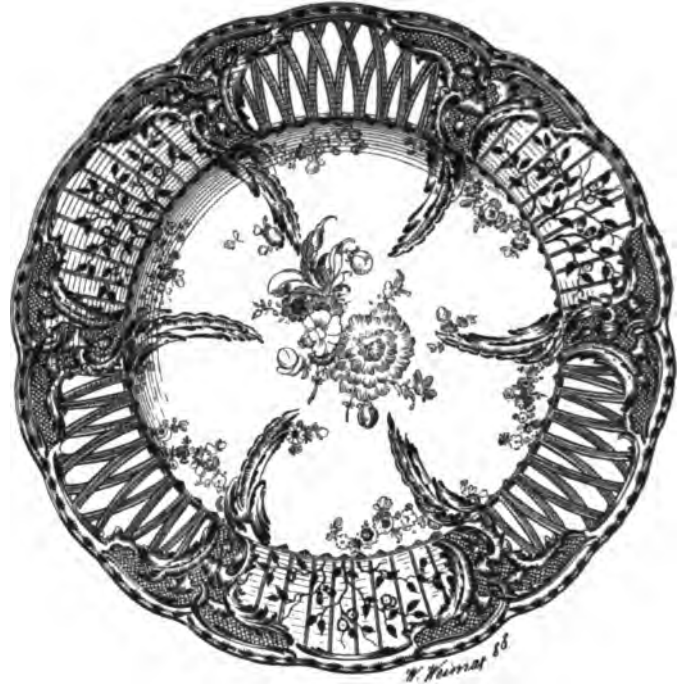
#### Muster Reliefzierath mit Spalier.

Theeservice für zwei Personen, (sog. Cabaret oder Tête à Tête), best. aus Anbietsplatte, Theetopf, Zuckerdose, Milchguss, 2 Paar Tassen und Löffel. Der Reliefzierath staffirt in Eisenroth und Gold; die Stäbe des Spaliers eisenroth, das Pflanzenwerk golden; in den Kartuschen feine Watteaufiguren in Eisenroth. Frühe Zeit. (Angekauft aus dem Vermächtniss von Fräulein Anna Emilie Christiane Werchau.)

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Milch-  
guss, Stäbe  
hellrosa, Gezweig  
golden, Schup-  
penrand und  
Watteaufguren  
in den Kartu-  
schen karmin-  
roth. (Gesch. d.  
Herrn Ed. Beh-  
rens sr.)

Runde  
Schüssel, der  
golden gehöhte  
Reliefzierath in  
blass-seegrünem  
Grund; die Stäbe  
golden mit gelb-  
grünem, bunt-  
blühendem Ge-  
zweig; auf den  
glatten Randfel-  
dern und im  
Spiegel blasse  
Blumen nach  
Meissener Art.  
(Geschenk des  
Herrn Gustav  
Lewy in Berlin.)



Dessertteller vom Service Friedrich's des Grossen für  
das Neue Palais bei Potsdam; Muster Reliefzierath mit  
Spalier; bemalt mit bunten Blumen.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

Dessertteller, der Reliefzierath golden gehöht mit blass-eisenrothem, goldengeschupptem Grund; die Stäbe blass-eisenroth mit goldenem Gezweig. Die Zwischenfelder des Randes spitzbogig durchbrochen. Im Spiegel Gehänge und Sträusse hunder Blumen in zarten Farben. Vom Service Friedrich's des Grossen für das neue Palais bei Potsdam. (Gesch. d. Herrn Ed. Behrens sr.) (S. Abb.)

#### Reliefzierath-Muster mit Stäben.

Theile eines Theeservice: Theetopf, Theebüchse, Milchguss, 6 Paar Tassen und ein Schälchen. Die Ränder lila gestrichelt mit goldenen und weissen Streifen, der Reliefzierath weiss mit Gehängen bunter Blümchen. In den Feldern Kinder mit flatternden Bändern und Blumen auf Wolken in feiner Buntmalerei. Griffe blaugrün staffirt; an den Ausgüssen Masken. Graue Masse und Glasur. Frühe Zeit der kgl. Manufactur. (S. Abb. d. Theetopfes S. 443.)

Kaffeetasse, der Reliefzierath weiss, die Streifen des Randes weiss mit Gold in bläulichrothem, gestricheltem Grund; in den Feldern Landschaften mit Fischern und Bauern in feiner Buntmalerei. — Theetasse, der Reliefzierath weiss mit Goldhöhnung, die Streifen der Ränder golden in blass-seegrünem Grund; in den Feldern Amoretten auf Wolken und Streublümchen in heller Purpurmalerei. — Theetopf, der Reliefzierath weiss mit Goldhöhnung, in den Feldern blau emallirte Blumen, an der Dille Maske. — Milchkännchen, der Reliefzierath weiss, der Rand mit goldenen und weissen Streifen in rosa Grund; in den Feldern Bauern, Jäger und Fischer in feiner Buntmalerei. Grün staffirter Asthenkel; am Ausguss Maske.

**Antik-Zierath-Muster.**

Ovaler Schüsselsturz, Randfelder dunkelblau geschuppt, der Antik-Zierath vergoldet. Mit Blumengewinden und Strässen in saftiger Buntmalerei. Als Knauf ein Knabe mit Vogel. Vom Service Friedrich's des Grossen für das Breslauer Schloss.

Suppenterrine nebst Unterschüssel, die Randfelder gelb, der Antik-Zierath vergoldet und mit bunten Blumengewinden behängt; bemalt mit bunten Blumensträssen in saftigen Farben. Als Knauf ein sitzendes Kind. — Speiseteller vom selben Service. — Dessertteller desgl., der Rand durchbrochen mit offenem Flechtmuster, dessen Kreuzungen mit gelben Blümchen besetzt sind.

**Flora-Muster.**

Suppenteller, Nachahmung des Gotzkowski-Musters der Meissener Manufactur: in zartem, weissem Relief vier Blumensträusse auf dem Rande und ein Kranz in der Vertiefung; in den Feldern Landschaften mit Watteaufiguren in bläulichem Grün, die Gesichter und Hände fleischfarben.

**Neuzierath-Muster.**

Kaffee- und Theeservice, best. aus Kaffeekanne, Theetopf, Milchguss, Spülkumme, Schälchen und 13 Paar Tassen. Goldener Schuppenrand; der Neuzierath golden staffirt; in den Feldern feine Blumensträusse in Grau und Purpur. ca. 1770.

Theetasse, die Ränder mit rothem Schuppenmuster, der Neuzierath golden, mit Gewinden bunter Blumen; in den Feldern Watteau-Figuren in Landschaften in feiner Buntmalerei. — Theetasse, die glatten Ränder blassgelb, der Neuzierath golden gehöhlt, behängt mit Gewinden von Purpur-Blumen; in den Feldern Hirten und Kleinvieh in feiner Graumalerei mit blasser Orange-Tönung. — Milchkännchen, der Neuzierath weiss; Henkel und Schnauze staffirt mit Grün und Purpur; Purpurblumen. — Einsatztasse nebst Untertasse, Ränder weiss, der Neuzierath vergoldet, in den Feldern Städtebilder und Landschaften in feiner Buntmalerei, abwechselnd mit Purpurblumen.

Teller, der Rand golden quadrillirt, der Neuzierath golden staffirt mit Blumengehängen in Eisenroth und Gold. Im Spiegel in Eisenroth ovidische Figuren: Perseus schreckt seine Feinde mit dem Haupt der Medusa. — Dessertteller desselben Service; der Rand durchbrochen in schrägem Netzwerk; im Spiegel Apoll und Daphne. (Gesch. v. Herrn Ed. Behrens sr.)

Dessertteller, gleichen Musters, golden und hellblau staffirt, im Spiegel blau emailirter Blumenstrauß mit goldenen Stielen. (Gesch. von Frau Dr. A. Wolffson.) Salzfaß von demselben Service, gleiches Muster und gleiche Bemalung.

**Verschiedene Modelle.**

Ein Paar grosser Ziervasen, in Folge des oben offenen, mit engem Hals und Ausguss versehenen Deckels von Kannengestalt; mit erhabenen, golden staffirten Rococo-Ornamenten; vorn am Bauch ein weiss belassenes Relief einer ruhenden Nymphe mit nackten Kindern; die Rückseite unverziert. Vom Deckel ranken sich frei aufgelegte, in den natürlichen Farben bemalte Zweige mit grossen Blüthen, Anemonen und Winden, schräg über den Bauch herab. Frühe Zeit der kgl. Manufactur.

Deckel einer ähnlichen Vase; unbemalt, unter dem Ausguss eine verschleierte Frauengestalt.

**Porzellane mit Blaumalerei.**

Dessert-Teller, Rand in Bogengeflecht durchbrochen, im Spiegel die chinesischen Stauden des Meissener Zwiebelmusters in Blaumalerei.

Schälchen, geriefelt, mit Blaublümchen-Muster nach Meissener Vorbild.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

**Porzellane der königl. preussischen Manufactur aus der Zeit Friedrich Wilhelm II. und seiner Nachfolger, nach 1786.**

Kaffee- und Theeservice für eine Person, best. aus Anbietsplatte, Kaffeekanne, Theetopf, Milchkanne und einer Tasse nebst Unterschale, glattes Muster mit Rocaille-Griffen und Schnauzen. Auf den Rändern wechselt grünes Schuppen- mit quadrillirtem Goldmuster; auf den Flächen feine Landschaftsmalereien in hellem Carminroth. ca. 1786. (Gesch. des Herrn Dr. C. Amsinck.)

Bowle mit Unterschale, Muster Antikzierath. Staffirung gelb und golden, bunte Blumen; spätere Ausführung des älteren Modells und Musters.

Ein Teller, neuglatt, der Rand blassgelb, golden staffirt mit eisenrothen, golden gehöhten Blümchen in weissen, von goldenen Zweigen umfassten Feldehen. Im Spiegel Chinesen- oder Türken-Paar in Buntmalerei. (Angeblich Scene aus der Mozart'schen Oper „Belmonte und Constanze“.)

Zwei Suppenteller, neuglatt, golden und rosa staffirt, in der Mitte bunte Landschaften mit Füchsen bezw. Hunden und Reiher. — Zwei Dessertteller, königsglatt mit durchbrochenen Palmzweigen, Staffirung hellgelbgrün, rosa und golden; im Spiegel bunte Landschaften mit Luchsen bezw. Störchen.

Grosse ovale Schüssel mit Rocaille-Griffen, grün und rosa staffirt, mit Blumensträssen in Grün, Grau und Rosa.

Tassen, Muster Neuzierath, golden staffirt, bemalt mit grossen aus Blümchen gebildeten Buchstaben.

Zwei Salz- und Pfefferfässer; auf einem Rocaille-Sockel schräg gestellt zwei flache Schalen, zwischen denen ein Knäbchen steht, welches einen Finger kostend an den Mund legt. Das eine Gefäss, dessen Schälchen mit Bogenflechtmuster, mit eisenrother, hellgrüner und goldener Staffirung und eisenrothen Streublumen; das andere mit Blümchenrand, mit rosa und hellgrüner Staffirung und Rosenzweigen in Karmin und Grün.

Einsatz-Deckeltasse nebst Unterschale, glattes Muster, Ränder abwechselnd roth geschuppt und golden quadrillirt, bemalt mit bunten Blumensträssen und der schwarzen Silhouette einer Dame in hoher Frisur auf rosenbekränzter, von einem Amor gehaltener Tafel, ca. 1790.

Einsatz-Deckeltasse nebst Unterschale, in Form eines Herzens, welches mit einem den Henkel bildenden Bande umwunden ist; eine Flamme als Knauf; bemalt mit bunten Blumen.

Vase, antikisirender Form, jedoch noch mit Rococo-Griffen, reich mit Gold staffirt, um den Bauch ein weisser Fries bakchischer Kinder; an den Henkeln vergoldete Trauben, als Deckelknauf ein vergoldeter Knabe mit Flasche.

Kaffee- und Theeservice für zwei Personen, best. aus glatter ovaler Anbietsplatte und walzenförmiger Kaffeekanne, Theetopf, Milchkanne, Zuckerdose und zwei Paar Tassen mit eckigen Henkeln; mit dunkelblauer Glasur, welche das anstossende Weiss bläulich tönt und mit goldenem Wurmuster überponnen ist; die weissen Ränder und ausgesparten ovalen Felder bemalt mit Blumen in golden gehöhtem Grau. Ende des 18. Jahrhunderts.

Bechertasse, mit rundem Henkel, blauglasirt mit goldenem Wurmuster; in weissem Felde das Bildniss Friedrich's des Grossen in Grau.

Kaffeekanne und Theetopf; geradlinige Profile und eckige Henkel, glatt, bemalt mit bunten Vögeln in Landschaften. (Gesch. d. Herrn Dr. C. J. Heinsen.)

Zwei Teller, glatt, von eckigem Profil (Muster „konischglatt“), mit Paaren von Flügelkindern „Love and Fortune“, bezw. „Cupid and Psyche“ in Buntmalerei. — Ein Teller desselben Modells, bemalt mit blühendem Apfelzweig.

Bechertasse von glatter Walzenform, bemalt mit Friesen bunter Blumen; — desgl., hellgrüne Glasur, in ovalem Felde spielende Kinder in Sepiabraun; — bemalt mit schwebenden Frauen und Goldornamenten in Wiener Art.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Bechertasse von geradem Profil, nach unten verjüngt, lila Glasur mit goldener Schlange in Reliefgold nach Wiener Art, in weissem Oval die Worte: „Unsere Freundschaft endet nie“.

Butterdose mit achteckiger Unterschüssel, geradliniges Profil, staffirt mit Roth und Gold, bemalt mit Friesen rother, grünbeblätterter Rosen auf golden punktirtem Grund. (Sèvres-Art.)

Mundtasse, antikisirende Form, hellgrau; Goldblumenrand, vorn in ovalem Felde das Brustbild der Königin Louise in Biscuit auf goldenem Grund mit der Umschrift: „Sie lebt auf immer in den Herzen edler Menschen.“ Auf der Unterschale: 10. März 1776 — 19. Juli 1810.

Mundtasse, antikisirende Becherform, ganz vergoldet, mit gravirtem Blumenfries, vorn Amor mit Fackel in Buntmalerei; bez. 1819.

Gemüseschüssel mit Deckel, eckiges Profil, staffirt mit Gold und Hellblau, bemalt mit Gewinden und Ranken blauer Winden. In ovalem Schildchen F. W. R., d. h. Friedrich Wilhelm Rex. Aus einem Hofservice Friedrich Wilhelm III.

Mundtasse, mit Gold-Staffirung, bemalt mit dem Doppelbildniss Friedrich Wilhelm's, Kronprinzen von Preussen, und seiner jungen Gemahlin Victoria von Grossbritannien. Marke Scepter und Adler in Blau, Reichsapfel und K. P. M. in Violett über der Glasur, ca. 1858.

Grosse doppelt gehenkelte Ziervase mit blauer Glasur und reicher Vergoldung, bemalt einerseits mit dem Bildniss Kaiser Wilhelm's I., andererseits mit dem Palais desselben und dem Denkmal Friedrich's des Grossen unter den Linden zu Berlin. (Ehrengabe Sr. Majestät des Kaisers Wilhelm I. an den hamburgischen Bürgermeister Kirchenpauer. Eigenthum der Familie Kirchenpauer.)

Beispiele des von Prof. Seger, dem Vorsteher der chemisch-technischen Versuchsanstalt der kgl. Porzellan-Manufactur, erfundenen Porzellans. Das Seger-Porzellan gestattet, für Malereien in oder unter der Glasur Farben anzuwenden, welche beim Hartporzellan, in Folge des hohen Schmelzpunktes der Glasur, nicht verwendbar sind.

Im zwölften  
Zimmer.

Fläschchen, mit blutrother Glasur (nach chinesischem Vorbild). — Muschelförmiges Eisschälchen, über karminrother eine grüne Glasur, in deren feinen Rissen das darunter liegende Roth erscheint. — Kleiner Pantoffel, bemalt mit leichten Grottesken in der Art und Farbe der urbinatischen Majoliken. Sämmtlich bezeichnet neben dem Scepter mit Sgr. P., d. h. Seger-Porzellan.

Kleine Dose, mit Rococo-Ornament in mattem Reliefgold, auf dem Deckel über Graurosa-Grund in weissem Pinselrelief ein Flügelknabe, einen Delphin zügelnd. Bez. mit der Marke der Manufactur und unter dem Deckel mit „M. Luchell“, dem Namen des Modelleurs des Pinselreliefs, 1892. (S. d. Abb. S. 241.)

## Figuren und Gruppen von Berliner Porzellan.

### a. Wegeli'sche Periode 1750—57.

Pierrot und Frau in Umarmung; die Frau hält in der Linken, auf ihre Hüfte gestützt, einen Käfig mit Vogel. Unbemalt. Nach einem Meissener Modell in vergrößerter Ausführung. Blaumarke das W. Wegeli's.

Im neunten  
Zimmer.

### b. Gotzkowski'sche Periode 1757—63.

### c. Königliche Periode, seit 1763.

Die vier Jahreszeiten in Costümfiguren auf Rocaille-Sockeln, vor ihnen auf einem Vorsprung der letzteren flache Körbchen mit Blumenmalereien. Der Frühling



Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

als junges Mädchen, den Strohhut im Nacken, Blumen in der Hand. Der Sommer als junges Mädchen, Aehren am Hut und in der Hand. Der Herbst als Jüngling, eine Traube in der Hand. (S. Abb. S. 440.) Der Winter als Jüngling im Jagdcostüm. Theile eines Tafelschmuckes. Bemalt.

Der Bildhauer, allegorische Gruppe von satirischer Färbung. Auf viereckigem Erdssockel auf einem Felsensitz ein junger Bildhauer, in langem Rock und turbanartiger, mit Federn besteckter Kopfbedeckung; in der Linken hält er ein kleines Kohlenbecken, dessen Gluth er durch Blasen anzufachen scheint. Auf sein rechtes Knie lehnt sich ein nackter Knabe. Hinter ihm auf einer Kugel ein junges Weib, welches in der erhobenen rechten Hand eine Maske hält und lächelnd dem Mühen des Künstlers zuschaut. Am Boden ein antiker Torso, Bücher und Werkzeuge. Unbemalt. (Gruppen verwandter Richtung sind: der Architekt des Zopfstiles, der Affe als Maler, der Kaufmann, welchem eine weibliche Gestalt eine Tafel mit den zehn Geboten zeigt, der Dichter, der Musiker und der Astronom; alle sieben haben gleiche Höhe, viereckige Plinthen und ähnlichen Aufbau der Gruppe.)

Der Astronom; auf mit einem Tuche verhängtem Sitz ein Mann in langem Rock und Kappe, die rechte, einen Zirkel haltende Hand auf einen Himmelsglobus gestützt; neben ihm auf dem Boden sitzend ein nackter Knabe mit Fernrohr. Hinter ihm auf einem Würfel eine bekleidete Frau, in der Rechten ein Scepter, auf der Brust eine strahlende Sonne. Bemalt. (Aus der Folge, welcher der vorerwähnte Bildhauer angehört.)

„Geschichte et Mars“ (so am Sockel des jüngeren Modelles), in zwei Ausführungen, von denen die ältere etwa den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, die jüngere dem Anfang des 19. Jahrhunderts angehört. Das ursprüngliche Modell ist um diese Zeit, entsprechend dem antikisirenden Zeitgeschmack, welcher sich sowohl in den Gesichtszügen, wie in der Tracht und dem Beiwerk ausspricht, neu bearbeitet worden. Auf rundem Erdssockel (welchem bei dem jüngeren Modell ein Lorbeerkranz umgelegt ist) sitzt auf würfelförmigem Block der Kriegsgott, in der Linken Schild und Schwert; den rechten Arm legt er um die Hüften der auf dem Block neben ihm stehenden Geschichte, in Gestalt eines nackten jungen Weibes, (im älteren Modell mit verbundenen Augen und Rococo-Gesichtchen, im jüngeren offenen Auges mit antikem Profil und römischer Haartracht); sie hält in der Rechten eine Posaune und ein Buch, in der Linken eine Schreibfeder.

„Paris et Helena“, so bezeichnet an dem runden Erdssockel; Helena sitzend, auf ihrem Schoosse ein schlafendes Schaf; mit der Linken streichelt sie den Hund des Paris; hinter ihr Krone und Scepter; im Gespräch zu ihr gewendet Paris, an einen Baumstamm gelehnt. Bemalt.

Allegorie auf Friedrich den Grossen. Auf rundem Erdssockel steht der alte König in antiker Tracht (mit unten zugebundenen Beinkleidern); mit der Rechten fasst er einen Ring, in den mit der Linken eine neben ihm sitzende bekrönte Frau greift, welche in der Rechten eine aufgebrochene Granatfrucht hält. Hinter dem König Merkur, im Begriffe, ihm einen Lorbeerkranz aufs Haupt zu setzen, und ein geflügelter Jüngling, schlafend auf eine Sphinx gestützt. Hinter der gekrönten Frau ein Füllhorn und ein ovaler Schild mit der Inschrift: „Suum cuique MDCCLXXXV“. Die Bedeutung dieser im Jahre vor Friedrich's Tode geschaffenen Gruppe noch unerklärt. Neue Ausformung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Unbemalt.

Rundes Medaillon, Biscuit, mit dem Brustbild von J. G. Grieninge, Koen. Preuss. Geh. Commiss.-Rath und Porzell.-Manuf.-Direct. 1716/91, bez. C. F. Riese fecit.

Rundes Medaillon mit hoherhabenem Kopf in Biscuit auf mattblaue Grund (Wedgwood-Nachahmung), darüber der Name des Dargestellten: F. E. Meier.

### Thüringische Porzellan-Fabriken.

In den thüringischen Landen wurden im sechsten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine ganze Reihe kleiner Fabriken begründet, zu denen der Rohstoff im Lande selbst sich fand. Neben gewöhnlicher Gebrauchsware sind aus ihnen einzelne Arbeiten hervorgegangen, welche auch neben denjenigen der älteren Manufacturen bestehen können. Der Nymphenburger Porzellanmaler Schrimpf fand i. J. 1766 „feine Fabriken“, d. h. solche ächten Porzellans in Betrieb zu Wallendorf mit 14 Arbeitern, zu Volkstedt mit 16 Arbeitern, zu Kloster Veilsdorf mit 18 Arbeitern; in Gotha, „wo man noch an der Masse laborirte“, wurden nur 3 Arbeiter beschäftigt. Die anderen, nicht kontrollirten Mittheilungen nach i. J. 1758 von dem Chemiker Heinrich Macheleid in Sälzerode begründete Fabrik erwähnt Schrimpf nicht; sie war inzwischen an den Erfurter Kaufmann Nonne verkauft und von diesem nach Volkstedt bei Rudolstadt verlegt worden; 1770 ging sie auf Gotthilf Greiner über, dessen Name noch mit andern thüringischen Fabriken, auch mit denjenigen zu Kloster Veilsdorf und Wallendorf in Verbindung gebracht wird. Ihm wird auch die Begründung der Fabriken zu Limbach im Sachsen-Meiningischen i. J. 1761 und zu Grossbreitenbach i. J. 1770 zugeschrieben.

Wenn die Handbücher als den Begründer der Fabrik zu Gotha im Jahre 1767 Rotteberg nennen, so kann das nach Schrimpf's Aufzeichnungen nur bedeuten, dass Rotteberg die bis dahin unzulänglichen Versuche zum Gelingen brachte. Schon im Jahre 1763 soll eine Fabrik zu Hildburghausen

(wahrscheinlich identisch mit derjenigen zu Kloster Veilsdorf), erst 1780 diejenige zu Gera entstanden sein. Endlich waren auch in Rauenstein im Sachsen-Meiningischen und zu Ilmenau im Weimarischen Fabriken in Betrieb, von denen die letztgenannte durch ihre Beziehungen zu Goethe und ihre zahlreichen Medaillons und Zierplatten mit weissen Reliefs auf blauem Grunde in der Art der Jasper-Waare Wedgwood's Beachtung verdient. Ilmenau hat in diesem Genre, in dem sich die meisten grossen festländischen Manufacturen versuchten, viel gearbeitet, ohne jedoch seine Vorbilder zu erreichen, da das Kaolin-Porzellan sich dazu nicht eignete.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)



Leuchter von bemaltem Porzellan, Kloster Veilsdorf. Höhe 19 1/2 cm.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Nur eine von den zehn genannten Fabriken, diejenige zu Kloster Veilsdorf, welches im vorigen Jahrhundert zu den Besitzungen des Herzogs von Hildburghausen gehörte und bei der Theilung im Jahre 1826 an das Haus Sachsen-Meiningen fiel, nimmt einen hervorragenden Platz ein. Die Fabrik wurde im Jahre 1762 unter dem Herzog Friedrich Wilhelm Eugen in den Gebäuden des vormaligen Benedictiner-Klosters eingerichtet. Aus ihr sind gute plastische Arbeiten hervorgegangen, in welchen sie sich nicht auf die Nachahmung von Modellen der älteren Fabriken beschränkte. Auch in ihren Malereien schlug sie eine eigene Richtung ein; grosse, in lichten Farben leicht hingeworfene zerflatterte Blüten an fadendünnen Stielen machen ihre Erzeugnisse auffallend kenntlich. Als Marke führte sie ein aus C — (man schrieb damals „Closter“) — und V gebildetes Monogramm. Ihrem Geldbedarf zu genügen, liess sie im Jahre 1766 kupferne Marken prägen, als „Aequivalent von V. Kreuzer Convent. M.“, von 20 Kreuzern und von einem Gulden. Die Rückseite der 5 Kreuzer-Marken zeigt unter dem Worte „Dexteritate“ eine Wage auf einer zierlichen, am Erdboden ruhenden Stütze, in den Wagschalen Münzen und ein Gewicht. Die 20 Kreuzer-Marke zeigt eine Blumenvase mit der Ueberschrift „Industria“ und Embleme der Porzellan-Manufactur, die Gulden-Marke ein Postament mit Füllhörnern und der Ueberschrift „Proficimus“.

#### Porzellane von Kloster Veilsdorf.

Kaffeekanne, weiss belassenes Rocaille-Reliefmuster mit Feldchen, welche mit blumenbesetztem Netzwerk gefüllt sind; bemalt mit grossen Blumenzweigen in der für die Manufactur bezeichnenden Weise.

Tiefer Teller, auf dem Rande wechseln drei glatte Felder mit drei, von Rococo-Ornament eingefassten, mit blumigem Netzwerk gefüllten; bemalt mit bunten Blumen. — Schüssel desselben Musters; der Grund des Netzwerkes hellseegrün, die Einfassung mit Gold gehöht. Flotte Blumenmalereien.

Zwei Paar Tassen: glattes Muster, bemalt mit einem kleinen Landschaftsbilde in bläulichem Purpur auf ovaler, mit gelblich grünem Tuche behängter Platte, welche an einen Baumstamm auf Erdsockel gelehnt erscheint.

Theetopf, glatt, bemalt mit Blumengehängen, auf welchen Vögel sitzen.

Leuchter, auf muscheligen Sockel ein gewundener, in eine tulpenförmige Dille ausblühender Stamm, an welchem ein von einem jungen Manne unterstütztes junges Weib empor klettert. Modellirt nach einem von Jaques Roëttiers gezeichneten Entwurf für einen silbernen Leuchter, gestochen unter Nr. 71 in den „Elements d'orfèvrerie par Pierre Germain, 2. partie 1748.“ Bemalt. (S. d. Abb. S. 451.)

#### Porzellane anderer thüringischen Fabriken.

Milchkännchen, geriefelt mit dem Meissener Blaublümchen-Muster. Marke: das Kleeblatt v. Grossbreitenbach.

Bechertasse mit missverstandnem japanischem Muster (die Blütenstauden hinter der Hecke) in Purpuralerei. Pfeifenkopf mit demselben Muster in Blaualerei. Marke: das R. von Rudolstadt.

Bechertasse mit Ruinenlandschaften in Sepia-Malerei mit Vergoldung. Marke: das R. g. Rotteberg's von Gotha.

Von den sehr mannigfaltigen Marken der kleinen Thüringer Fabriken werden zwei gekreuzte Heugabeln auf Rudolstadt, ein R—n auf Rauenstein, ein W auf Wallendorf gedeutet.

### Porzellan von Cassel.

Unter den kleineren deutschen Porzellanfabriken nimmt die in der landgräfllich hessischen Residenzstadt Cassel bestandene einen ehrenvollen Rang ein. Erst in neuerer Zeit haben die Untersuchungen von A. Lenz und Prof. C. A. von Drach ihre Geschichte aufgeklärt. Ihre Gründung knüpft sich an eine Fayence-Fabrik, welche seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in Cassel bestanden hatte und mit holländischen Arbeitern dem Delfter Geschmack in Blau-malerei gefolgt war, aber auch vielgestaltige Oefen, grosse Figuren und Thiere, Service nach Strassburger Art und Butterdosen in Thiergestalt angefertigt hatte, ohne jedoch jemals einen grösseren Betrieb zu erreichen. Mit ihr wurde, da sie selbstständig nicht fortzubestehen vermochte, i. J. 1766 eine „ächte Porzellanfabrik“ verbunden. Als Arkanist wurde Nicolaus Paul gewonnen, welcher kurz vorher die Fabrik zu Fulda eingerichtet hatte, als Modellmeister und Oberdreher J. G. Pahland, als Poussirer Friedrich Künckler aus Fürstenberg und Franz Joachim Hess aus Fulda, als Maler u. A. ein Nymphenburger. Schon im Sommer d. J. 1766 wurde der erste Brand vorgenommen. Die Versuche, eine allen Ansprüchen genügende Masse herzustellen, zogen sich aber noch einige Jahre hin. Erst 1769 konnte bekannt gemacht werden, es seien „komplette bunt und blau gemalte, gerippte und glatte Kaffee- und Theeservices u. s. w. zu billigen Preisen“ zu haben. Zur selben Zeit wurde angeordnet, dass auf jedem Stück die Fabrikmarke anzubringen sei, als welche in der Regel der hessische Löwe, bisweilen ein H C für Hessen-Cassel erscheint.

Obwohl die Fabrik zu keiner Zeit ohne landgräfliche Zuschüsse bestehen konnte, war man auf die Hebung ihrer künstlerischen Leistungen ernstlich bedacht. U. A. wurde von dem Poussirer Frutt aus Kelheim eine Reihe von Thieren und Thiergruppen hergestellt und als Obermaler der Casselaner Johann Heinrich Eisenträger beschäftigt. Die plastischen Arbeiten spielten auch hier eine wichtige Rolle. In einem Inventar d. J. 1776 werden Bakchusgruppen, eine Dianagruppe, eine Pallasgruppe, Pferdezwinger, Hirsch- und andere Thiergruppen, Gruppen der Jahreszeiten und Bettlergruppen aufgeführt.

Dieser Aufschwung war aber nur von kurzer Dauer. Die Fabrikation des billigen Steingutes nach englischer Art, welche 1771 von dem Hofkonditor Simon Heinrich Steitz eingerichtet und 1774 an den Landgrafen abgetreten wurde, schädigte vollends den Absatz des Porzellans. Der Landgraf stellte seine Zuschüsse ein und nachdem Versuche, die Fabrik zu verpachten, fehlgeschlagen waren, hörte die „Feine Porzellanfabrik zu Cassel“ i. J. 1788 auf.

Zuckerdose, Versuchsstück, jedes der vier von Rococo-Reliefs eingefassten Felder mit anderer Malerei in nicht ganz geglückten Farben. Blaumarke: der hessische Löwe.

Der Pferdezwinger; auf einem flachen Rocaille-Sockel ein antiker Pferde-bändiger, welcher das sich über einem Haufen Wappen bäumende Ross am Zaum hält; modellirt nach einer der von Johann August Nahl in Sandstein ausgeführten grossen Gruppen im Augarten zu Cassel. Unbemalt. Blaumarke H. C. d. h. Hessen-Cassel.

Knieende Negerin, mit Federschurz, mit erhobenen Händen eine Seeohr-schale auf dem Haupt tragend, auf flachem Rocaille-Sockel. Unbemalt. Blaumarke H. C.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

### Porzellan von Fulda.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

In der alten hessischen Stadt Fulda ist nach dem Aufgeben der Herstellung von Fayence im Jahre 1765 durch N. Paul unter dem Patronat des Fürst-Bischofs Arnandus die „Fürstlich Fuldaische feine Porzellan-Fabrik“ eingerichtet worden, aus welcher während andert-halb Jahrzehnten Gefäße und besonders Figuren von hervorragender Schönheit hervorgegangen sind. Sie stand unter der Leitung von Abraham Ripp, als Bossirer wurden u. A. beschäftigt Schamm, Fried. Haas und Schumann, letzterer auch als Maler. Als Marke bediente sie sich eines F. F. d. h. Fürstlich Fuldaisch, oder des Kreuzes aus dem Wappen von Fulda. Schon im Jahre 1780 liess der Nachfolger Arnand's, der Fürst-Bischof Heinrich von Butlar die Fabrik eingehen.

Ein Kavalier in Tanzposition, die rechte Hand in die Seite gestützt; auf Rocaillesockel. Bemalt und vergoldet; Weste, Beinkleid, Rock röthlich lila mit hellgrünem Futter; Stiefel schwarz mit glänzend eisenrothen Stulpen. Blaumarke: das Kreuz.

### Porzellan von Kelsterbach.

Die i. J. 1758 zu Kelsterbach am Main im Gebiet des Landgrafen von Hessen-Darmstadt errichtete Fayence-Fabrik ging in den 60er Jahren zur Herstellung von Porzellan über. Nach den Ermittlungen von Drach's gingen aus ihr nicht nur Gebrauchsgeschirre, sondern auch künstlerisch ausgeführte Figuren hervor, welche mit H D (Hessen-Darmstadt) unter einer Krone bezeichnet sind. Nach dem Jahre 1772 scheint man die Anfertigung von Porzellan aufgegeben zu haben.

### Porzellan von Ansbach und Bayreuth.

In Ansbach ist 1760 eine Porzellanfabrik eingerichtet worden, welche 1764 nach dem nahe gelegenen markgräflichen Schloss Bruchberg verlegt wurde. Zwei Jahre später beschäftigte dieselbe (nach einem von C. A. von Drach mitgetheilten Reisejournal des Nymphenburger Porzellanmalers Schrimpf) nur 10 Arbeiter; sie hob sich aber bald, so dass 1785 in ihr 70 Personen arbeiteten.

Teller, Nachahmung des „Reliefzierath“ mit Spalier der Berliner Manufactur (Vgl. Abb. S. 446); Der Grund zwischen dem Rocaille-Relief seegrün; die Stäbe golden mit bunten Pflanzen; bunte Streublumen. Marke A.

Tasse, Osier-Muster, bemalt mit feinen Purpurlandschaften in goldenen Rococo-Einfassungen. Marke A unter einem Adler.

Deckeltasse, glatt bemalt mit Purpurlandschaften in ovalen, goldengerahmten Feldern, welche an einer blauen Schleife hängen und mit bräunlichgelben Blumen bekränzt sind. Marke A.

Wenn dem in den Markenbüchern mitgetheilten Datum einer Tasse mit einer Ansicht der Stadt Bayreuth (in einer englischen Sammlung) Glauben geschenkt werden darf, und es sich nicht vielmehr um Datirung der Vedute oder nur der Malerei handelt, wäre in der markgräflichen Stadt Bayreuth schon im Jahre 1744 Hart-Porzellan hergestellt worden. Schrimpf gedenkt im Jahre 1766 einer dortigen Porzellan-Fabrik nicht ausdrücklich. Vielleicht war eine solche damals mit der blühenden, hundert Personen beschäftigenden Fayence-Fabrik verbunden.

### Porzellan von Baden.

Durch die Handbücher schleppt sich die Angabe, i. J. 1753 habe die Wittve Sperl unter der Direction Pfalzer's und dem Patronat des regierenden Markgrafen, mit Hülfe früherer Arbeiter von Höchst eine Porzellan-Manufactur eingerichtet, welche nur bis zum Jahre 1778 bestanden habe.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

### Porzellan von Poppelsdorf bei Bonn.

Nur wenige Jahre hat die von dem prachtliebenden Kurfürsten von Köln Clemens August unweit seines Schösschens Clemensruh bei Poppelsdorf in's Leben gerufene Porzellan-Manufactur bestanden. Als Arkanist hatte sich im Jahre 1755 Joan Jacob Kaising angeboten, dem es jedoch nicht gelang, in der Nähe Bonn's ein Kaolinlager aufzufinden, so dass man vermuthen darf, die gelungenen Erzeugnisse seien mit heimlich aus der Ferne bezogenem Kaolin hergestellt worden. Neben Kaising war auch ein jüngerer Sohn des Frankfurter Emailmaler J. Ph. Kuntze, Christian Gottlieb Kuntze, welcher zuvor in Höchst und Hanau gearbeitet hatte, in Poppelsdorf beschäftigt. Schon nach wenigen Jahren zog sich der Kurfürst zurück, und bedeutete dem Kaising, er könne die Fabrik auf eigene Kosten fortsetzen. Dieser gab jedoch das Porzellan auf und wandte sich der Fabrikation von Fayencen zu, welche später in diejenige von Steingut nach englischer Art überging.

### In Deutschland ausserhalb der Manufacturen decorirte Porzellane.

Keineswegs alle im Handel bemalt vorkommenden Porzellane sind in den Manufacturen, deren Marke sie tragen, decorirt worden. Abgesehen von den Erzeugnissen der Fälscher unserer Tage, welche altes weisses Porzellan, Gefässe wie Figuren, aufkaufen, um sie übermalt wieder zu verkaufen, hat es schon, seitdem in Europa Porzellan angefertigt wird, Maler gegeben, welche, vertraut mit den Verfahren der Schmelzmalerei auf Glas oder auf mit Zinnschmelz emallirtem Metall, gelegentlich aus den Manufacturen bezogenes weisses Porzellan auf ihre Weise für den Wiederverkauf decorirten. Später haben geübte Porzellanmaler hieraus ein förmliches Gewerbe gemacht, für welches die französische Sprache eine eigene Bezeichnung „chambrelan“ besitzt.

Schon in der Zeit, als nur erst in Meissen und Wien ächtes Porzellan hergestellt wurde, begegnen uns in Breslau zwei solche „Chambrelans.“ Der eine jener Bottengruber oder Pottengruber, welchen wir als einen der besten Maler der Wiener Manufactur kennen gelernt haben und von dessen Hand die Sammlung zwei noch in Breslau decorirte Gefässe besitzt. Wenn es ihm an weissem europäischen Porzellan für seine Arbeit fehlte, hat Bottengruber auch chinesisches Porzellan, von dem er die ursprünglichen Farben sorgfältig abgeschliffen hatte, decorirt. Der andere Breslauer, Preussler, hat nach einer Notiz in des Breslauer Arztes Kundmann „Seltenheiten der Natur und Kunst“ v. J. 1737, viele Schüsseln, Teller, Näpfe, Theeschalen decorirt. Ihm sind viele der nicht seltenen Porzellane mit feinen Laub- und Bandelwerk-Verzierungen in golden gehöhter Schwarzmalerei zuzuschreiben. Dergleichen Malereien kommen sowohl auf chinesischem Porzellan wie auf frühem Meissener vor und in der Frühzeit Wien's auch auf der dortigen Fabrikwaare.

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Die beiden von Bottengruber i. J. 1726 zu Breslau decorirten Porzellan-  
gefäße sind in dem Abschnitt über das Wiener Porzellan (S. 419) beschrieben.

Von Graumalereien mit Goldhörung in der Art Preussler's sind die folgenden  
zu nennen:



Schüssel von chinesischem Porzellan, mit deutscher Malerei  
in Grau und Gold. Anfang des 18. Jahrhdts. Duröhm. 31 cm.

in die schmale Halsfläche übergeführtem Laub- und Bandelwerk bemalt, welches sinn-  
bildliche Figürchen (Amor als Löwenbändiger, Amor, ein von Mücken umschwärmtes  
Licht betrachtend u. dgl. m.) umschliesst.

In eisenrother Malerei ist ein chinesisches, in China mit blauen Rand-  
mustern verzierter Becher mit belebten Hafensichten im Geschmack der frühen  
Meissener Malereien dieses Vorwurfs ausgestattet.

Von einem unbekanntem Emailmaler ist ein kleiner walzenförmiger Krug  
aus deutschem Porzellan mit einer Familienscene in einem vornehm ausgestatteten  
Gemach bemalt. Die Farben, ein röthliches Lila, Blau und viel Eisenroth, wenig Gelb  
und Gelbgrau, dann Vergoldung, erinnern mehr an die Palette Wien's, als an diejenige  
Meissen's. Die Darstellung selbst ist nach der Tracht zu schliessen in der Frühzeit  
des 18. Jahrhunderts entstanden und weist nach Augsburg, dessen Stempel auch  
der Zinndeckel trägt.

In diese Kategorie gehören auch die Arbeiten des A. O. E. Busch,  
welcher um die Mitte des 18. Jahrhunderts als Kanonikus in Hildesheim  
lebte und zahlreiche Porzellangefäße verschiedener Herkunft mit bildlichen  
Darstellungen verziert hat, die er mit dem Diamanten in die Glasur  
radirte und mit schwarzer Farbe ausrieb. Mit Vorliebe gab er Viehstücke  
nach holländischen Radirern wieder, wusste dieselben jedoch mit Geschick  
den Gefässformen gemäss anzuordnen.

Eine derartig mit Viehstücken verzierte Kaffeekanne von Meissner Porzellan  
(Schwertermarke ohne Punkt; vorn unter einer Distelstaude klein eingeritzt Busch  
1752.) (Geschenk des Herrn Architekten Hugo Stammann.)

Eine kleine  
Schüssel von chine-  
sischem Porzellan mit  
schmaler Randverzie-  
rung in Blaumalerei.  
Der unter der Glasur  
ciselirte Spiegel ist  
bemalt in Grau und  
Gold mit einer die  
ganze Fläche aus-  
füllenden Laub- und  
Bandelwerkverzierung,  
in welcher chinesische  
Figuren und Land-  
schaften vertheilt sind.  
(S. d. Abb.)

Zwei vier-  
kantige Fläschchen  
von unbezeichnetem,  
wahrscheinlich Meis-  
sener Porzellan; jede  
der acht Flächen ist  
mit anderem, geschickt  
von der unteren Breite

## Kopenhagener Porzellan.

Nicht weniger als ein Vierteljahrhundert hindurch ziehen sich die mit grossen Geldopfern in der Hauptstadt Dänemark's vergeblich unternommenen Versuche, echtes Porzellan herzustellen. Die Forschungen C. Nyrop's und K. Madsen's haben das Dunkel, in welches die Vor- und Frühgeschichte der Kopenhagener Manufactur lange gehüllt war, in erfreulicher Weise aufgehellt. Von den aus Sachsen zugereisten „Porzellanmachern“ erzielte weder Elias Vater i. J. 1731 noch Johann Ludwig Luck, für dessen Experimente von 1752—1757 im Ganzen 4000 Reichsthaler gezahlt wurden, die gewünschte „Composition“. Erst nachdem auf der Insel Bornholm durch A. Birch Porzellanerde gefunden war, wurden i. J. 1756 die Bemühungen mit Erfolg gekrönt. Johann Gottlieb Mehlhorn, der früher in Meissen als Gipsgiesser gearbeitet und seit 1754 in Kopenhagen, ohne zu einem Ergebniss zu kommen, dem Porzellanmachen obgelegen hatte, wurde als Leiter der Fabrik „beim blauen Thurm“ bestellt. Bald wurde lebhaft gearbeitet, doch behielt Mehlhorn seine selbstständige Stellung nicht lange. Seine Werkstatt wurde 1760 mit der Fayencefabrik Jacob Fortling's zu Kastrup auf der Insel Amager bei Kopenhagen vereinigt, und er selbst wurde Untergebener seines glücklicheren Concurrenten. Arbeiten dieser älteren Zeit — genannt werden: Kannen, Tassen, Schnupftabakdosen, Messer- und Stockgriffe sowie einige Figuren — hat man bis jetzt mit Sicherheit nicht nachweisen können.

Durch den Tod Fortling's im Jahre 1761 erlitt seine Fabrik ein jähes Ende. Ein Jahr darauf wurde Mehlhorn entlassen mit der Motivirung, dass seine Arbeiten der gehörigen „Perfection“ entbehrten.

Die Fabrik „am blauen Thurm“ war 1760 dem Franzosen Louis Fournier überlassen worden. Doch räumte man auch ihm keine Selbstständigkeit ein, sondern stellte die Fabrik unter die Oberaufsicht von S. C. Stanley und seit 1761 von Professor Wiedewelt. Unter den Porzellanmalern, welche Fournier beschäftigte, werden genannt: der Strassburger J. G. Richter, der aus Dresden gebürtige H. Chr. Scriptorius, ferner Christopher Ruch († 1804), H. J. Schrader, J. Brecheisen (1757—63), und Jürgen Gylding († 1765). Die Leistungen der Fabrik waren vortrefflich; aber die unverhältnissmässig hohen Betriebskosten führten bald, i. J. 1765, das Ende des Unternehmens herbei.

Fournier's Porzellan bildet in der Geschichte der dänischen Manufactur eine Episode, welche an verwandte Entwicklungsphasen der französischen und englischen Industrien erinnert. Das von dem französischen Meister producirte Porzellan ist nämlich weiche Masse, welche sich der *pâte tendre* von Sèvres nähert. In den Decorationsformen herrschen Rococo-Motive vor, in den Farben milde Töne, unter denen Grün vorwiegt. Bezeichnet sind die erhaltenen Stücke mit der Namenschiffre des regierenden Königs Friedrich V. (1746—1766): „F. 5.“

Nach der Thronbesteigung Christian VII. und unter Struensee's Regiment stockte die Porzellanfabrikation. Erst nach Struensee's Sturz i. J. 1772 wurde dieselbe wieder aufgenommen von dem Münzwardein und Chemiker F. H. Müller, welcher aus Bornholmer Porzellanerde hergestelltes Hartporzellan lieferte. Die als Actienunternehmen in grossem

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)



Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

Stil 1775 in Betrieb gesetzte Fabrik wurde in dem von der Regierung überwiesenen alten Posthause in der „Kjøbmagergade“ etablirt. Als Fabrikmarke führte man mit Beziehung auf die drei Meeresarme, welche Seeland und Fünen begrenzen, jene drei parallelen Wellenlinien ein, die bis auf unsere Zeit eine Aenderung nicht erfahren haben.

Müller hielt die Herstellungsweise seines Porzellans nicht geheim. Dieses benutzte Apotheker Clar in Rendsburg, um nach Müller's Recept Porzellan zu fertigen, von dem er Proben an das Commerzkollegium in Kopenhagen einsandte. Aber obwohl das Fabrikat Clar's das Müller'sche durch seine rein weisse Farbe übertraf, wurde ersterem doch die Anlage einer Fabrik nicht gestattet. Als Modellmeister nahm Müller den ehemaligen Modelleur der Fürstenberger Manufactur Anthon Carl Luplau († 1795) an. Seit 1776 wirkte ferner der Nürnberger Johann Christoph Bayer als Blumenmaler († 1812), und endlich glückte es auch, drei Meissener Arbeiter, unter diesen den Maler F. A. Schlegel zu gewinnen. Aber die praktischen Ergebnisse entsprachen weder den gehegten Erwartungen noch den aufgewendeten Kosten: Ende 1779 fand es sich, dass an Betriebskosten in vier Jahren 123 552 Reichsthaler verausgabt waren, ohne dass man anderes als „Mittelgut und Ausschusswaare“ erzielt hätte, und ohne dass ein einziges Stück verkauft worden wäre. Die verhältnissmässig wenigen Stücke, die völlig gelungen waren, hatte man den Gönnern der Fabrik und besonders den Mitgliedern des Königshauses geschenkt. Unter den Fabrikaten der damaligen Zeit nennen die Verzeichnisse: Vasen, Kaffee- und Theegechirr, Blumentöpfe, Lampen, Teller, Eistöpfe, Schreibzeuge, Pfeifenköpfe, Büchsen, Becher u. A. m.

Unter den verzweifelten Geldverhältnissen blieb nichts übrig, als die Fortsetzung der Fabrik der Regierung anzubieten. König Christian VII. ging auf das Anerbieten ein, und schon im Frühjahr 1779 wurde aus dem Actienunternehmen die „Königliche Dänische Porzellains Fabrik“. Das Betriebspersonal blieb das bisherige, demselben wurde jedoch eine vom Könige ernannte Direction übergeordnet. Mit neuen Geldmitteln und frischem Muthe arbeitete man weiter und endlich, am 1. März 1780, konnte der Ausverkauf der Fabrik eröffnet werden, eine Begebenheit, die in den Tagesblättern der Hauptstadt in lateinischen Versen besungen wurde. Die achtziger Jahre wurden die Blüthezeit der Manufactur. Man decorirte in dem von Fürstenberg und Meissen entlehnten Rococogeschmack, aber auch die Berliner Blumenmalerei macht sich in den damaligen Erzeugnissen geltend, Spuren der Thätigkeit von den drei aus Berlin gewonnenen Malern Lehmann, Cadewitz und Kunitz. Uebrigens sorgten auch tüchtige einheimische Kräfte, z. B. Clio, Camrath, Ondrup dafür, dass die Decorationen der nationalen Eigenart nicht ermangelten; sie verräth sich in einer gut beobachteten, aber etwas derben Wiedergabe der Blumenmotive. Für Gebrauchsporzellan mit Blaumalerei war besonders das sogenannte „Muschelmuster“ beliebt, eine Nachahmung des Meissener Blaublümchenmusters. Die Porzellanfiguren entbehren der Grazie, welche die Meissener Figuren auszeichnet; um so mehr werden aber die von Luplau modellirten Biscuitfigürchen geschätzt.

Als Ende des vorigen Jahrhunderts der Louis XVI-Geschmack nach Dänemark gelangte, begannen auch die Decorateurs der dänischen Manufactur der neuen Richtung zu huldigen. Mit dem Empirestil wussten

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

sie sich aber nicht abzufinden und die ersten beiden Jahrzehnte unseres Jahrhunderts standen unter dem Zeichen des Rückgangs. Erst seitdem i. J. 1824 G. T. Hetsch die Leitung übernahm, wurde im Anschluss an Sèvres und Berlin mit etwas besserem Erfolg gearbeitet. Jedoch erst in jüngster Zeit, nachdem Philip Schou die Verwaltung übernommen und Arnold Krogh als künstlerischen Leiter angestellt hatte, verliess die Manufactur die ausgefahrenen Wege. Sie hat, zuerst von allen europäischen Porzellan-Fabriken, der Blaumalerei, welche auch das vorige Jahrhundert fast nur für gewöhnliche Gebrauchsgefässe angewandt hatte, künstlerische Ziele gewiesen, sodann einige, ebenfalls für die Unterglasur-Malerei geeignete neue Farben dabei angewandt. Obwohl von japanischen Vorbildern beeinflusst, hat Krogh doch auf Grund eigener Thier- und Pflanzen-Studien und in feinsinnigem Anschluss an die nordische Natur seinen keramischen Malereien künstlerische Selbstständigkeit bewahrt.

Tasse, Osier-Muster, goldene Ränder, Frucht- und Blumenstücke in Buntmalerei. 18. Jh. (Geschenkt von Fräul. Emilie Beer.)

Milchguss, Osier-Muster, „deutsche“ Blumensträusse in Blaumalerei. 18. Jh. (Geschenkt von Frau Bürgermeister Kirchenpauer.)

Teller, geriefelt, Blaublümchenmuster. 18. Jh.

Nadelpose, mit Vergoldung, farbigen Vergissmeinnicht und Büste u. Trophäe in Grau auf Rosa. Rs. „Til min Veninde“ („Meiner Freundin“). Ende des 18. Jahrh. Unbezeichnet.

Walzenförmige Vase, bemalt in Blau unter der Glasur mit wogender Meeresfläche, im Vordergrund überschäumend emporkrallenden Wogen, und weiss vom blauen, leicht bewölkten Himmel sich abhebenden Möven. (Unter freier Benutzung eines Holzschnittes des Japaners Hokusai.) Bez. mit den drei Wellenlinien der Manufactur und dem Künstlerzeichen Arnold Krogh's. 1888.

Zierschüssel, in blauem Grunde mit grünbeblätterten Kürbisranken, deren weisse, röthlich angehauchte Blüten von Schmetterlingen umflattert sind. 1888.

Kleine Vase mit einem aus leicht angedeutetem Wasser nach Libellen schnappendem Karpfen in zarter Blaumalerei. Eine Fehlstelle verdeckt durch eine goldene Hummel. 1888.

### Schwedisches Porzellan.

Wie in der dänischen Hauptstadt liefen auch in der schwedischen die ersten etwa um 1770 gelungenen Versuche in der Herstellung durchscheinender Thongefässe auf Weich-Porzellan hinaus, das sich jedoch nicht zu dem Werthe des Fournier'schen erhob. Die Fabrik zu Marieberg, wo diese Versuche stattgefunden hatten, ging bald nachher mit Hülfe aus Frankreich zugezogener Arbeiter zum Hart-Porzellan über, welches um das Jahr 1780 schon in erheblichem Umfange hergestellt wurde.

### Holländisches Porzellan.

Die erste der holländischen Porzellan-Manufacturen wurde i. J. 1764 zu Weesp in der Nähe von Amsterdam durch den Grafen Gronsfeldt-Diepenbrock mit deutschen Arbeitern eingerichtet. Schon nach sieben Jahren ging dieses Unternehmen ein. Bald nachher eröffnete der Pfarrer de Moll im Verein mit einigen Amsterdamer Kapitalisten eine neue Manufactur zu Oude Loosdrecht zwischen Utrecht und Amsterdam, von wo sie nach de Moll's Tod im Jahre 1782 nach Oude Amstel bei Amsterdam verlegt wurde. In den Malereien schuf die Manufactur kein

Im neunten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Südseite.)

eigenes Genre; bei Ziervasen wandte sie jedoch Durchbrechungen der Hälse und Deckel von einer gewagten Zierlichkeit an, wie sie nirgend sonst versucht worden ist.

Teller mit Reifen und Blumen in Blaumalerei. Blaumarke M. o. L. über einem Stern, d. h. Moll onde Loosdrecht.

Spülkumme, blauer, schwarz quadrillirter, mit goldenen Rococo-Schnörkeln eingefasster Rand, von dem bunte Blumen herabhängen. Marke in Lila: M. o. L.

Die um das Jahr 1775 im Haag unter Leitung des Deutschen Leichner oder Lynker eingerichtete Manufactur ist nicht lange in Betrieb geblieben, da sie den Wettbewerb der deutschen Porzellane nicht bestehen konnte. Auch sie hat ein eigenes Genre nicht erreicht, aber in Meissener Art Tüchtiges, besonders in den Malereien, geleistet. Die mit ihrer Marke, einem Storch mit einem Fisch im Schnabel, bezeichneten Porzellane bestehen nicht immer aus harter Masse, sondern sind bisweilen Weichporzellane aus Tournai, welche in weissen Zustande bezogen und von den Hager Malern decorirt wurden.

Tasse von Hart-Porzellan, bemalt mit Damen in Landschaft. Blaumarke: Storch.

Ein Paar Senftöpfchen von Weich-Porzellan, mit feinen bunten Vögeln, an den Rändern Goldspitzen und Blumen. Blaumarke: Storch.

### Belgisches Porzellan.

Als im Jahre 1748 in Folge des Aachener Friedens Tournai an Oesterreich, Saint Amand an Frankreich fiel, optirte F. J. Fauquez, welcher in beiden Städten Fayence-Fabriken betrieb, für Frankreich. Er überlies die Fabrik in Tournai an François Joseph Peterynck, welcher, ausgerüstet mit einem Privileg auf dreissig Jahre und städtischen und Staatsunterstützungen, die Herstellung einer dem Pariser Weich-Porzellan ähnlichen Waare als Ziel verfolgte und glänzend erreichte. Bald gelang ihm eine Masse, welche hinter der pâte tendre von Sèvres nicht zurückstand. Meissener und Sèvres-Formen dienten als Vorbilder für die Gefässe, welche mit feinen farbigen Malereien und dick aufliegender Vergoldung geschmückt wurden. Peterynck selbst war dabei als Maler thätig, ferner Duvivier, la Mussellerie und später Joseph Mayer; Gillis und Nicolas Lecreux schufen die Modelle zu zahlreichen weissen Gruppen in Biscuit oder glasirtem Porzellan. Erschüttert wurde das blühende Unternehmen i. J. 1790 durch das von dem Herzog von Orléans, Philippe-Egalité, zum Preise von 100 000 Francs bestellte, aber in Folge der Revolution nicht abgenommene Service mit Vogelmalerei. Nach Peterynck's Tod i. J. 1798 versuchte seine Tochter die Anstalt weiterzuführen; der Krieg von 1805 gab derselben jedoch den Todesstoss; nachdem ein Abkommen mit den Gläubigern geglückt war, wurde der Betrieb fortgesetzt, aber nur noch für gewöhnliche Gebrauchswaare.

Teller von Weich-Porzellan, bemalt in Blau und Gold, im Spiegel mit einem Schmetterling in Mäandereinfassung, auf dem schräg gefältnen Rand mit Blumen und Schmetterlingen und Mäander-Saum. Marke: der Thurm in Gold. Vor 1757.

Deckeltasse nebst Unterschale von ähnlicher Masse, ganz bemalt in Nachahmung knastigen Tannenholzes, auf welches mit rothen Oblaten kleine Kupferstiche geklebt sind; die Landschaften derselben nicht durch Ueberdruck hergestellt, sondern Strich für Strich gemalt und bezeichnet A. J. Mayer; als Knopf des Deckels eine vergoldete Eichel. (Geschenkt von Fräulein Emilie Beer.)

### Porzellan von Sèvres.

Während die deutschen Fabriken, welche unter Meissen's Vorgang in das Geheimniß der Herstellung des harten kaolinhaltigen Porzellans eingedrungen waren, sich rasch entwickelten und um die Mitte des 18. Jahrhunderts schon zu hoher künstlerischer und technischer Leistungsfähigkeit aufgestiegen waren, beharrten die in Frankreich zu Saint-Cloud, dann zu Chantilly, zu Mennecey und zu Lille begründeten Fabriken bei der Herstellung eines weichen Porzellans (*porcelaine tendre*), dessen Decor vorzugsweise bald nur auf Blaumalereien, welche sich den Zierformen der Fayencen von Rouen näherten, bald auf mehrfarbigen Nachbildungen japanischer Porzellane beruhte, wie solche auch den Erstlingen Meissen's als Vorbilder gedient hatten.

Im Jahre 1745 gelang es der in Vincennes von den Brüdern Dubois, Ueberläufern der Fabrik von Chantilly, und dem Marquis Orry de Fulvy begründeten Fabrik, Porzellan von immer noch weicher Masse, aber ihre Vorläufer übertreffender technischer Vollendung zu erzeugen. Diese Erfolge führten zur Gründung einer Gesellschaft, welche von Ludwig XV. mit Privilegien und Zuschüssen unterstützt wurde.

In der Fabrik von Vincennes sind schon viele der Farben hergestellt und die Formen sowie die Verzierungsweisen gefunden worden, deren weitere Anwendung später den Ruf der Weichporzellane von Sèvres begründete. Wie in Meissen verfertigte man in Vincennes mit plastischen, naturfarbenen bemalten Blumen belegte Ziervasen, woraus sich schon früh eine Specialität der Fabrik, die zum Schmuck metallener Leuchter und Lichterkronen verwendeten Blumen entwickelten. Diese fanden solchen Beifall, dass nach den von E. Garnier mitgetheilten Angaben von dem gesammten, sich nur auf rund 32 000 livres belaufenden Absatz der Fabrik i. J. 1750 allein rund 26 000 livres auf den Erlös von dergleichen Blumen entfielen. Frau von Pompadour übte ihren Einfluss auch zu Gunsten dieser neuen Industrie, Hellot, der gelehrte Director der Akademie der Wissenschaften, wurde mit der Ueberwachung der Masse- und Farbenbereitung betraut, der Goldschmied Duplessis mit den Entwürfen der Formen, der Emailmaler Mathieu und später der durch seine zahlreichen Entwürfe für das Kunstgewerbe bekannte Bachelier mit der Oberaufsicht über die Maler und Vergolder. Dank dem Zusammenwirken dieser Männer entstanden, wie Garnier betont, schon vor dem Jahre 1756 bemalte Weichporzellengefäße von einer später nicht mehr übertroffenen Schönheit.

Im Jahre 1753 wurde die Fabrik neu organisirt, wobei der König sich zu einem Drittheil an dem mit einem Kapital von 240 000 livres arbeitenden Unternehmen beteiligte, sowie demselben den Titel einer „*Manufacture royale des porcelaines de France*“ und das Recht verlieh, ihre Erzeugnisse mit dem doppelten L zu bezeichnen, welches von da an bis zur grossen Revolution als Fabrikmarke geführt wurde. Die ersten Jahre blieb die Fabrik noch in Vincennes, im Jahre 1756 wurde sie in Sèvres, halbwegs zwischen Paris und Versailles, eingerichtet und ist dort bis auf den heutigen Tag verblieben.

Um jene Zeit beruhte die Fabrikation von Sèvres noch durchaus auf der Herstellung des weichen künstlichen Porzellans (*pâte tendre*), welches kein Kaolin enthielt, sondern aus Quarz-Sand von Fontainebleau, Salpeter,

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Seesalz, Soda, Alaun und Gips oder Alabasterspänen bestand. Diese Bestandtheile wurden gut gemischt und im Ofen einem mindestens fünfzigstündigen Feuer ausgesetzt, welches sie in eine weisse glasige Frittenmasse verwandelte. Letztere wurde gepulvert, mit Thon von Argenteuil im Verhältniss von neun zu drei Gewichtstheilen gemengt und diese Mischung wochenlang in der Mühle durchgeknetet, dann getrocknet, durch Walzen zerquetscht, gebeutelt, mit Wasser zu Klumpen geballt, welche durch grüne Seife und kochendes Wasser bildsam gemacht wurden. Umständlich wie dieses Verfahren war auch dasjenige für die Herstellung der Glasur, welche aus Quarzsand, Bleiglätte, Feuerstein, Soda und Potasche zusammenschmolzen, dann gepulvert und mit Wasser angerührt wurde. Die ein erstes Mal gebrannten Stücke erhielten durch Besprengen mit dieser Glasurflüssigkeit jenen glänzenden milchfarbenen Email-Ueberzug, welcher mit den aufgetragenen, bei weiterem Brennen einsickernden Emailfarben völlig zusammenschmolz. Das weiche Sèvres-Porzellan bot für die Herstellung farbiger Gründe und vielfarbiger Emailmalereien unvergleichliche Vorzüge, die freilich durch eine grosse Weichheit der Masse erkauft wurden, welche sie für Gebrauchszwecke wenig geeignet machte.

Unter der Oberleitung von Boileau entwickelte sich die Manufactur nun im Fluge. Der Bildhauer des Königs, Falconet, übernahm die Leitung der Modellirarbeiten, welche sich schon in Vincennes auf die Herstellung von Figuren ausgedehnt hatten. Unter der Direction Bachelier's wurde der Maler Genest Chef der Maler. Boucher und Vanloo wurden mit Entwürfen betraut. Der Absatz stieg so rasch, dass der Erlös 1756 schon 210 000 livres, 1758 274 000 livres betrug. Trotzdem scheint den Theilhabern der Gewinn nicht genügt zu haben; Streitigkeiten, welche sich darüber erhoben, führten dazu, dass der König den Actionären ihre Antheile auszahlen liess, das ganze Unternehmen auf eigene Rechnung übernahm und ihm einen Zuschuss von monatlich 8000 livres auf den königlichen Schatz anwies.

An den ersten Arbeiten von Vincennes finden wir noch keine eigentlichen Malereien, sondern nur kolorirte vorgeformte Ornamente. Man begann damit, die Flächen der Vasen und Teller mit Streublumen aus dick aufgetragenem mattem Gold zu bemalen, in welches man die Zeichnung mit einem Nagel scharf einritzte. Besonders auf der schon früh gefundenen leuchtend dunkelblauen Glasur nahmen sich diese Goldmalereien prächtig aus. Auch reinweisse Gefässe wurden auf diese Art schön verziert. Aber es galt, auch in farbigen Malereien nicht hinter Meissen zurückzubleiben, und man berief Pariser Fächermaler und Emailleure, deren Künste damals in höchster Blüthe standen, um dieselben auch auf Weichporzellan zu üben. Die Schwierigkeiten der Technik wurden bald überwunden, und kunstvolle Figuren- oder Blumenmalereien entstanden in den weissen Reserviren der farbigen Glasuren. Das schöne Rosenroth, welches den Namen der Du Barry trägt (ganz mit Unrecht, da diese damals noch kaum geboren war), wurde schon von Hellot erfunden, scheint aber nach 1761 nicht mehr hergestellt zu sein. Auch das berühmte Tüskisblau wurde schon nach Hellot's Erfindung in Vincennes angewandt.

Die Palette der Maler von Sèvres war eine überaus reiche, da der leichte Hitzegrad, unter welchem die weiche Masse das Einbrennen ermöglichte, die Anwendung vieler Metalloxyde gestattete, welche eine

stärkere Gluth zersetzt haben würde. Dadurch, dass die Farben, mit der Glasur völlig verschmelzend, in dieselbe eindringen, erhielten sie eine Frische und einen Glanz, welcher bei den Malereien auf Hartporzellan, dem die Farben nur äusserlich anhaften, nie erreicht werden kann. Eine gewisse schwere, durch das aufgesetzte Weiss der Lichter erhöhte Körperhaftigkeit ist von den Sèvres-Malereien aber unzertrennbar. Dem gegenüber behaupten die Malereien auf Hart-Porzellan, wie Meissen sie damals meisterlich übte, durch die Zartheit ihrer Ausführung, unter theilweiser Anwendung durchsichtiger, ganz dünn aufgetragener Schmelze über schwarz untermalter Zeichnung und unter Benutzung des weiss ausgesparten Grundes für die Lichter, ihre eigenen Vorzüge.

Der Sèvres-Manufactur eigenthümlich blieb ein von Parpette und dem Genfer Cotteau geübtes Verfahren, die Gefässe durch Perlen farbiger Schmelze auf untergelegten Goldblättchen zu verzierern. Bisweilen wurden damit zart getriebene und ciselirte Goldplättchen verbunden, welche man mit farblosem Flussmittel auf das Porzellan schmolz. Le Guay wird von Garnier als Meister dieser Technik genannt.

Die seltsamen, oft gequälten Vasenformen, welche als solche allein den Ruhm des französischen Weichporzellans nicht hätten begründen können, wurden zum grossen Theil schon für Vincennes erfunden und später weniger für den Verkauf als zu Geschenken an Fürsten und Gesandte hergestellt. Speiseservice, Caffee- und Theeservice (*tête-à-tête* genannt, wenn sie für zwei Personen, *solitaires*, wenn nur für eine Person bestimmt waren), Blumenkasten (*Jardinières*), Blumentöpfe (*cache-pot*), kleine Vasen und *Potpourris*, endlich Galanterien, waren die Haupterzeugnisse.

Von grossem künstlerischen Werth sind die plastischen Arbeiten in Sèvres-Biscuit. Künstler ersten Ranges schufen zu denselben die Modelle. Falconet selber schuf schon vor 1762 „*la baigneuse*“ (ein junges, vor dem Bade den Fuss netzendes Mädchen) später eine Gruppe Nymphen und Schwäne. Im Jahre 1767 verliess er Frankreich, um in St. Petersburg monumentalen Werken zu leben, von denen das Denkmal Peters des Grossen das bedeutendste ist. Duru, ein Schüler Falconet's, schuf (vor 1766) die Gruppe des Pygmalion. Nach Falconet's Abgang traten Leclerc und Boizot ein, von welchem namentlich viele schöne Reliefmodelle geschaffen wurden, deren sechs unsere Sammlung im Original bewahrt. Zahlreiche Skizzen lieferte François Boucher, so zu „*le jaloux*, *la fermière*, *l'oracle*, *le berger des Alpes*, *le grand jardinier*, *l'enfant aux oiseaux*, *Annette et Lubine* und zu anderen Figuren und Gruppen aus dem Leben der Hirten, Gärtner und Winzer. Vor allen der schon seit 1754 von der Fabrik beschäftigte Fernex verstand es, den Ideen des Malers der Grazien gerecht zu werden.“ Brachard modellirte nach ihm „*l'amour porté par les graces*“ (Amor von den Grazien getragen); selbstständig „*la Fee Urgèle*“ nach einem Theaterstück desselben Namens, welches in Trianon aufgeführt worden war. Auch die Gruppe „*la Fête du bon vieillard*“ bezieht sich auf eine festliche Aufführung des Lustspieles „*la Fête du château*“ am Hofe Marie Antoinette's in Trianon. Figürliche Gruppen bürgerlichen Inhalts waren damals sehr beliebt. Dahin gehört u. A. die Krönung der Rosenkönigin („*la Rosière de Salency*“). Andere Vorwürfe lieferte das Theater; der Schauspieler Volange in der Rolle des Jeannot in Marivaux' Lustspiel „*Le battus par l'amour*“ wurde eine der volks-

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

thümlichsten Figuren von Sèvres. Auch frohe Ereignisse im königlichen Hause wurden gefeiert. So im Jahre 1772 die Verheirathung des Dauphins mit Marie Antoinette durch einen von dem Genius Frankreich's und einem Engel behüteten Altar mit den Medaillonbildnissen der jungen Gatten; 1780 werden Ludwig XVI. und Marie Antoinette neben einem „Au bonheur public“ geweihten Altar dargestellt; 1781 modellirt Pajou für Sèvres die berühmte Gruppe: „la naissance du Dauphin“. In gleichem Geiste wurden dann auch nach dem Sturz des Königthums allegorische Gruppen ausgeführt „le Despotisme renversé“, „la France libre“, „la France gardant la constitution“.

Um 1785 begann man mit den berühmten Franzosen, u. A. Turenne, Lafontaine, Fénelon, in ganzer Figur; ihnen folgten später die Grössen des Tages, z. B. Marat und 1798 der General Bonaparte.

Zu beachten ist, dass auch in Sèvres Porzellangruppen als Bestandtheile von Tafelservicen vorkommen, einmal 1773 bei einem Service für die Königin von Neapel, einandermal 1777 bei einem solchen für Joseph II.

Anfänglich wurden diese von der Kunstgeschichte bisher ebensowenig wie die Meissener und verwandten deutschen Gruppen nach Gebühr gewürdigten Werke der Klein-Plastik nur aus pâte-tendre-Biscuit angefertigt; in späterer Zeit wiederholte man viele ältere Modelle in harter Masse, welche etwa von 1777 an in den plastischen Arbeiten vorherrscht, ohne die pâte-tendre gleich zu verdrängen.

Als im Jahre 1768 die Entdeckung der Kaolinlager von Saint-Yrieux bei Limoges die Herstellung des echten Porzellans ermöglichte, wurde letztere zwar aufgenommen, aber doch nur nebenher fortgeführt. Erst gegen Ende des Jahrhunderts gewann das Kaolin-Porzellan die Oberhand. Zur Zeit des Ausbruches der grossen Revolution genoss die Fabrik noch eines so unbestrittenen Ansehens, dass sie selbst nach dem Sturze des Königthums bestehen blieb und der Convent sie als „une des gloires de la France“ fortzuführen beschloss. Im Jahre 1800 übernahm Alexandre Brogniart ihre Leitung. Während der 47 Jahre seiner Direction entwickelte sich die Herstellung des harten Porzellans in technischer Hinsicht zu hoher Vollkommenheit. Streben nach falscher monumentaler Grösse der Ziergefässe und Wetteifer mit den Erzeugnissen der Oelmalerei kennzeichnen die anfänglich unter dem Einflusse des Empire-Stiles, später unter demjenigen der modernen Stilverwirrung vorschreitende neue Richtung. In den fünfziger Jahren aufgenommene Versuche mit der alten „pâte tendre“ hatten wenig Erfolg und wurden gegen 1870 wieder aufgegeben. In neuester Zeit hat die Fabrik in der von Salvétat erfundenen und nach ihm benannten neuen Masse von kaolinhaltigem Körper mit weicher Glasur, welche eine der alten pâte tendre ähnliche Behandlung der Farben gestattet, einen wesentlichen Fortschritt erzielt.

Seit hundert Jahren hat die Fabrik ihren Ruhm nicht nur darin gefunden, in technischer und künstlerischer Hinsicht der keramischen Industrie Frankreich's voranzuschreiten, sondern auch ihre technischen Errungenschaften zu einem Gemeingut dieser Industrie zu machen. Sie steht heute noch an der Spitze der französischen Keramik und hat in jüngster Zeit neue Erfolge durch prachtvolle farbige Glasuren zu verzeichnen, zu denen die alten „porcelaines flambées“ China's den Anstoss gegeben haben.

Ueber die Marken der Fabrik sind genügende Nachweise, sowohl der Buchstaben, welche von 1753 bis 1793 die einzelnen Jahrgänge, wie der bildlichen und anderen Zeichen, welche die einzelnen Maler und Vergolder führten, in den keramischen Handbüchern gegeben.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

### Sèvres-Porzellane von weicher Masse.

Teller, das geformte Muster mit der Andeutung der flach ausgebreiteten Blütenkrone einer Päonie nach chinesischem Vorbild; die Ränder der Blütenblätter roth gehöhlt und mit Goldsäumen. Im Doppel-L. der Jahresbuchstabe D, d. h. 1756. (S. d. Abb.)



Teller von Weichporzellan, die Ränder roth gehöhlt, Sèvres, 1756.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

Längliche, geschweifte Schüssel, der Rand mit geformtem Rocaille-Akanthus, aus welchem zarte Reben hervorranken, nur am Rande staffirt mit leichten goldenen Louis XV.-Ornamenten. Unbez. Ein Crèmebecher desselben Service, im Doppel-L. mit dem Jahresbuchstaben J, d. h. 1762.

Bowle mit Deckel und Unterschale, bläulichgrüne Glasur in weissen von leichten goldenen Louis XV.-Ornamenten eingefassten Feldern auf der Tasse und Untertasse Flügelkinder in Wolken mit Tauben, Leyer und Pfeilen, auf dem Deckel Trophäen von Attributen der Liebe. Im Doppel-L in Blau der Jahresbuchstabe I, d. h. 1761 und ein in den Verzeichnissen der Sèvres-Maler noch fehlendes Malerzeichen aus einem Kreis mit einem Punkt in der Mitte. (Erstes i. J. 1869 für das Museum angekauftes Stück.)

Halbkugeliges Tässchen nebst Unterschale, bemalt in Blau, Carmin und Gold mit einem Lambrequin, von welchem Gewinde bunter Blumen herabhängen. Im Doppel-L der Jahresbuchstabe O, d. h. 1767, darüber in Blau das Zeichen S des Ornament-Malers M é r a u l t a i n é.

Theeservice für zwei Personen (Cabaret, best. aus Anbietsplatte, Theetopf, Milchguss, Zuckerdose und zwei Paar Tassen), dunkelblaue (bleu de Roi) Glasur mit reichen Goldornamenten, bunten Blumen- und Fruchtmalereien. Auf der geschweiften, mit Schleifen besetzten Anbietsplatte ein Fruchtstück: Melonen, Granaten, Trauben und Pflirsche am Fusse einer rebenbewachsenen Wand in den natürlichen Farben, eingefasst von zweifachem Ornament, einem inneren aus Eichzweigen, einem äusseren aus mit leichten Blattgewinden durchwachsenen Palmettenranken, golden auf blauem Grunde. Dieselben Motive kehren im Goldornament der Gefässe wieder; die ovalen, golden eingefassten Bildchen auf denselben zeigen Vasen oder Körbe mit Blumen auf Steintischen im Freien. Neben dem Doppel-L. ohne Jahresbuchstaben in Blau das X des Blumen- und Fruchtmalers Catrice und in Gold das L G des Goldmalers Le Guay. (Angekauft aus dem Legat der Jungfrau Doris Marie Henriette Georgine Sch ä f f e r.)



Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Grosse Bechertasse, königsblaue Glasur mit Goldornamenten und vielfarbigen feinen Malereien; auf der Tasse ein als Harlekin angezogenes Hündchen, welchem ein junges, in Rosa und Weiss gekleidetes Mädchen das Tanzen beizubringen sucht, wozu ein Knabe in braunvioletter, blaubebänderter Tracht mit der Handorgel aufspielt; auf der Unterschale ein Hündchen mit rosa Halsband neben einem Dudelsack. Neben dem Doppel-L ohne Jahresbuchstaben in Blau das G D des Malers ländlicher Scenen Gérard.

Einsatztasse, „Trembleuse“, von konischer Form; der Rand der Tasse und der flach ausgebreitete Rand der Unterschale mit einem Arabeskenfries im Geschmacke Salembier's: auf golden punktirtem Grund schräge S-förmige Gewinde bunter Blumen, abwechselnd mit hellblauen und rosa Glockenkelchen. Im Doppel-L der Jahresbuchstabe O, d. h. 1767 und das Zeichen des Blumen- und Guirlandenmalers Thévenet.



Theetopf von Weichporzellan, hellblauer oeil de perdrix-Grund; bunte Fruchtstücke, in goldener, mit bunten Blumen bekränzter Einfassung. Sèvres 1777. Höhe 11 cm.

Anbietplatte (mit niedrigem Fuss) nebst Theetopf. (S. Abb.) Milchguss und Zuckerdose; der Grund vergissmeinnichtblau mit weissen, von dunkelblauer Punktlinie eingefassten Aeuglein („oeil de perdrix“-Muster); an blauen Bändern befestigte Fruchtgehänge füllen weiss ausgesparte Felder, welche im Geschmacke Ranson's mit goldenen Palmblättern, grünen Lorbeerzweigen und Gewinden bunter, sich über den blauen Grund ausbreitender Blütenzweige eingerahmt sind. Im Doppel-L der Jahresbuchstabe Z, d. h. 1777; darunter in Blau die Wappenlilie des Blumenmalers Taillandier und

das goldene IN des Goldmalers Chauveau fils.

Grosse Bechertasse nebst Unterschale; auf dieser ein Strauss Rosen und Vergissmeinnicht, auf der Tasse Streurosen und ein aus Rosen gebildetes L in einem doppelten Kranze von Lorbeerzweigen und Vergissmeinnicht. Im Doppel-L die Jahresbuchstaben K K, d. h. 1787 und in Blau das Sc. der Blumenmalerin Madame Binet.

Bechertasse, schwarze Glasur mit bunter Malerei: lockere Blumengewinde und Fruchthaufen, von Vögeln belebt, zwischen leichten Ranken, in denen eine Blumen vase und ein Springbrunnen angebracht sind. Im Doppel-L die Jahresbuchstaben oo, d. h. 1791 und in Blau das L des Blumen- und Vogelmalers Levé père.

Teller, in der Mitte des Spiegels ein Strauss Rosen und Kornblumen, der Rand mit Kornblumen bestreut. Im Doppel-L die Jahresbuchstaben PP, d. h. 1792 und in Blau das mb. der Blumenmalerin Madame Bunel née Manon Buteux.

Zwei Paar Tassen von antikisirender Kelchform mit Doppelhenkeln, mit blassblauen, goldenornamentirten Streifen, abwechselnd mit bunten Blumen in weissen Streifen. Bez. mit Sèvres, den Jahresbuchstaben pp, d. h. 1792 und den drei Punkten des Blumenmalers Tandart.

Im sechsten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Tasse nebst Untertasse, hellblaue Glasur mit goldenen Louis XV.-Ornamenten; die weissen Ränder mit Rosenzweigen bemalt. Bez. in Blau mit: Sèvres R. F. (d. h. République française), den Jahresbuchstaben qq, d. h. 1793 und den drei Punkten des Blumenmalers Tandart.

Bechertasse nebst Unterschale, dottergelbe Glasur, mit Rosenfriesen in weissem Grund. Bez. in Blau mit dem verschlungenen R F für République française, Sèvre (so!) und dem L. P. der Malerin Mademoiselle L. Parpette.

#### Sèvres-Biscuit-Porzellane.

Runde Platte mit allegorischer Darstellung der „Geschichte“ (eine Frau beschreibt ein von den Flügeln des knieenden Saturn gestütztes Blatt) in weissem Relief auf mildhellblauem Grund, Nachahmung von Jasper-Wedgwood. Auf der Unterseite eingeritzt: L'histoire, 12.

Sechs Modelle aus rothem Wachs auf Schieferplatten, bestimmt für die Ausführung in Art der vorerwähnten Platte mit weissem Relief auf hellblauem Grund, sämmtlich Arbeiten des für die Sèvres-Manufactur beschäftigten Bildhauers Louis Simon Boizot (geb. 1733, erhält 1762 den grossen Preis für Sculptur; von ihm auch grosse Werke, u. A. die Statue Racine's im Palais de l'Institut). — Zwei dieser Plaketten stellen Spiele von Nymphen mit dem Liebesgott dar. Auf der einen ist „le jeu de la main chaude“ dargestellt: Amor hat das Haupt in den Schooss einer sitzenden Nymphe gelegt und soll errathen, welche der Gespielinnen seinen Rücken berührt; eine der Nymphen thut dies mit erhobenem rechten Fusse, während eine andere zu gleichem Zwecke einen von ihr gepflückten Rosenzweig laufend herzutragt. Auf dem Seitenstück „le jeu de colin-maillard“, spielt Amor Blindkuh mit den Nymphen, diese suchen den tastenden Händen des jungen Gottes auszuweichen oder necken ihn; eine Nymphe hat sich vor ihm auf die Erde geworfen, eine zweite lässt ihn einen Rosenzweig ergreifen, eine dritte hält ihm ein Gewand hin. — Ein dritter Fries stellt ein Liebesopfer dar: vor der Bildsäule eines kleinen Liebesgottes hat ein junges Paar Rosen geopfert, welche ein geflügelter Jüngling ergreift; hinter diesem hält ein zweiter Amor mit Bogen und Köcher Wache neben einem Ruhebett; von der Linken naht ein anderes Paar mit Blumenkränzen. — Der vierte Fries zeigt die Zurüstung bräutlicher Feier. In der Mitte sitzt auf einem Stuhl, über dessen Lehne sich eine Matrone beugt, die entkleidete Braut; eine Dienerin wäscht ihr die Füsse, eine zweite trägt Salbgefässe herbei, eine dritte wärmt ein Kleidungsstück über einem Kohlenbecken. Hinter der Matrone bereiten zwei Dienerinnen das Lager. — Eine kleine runde Plakette zeigt eine demüthig knieende Psyche, welcher Amor mit erhobenem Finger Weisungen giebt. — Die sechste Plakette in Form eines überhöhten Rechteckes zeigt die Gestalt einer Hebe. — Besonders die Friese Boizot's unterscheiden sich von den verwandten englischen Arbeiten durch geringeren Einfluss der antiken Vorbilder; die Gestalten sind freier und anmuthiger bewegt; noch sind die Grazien, welche die Blüthezeit des Geschmackes Ludwigs XVI. beherrschten, nicht entthront.

Runde Dose aus Schildpatt, im Deckel in Goldfassung unter Glas eine Biscuit-Platte mit der Erstürmung der Bastille in weissem Relief auf ultramarinblauem Grund. Am Rande die Inschrift: „Le triomphe de la Valeur française 1789.“

Jeannot, Statuette von hartem Porzellan-Biscuit; diese Figur eines an einen Eckstein gelehnten jungen Mannes, gekleidet in die Alltagstracht der Zeit, auf dem Kopf eine zerrissene Mütze, in der rechten Hand eine Laterne, stellt eine um 1780 sehr beliebte volkstümliche und vielfach benutzte Comödienfigur dar, welche der Schauspieler Volanges im Lustspiel „Les Battus payent l'amende“ geschaffen hatte. (Gesch. des Herrn Ed. Behrens sr.)

### Sèvres-Porzellane von harter Masse.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Bechertasse, gelber Grund, in ausgesparten Ovalen bunte Chineserien. Bez. in Blau über der Glasur mit RF, Sèvres und dem Zeichen des Malers Dieu. — Bechertasse, ziegelrother Grund, mit bunter Chineserie in weissem Fries. Bez. wie vor. — Bechertasse, hellgrüner Grund, weisser Randfries mit bunten Arabesken, Chineserien und Vögeln. Ebenfalls von Dieu gemalt. Anfang des 19. Jahrhunderts.

Schale mit hohem Fuss, nebst Deckel und Unterschale, antikisirende Form, mit naturalistischen Blumenkränzen. Schwarzstempel der Zeit des Königs Louis Philippe mit der Jahrzahl 1837. (Gesch. v. Herrn Dr. Rud. Wolf.)

### Die Pariser Manufacturen von Hartporzellan zu Ende des 18. Jahrhunderts.

Als gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Privilegien, unter deren Schutz Sèvres sich entfaltet und die übrigen Manufacturen herabgedrückt hatte, weniger streng gehandhabt und endlich aufgehoben wurden, entstanden in der Hauptstadt wie mit einem Zauberschlage zahlreiche Manufacturen von Hartporzellan. Eine der ersten war die von dem Strassburger Peter Hannong im Faubourg Saint Lazare begründete, später vom Comte d'Artois patronisirte. Bedeutender wurde die als Manufacture du Duc d'Angoulême von Guerhard und Dihl in der Rue de Bondy betriebene Fabrik. Auch die 1775 von Pierre Deruelle zu Clignancourt begründete Fabrik, deren sich der Bruder des Königs, Monsieur (später Ludwig XVIII.) annahm, erhob sich zu tüchtigen Leistungen. Ebenso die 1778 in der Rue Thiroux begründete Manufacture de porcelaines dites à la Reine, welche Marie Antoinette unter ihren Schutz nahm, und die 1783 am Pont-aux-Choux eingerichtete Manufacture du duc d'Orléans, deren Patron der Herzog Louis-Philippe-Joseph wurde. Die fürstlichen Patrone schützten die ihren Namen tragenden Manufacturen gegen die anfänglich noch vertheidigten Vorrechte von Sèvres.

Anderen Manufacturen gelang es, sich ohne hohen Schutz zu behaupten. So derjenigen von la Courtille, welche schon 1773 ihren Betrieb eröffnete und es Anfangs auf die Nachahmung deutscher Porzellane abgesehen, daher auch eine aus zwei gekreuzten Fackeln gebildete und den Meissener Schwertern flüchtig ähnliche Marke angenommen hatte. So die 1775 zuerst erwähnte Fabrik der Rue du Petit Carrousel, die von Nast in der Rue de Popincourt und die von dem Engländer Potter in der Rue de Crussol begründeten Fabriken.

Wenn auch mehrere dieser Pariser Manufacturen sehr feine Malereien auf Vasen und Tellern, vorzugsweise in zarter Grisaille- oder sepia-brauner Malerei herstellten und in vortrefflichen Biscuit-Figuren mit Sèvres wetteiferten, war doch die Blüthezeit des Porzellans vorüber. Ein erkältender Hauch weht uns aus diesen, unter dem Einfluss eines pseudo-antiken Geschmackes entstandenen Porzellanen entgegen. Die Farbenlust, welche die Porzellane der Rococozeit so anmuthend belebt hatte, entschwindet, und an ihre Stelle tritt eine prahlerische Verschwendung von Gold, gleichsam als ob die Fabrikanten des abgeschüttelten Joches von Sèvres, das ihnen die Vergoldung untersagt hatte, spotten wollten. Man geht so weit, das Porzellan ganz und gar zu vergolden, so dass die weisse

Masse nur noch unter dem Fuss der Gefässe sichtbar bleibt. Das Streublümchen, welches als etwas Nebensächliches, um kleine Fehler der Glasur zu decken, in die Welt gekommen war, wird zur Hauptsache, büst seine zufälligen Reize ein, wird in abgemessenen Abständen über die der Fehlstellen entbehrenden Flächen vertheilt und recht eigentlich ein Hauptmotiv des neuen Geschmackes, wobei ein Wechsel goldener und farbiger Blümchen beliebt ist.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

#### Beispiele von Pariser Porzellan vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts.

Den Namensstempel von Guerhard et Dihl trägt eine Schale mit dem s. Z. sehr beliebten, aus kleinen Kornblumen gebildeten, mageren Muster „à barbeaux“ Aus derselben Fabrik ein Becher mit zarter Graumalerei und dem Stempel der Manuf. de Mgr. le Duc d'Angoulême. (Geschenkt von Herrn Richard Lenz.)

Die gekreuzten Fackeln von La Courtille zeigt eine Bechertasse, auf welche mit dem bei diesen Porzellanen viel angewandten Ueberdruckverfahren ein Kalender auf das Jahr 1811 „Huitième Année de l'Empire Français“ übertragen ist.

Eine Tasse mit bunten und goldenen Streublümchen ist voll bezeichnet B. Potter.

Den Namensstempel Nast tragen drei Stücke eines Service, welche mit Bilderräthseln mager bemalt sind. Die Auflösung ergibt z. B. für den Theetopf: „Tu es tout mon plaisir“ — „Il a réuni tous les suffrages“, und für die Zuckerdose ergeben Knochen, Kinderwagen, me, de, Mast mit der Tricolore, Maibaum und Flechte die Lösung „Oh! charme de ma maitresse.“ (Geschenkt von Frau Thusnelda Goverts.)

Der Fabrik der Rue du Petit Carrousel entstammt eine mit Rosenzweigen und goldenen Streublümchen bemalte Wasserkanne nebst Schale. Dergleichen Kannen und Schalen zum Waschen der Hände wurden zu Anfang unseres Jahrhunderts in Hamburg nach beendeten Mahlzeiten von den bedienenden Mägden bei den Gästen herumgereicht. (Geschenk von Frau Senator Ed. Johns.)

### Französische Porzellan-Manufacturen des 18. Jahrhunderts in der Provinz.

Das Uebergewicht von Sèvres, sodann der in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Paris begründeten Fabriken von Hartporzellan hat die Entwicklung der Manufacturen in der Provinz lange Zeit gehemmt. Der Versuche von Mitgliedern der Fayencier-Familie Hannong in Strassburg, Porzellan herzustellen, haben wir bei den Strassburger Fayencen gedacht. Was von den Ergebnissen dieser Versuche erhalten ist, vermittelt keine hohe Vorstellung von ihnen. Die Masse ist glasig und schwer, die Glasur unregelmässig zusammengelaufen und wo sie dick aufliegt, wie in den Vertiefungen der Gefässe, grünlich. In den Formen spricht sich die Vorliebe für die geradlinigen Profile aus, welche die gerundeten des Rococo-Stiles ablösten. Die Malereien bestehen in bunten Blumen, welche ihre Verwandtschaft mit den schöneren auf den Fayencen Strassburg's nicht verleugnen.

Diese Merkmale an zwei Pomadengefässen, in Gestalt von kannelirten Säulenstumpfen auf quadratischen Platten; jeder Stumpf enthält drei Näpfchen, bemalt und vergoldet. Marke: das verbundene P H Paul Hannong's.

Glücklicher als Strassburg, das es über Versuche kaum hinausbrachte, war Niederwiller, dessen Fayence-Manufactur schon unter

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

des Baron von Beyerle Leitung in den 60er Jahren Hartporzellan herstellte. Die dort erzeugte Masse war anfänglich sehr durchscheinend, von an weisses Beinglas erinnernder Beschaffenheit. Die Malereien entfernten sich nicht von der in den Fayencen eingeschlagenen Geschmacksrichtung. Später wurde eine dem gewöhnlichen Porzellan ähnlichere Masse hergestellt und gegen Ende des Jahrhunderts eine grosse Anzahl Biscuitfiguren, zumeist nach eigenen Modellen geschaffen.

Suppenkümmchen mit Deckel und Unterschale, von beinglasartiger Masse, bemalt in bunten Farben mit Blumensträssen in Geschmack derjenigen auf den Niederwiller Fayencen.

Büste von „Bonaparte 1er. Consul“ aus Biscuit, auf einem glasirten, golden staffirten und mit unglasirten Lorbeerkränzen behängten Säulenstumpf mit schwarzer Plinthe. Bez. Niderville.

Zwei Gruppen aus Biscuit: der Schuhflicker, seinem Staarmatz vorpfend („le Savetier siffant son sansonnet, qui est dans une cage au-dessus de sa tête“) und die lauschende Strumpfstopferin („la Ravauzeuse de bas, la tête en dehors de son tonneau, écoutant le sansonnet“), nach den Modellen von Cyflé. (Vgl. S. 344). Bez. Niderviller. (Geschenkt von Frau Marie Oppenheim.)

Kleine Nachbildung des von Johann August Nahl (geb. zu Berlin, gest. zu Cassel 1781) geschaffenen marmornen Grabmals der 1751 verstorbenen Pastorin Langhans zu Hindelbank bei Bern. Dieses Grabmal zeigt die Auferstehung der jungen Mutter, welche mit ihrem Kind im Arm unter der berstenden Grabplatte hervorschwebt. In Niederwiller ist dieses Grabmal aus Porzellan-Biscuit und aus gebranntem hellgelben Thon („terre de Lorraine“) nachgebildet worden. Hier eine Nachbildung in letzterer Masse.

Ausser den genannten Fayence-Manufacturen ging noch diejenige von Robert in Marseille zur Anfertigung von Porzellan über. Manufacturen von Hartporzellan entstanden auch in Lille, in Valenciennes, in Orléans, sowie in der Gegend von Limoges, wo bei Saint-Yrieux i. J. 1768 die ersten Kaolin-Lager entdeckt wurden, und heute der Mittelpunkt der blühenden Porzellan-Industrie Frankreichs sich befindet.

### Die Terracotta-Medaillons des J. B. Nini.

Jean-Baptiste Nini, ein Italiener von Geburt, lebte als Glaschneider in Frankreich und in seinen letzten Lebensjahren als Schlossverwalter des Herzogs von Choiseul auf dessen Schloss Chaumont-sur Loire, in der Nähe von Blois. Ein Zwerg von Gestalt, mit krüppelhaft verkürzten Armen, hat er doch verstanden, sowohl als Glasschneider wie als Verfertiger von Medaillons aus gebranntem Thon, zu denen er die Hohlformen aus Kupfer selber gravirte, Hervorragendes zu leisten. Nini starb als Siebzigjähriger am 2. Mai 1786 zu Chaumont.

An seinen Glasgravirungen bewunderten die Zeitgenossen die ausserordentliche Feinheit; u. A. verzierte er Kristallbecher mit belebten Landschaften von so zarter Ausführung, dass sie dem unbewaffneten Auge kaum erkennbar waren, aber in ihrer Schönheit hervortraten, sobald man sie durch die Loupe besah, welche Nini unter genauer Beobachtung des Brennpunktes aus der gegenüberliegenden Wand des Bechers geschliffen hatte.

Diese minutiöse Handhabung des Stichels und Rades kam auch den Formen seiner aus sehr feinem, hellziegelrothem bis braunrothem Thon

hergestellten Medaillons zu Gute.

Sein Werk zählt im Ganzen vierundsechzig derartige Medaillons, welche zum grossen Theil die nach dem Leben modellirten Bildnisse wenig bekannter Persönlichkeiten, meist vornehme Damen und Herren, darstellen. Für die Medaillons einiger berühmten Zeitgenossen, wie der Kaiserin Katharina, mit denen er nicht in Berührung kam, muss Nini die Stiche oder Modelle Anderer benutzt haben. Die Mehrzahl der Medaillons trägt den Namen der Dargestellten und in ganz feiner Tiefschrift den Namen des Meisters.



Terracotta-Medaillon mit dem Bildniss der Kaiserin Katharina II.; von J. B. Nini. Dchm. 10 cm.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

#### Terracotta-Medaillons von J. B. Nini.

Kopf Ludwig XVI. mit Lorbeerkranz, Inschrift: Ludovicus XV. Rex. Christianissimus MDCCLXX. Bez. I. B. Nini F. 1770.

Brustbild der Kaiserin Katharina II. von Russland, in reicher Tracht mit Krone und adlerbesticktem Mantel, im Haar ein Lorbeerkranz. Russische Inschrift. Bez. I. B. Nini F. 1771. (Geschenkt von Herrn E. G. H. Zahn.)

Brustbild von „Benjamin Franklin. Américain“. Am Abschnitt der Schulter ein Wappen mit einem aus Wolken zuckenden Blitz, dem eine Hand einen Stab entgegenhält. Bez. Nini F. 1777. (In zwei Grössen.) (Geschenkt von Herrn L. Hirschfeld.)

Kopf Voltaire's in Lorbeerkranz, Inschrift: Voltaire . né . le . XX Février . MDCXCIV. Bez. I B Nini. F. 1781 und nochmals klein: Nini F.

### Schweizer Porzellan.

Die erste der Schweizer Porzellan-Manufacturen wurde um 1760 in Zürich von Arbeitern der Höchster Manufactur eingerichtet. Ihre mit einem Z bezeichneten Erzeugnisse, Figuren und Service, darunter solche mit feinen Landschaftsmalereien, standen unter deutschem Einfluss. Später entstand eine Manufactur zu Nyon im Wadtlande, welche vorwiegend französische Maler beschäftigte.

Kleine Teller mit bunten und goldenen Streublümchen im Pariser Geschmack vom Ende des 18. Jahrhunderts. Nyon. Marke: ein Fisch in Blau.

### Russisches Porzellan.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Schon im Jahre 1744 wurde unter der Kaiserin Elisabeth eine Porzellan-Manufactur durch Meissener Arbeiter in Petersburg eingerichtet. Unter Katharina II. erweitert, hat sie bis in unsere Zeit bestanden. Im 18. Jahrhundert folgten ihre Erzeugnisse, deren weisse Masse und feine Malereien gerühmt werden, dem sächsischen Geschmack. Als Marke hat sie die Initialen der jeweiligen Herrscher geführt.

### Italienisches Porzellan.

Unmittelbar nachdem aus Meissen entflozene Arbeiter das Verfahren der Bereitung des echten Porzellans nach Wien gebracht hatten, trug es einer derselben, der Emailleur und Vergolder Hunger i. J. 1720 weiter nach Venedig. Dort verblieb er bis zum Jahre 1725, um dann wieder in Meissen als Vergolder („mit Golde zu emailliren“) angestellt zu werden; wozu er wahrscheinlich in Venedig neue Kenntnisse gesammelt hatte, vielleicht diejenige des Einbrennens des Goldes im Gegensatz zum nur „laccirten“, d. h. kalt befestigten Gold. Die in Venedig hergestellte Masse war keine Fritte, sondern ein echtes hartes Porzellan, zu dem der Kaolin aus Deutschland bezogen wurde; sie unterscheidet sich aber von der Meissener Masse durch ihre glasige, sehr transparente, wenn auch weniger weisse Beschaffenheit. Neben farbigen Malereien kommen in der Frühzeit Schwarzmalereien mit Vergoldung häufig vor. Laub- und Bandelwerk, Chineserien und kleine Landschaften, vor Allem See- und Uferbilder herrschen wie in Meissen vor; jedoch scheint Venedig die Nachahmung der feinen Imari-Porzellane, welche in Meissen eine so wichtige Rolle spielten, nicht mitgemacht zu haben.

Auch die zweite der italienischen Fabriken, welche der Marchese Carlo Ginori i. J. 1735 in Doccia bei Florenz begründete, gelangte erst mit Hilfe eines Arkanisten der Wiener Manufactur, Carl Wandelein, dahin, die echte Masse herzustellen. Um die Mitte des Jahrhunderts stand Doccia auf seiner Höhe; seine Service, Ziervasen und nach der Antike modellirten Figuren in halber Lebensgrösse werden von Zeitgenossen gerühmt.

Die von König Carl III. i. J. 1736 in Capo di monte bei Neapel begründete Porzellanmanufactur verarbeitete eine Frittenmasse und schlug eine ganz selbstständige Geschmacksrichtung ein. Hierbei waren die Erzeugnisse des nahen Meeres, Muscheln, Korallen, Fische und Tange bestimmend sowohl für die Formen der Gefässe, wie für deren Bemalung. Auch Thee- und Kaffee-Service mit fein modellirten und bemalten Reliefs von Nereidenzügen und anderen mythologischen Figuren waren eine Besonderheit Capo di Monte's. Als später unter Ferdinand IV. die Fabrik nach Neapel verlegt war, machte die Antike ihren Einfluss geltend. Auf Servicestücken wurden griechische Vasen, und zwar diese selbst, nicht nur ihre Bilder, kopirt und in den Biscuitfiguren antike Marmorstatuen nachgeahmt. Im Jahre 1821 ging die Fabrik ein.

Ausser den genannten Hauptstätten der Porzellan-Industrie haben noch in Le Nove bei Bassano, in Vinovo bei Turin, in Este und an anderen Orten Manufacturen von geringerer Bedeutung bestanden. Gegen das Ende des Jahrhunderts befasste sich auch der als Kupferstecher

berühmtere Giovanni Volpato in Rom mit dem Porzellan. Auch aus seiner Werkstatt sind ausgezeichnete Nachbildungen antiker Marmorwerke in Biscuit hervorgegangen.

Im sechsten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

#### Porzellane von Venedig.

Tässchen, bemalt mit Chineserien in Graugrün, Violett und Gelb, Eisenroth und Grau. Marke: der Anker in Eisenroth.

Gruppe, graue Masse mit starkglänzender grauer Glasur. Auf einem Erdsockel neben einem Baum sitzt eine Dame, welche sich soeben demaskirt hat; neben ihr steht mit der Geberde des Erstaunens ein junger Herr; hinter ihr ein Knabe, welcher in ein Horn bläst. Die Figuren in der Tracht von ca. 1785 — der Herr schon mit rundem Hut, jedoch noch mit dem Zopf.

#### Porzellane von Neapel.

Suppenteller, der Rand mit grünem Blattreifen, umwunden mit goldenen Zweigen und viermal unterbrochen von Häufchen goldener und rother Muscheln, Korallen und Tange. Im Spiegel ein Fisch, welchen eine Inschrift auf der Unterseite beschreibt als: „Mormiro di color cenerino, tendente al nero. Abbonda nell' Isola di Bahama. Catesby Tava XIII“. Letzteres Citat weist auf das 1754 in 2. Aufl. erschienene Werk des englischen Naturforschers Catesby über die Naturgeschichte von Carolina, Florida und der Bahama-Inseln. (Dergleichen keramische Ausgaben naturgeschichtlicher Bilderwerke waren zu Ende des 18. Jahrhunderts beliebt. Sèvres copirte so Buffon's Bilderwerk, Kopenhagen die Flora danica.) Marke in Eisenroth: unter einer Krone FRF verbunden, d. h. Fabrica Reale Ferdinanda.

Die schaumgeborne Aphrodite, Mittelstück eines Tafelaufsatzes; auf einem von schäumenden Wellen umgebenen Felsen ein nacktes junges Weib, welches sich, wie eben erwachend, auf die Linke gestützt aufrichtet. Milchweisse Masse, bemalt, die Figur nur leicht an dem Haupt, den Händen und Füßen. (Geschenk des Herrn General-Consul Ed. Behrens.)

Zwei Möbel-Appliken, in Gestalt fischschwänziger Menschen, an Stelle der Arme mit Voluten, von denen Lorbeergewinde herabhängen; die eine bemalt und vergoldet. Aus Porzellan in flachem Relief gebildete und bemalte Appliken wurden in Capo di monte sogar für Wanddecorationen verwendet.

#### Porzellan von Rom.

Zwei Gruppen von Biscuit-Porzellan: Centauren, Eroten auf ihrem Rücken tragend, modellirt nach antiken Marmorsculpturen, in römischen Museen. Bez. G. Volpato. Roma. (Volpato starb 1803.) (Geschenkt von Herrn Dr. Heinrich Traun.)

#### Spanisches Porzellan.

Als bald nachdem im Jahre 1759 König Carl III. seinem Bruder Ferdinand VI. auf den spanischen Thron gefolgt war, verfügte er die Einrichtung einer Porzellan-Manufactur in Madrid nach dem Vorbilde derjenigen, für welche er sich in Neapel interessirt hatte. Noch bevor seiner Abreise aus Italien befiehlt er, dass die Arbeiter und Geräthe der königlichen Manufactur zu Capo di Monte in besonderen Schiffen nach Alicante befördert werden sollen, und wenige Wochen nach seiner Ankunft in Spanien lässt er schon dem Director Don Juan Thomas Bonicelli und dem Modelleur Giuseppe Gricci die nöthigen Gelder anweisen und genehmigt die Errichtung der erforderlichen Gebäude in den Gärten des königlichen Lustschlosses Buen Retiro. Neunzehn Modelleure, unter



Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

ihnen als Modellmeister Cayetano Schepers, vierzehn Maler, neunzehn Arbeiter waren dem königlichen Rufe gefolgt. Am 22. Mai 1760 stand der Bau vollendet da. Der Betrieb wurde noch bis gegen Ende des Jahrhunderts streng geheim gehalten, und die Erzeugnisse der sehr kostspieligen, mit 400 000 Mark im Jahre unterhaltenen Anstalt während der ersten dreissig Jahre nicht in den Handel gebracht, sondern nur zur Ausstattung königlicher Paläste oder zu Geschenken an fremde Höfe verwendet. Juan F. Riaño, welcher dieser Fabrik besondere Studien gewidmet hat, weiss nicht, wann die ersten Brände gelangen. Er erzählt, Cayetano Schepers sei sehr erstaunt gewesen, dass dieselben Arbeiter mit demselben Verfahren, welches in Neapel angewandt worden, nur sehr unzulängliche Waare lieferten. Schepers habe als Ursache Zwistigkeiten zwischen den italienischen und den spanischen Arbeitern vermuthet. Diese Schwierigkeiten müssen aber bald überwunden sein und Buen Retiro liefert fortan nicht nur Porzellane von weicher Masse im Stil derjenigen von Capo di Monte, sondern auch zahlreiche Nachahmungen des Jasper-Wedgwood mit weissen Reliefs auf blauem Grunde, bemalte oder in weissem Biscuit ausgeführte Blumensträusse, Figuren und Gruppen, und vielerlei bemalte Gefässe aus hartem Porzellan. Wie in Capo di Monte schmückte man ganze Wände mit Appliken, deren meisterlich modellirte, bemalte und vergoldete Figuren, Früchte und Blumen mit Spiegeln abwechseln. In einem in den Jahren 1763—65 ausgestatteten Zimmer zu Aranjuez sind die Wände mit japanischen Figuren in hohem Relief belegt; und in einem Zimmer des Palastes zu Madrid mit Kindergruppen aus Porzellan und Spiegeln. In denselben Palästen und im Escorial stehen noch heute zahlreiche bis zu zwei Metern hohe Prunkvasen von Buen Retiro-Porzellan, viele von ihnen in Fassungen von vergoldeter Bronze und gefüllt mit Sträussen von Blumen aus Porzellan. Das Blau der Nachahmungen der Jasper-Waare soll jedoch nicht so rein, die weissen Reliefs nicht so fein wie bei den Arbeiten Wedgwood's sein. Auch die Anwendung von Gold bei der spanischen Jasper-Waare unterscheidet diese von der englischen.

Erst ein Jahr nach Carls III. Tod, wurde i. J. 1789 der Verkauf des zu Buen Retiro angefertigten Porzellans gestattet. Damals war Don Domingo Bonicelli, ein Sohn des ersten Directors, Leiter der Fabrik. Die Preise wurden aber so hoch gehalten, dass nur sehr reiche Leute davon kaufen konnten und eine in Madrid eröffnete Niederlage 1800 wieder aufgehoben wurde. Dies erklärt die Seltenheit der Buen Retiro-Porzellane selbst in Spanien.

Unter der Regierung des französischen Königs Joseph I. wurde die Fabrik noch eine Weile fortgesetzt; 1812 hörte sie zu bestehen auf, nach den Einen, weil die Engländer das Gebäude zerstörten, damit es von den Franzosen nicht als Festung benutzt werden könne, nach den Anderen, weil die Franzosen die Fabrikeinrichtungen zerstört und das Gebäude zur Festung eingerichtet hatten, die sich mit 200 Kanonen im August 1812 an Wellington übergab.

Auch in dem durch seine Fayencen berühmteren Alcora hat man seit 1764 unter Anleitung des Deutschen I. C. Knipfer, seit 1774 des Franzosen François Martin Porzellan, insbesondere Figuren angefertigt, von deren Mannigfaltigkeit die von Riaño veröffentlichten Verzeichnisse Zeugnis geben.

**Die englische Töpferwaare vor der Zeit Wedgwood's.**

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südsseite.)

Staffordshire nimmt unter den Töpferei-Bezirken Englands von Alters her die erste Stelle ein. Reichliches Vorkommen verschiedener Thonarten und leichte Kohलगewinnung sicherten ihm einen Vorrang, den es bis in unsere Tage behauptet hat.

Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts beschränkten sich die Arbeiten der Töpfer von Staffordshire auf schlichte Gebrauchsgefäße, z. B. walzenförmige Töpfe aus hartgebranntem Thon zur Aufnahme bestimmter Gewichtsmengen von Butter, „Posset-pots“, d. h. Trinkkrüge mit mehreren Henkeln für den Rundtrunk des aus heissem Ale, Milch, Zucker, Brod und Gewürzen bereiteten „Posset“, Leuchter und Schüsseln mit aufgelegten, meist knopfförmigen Verzierungen aus weissem und hellbraunem Thon auf dunkelbraunem Grunde. — Erst nach dem Jahre 1688 wurde durch zwei Deutsche, die Brüder Elers, technisch vollkommenere Waare hergestellt, unter welcher die Nachahmung des rothen chinesischen Steinzeuges mit erhabenen, aus Metallformen gepressten Verzierungen in der Art des etwas späteren Böttger'schen „rothen Porzellans“ besonders auffiel. Schon um 1710 gaben die Elers ihre in der Nähe von Burslem belegenen Töpfereien auf. — Unter den zahlreichen, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in nicht näher bestimmbarcn Werkstätten dieser Gegend entstandenen Töpferarbeiten zeichnen sich als eigenartige; auf dem Festlande zunächst nicht erzeugte Waaren die folgenden aus:

Die Agate-Waare, deren Scherben aus verschiedenfarbigen, zu agat- oder marmorartigen Gemengen durcheinander gekneteten Thonen besteht — ein später von Wedgwood weiter entwickeltes, auch in Deutschland in Cassel nachgeahmtes Verfahren.

Die Tortoise-shell-Waare (Schildkrott-Waare), deren Glasur schildkrottartig, meist mit dunkelvioletten und grünen Flecken in tiefbraunem Grunde, gescheckt ist. Dieses Verfahren wurde auch von Wedgwood zu Anfang seiner keramischen Laufbahn angewendet.

Die White and Cream-coloured salt-glazed Ware, weisses und rahmfarbenes Steingut mit Salzglasur und scharfen Reliefs, welche anfänglich aus Metallformen gepresst, später durch Einfüllen der Thonschlempe in poröse, das Wasser derselben aufsaugende Gips-hohlformen hergestellt wurden, an deren Innenwand der Thon in dünner Schicht sich niederschlug. Die im Jahre 1720 begonnene Mischung der Thonmasse mit gepulvertem Feuerstein legte den Grund zu den technischen Vervollkommnungen, welche in der Queens-Waare Wedgwood's und in der als „feine englische Fayence“ bekannten Waare gipfelten, welche durch unzählige Fabrikanten in England und überall auf dem Festlande hergestellt wurde und mehr als irgend eine andere Ursache gegen Ende des Jahrhunderts zum Niedergang der hier bis dahin heimisch gewesenen, in England nur wenig gepflegten Fayence mit Zinnglasur beitrug.

Theetöpfe von Agate-Waare. — Teller von Tortoise-shell-Waare.

Theetöpfe von White-salt-glazed-Waare, in Hohlformen geformt; der eine achtkantig, mit Reliefs, welche Scenen aus der Thierfabel, Köpfe, Wappen, anscheinend ohne Zusammenhang, darstellen; der andere in Gestalt eines von zwei Männern begleiteten, knieenden, kameelartigen Thieres, dessen Hals die Dille, dessen emporgebückter Schwanz den Henkel bilden, und auf dessen Rücken ein Palankin mit Trinkern den Hals des Gefäßes darstellt.

### Josiah Wedgwood's Werke.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Der Name Wedgwood, mit welchem der Weltruf verknüpft ist, zu dem die Töpferei von Staffordshire sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufschwang, taucht zuerst in der eingeritzten Inschrift „John Wedg Wood 1691“ eines mit grüner Bleiglasur überzogenen Vexirkuges (in dem Museum of practical geology zu London) auf. Ein Grossneppe dieses im Jahre 1705 gestorbenen John Wedgwood und ein Sohn des Thomas Wedgwood war der im Jahre 1730 zu Burslem geborene Josiah Wedgwood. Bald nach dem Tode seines Vaters i. J. 1739 musste Josiah die Schule verlassen und so jung schon als Dreher in der Töpferei seines älteren Bruders Thomas arbeiten, welcher die Werkstatt des Vaters, die Churchyard Works zu Burslem übernommen hatte. Erst 1744 wurde er als Töpferlehrling auf 5 Jahre von dem Bruder angenommen. Nach beendigter Lehrzeit associirte er sich zuerst mit Harrison von der Cliff Bank Töpferei, bald nachher mit Whieldon in Fenton, wo er unter Anderem eine glänzend grün glasierte Waare herstellte. Vom Drange nach selbstständigem Schaffen geleitet, kehrte Josiah 1759 nach Burslem zurück und richtete sich auf den seinen Vettern gehörigen Jvy-Works eine Werkstatt für eigene Rechnung ein, wo er kleine Ziergegenstände anfertigte. Später zog er nach den Brick-House-Works und hatte hier das Glück, die Gunst der Königin Charlotte in so hohem Maasse zu gewinnen, dass auf ihren Wunsch die von Wedgwood verbesserte „Cream Ware“ fortan „Queen's Ware“, „Königin-Waare“ benannt wurde. Dies legte den Grund zu Josiah's Ruf, und Bestellungen flossen ihm von allen Seiten zu. Sein Freund Thomas Bentley, ein Kaufmann von Liverpool, wurde Theilhaber des Geschäftes, richtete ein Verkaufslager in London ein und wirkte als Kenner und Bewunderer der klassischen Kunst anregend auf Josiah's Bestrebungen. Dieser entwickelte in rastloser Thätigkeit die technischen Keime, welche er in den Staffordshirer Töpfereien vorfand, bereicherte diese um neu erfundene, auch den hochstehenden keramischen Manufacturen des Festlandes bis dahin unbekannt gebliebene Verfahren und erstrebte mit dem glücklichsten Erfolge einerseits die billige Herstellung einfacher, aber geschmackvoll geformter Gebrauchsgefäße für den Tisch des unbemittelten Bürgers, andererseits die Ausstattung von Ziergefäßen kostbarster Art mit allen Mitteln der Kunst. Bentley starb i. J. 1780. Josiah Wedgwood beschloss sein reiches Leben im Jahre 1795 in der von ihm begründeten und mit dem classischen Namen „Etruria“ benannten Töpferstadt.

Der Verbesserung der Masse und Glasur der alten „cream ware“ liess Josiah Wedgwood die in seinen Katalogen als „crystalline terracotta“ bezeichnete Masse folgen, welche natürliche Gesteine, Jaspis, Agat, Porphyr, Serpentin, Granit, Breccien-Marmor, die schönsten antiken Marmorarten, den Giallo und Verde antico, nachahmen sollte. Neben geringwerthigeren Gefäßen, bei denen diese Nachahmung nur eine oberflächlich auf einen Grund von Cream-ware gemalte ist, finden sich in grosser Mannigfaltigkeit Vasen, deren Masse aus einem Gemenge verschieden gefärbter Thone geknetet ist. Vasen dieser Art konnten nicht auf der Töpferscheibe gedreht, sondern mussten aus zwei geformten Hälften zusammengesetzt werden, was sich an der Trennungslinie bei dem vollendeten Stücke leicht erkennen lässt. Griffe, Henkel, Deckelknäufe, Behänge und

Medaillons wurden einzeln geformt, angesetzt und vergoldet. Die Formen sowohl der Gefässe wie dieser Theile wurden von dem antikisirenden Geschmack beherrscht, unter dessen Stern die gesammte Arbeit Wedgwood's verlief.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Eiförmige Vase mit Deckel von „crystalline terra-cotta“ aus braun, schwarz, isabelfarben geschichteter Masse mit ziegelrothen Adern; vergoldete, gehörnte Satyrköpfe als Griffe; angeschraubter quadratischer Fuss aus schwarzer Basaltmasse. Bez.: Wedgwood & Bentley, Etruria (vor 1780).

Danach folgte die Erfindung der „Egyptian black“ oder „basaltes“ benannten feinen Masse, welche ihre schwarze Färbung der Mischung eines natürlichen Thones mit gemahlenem Eisenstein, Eisenocker und Mangan-Oxyd verdankt. Anfänglich diente die Basaltmasse nur für die Herstellung von kleinen Gemmen, Intaglien oder grösseren Reliefplatten, dann auch für Vasen. Diese hatten anfangs einfache Formen mit Spiralfurchen, oder Rippen auf eiförmigem Körper, mit Ziegenköpfen, Masken, Delphinen als Henkeln, ohne andere Reliefs als Blumengehänge oder Draperien. Um 1776 begann Wedgwood seine figürlichen Basreliefs auf die Basaltvasen zu übertragen, als erstes Flaxman's Relief mit den tanzenden Horen. Mit hoher künstlerischer Vollendung ging fortschreitende Verbesserung der Masse Hand in Hand. Die Basalt-Vasen, welche das letzte Viertel des Jahrhunderts entstehen sah, gehören zu dem Vollkommensten, was aus den Werkstätten von Etruria hervorgegangen.

Gefässe und Reliefs aus „Egyptian black“ oder Basaltmasse:

Kaffeekanne, auf dem Deckel eine verhüllte weibliche Gestalt. Milchguss, Rahmguss, Theetopf, dieser bienenkorbartig geflochten, auf dem Deckel weibliche Gestalt. Bez. Wedgwood. (Von Anderen viel nachgeahmte Modelle.)

Runde Zierplatte von schwarzem Basalt, mit einem um einen Baum tanzenden Reigen nackter Knaben. Unbezeichnet.

Ovales Medaillon mit der Büste der Prinzessin von Oranien. Bez. Wedgwood; eingeritzt Princess of O.

Kleiner Intaglio, mit vertiefter Darstellung von Venus und Amor nach der Antike. Bez. Wedgwood & Bentley 207; letzteres die Nummer dieses Intaglio in dem unten erwähnten Katalog von 1787.

Weit weniger glücklich war Wedgwood in der Anwendung seiner Basaltmasse für die Nachahmung gemalter griechischer Vasen. Richtig hatte er erkannt, dass der feine matte Glanz, wie ihn die durch Sir William Hamilton in das British Museum gelangten alten griechischen Vasen zeigten, mit den Mitteln der damaligen Technik, welche nur über gläserne Farben verfügte, nicht erreicht werden könne. Es gelang ihm, neue, von ihm „enkaustisch“ benannte Farben zu finden, welche sich wie andere Emailfarben einbrennen liessen, aber nicht wie diese einen firniss- oder glasglänzenden Glanz zeigten. Es sei ihm, dessen rühmt er sich in seinem Katalog v. J. 1787, nicht nur gelungen, alle Malereien der „etrurischen“ Vasen nachzumalen, sondern der Vasenmalerei noch höheren künstlerischen Werth zu geben, indem er der Schönheit der Zeichnung die Vortheile von Licht und Schatten hinzufügte, welche den alten Vorbildern fehlten. War schon diese, die wahren Reize der antiken Vasen verkennende Auffassung eine falsche, so kam noch hinzu, dass Wedgwood sich niemals über die simple Nachbildung der Antike erhob. In den vielen Kupfer-Werken mit mehr oder minder modern „verschönerten“ Umrissen nach alten Vasen-

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

bildern waren ihm Vorzeichnungen genug zur Hand. Diese brauchte er nur kopiren zu lassen, während ihm für den plastischen Schmuck seiner Vasen antike Vorbilder nicht unmittelbar zur Verfügung standen, seine Künstler also hier, wenn auch in Anlehnung an antike Motive, aus Eigenem schaffen mussten und daher für alle Zeiten Werthvolleres leisteten.

Schälchen, matt schwarz, mit Palmettenrand in mattem Ziegelroth und Weiss. Bez. Wedgwood.

Seine höchsten Triumphe feierte Wedgwood, als er mit seinen Jasper-Vasen, zuerst i. J. 1781, an die Oeffentlichkeit trat. Schon vorher waren viele Reliefplatten nach antiken Gemmen oder Modellen neuerer Künstler in Jasper-Masse auf den Markt gebracht; lange aber hatte der Brand der neuen Masse in so grossen Stücken, wie die Vasen erfordern, nicht gelingen wollen. Die wichtigsten Vorzüge der neuen, aus sechs Theilen schwefelsauren Baryts (Schwerspath), drei Theilen Töpferthons, einem Theil gepulverten Feuersteins und einem Viertel kohlen-sauren Baryts gemischten Jasper-Masse beruhten darin, dass sie in ihrer Dichtigkeit dem Porzellan sehr nahe kam, hart genug war, um mit dem Rade geschliffen zu werden, leicht durchscheinend und vor Allem fähig, durch metallische Oxyde gleichmässig durch und durch gefärbt zu werden, eine dem ächten Porzellan mangelnde Eigenschaft. Am häufigsten wurde die blaue Färbung angewandt, in verschiedenen Tönen, vom zartesten Himmelblau bis zu leuchtendem Blau von mittlerer Dunkelheit. Daneben finden grüne Töne Anwendung, von hellem See-grün bis zu dunklem Olivgrün; auch pfirsichblüthfarbene, lila und schieferfarbene Töne. Alle diese Farben verrathen aber deutlich die starke Mischung mit dem natürlichen Weiss der Schwerspathmasse. Später, für die Nachahmung der gläsernen Barberini-Vase, mit geschnittenen weissen Reliefs auf fast schwarzem, nur bei durchscheinendem Licht blauem Grund, wurde die Jasper-Masse auch tief bläulich schwarz gefärbt.

In dieser Jasper-Masse, welche man am häufigsten hellblau für den Grund, weiss für die aus Giphohlformen einzeln geformten und aufgeklebten, bei den besseren Stücken aus freier Hand sorgfältig überarbeiteten Reliefs verwendete, wurden Werke geschaffen, welche zu dem Vollendetsten gehören, was die keramische Kunst je hervorgebracht, wenn gleich ihre Schönheit von dem Mangel nicht freizusprechen, welcher der ganzen in antikisirender Richtung schaffenden Kunst jener Zeit anhaftete. Man konnte von der Antike nur Form und Gewandung borgen, die antike Seele blieb todt.

Die schönsten Reliefs J. Flaxman's, des bedeutendsten der von Wedgwood beschäftigten Bildhauer, wurden nun an Jasper-Vasen ausgeführt, so die tanzenden Horen, Apoll und die Musen, die Apotheose Homers, der Triumph der Ariadne, spielende Kinder. Neben Flaxman und unter seiner Oberleitung arbeiteten junge französische und italienische Künstler zeitweilig in italienischen Museen nach antiken Marmorsculpturen. Selbst vornehme Damen, Lady Templeton und andere lieferten Entwürfe. Auch die Gemmen-Sammlungen der englischen Liebhaber, deren Begeisterung für die Antike damals ihren Höhepunkt erreichte, boten Vorbilder in Fülle dar. In dieser Gipfelzeit der Erfolge Wedgwood's sind auch die beiden schönen Vasen unserer Sammlung mit der Erziehung und dem Triumph des Bakchus entstanden.

Grosse Vase mit Deckel, 46 $\frac{1}{2}$  cm hoch, mildhellblau mit weissen Reliefs: die Erziehung des Bakchus nach dem Relief einer antiken Marmor-Urne im kapitolinischen Museum zu Rom. Zeus hat den Sohn beim Tode seiner Mutter Semele gerettet, Hermes ihn den Nymphen zur Pflege übergeben. Eine sitzende Nymphe wickelt das ihr im Schoosse ruhende Kindchen aus den Windeln, um es in einer vor ihr stehenden Wanne zu baden, in welche eine zweite Nymphe aus einer Amphora Wasser giesst. Links hinter dieser Gruppe steht die dritte Nymphe beckenschlagend, damit das Kind nicht schreie oder sein Geschrei nicht von den verfolgenden Boten der Juno gehört werde. Von den drei Nymphen zur Rechten des Bades halten zwei ihren rechten Arm ausgestreckt, eine Stellung, welche für die dem Kinde zunächst stehende Nymphe in der englischen Nachahmung bedeutungslos ist, in dem antiken Urbild aber mit dem dort im Hintergrunde aufgehängten Teppich in Verbindung steht, den der für Wedgwood arbeitende Künstler fortließ, weil die grosse weisse Masse am oberen Rande die decorative Wirkung des Frieses beeinträchtigt hätte. Die sechste Nymphe, welche knieend eine Schale mit Früchten emporhält, deutet auf den Brauch, die Ersten aller Früchte dem Dionysos zu weihen. Die zweite Hauptgruppe zeigt uns den zum Knaben herangewachsenen Gott auf einem Felsen stehend. Ihm zu Füssen hat sich ein Satyr niedergelassen, welcher sich anschickt, ihn auf den Händen zu tragen, ein stehendes antikes Motiv, welches freilich der Zeichner Wedgwood's nicht verstanden hat. Mit der linken Hand hat Dionysos einen von dem sitzenden Silenus gehaltenen Weinstock gefasst; eine Nymphe bekränzt ihn mit Reben. Die dritte Gruppe zwischen den beiden Hauptgruppen erinnert an die alten Winzer-spiele zur Zeit der Weinlese. Silenus prügelt zum Spasse einen jungen Genossen, weil er sich ungeschickt benommen hat beim Springen auf dem mit Wein gefüllten, mit Oel eingeriebenen Schlauche; ein dritter im Hintergrunde hat aus einer Schale Wein getrunken und bemüht sich, diesen in zierlichem Strahle aus dem Munde zu sprühen. Bez. Wedgwood. (Geschenk des Herrn Gerhard Julius Cords.)

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Grosse Vase mit Deckel, 46 $\frac{1}{2}$  cm hoch, Seitenstück zu der vorerwähnten, mildhellblau mit weissen Reliefs: ein bakchisches Fest, nach dem Relief der früher in Rom, jetzt im Louvre zu Paris befindlichen Borghesischen Marmor-Vase. Auf eine leierspielende Bakchantin gestützt, steht Dionysos ruhig da, neben ihm spielt ein Panther mit dem Thyrsos-Stabe. Jederseits des Gottes sind vier Personen seines Gefolges dargestellt. Zur Rechten ein mit zurückgeworfenem Oberkörper tanzender Satyr. Dann Silen, welcher trunken seinen Becher hat fallen lassen und ihn mit verdrehtem rechten Arm wieder aufnehmen will, wobei ihn ein Satyr unterstützt, damit er nicht hinstürze. Weiter eine zum Takte von Klappern tanzende Mänade in durchscheinendem flatterndem Gewande. Zur Linken des Gottes eine Tänzerin mit dem Tambourin, ein Satyr, welcher sich über die Sprödigkeit der neben ihm schreitenden Mänade zu beklagen scheint und ein die Doppelflöte blasender Satyr. Ein Blattkehl, aus welchem die eiförmige Vase hervorwächst, ein zierlicher Akanthusfries am Nacken der Vase und vom Mündungsrande herabhängende bakchische Trophäen vollenden den Schmuck beider Vasen. Ueber die Entstehung der Vase mit dem Bakchus-Fest ist Näheres bekannt. Wir wissen, dass Flaxman im Herbst 1787 nach Italien reiste, um im Auftrage Wedgwood's dort die Arbeiten der Künstler zu überwachen, welche im Dienste des grossen englischen Töpfers mit Nachbildungen antiker Skulpturen oder neuen Entwürfen im Geiste derselben beschäftigt waren. Zu diesen Künstlern gehörte der junge Franzose de Vere oder Devaere, welcher zu Rom im Atelier Flaxman's, dem er befreundet war, arbeitete. In einem vom 15. März 1788 datirten Briefe Flaxman's an Byerley, wird dieser, ein Neffe Wedgwood's, gebeten, letzterem mitzutheilen, dass Mr. Devaere seit seiner Ankunft mit äusserstem Fleiss beschäftigt

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

gewesen sei, das Bas-Relief der Borghesischen Vase zu kopieren und mit sehr gutem Erfolge, aber noch einiger Wochen zur Vollendung bedürfe, worauf dann noch Flaxman selbst einiges dabei zu thun haben werde. Hieraus darf man schliessen, dass unsere Vase in oder bald nach 1788 entstanden ist und ungefähr zur selben Zeit ihr Gegenstück. (Aus dem Vermächtniss des Herrn Architekten Eduard Hallier.)

Walzenförmige Ziervase, mildhellblau mit weissen Reliefs: Blindekuh spielende Kinder, „Blindman's buff“, nach dem Modell J. Flaxman's, ca. 1782. Bez. Wedgwood. (Sammlung J. Paul.)

Spülkumme, hellblau mit weissen Reliefs: spielende nackte Kinder und zwei Genregruppen: Die junge Näherin („the young sempstress and companion“) und ein Mädchen mit Buch („study and its companion“) nach Zeichnungen der Lady Templeton. Dazu eine Tasse nebst Untertasse mit spielenden Kindern. Beide Gefässe innen polirt und bez. Wedgwood.

Rahmguss, hellblau mit weissen Reliefs: Lesendes Mädchen, „study“ nach Lady Templeton. Bez. Wedgwood.

Blumengefäss, mildblau mit weissen Reliefs: Kelch von Akanthusblättern, zwischen denen schlanke Stiele mit Glockenblumen aufwachsen; mit durchlöcherter Platte zum Einstecken der Blumen. Bez. Wedgwood.

Drei Blumengefässe verschiedener Form mit Geflechtmustern, in denen weisse und blaue Felder mit aufgelegten kleinen Ornamenten von graugrüner Farbe wechseln. Durchlöcherter Deckelplatten. Sämmtlich bez. Wedgwood.

Ovales Plättchen, mildblaue Masse mit weissem wachsglänzendem Relief: Die Hochzeit Amors und der Psyche nach der berühmten Gemme No. 160 im Katalog der Marlborough-Gemmen. (Trotz des griechischen Künstlernamens Tryphon wird der antike Ursprung dieser Gemme angezweifelt.) Bez. Wedgwood & Bentley (vor 1780). Diese Gemme wurde in verschiedenen Grössen für vielerlei Zwecke von Wedgwood nachgebildet. (Geschenk des Herrn Arnold Otto Meyer).

Ovales Plättchen, blau mit weissem Relief: Brustbild Rousseau's. Bez. Wedgwood & Bentley (vor 1780).

Ovales Plättchen, ultramarinblau mit weissem Relief: lorbeerbekrönter Kopf Georg's III. von England. Die Inschrift auf den Kronenbändern „Health restored“ bezieht sich auf die Genesung des Königs von schwerer Krankheit 1788. Bez. Wedgwood.

Ovale Platte, hellblau mit weissem Relief: „Sportive love“ nach Lady Templeton, in Fassung aus brillantirtem Stahl von Birminghamer Arbeit.

Runde Plättchen für Knöpfe, hellblau mit weissen Reliefs: Hochzeitszug Amors und Psyche, Herkules mit dem erymantischen Eber, Priamus, von Achill die Leiche Hectors erflehend. Unbez.



Nachbildung der Marlborough-Gemme mit dem Hochzeitszuge Amors und Psyche, in blau und weisser Jasper-Masse. Wedgwood & Bentley ca. 1775. Länge 8 cm.

Zierplatte, das Bildfeld blaulila, mit weissem, lila getöntem Relief: sitzende Frau mit Knaben und Amoretten; die Einfassung ultramarinblau mit weissen Palmetten. Bez. Wedgwood. (Gesch. d. Herrn Emil Hopffer.)

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Sechs ovale und ein eckiges Plättchen, bestimmt, als Schmuck gefasst zu werden, auf jedem ein Flügelknabe, weiss auf lila Grund in blauer Einfassung mit weissem Blattkranz. Bez. Wedgwood.

Ausser der Basalt- und der Jasper-Masse führte Wedgwood noch andere Massen ein, welche sich nicht nur durch die Farbe, sondern auch durch eine andere chemische Zusammensetzung von jenen unterschieden. Von diesen Massen fand die gelbliche Bamboo-Ware (cane colour) vorzugsweise für Thee- und Kaffeegeschirr Anwendung, das Rosso antico, ein dunkles Ziegelroth, für sich allein oder in Verbindung mit schwarzem Basalt, auch für Vasen. Eine von Wedgwood selbst als weisses Biscuit-Porzellan bezeichnete Masse mit wachsglänzender Oberfläche wurde bald durch die Jasper-Masse verdrängt, trug auch ihren Namen zu Unrecht. Porzellan ist erst nach Wedgwood's Ableben und nicht lange in seiner Fabrik hergestellt worden.

Theetopf, Zuckerdose, Spülkumme und Rahmguss, gelbliche Masse, cane-colour, Formen und Geflechtmuster bienenkorbartig, („bea-hive-pattern“), bez. Wedgwood. (Gesch. d. Herrn J. E. Winzer.)

Spülkumme, cane-colour, mit aufgelegtem Weinlaub-Fries aus dunkelziegelrother Masse, bez. Wedgwood. (Gesch. v. Frau F. E. Seligmann.)

Walzenförmiges Gefäss aus dunkelziegelrother Masse, rosso antico, mit figürlichen Reliefs aus schwarzer Basaltmasse. „Sportive love“ und „Charlotte at the tomb of Werther“ nach den Entwürfen von Lady Templeton; bez. Wedgwood.

Kleiner Intaglio, in weissem Grund ein rothbrauner antiker Kopf vertieft. Bez. Wedgwood & Bentley (vor 1780).

Von der ungeheuren Production Josiah Wedgwood's zeugen seine Kataloge, deren sechster, ausgegeben Etruria 1787, sich in der Bibliothek des Museums befindet.

Die erste Klasse zählt die in weissem Biscuit-Porzellan oder in verschieden gefärbtem Jasper angefertigten Kameen auf: 13 aus der ägyptischen Mythologie, 221 aus der griechisch-römischen, 11 mit Opfern, 41 mit Philosophen, Dichtern, Rednern, 25 mit Herrschern von Macedonien etc., 22 mit antiken Fabeln, 25 mit Darstellungen aus dem trojanischen Krieg, 180 aus der römischen Geschichte, 18 mit Masken und Chimären — zumeist nach antiken Kameen, ferner 55 Bildnisse aus neuerer Zeit und 26 verschiedene Stücke. Ferner die Intaglien, neben den ganz aus Basalt hergestellten, solche aus Basalt mit einem Ueberfang aus blauer, polirter Masse, welche den blauen Onyx nachahmen sollte, zusammen 399 verschiedene Modelle, zumeist nach der Antike, nur 62 Stücke mit Bildnissen aus der Neuzeit oder Thieren. In der zweiten Klasse sind die grösseren Basreliefs, Medaillons, Tabletten verzeichnet, 275 Nummern, darunter Stücke von 12 zu 27 Zoll Grösse, alle ausgeführt in zweifarbiger Jasper-Masse. Die dritte Klasse bietet 10 Fürsten, Helden, Dichter des Alterthums, ebenfalls in Medaillons aus Basalt oder Jasper „zum Studium der alten Geschichte.“ Gleichem Zweck dient auch die vierte Klasse mit 60 kleinen doppelseitigen Medaillen auf wichtige Vorgänge aus der römischen Geschichte. Die fünfte Klasse bringt 44 berühmte Römer in anderer Ausführung; die sechste die zwölf ersten Cäsaren, die siebente die 52 folgenden römischen Kaiser. Die achte die unendliche Reihe der Päpste von Linus i. J. 67 bis zu dem zu Wedgwood's Zeit regierenden Clemens XIII., im Ganzen 255 Medaillons. Die neunte Klasse liefert alle englischen Könige in zwei



Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

verschiedenen Sätzen von Wilhelm dem Eroberer bis zu Georg III. und Queen Charlotte. Endlich in der zehnten Klasse treten die „Illustrious Moderns“ auf, in Medaillons verschiedener Grösse von schwarzem Basalt und weiss und blauem Jasper: 50 regierende Häupter, 52 Staatsmänner und Feldherren, 30 Philosophen und Naturforscher, 10 Aerzte, 25 englische Dichter, 7 französische Dichter, 13 Maler, 4 Architekten, 3 Alterthumsforscher, 11 Schriftsteller über Religion und Moral und 23 Ladies. Nicht alle Dargestellten waren Zeitgenossen Wedgwood's, letztere bilden aber den künstlerisch weit aus werthvollsten Bestandtheil der Reihen. Die elfte Klasse umfasst 92 Büsten aus schwarzem Basalt von 4 bis 25 Zoll Höhe und 31 Statuen und Thiere verschiedener Grösse. Die zwölfte Klasse erwähnt nur summarisch Lampen und Kandelaber, ebenso die dreizehnte Thee- und Kaffe-Service, die vierzehnte Blumen- und Zwiebel-Töpfe, die fünfzehnte Ziervasen antiker Form, welche Agat, Jaspis, Porphyry und andere Gesteine in Terracotta nachahmen, die sechzehnte schwarze Basaltvasen, die siebzehnte Vasen, Schalen, Tabletten mit enkaustischen etruskischen und griechischen Malereien, die achtzehnte Klasse enthält die Vasen, Dreifüsse und andere Zierstücke aus Jasper mit gefärbtem Grund und weissen Reliefs. Wedgwood führt sie mit den Worten ein „Da dies meine jüngsten Erzeugnisse sind, hoffe ich, dass sie auch als meine vollkommensten Anerkennung finden.“ In Klasse 19 machen praktische Dintenfassler den Beschluss.

### Zeitgenossen und Nachahmer Wedgwood's.

Die grossen Erfolge Josiah Wedgwood's reizten andere Töpfer des an brauchbaren Thonen ergebigen Staffordshire zur Nachahmung. Waren damals auch die technischen Erfindungen in England bereits durch strenge Gesetze geschützt, so hatte doch der Begriff des künstlerischen Urheberrechtes und des gewerblichen Musterschutzes noch keine gesetzliche Fassung erhalten.

Einer der erfolgreichsten Nachahmer der aus Wedgwood's Werkstätten hervorgegangenen Gefässe und Ziergegenstände war John Turner. Dieser war um 1756 Gesellschafter des R. Bankes in Stoke gewesen, hatte sich dann von diesem getrennt und 1762 in Lane End eingerichtet. Dort hat er sowohl Nachahmungen der Arbeiten Wedgwood's wie eigene im Geiste desselben, und in späterer Zeit viele Flaschen- und Weinkühler, Terrinen und Gefässe für die in England beliebten Pies in der Form von Pasteten und solchen täuschend ähnlich, aus gelblich braunem Steinzeug fabricirt. Turner's Jasper und Basalt-Waare zeichnet sich durch sorgfältige Bearbeitung vortheilhaft vor vielen anderen Nachahmungen aus. Turner starb 1786.

Vierkantiges Blumengefäss mit durchlöcherter Deckel aus weissem Jasper-Steinzeug, geschraubt auf einen Sockel von polirter schwarzer Basaltmasse; auf den vier Flächen ovale Medaillons mit weissen Reliefs auf schieferfarbenem Grund, eingefasst von hellblauem Perlstab und schwarzer Blätterreihe. Die Reliefs copirt nach Wedgwood; u. A. Sportive Love, Charlotte at the tomb of Werther, nach Lady Templeton. Bez. Turner. (Gesch. d. Herrn General-Consul Carl P. Dollmann.)

Rundes Plättchen: blauer Grund mit weissem Relief: Die Muse bekränzt die Büste Voltaire's. Bez. Turner.

Die schärfsten Konkurrenten Wedgwood's waren die Unternehmer der Church Works in Hanley, Henry Palmer und sein Londoner Partner Neale. Palmer's Frau wusste sich die Neuheiten Wedgwood & Bentley's alsbald nach ihrem Erscheinen im Verkaufsmagazin zu verschaffen. Gegen die

Nachahmung schwarzer Vasen Wedgwood's von „etrurischer“ Form mit Medaillons liess sich nichts machen, weil die Basaltmasse nicht Wedgwood's Erfindung war. Schon im October 1769 schreibt dieser an Bentley: „Die Masse ist sehr gut, Gestalt und Composition vortrefflich . . . Wir müssen vorwärts, oder sie (Palmer und Neale) treten uns auf die Hacken“. Als auch die bemalten „etrurischen“ Vasen Wedgwood's nachgeahmt wurden, griff dieser auf Grund seines Patents zur Klage, doch kam es zum Vergleich, indem Palmer einen Antheil am Patente erwarb. Auch das Geheimniss der Jasper-Masse blieb den Konkurrenten nicht verborgen. Als Palmer 1776 in Zahlungsschwierigkeiten gerieth, übernahm sein Schwager und Hauptgläubiger J. Neale die Fabrik in Hanley für eigene Rechnung; im Jahre 1778 trat Robert Wilson als Partner in das Unternehmen ein, das nunmehr als Neale & Co. seine Erzeugnisse markte.

Neale hat so ziemlich alle Waaren, welche Wedgwood fabricirte, angefertigt, bisweilen dieselben einfach copiren, oft aber auch nach eigenen guten Modellen arbeiten lassen.

Satz von drei Vasen, einer grossen und zwei kleineren, Steingut, schwarz gesprenkelt in Nachahmung feinkörnigen Granits, mit vergoldeten Masken, Lorbeergewinden und hängenden Medaillons, welche bei der grossen Vase einen Centauren nach einer antiken Gemme, bei den kleinen das Bildniss des englischen Architekten Inigo Jones darstellen; modellirt von dem früher von Wedgwood beschäftigten, nach 1769 auch für Palmer thätigen französischen Bildhauer J. Voyez. Bez. J. Neale. Hanley. (S. Abb.)

Spülkumme, mildblaue Masse mit weissen Reliefs. Nackte Kinder mit dem Adler Jupiters, Tauben und anderen Attributen antiker Götter. Bez. Neale & Co.

Ein anderer Töpfer, Elijah Mayer in Hanley lieferte seit 1770 viel schwarze Basaltwaare, besonders in Theeservicen. Hierbei wusste er, wie in England von jeher üblich war, geschichtliche Ereignisse in volkstümlicher Weise auszunutzen. Beliebt war u. A. ein Service zur Verherrlichung der Siege Nelson's am Nil und bei Trafalgar. Nach Elijah's Tode 1813 setzte sein Sohn die Werkstatt fort.

Spülkumme von schwarzer Basaltwaare, mit figürlichen Reliefs nach Wedgwood; dabei u. A. Sterne's Maria mit dem Hündchen; bez. Mayer.

Theetopf und Spülkumme von schwarzer Basaltwaare, mit Reliefs zur Verherrlichung des Sieges Wellington's über die Franzosen bei Vittoria. Einerseits



Vase von Steingut, schwarz gesprenkelt mit vergoldeten Ornamenten von J. Neale in Hanley. 1777.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

ein Genius des Ruhms und Britannia, des Siegers Büste krönend; auf deren Sockel die Worte: „Viresque acquirit eundo“ d. h. im Vorschreiten wachsen seine Kräfte; auf der anderen Seite: „India, Portugal & Spain, Vittoriá, 21st June 1813.“ Unbezeichnet.

Zu Shelton in Staffordshire richtete um das Jahr 1774 Samuel Hollins eine Werkstatt ein, in welcher der vortreffliche Thon von Bradwell verarbeitet wurde, derselbe, dessen sich zu Anfang des Jahrhunderts die Brüder Elers für ihre Nachahmung des rothen chinesischen Steinzeuges bedient hatten. Hollins verfertigte rothes Theegeschirr mit Relieffiguren, schwarze Basaltwaare u. A. m.; 1816 zog er sich von den Geschäften zurück.

Kaffeekanne und Milchguss von rothem Steinzeug mit guillochirten Riefeln. Unbezeichnet.

Theetopf mit chinesischen Figuren und Rococo-Ornamenten, rothes Steinzeug. Unbezeichnet.

### Das weisse bedruckte und bemalte englische Steingut.

Das von Josiah Wedgwood nicht erfundene, aber verbesserte englische Steingut, die Cream Ware, wurde in unzähligen Töpfereien Englands in ungeheuren Massen für den Weltmarkt hergestellt und überschwemmte, so lange nicht die Continentalsperre Napoleon I. seinen Absatz einigermaßen eindämmte, alle Märkte des europäischen Festlandes von Spanien bis nach Russland. Seine grossen kommerziellen Erfolge waren einerseits darin begründet, dass die leichte, auch an Bruchstellen weisse und lange weissbleibende Masse vor der schwereren Fayence, deren absplitternde Emailhaut einen gelblich oder röthlich gefärbten, jede Unreinigkeit aufsaugenden Scherben freilegte, Vorzüge des Gebrauches für Haushaltungszwecke voraus hatte, anderseits darin, dass die Tafelgeschirre aus englischem Steingut bei weitem billiger waren, als die damaligen Porzellane. Zu verkennen ist jedoch nicht, dass zum Triumphe des Steingutes auch viel beigetragen hat die vollendete Ausführung, welche Wedgwood seinen Erzeugnissen angedeihen liess. Durch ihre einfachen aber edlen Formen und den schönen Schwung ihrer Umrisslinien zeichnen sich die Tafelgeschirre aus den Werkstätten von Etruria, gleichviel ob es sich um das Hauptstück des Services, die hohe, doppelgehinkelte Terrine oder den Teller mit seinem fein profilirten Rand handelt, auf das vortheilhafteste auch dann aus, wenn sie ohne Bemalung bleiben oder diese sich auf einfache Verzierungen der Ränder beschränkt.

Die Arbeiten der vielen Töpfereien, welche der Anfertigung des weissen Steingutes oblagen, gleichen sich so sehr untereinander, dass in Ermangelung eingestempelter Marken oder reicherer Ausstattung die Zuweisung an bestimmte Werkstätten in den meisten Fällen unmöglich ist. Eine Hauptstätte des Industriezweiges war das unweit von Liverpool belegene Leeds, welchem das weisse Steingut die allgemein übliche Bezeichnung Leeds Pottery verdankt.

Die Steingut-Fabrik zu Leeds wurde 1760 von zwei Brüdern Green begründet, denen später Hartley als dritter Partner beitrug. Die Firma Hartley, Greens & Co. hat i. J. 1783 ein Musterbuch ihrer Waare unter dem Titel „Designs of sundry articles of Queen's ware or Cream-coloured Earthenware, Manufactured by Hartley, Greens & Co., at the Leeds Pottery“ herausgegeben. Eine zweite, ohne Titel und ohne Jahreszahl

erschienene, wahrscheinlich erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts gedruckte Ausgabe dieses Musterbuches der Leeds Pottery befindet sich in der Bibliothek des Museums.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Diese Ausgabe enthält auf 60 in Kupfer gestochenen Blättern die Muster der Fabrik: 221 Terrinen, Gemüeschüsseln, Compotschälchen, Saucengüsse („butterboats“), Schüsseln, Teller, Salz-, Pfeffer- und Senfbüchsen, Plat de menagen und anderes Zubehör der Tafel, ferner Ziervasen, Leuchter, Tafelaufsätze, Kummern und Kannen zum Handwasser, Fruchtkörbe, Dintenfässer, Weihwasserbecken, Barbierbecken, Speinöpfe u. dergl. mehr. Ferner auf 11 Tafeln 48 Muster von Theetöpfen, Kaffeekannen, Zuckerdosen, Tassen u. dergl. mehr. Bei den Fruchtkörben und Nachtschtellern begegnen uns häufig durchbrochene, durch Ausstechen aus dem noch weichen Thon gewonnene Verzierungen von gefälliger Wirkung. Auch solche Fruchtkörbe kommen vor, welche aus Stäben und Wülsten weichen plastischen Thones wirklich geflochten sind.

Mit der Einführung der Cream Ware geht eine andere Erfindung, die Schmückung von Thongefässen mittelst des Ueberdruckes der mit gestochenen oder radirten Kupferplatten auf Papier gedruckten Bilder und Verzierungen Hand in Hand. Diese Erfindung wird dem Kupferstecher John Sadler in Liverpool zugeschrieben, welcher zuerst im Jahre 1752 den Ueberdruck auf Thongefässe anwandte und das von ihm und seinem Geschäftstheilhaber Guy Green rasch vervollkommnete Verfahren so geschickt handhabte, dass selbst Wedgwood lange Jahre vorzog, anstatt es selbst anzuwenden, seine fertige feine, weisse Waare von Staffordshire nach Liverpool zu senden, um sie dort bedrucken zu lassen und dann nochmals in seinen Werken zu Etruria zu brennen. Unter dem Einflusse der geläuterten Geschmacksrichtung Wedgwood's lieferte der Ueberdruck eine Fülle guter Verzierungen von Gebrauchsgeschirren. Da die schwarze und die demnächst am besten gelingende ziegelrothe Farbe nicht ausreichten, wurden vielfach nur die Umrisse der Verzierungen schwarz aufgedruckt und mit dem Pinsel aus freier Hand farbig ausgeführt. Die Leichtigkeit, mit welcher sich Landschaften, figürliche Bilder und lange Inschriften mittelst des Ueberdruckes herstellen liessen, führte in England dazu, dass dort die Töpferarbeiten in höherem Masse als irgendwo die politischen Tagesereignisse, oft in satirischer Form widerspiegelten. Im weiteren Verfolg seines Einflusses hat das bald nach Schweden verpflanzte, aber erst gegen Ende des Jahrhunderts auf dem Continent allgemein angewandte Ueberdruckverfahren zu der Verwilderung des Geschmackes, insbesondere durch Ueberladung der Gebrauchsgefässe mit den Abfällen hoher Kunst beigetragen.

#### Weisses oder bemaltes Steingut.

Einfache Tafelgeschirre von guten Formen mit wenig Bemalung, bez. Wedgwood.

Teller und Kastanienschale von weissem Steingut, mit durchbrochenen Rändern, geflochtene Fruchtkörbe, unbezeichnet, von Leeds Pottery.

#### Bedrucktes Steingut.

Mit schwarzen Ueberdruckbildern verzierte Gefässe der Sammlung tragen zum Theil den Stempel von Wedgwood oder von Neale & Co.

Punsch-Bowle, aussen mit gedruckten Landschaftsbildern und Seemanns-Abschied und Heimkehr; innen mit farbig gemaltem Kauffahrteischiff unter Hamburger

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Flagge, mit der Unterschrift: „Success to the Zee Rooss of Hamburg — Capt. Cordt Dirks — In memory of Henery Weiss & Kall Brokers — in Liverpool 15. May 1781 —. (Geschenk des Herrn J. C. Kreutz, eines Enkels des Capt. Dirks.)

Schüssel mit gedrucktem Schiff unter Hamburger Flagge für Claus Dreesen.

Teller und Confectschüsseln von Wedgwood, mit Landschaften und dem Hamburger Wappen in schwarzem Ueberdruck.

Kleine Teller von Wedgwood mit einem auf einer Gartenbank sitzenden Paar, von einem Neger bedient.

Grosse Schüsseln mit Flusslandschaften bzw. italienischen Ruinenlandschaften.

Krug mit Freimaurer-Emblemen in Rococo-Schnörkeln.

Krug mit einem Gedichte „The Sailors Tear“ und der Ansicht der von 1793 bis 1796 erbauten eisernen Brücke über den Fluss Wear, aus den Töpfereien von North-Hylton.

### Englisches Porzellan.

Erst Jahrzehnte nachdem in Deutschland die Erfindung einer dem ostasiatischen Porzellan ähnlichen Masse zu einer hohen Blüthe der keramischen Kunst geführt hatte, gelang in England die Herstellung einer Masse, welche, wenn nicht ihrer chemischen Zusammensetzung, so doch ihrer äusseren Erscheinung nach den Namen von Porzellan verdiente. Diese Erfindung fiel annähernd in dieselbe Zeit, als, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, mit Wedgwood's Auftreten der Aufschwung der englischen Töpferkunst begann. Wedgwood selbst nahm jedoch an der Entwicklung der Porzellan-Industrie in England keinen thätigen Antheil. In der Mehrzahl der englischen Manufacturen und gerade in den durch die Schönheit ihrer Erzeugnisse hervorragenden derselben wurde auch keine der sächsischen ähnliche Masse verarbeitet, sondern eine Art weichen Porzellans, dessen Zusammensetzung sehr wechselte. Als schmelzbares Bindemittel wurde eine glasartige Frittenmasse verwendet, welcher Kalk, Knochenasche oder Steatit (Speckstein) zugesetzt wurden. Die geringen Hitzegrade, welche diese Masse ertrug, führten zur Anwendung leichtflüssiger Bleiglasuren. Den Nachtheilen, welche diese Bestandtheile im Vergleich mit dem harten, feldspath- und kaolinhaltigen Porzellan für die Herstellung von Gebrauchsgeschirren und von plastischen Arbeiten mit sich führten, stand der Vorzug der leichteren Anwendbarkeit farbiger Glasuren gegenüber, welche bei dem englischen Weich-Porzellan mit den berühmten Glasuren des Weich-Porzellans von Sèvres wetteifern. Die Anfänge der ältesten englischen Porzellan-Manufacturen sind noch in Dunkel gehüllt. Nur für Worcester liegen genaue Angaben vor, wonach der Arzt Dr. John Wall und der Apotheker William Davis, welche das Geheimniss, Porzellan zu machen, kannten, mit 13 Theilhabern im Jahre 1751 eine Gesellschaft zum Betrieb einer Manufactur in jener Stadt gründeten. In den bescheidenen Anfangsarbeiten herrschte die Anlehnung an chinesische und japanische Vorbilder vor. Als im Jahre 1768 Porzellanmaler aus der zu Chelsea betriebenen Manufactur nach Worcester übersiedelten, begann hier die Zeit der Blüthe. Während deren etwa fünfzehnjähriger Dauer entstanden jene prachtvollen Gefässe, in deren tiefblauer, oft schuppenartig gemusterter, türkisblauer, lapislazuliblauer, erbsen- oder kamelienblattgrüner, kastanienbrauner oder kanariengelber Glasur weisse,

goldenumrahmte Bildfelder mit feinen vielfarbigen Malereien von Blumen oder tropischen Phantasievögeln ausgespart sind. Auch chinesische Figuren, Landschaften und Thiere wurden gut gemalt. Unter den wenig belangreichen plastischen Arbeiten fallen Tafelaufsätze mit muschelförmigen Schalen über Anhäufungen von nach der Natur modellirten und bemalten Muscheln und Meerschnecken auf, ein auch in anderen englischen Manufacturen beliebter, für das meerumflossene Land bezeichnender Vorwurf. Umfangreiche Verwendung fand in Worcester auch das Ueberdruck-Verfahren in Verbindung mit Malerei, und zwar selbst für Vasen von künstlerischen Ansprüchen. Gegen Ende des Jahrhunderts sinkt der Geschmack der Worcester-Porzellane. Nach schwankenden Erfolgen gehört „The Worcester Royal Porcelain Company, Limited“ heute wieder zu den Mittelpunkten der glänzenden keramischen Industrie Englands.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite)

Ungefähr ein Jahrzehnt vor der Gründung der Manufactur zu Worcester stossen wir auf Beweise einer in Chelsea beginnenden Porzellan-Fabrikation, welche ebenfalls eine weiche Masse verarbeitete. Schon früh wurden, wie aus den Anzeigen über Versteigerungen in den Jahren 1754 und 1756 erhellt, dort jene reizvollen kleinen Riechfläschchen angefertigt, welche mit der phantasievollen Mannigfaltigkeit ihres plastischen, meist figürlichen Schmuckes, eine vielgesuchte Specialität der Chelsea-Manufactur sind. Wie die ersten Modelle dieser Art an Meissener Vorbilder anknüpften, hielten sich auch die Figuren und Gruppen, welche von Chelsea ausgingen, in der Art ihrer Vorbilder, ohne jedoch dieselben immer zu copiren. Daneben erscheinen nationale Gestalten, eines Shakespeare, Milton, Newton, Lord Chatham, und vor Allem eines Falstaff. Als ein die Chelsea-Figuren auszeichnendes Merkmal ist die übertriebene Anwendung der mit kleinen weissen Blüten besetzten grünen Büsche hinter den Figuren hervorzuheben. Für die Bemalung der Gewänder konnte Chelsea mit seinen leichtflüssigen Bleiglasuren, unter denen eine von weinrother Farbe sich auszeichnete, grössere



Riechfläschchen aus Weichporzellan, vielfarbig bemalt.  
Chelsea, ca. 1755.  
3/4 nat. Gr.

Farbenpracht entwickeln als Meissen. Diesen Vorzug beutete es aber bis zur Uebertreibung aus, indem es häufig in den bunt überschmolzenen Flächen weisse Felder mit vergoldeten oder bemalten Ornamenten aussparte und solche Pracht nicht nur über die Kleider der Vornehmen, sondern auch der Hirtenmädchen und Schäfer ausbreitete. Meissen wusste in seiner Blüthezeit den malerischen Schmuck der Figuren besser in Einklang mit dem Charakter derselben zu halten. Die plastische Durchbildung von Einzelheiten, der Hände besonders, welche in Meissen oft von bewundernswerther Schönheit ist, konnte in der weichen Chelsea-Masse wenig gelingen.

Nicht lange dauerte die selbstständige Blüthe Chelseas. Im Jahre 1770 ging das Werk mit seinen Vorräthen und Modellen in den Besitz von

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

W. Duesbury, des damaligen Eigenthümers einer in der Stadt Derby betriebenen Porzellan-Manufactur über, deren Gründung etwa zwanzig Jahre zurückreichte, ohne dass ihre Erzeugnisse sich bis dahin sonderlich ausgezeichnet hätten. Durch die Verbindung mit Chelsea trat nun der geschulte Stamm dieser blühenden Manufactur mit seinen reicheren technischen Erfahrungen in den Dienst der Manufactur von Derby, und fortan ist es schwierig, zwischen den Erzeugnissen der einen und der anderen zu unterscheiden. Im Jahre 1784 wurden sie vollends verschmolzen, nachdem schon neun Jahre vorher auch die Bestände einer zu Bow seit dem Jahre 1744 in Betrieb gewesen, weniger bedeutenden Manufactur in den Besitz W. Duesbury's übergegangen waren. In Derby wurden gleichfalls viele Statuetten nach Meissner Art angefertigt, wobei in deren Bemalung mehr Maass gehalten ward als bei den überreich decorirten Chelsea-Figuren. Als eine Specialität betrieb Derby seit 1770 die Anfertigung von Statuetten aus weissem Biscuit-Porzellan.

Obwohl bei mehreren der Massen, welche in den genannten Manufacturen verarbeitet wurden, schon seit der Mitte des Jahrhunderts Knochenasche ein wesentlicher Bestandtheil gewesen war, hat man die Einführung dieses Stoffes in die Masse des englischen Weich-Porzellans zu Unrecht dem Josiah Spode zugeschrieben. Dieser betrieb um 1800 in Stoke eine Manufactur, deren Erzeugnisse sich durch technische Vorzüge auszeichneten, sich jedoch nicht über den sinkenden Geschmack der Keramik jener Zeit zu erheben vermochten.

Neben den Leistungen der genannten Manufacturen in Weich-Porzellan fallen diejenigen, welche Manufacturen in den Städten Plymouth (1768—1771) und Bristol (1768—1781) in kaolin- und feldspathhaltigem Hart-Porzellan boten, wenig in's Gewicht. Nirgend trat eine selbstständige Richtung hervor. Auch in Wedgwood's Etruria wurde ein echtes Porzellan hergestellt, jedoch erst nach dem Tode des Gründers zu Anfang des 19. Jahrhunderts und nur während weniger Jahre.

Beispiele von englischem Weichporzellan:

Riechfläschchen in Gestalt eines neben einem Rosenbusch kosenden Liebespaares in der Zeitracht; als Stöpsel ein Rosenstrauß in Goldfassung. Chelsea, ca. 1755. (S. Abb. S. 487.)

Statuette: Minerva, auf einem Rocaillesockel vor einem Baumstumpf, welchem blühende Zweige entwachsen; die linke Hand an einem, auf einen Bücherhaufen mit der Eule gestützten Schild, in der erhobenen Rechten eine (fehlende) Lanze. Reich bemalt, das Untergewand mit einem für Chelsea charakteristischen Muster: in dunkelviolettem, mit grüngeränderten, goldengeäugten Runden besätem Grund grosse rundgeschweifte, roth und gelb gesäumte weisse Felder mit Goldblumen. Marke: ein goldener Anker. Chelsea, ca. 1760. (Gesch. d. Herrn Commerzienrath Albert B. Alexander.)

Statuette: Andromache, trauernd über der Asche Hectors. Auf eckigem, mit Mäander umrandetem Sockel eine Frau mit Diadem, gelehnt auf eine Urne, das Haupt auf die Rechte gestützt, in der Linken einen Kranz. Unbez. Eingeritzt: No. 100. Chelsea-Derby ca. 1775. (Geschenk von Frau Caroline Lorenzen.)

Tasse, doppelgehentelt: citronengelbe Glasur, in ausgesparten, golden eingefassten Rundfeldern Landschaften in zarten Farben: „Views near Cromford Derbyshire.“ Bez. in Blau mit dem von William Duesbury um 1788 für die

Chelsea-Derby-Porzellane eingeführten Zeichen: über einem D zwei gekreuzte Stäbe mit je 3 Punkten in den spitzen Winkeln und eine Krone. (Gesch. des Herrn Joh. H. Robinow.)

Zwei Teller, mit farbigen Landschaften „Near Allestry. Derbyshire“ bzw. „View in Leicestershire“. Die Ränder mit reichem Gold-Ornament. Bez. mit der vom jüngeren Duesbury eingeführten Marke in Eisenroth. Derby, Anfang des 19. Jahrhunderts.

Teller, bemalt mit grünbeblätterten, goldene Beeren tragenden, goldenen Epheuranken und rothen Rosen. Bez. mit der flüchtig ausgeführten Marke von Derby in Lila. Anfang des 19. Jahrhunderts.

Flache Schale, bemalt mit chinesischen Blumenmotiven in Blau, Eisenroth und Gold. Bez. 944. — Fabrik v. Worcester.

Tiefer und flacher Teller, mit Rococo-Blumen und Behangmuster in dunkelblauem Ueberdruck. Bez. mit dem Halbmond von Worcester in Blau.

Deckeltasse, auf blauem, goldengeschupptem Grund vielfarbige Blumenhaufen. Doppelhenkel mit Flügelpferden und Knauf mit Schmetterling, vergoldet. Bez. Spode 1166. Anfang des 19. Jahrhunderts. (Gesch. v. Frau Aug. Gutheil.)

### Das rothe Steinzeug im 18. Jahrhundert.

Bei der Vorgeschichte der Meissener Manufactur ist der Rolle gedacht worden, welche die Versuche, das rothe chinesische Steinzeug nachzuahmen, in der europäischen Töpferkunst zu Anfang des 18. Jahrhunderts gespielt haben. Während man in England (Gebrüder Elers, Wedgwood, Samuel Hollins) eine ähnliche Masse noch bis zum Ende des Jahrhunderts verarbeitete, scheint man in Holland diese Richtung nicht weiter verfolgt und auch in Meissen wenige Jahrzehnte nachdem die Herstellung des weissen Porzellans gelungen war, das rothe aufgegeben zu haben. Ein Zweig dieser Fabrikation, die Herstellung der rothen Waare mit dunkelbrauner oder schwarzer Glasur und Bemalung in Gold oder Silber ist jedoch, nachdem er in Meissen längst verlassen war, an anderen Orten noch lange, an einer Stelle sogar noch zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts gepflegt worden. Er verdient um so grössere Beachtung, als es sich um bisher hartnäckig der Meissener Manufactur oder gar ausschliesslich dem Erfinder Böttger gutgeschriebene Erzeugnisse von nicht geringer kunstgewerblicher Bedeutung handelt.

Nach den von W. von Seidlitz veröffentlichten Mittheilungen über die Anfänge der Meissener Porzellanmanufactur werden in dem Bericht des Directoriums vom 28. October 1710 über die Leipziger Ostermesse „schwarz glasurte und laccirte Gefässe“ aus der „rothes Porzellan“ genannten neuen Masse, neben schlichten, geschnittenen, polirten Gefässen erwähnt. Eine Notiz vom 20. April desselben Jahres bemerkt, dass die schwarz lackierten Gefässe „mit indianischen (d. h. chinesischen) güldenen Figuren“ geziert seien. In dem am 28. Mai 1711 aufgenommenen Inventar werden mehrfach Glasuren erwähnt, und dann stets entweder mit geschnittenen Ornamenten, namentlich an Theekannen, oder mit Bemalung in Gold. Häufig wird die Lackierung der Gefässe erwähnt; gewöhnlich sind diese „mit Gold laccirt“ oder „laccirt mit Gold und Farben“, einmal auch „mit Silber laccirt“. Von einem Theeschälchen heisst es „in Venedig emallirt“.

Für die Unterscheidung dieser frühen glasirten und vergoldeten eigentlichen Böttgerwaare von ihrer später an anderen Orten hergestellten



Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Nachahmungen kommt es auf die richtige Bedeutung der Worte „laccirt“ und „emailliert“ an. Uns scheint der einfachste Sinn derselben das Richtige zu treffen. Lackiert sind diejenigen Gefässe, bei denen Gold und Farben nicht mit Hülfe eines Flussmittels im Feuer, sondern mit Hülfe eines Lackes kalt oder doch nur unter mässiger Wärme befestigt sind, wogegen bei den emaillierten Verzierungen (es kommt auch der Ausdruck „mit Golde emailliert“ vor) die Befestigung im Brennofen stattgefunden hat. Offenbar verstand man in Meissen Anfangs nicht, das Gold auf heissem Wege zu befestigen. Dies erklärt, warum man zu jenem Zwecke rothe Waare (später auch die weisse) nach Venedig sandte, und wahrscheinlich auch, warum der Flüchtling Hunger nach seinem Aufenthalt in Wien und Venedig i. J. 1725 in Meissen wieder zu Gnaden aufgenommen wurde und zwar ausdrücklich, um „mit Golde zu emaillieren“. Er hatte dies Verfahren eben inzwischen zu Venedig, wo es in den Glasfabriken bekannt war, kennen gelernt. Trifft diese Vermuthung zu, so würde alles rothe Steinzeug, aber auch das Porzellan, an welchem eingebrannte Goldverzierungen vorkommen, jünger sein, als das Jahr 1725, soweit es nicht etwa in Venedig „mit Golde emailliert“ worden. Farbige Glasfüsse auf das Porzellan zu schmelzen, brauchten die Meissener Maler nicht erst in Italien zu lernen, da ihnen die Verfahren der Emailmaler hierzu Anleitung boten, und ja schon vor dem Jahre 1725 farbige Schmelzmalereien auf Fayencen in Deutschland ausgeführt worden waren.

Für die Richtigkeit unserer Vermuthung fällt in's Gewicht, dass die Böttger zuzuweisende rothe Waare mit schwarzer Glasur und Vergoldung letztere auf rother Untermalung zeigt, welche schon in Folge der einfachen Abnutzung des Goldes durch den Gebrauch zu Tage tritt, während bei der jüngeren Waare das Gold und Silber der Glasur wirklich eingebrannt ist und sich daher von derselben nicht einmal durch Kratzen völlig entfernen lässt. Nicht ausgeschlossen ist allerdings, dass in späterer Zeit (nach Hunger's Rückkehr) auch in Meissen die solidere Vergoldung im Feuer angewandt wurde. Wie lange überhaupt, nachdem in Meissen die edlere weisse Masse geglückt war, daneben noch die rothe Masse verarbeitet wurde, liegt im Dunkeln. Andere Fabriken, welchen das Eindringen in das Arcanum des echten Porzellans versagt blieb, mochten dagegen noch längere Zeit in dem rothen Porzellan einen Ersatz finden. Zu diesem Ende war es nicht nöthig, eine Masse von gleicher Güte und Härte, wie das echte rothe Steinzeug Böttger's herzustellen, und in der That unterscheidet sich die jüngere Waare, so ähnlich sie auch mit ihren Chineserien und Laub- und Bandelwerk-Ornamenten der Böttger-Waare sein mag, von dieser ganz wesentlich durch ihre weit geringere Härte. Während Böttger's Steinzeug der Feile widersteht oder kaum von ihr angegriffen wird, schneidet die Feile in die Masse der jüngeren Waare mit solcher Leichtigkeit ein, dass dieselbe die Bezeichnung „Steinzeug“ kaum mehr verdient und man sie richtiger ein rothes Steingut nennen möchte.

Müssen wir diese jüngere Waare, von welcher das Museum aus-erlesene Beispiele besitzt, Böttger absprechen, so ist die Frage nach ihrem wahren Ursprung doch nicht leicht zu beantworten.

Das erste Anrecht, hierbei gehört zu werden, hat das im Regierungsbezirk Potsdam belegene Städtchen Plaue an der Haavel. Dorthin hatte

ein im Jahre 1713 aus Meissen entfloher Arbeiter Böttger's, Samuel Kempe, das Geheimniss der rothen Waare gebracht, zu deren Herstellung der Minister von Görne, der Erbauer des dortigen Schlosses, eine Fabrik einrichtete. Schon 1715 konnte diese mit ihrer rothen Waare die Leipziger Michaelismesse beschicken. Ueber die Erzeugnisse der Plaue'schen Manufactur in ihren ersten Jahren liegt zunächst die Aussage des Dresdener Töpfers Mehlhorn vor, welchen Böttger im April 1715 gegen eidliches Versprechen baldiger Rückkehr als Spion nach Plaue geschickt hatte. Nach nur viertägigem Aufenthalt entwich Mehlhorn, um seinem Herrn zu berichten, die rothe Masse und die Oefen in Plaue seien gut, nur fehle die schwarze Glasur und das weisse Porzellan. Im Widerspruch hiemit stehen anderweitige Nachrichten, welche von ansehnlichem Betrieb in Plaue melden. Danach wurden unter der Direction von David Pennewitz 34 Arbeiter beschäftigt, welche aus „braunem und schwarzem Porzellan“ Gefässe und Figuren herstellten, matte und glänzende, mit Reliefs und Schnitt verzierte, mit Farben und Gold bemalte — dem Aeusseren nach eine der Böttger'schen ganz ähnliche Waare. Man hat daher die Vermuthung ausgesprochen, Mehlhorn habe eine Doppelrolle gespielt, nicht nur seinem Auftraggeber falsch berichtet, sondern vielleicht gar der Plauer Fabrik das Geheimniss des weissen Porzellans verrathen, da die Arbeiter derselben 1716 auf dieses Geheimniss vereidigt wurden, und ein „blaulichtes Porzellan“ als eine Specialität Plaues erwähnt wird. Für die Leistungsfähigkeit Plaues um diese Zeit spricht auch, dass Peter der Grosse sie i. J. 1716 besuchte und ein Service in brauner Masse mit seinem Wappen in Gold bestellte. Nach Pennewitz' Austritt 1720 scheint die Fabrik gesunken zu sein; 1729 hat sie zum letzten Mal die Leipziger Messe geschickt; 1730 ist sie eingegangen. Von all' ihren Erzeugnissen ist kein einziges Stück heute mit Sicherheit nachweisbar. Der Ruhm Böttger's hat ihre Verdienste verschlungen.

Selbst wenn man ohne weitere Beweise einen Theil der weniger harten, vor 1730 entstandenen rothen Waare mit schwarzer Glasur und Goldmalerei nach Plaue verweisen wollte, blieben dadurch doch die Stücke mit jüngeren Jahrzahlen unerklärt. Sehen wir uns nach einer Erklärung für dieselben um, so stossen wir auf eine andere Spur desselben Kempe, welcher die rothe Waare in Plaue eingeführt hatte.

Dieser Samuel Kempe wurde wegen seiner Kränklichkeit bald wieder aus Plaue entlassen und ging — so berichtet Engelhardt in seiner 1837 auf Grund urkundlicher Quellen verfassten Biographie Böttger's — nach Bayreuth, wohin er durch Domestiken der Königin Christine, einer Tochter des Markgrafen, Empfehlungen sich zu verschaffen gewusst hatte. Er richtete dort auf markgräfliche Kosten eine Fabrik braunen Porzellans ein, entwich aber bald wieder unter Entwendung verschiedener Sachen, ward eingeholt und zeit lebens auf der Feste Culmbach gefangen gehalten, damit er, wie der Markgraf sagte, Niemanden mehr betrügen könne.

Weiter reichen die urkundlichen Nachrichten bis jetzt nicht. Dass Kempe sich auf die Herstellung des „braunen Porzellans“ verstand, hat er in Plaue bewiesen, und wir stehen nicht an, zu vermuthen, dass aus der von ihm in Bayreuth eingerichteten Fabrik die Mehrzahl der nicht in Meissen oder Plaue angefertigten „rothen und braunen Porzellane“ mit eingebrannter Vergoldung oder Versilberung hervorgegangen ist. Die reichsten

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

und schönsten Arbeiten dieser Art würde man, wenn diese Vermuthung sich bestätigt, fortan nicht mehr als rothe Böttger-Waare, sondern als Bayreuther Waare anzusprechen haben.

Die Untersuchung der nicht seltenen Gefässe dieser Art wird sich auf die Bestimmung der an denselben vorkommenden Wappen und auf etwaige Bezeichnungen an der Waare selbst zu erstrecken haben. In letzterer Hinsicht hätte ein im Antiquitätenhandel bemerktes, stattliches, auf braunschwarzem Grunde reich versilbertes Uhrgehäuse, dessen etwas schwere Rococo-Formen auf die Mitte des 18. Jahrhunderts deuten, jeden Zweifel heben können. Leider hat jedoch die Absicht eines Vorbesitzers, dieses Stück als Böttgerwaare an den Mann zu bringen, denselben verleitet, die ursprüngliche Bezeichnung desselben, welche mündlicher Ueberlieferung nach „Bayreuth“ gelautet haben soll, abzuschleifen und nur die Anfangsbuchstaben F. P. und darunter J. A. F. bestehen zu lassen.

Dass eines der schönsten Stücke unserer Sammlung, der mit reicher Goldmalerei verzierte Teller aus der ehemaligen Sammlung Hammer, über den Initialen des Goldmalers, und zwar ebenfalls J. A. F., mit einem B bezeichnet ist, ähnlich wie die Bayreuther Fayencen, mag unsere Vermuthung verstärken, ohne ihre Richtigkeit zu beweisen. In diesem Sinne darf auch auf die Verwandtschaft des mit dem preussischen Adler und dem F Friedrich's des Grossen in Silber bemalten Tellers mit der auf Bayreuther Fayencen beliebten Anbringung fürstlicher Wappen und Initialen verwiesen und an die Beziehungen des markgräflichen Hauses zum preussischen Königshause erinnert werden.

Wahrscheinlich ist, dass die Herstellung des braunen Porzellans in Bayreuth eingestellt wurde, als man auch dort das weisse Porzellan anfertigen lernte, also um die Mitte des Jahrhunderts. Der Maasskrug unserer Sammlung trägt die Jahrzahl 1742, jedoch muss das erwähnte Uhrgehäuse um etwa ein Jahrzehnt jünger sein.

Ein halbes Jahrhundert später taucht die braunschwarz glasierte Waare mit Silbermalerei noch einmal sporadisch in Schlesien auf. Demmin erwähnt mit „Proskau“ gestempelte Tassen, u. A. eine solche, welche mit dem Mecklenburger Wappen und der Jahrzahl 1817 bemalt ist.

Teller, Gold-Decor. Im Spiegel ovaler, von zwei Löwen gehaltener Wappenschild, am Rande Laub- und Bandelwerk mit Thiermasken, von denen Festons herabhängen. Bezeichnet in Gold mit einem B und darunter J. A. F. (Aus der Sammlung Hammer.)

Teller, Silber-Decor. Im Spiegel chinesischer Kunstreiter und Paukenschläger in Sechspass, welcher aufgelegt ist auf einen sechsstrahligen Stern, an dessen Enden jedesmal bekröntes F. Am Rande bekrönte preussische Adler zwischen Laub- und Bandelwerk. Unbez.

Maasskrug, walzenförmig, mit Zinndeckel (Stempel halber Adler, Reichsapfel und M), Silber-Decor. In Laub- und Bandelwerk gekrönte Kartusche mit dem gekrönten Namenszug J. C. F., darunter Anno 1742. Unbez.

Theeservice, bestehend aus Theetopf, Spülkumme, zwei Paar Tassen und Zuckerschale; die Laub- und Bandelwerk-Verzierungen in Silber und theilweiser Vergoldung, darin figürliche Scenen in vorwiegend chinesischem Geschmack. Der Theetopf bauchig, auf Löwenfüßen, mit sehr kleinem Ausguss. An den ungehenkelten Ober-tassen innen und aussen figürliche Scenen; auf der einen Untertasse kämpfende Indianer. In der Zuckerschale innen Ziegenhirt. Alle Stücke unbezeichnet.

### Das Steingut (feine Fayence) ausserhalb Englands.

Den Anstoss zur Herstellung jener neuen Art Töpferwaare, welche man schon bei ihrem ersten Auftreten im 18. Jahrhundert in Deutschland als Steingut bezeichnete, haben die grossen kommerziellen Erfolge der Engländer, Wedgwood's an erster Stelle, mit ihren als „Queens ware“, „Cream coloured ware“, „Leeds Pottery“ durch ganz Europa vertriebenen Gebrauchsgeschirren gegeben. Das englische Steingut trat überall, wo es nicht durch Einfuhrverbote ausgesperrt war, in so nachdrücklichen Wettbewerb mit der bis dahin für das Tafelgeschirr allgemein üblichen Fayence, dass man nothgedrungen selber um Herstellung des Steingutes sich bemühen musste. Weniger wurde von der englischen Einfuhr das Porzellan betroffen, weil dieses immer noch verhältnissmässig zu kostspielig war, als dass es für das Tafelgeschirr allgemeine Anwendung hätte finden können, und für das Kaffee- und Theegeschirr, aus dem es die Fayence schon seit Längerem verdrängt hatte, eine bevorzugte Stellung behauptete, welche durch das für diese Zwecke weniger geeignete englische Steingut nicht sonderlich bedroht wurde.

Der Scherben des englischen Steingutes und seiner kontinentalen Nachahmungen besteht in der Regel nur aus einer Mischung plastischen Thones mit gemahlten Feuersteinen oder Quarzkieseln, bisweilen noch einem Zusatz von Kaolin. Die sich nahezu oder völlig weiss brennende Masse bedurfte nicht mehr der für die Fayence nöthigen weissen Zinnglasur, sondern erhielt einen durchsichtigen, zumeist bleiischen Ueberzug, dem aus Gründen des Geschmacks, um dem kalten Weiss einen wärmeren Thon zu geben, bisweilen gelblich färbende Metalloxyde in sehr geringer Menge hinzugefügt wurden. Die Möglichkeit, das Steingut in der Masse zu färben, führte zur Herstellung von Gefässen aus durcheinandergekneteten Thonen von verschiedener Farbe. Bemalen liess sich das Steingut sowohl in einmal gebranntem Zustande, vor dem Auftrag der Glasur, als Biscuit, wie auf der schon geschmolzenen Glasur mit Muffelfarben. Für den Ueberdruck von Kupferstichen eignete es sich ganz besonders. Seine Ueberlegenheit für den alltäglichen Gebrauch beruhte in seiner grösseren Wohlfeilheit (wegen der Anwendung von Steinkohlenfeuerung) und der leichteren und doch härteren Masse, welche beim Absplittern von Theilchen immer noch weiss bleibt; bei der englischen Waare aber auch in den guten, selbst die gewöhnlichsten Gefässe veredelnden Formen, welche Wedgwood eingeführt hatte.

#### Das Steingut in Deutschland.

Von allen festländischen Steingut-Fabriken verdienen die in der landgräflich hessischen Hauptstadt Cassel betriebenen an erster Stelle genannt zu werden. Die erste dieser Fabriken bezweckte, wie wir aus den gründlichen Untersuchungen A. von Drach's über die keramischen Fabriken in Alt-Kassel erfahren, die Herstellung von „gelber Steinfaience“, d. h. die Nachahmung des englischen Steingutes. Dem Hofkonditor Simon Heinrich Steitz war am 27. September 1771 ein Privileg für diese Waare verliehen worden; jedoch trat er schon 1774, nachdem er fast sein ganzes Vermögen in das Unternehmen gesteckt hatte, dieses gegen eine mässige Entschädigung an den Landgrafen ab. Eine in der Zwischenzeit von dem Baron le Fort unweit der fürstlichen Porzellanfabrik als Actienunternehmen begonnene „Fabrique von feuerfesten Steingefässen“ hatte

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

kein besseres Schicksal; in ihrem Konkurs erwarb die landgräfliche Regierung ebenfalls i. J. 1774 die Gebäude.

Aus dem bei der Uebernahme aufgenommenen Inventar über die Steitzischen Vorräthe ergibt sich, dass die Fabrik nicht nur Haus- und Tischgeräthe in den mannigfachsten Mustern, sondern auch vielerlei sog. Galanterien und grosse Figuren angefertigt hat, u. A. eine stehende Venus von 27 Zoll Höhe, einen sitzenden Windhund in Lebensgrösse, eine Leoparden-Gruppe von 26 Zoll Höhe, eine Büffel-Gruppe von 22 Zoll Höhe, eine Parforcejagd mit Hirsch, Pferd, Jäger und Hunden. Steitz, der ein Erfinder-Genie und als Künstler nicht unbegabt war, hatte sich verpflichtet, in der Steinfayence-Fabrik als Arkanist thätig zu sein, errichtete aber alsbald eine neue Fabrik, in welcher er die damals in die Mode gekommenen englischen Vasen nachahmen wollte, welche Wedgwood in seinen Waarenverzeichnissen als „Terracotta, ähnlich dem Agat, Jaspis, Porphyr und anderen mehrfarbigen Steinen von der kristallinischen Art“ erwähnt. Steitz leistete in dieser Gattung Vorzügliches, er begnügte sich nicht mit gemalten Nachahmungen, sondern formte seine Vasen wie Wedgwood aus in der Masse verschieden gefärbten, durcheinander gekneteten Thonen. Sehr mannigfach waren seine Vasenformen, für die neben ihm Fr. Chr. Hillebrecht als Modelleur thätig war; von Drach erwähnt Schlangen-, Medaillon-, Fisch- und Kannenvasen, Vasen mit Venus-, Satyr-, Bocksköpfen, Garnituren von abnehmender Grösse. Die in verschiedenen Farben, weiss, schwarz, grün, roth, braun und marmorirt angefertigten Stücke wurden, wie ihre Vorbilder, noch durch kalt aufgetragene Vergoldung verziert. Auch diese zweite Steitzische Fabrik wurde 1778 auf landgräfliche Rechnung übernommen.

Somit bestanden in jenem Jahre in den herrschaftlichen Fabrikgebäuden vier verschiedene Betriebe, die älteren der gewöhnlichen Fayencen und des feinen Porzellans, die neueren der gelben Steinfayencen und der Steitzischen Vasen. Der Absatz hielt jedoch nicht Schritt mit dem Anwachsen der Vorräthe und die Einschränkung des Betriebes schien nicht mehr zu vermeiden. Da beschleunigten die Betrügereien eines keramischen Schwindlers, Namens Villars, welcher sich durch Versprechungen, Porzellan um sehr billigen Preis herstellen zu wollen, in das Vertrauen des Landgrafen eingeschlichen hatte, und nach Erhebung von Vorschüssen heimlich entwichen war, das Ende. Der Landgraf scheint die Freude an den Fabriken verloren zu haben, die Subvention wird herabgesetzt und durch das Aufarbeiten der Vorräthe die Liquidation i. J. 1787 eingeleitet. Mit dem Jahre 1788 hört nach zwanzigjährigem Betrieb die „feine Porzellanfabrik“ zu Cassel auf.

Ihre beiden Schwesteranstalten die „Gelbe Steinfayence-Fabrik“ und die „Vasen-Fabrik“ überlebten sie. Die erstere wurde von dem Modelleur Fr. Chr. Hillebrecht, die letztere nochmals von dem Hofkonditor Steitz, jedoch nur in Pacht übernommen. Dem Hillebrecht wurde die Anfertigung von Gegenständen aus durchaus gefärbter Masse, wie Steitz sie verarbeitete, untersagt und die Bezeichnung seiner Waaren mit dem hessischen Löwen vorgeschrieben. In beider Hinsicht scheint Hillebrecht seinen Verpflichtungen jedoch nicht nachgekommen zu sein. Steingutgefässe mit jener Marke sind bisher auch nicht nachgewiesen. Nach Hillebrecht's Tode, 1801, versuchte der Sohn die Fabrik fortzuführen, musste aber schon 1805 seine Zahlungen einstellen.

Der Hofkonditor Steitz führte die Vasen-Fabrik noch etliche Jahre fort, musste es sich aber gefallen lassen, durch Einbelassen der Hälfte seiner Konditorbesoldung die auf 2000 Thaler bewertheten Vorräthe zu bezahlen. Gegen Ende des Jahrhunderts gelang es ihm, den Betrieb wieder gewinnbringend zu gestalten. Er musste jedoch, da man den Hofkonditor nicht mehr als Fabrikanten haben wollte, im Jahre 1800 die Pacht an seinen Sohn abtreten. Die Anfertigung von Vasen wurde nun beschränkt und mehr Gebrauchsgeschirr hergestellt, für welches immer neue Formen zu ersinnen, Steitz aber noch unablässig besorgt war. Noch 1805 war die Fabrik in Steitzischen Händen. Später ging sie in die Hände eines ihrer früheren Arbeiter, Johann Nellstein, über. Noch Jahrzehnte wurde der Betrieb fortgesetzt, ohne jedoch wieder die frühere Höhe zu erreichen.

Ziervase, marmorirt, aus weissem, grauem und manganbraunem Thon gemengt; behängt mit weissen (ursprünglich vergoldeten) Tüchern; weisse Henkel und auf dem Deckel eine verhüllte Frau. Runder Fuss. (S. Abb.) Ein Paar Ziervasen, Steingut, aus gemengtem Thon, schwarz, dunkelziegelroth und grün marmorirt. Bocksköpfe als Griffe und eine verhüllte Frau auf dem Deckel vergoldet. Runder Fuss. Unbez. Steitzische Vasenfabrik in Cassel. Ende des 18. Jahrhunderts.



Vase von Steingut, weiss, grau, manganbraun marmorirt, mit weissen vergoldeten Auflagen. Cassel, Steitzische Vasenfabrik, Ende des 18. Jahrhunderts.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Die Geschichte der sächsischen Fayencen des 18. Jahrhunderts bedarf vor Allem einer Klärung des nicht gering zu schätzenden Antheils Böttger's und Eggebrecht's, auf welche wahrscheinlich jene grossen, jetzt im Johanneum zu Dresden bewahrten, mit Blaumalerei nach Delfter Art verzierten Vasen und Blumenkübel zurückzuführen sind, welche im Führer durch die Dresdener Gefässsammlung noch als Erzeugnisse der Hubertusburger Steingut-Fabrik angesprochen werden. Diese Fabrik gehört, wie R. Berling nachgewiesen hat, erst dem letzten Drittel des Jahrhunderts an. Im Jahre 1770 erhielt der Fayencetöpfer Johann Samuel Friedrich Tännich, welcher uns auch bei der Kieler Fayence-Fabrik begegnet, die Erlaubniss zur Anlage einer Fayence-Fabrik in Räumen des Schlosses. Unter seinen ersten Arbeiten werden gute Oefen erwähnt. Im Jahre 1774 ging Tännich ab, welcher nur von dem Grafen von Lindenau vorgeschoben worden war, und dieser selbst trat an die Spitze des Unternehmens. Dem Aufblühen desselben stand jedoch die Furcht des Grafen Marcolini im

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Wege, die Hubertusburger Fayence könne dem Meissner Porzellan Abbruch thun. Lindenau verzichtete auf deren Fortführung und überliess sie „aus patriotischem Eifer“ fast ohne Entgelt dem Kurfürsten. Nach ihrem Uebergang in dessen Besitz, 1776, wurde sie in eine Steingut-Fabrik nach englischem Muster umgewandelt und im Namen des Grafen Marcolini fortgeführt. Zahlreiche Gefässe, Tafel- und Kaffee-Service, selbst Aufsätze, Pracht- und Ziergefässe in der Art der feinen Fayence der Engländer gingen aus ihr hervor. Von 1814 bis 1835 wurde der Betrieb im Namen des Königs von Sachsen fortgesetzt. Die meisten Ergebnisse dieses Abschnittes sind Gebrauchsgeschirre von fester, feinkörniger weisser Masse, mit einem Anflug von Gelb, welcher auch der Glasur eigen ist. Auch blaue, rothe, braune, schwarze, marmorirte, bronzirte Bemalung kommt vor, welche nicht immer im Feuer aufgebrannt, sondern oft als Lack auf den unglasirten Scherben aufgetragen ist. Ausnahmsweise wurden auch Krucifixe aus glasirtem, unbemaltem Steingut angefertigt. Die englischen Modellen nachgebildeten Gefässe Hubertusburgs sind nicht sicher zu bestimmen, da sie meistens, nach dem Vorgange anderer deutschen Steingutfabriken, betrüglicher Weise mit dem Namen Wegdwood's gestempelt wurden, dessen Erzeugnisse sie vom sächsischen Markte verdrängen sollten. Erst im 19. Jahrhundert kam ein Stempel mit der Ortsbezeichnung in Gebrauch. Nach 1835 verfiel die Fabrik unter privater Leitung; bald nach 1848 ging sie ein.

Von den übrigen deutschen Steingut-Fabriken geht nur Proskau in Schlesien selbstständige Wege. Die dort 1763 begründete Fayence-Fabrik erstreckte ihren Betrieb 1786 auf Steingut und wandte als eine der ersten in Deutschland den Ueberdruck von Kupferstichen auf dasselbe an, wobei ihr der Breslauer Kupferstecher Endler behülflich war. In späterer Zeit ist der Ueberdruck, insbesondere von Landschaftsbildern auch in Reinsberg bei Neu-Ruppin gepflegt worden. Auch dort schloss sich die Verarbeitung der neuen, weissen Masse an eine ältere Fayence-Fabrik an, welche von dem Berliner Kaufmann Lüdike um die Mitte des Jahrhunderts begründet worden war und ihre mit Blaumalereien verzierten Gefässe mit einer aus R und L zusammengesetzten Marke bezeichnet hatte. Die gleiche Entwicklung vollzog sich in der Fayence-Fabrik zu Rendsburg in Holstein, wo des Apothekers Clar Versuche zur Herstellung eines dem englischen sehr ähnlichen Steingutes führten, wie dies im Zusammenhang mit den Fayencen von Rendsburg des Näheren erörtert ist. Auch die Hanstein'sche Fayence-Fabrik zu Münden im Hannoverschen konnte sich dem Zuge der Zeit nicht entziehen; der Aufschwung ihrer Steingutfabrikation fällt aber erst in den Anfang des 19. Jahrhunderts, als der Ausschluss der englischen Waare den Absatz der deutschen erleichterte. Erst um diese Zeit ging auch die Fabrik zu Poppelsdorf bei Bonn zum Steingut über und folgte zunächst den englischen Vorbildern. Ihr Betrieb erhob sich in den 20er Jahren, nachdem der Bonner Kaufmann Ludwig Wessel denselben übernommen hatte zu industrieller Bedeutung. In den dreissiger Jahren sind mit schwarzen Ueberdruckbildern, u. A. mit Genrescenen im Geschmack jener Zeit, verzierte Gefässe, aus ihr hervorgegangen. Später griff sie daneben wieder zur Herstellung von Porzellan. Sie befindet sich noch jetzt im Besitz von Nachkommen von Ludwig Wessel und behauptet eine ansehnliche Stellung unter den, auch den Weltmarkt mit

billigerer Waare versorgenden keramischen Anstalten Deutschlands. Die noch jüngere Steingutfabrik zu Damm bei Aschaffenburg hat mit Hilfe der alten Formen Nachahmungen der Höchster Porzellan-Figuren und Gruppen in bemaltem Steingut hergestellt. Von den zahlreichen jüngeren Steingutfabriken ist wegen ihres örtlichen Interesses noch zu erwähnen die in den 50er Jahren von dem Engländer William Dawson begründete Steingut-Fabrik zu Buxtehude am linken Ufer der Unterelbe. Dieselbe hat nach englischer Weise bemaltes und bedrucktes Steingut, aber auch, wohl nur versuchsweise, bedrucktes Frittenporzellan fabricirt. Nur wenige Jahre hat sie bestanden.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

In den dreissiger Jahren hat die Feilner'sche Fabrik von Fayence-Oefen in Berlin sich auch mit der Nachahmung griechischer Vasen befasst. Die Masse ist ein sich roth brennender Thon mit dünner bleischer Glasur von mässigem Glanz.

Durchbrochener Fruchtkorb von weissem Steingut; Unterschüssel zu einem solchen mit blauen Rändern; Näpfchen für Dickmilch in Fischform. Rendsburg in Holstein, Clar'sche Fabrik, Ende des 18. Jahrhds.

Blumengefäss von Steingut, an den Schmalseiten des von einem Kelch von Eichblättern umgebenen fächerförmigen Gefässes bemalte Frauenköpfe; auf den von einem grünem Schuppenband eingefassten Breitseiten in schwarzem Ueberdruck eine Sauhatz und ein Rebhuhn mit Küchlein, bez. F. G. Endler 1798. (Endler lebte als Kupferstecher in Breslau und führte den Ueberdruck von Kupferstichen auf Porzellan und Fayence in Schlesien ein.) Die Unterschüssel mit dem Stempel Proskau.

Milchkännchen von graurothem Steingut, verziert mit Blattkelch und Masken in Relief mit nicht eingebrannter schwarzer Bemalung und Vergoldung. Stempel: K. S. St. F. H—, d. h. Königlich Sächsische Steingut-Fabrik Hubertusburg, ca. 1820.

Zwei Zierschüsseln aus hellrothem Thon, mit durchsichtiger Glasur und in Schwarz und Weiss nach antiken apulischen Vasen gemalten Bildern. Auf beiden Schüsseln dieselbe Darstellung einer sitzenden Frau zwischen einem Jüngling mit Kanne und einem Mädchen mit Sonnenschirm. Die eine bez. J. C. Feilner & Comp., Berlin, 1835, die andere A. Gebhard, Berlin, 1840.

#### Das Steingut in Frankreich, Belgien, Holland, Schweden, Italien.

Frankreich hatte sich durch königliche Patente vom 16. August 1740 und 12. März 1749 gegen die Einfuhr englischer Töpferwaaren abgeschlossen. Als i. J. 1780 zwei Brüder Leigh, Leiter von englischen Steingut-Fabriken, ihr Vaterland wegen der anti-katholischen Bewegung verlassen hatten, fanden sie mit ihrem Plan, eine Steingut-Fabrik nach englischem Muster einzurichten, in Douay günstigen Boden. Der Kaufmann Bris trat ihrem Plane bei, erreichte von der Municipalität die Anweisung eines Grundstückes und schoss die nöthigen Gelder vor; im Juni 1781 schlossen Bris und die Brüder Leigh einen Gesellschaftsvertrag, und die Fabrikation begann alsbald — wie mit dem Namen Leigh & Co. gestempelte Stücke bezeugen. Schon 1782 nöthigten jedoch finanzielle Schwierigkeiten zur Abtretung der Fabrik an eine kapitalkräftigere Gesellschaft. Mit deren Hilfe wurden englische Arbeiter verschrieben und grosse Fabrikgebäude errichtet; und ein königliches Patent vom Juni 1784 verlieh ihrer Firma Houzé de l'Aulnoit et Compagnie ein zehnjähriges Privileg für die Herstellung von „fayance en grès pâte blanche comme



Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

sous le nom de grès d'Angleterre“ im Gebiet des Parlaments von Flandern. Rasch hob sich nun das Unternehmen; eine von dem Advokaten Aimé Houzé de l'Aulnoit veröffentlichte Abrechnung vom 30. April 1787 weist gegenüber Ausgaben von 66,345 livres Einnahmen von 85,820 livres nach bei einem Waarenbestande im Werthe von 59,375 livres. Die Aussichten schienen so glänzend, dass einer der Theilhaber die Hälfte seines zu 3250 livres erworbenen Antheils um 12,000 livres verkaufen konnte.

Da griff der am 26. Sept. 1786 erfolgte Abschluss des im Friedensvertrage von 1783 in Aussicht genommenen Handelsvertrages mit Gross-Britannien in die weitere Entwicklung hemmend ein, weil nunmehr englische Thonwaaren gegen einen Zoll von 12 pro Cent vom Werthe nach Frankreich eingeführt werden durften. Alsbald sank der Absatz, die Gesellschaft musste die Hälfte ihrer hundert Arbeiter entlassen und arbeitete zunächst mit Verlust. Nach einigen Jahren hob sich der Verdienst wieder um ein Weniges, jedoch klagt in der Beantwortung eines von der neuen Verwaltung des Departement du Nord versandten Fragebogens v. J. 1790 der Director Lemaire über die Auszehrung, welcher seine Fabrik in Folge des Handelsvertrages verfallte. Er bittet um ein Darlehen von 60 000 livres, um die Fabrik wieder flott zu machen. Bei diesem Anlass erfahren wir, dass man sich keineswegs auf die Nachahmung der englischen Gefässformen beschränkte, sondern die eleganten Gefässe von Sèvres als Vorbilder benutzte. Die Nationalversammlung ging auseinander, ohne über die Unterstützung zu beschliessen. Die Kriegsjahre verschlechterten noch die Lage der Fabrik, welche i. J. 1794 ihr Anliegen nochmals vorbrachte, dieses Mal um 150 000 livres bat. Der National-Convent liess jedoch auch jetzt die Sache liegen. Jahrzehnte noch hielt sich die Fabrik in langsamem Absterben; erst 1820 wurde der Betrieb eingestellt und 1821 Einrichtung und Bestände versteigert.

Inzwischen war in Douay i. J. 1799 eine zweite „Manufacture de grès anglais“ durch Martin Dammann errichtet worden, welche mit 70 Arbeitern einsetzte, dieselbe Waare lieferte, wie die ältere Fabrik, und u. A. eine Biscuit-Büste des Generals Bonaparte auf den Markt brachte. Aber nach nur 5 Jahren hatte auch Dammann abgewirthschaftet. Halfort, ein Lagerhalter der älteren Fabrik, unternahm die Fortsetzung, musste aber 1807 ebenfalls den Platz räumen.

Kein besseres Schicksal hatte eine dritte i. J. 1800 von den Brüdern Boulé errichtete, 1806 eingegangene Fabrik.

Die Steingutgefässe von Douay sind zum grössten Theil weiss; von durchbrochener, ausgeschnittener Arbeit ist ausgiebiger Gebrauch gemacht. Die Henkel werden meist aus zwei geriefelten, verschlungenen Bändern gebildet, die Deckelknäufe erhalten die Gestalt einer Blume oder Frucht. Bisweilen gab man der Waare in unglasirtem Zustande einen Ueberzug von rothem Thone, oder man legte Bänder aus mehrfarbig gemengtem Thon auf, die wieder als Unterlage für weisse Reliefs dienten. Auch Malereien unter und auf der Glasur kommen vor, sind aber ohne sonderliche Bedeutung.

Engländer waren es auch, denen i. J. 1775 die Gründung einer Fabrik englischen Steingutes in Montereau (Dept. Seine et Marne) unter der Firma Clark, Shaw & Cie. gestattet wurde. Um 1810 betrieb in derselben Stadt de Saint-Cricq eine derartige Fabrik; derselbe gründete um diese Zeit eine zweite Fabrik englischen Steingutes in Creil (Dept. der Oise). Aus diesen Fabriken sind zahlreiche Gebrauchsgeschirre

hervorgegangen, auf welchen mit dem Ueberdruckverfahren Landschaften, Städtebilder und Zeitereignisse abgebildet sind.

In Lunéville (Dept. Meurthe) wurden, im Anschluss an die Herstellung echter Fayencen, Gefässe und Figuren aus Steingut angefertigt, für welche Paul Louis Cyfflé Modelle lieferte, die bald in gelblicher, unglasirter „Terre de Lorraine“, bald in glasirtem, weissem oder bemaltem Steingut ausgeführt wurden.

In Paris, in Sèvres, in Chantilly, in Poitiers und an anderen Orten waren ebenfalls Steingut-Fabriken, jedoch von minderer Bedeutung als die vorerwähnten, in Betrieb.

Die im Jahre 1836 in Rubelles bei Melun errichtete Steingut-Fabrik bezweckte die Anwendung eines Verfahrens, welches der ehemalige französische Gesandte in München Bourgoing sich hatte patentiren lassen. Es beruhte auf den durchscheinenden Porzellanbildern, welche damals in Deutschland von mehreren Fabriken angefertigt wurden. Während bei diesen Lichtbildern die dünnsten Stellen, weil sie am meisten Licht durchliessen, als die hellsten wirkten, mussten bei den Steingut-Platten und Tellern umgekehrt die dunkelsten Stellen des Bildes die am meisten vertieften sein, weil die plastische Wirkung der Darstellung hier auf dem von der weissen Masse zurückgeworfenen Licht beruhte, welches durch die alle Vertiefungen der Fläche füllende Glasur mehr oder minder gefärbt erschien. Man brauchte daher nur eine der Formen, wie sie zur Herstellung jener Lichtbilder dienten, mit durchsichtiger Glasur zu füllen, um das „émail ombrant“ der neuen Erfindung zu haben. Demmin, welcher auf den Zusammenhang derselben mit den Lithophanien hinweist, berichtet, dass die Fabrik auf dem Schlosse eines Theilhabers des Unternehmens, Alexis du Tremblé angelegt worden sei. Sie habe nicht nur flache Gegenstände, wie Fülltafeln für Möbeln und Platten für das Belegen von Wänden, sondern ganze Tafel- und Theeservice, Vasen, Blumenkasten angefertigt. Im Jahre 1858 wurde die Fabrikation eingestellt, das Verfahren selbst aber hat seitdem in anderen Fabriken Verwendung gefunden.

In den Niederlanden wurde im Jahre 1783 von einer Gesellschaft, an deren Spitze Joseph Wouters stand, eine Steingutfabrik zu Andenne begründet. Nach Kurzem schon wurden 200 Arbeiter beschäftigt und eine Verordnung vom 1. Februar 1785 verlieh der Manufactur den Titel einer kaiserlichen und königlichen — die Niederlande standen damals noch unter dem Scepter des oesterreichischen Kaiserhauses. Da sich in der Umgegend von Andenne der sich weiss brennende Pfeifenthon, dessen das Steingut bedarf, in Fülle vorfand, traten, durch Wouters' Erfolge angelockt, bald andere Unternehmer auf. Schon 1786 wurde eine zweite Fabrik begründet, die noch 1808 unter der Direction Vandeward's in Betrieb war. Später richteten Lammens und Verdussen, Kremans, Boucqueaux Steingutfabriken ein, welche sämmtlich noch zu Anfang dieses Jahrhunderts arbeiteten. Die Wouters'sche Fabrik hat sich auch in plastischen Arbeiten versucht, unter denen eine von Richardot modellirte Gruppe hervorzuheben ist, welche Napoleon I. vor einer Waffen- und Fahnen-Trophäe, zu seiner Rechten ein Kind mit Fackel und Füllhorn darstellt. Das Ueberdruckverfahren wurde ausgiebig geübt, u. A. die Stiche Leloup's aus dem Werke „les Délices du pays de Liège“ mit Ansichten von den Ufern der Maas und der Sambre in Schwarzdruck auf Steingut übertragen.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

In Lüttich ging eine i. J. 1767 vom Bischof Charles d'Oultremont privilegierte Fayence-Fabrik i. J. 1779 an Jean Boussemart über. Dieser fabricirte Fayencen, u. A. Wandbrunnen in Nachahmung von Rouen mit Malereien in Blau und Eisenroth, in grösserem Umfange jedoch Steingut nach englischer Art; i. J. 1811 ging die Anstalt ein.

In dem damals belgischen Luxemburg, zu Sept-Fontaines, errichteten die Brüder Dominik und Peter Joseph Boch eine Steingut-Fabrik, welcher Karl von Lothringen am 8. November 1766 den Titel einer kaiserlichen und königlichen verlieh. Aus ihr sind auch Steingutgefässe und Platten mit Malereien hervorgegangen, als deren Maler Dalle und Lagrange hervorgehoben werden. Sie ist die Stätte gewesen, von welcher im Verlauf eines Jahrhunderts noch andere keramische Unternehmungen ihren Ursprung genommen haben, die unter der weitverzweigten Firma Villeroy & Boch noch heute fortbestehen.

Selbst die Hochburg der Fayence, Delft, ist vor dem Eindringen des englischen Steingutes nicht bewahrt geblieben. In Schweden hat die Rörstrander Fayence-Fabrik sich ebenfalls zur Herstellung dieser zeitweilig den keramischen Weltmarkt beherrschenden Neuheit wenden müssen. Italien hat leistungsfähige Steingut-Fabriken, u. A. schon frühzeitig in Este und in Rom besessen, wo der Kupferstecher Volpato sich auch hierin versucht hat.

Fruchtkorb von Steingut, geflochten, die Stäbe mit zierlichen Grottesken und Weinreben in schwarzem Ueberdruck verziert. Stempel Creil und in Schwarzdruck die Firma der Pariser Agenten der Fabrik mit „Par Brevet d'invention — Manufacture d'Impression sur Faïence, Porcelaine etc.“ Ca. 1825.

Teller von Steingut, mit dem Brustbild eines jungen Mädchens und breiter Einfassung von Rocaille-Ornamenten in vertieftem, mit blauer Glasur überschmolzenem Relief. Stempel: Brevet d'invention A. D. T., d. h. Alexis du Tremblé. — Aehnlicher Teller von Steingut, mit Indern und Negern, Tiger und Riesenschlangen jagend, zwischen grossem Blattwerk, graugrün glasirt. Gleicher Stempel. — Aehnlicher Teller, im Spiegel ein Tiger, auf dem Rande kleine Jagdbilder in felsigem Grund, blau glasirt. Gleicher Stempel. Ca. 1840. — Teller von Steingut, in der blauglasirten Mitte ein Wappen, in dem gelbbraunglasirten Rand kleine Kartuschen mit Jagdbildern. Stempel: Fabrique de Rubelles (S. & M.), d. h. Seine et Marne, Brevet d'invention u. s. w., ca. 1850.

Teller, Steingut, der Rand in Rococoformen geschweift und violett und blau gehöhlt, im Spiegel Blumenstrauss nach Strassburger Art. Bez. in Schwarz mit dem verschlungenen B und L der Brüder Boch in Luxemburg.

Plat de menage, weisses Steingut mit fünf Abtheilungen in dem durchbrochenen Gestell; auf dem baumförmigen Stamm ein Papagei. Bez. Van Derks, Delft. Ende des 18. Jahrhunderts.

Bechertasse, Steingut, mit eckigem Henkel, citronengelb glasirt, mit flüchtig in Schwarz gemalten Ranken. Stempel: Rörstrand. Ende des 18. Jahrhdts.

Schale zum Handwasser, weisses Steingut in Rocailleformen. Stempel: Este. Ende des 18. Jahrhunderts.



Kumme von Fayence, blau glasirt, bemalt mit schwärzlich kupferfarbenem Luster.  
Persien. 16.–17. Jahrhundert.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

### Persische, syrische, türkische, rhodische Fayencen.

Dank Dieulafoy's erstaunlichen Entdeckungen in den Trümmerhaufen der alten persischen Hauptstadt Susa können wir heute in den des Entdeckers Namen tragenden Sälen des Louvre den Löwen-Fries, welcher den Palast des Artaxerxes Mnemon schmückte, und den noch älteren Fries mit den zwölf königlichen Leibwächtern vom Palaste des Darius bewundern. Diese majestätischen Bildwerke sind die ältesten Beispiele einer ächten Fayence. Die Ziegelplatten, aus denen der Fries zusammengefügt ist, bestehen aus einer sandigen, mit wenig Thon gemengten Masse, welche mittelst einer alkalischen Fritte zusammengebacken ist. Sie messen 30 bis 40 Centimeter im Geviert bei 9 Centimeter Dicke. Auf den ebenen Flächen und dem modellirten Relief sind (nach Th. Deck's Untersuchung) die Umrisse der Farbflächen mit dem Pinsel so vorgezogen, dass sie erhabene Linien bilden, welche die Zellen zur Aufnahme der Schmelze umhegen und das Verlaufen letzterer im Brande verhindern. Das opake Zinnemail bildet den Grundstoff sämmtlicher Schmelze, deren blaue, grüne, gelbe Farben durch Metalloxyde in der Masse gefärbt sind.

Ob dieses technische Verfahren ein Erbtheil der älteren Culturen Babylon's oder Ninive's oder ob es im Gefolge des Eroberers Cambyses durch von diesem aus Aegypten mitgeführte Arbeiter nach Persien gebracht worden, steht noch dahin. Inwieweit sich die alte Kunst unter der parthischen Dynastie und unter den, das nationale Leben zu neuem Schwunge weckenden Sassaniden in Uebung erhielt, bleibt ebenfalls noch zu erweisen. Damals lag Persien noch inmitten des Weltverkehrs; byzantinischer Einfluss von Westen, indischer und vielleicht schon chinesischer aus dem fernsten Osten begegneten sich hier und müssen in den Kunstdenkmälern, welche dereinst aus den Schutthaufen auferstehen werden, ihre Spuren hinterlassen haben. Weniger darf solcher Einfluss von den Arabern vermuthet werden, welche wohl die nationale Dynastie vertrieben und den Glauben Muhammeds dem Volke auferlegten, aber keine Boten einer höheren Kultur waren und auch bald wieder von mongolischen und tartarischen Eroberern verdrängt wurden.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Aller Wahrscheinlichkeit nach verfloßen noch Jahrhunderte, bevor die Perser die emailirten Thonplatten, mit welchen sie nach altem Brauch die Mauern ihrer Moscheen, Thorthürme, Karawanserais, öffentlichen Brunnen und Wohnräume noch heute überkleiden, mit jenem metallischen Lüster bemalen lernten, den wir an persischen Fayencen bis jetzt nicht früher als im 13. Jahrhundert nachweisen können, aber von da ab bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts als ein auszeichnendes Merkmal derselben bewundern. Dass dieser Lüster um die Mitte des 11. Jahrhunderts in Persien noch unbekannt war, hat man aus dem Lobe gefolgert, welches der persische Reisende Nassiri Khosrau den von ihm in Fostat, einer Altstadt von Kairo, gesehenen Fayencen spendet. Einem bunt schillernden Seidenstoffe vergleicht er ihre Farben, welche sich verändern, je nachdem man den Standpunkt wechselt. Wenn er aber hinzufügt, diese Fayencen seien durchscheinend, so steht dies in Widerspruch mit den bis jetzt in den Schutthaufen des alten Fostat in grosser Menge aufgefundenen Scherben lüstrirter Fayencen. Vielleicht werden weitere Nachsuchungen auch durchscheinende Gefässe ergeben; das baldige Verschwinden der Lüster-Fayencen aus dem angeblichen Lande ihrer Geburt und ihre glänzende Entwicklung in Persien stehen jedoch nicht in Einklang mit jener Folgerung.

Während die ältesten Wandfliesen in Aegypten, diejenigen in der Moschee En-Nasir's, nur in das Jahr 1318 zurückreichen, auch weder lüstrirt sind, noch die persische Stern- und Kreuzform zeigen, kennt man in Persien viele lüstrirte Sternfliesen mit Daten aus dem 13. Jahrhundert, das älteste a. d. J. 1217, und Gefässe, welche wegen der Uebereinstimmung ihrer Ornamente mit denjenigen der Fliesen in dieselbe Zeit versetzt werden müssen. Bis zur Regierung des Schah Abbas (1586—1628) hat sich in Persien diese Technik erhalten. Während vier Jahrhunderten diente sie, vor allem das Innere der Moscheen und anderer heiligen Gebäude mit goldigem Schimmer zu überkleiden und die Grabmäler der Heiligen zu schmücken. Anfänglich wohl nur auf ebenen Platten angewandt, kam sie später, als man diese mit geformten Reliefs bereicherte, auf den welligen Flächen zu gesteigerter Wirkung.

Für die Bekleidung der Wände bediente man sich zweier Arten von Fliesen, achtspitziger Sterne und gleicharmiger Kreuze, welche die von je vier Sternen eingeschlossenen Felder ausfüllen. Bemalt sind die Flächen beider Arten mit Arabesken oder mit Blumen- und Pflanzenwerk, zwischen welchem häufig lebensvoll stilisirte Thiere, Hasen, Kameele, Antilopen oder Vögel angebracht sind; bisweilen auch ein dem chinesischen Foho nachgebildeter Fabelvogel mit langwallendem Schwanz. Die Darstellung lebender Wesen ist im Koran keineswegs verboten, und wird daher von den schiitischen Persern nicht beanstandet. Fanatiker der sunnitischen Glaubenspartei, welche jenes Verbot vertheidigt, haben dagegen zu Zeiten den von schiitischen Künstlern dargestellten Lebewesen (z. B. den Vögeln auf vielen unserer Sternfliesen) durch Aushacken der Augen das Lebenslicht ausgeblasen. Die Darstellungen heben sich in rahmfarbenem Weiss von dem blassgoldenen, roth- oder braunkupferig lüstrirten Grunde ab, aus welchem, um die grossen Flächen zu brechen, weisse Ringelchen und Pünktchen ausgehoben, wie ebensolche auch in Lüsterfarbe auf die weissen Flächen gemalt sind. Jede Fliese zeigt ein in sich abgeschlossenes Muster, das meistens mit einem ihren Zacken folgenden blauen Streifen eingefasst ist,

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

auf den in den meisten Fällen noch Koransprüche gemalt sind. Mannigfacher sind die Formen, welche für Grabmäler und Verkleidungen von Gebetnischen (Mihrab) angewandt werden. Der „Mihrab“ wird häufig wie eine flache, von Rundstäben eingefasste Nische mit einer Ampel in der Mitte und umrahmt von breiten Schriftfriesen dargestellt. Die ornamental behandelte arabische Schrift spielt dabei seit den straffen monumentalen Zügen der kufischen Schrift bis zu den weicheren, eleganteren Zügen des 16. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Häufig treten die grossen Buchstaben in kräftigem, blau bemaltem Relief aus dem goldig schimmernden Grunde hervor.

Bisweilen wird auch wirkliche Vergoldung angewandt, aber nur auf dunkel- oder türkisblauem Grund, wobei, nach einem bei den persischen Gläsern bekannten Verfahren, die Ornamente mit rothen Umrissen vorgezeichnet und mit Gold ausgefüllt, die dunklen Zwischenräume mit weiss aufgesetzten Ranken und Pünktchen belebt werden. Auch dieses Verfahren soll schon im 13. Jahrhundert geübt worden sein.

Die an den Fliesen beobachteten Verfahren finden auch auf Gefässe Anwendung; schon im 12. Jahrhundert, denn aus den Ruinen der i. J. 1221 von den Mongolen zerstörten Stadt Ray sind viele Scherben von Lüster-Fayencen zu Tage gefördert, darunter solche, deren Farben von ausserordentlicher Leuchtkraft sind und deren seltsam abgekürzte Darstellungen von Menschen ebenso auf einigen vollständig erhaltenen Gefässen in englischen Sammlungen vorkommen.

Aus dem späteren Mittelalter ist eine grössere Anzahl von Lüster-Fayencen überliefert, meist in Form von Kummern oder schlankhalsigen Flaschen, seltener von Kannen oder Schüsseln. Nach der Farbe des Grundes sind zwei Gruppen zu unterscheiden; die einen zeigen rahmweissen Grund, sei es, dass ein weisser Scherben mit durchsichtiger Glasur überschmolzen oder eine opake Zinnglasur angewandt ist, die anderen dunkelblauen Grund. Die Ornamente, zumeist flüchtig, doch in elegantem Linienfluss und in guter Vertheilung wiedergegebene konventionelle Motive wachsender Pflanzen, sind nicht ausgespart aus einem Lüstergrund, wie bei vielen alten Arbeiten, sondern mit Lüsterfarben auf den weissen oder blauen Grund gemalt. Die Lüsterfarben sind sehr mannigfaltig; nur ausnahmsweise steigern sie sich beinahe zu dem rubinrothen Feuer, welches Maestro Giorgio seinen Majoliken zu geben wusste.

Weit häufiger als die lüstrirten Fayencen sind die mit Blau-malerei verzierten, welche bis auf den heutigen Tag an mehreren Orten Persiens angefertigt werden. Die Masse derselben ist ebenfalls eine sandige Fritte, welche durch starkes Feuer bisweilen etwas durchscheinend geworden ist. Die Glasur ist glänzend, glasig und am Fusse oft in blasseegrünen Tropfen zusammengelaufen. Die Malereien sind meistens in hellem, leuchtendem Kobaltblau, oft mit manganvioletten oder schwarzen Umrissen, bisweilen in schwärzlichem Blau ausgeführt. Ausnahmsweise sind dabei geformte Reliefs angewendet. Auch kommen aus dem weichen Thon geschnittene, mit Glasurmasse ausgefüllte und daher durchscheinende Grundmuster vor, ähnlich wie bei den „grain de riz“-Porzellanen der Chinesen. Die Motive der Malereien sind sehr mannigfaltig; häufig macht sich sowohl in ihrer Wahl, wie in der Art, wie selbst rein persische Figuren- und Thiermotive wiedergegeben sind, der Einfluss chinesischer

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Vorbilder geltend, wenn nicht gar die Malereien von chinesischen, in Persien angesiedelten Porzellanmalern herrühren. Andere Farben, z. B. Schwarz, Grün oder Braun, finden selten Anwendung; das leuchtende Ziegelroth der türkischen Fayencen ist ganz ausgeschlossen. Auch eine Art Porzellan findet sich, welches seine Transparenz starkem, die Masse verglasendem Feuer verdankt; derartige, milchig weisse Stücke sind stets unbemalt belassen, aber mit in die noch weiche Masse geritzten, bei durchscheinendem Lichte wirkenden, einfachen Ornamenten verziert.

Im 17. und 18. Jahrhundert hat die Technik und mit ihr die Farbenharmonie der persischen Fayencen gewechselt. Wenig erfreulich sind die späten Wandfliesen, in welchen die wenigen alten Scharffeuerfarben durch bunte Muffelfarben, dabei auch Karminroth ersetzt werden. In allerneuester Zeit hat man in Isfahan die Anfertigung von Wandfliesen wieder mit neuen Farben aufgenommen; man giebt dabei geformten figürlichen Reliefs wie sie im 17. Jahrhundert vorkommen, mit Jagden und Liebes-scenen und kleinen wachsenden Pflanzen den Vorzug vor den grossblumigen stilvollen Teppichmustern. Die Farben sind neue; röthliches Violett, Grau, Grün und Blau herrschen vor im Colorit der in Schwarz unter der Glasur gemalten Zeichnung, aber mit Ausnahme des Blau in blassen, stumpfen, wie von der Glasur aufgesogenen Tönen.

#### Platten und Zierstücke aus lüstrirter Fayence von persischen Bauten des 13. bis 16. Jahrhunderts.

(Die genaue Zeitbestimmung ist vorläufig nicht zu treffen, die Mehrzahl der folgenden Stücke scheint jedoch älter zu sein, als das 15. Jahrhundert.)

Zwei Stücke von einfassenden Rundstäben einer Wandbekleidung aus Fayence, mit hellblauen Blüten in steigendem dunkelblauen Sprossenwerk auf goldlüstrirtem Grunde mit ausgesparten Blattmotiven. Jederseits des Rundstabs kleinere kantige Leisten mit arabischen Inschriften, welche der 36. Sure des Koran entnommen sind. Diese Sure ist neben der ersten eine der berühmtesten. Der Prophet selber soll sie „das Herz des Korans“ genannt haben, und die Muhammedaner pflegen sie Sterbenden vorzulesen.

a. (oberes Stück), an der rechten Leiste (Sure 36,26 Mitte — 28 Mitte): [„O sähe doch mein Volk ein, wie mich mein Herr begnadigt hat und mich versetzt hat] unter die Geehrten! Wir aber sandten danach auf sein Volk kein Heer vom Himmel oder was wir sonst herabsenden. Nur ein einziger Krach war es, da [waren sie vernichtet.“] An der linken Leiste (Sure 36,73 Mitte — 76 Mitte): „Sollten sie nicht dankbar sein? Sie aber nahmen statt Allah's Götter, ob sie etwa Beistand fänden. Nicht sind sie im Stande, ihnen Beistand zu leisten, sondern sie sind ein Heer, welches (selber zur Rechenschaft) vorgeführt wird. Doch nicht betrübe Dich ihr Wort! Denn wir wissen, was sie verbergen [und was sie offenbaren.“]

b. (unteres Stück), an der rechten Leiste (Sure 36, 31 Ende bis 34 Anf.): [30. „Sahen sie nicht, wie viele Geschlechter vor ihnen wir vertilgt haben, dass sie zu ihnen nicht] zurückkehren? Und alle wahrlich insgesamt werden uns vorgeführt. Ein Zeichen ist ihnen auch das tote Erdreich: wir belebten es und liessen Korn daraus hervorgehen, davon essen sie. Und wir legten darauf an [Gärten mit Palmen und Trauben und liessen Quellen darin sprudeln]“. — An der linken Leiste (S. 36, 78 Ende bis 81 Anf.): [„Er fragt: Wer belebt die Gebeine, da sie] modern? Sprich: Beleben wird sie der, welcher sie das erste Mal schuf, er ist jeglichen Schaffens kundig. Der euch aus dem grünen Baum Feuer gab, und siehe, ihr entzündet es

daran. Ist der, welcher schuf [Himmel und Erde, nicht im stande, Euresgleichen zu schaffen?]"

Zwischen den beiden Stücken fehlt ein Stück, welches Sure 36, 29—30 bezw. 36, 77—78 enthielt. — Länge beider Stücke zusammen 0,80, Br. 0,19.

Drei Stücke von einfassenden Rundstäben derselben Wandbekleidung, Ornament wie vorher. Die Inschriften an den kantigen Leisten sind den Suren 55, 91 und 92 des Korans entnommen.

An der rechten Leiste (Sure 55, 33 Mitte — 42 Mitte): [„O Heer der Dschinnen (Genien) und Menschen, wenn ihr es vermögt zu] entrinnen den Grenzen des Himmels und der Erde, so entrinnet! Nicht entrinnet ihr ohne Vollmacht. Welche Gnade eures Herrn leugnet ihr? Auf euch wird geschleudert feuriger Regen und glühendes Erz, und ihr könnt euch nicht wehren. Welche Gnade eures Herrn leugnet ihr? | Wenn der Himmel sich spaltet und zu einer Rose wird, gleich dem rothen Leder. Welche Gnade eures Herrn leugnet ihr? An dem Tage fragt man nicht nach ihrer Schuld Menschen und Dschinnen. Welche Wohlthat eures Herrn leugnet ihr? Erkannt werden die Schuldigen | an ihrem Zeichen und werden ergriffen an Stirnlocken und Füßen. Welche Wohlthat eures Herrn [leugnet ihr?]"

An der linken Leiste (Sure 91,6—92,1): „...und bei der Erde und dem, der sie ausbreitete, und bei der Seele und dem, der sie bestimmte und ihr eingab ihr Freveln und ihre Gottesfurcht! Selig, wer sie läutert! Unselig, wer sie begräbt! Es leugnete Thamud in seinem Frevelsinn, als sich aufmachte | ihr Elendester. Da sprach zu ihnen der Bote Gottes: Die Kameelkuh Gottes und ihr Trank! Da leugneten sie und schnitten ihr die Sehnen durch. Da vertilgte sie der Herr in ihrem Frevel und behandelte sie gleich, ohne dass er ihre Rache fürchtete. | (S. 92) Im Namen Allah's des gnädigen Erbarmers. Bei der Nacht, wenn sie bedeckt...“ — L. der drei Stücke zusammen 0,92; Br. 0,165

[Die vorstehenden Uebertragungen und Erläuterungen der Inschriften von Dr. M. Klamroth, Hamburg, († 1890).]

Fliese von einem Fries, Bruchstück, mit grossen erhabenen blauschwarzen Schriftzeichen in blauschwarzem Grund; eine am Unterrand aufgemalte Inschrift ist der Sure 18, v. 44 des Korans entnommen: „Reichthum und Kinder sind allerdings eine Zierde des irdischen Lebens; doch weit besser noch sind gute Werke, die ewig dauern; sie finden einen schönen Lohn bei dem Herrn.“

Fliese von einem Fries, Bruchstück, zwischen den grossen blauen Schriftzügen gemalte, am Oberrand erhaben modellirte Vögel, deren Köpfe von fanatischen Sunniten beschädigt sind.

Zwei Fliesen von einem Fries, in gelbkupferig lüstrirtem Grunde mit weiss ausgesparten, stellenweis hellblau betupften Ranken erhabene blaue arabische Schriftzeichen folgenden Inhaltes: „[wel]che sagen: Unser Herr ist der gnädige Erbarmer für . . . .“

Zwei Fliesen von einem ähnlichen Fries. Den braunkupferig lüstrirten, mit weiss ausgesparten Blättchen besäeten Grund überspinnen erhabene weisse, mit weissen oder hellblauen Blättern besetzte Ranken, vor welchen sich die grossen Schriftzüge dunkelblau abheben. Letztere scheinen zu besagen: „Der Imâm, der da wartet, der barmherzige, der Vollmond des Gebetes“ (d. i. der zwölfte Imâm, Almahdi, der, von der Erde verschwunden, von den Persern als Messias erwartet wird).

Sternförmige Fliese mit erhabenen, weiss ausgesparten Blumen auf goldlüstrirtem Grund. Am weissen Rand folgende Inschrift: „Im Namen Gottes des barmherzigen Erbarmers spricht: „Ich nehme meine Zuflucht zu dem Herrn der



Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Menschen, zum Könige der Menschen, dem Gotte der Menschen, vor dem Uebel des Einfüsterers, des leichtflüchtigen, der da einflüstert (böse Neigungen) in die Herzen der Menschen, und vor den (bösen) Geistern und Menschen“ (Sure 114 des Koran). Der Schreiber hat zur Raumbfüllung einen Reimspruch hinzugefügt: „Wahr spricht Gott der Allmächtige und wahr spricht sein Gesandter, der Hochverehrte.“

[Die Uebertragungen der Inschriften von Dr. C. Crüger, Hamburg (†)].

Acht sternförmige Fliesen (achtstrahlig); am Rand in Blau weisse unleserliche Schriftzeichen; in der Mitte wachsende Pflanzen und Vögel, darunter auch der chinesische Foho, weiss in Lüstergrund. Auf einer Fliese Wolkengebilde nach chinesischer Art.

Acht ähnliche Fliesen, in der Mitte strahlig angeordnete Pflanzenmotive oder Grundmuster, weiss in Lüstergrund.

Vierzehn sternförmige Fliesen (achtstrahlig), mit wachsenden Pflanzen und fliegenden Vögeln, in weissem Relief auf Lüstergrund. Die Schriftzeichen des Randes ganz unleserlich; Zeit des Verfalles.

Acht kreuzförmige Fliesen, türkisblauer Grund, mit vergoldeten (nicht lüstrirten) Fiederblättern in rothen Umrissen. (Diese kreuzförmigen Fliesen sind zusammen mit den vorerwähnten Sternfliesen aus Isfahan gekommen; es fehlt jedoch an einem Nachweis, mit welchen Sternfliesen vereinigt sie eine Wandbekleidung bildeten. Dass ein Farbenwechsel der Kreuze und Sterne vorkommt, wird anderweitig bezeugt.)

Sternförmige Fliese und Bruchstück eines Frieses, dunkelblau, jene mit Blattwerk, diese mit Schriftzügen in Relief, vergoldet in rothen Umrissen. Der Grund mit weiss aufgesetzten feinen Ranken. (Ebensolche Fliesen in Henry Wallis' „Godman Collection“ abgebildet als Arbeiten des 13. Jahrhunderts.)

#### Persische Fayence-Gefässe des 16. bis 19. Jahrhunderts.

Von lüstrirten Gefässen besitzt die Sammlung nur die am Kopfe dieses Abschnittes abgebildete Kume aus dem 16.—17. Jahrhundert. Auf blauem Grund ist dieselbe in schwärzlichem Kupferluster bemalt, aussen mit einem kleinen tempelartigen Gebäude, neben welchem Cypressen wachsen, und mit einem gehörnten Kameel, (Buckelochsen?) das ein Drache verfolgt, innen mit einem ähnlichen Gebäude zwischen Pfauen und Foho-Vögeln; wachsende Pflanzen von conventioneller Form füllen den Grund zwischen den Darstellungen. Unter dem grünlich weiss glasirten Fuss drei trockne Warzen als Ansätze der Stützen beim Brennen.

Bei den folgenden Gefässen herrscht die Blaumalerei:

Grosse Schüssel, mit schwarz umrissener Blaumalerei, im Spiegel ein Reiter, welcher einen Leoparden mit der Lanze bekämpft, in chinesischer Darstellungsweise; auf dem Rand wachsende Blumen, auf denen abwechselnd ein Eisvogel sitzt. Auf der Unterseite vier missverständene chinesische Schriftzeichen.

Blumenvase, mit trichterförmig erweitertem Hals und am Bauch vier kleinen, ebenso geformten Röhren. Pflanzenmotive in Blaumalerei.

Kume, aussen acht ungehörnte Gazellen, weiss ausgespart auf einem Hintergrund blauer Felsen nach chinesischer Art; innen ein Hase, umgeben von acht wachsenden Frucht- und Blütenzweigen nach chinesischer Art.

Kume, mit Ranken persischen Stils.

Speinapf, mit schwärzlicher Blaumalerei.

Flache Schale, mit strahlig dicht gedrängten Blumen in schwarz umrissener Blaumalerei; brauner Rand.

Fussraspel, um im Bade die harte Sohlenhaut zu entfernen, in Gestalt eines Vogels, mit Blaumalerei.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Schüssel, bemalt in der Mitte mit chinesischem Motiv in Blau, von welchem vier in blassem Graugrün und blassem Gelb gemalte Blumenstauden raketenförmig ausstrahlen; in den Zwickeln und auf dem Rande Pflanzenmotive in Blau. Unten drei missverstandene chinesische Schriftzeichen.

Achtkantige Kümme, die acht äusseren Flächen abwechselnd mit blumigem Netzwerk in Blau und mit raketenartig wachsenden grünen Pflanzen mit Blumen in (verbranntem) blassem Ziegelroth. Unten missverstandenes chinesisches Schriftzeichen.

Kümmchen, von wenig durchscheinender Masse, mit grünlich-schwarzer Glasur, in welche den weissen Grund freilegende Pflanzenmotive geritzt sind.

Kumme, aussen und innen mit Pflanzenmotiven in flüchtiger Blaumalerei, in der Wandung drei weiss ausgesparte Rautenfelder mit durchbrochenem und mit durchscheinender Glasur überschmolzenem Sternmuster („grain de riz“). Unter dem Boden die arabische Jahreszahl 1134 d. i. 1721–1722 uns. Zeitr. Aus der Stadt Schuster, Persien.

Kumme mit Deckel, mit Mäander-Grundmuster in Blaumalerei. Unter dem Boden die arabische Jahreszahl 1273 d. i. 1856–57 uns. Zeitr.

### Persisches Fritten-Porzellan.

Speinapf, mit trichterförmiger Mündung, aus weissem Fritten-Porzellan, mit geritzten und geschnittenen Ornamenten, welche das Gefäss reifenartig umgeben.

Kleine Schale, stark durchscheinende weisse Masse, mit geritzten und geschnittenen Ornamenten, welche bei durchfallendem Licht heller erscheinen als der Grund.



Fries aus Fayenceplatten, dunkelblauer Grund, Blüten weiss, türkisblau und roth, Blätter weiss mit blauen Zweigen und rothen Blümchen. 16. Jahrhundert.  
Länge von einer Blumenmitte zur anderen (Plattenlänge) 31 cm.

Ein völlig anderes Bild bieten uns die Wandfliesen und die Gefässe dar, welche an den Ufern des Bosphorus, in Klein-Asien, in Syrien, in Egypten entstanden sind: ihre Masse gleicht derjenigen der persischen Fayence; in den Malereien finden jedoch ganz neue Farben Anwendung und das Vorherrschen der sunnitischen Bekenner des Islam in jenen Gegenden beschränkt die Auswahl der Motive.

Eine umfangreiche Gruppe dieser Fayencen zeichnet sich auf den ersten Blick durch die häufige Anwendung eines feurigen Roth vor den Fayencen des eigentlichen Persiens aus, welche diese Farbe nicht kennen. Nachdem man dessenungeachtet die Fayencen dieser Gruppe lange Zeit als persische bezeichnet hatte, pflegt man sie seit einigen Jahrzehnten für Fayencen von Rhodos, der Insel, oder von Lindos, der Hauptstadt dieser Insel, zu erklären, dies auf Grund von Ermittlungen, welche sich an zahlreiche, zum Theil in Lindos und seiner Umgegend aufgefundene, jetzt im Musée de Cluny bewahrte Gefässe knüpfen. Bemalt sind diese, vorwiegend Schüsseln, meistens mit grossen Motiven stilisirter Blumen. Tulpen,

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Hyacinthen, Rosen und Nelken lassen sich deutlich erkennen; ihnen gesellen sich rein conventionelle Formen, welche den Zusammenhang mit natürlichen Pflanzengebilden abgestreift haben, darunter häufig grosse, palmettenartig symmetrisch entfaltete Blumen und das eigenartige Motiv des mit einer Schuppenreihe, einem kleineren Blatte oder einem Blüthenzweig belegten grossen Blattes, bisweilen auch das Motiv der Cypresse. Diese Pflanzenformen, so beschränkt auch ihre Auswahl, füllen in unendlicher Mannigfaltigkeit die Flächen. Häufig sehen wir sie von einem Punkt des Schlüsselrandes als symmetrische Sträusse emporwachsen, oder sich frei bewegt in schönen Curven über die Fläche schwingen, seltener in strahliger Anordnung; immer ist dabei das den Orientalen angeborene Geschick glücklicher Raumtheilung zu bewundern. Von Thieren finden sich Löwen, Geparden, Antilopen, Hirsche, Hasen, Pferde, Füchse, Pfauen, bisweilen eine Schlange in den Zweigen einer Cypresse. Auch menschliche Gestalten werden dargestellt; Männer in langen Gewändern und das Haupt mit dem Turban bekleidet, Frauen in persischer Tracht. Häufig sind Darstellungen von Barken, Galeeren und anderen segelnden Schiffen. In schwarz vorgezeichneten Umrissen sind die Darstellungen flachfarbig ausgemalt; ein lebhaftes bläuliches Kupfergrün, ein dunkles Ziegelroth, an dessen Stelle bisweilen ein helles reines Mennigroth tritt, und Kobaltblau herrschen vor; jedoch finden sich auch andere Farben und bisweilen sind die ganzen Flächen mit Türkisblau, bläulichem Grau, Seegrün oder hellem Mennigroth überschmolzen, wobei dann in den Blumen ausgespartes oder aufgesetztes Weiss auftritt. Auch Vergoldung kommt vor. Die rothen Stellen erheben sich stets ein wenig über die Fläche, was von dem dicken Auftrag des gepulverten Bolus rührt, welcher — wie später bei den Delfter Fayencen — die Stelle eines nur durch ein Metalloxyd roth gefärbten Schmelzes vertreten muss.

Die Masse ist eine zerreibliche weisse oder gelbliche Fritte, deren sandige Bestandtheile durch ein alkalinisches Flussmittel verbunden sind. Die Glasur besteht aus einer rein weissen zinnoxydhaltigen Schicht, über welche ein durchscheinendes, durch Metalloxyde mehr oder minder gefärbtes leichtflüssiges Glass in oft erheblich dicker Schicht geschmolzen ist.

Nach der von dem Musée de Cluny vertretenen Anschauung sind alle diese Fayencen und die unzähligen ähnlichen anderer Sammlungen in Lindos, der Hauptstadt von Rhodos entstanden, und zwar schon im Mittelalter unter der Herrschaft französischer Grossmeister des Johanniterordens, des Héron de Villeneuve vor Anderen, welcher von 1319 bis 1346 regierte. Für diese Annahme wird eine von dem ersten Ausbeuter der Fayencen auf Rhodos mitgetheilte mündliche Ueberlieferung angeführt, wonach die Galeeren des Ordens einst — wann wird nicht gesagt — ein türkisches Schiff fingen, auf dem sich persische Fayenciers befanden; diese seien von den Rittern bei Lindos angesiedelt worden, wo ein besonders reiner Sand sich fand, und hätten den Grund zu einer blühenden Industrie gelegt, die erst erloschen sei mit dem Abzug der Johanniter i. J. 1523.

Für diese Ansicht spricht allerdings eine merkwürdige Schüssel des Musée de Cluny, auf welcher ein Mann dargestellt ist mit einem beschriebenen Blatte in der Hand, dessen persische Verse das Leid des Gefangenen Ibrahim klagen. Sie spricht nur so sehr dafür, dass die Geschichte mit den gefangenen Fayenciers ganz den Eindruck macht, als sei ihre Quelle eben diese Schüssel. Für die Zeitbestimmung wird damit jedenfalls kein Anhalt

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

gegeben; wenn man von dem verzeihlichen Wunsche absieht, jene köstlichen Erzeugnisse der Töpferkunst, weil sie unter der milden Herrschaft französischer Ritter entstanden seien, als eine neue Domaine dem schon so reichen keramischen Erbe der Franzosen zuzuschlagen, so bleibt nicht der mindeste Anhalt, sie in das 14. Jahrhundert zurück zu versetzen. Vielmehr

wird man der Wahrheit näher kommen, wenn man die sog. Lindos-Fayencen mit derjenigen Fayence-Industrie in Verbindung bringt, welche zu Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den westlichen Theilen des ottomanischen

Reiches erblüht ist und uns den Fayencenschmuck zahlreicher, in dieser Zeit höchster Macht des Reiches erbauter Moscheen von Stambul bis Aegypten hinterlassen hat.

Niemand wird behaupten, dass alle an diesen Bauten verwendeten, den Lindos-Schüsseln sehr nahe stehenden Fayenceplatten auf der Insel Rhodos angefertigt seien, auf welcher derartige Bekleidungen von Bauten bis jetzt nicht nachgewiesen sind. Man wird vielmehr annehmen dürfen, dass ihre Herstellung an verschiedenen Orten stattfand und wo es sich um ausgedehnte Bauten wie in Stambul handelte, sich auch örtlich an die Ausführung derselben anschloss. Das 16. Jahrhundert, in welchem die Türken, in gesichertem Besitze von Konstantinopel, die höchste für sie erreichbare Stufe der Kunst erklimmen, war auch eine Zeit höchster Blüthe ihrer Fayence-Industrie; dabei muss es vorläufig dahingestellt bleiben, ob und inwieweit die Türken selbstthätig einwirkten. Die Fayence-Industrie auf Rhodos stellt sich dabei nur als ein provinzieller Ableger dar, der schwerlich viel früher als vor dem Abzug der Johanniter von der Insel in's Treiben gekommen ist. Noch lange nachher hat eine mit ganz ähnlichen Motiven und derselben Technik, insbesondere mit dem prachtvollen Relief-Roth arbeitende Fayence-Industrie da oder dort an den Küsten des östlichen Mittelmeerbeckens gearbeitet, ihre Hauptsitze scheinen jedoch in Kleinasien und an den Gestaden des Bosphorus gewesen zu sein.



Schüssel von sog. Lindos-Fayence, die Blumen dunkelblau oder ziegelroth, die Blätter in ausgelaufenem Blaugrün, 16. Jahrhdt.  
Dchm. 30 1/2 cm.

Im sechsten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Dafür, dass die Fayencen mit dick aufliegendem Roth nicht in eine so frühe Zeit wie das 14. Jahrhundert versetzt werden dürfen, spricht auch die Thatsache, dass sie nirgend an Bauten jener Zeit und nicht einmal an solchen aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts nachgewiesen sind. Die Platten, mit welchen die Bauten und das Grab Muhammeds I (1403—22) in seiner kleinasiatischen Hauptstadt Brussa geschmückt sind, bilden eine Gruppe für sich. Sie entbehren des leuchtenden Bolus-Roth; ein lebhaftes Gelb, ein dunkles und ein helles Blau beherrschen die Farbenpracht, Grün, Violett und das Weiss des Grundes treten hinzu.

Auch die Fliesen, mit denen die alten Moscheen in Damaskus bekleidet sind, entbehren jenes auszeichnenden Roths, an dessen Stelle dort ein tiefes Purpur-Violett tritt, welches sich mit Türkisblau, Dunkelblau und Grün harmonisch verbindet, oder die Farben beschränken sich auf zweierlei Blau oder auf diese Farben in Verbindung mit blassem Grün. Die gleichen Farben herrschen auch in den Damaskus zugeschriebenen Gefässen.

An Bauten Egyptens finden sich wohl Fayencen mit Roth, aber sie dürften eingeführt sein, denn die Fayencen der hervorragendsten historischen Bauten zeigen nur zweierlei Blau, dazu bisweilen noch ein blasses Grün wie bei den syrischen Fayencen.

#### Fliesen von Fayence für Wandbekleidungen mit dickaufliegendem Ziegelroth in Art der rhodischen Fayencen.

Zahlreiche Fliesen dieser Art, theils mit Mustern, welche mit den anstossenden Fliesen von gleicher Zeichnung ein Teppichmuster mit regelmässig wiederholten Motiven bilden, theils mit Mustern, welche nur einen Theil einer grösseren ornamentalen Composition darbieten. Die Herkunft ist im einzelnen Fall nicht nachgewiesen.

In den Mustern des 16. Jahrhunderts verbinden sich mit dem Pflanzenwerk oft eigenthümliche S-förmig geschwungene Gebilde, in denen chinesische Wolkenformen stilisirt erscheinen. In den Mustern der späteren Zeit treten an die Stelle der symmetrischen Teppichmuster häufig freier bewegte Formen wachsender Pflanzen mit Blüten und Trauben. Inschriften kommen in den Friesen vor; ein gutes Beispiel ihrer ornamentalen Anwendung bietet der angeblich aus einer Moschee zu Diarbekr in Kurdistan stammende Theil eines Frieses, aus sechs Fliesen bestehend, oben begrenzt von einer Borde mit Blütenband in Blau, Weiss und Grün, dessen Motive sich mit dem Ausschnitt decken; rechts vor der Inschrift Abschnitt mit weiss blühenden Zweigen in grünem Grund. Das Inschriftsfeld selbst tiefblau, durchwachsen von mageren, spiralgewundenen Blatt- und Blüthenzweigen, die kräftig gezogenen Schriftzüge weiss ausgespart. In Uebersetzung lautet die der 2. Sure des Koran entnommene Inschrift: „[Wer den Taput (Götzen) verleugnet und an Gott glaubt,] der hält sich an eine Stütze, die nimmer zerbricht. Gott ist der alles Hörende und alles Wissende“. —

#### Fayence-Gefässe in Art der rhodischen Fayencen.

Vier Schüsseln mit symmetrischem Blumenstraus, mit unsymmetrischem Pflanzenwerk. Die Ränder mit schwarzen oder blauen Spiralen in unregelmässigen Feldern.

Eine Schüssel mit vier, strahlig gestellten Sträussen und in den Zwickeln zwischen denselben blauem Schuppenmuster. Auf dem Rand Spiralen.

Eine Schüssel, in der Mitte ein Rund mit geschachtem Muster, dessen Quadrate in Blau und Weiss getheilt sind, umgeben auf dunkelgrünem geschupptem Grund mit einer grossen, achtblättrigen weissen Rosette, deren Blätter mit grün geschuppten, ziegelroth abgebundenen Zacken belegt sind.

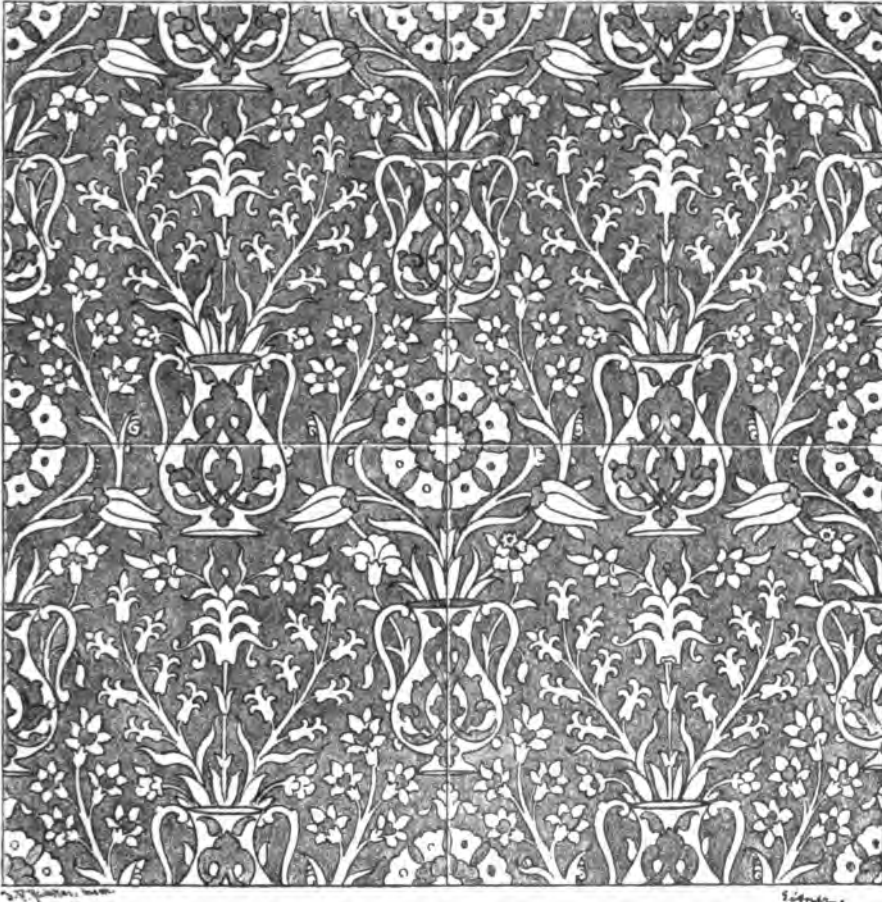
Birnförmiger Krug mit wachsenden blauen Tulpen und rothen Nelken.

**Fliesen von Fayence für Wandbekleidungen aus Syrien und Egypten.**

Fliese, Bruchstück, von der Bekleidung der Omar-Moschee in Jerusalem. Röthliche Masse, die auf weissem Grund in Dunkelblau, Hellblau, Dunkelviolett ausgeführte Malerei (stilisirte Blume) überschmolzen mit dicker, durchsichtiger Glasur.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Quadratische Fliese, mit stilisirtem Blumenmuster von strahliger Anordnung, in schwarzen Umrissen dunkelblau, hellblau, violett und grün gemalt. Damaskus (?).



Vier Fliesen; das Muster zeigt in blauem Grund weiss ausgesparte, schwarz umrissene Vasen mit Sträussen stilisirter Blumen; Einzelheiten der Blumen und Ornamente der Vasen blass seegrün. Syrien (?). (S. die obige Abb. in  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.)

Fliesen von rechteckiger und sechseckiger Form, bemalt in Hell- und Dunkelblau mit sich wiederholenden Mustern.

Fliesen von fünfeckiger Form mit zweierlei Blau; die unvollständigen Muster Theile einer grösseren Wanddecoration. Syrien oder Egypten (?).

Neun Fliesen, in der Mitte einer jeden ein Achtpass, worin auf weissem Grunde schwarz umrissene Vasen und Blumen in blasser Seegrün und schwärzlichem, ausgelaufenem Blau mit weissen Reserven. Syrien (?). Späte Zeit.

### Indische Töpferarbeiten.

Im zehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Südseite.)

Ueberall in Indien werden seit unvordenklichen Zeiten Gebrauchsgefäße aus unglasirtem Thon hergestellt, noch heute in den nämlichen Formen, welche in den Sculpturen der alten buddhistischen und Hindu-Tempel überliefert sind. Der Bedarf an Wasserkrügen, Kochtöpfen und anderen Haushaltungsgefäßen ist ein ungeheurer, da ein religiöses Vorurtheil die Hindus von der wiederholten Benutzung eines irdenen Gefäßes abhält und dasselbe in der Regel nach seiner ersten Verunreinigung zertrümmert wird. In Folge hiervon nimmt der Töpfer in der indischen Dorfgemeinde eine gewissermassen amtliche und zwar erbliche Stellung ein, deren Ansehen sich noch in anderen Obliegenheiten, z. B. dem Schlagen der grossen Trommel und dem Vorsingen der religiösen Hymnen bei Hochzeitsfeiern äussert. Die Scheibe, mit deren Hülfe er den Thon zu den altüberlieferten Formen aufzieht, ist von einfachster Beschaffenheit, da sie nur aus einer einzigen mit der Hand in Schwung versetzten Scheibe besteht.

Auch glasierte Gefäße werden in vielen Gegenden Indiens angefertigt; ihre technische Herstellung beruht aber nur auf sehr beschränkten Hilfsmitteln und die Verzierungen bewegen sich im engsten Kreise von Flachornamenten aus wenigen und ganz conventionell aufgefassten Pflanzenmotiven, was jedoch nicht ausschliesst, dass der dem Indier angeborene gute Geschmack auch auf diesem Gebiete sich bethätigt.

Ein Theil der glasierten Thonwaaren Indiens verleugnet nicht die Verwandtschaft mit den Fayencen Persiens und wird auf die von dorthier eingedrungenen mongolischen Eroberer zurückgeführt. Mit dem Islam ist auch der Brauch, die Moscheen mit farbig emallirten Thonplatten zu bekleiden, nach Indien gekommen. In technischer Hinsicht sind aber die emallirten Gefäße und Wandfliesen der Indier weit hinter denen ihrer nordwestlichen Nachbarn zurückgeblieben. Ein durch Zinnoxid weissgefärbtes Bleiglas bildet den Grundstoff der Schmelze, welche durch Kobalt blau, durch Manganoxid violett, durch Kupferoxid grün gefärbt werden. Mit diesen feingepulverten und mit einem Klebstoff angerührten Schmelzen wird jedoch nicht auf einen Grund von Zinnemail gemalt, sondern auf einen über den lufttrockenen rothen Thon des Gefäßes gestrichenen Ueberzug aus mit Borax gemengtem und mit Gummiwasser angerührtem weissen Thon. Ein einmaliger Brand vollendet das Gefäß. Hauptsitz dieser vorwiegend für Luxusgefäße arbeitenden Industrie sind der Punjab und Sindh. Dort wird auch ein einfacheres und sehr wirksames Verfahren angewendet, bei welchem auf das aus rothem Thon gedrehte Gefäß Muster aus weissem Thon aufgetragen werden, welche unter einer durchsichtigen, grün oder goldigbraun gefärbten Bleiglasur mit der Farbe dieser Glasur erscheinen, während der Grund eine der Mischung derselben mit dem Roth des Thones entsprechende dunklere Färbung zeigt.

Schüsseln, auf schmutzigweissem Grunde bemalt in zweierlei Blau mit vegetabilischem Ornament. Neuzeitige Sind-Arbeit.

Gefäß für eine Hookah, Wasserpfeife, mit goldigbrauner, durchsichtiger Glasur über dem ziegelrothen, mit einem Streumuster in weissem Anguss übersäeten Grund. — Desgl., mit grüner Glasur über weissen Beguss-Verzierungen (Blüthenzweige in Feldern). Sind, a. d. J. 1873.

Kumme mit Deckel, Flasche, Topf, zum Theil mit geformten Schuppen, über weissem Beguss grün glasiert. Sind, a. d. J. 1873.



Topf aus Porzellan mit Blaumalerei.  
China ca. 1700.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

### Chinesisches Porzellan.

Den Chinesen gebührt der Ruhm der ersten Erfindung des Porzellans. In das entlegene Zeitalter, von dessen hoher Cultur uns die Schriften des Konfucius eine Ahnung geben, reicht diese Erfindung nicht zurück. Erst unter der Dynastie der Thang, in der Mitte des 9. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung werden weisse, durchscheinende, klingende Gefässe erwähnt, welche den zu kostbaren Gefässen geschliffenen natürlichen Jade-Stein nachahmten. Um das Jahr 1000 wird glänzender, blauer, papierdünner, wie Jade klingender Porzellane gedacht, welche ein Kaiser unter der Bezeichnung ihrer Farbe als „Himmelsblau nach dem Regen“ für seinen persönlichen Gebrauch erwählte. Gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts wird über Schalen und Tassen von Elfenbeinweisse mit erhabenen Fischen und Blumen und Wasser andeutenden Riefeln berichtet. Auch verstand man damals schon, wenn wir den chinesischen Schriftstellern Glauben schenken dürfen, die Herstellung leichtflüssiger farbiger Glasuren, mit welchen man die nur einmal ohne Glasur gebrannten Gefässe nachträglich überschmolz. Solcher Glasuren gab es amethyst-farbene, dunkelviolette gleich der Farbe der Eierpflaumen, hellblaue, türkis-blaue und pflaumenblaue, rothe in verschiedenen Tönen und gelbe. Durch Vorformung von Zeichnungen mit erhabenen Umrissen und Füllen der so umgrenzten Zellen mit farbigen Glasuren prächtig verzierte Gefässe werden neuerdings, wenn nicht immer als Erzeugnisse jener entlegenen Zeit, so doch als jüngere Nachahmungen solcher geschätzt. Porzellane mit gekrackten Glasuren werden ebenfalls schon früh erwähnt.

Auch die Seladone, Porzellane von sehr schwerer Masse mit dicker Glasur von grünlich-grauer, in vielfachen Tönen vorkommender Farbe, erscheinen schon in sehr alter Zeit. Verziert sind sie meist mit

Im elften  
Zimmer.  
(Sechste der  
Südseite.)



Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

leichtem Rankenwerk, welches in die noch weiche Masse geritzt worden und in dessen Vertiefungen die Glasur schattirend zusammengelaufen ist. Ueber ganz Asien verstreut, in Persien hochgeschätzt, sind die alten Seldone vielleicht die ältesten der uns nicht lediglich durch litterarische Ueberlieferung oder spätere Nachbildungen bekannten Töpferarbeiten Chinas.

Festeren Boden findet die Forschung erst im 15. Jahrhundert. Voll des Lobes sind die chinesischen Schriftsteller über den Aufschwung der Porzellane in der Regierungszeit des Kaisers Siouen-teh aus der Ming-Dynastie. Vor Allem bewundern sie die herrlichen Blaumalereien, besonders die in blassem Blau mit Blumen bemalten Vasen. Neben dem Kobaltblau, der feuerbeständigsten aller keramischen Farben, erscheint das schwierigere Kupferroth als eine ebenfalls vor dem Glasurbrände aufgetragene Scharffeuerfarbe, bald für sich allein, bald mit Blau zusammen verwendet. Ferner kommen auf Biscuit emailirte Gefässe mit vorherrschendem Grün vor.

Bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts soll das Fehlen des Rohstoffes für das schöne Blau einen Niedergang der Blaumalerei zur Folge gehabt haben. Erst im 16. Jahrhundert erhielt man Ersatz durch eine, nach ihrem Namen „Blau der Muselmänner“ zu schliessen, durch arabische Händler eingeführte Farbe, und die Blaumalerei hub zu neuem Aufschwung an. Mit der Anwendung von in leichtem Feuer schmelzenden Emailfarben, mit welchen man die fertige Glasur bemalte, schlug man eine neue Richtung ein. Die „Ou-tsai-yao“, Porzellane mit fünf d. h. mit vielen Farben, sind hauptsächlich bemalt mit Kupfergrün, bräunlichem Gelb, hellem Blau, dunklem, fast schwarzem Blau, Manganviolett, Eisenroth und Schwarz, welches sowohl zum Vorzeichnen der Umrisse wie als Schmelzfarbe zum Decken von Flächen dient. Vorzugsweise geschätzt wurden die Porzellane, in deren Bemalung das Grün vorherrschte, dem sie und die ähnlichen Erzeugnisse der Folgezeit ihren Sammler-Namen „Porzellane der grünen Familie“ (famille verte) verdanken.

Noch in das fünfzehnte Jahrhundert versetzt werden von Einigen gewisse herrliche Vasen, welche in einem schwarz emailirten Grunde von grossen, mit Vögeln belebten Prunus- oder Magnolienbüschen mit weiss ausgesparten Blüten und grünen Blättern umwachsen sind. Der Grund ist hier niemals eigentlich schwarz, sondern der Eindruck des Schwarzen wird durch Uebereinanderschmelzen zweier verschiedenen Farbschichten oder eine einzige dick aufgetragene grüne oder violette Farbe von sehr tiefem Ton hervorgerufen.

Die Ou-tsai und die grünen Porzellane beherrschten gegen Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zum Sturz der Ming-Dynastie die Fabrikation um so entschiedener, als in dieser Zeit auch das Blau der Muselmänner ausging und die Thonlager, denen man bis dahin den Rohstoff der feinen Porzellane entnahm, sich erschöpften. Die nicht mehr durch ihre eigene Schönheit wirkende Masse führte zu deckender Bemalung, welche die Mängel des Grundes verhüllte.

Mit dem Beginn der Tartaren-Herrschaft i. J. 1644 hebt, wie auf anderen Gebieten des Kunstgewerbes, auch für die Porzellan-Industrie ein neues Leben an. Die Regierungszeit des zweiten Herrschers der Thsing-Dynastie, Khang-hi's (1662-1723) umfasst ihre höchste Blüte. Das feine weisse Porzellan der alten Zeit wird wieder aufgenommen, die Herstellung

des Porzellans der grünen Familie fortgesetzt. In den Vasenmalereien mit vorherrschendem Grün neben Eisenroth und sparsamer Anwendung von Gelb, Blau und Manganviolett findet die Blumenliebhaberei der Chinesen anmuthenden Ausdruck; oder es werden geschichtliche und mythologische Scenen, auch solche des Ackerbaues oder der Seidenzucht lebensvoll dargestellt.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)



Schüssel von Porzellan, emaillirt in Grün von mehreren Tönen, in Blau, blassem Manganviolett und zartem Gelb über schwarzer Zeichnung. China, 17. Jahrhundert. Durchm. 35 cm.

Zu neuen Farbenharmonien führt die Entdeckung des rothen Emails, welches seine prachtvolle Farbe dem Golde verdankt, des Antimon-Gelb und des mit arseniger Säure gefärbten weissen Emails. Mit reichlichem Flussmittel versetzt, liegen diese Farben nach dem Schmelzen dick auf dem Glasurgrunde. Wegen des häufig vorherrschenden Roth pflegen Sammler diese Porzellane als „rosenrothe Familie“ (famille rose) zu bezeichnen. Die schon in ältester Zeit bekannten farbigen Glasuren werden auf's höchste vervollkommnet; ausser den einfarbigen stellt man geflammte her, bei denen verschiedene Farben, z. B. Blutroth und Blauviolett flammend in einander verlaufen.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Auch die Regierungszeit der Kaiser Yung-tching und Kien-long, welche sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erstreckte, war noch eine Zeit der keramischen Blüthe. Die Porzellane der „rothen Familie“ geben aber den Ton an. Ihre Farben herrschen vor auf jenen wie Eierschalen leichten Tellern, welche mit ihren Blumen und Vögeln oder lustwandelnden Damen und spielenden Kindern in vielfachen Ornamenteinfassungen („à huit bordures“) den vollendetsten keramischen Erzeugnissen aller Zeiten beizuzählen sind. Alle in früheren Perioden geübten Verfahren leben fort, die farbigen und flammenden Glasuren werden zu höchster Pracht gesteigert. Auch die Blaumalerei kommt wieder zu Ehren, jedoch ohne die frühere Vollendung zu gewinnen. Daneben aber treten schon deutliche Zeichen des Verfalles in der für europäische Bestellung massenhaft gelieferten Exportwaare auf.

Solange man chinesisches Porzellan im Abendlande kannte, hatte man es den Kostbarkeiten beigezählt, welche würdig waren, in fürstlichen Schatzkammern bewahrt zu werden. Im 16. Jahrhundert hatte es italienische Majolikamaler zur Nachahmung gelockt, im 17. hatte es den Geschmack der grossen Delfter Fayence-Industrie bestimmt, zu Anfang des 18. speculative Geister aller Orten zur Nacherfindung seiner Masse angeregt, die aber nur dem Deutschen Böttger wirklich gelang. Trotzdem in Europa die Porzellan-Fabriken wie Pilze aus der Erde schossen, lohnte es sich noch, in China Porzellane nach europäischen Mustern massenhaft decoriren zu lassen. Magere Streublümchen europäischer Art, ängstliche Nachmalereien hinüber gesandter Wappenzeichnungen, oder Strich für Strich nachgepinselte europäische Kupferstiche machen diese, meistens aus schwerer, dicker Masse mit welliger Oberfläche ausgeführten Gefässe europäischer Form zu den wenigst erfreulichen Leistungen der chinesischen Keramik. Von ihrem Vertrieb durch die ostindische Handelsgesellschaft führen sie ihren Namen „porcelaine des Indes“ noch heute und haben die Inder unverdienter Weise in den Ruf so schlechten Geschmackes gebracht. Auch das wohl nur für Europa angefertigte sogenannte Mandarin-Porzellan (wieder nur eine nichtssagende Sammler-Bezeichnung) steht nicht wesentlich höher, obwohl es chinesischen Decorationsmotiven treu bleibt. In schreienden Farben ausgeführte figürliche Scenen, meist des vornehmen Familienlebens, füllen grosse Felder in dem mit kleinem Goldgeranke übermalten Grunde, welcher durch kleinere Felder mit Blumen und Vögeln in einfarbiger schwarzer oder eisenrother Malerei unterbrochen ist. Erfreulicher sind diejenigen Export-Porzellane, bei welchen die Chinesen ihrem eigenen Geschmack treu bleiben, ja, manche kleine Stücke, u. A. die nach europäischer Art breitrandigen Teller der rosenrothen Familie gehören zu dem Besten, was unter dem Kaiser Kien-long gemacht worden, so dass es nicht leicht ist, in der Aufstellung einer Sammlung die Sonderung der Exportwaare von der für den chinesischen Gebrauch bestimmten folgerichtig durchzuführen.

Nicht nur für Europa arbeiteten die chinesischen Töpfer; auch Persien und später die Türkei waren wichtige Absatzgebiete, für welche man sich dem Geschmacke der muselmännischen Käufer anzupassen bemühte. Oft gelang dies so gut, dass man geneigt gewesen ist, chinesische Exportwaaren für Persien als Erzeugnisse persischer Töpfer hinzunehmen. Ist auch der Einfluss der chinesischen Vorbilder auf die Perser ein tief-

greifender gewesen, so haben diese doch schwerlich jemals ächtes Porzellan erzeugt, sondern sich auf die Nachahmung in der ihnen eigenen Fayence-Technik beschränkt. Daraus, dass auch für die in China selbst ansässigen Muhammedaner gearbeitet wurde, erklären sich die nicht seltenen Porzellane mit arabischen Inschriften.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Wie dem Geschmack der islamitischen Länder, passten sich die chinesischen Töpfer auch dem Geschmack der hinterindischen Völker an, mit denen sie Handelsbeziehungen unterhielten. Die für Siam verfertigten Gefäße, Kummern und Schalen mit emaillirten Ornamenten, in denen die Farben der rothen Familie anklingen, heben sich als eine scharf umrissene Gruppe ab.

Im 19. Jahrhundert ist die chinesische Porzellan-Industrie unter fortdauerndem Einfluss der europäischen irreguleiteten Nachfrage mehr und mehr verwildert. Sie scheint aber neuerdings im Dienste der Fälscher-Industrie an der Nachahmung alter Seltenheiten wieder etwas zu erstarken.

Fayencen sind in China nie verfertigt worden, wohl aber ein feines Steinzeug von dunkel ziegelrother, sehr dichter und feiner Masse. Dieses Steinzeug ist es, dessen Nachahmung Böttger vor der Erfindung des ächten Porzellans gelang, und schon vor Böttger mehreren holländischen Töpfern (u. A. dem Ary de Milde), in England den Brüdern Elers geglückt war. In China hat man aus diesem Steinzeug Schalen und Kannen mit meisterhaft modellirten Blüthen- und Fruchtzweigen angefertigt, deren Entstehung von Einigen ohne Beweis in das 15. Jahrhundert versetzt wird. In späterer Zeit werden die freihändig gearbeiteten Zierathen an den mit ihrem portugiesischen Handelsnamen als *Boccaro* bezeichneten Gefäßen dieser Masse durch gepresste und aufgeklebte Verzierungen verdrängt.

Nur ganz ausnahmsweise kommen auf chinesischen Porzellanen Bezeichnungen mit Daten der Rechnung nach 60 jährigen Cyklen vor, welche annähernd mit dem Beginn der christlichen Zeitrechnung in Aufnahme kam, später aber auch für die ältere Zeit zu Grunde gelegt wurde, so dass jetzt der im Jahre 1864 begonnene 76. Cyklus gezählt wird. Häufig dagegen finden sich Porzellane, welche mit einem Nien-hao, d. h. dem aus zwei Wortzeichen gebildeten, bedeutsamen Namen bezeichnet sind, welchen jeder Kaiser beim Antritt seiner Regierung annimmt, jedoch nur bei Lebzeiten führt, da er nach seinem Tode mit einem anderen Namen, dem Miao-hao, in die Geschichtsbücher eingetragen und fortan genannt wird. Das Jahr der Regierung wird dem Nien-hao nicht hinzugefügt, meistens aber finden wir dem Nien-hao noch zwei Schriftzeichen vor- und zwei nachgesetzt, von denen jene beiden das Wort *Ta*, d. h. „Gross“ und den Namen der Dynastie des Kaisers, diese beiden die Worte *nien-tchi*, d. h. „gemacht zur Zeit“ bedeuten. Bisweilen werden dem Nien-hao nur die letzteren beiden Zeichen nachgesetzt, die Dynastie nicht genannt.

Porzellane mit Namen von Dynastien, welche älter als die von 1368—1644 herrschende Ming-Dynastie sind, kommen nicht vor oder sind als jüngere Fälschungen verdächtig. Das Gleiche gilt von den ersten Ming-Kaisern, erst mit dem Anfang des 15. Jahrhunderts sind Nien-hao's solcher mit Sicherheit nachweisbar, jedoch sind die meisten Nien-hao's von Kaisern des 15. und 16. Jahrhunderts gleichfalls als Fälschungen anzusehen. Vorzugsweise ist das Nien-hao des von 1426—1436 regierenden

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Kaisers Siouen-teh in späterer Zeit bis auf unsere Tage auf neuen Porzellanen sowohl in China wie in Japan deswegen angebracht worden, weil das zu Lebzeiten jenes Kaisers erzeugte Porzellan für das beste der Ming-Dynastie galt. Gleicher Auszeichnung bei den Nachahmern und Fälschern erfreut sich auch das Nien-hao der Kaiser Tching-hoa (1465—1488) und Wan-leih (1573—1620). Die Nien-hao der Thsing-Dynastie, welche im Jahre 1644 zur Herrschaft gelangte, kommen häufiger auf Porzellanen vor, spärlich dasjenige des Kaisers Khang-hi (d. h. friedliche Freude), welcher von 1662—1723 regierte, nicht selten dasjenige seines Nachfolgers Yung-tching (1723—1736), ausserordentlich häufig das Nien-hao des Kaisers Kien-long („Hülfe des Himmels“), eines der bedeutendsten Herrscher des „Reiches der Mitte“, welcher im Jahre 1796 abdankte, nachdem er 60 Jahre — die volle Dauer eines Cyklus — regiert hatte. Ebenso häufig auch die Nien-hao seiner Nachfolger, — freilich zumeist wenig erfreuliche Bezeichnungen, da nach Kien-long die Porzellan-Fabrikation Chinas rasch von der unter ihm erreichten Höhe herabsank.

Im Allgemeinen beweisen alle älteren Nien-hao's auf den Porzellanen mit Sicherheit nur, dass letztere nicht älter sind als das Nien-hao angiebt. Um ihre Entstehungszeit zu bestimmen, bedarf es noch weiterer, aus ihrer Technik und dem Stil ihrer Verzierungen zu entnehmenden Beweise. Als eine allgemeine Regel kann gelten, dass sämtliche in der alten rechteckigen Siegelschrift der Siao-tchouan-Charaktere geschriebenen Nien-hao's der Ming-Dynastie und der Thsing-Herrscher vor Yung-tching (1723) als gefälschte Bezeichnungen anzusehen sind, da erst unter Yung-tching's Regierung für die Nien-hao's der Brauch jener alterthümlichen, nur für Gelehrte lesbaren Schriftzeichen aufkam, nachdem unter dem Kaiser Khang-hi die Bezeichnung zerbrechlicher Gefässe mit dem geheiligten Namen des Herrschers verboten gewesen war, damit dieser Name nicht durch Zertrümmerung des Gegenstandes entweiht werden könne. Die alte, schwer lesbare Form kam zuerst als ein dem Verbote nicht ganz zuwiderlaufender Brauch in Aufnahme.

Von geringerer Bedeutung für die Geschichte des chinesischen Porzellans sind die Bezeichnungen bestimmter, „Tang“ genannter Werkstätten, über welche es an Nachrichten fehlt. Andere Marken stellen sich als Vergleiche der Porzellengefässe mit Edelsteinen, mit Jade, als Empfehlungen oder Lobpreisungen heraus. Häufig kommen auch bildliche Marken vor, so der Hase, die Fledermaus, der Reiher, mit den Köpfen zusammengebundene Fischpaare, eine Meerschnecke, die Blüthe oder die Frucht des Lotos, der Bambuszweig, der Glückspilz „Ling-tchy“, ein Klingstein, ein Räuchergefäss, eine Pilgerflasche, eine geweihte Perle, ein Köcher, das Hakenkreuz „Swastika“, das buddhistische Knotengeflecht u. A. m. Ist die sinnbildliche Bedeutung dieser und anderer Darstellungen auch bekannt, so wissen wir doch nicht, in wie weit sie als mehr denn glückliche Abzeichen zu deuten und als Marken bestimmter Fabrikationsstätten anzusprechen sind.

Eine der Entwicklungsgeschichte des chinesischen Porzellans Rechnung tragende Aufstellung der Sammlung müsste zunächst unterscheiden zwischen den für das eigene Land gearbeiteten Waaren und den Exportwaaren für den europäischen, persischen, türkischen, siamesischen Markt und innerhalb dieser Gruppen die Zeitfolge der Herstellung beobachten. Sowohl die ungenügende Vertretung des alten chinesischen Porzellans in unserer Sammlung,

wie die Schwierigkeit, die oft im Widerspruch mit der Datirung der Stücke stehende wirkliche Zeit ihrer Entstehung zu bestimmen, haben dazu geführt, von jener Ordnung vorläufig Abstand zu nehmen und die chinesischen Porzellane im Wesentlichen nach technischen und decorativen Merkmalen in Gruppen zusammenzufassen, wie solche auch annähernd der Ordnung grösserer Sammlungen, wie derjenigen von Mr. Franks im British Museum zu Grunde liegen.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

### Weisses chinesisches Porzellan (Blanc de Chine.)

Dreifüssige Schale, die hohen Füsse entwachsen Löwenrachen, als Griffe Elephantenrüssel. Stempel: „Tching-hoa nien-tchi“ d. i. gemacht zur Zeit des Kaisers Tching-hoa“, 1465—88, jedoch neuere Arbeit. Mit Untersatz und Deckel aus geschnitztem schwarzen Holz.

Flaches Gefäss, als Griffe Löwenköpfe; in Persien in Gebrauch gewesen und dort verziert mit einem mit dem Diamanten gravirten Tiger und einer arabischen Inschrift.

### Chinesisches Porzellan mit farbigen Glasuren.

Grosse Schüssel von altem Seladon-Porzellan; schwere, an unbedeckten Stellen der Unterseite gelbrothe Masse; verziert im Spiegel mit einem Grundmuster und auf dem Rand mit lockeren Blütenranken, welche in den noch weichen Thon geritzt sind und in deren Vertiefungen die graugrüne Glasur schattirend zusammengelaufen ist.

Grosse Kuppe, von gleicher Masse und Arbeit wie die Schüssel, innen und aussen verziert mit grossblüthigen Ranken. In Persien im Gebrauch gewesen.

Dreifüssiges Opfergefäss, mit dicker gelbbrauner Glasur, welche die weisse Masse völlig verhüllt, stellenweise in Schwarz übergeht und mit olivgrünen Fleckchen übersät ist, wodurch das Gefäss alter, patinirter Bronze ähnlich wird. Nienhao des Kaisers Yung-tching von der Tai-thsing-Dynastie 1723—36. (Gesch. von Herrn Dr. Heinr. Föhring.)

Flache Schale, dunkelblau glasirt. Nienhao des Kaisers Yung-tching 1723—36.

Kümmchen, aussen grauroth glasirt. Nienhao des Kaisers Yung-tching, 1723—36.

Flache Schale, die Innenfläche und der Rand aussen mit grüner, leicht irisirender Glasur, welche die in den noch weichen Thon geritzten Ornamente dunkel hervorhebt. Diese stellen die zwischen lockeren Ranken angebrachten acht taoistischen Embleme dar, hier die Schnecke das Rad, den Knoten, das Fischpaar, die bedeckte Vase, eine Blume, ein Musikinstrument und den Staatssonnenschirm. Nienhao des Kaisers Kien-long 1736—96. (Gesch. des Herrn N. D. Wichmann.)

Flache Schale, dottergelb glasirt. Nienhao des Kaisers Kien-long 1736—96.

Vase in Kürbisflaschenform und grosse Flasche mit dickglasiger Glasur, die erstere rothleberfarben, die zweite blutroth mit bläulichen Adern am Rande neuere Nachahmungen der alten leberfarbenen und ochenblutrothen Glasuren.

Flache Schale mit drei Füsschen und Knöpfchen am Rande, mit hellgrauer Glasur, welche von purpurnen, innen zu Flächen zusammenlaufenden Adern durchzogen ist. Mit Holzfuß.

Weitmündiger, flacher Topf, mit bläulicher, von weissgrauen und purpurnen Adern durchzogener, dickgeflossener Glasur.

### Chinesische Porzellane mit Blaumalerei unter der Glasur.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Hier und in den folgenden Gruppen geordnet in der Reihenfolge der Nienhao's, ohne dass hiermit die Zeitfolge derselben als für die Stücke des 15. und 16. Jahrhunderts zutreffend anerkannt werden soll.

Nienhao des Kaisers Tching-hoa von der Ta-Ming-Dynastie 1465—88.

Kumme, bemalt aussen mit schlanken Frauen (die „langen Lisen“ des holländischen Handels) und Kindern und unter dem Rande mit acht Emblemen der acht taoistischen Unsterblichen.

Breitrandiger Teller, im Spiegel Interieur mit einem vornehmen Herrn im Gespräch mit einem, einen Besen haltenden Diener; der Rand mit quadrillirtem Grundmuster und Reservien mit Pflirsichen. Sicher neuere Arbeit, wie schon aus der Tellerform ersichtlich.

Nienhao des Kaisers Yung-Tching von der Tai-thsing-Dynastie 1723—36.

Kumme mit hohem Fuss; in vergoldetem Grund lebhaft blaue Lotosranken, über deren acht grossen Blüten taoistische Embleme schweben. Diese Embleme sind hier: 1. eine Meerschnecke, vielleicht in Erinnerung an das buddhistische Muschelhorn; 2. ein Staats-Schirm, im Hinblick auf den Wan-min-san genannten „Schirm der zehntausend Menschen“; 3. ein Musik-Instrument; 4. eine Blume; 5. eine Vase mit Deckel; 6. zwei mit Bändern verknüpfte Fische, Sinnbild für eheliches Glück (Fu, Name eines Süßwasserfisches, welcher paarweise leben soll, und Fu, Bezeichnung für Reichthümer, werden gleich ausgesprochen, aber anders geschrieben); 7. ein eckiger Knoten, wahrscheinlich entwickelt aus dem alten buddhistischen Symbol des Hakenkreuzes, Swastika; 8. ein flammendes Rad (an dessen Stelle in anderen Folgen dieser Embleme eine Glocke).

Nienhao des Kaisers Kien-long von der Tai-thsing-Dynastie 1736—96.

Flache Schale mit Blaumalerei, innen und auf dem Rande aussen in einem Grunde von wolkigem Hellblau fünfklauiige Drachen und weiss ausgesparte Wölkchen.

Kumme mit Blaumalerei, aussen zwischen stilisirten Lotosranken vier Schriftzeichen in Sigelschrift, welche zu lesen sind „Wan show woo keang“ d. h. „ein unbegrenzt langes Leben“. Unter dem Rande über acht Blumen die Embleme der acht Genien der Tao-Lehre. Dieselben wiederholen sich innen im Kranze um das Sigelzeichen für „Schow“ d. h. „langes Leben“.

Tasse, bemalt in feiner Blaumalerei mit den acht unsterblichen „Rishi“ der Tao-Lehre, jeder mit dem ihm eigenen Emblem; im Innern drei Philosophen im Gespräch.

Tasse, bemalt in dunklem Blau mit den mit Blütenzweigen verknüpften Emblemen der acht Rishi der Tao-Lehre: der Fächer des Chung-li K'üan, die Pilgerflasche des Chung Ko Laou, das Schwert des Lu Yen, die Kastagnetten des Tsao Kwoh-K'iu, die Flöte des Hang Siang Tsz', der Blumenkorb des Lan Ts'ai-ho, endlich ein Pflirsich und eine Schriftrolle, welche letztere beiden Embleme hier an Stelle des Emblems des Bettlers Rishi T'ieh Kwai und der Lotosblüthe des weiblichen Rishi Ho Sien-Ku erscheinen. Die Auswahl der acht grossen Rishi aus den Heiligen der chinesischen Tao-Lehre wechselt bisweilen.

Zwei Schälchen mit Chrysanthemumzweigen, deren Blumenblätter ausgeschnitten und mit durchscheinender Glasurmasse gefüllt sind.

Nienhao des Kaisers Kia-King von der Tai-thsing Dynastie 1796—1821.

Schale nebst Deckel, abgetheilt in ein mittleres und fünf Randfächer, mit Blaumalerei: aussen grosse stilisirte Blumenranken, innen Fledermäuse und im Mittelfach drei Pflirsiche. (Gesch. des Herrn Joh. Paul jr.)

Nienhao des Kaisers Tao-Kouang von der Tai-thsing-Dynastie  
1821—1851.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Flache Schale, unvollendet, mit in blauem Grunde weiss ausgesparten Drachen, welche ihre Zeichnung erst durch auf die gebrannte Glasur gemaltes Eisenroth erhalten sollten.

Gefässe ohne Nienhao, zumeist Arbeiten des 17.—18. Jahrhunderts.

Vase mit hohem, weitmündigem Hals, in hellblauem wolkigem Grund weiss ausgesparte auf- und abwärtswachsende blühende und von Vögeln belebte Prunuszweige. („Hawthorn-pattern“ des Handels.)

Weitmündiger Topf, in hellblauem, wolkigem, mit Andeutungen eckiger Kracklinien durchzogenem Grunde weiss ausgesparte Prunuszweige in Blüthe; in drei geschweiften Bildfeldern Stillleben von Geräthen vornehmen Gelehrtenlebens. (S. Abb. S. 513.)

Ein Paar Töpfe, mit kurzem, engem Hals und (fehlendem) Deckel; hellblauer wolkiger Grund mit eckigen Kracklinien, besäet mit weiss ausgesparten Prunusblüthen; in rechteckigen Reserven Stillleben von Geräthen vornehmen Lebens und taoistischen Emblemen; in kleineren blatt- oder pfirsichförmigen Reserven wachsende Stauden.

Langhalsige Flasche mit einem Stillleben vornehmer Gefässe und Geräte und insectenumflogener Chrysanthemumstaude in heller wolkiger Blaumalerei. (Gesch. d. Herrn Joh. Paul jr.)

Weitmündiger Topf, mit ausgeschnittenem, mittelst durchscheinender Glasurmasse wieder gefülltem Sternmuster; dazwischen in Blaumalerei, zu je zweien verbunden, die Embleme der acht Rishi in Wolken. (Gesch. v. Herrn Dr. Heinr. Traun.)

Grosse Flasche, auf gekracktem, bräunlichem Grunde leicht erhabene Blumenranken mit blauer Zeichnung und vier weisse kleine Runde mit den Blüthen der Jahreszeiten: Prunus, Päonie, Lotos, Chrysanthemum in Blaumalerei.

Tässchen, mit Blaumalerei, doppelwandig, die äussere Wand durchbrochen mit Chrysanthemum-Rosetten in netzförmigem Grundmuster.

Schüssel, kleisterblaue Glasur, der Rand mit in den noch weichen Thon geschnittenen Ranken, im Spiegel Bambus, von Reben umrankt, auf denen Eichhörnchen klettern. Teller desselben Musters in vereinfachter Ausführung.

Flache Schale, mit in den noch weichen Thon geritzten und blau ausgefüllten Blumenzeichnungen.

Flache Schale, mit in den noch weichen Thon geschnittenen Ornamenten, welche durch die übergeschmolzene Glasur zart bläulich schattirt sind.

Vase, Schüsseln, Teller, Schalen, mit stilisirten Blumen, mit wachsenden Stauden, mit kämpfenden Hähnen, mit Figuren, zumeist für den europäischen Markt angefertigt.

Schlanker Krug mit Figuren in Landschaft, für Europa angefertigt im 17. Jahrhundert, in Europa mit silbernem Deckel beschlagen; auf diesem ein Wappen mit Hirsch und den Buchstaben F. C. V. H. H.

**Chinesische Porzellane mit Blaumalerei für den persischen Markt.**

Schlanke Kanne von persischer Form (Nachbildung eines metallenen Gefässes), bemalt in schwärzlichem Blau mit Brunnenbecken, in welches aus Thierkopfmündungen einer Mittelsäule Wasser sprudelt, um sich durch Köpfe am Rande des Beckens auf den Erdboden zu ergiessen; unter dem Becken ein chinesischer Löwe. Nienhao des Kaisers Kia-tsing von der Ta-ming-Dynastie 1522—1567. (Gesch. d. Herrn Joh. Paul jr.)

Gefäss für eine Wasserpfeife, bemalt in persischem Geschmack mit grossblühenden Stauden von kurzem Wuchs. — Speinapf mit weiter Trichtermündung, bemalt mit Blumen.



### Chinesische Tabaksfläschchen von Porzellan mit blauen und rothen Malereien unter der Glasur.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechste der  
Südseite.)

Fläschchen der folgenden Art dienen in China zur Bewahrung eines Schnupf-Pulvers, welches mit einem im knopfförmigen Deckel befestigten beinernen Löffelchen geschöpft und, um aufgeschnupft zu werden, auf die Handfläche geschüttet wird.

Fläschchen mit Blaumalerei: Gelehrte im Garten spazierend. Nienhao des Kaisers Siouen-teh von der Ta-Ming Dynastie, 1426—86.

Fläschchen mit braunrothen stilisirten Blumenranken. Nienhao des Kaisers Tching-hoa von der Ta-Ming Dynastie, 1465—1488.

Fläschchen mit einem Zug vornehmer Reiter, welcher am Thore eines Tempels von einem Manne in demüthiger Haltung erwartet wird, in Blau und blassem Grauroth. Nienhao des Kaisers Chun-tchi von der Ta-Ming Dynastie, 1644.

Fläschchen mit der Berufung des fischenden Philosophen durch Abgesandte des Kaisers in Blaumalerei. Nienhao des Kaisers Khang-hi von der Tai-thsing Dynastie. 1662—1723.



Tabaksfläschchen von Porzellan mit kupferrother Unterglasur-Malerei und blauen Einzelheiten. China. 16. — 17. Jahrhundert. Höhe 9 cm.

Fläschchen, fein bemalt mit einem Kameelreiter, welchem ein an den Sattel des ersten Thieres gebundenes, von einem Fussgänger begleitetes Reitkameel folgt, in lebhaftem Unterglasurroth, Einzelheiten (Gesichtszüge, Halfter, Gepäck) blau. An Stelle der Marke ein Löwe. (S. d. Abb.)

Fläschchen mit feiner Blaumalerei: Ein Knabe (der spätere Philosoph Mencius) beweist seine Geistesgegenwart, indem er seinen in einen thönernen Wasserbehälter gefallenen Gespielen durch Zertrümmern des Gefässes rettet. An Stelle der Marke ein Pfirsich.

Fläschchen in Gestalt eines Bambusstammes, mit Kiefer, Bambus, Prunus in Blaumalerei.

Fläschchen, bemalt in Blau und Grauroth mit einer Felsparthie mit einer Herde Affen, von welcher etliche ein Wespennest aufstöbern.

Fläschchen mit den acht Rishi (Heilige der Tao-Lehre) in hellem Blau auf graurothem Wellen-Grund. An Stelle der Marke ein Drache.

Fläschchen mit Meerungeheuern in blasser Blaumalerei auf rothem Wellen-Grund.

Fläschchen mit fünfklauigem Drachen in röthlichem Grau.

Fläschchen mit dem fabelhaften Kylin in stellenweis graubraunem Roth.

Fläschchen mit doppelter Wandung, die äussere durchbrochen, mit einem Drachen und einem Fohovogel in Wolken; ultramarin blau emaillirt.

Fläschchen, umgeben von einem Relief von Wolken mit den Emblemen der acht Rishi; hellblau emaillirt.

Fläschchen, bemalt in Schmelzfarben mit blühendem Prunus, belebt von zahlreichen schwarzen, weissbrüstigen Vögelchen; 18. Jahrhundert.

### Chinesische Porzellane mit Blau-malerei unter der Glasur, trockenem Eisenroth und Vergoldung.

Schüsseln, Teller u. dgl., bemalt für den europäischen Markt, meist mit blühenden Stauden, von der ohne triftigen Grund durch Jacquemart als „famille chrysanthémo-péonienne“ bezeichneten Gruppe. Einer der Teller, in der Mitte mit Wappen und symmetrischer Chiffre, zeigt auf dem Rand in schon missverständlicher Ausführung das Muster der Stege im blumenbewachsenen Teich, aus dessen Nachahmung die Delfter Fayenciers das Muster „au tonnerre“ abgeleitet haben. Eine Schale mit vorwiegendem Eisenroth zeigt im Spiegel eine von einer Dienerin mit Sonnenschirm begleitete Dame im Gespräch mit vier Vögeln, welche einzeln in Reservens des Randes wiederkehren. Eine andere Schale, fast nur in Eisenroth und Gold, zeigt ein vornehmes Paar in einem von Pferden gezogenen zweirädrigen Wagen, dem ein Diener mit Sonnenschirm folgt. Beide Darstellungen waren beliebte, unzählige Male wiederholte Exportmuster der Chinesen.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

### Chinesische Porzellane mit vorwiegend durchscheinender Schmelzmalerei und trockenem Eisenroth.

Schüssel mit einer Scene der Seidenzucht: in der Mitte ein von Maulbeerbäumen beschatteter Brunnen, rechts Männer beim Abwiegen der Cocons mit einer Schnellwage, links jenseits der Gartenmauer ein Bauer eine Knüppelbrücke überschreitend. Die Hauptumrisse der Zeichnung sind in den noch weichen Thon geritzt, feinere Einzelheiten schwarz oder (bei den nackten Theilen der Figuren) eisenroth gezeichnet, sodann durchsichtige Schmelze — dreierlei Grün, Blau, blasses Gelb und blasses Manganviolett aufgetragen, welche die Zeichnung durchscheinen lassen. Haare schwarz emaillirt. Die chinesischen Verse beziehen sich auf die Seidenzucht und besagen etwa „Morgen wird man die Cocons abhaspeln; die Räder der Haspeln werden mit feinen weissen Fäden umwickelt sein.“ Marke: die zusammengebundenen Fische. 17. Jahrhundert. (Aus einem Legat des Herrn John R. Warburg.) (S. Abb. S. 515.)

Bauchiger Topf, bemalt in eisenroth-geschupptem Grunde mit auf Felsen blühenden, von Vögeln belebten Camellienbüschen in Blau unter der Glasur, Schmelzgrün und trockenem Eisenroth. 17. Jahrhundert.

Kumme, bemalt in vorwiegendem Blau unter der Glasur, wenigem Schmelzgrün, trockenem Eisenroth und Gold mit wachsenden Stauden, zwischen welchen in eisenrothen Einfassungen ciselirte, mit seladongrauer Glasur überschmolzene Rundfelder angebracht sind. Marke des glückbringenden Pilzes. 17.—18. Jahrhundert.

Bauchiger Topf, bemalt in durch Streifen abgetheilten Feldern mit Stillleben von Gefässen und Geräthen und mit Frauen neben in Töpfen blühenden Prunus, in lebhaftem Grün, blassem Blau, Gelb und Violett und trockenem Eisenroth. 17.—18. Jahrhundert.

Ein Paar Stangenvasen, der Grund lapislazuliblau getupft, in geschweiften oder fächerförmigen Reservens Landschaften, Vögel auf blühenden Büschen und Stillleben von Gefässen und Geräthen in vorwiegend grüner, weniger graublauer, blassgelber und blassvioletter Schmelzfarbe und trockenem Eisenroth. 17.—18. Jahrhundert.

Krüge mit Deckeln, für den europäischen Markt, von schwerer Masse, bemalt mit von Vögeln belebten Blütenstauden.

Teller mit reicher Bemalung in grauem Blau unter der Glasur, vielem trockenem Eisenroth, grüner, schwarzer, blassblauer, blassgelber Schmelzfarbe und Vergoldung. Im Spiegel ein Korb mit grosser Blumenaufzierung, in drei Reservens des Randes Stauden und Vögel. Ein viel ausgeführtes, auch unter dem alten Bestand

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

der Dresdener Sammlung vorkommendes Exportmuster, von welchem die Sammlung auch eine Fayence-Nachahmung mit türkischer Inschrift, wahrscheinlich Warschauer Arbeit, besitzt.



Schale von Porzellan, bemalt mit Blütenstauden in grüner und rother Schmelzmalerei. China, Anfang des 18. Jahrhunderts. Dohm. 31 cm.

### Chinesische Porzellane mit Malereien in vorwiegend opaken Schmelzfarben.

Flache Schale, bemalt mit wachsenden Päonien, Chrysanthemum und Rosen. Die Zeichnung ist für die Zweige und Blätter schwarz, für die Blumen eisenroth trocken aufgetragen und mit Schmelzfarben gedeckt. Das gelbliche Grün für die Oberseiten und das bläuliche Grün für die Unterseiten der Blätter lassen die schwarze Zeichnung durchscheinen. Das in Weiss, zum Theil mit grünlichem Anhauch abgetönte Rosenroth und das grünliche Gelb der Blumen sind in opaken dickaufliegenden Schmelzen ausgeführt. Auf der Unterseite eingeschliffen die No. 176 des alten Inventars der königlichen Gefässsammlung in Dresden und ein  $\boxplus$ , welches bedeuten soll, dass diese Schale chinesischen Ursprungs. Anfang des 18. Jahrhunderts. (S. d. Abb.)

Grosse Kanne (Durchm. 39 cm.), aussen mit prachtvoll karminrother Glasur, in welcher weisse Bildfelder in Gestalt abgewickelter Rollbilder ausgespart sind, die mit wachsenden Stauden in vorwiegend rother, weisser, grüner, weniger gelber und blauer Schmelzfarbe mit trockener Zeichnung bemalt sind. Eben solche Prunus- und Päonienzweige im Inneren. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Gesch. d. Herrn J. F. W. Böttger.)

Nur wenige Gefässe tragen ein Nienhao; daajenige des Kaisers Yung-tching von der Tai-Tsing-Dynastie (1723—86) ein Kümchen, dessen Aussenfläche einer geöffneten Lotosblüte gleich in zartem Gelbgrün und mit grünlichem Weiss abgetöntem Rosenroth bemalt ist.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Das Nienhao des Kaisers Kien-long (1736—96) findet sich auf mehreren Stücken u. A. einer grossen Vase, welche mit blau und rosa emallirten Friesen grossblühender Ranken und von Fledermäusen belebter Wolken verziert ist. Kleine Kümchen mit gelben oder violetten, gravirten Glasuren und Landschaften in runden Reserviren sind wahrscheinlich jüngeren Datums als ihr Nienhao Kien-long andeutet.

Zahlreiche Teller, Schüsseln und Schalen, welche im 18. Jahrhundert in gleicher Technik und in denselben dickaufliegenden Schmelzfarben mit mehr oder minder vorherrschendem Rosenroth bemalt sind, wie die beiden zuersterwähnten Hauptstücke dieser von Jacquemart „famille rose“ benannten Gruppe. Zumeist sind diese Porzellane für den europäischen Markt angefertigt. Durch die Darstellungen beachtenswerth sind: Teller, in der Mitte bemalt mit unter blühendem Lotos schwimmendem Entenpaar (Sinnbild ehelichen Glückes, als solches schon im Schiking des Konfucius angedeutet) und auf dem Rande mit den acht Pa-Sien oder Unsterblichen der Taoisten. Hier sind über Wellen dargestellt: Lan T'sai-ho mit dem Blumenkorb, Ho Sien-Ku mit der Lotosblume, Leu Tung-pin mit dem Schwert, Tsao Kwo-Kin in höfischer Tracht mit einer Schriftrolle anstatt der sonst üblichen Castagnetten, Chung Ko-Laou mit dem aus einem Bambusrohr angefertigten Musik-Instrument Yu-Ku und den zwei Stäben um es zu spielen, Hang Siang Tsz' mit dem Pfirsichzweig an Stelle der sonst ihm gegebenen Flöte, Le T'ieh Kwai mit seiner Pilgerflasche, endlich Chung-li K'üan mit dem Fächer und einem Fische. — Teller, mit der Darstellung von im Garten lustwandelnden Frauen, welche dem Saitenspiel eines jungen Mannes lauschen, den man durch ein grosses Rundfenster im Innern eines Gartenpavillons erblickt. — Die Mehrzahl der Malereien besteht jedoch in beziehungslosen Blumen (Päonien, Lotos, Prunus) wachsenden, abgeschnittenen, liegenden oder in Vasen und Körben aufgezierten. Bisweilen sind auch Vögel dargestellt: Brautenten, Pfauen, Päonien. Derartige Teller sind in den europäischen Werkstätten des achtzehnten Jahrhunderts viel nachgeahmt worden. Die Sammlung besitzt chinesische Originale, deren Nachbildungen sich unter den Fayencen von Kiel und den Porzellanen von Frankenthal befinden.

Auch nach aus Europa eingesandten Zeichnungen decorirten die Chinesen ganze Service zumeist mit Wappen- und Streublümchen im Geschmack der europäischen Porzellane. Ein solcher Teller mit dem grossen preussischen Wappen; ein Tässchen v. J. 1752 mit symmetrisch verschlungener Namens-Chiffre.

Den schlechten Geschmack des sog. Mandarin-Porzellans, welches ebenfalls mit opaken Schmelzen decorirt ist, vertritt eine sechskantige Vase, bemalt mit vornehmen Chinesen, welche die Sporen von Kampfhähnen prüfen; an den Schmalseiten und am Hals sind kleine Landschaften, Stauden und Vögel in geschweiften Feldern auf mit Goldranken übersponnenem Grund in Eisenroth und Grau gemalt.

Auch für den persischen Markt arbeiteten die Chinesen noch im achtzehnten Jahrhundert und wussten sich dem damals dort herrschenden Geschmack anzuschliessen. Beispiele: u. A. Gefässe mit emallirten Blümchen, belebt von Vögeln und auf Enten stossenden Jagdfalken.

Die für den siamesischen Markt angefertigten Porzellane sind in einer besonderen Abtheilung vereinigt. Die Mehrzahl derselben verdankt das Museum Herrn Hermann Stannius, welcher in seiner früheren Stellung als Kaiserlich Deutscher Consul zu Bangkok in Siam diese Porzellane gesammelt hat. Die tiefen Kummern mit

Im ältesten  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

napfförmigen Deckeln dienten zur Aufnahme gekochten Reises und anderer Speisen und zwar die älteren, durch die buddhistischen Figuren ausgezeichneten, nur der Priesterschaft. Die Bemalung mit dickaufliegenden, den schmutzig weissen Porzellan-Scherben völlig verhüllenden Emailfarben und die eigenthümlichen, gelb und weissen buddhistischen Halbfiguren in eisenrothen Feldern, wechselnd mit vogelköpfigen Gestalten oder Vierfüssern mit Menschenleibern auf schwarzgrün emallirtem, von weissrothen Flammen durchzüngeltem Grunde, dazu eine gewisse Derbheit in der Mache geben diesen Porzellanen etwas so Eigenartiges, dass sie bis in die neueste Zeit als Erzeugnisse Siams angesehen werden konnten. Auch diejenigen Gefässe, in deren Emailirung ein lebhaftes Grün mit Eisenroth, Weiss und Gelb die Hauptfarben sind, machen einen von dem chinesischen Porzellan abweichenden Eindruck. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir in ihnen jedoch nur Belege für die Findigkeit zu sehen, mit welcher die Chinesen sich dem Geschmacke ihrer siamesischen Kunden anzupassen wussten. Das Alter der älteren unserer siamesischen Porzellane reicht, wie wir aus gewissen, ihnen mit datirten chinesischen Stücken gemeinsamen technischen Merkmalen, u. A. den Anklängen an das Porzellan der rosenrothen Familie, entnehmen dürfen, etwa in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück; seit etwa 50 Jahren sollen derartige Stücke nicht mehr aus China in Siam eingeführt sein. Was in neuester Zeit dort für den siamesischen Markt gearbeitet wird, ist völlig anderer Art, weicht aber, wie ein von Herrn Consul Stannius gleichfalls geschenkter Satz von Kummen mit Napfdeckeln zeigt, immer noch sehr auffällig von den in China für das eigene Land oder für Europa decorirten Porzellanen ab. Diese Kummen erinnern mit ihrem regelmässig vertheilten Pflanzenwerk mit gelben Zweigen, grünen Blättern und blauen Blumen auf mattgoldnem Grunde an die Muster indischer Gewebe.

#### Rothes chinesisches Steinzeug.

Schale zum Spenden des Opferweines, von feinem rothem Steinzeug, in Gestalt einer halben Pfirsich (Sinnbild langen Lebens), welche von einem freimodellirten, mit jungen Früchten, Knospen und Blättern bewachsenen Pfirsichzweige umfasst wird. Alte Arbeit; ein Seitenstück zu dieser Schale abgebildet in Paléologue's l'Art chinois als Arbeit aus der Zeit des Kaisers Siouen-teh, 1426—65. (Gesch. des Herrn Alfred Beit.)

Theetopf, mit doppelter Wandung; die äussere durchbrochen in Gestalt eines Gezweiges von blühendem Prunus, welches sich aus dem astförmigen Griff entwickelt; auch die Dille astförmig. Auf dem Deckel ein Löwe.



Schale aus rothem Steinzeug in Gestalt einer halben, von einem Zweige umfassten Pfirsich. Alte Arbeit.  $\frac{3}{4}$  nat. Grösse.



Theekümmchen von Raku-Waare, leuchtend gelbroth mit weiss eingelegten Kieferzweigen. Japan. Anfang des 19. Jahrhdts.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

### Japanische Töpferarbeiten.

Obwohl während des Mittelalters ein lebhafter Handelsverkehr zwischen Japan und China bestanden hat, haben Marco Polo und andere Reisende, welche bis in das chinesische Reich vorgedrungen waren, keine andere Kunde von dem Inselreiche nach Europa gebracht, als sagenhafte Berichte über seinen Goldreichthum. Erst nachdem Vasco de Gama portugiesische Schiffe um die Südspitze Afrikas nach Indien geführt und seinem Landsmann Magalhães die erste Weltumsegelung geglückt war, gab i. J. 1542 der Schiffbruch des Mendez Pinto am südlichen Gestade Japans den Anstoss zu einem gewinnreichen Handel der Portugiesen zwischen Goa, Malacca, Macao und Nagasaki. Nach der Vereinigung Portugals mit Spanien i. J. 1580 ging der Handel des ersteren mit Japan zurück, während sich der Verkehr des letzteren von Manila aus reger gestaltete. Um diese Zeit traten aber die protestantischen Niederländer, welche eben ihre bürgerliche und religiöse Freiheit gegen das katholische Spanien erkämpft hatten, in den Wettbewerb um die Reichthümer Ostasiens ein. Der ersten holländischen Weltumsegelung folgte 1602 die Gründung der Niederländisch-Ostindischen Handelsgesellschaft, welche von Batavia aus alsbald mit Japan in Verkehr trat, nach wenigen Jahrzehnten den gesammten Handel dieses Landes an sich riss und die Spanier und Portugiesen, sowie die englisch-ostindische Handelsgesellschaft, welche gleichfalls Schiffe nach Japan entsandt hatten, völlig von dort verdrängte. Inzwischen hatte sich jedoch in Japan ein völliger Umschwung in dem Verhalten der Regierung gegenüber den Fremden und dem von diesen verkündeten Christenthum vollzogen. Mehr und mehr erschwerten die Shogune den Handelsverkehr, und als der Shogun Jyemitsu i. J. 1623 zur Regierung gelangte, wurden die einheimischen Christen, nicht ohne Mitwirkung der Holländer, ausgerottet, die Fremden des Landes verwiesen und, abgesehen von dem Verkehr mit China, nur die Holländer noch unter erschwerenden, ja demüthigenden Bedingungen zugelassen. Von ihrer Factorei auf Hirado mussten sie ablassen und sich auf ein künstliches Inselchen, Deshima bei Nagasaki, beschränken. So erniedrigend auch die Verhältnisse waren, unter denen man ihnen dort den Aufenthalt und den Verkehr mit dem

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Land gestattete, unterwarfen sie sich denselben „aus Liebe des Gewinnes und des kostbaren Markes der japanischen Gebirge“, wie Kämpfer schreibt. Edelmetalle, Kupfer und Kampfer waren anfänglich und die letzteren Waaren noch bis Ende des 18. Jahrhunderts Hauptartikel der Ausfuhr. Daneben waren Lackwaaren und Porzellan von minderer Bedeutung.

Einzelne Ergebnisse der japanischen Töpferkunst mögen schon von den Portugiesen nach Europa gebracht sein. Diese sind jedoch verschollen und erst als die Holländer allein herrschten, japanischen Berichten nach i. J. 1645, begann die Ausfuhr jener vielfarbig bemalten und vergoldeten Porzellangefässe, welche Jahrhunderte hindurch als Kostbarkeiten in Europa galten, in den Wohnhäusern reicher Handelsherren auf Schränken und Kaminen prangten und in den Porzellankammern fürstlicher Schlösser museumsartig decorativ angehäuft wurden, dort wie hier im Wettbewerb mit den Porzellanen Chinas.

Während in China die Kunst des Porzellans schon Jahrhunderte zuvor gepflegt worden war, reichen ihre Anfänge in Japan nicht hinter das 16. Jahrhundert zurück. Damals erlernte der Japaner Gorodayiu Shonsui die Herstellung des Porzellans in China, von wo den Japanern seit jeher Künste und Wissenschaften übermacht waren. Er richtete nach seiner Heimkehr in der an den erforderlichen Rohstoffen ergiebigen Provinz Hizen auf dem nordwestlichen Vorsprung der Insel Kiushiu Brennöfen ein. Während des 16. Jahrhunderts scheint jedoch der Betrieb nur von geringer Bedeutung gewesen zu sein, sich auch auf Blaumalerei beschränkt zu haben. Einen neuen Anstoss gab der Koreaner Ri-sanpei, welchen ein unter dem Befehl des Fürsten von Nabeshima stehender Feldherr im Jahre 1592 von einem Kriegszug aus Korea mitbrachte. Ri-sanpei liess sich in dem Städtchen Arita nieder, das noch heute ein Mittelpunkt der japanischen Porzellan-Industrie. Bald nachher lernte ein Mann Namens Higashishima Tokuzayemon aus der in derselben Provinz belegenen Stadt Imari von einem Chinesen in Nagasaki das Verfahren, mit glasigen Farben auf die Glasur zu malen. Nunmehr erst entwickelte sich die Industrie an mehreren Orten der Provinz Hizen zu hoher Blüthe. Bei der Beurtheilung ihrer Erzeugnisse muss man aber, wie bei jeglichen Arbeiten des japanischen Kunstgewerbes, scharf unterscheiden zwischen denjenigen, welche japanische Künstler auf Grund ihres nationalen, bald volksthümlichen, bald ästhetisch verfeinerten Kunstgeschmackes zum Gebrauch ihrer Landsleute schufen, und denjenigen, mit welchen sie dem zweifelhaften Geschmack ihrer europäischen Abnehmer huldigten, oft gar den Weisungen und Zeichnungen holländischer Handelsagenten gehorchten. Der edle Stoff, dessen Herstellung in Europa lange nicht gelingen wollte, und die prunkend decorative Erscheinung der vorwiegend in Blau, Eisenroth und Gold ausgeführten Malereien erklären die hohe Werthschätzung, welche diese Porzellane seit ihrem ersten Erscheinen in Europa gefunden und bis dahin bewahrt haben, wo, vor wenigen Jahrzehnten, die reichste fürstliche Sammlung solcher Porzellane in Europa aus dem japanischen Palais in die Museumssäle des Johanneums zu Dresden übergesiedelt ist. Nachdem wir inzwischen nach der Erschliessung Japans für den Welthandel im Jahre 1854 und vollends nach dem Sturze der alten Lehensverfassung im Jahre 1868 mit den für den eigenen Geschmack der Japaner seit Alters geschaffenen feinen Porzellanen und gar erst den zahllosen Arten anderer Töpferwaaren sowohl für den Haushalt

Im elften  
Zimmer.  
(Sechtes der  
Südseite.)

des gemeinen Mannes, wie für die ästhetischen Feinschmecker vertraut geworden sind, haben wir erst den richtigen Standpunkt für die Beurtheilung des alten Hizen-Porzellans, welches wir den holländischen Japanfahrern verdanken, gewonnen. Es war und bleibt Exportwaare im vollen Sinne des Wortes, ohne dabei jemals so tief zu sinken, wie das chinesische Porzellan in seiner Abart des „Porcelaine des Indes“ im 18. Jahrhundert gesunken ist.

Bei der Beurtheilung der zum eigenen Gebrauch hergestellten Töpferwaare Japans müssen wir den Gegensatz beachten, welcher, wie im Allgemeinen, so ganz besonders auf diesem Gebiete des Kunstgewerbes Japan von Europa scheidet. Während hier von der Blüthezeit der Majoliken bis zu den Glanztagen von Meissen und Sèvres und weiter bis zu unserer Zeit die höchsten Bestrebungen der keramischen Kunst auf Schaustücke gerichtet sind, welche an irgend einen Gebrauchszweck nur durch die allgemeine Form, oft gar nur durch ihre Benennung erinnern, weist der japanische Geschmack zwecklose, rein decorativ gedachte Gefässe zurück. Was der japanische Töpfer ersinnt, knüpft er unmittelbar an die Bedürfnisse des Lebens in der Familie oder im geselligen Kreise durch Rang und Gesittung verbundener Männer. Was er auf der einen Seite an decorativer Prachtentfaltung einbüsst, gewinnt er auf der anderen, indem er nicht, wie uns heutigen Tages in vielen Fällen geschieht, seine Landsleute mit nüchterner Zweckmässigkeit abspeist, sondern ihr Wohlgefallen auch durch das geringste seiner dem Haushalt dienenden Erzeugnisse zu befriedigen sucht. Um die japanische Töpferwaare würdigen zu können, müssen wir uns daher die Zwecke vergegenwärtigen, welchen sie im Haushalt herkömmlicher Weise zu dienen hat. Ihr Verständniss ist unzertrennlich von demjenigen der japanischen Lebensgewohnheiten.

Die Anwendung der Töpferwaare bei den Mahlzeiten ist in Japan beschränkter als zur Zeit in Europa; denn nach altem Brauch dienen den Japauern als Behälter der Speisen beim Mahl zum Theil die gelackten Holzgefässe. In einer solchen Kumme wird der in Wasser gekochte Reis, der wesentlichste Bestandtheil der drei Mahlzeiten des Tages, aufgetragen. Nur die Kümmlen oder Nöpfe, aus denen der Reis mit Hülfe der Ess-Stäbchen gegessen wird, bestehen in der Regel aus Porzellan; ebenso die Schalen und Schüsseln, Sara, deren man sich für andere Speisen bedient; nie jedoch zeigen dieselben die europäische Form mit dem flachen Rande. Die Kummern, Hachi, oder Tassen, aus denen man flüssige Speisen geniesst, entbehren des Henkels nach europäischer Art, sind aber häufig mit schalenförmigen Deckeln versehen, bisweilen auch mit Unterschalen.

Zur Aufbewahrung von Kuchen dienen Dosen, Kwasi-ire, oft mit mehreren Abtheilungen, von denen die obere immer den Deckel der unteren bildet, dann Ju-kumi genannt.

Theetöpfe kommen in zwei Formen vor, als Dobin, ohne Griff, mit einem beweglichen Bügelhenkel aus Bambus- oder Rotang-Geflecht, und als Kiu-su, mit einem hohlen Griff, welcher im rechten Winkel zum Ausgussrohr angefügt ist. Die in Europa vorherrschende Form mit einem dem Ausguss gegenüber befestigten Henkel findet sich gleichfalls, jedoch, abgesehen von der Exportwaare, nur für Wasserkannen. Getrunken wird der Thee, je nachdem er als klarer Blätteraufguss oder als dünnflüssiger Brei eines grünen Theepulvers genossen wird, aus kleinen Tassen oder



Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)



Theekümmchen von Steingut; innen mit gelblicher, fein gekrackter, aussen mit schwarzer Glasur; die Schmetterlinge in Silber, Gold und bunten Schmelzfarben. Kioto-Waare.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

aus den Cha-wan genannten Kümmchen, welche in der japanischen Töpferkunst eine so bedeutende Rolle spielen. Als Behälter des Theepulvers dienen kleine, mit Elfenbeindeckeln versehene Väschen, die Cha-ire; der Blätterthee wird in grösseren, gedeckelten Urnen, den Cha-tsubo, bewahrt.

Als Behälter des Reisweines — Sake — dienen thönerner Flaschen von rundem, vier- oder vieleckigem Querschnitt, Sake-ire; gläserne kannte Alt-Japan nicht, dem die Her-

stellung von Glas überhaupt fremd geblieben ist. Zum Erwärmen des mit Vorliebe warm genossenen Sake im Wasserbade bedient man sich auch eigenartiger Kannen — der Sake-tsugi — von walzenförmiger Gestalt, welche oben meistens geschlossen und dann nur mit einer kleinen Eingussöffnung und zwei Vorsprüngen zum Befestigen des Bügelhenkels, an der Seite oben mit einer kurzen Dille versehen sind. Getrunken wird der Sake aus Schälchen, Saka-dzuki, welche oft in einem Satz von abnehmender Grösse vorkommen.

Unter den thönernen Gefässen des Haushaltes sind noch die kurzhalsigen, dickbauchigen Oelflaschen, die Kumen zum Waschen des Reises, Suri-hachi, und grössere Deckelurnen, die Tane-tsubo, zur Aufbewahrung von Sämereien hervorzuheben. Ferner walzenförmige Leuchter, Shoku-dai, mit eisernem Dorn zum Aufstecken der Kerze; die Hi-ire, kleine Behälter für die glühenden Kohlen, an denen der Raucher sein Pfeifchen entzündet, von meist walzenförmiger Gestalt und in eine Höhlung des gelackten Kästchens passend, in welchem der Japaner die ihm zum Rauchen nöthigen Gegenstände zur Hand hat; die Hibachi, grössere Kohlenbecken; die Shiuro, rundliche Behälter für glühende Kohlen zum Erwärmen der Hand. Ausnahmsweise kommen auch Tabakspfeifchen, Kiseru, und Schwertgestelle, Katana-kaze, zum Ablegen der Schwerter, aus Porzellan vor.

Die Furo, eine kleine Art tragbarer Oefen, dienen, um über einem, in dem unteren Gefäss entzündeten Holzkohlenfeuer in einem irdenen Einsatz-Gefäss oder metallenen Kessel Wasser zum Sieden zu bringen. Eine Abart des Furo ist der Toji-buro oder Gewürznelkenkocher, in dessen oberem Gefäss ein Aufguss von Gewürznelken zum Verdampfen gebracht wird, um übele Gerüche zu verscheuchen.

Sehr mannigfach sind die Formen der Räuchergefässe, Koro, welche der Töpfer ebenso häufig wie der Erzgiesser dem japanischen Haushalt liefert. Beim Gebrauche pflegt man ihren Boden mit einer Schicht feiner weisser Asche zu bedecken und auf diese eine glühende Kohle zum Entzünden des Räucherwerks zu legen, daher selbst bei lange im Gebrauch gewesenen Koros der untere Theil häufig keine Spuren der Feuerwirkung zeigt, während der obere Theil und die Durchbrechungen zum Abzug des

Rauches dicke Niederschläge aufweisen. Vielgestaltig sind auch die kleinen thönernen Dosen, Ko-go, zur Aufbewahrung des Räucherwerkes.

In keinem Haus dürfen Blumenvasen, Hana-ike, fehlen, um darin je nach der Jahreszeit oder festlicher Gelegenheit einige blühende Zweige oder auch nur einen Kiefernast oder knospende, laublose Zweige der Hängeweide, von etlichen Blümchen begleitet, aufzuzieren. Wie dabei mit Wenigem eine malerisch wohlgefällige Wirkung zu erreichen, ist dem Japaner gleichsam angeboren, aber obendrein zum Gegenstand des Studiums besonderer Blumenkünstler geworden, bei denen gelernt zu haben, ehemals zu den Erfordernissen feiner Bildung gehörte. Der gute Geschmack des Japaners zeigt sich auch darin, dass ihm die in Europa vorherrschende auffällige und vielfarbige Verzierung der Blumenvasen fremd geblieben ist; neutrale dunkle, vorwiegend graue, braune oder olivgrüne Farbtöne sowie Verzierungen, welche das Auge nicht vom Inhalt, der die Hauptsache sein soll, auf das dienende Gefäss ablenken, scheinen ihm mit Recht geschmackvoller, als unsere prunkenden und verkehrter Weise oft gar mit Blumen verzierten Blumenvasen und Blumentöpfe. Für rein decorative Vasen ist kein Raum im japanischen Haushalt, welcher der Standplätze entbehrt, die wir jenen auf Schrankmöbeln, Tischen und Kaminsimsen anweisen. Auch die Blumenvasen lässt der Japaner nicht ungefüllt als Ziergefässe umherstehen, sondern er weist ihnen schicklichen Platz in der Tokonoma genannten Nische des Wohngemaches an, in welcher er seinen Besitz an Bildern und schönen Gefässen wechselnd aufziert, je nach den besonderen Anlässen religiöser oder häuslicher Feste oder um einen Gast zu ehren, immer aber nur mit wohlüberlegter Auswahl weniger, zu einander in Beziehung gebrachter Stücke. Die hierbei benutzten Blumengefässe stehen entweder auf dem mattenbelegten Fussboden oder auf niedrigen Lacktischchen oder hängen an Ketten oder Schnüren von der Decke herab oder an einem im Eckpfosten der Nische befestigten Haken. Dabei finden niemals Vasenpaare Verwendung, wie solche in Europa die Regel bilden, in Japan aber nur bei der Schmückung von Altären im Tempel oder im häuslichen Heiligthume angewandt werden. Blosser Schaustücke, Okimono, finden sich nur in sehr beschränkter Zahl, zumeist in Gestalt menschlicher Figuren oder von Thieren.

Neben dieser allgemeinen Verwendung thönerner Gegenstände im Hause des Japaners spielen dieselben noch eine besondere Rolle in den Chanoyu, den seit Jahrhunderten nach den Vorschriften bestimmter Schulen gepflegten, vor einigen Jahrzehnten in Verfall gerathenen, seit Kurzem aber neu belebten Vereinigungen der Männer zu gemeinsamem Theetinken und gebildeter Unterhaltung. Ohne Kenntniss von diesen Chanoyu würden wichtige Eigenthümlichkeiten der japanischen Töpferkunst uns unverständlich bleiben.



Kümmchen von Porzellan, bemalt mit Ranken der (Glycine Wistaria); die Blätter dunkelblau unter der Glasur oder hellgrün emallirt, die Blüthentrauben eisentroth. Hizen-Waare.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Im alten  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Stüdsseite.)

Die Anfänge des Chanoyu als einer nach bestimmten Regeln geordneten Geselligkeit führen zurück in das 15. Jahrhundert, wo Yoshimasa diese begünstigte, um die in langen Kämpfen verwilderten Grossen seines Reiches zu friedlicheren Sitten zurückzuführen. Aehnliche Beweggründe haben den Eroberer von Korea und letzten der kriegerischen Gewalthaber vor der friedlichen Herrschaft der Tokugawa-Shogune, Hideyoshi, gegen Ende des 16. Jahrhunderts zur Beförderung der Chanoyu geführt. In den Geist, welcher damals in diesen Gesellschaften herrschte oder herrschen sollte, weiht uns eine Inschrift ein, welche im Jahre 1584 in einem „thauiger Boden unter der Föhre“ benannten Gartenzimmer zur Beruhigung der dort in Erwartung des Chanoyu sich versammelnden Gäste angebracht wurde. Unter Anderem hiess es da, bei Betretung dieses Pfades komme es nicht nur auf Reinheit des Gesichts und der Hände, sondern vor Allem auf Reinheit des Herzens an; von altersher sei untersagt, inner- oder ausserhalb dieses Hauses über weltliche Dinge zu reden, politische Gespräche zu führen oder gar Skandalgeschichten zu erzählen; weder Wirth noch Gäste dürften bei einer reinen und wahren Versammlung einander durch Worte oder Thaten schmeicheln. Nicht immer mögen die Chanoyu-Unterhaltungen sich auf solchen Inhalt beschränkt haben, gewiss sind und gerade in unserem Jahrhundert bei den Vorbereitungen politischer Umwälzungen die Chanoyu mit ihrem Uneingeweihte fernhaltenden Ceremoniell und ihrer Abgeschlossenheit Stätten gewesen, an denen ernste Männer noch andere als schöngeistige Gespräche führten. Jahrhunderte hindurch, während Japan sich der Ruhe im Innern, des Friedens nach Aussen erfreute, haben jedoch die Chanoyu vorwiegend ästhetischen Interessen gedient. In allen Regeln des Brauches und des Anstandes je nach den Vorschriften dieser oder jener Schulrichtung des geselligen Theetrinkens wohlverfahren zu sein, war eine Nothwendigkeit für den Mann von Bildung; Frauen dagegen wurden nie zu diesen Gesellschaften zugezogen.

Die alten Vorschriften für das Chanoyu beginnen mit der Umgebung des Gemaches, welche die richtige Stimmung der Theilnehmer vorbereiten soll. Abgeschlossenheit vom Alltagsleben, schöne Baumgruppen, vorzugsweise alter Kiefern, von welchem Laub gesäuberter Boden, rein gehaltene Trittsteine und sauberer Kiesgrund sollen hierauf einwirken. Gewisse Maasse werden für das Gemach vorgeschrieben, das nur klein zu sein braucht, da nie mehr als sieben Theilnehmer sich zusammenfinden. In der Nische richtet der Wirth den üblichen Schmuck her, hängt das Rollbild, Kakemono, an die Rückwand, stellt das Räuchergefäss, Koro, davor und hängt daneben ein mit wenigen erlesenen Blüten und Zweigen gefülltes Blumengefäss. Die pünktlich erschienenen Gäste legen ihre Schwerter am Eingang ab und lassen sich, jeder an dem seinem Range entsprechenden Platze, auf den Matten nieder. Während dann der Wirth in vorgeschriebenen Gängen die Gefässe und Geräthe zur Bereitung des Thees aus einer Nebenkammer herbeiträgt, ergötzen sich die Gäste an dem Kakemono oder an der an seiner Stelle aufgehängten Tafel mit Aussprüchen weiser Männer. Zuerst bringt der Wirth einen Korb mit Holzkohlen von bestimmter Länge, eine aus zwei, den Ess-Stäbchen gleich verwendeten Eisenstäben bestehende Feuerzange, einen aus drei Federn gebildeten Fächer zum Anfachen der Gluth, einen eisernen Dreifuss für den Kessel, zwei als Handhaben für denselben benutzbare eiserne Ringe,

ein Döschen für Räucherwerk und Papier zum Anfassen und Reinigen der Gefässe; sodann ein thönernes Gefäss mit Asche — Hai-ki — nebst dem dazu gehörigen Löffel. Hierauf entzündet er das Feuer — im Winter in einem mit Asche gefüllten Loch des Dielenbodens, im Sommer in einem tragbaren irdenen Ofen, dem Furo. Um den Kohlendunst zu verscheuchen, verbrennt er zugleich etwas Räucherwerk. Während dieser Beschäftigung des Wirthes bitten die Gäste um die Erlaubniss, das Räucherwerk-Döschen, im Sommer ein gelacktes — Kobako, im Winter ein irdenes — Kogo, aber stets ein solches von kunstvoller Arbeit, zu betrachten und lassen es bewundernd von Hand zu Hand gehen.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Dem zweiten Abschnitt der Festlichkeit geht das Verzehren der vom Wirth vorgesetzten Esswaaren voraus, deren Reste die Gäste zum Mitnehmen in Papier einschlagen. Sodann bringt der Wirth die weiter erforderlichen Geräthe herbei, den eisernen Kessel, ein zwei Fuss hohes hölzernes Tischchen, zwei in brocatene Säckchen gehüllte kleine Gefässe mit gepulvertem Thee — die Cha-ire, ein thönernes Gefäss — Midzu-sashi, mit frischem Wasser, welches seinen Platz unter dem Tischchen erhält, ein Theekümmchen aus Porzellan, Steinzeug oder Steingut — Cha-wan, welches von einfacher Form, aber durch hohes Alter und womöglich auch durch geschichtliche Beziehungen ausgezeichnet sein muss. Ferner noch einen Bambus-Quirl, ein seidenes Tuch zum Abwischen der Geräthe, ein Löffelchen zum Herausnehmen des Thees aus dem Cha-ire und einen Schöpflöffel für das Wasser — das Alles in vorgeschriebener Reihenfolge. Nach feierlichen Begrüssungen und Verbeugungen werden die Geräthe abgewischt, ein wenig Theepulver in das Kümmchen geschüttet, von dem inzwischen zum Sieden gebrachten Wasser darauf gegossen und der Aufguss mit dem Bambus-Quirl so lange gerührt, bis er dünnem Spinat gleicht. Ein Knabe trägt dann das Chawan zum vornehmsten der Gäste, welcher, nachdem er daraus getrunken hat, es dem nächsten reicht und so fort bis zum letzten, der es dem Knaben leer zurückgiebt, worauf das geleerte Gefäss nochmals die Runde macht, damit die Gäste es in Musse besichtigen können. Nachdem der Wirth noch die Gefässe ausgewaschen hat, ist die Feier zu Ende.

Ausser der geschilderten Form waren noch andere Formen des Chanoyu in Uebung, auch solche, bei welchen an Stelle des Rundtrunkes der Einzeltrunk trat. Immer aber spielten die dabei benutzten Kogo, Cha-ire und Cha-wan eine wichtige Rolle in der Unterhaltung, wodurch sich einerseits die ausserordentliche Werthschätzung alter und berühmter Gefässe dieser Art erklärt, anderseits auch das Bestreben der japanischen Töpfer, durch neue Schöpfungen im Geist der alten Meister das Lob der zum Chanoyu würdevoll versammelten Kunstkenner, der echten und rechten Cha-jin, zu verdienen. Auch das Auftreten von bedeutenden Amateur-Töpfern in Japan — eine in Europa unbekannte Erscheinung — ist auf diese alten Bräuche zurückzuführen.

Ueber die Entwicklung ihrer Töpferkunst bis zum Auftreten des Porzellans im 16. Jahrhundert sind die Japaner besser unterrichtet als wir Europäer über unsere mittelalterliche Töpferkunst. Eine durch die Bräuche des Chanoyu beförderte und sehr verbreitete Kennerschaft hat dazu beigetragen, dass die alten Töpferarbeiten schon zu einer Zeit studirt und geschätzt wurden, als man in Europa kaum die griechischen Vasen.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

geschweige denn die Majoliken einer gelehrten Kennerschaft würdig erachtete. Trotzdem fragt es sich, ob alle japanischen Ueberlieferungen einer gründlichen Prüfung Stand halten werden. Die Bildung keramischer Legenden scheint auch dort sich vollzogen zu haben.

Auch in Japan reichen die Anfänge der Töpferkunst in vorhistorische Zeiten zurück, wie in Gräbern gefundene Urnen bezeugen, welche ihren Namen „Magatama-tsubo“ von den bisweilen in ihnen enthaltenen, zahnförmig geschliffenen Halbedelsteinen erhalten haben. Diese Urnen und ihr Inhalt sind jedoch vielleicht nicht Erzeugnisse von Vorfahren der heutigen Bewohner des Landes, sondern einer von ihnen verdrängten oder überflutheten Urbevölkerung.

Auf ein hohes Alter der japanischen Töpferkunst hat man auch daraus schliessen wollen, dass in dem ältesten japanischen Geschichtsbuch, dem „Nihongi“, der Bruder der Sonnengöttin, Sosanowo-no-Mikoto, acht thönerne Gefässe mit betäubendem Trank bereiten lässt, aus denen der achtköpfige, menschentödtende Drache sich berauscht, um dann von dem Helden besiegt zu werden. Aus der noch ganz sagenhaften Zeit des Kaisers Jimmu im 7. Jahrhundert vor Christo wird von thönernen Gefässen berichtet, die auf kaiserlichen Befehl für gottesdienstliche Zwecke angefertigt wurden. Aus jenen dunklen Zeiten hat sich in einigen Gegenden der Brauch erhalten, die in den Tempeln benutzten Gefässe nur aus freier Hand zu formen und in kleinen Oefen zu brennen.

Als zu Ende des zweiten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung die Kaiserin Jingo Kogo ihren siegreichen Zug nach Korea unternommen hatte, liessen koreanische Töpfer sich in Japan nieder. Sie legten den Grund zu der späteren, noch wiederholt durch koreanische Einwanderer beförderten Entfaltung der japanischen Töpferkunst, unter deren höchst mannigfachen Erzeugnissen unserer Zeit koreanischer Einfluss sich noch vielfach nachweisen lässt. Im fünften Jahrhundert scheinen bereits in mehreren Provinzen Werkstätten in Betrieb gewesen zu sein an Orten, die noch heute, den alten Ueberlieferungen getreu, unglasirte Irdenwaare herstellen, deren Aehnlichkeit mit der vor langen Jahrhunderten dort angefertigten hie und da durch Scherbenfunde bestätigt wird.

Erst zu Anfang des achten Jahrhunderts wurde die Töpferscheibe eingeführt oder, der Ueberlieferung nach, von dem Priester Giyogi erfunden, welcher das Volk in ihrem Gebrauch unterrichtete. Ihm zugeschriebene Gefässe aus harter, grauer Waare werden noch in Tempeln bewahrt. Im neunten Jahrhundert begegnet uns in den Seidji genannten Gefässen von graugrüner, an die chinesische Seladon-Waare erinnernder Farbe die erste Anwendung einer Emailglasur, zu welcher die Anweisung und die Rohstoffe aus China gekommen sein sollen.

Zu Anfang des 13. Jahrhunderts brachte Kato Shirozayemon, auch Toshiro genannt, von einer Reise nach China Erfahrungen heim, welche den Anstoss zur Herstellung glasirten Steinzeuges zu Seto in der Provinz Owari gaben. Erst drei Jahrhunderte später lernten die Japaner durch des schon erwähnten Gorodayiu Shonsui Vermittelung ebenfalls von den Chinesen die Herstellung des Porzellan.

Die Provinz Hizen, wo die ersten Versuche stattfanden, blieb fortan die Hauptstätte der Porzellan-Industrie. Im 17. Jahrhundert wurde diese auch zu Kutani in der Provinz Kaga aufgenommen, jedoch erst zu

Anfang des 19. Jahrhunderts zu Seto in der Provinz Owari. Die Porzellan-Industrie der alten Kaiserstadt Kioto stammt ebenfalls erst aus jüngerer Zeit.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechste der  
Südseite.)

In Kioto, wo während der Herrschaft der in Yedo residirenden Shogune der allen politischen Einflusses beraubte kaiserliche Hofhalt in schöngestig verfeinerten Genüssen Trost fand, entfaltete im 17. Jahrhundert die auf Steinzeug und Steingut beschränkte Töpferkunst unter dem Einfluss der Chanoyu und der Mitwirkung angesehener Maler glänzende Blüten. Ninsei und später Kenzan gelten als bahnbrechende Meister. Kioto hat seither eine führende Stellung behauptet, insoweit es sich um die Verzierung der Thonwaaren mit Schmelzmalereien handelt. Von Kioto aus ist auch, und zwar erst vor kaum einem Jahrhundert, die Malerei mit Schmelzfarben und Gold nach der Provinz Satsuma gelangt, dessen Töpferwerkstätten bis dahin den Ueberlieferungen ihrer koreanischen Begründer vom Ende des 16. Jahrhunderts treu geblieben waren.

Ausser in den genannten Provinzen haben noch in vielen Gegenden Töpfereien bestanden, von denen nicht wenige im Dienste der Chanoyu den Ansprüchen japanischer Kenner gerecht geworden sind. Die grosse Zahl und der geringe Umfang der einzelnen Töpfereien, welche über das ganze, an Lagerstätten brauchbarer Thone überaus reiche Inselland verstreut sind, erschwert nicht wenig die übersichtliche Betrachtung ihrer Erzeugnisse.

Um die von den japanischen Töpfern erzeugten unendlich mannigfaltigen Thonwaaren in Gruppen zusammenzufassen, reichen die für die Thonwaaren Europas üblichen technischen Bezeichnungen nicht annähernd aus. Hervorzuheben ist, dass die Fayence, welche die europäische Keramik vom 15. Jahrhundert bis zur Erfindung des deutschen Hartporzellans beherrscht, in Japan so gut wie unbekannt geblieben ist und nur erst in neuester Zeit wenig bedeutende Anwendung gefunden hat. Vor der Entdeckung der zur Herstellung des Porzellans erforderlichen Rohstoffe in eigenen Lande verarbeitete man mit Vorliebe Thone, welche im Brande einen dem deutschen Steinzeug ähnlichen harten, dem Stahl widerstehenden Scherben ergaben. Auch weniger hart sich brennende Thone, welche zu einem mehr dem Steingut gleichenden Scherben führten, wurden verwendet. Durch die Einführung des Porzellans im 16. Jahrhundert wurden die dunkelfarbig glasierten Thongefässe von undurchscheinender steinzeugartiger Masse der älteren Zeit keineswegs aus der Kunsttöpferei verdrängt, sondern sie behaupteten sich durchaus und bis in unsere Tage in der Gunst der keramischen Kenner. Ihnen, und nicht den Porzellanen, fiel der Ehrenplatz zu unter den von den Theetrinkern geschätzten Gefässen. In hohem Ansehen standen daneben auch steingutartige Gefässe aus sich fast weissbrennendem Thon mit heller, fein gekrackter Glasur und farbigen Schmelzmalereien.

Ein grosser Theil der japanischen Töpferwaaren entbehrt jeglicher Verzierung durch Malereien oder Reliefs, ohne welche wir uns europäische Thongefässe von einigem Anrecht auf Werthschätzung gar nicht vorzustellen vermögen. Farbige Glasuren, in denen der Japaner unerreicht dasteht, bieten ihm Ersatz. Nicht wie in China strebt man dabei nach lebhaften reinen Farben. Der Japaner giebt dunkleren, neutralen Tönen den Vorzug, weiss diese aber in unvergleichlicher Weise harmonisch zu stimmen. Braune

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Farben herrschen vor; vom lichten, goldigem Braun bis zu sattem Kastanienbraun und tiefem Schwarzbraun finden sich alle erdenklichen Töne. Da die Glasflüsse nicht durch Zinnoxid ihrer Durchsichtigkeit beraubt sind, wirken sie verschieden je nach der Dicke ihres Auftrages und der durchschimmernden Farbe des Scherbens. Man strebt auch nicht danach, die Glasuren in jener mechanischen Gleichmässigkeit aufzuschmelzen, welche das Ideal europäischer fabrikmässiger Arbeit ist, sondern man lässt ihnen freieren Lauf und erhöht die malerische Wirkung, welche schon durch die Zufälligkeiten der Feuerwirkung erreicht wird, noch dadurch, dass man eine zweite Glasur von abweichender Farbe über die erste schmilzt. Zumeist umgibt die Ueberglasur nur den oberen Rand des Gefässes, von wo sie über die Unterglasur herabfließt. Bisweilen bildet sie nur einen farbigen, unregelmässig begrenzten Rand von hellerer opaker Farbe bei dunklerer Glasur, von dunklerer bei solcher von hellem Ton; ein ander Mal fließt sie in Streifen am Gefäss herunter, bisweilen um am Fussrand in dicke Tropfen zusammenzulaufen. Oder die zweite Farbe, Gelb, Grün, Roth, Blau, erscheint in Bändern, Streifen, Tropfen auf der Grundfarbe, Naturgebilden vergleichbar, ohne die leitende Hand des Künstlers zu verrathen. Sowohl die chemischen Reactionen, welche sich in jeder der Glasuren stellenweise vollziehen, je nachdem die Gluth auf sie eingewirkt hat, wie die Reactionen der verschiedenen Glasuren auf einander erhöhen durch unberechnete Zufälligkeiten die malerischen Reize. Von besonders feiner Wirkung erscheinen dabei die weissen oder bläulichen Aederungen und Faserungen, welche in den Rändern auftreten, wo die Ueberglasur dick zusammenfließt. Alles in Allem wirken viele der so behandelten Thongefässe nicht wie regelrechte Gebilde von Menschenhand, sondern als hätte die Natur selber sie gemalt, wie die Sonne die Haut eines Apfels oder eines Kürbis mit unendlich mannigfachen, niemals sich wiederholenden Zeichnungen färbt. Mag dabei auch manche Wirkung unberechenbarem Zusammentreffen preisgegeben sein, so lassen sich doch unter der Fülle japanischer Töpferwaaren mit derartigen Glasuren die Werke bestimmter Werkstätten und einzelner berühmter Töpfer mit Sicherheit erkennen, woraus man schliessen darf, dass feste schulmässige Ueberlieferung und eine leitende Künstlerhand auch da unentbehrlich waren, wo nur der Zufall gehandelt zu haben scheint.

Wenn der japanische Töpfer seine Thonwaaren mit Malereien zieren will, so schlägt er — von der Blaumalerei auf Porzellan abgesehen — Wege ein, welche der europäischen Keramik bisher fremd geblieben sind. Dabei kommen ihm zu Hülfe die Künstlerskizze, welche bei uns nur als eine Etappe in der Entstehungsgeschichte eines Kunstwerkes gewürdigt wird, ohne jemals selbstständige Bedeutung im Kunstgewerbe erlangt zu haben, und die impressionistische Wiedergabe von Naturmotiven — völlig im neuesten Schulsinne dieser Bezeichnung eine in Japan schon seit Jahrhunderten geübte Darstellungsweise. Jene unübertrefflich feine Einzelausführung, welche wir an Lackmalereien und den Ciseluren der Stichblätter bewundern, tritt in der japanischen Keramik nur vereinzelt und nur so weit auf, um daraus schliessen zu dürfen, dass die skizzenhafte Bemalung vieler Thongefässe keineswegs auf einem Unvermögen, sondern auf kunstbewusstem Willen beruht. Die Mittel der keramischen Maler sind dabei höchst mannigfache, verschieden nach unzähligen Werkstätten und Künstlern.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Erschwert wird das Pfadfinden in der unermesslichen Schatzkammer japanischer Keramik durch eine Reihe von Umständen, welche bei dem Studium der europäischen Keramik entfallen. Einerseits ist es die schon erwähnte grosse Zahl kleiner, über das ganze Land verstreuter Werkstätten, von denen jede ihre Besonderheiten pflegt, sei es, dass sie durch das Thonlager ihres Sitzes an dieselben gebunden ist, sei es, dass sie den Ueberlieferungen eines berühmten Künstlers, der sie begründet oder einmal in ihr gearbeitet hat, die Treue halten will. Erscheinungen wie in Europa, wo z. B., nachdem Strassburg den Ton für den grossblumigen Decor der Fayencen angegeben hat, sämtliche übrigen Fayence-Fabriken sich auf denselben Ton zu stimmen versuchen, kennt Japan nicht. Andererseits aber führt der individualistische Zug der japanischen Kunsthandwerker diese doch zu immer neuen Versuchen. Hinzukommt, dass auch in Japan mit den Künstlerstempeln Unfug getrieben wird, welche dort, die persönliche Richtung seiner Keramik treffend kennzeichnend, die Stelle der Nienhaos der regierenden Kaiser auf den ganz unpersönlichen Porzellanen Chinas vertreten. Dieser Unfug ist zum Theil schlechthin Fälschung zu nennen; zum Theil beruht er auf der Unsitte, die Weise eines alten Meisters auch durch die Nachahmung des von ihm geführten Stempels auszudrücken, ohne dass dabei betrügerische Absicht obwaltete; zum Theil fusst er auf der legitimen Führung des Stempels eines Ahnen durch einen Erben desselben Namens. Die japanischen Töpferarbeiten sind übrigens keineswegs immer mit Künstlernamen oder Werkstatt- oder Ortsbezeichnungen versehen. In vielen Fällen muss auch der japanische Kenner die Waare aus ihr selber beurtheilen. Dabei untersucht er die Härte und Schwere der Masse, die Art der Formung des Gefässes, seiner Trennung vom Thonklumpen auf der Scheibe und der Vollendung des Fusses. Japanische Werke über Keramik bilden stets neben der Hauptansicht des Gefässes eine Unteransicht ab, welche die unglasirte Masse mit den Spuren ihrer Bearbeitungsweise zeigt. So z. B. das i. J. 1878 in Tokio erschienene Werk des Ninagawa Noritane, welches sich in der Bibliothek des Museums befindet. Für die feinen, in einem Punkt zusammenlaufenden Bogenlinien, welche bei einem Gefässe dadurch entstehen, dass der Töpfer dasselbe mit einem Faden vom Thonklumpen auf der Scheibe abschneidet, hat der japanische Kenner den Namen Ito-guiri, bei dem er das linkshändige von dem rechtshändigen unterscheidet, und an dessen feinem Schwunge er die Hand des Meisters erkennt; andere kunsttechnische Ausdrücke benennen verwandte Merkmale.

Unsere Beschreibung der japanischen Töpferarbeiten würde unvollkommen sein, wenn wir dabei nicht der Weise gedächten, wie die Japaner gesprungene, bestossene, zerbrochene Gefässe ausbessern. Während wir die Ausbesserung dem Auge auf jede Weise zu entziehen suchen, ohne dies doch erreichen zu können, macht der Japaner hier aus der Noth eine Tugend. Er will nichts verstecken. Ein am Rande ausgesprungenes Stückchen wird durch Goldlack ersetzt oder durch schwarzen Lack mit feinem Goldmuster; ein Sprung wird nach sorgfältiger Verkittung durch eine Goldader betont; die Bruchstellen eines zertrümmerten Gefässes werden mit Goldlinien nachgezogen und zu einer Netzzeichnung erweitert, etwa als habe eine Spinne goldene Fäden um das kostbare alte Stück gewoben; um die Bruchstelle eines Flaschenhalses wird ein Bändchen gelegt, als gehöre das mit zum Schmuck des Gefässes. So wird, was ein Mangel war, zum Anlass neuen Reizes.



Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

### Imari, Arita, Hizen-Porzellan.

In der Provinz Hizen haben schon seit dem 9. Jahrhundert Töpfereien in der Gegend des Hafenplatzes Karatsu bestanden. Wahrscheinlich von Koreanern angelegt, verfertigten sie Jahrhunderte hindurch Steinzeuggefäße nach koreanischer Art, vorzugsweise für den Bedarf der Theetrinker. Diese Fabrikation wurde auch dann noch fortgesetzt, als im 16. Jahrhundert durch Gorodayiu Shonsui und den Koreaner Ri-sanpei die Anfertigung von Porzellan gelehrt und Lager des hierzu erforderlichen Thones in der Provinz entdeckt worden waren. Seit jener Zeit ist bis auf unsere Tage Hizen der Mittelpunkt der japanischen Porzellan-Industrie geblieben. Von dort ist Europa während zweier Jahrhunderte mit japanischem Porzellan versorgt worden, welches von dem kleinen Hafenplatz Imari nach Nagasaki verschifft wurde und hiervon die Bezeichnung Imari-Porzellan erhalten hat, während es seine anderen Namen Arita-Porzellan von dem Hauptort seiner Fabrikation, und Hizen-Porzellan von der Provinz ableitet, in welcher Imari und Arita belegen sind. Die drei Benennungen beziehen sich demnach auf die nämliche Waare.

Im Laufe der Zeit haben die Thonschätze der Provinz noch zur Anlage zahlreicher anderer Werkstätten, angeblich in 36 Orten, geführt, deren Erzeugnisse nicht immer mit Sicherheit auseinander zu halten sind.

Die im 17. Jahrhundert in den Werkstätten der Provinz Hizen fabricirten Porzellane lassen sich in drei Gruppen zusammenfassen. Die eine derselben enthält die ausschliesslich mit Blaumalereien verzierten Gegenstände. Die zweite diejenigen, bei welchen zur Blaumalerei ein trocknes Eisenroth und matte Vergoldung hinzutreten, bisweilen auch Schmelzfarben, die jedoch, abgesehen von dem öfters in grösseren Flächen angewendeten Schwarz, neben jenen drei vorherrschenden Farben zurücktreten. Auch in China sind nur mit denselben drei Farben decorirte Porzellane fabricirt worden. Das schwärzlich trübe Blau der japanischen Porzellane dieser Art im Gegensatz zu dem helleren, reineren Blau der Chinesen, ihre von den chinesischen sich unterscheidenden Vorwürfe und die auf ein anderes Herstellungsverfahren deutenden trocknen Warzen auf der Unterseite der grösseren Gefäße, insbesondere der japanischen Schüsseln, gestatten aber unschwer die Unterscheidung. Die Porzellane der dritten Gruppe lassen das weiche, milchige Weiss der Masse zu besserer Geltung kommen als die meistens ganz mit Malereien bedeckten Porzellane der zweiten Gruppe. Nur wenig umfangreiche Malereien mit auf die fertige Glasur gebrannten Muffelfarben, unter denen ein helles Blau, ein helles bläuliches Grün und das als Schmelzfarbe nicht verwendbare Eisenroth vorherrschen, schmücken diese Porzellane, welche zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Europa besonders geschätzt wurden. Ihr Typus begegnet uns in den ältesten Porzellanen Meissens und in den Weich-Porzellanen von Chantilly, während der blau-roth-goldene Decor seinen Einfluss mehr in den Delfter Fayencen geltend gemacht hat.

Wie die alten Export-Porzellane Hizens in ihren Formen und dem überladenen Decor den Wünschen ihrer holländischen Besteller folgten, so hielten sich auch die Vorwürfe ihrer Malereien in engsten Grenzen. Nur ein geringfügiger, wenig besagender Motivenschatz öffnet sich in ihnen, wie er für eine Waare passen mochte, die es den fremden „Barbaren“ recht machen sollte.

Export-Porzellan der Provinz Hizen für den europäischen Markt  
im 17.—18. Jahrhundert.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Kumme, innen und aussen bemalt in Eisenroth und Gold mit Vögeln und Blumen, abwechselnd in weissem und dunkelblauem Grund; innen auf dem Boden ein Glücksgott, dem eine von Kindern umgebene Frau Blumen darbringt, gemalt in denselben Farben mit wenig Schwarz und Lila. Unter dem Boden vier Schriftzeichen, Fukki chôshun, gleichbedeutend mit dem Chinesischen Fuh kwei chang chun d. h. „Glück, Ehren und langes Frühlingsleben“.

Kumme, in Form einer halbgeöffneten Chrysanthemumblüthe (Kiku) mit 16, dem japanischen Kiku-Wappen entsprechenden Strahlen; innen bemalt in Blau, Eisenroth, Grün und Gold mit Kiku-Zweigen, deren Blüthen zum Theil erhaben vorgeformt sind, und ebensolchen Kiku-Wappen. Aussen bemalt in denselben Farben, Lila und Hellgelb, mit wachsenden Blütenstauden, welche mit blauen, von goldenen Ranken überzogenen Feldern wechseln. (Kummen dieser Art fanden früher in Nord-Deutschland häufig als Tauf-Kummen Verwendung; die vorerwähnte hat zu diesem Zwecke über hundert Jahre in einer Familie gedient.)

Kumme, bemalt mit Wachteln im Hirsefeld und Schmetterlingen neben Ran-Blüthen, die Zwischenfelder dunkelblau mit rothen, goldbeblätterten Chrysanthemumblüthen.

Bartschüsseln, in Schalenform mit einem halbrunden Ausschnitt am Rande, bemalt in schwärzlichem Blau, Eisenroth und Gold mit wachsenden Blumen oder blumengefüllten Vasen. Diese Schüsseln und die vorerwähnten Kummen vertreten die Waare, welche Jacquemart nach einem auf dergleichen Hizen-Porzellanen vorkommenden Blumen-Decor wenig zutreffend „famille chrysanthémo-péonienne“ genannt hat.

Flache Schale, im Spiegel chinesische Insellandschaft in schwärzlichem Blau unter der Glasur; auf dem Rande in hellblauem und hellbläulichgrünem Email, trockenem Eisenroth und Gold gemalte Blütenstauden auf blauen Felsen. Auf der Unterseite drei trockne Warzen und eingeschnitten die Nummer 168 des alten Inventars der kgl. Porzellan-Sammlung in Dresden, sowie ein gleicharmiges Kreuz, welches im Inventar von 1779, der Abschrift eines viel älteren Inventars, das Porzellan japanischer Herkunft bezeichnet. Hizen ca. 1700.

Schale, am Rande vier tiefe, dreimal eingebuchtete Ausschnitte, innen am Rande aus dem noch weichen Thon ciselirte Wolken mit Blitzen und vier Blütenzweige, Mume, Päonie, Lotos, Chrysanthemum (vier Jahreszeiten) in blauem und blassgrünem Email, Eisenroth und Gold. Unter dem Boden drei trockne Warzen.

Kumme, in Form einer achtblättrigen, gewundenen, halbgeöffneten Blüthe, bemalt innen mit wenigen, verstreuten Kirschblüthen, aussen mit Hirschen und Ahornzweigen in hellen Schmelzfarben: Blau, Grün, Blassgelb bei schwarzer Zeichnung. Unter dem Boden eine trockne Warze.

Hizen-Porzellan des 17.—19. Jahrhunderts für den japanischen Markt.

Kleine Schale, bemalt in Blau unter, Eisenroth, Blassgrün und Gelb über der Glasur mit einer blumengefüllten Geschenkdüte (Noshi). Auf der Unterseite vier trockne Warzen und das Nienhao des chinesischen Kaisers Ching-Hwa (1465—88), jedoch Hizen-Porzellan des 17.—18. Jahrhunderts.

Kleine Kumme, aussen am Rande bemalt mit hellem, in unregelmässigen Rundzacken abfliessendem Blau, in diesem ausgespart sechsfach eingekerbte runde Feldchen (Schneerosetten), abwechselnd bemalt mit eisenrothen Kirschblüthen und blauem Susuki-Gras — Andeutung der drei Freunde des japanischen Dichters: Schnee, Kirschblüthe, Mond. Anfang des 18. Jahrhunderts.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Flache Schale, in Gestalt einer japanischen Hofdame mit aufgelöstem Haar, von ihren fächerförmig entfalteten Gewändern umgeben. Die Bemalung in Olivgrün, trübem hellem Gelb, stumpfem Grau-Violett, lebhaftem Eisenroth und Gold für die Brocatmuster, Schwarz für das Haar giebt die Farbenstimmung japanischer Holzfarbendrucke der Mitte des 18. Jahrhunderts wieder. (Geschenk von Herrn Alfred Beit.)

#### Mikawaji-, Hirato-Porzellan.

In dem wenige Meilen südlich von Arita belegenen Mikawaji wurde um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf Anordnung eines Gliedes der in Hirato residirenden fürstlichen Familie der Matsu-ura von einem Manne koreanischer Abkunft Namens Imamura Sannojo eine Porzellan-Manufactur eingerichtet, aus welcher viele, mit Blaumalereien verzierte feine Porzellane hervorgegangen sind, davon die besseren nicht zum Verkauf bestimmt, sondern für den Haushalt des Fürsten oder zu Geschenken desselben. Die mit spielenden Chinesenkindern unter einer Kiefer bemalten Porzellane werden am meisten geschätzt, und zwar am höchsten je nach der Zahl der Kinder, bis zu deren sieben an den auserlesensten Stücken. Eine Besonderheit der Werkstätte zu Mikawaji ist die Verzierung der Gefässe mit feinen Reliefs, welche man vor dem Glasurbrände mit dem Pinsel aus Porzellanschlempe aufträgt, sowie mit Verzierungen, welche in den noch weichen Thon leicht vertieft eingeschnitten werden und nach dem Brande hell durchscheinen. Von besonders reizvoller Wirkung ist die Verbindung jener aufliegenden Pinselreliefs mit diesen versenkten, durchscheinenden Reliefs. Seit den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts hat man in Mikawaji ein papierdünnes glasiges Eierschalen-Porzellan hergestellt. Tassen mit Schmelzfarben-Decor sind viel exportirt worden.

Kümmchen, mit schalenförmigem Deckel, verziert mit verstreuten Kirschblüthen, theils weiss in leichtem Relief, theils blau unter der Glasur gemalt; — mit verstreuten Blüthen der Ran-Pflanze, einer Orchis-Art, theils blau unter der Glasur, theils vertieft und durchscheinend, theils in leichtem Relief.

Kümmchen, bemalt in Blau unter der Glasur mit einem vom oberen Rande herabwachsenden Kiefernast.

Birnförmiges Glöckchen aus grünlichem Porzellan mit Wolken und Nebelstreifen in Blaumalerei. An dem Porzellanklöppel solcher im Freien aufgehängten Glöckchen werden lange Papierstreifen befestigt, welche, vom Winde bewegt, den Klöppel zum Anschlagen bringen und dadurch ein leises Geläute hervorrufen.

Teller, darauf in weissem Relief ein Awoi-Mon, d. i. ein aus drei herzförmigen Blättern der Awoi-Pflanze (*Asarum caulescens*) gebildetes Wappen, welches u. A. auch das Familienwappen der Shogune aus dem Tokugawa-Hause war. Der Grund mit blauem Grundmuster.

Kümmchen mit schalenförmigem Deckel und Untertasse, Eierschalen-Porzellan, bemalt mit Grundmustern, Vögeln und Pflanzen in bunten Schmelzfarben. Bez. Hirato sei Mikawaji. Exportwaare der Mitte des 19. Jahrhunderts.

#### Okawaji-, Nabeshima-Porzellan.

Unter den Porzellan-Manufacturen der Provinz Hizen nimmt diejenige in dem einige Meilen nördlich von Arita belegenen Dorfe Okawajimura eine Sonderstellung ein. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts von einem Fürsten von Nabeshima begründet, arbeitete sie nicht für den Verkauf, sondern verfertigte nur die feinste Waare, Schalen, Theekümmchen

und Zierstücke für den Hofhalt des Fürsten und zu Geschenken für den kaiserlichen Hof, den Shogun oder andere Fürsten. Die nach ihr Okawaji- oder Nabe-shima-Waare benannten Porzellane sind entweder nur mit

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Seite.)

Blaumalereien unter der Glasur verziert oder diesen treten hinzu ein helles, bläuliches Grün und ein blasses Gelb als durchscheinende Schmelzfarben, ein glänzendes irisirendes Schwarz und ein trocknes Eisenroth. Eigenthümlich ist die Verzierung der unteren Ränder der Schalen mit einem kammförmigen, wegen dieser Aehnlichkeit Kushite genannten Muster. (S. d. Abb.) Die Unterseiten der Schalen sind in der Regel mit drei Ornamenten aus je vier durch flatternde Schleifen verbundenen Perlen oder mit drei Blumenzweigen bemalt. Die Malereien der Innenflächen der Schalen zeichnen sich durch echt japanische Einfachheit aus; zumeist bieten sie Blumen und Vögel, bisweilen Gefässe und Geräthe oder abgekürzte landschaftliche Vorwürfe.



Schale von Porzellan, die Wellenschuppen und ein Theil der Blätter blau, die herzförmigen Blätter blassegrün, die Beeren roth, die Bachstelzen schwarz und weiss. Am Fussrande das Kushite-Muster in Blau. Okawaji. 18. Jahrhdt. Dchm. 14 1/2 cm.

Schale (Sara), bemalt in Blau mit einem rundgelegten Zweig blühender Kamellien. — Schälchen, darauf in zarter Blaumalerei ein schilfbewachsenes Gewässer, gegen dessen Strömung Forellen schwimmen. (Geschenk des Herrn Alfred Beit.)

Schale, in einem Grunde schuppenförmig stilisirter Wellen zwei schwarzweisse Bachstelzen auf Wasserpflanzen mit hellgrünen oder blauen Blättern und rothen Beeren. (S. d. Abb.)

Schale, am Rande ein Geranke, zwischen dessen blauen und blassegrünen Blättern blassegelbe Flaschenkürbisse und rothe Ringeln zur Mitte wachsen; — mit einem Kirschbaum, dessen knorrig im Rund wachsender Stamm mit rothgezeichneten Blüten und hellgrünen Blättern dicht bewachsen ist; — mit rothblühender Staude, an der Seite ein halbmondförmiger Abschnitt, seladongrün glasirt.

Kümmchen, von umgekehrter Kegelform, bemalt mit Ranken der Glycine (Wistaria), die Blätter dunkelblau und blassegrün, die Blüthentrauben eisenroth. (S. d. Abb. S. 531.)

## Porzellan von Kutani in der Provinz Kaga.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Nächst der Provinz Hizen ist die Provinz Kaga der älteste Sitz einer Porzellan-Industrie. Ein Unterthan des Fürsten von Daishoji Namens Tamura Gonzajemon, welcher die Bereitung des Porzellans in Hizen erlernt hatte, richtete zu Anfang des 17. Jahrhunderts die erste Werkstatt zu Kutani-mura ein. Die dort in der Folge hergestellte Waare war von grober, graufarbiger Masse und bedurfte daher eines mehr deckenden Decors als das Hizen-Porzellan. Glasuren aus durchscheinenden Schmelzen, vorwiegend von prachtvoll smaragdgrüner, manganvioletter und blassgelber



Schale von harter Masse, der Grund blassgelb mit brauner Zeichnung, die Blätter der Monochoria-Staude smaragdgrün, die Blüten violett und blau. Kutani. Dohm. 32 1/2 cm.

Farbe, welche über eine schwarze Zeichnung geschmolzen wurden, dienten diesem Zwecke. Ein Maler der Kano-Schule Namens Kuzumi Morikage soll sich um die künstlerische Hebung dieser Malereien besonders verdient gemacht haben. Schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde in einer von Goto Saijiro in Kutani-mura eingerichteten Werkstatt der in unserer Zeit zu so hoher Vollendung gebrachte Decor aus Eisenroth und Gold angewendet. Später gerieth die alte Kunst jedoch in Verfall, um erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts durch Yoshidaya, welcher eine Werkstatt zu Yamashiro-mura einrichtete, und später durch den Porzellanmaler Shozo wieder gehoben zu werden. Zu Anfang der sechziger Jahre begann unter der Anregung des aus Kioto zugezogenen Töpfers Yeiraku ein neuer Aufschwung. Seitdem wurde die durch Yeiraku wieder aufgebrachte Bemalung mit Eisenroth und Gold, wovon die Waare ihren Namen Kinrante-yaki erhielt, vorzugsweise gepflegt. Da der bei Kutani gegrabene Thon nur einen grauen, wenig durchscheinenden Scherben ergab, hat man in neuerer Zeit rein weisse Porzellane aus anderen Werkstätten bezogen und, nachdem sie in Kutani decorirt waren, als Kaga-Waare wieder ausgeführt.

Schale (Sara), die Masse völlig verdeckt durch glänzende Schmelzmalereien. Auf der Schauseite in blassgelbem Grund mit braunem Grundmuster eine Monochoria-Staude, die Blätter über kräftiger schwarzer Zeichnung smaragdgrün, die Blüten und Knospen violett und blau emallirt. Alte Arbeit. (Geschenkt von Frau Agnes Mendelson, geb. Berend.) Unbez. (S. d. Abb.)

Bauchiges, kleines Gefäss mit engem, kurzem Hals und Deckel, leichte Steinzeug-Masse, in derselben Weise wie die vorstehende Schale mit Kamellien-Zweigen bemalt. Bez. Kutani.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Ringförmige Flasche, Form der Wurstkrüge, Porzellan mit unreiner Glasur, bemalt mit einem aus zwei grossen, violetten Blüthentrauben der Glycine und einem dreitheiligen grünen Blatt an deren Wurzel bestehenden Wappenzeichen; der Grund mit geometrischen Mustern in Eisenroth.

Kurzhalige Flasche, Porzellan, schmutzig weisse Glasur, bemalt auf roth gestricheltem Grunde mit stilisirten Ranken und Blüthentrauben der Wistaria (Glycine) und kleinen Vögeln in dunkelrother Zeichnung, die Stengel, Adern, eine Blüthentraube und ein Vogel hellblaugrün, einige Wickelranken gelb emallirt. (S. d. Abb.)

Reibstein für die Tusche, Porzellan mit grauer Glasur; auf dem Deckel ein in Schwarz und Gold gemalter, gegen einen blau emallirten Wassersturz anstrebender Karpfen (Sinnbild der Ausdauer); der Rand oben eisenroth mit Goldranken, unten mit grüner Blätterreihe.

Midzu-ire, walzenförmiges Wassergefäss, matt ponceauroth glasirt, mit einem im Grunde ausgesparten Kirschweig, die Zweige und Blätter über schwarzer Zeichnung blasmanganbraun und blausblaugrün emallirt, die Knospen und Blüthen golden und silbern. Bez. Sei.

Achteckige Schale von Porzellan, bemalt in den für Kutani bezeichnenden Farben mit leichtem Bambusgerüst, von welchem blühende Ranken der Glycine herabhängen, unter denen eine Schwalbe fliegt. Bez. Sho.

Flache Kanne, von schwerer, weisser, steinzeugartiger Masse mit unreiner, gekrackter Glasur; reich bemalt in Eisenroth und Gold mit Grundmustern und Bildfeldern. Exportwaare. Bez. in Roth und Gold, ca. 1872.

Kanne, Porzellan, innen und aussen in bunten Farben dicht bemalt mit verschieden geformten Bildfeldern, welche blühende Pflanzen, Enten, Landschaften und Figuren enthalten. (Geschenk des Herrn Ferdinand Worlée.) — Aehnliche Kanne, innen mit Goldfasanen und Pänien, aussen mit grossen Bananenblättern und Chrysanthemumzweigen bunt bemalt. Beide Exportwaare, bezeichnet Kutani; ca. 1876.

Kleiner Teller, europäischer Form. Im Spiegel ein zwischen Chrysanthemumstauden stehender, von Vögelchen umflatterter Käfig in Roth, Gold und Grau sehr fein gemalt. Der Rand mit Ranken in radirtem Gold auf eisenrothem Grund. Bezeichnet als Werk des Shigeharu, eines der bedeutendsten der heute in Kutani thätigen Meister. (Geschenkt von Frau C. Blanquet Wwe.)

Kiu-su, kleiner Theetopf von Porzellan, mit seitlichem hohlen Griff, bemalt in Roth und Gold mit Taschenkrebsen. Neuzeitige Arbeit.



Flasche von Porzellan, mehrfarbig bemalt, der Grund roth gestrichelt. Kutani.  
Höhe 27 cm.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

### Porzellan von Seto in der Provinz Owari.

In früheren Jahrhunderten wurden in Seto unweit der Stadt Nayoya und in anderen Orten der Provinz Owari nur Gefässe aus Steinzeug angefertigt. Erst im Jahre 1801 erlernte der Seto-Töpfer Kato Tamikichi die Herstellung des Porzellans zu Arita, von wo er nach vierjährigem Aufenthalte die Tochter eines Porzellan-Fabrikanten als Frau heimführte. Aus der von ihm in Seto eingerichteten Werkstatt hat sich in der Folge eine noch heute blühende Industrie entwickelt, welche das mit Blaumalerei unter der Glasur verzierte glasige Sometsuke oder Setomono genannte Porzellan liefert. Diese Waare steht zum grossen Theil unter dem Einfluss des Exportgeschmackes unserer Zeit. Im Dienste desselben haben die Seto-Töpfer es erreicht, Schüsseln von ungeheurerlicher Grösse (über 5 Fuss im Durchmesser) anzufertigen, welche bisher in anderen Werkstätten nicht erreicht ist. In Seto werden auch grössere Gefässe, z. B. Blumentöpfe, mit weissen, geformten Reliefs in dunkelblauem Grunde hergestellt.

### Porzellan von Kioto (Kiyomidzu).

In früheren Jahrhunderten wurde in der Kaiserstadt Kioto nur Steinzeug und Steingut angefertigt. Erst in unserem Jahrhundert haben auf dem linken Ufer des die Stadt durchströmenden Kamo-gawa, im Stadtheil Kiyomidzu ansässige Töpfer auch die Herstellung von Porzellan unternommen. In dieser zum Theil für den Export arbeitenden Industrie waren i. J. 1878 elf Familien thätig, während dreizehn Familien neben der Herstellung von Porzellan auch diejenige von Steingut betrieben. Anfänglich wurde nur die Blaumalerei geübt, in neuerer Zeit auch die Malerei mit bunten Schmelzfarben und mit Eisenroth und Gold.

Ein Paar Seifennäpfe europäischer Form, mit durchlöchernten Einsätzen und Deckeln, dicht bemalt in lebhaftem Blau und wenigem blassem Mangan-Violett unter der Glasur mit blühenden Stauden und Kräutern, zwischen denen sich Wespen, Spinnen, Schmetterlinge tummeln. Bez. Dai Nippon Kanzan sei, d. h. „Gross Japan, Kanzan hat's gemacht.“ Anfertigt 1873 von Kanzan Denshishi in Kiyomidzu (Kioto) für die Wiener Weltausstellung. Ein Paar Salzfüsser mit ähnlicher Bemalung und mit derselben Bezeichnung.

### Makudzu-Porzellan aus Ota.

In Ota, unweit von Yokohama, begründete bald nach der Oeffnung dieses Hafens der Hauptstadt Yedo (Tokio) der Kaufmann Suzuki Yasubei eine Thonwaaren-Manufactur. Aus derselben sind die meisten und besseren Nachahmungen des alten Satsuma-Steingutes hervorgegangen. Ein aus Kiyomidzu in Kioto berufener Töpfer Namens Kozan hat diese Fabrikation, bei welcher Satsuma-Thon verarbeitet wurde, fortgesetzt, zugleich aber mit vielem Erfolg die Herstellung von Porzellan eingeführt. Von der Gegend Kiotos Makudzu-ga-hara, in welcher Kozan früher wohnte, wird auch seine Ota-Waare Makudzu-Waare genannt.

Flaschenförmige Ziervase, bemalt mit einer Hühnerfamilie. Die Farben, Hellblau, helles gelbliches Braun, Manganbraun, blasses Rosa, erscheinen durch die mit feinen Luftbläschen dicht durchsetzte Glasur verschleiert. Das Gefieder der Henne ist in Schmelzweiss aufgesetzt. — Bauchige Vase, in dem dunkel grünlich-blauen Grund ein Mume-Baum ausgespart mit braunen Aesten und weissen Blüten. — Kleine schlankhalsige Flasche, bemalt in Hellblau und Braun unter der Glasur mit einem auf einem Halm sitzenden Vögelchen. Sämmtlich bezeichnet Kozan; ca. 1890.

## Steingut und Steinzeug aus der Kaiserstadt Kioto.

Ninsei-yaki. \*)

Die hohe Blüthe, welche die Kunsttöpferei in der alten Kaiserstadt Kioto seit der Mitte des 17. Jahrhunderts behauptet, wird auf die Anregungen des berühmtesten aller japanischen Töpfer zurückgeführt, eines Abkömmlings der Familie Nono-mura, welcher den Namen Harimano-Daijio Fujiwara-no Fujimasa führte, sich aber als Künstler Ninsei nannte und nur mit diesem Namen seine Erzeugnisse stempelte. Als Maler ausgebildet, hat Ninsei die Töpferkunst seiner Landsleute von dem überwiegenden Einfluss der chinesischen und koreanischen Vorbilder befreit und ihren Erzeugnissen ein nationales Gepräge gegeben. Zugleich aber hat er das technische Verfahren bereichert. Er zuerst soll das Malen mit blauer und grüner Schmelzfarbe und Gold eingeführt haben, deren Dreiklang so köstlich zu dem milden, an altes Elfenbein erinnernden Gelb der feingekrackten Glasur des Kioto-Steingutes stimmt. Als echter Künstler hat er sich aber nie wiederholt, sondern jede neue Aufgabe mit neuer Erfindung beseelt. Seine Werke haben so sehr die Bewunderung seiner Landsleute erregt, dass seither unzählbare Gegenstände mit seinem Namensstempel versehen worden sind, nur zu oft, und noch in unserer Zeit, um Unerfahrene zu täuschen. Von Ninsei, dessen Thätigkeit in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt, leiten zahlreiche Werkstätten ihren Ursprung ab. In allen Vororten der Hauptstadt, wo Ninsei Oefen zum Brennen der von ihm geschaffenen Thonwaaren einrichtete, in Omuro, einem nördlichen Stadttheil, wo der Künstler lebte, in Otowa, in Kinkozan, in Iwakurazan, in Seikanji, wo er die Kiyomidzu-Werkstätten ins Leben rief, und in Awata, wo noch heute die Steingut-Fabrikation ihren Hauptsitz hat, wirkte des Meisters Thätigkeit befruchtend.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)



Cha-ire; graue Masse; die Glasur oben olivgrün, in der Mitte weiss gewölkt, unten durchscheinend; bemalt mit bläulichgrünen, silbern und Eisenroth blühenden Distelstauden, welche am Rande der von der Glasur freigelassenen Fläche hervorwachsen.  
Ninsei-yaki.  $\frac{3}{4}$  nat. Gr.

Cha-ire (kleines Gefäss für Theepulver), graue, dichte Masse, mit durchscheinender, stellenweis weiss gewölkter, am oberen Rand in Olivgrün verlaufender Glasur über hellgrauer Engobe; bemalt mit wachsenden Stauden einer Distelart (*Cnicus japonicus*) in bläulichem Emailgrün mit silbernen und eisenrothen Blüten. Unter dem Fuss feingeschwungenes Itoguri und der Stempel Ninsei. Elfenbeindeckel. Mitte des 17. Jahrhunderts. (S. d. Abb.)

Ko go, rundes Döschen für Räucherwerk, mit grauer, bräunlich gekrackter Glasur; auf dem Deckel in goldenem Umriss leicht erhaben der Gipfel des Fuji-Berges, ausgespart in grün emallirtem Grund; davor in goldenen Umrissen blauemallirte, rothstämmige Kiefern und grüne Wolkenstreifen. Stempel Ninsei. (Geschenk des Herrn Julius Hüneken.)

\*) Anmerkung. Das japanische Wort yaki hinter dem Namen eines Meisters oder Ortes bedeutet „Gebackenes“, d. h. Gebrannte Thonwaare, gleichviel welcher Art.



**Awata-yaki.**

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Die zu Awata, einem östlichen Theile der alten Hauptstadt Kioto angefertigte Waare, ein feines hellgraues Steingut, mit gelblicher, fein gekrackter Glasur und Schmelzmalereien, in welchen Smaragd-Grün, ein opakes Blau und Vergoldung vorherrschen, wird auf die Anregung Ninsei's zurückgeführt, welcher um die Mitte des 17. Jahrhunderts auch in Awata Oefen anlegte. Die Fabrikation wird noch heute fortgesetzt; Abkömmlinge der alten Meister, Kinkozan Sohei, Hozan Bunzo, Tanzan Seikai, und die in jüngster Zeit aus dem Stadttheil Mizoro in die Gegend von Awata gezogenen Töpfer Taizan Yohei und Iwakurazan Kichibei vertreten die Ueberlieferungen ihrer Vorfahren. Auch das Otowa-yaki gehört zu dieser Gruppe.

Die folgenden Gefässe sind charakteristische Beispiele von Awata-Waare, ohne dass eine bestimmte Werkstatt für dieselben genannt werden könnte. Diejenigen Stücke, für welche dies möglich ist, sind unter den entsprechenden Ueberschriften beschrieben.

Hachi, Kanne, gelblichgraue, fein gekrackte Glasur, innen bemalt mit weisslichen Päonienblüthen an braunbeblätterten Zweigen, grün- und blaublätrigen Ominameshi-Zweigen mit rothen und goldenen Blüthen und einer rothen Libelle. Awata, 18. Jahrhdt.

Midzu-ire, walzenförmiges Wassergefäss mit Deckel, auf gelblichgrauer, fein gekrackter Glasur bemalt mit unregelmässig gezacktem Brokatbehang, dessen Muster blaue und rothe Crysanthemumblüthen mit goldenen Ranken in grünemalirtem Grunde zeigt, dazwischen verstreut einzelne bunte Shokkomotive, Schmetterlinge und Federbälle. Gleiches Muster auf dem Deckel. Awata, zweites Viertel des 19. Jahrhunderts.

Hibachi, Feuerbecken, in Gestalt eines oben mit Schnüren gebundenen seidenen Beutels, bemalt in Blau, Grün, Gelb und Gold mit einem blumigen Brokatmuster; der durchbrochene Deckel aus Gelbmetall, gravirt mit Drachen und Wolken. Die Masse besteht aus hartem Satsuma-Thon; die hellgraue, glänzende Glasur ist bräunlich gekrackt. Awata, Mitte des 19. Jahrhunderts.

Sake-ire, kurzhalsiges Fläschchen für Reiswein, auf bräunlichgelber, fein gekrackter Glasur in schwarzer Zeichnung und bunten Emailfarben bemalt mit einem sich um das Fläschchen windenden figurenreichen Festzuge von Bauern, welche springend und jubelnd zwei niedrige bannergeschmückte Karren ziehen. Awata. Bezeichnet Seifu (Malername). Mitte des 19. Jahrhunderts.

Eine Sonderstellung nehmen die Arbeiten des Ritsuo ein, eines wegen seiner Lackarbeiten berühmten, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Kioto thätigen Künstlers, welcher mit der Lackarbeit Einlagen bemalter Thonreliefs verband.

Eine bezeichnete Arbeit des Ritsuo ist die Tänzerin aus bunt bemaltem Steingut auf einer Schiebethür. Andere seiner Arbeiten bei den Lacken.

**Rokubei-yaki.**

Das alte Töpfer-Geschlecht der Rokubei zeichnete sich durch seine Gefässe für die Theetrinker aus; noch heute lebt ein Töpfer des Namens Kiyomidzu Rokubei in Kioto.

Cha-wan, Theekümmchen, seitlich verdrückt, um das bequeme Anfassen des Kümmchens zu erleichtern; harte, grobe, graubraune Masse; der Fuss unregelmässig ausgeschnitten; mit dicker, bläulichgrauer, braun gekrackter Glasur, welche einen Rand um den Fuss frei lässt. Stempel Rokubei's, des zweiten seines Geschlechtes.

**Iwakura-yaki.**

In Iwakurazan, einem Bezirk der Hauptstadt Kioto, ist eine auf Ninsei zurückgeführte Werkstatt in Betrieb gewesen, aus welcher im 18. Jahrhundert ein sehr geschätztes Steingut von harter, feinkörniger, dunkelgrauer Masse mit glänzender, gekrackter Glasur hervorgegangen ist.

Cha-wan, Theekümmchen, gelbliche, durch feine braune Risse bräunliche Glasur, bemalt mit blauen Wasserlinien und einer zwischen Seerosen spazierenden Bachstelze in Olivbraun. Stempel Iwakura. (S. d. Abb.) (Gesch. v. A. Beit.)

Sake-ire, langhalsige Sake-Flasche; die gekrackte Glasur lässt den grauen, weissgestreiften Grund durchscheinen. Bemalt in dickaufliegendem, irisirendem Blau mit einem den Bauch umfassenden Chrysanthemumzweig, in dessen Blattadern und Blüten leichte Vergoldung erscheint. Unter dem Boden in Blau: Iwakura.



Cha-wan, bräunlich-gelbe, fein gekrackte Glasur, die Bachstelze und die Seerosen olivbraun, das Wasser blau. Iwakura-yaki.  
1/2 nat. Gr.

**Kinkozan-yaki.**

Diese Waare leitet ihre Bezeichnung von dem Namen eines Töpfers Kinkozan Yohei ab, der sich nach dem Stadttheile Kioto's nannte, in welchem sein, auf den berühmten Ninsei zurückgeführter Ofen belegen war. Ihm sind andere Glieder seines Geschlechtes gefolgt, zuletzt in unserer Zeit Kinkozan Sohei. Wie die meisten Kioto-Töpfer beschränkte er sich nicht auf eine einzelne Waaren-Art; er wandte aber mit Vorliebe das Verfahren an, auf unglasirten, grauen oder schwarzen Grund in glänzenden, dickaufliegenden Schmelzfarben Verzierungen, meistens grossblühende Ranken zu malen, zwischen deren Blättern und Blumen der trockene Grund sichtbar bleibt.

Hi-ire, kleiner Feuertopf, bemalt in opakem Weiss mit Ranken, deren Blätter mit dunkelgrünem, hie und da mit gelbem Email überschmolzen sind. Der trockne Grund grauschwarz. Stempel Kinkozan.

Kwasi-ire, walzenförmige, dreitheilige Kuchenbüchse mit Deckel; bemalt mit grossblühenden Ranken in bräunlichem Weiss, die dichtgereihten Blätter dunkelblau emallirt, einzelne auch olivgrün. Unbezeichnet.

Koro, kleines dreifüssiges Räuchergefäss, ganz überschmolzen mit mild dunkelblauem Email, in welchem drei ausgesparte grosse Wappenrunde den bräunlich weiss glasirten, gekrackten Grund zeigen. Stempel Kinkozan. (Geschenkt von Herrn Dr. Ulex).

Cha-wan, Theekümmchen, weiche, saugende Masse, auf glänzend grauer, schwarz gekrackter Glasur mit zwei Wappenrunden aus Chrysanthemumzweigen in blassblauem Email. Stempel Kinkozan. Neuere Arbeit.

**Yoiraku-yaki.**

Zengoro Riyozen, ein in Kioto lebender Angehöriger einer schon im zehnten Glied der Töpferei beflissenen Familie, legte sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts auf die Bemalung von Porzellangefässen mit Wappen

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Stüdseite.)

und alterthümlichen Verzierungen in Goldzeichnung auf eisenrothem Grunde. Von dem Vergleich derselben mit einer ähnlich decorirten Art von Porzellanen, welche während der chinesischen Periode Yeiraku (15. Jahrhundert) in China aufkamen, beehrte ein Fürst aus dem Hause des Shogun den Töpfer mit dem Titel Yeiraku, den derselbe fortan als Familiennamen führte. Ein zwölfter Abkömmling des Geschlechtes, Zengoro Hozen, siedelte sich zu Anfang der sechziger Jahre zu Kutani in der Provinz Kaga an und beeinflusste die dortige Porzellan-Industrie, welche seitdem ebenfalls den vom Vergleich mit Goldbrokaten „Yeiraku Kinrante“ genannten Decor aus Eisenroth und Gold vorzugsweise pflegt. In Kioto arbeitet der dreizehnte des Geschlechtes Yeiraku Tokuzen noch heute in den Ueberlieferungen der ererbten Werkstatt, deren Erzeugnisse höchst mannigfaltige sind und vielfach alte Vorbilder nachahmen.

Cha-wan (Theekümmchen), aus hellgrauem Steinzeug, innen mit gelblich-grauer, schwarz gekrackter Glasur, aussen mit rothbrauner Glasur, welche an ihrem unteren dicken, den Boden rings freilassendem Rand in Schwarz übergeht und mit schwarzen Pünktchen und aventurin-ähnlichen Flimmern durchsetzt ist. Zwei Stempel: Yeiraku und Nan-sho-gawa.

Cha-ire, Väschen für Theepulver, Porzellan, bemalt auf eisenrothem Grund mit Goldornamenten (Kinrante-yaki). Bez. Dai Nipon Yeiraku.

#### Dohachi-yaki.

Unter den noch heute in Kioto thätigen Töpferfamilien nehmen die Dohachi in zweiter oder dritter Generation einen ehrenvollen Rang ein. Sie sind Abkömmlinge des zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Kioto thätigen Töpfers Dohachi, welcher vorübergehend auch in anderen Städten arbeitete, und als er, um 1850, zur Ehre eines Hokkio erhoben wurde, sich Ninami nannte.

Hi-ire, kleiner Feuertopf, weiche, graue Masse, mit weisser gekrackter Glasur, bemalt mit einer Gartenhecke in manganviolettem, durchscheinendem Schmelz über schwarzer Zeichnung und mit grün emallirten cypressenartigen Bäumchen in impressionistischer Auffassung. Bez. in Schwarz: Dohachi.

Als Arbeiten eines der Dohachi gelten auch zwei unbezeichnete Theekümmchen der Sammlung, die eine mit grossen weissen Schneekristall-Blüthen in schwarzem Grunde, die andere innen mit bräunlich-weisser, fein gekrackter, aussen mit schwarzer Glasur, in welcher am oberen Rande drei grosse, sich mit den Flügelspitzen berührende Schmetterlinge ausgespart und mit Gold, Silber, grünem und blauem Schmelz und Eisenroth bemalt sind. (S. d. Abb. S. 530.)

#### Otowa-yaki.

Cha-wan, Theekümmchen, dreiseitig, mit Ausschnitten in den drei Ecken, von feinem grauen Steinzeug, mit hellgrauer nicht gekrackter Glasur, bemalt mit einem braunschwarzen, grün betupften knorrigen Ahornstamm, dessen Blätter in herbstlichem Roth prangen. Stempel Ken. (Geschenk des Herrn B. O. Roosen.)

Furo, kleiner tragbarer Herd, aus gelblich grauem unglasirten Thon, bemalt mit blühenden Kirschzweigen. Zuerst sind die weissen, röthlich angehauchten Blüthen, die ziegelrothen Blätter und die schwarzbraunen Zweige mit diesen Farben auf den unglasirten Grund gemalt, dann die Umrisse, das Geäder, die Staubfäden schwarz eingezeichnet, endlich eine farblose, an den Knospen grün betupfte Glasur über die Zeichnung gelegt. Stempel Ken. (Geschenk des Herrn B. Bleichröder.)

**Kenzan-yaki.**

Diese Kioto-Waare ist zuerst angefertigt worden von einem Bruder des berühmten Malers Ogata Korin, Shinsho, welcher in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Liebhaber-Töpfer sich mit der Anfertigung von Gegenständen für die Theetrinker befasste. Da Shinsho's Ofen im Dorfe von Narutaki am Fusse des Hügels von Atago, nordwestlich vom Palast des Kaisers lag, nahm er den Namen „Shisui Kenzan,“ d. h. „schöner blauer Hügel in Nordwesten“ an, und hiervon führten seine Töpferarbeiten den Namen „Kenzan-yaki.“ Die Werkstatt ist von Töpfern desselben Namens lange fortgeführt worden. Auch in anderen Werkstätten hat man sich in der von dem ersten Kenzan unter dem Einflusse seines Bruders Korin eingeschlagenen impressionistischen Malweise versucht, viel auch den Namenszug des Meisters missbräuchlich angewendet.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

**Kog o** (Dose für Räucherwerk), aus schwerer ziegelrother Masse. Auf dem Deckel ein in der impressionistischen Weise Korin's gemalter Zweig des Prunus Mume, in Schwarz und Weiss auf dem durch die farblose Glasur scheinenden ziegelrothen Grunde. An den Seiten blaues Netzmuster auf weissem Grund. Bez. Kenzan. (Aus der Sammlung Philippe Burty.) (S. d. Abb.)



**Kog o**, ziegelrothe Masse, oben durchscheinend glasirt, der Mumezweig schwarz, die Blüten weiss mit gelben Tupfen und schwarzer Zeichnung; das Netzmuster der Seiten blau in Weiss. Kenzan-yaki.  $\frac{3}{4}$  nat. Gr.

**Cha-wan** (Theekümmchen), aus grober, dunkelgrauer Masse; mit grauer gekrackter Glasur, von welcher sich oben eine bräunlich-weiss glasirte Fläche sowohl auf der Aussen- wie der Innenseite in geschwungenem Umriss absetzt; diese weisse Fläche bemalt in Schwarzbraun und bläulichem Grau mit Schachtelhalmen, jungen Farrenwedeln und Veilchen, welche auf der Hügellinie der grauen Glasur zu wachsen scheinen. Bez. Kenzan.

**Cha-wan** (Theekümmchen), röthlich-graue Masse mit körniger, durchscheinender, oben weisslich gewölkter Glasur; bemalt in der impressionistischen Art des Meisters mit einem schneebedeckten Busch des rothblühenden japanischen Mume. Bez. unten Kenzan (nicht eingebrannt), jedoch neuere Arbeit des Makudzu Kozan, dessen Name neben der Darstellung in rother Farbe eingebrannt ist.

**Cha-wan**, Theekümmchen, schwere, poröse Masse mit glasierter, gekrackter, hellgrauer Glasur; bemalt in Olivbraun mit roh skizzirtem Mume und Schriftzügen; letztere besagen etwa, dass die Blumen der Jahreszeiten welken, nicht jedoch die gemalten. Bez. Kenzan, jedoch nur Arbeit im Geschmack des Meisters aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

**Hozan-yaki.**

**Sake-tsugi**, Kanne zum Erwärmen des Sake im Wasserbad, walzenförmig, oben ein kleiner Ausguss und zwei Ansätze, in welchen ein metallener Bügel befestigt ist. Bräunlich-gräues Steingut, mit hellbrauner fein gekrackter Glasur; bemalt in Gold, opakem blauen und durchscheinendem grünen Schmelz mit sechs grossen Wappenrunden, zwischen denen der Grund mit dem aus Sechsecken gebildeten Shokkomuster bedeckt ist. Stempel Hozan. 18. Jahrhundert.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

**Cha-wan** (Theekümmchen), aus hellgrauem Steingut, die Glasur von der Farbe alten Elfenbeins, dicht bemalt mit Wasserlinien und Chrysanthemumstauden in dickaufliegenden Schmelzfarben, hell smaragdgrünem Grün und trübem Hellblau, dazu feurigem Eisenroth und Vergoldung. Stempel Hozan. Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts.

**Hana-ike**, Blumengefäss in Gestalt eines aus breiten Bambusschienen geflochtenen, in der Mitte eingeschnürten Korbes; aus hellgrauem porzellanartigen Steinzeug, mit glänzender flaschengrüner Glasur. Stempel Hozan.

#### Tanzan-yaki.

Einer der unternehmendsten Töpfer aus dem alten Stamm der Kaiserstadt ist Tanzan Seikai. Er vor anderen hat den europäischen Markt mit verwilderter Exportwaare versorgt, daneben aber Gefässe geschaffen, welche noch den guten Geist Alt-Japans athmen.

Rundliches Gefäss mit Deckel, graues Steingut, mit glänzender, hellgrauer, gross gekrackter Glasur, bemalt in schwarzer Umriszeichnung und aufgesetztem Weiss mit Glycine-Ranken, von denen weiss-blaue Blüthentrauben herabhängen. Bez. Tanzan.

Fläschchen in Kürbisform, von weisslicher Masse mit gelblicher, fein gekrackter Glasur, bemalt mit grünbeblätterter, blassgelblüthiger, weissfruchtiger Kürbisranke, auf welcher ein schwarz-weisses Vögelchen sitzt. Bez. Tanzan.

#### Raku-yaki.

Die Anfertigung dieser eigenthümlichen Töpferwaare wurde bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts durch den koreanischen Töpfer Ameya in Kioto eingeführt. Ameya's Sohn wurde von Hideyoshi mit einem goldenen Stempel beehrt, auf welchem das Schriftzeichen für Raku, d. h. „Freude“ eingegraben war; von diesem Stempel, der mit Abweichungen in der Form der Schriftzeichen auch von den Nachkommen Ameya's zur Bezeichnung der von ihnen hergestellten Gefässe benutzt wurde, leitet die Waare ihre Benennung her. Diese Gefässe, fast ausschliesslich Theekümmchen, erfreuten sich bei den gebildeten Theetrinkern grossen Ansehens und galten dafür, den Trank länger als andere Gefässe heiss zu erhalten. Sie bestehen aus schwerer, brüchiger Masse, werden nur mit der Hand geformt und einzeln gebrannt; farbige Glasuren, häufig ein tiefes, glänzendes Schwarz, und wenige, meistens weiss aufgesetzte oder eingelegte skizzenhafte Verzierungen geben ihnen das von den japanischen Kennern bewunderte künstlerische Gepräge. Mit der Herstellung dieser Waare beschäftigen sich noch heute, in der 11. Generation, die Nachkommen Ameya's. Auch andere Töpfer an anderen Orten haben sie nachgeahmt.

**Cha-wan** (Theekümmchen), mit leuchtend ziegel- bis scharlachrother, stellenweise gewölkter Glasur; bemalt in Weiss mit einem vom Rande herabwachsenden Kieferzweig nach einer Skizze des Malers Mitsusada von der Tosa-Schule. Stempel Raku des Tanniu, des zehnten Töpfers des Geschlechtes, Anfang des 19. Jahrhunderts. (Gesch. von Fräulein J. und M. Hirsch.) (S. d. Abb. S. 527.)

**Cha-wan**, mit glänzend schwarzer Glasur, welche von ziegelrothen, schwarzgeäderten Wolken durchzogen ist.

**Cha-wan**, mit dunkel smaragdgrüner, weiss punktirter Glasur, in welcher weisse Schriftzeichen für Fuku, Glück, und Jiu, langes Leben, ausgespart sind.

**Cha-wan**, rings durch Finger-Eindrücke gebuckelt, mit matterer, ziegelrother, graugewölkter Glasur, in welche ein Busch der Ranpflanze (grasblättrige Orchis) weiss eingelegt ist. Nachahmung der Raku-Waare durch Seiniu.

**Awaji-yaki.**

In den dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde auf dieser unweit von Hiogo belegenen kleinen Insel im Dorfe Iganomura eine Werkstatt durch Kashi Minpei errichtet, welcher das Handwerk in Kioto erlernt hatte. Die Awaji-Waare (auch Minpei-yaki genannt) ist von hellgrauer, harter Masse mit glänzender, gelblicher, fein gekracker Glasur, der Awata-Waare ähnlich. In Awaji sind in neuerer Zeit auch Vasen und Service für den europäischen Markt angefertigt worden.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Zwei Theekümmchen, beide mit dem Stempel Minpei, die eine bemalt mit einem Kranichfluge, die andere mit einer Schildkrötengesellschaft in trockenem Graubraun und Gold.

**Steinzeug und Steingut der Provinz Satsuma.**

Auf dem keramischen Weltmarkt wird von allen Töpferwaaren Japans keine häufiger genannt, als die Satsuma-Waare. In den Japanläden Europas und Nord-Amerikas, des Hauptkäufers japanischer Altsachen, und auch in vielen Museen prangen „Satsuma-Fayencen“ in allen Gestalten von der Riesenvase und der buddhistischen Tempelstatue bis zum winzigen Räucherdöschen. Englische Sammler, G. A. Audsley und J. L. Bowes, haben dieser Waare in einem grossen Prachtwerke eingehende Schilderungen und musterhafte Farbendrucke gewidmet. Dessenungeachtet handelt es sich bei all dieser Herrlichkeit nur um Exportwaare, welche nicht älter ist als wenige Jahrzehnte, und die wir nur von demselben Standpunkte aus würdigen können, den wir bei Beurtheilung der Hizen-Porzellane des 17. Jahrhunderts eingenommen haben. Das sog. „Alt-Satsuma“ des Weltmarktes speculirt mit seltenen Ausnahmen auf den nach prahlerischer Wirkung verlangenden Geschmack der Abendländer und den von diesem etwa angesteckten Geschmack der Neu-Japaner. Für die unter jener Firma vertriebenen, zwecklosen Vasen wäre ebensowenig Platz im Haushalt eines gebildeten Japaners vom alten Schlage wie für die Satsuma-Statuen einer Kwannon oder eines Buddha in einem japanischen Tempel.

Die ganze, nur zum kleinen Theil in Satsuma selbst betriebene Satsuma-Industrie des modernen Japans knüpft an eine Art echter und wirklich schöner Satsuma-Waare an, deren Anfänge nach dem Ausspruch japanischer Kenner, wie des Ninagawa Koritane, nicht über ein Jahrhundert zurückreichen. Bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts hatten koreanische Töpfer im Dorfe von Nawashirogawa Werkstätten eingerichtet, in denen sie und ihre Nachkommen die Herstellung dunkelfarbigen Steinzeuges ihrer heimathlichen Ueberlieferung getreu betrieben. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts brachte ein Fürst von Satsuma, Shimadzu Yoshihiro, von einem Kriegszug nach Korea einen frischen Stamm japanischer Töpfer heim, welche sich zunächst in Kagoshima, dann zu Chiusa in der benachbarten Provinz Osumi aufhielten, fünf Jahre später jedoch sich grössten Theils in der älteren Niederlassung ihrer Landsleute zu Nawashirogawa, unweit von Kagoshima, der Hauptstadt Satsumas, ansiedelten. Dort wird von ihren Nachkommen, welche auf etwa anderthalb tausend Seelen angewachsen sind und sich ziemlich unvermischt erhalten haben, noch heute die Töpferei betrieben.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Das wirkliche Alt-Satsuma, welches bis zum Ende des 18. Jahrhunderts von jenen Koreanern hergestellt wurde, ist von mannigfacher Art, trägt aber durchweg die Spuren seiner koreanischen Abkunft. Der Amerikaner Morse, welcher der Satsuma-Waare besondere Studien gewidmet hat, unterscheidet vier Typen derselben. Einer der ältesten ist jenes, durch Einlagen weissen oder schwarzen Thones ausgezeichnete Steinzeug, welches unter dem Namen Mishima bekannt ist und dessen Spuren sich überall dort nachweisen lassen, wo in Japan koreanische Töpfer gearbeitet haben. Die Verzierungen der Mishima-Waare, Blumen, Sterne, kleine Vögel, Linien-Ornamente, werden mit Stempeln in den weichen Thon gedrückt oder eingeritzt. Nach dem ersten Brand wird der weisse oder schwarze Thon in die Vertiefungen gefüllt und zugleich mit der Glasur in einem zweiten Brand befestigt. Für die verschiedenen Arten des Mishimayaki kennt die japanische Sprache besondere Bezeichnungen; mit Blumen verzierte Waare heisst Hana Mishima; bei sich schräg kreuzenden Linien, welche an die Latten eines Zaunes erinnern, spricht man von Higaki Mishima; bei senkrechten Linien, zwischen denen Zickzacklinien angebracht sind, führt der Vergleich mit dem japanischen Kalender zum Namen Koyome Mishima; und bei einem Wolken- und Kranich-Decor wird das Steinzeug Unkako Mishima genannt. Nicht selten kommen jedoch diese Muster vereint am selben Stücke vor.

Ein zweiter Typus von Alt-Satsuma trägt die Bezeichnung Sunkoroko. Diese Waare ist von feiner, harter, hell steinfarbener Masse. Auf die durchscheinende Glasur, welche der Waare einen gelblichgrauen Ton verleiht, sind mit breitem Pinsel dunkel- oder olivbraune Ornamente gemalt, Linienverzierungen, geometrische Grundmuster, Wolkenformen. Diese Waare macht einen alterthümlichen Eindruck und ist an anderen Orten kaum nachgeahmt worden.

Ein dritter Typus wird Seto-Kusuri genannt, vom Vergleich seiner braunen Glasur mit derjenigen, welche bei dem Seto-Steinzeug in der Provinz Owari angewandt wird. Das Braun des alten Satsuma-Steinzeuges ist aber von weit tieferem, wärmerem Ton. Häufig ist die braune Glasur mit olivbraunen Flecken, welche von hellblauen Adern durchzogen sind, unregelmässig überschmolzen. Besonders bei den kleinen Cha-ire zeigen sich die Vorzüge dieser Glasuren im schönsten Licht.

Ein vierter Typus bringt uns demjenigen näher, was die Welt heute unter Satsuma-Fayence versteht. Es ist jene edle Waare, deren rahmweisse oder altelfenbeinfarbene, fein und gleichmässig gekrackte Glasur anderthalb Jahrhunderte den einzigen Schmuck des nur zu kleinen Gefässen von einfacher Form verarbeiteten, sich fast weissbrennenden Satsuma-Thones bildete, und später einen so köstlichen Grund für die zarten, goldenen und farbigen Malereien des ächten Nishiki-de-Satsuma darbot. Damit sie die Kunst des Nishiki-de, d. h. des Brokat-Malens, erlernten, sandte der Fürst von Satsuma gegen Ende des 18. Jahrhunderts zwei seiner koreanischen Töpfer nach Kioto, wo sie bei Dohachi in die Lehre gingen. Dies wenigstens ist der von Ninagawa behauptete Verlauf. Keiner der japanischen Kenner, welche Morse um ihre Meinung befragte, hat dem Nishiki-de-Satsuma ein höheres Alter beigemessen. Anderer Ansicht sind jedoch einige Europäer, unter ihnen S. Bing in Paris, einer der besten Kenner japanischer Kunst, welcher vermuthet, dass schon

weit früher das Verfahren des Schmelzmalens aus Kioto zu den Satsuma-Töpfern gelangt ist.

Stücke alten weissen Satsuma-Gutes, Mugi genannt, sind früher nicht selten gewesen, aber in neuerer Zeit aus dem Verkehr verschwunden, weil gewissenlose Händler sie überdecorirt haben — ganz wie bei uns mit den alten weissen Porzellanfiguren Meissens geschieht. Der Decor des Nishiki-de-Satsuma aus dem Anfang dieses Jahrhunderts hält sich in bescheidenen Grenzen und ist mit wenigen Farben, trockenem, sehr zart behandeltem Eisenroth, feinem bläulichen Schmelzgrün, dick aufgetragenem glänzenden blauen Email und feinem, mattem Reliefgold ausgeführt. Das schöne Elfenbeinweiss des Grundes sollte dabei nicht versteckt werden, sondern mit den auf das sorgfältigste und sauberste ausgeführten Malereien zusammenwirken. Erst die Nachahmungen der Satsuma-Fayence an andern Orten haben auch auf den Geschmack der koreanischen Satsuma-Töpfer verwildernd eingewirkt. Diese Nachahmungen sind in Awata (Kioto), in Osaka, in Ota (unweit von Yokohama) und in Tokio hergestellt worden. Besonderes Ansehen erlangte die Satsuma-Waare, welche Makudzu in Ota aus von Satsuma eingeführten Rohstoffen anfertigte. Zu Shiba in Tokio begnügte man sich nicht mit der Nachahmung, sondern suchte den Gegenständen noch künstlich jenes Ansehen zu verleihen, welches ein wohlgepflegtes Alter der gekrackten Glasur durch ihre Bräunung verleiht.

Unwissenheit oder Habsucht der Händler drüben und hüten haben ein Uebriges gethan, die abendländischen Abnehmer über den wahren Ursprung der ihnen als „alte Satsuma-Fayence“ verkauften Prunkstücke zu täuschen. Hiergegen Verwahrung einzulegen, ist um so nothwendiger, als die Uebertreibungen und Geschmacklosigkeiten, welche bei derartiger Exportwaare oft unterlaufen, Wasser auf die Mühle derer liefern, welche nach Gründen suchen, um sich der lehrhaften Bedeutung des japanischen Kunsthandwerks für das unserige noch länger zu verschliessen.

#### Mishima-yaki.

Die Sammlung besitzt mehrere Stücke Mishima-Waare, welche nach altkoreanischer Weise mit weissen Einlagen verziert sind, deren Herkunft aus den Werkstätten der Koreaner in Satsuma jedoch nicht feststeht. Ein neueres Beispiel der Mishima-Waare ist unter Yatsushiro, Provinz Higo, erwähnt.

Midzu-ire, vasenförmiges Wassergefäss, dunkelrothbraune, grobe, harte Masse mit grauer Glasur und weissen Einlagen; diese zeigen das Blumen-Muster, das Kranich-Muster und das Koyome- (Kalender-) Muster; Deckel von schwarzgelacktem Holz.

Sara, randlose Schüssel, von ähnlicher Masse, mit grünlich-grauer, braun-gesprenkelter Glasur, weiss eingelegt Bambus und zwei fliegende Sperlinge. Die Schale zeigt in der Mitte einen trocknen Ring, welcher von ihrer umgekehrten Lage beim Brennen herrührt.

Cha-wan (Theekümmchen), kelchförmig, feinere Masse, graue Glasur, die weissen Einlagen bilden unterbrochene senkrechte Linien.

Nishiki-de-Satsuma und seine Nachahmungen aus Awata und Ota.

Cha-wan, Theekümmchen von hoher Form, mit feingekrackter altelfenbeinfarbener Glasur, bemalt mit Büscheln des Susuki-Grases in Schmelzgrün und Eisenroth und einem grossen silbernen Mond. (In der alten japanischen Kunst erscheint stets der herbstliche Vollmond dem Susuki-Gras gesellt.)



Im alten  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Cha-wan, Theekümmchen von flacher Form, mit rahmweisser, feingekrackter Glasur, bemalt in dunklem Eisenroth, hellem, bläulichem Schmelzgrün und Gold mit losen Zweigen der Kamellia und des Prunus Mume. Die Innenfläche zart gebräunt.

Cha-wan, Theekümmchen von flacher Form, mit rahmweisser, fein gekrackter Glasur, bemalt in Eisenroth, Schmelzblau und Gold mit fein gefiederten Algen. In einem aus rothen Seidenschnüren geflochtenen Säckchen.

Cha-wan, Theekümmchen von hoher Form; harte, weisse Masse, mit elfenbeinfarbener, gekrackter Glasur; aussen schwarz glasirt, mit ausgesparten Zweigen der Awoi-Pflanze, deren herzförmige Blätter mit mannigfachen Grundmustern in Gold und Farben gefüllt sind. Im Fussrand ein dreieckiger Ausschnitt; der Mündungsrand mit Silberfassung. (Geschenkt von Herrn Alfred Beit.)

Ein Satz von drei Döschen für Räucherwerk (Kogo), aus harter, weisslicher Masse, mit hellgrauer, gekrackter Glasur; aussen ganz bemalt in Gold, Roth, Grün und Blau mit Goldbrocatmustern (Päonien-Ranken); in der Mitte jedes Deckels ein Feld ausgespart mit goldner Inschrift. Auf dem sechseckigen Kogo: „Fuku“ d. h. Glück, auf dem runden: „Roku“ d. h. Einkommen, auf dem viereckigen: „Jiu“ d. h. langes Leben, welche drei Worte fortlaufend gelesen den Namen des Fukurokuju, eines der sieben Glücksgötter, ergeben. (Geschenkt von Herrn Alfred Beit.)

Döschen für Räucherwerk (Kogo), in Gestalt einer schwimmenden Ente, weisse Masse mit fein gekrackter, rahmfarbener Glasur. Kopf und Brust dunkelblaugrün glasirt, Gefieder blau, grün, eisenroth und golden gemalt.

Die vorstehenden Stücke entsprechen der alten Satsuma-Waare aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die nachfolgenden gleichen mehr der neueren Awata-Waare, soweit sie nicht in Ota angefertigt sind.

Cha-wan, Theekümmchen, fein bemalt in Farben und Gold mit zwei Blumenkorbwagen, wie sie im Schlussbilde japanischer Balletaufführungen von den Tänzerinnen auf die Bühne gezogen werden; der eine Korb gefüllt mit Päonien und Iris (Sommer), der andere mit Chrysanthemum, Glockenblumen und Susuki-Gras (Herbst). — Bemalt in Gold und Farben mit Brautenten-Paar im Schnee unter blühendem Mume-strauch, ca. 1872. — Bemalt mit gewundenen Schrägstreifen, auf denen ein goldenes Grundmuster aus Hakenkreuzen mit Mumeblüthen, Chrysanthemum und Ahornblättern in bunten Farben (dabei auch Violett, Rosenroth, Weiss) abwechselt. Awata, ca. 1875. — Aussen auf unglasirtem, abwechselnd schwarzem, grauem, gelblichem Grund bemalt mit weissememailirten Grundmustern; in drei glasirten Rundfeldern wachsende Blumen in Gold, Eisenroth, Grün und Blau. Awata, ca. 1875. — In hellblau emailirtem Grund goldene und eisenrothe Mume-Streublüthen und weiss ausgespart grosse, sechstheilig geschweifte Felder (Schneerosetten). Awata, ca. 1880.

Ein Paar walzenförmiger Zierväschen, bemalt in Reliefgold und Farben; in dem dichten Grundmuster ausgespart zwei Felder mit feinsten Malerei auf mit Goldpünktchen besätem Grunde; auf jedem Väschen einerseits ein Raubvogel auf einer Kiefer, andererseits blühende Stauden und ein Vögelchen. — Ein kleines Ziergefäss in Gestalt einer grossen Trommel von durchbrochener Arbeit; auf den Fellflächen feine Malereien in Farben und Reliefgold, einerseits spielende Kinder, andererseits Vogel auf Rosenstrauch und Spinne. Diese drei Stücke in Gold bezeichnet: Satsuma, jedoch angefertigt in Ota bei Yokohama; ca. 1883.

Zierväschen, schlanke Balusterform mit Grundmustern, spielenden Kindern in glattem Goldgrund und Schmetterlingen in golden punktirtem Grund in feinsten Malerei in Gold und Farben. Bez. in Gold Mezan, Name des in Osaka ansässigen

Verfertigers der feinsten Waare dieser Art, ca. 1884. — Deckelväschchen, Urnenform, ganz bemalt, in eisenrothem, mit feinen Goldspiralen übersponnenem Grunde grosse goldene und farbige Blumen-Ranken, zwischen denen Kinder klettern. Unbezeichnet, jedoch ebenfalls von Mezan, ca. 1884.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

### Yatsushiro-yaki aus der Provinz Higo.

In der Provinz Higo im Dorfe Shiro Toyohara unweit der Stadt Yatsu-hashii wurde im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts eine Werkstätte eingerichtet zur Anfertigung von Mishima-Waare, wie solche damals von den Koreanern in Satsuma angefertigt wurde. Die alten Arbeiten dieser Art, grau glasiertes Steinzeug mit feinen Einlagen in weisser oder schwarzer Masse, werden sehr geschätzt. Später verfiel die Kunst. Um die Mitte unseres Jahrhunderts ist sie wieder aufgenommen worden.

Hana-ike, Blumenvase, sehr hartes röthlichgraues Steinzeug mit glänzender, grauer, gekrackter Glasur und schwarzen und weissen Einlagen; Mishima-yaki: am Hals ein schwarzes Mäanderband, am Fuss ein schwarzer Blattkelch, am Bauch schwarze Magnolienbüsche mit weissen Blüten. Unter dem Boden eingekratzt: To-hi-Yatsushiro-Uyeno - sei d. h. „Osten, Higo, Yatsushiro, Uyeno hat's gemacht“. Von der Wiener Weltausstellung 1873.

### Ise-Banko-yaki.

Die heute als Banko-Waare bekannten Thonarbeiten werden nicht wie die alte Waare dieses Namens unweit der Hauptstadt Yedo, sondern in mehreren Orten der Provinz Ise, vorzugsweise in Kuwana und Yokkaichi angefertigt. Die Werkstatt zu Kuwana wurde erst um die Mitte unseres Jahrhunderts von einem Porzellantöpfer aus Obuke, unweit von Kuwana, eingerichtet, welcher Yiusetsu hiess, aber den Namen Banko annahm. Die hiernach und zur Unterscheidung von dem älteren Yedo-Banko-yaki Ise-Banko-yaki genannte Waare ist entweder eine steingutartige bzw. irdene Waare von schwerem, dickem Scherben und mit Blumen in dickaufliegenden opaken Schmelzfarben, bald auf unglasirter bald auf grau glasierter Fläche bemalt; oder sie besteht aus äusserst dünnwandiger, hartgebrannter, steinzeugartiger Masse, welche bald einfach grau, rothbraun oder weisslich gefärbt ist, bald ein marmorartiges Gemenge verschieden gefärbter Thone zeigt, und meist unglasirt, bisweilen aussen verglast und auch mit opaken Schmelzfarben bemalt, vorkommt. Die marmorirten Banko-Gefässe, zumeist kleine Theetöpfe, bestehen aus zweierlei Thon, eisenschüssigem, welcher sich grau oder braun brennt und bei Obuke gegraben wird, und weissem Porzellanthon aus Seto. Diese Thone werden durcheinander geknetet, mit einer Walze dünn ausgewalzt und aus freier Hand oder mit Hülfe zerlegbarer Holzformen, auf welche man die Teiglappen fest aufdrückt, zu Gefässen gestaltet. Die Formen bestehen aus mehreren Stücken, welche durch ein als Griff dienendes Mittelstück zusammengehalten werden, nach dessen Herausziehen sich die einzelnen Theile aus dem etwas angetrockneten Gefäss entfernen lassen. Griffe und Gussröhren werden angesetzt, während sich das Gefäss noch über der Form befindet.

Kümmchen, mit schnabelförmigem Ausguss am Rande (Kata-Kuchi), aus graubrauner, schwerer Masse; aussen in bunten Schmelzfarben bemalt mit Päonie und Foho-Vogel; innen dunkelgrün glasiert. — Stempel: Banko Yiusetsu.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechste der  
Südseite.)

Theetöpfe (Kiu-su) aus hellbräunlich grauem und weissem Thon in Spiralswindungen gemengt; (Stempel: Banko-Nipon-Yiusetsu) aus weissem und braunem Thon marmorartig gemengt; aus braunem Thon mit weiss eingelegten, durchscheinenden Schriftzeichen (welche besagen: Haku-un-no-kokoro, wörtlich „weisse Wolken-Seele“, dem Sinne nach etwa „reine Seele“); Stempel Banko; — sämtlich unglasirt; — aus weissem und graubraunem Thon marmorartig gemengt, als Deckelknopf ein Pfirsich, aussen durchsichtig glasirt.

Theetopf (Do-bin) mit aus Rotang geflochtenem Bügelhenkel; auf unglasirtem hellgrauen Grunde bemalt mit Kranichen in weisser und schwarzer Schmelzfarbe zwischen grünem und goldenem Bambus. Als Deckelknopf ein Tiger. Gearbeitet über einer zusammengesetzten Holzform, in deren Fläche die Zeichnung eines Drachens eingeritzt war, welche nun auf der Innenseite des Gefässes in erhabenen Linien erscheint. Ca. 1887.

### Japanische Thonwaaren, vorwiegend verziert mit Glasuren ohne Malereien.

Die in der Einleitung zur Geschichte der japanischen Töpferei geschilderten, anstatt mit Malerei mit ein- oder mehrfarbigen Glasuren geschmückten Thonwaaren sind in vielen Provinzen Japans angefertigt worden. Eine Hauptstätte für ihre Herstellung ist seit unvordenklichen Zeiten das Dorf Seto in der Provinz Owari. Im dreizehnten Jahrhundert hat dort Kato Shirozayemon, genannt Toshiro, welcher die Kunst in China erlernt hatte, das von den Theetrinkern als Ko-Seto d. h. altes Seto-Gut hochgeschätzte Steinzeug angefertigt. Viele Cha-ire mit tiefbraunen Glasuren sind von dort hervorgegangen. Eine andere Waare, Ki-Seto, d. h. gelbes Seto-Gut genannt, zeigt in tiefgelber Glasur durchscheinende, spangrüne Fleckchen. Jahrhunderte alt sind auch die Werkstätten des Dorfes Soba-mura in der Provinz Chikuzen; aus ihnen ist die Takatori-Waare hervorgegangen, deren glänzende Glasuren mit ihren ledergelben und hellbraunen Tönen an die Farben herbstlichen Laubes erinnern. Zu Hagi in der Provinz Nagato war es ein koreanischer Töpfer, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Herstellung glasirter Gefässe für die Theetrinker einführte und dabei nach der Weise seiner Heimath in dem vorstehenden Fussrande der Theekümmchen ein dreieckiges Stückchen ausschnitt. Aus Hagi gelangte das Verfahren nach Matsuye in der Provinz Idsumo, dessen Theegefässe sich durch die Verbindung der lederfarbenen und braunen Glasuren mit gelben und feurigrothen oder mit grünen Glasuren auszeichneten. In Shigaraki in der Provinz Omi gab man Blumengefässen und Feuertöpfen durch Aufstreuen von Quarzsplittern ein derbes, alterthümliches Aussehen. Alle diese und viele andere Werkstätten arbeiteten vorwiegend mit Glasuren von weissem bis braunem Grundton. Eine Sonderstellung nimmt dagegen eine zu Wakayama in der Provinz Kii bestandene Werkstatt ein, welche einer später noch an anderen Orten angefertigten Waare ihren Namen Kishiu-yaki gegeben hat. Diese Waare, deren Masse Porzellan ist, zeichnet sich durch geflossene Glasuren von türkisblauer und violetter Farbe aus.

Aus den zahlreichen Beispielen von Töpferwaaren der vorerwähnten Arten sind in dem Nachstehenden nur diejenigen Stücke hervorgehoben, deren Herkunft mit einiger Sicherheit zu bestimmen war. Bei dem seltenen Vorkommen von Ortsstempeln bietet die Bestimmung dieser Waaren besondere Schwierigkeiten.

**Seto-yaki.**

Dicke, kurzhalsige Flasche, mit durchscheinender, leicht irisirender Glasur, deren Rosskastanienbraun stellenweise in einen gelblicheren Ton oder in Schwarz übergeht; der Hals und Nacken mit grauweisser, gelblich gesprenkelter Ueberglasur, welche an den Rändern bläulich zerfasert ist.

Cha-ire, Väschen für Theepulver, durchscheinende, goldig braune Glasur mit wagrechten ockerbraunen Streifen; am Nacken schwarze, matt punktirte Ueberglasur mit einem grünen, braun gesprenkelten, abfliessenden Flecken. Feines Itoguri.

Hana-ike, walzenförmiges Blumengefäss, mit grünlichschwarzer, vertieft punktirter Glasur, in welcher weisse Chrysanthemum-Wappen ausgespart sind.

Cha-wan, Theekümmchen, schwarze Glasur, mit vom Rande nach innen und aussen herabgeflossener grauweisser Ueberglasur, welche nach unten zu gelbbraun gefleckt und bläulich gefasert ist.

Hi-ire, Feuertöpfchen, mit dicker, schwarz und weiss marmorirter, stellenweis bläulich zerfaserter Glasur.

Bauchige Flasche, mit gelblich-grauer, durchscheinender Glasur, der Hals und Nacken mit opaker, blaugrüner, am Rande zerfaserter Ueberglasur.

**Oribe-yaki.**

Diese in einer Werkstatt der Provinz Owari angefertigte Waare führt ihre Bezeichnung vom Namen des Furuta Oribe-no-sho Shigekatsu, welcher die Werkstatt zu Anfang des 17. Jahrhunderts begründet hat. Eine Besonderheit ihrer Erzeugnisse sind Steingutgefässe mit hellgrauer, gekrackter Glasur, flaschengrüner Ueberglasur und skizzenhaften, dunkelbraunen Malereien, welche Mume-Blüthen und einen Lattenzaun andeuten, in Anspielung auf das aus denselben gebildete Wappen des zum Heeresadel gehörigen Furuta-Geschlechtes.

Cha-wan, Theekümmchen, der beschriebenen Art; die grüne Ueberglasur fliesst vom Rande nach innen und nach aussen in dreiseitigen Zipfeln herab, welche dort und hier in einem dicken, blaugrünen Tropfen endigen.

**Hagi-yaki.**

Kumme, mit dicker, am Fussrande abtropfender, grossgekrackter Glasur von bläulich-weisser Farbe, mit hellblauen und olivbraunen Flammen.

**Takatori-yaki.**

Midzu-ire, walzenförmiger Wassertopf, mit unregelmässiger rothbrauner, ockergelb gestreifter Glasur, über welche an einer eingedrückten Stelle gefaserte olivgraue Glasur herabfliesst. Schwarz gelackter Holzdeckel. (Geschenkt von Herrn Gustav Kraefft.)

**Akahada-yaki.**

Cha-ire, kleines urnenförmiges Gefäss für Theepulver, braunschwarze, am oberen Rande bräunliche Glasur mit faserig abfliessenden bräunlich weissen Streifen. Itoguri. Stempel Akahada in Form eines gekrümmten Flaschenkürbis, und darunter Boku-haku, der Name des Töpfers in Koriyama.

**Fujina-yaki.**

Diese Art Töpferwaare wird im Dorfe Matsuye in der Provinz Idsumo angefertigt, wo Gombei, ein Töpfer aus Hagi, bald nach der Mitte des 17. Jahrhunderts eine Werkstatt einrichtete. In früherer Zeit sind aus derselben von den Theetrinkern sehr geschätzte Kümmchen mit gelbbraunen und grünen geflossenen Glasuren hervorgegangen. Später auch eine Waare aus weicherer Masse mit ledergelber, gekrackter Glasur und vom Rande herabgeflossenen Flecken olivgrüner Glasur.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

Sake-tsugi, Saki-Kanne, mit Dille, Deckel und oben zwei Ansätzen, in welchen ein Bügelhenkel aus einer mit Kupferdraht umwundenen Ranke befestigt ist. Ledergelbe, gekrachte Glasur, oben grüne, geflossene Flecken. Bemalt in Schwarz mit der Skizze einer Kürbisranke, neben welcher der Name des Künstlers: Gen-sho-sai ho-in, d. h. der Hoin (ein religiöser Titel) Genshosai geschrieben steht. Stempel des Verfertigers: Unyei (?).

#### Soma-yaki.

Diese zu Nagamura in der Provinz Iwaki angefertigte Waare ist ein hartes, graues, glasiertes Steinzeug, in dessen Verzierungen in der Regel ein zwischen zwei Pflöcken angebundenes, sich bäumendes Pferd (das Wappenthier von Soma), oder galoppierende Pferde, oder das Wappen des Fürsten von Soma (ein von sieben kleineren Knöpfen umgebener runder Knopf) in Relief angebracht sind. Zuerst ist diese Waare zu Ende des 17. Jahrhunderts angefertigt worden; sie wird noch jetzt gemacht.

Cha-wan, Theekümmchen, buckelig, mit Fingereindrücken, welche den unteren Rand wie aus Zeug zusammengefaltet erscheinen lassen; graue, rostfarbene und braun gesprenkelte Glasur, welche am oberen Rand in helles opakes Blau übergeht. Verziert in Relief mit dem Pferd und Wappen von Soma. Stempel: Soma. — Aehnliches Theekümmchen, ebenso glasiert, jedoch ohne Blau; das Pferd mit schwarzweissen Stricken angebunden.

Sake-ire, Saki-Flasche, in Form eines Flaschenkürbis, der untere bauchige Theil mit kaffeebrauner Glasur, welche sich im Brande von dem trocknen, grauen Grund zurück- und zu dicken unregelmässigen Warzen zusammengezogen hat. Der Hals schwarz glasiert, mit in Weiss skizzirtem Pferde.

Kuchen-Schale, in Gestalt einer halbgeöffneten Mume-Blüthe; die dicke weisse Glasur hat sich zu unregelmässigen Warzen zusammengezogen, zwischen denen der hellgraue Grund in wurmgangähnlicher Zeichnung sichtbar bleibt. (Geschenkt von Frau Hermann Emden.)

#### Bizen-yaki.

Die Töpferwerkstätten der Provinz Bizen gehören zu den ältesten Japans, wofür Ruinen uralter Töpferöfen noch heute zeugen. Schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts soll die bis auf den heutigen Tag fortgesetzte Anfertigung einer groben Steinzeugwaare für Haushaltungszwecke, u. A. grosser, Ko-Bizen, d. h. altes Bizen, genannter Gefässe zum Bewahren und Keimen von Sämereien, bestanden haben. Im Jahre 1580 soll mit der Anfertigung eines feinen sehr harten Steinzeuges begonnen sein. Die Bizen-Waare, welche seither in der Provinz angefertigt wird, zeigt entweder eine dunkelbraunrothe oder eine bläulich graue Farbe und wird dann Migakite genannt. Bisweilen zeigt dies gewöhnlich matte Steinzeug einen leichten Anflug von Salzglasur.

Koro, Räuchergefäss, aus rothem Steinzeug; in Gestalt eines viereckigen Gefässes, auf dessen geflechtartig durchbrochenem Deckel ein fein modellirter Hahn sitzt.

Cha-ire, kleines Gefäss für Theepulver, rothes Steinzeug, in Gestalt eines Elephanten mit zusammengelegten Gliedmaassen. Auf der Schabracke eingeritzt ein frommer Spruch.

Hana-ike, kleines Blumengefäss zum Anhängen, in Gestalt einer Knospe, bläulich graues, leicht glänzendes Steinzeug, genannt Migakite.

Tropfenzähler, in Gestalt eines liegenden chinesischen Gelehrten, aus braunem Steinzeug.

### Koreanische Töpferarbeiten.

Auf die Kultur Japans ist die ältere Kultur der Halbinsel Korea schon zu einer Zeit, in welcher Sage und Geschichte noch ineinander verschwimmen, von bestimmendem Einfluss gewesen. Korea war die Brücke, über welche der indische Buddhismus aus China seinen Weg nach dem japanischen Inselreich nahm, welche diesem die Bekanntschaft mit chinesischer Philosophie und Malerkunst vermittelte. Zurückgeschlagene Einfälle koreanischer Heere und siegreiche Eroberungszüge japanischer Feldherren spielen eine wichtige Rolle in den Annalen Nipons bis zum Zuge Hideyoshi's, welcher gegen Ende des 16. Jahrhunderts durch ein grosses Heeresaufgebot die Macht Koreas brach und diejenige Chinas, welches jenem Hülfe leisten wollte, erschütterte. Der Tod Hideyoshi's hemmte die weitere Entfaltung des Kampfes um die Vorherrschaft in Ostasien, und unter der folgenden Shogunen-Herrschaft entsagte Japan jeglichem Streben über seine Grenzen hinaus und schloss sich gegen alles Fremde ab. Unter den Errungenschaften der koreanischen Kriegszüge, besonders des letzten, wird die Uebersiedelung koreanischer Töpfer nach Japan hervorgehoben, das nun im eigenen Lande die von den Theetrinkern hochgeschätzten alterthümlichen Thongefässe Koreas herstellen konnte. Ueber diese alt-koreanischen Thonwaaren fehlen uns bis jetzt unmittelbare Nachrichten.

Bezeichnend für viele alte koreanische Töpferarbeiten ist ihre Verzierung mit weissen oder schwarzen Einlagen, die sog. Mishima-Arbeit, deren oben bei der Satsuma-Waare (Seite 552) gedacht ist. Die Sammlung besitzt zwei alte Stücke koreanischer Mishima-Waare: ein Theekümmchen von flacher Form, mit grauer Glasur und weiss eingelegten Linien-Verzierungen und Sternblumen, und ein Väschen mit seladongrüner Glasur, in welche Chrysanthemumblüthen weiss und schwarz eingelegt sind.

Tropfenzähler in Form einer Schildkröte, weissgraues, porzellanartiges Steinzeug mit hellgrauer Glasur; der Ausguss im Munde, das Luftloch im Rückenschild. Unter dem Bauch eingeritzt ein Schriftzeichen.

Tropfenzähler von grauem Porzellan; um den eiförmigen Wasserbehälter schlingt sich ein frei und durchbrochen gearbeiteter Drache mit glänzender rothbrauner, hie und da olivgrüner Glasur; der Ausguss im Munde.

Tropfenzähler, aus Porzellan, würfelförmig, der Wasserbehälter birnförmig, umgeben von einem hohlen Würfel, dessen obere und vier Seitenflächen durchbrochen sind; oben, von Geräthen umgeben, das Wellenwappen; an den Seiten das Hakenkreuz, von Mäandern eingefasst; weisse, etwas grünliche Glasur, die Kanten und ein Theil des Wappens rothbraun. Der Ausguss an einer der oberen Ecken des Würfels. Diese drei Tropfenzähler sind von Herrn Dr. C. Gottsche in Korea erworben.

Walzenförmiges Gefäss aus Porzellan. Die Wandung durchbrochen in Gestalt eines Drachens zwischen Wolken; grobe Masse, bläulich weisse Glasur, Augen und Wolken hellblau. (Geschenkt von Herrn Consul H. C. Eduard Meyer.)

Kümmchen von gelblichgrauem, an den Glasurrändern röthlichem Steingut, mit bläulichgrauer, röthlich durchscheinender, grob gekrackter Glasur. Im Innern zwei trockne Ansätze der Stützen des umgekehrt gebrannten Gefässes.

Kümmchen von grobem, dunkelgrauem Steingut mit schmutzigweisser, dickgeflossener, welliger Glasur; im Innern acht trockne Ansätze der Stützen beim Brande.

Sakeflasche, von grauem, an den unteren, glasurfreen Rändern ziegelrothem Steinzeug, mit glänzend gelblichgrauer, etwas welliger Glasur. Von Herrn Dr. C. Gottsche auf der Insel Tsushima erworben. Vielleicht japanische Arbeit.

Im elften  
Zimmer.  
(Sechstes der  
Südseite.)

## Europäische Thonwaaren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Rokzimmer.)

Seit dem Anstoss, den die erste Londoner Weltausstellung des Jahres 1851 dem Kunstgewerbe gegeben hat, ist die Thonwaaren-Industrie in allen Culturländern Europa's zu neuem Leben erwacht. Die in Vergessenheit gerathenen technischen Verfahren früherer Jahrhunderte sind nahezu sämmtlich nacherfunden worden, und die entwickelte chemische Wissenschaft hat zu einer unübersehbaren Bereicherung der Technik geführt. England und Frankreich behaupten seither den Vorrang auf diesem Gebiete und haben auch verstanden, ihrer Töpferei die moderne Kunst nutzbar zu machen. Italien und Deutschland sind in technischer Hinsicht zurückgeblieben und ringen noch nach Befreiung aus den Fesseln überlieferter Formen.

**England.** Mintons in Stoke upon Trent, Staffordshire. Zierteller, verziert in weissem Pinselrelief (*pâte sur pâte*) auf schwarzem, goldbestertem Grund mit einem in ein durchscheinendes Gewand gekleideten jungen Mädchen, welches knieend einen flugbereiten Amorino in die Höhe hält. Entwurf und Ausführung von M. Solon 1873. — Zierschüssel, harte, braune, glasierte Masse, bemalt mit blühenden Schneeballzweigen und einem Admiral-Falter, von W. Mussill, 1873. — Ein Paar Vasen von Weichporzellan, Nachahmung eines Sèvres-Modelles, türkisblauer Grund, in mit Goldschnüren befestigten Schildern Amoretten, in Rosa-Camayeugemalt nach Boucher von A. Boulemier, 1873.

Henry Doulton in Lambeth, Vase und zwei Becher aus Steinzeug, verziert mit in den weichen Thon geritzten Thierzeichnungen, Arbeiten der Miss Hannah B. Barlow, deren Monogramm jedes Stück trägt. 1873.

T. C. Brown-Westhead, Moore & Co., Cauldon Place, Staffordshire. Vase von Porzellan, bemalt mit italienischen Landschaften; vergoldete Eulenköpfe als Griffe. (Geschenk der Manufactur durch Herrn J. E. Winzer in Hamburg.)

**Frankreich.** Manufacture nationale de Sèvres. Teller aus *pâte nouvelle*; der Rand bemalt und vergoldet nach einem Entwurf von Habert-Dys. 1888.

Em. Gallé in Nancy. Vase aus Fayence, mit geflossener graugrüner Glasur, bemalt mit Schmetterlingen über Alpen-Wegerich und der Inschrift: „De ses ailes la némophile alpestre — fait des corolles au platin sans éclat“. 1893.

Jean Carriés in Paris. Bildnissmaske des Künstlers in der Art einer japanischen Theater-Maske und drei Gefässe aus Steinzeug mit geflossenen Glasuren in matten Schmelzen. 1893.

**Italien.** Fratelli Cantagalli in Florenz. Majolika-Schüssel mit zierlichen Grottesken in weissem Grund in der Art der Urbinatischen Majoliken. 1885.

**Deutschland.** Hamburg-Altona, Kunstgewerbliche Werkstatt, vormalig R. Bichweiler, begründet 1878 unter der Leitung des Architekten R. Bichweiler von Dr. E. Berlien, später fortgeführt unter Leitung des letzteren bis 1893. Platten für Kamine, zu Möbelfüllungen, Zierschüsseln und Teller, Krüge, Vasen, Leuchter aus Thon, mit geformten Reliefverzierungen, und vielfarbiger Bemalung unter Bleiglasur. (Im Handel als „Majoliken“ bezeichnet.) Die ornamentalen Entwürfe grossen Theils von R. Bichweiler, die Modelle der figürlichen Darstellungen z. Th. von C. Börner.

A. Spiermann & Wessely, (jetzt A. H. Wessely), grosse Gartenvase mit vollrunden Figuren, vielfarbig bemalt unter Bleiglasur. Modell von C. Börner in Hamburg. 1885.

**Dänemark.** Kopenhagen. Porzellan mit Blaumalerei; erwähnt Seite 459.



Römische Schale aus durchscheinendem blauen Glas mit Spiralbändern opaken weissen Glases.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

### Das Glas.

Glas, eine amorphe, d. h. nicht kristallisirbare Verbindung von Kieselsäure mit einem Alkali, findet sich als Erzeugniss vulkanischer Vorgänge in der Natur. Dieses, durch Metalloxyde grau, dunkelgrün oder schwarz gefärbte natürliche Glas, der Obsidian, ist von den Aegyptern und Römern sowie von den Mexikanern kunstgewerblich verarbeitet worden. Schon auf einer in der Vorgeschichte der Menschheit verdämmernden Culturstufe mag die Bildung glasiger Schlacken beim Schmelzen von Erzen die Anleitung zur Herstellung künstlichen Glases gegeben haben. Den Aegyptern war dasselbe und auch seine Verarbeitung durch Blasen in geschmolzenem Zustande bereits Jahrtausende vor dem Beginn der christlichen Zeitrechnung bekannt, denn auf Denkmälern der vierten Dynastie der ägyptischen Herrscher sehen wir durchsichtige Gefässe mit rothem Wein dargestellt, und in den Felsgrüften von Benihasan ägyptische Glasbläser bei der Arbeit. Von den Aegyptern mögen die Phönicier, denen eine anekdotische Geschichtsschreibung die Erfindung des Glases zuspricht, gelernt haben. Wahrscheinlich hat sich schon die phöniciische Weltmarkts-Industrie mit der Herstellung jener mehrfarbigen gläsernen Schmuckperlen befasst, die, wie noch heute, so schon im Alterthum ein wichtiger Tauschartikel im Verkehr mit Völkern niederer Culturstufe waren und in allen Theilen der alten Welt sowie selbst in Nordamerika in Gräbern gefunden werden, welche älter sind als die Entdeckung des neuen Welttheils durch Christoph Columbus. Phöniciischen, wenn nicht ägyptischen Ursprungs sind auch jene, in allen Ländern des Mittelmeeres gefundenen Salbfäschchen in Gestalt fussloser Amphoren, kleiner Schläuche oder Kannen aus meistens dunkelblauem, seltener alabasterweissem, rothem, violetterem oder grünem Glas mit gelben, weissen oder türkisblauen Zickzacklinien, welche durch das Umlegen von Glasfäden um das noch weiche Gefäss und „Kämmen“ der Fäden in weichem Zustande hervorgebracht sind. Der örtliche und zeitliche Ursprung dieser Fläschchen ist im einzelnen Falle schwer zu bestimmen, da die Arbeiten aus Glas, wenn

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)



Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

nicht Bemalung oder Schliff hinzutritt, überall als etwas Unpersönliches erscheinen und auch nicht wie die Thonarbeiten durch bodenwüchsige Eigenschaften ein Ursprungszeugniss in sich tragen, eine Beobachtung, welche sich auch bei den Gläsern einer viel jüngeren Zeit, z. B. bei den Arbeiten der über ganz Europa verstreuten Glashütten nach venetianischer Art wiederholt.

In der Sammlung eine typische kleine, fusslose Amphora der beschriebenen Art, aus dunkelblauem Glas mit umgelegten und zum Theil in Zickzackstreifen ausgekämmten Fäden orangegelben und türkisblauen Glases. Herkunft unbestimmt.

#### Das Glas in römischer Zeit.

Zu Beginn der christlichen Zeitrechnung entwickelte sich im römischen Weltreich unter dem Einfluss einer in's Ungeheure gesteigerten Prachtliebe die Glas-Industrie zu einer Höhe, auf welcher man in technischer Hinsicht nahezu sämmtliche Verfahren erschöpfte, deren wir heute kundig sind, ja, in mehrfacher Hinsicht über dieselben hinausging und das Glas überdies als einen Bildstoff auch für Werke hoher Kunst schätzte. Die Vielgefügigkeit des Glases wurde dabei nach jeder Richtung ausgenutzt. Die Gemmschneider bearbeiteten es in kaltem, hartem Zustande mit dem Rade, einem Edelsteine gleich. Die Glasbläser verstanden, ihm in glühend erweichtem, zähflüssigem Zustande mit Hülfe der Pfeife alle erdenklichen Formen zu geben und dabei die solchem Verfahren naturgemäss entsprungene Hohlformen ebenso stilgemäss durch spiralische Drehung der weichen Glasblase, durch Auf- und Einlegen von Glasfäden, durch Aufschmelzen von Glaspfropfen zu vollenden und zu schmücken. Dabei wurde auch ihr volles Recht den Henkeln, welche mit breiter Wurzel dick aufgetropft am Körper haften, sich wie ein breites Band zur Mündung des Gefässes aufschwingen und durch die Art, wie sie am Rande haften, verrathen, dass sie aus weichem, dehnbarem Stoffe erstarrt sind. Von den natürlichen Eigenschaften des Stoffes wusste man sich in gewissem Sinne zu befreien, indem man das flüssige Glas in Hohlformen goss oder die Glasblase in solche hineinblies. Letzteres Verfahren fand aber mit Recht weniger Anwendung zur Herstellung von Hohlgläsern, die einem gebildeten Geschmack dienen sollten, als für die vielerlei auffälligen Formen, deren sich die hochentwickelte Parfümerie der Römer und andere Industrien für den Vertrieb ihrer Duftwässer, Salben und Tränke bedienten.

Die Sammlung besitzt eine Anzahl aus freier Hand geblasener antiker Glasgefässe der geschilderten Art, die jedoch meistens im Rheinthale gefunden und daher als deutsch-römische Arbeiten anzusprechen sind. Aus Sardinien eine grosse topfförmige Aschenurne nebst Deckel aus grünlichem Glas.

In vollständiger Erhaltung sind römische Kunstwerke aus Glas nur in geringer Zahl überliefert worden, denn zur Zeit der Blüthe dieser Kunst zog man im Allgemeinen vor, sich lebend solcher Werke zu erfreuen, als sie den Todten auf den dunklen Weg mitzugeben. Die Barberini- oder Portland-Vase des britischen Museums — bekannt auch durch Wegdwood's Nachahmung in Jasper-Masse — und eine köstliche Amphora mit weinlesenden Eroten aus Pompeji im Museum zu Neapel sind die vornehmsten Beispiele. Dass dergleichen Arbeiten aber keine Seltenheiten waren, zeigen die in römischen Trümmerhaufen häufig vorkommenden Scherben.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Für die Herstellung des rohen Glaskörpers, aus welchem der Gemmenkünstler sein Werk schnitt, bediente man sich des Ueberfangens einer Blase aus durchscheinendem blauen oder blauschwarzen Glas mit einer Schicht opaken weissen Glases. Was man hierbei durch mühsames Wegschneiden des Ueberfanges erreichte, wurde für wohlfeilere Waare, insbesondere für billige Gemmen auch durch Auflegen eines gepressten weissen Reliefs auf dunklen Glasgrund erzielt.

In der Sammlung das Bruchstück einer Platte in der Technik der Portlandvase aus dunkelblauem, bei auffallendem Licht schwarz erscheinendem Glas, aus dessen weissem Ueberfang eine Silens- und eine Satyrmaske mit dem Rade geschnitten sind.

Mehr Kunststücke als Kunstwerke waren die „Vasa diatreta“ benannten, zur Zeit des in's Sinnlose abirrenden höchsten Luxus der Römer beliebten Glasgefässe, bei denen der Hohlkörper des Bechers von einem, an ihm nur durch einzelne Verbindungsstege noch haftenden durchbrochenen Netzwerk umhüllt war. Auch diese Diatreta wurden, wenn nicht ganz aus kristallhellem Glase, aus farbig überfangenem geschnitten, insbesondere wenn noch Inschriften, fast frei schwebend, den Rand der Schale zieren sollten.

Auch der Tiefschnitt, ganz in Art des im 17. und 18. Jahrhundert in Böhmen und Schlesien geübten, hat schon zur Verzierung römischer Gläser Anwendung gefunden, jedoch wahrscheinlich erst in Zeiten sinkender Kunst, wenigstens was seine Anwendung auf farbloses, daher körperlos erscheinendes Glas betrifft.

Ein anderes, im alten Rom zu höherer Vollendung als je in späterer Zeit gediehenes Verfahren bei der Herstellung von Hohlglas beruht darauf, dass ein aus Glasstäben verschiedener Farbe durch Hitze zusammengeschweisster Stab sich in erweichtem Zustande ausziehen lässt, ohne dass seine innere, auf jedem seiner Abschnitte zu Tage tretende Zeichnung dadurch verändert wird. Schon im alten Aegypten verstand man auf diese Weise Schmuckplatten mit farbigen Mustern von zierlichster Zeichnung herzustellen. Von dergleichen Platten mit der Darstellung von Blumen führt dies Verfahren seine Bezeichnung „Millefiori-Arbeit“ auch dann, wenn andere Muster als Blumen vorliegen. Die Herstellung von flachen Bechern, Schalen oder Schüsseln in Millefiori-Technik erfolgte entweder in der Weise, dass man die nebeneinander in eine Hohlform gelegten Abschnitte der Glasstäbe erhitzte, bis sie erweichten und an den Rändern aneinander klebten, oder man vereinigte sie mittelst einer Glasblase, an deren Fläche die erweichten Abschnitte hafteten, um dann mit der Blase weiter ausgestaltet zu werden. Durch Abschleifen der Unregelmässigkeiten der Oberfläche vollendete man diese stets flachen Gefässe. Die Rippen, welche sich an der Aussenfläche der meisten römischen Schalen dieser Technik finden, sind jedoch nicht geschnitten, sondern durch Eindrücken der erweichten Masse in eine Hohlform hergestellt. Alle erdenklichen Farben begegnen uns in diesen Millefiori-gefässen; am häufigsten findet sich ein dunkelviolettes, fast schwarzes Grundglas, in welchem ein weisses Muster, und ein grünes Grundglas, in welchem ein gelbes Muster erscheint, nicht als oberflächliche Zeichnung, sondern die ganze Masse des Glases durchsetzend und, da diese durchscheinend ist, abgeschattet bis zum Verschwinden in ihrem dunkelsten Ton. Am häufigsten kommen zwei Muster vor. Das eine,

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

bei welchem opake Röhren das durchscheinende Grundglas durchsetzen, giebt der Masse ein korallenartiges Aussehen, daher man derartige Stücke als Madreporen-Gläser bezeichnet. Das andere zeigt die opaken Bestandtheile auf dem Schnitt in spiralsicheren Windungen, welche, da ihre ursprüngliche Regelmässigkeit beim Erweichen der Abschnitte und beim Formen des Gefässes verzogen und verdrückt wird, der Masse ein an Band-Jaspis oder Onyx erinnerndes Aussehen geben. Zu dieser Unregelmässigkeit der Zeichnung trägt noch bei, dass die Abschnitte vom Glasstabe nicht nur senkrecht, sondern auch schräg zu dessen Axe genommen wurden. Onyxartige Glasgefässe wurden auch noch auf andere Weise, durch Mischen und Kneten (das „Laminiren“ Semper's) verschieden gefärbter Glasflüsse hergestellt, aus denen dann mittelst der Pfeife auch engmündige Gefässe geblasen werden konnten, welche dem auf den Stababschnitten beruhenden Verfahren versagt blieben.

Die Sammlung besitzt eine altrömische Schale der beschriebenen Art aus hellblauem, durchscheinendem Glas, in welches weisse, opake, spiralsichere aufgerollte Bänder gebettet sind. Dieselbe befand sich früher in der Sammlung Spitzer, in deren Katalog bemerkt ist, dass diese Schale früher eine mittelalterliche (romanische) Metallfassung hatte. (Geschenk des Herrn Geh. Commerzienrath Th. Heye.)

Ausserdem Bruchstücke ähnlicher Schalen und Platten, gefunden in römischem Boden, aus grünblauem Madreporen-Glas mit gelben Röhren, aus braunem und weissem Achat-Glas, aus dunkelblauem Millefiori-Glas mit ziegelrothen, vieleckigen Maschen, in welchen gelbe Punkte um einen rothen, gelbgeäugten Mittelpunkt in Kreisen geordnet sind.

Auch die im 16. Jahrhundert von den Venetianern zur höchsten Blüthe gebrachte Technik des gesponnenen oder gestrickten, mit einer unzutreffenden Bezeichnung auch „Filigranglas“ genannten Fadenglases war den Römern bekannt. (Unzutreffend ist die Bezeichnung deswegen, weil derartige Gläser wohl „fili,“ Fäden, aber keine „grani,“ Körner, zeigen. Fadenglas sagt genug.) Sie beruht auf der Verwendung von Glasstäben, welche einen opaken, meistens weissen, spiralsichere gewundenen Glasfaden in eine durchscheinende, gewöhnlich farblose Glasmasse eingeschlossen zeigen. Die Römer wussten jedoch von diesen Glasstäben nur einen sehr beschränkten Gebrauch zu machen, indem sie dieselben parallelliegend zu flachen Schalen aneinanderschweissten, denen dann noch ein Rand aus einem farbigen Glasstab angelegt wurde. Geistvoll hat Gottfried Semper den Gegensatz dieses antiken Fadenglases zu dem venetianischen hervorgehoben, „welches durchweg von dem Gesetz des radialen Zusammenlaufens aller Filigranfäden nach einem Concentrationspunkte beherrscht ist.“

In der Sammlung Bruchstücke römischer Schalen aus Fadenglas, farblos mit gelben oder weissen Fäden und blauem Rand mit weissem Faden; sie zeigen die erwähnte parallele Anordnung der Fadenstäbe.

Dass endlich auch die Bemalung des Glases mit Schmelzfarben und Gold den Römern nicht unbekannt war, ist durch zwei, bei Vaspelev in Dänemark zusammen mit römischen Bronzen gefundene Becher im Museum nordischer Alterthümer zu Kopenhagen bewiesen, ohne dass jedoch diese Beispiele einen Schluss auf höhere Kunstübung in der Schmelzmalerei gestatteten.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Zweifellos sind die wundervollen, an die Flügel von Prachtkäfern oder Schillerfaltern erinnernden Regenbogenfarben, in welchen manche römische Gläser schimmern, nur die Wirkung oberflächlicher Zersetzung des Glases. Kannten die Alten, wie man nach den Angaben ihrer Schriftsteller zu vermuthen geneigt ist, ein den Irisglanz der Glasflächen bewirkendes Verfahren, so ist diese ganz äusserliche Färbung doch sicher der Verwitterung gewichen, welche gerade bei den schönsten der heute irisirenden Gläser so tief in die Masse eingedrungen ist, dass ihr durch das Blasen hervorgerufenes laminirtes Gefüge blogelegt erscheint.

Die Sammlung besitzt einige kleine, in Folge oberflächlicher Zersetzung sehr schön irisirende Flaschen. Zu beachten das hellblau, wie der Flügel eines Schillerfalters irisirende Fläschchen und ein anderes, welches glänzend grün mit allen Irisfarben in's Rothe und Blaue schillert wie die Flügeldecke eines Bupresten.

Wenn in der vorstehenden Uebersicht von römischem Glas geredet ist, so soll damit nicht gesagt sein, dass die Stadt Rom selber der Hauptsitz der Glasindustrie gewesen. Vielmehr ist diese an den verschiedensten Stätten im römischen Weltreich betrieben worden, von Alexandrien, wo altägyptische Ueberlieferung auch noch unter römischer Herrschaft lebendig war, bis zu den Niederlassungen der Römer im Rheinthale, in Gallien und im südlichen Britannien, wo überall die Kunst der Glasbläser im Dienst neuer, den Südländern fremder Bräuche des Trinkens zu neuen Gefässformen führte und den Sturz Roms überlebte. Aus dem sinkenden Rom selber sind noch eigenartige Glasarbeiten überliefert, welche wegen ihrer, auf das im Stillen wirkende Christenthum bezüglichen Darstellungen und nicht minder wegen ihrer besonderen Technik merkwürdig sind.

Nur in Bruchstücken sind diese altchristlichen Gläser uns erhalten, in Gestalt medaillenförmiger Scheiben, welche ein zwischen zwei Glasschichten gebettetes Goldblättchen mit ausgekratzter bildlicher Darstellung zeigen und in technischer Hinsicht die Vorläufer jener im Mittelalter geübten, im 16. Jahrhundert für grössere decorative Arbeiten verwendeten Technik der egloisirten Gläser sind. Diese Scheiben bildeten den Boden von Trinkschalen oder schmückten deren Rundung und haben sich wegen ihrer grösseren Dicke erhalten, während die Gefässe selber der Zerstörung anheimgefallen sind. Die Darstellungen auf ihnen sind biblischen Geschichten entnommen. Wir begegnen dem Opfer Abrahams, der Auferstehung des Lazarus und anderen für Christi Opfertod und Auferstehung vorbildlichen Vorgängen. Der Heiland erscheint als guter Hirte oder vertreten durch sein Monogramm, von den Aposteln Petrus und Paulus, auch einzelne Heilige, u. A. die h. Agnes. Den Bildern sind Erklärungen, oft Anrufungen, Worte des Schmerzes, der Hoffnung, der Freude beigeschrieben. Seltener finden sich dem täglichen Leben entnommene Scenen. Aus diesen Darstellungen hat man gefolgert, dass die römischen Christen sich mit solchen Scheiben verzierter Gefässe bei den Liebesmahlen zur Feier der Todten bedienten. Gewisse kleine knopfförmige Glasstücke, welche in den Katakomben, eingedrückt in den Kalkbewurf der Nischen vorkommen und ähnlich verziert sind, werden auf den gleichen Ursprung zurückgeführt, da ein bei Köln am Rhein gefundenes Bruchstück einer Schale farblosen Glases auf der Unterseite mit ebensolchen Knöpfen farbigen Glases über ausgekratzten Goldblättchen verziert ist.

### Das Glas in Byzanz und im Orient.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Als die römische Cultur in Italien durch die Stürme der Völkerwanderung hinweggefegt worden war, fanden Künste und Wissenschaften eine Zuflucht am Hofe der byzantinischen Kaiser, um in ruhigeren Jahrhunderten dem Abendlande wenigstens einen Theil des von ihm übernommenen Kunsterbes zurtückzuerstatten. Von Byzanz sind Email- und Mosaik-Arbeiter später nach Venedig und anderen, friedlicher Arbeit geöffneten Städten des Westens gezogen; von dort ist wahrscheinlich auch den Venetianern die Anregung zu ihrer schon im Mittelalter aufblühenden Glasindustrie gekommen. Von den Erzeugnissen der Byzantiner im Gebiete der Hohlglastechnik ist nur wenig, zumeist in italienischen Kirchenschätzen überliefert worden, grösstentheils Gefässe, deren Masse kostbare Edelsteine nachahmt. Am eigentlichen Sitze ihrer Kunst hat der Islam seit Jahrhunderten ein Leichentuch über Alles gebreitet, was er bei seiner Eroberung des Reiches nicht zerstört hat.

Lange bevor in Venedig die alte italische Glasindustrie auf's Neue erblühte, erstanden im arabischen Orient andere Pflegestätten kunstvoller Glasbläserei und Schmelzmalerei auf Glas. Noch in die Zeit vor dem Eindringen des Islam in Persien (673 n. Chr.) setzt man jene in der Nationalbibliothek zu Paris bewahrte, dem Sassanidenfürsten Chosroes I. zugeschriebene Trinkschale, welche in goldener Fassung farbige Glasstücke mit gepressten Rosetten und Rauten zeigt. Wann die Culturvölker des Islam zur Malerei mit Schmelzfarben auf Glas übergangen, ist noch nicht erwiesen. Ein persischer Reisender, Nassiri-Khosrau beschreibt um das Jahr 1040 gläserne Lampen in einer Moschee zu Jerusalem und erwähnt die Herstellung klaren, smaragdfarbenen Glases in einer Vorstadt von Kairo. Ein anderer Reisender gedenkt ein Jahrhundert später der in Unterägypten, in Persien, an der Stätte des phöniciischen Tyrus, in Damaskus und Tripolis blühenden Industrien von farbigen Gläsern. Aus dem 10. bis 12. Jahrhundert sind auch gläserne Münzzeichen und Jetons überliefert, welche unter fatimitischen Kalifen durch Pressung hergestellt worden sind. Im 13. Jahrhundert endlich stossen wir auf grosse Glasgefässe, welche mit Darstellungen von Menschen und Thieren bemalt sind, und durch Wappen und Inschriften mit Fürstennamen eine sichere Zeitbestimmung zulassen. Dergleichen mit Malereien opaker Schmelze und Vergoldung reich und schön geschmückte Glasgefässe haben sich im muhammedanischen Orient selbst als Ampeln für die Beleuchtung oder nur zum Schmuck der Moscheen erhalten. Im Abendlande finden sich in alten Schatzkammern derartige Flaschen und Vasen als zur Zeit der Kreuzzüge vom heiligen Lande heimgebrachte Behälter von Reliquien, oder als Trinkgefässe, mit denen Heiligenlegenden oder Familiensagen verknüpft sind (z. B. diejenige, welche in der Dichtung vom „Glück von Edenhall“ benutzt ist). Die besseren dieser alten Glasgefässe gehören zu den feinsten Blüthen des islamitischen Kunstgewerbes. Ihre Herstellung ist gegen das Ende des Mittelalters zurückgegangen und scheint im 16. Jahrhundert zu erlöschen, denn im Jahre 1569 bestellte ein Grossvezier des Sultans neunhundert Moscheenlampen in Murano, wie durch die von einer Formskizze begleitete Depesche des venetianischen Gesandten zu Konstantinopel im Archiv zu Venedig bewiesen wird.

## Das Glas in Venedig.

Von den Arbeiten der venetianischen Glaskünstler des Mittelalters wissen wir weniger, als von denjenigen des Alterthums, weil die nicht durch Grabesruhe geschützte Zerbrechlichkeit der Waare nur wenige Beispiele auf unsere Tage hat gelangen lassen. Aus gleichzeitigen Schriftstellern erfahren wir, dass sicher schon im 13. Jahrhundert die Hohlglas-Industrie blühte; um diese zu schützen wurde schon i. J. 1275 ein Verbot der Ausfuhr von den zur Herstellung von Glas nöthigen Rohstoffen und von Bruchglas erlassen, und schon 1291 wurden der Feuersgefahr halber die Glashütten aus der eigentlichen Stadt Venedig, „città de Rialto“, nach der Insel Murano, wo sie noch heute ihren Sitz haben, verwiesen. Die bedeutende Entwicklung der Industrie lässt sich an der Hand der zu ihrem Schutze erlassenen Verordnungen verfolgen. Als eine Auszeichnung wird u. A. erwähnt, dass 1490 die Korporationen der Glasmacher den niederen Behörden entzogen und dem Rathe der Zehn unmittelbar unterstellt wurden.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Die Glasgefäße, welche sich mit Wahrscheinlichkeit als noch mittelalterliche oder doch dem 15. Jahrhundert angehörige Arbeiten Venedigs ansprechen lassen, unterscheiden sich durch ihre markigen, etwas eckigen, in gewissem Sinne gothischen Profile von den weichen, flüssigen Formen der Renaissance. Im 15. Jahrhundert kamen auch schon die aus freier Hand geformten und gekniffenen Glasgefäße in Gestalt von Fischen, grotesken Thieren und Schiffen in Aufnahme. Neben farblosen klaren Gläsern waren solche von prachtvoll grüner oder dunkelblauer Farbe beliebt, welche man durch kunstvolle Malereien mit opaken Schmelzfarben und Vergoldung verzierte. Noch vor dem Ende des 15. Jahrhunderts gelang die Nacherfindung des Millefiori-Glases, wozu die seit Jahrhunderten betriebene Herstellung bunter Perlen für den afrikanischen Handel und die Anschauung antiker Millefiori-Gefäße angeleitet haben mögen. Die Venetianer lernten bald ganze Gefäße, auch engmündige Kannen und Flaschen aus Glasblasen formen, welche mit Abschnitten von Millefiori-Stäben in hunderterlei Mustern und Farben belegt waren. Zur Farbe trat das Gold, indem Goldschaum auf die weiche Glasblase gelegt, überfangen und durch die weitere Ausdehnung der Blase in kleine Schüppchen zerrissen wurde. Hiemit ist nicht zu verwechseln das erst später erfundene Aventuringlas, welches, eine Nachahmung des natürlichen Aventurins, kein auf mechanischem Wege eingeführtes Gold, sondern auf chemischem Wege in der Glasmasse ausgeschiedenes Kupfer enthält.

Etwas jünger als die Nacherfindung des Millefiori-Glases ist diejenige des Faden-Glases. Die Venetianer übertrafen hierin weitaus ihre antiken Vorbilder, sowohl durch mannigfaltigere Verschlingungen der weissen, in klare Glasmasse eingebetteten Fäden, wie durch die Schweissung der Glasstäbe zu grossen, vielgestaltigen Gefässen, von der flachen Schüssel bis zum Pokal und zur Henkelkanne. Abwechslung wurde erzielt, indem man nicht nur Stäbe gleicher Art zusammenschweisste, sondern solche mit verschieden gewundenen Fadeneinlagen in rhythmischer Reihung aneinander fügte. Zur Glasblase vereinigt wurden die Stäbe, indem man sie in der beabsichtigten Ordnung an die Innenwand eines hohlen Cylinders lehnte, mit einer in diesen eingeführten und weiter aufgeblähten Blase farblosen

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)



Kanne aus Fadenglas, Venedig. 16. Jahrhundert.  
 $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

Glases, an der sie haften, heraushob, sie dann, nachdem sie vor dem Ofen genügend erweicht waren, am unteren Ende der Blase zusammenkniff und vollends mit dieser vereinigte. Ein einfacheres Verfahren bestand darin, dass man die Stäbe in der gewünschten Reihenfolge auf einen Marmortisch legte und die Glasblase über sie hinweg rollte, so dass sie nicht nur an dieser klebten, sondern auch ihren Umfang genau umschlossen. Durch fortgesetztes Blasen, abwechselnd mit wiederholtem Erwärmen der Blase, gab man den zusammengeschweissten Stäben die gewünschte Hohlform. Durch Drehen der Blase um ihre Axe wurden alle Stabeinheiten, aus denen sie bestand, mitgedreht, so dass die weissen Fäden nun in schön geschwungenen Spiralen im Körper des Gefässes erschienen. Eine weitere Bereicherung erfuhr dies Verfahren, indem man die Glasblase, bevor ihre Stäbe zu einer glatten Fläche verschmolzen waren, in entgegengesetzter Richtung um ihre Axe drehte und dann in sich einstülpte, wovon die Folge war, dass zwischen die sich kreuzenden Stäbe kleine Luftblasen eingeschlossen wurden,

welche im fertigen Gefäss als ganz regelmässig in der Glasmasse vertheilte Blasen erscheinen.

Durch Aufsetzen gepresster Masken, durch Ansetzen frei geformter Henkel, durch Auf- und Umlegen von Glasfäden, durch Anfügen von vielerlei Zierathen, welche aus dem weichen Glase mit Zangen in seltsame Formen gekniffen wurden, oder von Blumen und grottesken Thieren, welche man aus Glasstäben, Fäden, Blättern vor dem Ofen oder der bei der Herstellung der Perlen benutzten Lampe zusammenschweisste, erweiterte man stilgemäss das Formengebiet der Glasgefässe. Die Mehrzahl der so bereicherten Gefässe bedurften keines Schmuckes durch Bemalung mehr.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Je weiter sich im 16. und 17. Jahrhundert die eigentliche Glasbläserkunst entwickelte, desto mehr trat die Anwendung von Vergoldung und opaken Schmelzfarben, welche zu Anfang des 16. Jahrhunderts sehr beliebt gewesen war, in den Hintergrund. Als im 18. Jahrhundert die böhmischen und schlesischen geschnittenen Gläser in Aufnahme gekommen waren, versuchte auch Venedig, das durch jene vom Weltmarkt verdrängte muranese Glas durch Schliff und Schnitt zu veredeln, jedoch mit geringem Erfolge. Venedig hatte seine Zeit gehabt und hat erst in jüngster Zeit durch Wiederbelebung der Techniken des 16. Jahrhunderts wieder Bedeutung gewonnen. Seine neue Blüthe trägt aber den Keim des Todes insofern in sich, als die venetianische Glasindustrie unserer Tage fast ausschliesslich den Nippes und Schaustücken huldigt, welche mit einem Gebrauchszweck nichts mehr gemein haben.

Von den frühen venetianischen Gläsern mit Schmelzmalerei bietet die Sammlung kein Beispiel. Schon in das 16. Jahrhundert gehört eine Fruchtschale, deren hoher, geriefelter Fuss aus violetterem Glas mit eingesprengten Goldschüppchen eine grosse, mit kräftigen Rippen verstärkte und am oberen Rand mit blauen Schmelztröpfchen auf Goldschuppen verzierte Schale trägt. (Aus der Sammlung Paul.) — Von ähnlicher Form eine Fruchtschale ganz aus violetterem Glas. — Eine kleine Schale aus farblosem Glas mit rautenförmigen, durch Blasen in eine Hohlform hergestellten Vertiefungen. — Dem 17. Jahrhundert entstammt eine in Venedig erworbene Schale, welche sich auf niedrigem Fuss flach tellerförmig ausbreitet, um die Mitte unten mit verschlungenen blauen Fäden belegt und ganz mit feinem blumigem Rankenwerk übersponnen erscheint, das auf der unteren Fläche mit dem Diamanten eingeritzt ist. (Geschenk der Herren Ed. und Joh. Paul.)

Venetianische Arbeit ist auch ein Pokal, dessen balusterförmiger Knauf durch Blasen in eine Hohlform mit Löwenköpfen verziert ist und in die Masse eingebettete Goldschüppchen zeigt.

Von venetianischem Typus einige schlichte Gläser von eleganter Kelchform und eine einfache Zuckerdose mit Kneifarbeit aus später Zeit.

Das venetianische Millefiori-Glas ist durch den aus sehr mannigfaltigen Elementen zusammengeschweissten Griff eines Messers vertreten.

Eine Reihe von Trinkgefässen, theils in Kelchform, theils in Schalenform, vertritt die Technik des venetianischen Fadenglases. Alle sind sie aus drei Glasblasen zusammengesetzt: einer für den breit ausladenden Fuss, dessen Rand zur Verstärkung nach unten umgelegt wird; der zweiten für den Knauf, welcher entweder kugelförmig oder in Gestalt einer schlanken Vase (balusterförmig) fein profilirt wird; der dritten, welche sich in einfachem, schönem Schwung zum Gefäss ausweitet. An den Berührungstellen der drei Blasen sind Rundstäbe aus farblosem Glase umgelegt, welche das Profil bereichern. Die Fadenglasstäbe, aus welchen die Blasen nach dem oben beschriebenen Verfahren zusammengeschweisst sind, zeigen für die drei Bestandtheile jedes unserer acht Gläser dieser Technik das gleiche Muster. Bei einem dieser Gläser, (aus der Sammlung Paul), in welchem einfache weisse Fäden mit zart genetzten abwechseln, ist die Blase für den Schalentheil aus nicht weniger denn 60 feinen Stäben, 30 von jeder Sorte, zusammengesetzt und diese Zahl der Stäbe wiederholt sich sowohl in der Blase, aus welcher der Fuss geformt ist, wie bei dem zierlichen Balusterknauf. — Bei einem anderen Glas von ebenfalls flacher Schalenform sind 35 Stäbe von gleicher Art verwendet, jeder mit spiralisch gewickelten weissen Fäden, welche in den platt gedrückten Stäben eine feine Netzzeichnung hervorbringen. (Aus der Sammlung Paul.) — Ein drittes Glas von schlanker Trichterform ist aus ebenso genetzten Fadenstäben, 38 an der Zahl für jede der drei Blasen zusammengesetzt.



Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Fokzimmer.)

Bisweilen gab man dem Bechertheil auch der Fadengläser durch Blasen in eine Hohlform gebuckelte Verzierungen. Solche Buckeln zeigt ein aus 42 Glasstäben mit abwechselnd schlichten und gestrickten Fäden geschweisstes Glas mit tulpenförmigem Kelch. Ebenso ein anderes von flacher Schalenform, zu dessen Zusammensetzung im Ganzen 52 Stäbe, je zwei schlichte mit einem genetzten wechselnd, gedient haben.

Auf gleiche Weise ist auch die S. 568 abgebildete schöne Kanne (aus der Sammlung Spitzer) aus vierzig genetzten Glasstäben geformt. Der Henkel ist aus farblosem Glas gebildet, an seinem unteren Ansatz eine gepresste Maske aufgesetzt.

Ein verwickelteres Verfahren ist bei der Anfertigung einer Schüssel befolgt. Diese zeigt ein aus sich schräge kreuzenden Stäben gebildetes Rauten-Muster und jeder der Stäbe ein weitmaschiges zierliches Netzwerk, welches jederseits von zwei zarten schlichten Fäden eingefasst ist. Die Kreuzung der Stäbe ist hier dadurch bewirkt, dass man die aus 18 Stäben geschweisste, sehr dünn aufgeblähte Glasblase in sich hineinstülpte, nachdem die Fäden durch Drehung der Blase um ihre Axe in entgegengesetzter Richtung gewunden worden waren. Der Rand der Schüssel wurde dann noch zur Verstärkung umgeschlagen, als Fuss ein Glasstab unten umgelegt. — Auf gleiche Weise erklärt sich die Herstellung eines Trinkgefäßes von weitkelchiger Form. Die Blase ist hier aus 28 genetzten und ebenso vielen schlichten Stäben geschweisst, gedreht und dann ebenfalls eingestülpt worden. (Auch dieses Gefäß aus der Sammlung Spitzer). (Geschenke des Herrn Geh. Commerzienrath Th. Heye.)

Drei Trinkgefäße vertreten das Fadenglas mit eingeschlossenen Luftblasen, dessen Herstellung oben erläutert ist. An vierzig Glasstäbe sind bei jedem verschweisst worden. Zwei dieser Gefäße, das eine mit weitmündigem, das andere mit schlankem trichterförmigen Kelch zeigen venetianische Art. Das dritte, ein Pokal von weniger fein empfundenem Profil und schwererer Masse, ist wahrscheinlich eine schlesische Arbeit, und zwar der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Glasbläser hat bei ihm unterlassen, den Fussrand umzuklappen. Schon damals wurden in Schlesien (? Schreiberhau) derartige Versuche gemacht, die jedoch ohne industrielle Folgen blieben.

Neuzeitige venetianische Arbeit aus dem Anfang der 70er Jahre ist der sechsarmige Kronleuchter mit Blättern und Blumen aus farblosem und gefärbtem Glas in Bläser- und Zangenarbeit.

### Das Glas in Deutschland.

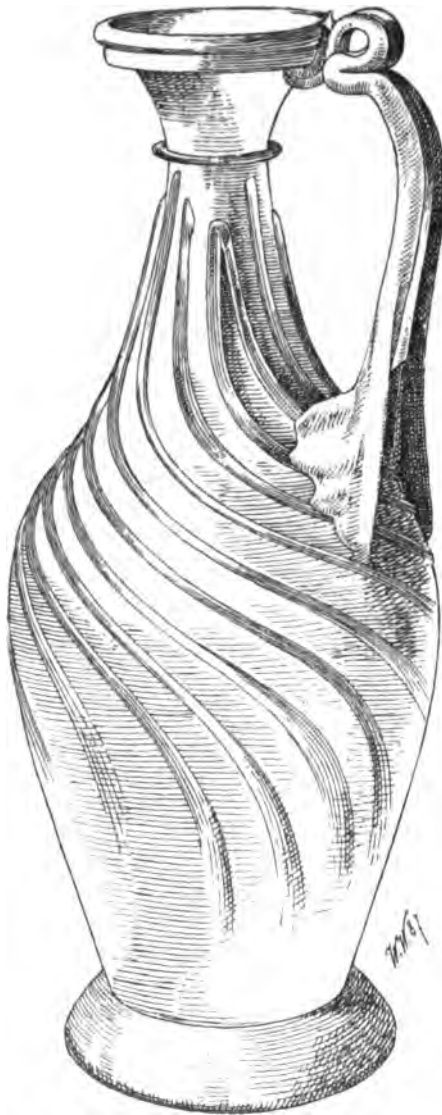
Unter den Fundstätten alter Gläser stehen die römischen Niederlassungen im Rheinthal obenan. Aus den Gräbern jener Gegenden sind Schätze von antiken Glasgefäßen gehoben worden, die wir zum Theil als von vornehmen Römern mitgebrachte Erzeugnisse italischer Luxusindustrie, zu einem ansehnlichen Theil aber als solche der unter römischem Einfluss in Gallien oder Germanien begründeten Glasbläsereien ansprechen dürfen. Diese Werkstätten blieben, wie durch jüngere Gräberfunde bewiesen wird, geraume Zeit in Thätigkeit. Aller Wahrscheinlichkeit nach erlosch die handwerkmässige Ueberlieferung zu keiner Zeit völlig und sind ihr auch die in spärlicher Anzahl aus dem Mittelalter, nun nicht mehr als Beigaben Bestatteter, sondern durch Scherbenfunde und durch die Verwendung von ursprünglich weltlichen Zwecken bestimmten kleinen Gefäßen zum Verschluss von Reliquien, uns überlieferten Hohlgläser zu verdanken. Im 12. Jahrhundert beschreibt der deutsche Mönch Theophilus das Verfahren der Glasmacher, wie von G. Friedrich eingehend erörtert worden, schon im Wesentlichen so, wie wir es aus jüngerer Zeit kennen.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Die deutsch-römischen Hohlgläser bieten alle jene Vorzüge stilvoller Behandlung des Stoffes, welche die römischen Glasbläserarbeiten in so hohem Maasse auszeichnen. Die Gefässe, von denen schlanke Flaschen und Kannen am häufigsten überliefert sind, zeigen fliessende Profile, kräftige und handliche, dabei doch ihre Erstarrung aus der zähflüssigen Masse klar bekundende Henkel. Von der Drehung der Glasblase um ihre Axe, dem Eindrücken von Beulen, dem Umwickeln mit Glasfäden, dem Aufsetzen farbiger Tropfen ist schicklicher Gebrauch gemacht. Seltener sind Millefiori-Schalen; ganz vereinzelt auch Diatreta und Goldzwischen-Gläser gefunden worden, diese alle wohl südlichen Ursprungs. Farblose Gläser mit Tiefschnitt mögen, ihren schon halb barbarischen Darstellungen nach, eher im Lande selbst angefertigt sein.

Die Gläser aus nach-römischer Zeit bekunden durch ihre neuen Formen, dass sie im Dienste anderer Sitten geschaffen sind. Unter ihnen fallen eigenartige Trinkgefässe auf; die merkwürdigsten derselben, nachgewiesen aus englischen, normannischen, mittelrheinischen Gräberfunden des frühen Mittelalters, zeichnen sich durch ihren Besatz mit hornartig abwärts gerichteten Hohlbuckeln aus, deren Herstellung eine ungewöhnliche Geschicklichkeit des Glasbläfers voraussetzt.

Dergleichen Besatz mit Hohlbuckeln, Warzen und Nuppen kennzeichnet ebenfalls die aus grünlichem Glase verfertigten kleinen Trinkgefässe des späteren Mittelalters, von denen zahlreiche Formen überliefert sind. Er begleitet auch noch die vielgestaltigen und vielnamigen Trinkgefässe des 16. Jahrhunderts, über welche wir Seibt und Friedrich eingehende Untersuchungen verdanken. Die Benennung einer Art Trinkglas als



Deutsch-römische Glaskanne, gefunden bei  
Andernach am Rhein. Höhe 30 cm.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

„Krautstrunk“ kennzeichnet jene stilvolle Verzierungsweise durch den Vergleich mit einem abgeblättern Kohlstrunk.

Von allen Gefässformen jener Zeit hat nur die edle Form des „Römers“ die Jahrhunderte überlebt. Wie auch der vielerörterte Ursprung des Namens schliesslich sich erweisen mag, der Römer selber erscheint deutschen, rheinischen Ursprunges. Seine Urform war ein walzenförmiges Glas, an welchem ein oberer Theil durch Umlegung eines Glasreifens vom unteren abgeschnürt wurde. Jener wurde später bauchig (weinbeerenförmig) erweitert, dieser mit traubenförmigen Warzen besetzt und mit einem Fussreifen versehen. Letzterer wurde, um dem Gefässe festeren Stand zu geben, durch mehrfaches Umlegen des Fadens verbreitert und endlich zu dem aus einem einzigen Glasfaden über einem hölzernen Kern gewickelten, sich in gefälligem Schwung nach unten ausweitenden Fuss. Dem früheren Untertheil des Gefässes blieb dann nur noch die Bedeutung eines hohlen Knaufes zwischen dem Fuss und dem Becher. Endlich wurde der Knauf auch oben geschlossen und die schöne, ihrer Bestimmung so wohl angemessene Form des Römers war gefunden. In unserem Jahrhundert hat man sich das schwierige Spinnen des Fusses erleichtert, indem man denselben aus einer Glasblase vorformte und diese mit dem Glasfaden umwickelte, nicht zum Vortheil des Ganzen, wie denn auch keine der vielen neumodischen Abweichungen von der altüberlieferten Form des Römers dieselbe verbessert hat.

Das 16. Jahrhundert kannte in Deutschland noch viele andere Formen der Trinkgefässe, welche seitdem aus den Trinkersitten verschwunden sind.

Der Angster hatte die Gestalt einer Flasche mit kugelförmigem Bauch und langem, an der Mündung schalenförmig erweitertem Hals. Manchmal bestand dieser aus zwei, drei und mehr, bis zu sechs um einander gewundenen Röhren. Bisweilen war er gekrümmt, so dass sich die Schalenmündung dem Bauche zusenkte. So wurde der Angster zum Vexiergefäss, aus welchem zu trinken eine Kunst war, daher man den vom Mittelateinischen „angustum“, d. h. „enge“, abgeleiteten Namen volksthümlich mit der Angst im Zusammenhang brachte, welche dieser schwierige Trunk einfösste. Verwandt dem Angster war der Kutrolf; über die Unterschiede beider Gefässe ist man aber noch nicht im Klaren. Der Spechter war ein Trinkgefäss von hoher, schlanker Gestalt. Durch Blasen in eine Hohlform stattete man ihn mit knopf- oder buckelförmigen Verzierungen aus, welche den Glanz des Glases zu spiegelnder Wirkung hoben; oder man besetzte ihn mit Knöpfen, Warzen, Nuppen, Ringlein, „damit“ — wie Mathesius in seiner Bergpostill v. J. 1562 schreibt — „die gläser etwas fester und bestendiger und von vollen und ungeschickten leuten dest leichter köndten inn feusten behalten werden; daher die starken knortzigten und knöpfichten gleser inn brauch kommen sein.“ Das Passglas führte seinen Namen von den in abgepassten Entfernungen umgelegten Reifen oder angeschmolzenen Knöpfen. Diese hatten den Zweck, beim Rundtrunk dem Zecher das Maass anzugeben, welches er leeren durfte und musste, um nicht einer Zecher-Strafe zu verfallen. Der Tumbler war ein halbkugelförmiger, fussloser Becher, der, leer auf die Seite gelegt, sich von selbst wieder aufrichtete, wie das seine Form mit sich brachte.

Hauptstück unserer deutschen Gläser ist der hier abgebildete Humpen aus dem Herwardeshuder St. Johannis-Kloster in Hamburg, eine deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts. Die durch Aufsetzen grosser Tropfen und Verschmelzen derselben mittelst fortgesetzten Blähens der Blase hergestellten Nuppen steigern den Glanz des zart rauchtropasfarbenen Glases zu flimmernder Wirkung. Einige leicht mit Gold aufgemalte Laubzweige legen sich wie Reifen um das Gefäss. Aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammt auch die silberne Fassung mit dem kalt emailirten Blumenstrauss auf dem Deckelknopf; sie trägt das Beschazeichen der Stadt Nürnberg und das von Rosenberg unter 1228 mitgetheilte Zeichen eines ungenannten, auch noch durch andere Arbeiten bekannten Goldschmieds.

Der Römer von typischer Form aus bläulich grünem Glase ist mehrfach vertreten. Ein kleiner Römer aus dem 17. Jahrhundert zeigt mit dem Diamanten eingeritzte zierliche Landschaften in der Art des G. Schwanhardt und am Rande eine Blumenranke. Er ist auf einem vergoldeten metallenen Fuss befestigt, welchen ein metallener, mit kalten Farben bunt bemalter Türke hochhält. (Bei den Metallarbeiten ein für gleichen Zweck bestimmtes aufgerichtetes Wildschwein.)

Anfänglich diente der Römer dem Einzeltrunk, später wurde seine Gestalt auch den geselligem Rundtrunk dienenden Pokalen gegeben. Ein solcher, besonders stattlicher, über vier Flaschen Weins fassender Römer (ein Geschenk des Herrn C. W. Lüdert) trägt in Gold mit ausgekratzer Zeichnung das Wappen des hamburgischen Geschlechtes Meurer und die Inschrift: Soly. Deo. Gloria. 1689. Wappen und Inschrift lassen vermuthen, dass dieser Römer einst dem in einer bewegten Zeit der hamburgischen Geschichte eine so bedeutsame Rolle spielenden Bürgermeister Heinrich Meurer gehört hat. Im Jahre 1684 war Meurer, der Führer der Senatspartei, der demokratischen Partei in der Bürgerschaft unterlegen und seiner Aemter und Würden enthoben worden. In Folge der dänischen Belagerung gewann die Senatspartei aber wieder die Oberhand. Die Führer der Volkspartei Jastram und Snitger wurden hingerichtet und Meurer im November 1686 vollständig restituirt. Meurer lebte aber nur noch kurze Zeit, ein Jahr

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)



Gläserner Humpen in silberner Fassung, der Blumenstrauss kalt emailirt. Deutschland, Ende des 16. Jahrhunderts. Höhe 40 cm.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckszimmer.)



Deutsches Trinkglas aus gelb-grünlichem Glas.  
ca. 1600.  $\frac{3}{4}$  nat. Gr.

nachdem er sich in guter Freunde Kreis des Rundtrunkes aus unserem Römer zuerst erfreut haben mag, starb er.

Ein gutes Beispiel deutscher Glasmacherarbeit aus dem 16. oder 17. Jahrhundert ist auch das hier abgebildete Kelchglas mit umgelegten Fäden, Kneifarbeit, beweglichen Ringen und dem aus einem Faden gewickelten Fuss. Es hat sich in hamburgischer Gegend in Gebrauch gefunden.

Aus Venedig entflohene Glasmacher versuchten im 16. Jahrhundert, allen Strafen zum Trotz, mit welchen die Republik ihre abtrünnigen Söhne bedrohte und zu treffen wusste, ihr Glück öfters im Auslande. In Frankreich, in Flandern, in England, in Deutschland, selbst in Persien wurden Glashütten mit Hilfe venetianischer Arbeiter nach Venediger Art in Betrieb gesetzt. Aus solchen Werkstätten sind auch in Deutschland Gläser hervorgegangen,

welche man ohne andere Beweise als Erzeugnisse Venedigs ansprechen würde. So in Köln Trinkgläser von Kelchform mit hohem, aus farbigen Glasstäben gekniffenem Fusse, welche ganz an die venetianischen Flügelläser erinnern. So in Schlesien Fadengläser, welche, auch ohne die deutschen Schmelzmalereien, sich als deutsche Arbeiten zu erkennen geben durch ihr wenig entwickeltes Profil und die Grösse, welche den durstigen Deutschen bequemer war, als die eleganten Kelch- und Schalenformen der Trinkgefässe des feiner gesitteten Venetianers.

Bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts scheint man die Bemalung des Hohlglases mit Schmelzfarben in Deutschland nicht geübt zu haben. Ob die Anregung zu derselben von den Malern auf Glasscheiben ausgegangen oder venetianischen Vorbildern zu verdanken ist, bleibt noch zu erweisen. Ebensowenig sind die Werkstätten sicher zu bezeichnen, aus denen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und während des ganzen 17. Jahrhunderts jene zahllosen grossen Humpen, Willkommen und kleineren Trinkgefässe hervorgegangen sind, deren Bezeichnungen als Reichsadler- oder als Kurfürsten-Humpen oder als Fichtelberger Gläser den am häufigsten auf ihnen vorkommenden Darstellungen entnommen sind. Viele andere, dem geselligen Leben der Zünfte, studentischem Treiben, den Bräuchen der

Hallenser Salzsieder bestimmte Gefässe, andere, welche durch Bilder, Wappen und Inschriften auf persönliche Besteller hinweisen, zeugen von der Volksthümlichkeit und weiten Verbreitung dieser Art von Trinkgefässen, welche gewiss an vielen Orten gemalt worden sind, wenn auch die Anfertigung des Rohglases zu denselben örtlich beschränkter war.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Gemeinsam ist diesen aus grünlichem oder farblosem Glase geblasenen Gefässen die schlichte Walzenform, welche eine bequeme breite Malfläche darbot. Die in opaken Schmelzen ausgeführten Darstellungen ersetzen, was ihnen an kunstvoller Zeichnung und Farbenschönheit fast immer abgeht, durch die Volksthümlichkeit ihres Inhaltes und die weitschweifige Beredsamkeit ihrer Beischriften.

Nach den Darstellungen lassen sich die am häufigsten vorkommenden Arten dieser Gefässe in einige Hauptgruppen zusammenfassen.

Unter diesen sind die Fichtelberger Gläser Erzeugnisse von Glashütten am Fichtelgebirge, namentlich zu Bischofsgrün; ob sie aber, wie Einige wollen, den Anspruch erheben dürfen, die ersten in Deutschland mit Schmelzfarben bemalten Gläser zu sein, ist sehr fraglich. Als unzweifelhaft dieses Ursprungs sind nur Gläser nachzuweisen, welche in der zweiten Hälfte des 17. oder im 18. Jahrhundert entstanden sind. Sie zeigen eine sinnbildliche Darstellung des wald-, wild- und quellreichen Fichtelgebirges, mit geringen Abweichungen so, wie an dem Becher unserer Sammlung zu sehen. Bisweilen ist um den schätzebergenden, durch einen Ochsenkopf, seinem Namen nach, bezeichneten zweithöchsten Gipfel des Gebirges eine goldene Kette mit goldenem Schlosse gezogen. Auch treten oft dem stets wiederholten Hauptbilde allerlei Wappen hinzu.

Eine zweite Gruppe umfasst die Reichsadlerhumpen. Auf ihnen ist stets ein gekrönter doppelköpfiger Reichsadler zu sehen, welcher das ganze Gefäss mit seinen mächtigen Schwingen umhüllt. Letztere sind belegt mit 48, durch Beischriften erläuterten Wappen, welche zu je vieren auf einer der sechs Schwungfedern angebracht sind und denen noch die Wappen der 7 Kurfürsten hinzutreten. Wahrscheinlich ist diese ganze Darstellung, welcher bisweilen noch ein vor der Brust des Adlers schwebender Crucifixus hinzugefügt ist, auf einen Holzschnitt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zurückzuführen. Die Wappen und Beischriften zeigen nur geringe Abweichungen in den verschiedenen Ausführungen, für welche der unten beschriebene Humpen vom Jahre 1671 als typisches Beispiel gelten darf.

Eine dritte Gruppe umfasst die Kurfürstenhumpen. Entweder sind der Kaiser und die Kurfürsten zu Pferde abgebildet; dann umreiten sie in zwei Gürteln den Humpen, in dem einen der Kaiser, gefolgt von den drei geistlichen Kurfürsten, in dem anderen die vier weltlichen Würden-träger. Oder der Kaiser sitzt auf seinem Thron unter einem Baldachin und ihm zur Seite stehen rechts die drei geistlichen, links die drei weltlichen Kurfürsten. Den letzteren Typus vertritt der unten näher beschriebene Humpen v. J. 1603.

Eine Gruppe aus späterer Zeit bilden die sächsischen Hofkellerei-Gläser, so benannt, weil sie bestimmt waren, in den Kellereien der sächsischen Kurfürsten, polnischen Könige, benutzt zu werden. Sie zeichnen sich durch feine Ausführung der Ornamente, Wappen und königlichen Namens-Chiffren aus, entbehren jedoch der volksthümlichen Zugaben.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Eine fünfte Gruppe führt uns wieder zurück in das 16. Jahrhundert. Sie umfasst Gefässe, kleine Trinkkrüge und Teller von einer an die italienischen „tondini“ erinnernden Form, aus dunkelblauem Glas und bemalt mit weisser, gelber, rother, grüner Schmelzfarbe. Dargestellt sind jagende Thiere, Bilder aus der Thierfabel, wachsende Blümchen, auf den Tellern bisweilen essbare Dinge. Venetianischer Einfluss ist bei den Gläsern dieser Art zu vermuthen, die Gegend ihrer Entstehung unbekannt.

#### Deutsche Gläser mit opaken Schmelzmalereien.

Kleiner Teller mit tiefer Mitte und breitem, flachem Rande (tondino-Form), aus dunkelblauem Glas, bemalt mit weissen Ornamenten und rothen Krebsen. Ende des 16. Jahrhdts.

Kurfürsten-Humpen a. d. J. 1603, von farblosem Glas, bemalt mit dem deutschen Kaiser auf dem Thronsitze, zu seiner Rechten den drei geistlichen, zu seiner Linken den vier weltlichen Kurfürsten; zu jedes Füssen das Wappen seiner Würde; vor dem Kaiser in gelbem Feld der schwarze Doppeladler mit dem habsburgischen weissrothen Bindenschild. Oberhalb des Kaisers und der Kurfürsten: „Anzeigung der Römischen keiserlichen maiestat sampt den 7 churfürsten in ihrer kleidung ampt und sitz“. An den Häuptern der Kurfürsten: „Trier, coln, mentz, Behem, Pfaltz, Sachsen, Brandenburg“. Unter der Darstellung lange Inschrift in drei Columnen:

1. „Also in allen ihren orn[a]d  
sitzt keiserliche maiestat  
sampt den 7 churfürsten gu[t]  
wie den ein Ider sitzen thut  
In churfürstlichen kleidung fein  
mit der Anzeigung des Ampt seinn“.
2. „Der kömig [so!] in behem der Ist  
des reichs ertzschenck zu aller frist  
hernach der pfaltzgraf bei den rein  
des h. reichs truchses dut seinn  
der hertzog zu sachssen geborn  
ist des reichs marschalt Auserkorn  
der margraf von brandenburg gu[t]  
des reichs ertzkamer sein thut“.
3. „Der ertzbischof Zu mentz bekant  
Ist cantzler in den deutzschen lan[t]  
so ist der bischof von coln gleich  
auch cantzler in gantz Franckrei[ch]  
darnach der ertzbischof zu trier  
Ist cantzler In welschen röfir“.

Walzenförmiger Humpen nebst Deckel, von grünlichem Glas, bemalt mit dem gekrönten deutschen Reichsadler, dessen Brust mit dem Reichsapfel und dessen Flügel mit Wappen belegt sind. Nach der bei dergleichen Reichsadlerhumpen üblichen Anordnung finden sich am rechten Flügel auf der ersten Schwungfeder die 4 „Seill“ (d. h. Säulen des Reiches), das sind: „Braunschweig, Beyern, Schawen (d. h. Schwaben), Lottring; auf der zweiten Feder die 4 „Marggraven, d. s. „Mehrer, Brandenburg, Messen (d. i. Meissen), Batten (d. i. Baden)“; auf der dritten Feder die 4 „Burckgraven“, d. s. „Nürnberg, Maillburck, Reineck, Stramberck“; auf der vierten Feder die 4 „Semperfreien“, d. s. „Lünaburg, Westerburck, Thussus, Alwalten“; auf der fünften Feder die 4 „Stett“, d. s. „Lübeck, Ach, Metz, Augs-

burg“, auf der sechsten Feder die 4 Bauern, d. s. „Cöllen (die Stadt), Regensburg, Kostnitz, Salzburck“. Auf dem Rand des rechten Flügels die Wappen der drei geistlichen Kurfürstenthümer „Trier, Cöllen, Mentz“, denen der Symmetrie halber das Wappen von Trier nochmals beigegeben ist mit der Beischrift: „Bottenstat rom“: d. h. Potestas von Rom. Auf dem Rand des linken Flügels sitzen die Wappen der vier weltlichen Kurfürstenthümer: „Böhmen, Pfaltz, Sachsen, Brandenburck“. Auf den Schwungfedern des linken Flügels: 1. die vier „Vicaria“, d. s. „Brabant, N. Sachsen, Westereich, Schletz (d. i. Schlesien)“; 2. die 4 „Landtgraven“, d. s. „Düring, Edelsatz, Hessen, Leuchtenberck“; 3. die 4 „Graven“, d. s. „Clefe, Saphoy (d. i. Savoyen), Schwartzburck, Zille“; 4. die 4 Ritter, d. s. „Andelond, Weissenbach, Framberck, Strumdeck“; 5. die 4 „Dörffer“ d. s. „Bamberg, Ullm, Hagenauw, Schletzstadt“; 6. die 4 Bürger, d. s. „Magdeburck, Lützelburck, Rottenburck, Altenburck“. Ueber den Flügeln auf der Rückseite die Inschrift: „Diess ist der heilige Krantz in welchigen Teutzland Branget | daran dem vatterland sein glück und wohl Stant hanget | Das Bant ist lieb ünd treuw das diesen Krantz macht fest | dadurch das Teutze reich erhaldeñ wird auff das best. Anno Dominy 1671.“

Kleiner Becher von farblosem Glase mit geriefeltem, dreiknöpfigem Fuss, darauf in weisser und schwarzer Farbe ein knieender Engel, welcher eine Blume pflanzt, die von einem Kinde begossen wird. Auf der Rückseite die Inschrift: „Wer umb mein gärtlein | wirbt dein Pflänzlein | ihn nicht verdirbt | Anno 1693“.

Becherglas, nach oben erweitert, mit gekniffenem Fussrand, aus grünlichem Glas, darauf in blauer und weisser Schmelzmalerei zwei durch einen Blumenstrauss getrennte Wappen eines Bäckers (G. B.) und eines Reepschlägers (C. H.); auf der Rückseite die Inschrift: „Gottfriedt Berger hatt Ein glass: Casper Hein Sollt' Viellen dass: Ich Meindt Er hetz gewiss: So viell ess auf den tisch: und fiel also endt svey: sindt alle beyde darbey: 1697.“

Kleiner Fichtelberger Becher, von grünlichem Glas mit drei gelben knopfförmigen Füßen; bemalt mit der sinnbildlichen Darstellung des Fichtelgebirges, dessen zweithöchsten, „Ochsenkopf“ benannten Gipfel ein Ochsenkopf andeutet. Die Hirsche an den Seiten deuten auf seinen Wildreichthum, vier Quellen auf die ihm entspringenden Flüsse „Mayn, Eger, Naab, Saal.“ Auf der Rückseite die Inschrift: „Der Fichtelberg bin ich genant, | in obern Francken wohl bekant. | Vier Wasser aus mir kommen frey, | ینگleichen hab Gold Silber Bley. |

Walzenförmiges Trinkglas, von farblosem Glas mit weisser Schmelzmalerei. Auf der Vorderseite das springende Pferd des hannöverschen Wappens, auf der Rückseite die Inschrift: „Gott giebt Friede, ruh undt Einigkeit: das wir sehen: T: Hannover Braunschweig und Lünaburg stehen in gewünster Friedens Zeit Hat uns gott bereit: also tan[k]en wir gott alle Zeit. Anno 1702“. Diese Inschrift bezieht sich auf die Fehde, welche zwischen dem Kurfürsten von Hannover und seinen Wolfenbüttelischen Vetteren über die Ausübung der Kur i. J. 1700 entbrannte, durch die Ueberrumpelung der Wolfenbütteler und die Anerkennung der Kurwürde Hannovers beendet wurde.

Sächsisches Hofkellereiglas mit Deckel, aus farblosem Glas, bemalt oben und unten mit einer Weinranke, vorn mit dem kurfürstlich sächsischen und dem sächsischen Stammwappen vor einem Hermelin-Baldachin unter einer Königskrone. Darüber die Buchstaben: A. K. C. U. H. Z. S., d. h. August [II] König [von Polen] Curfürst und Herzog zu Sachsen; darunter: „Hoff-Kellerey Dreßden 1708.“

Sächsisches Hofkellereiglas von ähnlicher Arbeit, vorn zwischen von Putten gehaltenen Ranken unter einer Königskrone die symmetrisch verdoppelten Buchstaben F. A. d. h. Friedrich August I, Kurfürst von Sachsen, als August II König von Polen (1694—1733).

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)



Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Eine Sonderstellung unter den bemalten Gläsern nehmen diejenigen ein, welche ihre Bezeichnung Schaper-Gläser von Johann Schaper (oder Schapper) ableiten. Dieser Künstler ist der Ueberlieferung nach zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Harburg an der Elbe geboren. Ueber Schaper's Thätigkeit in seiner Vaterstadt ist aber nichts bekannt; es liegt daher kein Grund vor, Harburg unter den Kunststätten des 17. Jahrhunderts aufzuführen, wie in einigen Handbüchern geschehen ist. Schaper ist vielmehr den Künstlern Nürnberg's anzureihen, wo er seit 1640 gelebt hat und i. J. 1670 gestorben ist. Die bisweilen mit den Anfangsbuchstaben seines Namens, selten mit dem vollen Namen bezeichneten Arbeiten Schaper's bestehen vorwiegend in Schwarzmalereien auf farblosen Hohlgläsern, zumeist kleinen walzenförmigen Trinkgefäßen ohne Schliff. Das Schwarzloth, die älteste aller Glasmalerfarben, hat er mit einer Zartheit zu behandeln verstanden, wie keiner vor ihm, wenige nach ihm. Bald in schwärzlichem Ton, bald in warmem Sepiaton sind seine Figuren, Landschaften, Wappen und Ornamente auf das allerfeinste durchgeführt, theils mit dem Pinsel, theils durch Lichten lasirter Flächen mit der Nadel. Ausnahmsweise finden dabei auch farbige Lasuren Anwendung. Verwandte Malereien auf Hohlgläsern sind in etwas jüngerer Zeit von Joh. Keyll (1675) und Herman Benchert (1678) ausgeführt worden. Noch weit in das 18. Jahrhundert hinein ist diese Schwarzlothmalerei, bisweilen in Verbindung mit Goldhörung, geübt worden. Die Zeit des Laub- und Bandelwerkes hat sie häufig angewendet, nicht nur auf geschliffenen Gläsern, sondern auch auf Porzellengefäßen.

Die Sammlung besitzt nur ein Beispiel dieser Technik von einem ungenannten Meister: ein kleines (in v. Czihak's „Schlesische Gläser“ Fig. 32 abgebildetes) Kelchglas mit der in Schwarz sehr fein gemalten allegorischen Darstellung einer weiblichen Gestalt, welche auf einem Siegeswagen thront, den ein Adler, ein Löwe und ein Hund ziehen.

Darüber, ob während des Mittelalters in deutschen Landen die Veredelung des Glases durch Schliff und Schnitt in Uebung geblieben, gehen die Meinungen auseinander. Der Streit dreht sich dabei um die Herkunft jener hier und da in Kirchenschätzen erhaltenen, mehrfach mit der Legende der h. Hedwig verknüpften und daher Hedwigsgläser genannten Trinkgefäße, welche mit alterthümlich eckig stilisirten Thierfiguren und schildförmigen Zierstücken in der Weise verziert sind, dass diese durch Wegschleifen des Grundes erhaben hervortreten. Während Essenwein geneigt war, sie als deutsche Erzeugnisse anzusprechen, hat Gerspach sich für ihren orientalischen Ursprung erklärt, und ihm ist neuerdings von Czihak in einer das bis dahin bekannte Material erschöpfenden Untersuchung beigetreten. Czihak hebt hervor, dass es an jeglichem Verbindungsgliede zwischen jenen Hedwigsgläsern und dem Auftreten des deutschen Glasschnittes zu Ende des 16. Jahrhunderts fehlt.

In der That bedurfte es der Anregung durch italienische Künstler, bevor man in Deutschland den Glasschnitt aufnahm, und auch die Italiener der Renaissance verzierten nur Gefäße aus natürlichem Kristall, keine Glasgefäße, durch Schliff und Schnitt mit Hülfe des Rades. Der Gedanke, die kostbaren Bergkristall-Gefäße in künstlichem Glase nachzuahmen, führte gegen Ende des 16. Jahrhunderts, zuerst in Böhmen, zu einem Umschwung im Stil der Gläser. Anfänglich wurde das Verfahren nur als Luxus-

gewerbe von wenigen deutschen Schleifkünstlern geübt, unter denen der von Kaiser Rudolf II. i. J. 1609 nach Prag berufene Caspar Lehmann und dessen Schüler Georg Schwanhardt (1601—67), sowie der Nürnberger Hermann Schwinger viel genannt werden.

Im swölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Die Sammlung besitzt ein eigenhändiges Werk Georg Schwanhardt's, den in v. Czihak's „Schlesische Gläser“, Tafel V, abgebildeten Römer. Die Gravirung desselben ist theils mit dem Rade, theils mit dem Diamanten ausgeführt; mit dem Rade das Ornament am Fuss und unten am Kelche, sowie die vertieften Gebirge der Landschaft; mit dem Diamanten in zierlichster Ausführung die am Ufer des von grossen Schiffen belebten Gewässers belegene Stadt mit Waldung und Buschwerk, die Jäger und Gemslein auf den Bergen und die übrige Staffage. Bezeichnet G. S. 1660.

Im Gefolge des Glasschnittes wurden die Formen der Gläser andere, als sie unter der Herrschaft des leichten venetianischen Glasstiles gewesen waren. Um die vertiefte Arbeit aufnehmen zu können, mussten die Gefässe dickwandiger werden, wodurch auch ihre Formen derber und schwerer wurden; zugleich aber musste die Masse des Glases klarer und reiner werden, als nothwendig gewesen war, so lange man durch Vergoldung und Schmelzmalereien die unreinen Stellen und Blasen des Glases verbergen konnte oder das Glas in der Masse färbte oder Fadenglas verarbeitete. Nur in seltenen Ausnahmen schnitt man die Verzierung kameenartig erhaben aus ganz dickem Glase. Der vertiefte Gemmenschnitt herrschte durchaus vor. In die gleichmässig glatt geschliffene oder facetirte Oberfläche wurden Blumen und Fruchtgehänge, Arabesken und Wappen eingeschnitten und bei besonders kostbaren Stücken in den Vertiefungen wieder auf vollen Glanz geschliffen. Bei der Mehrzahl der Gläser liess man jedoch die Vertiefungen matt, wie sie der Angriff des Schleifrades ergab, oder man polirte nur einzelne Theile oder begnügte sich damit, in der matten Zeichnung kleine vertiefte Runde auszupoliren, welche wie Kristallperlen wirken. Der neue Glasstil gelangte gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu so hoher und andauernder Blüthe, und wurde so allgemein beliebt, dass er schliesslich sogar die venetianische Glas-Industrie in ihrem alten Besitzstande bedrohte und die Venetianer im 18. Jahrhundert sich nicht anders zu rathen wussten, als indem sie bömische Glasschleifer beriefen. Neben dem nördlichen Böhmen war Schlesien Hauptsitz der Glasschleiferei, doch wurde auch in Nürnberg, Regensburg, Potsdam, Berlin (wo Gottfried Spiller sich auszeichnete) der Glasschnitt betrieben. Auch zogen wandernde Glasschleifer mit einem Vorrath roher Gläser von Ort zu Ort und schnitten sofort auf Wunsch ihrer Abnehmer Wappen, Sinnsprüche, Namen und Daten in die verkauften Gläser, wobei dann freilich viel mittelmässige Arbeit gemacht wurde.

Nach Schlesien war örtlicher Ueberlieferung nach die Glasschneiderei schon um dieselbe Zeit, als sie in Böhmen aufkam, zu Anfang des 17. Jahrhunderts, durch einen italienischen Steinschneider verpflanzt worden, welchen ein Freiherr von Schaffgotsch von seinen Reisen mitbrachte und auf der Herrschaft Kynast ansiedelte. Sicher ist, dass im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts schon zahlreiche Schleifer und Glasschneider im Hirschberger Thal, in Warmbrunn und Schreiberhau arbeiteten. Als geschicktester Vertreter seiner Kunst um jene Zeit wird der auf Schloss Kynast angesiedelte Friedrich Winter genannt, dem ein Graf Schaffgotsch i. J. 1687 Vorrechte verlieh, welche verhindern

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

sollten, dass „die Kunst zue gemein gemacht werde.“ Auf Winter's Anregung wurde das erste durch Wasserkraft betriebene Schleifwerk angelegt, jedoch widerstanden die freien Arbeiter anfänglich dem Eintritt in dasselbe. Später erwies sich die Benutzung der reichlich vorhandenen Wasserkräfte der Industrie sehr förderlich. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich die Glasschneiderei im Hirschberger Thal zu hoher Blüthe und überflügelte in den feineren Arbeiten eine Weile selbst die Böhmen. Ihr Hauptzeugungsort und Verkaufplatz war Warmbrunn. Dort lebten, nach v. Czihak's Mittheilungen, die Glasschneider als freie Künstler; von 6 i. J. 1733 stieg ihre Zahl auf mehr als 40 i. J. 1743. Grössere Firmen übernahmen den Vertrieb und die Ausfuhr. Als der berühmteste Edelstein- und Glasschneider des 18. Jahrhunderts wird Christian Schneider (1710—82) genannt. Auch Gottfried Kahl (um 1764) und Benjamin Maywald sowie dessen Sohn Johann Gottfried werden rühmlich erwähnt, der letztere als Hauptmeister nach Schneider's Ableben. Den um die Mitte des 18. Jahrhunderts eintretenden Rückschritt der Industrie schreibt v. Czihak den zollpolitischen Maassnahmen Friedrich's des Grossen zu, welcher die Einfuhr des böhmischen, für den Schnitt sehr geeigneten Rohglases verbot, und das schlesische Glas in andere Provinzen Preussens, wo inzwischen Glasschneidereien eingerichtet waren, nicht zuließ. Die Schreiberhauer Hütte konnte den Bedarf an Rohglas nicht mehr decken, viele Gesellen wanderten nach Böhmen aus und 1787 wird der Verfall des Gewerbes in amtlichen Berichten bestätigt.

Sowohl in Böhmen wie in Schlesien hatte sich schon im 17. Jahrhundert eine Theilung der Arbeit unter mehrere von einander getrennte Gewerbe vollzogen. Die „Eckigreiber“ gaben den Gefässen durch Schleifen eckige Gestalt und Facetten; die „Kugler“ stellten mit Hülfe der Schleifscheibe einfache Verzierungen in Kugel-, Stern- und Muschelschliff her. Erst bei den Glasschneidern begann die künstlerische Arbeit. Für die ornamentalen Verzierungen blieb noch weit in das 18. Jahrhundert hinein der zu Anfang desselben aufgekommene Laub- und Bandelwerk-Stil in Uebung, weil dessen Formen sich als der Technik zur Hand liegende erwiesen. Die Herrschaft des Rococo drang daher bei den Gläsern später durch als z. B. bei dem Porzellan, welchem wieder die Rocailleformen auf den Leib gepasst waren. Landschaften, Städtebilder, Schlachten und Belagerungen, Genrebilder, allegorische und mythologische Figuren, sowie Wappen und Inschriften treten zum Ornament. Meist sind diese Darstellungen allgemeineren Inhalts, wie sie z. B. für die Warmbrunner Fremden auf Lager gehalten werden konnten. Viele und die schönsten schlesischen Gläser sind aber auf Bestellung geschnitten und sprechen dies durch den persönlichen, oft sittengeschichtlich anziehenden Inhalt ihrer Verzierungen aus. Manche von ihnen erheben sich weit über das Handwerksmässige; nur der Schnitt der Figuren gelang selten und kaum jemals, wenn solche in grösserem Maasstab ausgeführt werden sollten. Vielerlei Arten von Gefässen, deren seltsame Bezeichnungen in den Verzeichnissen der Zeit noch der Deutung harren, wurden durch Schliff und Schnitt veredelt; das vornehmste Stück, an dem die Künstler ihr Bestes leisteten, blieb aber immer der Pokal.

Mit wenigen Ausnahmen wurden nur farblose Kristallgläser durch den Schnitt raffinirt. Eine solche Ausnahme macht das nach seinem Er-

finder Johann Kunkel benannte Glas von prachtvoller Rubinfarbe. Kunkel, ein Schleswiger von Geburt und Apotheker von Beruf, studirte in Wittenberg und trat erst in die Dienste des Herzogs Franz Karl von Lauenburg, dann des Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen. Als er i. J. 1677 in Wittenberg vor zahlreicher Hörerschaft Vorlesungen über Chemie gehalten hatte, berief ihn der grosse Kurfürst Friedrich Wilhelm, in der Hoffnung, in dem Gelehrten einen Goldmacher zu gewinnen, nach Berlin. Mit dem „Stein der Weisen“ war es freilich nichts, wohl aber machte Kunkel sich verdient durch die Herausgabe eines Werkes über die Glasmacherkunst und werthvolle Erfindungen auf diesem Gebiet. (Sein Werk „Ars vitraria experimentalis oder vollkommene Glasmacherkunst“ — zum Theil nur eine deutsche Ausgabe eines italienischen Tractats — gedruckt i. J. 1679, befindet sich in der Bibliothek des Museums.) Der Kurfürst richtete dem vielkundigen Manne auf der Pfaueninsel unweit von Potsdam ein geheimes Laboratorium ein und stellte ihm die dortige Glashütte zur Verfügung. Unter seiner Leitung wurden daselbst Glasperlen fabricirt, deren die von dem Kurfürsten begründete brandenburgisch-afrikanische Handelsgesellschaft für den Tauschhandel mit den Negern bedurfte. Ferner Gefässe aus Kristallglas, aus Rubinglas, dessen tiefes Roth durch Goldpurpur erzeugt wurde, und wohl auch aus dem ebenfalls von Kunkel erfundenen Smaragdglas. Nach dem Tode seines fürstlichen Gönners folgte Kunkel einem Rufe Karls XI. von Schweden nach Stockholm und starb dort als Bergrath und geadelt im Jahre 1702. Das von ihm erfundene Rubinglas wurde aber noch Jahrzehnte nach seinem Fortgang hergestellt, zunächst in Potsdam, später auf der Zechliner Glashütte. Die rothen Kunkelgläser wurden entweder nur durch das Blasen vollendet und erhielten dann in der Regel eine Fassung aus vergoldetem Silber oder Messing, oder man schliif und schnitt sie mit dem Rade, wie es für die Kristallgefässe üblich war. Schleifereien zu diesem Zwecke waren mit der Potsdamer und der Zechliner Glashütte verbunden.

Geschnittene Gläser von Potsdamer bezw. Zechliner Arbeit.

Becher aus Rubinglas, dickwandig, wie der Deckel im Hochschnitt verziert mit schweren Gehängen von Früchten und Gemüsen, an deren einem eine

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)



Becher aus Kunkelglas mit Hochschnitt.  
Potsdamer Arbeit. Ende des 17. Jahrhunderts.  
 $\frac{3}{4}$  nat. Gr.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Schnecke kriecht. Stil und Technik weisen dieses Glas noch in die Zeit Kuncckels, das 17. Jahrhundert. (S. d. Abb. S. 581.)

Grosser Pokal aus Kristallglas, mit Deckel 48 cm. hoch, mit reichem Ornament; einerseits unter einer Königskrone in mattem Felde vertieft polirt das verschlungene F-R Friedrichs I. von Preussen, andererseits ebenso das S. L. R. seiner dritten Gemahlin Sophie Luise von Mecklenburg (Heirath 1708); dazwischen einerseits ein antikes Königspaar, andererseits eine Justitia unter Baldachin, Hermen als Vertreter der vier Jahreszeiten, auf Adler reitende Amorine und Akanthus-Ranken. (Geschenk des Herrn Geh. Commerzienrath Th. Heye.)

Pokal aus Rubinglas, mit Deckel 42 cm. hoch, verziert in Tiefschnitt mit dem grossen preussischen und sächsischen Wappen unter von Putten gehaltenen Königskronen und verbunden durch Fruchtgehänge, auf denen Putten sitzen. Anfang des 18. Jahrhunderts.

#### Geschnittene Gläser von schlesischer Arbeit.

Kelchglas, mit Deckel, vorn über einer Landschaft die Worte: „Gesundheit Schläsien, auff dauerhaften Frieden, macht diß der Himmel wahr, so ist uns guts beschieden“. Auf der Kehrseite die bei der Mehrzahl der schlesischen Gläser angewandte grosse Palmette mit Laub- und Bandelwerk. — Aehnliches Kelchglas; vorn ein Baum mit granatapfelähnlichen Früchten, von denen eine herabgefallen ist und platzend eine Anzahl Kindchen ausgeschüttet hat; darüber: „Alle hübsche Mädgen“. — Aehnliches Kelchglas mit Hirsch- und Eberjagden in Rahmen aus Laub- und Bandelwerk mit Festons von Früchten. — Aehnliches Kelchglas; vorn eine Minerva mit Schild und Lanze.

Niedriger, walzenförmiger Henkelkrug, ganz umspinnen mit reichem Laub- und Bandelwerk, in welchem unter einem Baldachin und einer Bischofsmütze ein Doppelwappen mit den Buchstaben G. A. H. et Z. (Geschenkt von Frau Ida Lippert.)

Muschelförmige Trinkschale mit Fuss; auf den Rippen der kristall-ähnlichen Muschel allegorische Frauen, Gartenarchitekturen und kleine Jagden zwischen Laub- und Bandelwerk.

Ovale Trinkschale auf Fuss mit muschelförmigem Griff; eingeschnittene Landschaften mit Figuren, begrenzt von Rococo-Ornamenten. Rand vergoldet.

Kelchglas mit zwölf kleinen Scenen des Landlebens, darunter der Anbau und die Verarbeitung des Flachses, angeordnet zu je dreien übereinander in vier durch Säulen mit Rococo-Ornamenten getrennten Gruppen.

#### Geschnittene Gläser verschiedener Herkunft.

Von den schlesischen Gläsern ganz abweichende Arbeit zeigt ein schöner Deckelpokal. In tiefem Gemmenschnitt umgiebt ein schwerer grossblüthiger Akanthuskranz, von welchem zarte Ranken auswachsen, das polnisch-sächsische Doppelwappen; auf der Kehrseite in zierlich verschnörkelter Fractur die Worte: „Es lebe der König in Bohlen und daß ganze Hauß Sachsen“. Im Baluster des Fusses und im Knauf des Deckels Spiralen aus rothen, goldengesprenkelten und grünen Fäden. Anfang des 18. Jahrhunderts.

Grosser Deckelpokal, der Kelch und der Fuss im Knauf miteinander verschraubt; roh eingeschliffen eine Ansicht der von Festungswällen umgebenen thurmreichen Stadt Braunschweig. (Gesch. des Herrn C. W. Lüdert.)

Deckelpokal mit der Darstellung einer Schlacht unter den Wällen einer Felsenfeste; auf dem Zelt des Feldherrn der österreichische Doppeladler. Balusterfuss und Knauf facettirt.

Kleines Kelchglas, in drei Laub- und Bandelwerk-Kartuschen Altäre 1) mit strahlendem Augenpaar: „gegen Jedermann freundlich“, 2) mit sich drückenden Händen: „gegen Wenige vertraut“, 3) mit flammendem Herz: „gegen Niemand falsch“. — Auf einem Becher von geringerer Arbeit eine verwandte Darstellung: 1) zwei betende Hände: „Deo sic“ (Gott so!), 2) zwei sich drückende Hände: „Amicis sic“ (Freunden so!), 3) zwei Hände mit der höhnnenden Geberde der Fica: „Inimicis sic“ (Feinden so!)

Im swölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Kleiner Pokal mit einer Ansicht der Stadt Hamburg; auf einer Säule das kleine Stadtwappen; — desgl. mit dem grossen Hamburger Wappen; — grosser Römer von weissem Glas mit einem Küperwappen und grosser symmetrischer Chiffre v. J. 1766. (Geschenk des Herrn Jean Peyriguey.) — Diese drei Gläser von geringer Arbeit und wie noch eine Anzahl kleiner von nicht besserem Schnitt hamburgische Arbeiten; wohl von wandernden Glasschneidern hier auf Bestellung angefertigt.

Das alte Verfahren, Blattgold mit radirter Zeichnung durch Einschluss in Glas vor der Abnutzung zu schützen, fand gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Schlesien eine neue Anwendung, wobei das schützende Glas jedoch nicht heiss aufgeschmolzen, sondern kalt über das bemalte Glas geschoben wurde. Zu diesem Zwecke wurden zwei sich nach unten etwas verjüngende Glasbecher eckig geschliffen, so dass der eine, etwas kleinere, genau in die Höhlung des grösseren passte und, hineingeschoben, mit ihm ein Gefäss bildete. Die eckige Form war dabei nöthig, damit ein Drehen der beiden Becher um einander verhindert werde. Bei besseren Gläsern wurde die Fuge, welche sich oben im Rande nicht verbergen liess, etwas unter den Rand an den äusseren Umkreis verlegt, indem man dem inneren Glas einen der Dicke des äusseren Glases entsprechenden Rand beliess und letzterem aussen einen Schliff gab, welcher die Kanten des äusseren Glases fortsetzte. Der innere Becher wurde mit Blattgold beklebt und, nachdem aus diesem mit der Radirnadel die Zeichnung säuberlich ausgekratzt war, in den äusseren, mit altem Leinöl ausgeschwenkten Becher gesteckt, endlich die Fuge unterhalb des äusseren Randes durch einen aufgemalten Goldstreifen verdeckt. In den Boden pflegte man eine ebenfalls mit einer Zeichnung in radirtem Gold verzierte rothe Scheibe einzukleben.

Die Mehrzahl der so hergestellten, Gold- oder Zwischen Gläser, auch Pauschmalgläser benannten Gefässe hat die Form kleiner Becher, auf deren Bestimmung zu Jagdbechern die fein gezeichneten Jagdbilder hinweisen. Auch kleine Pokale dieser Arbeit kommen vor, bei denen dann noch am Deckel Goldmalereien hinzutreten. Krüge und Flaschen wurden auf gleiche Weise durch runde, mit Goldzeichnungen verzierte und aufgeklebte Plättchen, meist aus rothem Glase, bereichert.

Eine weitere Ausbildung erhielt dieses Verfahren, indem man die radirte Goldzeichnung auf der Innenfläche des äusseren Bechers anbrachte, die Aussenfläche des inneren aber über einem Goldgrund mit farbiger, einen Band- oder Moosagat nachahmender Malerei deckte. Bei dem zusammengesetzten Gefäss hob sich die Goldzeichnung dann von agatartigem Grunde ab, während innen der Becher ganz golden erschien.

Auch oberflächliche Vergoldung fand bei dem geschnittenen Glas Anwendung, wobei die Vertiefungen das Gold vor der Abnutzung schützten. Die Glashütte auf der Pfaueninsel bei Potsdam und später die aus ihr hervorgegangene Zechliner Glashütte standen im Rufe, die beste Vergoldung geschnittener Gläser herzustellen.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Die schönsten Arbeiten dieser Technik sind in Schlesien entstanden und zeigen das in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts herrschende Laub- und Bandelwerk als Einfassung der figürlichen Darstellungen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist das Verfahren noch von Mildner zu Gutenbrunn in Nieder-Oesterreich geübt worden.

Goldzwischen Gläser, zumeist schlesische Arbeiten  
des 18. Jahrhunderts.

Becher, kantig geschliffen, mit einer freien Nachbildung eines Familien-Concertes nach Jordaens; auf der Rückseite in einer Laub- und Bandelwerk-Kartusche die Inschrift: „Was die Alten sungen, pfielen auch die Jungen.“ Im rothen Boden ein Hund, einen Hasen packend.

Kleiner Becher, kantig geschliffen, mit vornehmen Reitern auf der Wildschweinsjagd. Oben und unten silberner Blätterkelch. Im rothen Boden ein Hirsch.

Kleiner Pokal, mit Deckel, kantig geschliffen, mit vornehmer Jagdgesellschaft, welche von einer Anhöhe dem Fang eines Hirsches zuschaut, der mit der Hirschkuh einen Fluss durchschwimmt.

Kelchglas, mit feiner Zwischenmalerei in lebhaften Lackfarben: in einer Landschaft ein Liebespaar in der Zeittracht und drei Herren beim Treuschwur, darüber in Gold: „Das allerschönste dieser Welt ist's wen man Lieb und Trew recht heldt“, darunter ein goldener Blattkelch.

Becher, von gerundeter Form, mit Zwischenmalerei; auf vielfarbigem Agat-Grund in radirtem Gold und Farben ein die Laute schlagendes Aeffchen mit Federhut. Innen vergoldet.

Wie die bei den venetianischen Gläsern erwähnte Schale, das Schwanhardtglas v. J. 1660 und der Römer mit Landschaften in Schwanhardt's Manier beweisen, ist an mehreren Orten die Gravirung des Glases mit dem Diamanten geübt worden. Nirgend jedoch scheint diese Verzierungsweise in einem mit der sonstigen Veredelung des Hohlglases zusammenhängenden Gewerbebetriebe geübt zu sein. Diese von Czihak mit altem Namen passend gerissene Gläser benannten Arbeiten sind vielmehr in der Regel Liebhaber-Arbeiten und von einzeln arbeitenden Künstlern auf Glasgefäßen verschiedener Herkunft ausgeführt worden. Während bei den gerissenen Gläsern der älteren Zeit die Zeichnungen stets in Strichmanier ausgeführt sind, kommt im 18. Jahrhundert die Punktmanier in Aufnahme. U. A. hat auch der Hildesheimer Kanonikus Busch Glasgefäße mit Diamant-Zeichnungen verziert. Höhere Ausbildung und vielseitigere Anwendung hat dies Verfahren aber nur in Holland gefunden.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts machte sich eine neue Richtung in den deutschen und böhmischen Glasschleifereien geltend. Waren bis dahin, dem jeweilig herrschenden ornamentalen Geschmack entsprechend vertiefte Verzierungen in die Flächen der Gläser geschnitten worden, so fing man nunmehr an, englischen Vorbildern gemäss, auf Ornamente zu verzichten und den Brillantschliff zu pflegen. Die lichtbrechende Eigenschaft des englischen Kristallglases kam in dem reizenden Farbenspiel der Facetten, in welche die Aussenflächen der Gläser zerlegt wurden, zu wirksamer Geltung. Diese Art des Schliffes, welche sehr dickwandige Gläser verlangte und daher zu plumpen Formen führte, wurde Jahrzehnte hindurch besonders in Böhmen geübt.

**Französische, holländische, spanische Gläser.**

In Frankreich knüpft die Geschichte des Glases wie in Deutschland an römische Ueberlieferungen an, welche durch das ganze Mittelalter lebendig geblieben sind. Im Vergleich mit den Edelmetallgefäßen spielten die gläsernen Prunk- und Gebrauchsgefäße aber nur eine bescheidene Rolle im Haushalt der Reichen. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts macht sich der Einfluss eingewanderter Italiener geltend. Leichtere Formen und Schmelzmalereien kommen in Aufnahme. Im 17. und 18. Jahrhundert beschränkt sich die Glas-Industrie fast ganz auf einfache Gebrauchsgefäße. Sie nimmt keinen Theil an der Blüthe des französischen Kunstgewerbes jener Zeit und macht sich auch nicht wie die deutsche und böhmische Glas-Industrie die Künste des Schliffes und Schnittes der Gläser zu eigen.

Becherglas, mit Brillantschliff, am Rande eine Weinranke. Arbeit von Seyer, Tailleur sur cristaux, Paris, Anfang des 19. Jahrhunderts. — Becherglas, mit Brillantschliff, in glattem Schilde unter einer Krone ein J. N., d. h. Jérôme Napoléon. Vom Tafelservice des Königs von Westphalen für das Schloss Wilhelmshöhe bei Kassel. Anfang des 19. Jahrhunderts.

In Holland knüpfte sich an eine wenig bedeutende Glas-Industrie im 17. und 18. Jahrhundert die Kunst des Verzierens der Gläser durch Ritzen oder Punktiren mit dem Diamanten. Neben berufsmässigen Arbeitern beschäftigten sich mit ihr Maler und begabte Dilettanten. Unter ihnen ragten hervor der 1680 geborene Franz Greenwood, welcher als städtischer Beamter in Dordrecht lebte, der 1710 geborene Aart Schoumann, welcher Geschichtsmaler und Leiter der Maler-Akademie im Haag war, und Wolff, welcher der bekannteste und fruchtbarste dieser Diamantzeichner war und noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts lebte.

Kelchglas mit hohem Fuss, auf dem Kelch die mit dem Diamanten sehr zart punktirte Darstellung eines Mannes, der seine Thonpfeife an der Flamme einer Kerze anzündet. Bezeichnet F. Greenwood fecit 1764. Holland.

In Spanien hat unter der Herrschaft der Muselmänner die Glas-Fabrication in Murcia und Almeria geblüht. Vielleicht ist hierauf die bedeutende Glas-Industrie zurückzuführen, welche während des 16. Jahrhunderts in Barcelona betrieben wurde. Dort wurden damals auch emaillirte Gläser angefertigt, welche man in eigenartigen, mit grünem, gelbem, weissem Schmelz und Vergoldung verzierten, seltenen Glasgefäßen spanischen Ursprungs wiedererkennen will.

Schüssel, auf dem Buckel grün emaillirte Reben, umrahmt von drei Friesen, welche auf der Unterseite mit grünen Blättern und gelben Ringeln an breiten goldenen Ranken bemalt sind. Spanien, Barcelona, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. (Aus der Sammlung Spitzer.) (Geschenkt von Herrn Geh. Commerzienrath Th. Heye.)

**Neuzeitige europäische Gläser.**

Seit der ersten Weltausstellung des Jahres 1851 hat auch die europäische Glas-Industrie neuen Aufschwung genommen. In Böhmen ist die Verzierung des Kristallglases durch Gravirung, Vergoldung und Schmelzmalerei zu hoher Vollendung gediehen, besonders dank den Bestrebungen J. & L. Lobmeyr's in Wien. In Deutschland hat u. A. die Rheinische Glashütte in Ehrenfeld bei Köln die deutsch-römischen und mittelalterlichen geblasenen, mit Fäden umwickelten, mit Nuppen besetzten

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)



Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

und gezwackten Gläser neu belebt. In Frankreich ist der kunstvolle Schnitt des Kristallglases, die Schmelzmalerei nach altpersischer Weise (dies durch Ph. Brocard in Paris), in jüngster Zeit auch der Schnitt farbig überfangener Glasgefäße nach althinesischer Art (durch Em. Gallé in Nancy) gepflegt worden. In England ist der Brillantschnitt des schweren Flintglases nach den Mustern vom Anfang unseres Jahrhunderts wieder beliebt geworden.

**Oesterreich.** J. & L. Lobmeyr in Wien in Verbindung mit Meyr's Neffe in Adolf, Böhmen. Schlanke Vase aus Kristallglas, verziert nach einer Zeichnung von Carl Rahl in mattem Tiefschnitt mit einem schwebenden Flügelknaben, welcher einen Korb mit Trauben auf dem Haupte, in der Hand einen Thyrsusstab hält. — Dose mit Deckel, Nachahmung von Bergkristall, mit gravirtem Renaissance-Ornament. — Fruchtschale auf hohem Fuss und Schüssel aus dunkelblauem Glas mit Renaissance-Ornamenten in weissem Email. — Schale auf hohem Fuss aus dunkelgrünem Glas mit Goldornamenten indischen Stils. Sämmtlich von der Wiener Weltausstellung 1873.

Kleine Schmuckschale auf hohem Fuss, mit hellblau durchscheinendem Ueberfang, in welchen Cannelüren bis auf das farblose Grundglas geschliffen sind; der glatte Rand durch Sandgebläse mattirt und mit goldgesäumten Ornamenten verziert, deren grüne Farbe durch das Zusammenwirken aufgemalten Kunstgelbs mit der blauen Grundfarbe entsteht. — Vase von gedrückter Form, farbloses, in Regenbogenfarben spielendes Glas, am Hals ein goldenes, mit weissen Emailtropfen besetztes Netz. Von der Münchener Kunstgewerbe-Ausstellung 1876.

Vase mit hohem Hals und Doppelhenkeln, farbloses Glas, reich verziert mit Blumenornamenten persischen Stiles, welche mit dem Sandgebläse mattirt, mit goldenen Umrissen nachgezogen und durch weisse, hellgrüne, hell- und dunkelblaue Schmelzmalereien belebt sind. Um den Nacken eine mit blauen Ranken durchflochtene weisse arabische Inschrift, welche besagt: „O Herr, Du bist der beste Helfer“. 1882.

**Deutschland.** Rheinische Glashütten-Actien-Gesellschaft in Ehrenfeld bei Köln, Director Oscar Rauter. Henkelflasche, breite Form mit gezacktem Henkel, der Körper mit Fäden umspinnen, nach römischer Art (380). Kleiner Becher, gelbgrün, mit aufgeschmolzenen Fadenverzierungen und Tropfen in braunschwarzem Glas nach fränkischer Art (399). — Weinbecher mit facettirtem Muster (70), mit Stachelnuppen und Schlangenfädchen (25), achteckig gerippt (69) — Nachbildungen altdeutscher Gläser. — Humpen mit Deckel, mit 30 spitzen Nuppen und gezwacktem Fussrand (104), mit 30 Oesen-Nuppen und Metallringen (103), nach altdeutscher Art. — Schlanker Becher mit 3 Oesen, Glasringen, gerippten Reifen, gesponnenem Fuss, nach altdeutscher Art (324). — Blumenvase mit 8 Henkeln, Hals und Körper mit Fäden umspinnen, Untertheil mit ausgezogenen Zacken, nach altspanischer Art (317). — Kelchglas, gerippt, blaue, mit gekniffenen Fäden belegte Flügel, nach altvenetianischer Art (139). Die eingeklammerten Nummern sind diejenigen des im Februar 1886 von der Fabrik ausgegebenen Musterbuchs.

C. H. F. Müller in Hamburg. Vor der Lampe aus Röhren und Glasstäben gearbeitete Nachahmungen venetianischer Flügelgläser. Kelchgläser und Pokale.

**England.** Glasschleiferei von Webb in Stourbridge: Gläser für Wasser und Wein, Fingerkümchen aus Kristallglas mit Brillantschnitt.

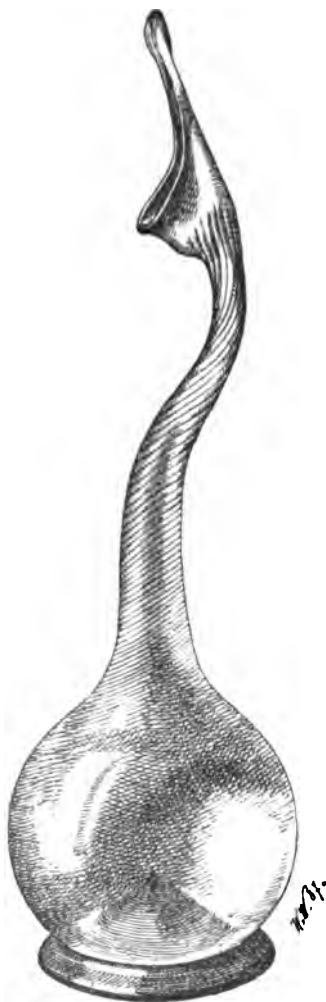
**Frankreich.** Ph. Brocard in Paris: Schale auf niedrigem Fuss, mit viel farbig emailirtem Ornament (Bandverschlingungen und stilisirte Blumen); — kleine Nachahmung einer persischen Moscheen-Ampel, Ornament in Gold und buntem Email. Von der Wiener Weltausstellung 1873.

## Neuzeitige persische Gläser.

Die persische Glasmacherkunst war im Mittelalter gleich leistungsfähig gewesen hinsichtlich der Arbeit des Bläfers, welcher die grossen, weitmündigen Ampeln zu gestalten verstand, wie des Malers, welcher diese Gefässe mit farbigen Schmelzen schön zu schmücken wusste. Seit Jahrhunderten ist diese alte Kunst erloschen. Irgendwo im Lande scheinen jedoch die Ueberlieferungen venetianischer Glasmacher lebendig zu sein, von deren im 17. Jahrhundert erfolgter Einwanderung nach Persien berichtet wird; denn neben schon im Gebrauch gewesenen Glasgefässen von guter Form, welche nur durch umgelegte Fäden oder gezwackte Arbeit verziert sind, gelangen neuerdings zahlreiche Glasgefässe auf den europäischen Markt, die offenbar frisch weg der Hütte oder dem Bazar entnommen sind. Diese Gefässe bieten ein zwiefaches Interesse, indem sie in ähnlicher Weise stilvolle Formen und aus der ungekünstelten Handhabung der Technik entwickelte Verzierungen, zeigen wie die spät-römischen und die venetianischen Glasbläserarbeiten, zugleich aber einen ausgesprochen persischen Grundzug haben. Dieser spricht sich vor Allem in den sehr langen und schlanken Hälsen der kugelförmigen Flaschen aus — Formen und Verhältnisse, welche so nicht oder nur beiläufig unter den alten Gläsern Europas uns aufstossen. Neben den aus freier Hand geblasenen Hohlgläsern kommen auch solche vor, welche durch Blasen in eine Hohlform gebuckelt sind. Bisweilen auch finden sich Flaschen, welche gläserne Blumensträusse umhüllen. Letztere sind aus farbigen Glasstäben und Fäden zusammengelöthet und heiss im Innern einer an einem Ende geöffneten Glasblase befestigt worden, deren Mündung dann wieder flaschenförmig verengt wurde.

Eine Anzahl persischer Glasgefässe, langhalsige Flaschen mit breiter Mündung, mit schnabelförmiger Mündung (zum Sprengen mit Rosenwasser) (S. d. Abb.), mit Schlangenfäden, Kannen mit gezwackten Henkeln, Blumenvasen, aus farblosem, grünlichem, flaschengrünem, hellblauem, dunkelblauem, tiefviolettem Glas, zumeist neuere Arbeiten aus der Gegend von Ispahan. (Die Mehrzahl derselben Geschenk des Herrn Wilhelm Schlochauer.)

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)



Flasche zum Sprengen mit Rosenwasser. Hellblaues Glas; neuzeitige persische Arbeit.  
 $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

## Chinesische Glasarbeiten.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Die Bekanntschaft der Chinesen mit dem Glas ist wahrscheinlich auf ihren durch syrische Kaufleute vermittelten Verkehr mit den kleinasiatischen Handelsemporien des römischen Weltreiches zurückzuführen. Von dort erhielten sie — im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung — für ihre Seiden als Gegenwerthe Wollengewebe, Drogen, Edelsteine, Perlen und Glas „in zehn verschiedenen Farben“. Erst im 5. Jahrhundert lernten sie selber Glas herstellen. Von ihren alten Arbeiten aus Glas ist aber bis jetzt kein Stück nach Europa gekommen. Hinter die Zeit des Kaisers Yung-tching (1723—1730) reicht keines der uns bekannten Gläser zurück. Nicht die plastischen Eigenschaften des in der Gluth des Ofens erweichten, überaus dehnbar, biege- und schmiegsam und schweisbar gewordenen Glases sind für das Gestalten der Glaswaare Chinas bestimmend gewesen. Vorwiegend hat man das Glas in kaltem Zustande als harten und festen Körper durch Schnitt und Schliff einem Halbedelsteine gleich bearbeitet, wofür in der von Alters her geübten Kunst des Schneidens von Ziergegenständen, Gefässen, Geräthen und Schmuckstücken aus dem sehr harten Nephrit (Jade), aus Bergkristall, Amethyst oder anderen Quarzen Anleitung und Vorbilder gegeben waren. Den schweren, gegossenen oder dickwandig geblasenen Glassgefässen gab man in richtigem Stilgefühl plumpe, massige Formen. Oft begnügte man sich, die Farbe des Glases durch einfaches Glattschleifen zu voller Wirkung zu bringen. Bisweilen setzte man Füsse, Henkel, Hälse aus andersfarbigem Glase an den Körper des Gefässes, oder man überfing denselben mit einer oder mehreren, bald über, bald neben einander gelagerten Schichten anders gefärbten Glases, aus denen man mit technischer Meisterschaft Reliefschnitt, welche sich ein- oder mehrfarbig von dem wieder blosgelegten Gefässkörper abhoben. Dieser Behandlung des Glases kam der erstaunliche Reichthum der Farben zu statten, die man dem Glase zu geben verstand. Es finden sich alle erdenklichen Farbentöne, für welche unserer wenig entwickelten Benennung der Farben allgemein verständliche Bezeichnungen fehlen, der Chinese deren aber besitzt; Nachahmungen vieler Halbedelsteine, des edlen Jade, des Agats, des Malachits, an den Bernstein, an die Naturtöne reifer, grün, gelb, roth gesprenkelter und geflammt Fruchte erinnernde Glasgemenge, ein bei völlig glatten Aussenflächen durch feine Risse des Innern eigenthümlich schimmerndes, „Tschapoli“ genanntes Glas.

Bisweilen finden sich als Ersatz der geschliffenen Verzierungen solche, welche auf ein andersfarbiges Gefäss in Stücken aufgeschmolzen sind. Grössere geschnittene Glasgefässe, Flaschen, Räuchergefässe, sind selten. Mit Vorliebe wird der Glasschnitt bei den kleinen Schnupftabakfläschchen in Form einer flachbauchigen Flasche angewendet. An den aus Glas, Elfenbein oder Koralle gearbeiteten Stöpseln dieser Fläschchen ist das langgestielte Löffelchen befestigt, mit welchem man den gepulverten Schnupftabak herausholt und auf die Hand zum Aufriechen ausschüttet.

Hervorzuheben ist, wie Bruno Bucher bemerkt, dass die Chinesen die ersten gewesen sind, welche Glas gepresst, d. h. nicht in Hohlformen geblasen, (was von der ältesten Zeit her geschehen ist), sondern das Gefäss durch Eindringen eines Kernstückes in die in der Hohlform befindliche Masse geformt haben. Chinesische Schalen von mindestens hundertjährigem Alter, die früher für Nephrit gehalten wurden, sind neuerdings als Pressglas erkannt worden.

## Chinesische Glasarbeiten.

Birnförmiges Gefäß, von kleisterfarbenem Glas mit ultramarinblauem Ueberfang, aus welchem am Fuss und Hals Blattkelche, am Bauch Blumenranken geschnitten sind. Unter dem Fuss eingeschnitten vier Schriftzeichen für Kien-long nien-tchi, d. h. gemacht zur Zeit des Kaisers Kien-long (1736—96). (S. d. Abb.)

Flasche, von gelblichem Glas mit opakem, fleischrothem Ueberfang, aus welchem am unteren Rand Wellen und mit Glückspilzen bewachsene Felsen, am Bauch ein sich in den Schwanz beissender, ornamentaler Drache, am Hals Wolken und Fledermäuse geschnitten sind. Unter dem Fuss in einem Quadrat die Inschrift Kien-long nien-tchi. Zeit des Kaisers Kien-long (1736—96).

Tabaksfläschchen, weiss mit schwarzem Ueberfang, einerseits ein Chinese auf dem Ruhebett, anderseits eine Hühnerfamilie; — reiswasserfarbenes, blasiges Glas mit rubinrothem Ueberfang, aus dem ein Lotosblatt und zwei Karpfen geschnitten sind; — röthlichweiss mit blassrosa Ueberfang, aus dem zwei Goldfische mit monströsen Schwanzflossen geschnitten sind; — walzenförmig, hellblau mit rothbraunem Ueberfang, aus dem Mäander und glückverheissende Schriftzeichen (? für Ke, d. h. Geschicklichkeit) geschnitten sind; — farblos, mit schwarzem Ueberfang, einerseits Pferd und Kiefer, anderseits Vogel und Blütenbaum; — aus weinrothem Glas mit einem Drachen in Wolken; alle diese Stücke Arbeiten des 18. Jahrhunderts.

Tabaksfläschchen, weiss mit rothem Ueberfang, unfertig, bestimmt durch Schnitt verziert zu werden.

Tabaksfläschchen in Form eines Flaschenkürbis, aus hellgrauem Glas, umwachsen von grünen Kürbisranken, welche nicht aus einem Ueberfang geschnitten, sondern in weichem Zustande aufgelegt sind.

Tabaksfläschchen, glatt, aus dottergelbem Glas; — aus gestreiftem, milchweissem Glas; — aus dunkelbersteinfarbenem, schwarz gewölktem Glas; — aus grünem, gelbem und purpurnem Glas agatartig gemengt; — aus hellbraunem Glas mit scharlachrothen, gelbgesäumten Flecken.

Kumme, aus fleischfarben durchscheinendem, rosenrothem Glas.

## Chinesische Nephrit-Arbeiten.

Kleine Schale, aus hellgrünem, dunkel geflecktem Nephrit, mit hochgeschnittenen Verzierungen: sechs vorspringenden, gegliederten Rippen, welche San-wen d. h. Form der Seidenwürmer heissen, und zwischen denselben thierkopffartigen Ornamenten, genannt Tao-te, d. i. Form eines fabelhaften Löwen.

Kleine Schale aus grünlichgrauem Nephrit, in Form eines halben Kürbis, an welchem eine blühende Ranke den Griff bildet.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)



Gefäß von weisslichem Glas mit blauem Ueberfang, aus dem die Ornamente geschnitten sind. China, 18. Jahrhundert.  
1/2 nat. Gr.

## Glasmalereien.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Bevor die Kunst, Glas für Fensterverschlüsse mit aufgebraunten Farben zu schmücken, in Aufnahme kam, mag schon lange der Verschluss von Maueröffnungen durch ein Mosaik farbiger Glasstücke in Gebrauch gewesen sein. Dass die bunten Fenster der Klosterkirche zu Tegernsee in Bayern, deren eine Urkunde aus dem Jahre 999 gedenkt, schon gemalt waren, wird ohne gültigen Beweis von Vielen behauptet. Sicher aber ist, dass die Glasmalerkunst während des zwölften und der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, der Zeit des romanischen Baustiles, und der folgenden Epoche, der Frühzeit des gothischen Stiles, bereits ausgedehnte Anwendung gefunden hat. Die Denkmäler dieser Frühzeit verrathen noch ihren Ursprung aus den Fenster-Mosaiken. Kleine Scheiben von unregelmässigem Zuschnitt sind durch Bleisprossen miteinander verbunden. Jede dieser Scheiben zeigt nur eine Farbe, mit der das Glas in der Masse gefärbt oder — bei dem Roth — nur überfangen ist; die Malerei auf ihnen ist, da man die Anwendung farbiger Schmelze für diesen Zweck nicht kannte, ausschliesslich mit „Schwarzloth“ ausgeführt, das aus einem mit gebranntem Kupfer (in späterer Zeit Eisenhammerschlag) versetzten, leichtflüssigen Bleiglas bestand.

Wie im 12. Jahrhundert die Glasmaler verfahren, hat uns Theophilus in seiner „Diversarum artium schedula“ beschrieben. Ueber der in kräftigen Umrissen auf einer Holztafel entworfenen Zeichnung passte der Künstler die den Localfarben entsprechend ausgewählten Scheiben den einzelnen Farbflächen an, pauste die Umrisse durch und schnitt denselben gemäss die Scheiben mit einem heissen Eisen zu. Auf jeder einzelnen der zugeschnittenen Scheiben wurde sodann mit dem Schwarzloth der genauere Umriss der Zeichnung, den der Ausschnitt der Scheibe nur ganz aus dem Groben hatte andeuten können, nachgezogen und die innere Zeichnung, die Züge eines Gesichts, die Finger einer Hand, die Falten eines Gewandes eingetragen. Nachdem das Schwarzloth in einem besonderen Brennofen aufgeschmolzen worden, fügte man endlich die kleinen Scheiben durch bleierne Sprossen zu grossen Verglasungstafeln aneinander. Besondere Vorkehrungen dienten dazu, letztere gegen das Ausbauchen in Folge ihres eigenen Gewichtes oder durch den Winddruck von aussen zu schützen. Beim Malen mit dem Schwarzloth konnte man in Strichen zeichnen, einen Grund schraffiren, aber auch aus einem mit der Farbe dunkel oder in Halb-tönen gedeckten Grund Lichter herauswischen, Muster oder Buchstaben herauskratzen. Strebte man auch dahin, die Verbleiung den Umrissen der Zeichnung anzupassen, so musste man doch bei grösseren Flächen eines Farbtones, für welche die verfügbaren Scheiben nicht reichten, „Nothbleie“ anwenden, welche die Fläche einer Farbe theilten. So weit es möglich, folgte man hierbei den Linien der inneren Zeichnung. Die derben Umrissbleie mit der dunklen Ausfüllung zwischen den Bleizügen und den richtigen, gemalten Umrisslinien hatten nicht nur einen technischen Zweck, sondern standen mit der kunstvollen Wirkung derartiger Fenster in engstem Zusammenhang, denn sie verhindern das Mischen und Verfliessen der Farben an den Stossfugen zweier Scheiben. Ohne sie würde die Darstellung durch eine das Auge peinigende Flimmerwirkung und durch vom Künstler nicht beabsichtigte Mischfarben gestört werden. Andererseits treten die

Bleizüge in Folge des Uebergreifens der bei durchfallendem Licht überaus kräftig strahlenden, helleren Farben für das Auge soweit zurück, dass sie die Darstellung nirgend beeinträchtigen.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Die einfachen Hilfsmittel der Glasmaler in dieser frühen Zeit führten von selber zu dem ihren Werken eigenen Stil der Flachmalerei. Die Darstellungen sind colorirte Umrisszeichnungen ohne Schlagschatten und ohne Luftperspective. Wo figürliche Darstellungen vorkommen, pflegen sie in kleinerem Maasstab Felder zu füllen, in welche die ganze Fensterfläche durch Ornamente in regelmässiger Wiederkehr abgetheilt ist, oder sie erscheinen als Standfiguren grösseren Maasstabes, je eine in jeder durch Steinpfosten eingerahmten Abtheilung des Fensters unter einem Baldachin, welcher aus der Steinarchitektur in das Flächenhafte übertragen ist.

Sehr viele Fenster entbehren ganz des figürlichen Schmuckes und zeigen nur ein aus Bändern, Rosetten und anderen geometrischen Formen gebildetes Flachornament, oder ein Schema geometrischer Streifen, welches von einzelnen, meistens als Rosetten gebildeten Knotenpunkten aus mit Pflanzenwerk durchwachsen ist oder endlich in freier Anordnung aufsteigendes Laubwerk. Eine besondere Art der Ornamentfenster sind die „Grisaillen“, welche diese Bezeichnung daher führen, dass sie ganz oder überwiegend aus farblosen, durch Schwarzlothmalereien gedämpften Scheiben bestehen und nur die das Feld gliedernden Streifen und etwa einige Rosetten aus farbigen Glasstücken eingesetzt sind. (S. d. Abb. S. 592.)

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts erscheinen folgenreiche technische Neuerungen. Zu dem Schwarzloth tritt das „Kunstgelb“, ein durch Chlorsilber oder Schwefelsilber gefärbtes leichtflüssiges Glas, das sich wie jenes durch Einbrennen auf den Glasscheiben befestigen lässt. Zugleich lernt man, dem Ueberfangglas durch stellenweises Ausschleifen (anfänglich mit einem Feuerstein) die farbige Haut zu nehmen und so in rothem Felde eine weisse Zeichnung hervorzubringen. (Die rothe Farbe auf einen Ueberfang zu beschränken war man genöthigt, weil das durch Kupfer gewonnene Roth in verdünntem Zustande die Glasmasse nicht gleichmässig genug färben und bei stärkerem Zusatz zu wenig Licht durchlassen würde, ein Uebelstand, der vermieden wird, wenn man eine farblose Glasscheibe mit einer dünnen Schicht dunkelroth gefärbten Glases überfängt.) Mit diesem neuen Hilfsmittel konnte man in einem weissen Felde unmittelbar durch Aufmalen gelbe Verzierungen oder grüne in einem blauen Felde darstellen. Man sparte so die Verbleiung zwischen diesen Farben und konnte auch feinere Zeichnungen wiedergeben, als nach dem alten Verfahren möglich war. Ebenso konnte man auch auf das in dem rothen Felde ausgeschliffene weisse Feld malen. Was bei dem Roth eine Nothwendigkeit war, das Ueberfangen, wurde später auch auf andersgefärbte Gläser angewendet, damit man diese ebenso mit Schwarzloth und Kunstgelb auf ausgeschliffenen Stellen bemalen konnte.

Von den neuen technischen Hilfsmitteln macht man für die Ornamentfenster zunächst nur geringen Gebrauch. Dieselben bleiben vorwiegend Grisaillen und ändern sich nur insofern, als das geometrische Netzwerk sich den Formen des gothischen Masswerkes nähert und das füllende Pflanzenwerk sich naturalistisch belebt. Für die Figurenfenster giebt man den Standfiguren den Vorzug vor den Medaillonbildern der älteren Zeit. Die Baldachine über den Figuren wachsen mit der Höhe

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

der Fenster selbst zu einem übertrieben hohen Aufbau gothischer Architecturformen empor. Reicht dieser Bau nicht hin, die ganze Höhe des Fensters zu füllen, so nimmt man über dem Baldachin noch Grisaillemuster zu Hülfe. Den Figuren giebt man gern einen teppichartig, meist in Rauten gemusterten Hintergrund. Neu ist auch das Anbringen von Wappenschilden.



Verglasungstafel eines frühgothischen Kirchenfensters. In rechteckigem Felde rother, achtstrahliger Stern, in welchem ein blauer Kreisbogen mit eingeschriebenem Fünfpass; in der Mitte eine rothe Rose mit gelbem Auge und grünen Kelchzipfeln; die übrigen Flächen ausgefüllt mit Rosengezweig in Grisaillemalerei, die an einzelnen Stellen durch gelbe und violette Deckblätter unterbrochen ist. Niederrhein. Erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. (S. obige Abbildung; lichte Breite der Tafel 76 cm.)

Mandorla mit Christuskopf, von einer dunkelrothen, schwarz damascirten und durch ein grünes Kreuz getheilten Glorie umgeben. Am Halse Theile des grünen Gewandes. Innenzeichnung des blass-fleischfarbenen Kopfes in Schwarzloth; noch keine Anwendung von „Kunstgell“. Süddeutschland, 14. Jahrhundert. Angeblich aus Regensburg. (Geschenk des Herrn Stadtbaumeisters F. G. D. Forsmann †.)

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Gegen Ende des Mittelalters führen technische Erfindungen auch zu einer neuen Behandlungsweise der Darstellungen. Dem Schwarzloth, das jetzt in verschiedenen bräunlichen und gelblichen Tönen vorkommt, und dem Silbergelb gesellt sich als dritte Malfarbe das Eisenroth, und im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts lernte man noch Grün, Violett, Blau und andere Farben als Schmelze zum Einbrennen auf Glastafeln herstellen. Damit konnte man auf farblose Glastafeln so viele Farben nebeneinander malen und einbrennen, wie den Farben des Vorbildes entsprachen, und die Bleizüge beschränken. Freilich erreichten die aufgebrannten Schmelze nicht die leuchtende Farbengluth der alten, in der Masse gefärbten oder überfangenen Gläser. Dafür aber konnte man nunmehr Halbtöne und Abstufungen anbringen, welche dem Glasmaler den Wetteifer mit dem Tafelmaler gestatteten. Hiermit aber war der Keim des Todes in die Kunst gelegt — was anfänglich eine Bereicherung schien, wurde mit der weiteren Entwicklung die Ursache ihres Niederganges. Solange man die alten Ueberlieferungen noch unbewusst pflegte, wurden zunächst noch Werke von hoher Schönheit geschaffen. Die reinen Ornamentfenster treten zurück. Alles drängt zur Darstellung reichen figürlichen Lebens. Man ordnet die Compositionen nicht mehr der durch das steinerne Pfostenwerk dargebotenen Feldertheilung unter, sondern füllt mit ihnen die ganzen Maueröffnungen, ohne Anstoss daran zu nehmen, dass hierbei Figuren von den Pfosten durchschnitten werden. Während die Glasbilder der älteren Zeit durchsichtigen, zwischen den Steinpfosten gespannten Teppichen vergleichbar sind, erscheinen diejenigen der neueren Zeit wie aussen hinter den Pfosten aufgehängte Bildteppiche. Hatte man schon im 15. Jahrhundert die teppichartig gemusterten Hintergründe der Figuren durch die Andeutungen von Landschaften oder Innenräumen zu ersetzen begonnen, so folgte man nunmehr vollends einem durch die neue Technik begünstigten realistischen Zuge. Die Möglichkeit, die Figuren mehr als früher zu modelliren und zu schattiren reifte dabei zum Wetteifer mit der Oelmalerei.

Neben den Figuren werden die Wappen in den Kirchenfenstern des 16. Jahrhunderts bevorzugt. Sie bilden auch die häufigsten Vorwürfe der zum Schmucke der weltlichen Gebäude bestimmten kleinen Glasbilder, in denen die alte Kunst, als sie monumentaler Schöpfungen nicht mehr mächtig war, noch eine köstliche Nachblüthe entfaltete. Bei diesen „Kabinetbildern“ war keine Unterordnung unter die Architektur erforderlich; jedes Bild durfte für sich allein sprechen, und jene verzärtelte Technik, welche den Eindruck des Kirchenfensters neuen Stiles störte, konnte hier in unmittelbarer Nähe des Auges ihre Reize entfalten. In der Schweiz vor anderen Ländern hat die Kabinets-Glasmalerei geblüht, begünstigt durch die gefestigte Sitte, bei vielerlei Anlässen der Gemeinde kunstvolle Glasbilder in die Raths- und Amtshäuser zu stiften, und durch den allgemeinen Brauch der Bürger, einander die Fenster der Wohnhäuser mit gemalten Scheiben zu schmücken. Den Wappen treten hier Schildhalter in malerischen Trachten, reiche Umrahmungen im Rollwerkstil, kleine biblische, landschaftliche und Sittenbilder hinzu. Bis tief in's 17. Jahrhundert arbeiten in der Schweiz noch tüchtige Künstler in den guten Ueberlieferungen der Renaissance. Auch in Nürnberg und Augsburg und anderen Städten blühte die Glasmalerkunst, welche bei Kirchenbauten keine Nahrung mehr fand, noch eine Weile im Dienste ähnlicher Bräuche, wie die Schweiz sie übte. In der zweiten Hälfte des



Im dreizehnten  
Zimmer.  
(Erstes der  
Westseite.)

17. Jahrhunderts schwinden jedoch diese Gepflogenheiten in den Städten. Der gute alte Brauch des „Fensterschenkens“ bleibt nur noch bei den niederdeutschen Bauern lebendig, mehr als ein Jahrhundert länger, als die Städter ihm gehuldt hatten.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war die Kunst des Glasmalens in ganz Europa erloschen. In unserem Jahrhundert hat sie neu erfunden werden müssen. Einer ersten Periode, während der die Glasmalerei den alten Wettbewerb mit der Oelmalerei wieder aufnahm, ist eine zweite gefolgt, in der man, geleitet durch bessere Einsicht in das stilistische Wesen der Kunst, den Vorbildern ihrer mittelalterlichen Blüthezeit nachstrebt.

Fensterwappen, hergestellt unter Anwendung von Schwarzloth, Kunstgelb und Malfarben. Vor einer Renaissance-Architectur Heirathswappen der Züricher Familien Schwertzenbach und Stampfer. Schweiz. Ende des 16. Jahrhunderts.

Fensterglasbild. In der Mitte Jonas, vom Walfisch ausgespion, umgeben von 14 Darstellungen aus den Evangelien in Gelb, Schwarz, Violett und Blau. Unter der Hauptdarstellung Inschrift auf weissem Grunde, der aus dem rothen, für die umgebende Kartusche verwendeten Ueberfang herausgeschliffen ist: „Gleuch wie Jonas Drey Tag und Nacht, Im Bauch dess walfisch wart. Also auch Christus Am Driten Tag Auferstanden wardt. Jon. 1.“ Süddeutschland oder Schweiz. Anf. d. 17. Jahrhdts.

#### Die Glasmalerei in Hamburg und Umgegend.

Nachrichten aus dem Mittelalter weisen nach, dass die Kirchen Hamburgs mit gemalten Fenstern versehen gewesen, von denen jedoch keine Reste sich erhalten haben. Oft stiftete der Rath der Stadt Glasmalereien, bald für hiesige Kirchen und Kapellen oder weltliche Gebäude (z. B. die Dom-, die Marien-Magdalenen-, die Heiligen Geist-Kirche, das St. Johanniskloster, das Einbeck'sche Haus), bald für auswärtige Kirchen, z. B. für diejenige von Kurslack in den Vierlanden, von Otterndorf im Hannöverschen, für die Nikolaikapelle zu Amsterdam, für das Kloster zu Segeberg. Die Einfügung gemalter Scheiben in die Fenster der Wohnhäuser kam gegen Ende des Mittelalters bei uns in Aufnahme. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts war dieser Brauch schon weit verbreitet und auch auf das Land übergegangen.

In Hamburg waren, wie in den meisten Städten Norddeutschlands, vom Mittelalter her die Maler und die Glaser zu einem und demselben Handwerksamte vereinigt. In den Amtsrollen wird der Glasmalerei mehrfach gedacht und offenbar war jeder Glaser zugleich Glasmaler, wie ihm denn bald nach 1400 als Meisterstück zwei Glastafeln, die eine mit dem Bilde des Heilands am Kreuze zwischen Maria und Johannes, die andere mit dem Ritter St. Jürgen zu Pferde, vorgeschrieben waren. Erst im Jahre 1614 trennen sich Maler und Glaser in besondere Handwerksämter, wobei jenen das Glasmalen, diesen das Flachmalen, Staffiren und Anstreichen verboten wird.

Als gegen Ende des 17. Jahrhunderts die kleineren, in Blei gefassten Scheiben in den Häusern der wohlhabenden Bürger Hamburgs durch grössere Tafeln klaren Glases verdrängt waren, schwanden dort auch die bemalten Scheiben. Ungestört blieb aber deren vielfältiger Gebrauch in den kleinen Landstädten und auf dem Lande. Im 17. und 18. Jahrhundert wiesen die meisten Bauernhäuser, namentlich in den Elbmarschen, einen solchen Schmuck auf, der meistens in den Seitenfenstern angebracht war,

welche die breite, die Wohnräume von der Tenne und den Stallungen trennende Hausdiele erhellen. Nachweislich wurde in mehreren Landstädten, z. B. zu Bergedorf für die Vierlande, zu Wilster am rechten Elbufer unterhalb Hamburgs die Kunst der Glasmalerei getrieben. Ganz allgemein scheinen in den norddeutschen Städten die meisten der für das Land arbeitenden Glaser die Glasmalerei gekannt und Oefen zum Brennen der bemalten Scheiben besessen zu haben.

In den westlichen Zimmern. (Möbel-Abtheilung.)

Sehr zu statten kam dieser Uebung die seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts in hiesiger Gegend nachweisbare Sitte, dass bei Errichtung eines neuen Hauses dem Hausherrn von Angehörigen und Freunden bemalte Glasscheiben geschenkt wurden und deren Spendern nach dem Beziehen des Hauses ein Festmahl, das „Fensterbier“ veranstaltet wurde. In Bergedorf sind (nach Dr. Fr. Voigt) bereits um 1580 Scheiben gemalt worden. Eine erhaltene Rechnung aus dem Jahre 1615 ergibt, dass der dortige Glaser Claus Gatemann beim Neubau des Pastorates bemalte Scheiben lieferte. Im Jahre 1644 fertigte der Bergedorfer Glaser Jochim Klatte die von den Städten Lübeck und Hamburg für die Kirchwärder Kirche gestifteten Wappen der Städte, und ebenso im Jahre 1685 der Bergedorfer Glaser Henning Schröder diese Wappen in bunter Glasmalerei für die neuerbaute Kirche zu Geesthacht, und wohl auch die daselbst noch erhaltenen Scheiben mit dem Wappen des Amtsverwalters Reibold und dessen Frau. Als Vorwürfe für die zur Ausschmückung der Bauernhäuser bestimmten Scheiben finden wir Wappen, Berufszeichen, biblische und allegorische Darstellungen, kleine Scenen aus dem Leben des arbeitenden Volkes und aus dem häuslichen Leben, besonders häufig das Bild eines pistolenschiessenden Reiters, dem eine Frau den Trunk kredenzt, ferner Thiere, Blumen, Arabesken, oft mit Sprüchen, stets mit dem Namen des Schenkers und der Jahrzahl. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts an verfällt die lange gepflegte Kunst, die Zeichnungen werden roher, die Farben schlechter, endlich verschwinden die bunten Farben ganz, und um 1800 finden sich nur noch bildlose Inschriften in schlechter Schwarzlothmalerei. Dann erlischt der gute alte Brauch des Fensterschenkens.



Bemalte Fensterscheibe aus einem Bauernhause der Vierlande bei Hamburg, 1612.  
1/2 nat. Gr.

Fünf ovale Glasscheiben, darunter drei Handwerkerwappen, von Engeln gehalten („Johan Berstede“, „Marten Macken“, „Harmen Ditmers“), zwei bildmässige Scenen: Bierbrauer bei der Arbeit („Arved Schomaker“) und Frau in Landschaft („Isebe Brovestz 1612“). (S. d. Abb.) Aus den Vierlanden.

In den  
westlichen  
Zimmern.  
(Möbel-  
Abtheilung.)

Fünf kleine bemalte Scheiben aus dem Jahre 1717; dargestellt je zwei Personen: Mann, entweder zu Fuss oder zu Pferde, eine Pistole abfeuernd, Frau, diesem einen Trunk darreichend („Heyn Schel“, „Heyn Putfarken“, „Carsten Gätken“, „Anna Schelen“, „Margret Meyen“). Aus der Umgegend von Hamburg.

Acht kleine bemalte Scheiben aus den Fenstern eines Vierländer Bauernhauses mit Namen der Geber und bauerlichen Wappen oder bildlichen Darstellungen. Die Motive der letzteren wechseln, je nachdem Männer oder Frauen die Geber waren, z. B. Bauern zu Pferde („Sivert Schröder 1778“, „Peter Heitmann 1778“), Frauen beim Spinnrad oder Klöppelkissen beschäftigt („Becke Grellens 1778“, „Grete Bendiecks 1778“). Aus Neuengamme in den Vierlanden.

In der Bibliothek des Museums das kleine Musterbuch eines hamburgischen Glasmalers der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit Entwürfen für dergleichen kleine Fensterscheiben. Eine Frau kredenzt einem Herrn den Trunk; ein Reiter feuert seine Pistole in die Luft ab, während ein Mädchen ihm den Becher reicht; ein Jäger schießt, hinter einem grasenden Pferde versteckt, auf Rebhühner; ein Trompeter bläst einem jungen Paar zum Tanze; ein Koch mit dem Schaumlöffel am Heerde, auf dem ein grosser Kessel am Haken hängt, Geflügel und ein Rippenstück am Spiesse von einem Knaben gedreht wird; ein Lehrer in der Kleinkinderschule; ein Stellmacher; ein bewaffneter Reitersmann lässt am Wege sein Pferd beschlagen; ein Töpfer dreht eine Vase, der schon auf der Scheibe ein Blumenstraus entblüht — alle bestimmt, gelegentlich für Vertreter der dargestellten Berufe ausgeführt zu werden. Darzwischen in bunter Reihe allegorische Frauen (die Tugenden, die Sinne), etliche biblische Geschichten (Susanna im Bade, Daniel in der Löwengrube) u. A. m., alles für denselben Zweck.

Im selben Zimmer der in Farben ausgeführte Carton Hans Speckter's zu einem Glasbilde der Halle des Vereins für Kunst und Wissenschaft im Patriotischen Hause zu Hamburg. Im Mittelfeld wächst auf einem Felsen der Paradiesesbaum; an seinen Wurzeln nagen eine weisse und eine schwarze Maus (Tag und Nacht); an seinem Stamm auf einer Tafel die Worte: „Eritis sicut deus“ (d. h. „Ihr werdet sein gleich Gott“). Zu seinen Seiten entwachsen dem Felsen grosse gothische Blumen, auf denen vor einem Feigengebüsch rechts Adam, links Eva steht, welcher die um den Stamm geringelte Schlange den Apfel reicht. In den Seitenfeldern neben Adam der h. Lucas, dessen Züge an den Altmeister hamburgischer Landschaftsmalerei unserer Zeit, Valentin Ruths, erinnern; neben Eva Minerva, über der ein Spruchband mit den Worten des Archimedes („Gib mir, wo ich stehe, und ich werde die Erde bewegen“) in griechischer Sprache. Ueber dem Ganzen Flügeln auf einem Regenbogen.

Unter dem Mittelbild die Inschrift:

„Bedenke, daß die Erkenntniß des Guten und Bösen, wenn sie auch Sünde und Tod in diese Welt gebracht hat, zugleich der Anfang aller Tugend und Gerechtigkeit ist, und jedweder Kunst und Wissenschaft Quelle, und Du wirst verstehen, weshalb dieser Paradiesesbaum, des goldene Früchte schon unserer Stammutter lieblich zu essen dünketen, als dieses Vereins vornehmstes Symbolum, hierher in seine Mitte gesetzt ist . . . Und das Fenster ward vollendet i. J. 1882, nach langem Harren der Stifter, zur Zeit des Regimentes Dr. Hermann Spörri, und ist gefertigt durch Gustav Brünner, erdacht und gezeichnet aber von Hans Speckter. Es wurde enthüllt am Stiftungsfeft des Vereines, Schillers Geburtstag.“

Unter den Seitenbildern die Namen der Stifter neben ihren, zum grossen Theil vom Künstler hierfür erfundenen humoristischen Wappen. (Geschenkt von Hans Speckter, geb. 1848, 27. Juli, gest. 1888, 29. October.)



Spätgothische Füllungstafel von Eichenholz, mit durchbrochenem Schnitzwerk, von einem Gestühl in der Marienkirche zu Lübeck. Ende des 15. Jahrhunderts.  $\frac{1}{6}$  nat. Gr.

## Die Möbel.

(Einleitende Betrachtungen.)

Während wir die Geschichte der Keramik, des Bronzegusses, der Edelschmiedekunst durch Jahrtausende an überlieferten Altsachen verfolgen können, sind wir, abgesehen von den aus altaegyptischen Grabkammern zu Tage geförderten Möbeln, für den hölzernen Hausrath des Alterthums und des Mittelalters bis etwa zum vierzehnten Jahrhundert nahezu ausschliesslich auf andere Quellen der Erkenntniss beschränkt. Gelegentliche Erwähnungen in den Schriftwerken und die Darstellungen von Möbeln auf Denkmälern und griechischen Vasenbildern müssen für das Alterthum aushelfen. Für das Mittelalter bieten sich in Verzeichnissen fürstlicher Schätze, in Bilderhandschriften, in Sculpturen mit Darstellungen zeitgenössischen Lebens und in Gemälden, welche biblische Ereignisse in neuzeitiger Umgebung vorführen, weitere Quellen, die um so ergiebiger fliessen, je mehr wir uns der neueren Zeit nähern.

Der Grund, warum, von wenigen Gegenständen des kirchlichen Mobiliars abgesehen, erst das spätere Mittelalter uns Holzmöbel überliefert hat, ist nicht nur in ihrer Vergänglichkeit, sondern auch darin zu suchen, dass die Möbel ihres räumlichen Umfanges und werthlosen Stoffes halber entschiedener und rascher als andere Stücke des Hausrathes beseitigt wurden, wenn Veränderungen in den Lebensgewohnheiten des Einzelnen, in den gesellschaftlichen Sitten oder im herrschenden Geschmack neue Gebrauchsformen und Verzierungsweisen forderten. Auch in den Jahrhunderten seit dem ersten Auftreten der Renaissance wirken dieselben Ursachen überall, wo städtisches Leben in rascherem Wechsel der Formen sich gefällt, der Erhaltung des alten Mobiliars entgegen, während die Landbevölkerungen sich auch auf diesem Gebiete als erhaltende Mächte bewährt haben.

Im Vergleich mit anderen Erzeugnissen des Kunstgewerbes sind die Möbel bis in die jüngste Zeit nur in geringem Umfang Gegenstand des Handels von Land zu Land gewesen. Nur wo der Seeweg die Verfrachtung erleichterte, wie im Verkehr der Niederlande mit England und den deutschen Nordmeersküsten oder ostindischer Kolonien mit dem portugiesischen Mutterlande, sind wohl Möbel in grösserer Menge von den Stätten ihrer Anfertigung über entfernte Länder verstreut worden.

Die vorwiegende Verarbeitung der am leichtesten zu beschaffenden Holzarten, des Nussholzes in südlichen Ländern, des Eichenholzes im Norden, dazu exotischer Hölzer an den Emporien des Welthandels, die den Aufbau des Möbels bestimmenden landesüblichen Wohnungsverhältnisse und Bräuche, sowie örtliche Ueberlieferungen der Werkstätten beeinflussen die Typen der Möbel in höherem Maasse, als dies durch das geschnitzte oder eingelegte Ornament geschieht, das von dem Zeitgeschmack abhängig ist.

Gerade die Landeswüchsigkeit, welche das Holzmöbel in früherer Zeit auszeichnete, sollte dasselbe in den Mittelpunkt der geschichtlichen Betrachtung des Kunstgewerbes rücken. Von Frankreich abgesehen, das seinem wohlverdienten Ruhm, seit zwei bis drei Jahrhunderten an der Spitze der europäischen Möbel-Fabrikation voranzuschreiten, auch durch eingehende Studien seiner alten Möbel gerecht wird, fehlt es aber dafür an den Vorarbeiten. Fast am schlechtesten bestellt ist es mit der Geschichte des deutschen Möbels. (In der besten und verbreitetsten Geschichte der deutschen Renaissance ist unter drei abgebildeten Schränken nur einer deutschen Ursprungs, der zweite ein Holländer, der dritte ein Franzose.) Um so mehr ist diese Gleichgültigkeit gegen die Geschichte des deutschen Möbels zu bedauern, als die Gepflogenheit fast aller Museen und nicht minder der Liebhaber dahin geht, die alten Möbel zu „restauriren“, d. h. in einer Weise umzuarbeiten und zu erneuern, wie sie unserem unzureichenden Wissen von ihrer ursprünglichen Erscheinung entspricht. Je länger auf diesem Wege weiter gearbeitet wird, desto schwieriger wird es dereinst sein, die Geschichte des deutschen Möbels zu schreiben.

(Im hamburgischen Museum wird der Erhaltungszustand solcher Möbel, welche einer Ergänzung bedürfen, durch Zeichnungen oder Photographien festgehalten. Ausgewechselte alte Theile werden im Innern des Möbels bewahrt und die vorgenommenen Arbeiten im Inventar vermerkt, so dass nöthigenfalles auf den überlieferten Zustand zurückgegriffen werden kann.)

Die provinzielle Gebundenheit des Möbels, welche sich für Mitteleuropa durch Jahrhunderte nachweisen lässt, schwindet erst im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts mit der Herrschaft des Rococo, welches der erste eigentliche Weltstil wurde. Wenn auch nicht gleichzeitig für alle Länder, verwischen sich doch mehr und mehr die örtlichen Eigenthümlichkeiten der Möbel, und ein Gleiches gilt für die Folgezeit und vollends unter der Herrschaft des Empire-Stiles. Das Wiederaufleben der nationalen Ueberlieferungen und in ihrem Gefolge alsbald auch der alten provinziellen Besonderheiten ist eines der auffälligsten Merkmale, welche den Aufschwung des deutschen Kunstgewerbes im siebenten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts bezeichnen. Die weitere Entwicklung hat wieder zu den internationalen Formen des Rococo geführt und ist jetzt mit Ueberschlagung der historischen Zwischenstufen sprungweise zum Möbelstil des Empire gelangt. Der Einfluss des letzteren wird, wo nicht, wie in Frankreich die Auffrischung welt-historischer Erinnerungen hineinredet, auf andere Gebiete des Kunstgewerbes sich nicht erstrecken. Bei aller Achtung vor der Geschlossenheit dieses Stiles darf man nicht vergessen, dass seine Stärke, aber auch seine Schwäche in der Weise beruht, wie er Motive des klassischen Alterthums verarbeitete. Glaubt unser Kunstgewerbe aus diesem nochmals neues Leben schöpfen zu können, so wird es nicht bei den abgeleiteten Formen des Empire, sondern bei der Antike selber Rath suchen müssen.



Kleine spätgothische Geldtruhe aus Eichenholz, mit schmiedeisernem, verzintem Beschlag. Die beiden Schlüssellocher verbleckt durch mit Federn einschnappende Ueberfälle. Holstein, angeblich aus dem Rathhause zu Kiel, ca. 1500. Höhe 27 cm.

### Zur Geschichte der Holzmöbel.

#### Alterthum und Mittelalter.

Der Glaube der alten Aegypter, dass die menschliche Seele, nachdem sie ihre Herrschaft über den vergänglichen Leib verloren, in zwei Bestandtheile zerfalle, von denen der eine zu den Göttern sich aufschwinde, der andere, „Ka“ genannt, an die Reste des Körpers gebannt, ein schemenartiges Dasein führe, hat uns in den Beigaben der Mumien eine Fülle gebräuchlicher überliefert; darunter Kastenmöbel, Sitzmöbel und kleinere Geräte aus Holz. Diese lehren uns, dass schon das vorptolemäische Aegypten die wichtigsten der heute üblichen Holzverbindungen kannte, neben dem primitiven Zusammenpflocken das Verzinken der Bretter und sogar die Construction aus Rahmenwerk und Füllung anwandte, dies jedoch mit dem Unterschiede, dass die Platte noch nicht in eine Nuth der Rahmenhölzer beweglich eingefügt, sondern zwischen denselben durch Holznägel befestigt war. Schnitzwerk und eingelegte Arbeit verbanden sich mit vielfarbiger Bemalung zum Schmuck der Möbel. Unter diesen zeichnen sich mannigfache Sitzmöbel aus. In constructiver Hinsicht fällt an denselben auf, dass für die bequeme Schräghaltung des Rückens durch eine zweite, in stumpfem Winkel vom Sitz aufsteigende Lehne gesorgt ist, welche an ihrem oberen Querholz mit einer am hinteren Rande des Sitzes befestigten oder unmittelbar durch die Verlängerung der hinteren Füße des Stuhles gebildeten senkrechten Lehne verbunden ist. Bezeichnend ist auch die Gestaltung der Stuhlfüße nach dem Vorbild der Füße von Stieren, Antilopen oder Löwen, wobei die den aegyptischen Künstlern eigene Naturbeobachtung dazu geführt hat, die vorderen von den hinteren Füßen

Zur Geschichte  
der  
Holzmöbel.

folgerichtig zu unterscheiden. Im selben Geiste haben sie die Querhölzer des Sitzes und die Armlehnen in Thierköpfe endigen lassen, oder wohl auch die Stützen des Sitzes ganz als Thierleiber gebildet.

Die Sammlung besitzt keine alt-ägyptischen Möbel, jedoch einen Mumienkasten aus dem Fayum (Geschenk von Frau Helene Hell). Derselbe hat die Gestalt einer Mumie, von der nur das Haupt aus der Bindenumwicklung hervorragt, ist aus dicken Brettern von Sykomorenholz zusammengepflockt und auf einem Kreidegrund mit Darstellungen des Tottenkults bemalt. Die Mitte der Darstellungen nimmt die in Gestalt eines Kynokephalos-Affen gebildete Bahre mit dem Todten ein. Unter der Bahre sieht man die vier erst seit der XI. Dynastie vorkommenden und zur Aufnahme der Eingeweide bestimmten Kanopen, welche den vier Todtengenien Amset, Hapi, Tuannitf und Kebsenuf entsprechen und deren Deckel demgemäss einen Menschen-, Affen-, Schakal- und Sperberkopf darstellen. Der Vogel mit Menschenantlitz, welcher über dem Todten emporschwebt, deutet auf den zu den Göttern aufsteigenden Theil der Seele. Oben breitet Isis ihre Fittige schützend über den Todten aus. An den Schultern über dem breiten Brustschmuck der Sperberkopf des Horus. Ueber den Beinen Hieroglyphenstreifen. Die Mumie im Innern dieses Kastens ist mit ähnlich bemalten Pappblättern belegt.

Den vielseitigen, aus bildlichen oder literarischen Quellen geschöpften Nachrichten über das Holzmobiliar der Griechen und Römer stehen nur äusserst spärliche Funde von Holzarbeiten zur Seite, theils aus Gräbern in der Krim, theils aus dem Städtegrab am Fusse des Vesuv. Jene bieten uns neben prachtvollen, mit eingelegter und geschnitzter Arbeit im Stile der Blüthezeit griechischer Kunst verzierten Holzsärgen das Beispiel der Furnierung eines Blindholzes (vielleicht von einer Leier) mit dünnen Blättern aus Buxbaumholz, auf denen von Künstlerhand eingeritzte Zeichnungen die Umrisse ursprünglich bemalter Darstellungen erhalten haben. In Pompeji haben Gipsausgüsse von Hohlräumen, welche einst das nun verkohlte Holz eingenommen hatte, den Beweis vervollständigt, dass schon in römischer Zeit die Construction grösserer Holzflächen aus fest verbundenen Rahmenhölzern mit beweglich eingefügten Fülltafeln und rings um diese aufgesetzten profilirten Leisten in Uebung war.

Dieses alte Constructionsprincip, welches die Brettfläche verstärkt, das Werfen derselben mässigt und den Nachtheilen des Schwindens des Holzes entgegenwirkt, ist in der Folge wohl niemals ganz in Vergessenheit gerathen. Es tritt aber im Mobiliar des gothischen Stiles, wahrscheinlich schon früher, zeitweilig zurück, um durch ein anderes Princip, das Zusammenspunden dicker Bretter zu grossen ungedgliederten Flächen ersetzt zu werden, welche dem Maler oder Schnitzer freieren Spielraum boten, als die Feldertheilung. Noch während der Herrschaft der Spätrenaissance findet diese ältere, primitive Construction für die Herstellung der Truhen in einzelnen Gegenden Anwendung. Im Allgemeinen aber ist die gestemmte Arbeit, d. h. die Construction aus Rahmenwerk mit Fülltafeln für die Kastenmöbel des spätgothischen und des Renaissance-Stiles maassgebend. Die Entwicklung vollzieht sich in der Weise, dass man von der Anwendung kleiner Felder ausgeht, auf welche schon die ausschliessliche Verarbeitung gespaltener, daher schmaler Bretter in der älteren Zeit hinleitete. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gewinnt die Fläche an Bedeutung und Umfang gegenüber dem Rahmenwerk, und im 18. Jahrhundert verschwindet während der Herrschaft des Rococo der Gegensatz der vertieften Felder zu den

In der  
südwestlichen  
Gängecke.

vorspringenden Rahmen aus der äusseren Erscheinung der meisten Möbel, welche nun durch die alle Flächen glatt umkleidenden gemusterten Fourniere und den plastischen Bronzeschmuck ihr Gepräge erhalten.

Ueber die Holzbearbeitung bei den Griechen und Römern hat Hugo Blümner mit erstaunlichem Fleiss alle litterarischen und in den Denkmälern überlieferten Nachweise gesammelt. Für das Mobiliar des Mittelalters sind Viollet-le-Duc's grosse, lexikographisch angeordnete Werke noch immer eine ergiebige Quelle. Die technologischen Abschnitte, welche die Holzbearbeitung und die Constructionsweisen meisterlich veranschaulichen, werden stets ihren Werth behalten, die geschichtlichen Angaben wird man aber mit äusserster Vorsicht zu prüfen gut thun. Viollet-le-Duc war vor Allem ein Künstler und ein begeisterter Prophet der Kunst des Mittelalters, erst in zweiter Linie ein Geschichtsforscher. Die unverbrüchliche Wahrheitsliebe, deren er in letzterer Eigenschaft bedurfte, ist nur zu oft wankend geworden unter den phantasievollen Eingebungen seines Prophetenthums, und er hat uns als Denkmäler unkontrollirbare Erfindungen seines künstlerischen Genies dargeboten, aus denen der Kunsthandwerker viel lernen kann, die aber den allzu vertrauensseligen Forscher irreleiten.

Das wichtigste Kastenmöbel des Mittelalters ist die Truhe oder Lade (franz. *coffre*, *huche*, *bahut*, italien. *cassone*). In ihrer einfachen Gestalt als länglich-rechteckiger Kasten mit einem Klappdeckel diente sie, lange ehe in den Schränken und Commoden andere Formen des Kastenmöbels gefunden waren, als Behälter der Kleidungsstücke, des Schmuckes und aller werthvollen kleinen Habe. Sie war in dieser Eigenschaft ein unentbehrliches Möbel jeglichen Hausstandes und gehörte zu den hauptsächlichen Stücken der ersten Einrichtung jeden Ehepaares. Dieser Bestimmung entspricht an vielen Truhen des Mittelalters und der Renaissance die Verzierung mit den Wappen der Eheleute, in Deutschland später oft auch mit denen ihrer Ahnen. Wenn man ausserdem noch der Truhe die Bestimmung, als Sitzbank zu dienen, zuerkannt hat, so trifft das doch nur ausnahmsweise, u. a. für einige mittelalterliche Truhen Frankreichs und die „Banktruhen“ der süddeutschen Renaissance zu. In gothischer Zeit waren die deutschen Truhen meist zu hoch, als dass man ohne Kunststücke sich hätte hinaufsetzen können. In Italien beschränkte schon die Profilirung der Deckel das Sitzen auf den Truhen. Richtig aber ist, dass im Mittelalter unter den Sitzbrettern vieler Bänke kastenförmige Behälter angebracht waren, ein noch heute bei niederdeutschen Bauern üblicher Brauch.

Im 13. Jahrhundert waren die Truhen mehr Zimmermanns- als Schreinerarbeit und erhielten ihren Schmuck nicht durch Schnitzwerk, sondern durch den Eisenbeschlag, welcher die aus dicken Brettern zusammengesetzten Wände mit gerundeten, in Blattwerk endigenden Ranken überspann, ähnlich den schmiedeisernen Angelbändern der Kirchthüren des romanischen Stiles. Ein derartiger Eisenbeschlag der Truhen hat sich auch unter der Herrschaft des gothischen Stiles in einigen Gegenden erhalten, in Westfalen z. B. bis weit in das 16. Jahrhundert hinein. Im Allgemeinen aber weicht der Eisenbeschlag dem Schnitzwerk an den Truhen schon zu einer Zeit, wo er am Aeussern der Schränke noch seinen Platz behauptet. Nur der Schlossbeschlag mit dem Ueberfall und der Schlüsselführung erhält sich noch und zwar in gothischen Zierformen, während die übrige



In der  
südwestlichen  
Gängecke.

Ausstattung der Truhe schon von der Frührenaissance beherrscht wird. Dann ziehen sich auch die Schlösser, wie früher schon die Angelbänder, mehr und mehr in das Innere des Kastens zurück.

Die Sammlung besitzt eine Anzahl niederdeutscher Truhen des gothischen Stiles und Theile von solchen. Diese sind in dem die niederdeutschen Truhen behandelnden Abschnitt beschrieben; daselbst ist eine dieser Truhen abgebildet.

Eine kleine spätgothische Truhe aus Wälsch-Tirol zeigt norditalienischen Einfluss. Die Nussholzbretter sind durch sehr dicht gestellte Zinken verbunden, aussen ohne Verzierung, innen unter dem Deckel mit Einlagen geometrischen Bandwerkes. An dem eigenartig entwickelten Eisenbeschlag fallen die grossen durchbrochenen Rundscheiben auf, welche an den Ecken des Schlossbleches, als Griffrosetten und unter dem Deckel angebracht und deren gothisirende Laubwerk-Durchbrechungen mit dickem rothem Wollzeug unterlegt sind. In der Mitte der grössten Rosette untergelegt das gemalte Wappen der venetianischen Familie Giustinian (?).

Schränke weltlichen Gebrauches aus der Zeit vor dem 15. Jahrhundert sind mit Sicherheit nicht nachgewiesen. Nur Kirchenschränke zur Aufbewahrung der gottesdienstlichen Geräthe haben sich vereinzelt in Kirchen Frankreichs erhalten. Der merkwürdigste derselben, in der Kathedrale zu Noyon, erinnert mit seiner von einem Giebedach überragten Kastenform und den acht hohen Fusspfosten allzusehr an die Gestalt tragbarer Reliquienschreine des 14. Jahrhunderts, als dass wir aus ihm auf die Schränke schliessen dürfen, welche damals in den Wohnungen üblich waren. Auch seine vielfarbige Bemalung knüpft an die Polychromie der Kirchen jener Zeit.

Dass die grossen Flächen der mittelalterlichen Möbel nicht unmittelbar auf dem Holzgrund bemalt wurden, dürfen wir schon aus des deutschen Mönches Theophilus zu Anfang des 12. Jahrhunderts verfasstem Handbuch der technischen Künste folgern. Man klebte Leder, in Ermangelung desselben Flachs- oder Hanfleinwand mit Käseleim auf die mit demselben Klebstoff dauerhaft zusammengefügtten Bretter, überzog die Fläche mit einem Gips- oder Kreidegrund und malte hierauf.

Zu Anfang des 15. Jahrhunderts verschwanden im Norden die grossen, zur Bemalung herausfordernden Flächen der Schränke in Folge des Aufkommens der gestemmtten Arbeit mit Rahmenwerk und Füllungen. Mit dieser veränderten Construction trat das Schnitzwerk mehr in den Vordergrund. Der Einfluss des gothischen Stiles machte sich, von den festen Gestühlen der Kirchen und anderen unverrückbaren Kirchenmöbeln abgesehen, dabei in der Nachahmung der für die Haustein-Constructionen des Aussenbaues gefundenen Formen weit weniger geltend, als solches manche Neu-Gothiker unserer Zeit in ihren Möbeln durchzuführen versucht haben. Der echte gothische Schrank blieb immer noch ein Holzmöbel, und was er von den Bauformen übernahm, beschränkte sich im Wesentlichen auf die Anwendung der geometrischen Spielereien des Maasswerkes, von denen für das Schnitzwerk der Füllungen ausgiebigster Gebrauch gemacht wurde, und auf in denselben Formen durchbrochene Krönungen. Die geschmiedeten Angelbänder, Schlossbleche und Griffe bilden lange Zeit einen charakteristischen Schmuck dieser Schränke.

Die Sammlung besitzt zwei spätgothische Schränke aus dem Lüneburgischen. Diese sind in dem Abschnitt über die niederdeutschen Schränke beschrieben; daselbst ist einer derselben abgebildet.

Unter den Holzschnitzereien Maasswerk-Verzierungen: durchbrochen in Nussholz-Fülltafeln französischer Herkunft; als Gucklöcher in Eichenholzbrettern von Thüren des ehemaligen Beghinen-Convents in der Steinstrasse zu Hamburg; als Relief auf den Vorderwänden der spätgothischen Truhen aus Lüneburg.

In der  
südwestlichen  
Gängecke.

Wie die constructiven Formen der gothischen Haustein-Architektur mit ihrem System von Strebepfeilern, Fialen, Wimpergen und durchbrochenem Maasswerk in den Maueröffnungen auf Arbeiten aus Holz Anwendung fanden, ist an dem reichen Aufsatz des Schalldeckels der Kirche St. Petri in Hamburg zu ersehen. Eine im Maassstab von  $\frac{1}{4}$  der nat. Grösse von Architect C. Marchand gezeichnete Aufnahme dieses zierlichen Thurmbaues, einer Arbeit des 14. Jahrhunderts, welche wohl ursprünglich einen Tabernakel-Aufsatz bildete, ist in der Sammlung ausgehängt. Theile von Altarbaldachinen und andern Bruchstücken veranschaulichen des Weiteren diese mit den constructiven Formen spielende Richtung der gothischen Kunst.

In den Füllungen tritt schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts in Frankreich wie in Deutschland das an einen gefalteten Stoff erinnernde Faltwerk auf, dessen Ursprung noch der ausreichenden Erklärung harret. Weder der Hinweis auf das ältere Bekleben der Holzflächen mit Gewebe oder Pergament (daher die Bezeichnung „parchemin plié“ der Franzosen) noch die Erinnerung an das Verhängen einer Oeffnung der Rahmen-Construction mit einem gewebten Vorhang genügt hierzu. In den Niederlanden und Norddeutschland hat dies Motiv sich noch bis zur Spätrenaissance in zierlicher Durchbildung für Füllungen erhalten.

Beispiele des Faltwerkes, u. A. auf den Füllungen der spätgothischen Schränke der Sammlung aus dem Lüneburgischen, eines niederländischen Renaissance-Schranks der Mitte des 16. Jahrhunderts, des Vierländer Bauernschranks v. J. 1599.

In spätgothischer Zeit erscheint in den Füllungen neben dem Maasswerk und dem Faltwerk ein frei erfundenes naturalistisches Ornament von oft sehr reizvoller Bildung. Seine weitere Entwicklung in naturalistischer Richtung wurde überall im Norden durch die Ornamentik der Renaissance mit ihrem in sich abgeschlossenen Formenvorrath zurückgedrängt, dessen plastische Motive sich nirgend glänzender als in den Holzschnitzereien der Möbel entfalteten.

Beispiele spätgothischer Schnitzereien mit Pflanzenwerk in naturalistischer Auffassung mehrfach in der Sammlung der Holzschnitzereien; m. s. u. A. die S. 597 abgebildete Fülltafel von einem Gestühl der Marienkirche zu Lübeck (Geschenk des Herrn Archit. J. H. M. Brekelbaum); eine kleine durchbrochene Fülltafel mit wilden Rosen, von einem Gestühl im Dom zu Lübeck; drei durchbrochene Fülltafeln aus dem Fries einer Wandvertäfelung in der „Piepaven“ genannten Halle des ehemaligen St. Johannisklosters zu Hamburg (Geschenke des Herrn Martin Gensler).

In Schwaben, in der Schweiz und in Tirol, seltener im Norden, tritt das naturalistische Ornament der Spätgothik an den Kastenmöbeln noch in besonderer Weise auf. Es erhebt sich nicht plastisch über die Brettfläche, sondern setzt sich flach von ausgestochenem, dunkel gefärbtem Grunde ab und wird durch vertiefte markige Innenzeichnung, leichte Schattenangabe, bisweilen auch durch Bemalung in seiner Wirkung gehoben.

Beispiele dieses Ornaments, u. A. an dem Bocktisch aus Lüneburg und einer grossen Truhe aus Deutsch-Tirol.

Diese Truhe zeigt den überaus einfachen Aufbau, der den meisten derartigen Möbeln der Tiroler Gothik eigenthümlich ist: eine schlichte, zusammengezinkte Kiste mit vorgesetzten Zierleisten steht lose auf einem aus Brettern zusammengezinktem

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Untersatz. Dieser ist auf seiner vorderen Fläche mit Rebengerank, das in einem Weinfass wurzelt, die Truhe auf den schmalen, an den vorderen Seitenkanten vorgelegten Brettern und auf der Randleiste des Deckels mit Blumen und Laubwerk in Flachschnitt auf schwarzem Grunde verziert. Die grosse Vorderfläche aus Ahornmaserholz wird durch zwei senkrechte, neben den Kantenbrettern aufgelegte, durchbrochen geschnittene Maasswerkstreifen verkleinert. Die auf der Innenfläche des Deckels gemalten Wappen mit der Jahreszahl 1579 spätere Zuthat.

In Frankreich waren während des späten Mittelalters eigenthümliche, aus der Verbindung des Kastens mit dem Tisch entsprungene Möbelformen in Gebrauch, welche in den gesellschaftlichen und höfischen Sitten jener Zeit ihre Erklärung finden. Das vornehmste dieser Möbel war das „Dressoir“, der Schautisch, in seiner typischen Gestalt nichts als ein von hohen Füßen getragener stufenförmiger Aufbau mit fester, oben baldachinartig vorkragender Rückwand. Auf seinen, mit gestickten Leinentüchern bedeckten Börtern, deren Zahl mit dem Range des Besitzers stieg, stellte man bei Gastmählern und feierlichen Gelegenheiten Gold- und Silbergeräthe und kostbare Glasgefässe zur Schau. Die kleinere Credenz, „crédence“, war von ähnlicher Anlage, entbehrte aber des Stufenbaues und hatte unter der Platte, auf die man die zur unmittelbaren Benutzung bestimmten Speisegeräthe und Trinkgefässe stellte, einen verschliessbaren, zu deren Aufbewahrung bestimmten Kasten, unter dem ein offener Raum zum Aufstellen von Kannen und grösseren Gefässen diente. Auch in eins verschmolzen kommen beide Möbelformen vor; in dieser Verbindung sind sie die Vorläufer des „Buffet“, „Sideboard“, „Credenz“ genannten Möbels der neueren Zeit. Ehe Dressoir und Credenz diese Umwandlung erfuhren, erschienen sie in Frankreich in einer Form, welche im westlichen Deutschland auch zur Zeit der Frührenaissance gebräuchlich war, und als „Stollenschrank“ bezeichnet wird. Diese besteht aus einem unteren, breiten offenen Fach und darüber einem hinten von der Rückwand des Möbels, vorn von zwei Füßen, den Stollen, getragenen, in mehrere Schubfächer und mit Thüren verschliessbare Abtheile gegliederten Schrank von mässiger Höhe. Diese Abart des Dressoirs spielt noch im Frankreich der Renaissance eine hervorragende Rolle; zu ihr gehören viele der schönsten uns erhaltenen Prunkmöbel.

Der Tisch des Mittelalters war, insofern er nicht nur aus mit Brettern belegten Böcken bestand, ein weniger einfaches Möbel als der heutige Tisch, zumal wenn er nicht nur als Speisetisch diente, sondern in seinem hohlen Inneren unter der verschiebbaren Platte oder in Schubfächern allerlei Behälter zur Bewahrung kleinen Schreibgeräthes oder anderer Dinge persönlichen Gebrauches darbot. Bei den deutschen Tischen wurde zu diesem Zwecke die Zarge sehr hoch bemessen und der so gewonnene flache Kasten an seinen Schmalseiten durch zwei kräftige profilirte Stützen von der Breite des Tisches getragen, welche mit Stegen und Fussbrettern zu einem Bock verbunden waren. Aus dieser gothischen Grundform hat sich in Frankreich der typische Tisch der Renaissance entwickelt.

Ein gutes Beispiel eines spätgothischen Tisches ist aus Lüneburg in die Sammlung gelangt; er ist ein sog. Bocktisch und besteht aus zwei Theilen, dem Bocktheil und dem Zargentheil, welcher lose auf den Bock gesetzt ist und durch Holzapfen in seiner Lage erhalten wird. Der Bock besteht aus zwei senkrechten, profilirten Stützen, die aus vier dicken Rahmenstücken und einer kleinen vertieft

liegenden Fülltafel zusammengesetzt und mit einander durch zwei starke, kantige Spriegel verbunden sind. Die Verzapfungen letzterer mit den Stützen sind an der Aussenfläche derselben durch geschnittene Rosetten betont. Der Raum zwischen den Spriegeln, den Stützen und der unteren Fläche des Zargentheils ist durch schlichte Bretter zu einem nach oben erweiterten Kasten gestaltet. Eine durch eine (fehlende) Klappe verschliessbare Oeffnung im Boden des Zargenaufsatzes gestattet, kleine Gegenstände vom Innern des Tisches aus in diesen Kasten zu legen. Der Zargentheil bildet einen flachen Kasten, als dessen Deckel die verschiebbare Tischplatte dient; in seinem Innern sind an drei Seiten Galerien angebracht. Diese Galerien, die Aussenfläche der hohen Zarge, die Spriegel und die kleine Füllung in den Stützen sind mit flachem Pflanzenwerk in ausgestochenem, geschwärztem Grunde verziert.

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Mannigfache Formen der Sitzmöbel lassen sich schon für das Mittelalter nachweisen. Feste Bänke an den Wänden, bewegliche mit verstellbaren Rückenlehnen, Faltstühle, lehnlose Sitze und thronförmige, den Platz des Schlossherrn auszeichnende Lehnessel mit kastenförmigem, verschliessbarem Sitz, dessen Seitenwände sich bis zu den Armlehnen erheben, und mit hoher, prächtig geschnittener Rückenwand haben sich hier und da erhalten; Gestühle letzterer Art auch mit der Bestimmung als Herrnsitze in Kirchen.

Sind schon erhaltene Tische und Stühle des Mittelalters grosse Seltenheiten, so gilt dies vollends von den Betten. Aus der spätesten Zeit der Gothik sind in Süddeutschland kastenförmig umbaute Betten überliefert. Aus Abbildungen dürfen wir schliessen, dass, wo Bethhimmel angewendet wurden, diese an der Zimmerdecke hängend befestigt waren. Erst mit der Renaissance erscheint der von säulenförmigen Verlängerungen der Eckpfosten des Lagers getragene Baldachin.



Fries, aus Nussholz geschnitzt, von der Vorderseite einer Truhe. Nord-Italien, Anfang des 16. Jahrhunderts. Länge 1 m 60 cm.

#### Die Renaissance.

Vom Mittelalter hat die Renaissance die Truhe als wichtigstes Kastenmöbel übernommen. In Italien waren lange Zeit neben ihr Schrankmöbel nur ganz ausnahmsweise im Gebrauch. Dort, in Frankreich und in Deutschland hat die Truhe noch während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überall auch den Städtern gedient, gegen das Ende desselben wird sie durch den Schrank verdrängt und bleibt nur noch im Gebrauch der Bauern, die ihr bis in unsere Zeit treu geblieben sind. Wohnungsenge in den Städten hat neuerdings der Truhe, die nunmehr endlich zum Sitzmöbel geworden ist, wieder den Zugang auf die Vorplätze der städtischen Häuser eröffnet.

Im dreizehnten  
Zimmer.  
(Erstes der  
Westseite.)

Im 15. Jahrhundert herrschte in Italien für den Schmuck der Truhen neben dem Schnitzwerk noch lange die mittelalterliche Art der Bemalung in Verbindung mit geformten und vergoldeten Stuck-Ornamenten. Weniger findet die in den Gestühlen der Kirchen zur Kunst entfaltete Intarsia auf die Truhen Anwendung. Sie wurde oft dadurch ersetzt, dass man in das

massive Holz vertiefte Ornamente schnitt und ritzte und mit elfenbeinfarbener Masse ausfüllte. Im 16. Jahrhundert tritt das Schnitzwerk mehr in den Vordergrund. Die Truhe bleibt nicht, wie im Norden, ein verzierter rechteckiger Kasten, sondern erhält ein reicher durchgebildetes, geschwungenes Profil. Ihre Vorderwand unterliegt nicht der Gliederung in kleine rechteckige Rahmenfelder, sondern wird anfänglich als ein langes, schmales, umrahmtes Feld gebildet, welches mit einem von Künstlerhand gemalten Gemälde oder mit Schnitzwerk, entweder symmetrischem Ornament, oder Figuren in friesförmiger Anordnung gefüllt wird. Aus dem Hochrelief dieser Figurenfriese, die sich bisweilen, so an den beiden herrlichen Truhen des Berliner Kunstgewerbemuseums mit dem Tod der Niobiden und dem Triumph des Neptun, zu Kunstwerken erheben, sprechen Erinnerungen an den reichen Sculpturenschmuck antiker Marmor-Sarkophage.

Im dreizehnten  
Zimmer.  
(Erstes der  
Westseite.)

Die geschnitzte Truhe der italienischen Renaissance ist durch mehrere vollständige Stücke und Vorderplatten, sämmtlich aus Nussholz, vertreten. Zwei klauenfüßige Truhen und drei Platten zeigen die am häufigsten vorkommende Anordnung mit einem Wappenschilde, das von Greifen, weiblichen Halbfiguren oder Putten gehalten wird, aus deren Blätterschurz lang geschwungene, mit Vögeln oder grotesken Thieren belebte Akanthusranken hervorwachsen. Die Wappen wurden meist nur auf den Schild gemalt und sind daher bei der Mehrzahl durch spätere Reinigungsversuche verwischt worden. In einem geschnitzten Schilde mit dem von den römischen Cesi geführten Baum auf einem Dreieck zeigt das Schildeshaupt drei Wappenschilder, ein in italienischen Wappen häufig angebrachtes Zeichen, dass ihr Träger zur Guelfen- bzw. Anjou-Partei gehöre. Am Haupt eines anderen Truhenwappens ist der Adler, das Abzeichen der Anhänger der Ghibellinen- oder Kaiser-Partei, angebracht. Alle diese Truhen gehören noch der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. (S. d. Abb. S. 605.)

Aus Venedig stammt eine derselben Zeit angehörige vollständige Truhe, deren Schnitzwerk durch theilweise Vergoldung wirksam gehoben ist; ihre Vorderwand ist durch drei geschweifte, aus dem vollen Holz geschnitzte Eierstabrahmen gegliedert, von denen der mittlere mit einem Wappenschilde, die seitlichen mit Grottesken, und deren Zwischenfelder mit Blattwerk gefüllt sind.

Arbeiten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wo das aus den umgerollten Schildrändern entwickelte Rollwerk schon ein ganz selbstständiges Leben führt und die Akanthusranke verdrängt hat, sind zwei ebenfalls aus Nussholz geschnitzte Truhen. Die eine, aus Bologna, von derberer Arbeit, ist vollständig, auch mit den ursprünglichen Voluten- und Maskenfüssen erhalten. Sie zeigt inmitten einer länglichen Rollwerk-Kartusche eine figürliche Schnitzerei aus der Geschichte des alten Rom. Coriolan, von volsischen Kriegern begleitet, ist an die Stadtmauer herangesprengt; auf dieser erscheint seine Mutter Veturia und entblößt die Brüste, die den Sohn genährt haben, um seinen harten Sinn zu erweichen, damit er von der Belagerung seiner Vaterstadt abstehe.

Die andere Truhe, von der nur die Vorderwand erhalten ist, stammt aus Venedig und ist von reicher, feinerer Arbeit mit hohem, zum Theil vergoldeten Relief. Das breite Mittelstück wird an den Enden eingefasst von vortretenden Hochfeldern, in welchen Paare aneinandergesselter Grotteskfiguren (Faun und Mänade). Drei kräftige Rollwerkrahmen, jeder oben und unten mit ausdrucksvollen satyresken Masken besetzt, gliedern das Mittelstück in drei Felder. In dem mittleren Orpheus, mit seinem Saitenspiel Thiere und Steine bezaubernd. Rechts und links, kleinen Herminfiguren um den Hals gehängt, die Wappenschilder der beiden venetianischen Familien Loredan und Canal.

Die Intarsia-Truhe der italienischen Renaissance ist durch zwei Beispiele vertreten. Die eine, aus Venedig, ist ganz mit zierlichen Arabesken übersponnen, welche sich elfenbeinweiss vom Nussbaumgrunde abheben, jedoch nicht durch eingelegtes Elfenbein, sondern durch das Ausfüllen der vertieften Ornamente mit einer weissen Kittmasse hergestellt sind. Die andere, ebenfalls norditalienische Arbeit, gehört schon der Verfallzeit der Technik, dem Ende des 16. Jahrhunderts an, und zeigt das ebenerwähnte Verfahren auf den Einfassungen in Verbindung mit echter Intarsia in den Füllungen.

Im  
südwestlichen  
Kokzimmer.

Im dritten  
Zimmer.

In Frankreich verzierte man im 16. Jahrhundert die Truhen vorwiegend mit Schnitzwerk, welches anfänglich nur die Fülltafeln zwischen dem schlichten Rahmenwerk oder die ganze ungegliederte Vorderwand mit grotesken Ranken in symmetrischer Anordnung überspann, später auch in Gestalt von Hermen und Karyatiden die senkrechten Glieder betonte und die reichen Profile aller Einfassungen mit zierlichen Ornamenten musterte.

Die aus Nussholz geschnittene Vorderwand einer französischen Truhe der Mitte des 16. Jahrhunderts zeigt in flachem Relief von flotter Zeichnung aber manierter und wenig kunstvoller Ausführung in der Mitte eine Frauenbüste in einem runden Medaillon, das von geflügelten Putten gehalten wird; aus deren Blätterschurzen entwachsen symmetrische, in regellosen Windungen die Fläche füllende, magere Ranken mit grossen Blättern, grotesken Köpfen und pickenden Vögeln.

Im westlichen  
Gang.

Eine ähnliche Entwicklung nahm die Truhe auch im nördlichen Deutschland, nur dass hier an Stelle des Ornamentes auf den grossen Flächen reiche figürliche Darstellungen traten und die Ornamentirung der Rahmenprofile unterblieb. Anders gestaltete sich die Truhe im südlichen Deutschland, in Franken, Schwaben, in der Schweiz und in Tirol; dort wurde noch weit in's 16. Jahrhundert hinein die von der Gothik übernommene Verzierung mit flachem Ornament in ausgestochenem Grund gepflegt. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts kommt dort auch die eingelegte, gebrannte und gefärbte Holzarbeit in Aufnahme; sie findet vielseitige Anwendung und bleibt lange in Uebung. Zugleich erstreckt sich die architektonische Gliederung, welche dem süddeutschen Schrank der Spätrenaissance sein Gepräge giebt, auch auf die Truhe.

Ein gutes Beispiel der süddeutschen Intarsia-Truhen bietet die Banktruhe aus Ulm. Dem aus Eichenholzbrettern einfach zusammengefügt Kasten sind auf der Vorderseite drei kurze senkrechte Bretter (Lisenen) vorgelegt, welche Mauresken von hellem Ahornholz in schwarzem Grunde (? Jacaranda) zeigen. Die beiden grossen Zwischenfelder sind mit ebensolchen, reichverschlungenen Ornamenten gefüllt und von schmalen Ranken-Streifen mit grünebeizten Blättern und durch Brennen schattirten Früchten umrahmt. Ulmer Arbeit der Mitte des 16. Jahrhunderts. (Angekauft aus dem Vermächtniss des Herrn Architekten Eduard Hallier.)

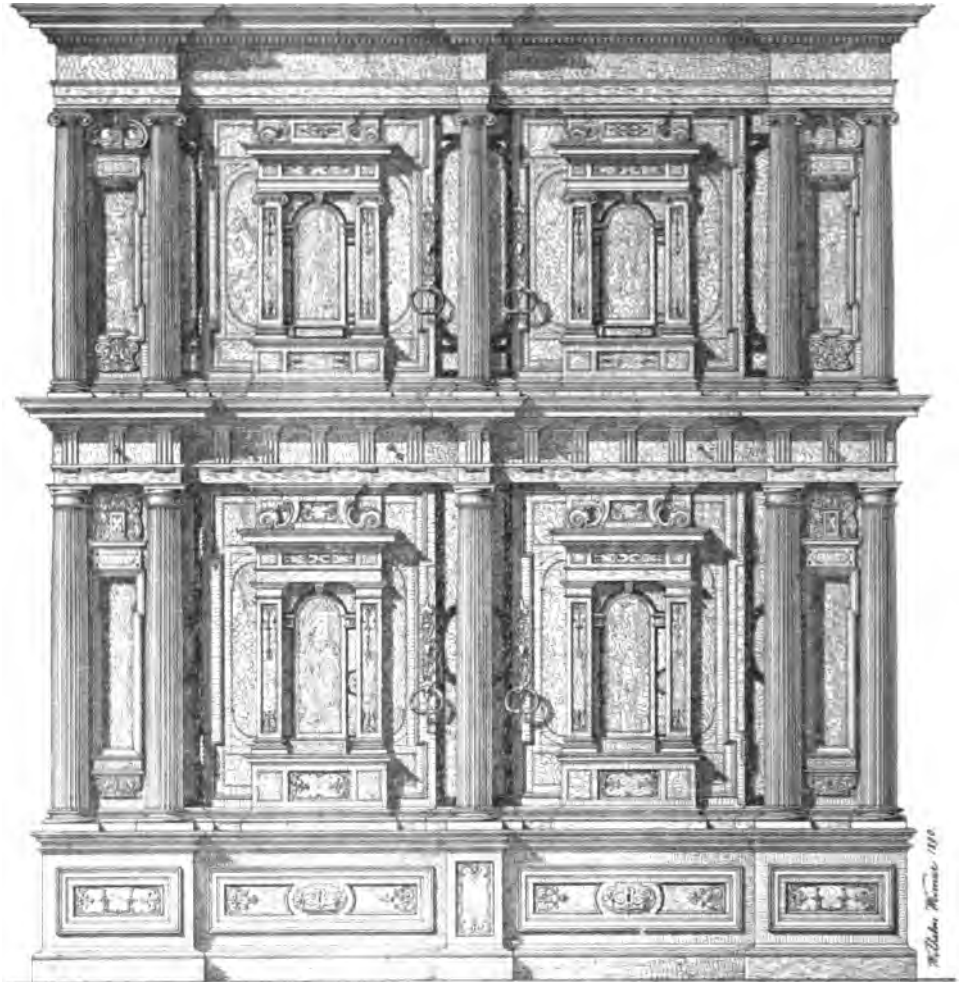
Im dreizehnten  
Zimmer.  
(Erstes der  
Westseite.)

Ein kleiner Kasten aus Nürnberg mit der Jahreszahl 1563 zeigt oben und an den Seiten zweifarbiges Flachornament in hellem Grund, vorn ein kleines Gefäss mit Blüthenzweigen in mehrfarbiger Beizung.

Die technische Herstellung der Intarsia bei diesen frühen süddeutschen Arbeiten weicht von dem später und heute noch gebräuchlichen Verfahren ab. Man leimte (wie an dem ausliegenden Bruchstück einer solchen Füllung zu sehen) auf das Blindholz ein starkes Furnier des Grundholzes z. B. Ahorn, pauste die Zeichnung darauf und stach mit dem geraden oder hohlen Stechisen alle Theile des Grundholzes heraus, welche eine Einlage erhalten sollten. Diese Einlagen wurden dann

Im dreizehnten  
Zimmer.  
(Erstes der  
Westseite.)

aus einem Furnierblatt z. B. Nussholz geschnitten und einzeln in die Vertiefungen geleimt. Später schnitt man das Grundholz und das Ornament mit der Bandsäge aus zwei aufeinander gelegten Furnierblättern und erhielt dadurch zwei Füllungen auf einmal, die eine mit hellem Grundholz, in dessen Ausschnitte das dunkle Ornament passte, die andere mit dunklem Grundholz und heller Einlage. Diese verschiedenen



Nürnberger Schrank der Spätrenaissance. Aus Eichenholz, die aufgelegten geschnittenen Ornamente und die Gliederungen aus Nussholz; die grossen Flächen der Thüren und der Fries am Hauptgesims furniert mit ungarischem Eschenholz, die Metopen am Zwischengesims Ahornholz; die umfassenden Streifen Ahorn- oder Nussholz. Schmiedeiserner Beschlag verzinkt. Anfang des 17. Jahrhds. Höhe 2,60 m, Breite 2,35 m. (Geschenk des Hamburger Gewerbevereins.)

Verfahren beeinflussten auch den Stil des Ornaments. Bei dem letzterwähnten Verfahren hat die Zeichnung darauf Rücksicht zu nehmen, dass die Grundplatte, einmal die helle, das andere Mal die dunkle, ein Ganzes bildet und zusammenhängend aufgeleimt werden kann; wenn z. B. zwei Ranken der Einlage sich schneiden, wird die eine von ihnen von zwei schmalen Stegen des Grundholzes begleitet sein. Dies

kann man z. B. beobachten an den Intarsien des Schänkschranks aus der Wilstermarsch. Bei dem älteren Verfahren hatte der Zeichner völlige Freiheit, er konnte die Züge seiner Ranken vielfach kreuzen, ohne Stege stehen zu lassen, weil er nicht das Auseinanderfallen der schon aufgeleimten Grundplatte zu befürchten brauchte. Daher finden sich an den älteren Intarsien, z. B. an der Ulmer Truhe, zarte, sich vielfach schneidende, wie mit der Feder gerissene Ornamentzüge.

Im dreizehnten  
Zimmer.  
(Erstes der  
Westseite.)

Im Gegensatz zu Italien, das im 16. Jahrhundert noch der Truhe den Vorzug vor dem Schrank gab, gestalteten Deutschland, Frankreich und die Niederlande diesen auf das mannigfachste, jedes Land auf eigene Art. Im südlichen Deutschland herrscht lange Zeit ein Schrank, der aus zwei, mit je zwei Thüren sich öffnenden und lose aufeinandergestellten Kasten besteht, wie ihn ähnlich aufgebaut schon die Spätgothik gekannt hatte. An Stelle des Maasswerkes oder des naturalistischen Geranks auf den flachen Lisenen und den kaum profilirten Gesimsen treten zunächst, doch nur auf kurze Zeit, kandelaberartige Pflanzengebilde in den vertieften Pfeilerflächen und antikisirende Friesornamente an den Sims, bald und für längere Zeit Säulen und Gebälke, welche nach allen Regeln der Säulenordnungen gegliedert und bemessen werden. Um die vorschriftsmässigen Sockel und Zwischengebälke dieser Schreiner-Architekturen räumlich auszunutzen, ordnet man in ihnen Schubladen an. Rein architektonische Formen, wie die Säulenbücher sie darboten, beherrschten den plastischen Zierath; die Flächen aber schmückte man, wo man sich nicht mit der natürlichen Zeichnung des Maserfurnieres begnügte, mit eingelegten Ornamenten. Blumengefüllte Vasen und Figuren in Kartuschen oder Umrahmungen aus krausem, zu plastischer Wirkung schattirtem Rollwerk verdrängten hier bald das reine Flächenornament der Mauresken, mit denen man begonnen hatte.

Ein typisches Beispiel süddeutscher Schreiner-Architektur der Spätrenaissance ist der auf S. 608 abgebildete Nürnberger Schrank.

Eine andere Entwicklung nahm der Schrank im deutschen Norden. Frei von architektonischem Zwang gliederte man ihn nach dem Vorgang der vielthürigen gothischen Schränke des Nordens in kleine Fächer verschiedener Grösse, zumeist in drei Reihen übereinander, wobei ein mittleres, das grösste Fach anstatt mit einer Thür, mit einer Klappe verschlossen wurde, welche, aufgeschlagen und durch zwei eiserne Gleitstangen in wagerechter Lage erhalten, als Tisch dienen konnte. Erst die Spätrenaissance schmückte das bis dahin schlichte Rahmenwerk dieses vielthürigen Schrankes mit Formen, welche der Baukunst entnommen wurden, aber zumeist in Gestalt von Hermen, Karyatiden, Consolköpfen der Freude der Niederdeutschen an figürlicher Plastik Ausdruck gaben. Erst unter holländischem Einfluss treten vereinzelt Säulen und andere rein architektonische Formen auf. Aus den Füllungen der niederdeutschen Schränke wird in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts das bis dahin herrschende gothische Faltwerk durch das symmetrisch angeordnete, oft einen vorspringenden Idealkopf umfassende Pflanzen-Ornament der niederländischen Frührenaissance vertrieben. Dieses weicht nach kurzer Blüthe dem rein figürlichen Schnitzwerk, welches die biblischen Historien in der volkstümlichen Weise der Holzschnittbilder aus den deutschen Bibelausgaben wiedergiebt. Füllungen, welche das mit grottesken Figuren, Masken und Fruchtbüscheln vermischte Rollwerk des Floris-Stiles der



Im dreizehnten  
Zimmer.  
(Erstes der  
Westseite.)

Niederländer enthalten, begegnen uns fast nur auf den kleineren Flächen der Frieze und Schubfächer. Jedes grössere Feld wird dem figürlichen Relief eingeräumt. Intarsien werden nicht als Hauptsache angebracht, aber gelegentlich als Einfassungen geschnittener Tafeln und auf anderen kleinen Flächen, jedoch immer nur als zweifarbige Flachornamente in den Naturfarben des Holzes.

Die niederdeutschen Schränke der Sammlung sind in einem besonderen Abschnitt beschrieben. Dort ist auch auf S. 645 der Archivschrank aus dem Rathhaus der Stadt Buxtehude v. J. 1544, ein typisches Beispiel für den Schrank der niederdeutschen Frührenaissance, abgebildet.

Ganz eigenartig gestaltet sich der französische Schrank der Renaissance. In der Regel besteht er wie der süddeutsche Schrank aus zwei ohne festen Verband aufeinander gestellten Hälften. Der obere Kasten aber setzt die Flächen und Glieder des unteren nicht unmittelbar fort; an den Seiten und vorn etwas eingezogen, zeigt er schlankeren Aufbau als dieser, und oft ist die Zahl seiner Fächer kleiner oder grösser als am Unterkasten. Ueber dem Hauptgesims, welches bei den deutschen Schränken wagrecht abschliesst, zeigt der französische Schrank häufig noch einen rein decorativen Aufsatz in Gestalt eines gebrochenen Giebels, eines Nischenbaues oder eines Ornaments von bewegtem Umriss. Mit Vorliebe ersetzt man die Säulen durch grotteske Hermengebilde und füllt die Flächen durch reiches Schnitzwerk, in dem grotteske Motive und Rollwerk vorherrschen. Oft auch treten in den Füllungen kunstvolle figürliche Schnitzereien auf, von denen die im Medaillenstil flach durchgeführten am bewundernswerthesten und den französischen Möbeln eigenthümlich sind. Die Motive dieser Schnitzwerke sind zumeist dem klassischen Alterthum entnommen. In ihnen macht sich der italienische Ursprung und das höfische Leben der französischen Renaissance ebenso geltend, wie in den biblischen Bildschnitzereien der niederdeutschen Möbel Eindrücke der gothischen Schnitzaltäre und der Einfluss der dem Volke durch die Uebersetzung in seine Sprache erschlossenen heiligen Schrift fortwirken. Eigenthümlich ist den französischen Schränken die nicht seltene Anwendung von Einlagen bunter Marmorplatten. Auch Holzintarsien kommen vor, werden jedoch nicht, wie in Süddeutschland, zur Hauptsache.

Die Sammlung besitzt kein vollständiges Möbel der französischen Renaissance. Einige Fülltafeln veranschaulichen die Entwicklung des geschnitzten Ornaments im 16. Jahrhundert.

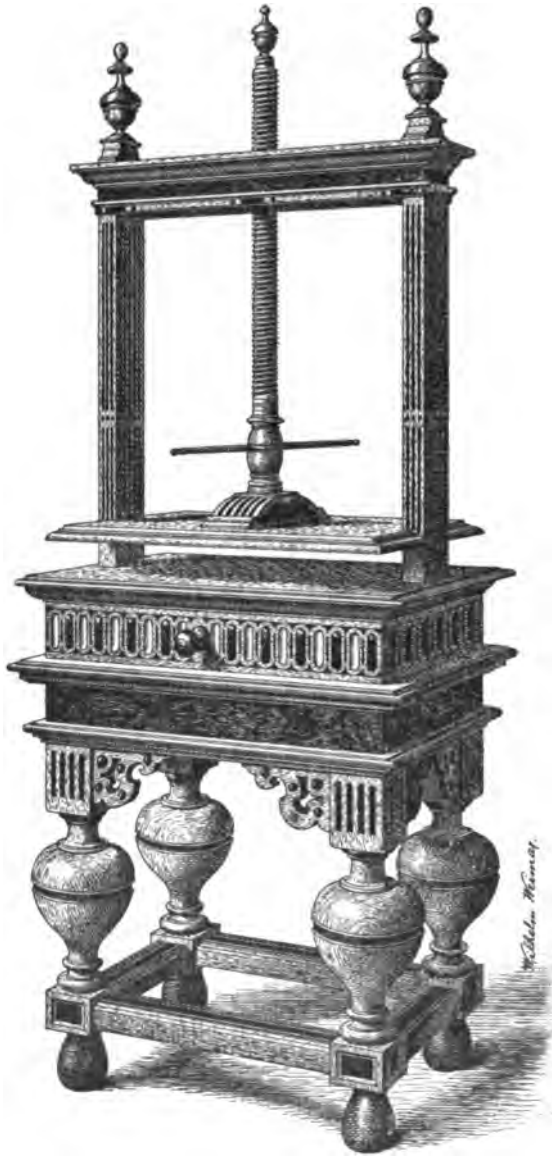
In den Niederlanden vollzog sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Uebergang von dem einfachen, nur aus Rahmenwerk und Füllungen construirten Schrankmöbel der Frührenaissance zu dem architektonisch gegliederten Möbel der Spätrenaissance unter dem Einfluss eines der fruchtbarsten Ornament-Zeichner und -Stecher aller Zeiten, des Hans Vredeman de Vriese. Die Architekturformen überwuchern dort jedoch nicht in dem Maasse, wie sie in Süddeutschland den Schrank zu einem verkleinerten Haus gestalten. Der gewöhnliche Schrank ist in der Regel von rechteckiger Gesamtfachform, mit einem unteren und einem oberen Fach, welche durch Doppelthüren geschlossen und durch ein oft wulstförmig gebildetes Zwischenglied getrennt werden. Die Lisenen sind mit Pfeilerstreifen, Halbsäulen oder Karyatiden belegt, welche sich auf der Schlagleiste wiederholen. Auf reiche und zierliche Gliederung aller Profile.

insbesondere auch der Rahmenleisten der Thüren wird viel Sorgfalt verwendet. Figürliches Schnitzwerk wird nur in mässiger Fülle angebracht, niemals so zur Hauptsache wie bei den gleichzeitigen niederdeutschen Möbeln. Ebenholz und andere exotische Hölzer werden als Füllungen inmitten der breiten Thürrahmen, als aufgesetzte Tropfen, Leisten, Knöpfe, als aufgeleimte gesägte Flachornamente dem Eichenholz hinzugefügt. Gerade die Möbel dieser Art haben im Norden weite Verbreitung gefunden und vielfach als Vorbilder gedient.

Die Sammlung besitzt vier Schränke dieser Art, welche in dem Abschnitt über die niederdeutschen Schränke beschrieben werden. Weit in das 17. Jahrhundert hat diese Art sich erhalten; sie wird erst abgelöst gegen die Mitte desselben von den ebenfalls in Holland entstandenen Schränken mit Säulen-Architektur und Akanthus-Ornament.

Auch zwei Tische der Sammlung erinnern an die Entwürfe Vredeman's. Beide sind Ausziehtische; ihre Zarge wird von vier kräftigen, gedrehten, balusterförmigen Füßen getragen, zwischen denen an den Schmalseiten zwei kurze, gebrochene Fussbretter und unter der Mitte ein diese verbindendes, langes Fussbrett angebracht sind. Der einfachere dieser Tische wurde in Utrecht erworben, der reichere, aus der Magnussen'schen Sammlung, stammt aus Brecklum, unweit von Husum, ist aber sicher ebenfalls holländische Arbeit. Die Vasenform der Füße wird bei diesem Tisch durch aufgelegte Rundfalten und Tropfen aus Ebenholz betont, die an gebuckelte Metallarbeit erinnern.

Im vierzehnten  
Zimmer.  
(Zweites der  
Westseite.)



Niederländische Leinenpresse der Spätrenaissance, aus Eichenholz mit Ein- und Auflagen aus Ebenholz, ca. 1600.  $\frac{1}{10}$  nat. Gr.

Im vierzehnten  
Zimmer.  
(Zweiten der  
Westseite.)

Auf denselben Ursprung ist eine ebenfalls aus der Magnussen'schen Sammlung erworbene Leinenpresse zurückzuführen. Dergleichen Pressen waren in den niederdeutschen Bürgerhäusern bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Gebrauch. Um diese Zeit verschwanden sie als selbstständige Möbel; ihre Vorrichtung wurde aber in den geschlossenen Obertheil eines „Presse“ genannten Schrankes verlegt, der in seinen übrigen Gelassen der Aufbewahrung von Tischgeräth und Leinentüchern für die Tafel diente. (S. d. Abb. S. 611.)



Intarsia-Füllung von einem indisch-portugiesischen Kabinet. Ende des 16. Jahrhunderts.  
 $\frac{1}{2}$  nat. G.

Neben den grossen Schränken finden wir überall kleinere Kastenmöbel für verschiedene Gebrauchszwecke; so am deutschen Niederrhein und in den Niederlanden die Stollenschränke, in Frankreich die Credenzen, in Süddeutschland die schlanken Waschränken mit dem zinnernen Wasserbehälter und der Schale zum Händewaschen, Hängeschränken und vielerlei andere Formen, wie sie örtlicher Brauch und die Wohnungsanlage mit sich brachten. In Süddeutschland treten um diese Zeit schon Kastenmöbel mit flachen, grossen Schubfächern, die Vorläufer der Commode, häufiger auf. Von besonderer Bedeutung wird der Kabinetschrank, auch Kunstschrank genannt wegen der auf seine Herstellung vielfach verwendeten Kunst. Ursprünglich war der Kabinetschrank nur ein rechteckiger mit einer Klappe oder Doppelthür verschliessbarer Kasten mit Fächern in grösserer Anzahl zum Bewahren von Kostbarkeiten, kleinem Geräth oder Briefschaften. Später wurde er mehr und mehr zum Prunkschrank; nicht nur die Schreiner, Schnitzer und Einleger wetteiferten in seiner Ausstattung, auch die Goldschmiede, die Steinschneider, die Maler, alle Kleinkünstler wurden zu Hülfe gerufen. Seine eigentliche Blüthe aber fällt erst in das 17. Jahrhundert, das den Kabinetkasten auf einen seiner reichen Ausstattung entsprechenden tischförmigen Unterbau erhob und seine verschwenderische Ausschmückung auf den Gipfel trieb. Im 18. Jahrhundert sinkt der Kabinetschrank wieder von seiner Höhe herab, um bald ganz aus den Gewohnheiten der vornehmen Gesellschaft zu verschwinden.

Der älteste Kabinetschrank der Sammlung stammt aus Spanien, wo diese Form des Kastenmöbels schon zu einer Zeit in Aufnahme kam, als dort noch maurischer Einfluss im Kunstgewerbe fortwirkte. An denselben erinnern bei diesem Kabinet jedoch nur die eingelegten Sterne aus gebrochenem Bandwerk auf der Innenfläche des Deckels. Die Schreinerarbeit ist, wie meistens an den spanischen Möbeln, von roher Ausführung; weit besser das Schnitzwerk, das dem um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Spanien herrschenden Geschmack entspricht. (Die Vorderklappe fehlt.)

Aus Portugal stammen zwei mit eingelegter Arbeit und Metallbeschlag reich verzierte Kabinette. Beide zeigen denselben Typus des auf einem Untersatz stehenden, rechteckigen Kastens mit vielen kleinen Schubfächern, welche nicht durch Thüren, sondern jedes einzeln abgeschlossen werden. Das Fremdartige ihrer Erscheinung erklärt sich durch ihre Anfertigung in den ostindischen Kolonien Portugals. Derartige Möbel sind in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in grosser Zahl von Macao nach dem Mutterland ausgeführt und wohl auch in diesem nachgeahmt worden. Beiden Kabinetten gemeinsam ist die eigenartige Technik: die Intarsien sind nicht furniert, sondern in das massive röthliche Grundholz ist die Zeichnung der Ornamente vertieft eingestochen, dann mit einzeln zugeschnittenen Stückchen Ebenholz und Elfenbein ausgelegt worden. Der Untersatz des reicheren Möbels ist aus straff aufgerichteten Papageien von alterthümlich strenger Stilisirung gebildet, zwischen denen noch ein weit herabreichendes Schubfach angebracht ist. Alle Kanten und Leisten sind mit durchbrochenen Streifen aus feuervergoldetem Kupferblech beschlagen; ebensolche Schilder bezeichnen den Ansatz der Griffe und die Schlüssellöcher, und selbst die Papageien sind mit durchbrochenem Metallornament gepanzert. Unter dem überreichen Metallbeschlag verschwindet ein Theil der auf den Schubfächern eingelegten Löwen. Auf den grossen Flächen nur Rankenwerk in guter Vertheilung. (S. d. Abb. S. 612.)

Im zwölften  
Zimmer.  
(Südwestliches  
Eckzimmer.)

Dem Tisch gab die Renaissance sehr mannigfaltige Formen. In Frankreich bildete man die Stützen der Schmalseiten der Platte auf das reichste architektonisch oder in grotesken Figuren aus und verband sie durch eine Baluster- oder Säulenstellung. Ducerceau hat uns in der von ihm gestochenen Möbelfolge phantastische Vorbilder derartiger Tische hinterlassen. In Deutschland und den Niederlanden finden wir am häufigsten die Tischplatte nur getragen von vier balusterförmigen Pfosten, die durch Fussbretter zu einem festen Geschränk verbunden sind. Auf den einen oder den andern dieser beiden Typen lassen sich die meisten der erhaltenen Tische des 16. Jahrhunderts, auch die italienischen, zurückführen. Nur erst vereinzelt tritt daneben der Tisch auf, dessen Platte von vier freien Beinen getragen wird.

Die Sammlung besitzt nur zwei Renaissance-Tische, die beiden im Zusammenhang mit den Schränken im Geschmack des Vredeman schon auf S. 611 erwähnten Holländer-Tische.

Die Möbel-Entwürfe Ducerceau's befinden sich in der Ornamentstich-Sammlung des Museums. (Aus der Sammlung Spitzer. Geschenk von Herrn Ad. Fröschels.)

Die Formen der Stühle entwickeln sich aus den älteren Formen unter dem Einfluss der veränderten geselligen Sitten und der neuen Trachten. Im Allgemeinen werden sie beweglicher. In Italien tritt eine neue Form des Stuhles auf, dessen Sitzbrett von zwei dicken Bohlen mit geschnittener Schaufäche gestützt wird, und dessen Rückenlehne aus einem im Sitz befestigten geschnittenen Brett besteht. In Frankreich erhält ein niedriger Sessel mit hoher Rückenlehne und ohne Armlehnen die Benennung „cacquetoire“ d. h. Plauderstuhl. Im Allgemeinen ist den Stühlen dieser Zeit eigenthümlich die Anwendung vielfacher Querhölzer (Sprossen) zwischen den Beinen. Erst mit der Herrschaft der geschweiften Möbelformen im 18. Jahrhundert verschwinden diese Querhölzer. Auffällig entwickelt erscheinen sie an den Stühlen der niederländischen Spätrenaissance; die Füsse dieser Stühle zeigen (S. Abb. S. 614) das kantig zugeschnittene Holz ungeschwächt an allen Stellen, wo die Sprossen eingezapft sind, während den Zwischenstücken durch Abdrehen fein geschwungene Profile gegeben sind. Alle diese und

Im vierzehnten  
Zimmer.  
(Zweites der  
Westseite.)



Stuhl in der Weise der niederländischen Spätrenaissance  
(Art der Entwürfe des Hans Vredeman de Vriese), aus  
Jacaranda-Holz, Ende des 16. Jahrhunderts.

Stühle aus Jacaranda-Holz, mit Armlehnen (S. d. Abb.), ohne Armlehnen; auf den Lehnen kleine schildhaltende Löwen. (Der Lederbezug erneuert nach Resten des ursprünglichen.) Von der Schleswig'schen Westküste. (Aus der Magnussen'schen Sammlung.)

Die Betten der Renaissance sind, wo sie nicht als unverrückbare kastenförmige Einbauten in Wandgetäfel auftreten, zumeist mit einem kastenförmigen Unterbau und einem von Säulen getragenen hölzernen Betthimmel versehen, an dem kurze Behänge oder das Lager ganz umhüllende, glattherabhängende Vorhänge befestigt sind. Im gleichem Schritt mit dem Vordringen des Polsters gegen das hölzerne Sitzmöbel gewinnt erst im 17. Jahrhundert die decorative Tapezierarbeit das Uebergewicht über das Holzgerüst des Bettes. Ornamentstiche vermitteln hier die Anschauung, für die es an überlieferten Beispielen alter Betten fehlt.

viele andere Stühle des 16. Jahrhunderts zeigen noch keine feste Polsterung. Erst im folgenden Jahrhundert wird das Polster durch Nagelung mit dem Holzgestell vereinigt, und von da ab entwickeln sich die Formen der Sitzmöbel unter stetem Anwachsen der Bedeutung des Polsters in seinem Verhältnis zum Holzgestell, bis in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Sitzmöbel construiert werden, bei denen das Gestell ganz und gar im Polster verschwunden ist.

Beispiele u. A.:  
Ein italienischer Stuhl aus Nussholz, vergoldet, vom Ende des 16. Jahrhunderts, die Lehne und das vordere Fussbrett leierförmig. — Ein italienischer Reisestuhl; die beiden seitlichen Hälften verbunden durch das Rücken- und das Sitzleder und zwei, mit Scharnieren bewegliche, brettförmige Querhölzer, so dass der Stuhl seitlich zusammen-

## Das 17. Jahrhundert.

In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts herrschen in Deutschland noch die Möbel-Formen vor, welche die Renaissance gegen Ende des 16. Jahrhunderts festgestellt hatte. Im weiteren Verlauf tritt der zweigeschossige Schrank zurück, statt der vier Thüren werden deren nur zwei angebracht. Das Innere des Schrankes wird mit durchgehenden Börtern in wagerechte Fächer getheilt, oder zum Aufhängen von Kleidungsstücken hergerichtet. Diese auf den neuen Kleidermoden beruhende Bestimmung der Schränke war der älteren Zeit unbekannt geblieben, die ihre Kleider nur liegend aufbewahrte. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts hat der zweithürige Schrank den vierthürigen fast überall verdrängt. In Süddeutschland bleibt es lange bei der Vorliebe für die architektonische Gliederung der Schränke. Nur allmählich weicht sie einer mehr plastischen Richtung, welche die Möbel mit schwerem, hoherhabenem Schnitzwerk überladet, für das sie anfangs ihre Motive aus den Knorpelgebilden des zu Beginn des Jahrhunderts von den Niederlanden ausgegangenen Ohrmuschelstiles schöpft, dessen mitteldeutsche wüste Spielart den tiefsten, je von deutscher Zierkunst erreichten Stand bezeichnet. Später wird dies Ornament von den reineren, aber nicht minder schwerfälligen Formen verdrängt, in denen gewichtige Fruchtgehänge, Akanthus-Ornamente, geflügelte Köpfe eine Rolle spielen und der Einfluss des Stiles Ludwig XIV. auf deutsche Zierkunst sich ausspricht.

Im fünfzehnten  
Zimmer.  
(Drittes der  
Westseite.)

Dieser zweithürige süddeutsche Schrank der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist durch zwei typische Beispiele vertreten.

Der eine Schrank (angekauft aus einer Schenkung des Herrn J. D. Heymann) wurde in einem Bauernhause zu Ober-Leutenbach unweit von Forchheim in Unter-Franken aufgefunden. Seine Vorderwand aus hellem Nussholz ist mit schwerem Schnitzwerk reich verziert. Hochaufliegende Frucht- und Blumengehänge an den Pfeilern und in den vertieften Feldern des unteren Theiles der Thüren, groteske Masken an den Kapitälern, vollrund vortretende Engelsköpfe mit grossen, ornamental erweiterten Schwingen über und unter den vertieften, von verkröpften Rahmen umspannten Hauptfeldern der Thüren, in diesen allegorische Frauengestalten der Gerechtigkeit (mit Schwert und Waage) und der Stärke (mit zerbrochener Säule), daneben Ornamente, in denen das Knorpelwerk des verflorenen mit dem Akanthus des neuen Stiles sich mischt, wirken zusammen in reichem Spiel matter Lichter und tiefer Schatten. Ganz einfach sind die Seitenwände aus Föhrenholz gearbeitet.

Der zweite, um einige Jahrzehnte jüngere Schrank (angekauft aus einem Vermächtniss des Herrn August Philippi i. J. 1891), stammt aus Regensburg und zeigt eine verwandte Anordnung. (Abgeb. S. 616.) An Stelle der Lisenen-Pfeiler sind über Eck gestellte, gewundene Rundsäulen getreten. Im Ornament haben die aus dem Akanthus entwickelten Formen das Knorpelwerk nahezu verdrängt. Im Uebrigen ähnliche Engelsköpfe und allegorische Frauen, wie bei dem Ober-Leutenbacher Schrank. Die eine Frau, in betender Haltung, zur Seite den Anker, stellt die Hoffnung dar; die Bedeutung der anderen mit dem Lamm ist nicht sicher anzugeben. Die Technik der Nürnberger Schränke der Spätrenaissance ist beibehalten; mit dem Eichenholz für die Hauptglieder ist Nussholz für die feiner profilirten Leisten und das Schnitzwerk, ungarisches Eschenholz-, Ahornmaser- und anderes Furnier für die Flächen verbunden.

Berühmt waren auch ausserhalb Deutschlands die zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Augsburg angefertigten Kunstschränke, als deren prachtvollster der i. J. 1617 für Herzog Philipp II. von Pommern angefertigte,

Im fünfzehnten  
Zimmer.  
(Drittes der  
Westseite.)

jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin bewahrte Kunstschrank gilt. Der äussere Aufbau dieses noch heute mit den mannigfachsten Geräthen für den persönlichen Gebrauch des fürstlichen Bestellers gefüllten Schrankes besteht aus Ebenholz, welches auf's reichste mit getriebenem Silber



Süddeutscher Schrank, aus Regensburg. Die Flächen sind furniert mit ungarischem Eschen- und anderen Hölzern, das Schnitzwerk aus Nussholz. Ende des 17. Jahrhunderts. Höhe 3 m 30 cm.

beschlagen ist. Andere Kunstschränke derselben Herkunft sind mit gravirten Einlagen aus Elfenbein in Ebenholzgrund ausgestattet. Solche „Cabinets d'Allemagne“ waren noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein von französischen Grossen beehrtes Möbel.

Die Sammlung besitzt ein Augsburger Kabinet vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Der rechteckige, ungegliederte Kasten ist mit eisernen, vergoldeten Eckbeschlägen, Ueberfallschloss und Traggriffen versehen und aussen mit Ebenholz furniert, in das einfache Elfenbeinlinien eingelegt sind. Auf der Innenfläche der bei geöffnetem Kasten wagrecht liegenden Klappthür, auf den 16 Schubladen und der kleinen Doppelthür des Inneren sind Elfenbeinplatten mit schwarzausgeriebenen Gravirungen angebracht, welche Jagden, theils als Hochbilder, theils als Friese, im Ganzen 81 verschiedene Scenen darstellen. Jäger greifen den Bären oder den Eber, den ihre Hunde gestellt haben, mit dem Spiesse an; sie hetzen Hirsche im Walde oder Hasen in dem mit Netzen umstellten Gehege, schiessen mit der Bûchse auf dem Anstand nach Wildschweinen, mit der Armbrust nach Kaninchen, die vor ihren Erdlöchern spielen, beschleichen hinter einem in eine Kuhhaut verhüllten Genossen den grasenden Hirsch; Reiter mit Falken pflegen der Reiherbeize; vornehme Damen schiessen mit der Armbrust auf kleine Vögel. Auch fremdländische Scenen fehlen nicht: Orientalen greifen, ein Tuch schwenkend, den Löwen mit dem Schwerte an; Stierkämpfer in der Arena rollen dem wüthenden Stier ein grosses Fass entgegen; den Affen wird mit den volkstümlichen Listen des klebrigen Augenwassers und der mit Leim ausgestrichenen Stiefel nachgestellt. Diesem Orbis pictus des Waidwerks sind als Einfassungen des Mittelbildes der Klappe noch vier Ornamentbilder hinzugefügt, auf deren Elfenbeingrund schwarze Einlagen mit weiss ausgeriebener Gravirung die Jahreszeiten als Kinder mit Blumen, Aehren, Früchten, Feuer darstellen. Der eingebrannte Pinienzapfen (Pyr) aus dem Wappen Augsburgs beweist die Anfertigung des Kabinets in einer Werkstatt dieser Stadt. Der daneben eingebrannte Stempel EBEN soll wohl nur besagen, dass echtes Ebenholz verarbeitet worden. Aufgefunden in einem Bauernhause zu Looft bei Itzehoe in Holstein.

Im vierzehnten  
Zimmer.  
(Zweites der  
Westseite.)

Der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstammt ein kostbares, aus Nussholz gearbeitetes Kabinet, welches aus Elbing in die Sammlung gelangt ist und wohl als Danziger Arbeit angesprochen werden darf. Getragen wird dies schrankförmige Kabinet von einem Palmstamme, an dessen Fuss auf einem verkörpften Sockel Mars in voller Rüstung und Venus, jenem einen Apfel reichend, dargestellt sind. Der Obertheil ist ein Meisterwerk zierlicher Kröpfarbeit, welche auf allen Aussenseiten die stark vorspringenden Verdoppelungen der Rahmen gliedert und auf den Innenseiten der Thüren und Schubfächer die vertieften Füllungen einfasst. Fein gravirte und durchbrochene Angelbänder und Schlossbleche aus feuervergoldetem Messing auf Unterlagen von blau angelassenem Stahlblech zeigen ein aus grossen Blüten gebildetes Ornament, das an die Blumenliebhaberei in der holländischen Kunst jener Zeit erinnert. Dorthin weist auch die Tracht der Frau, welche in vollrunder Arbeit aus vergoldetem Metall auf der vergoldeten Füllung des Mittelfaches vor dem versteckten Schlüsselloch mit sprechender Handbewegung zum Eintritt einladet. (Abgebildet in der Festschrift des Museums zum 25. Sept. 1877.)

Im fünfzehnten  
Zimmer.  
(Drittes der  
Westseite.)

In den spanischen Niederlanden und in Holland machte sich der Einfluss der klassischen Richtung der Baukunst und der allgemeinen Kunstblüthe gegen die Mitte des Jahrhunderts in vornehmen Formen der Möbel geltend. Die Ueberlieferungen der Zeit Vredeman's des Friesen bleiben noch eine Weile lebendig, aber die Architektur wird in den kannelirten Halb- und Rundsäulen vor den Lisenen und Schlagleisten nachdrücklicher betont; im Ornament ist der Einfluss der antiken Akanthusranke unverkennbar, und frei geschwungenes aber konventionelles grosses Laubwerk verdrängt völlig die Formen des Rollwerkes und des aus ihm abgeleiteten Knorpelwerkes, das eine Weile in den Holzschnitzereien der



Im vierzehnten  
Zimmer.  
(Zweites der  
Westseite.)

Niederländer wahre Orgien gefeiert hatte. Kleine figürliche Reliefs erscheinen in den Mitten der sehr reich profilirten Thürrahmen, auf den Friesen der Gesimse sogar Jagden und andere figürliche Darstellungen in Landschaftsgründen von malerischer Anlage. Neben diesen geschnitzten Eichenholz-Möbeln erscheinen furnierte Möbel, auf deren grösseren Flächen die Blumenlust der Holländer in Einlagen exotischer Hölzer sich kundgiebt.

Die Möbel Hollands, das sich damals, um die Mitte des 17. Jahrhunderts, zu einer Weltmacht aufgeschwungen hatte, beeinflussten sowohl die Möbel der mit den Niederlanden in regem Verkehr lebenden deutschen Küstenländer wie des nördlichen Frankreichs.



Hamburger Tisch vom Ende des 17. Jahrhunderts. Der aus Eichenholz geschnittene Fuss dunkelgrün bemalt. Die Haare und Flossen der Meerweiber, die Blumen und Lorbeerblätter vergoldet, die Schuppen und Schwänze, die Bänder der Festons, die Schildkröten hellgrün lasirt auf Silbergrund. Höhe 0'm 87, Durchm. der Platte 1 m 65.

Im fünfzehnten  
Zimmer.  
(Drittes der  
Westseite.)

Dieser Tisch, dessen Platte aus einer einzigen Bohle von Zuckerkistenholz (*Cedrela odorata* L.) besteht, stand noch vor etwa 30 Jahren in einem, die Waffensammlung des hamburgischen Arsenalen enthaltenden Saal des alten Bauhofes. Ueber seine frühere Bestimmung fehlt es an Nachweisen; wir dürfen aber wohl annehmen, dass er zu der ersten Einrichtung des Bauhofes selber gehört hat, da von dem Mobilien des 1842 abgebrannten Rathhauses nichts gerettet worden ist. Jener Annahme entspricht auch die Anfertigung des Tisches annähernd um dieselbe Zeit, in welcher die Gebäude des 1675 von der Wandrahmsel nach dem Oberhafen beim Messberg verlegten Bauhofes errichtet wurden. Vielleicht waren dieselben holländischen Bildhauer, welche bei den Portal-Sculpturen des Bauhofes (s. S. 13 und 14) beschäftigt wurden, auch Urheber des Bildwerkes, auf dem die Platte ruht. Den Einfluss holländischer Kunst verrathen die auf Delphinen reitenden üppigen Meerweiber, welche, durch die an ihren Gürteln befestigten Festons verbunden, mit der erhobenen Rechten die Platte zu tragen scheinen.

Im fünfzehnten  
Zimmer.  
(Drittes der  
Südseite.)

In Niederdeutschland treten gegen Ende des 17. Jahrhunderts unter dem Einfluss holländischer Vorbilder die Eichenholzschränke mit geschnitzten Füllungen zurück und an ihre Stelle furnierte Möbel. Die Flächen werden mit polirtem, gemasertem Nussholz, mit Ebenholz oder Polisander belegt; Flammleisten finden ausgedehnte Anwendung, das Schnitzwerk zieht sich auf Kapitäle und Consolen zurück, und die feinen Profile des Rahmenwerkes und der Gesimse an den Eichenholzmöbeln werden durch wulstige, schwere Profile verdrängt, wie sie die Rücksicht auf das Furnieren derselben forderte. Im Gegensatz zu den Schränken dieser Art stehen andere, bei denen in dem verkröpften Leistenwerk an den bald vertieften, bald hoch hervortretenden Füllungen der grossen Thüren ein der früheren Zeit fremdes, rein schreiner-mässiges Motiv zu hoher Ausbildung gelangt. Vornehmlich in den deutschen Seestädten Hamburg, Lübeck und Danzig wurde diese verkröpfte Arbeit gepflegt, sei es, dass sie den ausschliesslichen Schmuck der Schrankmöbel bildete, sei es, dass neben ihr noch aufgesetztes Schnitzwerk sich einfand.

Die Sammlung besitzt drei grosse Hamburger Schränke der letzterwähnten Art, welche in dem Abschnitt über die niederdeutschen Schränke beschrieben sind. Ein Meisterwerk verkröpfter Arbeit ist auch das S. 617 beschriebene Danziger Kabinet.

Mit dem veränderten Geschmack in den Schränken ändern sich auch die Tische. Die straffen Balusterformen, welche die Füsse der Eichenholz-Tische nach niederländischen Vorbildern zeigten, weichen dickbauchigen, weichlichen Formen. Tische mit so reicher Bildhauerarbeit, wie an demjenigen aus dem alten Bauhof zu Hamburg (Abb. S. 618) blieben natürlich Ausnahmen.

Die durchgreifendste Veränderung erfuhren die Stühle. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts herrschen noch die Formen der Spätrenaissance. Gegen die Mitte desselben kommt in den Niederlanden die Mode auf, nicht nur die gepolsterten Sitze und die niedrigen Lehnen, sondern auch die structiven Theile mit farbigem Tuch oder fransenbesetztem Sammet zu benageln. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts giebt man den Sesseln hohe, den Kopf des Sitzenden überragende Lehnen, deren Polster oder Rohrgeflecht oft von einem geschnitzten Rahmen umspannt wird, und deren vordere Sprosse in geschnitztes Ornament aufgelöst wird. Auch Lehnen und Sitze aus getriebenem und gepunztem Leder werden beliebt, vornehmlich in Spanien. (S. Abb. S. 121.) Bei Versuchen, die steifen Formen der hochlehnigen Sessel dem menschlichen Körper mehr anzuschmiegen, treten um diese Zeit zuerst die geschwungenen Formen auf, die im folgenden Jahrhundert alle geraden Hölzer aus den Sitzmöbeln vertreiben.

Hamburgischer Stuhl der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (nur das Gestell); die leicht geschwungenen Armlehnen, ihre Stützen und die vordere Sprosse mit geschnitztem und vergoldetem Akanthus-Ornament; das Rahmenholz der Lehne war ganz verdeckt vom Polsterbezug.

Desgl., vom Ende des 17. Jahrhunderts; die hohe, gerade Lehne mit schmalem, ursprünglich wie der Sitz mit Rohrgeflecht ausgefülltem, jetzt wie der Sitz gepolstertem Mittelfeld in einer geschnitzten Umräumung mit durchbrochener Bekrönung, deren Motiv in der vorderen Sprosse zwischen den Füßen wiederholt ist. Die Armlehnen leicht geschwungen, Klauenfüsse. (Vermächtniss der Brüder Martin und Günther Gensler.)

Spiegel, Rahmen furniert mit Schildpatt in einer Fassung von Ebenholz-Flammleisten. (Geschenkt von Herrn Wilhelm Lemme.)

Im  
sechzehnten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Westseite.)

In Frankreich, wurde bald nach der Mitte des 17. Jahrhunderts nicht nur im Gefolge der Prachtentfaltung des Königshofes, sondern dank einer planmässigen, zielbewussten Gründung und Leitung von Musterwerkstätten ersten Ranges der Grund zu jener Führerschaft der Franzosen auf vielen Gebieten des kunstgewerblichen Schaffens gelegt, welche sie bis in die jüngste Zeit zu behaupten verstanden haben. Die i. J. 1662 auf Colbert's Rath von Ludwig XIV. angekaufte, ursprünglich nur der Bildweberei dienende Manufactur der Gobelins wurde wenige Jahre später zur „Manufacture royale des Meubles de la Couronne“ erhoben, in welcher unter Lebrun's virtuoser Leitung Alles angefertigt wurde, was zur Aus-



Geschnitztes und vergoldetes Consol, Spätzeit des Stiles Ludwig's XIV.  
Französische Arbeit von ca. 1700.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

stattung der königlichen Bauten dienen konnte. Das geschnitzte Möbel wetteifert mit dem eingelegten und beide mit der decorativen Pracht der in Gold und Farben prangenden Wände, und der stuckirten und gemalten Plafonds, welche die Balken- und die Cassetten-Decken verdrängen. Um in diesem Wett-eifer nicht zurückzubleiben, kleiden sich viele Möbel in ein Gewand aus getriebenem Silber, das freilich schon nach wenigen Jahrzehnten in Tagen

der Finanznoth dem Schmelztiegel verfiel, und das geschnitzte Möbel entsagt der natürlichen Holzfarbe zu Gunsten der Vergoldung, welche über ein Jahrhundert hindurch an den Consoltischen und Sitzmöbeln in Uebung bleibt, bis der bescheidenere weisse Anstrich zur Zeit Marie Antoinetten's sie verdrängt.

Auch die eingelegten Möbel stimmten sich auf die verschwenderische Pracht der Innendecorationen, indem sie an Stelle der holzfarbenen Einlagen der älteren Zeit die Einlage von gravirtem Metall in Schildpatt oder Ebenholz zeigten, mit denen sich plastisch durchgeführte Fassungen und

Im  
sechzehnten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Westseite.)

Beschläge aus ciselirter, vergoldeter Bronze verbanden. Der Name Boulle, einer durch mehrere Generationen nachweisbaren Familie ausgezeichneter Ebenisten, ist mit dieser neuen Art von Möbeln untrennbar verbunden. Die ornamentalen Formen der Einlage, welche die Möbel des Hauptmeisters jenes Namens schmücken, sind in ihren langgeschwungenen, dem Schnitt der Säge entfließenden Formen dem Verfahren bei ihrer Herstellung so angemessen, dass sie sich auch unter der Herrschaft des Rocaille-Ornamentes, ja noch zu Ende des 18. Jahrhunderts in ziemlicher Stilreinheit an den in der alten Boulletechnik fortgesetzt ausgeführten Möbeln behaupten und auch die neuere Zeit, als sie das alte Verfahren wieder aufnahm, nichts Besseres zu thun gewusst hat, als auf sie zurückzugreifen.

Die neuen Sitten brachten zugleich neue Möbelformen in Aufnahme. In Frankreich tritt neben dem Prunkschrank ein niedriges Kastenmöbel mit Schubfächern auf, von dem es zur Commode des 18. Jahrhunderts nicht mehr weit war. An den Kabinetschränken entfaltete sich die Prachtliebe auf das übertriebene, sie geben auch in Frankreich recht eigentlich dem vornehmen Mobiliar dieser Zeit seine Signatur. Andere Tischformen traten auf, darunter in grosser Mannigfaltigkeit der Consoltisch, ein oft nur an drei Seiten durchgebildeter, mit der vierten an eine Wand, zumeist unter einen Spiegel gerückter Tisch, dessen marmorne Platte auf einem geschnitzten und vergoldeten, an den Füßen durch sich kreuzende Spiegel zusammengespannten Gestell ruhte. In der Frühzeit des Stiles Ludwigs XIV. herrschen in den Stützen dieser Tische noch architektonisch gebundene Formen, straffe Dockenbildungen. Dann lockert sich der architektonische Aufbau zu Gunsten eines mehr plastischen, mit dem zugleich geschwungene Formen eindringen. Indem die Stützen der Tische sich unter der Platte hervorbauchen und über dem Boden einziehen, beginnen ihre Contouren jenen S-Formen sich zu nähern, die im 18. Jahrhundert zur Herrschaft gelangen. Zugleich erhalten auch die Kreuzspiegel bewegtere Formen. Diese Consoltische bilden mit den Kunstschränken und Commoden, dazu hochlehnigen Polstersesseln und lehenlosen Tabourets die verhältnissmässig spärliche Mobiliarausstattung der Repräsentationsräume in vornehmen Häusern. Hinzu treten mancherlei kleine Stütz Möbel, freistehende, wie die Guéridons und Gaines genannten von hermenartiger Gestalt; die oft als Figuren gebildeten Torchères, welche zum Aufstellen vielarmiger Leuchter dienten; an den Wänden befestigte Consolen zur Aufnahme von Ziergefässen, insbesondere der japanischen Porzellanvasen, welche um jene Zeit eine wichtige Rolle in der decorativen Ausstattung der Prunkräume spielten. Für alle diese Möbel boten die Ornamentstiche Jean Le Pautre's später Daniel Marot's und Berain's die Vorbilder dar.

Nur wenige Beispiele — ein Kasten und ein Tric-trac-Spiel —, welche die Boulle-Technik der Zeit Ludwigs XIV. veranschaulichen.

Schon der Spätzeit des Stiles um die Wende des Jahrhunderts entstammt der Consoltisch aus vergoldetem Eichenholz. (Die Marmorplatte erneuert.) Die Stützen zeigen hier einen stark geschwungenen Contour; in dem Schnitzwerk des Kranzes mischen sich mit dem Akanthus naturalistische Blumenmotive und die gebrochenen Ansätze, welche für das Ornament des dem Rococo unmittelbar vorausgehenden Stiles bezeichnend sind.

Derselben Spätzeit entstammt auch das S. 620 abgebildete vergoldete Wandconsol zur Aufstellung einer Vase.

Im  
sechzehnten  
Zimmer.  
(Viertes der  
Westseite.)

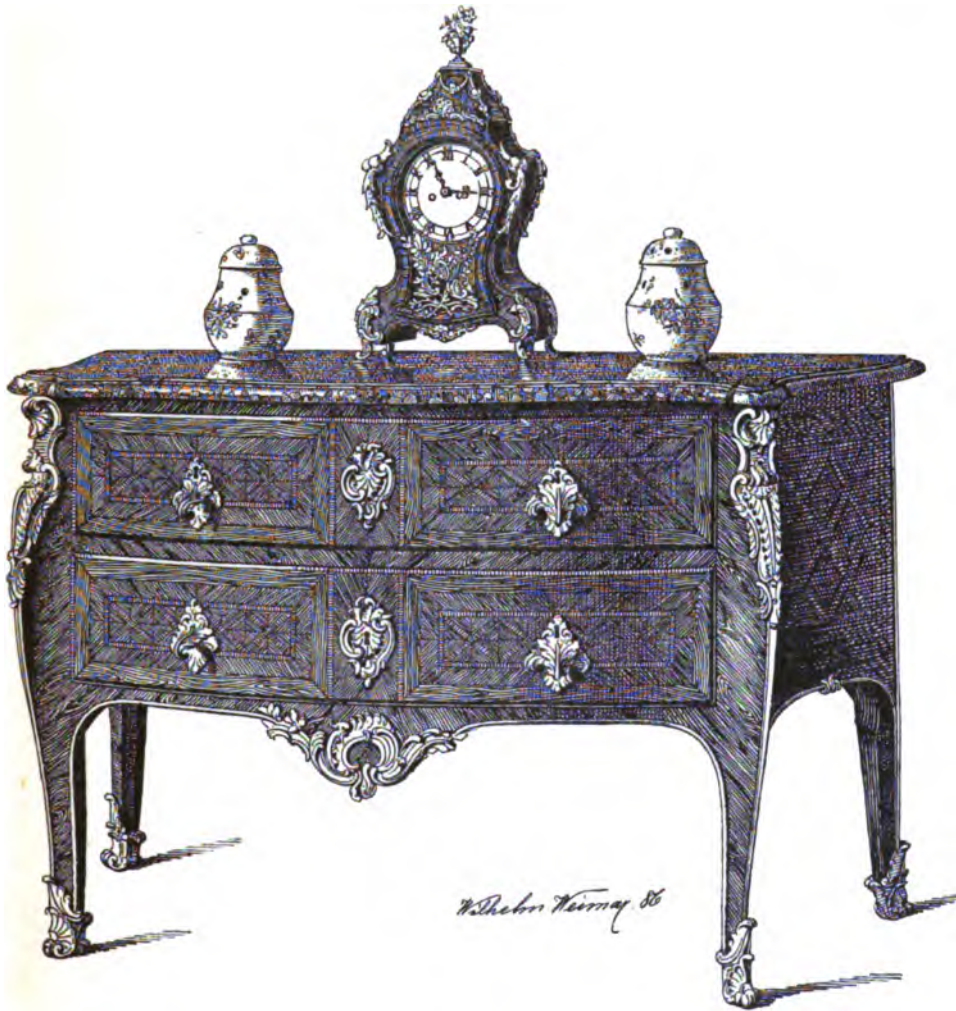
#### Das 18. Jahrhundert.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts geht die Veränderung des Geschmacks von Frankreich aus, das seine führende Stellung in den Kunstgewerben behauptet. Der schwerfällig prunkende Stil, den die Entwürfe Le Pautre's der Innendecoration und dem Mobiliar zu Beginn der Regierungszeit Ludwigs XIV. angeprägt hatten, weicht einer freieren Richtung. Vorboten derselben begegnen uns in den mannigfachen Tischen und Consolen, welche den strengen architektonischen Aufbau zu Gunsten geschweifter und sich bauchender Formen verlassen. Der gewichtige Akanthus beherrscht nicht mehr das Ornament, sondern bequemt sich dem leichter bewegten, gebrochenen Bandwerk, wie solches schon in den späteren Arbeiten Boule's vorgebildet erscheint und für die kunstgewerblichen Entwürfe Berain's um die Wende des 17. Jahrhunderts bezeichnend ist. Die geschweiften Formen im Aufbau der Möbel werden mit Vorliebe figürlich begründet; man giebt den Füßen der Tische, den Vorderkanten der Commoden die Gestalt schlanker, geschwungener Formen, die an ihrem unteren Ende oft als Thierfuss gebildet sind, und sich oben als menschliche Büsten vorbauchen. Das Vermeiden aller Geradlinigkeit, der wogende Fluss aller Umriss- und Grundrisse führt zu völlig neuen Möbelformen, nicht nur der Kastenmöbel, sondern auch der Sitzmöbel, welche damit die steife Würde der geradlehnten Sessel verlassen, und sich den Formen des menschlichen Körpers schmiegsam anzupassen lernen. Neue Formen der vornehmen Geselligkeit, welche das Ceremoniell des Hofes abstreiften, um sich bequemerem Genuss des Lebens hinzugeben, trugen dazu bei, den neuen Geschmack in den Möbeln zu entwickeln. Dies geschah unter der Regentschaft des Herzogs von Orleans während der Minderjährigkeit Ludwigs XV.; unter ihr wurde in Paris der neue Stil geboren, den wir als Rococo, die Franzosen selber nach dem Namen jenes Königs benennen, ohne dass sich jedoch diese Bezeichnungen im ganzen Umfange deckten.

Eine unabweisliche Folge des neuen Stils war das Verschwinden der Holzconstruction, ja des Holzes selbst aus der äusseren Erscheinung der ihm unterworfenen Möbel. Die der Natur des Holzes widersprechenden Formen konnten nur durch eine sehr künstliche Zusammensetzung erreicht werden. Dieselbe offen darzulegen, hätte sie in Widerspruch gegen die Formen gezeigt; man verhüllte sie daher durch die Vergoldung, welche bei den Tischen und Sitzmöbeln zur Regel ward, oder durch das Furnier, mit dem man die gebauchten Flächen der Kastenmöbel überkleidete. Die Schwierigkeit, unregelmässig geschwungene Flächen mit ganzen Furnierblättern dauerhaft zu überleimen, erklärt auch das Vorwiegen der mosaikartig aus kleinen Stücken zusammengesetzten Furniere an den Rococo-Möbeln. Auch das Vorwiegen bronzener, mit Metallnägeln befestigter Ornamente an den Commoden, den Schreibtischen und den ihnen verwandten kleinen Kastenmöbeln beruhte nicht nur auf Gründen des Geschmacks, sondern war ein technisches Erforderniss, denn für sich einzeln hergestellte Schnitzereien hätten sich an dem Holzwerk der Möbel dauerhaft nicht befestigen lassen. Furnirte und polirte Möbel werden stets, wenn sie nicht auf plastisches Ornament verzichten, die Metall-Applique zu Hülfe nehmen. Nur diejenigen Rococo-Möbel, welche ohne Furnier aus einem harten Holz gearbeitet wurden, wie z. B. die Eichenholz-Möbel der Lütticher Meister, zeigen aus dem vollen Holz geschnitztes Ornament und verzichten auf die Metall-Appliken.

In Frankreich stehen während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch Einheimische in erster Reihe unter den „Ebenisten“, welche die bewunderten Meisterwerke französischer Möbelkunst der Régence und des Louis XV. schufen. Unter ihnen Jules-Aurèle Meissonnier, als „dessinateur du cabinet du Roy“; Jean-Jacques Caffieri und sein Sohn Philippe, beide Meister in bronzebeschlagenen Möbeln; Charles Cressent,

Im  
siebzehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Westseite.)



Fransösische Commode, furniert, mit Bronzebeschlag und Marmorplatte, bezeichnet als Werk des Pariser Ebenisten G. Landrin. 1735.  $\frac{1}{10}$  nat. Gr.

der Ebenist des Regenten und ebenfalls berühmt durch seine Bronzen; Robert Martin, der die Flächen seiner Möbel mit Nachahmungen chinesischer und japanischer Goldlackmalereien schmückte. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts gesellen sich diesen Meistern Ebenisten deutschen Namens, Jean François Oeben, der den berühmten Schreibtisch

Im  
siebteenthen  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Westseite.)

Ludwigs XV. im Louvre entworfen und begonnen, und der Kölner Jean-Henri Riesener, der ihn nach des Meisters Tod i. J. 1765 vollendet, Oeben's Wittwe geheirathet und seine Werkstatt weitergeführt hat.

Französische Commode, (s. d. Abb. S. 623), die sanft geschwungenen Flächen in geometrischen Mustern mit goldigbraunem, dunkelgestricheltem, tiefbraungebändertem Holz (Condorholz, Crête de paon, Adenantha pavonina) furnirt. Alle Ränder mit bronzenen Leisten eingefasst; auf den scharf kielförmig vorgezogenen Seitenkanten stützen bronzene Rococo-Voluten die gerundeten Ecken der aus dunkelgelbem, rothbraun geflecktem Breccien-Marmor gearbeiteten Platte. Bronzene Sockel, bronzene Schilder und Griffe. Bezeichnet auf dem Hirnholz rechts unter der Marmorplatte mit dem in grossen Majuskeln eingestempelten Namen des Verfertigers G. LANDRIN (ohne das M. E., d. h. Maitre ébéniste, das erst vom Jahre 1751 an den Meisternamen in Gemässheit der neuen Satzungen der „Communauté des menuisiers et ébénistes“ begleitet). Unter der Platte ist auf das Holz die v. J. 1735 datirte Geschäftsempfehlung eines grossen Pariser Decorationsgeschäftes „A la descente du Pont neuf“ aufgeklebt. Aus dieser, vollständig im Kunstgewerbeblatt von 1887, S. 84 u. 85 abgedruckten Reklame ergibt sich, dass die Leistungsfähigkeit der Firma noch über den Umfang dessen hinausging, was die grossen Pariser Decorationsgeschäfte unserer Tage ihren Kunden bieten. Von Möbeln werden u. A. erwähnt: „Bureaux pour écrire, Serrepapiers, Commodes avec leurs dessus de marbre, Bibliothèques, Armoires à coffre fort, le tout en marqueterie, bois violet, amarante, pallasandre, et bois du Japon, et enrichi de bronze doré d'or moulu, et en couleur . . . Lustres de bois doré . . . Pendules dorées et en couleur . . . Tables de marbre, en porphyre, albatre oriental, granite avec leurs pieds sculptés et dorés . . . Fauteuils, Canapés, Chaises et Tabourets de canne d'Angleterre, dorés et sans être dorés . . . Torchères ou guéridons, sculptés et dorés“. Als Ueberzüge der Polstermöbel werden Hautelisse-Tapisserien der Gobelins, von Brüssel, Beauvais, Oudenarde und Antwerpen angepriesen, ferner chinesische und japanische Porzellane in französischen Gold- und Silberfassungen, gelackte Kabinette, Setzschirme und andere Lackarbeiten aus China und Japan, — und „toutes sortes d'autres choses“.

Französischer Herkunft sind auch die drei Sitzmöbel des Rococo-Stiles, welche, ihrer ursprünglichen Polsterung beraubt, zeigen, wie sicher und leicht jene Zeit die Blindholzgestelle ihrer Sitzmöbel construirte. Das grössere der drei Möbel ist eine Ottomane, wie man jenes Canapé nannte, das ohne Seitenlehnen war, dessen Rückenlehne sich aber im Halbkreis um die beiden, noch mit Kopfkissen belegten Enden des Polstersitzes krümmte. Die Ausbildung dieser Art von Sitzmöbeln, für die unzählige Benennungen überliefert sind, war eine bezeichnende Lebensäusserung jener galanten Zeit.

Von Frankreich aus verbreitete sich der neue Geschmack überall hin, wo man in den Franzosen Vorbilder feiner, gesellschaftlicher Formen schätzte und sich ihrer Sprache im Umgang der Gebildeten bediente. Wie sehr damals der deutsche Geschmack unter dem Banne Frankreichs stand, beweist die Thatsache, dass die Mehrzahl der kunstgewerblichen Entwürfe, welche damals von französischen Stechern auf den Markt gebracht wurden, alsbald in Nürnberg oder Augsburg zu Nutz und Frommen der deutschen Handwerksmeister nachgedruckt wurden.

Bevor jedoch das Muschelwerk des neuen Geschmacks in Deutschland zum Durchbruch kam, herrschte dort noch eine Weile auch in den Möbeln der Laub- und Bandelwerk-Stil, welcher um diese Zeit in den deutschen Silberarbeiten und im Meissener Porzellan zu feiner Durch-



bildung gelangte. Sowohl im Schnitzwerk, wie in den Einlagen der mit Nussholz furnierten Möbel stellt er sich ein; bald einfacher, nur in den dunklen, trennenden Bändern zwischen den Theilflächen des Furniers, bald in gravirten Einlagen von Elfenbein oder Zinn mit zierlicher Durchführung auch des Laubwerkes der gebrochenen Bänder.

Der Prunkschrank mit den vergoldeten Gittern gehört zu einer Reihe von acht, die im herzoglich braunschweigischen Schlosse zu Salzdahlum aufgestellt waren und von dort in das Museum zu Braunschweig gelangt sind, von dem das hamburgische Museum diesen Schrank in Tausch erworben hat. Das Rahmenwerk und die Pfeiler sind mit einfachem Bandwerk in naturfarbenen Furnieren ausgelegt, die Füße und Kapitäle geschnitzt und vergoldet. Sämmtliche Vorder- und Seitenflächen sind verglast, die Scheiben durch starke Tafeln von Messingblech geschützt, deren durchbrochene, im Feuer vergoldete Laub- und Bandelwerk-Ornamente den Blick auf das Innere gestatten, dessen Inhalt, ursprünglich wohl, wie jetzt wieder, Curiositäten, von den Spiegeln der Rückwand mannigfach zurückgestrahlt wird. In dem Gitter der oberen Thür ist das Pferd des braunschweigischen Wappens in einem von Löwen gehaltenen Schilde unter der Herzogskrone dargestellt. Andere Schränke derselben Reihe zeigen anstatt des Wappens die symmetrischen Initialen A W des Herzogs August Wilhelm, in dessen Regierungszeit, 1714—31, daher die Anfertigung dieser Prunkschränke zu setzen ist.

Im sechzehnten  
Zimmer.

Sammlungsschrank, unbekannter Bestimmung, mit zehn schmalen, von oben nach unten an Höhe zunehmenden und mit den Buchstaben A bis K bezeichneten Schubladen; furniert mit Nussholz und eingelegt mit Laub- und Bandelwerk-Ornamenten aus gravirtem Elfenbein und Zinn, auf der Platte auch aus gebranntem Holz. Die Einlagen der Schubladen — zwanzig verschiedene Friese — bieten eine Musterkarte typischer Formen dieses Ornamentstiles. Deutsche Arbeit von ca. 1720. (Vermächtniss des Herrn Stadtbaumeisters F. G. J. Forsmann.)

Im fünfzehnten  
Zimmer.

Die Veränderungen, welche das Rococo in den deutschen Werkstätten erfuhr, waren keine erfreulichen. Von einzelnen hervorragenden Leistungen abgesehen, die uns an Fürstenthöfen begegnen, aber meistens auf fremde Meister zurückzuführen sind, wusste man in Deutschland nicht Maass zu halten mit den Zierformen des neuen Stiles. Was in Frankreich nur ein ornamentaler Bestandtheil desselben gewesen war, das Muschelmotiv, wurde in Deutschland zur Hauptsache. Wüste Wucherungen des Muschelwerkes, wie sie in Deutschland an Schnitzmöbeln und selbst an kostbaren Bronzemöbeln jener Zeit vorkommen, erscheinen in dem französischen Louis XV. nur ganz vereinzelt, zumal in diesem schon bald nach der Mitte des Jahrhunderts entschiedene Versuche auftreten, antikisirende Formenstrenge und Linienreinheit gegen die Regellosigkeit des „style rocaille“ oder „chantourné“ zu Hülfe zu rufen.

Das deutsche Rococo ist u. A. vertreten durch einen Spiegel, dessen vergoldeter Rahmen die ornamentalen Motive dieses Stiles: die S-Schwingungen der Rahmentheile, das durchlöchernde und gezackte Muschelwerk, die gekreuzten Gitterstäbe in den Oeffnungen, die naturalistischen Blumen und Trauben, die phantastischen Vögel und Drachen, dazu Perlschnüre, Korallen und Seesnecken vereinigt.

Im sechzehnten  
Zimmer.

Ferner durch eine im Abschnitt der Stand- und Wanduhren abgebildete Hamburger Dielenuhr und durch einen aus Hamburg stammenden, englischen Einflus verrathenden Commodenschrank mit Spiegelthüren, dessen parkettirtes Muster durch Zusammenfügen massiver Nussholzplatten hergestellt ist und dessen Beschläge einfach gegossen sind, ohne wie bei der Commode von Landrin ciselirt zu sein.



Um 1760, als die deutschen Möbelschreiner noch tief im Rococo steckten, rührte sich in Frankreich bereits die Reaction gegen diesen Stil. Während dieselbe sich in der Baukunst als ein Streben nach classicirender Reinheit und Einfachheit kundgiebt, äussert sie sich in den Möbeln zunächst nur als ein sparsameres Wirthschaften mit den bisherigen Formen. Die übermüthig bewegten Umrissse der Möbel schwingen sich sanfter aus; das launenhafte Muschelwerk mit den S-Contouren tritt bescheidener auf. Indem der Bronzebeschlag beschränkt wird, werden grössere Flächen für die Holz-Intarsia frei, die sich besonderer Pflege erfreut. Malerische Blumensträusse und Gehänge, Trophäen, Landschaften und Figuren werden aus naturfarbenen und farbig gebeizten Hölzern zusammengefügt, deren Texturen durch besondere Schrägschnitte in ihrer Wirkung gesteigert sind.



Lehnstuhl „Bergère“, das Holz weiss, der Ueberzug und das Daunen-Polster rothe Seide mit weissem Muster. Frankreich, ca. 1780.

Nicht lange dauert es, und die geschwungenen Umrissse weichen geradlinigen; die Stützen sowohl der Kasten- wie der Sitzmöbel kehren zur Senkrechten, die Ornamente zur Symmetrie zurück. Antikisirende Einzelheiten mischen sich ein; die Bronze-Appliken erscheinen in Gestalt von Perlschnüren, Eierstäben, Wellen, Festons, Akanthusranken, denen sich freier komponirte, naturalistische Blüthenzweige, Sträusse und Kränze anschliessen. Die

von den Intarsien bedingte farbige Erscheinung des Möbels wird zunächst eine lichtere, als sie unter dem Rococo gewesen war; später, mit dem Aufkommen des nachdunkelnden Mahagoni-Holzes büsst sie die Helligkeit wieder ein. Mit dem Aufblühen des Weich-Porzellans von Sèvres werden eingelegte Porzellan-Tafeln mit bunten Blumenmalereien beliebt, die dann

in den achtziger Jahren durch die weissen Reliefs auf blauem Grunde, welche Wedgwood und nach ihm auch die Sèvres-Manufactur lieferte, wieder verdrängt werden.

Tonangebender Meister des Uebergangs vom Rococo zum Stil der Spätzeit Ludwigs XV. und der Blüthezeit des Stiles Marie Antoinetten's blieb Jean-Henri Riesener. Ihm folgten nicht minder angesehene Meister deutschen Namens, Wilhelm Beneman, bei dessen berühmten Commoden im Museum des Garde meuble die antikisirende Richtung schon völlig gesiegt hat, und Schwertfeger, der i. J. 1787 den noch heute im Klein-Trianon gezeigten Schmuckschrank Marie Antoinetten's vollendete. Nicht minderen Ruf erwarb sich der aus Neuwied gebürtige, in Paris ausgebildete und dort lange ansässige Schreinermeister David Roentgen durch seine Möbel mit kunstvollen figürlichen Intarsien aus naturfarbenen, durch Brennen schattirten Hölzern.

Da weder Metallappliken noch Intarsien auf die Sitzmöbel Anwendung finden konnten, machten diese, nachdem sie wieder geradbeinig und geradlehnig geworden waren, dem neuen Geschmack auch das Zugeständniss, ihr sichtbares Gestell nicht mehr ganz vergoldet, sondern in Einklang mit der in den Wohnungen herrschenden Hellfarbigkeit in einem weissen oder leicht getönten Anstrich zu zeigen.

Französische Schrankmöbel des Ueberganges vom Rococo zum Louis XVI.-Stil fehlen der Sammlung. Im sechzehnten Zimmer.

Ein ausgezeichnetes Beispiel des Uebergangsstiles in seiner deutschen Erscheinung ist der Schreibschrank, den der Hoftischler J. G. Fiedler zu Berlin i. J. 1775 angefertigt hat. Dieses, aus Eichenholz verfertigte und mit Marquetteriarbeit furnierte Möbel gehört der im 18. Jahrhundert beliebten Mischform an, die sich im mittleren Theil als Commode, in der mit Klappe versehenen Mitte als Schreibtisch und im oberen Drittel als zweithüriger Schrank darbietet. In den geschweiften Flächen und der gebrochenen Giebelbekrönung klingen noch die Formen des Rococo nach, während sich in den Triglyphen-Tropfen unter den vortretenden Feldern des Commodentheils sowie in den Medaillons und Laubgewinden des Bronzebeschlags der neue antikisirende Stil ankündigt. Auch in der eingelegten Arbeit findet sich die Formensprache des sinkenden Geschmacks neben den beliebten Motiven der neu aufsteigenden Richtung: während die beiden Hauptdarstellungen der Klappe Schäferscenen im Geschmack Watteau's sind, erblickt man zwischen diesen das Medaillonportrait Friedrich's des Grossen in antiker Drapierung, von einem dichten Lorbeerkranz umwunden und mittelst einer Bandschleife aufgehängt. Verwandter Art sind die Medaillonbildnisse an den Schrankthüren oberhalb der mit Grabmälern ausgestatteten Ruinenlandschaften. An den Seiten sieht man Blumengehänge des Louis Seize-Stils und behelmte Prunkvasen in Umrahmungen, die an den Ecken mit Rococoschnörkeln verziert sind. Zur Einlegearbeit ist schlichtes und gemasertes Nussholz, Ahorn, Eichen und anderes Holz verwendet worden. Die Hölzer sind theils in ihrer Naturfarbe belassen, theils farbig gebeizt und durch Brennen schattirt. Die Innenzeichnung ist mit weiss, grün oder schwarz ausgeriebener Gravirung gegeben. An den Seiten ist diese Gravirung nicht vollendet; es geht daraus hervor, dass man erst gravirte, nachdem die Furniere aufgelegt waren. Ein goldig brauner Lackton überzieht das Ganze. Das Möbel ist in Görlitz von den Nachkommen J. G. Fiedler's gekauft; dass dieser Meister Hoftischler Friedrich's des Grossen war, beweist eine am 2. Sept. 1786 von Friedrich Wilhelm II. in Berlin vollzogene, im Museum bewahrte Urkunde, die „den hiesigen Hof-Tischler Fiedler in dieser Qualität bestätigt.“

Im siebzehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Westseite.)

Französischen Ursprungs sind zwei Stühle. Der eine ist ein Lehnstuhl „Fauteuil“ (nur das neu vergoldete Gestell) mit breitem, tiefem, niedrigem Sitz und hoher Rücklehne; die Voluten, zu welchen die Zarge des Sitzes über den Füßen hervorquillt, und die geschwungenen Lehnen erinnern noch an den Stil Louis XV. Als „genre de la Fosse“ werden die Möbel dieses etwas schweren, frühen Louis XVI.-Stiles nach den verwandten Ornamentstichen des Jean-Charles de la Fosse bezeichnet. Auf der Innenseite des hinteren Rahmenstückes der Zarge eingestempelt in grossen Buchstaben der Name des Verfertigers BAUVE. — Einer etwas jüngeren Zeit entstammt die S. 626 abgebildete „Bergère“, wie man die um 1725 in Aufnahme gekommenen Lehnstühle mit unter den Armlehnen geschlossener Polsterung und einem lose aufgelegten, mit Daunen gefüllten Sitzkissen nannte. Unter dem vorderen Zargenstück ist mit grossen Buchstaben eingestempelt der Name des Verfertigers I. B. LELARGE, dessen Stempel auch auf Bergeren der Zeit Ludwigs XVI. aus dem Schlosse von Fontainebleau vorkommt.

Ebenfalls französische Arbeiten sind die beiden halbrunden Consoltische, welche zu den Pfeilerspiegeln des Louis XVI.-Wandgetäfels gehören. Ihre in schlanke Voluten endigenden Füsse mit den vorgelegten Akanthusblättern, der durchbrochene Zargenfries zwischen den Akanthusconsolen, welche die Marmorplatte tragen, die Vase mit den Blumengehängen auf dem Spiegel zwischen den eingezogenen Füßen sind charakteristische Merkmale jener Art von Möbeln des Louis XVI.-Stiles, die man als „genre Lalonde“ nach den Entwürfen des Ornamentzeichners dieses Namens bezeichnet. Unter der Zarge hingen (wie bei den Stichen Lalonde's) ursprünglich Fruchtfestons, von denen nur Bruchstücke erhalten sind.

Dem „genre Lalonde“ entsprechen auch die unter den Holzschnitzereien ausgestellten Theile einer feingeschnitzten Bettstelle aus Nussholz.

In den neunziger Jahren wurde, was der pseudo-antike Geschmack von den Grazien von Klein-Trianon noch am Leben gelassen hatte, unter den Stürmen der Revolution vollends zu Boden geschlagen. Unter dem Kaiserreich stand das gesammte Mobiliar unter dem Einfluss eines öden Classicismus, dessen kunstgewerbliche Leistungen wahrlich nicht verdienen, dass man sie heute als nachahmenswerthe Vorbilder preist. Was gutes an den Möbeln der Zeit Napoleons I. und seiner bourbonischen Nachfolger war, unter denen noch Jahrzehnte lang der „Empire-Stil“ den Ton angab, das reducirt sich auf eine schlichte Zweckmässigkeit im Sinne der Bedürfnisse und Sitten ihrer Zeit und die von dem vorausgehenden Stil übernommene Verwendung bronzener Appliken. Diese wusste man aber später nicht mehr, wie zur Zeit Ludwigs XV. und des XVI., mit dem Organismus des Möbels harmonisch zu verknüpfen, sondern man nagelte sie, häufig auch figürliche Reliefs, als äusserliche Zuthat auf die glatten Mahagoniflächen.

Unter den Pariser Ebenisten vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts ragen mehrere Mitglieder der Familie Jacob hervor. Die weit verbreiteten einfachen Möbel, deren dunkles Mahagoniholz durch mit blankem Messing überzogene Leisten, Messingauskleidung der Canneluren und ebensolche Griffe und Schlossbeschläge vortheilhaft gehoben wird, führen von ihnen ihre Benennung „genre Jacob“. Sie haben jedoch auch viele reichere, mit ciselirten und vergoldeten oder grün patinirten Bronzen beschlagene Mahagonimöbel geschaffen. Georges Jacob lieferte i. J. 1793 das Mobiliar des National-Convents nach den Zeichnungen der Architekten Percier und Fontaine, welche auch unter Napoleon I die Zeichnungen für die Möbel des Kaisers und seiner Gemahlinnen entwarfen.

Ein Sohn des Georges Jacob, Jacob Desmalter, verfertigte den heute in Fontainebleau bewahrten schönen Juwelenschrank der Kaiserin Marie Louise.

Das „genre Jacob“ ist durch ein kleines Möbel vertreten, das die um das Jahr 1800 beliebte Verbindung der Commode mit der Etagere vertritt. An den Mittelkörper von rechteckigem Grundriss mit vier Schubladen ist jederseits ein Seitenkörper von viertelkreisförmigem Grundriss gefügt. Oben haben die Seitentheile je eine Schublade, unten zwei offene Fächer, deren Wände mit Spiegelglas belegt sind. Die Marmorplatte ist mit einer kleinen Galerie aus durchbrochenem Messing eingefasst.

Etwas jünger als dieses Möbel ist ein Schauschrank, welcher ursprünglich für ausgestopfte exotische Vögel bestimmt war, jetzt der Ausstellung unserer Empire-Bronzen dient. Die vier Klauenfüsse mit Pantherköpfen, welche den Schrank vorn stützen, sind dunkelbronzefarben bemalt.

In Lüttich, der erst i. J. 1815 dem Königreich der Niederlande überlassenen Hauptstadt des früher zum westfälischen Kreis des deutschen Reichs gehörigen Bisthums gleichen Namens, hat während des ganzen 18. Jahrhunderts eine Möbel-Industrie geblüht, die ihre eigenen Wege ging, wenn nicht immer hinsichtlich des Geschmackes, so doch hinsichtlich der technischen Ausführung. Während in Paris das furnierte Möbel mit Bronzebeschlägen den Ton angab, und auch Deutschland dieser Richtung folgte, blieben die Lütticher Schreiner und Schnitzer der Ueberlieferung der Renaissance getreu und fuhren fort, ihre Möbel nicht nur aus Eichenholz zu bauen, sondern dieses offen zu zeigen und mit geschnitzten Ornamenten zu schmücken. In diesen selbst freilich huldigten sie den wechselnden Strömungen; sie verstanden es, dem Laub- und Bandelwerk der Spätzeit Ludwigs XIV., den üppiger bewegten Formen der Régence, dem Muschelwerk des Louis XV., den Blütenranken und Hirtentrophäen des Louis XVI. nacheinander gerecht zu werden, ohne die Schnitzerei aus dem vollen Holze auch nur vorübergehend zu verlassen.

Die Formen dieser Lütticher Schnitzmöbel sind sehr mannigfaltige. Beliebt waren die eigenthümlichen Buffets oder richtiger Porzellanschränke, welche gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts in Mode kamen und auf einem geschlossenen Unterkasten einen verglasten Oberkasten von kleinerem Grundriss zeigten. Dieser Oberkasten wurde besonders mannigfaltig gestaltet, bisweilen dreitheilig, in der Mitte mit einer offenen Nischenanlage oder einer grossen Uhr verbunden, an den Seiten mit vorgezogenen abgeschrägten Ecken, deren schmale Glasscheiben Seitenblicke auf die Porzellangefässe im Innern eröffneten. Der Unterkasten wurde mit Thüren schrankartig oder mit Schubfächern commodenartig geschlossen. Beliebt waren auch die Eckschränke, „Encoignures“, bald geschlossene, bald im Obertheil verglaste und wie die Buffets zur Schaustellung von Porzellanen bestimmte.

Ein ausgezeichnetes Beispiel dieser Lütticher Möbel ist der grosse Porzellanschrank. Der geschlossene Untertheil zeigt in dem geschnitzten Ornament der Schubladen und der grossen Füllungen der beiden Thüren das Muschelmotiv des Rococo schon voll entwickelt bei noch symmetrischer Anordnung des Ornaments. Der Obertheil, dessen Thüren, Mittelposten und vorspringende Seitenposten verglast sind, zeigt in den durchbrochenen Ornamenten, welche sich von den Rahmen aus über die Scheiben verzweigen und in der Bekrönung das Rocaille-Ornament in unsymmetrischer Anordnung mit den typischen S- und C-Schnörkeln und naturalistischen Blüthenzweigen. Wie bei allen dieser Lütticher Möbel ist dem Eichenholz durch einen dünnen Firniss Glanz gegeben. Der hellblaue Anstrich des Inneren ist der ursprüngliche.

Im  
siebzehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Westseite.)

Im fünfzehnten  
Zimmer.  
(Drittes der  
Westseite.)

In England, dessen Möbel zur Zeit der Spätrenaissance unter holländischem, dann unter französischem Einfluss gestanden hatten, entwickelte sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine neue Richtung, die sich in technischer Hinsicht von der französischen dadurch unterschied, dass mit Vorliebe das exotische schwere Mahagoni-Holz verarbeitet und in seiner Naturfarbe belassen wurde. Zugleich mischten sich mit den Rococo-Motiven das Maasswerk des gothischen Stiles, der in England nie ganz in Vergessenheit gerathen war, sowie chinesische Motive, hauptsächlich mäander- oder flechtartig durchbrochene, eckige Formen; wie sie an chinesischen Sitz-

möbeln vorkommen. Der bedeutendste Vertreter des neuen Mischstiles war Thomas Chippendale, der in seinem, zuerst i. J. 1754 ausgegebenen, wiederholt aufgelegten Werke „The Gentleman- and Cabinet-maker's Director“ eine

Fülle von Entwürfen für Möbel aller Art darbot, von deren Einfluss auf die englische Möbel-Production die Thatsache zeugt, dass unter den 310 Subscribenten der 2. Auflage von 1755 allein 132 Kunstschreiner aufgeführt sind. Der Einfluss Chippendale's erstreckte

sich auch auf die mit England in Verkehr stehenden deutschen Hafenstädte, von denen Hamburg fortan, vorzugsweise in den Sitzmöbeln dem englischen Geschmack folgte und ihm auch in der Folge treu blieb, als das Rococo durch den Louis XVI.-Stil verdrängt war. In den Entwürfen Chippendale's und den nach ihnen ausgeführten englischen und Hamburger Stühlen zeigen die Rücklehnen durchbrochene, die Zarge des Sitzes mit dem oberen Rahmenstück der Lehne verbindende Zierstücke, die aus dem massiven Mahagoni geschnitten sind, und deren geschnittene Ornamente sich in diejenigen des Rahmens fortsetzen. Die Contouren dieser Sitzmöbel bleiben im Allgemeinen den geschwungenen Formen des Rococo getreu, auch wenn in den Durchbrechungen der Zierstücke Spitzbogen auftreten. Nur bei



Eckstuhl (Chaise percée), von Mahagoni-Holz, in Chippendale's Art. Hamburg, ca. 1760.

Stühlen für die „Halle“ verbinden sich steifere Formen mit dem Maasswerk der Spitzbogen, und auch die eckigen Ziermotive der Chinesen haben ganz steife Stuhlformen im Gefolge. Auch bei den Kastenmöbeln und Tischen begegnet uns dasselbe Bestreben, vom Rococo, das als „französisch“ ausdrücklich bezeichnet wird, zu neuen eigenen Formen zu gelangen. Hinzu treten, aber nur erst vereinzelt, antikisirende Motive, die zu leichteren und geradlinigen Formen führen. Waren den chinesischen Vorbildern ungliederte, schwerfällige Stuhlfüße zu verdanken, die von den bewegten Umrissen der zugehörigen Lehnen seltsam abstechen, so führte der beginnende

Louis XVI.-Stil zu schlankeren, nach unten verjüngten Füßen der Stühle.

Wenige Jahrzehnte nach Chippendale ist die antikisirende Richtung in den Möbelentwürfen der beiden Adam (1773) mehr unter dem Einfluss von Italienern als von Franzosen zum Siege gelangt, und in den nach Thomas Sheraton's Entwürfen (1792) ausgeführten Möbeln haben die Engländer sich von dem fremden Einfluss befreit. Das Streben nach Zweckmässigkeit und klarem Aufbau ist dabei anzuerkennen, das Ornament bringt es aber nirgends über nüchterne Anleihen aus dem pseudoantiken, armseligen

Allerwelts-Formenschatz jener Zeit hinaus. Die leichteren, oft etwas mageren Formen, welche die englischen Möbel um die Wende des Jahrhunderts annehmen, beruhen in technischer Hinsicht auf der Verarbeitung des schweren



Stuhl von Mahagoni-Holz, in Sheraton's Art.  
Hamburg, ca. 1795.

Mahagoniholzes, dessen ausserordentliche Festigkeit äusserste Leichtigkeit der Formen gestattet; diese — irrthümlich Chippendale-Möbel benannten — Sheraton-Möbel erheben heute, hundert Jahre nach ihrem ersten Auftreten, den Anspruch, einen Umschwung im deutschen Mobiliar hervorzurufen.

Eine grosse Anzahl durch die Räume der Sammlung vertheilter Stühle vertreten sowohl den Mischgeschmack Chippendale's, wie die pseudo-antike Richtung Sheraton's. Der Zusammenhang der Muster mit den von jenem oder diesem Meister veröffentlichten Entwürfen lässt sich leicht erkennen; schwieriger ist der Nachweis, ob ein Stuhl englische oder hamburgische Arbeit ist. Ersteres trifft wohl zu für einige der Stühle aus schwerem Mahagoni (s. Abb. S. 630), letzteres sicher für alle Stühle aus Buchenholz.



Stuhl aus der Gegend von Rendsburg, Eichenholz, 1657.

Seitenlehnen findet sich bei den meisten dieser Stühle; Schnitzwerk und eingelegte Arbeit seltener. Jahreszahlen und Inschriften erinnern bei vielen an die Besteller, denn die meisten dieser Stühle waren bestimmt, der Hausfrau und dem Hausherrn als auszeichnende Sitze zu dienen. Federkissen mit gewebten oder gestickten Ueberzügen, einfache für den Alltagsgebrauch, reichere für die Feste, wurden auf die aus dünnen Brettern, aus Weiden- oder Strohgeflecht bestehenden Sitze gelegt. Wie die Stühle ihre eigenen Formen und Verzierungen, so hatten auch die zugehörigen Kissen für jeden Bezirk ihre besondere Weise. (Näheres bei den Bauernstickereien.)

Unabhängig von den Wandlungen des Geschmackes der Bürger in den Städten oder durch denselben erst sehr verspätet beeinflusst, haben sich die Möbel des deutschen und nordischen Bauernhauses entwickelt. Unter ihnen nehmen die Stühle überall eine Sonderstellung ein, welche eine gesonderte Betrachtung rechtfertigt. In den Marschen der Niederelbe und in Schleswig-Holstein hat fast jeder, durch geschichtliche Ueberlieferung oder gemeinsame Lebensinteressen verbundene Bezirk, wie er Tracht und Schmuck eigenartig bewahrt hat, so auch bestimmte Formen des Stuhles durch lange Zeit festgehalten. Eine ansehnliche Anzahl derartiger Bauernstühle ist im Besitz des Museums. Kräftiger Bau unter reichlicher Anwendung von gedrechselten Sprossen und eine seitlich ausgeschwungene Form der



Stuhl aus der Wilstermarsch in Holstein, Eichenholz, Ende des 16. Jahrhunderts.

Der älteste dieser Bauernstühle mit der Jahrzahl 1657 stammt aus Rendsburg (S. d. Abb.); seine Sprossen sind nicht gedrechselt, sondern aus Brettern gesägt. — Von der schleswigschen Westküste ein durch reiche Drechselarbeit ausgezeichneter Stuhl v. J. 1743; an der Lehne die Buchstaben „B. H. H. H. M. D. H. G. H. F.“, welche zu lesen sind „Bis hier hat mir der Herr geholfen“. Aus Bollixum ein Stuhl mit vasenförmigem Zwischenstück in der Lehne und zwei Schwänen auf der



Jütische Klappbank; 18. Jahrhundert.

Bekrönung. — Aus der Wilster-Marsch in Holstein mehrere Stühle, einfache, mit geschnitzten Rollwerkmotiven am Rahmen der Lehne (S. d. Abb.), eine reicherer mit Rococo-Motiven und Blumen der Jungfer Catrina Büsens v. J. 1799.

Aus Jütland eine Bank von verwandter Arbeit, deren Rückenlehne so gedreht werden kann, dass man nach Belieben nach der einen oder der andern Seite zu sitzen vermag. (S. d. Abb.)

Die Entwicklung des Geschmackes im 19. Jahrhundert hat, nachdem die antikisirende Richtung bis in den Anfang der Regierung Louis Philippe's geherrscht hatte, zweimal zu Rückgriffen auf das Rococo geführt, zuerst in den vierziger, zum zweiten Mal in den achtziger Jahren. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts wandte man sich unter den Eindrücken der ersten Weltausstellung der italienischen Renaissance zu. Einige Jahrzehnte nachher suchten Franzosen wie Deutsche und Engländer ihre Anregungen mehr bei den besonderen Formen, welche der Renaissance in jedem dieser Länder ihr nationales Gepräge gegeben hatten. Nach dem dritten Auftreten des Rococo ist dann, wie bei seiner ursprünglichen Erscheinung, ein antikisirender Geschmack gefolgt und dieser sprungweise beim Stil des Empire angelangt, in seltsamem Widerspruch mit dem auf den meisten Gebieten der Kunst vordringenden Naturalismus. Neben all' diesen Wandelungen des Geschmackes hat auch das Mittelalter seinen Einfluss wieder geltend zu machen sich stets und ehrlich bemüht, ihn jedoch nur im beschränkteren Wirkungskreis einzelner Künstler zur Anerkennung gebracht.



Im südlichen  
Gang.

Das 19. Jahrhundert ist in der Sammlung erst durch wenige Beispiele vertreten. Hervorzuheben ist der 1878 auf der Wiener Weltausstellung erworbene Albumdeckel von Henri Fourdinois in Paris. Die Relief-Intarsia, welche ihn auszeichnet, ist von Fourdinois „sculpture brevetée“ benannt aber schon vor zweihundert Jahren zu Eger in Böhmen gepflegt und neuerdings von dem Hamburger Bildschnitzer F. Ziegler geübt worden. Eine von diesem geschnittene Staffelei mit feiner Relief-Intarsia. (Geschenk des Hamburger Künstler-Vereins i. J. 1889.)

Unter den während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Hamburg thätig gewesenen Kunsthandwerkern nimmt der Marquetterie-Arbeiter C. F. H. Plambeck eine ehrenvolle Stellung ein. Sein bedeutendstes Werk ist die in den Jahren 1861—63 ausgeführte Sakristeithür in der St. Nicolaikirche zu Hamburg. Die Hamburgensien-Sammlung des Museums besitzt die Skizzen des Erbauers der Kirche, George Gilbert Scott in London, zu dieser Thür und ihren ornamentalen Intarsien, die farbigen Zeichnungen der englischen Glasmaler R. Clayton und Aug. Bell zu den figürlichen Darstellungen in den oberen Füllungen der Thür, die danach von Plambeck und seinem Sohne ausgeführten Werkzeichnungen, sowie die hierauf bezüglichen Briefe der englischen Künstler. Daraus ergibt sich, dass das Verdienst auch der Zeichnung zum grossen Theile dem ausführenden Künstler zuerkannt werden muss. In einem seiner Briefe schreibt Scott: „Ich sende einige unbedeutende Bleifederskizzen, nur um meine Meinung darzuthun, jedoch werde ich die Ausführung des Entwurfes, die Wahl und das Arrangement der Blumen etc., das ganze System der Farben und Materialien gänzlich den Händen Ihres Bruders überlassen“. (Dieser Brief ist an den Stifter der Thür, Herrn N. H. Plambeck, Bruder des Künstlers, gerichtet.) Auch die figürlichen Zeichnungen bedurften, wie zahlreiche Versuche zeigen, vielfacher Aenderungen, um der Technik gerecht zu werden. Ausgeführt wurde Alles in einem Grund von Jacaranda oder Ebenholz aus gravirtem Messing, weissem und gefärbtem Elfenbein und sehr geschickt ausgewählter Perlenmutter in den verschiedensten Farben. Die Ornamente in den unteren Füllungen — wachsendes Geranke wilder Rosen, des Weissdorns, der blauen Nemophila und der weissrothen Dielytra — sind frühe Beispiele der später in Hamburg viel geübten Stilisirung von Pflanzen.

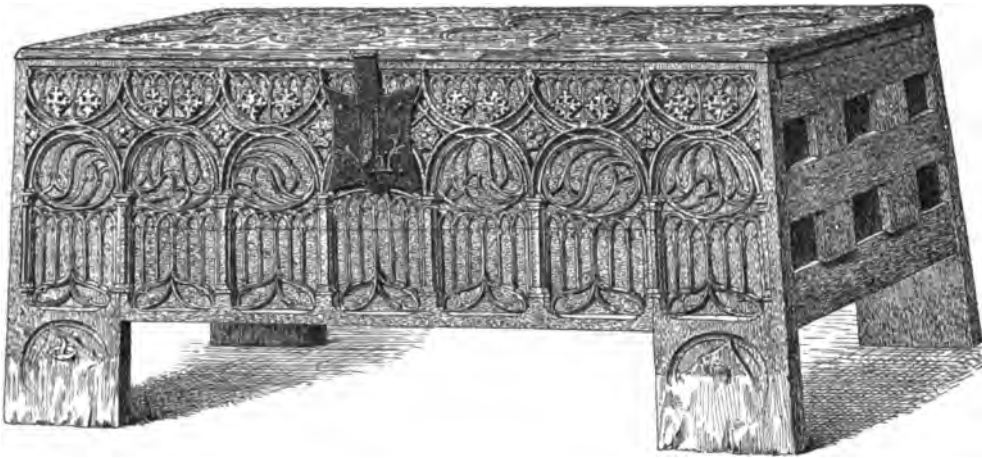
Im dritten  
Zimmer.

Die Sammlung besitzt ausserdem drei Arbeiten Plambeck's, der alle seine Werke persönlich ausführte, nicht nur die Einlagen sägte, sondern auch selber gravirte. Das älteste derselben ist ein grosser Tisch für den P. auf der Londoner Welt-Ausstellung v. J. 1851 ausgezeichnet wurde. Er ist entstanden in einer Zeit, wo die italienische Renaissance eben begann, gegen das in den vierziger Jahren wieder vorgedrungene Rococo zu kämpfen, über das die englischen Preisrichter i. J. 1851 (das „absurde“ Rococo!) den Stab brachen. Trägt er somit alle Kennzeichen eines Mischgeschmackes, so ist der Tisch doch in technischer Hinsicht ein Meisterwerk. Die Einlagen aus verschiedenfarbigen Hölzern und Metallen, aus weissem und gebeiztem Elfenbein, aus Perlenmutter in den ausgesuchtesten Farben und aus buntfarbigen Pasten sind staunenswerth in ihrer Mannigfaltigkeit und Genauigkeit. Die fünf figurenreichen Compositionen der Platte zeigen, nach alten Kupferstichen, prunkvolle Vorgänge aus der Geschichte Kaiser Karls V., des Papstes Paul III. und des Cardinals Alexander Farnese.

Das zweite, jüngere Werk C. F. H. Plambeck's ist ein grosser runder Tisch, in dessen eingelegten Ornamenten der Künstler schon das Rococo verlassen hat, um sich ganz der Renaissance hinzugeben. (Vermächtniss der Frau N. H. Plambeck Wwe.)

Im südlichen  
Gang.

Das dritte, eine seiner letzten Arbeiten, a. d. J. 1876, ein besonders reich und zierlich mit Elfenbein und Perlmutter nach eigener Zeichnung ausgelegter und gravirter Albumdeckel. Auch dieser nach Motiven der italienischen Renaissance.



Truhe von Eichenholz, aus dem Lüneburgischen, Ende des 15. Jahrhunderts. Länge 2 m.

### Die niederdeutschen Truhen.

Die ältesten in der Sammlung bewahrten Truhen niederdeutscher Herkunft sind schwerfällige, aus 5 bis 6 cm. dicken Eichenholzbrettern zusammengefügte Möbel. Die Vorder- und die Rückwand bestehen aus zwei senkrecht gestellten Brettern, deren Verlängerungen zugleich die Füße bilden; dazwischen sind zwei oder drei längere Bretter mit wagerechtem Faserlauf so angebracht, dass sie mit einer Feder in eine Nuth der Wangenbretter eingefügt und durch Holznägel befestigt sind. Die Seitenwände bestehen aus dicken Brettern; auf diesen sind mit der Vorder- und Rückwand verzapfte und verdübelte Latten, und zwischen letzteren kurze, ebenso starke Querhölzer befestigt. (S. ob. Abb.) Die Vorderwand ist ganz mit kräftigem Schnitzwerk verziert, welches in den Formen der spätgothischen Baukunst durchgeführt und so angeordnet ist, dass die Breite jedes der senkrechten Bretter ausgefüllt wird durch eines der die Fläche gliedernden Maasswerkmotive oder durch ein Wappen oder eine Heiligenfigur unter einem Bogen.

In der  
südwestlichen  
Gangecke.

Das älteste Beispiel dieser Bauart in der Sammlung bietet sich in einer Vorderplatte aus Eichenholz, welche wohl dem Anfang des 14. Jahrhunderts zuzuweisen ist, obwohl die schmalen aufsteigenden Ranken an den Seiten noch ausgesprochen romanische Blattformen zeigen. Zwischen diesen Ranken ist die Fläche in zwanzig Rundfelder getheilt, von denen die vier Eckfelder die Sinnbilder der Evangelisten, sechzehn Felder wilde und fabelhafte Thiere (Löwen, Panther, Steinbock, Hirsch, Antilope, Einhorn, Greif, Sirene u. s. w.) enthalten.

Zwei Truhen aus Lüneburg zeigen innerhalb verschlungener Kielbogen reich entwickeltes Maasswerk mit mannigfachem Fischblasen-Ornament. (S. d. Abb.) Eine dritte Truhe bezeugt durch ihren bildnerischen Schmuck ihre Bestimmung als Hochzeitstruhe. Die Vorderwand ist mit Figuren in spätgothischen Bogenstellungen, einem Thierfries und den Wappen zweier Lüneburgischen Geschlechter geschmückt. Das Männerwappen zur Rechten ist dasjenige der Bromes oder Brömsen, das Frauenwappen zur Linken das der Schomaker. Da ein Herman Bromes, welcher i. J. 1498 Sülzmeister ward, eine Ilsabe Schomakerin zur Frau hatte, darf auf ein

In der  
südwestlichen  
Gängecke.

mindestens vierhundertjähriges Alter der Truhe geschlossen werden. Die Arbeit ist eine derbe. Die Figuren sind in den Verhältnissen zu kurz gerathen und das Ornament ist keineswegs mustergültig. Für diese Mängel entschädigt aber der urwüchsige Humor der Darstellung. Die frische Volksthümlichkeit der mittelalterlichen Kunst redet noch aus den sechs Gestalten, welche, zu je zweien einander zugewendet, die sechs Spitzbogen zwischen den Wappen füllen. Zuerst die Liebeswerbung der Jugend. Schlanken Leibes, in langem Gewande mit Hängeärmeln, mit gelöst über die Schultern wallendem Haar steht die Jungfrau da; sie hat eben eine Gabe in Empfang genommen, wie es scheint eine Frucht, welche der Jüngling ihr gereicht hat. Dieser steht vor uns als vollendeter „Gigerl“ seiner Zeit. Das Haupthaar ist beiderseits lockig gebauscht; das Wams umkleidet die Brust mit einer wattirten Wölbung, schrumpft unter dem Gürtel zu badehosenartiger Knappheit zusammen und entschädigt sich für diese Dürftigkeit durch bis auf die Waden herabhängende, an den Rändern gezackte Aermel. Und nun gar die Schnabelschuhe von einer guten Elle Länge! Das folgende Paar führt uns die Beiden auf der Höhe des Lebens, wohl als ehelich Verbundene vor. Sie hat die Körperhaltung, welche damals den deutschen Matronen eigen war und trägt ihr Haupthaar aufgebunden, aber unbedeckt. Er hat eine Art phrygischer Mütze auf's Haupt gestülpt; das Wams hat eine bequeme Weite und wohlstandige Länge; die Aermel reichen nur mehr bis zu den Knien; die überlangen Schnäbel der Schuhe sind eingeschrumpft, ganz hat der Ehemann aber dieser Zierde seiner Jugendzeit noch nicht entsagt. Erst im Greisenalter, zu welchem uns das dritte Paar führt, hat er die Schnabelschuhe mit bequemem, der natürlichen Form des Fusses angepasstem Fusszeug vertauscht. Nur spärliches Haar deckt jetzt die Schläfen und eine richtige Glatze erscheint auf dem Haupte. Dafür hat sich der Leib stattlich ausgedehnt und überragt jetzt als ächter Schmerbauch den Gürtel des bis zu den Knien reichenden Wamses, dessen einstige Hängeärmel durch enganschliessende Aermel ersetzt sind. Gleich ihm stützt sich sein Ehegemahl auf einen derben Stock. Eine über die Schultern herabhängende Kapuze umhüllt ihr Haupt. Auch der Fries wilden Gethiers, welcher sich unter den Figuren hinzieht, voran ein Bär, dann ein Pavian, Hirsche, Hunde, ein Wildschwein, verdient Beachtung; mit wenigen Meisselhieben sind die bezeichnendsten Merkmale der Thiere markig angedeutet.

Dass die hamburgische Truhe von Ende des Mittelalters diesen lüneburgischen Truhen ähnlich gebaut und geschmückt war, zeigt die Abbildung einer ehemals im Kloster St. Johannis zu Hamburg bewahrten Truhe in Verbindung mit den Bruchstücken derselben, welche wir dem Vermächtniss der Gebrüder Martin und Günther Gensler verdanken.

Ebenfalls dem Ende des 15. Jahrhunderts entstammt die Vorderwand mit einer Darstellung des Stammbaumes Christi, welcher aus der Wurzel Jesse (Jesaias 11 v. 10) erwächst. Unten ruht in Patriarchentracht Isai, der Vater Davids; in seinem Nabel wurzelt ein Stamm, in dessen Ranken die königlichen Vorfahren des Heilands aus grossen Blüten hervorwachsen; als letzte Blüthe erscheint Maria mit dem Christkinde. Aus der Uebereinstimmung vieler Einzelheiten dieses Schnitzwerkes mit dem bekannten Kupferstich des Israel van Mecken lässt sich schliessen, dass dieser Stich dem Holzschnitzer vorgelegen hat.

Derselbe Gegenstand nach anderer Vorzeichnung erscheint nochmals auf einer etwas jüngeren Truhenplatte, in welcher schon Anklänge der Renaissance auffallen. Von den Wappen zu Seiten des Stammbaumes Christi ist das Manneswappen dasjenige des in Bremen und Hamburg ansässig gewesenem Geschlechtes Esich oder Esicke, das Frauenwappen dasjenige des Geschlechtes Kindt, das im 15. und 16. Jahrhundert einige Male im Rath der Stadt Bremen erscheint.

Im westlichen  
Gang.

Um die Zeit, als in Niederdeutschland die Renaissance die Gothik aus dem Hausrath verdrängte, wozu sie fast ein Jahrhundert brauchte und in den Städten rascher als in den verkehrlosen ländlichen Bezirken gelangte, trat auch eine neue Bauweise in den Truhen auf. Die Vorder- und Seitenwände derselben wurden nunmehr aus Rahmenwerk mit eingesetzten Füllplatten zusammengefügt. Hierbei behandelte man anfänglich das Rahmenwerk als solches mit glatten Flächen, oder man gab ihm profilirte Einfassungen und füllte auch diese mit geschnitztem Ornament, welches sich zu den Fülltafeln wie der Rahmen zum Bilde verhielt. Später, als mit der Hoch-Renaissance die architektonischen Zierformen in den Möbeln zur Herrschaft gelangt waren, schmückte man die senkrechten Theile des Rahmenwerkes mit hermenartigen Gebilden, wobei entweder die landläufigen Decorationsfiguren oder Neubildungen aus Figuren im Costüme der Zeit angewandt wurden. Zugleich ordnete man über den Fülltafeln einen wie die Hauptfläche in kleine Felder abgetheilten Fries an. Die Füße der Truhen, welche in der gothischen Zeit nur in Verlängerungen der Wangenbretter bestanden hatten, wurden aufgegeben. An ihre Stelle traten unter dem Kasten an dessen Seiten befestigte Latten, deren vorderes Ende in der Regel mit einer tiefen Hohlkehle und einem Dreiviertel-Stab kräftig profilirt und oft noch geschnitzt wurde. Zwischen diesen consolartig den Kasten tragenden Füßen wurde oft, in einigen Gegenden stets, ein geschnitztes Brett stumpfwinkelig befestigt. Anderswo lag dieses Brett in der Ebene der Vorderwand und wurde dann wie der Fries an deren oberem Rande gegliedert. Die unteren Theile der Truhen haben sich jedoch nur sehr selten in ursprünglicher Form erhalten, da sie durch die Feuchtigkeit des Bodens zuerst der Zerstörung anheim fielen und dann meist durch gedrechselte Kugelfüße ersetzt wurden. Diese kamen bei den Truhen später als bei den Schränken, wohl erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Aufnahme.

Die in Vorstehendem angedeutete Entwicklung ist jedoch nicht so zu verstehen, als ob mit dem Aufkommen eines neuen Constructionsprincipes das ältere völlig verdrängt worden wäre. Vielmehr blieb letzteres häufig neben jenem in Anwendung. In den Hamburgischen Vierlanden, wo sich die Truhe bis in unsere Tage nicht nur auf dem Kornboden oder der Diele, sondern im Wohnzimmer als ein wohlgepflegtes Möbel erhalten hat, gehen noch in unserm Jahrhundert die gothische Construction mit ihrer als ungliederte Brettwand gebildeten Vorderfläche und ihren brettförmigen Füßen und die in Rahmen und Füllungen gegliederte Construction der Renaissance-Truhe gleichberechtigt neben einander her.

In der nachfolgenden Uebersicht der Truhen unserer Sammlung ist die geschichtliche, in vielen Fällen durch Jahrzahlen bezeugte Zeit ihrer Anfertigung zu Grunde gelegt, gleichviel ob die Truhen vollständig oder nur ihre Vorderwände aufgestellt sind. Der Standort in der Sammlung ist in jedem Fall bemerkt.

Die frühesten Renaissance Truhen der Sammlung sind westfälischen oder niederrheinischen Ursprungs. Dort im Westen, in näherem Verkehr mit den Niederlanden, aus denen wandernde Künstler und Handwerker die neue Formensprache nach Niederdeutschland brachten, entwickelte sich die Renaissance rascher und entschiedener, als weiter gen Osten. Frühe Daten einer schön entfalteten Renaissance, wie die

Jahrzahl 1544 an unserem Buxtehuder Schrank, dürfen hier nur als Vorboten des neuen Stiles betrachtet werden. In den Möbelschnitzereien rang, von den grossen, mit den Niederlanden im Seeverkehr stehenden Städten abgesehen, um diese Zeit die Gothik noch zäh mit dem fremden Geschmack, oft an einem und demselben Möbel.



Westfälische Wappentruhe, heraldisch linke Hälfte der Vorderwand. ca. 1535. Höhe 65 cm.

Im westlichen  
Gang.

Ohne Jahrzahl, aber wohl in die 30er bis 40er Jahre des 16. Jahrhunderts zu versetzen und sicher niederrheinischen bezw. westfälischen Ursprungs ist die in Vorder- und Seitenplatten erhaltene Truhe mit den Wappen der Haxthusen, Buren, Malsborch und Hatzfelt, von welcher die heraldisch linke Hälfte hier abgebildet ist; auf der rechten Hälfte entspricht ein Mannesbild der Frau im linken Wangenstück. Die pflanzenhafte Bildung der Säulen, die grottesken Ornamente, welche diese verbinden, und das Pflanzenwerk, welches auch die schmalen Einfassungen der Seitenwände füllt, tragen ganz das Gepräge der ersten Regungen der niederdeutschen Frührenaissance. Bemerkenswerth sind die wohl erhaltenen Reste einer allem Anscheine nach ursprünglichen vielfarbigen Bemalung, in welcher wir uns viele geschnitzte Möbel jener Zeit zu denken haben.

Westfälische Arbeit vom Jahre 1542 ist die Truhnenwand mit glattem Rahmenwerk und vier Fülltafeln, auf welchen vier, den vollen Renaissance-Typus zeigende Wappen geschnitzt sind, von denen zwei als diejenigen der westphälischen Geschlechter von Westphalen und Vrede von Amcke bestimmt werden konnten. In der Regel wird es sich bei dergleichen, in der Vierzahl angebrachten Wappen um diejenigen der vier Ahnen des Besitzers, d. h. um die Wappen seiner Grosseltern väterlicher- und mütterlicherseits handeln. Manchmal mögen die Wappen diejenigen seiner Eltern und der Eltern seiner Ehefrau sein. Erst die Aufklärung dieser heraldischen Fragen und die dadurch gebotenen Orts- und Zeitbestimmungen werden Licht über eines der interessantesten Gebiete altdeutschen Kunstgewerbes verbreiten.

Im westlichen  
Gang.

Wahrscheinlich der Wesergegend und einer etwas jüngeren Zeit entstammt eine Platte mit ebenfalls vier geschnitzten Füllungen in glattem Rahmenwerk. Sie zeigt die auf den Möbeln häufig angebrachten, nicht als wirkliche, nur als ideale Bildnisse zu deutenden Brustbilder eines Mannes und einer Frau, ein Schild mit Hausmarke und den Buchstaben IB, sowie ein noch nicht gedeutetes Wappen mit einem Stern über einem aufgerichteten Löwen.

Denselben Geschmack, mit einem noch fast ausschliesslich aus pflanzlichen Motiven mit wenigen grotesken Zuthaten ohne Rollwerk gebildeten Ornament, vertritt in der Form, wie er sich in Holstein entwickelte, die grosse Truhenwand mit den Wappen der holsteinischen Adelsgeschlechter Rantzau und Reventlow in den äusseren, einem Ritter- und einem Frauenkopfe in den mittleren ihrer vier Füllungen. (? Hochzeitstruhe Heinrich Rantzau's und der Margaretha Reventlow.)

Aus dem Schleswigschen stammt eine in Vorder- und Seitenplatten bewahrte Truhe, welche das Datum „Anno 1587 den 16. October“ trägt und in vier Füllungen kleine allegorische Frauengestalten des Glaubens, der Liebe, der Hoffnung und der Stärke, umgeben von Blattkränzen und grotesken Ornamenten zeigt. Die Leisten des Rahmenwerkes sind hier in vertiefter Fläche mit Engelsköpfen und Pflanzenwerk geschnitzt, in welchem noch das gothische Motiv des mit gewundenen Perlschnüren belegten Knaufes vorkommt. Wie die Seitenplatte dieser Truhe sind diejenigen der meisten grossen Truhen in der Regel etwas derber als die Vorderwand geschnitzt. Auf die geschmackvolle Anordnung der schmiedeeisernen Rosetten ward dabei ebensowehr geachtet, wie darauf, dass den grossen Handhaben eine Form gegeben wurde, welche beim Heben der Truhen das Einklemmen der Hände verhindert. An einigen Beispielen aus späterer Zeit erscheinen die glatten, zur Aufnahme der Rosetten bestimmten Stellen der Seitenwände wie von den dargestellten Figuren (Engeln, Frauen in der Zeittracht) gehaltene Schilder.

Wenn auch gleichfalls mit der Jahrzahl 1587 bezeichnet, steht den gothischen Truhen doch weit näher die Vorderplatte einer grossen Truhe mit einer sinnbildlichen Darstellung der Segnungen des Alten und des Neuen Bundes. In der Mitte am Fusse eines Baumstammes, um den sich ein Schriftband mit den Worten „Ik elen [der] Vor [dammer]“ schlingt, sitzt ein nackter Mensch mit gefalteten Händen. Zu seiner Rechten steht ein Priester des Alten Bundes und weist auf die Gesetzestafeln in seiner Hand; dazu auf einem fliegenden Bande die Worte: „Do dat so werstu le[ben]“ („Thu das, so wirst Du leben“). Die Fläche derselben Seite ist mit Darstellungen aus dem alten Testament in verschiedenem Maassstabe gefüllt: Eva verführt Adam zum Genuss des Apfels vom Lebensbaum; die Israeliten in der Wüste beten zu der von Moses erhöhten Schlange; Moses empfängt aus Wolken die zehn Gebote. Links unten ein geöffnetes Grab, aus welchem ein Gerippe emporsteigt, mit einer Lanze eine Gruppe Kranker und Sterbender zu bedrohen. Zur Linken des Menschen steht, ihm die rechte Hand auf die Schulter legend, ein Apostel des Neuen Bundes; über ihm auf fliegendem Bande die Worte: „Su dat is dat lam gades da . . . . .“ (Siehe, das ist das Lamm Gottes, das der Welt Sünden trägt.) Der Apostel zeigt mit der Linken auf die Darstellungen aus dem alten Testament: die Verkündigung Mariä; die Hirten auf dem Felde und Christi Geburt; Christus am Kreuze, dessen Stamm Maria Magdalena umfasst, daneben das Lamm mit der Siegesfahne; als Gegenstück zum Tod der aus dem Grabe auferstehende Christus, welcher mit der Siegesfahne den Drachen überwindet. Ueber und unter der Darstellung läuft die Inschrift: „Datt gesette is dorch Mosen gegeven, de gnade unde warheit is dorch ihesum . . . . . gevorden unde van siner wille hebbe wi . . . . .“ (Das Gesetz ist durch Mosen gegeben, die Gnade und Wahrheit ist durch Jesum Christum geworden und von seinem Willen haben wir das ewige Leben.)

Im westlichen  
Gang.

Die Zweige des Baumes, an dessen Stamm der Mensch sitzt, sind auf der Seite des Alten Bundes verdorret, auf derjenigen des Neuen Bundes mit Laub und Früchten bedeckt. Auf den Wangenbrettern jederseits zwei umkränzte Wappenschilder, und darunter auf ihren fussförmigen Verlängerungen gross „Ano — 1578“. Den vier Ahnen-Wappen nach ist diese Truhe sehr wahrscheinlich für den 1541 geborenen, 1576 in den Bremer Rath gewählten Diedrich von Rheden angefertigt worden. Diedrich's Vater war Nicolaus von Rheden, der ca. 1535 Adelheid Kenckel heirathete. Des Nicolaus Vater war Johann von Rheden (Wappen: der Weinstock rechts oben), seine Mutter Abel Fryge oder Vryge (Wappen: der wachsende Lorbeer rechts unten); der Adelheid Vater war Dirich Kenckel, Rathsherr zu Verden (Wappen links oben), ihre Mutter Gebke Speken (deren unbekanntes Wappen danach die links unten angebrachte Sichel wäre). Diedrich von Rheden war in erster Ehe verheirathet mit Gesa von Borken, die schon 1579 Aug. 7 mit Hinterlassung eines Kindes starb. Man darf daher wohl annehmen, dass er sich diese vom Jahre 1578 datirte Truhe anlässlich seiner ersten Verheirathung hat schnitzen lassen. — Darstellungen ähnlichen Inhalts wie auf dieser Truhe waren bei den niederdeutschen Holzschnitzern des 16. Jahrhunderts sehr beliebt; in abgekürzter Form findet sich der Gegenstand in der Sammlung auch über einer Kanzelthür aus der Kirche St. Petri in Hamburg. Ihre Volksthümlichkeit verdanken sie den niederdeutschen, mit Holzschnitten der Cranach'schen Schule geschmückten Bibelübersetzungen, welche im Lande viel gelesen wurden und noch heute hie und da in Bauernhäusern in Ehren gehalten werden. Die Titelblätter der meisten dieser niederdeutschen Bibeln zeigen einen in mehreren Varianten vorkommenden Holzschnitt mit einer bildlichen Gegenüberstellung des Alten und des Neuen Bundes. Ohne eine Kopie zu sein, was schon durch das Querformat der Truhe gegenüber dem Hochformat des Buches unthunlich war, steht unsere Truhe am nächsten dem Titelholzschnitt in „De Biblie uth der uthlegginge Doctoris Martin Luthers yn dyth düdesche vlitich uthgesettet, mit sundergen underrichtingen, alse men seen mach. Inn der Keyserliken Stadt Lübeck by Ludowich Dietz gedrucket MDXXXIII.“ Der Schnitzer muss diesen schönen Holzschnitt gekannt haben und hat seine Hauptmotive benutzt, so die Mittelgruppe, Christus am Kreuze neben dem Siegeslamm, die Uebergabe der Gesetze an Moses. Andere Motive hat er in dem verwandten Titelbilde zu „Biblia: dat ys de gantze Hillige Schrift, düdesch, upt nye thogerichtet, unde mit vlite corrigert. D. Mart. Luth. Gedruckt dorch Hans Luft tho Witttemberg. MDXLII“ gefunden, so die Anbetung der Schlange, den Heiland als Ueberwinder des Drachens. Vielleicht werden noch andere, dem Schnitzwerk näher stehende Holzschnitte nachzuweisen sein. (Aus der Magnussen'schen Sammlung.)

Im dreizehnten  
Zimmer.  
(Erstes der  
Westseite.)

Vielleicht noch etwas älter als die beiden vorerwähnten Schnitzwerke ist das Hauptstück aller unserer Truhens, die vollständig, wenn auch mit Füßen und Sockelprofilen aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts erhaltene Truhe, welche früher zu Løhe bei Lunden in Holstein in dem alten Markus Swyn'schen Hause stand, aus welchem der berühmte „bunte Pesel“ in das Museum Dithmarsischer Alterthümer zu Meldorf gelangt ist. Diese, spätestens in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts angefertigte Truhe zeigt eine von derjenigen aller übrigen bekannten Truhens des Landes abweichende Bauart, indem innerhalb eines oben und an den Seiten der Vorderwand sich hinziehenden breiten Ornamentbandes, welchem ein aufsteigender Mittelstreifen entspricht, die vier Füllplatten in tiefer Versenkung angebracht sind, zu je zweien umgeben von tektonisch widersinnig angewandten Consölen und getrennt durch je eine Herme. Dargestellt auf den Fülltafeln ist in vier Scenen das Gleichniss vom verlorenen Sohn 1) der Auszug des Jünglings in prächtiger Kleidung hoch zu Ross; 2) sein Schlemmerleben im Freudenhaus, wobei die Austreibung des Ausgeplünderten im Hintergrunde vor sich geht; 3) seine Busse als Schweinehüter; 4) die Heimkehr

des Reuigen, den sein Vater liebevoll aufnimmt. Der das Ganze umspannende Rahmen ist mit groteskem Rollwerk überzogen, welches durch die mit Tüchern behängten, mit Palmetten bekrönten Masken, die in Ranken auswachsenden Gliedmaassen und mit Masken besetzten Rollwerkürtel der Figuren, und die Fruchtbüschel mit ihren gurkenförmigen Früchten den Stempel der niederländischen Hochrenaissance trägt, wie solche in den ornamentalen Entwürfen Hans Vredeman's des Friesen auftritt. (Angekauft aus dem Vermächtniss des Architekten Herrn Ed. Hallier.)

In dieselbe Zeit, in welcher die Truhe mit dem Vergleich des Alten und Neuen Bundes und die Truhe mit dem verlorenen Sohn entstanden sind, fällt noch eine ganze Reihe anderer, mit Schnitzwerk reich geschmückter niederdeutschen Truhen aus Eichenholz. Die drei Jahrzehnte etwa von 1580 bis zum Jahre 1610, bevor mit der knorpelartigen Verschnörkelung der Rollwerkmotive ein neuer ornamentaler Geschmack sich geltend zu machen begann, waren eine Zeit hoher Blüthe niederdeutscher Holzschnitzkunst. Die Mannigfaltigkeit der Truhen, sowohl hinsichtlich der Bauart wie der Verzierungen, erklärt sich im Allgemeinen aus der Gegend ihrer Anfertigung. An Untersuchungen, durch welche die Orte der Anfertigung dieser heute zum grössten Theil in die weite Welt verstreuten Schnitzwerke bestimmt werden könnten, fehlt es noch durchaus, ebenso an dem Nachweis der Künstler, deren Schulung und persönlicher Geschmack dabei in's Spiel kamen.

Die alte Behandlung der Vorderseite als eine durchgehende Bildwand zeigt noch die grosse Truhenplatte mit der Geschichte von der Königin Esther, welche wegen der statthaften Prunkentfaltung bei den niederdeutschen Bildschnitzern sehr in Gunst stand. Die Hauptscenen sind: zur Linken kniet Esther in königlichem Schmuck, begleitet von ihren Mägden, bittend vor ihrem königlichen Gemahl Ahasverus, welcher ihr den goldenen Scepter gewährend entgegenreckt; zur Rechten Ahasverus auf dem Throne, ihm zur Seite sein Schreiber, welchem der König den die Juden befreienden Befehl dictirt hat, vor ihm Mardochai in königlicher Kleidung auf dem Ross des Königs, geführt von Haman. Im Hintergrunde in kleiner Darstellung: Esther in Trauerkleidern, in ihrer Kammer zum Gotte Israels betend; das Gastmahl, zu welchem Esther den König geladen hat; Haman wird an den hohen Galgen gehenkt. Umgeben ist diese Darstellung von Rollwerkornamenten, in denen links eine nackte Frau mit Himmelskugel (Astronomie), rechts eine Frau, Wasser in Wein giessend (Temperantia) angebracht sind. Um die Darstellung läuft die Inschrift: „Ester in ihres herten qual lodt den konich tom avendtmal Haman aus hadt wolde gedenken dat Mardochai scolde. . . . .“ Die schmalen Wangenstücke sind mit wappenhaltenden Hermen belegt und unter der grossen Platte drei schmale Füllplatten friesförmig angebracht. Ob diese und die in der Anordnung verwandten Truhen der Sammlung westlich oder östlich der Elbe entstanden sind, bleibt noch zu erweisen.

Im westlichen  
Gang.

Eine kleine, aus der Gegend von Lübeck stammende Truhe von feinerer Ausführung zeigt in zwei Fülltafeln ebenfalls die Geschichte von der schönen Esther: links das Mahl, zu welchem sie den König und Haman geladen hat; rechts den mit königlicher Würde bekleideten Mardochai und den um sein Leben flehenden Haman vor Ahasverus; im Hintergrunde klein den Galgen. Auf dem einfassenden Rahmenwerk sind in dem mit Engelsköpfen und Fruchtbüscheln verzierten Rollwerk Figürchen in der modischen Tracht vom Ende des 16. Jahrhunderts angebracht, in der Mitte ein schreitendes Paar, an den Ecken lautenschlagende Halbfiguren. An den Seiten ein noch nicht gedeutetes Wappenbild: drei Bäume.

Im dreizehnten  
Zimmer.



Im westlichen  
Gang.

Ungewisser Herkunft ist die grosse Truhenvand mit den Reliefs des Urtheiles Salomonis und des von diesem durch eine Herme getrennten Besuches der Königin von Saba bei König Salomo. Auch diese Vorwürfe standen bei den Schnitzern der niederdeutschen Hochrenaissance in besonderer Gunst, da sie zur Entfaltung decorativer Gestalten, wie jene Zeit sie liebte, reichlichen Stoff boten. Man wünschte wohl sich an lehrhaften Vorgängen zu erbauen, aber die decorative Ausbeute blieb doch im Vordergrunde.

Den einen jener Vorwürfe behandelt abgekürzt auch eine kleine holsteinische Truhe mit der Umschrift: „Unde de konich sprack: gevet der frouwen dat kint levendick den idt is sin moder. Un dat ordel erschalt vor den ganzn“ . . . . Die Schlussworte „Israel, das der König gefället hatte“, sind wie oft in ähnlichem Falle ausgelassen, da der Schnitzer mit dem Raum nicht ausreichte.

Eine Platte von mittlerer Grösse zeigt in doppelter Umrahmung, einer structiven äusseren, einer decorativen inneren aus Rollwerk, die Parabel von dem armen Lazarus und dem reichen Manne. Zur Linken ist das Gastmahl des Schlemmers angerichtet, zur Rechten lecken die Hunde des Lazarus Schwären. In kleinerem Maassstab daneben der Höllenrachen, welcher den jammernden Reichen verschlingt, und darüber der Arme in Abrahams Schooss. In einem das Rollwerk durchschlingenden Streifen die Worte „Slomeres porabel dot uns leren dat wir uns sollen tidtlich bekeren.“ Diese Beischrift ist der hochdeutschen Erklärung auf des Virgil Solis Holzschnitt zu Lucas 16. in desselben „Biblische Figuren des alten Testaments, gedruckt zu Frankfurt am Mayn MDLXII.“ nachgebildet, woselbst die Verse lauten: „Schlemmers Parabel thut uns lehren, dass wir uns zeitlich solln bekehren.“ Dies Bild des Virgil Solis hat aber nicht das Mindeste mit unserer Platte gemein. Auch bei dieser Truhe halten die Hermen Wappen.

Auf einer kleineren, durch die Erhaltung ihrer consolförmigen Fusslatten bemerkenswerthen Truhe erscheint die Parabel vom armen Lazarus in abgekürzter Darstellung und derberer Ausführung. Nur der in Damengesellschaft schlemmende Reiche, dem ein Diener mit einem grossen Federbusch Kühlung zufächelt, und der Arme, welchem die Hunde Mitleid erweisen, sind dargestellt. Die Umschrift lautet hier: „De ricke man levet im averflodt, de arme man hunger liden moth.“ Diese Truhe war auf der hamburgischen Elbinsel Finkenwärder im Gebrauch, soll aber vom holsteinischen Ufer der Elbe stammen. Das Wappen auf den Hermen, ein mit Zaun und Gitterthor verschlossener Garten, ist noch unerklärt.

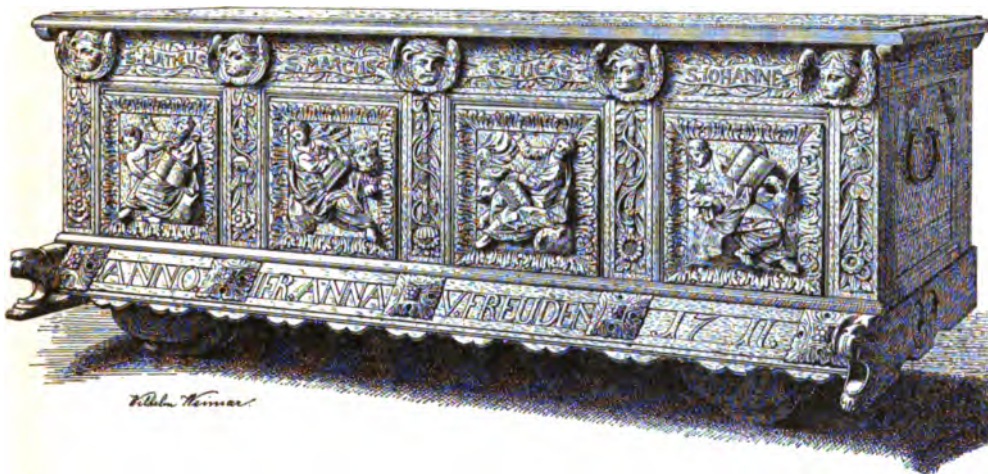
Wieder nach Westfalen führt uns eine kleine, unter Bogenstellungen mit vier Wappen westfälischer Adelsgeschlechter verzierte Truhentafel. Wahrscheinlich gehörte sie einst dem Wilhelm von Schade zu Jhorst, dessen Grosseltern väterlicherseits ein von Schade und eine von Dincklage, mütterlicherseits der 1548 gestorbene Wilhelm von Staël und Walburg von Oer gewesen sind, deren vier Familienwappen in dieser Reihenfolge von der heraldischen Rechten zur Linken angebracht sind. Danach würde auch diese, Spuren ursprünglicher Bemalung zeigende Schnitzerei noch dem Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts angehören.

Etwa in den 20er oder 30er Jahren des 17. Jahrhunderts, als schon der Ohrmuschelstil des Ornamentes sich voll entwickelt hatte, ist die reichgeschnitzte Truhe aus Dithmarschen entstanden, welche vier neutestamentliche Scenen 1) „de botschaft“ (Mariä Verkündigung), 2) „de gebordt“, 3) „de dre konge“ und 4) „de beschniding“ — zeigt, eine in dieser Auswahl unzählige Male von den schleswig-holsteinischen Holzschnitzern wiederholte Folge, welche in der Sammlung auch noch

durch eine etwas ältere Reihe von vier einzelnen Platten vertreten ist, auf welchen unter jeder Scene die entsprechende Bibelstelle: 1) Lucae 1. cap. 2) Lucae 2. cap. 3) Matth. 2. cap. 4) Lucae 2. cap. angeführt ist. (Diese geschenkt von Dr. H. A. Meyer.) Die dithmarsische Truhe bekundet ihre Herkunft auch durch die im oberen Fries angebrachten Wappen der beiden alten dithmarsischen Bauerngeschlechter Neelsmannen und Sulemannen.

Im westlichen  
Gang.

Aus der Gegend von Flensburg stammt eine grosse Truhe mit schwerem Ohrmuschel-Ornament und den vier Evangelisten unter Rundbogen. Sie gehört schon der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an.



Truhe der Anna von Freuden v. J. 1711; Eichenholz. Aus dem Lande Hadeln. Länge 1,80 m.

Auf welcher Höhe sich die alte Kunst noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts an der Niederelbe erhalten hatte, beweist eine aus dem reichen Marschlande Hadeln (unweit von Cuxhaven) stammende, ebenfalls mit den vier Evangelisten geschmückte Truhe, welche i. J. 1711 für Jungfer Anna von Freuden angefertigt ist, wie auf dem schräg vorspringenden Fussbrett zu lesen. Merkwürdig ist bei dieser auf versteckten niedrigen Rädern beweglichen Truhe die Bildung der vorderen Enden der Fusslatten als grotteske Hundsköpfe. Das Rahmenholz ist mit flachem Laubwerk und vollrunden, den Deckel stützenden Engelsköpfen geschmückt. (S. d. Abb.)

Im westlichen  
Gang.

Einen neuen, durch die Kröpfung, welche man an den grossen Schränken zu sehen liebte, beeinflussten Geschmack zeigt die jüngste der in der Möbelabtheilung aufgestellten Truhen, welche 1792 für die Jungfrau Anna Möllers angefertigt worden ist. Bei ihrer Auffindung war sie im linkselbischen Alten Lande in Gebrauch, sie ist aber ein Erzeugniss der rechtselbischen Wilstermarsch. Eigenthümlich ist an ihr die reiche Verkröpfung der beiden Füllungen, welche ganz mit derjenigen an dem Wandschrank unseres Getäfels aus der Wilstermarsch übereinstimmt. Die drei nackten Kinder in der Mitte und auf den Wangenstücken tragen Erzeugnisse des Frühlings, Sommers und Herbstes. Die Inschrift zeigt in Rococozügen hübsch geschwungene und verschlungene Buchstaben, auch eine Neuerung. Bei den älteren Truhen sind die Inschriften stets in einfachen lateinischen Majuskeln geschnitten.

Truhen aus den Hamburgischen Vierlanden mit eingeleger Arbeit: der Margareta Elsehe Krögers v. 1771, des Albert Hars v. 1829; — vom linken Elbufer: der J. Catrina Eckmans v. 1776, der J. Cecilia Wridens v. 1787.

Im dritten  
Zimmer.

## Die Schränke aus Niederdeutschland.

Das niederdeutsche Schrankmöbel der Spätgotik und der Frührenaissance deutet durch seine Bauart auf seinen Ursprung aus dem unbeweglichen, in eine Mauernische eingelassenen Wandschrank. Die Vorderwand desselben war als ein in sich fest zusammenhängender Rahmenverband konstruirt, welcher dem in der Wand verborgenen Schrank nur äusserlich vorgeblendet war. Je nach den Abtheilungen des Inneren war auch das Rahmenwerk in grössere oder kleinere Felder abgetheilt, welche durch Thürchen oder durch von oben nach unten aufschlagende Klappen verschlossen waren. Die Seitenwände des Schrankes bestanden, da sie in der Mauer verborgen blieben, aus schlichten, oft nur ganz roh behauenen Brettern, und das Kranzgesims erschien nur als ein oben an der Vorderwand befestigtes verziertes Brett, welches die Mauerlücke über dem Schranke verdeckte. Aus diesem Wandschrank entwickelte sich der freistehende, vielhürige Schrank, indem nach seiner Befreiung aus der Mauernische die Profile des Rahmenwerkes seiner Vorderseite mitsammt dem Kranzgesims an den Seitenwänden fortgeführt wurden.

Der im südlichen Deutschland vorherrschende Bau des Schrankes aus zwei lose aufeinandergesetzten und durch Doppelthüren an Stelle der Deckelklappe sich öffnenden Kasten ist in Niederdeutschland nicht ursprünglich und kommt dort nur an Schränken holländischer Herkunft vor. Während unter der Herrschaft der Spätrenaissance die Schreinerei in Süd-Deutschland ein Ableger der Baukunst wurde und die Truhen und Schränke das Aussehen förmlicher, den Regeln der Säulenordnungen unterworfenen Bauwerke annahmen, bewahrte Nord-Deutschland die Konstruktion des Kastenmöbels als ein Gefüge von Rahmen mit festen oder beweglichen Füllungen; nur dass man der neuen Richtung durch reichere decorative Ausstattung, am liebsten durch die Auflage hermenartiger Halbfiguren auf die senkrechten Rahmenhölzer nachgab.

Erst die Einführung niederländischer Möbel, wie sie uns in den Ornamentstichen der beiden Vredeman de Vriese und Crispin de Passe's begegnen, führte zu Anfang des 17. Jahrhunderts auch in der Hamburger Gegend zu mehrerer Anwendung von Architekturformen auf die Schränke, ohne jedoch den Säulen-Ordnungen einen so weit gehenden Einfluss wie in Süddeutschland einzuräumen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verschwanden im Norden die Säulen wieder von den Möbeln; die alte Rahmen-Konstruktion trat wieder in ihre Rechte, nur dass noch Pfeiler-Motive zur Verkleidung der senkrechten Rahmenhölzer dienten, und dass, veränderten Gebrauchszwecken folgend, die früher 9 bis 11 betragende Zahl der Thüren sich immer mehr verringerte, auf vier und zuletzt auf zwei herabsank, durch deren Oeffnung sich der ganze, durch Börter abgetheilte Schrankraum auf einmal der Benutzung darbot.

Während die Truhen, gemäss ihrer persönlichen Bestimmung und ihrer Ausstattung mit Wappen der Besitzer, fast ausnahmslos im Lande angefertigt wurden, finden sich unter den niederdeutschen Schränken sehr viele, die als Handelswaare aus den Niederlanden eingeführt worden sind und persönliche Beziehungen daher nicht verrathen.

Zwei gleich unseren spätgothischen Truhen aus dem Lüneburgischen stammende Schränke eröffnen die Reihe.

Der älteste, hier abgebildete, wurde in einem Bauernhause zu Borstel zwischen Winsen an der Lühe und Lüneburg aufgefunden. Er entbehrt des Gesimses, hat aber noch seine ursprünglichen Füße, welche in kleinen, unter die Seitenwände geschobenen, vorn ausgeschweiften Latten bestehen und den Zweck hatten, den Boden des Schrankes von der feuchten Diele zu trennen. Derartige Füße blieben bis in das 17. Jahrhundert in Gebrauch, haben sich aber sehr selten erhalten, da sie vielfach abfaulen und später durch die mit den niederländischen Möbelformen aufkommenden gedrechselten Kugelfüße ersetzt wurden. Die der-

In der südwestlichen Gangecke.



Lüneburger Schrank, Eichenholz mit Eisenbeschlag; ca. 1500.  
Höhe 2 m 68 cm.



In der  
südwestlichen  
Gängecke.

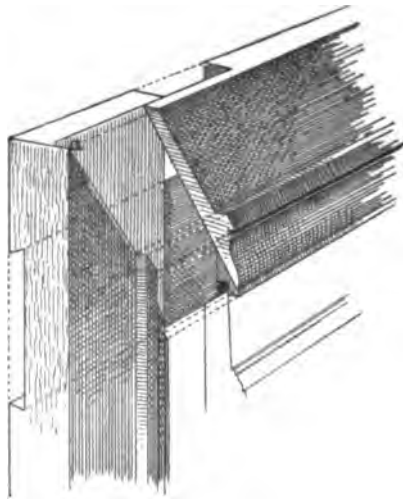
mansarbeit erinnernden Ornamente auf der Klappe und den kleinen Thüren zeigen die zu Ende des 15. Jahrhunderts hier verbreiteten conventionellen Formen des Falterwerks und grosser Vierpässe. Weit gelungener ist der reiche und zierliche Eisenbeschlag gearbeitet; er darf auf dieselbe Werkstatt zurückgeführt werden, aus welcher die Eisenarbeiten an den Wandschränken in der Laube des Rathhauses zu Lüneburg hervorgegangen sind.

Der zweite Schrank, aus der Stadt Lüneburg, zeigt reicher entwickeltes Falterwerk in den Füllungen und guten Eisenbeschlag mit Unterlagen abwechselnd von roth oder blau gestrichenem Papier. Derartige Unterlagen finden sich stets, solange durchbrochene Eisenbeschläge angewendet werden; im Norden nie solche aus Leder oder gewebten Stoffen.

Im dreizehnten  
Zimmer.

Diesem, dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehörigen Schrank folgt der Schrank aus dem Rathhause der Stadt Buxtehude. Angefertigt ist er i. J. 1544, als die Renaissance an den Ufern der Niederelbe eben ihr erstes Jahrzehnt erreicht und hier der Schrank sich noch nicht zum freistehenden Möbel durchgebildet hatte, daher die wagerechten Gesimse noch nicht an den Seitenwänden fortgeführt wurden.

Die Construction aus Rahmenwerk mit theils beweglichen, theils festen Füllungen ist klar ausgesprochen; die Profile sind ebenso fein wie mannigfach. Die Verbindung der Rahmenhölzer ist technisch ganz ungewöhnlich und von grösster Festigkeit (s. d. Abb.). Schnitzwerk in den Formen der niederrheinischen Früh-Renaissance mit vorherrschendem, hie und da durch groteske Köpfe belebtem Pflanzenwerk, noch ohne eine Spur des Rollwerkes, welches wenige Jahrzehnte später



Eckverbindung der Thürrahmen am Buxtehuder Schrank von 1544.

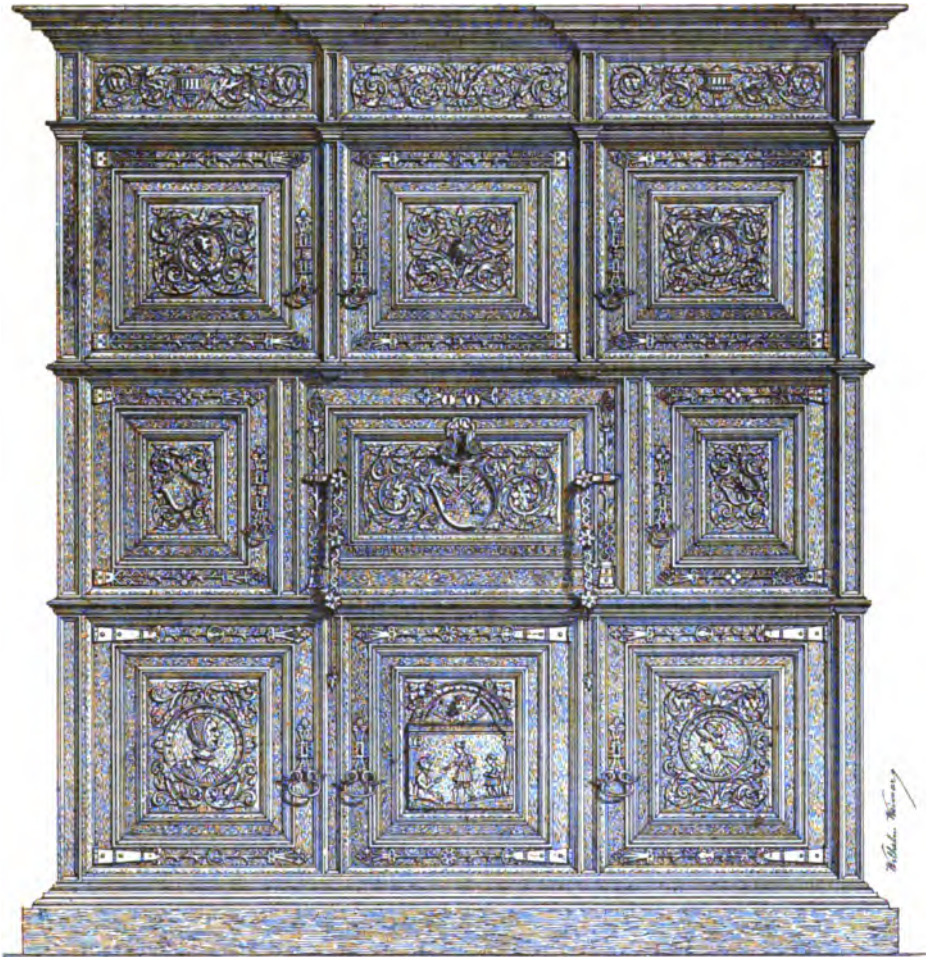
die Naturformen aus dem Ornament verdrängt, sowie ein reicher Eisenbeschlag, in dessen Durchbrechungen noch die Spätgothik anklingt, schmückte die Vorderseite. Ist das Schmiedewerk, wie fast immer, beziehungslos, so tritt dafür in den Schnitzereien die ursprüngliche Bestimmung des Schrankes zur Aufbewahrung der Urkunden und Rechnungen milder Stiftungen der Stadt deutlich zu Tage. Im mittleren Unterfach ist die Spendung von Almosen dargestellt, auf der Klappe des Mittelfaches das Wappen der Stadt mit dem Kreuz zwischen den gekreuzten Schlüsseln; im Oberfach in der Mitte die Taube des Heiligen Geistes, links daneben der heilige Petrus: „Sunte Petert“, rechts Maria: „Onse leve Vrouwe“. Zwei Familienwappen, wohl die der Stifter, an den Seitenthüren des

Mittelfaches harren noch der Deutung. Eine Inschrift auf der Klappe lautet: „Anno domini dusen vife hondert unde 44“. Dieselbe Jahrzahl wiederholt sich am Bildniss der Maria und, in Eisen gehauen, am Schloss der Klappe, welche, geöffnet, durch die eisernen Stangen wagerecht festgehalten wird. (S. d. Abb. S. 647.)

Um einige Jahrzehnte jünger, aber noch von ähnlicher Bauart ist ein dithmarsischer Schrank. Das Rahmenwerk seiner Vorderwand ist noch ohne plastischen Schmuck; die Hermen sind ganz unverstanden als Füllungen kleiner fester

Rahmen angewendet; der treffliche Beschlag zeigt, wie sich hier die Formen der Gothik in den Werkstätten der Schmiede noch erhalten hatten, als die Holzschnitzer schon ganz im Banne der Spätrenaissance standen. Im westlichen Gang.

Von einem Schrank derselben Zeit ein Stück der Vorderwand; in der festen Mittelfüllung ein grotteskes Ornament im Stil der flandrischen Frührenaissance, in den mit durchbrochenem, noch gothischem Eisenbeschlag versehenen Thüren die Wappen: rechts (drei gekrönte Löwenköpfe) der bremischen (älteren)



Actenschrank aus dem Rathhaus zu Buxtehude, v. J. 1544. Eichenholz mit Eisenbeschlag.  
Höhe ohne den schlichten Sockel 2 m 36 cm.

Familie Gröning, links der Familie Olde, die im 14. und 15. Jahrhundert wiederholt im bremischen Rathe vorkommt. Erworben in Bremen.

Noch ganz die alte gothische Bauart zeigt ein Schrank, welcher aus demselben Bauernhause zu Neuengamme in den Vierlanden, in welchem er i. J. 1599 aufgestellt wurde, in das Museum gelangt ist. Nur das brettförmige, schräg

In der  
südwestlichen  
Gängecke.

am oberen Rand befestigte Gesims ist an der Seite fortgeführt; im Uebrigen sind die Seitenwände ganz schlicht. Die festen Rahmenhölzer des Gerüsts sind mit dem in den Vierlanden so beliebten Gurtornament verziert, die Füllungen der Klappe und der zehn Thüren mit grossen Rosetten und Falwerk. An dem Gesimsbrett steht, durch roh gearbeitete flache Engelsköpfe abgetheilt, die Inschrift geschnitzt: „Anno 1599 den 4. September hefft Harticht Roske un Becke Rosken HR hebben dit schap maken laten.“ Eine auf der Klappe eingelegte Inschrift: „Clawes Rosken un Anke Rosken 1628“ meldet, dass 24 Jahre nach der Anfertigung dieses, als eine Vierländer Arbeit anzusprechenden Schrankes dessen Besitz auf den Sohn des Bestellers überging.

Im westlichen  
Gang.

Dieselbe Bauart liegt auch den vielthürigen Schränken der schleswig-holsteinischen Spätrenaissance zu Grunde. Ein vollständiges Möbel dieser Anlage, wie deren mehrere, aber meistens durch irrige Restaurationen verunstaltete sich im Thaulow-Museum zu Kiel befinden, fehlt der hamburgischen Sammlung. Diese besitzt nur die in Hohenwestedt erworbene Vorderwand des Obertheils eines derartigen, dem „Abendmahlschrank“ des Thaulow-Museums ähnlichen Schrankes. In der grössten der drei Thüren, deren Querformat noch an die Klappe der gothischen Schränke erinnert, das Abendmahl, zu ihren Seiten in festen, nischenartig leicht vertieften Füllungen allegorische Frauengestalten des Glaubens (mit Kreuz und Kelch) und der Hoffnung (mit Anker und Vogel). Darüber in einer festen Füllung die Liebe (mit drei Kindern) zwischen zwei beweglichen mit der Geisselung und der Dornenkrönung Christi. Zwischen den Füllungen schlanke, nach unten verjüngte Pfeiler; auf den Lisenen weibliche Hermen, behängt mit Fruchtschnüren und Quasten.

Im dreizehnten  
Zimmer.  
(Erstes der  
Westseite.)

Einen anderen Typus zeigt ein derselben Zeit angehöriger kleiner einthüriger Schrank, der nach der Inschrift am Gesims — „Dorte van Alevelt hoerdt dit scap tho, idt heft ehr voreret ere grottemoder v. Dorte Rant[zow]“ — einem jungen Mädchen von ihrer Grossmutter geschenkt worden ist. Wahrscheinlich war dieses Mädchen die am 4. August 1586 zu Hilligenstede geborene Dorothea von Alefelt, deren Grossmutter und Mutter aus Rantzau'schem Stamme waren, letztere eine Tochter Heinrichs, des Statthalters der Herzogthümer unter drei Königen. Aus den im oberen Feld der Thür angebrachten Doppelwappen ergibt sich, dass Frau Dorte Rantzow die Frau Otte Rantzow's auf Schwinkel und eine geborene Buchwald war. Danach wäre die Anfertigung dieses Schrankes etwa in das Jahr 1600 zu setzen.

Füllungen und andere Theile von Schränken derselben Zeit unter den Holzschnitzereien.

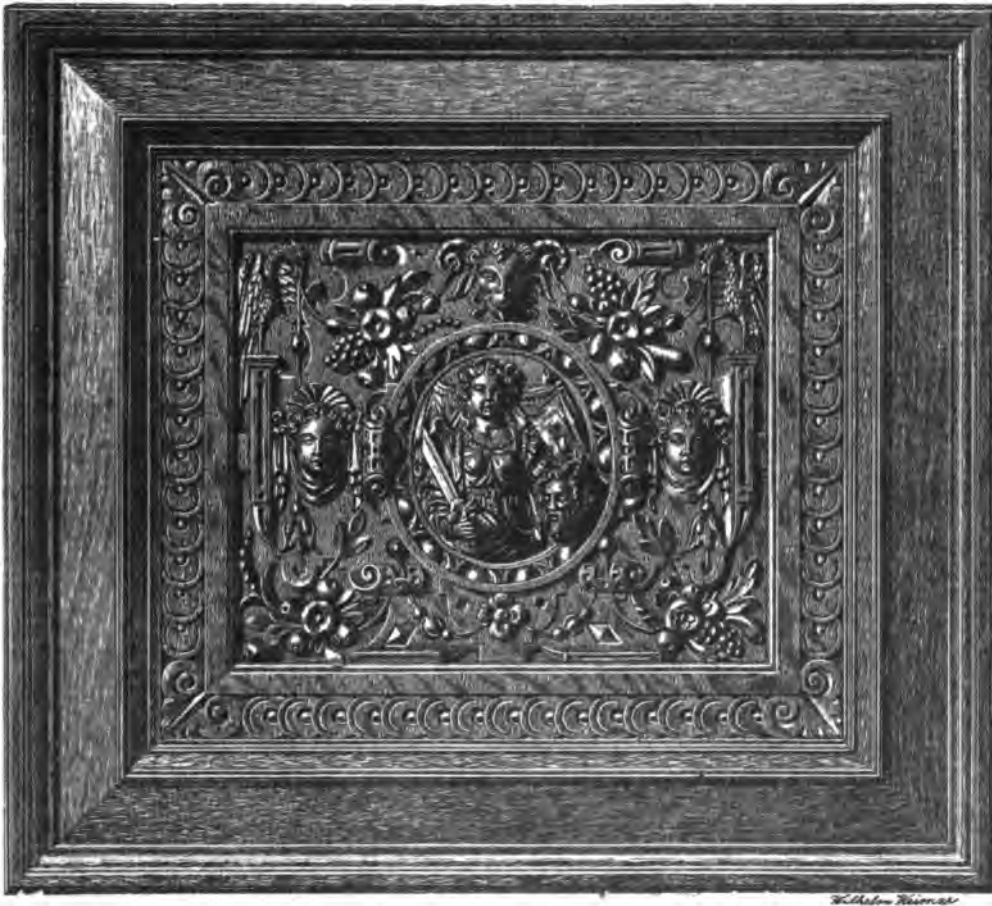
Im westlichen  
Gang.

Wahrscheinlich niederländische Arbeit ist ein von der Westküste Schlesiens stammender vierthüriger Schrank, dessen Bauart und eigenthümliche Rahmenkonstruction in den Herzogthümern sonst nicht nachweisbar ist. Im Bau desselben fällt der ringsum geführte breite Rahmen auf; in den Füllungen das reich detaillirte Falwerk; auf den Rahmenhölzern das gekerbte Gurtornament. Nach den Hermen des Mittelpostens ist dieser Schrank schon ein Erzeugniss der Spätrenaissance. Fraglich ist, ob damit die gothisirenden Ungeheuer der über Eck gestellten Füsse stimmen, die nach einem in Brüssel 1880 ausgestellten, von Ysendyck abgebildeten Schrank von sonst sehr ähnlicher Anlage und Verzierung ergänzt sind, ohne dass die ursprüngliche Erhaltung oder richtige Ergänzung des letzteren Schrankes hätte festgestellt werden können.

Der Einfluss der niederländischen Spätrenaissance macht sich vor Allem in einer mehr architektonischen Gestaltung des Schrankes bemerkbar. Ein frühes Beispiel sind die vier Schrank-Thüren, welche i. J. 1891 beim Abbruch eines alten Hauses in der Steinstrasse zu Hamburg eingemauert gefunden

sind. Diesem Umstande ist es zu danken, dass diese Thüren noch die alte dunkle, durch Wachs gehobene Beize zeigen. Aus dem Fehlen dieser Beize in der Mitte der breiten glatten Rahmen darf man folgern, dass die unteren Thüren an den Seiten und als Schlagleisten mit Halbsäulen, die oberen ebenso mit hermenartigen Gebilden belegt waren. Die strenge Zeichnung des Rollwerkes mit den Fruchtgehängen und die kunstvollen Reliefs einer Judith mit dem Haupt des Holofernes (S. d. Abb.) und einer sich erdolchenden Lucretia gestatten, diese Schnitzwerke als Arbeiten eines in den Niederlanden geschulten Meisters der Zeit um 1575 anzusprechen.

Im westlichen  
Gang.



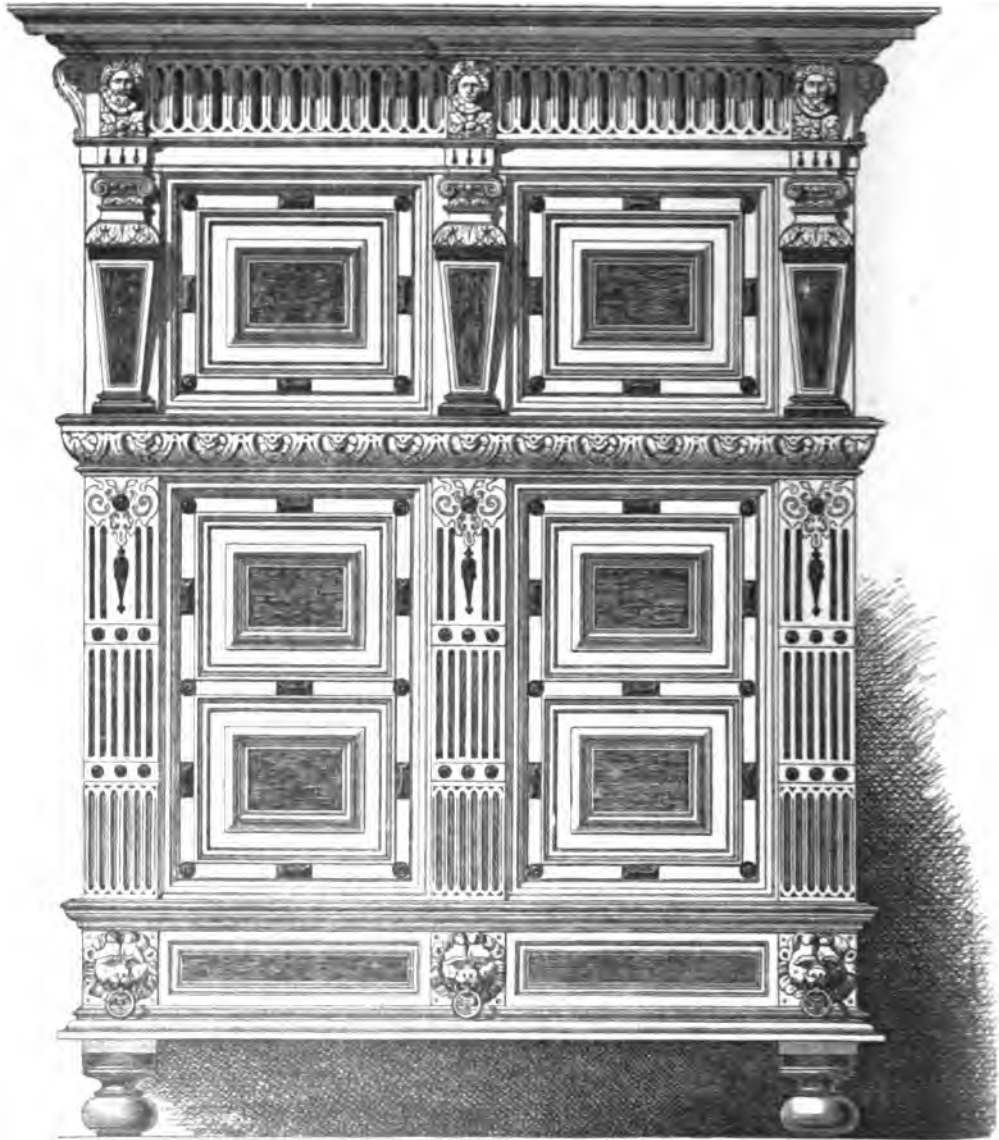
Geschnittene Füllung aus Eichenholz, Arbeit eines in den Niederlanden geschulten Meisters, Hamburg, ca. 1575.  $\frac{1}{6}$  nat. Gr.

Wahrscheinlich sind die meisten Schränke, welche niederländischen Einfluss verrathen, auch niederländische Arbeiten, denn ihre Schnitzereien, insbesondere die Behandlung des Laubwerkes und der Köpfe, weichen eben so entschieden ab von den Schnitzereien der sicher in Schleswig-Holstein angefertigten Schränke, wie sie mit den in den Niederlanden selbst überlieferten alten Arbeiten übereinstimmen.



Im vierzehnten  
Zimmer.  
(Zweites der  
Westseite.)

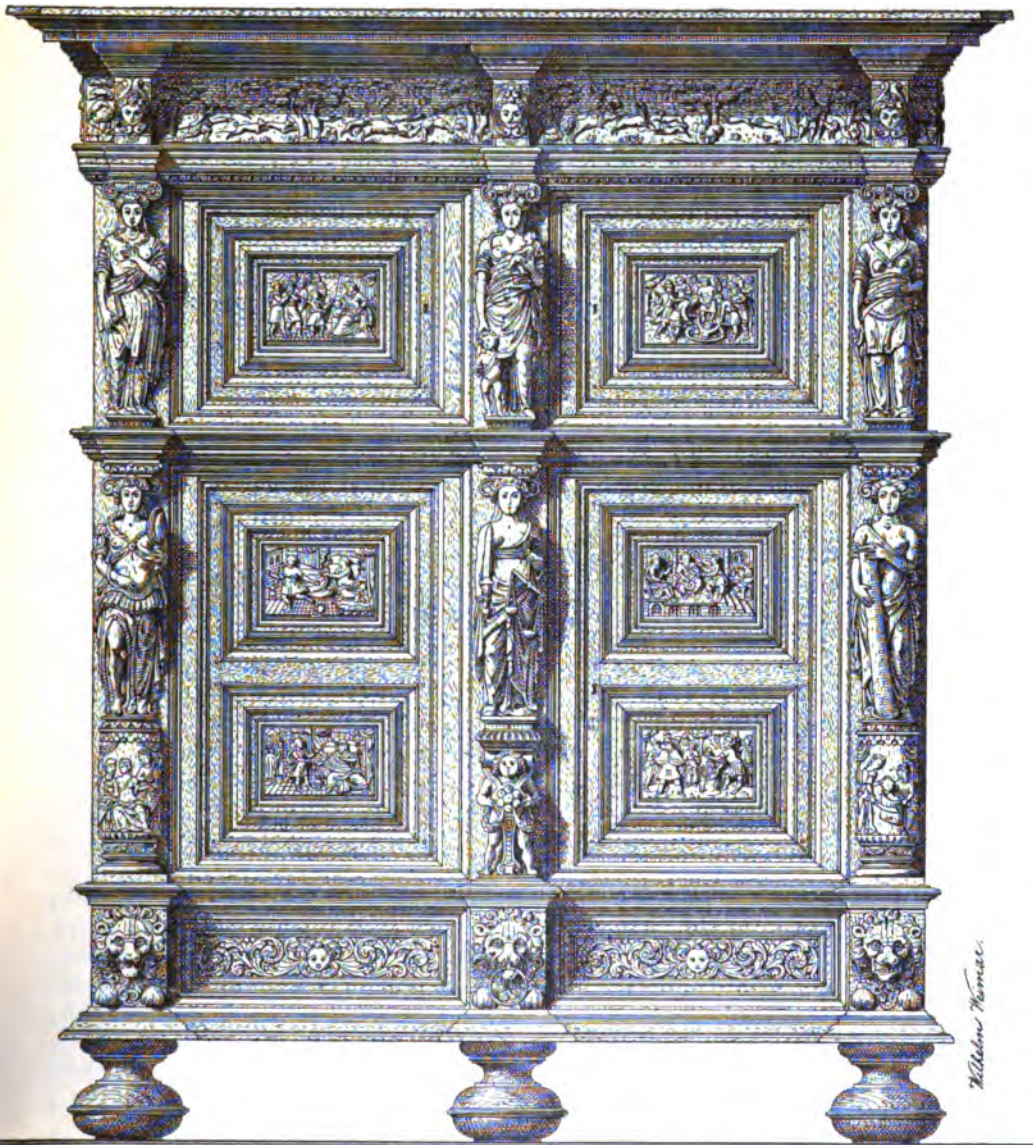
Das Museum besitzt acht derartige Schränke, vier von der älteren Art, die schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts auftritt, sich durch decorative Verwendung



Niederländischer Schrank; Eichenholz mit Ein- und Auflagen aus Ebenholz und Zuckerkistenholz. Aus einem Bauernhause bei Zollenspieker in den Vierlanden; ca. 1600. Höhe 2,24 m.

des Ebenholzes in Füllungen und Auflagen auszeichnet und die Schnitzerei auf Kapitälern, Konsolen, Wulsten beschränkt, sowie vier von der erst im zweiten Viertel

des 17. Jahrhunderts aufkommenden Art mit reicherm Schnitzwerk auch in den Füllungen und auf den Friesen.



Niederländischer Schrank mit der Geschichte Josephs. Eichenholz. Aus der Gegend von Stade. ca. 1640. Höhe 2,23 m.

Wohl der älteste dieser Schränke ist der auf Seite 650 abgebildete, der vor einem Jahrzehnt noch in einem Bauernhause zu Zollenspieker in den hamburgischen Vierlanden in Gebrauch war. Aus den Vierlanden stammt auch der zweite Schrank; seine Thüren zeigen je 5 oder 7 kleine, von Leisten umrahmte Ebenholzfüllungen, von

Im vierzehnten  
Zimmer.  
(Zweites der  
Westseite.)

denen die Eckfüllungen die charakteristische L-Form haben. In den Bauernhäusern der Vierlande hatten sich bis vor Kurzem noch zahlreiche Schränke ähnlicher Art erhalten. Darf man sich dabei kaum der Ueberlieferung erinnern, dass die erste Besiedelung dieses Marschgebietes schon im 12. Jahrhundert durch niederländische Einwanderer erfolgt sein soll, so deuten doch vom Ende des 16. Jahrhunderts an vielfache Erscheinungen auf lebhaft Beziehungen zu den Niederlanden, wie solche damals auch das Kunstgewerbe der Stadt Hamburg beeinflussten. Manche holländer Schränke mögen auch, als sie dem städtischen Geschmack nicht mehr entsprachen, von den Landleuten übernommen sein, wie in späterer Zeit die hamburgische Fayence-Oefen.

Etwas jünger ist der durch die Schnitzereien und die Ebenholzfüllungen der schmalen Lisenen-Rahmen den vorerwähnten Schränken nahestehende zweithürige Schrank. In den im Halbrund mit geschnitzten Zwickeln abgeschlossenen Feldern der Thüren kommt der „Spiegel“ des gespaltenen Eichenholzes zu besonderer Wirkung.

Bei dem vierten Schrank sind der Sockel, die Lisenen, die Schlagleisten und die vier Thüren ganz in kleine Rahmenfelder mit Ebenholzfüllungen aufgelöst. Schnitzwerk nur in den Masken des Sockels und den Engelsköpfen der Consolen des Kranzgesimses mit Anklängen an das Ohrmuschel-Ornament.

In der Gruppe der ebenfalls niederländischen, aber reicher mit Schnitzereien ausgestatteten, dagegen der Auflagen und Füllungen von Ebenholz entbehrenden Schränke des zweiten Viertels des 17. Jahrhunderts ist der bedeutendste der Schrank mit der Geschichte Josephs aus der Gegend von Stade auf dem linken Elbufer. (Abb. S. 651.) Dargestellt sind in den besonders reich und fein profilirten Rahmen der sechs Thürfelder: Joseph, umgeben von seinen Brüdern, erzählt seinen Traum dem Vater, an dessen Kniee sich Benjamin lehnt; — die Brüder ziehen Joseph aus dem Brunnen, um ihn den aegyptischen Kaufleuten zu verkaufen; — Joseph lässt flüchtend seinen Mantel in den Händen der Potiphar; — Joseph deutet im Gefängnis dem Mundschenk und dem Bäcker Pharaos ihre Träume; — Joseph deutet Pharaos Träume von den 7 fetten und den 7 mageren Jahren; — Josephs Becher wird im Korn sack seines Bruders Benjamin gefunden. Die sechs Karyatiden stellen die Tugenden dar: Glaube (Buch), Liebe (Kinder), Hoffnung (Anker), Weisheit (Spiegel und Schlange), Gerechtigkeit (Waage und Schwert), Stärke (Säule); die Sockelbilder unter der Weisheit: Loth, von seinen Töchtern trunken gemacht, unter der Stärke: Judith und ihre Magd, das Haupt des Holofernes in den Sack steckend. Im Fries Eber- und Hirschjagd in der Tracht um 1600.

Der zweite Schrank, aus Vollstedt in der Gegend von Bredstedt, (Magnussen'sche Sammlung) zeigt in den Füllungen nur Rollwerk-Ornament, in den Sockelconsolen die an fast allen niederländischen Schränken vorkommenden Löwen, kannelirte Halb-Säulen am Untertheil, Hermen am Obertheile; das übliche Motiv der Vase zwischen Akanthusranken und Consolköpfe am Fries. — Der dritte Schrank, datirt v. J. 1648, von verwandter Arbeit, nur mit Halbsäulen auf den Lisenen und Schlagleisten. — Der vierte Schrank, datirt v. J. 1652, zeigt eine andere Bauart: an den Ecken Dreiviertel-Säulen von der ganzen Höhe des Schrankes, im Untertheil eine niedrige Säule auf der Schlagleiste, im Obertheil zwischen den Thüren ein von zwei Säulen eingefasstes festes Feld, in dessen nischenartiger Vertiefung eine Blumen vase geschnitzt ist. Die Säulen sind in ihrem unteren Theil mit hohen Stegen versehen, oben mit Canneluren.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts tritt eine neue Schrankform auf, der Schänkschrank (vgl. dänisch Skænk, mittel-dt. schanck), zu welcher niederländische Vorbilder die Anregung gegeben haben mögen. Von dem gewöhnlichen Schrank unterscheidet sich dieser Schänkschrank durch den

höheren Unterbau, welcher jedoch niemals, wie z. B. bei den niederländischen „Buffetten“ in den Ornamentstichen des Paul Vredeman des Friesen, offen bleibt, sondern stets durch zwei Thüren geschlossen wird. Der Oberbau zeigt ein bis zu zwei Dritteln oder zur Hälfte der Tiefe des Unterschranks zurücktretendes, in drei Fächer getheiltes Gelass; über dieses springt das rings herum fortgeführte Kranzgesims bis zum Rande des Unterschranks vor, an dessen Ecken es durch zwei Säulen oder freistehende Figuren gestützt wird. Der freie Theil der Platte des Unterschranks diente zum Aufstellen von Schau- und Trinkgefäßen. Diese Schrankform erhält sich nur während der Herrschaft der niederländischen Spätrenaissance und des Ohrmuschelornaments. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts verschwindet sie aus dem Mobiliar. Schänkschränke, welche im Stil der „Hamburger Schappen“ vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts ausgeführt wären, sind bisher nicht aufgefunden.

Neben den grossen Schränken hat die Spätrenaissance in unserer Gegend noch eine Anzahl kleinerer Schrankformen entstehen sehen, von denen der „Hörnschap“ die eigenthümlichste ist. Diese Bezeichnung und das bisweilen dafür gehörte „Hörnerschrank“ sind Umbildungen des dänischen Wortes „Hjörneskab“ d. h. Eckschrank, wie denn die Schränke dieser Art nur zweiseitig ausgebildete Eckschränke sind.

Die Sammlung besitzt einen typischen Schänkschrank, welcher sich in einem Bauernhause zu Beidenflether Uhrendorf, einem Dorfe der Wilstermarsch in Holstein, erhalten hatte. Das Schnitzwerk desselben zeigt einen vollentwickelten, aber noch nicht, wie bei den mitteldeutschen Möbeln dieser Richtung so oft der Fall ist, wüst ausgearteten Ohrmuschelstil. In den Füllungen des Gesimses haben sich in dem von Masken und Engelsköpfen auswachsenden Rankenwerk Renaissance-Motive erhalten; die senkrechten Theile des Rahmenwerkes sind als Hermen gestaltet, deren nackte Figuren die gute Schulung des holsteinischen Holzbildhauers verrathen. Ebenso die als groteske Masken gebildeten Consolen des Gesimses und besonders die Stützen desselben in Gestalt von Adam und Eva, deren Körperlänge durch einen Rollwerksockel und ein phantastisches Zwischenglied zwischen ihrem Kopfe und einem ionischen Kapital mit der Höhe des offenen Oberschranks ausgeglichen ist. Zu beachten ist, dass die Füllungen der Thüren innerhalb einer Ohrmuschel-Umrahmung ein Feld mit eingelegetem Ornament, dunklem Holz in hellem Grund und umgekehrt, zeigen. Schon früher, als dieser um das Jahr 1625 entstandene Schänkschrank mit Einlagen verziert wurde, findet sich in Niederdeutschland solche Verbindung des eingelegeten mit dem geschnitzten Ornament, wie z. B. an einem prachtvollen, in hamburgischem Privatbesitz befindlichen, auch durch den eigenartigen Aufbau merkwürdigen, um ca. 80 Jahre älteren Schrank zu sehen, dessen Abbildung in der Sammlung ausgehängt ist. Beiletzterem, wahrscheinlich aus der Wesergegend stammenden Möbel sind jedoch die Füllungen mit biblischen Scenen geschnitzt und nur die glatten Flächen des Rahmenwerkes mit zweifarbigen Intarsien im Stil der Ornamentstiche des Balthasar Sylvius geschmückt. In den hamburgischen Vierlanden ist die alte Einlegearbeit bis in unsere Tage überliefert worden, im übrigen Holstein beschränkt sie sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf Sterne und Rosetten in dem Spiegel der verkröpften Rahmen. Die holländischen Blumen-Intarsien scheinen sonst keine Schule im Lande gemacht zu haben.

Im dreizehnten  
Zimmer.  
(Erstes der  
Westseite.)

An Stelle der Eichenholzschränke in den Formen der niederländischen Spätrenaissance bildet sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den reichen Seestädten von Hamburg und Lübeck bis Danzig ein neuer Typus des zweithürigen Schrankes aus. Der veränderte Geschmack giebt

sich schon durch einen neuen Stoff, das Nussholz, kund, mit welchem alle Flächen furniert werden, und welches, wo es nicht zugleich für das Schnitzwerk dient, hier doch durch Beize und Firniss nachgeahmt erscheint. Bezeichnend für die neue Schrankform sind die reichen, sauber ausgeführten Verkröpfungen, welche die weit vortretenden Mittelfelder der beiden Thüren und der im Sockel angebrachten Schublade umrahmen, und das in wechsellvollen, meist etwas schwulstig geschwungenen Gliedern weit vorkragende

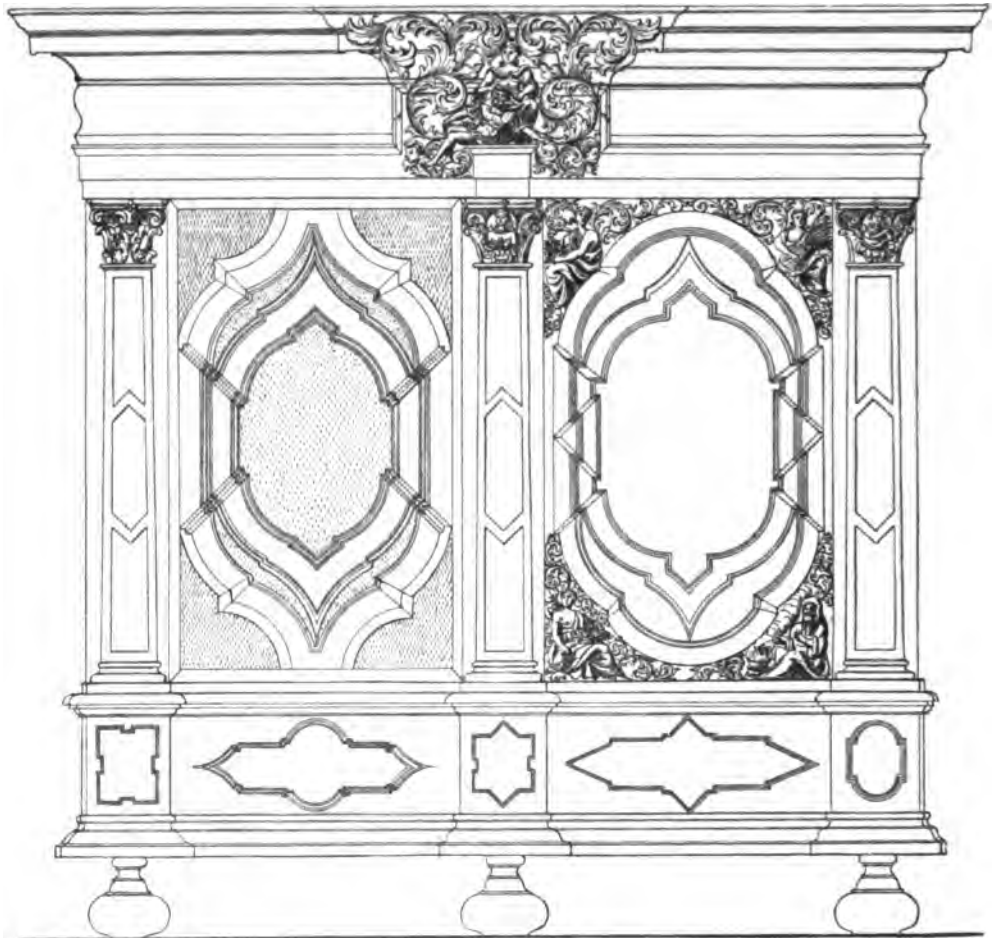


Abbildung des „Hamburger Schappes“ aus des J. C. Senckeisen „Leipziger Architectur-Kunst- und Säulen-Buch“.

hohe Kranz-Gesims mit einem in der Mitte aufgesetzten figürlichen Schnitzwerk, endlich das hochehabene, bisweilen vollrunde Schnitzwerk, welches die Kapitäle der beiden Pfeiler und der Schlagleiste ziert und die vier Zwickel der Thürfelder füllt, bei reicherer Ausführung auch den glatten Spiegel der letzteren einrahmt und die Pfeilerflächen überkleidet. In den Werkstätten von Lübeck und der östlichen Seestädte gab



man dem Kranzgesims in der Mitte, dem Schnitzwerk entsprechend, gern eine durch Verkröpfungen vermittelte Erhöhung in Form eines abgestumpften Giebels; an der Nieder-Elbe zog man vor, den Kranz ohne Unterbrechung wagerecht durchgehen zu lassen, um so die Standfläche für einen drei- oder fünftheiligen Satz grosser Vasen von blauweisser Delfter Fayence zu gewinnen. Hamburg war der Hauptsitz der Herstellung dieser stattlichen Schränke, welche schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts im mittleren Deutschland als „Hamburger Schränke“ wohlbekannt waren und noch heute, wiewohl sie mit den grossen Dielen der alten Kaufmannshäuser aus unserer Stadt verschwunden sind, in manchem Bauernhause der Vierlande, der Kremper- und Wilstermarsch, des Alten Landes und der weiter elbabwärts belegenen Marschen sich finden. In des Joh. Christian Senckeisen, „E. E. Hochweisen Rathes der Stadt Leipzig Muster-Schreiber und Tischler“ im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts gedrucktem „Leipziger Architectur-, Kunst- und Säulen-Buch“ ist ein Schrank dieses Typus unter der Bezeichnung „Hamburger Schapp“ abgebildet. Was bei Verfertigung eines solchen Schappes zu observiren, sei eigentlich unnöthig, weil es von Vielen könne an Ort und Stelle practicirt werden, „indem dass Hamburg so ein weltberühmter Ort ist, da in einem Jahre mehr denn 2 bis 300 Bursche ab- und zureisen und solche (Schränke) nicht allein zu sehen, sondern auch da zu machen bekommen.“ Dessen aber ungeachtet will der biedere Leipziger Raths-Tischler doch Einiges anmerken, „weil manchen das Glück nicht nach Hamburg bringet.“ Er theilt die Maasse und das Wesentliche der Bauart mit und schliesst: „Was den Kranz anbetrifft, wird solcher über den Säulen oder Beystücken nicht abgekröpft, wohl aber in der Mitten und das auch wohl zweimal; sie pflegen selten mehr denn zwei Platten in den Architrav zu nehmen, wiewohl das übrige alles nach der Corinthischen Ordnung sonst garwohl eingerichtet ist. In dem geschnittenen Kranzstück wird insgemein eine biblische Historia vorgestellt und werden auch die Capitäle selten mit Blättern, sondern meistentheils mit Brustbildern oder Thieren gemacht. Die Eckstücken werden sehr flach geschnitten und sind entweder die vier Jahreszeiten oben und die vier Elemente unten, oder ist auch umgekehrt.“

Das Museum besitzt drei dieser Hamburger Schränke. Der grösste ist ein Geschenk der Bürgermeister Kellinghusens-Stiftung. Sein Schnitzwerk ist mit biblischen Frauengestalten gefüllt, wobei die Absicht vorschweben mochte, der deutschen Hausfrau, welche in diesem Schranke ihre Leinwand bewahren würde, durch die stete Erinnerung an ausgezeichnete Frauen gute Beispiele, gelegentlich wohl auch ein schlechtes mit seinen Folgen vor Augen zu halten. Oben am Gesims entscheidet König Salomo zwischen der wahren und der falschen Mutter; inmitten der Thürfelder sehen wir Jacob und Rahel unter den Schafen, Elieser, wie er zu Rebecca spricht: „Gieb mir zu trinken“; in den oberen Zwickeln der Thüren die Königin von Saba vor Salomo und Esther vor Ahasverus; in den unteren und auf den Pfeilern andere Frauen mit bezeichnenden Emblemen: Eva spinnt, Lea trägt eines ihrer Kinder auf dem Arm, Judith hält des Holofernes Schwert und Turban, Jael Hammer und Nagel, mit denen sie den Sissera tödtete; Miriam's Pauke erinnert an das Loblied, das sie mit Aaron sang, Rahab's Seil an die Rettung der Kundschafter Josua's in Jericho; Hagar trägt den Wasserschlauch und führt den kleinen Ismael an der Hand, wie Hanna ihren Samuel mit dem Buche, Elisabeth den Johannes, Maria den Jesusknaben; die Frau „zu Abel“ redet mit Joab über die Rettung ihrer Stadt; Lot's Weib mit dem

Im fünfzehnten  
Zimmer.  
(Drittes der  
Zimmer.  
Westseite.)

Reisegepäck fehlt auch nicht als abschreckendes Beispiel weiblicher Neugierde; ferner sieht man die Richterin Debora, die Tamar, Sauls Tochter Abigail, — eine ansehnliche Reihe, welche beweist, wie der Bildschnitzer, der vor bald zweihundert Jahren diese Zierden fertigte, in seiner Bibel wohl bewandert war.

Im westlichen  
Gang.

Der zweite „Hamburger Schrank“ ist ein Geschenk des Herrn General-Consuls H. Pontoppidan. Er zeigt auf den Pfeilerfeldern des Sockels drei alttestamentliche Männer: Moses, David und einen Hohenpriester; darüber auf den Lisenen sechs Apostel, in den unteren Zwickeln der Thüren deren vier, auf der Schlagleiste zwei Apostel und den Heiland, in den oberen Thürzwickeln die vier Evangelisten, auf dem Kranzgesims die Verkündigung Mariä — auch hier eine wohldurchdachte Folge heiliger Personen.

Der dritte Schrank, ein Geschenk des Herrn Ludwig Frankenheim, ist etwas jünger als jene beiden und etwa im zweiten Drittel des vorigen Jahrhunderts entstanden. Er ist nicht minder reich mit Figuren, jedoch ausschliesslich mit allegorischen Frauen- und Kindergestalten belebt: auf den Pilastern sind singende und musicirende Engel zwischen Blumengehängen vertheilt, in den Zwickeln der Thüren unten die vier Welttheile, oben vier Tugenden, die Gerechtigkeit (Schwert und Krone), die Klugheit (Schlange), der Glaube (Buch und Kreuz), die Hoffnung (Anker und Vogel), während der Liebe der Ehrenplatz oben am Sims eingeräumt ist; in den Mitten zwischen den acht Thürzwickeln sind noch die vier Jahreszeiten als Kinder dargestellt.

Im fünfzehnten  
Zimmer.

Wieder holländischer Einfluss erscheint in einem Intarsien-Schrank mit grossen Blumen aus Naturholz und Blättern aus grünem Elfenbein in Ebenholzgrund aus Schülps bei Rendsburg.

Im westlichen  
Gang.



Hängeschränkehen, Eichenholz, alt bemalt, Fussleiste und Kranz mennigroth, die Füllung weiss mit mennigrothen Rosetten und hellblauem Grund, alles Uebrige hellbläulich grau; von der Insel Alsen, 1703. Höhe 79 cm.

Im 17. und 18. Jahrhundert kommen auch kleine Hängeschränkehen vor. Von solchen besitzt die Sammlung eines, aus Hamburg, dessen Hermen und Ohrmuschel-Ornament auf die Mitte des 17. Jahrhunderts deuten, ein anderes von der Insel Alsen, dessen geschnittes Ornament dem um 1600 herrschenden Geschmack entspricht, obwohl es die Jahrszahl 1703 trägt. An kleinen Schränken und an Truhen für das Bauernhaus haben sich Renaissance-Motive hie und da bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts erhalten.



Geschnittne Füllung aus Eichenholz, vom Fries des „Wallenstein-Zimmers“ aus Rendsburg, 1603.  
 $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

## Bauschreinerarbeiten.

### Wandgetäfel.

Die Bekleidung der Wände mit Holzvertäfelungen dient verschiedenen Zwecken. Die Täfelung in Brüstungshöhe („Lambris d'appui“) hat nur die Aufgabe, den Wanddecorationen, Gemälden oder Bildteppichen gleichsam als Sockel zu dienen, der zugleich verhindert, dass sie durch die Berührung mit den an die Wand gerückten Möbeln beschädigt werden. Das vom Boden bis zur Decke die Wände bekleidende Getäfel soll als schlechter Wärmeleiter das Gemach gegen die Kälte und Feuchtigkeit der Mauer schützen und durch Gliederung der Wand und auf den Flächen angebrachte Schnitzereien oder Malereien seiner decorativen Ausstattung dienen. Diese Vollvertäfelungen haben vorzugsweise in den nördlichen Ländern Anwendung gefunden, denn in dem warmen Süden würde die Luftschicht zwischen ihnen und dem Gemäuer zu einer Brutstätte des Ungeziefers werden. Die Mitte zwischen diesen beiden Arten der Vertäfelung halten diejenigen Lambris, welche zwar decorativ selbstständig sind, aber doch nicht die ganze Wandhöhe einnehmen, sondern zwischen ihrem, bisweilen als Bort ausgebildeten Gesims und der Decke noch Raum lassen für Bilder oder Teppiche.

Bei den Vertäfelungen der deutschen Renaissance wurden die in den Möbeln herrschenden Formen auf die Wand übertragen, oder vielmehr die beweglichen Möbel zu Theilen des festen Getäfels gestaltet. Die architektonische Richtung der Schreinerei in der Spätzeit des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts kam dieser Weise sehr entgegen. In der Regel blieb zwischen dem Getäfel und der kassettirten Holzdecke ein breiter Mauerfries frei, den man durch gemalte Ornamente, durch Gewebe oder schmale Bildteppiche ausfüllte. Auf das kräftig vorspringende Gesims des Getäfels pflegte man noch allerlei Gefässe und Geräte zu stellen, die zu sofortigem Gebrauch zur Hand sein oder nur schmücken sollten. Von ähnlicher Anordnung, nur dem auch in den Möbeln herrschenden örtlichen besonderen Geschmack entsprechend, waren die Wandgetäfel in den Niederlanden und im nördlichen Deutschland. In dem „Wallenstein-Zimmer“ aus Rendsburg in Holstein besitzt das Museum ein solches Getäfel.



Im  
östlichen Gang  
links vom  
Haupteingang.

Getäfel aus dem sog. „Wallenstein-Zimmer“ in Rendsburg. Dieses mit reicher Reliefschnitzerei gezierte Wandgetäfel befand sich bis zum Jahre 1870 in dem damaligen Göricke'schen Hause, Nienstadt-Strasse 11, zu Rendsburg. Jene volkstümliche Bezeichnung rührt von der Sage her, dass Wallenstein, als er sich i. J. 1627 in Rendsburg aufhielt, in jenem Hause Quartier genommen und einmal, wuthentbrannt über eine Niederlage, den Figuren die Nasen abgehauen habe. Das Haus steht noch, ist aber seither einem Umbau unterzogen worden, wobei nicht nur die Fassade erneuert wurde, sondern auch die Raumverhältnisse des Zimmers andere geworden sind. Die alte Frontseite trug die Jahreszahl 1603; im Aufbau glich sie völlig derjenigen des noch erhaltenen Nebenhauses, an dessen getrepptem Giebel über dem Wappen der Sehestedt die Jahreszahl 1601 angebracht ist.

Das „Wallenstein-Zimmer“ — seit Menschengedenken dient es als Gaststube einer im Hause betriebenen Wirthschaft — liegt zu ebener Erde; man betritt es, wie in alter Zeit, von der schmalen Vordiele aus. Die Länge des alten Zimmers betrug 7 m, die Breite 3,84 m. Es hatte ein breites Doppelfenster nach der Strasse, das fast die ganze Frontseite einnahm; die Scheiben waren klein und quadratisch, in Blei gefasst. Getäfelt, und zwar bis zu einer Höhe von ca. 2,25 m, waren beide Längswände sowie die schmalen Flächen neben den Fenstern und die Fensterlaibungen. Ob auch die hintere Wand, die jedenfalls zum grossen Theil vom Ofen oder Kamin und der nach der Küche führenden Thür eingenommen war, Getäfel hatte, ist fraglich. Beträchtliche Theile der Längswände nächst der hinteren Wand entbehrten übrigens, soweit sich der Zustand des Zimmers zurückverfolgen lässt, einer Verkleidung, und die unverkleideten Wandstücke waren mit Möbeln (vor einem Menschenalter mit einem Eckschrank, einer Standuhr, Tisch und Lehnstuhl) besetzt. Weder die Dielenthür noch die kleinere, nach der Küche führende Thür ist erhalten; soweit die Erinnerung Lebender zurückreicht, waren sie ersetzt durch schmucklose Bretterthüren.

Erhalten sind die hauptsächlichlichen Zierstücke der äusseren und inneren Bekleidung der Hauptthür. An der Dielenwand bestand das Getäfel zur Linken des Beschauers aus sechs, zur Rechten aus zwei Paneelen. Ein kleiner Wandschrank befand sich im ersten Paneel rechts von der Thür. Acht Paneele zählte auch das Getäfel der gegenüberliegenden Wand. Auch die Verkleidungen der schmalen Fensterwände sind grösstentheils vorhanden. In der Schmalwand links vom Fenster waren zwei Wandschränken übereinander im Paneel angebracht; das Schlüsselloch der oberen Schrankthür konnte durch den beweglichen Pfeiler verdeckt werden.

Als das Getäfel sich noch an Ort und Stelle befand, war es um ein (jetzt fehlendes) Sockelglied erhöht. Dieses war so hoch wie ein normaler Sitz, und man darf wohl annehmen, dass es einer ursprünglich an der Wand entlang angebrachten Sitzbank entsprach, ähnlich derjenigen, welche sich ursprünglich am Getäfel des Marcus Swyn'schen „bunten Pesels“ in Lehe bei Lunden befand.

Das Getäfel zerfällt seiner ganzen Länge nach — von dem fehlenden Sockelglied abgesehen — in drei durch Gesimse abgetheilte wagerechte Streifen. Diese sind wiederum durch senkrechte Glieder in einzelne Felder zerlegt. Die Felder des unteren Streifens enthalten glatte, nahezu quadratische Füllungen in profilirten Rahmen; auf die senkrechten Leisten sind hängende, aus durchbrochenem Rollwerk bestehende Zierstücke aufgelegt. Reicher ausgestattet ist das breitere Mittelglied. Hier sind die Felder durch mannichfaltig gestaltete Hermenpilaster geschieden. Weibliche Figuren wechseln mit bärtigen Männern, und am verjüngten Schaft sind Löwenmasken angebracht, von denen Fruchtbüschel herabhängen. In den Feldern erblickt man, auf die Füllungen aufgelegt, die bekannten, für die decorative Holzschnitzerei der Hochrenaissance so charakteristischen Zierportale.

Als Meister dieses Getäfels darf man vielleicht jenen Hans Peper vermuthen, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts die verwandten Schnitzereien an der Kanzel der Marienkirche zu Rendsburg anfertigte.

Im  
östlichen Gang  
links vom  
Haupteingang.

Während die Portalumrahmungen selbst in jedem Feld, geringfügige Abweichungen ausgenommen, in gleicher Ausführung wiederkehren, zeigt die Rollwerkbekrönung jedesmal ein neues symbolisches Bild, entsprechend den Inschriften, die an den Obergesimsen der Zierportale eingeschnitten und mit rothem, schwarzem oder grünem Wachs ausgekittet sind. Die Portalfelder sind jetzt leer, jedoch deuten gewisse, anscheinend für Holzpflocke einst gebohrte Löcher darauf hin, dass hier Figuren in Halbreliëf — die den Inschriften und Symbolen entsprechenden allegorischen Gestalten — aufgelegt gewesen sind. Eine Caritas, die in das so bezeichnete Feld passen würde, ist mit dem Getäfel ins Museum gekommen; die übrigen Figuren scheinen bereits in älterer Zeit verschwunden zu sein. Sie waren längst nicht mehr vorhanden, als dies Getäfel i. J. 1871 in den Besitz des Malers C. C. Magnussen überging, von dem das Museum es i. J. 1886 erworben hat. Zu den Inschriften und Symbolen stimmen endlich die gereimten deutschen Inschriften, welche man in den Feldern des obersten Streifens, von Rollwerk- und anderem Ornament umgeben, liest. Die senkrechten Glieder waren hier mit Konsolvoluten versehen, die das oberste Kranzgesims trugen. Wir lassen nunmehr eine Uebersicht der Gesimsinschriften und der Symbole sowie der genannten Verse folgen.

I. An der Wand gegenüber der Thür:

1. „Prudentia“ am Portalgesims, darüber in Kartusche Schlangen, um eine Sonnenscheibe geringelt. Oberhalb der Schrifttafel Eule (als Thier der Minerva), r. und l. je ein Kind mit Schlange („Seid klug wie die Schlangen“). Inschrift:

Zürsichthich sei o liebe! sint  
snel!er raet vil schade(n) bringt.

2. „Temperantia“. Pferdezügel. An der Schrifttafel r. und l. Kinder mit Maassstab (?). Inschrift:

Maß ist zu allen d'ingen gutt  
überfluß viel schaden thut.

3. „Fortitudo“. Christi Füße mit den Nägelmalen, auf einen von der Schlange umwundenen Totenkopf tretend. Ueber der Inschrifttafel zwei Löwen, die ein flammendes Herz halten; r. und l. knappernde Eichhörnchen. Inschrift:

Sei sterck vnd tugentreich  
in gesüch vnd vnglüch gleich.

4. „Justitia“. Gesetzestafeln auf einem liegenden Herzen. Die Schrifttafel von Löwen gehalten. Inschrift:

Gerechticheit vbe im land  
bosheit hat sonst überhand.

5. „Charitas“. Flammendes Herz, gehalten von zwei aus Wolken reichenden Händen. Im Rollwerkrahmen geflügelte Kinder. Inschrift:

Rege(n) godt vnd nehesten bei(n)  
brenne in rechter liebe rein.

6. „Spes“. Brennende Lampe antiker Form in einem Ring. Ueber der Schrifttafel Hirsch und Hindin, abgewendet fliehend, unten zu diesen aufspähend zwei abgewendet enteilende Jagdhunde. R. und l. je ein Pelikan, der sich in die Brust beisst. Inschrift:

Auf dich hoffe ich lieber her  
du vorleßt mich nimmermer.

(Diese Füllungstafel ist auf S. 657 abgebildet.)

Im  
östlichen Gang  
links vom  
Haupteingang.

7. „Fides“. Taube des heil. Geistes, unter derselben PATER FILIVS in dreieckiger Strahlenglorie, auf welcher die Inschrift: DEVS. Ueber der Schrifttafel geflügelter Engelskopf und zwei Flammenkugeln. Inschrift:

Alleine auf Ihesum Christ  
mein glaube gerichtet ist.

8. „Emanuel“. Marterwerkzeuge. Neben der Schrifttafel zwei Engel mit Marterwerkzeugen; im Rollwerk ein Totdenkopf. Inschrift:

Mein allerliebste Ihesulin  
Stieß mich in das herz dein.

II. An der Fensterseite. Linke Schmalwand:

„Pax“. Taube mit Oelzweig. Inschrift:

Fried bei godt vnd in dei(n) herz  
das ist die (so) allerhöchste schatz.

An der gegenüber befindlichen Fensterlaibung:

Lamm mit Siegesfahne an der Portalbekrönung. Inschrift:

Der glaub ahn  
Ihesum Christ sein

und an der rechten Schmalwand:

Mit gutn werfu  
soll geziret sein.

III. An der Thürwand. Von den Gesimsinschriften nur diejenige des zweiten Fachs: „Sobrietas“ lesbar.

1. In der Portalbekrönung Lamm und Lilie. Im Rollwerk der Schrifttafel Papageien, Kinder mit Kranz und zwei abgewendet sich fortringelnde Schlangen. Inschrift:

Demütich sei vor allen  
wiltu godt wolgefahn.

2. „Sobrietas“. Eidechse. Inschrift:

Messich zu sein dich bestiß  
So bistu gesunt vnd weif.

3. Kranich, eine Kugel unter der r. Klaue. Inschrift:

Keuscheit herzlich lieben thu  
wiltu bei godt haben thu.

4. Bettler. Unterhalb der Schrifttafel zwei abgewendet entfliehende Hasen. Posaunen blasende Engel. Inschrift:

Thu wol den arme(n) mildich  
godt wilß belone(n) reichlich.

5. Lamm. Rechts und links von der Schrifttafel zwei musicirende Engel. Inschrift:

Gebult drag im Creuß dein  
So wirstu glücklich sein.

6. Pelikan. Inschrift:

Milthebich sei bei iderma(n)  
So wirstu gots hulde ha(n).

Weiter rechts die Thür, deren Pfosten mit Hermen — steinschleudernden wilden Männern — verkleidet sind. Am Thürsturz die Inschrift:

Den ein vnd Außgang Mein  
Laß dich mein Godt bevolen sein.

Endlich befinden sich noch rechts von der Thür zwei Paneele, deren Portalbekrönungen jedoch keine Symbole und deren Rollwerktafeln keine Inschriften enthalten.

Im westlichen  
Gang.

Im nördlichen Frankreich kommen Wandgetäfel aus Eichenholz mit geschnitzten Ornamenten während des ganzen 16. Jahrhunderts vor. Auffällig ist an ihnen das Vorherrschen stark überhöhter Füllungen, in denen die der französischen Renaissance eigenen zierlichen Kandelabergrotesken sich spielend entfalten. Wo es grössere Pracht galt, gab man jedoch der Bemalung des Getäfels den Vorzug vor der naturholzfarbenen Schnitzerei. Im 16. und 17. Jahrhundert wurden erste Künstler mit den Lambris-Malereien betraut und noch im 18. Jahrhundert gelegentlich Maler von dem Range eines Watteau. Im Allgemeinen aber vollzog sich gegen Ende der Regierung Ludwig's XIV. ein völliger Umschwung in der Ausstattung der Lambris. Man fand es geschmackvoller, den Flächen einen leicht farbig getönten weissen, lilafarbenen oder seegrünen Grund zu geben, von dem sich die feinen Schnitzereien in einem helleren Ton derselben Farbe oder vergoldet abhoben. Der Uebergang zum Stil Ludwigs XV. und dieser Stil selbst haben auf diesem Gebiete Meisterwerke geschmackvoller Decoration geschaffen, in welcher die Zierformen des Rococo jenen graziösen Schwung und jene zierliche Durchführung zeigen, die sie an gleichzeitigen deutschen Wandvertäfelungen nicht zu erreichen vermochten.

Zu den berühmtesten Wandvertäfelungen der französischen Frührenaissance gehören diejenigen, welche sich ehemals im Schlosse Gaillon in der Normandie befanden und nach dessen Zerstörung in alle Winde zerstreut sind. Ein Theil des Gestühls der Kapelle ist in die Kathedrale von Saint-Denis, einzelne andere Theile sind



Fülltafel eines Getäfels aus Eichenholz,  
Frankreich, Anfang des 16. Jahrhunderts.  
1/4 nat. Gr.

Im westlichen Gang. in das Louvre- und das Cluny-Museum gelangt. Die Schnitzereien, welche diese Getäfel zieren, sind durchweg Arbeiten von Rouener Bildschnitzern im Dienste des Schlossherrn Georg von Amboise. Auf dieselben Meister sind auch einige Bruchstücke von Getäfel aus der Normandie im hamburgischen Museum zurückzuführen, u. A. die S. 661 abgebildete Fülltafel.

In Deutschland blieb man auch im 18. Jahrhundert der aus dem 16. Jahrhundert überlieferten Vorliebe für das Naturholz in den Wandgetäfel treu. Bei Prachtgemächern hob man wohl die geschnitzten Ornamente durch Vergoldung, wenn man nicht gar, wie bei der Bibliothek Friedrichs des Grossen, vergoldete Metallzierathen anbrachte, aber den Flächen belies man die Farbe des Holzes, des kostbaren Cedernholzes dort in Sanssouci, des Eichenholzes in den norddeutschen Bürgerhäusern.

Auch für die Bauernhäuser wurden in einigen Gegenden Niederdeutschlands noch während des ganzen 18. Jahrhunderts geschnitzte Verfügelungen ausgeführt. Wohl nirgend stattlicher finden sich diese, als in den Marschen auf dem rechten Elbufer unterhalb Hamburgs. In den hamburgischen Vierlanden gehören Intarsien-Getäfel sogar noch bis weit in das 19. Jahrhundert hinein zur Ausstattung jedes neu erbauten Bauernhauses.

In dem Getäfel aus dem Bauernhause des Jochim Krey zu Klein-Wisch zwischen Wilster und St. Margarethen besitzt das Museum das typische Beispiel eines geschnitzten Getäfels der Wilstermarsch.

Die Anlage der Bauernhäuser in dieser Marsch weicht insofern häufig von der gewöhnlichen Raumvertheilung des niedersächsischen Bauernhauses ab, als die Wohnräume nicht wie sonst in der Regel an der hinteren Giebelwand hinter dem Heerde, sondern an der Vorder- und Strassenseite der mit ihrer Hauptaxe senkrecht zum Wege liegenden Häuser eingerichtet sind. Diese Lage hatte auch in Jochim Krey's Hause der „Pesel“, wie man dort und in den westlichen Theilen Schleswig-Holsteins das Hauptgemach des Bauernhauses mit einem scheinbar deutschen, in Wirklichkeit aber aus dem Lateinischen abgeleiteten Worte nennt, das in ähnlicher Form auch im skandinavischen Norden vorkommt. Diesem Ursprung nach, der auf *pisalis*, *pisellum* zurückgeht und an die *pensiles ancillae*, d. h. die mit der Näharbeit beschäftigten Frauen, erinnert, war der Pesel anfänglich das Frauengemach. In neuerer Zeit wird er zur Wohnstube, die zugleich Schlafstube des Hausherrn und seiner Ehefrau ist, benutzt.

Der Pesel des Jochim Krey lag zur Linken der Hausthür. Eine im Viertelkreis angelegte, nach dem Innern des Hauses geöffnete kurze Wendeltreppe führte mit fünf Stufen zu ihm empor. Beiderseits vom Eingang war die Tafelung so angebracht, dass zwischen ihr und der aus Fachwerk errichteten Aussenwand der Stube ein 35 cm breiter Raum verblieb, welcher in der ganzen Ausdehnung der Wand zu Schränken eingerichtet war. Zur Linken des Eintretenden öffnete sich im Getäfel ein grosser einthüriger Schrank von der Höhe der Stubenthür. Zu seiner Rechten war unten im Getäfel ein niedriger Schrank mit Doppelthüren angebracht und über diesem bis zur Stubenthürhöhe ein offenes Fach, das noch durch einen kleinen erkerartigen Ausbau nach der Diele zu erweitert war. Die Aussenwand dieses Ausbaues war mit Fenstern geschlossen, durch die man links die Diele, rechts die Hausthür übersehen konnte. Ueber dem Ausguck und dem grossen Schrank öffneten sich niedrige Doppelthüren zu weiteren Gelassen, und ebenso eine verglaste Thür über dem Eingang.

Die Wand gegenüber dem Eingang war in ähnlicher Weise ganz getäfelt, entbehrte jedoch der Wandschränke. Die Thür in ihrer Mitte führte in ein schmales Nebenzimmer, über ihr war ein verglastes Wandschränkchen angeordnet; ein mit dem Getäfel verbundener Eckschrank von dreiseitiger Grundform füllte die Fensterecke.

An der Fensterwand waren vier, durch schmale Pfosten getrennte einflügelige Fenster angebracht. Fayencefliesen („Aster“) mit Blaumalerei bekleideten oberhalb der Höhe der Fensterbrüstung den schmalen Mauerstreifen zwischen dem Eckschrank und den Fenstern, sowie den breiteren von diesen bis zum Getäfel der Eingangswand. Der untere Theil der Fensterwand war mit Brettern verschalt.

Im swansigsten  
Zimmer  
neben dem  
Haupteingang  
(zum Theil).

Die den Fenstern gegenüberliegende Wand war zu ihrer grösseren, linken Hälfte gemauert und vom Fussboden bis zur Decke mit Atern belegt; dort stand der sog. „Bilegger“, ein kleiner, aus gegossenen, mit biblischen Darstellungen verzierten Eisenplatten zusammengesetzter Ofen auf hölzernen Balusterfüssen, dessen Heizöffnung sich ausserhalb des Zimmers befand. Auf dem Ofen stand das aus Eichenholz gearbeitete, an der Stirnseite mit Schnitzwerk (einem segelnden Vollschiff) geschmückte Ofenheck, das zum Trocknen von Wäsche und zum Warmhalten von Speisen unter einer über das Heck gebreiteten Decke diente. Die rechte, kleinere Hälfte der Ofenwand war wieder getäfelt; durch eine Doppelthür gelangte man in das Wandbett, das in einen 1 m 30 cm tiefen Alkoven eingebaut war, über dem wieder, wie an der Eingangswand, kleine Wandschränke angebracht waren.

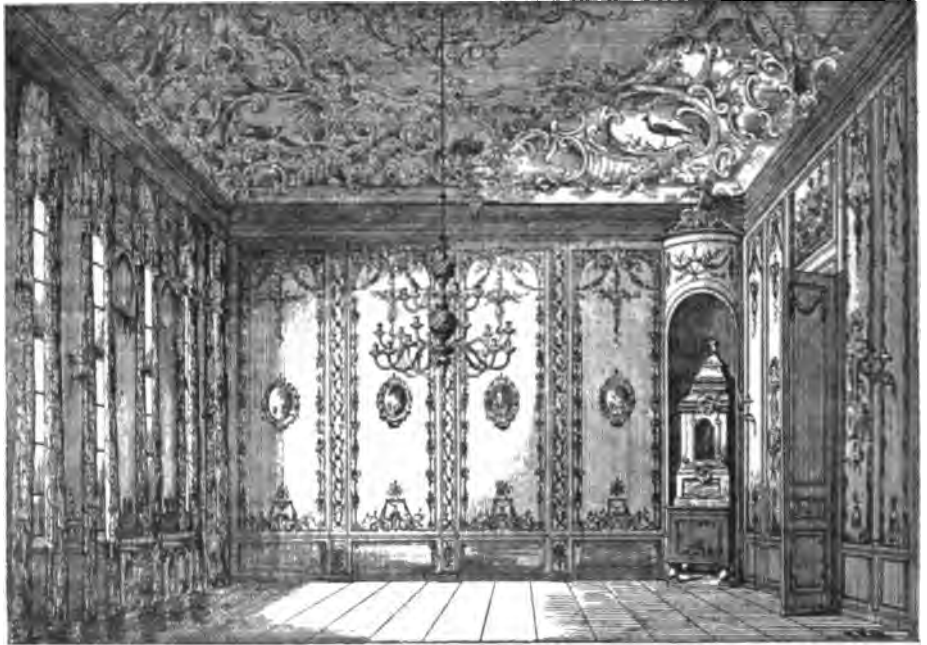
Der Fussboden des Pesels war gedielt; die Decke über zwei starken, von der Fenstermauer zur Ofenmauer gespannten Balken mit Brettern verschalt. An den abgefasten Kanten war an den Balken ein Eierstab geschnitzt.

Die Thüren und Paneele dieses Getäfels, das mit allem Zubehör, dem Ofen nebst Heck und den Atern, in den Besitz des Museums gelangt ist, sind aus gespaltenem Eichenholz gearbeitet. Die Füllungen des glatten Rahmenwerkes sind aus kräftig profilirten Leisten zusammengekröpft und quellen hoch aus der Fläche hervor. Die Ecken, welche durch die stumpf abgeschnittenen Verkröpfungen gebildet werden, sind mit geschnitzten Zierstücken, Blumen, Vögeln, Engeln belegt, und die glatten Mitten an den Thüren und reicher am Eckschrank mit Sternen aus schwarzem, rothbraunem und weissem Holz ausgelegt. Reiches Schnitzwerk mit Blumengehängen, von Flügelkindern belebten Blütenzweigen und Trophäen antiker Waffen, schmückt die Pfeiler, zwischen denen die Paneele und Thüren befestigt sind. Aus den korinthischen Kelchen der Kapitäle schauen Engelsköpfe; über dem Ausguck sind in der Mitte geflügelte Engelsköpfe, an den Seiten posaunenblasende Engel freischwebend angebracht. Das Ornament entspricht der Spätzeit der Formen, welche der Stil Ludwigs XIV. in diesen Gegenden annahm; Einzelheiten des Rococo-Stiles mischen sich hinein, womit auch die auf der Thür des Eckschranks eingeschnittene Jahreszahl 1744 übereinstimmt. In den grossen Städten herrschte damals schon das Rococo, in den kleinen holsteinischen Landstädten, wie in Wilster, wo dieses Getäfel aller Wahrscheinlichkeit nach angefertigt wurde, drang es erst später durch.

Zur Ausstattung eines holsteinischen Pesels gehörte u. a. ein derber Tisch mit Kugelfüssen; an der Wand hing ein holzgeschnitztes Gestell für langrohrige Thonpfeifen. Ein solches Pfeifengestell in der Möbelabtheilung; der Rahmen desselben zeigt in durchbrochener Reliefschnitzerei Rococoschnörkel und Blumen, untermischt mit Meerweibern, Vögeln und verschlungenen Namenszügen. Wie das Pfeifengestell, sind auch zwei in Rococo-Geschmack geschnitzte Ofenhecke etwas jüngeren Ursprungs als das oben mit einem segelnden Schiff verzierte Ofenheck aus dem Wilstermarsch-Pesel. Das eine enthält sogar in der als Bekrönung aufgesetzten Vase ein Anzeichen des eindringenden antikisirenden Stils; an der Stirnseite wieder die für die rechtselbischen Marschen charakteristischen verschlungenen Initialen, daneben: „Anno 1790“. (Geschenk des Herrn A. Siemen als Pfleger des Wigger'schen Nachlasses zu St. Margarethen.) Auch das zweite, ähnlich gezielte Heck v. J. 1782 stammt aus der Wilstermarsch; die Bekrönung bildet hier ein Knabe mit einer Korngarbe im Arm.

Im siebenzehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Westseite.)

In der Spätzeit Ludwig XV. schlug der französische Geschmack wieder zu Gunsten der malerischen Ausstattung des Wandgetäfels um. Daneben aber behauptete sich in neuer Formensprache die frühere Weise, das Schnitzwerk golden von hell getöntem Grunde sich abheben zu lassen. Der Stil Marie Antoinettens, wie man neuerdings die blüthenfrohe Frühlingszeit des neuen Stiles benennt, welcher, obwohl er schon unter Ludwigs XV. Regierung anhub, in Deutschland meist nur mit dem Namen seines Nachfolgers vorgreifend bezeichnet wird, hat uns in seinen Wandtäfeln köstliche Denkmäler seines guten Geschmackes hinterlassen. Von diesen besitzt das hamburgische Museum keines der besten in dem geschnitzten Getäfel aus dem ehemals Jenisch'schen Hause No. 17 in der Catharinenstrasse in Hamburg.



Ansicht des Saales im ehemals Jenisch'schen Hause in der Catharinenstrasse No. 17 zu Hamburg, ca. 1775.

Der Saal nahm die volle Breite der Strassenseite des ersten Stockwerkes ein. Sein Grundriss hatte, entsprechend der unregelmässigen Form des Grundstückes, die Gestalt eines verschobenen ungleichseitigen Viereckes. Seine kleinere, dem Innern des Hauses zugewendete Breitseite maass zwischen den in den Innenecken angebrachten Ofenischen 8,22 m, die gegenüberliegende Fensterseite 11,28 m, die Schmalseite zur Linken des Eintretenden 7,80 m, zu seiner Rechten 6,72 m. Die Strassenwand war von fünf grossen, von den Brüstungslambris bis zur Hohlkehle der Gipsdecke reichenden, vierflügeligen Fenstern durchbrochen. Vor den beiden mittleren Mauerpfeilern waren hohe Spiegel mit in Brüstungshöhe vorgelegten Consoltischen von halbrundem Grundriss angebracht; die beiden schmälere seitlichen Mauerpfeiler waren mit einem schlanken Paneel belegt und die noch schmälere Mauerstreifen in den beiden Ecken mit einem Pfeiler-



paneel gleich denen, welche die breiten Paneele der Seitenmauern des Saales trennten. Das Getäfel an jeder dieser Mauern bestand aus vier breiten, durch drei Pfeiler getrennten Paneelen, deren Breiten, der verschiedenen Länge der Seitenwände gemäss, verschiedene waren. An der Innenwand öffnete sich in der Mitte die 1,75 m breite Flügelthür. Zwischen dieser und den vorn ebenfalls getäfelten Ofennischen in den Ecken waren jederseits zwei durch einen Pfeiler getrennte Paneele angebracht, deren Breite wieder eine andere war, als an den Schmalseiten. Aus dieser Anordnung erhellt, dass das ganze Getäfel für den besonderen unregelmässigen Raum entworfen ist.

Im siebenzehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Westseite.)

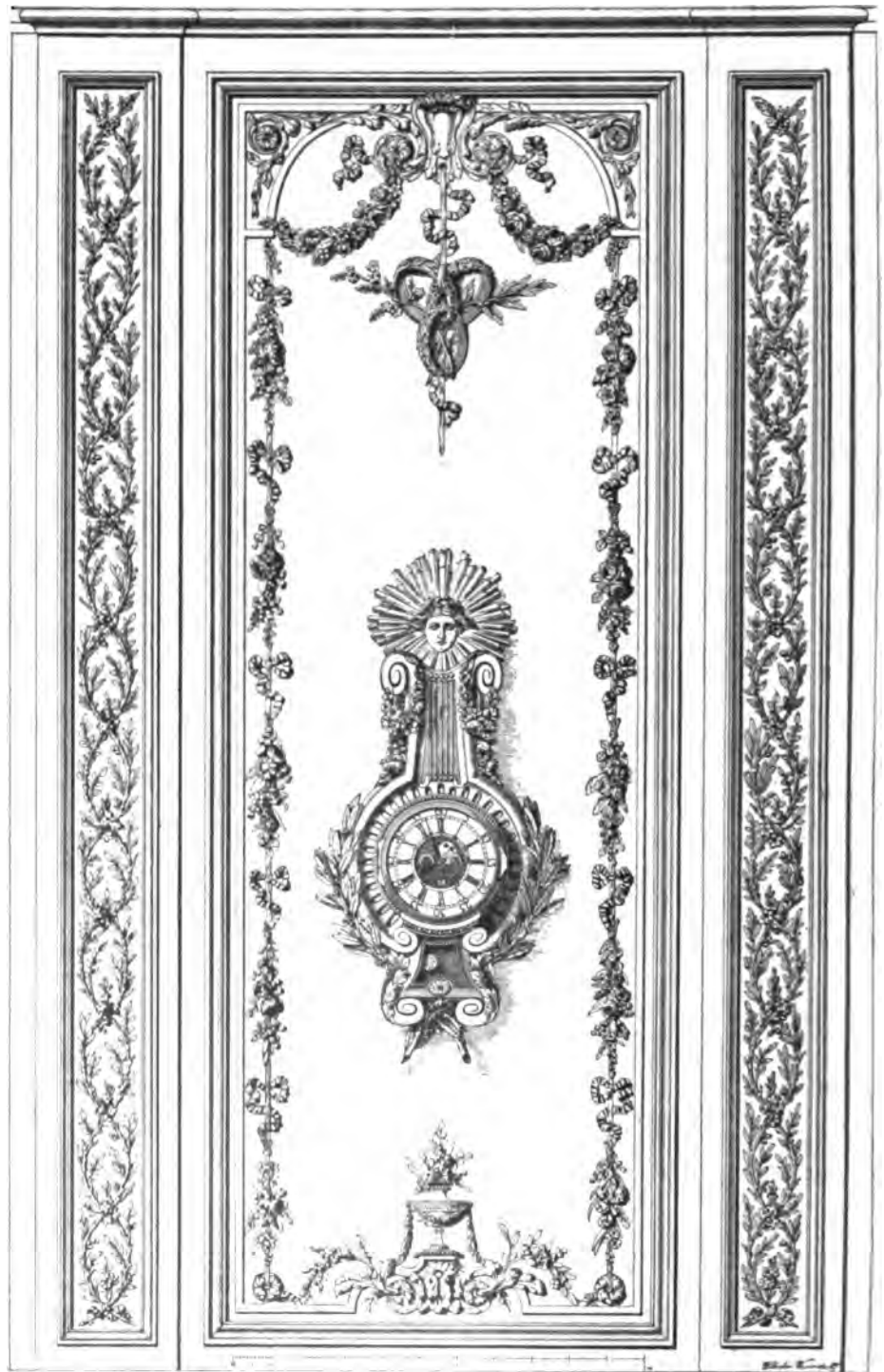
Für die Ausführung in einer französischen, und zwar Pariser Werkstatt spricht nicht nur der Geschmack dieses, den besten noch in Frankreich erhaltenen Getäfelns dieses Stiles ebenbürtigen Werkes, sondern auch der äussere Umstand, dass, als es in jenem Hause der Catharinenstrasse No. 17 angeschlagen wurde, das hamburgische Kunsthandwerk noch weit entfernt von dem blumenfrohen Stil Marie Antoinettes war. Die Oefen für die beiden Nischen wurden damals in Hamburg hergestellt (in Paris hätte man Kamine angebracht) und die Gipsdecke hier an Ort und Stelle ausgeführt. Diese war durchaus in den Formen eines üppigen Rococo gehalten, wie sie damals an den Gipsdecken hamburgischer Kirchen und vieler Bürgerhäuser mit technischer Meisterschaft „angetragen“ wurden. Von ihrem ursprünglichen Aussehen giebt eine Lithographie des Saales aus den 50er Jahren, als derselbe der Firma E. H. Schröder als Pianoforte-Magazin diente, eine Vorstellung, nach welcher die Abbildung auf S. 664 reconstruirt ist. In Folge des Einbaues von Zwischendecken, durch welche in jüngerer Zeit die ungewöhnliche — nahezu 6 m — betragende Höhe des gleichzeitig durch eine Scheerwand abgetheilten Saales vermindert worden war, fand sich die Gipsdecke nicht mehr in ihrer Ursprünglichkeit erhalten, als das Getäfel im Jahre 1876 in den Besitz des Museums übergang. Auch die Oefen, von denen einer in der Lithographie sichtbar ist, wurden zur Zeit jenes Umbaues abgebrochen. Aus den auf dem Hofe vorgefundenen Bruchstücken hat wenigstens der eine derselben wieder aufgebaut werden können. Er steht jetzt in Reih und Glied mit den anderen Meisterwerken hamburgischer Ofenmalerei des 18. Jahrhunderts im ersten Zimmer rechts vom Haupteingang. (Abgebildet Seite 6.)

Anlässlich des erwähnten Umbaues sind die in der Abbildung auf dem Rand der Nischen angebrachten Flügelkinder und die Festons an den Consoltischen verschwunden, auch die vier zweiarmligen bronzenen Wandleuchter auf den Paneelen der Fenster- und der Thürwand nach Paris verkauft worden. Alle übrigen beweglichen Einrichtungstücke, die acht ovalen Spiegel der acht Paneele der Seitengetäfel, die beiden Wanduhren, welche an den Paneelen rechts und links von der Thür hingen, endlich der aus facettirt geschliffenem Kristallglas bestehende Kronleuchter sind in den Besitz des Museums übergegangen und harren, nur zum Theil und provisorisch aufgestellt, des Tages, wo die räumlichen Verhältnisse des Museums die Aufstellung dieses klassischen Beispieles des in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts in Frankreich herrschenden Geschmackes in seiner vollen Schönheit gestatten werden. Bis dahin muss auch die ursprüngliche Bemalung und Vergoldung unter dem grauweissen Oelfarbenanstrich schlummern, welcher erst vor wenigen Jahrzehnten das bis dahin fast unberührt erhaltene Getäfel verunziert hat.

Die ursprüngliche farbige Erscheinung ist aus dem einen der ovalen kleinen Leuchter-Spiegel, dessen Oelfarbenanstrich auf trockenem Wege entfernt worden ist, zu ersehen. Die Blumen des vollrund geschnitzten Kranzes sind von gelber, die Blätter von grüner Goldfarbe; silberne Bänder halten die Zweige zusammen; der Grund zwischen dem Kranz und der vergoldeten profilirten Einfassung des Glases zeigt ein mildes Weiss. Die beiden Leuchterarme bestehen aus feuervergoldeter Bronze.

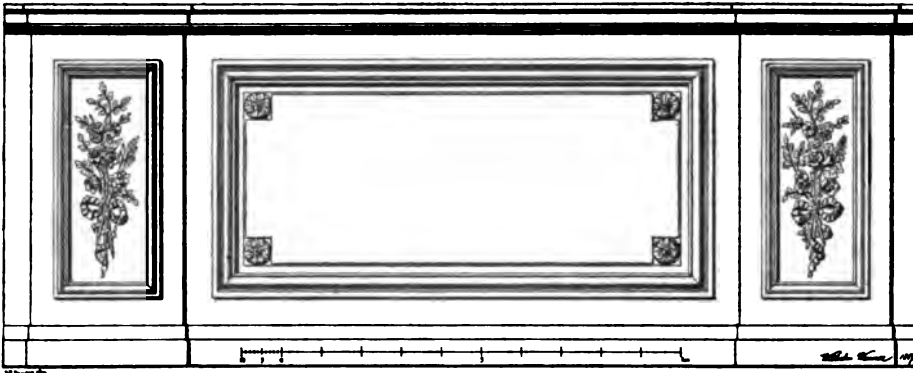


Im siebenzehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Westseite.)



Von der Gliederung der Paneele und der Anordnung des aus dem vollen Eichenholz (ohne Auflagen) meisterlich geschnitzten Ornamentes geben die Abbildungen eine Vorstellung. Bewundernswerth ist die Mannigfaltigkeit der Blumenmotive. Die Pfeilerverzierungen sind aus blühenden Zweigen des echten Jasmins und beerentragenden Zweigen des Oelbaumes geflochten. In den an Bandschleifen lose befestigten, fast vollrunden Blumensträußen mischen sich mit den Rosen und Jasminen alle Lieblingsblüthen jener blumenliebenden Zeit: Anemonen, Tuberosen, Tulpen, Malven, Syringen, A stern, Hyacinthen, ohne dass einer der 140 hängenden Sträuße sich wiederholte. Nicht minder mannigfach gezeichnet sind die in flachem Relief geschnitzten wachsenden

Im siebenzehnten  
Zimmer.  
(Fünftes der  
Westseite.)



Sockel des auf S. 666 abgebildeten Paneels des Louis XVI. Getäfels.

Sträuße auf den Pfeilersockeln. Die Fuge der aus zwei Glasplatten zusammengesetzten Pfeilerspiegel ist durch übergelegte Guirlanden verdeckt. Das Relief über ihnen zeigt schnäbelnde Tauben mit Attributen der Liebe. Ueber der einzigen Thür erblicken wir ein grosses Relief mit einer die Segnungen des Handels darstellenden Allegorie: eine auf Waarenballen sitzende junge Frau hält mit der Rechten ein Steuerruder und stützt den linken Arm auf ein Füllhorn, dem Früchte und Aehren entquellen: neben ihr nackte Kinder beim Signiren von Ballen und ein Knabe mit Anker; im Hintergrunde Masten.

Fraglich bleibt, ob Martin Johann Jenisch, welcher das Haus in der Catharinenstrasse No. 17 erst i. J. 1788 erworben hat, auch der Besteller dieses Getäfels gewesen ist. Wahrscheinlicher ist, dass schon der Vorbesitzer, Nicolaus Gottlieb Lützens, diese Ehre für sich beanspruchen darf. Lützens hat jenes Haus seit dem Jahre 1762 bis zu seinem am 10. Jan. 1788 erfolgten Tode besessen. Im Jahre 1771 wurde er zum Rathsherrn erwählt. Die Annahme, bald nach dieser Zeit habe er das Getäfel ausführen lassen, stimmt besser zum Stil desselben, als die Zeit nach dem Jahr 1788, in dem sowohl in Paris der Stil Louis XVI. schon seine Blüthe überschritten hatte, als auch in Hamburg das Rococo nicht mehr so ausschliesslich herrschte, wie es in der Gipsdecke und den Oefen des Saales auftritt.

#### Thüren.

Ausser den Thürbekleidungen und Thüren, welche zu den im vorigen Abschnitt beschriebenen Wandgetäfeldern gehören, besitzt die Sammlung eine Anzahl einzelner Thüren und Bestandtheile solcher aus verschiedenen Zeitaltern. Dieselben sind, wie es die Raumverhältnisse oder die Bedeutung des Eisenbeschlages des Holzwerkes mit sich brachten, in verschiedenen Räumen aufgestellt.

Der „Rostverband“, welcher an vielen gothischen Thüren Niederdeutschlands, u. A. an der bekannten, jetzt in der Laube des Rathhauses zu Lüneburg angebrachten schönen Thür, vorkommt, ist durch einen Theil einer Kirchthür ungewisser Herkunft vertreten. Bei diesen Thüren sind breite und dicke Eichenholzböhlen der Länge nach zusammengepflocht; darauf sind der Quere nach dünnere Bretter in regelmässigen Abständen mit dickköpfigen Eisennägeln befestigt und in den Zwischenräumen in gleicher Weise kurze Brettabschnitte so, dass sich dazwischen quadratische Vertiefungen bilden; endlich ist durch Abfasen der Kanten um diese Vertiefungen und durch Schnitzen eines kreisförmigen Rundstabes auf der Fläche der Bretter eine alle Vertiefungen gleichmässig umrahmende Verzierung hergestellt, deren Einzelheiten durch kontrastirende Bemalung gehoben wurden.

Hundert Jahre jünger, aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, ist die ihrer reichen, geätzten Angelbänder und Schlossbeschläge halber in dem Saal der Eisenarbeiten ausgestellte Stubenthür aus Ulm. Auf beiden Seiten ist diese in der Art der süddeutschen Schränke der Spätrenaissance mit verschiedenen Naturhölzern furnirt und in den Hauptfüllungen der Schauseite mit Bandverschlingungen in zweifarbiger Intarsia verziert.

Im westlichen  
Gang.

Derselben Zeit entstammt die Bekrönung einer Thür mit einer von zwei Löwen gehaltenen Kartusche, die in besonders klarer Weise die Entwicklung des Rollwerkes aus zwei aufeinander gelegten, verschieden ausgeschnittenen und durcheinander geschobenen Platten zeigt.

Wieder um ein Jahrhundert jünger sind vier Theile einer Kapellentür, glaubwürdiger Ueberlieferung nach aus dem Schlosse zu Versailles. Aus Eichenholz gearbeitet, zeigen die grossen oberen Tafeln in kräftigem Schnitzwerk flammende Kandelaber, deren drei Füsse aus den drei Thiersymbolen der Evangelisten gebildet sind, und an deren Stamm das Engelshaupt des vierten Evangelisten Johannes angebracht ist. Mit Wappenlilien besäete Teppiche sind an die Kandelaber geknüpft, und Wappenlilien sind in das geschnittene Ornament am Rahmen der kleinen mittleren Tafeln eingelegt, in deren Füllungen natürliche Lilienstengel in einem Blumenkranz sich kreuzen. Die unteren Sockel-Tafeln fehlen. Entwurf und Ausführung weisen diese Thüren in die Blüthezeit des Stiles Ludwigs XIV. unter Lebrun.

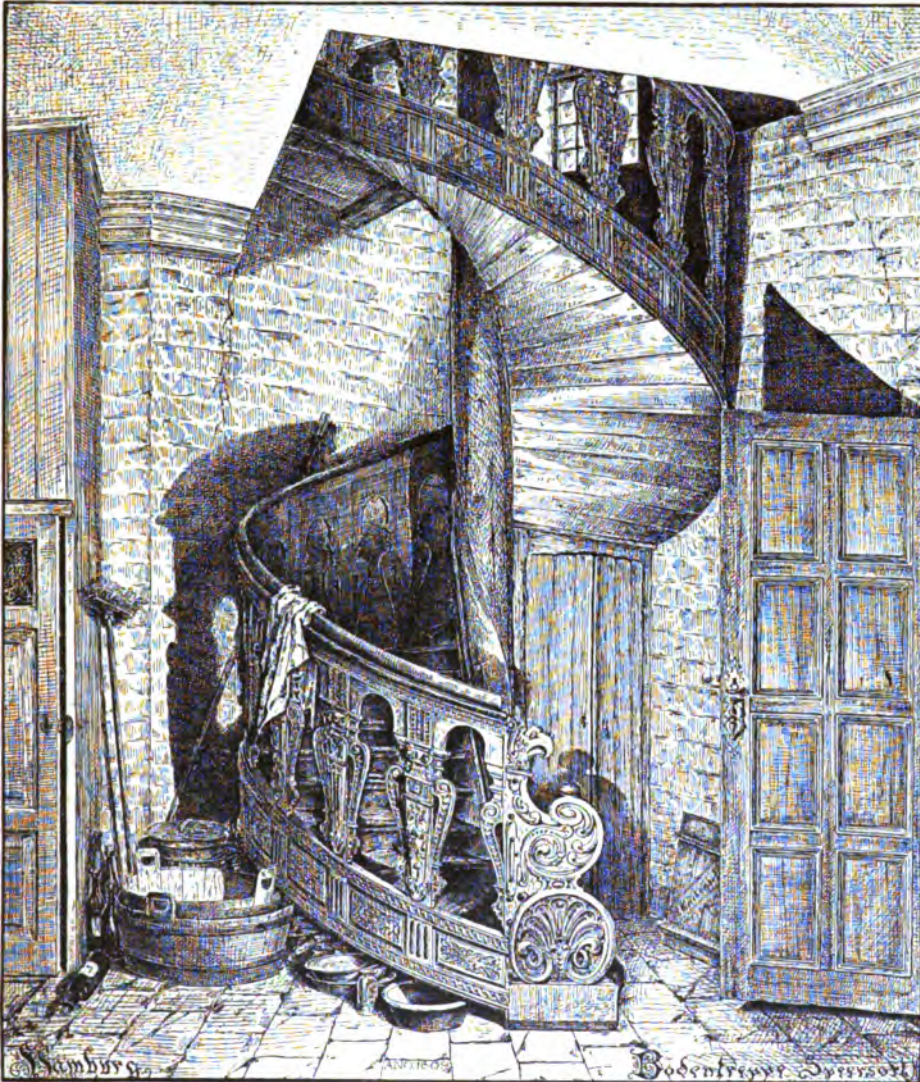
Der Rococo-Stil ist durch eine Flügelthür aus dem Hause Catharinenstrasse No. 10 in Hamburg vertreten. (Geschenk des Herrn O. Patow.) Diese aus Föhrenholz gearbeitete Thür, deren Schnitzwerk aufgenagelt ist, war ursprünglich auf der Stubenseite weiss und golden, auf der Dielenseite in zwei Tönen von Grün und golden gestrichen. In allen Einzelheiten des Ornaments stimmt sie so völlig mit den Thüren der grossen St. Michaeliskirche in Hamburg überein, dass sie zweifellos aus derselben Werkstatt wie diese hervorgegangen ist.

Ueber den Hausthüren der hamburgischen Bürgerhäuser der Rococozeit pflegte man, anstatt der im mittleren und südlichen Deutschland üblichen schmiedeisernen Oberlichtgitter, aus Holz geschnittene gitterartige Verzierungen anzubringen, deren unregelmässige Durchbrechungen mit Glasscheiben ausgesetzt wurden. Bisweilen verband man mit diesen Holzgittern noch eine hölzerne Laterne, welche ihren Schein nach aussen auf die steinerne Haustreppe, nach innen auf den Hausflur warf. Einige Beispiele solcher Oberlichter in der Sammlung.

Ihnen reihen sich verwandte Holzgitter aus den Wilster-Marsch am rechten Elbufer unterhalb Hamburgs an. Das eine derselben v. J. 1788 zeigt zwischen Muschelwerk, Blumen und Vögeln die für jene Gegend bezeichnenden symmetrisch verschlungenen Initialen des Hausbesitzers; das andere, etwas jüngere, unter Blumenhängen den Bauer hinter dem von einem Viergespann gezogenen Pfluge.

## Treppen.

In den niederdeutschen Bürgerhäusern der Spätrenaissance wurde der Verkehr von einem Stockwerk zum andern häufig durch ganz freistehende hölzerne Wendeltreppen vermittelt, deren Stufen in die aus einem aufgerichteten Stamm gehauene Spindel eingelassen waren und durch ein ringsum auf ihrem äusseren



Wendeltreppe in einem Hause des Speersorts in Hamburg, Spätrenaissance, Anfang des 17. Jahrhunderts.

Rande befestigtes, oft mit Schnitzwerk verziertes Geländer umhegt wurden. Das reichste Beispiel solcher Treppenanlage ist die i. J. 1616 ausgeführte Wendeltreppe in der grossen Halle des Rathhauses zu Bremen. In Hamburg hatten sich mehrere

Im westlichen  
Gang.

derartige Treppen noch bis in die jüngste Zeit in einigen vom grossen Brande verschonten Bürgerhäusern erhalten, die jetzt jedoch sämtlich Neubauten zum Opfer gefallen sind. Die letzte dieser Wendeltreppen, aus dem Hause am Speersort No. 8 in das Museum gelangt, ist auf S. 669 in ihrer letzten Anwendung, die jedoch wahrscheinlich nicht die ursprüngliche war, nach einer Aufnahme H. Käckenhoff's abgebildet. Reicher und mit figürlichem Schnitzwerk verziert ist die theilweis erhaltene Wendeltreppe, welche sich ehemals im Eckhause des Cremon und der Mattentwiete befand (Geschenk der Hanseatischen Baugesellschaft). Sie trägt die Jahreszahl 1613; auf ihren Pfosten sind vielgestaltige Hermen angebracht, in den schrägansteigenden Sockelfeldern Reliefs mit den schönen Künsten (Musik, Malerei u. s. w.) als Frauengestalten. Am reichsten ausgestattet wurde bei diesen Wendeltreppen das Wangenstück, welches den Ablauf des Geländers zum Fussboden vermittelt. Mehrere solche, zumeist oben in einen Adlerkopf endigende Schnitzwerke der Sammlung haben ebenfalls hamburgische Wendeltreppen geziert.

#### Fenster.

Ein in dem Saal der Schmiedearbeiten aufgestelltes vollständiges Fenster zeigt den in Antwerpen und anderen belgischen Städten im 16. Jahrhundert üblich gewesenen Verschluss der Scheiben durch ein System kleiner, mit reichem Eisenbeschlag, Angelbändern und Riegeln ausgezeichneter Luken, welche gestatten, je nach Bedarf das Tageslicht ganz auszuschliessen, oder es frei durch das ganze Fenster oder nur beschränkt durch einzelne Oeffnungen einströmen zu lassen.

Der französischen Spätrenaissance entstammt eine Fensterluke aus Eichenholz, welche zusammengeklappt sich an die Laibung des Fensters zurücklegen liess.



Ohrmuschel-Kartusche vom Fries eines Kamins a. d. J. 1651. Hamburg. Länge 1,30 m.

#### Kamine.

Die Bekleidung der offenen Feuerstätte und des Rauchabzuges pflegt in den südlichen Ländern ganz aus Stein aufgebaut zu werden. In England, Flandern, im nördlichen Deutschland hat man bisweilen das Gemäuer des Heerdes oder Kamins noch mit einer Holzverschalung umkleidet. Die Sammlung besitzt einen grossen Heerdmantel dieser Art aus dem durch eine Feuersbrunst zerstörten Hause Catharinenstrasse No. 28 und Holzbrücke No. 7—11 in Hamburg (Geschenk der Herren Dr. H. Donnerberg und C. G. A. Dümelig als Testaments-Vollstrecker der Frau J. H. Holtzgreve Wwe.). Vor den die Feuerstätte beiderseits abschliessenden Mauern sind aus Sandstein gehauene Säulen freistehend angebracht. Ueber den ionischen Kapitälern springen Sandsteinkapitälern mit Löwenköpfen vor, als Träger des vorn am Rande des Rauchfanges und über den Seitenmauern angebrachten mächtigen Gesimses aus Eichenholz. Grosse, grotteske Masken-Consolen stützen die weit vorragende Deckplatte. Zwischen den Consolen sind geschnitzte Bretter befestigt, deren gedoppelte Kartuschen im Ohrmuschelstil sich sehr bezeichnend aus den Ohren der in ihrer Mitte dargestellten Masken entwickeln. In den Kartuschen einerseits AN—NO, anderseits 16—51. (S. Abb.) In einer späteren Zeit, der die verzerrten Masken nicht gefallen mochten, hat man sie mit schweren Fruchtbüscheln verdeckt.





Aus dem vollen Eichenholz geschnittes Guckloch einer Thür im vormaligen Beghinen-Convent in der Steinstrasse zu Hamburg; mit dem I H S des Namens Jesu.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

### Holzschnitzereien.

Die Sammlung der Holzschnitzereien des Museums ist ein Ergebniss der unvollkommenen Erhaltung, in der uns viele Möbel- und Bauschreiner-Arbeiten überliefert sind. Während die Möbel und Getäfel als solche der Zerstörung anheimfielen, sind häufig die geschnitzten Füllungen, die Friese, Säulen, Hermen, Consolen ihres inhaltlichen Interesses oder ihrer kunstvollen Arbeit wegen bewahrt worden. Manche Möbel sind in einem so mangelhaften Zustande in den Besitz des Museums gelangt, dass von ihrer Herstellung abgesehen und nur einzelne ihrer Bestandtheile der Sammlung eingereiht werden konnten. Dieser Besitz des Museums an geschnitzten Holzarbeiten ist nach den Ursprungsländern derselben und innerhalb dieser Gruppen nach der Zeit ihrer Anfertigung geordnet aufgestellt; er ergänzt, besonders hinsichtlich des Ornamentes, die in den vollständigen Möbeln und Getäfeln gebotene Uebersicht der Geschichte des Mobiliars und der Wohnungs-Ausstattung.

Ueber die technische Herstellung der Holzschnitzereien ist wenig zu sagen. Die Werkzeuge, deren sich heute der Bildschnitzer bedient, weichen im Wesentlichen nicht ab von denjenigen, die im Alterthum im Gebrauch waren. Sie beschränken sich auf eine kleine Zahl von Eisen (Flacheisen mit gerader Schneidfläche und gerader oder abgerundeter Schneidkante, Hohleisen mit einer im Viertel- oder Halbkreis gebogenen Schneidfläche, Geisfuss mit zwei winkelig zusammenschliessenden Schneidkanten) in hölzernen Griffen, mit denen der Schnitzer entweder in drückender oder stossender Bewegung aus freier Hand Theile des vorgerichteten Holzstückes entfernt, oder deren er sich meisselartig unter Zuhilfenahme eines Holzschlägels bedient. Um das Werkstück bei dieser Arbeit in unverrückter Lage zu erhalten, bedarf der Schnitzer noch besonderer Vorrichtungen, von denen die der Hobelbank des Schreiners ähnliche Schnitzbank, in die er das Werkstück einspannt, die wichtigste ist. Dem Messer fällt beim Schnitzen nur eine nebensächliche Rolle zu,

abgesehen vom Gebiet der Kerbschnitzerei, dessen Ansprüche das Messer auch allein zu bestreiten vermag. Von Raspeln und Feilen wird der verständige Schnitzer nur maassvollen Gebrauch machen; vielmehr wird er sich bemühen, die Arbeit gleich mit den Eisen zu vollenden, mit welchen er den Formen jene Schärfe und Klarheit geben kann, in denen die Natur des Schnitzstoffes sich ausspricht, und deren Spuren die Flächen beleben. Die natürlichen Eigenschaften der Hölzer führen, wenn die Schnitzarbeit etwas besseres sein soll als die unselbstständige Nachahmung eines stofflos gedachten plastischen Ornamentes in Holz, von selbst zu mannigfachen Besonderheiten. Das feste Eichenholz mit seinen groben Poren an den Rändern der Jahresringe, fordert von selbst zu anderer Behandlung heraus, als das Nussholz mit seiner feineren Textur und als das sehr harte und gleichförmig dichte aber spröde Ebenholz. Während der Schnitzer dem Eichenholz fast jede Form zumuthen und durch ein wechselvolles Relief mit Unterschneidungen oder gar Durchbrechungen den nachtheiligen Folgen der diesem Holze eigenen Neigung, sich zu werfen, entgegenwirken kann, wird er beim Nussholz auch auf zartere Einzelheiten bedacht sein und beim Ebenholz sein Relief nur wenig von der Fläche abheben, es medaillenartig behandeln, Unterschneidungen und Durchbrechungen vermeiden.

Nicht zu allen Zeiten hat die Schnitzerei als Hilfskunst bei der Verzierung der Möbel in gleicher Gunst gestanden. Im früheren Mittelalter diente an ihrer Statt die Bemalung der Holzflächen; im 18. Jahrhundert hat die eingelegte Furnierarbeit in Verbindung mit plastischem Metallornament die Schnitzarbeit aus den Möbeln fast verdrängt und unter dem Empire-Stil werden alle plastischen Zierathen durch gegossenes Metall ersetzt. Zwischen diesen Zeiten der Ungunst liegen andere, ausgedehntere Perioden, in denen das geschnitzte Möbel vorherrscht; solche Zeiten, in denen das geschnitzte Ornament zugleich zu hoher Blüthe sich entfaltete, waren die Herrschaft der Spätgothik während des 15. und des Anfanges des 16. Jahrhunderts in Mittel-Europa, die Herrschaft der Renaissance in Italien während des 15. und 16. Jahrhunderts, in Frankreich, den Niederlanden und Deutschland vom zweiten Viertel des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts.

Am besten und durch eine sich vom Ende des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erstreckende Reihe von zum grossen Theil mit Jahrzahlen versehenen Stücken vertreten ist die Holzschnitzkunst Niederdeutschlands vom Niederrhein durch Westfalen zur Unter-Weser und zur Unter-Elbe bis nach Schleswig-Holstein, das die zahlreichsten Beiträge zu dieser Abtheilung geliefert hat. Die derselben eingeordneten Schnitzereien sind zum Theil schon in der Besprechung der niederdeutschen Truhen und Schränke oder der Bauschreinerarbeiten in ihrem Zusammenhang mit der allgemeinen Geschmacksentwicklung gewürdigt worden, daher es in diesem Zusammenhang nur einer Nachlese und einiger Hinweise auf die den verschiedenen Zeiten eigene technische Behandlung bedarf.

Zu keiner Zeit und in keinem Lande hat die technische Kunstfertigkeit der Holzschnitzer eine höhere Stufe erreicht, als gegen Ende des Mittelalters in den Niederlanden und in den deutschen Seestädten, in Lübeck vor anderen. Die höchsten Leistungen begegnen uns dort jedoch nicht in dem beweglichen Hausrath, dessen Gebrauchszweck der Verzierung mit Schnitzwerk gewisse Grenzen zog, sondern an den Altären und Kirchen-Gestühlen, deren feste Aufstellung an geweihter Stelle dem

Schnitzwerk freiere Entfaltung gestattete. Mit vollendeter Meisterschaft verstanden die Bildhauer der Spätgothik, ihre ornamentalen Schnitzereien für die Füllungen der Gestühle und Getäfel, für die Einfassungen der Baldachine, für die Bekrönungen der Altäre in freibewegten Formen zu gestalten, wie sie sonst nur die Metalltechnik kennt. Durch geschickte Vertheilung der Stützpunkte des durchbrochenen Ornaments ist ihnen gelungen, eine grosse Leichtigkeit mit vollkommener Dauerhaftigkeit des Schnitzwerkes zu vereinigen. Wie in dem spätgothischen Pflanzen-Ornament treten diese Vorzüge auch in den sehr beliebten Wappen mit reich gezackelten oder laubwerkartig ausgebildeten Helmdecken besonders glänzend auf.

#### Spätgothische

Schnitzereien: Fülltafel von einem Gestühl der Marienkirche zu Lübeck. (S. Abb. S. 597); von einem Gestühl im Dom zu Lübeck; vom Fries eines Wandgetäfels in der „Piepaven“ genannten Halle des ehem. St. Johannesklosters zu Hamburg. — Ausschnitte aus Thürbrettern mit durchbrochenen Gucklöchern, mit Maasswerk; mit dem Monogramm Jesu (S. Abb. S. 671) aus dem ehem. Beghinen-Convent in der Steinstrasse zu Hamburg. — Bruchstück eines durchbrochenen, ursprünglich auf einem Kreidegrund bemalt gewesenen Frieses aus Lüneburg mit dem Ritter St. Georg und dem Wappen des Geschlechtes der Langen. (Cord Langen wurde 1486 Bürgermeister in Lüneburg.) — Bekrönungen von Gestühlen aus Kirchen hiesiger Gegend. — Kleine Fülltafeln



Gräflich Schauenburgisch-Holsteinisches Wappen, von einem Gestühl in der Kirche zu Rodenberg am Deister. Eichenholz,  $\frac{1}{6}$  nat. Gr.

mit durchbrochenem Distelornament aus Westfalen. Ebendaher Platten mit dem in jener Gegend beliebten Ornament aus verschlungenen Kreisen und durchgesteckten Stäben. — Durchbrochene Fülltafeln mit Wappen vom Niederrhein.

Schon den Einfluss der Renaissance zeigt die noch mit der meisterhaften Technik der spätgothischen Schnitzer gearbeitete durchbrochene Füllplatte eines Gestühls in der Kirche zu Rodenberg am Deister mit dem gräflich Schauenburgisch-Holsteinischen Wappen. Das ursprüngliche Wappenbild der Schauenburger mit dem [rothen] gezackten Schildrand [in Silber] erscheint hier in sein Gegentheil verwandelt, indem das frühere Feld zur Figur, die frühere Figur zum Feld geworden und so jenes vielzackige Gebilde entstanden ist, das die Heraldik der Spätzeit als ein mit drei Nägeln belegtes Nesselblatt gedeutet hat. (S. d. Abb.)



Im westlichen  
Gang.



Füllung einer Thür des Schrankes  
aus dem Rathhaus zu Buxtehude  
v. J. 1544; Eichenholz;  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

Bei dem flachen Relief tritt der Einfluss der Technik auf die Form der Blätter besonders klar hervor. Der Umriss wird durch senkrechte Schnitte gegeben, die Mitte der Länge nach mit dem Hohleisen ausgehöhlt, endlich die scharfe Kante durch schräge Schnitte gekerbt. Diese einfache Behandlung des Laubes tritt z. B. klar hervor an den Füllungen des Buxtehuder Schrankes von 1544. (S. ob. Abb.)

Bei höherem Relief pflegt man eine kräftige Schattenwirkung durch Unterschneidungen der Ränder und besonders der gebuckelten Lappen am Grunde der Blätter zu bewirken. Diese Behandlung wird vorzugsweise von den niederländischen Schnitzern geübt. (S. d. unt. Abb.) Sie kommt auch vor an Schnitzereien der Kölner Gegend, wo sich jedoch schon früh noch eine andere Behandlung des Laubes einbürgert, die mit ihren in der Mitte gebuckelten Blättern mehr an getriebene Metallarbeit erinnert.

Die Schnitzereien der niederdeutschen Frührenaissance sind in der Behandlung des Pflanzen-Ornaments sehr ähnlich den niederländischen Arbeiten der 30er und 40er Jahre des 16. Jahrhunderts. Vornehmlich der Schnitt des Blattwerkes vieler niederrheinischen und westfälischen Arbeiten weist auf niederländischen Einfluss, wenn nicht gar niederländische Schnitzer. Die Blätter sind von dreieckiger (verkehrt herzförmiger) Grundform und haben eine tiefe, von der Wurzel zur Spitze verlaufende Rinne. Auch die langgezogenen, an das Akanthusblatt erinnernden Blattkelche, aus denen sich die Ranken entwickeln, zeigen einen ähnlichen Schnitt des Blattes.



Füllung eines Stollenschrankes von  
flandrischer Arbeit; ca. 1540; Eichen-  
holz;  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

Aus den Beispielen für diese Eigenthümlichkeiten der niederdeutschen und niederländischen Holzschnitzer der Frührenaissance sind hervorzuheben: eine Füllplatte mit einem vollrund aus einem Kranze vortretenden Frauenkopf zwischen Laubwerk mit kleinen grottesken Halbfiguren; zu einer Bettstelle gehörig, von der in anderem Besitz befindliche Theile die Jahrzahl 1542 tragen, Niederrhein (Aus der Sammlung Disch); zehn Füllplatten, überhöhte, quadratische und friesförmige aus einem Stollenschrank niederländischer Arbeit aus der Gegend von Brügge, (S. d. Abb. S. 674). — Schon die rundliche, weiche Behandlung des Laubwerkes der Helmdecke zeigen zwei kleine Schrankthüren aus Westfalen mit den Wappen des Rudolf von Lutten und seiner Frau, der Anna von Schlon, gen. Gelen.

Auch die Schnitzkunst der Spätrenaissance stand im nördlichen Deutschland lange unter niederländischem Einfluss. Während die grottesken Rollwerk-Motive das Ornament beherrschten und selbst noch im 17. Jahrhundert stand die technische Behandlung des Holzes auf hoher Stufe. Die schneidige Behandlung des Reliefs weicht aber allmählich einer weicheren, bei der Stoff und Werkzeug nicht mehr mitsprechen. Die Abstufung von kräftig unterschrittenen Partien bis zum zart verlaufenden Flachrelief oder gar nur durch Meisselhiebe angedeuteten Umrissen zeichnet vornehmlich die niederländischen Arbeiten aus.

Ein charakterisches Beispiel für die technische Behandlung der Schnitzerei im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts ist die, niederländischen Einfluss verrathende kleine Stubenthür aus Münster in Westfalen. Die unteren Füllungen zeigen noch Faltwerk-Motive, die mittleren hängende Trophäen, die oberen und der Fries Rollwerk-Grottesken von feiner Durchführung. (S. d. Abb.) Das Gegenstück der dargestellten Füllung zeigt unten eine weibliche Herme zwischen Satyrn und in dem von einem Ritter mit zwei Hellebarden gehaltenen Schild eine Hausmarke.

Ein charakterisches Beispiel für die technische Behandlung der Schnitzerei im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts ist die, niederländischen Einfluss verrathende kleine Stubenthür aus Münster in Westfalen. Die unteren Füllungen zeigen noch Faltwerk-Motive, die mittleren hängende Trophäen, die oberen und der Fries Rollwerk-Grottesken von feiner Durchführung. (S. d. Abb.) Das Gegenstück der dargestellten Füllung zeigt unten eine weibliche Herme zwischen Satyrn und in dem von einem Ritter mit zwei Hellebarden gehaltenen Schild eine Hausmarke.



Füllung einer Thür im Stil der niederländischen Hochrenaissance aus Münster in Westfalen; Eichenholz:  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

Im westlichen Gang.

## Französische Holzschnitzereien.

In den Schnitzereien der französischen Möbel machte sich, nachdem das Maasswerk des Spitzbogenstils und das Falwerk ihren Lauf vollendet hatten, unter dem Einfluss der hoch entwickelten flandrischen Kunst der Naturalismus der Spätgothik geltend. Jedoch mischten sich damit schon früh Motive der italienischen Renaissance, mit der die Franzosen bereits durch Karls VIII. verfehlten Kriegszug bekannt geworden waren. Mit merkwürdigem Geschick verstanden die französischen Künstler, den noch beibehaltenen constructiven Formen der Gothik das Ornament des neuen Stiles anzuschmiegen. Sie handhabten die neuen Zierformen mit so phantasievoller Anmuth, dass sie hinter den Besten der Italiener kaum zurückblieben. Vor Allem gelang ihnen die Candelaber-Grotteske, welche um einen schlank aufschliessenden, durch Vasen-Profile gegliederten Schaft

leichte Akanthus-ranken, nackte Kinder, Delphine, Vögel, hängende Geräte in symmetrischer Ordnung vertheilt. Die überhöhten schmalen Füllungen der Möbel und Paneele, welche von der Gothik übernommen waren, und die Pfeilerstreifen des neuen Stiles, welche die vor die Pfosten gelegten Streben des alten ersetzten, boten dafür ausgiebigen Spielraum. Daneben entwickelt sich, ebenfalls nach italienischen Vorbildern, das hängende Trophäen-Ornament. Diese Frühzeit der französischen Renaissance entspricht ungefähr der Regierung Ludwigs XII. und dem Anfange derjenigen Franz I.

Schon um das Jahr 1530 wird sie, kaum erblüht, von dem durch die Schule von Fontainebleau vertretenen Einfluss der italienischen Hochrenaissance bedrängt, die jedoch erst unter dem folgenden Herrscher, Heinrich II., obsiegt. An Stelle der graziösen Arabeske treten schwere Rollwerk-Kartuschen, grotteske Masken, Gestalten des heidnischen Alterthums und Allegorien. Das figürliche Flachrelief wird dabei künstlerisch fein gehandhabt.



Füllplatte, nordfranzösische Arbeit der Zeit Franz I.; ca. 1540; Eichenholz;  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

Unter den folgenden Herrschern, Karl IX. und Heinrich III., wird mit diesem Vorrath weiter gearbeitet; Alles aber wird voller, üppiger, das Relief erhabener. Sogar die Leisten-Profile erhalten geschnitzte Ornamente; Karyatiden, Hermen, Satyrn und Chimären wuchern an den Möbeln. Auch unter Heinrich IV. bewegt sich die Holzschnitzkunst anfänglich in gleicher Richtung, dann aber wird sie von den durch Marie von Medicis berufenen Italienern, in deren Heimat die Renaissance schon wüster Verwilderung anheimgefallen war, ungünstig beeinflusst.

Auf eine Periode niederländischen Einflusses unter Ludwig XIII. folgte der nationale Aufschwung im Zeitalter Ludwigs XIV. Wie damals die Ebenisten sich von dem Schnitzwerk in naturfarbenem Holze abwandten, die Vergoldung vieler Möbel einerseits, die Anwendung ein- und aufgelegter Metall-Ornamente andererseits den Charakter des Mobiliars von Grund aus umgestalteten, und wie dieses auch im 18. Jahrhundert in derselben Richtung sich fortentwickelte, und Intarsia und Metall-Appliken fortan das geschnitzte Ornament aus den Möbeln fernhielten, ist in der geschichtlichen Uebersicht der Möbel erwähnt worden. An den Bauschreiner-Arbeiten, den Wandgetäfelu vor Allem, fahren aber die französischen Holzschnitzer noch bis gegen das Ende der Regierungszeit Ludwigs XVI. fort, ihre Kunst mit Meisterschaft zu üben.

Die französische Frührenaissance ist durch geschnitzte Füllungstafeln vertreten, sämmtlich nordfranzösische Arbeiten, zumeist aus der Normandie. Wie die Holzschnitzer der Spätzeit Ludwigs XII. das Blattwerk behandelten, zeigt in charakteristischer Weise die eichene Pfeilerverkleidung mit dem Totenkopf und den gekreuzten Beinnochen, die an Bandschleifen zwischen Blattwerk aufgehängt sind. Bezeichnend: die Behandlung der Blätter mit der Längsrinne und den gekerbten, aufgerichteten oder schotenartig zusammengeklappten Rändern, die überzierlichen, fast fadenförmigen Blattstiele, die wulstig aufgetriebenen, querveriefelten Bänder. (Sehr ähnliche Trophäen an der Thürverkleidung der Kirche Notre Dame zu Louviers im Dept. der Eure.) — Von verwandter Arbeit, doch kräftiger die S. 676 abgebildete Platte aus der Zeit Franz I.

Im westlichen  
Gang.

Den Schnitzereien der Getäfel des Schlosses Gaillon in der Normandie entsprechen einige Eichenholz-Füllplatten mit leichten, im Felde schön vertheilten Candelaber-Grotesken. Das Blattwerk ist hier lang gezogen und geschlitzt. (S. Abb. S. 661.) Eben dahin gehört und die gleiche Behandlung des Laubwerks zeigt auch das Bruchstück eines Getäfels mit drei kurzen Pfeilern und zwei mit Rundbogen überhöhten Füllungen, in denen auch figürliche Motive angebracht sind.

Aus dem Schlosse von Arnay-le-Duc in Burgund stammt ein Thürsturz von Eichenholz, dessen Schnitzerei der Frühzeit Franz I. angehört. Die Behandlung des Blattwerkes mit den mageren Stielen und den knolligen Blättern, die zusammengeklappt einer eiförmigen Schote mit stachelförmiger Spitze gleichen, scheint Eigenart einer besonderen Schule.

Ebenfalls noch in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört eine lange Friesplatte, die flandrischen Einfluss verräth. Während die Ornamente der beiden Seiten mit dem naturalistischen Reben- und Hopfengeranke noch völlig gothisches Gepräge tragen, zeigt das Ornament der Mitte schon voll entwickelte und fein behandelte Renaissanceformen. Wahrscheinlich war das Gesims, in das diese Platte eingelassen ist, ursprünglich oberhalb des Getäfels der Rückwand einer Bank angebracht.

Im westlichen  
Gang.

Die französische Spätrenaissance der Zeit Heinrichs III. ist u. A. vertreten durch eine Füllung, deren ovales Medaillon einen liegenden Apoll in dem den französischen Bildschnitzern eigenen medaillenartigen Flachrelief zeigt.

Wie in der Zeit Heinrichs IV. die Leistenprofile mit geschnitztem Ornament verziert wurden, ist an wenigen Bruchstücken zu sehen. Die Spätzeit Ludwigs XIII. ist durch einen vergoldeten Fries mit kräftig behandelten Akanthusranken, die Zeit Ludwigs XIV. durch die bei den Bauschreiner-Arbeiten erwähnten Thürfelder aus Versailles vertreten, die Zeit Ludwigs XV. in ihrer frühen Richtung durch zwei Pfeilerverkleidungen eines Alkovens mit charakteristischen Geräth-Trophäen, endlich die Zeit Ludwigs XVI. in classischer Weise durch das Wandgetäfel.

#### Italienische Holzschnitzereien.

Der Aufschwung der technischen Künste im Quattrocento hat auch die Holzschnitzerei emporgehoben, wiewohl sie anfänglich noch zurückstehen musste gegen den Ruhm der eingelegten Arbeit, die als der wichtigste Theil der Decoration in Holz anerkannt wurde. Nachdem die Intarsiatoren die gothische Weise des mosaikartigen Zusammensetzens eckiger Muster aus kleinen Holzstücken verlassen hatten, wurden sie geschickt, nicht nur schönes, im Raum wohlgefällig vertheiltes Arabeskenwerk, sondern auch Perspektiven von Phantasiegebäuden, Heiligenfiguren und figürliche Compositionen darzustellen. Die Schnitzkunst entfaltete sich daneben an den einfassenden Theilen der mit Intarsien geschmückten Kirchengestühle und Getäfel, in den Einfassungen von Altären und in den Bilderrahmen; aber erst im 16. Jahrhundert als vorwiegende Decoration der Möbel. Wo die Meister der Frührenaissance sich ihr zuwandten, haben sie auch Werke von hoher Schönheit geschaffen. Die technische Behandlung des Holzes war dabei eine von der kräftigeren nordischen Art abweichende, wozu schon die Verarbeitung des Nussholzes anleitete. Die besten Schnitzereien der Blüthezeit erinnern in ihrer feinen und scharfen Durchführung des Details an ciselirte Metallarbeiten. Später, als im 16. Jahrhundert das Pflanzenwerk und die Pfeilergrotteske der Frührenaissance von üppigem Rollwerk- und Figureschmuck verdrängt war, wurde auch hier die technische Behandlung des Holzes eine andere, stofflos decorative.

Die Technik der italienischen Schnitzer der Frührenaissance ist an einem Kapitäl und einigen Bruchstücken eines Getäfels aus Siena und einer Pfeilerfüllung zu beobachten. An einem Rahmen aus Bologna ist das Schnitzwerk nur als Grundlage für eine den Stoff ganz verhüllende Vergoldung des Reliefs in blauem Grunde verwendet. Aus späterer Zeit Truhentheile. Aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts zwei Füllplatten aus Ebenholz mit flachem Relief. (Gott bedroht Adam nach dem Sündenfall, Adams und Evas Austreibung aus dem Paradiese.)

#### Spanische Holzschnitzereien.

Spät erst haben die Spanier dem durch eingewanderte italienische oder niederländische Künstler vermittelten Einfluss der Renaissance nachgegeben. Ihr Hauptmeister in der Holzschnitzkunst, Berruguete, dem mit Recht oder Unrecht die schönsten spanischen Holzschnitzereien jener Zeit zugeschrieben werden, ist erst um 1520 der italienischen Renaissance in ihrem Ursprungslande nahe getreten. Der ornamentale Geschmack bildete sich aber eigenartig aus, wie an einigen Schnitzereien von Nussholz aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zu sehen, die sich von den gleichzeitigen französischen und niederländischen auffallend unterscheiden, u. A. durch die Art, wie die Gliedmaassen der grottesken Figuren pflanzenhaft gebildet sind.

## Nachlese der deutschen Holzschnitzereien.

Ausser den in Vorstehendem erwähnten, die Entwicklung des geschnitzten Ornamentes seit dem Ende des Mittelalters vorführenden Holzschnitzereien, sind noch die folgenden Stücke ihres culturgeschichtlichen Interesses oder ihrer kunstvollen Ausführung halber besonders zu beachten.

Ein bemerkenswerthes Stück norddeutscher Hoch-Renaissance ist das aus Eichenholz geschnitzte und grossentheils noch in seiner alten Bemalung und Vergoldung erhaltene Epitaph des Wolfgang von Pogwisch. Im oberen Theil erblickt man das Wappen des Geschlechtes v. P., vollrund geschnitten (Schild mit schreitendem Wolf, als Helmzier dasselbe Thier aus einem Schanzkorb wachsend) in einem Rahmen von flachem, mit Eicheln behängtem Rollwerk. Der untere, grössere Theil enthält eine lange lateinische Inschrift in vergoldeten Majuskeln auf ursprünglich blauem Grunde, seitlich eingefasst von zwei Hermenpfeilern mit aufgesetzten Säulen, die noch die ursprüngliche Polychromie zeigen. Die in daktylischen Distichen abgefasste Inschrift rühmt die vornehme Herkunft, die wissenschaftliche Bildung, die Beredsamkeit und Frömmigkeit des Verstorbenen; er sei Minister dreier Könige (nämlich Christian II., Friedrich I. und Christian III.) gewesen und in hohem Alter am Matthiastage (25. Febr.) d. J. 1558 gestorben. Das Epitaph, das wohl erst einige Jahrzehnte nach dem Tode des Gefeierten entstanden ist, befand sich ehemals in der Kirche zu Bordesholm in Holstein.

Im vierzehnten  
Zimmer.  
(Zweites der  
Westseite.)

Grosses Rundfeld, darauf, umgeben von einer Rollwerk-Einfassung, zwei heraldische Löwen, die drei Wappenschilder halten, die beiden unteren mit einem aufgerichteten Löwen, das obere mit dem kaiserlichen Doppeladler unter der Kaiserkrone. Auf einem kleinen Schilde darunter zwei gekreuzte Hellebarden nebst Winkelmaass und M L (? Name des Schnitzers). Mittelfeld der Felderdecke eines Saales im Rathaus der Stadt Bremgarten im Kanton Aargau, Schweiz. (Die Eidgenossen gehörten als „Verwandte“ noch bis zum Westfälischen Frieden zum deutschen Reich.) Ende des 16. Jahrhunderts.

Schale in Form einer halben Kugel mit flachem Deckel, Modell für eine Silberarbeit, geschnitzt aus einem sehr porösen, fremden Holze (? Cedrela, sog. Zuckerkistenholz) in hohem Relief mit nackten Kindern, die sich zwischen erlegtem Wilde tummeln und mit Hunden und Jagdhörnern spielen. Arbeit eines (niederländischen?) Künstlers des 17. Jahrhunderts, aus Hamburg.

Im südlichen  
Gang.

Zwei grosse Friese aus Lindenholz, jeder mit neun vollrund gearbeiteten nackten Kindern, die sich in schilfbewachsenem, von Delphinen belebtem Gewässer tummeln. Die Bestimmung dieser Sculpturen hat mit Sicherheit nicht festgestellt werden können. Die halbrunden Ausschnitte am oberen Rande, sowie die Stellung einiger Kinder, z. B. des eine Muschelschale emporhaltenden Knaben, geben jedoch der Vermuthung Raum, diese Friese seien Modelle für den Guss einer Brunneneinfassung aus Bronze oder Blei. Aus Hildesheim, 17.—18. Jahrhundert.

Im westlichen  
Gang.

Zwei Fassdeckel, aus Eichenholz geschnitzt: mit Rococo-Ornamenten, Figuren und Spruchbändern. Unter der Hauptfigur, einem Juppiter, die Inschrift: „Ist Jupiter das Haupt von ganzen Götterchor, So geht mein edler Tranck auch allen andern vor“. Neben einem Trinker: „Bey dem Feuer will ich trincken, bis ich werde niedersinken“. Neben einem Lautenspieler: „Wann mich will die Liebe plagen, thu ich auf der Lauten schlagen“. Niederdeutsch 1764. — mit der Darstellung dreier, in einem gewölbten Kellerraum um einen Tisch stehenden Zecher in der Tracht vom Anfang des 19. Jahrhunderts; darüber: „Es lebe die Freundschaft!“, darunter: „Brüder trinckt den guten Wein, Last uns froh des Lebens freun, Und stets gute Freunde seyn! Halt er an. — ich schenk erst ein“. Aus Leipzig, ca. 1800.



Im Gang der  
Holz-  
schnittereien.  
(Westlicher  
Gang.)



Mangelbrett von Eichenholz,  
holländische Art. 1589.  
1/4 nat. Gr.

### Mangelbretter.

Bei den Anwohnern der nördlichen Küsten des europäischen Festlandes von Holland bis Norwegen ist das Mangelbrett nachweislich seit mehr denn drei Jahrhunderten ein wichtiges Hausgeräth gewesen und ist es hie und da noch heutigen Tages. Seine Werthschätzung erklärt sich aus seinem Zwecke, der Hausfrau des Bauern und Landbürgers beim „Mangeln“ der wohlgepflegten Leinenwäsche zu dienen. Man wickelte zu diesem Behuf das Linnen um einen dicken Knüttel und rollte diesen mit Hülfe des schmalen, auf der oberen Fläche mit einer Handhabe versehenen oder durch Schnitzwerk den darauf gelegten Händen Angriffspunkte bietenden, auf der unteren Fläche aber glatten Brettes unter starkem Druck auf einer Tischplatte hin und her, bis die Wäsche geglättet war. Wie das Spinnrad ein zum eigensten Gebrauch der Hausfrau bestimmtes Geräth, war das Mangelbrett unentbehrlich in einer Zeit, wo man mechanische Zeugmangeln und Plätt-eisen nicht kannte oder in den ländlichen Verhältnissen nicht zu nutzen vermochte. Seine Bestimmung erklärt auch, warum es ein beliebtes Brautgeschenk war, wie das uns Darstellungen und Inschriften auf zahllosen Mangelbrettern beweisen. Von dem nur mit den geometrischen Mustern des Kerbschnittes verzierten Mangelbrett, welches der junge Bauer oder Schiffer selber seiner Herzliebsten mit dem Taschenmesser schnitzelte und durch den Namen der Jungfer, die Jahrzahl und oft noch ein Sprichwort oder eine gut christliche Ermahnung als Ehestandsgabe auszeichnete, bis zu dem kunstvoll mit Figuren verzierten Mangelbrett, das ein reicher Junker bei dem geschicktesten Bildschnitzer des nächsten Landstädtchens für seine Auserkorene bestellte, entrollen uns die alten niederdeutschen Mangelbretter ein anmuthendes Gemälde häuslichen Fleisses oder einer Kunst, welche ihre Kraft nicht an Schau-stücke verzettelte, sondern das Nützliche schön zu bilden sich bestrebte.

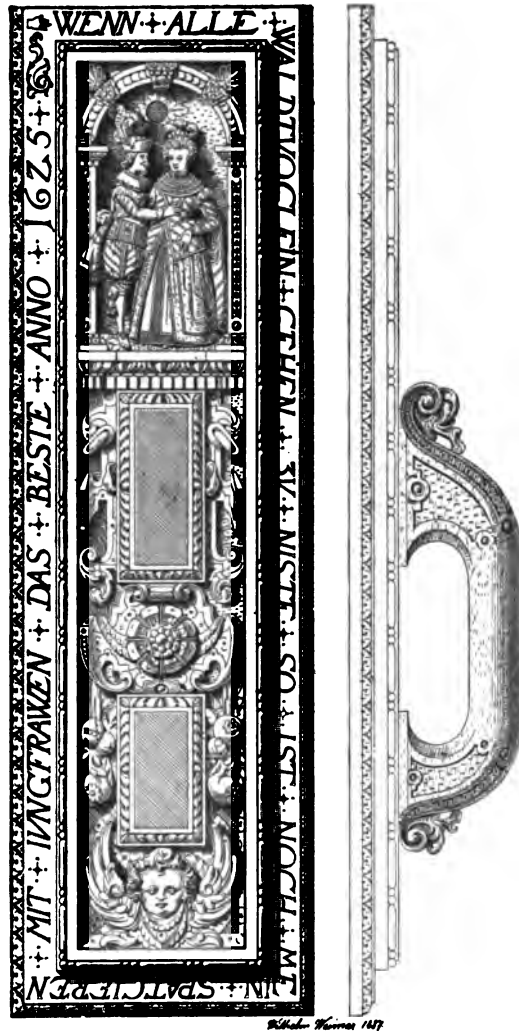
Die schönsten Mangelbretter sind in den Elbherzogthümern überliefert worden.

Im Gang der  
Hols-  
schnitzereien.  
(Westlicher  
Gang.)

Dort überträgt sich auf sie auch die allgemeine Lust an bildlichem Schmuck. Wie die figürlichen Schnitzwerke an den Möbeln und Wagen haben sie auch an den Mangelbrettern ihre Entstehung ausschliesslich wohlgeschulten Handwerkern zu danken, welche in den Landstädten sesshaft waren und alle Wandlungen des grossstädtischen Geschmacks mitmachten, wengleich nur langsam und oft um Jahrzehnte im Rückstande. Der schnitzelnde Bauer wusste fast immer die Grenzen seines Könnens innezuhalten und liess es, wenn er nicht den gesunden Kerbschnitt vorzog, bei einfachen, flach gehaltenen Blumenranken bewenden, denen er wohl noch etliche Herzen, Tauben oder Kronen als deutliche Sinnbilder von Liebe und Ehe hinzufügte.

Wenn die Mangelbretter des Griffes entbehrten — und das scheint bei den holländischen und unter holländischem Einfluss entstandenen, auch bei denjenigen der nordfriesischen Inseln die Regel gewesen zu sein, war das Schnitzwerk auf ihrer oberen Fläche unentbehrlich zur Handhabung

des Geräthes. Nur wenn Griffe angebracht wurden, konnte man die Fläche des Brettes auch mit eingelegter Arbeit schmücken. An den Ufern der Nieder-Elbe waren Handhaben allgemein üblich. Im Alten Lande, links der Elbe, hat man den Griff mit Vorliebe oben als Engelskopf gestaltet und auf der Brust desselben einen herzförmigen Ausschnitt angebracht. Auf dem rechten Elbufer dagegen hat man den Griffen durchweg die Gestalt eines fischschwänzigen Meerweibes gegeben. Weiter nach Norden, im Schleswig'schen und vollends in Jütland wird das Meerweib



Mangelbrett von Nussbaum, aus Schleswig-Holstein, 1625.  
(Zur Verdeutlichung der Darstellung ist in der Aufsicht der Griff fortgelassen.)  
1/4 nat. Gr.



Im Gang der  
Hols-  
schnitzereien.  
(Westlicher  
Gang.)



Mangelbrett von Buchenholz, aus dem Alten Lande (Hannover), Anfang des 18. Jahrhunderts, neu bemalt 1811.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

gestalteten Griff ein Schild mit dem Monogramm Jesu; am Fuss des Griffes eine Traube. Um den Rand die Inschrift: „Jesu, du edle Rebensaft, mein Hertz allzeit

durch ein Pferd verdrängt, das auch überall bei den Kerbschnitt-Mangelbrettern Schwedens und Norwegens wiederkehrt.

Die Knüppel, deren einer zu jedem Mangelbrett gehörte, waren, ihrem Zweck gemäss, völlig glatt; nur an ihren Enden wurden sie mit gedrechselten, seltener mit geschnitzten Knäufen verziert.

Mangelbretter waren übrigens nicht nur im nördlichen Deutschland im Gebrauch. Sie lassen sich auch im mittleren Deutschland (Hessen) und im Süden (Schwaben) nachweisen. Nirgend aber scheinen sie die Bedeutung im Haushalt gehabt zu haben, wie im deutschen Norden, und daher nirgend so reich und sinnvoll geschmückt worden zu sein, wie hier. Mangelbretter des 16. und 17. Jahrhunderts aus Schleswig-Holstein.

Mangelbrett, Eichenholz, mit flachem Relief von Fruchtgehängen, welche an einem geflügelten Kopf befestigt sind. Gearbeitet unter holländischem Einfluss. Ohne Griff, mit eingebrannter Hausmarke und der Jahrzahl 1589. (S. d. Abb. S. 680.)

Mangelbrett, Nussbaum, feine Arbeit; oben unter einem Rundbogen fast vollrund geschnitzt ein Liebespaar in der Zeittracht, (der Cavalier legt seine Linke auf das Herz der Dame); unten ein geflügelter Engelskopf; neben und unter dem Griff Rollwerk mit Anklängen des Ohrmuschelstils. Um den Rand die Inschrift: (Ausgestreckte Hand!) „Wenn alle Waldevoglein gehen zu Niste, so ist noch mein Spatcieren mit Jungfrawen das beste. Anno 1625“. (Aus der Magnussen'schen Sammlung in Schleswig.) (S. d. Abb. S. 681.)

Mangelbrett, Nussbaum, feine Arbeit; oben in einer Ohrmuschel-Umrahmung Jesus als Kind, der Schlange den Kopf zertretend, in der Linken einen Reichsapfel; darunter die Inschrift „Emanuel“; unter dem als Engel gestalteten Griff ein Schild mit dem Monogramm Jesu; am Fuss des Griffes eine Traube.

erquick und lab. Ach, lieber Emanuel, in dessen Hertz dich ja versenck, dem ich dieses zum Nevwjahr schenck.“ ca. 1640.

Mangelbrett, Eichenholz, oben in einer Nische fast vollrund geschnitzt ein sich umarmendes Liebespaar in bäurischer Tracht; darüber die Buchstaben J[ungfer] A H R.; am Fuss des als Engelsleib gestalteten Griffes ein Engelskopf. Mit der ursprünglichen Bemalung in Braun, Roth, Weiss und Schwarz. Aus York im Alten Lande. Mitte des 17. Jahrhdts.

Mangelbrett, Eichenholz, mit flachem Relief; die Fläche ist durch einen Aufbau von Pfeilern und Hermen in Felder getheilt; in den grösseren derselben weibliche Figuren, der Glaube (mit Schlüssel), die Liebe (mit Kindern), die Gerechtigkeit (mit Schwert und Wage), die Hoffnung (mit Anker und Vogel); in den kleinen Zwischenfeldern zu Seiten der Giebel nackte Kinder mit Schildern oder Füllhörnern und über der Hoffnung eine erotische Scene. Holländisch oder gearbeitet unter dem Einfluss der Holländer Schränke der Mitte des 17. Jahrhunderts. Der Griff später hinzugefügt.

Mangelbretter des 18. Jahrhunderts aus dem Alten Lande

(linkes Elbufer, Hannover).

Von Buchenholz, mit figürlichen Schnitzereien, zumeist in hohem Relief mit bunter Bemalung: — der Griff mit bekränztstem Frauenkopf, oben halten zwei nackte Kinder ein herzförmiges Schild mit A. H., ganz bedeckt mit Akanthusranken und unter dem Griff eine grosse Sonnenblume, 1716. — Am Griff ein geflügelter Kopf mit herzförmigem Brustausschnitt, unter demselben eine grosse Sonnenblume mit Akanthusranken; oben eine nackte Frau (die Liebe), umgeben von fünf nackten Kindern, von denen zwei eine grosse Krone halten. Aus Wester-York; Anfang des 18. Jahrhunderts, 1811 für eine neue Besitzerin neu bemalt. (S. d. Abb. S. 682.)

Mangelbretter des 18. Jahrhunderts aus der Wilstermarsch

(rechtes Elbufer, Holstein).

Von Buchenholz; die Griffe in Gestalt von Meerweibchen; unter ihnen Schilder mit den auch in den Schmucksachen und Stickereien der Wilstermarsch vorkommenden symmetrischen Namens-Chiffren; das Schnitzwerk in hohem, fast vollrundem Relief mit Figuren, Akanthus- oder Rococo-Motiven, bemalt oder nur holzfarben lackirt und mit Gold gehöht: — Oben unter einem Baldachin eine bekleidete Frau, ein flammendes Herz in der Hand, ihr zur Seite ein nacktes Kind. 1764. — Eine Hebe, in der Hand eine Trinkschale, neben ihr ein Flügelknabe. (S. d. Abb.) — Oben eine



Im Gang der  
Holz-  
schnittereien.  
(Westlicher  
Gang.)

Mangelbrett von Buchenholz, aus der Wilstermarsch (Holstein). Ende des 18. Jahrhunderts.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

Im Gang der  
Holz-  
schnitzereien.  
(Westlicher  
Gang.)

nackte Frau mit zwei Kindern, darüber ein Schriftband mit „Die Amor“. 1771. — Oben, auf einem Schlauch sitzend, eine Bakchantin mit Thyrsusstab; — ein antiker Schäfer; — alle diese Mangelbretter aus den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts.

Dänische Mangelbretter des 18. Jahrhunderts.

Mangelbrett, Eichenholz, von schlanker Form, mit Ranken, Blumenvasen und Vögeln in flachem Relief; oben ein Aufsatz von drei als Blumen geschnitzten Runden. Die Enden des Griffes als Tannenzapfen und Traube. Anno 1739. W. A. D [atter]. Nordschleswig oder Jütland. (Aus der Magnussen'schen Sammlung in Schleswig.)

Mangelbrett, Eichenholz, mit Ranken, Herzen, Vögeln in flachem Relief; in der Mitte Adam und Eva in unbeholfener Darstellung, darunter „Parediis“ — WNSK NDE Anno 1740. Als Griff ein Pferd. Zuerst mennigroth, dann dunkelblau angestrichen. Nordschleswig oder Jütland.

### Blasbälge.

Mechanische Vorrichtungen, um die in einen ledernen Schlauch eingeschlossene Luft zum Ausströmen aus einer kleinen Oeffnung zu zwingen, haben schon die Feuerarbeiter des alten Aegyptens gekannt. Nicht

nachgewiesen ist, wann zuerst diese Vorrichtung zu einem beweglichen, den heutigen Handblasbälgen ähnlichen Geräthe gestaltet ist. Im Mittelalter haben sich die Handwerker oft mit einfachen Blasrohren beholfen. Wie die in fürstlichen Schatzverzeichnissen erwähnten kostbaren Blasbälge aus emallirtem Edelmetall beschaffen waren, wissen wir nicht. Sicher aber waren um das Jahr 1500 schon Handblasbälge mit geschnitzten Holzplatten in Gebrauch und hundert Jahre später solche, bei denen die Füllung mit Luft nicht durch die metallene Spitze, sondern durch eine in der unteren, weniger geschmückten Platte angebrachte, automatisch wirkende Klappe erfolgte. Besonders reich ausgebildet wurden die geschnitzten Blasbälge von der italienischen Hochrenaissance. Im 18. Jahrhundert



Platte eines Blasbalges. Eichenholz. Niederrhein (Calcar), ca. 1500.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

zog man vor, die Platten mit Malereien oder Lackirung zu schmücken, ausnahmsweise auch Fayenceplatten einzulegen (Rouen). Die Vervollkommnung der Heizvorrichtungen in neuerer Zeit hat auch den Blasbalg den vergessenen Stubengeräthen zugesellt.

Spätgothischer Blasbalg, davon erhalten die aus Eichenholz geschnittene Vorderplatte mit Maria im Strahlenkranz, auf dem Arm das Jesuskind, das einen Vogel in den Händen hält; ca. 1500. (S. d. Abb. S. 684.)

Im westlichen  
Gang.

Blasbalg, mit ledernem Luftbehälter, die Oberplatte aus Nussholz geschnitten, mit Josephs und Mariens, von einem Engel geleiteter Flucht nach Aegypten; die Unterplatte Buchenholz, mit Luftklappe. Niederdeutsch (Hamburger Gegend); ca. 1600.

Die Vorderplatte eines dritten Blasbalges v. J. 1681 bei den Kerbschnitzereien.

### Alte Werkzeuge der Holzarbeiter.

Seitdem im 19. Jahrhundert die mit der Maschinen-Arbeit und der gewerblichen Massenerzeugung zusammenhängenden Veränderungen in der Technik eingetreten sind, ist die nüchterne Zweckmässigkeit als die einzige Forderung verblieben, der die Werkzeuge genügen sollen. In früheren Jahrhunderten hatte das Handwerkszeug, mit dem die jetzt in den Museen bewunderten Meisterwerke angefertigt wurden, innigere Beziehung zu seinem Besitzer. Dieser behandelte es nicht wie etwas, das man kalten Herzens nutzt, weil der Zwang des Daseins es einmal so fordert, sondern wie eines, an dessen Handhabung man mit fröhlicher Genugthuung denkt, dem man sich dankbar erweisen möchte für seine guten Dienste. So kam man in vielen Gewerben dazu, die Geräte und Werkzeuge sorgsam zu gestalten und zu schmücken, soweit dies nicht gegen ihren Zweck verstieß. Aus allen Gewerben sind hierfür die Beispiele überliefert. Wie der Schmied und Schlosser seinen eisernen Schraubstock mit gemesselm Zierath ausstattete oder die Hammerstütze an der Wand mit geschmiedeten Blumen schmückte, so liebte es der Holzarbeiter, seine Hobel und Bohrer mit gefälligem Schnitzwerk zu bereichern. Die Sammlung bietet hierfür Beispiele in mehreren ihrer Abtheilungen.

In der Möbelabtheilung ist eine kleine Gruppe alter Werkzeuge von Holzarbeitern vereinigt. Das älteste ist ein grosser Bohrer aus Nürnberg, dessen sich ein Stellmacher oder Brunnenrohrmacher bedient haben mag; die Behandlung der Satyrköpfe und der Akanthuskelche an den geschnitzten Armen gestattet, dieses Stück noch in das 16. Jahrhundert zu versetzen.

Im vierzehnten  
Zimmer.  
(Zweites der  
Westseite.)

Mit der Jahrzahl 1615 bezeichnet ist ein kleiner Schrupphobel aus Schlesien; sein rund geschliffenes Eisen deutet auf seinen Zweck, beim rauhen Bearbeiten des Holzes leichte Rinnen zu erzeugen.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts angefertigt sind zwei Grundhobel aus Hamburg; die monströsen Maskengebilde, in die ihre obere Fläche aufgelöst ist, dienten zugleich, der zugreifenden Hand besseren Halt zu geben; die Oeffnung für das Eisen ist im Munde einer Maske angebracht; sie dienten, wie das im rechten Winkel gebogene Eisen zeigt, dazu, durch Vorstossen die aus dem Groben vorgestochenen Gratnuthen für die Einschiebleisten auszugründen.

Eine Raubank aus Württemberg trägt die Jahrzahl 1709 in verzierten Ziffern und ebenso die Anfangsbuchstaben des Besitzers V. B. Sie hat noch nicht wie die heutige Raubank einen hinteren Griff; die Schnitzereien — an den Seiten Akanthusblätter — dienen daher auch hier, der Hand des Arbeitenden festeren Halt zu geben.

Ebenfalls ein Werkzeug aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts ist die kleine Bohrwinde mit den durch Blattwerk gefällig vermittelten Krümmungen. (Aus der Magnussen'schen Sammlung.)



Truhe aus Eichenholz mit Kerbschnitt; Eisenbeschlag. Norwegen, ca. 1700.  $\frac{1}{6}$  nat. Gr.

### Kerbschnitt-Arbeiten.

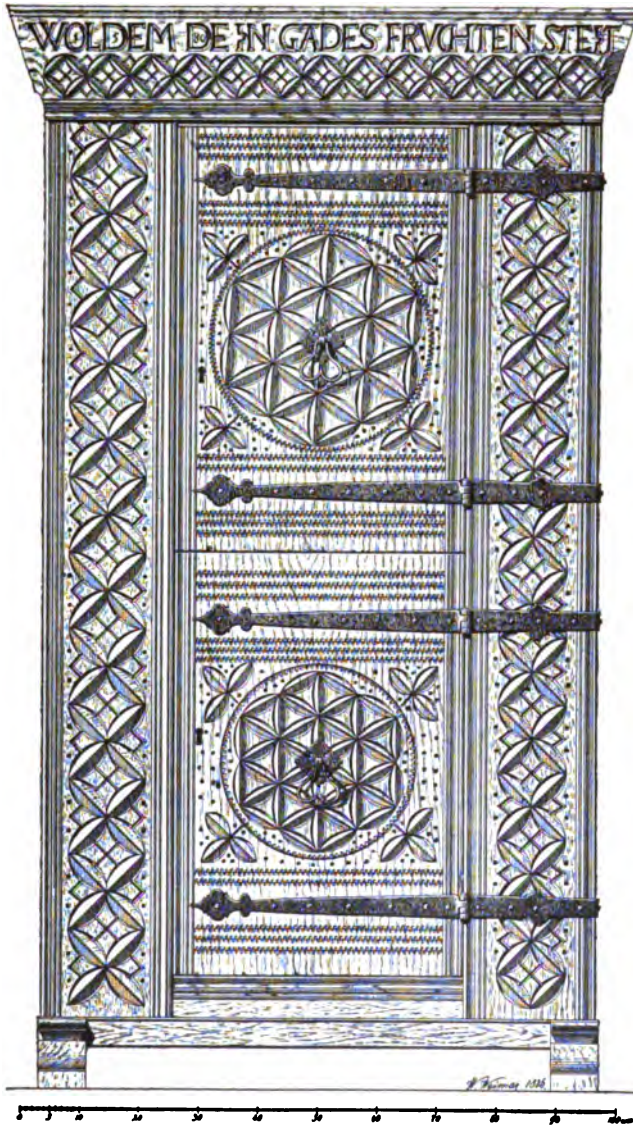
Im westlichen  
Gang.

Auf die Anfänge der Schnitztechnik der nordgermanischen Völker weisen die Kerbschnittarbeiten, welche zu einer von den übrigen Holzschnitzereien gesonderten Gruppe vereinigt sind. Die Grundlage der Muster, mit denen der Hausfleiss von Schiffern und uferbewohnenden Landleuten seit Jahrhunderten diese kleinen Möbel und Wirthschaftsgeräthe verziert hat, ist eine mit Zirkel und Lineal hergestellte geometrische Zeichnung. Die ganze verzierte Fläche ist in schräge, dachförmig aneinander stossende Flächen aufgelöst, zwischen denen zuweilen statt der scharfen Firstlinien schmale bandartige Streifen ausgespart sind, als deren Mittellinie noch die vorgerissene Zeichnung sichtbar ist. Bisweilen sind die Firstlinien furchenartig vertieft. Oft bleiben in den Vertiefungen der Dreischnitte, der quadratischen oder rhombischen Vierschnitte, der mandelförmigen Zweischnitte oder der Furchenschnitte kleine drei- oder viereckige, an den Seiten eingekerbte Theile der ursprünglichen Fläche stehen. Diese mit dem einfachen Schnitzmesser, in neuerer Zeit mit überflüssiger Zuhülfe der verschiedenen Stechzeuge geschnitzten Elemente der Zeichnung erscheinen vorwiegend zu Rosetten gruppirt, welche in verschiedener Grösse die Flächen gliedern. Halbe Rosetten, bandförmige Streifen und dreiseitige Zwickelfüllungen, alle in ähnliche Kerbschnitte aufgelöst, vervollständigen die Deckung der Fläche. Hie und da werden zwischen den Kerbschnitten Runde oder Streifen zur Aufnahme vertiefter oder erhaben ausgesparter Inschriften freigelassen.

Ihren Hauptsitz haben diese Kerbschnitzereien im nördlichen Europa von der Normandie nach Holland, an den deutschen Nordseeküsten entlang nach den schleswigschen Halligen, nach Jütland, Seeland, Schweden, Norwegen und Island. Ihre zeitlichen Anfänge liegen noch im Dunkeln. Ein Zusammenhang mit gewissen, aus Zirkelschlägen construirten Maasswerk-Ornamenten des gothischen Stiles ist unleugbar und durch Zwischenstufen an Möbeln nachzuweisen. Datirte Stücke, welche über den Anfang des 17. Jahrhunderts zurückgehen, sind jedoch sehr selten, erst gegen Ende desselben werden sie zahlreich. Das ganze 18. Jahrhundert hindurch findet der Kerbschnitt überaus häufige,

fast regelmässige Verwendung für die Ausstattung einer Anzahl von Hausstandsgeräthen, unter denen die „Mangelbretter“ am verbreitetsten und häufigsten sind. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird in Schleswig-Holstein der Kerbschnitt nur noch ganz vereinzelt geübt und verfällt hier mehr und

Im westlichen  
Gang.



Schrank von 1580 aus den Vierlanden bei Hamburg. Höhe 1,83 m.

mehr durch Mischung mit Arabesken und anderen Ornamenten, deren die Kerbschnitzer nicht mächtig waren. In einzelnen Gegenden Dänemarks und in Skandinavien ist der Kerbschnitt durchweg in bürgerlicher Uebung geblieben; seeländische und norwegische Bauern haben bis auf unsere Tage die





Handspiegel mit Kerbschnitzerei  
Neuere Arbeit aus Konstantinopel.  
 $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

Im westlichen  
Gang.

ihren Liebsten verehrten Mangelbretter nach der Väter Weise selbst geschnitzt. Auf Island kommt der Kerbschnitt nur sparsam vor, auch dort aber hat er seinen Höhepunkt im 18. Jahrhundert erreicht. Im deutschen Binnenlande ist er ebenfalls gepflegt, nirgends jedoch so ausgebildet worden, wie an den Küsten der nördlichen Meere. In den deutschen Alpen begegnet er uns wieder häufiger; in Tyrol zur Zeit der Spätgothik, aber auch dort hat er es nicht zu der allgemeinen, einheitlichen Ausbildung gebracht wie im Norden. Selbst in der Türkei sind Kerbschnitzereien nachgewiesen, die sich von den nordischen durch nichts unterscheiden, als durch ihre Anwendung an andersartigen Geräthen. Die Kerbschnitzereien der Südsee-Insulaner (in der Sammlung vertreten durch ein feingeschnittes Ruder von den Salomons-Inseln) sind dagegen zum Vergleich nicht heranzuziehen, da ihren, mit dem Steinmesser gekerbten Ornamenten die Zirkelschlag-Grundlage fehlt, welche ein wesentliches Merkmal der Kerbschnitt-Arbeiten ist.

Seit noch nicht zwei Jahrzehnten ist der Kerbschnitt in einigen der Länder, wo er früher geblüht hat, vorzugsweise im nördlichen Deutschland, in Dänemark und Schweden, wieder zu Ehren gebracht. Seine sociale Stellung hat sich aber dabei verändert; er ist in die Städte gezogen und bietet sich dort zu einer Mussestunden-Arbeit für viele dar, die mit den Händen sonst nicht zu arbeiten pflegen, sowie als ein wichtiger Bestandtheil jenes erziehlichen, die Handfertigkeit der Knaben entwickelnden Unterrichts, der seit einigen Jahren nach allgemeiner Anerkennung drängt. Unter den Städten, in denen der Kerbschnitt in beiden Richtungen neu belebt worden ist, steht Hamburg obenan. Die ersten Anregungen hierzu gehen in den Anfang der siebziger Jahre zurück, da der Bildhauer Fritz Neuber hier wohlgelungene Kerbschnittarbeiten ausführte, die jedoch nicht in die Weite wirkten. Dies gelang erst einige Jahre später, als der Bildhauer W. Strüve das Kerbschnitzen in den Handfertigungsunterricht an der Pensionsanstalt des Rauhen Hauses in Horn einführte und einen geordneten Lehrgang dafür ausarbeitete. Seitdem hat die Kerbschnitzerei hier sowohl als Dilettanten-Arbeit wie als Gegenstand des Handfertigungsunterrichts, dies besonders in den Knabenhorten, festen Boden gewonnen. Wie Strüve seine Methode und ihre Anwendung zum Schmuck modernen Geräthes in einem grösseren Abbildungswerke dargelegt hat, so hat schon vor ihm ein anderer um dieselbe Sache verdienter Hamburger, G. Vollers ein ähnliches Vorlagenwerk herausgegeben. In Schleswig hat der Maler Chr. Magnussen in gleichem Sinne gewirkt, dabei gestützt auf seine Sammlung alter Kerbschnitt-Arbeiten, von denen eine Auslese später in unser Museum gelangt ist. (Kerbschnitt-Arbeiten Neuber's, Strüve's, Magnussen's befinden sich in der Sammlung.)



Mangelbrett aus Amager vom Jahre 1781.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

Das älteste Vorkommen von Kerbschnitt-Ornament ist in der Sammlung an der Vorderplatte der spätgothischen Truhe aus dem ehemaligen St. Johanniskloster in Hamburg zu beobachten. Das älteste datirte Stück ist der S. 687 abgebildete kleine Schrank aus einem Bauernhaus der Vierlande bei Hamburg mit der Jahrzahl 1580 und dem Spruche: „Wol dem de in Gades fruchten steit“, d. h. „Wol dem, der in Gottes Furcht steht“. An Möbeln dieser Grösse kommt der Kerbschnitt in späterer Zeit kaum vor. Auch mit ihm verzierte Stühle sind selten; in der Sammlung der Stuhl des Edleff Boisen v. J. 1722 (aus der Magnussen'schen Sammlung). Kleinere Wandschränke, kleine Truhen und Kasten von rechteckiger Form für die verschiedensten Zwecke, runde, aus Walfischarten zusammengebogene Schachteln mit hölzernen Böden und Deckeln zum Bewahren der Frauenhauben (oder der Halskrausen der Prediger?) kommen häufig vor. Die Sammlung ist reich an derartigen kleinen Möbeln, unter denen der Wandschrank des Friederich Fobriahn v. J. 1712 aus Dithmarschen sich durch reiche und zierliche Musterung auszeichnet.

Die Mehrzahl der mit Kerbschnitt verzierten Hausgeräte war den Frauen

bestimmt. Am verbreitetsten und durch die eingeschnitzten Jahrzahlen, Widmungen, Sprichwörter, Sinnsprüche oder Bibelverse besonders anziehend sind die Mangelbretter. In Holland, woher die ältesten datirten Stücke der Sammlung stammen, hat das griff-

Brinckmann, Führer d. d. Hbg. M. f. K. u. G.

Im westlichen Gang.



Griff eines Mangelbretts. Schleswig'sche Westküste.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.



Griff eines Mangelbretts. Amrum. 17. Jahrhundert.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.



Im westlichen  
Gang.



Knäuelwickel aus dem Schleswig'schen.  
1/4 nat. Gr.

lose Mangelbrett die Gestalt eines schmalen Brettes, dessen oberes, oft leicht verzüngtes Ende eine aus Rosetten gebildete, durchbrochene Bekrönung trägt. In derselben Form begegnet es uns weiter gegen Osten bis zu den Nordfriesen auf den schleswig'schen Halligen, deren Mangelbretter sich von den holländischen oft nur durch die Inschriften unterscheiden lassen. Griffe kommen hier nur ausnahmsweise vor (die zwei auf S. 689 abgebildeten finden sich an Mangelbrettern der schleswig'schen Westküste aus der Magnussen'schen Sammlung; sie werden aber zur Regel in den dänisch redenden Landestheilen, in Jütland, auf Seeland, in Norwegen, und zwar giebt man ihnen dort überall die Gestalt eines Pferdes.

Zum Mangelbrett gesellen sich andere Geräthe der Frauen:

Garnwinden und Knäuelwickel. (S. ob. Abb.) Diese im Schleswig'schen häufig mit Klappervorrichtungen: entweder sind in das ausgehöhlte und wieder verschlossene Innere Holzkügelchen gelegt, oder der Schnitzer hat den Griff durchbrochen gearbeitet und von dessen Kern die nun lose darin liegenden Kügelchen belassen.

Ellen. Die Mehrzahl unserer Ellen stammt aus Schleswig-Holstein. Die älteste, der Junfer Margreta Basstelmanns v. 1715. Auf einer Elle v. J. 1744 ist ein seltsames Sprüchlein zu lesen, in dem der Schnitzer in gewagtem Vergleich die Brüste seines „Libgens“ preist, der er diese „fein bunte Elle“ verehrt hat, und dann prosaisch schliesst: „diese Elle ist mir lib und wer sie mir stelt, der ist en Dib“.

Kloppfholzer zum Schlagen der Wäsche, diese nur aus dem Schleswig'schen und Dänemark bekannt. (S. d. Abb.)

Schwerter zum Brechen des Flachses in Gestalt grosser, breiter, mit einem Handgriff, ähnlich einem Säbelgriff, versehener Messer, die nur im Dänischen vorzukommen scheinen.

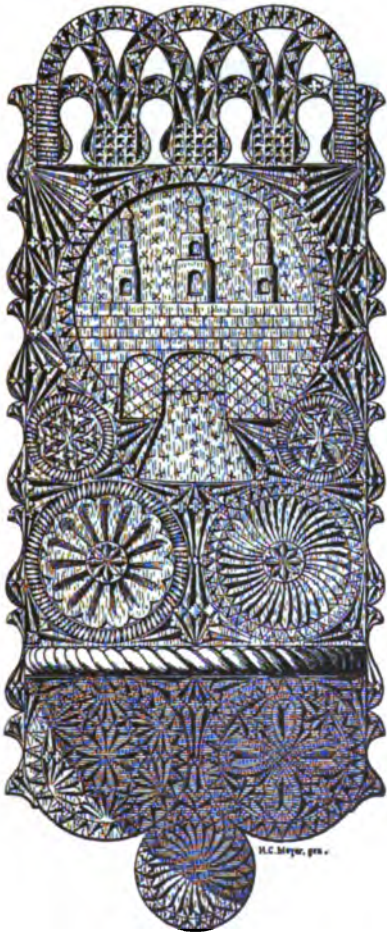
Webekämme, dünne kammförmige Brettchen für das Handweben. (S. Abb. S. 694.) Durch die Löcher in der Mitte der schmalen Stäbe wird die eine Hälfte der Fäden gezogen, um mit den anderen, durch die Zwischenräume gezogenen, durch abwechselndes Heben und Senken des Kammes das Fach zum Durchschieben des Webeschiffchens zu bilden. Solche Webekämme mehrfach von Föhr und den Halligen.



Wäschekloppholz von der Insel  
Röm, v. J. 1818. 1/4 nat. Gr.

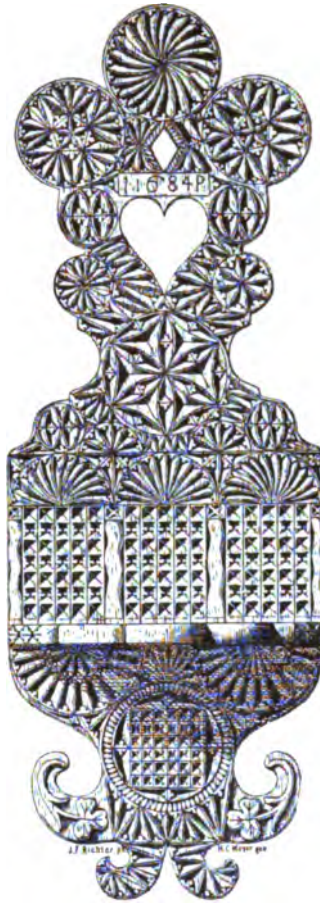
Auch die Küchengeräthe wurden vielfach mit Kerbschnitt verziert. Sehr beliebt waren die Löffelbretter aus einem zum Hängen an der Wand eingerichteten verzierten Brett, in dem ein kleineres, glattes, mit Löchern zum Einstecken der zinnernen und hölzernen Löffel wagerecht befestigt ist. Bei einem dieser Löffelbretter (S. d. unt. Abb.) hat der Schnitzer eine dreithürmige Burg eingeschaltet, die wir als das Wappen Hamburgs deuten dürfen.

Aus Niblum auf der Insel Föhr sind kantige Tönnchen in die Sammlung gelangt, deren Dauben und Deckel Kerbschnitt-Ornamente zeigen; sie dienen wohl als Salzfüßer.



Löffelbrett, mit dem Hamburger Wappen.  
¼ nat. Gr.

Im westlichen  
Gang.



Löffelbrett von 1684 von der  
Schleswig'schen Westküste.  
¼ nat. Gr.

Längliche Kasten, deren den Behälter überragende Rückwand mit einem Loch zum Aufhängen versehen war, wurden als Lichtladen gebraucht. Andere Kasten mit kleinen Fächern dienten als Gewürzladen.

In Ostfriesland und wahrscheinlich auch an der unteren Weser verzierte man mit Kerbschnitt auch die hölzernen Lampenhalter, die sich ähnlich den schmiedeisernen Kesselhaken durch Verstellen zweier Schienen gegeneinander verlängern liessen.

Im westlichen  
Gang.

Weniger zahlreich sind die mit Kerbschnitt verzierten Geräthe der Männer: Rasirmesserkästchen, oft mit einem Nebenfach für die Seife, aus verschiedenen Gegenden; Kästchen für das Dintenfläschchen und die Schreibfeder; Mantel- oder Perrückenhalter; aus den Vierlanden ein Kästchen für eine Taschenuhr, geschnitzt aus einem massiven Stücke Holz; aus Oevenum auf Föhr ein fächerförmiger Kasten für den Octanten eines Schiffskapitains v. J. 1770.

Mit Kerbschnitzerei verziertes Handwerkszeug kommt sehr wenig vor. Allenfalls dahin zu rechnen sind die einem Schuhmacher-Leisten ähnlichen Stücke. In diesen fast ausnahmslos der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehörigen Schnitzarbeiten, bei denen es die schwierige Verzierung gewölbter Flächen galt, hat sich der gute Geschmack der Kerbschnitzer besonders bewährt. Alle diese Leisten sind für den Frauenschuh bestimmt. Dass sie einen praktischen Zweck hatten, wird durch ein Stück bestätigt, das Generationen hindurch im Besitz von Schuhmachern gewesen, deutliche Spuren der Nägel und der Abnutzung trägt, und dessen niederländische Inschrift lautet: „Anno 1781 L. L. De der trot mot kose



Schuhleisten (von oben), Hamburger Gegend.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.



Schuhleisten (von der Seite), Hamburger Gegend.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

lapn et dot et klin hot verklapn“, wörtlich übersetzt: „der da trabt muss Schuhe flicken, das thut das kleine Holz anklagen“, d. h. dem Sinne nach „Wer viel läuft, muss oft seine Schuhe flicken lassen, darob erhebt er dann Klage wider das kleine Holz, diesen Leisten“. Das häufige Vorkommen ähnlicher Leistenhölzer an der Nieder-Elbe lässt darauf schliessen, dass sie nicht nur in den Niederlanden in Gebrauch waren. Der älteste unserer Leisten ist mit der Jahrzahl 1722, der jüngste mit 1851 bezeichnet.

Soweit unsere Kerbschnitzereien nicht in der vorstehenden Uebersicht erwähnt sind, werden die wichtigsten Stücke in dem Folgenden, innerhalb geographischer Gruppen nach der Zeit ihrer Anfertigung geordnet aufgeführt. Bei der Eintheilung sind wir in der Regel den Dialekten der Inschrift gefolgt. Der Ort der Auffindung konnte nicht allein entscheiden, da manche Stücke offenbar nicht am Orte ihrer Anfertigung vererbt waren und bewahrt wurden. Genauere Sprachstudien werden mit der Zeit gestatten, das reiche Material zutreffender zu ordnen, als es hier gelungen ist.

**Kerbschnittarbeiten aus Holland und Ostfriesland.**

Mangelbrett vom Jahr 1617, Eichenholz, mit der Inschrift in gothischen Buchstaben: „by my pieters jaspers . by my brotr Jansson . wasc wit, mangelt glatt, doen ie y niet so kryg y wat voor iou gat . ints iaer ons heeren ano M617.“ D. h. „durch mich Pieter Jaspers und durch mich Bruder Jansson (gemacht). Wasche weiss, mangle glatt, thust Du es nicht, so kriegst Du was vor Deinen H . . . . n. Im Jahr unseres Herrn 1617“. Aus Holland.

Mangelbrett vom Jahr 1632. Eichenholz, in der durchbrochenen Bekrönung unter drei grossen Runden zwei Halbmonde. Ohne Inschrift. Aus Ostfriesland.

Mangelbrett der Barbe (Barbara) Britters von 1691, Eichenholz, mit der Inschrift: „De wegh is eng, smal is de baen om na des hemels pat te gaen“, d. h. „der Weg ist eng, schmal ist die Bahn, um nach des Himmels Pfad zu gehn“. Aus Ostfriesland.

Mangelbrett, Eschenholz, vom Jahre 1693, mit der Inschrift: „Aen Godes zegen ist alles gelegen“, d. h. „An Gottes Segen ist Alles gelegen.“

Mangelbrett der Dieuke Feckes von 1722. Eichenholz, mit der Inschrift: „Wast wit, mangelt wel, leit het linnen niet rebel“, d. h. „Wasche weiss, mangle gut, lege das Leinen nicht unordentlich.“

Mangelbrett der Ancke (Aennchen) Frercks von 1723, Eichenholz, mit der Inschrift: „Wast wit en mangelt wel — der macker is broder Frerck“, d. h. „Wasche weiss und mangle gut — der Macher ist Bruder Frerck.“

Mangelbrett der Anke Eiberts von 1738, Eichenholz, mit der Inschrift: „Wit gewassen, net gefowwen, dat is sieraet voor jonge vrov[en]“, d. h. „Weiss gewaschen und nett gefaltet, das ist Zierde für junge Frauen.“

Mangelbrett der Neeltie [Cornelia] Feurmers von 1756, Eichenholz, mit der Inschrift: „Wit gewassen en net gevouwen dat is de cieraad van de vrouwen“, d. h. „Weiss gewaschen und nett gefaltet, das ist die Zierde der Frauen“. (Geschenk von Herrn J. H. M. Brekelbaum.)

Mangelbrett, Eichenholz, mit der Inschrift: „Frest godt hovt sin gebodt“, d. h. „Fürchte Gott, halt sein Gebot“. Ohne Jahr. Ostfriesland.

Kindermangelbrett, Eichenholz, mit der Inschrift: „Gelukkig is dat kint: dat leeft alst God tot een geleider heeft“, d. h. „Glücklich ist das Kind, das so lebt, dass es Gott zu seinem Leiter hat“. Ohne Jahr. (S. d. Abb.)

Mangelbrett, Eichenholz, mit der Inschrift: „Wast vidt en mangelt weel soo leidt het liinnen niet reebee“, d. h. „Wasche weiss und mangle gut, so liegt das Linnen nicht rebellisch, d. i. unordentlich.“

„Stoof“, Feuerkieke, Eichenholz, Kasten mit einer Thür zum Hineinsetzen eines thönernen Kohlennapfes; die obere Platte durchbrochen, mit Messingbügel; in den Kerbschnittornamenten Motive des gothischen Fischblasenornaments.

Im westlichen  
Gang.



Holländisches Kinder-  
Mangelbrett. 18. Jahrdt.  
¼ nat. Gr.

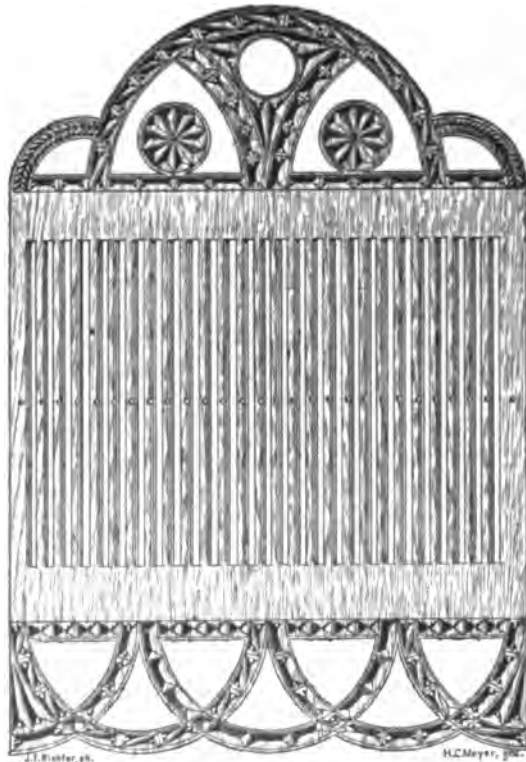
**Kerbschnittarbeiten von den nordfriesischen Inseln und der schleswigschen Westküste.**

Im westlichen  
Gang.

Mangelbrett der Maret Ketels vom Jahr 1674, Buchenholz, mit der Inschrift: „Waske wit, manglele gladt vft gi kriget dat mangelbvrdt vor juw gat“. Von der Insel Föhr.

Wäscheklopfholz, vom Jahr 1684, Buchenholz; auf der Fläche in unbeholfener Darstellung zwei Trompetenbläser und eine Krone über einem Schriftbände. In der Kerbschnittrosette flammende Herzen, Blumen und Schwäne. Aus Bützebüll bei Bredstedt.

Mangelbrett, Eichenholz, vom Jahr 1686 mit der Inschrift: „Wasshet reiniget juw, doth juw boses wesen van mynen ogen“. Von Niblum auf der Insel Föhr.



Webekamm von den nordfriesischen Inseln, 18. Jahrhundert.  
1/4 nat. Gr.

Grosse runde Haubenschachtel vom Jahre 1687, aus Walfischbarte, Boden und Deckel aus Eichenholz. Im Kerbschnittmuster des Deckels grosse Herz-Motive. In das Fischbein eingeritzt der Name der Besitzerin: Jungfer Margreta Lorensen Anno 1687, kindliche Zeichnungen von Figuren in der Zeittracht, Häuser, Hirsche, Blumen, und zahlreiche hochdeutsche Sprüche. Aus Marne in Dithmarschen, einer Familien-Ueberlieferung nach geschnitzt von Peter Lorenz auf der Insel Röm, der nördlichsten der westschleswigschen Inseln.

Kleine Schachtel von ähnlicher Arbeit, von der Insel Röm.

Mangelbrett, Buchenholz, vom Jahr 1688 mit der Inschrift: „Lust vnde leue tho einem dinge macket alle moye vnde arbeit geringe. — — Wol dat suht vnde kan idt nicht lesen, dat moht ein

dommen Esel wesen“. Ursprünglich mit Griff. Von der Insel Föhr.

Webekamm vom Jahr 1694, für 30 und 29 Kettenfäden; Eichenholz; geschnitzt von J[ung] Jens Jensen. Von der Insel Föhr.

Grosse runde Haubenschachtel vom Jahr 1691, aus Fischbein mit roth untermalten Durchbrechungen; im Kerbschnittmuster des Eichenholz-Deckels grosse, von Pfeilen durchstochene Herzen. Aus Otterndorf auf dem linken Elbufer, jedoch ganz in der Art der nordfriesischen Haubenschachteln.

Kleine Schachtel von ähnlicher Arbeit, aus der Gegend von Bredstedt, Schleswig.



Im westlichen  
Gang.

Mangelbrett, Buchenholz, ohne Griff, blau und roth bemalt, mit der Inschrift: „Kerrin Jung-Jensen verehlinckt im Jahr 1695 den 24. Novem.“

Mangelbrett der Lucia Andressen vom Jahr 1700, Eichenholz, mit der Inschrift: „Las mich doch nicht ohn d[sich]“. Unter einem Schieber versteckt I F S A, wahrscheinlich des Verfertigers Name. Mit (er-gänztem) Griff.

Mangelbrett ohne Griff, Buchenholz, roth bemalt, mit der Inschrift: „Kerren Asmersen Anno 1712 den 1. Julj.“

Mangelbrett vom Jahr 1718, Buchenholz, mit der Inschrift: „Wete Lennen machet schone Fruwen“ d. h. „Weisses Linnen macht schöne Frauen.“ Von den Halligen.

Mangelbrett vom Jahr 1719, Buchenholz, mit der Inschrift: „Mein [Hertz] leidet [Pein] hat kein Reuw [Ruh] [Tag] und [Nacht] Ein treuw [Herz] ist ein [Schatz] in der [Welt]. — Lust und Liebe zum Dinge machet alle Mühe und Arbeit geringe.“ (Die in [ ] geschlossenen Worte sind nicht ausgeschrieben, sondern nach Art eines Rebus durch ein einfaches Bild wiedergegeben, z. B. Pein = ein durchstochenes Herz, Tag = Sonne, Nacht = Mond.) In den acht Runden der Bekrönung: Christus am Kreuz, das Lamm und die Symbole der vier Evangelisten. Griff als Meerweibchen. Geschnitzt von Jürgen Mangensen in Ockeholm.

Mangelbrett vom Jahr 1724, Eichenholz, mit den Namen „Matz Oldes und Angert [Anna Gertrud] Matsen“ und der Inschrift: „mein Hertz, dein Hertz, unser beiden ein Hertz“.

Breiter Webekamm für 40 und 39 Kettenfäden, vom Jahr 1727, Eichenholz. Von der Insel Föhr.

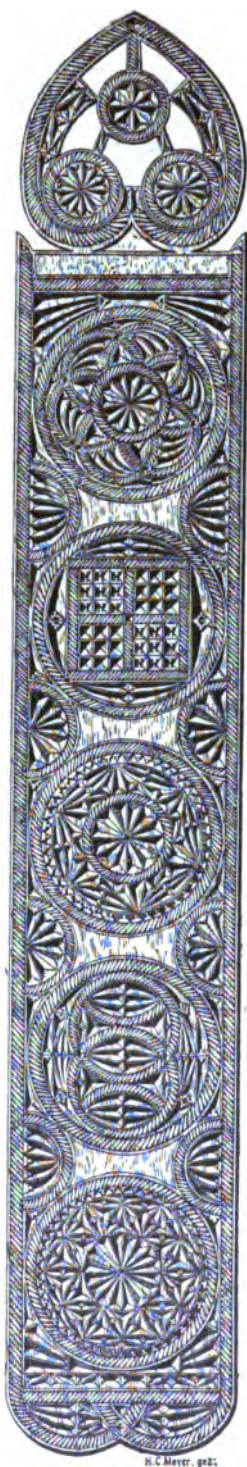
Mangelbrett, Eichenholz, blaugrün gestrichen, mit der Inschrift: „Gerlich Jannen, Anno 1738, Ora et labora.“ d. h. „Bete und arbeite.“ Von der Insel Föhr.

Mangelbrett vom Jahr 1766, Eichenholz, als Griff ein Pferd, vielfarbig bemalt. Von der Insel Röm.

Mangelbrett vom Jahre 1752, Buchenholz, mit der Inschrift: „Gotich behalte dein Wort in meinem Herten“. Von den Halligen.

Knäuelhalter der Anna Christina Hinrichs vom Jahre 1755; Eichenholz, auf einer Platte zwei senkrechte, kantige, in geballte Hände endigende Stäbe, zwischen denen ein beweglicher Draht zum Aufstecken des Knäuels. Aus Wrixum auf der Insel Föhr.

Mangelbrett vom Jahr 1756, Buchenholz, mit der Inschrift: „Der Frauen Schmuck und Zierlichkeit ist Fleissigkeit und Reinigkeit. Prov 31 v. 25“.



⌈ Nordfriesisches Mangelbrett.  
1/4 nat. Gr.

Im westlichen  
Gang.



Mangelbrett der Ingeborge Jesdatter,  
von der schleswigschen Westküste.  
v. J. 1692.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

(Wortlaut dieses Bibelspruches: „Ihr Schmuck ist, dass sie reinlich und fleissig; und wird hernach lachen.“) Der Griff in Pferdegestalt spätere Zuthat.

Kleiner Webekamm, für 16 und 15 Kettenfäden, vom Jahr 1762, Buchenholz, geschnitzt von Jens Christensen. Von der Insel Föhr.

Mangelbrett der Lien Nickelsen, Buchenholz, roth angestrichen, vom Jahre 1767 mit der Inschrift: „Wohl geliebt macht vergnügt. — Wasche rein, halte fein, mangle glat“. Von der Insel Föhr.

Mangelbrett aus Buchenholz vom Jahre 1775 mit der Inschrift: „Wasche wit mangle glat, so heb ick al Sondag wat“. Von der Hallig Oland.

Wäscheklopfholz, vom Jahre 1777, Rothbuchenholz, aus Niblum auf der Insel Föhr.

Kasten, Buchenholz; auf dem Deckel in grossen lateinischen Majuskeln, mit Kleeblättern zwischen den Worten, die Inschrift: „Jesper Tagholm Lausen fra Eyland Rømø Anno 1795 den 17. Juli“. Von der Insel Röm.

Mangelbrett der Neeltje (Cornelia) Cornels, Buchenholz, in vier durchbrochenen Rundfeldern ein Doppeladler, ein Pelikan und zwei Blumentöpfe in abgekürzter Darstellung mit Kerbschnittgrundmustern. Ohne Griff. Ohne Jahr.

Mangelbrett der Gondel (Gundula) Bohn von der Insel Föhr; Buchenholz. Ohne Jahr.

Mangelbrett, Eichenholz, friesische Form, mit der Inschrift: „Drei Dingen libe ich sehr, Jesum, denn Konst (die Kunst) und mein Ehr“. Von den Halligen. Ohne Jahr.

Mangelbrett, Eichenholz, mit (fehlendem) Griff, mit der Inschrift: „Lieben und wieder geliebet werden is de beste hier auf Erden“. Ohne Jahr. Von der Insel Föhr.

Kasten, Eichenholz, der Schiebedeckel mit Vexirverschluss. Von der Insel Föhr. Ohne Jahr.

Kleiner Rasirmesserkasten, Ulmenholz, mit Schiebedeckel, der zum Aufhängen an der Wand dienende Ansatz durchbrochen in Gestalt eines Doppeladlers. Von der Insel Föhr. Ohne Jahr.

Mantelhalter, Eichenholz; an einem an die Wand genagelten Brette ein Pflock mit zwei in runde Scheiben endigenden Armen zum Aufhängen eines Kleidungsstückes. Aus Heddehusen auf der Insel Föhr. Ohne Jahr.

Wäscheklopfholz, vom Jahre 1818, Eichenholz, mit der Inschrift: „Griw an og slaa. Anna M. Jessens k[one]“ d. h. „Greif an und schlage. Anna M. Jessens Frau“. Von der Insel Röm. (S. d. Abb. S. 690.)

**Kerbschnittarbeiten aus Jütland und von den dänischen Inseln.**Im westlichen  
Gang.

Mangelbrett der Ingeborre Jesdatter vom Jahre 1692, Buchenholz, mit den Worten: „Also sol man skertsen mit allen falsken hertsen“ d. h. „Also soll man scherzen mit allen falschen Herzen“, als Umschrift eines von zwei Pfeilen durchbohrten und von einer Säge durchschnittenen Herzens. Gedrechselter Griff. Von der Westküste. (S. d. Abb. S. 696.)

Mangelbrett vom Jahre 1724, Buchenholz, friesische Form, ohne Griff, mit der Inschrift: „Met (Mette) Bodsers Daater (Tochter) Anno 1724 den 13. Mai paa hindis fødselsdag“, d. h. „zu ihrem Geburtstag“. Von der Westküste.

Mangelbrett vom Jahre 1758, Buchenholz, als Griff ein gezäumtes Pferd, reich und fein bemalt mit Weiss, Roth, hellem und dunkeltem Blaugrau, Braun und Gold. Von der Insel Amager bei Kopenhagen.

Mangelbrett vom Jahre 1759, aus Buchenholz, als Griff ein gezäumtes Pferd. Inschriftlich von der Insel Arø, d. i. Ærøe im Kattegatt.

Mangelbrett vom Jahre 1781, Buchenholz, der Griff fehlt, mit zwei figürlichen Darstellungen, einer Frau an der Waschbalje und einer Frau, welche, neben dem Spinnrad sitzend, sich den heissen Kaffee aus der Unterschale eines Kümmechens schmecken lässt. Am unteren Ende Schwäne in Kerbschnittweise. Art der Mangelbretter von Amager, erworben in der Gegend von Scherrebek bei Tondern. (S. d. Abb. S. 689.)

Mangelbrett vom Jahr 1821, Buchenholz, dunkelgrün und roth bemalt, als Griff ein doppelköpfiges Pferd. Von der Insel Amager bei Kopenhagen.

Wäscheklopfholz, v. J. 1835, Buchenholz, blaugrau und roth gestrichen. Schwert zum Brechen des Flachses, Buchenholz; bez. M J H D [atter].

Mangelbrett vom Jahr 1863, Buchenholz, dunkelgrün und roth bemalt, als Griff ein Pferdepaar in strenger nordischer Stilisierung mit Kerbschnittornamenten und eingesetzten Rosshaarmähnen. Von der Insel Amager bei Kopenhagen.

**Kerbschnittarbeiten aus Norwegen.**

„Oelbolle“, grosser Napf für Bier, Durchm. 40 cm, geschnitzt aus einem massiven Block Birkenholz. Kerbschnittornamente an dem aufgerichteten Rande, am Bauch flacherhabenes Pflanzenornament mit Anklängen an altnordische Motive. Gelb, blau und roth gestrichen. Unter dem Boden eingeschnitzt T A S H 1700; innen am Rand die gemalte Inschrift: „Nu driker vi alle en lystig gotaar og venter gud giver et got frugtbart aar G. O. S. 1772“, d. h. „Nun trinken wir alle einen fröhlich-guten Trunk und hoffen, Gott gebe ein gutes fruchtbares Jahr!“

Mangelbrett vom Jahre 1750, Eschenholz, als Griff ein Pferd, hellblau und roth bemalt. Aus Jungsdal bei Kungsberg in Norwegen.

Mangelbrett, vom Jahr 1769, Rothbuchenholz, als Griff ein Pferd, dunkelbraun lackirt. Aus Drebock bei Kristiania in Norwegen.

Truhen aus Eichenholz mit sehr kräftigem tiefem Kerbschnitt und Eisenbeschlag. (S. d. Abb. S. 686.)

**Kerbschnittarbeiten aus Süddeutschland und der Schweiz.**

Aus der Gegend von Ulm ein Blasbalgdeckel vom Jahre 1681; zwischen Ornamenten, welche die ungeübte Hand eines süddeutschen Kerbschnitzers verrathen, die Inschrift: „Ein Blasbalch bin ich gena[nn]t, Ich blas das Feu[er] an, ist bekan[nt]. Der Wald ist mei Vaterland. Wan einer kom wil mich wechtragen, So sagen las mih ligen in meiner Ruh, Ich ker (=gehör) im“ . . . . . worauf ein Monogramm Jesu, mit den Leidenswerkzeugen, als Andeutung klösterlichen Besitzes.

Aus dem Waadtland in der Schweiz eine Puppenwiege aus Tannenholz mit zerstreuten Kerbschnittrosetten.



Im westlichen  
Gang.

## Hölzerne Kuchenformen.

Ein besonderer Zweig der Holzbearbeitung ist die Formenstecherei, die vertiefte Model für die Herstellung von Reliefs aus weichen Stoffen schnitzt, sei es für das Kunstgewerbe, sei es für die Kuchen- und Zuckerbäcker. Diese pflegen seit Jahrhunderten ihre Erzeugnisse dem kunstgewerblichen Geschmack ihrer Zeit gemäss mit Figuren, Thieren, Blumen, Wappen, bisweilen auch mit zeitgeschichtlichen Darstellungen in flachem, sich leicht formendem Relief auszustatten.

Für die Kuchenformen waren in älterer Zeit besonders die Wappen beliebt, der Reichsadler, Wappen der Städte, der fürstlichen Häuser und der Geschlechter in den Reichsstädten. Auch biblische Darstellungen kommen bisweilen vor. Später werden die Costümfiguren häufiger. Die meisten dieser alten, für Marzipan oder Lebkuchen bestimmten Model sind nur von roher, handwerksmässiger Arbeit und vielleicht von den Zuckerbäckern, die sich ihrer bedienten, selber gestochen worden. Andere, die ein künstlerisches Gepräge zeigen, sind offenbar von berufsmässigen Bildschnitzern ausgeführt worden. Dass die seit dem Mittelalter übliche Verzierung der Kuchen mit dem Brauch unserer heidnischen Vorfahren, heilige Thiere und Götterbilder aus Teig zu formen und zu backen, zusammenhängt, ist vermuthet, aber noch nicht des Näheren nachgewiesen worden. Einen wichtigen Beitrag zur Beantwortung dieser Frage scheint die hier an erster Stelle beschriebene Kuchenrolle darzubieten.

Hölzerne Form zum Ausrollen von Weihnachtskuchen, mit Kerbschnittornamenten und drei Darstellungen in kreisförmigen Umrahmungen: Adam und Eva, Hirsch, Pferd. Nach der Ansicht Dr. E. Rautenberg's weisen diese Figuren nicht nur auf die christliche Bezeichnung des 24. Decembers „Adam und Eva“ hin, sondern auch auf heidnische Religionsanschauungen, und zwar sei das Pferd als Odin's Ross Sleipnir, der Hirsch als das heilige Thier des Freyr aufzufassen. Diese Beziehungen vorausgesetzt, erscheint es nicht ausgeschlossen, dass die radförmigen Verzierungen neben den Figuren auf das Julrad hindeuten sollen. Honigkuchen in Form von Thieren sowie von Adam und Eva wurden noch vor wenigen Jahrzehnten im Hamburger Landgebiet zur Advents- und Weihnachtszeit gebacken und verschenkt. Entstehungszeit unbestimmt. (Aus der Magnussen'schen Sammlung in Schleswig.)

Hölzerne Kuchenform, rund, mit dem Wappen des Herzogthums Württemberg, Ende des 16. Jahrhunderts.

Hölzerne Kuchenform, h. 0,385 m, br. 0,305 m, mit einem Feldherrn in reicher spanischer Tracht auf einem prächtig geschirrten Pferde, unter dessen Füssen in kleinem Maassstab eine Schlacht gewappneter Reiter und die Inschrift: Ambrosius Spinola — sowie die Anfangsbuchstaben der Schnitzer C G — A G 1621. (In diesem Jahre kämpfte Spinola als Feldherr im Dienste Spaniens gegen Moritz von Oranien.)

Brett, beiderseits geschnitten mit Formen für Zuckerwaare, Costümfiguren, verschiedene Stände in der Tracht um 1700, Thiere, Runde und Herzen mit Blumen, Früchten, Thieren, Geräthen.

Hölzerne Kuchenform, einerseits ein Herr und eine Dame in reicher Tracht der Zeit um 1700 in einem Schlitten, den der Kutscher vom Hintersitz lenkt, anderseits ein Herr in einer Kutsche. Aus der Wilstermarsch.

Brett, beiderseits geschnitten mit zahlreichen Formen für Zuckerwaare, einerseits Wickelkinder, anderseits Runde, darin Blumen, Thiere und „ein Reichthaler“ (Zuckerthaler für den Tannenbaum). Nieder-Elbe, 1780.

## Die Stand- und Wand-Uhren.

Das Alterthum kannte, von den Sonnenuhren abgesehen, nur solche Zeitmesser, bei denen die Abschnitte des Tages durch den Abfluss einer Flüssigkeit angezeigt wurden. Nach der Beschreibung einer mit anderen Kostbarkeiten von Harun-al-Raschid Karl dem Grossen übersandten Wasseruhr verstand man im Orient schon im 8. Jahrhundert durch die Kraft des abfliessenden Wassers verwickelte Mechanismen in Bewegung zu setzen. Wann zuerst an Stelle der Schwerkraft des Wassers diejenige eines Gewichtes angewendet wurde, dessen Zug durch eine um eine Walze gewickelte Schnur auf das Räderwerk der Uhr übertragen wird, wissen wir nicht. Vielleicht reicht diese Erfindung in das 10. Jahrhundert zurück. Weit jünger ist die Anwendung derjenigen Triebkraft, welche von einer um eine feste Axe gewickelten metallenen Feder dadurch erzeugt wird, dass diese sich wieder abzurollen strebt.

Die Gewichtuhren, welche, um den Gewichten hinreichende Fallhöhe zu geben, stets Wanduhren sein mussten, finden sich im späteren Mittelalter schon häufig; sie sind uns in ihrer äusseren Erscheinung als hängende Kasten mit oft reicher Verzierung in gothischen Bau-Formen und mit sichtbar darüber angebrachten Glocken für den Stundenschlag durch ihre Darstellungen auf Bildern des 15. Jahrhunderts wohl bekannt, aber selten vollständig erhalten.

Standuhren wurden erst gebaut, nachdem die Federkraft als Ersatz des Gewichtes gefunden war. Im 16. Jahrhundert pflegte man sie auf den Tisch zu stellen, was eine gleichwerthige Ausbildung aller vier Seiten ihres kasten- oder gehäus-förmigen Behälters veranlasste. Die sichtbare Anlage der Schlagglocken über dem Gehäus führte zu thurmartiger Ausbildung desselben, und vollends glich es einem kleinen Gebäude, wenn man, um das Räderwerk zu zeigen, in den Seitenwänden mit Glasplatten verschlossene Fensterchen anbrachte. Als Stoff der Gehäuse herrschte der im Feuer vergoldete Gelb- oder Rothguss vor. Besondere Sorgfalt widmete man den Zifferblättern, welche mit Reliefs oder durchsichtigem Grubenschmelz geschmückt wurden. Architektonische Ornamente herrschen dem ganzen Aufbau gemäss vor. Wo der figürliche Schmuck nach sinnvollen Beziehungen sucht, entnimmt er sie gern den Gottheiten der sieben alten Planeten. Manche Uhren jener Zeit verbinden mit der Anzeige des Stundenlaufes diejenige der Sonnen- und Mondaufgänge, des Planetenlaufes und der Monatstage.

Im 17. Jahrhundert verlässt die Uhr ihren Platz auf dem Tische und wird an eine Wand gerückt, wo sie auf einer Console oder einem erhöhten Ständer steht. Dies führt dazu, die Rückseite unverziert zu lassen und nur drei Seiten auszubilden. Der architektonische, metallene Aufbau schwindet, an seine Stelle tritt ein mehr oder minder reich durchgebildeter hölzerner Kasten, dessen plastische Zierathen aus vergoldetem Metallguss angefügt werden und dessen Flächen man wohl mit Einlagen gravirter Messing-Ornamente in Schildpatt furnirt; dies besonders in Frankreich, wo mehrere Generationen berühmter Ebenisten des Namens Boule vom Anfang der Regierungszeit Ludwig XIV. bis zu derjenigen seines Nachfolgers sich in dieser Technik auszeichnen und derselben ihren Namen vererbt haben. Wo figürlicher Schmuck vorkommt, wählt man



Lütticher Dielenuhr, Eichenholz,  
ca. 1735. Höhe 2,70 m.

mit Vorliebe den alten Saturn, die Parzen, den sein Sonnengespann lenkenden Apoll oder jene allegorischen Tifteleien, in denen die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts sich gefiel.

Um dieselbe Zeit führt die technische Neuerung des Pendels zu der neuen Form der Pendeluhr. Hatten die Gewichte der älteren Uhren frei hängen können, so bedurfte das Pendel, welches Huygens zuerst zur Regelung des Ganges der Uhren an Stelle des „Waag“ genannten schwingenden Schaufelstabes der älteren Uhren angewandt hatte, eines schützenden Kastens. Anfänglich erscheint dieser als ein selbständiger Körper, auf welchem das Uhrgehäuse steht. Dann wird der obere Kasten, in welchem das Räder- und Schlagwerk hängt, mit dem unteren hohen und schlanken Kasten, in welchem das Pendel schwingt, und in den die Gewichte herabsinken, organisch verbunden. So entsteht die Dielenuhr, welche im Mobiliar des 18. Jahrhunderts einen so ansehnlichen Platz einnimmt. Ihr Gehäuse wird mit eingelegter Holz-Arbeit oder mit Schnitzereien verziert, seltener mit Metallappliken und Boulle-Arbeit.

Im 18. Jahrhundert vollziehen sich neue Wandelungen. Es erscheint eine neue Form der hängenden Uhr, die eigentliche Wand-Uhr, „cartel“ der Franzosen. Da ihr Werk nicht durch Gewichte, sondern durch eine Feder getrieben wird, bedarf sie keines unten offenen Kastens. Ihr Behälter umgiebt das Zifferblatt als ein in sich abgeschlossenes, nicht architektonisch, sondern plastisch frei durchgebildetes Ornament, für welches die vergoldete Bronze wieder zu Ehren kommt. Der Stil Ludwigs XV. pflegte mit Vorliebe und besonderem Geschick diese Form der Wand-Uhr.

Auch die Stand-Uhren wurden vielfach mit bronzenen Gehäusen ausgestattet, welche nunmehr, da sie vorwiegend ihren Platz auf dem Kaminsims erhielten, nur einseitig durchgebildet wurden, nicht mehr als Behälter des Mechanismus der Uhr, sondern als Prunkstücke mit reichem Figureschmuck, in welchem weniger der Zweck sich aussprach, als andere Neigungen der Zeit, verliebte Götter- oder Schäferpaare und Amoretten sich vordrängten.

Weiter führte die Blüthe der Porzellan-Industrie dazu, den ganzen Uhrbehälter als farbig bemaltes, von wohl ersonnenen Figuren belebtes Rococo-Gehäus aus Porzellan zu gestalten. So in Meissen, Berlin, Frankenthal, Nymphenburg und anderen süd-deutschen Porzellan-Manufacturen. Ihnen folgten Strassburg und andere elsässisch - lothringische Fayence-Manufacturen mit Uhrgehäusen aus bemalter Fayence.

Mit dem Aufkommen der antikisirenden Richtung veränderten sich nochmals Stoff und Form der Uhren. An Stelle der bronzenen Cartels finden sich häufiger solche aus fein geschnitztem und vergoldetem Holze, welche ihrer geringeren Schwere wegen sich an dem Wand-Getäfel besser befestigen liessen, als die schweren Bronze-Cartels. Die Wanduhren erhalten zugleich eine symmetrische Gestalt, wobei die Leierform vorzugsweise beliebt wird, wahrscheinlich, weil sie als Attribut des die Jahrzeiten regelnden Sonnengottes in seiner Eigenschaft als Führer der Musen gilt. Für die Stand-Uhren wird häufig der Marmor verwendet. Zifferblatt und Uhrwerk sind in der Erscheinung nicht mehr die beherrschende Hauptsache der Uhren; sie bieten nur mehr den äusseren Anlass, anmuthige kleine Marmorfiguren von oft bedeutendem Kunst-



Hamburgische Dielenuhr des Rococo-Stiles,  
ca. 1760. Höhe 2,50 m

werth zur Schau zu stellen. Noch mehr tritt diese Richtung hervor in den marmorgleichen Biscuit-Figuren, mit denen die Porzellan-Manufacturen von Sèvres und Paris zahlreiche Standuhren im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts ausgestattet haben.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts vollzieht sich unter der Geschmacksrichtung, welche die Revolution und das Consulat in Frankreich begleitete, eine weitere Aenderung. Wieder giebt man für den figürlichen Schmuck der Stand-Uhren der vergoldeten Bronze den Vorzug; man verbindet sie gern mit schweren Marmor-Architekturen, zwischen deren Säulen das Uhrwerk angebracht ist.

Unter dem ersten Kaiserreich, dessen kunstgewerbliche Signatur recht eigentlich in den Bronze-Arbeiten beruht, herrscht wieder die vergoldete Bronze vor und wird das plastische Bildwerk zur Hauptsache.

Im weiteren Verlaufe des neunzehnten Jahrhunderts führt diese Richtung unter dem niederziehenden Einfluss des billigeren Zinkgusses an Stelle der edlen Bronze vollends zum Absurden. Uhrwerk und Zifferblatt sind nur noch nebensächliche Zugaben zu Figurengruppen von sehr zweifelhaftem Kunstwerth. Ihnen ist nur noch einiges kulturgeschichtliche Interesse insofern abzugewinnen, als nicht nur die Stilrichtungen, welche sich unter dem wiedereingesetzten Königthum in Frankreich bekämpfen, verkörpert werden, sondern auch die von den Dichtern der romantischen Schule geschaffenen Gestalten auf den Standuhren sich tummeln. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich auch hierin ein Umschwung vollzogen und auch in Deutschland ist man zu der Einsicht gelangt, dass bei einer Uhr im Grunde die Hauptsache das Werk und das Zifferblatt mit den Zeigern sind, denen sich die Decoration unterordnen muss.

Einige im 18. Zimmer bei den Metallarbeiten ausgestellte Setzuhren werden im Zusammenhang mit jenen erwähnt. In den Möbelzimmern befinden sich folgende Uhren:

Im fünfzehnten  
Zimmer.

Standuhr, in Kasten aus schwarzpolirtem Holz, das Stirnblatt aus Rothguss, reich gravirt und vergoldet, die Ziffernscheibe aus Silber. Oberhalb der letzteren halbkreisförmiger Ausschnitt, hinter welchem eine mit Sternen auf blauem Grund bemalte drehbare Scheibe mittelst durchbrochener Zahlen die Viertelstunden angiebt. Oben von zwei Engeln gehaltene Kartusche mit der Inschrift: „Die stunden Lauffen schnell dahin, Dein Leben Richte durch deinen sin, Las denken An die Ewigkeit, Die Allen fromm ist Bereit.“ Unten in einer ebenfalls von zwei Engeln gehaltenen Kartusche: „Johann Wusthof A Hamburg 1681.“ Zwischen dem Ausschnitt und der silbernen Scheibe fliegendes Band mit der Inschrift: „Hier ist Nuhr Eitel Flichtikeit, Und Nichtige Vergenklikeit, Drum richte hertz und sin allezeit, Das du nach dieser sterblikeit, Erlangest die Frohe Ewigkeit.“ Die schwach vorgewölbte Mittelscheibe enthält fünf Kreise mit symbolischen Bildern. Innen bez. Johann Wüst hof (so) fecit Hamburg.“

Dielen-Uhr. Stirnplatte des Werks aus Messing mit durchbrochenen vergoldeten Zierstücken belegt, innerhalb gravirter Ornamente: „Jacque Wampe à Liège“. Zifferblatt und Scheibe zum Stellen und Abstellen des Schlagwerks ringförmig. Der aus Eichenholz gearbeitete dreitheilige Uherschrank (Uhrgehäuse, Pendelkasten und Fusstheil) mit Ornamenten des Ueberganges vom Laub- und Bandelwerk-Stil zum Rococo-Stil ausgestattet. In der Thür des Pendelkastens eine von Rococo-schnörkeln umgebene, verglaste Oeffnung. Lütticher Arbeit. Zweites Viertel des 18. Jahrhunderts. (S. d. Abb. S. 700.)



Cartel aus vergoldeter Bronze, Pariser Arbeit von ca. 1740.  
 $\frac{1}{4}$  nat. Grösse.

Zwei Wanduhren (Cartel), zu dem Louis XV.-Getäfel aus der Catharinenstrasse gehörig. Das Zifferblatt inmitten einer aus Eichenholz geschnitzten, ursprünglich

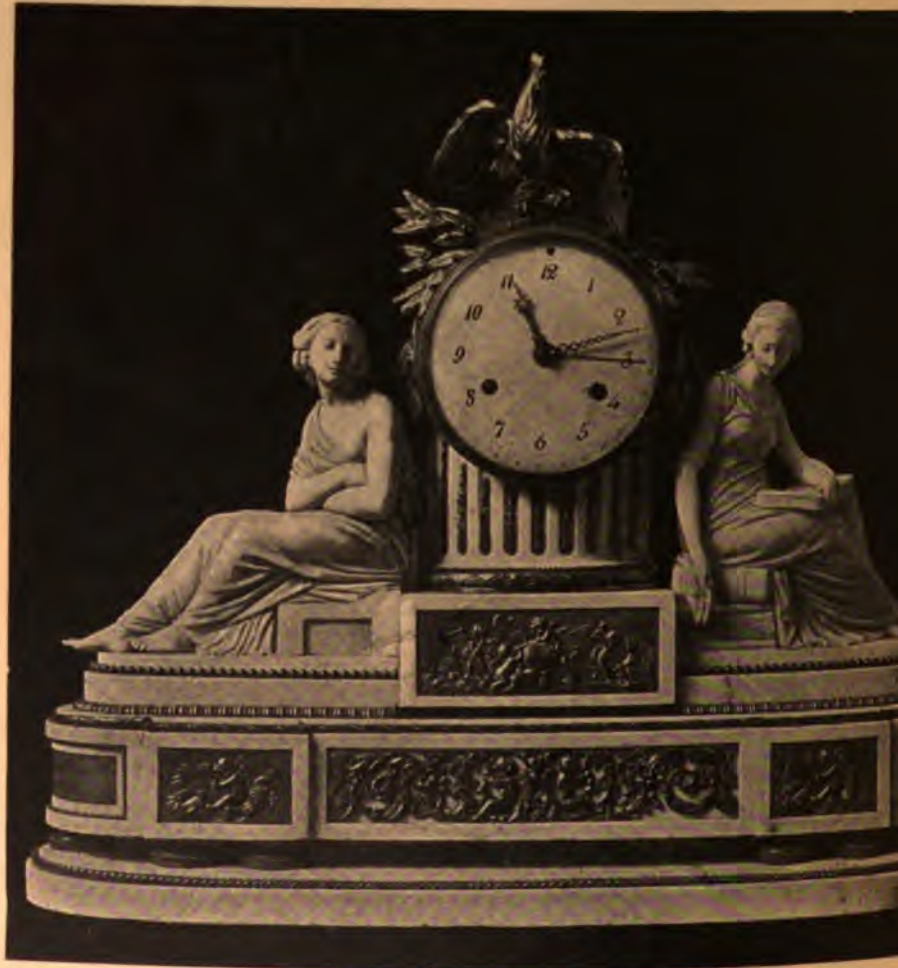
Wanduhr Im sechzehnten  
 Zimmer.

(Cartel), aus vergoldeter Bronze. Das weissemalirte Zifferblatt umrahmt und getragen von kräftigen Akanthus-Voluten und -Blättern, zwischen denen Blumen hervorwachsen. Bez. „Verdier à Paris.“ Frankreich, um 1740. (Geschenkt von Herrn J. D. Heymann.) (S. d. Abb.)

Dielenuhr, aus Lindenholz, gelbbraun bemalt und lackirt. Die Formen des Uhrschanks gänzlich aufgegangen im Schnitzwerk kräftiger Rococo-schnörkel, in welche grosse Blumen und Zweige eingefügt sind. An dem aus Messing und Zinn bestehenden Zifferblatt der Name des Hamburger Uhrmachers Johann Emmerich. Hamburg, Mitte des 18. Jhs. Stand früher in einem Wirthshause zu Billwärder. (Geschenkt von Frau Wilhelm Behrens Wwe.) (S. d. Abb. S. 701.)



Im siebzehnten mehrfarbig vergoldeten, jetzt weissgestrichenen Leier, welche mit Lorbeerzweig  
Zimmer. Blumengehängen verziert und mit einem Apollokopf bekrönt ist. Das Zifferblatt  
einen Uhr ist weiss emallirt, das der anderen besteht aus Messing und zeigt in  
Ausschnitt der Mitte die Mondphasen und Daten. Paris, um 1775. (S. d. Abb.)



Standuhr aus Marmor und Bronze. Pariser Arbeit von ca. 1785. Sockelbreite 72 cm.

Standuhr aus weissem Marmor mit aufgelegten vergoldeten Bronze  
(u. a. musizierende Eroten und durchbrochenes Akanthus-, Lorbeer- und Epheu-Ge  
Ein Säulenstumpf auf dem sich in zwei Absätzen aufbauenden Untertheil trägt  
Uhrgehäuse, dessen Bekrönung ein bronzener Hahn bildet. Zu beiden Seiten des  
je eine sitzende weibliche Idealgestalt: „l'Etude“ und „la Meditation“, deren S  
die Sculpturen Falconet's erinnert. Auf dem Zifferblatt: „Cachard suc. de C  
Roi à Paris.“ Frankreich, Zeit Ludwig XVI. (Geschenkt von Fr. Ele  
Führer in Ratzeburg). (S. d. Abb.)

Standuhr aus vergoldeter Bronze und Marmor. (Vermächtni  
Frau Caroline Lembcke, geb. Michaelen.)

## Holzbildnereien im Dienste der kirchlichen Kunst.

### Deutschland.

Während die plastische Thätigkeit in den noch halb vorgeschichtlichen Zeiten der nordischen Kunst sich als Holzschnitzerei im Dienste der Holzarchitektur darstellt, bevorzugt die deutsche Plastik anfänglich Jahrhunderte hindurch den Stein und die Bronze. Erst zur Zeit ihrer zweiten Blüthe nach der Mitte des 15. Jahrhunderts gewinnt die Bildschnitzerei hervorragende Bedeutung.

Für die karolingische Zeit, die in bewusstem Anschluss an die spätrömischen Kunstformen Italiens arbeitete, und für die Zeit der sächsischen Kaiser, in der sich byzantinischer Einfluss geltend machte, ist in Ermangelung einer grossen Sculptur die Elfenbein-Plastik von besonderer Wichtigkeit. Während jene sich noch in kindlichen Versuchen abmüht, tritt in dieser das entschiedene Bestreben, die übernommenen Typen und Darstellungen eigenartig weiterzubilden, bedeutsam zu Tage. Gegen Ende des 11. Jahrhunderts erlischt in Deutschland diese Elfenbeinkunst, am Rhein ein halbes Jahrhundert später, um erst im 14. Jahrhundert wieder zu erstehen, dann aber unter dem Einfluss der grossen Plastik.

Im 11. und 12. Jahrhundert äussert sich die monumentale Plastik Deutschlands vorwiegend in Werken des Erzgusses. Im Anschluss an die zu einer letzten, glänzenden Blüthe entfaltete romanische Baukunst hub dann im 13. Jahrhundert die erste herrliche Blüthezeit der deutschen Plastik an. Die selbständigen Bildwerke wurden damals in der Regel aus Sandstein hergestellt, in Niedersachsen auch aus Stuck modellirt oder geformt. Im Zusammenhang mit der Architektur bewahrten die Bildwerke monumentale Grösse und Ernst, ohne dass sie zu Sklaven der Baukunst wurden. Die folgende Zeit, vom Ende des 13. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts zeigt uns die Plastik in völliger Abhängigkeit von den gothischen Bauformen.

Lange bevor die Baukunst unter dem Einfluss der Antike der gothischen Ueberlieferung entsagte, erwuchs in der Malerei und der Plastik durch das eingehende Studium der Natur ein neues, frisches Leben. Die Führung übernahm aber die Malerei, die weit früher zu selbständiger Bedeutung gedieh als die Plastik. Dieser fehlte, was die italienische Kunst hatte, die unmittelbare Anschauung der Ueberreste antiker Kunst, an denen sie ihr Verständniss für die Natur und ihren Sinn für Form hätte bilden können. Nur allmählich, dann aber auch in grossartiger Weise folgt sie dem Aufschwung der Malerei.

Da die spätgothische Bauweise von der umfassenden Verwendung decorativer Sculpturen Abstand nimmt, löst sich jetzt auch die Plastik in Deutschland von der Architektur los. Was an prächtigen und mannigfachen Bildwerken, für die jetzt vorwiegend das Holz dient, von nun an geschaffen wird, stellt man auf, wo es am besten zur Geltung kommt, ohne Rücksicht auf die architektonische Umgebung.

Das ernsthafte Eingehen auf die Natur führte die Künstler zur Nachbildung auch ihrer Zufälligkeiten, ohne Rücksicht auf Schönheit. Unbekannt mit den Formen des unbedeckten Körpers und durch religiöse Scheu von dem Nackten zurückgehalten, verwandten sie desto grösseren Fleiss auf charaktervolle Durchbildung des Kopfes und der Hände, und auf die



Bekleidung und den malerischen Faltenwurf der Gewänder. „Am wohlthätigsten wirkt der neue Realismus der deutschen Kunst in der Schilderung der Stimmung, im Ausdruck des inneren Lebens . . . . Erhabene Grösse oder dramatisches Pathos werden uns nur ausnahmsweise in diesen Bildwerken begegnen . . . . Dagegen überrascht selbst in den geringeren Arbeiten dieser Zeit fast regelmässig eine zum Herzen sprechende Innerlichkeit der Empfindung. Die weichen Regungen des Gemüthes, die Aeusserungen der mütterlichen Liebe, des Leidens und des Mitgeföhls sind mit einer Tiefe und einer Wahrheit zum Ausdruck gebracht, welche eine Reihe dieser Bildwerke gerade dadurch unter die edelsten Leistungen der Plastik überhaupt erhebt. Die Tiefe der Empfindung in den Bildwerken, gepaart mit der Naivetät und einer gewissen behaglichen Breite, mit welcher sie vorgetragen ist, ist ein treuer Ausdruck der Blüthe des deutschen Bürgerthums.“ (Bode.)

Mit wenigen Ausnahmen (deren bedeutendste der Brüggemann-Altar im Dom zu Schleswig) sind die kirchlichen Bildwerke ganz bemalt und vergoldet („gefasst“), oft auch in unmittelbare Beziehung zu Gemälden gebracht. Die malerische Wirkung der reicheren Sculpturwerke wird durch die Art des Aufbaues ihrer oft in mehreren Plänen hintereinander angeordneten Figuren, durch die Einfassungen mit Fialen- oder naturalistischem Rankenwerk, endlich auch durch die reiche Gewandbehandlung wesentlich verstärkt.

In Süddeutschland steht die fränkische Bildhauerschule an der Spitze der Bewegung, in Norddeutschland die niederrheinische, die der niederländischen verwandt ist. Im übrigen Norddeutschland steht die Sculptur überall unter dem Einfluss der niederrheinisch-westfälischen und niederländischen Kunst, während in Süddeutschland die Entwicklung sich reicher und mannigfaltiger gestaltet. In Franken steht die Hauptstadt Nürnberg durch die Zahl ihrer hervorragenden Künstler und durch den Umfang ihrer Thätigkeit in erster Linie. In Adam Kraft, dem Steinhauer, Peter Vischer, dem Erzgiesser und Veit Stoss, dem Holzschnitzer verkörpert sich gewissermassen die Plastik jener Zeit. Unabhängig von den Nürnberger Meistern entfaltet sich aber in Unterfranken eine Bildnerschule von nicht minder bedeutender Eigenart, als deren Führer ein von Bode als „Meister des Creglinger Altars“ eingeführter Künstler und der Würzburger Tilman Riemenschneider gelten.

Früher schon als in Franken, gegen Ende der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts, hatten in Schwaben namhafte Bildhauer den neuen Weg des Naturalismus eingeschlagen. Sie gewannen jedoch nicht den weitgreifenden Einfluss wie die fränkischen Meister und wurden auch in der Folge von ihnen überholt. Innerhalb der schwäbischen Schule behauptet der Ulmer Meister Jörg Syrlin eine hervorragende Stellung.

In Bayern wurde die Schnitzkunst verhältnissmässig selten geübt, was Bode daraus erklärt, dass man im Lande selbst Marmor und feinsten Kalkstein besass und diese als die edleren Stoffe bevorzugte. In Tirol dagegen bethätigt sich die plastische Kunst wieder fast ausschliesslich als Bildschnitzerei, die sich in den Werken des Hauptmeisters, Michael Pacher's aus Bruneck im Pusterthal zu monumentaler Wirkung erhebt.

Von geringerer Bedeutung, zum Theil von fränkischen Vorbildern beeinflusst, war die sächsische Holzbildnerei. Am Niederrhein sind die hervorragendsten Altarwerke auf niederländische Bildschnitzer zurückzuführen.

Dieses gilt besonders für die Schnitzaltäre in der Nicolaikirche zu Calcar und im Dom zu Xanten. Westfalen entfaltet dagegen eine selbstständigere Thätigkeit. In den übrigen Provinzen an der Nord- und Ostsee bringen es nur wenige Künstler zu höheren Leistungen, namentlich Lübecker Meister und Hans Brüggemann, dessen Schnitzaltar im Dom zu Schleswig zu den gefeiertsten Altarwerken Deutschlands gehört.

#### Oberdeutsche Bildwerke.

**Verspottung Christi, Halbr relief, Lindenholz.** Im Vordergrund sitzt Christus, in den Purpurmantel gehüllt, auf dem Haupt die Dornenkrone; das Rohrsepter drückt ein vor ihm knieender Jüngling ihm in die Hand. Hinter diesen zwei Männer, welche den Strick halten, mit dem Christus gefesselt ist. Der eine, zur Rechten, hat die behandschuhte Rechte erhoben, um einen Faustschlag auf die Dornenkrone zu führen, der andere schwang mit der Rechten einen Stock. Die ursprüngliche Fassung abgewaschen; von ihr nur noch erkennbar im Grund rechts oben ein vergittertes Fenster. H. 1,08 m, Br. 0,46 m. Fränkische Schule. Um 1500.

In der  
südwestlichen  
Gängecke.

**Beweinung Christi, Hochrelief aus Lindenholz, mit ursprünglicher Fassung.** Inmitten der Trauernden liegt der Leichnam Christi; den aufgerichteten Oberkörper unterstützt Johannes, während Maria den linken Arm gefasst hat. Von rechts ist Maria Magdalena mit dem Salbgefäß herantreten. H. 0,46 m, B. 0,59 m. Ulm. Schwäbische Schule. Anfang des 16. Jahrhunderts.

**Maria Magdalena, Relief aus Lindenholz, aufgelegt auf eine eingerahmte Platte aus Tannenholz, mit alter Fassung.** Die in Halbfigur dargestellte Heilige hat in der Linken die Salbbüchse, während die Rechte den abgenommenen Deckel hält. Auf der Rückseite, deren Farben stark abgeblättert sind, war der Engel der Verkündigung gemalt. Neben ihm Spruchband mit der Inschrift: „Ave Maria“. Thürflügel, von der Rückseite einer Altarpredella. H. 0,45 m, Br. 0,32 m. Aus der Gegend von Augsburg. Anfang des 16. Jahrhunderts.

#### Niederdeutsche Bildwerke.

**Altarschrein aus dem ehemaligen Kloster Herwardeshude bei Hamburg, Eichenholz, bemalt und vergoldet.** In dem kastenartig vertieften Schrein ist die Geburt Christi in vollrunden Figuren dargestellt. Links auf einem Lager Maria, halb aufgerichtet, vor ihr Joseph, der einen gehenkelt Grapen in der einen, eine Trinkschale in der andern Hand hält. Oben die Krippe, hinter der Ochse und Esel sichtbar werden. Das Jesuskind fehlt. Die bemalten und vergoldeten Gewänder der Figuren sind zum Theil mit mannigfachen Mustern geziert. Der Hintergrund, der jetzt stark nachgedunkelt ist, war blau bemalt und mit goldenen Sternen besetzt. Als oberer Abschluss Zinnenkranz. Der Schrein ist durch zwei innen und aussen mit Malereien versehene Thüren verschliessbar. An den Innenseiten (bei geöffnetem Schrein sichtbar) auf einem durch Punzen gemusterten Goldgrund: a, die drei Könige anbetend; Kaspar (ein Greis) bringt knieend einen mit Goldstücken gefüllten Korb dar, Balthasar (im Mannesalter) trägt eine Dose mit Myrrhen und betet an mit erhobenem rechten Zeigefinger, Melchior (ein Jüngling) bringt Weihrauch und hat die rechte Hand betend erhoben. b. Darstellung im Tempel. Maria reicht das Jesuskind dem Hohenpriester; l. Begleiterin mit zwei Tauben in einem Korb. An der Aussenseite (bei geschlossenem Schrein sichtbar) die Verkündigung. Der knieende Engel hält ein Spruchband mit der Inschrift: „Ave Maria gratia plena dominus tecum“. Oben schwebt die Taube des heiligen Geistes. Rechts Maria am Betpult knieend, neben ihr ein Schriftband mit den Worten: „Ecce ancilla domini fiat mihi“. H. 0,67 m, Br. 0,735 m, bei geöffneten Thüren 1,48 m. Nach J. M. Lappenbergs Vermuthung (Ztschr. d. Ver. f. hambg. Gesch. N. F. II), der

In der  
südwestlichen  
Gangdecke.

C. F. Gaedeckens (Arbeiten der Kunstgewerke des Mittelalters) zustimmt, ist der Altar eine Arbeit des Malers Hinrich Funhof, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Hamburg lebte.

Pietà, Gruppe aus Eichenholz, bemalt (so nicht ursprünglich). Maria mit dem auf ihrem Schoosse liegenden Leichnam Christi. H. 0,95 m. Norddeutschland. Ende des 15. oder Anf. d. 16. Jahrhunderts. (Geschenk der Frau Otto Speckter Wwe.)

Maria mit dem Jesuskinde, Gruppe aus Eichenholz, bemalt und vergoldet. Die Jungfrau steht auf einer Wolke, unterhalb welcher die Mondsichel erscheint. Mit beiden Händen trägt sie das Kind, welches in der Rechten ein paar Früchte hält und den Beschauer lächelnd anblickt. H. 0,96 m. Aus Soest in Westfalen. Mitte des 16. Jahrhunderts.

Gesichtshälfte eines Christuskopfes mit Dornenkrone auf dem langen Haar. Erlenholz, mit Spuren einstiger Bemalung. Von einem Schweisstuch der Veronica. H. 0,22 m. Westfalen. 17. Jahrhundert. Angeblich aus dem Kloster Oesede, unweit von Osnabrück.

Im westlichen  
Gang.

Von der ehemaligen Kanzel der Kirche St. Petri zu Hamburg sind lange verschollen gewesene Bruchstücke vorhanden. Dr. H. Schleiden beklagt noch in seiner Geschichte des Grossen Brandes, der auch jene Kirche zerstörte, den Verlust der Kanzel, die von 1598 bis 1608 im reichen Renaissancestil jener Zeit ausgeführt worden und mit vielen Statuetten und Basreliefs geschmückt gewesen sei. Vor wenigen Jahren sind jedoch ansehnliche Theile der Kanzel, die zusammenhanglos gerettet und, ohne dass man ihre Herkunft kannte, bewahrt waren, wieder aufgefunden und im Museum aufgestellt worden. Erhalten sind einige Säulen der Kanzeltreppe und vor allem das Haupt- und Prunkstück der Kanzel, der reiche Giebelaufsatz, welcher die Treppenthür der Kanzel krönte. Ueber der Thüre sitzt „Homo“, der Mensch, betend unter dem Paradiesesbaum, dessen linke Kronenhälfte verdorrt ist — ein Hinweis auf den alten Bund im Gegensatz zu den fruchtbringenden Segnungen des neuen Bundes. Unter den dürren Aesten erblicken wir einen offenen Sarg mit der Aufschrift „Mors“ (der Tod) „1598“, im Hintergrunde Adam und Eva. Dieses fast vollrund geschnittene Relief zeigte ursprünglich nicht die jetzige Holzfarbe, sondern war, um ein Relief von Alabaster nachzuahmen, weiss angestrichen und theilweise vergoldet. Umrahmt wird es von flachen Ornamenten, welche schwarz in helles Eschenholz eingelegt sind, und von korinthischen Säulen, die einen schweren Giebel tragen. Oben auf diesem steht Christus mit dem Kreuze als Ueberwinder von Tod und Sünde; an den Seiten sitzen — zu gross gerathen im Verhältniss zu den übrigen Figuren — zwei nackte Knaben mit Totenköpfen und Stundenglas. An den Seiten des Aufsatzes stehen auf kleinen Postamenten links Moses mit den Gesetzestafeln, rechts Johannes der Täufer mit dem Evangelienbuche. Die Rückseite des Aufsatzes, auf welche der Prediger blickte, wenn er die Kanzeltreppe hinabging, enthält eine geschnittene lateinische Inschrift mit einer Stelle aus dem 5. Buch Mosis, Kap. 4, die ermahnt, dem Worte Gottes nichts hinzuzuthun und nichts davon zu thun, sondern die Gebote des Herrn rein zu bewahren. Von den Nischen, in denen rund um die Kanzel und an der Treppenwange zwischen vollrunden Säulen der Heiland und die Apostel standen, ist wenigstens eine erhalten, die Heiligen selbst fast vollzählig.

Zwei Reliquienbehälter, in Form von ursprünglich auf einem Kreidegrund versilberten Hochreliefs, das eine mit dem Haupt Johannes des Täufers, das andere mit dem Haupt des h. Laurentius, gefasst in schwarze Rahmen, in denen hinter einer kleinen Glasscheibe das Siegel der Beglaubigungs-Urkunde für die dahinter bewahrte Reliquie sichtbar ist. Die Urkunde für die Johannes-Reliquie datirt von 1744. Deutschland, Mitte des 18. Jahrhunderts.

Im achtzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Obwohl das Museum davon absieht, Nachbildungen von Kunstwerken, sei es im Material der Originale oder in mechanischen Reproduktionen aufzunehmen, ist doch in einem Fall hiervon abgewichen. Von dem Hauptwerk der niederdeutschen Holzsculptur, Hans Brüggemann's Hochaltar in der Schleswiger Domkirche sind nämlich einige der bemerkenswerthesten Schnitzereien in holzfarbenen gestrichenen Gipsabgüssen (von Heinrich Sauer mann in Flensburg) ausgestellt.

Bekanntlich ist der Altar nicht ursprünglich für Schleswig bestimmt gewesen, sondern wurde von dem aus seiner Heimathstadt Husum berufenen Künstler für die Kirche des Augustiner-Klosters Bordesholm in den Jahren 1514 bis 1521 gearbeitet. Erst i. J. 1666 kam der Altar nach Schleswig. In seinem gewaltigen, 14 Meter hohen Aufbau befinden sich nicht weniger als 398 Figuren in gothischen Umrahmungen und unter Baldachinen aus verschlungenem Rankenwerk, überhöht von Fialen und Bögen und anderen Ornamenten des spätgothischen Stils. Hinter dem Altartisch erhebt sich als Unterbau eine Predella, welche zu Seiten eines vergitterten Reliquienbehälters mit einer Statuette des Jesuskindes je zwei Darstellungen, die auf das Abendmahl Bezug haben, enthält: Abraham, dem Melchisedek Wein und Brod darbietet, das letzte Abendmahl Christi mit der Fusswaschung, ein altchristliches Liebesmahl und das Passah-Mahl. Der eigentliche Altarschrein enthält im mittleren Hauptfeld in grösseren Figuren unten die Kreuzschleppung, darüber die Kreuzigung und oberhalb eines Baldachins Maria mit dem Jesuskind in der Glorie. Rechts und links vom Hauptfeld ziehen sich in zwei Reihen übereinander am Mittelschrein und an den beiden Flügeln zwölf Scenen aus der Leidensgeschichte hin. Sowohl bei geöffneten als bei geschlossenen Flügeln ist die vielgegliederte, wirksam aufstrebende Bekrönung des Ganzen sichtbar. Innerhalb derselben, zu oberst, thront Christus als Weltrichter, unter ihm knieen zwei Gestalten, des Urtheilspruchs gewärtig, während an den Seiten zwei Engel die Posaunen des Gerichts blasen. Unter den Engeln sieht man Maria und Johannes in anbetender Haltung, noch weiter unten in fast lebensgrossen Figuren als Gegenstücke Adam und Eva.

In Abgüssen vertreten sind zwei Darstellungen der Predella: Abraham und Melchisedek und das Passahmahl. Abraham (der aus dem Kampf mit Kedorlamer siegreich zurückgekehrt ist) erscheint in Ritterrüstung, begleitet von gewappneten Knechten, während der königliche Priester Melchisedek und die Seinen in der bürgerlichen Tracht des 16. Jahrhunderts auftreten. Die zweite Darstellung zeigt die ausdrucksvollen Gestalten der Israeliten, unter ihnen Moses; ihre Lenden sind gegürtet, sie haben Schuhe an den Füssen und Wanderstäbe in den Händen, sie essen stehend „als die hinwegeilen“ — alles dem Gebot Jehova's gemäss. Von den zwölf Passionsscenen sind zwei Beispiele ausgewählt. Von diesen ist die Geisselung bemerkenswerth wegen der edel aufgefassten Gestalt Christi und der charakteristisch brutalen Figuren der Schergen; der Scherge, der knieend sein Ruthenbündel mit einer auch in den fast verzerrten Gesichtszügen sich widerspiegelnden Anstrengung schnürt, ist der „Grossen Passion“ Albrecht Dürer's entnommen. Im übrigen hat Brüggemann sich ganz vorzugsweise an die Bilder aus der „Kleinen Passion“ gehalten. Besonders eng hält sich die zweite im Abguss vertretene Scene an diese Vorlage: Christus in der Vorhölle. Aus dem Höllenthor, dessen Thürflügel der Heiland zerschmettert hat, und oberhalb dessen eine fratzenhafte Teufelsgestalt droht, steigt ein langbärtiger Greis, vom Heiland unterstützt, herauf. Unter den übrigen, schon befreiten Menschen erkennt man Adam und Eva, Moses und Johannes den Täufer. Unter den Abgüssen findet man ferner den Gekreuzigten, die Madonna, die Relieffiguren der Maria und des Johannes, mehrere Proben der ornamentalen und architektonischen Glieder und endlich zwei Porträtstatuen, deren Originale vor dem Altar auf Säulen stehen.

## Italien.

In der plastischen Kunst Italiens hat das Holz als Bildstoff bei Weitem nicht die Bedeutung gehabt, wie in Deutschland und den Niederlanden. Im Mittelalter bleiben grosse Holzsculpturen vereinzelte Ausnahmen. Die Frührenaissance bevorzugte den Marmor und dehnte den Bronzeguss, der früher auf Reliefs beschränkt gewesen war, auf Büsten, Statuen und Werke der Kleinkunst aus. Zugleich aber wurde, wie Bode bemerkt, die allgemeine Freude an der Plastik und das Bedürfniss, alle öffentlichen Bauten und selbst das Privathaus mit Sculpturen auszustatten, zugleich die Veranlassung, billigere Bildstoffe zu verarbeiten, um den Anforderungen auch der weniger Bemittelten genügen zu können. So entstanden auch Bildwerke in Holz und namentlich in Thon. Schnitzaltäre und Einzelstatuen, ausnahmsweise auch Büsten in Holz, reich bemalt und vergoldet, finden sich in den holzreichen Gegenden, vorwiegend an den Abhängen der Alpen und in deren Nachbarschaft, wobei offenbar der Einfluss der angrenzenden deutschen Provinzen bestimmend wirkte. Weit bedeutender für die italienische Plastik wurde die Bildnerei in Thon. Die Schnelligkeit der Herstellung und der Vortheil, den der Thon als der einfachste Stoff zum unmittelbaren Ausdruck der künstlerischen Absicht darbietet, führten zunächst dazu, die kleinen Modelle für Marmor- oder Bronze-Sculpturen in Thon herzustellen. Diese und andere, nicht als Modelle gedachte Thonbildwerke wurden nach dem Brande über einem dünnen Kreidegrund mit Wasserfarben bemalt und vergoldet, wohl auch, wenn sie zur Aufstellung in freier Luft bestimmt waren, mit einem die Farben schützenden Lack überzogen. Die unzulängliche Dauerhaftigkeit dieser Bemalung brachte den Florentiner Luca della Robbia auf den Gedanken, seine Thonsculpturen in ähnlicher Weise, wie es bei thönernen Gefässen üblich war, mit einem Ueberzug weissen Zinnemails zu überziehen, das in einem zweiten Brande dem thönernen Bildwerk aufgeschmolzen wurde. Bisweilen bemalte Luca seine Thonbildwerke, wie es bei den Fayence-Gefässen geschah, vor diesem zweiten Brande noch mit den üblichen Scharffarben (Blau, Gelb, Grün, Manganviolett), die das schmelzende Zinnemail färbten, oder er liess seine Figuren in Nachahmung des Marmors weiss, gab ihnen nur einen mildblauen Hintergrund und vergoldete auf kaltem Wege noch Einzelheiten des Ornaments und die Heiligenscheine. Für die Ausbreitung der Kunst im Volke waren auch die Stuckbildwerke, namentlich die Stuckreliefs von grosser Bedeutung. Sie wurden aus einer Mischung von Marmorstaub und Sand gegossen, bedurften um zu erhärten, keines Brandes und wurden wie die Thonbildwerke bemalt.

Luca della Robbia (Florenz, 1399—1482) weihte, da er selbst kinderlos war, seinen Neffen Andrea della Robbia (Florenz, 1437—1528) in das Geheimniss seines Glasurverfahrens ein. Andrea blieb bis zum Tode des Oheims dessen Gehülfe und führte nachher die Werkstatt selbstständig weiter. Unsere Sammlung, welcher figürliche Holzsculpturen der italienischen Renaissance fehlen, besitzt ein schönes, aus der Sammlung Stroganoff in Rom stammendes Madonnenrelief aus emailirtem Thon von der Hand Andrea's.

Maria mit dem Jesuskind, farbig glasirtes Thonrelief des Andrea della Robbia. Die Jungfrau sitzt in voller Gewandung, um das Haupt einen Schleier, auf einem Klappsessel. Liebevoll blickt sie den kleinen Jesus an, der auf ihrem Schooss auf untergelegtem Kissen sitzt. Er erwidert den Blick der Mutter und greift

In der  
südwestlichen  
Gängecke.

zugleich in kindlichem Spiel in ihren Schleier, während seine Rechte ihren rechten Daumen umfasst. Die Figuren sind weiss, der Hintergrund blau glasirt; nur die Augensterne sind durch manganbraune, sowie die Lidränder durch blaue Bemalung hervorgehoben; auch die Augenbrauen der Jungfrau zeigen leichte blaue Pinselstriche.

Andrea della Robbia hat die Madonna in verwandter Gruppierung öfter, sowohl an grösseren Altären als besonders in kleineren Reliefs dargestellt. Ersterer Art ist ein Hochaltar im Berliner Museum, der nach W. Bode's Bestimmung um 1470 entstanden ist. Die vollere Gesichtsbildung der Madonna an diesem Bildwerk erinnert noch an den heheithvollen Typus, der für die reifsten Schöpfungen Luca's bezeichnend ist. Lieblicher und mädchenhafter in Formen und Ausdruck ist die „Vierge au coussin“, ein Tabernakel des Andrea im Museo Nazionale zu Florenz (Brogi 4449); es ist wohl das schönste unter den vielen anmuthvollen Werken, die uns aus dem Mannesalter des Künstlers erhalten sind. Mit dieser Arbeit stimmt unser Relief nicht nur in der Auffassung der dargestellten Personen, sondern auch in den Motiven so genau überein, dass man bei flüchtigem Anschauen glauben könnte, die eine Arbeit sei eine Copie der anderen. Wie aber bei Robbia-Werken der guten Zeit von genauen Wiederholungen schon deshalb nicht die Rede sein kann, weil jedes Relief von neuem modellirt wurde, so ist auch unser Relief dem Florentiner gegenüber trotz der nahverwandten Composition als eine selbstständige Arbeit anzusehen, die denn auch in Einzeldingen mehrfach von jener abweicht. Mit der Madonna eines anderen im Florentiner Nationalmuseum befindlichen Reliefs (Brogi 4448) hat unsere Madonna in der Gesichtsbildung noch grössere Verwandtschaft; sie äussert sich in den weniger vollen Wangen, in der Bildung des Mundes und des etwas spitzeren Kinnes. Leider sind die genannten Reliefs ebensowenig datirt oder genau datirbar, wie es mit dem unsern der Fall ist. Aber nach den stilistischen Anzeichen bilden alle diese Werke eine einheitliche Gruppe, die später als der Berliner Altar entstanden sein muss, aber früher als die Madonnen aus Andrea's Spätzeit, welche von ernsterem Ausdruck und einer mehr frauenhaften Bildung sind. Man darf demnach wohl annehmen, dass unser Relief noch aus den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts herrührt. Es ist eines jener anziehenden Bildwerke, in denen Andrea die Weise, die sein Lehrmeister Luca in seiner Jugend bevorzugt hatte, wieder aufnimmt, indem er Mutter und Kind nicht der andächtigen Gemeinde zugewendet, sondern genreartig in einem Moment spielenden Kosens darstellt. H. 0,70 m. Br. 0,50 m. Höchste Relief-erhebung 0,135 m.

Grössere Bedeutung erhält die Bildnerei in Holz erst unter der Herrschaft des Barockstiles gegen Ende des 17. und im 18. Jahrhundert. Unter den damals in Nord-Italien thätigen Holzbildhauern ragt über alle hervor Andrea Brustolone, der Künstler des aus der Sammlung Demidoff von San Donato in das hamburgische Museum gelangten schönen Reliquiars der h. Innocentia.

Reliquienbehälter, aus dem Holz des Brustbeerbaumes, giuggiulo, dessen Brustolone sich oft für dergleichen Arbeiten bediente. Der Behälter ist, da er seinen Platz auf einem Altar hatte, wo er nur von vorn gesehen wurde, auf der Rückseite gar nicht, an den aus Zirbelholz gearbeiteten Seiten nur mit leichten Ranken verziert. In dem Medaillon der Klappe ist die Enthauptung der Heiligen dargestellt, deren Reliquien der Kasten aufzunehmen bestimmt war, wie die Inschrift: „Corpus S. Innocentiae Martiris“ auf dem flatternden Bande darüber besagt. (S. d. Abb. S. 712.)

Andrea Brustolone, geboren am 20. Juli 1662 in Zoldo bei Belluno als Sprössling einer Familie, in der die Holzschnitzkunst schon vor ihm geübt wurde, lernte in Venedig, lebte dann eine zeitlang in Rom, später in Venedig und Belluno.

Im  
siebzehnten  
Zimmer.  
(Westseite.)

Im siebzehnten  
Zimmer.  
(Westseite.)

In den Kirchen dieser Stadt sind noch viele seiner grossen Holzsculpturen bewahrt.  
Eines seiner Hauptwerke, die Wandverkleidung der Cappella del Rosario in der Kirche



Reliquienbehälter, zur Aufnahme von Reliquien der heiligen Innocentia.  
Am Sockel ein Kardinalswappen. Werk des Andrea Brustolone,  
Anfang des 18. Jahrhunderts. Höhe 0,95 m.

San Giovanni e Paolo zu Venedig ist mit ihren zahlreichen figürlichen Schnitzereien  
in dem Brande von 1866 zerstört worden. Andrea starb am 25. Oct. 1732.

## Buchs-Schnitzereien.

Im südlichen  
Gang.

Aus den Kleinschnitzereien, welche die deutschen Goldschmiede anfertigten, um sich ihrer als Modelle für den Guss von Metallarbeiten zu bedienen, erwuchs in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein selbstständiger Zweig der plastischen Kleinkunst. Manche dieser Schnitzwerke rein ornamentalen oder figürlich-decorativen Inhalts sollten nur den Zweck erfüllen, in der Werkstatt zur Hand zu sein zu verschiedener Verwendung und Zusammensetzung, für den Guss der Henkel, Griffe und Deckelknäufe an getriebenen Gefässen oder der Zifferblätter künstlicher Uhren oder für andere Gussarbeiten aus Silber, Bronze oder Kupfer. Andere kleine Schnitzwerke aus Buchsholz oder Solenhofener Stein standen im Zusammenhang mit dem zu Anfang des 16. Jahrhunderts durch italienische Vorbilder angeregten, aber ganz selbstständig auf deutsche Weise entwickelten Guss silberner Bildniss-Medaillen. Einige aber wurden als Kunstwerke nur ihrer selbst willen geschaffen ohne die Absicht der Wiederholung durch den Guss. Mit Recht hebt Wilhelm Bode hervor, dass die Begabung der Deutschen zur Kleinkunst diesen kleinen Sculpturen einen besonderen Reiz vor den grossen Sculpturen vorausgiebt. „Hier kommt der Fleiss und die Sauberkeit der Arbeit zur vollen und berechtigten Geltung, wirkt die Auffassung nicht mehr befangen und schüchtern; hier im Kleinen sind die deutschen Bildner so gross, wie kaum ihre italienischen Zeitgenossen.“

Dass die Hauptmeister dieser kunstvollen Kleinschnitzereien in Nürnberg, Augsburg und dem allgäuischen Kaufbeuren thätig waren, dürfen wir schon aus den dargestellten Persönlichkeiten, zumeist Männern und Frauen aus patrizischen Geschlechtern dieser Städte, folgern. Jedoch sind uns nur die Namen weniger Künstler überliefert und nur ein geringer Theil der erhaltenen kleinen Meisterwerke kann mit Sicherheit auf ihre Urheber angesprochen werden, da die deutsche Kunstforschung dieses Gebiet bisher fast ganz unbeachtet gelassen hat.

Unter den ersten und bedeutendsten der als Medailleure und Kleinschnitzer in Nürnberg thätigen Meister wird Hans Schwarz, ein Augsburger von Geburt, im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erwähnt; als Studien zu seinen Medaillen haben sich die als „Dürer'sche Profilköpfe“ bekannten Zeichnungen erwiesen. Neben ihm werden gerühmt sein Zeitgenosse, der Nürnberger Goldschmied Ludwig Krug und der wenig jüngere Peter Flötner.

Auch auf Albrecht Dürer werden dessen Monogramm tragende Medaillen, Holz- und Steinreliefs, zurückgeführt; in den meisten Fällen mit Unrecht, denn die Mehrzahl dieser Werke sind als Arbeiten von Nachahmern erwiesen, von denen Georg Schweiger noch ein Jahrhundert später nach Motiven aus Dürers Holzschnitten und Kupferstichen Werke mit dessen Zeichen ausführte. Von einzelnen Arbeiten ist jedoch, wie Bode bemerkt, wenigstens die Möglichkeit, dass Dürer sie ausgeführt habe, noch nicht widerlegt.

Von den gleichzeitigen Augsburger Künstlern wird Hans Dollinger gerühmt, früher noch der viel thätige Friedrich Hagenauer, der 1526—31 in Augsburg lebte, später am Oberrhein und von 1537 bis 1546 in Köln.

In Kaufbeuren begegnen uns Meister des Namens Kels. Ein Bildhauer, Hans Kels, der ältere dieses Namens, wird dort schon im Jahre



Im südlichen  
Gang.

1479 erwähnt und erhält dort im Jahre 1507 durch einen kaiserlichen Zahlmeister fünf Gulden für etliche Bildnisse des Kaisers Maximilian, der oft und gern in den Mauern der alten Reichsstadt des Allgäus weilte. Ein jüngerer Meister des gleichen Namens Hans Kels schuf im Jahre 1537 für König Ferdinand und dessen Gemahlin Anna von Ungarn jenes berühmte Spielbrett, von dem Albert Ilg (im dritten Band des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses) sagt: „auf dem Felde der Holzschnitzerei lässt sich ihm unter den erhaltenen Arbeiten der Renaissance in Deutschland nichts an die Seite stellen.“ Im selben Jahr schuf der Meister das Buchs-Medaillon unserer Sammlung mit dem Bildnis König Ferdinands, seines kaiserlichen Bruders Carls V. und ihrer Gemahlinnen, drei Jahre nachher das verwandte Medaillon der k. österreichischen Kunstsammlungen mit denselben Fürsten und ihrem Grossvater Maximilian. Mit grosser Wahrscheinlichkeit sind auf ihn auch einige der besten anonymen Buchs-Medaillons zurückzuführen, u. a. das mit der Sammlung Spitzer versteigerte schöne Bildniss der Barbara Reihingin, Gattin des Kaufbeurer Patriziers Georg Hörmann, in dem Ilg den Besteller oder Vermittler bei der Ausführung des Spielbrettes vermuthet, sowie das dieselbe Frau in höherem Lebensalter darstellende Medaillon in dem kgl. Münz-Kabinet zu Berlin. Ein dritter Künstler, Vitus aus dem Geschlecht der Kels ist bisher nur durch das mit seinem Namen bezeichnete Buchs-Modell für ein Uhrzifferblatt in der Hamburgischen Sammlung bekannt.

Ausser den hier namentlich aufgeführten Hauptmeistern der deutschen Kleinplastik der Renaissance kommen noch mehrere vor, welche ihre Werke nur mit Monogrammen — L, M G, B G, L H, M V A — bezeichnet haben. Unter diesen nimmt der Meister M V A, von dem die Hamburgische Sammlung ein bezeichnetes und ein unbezeichnetes Werk besitzt, eine hervorragende Sonderstellung ein. Seine Buchs-Medaillons sind nicht bestimmt, durch den Guss vervielfältigt zu werden, denn das hohe, nahezu vollrunde Relief und die überaus feine technische Durchführung, die z. B. das Pelzwerk durch Ausstechen und Empordrücken kleiner Späne wiedergiebt, verbieten das Abformen. Dieser Meister M V A gehörte auch nicht zu den fränkischen oder schwäbischen Meistern. Wahrscheinlich war er ein Sachse; wenigstens hat er in Niedersachsen gearbeitet, denn seine beiden Medaillons in der Hamburger Sammlung entstammen altem hiesigen Besitz. Wenn wir die Vermuthung aussprechen, das Monogramm des Künstlers sei auf jenen Magdeburg von Annaberg zu deuten, der die Bildniss-Medaillons vieler sächsischen Fürsten geschaffen hat, so verkennen wir das Unsichere dieser Muthmassung nicht. Nicht nachgewiesen ist, dass Hieronymus Magdeburg von Annaberg, der als Münzmeister in Meissen thätig war, seine Medaillons auch in Buchsholz geschnitzt habe. Hamburgische Beziehungen des Künstlers scheinen aber aus Folgendem hervorzugehen. Mehrere aus der Altmark gebürtige Theologen des Namens Magdeburg lebten damals in Hamburg. Ein Joachim Magdeburg wurde 1542 als Freund des Aepinus Pfarrer in Hamburg, und dass auch Werner Rolefinck, dessen Buchs-Medaillon das Werk des Meisters M V A ist, ein eifriger Anhänger des Aepinus gewesen, wird ihm in seiner Grabschrift v. J. 1566 (renov. 1632) nachgerühmt („Vixit et Aepino constanti iunctus amore“). Hiob Magdeburg, ein Sohn des Münzmeisters Hieronymus, lebte um 1570 als Rector in Lübeck.

Medaillon mit den Bildnissen Kaiser Karls V. nebst seiner Gemahlin Isabella und König Ferdinands nebst seiner Gemahlin Anna in flachem Relief aus Buchsholz geschnitzt im Jahre 1537. Die beiden Paare sitzen einander zugewendet hinter einer Balustrade, auf welche die Fürsten ihre Arme gelegt halten. In der Mitte über der Gruppe schwebt, von zwei Greifen gehalten, der Wappenschild mit dem Doppeladler unter einer Haubenkrone und behängt mit der Ordenskette vom goldenen Vliess. Neben den Greifen über den Häuptern der Fürsten die Säulen des Herkules, von Wellen umfluthet, mit Kronen auf den Kapitälern und dem Wahlspruch PLVS-OVLTRE d. h. „Weiter hinaus“.

Im südlichen  
Gang.

Kaiser Karl trägt einen schmalen Backenbart, spitzen Kinnbart und Schnurrbart und auf dem kurzgekrausten Haar ein kleines tellerförmiges Baret ohne Krempe. Das feingefältelte Hemd ist über dem tiefen viereckigen Ausschnitt des Wamses sichtbar und am Hals mit kurzer Krause besetzt. Ueber dem mit langen engen Aermeln versehenen Wamshängtaneinem Bande das goldene Vliess. Die mantelförmige, aus schlichtem Stoff gefertigte, mit gemusterten Borden besetzte Schauben ist mit sehr breitem viereckigem Kragen und kurzen, dick auf-



Buchsmedaillon, mit den Bildnissen Kaiser Karls V., König Ferdinands und ihrer Gemahlinnen, 1537 geschnitzt von Hans Kels in Kaufbeuren. Dm. 0,080 m.

gebauchten Aermeln ausgestattet, welche für sich gearbeitet und an den weiten Schulterausschnitt des Mantels angeknöpft erscheinen. In der rechten, am Mittelfinger beringten Hand hält der Kaiser ein grosses mit Fransen besetztes „Fazzoletto“.

Kaiserin Isabella trägt auf dem an den Wangen in Wellen aufgenommenen, gekräusten Haar ein Baretlein, ähnlich demjenigen ihres Gemahls, ein Kleid mit zierlich geschlitzten Aermeln und tiefem, viereckigem Halsausschnitt. Ueber diesem ist das feingefältelte Hemd sichtbar, dessen Kragen durch eine den Hals umspannende Gliederkette mit rundem Anhängsel verdeckt wird. Eine zweite, reichere Kette hängt über die Brust herab.

König Ferdinand ist bartlos dargestellt, mit schlichtem, langem, die Ohren bedeckendem, über der Stirne kurz geschnittenem Haar und flachem, breitrandigem Hut. Seine Tracht gleicht im Uebrigen derjenigen Kaiser Karls, nur ist der langärmelige Mantel aus grossgemustertem Stoffe und mit glatten Borden besetzt.

Im südlichen  
Gang.

Königin Anna trägt eine anschliessende Netzhaube, unter welcher ihr gewelltes Haar an den Wangen hervorquillt. Ihr Kleid aus gemustertem Stoff zeigt einen weiten viereckigen Halsausschnitt. In diesem ist das feingefaltete Hemd sichtbar, dessen Kragen mit eckigem Durchbruchmuster und schmaler Krause verziert ist. Ueber dem Hemd hängt eine kurze Gliederkette mit Anhängsel und eine längere Kette, welche im Busen verschwindet.

Das 7 cm im Durchmesser grosse Bildfeld wird von einem 5 mm breiten Rande umspannt mit der Inschrift:

KAESER . CAROLVS . KAESERIN . ISABEL . KVNIG . FERDINANDI . KIINIGIN .  
ANNA . M. D. XXXVII.

An der Balustrade, auf welche die Fürsten sich stützen, der Name des Künstlers  
HANS . KELS.

Ein früher im k. k. Münz- und Antiken-Cabinet zu Wien, jetzt in den kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses bewahrtes Seitenstück zu diesem Medaillon ist von Albert Ilg im III. Band des „Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ abgebildet und beschrieben. Es trägt die Jahrzahl 1540, zeigt die beiden Brüder K. Carolus und K. Ferdinandus nebeneinander und ihnen gegenüber ihren kaiserlichen Grossvater Maximilian und ist, obwohl nicht mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, offenbar von derselben Hand gearbeitet, wie unser Medaillon und das berühmte Spielbrett der Ambraser Sammlung, das, 1537 im selben Jahr wie unser Medaillon geschnitzt ist.



Buchs-Modell zu einem Uhrzifferblatt von Vitus Keltz.  
Dm. 0,063 m.

Venus, Saturn. (Die Zurückführung der Zeichnung dieser Planetengottheiten auf eine der zahlreichen Planetenfolgen der deutschen Kleinmeister ist noch nicht gelungen. Der Saturn erinnert sehr an die Darstellung des Gottes auf einem von 1530 datirten Stiche von Jacob Binck, Bartsch 26.) Auf der Unterseite die Inschrift:

. 47 .

. VITVS . KELTZ .

Runde Platte aus Buchsbaumholz, mit den Gottheiten der sieben Planeten, Modell für den Guss eines Uhrzifferblattes. Von dem als Rosette gebildeten Mittelstück strahlen sieben zierliche kandelaberartige Ständer aus, auf deren kelchförmigen Enden Masken, Thierköpfe, Embleme angebracht sind, z. Th. mit Beziehung auf die daneben dargestellten Gottheiten (Taube = Venus; Flamme = Mars). In den Zwischenfeldern in hohem Relief von feinsten Durchführung, über Wolken schreitend, je eine der Planeten-Gottheiten und zu ihren Füßen, auf die sieben Felder vertheilt, die zwölf Zeichen des Thierkreises. Dargestellt sind in lebendig bewegter Haltung: Apoll als Sonnengott, Diana als Mondgöttin, Mars, Merkur, Juppiter,

Im südlichen  
Gang.

Medaillon mit dem Brustbild des Hamburgers Werner Rolefinck, vom Jahre 1548, aus Buchsbaumholz geschnitzt in hohem Relief, der Kopf fast vollrund. Rolefinck, dargestellt im 39. Jahre seines Lebens, trägt das Haar über der Stirn gerade und kurz, an den Schläfen halblang geschnitten, einen Schnurr-, Backen- und zweigetheilten Kinnbart. Ein niedriges, weiches Barrett mit steifem, wagrechttem Rand bedeckt sein Haupt. Bekleidet ist er mit einer ärmellosen, an den Rändern mit glatten Borten besetzten, schlichten Schauben, deren Pelzfutter am Umschlag des



Buchs-Medaillon mit dem Bildniss des Hamburgers Werner Rolefinck; bezeichnet als Werk des Meisters M V A. 1548. Dm. 0,065 m. (ohne Kapselrand).

Halsausschnittes und an den Aermelausschnitten sichtbar ist. Das Wams, welches am Hals mit einer Bandschleife geschlossen ist, zeigt an den faltigen Aermeln ein Muster aus grossblättrigen Ranken im Stil der Frührenaissance; der hohe Kragen des Hemdes ist mit drei runden Knöpfen geschlossen, mit einer kurzen Krause eingefasst und wie eine ausgezogene Leinenspitze gemustert. Umschrift: WERNER . ROLEFINCK . ÆTATIS . SVÆ . 39. Neben dem Hals . 1 . 5 . 4 . 8 . Auf dem Abschnitt des rechten Armes das Künstlerzeichen MVA. Das Medaillon ist befestigt im Bodenstück einer gedrechselten, mit rothem Seidenstoff ausgeklebten, aussen (später) vergoldeten Dose.

Medaillon eines unbekanntten Bürgers, aus Buchsholz, vom Jahre 1546. Dargestellt ist ein Mann in mittleren Jahren in derselben Haltung und Tracht, wie der Werner Rolefinck v. J. 1548. Das Haar ist vorn über die Stirn herabgekämmt; ausser dem Schnurr-, Backen- und zweigetheilten Kinnbart noch eine deutlich abgesetzte „Fliege“ an der Unterlippe. Die Schauben mit umgelegtem Pelzkragen; der Armausschnitt mit geschlitztem Besatz. Der Stoff des Leibrockes gestreift; der Hemdkragen mit ausgezogenem Spitzenmuster und schmaler Krause. Die Pupillen schwarz. Ohne Künstlerzeichen, jedoch offenbar von derselben Hand geschnitzt, wie das Medaillon des Werner Rolefinck, und wie dieses aus altem hamburgischen Besitz in das Museum gelangt.

Eine andere Richtung als in den vorerwähnten Werken der deutschen Renaissance hatte die Kleinbilderei schon in spätgothischer Zeit in den Niederlanden für kleine Gegenstände der Devotion eingeschlagen, insbesondere für die als „Betnüsse“ bekannten Holzkapseln, deren Inneres äusserst minutiös ausgeführte figurenreiche Compositionen birgt. Sie dienten als Knauf für die Perlenschnur des Rosenkranzes.

Im südlichen  
Gang.

Betnuss, aus Buchsbaumholz geschnitzt, in einer linsenförmigen Kapsel aus vergoldetem Messing. In jeder der beiden Schalen eine figurenreiche vollrundgeschnitzte Darstellung. In der linken Hälfte im Hintergrund Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern, im Mittelgrund drei Reiter, von denen der mittlere die Lanze in die Seite des Heilands bohrt; im Vordergrund links Maria, von Johannes und zwei Frauen getröstet, rechts ein Reiter, der den Rohrstab mit dem Schwamme emporhält. In der rechten Hälfte die „Messe des h. Gregor“. Dargestellt ist, wie dieser als Bischof der Kirche Porta Crucis in Rom, umgeben von Geistlichen (zu seiner Linken zwei Kardinäle mit der dreifachen Krone und dem päpstlichen Kreuz, zu seiner Rechten zwei Bischöfe mit Krummstäben, hinter ihm zwei Diakonen mit Glocke und Tuch) die Messe liest und, da einer der Zuhörer (von denen drei im Hintergrunde sichtbar sind) an der Gegenwart Christi beim Messopfer zweifelt, der Gekreuzigte selber, umgeben von den Werkzeugen seines Leidens, auf dem Altar erscheint und die Hand auf die Wunde legt, aus der das Blut in den vom Heiligen emporgehaltenen Kelch fließen soll. Auf den Rändern der Schalen sind in erhabenen gothischen Buchstaben Inschriften geschnitzt. Bei der Kreuzigung: „Attendite et videte si est dolor sicut dolor meus. tre primo“. Bei der Messe Gregors: „tenemus corda nostra cum manibus ad dominum in celos. tre tertio“. Der erste Spruch („Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz“) steht im Kap. 1 Vers 12 der Klagelieder Jeremiä (Threni) und ist von der katholischen Kirche in die Liturgie der Mette aufgenommen, die am Abend des Mittwochs der Charwoche für den Gründonnerstag gesungen wird. Der zweite Spruch („Lasst uns unser Herz samt den Händen aufheben zu Gott im Himmel“) steht im Kap. 3 Vers 41 der Klagelieder.

Die feinen Schnitzereien, insbesondere die Kreuzesgruppe, ganz im Stil der grossen Schnitzaltäre der flandrischen Spätgotik. Die metallene Kapsel ist in späterer Zeit (16. Jahrhundert) hinzugefügt. Auf der einen Hälfte ist das Opfer Abrahams dargestellt, auf der anderen Thisbe, welche sich Angesichts des todtten Pyramus in dessen Schwert stürzt. (Vermächtniss des Herrn Stadtbaumeisters F. G. J. Forsmann.)

Betnuss, aus Buchsbaumholz geschnitzt. Die Schnitzereien des Innern stellen dar einerseits Maria, das Christkind auf dem Arm, von Strahlen umgeben, anderseits Johannes den Evangelisten, einen Kelch in der Hand. Sie sind eingelassen in die durch ein hölzernes Scharnier verbundenen Hälften einer hohlen durchlöcherten Holzkugel. Diese Kugel wird umschlossen von einer glatten silbernen Büchse in Kugelgestalt, die in einer ledernen Kapsel liegt. Die schwarze Aussenfläche letzterer ist mit geritzten Ornamenten auf gepunztem Grunde von feinsten Arbeit verziert; auf der unteren Hälfte mit geschlitztem spätgothischem Laubwerk und am Rande einem um einen dünnen Stab gewundenen eckig gebrochenen Bande; auf der oberen mit einem verschlungenen gothischen J. H. S., umgeben von zierlichem Rankenwerk und am Rande in lateinischen Majuskeln mit der Inschrift: „O Mater Dei — Memento mei“, d. h. „O, Mutter Gottes — gedenke mein“. (Geschenk des Herrn Alfred Beit.)

Riechnuss, aus einer geschnitzten Wallnusschale, in einer Fassung aus vergoldetem Silber. Die flachen Reliefs der Schalen stellen dar: einerseits das Brustbild von Carolus Gustavus Rex, (Karl Gustav, König von Schweden 1654—60) über dem von zwei Löwen gehaltenen Wappen der Königreiche Schweden und Norwegen, umgeben von einem Kranze 14 kleiner Wappenrunde; anderseits den Triumphzug Davids nach der Besiegung des Riesen Goliath, 1. Sam. Cap. 18. Der metallene Einsatz jeder der beiden Schalen ist in 4 Fächer getheilt, zwischen denen eine Klappe mit der Inschrift „Si Deus pro nobis quis contra nos“ Die Nuss ist an einer Kette befestigt, die in einen schlangenförmigen Fingerring endigt. (Vermächtniss des Herrn Stadtbaumeisters F. G. J. Forsmann.)

### Abendländische Elfenbein-Arbeiten.

Die Verarbeitung von Thierknochen und Zähnen reicht in das vorgeschichtliche Alterthum zurück. Zu einer Zeit, als in Mitteleuropa noch das Mammuth neben dem Rennthier weidete, begegnen uns die ersten Spuren künstlerischer Thätigkeit in Darstellungen dieser Thiere, welche auf dem Boden des heutigen Frankreichs von Höhlenbewohnern auf Knochen geritzt oder aus solchen geschnitzt worden sind.

Im südlichen  
Gang.

Bei den Culturvölkern des Alterthums fand das Elfenbein als Stoff für Geräthe und Kunstwerke ausgedehntere Anwendung als bei uns. Sind aus griechischer Zeit auch nur wenige Ueberbleibsel von Elfenbein-Arbeiten überliefert, so wissen wir doch aus den Schriftstellern, dass dieser edelste Knochenstoff überaus häufig zu Schreibtafeln, Musikinstrumenten, Sceptern und Schwertgriffen, zu Möbeln und Getäfelu verarbeitet wurde.

Im Zeitalter des Perikles wurden aus Elfenbein und getriebenem Gold jene kolossalen Götterbilder gestaltet, in denen wir die schönste Entfaltung klassischer Kunst ahnen, ohne sie in Ermangelung jeglicher Denkmäler uns vorstellen zu können. Die macedonische Zeit sah Bildniss-Statuen aus Elfenbein entstehen; sie sind uns ebenso fremd geblieben wie der unermessliche Luxus, welchen die römische Kaiserzeit mit dem Elfenbein trieb, das damals aus Afrika und Indien in noch unerschöpflicher Fülle zuffloss. Aus der Zeit des Sinkens der antiken Kunst sind dagegen elfenbeinerne Schnitzwerke mehrfach überliefert, und für das frühe Mittelalter giebt es keinen Stoff, der sich mit diesem messen könnte hinsichtlich der Bedeutung der aus ihm geschaffenen Werke für unsere Kenntniss von der plastischen Kleinkunst. Von der Mitte des 4. Jahrhunderts bis zur Mitte des 6. reichen die consularischen Diptychen, geschnitzte elfenbeinerne Deckel kleiner Schreibtafeln, deren Vertheilung beim Amtsantritt eines neuen Consuls üblich war. Zeigen die ältesten derselben noch einen Abglanz antiker Schönheit, so verkünden die jüngeren mehr und mehr die Verrohung in den Formen, dann das Mühen um die Gestaltung der neuen Aufgaben, welche das Christenthum der Kunst stellte. Erst unter Karl dem Grossen führte das erneute Studium der Antike zu einem vorübergehenden Aufschwung. Mannigfache Schnitzarbeiten für kirchliche Zwecke, Reliefs für die Deckel von Messbüchern, Reliquienbehälter, Bischofsstäbe und liturgische Kämmen, kleine, den Diptychen nachgebildete Altäre, Statuetten der Mutter Gottes und des Jesuskindes werden das ganze Mittelalter hindurch mit Vorliebe aus Elfenbein gearbeitet. Auch die weltliche Kunst des Mittelalters zeichnete diesen Stoff aus. Kapseln für die metallenen Spiegel, Kämmen, Figuren für das Schachspiel, allerlei Kasten und Büchsen, Hüfthörner wurden aus ihm angefertigt und eröffnen uns weit mehr als die metallenen Kunstdenkmäler den Blick in die schmuckreiche Ausstattung des weltlichen Lebens besonders der Franzosen des späten Mittelalters und in die anmuthenden Beziehungen ihres Kunstgewerbes zu den Dichtungen, in denen die antiken Helden in neuem Gewande auftraten oder die volksthümlichen Gestalten der christlichen Sagenkreise von des Königs Artus Tafelrunde, von Karl dem Grossen und seinen Paladinen, von Held Amadis, von Tristan und Isolde. Die schon sehr entwickelten Verbindungen jener Zeit mit den Nordländern führten den Künstlern in den Zähnen des Walrosses einen Ersatzstoff für das exotische Elfenbein zu.

Im südlichen  
Gang.

So zutreffend es für unsere heutige Anschauung ist, wenn man sagt, dass die Weiche des Elfenbeins in der Erscheinung, die Wärme seiner weissen Farbe, der feine Ton, seine Glätte und sein Glanz es zu kleineren Kunstgegenständen plastischer Art äusserst ansprechend machen, so wenig gaben diese Erwägungen den Ausschlag für die Gunst, die das Mittelalter diesem Bildstoff erwies. Wir haben uns nämlich weitaus die Mehrzahl der für kirchliche Zwecke bestimmten, wahrscheinlich auch der dem weltlichen Gebrauch dienenden Elfenbeinschnitzwerke jener Zeit als farbig bemalt vorzustellen. Diese Bemalung beruhte vorwiegend auf Roth, Blau und Gold und überzog die Figuren oft so völlig, dass der Grundstoff neben ihr kaum noch zur Erscheinung kam. In gothischer Zeit hat man für eine mehr malerische Polychromie auch gemischte Farben in grösserer Zahl verwendet. Mit der ursprünglichen Bemalung erhaltene Elfenbein-Schnitzwerke gehören zu den grössten Seltenheiten; meist sind wir für ihre Beurtheilung auf geringe, dem blossen Auge kaum noch sichtbare Farbenspuren angewiesen; denn Jahrhunderte langer Gebrauch, die Entfernung der Farben in einer späteren Zeit, als sie durch die Abnutzung unansehnlich geworden waren, und mehr noch das mangelnde Verständniss der Sammler neuerer Zeit für die Polychromie des Mittelalters haben zusammengewirkt zur Zerstörung der Farben. Wie wir allmählich gelernt haben, wenn auch noch in unklaren Vorstellungen, die Marmor-Bildwerke des klassischen Alterthums uns farbig zu denken, so werden wir uns auch gewöhnen müssen, ein Gleiches zu thun für die Elfenbein-Bildwerke des Mittelalters und gewiss nicht minder für diejenigen des klassischen Alterthums. Weil man dieses ausser Acht liess, haben die Versuche jüngster Zeit, Elfenbeinfiguren mit Gold- und Silberbekleidungen nach Art der chryselephantinen Werke der Griechen zu verbinden, ein befriedigendes Ergebniss nicht gehabt.

Zur Zeit der Renaissance tritt das Elfenbein als plastischer Bildstoff in den Hintergrund. Die italienischen Künstler pflegten lieber den Erzguss in verllorener Form auch für kleinere Werke, und die deutschen Bildhauer griffen zum Holz des Buchsbaumes oder zu dem feinen Solenhofener Stein, um jene lebensvollen kleinen Bildnisse ihrer Zeitgenossen festzuhalten, in denen sie unübertroffene Meister waren. Erst die Spätrenaissance gab wieder öfter und nachdrücklicher dem Elfenbein den Vorzug, sah dabei aber von jeglichem Versuch polychromer Behandlung ab. Vornehmlich waren es süddeutsche und niederländische Bildhauer, welche eine neue Gattung plastischer Bildwerke in jenen damals in Aufnahme kommenden Elfenbein-Humpen schufen. Auf dem Abschnitt eines möglichst grossen Elefantenzahnes wurde ringsum ein hohes, bisweilen fast vollrundes Relief geschnitzt, gern mit bakchischen Aufzügen oder Kampfszenen; ein Fuss- und Deckelbeschlag aus vergoldetem Silber vervollständigte das Bildwerk zum Trinkgefäss. Auch das 18. Jahrhundert pflegte noch mit Erfolg die Kunst des Elfenbeinschnitzens. Die „passicht“ gedrehten Trinkgefässe und Nippes jedoch, welche man früher viel bewunderte, können heute nur als künstliche Spielereien unser Interesse wecken. Auch die damals aufkommende Verbindung des Elfenbeins für die nackten Theile von Figuren mit dunklem Holz für ihre Bekleidung kann nicht als eine glückliche Bereicherung der plastischen Technik gelten. Das 18. Jahrhundert hat uns in seinen Porzellanfiguren, vornehmlich denjenigen deutschen

Ursprungs, eindringlichere Ansprüche auf dauernde Bewunderung seiner kleinen Plastik hinterlassen. Im 19. Jahrhundert ist das Elfenbein als Bildstoff fast ganz aus den Werkstätten der Künstler verschwunden. Was aus ihm hie und da noch geschaffen wird, erhebt sich nur ausnahmsweise über die handwerkliche Mittelmässigkeit. Dies mag sich daraus erklären, dass die erfindenden Künstler heute so selten auch die ausführenden sind.

Elfenbein-Schnitzwerke kirchlichen Inhalts.

**Maria mit dem Jesuskind, Statuette aus Elfenbein.**

Die Madonna sitzt als königliche Frau auf einer Bank, deren Enden und Vorderseite in Relief mit Kleeblattbögen und romanischem Pflanzenornament geziert sind, und deren Oberfläche mit einem gemusterten Polster belegt ist. Mit dem rechten Fuss tritt sie auf einen Drachen, mit dem linken auf einen Löwen, eine Erinnerung an den Spruch des Psalmisten (Ps. 91 v. 13): „Auf den Löwen und Ottern wirst Du gehen; und treten auf die jungen Löwen und Drachen“. Ihr gegürtetes Untergewand ist an der Brust mit einer rosettenförmigen Spange geziert, der weitfaltige Mantel ist über den Kopf gezogen und wird hier gehalten durch die Krone. Den rechten Arm hat sie vorgestreckt, die Hand ist wie zum Grusse mit nach vorn geöffnete Fläche gehoben, mit der Linken hält sie das Jesuskind auf ihrem Schoosse. Der Blick des Kindes ist wie derjenige der Mutter geradeaus gerichtet, die rechte Hand begrüsst die Andächtigen mit der



Maria mit dem Jesuskind, Elfenbein. Frankreich, 13. Jahrhundert.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

lateinischen Segensgeberde, während die Linke einen Blumenstrauss hält. Die Bekleidung des Kindes besteht in Ober- und Untergewand. Der Thronszitz ist an der Rückseite ausgehöhlt, war einst verschliessbar und diente als Reliquienbehälter. H. 12 cm. Frankreich. 13. Jahrhundert. No. 72 der Sammlung Spitzer. Abgebildet und beschrieben „Collection Spitzer“ I, Ivoires, Pl. IX, 37, p. 41. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

**Maria mit dem Jesuskind, Statuette aus Elfenbein.** Die sehr jugendliche Madonna sitzt auf einer an den Enden mit durchbrochenem gothischen Maasswerk verzierten und mit einem Polster belegten Bank. Sie neigt sich mit anmuthiger Geberde zu dem auf ihrem Schooss sitzenden, von ihr mit beiden Händen liebevoll gehaltenen Jesuskinde. Dieses blickt der Mutter in's Auge, legt die rechte Hand auf ihre Schulter und macht mit der Linken eine redende Geberde. Geringe, aber deutliche Spuren einstiger Bemalung: die Lippen der Madonna roth, das Haar beider Figuren vergoldet, das Untergewand der Madonna innen roth, aussen unbemalt (?),



Im südlichen  
Gang.

der Mantel innen blau, aussen roth, das Kopftuch aussen blau mit rothem Saum, innen blau, das Gewand des Kindes blau; das Sitzpolster roth, das Maasswerkkornament vergoldet. H. 18½ cm. Am Hinterkopf der Madonna eine Bohrung zur Befestigung eines Heiligenscheins oder einer Krone aus Metall. Frankreich. 14. Jahrhundert. No. 90 der Sammlung Spitzer. Abgebildet und beschrieben „Collection Spitzer“ I, Ivoires, Pl. XVII, 55, p. 46.

Gothisches Elfenbeintriptychon. Die Kanten des giebelförmigen Abschlusses mit Krabbenleisten besetzt; Motive gotischer Kirchenarchitektur rahmen die in Hochrelief gearbeiteten Darstellungen ein.

Untere Reihe; linker Flügel: die anbetenden drei Könige; der vorderste hat sich auf ein Knie niedergelassen und ist im Begriff, die Krone vom Haupte zu nehmen. — In der Mitte: Maria thronend; ein Engel setzt ihr die Krone auf das Haupt, auf ihrem linken Knie steht das Jesuskind, den Segen spendend; rechts und links je ein leuchterhaltender Engel. — Rechter Flügel: Darstellung im Tempel.

Obere Reihe; linker Flügel: Kreuzschleppung. — In der Mitte: Christus am Kreuz, Stephaton reicht den Essigschwamm, Longinus durchbohrt mit der Lanze die Seite des Gekreuzigten; rechts und links die Mutter Maria und Maria Salome mit Klagegerben; oberhalb des Kreuzes Sonne und Mond in menschlicher Gestalt; zu Füßen des Kreuzes ein offener Sarg, aus welchem Adam emporgestiegen ist, um das Blut Christi in einem Kelche aufzufangen. — Rechter Flügel: Kreuzabnahme. — Spuren von Bemalung und Vergoldung. a) an den Figuren: das Haar, wo es sichtbar, vergoldet; nur die Kriegsknechte in der Kreuzschleppung, von denen der eine kahlköpfig, der andere schwarzhaarig, sowie Stephaton, welcher rothbraunes Haar hat, machen eine Ausnahme. Die Gewänder waren aussen unbemalt (?), nur mit einem Goldsaum verziert, innen mit kupferhaltigem Blau bemalt, welches die betreffenden Flächen des Elfenbeins grün gebeizt hat, (innen roth das Gewand des Longinus und das Kopftuch der Madonna). Die Strümpfe der Männer waren roth, die Schuhe schwarz. Das Kreuz Christi zeigt rothbraune Farbspuren. b) an den Umrahmungen: die Vier- und Dreipässe in den Zwickeln hatten blauen Grund, rothgrundige Nasen und goldene Aussenränder. Die Rosetten an der horizontalen Mittelleiste vergoldet. — Zum Schliessen der Flügel aussen silberne Haspe. H. 24, Br. der Mitte 10½, der Flügel 5 cm. Ergänzt die oberen inneren Ecken, Theile der Krabbenleisten, Theile der inneren Randleisten zur Befestigung der Scharniere. Frankreich. 14. Jahrhundert. Nr. 129 der Sammlung Spitzer. Abgeb. u. beschr. „Collection Spitzer“ I, Ivoires, Pl. XV, 94, p. 57. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Ritter Georg im Drachenkampf, Elfenbeinschnitzerei. Vor einem steilen Felsen, an dem in halber Höhe eine Kapelle steht, und dessen Spitze Burggebäude krönen, ist Ritter Georg zu Pferde im Kampf begriffen mit dem Drachen. Im Vordergrund die Höhle des Drachen, vor der ein junges Drachenthier an einem Schädel nagt. Auf einem Felsvorsprung kniet die Königstochter betend. Von der Burgmauer schauen König und Königin herab. Die sorgfältige Arbeit, die sich auch auf die vom Beschauer abgewendeten Theile des vollrund gearbeiteten Oberkörpers des Ritters erstreckt, lässt die einzelnen Theile seiner Gewandung, Rüstung und des Sattelzeugs deutlich hervortreten. Ueber einem abgenähten Untergewand trägt der Ritter einen Rock, dessen Aermel in langflatternde Bänder ausgeschnitten sind; die Brust wird durch eine am Rücken von Kreuzbändern gehaltene Panzerplatte geschützt; daran schliesst sich ein Schienenschurz, um welchen der mit Schellen behängte Rittergürtel gelegt ist. Zum Schutz der Beine dienen Ober- und Unterschenkelschienen. Der Sattel zeigt die Form des Bocksattels. H. 15½ cm. Deutschland. Um 1500.

## Elfenbein-Schnitzwerke weltlichen Inhalts.

Spiegelkapsel aus Elfenbein, mit Relief-schnitzerei. Die Darstellung zeigt die Begegnung Tristans und Isoldens am Brunnen im Baumgarten. Die Mitte nimmt der Baum ein, in dessen Krone der König Marko sichtbar wird. Sein Antlitz spiegelt sich in der Quelle, die am Fuss des Baumes entspringt. Links von dem Baume sitzt Tristan in weitem Mantel, das linke Bein übergeschlagen, auf der linken Faust einen Falken, in der Rechten dessen Blendhaube. Hinter ihm steht ein älterer Begleiter, der ebenfalls einen Falken trägt. Rechts vom



Im südlichen Gang.

Spiegelkapsel aus Elfenbein, mit einer Scene aus Tristan und Isoldé. Frankreich, 14. Jahrhundert.  $\frac{3}{4}$  nat. Gr.

Baum sitzt Isolde, bekrönt, Hals, Kinn und Ohren mit dem „Kruseler“ verhüllt, ein Hündchen auf dem linken Arm. Mit der Rechten zeigt sie auf das Antlitz in der Quelle und macht so den Geliebten auf den unberufenen Horcher aufmerksam; neben ihr Brangäne, ebenfalls ein Hündchen tragend. Dm. des Kreises 11 cm. Frankreich. 14. Jahrhundert. No. 105 der Sammlung Spitzer. Abgeb. u. beschr. „Collection Spitzer“ I, S. 49, Nr. 70. (Geschenk des Herrn Alfred Beit.)

Wachsmodell für einen Elfenbein-Humpen mit bakchischen Szenen in Hochrelief. a. Der trunkene Silen wird von einem Satyr, dessen Zustand noch bedenklicher scheint, und von Hercules unterstützt; ein vierter Genosse der tollen Gesellschaft liegt, bereits erschöpft, am Boden. Nur ein Faunkind und ein Panther naschen noch mit Lust von den Trauben, die Silen in den Händen hält. Im Hintergrunde erscheint ein Gerippe, mit der Hippe drohend. b. Ein Kentaur, der infolge des Weingenusses in die Kniee gesunken ist, müht sich, noch eine grosse Weinflasche zu leeren; dabei sind ihm zwei Bakchantinnen behülflich, deren eine von einem zudringlichen Faun belästigt wird. Deutschland. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Aus dem ehemaligen Museum des hamburgischen Oberalten P. F. Röding (No. 53 des Katalogs).

Körper eines Elfenbeinhumpens. In Halbrelief die sieben freien Künste als nackte Frauen im Reigen vor einem drapirten Vorhang. Nach den beigegebenen Attributen sind folgende Künste und Wissenschaften vertreten: Grammatik, neben ihr aufgeschlagenes Buch mit der Inschrift „Gramatica“; Musik, mit Notenheft; Perspektive, durch ein Fernrohr schauend; Arithmetik, zu ihren Füßen Rechentafel

Im südlichen  
Gang.

mit der Jahreszahl 1659; Astrologie, neben ihr Erdkugel mit Sternen nebst Zirkel; Rhetorik (?) mit Buch; Architektur, mit einem Fuss auf ein Winkelmaass tretend. Deutschland oder Niederlande, 1659.

Elfenbein-Medaille, Nachbildung der getriebenen Silber-Medaille auf den hamburgischen Bürgermeister Barthold Moller und die Einweihung der St. Michaeliskirche i. J. 1661. Vorderseite: Brustbild des Bürgermeisters; Rückseite: Ansicht der Kirche. Die Umschriften beider Seiten ergeben zusammen das Distichon:

Bartholdus Mollerus hic est consulque paterque  
Hamburgae et Templi prima columna novi.

Der Fehler „Hamburgae“ statt „Hamburgi“ findet sich auch auf der Medaille, mit welcher die Copie in allen Punkten übereinstimmt bis auf die im Abschnitt der Vorderseite des Elfenbeins vermerkte Künstlerbezeichnung „J. H. F. 1665“, die am Original fehlt und somit wahrscheinlich auf den Elfenbeinschnitzer zu beziehen ist.

Drei tanzende nackte Knaben auf achtseitigem, in der Mitte oval ausgeschnittenem Postament. Deutschland. 17.—18. Jahrhundert.

Kleine Elfenbein-Büste des David Doormann (1676—1750). Das Portrait giebt den Dargestellten in seinen letzten Lebensjahren wieder. Er trägt eine Allongeperrücke und ein weites, faltiges, vorn zugeknöpftes Gewand. An der Rückseite bez. „J. C. L. Lück“. Die Büste ist aufgesetzt auf ein Holzpostament, das an den vier Seiten mit Silberplatten belegt ist, auf welchen eine kurze Familienchronik des D. Doormann und seiner Kinder gravirt ist. Der Künstler der Büste Johann Cristoph Ludwig Lück war aus Sachsen gebürtig, später sächsischer Hofbildhauer. Er gehörte zu den Künstlervaganten des vorigen Jahrhunderts und arbeitete auch in Hamburg und Kopenhagen. (Die Künstler-Lexica vermischen die Daten aus dem Leben mehrerer Meister des Namens Lück.)

Statuette eines jugendlichen Bettlers. Die nackten Theile aus Elfenbein, die zerlumpte Bekleidung nebst Hut und Umhängetasche aus Holz geschnitzt; die Augen aus Glas. Der Bettler erhebt die Rechte und macht mit der ausgestreckten linken Hand die Hohngeberde der „corna“, während der geöffnete Mund ein Schmähwort auszustossen scheint. H. 19 cm. Deutschland. 18. Jahrhundert.

#### Kunstdrechslerarbeiten aus Elfenbein.

Im 17. Jahrhundert zweigte sich von der gemeinen, für Gegenstände des wirklichen Gebrauchs arbeitenden Drechslerei die Kunstdrechserei ab. Man beschränkte sich schon im 16. Jahrhundert nicht auf das kreisrunde Drehen, sondern lernte (nach Hans Weber's Lob der Drechslerkunst v. J. 1589): „Geschoben, geflammt, ablangt, gewunden, — Gantz ecket, und gar künstlich erfunden, — Viel schöne Bilder von freier Hand getreht“, mit Hülfe der Drehbank herstellen. Schon damals wurde das Drechseln als Liebhaberkunst auch von Fürsten gepflegt. Mehr noch geschah dies im 17. Jahrhundert. Die Drehbank wurde aufs höchste vervollkommenet, und den vielseitig, eckig, oval, figurirt oder passig gedrehten Elfenbeinarbeiten eine Verehrung erwiesen, als wären sie wirkliche Kunstwerke, während sie doch nur nutzlose Spielereien ohne künstlerischen Werth waren.

Nürnberg und Regensburg waren zumeist berühmt wegen ihrer kunstreichen Drechsler. Unter den Meistern ersterer Stadt ragen hervor eine Reihe aus der Familie der Zick. Peter Zick († 1632) war Lehrmeister Kaiser Rudolphs II.; Lorenz Zick († 1666), einer von Peters drei Söhnen, machte aus Elfenbein „Pokale, in- und auswendig, wie solche sonst die Goldschmiede zu treiben pflegten, mit Buckeln“; Stephan Zick († 1715) des Lorenz Sohn, fertigte zuerst die „Dreifaltigkeits-Ringe“ aus Elfenbein und zeichnete sich durch anatomische Modelle des Auges und des Ohres aus, worin es ihm noch der letzte des Geschlechtes, David Zick († 1777) nachthat.

Mit den Zick wetteiferte in Regensburg um die Mitte des 18. Jahrhunderts Johann Martin Teuber, dessen Vater und Grossvater ebenfalls Kunstdrechsler gewesen waren. Mehrere Beispiele von passig gedrehten Schaugefässen, insbesondere ein gebuckelter Pokal in der Weise des Lorenz Zick.

Im südlichen  
Gang.

#### Kleine Geräthe aus Elfenbein.

Beispiele der Verarbeitung des Elfenbeins zu Griffen von Speisegeräthen: Messer, Gabel und Löffel, Tiroler Arbeiten des 17. Jahrhunderts. Der Griff des ersteren als Adam, der zweizinkigen Gabel als Eva mit dem Apfel; der Löffel ganz aus Elfenbein, sein Stiel in Gestalt eines dünnen Baumes, um den sich die Schlange windet. — Aus den Marschen der Niederelbe Messer- und Gabelgriffe des 17. und 18. Jahrhunderts mit aufgerichteten schildhaltenden Löwen; mit einem Ritter und einer scepterhaltenden, bekrönten Frau. — Hier und da hat man im 18. Jahrhundert Griffe von Speisegeräthen aus Rehgehörnen geschnitzt, indem man die „Rose“ des Gehörns als Halskrause, als Pelzmütze, als Bart humoristisch behandelte Köpfe stehen liess. Mehrere Beispiele solcher Arbeiten.

Tabaksreihen. In Spanien und Frankreich ist der Genuss des Schnupftabaks schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Aufnahme gekommen, in Italien gegen die Mitte und allgemeiner erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Da der Handel den Schnupftabak Anfangs nicht in gepulvertem Zustand, sondern nur als wurzelförmige Rollen festgewickelter, gebeizter Blätter, die sog. „Karotten“, lieferte, waren die Schnupfer darauf angewiesen, sich den Tabak selber zu raspeln. Hierzu bediente man sich kleiner Tabaksreihen (franz. *râpes à tabac* oder *grivoises*), die man in der Tasche bei sich trug. So lange es zum guten Tone gehörte, sich seinen Augenblicksbedarf an Schnupftabak auch in der Gesellschaft selber zu raspeln, waren die Tabaksreihen Gegenstände des Luxus; man schnitzte sie aus Elfenbein oder Holz, verzierte sie mit eingeleger Arbeit, fertigte sie aus Email, Fayence oder Porzellan. Im 18. Jahrhundert kam ihre Anwendung in den vornehmen Kreisen allmählich ausser Übung; die Schnupftabaksdose, in der man das Tabakpulver bei sich trug, verdrängte die Raspel und stellte dem Kunsthandwerk neue Aufgaben. Beispiele: Zwei aus Elfenbein geschnitzte Tabaksreihen; sie zeigen am breiten Ende eine dosenförmige, gedeckelte Vertiefung, in der man einen kleinen Vorrath von Rapé bewahren konnte; am schmalen Ende eine kleine, offene, muschelförmige Schale, in die man das zu einer Prise genügende Pulver gleiten liess. Dazwischen die blecherne Reibe, die den durch kleine Löcher einerseits mit der Dose, anderseits mit dem Prisenschälchen verbundenen Hohlraum des Geräthes deckt. Die äussere, leicht gewölbte Fläche ist verziert mit einer badenden Frau bzw. einer Venus, die dem neben ihr stehenden Amor seinen Pfeil vorenthält; Anfang des 18. Jahrhunderts.

Die Verzierung des Elfenbeins durch Aetzen, Graviren, Färben und Bemalen ist durch einen vollständigen Satz Spielmarken für das Kartenspiel „Reversino“ (jeu de reversis) vertreten. Auf dem Deckel jedes der vier, den vier Kartenfarben entsprechenden Kästchen eine drehbare Scheibe, in deren Ausschnitt die Zahlen 1 bis 10 sichtbar werden. Drei der Kästchen und die zu jedem gehörigen Marken sind gelb, grün, roth gebeizt, dem vierten und seinem Inhalt ist die weisse Grundfarbe belassen. Die einfassenden Linien, die Blumen und kleinen Embleme sind durch Hochätzung hervorgehoben, theils weiss belassen, theils gravirt und bemalt. Auf den Deckeln der Kästchen aussen Comödienfiguren, innen Blumenzweige und die Bezeichnung des Verfertigers „Mariaual le Jenne à Paris fecit“. Auf den Marken kleine Embleme und Devisen, z. B. ein über einem Weihrauchbecken schwebendes Herz mit „Je n'en donne qu'à vous;“ — ein zunehmender Mond und „La vertu croist toujours;“ — eine Schwalbe „Le froid me chasse“. Paris, Mitte des 18. Jahrhunderts.

## Ostasiatische Kleinschnitzereien.

### Die japanischen Netzke.

Im südlichen  
Gang.

Vor der Einführung europäischer Moden in Japan pflegten dort Männer und Frauen aller Stände eine kleine, Inro genannte, mehrfächerige Lackdose und das Tabako-ire, ein Tabaksbesteck mit Täschchen und kleiner Pfeife, hängend im Gürtel zu tragen. Die Schnur, welche die Fächer des Inro zu einem geschlossenen Behälter vereinigte, war wie diejenige, an welcher das Tabaksbesteck hing, an einem Knopf oder kleinen Schnitzwerk befestigt, welche beide Netzke genannt werden. Diese Netzke gaben oberhalb des Gürtels dem an ihnen hängenden kleinen Geräthe Halt. Der knopfförmigen Netzke mit eingelegten Metallplatten ist bei den Metallarbeiten gedacht worden.

Die Netzke bieten sich entweder als linsenförmige, mit Reliefs oder Gravirungen verzierte Knöpfe dar, oder als kleine plastische Bildwerke. Zumeist sind sie aus Holz oder Elfenbein geschnitzt, bisweilen aus einer Nuss, einer Koralle, einer Muschelschale. Auch aus Lack, aus Porzellan oder Fayence, aus Metall gearbeitete kommen vor. Allen gemeinsam sind die zum Durchziehen der Schnur auf ihrer Rück- oder Unterseite angebrachten Löcher, durch welche sie sich von ähnlichen, nur zu decorativen Zwecken angefertigten kleinen Bildwerken der neueren Zeit unterscheiden. Die durch den Zweck der Gebotene Kleinheit des Schnitzwerkes und die Rücksicht darauf, dass es rundlich und bequem der zugreifenden Hand seines Trägers sich einschmiege, haben den japanischen Künstler zu ganz eigenartigen Gebilden geleitet, welche an künstlerischer Gestaltung und liebevoller Durchführung dem Besten nicht nachstehen, was unter ähnlichen Beschränkungen je von europäischen Künstlern geleistet worden, vor diesem nicht selten noch den Vorzug harmloser Schalkhaftigkeit voraus haben.

Für die feinsten Netzke werden die dichtesten, feinfaserigsten Holzarten, das schönste indische Elfenbein, oder, wenn dieses fehlt, Wallrosszahn verarbeitet. Die künstliche Patinirung, welche im Grunde überall darauf hinausläuft, die Reize wohlgepflegten Alters vorzeitig zu wecken, wird auch hier geübt. Bei Elfenbeinfigürchen wird wohl das Haupt- und Barthaar dunkel gebeizt, der Mund roth getönt, ein Gewandmuster gravirt und schwarz ausgerieben. Verschiedene Stoffe werden verbunden; ein Elfenbein-Püppchen erhält hölzerne Gewandung, ein Ebenholz-Neger schleppt eine rothe Edelkoralle. Natürliche Eigenschaften des Stoffes werden fröhlich betont. Die rothe Schicht des gelben Hornes vom Schnabel eines Pfefferfressers giebt die rothen Wänglein und die vom Trinken geröthete Nase eines Shojo her, den der Volksglaube als immerdurstigen Gesellen sich vorstellt. Schwarze Glasperlen beleben die Aeuglein kleiner Thiere.



Knopfförmiges Netzke aus Elfenbein, versenktes Relief, mit der Geschichte vom Teufel, der als Frau verkleidet seinen ihm von Watanabe abgehauenen Arm entführt. Japan.  
Nat. Gr.

Im südlichen  
Gang.

Auf einem hölzernen Pilz tummeln sich goldene Ameisen um eine elfenbeinerne Schnecke. Ueberall ein freies Schalten mit den Stoffen.

Die Motive der Schnitzer umfassen dasselbe grosse Gebiet, wie die Schwertzieraten. Nur treten die ernsten, der Sage und Geschichte entlehnten Vorwürfe hier mehr in den Hintergrund, da nicht nur der schwertbürtige Samurai, sondern jeglicher Handwerker und Kaufmann und nicht minder die Frauen der Inro und Tabako-ire und damit der Netzke bedurften. Das humoristische Element macht sich behaglicher breit. Der gewerbliche Beruf, welcher an den Stichblättern nicht zu Ehren kommt, darf hier sich offen geben. Während der Stichblatt-Künstler sich in seinen Reliefs zu landschaftlichen Stimmungsbildern, zu figurenreichen Kampfszenen erheben kann, muss der Netzke-Künstler sich auf den Kern seines Motivs beschränken, kann er häufig nur durch eine Andeutung, ein Sinnbild sich verständlich machen. In dieser Konzentrierung der künstlerischen Darstellung liegt ein weiterer Reiz der Netzke aus der guten alten Schule — denen freilich nur zu viele, in unseren Tagen für den abendländischen Markt hergestellte kleine Schnitzwerke gegenüberstehen, welche Netzke nur dem Handelsnamen nach sind, in Wirklichkeit aber zwecklose Nippes, ohne die Reize, welche der japanische Schnitzer früher gerade in der feinfühligsten Unterordnung unter den beengenden Zweck zu entdecken und zu entfalten verstand.

#### Knopfförmige Netzke aus Elfenbein.

Die Ken-Spieler. Auf beiden Flächen Flachreliefs; Vds.: Ein Vornehmer, bewehrt mit Schwert und Bogen, spielt mit dem ihm gegenüber sitzenden Dämon des Donners das Ken-Spiel; bei diesem sucht, ähnlich wie bei dem Mora-Spiel der Italiener, jeder der Spieler den Gegenspieler durch plötzliche Fingerbewegungen zu übertrumpfen; die Finger werden jedoch nicht gezählt, sondern stellen verschiedene Figuren dar, von denen immer die eine die andere aussticht. Als Unparteiischer einer der Nio-Kongo, Holzkolosse indischen Ursprungs, die an den Tempelpforten Wache halten. Rs.: eine die Biwa spielende Dame. Bez. Hogan Rakumin.

Shoki als Teufelsjäger. Vds. mit versenktem Relief: Shoki hält ein rothes Teufelchen unter seinem grossen Strohhut gefangen. Rs. gravirt: Das Schwert Shoki's. Bez. Morinobu.

Watanabe no Tsuna's Erlebniss mit dem Teufel: Vds. mit versenktem Relief: Der Teufel hat den Helden, welcher bei dem jenem abgehauenen Arm drei Tage Wache hielt, in Gestalt einer alten Frau überredet, ihm den Arm zu zeigen und entflieht mit diesem, indem er seine wahre Gestalt annimmt. Rs. gravirt: Der Koffer, in dem der Held den Arm bewahrt hatte. Bez. Ikkosai Takazane. (S. d. Abb. S. 726.)

Kaneko, das starke Mädchen von Omi. Vds. in versenktem Relief: K. setzt den Fuss auf das Seil, das von dem wilden Pferde nachgeschleppt wird. Rs. gravirt: das im Laufe angehaltene Pferd. Bez. Hoyitsu.

Daikoku und Yebis. Vds. mit versenktem Relief: die beiden Glücksgötter, Yebis mit seiner Angel, Daikoku mit dem Hammer in komischem Entsetzen. Rs. gravirt: die Maus des Daikoku beisst den Fisch des Yebis in den Bauch. Bez. Ipposai (Schüler der Hoyitsu).

Wandernde Neujahrs-Tänzer. Vds. mit versenktem Relief: Der eine, Manzai, in alterthümlicher Tracht, mit einem Fächer, der andere, Saizo, mit einer kleinen Handtrommel. Rücks. ebenso: Tischchen mit Neujahrskuchen, Federball und Kelle. Bez. Ransho.

Im südlichen  
Gang.

**Geistererscheinung:** Der Knopf aus Holz geschnitzt in Gestalt eines verwitterten Lotosblattes; dieses umschliesst in einem mit Trauerweidenzweigen gravirten Rähmchen ein bemaltes Elfenbeinrelief mit der gespenstischen Erscheinung eines Ertrunkenen. Bez. Minko.

Vollrund geschnitzte Netzke aus Elfenbein.

**Darstellungen aus Mythen und Märchen:** Fünf grosse chinesische Helden. Bez. Kinriusai. — Chinesischer Held zu Pferde mit zwei Begleitern. Bez. Hakuwo. — Der japanische Gelehrte und Schreibmeister Onotofu mit dem Regenschirm reitet auf einem Riesenfrosch. Bez. Hakurio. — Der Dämon des Donners fickt seine geborstene Donnerpauke. Bez. Ikkosai. — Die beiden Alten aus dem Kindermärchen von Momotaro (Klein-Pfirsichlein) mit der Riesenpfirsich, aus der ihr tapferes Söhnlein entsprang. Bez. Ikkosai. — Der Bauer aus dem Märchen vom neidischen Nachbar findet mit Hilfe des klugen Hundes einen Schatz. Bez. Homin. — Die Masken der 7 Glücksgötter. Bez. Tadatchika. — Das Pferd des Sennin Tsugeng entspringt der Kürbisflasche. Unbez. — Ein Affe, als buddhistischer Priester verkleidet, auf Wellen. Unbez.

**Figürliche Darstellungen aus dem Alltagsleben:** Ein junges Mädchen rastet auf einem Reisigbündel. Unbez. — Eine Frau trägt vergnügt einen Riesen-Champignon auf dem Rücken. Bez. Tomomitsu. — Ein Mann rührt in einer Schüssel einen Teig an. Unbez. — Ein Knabe spielt mit einem (metallinen) Aal in einem Zuber. Bez. Masatchika.

**Thiere und Pflanzen:** Zwei bekleidete Affen im Kampf mit einem grossen Taschenkrebs. Unbez. — Ein Aeffchen in den Umschlingungen eines Dintenfisches (Octopus). Unbez. — Ein bekleidetes Aeffchen auf einer grossen Kastanie. Unbez. — Löwenfratze vom Giebel eines Tempels, in deren offenem Maul Sperlinge ihr Nest gebaut haben; auf der Rückseite gravirt fliegende Sperlinge mit Halmen zum Nestbau. Bez. Giokuhosai (S. d. Abb.) — Ein Paar Mandarin-Enten (Sinnbild ehelichen Glückes) in einem geflochtenen Käfig. Bez. Nagamitsu. — Blätter und Früchte des Gingko-Baumes. Bez. Masamitsu. — Bambus-Schössling. Unbez. — Korb mit Mispeln, Granaten und handförmiger Citrone. Bez. Ren.

Vollrund geschnitzte Netzke aus Holz und anderen Stoffen.

**Darstellungen aus Mythen und Märchen:** Der Buddha-Apostel Dharma als komisches Aufstehmännchen; sein Gewand schwarz und roth gelackt. — Die schöne Kiohime, zur schlangenförmigen Hexe verwandelt, ringelt sich um

die Tempelglocke, unter die sich der Priester Dayogi geflüchtet hat. Bez. Tomokadzu. — Ein Nio-Kongo (bildlicher Tempelwächter) auf einer von ihm als Boot benutzten



Geschnitzte Vorder- und gravirte Rückseite eines Netzke aus Elfenbein, in Gestalt der Löwenmaske vom Giebel eines Tempels, in deren Mäulchen Sperlinge nisten.  
Bez. Giokuhosai. Nat. Gr.



Netzke in Gestalt einer Shjo-Maske, gelb, die Haare, Backen und Nasenspitze roth, aus dem Schnabel eines Pfefferfressers. Bez. Seiunsai. Nat. Gr.

Riesensandale. Bez. Jugioku. — Die Dichterin Ononokomatchi, im Alter zur Landstreicherin herabgesunken, rastet auf einem Baumstamm am Wege. Unbez. — Okame, eine der alten Shinto-Göttinnen, als Tänzerin; das in der üblichen Weise pausbäckig dummlächelnd dargestellte Gesicht aus Elfenbein eingesetzt. Unbez. — Maske des alten Mannes Okina aus den No-Tänzen. Bez. Shugetsu. — Maske eines Shjo — eines mythischen, trinkfrohen Uferbewohners, aus dem gelb-rothen Schnabel eines Pfefferfressers. Bez. Seiunsai (S. d. Abb.)

Im südlichen Gang.

Darstellungen aus dem Alltagsleben. Ein hockender Mann, schreiend über den Schmerz, den ihm die mit einem Räucherkerzchen auf seiner Brust entzündete Moxa verursacht. Bez. Miwa. — Ein einäugiger Amma (Masseur). Bez. Giokkei. — Ein junges Mädchen Seeohren feilhaltend.

Thiere und Pflanzen: Alte und junge Maus, an Reisähren knuspernd. Bez. Ikkosai. — Rund zusammengelegte Maus. Bez. Yoshihisa. — Maus mit Erbsenschote. Bez. Ikkan. — Fledermaus an einem Dachziegel mit dem Wappen der Daimio von Yagi. Unbez. — Liegender Hund mit Halsband. Unbez. — Rundgelegter Hahn. Bez. Ippo. — Trommel, darauf ein Hahn in versenktem Relief. Bez. Tosio. — Schlange, sich um einen zertrümmerten Schädel windend. Bez. Sessai. — Alte Schildkröte, auf deren Rückenschild zwei junge. Unbez. — Grosse Landschnecke, am eigenen Gehäus kriechend. Unbez. — Ein Regenwurm wälzt sich auf einer abgetragenen Sandale. Bez. Riosai.

#### Arbeiten des Japaners Gamboun.

Eine Sonderstellung unter den Meistern der japanischen Kleinkunst behauptet Gamboun, ein in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebender Künstler, in dessen Werken die Schnitzkunst sich mit den Hilfsmitteln der Metallarbeit verbindet, um an kleinen Gegenständen, Dosen, Pinselhaltern, Pfeifen-Etuis, Netzkes, den Mikrokosmos der Natur reizvoll sich regen zu lassen. Haben auch andere Meister ihre Grösse in der Darstellung solchen Kleinlebens gesucht und gefunden, so überragt doch sie alle Gamboun durch seine Darstellungen aus dem Leben der Ameisen, die fast an keinem seiner Werke fehlen; „le chantre de la gent fourmilière“ nennt ihn daher Louis Gonse.

Die Sammlung besitzt zwei ausgezeichnete Werke Gamboun's: Einen Pinselhalter als „Kiefer von 1000 Jahren“ aus dem Wurzelende eines knorrigen, ausgehöhlten Baumstammes, die Ein- und Auflagen aus verschiedenfarbigen Metallen (Silber, Kupfer, Shakudo, Blei) stellen oben langnadelige Kieferzweige und ein um den Stamm gewundenes Seil mit angehängten Halmen und geweihten Papierstreifen (Gohei) dar, wie man sie durch ihr Alter ehrwürdigen Bäumen zu widmen pflegt; unten an der Wurzel sprossende Gräser; dazwischen schleppen glänzend schwarze, gelbbeinige Ameisen ihre Puppen. Bez. Gamboun. (Geschenk des Herrn Geh. Commerzienrath Th. Heye.)

Eine Dose von unregelmässiger Gestalt, geschnitzt aus einem Wurzelknorren, belebt von kleinen Ameisen aus verschiedenfarbigen Metallen; der Deckel aus Holz geschnitzt, in Form eines umgekehrten Pilzes, auf dem eine elfenbeinerne Schnecke sich vor einer grossen schwarzen und einer kleinen gelben Ameise zurückbäumt; innen und unten mattschwarz gelackt. Bez. Gamboun Rojin. (Geschenk des Herrn S. Bing in Paris.)



### Chinesische Schnitzarbeiten.

Im städtlichen  
Gang.

Unter den Schnitzstoffen der Chinesen nimmt das Elfenbein von Alters her eine wichtige Stelle ein. In früherer Zeit scheint man es stets, sowohl bei figürlichen Arbeiten, Statuetten buddhistischer oder taoistischer Heiligen, wie bei ornamental behandelten Gefässen und Geräthen polychromirt zu haben. Im 18. Jahrhundert jedoch wurde, dem abendländischen Geschmack entsprechend, das Elfenbein für die Exportwaare unbemalt belassen. Das war auch die Zeit, wo an Stelle des grossen Stiles, der die älteren chinesischen Sculpturen auszeichnet, jene Künstelei trat, die in der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten und der Häufung kleinlicher Decorationsmotive den Europäern zu Gefallen lebte und noch heute die Exportwaare der Chinesen beherrscht.

Von den sonstigen Schnitzstoffen der Chinesen begegnet uns das Horn des Rhinoceros besonders häufig bei Schalen, deren man sich zum Spenden des Opferweines bediente. Mit vielem Geschick sind die geschnitzten Verzierungen der natürlichen, unregelmässigen Form des Hornes angepasst.



Schale zum Spenden des Opferweines, geschnitzt aus dem Horn des Rhinoceros. China. 18. Jahrhundert.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

Nashorn-Schalen zum Spenden des Opferweines: mit einem Griff, eckig stilisirte Drachen auf Mäandergrund in ganz flachem Relief und frei bewegte, am Gefäss kriechende, kleine Drachen in vollrunder Arbeit. — Durchbrochene gearbeitete Bäume auf Felsen am Ufer eines überbrückten Flusses,

Bootfahrer und Wanderer; — in Gestalt eines kelchförmig umgeschlagenen Lotosblattes, auf dessen warzigem, als Griff dienendem Stiel eine Cikade sitzt; daran aussen in durchbrochener Arbeit Schilfblätter und Lotosblüthe, innen in flachem Relief Blätterrosetten der Wassernuss; — die vierte — hier abgebildete, verwendet das Motiv einer grossen Lilienblüthe, deren beblätterter Stiel als Griff dient. (Geschenk des Herrn Dr. Heinrich Traun.)

Gute Beispiele farbiger Bemalung bieten die frei geschnitzten Blüthenzweige auf dem feinen Elfenbeingeflecht zweier Blattfächer aus der Zeit des Kaisers Kienlung, Mitte des 18. Jahrhunderts. Die Blätter haben eine Fassung von Schildpatt; die hölzerne Mittelrippe ist mit Zierstücken aus Goldblech, Bernstein, Perlmutter belegt; den Griff umgibt eine kupferne, emaillirte Hülse, deren Knauf und Zwingen bei dem einen Fächer aus grünem Elfenbein, bei dem anderen aus Agat bestehen. Am Griff verknotete Schnüre mit langen Seidenquasten.



Japanisches Inro. Dohlen vor dem Mond in feinem, schwarzem Lackrelief auf Goldlackgrund. Neuere Arbeit.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

### Japanische Lackarbeiten.

Unter allen technischen Künsten Japans nahm die Lackarbeit von Alters her eine bevorzugte Stelle ein und behauptet sie noch heute. Die Japaner haben die Eigenschaften des eigenartigen Rohstoffes, den ihnen der Saft ihres Lackbaumes (*Rhus vernicifera* D. C.) darbot, so vielseitig auszunutzen verstanden, dass kein anderes Volk es ihnen darin gleichzuthun vermocht hat. Ihre Lehrmeister, die Chinesen, sind von ihnen auf diesem Gebiete seit Jahrhunderten schon überflügelt worden. Während die europäischen Lacke ein künstliches Gemisch von Harzen, fetten Oelen und Terpentinöl sind, ist der japanische Lack im Wesentlichen ein Naturerzeugniss. Seine grosse Härte, sein Spiegelglanz und seine Widerstandskraft gegen kochendes Wasser, gegen Alkohol und selbst gegen Säuren in kaltem Zustande sind Vorzüge der japanischen Lackwaare, welche von der europäischen nie erreicht worden sind. O. Korschelt's und H. Yoshida's chemische Untersuchungen, J. J. Rein's gewissenhafte Beobachtungen des Verfahrens der japanischen Lackarbeiter haben uns in neuerer Zeit über die technischen Ursachen jener Vorzüge aufgeklärt, uns damit aber auch der Hoffnung beraubt, es den Japanern auf diesem Arbeitsgebiete gleich thun zu können.

Im südlichen Gang.

Der natürliche, sich im Lichte schwärzende Rohlack ist eine Art Gummiharz, dessen vorwiegender und wichtigster, bei den besten Sorten bis auf 85 Gewichtstheile von 100 steigender Bestandtheil die Lacksäure oder Uruschinsäure ist. Auf diese Lacksäure wirkt ein ebenfalls im Rohlack enthaltener Eiweisskörper beim Trocknen derselben in feuchter Luft als Ferment, wodurch die Lacksäure in Oxy-Uruschinsäure über-

Im südlichen  
Gang.

geht. Letzterem, in allen Lösungsmitteln für Lacksäure unlöslichen, von Kali- und Natronlauge, von Ammoniak und von den Säuren — mit Ausnahme starker Salpetersäure — nicht angegriffenen Bestandtheil wird das ausserordentliche Widerstandsvermögen japanischer Lackanstriche zugeschrieben.

Wie der dem Lackbaum entzogene Rohlack gereinigt und von dem Ueberfluss beigemengten Wassers befreit, wie er durch Färbung mit Gummigutt zum Grundlack für den Nashi-ji genannten Aventurin-Lack zubereitet oder durch Zusatz von Zinnober roth, von Eisensalzen schwarz gefärbt, wie durch Mischung rothen und schwarzen Lackes brauner gewonnen wird und über alle sonstigen mit dem Rohstoff und seiner Zubereitung und Verwendung zusammenhängenden Fragen hat uns J. J. Rein gründlich unterrichtet.

Der Körper der zu lackirenden Gegenstände besteht in der Regel aus Holz, vorwiegend dem Holz von Nadelbäumen, am besten der *Retinispora obtusa*. Dem Lackiren geht eine sorgfältige Zubereitung des Grundholzes voraus, die dasselbe unabhängig von der Luftfeuchtigkeit machen, sein Werfen und Reissen verhindern soll. Alle Astknoten, Leimfugen und schadhaften Stellen werden ausgefalzt und mit erhärtendem Kitt ausgefüllt, sodann die Flächen mit Papier oder Leinwand beklebt, und hierauf dünne Schichten eines erhärtenden Breies aus Ockerpulver mit Lack, etwas Ziegelmehl und Kleister oder aus anderen Bestandtheilen aufgestrichen, jede neue Schicht erst, nachdem die voraufgehende an der Luft langsam getrocknet und durch Abschleifen von allen Unebenheiten befreit ist. Als Abschluss der Grundirung folgt ein erster Anstrich glänzend schwarzen, dickflüssigen Lackes, der im staubfreien feuchten Raum getrocknet und dann mit feinsten Holzkohle abgeschliffen wird, bis die Flächen völlig glatt, aber glanzlos sind.

An dieses Grundiren, dessen Umständlichkeit und Sorgfalt für die Güte der Waare wichtig sind, knüpfen sich sehr verschiedenartige Ausschmückungsarbeiten, je nach der besonderen Art der gewünschten Waare.

Bei dem Goldlack befolgt der *Makiye-shi* (Goldlackirer) äusserst langwierige Verfahren, deren gewissenhafte Beobachtung zugleich mit der Verwendung echten Goldstaubes die hohe Kostbarkeit der besten Waare dieser Art erklärt.

Bei einem dieser Verfahren wird die Zeichnung mit feinem Pinsel in Bleiweiss und Wasser auf den matten schwarzen Grund frei entworfen und mit einem Gemisch aus Eisenoxyd und gereinigtem flüssigen Rohlack angelegt. So lange dieser Lack noch frisch ist, werden das Gold und Silber oder sonstige Farben in Pulverform darauf gestreut, lockerer oder dichter, je nach der beabsichtigten Wirkung. Sollen die Malereien in der Fläche bleiben, so wird ihnen ein Anstrich aus hellerem Lackfirniss gegeben und dieser polirt. Erhabene Goldlackmalereien können erst ausgeführt werden, nachdem diese Arbeit im Grunde der Fläche beendet ist.

Um das flache Relief herzustellen, giebt man dem durch die Umrisszeichnung begrenzten Grunde zunächst einen Anstrich aus dünnflüssigem, mit Eisenoxyd gemischtem Lack, den man mit Kohlenpulver und etwas Auripigment bestreut. Auf diesen Grund modellirt man sodann das Relief aus einer Kittmasse, die aus schwarzem Lack, Kienruss, etwas Bleiweiss und Kampfer besteht. Das fest haftende und erhärtende Relief

Im südlichen  
Gang.

wird mit zugespitzter Holzkohle bis in die feinsten Furchen hinein geglättet, über einem Lackanstrich mit Gold bestäubt, dieser mit dünnem Lack überzogen, mit Kohle geglättet und endlich auf das sorgfältigste poliert.

Häufig wird anstatt des schwarzen Grundes der Goldgrund angewendet. Man stellt ihn her durch Streuen von Goldpulver auf einen noch feuchten Anstrich dünnen Lackes, Trocknen, Abschleifen und Wiederholen dieses Verfahrens, bis ein völlig gleichförmiger Goldspiegel erzielt ist. Sehr beliebt ist der Aventurinlackgrund, japanisch Nashi-ji oder Birnengrund genannt, vom Vergleich seiner bei alten Stücken weitläufig gekörnten Oberfläche mit der rauhen, gesprenkelten Haut der japanischen Birne. Statt als feines, ungreifbares Pulver wird hierbei das Gold in Form eines gröberen Pulvers, kleiner Schüppchen oder Blättchen auf den feuchten Lack gestreut. Die in diesen gebetteten Goldtheilchen wirken durch die gelblich durchscheinende, sorgfältig polirte Lackschicht ähnlich wie die blanken Kupfertheilchen in der Glasmasse des künstlichen Aventurins. Bei geringeren Arbeiten wird mit Bronze- oder Zinnpulver in dem gelb gefärbten Lack eine dem Golde ähnliche Wirkung erzielt.

Mit diesen hier nur ganz oberflächlich skizzirten Verfahren der Goldlackarbeiter oder Makiye-shi verbinden sich andere technische Hilfsmittel von unübersehbarem Reichthum. Ein Theil von ihnen beruht auf dem Einlegen von dünnen Blättchen von Gold oder Silber in den noch weichen Lack, sei es, dass man das Metall den Umrissen einer Blume, eines Blattes oder eines Wappens gemäss zuschneidet, aufklebt und mit einer Goldlackzeichnung versieht, sei es, dass kleine rechteckig zugeschnittene Goldblättchen mosaikartig in den Lack gebettet werden. Auch macht sich der Lackarbeiter die Schnitzkunst, die metallotechnischen Gewerbe, die Keramik dienstbar, indem er seine Goldlackreliefs durch Einlagen von Einzelheiten aus gebeiztem Elfenbein, Perlmutter, Korallen oder anderen Schnitzstoffen, oder aus fein ciselirtem Edelmetall bereichert, oder gar Reliefs aus glasirtem Thon in die gelackten Flächen einfügt. Jene Unabhängigkeit von der herkömmlichen technischen Regel, jene individuelle Freiheit kunsttechnischen Schaltens, deren sich der japanische Künstler erfreut, ohne jemals ihnen zu Liebe die gewissenhafteste, auf unverwüsthliche Dauerhaftigkeit abzielende Sorgfalt der Arbeit zu vergessen, sind Ursachen, dass aus dem Boden der alten, ehrfurchtsvoll gehüteten technischen Ueberlieferung fort und fort neue Blüten entspringen.



Inro, gelacktes Holz mit Einlagen. Eichhörnchen aus Holz, Weinblätter theils Goldlack, theils grünes Elfenbein, Trauben Perlmutter, Wasser Silber. Nat. Gr.

Im südlichen  
Gang.

Die Dauerhaftigkeit und Schönheit der japanischen Lackarbeit erklärt ihre ausgedehnte Anwendung im Hausrath der Japaner. Dieser beengt seine Wohnräume nicht durch allerlei überflüssige, keinem Gebrauchszweck dienende Möbel, Geräthe und Gefässe mit denen der moderne Europäer seine Zimmer gleich einem Kuriositätenladen anfüllt. Weder Schränke, Kredenzen, Kommoden, noch Tische, Bänke, Stühle, Bettgestelle, noch die unzähligen Nippes der Europäer beengen die japanische Wohnung. Je nach dem Bedürfniss des Tages oder der Nacht werden die kleinen, leichtbeweglichen Möbel und Geräthe herbeigetragen und aufgestellt, um nach dem Gebrauch wieder bei Seite geschafft zu werden.

Die meisten dieser Möbel bestehen aus gelacktem Holz. In reicheren Häusern finden sich gelackte Bortgestelle (Etageren), unten mit Schieb- oder Klappthüren, oben mit wechsellagernden angeordneten Börtern. Aehnliche, kleinere Bortgestelle dienen zum Bewahren der Bücher, besonders vornehmer Damen. Niedrige, nur einen bis anderthalb Fuss hohe, gelackte Tische von länglich rechteckiger Form dienen dem Schreibenden. Auf quadratischen, gelackten Tischchen werden die Gerichte in gelackten Schalen vor dem in hockender Stellung Speisenden aufgetragen. Trocknes Backwerk und gedörnte Früchte werden in gelackten Dosen bewahrt und aus gelackten Schälchen schlürft man den erwärmten Reiswein und die scharf gesalzenen Suppen. Grosse, gelackte, truhenförmige Kasten, deren Deckel lose übergestülpt und durch umgebundene Seidenschnüre geschlossen werden, dienen als Behälter der Gewänder und Waffen. Auf leichte, gelackte Gestelle wurden die Schwerter abgelegt, welche der schwertbürtige Japaner alten Schlags im Gürtel zu tragen pflegte. Unzählige Arten gelackter Kasten dienen den verschiedensten Zwecken; von ihnen sind wichtige Bestandtheile jedes feineren Haushaltes die stets paarweise vorhandenen Schreibkasten, von denen der grössere, mit einem umrandeten Einsatzbrett versehene, verschiedene Papiersorten, der kleinere flache, dem grossen ähnlich verzierte, den Reibstein, den kleinen Wasserbehälter, die Tusche und Pinsel enthält. In kleinen Kasten mit Schubfächern bewahren die Frauen ihre Schmuckkämme, Haarnadeln und kleinen Geräthe, deren sie bei der Pflege ihres Haarputzes bedürfen. Kasten von hoher sechskantiger Gestalt enthalten die bemalten Muschelschalen für ein in Damengesellschaft beliebtes literarisches Gesellschaftsspiel; andere Kasten die mit goldenen Blumen bemalten schwarzen Holztäfelchen, das zierliche Silbergeräth und die Döschen und Päckchen mit Räucherwerk, deren die elegante Welt für die Riechspiele bedarf. Schmale, lange Kasten dienen zur Bewahrung von Schriftstücken, und, verschlossen mit Schnüren, deren künstliche, dem Eingeweihten bedeutsame Verknotung die Stelle unserer Siegel vertrat, früher auch zur Versendung von Briefen. Die Schwert- und Dolchscheiden der Männer, die Kämme der Frauen, die Inro genannten, mehrfächerigen Büchsen, in denen beide Geschlechter kleine Mengen von Erfrischungsmitteln oder Parfüms am Gürtel hängend tragen, werden mit gelackter Arbeit verziert. Kaum giebt es, von den Kochgeschirren abgesehen, irgend einen Gegenstand des häuslichen oder persönlichen Gebrauches, der nicht gelegentlich mit gelackter Arbeit ausgestattet vorkäme. Endlich spielt der Lack eine wichtige Rolle in der Polychromie der japanischen Holzbauten. Nicht nur, dass Innendecorationen in Lack ausgeführt werden, auch die farbige Erscheinung des Aeusseren alter Tempel

beruht zum Theil auf der gelackten Arbeit, deren unverwüstliche Dauer sich hier und an Brückengeländern, die allen Unbilden des Wetters ausgesetzt sind, glänzend bewährt. (Näheres über diese und andere Gegenstände des japanischen Hausraths und die Polychromie der japanischen Tempel in des Verfassers „Kunst und Handwerk in Japan“.)

Im südlichen  
Gang.

Die ältere Geschichte der japanischen Lackkunst liegt für uns noch im Dunkel. Was japanische Schriftsteller über das fast vorgeschichtliche Alter dieses vornehmsten ihrer Kunstgewerbe und über die hohe Stufe berichten, die es schon vor einem Jahrtausend erreicht habe, vermögen wir an der Hand der Alterthümer noch nicht zu controlliren. Wohl giebt es deren in alten Tempelschätzen, wo sie von den Priestern wegen der mit ihnen verknüpften geschichtlichen Erinnerungen ehrfurchtsvoll gehütet werden, so im Todaiji-Tempel zu Nara der Kasten für die Priesterschärpe des im 6. Jahrhundert lebenden Shotoku Taishi, ebendort die Schwertscheide des Kaisers Shomu aus dem 8. Jahrhundert. Diese Scheide zeigt in schwarzem Grunde flache goldene Blumen und Thiere, deren Zeichnung mit Goldstaub auf den schwarzen Grundlack aufgetragen, dann mit schwarzem Lack überzogen und durch Abschleifen dieses Ueberzuges wieder freigelegt ist. Ob aber die Ueberlieferungen, nach denen die Japaner das Alter dieser und ähnlicher Stücke bestimmen, einer gewissenhaften Kritik Stand halten werden, steht dahin. Wenn wir uns vergegenwärtigen, wie bei uns ähnliche Ueberlieferungen, die kunstgewerbliche Altsachen mit historischen Persönlichkeiten, z. B. Karl dem Grossen oder der h. Hedwig verknüpfen, sich verflüchtigen, sobald man ihnen mit historischer Kritik naht, können wir nicht leicht auf Treu und Glauben hinnehmen, was uns die japanische Ueberlieferung Aehnliches erzählt.

Japanischen Quellen nach verband man schon in jener Zeit, aus der die erwähnten Stücke stammen, die Lackarbeit mit dem Auflegen von Goldblättchen und mit Perlmutter-Einlagen. Schon zu Anfang des zehnten Jahrhunderts soll der Nashiji-Lack erfunden sein; aus dem zwölften werden Figurenmalereien in Goldlack und mit Gold gelackte Ochsenkarren erwähnt, deren sich der hohe Adel bediente; damals, unter der Regierung des Kaisers Takakura soll die Goldlackarbeit schon zu höchster Vollendung gediehen sein. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts nahm unter dem Shogun Yoshimasa die Lackkunst neuen Aufschwung. Sie dehnte ihr Verfahren auf die erhabene Goldlackarbeit — Taka-makiye — aus und zog auch Landschaften in den Kreis ihrer Darstellungen. Lacke aus der Zeit Yoshimasa's werden in Japan über Alles geschätzt. Erst vom 16. Jahrhundert an werden uns auch die Namen von Lackkünstlern überliefert. Unter ihnen der auch als Maler berühmte Koetsu vom Ende des 16. Jahrhunderts, dann Shiunshio in Yedo. Die Periode Genroku der japanischen Zeitrechnung, gegen Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts, war, wie für alle Zweige der japanischen Kunst, auch für die Lackkunst eine Zeit höchster Fruchtbarkeit. Damals soll zuerst das Giyo-bu-Nashiji benannte Verfahren aufgekommen sein, den Lack durch die mosaikartige Einlage eckiger Stückchen Goldfolie zu bereichern. Damals hat Ritsuo (auch Haritsu Saiku genannt) zuerst die Einlage emailirter oder bemalter Thonreliefs in gelackte Flächen angewandt und Korin, der berühmteste aller Lackkünstler Japans, ganz neue Wege eröffnet, indem er seine impressionistische Malweise, welche die Natur nur in grossen Massen wie im

Im südlichen  
Gang.

Fluge erfasste, auf die mit Blei und Perlmutter ausgelegte Goldlackarbeit übertrug. (S. d. Abb.) Die Lacke dieser Zeit, Jokenin-Lacke genannt von dem posthumen Namen des damals regierenden, prachtliebenden Shogun Tsunayoshi, sind seither nicht übertroffen worden, wenngleich das 18. Jahrhundert und auch noch die erste Hälfte des 19. noch viele glänzende Arbeiten hat entstehen sehen. Während der grossen Blüthezeit der Lackkunst begründete Ateliers und Künstlerschulen haben lange Zeit fortbestanden und ihr Ansehen von Geschlecht zu Geschlecht unter dem Namen ihres ersten

Meisters aufrecht erhalten. Solche Schulen waren u. A. die in Yedo arbeitende der Koma-Meister, und die ebendort thätige der durch ihre Inros ausgezeichneten Kadji-kawa-Meister. Einer Zeit oberflächlicher Missachtung der alten Kunst und drohender Entnervung durch den Einfluss des europäischen Geschmacks ist neuerdings in Japan ein Rückschlag gefolgt, früh genug, um wenigstens die noch lebendigen technischen Ueberlieferungen der guten Zeit zu erhalten und, wie es scheint, auch kräftig genug, um die nationale künstlerische Tradition zu behaupten.



Japanisches Inro, Goldlack mit Perlmutter-Einlagen, Bez. als Werk des Korin, ca. 1700.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

#### Möbel und Kasten für den Schreibenden.

Schreibtisch von alter Kamakura-bori-Arbeit. Die 1,36 m lange und 0,61 m breite, mit schwarzem Gewebe überzogene Platte ist mit ihren Schmalseiten auf einem 0,29 m hohen, aus zwei Theilen bestehenden Untersatz befestigt. Der eine dieser Untersätze zur Rechten des kauernenden Schreibers besteht aus einem geschlossenen Kasten, in dem vorn 3 und an der Aussenseite 5 Schubladen angebracht sind; der Untersatz zur Linken besteht aus einem 0,04 m dicken, durchbrochenen Fuss, oben mit consolartiger Erweiterung, in die seitlich drei kleine Schubladen eingelassen sind. Das ganze Möbel in hohem, aus Holz geschnitztem, vielfach unterschrittenem, stellenweis durchbrochen gearbeitetem und schwarz, dunkelgrün, roth, dunkel- und hellbraun mit reicher Anwendung von Gold in mehreren Tönen gelacktem Relief verziert mit wachsenden Päonien, Magnolien, Kamellien, Chrysanthemum und anderen grossblüthigen Stauden, mit Reben, handförmigen Citronen und fruchtragenden Gingkozweigen; dazwischen sitzende und fliegende Vögel, Papageien, Sperlinge, Kraniche, Fohovögel und an der rechten Kastenwand glückbringende alte Schriftzeichen. — Dieser Schreibtisch ist ein ausgezeichnetes Beispiel des alten Kamakura-bori, jener gelackten Schnitzarbeit, die nach japanischen Quellen schon zu Anfang des 10. Jahrhunderts aufkommt, gegen Ende des 12. in Kamakura, das damals Sitz der kaiserlichen Regierung war, gepflegt wurde und von dieser Stadt seinen Namen trägt, seit dem Jahre 1573 aber nicht mehr angefertigt sein soll.

Tuschkasten nebst niedrigem Schreibtischchen und Bortgestell, zusammengehörig und daher in gleicher Weise verziert. Auf einem Grund von schuppenförmig stilisirten Wellen, zwischen denen hie und da silberne Schaumkämme, erheben sich mit alten Kiefern bewachsene Felseninseln und segelnde Schiffe in mehrfarbigem Goldlackrelief (Taka-makiye) mit Goldmosaik (Giyô-bu-Nashi-ji) und Auflagen kleiner erhabener gestanzter Blätter und Blumen aus grünem und gelbem Gold. Eckbeschlag des Tischchens und des Gestelles aus geschwärztem Silber. Das Gestell behängt mit violetten Seidenquasten. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Papierkasten nebst Tuschkasten. Auf schwarzem Grund in erhabenem Gold- und Silberlack (Taka-makiye) Chrysanthemumstauden hinter einer Einfriedigung von Tafelwerk, dessen Füllungen gemasertes Holz nachahmen (Mokume-Arbeit). Innenfläche Nashiji-Lack. Zu diesem Kastenpaar gehört der kleine, Seite 144 abgebildete Tropfenzähler in Form eines Chrysanthemumzweiges. — Auf einem Grunde von unechtem alten Nashiji-Lack in flachem Relief ein Mumebaum, dessen Blüten mit Metallfolie belegt sind und auf dem (am Tuschkasten) ein Raubvogel sitzt. Auf der Innenfläche der Deckel Kaki-Zweige. (Geschenkt von Herrn Paul Weigert in Yokohama.)

Papierkasten. Feiner alter Nashiji-Lack. Aussen in mehrfarbigem Goldlackrelief (Taka-makiye) mit aufgelegter Goldfolie aus Reisigbündeln gebundene, im Zickzack geführte Gartenhecke, umrankt von blühendem Kürbis. Innen blühende Hagibüsche und Susuki-Gras in gleicher Ausführung.

Tuschkasten. Aussen auf schwarzem, mit Gold und Silber bestäubtem Grund in feinem Goldlackrelief (Taka-makiye) mit Goldfolie und Goldmosaik (Giyô-bu-Nashi-ji) eine Landschaft bei Regenwetter, welche einen umhegten Garten und ein Wohnhaus mit geöffneten Schiebethüren darstellt. Innen auf Nashiji-Grund in Goldlackrelief mit Goldfolie Chrysanthemumstauden. Der Tropfenzähler in Gestalt einer Nasubi-Frucht (Solanum melongena). — Auf Nashiji-Grund aussen eine Flusslandschaft, im Hintergrunde Kiefern, im Vordergrund die Blumen der Hara. Innen der grosse Herbstmond hinter bethautem Susuki-Gras. — Aussen in Goldlackrelief ein Setzschirm, die Rückseite mit Shippo-Grundmuster, die Vorderseite mit wilden Gänsen in Silbergrund. Innen ein mit Bambus verzierter Fächer nebst Mume- und Kiefer-Zweigen. — Aussen in schwarzem, mit Gold bestäubtem Grund ein auf einem blühenden Mumebaum schlafender Fasan. Im Hintergrund Bambus vor der grossen Mondscheibe. Innen zum Trocknen aufgehängte Reisgarben, über denen Sperlinge flattern, verscheucht durch Vogelklappern, die von einem unter einem Schutzdach verborgenen Manne bewegt werden. — Aussen in schwarzem Grund eine flache Blumenschale in Silberlack, darin auf einem mit Goldmosaik belegten Felsen eine wachsende Gardenia mit weissen Perlmutterblüthen und goldenen Blättern. Auf dem Rand der Schale ein kleiner Vogel in dunkelgrünem, mit Gold bestäubtem Lackrelief. — Auf schwarzem Grund ein Reiter in höfischem Gewand, ausgeführt in Einlagen aus Blei und Perlmutter mit Goldlackmalerei; innen goldene Kiefern mit bleierner Schneelast. Art des Kôrin, dessen Bezeichnung das Stück trägt, jedoch spätere Arbeit.

Möbel, Behälter, Gefässe für andere Zwecke des Haushaltes.

Grosse Kleidertruhe, glänzend schwarzer Grundlack, durchzogen von goldenen Ranken, zwischen denen ausgerissene junge Kiefern und Wappenrunde (Mon) mit drei Aoi-Blättern (Asarum caulescens) verstreut sind. Dieses Mon wurde geführt vom Geschlecht der Tokugawa, dem die letzten Shogune angehörten, aber noch von anderen Familien des hohen Adels. Dasselbe Mon gravirt in den Metallbeschlägen. Die Griffe an den Schmalseiten dienten zum Durchstecken einer Tragstange bei Reisen. (Geschenk des Herrn Herm. Paechter in Berlin.)



Im südlichen  
Gang.

Würfelförmiger Kasten mit Stülpedeckel; auf glänzend schwarzem Grund in erhabenem Goldlack mit Nashiji wachsende Kiefern, Bambus, Mumbäume und Wappenrunde, der Schmetterling der Ikeda (Okayama), und das Glycinen-Mon der Shinjo.

Kleiner achteckiger Kasten mit Untersatz, in glänzend schwarzem Grunde goldene Ranken, zwischen denen Pawlonia- (Kiri-) Motive und Wappen der Hosokawa (grosse runde Scheibe, umgeben von acht kleinen Scheiben) verstreut sind.

Kleiner würfelförmiger Kasten mit abgeschrägten Seitenkanten und vier Füßen; die Wände wagrecht gefurcht. In Nashiji-Grund grosse Blumenranken (Clematis) in Takamakiye-Arbeit mit dem Aoi-Wappen des Tokugawa-Geschlechtes.

Die vier vorerwähnten Lackarbeiten gehören zu der im Handel als Daimio-Lacke bezeichneten Art, eine Benennung, die weder geschichtliche noch technische Bedeutung hat und sich nur darauf bezieht, dass derartige Stücke einst zu dem Hausrath japanischer Fürsten, der Daimios, gehörten, deren Wappen sie tragen.

Hoher achteckiger Kasten für das Muschelspiel, auf Nashiji-Grund Taka-makiye-Arbeit mit Giyōbu-Mosaik aus Gold und Silber. Auf dem Deckel fürstliche No-Tänzer, denen hohe Persönlichkeiten von der Veranda aus zuschauen; an den Seiten, durch goldene Wolken getrennt, verschiedene Scenen vornehmen Lebens: in einem offenen Gemach Frauen, die von einem vor der Gartenhecke stehenden vornehmen Jüngling belauscht werden; ein kaiserlicher Wagen, dessen unsichtbar im Innern schreibendem Insassen ein Höfling mit dem Tuschkasten aufwartet, während die Diener und Bannerträger ausruhen. Alle diese Scenen sind den Genji-Monogatari entnommen, einer Novellen-Sammlung, in der die Dichterin Murasaki-Shikibu gegen das Ende des 10. Jahrhunderts christl. Zeitrechnung die Liebesabenteuer des Prinzen Genji geschildert hat. Das Deckelbild bezieht sich auf die 7. Novelle „Momiji-ga“ oder „Ahornfest“, bei dem Genji, das Haupt mit Ahornzweigen geschmückt, vor dem kaiserlichen Hofstaat den Tanz „Oceans Wogen“ aufführt. Die Scene an der Gartenhecke bezieht sich auf die 5. Novelle „Waka-Murasaki“ („Jung-veilchen“). In dieser beginnt ein Abenteuer Genji's damit, dass er, hinter einer Gartenhecke verborgen, einige Damen belauscht, unter denen eine Frau von vornehmer Haltung durch ihr kurz geschnittenes Haar sich als Nonne zu erkennen giebt. Die Scene mit dem Hofwagen bezieht sich auf die 14. Novelle „Myo-tzukushi“ („der Pegel“); des Prinzen Freund Koremitsu hält das Schreibzeug für Genji, der in seinem Wagen einen poetischen Gruss an eine von ihm geliebte schöne Hofdame dichtet, von deren Vorbeifahrt in einem Boote er auf seiner Reise vernommen hat. Nicht alle diese Bilder sind unmittelbar der Dichtung entnommen; Einschaltungen in den vom Dichter geschilderten Lauf der Ereignisse erlaubt sich auch der japanische Maler. — Innen mit buntem Seidenstoff ausgeklebt. 18. Jahrhundert. — Der Untersatz mit Kranich- und Schildkröten-Runden auf Nashiji-Grund von jüngerer Arbeit. — (Geschenk des Herrn Shioda, kais. jap. Kommissars auf der Wiener Weltausstellung v. 1873.)

Rechteckiger Kasten für ein Gesellschaftsspiel. Aussen und innen auf Nashiji-Grund Schmetterlinge in Lackrelief mit Silber. Ebenso verziert ein Einsatzbrett und eine viertheilige cylindrische Büchse. Ferner im Kasten: 49 kleine rechteckige Holztafelchen, einerseits bemalt mit goldenen Mumbüthen, Kirschblüthen, Zweigen der Trauerweide, abgefallenen Kiefernadeln u. a., andererseits mit den japanischen Zahlzeichen; 30 rechteckige Karten, auf der einen Seite mit Silberpapier überzogen, auf der anderen Seite mit skizzenhafter Bemalung; Convolut mit Papierumschlägen für Räucherwerk.

Kleiner rechteckiger Kasten, Nachbildung eines fürstlichen Reisekoffers, auf Nashiji-Grund in Taka-makiye-Arbeit wachsende Kiefern und Mumbäume und

zwei grosse Wappenrunde: das Päonien-Mon der Tsugaru und das Aoi-Mon der Tokugawa. Letzteres Mon auch in den gravirten Silberbeschlägen und in Schwarz und Weiss gestickt auf dem rothen Tuch-Ueberzug des Kästchens. Im südlichen Gang.

Rechteckiger Kasten, auf schwarzem Grund goldenes Grundmuster aus Hakenkreuzen und verstreutes Spielzeug, Kletteräffchen u. A. in erhabenem Goldlack.

Kleiner rechteckiger Kasten, in schwarzem, golden bestäubtem und gesprenkeltem Grunde Wasserlinien mit schwimmenden Maulbeerblättern und Webespulen (Hinweis auf das Tanabata-Fest) in Hira-makiye-Arbeit. Einsatz mit goldenen und silbernen Kirschblüthen auf Nashiji-Grund.

Rechteckiger Kasten in zwei Abtheilungen, in schwarzem Grund blühende Zweige in Hira-makiye-Arbeit mit zweierlei Gold, Silber und Roth. Innen Nashiji-Lack.

Kasten von länglich rechteckiger Form; der Grund von Aogai-nuri-Arbeit, einer Art von Lack, bei welcher gepulverte Perlmutter die Stelle vertritt, die das Goldpulver beim Nashiji-Lack einnimmt. Je nach der verschiedenen Lage zum Licht schillert dieser Lack grün oder violett. Bemalt mit Glycine-Ranken in erhabenem Goldlack. Innen Nashiji-Lack.

Kasten von länglichem, geschweiftem Grundriss, die Wände aus (nachgeahmten) Bambusabschnitten, die abwechselnd grünlich mit schwarzen Sprenkeln und braun gefärbt und mit goldenen Blättern bemalt sind. Auf dem schwarz gelackten Deckel eingelegt zwei sich im Fluge verfolgende Sperlinge, aus Elfenbein fein geschnitzt und naturgemäss bemalt. (Ein gleicher Kasten beschrieben in Goncourt's „La maison d'un artiste.“) Neuzeitige Arbeit.

Zwei Kasten mit Stülpdeckeln von Tsugaru-nuri, eine Art des Lackes, die ihren Namen nach der Landschaft Tsugaru trägt, in deren Hauptstadt Hirosaki diese Lackarbeiten angefertigt werden. Dieser unregelmässig bunt gefleckte Lack wird hergestellt, indem man zuerst aus zähem Kitt eine unebene Oberfläche schafft, die man mit rothem, gelbem, grünem, schwarzem Lack in beliebiger Ordnung, zuletzt mit durchsichtigem Lack überstreicht und dann mit Kohle und Wasser gleichmässig abschleift, bis sich das gefleckte Muster ergibt, dessen Mannigfaltigkeit von den Höckern der Kittgrundschrift bedingt wird. Von der Wiener Weltausstellung 1873.

Tischchen für ein Räuchergefäss von Tsui-shiu-Lack, d. i. geschnittenem rothem Lack; die vier geschwungenen Füsse umkleidet mit Päonienzweigen in flachem Relief; die Flächen mit feinen geometrischen Grundmustern.

Grosse runde Dose von Guri-Lack mit schräg eingeschnittenen Schneckenwindungen; auf rother Grundschrift eine dicke schwarze Schicht, die in der Mitte von einer feinen rothen Schicht durchzogen ist.

Kleine runde Dose von Guri-Lack mit gewundenen Schrägschnitten, auf deren Flächen 25, abwechselnd schwarz, roth, grün, gelbbraun gefärbte Lack-schichten erscheinen; die Aussenfläche zinnberroth.

Kleine Dosen für Räucherwerk, Schminke u. dgl.

— rund, mit Bleifassung, auf dem Deckel drei Kranichwappen in golden bestäubtem Grund mit Goldschuppen, innen goldene Kirschzweige auf grobkörnigem Nashiji-Lack. 17.—18. Jahrhundert.

— dreitheilig, in Gestalt der achtkantigen Kasten für das Muschelspiel, die Ränder in Blei gefasst, in schwarzem Grund ein Streumuster aus fünftheiligen, goldenen Blättern (Wappenmotiv), innen Nashiji-Lack.

— rund, in schwarzem Grund aussen ganz mit einer Mosaik aus grünen und rothen Perlmutter-Stückchen bekleidet, die im vertieften Deckelfeld auf einem Grund von schuppenförmigen Wellen einen Mumebaum und eine Kiefer darstellen.

Im südlichen  
Gang.



Schminkdöschen mit Goldlack. Von oben gesehen.  
Japan. Nat. Gr.

— rechteckig, auf dem übergeknoteten Tuch Ahornblätter auf Wellen (altes Motiv der Dichter und Maler) in Goldlack, in den Zwischenräumen goldenes Mäandermuster auf schwarzem Grund; innen Nashiji-Lack. (S. d. Abb.)

— rechteckig, in golden bestäubtem Grund ein Kirschzweig in erhabenem Goldlack, die Blüten aus Koralle, Perlmutter, Gold und Silber eingelegt.

— als schwarzer, mit Silber bestäubter Kürbis, von dessen aus rother Koralle geschnitztem Stiel blühende, mit metallenen Thautropfen besprengte Ranken in Gold- und Silberlack sich über die Frucht verbreiten.

— quadratisch, in Gestalt zweier Bücher, von denen das untere in gelbgoldenem Grund grüngoldene Ranken, das obere in grünem, golden bestäubtem Grund ein goldenes Hakenkreuzmuster und violette Blumenmotive zeigt.

Lackarbeiten in Verbindung mit Einlagen von glasiertem Thon.

Die Blüthezeit japanischer Kunst um das Jahr 1700 hat die Hilfsmittel der Lackkünstler auch um das Verfahren bereichert, flache Reliefs aus gebranntem und glasiertem Thon in die gelackten Flächen einzulegen. Als dessen Erfinder gilt Ogawa Ritsuo (1662—1746). Ritsuo's Arbeiten sind von grösster Mannigfaltigkeit; niemals scheint er sich zu wiederholen, für jede neue Aufgabe weiss er eine neue Lösung zu finden. Sein Schüler und Nachfolger Hanzan und nach diesem andere Künstler sind seinem Vorbilde bis in die neuere Zeit gefolgt. Da mehrere von ihnen ihre Werke mit dem kleinen, glasierten Thonstempel bezeichnet haben, dessen sich der Altmeister ihrer Kunst bedient hatte, lässt sich nicht immer mit Sicherheit feststellen, ob ein echter Ritsuo oder nur eine Schularbeit vorliegt. Folgende Stücke sind gute Beispiele der Art des Meisters.

Kuchenkasten aus fünf flachen, übereinandergesetzten und durch einen hölzernen Bügel zusammengehaltenen hölzernen Fächern, die innen schwarz gelackt, aussen mit Flechtwerk beklebt sind. Auf dem Flechtwerk des Deckels ein Büffel, auf dessen Rücken ein die Querflöte blasender Mann sitzt (altes Motiv der Dichter und Maler). Der Büffel in grünlich-grauem Lackrelief, mit goldenem Zaum; der Knabe aus gebranntem Thon, die nackten Theile unglasirt, das Haar schwarz, das kurze Gewand hellgrün, der Gürtel roth, der hinter ihm hängende Strohhut weiss glasirt. Ueber dieser Darstellung ein Vers in Goldschrift und die Bezeichnung des Meisters Ritsuo sei (d. h. fecit) in Goldschrift, und Kwan als eckiger glasierter Stempel.

Schiebethür eines Wandschränkchens; in schwarzem Rahmen auf einem Grund von dunkelbraunem Holz, dessen weiche Jahresringe durch Ausreiben vertieft sind, eine Tänzerin in glasiertem Thonrelief. Das Gewand der in anmuthiger Bewegung mit vorgestreckten Händen Schreitenden schwarz mit grossen rothen, blauen, violetten, weissgeäugten Kirschblüthen (Kanoko-shibori-Arbeit, deren Muster vom Vergleich mit dem gefleckten Fell des jungen Hirsches ihren Namen tragen und durch ein eigenenthümliches Abbinde- und Färbeverfahren erzeugt werden); der grosse, das Gesicht fast

verhüllende Strohhut graugrün, Hände und Gesicht weisslich, Lippen roth, Schuhe gelb. In grünem Fayenceplättchen die Bezeichnung Haritsuō. Im südlichen Gang.

Pinsel-Etui, von rechteckigem Querschnitt, darauf eingelegt in Holz und Blei die hölzerne, mit Eisen vorgeschuhte Hacke eines Gärtners und eine Chrysanthemumstaude mit strohumhüllter Wurzel, ausgeführt in eingelegtem Holz, Perlmutter und Goldlackrelief, nur die grosse Blüthe in weissglasierter Fayence. Auf einem weissen Fayenceschildchen in Blau die Bezeichnung Rankoku.

Kleines walzenförmiges Gefäss, auf glänzend schwarzem Lackgrunde eingelegt aus glasierter Fayence eine grosse, ihren fleischigen Fuss zeigende Seeohrschnecke, kleine Kammuscheln, Cypränen und andere Schneckengehäuse in ihren natürlichen Farben; dazwischen Algen in Goldlack. Unbez.

#### Gelackte Naturerzeugnisse.

Japanisches Muschelhorn (Hora), aus einer Tritonschnecke gearbeitet. Das Gehäuse ist mit Ausnahme der letzten Windung, die nur mit goldenen Schriftzeichen in Goldlack bemalt ist, mit feinem Nashiji-Lack überzogen. Ein Flechtband aus Silberdraht begleitet die Windungen bis zum Mundstück, das aus Silber gearbeitet und mit gravirten Ornamenten verziert ist. In derselben Weise sind drei auf die Muschelrippen aufgesetzte Silberspangen gravirt. Auf dem Lackgrund der dritten und vierten Windung sind kleine Gruppen von Kirschblüthen (Sakura) aus theils vergoldetem, theils schwarz patinirtem Metall befestigt. Dazu ein aus starken dunkelblauen Seidenschnüren geflochtenes Netz mit quastenbesetztem Trageband und ein ebensolches Netz aus rothem Seidengeflecht, sowie als Behälter ein schwarz gelackter Kasten mit dem Wellenwappen in Gold. Diesem Muschelhorn ist aus seiner Heimath eine Reihe japanischer Schriftstücke gefolgt, die eine lange Geschichte der Erlebnisse desselben entrollen. Danach befand die Hora sich zu Anfang unseres Jahrhunderts im Besitze eines Daimio von Wakasa, Sakai-Tadatoshi, dem sein Schwiegervater Tsuna-Hisa, ein Fürst von Satsuma, dieses altberühmte Horn als besondere Auszeichnung verehrt hatte. Tadatoshi's Nachfolger musste sich bald nach dem Umsturz der alten Verfassung, welcher die Einkünfte und Stellung der Feudalfürsten erschüttert hatte, von dem Erbstück trennen. Das mag ihm schwer genug geworden sein, denn die Geschichte des Hornes war ganz geeignet, eines echten Japaners Herz höher schlagen zu machen. Vor geraumer Zeit, so wird berichtet, liess einmal ein Shogun die in Fürsten- und Tempelschätzen überlieferten Horas in die Hauptstadt schaffen, um sie dort blasen zu lassen; — bei diesem Anlass kam auch unser Tritonshorn zum Vorschein — aber lange traute sich Niemand, auf ihm zu blasen, weil man sich vor dem Banne der Heiligkeit scheute, in dessen Ruf es stand, und als sich endlich Jemand fand, der es dennoch an den Mund setzte, galt er als absonderlich kühner Mann, so dass sein Name der Nachwelt überliefert wurde. Man begreift dies, wenn man weiter hört, dass dieses Horn in seinem aus Seidenschnüren geflochtenen Netze einst an der Rüstung des Kato Kyomasa gehangen haben soll, als dieser vor dreihundert Jahren die Halbinsel Korea eroberte, ja dass es in grauer Vorzeit im Besitze der sagenumwobenen Kaiserin Jingu-Kogo gewesen, die gleichfalls, schon im dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung, Korea mit Krieg überzogen hatte. Dergleichen phantasievolle Geschichten über die Herkunft ihres Besitzes erhöhen in der Meinung der japanischen Sammler den Werth schon an und für sich guter Altsachen noch um ein Wesentliches.

Dose aus der Schale eines Seeigels; am Fuss und innen Nashiji-Lack, gelackter Holzdeckel.

Döschen aus einem Vogelei; bemalt in Goldlackrelief mit fliegenden Kranichen und kiefernbewachsenen Felsen, über die ein Wasserfall herabstürzt; innen matter Goldlack.

## Die Sammlung der Inros.

Im südlichen  
Gang.

Während die übrigen Lackarbeiten der Japaner nur ausnahmsweise mit den Namen ihrer Verfertiger bezeichnet sind, ist dies die Regel bei den Inros. Der Brauch, diese kleinen mehrfächerigen Dosen am Gürtel zu tragen, reicht jedoch nur wenige Jahrhunderte zurück. In Pillen- oder Pulverform gebrachte Stärkungsmittel (Opiate, Theriak, Pfeffermünz u. dgl. m.) in schmuckreichen Behältern bei sich zu führen, entsprach nicht dem kriegerisch bewegten Leben früherer Jahrhunderte, sondern deutet auf verweichte Lebenshaltung, wie sie unter der Herrschaft der Tokugawa-Shogune aufkam. Ursprünglich diente das Inro wohl der Bewahrung des geschnitzten Handzeichens, das der Japaner anstatt oder neben seiner Unterschrift mit rother Farbe auf Urkunden abzudrucken pflegte. Erst später wurde es dem Zwecke dienstbar, der ihm die in den europäischen Sprachen übliche Bezeichnung „Medicinbüchse“ eingetragen hat.

Die Schnur zum Tragen des Inro wird durch Löcher an den Schmalseiten der Fächer gezogen, von denen jedes obere zugleich als Deckel des unteren dient. Ein durchbohrter kleiner Knopf aus Metall, Bergkristall, Elfenbein oder anderen Schnitzstoffen hält die Schnur zwischen dem Inro und dem Netzke zusammen, an dem jenes im Gürtel hängt.



Inro mit Sumpfpflanzen und fliegenden Leuchtkäfern in ebener Goldlackarbeit. Bez. Koma der Zwanzigste. Nat. Gr.

Inro, auf glänzend schwarzem Grund jederseits ein Neujahrstänzer, ausgeführt in eckiger, eine Tuschkizze nachahmender Umrisszeichnung aus Gold-, Silber- und Perlmutter-Einlagen, Gold- und Silberlack. Bez. Isuka Tôjo.

Inros mit Hira-makiye (ebener Goldlackarbeit).

Inro, in schwarzem, mit Gold bestäubtem, von goldenen Wasserlinien durchzogenem Grunde wachsende Sumpfpflanzen: blühende Monochorien und Mummeln, Pfeilkraut, Wassernuss, Schilf, umflogen von kleinen Leuchtkäfern in schwarzem Relief mit hellgoldenem Hinterleib. Bez. Koma der Zwanzigste. (S. d. Abb.)

Inro, in golden bestäubtem, schwarzem Grund auf einem Bambuszweig zwei grosse ruhende Sperlinge in ihren natürlichen Farben. Netzke knopfförmig, mit feinem Grundmuster in Gold- und Perlmutter-Einlagen. Bez. Toka.

Inro, auf schwarzem Grunde zwischen goldenem Gewölk Segel ferner Schiffe in grünem und gelbem Gold. Bez. Kadjikawa.

Inro, als Behälter für grünen Pulverthee, auf schwarzem Grund die Theeernte am Uji-Fluss. Das Netzke als spindelförmige Kapsel für den Theequirl, bemalt mit einem Brunneneimer. Bez. Bunriusai.

Im südlichen  
Gang.

Inros mit Taka-makiye (erhabener Goldlackarbeit).

Inro, auf schwarzem Grund mit lockeren Goldsprenkeln ausgerissene Kräuter des neuen Jahres und eine grosse Federball-Kelle, auf der eine vornehme Hochzeitsgesellschaft dargestellt ist. Bez. Yokasai.

Inro, auf mit eckigen Goldstückchen besäetem Nashiji-Grund in mehrfarbigem Goldlackrelief Marken des Räucherspiels mit Zahlzeichen oder mit Pflanzen der Monate (Mume, Tazette, Kiefer, Iris, Bambus, Glycine, Ahorn, Kakifrukt, Chrysanthemum). Das knopfförmige Netzke mit fliegenden Kranichen in Lackrelief. Das Inro bez. Yokasai, das Netzke Kadjikawa.

Inro, auf Goldgrund Gebirgslandschaft mit grünlichen Kiefern und roth-belaubten Ahornbäumen. Bez. Kadjikawa.

Inro, auf schwarzem, mehrfarbig golden bestäubtem Grund vom Sturm gepeitschte Trauerweiden im Wellengewoge. Bez. Kuanshiosai. (S. d. Abb.)

Inro, in schwarzem Grund mit leichtem goldenen und silbernen Gewölke eine rothe Tempelpforte zwischen Kiefern. Bez. Sekigawa.

Inro, auf goldenem Grund Muscheln des Muschelspiels mit Pflanzen, Vögeln, Schmetterlingen. Bez. Hirakawa.

Inro, auf natürlicher Bambusrinde gelackte Schneebüthen, die nach Art sechstheiliger Schneekristalle aus Motiven der Mumeblüthe und der Kieferstilisirte sind. Im Innern kleine Schubfächer aus Bambus und Elfenbein. Bez. Kiosui.

Inro, auf braunem, goldengesprenkeltem Grund ein vornehmer No-Tänzer neben einer alten Kiefer.

Inro, in Gestalt eines Blumengefässes aus einem Bambusabschnitt, in dessen seitlicher Oeffnung blühende Kamellien und Mumezweige. Unbez.

Inro, in Gestalt eines mit blühenden Hagi-Zweigen besteckten Reisigbündels. Unbez.

Inro von Same-gawanuri, d. h. Haihautlack; auf einem Grund aus abgeschliffener, mit schwarzem Lack ausgefüllter Haihaut Darstellungen alter Schwertstichblätter, deren verschiedene Metalle auf das täuschendste in Lack wiedergegeben sind.

Inro, auf Goldgrund in feinem Pinselrelief aus schwarzem Lack Dohlen auf Baumzweigen vor der grünlichen Mondscheibe. Unbez. (S. Abb. S. 731.) Neuere Arbeit.



Inro mit sturmgepeitschten Trauerweiden in erhabener Goldlackarbeit. Bez. Kuanshiosai. Nat Gr.

Im südlichen  
Gang.

Inros mit Taka-makiye (erhabener Goldlackarbeit) und flachen  
Perlmutter-Einlagen.

Inro, viertheilig, flach, in mattem, mit feinen metallischen Goldpünktchen durchsetztem Goldgrund Stämme des Mumebaums mit eingelegten Perlmutterblüthen in skizzenhafter Wiedergabe. Auf der Rückseite ein bleierner Mond. Innen Silberlack. Bez. Korin. Ende des 17. Jahrhdts. (S. d. Abb. S. 736.)

Inro, auf schwarzem, mit Gold bestäubtem, von goldenen Wasserlinien durchzogenem Grund blau und violett blühende Iristauden und im Zickzack geführte Bretterstege, wie man sie in den Iristeichen anzulegen pflegt, um die Betrachtung der Blüthen zu erleichtern. Bez. Koma Yasumasa.

Inro, auf wolkigem Goldgrund jederseits ein angeketteter Jagdfalke auf seinem Ständer; der eine Ständer mit in Goldfolie modellirtem Kapital, der andere als Rahmen-gestell mit eingehängtem, rothem, golden gemustertem Tuch. Bez. Koma Kiyoriu.

Inro, in glänzendem Goldgrund einerseits ein radschlagender Pfauhahn, andererseits eine Pfauhenne. Bez. Jittokusai Kitsuyokusan.

Inro, auf Nashiji-Grund zwischen Wellen Fächer mit Landschaften, Blütenstauden, Vögeln. Bez. Kiukoku.

Inro, auf schwarzem Grund die sieben chinesischen Weisen im Bambuswald. Bez. Kadjikawa.

Inro, in glänzend schwarzem Grunde aus bunter Perlmutter, Gold und Silber eingelegt der Glücksgott Daikoku, aus seinem Schatzkorbe Glückspieren spendend; daneben seine Mäuse; darüber das zu Neujahr vor den Häusern aufgehängte Shimenawa, ein aus Reisstroh gedrehtes Seil, an dem in langen Fransen Reisstrohhalm und weisse Papierstreifen als Kami-Symbole hängen, und in der Mitte ein Stück Holzkohle, eine Apfelsine und Blätter bestimmter Pflanzen befestigt sind. Dieses Seil ist angebracht zwischen den beiden Matsukazari (Neujahrsbäumen) aus einem hohem Bambus und einer jungen Tanne. Schieber und Netzke von ähnlicher Arbeit; auf diesem in einer Fassung von rothem geschnitzten Lack ein Neujahrstänzer (Manzai). Unbez., nach Angabe des Vorbesitzers Prof. Gottfr. Wagener in Tokyo Arbeit des ca. 1840 gestorbenen Somada, eines Samurai zu Toyama in Yeshiu.

Inros mit Taka-makiye (erhabener Goldlackarbeit) und eingelegten  
Reliefs aus Perlmutter, Elfenbein und anderen Schnitzstoffen.

Inro, auf glänzendem Goldgrund einerseits ein Hahn und ein weisses Küchlein, andererseits eine sitzende Henne mit vier Küchlein. Bez. Tôyo.

Inro, auf Naturholzgrund mit roth ausgefüllten Poren einerseits die weisse Maus (Perlmutter) des Glücksgottes Daikoku neben den Farrenwedeln und der Apfelsine (Horn) vom Neujahrsschmuck der Haushüren, andererseits eine junge Kiefer und ein Federball, dessen Kugel aus einem geschliffenen Stückchen Aventurins besteht. Bez. Kikawa Toshu.

Inro, einerseits der Glücksgott Yebis mit Fisch und Angel, andererseits der Glücksgott Daikoku mit Sack und Hammer, den Tanz des Yebis mit der Handtrommel begleitend; Köpfe und Hände aus bemaltem Elfenbein. Bez. Kadjikawa. (Geschenk des Herrn Dr. Eduard Hallier.)

Inro, einerseits ein sitzender Fürst, andererseits eine Tänzerin in der Rolle der Fee aus dem Singspiel „Das Federkleid der Fee“; Köpfe und Hände aus bemaltem Elfenbein. Bez. Yoyusai.

Inro, jederseits ein Shojo mit rothem Gesicht und langem rothen Haar. Köpfe und Hände aus bemaltem Elfenbein. Bez. Shiokasai für die Lackarbeit, Shibayama für die Schnitzerei der aufgelegten Köpfe und Arme.

Inro, einerseits auf einem von Wellen umspülten Felsen eine junge Göttin (Benten) Koto spielend, (Kopf und Hände aus Elfenbein), anderseits in Wolken ein Drache. Bez. Shiokasai und Shibayama.

Inro, in glänzendem Goldgrund auf der Vorderseite ein am Meeresufer wachsender Pfirsichbaum, dessen Früchte aus Muschel und Koralle, dessen Blüten aus Perlmutter mit Kelchen aus grüngerbeiztem Elfenbein eingelegt sind. Darüber hinter Goldwolken eine rothe Sonne. Auf der Rückseite eingelegt ein metallener Kranich. Bez. Gentokusai. Als Netzke ein Manzai-Tänzer aus Elfenbein mit Goldlack-Malerei. Schieber aus gekörntem schwarzen Metall mit goldenem Kranich. Angefertigt für die Wiener Weltausstellung 1873.

Inros in Taka-makiye-Lack mit Metallauflagen.

Inro, auf Nashiji-Grund in einer Berglandschaft mit Kiefern und blühenden Kirschbäumen ein Ritter auf schwarzem Pferde in vierfarbigem Metallrelief. Bez. Kakiosai Shiosan.

Inro, auf glänzend schwarzem Grunde ein Rosenbusch in Goldlackrelief mit kleinen Vögeln aus goldgelbem Metall. Innen Nashiji-Lack mit grossen Goldschuppen. Bez. Yoyusai für die Lackarbeit, Ishiguro Masahiro für die Metallarbeit.

Inros mit Auflagen von glasiertem Thon.

Inro, in schwarzem Grund auf der Vorderseite ein weisses und ein hellbraunes Kaninchen, darüber ein bleierner Halbmond; auf der Rückseite eine goldene Inschrift, die besagt: „Ansei, 2tes Jahr im Frühling, für Herrn Atsuta seinem Wunsche gemäss angefertigt von Kenya“. Das 2. Jahr der Periode Ansei ist unser Jahr 1856.

Inros mit geschnitzten Einlagen in glattem Holz- oder Lackgrund.

Inro, in Naturholzgrund aus Holz, Elfenbein, Perlmutter und Metall eingelegt traubenbehängene Reben, an denen Eichhörnchen naschen. Unbez. (S. Abb. S. 733).

Inro, Goldlackgrund mit feingeschnitztem Relief aus Perlmutter, Schildpatt, Koralle, gebeiztem Elfenbein. Einerseits ein Korb mit Blumen und Früchten, anderseits ein Hortensienzweig. Netzke würfelförmig aus Holz mit dem in Perlmutter geschnitzten Kiku- und Kiri-Wappen. Unbez. Neuzeitige Arbeit, ca. 1880.

Inro, Naturholzgrund mit vielfarbigem Relief aus Perlmutter, Muschelschalen, Koralle, gebeiztem Elfenbein, ohne Lackmalerei. Einerseits der Glücksgott Fukuroku mit drei Kranichen, anderseits ein Chrysanthemumzweig. Das knopfförmige Netzke mit eingelegten Glycine-Ranken. Unbez. Neuzeitige Arbeit, ca. 1885.

Inros mit aufgetragenen Reliefs aus gefärbtem Lack.

Inro, auf mattem Goldgrund in braunem, grünem, rothem (modellirtem, nicht geschnittenem) Lackrelief zwei Tauben auf einem Ziegeldach und Zweige der Eiche und des Granatbaums. Im Innern Nashiji-Lack mit grossen Goldschuppen und an den Rändern in schwarzem Grund Sternmuster in Chinkin-bori-Arbeit, wobei die Zeichnung leicht eingeritzt und mit Goldpulver ausgerieben wird. Bez. Yosei. Ende des 17. Jahrhds.

Inro in Gestalt eines grossen Stückes alter Tusche, das bis zu den abgebröckelten Kanten und den Haarrissen der nach der Befeuchtung wiedergetrockneten, etwas abgeriebenen Flächen auf das täuschendste in schwarzem Lack nachgeahmt ist. Die Stempel-Inschrift des Verfertigers Hoshi Kengen und des chinesischen Datums Manreki tori shiunsitsu, d. h. in den Frühlingstagen des Jahres des Hahnes in der Periode Manreki (1573 — 1619) beziehen sich auf das Stück Tusche, nicht auf die Herstellung des Inro. An grüner Seidenschnur eine Bernsteinperle als Schieber und ein Stück Anthracit als Netzke. Dieses bezeichnet Fuso-boku, doppelsinnig gleich Japan-Tusche oder Fuso fecit.



Im südlichen  
Gang.

Inros mit geschnitzter Lackarbeit.

Bei der einen Art des geschnitzten Lackes, dem Tsui-shiu-Lack, wird auf den Holzkörper eine dicke Schicht mit Zinnober roth gefärbten oder schwarzen Lackes aufgetragen und nach dem Trocknen geschnitzt. Dieser Tsui-shiu-Lack ist chinesischen Ursprungs.

Inro, aus rothem geschnitzten Lack, rings umwachsen von Ran-pflanzen (grasblättrige Orchis-Art).

Inro, aus schwarzem Lack geschnitzte Fruchtzweige auf rothem Grunde; die Früchte mit geometrischen Grundmustern.

Bei der anderen Art des geschnitzten Lackes, dem Guri-Lack, werden Lack-schichten von verschiedener Farbe abwechselnd aufgetragen, bis eine dicke Lackkruste hergestellt ist; in diese schneidet man Ornamente, auf deren schrägen Schnittflächen die Lackschichten als feine farbige Streifen zu Tage treten. Die Ornamente bestehen, um diese Wirkung hervorzubringen, meistens nur aus geschwungenen oder wurmförmigen Streifen.

Inro, aus achtfach geschichtetem, abwechselnd schwarzem, rothem, gelbbraunem Guri-Lack mit wurmförmigen Schrägschnitten.

Inro, rund, einfächerig, aus achtzehn, abwechselnd schwarz, grün, roth, gelb gefärbten Lackschichten; die Schrägschnitte wurmförmig, am Rande in Gestalt eines Schriftzeichens für „Schatz“.

(Andere Beispiele von Guri-Lack unter den Dosen.)

---

Neben der Sammlung japanischer Lackarbeiten sind zwei kleine Schiebethüren eines Wandschranks ausgestellt, die von dem berühmtesten japanischen Maler unseres Jahrhunderts, Hokusai, auf mattgoldenen Papiergrund mit Kiefern und fliegenden Kranichen decorirt sind. Hokusai ist der bedeutendste Vertreter der volksthümlichen Malerschule, die ihre Benennung Ukio-ye, d. h. „diese vergängliche Welt“ von ihrer Vorliebe für Darstellungen des Alltagslebens erhalten und weittragenden Einfluss auf die gewerblichen Künste Japans geübt hat. (Ueber Hokusai, seine Bedeutung als Maler und die von ihm illustrierten Holzschnittbücher, von denen eine Anzahl sich in der Bibliothek des Museums befindet, ausführliche Mittheilungen in des Verfassers „Kunst und Handwerk in Japan“, Band I.)

Japanische Farbenholzschnitte sind an mehreren Stellen der Sammlung ausgehängt, zumeist um die daneben ausgestellten kunstgewerblichen Gegenstände hinsichtlich ihrer Gebrauchs verständlich zu machen. So hängen Surimonos (Neujahrsbilder) mit Stilleben, in denen Porzellangefässe mit abgeschnittenen oder lebenden Blumen abgebildet sind, neben den Schränken mit japanischem Porzellan; Bilder aus dem Frauenleben neben dem Schaukasten mit Schmuckkämme und Haarnadeln; Scenen aus der Geschichte von den treuen Rönin als Illustrationen japanischer Bewaffnung neben der Sammlung der Stichblätter. Der grössere und schönste Theil unserer Sammlung japanischer Farbenholzschnitte eignet sich jedoch nicht zu dauernder Ausstellung, da von der anhaltenden Einwirkung des Tageslichtes ein ungünstiger Einfluss auf die Farben der Drucke zu befürchten ist. Besuchern des Museums, die sich über den japanischen Holzschnitt, eine der anziehendsten Erscheinungen des japanischen Kunstlebens, zu unterrichten wünschen, bietet das Lesezimmer des Museums Gelegenheit, unseren Besitz an illustrierten japanischen Büchern und Farbenholzschnitten durchzusehen.

### Chinesische Lackarbeiten.

Obwohl der Ueberlieferung nach die Lackarbeit der Chinesen ein hohes Alter zurückreicht, sind alte Beispiele derselben fast gar nicht nach Europa gelangt, und wir über ihre Geschichte bei weitem weniger unterrichtet als über diejenige der japanischen Lackarbeit. Sicher ist, dass die Japaner die Chinesen in der kunstvollen Anwendung derselben weit übertroufen haben. Die eigentliche Lackmalerei in der Art der japanischen Hira-makiye und Taka-makiye-Arbeit tritt in China zurück gegen die mit Vorliebe gepflegte, dort „T'iao-tsi“ genannte Arbeit aus geschnitztem rothen Lack, die im vorigen Jahrhundert namentlich zu Ti-tcheou in der Provinz Tsi-nan-fu hergestellt wurde und heute noch in der Provinz Houang-tcheou geübt wird, sowie gegen die zu hoher Vollendung gebrachte Arbeit des Einlegens flacher Perlmutter- und Goldstückchen in schwarzen Lackgrund, den „Laque burgauté“ der Franzosen. In Fou-tcheou pflegt man mit der Lackarbeit auch die Einlage kräftiger Reliefs aus Elfenbein, Perlmutter, Koralle und Halbedelsteinen zu verbinden.

Im südlichen  
Gang.

Ein Beispiel alter chinesischer Lackarbeit bietet die gemäldeartig eingerahmte grosse Tafel mit einem in Gold- und Silberlackrelief auf braunem Grunde ausgeführten Bambus und Rosenstrauch in naturalistischer Zeichnung.

Beispiele geschnitzten rothen Lackes: eine Dose mit Drachen in Wolken und den Emblemen der acht grossen Heiligen der Taoisten sowie ein Ehrenscepter (Jou-y) mit denselben und anderen glückbedeutenden Emblemen. (Aus dem Vermächtniss des Herrn Adolph Friedrich Mohr.) Ferner ein Paar Wandvasen, auf denen in eingelegte Platten von Lapislazuli gravirte Schriftzüge die Chrysanthemum-Blüthe mit den Versen eines kaiserlichen Dichters preisen.

Beispiele des mit Perlmutter ausgelegten Lackes: Ein Kümmlchen mit belebten Gartenlandschaften in feinsten Arbeit aus Gold und Perlmutter, dessen natürliches Farbenspiel durch Untermalung und Folien prachtvoll gesteigert ist (aus der Sammlung Minutoli). — Ein walzenförmiges Gefäss von Porzellan, aussen schwarz gelackt, mit belebten Landschaften aus bunter Perlmutter. — Mehrere Dosen aus Papiermaché.

### Koreanische Lackarbeiten.

Die Halbinsel Korea war einst die Brücke, über die chinesisches Wissen und chinesische Kunst zu dem japanischen Inselreich gelangten. Von der früheren Kultur ihrer Bewohner wissen wir erst sehr wenig. Der Nachweis, dass in Korea schon i. J. 1404 Bücher mit beweglichen Typen gedruckt wurden, lässt jedoch Ueberraschungen auch auf anderen Gebieten erwarten, sobald erst europäische Forschung in die Vorzeit des seit Jahrhunderten von seiner einstigen Höhe herabgesunkenen Landes eingedrungen sein wird.

Das koreanische Kunstgewerbe ist u. A. durch einen aus einem Bambusrohr gearbeiteten, köcherförmigen Behälter für die Bestallungs-Urkunde eines hohen Staatsbeamten vertreten. Der Grund ist vertieft durch Ausstechen der Kieselrinde und schwarz gelackt; von ihm heben sich die Darstellungen, deren Innenzeichnung theils durch Gravirung, theils durch Brennen mit dem Glühstift ausgeführt ist, in der natürlichen, vom Alter gebräunten Farbe der Bambusrinde ab. Die Thier- und Pflanzenbilder erinnern an chinesische Vorbilder. Griffe zum Durchziehen der Trageschnur geschnitzt und bemalt als blühende Mumezweige; ebenso der Deckel mit einem rundgelegten Hirsch; der Messing-Verschluss hat die Gestalt einer Schildkröte.

### Indische Lackarbeiten.

Im südlichen  
Gang.

Mannichfach ist das Verfahren der Inder, die Flächen von Geräthen und Gefässen aus Holz oder anderen Stoffen mittelst Auftragens farbiger Lacke zu verzieren.

Im Sindh-Lande werden Dosen, bald von langer Walzenform oder von Kugelgestalt, oder in der Form einer kurzen Walze mit gewölbtem Deckel, oder andere Gefässe und Geräthe, selbst ganze Möbel verziert mit flach stilisirten, meist rothen, grünen und gelben Blumenornamenten, welche sich leicht vertieft von dunklerem, meist schwarzem Grunde abheben. Diese Ornamente werden hergestellt durch stufenweises Ausschneiden und Auskratzen farbiger Lackschichten, welche eine nach der anderen über den auf der Drehbank umgedrehten Holzkörper aufgestrichen worden sind.

Die lackirten Papiermaché-Arbeiten von Kaschmir sind über und über mit den bekannten blumigen Shawlmustern in bunten Farben aus freier Hand bemalt.

Ein drittes Verfahren wird zu Mysore im Dakhan geübt, wo ein Grund von emailähnlichem, durchsichtigem, grünem Lack auf Zinnfolie mit Darstellungen in leuchtenden undurchsichtigen Farben bemalt wird.

Beispiele von Lackarbeiten aus Sindh: grosse walzenförmige Dosen, kugelförmige Dosen. — Beispiele von Lackarbeiten aus Kaschmir: eine Nibietplatte auf hohem Fuss, eine Doppelthür eines Wandschranks. Von der Wiener Weltausstellung 1873.

Als Bombay-Mosaik bezeichnet man ein vorzugsweise in Bombay geübtes Verfahren der Verzierung hölzerner Gegenstände durch eine besondere Art eingeleger Arbeit. Bei dieser leimt man kantig geschnittene dünne Leisten von Sandelholz, Ebenholz und anderen Hölzern, von weissem und grün gefärbtem Elfenbein und von Zinn in regelmässiger Anordnung zu Stäben aneinander, deren Querschnitt ein ihrer Gruppierung entsprechendes Muster ergibt. Mit dünnen Scheiben dieser Stäbe werden die Flächen der aus Sandelholz gearbeiteten Gegenstände, zumeist Kasten aller Art beklebt. Diese Technik ist erst vor etwa hundert Jahren aus Shiraz in Persien nach Sindh gelangt, später nach Bombay, wo sie jetzt zahlreiche Arbeiter, auch für den abendländischen Markt beschäftigt.

Die Muster der Bombay-Mosaikarbeiten sind wenig mannigfaltig; sie beschränken sich auf geometrische Grundmuster, wie sie durch das Nebeneinanderlegen der aus drei- und vierseitigen Elementen zusammengesetzten Scheiben entstehen. Für die Muster des Querschnittes der Stäbe haben die Inder besondere Namen. „Chakar-gul“ oder „runde Blume“ heisst das von einem walzenförmigen Stab geschnittene Muster aus konzentrisch um einen sechsstrahligen Stern geordneten kleinen Dreiecken; es dient nur zu vereinzelt Einlagen, da runde Scheiben ein zusammenhängendes Grundmuster nicht ergeben. „Katki-gul“ oder „Sechseck-Blume“ heisst ein der runden Blume verwandtes Muster, das von sechskantigen Stäben geschnitten wird und mit eingeschalteten gleichseitigen Dreiecken die Fläche deckt. Die „Adhi-dhar-gul“ oder „Rauten-Blume“ zeigt Sechsecke, die aus drei Rauten von verschiedener Grundfarbe zusammengesetzt sind, z. B. einer schwarzen, einer weissen und einer mit verschiedenfarbigen kleinen Dreiecken gemusterten. Auf ähnliche Weise werden auch die schmalen Streifen („Adern“) hergestellt, die als Einfassungen der Grundmuster aufgelegt werden.

Alle diese Muster an zwei für Europa gearbeiteten Sandelholzkasten für Briefpapier. Die runde Blume, die Sechseck-Blume und die Rauten-Blume ausserdem in noch unzerschnittenen Stäben.

## Persische Lackarbeiten.

Die Grundlage der persischen Lackmalereien ist ein Papierstoff, der aus zusammengeklebten Papierbögen besteht und nahezu die Festigkeit des Holzes erreicht, ohne dem Werfen ausgesetzt zu sein. Auf diesen Grund malt man mit Lackfarben, wobei figurliche Darstellungen, Bilder aus der nationalen Heldensage und dem Liebesleben schöner Frauen, selbst Bildnisse eine häufigere Anwendung als irgendwo sonst in den Ländern des Islam finden. Die schiitische Lehre, zu der die Perser sich bekennen, verbot ihnen nicht die Wiedergabe lebender Wesen, deren die sunnitischen Mohammedaner sich enthalten. Bezeichnend für die persische Zierkunst ist ferner die häufige Anwendung schönblühender Gewächse von auffallend kurzem Wuchs. Im 18. Jahrhundert macht sich der Einfluss europäischer Figurenmalerei geltend, wie auch an den Malereien des Werkzeugkastens des Abbas Mirza vom Anfang des 19. Jahrhunderts zu bemerken.

Im südlichen  
Gang.

Werkzeugkasten von Papiermasse, mit feinen Malereien. Das Mittelbild des Deckels stellt den von 1801—1826 über Persien herrschenden Fatali-Schah dar, umgeben von seinem Hofstaate, Ministern und schönen Knaben. Der Fürst sitzt mit untergeschlagenen Beinen inmitten eines ummauerten Gartens in einer offenen Halle auf einem goldenen, mit Edelsteinen besetzten Thron; ihm zur Linken steht in weissem Gewande sein Sohn, der später berühmte Abbas Mirza, dessen Eigenthum dieser Kasten gewesen sein soll, am Fussende des Thrones der Gelehrte Kaimego-Makam. Auf dem Rand des Deckels auf Goldgrund Blumen und in erhabenen Medaillons Brustbilder schöner Frauen in europäischer Tracht und zusammenhängende Szenen aus einer Liebesgeschichte. Am Kasten aussen Fatali-Schah, seine Grossen und Pagen zu Pferde auf der Löwen-, Wildschweins- und Hirschjagd. Auf der Innenseite des Deckels in der Hohlkehle wachsende Blumen auf Goldgrund; in der Mitte das Bildniss Ali's, des Hauptpropheten der Schiiten zwischen zwei kleinen Spiegeln in einer Einfassung, auf deren blauem Grund in goldenen Schriftzügen eine Lobpreisung „Ali's, des Löwen Gottes“. Der Kasten enthielt zahlreiche stählerne Werkzeuge, die bei den persischen Metallarbeiten ausgestellt sind; auf mehreren derselben das Jahr 1284 der Hedschrah, d. i. 1818—19 christl. Zeitrechnung.

Spiegelkasten aus Papiermasse, bemalt auf Goldgrund mit zierlichen bunten Blumenmustern, durch die sich breitere Ranken schlingen, deren schwarzer Grund mit feinen goldenen Blumen bemalt ist. Auf der Innenseite des Deckels auf hellbraunem, golden geblütem Grund eine junge Perserin in ganzer Gestalt.

Zwei Schreibfederkästchen, bemalt mit wachsenden, grossblüthigen Pflanzen in bunten Farben auf braunem bezw. schwarzem Grund.

Zwei Buchdeckel. Die Aussenseiten mit reichen und zierlichen Blumenarabesken in Gold und Farben und langen Inschriften, die nach Dr. C. Crüger's Lesung besagen: „Zur Zeit der Herrschaft von ewiger Dauer des höchstgeehrten Sultans und des allerfreigebigsten Châqân's, des Sultans, Sohnes eines Sultans und des Châqân's . . . . . des Sultans Nâsir eddin Schâh Qâdschâr (möge Gott sein Reich ewig dauernd machen und möge Gott sein Leben verlängern in dem Reichssitze, dem glänzend ausgezeichneten) in der Werkstatt des geringsten der Geschöpfe, ja des Nichtsbedeutenden in Wahrheit, Mohammed Taqi (des Gottesfürchtigen), des isfahanischen Vergolders, hat es den Weg der Vollendung eingeschlagen, i. J. der [Hedschrah] 1289“. Isfahan 1872, von der Wiener Weltausstellung.

Ein persischer Kasten als Beispiel der aus Persien nach Indien gelangten, als „Bombay-Mosaik“ bekannten Technik. (S. S. 748.)

## Europäische Lackarbeiten.

Im südlichen  
Gang.

Die Schönheit und Kostbarkeit der ostasiatischen Lackarbeiten hat schon im 17. Jahrhundert zu ihrer Nachahmung in Europa angeregt, aber erst im 18. Jahrhundert ist das Verfahren, Gegenstände aller Art mit Lackfarben zu decoriren, zu künstlerischer Bedeutung gediehen. Unter der Handelsbezeichnung „Vernis Martin“ pflegt man die Lackarbeiten dieser Blüthezeit zusammenzufassen. Damit ist jedoch nur ein Hinweis auf diejenigen französischen Meister, vier Brüder Martin, gegeben, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts als die bedeutendsten ihres Faches galten. Sie haben auf diesem Gebiete Vorgänger und Nachahmer gehabt, deren Arbeiten sich von den ihrigen nicht immer mit Sicherheit unterscheiden lassen. Veröffentlichungen über das in China und Japan angewandte Verfahren leiteten die Brüder Martin zunächst dazu an, den ostasiatischen Lacken sehr ähnliche Arbeiten herzustellen. Um 1745 standen ihre Gefässe und Tabaksdosen aus Papiermasse mit Goldlackreliefs und geschnitzten Perlmuttereinlagen nach japanischer Art in so hohem Ansehen, dass zahlreiche Nachahmer sich dieses Artikels bemächtigten. Die Brüder Martin wandten sich nunmehr von der Nachahmung des japanischen Taka-makiye-Lackes zu Lackmalereien in französischem Geschmack und erweiterten ihre Technik durch die Anwendung guilochirter und gravirter Untergründe, die sie mit Transparentlacken überzogen und mit Blumen oder Watteau-Figuren in bunten Deckfarben kunstvoll bemalten.

Zwei Dosen veranschaulichen die japanische und die französische Weise des Vernis Martin; die eine, aus Papiermasse, zeigt Chineserien in erhabenem Goldlack von mehreren Tönen mit geschnitzten Perlmuttereinlagen; die andere, von Schildpatt, bunte Blumen auf goldigem, an den Kanten smaragdgrünem Transparentlack über gravirtem Grund. (Diese Dose geschenkt von Herrn Stadtbaumeister F. G. J. Forsmann.)

Auch in Deutschland geht die Herstellung gelackter Waaren auf Versuche zurück, die asiatischen Lacke nachzuahmen. Der i. J. 1740 zu Lobenstein im sächsischen Voigtlande geborene Johann Heinrich Stobwasser begründete nach seiner i. J. 1763 erfolgten Uebersiedelung nach Braunschweig in dieser Stadt eine Fabrik von Lackwaaren, die sich in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts zu einem Weltrufe aufschwang. Diesen verdankte Stobwasser nicht nur der technischen Güte seines auf das Lackiren von Anbiertplatten, Tischplatten, Kasten, Tabaksdosen, Pfeifenköpfen und zahlreichen anderen Gebrauchsgegenständen angewandten Verfahrens, sondern mehr noch seinem Bestreben, kunstmässige Malereien durch tüchtige Maler in Lackfarben herstellen zu lassen. Viele berühmte Gemälde aus den Galerien jener Zeit hat er zu decorativen Zwecken, namentlich auf den Deckeln seiner berühmten Schnupftabaksdosen kopiren lassen. Andere Fabriken, so eine von Angehörigen Stobwasser's in Berlin begründete, schlugen dieselbe Richtung ein. Im Jahre 1810 übernahm sein Sohn Christian Heinrich Stobwasser die Leitung der Fabrik des Vaters, der noch bis 1829 lebte. Der Rückgang der später in andere Hände übergegangenen Fabrik führte i. J. 1856 zu ihrer Auflösung.

Mehrere im Deckel mit „Stobwassers Fabrik“ und der Fabriknummer bezeichnete runde flache Tabaksdosen: 5511 „L'attente du plaisir d'après Aug. Carrache“. — 6062 „Der Raub der Proserpina nach Amikoni“. — 6811 „Die Punschgesellschaft der vier Fakultäten nach Hogarth“.



Fries von einem bronzenen Mäser, modellirt nach einem Ornamentstich des Nürnbergers Theodor Bang, gegossen 1622 von Antoni Wilkes in Enkhuizen, Holland,  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

## Die Bronzen.

Die Frage, wann der Mensch zuerst die Metalle aus ihren Erzen zu schmelzen und zu Waffen, Geräthen oder Schmuckstücken zu verarbeiten gelernt habe, spielt eine wichtige Rolle in den Untersuchungen zur Erhellung des Dämmerlichts, in dem sich die Vorgeschichte des menschlichen Geschlechtes verliert. Eine Zeitlang nahm man an, einem Zustande, in dem der Mensch anfänglich nur roh zugehauene, später künstlich bearbeitete Steine zu Waffen und Werkzeugen benutzte, sei zunächst ein Zeitalter gefolgt, in dem er gelernt habe, das in natürlichem Zustande gefundene Kupfer durch Schmelzen und Hämmern zu gestalten, weiter diesem Metall durch den Zusatz von Zinn Eigenschaften zu geben, welche es in höherem Maasse den Gebrauchszwecken dienlich machten, und dann erst sei es dem Menschen gelungen, auch das Eisen für die gleichen Zwecke zu benutzen. Heute ist dieses System der regelmässigen Stufenfolge eines Stein-, Bronze- und Eisenalters seiner Allgemeingültigkeit entkleidet. Es behauptet sich wohl für beschränkte Gebiete, deren Bevölkerungen sich unter besonderen Verhältnissen entwickelten. Dagegen erhebt das allgemein verbreitete, aus einigen seiner Erze mit Leichtigkeit zu gewinnende Schmiedeeisen den Anspruch, in vielen Fällen ohne die Zwischenstufe eines Bronze-Altars den natürlichen Stein in seiner Verwerthung zu Waffen und Werkzeugen ersetzt zu haben.

Im achtzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Zu den schwierigsten Fragen, die uns bei diesen vorgeschichtlichen Untersuchungen aufstossen, gehört die Herkunft des Zinnes, dessen Zusatz im annähernden Verhältniss von einem Theile auf neun Theile Kupfer dieses in Bronze verwandelte. Sowohl die Gewinnung des wenig verbreiteten Zinnes aus seinen Erzen, wie die Feststellung jenes die Eigenschaften der Bronze am gelungensten entwickelnden Mischungsverhältnisses setzt eine bedeutende Höhe technischer Kultur voraus.

Was dem vorgeschichtlichen Menschen die bronzenen Gegenstände werthvoll erscheinen liess, war gewiss nicht nur ihre Gebrauchsfähigkeit, sondern zugleich ihre helle, glänzende, dem Golde vergleichbare Farbe. Diese Eigenschaft müssen wir uns zurückrufen Angesichts des veränderten Zustandes, in dem wir heute die antiken Bronzen in Folge ihres Ueberzuges mit grünem Rost sehen und uns vorzustellen uns gewöhnt haben.

Im achtzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Beimischungen anderer Metalle als des Zinnes zum Kupfer erklären sich für manche antike Bronzen aus der unzulänglichen Scheidekunst jener Zeit, aber auch aus der Absicht, durch den Zusatz die Eigenschaften der Legirung zu Gunsten besonderer Zwecke des Gebrauches zu verändern. Häufig wurde so dem Kupfer ausser dem Zinn noch Blei hinzugefügt, in neuerer Zeit auch Zink, dieses nicht zum Vortheil der Mischung, wenn es sich um Kunstbronzen handelt. Auch der Ersatz des Zinnes durch Zink — welcher unser Messing ergibt — war den Alten wohlbekannt, nur konnten diese das Zink nicht rein darstellen, sondern fügten es in Gestalt der natürlichen Zinkblende dem Kupfer bei. Je nach den Mischungsverhältnissen unterscheidet die spätere Zeit den Rothguss, dessen starker Kupfergehalt der Legirung ihre rothe Farbe verleiht, den Weissguss, der dem Vorwiegen des Zinkes seine helle, fast weisse Farbe verdankt, und den Gelbguss, in dem Kupfer und Zink sich annähernd die Waage halten.

Die Entscheidung, welche Legirung im besonderen Falle vorliegt, selbst ob echte Bronze oder der unedlere Gelbguss, ist nicht immer ohne chemische Prüfung leicht zu fällen. In der Bestimmung der Altsachen verschweben daher häufig diese Bezeichnungen ebenso, wie sie in der heutigen Industrie schwanken. Nennen wir doch viele moderne Statuen bronzene, die wegen des auf ein Geringes herabgeminderten Zinnzusatzes und der Beimischung vielen Zinkes zum Kupfer eher die Bezeichnung „messingene“ verdienen. Ein technisch-stilistischer Unterschied lässt sich auch, soweit es sich um gegossene Arbeiten handelt, nicht greifbar darstellen, daher wir bei der Betrachtung derselben die Messingguss- mit den Bronzeguss-Arbeiten vereinigen.

Die Erfindung des Erzgusses reicht in ein sehr hohes Alter zurück. In der Natur der Sache liegt es, dass man mit dem einfachen Vollguss begann und erst auf einer höheren Stufe den Hohl-guss anwandte. Feste Formen aus Stein, in welche die Gestalt des zu giessenden Gegenstandes vertieft eingegraben war, dienten für den Guss massiver Geräthe und Waffen. Aber schon in vorgeschichtlichen Zeiten verstand man sich darauf, Gegenstände, die sich in festen Formen nicht giessen liessen, in „verlorenen Formen“ herzustellen. Solcher muss man sich z. B. für die Anfertigung der Hohenwestedter Hängebecken der Sammlung bedient haben. Bei dem muthmaasslich ältesten Verfahren des Gusses mit verlорener Form bildete man zunächst über einem, dem Hohlraum des Gefässes entsprechend gestalteten und am Feuer getrockneten Lehm-kern das Modell des Gefässes mit seinen erhabenen oder vertieften Zieraten, indem man dünne Lehm-kuchen auf den Kern legte und modellirte. Ueber diesem Thonmodell trug man die eigentliche Form, den Gussmantel, aus Lehm auf, nachdem man das Modell durch Einpulvern gegen das Ankleben des Mantels geschützt hatte. Sodann zerlegte man den Gussmantel in mehrere Theile, indem man die Schnitte so führte, dass die einzelnen Stücke sich nach der Entfernung des Modelles leicht wieder zusammenfügen liessen. Bei dem Zusammensetzen des Mantels brachte man zwischen demselben und dem Kern kleine Stützen an, um die Berührung beider zu verhindern. Endlich versah man den Gussmantel mit den nöthigen Oeffnungen zum Einströmen des flüssigen Metalles und zum Auslassen der durch dasselbe verdrängten Luft, verstärkte das Ganze noch mit einem tüchtigen Lehm-mantel, erwärmte die Form und goss hinein. Nach erkaltetem Guss

zerschlug man den Gussmantel und vollendete das Gefäss durch Abputzen, Graviren oder Punzen.

Auf einer höheren Stufe der Technik bediente man sich des Gusses mit verlorener Wachstform, eines Verfahrens, das auch in späteren Zeiten, im Abendlande wie im Orient die Grundlage des künstlerischen Bronzegusses bildete.

Ueber einem Thonkern von annähernd der Gestalt des Gusskörpers wird das Modell in Wachs aufgetragen und mit allen Einzelheiten durchgeführt. Sodann wird nach Anfügung von wächsernen Röhren an der Stelle der Eingussröhren und der Windpfeifen dies Wachstmodell durch Aufpinseln einer dünnen Schicht Thonbreies, Trocknen derselben, wiederholtes Bepinseln und so weiter mit einem thönernen Mantel von der erforderlichen Stärke umkleidet und dieser durch Umwickeln mit Draht gefestigt. An geeigneter Stelle angebrachte Stützen müssen auch hierbei den Kern in der richtigen Entfernung vom Mantel erhalten. Hierauf erwärmt man die Form, bis das Wachs geschmolzen ist und lässt dies durch die angesetzten, mitschmelzenden Röhren abfliessen. Durch stärkeres Erhitzen entfernt man die letzten Spuren des Wachses aus der Form, lässt das geschmolzene Metall einfliessen und entnimmt nach dem Erstarren das Gussstück der zerschlagenen Form. Wo die Technik dieses Verfahrens auf ihrer Höhe stand, erforderte das Gussstück keine andere Nachhülfe als das Herausnehmen des Gusskernes durch zu diesem Zweck ausgesparte Oeffnungen und das Beseitigen der beim Guss mit ausgefüllten Eingussröhren und Windpfeifen. Einer Uebersarbeitung durch Ciseliren bedurfte das durch Gussnähte nicht verunzierte Gussstück nicht, es wäre denn, dass zufällige Unvollkommenheiten des Gusses sie forderten oder die Absicht vorlag, dem Gussstück eine grössere Glätte und Schärfe zu geben. Wie der Guss mit verlorener Wachstform im Mittelalter gehandhabt worden, lehrt uns des deutschen Mönches Theophilus „*Diversarum artium schedula*“, und über das Verfahren der Italiener des Cinquecento hat uns Cellini in seinen Abhandlungen über die Goldschmiedekunst eingehend unterrichtet, dabei auch die Anwendung desselben auf den Guss grosser Statuen geschildert.

Wenngleich zu allen Zeiten geübt, ist der Bronzeguss doch als künstlerische Technik von sehr wechselnder Bedeutung gewesen. Als eines der vornehmsten Ausdrucksmittel der plastischen Kunst hat ihn das griechische Alterthum gepflegt. Namentlich die Werkstätten von Delos, Aegina und Korinth waren durch ihre kunstvollen Erzgüsse berühmt.

In Italien haben sich die Etrusker durch ihre technisch wie stilistisch vortrefflichen Bronzen ausgezeichnet. In der Kaiserzeit Roms ging die Technik des Gusses jedoch zurück; stärkere Wandungen, grössere Schwere und geringere Feinheit unterscheiden die römischen Bronzestatuen von den griechischen. Mit der sinkenden Kunst der Römer sank auch die Technik bis zu nahezu völligem Vergessen. Als mit dem Aufblühen der Künste im 15. Jahrhundert die Bronze wieder zu Ansehen gelangte, mussten die Künstler das alte Verfahren wieder auf's neue erfinden. Anfänglich auf den Guss von Reliefs beschränkt, dehnte sich die Bronzeplastik bald auch auf Statuen und Werke der Kleinkunst aus. Vom Vollguss ging man zum Guss dünnwandiger und leichter Werke über und lernte den Guss mit verlorener Wachstform bei kleineren Bildwerken so beherrschen, dass diese nicht mehr der Ciselirung bedurften. Auch wusste man den Bronzen



durch künstliche Patinirung jene tieferen Töne zu geben, die ihr sonst erst ein wohlgepflegtes Alter verliehen haben würde.

In Deutschland bleibt der Erzguss unter der Herrschaft der Renaissance und auch in der Folge auf vereinzelte, wenn auch an sich hochbedeutende Erscheinungen beschränkt. In Frankreich hat ihm die Blüthe der Künste im 18. Jahrhundert zu gesteigerter Wichtigkeit, namentlich für decorative und kunstgewerbliche Zwecke verholfen. Dort, wo die technischen Ueberlieferungen des 18. Jahrhunderts sich stets lebendig erhalten hatten, hat in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine Bewegung, die ihren Ausgang von der technischen und künstlerischen Erneuerung der gegossenen Medaille und der Plaketten nach dem Vorbild der Italiener des Quattrocento nahm, zu einem neuen Aufschwung der Bronzekunst geführt. Was die Führer dieser Bewegung, Chaplain und Roty, und neben ihnen andere bedeutende Künstler in dieser Richtung geschaffen haben, gilt in seiner Gesammtheit mit Recht als die eigenartigste Erscheinung der Plastik unserer Zeit. Die hamburgische Kunsthalle besitzt eine Sammlung dieser neufranzösischen kleinen Bronzen von einer Vollständigkeit, die von keiner anderen öffentlichen Sammlung, auch Frankreichs nicht, übertroffen wird.

Für die Verarbeitung der Bronze und der übrigen Legirungen des Kupfers ist der Guss die vorwiegende Technik. Das Hämmern und Treiben in kaltem Zustande, für die Edelmetalle das grundlegende Verfahren, findet namentlich bei der Verarbeitung des Kupfers und Messings Anwendung.

#### Aegyptische Bronzen.

Die alten Aegypter kannten die Bronze sicher schon um die Zeit ihrer V. oder VI. Dynastie im dritten Jahrtausend vor Christo. Sie haben von ihr ausgedehnten Gebrauch für figürliche Bildwerke und für Geräthschaften jeglicher Art gemacht.

Als einziges Beispiel eines altägyptischen Bronze-gusses besitzt die Sammlung den hier abgebildeten bronzenen Sperber, dessen Entstehungszeit sich in Ermangelung einer Inschrift oder eines beglaubigten Fundortes nicht näher bestimmen lässt.

In der Kunst Aegyptens spielt neben dem Geier als dem Vogel der Maut, Gemahlin des Ammon, und dem Ibis als Vogel des Thot der Sperber als Vogel des Horus eine erhebliche Rolle. Diese Vögel wurden entweder mit einer menschlichen Gestalt zu Bildern der Gottheit verschmolzen oder in strenger Stilisirung dargestellt, in der die Aegypter Meister waren.



Bronzener Sperber. Aegypten.  $\frac{1}{3}$  nat. Gr.

Im achtzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

## Vorgeschichtliche Bronzen.

Drei kleine Hängegefässe, gefunden bei Hohenwestedt in Holstein. Die sog. Hängebecken, deren Gebrauch bis jetzt noch nicht sicher ermittelt ist, sind hinsichtlich ihrer Verbreitung auf Skandinavien, Dänemark und Norddeutschland beschränkt. Zeitlich gehören sie dem jüngeren Bronzealter an, also etwa der Mitte des ersten Jahrtausends v. Chr. In den Hängebecken treten uns eigenartige Typen vor Augen, sowohl der Form nach wie namentlich in technischer Hinsicht. Sie sind sämmtlich aus Bronze gegossen, die Ornamente grösstentheils gepunzt oder gravirt. Es lassen sich ältere, durch ihre Kleinheit und Dickwandigkeit ausgezeichnete und jüngere, durch ihre Grösse, Dünnwandigkeit und besondere Verzierungen auffallende Typen unterscheiden. Die Hohenwestedter Gefässe gehören der ersteren Gruppe an. Es sind kleine, schalenförmige Gefässe mit gewölbtem Boden und kurzem, gradem Halstheil, auf dem zwei längliche Oehre angebracht sind. Die Aussenseite des Bodens ist mit einem um die Mitte gelagerten vertieften Stern, der durch schwarze Kittfüllung hervorgehoben ist, verziert. Während diese sternförmige Figur (mit 6, 9 u. 18 Strahlen) und die concentrischen, hervortretenden Ringe des einen Gefässes mitgegossen sind, sind die übrigen Ornamente (concentrische Kreise u. Halbkreise), sowie die schmale, netzartig erscheinende Randzone durch verschieden gestaltete Punzen hergestellt. Bisweilen findet man diese Art von Gefässen mit einem flachen Deckel verschlossen und im Innern Schmuckgegenstände. Bruchstücke solcher und ein hoher Doppelknopf wurden auch zusammen mit den Hohenwestedter Hängegefässen gefunden.

Im achtzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

## Römisch-etruskische Bronzen.

Das Hauptstück dieser Gruppe ist ein im Jahre 1878 in Florenz angekaufter Candelaber, welcher in mehrere Stücke zerbrochen, sonst wohl erhalten ist. Seine drei elastisch geschwungenen Füsse haben die Form von Pantherklauen, welche dem Rachen eines Pantherkopfes entwachsen; zwischen ihnen Medusenhäupter in alterthümlicher Fratzenform mit Ringellöckchen und ausgestreckter Zunge zur Abwehr bösen Blickes. Der geriefelte Schaft schießt aus einem niedrigen Kelche empor und trägt in einer Höhe von  $1\frac{1}{2}$  Metern über dem Boden das reich entwickelte Kelchkapital, auf dem der zur Aufnahme einer Lampe bestimmte Teller befestigt ist.

Der etruskische Spiegel zeigt auf der hohlen Rückseite die eingravirte Darstellung eines jungen Mannes, der zwischen zwei, in annähernd symmetrischer Haltung sitzenden Jünglingen steht. Diese sind an der spitzen Kopfbedeckung, dem Pilos, als die Dioskuren kenntlich und mit einem die untere Hälfte des Körpers umhüllenden Gewand bekleidet. Der Stehende, dessen Bedeutung nicht feststeht, stützt die erhobene Rechte auf einen langen Stab; er ist nur mit einer auf der Brust durch eine runde Fibula zusammengehaltenen Chlamys bekleidet, trägt auf dem lockigen Haupt eine Zackenkrone, an den Füßen verbräunte Halbstiefel. Der Griff endet in einen flachen, schlanken Thierkopf mit dicker Schnauze und langen, glattanliegenden Ohren.

Die übrigen Stücke dieser Gruppe sind gegossene Füsse von Gefässen in Form menschlicher oder thierischer Füsse, Pantherköpfe von Dreifussstangen, in Köpfen endigende Kasserolengriffe, Henkel mannigfacher Formen, deren Ansätze durch Blätter, Palmetten oder Satyrköpfe maskirt sind. Endlich eine getriebene Kanne, an der noch der in Blätter endigende Henkel sitzt. Diese Beispiele antiker Gefässverzierung stammen aus italienischem Boden; der mit schönem Edelrost überzogene Griff mit dem silberäugigen Fuchskopf ist in der Nähe von Aachen ausgegraben worden.

## Mittelalterliche Bronzen.

Der wenigen mittelalterlichen Bronzen der Sammlung, eines Aquamanile in Löwengestalt und zweier Rauchfässer, ist bei den kirchlichen Geräthen gedacht worden.

## Bronzen der italienischen Renaissance.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)



Bronzener Thürklopfer aus Pesaro.  
16. Jahrhundert.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

(S. d. Abb.) ist aus zwei mit den Schwänzen zusammengebundenen Fischen gebildet, die sich in ein als Griff dienendes Gehörn verbissen haben. — Der dritte, aus Rothguss, zeigt zwei sich umschlungen haltende Meerweiber, deren lange Ringelschwänze den Griff bilden; das Gelenk sitzt im Munde einer Maske. — Der vierte (S. d. Abb.) besteht aus zwei am Gelenk des Klopfers zusammengebundenen Füllhörnern; zwischen diesen ist ein Wappenschild angebracht, dessen umgerollter Rahmen als Handhabe dient und über dessen Helm eine Göttin des Ueberflusses mit Füllhorn und Früchten sitzt. (Geschenke der Averhoff'schen Stiftung.) — Ein fünfter Klopfer, ebenfalls italienische Arbeit des 16. Jahr-

Die italienische Renaissance hat von der Decoration in Erz einen ausgedehnten und von den antiken Vorbildern unabhängigen Gebrauch gemacht für feierliche Kirchenportalen und Gitter, Tabernakel und Osterkerzenleuchter, für die Halter von Fahnenmasten auf öffentlichen Plätzen, für die Klopfer an den Thüren und die Fahnen- oder Fackelhalter an den Mauern der Paläste.

Die Sammlung besitzt vier Klopfer, die vordem an Hausthüren in der Stadt Pesaro angebracht waren. Sie zeigen eine leierförmige Grundform, doch ist jeder auf eigene Art gestaltet und mit Figuren oder Thieren geschmückt. Auf dem grössten steht Jupiter, mit der Rechten den Blitz schleudernd, zwischen zwei Löwen, die erschreckt von einem die Handhabe des Klopfers bildenden Muschelbecken aufahren; das Gelenk wird gehalten vom Munde einer Maske. (Aehnliche Thürklopfer häufig an venetianischen Palästen der Hochrenaissance.) — Ein anderer



Bronzener Thürklopfer aus Pesaro. 16. Jahrhundert.  
 $\frac{1}{4}$  nat. Gr.



Bronzener Thürklopper. Mexico;  
ca. 1600.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

hunderts, in Gestalt eines Meerweibes, deren Schuppenschwänze sich um ihre Blumenhaltenden Arme ringeln; erworben in Rom.

Eine bronzene Pilgermuschel, (*Pecten jacobaea*), Abzeichen des Apostels Jacobus des Aelteren, von der Thür der diesem Heiligen geweihten Kirche San Giacomo dei Spagnuoli an der Piazza Navona in Rom. (Dazu Aufnahme dieser Thür von Architekt Robertson.)

Eine etwas jüngere Arbeit ist der hier abgebildete bronzene Thürklopper, eine spanische Arbeit aus Mexico. Auf den grottesken Löwenkopf haben anscheinend altmexikanische Sculpturen Einfluss gehabt.

Die figürlichen Bronzen und die bronzenen Geräthe der italienischen Renaissance sind nur durch wenige Stücke vertreten.

Statuette eines blitzschleudern- den Jupiters. Das Motiv anklingend an dasjenige des Apoll von Belvedere. Art des Andrea Briosco gen. Riccio. Padua. Ca. 1500. (Vermächtniss des Herrn Stadtbaumeisters F. G. J. Forsmann.)

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Im  
achtzehnten  
Zimmer.

Ein Crucifixus, Florentiner Arbeit des 16. Jahrhunderts, ist bei den kirchlichen Alterthümern (S. 181) neben denen er ausgestellt ist, erwähnt.

Lampe in Gestalt einer gehörnten Sphinx. Die Vorderbeine entwachsen einer die Schulter umfassenden Volute; statt der Flügel erheben sich zwei nach aussen umgerollte Fortsätze zu Seiten der Eingussöffnung (Deckel nicht vorhanden). Die Lampenschnauze mit der Dochtöffnung ragt horizontal zwischen den hängenden Brüsten hervor; wie um die Flamme anzufachen sind die Backen des Frauenkopfes aufgeblasen. Paduanische Schule. 16. Jahrhundert. Zwei Seitenstücke dazu befanden sich in der 1898 versteigerten Sammlung Spitzer in Paris.

Handglocke aus vergoldetem Rothguss mit dem Wappen der Mediceer und einem Reigentanz von Putten und Flügelkindern. Als Griff ein den Tambourin schlagender Putto. Florenz Ende des 16. Jahrhunderts. (Geschenk des Vereins für Kunst und Wissenschaft.)

Wahrscheinlich eine französische Arbeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die feine Statuette einer Danae aus dunkelolivgrün patinirter Bronze. (Vermächtniss des Herrn Stadtbaumeisters F. G. J. Forsmann.)

#### Bronzen der deutschen Renaissance.

Die Geschichte des deutschen Erzgusses zur Zeit der Renaissance ist untrennbar mit dem Namen der Nürnberger Erzgiesserfamilie Vischer verbunden. Schon Hermann Vischer, der Vater des berühmteren Peter Vischer, besass eine Giesshütte. Insbesondere lieferte er bronzene Grabplatten, die in flachem Relief die ruhende Gestalt des Verstorbenen zeigen, für die Kirchen Frankens und Schwabens. Ihre eigentliche Höhe erreichte aber die Vischer'sche Giesshütte unter Peter Vischer, dem Meister des Sebaldusgrabes in der Sebalduskirche zu Nürnberg. Mit seinen fünf Söhnen rastlos arbeitend, versorgte er sogar die Kirchen Norddeutschlands mit Bronzewerken. Von dem begabtesten der Söhne, Peter Vischer d. J., besitzt unsere Sammlung ein kleines Bronzerelief.

Im  
achtzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Orpheus und Eurydice. Flachrelief aus Bronze. Orpheus, unbekleidet, auf der Geige spielend, schreitet nach rechts und wendet den Kopf um nach der Gattin. Diese, ebenfalls unbekleidet, nur mit den Händen den flatternden Schleier haltend, scheint den Schritt zu verhalten und mit erhobener Hand dem Gatten einen Abschiedsgruss zuzuwinken. Neben ihr die Flammen des Pyriphlegeton. Oberhalb der Figuren zwei lateinische Distichen:

Orphea cum silvis fluvios et saxo (statt saxa) moventem  
Grecia Laeteos fert adiiisse lavis (wohl statt lacus)  
Eurydicen illic vitae revocasse priori,  
servasset Stygio si modo pacta Jovi.

Auf Deutsch in freier Uebertragung:

Orpheus' Sang bewegte die Wälder und Flüsse und Steine.  
Selbst aus dem Reiche der Nacht hätte der Zauber des Lieds  
Ihm die geliebte Eurydike wieder gewonnen dem Leben,  
Hätt' er dem Stygischen Gott treu das Gelübde bewahrt.

Unter der  
Inschrift rechts  
ist das Zeichen  
des Künstlers,  
Peter Vischer's  
des Jüngeren, ein  
durch zwei Fische  
gebohrter Speer,  
angebracht. Das-  
selbe Zeichen fin-  
det sich auch auf  
der Grabtafel  
dieses in jugend-  
lichem Alter ge-  
storbenen Sohnes  
Peter Vischer's  
des Aelteren und  
nebst dem eben-  
dort angebrach-  
ten Wahlspruch:  
„Vitam, non mor-  
tem recogita“ an  
zwei kunstreichen  
Bronze - Tinten-  
fässern in der  
Sammlung Drury  
Fortnum in Eng-  
land. Wieder-  
holungen unseres  
Reliefs besitzt das  
Berliner Museum  
und, etwas verän-  
dert, die Samm-  
lung Dreyfuss  
in Paris. „Diese



Orpheus und Eurydice. Bronze-Plakette von Peter Vischer dem Jüngeren in Nürnberg.  $\frac{3}{4}$  nat. Gr.

Arbeiten zeigen“, wie W. Bode bemerkt, „eine so eingehende Kenntniss der italienischen Renaissance und eine so eigenartige Verwerthung derselben, eine so freie und breite künstlerische Behandlung und einen so offenen naturalistischen Sinn, dass dem jungen Peter Vischer unter den deutschen Künstlern nur der jüngere Hans Holbein darin gleichkommt“.

Die Decoration in Erz tritt an den Bauten der deutschen Renaissance nur vereinzelt auf, da hier die Meisterschaft, mit der die Schmiede denselben Bedürfnissen zu genügen wussten, denen in Italien die Erzgiesser dienten, den Ausschlag zu Gunsten des Eisens gab. Wo einmal in grösserer Zahl bronzene Klopfer und Griffe an einem Bauwerk auftreten, ist ihr Ursprung in der Regel auf den Einfluss fremder Künstler zurückzuführen. So z. B. bei den früher an Thüren im gräflich Fugger'schen Schloss zu Kirchheim an der Mindel angebracht gewesenen Bronzegriffen, die, jetzt im hamburgischen Museum bewahrt, dem niederländischen Bildhauer Hubert Gerhard zugeschrieben werden.

Hubert Gerhard formte i. J. 1584 zusammen mit dem Italiener Carlo Pollagio die grosse Bronze-Gruppe von Juppiter, Juno und Ganymed, für deren Guss ihm der Italiener Pietro di Neve und der Niederländer Cornel Anton Man behülflich waren. Früher zierte diese jetzt im Bayerischen Nationalmuseum bewahrte Gruppe den Hof desselben Fugger'schen Schlosses, aus dem unsere Thürgriffe stammen, die sicher der gemeinsamen Arbeit derselben Künstler zu verdanken sind. Gerhard trat später in die Dienste des Herzogs Wilhelm V. von Bayern und goss in München nach Peter de Witte's Entwurf die Kolossalstatue des h. Michael für die Kirche gleichen Namens, 1593 für Augsburg den figurenreichen Augustusbrunnen.

Von den Bronzegriffen aus Schloss Kirchheim besitzt die Sammlung folgende Stücke: einen der beiden grossen Griffe einer Saalthür, mit zwei nackten Frauengestalten, gelehnt an Akanthusranken, die dem Blätterschurz eines nackten Kindes in leierförmigem Schwung entwachsen; verwandt den Thürklopfern der italienischen Hochrenaissance, doch nur als beweglicher Griff ausgebildet. — Sechs feste Thürgriffe, allen gemeinsam, dass einer grottesken Maske ein an der Wurzel wagrechter, dann sich aufrichtender Griff mit freier, figürlicher Endigung entwächst; die Figuren stellen dar: ein nacktes Weib, das mit halben Leibe einem Blumen- und Fruchtkranz entwächst; eine bekleidete, geflügelte Frau, im rechten Arm einen laublosen Zweig; ein nacktes Halbweib mit Rebenschurz, auf ihrem Rücken ein Faun mit Traube; einem grottesken Kopf entwachsend ein nacktes Halbweib, das sich mit beiden Händen an die Brüste fasst; einen auf dem Nacken eines grottesken Thieres reitenden Faun; einen jungen Faun, der auf dem Nacken eines grottesken Thieres reitet und eine junge Faunin auf dem Rücken trägt. — Drei Griffe von ähnlicher Anordnung: einer bärtigen Maske entwächst in S-förmigem Schwung ein schlanker Hals, der in einem behelmten Frauenkopf mit zwei langen Zöpfen endigt. (Geschenke der Averhoff'schen Stiftung.)

Nicht nachweisbar aus dem Schlosse Kirchheim, jedoch sicher Arbeiten derselben Künstler sind ein dem oben erwähnten Griff mit dem eine Faunin auf dem Rücken tragenden Faun sehr ähnlicher Griff und das oben abgebildete bronzene Schlüsselschild. (Geschenk des Herrn C. H. M. Bauer.)



Bronzenes Schlüsselschild.  
Augsburg, Ende des 16. Jahr-  
hunderts.  $\frac{1}{3}$  nat. Gr.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)



Bronzener Wasserspeiер. Ulm, Ende des 16. Jahrhunderts.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

Oefter findet sich in Deutschland bronzenes Beiwerk an steinernen Brunnen in Gestalt wasserspeiender Masken. In Ulm z. B. pflegte man an den inmitten eines Wasserbeckens aufgerichteten, von einem wappenhaltenden Löwen oder einer Figur bekrönten Brunnen-säulen derartige Bronzemasken anzubringen, deren zum Speien geöffneter Mund ein kurzes Rohr für den Wasserabfluss aufnahm.

Vier bronzene Brunnenmasken, sämmtlich aus Ulm; die Masken zeigen einen dem dienenden Zweck sehr angemessenen thierischen Ausdruck und Blätterwuchs an Stelle des Haares. Ende des 16. Jahrhdts.

#### Bronzene Leuchter.

Unter den bronzenen Geräthen verdient der Leuchter besondere Beachtung, sowohl weil er zu allen Zeiten Gegenstand künstlerischer Pflege gewesen, wie seiner vielseitigen kulturgeschichtlichen Bedeutung wegen. Bei dem antiken Leuchter — wie er unter den römisch-etruskischen Bronzen der Sammlung durch ein typisches Beispiel vertreten ist, — wird der schlanke Stamm in freier Nachbildung eines kannelirten Pflanzenschaftes gestaltet; Standfestigkeit geben ihm die drei weit ausladenden und den Schwerpunkt der Standfläche nähernden Füße, von denen jeder nach dem Vorbilde eines thierischen Hinterfusses geformt ist. Mit dem hinteren Theil ihrer Keule treffen die Füße an der Wurzel des einem Blätterkelch entspriessenden Stammes zusammen; den stumpfen Winkel zwischen ihnen füllt ein Anthemion (Palmette) oder ein anderes sich frei schwebend erhaltendes Ornament. Der Stamm trägt das Kapital, dessen vasenartige Hohlform man durch den älteren Brauch, harzreiche Fichtensplitter darin zu verbrennen, erklärt hat, das aber in späterer Zeit nur noch den Zweck hatte, auf dem seine Mündung deckenden Teller eine Standfläche für die Lampe zu bieten. Diese Lampe, ebenfalls aus Bronze, bestand aus einem niedrigen Oelbehälter, an dem, gegenüber dem Griffe, die Schnauze für den in das Oel getauchten Docht vorragte. Kerzen waren dem Alterthum nicht unbekannt, traten aber erst in späterer Zeit allgemeiner an Stelle der Oellampen.

Wie der Leuchter im Alterthum zugleich ein wichtiges Kultgeräth gewesen war, so wurde der Brauch, zu jeder feierlichen gottesdienstlichen Handlung Kerzen zu entzünden, auch von dem christlichen Kult übernommen. Nachdem die Kirche diesen Brauch anfänglich als einen heid-

nischen bekämpft hatte, liess sie ihn zu unter der Deutung der Flamme des Lichtes als Sinnbild der göttlichen Erleuchtung. In der Folge wurden Leuchter der verschiedensten Form wichtige Stücke der Kirchengestaltung: paarige Leuchter für den Altartisch; einzeln freistehende nach dem Vorbild des siebenarmigen Leuchters im Tempel zu Jerusalem oder für die riesige Osterkerze; Teneberleuchter mit 13 bis 15 in Form eines senkrechten Dreieckes angeordneten Kerzen, deren Flammen bei den Klaggesängen in der Osterwoche nacheinander gelöscht werden, bis allein die oberste, den Heiland bedeutende, bleibt, die nur verdeckt wird. Ihnen gesellen sich die Wand- und Hängeleuchter; im 11. Jahrhundert grosse, vom Gewölbe herabhängende, mit Kerzen besetzte kronenförmige Reifen, deren Ausschmückung mit Thürmen und Heiligenfiguren an das himmlische Jerusalem erinnert; später Kronleuchter, deren kerzentragende Aeste von einem hängenden Mittelstamm sich abzweigen.

Neben diesen kirchlichen Leuchtern bieten auch die Leuchter weltlichen Gebrauches im Mittelalter abwechslungsreiche Formen. Man giebt ihnen gern figürliche Gestalt, bildet sie als Ritter oder Frauen, die den Dorn oder die Dülle für die Kerze tragen, oder als Elefanten mit einem Thurm für die Kerze auf dem Rücken. Die Vorliebe für diese figürlichen Leuchter hat sich bis weit in das 16. Jahrhundert in den Landsknechtleuchtern erhalten und begegnet uns noch im 18. Jahrhundert in zinnernen Bergmannsleuchtern. Der antikisirende Geschmack, namentlich des Empire-Stiles hat später das alte Motiv unter Anwendung klassischer Flügelformen neu belebt.

Bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts beschränkt sich die Beleuchtung der Wohnräume im Bürgerhaus wie im Palast auf das Kerzenlicht. Die Lampe erfuhr keine wesentliche Verbesserung, die sie zur Beleuchtung vornehmer Räume geeignet machen könnte; sie beharrte bei der offen brennenden Flamme des in das Oel getauchten Dochtes, wie bei der Lampe des Alterthums und den heute noch in südlichen Ländern gebräuchlichen Messing-Lampen mit dem mehrschnauzigen, an einer senkrechten Stange verschiebbaren Oelbehälter. (Beispiele solcher Lampen aus Italien und Spanien in der Sammlung.) Das 17. und mehr noch das 18. Jahrhundert gaben dem Standleuchter, der Lichterkrone und dem oft mit einem kleinen Spiegel verbundenen Wandleuchter eine reiche, vielgestaltige Ausbildung, und erst im 19. Jahrhundert gewinnt die technisch vervollkommnete Oellampe auch Bedeutung für das Kunstgewerbe.

Aus Hamburg stammen zwei achtarmige Kronleuchter, Arbeiten vom Anfang des 17. Jahrhunderts, das in der hiesigen Gegend in dergleichen Gelbgussarbeiten besonders fruchtbar war, wie die in den Kirchen des hamburgischen Gebietes noch benutzten grossen Kronleuchter zeigen. Der grössere unserer beiden Kronleuchter war vor Zeiten im St. Johannis-Kloster in Gebrauch, dessen Schutzheiliger auch die Bekrönung des eisernen Stammes der Krone bildet. Der kleinere Kronleuchter mit den muschelförmigen Schälchen zum Auffangen des abtropfenden Wachses gehörte früher dem hamburgischen Schiffbauer-Amt.

Ebenfalls eine Arbeit vom Anfang des 17. Jahrhunderts ist ein mit eingemeisselten Ornamenten verzierter Leuchter; er zeigt den weitausladenden Fuss, der den Renaissance-Leuchtern eigen ist. Im Alten Lande (Hannover) diente er zuletzt dem alten Brauch, auf den Sarg eines Hausgenossen eine brennende Kerze zu stellen.

In der  
südwestlichen  
Gängecke.

Im  
achtzehnten  
Zimmer.



Im siebzehnten  
Zimmer.  
(Möbel-  
Abtheilung.)



Bronzener Wandleuchter. Mitte des 18. Jahrhunderts.  
Bayern.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

Als Leuchter der Rococo-Zeit sind die beiden am Getäfel des Louis XVI.-Zimmers angebrachten Wandleuchter (S. d. Abb.) hervorzuheben. Sie stammen aus Landshut und verrathen den Einfluss der um die Mitte des 18. Jahrhunderts an den süd-deutschen Höfen thätigen Franzosen.

Der Stil Ludwig XVI. ist durch einen Tischleuchter von vergoldeter Bronze vertreten, welcher die den französischen Arbeiten jener Zeit eigene scharfe Ciselirung zeigt.

Zwei grosse Candelaber sind bezeichnende Beispiele des Empire-Stiles. Ihre sieben vergoldeten Arme entwachsen einem ampelförmigen Gefäss, das eine geflügelte Frauengestalt mit emporgehobenen Händen über ihrem Haupte hält. Fast schwebend, nur mit den Fussspitzen steht diese, einer antiken Siegesgöttin nachgebildete und in dunkelgrünem Bronzeton gehaltene Gestalt auf einer vergoldeten, von Wolken umgebenen, von Engelsköpfen umflatterten Kugel, die auf einer vergoldeten vierseitigen, vorn mit Attributen Apollo's und der Venus geschmückten Basis ruht.

### Bronzene Mörser.

Für Mörser ist die Bronze von jeher aus praktischen Gründen der bevorzugte Stoff gewesen. Häufiger als irgend andere Wirthschaftsgeräthe sind bronzene Mörser von Geschlecht zu Geschlecht überliefert worden und nicht selten bis in unsere Tage im Gebrauch geblieben. Die in Norddeutschland noch zahlreich erhaltenen grossen Mörser mögen vielfach den Giesshütten heimischer Glockengiesser entstammen, die bei ihrer Herstellung sich eines dem Guss der Glocken gleichen Verfahrens bedienen konnten. Manche dieser Mörser geben sich jedoch durch ihre Inschriften als Erzeugnisse der Niederlande zu erkennen.

Im achtzehnten  
und  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Grosser  
gothischer  
Mörser mit zwei  
Handgriffen, die  
in Eichelndrigen  
enden. Vorn die  
Figur des heil.  
Matthias und  
das Nygel'sche  
Wappen. In drei  
Zeilen unterein-  
ander zieht sich  
eine Inschrift in  
gothischen Mi-  
nuskeln um die  
Wandung: *anno  
domini mccccxxii  
her iochim nygel  
radman in hamborch  
me fieri fecit.* Statt  
der Trennungspunkte  
zwischen den  
einzelnen  
Wörtern heraldische  
Lilien.  
Zugehörig eiserner  
Stösser.

Hamburg 1522.

(Geschenk der Herren M. P. und A. C. Schumann.)

Kleiner Bronzemörser mit zwei Handgriffen, verziert mit einem beiderseits wiederholten Fries, der den Medaillonkopf eines bärtigen Mannes, von Akanthuswerk umgeben, zeigt. Am Oberrand: „Anno Domini 1551. Jhesus Maria“. Zugehörig bronzenener Stösser. Aus Wismar.

Grosser Bronzemörser. Am Bauch ein figurenreicher Jagdfries und darunter ein Ornamentfries nach einem Kupferstich des Nürnbergers Theodor Bang, dessen Entwürfe für Friese zur Verzierung bronzenener Mörser beliebt waren. An dem stark vorladenden Mündungsrand: „Antoni Wilkes me fecit Enchusae anno 1622“. Enchusa ist die unweit des Zuidersees in Nordholland gelegene Stadt Enkhuizen. Bis zum Jahre 1891 in der Apotheke zu Eckernförde benutzt.

Grosser Bronzemörser, mit zwei Friesen verziert, von denen der untere tanzende Kinder, der obere Akanthusranken mit symmetrisch geordneten grottesken Halbfiguren (nach einem Ornamentstich des 16. Jahrhunderts) zeigt. Am vorspringenden Mündungsrand: „Cornelis Ouderogge fecit Rotterdam 1650. Soli Deo gloria“. Bis zum Jahre 1880 in einem Colonialwaarengeschäft der holländischen Stadt Delft im Gebrauch.

Grosser Bronzemörser mit zwei knopfförmigen Handhaben, am vortretenden Mündungsrand die Inschrift: „Andreas Siemon me fieri curavit anno 1668“. Vorn ein Schild mit der Hausmarke des Andr. Siemon. Zugehörig eiserner Stösser. Hamburg. (Geschenkt von Herrn Octav. Ferd. Meyer, in dessen Colonialwaarengeschäft in der Steinstrasse der Mörser bis zum Jahre 1891 gebraucht wurde.)



Bronzener Mörser des Hamburger Rathmannes Jochim Nygel  
v. J. 1522.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

## Getriebene Kupfer- und Messingarbeiten.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

## Italienische Arbeiten.

Dampfbläser in Gestalt eines die Backen aufblasenden Negerkopfes aus Kupfer. (S. d. Abb.) Der hohle Kopf ist aus einem Stücke getrieben, der Boden eingesetzt und verlöthet; nur ein kleines Loch im Munde zum Füllen des Gefäßes durch Eintauchen desselben in Wasser und zum Auslassen des Dampfes, nachdem das Gefäß durch das Kaminfeuer erhitzt worden. Hinten eine Dille zur Befestigung eines hölzernen Griffes. Italien, 15. Jahrhundert. (Aus der Sammlung Paul.) Ueber die angedeutete Bestimmung dieses Kopfes giebt uns der Architekt Antonio Averlino Filarete in seinem Buche „Von der Baukunst“, das er i. J. 1465 als Huldigung für den Herzog von Mailand Francesco I. Sforza verfasst hat, Aufschluss. Nachdem der Künstler die ideale Stadt, deren Erbauung er seinem fürstlichen Gönner beschreibt, mit den Befestigungsanlagen begonnen, die Citadelle aufgeführt, die Plätze und Strassen abgemessen und den Dom entworfen hat,

gelangt er alsbald zu dem fürstlichen Palast. Bei der Ausstattung desselben schildert er einen von der Hand „des guten Meisters, der sich Luca della Robbia nannte und Florentiner war,“ gemeisselten Kamin, und fährt dann fort: „Die Feuerböcke waren auf diese Art gemacht: der Theil, der die Holzscheite unterstützte, war von dickem Eisen; daran befand sich vorn [jederseits] ein ehernes Gefäß, dessen Deckel ein nackter, die Backen aufblasender Putto bildete. Der war so ersonnen, dass, sobald das Feuer ihn erwärmte, er kräftig in die Flamme blies oder wohin man ihn gewendet hatte. Auf folgende Weise wurde dies bewirkt: Die Putten waren hohl, gut verlöthet und von geringer Metallstärke und hatten nur eine einzige Oeffnung, das Loch im Munde, durch das sie mit Wasser gefüllt wurden und auch den Dampf ausbliesen. . . . So lange nun das Wasser vorhielt, hörten sie nimmer auf zu blasen, als wären sie ein Blasebalg.“ — Dass diese schon von dem römischen Schriftsteller Vitruv erwähnten „Aeolippen“ in Italien auch in der Gestalt üblich waren, die unser Geräth zeigt, wird durch eine Eintragung in die Rechnungsbücher des Königs René II. von Anjou über den am 17. Oct. 1448 erfolgten Ankauf eines ihm aus Rom überbrachten „Teste d'airain qui souffle le feu“ (d. i. ein eherner Kopf, der das Feuer anbläst) bewiesen. Ein im Museo Correr zu Venedig bewahrter Feuerbläser ist wie der unserige von getriebener Arbeit und hat ebenfalls die Gestalt eines Mohrenhauptes.

Wärmpfanne, aus Kupfer getrieben, ringsum Blätterranks; im durchbrochenen Deckel geflügelte Engelsköpfe zwischen Blätterranks; Dille zur Befestigung eines Holzgriffes. Nord-Italien. 16. Jahrhundert.



Dampfbläser in Gestalt eines Negerkopfes, aus Kupfer getrieben. Italien, 15. Jahrhdt. Höhe 0,36 m.

Grosses Kühlbecken für Wein, am Bauche gewölbte, an der Hohlkehle unter dem Rande vertiefte Rundfalten, Klauenfüsse und umgerollte Griffe. Italien. 16. Jahrhundert (Geschenk des Herrn W. G. Scholvien).

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Grosse Wasserkanne, der eiförmige Bauch, der Hals und der Fuss je aus einem Stück Kupfer getrieben und verlöthet. Der Ausguss über einer Satyrmaske und der Henkel in Gestalt einer geflügelten weiblichen Halbfigur mit einer grotesken Maske am untern Ansatz sind aus Messing hohl gegossen und angelöthet. Italien. Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.

#### Deutsche Arbeiten.

Taufbecken, aus Messing getrieben, in der Mitte die Verkündigung Marias; umrahmt von einer nicht lesbaren Inschrift und dem spätgothischen Ornament aus einem um einen Stab gewickelten, endlosen Blatt. Nürnberg. 16. Jahrhundert.

Taufbecken, aus Kupfer getrieben. In der Mitte ein Pelikan, der sich die Brust aufreißt, um seine Jungen mit seinem Blute zu nähren (Sinnbild Christi). Um den Rand die Inschrift: „Das Blut Jesu Christi des Sohns Gotes macht uns rein von allen vnsern Sinden 1659“. Angeblich aus Greifswald. (S. d. Abb.)

Seitdem der schon im 15. Jahrhundert vorkommende Ritus, bei der Taufe nur den Kopf des Täuflings zu benetzen, im 17. Jahrhundert allgemeingeworden war, pflegte man sich in Deutsch-



Taufschüssel, aus Kupfer getrieben, mit einem Pelikan.  
Norddeutschland, 1659. Dchm. 0,44 m.

land hierbei derartiger, aus Kupfer oder Messing getriebener Schüsseln zu bedienen, die man auf die Oeffnung des steinernen oder bronzenen Taufsteines legte.

Grosse Kirchenleuchter, aus Messing getrieben, gebuckelt und gepunzt — ein Paar aus der Kirche des Dorfes Wahrenberg im Regierungsbezirk

In der  
südwestlichen  
Gängecke.

Magdeburg, an dem einen die Inschrift: „Margreta Schultzen von Hamburg hat diesen Leuchter zu Gottes Ehrn der Kirchen zu Warenberg vorehrt Ao. 1650“, an dem anderen „Johan Schultzen von Hamburg hat diesen Leuchter zu Gottes Ehren der Kirchen zu Warenborg vorehrt Anno 1650“ — ein ähnlicher Leuchter aus einer Kirche im Schleswig'schen, oben an der Lichtschale die Inschrift: „Christina Schackes Anno 1675“, am Fusse: „Got zu Ehren, der Kirchen zu Zihr hat Schack Hinrich von Hatlund diesen Leuchter vorehret“. Das Rankenwerk mit gemeisselten Umrissen in gepunztem Grunde von ähnlicher Zeichnung wie auf den achteckigen Messingschüsseln derselben Zeit aus Schleswig-Holstein. Wahrscheinlich Lübecker Arbeit.

Im westlichen  
Gang.

Runde Schauschüsseln aus Messing, in ihrer Mitte zumeist Rosetten aus schräg gewundenen Rundfalten, eingefasst von Inschriften, deren sich wiederholende Worte nicht immer klaren Sinn geben und ihn wohl auch nicht immer haben, sondern nur ornamental wirken sollen. Auf einer dieser Schüsseln die Inschrift: HILF . IHS . XPS . VND . MARIA (Hilf Jesus Christus und Maria); auf einer andern GOT . SEI . MIT . VNS . Auf einer dritten die häufig auf dergleichen Schüsseln vorkommenden Worte: „IEH . BART . AL . ZEIT . GELVEK. Die Schüsseln dieser Art, die sich über ganz Deutschland und Nord-Italien verstreut finden, in norditalienischen Städten noch heute die Schauküchen der Garköche und Fischbräter zieren, sind Nürnberger Arbeiten des 16. bis 17. Jahrhunderts.

Achteckige Schauschüsseln aus Messing, verziert mit Reihen kleiner knopfförmiger Buckeln, Ranken, die mit grossen gebuckelten Blüthen und kleinen am Ende rundlich umgerollten Blättern besetzt sind, dazwischen laufenden Vierfüssern oder Figuren in der Tracht der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Diese Schüsseln, die bis vor Kurzem noch häufig auf den Heerdhörtern der schleswig-holsteinischen Bauernhäuser glänzten, zeigen niederländischen Einfluss; einige von ihnen mögen holländische, andere Lübecker Arbeiten sein.

Grosse Stülpe aus Messing mit breitem, bandförmigem Griff; dieser und die Ränder mit Ranken und laufenden Thieren in der Art der achteckigen Messingschüsseln vom Ende des 17. Jahrhunderts. Solche Ofenstülpen wurden in den schleswig-holsteinischen Bauernhäusern gebraucht, um die auf dem Heerde zusammengekehrten glimmenden Kohlen zu überdecken und so das Feuer unter der Asche für den folgenden Tag zu erhalten, ohne Gefahr zu laufen, dass ein Windstoss die Kohlen verstreue. In einigen Gegenden bediente man sich solcher Stülpen auch, um unter ihnen auf dem eisernen „Bilegger“-Ofen Speisen warm zu halten.

Wärmpfanne aus Messing, der durchbrochene Deckel mit einem antiken Kopf in einem Kranz grosser Blumen, mit dem Namen des Besitzers Michgel Schmidt Anno 1695. Der lange Stiel aus Eisen mit messinginem, abgedrehtem Griff. Derartige Wärmpfannen pflegte man, mit glühenden Kohlen gefüllt, zwischen das Leinenlaken und die Decken des Bettes zu schieben.

„Feuerkieken“ aus Messing, ohne Treibarbeit, mit ausgeschlagenen Verzierungen, zumeist aus der Umgegend von Hamburg, eine mit dem Namen des Besitzers Peter Kruse, 1746.

Handlaterne aus Messing, die Rückseite innen zu Vermehrung der Rückstrahlung des Kerzenlichtes mit einem getriebenen Stern in verkröpfter Einfassung; die Glasscheiben eingerahmt mit durchbrochenem Laub- und Bandelwerk; am Schlot das Wort „BREMEN“ in ausgehauenen Grund. Bez. 1754. Derartiger Handlaternen bediente man sich im 18. Jahrhundert in Bremen und Hamburg bei abendlichen Ausgängen. Grössere, an Stöcken befestigte Laternen von ähnlicher Arbeit wurden von Dienern vorgetragen.

## Gravirte Metallarbeiten.

Das Graviren, d. h. das Verzieren der Flächen metallener Gegenstände durch Strichzeichnungen, die mit einem spitzen Werkzeug von härterem Metall eingegraben werden, ist ein uraltes Verfahren, das sich von den ältesten Metallarbeiten unserer Sammlung, dem etruskischen Bronzespiegel und den vorgeschichtlichen Hängeurnen aus dem Hohenwestedter Dépôt-Funde bis auf unsere Zeit verfolgen lässt. Schon an diesen vorgeschichtlichen Gefäßen zeigt sich die gravirte Arbeit mit gepunzter und gemeisselter Arbeit verbunden, welche theils die geritzten Zeichnungen vervollständigt, theils einzelne Theile der Fläche vertieft, die dann mit einer schwarzen Kittmasse wieder ausgefüllt werden. Diese uralte Technik der Verzierung metallener Flächen ist später im muhammedanischen Orient, dessen Flachornamente sich dafür besonders eigneten, weiter entwickelt worden und in Indien noch heute in Uebung. In Venedig hat man sie im 16. Jahrhundert in ausgedehnter Weise angewendet, als irgendwo sonst im Abendlande. Wahrscheinlich hängt dies mit dem Einfluss zusammen, den damals die Beziehungen der Venetianer zum muhammedanischen Osten auf ihr Kunstgewerbe gewannen. Wie die venetianischen Gewebe, Bucheinbände und Gläser sich diesem Einfluss theils in Folge der Rücksicht auf den Absatz nach dem Morgenlande, theils durch die Einwanderung türkischer oder kleinasiatischer Arbeiter unterwarfen, so entstanden in den Werkstätten der Lagunenstadt damals auch gravirte Metallarbeiten, die nicht nur in der Technik, sondern oft auch in dem Ornament den asiatischen Vorbildern so nahe stehen, dass ihre Herkunft nicht immer sicher zu bestimmen ist, wenn nicht Inschriften zu Hülfe kommen. In der Technik des Orients, aber im ornamentalen Geschmack des Abendlandes gearbeitet sind die zahlreich erhaltenen grossen Schüsseln, zu denen ursprünglich noch Kannen gehörten, um aus diesen das Wasser zum Abspülen der Hände über die untergehaltene Schüssel zu giessen. Heute wirken diese Schüsseln nur noch durch die gravirten Ornamente, die sich von dem flach ausgemeisselten Grunde in erstaunlicher Abwechslung schön vertheilt abheben. Wahrscheinlich war jedoch bei denselben der vertiefte Grund ebenso mit einer schwarzen Kittmasse ausgefüllt, wie solche sich an der offenbar aus derselben Werkstatt stammenden kleinen Dose der Sammlung noch erhalten hat. Das gelbe glänzende Messing- oder Bronze-Ornament, das bisweilen durch Silberfäden in den Hauptzügen betont und vielleicht gar noch vergoldet war, hob sich in dem ursprünglichen Zustande der Schüsseln weit kräftiger gegen den schwarzen Grund ab, als es uns heute erscheint.

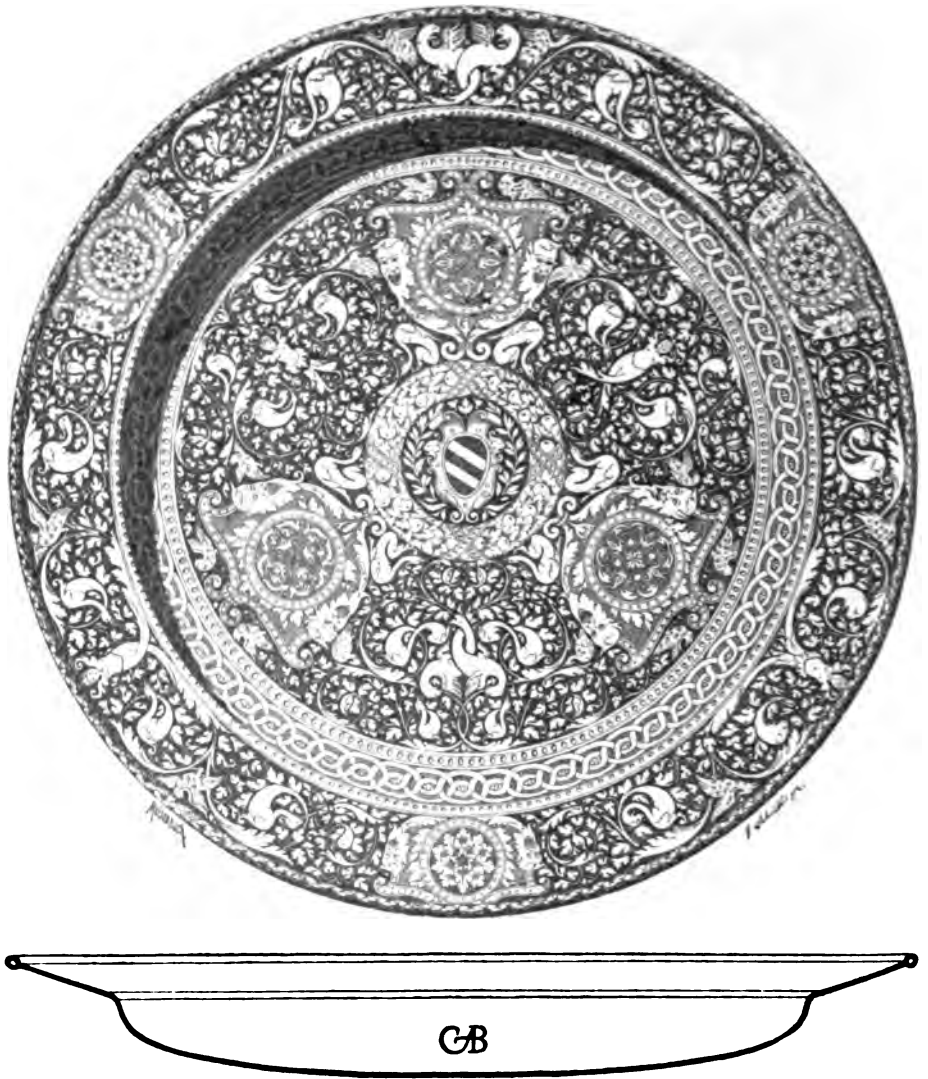
Grosse Messing-Schüssel, ursprünglich vergoldet, mit reichen Gravirungen und eingelegten Silberfäden verziert. Inmitten des Spiegels Wappen in ovaler Rollwerkkartusche, von Lorbeerzweigen und einem Ringfries mit Grotteskmotiven umgeben. Diesen umgiebt ein breiterer Fries, in dem Rollwerkkartuschen mit Mauresken auf schraffirtem und einst geschwärztem Grund abwechseln mit grotteskem Akanthuswerk. Ein dritter Grottesken-Fries in der Hohlkehle, ein vierter mit Mauresken-Füllungen auf dem Rande. Venedig. Um 1550. (Aus der Sammlung Paul.)

Aus derselben Zeit, vielleicht sogar von derselben Hand, stammt eine cylindrische Dose aus Bronze, die ebenfalls in Gravirung und mittelst eingelegter Silberfäden mit Mauresken, Bandverschlingungen und Akanthus geziert ist. Die Schwärzung des aufgerauhten Grundes ist völlig erhalten. Der Deckel fehlt. Venedig.

Im achtzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Im achtzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Grosse Messingschüssel mit reicher Gravirung. In der Mitte Wappen in dichtem Fruchtkranz. Grosse Mannigfaltigkeit des Ornaments, das sich nirgends wiederholt. An der Unterseite ein Monogramm des Künstlers oder Besitzers. Venedig. Um 1550. (S. d. Abb.)



Gravirte Messingschüssel. Venedig, um 1550. Dohm. 0,44 m.

Grosse Messing-Schüssel mit reicher Gravirung. In der Mitte Wappen (steigender Löwe); in dem umgebenden Fries wechseln die Gestalten der Tugenden mit Akanthusgezweig und Kindern. Am Rande ebenfalls Kinder in Akanthuswerk, das zum Theil in geflügelte Halbfiguren endigt. Abwechslungsreiches Ornament, wie bei der vorigen Schüssel. Venedig. Um 1550.

## Die wissenschaftlichen Instrumente.

Die astronomischen Instrumente, deren man sich im 15. und 16. Jahrhundert und so lange bediente, bis die von Copernicus entwickelten Ideen über das Weltensystem und die Entdeckung Keplers, dass die Planeten sich in Ellipsen um die Sonne bewegen, allgemein durchgedrungen waren, sind entweder Zeitmesser oder dienen der Beobachtung der Sterne. Eine Gruppe der Zeitmesser bezweckt die mechanische Messung der Zeit, eine andere die astronomische Bestimmung der Tagesstunde.

Im achtzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Das älteste und einfachste Instrument, dessen sich vor Zeiten die Seefahrer zum Messen der Gestirnhöhen bedienten, war der sogenannte „Jakobsstab“, ein hölzerner Stab, auf dem zum Visiren ein Querstab verschiebbar befestigt war. Genauere Winkel- und Höhenmessungen gestattete der Quadrant, ein anfänglich ebenfalls aus Holz gefertigter Apparat in Form eines Viertelkreises mit einer Gradtheilung am Bogen und zwei Dioptern am einen Radius.

Das Hauptinstrument aber sowohl für nautischen Gebrauch als für die wissenschaftliche Beobachtung des gestirnten Himmels war bis zur Erfindung des Fernrohrs das „Astrolabium“ d. h. „Sternaufnehmer“ genannte Instrument. Das Astrolabium hat die Form einer runden Scheibe, welche auf der Vorderfläche von einem erhabenen Reifen, der Armilla, umspannt ist. An diesem Reifen ist der bewegliche Ring befestigt, mit dem man das Instrument beim Beobachten an einem dreibeinigen Gestell aufhängte. Der Rücken der Scheibe zeigt verschiedene Systeme von Gradtheilungen, am Rande die an der Horizontale beginnende Theilung in vier mal 90 Grade, das Kalendarium mit den 12 Monaten, die Theilung des Thierkreises, bisweilen auch eine Theilung in ungleiche, je nach der Zeit zwischen Sonnenauf- und untergang verschieden lange Stunden, sowie eine Höhenmess-Scala, (Gevierung, Messleiter, Scala altimetra). Die Vorderseite nimmt in dem durch den vorspringenden Reifen gebildeten flachen Gehäus mehrere zum Auswechseln bestimmte gravirte Scheiben auf und heisst daher die Mutter, mater, des Astrolabiums. Ihr Rand ist in 360 Grade und 24 gleiche, je 15 Graden entsprechende Stunden getheilt, an denen man die Rectascensionen der Sterne mit Hülfe der Alhidade ablas. Diese besteht in einem um den Mittelpunkt der Scheibe drehbaren Lineal, an dessen Enden zum Umlegen eingerichtete, mit einem kleinen Loch zum Visiren (Peilen) versehene Scheiben, die Diopter, angebracht sind. Die in der Mutter liegenden Blechscheiben (Landtafeln, Tympana) wurden je nach der geographischen Breite, unter der beobachtet werden sollte, oben aufgelegt; sie sind daher für verschiedene Polhöhen eingerichtet und zeigen den diesen gemäss geneigten Horizont mit den Höhenkreisen oder Almicantaras und den Vertikalkreisen oder Azimuths der Araber, ferner den Aequator, die Wendekreise, die Dämmerungslinie u. A. m. Den Raum zwischen dem oberen, der jeweiligen Beobachtung dienenden Tympanon und der auf der Randfläche gleitenden Alhidade füllt eine durchbrochene, oft reich verzierte Scheibe, das Rete, aranea, araigné, genannt, welche hauptsächlich dazu diente, dem Beobachter gewisse wichtige Punkte am Himmelsgewölbe anzugeben. Dementsprechend sind auf ihm die Thierkreiszeichen und die Namen einiger grösseren Sterne angegeben, auf deren Ort kleine feste Zeiger hinweisen. Von dieser typischen Einrichtung, für welche unser



italienisches Astrolabium aus der Sammlung Spitzer ein klassisches Beispiel ist, wird im Einzelfalle oft abgewichen, sei es durch Vereinfachung des Apparates, sei es durch astrologische Erweiterungen.

Zahlreich waren die Zwecke, denen das Astrolabium im Mittelalter und ganz allgemein bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, in einigen Gegenden noch bis in's 18. Jahrhundert diente. Man bestimmte mit seiner Hilfe die Sonnen- und Mondhöhe, den Stand der Planeten und Fixsterne, den Stand der Sonne auf der Ekliptik, die Stunden des Auf- und Unterganges aller Gestirne, die Länge des Tages und der Dämmerungen, und bediente sich seiner für alle mit diesen Aufgaben zusammenhängenden Fragen der sphärischen Astronomie; endlich auch für die Zwecke der Astrologie, welche auf dem Glauben an die Herrschaft der Sterne über das menschliche Schicksal beruhte. Die Nativität stellte man, indem man nach dem Horoskop, oder nach dem Punkte der Sonnenbahn, der im Augenblick der Geburt eines Menschen eben aufging, die zwölf Himmelshäuser bestimmte, welche der Reihe nach als Haus des Glücks, der Brüder, der Verwandtschaft, der Kinder, der Gesundheit, der Ehe, des Todes, der Religion, der Würden, der Freundschaft und der Feindschaft — oder in ähnlichen Bedeutungen — aufeinander folgten. Waren die zwölf Himmelshäuser gefunden, so wurde der Ort der Planeten in jedem Haus gesucht und so weiter ein astronomisches Schema entworfen, das nun, durch Beobachtung, Berechnung und Deutung weiter ausgefüllt, zu der weissagenden Antwort führte. Für diesen astrologischen Nebenzweck der Astrolabien besitzt das Museum in dem grossen deutschen und in dem italienischen Instrument aus der Sammlung Spitzer klassische Beispiele.

Ein weit primitiveres Instrument als das Astrolabium war der sog. „Seering“, der vielleicht gar nicht auf See gebraucht worden ist. Er bestand aus zwei concentrischen Ringschienen, die verschiebbar aufeinander lagen; auf dem einen waren die Stundenzahlen eingeritzt, auf dem andern die Monatsnamen; ein konisches Loch diente als Lichtöffnung. Noch in unserem Jahrhundert sind derartige Ringe als tragbare Sonnenuhren in Norddeutschland bei der ländlichen Bevölkerung im Gebrauch gewesen, um bei der Feldarbeit zur Bestimmung der Mittagsstunde zu dienen. Die Bezeichnung „Sonnenring“ dürfte daher für dieses Instrument die zutreffendere sein.

Ungleich zuverlässiger, wenn auch immer noch nicht nach unseren Begriffen exact, waren die eigentlichen Sonnenuhren. Wie die Astrolabien fertigte man sie im 16. Jahrhundert in der Regel aus Bronze oder vergoldetem Kupfer; im 17. Jahrhundert wurde daneben auch gravirtes und farbig gebeitztes Elfenbein als Material beliebt. Die Hauptbestandtheile einer Sonnenuhr sind die mit den Tagesstunden bezeichnete Stundenplatte und der „Gnomon“ oder „Weiser“, ein auf jener befestigter Stift, dessen Schatten die Tageszeit angiebt, wenn der Apparat richtig eingestellt ist. Zur Einstellung dient die Magnetnadel einer in der Fussplatte angebrachten Bussole. Die Ebene, auf welche der Schatten fällt, liegt senkrecht zum Stab und parallel zur Ebene des Aequators, und der Schatten rückt, der scheinbaren täglichen Bewegung der Sonne folgend, auf dem in 360 Grade (gleich 24 Stunden) getheilten Zifferblatt um ebensoviele Grade weiter, wie die Sonne am Himmel, d. h. 15 Grade in der Stunde. Diese Aequinoctial- oder Aequatorialuhren sind die ein-

fachste Form der Sonnenuhr. Die Sonnenuhren sind behufs Verwendung auf Reisen meist von geringer Grösse, von der Form kleiner viereckiger oder runder Dosen. Mit einer solchen Taschen-Sonnenuhr vereinigte man häufig andere astronomische und geographische Geräte: ein immerwährendes Kalendarium mit Thierkreisheilung und Angabe von Tag und Nachtdauer, einen Mond-Kalender, eine Windrose, Platten mit gravirten Landkarten, u. A.

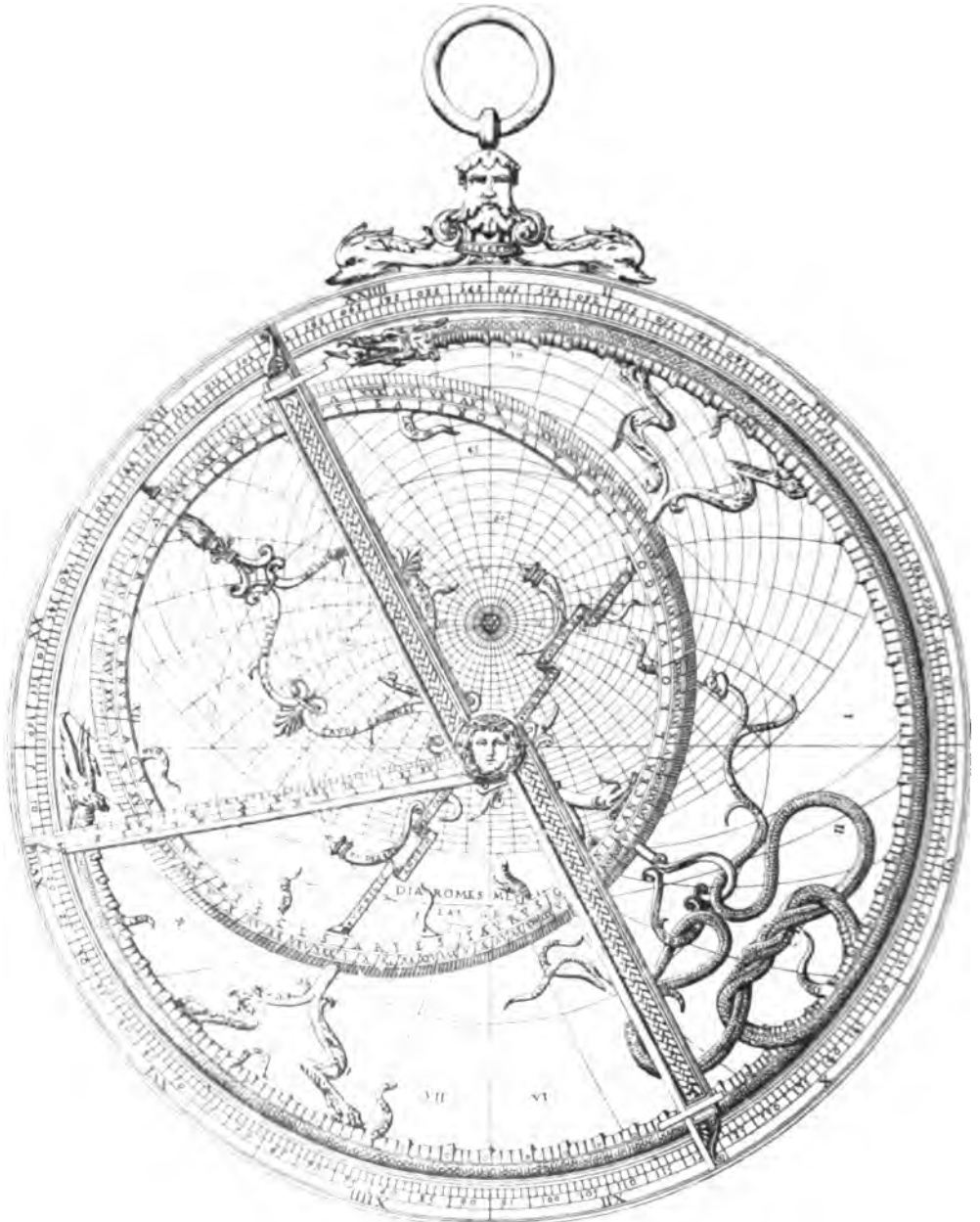
Nicht für Beobachtungen, sondern zur Demonstration der Bewegungen der Gestirne dienten die Armillarsphären. Sie waren „geocentrisch“, bis i. J. 1543 Copernicus sein Werk „De revolutionibus orbium coelestium“ veröffentlichte und nachwies, dass der Mittelpunkt des Sonnensystems nicht die Erde, sondern die Sonne sei. Die unten beschriebene Armillarsphäre ist noch geocentrisch.

Von anderen Instrumenten, die hier in Betracht kommen würden, nennen wir noch den Spiegelsextanten, die Nivellirinstrumente, sowie die Kanonenvisire, von denen unsere Sammlung ein schönes Beispiel aus ehemaligem kurfürstlich sächsischem Besitz bewahrt.

Italienisches Astrolabium, aus Bronze und Rothguss, theilweise vergoldet. Im achtzehnten  
Zimmer.  
Eine 11 mm starke Bronzescheibe, deren Vorderfläche bis auf einen 13 mm breiten Rand 10 mm tief ausgehoben ist, dient als „Mutter“ d. h. als Gehäuse für die einzelnen Theile des Instruments. Eingelegt sind sechs „Landtafeln“ aus Bronze, deren jede auf beiden Seiten mit gravirten Projectionen versehen ist: 1 a, „Latit. gr. XIII. I. climatis initium.“ b, „Lat. gr. XVII. Dia Meroes medium I. cli.“ — 2 a, „Lat. gr. XXIII. Dia Syenes medium. II. cli.“ b, „Di' Alexandrios medium. III. cli. Lat. gr. XXXI.“ — 3 a, „Dia Rhodos med. IIII. cli. Lat. gr. XXXVI.“ b, „Principium V. climatis. Lat. gr. XL.“ — 4 a, „Dia Romes med. V. cli. Lat. gr. XLII.“ b, die zwölf Himmelhäuser für dieselbe Breite: „I. Horoscopus, II. Substantia, III. Dea, IV. Hypogeos, V. Bona Fortuna, VI. Malafortuna, VII. Occasus, VIII. Mors, IX. Deus, X. Regina, XI. Eudaemon, XII. Cacodaemon.“ — 5 a, „Finis V. cli. Lat. gr. XLIII.“ b, die zwölf Himmelhäuser ohne Namen für dieselbe Breite. — 6 a, „Dia Borystenes medium. VI. cli. Lat. gr. XLV.“ b, „Dia Rhiphaeos med. VII. cli. Lat. gr. XLVIII.“ — Das Rete aus Rothguss, vergoldet, ciselirt und gravirt, besteht aus ringförmigem Thierkreis mit eingravirten Namen und Verschlingungen, die in Drachen mit verschlungenen Schwänzen, Delphine, Bandwerk- und andere Motive ausgestaltet und mit Sternnamen beschrieben sind. Daraufgelegt Declinationslineal, aus Bronze, und die Alhidada, ebenfalls Bronze, an der Oberseite mit ciselirtem Flechtband und einem Diopter an jedem Ende. Zusammengehalten werden die Theile durch eine kupfervergoldete, mit Medusenmaske gezierte Scheibe, die in einer cylindrischen Schraubenmutter das Gewinde des Stifts aufnimmt. Das Bronzegehäuse ist am Rande der Vorderseite in 24 Stunden und 360° getheilt. Die Rückseite enthält eine Höhenmess-Scala, ein Kalendarium nebst Thierkreis sowie eine Theilung in Planetenstunden. Als Verzierungen eingravirt oben Wappenschild mit doppeltgeschweiftem steigenden Löwen inmitten zweier Füllhörner, überhöht von einem vierflügeligen Engelskopf, unten geflügelter Mercurstab und auf fliegendem Band: „Alphenus Severus genio suo et commoditati f.“ Oben, in die Kante eingezapft, bronzener ciselirter und vergoldeter Ansatz aus zwei mit den Schwänzen verbundenen Delphinen, an deren Vereinigungspunkt eine Blättermaske drehbar befestigt ist, die eine Oese trägt mit dem Ring zum Aufhängen des Instruments. Dm. 0,276 m. Italien. Ende des 15. Jahrhunderts. Arbeit des Vincenzo Dante dei Rinaldi für Alfano Alfani (d. i. Alphenus Severus.) (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Im achtzehnten  
Zimmer.

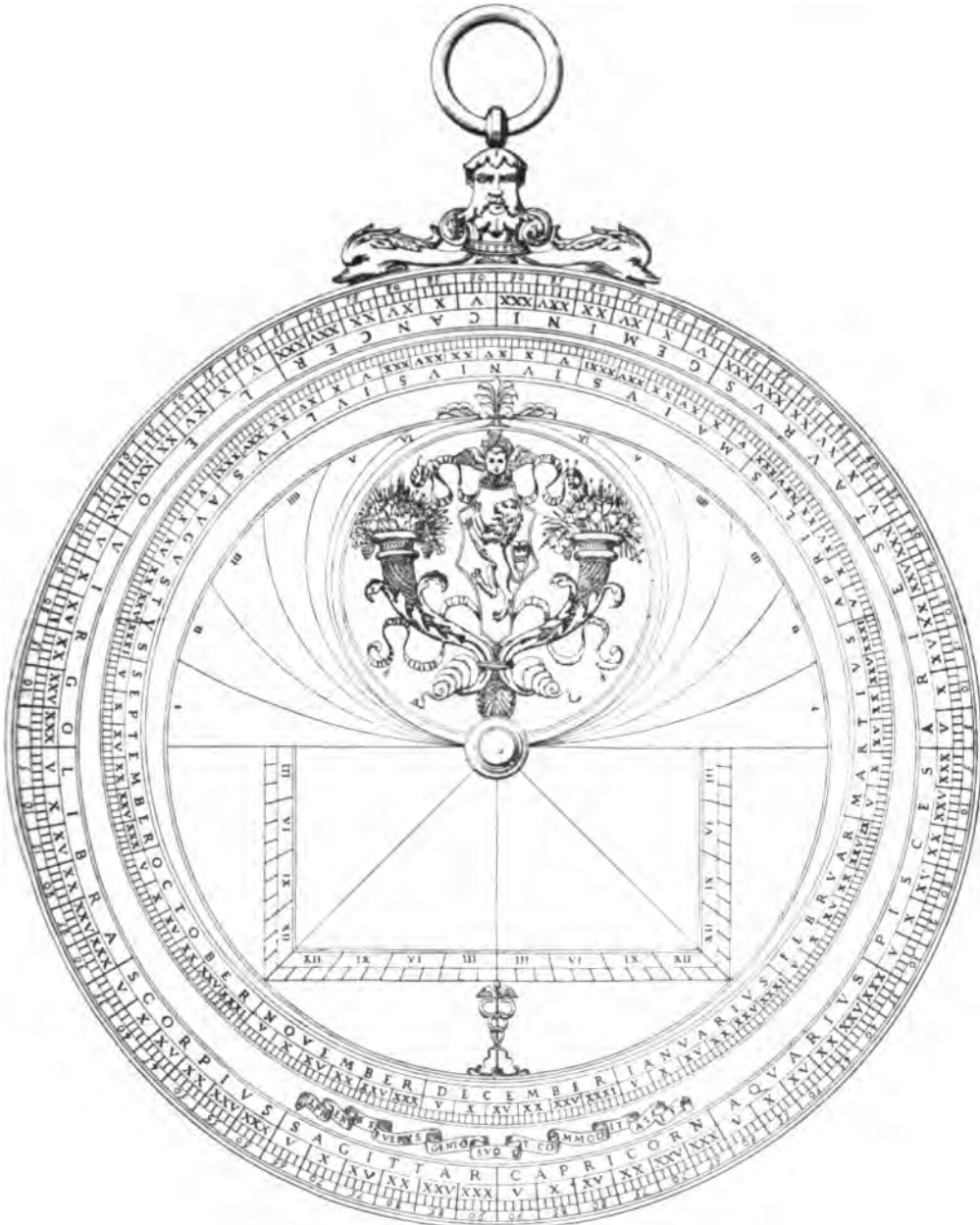
Die Besitzer dieses Astrolabiums lassen sich bis in das Ende des 15. Jahrhunderts verfolgen. In den i. J. 1875 von der italienischen geographischen Gesellschaft ver-



Astrolabium des Alphenus Severus, Arbeit des Italieners Vincenzo Dante dei Rinaldi, vom Ende des 15. Jahrhunderts. Durchm. 0,376 m. Vorderseite.

öfentlichen bibliographischen Studien zur Geschichte der Geographie in Italien wird unser damals im Besitze des Grafen Gian-Carlo Conestabile zu Perugia befindliches

Instrument als eines der allerschönsten seiner Art beschrieben und abgebildet und im achtzehnten zugleich nachgewiesen, dass es gegen Ende des 15. Jahrhunderts von Vincenzo Zimmer.



Astrolabium des Alphenus Severus, Arbeit des Italieners Vincenzo Dante dei Rinaldi, vom Ende des 15. Jahrhunderts. Durchm. 0,376 m. Rückseite.

Dante dei Rinaldi angefertigt worden ist. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts befand es sich im Besitze der Familie Alfani, deren Vorfahr Alphenus Severus sein erster

Im achtzehnten  
Zimmer.

Besitzer gewesen war. Damals rühmte Ignazio Danti, ein Enkel des Verfertigers, in dem Vorworte zu der von ihm i. J. 1571 herausgegebenen „Sfera del Sacrobosco“, das Astrolabium der Alfani sei „tanto bello, tanto giusto e diligentemente lavorato, ch'io ardisco di affermare che non sia mai stato fatto un altro simile.“ Ein anderer Berichterstatter, Lancelotti, sah es noch i. J. 1646 in der Casa Alfani. Später gelangte es in den Besitz der Grafen Conestabile, aus diesem an Spitzer, aus dessen Sammlung es für Hamburg ersteigert wurde.

Deutsches Astrolabium, aus Kupfer, vergoldet, versilbert, gravirt und bemalt. Die versilberte Kupferscheibe in einen profilirten vergoldeten Rahmen eingefügt. An der Vorderseite gravirt und geschwärzt die „Landtafel“, enthaltend Höhen- und Azimutkreise, 24 Aequatorialstunden, die Planeten- und die böhmischen Stunden, die 12 Himmelshäuser und die Dämmerungsgrenze. An dem aufgelegten ringförmigen, ebenfalls versilberten Rand Theilung von 0 bis 90 an der Horizontale und in 16 Compass-Striche, an welchen gravirt blasende Aeolus-Masken. Im Mittelpunkt der Scheibe drehbar befestigt: a, das vergoldete Rete mit gravirten Thierkreisbildern und Sternnamen auf den Bandverschlingungen, b, Declinationslineal, c, der „Index draconis“ mit Bögen zum Messen der Breite der Gestirne und Gradbögen zur Bestimmung der Eklipsen, d, fünf Planetenzeiger („Index Mercuri, Veneris, Martis, Jovis, Saturni“) und der „Index Solis.“ b—d vergoldet, jeder der letztgenannten Zeiger am Ansatz mit ausgeschnittener, geätzter und farbig bemalter Figur der betreffenden Gottheit. Die aufgelegte Haltescheibe nebst Schraubenmutter vergoldet und gravirt. Die Rückseite der Scheibe enthält eine Höhenmess-Scala, ein Kalendarium mit den gravirten Bildern des Thierkreises (nach altem Stil) und Heiligennamen sowie eine für alle Breiten gültige Sonnenuhr. Im freien Raum Sternbilder. Die vergoldete Alhidade war mit zwei Dioptern versehen, von denen einer abgebrochen ist. An den Enden der Alhidade und beiderseits am Diopter geätzte Mauresken; in der Mitte: „linea fiduciae deu (verschrieben st. seu) mediclinium.“ Ring zum Aufhängen an vergoldeter Rosette, die an durchbrochenem, versilbertem Rollwerkansatz drehbar befestigt ist. Dm. 0,51 m. Unbezeichnet. Deutschland. Ende des 16. Jahrhunderts. Nach unbeglaubigter Ueberlieferung von Tycho de Brahe und Volckamer verfertigt für Kaiser Rudolph II.; vgl. „Catalogue of the Vienna Museum“ No. 1179. Aus der Sammlung Spitzer. (Geschenk von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Arabisches Astrolabium, Bronze, gravirt. Als „Mutter“ zur Aufnahme der einzelnen Theile des Instruments dient eine 14 mm starke Bronzescheibe, deren Vorderfläche bis auf einen 7 mm breiten ornamentirten Rand 11 mm tief ausgehoben ist, Eingelegt 5 „Landtafeln“, jede auf beiden Seiten gravirte Projectionen enthaltend und zwar: a, für 69° nördl. Br. (?); b, für 17, an der Rückseite für 40°; c, für 20 bzw. 36°; d, für 23¼ bzw. 29¾°; e, für 27 bzw. 32°. Das Rete ist gebildet aus dem Thierkreisring und durchbrochenen Mauresken, welche in Gravirung Blumenwerk und Sternnamen tragen. Die ebenfalls mit Blumenranken gezierte Alhidade ist mit zwei Dioptern versehen. Die „Mutter“ innen durch ornamentirte concentrische Ringborden in vier Zonen getheilt, von denen jede wiederum durch concentrische Ringe dreigetheilt, durch Radien die innerste in 16, die zweite in 24, die dritte in 36, die vierte in 48 Abschnitte zerlegt ist. Die hieraus gebildeten 372 kleinen Bogenrechtecke sind mit Zahl- und Schriftzeichen gefüllt. Zum Anhängen dient ein Ring in beweglicher Oese, die an einem geschweift-profilirten Ansatz befestigt ist. Dieser Ansatz zeigt beiderseits Mauresken auf ausgehobenem und gepunztem Grund, der an der Rückseite mit gravirten Blumen geziert ist, während die Vorderseite eine Inschrifttafel trägt. Dm. 0,235 m. Syrien. 16. Jahrhundert. Aus der Sammlung Spitzer. Abgeb. „Collection Spitzer“ V, Instr. de math. pl. IV, No. 133. (Geschenk des Herrn von Laer.)

Im achtzehnten  
Zimmer.

Armillaarsphäre, Kupfer, vergoldet. Die Füße, in Form von vier Greifenklauen, die nach oben in Greifenköpfe endigen, sind in einer Kugel verzapft, von der vier aufwärts gebogene an der Kante durchbrochen verzierte Stützen ausgehen, welche den Horizontalrahmen des Instruments tragen. Der äussere achteckige, innen kreisförmig ausgeschnittene Rahmen ist mit einer 32-theiligen Windrose versehen. Die Armillen sind schräg in den Rahmen eingefügt und zeigen die Erde als Mittelpunkt des Sonnensystems. Sonne und Mond sind verschiebbar an beweglichen Ringen angebracht. Den Thierkreis bildet eine durchbrochene Zone mit den figürlich dargestellten Zeichen. Am unteren Ansatz der Axe ein Mondkalender. H. 0,235 m. Deutschland. Ende des 16. Jahrhunderts. Aus der Sammlung Spitzer. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Siegelring aus Messing (sog. Seering). Die Platte trägt die Inschrift (im Gegensinne) „J. H. S.“ darunter Schild mit Kleeblatt, rechts und links davon „J. M.“ Der Ringtheil zeigt auf der Aussenseite gewundenes gothisches Rankenwerk mit gestutzten Zweigen. Auf der Innenseite eingravirt die Monatsnamen:

55. polh.	heruest	mertmat		
	hornuch	fact	oest	april
	hart	stach	heuma	mey
		crift	bracma	

d. i. von rechts oben nach unten und links in Schlangenwindungen gelesen: Märzmonat, April, Mai, Brachmonat (Juni), Heumonat (Juli), August (oest. = augst), Herbstmonat (September), Saatmonat (October), Schlachtmonat (November), Christmonat (December), Hartmonat (Januar), Hornung (Februar), 55 Polhöhe. — Daneben Sonnenuhr.

Es fehlt die Vorrichtung, Schatten oder Lichtschein auf die Stunden zu werfen, man sieht aber, wo sie angebracht war. Der Reif hat drei Löcher, eines in der Mitte, gegenüber der Siegelplatte, die anderen beiden seitlich nebeneinander in parallelen Durchmesser; jenes war für den Halter, diese beiden dienten zur Befestigung einer runden Führung, auf der sich eine Platte mit Lichtöffnung drehte oder ein Reif mit einem Gnomon (Schattenstift). Norddeutsche Arbeit, worauf auch die Polhöhe von 55° weist; angeblich ausgegraben auf dem Friedhof von Moorfleth bei Hamburg. Anfang des 16. Jahrhunderts.

Taschen-Sonnenuhr nebst Kalendarium. Kupfer, gravirt und vergoldet, in Form eines rechteckigen Kästchens, mit Stundenplatte an Scharnier und einer losen Einlage. Auf dem Deckel Sonnen- und Mondkalender. Fliegende Bänder mit der Inschrift: „hic invenies, in quo signo sit luna et in qu [a latitudine?]“ d. i. „Hier findet man, in welchem (Thierkreis-) Zeichen der Mond steht und in [welchem Breitengrad?]“. Aufgelegt zwei drehbare Scheiben, von denen eine, „Index solis“, derart durchbrochen ist, dass nur ein ringförmiger Rand und ein mit diesem durch vier Leisten verbundenes kleines Rund geblieben sind. Der Randring ist mit den zwölf Tages- und den zwölf Nachtstunden bezeichnet, während am Mittelrund zur Angabe der Monattage eine Theilung in 30 Abschnitte eingravirt ist. Die obere, kleinere Drehscheibe ist mit eingravirter Sonnenuhr versehen und einer Kreisöffnung, unter welcher die Mondphasen erkennbar sind; in der Achse Loch für den Gnomon. Im Innern des Deckels 32 Namen von Städten und Ländern mit Angabe der geographischen Breite. Erste Einlage: Stundenplatte, mit kreisförmigem Ausschnitt, auf einem Steg kleine Hülse zur Aufnahme des Gnomon. Innerhalb des in zweimal 12 Theile getheilten Kreises ein zweiter, der in 25 Theile zerlegt ist. In den Zwickeln Bänder mit der Inschrift: „Dominus tecum, gracia plena, ave“, d. h. „Der Herr mit Dir, Gnadenreiche, sei gegrüsst“. Zweite Einlage: vierseitige Messingplatte auf Holzunterlage, in der Mitte

Im achtzehnten  
Zimmer.

Bussole mit nur einer Marke für die Missweisung. Ringsum auf fliegenden Bändern: „Sapiencia vincit maliciam“, (d. h. „Weisheit besiegt Bosheit“), „Per me principes imperium“, (d. h. „durch mich haben die Fürsten ihre Herrschaft“), „Multiplicabitur eius imperium“, (d. h. „Sein Reich wird sich mehren“), „Dissipat impios vir sapiens“, (d. h. „Der Weise vertreibt die Ruchlosen“). Links Scala zum Einstellen der Stundenplatte für die Breitengrade von 31—60. Quadratisch, Seitenlänge 0,085 m. Augsburg. (?) Mitte des 16. Jahrhunderts.

Pulverflasche mit Sonnenuhr aus vergoldeter Bronze, verkehrt herzförmig, Verschlusskopf an federndem Stiel, seitlich Oesen zum Anhängen, Fortsatz am Boden. Sonnenuhr und Bussole innen unter herzförmiger Klappe. Geätzte Mauresken aussen an den Schmalseiten und am Hals, innen beiderseits an der Sonnenuhrscheibe. Gravirt an beiden äusseren Hauptseiten: a, Eule in Gezweig, von anderen Vögeln bedroht, darunter auf fliegendem Band: „Ich las mir nit feindt sein. 1553“; b, Verendeter Fuchs, Krähen zum Frass dienend, entblätterter Baum, nahezu abgelaufenes Stundenglas, untergehende Sonne, darunter auf fliegendem Band: „Darnach mein Zeit“. Zartgepunzte Mauresken innen an der Klappe, sowie an der inneren Decke des Flaschentheils. Ebda. „Polus heche“ d. i. Polhöhe und „Cristoff Schislers“, Augsburg 1553. Arbeit des Christopher Schissler.

Astronomisch-geographisches Taschenbesteck, Kupfer vergoldet, in Form eines rechteckigen Kästchens. Deckel und Boden sowie zwei Einlagen an Scharnieren beweglich, lose eingelegt drei versilberte Studentafeln. Der Deckel enthält, von geätzten Mauresken umgeben, auf der Oberseite eine Windrose mit 16 Strichen sowie Theilung des Randes in zweimal 12 und in 24 Stunden; in der Mitte kreisförmige Oeffnung, deren Peripherie durch einen handartigen Steg verbunden ist, auf welchem sich ein drehbarer Zeiger befindet. Dieser Zeiger weist, auf die jeweilige Windrichtung gestellt, an der Innenseite des Deckels die entsprechende muthmaassliche Witterung nach, z. B. bei Nordwind: „Schen. Kalt. Trucken.“ Erste Einlage, Oberseite: Kreis, durch 12 Radien getheilt, an welchen Namen von Ländern mit ihren Hauptstädten, nach den Himmelsrichtungen mit Bezug auf die darunter liegende Bussole geordnet für einen Standpunkt in Süddeutschland, im Mittelrund und in den Zwickeln Mauresken. Unterseite: Karte des mittleren Europas, geätzt und gravirt, die Gewässer versilbert, in der Mitte an drehbarem Arm ein verschiebbarer, an den Enden handförmiger Wegweiser, Mittelrund ausgeschnitten, abnehmbar für die Benutzung der darunter befindlichen Bussole. Zweite Einlage, Oberseite: Bussole (ohne Angabe der Missweisung) inmitten einer italienischen mit Lackfarben ausgemalten Windrose von 32 Kompassstrichen, an deren äusserem Umkreis die lateinischen Namen der acht Hauptrichtungen stehen. In den Zwickeln geätzt und gravirt blasende Aeolusmasken. Auf die Einlage und auf einen zum Einfügen des (verlorenen) Gnomon bestimmten kleinen Zapfen passen die drei Studentafeln, die für sechs verschiedene Breitengrade eingerichtet sind: 1 a, „Elevat. poli 39. Sardinia. Sicillia (so). Hispania“. b, „Elevat. poli 42. Portugal. Neapolis. Rhoma (so)“. 2 a, „Elevat. poli 45. Kernten. Tirol. Italia“. b, „Elevat. poli 48. Oesterrei: Schwaben. Bairen“. 3 a, „Elevat. poli 51. Meyssen. Schlesi. Böham“. b, „Elevat. poli 54. Mechelbu: Holstain. Sahxen“. Die Lage der Studentafeln konnte ursprünglich der jeweiligen Polhöhe entsprechend geregelt werden durch einen Hebel der mit einer Stellfeder an der Unterseite der Einlage in Verbindung stand. Die Feder sowie der einschliessende Kasten vorhanden. Daneben Kasten der Bussole. Die ganze Unterseite ist mit geätzten Mauresken überzogen. Boden: an der Innenseite Mondkalender mit der Umschrift: „In his tribus circulis invenitur dies luna et horae noctis et per quot horas luna singu. nocti. luc.“ (d. h. „singulis noctibus

luceat“, d. h. In diesen drei Kreisen wird der Mondtag gefunden und die Stunden der Nacht und wie viel Stunden der Mond jede Nacht scheint). In den Zwickeln Mauresken. An der Aussenseite zwei Sonnenuhren, eine zur Angabe der Planetenstunden, die andere zur Angabe der von Sonnenuntergang gezählten Stunden. Beide Projectionen haben ein Loch für den Schattenstift. In der Mitte, oben und unten Mauresken. An der Aussenkante die Inschrift: „Christophorus Schissler faciebat Augustae Vindelicorum anno Domini 1566.“ L. 0,108, B. 0,094, H. 0,017 m. Augsburg 1566. Arbeit des Christopher Schissler. Aus der Sammlung Spitzer. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Im achtzehnten  
Zimmer.

Astronomisch-geographisches Taschenbesteck, Kupfer, vergoldet und gravirt, in Form einer runden Dose. Deckel und Boden, sowie zwei Einlagen an Scharnieren beweglich, lose aufgelegt das Rete sowie drei Landtafeln. Die Aussenseiten des Deckels und des Bodens ergänzen sich zu einem Astrolabium: Vds.: Horizont für 45° geneigt, Planetenstunden, die zwölf Himmelshäuser, Dämmerungskreis, Rand in zweimal zwölf Stunden getheilt: Rete mit einem Zeiger („linea fiducia“) statt der Alhidade. Rs.: die Planeten-, böhmischen und Uhrzeit-Stunden, Sonnenbahn durch den Thierkreis. In der zur Aufnahme der drei Landtafeln vertieften Innenseite des Deckels die italienische Theilung des Gesichtskreises in 16 Kompassstriche, sowie eine dem Gebrauch am Mittelmeer entsprechende mit Lackfarben ausgemalte Windrose. Am Rande Theilung in 360 Grad, am erhöhten Aussenrand die deutschen Namen der Himmelsrichtungen. Die sechs Karten der drei Landtafeln sind mit „Süd oben“ entworfen: 1 a, „Descriptio regiones (so) Barbanaciae“. b, Ohne Bezeichnung: Deutschland (von Mailand bis Lüneburg). 2 a, „Descriptio regioes (so) Galiae et Franci“. b, „Descriptio regiones Angliae“. 3 a, „Descript. regionis Hispaniae“. b, „Descriptio Italiae. Facie. C. S. Aug. [d. h. faciebat Christophorus Schissler, Augustae Vindelicorum.] Anno 1570“. In den Meerestheilen Galeeren mit Segeln und Rudern, Fische und Meerungeheuer. Erste Einlage: Sonnenuhr, für 30—60° n. Br. eingerichtet und mit der Projection des Thierkreises versehen; runder Ausschnitt für die darunter befindliche Bussole. Auf der Rückseite Apollo als Sonnengott mit Scepter und Reichsapfel und Diana auf einer Kugel als Mondgöttin. Zweite Einlage (mit der cylindrischen Wandung des Kästchens): Bussole, an beiden Seiten Städteverzeichniss mit den geographischen Breiten, am Boden der Bussole Frauenbüste eingravirt. An der Innenseite des Bodens Mondkalender mit zwei drehbaren Scheiben, von denen die obere mit einem runden Ausschnitt versehen ist zur Angabe der Mondphasen. Dm. 0,03, H. 0,015 m. Augsburg, 1570. Arbeit des Christopher Schissler. Aus der Sammlung Spitzer. Abgeb. „Collection Spitzer“ Bd. V. Instr. de. math. Pl. II. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Kleiner Mondkalender nebst Sonnenuhr, Kupfer, vergoldet. Die Scheibe, welche als Grundplatte dient, trägt einen Zieransatz mit einer gravirten Diana-Maske und darüber einer Blumenvase sowie Ring zum Aufhängen. Am Rande der Grundplatte die Anfangsbuchstaben der Monatsnamen, eine zweite, drehbar befestigte Scheibe ist mit den Zahlen 1—29 versehen, entsprechend der Zahl der Mondtage, eine dritte Scheibe giebt die Mondphasen an. Im Centrum ein drehbarer Zeiger. Sonnenuhr an der Rückseite. Zeiger abgebrochen. L. 0,082, Dm. der Grundplatte 0,047 m Deutschland. Ende des 16. Jahrhunderts. Aus der Sammlung Spitzer. (Geschenk des Herrn Geh. Admiralitätsrath Prof. Dr. Neumayer.)

Astronomisch-geographisches Besteck, Kupfer, gravirt und vergoldet, in Form eines fast quadratischen, flachen Kastens mit einer Einlage. An der Oberseite des Deckels gravirt die nördliche Erdhälfte in Polarprojection mit Breiten-scala. Die geographische Länge ist von Sa. Maria (Azoren) gezählt. Die Meerestheile



Im achtzehnten  
Zimmer.

durch Schiffe, Walfische und Seevögel belebt. Ausser den geographischen Ortsbezeichnungen auf Entdeckungsfahrten bezügliche Inschriften: a, „Seb. de Cana Ducis Magal[hani] Comes, postquam primus omnium terrae globum circum navigasset, Semailiam peruenit Ao. 152.“ (so). d. h. „Seb. de Cana, Begleiter Magelhaens, gelangte, nachdem er zuerst von Allen die Erdkugel umschiffte hatte, i. J. 152. nach Semlja“. b, bei Nowaja Semlja: „Vaigatz Ao. 1594 ab Holan detect“. c, bei den Philippinen: „Philippinae hic dux Magel. confossus est, Ao. 1523“. d. h. „Philippinen, hier ist der Führer Magelhaen i. J. 1523 bestattet worden“. Ausserhalb der Längenscala ist jeder Quadrant in  $16\frac{1}{2}$  Theile getheilt, ausserhalb dieser Theilung der Kreis in 32 ganze und Viertel-Theile zerlegt. Im Centrum drehbar befestigt ein Sonnenzeiger. In den Zwickeln grotteske in Pflanzenwerk verlaufende Halbfiguren. An der Unterseite des Bodens die südliche Erdhälfte in Polarprojection mit einer drehbaren Breitenscala, an deren Ansatzscheibe in Relief Saturn mit einem Kinde. Neu-Guinea und die „terra incognita“ um den Südpol durch Thiere und Baumgruppen ausgezeichnet. Inschriften: a, Unter der Insel Java neben einem gestrandeten Dreimaster: „Franciscus Draco Anglus Ao. 1577 circumnavigans terrarum orbem hic apud insul. Jauae maioris 20 horas non absque magno periculo scopulis haesit“, d. h. „als der Engländer Franz Drake i. J. 1577 die Erdkugel umschiffte, sass er hier bei der Insel Java unter grossen Gefahren während 20 Stunden auf Klippen fest“. b, im Stillen Ocean: „Ferdina. Magelanus Seullia An. 1519 soluens hoc fretum primo illustravit“, d. h. „Ferdinand Magelhaens aus Sevilla hat i. J. 1519 diese Meerenge zuerst durchschiffte“, unweit davon c, ein Schiff: „Victoria Nauis Ducis Magelan“. Das Centrum umgeben von einem Mondkalender, aussen geographische Längenscala und Ring mit Thierkreisheilung und Kalendarium neuen Stils. Zwickelgravirungen wie an der Oberseite. An der Innenseite des Deckels: drehbare Mondscheibe aus Zinn mit Mond-Stunden und -Tagen. Zwickel wie vorher verziert. Die Einlage mit ergänzter Bussole ohne Nadel und Glas, umgeben von folgender Inschrift: „Magneta declinat semper a Polo mundi. Versus Polum Magnetis ad Orientem, Respectu habitantium Europae Asiae et Africae. Maxima Declinatio est Gradus  $16\frac{1}{2}$ . Magneta declinat semper a Polo mundi. Versus Polum Magnetis ac (so) Occidentem, Respectu habitantium Americae“, d. h. „die Magnetnadel weicht stets vom Erdpol ab. Zum magnetischen Pol nach Osten für die Bewohner Europas, Asiens und Afrikas. Die grösste Abweichung beträgt  $16\frac{1}{2}$  Grad. Die Magnetnadel weicht stets vom Erdpol ab. Zum magnetischen Pol nach Westen für die Bewohner Amerikas“. Diesen Angaben entsprechend reicht ein Gradbogen  $16\frac{1}{2}^{\circ}$  rechts und links von Nord. Ausserhalb der Inschrift Kreistheilung in acht theils lateinisch, theils italienisch benannte Kompass-Striche, ausserhalb dieser eine Theilung in 32 Striche mit deutschen Namen. Ueber der Bussole an einem Scharnier ringförmige Sonnenuhr aus Zinn, in der sich für die astronomischen Stunden ein in 24 Stunden getheilte Ring dreht. Auf dem zugehörigen Zeiger (Lineal) ein kleiner Mondkalender mit doppelter Thierkreisheilung. In den Zwickeln die Wappen von Deutschland, Böhmen, Ungarn und Oesterreich. Br. 0,244, Lg. 0,256, H. 0,027 m. Deutschland. Ende des 16. Jahrhunderts. Aus der Sammlung Spitzer. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Kanonen-Visir, Kupfer, gravirt und vergoldet. Die Fussplatte ist, der Wandung des Geschützrohrs entsprechend, gebogen und in der Mitte der Unterseite mit einer Nuthe zum Aufschieben auf eine entsprechende Feder am Geschütz versehen. Auf der Fussplatte erhebt sich ein kurzer Schaft, welcher auf einer Horizontal-Leiste zwei gedrechselte Säulen mit einer zweiten Horizontal-Leiste als Gesims trägt. Auf der Standleiste ist zwischen den Säulen eine Platte befestigt, mit einem Reifensegment, auf dessen Innenfläche zwei Gradscalen von 0—50 eingravirt sind, und dessen Enden die Visirkimmen bilden. Zwischen den Säulen war an einem, jetzt verlorenen

Verbindungssteg das Loth aufgehängt. In dem Gesims ist oben ein Halbrund vertical eingezapft, das auf der einen Seite eine Sonnenuhr, auf der anderen einen Kanonier zeigt, der ein Geschütz mit Hülfe eines derartigen Visirs richtet. Das Halbrund ist von einem Leisten umgeben, welcher an den Enden auf dem Gesims mittelst Nieten befestigt ist, deren Köpfe als Zierzapfen ausgebildet sind. Der ehemals oben eingeschraubte Bekrönungsschmuck (eine Figur?) fehlt. Die Flächen des Instruments sind verziert mit gravirtem und geschwärztem Palmetten-Ornament. An der Fussplatte und an der Sonnenuhr die sächsischen Wappen, an letzterer Stelle noch die Initialen F. W. H. Z. S. d. i. Friedrich Wilhelm, Herzog zu Sachsen. In der Mitte des Gradreifens: Paulus Reinmann, Norimbergae faciebat. 1599. H. 0,20 m. Nürnberg, 1599. Aus der Sammlung Spitzer. Abgeb. und beschr. „Collection Spitzer“ V, J. 96 Nr. 61. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

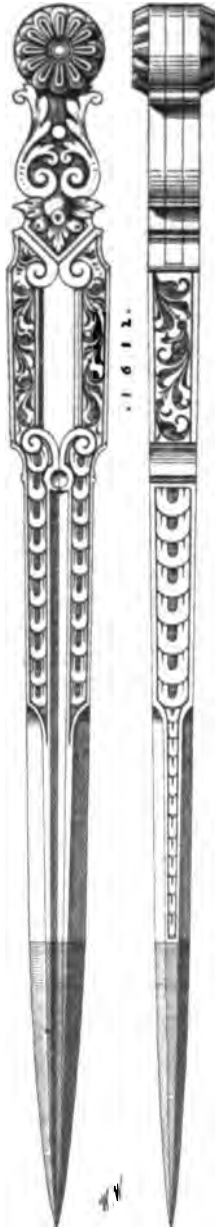
Im achtzehnten  
Zimmer.

Silberner Mess-Stab zur Gewichtsbestimmung verschiedener Metalle, bestehend aus einem langen Hohlzylinder, auf dessen Aussenseite sieben Maassstäbe eingravirt sind, und auf welchen eine vergoldete kurze Hülse aufgeschoben ist. Die Hülse zeigt geätzte stilisirte Blattornamente auf theilweise farbig bemaltem Grund und, den sieben Maassstäben entsprechend, die gravirten Inschriften: „Gold, Quecksilber, Bley, Silber, Kupfer, Eysen, Zyn“ (die Reihenfolge stimmt zu der Ordnung, in welcher die specifischen Gewichte der Metalle abnehmen). Zum Hin- und Herschieben der Hülse diente ein (ausgebrochener) Knopf mit einem Fortsatz, welcher, in eine Längsrinne hineinragend, eine seitliche Drehung verhinderte. An jedem Ende befindet sich ein profilirter vergoldeter Knopf, der ebenfalls mit geätzten und ausgemalten Ornamenten verziert ist. Im Innern ein kleines Gefäss für Quecksilber in Form einer 0,087 m langen, am einen Ende geschlossenen Hülse. Ueber die muthmaassliche Bestimmung des Instruments hat Dr. E. Glinzer nähere Aufklärung gegeben. Man hat cylindrische Metallstücke, Drähte u. ä. aus den verschiedenen Metallen in gleicher Grösse hergestellt und ihre absoluten Gewichte durch Ablesen von der Skala bestimmt. Es liess sich aber auch mit Hülfe des Apparates finden, wie viel irgend ein metallener Gegenstand wiegen würde, wenn er in gleichen Abmessungen aus einem anderen Metall gefertigt werden sollte (z. B. Geschützkugeln.) Länge des Metallrohrs 0,378 m. Gesamtlänge 0,416 m. Deutschland, Ende des 16. Jahrhunderts. Einer nicht bewiesenen Ueberlieferung nach von Tycho Brahe verfertigt für Kaiser Rudolph II.; vgl. „Catalogue of the Vienna Museum“ No. 847. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Viertelkreis auf quadratischer Platte, aus gravirtem und vergoldetem Kupfer; an der Peripherie in zwölf Theile und diese wieder in je acht Abschnitte getheilt; die Fläche bedeckt ein Netz grösserer und kleinerer Quadrate. Im Centrum ein drehbares Lineal befestigt. Im freien Zwickelraum Wappen (steigender Löwe) mit der Umschrift: „Alles von Gott“. An dem mit Rollwerk gezierten Rande: „Isaak Phendler“ [v. Losberg]. Seitenlänge 0,16 m. Deutschland. Ende des 16. Jahrhunderts.

Taschensonnenuhr aus Elfenbein, gravirt und farbig bemalt, in Form eines rechteckigen zweitheiligen Diptychons. An der Oberseite Windrose und eine Scheibe („Gros-Uhr“) zur Angabe der Tageslänge, umgeben von gravirten, braun und grün ausgemalten Blumenranken. Innen ebenfalls von Ranken umgeben, a) Sonnenuhr nebst Thierkreis, b) Busssole, von Sonnenuhr umgeben, unterhalb aufgelegt zwei kupfervergoldete Stundentafeln: „Pemische Uhr“ (d. h. Bömische Uhr) und „Nirenperger Uhr“ (d. h. Nürnberger Uhr). An der Rückseite „Nachtuhr“ nebst Datumzeiger für alten und neuen Stil. In den Zwickeln Fruchtwerk. L. 0,115, Br. 0,078. Deutschland ca. 1613. Nach Uebereinstimmung mit der Sonnenuhr „Collection Spitzer V S. 92 Nr. 45“ wahrscheinlich Arbeit des Lienbart (hart?) Miller.

Im achtzehnten  
Zimmer.



Vergoldeter Zirkel.  
Deutsche Arbeit v. J. 1612.  
Länge 0,315 m.

Zwei Zirkel aus gravirtem Messing mit stählernen Spitzen, der eine bez. C. T. D. E. M. 1612 (S. d. Abb.), der andere bez. C. T. M. 1625. Dergleichen Zirkel gehörten nebst ähnlich verzierten Geräthen zu den mathematischen Restecken vornehmer Liebhaber der Astronomie.

Azimuthkreis aus Gelbguss. Die mit Gradtheilung versehenen und durchbrochenen Bandverschlingungen verzierte Scheibe bewegt sich in einer quadratischen Platte, die an jeder Ecke einen Diopter trägt. In der Mitte Bussole, um welche sich die ebenfalls mit Dioptern versehene Alhidade dreht. Seitenlänge 0,847 m. Bezeichnet als Arbeit des Lorenzo Vagnarelli aus Urbino, 1689. Aus der Sammlung Spitzer. (Geschenkt von Herrn Edmund Siemers.)

Immerwährender Kalender aus geschnittenem Eisen, zum Anhängen. Auf der scheibenförmigen Grundplatte sind vorn mittelst eines beiderseits vernieteten Bronzestifts zwei andere Scheiben drehbar befestigt. Die Grundplatte zeigt auf der Vorderseite in Flachrelief auf geschwärztem Grunde die Bilder des Thierkreises und eingravirt die Monatsnamen, beides erkennbar durch die ringförmige Durchbrechung der aufgelegten, grösseren Drehscheibe, welche aus ringförmigem Rand und einem Mittelrund besteht, das mit jenem verbunden ist durch vier mit Blattvoluten in Relief gezierte Stege. Der Randring der Scheibe ist mit den zwölf Tages- und den zwölf Nachtstunden bezeichnet, während am Mittelrund zur Angabe der Monate die Zahlen 1—30 eingravirt sind. Die obere, kleinere Drehscheibe ist mit einem Stundenzeiger versehen und enthält die Namen der Wochentage, sowie einen kreisförmigen Ausschnitt, durch welchen die Mondphasen sichtbar sind. An der Rückseite eingravirt eine Sonnenuhr und, in Silber eingelegt, die Zeichen des Thierkreises. Oben auf fliegendem Band: „Solem quis dicere falsum audeat“ (d. h. „Wer möchte wagen, die Sonne falsch zu nennen“). Dm. 0,226 m. Deutschland, 17. Jahrhundert. Arbeit des Johann Engelbrecht zu Beraun in Böhmen, um 1680 (nach Ausweis der stilverwandten, bezeichneten Stücke Catal. Spitzer, No. 2862, 2885 und 2930). Aus der Sammlung Spitzer. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Schrittzähler. Das Räderwerk, das mittelst eines durch den schreitenden Träger bewegten Hebels die Zeiger der vier Zifferblätter dreht, liegt in einem länglich rechteckigen Kästchen aus vergoldetem Messing, welches vorn und an den Seiten mit tief gravirten Blumenranken verziert ist. Auf der Rückseite „Johann Martin in Augspurg.“ 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Sonnenuhr, Gelbbronze, aus achtseitiger Stand- und runder Stundenplatte bestehend. Letztere ist mit einem Zeiger versehen, an dessen einem Ende eine silberne Minutenscheibe mit dem Sonnenweiser angebracht ist.

Mittelst eines an der Unterseite der Standplatte befindlichen Schneckenhebels kann die Stundenplatte für geographische Breiten von 20—70° gestellt werden. Die Standplatte, welche die Bussole trägt, zeigt Kalendarium und Thierkreisheilung. Die Pinne der Magnetnadel steht in einer drehbaren Scheibe, so dass die Nadel je nach der Ortlage auf Missweisung eingestellt werden kann. An der Kante der Fussplatte ein Loth in niederlegbarem Rahmen. Durchm. der Stundenplatte 0,094 m. Bez. „Johann Willebrand in Augsburg.“ Anfang des 18. Jahrhunderts.

Im achtzehnten  
Zimmer.

Kleine Sonnenuhr verwandter Construction. Die Stundenplatte mit durchbrochenem Laub- und Bandelwerk geziert. Die Standplatte zeigt an der Ober- und Unterseite gravirtes Laub- und Bandelwerk. Die Unterseite der Bussole trägt ein Verzeichniss der geographischen Breiten von 18 Städten in französischer Sprache, darüber die Jahreszahl 1711. Das Instrument ist eingerichtet für Orte zwischen 20 und 70° n. Br. Durchm. der Stundenplatte 0,062 m. Bez. „Claude Dunod à Dusseldorf.“

Sonnenuhr, Gelbbronze, der vorigen ähnlich in Construction und Ornamentirung. An der Unterseite die Jahreszahl 1714. Durchm. der Stundenplatte 0,126. Bez.: „Claude Dunod à Dusseldorf.“

Sonnenuhr aus vergoldetem Messing mit Gravirungen. In der Mitte der viereckigen, auf drei Stell-Schrauben ruhenden Platte die Bussole. Die Pinne der Magnetnadel in drehbarer Scheibe. Darüber der durchbrochene, zum Niederlegen eingerichtete Gnomon mit der Inschrift: *Elevatio Poli 50*. An der Kante, gleichfalls zum Niederlegen eingerichtetes Senkloth. Lg. 0,097. Br. 0,10. Süddeutschland. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Nachdem bereits oben S. 219 ff. die Taschenuhren und S. 699 ff. die Stand- und Wanduhren als Theile des Mobiliars besprochen sind, mögen hier noch die Räder- und Pendeluhren geringerer Grösse folgen, die, ganz oder grösstentheils aus Metall gefertigt, neben den vorher verzeichneten Sonnenuhren und Zeitmessern ausgestellt sind.

Kleine Setzuhr aus vergoldetem Gelbguss, an den vier Seiten gravirtes Blumen- und Blattwerk sowie Frauengestalten, Personificationen der Sinne. An der Rückseite freischwebendes Pendel. Oben Schlagglocke. Deutschland. Ende des 16. Jahrhunderts. (Erworben in Lübeck.)

Kleine Setzuhr aus vergoldetem Rothguss, vierseitig. An der ausladenden Basis schwach erhabenes, an den Flächen des Gehäuses gravirtes, von Blumen durchwachsenes Rollwerk auf gepunztem Grund. Korinthische Dreiviertelsäulen an den Kanten. Vorn unter dem Zifferblatt Wappen mit Ochsenkopf (bayrisches Geschlecht von Sandicell?); hinten farbig emaillirtes Zifferblatt. Oben zwischen vier Zierdocken die Schlagglocke. Süddeutschland, um 1600. (Aus der Sammlung Paul.)

Setzuhr aus vergoldetem Gelbguss in Form eines vierseitigen, auf profilirtem Sockel sich erhebenden Gebäudes, das mit einem zweigeschossigen, dockenbesetzten Thurmbau für die Schlagglocken bekrönt ist. An den Kanten Pilaster, an zwei Seiten Glasfenster, durch welche man das Räderwerk sieht; an den beiden anderen Seiten emaillirte Zifferblätter aus Silber. Süddeutschland, um 1600. (Erworben in Triest.)

Kleine Standuhr in kesselförmigem, aus Perlmutterplatten gebildetem Gehäuse, welches von einem auf grauem Granitsockel ruhenden Dreifuss aus polirtem Stahl getragen wird. Die auf dem Deckel angebrachte Schlange aus blau angelassenem Stahl zeigt die Stunden auf dem sich wagerecht drehenden Zifferkreis. Frankreich, Ende des 18. Jahrhunderts. (Geschenkt von Herrn Richard Daus.)

### Arbeiten aus Zinn.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

War auch das Zinn schon im Alterthum bekannt, da man seiner für die Herstellung der Bronze bedurfte, so war es doch als selbstständiger Stoff für das Kunstgewerbe von keiner Bedeutung. Auch im Mittelalter wurde es nur wenig verarbeitet; erwähnt werden in früher Zeit zinnerne Abendmahlskelche für arme Kirchen und in des deutschen Mönches Theophilus Handbuch der technischen Künste der Guss zinnerner Ampullen (Kännchen). Erst im späteren Mittelalter findet es ausgedehnte Verwendung zu Gefässen weltlichen Gebrauches, insbesondere zu den grossen Kannen und Humpen für den Rundtrunk der Innungsgenossen. Verziert wurden diese Gefässe zumeist mit gravirten Ornamenten und Inschriften, ihre Griffe, Ausgussröhren und Füsse einzeln gegossen und angelöthet. Erst im 16. Jahrhundert kam die Verzierung mit gegossenen Reliefs in Aufnahme. Durch den Guss in Metall-, Stein-, oder Gips-Hohlformen gewann man mit dem Körper des Gefässes zugleich seine flacherhabenen Verzierungen, die bei der Glätte und Schärfe des Zinngusses keiner Ueberarbeitung mehr bedurften. Die Rückseiten der Schüsseln und Teller wurden durch nachträgliches Abdrehen des noch in der Gussform liegenden Stückes geglättet und die Löthstellen der aus mehreren, einzeln gegossenen Stücken zusammengesetzten Kannen und grossen Prunkschüsseln auf der Drehbank überarbeitet. Bei den Zunftgeschirren, die eine wiederholte Anfertigung ausschliessen, werden Inschriften, Wappen und Verzierungen in das weiche Metall eingravirt. Inwieweit die Zinngiesser selbst ihre Gussformen schnitten, ist noch nicht aufgeklärt. Wahrscheinlich ist jedoch, dass auch hierbei schon damals eine Arbeitstheilung eintrat und die Modelle für kunstvolle Arbeiten von besonderen Künstlern geschnitten wurden. Das Vorkommen gleicher Geschirre mit verschiedenen Zinngiesser-Stempeln deutet darauf, dass wenigstens ein Theil der Formen gleich von ihren Verfertigern vervielfältigt und an verschiedene Zinngiesser verkauft wurde.

In Deutschland, Frankreich und der Schweiz erreichte der Guss der mit künstlerischen Reliefs ausgestatteten Zinngefässe seine höchste Blüthe im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts und erhielt sich in ihr bis über das erste Viertel des 17. Jahrhunderts. Die hervorragendsten Leistungen knüpfen sich in Frankreich an den Namen des François Briot, der wie andere Meister seines Familiennamens Münzgraveur war und um 1580 in Montbéliard (Mömpelgard), später in Besançon gelebt haben soll. Ihm steht mit gleichem Anspruch der aus Basel gebürtige, in Nürnberg thätige Caspar Enderlein gegenüber. Wer als der künstlerische Urheber jener Schüsseln nebst Kannen anzusehen, die nach gleichem Modell bald als Werk des Briot, bald als dasjenige des Enderlein bezeichnet vorkommen, und von denen auch das hamburgische Museum Abgüsse besitzt, ist lange eine Streitfrage gewesen, deren Entscheidung man unnöthiger Weise hüben und drüben mit Ansprüchen nationaler Eitelkeit verquickt hat. Heute ist sie zu Gunsten Briot's entschieden.

Zinnerne Waschschüssel nebst Wasserkanne. Die runde, flache Schüssel, deren Durchmesser nahezu einen halben Meter beträgt, zeigt auf dem zur Aufnahme des Kannenfusses bestimmten Mittel-Buckel Maria mit dem Jesuskind auf der Mondsichel stehend in einer Glorie von Engeln. Den Buckel umgeben zwei breite Friese mit allegorischen Gestalten auf landschaftlichem Hintergrund in Rollwerk-

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

rahmen, von einander getrennt durch zierliche Grotteskornamente auf geperltem Grunde. In den Bildfeldern des inneren Frieses die Personificationen der vier Elemente: „Terra“, „Ignis“ (an Mars erinnernd), „Aer“ (Mercur), „Aqua“; die Ornamentfelder dazwischen deuten mit den Hermenfiguren und ihren Attributen ebenfalls auf die Elemente sinnvoll hin. Der schmalere Fries am Rande enthält in verwandter Anordnung acht Bilder mit den liegenden weiblichen Gestalten der sieben freien Künste: „Rhetorica“, „Dialectica“, „Gramatig“, „Astrologia“, „Geometria“, „Arithmetiqua“ „Musica“, dazu als achte Figur eine Minerva. Die trennenden Zierfelder enthalten wieder Beziehungen auf die Elemente in der Mitte. Die hochgehinkelte Kanne ist sowohl am verengten Ausguss wie am Bauch und Fuss mit Reliefs bedeckt. Den Bauch umziehen drei Zonen; in der oberen die allegorischen Darstellungen des Frühlings, des Herbstes und des Winters, („Autumnus, Hyems, Ver“), in der mittleren Hauptzone die Welttheile Europa, Afrika, Amerika, in der unteren Zone ein dreimal wiederkehrendes Grotteskmotiv. Schüssel und Kanne sind in ihrer Verzierung der Taufschüssel und Kanne der Lorenzkirche zu Nürnberg verwandt und haben bis vor wenigen Jahren in der Kirche von Unterreichenbach unweit Schwabach bei Taufhandlungen gedient. Neben dem Bilde der Geometrie liest man: „1611 C. E.“. Dieselben Buchstaben, daneben aber noch die volle Meisterbezeichnung: „Casbar Enderlein sculpebat“ enthält das auf der Unterseite der Schüssel in die Vertiefung des Buckels eingesetzte Bildnissmedaillon des Künstlers. Stempel der Schüssel: längsgetheiltes Schild mit halbem Adler und zwei Schrägbalken, zwischen denen die Buchstaben M. H.

Aus den Abweichungen von den mit Briot's Namen und Bildniss bezeichneten Schüsseln erhellt, dass Enderlein eine Briot'sche Schüssel nicht einfach abgegossen, sondern sich nach ihrem Vorbilde eine neue Form geschnitten hat, in der er auch sein Monogramm anbrachte. Bei einer Nachbildung der nur für weltlichen Gebrauch bestimmten Schüssel Briot's ersetzte Enderlein auch die im Buckel angebrachte Gestalt einer Wasser in ihre Weinschale giessenden und daher als „Temperantia“, „Mässigkei“ bezeichneten Frau durch die Gestalt der Mutter Gottes.

Die folgenden, mit figürlichen Reliefs verzierten Teller sind mit Ausnahme des zuletzt erwähnten Tellers Nürnberger Arbeiten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und tragen meistens den in Nürnberg für das mit Blei versetzte gegossene Zinn üblichen Stempel mit wechselnden Meisterbuchstaben.

Kleiner flacher Teller mit dem Nürnberger Stempel und den Meisterbuchstaben I K.; in der Mitte die Halbfigur eines Mannes mit der Unterschrift: „Drinck vnd is gots nicht vorgis.“ Auf dem Rande vier Rundfelder mit der Schöpfung, Gottes Ermahnung der ersten Menschen, dem Sündenfall, der Vertreibung aus dem Paradiese; dazwischen Pfeilerstatue inmitten Blätterränken, die von den Delphinköpfen auswachsen.

Kaiserteller mit dem Nürnberger Stempel und den Meisterbuchstaben G. B. In der Mitte hoch zu Pferde Kaiser „Ferdinand II. D. G. Ro. Im. S. A.“, daneben im Rasen die Jahrzahl 1630. Auf dem Rande in zwölf, durch eben so viele grotteske Masken verbundenen, von zierlichem Rollwerk auf punktirtem Grunde eingefassten Rundfeldern die Reiterbilder zwölf deutscher Kaiser von Rudolph I. bis zu Matthias I., dem Vorgänger Ferdinand II.

Kurfürstenteller, ohne Marke, auf der Unterseite von einem früheren Besitzer eingeritzt die Jahrzahl 1649. In der Mitte die Auferstehung Christi mit der Unterschrift: „Christus ist aufstanden von dem Dot“; auf dem Rande sieben durch Masken unter Fruchtgehängen auf punktirtem Grunde getrennte Rundfelder mit dem doppelköpfigen Reichsadler vor einem thronenden Kaiser und den Kurfürsten von Bayern, Brandenburg, Sachsen, Cöln, Trier und Mainz als Haltern ihrer Wappenschilder.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Gussform zu einem anderen Kurfürstenteller, aus Messing gegossen und nachgeschnitten. In der Mitte zu Pferde Kaiser Ferdinand III. (1637–1657) mit der Umschrift: „Ferdinand III. D. G. ROM. IM. S. A.“ Auf dem Rande die sieben Kurfürsten zu Pferde nebst ihren Wappen; in den Zwischenfeldern groteske Masken. Im Rasen unter dem Kaiser die Buchstaben G. H. des Stempelschneiders oder des Giessers, für den die Form bestimmt war.

Apostelteller, mit dem Nürnberger Stempel und den Meisterbuchstaben B. O. In der Mitte die Auferstehung Christi, auf dem Rande zwölf durch Blumen getrennte Kränze mit den 12 Aposteln in ganzer Figur.

Nur ornamental verziert mit Bandwerk auf arabeskengefülltem Grunde in der Art der Ornamentstiche des Balthasar Sylvius sind ein Teller und eine Schüssel, welche beide den Nürnberger Stempel tragen. Sie gehören ihrem Stil nach dem 16. Jahrhundert an, jedoch haben sich derartige beziehungslose Formen längere Zeit in der handwerklichen Ueberlieferung erhalten.



Zinnteller mit gegossenen Reliefs. Heidelberg, ca. 1600.  
Dahm. 0,185 m.

Zinnteller; in der Mitte das Opfer Noah's mit der Unterschrift: „Noe gieng aus der arch opfert gott.“ In den vier länglichen Randfeldern sind die Schöpfung, Gottes Ermahnung der ersten Menschen, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese dargestellt; Vasen mit gut vertheilten, in Engelsköpfe auswachsenden Ranken füllen die Zwischenräume. Als Stempel das Wappen der Stadt Heidelberg mit den Meisterbuchstaben C Z.

Zinnerne Zunftgefäße mit Gravirungen aus dem 17. Jahrhundert sind schon im Zusammenhang mit den Silber-Gefäßen der hamburgischen Aemter und Todtenladen (S. 195 ff.) erwähnt worden und mit diesen zusammen ausgestellt. Hier noch verwandte Gefäße derselben Zeit und des gleichen Zweckes von anderer Herkunft.

Von den Schuhmachern der Stadt Wilster in Holstein ein grosser gravirter und mit Messing-Reifen umlegter Willkomm aus dem Jahre 1634. Darauf das von

Löwen gehaltene Schusterwappen mit Zuschneidmesser und Schnabelschuh und um den Rand die Inschrift: „+ Dis ist der schoster ihre Silber geschmide + Got alleine die Ehre + Finis +“. Auf dem Deckel ein Mann in der Tracht des 18. Jahrhunderts, eine mit einem Doppeladler bestickte Fahne vom Jahre 1774 und ein neueres Schusterwappen, in welchem der Schnabelschuh durch die zeitgemässen Stulpstiefel, Schuh und Pantoffel ersetzt ist.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Von den Weissbäckern der Stadt Stade im Hannöverschen ein mit dem Stader Schlüssel gestempelter Henkelbecher mit dem Bäckerwappen vom Jahre 1687. Die Inschrift „Dises ist der Weisbecker Gesellen ihr Glückröhrken“ bezieht sich auf den Würfel, der in dem hohlen, durch eine durchbrochene Messingplatte verschlossenen Fusse liegt. Beim Rundtrinken bestimmte die Augenzahl des Würfels, welche sich ergab, wenn der erste Trinker den Becher bei der Nagelprobe umkehrte, wem als zweitem von der Tischrunde der wiedergefüllte Becher gereicht wurde u. s. w.

Ein anderes Glücksröhrchen vom Jahre 1706 kann nur umgestürzt stehen. Der Würfel liegt in dem durchbrochenen kugelförmigen Fusse. Der Nesselblatt-Stempel und der eingravirte Name Paul Söncksen weisen nach dem Holsteinischen.

Im 18. Jahrhundert schwindet die Verzierung der Zinngefässe mit gegossenen Reliefs. Buckelungen und Schrägfalten beleben an ihrer statt die blanken Flächen der Zinngefässe, die immer noch einen wichtigen Platz im Haushalt einnehmen, den sie erst im 19. Jahrhundert räumen.

Von den übrigen, sämmtlich dem 18. Jahrhundert angehörigen Zinngefässen trägt die Kanne mit der Jahrzahl 1777 den Wappenstempel der Stadt Mergentheim. Die Suppenterrine mit den vielen Falten und Buchten und die mit schrägen Rundfalten verzierten und mit geschnitzten Holzgriffen versehenen Kaffee- und Theekannen zeigen Formen, welche in der Zeit des Rococo vielfach im Silbergeschirr und in Porzellan- und Fayencegefässen vorkommen.

Ein kleiner, aus hiesiger Gegend stammender Krug besteht aus Holzdauben, welche durch starke Fuss- und Mündungsbeschläge und das diese verbindende gravirte, durchbrochene und in Vertiefungen des Holzes eingelegte Zinnornament zusammengehalten werden.

## Aetzarbeit auf Metall und Stein.

Das Aetzen ist ein Verfahren, Gegenstände aus Metall, Stein oder Elfenbein zu verzieren, indem man Theile ihrer Oberfläche durch eine Säure wegfressen lässt, während andere Theile mit einem von der Säure nicht angegriffenen Schutzmittel bedeckt bleiben, das nachher durch ein Lösungsmittel entfernt wird. Je nachdem man die Zeichnung mit diesem Schutzmittel überzieht und den Grund wegätzt, oder diesen deckt und in ihm die Zeichnung ausspart oder wieder freilegt und ätzt, erhält man eine Hochätzung oder eine Tiefätzung, in beiden Fällen aber wird die Fläche gleichmässig und nur um ein Geringes vertieft, da bei längerer Einwirkung des Aetzmittels auch die Seitenwände der Vertiefungen angefressen und die Zeichnung unklar werden würde. Als Schutzmittel verwendet man verschiedene harzige und fettige Substanzen. Im 16. Jahrhundert, das vom Aetzen einen ausgedehnten Gebrauch für die mannigfachsten kunstgewerblichen Aufgaben machte, bediente man sich in Deutschland einfach des mit Leinöl abgeriebenen Mennigs, um auf eine blanke Eisenfläche die Ornamente zu malen, die nach dem Aetzen erhaben in vertieftem und zu mehrerer Wirkung nachher noch geschwärztem



Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Grunde stehen sollten. Dasselbe Verfahren konnte auch für Tiefätzungen dienen, oder man überzog zu diesem Zwecke die ganze Fläche mit einer Wachsschicht, aus der man die der Säure auszusetzenden Theile wegkratzte. Aehnlich verfuhr man auch beim Aetzen auf Stein; alte Recepte empfehlen hierfür mit Leinöl und Firniss abgeriebenen Blutstein. Wichtiger ist, und darin unterscheiden sich die alten, mit Meisterschaft gehandhabten Verfahren von den neueren, die es im heutigen Kunstgewerbe zu keinem dauerhaften Ansehen gebracht haben, dass man im 16. Jahrhundert nicht mit flüssigen Säuren ätzte, sondern die Gegenstände nur



Aetzung auf Solenhofener Stein, das Ornament tief, die Schrift hochgeätzt. (Die Abbildung giebt nicht die wirkliche Erscheinung des Originals, sondern den Ueberdruck desselben wieder). Süddeutsch, Mitte des 16. Jahrhunderts.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

In Deutschland haben sich die Goldschmiede der Renaissance des Aetzens zur Verzierung silberner Gefässe und Geräte bedient, dann aber in der Regel die für sich allein wenig wirksamen seichten Vertiefungen durch Ausmalen mit bunten Farben (kaltes Email) gehoben. Die Waffenschmiede, Schlosser und andere Eisenarbeiter haben den ausgedehntesten Gebrauch vom Aetzen gemacht, und die Schreibmeister haben Gedenkplatten und Kalendertafeln von Solenhofener Kalkstein mit schön geschriebenen Sinnsprüchen und Ornamenten in geätzter Arbeit ausgestattet. Einzeln kommen auch mit bildlichen Darstellungen oder Landkarten geätzte steinerne Tischplatten und grosse mit schön verzierter Schrift gefüllte Grab- und Gedenksteine vor.

an den zu ätzenden Stellen mit einem Brei überzog, der aus verschiedenen Substanzen gemischt war, aus denen sich bei leichtem Erwärmen die erforderliche Säure entwickelte. Die Receptenbücher des 16. und 17. Jahrhunderts (unt. and. des Frankfurters Chr. Egenolff Kunstbüchlein) enthalten ganze Reihen von Mischungen für dergleichen Zwecke.

## Aetzarbeit auf Stein.

Nierenförmiger Kalkstein (natürliche Form), auf der gewölbten Fläche in hochgeätzter Fractur das Vater-Unser: „Unnser Vater, Der du bist Im Himel . . . . . sondern erlöse uns vom Übel. Amen. 1569 Fo.“

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Runde Platte, wie die folgenden aus Solenhofener Stein, eingefasst von tiefgeätzten Mauresken im Stil der Ornamentstiche des Balthasar Sylvius ein Rund, worin hochgeätzt mit verzierter Fractur der LXXXV. Psalm: „Herr, Du hast wolgefallen an Deinem Lande . . . . . Das in unserm Lannde ehre wone“. (S. Abb. S. 786.)

Runde Platte, hochgeätzt, in Ornamenteinfassung ein Rund mit dem lateinischen Bibelspruch „Apparuit enim gratia Dei, salutifera omnibus hominibus . . . et purificaret sibi ipsi populum peculiarem. Paulus ad Titum“.

Rechteckige Platte mit moralischen Sprüchen in hochgeätzter, ursprünglich vergoldeter Fractur. Reich verziert die Ueberschrift: „Diese Dinng Leret der Philosophus Aristoteles den Alexandrum Magnum teglich“. Darunter 29 Zeilen:

„Heimliche Ding soltu verschweigen.

Sey auch wahrhaft an allen orten.

Tilg ab den Zorn lass im kein sieg.

.....

Hüt dich allzeit für trunkenheit.

Zu keinem fremden dich gesell.

.....

Deins nächsten wiederwertigkeit

Nicht allzeit weib und kindern sagen,

So mag dir nimmer misselingen.

Johannes Junge Lubicossist scripsit Anno Christi 1574“.

Diese Platte wurde früher in der Kirche St. Jacobi zu Hamburg bewahrt.

Runde Platte, eingefasst von hochgeätzten Mauresken ein Rund mit hochgeätzter Fractur: „Johan. 19. Cap. Ich weiss das mein Erlöser lebet . . . . . meine Augen werden in sehen unnd nicht ein anderer. Anno Domini 1577. Friederich Klein“.

Quadratische Platte, darauf hochgeätzt und vielfarbig ausgemalt und vergoldet eine Rollwerk-Kartusche mit geflügelten weiblichen Halbfiguren, Masken und Fruchtbüscheln als Umrahmung des Stundenkreises einer Sonnenuhr, in dessen Mitte die Zauberin Circe dargestellt ist. Bez. A P 1601. In Holzkästchen.

Zwei Platten eines immerwährenden Kalenders, hochgeätzt, mit den Monaten Januar, März, Mai und Juli, September, November. Die fehlenden beiden Platten enthielten die übrigen Monate in gleicher Ordnung, sodass, wenn sie unter den vorhandenen beiden Platten eingerahmt an der Wand hingen, sich von oben nach unten gelesen die Reihenfolge der Monate ergab. Für jeden Monat sind 6 Columnen vorhanden. Die erste enthält die Zahlen 1 bis 19 in jedem Monat in derselben Reihenfolge — nur um einige Tage verschoben — und diente zur Bestimmung des Neumondes, dessen Phasen nach 19 Jahren wieder zu denselben Zeiten eintreten. Die zweite Columne giebt das Datum, die dritte in periodischer Reihenfolge die Buchstaben a bis g zur Bezeichnung der Wochentage; die Sonntagsbuchstaben sind dabei gross geschrieben. Die vierte Columne enthält die Heiligennamen, die fünfte die Tageslängen der betr. Kalendertage mit dem Maximum für den 12. Juli, daher der Kalender ein solcher alten Stiles nach der julianischen Rechnung war. Der Sonntagsbuchstabe A und die Annahme, dass der Neumond in dem Ausgangsjahre dieses Kalenders auf den in der ersten Columne mit 1 bezeichneten 19. Januar fiel, führt auf das Jahr 1615, dessen „guldene Zahl“ auch gleich 1 ist, als das Jahr der Anfertigung dieses Kalenders.

## Aetzarbeit auf Metall.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ortseite.)

Beispiele deutscher Aetzarbeit des 16. und 17. Jahrhunderts:

Eiserne Kästchen, deren Aussenseiten mit flotten figürlichen Darstellungen, Jagden, Trachtenbildern, heraldischen Thieren, Laubwerk und Einfassungen von maurischen Ornamenten in Hochätzung verziert sind. Die Gründe der Jagden und des Laubwerkes sind stets mit Pünktchen unregelmässig besät, die sich wie die Darstellungen blank von dem schwarz ausgeriebenen Grunde abheben. Der Verschluss der Klappdeckel wird durch ein Schloss bewirkt, dessen Federn gleichzeitig eine Anzahl von Schnappingeln unter die Randleisten des Kastens schieben; die Theile dieses Schlosses pflegen ebenfalls geätzt zu werden.

Gute Aetzarbeit von ähnlicher Art an mehreren grossen Thür-, Schrank- und Truhenschlössern (S. d. Abb.) sämmtlich von süddeutscher Arbeit.



Thürschloss mit geätzten Verzierungen, welche die Schlüsselführung nachahmen. Süddeutsch, Mitte des 16. Jahrhunderts. Länge 39 cm.

Aus Ulm der vollständige Riegel- und Angelbeschlag eines Schrankes (Geschenk der Herren Schulte & Schemmann), sowie das Schloss und die Fischbänder an einer Stubenthür, sämmtlich mit geätzten Verzierungen.

Eine neue Anwendung des Aetzens in Metall hat das Pariser Haus Christofle & Co. seit der Weltausstellung von 1867 eingeführt. Bei diesen „bronzes incrustés“ wird die Zeichnung mit einer Bleiweiss-Wasserfarbe aufgetragen, der Grund mit Firniss gedeckt und durch Aetzen mit verdünnter Salpetersäure nur die mit der Wasserfarbe bedeckte Zeichnung vertieft. Nachdem der Gegenstand mit Wasser gut abgespült worden, wird er in ein Gold- oder Silberbad gelegt, in dem durch die Wirkung des galvanischen Stromes die entblösten und vertieften Stellen mit dem Edelmetall ausgefüllt werden. Sodann wird der Firniss aufgelöst und die Oberfläche abgeschliffen, so dass das eingelegte Edelmetall mit dem Kupfer eine glatte Fläche bildet. Beispiele dieses Verfahrens: Cigarrenbecher mit japanischen Motiven und Schälchen mit Palmetten-Ornament von der Wiener Weltausstellung 1873.

## Die Schmiedeisen-Arbeiten.

Das Eisen, das verbreitetste aller Metalle, ist den alten Kulturvölkern Westasiens und den Aegyptern schon in einer sehr frühen Zeit, den indogermanischen Völkern bereits in ihrer asiatischen Urheimath bekannt gewesen. Nicht immer jedoch und nicht überall ist es das ausschliessliche oder auch nur vorwiegende Metall gewesen, dessen sich die Menschen zu Waffen und Werkzeugen bedienten, sondern zu Zeiten hat die Bronze neben ihm, bei einigen Völkern sogar ausschliesslich jenen Zwecken gedient. Je mehr wir uns der neueren Zeit nähern, desto bedeutender aber wird die Rolle, die das Eisen in der wirthschaftlichen Kultur aller Völker spielt. Die ungeheuren Fortschritte des 19. Jahrhunderts auf allen technischen Gebieten, im Verkehrswesen vor allen, wären undenkbar ohne das Eisen.

Nicht gleichen Schritt mit der gesteigerten Bedeutung des Eisens für Zwecke reiner Nützlichkeit hat seine kunsttechnische Bedeutung gehalten. Im Alterthum tritt es in dieser Hinsicht zurück gegen die Bronze und die Edelmetalle. Seine Eigenschaft, an feuchter Luft zu oxydiren und zu zerfallen hat noch dazu beigetragen, uns seine kunstgewerbliche Vergangenheit zu verschleiern. Erst im Mittelalter erreichte die Eisenarbeit in den Waffen sowohl wie im geschmiedeten Geräth und im architektonischen Beiwerk eine hohe Blüthe, die, wenngleich neue Lebensgewohnheiten und Geschmackrichtungen dem Eisen vielfach veränderte Aufgaben zuwiesen, auch in den folgenden Jahrhunderten, jedoch nur bis gegen das Ende des 18. anhielt.

Das Gestalten des glühend erweichten Eisens durch Hämmern und das Verbinden der Eisentheile durch Zusammenschweissen bilden als die beiden, dem Eisen eigensten Bearbeitungsweisen die Grundlage aller Eisenarbeit.

Auch in kaltem Zustande lässt sich das Eisen treiben. Dabei werden die Platten mit verschiedenen Hämmern, abwechselnd von der Vorder- und der Rückseite, auf entsprechend gestalteten Ambossen bearbeitet. Eine Unterlage von nachgiebigem Stoffe, wie beim Treiben von Kupfer oder Edelmetall, findet beim Treiben des Eisens nur dann Anwendung, wenn dasselbe in blechförmigem Zustande verarbeitet ward. Bisweilen, namentlich bei der Verzierung von Rüstungsstücken, ward mit der Treiarbeit auch der Schnitt des Eisens mit schneidenden, meisselnden, bohrenden Werkzeugen verbunden. Auch bei der Herstellung der Schwert- und Dolchgriffe, der Verzierung der Schlosstheile von Feuerwaffen, der Schlüssel und anderer kleinen Geräthe hat der schwierige, wenig mehr geübte Eisenschnitt früher Verwendung gefunden.

Der Stahl, ein durch etwas höheren Kohlengehalt verändertes Schmiedeeisen, hat die für technische Zwecke unermesslich bedeutsame Eigenschaft, durch Glühen und langsames Abkühlen weich, durch wiederholtes Glühen und rasches Abkühlen hart zu werden; er behauptet damit jedoch im Kunstgewerbe kein vom Schmiedeeisen unabhängiges Formengebiet, da seine Bearbeitung in dem weichen Zustande stattfindet, in welchem er sich in keiner für die Kunstform wichtigen Eigenschaft vom Schmiedeeisen unterscheidet. Das durch noch höheren Kohlengehalt ausgezeichnete Gusseisen entbehrt vollends eines ihm eigenthümlichen Formengebietes — es folgt, wie jedes Gussmetall, den Wegen, die ihm die Gussform eröffnet.

Im  
achtzehnten  
und  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

## Waffen.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)



Eiserner Dolch; von der Scheide nur der Beschlag aus Gelbmetall mit niellirten Wappen erhalten. Nieder-Elbe. 14. Jahrhdt.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

Eine seither nicht wieder erreichte Zeit höchster Blüthe der Eisenarbeit war das Mittelalter vom Anfang des 15. Jahrhunderts bis zur Spätrenaissance, dem Ende des 16. Jahrhunderts. Damals rang die Kunst der Waffenschmiede in der Hertsellung voller Rüstungen gegen die Angriffswaffen, bis die wachsende Gewalt der Feuerwaffen den Panzer aus der kriegerischen Tracht verdrängte. Zu der technisch-structiven Schönheit der spätmittelalterlichen Rüstung gesellten sich unter dem Einfluss der Renaissance in flachem Relief getriebene und cälirte Zierformen, die wohl vertheilt sich allen Theilen der Gliederrüstung anschmiegen. Mit den Italienern wetteiferten süddeutsche Waffenschmiede, dergleichen Rüstungen zu Meisterwerken der Kunst zu erheben. Als die Eisenrüstung aufgegeben war, konnten die Eisenarbeiter ihre Kunst noch an den Angriffswaffen üben; so lange die nothwendige Rücksicht, dem praktischen Zweck jeder einzelnen Waffe ihre decorative Ausstattung unterzuordnen, sie dabei leitete, schufen sie noch Werke von individuellem Werthe. Die Ausbildung des modernen Heereswesens mit seiner die Bewaffung selbst der höheren Chargen uniformirenden Tendenz hat der Kunst im Waffenschmiedehandwerk den Garaus gemacht. Kaum dass ihr noch in den Jagdwaffen Raum zur Bethätigung bleibt.

Nur wenige Beispiele alter abendländischer Waffen:

Dolch. Griff und Scheide waren von Holz. Erhalten der Beschlag der Scheide aus Gelbmetall, besetzt mit niellirten Wappenschilden: oben von Holstein und Mecklenburg, zwischen ihnen Raute mit heraldischer Lilie; am Mittelring von Mecklenburg und Lüneburg, unten von Holstein. Deutschland, 14. Jahrhundert (?). Ausgegraben bei Colmar an der Elbe. (S. d. Abb.)

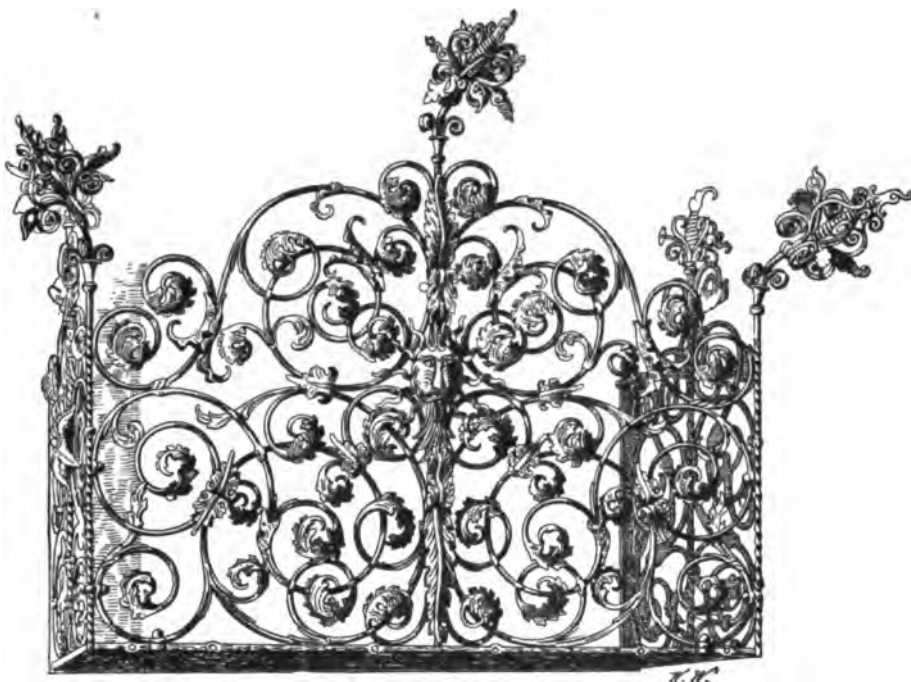
Dolch („Steckemetz“). Aus Holz geschnitzter Griff, mit Nägeln beschlagen. Auf der Klinge eingravirt in rechteckiger Einfassung strahlende Wolke über einem Spruchband mit einer undeutlichen Inschrift, die wahrscheinlich lautet: „Dah zal moeten“, d. h. „das soll treffen“. Deutschland. Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Ausgegraben im Baugrund des Gerhofes in Hamburg.

Langer Dolch. Griff, Knauf und die Parirstange mit dem Eselshuf genannten Ansatz aus Eisen geschnitten. Am Griff Wappen und Hausmarke mit „G B“. L. 0,40 (Spitze abgebrochen). 16. Jahrhundert. (Gefunden beim Baggern in einem hamburgischen Fleet.)

Theil einer Parirstange, in geschnittenem Eisen Hercules im Löwenkampf; am Ansatz Grotteskmotiv. Spuren einstiger Vergoldung. Italien, 16. Jahrhundert.

Degenknauf, in durchbrochener vollrunder Arbeit vier von Schlangen umwundene nackte Männer. Italien. 16. Jahrhundert.

Degengriffe aus geschnittenem Eisen mit geflechtartig durchbrochenem Korb — mit Blattrankenwerk in Relief. Anfang des 18. Jahrhunderts.



Schmiedeiserner Fensterkorb. Bayern, Ende des 17. Jahrhunderts.  
Breite 1,16 m, Tiefe 0,50 m.

### Schmiedeiserne Gitter.

Geschmiedetes eisernes Gitterwerk als Verschluss von Maueröffnungen oder als frei aufragendes Gehege scheint im Alterthum nicht bekannt gewesen zu sein. Aber schon die ältesten erhaltenen Beispiele an Kirchenbauten des romanischen Stiles zeugen von hochentwickelter Technik. In Spiralen geschwungene verzweigte Ranken füllen eiserne Rahmen oder verbinden, auf senkrechten Eisenschienen befestigt, diese zu einem starren Netzwerk. Als technische Hilfsmittel finden sich dabei das Zusammenschweissen der Eisenstäbe zu Stabbündeln, ihre Verbindung durch heiss umgelegte Bunde und das Vernieten in glühendem Zustande, endlich das Gestalten der Enden der Stäbe zu Blatt- und Blumenformen durch Einhämmern des in der Gluth erweichten Eisens in Gesenke aus gehärtetem Eisen. Die Endigungen der Gitterranken des romanischen Stiles mit ihren, dem rundlichen Blattschnitt desselben entsprechenden Formen verschwinden, als unter der Herrschaft des gothischen Stiles im 14. Jahrhundert mit dem veränderten ornamentalen Geschmack ein anderes technisches Verfahren vordringt. Statt die Rankenenden durch das Stanzen zu verdicken und zu verstärken, hämmerte man sie nunmehr freihändig aus, wobei das Ende des Stabes blattförmig verbreitert und verdünnt, wohl auch gebuckelt ward. Die gothischen Gitter erinnern in ihrer Anordnung vielfach an gleichzeitige Flächenmuster vom Typus des Sprossenwerkes mit füllenden Pflanzenmotiven; häufig, besonders in Italien,

Im  
achtzehnten  
und  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

ist auch die Zusammensetzung des Gitters aus sich berührenden Vierpässen. Die frei aufragenden Enden des Stabgerüsts der Gitter wurden zu Blättern und Blüthen ausgeschmiedet, wobei die heraldische Lilienform häufige Anwendung fand. Gitter jedoch, welche als Füllung eines Eisenrahmens gebildet waren, erhielten für sich gearbeitete Bekrönungen. In späterer Zeit wurde auch das steinerne Maasswerk der Fensteröffnungen auf das geschmiedete Gitter übertragen. Den der Schmiede-Technik fremden Formen wusste man durch sinnreiche Construction derartiger Maasswerk-gitter gerecht zu werden. Wo es der Zweck der Gitter forderte, z. B. wenn sie kirchliche Schatzkammern oder ein Heiligthum schützen sollten, wusste man dem Abspalten gefährlicher Widerhaken von den Spitzen der Stäbe auch decorative Seiten abzugewinnen.

Das spätgothische Gitterwerk ist nur durch zwei kleine Gitterthüren von Sakramenthäuschen vertreten. Die eine zeigt in dem abschliessenden Rundbogen Fischblasen-Maasswerk, in dem rechteckigen Untertheil schräg gekreuzte Stäbe, deren Nasenbesatz als ausgeschnittene, vierblättrige Blumen wirkt. Hergestellt ist dieses Gitter mittelst zweier übereinander genieteter, durchbrochener Eisenplatten; die vordere, stärkere giebt den Körper des Maasswerkes und die Stäbe, die hintere, dünnere die Zacken (Nasen).

Das andere Gitter besteht aus schräg durchgesteckten, kantigen Stäben in einem oben als Kielbogen abschliessenden, breiten Eisenrahmen, der mit gebuckelten, beläuterten Ranken belegt ist.

Die Gothik hatte für ihre reichen Schmiedearbeiten fast durchweg kantige Eisenstäbe von quadratischem Durchschnitt verarbeitet. An dem Gitterwerk der Renaissance geht die Anwendung von Rundstäben Hand in Hand mit höchster Ausbildung der durchgesteckten Arbeit. Die durch Anschweissen dünnerer Stäbe an die Hauptstäbe oder durch Abspalten hergestellten Zweige der nun wieder in Spiralen geschwungenen Rankenstämme schieben sich durch in diese Stämme gehauene Löcher und verbinden so die Ranken zu einem Gitterwerk, welches Leichtigkeit und Festigkeit in bis dahin nicht erreichtem Maasse vereinigt. Erstaunlich ist die Geschicklichkeit, mit welcher vor Allen die deutschen Schmiede des 16. Jahrhunderts dies Verfahren handhabten, dessen Geheimniss auf der vollkommenen Beherrschung des Schweissens beruht. Ihre höchsten, wenn auch nicht schönsten Triumphe feiert diese neue Weise in Gitterfüllungen, welche an Stelle des pflanzenhaften Gerankes verschlungene Linienzüge darbieten, Uebertragungen der künstlichen Federzüge deutscher Schreibmeister jener Zeit in die technische Sprache des Schmiedeisens. Wo der Ranke pflanzenhafte Form gegeben wird, bildet man ihre Wurzel gern in der von der Spätgothik übernommenen Gestalt eines abgerissenen Astes; ihre Enden aber werden zu flachen Verzierungen in Form von Blättern oder grottesken Köpfen mit eingehauener Zeichnung ausgeschmiedet oder zu grossen phantastischen Blumen gestaltet, aus deren Kelchen schraubenförmig aufgerollte Stempel inmitten zierlicher Staubfäden hervorwachsen. Derartige Blumen finden auch als Krönungen der senkrechten Stäbe der Gitter und überall, wo es die Verzierung freier Endigungen gilt, vielfache Anwendung. In Deutschland reicht diese Art von Gitterwerk noch über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus.

Die durchgesteckten Rundeisen-Gitter der deutschen Renaissance sind durch eine Reihe von Oberlichtgittern gut vertreten. Eines dieser Gitter,

aus Sachsen, für eine im Korbogen gewölbte Oeffnung, in der Mitte mit schräg gekreuzten Stäben, von denen Ranken mit flachen Blumen auswachsen, trägt die Jahrzahl 1559. — Ein anderes, aus der Schweiz, mit abgerissenen Zweigen, durchgesteckten Spiralranken, flachen, gemeisselten Blättern und gebuckelten Trauben, füllte den Kielbogen über einer Thür. — Ein drittes, in Korbbogenform, aus Nürnberg, zeigt in der Mitte eine grosse, consolförmige Volute, von der nach beiden Seiten symmetrische Ranken auswachsen, deren spindelförmige Knospen aus Spiralen gerollt und deren Blüten aus kleinen Eisenstäben palmettenartig zusammengeschweisst sind.

Das Gitterwerk der italienischen Renaissance steht an Formenreichtum und technischer Vollendung hinter den gleichzeitigen deutschen Arbeiten zurück. In der Regel werden die Fenstergitter aus kurzen, kantigen, C- oder S-förmigen Stäben mittelst heiss umgelegter Bunde zu einem einfachen Sprossenwerk zusammengefügt, in dessen Zwischenräumen mit ihrem Schwanzende in die Bunde gesteckte Lilien dem Gitter vollends das Aussehen eines an gleichzeitige Webemuster erinnernden Flächenornamentes geben. Im 17. Jahrhundert verbindet man, besonders bei Gittern für das Innere der Kirchen, das Eisen mit gegossenem Messing, aus dem sowohl die Bunde, wie an die Stäbe genietetete Blätter und Blumen hergestellt werden.

Diese Art italienischer Gitter ist durch mehrere aus dem Venetianischen stammende Fenstergitter und die kleine Gitterthür eines Sakramentshäuschens vertreten. Aus einer Kirche zu Bologna zwei Fenstergitter des 17. Jahrhunderts mit Messing-Ornamenten, in dem einen der Stern des h. Dominicus, in dem anderen die Scheere des h. Fortunatus.

Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts weichen die flachen Blätter und die grossen vollrunden Blüten der Spätrenaissance neuen Pflanzenformen. Im deutschen Norden in gleicher Weise wie im deutschen Süden herrschen in den Gitterarbeiten eigenartige Blätter, die aus den Enden und Zweigen der Rundstäbe ausgeschmiedet, vorgebaucht, an den Rändern eingekerbt oder rundlich ausgeschnitten sind, und deren Mittelrippe den Zug der Ranke noch über die Blattspitze sich krümmend fortsetzt.

Diese Art von Gittern ist in der Sammlung u. A. vertreten durch den am Kopfe dieses Abschnittes abgebildeten Fensterkorb aus Bayern, bei dem noch die grossen Blüten der Spätrenaissance als Endigungen der senkrechten Stäbe erscheinen, zwischen denen die mit den Blättern des neuen Stiles besetzten Ranken sich ausspannen. Mehrere Oberlichtgitter aus Franken und Bayern zeigen die gleiche Behandlung des Blattwerkes in Verbindung mit Delphinen, die, dem Zuge der Ranken angepasst, sich in Blätter auflösen. Das Oberlicht eines Gruftgitters vom Johanniskirchhof in Leipzig ist in gleicher Weise ausgestattet und trägt die Jahreszahl 1699.

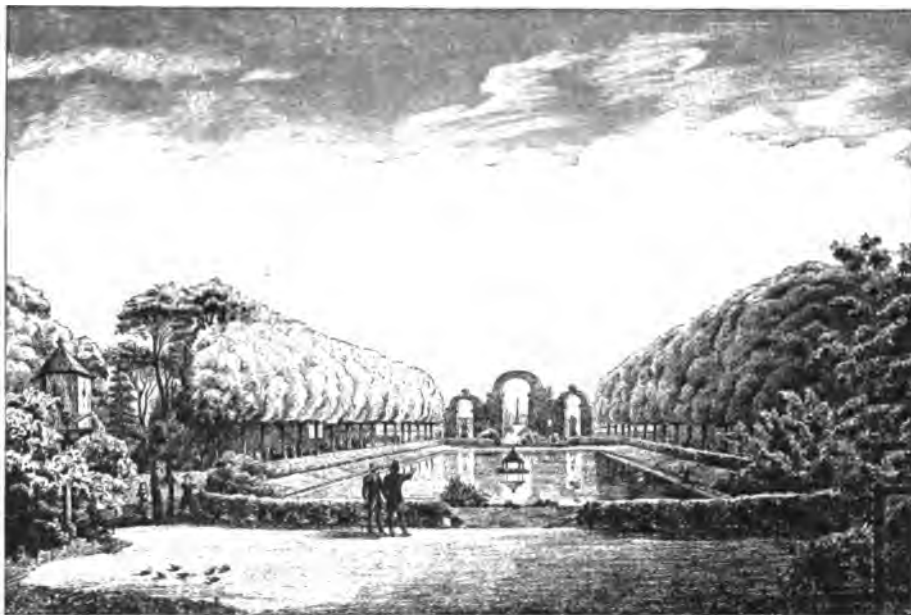
Unter dem Einfluss desselben Geschmacks ist auch die schmiedeiserne Garten-Pyramide entstanden, die ihrer 10 Meter betragenden Höhe wegen nicht im Museum, sondern in den Gartenanlagen vor demselben ihren Platz erhalten hat. Der ursprüngliche, wohl hölzerne Sockel wurde nicht mehr vorgefunden, als i. J. 1879 ein Sturm diese Pyramide fällte, nachdem sie nahezu zweihundert Jahre in einem Garten zu Billwärder bei Hamburg aufrecht gestanden hatte. Der Fuss der Pyramide ist daher bei ihrer neuen Aufstellung durch eine mit blühenden Pflanzen besetzte Steinhäufung geschützt worden. Auf einem quadratischen Eisenrahmen von 1 Meter Seitenlänge sind die vier schlanken, mit beblätterten Ranken ausgefüllten Dreiecke befestigt, die an ihren Schenkeln verbunden die Pyramide bilden. Auf ihrer

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)



In den Anlagen vor dem Museum.

Spitze trägt diese eine vergoldete Krone und Wetterfahne. In Billwärder an der Bille befanden sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die vornehmsten Gartenhäuser der reichen Hamburger. Von den Vorbesitzern des Grundstückes, auf dem unsere Pyramide stand, kommt für die Zeit ihrer Aufrichtung der „Sieur“ Wilhelm de Hertoghe in Betracht, dem das Grundstück i. J. 1684 zugeschrieben wurde und nach dessen Ableben i. J. 1717 es an Herrn Albert Rodrigo Anckelmann überging. Wilhelm von Hertoghe gehörte zu einer angesehenen Familie niederländischen Ursprungs, war Kaufmann, königlich dänischer Agent und mit der Tochter des Oberalten Johann Möhlmann, eines der reichsten hamburgischen Grundbesitzer damaliger Zeit verheirathet.



Ansicht des Tippenhauer'schen Gartens in Billwärder bei Hamburg um 1845; im Hintergrunde die schmiedeiserne, jetzt in den Anlagen vor dem Museum aufgestellte Pyramide vom Ende des 17. Jahrhunderts.

Noch bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich ein ansehnlicher Theil des alten de Hertoghe'schen Gartens mit den grossen Baumreihen und den geschorenen Hecken in ziemlich unverändertem Zustande erhalten. Die Pyramide bildete damals den Zielpunkt des Mittelbogens einer triumphbogenartig geschnittenen Baumgruppe. Eine Ansicht des Gartens aus den 40er Jahren unseres Jahrhunderts, in denen er als Tippenhauer'scher Garten ein vielbesuchter Vergnügungsort war, in der Abbildung nach einer Aufnahme von G. Haeselich.

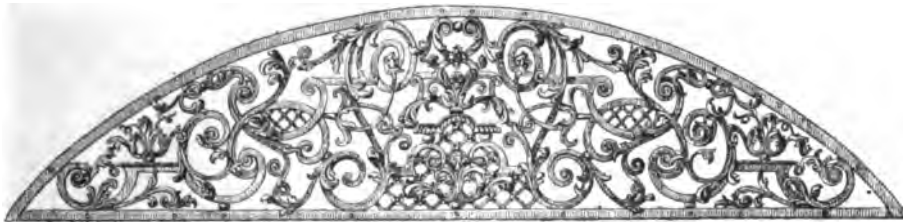
Der Zug der geschmiedeten Ranken gab die Spirallinie auf, die ihn bis dahin beherrscht hatte, als zu Anfang des 18. Jahrhunderts der Stil des Laub- und Bandelwerkes mit seinen gebrochenen Bändern und langgeschlitzten Blättern in die Werkstätten der Schmiede eindrang.

Zugleich mit dem Ornament der Gitter veränderte sich ihre technische Grundlage. Anstatt des Rundeisens, das noch für die beblätterten Rankenspiralen gedient hatte, wird für das Laub- und Bandelwerk vorwiegend Flacheisen verarbeitet, das je nach der beabsichtigten leichteren

oder schwereren Wirkung des Gitters dem Beschauer seine breite Fläche oder seine Schmalseite zuwendet. Schon den Schmieden des gothischen Stiles war die Anwendung einzeln gehämmert und vernieteter Zierathen nicht fremd geblieben. Sie war auch nie vergessen worden und begegnet uns nicht selten bei den Gitterschmieden des 18. Jahrhunderts, ohne dass diese darum den Verlockungen dieses bequemen und wenig kostspieligen Verfahrens erlegen wären. Das alte dauerhafte Schweissen des zur Weissgluth erhitzten Eisens blieb immer noch die Grundlage der Schmiedekunst. In der Blüthezeit des neuen Stiles nimmt das mit dem Bandelwerk verbundene Blattwerk eigenartig tiefgeschlitzte Formen an, deren Fiedern sich krümmen und kräuseln. Auch Palmetten aus solchen Blättern finden sich ein und häufig werden einzelne Zwischenfelder der gebrochenen Bänder mit schrägekreuzten, auf den Schnittpunkten mit Knöpfen oder Blümchen besetzten Streifen gefüllt, ein in der Ornamentik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weit verbreitetes, wahrscheinlich zuerst beim Schmiedeisen gefundenes Motiv.

Oberlichtgitter von einer Hausthür in Nürnberg (S. d. Abb.); von einem Gruftgewölbe auf dem Johannis-Friedhof in Leipzig; — aus Altenburg in Sachsen, mit einem doppeltverschlungenen H. J. G. unter einer Krone.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)



Schmiedeisernes Oberlichtgitter. Nürnberg. Anfang des 18. Jahrhunderts. Länge 2 m.

Mit diesem neuen Ornament-Stil beginnt eine neue Aera kunstvoller Gitterarbeit. Hatten bis dahin die Eisengitter in den Kirchen und an Profanbauten eine, wenn auch nützlich schmückende, so doch nur bescheidene Rolle gespielt, so treten sie nunmehr in den Portalen der Schlosshöfe, als Brustwehren von Balkonen, als Treppengeländer, als Chorabschlüsse in Kirchen, als Thüren von Kapellen und Grabgewölben so wuchtig und so vom gleichen Geiste, wie die Bauwerke selber, durchdrungen auf, dass sie häufig nicht mehr als Zugaben sondern als naturnothwendige Bestandtheile erscheinen, ohne welche die Architekturen unvollständig wären. Zugleich versuchen die Gitter wieder, wie in gothischer Zeit, bauliche Formen in ihrer technischen Sprache wiederzugeben. Sie beschränken sich häufig nicht mehr darauf, ein Geschränk zwischen Steinpfeilern zu sein, sondern wollen selber schmiedeiserne Architektur werden. Die Künstler, welche dafür die Entwürfe lieferten, verstanden, derartige Aufgaben, wie sie sich ihnen z. B. bei den Abschlussgittern von Palasthöfen darboten, in gelungener Weise zu lösen.

Unter der Herrschaft des Rococo verwandelt sich das Laub- und Bandelwerk durch die Aufnahme von Muschelformen und naturalistischen Blütenzweigen. Die letzten Folgerungen aus der Freiheit der Formenbehandlung, welche sich die Kunstschmiede dieses Stiles durch ihre absolute Beherrschung der Technik errungen hatten, werden gezogen, und auch

Im  
achtzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

dieser Stil sieht noch Gitterwerke allerersten Ranges entstehen. Vor Allem waren es die mächtigen und reich durchgebildeten Bekrönungen freistehender Portale, in denen auch das Rococo und selbst der ihm folgende Stil Bedeutendes leistete.



Schmiedeiserne Bekrönung vom Gitter-Portal des ehemals Schüle'schen Fabrikgebäudes in Augsburg. Das Schüle'sche Wappen in der Kartusche aus getriebenem Kupfer und vergoldet. Augsburger Arbeit, ca. 1775. Spannweite 3,33 m.

Der Rococo-Stil ist durch ein Treppengeländer vertreten, das aus dem Mittelbau des ehemals Schüle'schen Fabrikgebäudes vor dem Rothen Thor in Augsburg stammt. Die 14 Felder, mit denen das Geländer den Windungen der Treppe sich anschmiegt, haben, je nachdem sie den Stufen oder dem oberen Absatz folgen, verschobene oder rechteckige Form; sie sind abwechslungsreich mit leichtem Ornament gefüllt, das aus C- oder S-förmig gebogenen kantigen Eisenstäben besteht und mit geschmiedeten und geschweissten Blumenzweigen durchwachsen, hie und da mit Muschel-Motiven besetzt ist.

Die hier abgebildete Portalbekrönung vom Hofgitterthor desselben Schüle'schen Gebäudes, dem das Treppengeländer entnommen, ist, wie dieses, ein Geschenk des Hauses H. C. Meyer jr. durch Herrn Dr. Heinrich Traun.

In der von mächtigen, geschweissten Palmenzweigen umgebenen, von einem Eichkranz umrahmten, mit einem Rosenkranz bekrönten Kartusche das Schüle'sche Wappen aus Kupfer getrieben und vergoldet. Die Lorbeerfestons und die Bandschleifen mit den ovalen Medaillons Vorboten des neuen antikisirenden Stiles.

Johann Heinrich Schüle, der für seine grossen Fabrik- und Wohngebäude vor dem Rothen Thor in Augsburg diese meisterlichen Schmiedearbeiten ausführen liess, war der Begründer der deutschen Kattendruckerei. Vor ihm entbehrte diese Industrie, wie sie seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts in Augsburg und Hamburg geübt wurde, der technischen Vollendung. Schüle begann i. J. 1745, die auf seinen Antrieb von Augsburger Webern in ähnlicher Feinheit wie die ostindischen Kattune hergestellten Baumwollgewebe in Werkstätten Augsburgs bedrucken zu lassen, und liess auch in Hamburg fabriciren, wo man die feine Druckerei besser als in Augsburg verstand. Um vollkommene Waare liefern zu können, versuchte er sich selbst im Kattendruck und eröffnete i. J. 1759 seine eigene Druckerei, deren Erzeugnisse alle bis dahin in Deutschland bekannten Kattune durch die Feinheit und Genauigkeit ihres Druckes, die Frische ihrer Farben und ihre geschmackvollen Muster übertrafen. Diese steigende Nachfrage des Weltmarktes veranlasste Schüle, als die Augsburger Weber seinen Bedarf nicht zu decken vermochten, ostindische Gewebe zu beziehen, um sie bedruckt wieder auszuführen. Ungeachtet der ihm hieraus erwachsenen langwierigen Streitigkeiten und Prozesse mit der Weberzunft und dem Magistrat, verstand Schüle es, seinen Betrieb zu vergrössern und durch Anwendung des Kupferdruckes und den haltbaren Auftrag von Gold und Silber weiter zu vervollkommen. Die siebziger und achtziger Jahre waren die glänzendsten seiner Fabrik, in der er über 3500 Arbeiter beschäftigte. Er liess um diese Zeit das Gebäude errichten, dem unsere Schmiedeisen-Arbeiten entnommen sind. Die Anfertigung des Gitters, dessen Portal Schüle mit 5000 Gulden bezahlt haben soll, dürfte erfolgt sein, bald nachdem er am 16. Febr. 1772 von Kaiser Joseph II. in den Adelstand erhoben war; von der ganzen Anlage, dem grossen, den Hof abschliessenden Gitter und dem Portal in seiner ursprünglichen Anordnung zwischen zwei mächtigen Sandsteinpfeilern von nahezu 6 Meter Höhe geben die ausgehängten Photographien eine Vorstellung. Erst in dieser Höhe gegen die Luft gesehen, wirkt die in der Sammlung zu niedrig aufgestellte Bekrönung in ihrer vollen leichten Schönheit.

Unmittelbar danach schwindet die technische Ueberlieferung; von ihr auch nicht die mindeste Erinnerung dem 19. Jahrhundert übermacht zu haben, ist kein Ruhmestitel des Empire-Stiles. Um die Mitte unseres Jahrhunderts vermochte Viollet le Duc in Paris keinen Schmied zu finden, der das einfachste Gitter zu schmieden verstand. Seitdem ist die alte Kunst überall wieder neu belebt worden, namentlich in Deutschland, dessen Kunstschmiede wieder wie im 16. und im 18. Jahrhundert an der Spitze voranschreiten.

Als schmiedeiserne Bezierden der Bauten sind neben den Gittern und Geländern die Maueranker, die Wetterfahnen, die Stützen von Dachrinnen und Erkern, sowie die Wandarme zu beachten, an denen Wirthshaus- oder Handwerks-Abzeichen an der Strasse aufgehängt werden.

Beispiele: Wetterfahne von einem Bau des Kurfürsten von Köln, Maximilian Heinrich, v. J. 1656. Aus Bonn.

Erkerstütze von einem Bürgerhause zu Linz am Rhein; Laub- und Bandelwerk-Ornament. Anfang des 18. Jahrhunderts.

Grosser Wandarm von einem Brauhause zu Augsburg, meisterliche Arbeit der Rococo-Zeit. (Geschenk des Hamburger Gewerbevereins.) — Wandarm aus Prag; Mitte des 18. Jahrhunderts. (Geschenk des Schlossermeisters Herrn Ed. Schmidt.) Wandarm mit Fleischhaken zum Aushängen geschlachteten Viehes vor der Thür eines Metzgers. Aus Ahrensburg in Holstein. Mitte des 18. Jahrhunderts. — Wandarm mit dem Abzeichen einer Schlosserwerkstatt. Süddeutsch. Ende des 18. Jahrhunderts.

Im  
achtzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

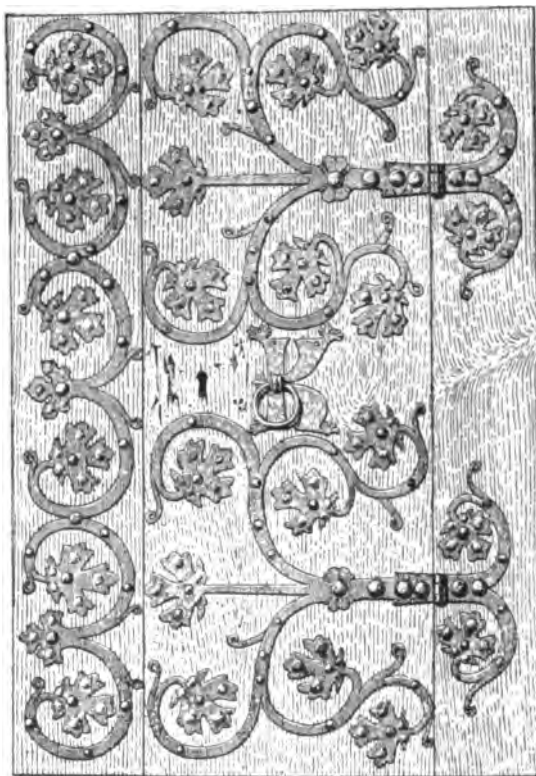
## Schmiedeiserne Beschläge und Schlösser.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Aus pompejanischen Funden dürfen wir schliessen, dass schon zu Anfang der christlichen Zeitrechnung kleine Kastenmöbel mit schmiedeisernen Beschlägen verstärkt und verziert wurden, welche den Beschlägen der mittelalterlichen Kastenmöbel sehr ähnlich waren. Die ältesten, uns aus dem Mittelalter überlieferten Eisenbeschläge von Thüren und Möbeln sind Erzeugnisse der Spätzeit der romanischen Baukunst. Sie haben den Zweck, die Bretter, aus denen die grossen Kirchthüren oder die Wände der Truhen und Schränke zusammengespondet sind, fest

zusammenzuhalten und zugleich die Drehung der Thüren auf den in die Mauer eingelassenen Angelzapfen, des Truhendeckels und der Schrankthüren in ihren Scharnieren zu vermitteln. Hinzu treten die Schlossplatten und feste oder bewegliche Griffe. In den Hauptwerken, deren bedeutendstes der Thürbeschlag der Notre-Dame-Kirche zu Paris, erscheinen die dem nüchternen Zweck dienenden Formen zu reichster Decoration entfaltet. Von dem Angelband als Stamm verästelt sich der Beschlag baumartig über die Thürfläche, auf der seine Ausläufer mit Eisennägeln befestigt sind, und unabhängig von den Angelbändern überspinnt ähnlich gegliederter Beschlag die von ihren Zweigen nicht erreichten Theile der Fläche. Wie bei den Gitterwerken des romanischen Stiles sind die in Spiralen gewundenen Zweige durch Abspalten vom Stamm oder durch Anschweissen von Stäben an diesen gewonnen und die kräftigen, rundlichen, vertieften Blätter, in welche die Zweige endigen, in Gesenken geschmiedet.

Der gothische Stil machte von schmiedeisernen Beschlägen den ausgedehntesten Gebrauch. Die kleinen, gerundeten Blätter werden durch frei geschmiedete grössere Blattformen ersetzt, welche einen reicheren,



Thür eines Wandschranks, mit schmiedeisernem Beschlag. Die Ornamente auf dem Brette links der Thür dienen nur der Zierde; der Schlossbeschlag fehlt. Sachsen (?). 15. Jahrhundert.  $\frac{1}{10}$  nat. Gr.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

zerschlitzten Umriss zeigen und durch Buckeln belebt sind. Statt in Spiralen sich abzubiegen, setzen die Zweige oft in starren Linien mit spitzem Winkel an die Stämme an. Oft sind deren Theile nicht aus dem Stück geschmiedet, sondern die Zweige und Blätter nur untergeschoben und durch die Befestigung auf dem Holz nur für das Auge scheinbar verbunden. Das Streben der Gothik, der Pflanzenwelt neue Zierformen abzugewinnen, begegnet uns auch in ihren Beschlägen. Diese werden nicht selten verzinkt und erhalten an ihren durchbrochenen oder zerschlitzten Theilen eine Unterlage von blau oder roth gestrichenem Papier, nur ausnahmsweise von Wollengebe. Erst in der Spätrenaissance kommt vergoldetes Leder oder dünnes, blauangelassenes Stahlblech als Unterlage durchbrochener und verzinnter Beschläge vor.

Die veränderte Construction der spätgothischen Möbel hatte eine theilweise Beschränkung des Beschlages zur Folge, denn die Angelbänder fanden jetzt keine breiten, schlichten Holzflächen mehr, auf denen sie sich verzweigen konnten, sondern mussten die Füllungen dem Schnitzwerk überlassen und sich mit den Rahmenhölzern begnügen. Die Schlossbeschläge mit den blattförmig erweiterten Ecken des Schlossbleches, der das Einstecken des Schlüssels in das Loch erleichternden Schlüsselführung und dem Schutzblech, welches die Beschädigung des festen Rahmenstückes durch den vorschnappenden Riegel verhindern soll, endlich die inmitten durchbrochener Rosetten beweglich angebrachten Griffe der Schrankthüren boten



Schmiedeeiserner Thürgriff. Tirol, ca. 1500.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.



Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

aber immer noch Gelegenheit genug, um den Schmied mit dem Schnitzer wetteifern zu lassen in der decorativen Ausstattung der Kastenmöbel.

Auch die Frührenaissance verzichtet im Norden nicht auf den Eisenbeschlag, und in noch völlig gothischen Zierformen überzieht dieser das Rahmenholz von Schrankthüren, auf deren Füllungen schon das Rankenwerk des neuen Ornaments voll erblüht ist.

Erst die Spätrenaissance macht im nördlichen Deutschland und in den Niederlanden dem Schmiedeisen an den Schränken den Garaus, und das so gründlich, dass es ganz und gar verschwindet, vom Aeussern, wie vom Innern. Nicht einmal ein eisernes Schlüsselloch bewahren sich die figurengeschmückten Schnitzmöbel Niederdeutschlands oder die architektonischen Schränke im Vredemann de Vriese-Geschmack der Niederländer.

Anders in Süddeutschland. Der architektonisch gegliederte Schrank der dortigen Spätrenaissance bewahrt in seinem Aeusseren noch bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts die schmiedeiserne Schlossbleche und beweglichen Griffe, und lässt den Angelbändern Spielraum wenigstens auf der Innenfläche der Thüren. Aehnlich verfährt dort die Spätrenaissance auch bei den Hausthüren; muss man deren Aussenfläche der neuen Construction und dem Schnitzwerk überlassen, so behaupten sich doch die verzierten Angelbänder und der Schloss- und Riegelbeschlag der Innenseite sowie die reichverzierten Griffe und Klopfen und zwar noch lange Zeit und bis weit in das 18. Jahrhundert. Dem Schloss wird unter der Herrschaft der Spätrenaissance im südlichen Deutschland sogar noch eine bevorzugte Ausbildung zu Theil, indem der oft sehr verwickelte Mechanismus der decorativen Ausstattung als Grundlage dient.

Sowohl bei den offenen Schnappschlössern vieler Thüren, wie bei den im Innern der Truhen und Schränke angebrachten Schlössern werden die einzelnen Theile des sichtbaren Mechanismus oft durch Gravirung und Aetzung verziert.



Schmiedeiserner Thürklopfen, Südtirol (Trient),  
zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.  
1/2 nat. Grösse

Im südlichen Deutschland steht in der zweiten Hälfte des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts die geätzte Verzierung der Beschläge auf ihrer Höhe. Aus freier Hand, ohne mechanische Pausen, malten die Aetzkünstler den die blanken Flächen vor dem Angriff der Säure schützenden Aetzgrund auf das Eisen; sie vertieften die ungeschützten Theile nicht durch Aetzwasser, sondern durch Auflegen eines die Säure bei leichtem Erhitzen entwickelnden Teiges, und rieben nach dem Abwaschen dieses und des Aetzgrundes schwarze Farbe in den Grund der blanken Ornamente. In anderen Fällen bemalte und vergoldete man den Eisenbeschlag der Truhen und Schränke. In der Regel aber verzierte man ihn durch Einhauen und

Graviren mit dem Meissel. Die Ornamentik folgte hierbei dem Zeitgeschmack der grottesken Figuren und des Rollwerkes, während in den Aetzarbeiten weit länger ein freigezeichnetes Laubwerk oder maureske Verschlingungen gepflegt wurden.

Im Allgemeinen ist der Eisenbeschlag in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus dem Aeussern der Möbel verschwunden. Nur hier und da führt er noch ein provinzielles Dasein. In Westfalen hat sich ein ganz mittelalterlicher Beschlag grosser Truhen mit dichtgereihten Bändern sehr lange erhalten, und in den Marschen der Niederelbe werden noch während des ganzen 18. Jahrhunderts grosse Truhen mit gewölbtem Deckel angefertigt, welche aussen mit blechernem, gebuckeltem Eisenbeschlag in Gestalt von Angelbändern, Winkelbändern, Schlossblechen und Griffrosetten belegt sind. Der schwarz gestrichene Beschlag hebt sich hier wirkungsvoll von dem grün oder roth gestrichenen, mit fliegenden Engeln, Kronen, Blumen und Namen bemalten Holzgrund ab.

Von solchen vereinzelt Ausnahmen abgesehen, ist der Eisenbeschlag etwa zweihundert Jahre als decoratives Beiwerk der Möbel verschwunden geblieben, bis ihn in neuester Zeit die Gothiker wieder aus seinem Versteck im Innern der Holzconstruction hervorgeholt und dann auch die Anhänger der deutschen Renaissance wieder zu ausgedehnter Verwendung gebracht haben.

Hatte gegen Ende des 17. Jahrhunderts das Schmiedeisen auch am Aeussern der Kirch- und Hausthüren seine frühere Bedeutung eingebüsst, so hat doch jene Zeit und das 18. Jahrhundert sich keine Gelegenheit entgehen lassen, die Meisterschaft, welche die Schmiede damals in den Gitterarbeiten bewiesen, auch den noch bewahrten nothwendigen Theilen des Thürbeschlages zu Gute kommen zu lassen. Vorzugsweise in den Thürgriffen und Thürklopfern hat auch das 18. Jahrhundert uns Arbeiten hinterlassen, welche bewundernswerth bleiben, auch wenn die öfteren Versuche, mit dem Hammer und Meissel menschliche Figuren aus dem massiven Eisen zu gestalten, ihr Ziel verfehlen.

Zahlreiche Beispiele, namentlich zur Geschichte der Beschläge und Schlösser in Deutschland: Grosse Truhenschlösser und Schlösser von Haus- oder Stubenthüren mit offenem Mechanismus; die Schlüsselführung bei den älteren mit gebuckeltem gothischem Laubwerk, bei den jüngeren in Form blattloser Spiralen. — Grosse Klopfer und Griffe von Thüren (einer derselben bez. 1524), kleinere von Möbeln. — Angelbänder und andere Beschlagtheile aus der Zeit von der Mitte des 15. bis zum 18. Jahrhundert, zumeist süddeutscher Herkunft, mehrere, insbesondere die spätgothischen, aus Tirol. — Kastenschlösser mit verstecktem Mechanismus und durchbrochenen Deckplatten, deren Ornamente das Laub- und Bandelwerk vom Anfang, das Muschelwerk der Mitte des 18. Jahrhunderts zeigen. — Grosse Thürgriffe und Thürklopfer, deren geschnittene Figuren an bronzene Vorbilder erinnern, darunter zwei, deren Hauptfiguren Attribute des Frühlings und Sommers tragen; süddeutsche Arbeiten von ca. 1700.

Französisch: Thürriegel; auf der getriebenen Platte, umgeben von der Kette des Michaelordens, das Lilienwappen Frankreichs, als Embleme der Geliebten Heinrichs II. von Frankreich, Diana von Poitiers, drei verschlungene Halbmonde und Bogen mit Pfeilen, sowie das aus H und D zusammengesetzte Monogramm Heinrichs und Dianas. Wahrscheinlich aus dem Chateau d'Anet, Mitte des 16. Jahrhunderts (aus der Sammlung Spitzer). — Kastenschloss von länglich rechteckiger Form; die Deckplatte mit Watteau-Figuren in flachem Relief. Zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.



## Schlüssel.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Abgesehen von der mit dem sonstigen Eisenbeschlag zusammenhängenden decorativen Bedeutung der an den Möbeln und Hausthüren sichtbar angebrachten Schlösser, kommt bei diesen auch die mechanische Vorrichtung und der diese bewegende Schlüssel in Betracht. Dass schon das Alterthum hierbei sinnreich construirte Mechanismen anwendete, dürfen wir aus den mannigfach gestalteten Bärten der zahlreich aufgefundenen bronzenen Schlüssel folgern. Von den Schlössern im Mittelalter wissen wir wenig; Darstellungen in Gemälden und Sculpturen gestatten nur eine annähernde Zeitbestimmung seiner Schlüsselformen. Im 15. Jahrhundert kommen die technischen Fertigkeiten der Schmiede auch in den Schlössern zur Geltung. Das 16. Jahrhundert war eine Blüthezeit für den Schlüssel. Namentlich in Frankreich wurden zur Zeit der Spätrenaissance Schlüssel angefertigt, deren kunstvolle Griffe Meisterwerke des Eisenschnittes sind, und deren Hohlrohre und complicirte Barteinschnitte auf besondere Schliessvorrichtungen deuten. Viele dieser französischen Schlüssel mögen jedoch nicht immer für den Gebrauch bestimmt gewesen, sondern als Meisterstücke gearbeitet sein, wie solche in Frankreich noch bis weit in das 18. Jahrhundert, zum Theil unter Bewahrung älterer Formen üblich blieben. Auch im 17. und 18. Jahrhundert gehörten kunstvoll in Eisen geschnittene Schlüssel zu jedem reicher ausgestatteten Möbel. Erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts büsst der Schlüssel seine individuelle Verzierung ein und wird, wie so mancher andere Gegenstand, zu einer Fabrikwaare.

Römischer Fingerringsschlüssel aus Bronze.

Kleiner spätgothischer Schlüssel aus Bronze, flach mit kleeblattförmigem Griff. Aus dem Lüneburgischen.

Spätgothischer Schlüssel aus Eisen, flach, der Griff rosettenförmig mit sieben runden Löchern.

Kupferner Schlüssel, der Griff in Gestalt eines verlängerten Hufeisens mit umgerollten Ansätzen. Alte italienische Nachbildung des Schlüssels der Santa Casa zu Loretto. (Solche Nachbildungen wurden früher den gläubigen Besuchern des heiligen Ortes als Erinnerungszeichen verkauft).

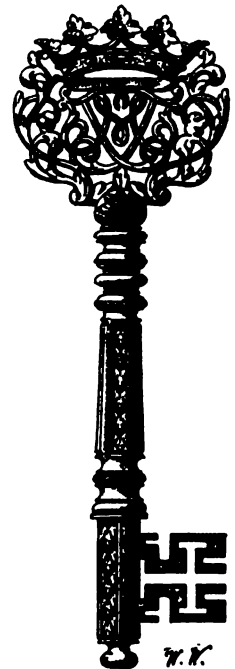
Italienische Schlüssel, 15.—16. Jahrhundert, im Griff durchbrochenes Maasswerk aus eingelötheten Bändchen.

Italienischer Schlüssel, 16. Jahrhundert (?), im Griff die Wappennilie von Florenz.

Französischer Schlüssel, ca. 1600, in der Art der in Mathurin Jousse's Ornamentstichen abgebildeten. Der Griff durchbrochen mit grottesken Flügelgestalten und Masken. Das Hohlrohr von dreiseitigem, einwärtsgeschweiftem Durchschnitt. (Aus der Sammlung Paul.)

Deutscher Schlüssel, vom Ende des 17. Jahrhunderts, im flachen, durchbrochenen Griff unter einer Krone ein M. T. (S. d. Abb.)

Dänischer Schlüssel, vom Anfang des 18. Jahrhunderts, im flachen Griff zwischen zwei Löwen das doppelte F. 4. König Friedrichs des Vierten (1699—1730.)



Schlüssel, aus Eisen geschnitten. Deutsche Arbeit, ca. 1700.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

## Schmiedeiserne Geräte und Möbel.

Vom Mittelalter bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat das Schmiedeisen eine sehr vielseitige Verwendung im Hausrath gefunden. Erst zu Anfang unseres Jahrhunderts verdrängten die fabrikmässig hergestellten Eisengusswaaren das Schmiedeisen aus dem Hausrath. In unserer Zeit versucht die wieder erstarkte Kunstschlosserei ihre alte Bedeutung auch im Hausrath zurückzuerobern.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ost-Seite.)

In früheren Jahrhunderten erstreckte sich die Thätigkeit der Schlosser auch auf Gebiete, die sich seither längst zu besonderen Gewerben abgezweigt haben. Ausser den Schlosserarbeiten im engeren Sinn verfertigten die deutschen Schlosser noch im 17. Jahrhundert auch Uhren, Schiesswaffen und allerlei mechanische Vorrichtungen, nicht selten auch mechanische Spielereien. (Man beachte den unten beschriebenen Siegelstempel der Schlosser von Schwabach.)

Unter den alten schmiedeisernen Hausgeräthen stehen die dem Heerdfeuer und der Beleuchtung dienenden an erster Stelle, als Heerd- und Kaminböcke, Kesselhaken, Geräte zum Handhaben der brennenden Scheite und Kohlen, zum Schüren der Flamme; Untersätze für heisses Kochgeschirr, Eisen zum Backen von Waffelkuchen in der Heerdflamme und dgl. mehr; Leuchter aller Art für das Wohnhaus und die Kirchen. Ferner sind zu beachten die eisernen Kästchen und die grösseren, bisweilen mit getriebenen Ornamenten verkleideten Geldtruhen.

Der Siegelstempel der Schlosserzunft von Schwabach aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bezeugt die Vielseitigkeit der Schlosser damaliger Zeit. Im Wappen sind in vier Feldern dargestellt a, ein Hammer mit zwei gekreuzten Schlüsseln, b, eine Uhr, c, ein Paar gekreuzte Pistolen, d, eine Hebewinde; dementsprechend lautet die Umschrift: „Sigel. d. Schloss. Uhr. Bix. u. Wendn. M[acher]. in. Schwobach“. Der Griff mit einem lorbeerbekränzten Kopf von habsburgischen Zügen, ein gutes Beispiel von Eisenschnitt. (Aus der Sammlung Paul.)

Spätgothisches Kästchen, die Vorder- und Seitenflächen belegt mit durchbrochenem Maasswerk, an den Kanten profilirte Streben vorgelegt. Aus Hamburg, ca. 1500. (Geschenkt von Frau W. G. Boye.)

Spätgothisches Kästchen, von Holz mit Eisenbeschlag; auf den Flächen über einem (erneuerten) Grund von rothem Wollenstoff durchbrochene Maasswerkgrundmuster, die durch zwei ausgeschlagene, übereinander gelegte Platten von Eisenblech gebildet werden; ca. 1500. Ausgegraben in Ritzebüttel.

Eisenkästchen des 16. und 17. Jahrhunderts mit geätzten Verzierungen, erwähnt bei den Aetzarbeiten S. 788.

Man-Kästchen vom Anfang des 17. Jahrhunderts, so genannt von dem in Nürnberg thätigen Schlossermeister Michel Man, der viele derartige Kästchen angefertigt und mit seinem Namen bezeichnet hat. Diese Kästchen bestehen aus gravirtem, an den Kanten oft mit Kupfer beschlagenem Messing und zeichnen sich durch complicirte, zierlich gearbeitete Verschlussvorrichtungen aus, die unter dem Deckel angebracht sind. Ein mit dem Namen des Meisters bezeichnetes Man-Kästchen der Sammlung (aus der Sammlung Paul) zeigt innen und aussen biblische Scenen und Figuren. Ein zweites geätzte Waffentrophäen, einen Krieger in der Zeittracht und ein Wappen mit der auf dasselbe bezüglichen Beischrift „Erich von Hadeln 1620“.

Kirchenleuchter. Der von vier Füßen getragene Stamm ist mit vier Stützen besetzt, die aus durchgesteckten und in grotteske Thiere ausgeschmiedeten Rundeisenstäben bestehen; auf diesen Stützen ist ein wagerechtes Kreuz befestigt,

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite)



Kirchenleuchter von Schmiedeseisen mit Holzfuss.  
Mitte des 18. Jahrhdts. Niederrhein.  $\frac{1}{3}$  nat. Gr.

ren man sich bediente, um Pfannen heiss vom Heerde auf den Tisch zu setzen; die Gabel am Ende des Griffes stützte den Pfannenstiel: — die Scheibe für die Pfanne mit durchbrochenen, gravirten Grottesken und der durchbrochenen Umschrift: „Hans Schneider, Schlosser, 1570 Jar“; — aus tauartig gedrehten und verschlungenen Eisenstäben, — beide süddeutsch.

Hufräumer, auf dem schaufelförmigen Stecher in geschnittener und gepunzter, an die mexikanischen Lederpunzarbeiten erinnernder Arbeit das spanische Wappen zwischen den Säulen des Herkules. Mexico. 18. Jahrhundert.

dessen Arme durch einen eisernen, mit 28 Kerzendornen besetzten Reifen verbunden sind. Auf dem Kreuz 8 Dorne und auf dem Stamme ein grosser Dorn für die Mittelkerze. Deutliche Spuren des ursprünglichen Anstriches in Mennigroth, Grün, Weiss, Blau und Gold. Mitteldeutschland, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Aus derselben Zeit zwei

Kirchenwandleuchter aus durchgestecktem Rundeisen mit flach ausgeschmiedeten Flügelgestalten, theilweise vergoldet.

Von Leuchtern des Rococo-Stiles ein grosser Kirchenwandleuchter, der sich in drei S-förmigen Schwingungen vorstreckt und in drei mit Blumen und Vögeln verzierte Arme spaltet; vom Niederrhein. — Ein Paar Altarleuchter; von hölzernem Fuss schraubt sich der mit Blättern, Blumen und Beeren bewachsene Leuchterstamm empor; ursprünglich auf versilbertem Grund grün, roth und blau lasirt. Vom Niederrhein. (S. d. Abb.)

Wachstockhalter. Der tischchenförmige Fuss diente dem um den Stamm gerollten Wachsfaden als Untersatz; das angezündete Ende wurde in die oben am Stamm befestigte Zange geklemmt, die, sobald das über der Zange befindliche Fadenende abgebrannt war, zuschnappte und die Flamme auslöschte. Deutschland 17.—18. Jahrh.

Grosser Kesselhaken, mit sägeförmig gezähntem Blatt zum Verstellen der Länge, je nachdem der Kessel hoch oder niedrig über dem Feuer hängen sollte. Bez. 1706.

Pfannenuntersätze, de-

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Waffeleisen zum Backen von Waffelkuchen: rund, die Zeichnung in Umrissen eingehauen; einerseits: Wappen mit der Umschrift: „Marta . Strimicer . Magdalena . sein . Havsfray;“ anderseits: ein Pferd von einem hinter ihm stehenden Mann gestriegelt, daneben ein Knecht mit Futterkorb, an der Wand Schwert und Dolch, mit der Umschrift: Marta Strimicer . 1553.



— rund, die Zeichnung tief geätzt; einerseits: das Doppelwappen der Welser und Paller — (Hans Friedrich Welser in Augsburg heirathete 1579 die Maria Paller) — mit der Jahrzahl 1579; anderseits: ein Lamm mit der Siegesfahne. (S. d. Abb.)

— rund, die Zeichnung mit versenktem Relief eingehauen; einerseits: das Wappen von Nürnberg mit der Umschrift: „Anna . Maria . von . Milen . geborne . von . Merlau“; anderseits: ein Wappen mit der Umschrift: „Seiferdt . von . Milen . Anno . Domini . 1590“.



Die tiefgeätzten Flächen der beiden Hälften eines Waffeleisens, mit dem Welser-Paller'schen Heirathswappen. Augsburg, 1579.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

— rechteckig, die Zeichnung eingehauen; einerseits: die dreithürmige Burg von Hamburg mit der Umschrift: „Barber Wulffs . Anno 1792“; anderseits der Doppeladler von Lübeck mit der Umschrift: „Hein Wulff Anno 1792“.

Derartiger, früher von Schmieden des Städtchens Bergedorf angefertigter Waffeleisen bedient man sich noch jetzt in den Vierlanden zum Backen von Kuchen um die Adventszeit. Erst 1867 wurden die Vierlande mit dem Gebiet der Stadt Hamburg vereinigt.

## Speisegeräthe.

(Messer, Gabel, Löffel.)

Im achtzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)



Vorlegemesser, der Griff  
Messing mit geschnittenen  
Perlmutter-Einlagen.  
Nord-Italien. 15. Jahr-  
hundert,  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

Die drei Geräthe, deren wir uns heute bei Tische bedienen, das Messer, um die festen Speisen zu zerkleinern, die Gabel, um sie zum Munde zu führen, der Löffel für flüssige Speisen und Brei, sind erst seit wenigen Jahrhunderten als nothwendige Dreierheit in die Sitten des Abendlandes aufgenommen worden und werden heute noch bei den asiatischen Kulturvölkern durch Geräthe von anderer Form ersetzt.

Im Alterthum pflegte man sich einfach der Finger zu bedienen, soweit die Beschaffenheit der Speisen es gestattete; Handwaschungen nach jedem Gange sorgten für die Reinlichkeit. Das Vorschneiden des Fleisches war Sache der Dienerschaft; Löffel wurden für flüssige Speisen gebraucht, diese aber nahmen bei den Mahlzeiten der Alten nicht den Platz ein, wie bei den unserigen. Das Vorkommen von Gabeln ist durch seltene Funde bewiesen, deren Gebrauch beim Speisen aber nicht aufgeklärt und keinesfalls ein allgemeiner gewesen ist.

Auch das Mittelalter beschränkte sich zunächst auf den Gebrauch von Messern und Löffeln. In den Zeiten hochentwickelten gesellschaftlichen Lebens an den Fürstenhöfen galt es als eine Auszeichnung der Edelleute, beim Mahle vorschneiden zu dürfen, wozu grosse Vorschneide- und Vorlegemesser (S. d. Abb.) mit breiter flacher Klinge und reichverziertem Griff, bisweilen auch mit einer Spitze zum Spiessen der Schnitten, dienten. Diese Messer kunstgerecht handhaben zu können, gehörte damals zu den Erfordernissen ritterlicher Bildung — wie noch heutigen Tages in England allgemein. Im späteren Mittelalter schwand jene Sitte und das Vorschneiden ward Aufgabe der Hofbeamten. Zum weiteren Zerkleinern des Fleisches bediente jeder einzelne Tischgast sich des mitgeführten Messers. Die grossen Gabeln, welche aus jener Zeit überliefert sind, waren Küchen-, keine Tischgeräthe; als solche erscheinen erst im 13.—14. Jahrhundert kleine kostbare Gabeln nur für besondere, die Finger befleckende Früchte. Von Italien aus verbreitete sich erst im 16. Jahrhundert der Gebrauch der „piron“ genannten Gabeln als Tischgeräth nach Norden; jedoch dauerte es noch lange, ehe sie von der bürgerlichen Sitte aufgenommen wurden. Die Darstellungen Speisender

auf den niederländischen Gildenbildern der Mitte des 17. Jahrhunderts beweisen, dass selbst damals der Gebrauch der Gabeln wenigstens bei den Männern kein allgemeiner war. Frauen mochten sich, wie die erhaltenen Bestecke beweisen, der Gabeln schon häufiger bedienen. Zu Gastereien seine eigenen Messer und Gabel mitzubringen, war allgemeiner Brauch; die Frauen trugen ihr Besteck in einer kunstvollen Scheide aus getriebenem Silber, die an einem silbernen Gürtel hing. Da die Griffe der Geräte aus der Scheide hervorragten, erklärt sich, dass ihre Verzierungen von der Klinge aufsteigend sich entwickelten und dem Kopfstück, der „Haube“ des Griffes, oft reichere Gestalt gegeben wurde, als dem Gebrauchszweck entsprach.

Im achtzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Bis weit in das 18. Jahrhundert hielt sich im bürgerlichen Leben und länger noch bei den Bauern die Sitte, dass jeder Gast sein eigenes Besteck mitbrachte, zu dem dann auch stets der Löffel gehörte, da das Suppenessen inzwischen allgemein geworden war. Dies Besteck trugen die Frauen aber nicht mehr in einer Scheide am Gürtel, sondern in einem lederbezogenen Kästchen, das sie in die Tasche steckten, wie das früher schon die Männer mit der einfacheren Scheide für Messer und Gabel gethan hatten. Aus dem verfeinerten Leben der Vornehmen ging erst im Laufe des 18. Jahrhunderts der Brauch, den Tischgästen das Besteck vorzulegen, endlich es mit jedem neuen Gange zu wechseln, in die allgemeine Sitte über. Von dem älteren Brauch hat sich bei den Bauern der niederelbischen Marschen die Gepflogenheit, der Verlobten ein mit ihrem Namen versehenes Besteck mit Filigranriffen in vergoldetem Lederkästchen zu widmen, bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts erhalten, und ebenso allgemein in Deutschland die jetzt noch beobachtete Sitte, Kindern ein Besteck als Pathengeschenk zu überreichen.

Die Wandelungen, denen Messer, Gabel und Löffel in den Gebräuchen der Kulturvölker des Abendlandes unterworfen gewesen sind, haben auch ihre Gestalt und Ausstattung wechselnd bestimmt. Während vom 16. bis 18. Jahrhundert das Besteck zum ausschliesslichen, persönlichen Gebrauch des Einzelnen bestimmte Geräte enthielt, wurden diese folgerichtig individuell gestaltet und verziert je nach dem Reichthum und dem Geschmack des Mannes oder der Frau, die sich ihrer bedienen wollten. Mit der neuen Sitte, den Tischgästen die Speisegeräthe zu liefern, büssen diese ihr Geschlecht und ihre Persönlichkeit ein und werden uniformirt. Damit schwindet zugleich die kunstgewerbliche Vielseitigkeit, welche die Bestecke in alten Zeiten ausgezeichnet hatte, und diese werden zur Fabrikwaare.

In unseren Tagen gehören zu einer wohlbesetzten Tafel auch mancherlei Geräte von besonderer Form, die den Zweck erfüllen sollen, das Vorlegen gewisser Gerichte bequemer, das Speisen von ihnen appetitlicher zu machen. Mit Unrecht aber thut sich unsere Zeit auf diese Art von Kulturfortschritten etwas zu Gute. Das in Erleichterungen des äusseren Lebens so überaus erfindungsreiche Zeitalter des Rococo hat schon die meisten dieser Hülfsgeräte beim Tafelgenuss gekannt, ja die Erfindung mancher derselben reicht in viel ältere Zeiten zurück. Dass schon das Mittelalter zur Zeit der höchsten Entfaltung seines höfischen Lebens es in diesen Dingen weit gebracht hatte, uns vorzustellen, fällt schwer, weil die Denkmäler fast ganz fehlen, darf aber aus litterarischen Ueberlieferungen und Schatzverzeichnissen gefolgert werden.

Im  
achtzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Von mittelalterlichen Speisegeräthen nur ein Vorlegemesser, nord-italienische Arbeit des 15. Jahrhunderts; der Griff aus Gelbmetall mit gemeisseltem spätgothischen Ornament und eingelegten Perlmutterplatten, auf denen gothische Ungeheuer geschnitzt sind. (S. d. Abb. S. 806.)

Unter den Speisegeräthen der Renaissance hervorzuheben das Messer, dessen flacher silberner Griff mit feinen Gravirungen, Ornamenten und biblischen Scenen (die Begegnung Marias und Elisabeths, die Geburt Christi) in der Art der Stiche Theodor de Bry's für derartige Griffe verziert ist. Ende des 16. Jahrhunderts.

Bei den Speisegeräthen des 17. Jahrhunderts Messer und Gabel mit Elfenbeingriffen. Die Hauben in Gestalt von Meerweibern, um deren Nacken sich Delphine schlingen. Die kantigen Griffe auf den Breitseiten mit eingelegten Platten durchsichtigen Bernsteins, durch den man feine Elfenbeinschnitzereien erblickt. (Die Anbetung der Hirten; Josua's Kundschafter mit der Traube; Christus mit Jüngern wandelnd; Simson, den Löwen tödtend). Auf den Schmalseiten unter Bernsteinstreifen goldene Inschriften; bei der Gabel: „Hab grossen muht by kleinem gudt“; bei dem Messer: „An Gottes Segen ist Alles gelegen“. Deutsch. Ende des 17. Jahrhunderts.



Gabel,  
der Griff aus  
vergoldetem  
Gelbguss.  
ca. 1600.  
2/3 nat. Gr.

Ein silberner Frauengürtel mit anhängender Besteckscheide. Der Gürtel aus gegossenen Gliedern mit Blumenornament; die Scheide getrieben mit grossen Blumen im Geschmack des letzten Drittels des 17. Jahrhunderts. Süddeutsche Arbeit.

(Ein Besteck mit Elfenbeingriffen erwähnt S. 725 bei den Elfenbeinschnitzereien.)

Unter den Speisegeräthen des 18. Jahrhunderts Bestecke niederdeutscher Bauern mit den zugehörigen Behältern, an denen sie am Gürtel oder in der Tasche getragen wurden; theils aus Silber gegossen mit Blumen und allegorischen Figuren; theils aus Silberfiligran.

Besonders ausgestellt die Löffel.

Im 16. Jahrhundert waren Löffel mit hölzerner, in einen silbernen Stiel gefasster Laffe beliebt; zwei dergleichen aus dem Regensburger Silberfund, der Stil des einen mit einer vergoldeten gothischen Fiale, des anderen als eine mit zierlichem Rollwerk und Masken verzierte Scheide, bekrönt mit einem vergoldeten Ritter. (Aus der Sammlung Paul.) — Löffel aus facettirten Stücken Bergkristalles in silberner gravirter Fassung.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigen die silbernen Löffel in Deutschland in der Regel eine Laffe von nahezu kreisrundem Umriss, der allmählich in den des langen kantigen Stiles übergeht; letzterer ist bei den einfacheren Stücken zumeist mit einer Traube, oder einer kleinen Figur, oft einem Apostel bekrönt.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ändert sich in Norddeutschland die Form der silbernen Löffel. Der eirunde Schnitt der Laffe herrscht vor. Der Stiel wird oft aus zwei, sich umeinander windenden und mit Knöpfchen besetzten Aesten gebildet; eine grotteske Maske bezeichnet deren Ansatz an der Laffe und ihre obere Vereinigung, auf der als Bekrönung irgend eine Figur angebracht zu werden pflegt. Wahrscheinlich kamen die Vorbilder dieser Löffel aus Holland; aber auch die Edelschmiede der deutschen Küsten gossen sie.

### Kammerherrenschlüssel.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Als Abzeichen der Kammerherren, welche den Ehrendienst bei Fürsten zu versehen haben, sind seit dem 18. Jahrhundert Schlüssel aus vergoldetem Gelb- oder Rothguss üblich. Diese Kammerherrenschlüssel sind stets mit den Wappen, Insignien oder Initialen der Fürsten verziert und gleichen den eigentlichen Schlüsseln, nur dass sie keinem praktischen Gebrauch dienen, sondern auf der Uniform befestigt getragen werden.

— Kurfürstlich Trierischer Kammerherrenschlüssel. Im Griff bekrönter Wappenschild unter dem Kurhut; darunter das J. C. P. des Johann C. Philipp von Walderdorf. (1756—68.) Im Bart das Kreuz des Kur-Trierischen Wappens.

— Kurfürstlich Trierischer Kammerherrenschlüssel; im Griff unter dem Kurhut das C. W. des Clemens Wenzel, Prinzen von Sachsen und Polen (1768—94), darunter der sächsische Wappenschild. Im Bart das Kreuz des Kur-Trierischen Wappens.

— Fürstbischöflich Bamberg-Würzburgischer Kammerherrenschlüssel, im Griff das von zwei Kronen überhöhte Wappen, am Bart das F. L. des Franz Ludwig von Erthal, Fürstbischofs zu Bamberg (1779—95.) (S. d. Abb.)

— Bischöflich Bambergischer Kammerherrenschlüssel, im Griff, von zwei Kronen überhöht, der steigende Löwe aus dem Wappen des Bisthums Bamberg.

Kurfürstlich Mainzischer Kammerherrenschlüssel, im Griff unter dem Kurhut das Rad des Wappens von Kur-Mainz.

— Kurfürstlich Pfalz-Bayerischer Kammerherrenschlüssel. Im Griff unter dem Kurhut das C. T. des Carl Theodor, Kurfürsten von Pfalz-Bayern († 1799).

Königlich bayerischer Kammerherrenschlüssel, im Griff unter einer Königskrone ein verschlungenes M. J., d. h. Maximilian IV. Joseph von Pfalz-Zweibrücken, 1799 Kurfürst von Pfalzbayern, 1806 als Maximilian I. König von Bayern.

Kaiserlich österreichischer Kammerherrenschlüssel, im Griff der kaiserliche Doppeladler, im Herzschild ein F II, d. h. Franz II., deutscher Kaiser 1792—1806, dann als Franz I. Kaiser von Oesterreich.

Holsteinisch-Gottorpscher Kammerherrenschlüssel, einer von denen, die Kaiser Paul von Russland (reg. 1796, ermordet 1801) aus dem Hause Holstein-Gottorp an Kammerherren dieses Hauses verlichen hat. (Gesch. des Herrn Geh. Regierungsrathes W. Möller in Lüneburg.)



Bamberg-Würzburgischer Kammerherrenschlüssel des Fürstbischofs Franz Ludwig von Erthal. Vergoldeter Gelbguss.  $\frac{3}{4}$  nat. Gr.



Im  
achtzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

### Eisenguss-Arbeiten.

Im Vergleich mit der Bedeutung des geschmiedeten Eisens hat das gegossene Eisen im älteren deutschen Kunsthandwerk nur eine sehr bescheidene Rolle gespielt. Es handelt sich dabei um jene mit Reliefs verzierten Platten, die zur Bekleidung der Mauer im Kamin oder zum Aufbau der Eisenöfen dienten. Letztere wurden in der Regel aus einer Grund- und einer Deckplatte, einer Stirn- und zwei Seitenplatten zu einem rechteckigen Kasten zusammengebaut, welcher vorn auf freien Stützen ruhte, hinten in die Ofenwand eingemauert war und ausserhalb des Zimmers die Oeffnung zum Einbringen der Feuerung hatte. Im Holsteinischen heisst dieser einfache Ofenkasten ein „Bilegger“. Im mittleren Deutschland wird ihm bisweilen ein eiserner vierseitiger Aufbau gegeben, hie und da auch ein solcher aus Kacheln. Zusammengehalten wurden die Platten durch Leisten und Gegenleisten mit Schrauben und Muttern.

Der Guss derartiger Ofenplatten erfolgte in offenem Heerdguss. Die Plattenmodelle bestanden aus starken, mit profilirten Leisten umgebenen Brettern, auf die man die aus dünnen Birnbaumplatten flacherhaben geschnitzten Model mit Nägeln befestigte. Die Modelreliefs füllten nicht immer die ganze Fläche der zu giessenden Platte; es wurden ihrer daher oft mehrere in passender Anordnung neben- oder übereinander auf das der Plattengrösse entsprechende Brett genagelt. Oefteres Umnageln und fortgesetzte Benutzung der Model führten zu deren Beschädigung und Abnutzung, so dass auch hier frühe Abgüsse durch Vollständigkeit und Schärfe den Vorzug vor den späteren verdienen.

Verfertigt wurden die Holzmodel von Formschneidern, welche für Güsse aller Art arbeiteten. Näheres über einen derselben, den Formschneider und Bildhauer Philipp Soldan am Frankenberg in Oberhessen, hat Bickell ermittelt. Soldan hat um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Model zu vielen Eisenplatten für die Hütten des Klosters Haina und in dem an das kölnische Sauerland grenzenden Strich von Waldeck geschnitten. Als Gegenstände waren dieselben biblischen Historien beliebt, welche uns in den deutschen Holzschnitzereien jener Zeit begegnen.

Gusseiserne Ofenplatte. Oben Geschichte der Esther. Beiderseits Füllungen mit steigendem Blattwerk, das oben mit einem Wappenschild abschliesst, worauf die Monogramme K. S. und H. D. Unter der Darstellung die Inschrift: „Als Haman Got und sein Volck zu vorachten gedencket, ward er vom Konig Aswero an Baum gehencket. Esther am 6.“ Von der Darstellung des unteren Feldes erhalten Ritter zu Pferde im Turnierkampf. Aus Bergedorf. Ende des 16. Jahrhunderts.

Gusseiserne Ofenplatte. Oben: hinter Arkaden das Innere des salomonischen Tempels, ein beliebter Pharisäer und ein Zöllner, anbetend. Darunter auf einer Leiste: „Vom Variseer und Zoelner. Luce. 18“. Unten drei Kriegerfiguren mit Wappenschilden: „Josue“, „Gideon“, „David“. Zwischen den Figuren die Jahrzahl 1649.

Gusseiserne Kaminplatte, oben den Ohrmuschelornamenten der Umrandung gemäss ausgeschnitten. In Reliefdarstellung: vier Porträt-Figuren: drei Männer in Panzer und Reiterstiefeln und eine Frau in der Zeittracht. Darüber die Inschriften: „PRESNTZI — VAN WESEL — ENDE BUSH“. 17. Jahrhundert.

Gusseiserne Kaminplatte, oben ausgeschnitten entsprechend den Konturen der Darstellung. In Relief zwei von einer Krone überhöhte Wappenschilder, von zwei Löwen gehalten. Darunter 1677. Deutschland 1677.



J. F. Richter, ph.

Vorderwand eines eisernen Kastens mit Goldtäuschung; alte Kuftarbeit; Indien.  
Länge 0,307 m.

### Indische Metallarbeiten.

Im Leben der Bewohner Indiens spielen metallene Wassergefäße oder „lotas“, Schüsseln, Kuppen, Kannen und Lampen, für die Hindus meist aus einem messingartigen Gelbkupfer, für die muhammedanischen Inder aus Rothkupfer, eine grössere Rolle als bei anderen Völkern, deren Bedarf an Gefäßen des Haushalts durch eine entwickeltere Töpferkunst gedeckt wird. Fast überall in den Städten wird die Fabrikation dieser meistens durch Guss und Ueberarbeitung auf der Drehbank, oder durch Treiben mit dem Hammer hergestellten und durch Punzen verzierten Gefäße für den täglichen Gebrauch betrieben.

Am oberen Lauf des Indus, in Kaschmir, pflegt man kupferne Gefäße mit reichem Blumenornament, wie es in den Shawl-Geweben und Lackmalereien Kaschmirs beliebt ist, zu graviren, zu verzinnen, und den vertieften Grund zwischen dem Ornament mit einer schwarzen Lackmasse auszufüllen.

In Benares, dem heiligsten Wallfahrtsort für die indische Welt am mittleren Ganges, ist der Hauptsitz der Anfertigung der gegossenen und ciselirten Götterbilder und gottesdienstlichen Geräte aus unedlen und edlen Metallen. Dort werden auch Mengen von Gefäßen für den Hausgebrauch und für die Ausfuhr nach dem Abendlande angefertigt. Letztere zumeist kenntlich an den Formen, welche von dem Zusammenhang mit indischen Gebrauchszwecken losgelöst erscheinen, und durch einen Ueberfluss von eingemeisselten Ornamenten, welche die ganze Oberfläche mit kleinlichen Mustern überdecken.

Zu Moradabad, in den nordwestlichen Provinzen am oberen Ganges, pflegt man Messinggefäße zu verzinnen und durch Ausmeisseln mit reichverzweigtem, flachgehaltenem Pflanzenwerk zu verzieren, zwischen welchem der vertiefte Grund wieder mit schwarzer, bisweilen auch mit rother oder grüner Lackmasse ausgefüllt wird, ähnlich wie in Kaschmir. Bisweilen sticht man nur in die Umrisse durch die Zinnhaut bis auf den gelben Messinggrund ein.

In anderen Gegenden, mit besonderer Meisterschaft zu Madura Tanjora in der Präsidentschaft von Madras werden messingene Gefäße mit Kupfer, kupferne mit Silber schön ausgelegt.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Dies Verzieren metallener Flächen mit Flach-Ornamenten aus anderen Metallen findet in der indischen Metalltechnik häufige Anwendung. Besondere Arten sind die Bidri-Arbeit und die Kuft-Arbeit,

Bei der Bidri-Arbeit, welche ihren Namen von Bidar, in dem Schutzstaate des Nizams, führt, wird Silber in eine aus Kupfer, Blei und Zinn zusammengeschmolzene Metallmischung eingelegt und diese durch Eintauchen in eine Lösung von Ammoniak, Salpeter, Kochsalz und blauem Vitriol oberflächlich geschwärzt. Ihre Form erhalten diese Metallgefäße zuvor durch Guss und Abdrehen. Das Silber wird in die eingeschnittenen Vertiefungen in Form von Blättchen oder Drähten eingeschlagen und nach dem Schwärzen des Grundmetalles polirt. Die Bidri-Arbeiten von Bidar, Heiderabad und anderen Städten des Nizams, zeichnen sich durch den naturalistischen Zug ihres Blumenornamentes aus, während die zu Purniah im unteren Gangesgebiet angefertigten ein strenger stilisiertes, mit geometrischem Linienwerk vermischtes Ornament zeigen, in welchem bisweilen chinesischer Einfluss kenntlich ist.

Die Kuft-Arbeit besteht im Einlegen von Gold in Eisen oder Stahl, wobei dasjenige Verfahren des Tauschirens Anwendung findet, welches dünne Goldblättchen oder feine Golddrähte auf die durch zarte Kreuz- und Querschnitte feilenartig gerauhte Eisenfläche aufhämmert. Mit besonderem Geschick wird sie in Kaschmir, im Pandschab und im Reich des Nizams geübt; vielfach auch zur Schmückung der Flächen von Schutzaffen und der Griffe jener vielgestaltigen Schwerter und Dolche, welche von der grausamen Kampfeslust der indischen Krieger ersonnen sind.

Lotus der Hindus aus Gelbkupfer in verschiedenen Formen, von der Wiener Weltausstellung 1873.

Aus Kaschmir eine Theekanne von Rothkupfer, mit verzinnnten Blumenornamenten in vertieftem, schwarz ausgefülltem Grunde; der Henkel aus gravirtem Messing.

Aus Benares kleine Gefäße aus Gelbkupfer mit eingemeisselten Verzierungen, für den Hausgebrauch der Inder. — Ziervase für den Export. —

Aus Moradabad: Biscuitdose für den Export, in schwarzem Grunde langgezogene, messingfarbene Ranken, die Zwischenräume gefüllt mit feinem zinnweißen Gezweig.

Bidri-Arbeiten aus Bidar: Alter Wasserbehälter für die Tabakspfeife, Hukah, unten spitz, daher beim Gebrauch in einen von Füßen getragenen Reifen zu stellen; das eingelegte Ornament erinnert mit dem aus Blättern gebildeten und mit Palmettenblüthen gefüllten Sprossenwerk an indische Webemuster. — Aus Purniah ein Gefäß von geringerer Arbeit, auf dem Untersatz bez. „Hoodey Loll Purneah 1873“.

Kuft-Arbeiten. Die alte Kuftarbeit des Pandschab ist durch einen Kasten vertreten, dessen niedrige Wände unter Kielbogen zierliche blühende Stauden zeigen, deren Zweige vom Wurzelpunkt raketentartig aufgeschossen. (S. d. Abb. S. 811.)

Neuere Arbeiten: ein geschweiffter Kasten, übersponnen mit Ornamenten aus feinen Spiralen und algenartig zerfaserten Fiederblättern.

Ein Rundschild („Dhal“), ein Helm („Top“), Armschienen mit offenen Kettenhandschuhen, Brust-, Rücken- und Seitenschienen („Char aina“ oder die vier Spiegel) einer Rüstung aus blau angelassenem, mit schön gezeichneten Goldornamenten tauschirtem Stahl. Dolch („Katâr“) mit golden tauschirtem Griff. Sämmtlich von der Wiener Weltausstellung 1873.

## Die Metallarbeiten der Araber, Perser, Türken.

Als bald nach dem Auftreten Muhammeds brachen aus der arabischen Halbinsel Völkerschaften semitischen Stammes hervor, um die Fahne des Propheten auf den Trümmern der im Verfall begriffenen alten Reiche Westasiens und Nord-Afrikas aufzupflanzen. Auf eine höhere Kultur der Araber vor dem Antritt ihres Welteroberungszuges dürfen wir aus litterarischen Ueberlieferungen schliessen; über ihre Künste und Gewerbe vor dieser Zeit sind wir noch in völligem Dunkel. Ueberall aber, wo sie ihre Herrschaft begründeten, entwickelte sich rasch eine mannigfaltige Kultur, unabhängig von den Ueberlieferungen der unterjochten Völker. Im ersten Jahrhundert der Hedschra eroberten sie Mesopotamien (Persien), Nord-Afrika und Sicilien, und schon vor seinem Ablauf reichte die Macht der in Damaskus Hof haltenden Khalifen von den Grenzen Chinas im Osten bis zum atlantischen Ocean im Westen. Als sie nach der Eroberung Spaniens zu Anfang des 8. Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung die Pyrenäen überschritten, brach sich dort ihre Macht an dem Heere Karl Martells, während im östlichen Europa das byzantinische Kaiserreich, dem sie Syrien abgewonnen hatten, ihrem weiteren Vordringen einen Damm entgegensetzte. Um die Mitte des 8. Jahrhunderts beherrschten die abassidischen Khalifen von ihrer Hauptstadt Bagdad aus ein Weltreich, das sich von den Pyrenäen über Nord-Afrika bis nach Indien ausdehnte, dessen Umfang aber bald zu seiner Auflösung führte. In Spanien, in Sicilien, in Aegypten vollzogen sich neue Staatenbildungen. Als das Abendland sich in den Kreuzzügen gegen den Islam aufgerafft hatte, begann der Verfall der Macht der Araber. Im Osten wurden sie von den aus dem Inneren Asiens erobernd vordringenden, schon im 8. Jahrhundert zum Islam bekehrten Türken bedrängt, die das osmanische Reich aufrichteten und die den Arabern nicht gelungene Besiegung des byzantinischen Kaiserreiches vollendeten. Im Westen wurde ihre Niederlage besiegelt, als i. J. 1492 ihre spanische Hauptstadt Granada von den Christen erobert wurde.

Während die Araber im neunten Jahrhundert nach dem Beginn ihres Siegeslaufes als politische Macht vom Schauplatz verschwanden, herrschten sie noch weiter durch ihre Religion, ihre Sprache und ihre Civilisation. Die Besieger ergriffen auch Besitz von den technischen Ueberlieferungen der Araber. Noch in der Gegenwart zehren grosse Völkerschaften, namentlich die Perser, von dem arabischen Erbe. Wengleich die neuen Volkskräfte aus Eigenem zu demselben hinzuthaten, schlägt der alte Untergrund doch in ihrer gesammten Kultur, vor Allem in ihrem Kunstgewerbe immer wieder durch.

Unter den von den Arabern und ihren Nachfolgern betriebenen Kunstgewerben behaupten die metallotechnischen Künste einen hervorragenden Platz. Der Guss, bei den Ostasiaten die grundlegende Technik, tritt hier zurück; das Treiben, namentlich aber die ciselirte Flächenverzierung, oft in Verbindung mit eingelegter Arbeit, die von der Stadt Damaskus damascirt genannt wird, stehen im Vordergrund, und für die Waffen wird der Eisenschnitt meisterlich gehandhabt. Die Gefässe, Becken und schlanke Kannen für das Handwasser, grosse Kummern mit Deckeln für das Nationalgericht „Pilau“, Leuchter, Ampeln, Laternen u. s. w. werden aus Kupfer

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

oder Gelbmetall gearbeitet. Die kupfernen Gefässe werden vor der aus-  
schmückenden Arbeit verzinnt; die durch das Graviren freigelegten Flächen  
in der rothen Kupferfarbe belassen oder mit einer schwarzen Kittmasse  
ausgefüllt. Diese dient auch zur Ausfüllung der vertieften Flächen an  
den Gefässen aus Bronze oder Messing. Das Silber wird entweder als  
Draht in Rillen gehämmert oder in Gestalt kleiner Blättchen aufgelegt  
und durch Einschlagen des Punzens an den Rändern derselben befestigt.  
Das Tauschiren durch Einhämmern des weichen Edelmetalles in feilenartig  
gerauten Grund findet nur auf eiserne Flächen Anwendung.

Die ältesten erhaltenen Arbeiten scheinen nicht über den Anfang  
des 10. Jahrhunderts zurückzureichen. Sehr fruchtbar war das 11. und  
12. Jahrhundert, aber noch die folgenden Jahrhunderte, in Persien und der  
Türkei das 16., haben viele ausgezeichnete Metallarbeiten entstehen sehen,  
und selbst heute noch sind an manchen Orten der islamitischen Länder die  
Techniken der alten Zeit in unentwegter Uebung.

Weites und tiefes Wasserbecken mit abgeflachtem Rand, auf welchem  
zwischen Ornament sechs Verse eines persischen Gedichtes; die Schriftzüge durch  
langen Gebrauch des Gefässes verrieben und z. Th. nicht zu entziffern. An der  
Aussenseite des Beckens zieht sich unter dem Oberrand ein breites Band mit arabischer  
Inschrift herum. Unterhalb des Schriftbandes mit Mauresken gefülltes Behangornament.  
Die Inschrift, welche sich durch reines Arabisch, eine der Sekte der Schiiten vielleicht  
passend erscheinende Kürze und schöne Schriftzüge auszeichnet, enthält eine  
Anrufung der zwölf schiitischen Imäme (Glaubenshelden) und lautet in Uebertragung:  
„O Gott! [Deinen] Segen [gieb] über den Erwählten [d. i. Muhammed]! Segen über  
Ali . . . . Segen über Hassan, den Erlesenen, Segen über Hussein, den Märtyrer  
von Kerbelä, Segen über Ali, die Zier der Gottesdiener, und Segen über Mohammed,  
den Grossmächtigen, und Segen über Dschäfar, den Wahrheit Redenden, und Segen  
über Mussa, den Zornunterdrücker, und Segen über Ali, den Sohn Mussa's, den  
Gottergebenen, und Segen über Mohammed, den Gottesfürchtigen, und Segen über  
Ali, den Gottesfürchtigen, und Segen über Hassan, den Soldaten, und Segen über  
Mohammed, den Wohlgeleiteten, die Zier der Gottergebenheit!“ — H. 0,165 m;  
Dm. 0,38 m. Aus Teheran.

Aehnlich geformtes, etwas kleineres Becken mit schmalen Inschrift-  
band, Zierborde und einem Behangornament, das abwechselnd als Füllung Flechtwerk  
und Schuppenmotive enthält. Die Inschrift ist desselben Inhaltes wie die Inschrift des  
grösseren Beckens, mit dem Unterschied, dass an dem kleineren den Namen der  
angerufenen Glaubenshelden jedesmal der Titel „Imäm“ vorgesetzt ist. Die ohne  
Zusammenhang mit dem Ornament eingegrabenen Namen (von denen der eine in  
die Figur einer Katze geschrieben) deuten wahrscheinlich auf frühere Besitzer des  
Beckens. — H. 0,13; oberer Dm. 0,318 m. Aus Teheran.

Grosses Deckelgefäss. An der Aussenseite des Beckens breites Inschrift-  
band, darunter ein von schmälern Zierbändern eingefasster Streifen mit Schachbrett-  
muster, als unterster Abschluss Behangornament. Die Inschrift enthält wiederum eine  
Anrufung der Imäme und in derselben die Jahreszahl 1083 der Hedschra, d. i. 1672—73  
unserer Zeitrechnung. Die Decoration des hohen Deckels ist derjenigen des Beckens  
ähnlich, das Inschriftband enthält folgendes, vermuthlich einem Diwan (Gedichtsammlung)  
entnommene Gedicht: „Verehrter! Wenn im Kopfe du Verstand hast, so werde  
nicht sorglos unter diesem Geheimnisschleier. Was weisst du davon, weshalb über  
deinem Haupt das Himmelsdach sich stets so dreht, o Mann der Einsicht! Wenn du  
dessen Getreibe durchblickest, so glaub' ja nicht, seine Drehung wäre nur um deiner

Person willen. Das weiss ich gewiss: gib Acht, o Mann des Verstandes! Wie kannst du deinen Genossen erkennen unter dem Schleier? Mache nicht, o Menschenkind, Bekanntschaft mit einem Mächtigen. Wandle in deinem eigenen Lebenskreise, o Mann Soundso.“ Persien. Gesamthöhe 0,43 m; H. des Beckens 0,25 m; oberer Dm. 0,38 m.

Tiefe Kuppe auf niedrigem Fuss. Um den Bauch zieht sich ein Fries mit Männern und Frauen im Gespräch, geflügelten Dämonen u. a. Am Ober- rand Zierstreif mit Vögeln, unten Inschriftband und Behangornament. Die Schrift ist durch die später aufgetragene Verzinnung grösstentheils unleserlich; sie scheint die reimlosen Verse eines Trinkspruchs zu enthalten. Persien. H. 0,15 m; Dm. 0,24 m.

Kleine stählerne Werkzeuge von persischer Arbeit, welche die Fächer des unter den persischen Lackarbeiten (S. 749) ausstellten, einst dem Abbas Mirza gehörigen Werkzeugkastens füllten. Scheeren, Zangen, Taschenmesser mit Klingen zum Einklappen nach europäischer Art, Feilen, Raspeln, Meissel, Zirkel, Winkel u. a. m., zumeist ganz aus Stahl, einige mit Perlmuttergriffen. Die Mehrzahl dieser Geräte mit durchbrochenen Ranken und Inschriften von zierlichster Arbeit, wobei mehrfach die Durchbrechungen auf den beiden Seiten verschiedene Muster zeigen, z. B. einerseits Ranken, anderseits arabische Buchstaben. Man hat, um dies zu erreichen, zunächst alle durchbrochenen Stellen ausgebohrt und die stehen gelassenen Theile auf beiden Seiten verschieden nachgearbeitet. Die Jahreszahl 1234 der Hedschra ergiebt 1818–19 christl. Zeitrechnung. (S. d. Abb.)

Kleine Schale, am Aussenrand verziert mit einer hochgeätzten Inschrift in acht von goldtauschirten Ornamenten umgebenen Feldern. Die eleganten Schriftzüge sind dergestalt verziert, verschnörkelt und umgestellt, dass man annehmen muss, sie seien nur als Ornament gebraucht. Persien, neuzeitige Arbeit.

Eine schlanke Ziervase, ganz aus durchbrochenem Messingblech, vertritt die Exportwaare, mit der Persien in unseren Tagen die Orientbazare Europas überschwemmt. Die mit Weichloth verbundenen Theile dieser Gefässe zeigen zierliche, mit dem Meissel durchbrochene Ranken, zwischen denen kleine Bildfelder mit gepunzten Figuren ausgespart sind. Sie verleugnen in den Verzierungen nicht die feste, alte Ueberlieferung der persischen Zierkunst, sind aber für irgend einen anderen als Decorations-Zweck unbrauchbar. Derartige Durchbrucharbeit wurde in alter Zeit nur da angewendet, wo sie dem Zweck entsprach; z. B. bei Moscheenampeln, Räuchergefässen, Wärmkugeln.

Türkische Scheere, die Messer hohl geschliffen, innen und aussen mit Gold tauschirt nach Art der indischen Kuf- Arbeit. Von der Wiener Weltausstellung von 1873.

Aus dem Kaukasus: Kanne mit Waschbecken und Topf, aus verzinn- tem, durch Punzen stellenweis freigelegtem Kupfer. Von der Wiener Weltausstellung von 1873.

Im  
neunzehnten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

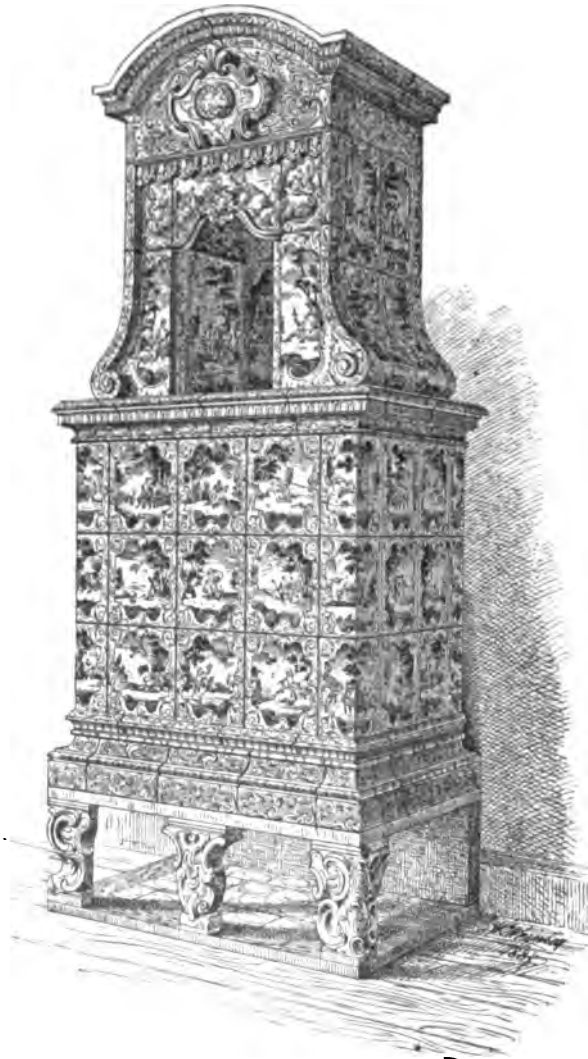


Stählerne Scheere, persische Arbeit von 1818–19. Länge 15 cm.

### Hamburgische Fayence-Oefen des 18. Jahrhunderts.

Im zwanzigsten  
Zimmer.  
(Ostseite.)

Die im letzten Zimmer aufgebauten sieben hamburgischen Fayence-Oefen vervollständigen das Bild, das die Oefen im ersten Zimmer von den Leistungen der hamburgischen Ofentöpfer im 18. Jahrhundert darbieten.



Hamburgischer Fayence-Ofen mit Blaumalerei.  
Mitte des 18. Jahrhunderts. Höhe 2 1/2 m.

dreieckigen Giebelaufsätzen die antikisirende Richtung vom Ende des 18. Jahrhunderts.  
[Die beiden nicht aus Hamburg stammenden Fayence-Oefen sind in anderem Zusammenhang erwähnt worden, der in Stufen aufgebaute Schweizer Ofen S. 301, der hohe Stockelsdorffer Ofen S. 379.]

Hier steht der älteste dieser Oefen, der sowohl im Aufbau, wie in der Decoration eine Vorstufe der Oefen der Blüthezeit dieses hamburgischen Kunstgewerbes vertritt. Die

Blaumalereien der Kacheln zeigen Landschaften mit mythologischen Figuren in Kartuschen. Ihre Ausführung zeugt von handwerksmässiger Geläufigkeit; bezeichnend ist die Behandlung des Laubwerkes in senkrecht geführten Zickzacklinien. Auf einer der Kacheln neben einem Satyr eine Vase mit dem aus H D H S gebildeten Monogramm des Töpfermeisters Henning Detlef Hennings. (S. S. 4.)

Ein zweiter Ofen mit mythologischen Bildern zeigt noch Laub- und Bandelwerk.

Drei Nischenöfen mit biblischen oder mythologischen Bildern vertreten den voll entwickelten Rococo-Stil. (S. d. Abb.) Von ungewöhnlicher Bauart ist ein sechster Ofen aus einem Gartenhause in Billwärder. Er hat einen gusseisernen mit 1754 bezeichneten Unterbau. (Geschenk des Herrn C. Sohst.)

Der siebente Ofen vertritt mit seinen geraden, kannelirten Füßen, den ovalen, mit Schleifen angebundenen Rahmen der mythologischen Bilder und den

# Register.

## A.

Aalmis, Jan, Fayencemaler, Rotterdam, 317; 322.  
 Abaquesne, Masseot, Töpfer, Rouen, 305.  
 Abellard, Fayencier, Marseille, 346.  
 Abendmahlskelche, 186.  
 Acier (Azler), Modelleur, Meissen, 410; 407.  
 Aegypten, Gewebe, 17. — Töpferarbeiten, 285; 264. — Fayencen, 511. — Holzarbeiten, 599. — Mumiencasten, 900. — Bronze, 754.  
 Aetzarbeit, auf Metall, 149; 170; 779; 785; 788; 800; auf Stein, 785; 787.  
 Albarello, 267.  
 Alcantara, Pedro de, Graf von Aranda, Förderer der Fayencetöpferei in Alcora, 387.  
 Alcora, Fayencen, 396; Porzellan u. Steingut, 398; 474.  
 Alfano Alfani, Astrolabium des, 771.  
 Alphen, H. S. van, Fayencefabrikant, Hanau, 324; —, Hieronymus, S. u. Nachf. d. vor., 324.  
 Altes Land (Hannover), Möbel, 10; 12. — Stickerereien, 54. — Bauernschmuck, 211. — Mangelbretter, 688. — Bronzelenchter, 767.  
 Altona, Fayenceöfen, 365.  
 St. Amand les Eaux, Fayencen, 344.  
 Ameya, Töpfer, Korea und Kioto, 550.  
 Amigoni, Jacopo, seine Kupferstiche Vorbilder f. Fliesen-Decoration, 822.  
 Ammann, Jost, Holzschnitt des, Vorbild f. Schweizer Fayencemalerei, 301.  
 Anama, Franciscus, malt Ansicht von Hamburg für Bildwirkerei, 96.  
 Andenne (Niederlande), Steingutfabriken, 499.  
 Andreoli, Giorgio, Majolikamaler, Gubbio, 278.  
 Angster, altd deutsches Trinkglas, 572.  
 Ansbach (Onolzbach), Fayencen, 324; 326; 332. — Porzellan, 454.  
 Antwerpen, Fayencefliesen, 347.  
 Apothekegefäße, ital., 267.  
 Appelstädt, Fayencefabrikant, Schwerin, 355.  
 Aquamanile, 189.  
 Arabische Metallarbeiten, 774; 813.  
 Armillarsphäre, 771; 775.  
 Arnheim, Fayencen, 317.

Astrolabien, 771.  
 Augsburg, Bucheinbände, 104. — Silberarbeiten, 198; 223. — Emailmalerei, 229; 334. — Fayence-Öfen, 297. — Kunstschränke, 615; 617. — Buchschnitzereien, 713. — Sonnenuhren, 775. — Schmiedeseisen, 798.  
 Aumund bei Vegesack, Fayencen, 355.  
 Aveli da Rovigo, Francesco Xanto, Majolikamaler, Urbino, 278.  
 Aventuringlas, 567.  
 Avignon, Fayencen, 298.  
 Avon bei Fontainebleau, glasierte Thonstatuetten, 293.  
 Awoi, jap., Asarum caulescens, 153; Awoi-Mön, Wappen der Shogune des Tokugawa-Geschlechtes, 153.  
 Azulejos (Fliesen), 290.

## B.

Bachelier, Leiter der Porzellanfabrik zu Vincennes, 461.  
 Baden, Porzellan, 455.  
 Balearen, spanisch-maurische Fayencen, 289.  
 Bally, Johannes, Fayencefabrikant, Hanau, 323.  
 Banko, Yiusetsu, japanischer Töpfer, 555.  
 Bankruhen, 601.  
 Barcelona, Gläser aus, 585.  
 Barlow, Hannah, englische Kunsttöpferin, 560.  
 Barthels, Jacob, Goldschmied, Hamburg, 197.  
 Bartmannskrüge, 254.  
 Bastelli, Franz, Leiter der bayr. Porzellanmanufactur zu Neudeck i. d. Au (sp. Nymphenburg), 424.  
 Bauernmöbel, niederdeutsche, 632; 637; — der Elbmarschen, 10.  
 Bauernschmuck, 209.  
 Bauerntöpferei, deutsche, 261; — aegyptische u. amerikanische, 264.  
 Baumgartner, Andreas, Director d. Wiener Porzellanmanufactur, 418.  
 Bauschreinerarbeiten, 657.  
 Bausteile und Ornamente, 123.  
 Bauve, französischer Möbeltischler, 628.  
 Bayard, Charles, Fayencefabrikant zu Bellevue bei Toul, 344.  
 Bayer, Johann Christoph, Porzellanmaler, Kopenhagen, 458.

Bayreuth, Fayencefabrik zu St. Georgen am See bei, 390. — Rothes Steinzeug, 330; 394; 491; — Porzellan, 454.  
 Behaghel, Daniel, Fayencier in Frankfurt a. M., 325; in Hanau, 323.  
 Behaim, Hans Sebald, Rærener Steinzeug mit Darstellungen nach seinen Kupferstichen, 251; 259.  
 Behling, Joh. Erich, Fayencefabrikant, Braunschweig, 352.  
 Behrens, Carstens, Fayencefabrikant, Kellinghusen, 381.  
 Belgisches Porzellan, 460.  
 Bellevue bei Toul, Fayencen, 344.  
 Benares, Metallgefäße, 811.  
 Bencherth, Hermann, Glasmaler, 578.  
 Bengraf (Benckgraff), Johannes, Director der Höchster Porzellanmanufactur, 421; der Fürstenberger P.-M., 436.  
 Bentley, Thomas, Geschäftstheilhaber Josiah Wedgwoods, 476.  
 Bérain, seine Kupferstiche Vorbilder für Fayencemalereien zu Moustiers, 335.  
 Berg, Cornelis de, Fayencier, Delft, 317; 320.  
 Bergdoll, Director der Porzellanmanufactur zu Ludwigsburg, 482.  
 Berlien, Dr. E., Begründer einer Kunsttöpferei in Hamburg-Altona, 560.  
 Bergedorf, Sammtweberei in, 51. — Petchschaft der Schmiedeinung, 199. — Glasmalereien, 595. — Guss-eisen, 810.  
 Bergkristall, 190; 221; 308.  
 Berlin, Porzellan, 241; 439. — Nachahmung griechischer Vasen in der Feinerschen Fayencefabrik 497. — Schmelzmalerei, 229. — Intarsien-Möbel, 627.  
 Berthevin, Pierre, Fayencefabrikant, Marieberg, Frankenthal, 359; 452.  
 Beschläge, schmiedeiserne, 798.  
 Betnüsse, 117; 713.  
 Betten, 606.  
 Beyer, Joh. Chr. Wilh., Modelleur, Ludwigsburg, 428.  
 Beyerle Baron von, Leiter der Fayence- und Porzellanfabrik zu Niederwiller, 343; 470.  
 Bichweiler, R., Begründer einer Kunsttöpferei in Hamburg-Altona, 560.



- Bidri-Arbeiten, 812.  
Bildwerkerei, 93; 94.  
Bilhard, Joh. Ad. Friedr., Fayencier, Schleswig, 367.  
Billwärder, schmiedeiserne Gartenpyramide aus, 738.  
Binet, Blumenmalerin, Sèvres, 466.  
Bischofsstäbe, 189.  
Biscuit, plastische Arbeiten aus, 416; 422; 450; 470; 473.  
„Blanc de Chine“ (Porzellan), 519.  
Blasbälge, 684.  
Boch, D. und P. J., Steingutfabrikanten in Luxemburg, 500.  
Bocks, von, Fayencefabrikant, Ellwangen, 332.  
Böhme, C. W., Meissener Porzellanmaler, 439.  
Böhmen, Glas, 578; 685.  
Böhngen, Porzellanmaler, Nymphenburg, 426.  
Boileau, Leiter der Porzellanmanufactur zu Sèvres, 462.  
Boivie, Carl, Fayencemaler, Rörstrand, 361.  
Boizot, L. S., Modelleur, Sèvres, 463; 467.  
Bokn-haku, japanischer Töpfer, Koriyama, 557.  
Bologna, Majoliken, 273. — Geschnittene Truhe, 606. — Fenstergitter, 733.  
Bombay-Mosaik, 748.  
Bonicelli, Don Juan, Leiter der Porzellanmanufactur zu Buen Retiro (Madrid), 473; —, Domingo, S. u. Nachfolger des vor., 474.  
Bontemps, V., Porzellanmaler, Nürnberg, 327.  
Bordier, Jacques, Emailmaler, Paris, 223.  
Börner, C., Modelleur der Bichweillerlienschen Kunsttöpferei, Hamburg, 560.  
Borrmann, J. B., Meissener Porzellanmaler, in Berlin, 439.  
Bottengruber, A., Schmelzmaler, Breslau, Wien, 417; 419; 455.  
Böttger, Joh. Friedr., Erfinder des Porzellans in Deutschland, 239; 391; 392; 395; 489; 495; 516.  
Boucher, seine Entwürfe für die Porzellanmanufactur zu Sèvres, 462.  
Bouqueaux, Inhaber einer Steingutfabrik zu Andenne (Niederlande), 436.  
Boulé, Gebrüder, Begründer einer Steingutfabrik in Douay, 498.  
Bouille, Familie französ. Ebenisten, 621.  
Boullemier, A., englischer Porzellanmaler, 500.  
Boussemart, J., Fayencier, Lüttich, 500.  
Bow (England), Porzellan, 488.  
Boyer, Fayencier, Bellevue bei Toul, 344.  
Brachard, Modelleur, Sèvres, 463.  
Braderup, Hans Jacobsen, Fayencier, Flensburg, 370.  
Braunschweig, Fayencen, 352.  
Brauner, N. de, Fayencefabrikant, Brügge, 348.  
Bremen, Truhe, 630. — Handlaterne, 793.  
Bremgarten (Schweiz), holzgeschnittenes Wappen, 679.  
Breslau, Schmelzmalerei, 455.  
Briot, François, französischer Zinngießer, 36; 292; 782.  
Bris, Steingutfabrikant, Douay, 497.  
Bristol, Porzellan, 488.  
Brocard, Ph., Schmelzmaler, Paris, 536.  
Brogniart, A., Leiter der Porzellanmanufactur zu Sèvres, 464.  
Bronze, Legirungen, 133; 761. — Guss, 133; 136; 752.  
Bronzearbeiten, Technisches und Geschichtliches, 751. — Chinesische Br., 133. — japanische, 136; — ägyptische, 754; — vorgeschichtliche, 755. — römisch-etruscische, 755; — mittelalterliche, 755. — Br. d. Renaissance, 756.  
Leuchter, 760. — Mörsler, 762.  
Brügge, Fayencen, 348.  
Brüggemann, Hans, Meister des Hochaltars in Schleswig, 707; 709.  
Brühl, Graf, Leiter der Meissener Porzellan-Manufactur, 400.  
Brüssel, Spitzen, 84. — Fayencen, 348. — Wandteppiche, 98.  
Brustolone, Andrea, italienischer Bildschnitzer, 711.  
Bry, Theodor, de, Silbergravirung in der Art seiner Stiche, 308.  
Buchbeschlüge, 113.  
Buchbinderei, Technik, 102.  
Bucheinbände, metallene, 113; — lederne, 101; — deutsche, 102; — italienische und französische, 106; — türkische, 109; — venezianische nach türkischen Mustern, 111; — hamburgische, 112.  
Buchschneidereien, 711.  
Buchwald, Modelleur, Höchst, 350; identisch (?) mit: —, Johann, Fayencetöpfer, Rörstrand, Marieberg, 359; Criseby-Eckernforde, 368; Kiel, 373; Stockelsdorf, 377; 381; 387; —, Hans Jürgen, S. d. vor., Fayence-Ofentöpfer, Lübeck, 380.  
Buen Retiro (Madrid), Porzellan, 473.  
Buergen, Jan van der, Delfter Fayencetöpfer, 320.  
Bülow, von, Fayencefabrikant auf Gross-Stieten bei Wismar, 356.  
Bunel, Madame, Blumenmalerin, Sèvres, 468.  
Burslem, Staffordshire, Töpfereien, 475; 476.  
Busch, A. O. E., Kanonikus in Hildesheim, gravirt auf Porzellan und Glas, 456; 584.  
Buxtehude, Bauernschmuck, 213. — Steingut, 383; 497. — Schrank aus dem Rathhaus, 646.  
Byzanz, Seidengewebe, 21. — Glasarbeiten, 536.
- C.**
- Cabrier, C., Uhrmacher, London, 222.  
Cadewitz, Berliner Porzellanmaler, in Kopenhagen, 458.  
Caffaggiolo, Majoliken, 273; 275.  
Callari, Filippo Antonio, Fayencetöpfer, Pesaro, 280.  
Caluve, Jacobus de, Verfertiger von rothem Steinzeug, 394.  
Caluwaert, Claus, niederländischer Hautelisseweber in Hamburg, 95.  
Calvo, s. Perales.  
Camp, Heinrich, hamburgischer Ofentöpfer, 7; 389.  
Camrath, Porzellanmaler, Kopenhagen, 458.  
Candelaber, römische, 755.  
Candiana, Nachahmungen türkischer Fayencen, 274.  
Cantagalli, Fratelli, Verfertiger neuerzeitiger Majoliken, Florenz, 560.  
Capo di Monte (Neapel), Porzellan, 472.  
Carl, Fayencefabrikant, Stralsund, 363.  
Carré, Jean, französischer Kunsttöpfer der Gegenwart, 560.  
Casali, Antonio, Fayencetöpfer, Pesaro, 280.  
Cassel, Fayencen, 325. — Porzellan, 453. — Nachahmung englischer „Agate-Ware“, 475. — Fabrikation „englischen Steinguts“, 493.  
Castañon, mexikanischer Lederarbeiter der Gegenwart, 121.  
Castel Durante, Majoliken, 266; 269; 273; 275; 280.  
Castelli, Majoliken, 274; 284.  
Castell'sche Fayencefabrik zu Rehweiler, 338.  
Catrice, Fruchtmalers, Sèvres, 465.  
Cencio, Majolikätöpfer, Gubbio, 270.  
Cha-jin, jap., kunstverständige Theetrinker, 638.  
Chaire, jap., Theeväsen, 530; 533.  
„Chambrelans“ (Porzellanmaler), 455.  
Chambrette, Jacques, Fayencier, Lunéville, 344.  
Chanoyu, jap., Theegesellschaft, 531.  
Chantilly, Spitzen, 83. — Porzellan, 461. — Steingut, 499.  
Chapelle, Jacques, Fayencier, Sceaux, 344.  
Cha-tsubo, jap., Theevase, 530.  
Chauveau fils, Goldmaler, Sèvres, 466.  
Cha-wan, jap., Theekumme, 530; 533.  
Chelii, Christoph Ludwig, Arkanist, Mecklenburg, 363.  
Chelsea, Porzellan, 457.  
Chely, Rudolf Anton, Fayencier, Braunschweig, 352.  
China, Metallarbeiten, 133. — Schmuck, 218. — Zellenschmelz, 290. — Porzellan, 513. — Porzellanmalereien nach europäischen Zeichnungen, 525. — Rother Steinzeug, 526. — Glasarbeiten, 538. — Schnitzarbeiten aus Elfenbein und Rhinoceroshorn, 730. — Lackarbeiten, 747.  
Chippendale, Thomas, englischer Möbelzeichner, 630.  
Christofle & Co., neuzeitige Fabrikanten von „bronzes incrustés“ (Aetzarbeiten), Paris, 793.  
Clar, Chr. Fr. G., Fayencier, Rendsburg, 384; 496.  
Clark, Shaw & Cie., Steingutfabrik, Montereau, 498.  
Clarus, J. F., Porzellanfabrikant, Höchst 350; 421.  
Clance, Jaques, Porzellanmaler der Berliner Manufactur, 439.  
Clerici, Felice, Fayencetöpfer, Mailand, 286.  
Clérissy, Pierre, Fayencier, Montiers, 336; —, Pierre, Neffe und Nachfolger d. vor., 336.  
Clio, Porzellanmaler, Kopenhagen, 456.  
Commodes, 621; 629.  
Confalonieri, Cesare, Fayencier, Mailand, 287.  
Conservirung alter Möbel, 593.  
Coq, Jehan le, niederländischer Hautelisse-Weber in Hamburg, 95.  
Cotteau, Emailmaler und Vergolder, Sèvres, 463.  
Crailsheim, Fayencen, 332.  
Credenz (Möbel), 604; 652.  
Creil, Steingut, 496; 500.  
Criseby, Fayencen, 368.  
Custine, Graf von, Fayencefabrikant, Niederwiller, 343.  
Cyfflé, Paul Louis, Bildhauer, Lunéville, Niederwiller, 344; 470; 499.

**D.**

„Daimio-Lackarbeiten“, 788.  
 Dalle, Steingutmaler, Sept-Fontaines (Luxemburg), 500.  
 Damasciren, 818.  
 Damm (bei Aschaffenburg), Steingut, 497.  
 Damman, Martin, Steingutfabrikant, Douay, 498.  
 Dänemark, Einbandaus Silberflügeln, 114. — Silberne Riechdosen, 223. — Fayencen, 363. — Porzellan, 457. Bauernmöbel, 638. — Mangelbretter, 684. — Kerbschnittarbeiten, 697. — Eisen, 802.  
 Dangers, Martin, Dangers & Co., Fayencefabrik, Hanau, 824.  
 Danhofer, J. Ph., Porzellanmaler, Höchst, 423; Ludwigsburg, 430.  
 David, Denis Vincent, Leiter der Porzellanmanufaktur zu Ludwigsburg, 439.  
 Davis, William, Porzellanfabrikant, Worcester, 486.  
 Dawson, William, Steingutfabrikant, Buxtehude, 497.  
 Decker, Paulus, Handzeichnungen, 182.  
 Decorationsmalerei, 181.  
 Delft, Fayencen, 801; 805; 811; 824; 827. — Steingut, 500.  
 Derby, Porzellan, 488.  
 Deruelle, Pierre, Porzellanfabrikant, Clignancourt, 468.  
 Desoches, Modelleur, Fürstenberg, 436; 438.  
 Dessort, Modelleur, Meissen, 407.  
 Devaere (de Vere), Zeichner Wedgwoods, 479.  
 Dextra, Jan Theunis, Delfter Fayencemeister, 820.  
 Dielenuhren, 700.  
 Dietrich, C. W. E., Porzellanmaler, Meissen, 400; 408.  
 Dieu, Porzellanmaler, Sèvres, 468.  
 Dühl, s. Guerhard & Dühl.  
 Dimter & Co., Genfer Uhrmacher, 222.  
 Diruta, Majoliken, 273; 281.  
 Dithmarschen, Bauernschmuck, 214; 216. — Kluffbecher, 191; 193. — Möbel, 640; 642.  
 Dobin, jap., Theetopf mit Bügelhenkel, 529.  
 Doccia (bei Florenz) Porzellan, 472.  
 Dohachi, japanische Töpferfamilie, Kioto, 548.  
 Douay, Steingut, 497.  
 Drechslerarbeiten an Spinnrädern, 91; aus Elfenbein, 724.  
 Dubois, Gebrüder, Porzellanfabrikanten, 461.  
 Ducercean, Jacques Androuet, Ornamentstecher, 613.  
 Duesbury, W., Porzellanfabrikant, Derby, 487.  
 Dunod, Claude, Verfertiger von Sonnenuhren, Düsseldorf, 781.  
 Du Paquier, Begründer der Wiener Porzellanfabrik, 417; 419.  
 Duplessis, Modelleur, Vincennes, 461.  
 Dürer, Albrecht, Medaillen, Holz- und Steinreliefs mit seinem Monogramm, 713.  
 Duru, Modelleur, Sèvres, 463.  
 Duve, Fayencemaler, Rendsburg, 388.  
 Duvivier, Porzellanmaler, Tournai, 400.

**E.**

Ebenisten, französische, 623.  
 Eberhardt, Porzellantöpfer, Fulda, Höchst, 349.

Eberlein, Modelleur, Meissen, 407.  
 Eckernförde, Fayencen, 865; 868.  
 Eenhorn, Lambertus van, Delfter Fayencemeister, 819; 824; —, Samuel van, Delfter Fayencemeister, 818; 818; 821.  
 Eggebrecht, Peter, Fayencier, Dresden, 362; 496.  
 Eglert, Tobias, Fayencefabrikant, Nürnberg, 327.  
 Eglomisirte Gläser, 565.  
 Ehrenreich, J. E. L., Fayencefabrikant, Marieberg, Stralsund, 359; 362.  
 Eisen, geschmiedetes, s. Schmiedeeisen.  
 Eisenschnitt, 221; 780; 808.  
 Eisenträger, J. H., Porzellanmaler, Cassel, 453.  
 Elbmarschen, Stickereien u. Webereien, 50; 55. — Mustertücher, 58; 61. — Stuhlklissen, gestickte, 71. — Silberarbeiten, 194. — Bauernschmuck, 209; 216. — Glasmalereien, 595. — Bauernmöbel, 10; 632; 647. — Truhen und Intarsiamöbel, 643; 653. — Geschnittene Truhen, 643. — Gefäße, 662. — Oberlichtgitter, 668. — Mangelbretter, 688.  
 Elers, Gebrüder, Kunsttöpfer, England, 475.  
 Elfenbein-Arbeiten, abendländische, 719. — Kirchliche Schnitzwerke, 721. — Weltliche Schnitzwerke, 723. — Geräthe, 725; 779. — Drechslerarbeiten, 724. — Japanische Netze, 728.  
 Ellwangen, Fayencen, 832.  
 Email, s. Schmelz.  
 „Email brun“, 171.  
 Emens, Jan, Raerener Töpfer und Formstecher, 255; 260.  
 Enderlein, Caspar, Nürnberger Zinngiesser, 782.  
 Endler, Kupferstecher 496.  
 Engelbrecht, Johann, Verfertiger astronomischer Instrumente, Beraun in Böhmen, 780.  
 England, Stickereien, 63. — Taschenuhren, 221. — Töpferei, 475. — Wedgwood und seine Nachahmer, 476; 482. — Weisses Steingut, 484. — Porzellan, 241; 486; 560. — Gläser, 556. — Möbel, 630.  
 Enkhuizen, Bronzemörser, 763.  
 Erberfeldt, Albrecht d., Fayencefabrikant, Aumund bei Vegesack, 855.  
 Erzguss, 133; 135; 752.  
 Ess-Bestecke, 725; 807.  
 Este, Porzellan, 472. — Steingut, 500.  
 Etruria, Wedgwood's Töpferstadt, 476; 481. — Porzellanfabrikation das., 488.  
 Eve, Nicolas und Clovis, Pariser Buchbinder, 108.

**F.**

Fabriano, Majoliken, 273.  
 Fächer, 98.  
 Fadenglas, 564; 567.  
 Faenza, Majoliken, 269; 273.  
 Fahlström, Andreas, Fayence-töpfer, Rörstrand, 358; 361.  
 Falckmann, Fayencefabrikant, Minden, 353.  
 Falconet, Modelleur, Sèvres, 462.  
 Faltwerk-Ornament, 603.  
 Färberei, japanische 88; 166.  
 Fassdeckel, geschnittene, 679.

Fauquez, F. D., Fayencefabrikant, Tournai, Saint Amand, 844, 460.  
 Fayencen, persische, syrische, türkische, 287; 265; 390; — rhodische, 501; — maurisch-spanische, 289; — italienische (Majoliken), 265; — französische, 291; 32; 306; 335; 339; 345; — spanische (Alcora), 337; — holländische, 311. — belgische, 347; — norddeutsche (ham-burgische?) des 17. Jahrhunderts, 303; — deutsche des 18. Jahrhunderts, 323; 349; 362; 390; — schwedische, 357; — dänische 363. — Sogenannte „feine F.“ d. i. Steingut, 237; 240; 493.  
 Feilner (Feylner), Modelleur, Höchst, Fürstenberg, 421; 436; Frankenthal, 432.  
 Feilner, J. C., & Comp., Steingutfabrik, Berlin, 497.  
 Fenster, 670.  
 Fensterwappen, Schweizer, 593.  
 Fernex, Zeichner, Sèvres, 458.  
 Ferrara, Majoliken, 274.  
 Feuerkiesen, 638; 763.  
 Fichtelberger Gläser, 575.  
 Fictoor, Louwys, Delfter Fayencemeister, 818; 819.  
 Fiedler, J. G., Hofschüler Friedrich's des Grossen, Berlin, 627.  
 Filettickerei, 76.  
 Filigran, 171.  
 „Filligrans“, s. Fadenglas, 564.  
 Finlay, W., Uhrmacher, London, 222.  
 Flandern, Sammt, 28. — Spitzen, 82; 89. — Bildwirkerei, 94. — Ledertapeten, 118.  
 Flaxmann, J., Bildhauer, für Wedgwood beschäftigt, 473.  
 Flensburg, Fayencen, 365; 370.  
 Fliesen, assyrische, 501; — persische, 502; — rhodische (türkische), 503; — syrische und ägyptische, 511; — maurisch-spanische, 230; — Majolikafiliesen aus Siena, 277; — Rouener Fliesen, 305; — holländische, 322.  
 Flörsheim (Flörschheim), Fayencen, 324; 332.  
 Föhr, Schmuck, 214.  
 Fontana, Guido u. Orazio, Majolika-Maler, Urbino, 278.  
 Forli, Majoliken, 273.  
 Fort, le, Steingutfabrikant, Cassel, 493.  
 Fortling, Jacob, Fayencefabrikant auf Amager bei Kopenhagen, 364; 457.  
 Fouque, Fayencefabrikant, Moustiers, 336.  
 Fourdinois, Henri, Meister von Reliefintarsien, Paris, 634.  
 Fournier, Louis, Leiter der Kopenhagener Porzellanfabrik, 457.  
 Fränkel, Fayencefabrikant, Bayreuth, 339.  
 Frankenthal, Fayencen, 340. — Porzellan, 342; 432.  
 Frankfurt, Fayencen, 324.  
 Frankreich, Gewebe, 32. — Stickereien, 67. — Spitzen, 79; 88. — Gobelins, 94. — Bucheinbände, 107. — Lederarbeiten, 117. — Taschenuhren, 221. — Schmelzarbeiten, 224. — Fayencen, 291; 32; 306; 335; 339; 345. — Porzellan, 461; 560. — Terracotten, 470. — Steingut, 497; — Gläser, 585. — Möbel und Holzschnitzereien, 607; 610; 620; 628; 661; 674; 676. — Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten, 721. — Lackarbeiten, 750. — Eisenarbeiten, 801; 802.

- Frantzen, Heinrich und s. S. Joh. Otto F., Fayencemaler, Marienberg, 860.
- Franz, Joh. Phil., Fayencefabrikant, Braunschweig, 859.
- Frato, H., Majolikamaler, Diruta, 282.
- Frede, J. C., Fayencier, Kelsterbach, 888.
- Frick, Director der Berliner Porzellan-Manufactur, 442.
- Frittenporzellan, s. Weichporzellan.
- Frittenporzellan, sog. persisches, 507.
- Fruitt, Modelleur, Cassel, 458.
- Frytom, Frederik van, Delfter Fayence-Meister, 818.
- Fuchi, jap., Schwertzwinge, 147.
- Fukusa, jap. Geschenkdeckchen, 80; 45.
- Fulda, Fayencen, 849. — Porzellan, 454.
- Fulvy, Orry de, Porzellanfabrikant, Vincennes, 461.
- Funhof, Hinrich, hamburgischer Maler, 708.
- Funke, Delfter Fayencier in Berlin, 892.
- Furnieren, 601; 622; 65.
- Furo, jap., tragbarer Ofen, 590.
- Furstenberg, Porzellan, 485.
- Fürstinn, Rosina Helena, Verf. eines Spitzen-Modelbuchs, 91.
- G.**
- Gabbice, Majoliken, 290.
- Gabel, 725; 808.
- Gaillon, Schloss, Paneel aus, 677.
- Gallé, Emile, Kunsttöpfer der Gegenwart, Nancy, 560; 586.
- Gamboun, japanischer Schnitzmeister, 729.
- Gardin, Rouener Fayencemaler, 809.
- Gärtner, Director der Porzellan-manufactur, Nymphenburg, 425.
- Gascon, le, Buchbinder, 112.
- Gebhard, A., Steingutfabrikant, 497.
- Geijer, B. R., Fayencefabrikant, Rörstrand, Marienberg, 859.
- Genelli, Architekt, Berliner Porzellan-Manufactur, 441.
- Genest, Porzellanmaler, Sèvres, 462.
- Genusa, Spitzen, 90. — Fayencen, 274; 286.
- St. Georgen am See, s. Bayreuth.
- Geppel, Christian Hinrich und Georg G., Fayencetöpfer, Kellinghusen, 882.
- Gera, Porzellanfabrik, 451.
- Gérard, Porzellanmaler, Sèvres, 466.
- Gerverot, L. von, Porzellanfabrikant, Fürstenberg, 487.
- Gewebe, ägyptische, koptische, 16; — byzantinische, 21; — sicilische, 22; — lucchesische, 23; — spanisch-maurische, 24; — italienische der Renaissance, 26; — vorderasiatische, 27; — französische des 17. Jahrhunderts, 82; — des Rococo-Stiles, 84; — des Louis XVI.-Stiles, 85; — japanische, 87. — Schleswig'sche Bauergewebe, 56.
- Gierlöw, Christian, Fabrikant, Kopenhagen, 864.
- Giese, von, Fayencefabrikant, Stralsund, 862.
- Gillis, Porzellanmaler, Tournai, 400.
- Gilze, Joh. Christoph, Fayencefabrikant, Cassel, 825; —, Fr. Ludwig, S. und Nachfolger d. vor., 325.
- Ginori, Carlo, Porzellanfabrikant, Doccia, 472.
- Gisler, Fayencedreher, Stralsund, Schleswig, Rendsburg, 866; 865.
- Gitter, schmiedeiserne, 791.
- Glas, Technik, 894; 561; 578. — Römisches Glas, 583; — byzantinisches, 586; — venetianisches, 587; — deutsches, 570; — französisches, holländisches, spanisches, 585. — Neuzeitige europäische Gläser, 585. — Neuzeitige persische Gläser, 567. — Chinesisches Glas, 588.
- Glaser, Johann Christoph, Porzellanmacher, Fürstenberg, 485.
- Glasmalerei, 560.
- Glocken, 540; 787.
- „Glücksröhrchen“, Zunftgefäß, 786.
- Glüer oder Glüher, J. A. E., Fayencemaler, Nürnberg, 827.
- Gobelins, s. Bildwerkerei.
- Göggingen, Fayencen, 882.
- Goldgläser, 588.
- Goldschmiedearbeiten, Technik, 168. — Bemalung mit kalten Farben, 172. — Christliche Cultgeräte, 180. — Gefässe und Geräte weltlichen Gebrauchs, 191. — Jüdische Cultgeräte, 201. — Schmuckgegenstände, 208; 208; 217. — Uhren, 221. Hamburgische Arbeiten, 194.
- Göltz, J. C., Porzellan-Fabrikant, Höchst, 850; 421; 436.
- Goltzius, Hendrick, seine Zeichnungen Vorbilder f. Delfter und Hamburger Fayencemalereien, 812.
- Gom, Daniel, Uhrmacher, Lyon, 221.
- Gotha, Porzellan, 451.
- Gotzkowski, J. E., Besitzer der Berliner Porzellan-Manufactur 439; 444; 449.
- Grafe (Graff), Peter, Fayencetöpfer, Kiel, 871; Altona, Liebeck, 875.
- Grangel, Francesco, Fayencemaler, Alcora, 838.
- Grassi, Anton, Modelleur, Wien, 418.
- Grauer, Dr., Fayencefabrikant, Kellinghusen, 882; 882.
- Gravirung auf Metall 149; 170; 767; 800.
- Grebner (Greber), G. F., Fayencemaler, Nürnberg, 827; 829.
- Green, Gebrüder, Steingutfabrikanten, Leeds, 44.
- Greenwood, Franz, gravirt Gläser, Dordrecht, 585.
- Greiner, G., Porzellanfabrikant, Volkstedt bei Rudolstadt, Limbach und Grossbreitenbach, 451.
- Gricci, Giuseppe, Modelleur, Buen Retiro, 473.
- Griechenland, Goldschmuck, 205. — Vasen, 242.
- Griening, Leiter der Porzellan-Manufactur zu Berlin, 439; 441; 450.
- Grollier, Jean, Bücherliebhaber, 106.
- Gronsfeldt-Diepenbrock, Graf von, Begründer einer Porzellan-Manufactur zu Weesp bei Amsterdam, 439.
- Grossbreitenbach, Porzellan, 451.
- Gross-Stieten (bei Wismar), Fayencen, 856.
- Grue, Fayencemaler, Castelli, 284.
- Guay, Le, Vergolder, Sèvres, 463; 465.
- Gubbio, Majolika-Werkstätten, 270; 273; 278.
- Guerhard & Dühl, Porzellanfabrikanten, Paris, 468.
- Guri-Lack, jap., 789; 746.
- Gusseisen, japanisches, 148; — deutsches, 810.
- Gylding, Jürgen, Porzellanmaler, Kopenhagen, 457.
- H.**
- Haag, Porzellan, 460.
- Haas, Friedrich, Modelleur, Fulda, 454.
- Hachi, jap., Porzellantasse, 529.
- Hack, J. B., Fayencefabrikant, Münden, 858.
- Hackih, Joseph, Fayencier, Göggingen, 882.
- Hagen, Otto von, Fayencefabrikant, Gross-Stieten b. Wismar, 856.
- Hagenau, Fayencen, 889.
- Hai-ki, jap., Aschentöpfchen, 588.
- Haimhausen, Graf von, Director der Porzellan-Manufactur zu Neudeck i. d. Au, 424.
- Hallensen, Fayencefabrikant, Schleswig, 887.
- Hamburg.
- Aus der St. Petri-Kirche: Schnitzwerke von der ehem. Kanzel, 708; — Lectionarium in silbergetriebenem Einband, 184.
- Aus dem ehem. Herwardeshuder St. Johannis-Kloster: Altarschrein, 707; — kristallenes Vortragekreuz, 180; — Krummstab der Aebtissin, 180; — Reliquienbuch, 184; — Glasgefäß 578; — Gobelin-Stuhlklissen, 96. — Kronleuchter, 781; — Fülltafel einer Wandverkleidung, 608.
- Aus d. ehem. Beghinen-Convent: Guckfenster, durchbrochene Holzschnitzerei, 608; 671.
- Fassade des ehem. Kaisershofes, 126.
- Portale alter Renaissance- u. Rococo-Bauten, 126.
- Sculpturen vom ehem. Bauhof, 13; — Tisch ebendaher, 618.
- Holz-Bauornamente, 13.
- Bauschreinerarbeiten aus alten hamburg. Häusern, 669.
- Zimmer-Getäfel aus dem Jenisch-schen Hause, 664.
- Kamin v. 1651, 670.
- Siegburger Schnelle aus dem Besitz der Gesellschaft der Englandsfahrer, 254; — mit Hamburger Wappen, 254.
- Trinkgefässe der Aemter u. Todten-laden, 196; — Petschafte der Innungen, 199.
- Alte Aichmaasse, 196.
- Silberne vorgeschichtliche Fibula, 207.
- Alte hamburg. Kunstgewerbe: Fayence-Oefen, 1; 297; 305; 389; 816. — Fayencegefässe d. 17. Jhrh. aus H. (?) 808; — d. 18. Jhrh., 389; — mittelalterliche Stickereien an Kirchengewändern, 65; — Stickmüstertücher, 59; — Stickereien (point de tapisserie), 71; — neuzeitige Stickereien, 92; — Bildwerkerei, 98; 95.
- Bucheinbände, mittelalterl., aus Silber getrieben, 101; lederne d. 18. Jhrh., 112.
- Silberschmiedearbeiten, 194.
- Gläserner Römer m. d. Wappen der Meurer, 573. — Geschliffene Gläser mit Hamb. Wappen, 588.

- Glasmalereien, 549; 566. — Carton von Hans Speckter f. d. Glasgemälde im Patriot. Gebäude, 568.  
 Hamburger Schränke d. 17. Jhrh., 519; 654.  
 Stühle des 17. u. 18. Jhrh., 660.  
 Bronzemörser, 768.  
 Eisenarbeiten, 738; 805.  
 Hana-ike, jap., Blumengefäß, 188; 581.  
 Hanau, Fayencen, 828.  
 Hängeschränke (niederdeutsche), 656.  
 Hanley, (England), Töpferei, 468.  
 Hannung (auch Hanung, Han-nong), Carl Franz, Fayencier, Straßburg, Hagenau, 369; —, Balthasar, und Paul Anton, Söhne u. Nachfg. d. vor., 369; 340; in Frankenthal, 342; 428; 469; —, Joseph Adam, S. des Paul Anton H., in Kopenhagen, 364; in Straßburg und Hagenau, 340; 342; 432; —, Peter Anton, S. des Paul Anton H., i. Straßburg u. Hagenau, 340; begründet eine Porzellan-Manufactur zu Paris, 468.  
 Hanstein, Carl Friedr. von, Fayencfabrikant, Münden, 352; —, Joh. Carl Friedr. von, S. u. Nachfg. d. vor., 352; —, Ernst Carl Friedr. Georg, S. u. Nachfg. d. vor., 352.  
 Hantelmann, H. W. und F. L. von, Fayencfabrikanten, Braunschweig, 352.  
 Hansan, japan. Lackkünstler, 740.  
 Harden, C. H., Möbeltischler und Intarsia-Arbeiter in den Vierlanden bei Hamburg, 11.  
 Harlees, Johannes, Delfter Fayence-Meister, 320.  
 Harmsen, Peter, Hamburger Uhrmacher, 222.  
 Hartel, Johann Paul, Verwalter der Porzellan-Manufactur zu Neudeck i. d. Au, 424.  
 Hartley, Steingutfabrikant, Leeds, 484.  
 Harumitsu, japanischer Erzgiesser, 141.  
 Hedwigsgläser, 578.  
 Helbig, Pächter der Meissener Porzellan-Manufactur, 407.  
 Hellen, Diderich, und Wilhelm ter H. (Torhellen), Fayencfabrikanten, Aumund bei Vegesack, 355.  
 Helmhack, Abraham, Schmelz-maler, Nürnberg, 834.  
 Hemmon, Heiner, Gottfried Anth., Fayencfabrikant, Nürnberg, 828.  
 Henlein, Peter, Erfinder der Taschenuhren, 219.  
 Hennings, Henning Detlef, hamburgischer Ofentöpfer, 4; 355; 360; 816.  
 Hennyges, Jürgen, hamburgischer Ofentöpfer, 4.  
 Herold, J. G., Porzellanmaler, Meissen, 895.  
 Hess, Franz Joachim, Fayence-u. Porzellanmaler, Höchst, Fulda, Cassel, 849; 453; —, Lorenz, S. d. vor., Fulda, 349; —, Georg Fr., Porzellanmaler, Höchst, 423.  
 Hetsch, G. T., Leiter der Porzellan-Manufactur in Kopenhagen, 451.  
 Hibachi, jap., Kohlenbecken, 138; 530.  
 Hi-ire, jap., Kohlenbehälter für Tabakraucher, 550.  
 Hikite, jap., vertiefter metallener Thürgrif, 142.  
 Hildburghausen, Porzellanfabrik in (?), 451.  
 Hillebrecht, Fr. Chr., Modelleur u. Steingutfabrikant, Cassel, 494.  
 Hira-makiye, Japan., ebener Goldlack, 732; 747.  
 Hirschvogel (Hirsvogel), Nürnberger Töpfer, 288; 294.  
 Höchst, Fayencen, 350f. — Porzellan, 349; 421.  
 Hoelart, Cornelis, Delfter Fayencemeister, 819.  
 Hoeroldt (Herold), Porzellanmaler, Meissen, 895.  
 Hoffmann, Fayencier, Göggingen, 382.  
 Hohmann, Eustachius, Nürnberger Goldschmied, 198.  
 Hokusai, Japan. Maler, 459; 746.  
 Holbein, Hans, Holzschnitt des, Vorbild für e. Ofenkachel, 238.  
 Holland, Fayencen 811. — Porzellan, 459. — Rotheres Steinzeug, 894. — Gläser, 885. — Möbel, 610; 617. — Kerbschnittarbeiten, 670; 693. — Bronzemörser, 763. — Messing, 768.  
 Hollins, Samuel, englischer Kunsttöpfer 484.  
 Holstein, s. Schleswig-Holstein.  
 Holten, J. von, Goldschmied, Hamburg, 194.  
 Holzbauornamente, 18.  
 Holzbildnerei, kirchliche, 705.  
 Holzfellenbeifiguren, 724.  
 Holzschnitzereien von Möbeln u. a., 671.  
 Holzschue, Fayencier, Ovendorf, 362.  
 Hoppestein, Jacob Wemmersz., Delfter Fayence-Meister, 813; 818.  
 Horn, Heiner, Christoph von, Fayencfabrikant, Braunschweig, 352.  
 Hörnschap, 653.  
 Houtem, Philipp, Fayencfabrikant, Cassel, 825.  
 Houzé de l'Aulnoit et Compagnie, Steingut-Fabrik in Douay, 497.  
 Huault, Gebrüder, Genfer Schmelz-maler, in Berlin, 229.  
 Hubertusburg, Steingut, 496.  
 Hunger, Christoph Conrad, Meissener Emailleur, in Rörstrand, 357; in Wien 417; in Venedig und Meissen, 472; 490.

## J.

Jacob, Familie Pariser Ebenisten, 628.  
 Jacobsstab, nautisches Instrument, 769.  
 Jahn, Fayencemaler, Eckernförde, 370.  
 Japan, Kunstgewerbe. — Korb-flechtarbeiten, 15. — Gewebe, 37; 39. — Färberei 89; 166. — Sticke-reien, 44. — Malerei auf Sammt, 47. — Lederarbeiten, 122. — Tempelbauten, 132. — Bronzen, 135. — Schwertzierathen, 145. — Metal-lene Netze und Tabakspfeifen, 164. — Schmuck, 217. — Zellen-schmelz, 230. — Töpferarbeiten, 327; 533. — Porzellan, 533. — Steingut und Steinzeug, 545. — Schnitz-arbeiten (Netze), 728. — Lack-arbeiten, 731. — Farbenholzschnitte, 743. — Hauseinrichtung, Möbel, Behälter u. ä., 531; 734; 757. — Wandschirme, 45; 46. — Inro's (Medizindosen), 731; 742. — Netze, 161; 726. — Geräthe zum Essen,

## K.

Kabinetschränke, 612; 631.  
 Kadji-kawa, japan., Lackkünstler, 786; 742.  
 Kagami, jap., Handspiegel, 138; 141.  
 Kaising, J. J., Arkanist, Poppelsdorf bei Bonn, 455.  
 Kalender, immerwährende, aus Metall, 775; 780; — aus Solenhofener Stein, 787.  
 Kamino, 670.  
 Kaminplatten, gusseiserne, 810.  
 Kammerherren-Schlüssel, 909.  
 Kändler, Johann Joachim, Modelleur, Meissen, 385.  
 Kanonensivir, 771; 778.  
 Kaschmir, Lackarbeiten, 748. — Kupfergefäße, 811.  
 Kashira, jap., Schwertknopf, 147.  
 Kästchen, lederbezogene, 115; — holzerne mit Wismuthmalerei, 110; — silbernes, 193; — eiserne, 303.  
 Kastrup, s. Kopenhagen.  
 Katana, jap., Kampfschwert, 146.  
 Katana-kaze, jap., Schwertgestell, 530.  
 Kaulitz, Leiter der Porzellan-Manu-factur zu Fürstenberg, 436.

- Kauschinger**, Leiter der Höchster Porzellan-Manufactur, 421.
- Kazari-Kugi**, jap., Metallbeschläge für Balkenwerk, 142.
- Kehdinger Marsch**, Bauernschmuck, 212; 216.
- Keizer**, Aelbrecht Cornelis de, Delfter Fayence-Meister, 313; 318.
- Kellinghusen**, Fayencen, 355; 365; 381.
- Kels**, Hans, der ältere u. der jüngere, Bildschnitzer, Kaufbeuren, 713; —, Vitis, Bildschnitzer 714; 716.
- Kelsterbach** a. M., Fayencen, 324; 333. — Porzellan, 454.
- Keupe**, Samuel, Steinzeugtöpfer, Plaua a. d. Havel, 490; Bayreuth, 491.
- Kenzan** (Shinsho), japanischer Töpfer, Kioto, 549.
- Keramik**. Technik und Geschichte, 235. — Die griechischen Vasen, 242. — Römische Thongefäße, 248. — Deutsches und niederländisches Steinzeug, 249. — Bauertöpfereien, 261. — Fayencen (u. Majoliken), 265; 501. — Porzellan, 391; 513. — Englisches Steinzeug, 475. — Wedgwood's Werke, 476. — Japanische Töpferarbeiten, 527. — Neuere europäische Keramik, 560.
- Kerbschnittarbeiten**, Geschichtliches, 686. — Gegenstände 689. — Holländische und ostfriesische Arbeiten, 693; — nordfriesische und schleswigsche, 694; — dänische, 695; — norwegische, süddeutsche, 695.
- Kerbschnittornamente**, an Kreussener Krügen, 280; — an e. holländ. Thongefäß, 283.
- Kess**, G. Salomon, Fayencefabrikant, Nürnberg, 327.
- Kesselhaken**, 804.
- Kiel**, Fayencen, 365; 369. — Oefen, 299.
- Kiku**, jap., Chrysanthemum, 152 u. ö.; — Kiku-Mön, jap. kaiserl. Wappen, 152.
- Kinkozan** Yohei, japanischer Töpfer, Kioto, 547.
- Kips**, artistischer Director der Berliner Porzellanmanufaktur, 442.
- Kirch**, Seb. Heinr., Fayencier, Kellinghusen und Jever, 381; derselbe (?) in Amund bei Vegesack, 385.
- Kirchengewänder**, alte, 31; 65.
- Kirchliche** Alterthümer, 180.
- Kiri**, jap., Pawlownia imperialis, 153 u. ö. — Kiri-Mön, jap., kaiserl. Hauswappen, 153.
- Kirschner**, Friedrich, Porzellanmaler, Ludwigsburg, 430.
- Kiseru**, jap., Tabakspfeifen, 530.
- Kiu-su**, jap., Theetopf mit Griff, 529.
- Kleinasien**, Stickereien, 76. — Altgriechischer Schmuck, 245.
- Klipfel**, Carl Jacob Christian, Meissener Porzellanmaler, in Berlin, 439; 441.
- Klöppelkissen**, 91.
- Kloster** Veilsdorf (Thüringen) Porzellan, 451.
- Knipfer**, J. C., deutscher Porzellanmaler, in Alcora, 338; 474.
- Knöller**, Fayencefabrikant, Bayreuth, 330.
- Kobako**, jap., gelackte Räucherwerk-Dose, 533.
- Kobashitate**, jap., Standköcher für das Raucherspiel, 142.
- Koch**, J. H., Fayencefabrikant, Cassel, 325.
- Kodsuka**, jap., Schwertmesser, 147.
- Kogatana**, jap., Schwertnadel, 147.
- Ko-go**, jap., Dose für Räucherwerk, 581; 538.
- Kohl**, J. E., Leiter der Porzellanmanufaktur zu Fürstenberg, 436.
- Kohlköpfe**, Fayencegefäße als K. geformt, 348; 369.
- Kojiri**, Ortband der Schwertscheide, 148.
- Kolbe**, G., Director der Berliner Porzellanmanufaktur, 442.
- Koma**, japan. Lackkünstler, 736; 742; 744.
- Komai**, japanischer Metallkünstler, 143.
- Kooge**, Abraham de, Delfter Fayencemeister, 813.
- Kopenhagen**, Schmelzmalerei, 229. — Fayencen, 363; 366. — Porzellanmanufaktur in, 457.
- Koptische** Gewebe, 17.
- Koranhandschriften**, 110.
- Korbflechtarbeiten**, 15.
- Kordenbusch**, Andreas, Fayencemaler, Nürnberg, 327; —, Georg Friedrich, Fayencemaler, Nürnberg, 327; 329.
- Korea**, Töpferarbeiten, 559. — Lackarbeiten, 747.
- Korin**, japanischer Lackkünstler, 735; 737; 744.
- Koro**, jap., Ränchergefäß, 188; 530.
- Kotaki**, jap., Räucherspiel, 142.
- Kozan**, Porzellanfabrikant zu Ota bei Yokohama, 544.
- Kraft**, Adam, Steinhauer, Nürnberg, 708.
- Krausse**, Jacob, sächsischer Hofbuchbinder, 103.
- „Krautstrunk“**, altdeutsches Trinkglas, 572.
- Kreilsheim** (Crailsheim), Fayencen, 332.
- Kremans**, Steingut-Fabrikant, Andenne, 499.
- Kremper** Marsch, Stickereien, 55. — Bauernschmuck, 233; 216.
- Kreutzfeldt**, Fayencemaler, Stockelsdorff, 379.
- Kreuzstichtickerei**, 42.
- Krogh**, Arnold, Leiter der Porzellanmanufaktur in Kopenhagen, 459.
- Kronebold**, Fayencefabrikant, Flörsheim, 332.
- Krummstab** (Bischofsstab), 139.
- Kuchenformen**, 637.
- Kuft-Arbeiten**, 812.
- Kumpfe**, Georg, Fayencefabrikant, Kassel, 325.
- Kunckel**, Johann, Glasfabrikant in Potsdam und Stockholm, 581.
- Künckler**, Friedrich, Modelleur, Fürstenberg u. Cassel, 453.
- Küner**, Jacob von, Edler von Künersberg, Fayencefabrikant, Künersberg, 333.
- Künersberg**, Fayencen, 333.
- Kunitz**, Berliner Porzellanmaler, in Kopenhagen, 438.
- Kunstschränke**, 612; 615.
- Kuntze**, J. Ph., Emailmaler in Frankfurt a. M., 455; —, Christian Gottlieb, S. d. vor., Porzellanmaler, Höchst, Hanau, Poppelsdorf bei Bonn, 455.
- Kupferarbeiten**, 764; 774; 811; 813.
- Kutroff**, altdeutsches Trinkglas, 572.
- Kwasi-ire**, jap., Kuchendose, 529.
- chinesische**, 747; — koreanische, 747; — indische, 748; — persische, 749; — europäische, 750. — „Vernis Martin“, 750.
- „Lacque burgauté“**, chines. Lackarbeit mit Perlmuttereinlage, 747.
- Lammens**, Steingutfabrikant, Andenne (Niederlande), 499.
- Landrin**, G. französischer Möbeltischler, 624.
- Lane** End, Töpferei, 482.
- Lanfranco**, Majolikatöpfer, 290.
- Lanfrey**, F., Fayencefabrikant, Niederwiller, 343.
- Lauenburg**, Mustertücher, 59; 61.
- Laulne**, Etienne de, seine Kupferstiche Vorbilder für Emailmaler in Limoges, 226.
- Leclerc**, Modelleur, Sévres, 463.
- Lederarbeiten**, Bucheinbände, 101. — Kasten, Behälter, Gefäße, 115. — Tapeten, 118. — Sessel u. Sättel, 121. — Japanische Arbeiten, 122.
- Leeds**, Steingut, 484.
- Lehe** bei Lunden, Truhe, 640.
- Lehmann**, Berliner Porzellanmaler, in Kopenhagen, 466.
- Lehmann**, Caspar, Glasschleifer, Prag, 579.
- Leichner**, Porzellanfabrikant, im Haag, 460.
- Leigh**, Gebrüder, Steingutfabrikanten, Douay, 437.
- Leihamer**, Abraham, Fayencemaler, Criseby, 366; Kiel, 373; Stockelsdorff, 377.
- Leinenpressen** (Möbel), 612.
- Leinenstickereien**, 52; 73.
- Leisler**, Jacob Achilles, Fayencefabrikant, Hanau, 324.
- Leithner**, Franz, Director d. Wiener Porzellan-Manufaktur, 418; —, Joseph, Arkanist der Wiener Porzellanmanufaktur 418.
- Lelarge**, J. B., französischer Möbeltischler, 628.
- Lemire**, (Sauvage), Modelleur, Niederwiller, 344.
- Lerch**, Josef, Porzellanmaler, Neudeck i. d. Au (sp. Nymphenburg), 424.
- Lessel**, Joh. Otto, Meissener Porzellanmaler, in Hamburg als Fayence-Ofen-Maler thätig, 7; 389.
- Lesum**, Fayencen, 366.
- Leuchter**, silberne Kirchenleuchter, 194. — Bronzene L., 730. — Kirchenleuchter aus Messing, 755. — Schmiedeiserne L., 803; 804.
- Levasseur**, M. Th. Ph., Töpfer, Rouen, 339.
- Levé** père, Porzellanmaler, Sévres, 466.
- Lille**, Porzellan 461; 470.
- Limbach** (Thüringen), Porzellan, 451.
- Limoges**, Grubenschmelzarbeiten, 182; 190. — Maler-Email, 224. — Porzellan, 470.
- Limousin**, Jean, Joseph und Leonard, Emailmaler, Limoges, 226.
- Liturgische** Gewänder siehe Kirchengewänder.
- Liverpool**, Töpferei, 485.
- Lobmeyr**, J. & L., Glasfabrikanten, Wien, 565.
- Lodi**, Fayencen, 288.
- Löffel**, 725; 806.
- Löwenfink**, Adam Friedrich von, Porzellanmaler, Fulda, Höchst, 349; Strassburg, 341; —, Karl Heinrich von, Schmelzmalerei, Fulda, 349.
- Lübbers**, G. N., Fayencefabrikant, Stockelsdorff, 377.

L.

Lackarbeiten, japanische, 791; — mit glasierten Thoneinlagen, 749; —

- Lübeck, Thonplatten, vom Holstenthor, 130. — Medaillons aus Terracotta von alten Bürgerhäusern, 130. — Fayence-Oefen, 297; 300. — Töpferarbeiten, 375. — Messingarbeiten, 765.
- Lucca, mittelalterliche Gewebe, 24.
- Luck, Johann Ludwig, Porzellanmacheraus Sachsen, in Kopenhagen, 457; 724; in Schleswig, 365.
- Lück (Lücke), J. Chr. L., sächs. Hofbildhauer, 724.
- Lüdi, Fayencefabrikant, Reinsberg bei Neu-Ruppin, 496.
- Ludwigsburg, Fayencen, 333. — Porzellan, 427.
- Lüneburg, Stickerei, 64. — Bauernschmuck, 213. — Möbel, 635; 645; 646. — Fayenceöfen, 277.
- Lunéville, Fayencen, 344. — Steingut, 499.
- Luplau, Anton Karl, Modelleur, Fürstenberg, 536; Kopenhagen, 458.
- Lutkanss, Jürgen, Hamburgischer Zinggiesser, 197.
- Lüttich, Fayence und Steingut, 501. — Möbel, 623.
- Lygumkloster, Stickerei, 64.
- Lynker, (Leichner), Porzellanfabrikant im Haag, 410.
- M.**
- Maas, J. H., Leiter der Höchster Porzellanmanufactur, 421.
- Maasswerk an Fülltafeln von Möbeln, 618; — an Silberarbeit, 193.
- Machenhauer, F. C., Fayencefabrikant, Flörsheim, 332.
- Madreporen-Glas, 564.
- Madrid, s. Buen Retiro.
- Magatama-tsubo, jap., prähistorische Urnen, 534.
- Magdeburg von Annaberg, Hieronymus, Medailleur (? Meister geschnittener Buchsmedaillons) Sachsen, 714.
- Mailand, Fayencen, 274; 286.
- Maintz, Kasper, Fayencier, Kelsterbach, 333.
- Maioli, Thomas, italienischer Bücherliebhaber, 106.
- Majoliken, 265.
- Majorca, Majoliken, 265; 289.
- Makiye-shi, jap., Goldlackirer, 732.
- Malaga, spanisch-maurische Fayencen, 289.
- Maler-Email, 224; 233.
- Man, Michel, Nürnberger Schlossermeister, 303.
- Manara, Baldesara, Majolikamaler, Faenza, 275.
- „Mandarinen-Porzellan“, 516; 525.
- Mangelbretter, 680.
- Manises (Spanien), Fayencen, 200.
- Marburg, Bauertöpferei, 263.
- Marc Anton, Kupferstich des Vorbild für eine Majolikamalerei, 279.
- Marckbreit, Fayencen, 324.
- Marcolini, Camillo, Graf, Leiter der Meissener Porzellanmanufactur, 403; der Steingutfabrik zu Hubertsburg, 496.
- Mariaval le Jeune, Verfertiger geätzter Elfenbeinarbeiten, Paris, 725.
- Marienberg (Schweden), Fayencen, 368. — Porzellan, 459.
- Marseille, Fayencen, 345. — Porzellan, 470.
- Martin, Dangers & Co., Fayencefabrik, Hanau, 324.
- Martin, Johann, Verfertiger wissenschaftlicher Instrumente, Augsburg, 730.
- Martin, vernis Martin, 750.
- Marx, Christoph, Fayencefabrikant, Nürnberg, 326; —, Johann Andreas, S. d. vor., Fayencemaler, Nürnberg, 326; 329.
- Massault, Porzellanmaler, Höchst, 423.
- Masseot, s. Abaquesne.
- Mathei, Modelleur, Meissen, 407.
- Matsu, jap., Kiefer, 153.
- May, M. D., hamburgischer Fayenceofenmaler, 7.
- Mayer, Elijah, englischer Kunsttöpfer, 483.
- Mayer, Johann Jacob, Fayencefabrikant, Nürnberg, 326.
- Mayer, Joseph, Porzellanmaler, Tournai, 490.
- Mayerhofer von Grünbüchel, Franz Karl, Leiter der Wiener Porzellanmanufactur, 417; 419.
- Mazatlan-Töpferei, 244.
- Meckeln, Spitzen, 83.
- Mecken, Israel van, sein Kupferstich mit dem Stammbaum Christi Vorbild für das Relief einer niederdeutschen Truhenplatte, 636.
- Mecklenburg, Fayencen, 356.
- „Mediceer-Porzellan“, 239.
- Mehlhorn, Johann Gottlieb, Steingutgefäß, Plaue a. d. H., 491; Leiter der Porzellanfabrik zu Kopenhagen, 457.
- Meier, Daniel, Schweizer Ofentöpfer, 301.
- Meissen, Porzellan, 239; 391. — Nachahmung des rothen chinesischen Steinzeugs das., 394; 489.
- Melchior, Johann Peter, Modelleur, Höchst, 421.
- Melly, Frères, französische Uhrmacher, 222.
- Mennecy, Porzellan, 461.
- Mennicken, Baldem und Jan M. der Junge, Raerener Töpfer, 254.
- Menuki, jap., Schwertgriffzierath, 147.
- Méruilt aîné, Ornamentmaler, Sévres, 465.
- Mercourt, Samuel de, niederländischer Hautleiseweber in Hamburg, 95.
- Messer, 725; 806.
- Messing, Bereitung, 752. — Arbeiten, 764; 767; 811.
- Mexico, Sattel, 121. — Hufträumer, 804. — Bronzener Thürklopfer, 757.
- Meyer, Friedrich Elias, Meissener Modelleur, in Berlin, 439.
- Meyer, Marie, Begründerin eines Ateliers für Kunststickerei in Hamburg, 92.
- Mezan, japanischer Töpfer, Osaka, 554.
- „Mezza-Majolica“, 236.
- Midzu-sashi, jap., Theegefäß, 533.
- Milde, Ary de und M. de, Verfertiger von rothem Steinzeug, 394; 403; 517.
- Millefiore-Glas, 563; 567; 569.
- Miller, Lienhart, Verfertiger elfenbeinerer Sonnenuhren, 779.
- Minpei, japanischer Töpfer, Awaji bei Hiogo, 551.
- Möbel, Einleitung, 579. — Geschichte der Holz Möbel, 599. — Niederdeutsche Truhen, 635. — Niederdeutsche Schränke, 644. — Japanische Möbel, 45; 46; 531; 734; 737.
- Moll, de, Porzellanfabrikant zu Oude Loosdrecht, 459.
- Möller, Cord Michael, hamburgischer Fayenceofenmaler, 1; 3; 389.
- Möller, Jochim, Fayencetöpfer in Kellinghusen, 382; 384; — Th., Fayencetöpfer ebenda, 382; Hans, Fayencetöpfer ebenda, 382.
- Mombaerts, Corneille, Fayencefabrikant, Brüssel, 348; —, Philipp, Fayencefabrikant, Brüssel, 348.
- Monogrammist M V A, 717.
- Monstranzen, 183.
- Montereau (Frankreich), Steingut, 488.
- Moradabad (Indien), Messinggefäße, 811.
- Mosaik, Bombay-Mosaik, 748. — Tuch-Mosaik, 48. — Zellen-Mosaik, 207.
- Möschentöpfe, 262.
- Moustiers, Fayencen, 335.
- Mühlhausen, Joh. Christoph, Fayencefabrikant, Aumund bei Vegesack, 355.
- Müller, C. H. F., Verfertiger von Flügelgläsern nach venetianischer Art, Hamburg, 586.
- Müller, C. M., s. Möller.
- Müller, Dr. E., Gründer der Steingutfabrik zu Damm bei Aschaffenburg, 422.
- Müller, F. H., Leiter der Porzellanmanufactur in Kopenhagen, 457.
- Mume, jap., Pflaumenbaum, 153 u. ö.
- Mumienkasten, aegyptischer, 600.
- Münden in Hannover, Fayencen, 327; 352. — Engl. Steingut, 352; 354; 496.
- Münster in der Schweiz, Fayencen, 301.
- Mussill, W., englischer Porzellanmaler, 591.
- M. V. A. (? Magdeburg von Annaberg), Meister geschnittener Buchsmedaillons, 714; 717.
- Mysore (Indien), Lackarbeiten, 748.
- N.**
- Nahl, D., Bildhauer, 453; 470.
- Namikawa, japanischer Zellschmelzmaler, 253.
- Nashi-ji, jap., Aventurinlack, 733.
- Nast, Porzellanfabrikant, Paris, 468.
- Neale, englischer Kunsttöpfer, 482.
- Nellstein, Johann, Steingutgefäß in Cassel, 495.
- Nephrit-Arbeiten, chinesische, 589.
- Netzke, japanische 164; 726.
- Neudeck in der Au, Porzellan, 424.
- Neumann, Fayencefabrikant, Kiel, 373.
- Neuner, Caspar, Fayencemaler, Nürnberg, 327.
- Neureuther, Eugen, Leiter der Porzellanmanufactur zu Nymphenburg, 423.
- Nevers, Fayencen, 302.
- Nicola da Urbino, Majolikamaler, 278.
- Niderwiller, Fayencen, 343. — Porzellan, 469.
- Niederlande, Spitzen 82. — Bildwirkerei, 93. — Ledertapeten, 118. — Goldschmiedearbeiten, 173. — Taschenuhren, 221. — Porzellan, 400. — Möbel, 629; 650; 674.
- Niedermaier, Johann, Leiter der Porzellanmanufactur zu Neudeck i. d. Au, 424.
- Niedermayr, Matthäus, Director der Wiener Porzellanmanufactur, 418.
- Niello, 171. — „Marmor-Niello“, 125.
- Nien-hao, chines. Kaisernamen, als Porzellanmarken verwendet, 517.

- Nilson, seine Kupferstiche Vorbilder für Kieler Fayencemalereien, 374; — für Nürnberger Fayencemalereien, 328; — für Wiener Porzellanmalereien, 419.
- Nini, Jean-Baptiste, Glasschneider, Modelleur, 470.
- Ninsei, japanischer Maler und Töpfer, Kioto, 545.
- Nonne, Porzellanfabrikant, Sülzerode, später zu Volksstedt bei Rudolstadt, 451.
- Nordenstolpe, a. Ingmann.
- Norwegen, Bauernschmuck, 215. — Kerbschnittarbeiten, 697.
- Noshi, jap., Geschenkdate, als Ziermotiv auf Rouener Fayencen nachgebildet („décor à la corne“), 307: 310.
- Nové (bei Bassano), Fayencen, 288. — Porzellan, 472.
- Nürnberg, Drechslerarbeiten, 91. — Wismuthmalerei, 100. — Bucheinbände, 108. — Lederarbeiten, 121. — Silber, 163. — Taschenuhren, 219. — Hirschvogelkrüge, 204. — Fayenceöfen, 296. — Fayencen, 326. Schmelzmalerei, 334. — Möbel und Holzschnitzereien 607: 666. — Buchschnitzereien, 713. — Bronzeguss, 757. — Messing, 766. — Zinn, 782. — Schmiedeeisen, 783: 796; 803; 805.
- Nymphenburg, Porzellan, 424.
- Nyon, Porzellan, 471.
- Obi, jap., Gürtel, 45.
- Oefen, schweizer u. deutsche Kachelöfen, 256. — Hamburgische Fayenceöfen, 1.
- Oesterreich, neuzeitige Glasindustrie, 565.
- Ofenheck, 663.
- Ofenplatten, gusseiserne, 810.
- Offenbach, Fayencen, 324.
- Okimono, jap., Zierfigur, 581.
- Oldesloe, Fayencen, 365.
- Olery, Joseph, Fayencier zu Alcora, 337; zu Moustiers, 336.
- Olsen, Fayencefabrikant, Rendsburg, 338.
- Ondrup, Kopenhagener Porzellanmaler, 453.
- Onolzbach, s. Ansbach.
- Orléans, Porzellan, 470.
- Otersen, Johan Conrad, Goldschmied, Hamburg, 194.
- Ottaviani, Giovanni, seine Stiche nach Raffaelschen Loggien-gemälden, 131.
- Otte, Gebrüder, Fayencefabrikanten, Schleswig, 366; —, Johann Nicolaes, Fayencefabrikant, Criseby, später Eckernförde, 368; 385.
- Oude Amstel (bei Amsterdam), Porzellan, 459.
- Oude Loosdrecht, Porzellan, 459.
- Ovendorf, Thonlager, 332. — Steingut, 332.
- P.**
- Pacher, Michael, Bildschnitzer, Tirol, 706.
- Padua, Majoliken, 274: 282.
- Pahland, J. G., Modelleur, Cassel, 453.
- Pajou, Bildhauer, Sèvres, 464.
- Paliassy, Bernard, französischer Kunsttöpfer, 288; 291.
- Palmer, Henry, englischer Kunsttöpfer, 452.
- Paquier s. Du Paquier.
- Paris, Porzellan, 468. — Steingut, 489. — Schmelzmalerei auf Glas, 566. — Möbel, 623; 624. — Getäfel, 664. — Reliefintarsien, 634. — Uhren, 703.
- Parpette, Schmelzmalerei, Sèvres, 463.
- Passglas, 572.
- Passigdrechseln, 720.
- Patanazzi, Alfonso, Majolikamaler, Urbino, 278.
- Patene, 137.
- Pâte-sur-pâte-Malerei s. Pinsel-Reliefs.
- Paul, Nicolaus, Arkanist, Fulda, Cassel, 463.
- Pauschmalgläser, 568.
- Pellipario, Nicola, s. Nicola da Urbino.
- Pénicaud, Jean, Emailmaler in Limoges, Schüler des folg., 225; —, Nardon, Emailmaler in Limoges, 225.
- Pennowitz, David, Steinzeugfabrikant, Plane a. d. H., 491.
- Pennis, Anthoni, junior, Delfter Fayencemeister, 323; —, Johannes, Delfter Fayencemeister, 320.
- Peper, Hans, schleswig-holsteinischer Holzschnitzer, 659.
- Perales, Joseph Calvo, Fayencemaler, Alcora, 338.
- Perl, Georg, Vergolder der Wiener Porzellanmanufaktur, 418.
- Perlmutter, Arbeiten aus, 781; 806.
- Perrin, Veuve, Leiterin der Fayencefabrik in Marseille, 346.
- Persen, Stickerei, 48. — Gläser, 587. — Metallarbeiten, 813.
- Pertabghar-Email, 234.
- Pesaro, Majoliken, 273; 280: 285.
- Petersburg, Porzellan, 472.
- Peterynck, François, Joseph, Fayence-Fabrikant, Tournai, 460.
- Petitot, Jean, Schweizer Emailmaler, London und Paris, 223.
- „petit point“, (Stickerei), 43.
- Petschafte, 193: 803.
- Pfalzer, Porzellanfabrikant, Baden, 455.
- Pfau, Fayencetöpfer in Winterthur, 301; —, Johann Ernst, Fayencefabrikant in Kopenhagen, 364; in Lübeck, 375.
- Pfeifengestelle, holsteinische, 663.
- Pfeiffer, Joh. Georg, Fayencefabrikant, Bayreuth, 330.
- Philippe, Jean, französischer Uhrmacher, 222.
- Piccolpasso, Cipriano, Töpfer in Castel Durante, Verf. der „Libri dell' Arte dell' Vasajo“, 236; 275.
- Pietersz, Hermann, Delfter Fayencemeister, 311.
- Pinsel-Reliefs, 241.
- Piqué-Leder, 231.
- Pisa, Majoliken, 274.
- Plambeck, C. F. H., Hamburger Marqueterie-Meister, 634.
- Plane a. d. H., Rothes Steinzeug, 394; 490.
- Plön, Fayenceöfen, 365.
- Plymouth, Porzellan, 488.
- „Point de tapisserie“, 71.
- Poirel, Nicolas, Rouen, 305.
- Poitiers, Steingut, 490.
- Pokale, 191.
- Pollich, Modelleur, Meissen, 407.
- Polychromie, an niederdeutschen Truhen des 16. u. 17. Jh., 633. — Schmiedeeisen, 704. — Mittelalterl.
- Elfenbein, 720. — Altchinesisches Elfenbein, 730. — Japan. Elfenbein, 726.
- Poppelsdorf (bei Bonn), Porzellan, 455. — Steingut, 496.
- Porchaire, s. Saint-Porchaire.
- Portugal, Lederindustrie, 121. — Kunstschränke, 612. — Azulejos (Fliesen), 230.
- Porzellan. Die deutschen Manufakturen, 391. — Kopenhagener Porzellan, 457; — schwedisches, 459; — holländisches, 459; — belgisches, 460; — französisches (Sèvres u. a.), 461; — schweizer, 471; — russisches, 472; — italienisches, 472; — spanisches, 473; — englisches, 481; 486; — chinesisches, 513; — japanisches, 538; — neuzeitiges europäisches, 560.
- Porzellanfiguren, 400; 404; 415; 422; 427; 434; 436; 449; 453; 473; 487.
- Pössinger, Fayence-Maler, Nürnberg, 327.
- Poterat, Edme, Töpfer, Rouen, 306.
- Potadam, Glasfabrikation, 581.
- Pottengruber, s. Bottengruber.
- Potter, Porzellanfabrikant, Paris, 408.
- Prägen, 163.
- Prähistorisches Schmuck, (Fibeln), 206. — „Hängebecken“, 755.
- Preussler, Schmelzmalerei, Breslau, 455.
- Priester, Jacob, Emailmaler, Augsburg, 239.
- Probststeier Spitzen-Sammlung, 84.
- Proschen, Wenzel Ignatz, Fayencemaler, Nürnberg, 327.
- Proskau, Fayencen, 335. — Braunes Steinzeug, 472. — Steingut, 536; 496.
- Proskau, Graf Leopold von, Besitzer der Fayencefabrik zu Proskau, 383.
- Pulinek, Henri, Fayencefabrikant, Brügge, 343.
- Punet, Modelleur, Meissen, 407.
- Pustelli, Franz Anton, Modellmeister, Ludwigsburg, 428.
- Pynacker, Adriaen, Delfter Fayence-Meister, 315; 316; 319. —, Jacobus, Bruder des vor., Delfter Fayence-Töpfer, 319.
- Q.**
- Quadrant, 769.
- R.**
- Rabe, Benjamin, Fayencefabrikant, Braunschweig, 352.
- Raffael, seine Loggienmalereien in colorirten Kupferstichen, 131.
- Rambusch, Fayencefabrikant, Schleswig, 366; 385; —, Friedrich Vollrath, S. u. Nachf. d. vor., 366.
- Rankoku, Japan. Lackkünstler, 741.
- Rauchfässer, 183.
- Rauenstein, (Thüringen), Porzellan, 451.
- Rauter, Oscar, Glasfabrikant, Ehrenfeld bei Köln, 586.
- Regensburg, Schrank aus, 616.
- Regijnnus, Töpferstempel einer alt-römischen Modellschüssel, 243.
- Rehgehör, Schnitzarbeiten aus, 726.
- Rehweiler, Fayencen, 333.
- Reichard, Ernst Heinrich, Inhaber der Berliner Porzellanmanufaktur, 489; —, Joh. Heinr., Fayencefabrikant, Braunschweig, 352.

- Reimers, Fayencefabrikant, Kiel, 878.  
 Reiner, J. J., Fayencefabrikant, Proskau, 833.  
 Reinsberg bei Neu-Ruppin, Steingut, 496.  
 Reliefintarsien. (Holz), Pariser, 634; — Hamburger, 634. — (Metall), japanische, 144; 149.  
 Reliquienbehälter, 182; 708; 711; 721.  
 Rendsburg, Fayencen, 865; 884. — Steingut, 496. — Getäfel des „Wallenstein-Zimmers“ aus R., 656.  
 Reversino (Kartenspiel)-Marken aus geätztem Elfenbein, 725.  
 Reymond, Pierre, Emailmaler, Limoges, 226.  
 Rhinoceroshorn, Schnitzarbeiten, 730.  
 Rhodos, Stickerien, 76. — Fayencen, 507.  
 Richardi, Fayencefabrikant, Kiel, 374.  
 Richardot, Bildhauer, Steingutfabrik zu Andenne, 499.  
 Richter, J. G., Fayencetöpfer aus Straßburg, in Kopenhagen, 364; 457.  
 Riechbüchchen, 222.  
 Riechnuss, 718.  
 Riedel, Gottlieb Friedrich, seine Kupferstiche Vorbilder f. Nymphenburger Porzellan-Malereien, 426; Obermaler in Ludwigsburg, 429.  
 Rieger, Leiter der Porzellanmanufactur zu Ludwigsburg, 427.  
 Riess, C. F., Modelleur, Berlin, 450.  
 Riesener, Jean-Henri, französischer Möbelmeister, 627.  
 Riess, Karl, Modellmeister, Höchst, 421.  
 Rimini, Majoliken, 278.  
 Rinaldi, Vincenzo Dante dei, Verfertiger eines Astrolabiums, 771.  
 Ringe, 217.  
 Ringler, Joseph Jacob, Wiener Arkanist, in Neudeck i. d. Au, 424; in Ludwigsburg, 427.  
 Ripp, Johann Casp., Werkmeister der Fayencefabrik zu Nürnberg, 326; — Abraham, Porzellantöpfer, Fulda, 349; 454.  
 Ritsuo, Ogawa, japanischer Lack- und Fayencemaler, Kioto, 546; 735; 740.  
 Bobbia, Luca und Andrea della, Florentiner Bildhauer, ihre glasierten Thonreliefs, 237; 238; 710; —, Girolamo della, sein Einfluss auf die Kunsttöpferei in Rouen, 306.  
 Robert, J. G., Fayence- und Porzellanfabrikant, Marseille, 346; 470.  
 Roëttiers, Jacques, sein Entwurf für einen silbernen Leuchter, Vorbild für einen Veilsdorfer Porzellan-Leuchter, 452.  
 Rolet, Majoliketöpfer, Urbino, 278.  
 Rom, Fayencen, 273. — Porzellan, 472. — Steingut, 500.  
 Rombrich, Johann Christoph, Modelleur, Fürstenberg, 436.  
 Romedi, Johann Conrad, Mitbesitzer der Fayencefabrik zu Nürnberg, 326.  
 Römer (Trinkglas), 572.  
 Rörstrand, Fayencen, 357. — Steingut, 500.  
 Rosenstiel, Mitdirector der Berliner Porzellan-Manufactur, 441.  
 Rosettenkrüge, Nürnberger, 328.  
 Roth, Johann Christoph, Goldschmied, Straßburg, 114.  
 Rotteberg, Porzellanfabrikant, Gotha, 451.  
 Rotterdam, Fayencen, 817; 822; 827.  
 Rouen, Fayencen, 805; 832.  
 Roux, Eduard, Fayencemaler, Moustiers, Alcora, 837; —, Pol. „maitre faencier“, Moustiers, 836.  
 Rubati, Pasquale, Fayencemaler u. Töpfer, Mailand, 286.  
 Rubelles (bei Melun), Steingut, 499.  
 Ruch, Christopher, Porzellanmaler, Kopenhagen, 457.  
 Rudolstadt, Porzellan, 451.  
 Ruprecht, Porzellantöpfer, Fulda, 349.  
 Russinger, Laurentius, Modelleur, Höchst, 421.
- S.**
- Sadler, John, Erfinder des Ueberdrucks von Bildern auf Thongefäße, 455.  
 Saint-Cloud, Porzellan, 461.  
 Saint-Cricq, de, Steingutfabrikant, Montreaux, 498.  
 Saintes, Palissy's Fayencefabrikation in, 291.  
 Saint-Porchaire, Steingut, 291.  
 Sakura, jap., Kirschbaum, 152.  
 Salvetat, Porzellantöpfer, Sévres, 464.  
 Sälzerode (Thüringen), Porzellan, 451.  
 Sammt, flandrischer, 28; — Lyoner, 32; — japanischer bemalter, 47; — Bergedorfer, 51.  
 Sara, jap., Speiseschüssel aus Porzellan, 529.  
 Sauvage, Charles gen. Lemire, Modelleur, Niederwiller, 344.  
 Savona, Fayencen, 268.  
 Savy, Honoré, Fayencier, Marseille, 346.  
 Seeaux, Fayencen, 344.  
 Shadow, Bildhauer, für die Berliner Porzellan-Manufactur thätig, 441.  
 Schäffer, Karl Friedrich Baron von, Mitbegründer der Fayencefabrik zu Marieberg, 359.  
 Schalenböden, Bleibüchse silberner, 198.  
 Schänkschrank, 652.  
 Schamm, Modelleur, Fulda, 454.  
 Schaper, Johann, Glasmaler aus Harburg, in Nürnberg, 578.  
 Schepers, Cayetano, Modellmeister, Buen Retiro, 474.  
 Schinkel, Architekt, für die Berliner Porzellan-Manufactur thätig, 442.  
 Schirmer, Philipp Andreas, Fayencefabrikant, Marieberg, 359.  
 Schisler (Schüssler), Christopher, Verfertiger astronomischer Instrumente, Augsburg, 776.  
 Schlegel, F. A., Meissener Porzellanmaler, in Kopenhagen, 458.  
 Schlei, Obermodelleur der Berliner Porzellan-Manufactur, 442.  
 Schlesien, Fayencen, 295; 333. — Steingut, 333; 496. — Glas, 573; 582.  
 Schleswig (Stadt), Fayencen, 365.  
 Schleswig-Holstein.  
 Beiderwand-Gewebe, 56. — Plüsch-Stuhlklissen, 58. — Mustertücher, 62. — Stickerien, 64. — Tondern'sche Spitzen, 82. — Probsteier Spitzensammlung, 87. — Silberarbeiten, 198; 194; 223. — Bauernschmuck, 213. — Bauerntöpferei, 263. — Fayencen, 305; 300. — Steingut, 496. — Bemalte Fensterscheiben, 595. — Möbel: Bauernmöbel, 632. — Truhen, 639; 640; 642; 643. — Schränke, 646; 648; 653; 656. — Wandgetäfel: „Wallensteinzimmer“ aus Rendsburg, 658. —  
 Getäfel aus der Wilstermarsch, 632. — Holzschnitzereien, 668; 668; 673; 679. — Mangelbretter, 680; 682. — Kerbschnittarbeiten, 686; 690; 694. — Zinnarbeiten, 735.  
 Schlösser, 736.  
 Schlüssel, 802. — heilige des St. Petrus, 176.  
 Schlüter, Andreas, Fayencetöpfer, Kellinghusen, 832.  
 Schmelz (Email). Grubenschmelz, in Frankreich und am Niederrhein, 182; 190. — in Indien, 234. — Zellenschmelz, China und Japan, 149; 287. — Maler-Email, Frankreich, 224; — China, 233; — Venedig, 227. — Durchsichtiger Relief-schmelz, 173.  
 Schmettow, Fayencefabrikant, Schleswig, 366.  
 Schmiedeeisen, 789. — Waffen, 790. — Gitter, 791. — Beschläge und Schlösser, 798. — Schlüssel, 802. Geräte und Möbel, 803.  
 Schmitz, Christoph, Director der Porzellan-Manufactur zu Nymphenburg, 425.  
 Schmuck, 206. — Antiker Goldschmuck, 204. — Vorgeschichtlicher und deutsch-römischer Schmuck, 206; — mittelalterlicher, 207; — abendländischer des 16.—18. Jahrh., 208. — Niederdeutscher und skandinavischer Bauernschmuck, 209. — Die Ringe, 217. — Ostasiatischer Schmuck, 217.  
 Schnell, Joh. Conrad, Emailmaler, Augsburg, 229.  
 Schnellen, Siegburger, 253.  
 Scholz, Benjamin, Director der Wiener Porzellan-Manufactur, 419.  
 Schou, Philipp, Leiter der Porzellan-Manufactur in Kopenhagen, 459.  
 Schrader, H. J., Porzellanmaler, Kopenhagen, 457.  
 Schränke, 602; 609; 615; 629; 632; 644.  
 Schreck, Fayencefabrikant, Bayreuth, 330.  
 Schrezheim, Fayencen, 332; 334.  
 Schrimpf, Porzellanmaler, Nymphenburg, 451; 454.  
 Schrittzähler, Instrument, 780.  
 Schubert, Karl Gottlieb, Modelleur, Fürstenberg, 436.  
 Schumann, Modelleur, Fulda, 454.  
 Schwanhardt, G., Glasschneider, 573; 579.  
 Schwarz, Hans, Medailleur und Kleinschnitzer, Nürnberg, 713.  
 Schwarzwald, Fayenceöfen, 297.  
 Schweden, Schmuck, 216. — Fayencen, 357. — Porzellan, 459.  
 Schweiz, Stickerie, 64. — Fayencen, 300. — Fayenceöfen, 297; 299. — Holzschnitzerei, 679. — Kerbschnittarbeiten, 677. — Schmiedeeisen, 733.  
 Schwerin, Fayencen, 356.  
 Schwerin, Freiherr von, Director der Porzellanmanufactur zu Nymphenburg, 425.  
 Schwertzierathen, japanische, 145.  
 Schwinger, Hermann, Glasschleifer, Nürnberg, 579.  
 Sciptius, H. Chr., Porzellanmaler, Kopenhagen, 457.  
 Scotniowsky, Ferdinand, Porzellanfabrikant, Nymphenburg, 428.  
 Seering, nautisches Instrument, 770; 775.  
 Seger, Chemiker an der Berliner Porzellanmanufactur, 442; 449.  
 Seidji, jap., älteste glasierte Gefäße, 584.



- Seiler, Balthasar, Kreussener Hafner, 290.  
 Seimin, japanischer Erzgiesser, 186; 189.  
 Seladon-Porzellan, 513; 519.  
 Senckisen, Joh. Chr., „Muster-Schreiber und Tischler“, Leipzig, 654.  
 Sennin, taoistische Wundermänner, 162.  
 Sept-Fontaines (in Luxemburg), Steingut, 501.  
 Servatius, Silberreliefs mit Szenen aus der Legende des h. Servatius, 173.  
 Sèvres, Porzellan, 240; 481. — Steingut, 459.  
 Shakudo, jap., schwarze Kupferlegirung, 148.  
 Shelton in Staffordshire, Steingut, 484.  
 Sheraton, Thomas, englischer Möbelzeichner, 631.  
 Shibuishi, japan., silberähnliche Kupferlegirung, 148.  
 Shido, jap., rothleuchtende Kupferlegirung, 148.  
 Shiokasai, Japan. Lackkünstler, 744.  
 Shippo-yaki, jap., Zellschmelz, 231.  
 Shippo-Muster (Japan), 37.  
 Shiuro, japan., Kohlenbehälter zum Händewärmen, 530.  
 Shojo, Japan. Dämon, 161.  
 Shokko-Muster (Japan), 87.  
 Shokosai, japan. Korbflechter, 16.  
 Shoku-dai, jap., Leuchter, 530.  
 Shomin, japanischer Erzgiesser, 140.  
 Sibmacher, sein Modellbuch, 91. — Stickereien nach, 62; 81; 87.  
 Siegelstempel, 199; 808.  
 Siena, Majoliken, 274; 276. — Marmorne Fussbodenplatten aus dem Dom zu S., 126.  
 Silberarbeiten. Technisches, 168. — Bucheinbände, 113; 184. — Treibarbeiten (Servatiusplatten), 173. — Christl. Culturräthe, 180; 186. — Weltliche Gefässe und Geräthe, 191; 195; 200. — Schmuck, 207; 209. — Filigran, 170; 288; 209. — Riechbüchsen, Notizbücher u. ä., 222. — Essbestecke, 808.  
 Silfverskong, Joakim, Fayencemaler, Rörstrand, 361.  
 Sindh (Indien), Lackarbeiten, 748.  
 Sitzmöbel, 605; 613; 624; 632.  
 Solenhofener Stein, Aetzarbeiten auf, 786.  
 Soliva, Miguel, Fayencemaler, Alcora, 338.  
 Solon, M., Porzellankünstler, England, 540.  
 Somada, japan. Lackkünstler, 744.  
 Sonnenuhren, 770; 775.  
 Sonnin, Erbauer der Gr. Michaeliskirche in Hamburg, Rococo-Portal nach seinem Entwurf, 128.  
 Sorgenthal, Baron Konrad von, Leiter der Wiener Porzellanmanufaktur, 418; 420.  
 Sos, Jochim, holsteinischer Töpfer, 262.  
 Spanien, Gewebe, 26. — Stickereien, 63; 67; 73. — Leder, 118; 121. — Westgoth. Schmuck, 207. — Fayencen, 289. — Porzellan, 473. — Gläser, 585.  
 Spechter, altd deutsches Trinkglas, 572.  
 Speisegeräte, 725; 806.  
 Sperl, Wittwe, Begründerin einer Porzellan-Fabrik zu Baden (?), 455.  
 Spiegel, aus Metall: japan. „Zauberspiegel“, 138; 141. — etruskischer, 755. — in Holzrahmen: Louis-XVI-Sp., 665; — Rococo-Sp., 625.  
 Spiegelpinsel, mittelalterliche, aus Elfenbein, 723.  
 Spieluhren, 222.  
 Spindelkloben, 221.  
 Spinnräder, 91.  
 Spitzen, genähte, punto tirato, punto tagliato, 77; 87; — punto tagliato a fogliami, 78; — geklöppelte, 82; venetianische Reliefsp., 79; 88; — französische, 79; 88; 88; — niederländische (flandrische, brabant), 88; 89; — tondernsche, 90.  
 Spode, Josiah, Porzellanfabrikant, Stoke, 488.  
 Stade, Bauernschmuck, 218. — Zunftgefäss, 785.  
 Stade, Peter Jost von, hamburgischer Zinngiesser, 188; —, Tonnie, von, hamburgischer Kannengiesser, 188.  
 Staffordshire, Töpfereien, 475.  
 Stahl, 789.  
 Stanzen, 169.  
 Steckborn, Ofen, 299; 301.  
 Steinarbeiten, 123.  
 Steingut, englisches, 484; — deutsches, 493; — französisches, belgisches u. a., 497.  
 Steinkopf, Johann Friedrich, Porzellanmaler, Frankenthal, Ludwigsburg, 430.  
 Steinzeug, 238. — deutsches und niederländisches, 249; — Siegburger, 252; — Frechener, 254. — Nassauer, 255; — Raerener, 257; — Kreussener u. a., 260; — rothes chinesisches, 517; 626; — englische Nachahmung dess., 475; 480. — Böttger's und anderer Nachahmung dess., 390; 393; 409; 489.  
 Steitz, Steingutfabrikant, Cassel, 453; 483.  
 Stemmann, Jacob, senior und junior, Fayencetöpfer, Kellinghusen, 382.  
 Stén, Heinrich, Fayencemaler, Marieberg, 359.  
 Stenmann, Andreas, Fayencemaler, Marieberg, 390.  
 Sternschüsseln, Nürnberger, 329.  
 Stickereien, 41. — der Länder des Islam, 43; — deutsche des 16. Jahrhunderts, 64; — italienische, spanische, 67; — französische, 70; — der Bauern der Elbmarschen, 49; — aus Schleswig-Holstein, 58; — neuzzeitige hamburgische, 92; — japanische, 44.  
 Stickmustersücher, 59.  
 Stiefel, Fayencegefässe als St. geformt, 329; 331.  
 Stieten, s. Gross-Stieten.  
 Stobwasser, Joh. Heinr., Fabrikant von Lackwaaren, 750.  
 Stockelsdorff, Fayenceöfen, 299. — Fayencegefässe, 365; 374.  
 Stoke upon Trent, Josiah Spode's Porzellan-Fabrik, 488.  
 Stollenschrank, 604.  
 Stoss, Veit, Holzschnitzer, Nürnberg, 706.  
 Stralsund, Fayencen, 362.  
 Strassburg, Fayencen, 339. — Porzellan, 469.  
 Ströbel, Nürnberger Fayencemaler, 327.  
 Struntz, Joh. Heinr., Fayencefabrikant, Nürnberg, 327.  
 Stühle, 10; 11; 605; 613; 619; 628; 632.  
 Stuhlkissen, 57; 58; 71; 96.  
 Suishiotei, japanischer Erzgiesser, 189.  
 Sumatra, Schmuck der Atchinesen, 218.  
 Suri-hachi, japan., Kanne zum Waschen des Reises, 530.  
 Sussmann - Hellborn, Bildhauer, Director der Berliner Porzellan-Manufactur, 442.  
 Syrien, Fayencen, 511.  
 Syrlin, Jörg, d. ä. Bildschnitzer, Ulm, 706.

## T.

- Tabako-ire, jap., Tabaksbesteck, 726.  
 Tabaksreiben aus Elfenbein, 725.  
 Taberger, L. T., Zinngiesser, 202.  
 Taennich, Fayencefabrikant, Kiel, 371.  
 Taglieb, J. G., deutscher Fayencetöpfer, Rörstrand, 364.  
 Taillandier, Blumenmaler, Sèvres, 466.  
 Taka-makiye, japan., Goldlackrelief, 737; 747.  
 Talavera, Fayencen, 388.  
 Tandart, Blumenmaler, Sèvres, 466.  
 Tane-tsubo, jap., Deckelurne für Sämereien, 530.  
 Tännich, J. S. F., Fayencetöpfer, Kiel, Hubertusburg, 496.  
 Tapeten, lederne, 118.  
 Tapisserien, 98.  
 Taschenuhren, 219.  
 Tauber, G. M., Fayencemaler, Nürnberg, 327; —, Andreas, Fayencemaler, Nürnberg, 327.  
 Tauschiren, Japan, 143; 149; — der Araber und Perser, 814.  
 Tempesta, Antonio, seine Kupferstiche Vorbilder für Fayencemalereien in Moustiers, 335; — für Marseiller Fayencen, 345.  
 Templeton, Lady, liefert Entwürfe für Wedgwoods Kunsttöpferei, 478; 480.  
 Tengu, japanischer Dämon, 161.  
 Terracotta-Arbeiten, 129; 344; 470; 499.  
 Tetsu-bin, jap., Wasserkessel, 143.  
 Thévenot, Blumenmaler, Sèvres, 466.  
 Thooft, Joost & Labouchère, neuzzeitige Töpferei, Delft, 317.  
 Thüren, 637.  
 Thürgriffe, aus Eisen, 801; — japanische, aus Bronze, 142.  
 Thüringen, Porzellan, 461.  
 Thürklopfer, aus Eisen, 801; — aus Bronze, 756.  
 Thürriegel, 801.  
 T'iao-tsi, chines., geschnitzter rother Lack, 747.  
 Tirol, Fayence-Ofen, 297. — Gothische Truhe, 608. — Schmiedeseisen, 800.  
 Tische, 603; 613; 618; 621.  
 Toji-buro, jap., Gewürznelkenkocher, 141; 530; 533.  
 Tokonoma, jap., Nische im Wohngemach, 531.  
 Tomson, Uhrmacher, London, 222.  
 Tondern, Spitzen, 90. — Klöppelkissen aus, 91.  
 Tönnjes, J. F. S., Meissener Porzellanmaler, Fayencefabrikant in Jever, 381.  
 Töpferei, s. Keramik.  
 Torhellen, s. Hellen.  
 Toro, J. Bernard, seine Entwürfe, Vorbilder für Fayencemalereien zu Moustiers, 335.  
 Toun, japanischer Erzgiesser, 186; 189.

Tournai, Thon aus, für Delfter Fayencen verwendet, 312. — Porzellan 460.  
 Toussaint, Daniel, Fayencefabrikant, Hanau, 324.  
 Toutin, Jean, französischer Goldschmied u. Emailmaler, 228.  
 Trauerkrüge, 260.  
 Trausnitz, Schloss bei Landshut, Ofenkachel aus, 238.  
 Tremblé, Alexis du, Steingutfabrikant, Rubelles, 490.  
 Treppen, 669.  
 Treviso, Fayencen, 288.  
 Truhen (Möbel), 608; 605; 685.  
 Tschapoli, chinesische Glasart, 588.  
 Tschirnhaus, Chemiker u. Porzellan-töpfer, Dresden 892.  
 Tauba, jap., Schwertstichblatt, 147.  
 Tsugaru-nuri, jap., gefleckter Lack, 739.  
 Tumbler, altd deutsches Trinkglas, 572.  
 Turin, Fayencen, 274.  
 Türkei, Bucheinbände, 100. — Koranhandschriften, 110. — Fayencen, 501. — Metallarbeiten, 818.  
 Turner, John, englischer Kunsttöpfer, 422.  
 U.  
 Ueberfangglas, 563; 589.  
 Uhren, Stand- und Wanduhren, 699. — Taschenuhren, 219. — Metallene Setzuhren, 781.  
 Urbino, Majoliken, 278; 277.  
 Usinger, Porzellanmaler, Höchst, 423.  
 Uttmann, Barbara, Spitzen-Klöpplerin, 82.  
 V.  
 Vagnarelli, Lorenzo, Verfertiger astronomischer Instrumente, Urbino, 760.  
 Valencia, Fayencen, 289.  
 Valenciennes, Spitzen, 83. — Porzellan, 470.  
 Vanloo, Maler, Sèvres, 462.  
 Vater, Elias, sächsischer Porzellan-töpfer, Kopenhagen, 457.  
 Vaucouleurs, Fayencen, 344.  
 Vaudeward, Steingutfabrikant, Andenne (Niederlande), 493.  
 Vauquer, Robert, Emailmaler und Ornamentstecher, 228.  
 Vegesack, Fayencen, 355.  
 Veilsdorf, s. Kloster Veilsdorf.  
 Venedig, Spitzen, 78; 88. — Bucheinbände, 111. — Lederarbeiten, 116. — Architectonische Steinornamente, 123. — Silberflügel, 208. — Majoliken, 274; 282. — Porzellan, 472. — Gläser, 567. — Möbel, 608. — Messingarbeiten, 767.  
 Verdussen, Steingutfabrikant zu Andenne (Niederlande), 490.  
 Vere de (Devaere), copirt Antiken für Wedgwood, 479.  
 Vergiliotto, Töpfer, Faenza, 268.  
 Vernis Martin, 750.  
 Versenktes Relief, Japan, 149.  
 Vesst, Georg, Hafner, Kreussen, 286.  
 Vexirkrüge, 267.  
 Vielstich, J. Christoph, Fayencetöpfer, Aumund bei Vegesack und Lesum, 355.  
 Vierlande, Bauernmöbel, 10. — Stickeisen, 51. — Sammtweberei, 51. — Mustertücher, 53. — Gobelinstuhl-kissen, 71. — Bauernschmuck, 209; 216. — Glasmalereien, 566. — Möbel, 643; 647.  
 Villars, Porzellantöpfer, Cassel, 494.  
 Villeroy & Boch, Steingut- und Fayencefabrik, 500.

Vincennes, Porzellan, 461.  
 Vinovo bei Turin, Porzellan, 472.  
 Vischer, Peter, d. ä. Erzgiesser, Nürnberg, 706; 757; — d. jünger, 757; 758.  
 Volgrath (Vollgradt, Volgerath), hamburgische Töpferfamilie, 2; —, H. J., hamburgischer Ofentöpfer, 1; 4; 889.  
 Volkstedt (bei Rudolstadt), Porzellan, 451.  
 Volpato, Giovanni, Kupferstecher, 181, u. Porzellanfabrikant, Rom, 473; Steingutfabrikant, 500.  
 Voyez, J., Bildhauer, 488.  
 Vredeman de Vriese, Hans und Paul, niederländische Ornament-Zeichner und Stecher, 610.

## W.

Wackenfeld, J. H., Meissener Porzellantöpfer, Strassburg, 889.  
 Waffeisen, 806.  
 Waffen, europäische, 790; — japanische, 145.  
 Wahlbom, Johan, schwedischer Fayencemaler, Stralsund, 868.  
 Walcher, George, Porzellanmaler aus Sèvres, in Ludwigsburg, 430.  
 Wall, John, Mitbegründer der Porzellanmanufaktur in Worcester, 486.  
 Walle, Jacobus van der, Fayencefabrikant, Hanau, 323; in Frankfurt a. M., 825.  
 Wallendorf (Thüringen), Porzellan, 451.  
 Wallenstein-Zimmer, 668.  
 Wandarme, schmiedeiserne, 797.  
 Wandelin, Carl, Arkanist der Wiener Porzellan-Manufaktur, in Doccia bei Florenz, 472.  
 Wandgetäfel, 657.  
 Wärmepfannen aus Kupfer u. Messing, 764; 766.  
 Wartberg, Peter, Fayencetöpfer in Kopenhagen, 364.  
 Watteau, Antoine, seine Figuren vorbildlich für Meissener Porzellanmalereien, 896.  
 Webb, Glasschleifer in Stourbridge, 586.  
 Webel, P. K., Direktor der Höchster Porzellan-Manufaktur, 421.  
 Wedgwood, John, Töpfer zu Burslem in Staffordshire, 476; —, Josiah, S. d. vor., englischer Kunsttöpfer, 241; 476; 484; —, Thomas, Bruder d. vor. und Nachf. d. Vaters, 476.  
 Weery, Maestrichter Goldschmied, 173.  
 Weesp bei Amsterdam, Porzellan, 456.  
 Wegeli, W. C., Begründer der Berliner Porzellanmanufaktur, 439; 444; 449.  
 Weichporzellan, englisches, 241; — französisches, 490; — dänisches, 457; 469; — italienisches, 472.  
 Weiss, von, Fayencefabrikant, Crailsheim, 332.  
 Werkzeuge der Holzarbeiter, 685.  
 Wessel, Ludwig, Steingut-Fabrikant, Poppelsdorf bei Bonn, 496.  
 Wessely, A. H., Kunsttöpfer, Hamburg, 560.  
 Westfalen, Stickerie, 65. — Thon für Delfter Fayencefabrikation aus, 312. — Eisenarbeiten, 801. — Möbel u. Holzschnitzereien, 687; 678; 708.  
 Wetzell, Fayencefabrikant, Bayreuth, 330.  
 Whieldon, Geschäftstheilhaber des Josiah Wedgwood, 476.  
 Widmann, Johan, Fayencemaler, Rörstrand, 861.

Wiegen aus den Vierlanden, 11.  
 Wien, Porzellan, 417.  
 Willebrand, Johann, Verfertiger astronomischer Instrumente, Augsburg, 780.  
 Wilson, Robert, Kunsttöpfer, 488.  
 Wilster, Glasmalerei, 566. — Zunftgefäß, 784.  
 Wilstermarsch, Gestickte Kissen, 55. — Wollenwebereien, 55. — Trinkkrüge, 194. — Silberne Geldboxen, 194. — Bauernschmuck, 213. — Bauernmöbel, 632; 638. — Truhe, 648. — Schänkschrank, 653. — Zimmergetäfel, 662. — Oberlichtgitter, 668. — Mangelbretter, 683.  
 Winsener Marsch, Stickerie, 49. — Bauernschmuck, 213; 216.  
 Winter, Friedrich, Glasschleifer, Schlesien, 579.  
 Wintergurst, Fayencefabrikant, Schrezeim, 334.  
 Winterthur, Fayencen, 800.  
 Wismar, Porzellan und Steingut, 366. — Bronzeförser, 763.  
 Wismuthmalereien, 100.  
 Witsemberg, Thierry, Fayencefabrikant, Brüssel, 348.  
 Witsenburgh, Theodorus, Delfter Fayencemeister, 320.  
 Wittmund, Versuch, daselbst eine Fayencefabrik anzulegen, 381.  
 Wohlfahrt, F. K., Höchster Porzellanmaler, 423.  
 Wolff, Johann, Porzellanmaler, Nürnberg, 327; vgl. Wolf.  
 Worcester, Porzellan, 488.  
 Wouters, J., Steingutfabrikant, Andenne (Niederlande), 490.  
 Wrisberg, R. J. von, Gründer einer Fayencefabrik in Wrisbergholzen, 364.  
 Wrisbergholzen, Fayencen, 364.  
 Wolf (Wolf), Johan, Fayencetöpfer in Nürnberg (?), 327; in Kopenhagen, 363; in Stockholm, 357.  
 Wurstkrüge, 266.  
 Wüstenfeld, Fayencefabrikant, Münden, 358.  
 Wymelle, Claude de, niederländischer Hautlisseweber in Hamburg, 95.

## Y.

Yaki, jap., „Gebäckenes“ d. i. Thonware, 545.  
 Yairaku, Dai Nipon, japanischer Töpfer, Kioto, 542; 548.  
 Yokasai, japan. Lackkünstler, 743.  
 Yosei, japan. Lackkünstler, 745.  
 Yunnan, Weissmetall, 134.

## Z.

Zachliner Gläser, 581.  
 Zellenmosaik, 172; 207.  
 Zeschinger, Johann, Höchster Fayence- und Porzellanmaler, 351; in Fürstenberg, 421; 436.  
 Zick, Peter und Lorenz, Elfenbeindrehler, Nürnberg, 724.  
 Ziegler, F., Hamburger Bildschnitzer, 634.  
 Zinn, zur Bronzebereitung verwendet, 751; — zur Messingbereitung verwendet, 752. — Arbeiten aus Zinn, 202; 782.  
 Zirkel des 17. Jhrh., 780.  
 Zunftgefäße, 195; 784.  
 Zürich, Fayencen, 301. — Porzellan, 471.  
 „Zwiebelmuster“ des Meissener Porzellans, 399.  
 Zwischengläser, 583.

Von diesem Werke sind für Rechnung der Kunst- und Verlags- handlung von R. Wagner, Berlin SW, Dessauerstrasse 2, hundert- fünfzig Abzüge auf starkem Japan-Papier aus der kaiserlichen Fabrik in Tokio gedruckt worden, welche durch alle Buch- und Kunst- handlungen oder durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe zum Preise von 35 Mark für zwei Bände zu beziehen sind.

Den buchhändlerischen Vertrieb der gewöhnlichen Ausgabe hat die Verlagshandlung von E. A. Seemann in Leipzig übernommen.

Von folgenden Abschnitten dieses Werkes sind Sonderabzüge hergestellt und zu den angegebenen Preisen käuflich:

1. Beschreibung der Möbel und Holzschnitzereien mit geschicht- lichen Einleitungen, 122 Druckseiten mit 70 Abbildungen ..... 4 Mark.
2. Beschreibung des europäischen Porzellans und Steingutes mit geschichtlichen Einleitungen, 132 Druckseiten mit 28 Abbildungen 3 Mark.
3. Beschreibung der europäischen Fayencen mit geschichtlichen Einleitungen, 132 Druckseiten mit 71 Abbildungen und 55 Marken deutscher und skandinavischer Fayence-Fabriken. (Diese Marken sind dem Hauptwerke nicht beigegeben.)..... 5 Mark.
4. Die St. Servatius-Platten und die kirchlichen Geräte und Gefässe, 18 Druckseiten mit 11 Abbildungen .....50 Pfg.
5. Die Sammlung japanischer Schwertzierathen, 20 Druckseiten mit 22 Abbildungen .....50 Pfg.

Von den Berichten des Museums ist noch eine kleine Anzahl zu folgenden Preisen vorrätzig:

1. Festschrift zur Eröffnung am 25. September 1877 ..... 1 Mark.
2. Bericht über die 5 ersten Jahre der Anstalt, 1882..... 2 Mark.
3. Berichte über die Jahre 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, jeder Bericht .....60 Pfg.
- Diese 10 Berichte zusammen ..... 5 Mark.

Von demselben Verfasser ist erschienen im Verlag von R. Wagner, Kunst- und Verlagshandlung in Berlin SW, Dessauerstrasse 2:

Kunst und Handwerk in Japan.

Erster Band. Gr. 8<sup>o</sup> broschirt, 300 Seiten, mit 225 Text- Illustrationen. Preis 12 Mark.

Zweiter Band unter der Presse.

In Vorbereitung:

Wilhelm Weimar, Aufnahmen (Federzeichnungen) von Möbeln aus dem Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe im Maasstab von 1 zu 10, mit Schnitten und Profilen in der Grösse der Originale. Mit einer Einleitung von Director Dr. J. Brinckmann.

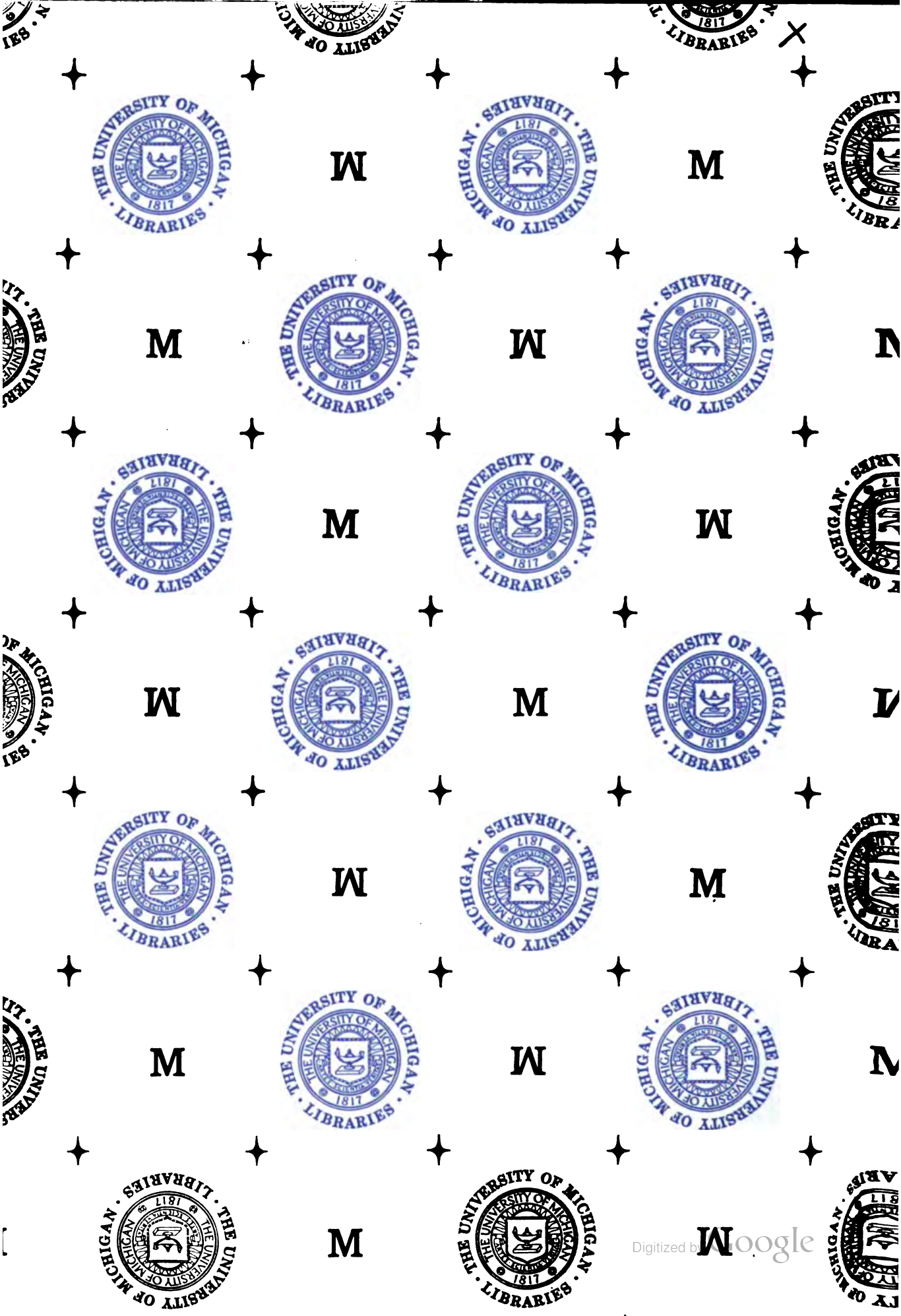
GENERAL BOOKBINDING CO.  
4288A 2 013 1 A  
75 QUALITY CONTROL MARK

6049













**RESTRICTED CIRCULATION**  
**DO NOT CIRCULATE**



M

M

M

M



M



M



M

M

M



M



M



M

M

M



M



M

Digitized by Google



