

mit der Ranke aus einer beliebigen süddeutschen Handschrift des mittleren 15. Jahrhunderts (Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 23 044) gehen die Übereinstimmungen bis in die weißpunktierten Blattrippen (Abb. 6b). Die niederländische Ranke erscheint dagegen in einer Weise organisiert, die wiederum dem optischen Gestaltungsprinzip dieser Kunstlandschaft entspricht: sie ist viel mehr auf gleichmäßige Füllung der Fläche bedacht und fordert das Auge nicht auf, einem linearen rhythmischen Verlauf zu folgen (Abb. 7). Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts verwischen sich mit zunehmendem niederländischen Einfluß auf die deutsche Kunst die landschaftlichen Dialekte mehr und mehr.

Die Bezeichnung „mit niederländischen Schmelzwerk“ (im Ambraser Inventar von 1596 für das Wiener Becherpaar) vermag unsere Beobachtungen nicht zu widerlegen. Die Vorstellung der fünf Generationen später Lebenden verband selbstverständlich jede Emailarbeit mit dem verflommenen Glanz der burgundischen Hofkunst.

Über die nähere Lokalisierung dieser oberdeutschen Filialwerkstätte niederländischer Schmelzkunst wird bei den wenigen, zufällig erhaltenen Resten einer ursprünglich reichen Produktion schwer etwas auszusagen sein. Am verlockendsten wäre, den Oberrhein in Betracht zu ziehen, dessen periphere Lage zum niederländisch-burgundischen Kulturkreis rege Wechselbeziehungen selbstverständlich macht und die jenes Klima schuf, in dem auch die zahlreichen Tierteppiche und Minnekästchen gedeihen konnten.

Erich Steingraber

L I T E R A T U R

Ueber das Reliquiar vgl. Kunstdenkmäler Bayerns, Oberpfalz XXII, Stadt Regensburg I, 1933, S. 141. — Die zugehörige Gruppe von Schmelzarbeiten, erstmalig zusammengestellt von H. Kohlhaufen, Niederländisch Schmelzwerk, Jahrb. d. preuß. Kunstslg., 52. Bd. 1931, S. 153 ff. mit Abb.; hinzu kommt: H. Stafski, Der burgundische Prunkbecher des Hohenlohe-Museums zu Neuenstein, Zeitschr. f. Kunstwiss., Bd. III, Jg. 1949, S. 71 ff. — Für die Wiener Stücke konstituierte schon O. v. Falke (Illustr. Gesch. d. Kunstgew., hrsg. von Lehnert, Bd. I, S. 386), wenn auch mit außerkünstlerischen und wenig stichhaltigen Kriterien, eine Wiener Filiale burgundischer Email-Hofkunst. Diese Ansicht übernahm W. Burger, Abendländische Schmelzarbeiten, Bln. 1930, S. 163 ff. — Ueber die Stadelzeichnung: E. Gradmann, Ein Musterblatt in Frankfurt a. M. und die Emailmalerei der burgundischen Becher in Wien, Graphische Künste, Mitteilg., 1933, S. 27 sowie L. Baldaß, Deutsche Handz. alter Meister im Stadel-schen Kunstinst. Ffm. 1908, Tf. XV 2. — Für die Rankenformen des 15. Jhs.: vgl. H. Leporini, Das Rankenornament in der österreichischen und süddeutschen Buchmalerei der Spätgotik und beginnenden Renaissance, Jb. d. Dt. Ver. f. Buchwesen u. Schrifttum 1927, S. 9 ff.

GOLDSCHMIEDEKUNST DES 18. JAHRHUNDERTS IN AUGSBURG UND MÜNCHEN

(mit 3 Abbildungen)

Die süddeutsche Goldschmiedekunst der Barockzeit ist heute ein ebenso in Vergessenheit geratenes wie noch unerforschtes Gebiet der Kunstgeschichte. Bereits vor der Jahrhundertwende fast in der ganzen Fülle des Materials durch eine Reihe großer Ausstellungen zu Tage gefördert, und zwar von einer Generation, deren letzte Vertreter wir als die wenigen umfassenden Kenner des deutschen Kunstgewerbes verehren, hat die Goldschmiedekunst des 16. bis 18. Jh. schon damals ihre grundlegende

Bearbeitung erfahren, ohne daß es in der Zwischenzeit trotz mancher Einzel Forschungen zu einer genügenden monographischen Beschreibung eines der süddeutschen Zentren Augsburg, Nürnberg oder München gekommen wäre. Eine Aufgabe, der am besten gedient würde durch örtlich und in kleinerem zeitlichen Rahmen begrenzte, aber innerhalb dieser Grenzen erschöpfende Ausbreitung des Materials, sei es durch Ausstellungen oder in Buchform.

Einen solchen Zweck der kunsthistorischen Sichtung verfolgt die Ausstellung, die unter dem Titel „Goldschmiedekunst des 18. Jh. in Augsburg und München“ seit Mai im Schätzlernerpalais in Augsburg und ab Mitte Juli im Bayerischen Nationalmuseum München gezeigt wird, offenbar nicht. Erfreulicherweise haben sich ihre Initiatoren aber auch ganz frei gehalten von der üblichen Auswahl von „Meisterwerken“, d. h. von besonderen Pretiosen und Spitzenleistungen, wodurch der Akzent — gerade für das Kunstgewerbe gefährlich — zum Exzeptionellen und damit zum Atypischen hin verschoben würde. Wie Theodor Müller im Vorwort des Katalogs betont, soll durch die Ausstellung vielmehr „die unvergängliche Weisheit und Wahrheit der künstlerischen Gestaltung“ sichtbar werden, die „an der Erfüllung strenger Maße und aus dem Verwendungszweck resultierender, allgemein verbindlicher Gesetzhafte“. Mag dieser Maßstab der absoluten Qualität, die Frage nach der schönen und guten Form, sehr modern formuliert und aus unseren heutigen Belangen heraus geboren erscheinen (unter dem gleichen Motto sammeln wir ja heute modernes Kunstgewerbe), die Ausstellung dokumentiert jedenfalls, daß sich im Jahrhundert der phantasievollsten, materialentbundenen Ornamentkraft, gleichsam als Regulativ, der Stil einer handwerklichen Einfachheit und einer neuen Werktreue anbahnt, der formale Lösungen entstehen läßt, die uns überraschend modern anmuten: vielleicht deshalb, weil wir noch in demselben Bürgertum wurzeln, dessen erster, kraftvoller Ausdruck er war.

Die Beschränkung des Materials auf das 18. Jh., genauer gesagt auf die Zeit nach der Stilstufe Joh. A. Thelotts in Augsburg und seit dem Einsetzen des Joh. Chr. Steinbacher, des Meisters der Asam-Monstranz in München — die wenigen früheren Stücke haben lediglich als Formtypen praeludierende Bedeutung — erweist sich als Ökonomie mit innerer, historischer Berechtigung. In Zusammenhang mit einem gewaltig gesteigerten Bedarf an Gold- und Silbergerät, vor allem seitens der Kirche und des Hofes, aber auch des Bürgertums, erfährt das Goldschmiedehandwerk in der Frühzeit des 18. Jhrh. eine eigentümliche soziologische Umschichtung, die auch den Charakter des Kunstwerks prägt. Augsburg hat in der Produktion Nürnberg längst den Rang abgelaufen und nimmt eine Art Monopolstellung ein. Im gleichen Jahr (1724), in dem sich dort die Goldschmiede an den Rat wenden, er möge sich „den bevorstehenden Untergang der Goldschmiedeprofession mitleidig zu Herzen dringen lassen“, zählt Augsburg über 250 Goldschmiede, ohne die Gesellen und Lehrjungen; eine Zahl, die im Jahre 1740 mit 275 Meistern ihren Höhepunkt erreicht. Um diese immense Arbeitskraft wirtschaftlich nutzbringend einzusetzen, mußte es

beinahe notwendigerweise zu einer Art von Großunternehmertum kommen, das sich zwischen Auftraggeber und Künstler einschaltet, so wie wir es in den Silberhandlungen Joh. A. Lieberts oder Gullermanns erblicken dürfen, die große Aufträge, meist von auswärtigen Höfen übernehmen, auf die einzelnen Meister verteilen und auf diese Weise in kürzester Frist ihre Kunden befriedigen können. Und ebenso notwendig mußte diese wirtschaftliche Lenkung des Werkstattbetriebes zu einer weitgehenden Spezialisierung führen. Die in der Nürnberger und Münchener Goldschmiedeordnung (1721 bzw. 1738) festgelegte Unterscheidung der Tätigkeit des Goldschmieds von der des Silberarbeiters dürfte nicht die einzige Neuerung in dieser Hinsicht gewesen sein. Eine allgemein verbindliche Rolle im Werkstattbetrieb nahmen die Musterbücher ein, deren Bedeutung für Augsburg daraus zu ersehen ist, daß in der ersten Hälfte des 18. Jh. hier nicht weniger als 13 im Druck erschienen. Als Formenrepertoire vermittelten sie einerseits dem Goldschmied den modischen Wechsel der Geräteformen und des Ornaments, andererseits standen sie als Mustersammlungen zwischen dem Geschmack des Käufers und der freien inventio des Künstlers. Betrachtet man dazu die immer enger einschnürenden Bindungen des Zunftwesens, die in der Bevorzugung der Einheimischen, vor allem der Meistersöhne, alle fremden Einflüsse fernzuhalten suchten und durch Beschneidung der Gesellenzahlen auch den Tüchtigsten nicht über die Zunftgenossen hinauswachsen ließen, so ergibt sich aus alledem das Bild einer Künstlergemeinschaft und eines Werkstättenbetriebes, das außerordentlich homogen und sehr eng miteinander verflochten erscheint. Es ist vielleicht nützlich, von hier aus einen Blick zu werfen auf eine Künstlerpersönlichkeit der vorausgehenden Generation, wie J. Melchior Dinglinger, der zu seinem fürstlichen Auftraggeber August dem Starken von seiner „capacité“ spricht und damit das Besondere und absolut Einmalige in Erfindung und Ausführung seiner Werke im Grünen Gewölbe meint, oder sich des Jamnitzerischen Lustbrunnens für Kaiser Maximilian zu erinnern. um gegenüber dem Künstlerindividualismus des späten 16. und 17. Jh. diese neue, in handwerklicher Tradition nicht minder hochgezüchtete, aber ganz in sich geschlossene, beinahe „anonyme“ Künstlerschicht des 18. Jh. in aller Deutlichkeit fassen zu können.

Aus dieser neuen Struktur des Handwerksbetriebs ergibt sich folgerichtig die kunsthistorische Aufgabe. Die angesichts der ausgestellten Objekte ganz evidenten, offenbar komplizierten Werkstattzusammenhänge müßten auf Grund der durch Meistermarke und Beschau oft aufs Jahr genauen Datierung geklärt und entflochten werden. Die Herleitung der Ornamentstiche und Musterbücher und ihre Wirkung auf die einzelnen Goldschmiedeateliers, die Betrachtung der in verschiedenen Werkstätten wiederkehrenden Ornamentgruppen, ebenso der Verzierungstechniken, wie des Treib- und Gußdekors, die Entwicklung der farbigen Gestaltung durch Stein-, Email- und Perlmutterauflagen sind einige Teilfragen, die sich die Einzelforschung zu stellen hätte. Aufschlußreich wäre eine Untersuchung, wie weit sich der Werkstattbetrieb in das bereits angedeutete Spezialistentum differenzierte. Wenn die Münchener Ordnung von 1738 als Meisterstück den „getriebenen Kelch mit darauf geschmolzenen Platten“

vorschreibt, so hat die Praxis doch allgemein die Miniaturen den „Feuermalern“ überlassen. Und ob nicht die vor allem in Gußtechnik hergestellten Einzelteile, wie Keldnodi, Gefäßhenkel, Maskarons u. dgl. für weniger kostbare Stücke vielleicht hin und wieder auf Vorrat gearbeitet wurden und längere Zeit und in mehreren Werkstätten zugleich im Verkehr blieben (der Deckelkrug Kat. Nr. 99 hat einen vergleichsweise frühen Henkel), ist eine Frage, die man wohl mit Recht stellen darf, deren Beantwortung allerdings erst eine corpusartige Zusammenschau des gesamten Materials voraussetzen würde.

Es ist ein erstaunliches, aber immer noch auf der Ebene des angedeuteten soziologischen Wandels im Werkstattbetrieb liegendes Ergebnis der Ausstellung, daß sich in der Goldschmiedekunst des 18. Jh. das „Augsburgische“ als Ausdruck einer alten Stadtkultur deutlich absetzt vom „Münchenerischen“, in dem sich das Altbayerische als Stammescharakter spiegelt. Ein unsignierter, aber wegen seiner Nodusform sicher in Augsburg entstandener Kelch Kat. Nr. 11 — es war der Kelch des Kardinals — zeigt in der Betonung der Dreigliedrigkeit aus Fuß, Nodus und Cuppa, in der geschliffenen Prägnanz der Einzelglieder, in der durchsichtigen und eleganten Linearität dieses Augsburgische vollkommen rein und ungebrochen. In späteren Werken, wie dem Kelch Kat. Nr. 38 (Abb. 11), der im Sinne der Entwicklung vom Bandelwerk des Kardinalskelches zum reifen Rokoko in der Ornamentik bereichert, im Umriß bewegt und vereinheitlicht wird, bei dem die akzentuierte Farbigkeit des früheren Stückes aus Gold, einem glitzernden Rot facettierter Steine und kaltfarbiger Emails in ein zartes Schimmern aus Gold und Silber, verbunden mit dunkelroten, fast samt-schwarz leuchtenden Steinen und ganz lichten Emails aufgelöst wird, macht sich dieses Augsburgische als Stil genau so bemerkbar, wenn man Münchener Werke dagegen vergleicht. Hier, wo dieser Formenanspruch nicht gestellt wird, wo die Größe vielmehr im Volkstümlichen liegt, sind die Kelchformen gedrungener, mehr plastisch geknetet oder pflanzenhaft gewachsen als stereometrisch gegliedert. Die Detailaufnahme des Münchener Kelches Kat. Nr. 147 mag das eigentümlich Sprießende der Form veranschaulichen (Abb. 10). Die Lockerheit in Verteilung von Darstellung und Dekor, das freie Umspülen des Cherubs durch Bänder aus gefaßten Steinen, das Verstreuen der großen Perlen scheinbar als Akzente des Regellosen, kennzeichnen das Münchenerische gegenüber Augsburg, wo bei gleichen Ornamentmotiven ungleich tektonischere Gesinnung herrscht. Ebenso könnte man, allerdings zuungunsten Münchens, eine hier häufig zu beobachtende bunte Koloristik (Kat. Nr. 132 u. a.) absetzen gegen den Augsburger Kelch Kat. Nr. 12a (aus der gleichen Werkstatt wie Kat. Nr. 18; weitere Werke dieser Gruppe bei Wilke, Diss. 1907, S. 45), bei dem gepunztes und poliertes Gold, das Silber der Agraffen mit roten Steinen, dazwischen wechselnd Perlmuttereinlagen mit Szenen in Gold einen ungemein zart nuancierten Farbklang erzeugen: ein Stimmungswert, der bei den Geräten mit Emailauflage nie erreicht werden kann, da dem Email des 18. Jh., mit opaken Farben auf weiße Unterlage gemalt, immer das Wesen der Miniatur und damit etwas dem metallenen Träger Fremdes anhaftet.

Aufstieg und Höhepunkt der Münchener Goldschmiedekunst des 18. Jh. stellen die beiden Strahlenmonstranzen von 1740 und 1771 (Kat. Nr. 138 u. 152) dar. Jene nach Entwurf von E. Qu. Asam von Steinbacher geschaffen, diese ein Werk von dessen Stiefsohn und Schüler J. F. Canzler, der, wie wir wissen, auch Modelle seines großen Bildhauer-Zeitgenossen I. Günther in Treibarbeit umsetzte. Der Typus der Sonnenmonstranz, bei Asam durch die Zwiesprache der Dreifaltigkeit mit der Immakulata zum plastischen Bilde umgedeutet, wird bei Canzler wieder zum Tektonischen und Gerätehaften hin verdichtet. Zugleich erfährt aber das Sonnenmotiv durch die Steigerung der Formen vom hinterfangenden Strahlenkranz über die ganz irrationale Rahmenbildung aus Rocailleschwüngen und Gebälkfragmenten zum eigentlichen Schauhause eine letzte Möglichkeit ornamentaler Gestaltung (Abb. 9). Der aus der Münchener Hofkunst um 1600 stammende emailgefüßte Stein- und Perlenschmuck, um Gehäuse und Lunula zentriert, paßt sich dem Stil des späten Rokoko vollkommen an. Eine gleiche geistige und schöpferische Triebkraft, wie sie im 18. Jhrh. von der süddeutschen kirchlichen Architektur ausstrahlte, an der sich auch andere Künste, nicht nur die der Goldschmiede entzünden konnten, war dem profanen Goldschmiedehandwerk in dieser Zeit nicht beschieden. Die Zeit der fürstlichen Kunstkammer mit ihrem ideellen und formalen Anspruch ist vorbei. Die Riesenaufträge, die Augsburg von König Friedrich Wilhelm I. von Preußen und von den bayerischen Kurfürsten zufallen, sind hauptsächlich Bestellungen an Tafelsilber. Die Prunkgeschirre und die zoomorphen, oft zur Burleske neigenden Formtypen des 17. Jh. treten zurück. Auch die gelehrsam-allegorische Bildvermittlung, die die Goldschmiedekunst durch Übertragung vom Stich auf den Gefäßkörper übernommen hatte, ist mit Thelott zu Ende. Das Bild, das die Formen des 18. Jh. bieten, erscheint gegenüber diesen aufgegebenen Formgattungen vereinheitlicht und vereinfacht. Mit neuem Sinn für das Handwerkliche und für das Material werden die Geräte aus ihrem Zweck heraus entwickelt, der Dekor oft nur an den Randzonen angedeutet, oft der glatte Gefäßkörper in leichte Schwingung versetzt. Der Unterschied zwischen dem Gebrauchsgeschirr, auch dem höfischen, und dem kirchlichen Gerät als „*vas sacrum*“ wird mit aller Deutlichkeit sichtbar. Ob diese neue „bürgerliche“ Formenwelt von der Volkskunst als ihren Wurzeln gespeist wird, oder ob Einflüsse von außen zu fassen sind, ist wohl nur von Fall zu Fall zu klären. Wenn man bei einigen besonders reifen Formen, wie der Augsburger Muschelschale Kat. Nr. 54, dem Teekessel Kat. Nr. 126 oder der Münchener Kanne Kat. Nr. 162, sich an England erinnern fühlen darf, dem Land des zu dieser Zeit geprägtesten Bürgertums, wo im 17. und 18. Jh. eine Silberkunst von großartiger, wenig durch Formmoden angegriffener Einheitlichkeit der handwerklichen Gesinnung entstand, so ist es tatsächlich eine Frage, ob es sich hier lediglich um Parallelität der Entwicklung handelt. Bemerkenswert sind jedenfalls die Nachrichten Pauls von Stetten, des zeitgenössischen Geschichtsschreibers des Augsburger Goldschmiedehandwerks, über direkte Künstlerbeziehungen zwischen England und Augsburg, wobei seine Hochachtung für England als einem Zentrum des Silberhandwerks deutlich zum Ausdruck kommt.

Während München im Klassizismus die Führung übernimmt, bietet Augsburg am Ende des Jahrhunderts nur ein bescheidenes Nachspiel in der Industrie seiner Galanteriewaren. P. v. Stetten erkennt klarsichtig, daß das Goldschmiedehandwerk durch das allmähliche Aufgeben der Treibtechnik und seine Hinneigung zu den kleinen modischen Geräten der Dosen, Stockknöpfe, Uhrgehäuse, Etais usw. sich selbst die Grundlage seiner reichsten Entfaltung entzogen hatte.

Es ist schade, daß in der Ausstellung von der Münchener Entwicklung zum Klassizismus hin, die sich in den Werken des bedeutenden Ignaz Franzowitz spiegelt, aus noch kriegsbedingten Gründen nichts gezeigt werden konnte. Vielleicht hätte auch die Vielfalt der Verwendung des Silbergeräts durch Hereinnehmen von Kirchenleuchtern, Kanontafeln etc. noch etwas mehr unterstrichen werden können. Der Ausstellung ist ein Katalog beigegeben, der in der Auswahl von 49 ausgezeichnet photographierten und ganz vorzüglich klischierten Goldschmiedearbeiten sich nicht nur an den Fachmann, sondern ganz allgemein an den Freund des schönen Silber- und Goldgeräts wendet. Der sorgfältige Text und die Meisterverzeichnisse sichern seine Bedeutung über die Ausstellung hinaus. Für die Münchener Ausstellung neu hinzugekommenes Material, das neben profanem Gerät als Hauptstück eine Augsbουργische Monstranz von 1739 bringt, wurde in einem Nachtrag katalogisiert, wobei auch zugleich einige Errata ihre Korrektur erfuhren. Bei der detaillierten Beschreibung der einzelnen Stücke, bei der sich allerdings oftmals das Fehlen einer diesen freien Formausbildungen adäquaten Nomenklatur bemerkbar macht, hätte man nur noch ein Stichwort über die Art der technischen Herstellung gewünscht.

Anton Ress

WESTFALISCHE MALER DER SPÄTGOTIK

Zu der Ausstellung im Landesmuseum in Münster

(mit 3 Abbildungen)

Die Ausstellung, die das Landesmuseum im gegenwärtigen Sommer zeigt, gehört in den Zusammenhang eines größeren Planes, dessen Ziel die Darstellung der westfälischen Malerei des 15. Jahrhunderts bildet, einer Epoche, in der Westfalen neben und teilweise vor den Nachbarlandschaften ein eigenes und wesentliches Wort spricht. 1937 wurde in Münster der Anfang gemacht mit der Ausstellung „Der Maler Derick Baegert und sein Kreis“, die eine umfassende Vorstellung von dem Meister gab, der das Jahrhundert in Westfalen und am Niederrhein bedeutend abschließt. Das Dortmunder Museum nahm sich in erfreulicher Arbeitsteilung des großen Künstlers an, mit dem das Jahrhundert beginnt, und zeigte 1950 in Cappenberg „Konrad von Soest und sein Kreis“ (vgl. Kunstchronik 3, 1950, S. 146). Es blieb die Aufgabe, die Lücke zwischen beiden Ausstellungen zu schließen, die Meister der Mitte des Jahrhunderts zu sammeln und darzustellen.