



KACHELÖFEN UND OFENKACHELN DES XVI., XVII. UND
XVIII. JAHRHUNDERTS,
IM GERMANISCHEN MUSEUM, AUF DER BURG UND IN DER STADT
NÜRNBERG.

VON MAX WINGENROTH.

III.

(FLÖTNER UND HIRSVOGEL.)

(Mit 2 Tafeln.)

Den Anstofs zu einer definitiven Umgestaltung des Ofenschema's sollte die Hafnerei etwa um die 40er Jahre des Säkulums erhalten: der allgemeine Umschwung in der deutschen, insbesondere in der Nürnberger Kunst, der um diese Zeit stattgefunden hatte, konnte auch auf sie nicht ohne Einfluss bleiben. Wir müssen aus diesem Grunde den genannten Umschwung näher ins Auge fassen.

Der neuen Geisterbewegung Italiens, welche wir unter dem Namen Humanismus verstehen, hat zuerst die Stadt Augsburg Thür und Thore geöffnet. Nürnberg, mit dem konservativen Sinn seiner aus Baiern und Franken gemischten Bevölkerung folgte, wie vor kurzem mit Recht dargelegt wurde, nur zögernd und langsam nach. Wie in diesem Falle, verhielt es sich auch mit der Kunst. Die neue, wie man sie nannte, die antikische Bauweise fand den empfänglichsten Boden in der Stadt der Fugger; hier traten auch früh ihre wirksamsten Apostel auf; Nürnberg verhielt sich zunächst eher ablehnend. Doch ihren Siegeslauf wie durch ganz Europa, so auch durch Deutschland konnte nichts aufhalten und es will uns mühsig scheinen, das zu bedauern. — Schon Dürer hat bekanntlich zahlreiche Renaissance-Elemente in seine Werke aufgenommen, aber man darf sagen, dass sein Formgefühl durchaus das der Gotik blieb. Immer lebhaftere Kunde indes von der Herrlichkeit des neuen Stiles drang über die Alpen. Mantegna's und anderer Stiche, verzierte Bücher, insbesondere die *Hypnerotomachia* des Polifilo regten zu genauerer Bekanntschaft an. Und in solcher persönlichen Anregung dürfte auch die Bedeutung eines Jakob Walch für die Nürnberger Künstler zu suchen sein. Aber alles das hätte nicht genügt, ein wirkliches Verständniß für die neuen Formen zu erwecken: die persönliche Bekanntschaft mit den Werken der neuen

Bau- und Dekorationsweise mußte den Ausschlag geben. Und so zogen voll Wanderlust die deutschen Meister gen Süden: vor allem nach Oberitalien, wenige nur werden weiter nach Süden oder gar nach Rom vorgedrungen sein. So ist denn auch von einem Einfluß des Florentiner Dekorationsstiles nichts zu spüren. Oberitalien: Venedig und die Terra ferma, Mailand, vor allem aber die Certosa von Pavia und der Dom von Como sind die bestimmenden Vorbilder für die deutsche Kunst gewesen. Mußten sie doch in ihrem überquellenden, dekorativen Reichtum, ihrer Häufung lebensvoller Motive den Herzen der deutschen Künstler anders zusagen als die Florentiner Renaissance, für deren Klarheit und feines Maßhalten ihnen jegliches Verständnis fehlte, ja immer gefehlt hat. Unter den frühesten dieser Wanderer befand sich zweifellos ein Sohn Peter Vischers, Peter der Jüngere, wenn wir auch die hierfür angeführten Urkunden kaum auf ihn anwenden dürfen¹⁾. Er kam noch frühzeitig genug zurück, um dem Vater die Resultate seiner Reise vorzulegen und die beiden großen Künstler begaben sich nun daran, dieselben an dem Sebaldusgrabe, das ursprünglich in gotischem Sinne geplant war, in ausgiebigster Weise zu verwerten. Mag auch die Gotik hie und da durchblicken, der naive Beschauer erhält den Eindruck vollständiger Renaissance und ähnlich mußten die Künstler urteilen, welche damals das Wunderwerk ansahen. Es ist die Renaissance der Certosa, mit der hier die Nürnberger bekannt gemacht werden. 1516 zog ein anderer Sohn des Altmeisters, Hermann, nach Rom und auch er brachte reichliche Ausbeute. Der Eindruck dieses Meisterwerkes nun, das heute wohl als das vollkommenste Kunstwerk bezeichnet werden darf, welches die alte Reichsstadt noch in ihren Mauern birgt, dieser Eindruck muß ein geradezu siegender gewesen sein. Und daß er nicht verloren ging, dafür sorgten die Arbeiten, welche in dem folgenden Jahrzehnt (1519—1529) aus der Werkstatt der Vischer hervorgingen: ich erinnere vor allem an das Grabmal Friedrichs des Weisen, die Epitaphien der Eisen und Tucher und endlich an das wichtigste, das leider verlorene Fuggergitter, welches nach den erhaltenen Zeichnungen geradezu den Triumph der Renaissance in Nürnberg bedeutet. Man war lange geneigt, die Bedeutung der Vischer'schen Gießhütte zu unterschätzen. Jetzt dürfen wir wohl sagen, daß der Altmeister und seine Söhne die treibende Kraft waren, sie haben den Bann gebrochen und den Nürnbergern die Augen geöffnet. Was mußte es nicht bedeuten, wenn der nach Dürer mächtigste Faktor in dem Kunstleben der Stadt — und das war die Vischer'sche Gießhütte, deren Ruhm in Deutschland kaum geringer war, als der des Malers — mit solcher Entschiedenheit für den neuen Stil eintrat? — In gleicher Zeit waren die sogenannten Kleinmeister bestrebt, den neuen Stil in origineller Weise zu verdeutschen und zu verbreiten. Um 1530 war der Boden vollständig vorbereitet; aber noch war auf vielen Gebieten der Kunst und insbesondere des

1) G. Seeger, Peter Vischer der Jüngere. Leipzig A. Seemann 1897 und die Besprechung desselben durch A. Bauch in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. 13. Heft 1899 Seite 290.

Kunstgewerbes ein Schwanken und eine Unsicherheit bemerkbar; diese verschwindet erst in dem folgenden Jahrzehnt und ein Styl bricht sich Bahn, den wir vielleicht als fränkische Hochrenaissance — *sit venia verbo* — bezeichnen dürfen. Charakteristische Momente hierfür sind: die endliche Aufstellung des ursprünglich für die Fugger bestimmten Gitters im Rathaussaale, der Bau und die Innendekoration des Hirsvogelsaales, die Thür im Standesamt, das Tucherhaus und zwar vor allem die Täfelung zweier Räume desselben, zwei Schränke im germanischen Museum¹⁾ (der eine 1541 bezeichnet), vielleicht noch der emaillierte Pokal der Pfinzing'schen Stiftung²⁾ und einige Oefen, die der Gegenstand dieses Aufsatzes sind.

Neben dem Fuggergitter scheint das Schaffen des Peter Flötner den Ausschlag gegeben zu haben. Dieser Künstler ist in seiner Bedeutung eigentlich erst in dem letzten Jahrzehnt entdeckt worden. Da der Umkreis seines Schaffens noch immer strittig zu sein scheint und somit auch das Urteil über seine eigentliche Bedeutung, er aber mit unserem Thema in nächster Beziehung steht, so müssen wir von unsrer Stellung zu der »Flötnerfrage« kurz Rechenschaft geben. Absolut sicher d. h. zweifellos bezeichnet vom ihm sind etwa dreißig Holzschnitte, fünf bis sechs Zeichnungen, eine Holzstatuette des Adam in Wien, zwei Medaillen und ein Medaillenmodell aus Speckstein, aus gleichem Stein ein Plakettenmodell, endlich durch Neudörfer bezeugt der Kamin im Hirsvogelsaal³⁾. Die Daten, die wir auf diesen Werken besitzen, gehen von 1526—1546; vor 1522 ist der Meister in Nürnberg eingewandert, 1546 ist er gestorben. Dazu kommt eine Notiz Sandrarts, der ihn Formschneider nennt, sowie eine solche Doppelmayrs über »die drei schönen mit Wasserfarben gemalten Stuck« aus der Praun'schen Kunstkammer. Das sollte eigentlich, zusammengehalten mit dem Bericht Neudörfers — hier besonders wichtig, weil es sich um einen direkten Zeitgenossen handelt —, den es korrigiert und ergänzt, genügen, um des Meisters kunstgeschichtliche Stellung zu fixieren, wenn man bedenkt, wie es der klassischen Archäologie gelingt, aus viel geringeren Bruchstücken das Bild alter Künstler aufzubauen. Wir gewinnen aus all dem folgende Anschauung des Meisters: er arbeitete in Speckstein und Holz, sowohl Modelle für Medaillen und Plaketten, Vorlagen für Goldschmiede etc., als auch selbständige kleine Skulpturen, letztere manchmal auch in Kirschkern, Korallenzinken u. s. w. Ebenso konnte er in großem Mafsstabe und in Sandstein arbeiten. Architektonische Entwürfe im Holzschnitt kamen dazu, Landschafts- und figürliche Darstellungen, sowie Vorlagen für Kunstgewerbe, worunter die ersten der Art in Deutschland für Renaissancemöbel. Er war selbst Formschneider. Er zeichnete und aquarellierte schön. In »Perspektiv und Mafswerk« war er erfahren. Das in den meisten Fällen neben dem P. F. als Signatur angebrachte Handwerkszeug des Holzschnitzers legt uns, mit Vorstehendem in Verbindung gebracht, die Ver-

1) Mitteilungen Bd. I, Jahrgang 1886, sowie Ortwein, Nürnberg Taf. 14. Ferner P. J. Rée, Nürnberg. Seemann 1900. Fig. 134.

2) Ebenda Bd. II, Jahrg. 1887, Seite 34, Taf. XVI.

3) Ausführlicheres über P. Flötner in dem Exkurs zu diesem Aufsatz.

mutung sehr nahe, dafs er selbst kunstgewerbliche Gegenstände in Holz geschnitzt hat. Auch die Qualität seiner Leistungen mufs eine hohe gewesen sein. Er beherrscht den menschlichen Körper gut und frei: mit Ausnahme der sicher frühen Adamsstatuette ist von dem Modell — wie noch bei so vielen Zeitgenossen — nichts mehr zu spüren. Seine Landschaften zeichnen sich durch malerische und leichte Behandlung aus. Die Medaillen und die Plakette gehören zu den besten deutschen Produkten auf diesem Gebiete: es verrät sich in ihnen ein Sinn für Schönheit der Form, der nur allzuseiten ist. Durch die gleichen Eigenschaften werden seine ornamentalen Entwürfe ausgezeichnet und sie heben ihn über alle Ornamentisten der Zeit hinaus. »In Bezug auf Eleganz und Schliß steht er allein Holbein nicht nach, dem er nur an Kraft und Frisch weichen mufs«, wie Lichtwark mit Recht sagt. Auch ein Neuschöpfer scheint er gewesen zu sein, denn man wird ihm hauptsächlich die Einführung der Moreske in Deutschland zuschreiben dürfen, die er sofort mit höchster Sicherheit und Geschmack handhabt. Er ist fast der Einzige, der die reinen Formen der oberitalienischen Frührenaissance einigermaßen versteht und darin arbeitet, ohne dafs das seiner schöpferischen Leistung in Anbetracht der damaligen Lage Abbruch thut. Oberitalien mufs er aufs eifrigste studiert haben. Nicht nur, dafs ein Teil seiner Betten Variationen, allerdings freie und selbständige nach Polifilo sind; die Erinnerung an die Certosa und an Como verfolgt ihn stets in seinem Schaffen; seine Kapitelle und sein Rankenwerk, Grottesken und Trophäen, seine architektonischen Entwürfe sind unter dem direkten Einflufs des Comasker Domes entstanden; ebenso die Art, wie er Delphine, Voluten und anderes verwendet. — Seinen deutschen Zeitgenossen steht er durchaus selbständig gegenüber, insbesondere Dürer, wie schon als auffällig bemerkt wurde, aber auch Peter Vischer. Alles in Allem ein Meister von respektabler Vielseitigkeit und Begabung, wie geschaffen, nach dem Tode der Genannten die Führung in Nürnberg zu ergreifen. War er diesen auch weitaus nicht ebenbürtig, so fand er jetzt, soviel wir wissen, seines Gleichen kaum mehr in der Stadt. Auch dasjenige, was wir ihm auf Grund obengenannter Werke mit aller Sicherheit, die überhaupt Stilkritik sowie andere Kombinationen geben können, zuschreiben dürfen, bestätigt das Gesagte. Unter anderem gehören dazu die meisten Holzschnitte zum Vitruv und zur Perspektive des Rivius, die allerdings zum Teil nach Cesariano gearbeitet sind, aber selbst dann, wie schon Lübke bemerkt hat, denselben verbessern, in vielen Fällen auch die einfache Kontur mit reicherem Leben ausfüllen. Über die grofse Bedeutung der beiden Drucke und ihrer Illustrationen für die Kunst der Zeit ist es überflüssig, ein Wort zu verlieren. — Kurz: Flötner ist zwischen 1530 und 1540 von dominierendem Einflufs auf die fränkische Kunst gewesen, wenn auch nicht der Bahnbrecher der Renaissance κατ' ἐξοχήν, wie man ihn genannt hat.

Neben ihm darf nur noch Augustin Hirsvogel genannt werden, dieser unstete, von einer Thätigkeit zur anderen übergehende Meister, man möchte sagen ein auf kleineres Mafs reduzierter deutscher Lionardo, von dem wir ob lauter Vielseitigkeit nur wenig besitzen und über den uns trotz Friedrichs

verdienstvoller Monographie¹⁾ noch die nötige Klarheit fehlt. Für seine hohe Begabung haben wir erst vor kurzem einen neuen Beweis erhalten durch Sigm. Wellisch²⁾, der gezeigt hat, daß »Hirsvogel, dem als Urheber einer der ersten Stadtvermessungen der Ruhm gebührt, in der Geschichte der praktischen Geometrie als Bahnbrecher genannt zu werden, bei seiner geometrischen Aufnahme der Stadt Wien im Jahre 1547 eine regelrechte Triangulierung angewendet hat, wonach ihm die Ehre gebührt, künftighin in der Geschichte als der älteste Erfinder der Triangulierung bezeichnet zu werden.« Diese bedeutende Erfindung wurde zuerst einem Franzosen (1692, dann einem Engländer (1671), endlich und bis heute dem Niederländer Snellius (1617) zugeschrieben. Siebzig Jahre vorher scheint sie aber schon Hirsvogel gekannt zu haben. — Um nun seine künstlerische Bedeutung zu würdigen, wollen wir uns wiederum an das Signierte halten: es ist nicht allzuviel. Neudörfer spricht von seiner hervorragenden Leistung in der Glasmalerei, er habe eine sonderliche Tuschiebung und im Glasbrennen sonderlichen Vorteil erfunden, auch im »Reifsen« sei er gewaltig gewesen, überhaupt seinem Vater und Bruder (der wichtigsten Glasmalerwerkstätte Nürnbergs am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts) in der Kunst überlegen. Friedrich hat ihm daraufhin die Glasfenster der Rochuskapelle zugeschrieben, welche aus seines Vaters Werkstätte hervorgegangen sind; doch sind die Gründe, die H. Stegmann³⁾ dagegen angeführt hat, so gewichtig, daß wir bis auf weitere Forschungen davon absehen müssen; an der Ausführung war vielleicht Augustin beteiligt, die Entwürfe scheinen von anderer Hand zu stammen. Von seinen Hafnerwerken ist uns nichts Bezeugtes erhalten — längst ist man, und durchaus mit Recht, davon abgekommen, ihm jene zwar kuriosen, aber doch geringwertigen Krüge zuzuschreiben, die im Handel noch unter seinem Namen gehen; — ebensowenig besitzen wir etwas von seinen in Stein geschnittenen Wappen, worin er sehr fleißig und berühmt gewesen sein soll. Dieser Umstand legt, in Anbetracht der damaligen Gewohnheiten, die Vermutung nahe, daß er auch Medaillen- und Plakettenmodelle geschnitten hat. Auch von seinen Arbeiten in Email — wenn damit nicht gewisse Manipulationen der Glasmalerei gemeint waren — wissen wir nichts, wie auch von seinen Malereien. Es wäre sicher eine lohnende Aufgabe, wollte jemand einmal dem gesammten Schaffen und Leben dieses Meisters nachgehen, der auch psychologisch interessant genug scheint; es dünkt mir nicht unmöglich, daß sich noch Kunstwerke seiner Hand und auf ihn bezügliche Urkunden finden lassen. Erhalten sind geometrische und geographische Werke und Abhandlungen, auch ein Concordanz des alten und neuen Testaments, von ihm selbst zusammengetragen und ursprünglich jedenfalls mit Bildern geschmückt; endlich für unser Thema das Wichtigste

1) C. Friedrich. Augustin Hirsvogel als Töpfer. Selbstverlag. Nürnberg 1885.

2) S. Wellisch in »Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines zu Wien« Band XXXIV. S. 71, sowie Ebenderselbe in der Zeitschrift des Österr. Ingenieur- und Architektenvereines, Jahrg. 1899. S. 335.

3) H. Stegmann, Die Rochuskapelle zu Nürnberg. Fr. Bruckmann, München 1885. Seite 25 ff.

— eine Reihe von Radierungen, etwa 150 an der Zahl. Entwürfe für Gefäße, Dolche, Ornamente, insbesondere Grottesken und Mauresken, Jagden, Kostümfiguren, biblische Szenen, Landschaften und Porträts mit ihren ornamental sehr wichtigen Umrahmungen. Hirsvogel ist vermutlich um 1488 in Nürnberg geboren, 1553 in Wien gestorben. Seine Radierungen sind alle datiert von 1543—1550, es scheint also, daß er, früher mit anderen Dingen beschäftigt, erst das letzte Jahrzehnt seines Lebens sich der Ätzkunst gewidmet hat. Auch Hirsvogel ist durchaus Renaissancemeister, steht aber seinen Neigungen nach in schroffem Gegensatz zu Flötner. Strebte dieser nach Eleganz und Schönheit, so überbietet jener, insbesondere in seinen Gefäßentwürfen alle Zeitgenossen durch ausschweifende Phantastik, aber auch frische Originalität. Seine Gefäße sind vielfach Kannen in der Gestalt hockender Böcke mit Visierhelmen, Widder, Menschenkörper mit Löwenbeinen, Füße mit Wade u. s. w., Henkel und Ausguß in tollster Weise aus Löwenschwänzen, Zöpfen, Schlangen, willkürlich gebrochenen Tüchern oder Helmzierden gestaltet. Manchmal gibt er auch die Form eines Pokals und verziert ihn dann mit naturalistischen Früchten, Menschengestalten etc. So barock das alles ist und so stilwidrig es in der Ausführung wirken würde, es geht doch ein kräftiger, großer Zug hindurch, der besonders auffällt, wenn man von den in mancher Beziehung recht schönen Entwürfen des Meisters der Kraterographie (1551) mit ihrer sinnlosen und deshalb kleinlichen Häufung an Gliederungen zu ihm zurückkehrt. Wegen seines Geschmackes an barocken Tierfiguren mußte ihm das Motiv der Grotteske besonders zusagen und er hat es denn auch vielfach verwendet, ja, einen eigenen Typus eingeführt: »er zuerst in Deutschland füllt eine Fläche durch übereinandergestellte Figuren und Tiere, die durch hängende Tücher verbunden sind« (Lichtwark). Auch darin aber zeigt sich der Gegensatz zu Flötner: er überfüllt die Fläche und häuft, unbekümmert um Klarheit, willkürlich die Motive übereinander, so vor allem in den Dolchscheiden. Mit souveräner Freiheit verwendet er alle überlieferten Motive und verbindet sie in origineller, vorbildlicher Art, so die Grotteske und das Rollwerk, welch' letzteres er, seiner großzügigen Manier entsprechend, massiv und einfach behandelt. So ist er in jeder Hinsicht streng zu unterscheiden von den eigentlichen Kleinmeistern. — Was den Einfluß Italiens auf ihn betrifft, so verrät sich wohl in Manchem die Kenntnis Como's und der Certosa, doch nicht so, daß er mehr wie Bücher, Stiche und Holzschnitte gesehen zu haben braucht: Venedig aber und seine Umgegend hat er gründlich studiert und die Nachwirkung der venetianischen Ornamentik ist nie zu verkennen.

So war also in den Jahren 1530—1540 die Richtung, welche man deutsche Frührenaissance nennen kann, überwunden und es macht sich überall, auch im Kunsthandwerk Nürnbergs das Streben nach reinerer »antikischer« Art geltend; da konnte auch die Hafnerei nicht zurückbleiben. Die nötige Grundlage war geboten durch die technische Errungenschaft, von der wir im letzten Aufsatz sprachen: man hatte bereits angefangen, die Kacheln größer zu bilden als bisher, diese neu gewonnene Fähigkeit wurde nun begierig aufgegriffen und gesteigert: man konnte dadurch und wollte von jener Überein-

anderhäufung von Reihen kleiner Kacheln absehen, was erforderlich, wenn man den ganzen Aufbau vereinfachen und ihn zugleich zeitgemäfs antikisierend umgestalten wollte. Jede Seite des Aufsatzes erhielt nur mehr eine grofse Kachel — höchstens noch ein kleiner Fries darunter —, ebenso die Vorderseite des Feuerraumes, dessen Nebenseiten aus zwei Kacheln zusammengesetzt wurden. Die Ecken des Aufsatzes werden durch Pilaster, Säulen oder Hermen betont, welche einen Fries und ein kräftig ausladendes Gesimse tragen; ein ähnliches, von den gleichen Pilastern etc. an den Ecken und manchmal auch zwischen den beiden Seitenkacheln gestützt, erhielt der Feuerraum, der sich nun klar von dem Aufsatz scheidet. Beide haben, den Gesimsen entsprechend, eine kräftige, reich gegliederte Basis, mit Akanthus, Schuppenornament und dergleichen, geziemend geschmückt. Die Pilaster, Friese etc. boten reichlich Raum zur Anbringung beliebiger dekorativer Motive; die grofsen Kacheln zeigen meist eine architektonische Umrahmung, Portikus oder Nische, wie früher, aber in viel flacherem Relief und ohne Häufung von Säulen oder Pfeilern; in dieser Umrahmung in der ersten Zeit mit Vorliebe eine Vase oder eine einzelne Figur, eine Allgorie oder ein Planet und anderes in dem Idealstile der Flötner, Solis und Nachfolger; ohne Beifügung der ehemals so beliebten realistischen Details. Mit geringen Ausnahmen verschmäht man alles Bunte und bevorzugt die grüne Glasur, höchstens belebt durch leichte Vergoldung. Die Modellierung ist meistens vorzüglich und läfst darauf schliesen, dafs entweder tüchtige Bildhauer die Modelle der Formen herstellten, oder dafs einzelne Hafnermeister selber, wie später die Leupold und andere, begabte Plastiker waren. Jedenfalls war der Geschmack der Zeit soweit gestiegen, dafs man sich nicht mehr mit rohen und sorglos hergestellten Kacheln begnügte, und dem kam ein weiterer technischer Fortschritt entgegen, die Verbesserung der grünen Glasur, ihre reinere Zusammensetzung, welche einen viel dünneren Auftrag ermöglichte, bei dem die Schärfe der Formen nicht allzusehr verlor; wesentlich trug dazu bei, dafs man jetzt die Reliefs zuerst mit einem feinen, weissen Thon überzog, worauf die viel hellere und reinere Glasur in der Hauptsache zurückzuführen ist. Bewundernswert ist bei den meisten der Kacheln die auferordentlich geringe Dicke dieser grofsen Stücke. Mit dieser Umgestaltung, die das eigentliche Prinzip, die Trennung von Feuerraum und Aufsatz unangetastet liefs, ja eigentlich erst recht zum Ausdruck zu bringen wufste, war für die fränkischen Hafner auf anderthalb Jahrhunderte der Weg gewiesen, und sie hielten treu an diesem Schema, sowie an dem quadratischen Grundrifs des Aufsatzes und dem oblongen des Feuerraumes fest.

Zu den ersten Stücken dieser Art gehören zwei heute auf der Burg befindliche Öfen, deren Entstehen vielleicht noch in die dreifsigere Jahre des 16. Jahrhunderts fällt: der vielbesprochene Ofen im sogenannten Arbeitszimmer des Königs und ein anderer im Wohnzimmer der Königin.

Nebenstehende Abbildung (Taf. I) enthebt mich einer genauen Beschreibung des ersteren Ofens, der mit Recht einen grofsen Ruf genieft. So häufig ich schon die Burg besucht habe, stets bin ich von neuem frappiert von der vornehmen und schön gegliederten Erscheinung dieses Stückes. Und dieser Eindruck

nimmt eher zu als ab bei eingehender Betrachtung desselben. Die sehr scharfe Pressung der Formen, die offenbar aus noch kaum gebrauchten, aber auch vorzüglich gearbeiteten Modeln entstanden sind, die — wenige stark beschädigte Stellen ausgenommen — tadellose Erhaltung, die »Glätte und herrlich gleichmäßige Farbe der Glasur, an der das feine Netz der Haarrisse selbst jetzt noch, nach mehr als dreihundertjährigem Gebrauche kaum sichtbar ist«, (Friedrich), Alles trägt zu diesem Eindruck bei. Dazu kommt der schön gegliederte, einfache, zweckentsprechende Aufbau; die reine, reizvolle Ornamentik, welche, obschon keine sklavische Kopie, aus dem gleichen Geiste gedacht ist, wie die Marmorreliefs der Venetianer Bauten, ohne natürlich deren Feinheit und Frische ganz zu erreichen, was hier der Überschätzung Friedrichs gegenüber zur Steuer der Wahrheit nicht verhehlt werden darf. Es ist begreiflich, daß Friedrich, als er die Töpferthätigkeit Hirsvogels zu untersuchen begann, in dem Ofen ein Werk dieses Künstlers zu finden glaubte, eingedenk der Stelle Neudörfers: »Er überkam aber andere Gedanken, liefs solche alle fahren, machte eine Kompagnie mit einem Hafner, der zog gen Venedig, ward hie ehelich und ein Burger, bracht viel Kunst in Hafners Werken mit sich, machte also welsche Öfen, Krüge auf antiquitetische Art, als wären sie von Metall gossen, solches liefs er auch anstehen, übergab seinen Mitgesellen den Handel, ward ein Wappensteinschneider etc.¹⁾« Die hie und da laut gewordenen Zweifel, ob diese Stelle nicht ganz, oder in ihren ersten Sätzen auf Hirsvogels Kompagnon zu beziehen ist, scheinen mir mit Friedrich dem Sprachgebrauch der Zeit und der Art nach, wie Neudörfer fortfährt, gegenstandslos zu sein. Unterstützt wird dieser Bericht durch einen Ratsbeschlufs (28. Nov. 1530): »Augustin Hirsvogel's halb soll den Hafnern ernstlich gesagt werden, ine an dem, so ime ein rath vergonnt hat, der gesellen und anders halben unverhindert zu lassen«²⁾. Die sich von selbst ergebende Deutung ist natürlich die, daß Hirsvogel um diese Zeit schon Töpferwaren produziert hat und daß die eifersüchtigen Meister des Handwerks ihn darob chikanierten. Daß Friedrich aufs eifrigste bestrebt ist, dieser Stelle einen andern gezwungenen Sinn unterzulegen, ist nur dadurch erklärlich, daß er streng an Neudörfers Version festhält, wonach Hirsvogel erst nach aufgegebener Glasfabrikation und nach seinem Aufenthalt in Venedig begonnen habe, Töpfereien zu schaffen, statt also Neudörfer durch den Ratsbeschlufs, gewissermassen letzteren durch Neudörfer korrigierte, während doch derartige Zeit- und Motivangaben bei allen Kunstchronisten der früheren Jahrhunderte von ihrem ganzen Berichte am wenigsten Zutrauen verdienen. Ohne deshalb auf die romanhaften Konstruktionen einzugehen, in denen sich Friedrich leider zum Schaden seines sonst so schätzenswerten Werkes gefällt, müssen wir Neudörfers Stelle folgendermassen interpretieren: wohl aus dem gleichen Künstlerinteresse, wie seine Zeitgenossen, zog es auch den Hirsvogel nach Italien und zwar gen Venedig. Ob vor oder nach der Kompagnie mit dem Hafner, welche den Urkunden zufolge 1531 geschlossen wurde, zwecks Herstellung von Glaswaren auf vene-

1) Quellenschriften zur Kunstgeschichte X. S. 151.

2) Ratsbuch 15. Fol. 138. 139, cf. Friedrich a. a. O. p. 12.



Grünglasierter Kachelofen, sogen. Hirsvogelofen, auf der Burg zu Nürnberg.
Mitte des 16. Jahrhunderts.

tianische Art, wissen wir nicht, da die Stelle Neudörfers aus obigen Gründen in dieser Hinsicht nicht beweiskräftig erscheint. Aus den Jahren vor 1528 haben wir keine Notizen über den Meister, möglich, daß er die Reise schon um diese Zeit unternommen hat. Was er in Venedig gelernt hat, ist schwer zu sagen. Die Darlegung Friedrich's, daß es das Zinnemail nicht gewesen sein könne, da solches in Venedig um 1530 noch nicht verwendet wurde, ist nach den neueren Forschungen hinfällig. Sicher um 1520 (vgl. O. v. Falke Majolika. Handbücher der kgl. Museen zu Berlin 1896, p. 184 f.), möglicherweise aber schon vor 1500 war das Zinnemail in Venedig eine bekannte Sache. Unter dem »Schmelzen«, das er von neuem lernen mußte, ist doch wohl eine neue Art des Glasierens, also nach Allem die Zinnglasur zu verstehen. Daß es nur eine reinere Herstellung der Glasur und feinere Zusammensetzung der Thonmasse war, was er als Gewinn nach Hause brachte, möchten wir bezweifeln. Die offenbar sehr rührigen Hafner Nürnbergs, und gar ein findiger Kopf wie Hirsvogel, konnten diese Vervollkommnung, die sehr nahe lag, wohl ohne fremde Hilfe zu Stande bringen. Das Zinnemail dagegen war eine Neuerung, deren Wichtigkeit Hirsvogel sofort einleuchten mußte, wenn er die Venetianer Majoliken betrachtete und nach deren Kenntnis er vor allem streben mußte. Vielleicht war er überhaupt durch den Anblick venetianer Majolikenservice im Besitze Nürnberger Patrizier zu der Reise veranlaßt worden; kann es doch nach den erhaltenen Urkunden mit Recht zweifelhaft erscheinen, ob Nickel thatsächlich im Besitz der richtigen Kenntnis war. Zugleich eignete er sich jene innige Vertrautheit mit der geschmackvollen Ornamentik Venedigs an, welche die Radierungen beweisen und die selbst nach dem Vorgange der Vischer in Nürnberg noch Aufsehen erregen konnte. Daß das Kreuz in seinem Monogramm, wie solches auf den Radierungen vorkommt (keine Kachel ist signiert), darauf deutet, er habe eine Tochter des Maestro Lodovico in S. Paolo geheiratet, dessen Platten das Kreuz als Marke tragen, dünkt mir ohne urkundliche Anhaltspunkte doch eine sehr vage Vermutung: das Kreuz in Verbindung mit dem Monogramm ist durchaus keine seltene Erscheinung. »Als wären sie aus Metall gossen«¹⁾, erklärt Friedrich dahin, daß durch die Schärfe der Formen dieser Eindruck erweckt wurde, wozu dann noch die Gleichmäßigkeit der Glasur betrug, oder vielmehr, wie wir mit Falke's Worten hinzusetzen: »die einheitlich glatte Oberfläche der neuen Glasur oder die im Vergleich mit den übrigen deutschen Irdenwaren feinere und dünnere ausgedrehte Masse, die an Zinngeschirr oder an dergleichen erinnern mochte.« Schwierigkeiten macht noch die Stelle: »welsche Öfen, Krüg und Bilder«. Unter letzteren können wir uns allerdings kaum etwas anderes als Kacheln mit bildlichen Darstellungen vorstellen. Ob wir aber der Verbindung halber, wie Friedrich will, daraus schließen dürfen, Hirsvogel habe Krüge, d. h. Vasen nur auf Kacheln angebracht, gar keine selbständigen Krüge geschaffen, dafür scheint mir der manchmal etwas konfuse Neudörfer, der sein Manuskript bekanntlich in acht Tagen niederschrieb, doch

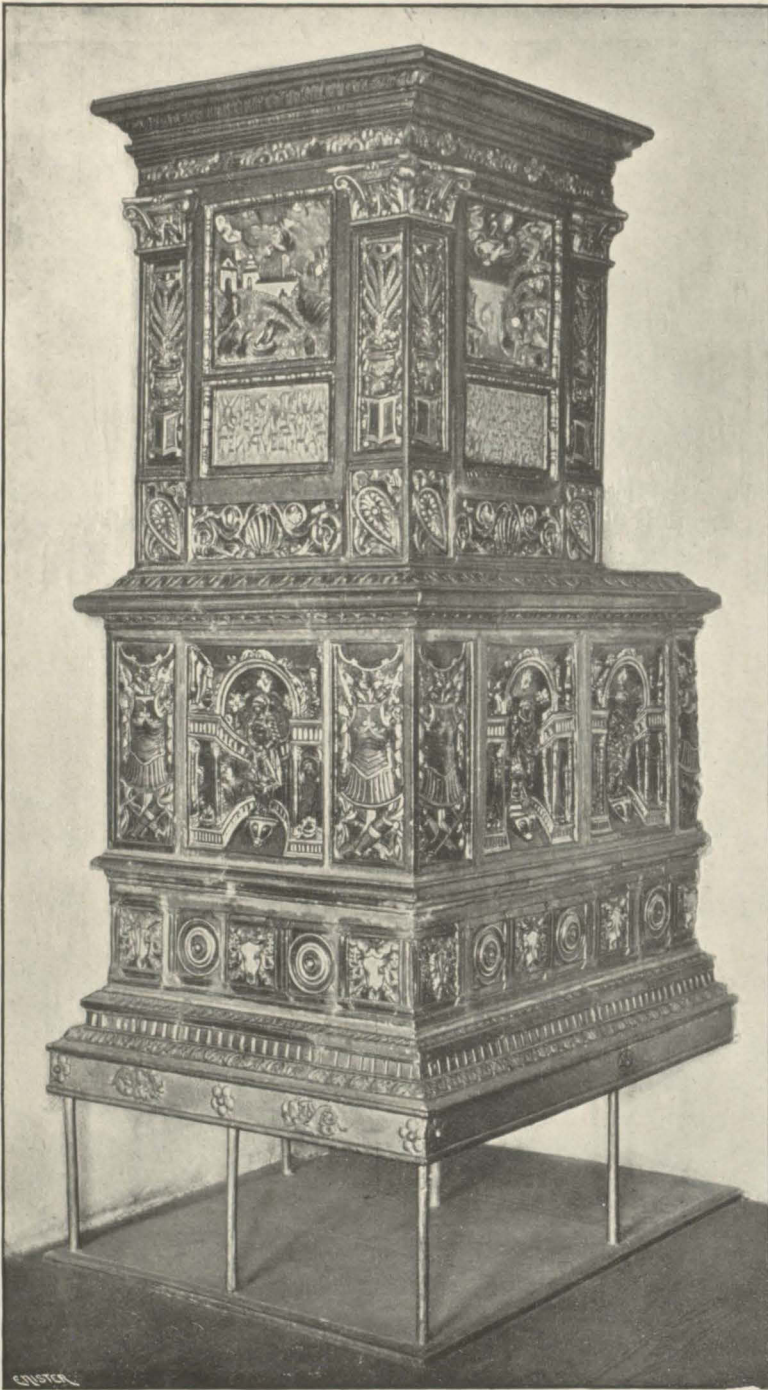
1) Unsere Handschrift 4355, von Fuhse und Lange als vertrauenswürdiger betrachtet, hat statt dessen: »in Model gegossen«.

nicht zuverlässig genug. »Auf antiquitetische Art« will wohl nicht nur Grottesken-Dekoration, sondern auch den antikisierenden Aufbau besagen. — All' die angeführten Umstände passen nun mit einer Ausnahme auf den Ofen der kgl. Burg. Er ist aus dem gleichen Geiste in der gleichen Zeit entstanden, wie die oben angeführten Beispiele der Nürnberger Renaissance zwischen 1530 und 40 und in dies Jahrzehnt muſs auch Hirsvogels Töpferthätigkeit fallen, denn um 1542 muſs er ihr in der Hauptsache Valet gesagt haben, wie seine vielfache Beschäftigung auf andern Gebieten und seine Entfernung von Nürnberg vermuten läſt. Es liegt also sehr nahe, in ihm eines der von Neudörfer gerühmten Produkte des Meisters zu erkennen. Auch in seiner Ornamentik, finden wir zahlreiche Motive der späteren Ornamentstiche des Künstlers wieder. Nur hat Friedrich übersehen, daſs diese Ornamentstiche sich von der klaren und maſsvollen Dekoration des Ofens doch etwas durch die willkürliche Häufung und dabei freiere, groſszügigere Behandlung der Motive unterscheiden. Auch fehlt in ihnen, soweit meine Kenntnis reicht, das auf dem Ofen verwendete Motiv der Trophäe. Das kann indes leicht aus der Entwicklung des Künstlers zu erklären sein. Bedenklich aber ist der Umstand, daſs gerade die Hauptsache, welche Hirsvogel in Venedig gelernt haben muſs, nämlich die Zinnglasur, hier keine Verwendung gefunden hat, während es doch sehr wahrscheinlich ist, daſs der Künstler nicht versäumte, von dieser wichtigen Neuerung überall Gebrauch zu machen. Mit der Annahme aber, wir hätten ein vor der Venetianischen Reise entstandenes Produkt seiner Hafnerthätigkeit vor uns, begeben wir uns ganz auf das Gebiet vager Konjekturen. Wenn wir nun auch die Möglichkeit nicht leugnen wollen, so dürfen wir doch nur sehr bedingungsweise und des bequemen Namens halber, der zugleich die offene Frage bezeichnet, fortfahren, von einem Hirsvogelofen zu reden und müssen den Anteil des Meisters an der Veränderung des Ofenschemas durchaus unentschieden lassen. — Die Kacheln des Ofens scheinen sich groſser Beliebtheit erfreut zu haben und oft abgeformt worden zu sein, so hat sich noch eine solche auf Schloſs Friedensdorf in Schlesien erhalten ¹⁾. Mit anderen Friesen und einrahmenden Hermen versehen, finden wir eine Imitation des ganzen Ofens, sowie der Vasenkachel — letztere nur durch ein über den Bauch der Vase gelegtes Band bereichert — in dem Ofen ²⁾, der ehemals den Saal des Heubeck'schen Hauses zierte und leider zusammen mit der prächtigen Täfelung ³⁾ im Jahre 1869 nach Frankreich verkauft wurde. Ofen und Täfelung dürften den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts entstammen: eines der Beispiele, denen wir noch oft begegnen werden, daſs beliebte Stücke manchmal noch um ein Jahrhundert später mit Hinzufügung einiger neu entstandener Teile neu hergestellt wurden. Friedrich nimmt das Motiv der Anbringung einer Vase auf Kacheln als Neuerung Augustin Hirsvogels in Anspruch, und läſt eine ganze Reihe unten zu erwähnender Stücke unter seinem Einfluss entstehen. Dagegen spricht, daſs einige Öfen, die dem Kunstkreis eines andern gleichzeitigen Meisters nahe

1) Ortwein LIII. Blatt 44.

2) Ortwein Nürnberg, Blatt 26 und 27.

3) Ortwein Nürnberg, Bd. 1 und 2.



Grünglasierter Ofen mit teilweiser Vergoldung auf der Burg zu Nürnberg,
Mitte des 16. Jahrhunderts.

stehen, das Motiv ebenfalls, wenn auch in charakteristischer Verschiedenheit, aufweisen, wonach ich glauben möchte, das für beide ein italienisches Vorbild anregend war, das mir zur Zeit noch unbekannt ist. Überhaupt spielt die Vase ja in der gesamten italienischen und deutschen Ornamentik der Zeit eine große Rolle.

In seiner äußeren Erscheinung steht dem Hirsvogelofen nahe der grün-glasierte, teilweise vergoldete Ofen mit buntglasierten Einsatzkacheln des Aufsatzes (Taf. II) im Wohnzimmer der Königin, und Friedrich hat nicht versäumt, ihn für seinen Helden zu beanspruchen. Die Gründe, die er dafür geltend macht, sind indess wenig stichhaltig: so eine oberflächliche Verwandtschaft mit den Glasgemälden der Rochuskapelle, die, wie wir sahen, kaum auf Augustin zurückzuführen sind. Friedrich verfällt, wie noch oft, in den Fehler, der bei jeder Arbeit auf dem Gebiet der deutschen Renaissance nahe liegt, von dem wohl niemand, auch der Schreiber dieser Zeilen, sich ganz frei hält, und der darin besteht, Ornamentmotive, die Gemeingut der deutschen Renaissance oder einer gewissen Richtung derselben sind, als für den gerade behandelten Künstler charakteristisch zu nehmen. Denn der Austausch der Motive, gewissermaßen die Internationalität derselben ist in dieser Zeit eine sehr große. — Von dem sogenannten Hirsvogelofen unterscheidet sich dies Stück durch die ungleichräsigeren Glasur, die buntglasierten Einzelkacheln, die Vergoldung — in ihrer heutigen rohen Erscheinung sicher nicht ursprünglich —, die Kapitelle, die viel eher auf Flötner hinweisen, und Anderes mehr.

Am nächsten verwandt ist der Ofen nicht nur durch den Triglyphenfries mit Widderköpfen in den Metopen, sondern auch in der Ornamentik mit dem obengenannten Schrank von 1541 im germanischen Museum. So finden wir auf ihm die Vase mit dem Ährenbouquet wieder, die uns noch einmal auf einem anderen Ofen begegnen wird. Die sehr beschädigten Kacheln des Aufsatzes, in den üblichen Hafnerfarben glasiert, zeigen die ziemlich plumpen Darstellungen des Jonas, wie ihn der Walfisch verschluckt, der Taufe Christi und Abrahams Opfer, alles in weiter, roh behandelter Landschaft. Weit besser sind die grünglasierten Kacheln des Feuerraums; obwohl die Schärfe der Pressung zu wünschen übrig läßt, jedenfalls aus einem vorzüglichen Model entstanden. Drei Personifikationen der Stärke und anderer Tugenden auf Konsolen in einer Nischenarchitektur, welche noch sehr an die Frührenaissance anklingt. Friedrich konnte damit jene treffliche Kachel mit dem Bilde der Venus in Verbindung bringen¹⁾, welche durch die Schönheit dieses weiblichen Körpers und dessen vorzügliche Modellierung mit Recht zu den besten Stücken der alten Hafnerei gerechnet wird. Jetzt im k. k. österreichischen Museum zu Wien, stammt die Kachel aus der Sammlung Seuter in Augsburg, weshalb sie für dortiges Fabrikat unter dem Einfluß Holbeins gehalten wurde. Sie ist aus demselben, nur leicht veränderten Model — es fehlt ein Stern zu Häupten der Venus und die Konsole ist etwas verschieden gebildet — entstanden, wie die vorgenannten. Das eingesetzte Mittelbild stimmt

1) Friedrich a. a. O. 58. Abgebildet im »Kunsth Handwerk«. Herausgeg. v. Bucher und Gnauth. Spemann 1875. S. 22.

ebenfalls im Styl überein und gehörte wohl zu einer Parallelserie, der Ursprungsort der Kachel ist also zweifellos Nürnberg; der Schärfe der Pressung nach darf sie gewissermaßen als ein »erster Abdruck« gelten. Auch die Kacheln des Ofens lassen in der Eleganz der Bewegung und der Schönheit des Faltenwurfes auf einen tüchtigen Bildner schließen.

Ähnliche Einsatzbilder, wie die buntglasierten im Aufsätze dieses Ofens zeigt derjenige im Schlafzimmer der Königin¹⁾, ein zum Teil sehr roh zusammengesetztes Stück von unreiner Glasur mit einzelnen Kacheln aus der Zeit der besten Renaissance — so der Fries, der noch in einem ganz gleichen oder ähnlichen Exemplar²⁾ im Hamburger Museum und im bayr. Nationalmuseum zu München (Nr. 315) erhalten ist — und solchen die etliche Jahrzehnte später aus rohen Modeln geformt wurden. Die Hauptkachel gibt eine Nische, welche von großen plumpen Engeln, die einen schweren Früchtenkranz halten, flankiert ist; diese Engel stehen auf einem Postament, an dem Löwenköpfe mit Ringen angebracht sind. In den von Muscheln abgeschlossenen Nischen finden wir wiederum die Darstellung des Jonas, Opfer Abrahams, Taufe Christi, dazu noch Kain und Abel. Ausnahmsweise sind dieselben nicht bunt glasiert, sondern nur bunt bemalt. —



Fig. 24.

Buntglasierte Kachel im german. Museum.

Wie solche Szenen, hat man auch in dieser Zeit schon Genrebilder verwendet: so befindet sich in unserem Museum eine buntglasierte Kachel, offenbar zu einem Fries bestimmt, mit der Darstellung einer Hirsch- und Hasenjagd (Fig. 24), die von einer gleich rohen Hand wohl nach der Vorlage eines Holzschnittes oder einer Plakette hergestellt worden ist. — Weit höher steht jene, gleichfalls genrehaft aufgefasste Kachel mit dem Engel und Tobias in einer Landschaft³⁾ als Einsatzbild, deren Originalform im Besitze des Kunsthändlers Fleischmann in Nürnberg war, und welche Friedrich Hirsvogel zuschreibt, da die Landschaft seinen Radierungen nahe verwandt sei. Letzteres ist aber durchaus nicht so sehr der Fall, und außerdem könnte ein beliebiger Hafner

1) Röper-Bösch Taf. 9.

2) Ich kenne das Stück nur aus der Abbildung bei J. Brinckmann. Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. S. 296. Wir werden ihm später nochmals begegnen.

3) Friedrich a. a. O. 58 f. — Taf. XXXVII.

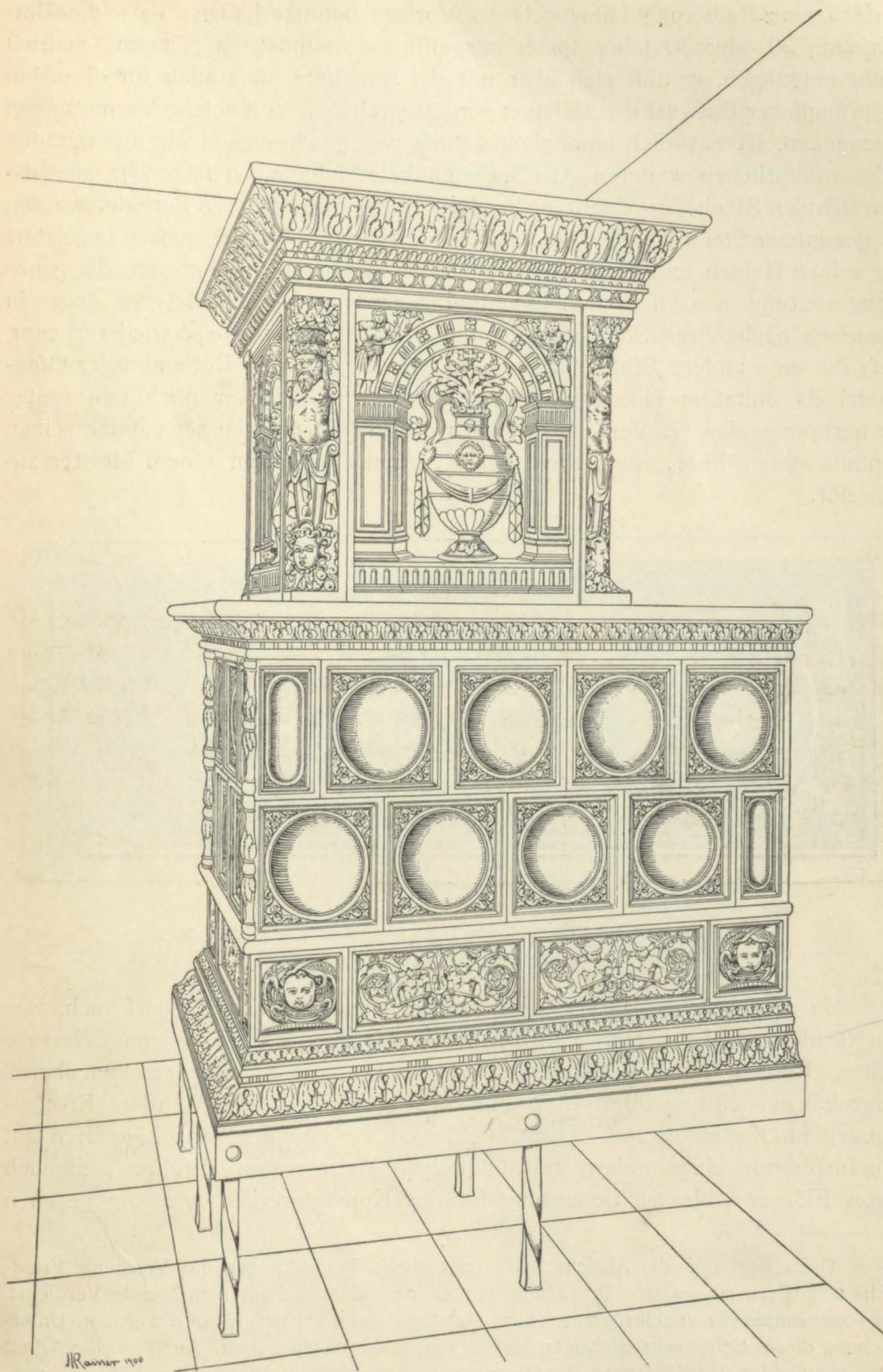


Fig. 25.
Grünglasierter Kachelofen in der Stadtbibliothek zu Nürnberg.

einfach eine Radierung Hirsvogels als Vorlage benutzt haben; daß die Umrahmung 20 oder 30 Jahre später ausgeführt sein muß, ist ja auch Friedrich nicht entgangen, er hilft sich aber mit der Annahme, daß auch für diese ein ursprünglicher Entwurf des Meisters vorgelegen habe. Auf solche Vermutungen einzugehen, ist natürlich unmöglich. Noch weniger brauchen wir uns mit den sehr willkürlichen weiteren Attributionen Friedrichs zu befassen¹⁾; alle die betreffenden Stücke, größtenteils Produkte einer viel späteren Periode, werden an geeigneter Stelle erwähnt werden. Friedrich war eben dermaßen begeistert für seinen Helden und daher von dem Wunsche geradezu besessen, die ganze Neugestaltung des Ofenschema's auf ihn zurückzuführen, daß er sogar in notorisch nach Virgil Solis gearbeiteten Stücken seinen Geist wiedererkennt, daß die eine andere Stufe der Entwicklung verratenden Rothenburger Ofenmodel als Imitation Hirsvogels gelten müssen, ja, daß er noch den später zu besprechenden G. Vest und die gesamte Töpferei Kreussens unter seinen Einfluß stellt, kurz, die Arbeit einer ganzen Generation einem Meister zuschreibt.

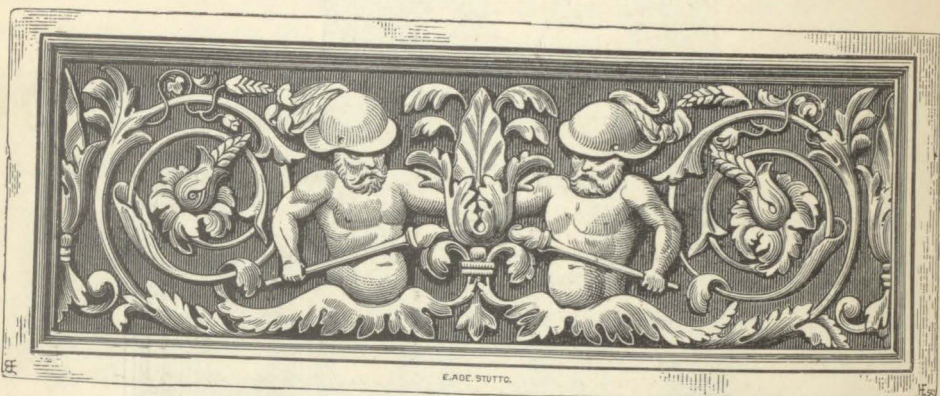


Fig. 26.

Grünglasierte Kachel (Mitte des 16. Jahrh.) im german. Museum (A. 542).

Aus: Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland. Stuttgart. Ebner & Seubert. 1882.

So wenig wir dem Allen zustimmen können, ebensowenig darf auch, was die Nürnberger Öfen betrifft, Hirsvogel, wenn überhaupt, als der alleinige Neuerer gelten. Einmal, weil die Umänderung zum Greifen nahe lag, und derselben überall siegreichen Richtung ihren Ursprung verdankt, wie zahllose andere Erscheinungen im Kunstgewerbe. Dann auch, weil wir einige gleichzeitige Öfen auf die Inspiration eines andern selbstständigen Meisters zurückführen, nämlich Peter Flötner's, dessen Bedeutung für das Kunstgewerbe, wie wir gesehen

1) Es liegt mir die Absicht ferne, mit diesen Bemerkungen das Verdienst Friedrichs schmälern zu wollen. Ihm bleibt immer das nicht zu unterschätzende Verdienst, die sogenannten Hirsvogelkrüge endgültig abgethan und mit Energie auf die erneute Untersuchung dieses sicher sehr wichtigen Meisters hingewiesen zu haben. Auch ist eine Arbeit über ein Gebiet der deutschen Renaissance, besonders in Verbindung mit dem Kunstgewerbe stets verdienstvoll, da dies Gebiet mit Ausnahme der Malerei seiner Schwierigkeit halber von den Kunsthistorikern ängstlich gemieden wird.

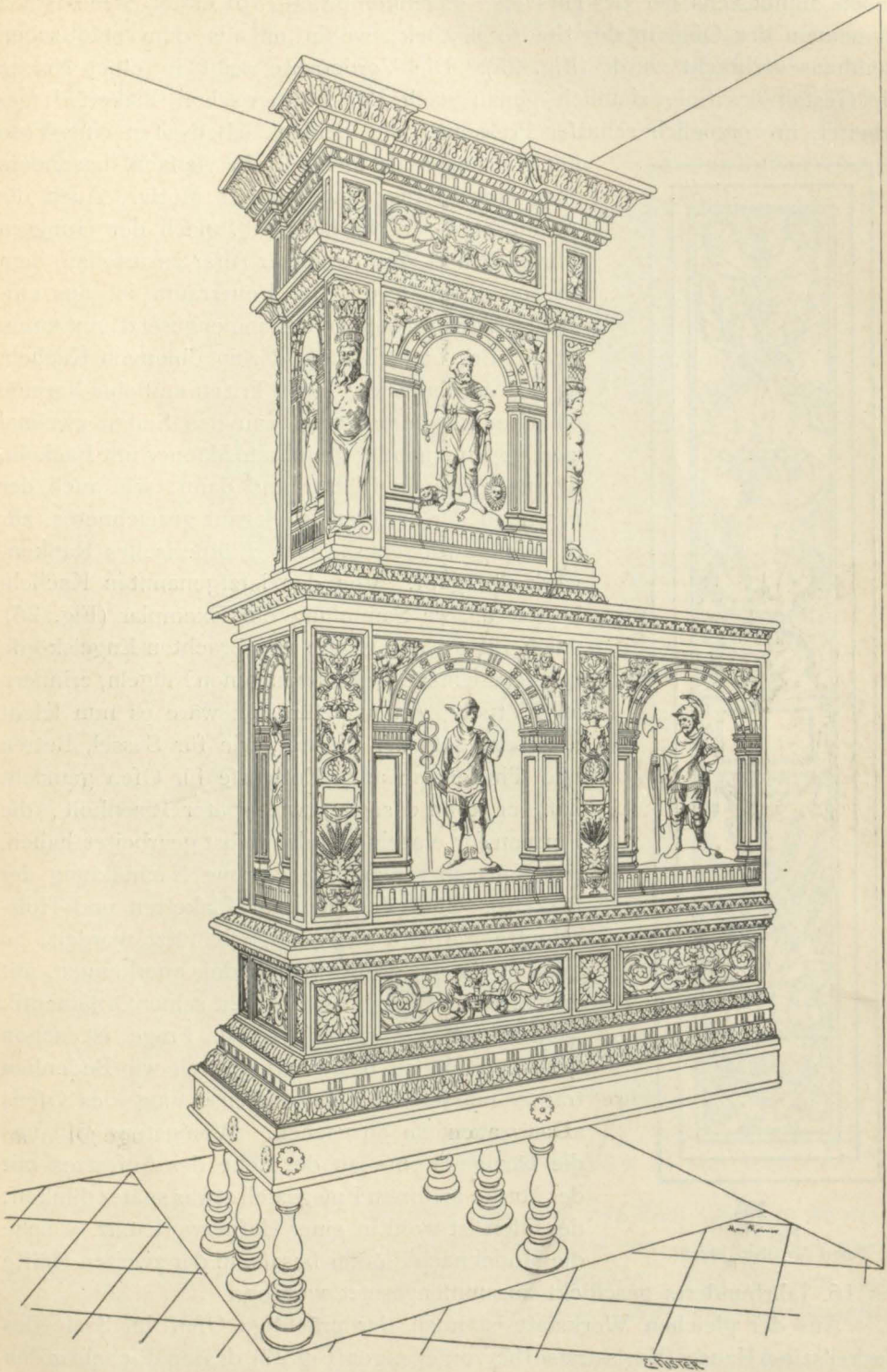
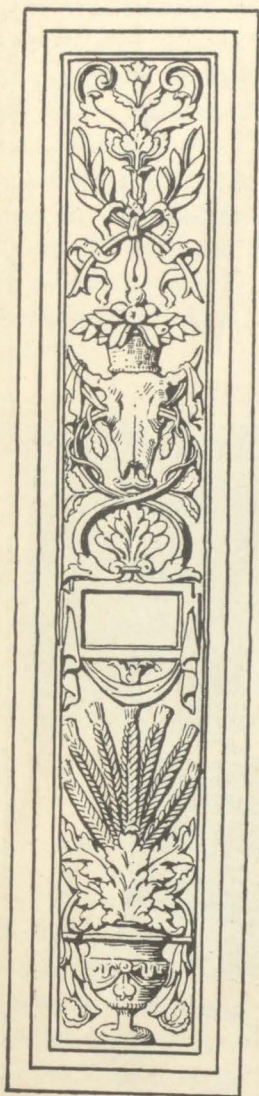


Fig. 27.

Grünglasierter Kachelofen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. im Merkel'schen Hause zu Nürnberg.

haben, mindestens der des Hirsvogel gleichkommt. — An erster Stelle ist da zu nennen der Ofen in der Stadtbibliothek, wohin er aus dem städtischen Leihhaus verbracht wurde (Fig. 25). Die Vorderseite zeigt in einer Nische die Gestalt des Sol, ziemlich genau nach der Flötner'schen Plakette¹⁾ gearbeitet, in vorzüglich scharfer Pressung, die beiden Nebenseiten eine Vase



FR

Fig. 28.

Detail des Ofens Fig. 27.

mit Tierfüßen als Henkel, ein vielfach, besonders aber von Flötner angewandtes Motiv. Auch die Architektur der Nische steht, nach der Hungern Chronica und dem Krakauer Altar zu urteilen, dem Meister nicht fern. Der Feuerraum ist aus einfachen Schüsselkacheln zusammengesetzt, nur unten ist ein Fries angebracht, der in oblongen Kacheln an der Vorderansicht einen Triton und eine Nereide einander gegenüber zeigt, an den Seiten zweimal zwei gegen einander gerichtete Männer mit Fackeln, deren Körper in Blätter und dann, wie auch der Fischleib der ersteren in elegant gezeichnetes, zur Spirale gewundenes, echt Flötnerisches Rankenwerk übergeht. Von den letztgenannten Kacheln besitzt unsere Sammlung ein Exemplar (Fig. 26). Auch die an den Ecken angebrachten Engelsköpfe mit gegeneinander geschwungenen Flügeln, erinnern an Flötner. An und für sich wäre es nun leicht denkbar, daß der Meister, wie für Sessel, Betten und Thüren, so auch Entwürfe für Öfen gemacht hat; er könnte sogar, wie später Eisenhoit, die Formen für einzelne Model selbst gearbeitet haben, jedenfalls aber nicht die getreue Nachbildung der Plakette. Sind dagegen nur Plaketten und Holzschnitte Flötners als Vorlage benützt worden, so müssen wir das grofse Verständnis anerkennen, mit welchem der Bildner die Feinheit seiner Ornamentik wiederzugeben verstand. — Die Frage ist schon deshalb nicht zu beantworten, weil wir Bedenken tragen müssen, die Zusammensetzung des Ofens als ursprünglich anzusehen. Wenigstens will uns die bärtige Herme an der Ecke des Aufsatzes mit der Maske an ihrem Fufsgestell etwas später dünken; der Ofen ist wohl in einer Hafnerwerkstatt, welche die Model nach Flötner besafs, in der zweiten Hälfte

des 16. Jahrhunderts geschickt zusammengesetzt worden.

Aus der gleichen Werkstatt ist noch der prächtige Ofen im Saale des Merkel'schen Hauses (Karlsstraße) hervorgegangen (Fig. 27), dessen Kacheln in den gleichen Nischen die Planetengötter nach der gleichen Flötner'schen Plaketten-

1) Lange, P. Flötner Nr. 14, Taf. VII.

serie zeigen ¹⁾ und zwar wie vorhin Sol, dann Saturn, Luna, Jupiter, Mars, Merkur (Saturn und Jupiter zweimal). Die Pressung ist nicht ganz so scharf wie bei dem vorgenannten Ofen. Gemeinsam mit letzterem ist noch diesem Ofen die achtmal wiederholte Frieskachel mit dem Triton und der Nereide, sowie die unteren Gesimglieder. Die schöne Füllung der Pilaster am Feuer-raum zeigt wiederum die charakteristischen Motive der Flötner'schen Orna-



Fig. 29.
Braunglasierte Kachel im bayr. Gewerbemuseum.

mentik (Fig. 28); hier finden wir auch die uns von dem Ofen im Wohnzimmer der Königin und dem Schrank bekannte Vase mit dem Ährenbouquet und Anderes wieder. — Die Karyatiden des Aufsatzes, den Hermen des vorigen Ofens nahe verwandt, vor allem aber die Behandlung der Gesimse

1) Lange, Nr. 11, 12, 13, 14, 16, 17, Taf. VII. Noch im 17. Jahrhundert oft als Vorlage von Hafner benutzt, wofür die Beispiele bei Lange, der diese beiden Öfen, da nicht publiziert und geradezu unbekannt, nicht anführen konnte.

und ihre Verkröpfung machen die Annahme wahrscheinlich, daß der Ofen in dieser Form dem Ende des 16. Jahrhunderts seine Entstehung verdankt, also gleichzeitig ist mit der herrlichen Täfelung des Saales, die durch ihre Komposition und Einzelausführung eine der besten in Nürnberg genannt werden muß. Der Saal in seiner vollständigen Ausstattung mit Decke, Wandtäfelung, Gemälden und Ofen trefflich erhalten, wurde offenbar zugleich mit dem gänzlichen Umbau des Hauses eingerichtet, welcher um diese Zeit statt-

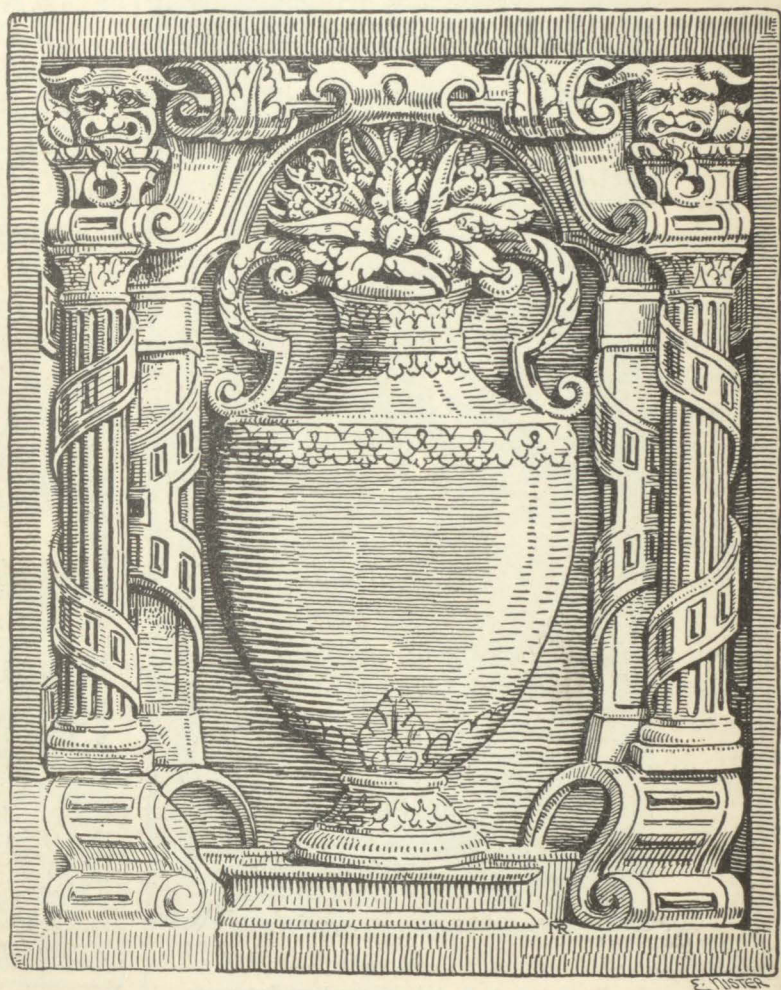


Fig. 30.

Grünglasierte Kachel A. 1591, Ende des 16. Jahrhunderts im german. Museum.

gefunden haben muß, wie die Façade und die interessante Hofarchitektur beweisen. Die Model der beiden Öfen aber (mit den genannten Ausnahmen) müssen wir, der Reinheit ihrer Dekoration halber, in die noch kein fremdes Element eingedrungen ist, noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts, etwa um 1540, zuschreiben. Die grüne Glasur dieser hervorragend schönen Stücke ist sehr hell und gleichmäßig; sie sind darin, wie in der Feinheit ihrer Orna-

mente dem Hirsvogelofen ebenbürtig, während an Eleganz des Aufbaues ihm derjenige im Merkelhause entschieden überlegen ist. Da die Autorschaft Hirsvogel's an dem Burgofen bis jetzt nur Hypothese, andererseits diese beiden Exemplare sicher, und wie es scheint auch der Ofen im Wohnzimmer der Königin auf Flötner'sche Inspiration zurückgehen, so müssen wir ihm auch

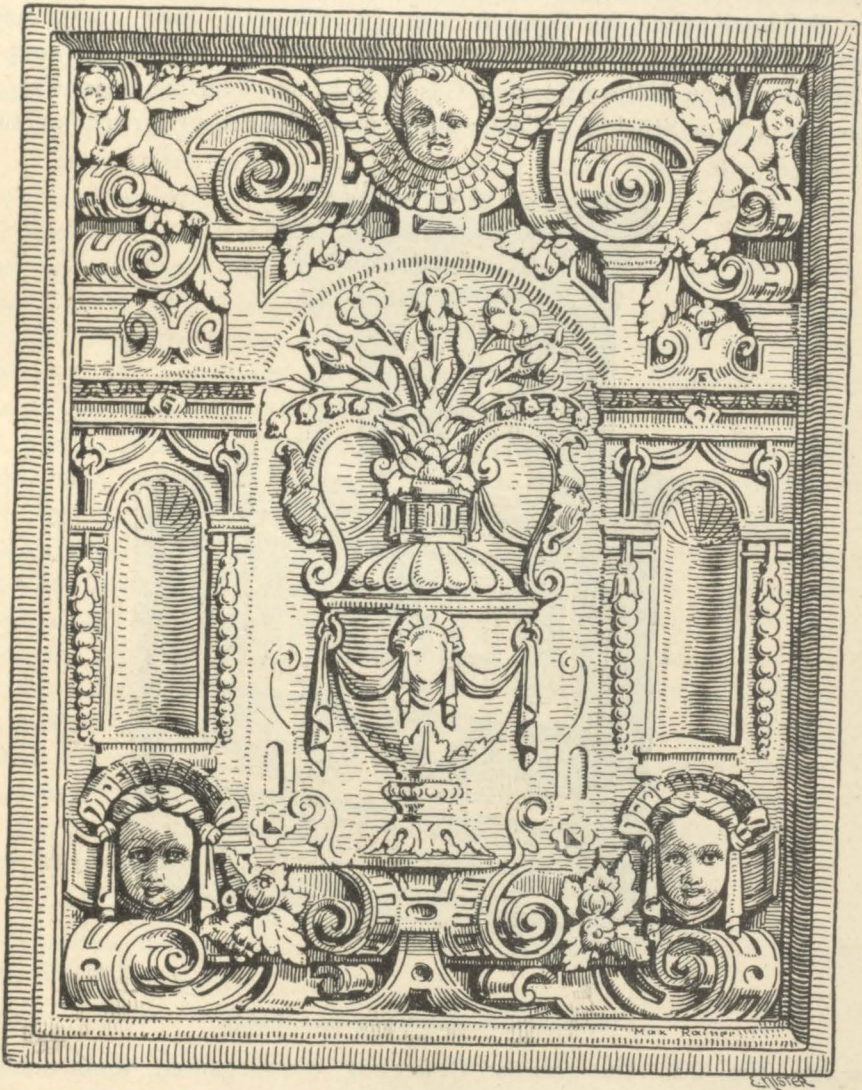


Fig. 31.

Grünglasierte Kachel aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. im german. Museum.

auf die Hafner seiner Zeit einen mindestens gleich großen Einfluss zuschreiben wie Hirsvogel.

Diesem Nürnberger Renaissancestyl und besonders dem des Flötner nahe steht der schöne Ofen im Rathause zu Ochsenfurt ¹⁾, der in seiner maßvollen Verwendung des Dekorativen und fein profilierter Gesimse, im Allge-

1) Abbildung bei Ortwein Abteil. 54. Franken Blatt 10.

meinen nur aus gleichmäßigen Schüsselkacheln bestehend, einen sehr befriedigenden Eindruck macht. Ecksäulchen aus drei gedrehten Bändern, unten ein Fries von oblongen Kacheln, in denen eine Vase von zwei Männern gehalten wird, deren Körper in Blätter und feines Rankenwerk übergeht, ähnlich den vorgenannten Öfen; kämpfende Putten, die den Aufsatz krönen — das ist der ganze Schmuck. — Im gleichen Geiste edelster Renaissance sind noch eine Reihe Schüsselkacheln im German. Mus. (A. 601, 602, 1588, 1589) gehalten, in deren Ecken gut modellierte Tritonen, Nereiden etc. angebracht sind. Von der künstlerischen Höhe und dem Geschmack der damaligen Hafnerei zeugt ferner das schöne Stück der *Temperantia* im Besitze des Bayrischen Gewerbe-

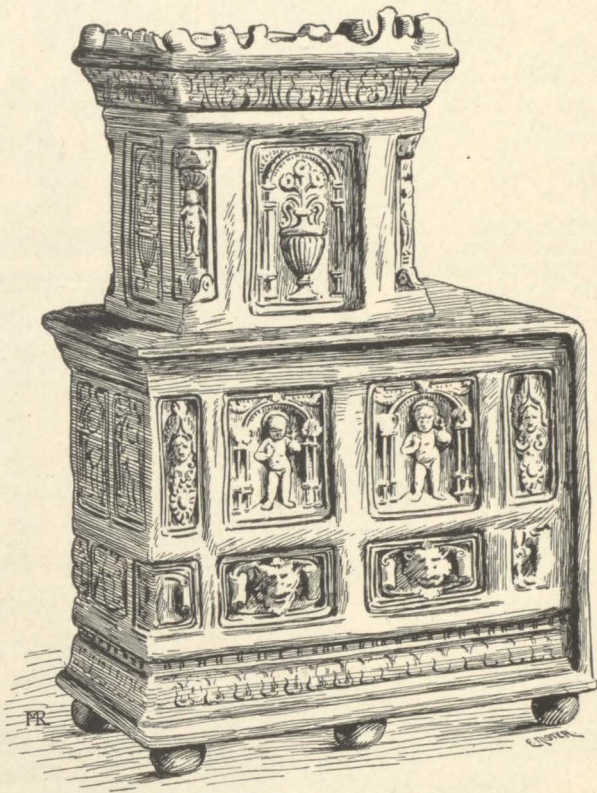


Fig. 32.

Ofenmodell, grünglasirt im german. Museum.

museums (Fig. 29). Die graziöse Bewegung, die eleganten, wenn auch überschulden Proportionen, die gute Modellierung und der flotte Faltenwurf heben dies Stück über viele andere hinaus. Das Motiv ist der *Temperantia* (B. 136) des Hans Sebald Beham entlehnt, welche wir später noch einmal als Vorlage zu erwähnen haben. In diesem Falle möchte ich aber fast glauben, daß zwischen der Kachel und dem Stich noch eine nach letzterem gearbeitete Plakette gestanden hat. Zu dieser Annahme veranlaßt mich der veränderte Kopftypus, das Fehlen der Flügel, die aus dem Derben des Beham ins Schlanke übersetzten Proportionen, die viel heftigere Bewegung, die gänzlich

verschiedenen, durchaus nicht knittigen Falten und das ebenfalls verschiedene Beiwerk, wenn wir das Alles nicht auf Rechnung des Modelleurs der Kachelform setzen wollen, der dann künstlerisch recht selbstständig gewesen sein muß.

Die Vase mit Blumen, der wir auf den großen Mittelkacheln des Hirsvogels- und Bibliotheksofens zum ersten Male begegnet sind, ist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vielfach verwendet worden. Auf der Kachel A. 1591 (Fig. 30) finden wir sie wieder, die Form dem Stück der Bibliothek nahestehend, in einer Architektur, welche von charakteristischem, hier recht großzügig behandeltem Rollwerk umschlungen ist. Das Stück zeichnet sich durch seine dunklere, sehr warme und gleichmäßige Glasur aus. Da man bei der ungewohnten Größe der Kachel offenbar noch Besorgnis hegte, wird sie auf der Rückseite durch zwei sich kreuzende Stege verstärkt, das Gleiche ist geschehen bei der Kachel Fig. 31, deren Vase mehr an die des Hirsvogelofens anklängt. Auch hier ist Rollwerk mit der Architektur der Nische verbunden. Die in dem Entwurf schön gedachte Umrahmung ist durch die nachlässige Ausführung sehr vergrößert worden; auch die fleckige Glasur wirkt störend. Verwendet finden wir diese Kachel an dem Aufsätze eines nicht hervorragenden Ofens unserer Sammlung (A. Röper-Bösch 15), bei dem die beträchtliche Vertiefung der einen Schüsselkachel zu praktischen Zwecken interessant ist. — Das Vasenmotiv zeigen endlich noch einige Ofenmodelle der gleichen Zeit, so das nebenstehend abgebildete Stück (Fig. 32). Der Ausdruck Ofenmodelle dürfte wohl ungenau sein: ich möchte kaum glauben, daß diese Stücke von Hafnern als Modelle hergestellt wurden; sie dienten wohl von Anfang an zur Ausstattung von Puppenhäusern, in welchen man in Nürnberg große Pracht entfaltete. Das Germanische Museum besitzt allein fünf solcher, ob ihrer kompleteten und die Wohnungen getreu nachahmenden Einrichtung wichtiger Stücke; in einem dieser Häuser entdecken wir auch die Miniaturausgabe eines Ofens, der nur aus übereinander gereihten Vasenkacheln besteht. Ebenfalls der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstammt das bei Ortwein abgebildete Ofenmodell unserer Sammlung ¹⁾.

1) Ortwein, Nürnberg Taf. 79, danach die Abbildung in den Mitteil. des German. Museums, Bd. I. Jahrg. 1886, S. 257.