



STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN RENAISSANCE-FAYENCEN.

Von
WALTER STENGEL.

mach nit vil prangens
(vgl. S. 52).

I.

Die Vorgeschichte.

In seinen „Recherches sur la priorité de la renaissance de l'art allemand“ (1862) hat Auguste Demmin die keramische Legende von dem Breslauer Grabmal aus dem Ende des 13. Jahrhunderts aufgestellt, die dann von Jännicke weitergesponnen wurde und, obwohl sie bereits 1881 ihre Widerlegung fand¹⁾ in C. Sittes späterem Aufsatz über die Salzburger Fayencen des 18. Jahrhunderts noch einmal wieder auflebte. Es handelt sich nicht um „terre cuite émaillée“ wie Demmin nach Autopsie annehmen zu müssen glaubte und auch nicht wie es später ausdrücklich hieß um Fayence, sondern um bemalten Kalkstein. Demmins Irrtum ist um so merkwürdiger, als dieser bedeutende Sammler nicht nur die buntglasierten Hafnerarbeiten der Renaissance zur Genüge kannte, sondern selbst eines der Denkmäler besaß, die wir heute an den Anfang der Geschichte der deutschen Fayenceinkunabeln stellen müssen, nämlich ein spätgotisches Bauversatzstück aus Ton mit Zinnglasur und Blaumalerei, das den Kopf Christi in derb modelliertem Hochrelief zeigt (Abb. 1). Es ist in der Beschreibung seiner Sammlung unter Nr. 260 aufgeführt und befindet sich heute im Landesmuseum nassauischer Altertümer in Wiesbaden. Die Platte mißt 36×48 cm und ist 5 cm dick. Gleichartige Reliefs bewahren das Germanische Museum (Abb. 3), die Kgl. Porzellansammlung in Dresden (Abb. 2),

1) Vgl. Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Bd. III, Breslau 1881, S. 495.

das Grassi-Museum in Leipzig und das Stadtmuseum ebendort. Auf dem Exemplar des Grassi-Museums steht in einem Parallelogramm-Cartellino unter dem Kopf das Wort *Salvator* blaugemalt in gotischen Charakteren. Einer der Köpfe des Leipziger Stadtmuseums hat die Unterschrift *ihesus*. Alle diese Reliefs stammen aus Leipzig. Sie waren ehemals — diese genaue Angabe verdanke ich A. K u r z w e l l y — in der Außenwand des Dormitoriums des um 1500 erbauten Dominikanerklosters Paulinum, das sich über der Stadtmauer erhob, eingefügt. Die Reihe der Tafeln war mit grün-glasierten gotischen Blattstäben gerahmt und zwischen den einzelnen Reliefs waren bunt- (z. T. ziegelrot-) glasierte Leisten mit je drei Reliefrosetten eingelassen.

Es muß auffallen, daß man diese Christusköpfe, die eigentlich nur einzeln gedacht sein können und, wie die Verschiedenheit der Unterschriften bzw. das Fehlen von solchen beweist, sicher nicht ursprünglich für eine einheitliche Serie bestimmt waren, in langer Reihe nebeneinander anbrachte. Die Vermutung liegt nahe, daß es sich hier vielleicht um Rückstände eines Artikels der anscheinend damals (um 1500) in keramischer Beziehung bereits wichtigen Leipziger Messe handelt. Die bunten Rahmenleisten sind jedenfalls schon für den Zweck gearbeitet, die Einfassung der Köpfe zu bilden und somit höchst wahrscheinlich in Leipzig, wo auch unglasierte Baukeramik zu gleicher Zeit eine Rolle gespielt hat, entstanden. Von den Fayenceplatten können wir dies zunächst nicht behaupten. Analogieen dazu sind nicht bekannt geworden. Das Blau hat sich z. T. fast schwärzlich gebrannt und auch die trübe, rissige Glasur, die ungleichmäßig „gegangen“ (gewissermaßen geronnen) ist, setzt eine längere Tradition der Fayencetechnik kaum voraus, selbst wenn man in Rechnung zieht, daß die Stärke des Reliefs die Schwierigkeiten des Brandes erhöhte.

Noch problematischer ist die bereits von E s s e n w e i n ²⁾ angeschnittene Frage nach den Vorbildern jener blau-weißen Gefäße, die in süd- und westdeutschen Gemälden des 15. Jahrhunderts, so u. a. bei M u l t s c h e r (Abb. 7) und Schüchlin, aber auch in der Nürnberger Schule bisweilen begegnen. Manche der fraglichen Fayencen, vornehmlich in niederländischen Bildern, wie den Gemälden des Meisters von F l é m a l l e lassen sich als italienische (speziell florentinische) Majoliken ³⁾ erkennen. Bei anderen Beispielen bleibt es zweifelhaft, ob wir es überhaupt mit Fayencen zu tun haben und nicht vielmehr mit einer Irdenware in der Art der (besonders in der Egerer Gegend seit dem Ende des 17. Jahrhunderts nachweisbaren) Geschirre, deren blau-bemalte weiße Angußschicht unter heller Bleiglasur durchscheint. Immerhin dürfte es sich in diesen Fällen um Erinnerungsbilder wirklicher Anschauung einheimischer Keramik handeln. Das gilt auch von dem blauweißen Fliesenfußboden des Genter Altars (Abb. 8). B o d e läßt die Frage offen, „ob ihn der Künstler in Portugal oder Spanien sah, oder ob er niederländische Arbeit ist“. Für die letztere Annahme spricht der Umstand, daß die „Muster den Charakter der gleichzeitigen unglasierten

2) Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit N. F. XXII (1875).

3) Vgl. Bode im Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsamml. XIX, S. 208. Ein ganz ähnlicher Majolikakrug wie der, den Memling in einem Gemälde der Berliner Galerie abgebildet hat, begegnet z. B. noch in B. Zeitbloms Eschacher Altar. — Bekannt ist das Vorkommen eines spanisch-maurischen Albarellos im Portinari-Altar. — Vgl. auch unten Abb. 51, 62 u. 90.



Abb. 4

G. M.



Abb. 6.

Ansbach.



Abb. 5.

G. M.

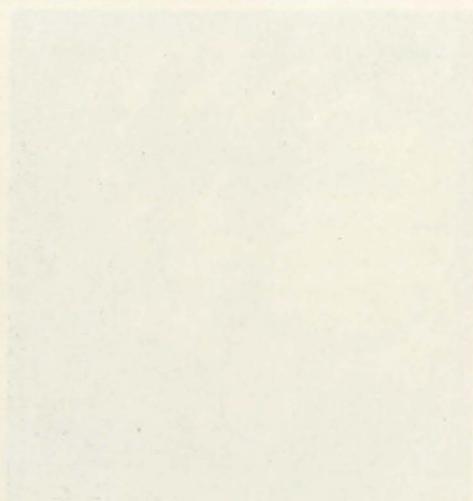




Abb. 7.

Mutschers, Berlin.

Fliesen in den Niederlanden und in Deutschland zeigen⁴⁾“. Doch sind niederländische Fayenceinkunabeln, die älter wären als die Antwerpener Erzeugnisse des italienischen Majolikamalers Guido Savino (1547) oder der späteren Werkstatt der Vroom in Haarlem⁵⁾ bisher nicht nachgewiesen.

Die in Abb. 4—5 wiedergegebenen hellblau gemalten Fayence-Fliesen, die sich im Germanischen Museum befinden — weitere Exemplare besitzt das Bayerische National-Museum — sind wohl deutschen Ursprungs. Die ungewöhnliche Stärke

4) a. a. O. S. 209.

5) Vgl. A. Pit in Oud Holland XXVII. Jahrgang.

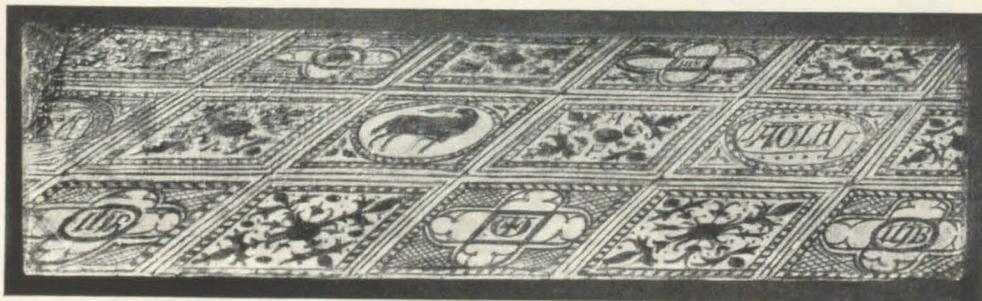


Abb. 8.

Genter Altar.

(es sind 4 cm dicke Backsteine von ca. 1 Kilogramm Gewicht bei einer Fläche von 12 cm im Quadrat) läßt darauf schließen, daß wir hier Inkunabeln der Fayencefliesentechnik vor uns haben. Zu vergleichen wären etwa die Fliesen des Schwanenordensaltars der Ansbacher Gumbertuskirche, der von dem Großmeister des Ordens, dem Markgrafen Albrecht Achilles im Jahre 1484 gestiftet worden ist und Wolgemuts Schüler Martin Schwarz von Rothenburg zugeschrieben wird. Für den Fußboden der Verkündigung wie der Geburt der Maria (Abb. 6) sind nur zwei verschiedene Muster verwendet. Das eine besteht aus kreuzweis angeordneten Lilien, es könnte also mit Rücksicht auf den religiösen Sinn des Ordens gewählt sein und das andere ist das Adler-Wappen des Stifters. Die Annahme eines von dem Künstler kopierten wirklichen Fußbodenbelags würde sich demnach erübrigen, wenn nicht die erhaltenen Stücke bewiesen, daß es analog gebildete Fliesenmuster tatsächlich gegeben hat: die eine Platte zeigt ähnlich wie im Bild kreuzweis angeordnete Lilienmotive und die andere enthält wie dort ein heraldisches Motiv: das ungeteilte Flügelwappen mit natürlicher Flügelstellung, wie es (s. in R.) in Niederbayern die Prantl und in Franken die Prait führten. Vielleicht ist es kein Zufall, wenn im markgräflichen Kriege gegen Nürnberg in der Mitte des 15. Jahrhunderts zusammen mit eben jenem Markgrafen, der den Schwanenordensaltar stiftete, ein Prait (Cunz von Pr.) erscheint.



Abb. 9.

Wien, Oesterreichisches Museum.

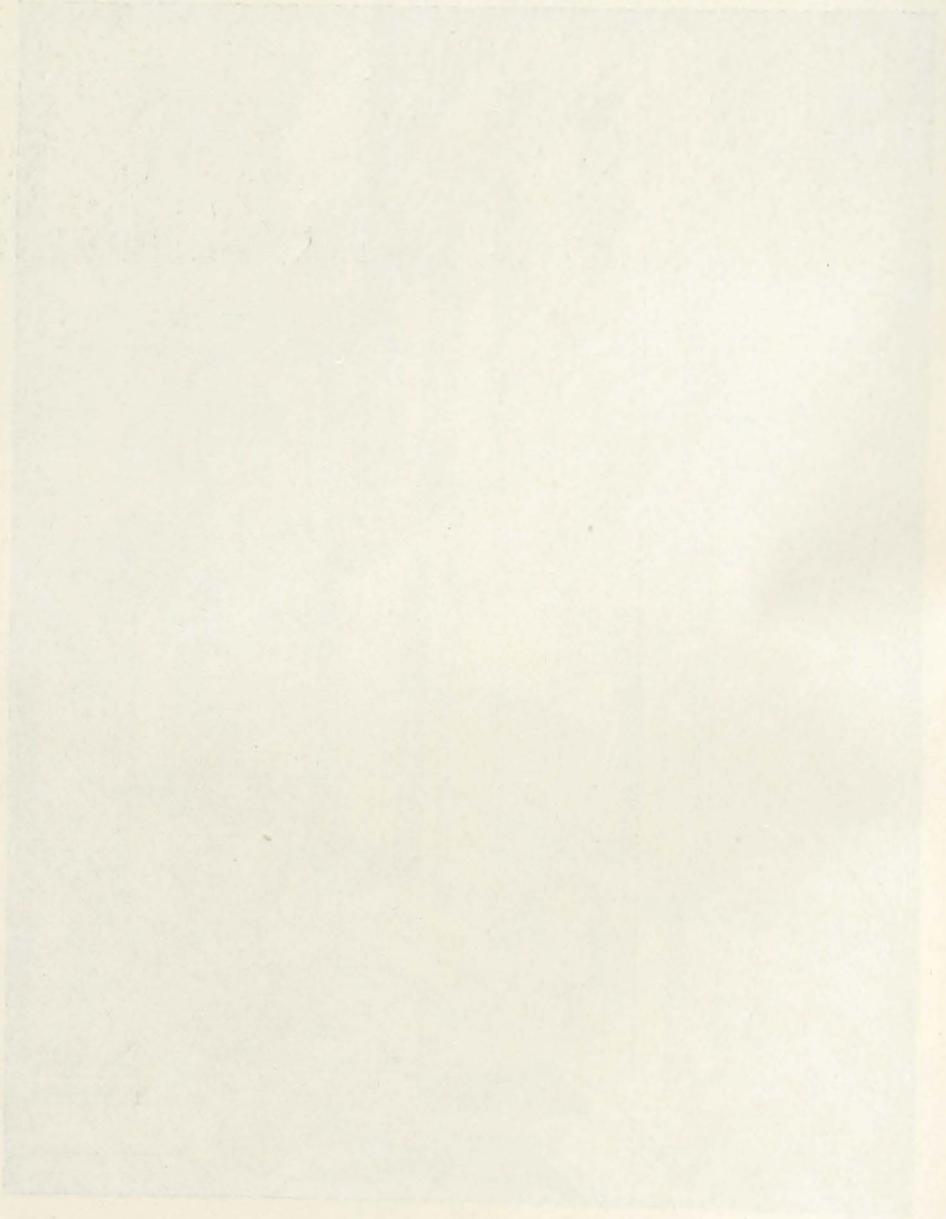


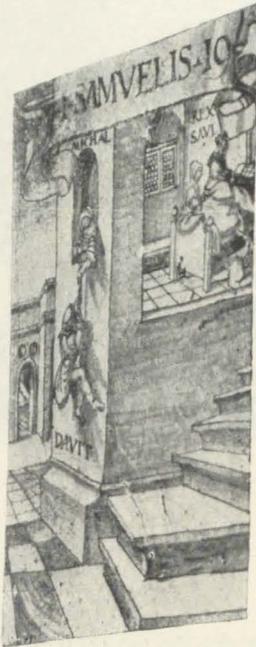


Abb. 10 (vgl. S. 40).

Zürich.

II. Die Öfen.

Das älteste datierte Beispiel einer flachen Fayencekachel besitzt das österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien. Das Stück trägt die Jahreszahl 1533 (Abb. 9). Dargestellt ist in Blaumalerei die Geschichte von David und Bathseba aus dem 2. Buch Samuelis. Die Größe der Platte beträgt 284×362 mm. Außer blau ist auch etwas gelb verwendet und zwar ein kräftiges Chromgelb für die Kugeln am Turban Davids und für einige Streifen am Ärmel der Bathseba, während die Haare der beiden Frauen ganz leicht gelblich getönt sind. Sechs Jahre jünger ist ein ganzer Ofen mit Illustrationen zum 1. und 2. Buch Samuelis, der ehemals im geistlichen Seminar in Brixen stand und sich gegenwärtig in der Sammlung Eugen Miller zu Aichholz in Wien befindet (Abb. 11—15, 18—21). Auch hier bemerkt man in der Blaumalerei an einigen Stellen (Kronen und Gewandverbrämungen) gelb, daneben grün. Aus derselben Werkstatt stammen zwei 23 cm breite und 33 cm hohe Flachkacheln im Germanischen Museum (Abb. 16 u. 17). Die Inschriften mit der Angabe des dem 1. Buche Samuelis entnommenen Textes zu den Darstellungen sind hier wie dort auf Spruchbändern mit flatternden Zipfeln angebracht. Zu blau und gelb kommt wieder grün (malachitgrün) hinzu. Das mit gelben Punkten gefüllte Gitterwerk und die Bezeichnung der Figuren durch große Beischriften ist diesen Einzelkacheln sowohl wie den Bildern des Ofens von 1539 eigentümlich. Die Ornamente des letzteren kehren fast unverändert wieder an einem zwei Jahre jüngeren, 1541 datierten und ausschließlich in Blaumalerei dekorierten Ofen der Gräflich Wilczekschen Sammlung auf Burg Kreuzenstein (Abb. 22—25), der aus diesem Grunde und mit Rücksicht auf seine Provenienz (er wurde in Lanna a. d. Etsch bei Meran erworben) der gleichen südtiroler Werkstatt zuzuschreiben ist. Man vergleiche im einzelnen etwa noch die Architekturen des in Abb. 24 wiedergegebenen Simsonbildes und der Illustration zu 1. Samuelis 18 (Abb. 14). Die Tafeln im Ornament (Abb. 23) enthalten teils die Jahreszahl 1541, teils die Buchstaben I. L. D. A. G. Das Obergeschoß, das aus drei Kachelreihen mit Bildern zur Herkules-



11.



12.



13.



14.

Abb. 11—14.

Details zu Abb. 15.



Abb. 15.

Wien, Slg. Miller zu Aichholz.

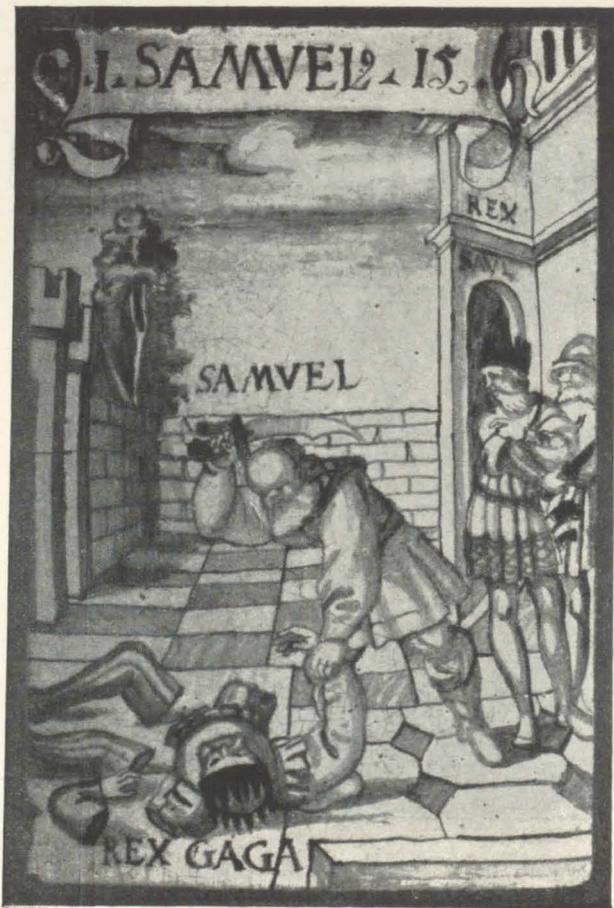


Abb. 16.

G. M.

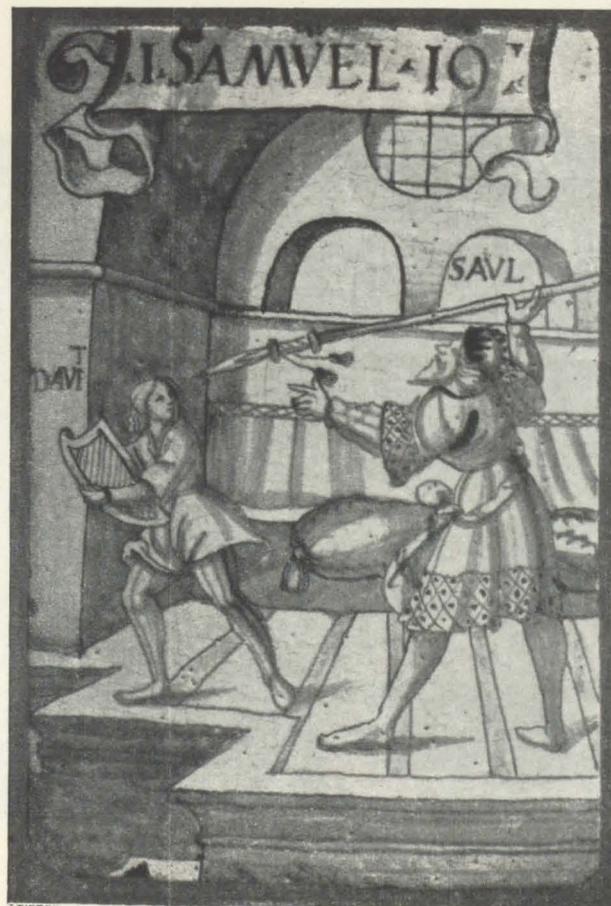


Abb. 17.

G. M.



18.



19.



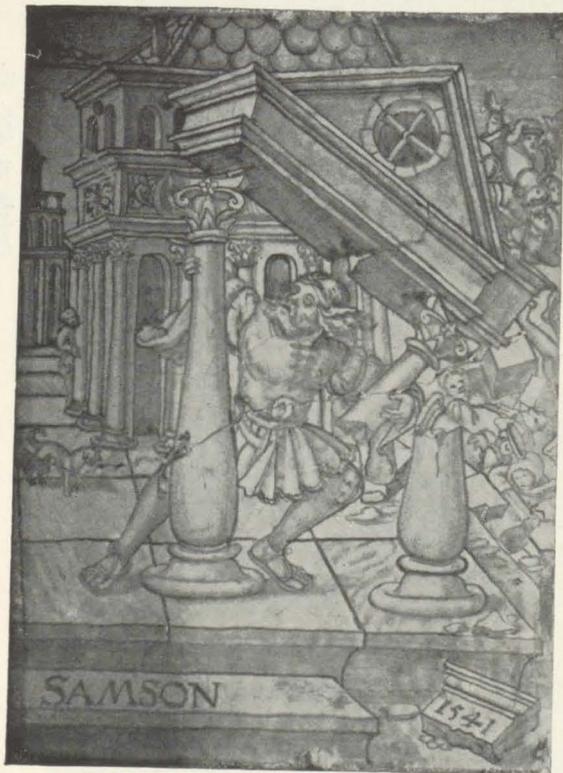
20.



21.

Abb. 18—21.

Details zu Abb. 15.



22.



23.



24.

Slg. Wilczek, Kreuzenstein.

Abb. 22—24.

sage und zur Geschichte Simsons gebildet wird, ist wesentlich höher als der Unterbau. Das ist auch bei einem (nicht in Fayence hergestellten) Brixener Renaissance-Ofen von gleichem Aufbau in der Sammlung Figdor der Fall. Der Fayenceofen von 1539 weicht von diesem Typus insofern ab als sein Obergeschoß nur aus zwei Kachelreihen besteht und daher im Verhältnis zu niedrig wirkt. Er ist offenbar nicht vollständig, wie denn auch mehrere seiner ornamentaln Teile ergänzt sind. Vielleicht waren die Nürnberger Kacheln ursprünglich zugehörig⁶⁾

Das Germanische Museum besitzt noch eine kleinere Fayencekachel, deren aus blau, mangan, braungelb, malachitgrün sowie schlecht eingebranntem Rotbraun gebildete Flachmalerei das Wappen des durch Kaiser Maximilians Kanzler berühmte



Abb. 25.

Slg. Wilczek.

gewordenen Geschlechts der Sarentheim darstellt, ohne den im 17. Jahrhundert eingefügten Herzschild.

6) Angaben über die Maße des Wiener Ofens, dessen Photographien wir der Liebenswürdigkeit des Besitzers verdanken, waren z. Z. nicht erhältlich. Für die Aufnahmen und die Ergänzung meiner Notizen über den Ofen auf Kreuzenstein bin ich A. Walcher von Molthein verpflichtet. Ebenso sprechen wir allen anderen Sammlungsvorständen, deren Entgegenkommen die Illustrierung dieses Aufsatzes ermöglichte, unseren verbindlichsten Dank aus. Abb. 74 verdanken wir Herrn Hof-Antiquar Rosenbaum (Frankfurt a. M.), Abb. 84 Herrn Lockner in Würzburg.



Abb. 26.

Berlin.

Tirol⁷⁾ hat demnach gewiß einen bedeutenden Anteil an der deutschen Fayencefabrikation des 16. Jahrhunderts gehabt. Es entsteht die Frage, ob von den erhaltenen Geschirren das eine oder das andere auch auf Tirol zu lokalisieren ist. Von den Eulen soll später die Rede sein. Essenwein hat von dem im Germanischen Museum aufbewahrten Teller mit der Jahreszahl 1531 angegeben, daß er von einem Münchener Händler erworben wurde, der viel mit Tirol verkehrte. Dieser Teller war früher völlig übermalt. Unsere Abb. 94 zeigt ihn in gereinigtem Zustand ohne die in der sehr ungenauen alten Reproduktion bei Essenwein und Jännicke wiedergegebenen Ergänzungen. Die Art, wie der Rand hier mit stellenweise unter der Hand verschrumpften Pilastermotiven dekoriert ist, läßt vermuten, daß der Hafner, der das Stück ausführte, in einer Werkstatt arbeitete, wo Pilaster von Wandbrunnen oder Öfen bemalt wurden. Für das Kopftuch und den Haarschmuck der porträtierten Frau ist gelb reichlich zur Anwendung gekommen — auch die Ketten und der Fingerring sind gelb — während mangan fehlt. Der Durchmesser des Tellers beträgt



Abb. 27.

Detail zu Abb. 28—29.

265—268 mm, sein Gewicht 695 gr. Die pastose, an den besonders dicken Stellen fast schwarze Blaumalerei des Randes erinnert in mancher Beziehung an das Ornament auf dem Henkel einer Kanne im Bayer. Nationalmuseum (Abb. 28—29). Diese gilt als Schweizer Arbeit. O. v. Falk⁸⁾ hat in ihren bildlichen Darstellungen

7) Zum Vergleich heranzuziehen ist vielleicht auch eine spätere Gruppe volkstümlicher südtiroler Fayencen mit Blaumalerei, die z. B. im Museum f. österr. Volkskunde in Wien durch den Albarello no. 25,041 und die Kachel 24,932 (auf letzterer eine Vase, mit Ranken und karrierten Früchten) vertreten ist.

8) Amtl. Berichte aus den Kgl. Museen, Jahrg. XXX, S. 167. Für freundliche Überlassung des Klischees der Kachel (Abb. 26) sind wir der Redaktion der Amtlichen Berichte verpflichtet, ebenso wie der Direktion des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau für die Klischees zu Abb. 83 und 97 und der Direktion des Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Hamburg für das Klischee zu Abb. 44.



Abb. 28.

München.



Abb. 29.

München.

eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Stil des Nicolaus Manuel Deutsch gefunden und darauf hingewiesen, daß die Glasmalereitechnik des Auskratzens der Farbe an einigen Stellen zur Anwendung gekommen ist. Die Nimben von Maria und dem Christuskind, das Haar, der Thron, die Kugeln, mit denen die Kopfbedeckung des Herodes ähnlich wie der Turban Davids in der Bathsebakachel von 1533 besetzt ist, und Teile des Fußornaments sind gelb, das Blut der ermordeten Kinder mangan. Die Höhe der Kanne beträgt 240 mm, der untere Durchmesser 145 mm, ihr Gewicht 1 kg 130 gr.

Die Anfänge der späterhin so entwickelten Schweizer Fayenceindustrie sind um die Mitte des 16. Jahrhunderts nur schwer erkennbar. Der herrliche Stanser Fayenceofen von 1566 im Schweizerischen Landesmuseum (Abb. 30) hat — in der bunten, weißgehöhten Scharffeuermalerei fällt besonders ein tiefes leuchtendes Dunkelgrün auf — noch viel Verwandtschaft mit der lebhaften Farbigkeit der italienischen Majoliken. Auf derselben Linie steht eine 1557 datierte Wappenkachel in Zürich und eine Bildplatte mit dem stark weiß gehöhten Gemälde der Enthauptung Johannis im Berliner Kunstgewerbemuseum. Ebenso wenig bietet die vermutlich in Luzern entstandene Bekrönungskachel mit der Jahreszahl 1542 und den Wappen der Muntprat von Spiegelberg und des Luzerner Geschlechts der Göldli (Abb. 10, die Ranken des Grundes sind blau in blau gemalt) Anhaltspunkte für die Annahme, daß die ältesten Fayencetöpfer der Ostschweiz in der gleichen Weise gearbeitet haben wie die besprochene südtiroler Werkstatt.

Auch die aus der Sammlung Lanna in das Berliner Kunstgewerbemuseum gelangte Fayencekachel (Abb. 26) mit der von dem entsprechenden Bild der Kanne in München (Abb. 27) stilistisch stark abweichenden Darstellung der Geburt Christi gilt als Schweizerisch. In der Blaumalerei sind nur spärlich weiße Lichter aufgesetzt. An einigen Stellen findet sich gelb (wie bei der Bathsebakachel in verschiedenen Nüancen), mangan und grün. Im Format ist diese Kachel von den hochrechteckigen Tiroler Bild-Kacheln verschieden, während die breite Pinselführung (s. etwa den Kopf des Joseph) doch den Samuelkacheln (s. den Kopf des Samuel in der Abb. 16) verglichen werden kann.

Die 1526 datierte Simsonschale des Germanischen Museums (Abb. 32) steht mit ihrer schärferen Betonung der Konturzeichnung und der zarten Tuschierung der Binnenformen der Münchener Kanne (vgl. das Detail Abb. 27) näher als der Berliner Kachel. Von den Simsondarstellungen des 15 Jahre jüngeren Tiroler Ofens (Abb. 22 u. 24) ist das Bild ikonographisch verschieden. Dort ist Simson bärtig, hier jugendlich und bartlos. Derselbe Unterschied besteht übrigens auch zwischen der Schale und H. Burgkmairs Holzschnitt B. 6 (Abb. 31), den der Monogrammist von 1526 offenbar gekannt hat. Die Gesamtdisposition der Gruppe, die Gewandpartie unten rechts und die Lagerung der Extremitäten des Simson — besonders des rechten Arms und der im Schlaf leicht gekrümmten mit dem Rücken lose auf dem Boden aufliegenden Hand — ist in beiden Fällen ähnlich. Doch steht der Fayencemaler seinem Vorbild, von diesen Erinnerungen abgesehen, vollkommen frei gegenüber; für sein zeichnerisches Können spricht besonders die elastische Gestalt des die Tore von Gaza tragenden Simson im Hintergrund links. Es besagt deshalb auch wenig für die Hypothese schweizerischen Ursprungs der

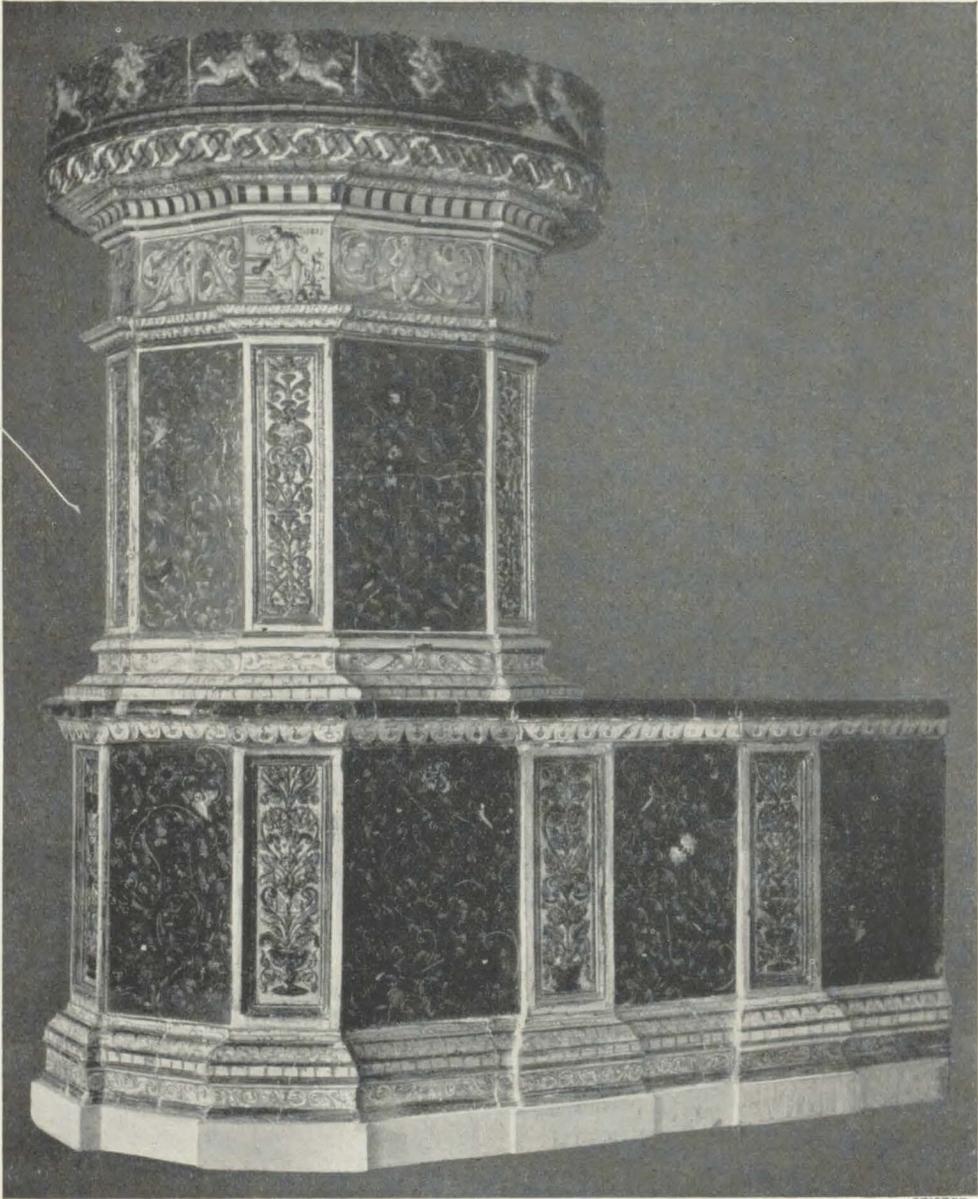


Abb. 30.

Zürich.



Abb. 31.

H. Burgkmair, B. 6.

Schale, wenn wir zufällig nachweisen können, daß derselbe Holzschnitt Burgkmairs (d. h. der in unserer Abbildung nicht wiedergegebene, nicht allen Abzügen umgedruckte Tabernakelrahmen) zur gleichen Zeit in einer Schweizer Glasmalereiwerkstatt⁹⁾ genau (wenn man von der Verkümmernung einiger Motive absieht) kopiert worden ist., nämlich für eine Wappenscheibe des im Jahre 1526 gestorbenen David von Winkelsheim, Abts von St. Georg zu Stens a. Rh. Unter den Monogrammen der Schweizer Scheibenmaler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts begegnet, wie uns Herr Direktor Lehmann freundlichst mitteilt, die an der Rückseite der Fayence angebrachte Signatur nicht; wir kommen darauf noch zurück. (S. 87).

Erworben wurde die Schale im Jahre 1870 und zwar, wie Essenwein angegeben hat, von einem Nürnberger Antiquitätenhändler. Der Durchmesser beträgt 255 mm, das Gewicht 600 gr. Die Farben sind: blau, licht malachitgrün (die Erde), mangan (die Dächer) und gelbbraun (die Ärmel, das Haar und die Schuhe des schlafenden Simson, die Tore von Gaza und die Kugeln der Dächer rechts).

9) Vgl. Rahn im Anzeiger f. Schweizer. Altertumskunde 1901, S. 66.

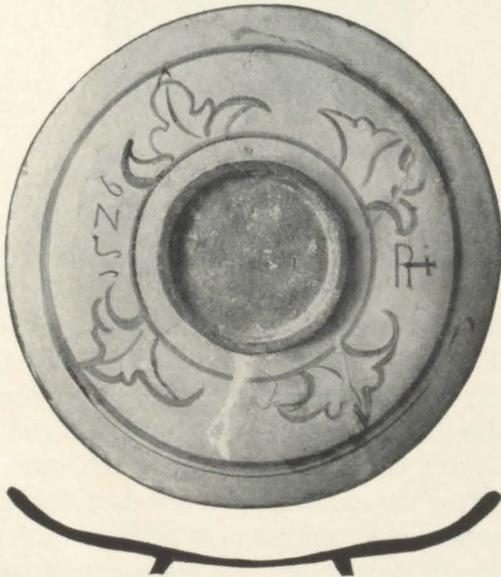
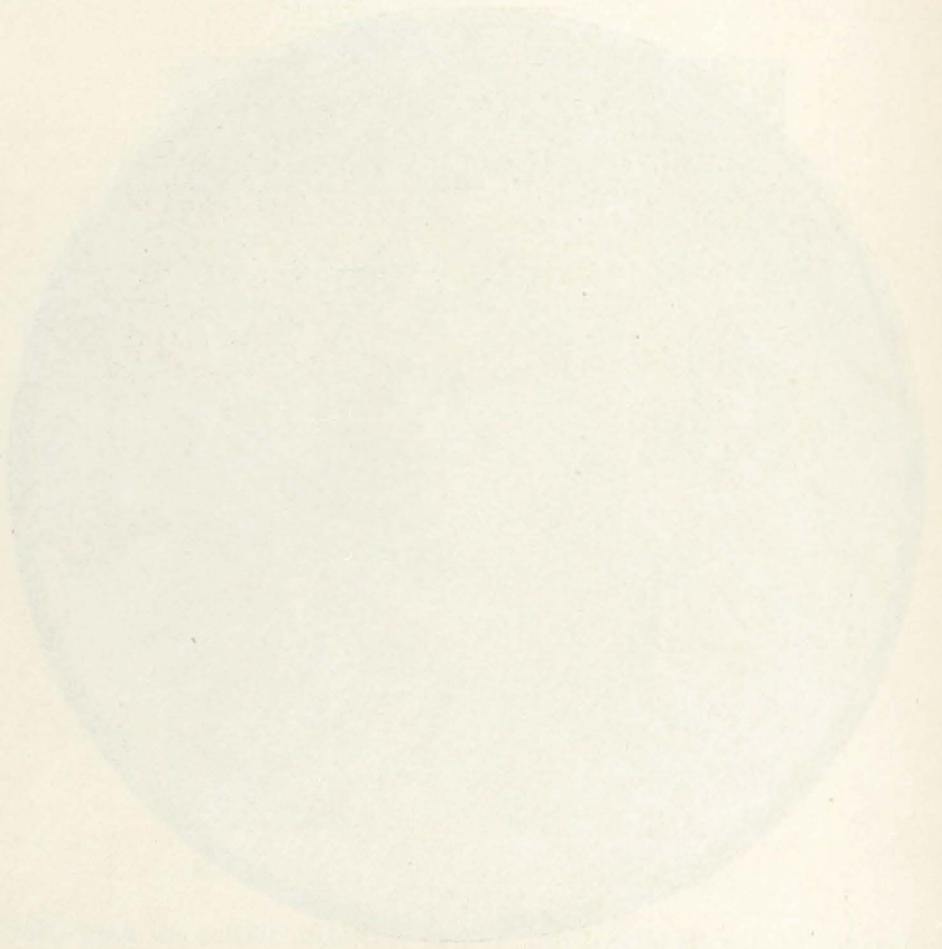


Abb. 32.

G. M.



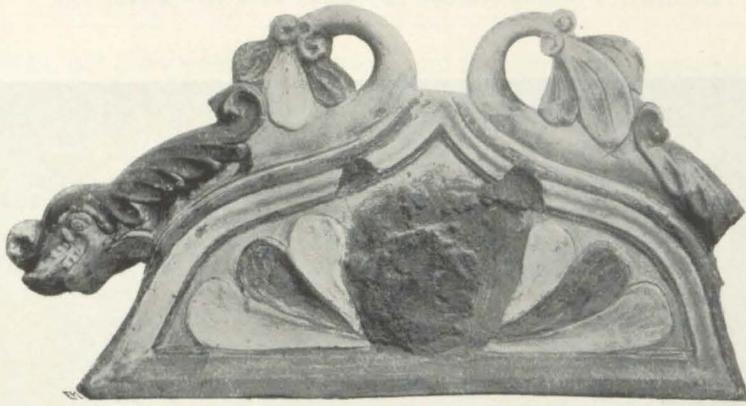


Abb. 33.

III. Die Wandbrunnen.

Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt einen ruinösen und stark restaurierten Wandbrunnen von Fayence mit der wesentlich in blau und mangan ausgeführten Darstellung von Christus und der Samariterin in der Nische, die von zwei Pilastern mit blauem Flachornament flankiert und von einem blau-weißen Architrav bekrönt wird. Den oberen Abschluß bildete ein Giebel mit blau-weißer Reliefmuschelfüllung. Dieser Wandbrunnen trägt die Jahreszahl 1562 (Abb. 34). Er ist als degenerierter Abkömmling



Abb. 34.

eines ähnlichen Wandbrunnens zu betrachten, den Abb. 35 wiedergibt. Statt des Dreieckgiebels finden wir hier (Abb. 33) einen kielbogenförmigen Aufsatz mit Delphinen, der mit bunten Bleiglasuren in der Farbenstimmung der Preuningkrüge dekoriert ist; der zinnglasierte Architrav, an dem Berliner Exemplar schmucklos, ist mit größtenteils weiß ausgespartem und mangan konturiertem blauem Flachornament bemalt; die nur fragmentarisch erhaltenen, in der Abbildung ergänzten Pilaster sind voller dekoriert als in Berlin. Die bildliche Darstellung ist in beiden Fällen gleichartig. Christus erscheint links, die Samariterin rechts von dem Ziehbrunnen, der 1562 jedoch nur aus der Mauer und dem unmotiviert in der Luft schwebenden Rad mit anhängendem Seil besteht, während er in der älteren Ausführung so aussieht wie wir ihn aus spätgotischen Illustrationen der Bibelstelle (z. B. aus einem Schrotblatt) kennen: das von Balken getragene mit Schindeln gedeckte Dach ist kielbogenförmig



Abb. 35.

geschlossen. Eine Nachwirkung des spätgotischen Formgefühls kommt hier auch in den Pflanzen des Vordergrunds zum Ausdruck. Es sind die steifen Schilfkolben, die in spätgotischen Holzschnitten bisweilen begegnen. Ebenso ist die Inschrift noch in gotischen Charakteren gehalten. Sie bezieht sich auf die betreffende Stelle des Johannesevangeliums, die durch die Darstellung illustriert wird: „und zu hand kamen sein iungern und wunderten sich das er redt mit dem weyb . . . Darumb das weyb ließ iren krug (hydriam) und gieng in die stat“. Links im Hintergrund kommt die Schar der Jünger zum Vorschein, vorn steht der Krug — er hat noch gotische Form — und rechts im Hintergrund bemerkt man eine Kirche als Symbol der Stadt. In Berlin ist aus dem Johanneszitat das aufgelöste Jesusmonogramm J H S geworden, die Jünger fehlen, die kleine Kirche ist aus der Ferne in demselben Maßstab in den Vordergrund versetzt und statt des vom Text geforderten Kruges bemerkt man eine magere zweihenklige Vase.

Während das Figürliche beider Wandbrunnen beweist, daß die Verfertiger zeichnerisch wenig geschulte Hafner waren, ist der farbige Charakter des älteren Exemplars interessant. Auf einer gekrackten graulich-weißen Glasur, die stellenweise einen leichten Stich ins Grünliche hat, stehen mangan, blau (beide Farben

auch gemischt, das Blau mangan konturiert) und malachitgrün gut zusammen. Gelb, das an einigen Stellen aufgesetzt wurde, hat sich ganz matt gebrannt. Von eigenartig dekorativer Wirkung ist die Wölbung der ca. 38 cm breiten und 78 cm hohen Nische mit den beiden gekreuzten Rankenzweigen (1562 statt dessen eine flachgemalte bunte Muschel, die das Giebelmotiv wiederholt). Mehrmals erscheint eine große Blüte mit zwei verschlungenen Zungen (Abb. 62). Dieser Blüte begegnen wir in einer dritten Nische wieder (Abb. 37), die in kleineren Abmessungen (32,5 × 58 cm) gehalten ist und, wie das Loch in der Mitte, durch das die Glasur bereits durchgeflossen ist, beweist, ebenfalls zu einem Wandbrunnengehäuse bestimmt war. Hier wie dort findet sich ferner das Motiv der in ein Knötchen endenden, rebenartig geschlängelten Linie, die zur unauffälligen Füllung dient und die malerische Wirkung erhöht. Beiden Rankennischen gemeinsam ist auch die technische Eigentümlichkeit, daß sich auf der Rückseite das Gewebe einer groben Leinwand abgedrückt hat. In dem warmen leicht rötlichen Weiß der Glasur unterscheidet sich die kleine Nische von dem größeren Brunnen, dessen mehr grünlich-grauliche Tönung wohl wesentlich auf das andere Format zurückzuführen sein dürfte. Die mangan konturierte, kräftige, z. T. pastose Blaumalerei (auch die im Samariterinnenbrunnen manganfarbigen Schlangenlinien sind hier blau) ist an mehreren Stellen des starkgewölbten Randes etwas zerflossen, ein Übelstand, den der Hafner vorausgesehen zu haben scheint, da er einige Ranken im Scherben einritzte ohne sich dann allerdings streng an die Vorzeichnung zu halten. Dieses Verfahren läßt darauf schließen, daß man in der Werkstatt, in der die Fayencenischen gebrannt wurden, gewohnt war, mit den leichtflüssigen Bleiglasuren zu arbeiten. In der Tat ist der Aufsatz der größeren Nische bunt glasiert. Hier bemerkt man ebenfalls eingeritzte Trennungslinien. Abgesehen von der schlesischen Renaissancekeramik findet sich die Ritztechnik vornehmlich, wiewohl nicht ausschließlich, in Salzburg. Bei der Frage nach der Herkunft der drei Wandbrunnen möchte denn auch Salzburg, an dessen spätere Weißgeschirrdécoration die Synthese mangan-blau anklingt (ohne daß diesem Umstand zunächst größere Bedeutung beizumessen wäre), als ein Lokalisationspol in Betracht zu ziehen sein. Der andere Pol wäre Nürnberg. Es sprechen jedenfalls manche Momente dafür, daß der Entstehungsort in dem Streifen gesucht werden muß, der nördlich durch die Linie Nürnberg-Amberg und südlich durch das Innviertel begrenzt wird.

Der Berliner Wandbrunnen ist in München erworben worden, während die beiden anderen von Nürnberger Antiquaren gekauft sind. Und zwar fand sich der ältere Samariterinnenbrunnen im Nachlaß des Nürnberger Antiquars Neumann. Die kleinere Nische besaß früher eine Händlerin in Landshut, die sie ihrerseits aus einem abgerissenen Renaissancehaus in Amberg erhalten haben will, eine Angabe die insofern fragwürdig erscheint als die Vorbesitzerin jenes Hauses das einstige Vorhandensein der Nische in Abrede stellte.

Daß die reichliche Anwendung von Zinnoxid in Verbindung mit Kobaltblau in der Salzburger Kunst schon ziemlich früh eine Rolle spielt, beweist die nach den Forschungen Walchers von Molthein¹⁰⁾ in der Werkstätte des Hafners K h o p i. J. 1604 ausgeführte Fliesenmalerei, deren technische Vollkommenheit

10) Kunst und Kunsthandwerk XIII (1910) S. 547 f.



Abb. 36.

Berlin.



Abb. 37.

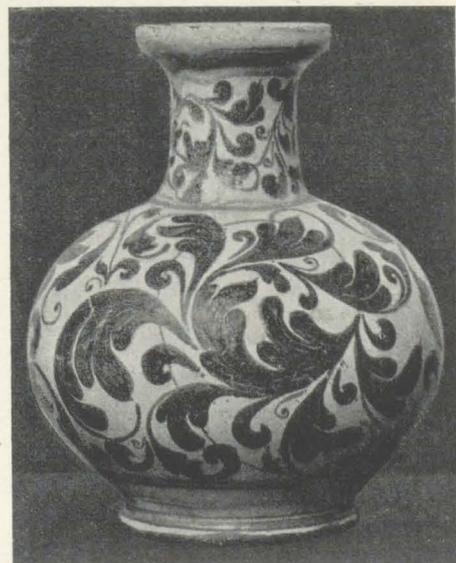


Abb. 38.

Berlin.



Abb. 39.

Berlin.



Abb. 40.

Breslau.



Abb. 41.

G. M.



Abb. 42.

G. M.

eine längere Tradition des Fayenceverfahrens voraussetzt. Die Fliesen sind, wie Walcher bemerkt, auf der Rückseite mit ein paar kreuzweise und schief geführten Einschnitten versehen, damit sie sich besser mit dem Mörtel verbinden konnten. Dieselbe Technik (die freilich auch an anderen Orten bekannt gewesen sein kann) ist an den Pilastern des Berliner Wandbrunnens zu beobachten, der ja als der späteste in der Reihe dem Fliesengemälde zeitlich am nächsten kommt.

Mit Gewißheit als Salzburger Fabrikat zu betrachtende Fayencen des 16. Jahrhunderts sind allerdings z. Z. nicht namhaft zu machen. Doch sei in diesem Zusammenhang auf eine rhombische Fayencefliese des Germanischen Museums hingewiesen (Abb. 42). Ein mit sicherem Pinsel in Blaumalerei flott skizziertes modisches Paar in der Tracht der 90er Jahre des 16. Jahrhunderts ist hier außerordentlich glücklich in ein Rund komponiert. Die Höhe beträgt 44 cm, die Breite 26 cm, die Dicke 27 mm. Zwei blaugemalte Fayencefliesen von derselben Form mit den gleichen Zwickelmotiven oberhalb und unterhalb eines mittleren Kreises, der nur von einem weniger gut gezeichneten antikischen Kopf gefüllt wird, befinden sich im Museum Francisco Carolinum in Salzburg, wo für die in Rede stehende Frage auch noch ein balusterförmiges Fayencestück in Betracht kommt.

Der prachtvollen Ranke des Khop'schen Fliesengemäldes in der Gabrielskapelle liegt mutmaßlich ein Entwurf des leitenden Architekten Elia Castello zugrunde, sie ist daher für etwa früher in der Salzburger Keramik üblich gewesene Rankenmotive nicht zum Vergleich heranzuziehen. In der Spaltung des Rankenstiels, wie sie die Mitte der kleinen Nische besonders deutlich zeigt, kann eine gewisse Ähnlichkeit mit den Ranken des bekannten Madonnentellers von 1530 (Abb. 93 u. S. 87) gefunden werden, umsomehr als letzterer in der Glasur und im Blau dieser Nische gleicht. Auch das lilienförmige Schlußstück in der Mitte der Nische findet hier oben rechts

zur Not eine Analogie. Weiterhin wäre bezüglich der kleinen Schlangenlinien der Wandbrunnen vielleicht auf einzelne verkümmerte Zweige am Rande des Madonnen-tellers hinzuweisen (s. besonders zwischen der dritten und vierten Welle rechts oben).

Der Teller wurde von dem Nürnberger Antiquar Geuder erworben, und zwar im Dezember des Kriegsjahrs 1870; die Annahme liegt daher nahe, daß er damals in altem Nürnberger Familienbesitz locker geworden ist. Sein Gewicht beträgt 1590 gr, der Durchmesser 405 mm bis 410 mm. Der Scherben hat sich im Brande verzogen, woran die in Anbetracht des primitiven Ofens für das große Format zu geringe Stärke schuld sein dürfte.

Das in der Dekoration der kleinen Nische beobachtete Prinzip der symmetrisch entwickelten Doppelranke begegnet auch sonst unter den Fayenceinkunabeln, so bei dem gleichfalls in Nürnberg (von dem Antiquar G. Mössel, 1882) erworbenen kugelförmigen Stück in Berlin (K.-G.-M.), auf das noch in anderem Zusammenhang (Kapitel IV) zurückzukommen sein wird (Abb. 36). Neben der Zinnglasur sind hier wieder Bleiglasuren (eine grüne und eine gelbliche) verwendet, für die reliefierten Blätter und Spitzen. Auch ein Albarello des Germanischen Museums (Abb. 41 u. 101) ist mit einer Doppelranke symmetrisch verziert. Die Vorderseite zeigt nebst der Jahreszahl 1583 ein Allianzwapfen von Bayern und Württemberg, das Essenwein auf Richard Pfalzgrafen zu Simmern (1578—98) und seine Gemahlin Emilie († 1589) bezogen hat. Die gleiche Jahreszahl 1583 über einem aus den Buchstaben H und A gebildeten Monogramm trägt eine kürzlich vom Bayerischen Nationalmuseum erworbene kleine Brunnennische von Fayence mit verbauerten und verkümmerten Ranken in Blaumalerei; sie stammt nach Aussage des Verkäufers aus Mühldorf a. Inn. Aus dem Innviertel, und zwar von der Fraueninsel im Chiemsee kommt auch eine bauchige Flasche des Museums für deutsche Volkskunde in Berlin (Kat. II S. 516). Ihre weiße Glasur hat jenen Stich ins Rötliche, der für die meisten der Fayenceinkunabeln so charakteristisch ist. Der einzige Dekor besteht in gedoppelten blauen Streifen, die oben und unten den Gefäßkörper umziehen. Eine ganze Reihe ähnlicher Flaschen und Fläschchen von der schlankeren Form der in Abb. 66 ff. wiedergegebenen Kannen, ohne deren Ausgußrohr und nur mit je drei Ringen umzogen, bewahrt die pharmazeutische Abteilung des German. Museums; ihre Provenienz ist nicht mehr zu ermitteln. Im Nachlaß desselben Nürnberger Antiquars, aus dem der ältere Samariterinnenbrunnen stammt, fand sich ein gleichartiges Fläschchen. Auch eine mit Ranken dekorierte Flasche des Breslauer Museums (Abb. 40) sei hier erwähnt.

Als wichtigstes Denkmal der Renaissancekeramik des Innviertels wäre nächst dem 1554 datierten Heller-Epithaph des Germanischen Museums¹¹⁾ — dargestellt ist die Dreieinigkeits frei nach Dürer, freier als in Loy Herings Steindenkmälern — der Wandbrunnen mit Pyramus und Thisbe zu nennen, der aus der Sammlung Gedon 1901 um einen Spottpreis in das Bayerische Nationalmuseum kam (Abb. 43). Beide befanden sich ehemals in Wasserburg a. Inn und wahrscheinlich sind sie auch dort entstanden. Akten der Wasserburger Hafnerzunft sind leider nicht mehr vorhanden, während die von anderen Gewerben sich am Ort erhalten haben. Aber

11) Publiziert von Stegmann in den Mittel. a. d. Germ. Mus. 1898.

noch heute findet man in diesem altertümlichen Städtchen einige alte Hafnerhäuser bzw. deren Wahrzeichen, aus dem 17. Jahrhundert stammende unglasierte Terrakottareliefs des feuerlöschenden Heiligen Florian (den auch mehrere oberösterreichische Hafnerzechen im Siegel führten). Dasselbe Heiligenbild zeigt das buntglasierte Relief einer älteren Nische in der Form einer ziemlich großen gotischen Hohlkachel, die einst in einem geistlichen Hause in Wasserburg eingemauert war und jetzt in dem kleinen Stadtmuseum daselbst aufbewahrt wird. Für die Rüstung des Heiligen ist das nämliche dunkle Kleisterblau verwendet, das an den Kapitälern des Heller-Epitaphs auffällt. Letzteres hat mit dem Pyramus- und Thisbe-Brunnen das Nebeneinander von Bleiglasur und Zinnglasur gemeinsam. In reiner Fayence mit blauem Flachornament sind bei beiden die Pilaster ausgeführt, wie das auch bei den Samariterinnenbrunnen der Fall ist. Von jenen hat der ältere die gleiche Form des Architravs wie der Liebesbrunnen, während bei dem Berliner Exemplar die Verkröpfung fehlt. Jüngere Wandbrunnen von ähnlichem Aufbau, in rotem Marmor ausgeführt, habe ich noch mehrfach in Wasserburger Bürgerhäusern angetroffen, darunter einen v. J. 1643 mit der Inschrift „mach nit vil prangens“, die diesen Studien zur Geschichte der deutschen Renaissancefayencen als Motto vorangestellt wurde, weil sie Wesen und Wert der Gattung trefflich kennzeichnet: die besten der deutschen Fayenceinkunabeln sind weniger augenfällig und prächtig als die italienischen Majoliken, ihr vornehmster Reiz liegt in der eigenartigen Wärme der sahnigen Glasur.



Abb. 43.

München.



Abb. 44.

Hamburg.

IV.

Daß die beiden kleinen 1544 datierten Ringflaschen in Sigmaringen (Abb. 46 u. 48) und München (Abb. 45 u. 47) aus derselben Werkstatt stammen wie der gleichzeitige Albarello in Ulm (Abb. 49 u. 50) kann nicht zweifelhaft sein. Wohl ist die Palette verschieden. Die Blaumalerei des Albarello wird im Porträt durch Mangan (Ärmel, Mieder, Feder — der Hut selbst ist malachitgrün) reichlich belebt, während die Sigmaringer Flasche lediglich Blau aufweist und in München (im Ornament des gewölbten Rückens) wieder malachitgrün hinzukommt. Aber es bedarf nur eines Vergleichs der malerisch flüssigen Ranken, die den Ring der Flaschen ausfüllen, mit dem Streifen, der das Bild der jungen Frau rahmt, um den unmittelbaren Zusammenhang zu erkennen. Mit den Ringflaschen ebenso nahe verwandt ist der Teller des Hamburgischen Museums (Abb. 44). Das Diruta-Motiv, das in perennierender Folge hier als Randornament erscheint, ist dasselbe, das man an der Kehrseite der Flaschen (Abb. 45—46) oben im Ring bemerkt. Die Stilisierung des wesentlich gröberen italienischen Vorbilds — man vergleiche etwa die etwas spätere Diruta-Schüssel mit dem Wappen des Papstes Julius III. (1550—1555) aus der Sammlung *Bourgeois* (Abb. im Auktionskatalog und im Jahresber. des Hamb. Mus. f. 1905, S. 35) — stimmt in beiden Fällen so genau überein, daß ein direkter Zusammenhang auch hier angenommen werden muß. Der Durchmesser des Tellers beträgt 356—358 mm, sein Gewicht 1052 gr.

Wenn in Deutschland die Geschirre Dirutas mehr als andere Majoliken zur Nachahmung reizten — die kleinen braunen Lüsterflecken, die hie und da bei den deutschen Inkunabeln, z. B. an der Rückseite der noch zu besprechenden Fächerschale (Abb. 63) und im Kopf der frühen Kurfürsteneule (Abb. 104) vorkommen, sind allerdings wahrscheinlich nur ein Zufallsergebnis — so erklärt sich das wohl daraus, daß sie durch ihren madreperla-Lüster den spanisch-maurischen Fayencen verwandt sind, und diese, deren malerischer Dekor früher schon Künstler wie Hugo van der Goes entzückt hatte, waren zu der Zeit als der Hamburger Teller und die Ringflaschen gemalt wurden auch in Deutschland geschätzt, wie aus einer Stelle der wenige Jahre später (1547) in Nürnberg erschienenen *Architectura* des Rivius hervorgeht (S. XLIII): „Un fur das erst so merck das die kunst des Haffner wercks, Plastice genant wirt, in solcher kunst werden alle werck von erden oder leimen gemacht, wol ertrucknet und hernach außgebrant nachmals kunstlichen gemalet, mit olfarben, solches aber ist bey den alten der brauch gewesen, aber diser zeit bedurffen unsere haffner zu jrem werck keiner maler mehr, in sonderheit in Italia und Hispania, un auch diser zeit an etlichen orten in Teutschlandt, also das sie jre geschier, und was si fur solche gefäß von erden formieren, dermassen malen kunden, und verglassuren, das in solchs kein maler leichtliche nachthun wirt, also das in Hispania, furnemlichen zu Valentz, dise kunst auffs letzte

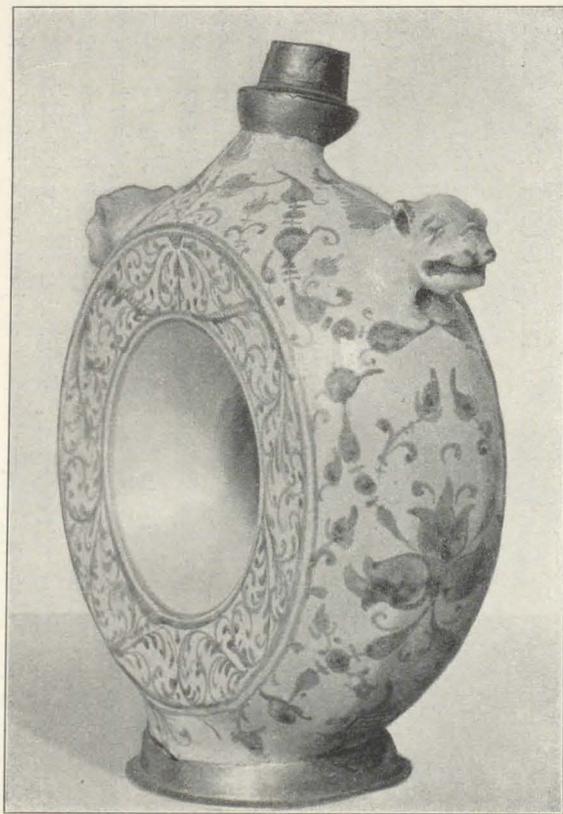


Abb. 45.

München.



Abb. 46.

Sigmaringen.



Abb. 47.

München.

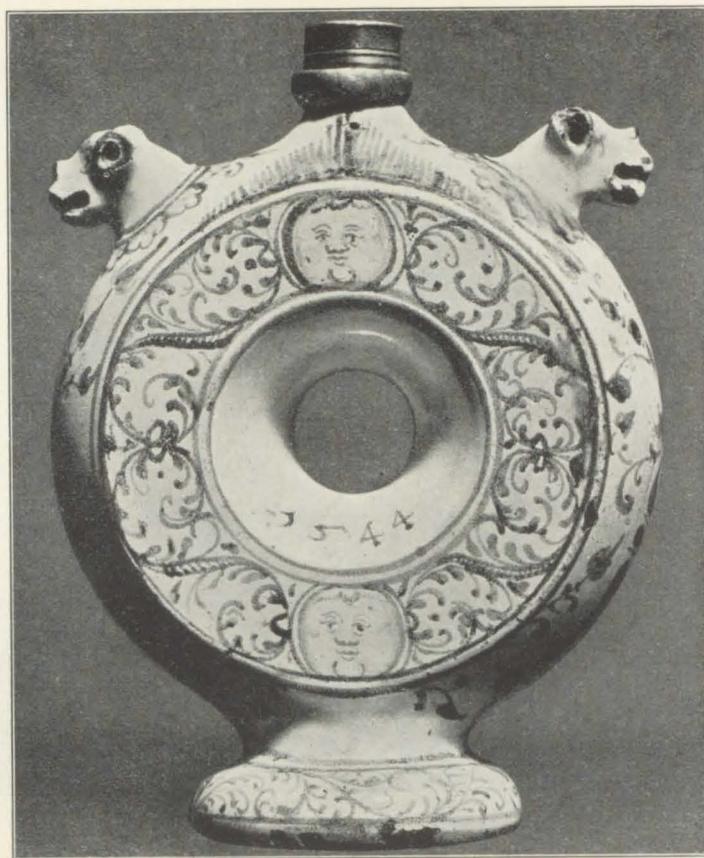


Abb. 48.

Sigmaringen.



49.

Abb. 49—50.



50.

Ulm.



Abb. 51. Detail der Pietà von Martin Schaffner in Stuttgart.

also hoch gestigen, das man auch solchen geschirrn hat ein treffliche schöne goldt-
farb geben kunden, im feur, welche kunst aber diser zeit bey wenigen bekannt“.

Über die Herkunft der oben zusammengestellten Gruppe ist nur folgendes ermittelt. Der Hamburger Teller stammt aus einer Stuttgarter Sammlung, die Sigmaringer Flasche ist in Augsburg gekauft; der Albarello, den der Verein für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben 1850 als Geschenk von einem Mitglied, dem Münstermessner K a s t erhielt (vgl. Verhandlungen des Vereins usw. VII. Bericht, Ulm 1850, S. 15) wurde, wie mir die Witwe des Geschenkgebers versicherte, von diesem höchstwahrscheinlich „auf dem alten Markte“ in Ulm erworben^{1 2)}. Es spricht also zunächst viel für die Annahme schwäbischen Ursprungs, wenn man hinzunimmt, daß der Charakter der beiden Porträts dem schwäbischen Typus zum



Abb. 52.

Detail eines fälschlich
Altdorfer zugeschriebenen
schwäbischen Gemäldes der
Verkündigung, ehemals
Slg. Weber no. 50.

mindesten nicht ferne steht. In dem Schraubdeckel der Münchener Flasche, über deren Provenienz sich nichts mehr ermitteln läßt, ist eine kleine dreizinkige Krone und darunter ein römisches E eingeschlagen, eine Marke, die, wenn auch neueren Datums, doch vielleicht zur Bestimmung der Herkunft helfen kann.

Die Rückseite des Ulmer Albarello (Abb. 49) wird von einer Ranke geschmückt, die sich ähnlich wie bei der oben besprochenen Brunnennische (Abb. 37) und dem späteren Albarello mit dem württembergischen und bayerischen Wappen (Abb. 41) aus einer Vase nach beiden Seiten symmetrisch entwickelt. Die Blätter dieser Ranke, die als freie und vergrößerte Nachbildung der venetianischen Porcellanaranke aufgefaßt werden kann, sind in wenigen flotten Zügen mit dem vollen Pinsel gemalt dergestalt, daß der Duktus deutlich spürbar bleibt. Die gleiche Art von Blattmalerei finden wir an der Laibung beider Ringflaschen und besonders klar vorn an der Schulter des Münchener Exemplars. Hier sind drei solcher Blätter vereinigt. Neben dem Mittelblatt bemerkt man kurze Schnörkelhäkchen von der umgekehrten Form des U-Bogens. Isoliert tritt dieses Motiv (Abb. 57) auch auf in einer Schale (Abb. 63 u. S. 86), die hinsichtlich der Leuchtkraft der Glasur und des Blau den Ringflaschen sehr nahe steht, denen sie auch in den Proportionen ähnelt. Der Mittelkreis verhält sich hier zu dem äußeren Umriß genau so wie bei den Ringflaschen der Durchmesser des Lochs zum Gesamtdurchmesser. Die Fächer der Schale sind mit der Hand geformt, wie ja auch die Hundsköpfe der Ringflaschen frei modelliert sind (in Sigmaringen energischer als in München). Die Schale besitzt einen Fuß nach italienischer Art, der wie bei der Simonschale (Abb. 32) keine Glasur hat, während bei beiden Ringflaschen auch die Innenseite des Fußes von der Glasur überzogen ist. Dieser Unterschied erklärt sich jedoch daraus, daß die über dem Fuß und in den Hundsköpfen durchlochenden Flaschen an einer Schnur ganz in den Glasurbottich eingetaucht werden konnten ohne eine Achillesferse zu hinterlassen. Erwähnt sei noch, daß man im Fuß der Fächerschale einige verspritzte Glasurkügelchen bemerkt. Solche weiße Perlchen finden sich, etwas dicker, auch im Fuß einer 1596 datierten Schale des Germanischen Museums (Abb. 64), deren Blaumalerei an mehreren Stellen durch Übermalung mit Gelb eine schmutzig olivgrüne Tönung angenommen hat. Das Porträt einer der Mode der Zeit entsprechend so ganz anders als die Frauen auf Fayencen des zweiten Jahrhundertviertels (Abb. 9, 14, 32, 43, 44, 50, 94) gekleideten Dame wird hier ähnlich wie das Dreiblatt im Spiegel der Fächerschale von einer unauffälligen Wellenlinie gesäumt. Diese Linie ist flüchtig mit weichem Pinsel gezogen und erklärt sich wie der Porträtahmen des Ulmer Albarellos (links oben) deutlich erkennen läßt als eine der Fayencetechnik mehr gemäße malerische Umbildung des in anderen Fällen wie es scheint aus der Ritztechnik der Glasscheibenmalerei unverändert über-

12) Im Ulmer Museum befindet sich noch ein dem Verein von der Schuhmacherswitwe Wahl 1851 verehrter, in mehr bäuerlicher Art blaugemalter Fayenceteller v. J. 1625 mit dem Brustbild eines Magisters in Talar. Beigeschrieben sind die Buchstaben M(agister). I. F. Der den Vornamen bezeichnende zweite Buchstabe ist ein deutliches I und kaum als L zu lesen, weshalb sich eine Deutung auf den damals in Hamburg als Verlagsbuchhändler lebenden, aus Franken stammenden Astronomen und Magister Georg Ludwig Frobenius, mit dessen Porträt von Schubler der Dargestellte Ähnlichkeit hat, verbietet. Analogieen zu dem Randdekor dieses Tellers habe ich bisher nicht gefunden.

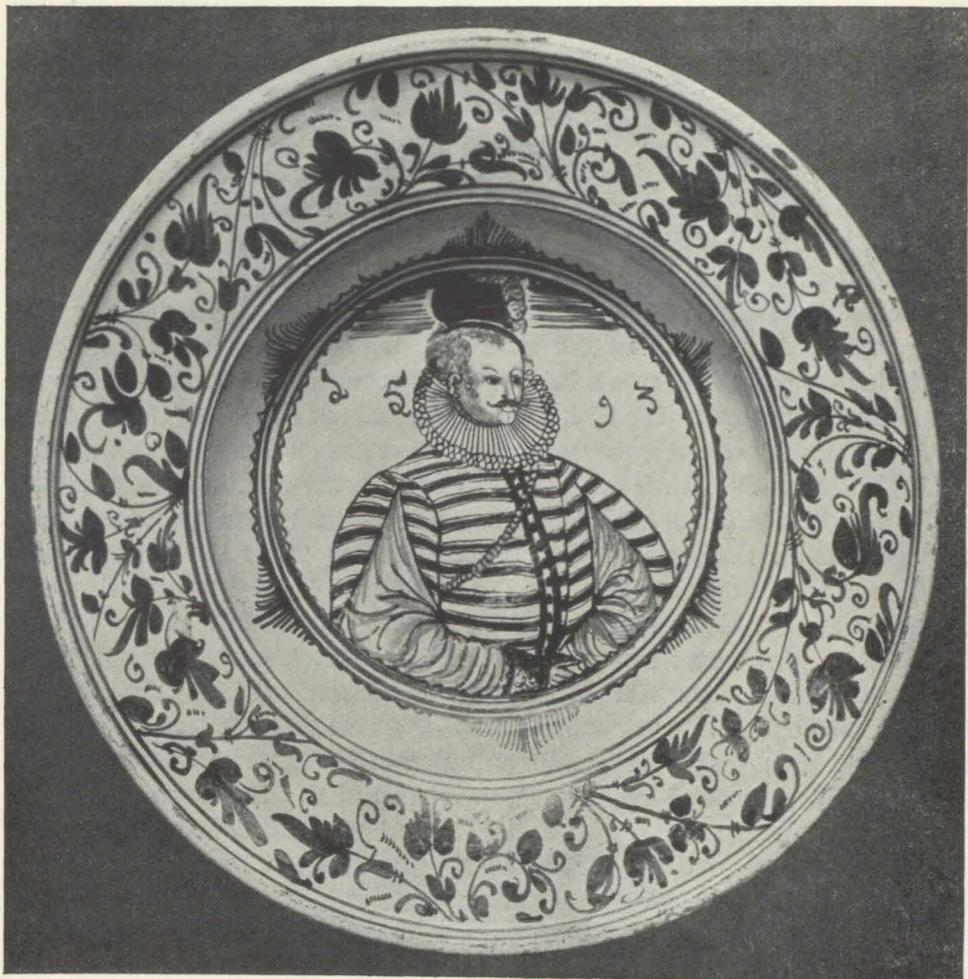


Abb. 53.

G. M.

nommenen spitzigen Hakenborte. Am oberen Rande des Ulmer Albarellos begegnet letztere in Verbindung mit dem Emailmotiv der drei Pünktchen über den Bogenspitzen, das sich gleichzeitig an kaltbemalten Gläsern z. B. an der kleinen Becherschale, die Martin Luther 1546 seinem Freunde Justus Jonas schenkte (jetzt auf der Nürnberger Stadtbibliothek) und auch schon an emaillierten Venezianer Gläsern (vgl. z. B. Sammlung Spitzer Nr. 29) beobachten läßt. Dasselbe Randmuster in Verdoppelung zeigt eine Fayencekanne aus der Sammlung Minutoli im Berliner Kunstgewerbemuseum (Abb. 39), deren am Boden angebrachte Signatur P W als Pfau Winterthur zu deuten zunächst kein Anlaß vorliegt, wenn auch anderseits die zerfaserten Blätter ihrer



Abb. 54.

München.

Ranke mit dem besprochenen Blattmotiv (Abb. 57) augenscheinlich nicht verwandt sind. Denn dieses bleibt noch in aufgelöstem Zustand der ursprünglichen Ausführung sehr ähnlich, wie ein Blick auf die große Schüssel von 1593 im Germanischen Museum zeigt, die abgesehen von der grünen Kette lediglich blaugemalt ist (Abb. 53). Man vergleiche auch den Rand dieser Schüssel mit dem Rand einer typischen Schweizer Schüssel der 90er Jahre (Abb. 54). Hier wie dort ein nicht in sich fortlaufend geschlossener, sondern aus einzelnen Zweigen gebildeter Kranz, hier wie dort zu Seiten der Blätter kleine Haken. Es kann jedoch trotz dieser allgemeinen Übereinstimmung von stilistischer Verwandtschaft keine Rede sein. Die von bunten Vögeln belebten Schweizer Ranken wirken schon deshalb ganz anders, weil sie viel dichter sind und die

kleblattförmig aus drei Klecksen gebildeten Blätter unterscheiden sich sehr wesentlich von den spitz ausgezogenen Blättern der Porträtschüssel. Man bemerkt die letztere Art von Blattmalerei übrigens auch an der bereits im Zusammenhang mit den Wandbrunnen besprochenen Kugel des Berliner Kunstgewerbemuseums (Abb. 36) und bei dem ältesten und dem jüngsten Stück einer Gruppe von Schalen mit gekerbtem Rand. Die erste in der bis zum Jahre 1630 zu verfolgenden Reihe dieser Schalen befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum. Sie ist 1610 datiert und enthält die Darstellung von Adam und Eva (Abb. 55). Die nächste Jahreszahl, 1613, steht auf einer Schale der Kgl. Altertümersammlung in Stuttgart und auf einer anderen im Germanischen Museum. Das Nürnberger Stück zeigt einen Fleischer und ein Mädchen mit langen Zöpfen, das einen Stier bei den Hörnern packt. In Stuttgart ist eine nackte Frau dargestellt, die eine Korallenkette auf der Brust trägt und zwischen zwei von Säulen flankierten Gebäuden steht. Die Säulen sind durch Punkte bzw. sich kreuzende Wellenlinien marmoriert. Es folgen zwei Schalen von 1617 im Bayerischen Nationalmuseum mit je einer Standfigur im Zeitkostüm (Abb. 56), die offenbar als Porträts anzusprechen sind. Im Kostüm begegnet hier der gestreifte Herrenstoff von 1593 wieder, außerdem ist der Charakter der Zahlzeichen 1593 und 1617 ähnlich, man vergleiche besonders die auch in der Schale von 1596 nicht anders geschriebene erste 1. Gegenüber den älteren Fayence-Porträts fällt auf, daß die Gestalten in ganzer Figur erscheinen und sich somit dem Rund weniger gut einfügen als die früher üblichen Brustbilder. Es ist möglich, daß Standfiguren auf Stangenpokalen in der Art der Londoner Gläser des Nürnberger Patriziers Jacob Praun und seiner Frau die Anregung gegeben haben. Aus dem Jahre 1618 stammen zwei Schalen im Germanischen Museum, die sich von allen übrigen durch eine energischere Kräuselung des Randes und das Fehlen einer gemalten Borte unterscheiden. Auch vermißt man hier die sonst üblichen Blütenstauden und bemerkt statt dessen je zwei Bäume, deren drei Zweige mit Büscheln lanzettförmiger Blätter besetzt sind. Die eine dieser Schalen bildet eine Modedame ab, die andere zeigt in etwas mißglückter Zeichnung Adam allein im Paradiesgarten, wie er vor einem niedrigen, aus zugespitzten Latten gebildeten Zaun stehend den Apfel pflückt. In derselben Sammlung befindet sich noch eine 1623 datierte Schale mit der Standfigur des Apostels Jacobus; sie wird von einer an gleichzeitige Stickereien erinnernden dünnen Ranke mit verschiedenen Feldblumen und kleinen Vögeln dazwischen gerahmt. An der Innenseite des Randes zieht sich eine zitterige Wellenlinie hin. Das Berliner Kunstgewerbemuseum hat aus dem gleichen Jahre eine Schale mit einem Paar im Zeitkostüm (abgebildet bei Falke, *Majolika*, 2. Aufl. S. 188). Diese gehört, wie die beigeschriebene Zahl 30 zu erkennen gibt, zu einer Lebensalterfolge, von der sich weitere Stücke z. Z. nicht nachweisen lassen. In beiden Exemplaren von 1623 steht je zweimal ein lateinisches A. Das Datum 1630 endlich findet sich auf einer Schale in München, die einen Vogel zwischen Blattstauden abbildet.

Die Zeichnung ist bei manchen Stücken der Gruppe schlecht, dafür ist die farbige Wirkung vorzüglich. Es handelt sich nicht eigentlich um Blaumalereien. Das Blau tritt nicht stärker hervor als die übrigen, anfangs noch spiegelnd glatt, später mehr und mehr rauh eingebrannten Scharfffeuerfarben grün, gelb und mangan. Der aus kurzen gegenständigen Blättchen gebildete Kranz, der wiederholentlich in der Gruppe das Rand-



München.

Abb. 56.



München.

Abb. 55.

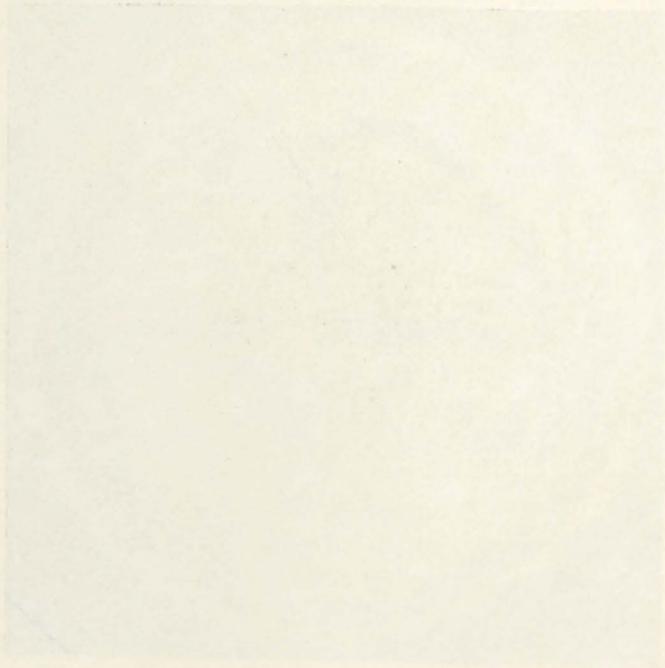
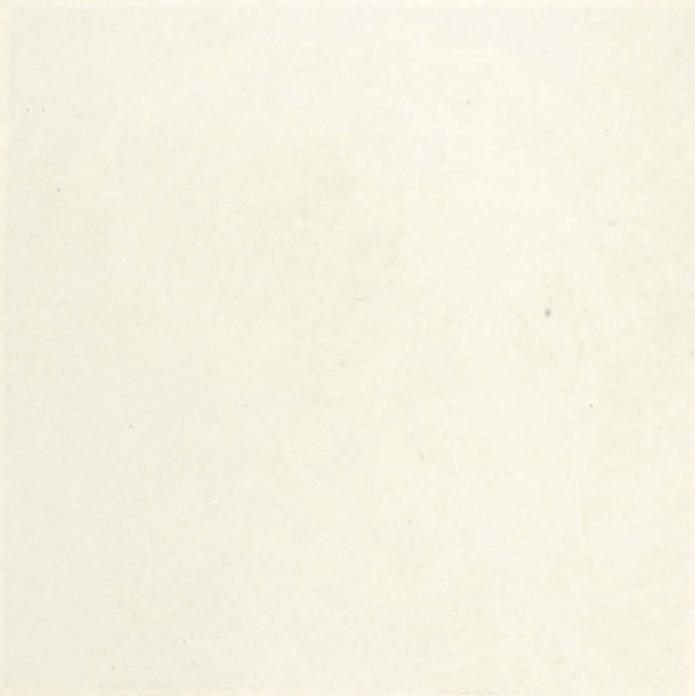




Abb. 57.



Abb. 58.



Abb. 59.



Abb. 60.



Abb. 61.



Abb. 62.

muster bildet, kommt ähnlich vor auf einer 1609 datierten schweren Schale des Germanischen Museums. Hier herrscht noch die Blaumalerei vor, auch fehlt die durch Daumeneindrücke hergestellte Kerbung des Randes, für die es Majolikaanalogieen gibt (z. B. die Schale Nr. 153 der Sammlung Spitzer, mit großem weiblichem Brustbild und italienischer Inschrift). Darin, daß die Formgebung nicht der Töpferscheibe allein überlassen blieb, kann eine prinzipielle Ähnlichkeit mit früheren Stücken wie der Fächerschale, den Ringflaschen, der Berliner Kugel gefunden werden.

Von den älteren Fayencen kommt dem farbigen Charakter der Schalen mit gekräuseltem Rand am nächsten der Berliner Wandbrunnen mit der flachgemalten bunten Muschel in der Nischenwölbung. Auch die Eigentümlichkeit durcheinandergerührter Farben (blau und mangan, blau und gelb) findet sich hier wie dort, besonders in der Malerei der Wolken. Hinsichtlich der Mischfarben kann ebenso auf die Porträtsschale von 1596 verwiesen werden, die gleichfalls solche Wolkenkreisel aufweist. Ferner könnten die verschlungenen Staubfäden einiger der Blütenstauden in den Schalen (Abb. 60; Detail aus der Nürnberger Schale von 1613) an das Blütenmotiv der verschlungenen Zungen (Abb. 62) in den älteren Wandbrunnen erinnern. Doch wird in dieser Beziehung vorläufig kein direkter Zusammenhang zu konstruieren sein, so lange sich nicht Zwischenglieder finden. Eher noch dürften sich die verschlungenen Staubfäden der Schalen erklären als Neustilisierung der früher besprochenen U-Bogen, die das alte Pinselblattmotiv begleiten. Man vergleiche z. B. am Rand des Tellers von 1593 die Blüte oben in der Mitte dicht am inneren Rand. Auch die apfelkernförmigen kleinen Blattflecken dieses Randes kehren augenscheinlich in den Schalen an den Stielen der Stauden wieder. Sie sind nur mit Konturen versehen. Die Konturierung ist es auch, die hier das Leitmotiv der älteren Gruppe, wie es sich etwa im Spiegel der Fächerschale in Reinkultur darstellt (Abb. 57) soweit zersetzt, daß es kaum wieder erkannt wird. Man kann diesen Zersetzungsprozeß, der 1610 (Abb. 58) noch kaum begonnen hat, im Anfangsstadium an den unteren Zweigen der Damenschale von 1617 (Abb. 59) studieren. 1630 kehrt dann das alte Pinselmotiv noch einmal wieder. Eine andere Art von Blütenstauden (Abb. 61) begegnet in Stuttgart (1613) wie in München (Herrenschale von 1617).

Was die Provenienz betrifft, so ist aus Essenweins Notizen zu entnehmen, daß die Schalen mit Wellenrand im Germanischen Museum ebenso wie die Schale von 1596 und der Porträtsteller von 1593 „alle in Nürnberg oder dessen Umgebung gefunden“ wurden. Von der Jakobusschale von 1623 läßt sich mit Hilfe des Zugangsregisters noch nachweisen, daß sie 1861 von *Pickert* in Nürnberg erworben ist. Die gleichzeitige Berliner Schale kann nur bis auf die Kunstkammer zurückverfolgt werden. Auch über die Herkunft der Münchener Schalen läßt sich nichts mehr ermitteln. Die Fächerschale wurde ebenso wie die Kugel im Nürnberger Handel erworben. Vielleicht gelingt es durch einen glücklichen Zufall einmal, die Persönlichkeit der Porträts von 1593 und 1596 zu identifizieren; dem Bildnis von 1596 liegt ja, wie die Kreuzlagen in der Malerei verraten, ein graphisches Vorbild zugrunde.

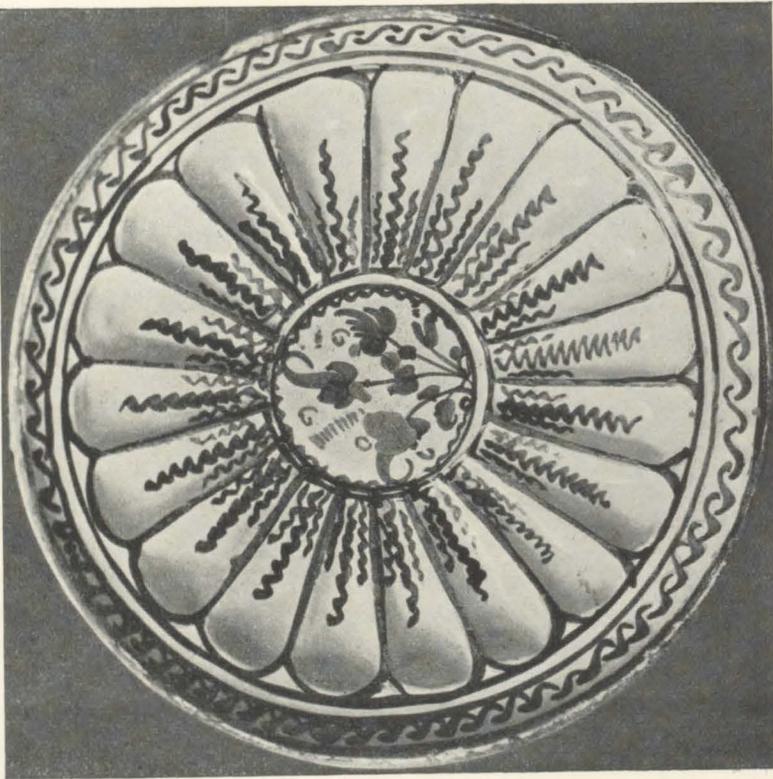


Abb. 63.



Abb. 64.

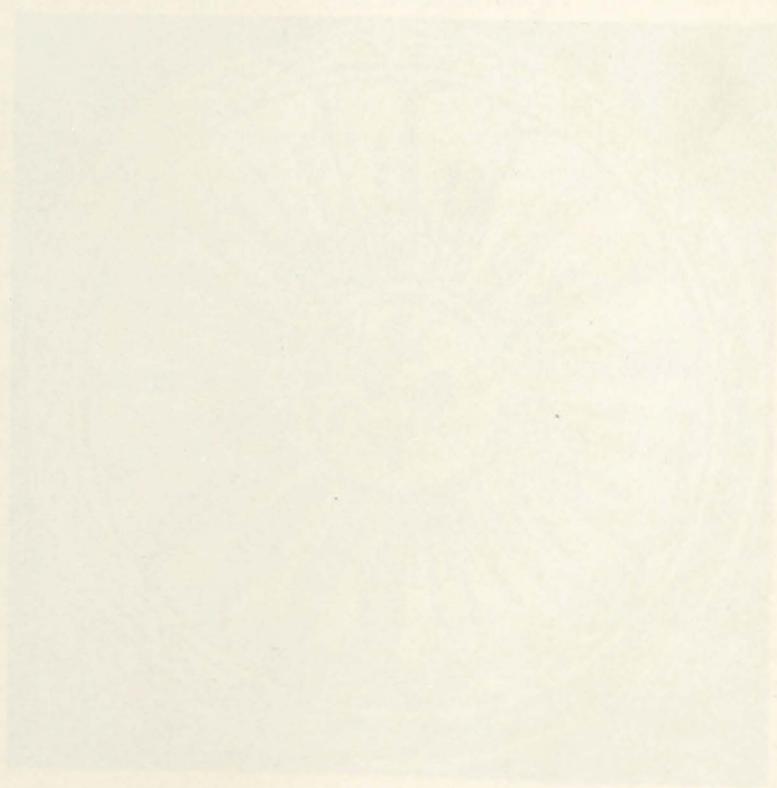
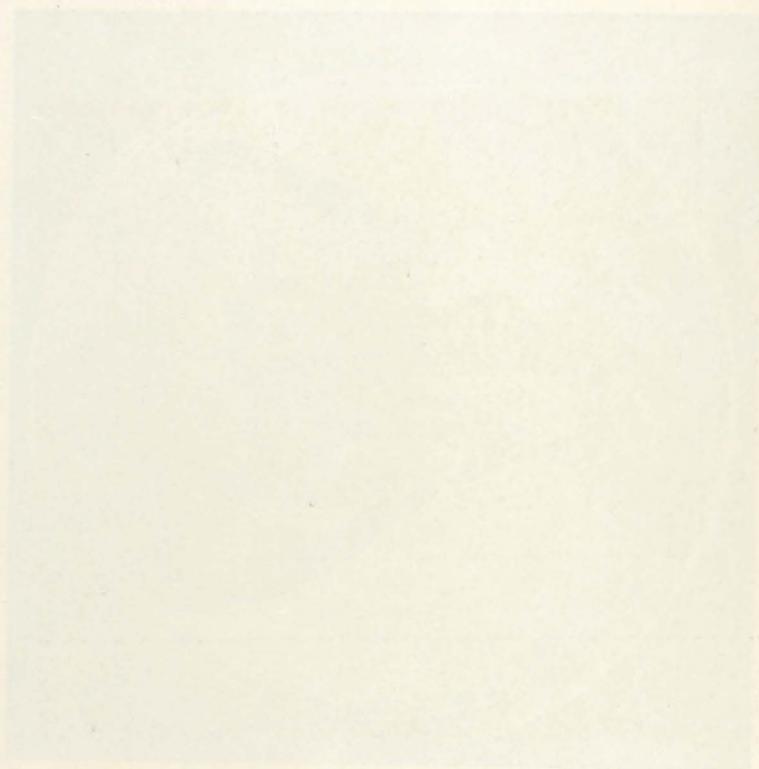




Abb. 65.

London.

V. Die Werkstatt des Monogrammistens LS.

Es ist notwendig, die Werkstatt des Monogrammistens L S in die Betrachtung der deutschen Renaissancefayencen einzubeziehen, wiewohl ihre signierten Arbeiten erst dem zweiten und dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts angehören. Das Datum 1618 tragen zwei verschiedene Schraubflaschen im Kgl. Kunstgewerbemuseum in Dresden (Abb. 67) und eine dritte (Abb. 82) im Germanischen Museum, ferner eine Schale im Berliner Kunstgewerbemuseum und ein Teller, der in dem Markenbuch von Chaffers unter den unbekanntem italienischen Majoliken als in der Sammlung Falcke in London befindlich aufgeführt ist, jedoch in der Versteigerung der Sammlung Isaac Falcke bei Christies (am 19. April 1910) nicht vorkam. Aus dem Jahre 1621 stammt eine scudello-Schale (Abb. 84) der Sammlung L o c k n e r (Würzburg) und von 1629 ein Deckelpokal im Berliner Kunstgewerbemuseum. Nicht datiert aber bezeichnet ist eine Kanne im Bayer. National-Museum in München (Abb. 70). Die Signatur wurde hier zweimal angebracht. Das eine Mal ist das Monogramm aufgelöst: L S, das andere Mal so geschrieben, daß das S, das sonst das L zu schneiden pflegt, im Winkel des Buchstabens steht, an den Längsbalken angelehnt. Man wird also L als Initiale des Vornamens und S als Initiale des Zunamens zu betrachten haben, wiewohl der letztere Buchstabe in der Regel etwas kleiner und dünner ausgefallen ist. Damit würde sich zugleich unser früherer Versuch erledigen, einen Porrätteller des Britischen Museums (Abb. 65), dessen Signatur durch die verschränkten Buchstaben C und L gebildet wird, in diesen Zusammenhang zu bringen, aus dem er schon durch die rückseitige Datierung



Abb. 66.

G. M.



Abb. 67.

Dresden.

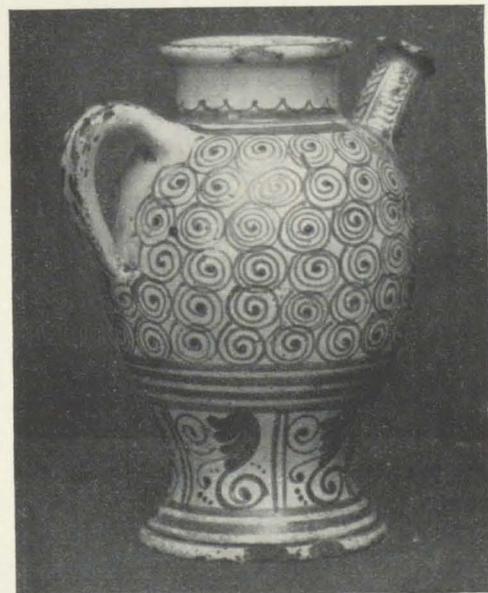


Abb. 68.

G. M.

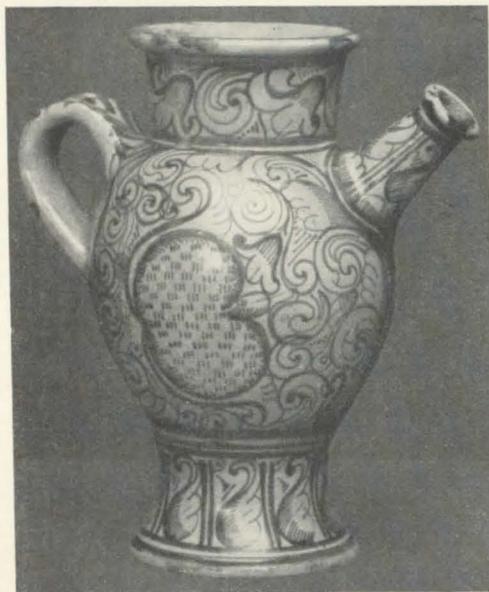


Abb. 69.

G. M.

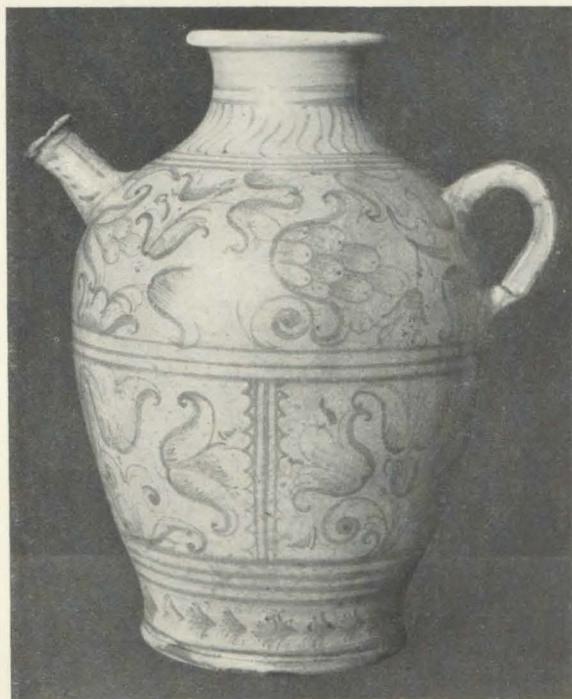


Abb. 70.

München.

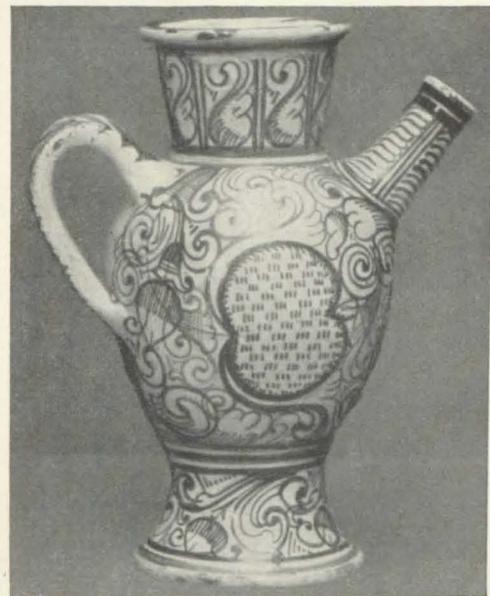


Abb. 71.

G. M.

(1583, 10/Januarii) herausfällt. Nur die Schale von 1526 war so, nach italienischer Art, bezeichnet, sonst stehen die deutschen Zahlen nie unten, eine Regel, die von der Kachel- oder der Scheibenmalerei abgeleitet zu sein scheint, wie denn noch später die aus Nürnberger Glaserwerkstätten hervorgegangenen Schmelzmalen grundsätzlich nicht den Boden der Fayencen signierten. Der Monogrammist L S hat das auch nur ausnahmsweise (1621) getan. Von einem Versuch, seine Persönlichkeit zu identifizieren, müssen wir zunächst absehen. Nicht signiert, aber unbedenklich der Werkstatt zuzuschreiben, sind noch zwei gleichartige kleine Albarelotöpfchen, wovon das eine (Abb. 85) in das Germanische Museum, das andere in die Mustersammlung der Bayerischen Landesgewerbeanstalt gekommen ist, ferner vier Kannen im Germanischen Museum (Abb. 66, 68, 69, 71). Weiterhin gehören zu der Gruppe ein Gefäß, dessen Form sich aus drei Fäßchen zusammensetzt, in der Bayerischen Landesgewerbeanstalt, und zwei Albarelotöpfe im Märkischen Museum in Berlin (Abb. 86 und 87). Letztere sind bereits 1660 datiert, also ein Jahr vor der Begründung der ersten deutschen Fayencemanufaktur nach holländisch-französischem Muster (wenn man von der gleichfalls unter holländischem Einfluß stehenden Danziger Fliesen-Fabrikation des 17. Jahrhunderts und den älteren Hamburger Fayencen absieht, deren meist porzellanartig glasige Glasur eine von den Renaissancefayencen grundverschiedene Technik voraussetzt). Das späteste Datum der Werkstatt steht auf einer Wasserblase im Germanischen Museum (Abb. 73): 1666.

Der Charakter der L S-Ornamentik, deren Spiraltendenz sich besonders an einer der Kannen (Abb. 68) auslebt, ist im allgemeinen durchaus zeichnerisch. Man darf annehmen, daß Stiche die Anregung gegeben haben. Besonders auffallend ist die Vorliebe für Schraffuren, ferner die an Gewohnheiten der Kalligraphie erinnernde Unterscheidung von Grund- und Haarstrichen. Hie und da, besonders an der in Abb. 68 wiedergegebenen Kanne und an der kleinen Flasche in Dresden kommt neben der Konturzeichnung breite (massive) Pinselmalerei vor. Den Längschraffuren sind bisweilen Querschraffuren wie ein Riegel vorgelagert, so an den Albarellen von 1660 (Abb. 80), an einer der Kannen (Abb. 71) und an dem Drillingsfäßchen. An der größeren Schraubflasche in Dresden und an den Töpfen des Märkischen Museums sind auch die Stiele quer gestrichelt. Ein mehrfach in der Gruppe unauffällig begegnendes Motiv ist das in einem winzigen Kreissektor eingeschlossene kleine Kreuz: z. B. bei dem kleineren Albarello von 1660 (Abb. 87) am Ansatz des Ornamentgewächses links und an einer der Kannen (Abb. 69) in den linken oberen Ecken der Fußzone.

In rechteckig begrenzte Felder eingeteilt ist der Dekor bei der Kanne in München und bei den in Abb. 68, 69 und 71 wiedergegebenen Nürnberger Kannen.

Bei einigen Stücken zieht sich durch das Ornament wie eine versehentlich stehengebliebene Hilfslinie ein Bogen hindurch, nämlich an einer der Kannen (Abb. 71) und an dem kleinen Albarello (Abb. 85).

Ein und dasselbe Blütenmotiv findet sich in verschiedener Ausbildung: an der Nürnberger Schraubflasche (Abb. 82), an den durch Abb. 85 repräsentierten kleinen Töpfchen (Abb. 76), an den Albarellen in Berlin (Abb. 80) und an der Wasserblase von 1666. Den ursprünglichen Sinn läßt wohl die größere Schraubflasche in Dresden am besten erkennen. Hier erscheint die Mittelspitze als eines der Kelch-

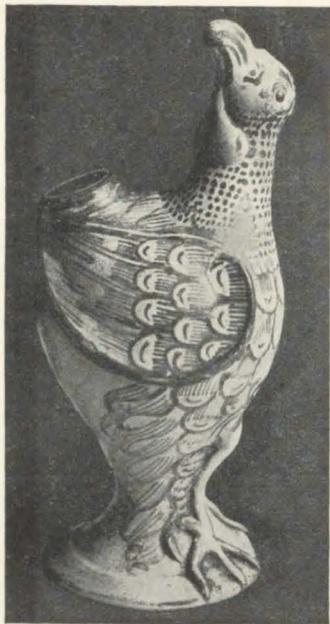


Abb. 72.

Arnstadt.



Abb. 73.

G. M.



Abb. 74.



Abb. 75.



Abb. 76.



Abb. 77.



Abb. 78.



Abb. 79.



Abb. 80.

blätter, deren verkürzte Ansicht die rahmenden Voluten zeigen, während die mit kleinen Kreisen gefüllten Schuppen wohl eine Beerenfrucht bedeuten sollen: Abb. 75. Eine andere Blütenform (in Abb. 78 oben rechts), die man in der Hohlkehle des größeren Topfes von 1660 und an den Nürnberger Kannen bemerkt, bildet in breiterer Pinselzeichnung den einzigen Dekor eines kleinen Töpfchens im Germanischen Museum wo nur noch an der Schulter eine Borte hinzukommt, die eine flüchtige Ausführung der Fragezeichen-Borten der Schraubflaschen (vgl. auch das Ausgußrohr der Kannen) darstellt. Es ist dasselbe Flechtband-Motiv, das bereits an der Fächerschale begegnete. 1660 sind daraus fast parallele, gerade Striche geworden.

Was die Anfänge der Werkstatt betrifft, so kommen als Vorstufen des häufigen Motivs Abb. 78 vielleicht die Ranken der Ringflaschen (Abb. 47—48) in Betracht. Auch bei manchen der oben im III. Kapitel behandelten Stücke können möglicherweise Beziehungen zu der L S-Ornamentik gefunden werden. So läßt sich das Motiv der Abb. 78 an einigen Rankenteilen des kleinen Wandbrunnens (Abb. 37) unter Umständen wiedererkennen, z. B. rechts am Rand ziemlich unten und in der Mitte unterhalb der lilienförmigen Rankenverknüpfung, wie denn auch zwischen dieser Nische und der Berliner Vase (Abb. 58), die das gleiche Motiv zeigt, eine nähere Verwandtschaft zu bestehen scheint: man vergleiche besonders die Stellen, wo die Glasur etwas zerlaufen ist.

An der größeren Schraubflasche in Dresden (Abb. 67) findet sich ein Motiv (Abb. 77) des Architravs des älteren Samariterinnenbrunnens (Abb. 35) wieder. Der Berliner Wandbrunnen hat statt dessen die Figur Abb. 79 zwischen den Zahlen des Datums und im linken Pilaster und letztere tritt genau so wieder auf an der kleineren Schraubflasche in Dresden. Auch ist es vielleicht kein Zufall, daß die Form der Zahl 2 in dem Datum der Berliner Nische (Abb. 34) und in dem Datum der Schale von 1621 (Abb. 84) — beide ähneln sich zudem in der gekrackten Glasur — übereinstimmt.

Einzelheiten des Ornaments, wie die zuletzt genannten Sternrosetten, ebenso das Flechtband erinnern an das Email des fränkischen Steinzeugs bzw. der Gläser des 17. Jahrhunderts. Dasselbe gilt von dem freilich auch anderwärts (z. B. in Winterthur) damals beliebten Maiglöckchenmotiv, das die Dekoration der kleinen Flasche in Dresden beherrscht. An Kreußener Sprüche klingt ferner die Inschrift des Berliner Deckelpokals an, der die Gestalt einer Töpferscheibe hat. Endlich stimmt das Modell der Schraubflaschen von 1618 mit dem bekannten Modell von Kreußen überein, das dort einstweilen nicht früher als 1622 nachzuweisen ist¹³⁾.

Auf eine fränkische Heimat der Gruppe deutet auch die Schale von 1621, die inmitten eines dreifachen Schuppenkranzes das Wappen des in Thurnau (zwischen Kulmbach und Bayreuth) ansässigen Geschlechts der Grafen von Giech enthält (Abb. 84). Dazu kommt, daß die Provenienz der übrigen Stücke, wo sie bekannt ist, auf Nürnberg weist. So ist der Deckelpokal des Berliner Kunstgewerbemuseums 1882 von Roesch und Zimmermann (als „Nürnberger Fayence“) gekauft, der kleine

13) Vgl. hier und zu dem folgenden Kapitel meine früheren Ausführungen in den Mitt. a. d. Germ. Mus. 1908.



Abb. 81. Gehren.



Abb. 82. G. M.

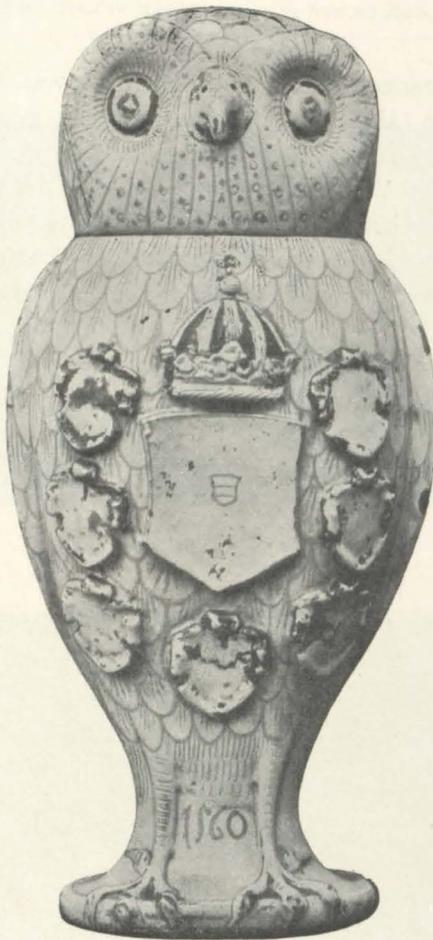


Abb. 83.

Breslau.

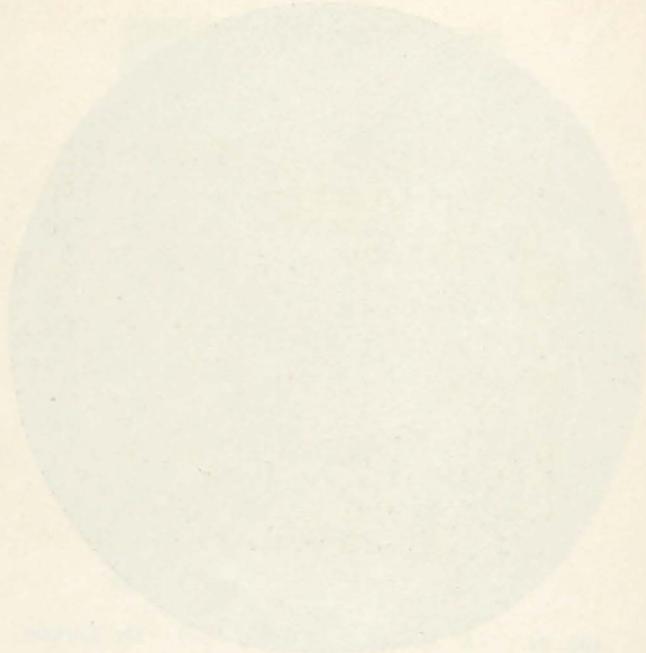


Abb. 84.

Slg. Lockner.

Albarello des Gewerbemuseums (vgl. Abb. 85) 1872 von Antiquar Heerdegen in Nürnberg und die Vase (Abb. 38) 1885 von Professor Bergau in Nürnberg.

Die beiden Apothekergefäße des Märkischen Museums stammen aus Lübeck, dessen Wappen sie an der Vorderseite tragen. (Ein in der Glasur verwandter Topf im Germanischen Museum hat das Wappen von Lüneburg.) In Lübeck selbst kommt derartige Keramik jedoch, wie uns Herr Direktor Schäfer freundlichst mitteilt, nicht vor. Da der Monogrammist L S auch für eine sächsische Apotheke gearbeitet hat (die Wasserblase des Germanischen Museums enthält ebenfalls das sächsische Wappen), ist in jener vereinzelt Bestellung kein Anlaß gegeben, ihn in Norddeutschland (etwa in der Nähe des zwischen 1550—1566 tätigen Statius von Düren) zu suchen, vielmehr werden wir seine Werkstatt wenn nicht in Nürnberg selbst, so doch in Franken oder Thüringen mit einiger Wahrscheinlichkeit lokalisieren dürfen.



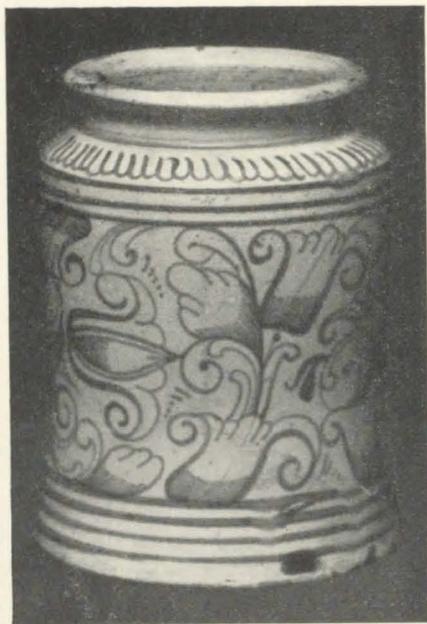


Abb. 85.

G. M.



Abb. 86.

Märk. Muesum.



Abb. 87.

Märk. Museum.



Abb. 88.

VI. Die Hirschvogelhypothese.

In der Werkstatt, die Augustin Hirschvogel von 1531—1535 mit dem einer alten Hafnerfamilie — Hafner namens Nickel begegnen in den Nürnberger Bürgerlisten bereits in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts — entstammenden Hans Nickel betrieb, sind Fayencen mit Blaumalerei hergestellt worden. Denn es geht sowohl aus der Nachricht Neudörffers wie aus einer Urkunde hervor, daß die von Oswald Reinhard in Nürnberg eingeführte Technik der damals in Venedig üblichen entsprach. An sich wäre es ja denkbar — und es ist diese Vermutung auch schon bestimmt geäußert worden — daß es sich bei „der venetianischen Arbeit mit dem Schmelzen und Glaßwerck“ um die Herstellung von venetianischem Glas gehandelt hätte. Aber einer solchen Auffassung widerspricht einerseits jene Ratsverordnung, in der Hirschvogel geradezu als „Hafner“ tituliert wird, und andererseits ist auch der Ausdruck „glaßwerck“ im damaligen Sprachgebrauch als gleichbedeutend mit glasierter Töpferware nachweisbar. Es wäre daher eigentlich müßig, die Frage aufzurollen, welche Art von Gläsern von der Firma Hirschvogel und Nickel hergestellt sein könnten. Am ehesten wird man an eine durch äußerlich aufgeschmolzene weiße Schnüre und horizontale Flechtbänder auffallende Gruppe von farblosen Gläsern denken, die dann als Nachahmungen des venetianischen Latticinioglasses zu gelten hätten. Das Germanische Museum besitzt von der genannten Sorte u. a. ein von Pickert erworbenes Stangenglas (Abb. 91). Dieses hat viel Ähnlichkeit mit einem Glas, das in einem 1544 datierten Gemälde von Georg Pencz in Berlin neben dem Porträtierten (dem Nürnberger Maler Erhart Sch wet z e r) zu sehen ist und sich als eine zwischen

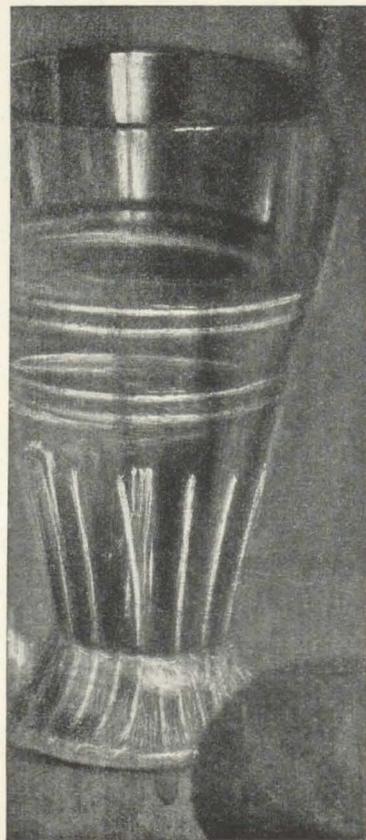


Abb. 89. G. Pencz, Berlin.

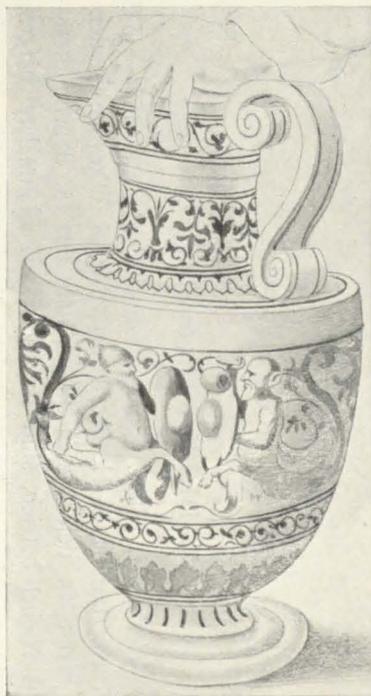


Abb. 90. G. Pencz, Dresden.

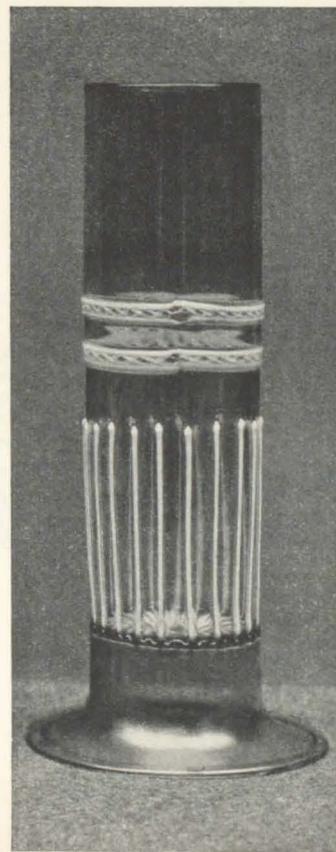


Abb. 91. G. M.

der konischen Becherform Venedigs und der deutschen Stangengestalt vermittelnde Übergangsform gibt (Abb. 89). Georg Pencz stand der Firma Hirschvogel-Nickel nicht fern, wie aus den Ratsverlässen (Hampe Nr. 2120 und 2209) hervorgeht: 1535 tritt er „für Augustin Hirschvogel und Hans Nickel“ (die Firma) und 1536 für Hans Nickel (den damals alleinigen Inhaber) als Bürge auf, das zweitemal unter Garantie auf ein Jahr. Man könnte also versucht sein, hier einen Zusammenhang zu konstruieren. Demgegenüber ist jedoch zu sagen, daß wir keine Belege dafür haben, daß eine Nürnberger Hütte damals imstande war solche Gläser zu brennen. Was Neudörffer 1547 von dem Nürnberger Brillenmacher Hans E h e m a n n berichtet („er nahm ein e b e n h o c h Venedisch Trinkglas, that den Boden hinweg, brennet das Glas an der Seiten auf und breitet es im Feuer aus wie ein eben Papier, und machet krystallene Brillen daraus“) scheint das Gegenteil zu beweisen und noch deutlicher spricht ein Eintrag in dem kulturgeschichtlich überaus interessanten Unkostenbuch des Nürnberger Patriziers Paulus B e h a i m: „(Nürnberg) 1561, adi 27 september zalt für 9 weyße, glatte, dicke (sic!) venedische drinkgleser 1 fl. 1 ₰ 2 9“ (= Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nbg. VII, S. 143). Das Wort „venedisch“ bezeichnet in diesen Fällen schwerlich nur die Art allein, sondern auch die Provenienz. Überdies ist es erwiesen, daß Stangengläser noch am Ende des 16. Jahrhunderts für den deutschen Markt in Venedig hergestellt wurden.

Beide Auffassungen, die Annahme, daß Oswald R e i n h a r d die keramische Technik in Nürnberg verbesserte, und die andere, daß er das Arcanum der venetianischen Glasmacher besaß, würden sich auf halber Linie begegnen, wenn man annehmen wollte, daß von Hirschvogel eine Übertragung des venetianischen Gläseremails auf das keramische Gebiet angestrebt wurde. Es wäre dann an das fränkische Steinzeug, mit dem die L S-Werkstatt ja ein wichtiges Modell gemeinsam hat (Abb. 67 u. 82), zu denken. Das Email ist jedoch diesem Material ebenso wie dem deutschen Glas¹⁴⁾ noch mindestens ein Vierteljahrhundert nach Hirschvogels Tod fremd geblieben. Als Inkunabeln von Kreußen sind höchst wahrscheinlich jene beutelförmigen Krausen, die ich in den Mitteil. a. d. Germ. Mus. 1908 (S. 63 f. bzw. S.-A. 25) zusammengestellt habe — der Gruppe schließt sich noch der besonders reich montierte Ratspokal in Erfurt an — zu betrachten. A. Walcher von Moltheim hat das gelegentlich der Publikation des zugehörigen Exemplars der Sammlung Figdor des näheren erörtert (Kunst und Kunsthandwerk 1909, S. 20). Letztere Krause zeigt in kalter Malerei die Allianzwappen eines Grafen von Henneberg und das Datum 1579. Ein Jahr jünger ist das im Bayer. Nationalmuseum aufbewahrte Exemplar mit einer Kreuzigungsgruppe und dem Wappen der Abtei Hersfeld. Auch hier ist die Malerei noch in Ölfarben ausgeführt.

Wenn Neudörffer die Erzeugnisse der Fayencwerkstatt näher charakterisiert durch den Zusatz „auf antiquitetische Art, als wären sie von Metall gossen“, so sind seine Worte wohl nicht so genau zu nehmen. Höchstwahrscheinlich hat der Rechen-

14) Vgl. zu der letzteren Frage jetzt R. Schmidt im Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsl. 1914, S. 279 ff. Zu der Peringer-Frage (Mitt. a. d. G. M. 1908 und Schmidt a. a. O.) — es handelt sich wahrscheinlich um emailliertes Beinglas — ist noch nachzutragen, daß außer dem Museo Correr auch die Eremitage in Petersburg ein entsprechendes Fläschchen besitzt (frdl. Mitteil. von Herrn Direktor J. Brinckmann).

meister, als er die Nachricht im Jahre 1547 niederschrieb, das Architektur- und Perspektiv-Kompendium seines Kollegen Rivius, das im gleichen Jahre in Nürnberg im Druck erschien, bereits in der Hand gehabt. Rivius bildet (S. XVII—XX) eine ganze Reihe „antiquischer Bockal“ ab, mit einer Anweisung, „nit allein solche gefäs wie angezeigt sonder vil ander der gleichen nach Antiquischer monier der Bocal, begrebnus gefäß, neu zu erfinden“. Für die Identifizierung der Fayencen, die Neudörffer meint — ob er sie wirklich gesehen hat ist mehr als zweifelhaft, es klingt eher als ob er nur etwas hätte läuten hören und einen modernen Ausdruck¹⁵⁾ anbringen wollte — ist jedoch mit diesen, Peter Flötner zugeschriebenen, z. T. frei nach Cesariano gearbeiteten Holzschnitten nichts gewonnen, wie denn schon Rivius selbst erklärt, daß diese Vorbilder nur cum grano salis zu verstehen seien (S. XVII): „so mag er mancherley proporcion solcher gefeß und fürnemlich der antiquischen Bockal finden. Aber die höhe sampt dem mundstuck und deckel, desgleichen die füßlein seien in sonderheit geordnet aus rechtem verstandt eins verstendigen Goldschmidts und der gleichen kunstreichen handwerckern nach erforderung der materi darvon solche gefäß gemacht werden sollen“.

Die italienischen Majolikatöpfer haben sich allerdings in solchen Formen — Piccolpasso nennt sie „vasi a bronzo antico“ — versucht. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts sind in Italien an Metallgefäße erinnernde, durchbrochene oder gebuckelte mit wenig Blau und Gelbbraun dekorierte, größtenteils weiße Fayencen als Massenexportartikel für die schweizerischen und österreichischen Alpenländer, für Süddeutschland und Böhmen (aber auch für Frankreich) hergestellt worden, wobei abgesehen von den Wappen auch in den Gefäßtypen bisweilen (jedoch selten) auf den Geschmack der Abnehmer Rücksicht genommen wurde, wie das z. B. bei einer in zwei Exemplaren bekannten Schnelle mit dem Wappen eines Ulmer Patriziers der Fall ist. Mit den deutschen Renaissancefayencen hat dieses Weißgeschirr, das dann seit dem 17. Jahrhundert in Böhmen Nachahmung fand, keinerlei Gemeinschaft. Die Glasur ist beinartig und grundverschieden von der warmen Tönung unserer Inkunabeln. Im einzelnen vergleiche man etwa die in Abb. 63 wiedergegebene deutsche Fächerchale mit einer gerippten Schale jener Gruppe, von der u. a. Dr. Figdor ein Exemplar v. J. 1619 besitzt. In letzterem Fall (Abb. Kunst und Kunsthandwerk 1909 S. 42, zwei Schalen des gleichen Modells bewahrt die Mustersammlung der Bayer. Landesgewerbeanstalt, eine dritte v. J. 1618 steht gegenwärtig im Berliner Handel) sind die blauen Rippen über den blechartig umgebogenen Rand — der ganze Charakter der Falten ist blechern — durchgeführt, während bei der deutschen Renaissanceschale die kräftige Modellierung des Inneren nach außen durch eine Hohlkehle abgeschlossen wird. Manche Stücke der häufigen Ware (so schon ein 1560 datierter Teller eines Imhofschen Services im Germanischen Museum) tragen die in Jännickes Markenverzeichnis unter Nr. 247 wiedergegebene Signatur, die wie eine durch ihr steiermärkisches Allianzwappen um 1611 datierbare Schale

15) Synonym mit welsch oder italienisch ist der Ausdruck hier jedenfalls nicht, sonst hätte Neudörffer sich an dieser Stelle wohl kaum anders ausgedrückt als da wo er berichtet, daß „Hanns Stengel ... auf welsche und deutsche Art gleichwie Georg Schreiner ... viel schöne Schreinerwerk machten“ und „daß derselbe Stengel mit derselben welschen Arbeit der erste gewesen sein soll“.



Abb. 92.

Dresden.

der Kgl. Porzellansammlung in Dresden beweist, eine Faentiner¹⁶⁾ Werkstatt bezeichnet (Abb. 92). Es erübrigt sich damit der Versuch, das in dem Monogramm enthaltene R mit der Triester Majolikafabrik in Beziehung zu bringen, die einem gewissen Peter Reicher, Bürger zu Laibach, 1534 privilegiert wurde. Eher läßt sich das Monogramm der Simson-Schale von 1526 (Abb. 32), deren schweizerischer Ursprung ja zum mindesten zweifelhaft ist, auf Peter Reicher beziehen, insofern es unschwer als P R aufgelöst werden könnte. Man müßte dann, was nicht unwahrscheinlich wäre, annehmen, daß dem Großbetrieb schon eine mehrjährige Praxis vorausging. Andererseits dürfte — was zuerst E. W. Braun vermutete — angesichts der Nürnberger Provenienz noch immer mit der Möglichkeit zu rechnen sein, daß Oswald Reinhard sich mit dem R auf der Rückseite verewigt hat.

Das am deutlichsten ausgesprochene Renaissanceornament der ganzen Folge der Inkunabeln ist wohl, wenn wir von den Tiroler Öfen absehen, die Bordüre des bereits im Zusammenhang mit diesen gewürdigten Tellers von 1531 (Abb. 94). Von einem Künstler, der wie Hirschvogel die Prinzipien der Renaissanceornamentik theoretisch und praktisch beherrschte, kann diese Verkrümmung einer Pilasterfüllung von ursprünglich aufsteigender Tendenz jedoch nicht herrühren. Das Muster enthält zudem eine Reihe von mißverstandenen Einzelheiten. Besonders das Vasenmotiv ist wiederholt bis zur Unkenntlichkeit verkümmert. Ähnliche Unregelmäßigkeiten bezw. Gedankenlosigkeiten sind auch an den Zwischengliedern der Wellenranke des Madonnentellers von 1530 zu bemerken (Abb. 93 u. S. 51). Die Bordüre als Ganzes gibt sich da zwar als natürliches Randmuster — der innere Kranz ist übrigens als Rosenkranz zu deuten — doch nimmt sie nicht recht Bezug auf das Bild im Spiegel, insofern die Vertikale der stehenden Madonna nicht mit Cäsuren der undulierenden Ranke zusammenfällt, die seitlich rechts unten beginnend, wie es scheint im umgekehrten

16) Das gleichartige sächsische Hofservice im kgl. Johanneum (Weißgeschirr in urbanistischen Patanazziformen mit dem sächsischen Wappen) ist, wie Herr Dr. Zimmermann freundlichst mitteilt, wahrscheinlich identisch mit einem in Siena bestellten Service.



Abb. 93.

G. M.



Abb. 94

G. M.



Abb. 95.

G. M.

Sinne des Uhrzeigers gezogen schließlich mit dem Platz nicht auskommt, sodaß am Ende der Fluß ins Stocken gerät. Die eigentlichen Gesetze der antiquischen Manier sind jedenfalls hier noch weniger zu erkennen, wenn auch der keramischen Schönheit auf diese Weise kein Eintrag geschehen ist, da so im Gegenteil ähnlich wie bei orientalischen Teppichen, der Charakter der naiven Handarbeit (der vornehmste Reiz von Inkunabeln auf jedem Gebiet) deutlich zum Ausdruck kommt.

Andererseits zeigt eine im Geist der Renaissance entworfene, blauweiß gemalte Kanne (Abb. 90) in einem Bild von Georg Pencz, der doch wie oben erwähnt zu der Nürnberger Werkstatt in Beziehungen stand, keine Verwandtschaft mit den erhaltenen Fayencen¹⁷⁾.

Am sichersten auf Nürnberg bzw. dessen nähere oder weitere Umgebung (Franken, Thüringen) zu lokalisieren sind die Arbeiten der Werkstatt des Monogrammistens L S. Man wird daher von diesen ausgehen müssen, wenn es gilt Anhaltspunkte über das Aussehen der Fayencen des Nürnberger Radierers Hirschvogel zu gewinnen.

Graphische Vorbilder setzt die schraffierte L S-Ornamentik ja voraus. In den eigentümlichen Bogenlinien, die sich bisweilen wie Hilfskonstruktionen durch die Ranken ziehen (vgl. Abb. 71 und Abb. 85, auch bei der Vase Abb. 38 ist dies der Fall), dürfte am ehesten ein Zusammenhang mit manchen Radierungen Hirschvogels gefunden werden. Hirschvogel, der Verfasser des ausdrücklich zum Nutzen des Kunsthandwerks bestimmten Geometriebüchleins, dessen Illustrationen zum großen Teil Kreiskonstruktionen darstellen, hat solche Hilfskreise hie und da mit Absicht-

17) Den Hinweis auf diese Kanne verdanke ich Herrn Direktor E. W. Braun, die unserer Abbildung zugrunde liegende Aquarellkopie Herrn Geheimrat K. Woermann. Hier sei auch des in Abb. 95 wiedergegebenen Fragments einer Schale mit der Darstellung des Zweikampfs zwischen David und Goliath gedacht, deren Entstehung in Nürnberg jedoch dadurch nicht bewiesen ist, daß das Stück in Nürnberg (gelegentlich des großen Hochwassers im Frühjahr 1909) gefunden wurde.



Abb. 96.

G. M.

Schälchen mit dem Wappen des Bamberger Bischofs
Johann Philipp v. Gebsattel (um 1600).

lichkeit im Ornament stehen lassen, so z. B. in dem Streifen am Körper der Kanne B. 94 (Friedrich, Tafel XXIII) und an der Schulter der Kanne B. 95 (Abb. 88), deren runder Körper ebenfalls ein Produkt des Zirkels ist.

Auch aus der Tatsache, daß in der L S-Werkstatt das figürliche Moment, das Hirschvogels schwächste Seite war, von der verzeichneten Berliner Rhetorica abgesehen, keine Rolle spielt, während andererseits dort (und noch mehr in der technisch auf derselben Linie stehenden und zweifellos durch einen Künstler von dem Rang Hirschvogels inspirierten Eulenkunst) die Heraldik, Hirschvogels zweites Hauptgebiet neben dem Ornamentstich, gepflegt wurde, ließe sich ein Tropfen auf die Mühle der Hirschvogelhypothese herausdestillieren. Wir würden jedoch allen Boden unter den Füßen verlieren, wollten wir weitergehen und betonen, daß das Monogramm L S ähnlich wie es der Inhaber der Fayencewerkstatt schrieb von dem Nürnberger Radierer Lorenz Strauch (1554—1636) gebraucht wurde, dessen Stil (in der Strichführung, nicht in Einzelheiten) an Hirschvogels Radierungen erinnert.



Abb. 97. Slg. Wilczek.

VII. Die Eulen.

Von den Fayenceeulen der Renaissance ist in der keramischen Literatur zuerst, und zwar von Albert Jacquemart (1873) das seitdem verschollene Exemplar der Sammlung Alexandre de la Herche in Beauvais beschrieben worden. Diese Beschreibung¹⁸⁾, die nicht genau ist, wird durch die Angaben des Katalogs der Versteigerung der Sammlung de la Herche ergänzt: „Vase en forme d'oiseau de proie décoré de trois personnages en relief sous une arcade de la renaissance; au revers: Guillaume Tell abattant la pomme sur la tête de son fils. Bleu et or. XVI. siècle (Nuremberg)“. Die Vorderseite mit einem Liebespaar und einem schalkhaften Narren unter einer

18) Vgl. J., Histoire de la céramique, S. 379: „Parmi les oeuvres les plus anciennes et les plus remarquables de l'Allemagne, nous devons mentionner un vase destiné à être donné en prix par une compagnie de tireurs d'arc. Ce pot a la forme d'un oiseau de nuit dressé sur ses pattes velues, la tête formant couvercle; le fond est un émail blanc relevé de touches bleues qui dessinent les mouchetures du plumage; mais, sur le milieu de la panse, l'émail est interrompu, et un beau bas-relief modelé à la main représente les dignitaires de la corporation revêtus du splendide costume qu'on retrouve dans le triomphe de Maximilien. Certes, s'il était permis de hasarder un nom à propos d'une oeuvre aussi exceptionnelle, nous dirions que le célèbre Hirschvogel en est l'auteur; il y a de plus que le talent d'un potier, il s'y trouve la science d'un statuaire de goût; cette pièce est l'une des perles de la collection de M. de la Herche, de Beauvais“.

Jacquemart knüpft daran noch folgende Bemerkung: „L'histoire de l'art céramique allemand est tout entière à créer; rien de sérieux n'a été dit à ce sujet, et lorsque les savants de cette contrée se mettront à l'oeuvre, des révélations inattendues étonneront les curieux. Une belle assiette du musée de Sèvres prouve que la majolique était en honneur sur les bords du Rhin comme sur le littoral de l'Adriatique; de riches armoiries, d'élégantes arabesques y sont mêlées à des légendes latines ou allemandes et le chiffre du revers, formé de lettres gothiques annonce

Arkade gibt unsere Abbildung 100 wieder. Ich habe das Stück noch nicht selbst gesehen, da sein Verbleib (in einer Pariser Privatsammlung) erst in letzter Stunde ermittelt werden konnte, und muß daher mit einem Urteil zurückhalten. Auf den ersten Blick fällt auf, daß der Kopf dieselbe Form hat wie der falsche Kopf der Landauschen Eule in der Sammlung Figdor (Abb. Kunst und Kunsthandwerk 1909, S. 24). Es ist jedoch nicht nur möglich, sondern sogar wahrscheinlich, daß dieser nach jenem kopiert wurde. Denn das Exemplar Figdors stammt aus der Pariser Sammlung Spitzers, der das Modell für die Ergänzung am ehesten in der durch Jacquemart in die Literatur eingeführten Eule gesucht haben dürfte. Bei letzterer entspricht die besondere Form des Schleiers den gedrunghenen Läufen, die bei dem Landauschen Kaus wie bei allen übrigen der Gruppe schwach und hoch sind. Am nächsten verwandt in der Kopfbildung ist die Eule der Stuttgarter Altertümersammlung (Abb. 102). Hier besteht der Schleier aus einem gemalten flachen Kranz von großen Federn, während er sonst convex ist und von einer Reihe (meist eingestochener) kleiner Kreise zwischen radialen Linien bzw. Furchen geschmückt wird. Die an der Rückseite des de la Herche-Exemplars modellierte Darstellung des Tellenschusses ist an sich nicht bedenklich, da sie seit Etterlins Chronik (1507) auf Denkmälern des (Schweizer) Kunstgewerbes nicht selten vorkommt¹⁹⁾. Das Relief der Vorderseite ist wesentlich besser als die wappenhaltenden Figuren der Gräflich Wilczek-schen Eule (Abb. 97). Das de la Herche-Käuzchen hat wie alle anderen echten Fayence-eulen des 16. Jahrhunderts nur die eine Scharfffeuerfarbe blau in der weißen Glasur und ist im übrigen an einigen Stellen kalt vergoldet. Kalte Bemalung ist der ganzen Gruppe eigentümlich. In dieser Weise ist bei den meisten Stücken der an der Brust des

assez la patrie de l'artiste. Nous avons vu d'autres ouvrages signés de sigles évidemment germaniques, et que des analogies de style avaient fait classer aussi parmi les majoliques italiennes“.

Auch in diesem Falle ist Jacquemarts Beschreibung nicht genau. Das fragliche Zeichen  ist an der Vorderseite am Rande des Spiegels angebracht, unterhalb eines flatternden Spruchbands mit den Buchstaben AG—W—GA. Von den beiden Wappen stimmt das eine überein mit der bei Sibmacher (Preuß. Edelleute Taf. 316) gegebenen Beschreibung des Wappens der Milch, „eines im vorigen Jahrhundert bei Goldberg in Schlesien begüterten Geschlechts“. Nach „Des Schlesischen Adels anderer Teil oder Fortsetzung schlesischer Curiositäten“ von Johann Sinapius war diese Familie im 16. Jahrhundert in Freiburg i. Br. ansässig. Das andere, das einen steigenden Greifen (nach links) enthält, ist schwerer eindeutig zu bestimmen. Unterhalb der Wappen steht in einem Täfelchen die Jahreszahl 1548. Die Umschrift (in großen lateinischen Buchstaben) lautet: Quos Animis Equis Hos Stemmata Junxit Eodem Non Sors Sed Fata Prosperiore Deus. Die „eleganten Arabesken“ bestehen nur aus einigen dünnen Schnörkeln. Das eine Wappen ist wie das Spruchband und die Fassung des Datumtäfelchens in breiter weiß gehöhter Malerei ausgeführt, das andere in scharfer Federzeichnungsmanier. Mit den besprochenen deutschen Fayencen ist der Teller, den wir dank dem gütigen Entgegenkommen der Verwaltung des Musée Céramique hier zum ersten Male reproducieren können (Abb. 98), ebensowenig verwandt wie ein Teller des South Kensington Museums, dessen Photographie (Abb. 99) uns durch die Direktion dieses Instituts in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt wurde.

19) Immerhin sei in diesem Zusammenhang erwähnt, daß vor etwa 30 Jahren, wie Herr Dr. Angst in Zürich freundlichst mitteilt, ein Berner Antiquitätenhändler begann, falsche Fayence-eulen mit schweizerischen Wappen und historischen Darstellungen bemalt in den Handel zu bringen. Ein solches Exemplar befand sich bis vor wenigen Jahren im Historischen Museum in Bern. Bekannter sind die Fleischmannschen Fayenceeulen, die noch heute in Sulzbach weiter fabriziert werden. Ein Exemplar von diesem Typus besitzt z. B. die Kgl. Kunstschule in Nürnberg.



Abb. 98.

Sèvres.



Abb. 99.

London.

Vogels angebrachte Schild mit dem zweiköpfigen Adler bemalt, so bei der Eule des Stadtmuseums in Kaufbeuren (Abb. 103), deren Wappen früher versehentlich als das nur den halben Adler und zwei Sterne enthaltende Wappen dieser Stadt angesprochen wurde; ferner bei dem Käuzchen auf Burg Kreuzenstein — die Beschreibung im Katalog der Spezialausstellung von Krügen und krugartigen Gefäßen im Österreich. Museum in Wien, 1881, gibt noch den Doppeladler an, der jetzt abgeblättert ist — und bei zwei Exemplaren v. J. 1560 im Fürstlich Schwarzburgischen Schloß in Gehren. Bei dem einen ist der Kaiserliche Schild mit der Kette des Ordens vom goldenen Vließ umhängt (Abb. 81), bei dem anderen (Abb. 105) von den Schilden der sieben Kurfürsten umgeben, ebenso wie an einem dritten Exemplar vom Jahre 1560 in Breslau, wo die kalte Malerei sich nicht erhalten hat (Abb. 83). Den Archetyp dieser Kurfürsteneulen gibt Abb. 104 wieder. Die teilweise durch die fette Glasur verdeckte Modellierung des Gefieders ist hier weniger scharf als bei dem kleineren gleichfalls undatierten wappenlosen Gegenstand unserer Titelvignette. Die einzelnen plastischen Federn sind quer gerippt und mit Längsstrichen bemalt wie das auch bei den 1540 und 1543 datierten Eulen in Köln (Abb. 106—107) und Kaufbeuren der Fall ist. Stilistisch steht das Stück der Kaufbeurer Eule am nächsten. Man vergleiche besonders die malerische Strichelung rings um den Schnabel und die Form des großen Schildes; nur ist dessen Umschlag in Kaufbeuren schon weniger reich gegliedert. Die Form der Krone bleibt bei den jüngeren Kurfürsteneulen ähnlich, doch fehlen hier die (rot bemalten Perlchen), die man am Reifen und an den äußeren Stegen des älteren Exemplars bemerkt. Besonders drastisch zeigt sich der Unterschied im Schnitt und der Anordnung der kleinen Schilde.

Die frühe Kurfürsteneule stammt aus einer alten Tiroler Familie und läßt sich dort bis in das 18. Jahrhundert zurückverfolgen. Der damalige Besitzer war Bergwerksbeamter in Schwaz. Vorher war die Familie in der Gegend von Meran ansässig. In Schwaz ist jedenfalls auch das so nahe verwandte Kaufbeurer Käuzchen einmal gewesen. Dieses stammt aus dem Besitz der Hörmann von Guttenberg. Als Urbesitzer kommt der u. a. aus der Geschichte der deutschen Renaissance-medaille bekannte Georg Hörmann in Betracht, der in Schwaz begütert war und dort auch (1545) in das Hospital ein Fenster stiftete. Es mag ein Zufall sein, daß diese frühen Stücke beide auf Tirol weisen. Nimmt man jedoch hinzu, daß die technische Eigentümlichkeit kalter Bemalung in der 1533 begründeten Glashütte des unweit von Schwaz gelegenen Hall üblich war, und daß andererseits um 1540 gerade in der Gegend von Meran und Brixen eine Werkstatt für Fayencen mit Blau-malerei nachgewiesen werden kann, so scheint es nicht ausgeschlossen, daß wir die Eulenwerkstatt in Tirol zu suchen haben. Mit dieser Hypothese würde auch die andere Vermutung, daß die Eulen, besonders die mit dem habsburgischen Doppeladler geschmückten als Kaiserliche Ehrengeschenke aufzufassen sind, zum mindesten nicht in Widerspruch stehen. Urkundlich zu erhärten ist die letztere Annahme allerdings zurzeit nicht. Doch läßt sich folgendes dafür geltend machen.

Das Kaufbeurer Exemplar bezeichnet schon eine Tradition als ein Kaiserliches Ehrengeschenk, und diese Überlieferung scheint bei der hervorragenden Stellung ihres mutmaßlich ersten Besitzers — Georg Hörmann war an dem Kaufhaus der



Abb. 100.

Paris.



Abb. 101.

G. M.



Abb. 102.

Stuttgart.

Fugger beteiligt — nicht unbegründet zu sein. Aus einer 1539 datierten Urkunde des Statthaltereiarchivs in Innsbruck (II. Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserh., Nr. 2141) ersehen wir, daß er damals zu der dortigen Regierung in Beziehung stand. Und wenn aus einer Hofzahlamtsrechnung von 1553 (a. a. O. VII Nr. 4875) hervorgeht, daß Ferdinand I. zwei großen Augsburger Kaufherrn zwei Trinkgläser zum Geschenk machte, auf denen „irer Römisch. Khgl. maj. Wappen“ gemalt waren, so kommt diese Analogie unserer Hypothese noch weiter entgegen. Auch die Herkunft der 1540 datierten Kölner Eule mit dem Kessenringschen Wappen (Abb. 106 und 107) wäre unschwer in diesem Sinne zu deuten. Das Wappen ist wenn nicht ursprünglich auf den Überlinger Bürgermeister Jacob Kessenring auf dessen gleichnamigen Sohn, den Doktor beider Rechte zu beziehen, der 1539 heiratete. Der Bürgermeister hatte sich im Bauernkrieg verdient gemacht und erhielt zur Belohnung 1528 von Kaiser Karl V. den Wappenbrief, der sich auf dem Rathaus in Überlingen noch erhalten hat, und schon drei Jahre zuvor bezahlte die Innsbrucker Kammer zwei vergoldete Geschirre, die für die zwei Bürgermeister in Überlingen als Geschenk der fürstlichen Durchlaucht bestimmt waren. Jacob Kessenring der jüngere war, wie eine nachträgliche Notiz auf dem Wappenbrief seines Vaters besagt, der Röm. Majestät Ferdinand I. und nach dessen Ableben Erzherzogs Ferdinandi zu Österreich Rat und Diener. Erst im Jahre 1547 erhielt er als ein Zeichen besonderer kaiserlicher Gunst eine Wappenverbesserung in Gestalt einer goldenen Krone. Die Krone in der kalten Malerei des Wappenschildes der 7 Jahre früher datierten Eule könnte nachträglich hinzugefügt sein. Ob die Krone an der plastischen Helmzier (oder gehören die drei Zacken zur Löwenmähne?) ergänzt ist, müßte untersucht werden. Bei einer etwaigen Unstimmigkeit wäre die Jahreszahl 1540 als ein Erinnerungsdatum aufzufassen.

Der erst kürzlich (von R. Schmidt im „Cicerone“ 1910) in die Literatur eingeführte Adler der Veste Coburg, der aus der Eulenwerkstatt stammt, trägt das Khuenburgsche Wappen. Man kann dieses auf Johann G. v. Khuenburg beziehen, der Mundschenk, später Truchseß des Kaisers Rudolf II. und seit 1604 niederösterreichischer Regimentsrat war. Denn da der Adler hinsichtlich der Innenzeichnung der Federn mit dem spätesten Exemplar der Eulengruppe (Abb. 102) — der Schluß des Datums 1561 ist überdies undeutlich — übereinstimmt, steht nichts im Wege, ihn wesentlich später zu datieren als das Landausche Käuzchen von 1554, dessen Gefieder schon ebenso (in genauer zeichnerischer Nachbildung der älteren plastisch gerippten Form) behandelt ist. Das Amt eines Kaiserlichen Mundschens würde jedenfalls der Annahme, daß der Urbesitzer des Adlerpokals diesen als kaiserliches Ehrengeschenk erhalten hat, am besten entsprechen. Bei einer früheren Datierung käme wohl vornehmlich der auch durch sein schönes Exlibris bekannte Michael von Khuenburg in Betracht, der vom 16. Juli 1554 bis 1566 Erzbischof von Salzburg war. Die für diesen Fall naheliegende Annahme, daß der Adler auf eigene Bestellung des Erzbischofs in Salzburg selbst ausgeführt sei, ist kaum wahrscheinlich. Die Form des Reichsadlers wäre so nicht erklärt. Auch würde, da gewiß nicht nur die Eulen aus derselben Werkstatt hervorgegangen sind, die erzbischöfliche Residenz in der Geschichte der deutschen Renaissancefayencen an die erste Stelle rücken, und damit stünde dann die Tatsache in Widerspruch, daß



Abb. 103.

Kaufbeuren.



Abb. 104.

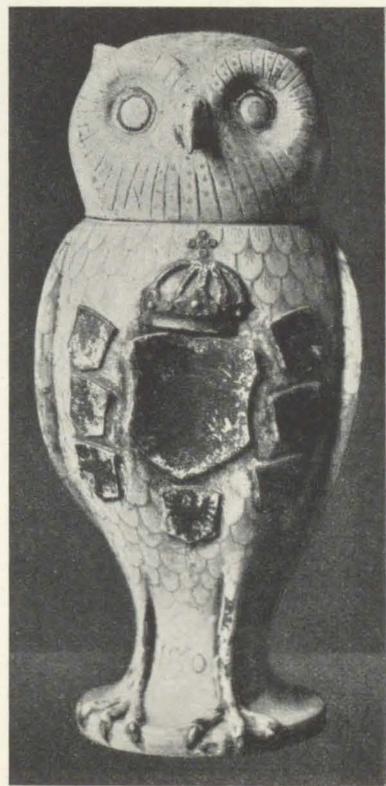


Abb. 105.

Gehren.

mit Ausnahme des Madonnentellers, der Jacobusschale und der auch in protestantischer Gegend möglichen Wandbrunnen — die Samariterinnendarstellung („Gott ist ein Geist, und die ihn anbeten, die müssen ihn im Geist anbeten“) ist in der Schweiz sogar sehr beliebt gewesen — die katholischen Motive, die später die Salzburger Keramik doch völlig beherrschen, unter den Inkunabeln fehlen. Auch wenn man erwägt, daß letztere einer freieren Zeit angehören, bliebe ein solches Verhältnis unverständlich. Eher ließe sich also bei einer Beziehung auf den Erzbischof denken, daß der Adler ihm vom Kaiser geschenkt wurde, vielleicht 1555 anlässlich des Augsburger Religionsfriedens.

Die Kurfürsten-Eule des Schlesischen Museums (Abb. 83) stammt aus fürstlichem Besitz. „Dieser lukubrierende Vogel von 183 Jahren“ ist ausweislich eines durch die Jahreszahl 1560 am Fuß des Pokals auf 1743 datierten Zettels, der im Inneren liegt, „des Durchl. Fürst Radziwils gewesen“. Wahrscheinlich befand sich das Stück in dem zu Anfang des 18. Jahrhunderts aufgelösten Radziwilschen Kabinett²⁰). Falls, wie anzunehmen, die Eule alter Familienbesitz des Radziwilschen Fürstenhauses gewesen ist, so kommt als Urbesitzer in Betracht Nicolaus VI. von Radziwil, Palatin von Wilna, Großmarschall und Erzkanzler des Großh. Litthauen, auch Generalkapitän zu Brzesec, Borissow und Szawlin. Diesem und Johann IV. „wurde d. d. Augsburg 10. December 1547 der ihrem Vatersbruder 1518 erteilte Reichsfürstenstand erneuert und zur Reichshertzogwürde erweitert. d. d. Wien 10. Juli 1553 erhob ferner Kaiser Ferdinand I. zu Gunsten Nicolaus VI. das diesem gehörige Schloß Sziedlowiec zu einer Reichsgrafschaft. Derselbe Nicolaus wurde Protestant, ließ 1563 die erste Bibel ins Polnische übersetzen und starb 1567“ (Sibmacher).

Das Käuzchen auf Burg Kreuzenstein (Abb. 97) war früher als altes Familienstück im Besitz einer Gräfin Almassy-Wilczek in Linz. Das gemalte Medaillon mit einem Türkenkopf, oben auf dem Deckel, könnte darauf deuten, daß dieses Gefäß, ähnlich wie die in einer Hofzahlamtsrechnung von 1557 (= VII. Jahrb. d. K.-S. d. allerh. K. No. 4941) aufgeführten silbervergoldeten Pokale als Gnadengeschenk für ritterliches Verhalten im Felde gegen die Türken bestimmt war.

Auf hochadelige Herkunft läßt auch die Kette des Ordens vom goldenen Vließ an dem einen Gehrener Exemplar (Abb. 81) schließen. Als Urbesitzer kommt Johann Günther († 1586) in Betracht, der durch die nach dem Tode Günthers XI. (1552) erfolgte Teilung Arnstadt mit Gehren erhielt. Leider hat sich im Fürstl. Schwarzburgischen Archiv bisher keine einschlägige Urkunde gefunden. Es läßt sich z. Z. auch nicht entscheiden, ob dem Umstand Bedeutung beizumessen ist, daß das Schwarzburgische Haus seit alters (1518 in dieser Würde bestätigt) zu den „vier Grafen des hl. Röm. Reiches“ gehört, und daß in der Quaternioneinteilung des Reiches auf den Fittichen des Adlers (z. B. auf den Reichsadlergläsern)²¹) unmittel-

20) Vgl. K. Masner im Jahrb. des Schles. Mus. f. Kunstgewerbe u. Altertümer, II. Bd. Breslau 1902, S. 100.

21) Das im Schwarzburgischen Denkmälerinventar als im Schlosse Gehren befindlich aufgeführte Reichsadlerglas von 1560 (das Datum der beiden Reichsadlereulen!) ist dort nicht vorhanden, also entweder den Weg anderer Gläser gegangen, wie der in der Literatur wiederholt erwähnte, aber nicht mehr nachweisbare Reichsadlerhumpen von 1547, oder identisch mit einem noch im Schlosse stehenden Reichsadlerglas von 1596.

bar unter Schwarzburg Cilly aufgeführt wird, das im 16. Jahrhundert ein Lehen jener Familie von Landau war, deren Wappen das Käuzchen bei Albert Figdor trägt.

Bei dem Vorhandensein von nicht weniger als drei Exemplaren in dem einen Schloß Gehren (Titelvignette, Abb. 81 u. 105) dürfte im übrigen auch mit der Möglichkeit zu rechnen sein, daß die Eulenwerkstatt nicht weit von dort zu suchen ist, um so eher als wir von der „großen aus Ton gebrannten Eule“, die das 1583 aufgenommene Inventar der Burg Neidek bei Arnstadt aufführt, nicht sagen können, ob sie identisch ist mit der besonders großen, alle anderen in den Maaßen übertreffenden Kurfürsten-Eule v. J. 1560, die heute in Gehren steht, oder ob sie etwa gar als viertes Stück innerhalb des kleinen Bezirks zu gelten hat. Im Stadtmuseum zu Arnstadt befindet sich ein blaubemaltes Fayencegefäß in Gestalt eines Huhns, das in A. selbst (unter dem Haus am Markt Nr. 1) und zwar im Schutt des Brandes vom 7. August 1581 gefunden wurde und mit den Eulen technisch verwandt ist (Abb. 72)²²⁾; die Zeichnung der Schuppen ist im übrigen ähnlich wie bei den L S-Flaschen, und an die Punktierung des Halses erinnert noch der Löwenkopf der Wasserblase v. J. 1666 (Abb. 73). Ferner hat ein Albarello in der Altertumssammlung in Feuchtwangen, der seiner ganzen Beschaffenheit nach in den (weiteren) Kreis der Inkunabeln gehört (wenn er seiner überaus rohen, ganz verbauerten Malerei wegen auch tief in das 17. Jahrhundert zu versetzen sein dürfte), das Schwarzburgische Wappen.

Die Frage nach der Herkunft der Fayence-Eulen muß unter diesen Umständen ein Rätsel bleiben. Verschiedene Städte können den Anspruch erheben, das Nest an ihren Mauern gehabt zu haben.

Ließe sich die Geschichte der deutschen Fayenceinkunabeln auf die im vorigen Kapitel erörterte Hypothese aufbauen, so hieße es Eulen nach Athen, dem Athen der deutschen Renaissance tragen, wenn man unvoreingenommen und ohne Hirschvogel oder Neudörffer zu erwähnen die Möglichkeit berührt, daß die Käuzchen in Nürnberg entstanden sein könnten. Zugunsten Nürnbergs wäre jedenfalls geltend zu machen, daß die dem Datum nach älteste, die Kessenringsche Fayenceeule, dem bleiglasierten, außen steinzeugartig braunen, innen schwarz-grünen und im Scherben roten Exemplar der Großherzoglich Badischen Kunstkammer, an dem das kalt bemalte Wappen der Nürnbergschen Familie von Praun angebracht ist, im Modell ähnelt. Die Form des Schildes und das Blattwerk sind gleichartig modelliert, auch die Maaße stimmen ungefähr überein. Außerdem gibt es sogar eine kürzlich aus dem großen Kunsthandel in den Besitz des K. K. oesterr. General-Konsuls Freih. Max von Goldschmidt-Rothschild übergegangene Fayenceeule mit einem Hohenzollerischen Wappen, das auf einen Nürnberger Burggrafen bezogen wird und von dieser ist auch bereits behauptet worden, daß sie aus demselben Ofen stamme wie das mit den übrigen Exemplaren unmittelbar verwandte Käuzchen in Stuttgart (Abb. 102), dessen heraldischer Schmuck, wie schon K. Masner richtig bemerkt hat, durch die plastischen Helmzieraten von Urach und Teck, sowie die weiß auf blauem Grunde im 3. Felde ausgesparte Reichssturmflagge als das Wappen des Herzogtums Württemberg bestimmt ist.

22) Den Nachweis dieses Stücks verdanke ich M. Sauerlandt.

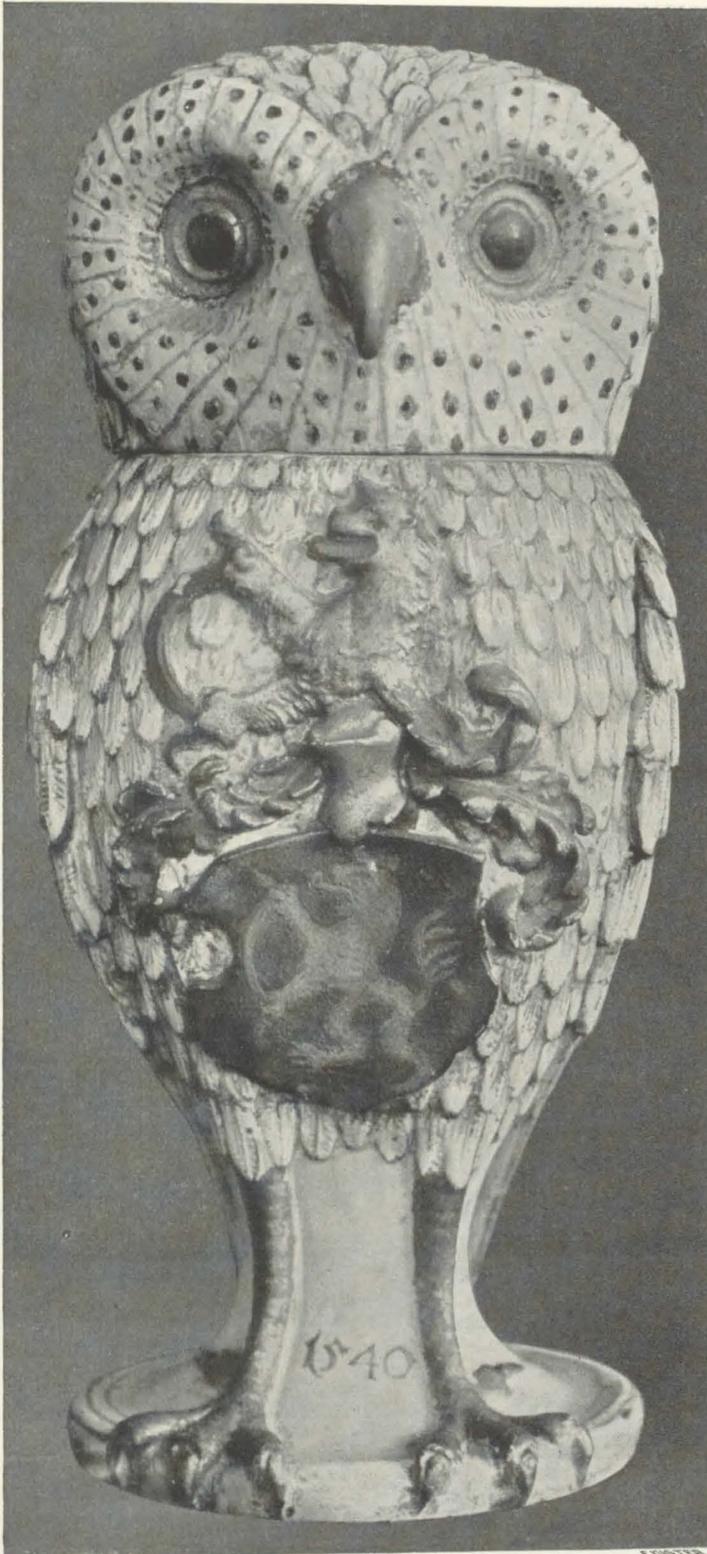


Abb. 106.

Köln.

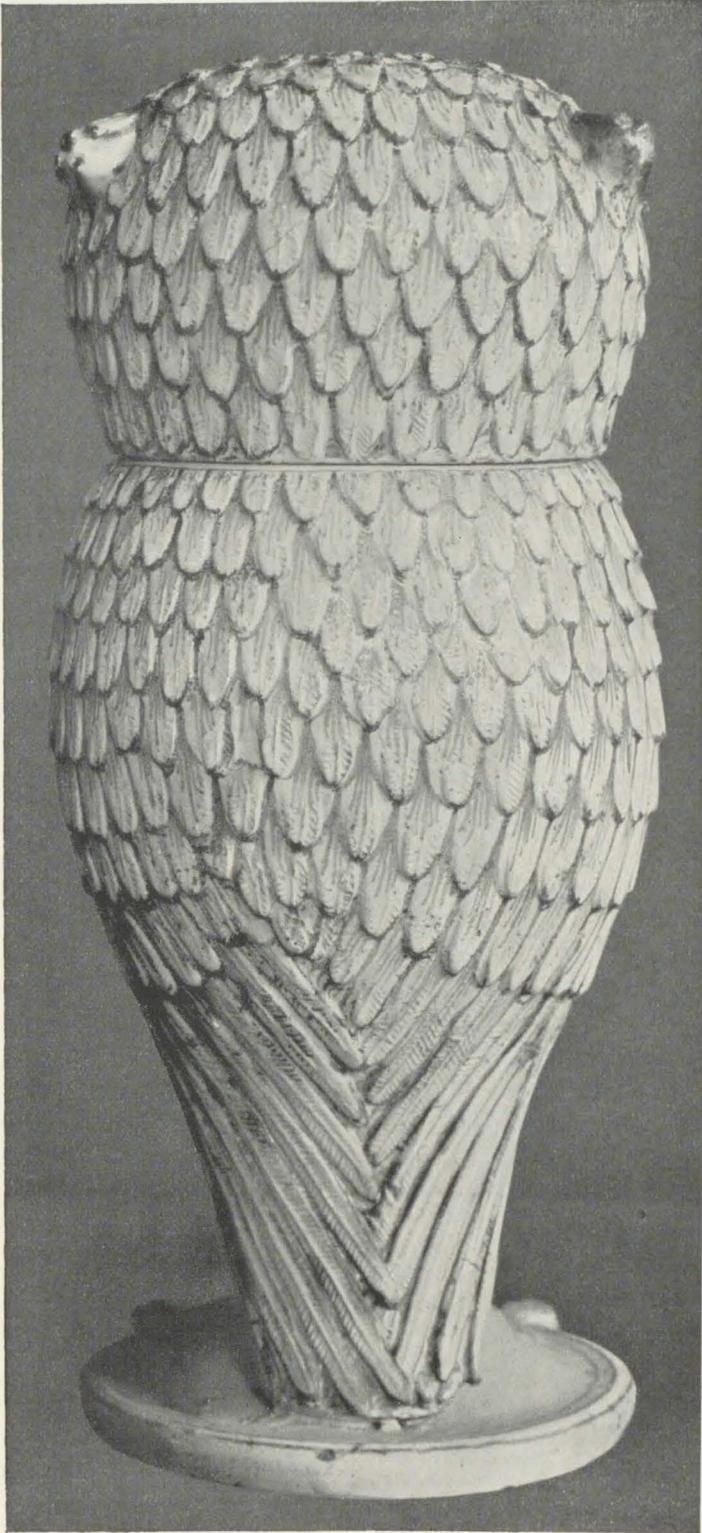


Abb. 107.

Köln.

Es genügt ein Blick auf die Abbildung der „Hohenzollerneule“ (Abb. 74), daß das eher einem Spatzen als einer Eule gleichende Stück zu unserer Gruppe gar keine Beziehungen hat. Ganz abgesehen von den Augen, die hier hervorgequollen, sonst in dem Schleier eingebettet sind, und abgesehen auch von der in demselben Formempfinden liegenden Art, wie der Vogel das Wappen an der Brust vorstreckt, ist ein grundsätzlicher Unterschied darin zu erkennen, daß die Läufe vom Körper abgesondert sind, dergestalt daß die Idee eines Pokals, dessen Hohlraum an der Sohle dem unteren Durchmesser entspricht, aufgegeben scheint. Diese Grundform des Pokals ist ja bei allen Stücken der Gruppe (das Arnstädter Huhn und ein indirekt²³⁾ zugehöriges Käuzchen der Sammlung A. Walchers von Moltheim eingeschlossen) zu beobachten, und man kann sagen, daß ihr Profil dem der Kannen aus der L S-Werkstatt gleicht, die in Abb. 66 ff. wiedergegeben sind. Der letzteren ist die Eulenwerkstatt auch darin verwandt, daß beide als einzige Scharfffeuerfarbe Kobaltblau verwenden.

Es bleibt abzuwarten, für welchen Punkt im weiten Reich der Hypothesen sich künftig durchschlagende Momente finden werden. Die Schweiz dürfte in diesem Kapitel ganz auszuschalten sein, trotz des frühen Datums der Eule, die aus dem nahen Überlingen stammt, und trotz der schweizerischen Darstellung an dem Exemplar aus der Sammlung de la Herche. Das Vorkommen von Kurfürstenwappen spricht entschieden gegen Schweizer Ursprung, wie Herr Dr. A n g s t schon früher betont hat²⁴⁾.

Was die Bedeutung der Eulen betrifft, so läßt sich eine eindeutige Erklärung wohl kaum geben. Jacquemart erklärt das Käuzchen der Sammlung de la Herche, an dem sich allerdings ein entsprechendes Motiv findet, als Preis einer Armbrustschützengesellschaft. Daß man Schützenpreise in der Form von Eulen im 16. Jahrhundert kannte, beweist eine Kaiserliche Hofzahlamtsrechnung vom 4. Jänner 1568 über einen von dem Wiener Goldschmied Erhart Hipflkofer gefertigten „silbernen Kauzen“, welcher als Bestgabe für das Kaiserliche Freischießen bestimmt war. Eine solche Bestimmung ist jedoch bei allen anderen Stücken zum mindesten fraglich und bei einigen, wie den mit Privatwappen oder der Kette des goldenen Vlieses dekorierten, sogar recht unwahrscheinlich.

Der Umstand, daß der mutmaßliche Urbesitzer des Kaufbeurer Käuzchens an den Schwazer Bergwerken beteiligt war, in Verbindung mit der Tatsache, daß die frühe Kurfürsteneule vor mehreren Generationen im Besitz eines Schwazer Bergwerksbeamten gewesen ist (weiter als auf diesen reicht ihr Stammbaum nicht zurück), könnte der Vermutung Raum geben, daß die Bedeutung dieser Nachtvögel vielleicht in einer Beziehung auf die Tätigkeit des im Dunkeln arbeitenden Bergmanns zu

23) Außer Blau ist hier — für die Läufe — statt kalter Vergoldung Scharfffeuer gelb zur Anwendung gekommen. Der Kopf des schönen Stücks, das wie die Wilczeksche Eule aus Linz stammt, ist — schon in alter Zeit — in Holz kurios aber trotzdem nicht übel ergänzt. Zu den apokryphen rechne ich die am Sockel grün glasierte Eule mit dem Wappen von Oxenfurt (?), die mit der Sammlung Jean Hirsch (Ansbach) 1902 bei Lepke versteigert wurde (Abb. Katal. 1312 no. 126).

24) Herr Dr. Angst hält für die einzige Eule, die wohl der Schweiz zuzuschreiben wäre, ein verschollenes Exemplar mit dem Wappen der Grafen von Lenzburg.

suchen sei. Aber auch damit wäre eine allgemein gültige Deutung kaum gewonnen.

Daß die für die rheinischen Steinzeugen zutreffende Erklärung aus dem Synonymon Ulner-Töpfer für die besprochenen Fayencen nicht gelten kann, ergibt sich aus ihrer Provenienz bzw. den Wappen, die beweisen, daß diese Gefäße nicht der einfachen Hafnerphantasie ihren Ursprung verdanken, sondern auf Bestellung gearbeitet wurden. Es ist daher auch nicht geholfen mit dem Hinweis, daß die Töpfer aller Orten, in Japan wie in Italien und selbst in Pommern, vielleicht mit Rücksicht auf die nächtliche Beobachtung des feurigen Glasurofens gern aus Ton ein Käuzchen bilden.

Häufig begegnet auf kunstgewerblichen Denkmälern der Renaissance ein von kleinen Vögeln angegriffener Uhu. Beischriften wie „Vill Neidhart haben mich“ oder „Ich pin eyn vogel und heys di Ayl / Und ver mich hasset den schent dy Payl (= Beule, Beulenpest)“ deuten darauf hin, daß diese Darstellungen die Abwehr von Neid und Widersachern, also Trotz und Wehrhaftigkeit symbolisieren, Begriffe, die mit der Idee des ein Wappen (in den meisten Fällen das kaiserliche Wappen) tragenden Vogels wohl zu verbinden wären.

Ein diamantgerissenes Glas des 16.—17. Jahrhunderts (in Reichenberg) enthält das gleiche Motiv inmitten von Rebzweigen, und in einer Zeichnung von J. A m m a n im Cabinet des dessins des Louvre sieht man die von kleinen Vögeln umschwärmte Eule in einem Gesträuch, das aus der Pelzmütze eines die Völlerei und Trunksucht oder das Schlaraffenleben vorstellenden Reiters wächst: an den Zweigen des Gesträuchs hängen Speisen (ein Fisch, Würste, eine gebratene Ente), um den Hals des Mannes baumelt eine Bretzel, auf der rechten Hand hält er ein großes knortziges Stangenglas und in den Schwanz der Mähre ist eine Angsterflasche eingeflochten.

Es scheint also, daß die Eule in symbolische Beziehungen zum Trunk gebracht wurde.

In diesem Zusammenhang sei auch eines Aberglaubens gedacht, der in dem bekannten Geßnerschen Vogelbuch im 16. Jahrhundert aufgezeichnet ist: „So man de truncknen die eyer des kutzen drey tag im weyn ze trincken gibt, wird inen den weyn erleiden und so er dann den weyn getruncken, wirt er den weyn hassen und also züchtiger leben, dieweyl durch diß die natürlich hitz gemiltert wird“²⁵). Ich möchte glauben, daß sich dieser Aberglauben auf eine Naturbeobachtung gründet: die meisten Eulenarten können, wie B r e h m angibt, Wasser monatelang entbehren. Damit steht nur scheinbar in Widerspruch, wenn man im Frankfurt-Sachsenhäusener Dialekt unter dem Ausdruck „Volleul“ einen Betrunkenen versteht. Denn das Schimpfwort, das ähnlich schon Fischart braucht, wenn er die lustigen Brüder anredet: „ir schlaftrunkene wolbesoffene Kauzen und schnauzhän“²⁶) bezieht sich offenbar auf die eigentümlichen Erscheinungen der Verdauungstätigkeit, das Kotzen (Kutzen) eines Kauzes (oder

25) Dieses Zitat verdanke ich A. Walcher v. Moltheim.

26) Zitiert zu dem Artikel „Kauz“ in Grimms deutschem Wörterbuch, wo auch aus späterer Zeit eine ähnliche Stelle angezogen ist: „ein junger mensch, der einem versoffenen kauz von studenten so ähnlich sahe als ein ei dem andern“ (Stillings Wanderschaft, 1778).

Kutzen)²⁷⁾. Brehm gibt davon eine anschauliche Beschreibung: „(Der scharfe Magensaft zersetzt alle Nahrung — häufig ganze Vögel — in kurzer Zeit). Knochen, Haare und Federn ballen sich zu Kugeln zusammen und werden dann unter höchst ergötzlichen Bewegungen gewöhnlich an bestimmten Orten ausgespieden. Dabei sperren die Eulen den Schnabel weit auf, nehmen den Kopf tief herab, treten von einem Bein aufs andere, kneifen die Augen zusammen, würgen und schütteln und entladen sich endlich des gedachten Balles oder Gewölles“. Wir gehen vielleicht nicht fehl, wenn wir den derb natürlichen Anschauungen des 16. Jahrhunderts entsprechend bei der Deutung schließlich auf diese Analogie zu der von Pazaurek gefundenen Erklärung der Angsterform besonderes Gewicht legen und die Käuzchenpokale als Scherzgefäße auffassen.

Eigentlich ist ja die Frage nach dem Sinn des Motivs müßig. Über den Grund seiner Beliebtheit wird jedenfalls nicht im Zweifel sein, wer, sei es durch persönlichen Besitz oder sonst mit einer dieser Eulen in intimere Beziehungen gekommen ist. Solch ein Käuzchen tut es manchen Menschen an und es ist typisch, wenn K. Masner berichtet, daß der Direktor der Breslauer Stadtbibliothek von der früher dort aufbewahrten Eule, als er in ihre Überweisung an das Museum willigte, sich nur ungerne trennte, „weil das Stück ihm lieb geworden war“.

27) Bei Grimm wie bei Schmeller fehlt diese naheliegende Erklärung, der das in den betreffenden Artikeln zusammengestellte Material nicht widerspricht.

