



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Deutsche Möbel der Vergangenheit

Luthmer, Ferdinand

Leipzig, [o.A.]

III. Die Renaissance

urn:nbn:de:hbz:466:1-43567

III. Die Renaissance.

Der grosse Umschwung im Geistesleben, der sich in Italien im 15. Jahrhundert vollzog, fand seinen sichtbarsten Ausdruck auf dem Gebiete der Kunst in dem Abwerfen der gotischen Stilformen und der Neuschöpfung einer Formenwelt, die ihre Vorbilder in den Werken des klassischen Altertums suchte. Dass diese Umgestaltung neben der Bau- und Bildkunst auch die verschiedenen Zweige der dekorativen Künste in ihren Bereich zog, beweist, wie sie aus dem innersten Empfinden der Zeit herausgewachsen war. So verlangte auch das Gerät, das dem täglichen Leben diente, eine Renaissance, und so sieht man in Italien von der Mitte des 15. Jahrhunderts an, also zu einer Zeit, da im Norden die gotischen Formen noch in voller Blüte standen, ein Renaissance-Mobiliar, eine Renaissance-Dekoration entstehen, deren Formen zwar keine unmittelbaren Vorbilder im klassischen Altertum fanden, die man aber doch im Geiste desselben zu gestalten suchte.

Es fehlt hier an Raum und Anlass, auf das Mobiliar der italienischen Renaissance einzugehen, zumal dessen Einfluss auf dasjenige der deutschen Renaissance kein unmittelbarer ist. Vergeht doch nicht viel weniger als ein Jahrhundert von dem ersten Auftreten der neuen Dekorationsweise in Italien, bis dieselbe in Deutschland soweit Wurzel geschlagen hat, dass man von der deutschen Renaissance als einer herrschenden Kunst sprechen kann. Die Gotik sass den Nord-

ländern zu fest im Blute, um sich so leicht mit anderen Formen-Elementen vertauschen zu lassen, wie in Italien, wo sie eigentlich ein fremder Gast gewesen war.

Es ist eine merkwürdige und beachtenswerte Erscheinung, dass, während in der Baukunst der Hochrenaissance im Norden sich die italienische Herkunft der neuen Formenwelt deutlich verfolgen lässt, doch zwischen einem italienischen und einem deutschen Renaissance-Möbel oft nur eine entfernte Formähnlichkeit besteht, und es lohnt sich wohl, den Gründen dieser Erscheinung nachzugehen. Man muss dabei den Weg aufsuchen, auf welchem die neue Formensprache in die deutsche Kunst eindrang. Nicht in den Fassaden von Kirchen und Schlössern, in Wandvertäfelungen, Epitaphien und Altären dürfen wir sie suchen; sie begegnet uns zuerst in den architektonischen Hintergründen der Maler und in dem, durch die neue Kunst des Typendruckes ausserordentlich verallgemeinerten Buchschmuck. Die Maler waren es zunächst, welche die Kunde von einer neuen Kunst nach dem Süden zog. In ihren Skizzenbüchern brachten sie die Motive mit über die Alpen, die sie in Oberitalien, der Wiege der italienischen Renaissance-Dekoration, erschaut hatten: die weiträumigen Kirchenhallen mit ihren auf antiker Grundlage beruhenden Stützenstellungen, die Kuppelkirchen aus Bramantes Schule, endlich jene Fülle von Einzelmotiven, die, der

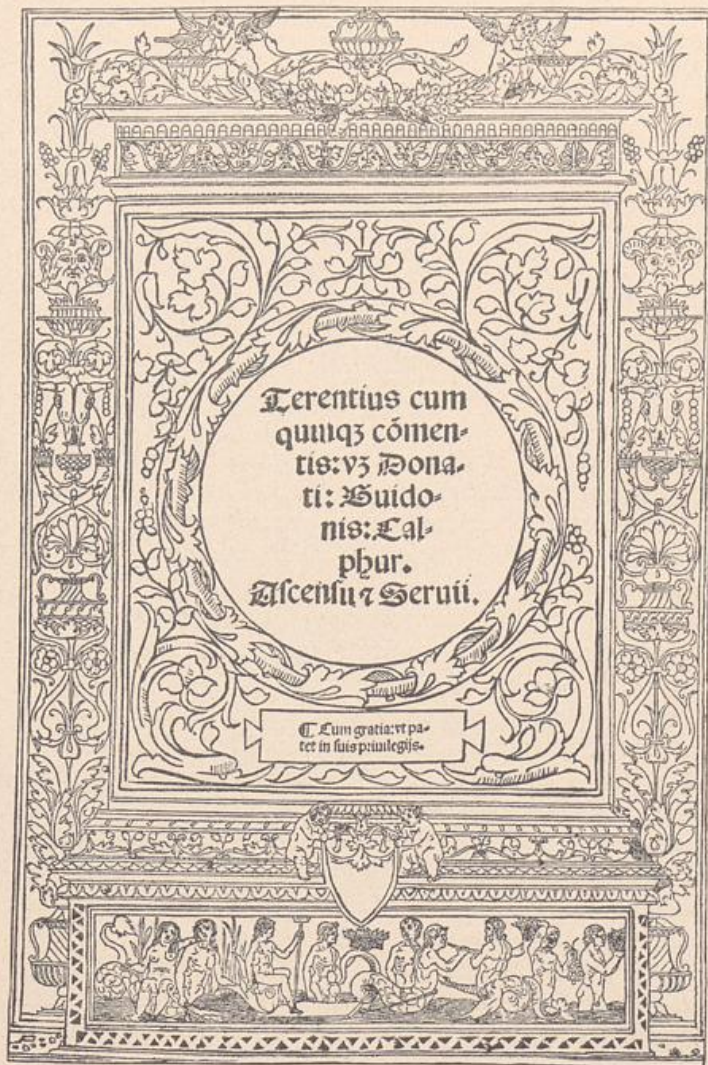


Abb. 77. Venetianische Titelumrahmung.
(Nach Butsch, Bücherornamentik.)

antiken Formen- und Vorstellungswelt entlehnt, das Ornament der italienischen Kunst belebten. Dieser war eine unübersehbare Menge neuer Zierformen aus den Resten altrömischer Denkmäler erblüht. Auch in die zum Teil verschütteten unterirdischen Gemäcker antiker Kaiserpaläste und Thermen, die „Grotten“, waren die italienischen Künstler hinabgestiegen, und nannten die Ornamentik, welche sie von dort mitbrachten, Grottesken. Ihnen waren infolge ihrer humanistischen Bildung, der Grundlage der italienischen Renaissance,

einen willkommenen Ersatz bieten für die allmählich im Handwerk erstarrte gotische Ornamentik — für die Masswerkmotive, das heraldische Wappenlaub und die Emblematik der christlichen Kirche und für die wild naturalistischen gotischen Pflanzenmotive. Es darf daher nicht wunder nehmen, wenn dieser ganze neue Zierat ihnen zunächst etwas ganz Aeusserliches blieb, ein aufgeheftetes Schmuckwerk, das allerdings doch dem deutschen Bedürfnis nach reichem, fabulierenden Inhalt der Kunst wiederum entgegenkam.

die Gestalten der antiken Götter- und Sagenwelt nichts Fremdes. Die Pane, Sphinx, Drachen, die Delphine und die Fabelwesen aus dem Gefolge Neptuns, die geflügelten Genien und Masken, alle die Attribute der Olympbewohner, die ganze lustige Schar männlicher und weiblicher Bacchusdiener — sie alle befruchteten die Phantasie der italienischen Maler und Bildhauer und mischten sich dort mit der neuen, in Rankenwerk, Füllhörnern, Akanthuslaub, Palmetten und Mäandern schwelgenden Ornamentik der altrömischen Kunst. Aus dem Orient war, durch Vermittelung der über Venedig eingeführten Waffen und Lederarbeiten das spezifisch vorderasiatische Ornament, die Maureske hinzugekommen.

Den nordischen Künstlern war dies ganze Wesen zunächst fremd — aber sie nahmen es mit Begierde auf, als etwas Neues. Konnte es doch

Vollzog sich auf diese Weise die Befruchtung der Phantasie einzelner Künstler, wie Dürer, Burgkmair, einzelner Kleinmeister und anderer auf ihren Reisen nach Venedig und Mailand, so drang in breiterem Strome die neue Ornamentik in weitere Schichten durch die auf den zahlreichen Handelsstrassen nach Norden eingeführten Druckwerke der venetianischen Offizinen, durch Bronzeplaquetten, kleinere Edelschmiedewerke und andere Erzeugnisse, die Molinier sehr bezeichnend „das Kleingeld der italienischen Kunst“ nennt. An diesen lernte der Norden jene „in antiker Art“ gezeichneten Umrahmungen, die architektonischen Hintergründe von Heiligenlegenden, die ornamentalen Giebelendigungen und vor allem die Säulen in Kandelaberform kennen, die in der dekorativen Architektur und dem Möbelwerk der deutschen Renaissance eine so grosse Rolle spielen sollten.

Ein geradezu typisches Werk für die Uebergangszeit, also für das allmähliche, zunächst rein äusserliche Eindringen des antiken Zierwesens in die nordische Kunst, ist das Hauptwerk des Nürnberger Giessers Peter Vischer, das Sebaldusgrab in Nürnberg. Hier erhebt sich über dem Sarkophag des Heiligen ein völlig gotischer Tabernakelbau. Man erwartet diese schlanken Bündelsäulen in gotischen Fialen endigen zu sehen, welche Spitzbogen mit hohen Wimpergen zwischen sich aufnehmen müssten. An deren Stelle tritt uns ein Werk entgegen, das mit überraschend sicherer Empfindung für die dekorative Wirkung die neue Formenwelt in sein Bereich zieht. Und jene ganze Ueberfülle von schmückendem Detail, an welche die späte Gotik den deutschen Künstler gewöhnt hatte, nimmt die Formensprache der Renaissance an. Da bilden sich Säulenknäufe aus Blumenkörben, Konsolen aus Sphinxleibern, auf ihren Platten tummeln sich Putten, ein Laubwerk, das jede Erinnerung an spätgotische Motive zu Gunsten akantusartiger Bildung aufgegeben hat, umzieht

Luthmer, Deutsche Möbel.

die als Kandelaber gestalteten schlanken Schäfte der Stützen. Es wäre eine nicht undankbare Aufgabe, der Verwandtschaft dieser Bildungen mit den Buchtiteln und Zierleisten der venetianischen Drucker, der Aldus, Jenson und anderer im einzelnen nachzugehen.

Und wie wir hier in einem hervorragenden Werke der Bildnerkunst das gotische Gerippe mit den neuen Formen der italienischen Kunst ganz naiv umkleidet sehen, so hält auch das deutsche Möbel noch längere Zeit mit Zähigkeit an seinem gotischen Aufbau fest. Nur wo der Meissel des Bildschnitzers einsetzt, vor allem im Ornament der Füllungen, in den Stützen und Bekrönungen, tritt das Neue herein. Und gerade hierin zeigt sich die Unabhängigkeit des deutschen Renaissance-Möbels von dem italienischen. Bei letzterem bleibt lange Zeit die Dekoration der Möbelflächen dem Maler vor-



Abb. 78. Bronzeplakette des Moderno (15. Jahrh.)
(Nach: Arte Italiana decor. ed industr.)

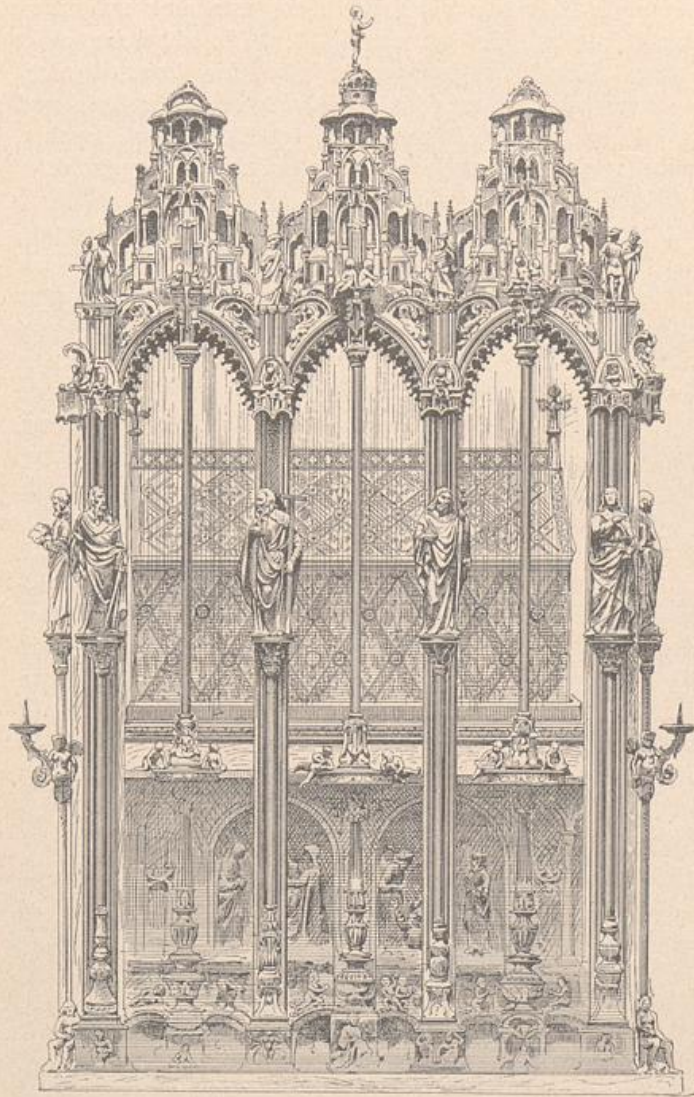


Abb. 79. Das Sebaldusgrab zu Nürnberg.
(Nach: Art pour tous.)

behalten. Aehnlich wie die Gotik die Flächen und Füllbretter glatt gehalten hatte, um sie mit Farbe zu schmücken, blieb auch in der italienischen Frührenaissance die Möbelfüllung zunächst ein gemaltes Bild, dem ein plastisch geschnittener Rahmen erhöhte Bedeutung verlieh. Eine weitere Entwicklung fand diese Dekorationsweise, als an Stelle der Malerei die Intarsia trat; aber auch diese schuf zunächst für die Füllungen Flächenbilder, während sich die Schnitzerei auf die Ein-

rahmung, sei es in reliefiertem Leistenwerk, sei es in trennenden Pilastern mit reichem aufstrebenden Relief-Ornament beschränkt. Jene über und über geschnitzten Wandvertäfelungen und Chorstühle von S. Pietro in Perugia, S. Severino in Neapel, Sa. Giustina in Padua und anderwärts gehören erst einer ziemlich späten Zeit der italienischen Renaissance an. Dem gegenüber finden wir norddeutsche Werke, wie die Arbeiten in den Rathäusern von Münster und Lüneburg mit einer reichen Entwicklung reliefierten Füllungs-Ornamentes schon in der für die nordische Renaissance frühen Zeit von 1530—50.

Leider undatiert ist ein dreisitziger Chorstuhl in der Pfarrkirche zu Kidrich im Rheingau. Derselbe ist ein interessanter Beweis dafür, wie die deutsche Frührenaissance zunächst für derartige Aufgaben die Gesamtform der Gotik beibehält, und nur in den Einzelheiten mit Geschick

die neuen Ziermotive verwendet. Dagegen erscheint Peter Flötner in Nürnberg sowohl mit seinen ausgeführten Möbeln wie mit seinen in Holzschnitt verbreiteten Entwürfen von reinerem Formgefühl. Ja, er muss geradezu für jene Frühzeit als Bahnbrecher der Renaissance in Deutschland gelten.

Inzwischen war in Italien dem frohnaiven Hineingreifen in die antike Formenwelt die Arbeit der Theoretiker gefolgt. Vitruvs Bücher von der Baukunst wurden

studiert und interpretiert; auf ihrem mehr oder weniger verstandenen Inhalt bauten sich die Theorien von den antiken Säulenordnungen eines Serlio, Vignola, Palladio und anderer auf. Sehr bald fanden diese mit Abbildungen erläuterten Lehrbücher der Baukunst ihren Weg in die nordischen Länder und veranlassten auch hier eine ernstlichere Beschäftigung mit der neuen Kunst, die man bis dahin spielend in ihren Aeusserlichkeiten angewandt hatte. Aber einen tieferen Aufschluss über das Wesen der altrömischen Kunst vermochten die nordischen Baumeister auch aus diesen Studien nicht zu gewinnen. Fehlte doch im Norden die Gelegenheit, die den Italienern so schnell das Verständnis für die Antike eröffnet hatte, in den Resten der Bauwerke ihre einfache Grösse auf sich wirken zu lassen. Abgesehen davon, dass letztere dem nordischen, durch den spielenden Reichtum der Spätgotik verwöhnten Künstler kaum verständlich war, vermochte er, wie uns schriftliche Aeussereungen Dürers beweisen, in dem antiken Säulenbau nichts Abgeschlossenes, keine fertige Kunst zu erkennen: er nahm ihn zwar auf, aber nur um ihn weiterzubilden. Dass solche Weiterbildungen von dem Gesetzmässigen der Antike ab- und unmittelbar zu reicheren, komplizierteren Bildungen führten, die in grösstmöglicher Willkür ihren Vorzug suchten, kann bei der Vorliebe der deutschen Bau- und Dekorationskunst für buntes und krauses Detail nicht wundernehmen. Von diesen Gesichtspunkten aus muss man auch die in einer Reihe von Büchern herausgegebenen Erfindungen des Strassburger Architekten Wendel Dieterlein beurteilen, die gegen den Schluss der Re-

naissancebewegung, im Anfang des 17. Jahrhunderts, einen ausserordentlichen Einfluss auf die Bau-, noch mehr auf die Möbel- und Dekorationskunst ausübten.

Die Neigung, den Aufbau des Möbels an die grosse Architektur anzulehnen, war dem Norden von der Gotik her geblieben. Kein Wunder, dass man jetzt an Stelle der Wanddienste, Strebepfeiler, Bogenstellungen, Fialen und Giebeln der Gotik mit Begierde zu den Säulenordnungen griff, um die Vorderfront von Schränken und Truhen, die Wandtäfelungen und Chorstühle damit zu dekorieren — war man doch gewohnt, dies ganze Formenwesen als Dekoration aufzufassen.

Und hier, im kleineren Massstab und noch durch die Vielfarbigkeit verschie-



Abb. 80. Dreissitz in der Kirche zu Kidrich.
(Nach Luthmer, Bau- und Kunstdenkmäler des Rheingaaues.)

dener Holzsorten unterstützt, konnte sich eine Ueberfülle von Motiven, eine Bunttheit der Dekoration entwickeln, die ihrerseits nicht ohne rückwirkenden Einfluss auf die Baukunst in Stein blieb. So begegnet uns an manchen Fassaden des 17. Jahrhunderts eine Schreinerarchitektur, deren üppiger Prunk nicht über die innere Gesetzlosigkeit hinwegtäuschen kann, während an Schränken, Portalbauten, Tafelungen nicht selten eine Virtuosität in der Handhabung der Architekturformen überrascht, die man dem Schreiner kaum zuzutrauen geneigt ist. Dass diesem neben einer gründlichen zeichnerischen Ausbildung auch die sich zu grösserem Reich-

tum entwickelnde Litteratur — die „Reiss- und Lauberbüchlein“, sowie auch die in Frankreich und den Niederlanden erscheinenden Vorlagenwerke eines Du Cerceau und Vredeman de Vries zur Hand waren, darf man dabei nicht ausser acht lassen.

Bevor über das deutsche Renaissance-Möbel im einzelnen berichtet wird, muss der Rahmen in Betracht gezogen werden, in welchem dasselbe uns entgegentritt — die tektonische Innendekoration, welcher es sich einzuordnen hat. Auch hier kann

uns das Vorbild Italiens nur einen losen Anhalt gewähren; die nordische Innendekoration entwickelt sich unter wesentlich anderen räumlichen Voraussetzungen.

Erst spät, im 17. Jahrhundert fand in Deutschland der italienische Palaststil Beachtung und Nachahmung; das, was ihn charakterisiert, der Sinn für Grossräumigkeit, konsequente Betonung der Achsen, Steigerung des Eindrucks in der Folge der Innenräume, suchen wir im nordischen Profanbau zunächst vergeblich. Eines teils war in Deutschland das den Südländern eigene Raumgefühl weniger ausgebildet — andernteils setzte sich seiner Bethätigung die räumliche Beschränkung und das Klima entgegen, auch das Gefühl für Wohnlichkeit, unter welchen Bedingungen in den eng ummauerten Städten des Nordens der Profan-



Abb. 81. Thürumrahmung, Entwurf von W. Dieterlein.
(Nach dem Originalstich.)

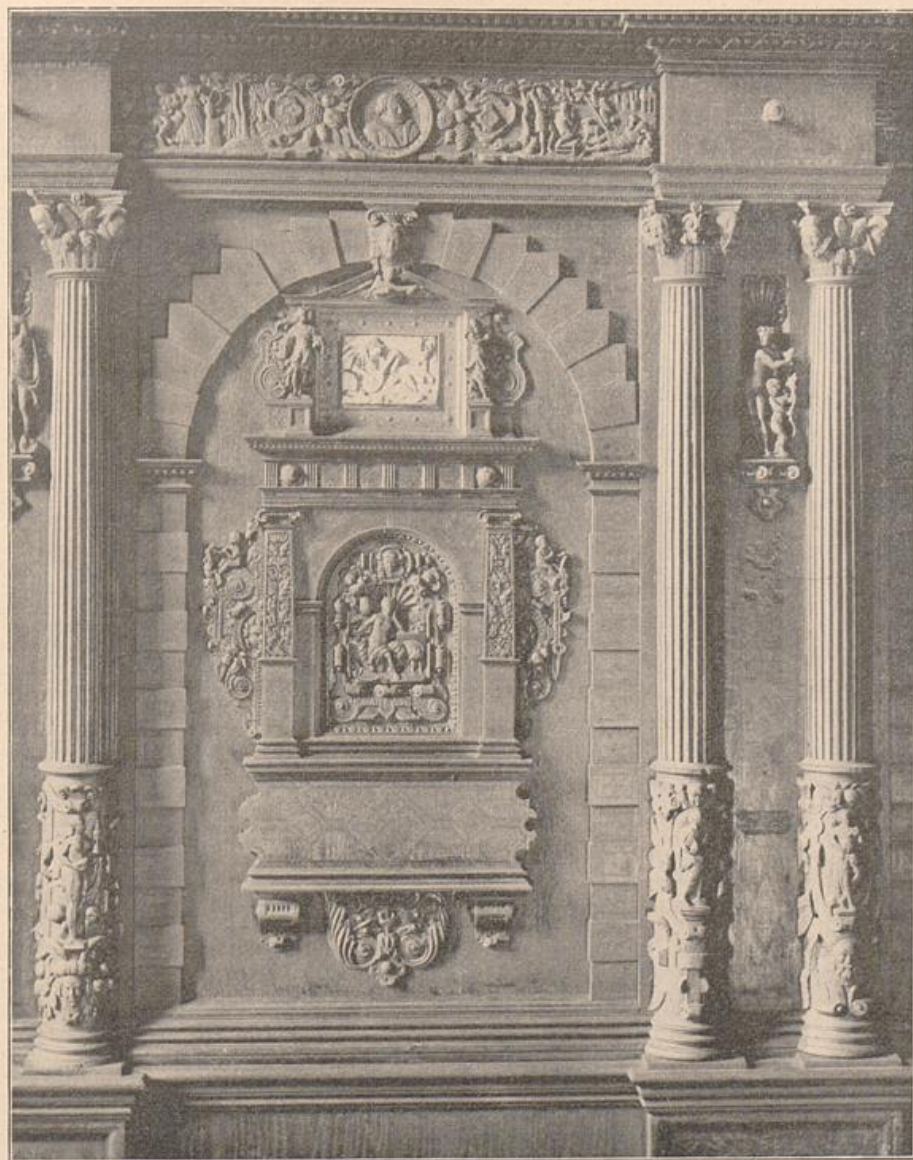


Abb. 82. Täfelung im Fredenhagenschen Zimmer zu Lübeck.
(Nach Photographie von Nöhring.)

bau sich entwickeln musste. Die Schmalheit des Bauplatzes zwang zum Höhenbau, und dieser verbot seinerseits eine Steigerung der Stockwerkshöhen nach dem ästhetischen Bedürfnis, wie es der italienischen Renaissance selbstverständlich erschien. Auch da, wo eine stattlichere Raumhöhe gegeben war, wie in den „Dielen“ des norddeutschen Patrizier-

hauses, wurde sie durch Einbauten, Galerien, Erker, Treppen dem Eindruck entzogen. So hat die deutsche Innenarchitektur fast immer mit niedrigen Stockwerkshöhen zu rechnen und ihrer innersten Neigung getreu, sucht sie das, was ihr an imponierender Raumwirkung abgeht, durch Intimität des Raumes und Zierlichkeit und Reichtum des Details zu ersetzen.

Das Auge, das nicht durch grosse, harmonische Verhältnisse in Stimmung versetzt werden kann, soll durch die Fülle des erzählenden Kleinwerks unterhalten werden. Die Beispiele, wo der Künstler zwischen diesen beiden Elementen eine harmonische Vermittlung fand, wie Elias Holl im Rathause zu Augsburg, sind zu zählen.

Das Material der Wandbekleidung bleibt wie in der Gotik das Holz. Nur in den Alpenländern wird es gern bis zur Holzdecke emporgeführt, so dass das Mauerwerk der Wand ganz verschwindet; meist wird die Wand nur bis zu einer gewissen Höhe getäfelt, und dort die Bekleidung mit einem Gesims, auch wohl wie in Münsterschen Sälen durch eine Folge kleiner Giebel ausdrücklich beendigt. Die im Sinne der Renaissance umgemodelten antiken Säulenordnungen ergeben das Motiv der Teilung: dem geradlinigen Architravbau kommt die Struktur des Holzes ungleich williger entgegen, als den runden und bewegten Formen der Gotik — doch darf man, wie aus den einleitenden Betrachtungen von selbst folgt, keine strengen Säulenordnungen erwarten. Das Gesims mit den vortretenden Stützen — Säulen oder Pilastern — zu verkröpfen, ist das mindeste, was der Schreiner sich auch bei den einfachsten Aufgaben schuldig zu sein glaubt. Dagegen wird über die antiken Verhältnisse — Stärke der Stütze, Säulenweiten, Gesimshöhen und Harmonie der Verhältnisse mit absoluter Freiheit hinweggegangen. Wo, wie im Fredenhagenschen Zimmer zu Lübeck oder im Bürgermeistersaal des Augsburger Rathauses, durch Zusammenfassen zweier Säulen zu einer Gruppe palladianische Verhältnisse gewahrt sind, da erkennt man eben die Hand des feinfühligen Architekten. Doch sucht man übergrosse Schlankheit der Stützen oft in geschickter Weise mit den ästhetischen Anforderungen in Einklang zu bringen, indem man statt der Säulen zierlich detaillierte Kandelaberschäfte auf hohen Sockeln verwendet: sehr schön z. B. in dem Kapitelsaal des

Münsterer Domes. In diesem Meisterstück einer deutschen Frührenaissance-Dekoration geben die mit Wappen und Ornamentwerk reich geschmückten, viereckig eingerahmten Füllungen die Tonart an; zu je zwei in der Breite sind diese Füllungsflächen durch Kandelabersäulchen zusammengefasst, über deren verkröpftem Gebälk die oben erwähnten flachen Giebel das Motiv organisch ausklingen lassen. Sehr ähnlich ist die Wandtäfelung im Friedenssaal des Rathauses in Münster behandelt; nur setzt sich hier zwischen die Kandelaberstützen eine flache Rundbogen-Architektur auf toskanischen Pilastern ein.

Wo die Täfelung bis zur Decke emporreicht, ist doch meist der Massstab der Innendekoration dadurch gewahrt, dass man der Säulenordnung nicht die ganze Höhe einräumt. Ueber der dem Auge gewohnten Täfelungshöhe, etwa zwei Drittel der Gesamthöhe, wird dann eine kleine obere Stützenstellung angeordnet, wie in dem schönen Zimmer des Faulerschen Palastes in Näfels (Kanton Glarus) oder in Schloss Ortenstein in Graubünden. Aber auch wo diese Anordnung nicht getroffen ist, fasst man die Wand als Ganzes zusammen und lässt sie, wenigstens bei reicheren Ausführungen, unter der Decke in einem nach antiken Regeln gezeichneten, häufig mit Konsolen gezierten Gesims endigen, welches dann gleichzeitig als Träger der Decke wirkt, deren Hauptbalken häufig in grösseren Konsol-Motiven noch in dem Gesims ausklingen.

Die Säulen und Pilaster der vitruvischen Ordnungen und die der norditalienischen Renaissance entlehnten Kandelabersäulen genügten aber den deutschen Dekorateurs noch nicht. Als beliebtes Motiv treten die Hermensäulen hinzu, nach unten verjüngte Pilaster, deren freiere Formen vielfach Anlass zu spielender Weiterbildung boten. Dieterlein zeigt sich hierin unerschöpflich; aber auch in den erhaltenen Werken — Täfelungen, Chorgestühlen und Schrankmöbeln finden sich unzählige Variationen. Oft biegen sie sich

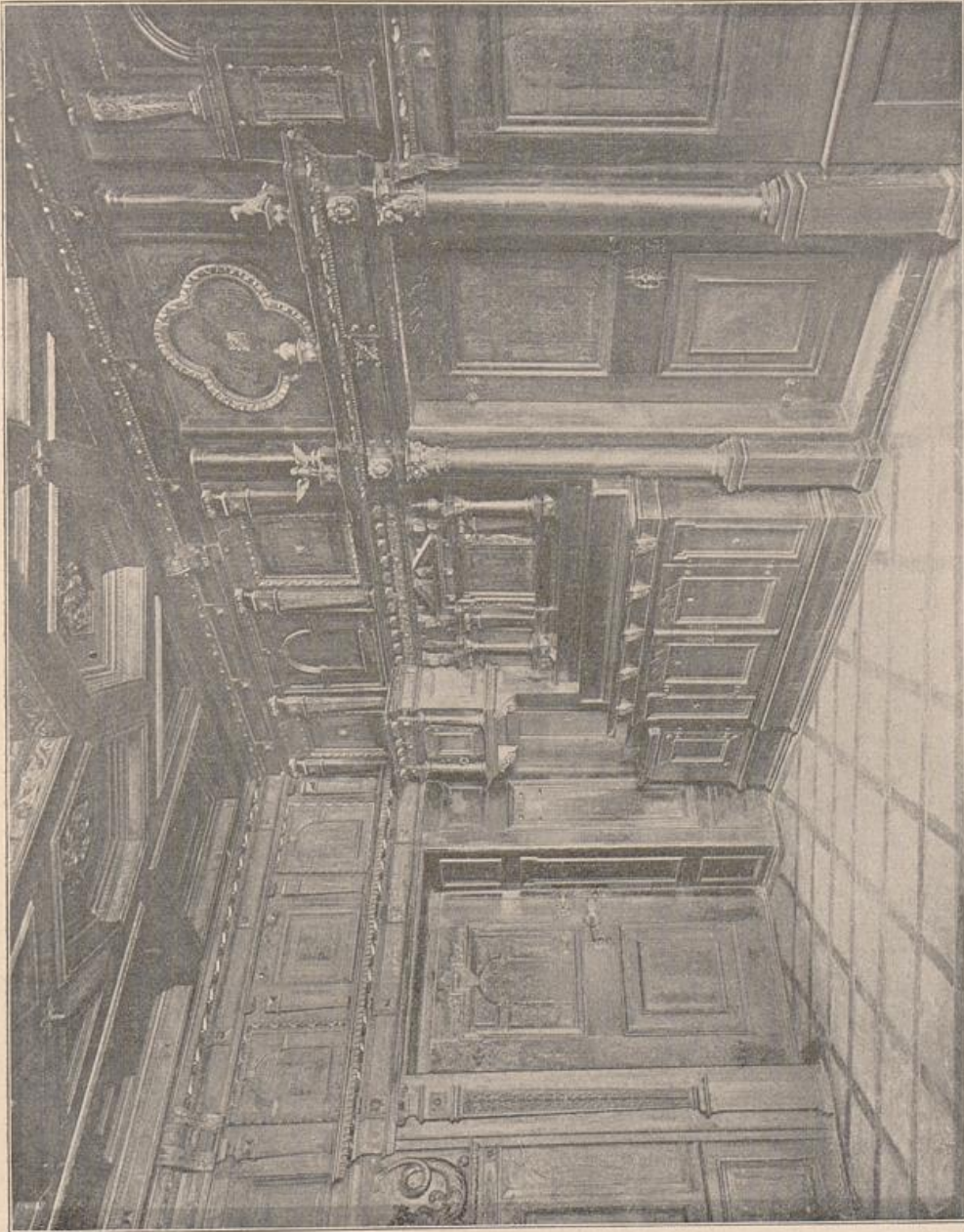


Abb. 83. Prunkzimmer im Faulerschen Palast zu Näfels (Kanton Glarus).
(Nach Luthmer, Malerische Innenräume.)

frei aus der Wand heraus und nehmen die Form langgestreckter Konsolen an — anderwärts, wie in dem „Fürsteneckzimmer“ des Frankfurter Kunstgewerbemuseums, entwickeln sie sich mit hörnerartigen Auswüchsen in die Breite; ihre glatte Vorderfläche wird mit Mascarons, Fruchtgirlanden; kleinen Nischen belebt oder erhält durch Intarsia oder ausgegründete Flachmuster ornamentalen Schmuck. Ebenso wie in dieser Behandlung der Stützen spricht sich auch in dem Schmuck der Füllungen ein Fortschreiten von der gemässigten Frührenaissance zu der wilden Phantastik des Spätstils aus. Für erstere ist der mehrgenannte Kapitelsaal des Münsterer Domes ein lehrreiches Beispiel. In seinen einfach umrahmten Füllungsbrettern nimmt noch die Heraldik die erste Stellung ein, die mit den gleich-

förmig sich wiederholenden Schilden und dem prächtig geschnitzten Laub der Helmdecken eine durchaus ruhige Wirkung macht. In den Nebenfüllungen entwickelt sich das charakteristische Ornament der Frührenaissance, augenscheinlich beeinflusst von Venedig, aber mit dem Auge des Deutschen gesehen, der, wie Heinrich Aldegrevers zierliche Ornamentstiche zeigen, dem Blattwerk eine eigene, heimische Gestalt zu geben bestrebt ist. Als eine vielleicht von Holland eingeführte Neuerung kommen die aus der Mitte der Füllung in voller Freiskulptur stark herauspringenden Männer- und Frauenköpfe hinzu, ein in der ganzen niederdeutschen Holzornamentik überaus beliebtes Motiv.

Welch weiter Weg, der von diesen anmutig-schlichten Bildungen zu dem Aufwand an Architektur führt, wie er in den

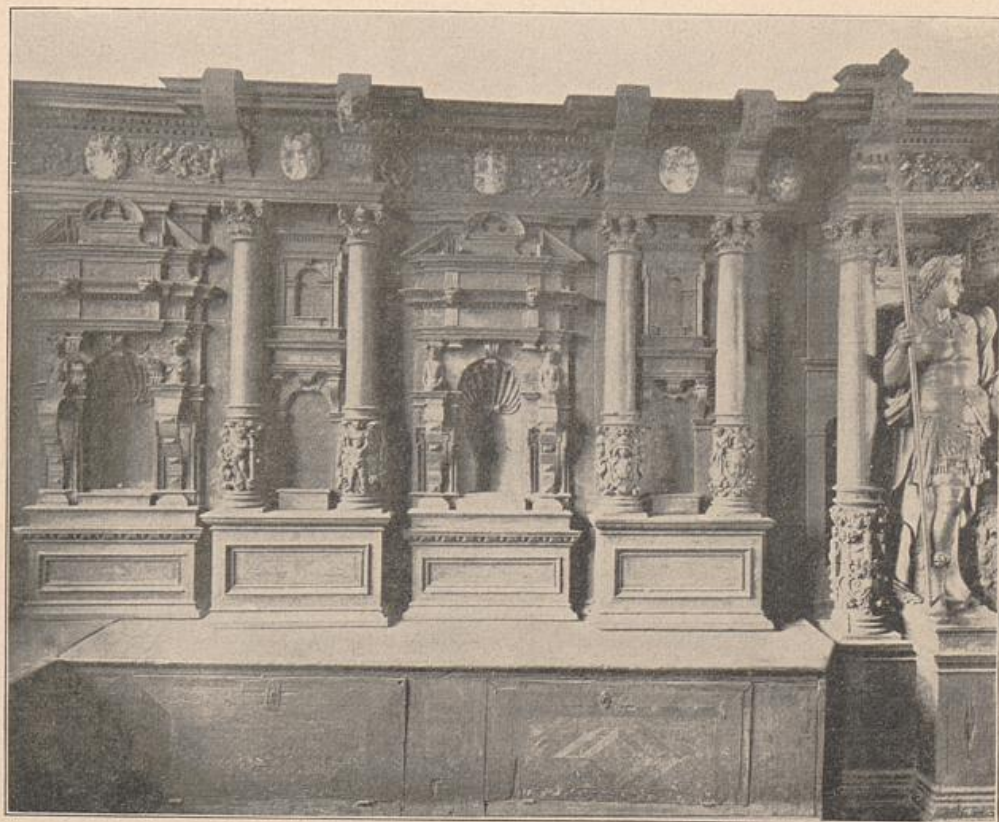


Abb. 84. Wandtafelung aus der Kriegsstube zu Lübeck.
(Nach Photographie von Nöhring.)

Füllungsfeldern der Lübecker Kriegsstube, des Bremer Rathauses und anderen norddeutschen Dekorationen des 17. Jahrhunderts lebt. Zwischen den Säulenpaaren eine zweigeschossige Architektur, die von den Motiven des Steinbaues den ausgiebigsten Gebrauch macht: unten ein gequaderter Rundbogen mit schwerem Schlussstein, oben eine rechteckig umrahmte Nische, von zahlreichen horizontalen Gliedern durchsetzt. Fast überreich ist der Aufbau, welcher die zwischenliegenden Wandfelder füllt: Auch hier eine Rundbogennische mit Muschel, eingerahmt von einem von figürlichen Hermen und geschweiften Langkonsolen getragenen Architravbau, der mit breitem verziertem Fries, Attika und dreifach gebrochenem Giebel sich in der Höhenentwicklung nicht genug thun kann.

Diese vorwiegende Betonung der Füllungen scheint ein besonders norddeutscher Zug der deutschen Renaissance zu sein. Vielleicht war es die leichtere Verbindung mit Italien, die den süddeutschen Künstlern die in diesem Lande heimische Betonung des Rahmen- und Stützenwerks näher legte — zuletzt auch nur ein Ausfluss des italienischen Raumgefühls. Das Hervorheben des struktiven Gefüges, das dem Raum oft seinen Charakter giebt, war es, was von diesem verlangt wurde; der Deutsche erfreute sich lieber an der Fülle von Einzelheiten, welche die Füllungen des Getäfels ihm zu schauen gaben. So finden wir in Süddeutschland wie in Tirol und der Schweiz die Füllungsfelder meistens glatt, selten sogar durch Intarsien belebt, die mehr den Möbeln vorbehalten scheinen — höchstens, dass man die glatten Flächen durch schöngemaserte

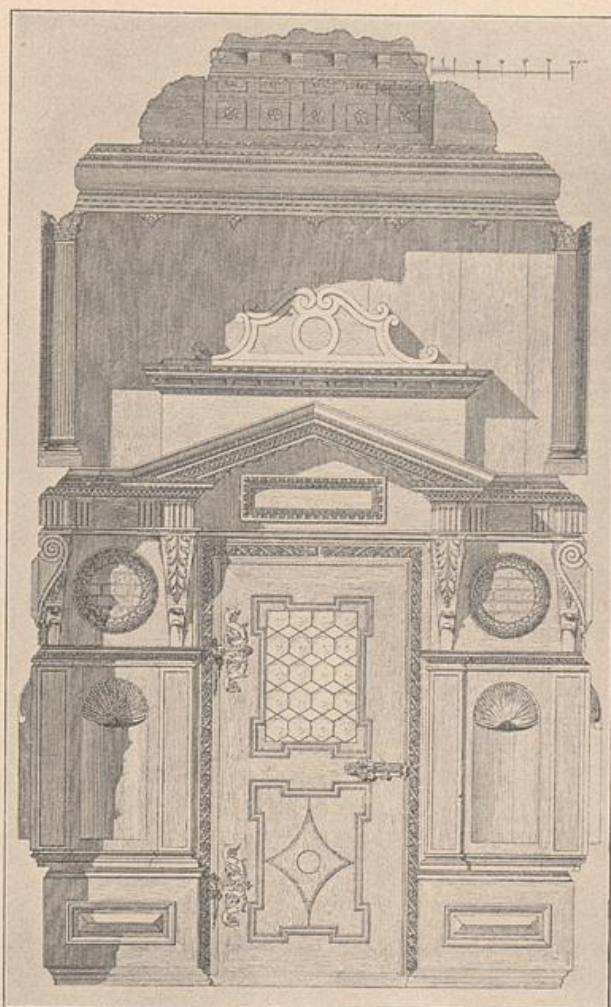


Abb. 85. Aus dem Fuggerstübchen im National-Museum zu München.
(Nach Hirth, Formenschatz.)

Hölzer dem Auge interessant macht. So finden wir es schon bei dem oben erwähnten Frankfurter Getäfel — nicht anders in dem mit fürstlicher Pracht ausgestatteten Bischofssitz von Velthurns.

Die Stelle jedoch, welche im Norden wie im Süden die reichste Ausbildung erfuhr, war die Thür, die, wie oben gezeigt wurde, schon der Gotik Gelegenheit zu reichsten, tabernakelartigen Giebelbauten gegeben hatte. Auch der Renaissance genügt nur selten der einfach profilierte Thürrahmen: selbst in einfachen Tafelungen muss eine Pilasterarchitektur



Abb. 86. Holzportal aus dem Schloss Lichtenberg im Odenwald.

mit Gebälk, Hauptgesims und Giebelaufsatz diesen wichtigsten Teil des Zimmers hervorheben. Ausserordentlich zahlreich aber sind die Beispiele, in denen der architektonisch geschulte Schreiner hier sein ganzes Können zur Geltung bringt, während bezeichnenderweise im italienischen Palast die Thürumrahmung als Teil der Steindekoration dem Architekten überlassen bleibt. Der antike Triumphbogen ist auch in der deutschen Renaissance meist der Ausgangspunkt für diese Bildungen; aber welche Fülle von neuen, bereichernden Motiven weiss man diesem klassischen Vorbild aufzudrängen. Sehr beliebt ist es, die freistehenden Säulen des Portalbaues mit rundbogig geschlossenen Wandnischen zu hinterlegen, die ihrerseits wieder von Rund- oder Dreiviertelsäulen getragen, dem ganzen Bau ein

behälften, wie in Velthurns, oder in schönem Ornament, wie in dem oben genannten Ulmer Beispiel. In reichster Erfindungskraft zeigen sich hier die deutschen Renaissancemeister, von einfach-edlen Bildungen bis zu wahren Architektur-Organen, wie in dem Portal im Bückeburger Schlosse, wo die ausschweifenden Phantasieen Dieterleins uns in Eichenholz, Marmor, Vergoldung entgegentreten.

Der Ausbildung der Täfelungen und Thüren in der Innendekoration der deutschen Renaissance wurde eine etwas eingehendere Schilderung zu teil, weil die Motive desselben sich bei dem Mobiliar, namentlich den Schränken, vielfach wiederholen. Es bleibt auf die übrigen Elemente des Innenbaues, Decken und Fussböden, Fenster, Heizungs- und Beleuchtungskörper noch kurz hinzuweisen.

kräftiges Relief geben. So findet man die Anordnung in den beinahe klassisch-schönen Portalen des Hanauschen Schlosses zu Lichtenberg im Odenwald (jetzt im Schlosse zu Darmstadt), so im Pellerhause in Nürnberg, im Fürsteneckzimmer zu Frankfurt und im Schlosse Velthurns, wie in dem Prachtportal des Ehingerhofes zu Ulm. Wo es die Raumhöhe zulässt, bauen sich über dem Hauptgesims neue Architektur motive auf, Wappentafeln, Nischen mit Skulpturen, wieder architektonisch eingerahmt und mit geradem, rundem, vielfach gebrochenem Giebelwerk bekrönt. Meist schmaler als die Thür, geben diese Aufbauten dann wieder Anlass zu konsolartigen Ueberleitungen, schlicht als Gie-

Das Steingewölbe als Raumüberdeckung kommt auch in der Renaissance im Profanbau wenig vor. Schon die Niedrigkeit der Stockwerke verbietet meist diese, eine grössere Höhenentwicklung fordernden Bogenkonstruktionen. Nur wo in den süddeutschen Städten sich der Palast der Grosskaufleute zu einer selbständigen Form entwickelte, zeigt sich das zu Lager- und Packräumen benutzte Erdgeschoss wohl

massiv überwölbt. Im übrigen herrscht die Balkendecke vor, die in manchen Fällen eine Stuckbekleidung erhält, oft unter Betonung des sichtbaren Balkenwerkes.

Letzteres, die sichtbare Balkendecke mit ihrem reizvollen Farbenwechsel von braunen Holzbalken und den zwischenliegenden hellen Putzflächen, ist immer noch im Bürgerhause das beliebteste Motiv,

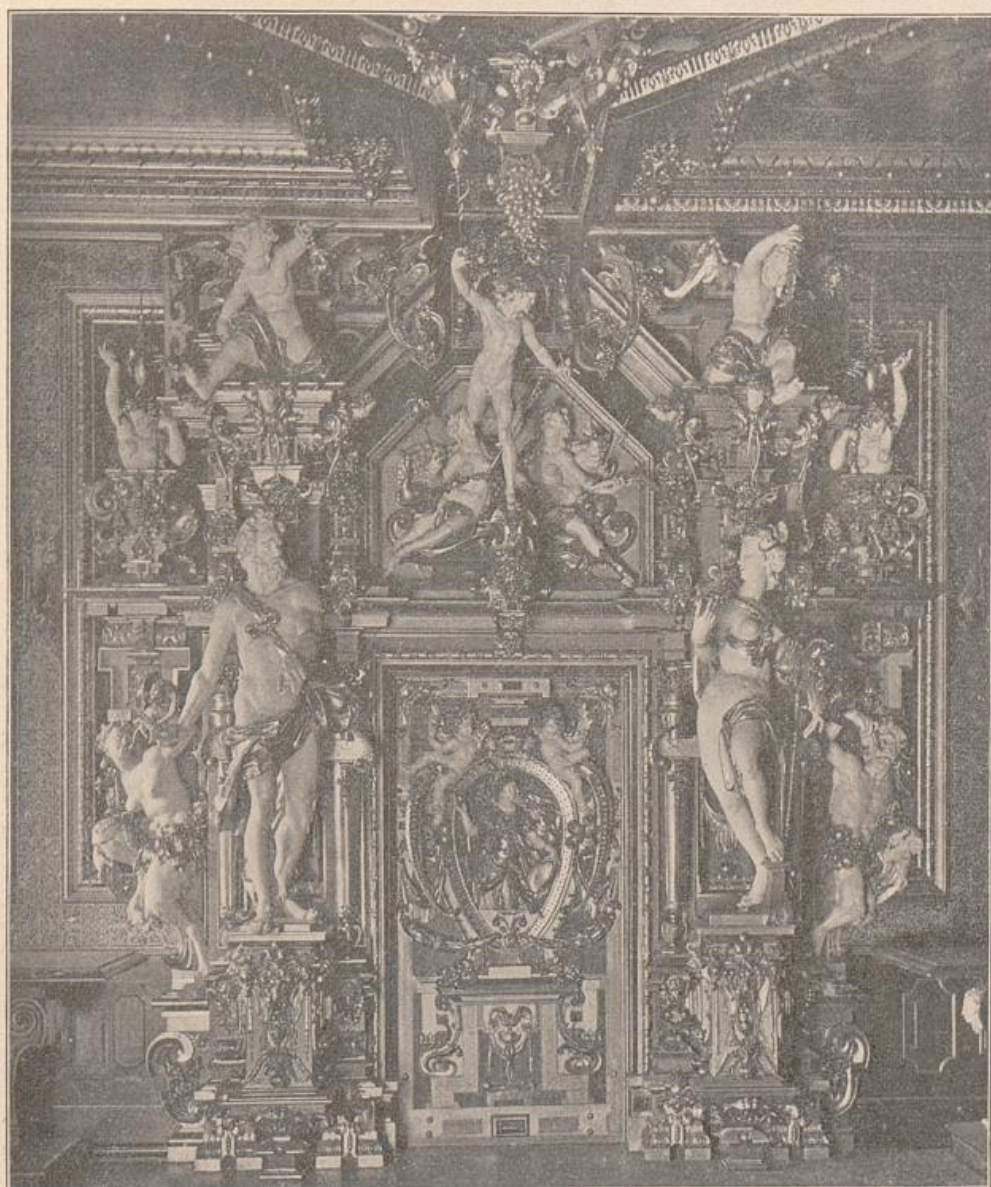


Abb. 87. Portal im fürstlichen Schloss zu Bückeburg.



Abb. 88. Kassettendecke nach Serlio.

wie sie es schon in der Gotik war. Doch macht sich in ihrer Ausbildung schon die Arbeitsteilung zwischen Zimmermann und Schreiner bemerkbar. In der gotischen Zeit, in welcher der Holzarbeiter im allgemeinen über eine höhere künstlerische Handfertigkeit verfügte, wurden die Balken selbst mit den kunstvollsten Schnitzereien versehen; von den auf uns gekommenen Beispielen seien nur die Balkendecken im Kloster zu Stein a. Rh. und im Rathaus zu Ueberlingen genannt — Prachtwerke, die uns eine überaus hohe Meinung von dem Können ihrer Verfertiger geben.

Ein ähnliches suchen wir bei dem Zimmermann der Renaissance vergeblich: geschnitzte Holzfassaden, wie das Leinwandhaus in Frankfurt und verwandte Beispiele im norddeutschen Gebiet des Fachwerkbaues sind Ausnahmen. Im allgemeinen beschränkte man sich auf Glätten und Abkanten der Balken, höchstens etwa auf ein verziertes Sattelholz unter den

Auflagestellen. Die reichen Holzdecken, denen man in der deutschen Renaissance begegnet, sind Arbeiten des Schreiners, der hier unter dem Einfluss der italienischen Renaissance steht. Hier waren jene prächtigen, aus Brettern konstruierten Kassettendecken entstanden, in denen die Balken, in kunstvollen Durchkreuzungen Muster bildend, nur noch Scheinkonstruktion waren; sie wurden in der Werkstatt fertig gestellt und an die eigentlichen, die Decke bildenden Balken angehängt: Diese Kassettendecken, ein direktes Erbe des altrömischen Massivbaues, hatten in Italien eine weitgehende Ausbildung erfahren; Serlio hat unter anderem ganze Serien von Entwürfen hierfür veröffentlicht. Die Deutschen zeigten sich hier als gelehrige Schüler; ihre grosse technische Gewandtheit liess sie auch vor komplizierteren Anordnungen nicht zurückschrecken. Zu dem anmutenden Spiel der Linien, welche die in Kreuz-, Stern- und Kreisformen aneinandergefügt stark profilierten Teilungsbalken der Kassetten gewährten, gesellten sie bald Schnitzerei, welche die Innenfelder der letzteren ebenso belebte, wie die Füllungstafeln der Wandbekleidung. Verschiedenfarbige Hölzer, die hierbei Verwendung fanden, wie

Abb. 89. Deutsche Holzdecke.
(Nach Borrmann, Baukunst, I.)

auch der Intarsiaschmuck erhöhten den reichen Eindruck; doch scheint sich das Farbenbedürfnis des Deutschen hiermit Genüge gethan zu haben. Jene reiche Bemalung der Holzdecken, wie sie unter anderem im Dogenpalast, in den alten Herzogsschlössern von Mantua und Urbino noch heute das Auge entzückt, ist in Deutschland fast ohne Beispiel und nur etwa da zu finden, wo, wie in Tirol, unmittelbar italienischer Einfluss zu vermuten ist. Im allgemeinen hatte für den Deutschen die leuchtende Tiefe der warmen Holztöne, höchstens durch Vergoldung einzelner Teile aufgehört, einen zu grossen dekorativen Wert, um sie mit Farbe zu bedecken.

Gegenüber dem reichen Anteil, den der Holzarbeiter an der übrigen Ausstattung des Zimmers hatte, muss es überraschen, dass er auf den Fussboden fast verzichtet. Ganz überwiegend ist in der deutschen Renaissance noch der Steinboden in Anwendung, wie uns die gleichzeitigen Darstellungen von Innenräumen beweisen. Dieselben Materialien und ähnliche Anordnung, wie in der Gotik, begegnen uns auch hier: parkettartige Muster aus verschieden gefärbtem Steinmaterial, vorwiegend gebrannte Thonplatten, auch wohl unter bescheideneren Verhältnissen einfacher Backstein-Estrich. Ein Belag mit Teppichen und Matten musste dem im Norden unwillkommenen Kältegefühl des Steinfussbodens entgegenwirken; unter ersteren begegnen uns vielfach orienta-



Abb. 90. Entwurf einer Wappenscheibe von Daniel Lindtmair. (Nach Warneke, Musterblätter.)

lische Muster, die an den lebhaften, über Venedig und Genua geleiteten Handelsverkehr des Nordens mit der Levante erinnern. Es ist bekannt, dass wir die Kenntnis der alten orientalischen Teppichmusterung im wesentlichen den auf deutschen und holländischen Gemälden dieser Zeit mit grosser Gewissenhaftigkeit ausgeführten Darstellungen verdanken.

Wo Holzfussböden vorkommen — erhalten sind infolge der Weichheit des Materials nur wenige — vermissen wir jeden Luxus. Das aus kleinen Tafeln mit Ziereinlagen aus anderen Hölzern gebildete Parkett ist im 16. und 17. Jahrhundert so gut wie unbekannt; der Boden besteht aus grossen Holztafeln von ca. 1 m Seiten-

länge. Diese aus hellen Hölzern gearbeiteten Tafeln liegen in einem schmalen Rahmenwerk meist dunklerer Holzarten. Holz-Fussböden mit ornamentalen Intarsia-Einlagen, wie im Schlosse zu Weilburg, gehören erst der Zeit nach dem dreissig-jährigen Kriege an.

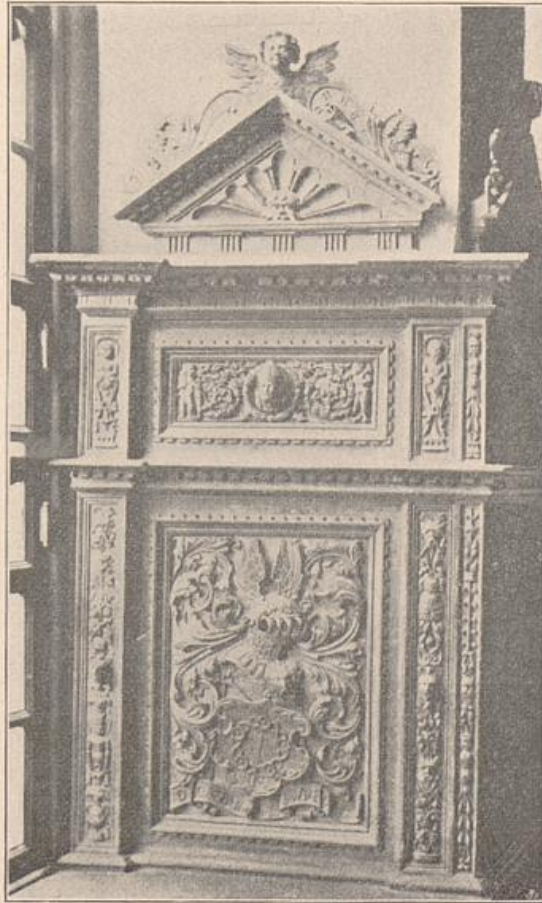


Abb. 91. Täfelung einer Fensterleibung im Kapitelsaal zu Münster.
(Nach Borrmann, Baukunst I.)

Die Fenster erhalten jetzt allgemein Verglasung. Diese Kunst hatte sich an den Kirchenfenstern zu einer hohen Meisterschaft entwickelt; doch kommt für den Profanbau weniger die Glasmalerei in Betracht, als jene kunstvolle Musterung weisser Gläser in Bleirippen, wie sie sich in den Kirchen der Cisterzienser- und später der Bettelorden entwickeln konnte, denen

der Schmuck farbiger Fenster durch die Ordensregel verboten war. Diese weisse, musivische Verglasung findet sich auch in Bürgerhäusern, meist allerdings, um den Eintritt des Lichtes möglichst wenig zu beschränken, in einfachen, rauten- oder bienenzellenförmigen Mustern. Auch die

Butzenscheiben, die im Gegensatz zu den vielfach aus Venedig bezogenen klaren Fenstergläsern die einheimische Glasindustrie vertreten, werden häufig angewandt — ebenso in der ursprünglich runden Form, wie sechseckig zugeschnitten. Die in Süddeutschland und namentlich in der Schweiz unter der Mitwirkung namhafter Künstler zu hoher Blüte gediehene Herstellung farbiger Wappenscheiben liefert für reichere Ausstattung einzelne farbenreiche Bilder, die der übrigens schlichten Verglasung als Schmuckstücke eingefügt werden. (S. Abb. 90.)

Die Umgebung des Fensters findet in der Wandverkleidung oft eine besonders sorgfältige Behandlung, die hier unter den günstigsten Beleuchtungsverhältnissen ja auch am Platze ist. Man findet das Motiv der Wandtäfelung in der Fensterleibung oft zu besonderer Feinheit gesteigert (Fürsteneckzimmer, Münsterer Kapitelsaal) oder auch die ganze Fensteröffnung portalartig umrahmt. Dieser Zug müsste uns schon, auch wenn wir in den gleichzeitigen Bildern nicht die Bestätigung hätten, darauf hinweisen, dass der Renaissance-Einrichtung die Verhängung der Fenster mit Stoffen völlig fremd ist. Man erinnert sich, dass nach dieser Richtung die moderne Renaissance-Bewegung der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sich nicht genug thun konnte, und wird sich gern überzeugen lassen, dass diese licht- und luftraubende Anhäufung von Stoffen ihre Entstehung nur in der Phantasie des modernen Dekorateurs fand.

Auch eine Stoff-Bespannung der

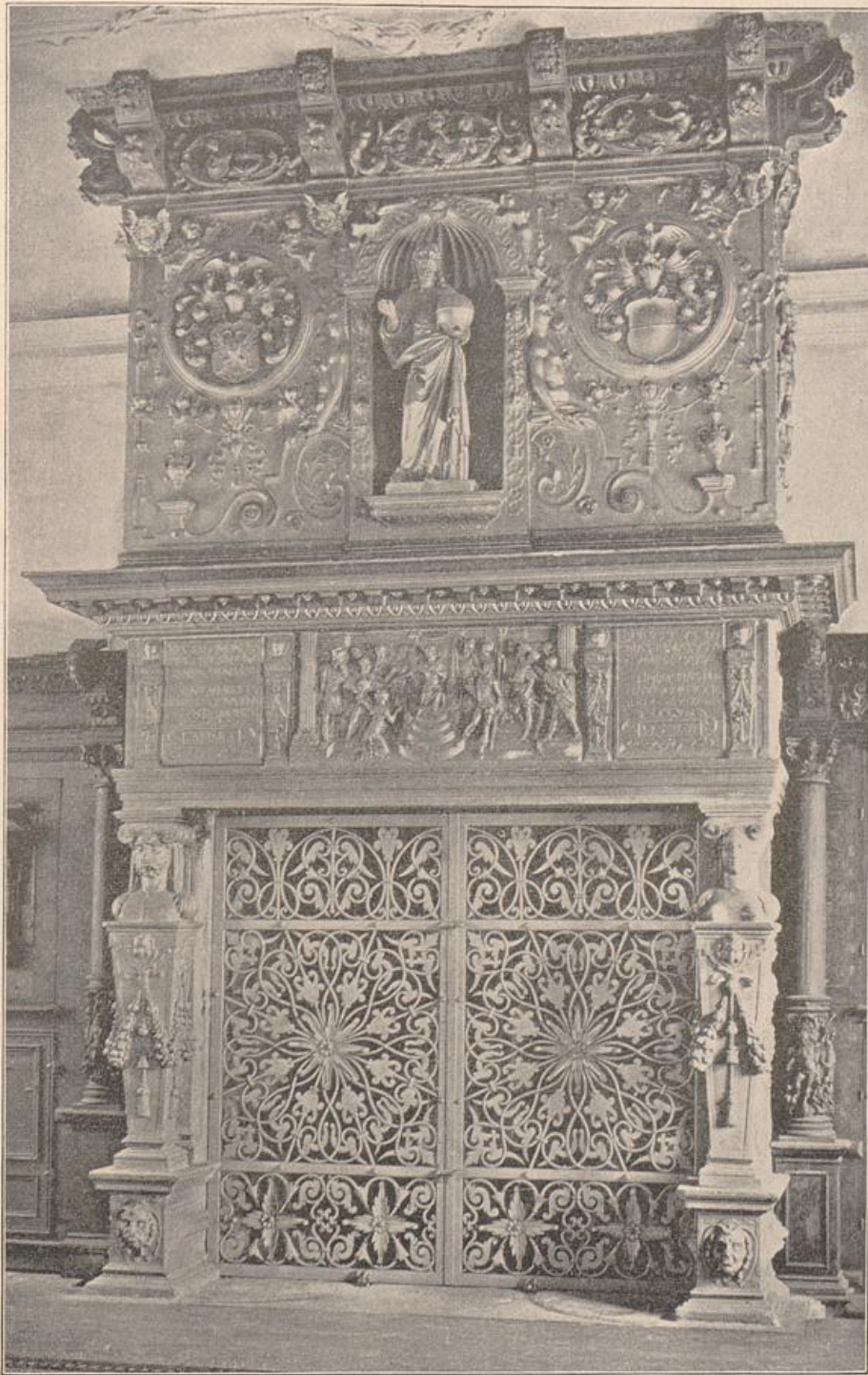


Abb. 92. Kamin im Rathaus zu Lübeck.
(Nach Photographie von Nöhning.)

Wände, soweit dieselben keine Holzbekleidung erhielten, ist im 16. und 17. Jahrhundert nur in beschränktem Masse üblich. Bildwirkereien, die ja auch in Deutschland angefertigt und aus den Niederlanden eingeführt wurden, blieben nur den Reichsten zugänglich. Das Gleiche gilt von den Ledertapeten, die im 16. Jahrhundert einzig in Spanien hergestellt wurden, so dass man ihre Anwendung wohl nur bei den fürstlichen Kaufherren voraussetzen darf, die mit Spanien und dessen überseeischen Besitzungen in Geschäftsverbindung standen. Dagegen würde in dieser Zeit in Deutschland eine Art von Stofftapeten angefertigt (die Papiertapete ist eine englische Erfindung vom Ende des 17. Jahrhunderts), die sich in alten Schlössern (z. B. Thann v. d. Rhön) in Resten erhalten haben. Es sind grobe Hanftuche, auf welche derbe Rankenmuster unter Aussparung des Grundes mit farbiger Scherwolle aufgedruckt wurden.

In den meisten Fällen wurde wohl der schmale Streifen von Wandverputz, der zwischen der Täfelung und der Decke sichtbar blieb, in seiner natürlichen Farbe der Tünche belassen, oder mit Kalk abgeweisst. Seinen Schmuck erhielt er durch Bilder, deren natürlicher Platz hier über der Täfelung war. Auf Interieurs dieser Zeit, namentlich holländischer Herkunft, findet man oft einen erstaunlichen Reichtum an Tafelgemälden, mit welchen die Wände häufig ganz bedeckt erscheinen. Dem gegenüber spielt die eigentliche Wandmalerei im deutschen Bürgerhause eine sehr untergeordnete Rolle. Einen Freskenschmuck, wie ihn die Adelspaläste Italiens aufweisen, findet man auch in deutschen Fürstensitzen nicht. Die wenigen bekannten Beispiele, wie die Fuggerische Badestube in Augsburg, die Säle der Trausnitz und des Schlosses von Landshut oder die bescheideneren Malereien in Velthurns lassen immer die Mitwirkung italienischer Künstler voraussetzen. Wo diese Arbeiten einheimisches Gepräge tragen, wie in der Wilhelmsburg in Schmalkalden, dem Schlosse von Weikersheim,

stellen sie sich als ziemlich kunstlose, fast handwerksmässige Leistungen dar.

Für die Erwärmung der Zimmer sorgen Oefen und Kamine; die letzteren scheinen mehr dem Norden, die ersteren der Mitte und dem Süden Deutschlands eigentümlich gewesen zu sein. Die Hansastädte und manche erhaltene Schlösser Niederdeutschlands besitzen, vielleicht infolge der Nachbarschaft von Holland, architektonisch entwickelte Steinkamine, die als wesentliche Dekorationsstücke zum Schmuck der Säle beitragen. Auch für sie bot die glänzende Zierkunst der Renaissance reiche Schmuckmotive. Als Träger des Mantels findet man mit Vorliebe Hermen oder langgestreckte, mit Fruchtgehängen, Zierquadern und ähnlichem verzierte Konsolen verwendet. Der Mantel, der oft die ganze Höhe des Zimmers einnimmt, bietet auf seiner Vorderfläche dem Stuccateur Raum zu Ornament-, Wappen- und Figurenschmuck.

Die Renaissance ist aber auch die Glanzzeit der deutschen Töpferkunst. Der Kachelofen verlässt die schlichte Nutzförmigkeit der gotischen Topf-Kacheln und bietet dem Formschneider Gelegenheit zu freier Bethätigung seiner Kunst. Figürliche Reliefs, seien es ganze Szenen aus der biblischen Geschichte und der antiken Sagenwelt, seien es allegorische Halbfiguren, die Jahreszeiten, die Sinne, die Planeten darstellend, oder Medaillons mit Kaiserbildnissen, sind von Renaissance-Architekturen umrahmt, in denen sich derselbe Motivenreichtum ausspricht, dem man auch in den gleichzeitigen Wappenscheiben und Buchtiteln begegnet. Aber nicht immer beschränkt sich die Erfindungskraft darauf, den Ofen aus diesen in lustigem Wechsel sich wiederholenden Kacheln aufzumauern. Wo man ihm eine durchgebildete architektonische Form giebt, wie in den herrlichen Oefen des Augsburger Rathauses, zeigt sich die dekorative Architektur der deutschen Renaissance in ihren reifsten Leistungen. Gegenüber diesen vorwiegend in Relief geschmückten Oefen, die im allgemeinen

mit einer dunkelgrünen Bleiglasur überzogen, ausnahmsweise, wie in Augsburg, auch wohl geschwärzt wurden, entwickelte sich zu Ende des 16. Jahrhunderts in der Schweiz eine lediglich durch Malerei erzielte Dekoration der Kacheln. Diese auf weissgrundiger Glasur mit Scharfffeuerfarben ausgeführte Malerei, deren Hauptsitz zu Anfang Winterthur war, ist augenscheinlich durch die italienische Fayencekunst beeinflusst. Sie beherrscht bald den Geschmack so allgemein, dass der architektonische Aufbau des Ofens auf die nötigsten, möglichst glatt gehaltenen Gliederungen beschränkt wird. Die aufgemalte Dekoration überzieht auch diese mit Ornament, das vorwiegend in blauer Farbe gehalten wird; die glatten Kachelflächen aber bieten Raum zu figürlichen Kompositionen, welche an künstlerischem Wert den Schweizer Glasmalereien nicht nachstehen und bald in voller Vielfarbigkeit auftreten, soweit die Unterglasurfarben eine solche gestatten.

Ausser den Thonöfen sind in dieser Zeit aber auch schon eiserne Oefen im Gebrauch. Nach einer im Marburger Museum aufbewahrten Platte scheint der Guss dieser, zu grossen, viereckigen Feuerkästen zusammengesetzten Eisenplatten bis in die Zeit der Gotik zurückzureichen. Jedenfalls wurde er vom 16. Jahrhundert an in den Eisen erzeugenden Gegenden Mitteldeutschlands in ausgedehntem Masse und, was die Grösse und Stärke der in offenem Herdguss hergestellten Platten betrifft, mit bemerkenswerter Meisterschaft geübt. Die Sammlungen dieser Gegenden, namentlich die eben erwähnte, sind sehr reich an Beispielen; hier und da, z. B. auf dem Schlosse Eisenberg im Vogelsberg, sind derartige Oefen aus dem 16. Jahrhundert sogar noch in Gebrauch. Die Platten sind meist

mit Reliefdarstellungen aus der biblischen Geschichte in architektonischer Renaissance-Umrahmung geschmückt. Die Modelle, welche in Holz geschnitten waren, sind augenscheinlich die Werke tüchtiger Bildschnitzer, von denen sogar einer, Philipp Soldan aus Frankenberg in Ober-

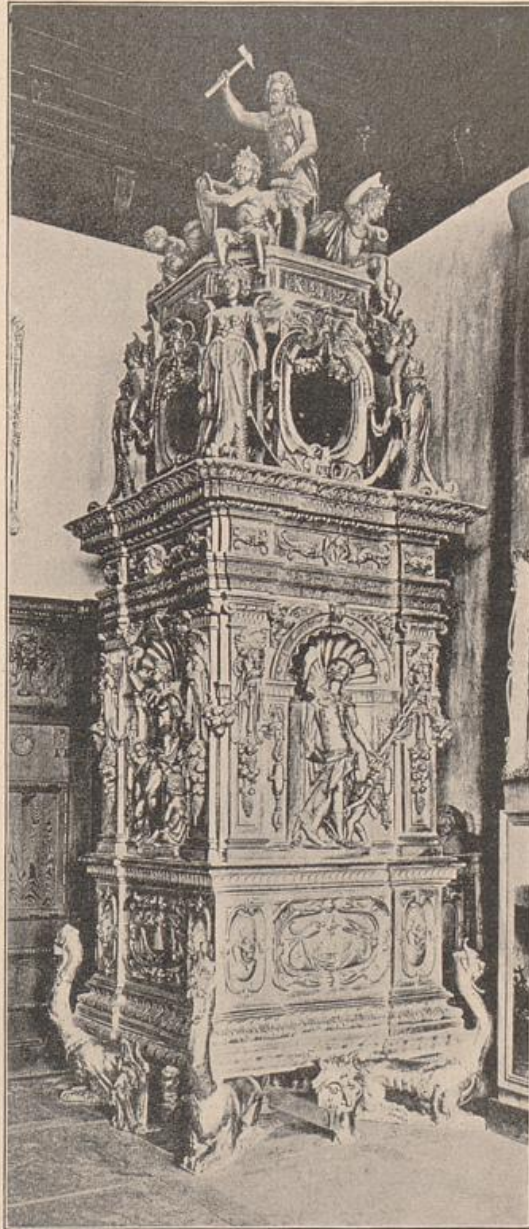


Abb. 93. Thonofen im Rathaus zu Augsburg.
(Nach Kempf, Alt-Augsburg.)

hessen, aus der Mitte des 16. Jahrhunderts bekannt ist.

Bot der Ueberblick über die Innendekoration der deutschen Renaissance den Eindruck eines gegen das Mittelalter nicht unwesentlich gesteigerten Prunkbedürfnisses, so hält sich das Mobiliar dieser Räume, was die Menge der Ausstattungsstücke betrifft, mehr in den früheren, bescheidenen Grenzen. Ein grosser, standfester Tisch als Mittelpunkt der Einrichtung, bewegliche Sitzmöbel, Stühle und Sessel, an Kastenmöbeln die Truhe und der Stollenschrank, in seltenen Fällen ein Prunkbett im Wohnzimmer, das war im wohlhabenden Bürgerhaus oder im Adelsitz des 16. Jahrhunderts im allgemeinen das ausreichende Mobiliar. Die grossen Schränke, welche für diese Stilperiode charakteristisch sind, hatten ihren Standort in den geräumigen Vorplätzen, die dem Bürgerhause dieser Zeit selten fehlten. Das grosse Buffet ist zunächst eine Eigentümlichkeit der Schweiz, wo es sich als fester Teil der Zimmereinrichtung in die Täfelung eingebaut findet und oft eine ganze Wand einnimmt. Auch die feste Wandbank erhält sich noch in ländlichen Gegenden, wenn sie auch selten mehr als Truhnenbank eingerichtet ist.

Wenn somit die Schränke und Kasten im Mobiliar der Renaissance auch keine herrschende Rolle spielen, so mögen sie doch zuerst der Betrachtung unterzogen werden, da sich an ihnen die Stileigentümlichkeiten am deutlichsten ausprägen. Besonders der hochbeinige Stollenschrank, das zierliche Erbstück der Gotik erfährt in der deutschen Frührenaissance eine Ausbildung, die noch viele Erinnerungen an die gotische Periode bewahrt hat. Seine eigentliche Heimat ist der Niederrhein (weswegen ihn der Altertums-handel meist unter dem Namen „Cölner Stollenschrank“ führt), wo sich der Nachbarinfluss der Niederlande noch lebhaft geltend machte. Völlig gotisch ist noch seine Konstruktion mit den, am untern, freistehenden Teil als zierliche Kandelaber-

säulchen geschnitzten Eckstollen, die bis zum Kranzgesims durchschliessen. Letzteres zeigt höchst selten die Profilfolge der Renaissance, meist die tiefe gotische Hohlkehle. Die Fialen, welche früher den Pfosten als Schmuck vorgesetzt wurden, haben sich ebenfalls in kleine, freistehende Kandelaber verwandelt; dieselben als architektonische Stützen des Hauptgesimses zu behandeln, ist noch nicht zum ästhetischen Bedürfnis geworden. Auch die steilen „Wasserschläge“ an den Horizontalgliedern sind beibehalten, in welche sich die scharfgezeichneten Rahmenprofile verschneiden. Der Einfluss der Renaissance macht sich vorwiegend in dem Schmuckwerk der Füllungsbretter geltend, wenn sich auch hier noch manchmal an minder sichtbaren Stellen, wie an der Rückwand des offenen Unterteils, das Pergamentrollenmotiv der Gotik erhalten hat. Jenes zierliche, von Oberitalien zwar beeinflusste, in der Führung seiner Linien aber, wie in dem pikanten Gegensatz zwischen dünnsten Rankenschlägen und kräftigen Blättermassen ausgesprochen nordische Ornament füllt die Thüren und feststehenden Felder des oberen Kastens; häufig streckt sich aus einem Rundschild der Mitte auf langem Halse der oben erwähnte Männer- oder Frauenkopf heraus. Eisenbeschläge, die an diesen Schränkchen im allgemeinen selten sind, liegen als zierlich durchbrochene, mit rotem Leder oder gefärbtem Papier unterlegte Schienen auf dem oberen und untern Rahmschenkel der Thüren.

Auch die Fussplatte der Stollenschränke entbehrt eines ornamentalen Schmuckes nicht; die zwischen die Füsse eingefügten Bretter sind entweder in gleicher Art wie die oberen Füllungen und die unter denselben angehängten Schubladen mit Ornament geziert oder, wie bei einem besonders zierlichen Beispiel aus dem Berliner Museum, konsolartig geschweift und geschnitzt.

Die Ueberleitung der Stollenschränke zu dem grossen norddeutschen Schrank-Typus bilden kleine Schrankkasten, denen

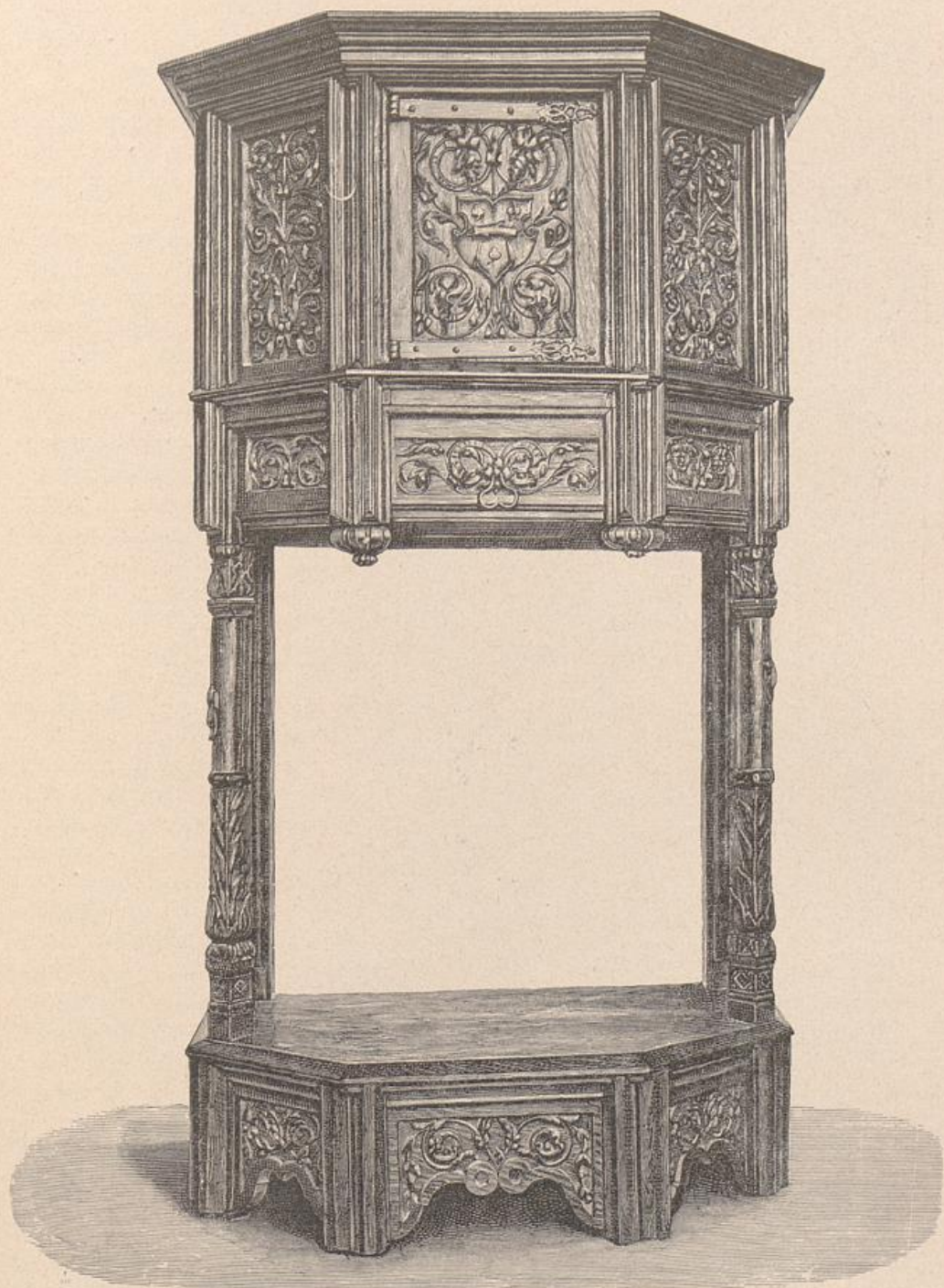


Abb. 94. Rheinischer Stollenschrank aus dem Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.
(Nach: Kunstgewerbeblatt.)



Abb. 95. Frührenaissance-Schrank, Westfalen.
(Nach: Ausstellung zu Münster 1879.)

die untere offene Nische fehlt. Auch sie scheinen nach ihrem Stil und ihrem Vorkommen in Nordwestdeutschland von Holland zu stammen, wo sich (u. a. im Bürgerhospital zu Antwerpen und im Altertumsmuseum zu Brüssel) schöne Beispiele finden. Ganz in der schlichten Art des oben beschriebenen Münsterer Getäfels in Felder geteilt, haben diese als Schlagleisten und als Teilung der einzelnen Ornamentfelder die beliebte, oben

freistehende Kandelaber-säule. Deutsche Beispiele zeigen wohl eine bewegtere Teilung der Vorderfront. Wie bei den früher beschriebenen gotischen Schränken nehmen die Thüren nicht die ganze Vorderfläche ein, so dass sie von feststehenden, friesartigen Flächen umrahmt werden. Bei einem schönen Beispiel von der Münsterer Ausstellung 1879 ist am unteren Teil eine grosse Schublade angeordnet.

Der für Norddeutschland charakteristische grosse Schrank mit vielteiliger Front tritt uns zumeist als der Vorderteil eines Wandkastens entgegen, der in seiner ganzen Tiefe in einer Wandnische verborgen ist, so dass nicht nur die Seitenflächen ganz schmucklos sind, sondern auch die Horizontalgesimse mit den Kanten der Vorderfläche aufhören und nicht herumgekröpft werden. Die Front wurde, je nach den Abteilungen des Innern, als ein fest zusammenhängendes Rahmenwerk konstruiert, zwischen welches die Thürchen und nach unten aufschlagenden Klappen, auch wohl Schubladen, eingefügt wurden. Das Rahmenwerk ist meist unverziert und mit

zarten Profilen, der holländischen Art verwandt, eingefasst; die Thüren und Klappen erhalten die übliche Schnitzerei, fast immer mit figürlichen Darstellungen untermischt. Auf der früher erwähnten Münsterschen Ausstellung sah man eine Wandschrank-Vorderwand, bei welcher die Vertikalteilungen durch schraubenartig gedrehte Stäbe hervorgehoben waren. Aus diesen Schrankfronten entwickeln sich dann die freistehenden Schränke, von

denen das Hamburger Museum in seinem Ratsschrank aus Buxtehude ein hervorragendes Beispiel besitzt. „Angefertigt¹⁾ ist er im Jahre 1544, als die Renaissance an den Ufern der Niederelbe eben ihr erstes Jahrzehnt erreicht, und hier der Schrank sich noch nicht zum freistehenden Möbel durchgebildet hatte, daher die wagerechten Gesimse noch nicht an den Seitenwänden fortgeführt wurden.“

„Die Konstruktion aus Rahmenwerk mit teils beweglichen, teils festen Füllungen ist klar ausgesprochen. Die Profile sind ebenso fein wie mannigfaltig. Die Verbindung der Rahmenhölzer ist technisch ganz ungewöhnlich und von grösster Festigkeit. Schnitzwerk in den Formen der niederrheinischen Frührenaissance mit vorherrschendem, hier und da durch groteske Köpfe belebten Pflanzenwerk, noch ohne eine Spur des Rollwerkes, welches wenige Jahrzehnte später die Naturformen aus dem Ornament verdrängt, sowie ein reicher Eisenbeschlag, in dessen Durchbrechungen noch die Spätgotik anklingt, schmücken die Vorderseite. Ist das Schmiedewerk, wie fast immer, beziehungslos, so tritt dafür in den Schnitzereien die ursprüngliche Bestimmung des Schrankes zur Aufbewahrung der Urkunden und Rechnungen milder Stiftungen der Stadt deutlich zu Tage. Im mittleren Unterfach ist die Spendung von Almosen dargestellt, auf der Klappe des Mittelfaches das Wappen der Stadt mit dem Kreuz zwischen den gekreuzten Schlüsseln; im Oberfach in der Mitte die Taube

des heiligen Geistes, daneben der heilige Petrus: „Sunte Petert“, rechts Maria: „Onse leve Vrouve.“ Zwei Familienwappen, wohl die der Stifter, an den Seitenthüren des Mittelfachs harren noch der Deutung. Eine Inschrift auf der Klappe lautet: „Anno domini dusen vife hondert unde 44“. Dieselbe Jahreszahl wiederholt sich am Bilde der Maria, und, in Eisen gehauen, am Schloss der Klappe, welche, geöffnet, durch die eisernen Stangen wagerecht festgehalten wird.“

Seiner Entstehung nach ebenfalls der Frührenaissance angehörig, aber weit in das 17. Jahrhundert hinein dauernd, ist ein anderer Schranktypus hier anzuschliessen, der vielleicht ursprünglich aus Holland stammt, aber eine grosse Verbreitung über West- und Mitteldeutschland fand, während er im Süden seltener vorkommt: der sogen. Ueberbausschrank. Er ist zweiteilig; der Untersatz ist ein zweithüriger Kasten, über dem häufig

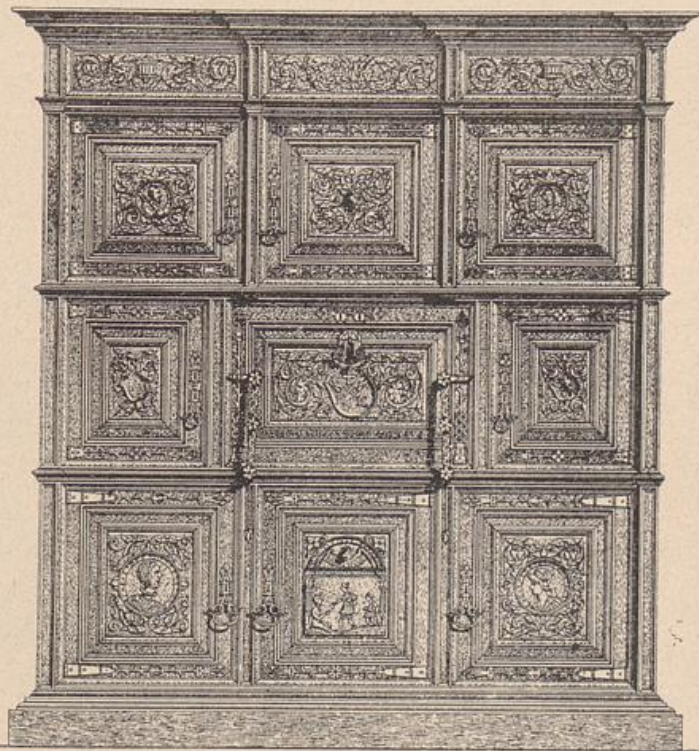


Abb. 96. Ratsschrank aus Buxtehude, Hamburger Museum.

¹⁾ Justus Brinckmann: Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Leipzig 1894, S. 646.

Schubladen angeordnet werden, die sich aussen wohl in einer truhenartigen Ausladung markieren. Der Oberteil, stets niedriger als der Unterteil, besteht ebenfalls aus einem zwei- oder dreithürigen Kasten, der geringere Tiefe hat als der Unterteil, während dem Kranzgesims, aus Architrav, Fries und der antikisierenden

Gliederfolge bestehend, wieder die ursprüngliche Tiefe gegeben wird. Sein Ueberbau wird dann auf den Ecken durch zwei Stützen aufgenommen. Die freistehenden Stützen, die diesen Schränken einen sehr zierlichen Charakter geben, sind verschieden gebildet; selten sind es einfache Rundsäulen, häufiger, namentlich



Abb. 97. Ueberbauschrank, Westdeutschland, 16. Jahrhundert; von der Ausstellung zu Leipzig 1879.

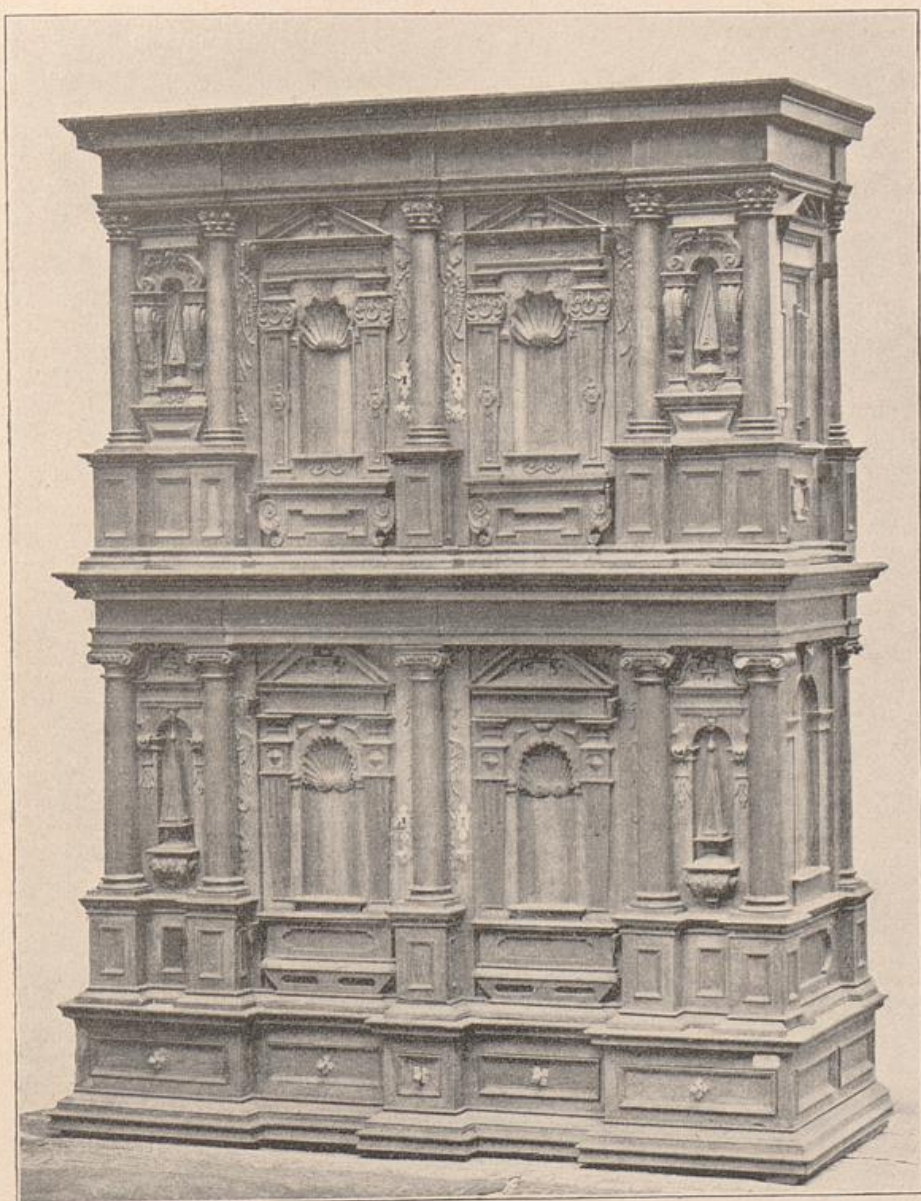


Abb. 98. Süddeutscher Schrank, von der Badischen Ausstellung in Karlsruhe 1881.
Besitzer Graf Oberndorf in Edingen.

im 17. Jahrhundert, schraubenförmig gedrehte Säulen. Am häufigsten finden sich vierkantige, hermenartige Stützen, sei es mit einfachen Kapitälern oder mit tragenden Halbfiguren. Jedoch sind bei reicheren Beispielen an dieser Stelle auch Karyatiden beliebt, meist lebhaft bewegte weibliche Figuren mit reicher Gewandung,

denen wohl durch Embleme, oder durch beigefügte Kinderfiguren, eine symbolische Bedeutung („Gerechtigkeit“, „Stärke“ etc.) gegeben wird.

Die Dekoration dieses Möbels folgt den verschiedenen Richtungen, die wir beim deutschen Renaissanceschrank kennen. Gegenüber dem Schmuck durch Schnitzerei

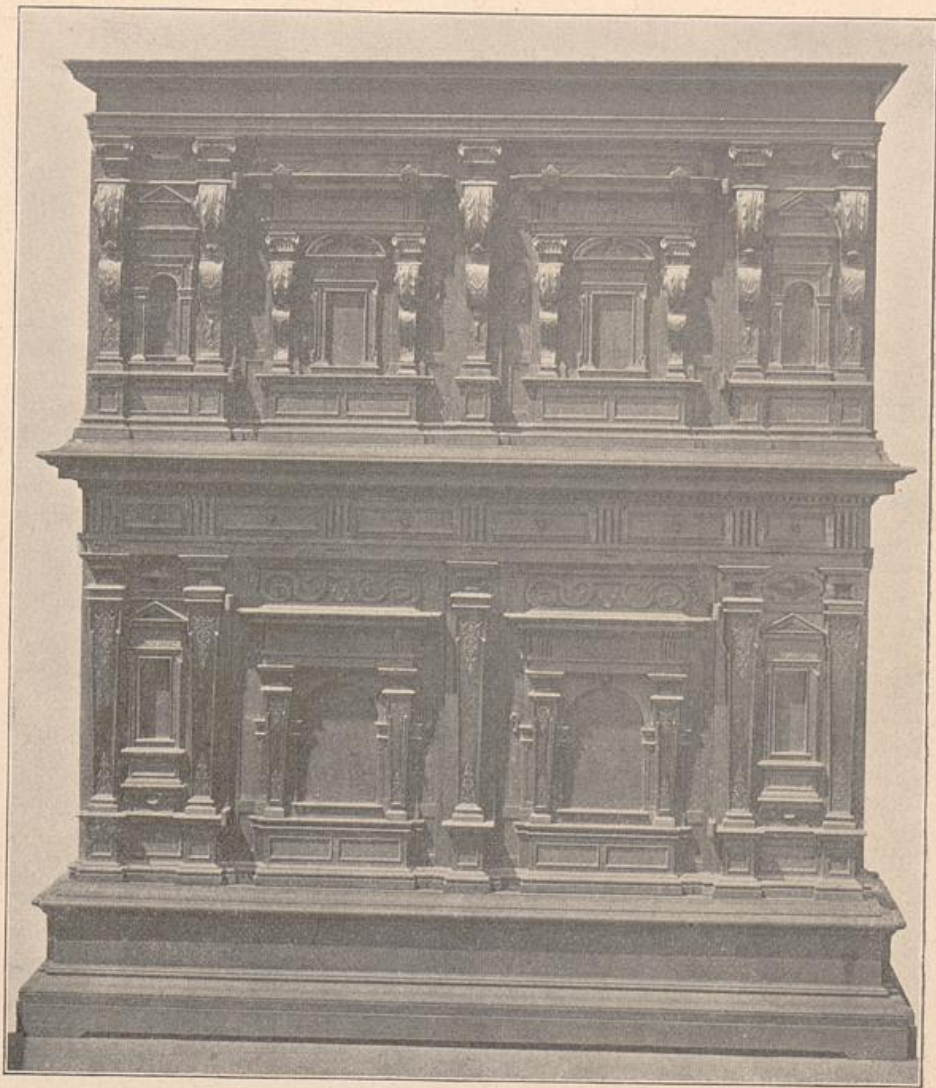


Abb. 99. Süddeutscher Schrank in Eichenholz, 17. Jahrhundert; von der Dresdener Ausstellung 1875.

und reiche Profilierung der Schrankthüren überwiegt allerdings, namentlich bei den von Süddeutschland beeinflussten rheinischen Beispielen, die reichliche Verwendung von Intarsia, die natürlich glatte Flächen gebraucht. Ja, man kann sogar sagen, dass dieses Dekorationsmotiv sich bei keiner anderen Möbelgattung in gleichem Mass von Reichtum und liebevoller Durchbildung zeigt. Die Intarsia überzieht nicht nur die Thüren, Seitenwände und sonstigen glatten Flächen, sondern schmückt auch die archi-

tektionischen Glieder, wie die Friese, Lisenen, Schlagleisten und die Seitenflächen der Hermenstützen. Hierbei ist nicht selten eine sehr geschickte Verteilung der Motive zu beobachten; während die zuletzt genannten Teile in mathematischen, parkettartigen Streifenmustern intarsiert sind, erhebt sich die Darstellung auf den Flächen zur vollen ornamentalen Freiheit. Rahmenwerk in vielfach gewundenen und aufgerollten Kartuschenformen schliesst Blumenstücke, auch wohl Landschaften und selbst

figürliche Darstellungen, ein. Von dem reinen Flächenornament der italienischen Intarsia sind diese farbigen Holzbildwerke weit verschieden: durch Anwendung bunter (auch wohl künstlich gefärbter) Hölzer sowie durch Brandschattierung suchen sie eine möglichst plastische Wirkung zu erzielen. Bemerkenswert ist, dass selbst bei diesen ganz auf Intarsiaschmuck angelegten Möbeln die geschnitzten Karyatiden, auch wohl Löwenköpfe am Hauptgesims und unter den Stützen als Konsolen vorkommen.

Hatte uns der oben beschriebene Schrank aus Buxtehude einen sehr klar ausgesprochenen Typus der norddeutschen Frührenaissance-Schränke gezeigt, so können wir ihm in dem süddeutschen Schrank eine ebenso lokal ausgebildete Form gegenüberstellen. Allerdings tritt dieselbe erst später, nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, in die Erscheinung; zur Zeit, als jene in ihrer Konstruktion noch auf gotischer Ueberlieferung beruhenden norddeutschen Schränke entstanden,

herrschte in den süddeutschen Möbeln noch ausgesprochen gotische Formenweise, wie sie oben beschrieben wurde. Dafür zeigen diese Möbel nach 1550 ein volles Einsetzen der Renaissance mit ihrem ganzen Rüstzeug von Säulenordnungen, Gesimsen, Giebeln u. s. w., wie es auch die Wandtäfelungen dieser Zeit beherrschte. Man wird kaum behaupten können, dass von allgemeinen stilistischen Gesichtspunkten in dieser Besitzergreifung des Schreinerhandwerks durch die architektonischen Ordnungen ein Vorzug dieser, bis in das 18. Jahrhundert dauernden Richtung zu erblicken wäre. Immerhin wird man anerkennen müssen, dass die Sicherheit bewundernswürdig ist, mit der die Handwerker jener Zeit architektonische Kenntnisse sich anzueignen und zu verwenden wissen. Ebenso ist die technische Ueberwindung der aus dieser reichlichen Architekturverwendung erwachsenden Schwierigkeiten in hohem Masse anzuerkennen.

Die ursprüngliche, dem 16. Jahrhundert eigentümliche Form dieser süddeutschen

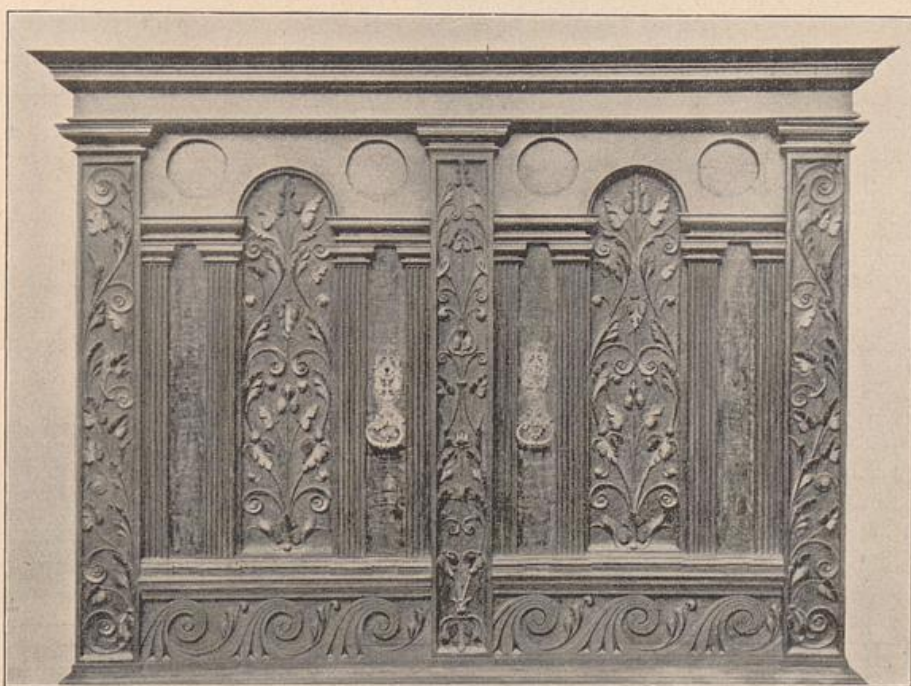


Abb. 100. Oberteil eines Schrankes, Nürnberg um 1540.
(Nach Lessing, Vorbilderhefte.)

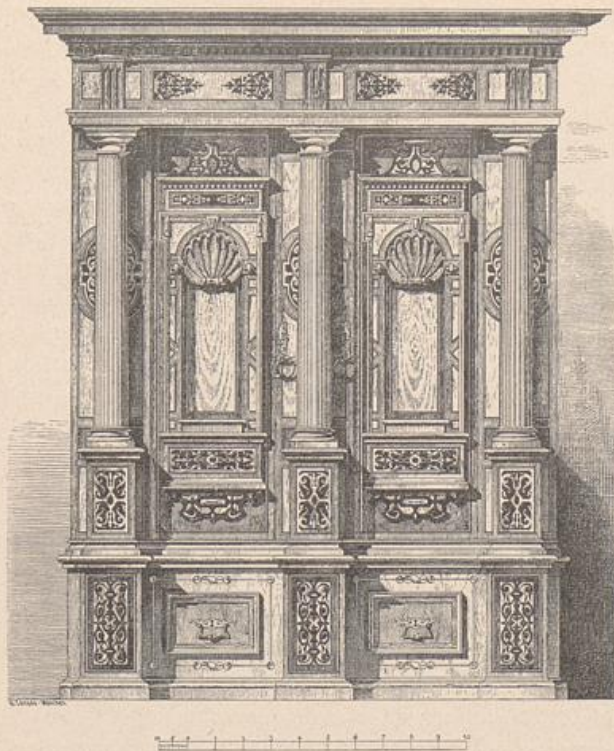


Abb. 101. Süddeutscher Schrank (Rothenburg a. d. T.).
(Nach: Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbe-Vereins.)

Schränke ist die zweier aufeinanderge-
stellter Kasten. Nur selten sind diese
beiden Teile so vollständig gleichmässig
behandelt, wie bei einem im Kunstgewerbe-
Museum zu Cöln befindlichen, bei dem
die Gleichheit so weit geht, dass sogar
der sehr reiche Intarsiaschmuck des unteren
Teils beim oberen in umgekehrtem Sinne
wiederholt, d. h., dass die ausgefallenen
Stücke der ausgeschnittenen Fourniere des
einen beim anderen benutzt, oder, wie die
Schreiner es nannten, „Männchen und
Weibchen“ verwendet wurden. Meist
unterscheiden sich beide Teile schon in
der angewandten Säulenordnung, so dass
am Unterteil toskanische, am oberen jon-
ische Ordnung, oder, wie bei einem sehr
reichen Stück des Münchener National-
museums, unten jonische, oben korinthische
Ordnung verwendet wurde. Dass die
Eigentümlichkeiten dieser „Ordnungen“
zum vollen Ausdruck gelangten, und z. B.
der toskanischen Ordnung nie der Tri-

glyphenfries fehlte, versteht
sich bei der gewissenhaften
Architekturkenntnis der Schrei-
ner von selbst. Auch die Sä-
ulen pflegen in guten Verhält-
nissen gezeichnet zu sein; die
Kannelierung ist meist ver-
mieden und entweder durch
Fournierung mit schön ge-
zeichnetem Maserholz oder
durch Intarsiaschmuck ersetzt.
Beide Dekorationsmotive spie-
len überhaupt bei diesen Ar-
beiten, die häufig aus weichem
Holz gearbeitet und ganz four-
niert sind, eine grosse Rolle.
Die Intarsia bewegt sich meist
in dem bekannten, beschlag-
artigen Arabeskenwerk; doch
steigert sie sich auch zu Blu-
menstücken, die, aus Vasen
aufwachsend, die aufsteigen-
den Lisenen schmücken, und
selbst zu Landschaften mit
Jagden und zu figürlichen Dar-
stellungen auf Friesen und
Thürfüllungen. Wo sie fehlt,

wird ein ausgiebiger Gebrauch von Maser-
fournier, namentlich der sehr beliebten
ungarischen Esche, gemacht, deren Felder
mit Streifen von dunklerem Holz ein-
gefasst zu sein pflegen; auch ausländi-
sche Hölzer finden bereits Verwendung.
Eine weitere Eigentümlichkeit des süd-
deutschen Typus, besonders der aus der
Ulmer Gegend entstammenden Schränke,
ist neben der Intarsia die Auflage aus-
gesägter Ornamente aus Fournieren von
starker Papierdicke, die auch um die
Säulenschäfte aufgeleimt werden.

Die Schränke haben im Ober- und
Unterteil je drei Säulen. Dass die mittelste
als Schlagleiste dient, dürfte kaum vor-
kommen; vielmehr bilden sie das feste
Gerüst, dem die vier Thüren eingefügt
sind. An den Seiten pflegt man gerne
ein Säulenpaar anzuordnen, der Zwischen-
raum wird durch eine Nische ausgefüllt.
Die Freude an der Verwendung von sol-
chen Formen findet weiteren Ausdruck in

der Behandlung der Thüren; sie erhalten als Schmuck eine meist etwas breitgezogene Nischen-Architektur, von Säulchen, Pilastern, Hermen oder auch von geschweiften Konsolen getragen, die eine Rundbogen-Nische einschliessen, und über deren geradem Architrav sich Giebel erheben, im 17. Jahrhundert gebrochen und geschweift, mehrfach verkröpft, seitlich mit Voluten oder vasenartigen Knöpfen bereichert.

Neben der hier beschriebenen Gattung, welcher die grosse Mehrzahl der noch erhaltenen süddeutschen Schränke vom Ende des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehört, tritt als seltene Ausnahme eine Frührenaissance-Form auf, von der das Berliner Museum ein schönes Beispiel besitzt. Hier sind die Säulen durch Pilaster ersetzt; auch in den Flächen ist eine ruhigere, an oberitalienische Vorbilder erinnernde Pilaster-Architektur eingefügt. In zierlichem aufstrebendem Ornament sind die Pilasterflächen und inneren Füllungen geschnitzt. (Abb. 100.)

Bald, etwa mit Beginn des 17. Jahrhunderts, entwickelt sich der beschriebene zweiteilige Schrank, den eigentlich nur das stark betonte Kranzgesims von zwei aufeinandergesetzten Truhen unterscheidet, zu einer geschlossenen architektonischen Form, indem eine Säulenstellung die ganze Höhe des Möbels beherrscht, zu welcher nun auch das Hauptgesims, mächtiger entwickelt und mit breitem Fries, in das vorgeschriebene Verhältnis tritt. Diese Möbel sind fast immer sehr gross und augenscheinlich bestimmt, die geräumigen Vorplätze der Patrizierhäuser zu möblieren. Um ihren Säulen keine übermässige, aus dem Möbelmassstab heraustretende Höhe und Stärke zu geben, erhalten die Schränke meist

einen hohen Unterbau, der zu Schubladen ausgenutzt wird; ausserdem werden die Säulen selbst gern noch auf ein Postament gesetzt. Dem ernsteren architektonischen Charakter entsprechend erhalten sie Kanneluren; Intarsiaschmuck oder Auflagen kommen an ihnen seltener vor. Dieser beschränkt sich auf die Flächen des Unterbaues und der Postamente, sowie auf die breiten Lisenen, die den Säulen als Hintergrund dienen. Auch Fries und Thürfüllungen pflegen intarsiert zu werden. Bei letzteren begegnen wir wieder den in reiche Giebelaufbauten entwickelten Nischenmotiven, an denen die im allgemeinen schlichtere Formgebung dieser Schränke einer üppigeren Behandlung Platz macht. — Eine der Ulmer Gegend eigentümliche Art liebt es, statt der kannelierten Säulen solche anzuwenden, die auf der Drehbank mit einer wecken-

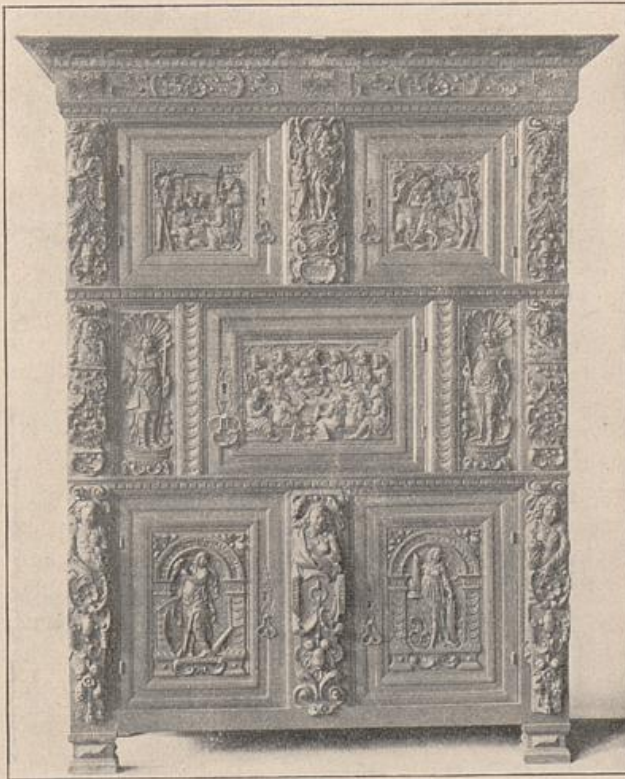


Abb. 102.

Norddeutscher Schrank von 1641, aus dem Germanischen Museum zu Nürnberg.

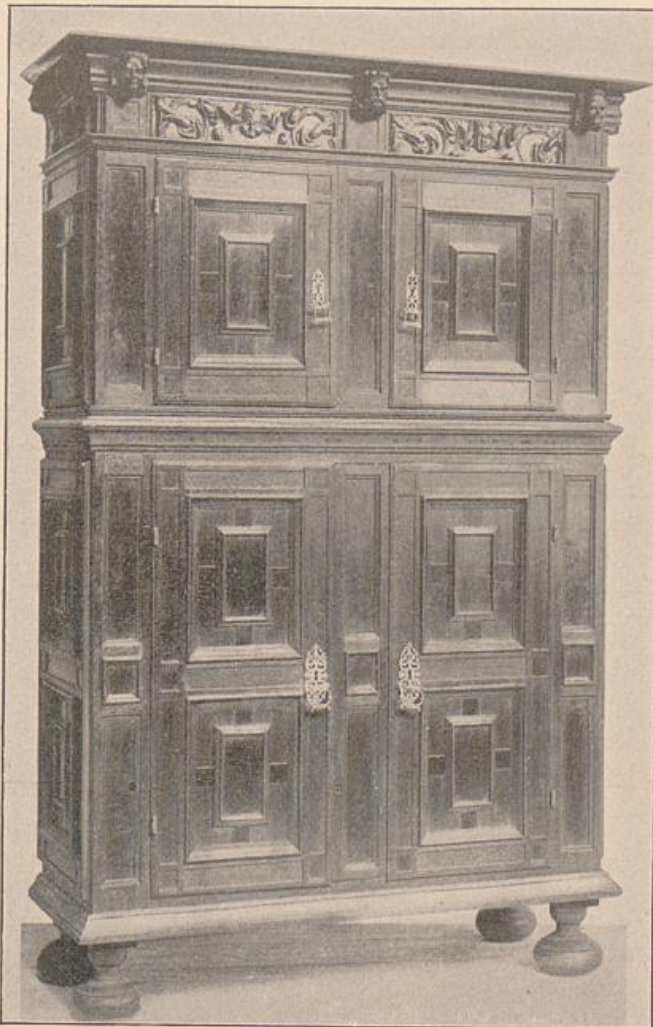


Abb. 103. Viertüriger Schrank, norddeutsch. 17. Jahrh.
im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

artigen Ringelung verziert sind. Auch hermenartige, nach unten verjüngte Pilaster mit Schuppen-Verzierung kommen bei diesen Schränken vor.

Die Beschläge pflegen bei den süd-deutschen Kastenmöbeln keine dekorative Rolle zu spielen; sie beschränken sich im Aeusseren auf hübsch ausgeschnittene, meist verzinnte Schlossbleche. Im Innern der Schrankthüren findet man dagegen oft reich gravierte Hängebänder und Kasten-schlösser.

Ganz die gleichen Formen, die bisher beschrieben wurden, sind auch der

Schweiz eigentümlich. Hier findet auch, wie oben gesagt, diese Form der Kastenmöbel eine Abart in den grossen Kredenzen oder Büffets, die in die Täfelung der Zimmer eingefügt zu werden pflegen und sich noch vielfach an Ort und Stelle befinden (s. Fig. 83). Auch bei diesen können wir ein Fortschreiten von den Formen der Frührenaissance zu dem strengeren architektonischen Stil verfolgen. Die erstere bevorzugt freistehende Kandelabersäulchen von oft sehr zierlicher Zeichnung und ein zarter geschnittes Rankenornament für die Füllungen. Bei den späteren tritt die Pilaster- und Nischenarchitektur mit reichlicher Intarsia-Verwendung in den Vordergrund. Diese Kredenzen enthalten zwischen dem schlichteren Unterteil und dem reicher behandelten Oberteil meist einen zurückspringenden Mittelsatz, der vom Unterteil eine schmale Tischfläche freilässt und im Hintergrund eine kleine Stufe zum Aufstellen von Trink-

gefässen enthält. Auch die zinnerne oder kupferne Wasserblase mit dem muschelförmigen Waschbecken findet in diesem Mittelteil ihren Platz. In Deutschland scheint die Verwendung von Kredenzen sehr beschränkt gewesen zu sein, wenigstens haben sich wenige von unzweifelhafter Herkunft erhalten.

Der Waschkasten als selbständiges Möbel, dem wir schon in der Gotik begegneten, nimmt, ohne wesentliche Aenderung seiner Einrichtung an dem Uebergang zur Renaissance teil, ohne deren Entwicklung mitzumachen. Mit dem Ende

des 16. Jahrhunderts scheint sein Gebrauch ziemlich erloschen zu sein. Die nicht sehr zahlreich erhaltenen Beispiele dieses Möbels zeigen die Dekorationsmotive der süddeutschen Frührenaissance: Seitenlisenen, als Pilaster ausgebildet, manchmal mit ornamentaler Füllung; auf den Thürflächen die beliebte aufgesetzte Nische mit Giebelabschluss, über dem Hauptgesims des oberen Kastens wohl ein durchbrochener ornamentaler Aufsatz in Giebelform. In dem zinnernen Waschgerät begegnet man zierlichen Bildungen; die Schale ist fast immer als Muschel gestaltet. Bei der Wasserblase ist die geflügelte Kugel beliebt; auch Herzform kommt vor, Delphine mit Amoretten vertragen eine reichere Phantasie des Zinngeissers.

Auch Norddeutschland nimmt gegen Ende des 16. Jahrhunderts den rein architektonisch gezeichneten Schrank auf; doch behält es gegenüber den typischen süddeutschen Möbeln noch immer eine grössere Freiheit, die teils auf der Ueberlieferung des vielfach geteilten dortigen Frührenaissance-Schranks, teils auf dem Einfluss

von Holland beruht, wo Vredeman de Vries durch seine Möbelentwürfe die Mannigfaltigkeit der Formen in günstiger Weise beeinflusste. Unterscheidend für diese norddeutschen Schränke ist die Bevorzugung der Schnitzerei, welche mit der Verwendung der harten Hölzer, Eiche und Nussbaum, zusammenhängt. Namentlich in Friesland und den Herzogtümern kommen Schränke vor, bei denen nicht nur alle Thürflächen mit figuralen Darstellungen meist biblischen Inhalts bedeckt sind, sondern auch sämtliche Stützen sich in Hermen und Karyatiden auflösen. Man darf dabei wohl an die Hauskunst der in der Winterruhe Beschäftigung suchenden Schiffer denken. Stilistisch höher als diese steht ein anderer Typus von Schränken, der in der guten Abgewogenheit seiner Verhältnisse oft einen geradezu vornehmen Eindruck macht. Im Gegensatz zu dem süddeutschen, in vier gleiche Felder eingeteilten Schrank, beruht derselbe auf der Anordnung von 6 gleich grossen Füllungsfeldern. Der durch ein Gurtgesims markierte Oberteil enthält zwei derselben als selbständige Thüren; am Unterteil werden

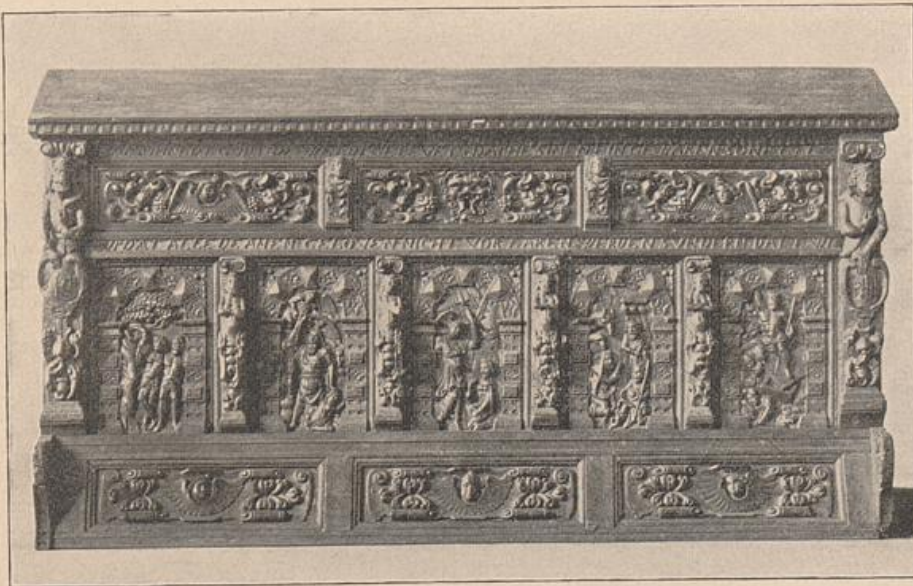


Abb. 104. Norddeutsche Truhe, 16. Jahrhundert; aus dem Germanischen Museum zu Nürnberg.

die zwei übereinanderstehenden zu einer Thür vereinigt. Diese Schränke zeichnen sich durch eine der holländischen Art entsprechende sehr zarte Profilierung aus. Die Schnitzerei beschränkt sich meist auf eine flachgehaltene Friesverzierung oder einige das Hauptgesims tragende Konsolköpfe. Ihr Hauptschmuck besteht in Ebenholzeinlagen, welche, als Quadern den einrahmenden Friesen oder der Mitte der Thürfüllung eingefügt, mit dem Eichenholz eine sehr ansprechende Farbenwirkung ergeben. Auch der architektonische Schmuck ist bei dieser Art sehr diskret behandelt; statt der Pilaster am Untertheil nur Ecklisenen, in Füllungen gesetzt, und nur etwa am Oberteil zur Stütze des Hauptgesimses Pilaster, Halbsäulchen oder geschnitzte Tragfiguren.

Als eigentliches Zimmermöbel neben dem mehr dem Vorplatz zugewiesenen Schrank beansprucht die Truhe auch im 16. und 17. Jahrhundert noch eine grosse Bedeutung. Bei der Verheiratung einer Haustochter wurde sie dieser als Behältnis der Aussteuer mitgegeben — weshalb wir in ihrer Dekoration nicht selten Alliancewappen vertreten finden; für Wäsche und die liegend verwahrte

Frauenkleidung blieb sie der beliebteste Aufbewahrungsort, bis sie im 18. Jahrhundert von dem Schubkasten, der „Kommode“, verdrängt wurde. Immerhin hat sie sich in ländlichen Gegenden, wie in den Hamburger Vierlanden nach Brinckmann „bis auf unsere Tage nicht nur auf dem Kornboden oder der Diele, sondern im Wohnzimmer als ein wohlgepflegtes Möbel erhalten“. Auch in den Kisten der Dienstmädchen, jenen zwar schlicht zusammengebauten, aber heute noch mit einer an alten volkstümlichen Motiven reichen Malerei geschmückten Bretterkasten hat sie sich in Mitteleutschland und Bayern fortgeerbt.

Wie beim Schrank, so zeigen sich auch bei der Truhe zwei stilistisch verschiedene, nord- und süddeutsche Typen. Die norddeutsche Truhe beschreibt Brinckmann folgendermassen: Um die Zeit, als in Norddeutschland die Renaissance die Gotik aus dem Hausrat verdrängte, wozu sie fast ein Jahrhundert brauchte und in den Städten rascher als in den verkehrslosen ländlichen Bezirken zur Herrschaft gelangte, trat auch eine neue Bauweise der Truhen auf. (S. Abb. 104.) Die Vorder- und Seitenwände wurden nunmehr aus Rahmenwerk mit eingesetzten Füllplatten zusammengefügt. Hierbei behandelte man anfangs das Rahmenwerk als solches mit glatten Flächen, oder man gab ihm profilierte Einfassungen und füllte auch diese mit geschnitztem Ornament, welches sich zu den Fülltafeln wie der Rahmen zum Bilde verhielt. Später, als mit der Hochrenaissance die architektonischen Zierformen in den Möbeln zur Herrschaft gelangt waren, schmückte man die senkrechten Teile des Rahmenwerkes mit hermenartigen Gebilden, wobei entweder die landläufigen Dekorationsfiguren oder Neubildungen aus Figuren im

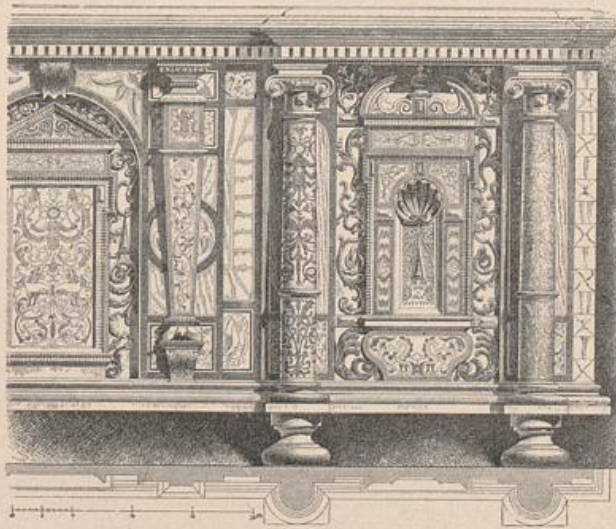


Abb. 105. Süddeutsche Truhe mit Intarsien.
(Nach: Kunsthandwerk.)

Kostüm der Zeit angewandt wurden. Zugleich ordnete man über den Fülltafeln einen wie die Hauptfläche in kleine Felder geteilten Fries an. Die Füße der Truhen, welche in der gotischen Zeit nur in Verlängerungen der Wangenbretter bestanden hatten, wurden aufgegeben. An ihre Stelle traten unter dem Kasten an dessen Seiten befestigte Latten, deren vorderes Ende in der Regel mit einer tiefen Hohlkehle und einem Dreiviertelstab kräftig profiliert und oft noch geschnitzt wurde. Zwischen diesen konsolartig den Kasten tragenden Füßen wurde oft, in einigen Gegenden stets, ein geschnitztes Brett stumpfwinklig befestigt. Anderswo lag das Brett in der Ebene der Vorderwand und wurde dann wie der Fries an deren oberen Rande gegliedert. Gedrechselte Kugelfüße kamen bei den Truhen später als bei den Schränken, wohl erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts, in Aufnahme.“

Auf gewisse örtliche Abweichungen in dieser typischen Gestalt der norddeutschen Truhe kann hier nicht näher eingegangen werden; kurz erwähnt sei nur, dass sich in Westfalen eine mehr flächige, der gotischen Konstruktionsweise verwandte Art ausgebildet hat, mit einem ganz eigentümlichen, kerbschnittartigen Ornament, in dem grosse Rosetten die Hauptrolle spielen und der Figureschmuck ganz zurücktritt.

Die süddeutsche und Schweizer Truhe schliesst sich der Regel nach der Formenentwicklung des zweiteiligen architektonisch verzierten Schrankes an; stilistisch kann man sie manchmal von dem Unterteil eines solchen kaum unterscheiden, so dass nur das Fehlen der Türen in der Vorderfront und die Ausbildung des Deckels, der Rahmen mit intarsierten Füllungen hat, sie als Truhe kennzeichnet. Mit dem Wegfallen der Türen ist auch die architektonische Teilung der

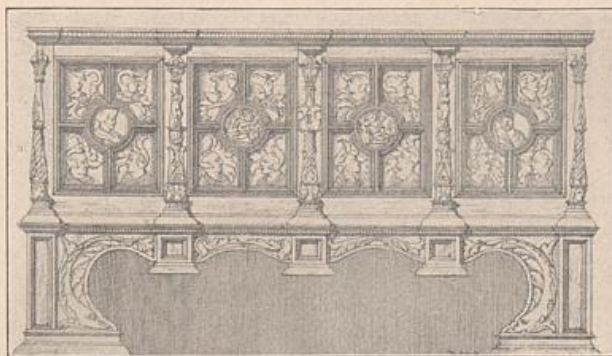


Abb. 106. Schweizer Truhe, im Baseler Museum.
(Nach Heyne, Kunst im Hause.)

Vorderfront weniger gebunden. Man findet die Stützen — Rundsäulen, Hermen, geschweifte Konsolen — gleichmässiger und in grösserer Zahl über die Fläche verteilt, doch ist auch hier eine paarweise Gruppierung derselben beliebt. Die strenge Ausbildung des Gesimses über den Säulen mit Architrav und Triglyphenfries ist bei der geringeren Höhe des Möbels nicht immer durchführbar: oft liegt das Gesims der Deckelklappe unmittelbar auf den Kapitälern. Im übrigen ist die Dekoration mit giebelbekrönten Nischenmotiven, Intarsien, Auflagen u. s. w. auf den Zwischenfeldern der Stützen die gleiche wie bei den Schränken. Die Basis bildet ein starkes, ablaufendes Fussgesims, unter welchem Kugelfüße das ganze Möbel tragen, wenn man nicht einen festen kastenartigen Untersatz mit Schubladen anordnet.

In der Schweiz hat neben dieser allgemeinen Form die Frührenaissance noch eine andere, selbständigere Art geschaffen, wovon die schöne Truhe mit dem Medaillonbildnis des Erasmus von Rotterdam im Baseler Museum ein Beispiel giebt. Hier ist die Teilung durch zierliche Kandelabersäulchen bewirkt, zwischen denen die Flächen, in Rahmen mit rundem Mittelstück geteilt, mit figürlich-ornamentaler Schnitzerei verziert sind. Die Truhe steht hohl auf den Postamenten der Ecksäulen, von denen aus geschweifte, mit Delphinen belegte Konsolen die Ueberleitung bilden.

Ausser diesen, als Hausgeräte dienenden Truhen hat die Renaissance eine grosse Zahl kleinerer Kästen aufzuweisen, die besonders als Zunfttruhen eine grosse Verbreitung hatten, aber auch als Dokumenten- und Schmuckbehältnisse dienten, bis sie im 17. Jahrhundert als sogenannte „Kabinette“ sich zu einem beliebten Zier- und Luxusmöbel ausgestalteten. Von diesen wird weiter unten eingehender die Rede sein.

Von den Sitzmöbeln und Tischen der Renaissance ist weit weniger im Original erhalten, als von den Kästenmöbeln. Die Forschung ist daher wieder auf die gleichzeitigen bildlichen Darstellungen angewiesen, die als Ergänzung und Bestätigung für das dienen müssen, was in Museen und Privatsammlungen ziemlich

spärlich verstreut ist. Zum Glück sind diese bildlichen Quellen für das 16. Jahrhundert recht ausgiebig; die illustrierte Litteratur, die mit der Reformationszeit mächtig aufblüht, beschäftigt sich in ihren theils lehrhaften, theils der Unterhaltung gewidmeten Büchern gerne mit dem Tagesleben der Bürger und Bauern, so dass sie gerade über die einfacheren Möbelformen Auskunft giebt.

Allerdings dürfen wir von diesen Bildern keine Darstellungen irgendwie kunstvoller oder auch nur stilistisch entschieden ausgesprochener Sitzformen erwarten. In Dürers, Schäuffeleins und Burgkmairs Heiligenbildern und Sittenschilderungen, namentlich in den beliebten Bilderfolgen von den Ständen und Handwerken, kommt als Sitzmöbel noch sehr häufig die kastenartige, schlichte Truhenbank vor. Die

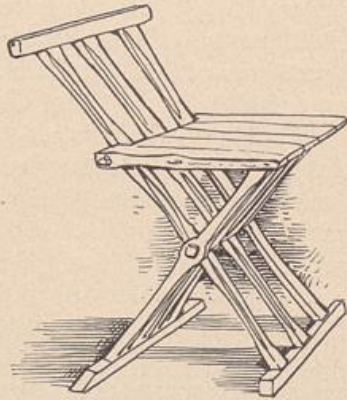


Abb. 107. Bürgerliche Sitzmöbel nach verschiedenen Bildern der deutschen Illustratoren des 16. Jahrhunderts.

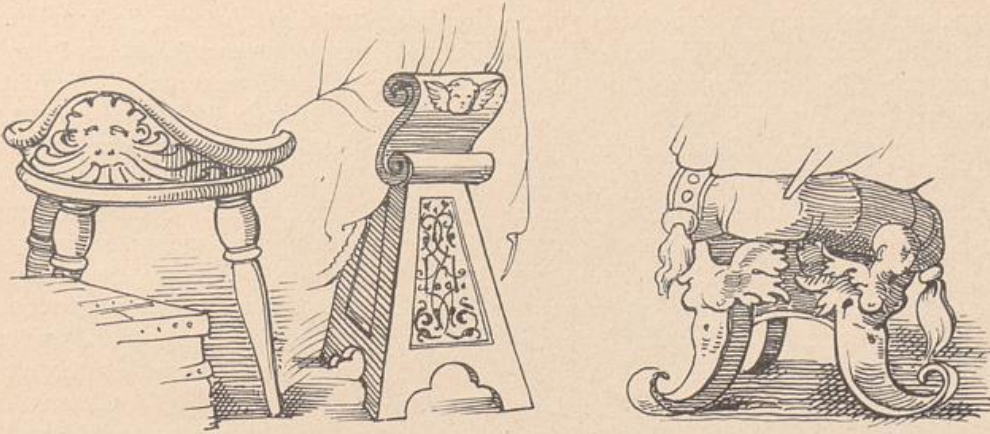


Abb. 108. Reichere Sitzmöbel nach Bildern deutscher und holländischer Illustratoren.

Handwerker und die Teilnehmer an ländlichen Gelagen bedienen sich drei- und vierbeiniger Schemel, aus einem Brett bestehend, in welches die vierkantigen Füße kunstlos eingezapft sind. Ebenso sind die Bänke dargestellt, die nur selten Lehnen haben. Auf dem Dürerschen heiligen Hieronymus kommt ausnahmsweise eine kurze Bank mit Rücklehne vor, bei welcher nur die (nach auswärts stehenden) Füße wie auch die Ständer der Lehne sauber abgefast erscheinen. Burgkmair hat in der Werkstatt eines Baders einen Faltstuhl dargestellt, dessen Beine aus je drei nebeneinanderstehenden Ständern bestehen, die oben und unten in eine horizontale Latte eingezapft sind — eine Form, die wohl heute noch vorkommt. Auch Jost Amman hat einen Stuhl mit geradestehenden, runden Ständern, zwischen welche die Schenkel des Sitzrahmens eingezapft sind, wie dergleichen auf dem Lande noch vielfach in Gebrauch ist. Auch der auf zwei Brettfüßen mit unterer Verbindung ruhende Schemel, den wir ebenfalls bei diesem Meister finden, hat sich bis heute erhalten, wie auch der Stuhl, bei dem die ganzen Seitenteile aus Brettern geschnitten sind. Einen fast eleganten Stuhl stellt Burgkmair dar, dessen Lehnenstützen

volutenartig etwas nach rückwärts geschweift sind, während der Sitz auf vier graden, bis zur Armlehne emporgeführten Ständern ruht.

Die bevorzugten Stände werden auf diesen Bildern durch reicher ornamentierte Sitzgelegenheiten ausgezeichnet; man wird wohlthun, bei diesen Darstellungen



Abb. 109. Lehnsessel in Faltstuhl-Form. (Nach: Vorbilderhefte des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin.)

manches der Phantasie der Maler gutzuschreiben. Schon die Schemel nehmen hier geschweifte Konturen an, ihre Ständer endigen nach Art der antiken Marmorbänke in Voluten, Löwenklauen, auch wohl oben in Engelsköpfen. Elegante Schemel mit niedrigen Lehnen zeichnet Jost Amman in verschiedenen Formen. Daneben erscheint als Lehnssessel eine geschlossene Form, die in der Seitenansicht an Chorstuhlwanen der Zeit erinnert. Der eigentliche Prunksitz der



Abb. 110. Renaissance-Stuhl mit geschnitzter Rücklehne.
(Nach: Vorbilderhefte des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin.)

Renaissance hat aber wieder die Form des Faltstuhls angenommen; dies ist der Typus, der auch in den Museen noch in verhältnismässig zahlreichen Beispielen erhalten ist. Das Gestell besteht an der Vorder- und Rückseite aus je zwei, sich im Scheitel berührenden Halbkreisen; an diesem Punkt ist die natürlich nicht mehr zur Anwendung kommende Drehachse durch einen Löwenkopf, eine Rosette oder dergleichen markiert. Die Verbindung der zwei Fronten wird durch untere Querleisten erzielt; weitere Querleisten in Sitzhöhe dienen zur Befestigung der Gurte oder Lederriemen, welche den Sitz bilden. Die in den Sammlungen vorhandenen Beispiele dieser Gattung sind fast alle nachträglich an dieser Stelle überpolstert; ursprünglich hat man sich hier ein loses Sitzkissen zu denken, da die feste Polsterung erst dem Ende des 17. Jahrhunderts angehört.

Die hochgeführten Stollen des Rückenteils, die in geschnitzte Mascarons, Löwenköpfe oder dergleichen endigen, nehmen entweder ein festes Brett als Rücklehne zwischen sich auf oder, was namentlich auf bildlichen Darstellungen häufig vorkommt, einen losen Behang von Stoff, unter welchem jedenfalls feste Riemen als Rückenstütze verborgen waren. Von den Rückenstollen gehen die Armlehnen in sanft geschweifter Linie zu den weniger hoch heraufgeführten Hörnern des Vorderteils und sind an der vorderen Endigung in Voluten, Köpfen u. s. w. beendigt, deren weiche Formen für die Hand eine bequeme Unterlage bilden. Bemerkenswert ist, dass der untere Bogen der Beine gern mit vorspringenden Nasen besetzt wird, wie sie auch am ähnlich geformten Riegelwerk des Fachwerkbaues vorkommen. Es ist, als ob es den Holzarbeitern widerstrebt hätte, beim Rundschneiden des Brettes das Material, aus dem sich noch eine Verzierung bilden liess, ganz wegzuschneiden.

Aber auch der Lehnssessel und Stuhl mit geraden Ständern, dem man in seiner schlichtesten Form bei den Bauernbildern begegnet, erfährt eine reichere Gestaltung,

welche die Ständer, Fusszargen und Rücklehnen mit Schnitzerei verziert. So besitzt das Berliner Museum ein hübsches Beispiel vom Ende des 16. Jahrhunderts, bei dem die Ständer auf der Vorderseite ein Schuppenornament erhalten haben, während das Rückenbrett den zweiköpfigen Reichsadler darstellt; ein anderes, 1607 datiertes Beispiel daselbst hat als Rückenbrett ein in Kartuschen liegendes Alliancwappen, welches von zwei in Rankenschläge auslaufenden bärtigen Männern getragen wird. Auch bei diesen Beispielen wird man Brett- oder Flechtsitze annehmen und die jetzigen Polster als spätere Zuthat ansehen müssen. Auch der Armsessel entwickelt sich in ähnlicher Weise, zunächst ebenfalls mit vierkantigen Ständern, die entweder stumpf oder, wie bei einem Beispiel des Berliner Museums, mit einem kleinen Sockelprofil auf den Boden aufsetzen. Der obere Teil der vorderen Ständer, der die Armlehnen trägt, erhält balusterartige Form oder ist als kleine Herme geschnitzt. Die ziemlich geraden Armstützen erhalten wohl eine ganz flache, die Benutzung nicht störende Schnitzerei. Die Ständer der Rücklehne endigen in einen metallenen Knopf. Ueberhaupt tritt jetzt das Metall als Schmuckmotiv in Gestalt grosser, enggestellter Nägel hinzu, mit welchen der aus starkem Leder hergestellte Sitz- und Rückenbezug befestigt ist.

Ganz allmählich wird mit Beginn des 17. Jahrhunderts auch die lange verschmähte Drehbank wieder zum Bau der Sitzmöbel in Anspruch genommen. In die kantigen Ständer werden einzelne gedrechselte Teile eingelegt, wobei aber mit konstruktivem Verständnis darauf gehalten wird, dass die Stelle, in welche sich Querhölzer einzapfen, vollkantig bleibt. Die Drechselprofile sind zuerst noch von einfachster, spindelförmiger Gestalt; bald nehmen sie auch kandelaber- oder docken-



Abb. 111. Lehnssessel, 17. Jahrh. mit Lederbezug.
(Nach: Vorbilderhefte des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin.)

artige Formen an, bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts mit dem beginnenden Barockstil der Drechsler sich schwierigere Aufgaben in den schraubenförmig gewundenen Säulen zutraut.

Wenn im allgemeinen der Stuhl der Renaissance an Leichtigkeit und Beweglichkeit gegenüber den Sitzmöbeln des Mittelalters gewonnen hat, so haftet der bisher beschriebenen Form durch das gradlinige Aufsteigen der Ständer, das namentlich bei der Rücklehne unseren Begriffen von Bequemlichkeit widerspricht, etwas Starres und Steifes an. Man hat diese Eigenschaft, wohl nicht mit Unrecht, aus der Tracht der Zeit erklären wollen, die

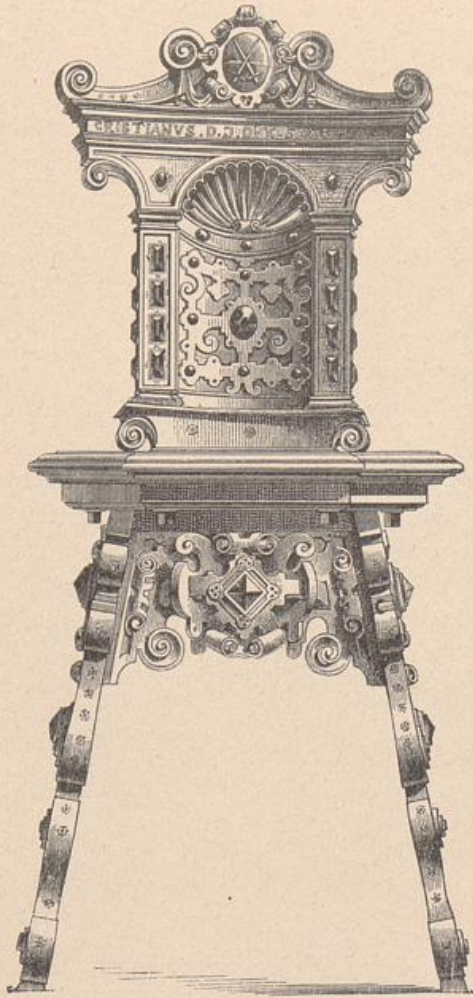


Abb. 112. Stuhl aus dem Kgl. Historischen Museum zu Dresden.
(Nach: Kunsthandwerk.)

in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von der spanischen Hoftracht beeinflusst, einen ähnlich steifen, abgezirkelten Charakter trug. Auch die Höhe der Sitze erscheint uns unbequem und lässt die Erinnerung an den thronartigen Ceremoniensitz, der dem Stuhl noch anhaftet, nicht verloren gehen. Bestätigend in dieser Hinsicht sind die in den ländlichen Bezirken Norddeutschlands bis ins 19. Jahrhundert im Gebrauch gebliebenen Ehestühle, die auch ihren vielfach festgehaltenen altertümlichen Formen nach bis in das 16. Jahrhundert zurückzugehen

scheinen. Sie bildeten, ebenso wie die Truhe und die Wiege, einen Teil der Ausstattung; der für den Mann bestimmte Stuhl pflegte wesentlich höher zu sein, als derjenige der Frau.

Dass neben den bisher beschriebenen Formen auch ein in Italien vielfach vorkommender Typus in Deutschland Eingang fand, beweisen die Reste einer unter Kurfürst Christian I. von Sachsen (1586 bis 1591) für das Dresdener Residenzschloss angefertigten Ausstattung. Es ist eigentlich eine Schemelform mit Lehne, bei welcher der Sitz auf zwei durch Querverbindungen gesicherten Brettern ruhte. Die Dresdener Stühle stellen sich als höfische Prunkstücke dar: sie sind von schwarz gebeiztem Birnbaumholz mit kunstvoller Schnitzerei im Stil der deutschen Renaissance gearbeitet, die Lehne mit dem sächsischen Wappen und dem Namen des Bestellers versehen. Die Vorderseite der Lehne ist als eine von zwei Pilastern eingefasste Nische gebildet; die Nägel auf dem Ornament und kleine Quadern in der Pilasterfüllung bestehen aus farbigem Jaspis. Die Rückseite enthält ein in Holz geschnittenes kräftig modelliertes Reliefmedaillon mit dem Brustbild je eines römischen Kaisers. Zwei reich geschnitzte Seitenteile mit Querverbindungen bilden das Fussgestell; der Sitz besteht aus einer achteckigen Platte von Zöblitzer Serpentinsteine mit schwarz eingelassener Arabeske.

Zur Ergänzung der im ganzen geringen Anzahl von Typen nachweisbar deutscher Herkunft mögen hier noch die Entwürfe zu Sitzmöbeln und Tischen herangezogen werden, welche die niederländischen Künstler der Spätrenaissance hinterlassen haben, namentlich der fruchtbare Vredeman de Vries und Crispin van den Passe; auch die Bilder und Stiche des letzteren ergeben manche interessante Ausbeute. Neben den Stühlen mit senkrechtem Ständerbau, der hier eine reichere Ausbildung, teils in Schnitz- und Drechslerarbeit, teils in architektonischen Motiven, aufweist, kommt auch der bequemere faltstuhl häufig vor, dessen Lehne entweder mit Leder benagelt oder

aus offenen, von Säulen gestützten Rundbogenstellungen gebildet ist. Auch das Dreibein mit hochgeführtem Rückenständer, an den sich die volutenartige Rücklehne anschliesst, findet man vertreten.

Bei den Tischen der Renaissance kann man zwei Gruppen unterscheiden: solche, bei denen die Tischplatte durch ein bockartiges Gerüst getragen wird, bestehend aus zwei Stirnwänden, die in der Mitte und oft auch unten Querverbindungen haben, und solche, die vier Füße zur Unterstützung für die Ecken der Platte anwenden. In dem 16. und 17. Jahrhundert pflegen diese Füße durch rahmenartige Fuss- und Kopfzargen zu einem festen Gerüst verbunden zu sein; ganz freistehende Füße gehören erst der späteren Periode an.

Wie von den Stühlen haben sich auch von den Tischen nur die reichverzierten in den Sammlungen erhalten: für die einfacheren Möbel des Bürger- und Bauernhauses geben die Illustratoren den Anhalt. Sie zeigen uns die Tische mit Stirnwänden in verschiedener Ausführung, von dem einfachsten aus gekreuzten Latten gebildeten Bockgestell bis zu geschweiften Brettern und zu Anordnungen, wie bei Jost Amman, wo die Wand aus einem Rahmen besteht, der oben und unten in

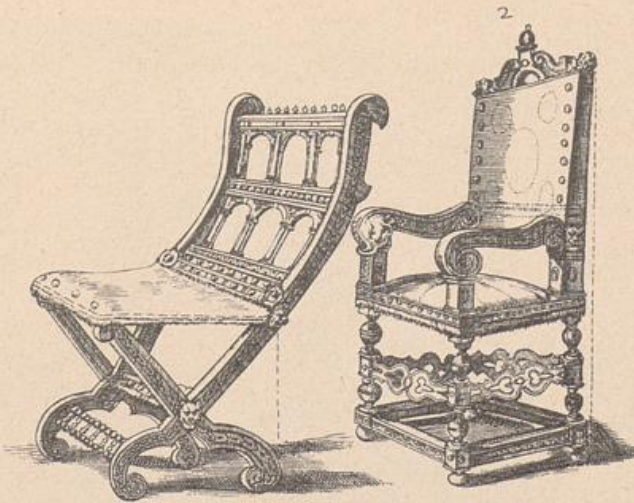


Abb. 113. Stuhlentwürfe nach Vredeman de Vries.

eine Leiste von grösserer Holzstärke eingezapft ist; die obere ist geschnitzt, die untere zu einem konsolartigen Fuss ausgeschnitten. Im allgemeinen beweisen uns die erhaltenen, reicher geschnitzten Beispiele dieser Gruppe, dass die Möbelentwürfe von Du Cerceau und Vredeman de Vries in Deutschland vielfach als Muster benutzt wurden, die ihrerseits wieder von den Italienern die reich gezeichneten Konsolmotive dieser Tischfüsse entlehnt haben. Typisch für die deutschen Beispiele ist eine hermenartige Stütze in der Mitte, an welche sich seitwärts Konsolen mit Löwenköpfen und -Füssen — eine verblasste Erinnerung an die römische Antike — anlehnen. Das Ganze ist auf eine derbe Leiste gestützt, die seitwärts in liegende

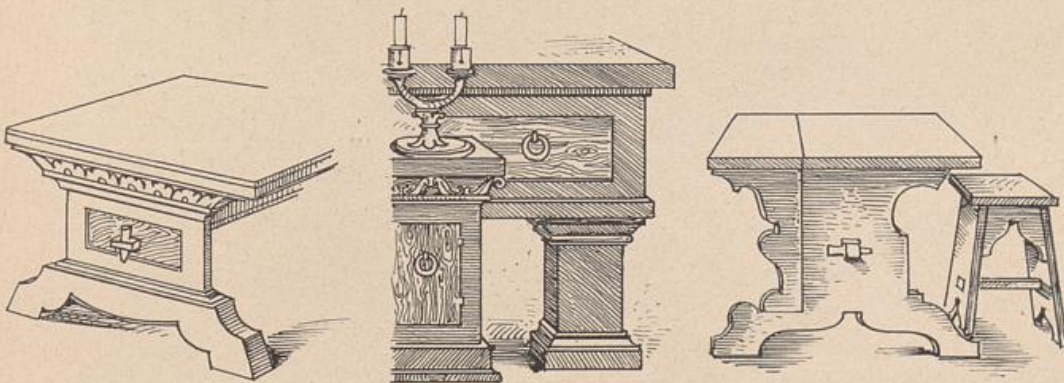


Abb. 114. Verschiedene Tischformen nach Bildern deutscher Illustratoren.

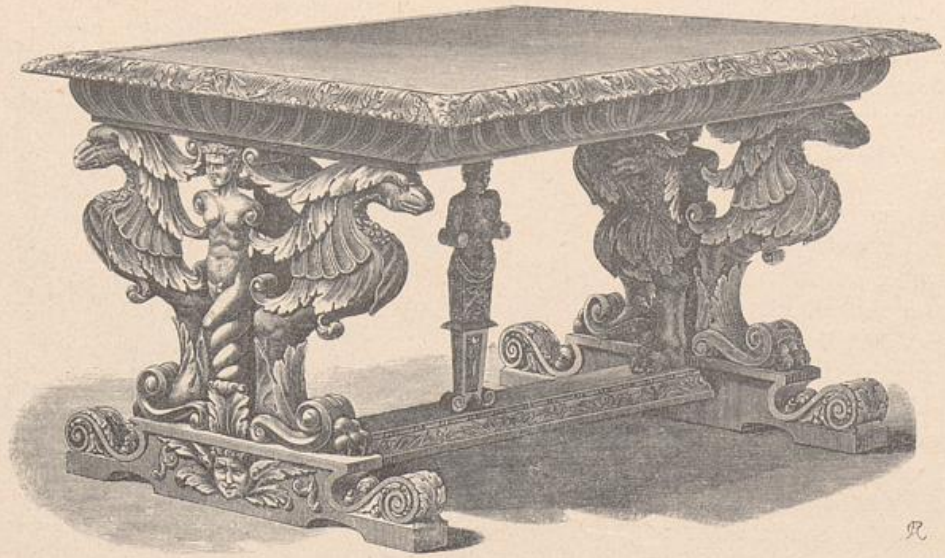


Abb. 115. Renaissance-Tisch aus dem Historischen Museum zu Bern.
(Nach: Kunsthandwerk.)

Konsolen endigt und zwischen sich die Querverbindung trägt; von der Mitte der letzteren aus werden nach der Vorschrift der oben genannten Entwürfe eine oder

mehrere Stützen unter die Tischplatte gestellt.

Bei den auf freien Füßen stehenden Tischen nimmt die Fusszarge häufig die



Abb. 116. Fuss eines runden Tisches aus dem Museum zu Stuttgart.
(Nach: Kunsthandwerk.)

Gestalt eines als Fussbank dienenden Rahmens an; auch die Diagonalverbindung mit mehr oder weniger betonter Mitte wird mit dem 17. Jahrhundert beliebt. Immer hat dieses Fussgerüst eigene Kugelfüße, die zwar unter den Tischfüßen angeordnet sind, aber die Fusszarge doch als selbstständigen Teil des Tisches erkennen lassen. Die Tischfüße selbst haben noch vielfach

Architekturform, Säulen oder Pilaster; erst später tritt die gedrechselte Dockenform mit oben liegendem Schwerpunkt ein, der gern durch eine starke Kugel betont wird. Erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts nehmen diese Tischbeine jene übertriebene Form an, die oft die Benutzung stört und werden, namentlich in Süddeutschland, nach unten gespreizt gestellt. Wie bei den Stuhlbeinen, so wird auch hier die Stütze in eine Schraubenform verwandelt, die allerdings den äusseren Kontur der Docke beibehält. Diese Form ist für die Hansastädte charakteristisch. Die obere, die Platte tragende Zarge ist meist kräftig profiliert, nicht selten an den Stützpunkten mit Konsolen verziert; Schubladen scheinen nicht häufig zu sein. Doch zeigt uns ein Gastmahl von Schäuffelein einen auf viereckigen Pilastern stehenden Speisetisch, dessen Platte mit vollständigen Schränken unterbaut ist. Interessant ist ein neben dem Haupttisch einem Tischgast zur Hand gerücktes Nebentischchen mit einem Leuchter, das vollständig die Formen unserer Nachtkonsolen hat. (S. Abb. 114.) Die Tischplatte hat oft die Auszugsvorrichtung, die wir schon in der Gotik kennen gelernt

haben und die heute noch in Gebrauch ist. Doch dürften wohl von den Tischen unserer Sammlungen die meisten Platten erneuert sein. Beliebt war auch eine Einlage von Schiefer oder Solnhofer Stein, die häufig durch Aetzung und Gravierung verziert wurde, wenn sie nicht, wie auf dem Lande häufig noch jetzt, als Rechentafel dienen musste.



Abb. 117. Reiches Renaissance-Bett. (Burgkmair: Vision der Sibylle.)

(Nach Hirth, Kunsthistorisches Bilderbuch.)

Wahrscheinlich waren diese mit Kalendarien und dergleichen geätzten oder bemalten Tische nur Schaustücke, die zu bestimmten Geschenkwegen angefertigt wurden. Mehrere Museen (München, Stuttgart u. s. w.) enthalten schöne Beispiele.

Gewissermassen als einfüssige Tische müssen die mit runder, achteckiger oder quadratischer Platte bezeichnet werden, deren Stützen aus Konsolen bestehen, die in der Mitte zusammenlaufen. Bei einem

Tisch in den Stuttgarter Sammlungen wird die Stütze durch einen Kasten gebildet, vor dessen gebrochenen Ecken Säulchen stehen. Aehnlich ist der schöne Tisch im Seidenhofzimmer in Zürich; hier ist der mittlere Kasten durchbrochen und hat auf den Ecken geschnitzte Löwenklauen.

Das Bett der Renaissance, wie man es bei den mehrfach genannten Illustratoren sehr häufig findet, bildet wie im Mittelalter ein durch Vorhänge rings umschlossenes Zelt in einer Ecke des Gemaches. Wie dort wird an eiserne Stangen von der Decke herab ein Eisenrahmen gehängt, in welchem sich an Ringen die Vorhänge bewegen. Als oberen Abschluss zum Verdecken der Stangen wendet

man einen kurzen Ueberfall an, oft gestickt, fast immer in Lambrequins mit Quasten oder Fransen endigend. Dass statt des von allen Seiten schliessenden Vorhanges auch solche vorkommen, die bei frei im Zimmer stehenden Betten nur die Kopfseite schützen, sehen wir auf Burgkmairs schönem Blatt: „Die Vision der Sibylle“. Hier ist unter dem grossen Betthimmel noch ein zweiter kleinerer von der Rückwand aus vorgestreckt, in elegant geschwungenen Formen und augenscheinlich reich verziert. (S. Abb. 117.)

Die Bettstatt selbst zeigt eine sehr ergiebige Ausstattung mit Kissen und Polstern, ebenso mit Tüchern, welche bis auf den Fussboden herabzuhängen pflegen. Dass bei einer so vollständigen Verhüllung der Bettkasten selbst keine reichere Behandlung

erforderte, versteht sich von selbst; wo er uns gezeigt wird, sehen wir viereckige Eckstollen und glatte Bretter. Nur das Oberteil wird noch als feste Rückwand über dem Kopfkissen emporgeführt und erhält eine bescheidene Ausbildung durch Eckpilaster und ein zartes Gesims. Typisch scheint die Umgebung des Bettes zu sein. Seine Höhe macht einen Tritt zum Einsteigen nötig; an Stelle desselben findet sich häufig vor der Langseite eine Sitz-Truhe aufgestellt, vor welcher wohl ein Tisch steht. Bei dem oben erwähnten Burgkmairschen Blatt steht die Truhe vor dem Fussende des Bettes; an der Langseite führen zwei mit Teppich belegte Stufen zum Lager empor.

Dass es neben dieser



Abb. 118. Prunkbett des Paul Scheurl aus dem Germanischen Museum zu Nürnberg.

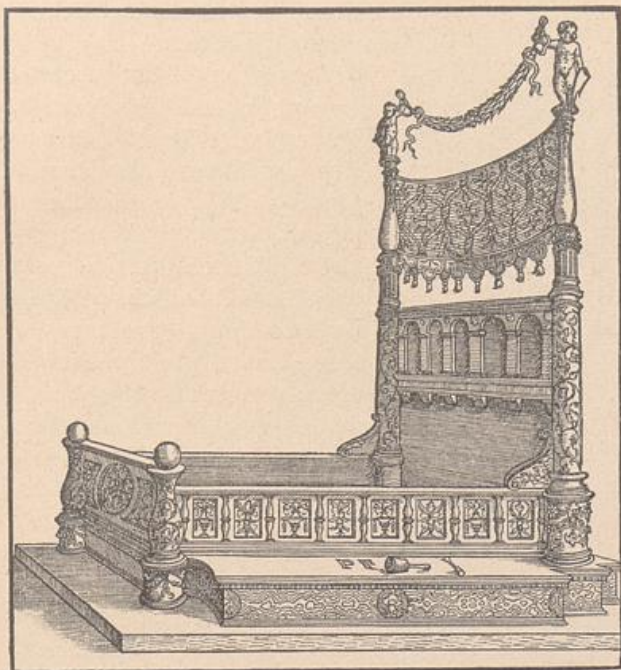


Abb. 119. Entwurf einer Bettstelle nach P. Flötner.

allgemein verbreiteten Art von Himmelbetten im 16. und 17. Jahrhundert reichere, mehr als Paradebetten zu bezeichnende gab, beweisen die schönen Entwürfe von Peter Flötner von 1537. Bei dem grossen Reichtum und den phantastischen Formen dieser Entwürfe wäre man vielleicht auch geneigt, in ihnen freie künstlerische Gedankenspiele zu sehen, wenn nicht bei den Illustratoren (Holbein, Totentanz u. a.) gleiche Bildungen im Schlafgemach von Fürsten zu sehen wären. Dass aber thatsächlich nicht bloss diese, sondern auch reiche Bürger in Schaubetten einen für unsere Vorstellung erstaunlichen Luxus trieben, beweist die bekannte Bettstelle des Nürnberger Patriziers Paul Scheurl. Dieses Prunkstück aus Ebenholz und Alabaster, den Formen nach dem Anfang des 17. Jahrhunderts angehörend, lässt selbst

die Entwürfe Flötners hinter sich. Es ist eine an Vorder- wie Hinterhaupt mit fast beispielloser Ueppigkeit behandelte Spätrenaissance-Architektur, die mit Schneckengebeln, Figuren, Nischen, Obelisken und Volutenendigungen an allen möglichen Teilen verziert ist. Der sehr niedrige Bettahmen ruht auf alabasternen Sphinxen; über den Ecken erheben sich Kandelabersäulen mit Chimären auf den korinthischen Kapitälern, die zwischen sich den geschweiften Betthimmel aufnehmen.

Diese auf Chimärestalten ruhenden Kandelabersäulen, die auf den vier Ecken als Stützen des Betthimmels aufsteigen, finden sich auch bei Flötner; auf einem anderen Entwurf flankieren sie nur das Oberhaupt und nehmen zwischen sich einen freihängenden, in Lambrequins endigenden Wandteppich auf. Ein dritter Entwurf zeigt eine sehr solide Säulen- und Pilasterarchitektur in Wiederholung: ein grosser Säulen-Pavillon überdeckt die

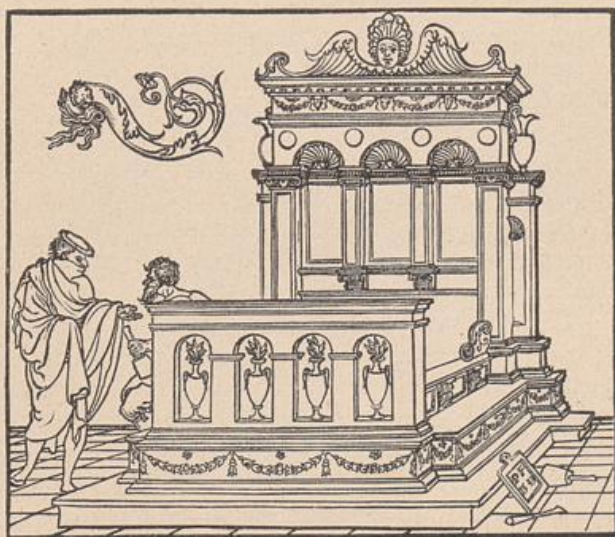


Abb. 120. Entwurf einer Bettstelle nach P. Flötner.

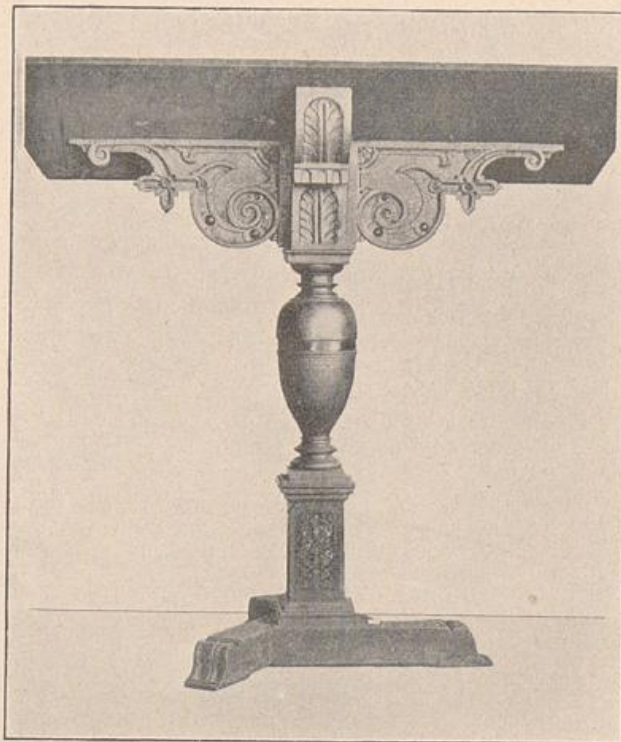


Abb. 121. Niederländisches Leseput, 16. Jahrhundert.
(Nach Ysendyk, *Monuments classés.*)

Estrade, auf welcher das Bett steht; dieses wird durch einen kleineren, eingebauten gleicher Art geschützt. Andere Entwürfe, die den Bettkasten besonders monumental gestalten, beschränken sich auf eine architektonische, an italienische Renaissance-Altäre erinnernde Rückwand, von der sich wohl nischenartige Wände im Viertelkreis zum Schutze des Betthauptes vorziehen. Dass übrigens auch für dieses Möbel der Geschmack schon ziemlich international geworden war, lehrt ein Blick auf die sehr verwandten Entwürfe oder Kopieen Du Cerceaus und Vredemans de Vries.

Auch über die Wiege geben uns die Illustratoren Auskunft. Sie behält ihre überkommene Form einer Truhe bei, die auf Querkuffen zum Schaukeln liegt; eine reichere Ausstattung ist selten, Vorhänge scheinen nicht üblich gewesen zu sein. Dagegen sehen wir den Inhalt der Wiege stets durch solide Verschnürung zwischen

den oberen Kanten der Seitenwände gesichert.

Ausser den bisher beschriebenen Hauptmöbeln: Schrank, Truhe, Tisch, Sessel, Bett füllt sich das Zimmer der Renaissance noch mit mancherlei kleineren Möbeln, die ein gesteigertes Behagen an der Häuslichkeit und ein erhöhtes Luxusbedürfnis verraten. Wir sehen Leseputte in verschiedenen Formen: solche, die als zierlich geschnitzte Untersätze für die Bücher auf den Arbeitstisch gestellt werden, und andere, die von einem gedrehten dockenartigen Fuss getragen neben demselben aufgestellt sind. Auch das auf scherenartigen Beinen stehende Faltpult, eigentlich eine kirchliche Form, begegnet uns.

Neben dem Waschgerät an der Wand, immer noch einem unerlässlichen Bedarf des Speisenzimmers, das oft in einer Wandnische untergebracht wird,

hängt der Handtuchhalter. Wie auch er zu einem Ziermöbel wird, zeigen die Stiche von Vredeman de Vries, der diesen Gegenstand gern variiert. Um die runde Stange zu halten, über der die „Handzwehle“ hängt, werden Konsolbildungen mit Gebälkgiebeln, Muschelnischen und Figureschmuck aufgebildet. Die Bortbretter sind in ihrem häufigen Vorkommen auf den Bildern der Zeit keine Dekorationsstücke, wie bei uns, die mit Kleinkunstwerken besetzt werden, sondern sie dienen wirklich zum Abstellen von allerhand Hausgerät, Handleuchtern, Gefässen, Büchern u. s. w. Auf Holbeins Porträt des Georg Gisze hängt von den auf schön geschnitzten Konsolen ruhenden Borten eine Goldwage, ein angekettetes Petschaft und eine Spagatkugel herab; auch mit dem Kleiderrechen findet man das Bortbrett verbunden.

Eine reiche Ausbildung erfahren jetzt

auch die Bilderrahmen; die Frührenaissance hält sich hier noch strenger in den architektonischen Grenzen, innerhalb deren sie zierliche und reizvolle Bildungen zu finden weiss, wie im Bayrischen Nationalmuseum zu München der von Dürer um sein Dreifaltigkeitsbild komponierte Rahmen zeigt, an dem sich ein hoher Reichtum der Phantasie doch mit architektonischer Gesetzmässigkeit paart, oder der zierliche Rahmen um das Bild Herzog Ludwigs von Bayern, ebenfalls aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Später schreitet man zu reicheren Bildungen, welche die Augsburger „Kistler“ mit Silber und Lapislazuli zu schmücken verstehen. Neben diesen immer noch architektonischen Rahmen tritt dann die Kartusche in ihr Recht, mehr ein Werk des Schnitzers als des Schreiners, an deren Verschlingungen sich die ganze ungebändigte Formenfreude der Zeit austoben kann.

In dem Schlafzimmer findet noch immer der Betschemel seinen Platz vor dem Madonnenbild in der Ecke, wenn nicht der fromme Sinn einen kleinen Hausaltar mit Stufe zum Knien dasselbst errichtet hat. Das Betpult hat wohl die Form eines kleinen flachen Schrankes, der sich über der truhartigen, auf Füssen stehenden Kniebank erhebt; er ist architektonisch geglie-

dert und mit Schnitzwerk oder Intarsien verziert.

Ein wichtiges Möbel des Vorplatzes ist die Leinwandpresse — vielleicht, da wir ihr hauptsächlich in Norddeutschland begegnen, ein aus Holland übernommenes Möbel. Sie ist ein kleiner starkgebauter Tisch auf vier Füssen und mit Schubladen versehen. Auf die Platte setzt sich der Rahmen, in welchem die Schraube läuft, die zum Glätten der zusammengelegten Wäsche zwischen glatten Brettern dient. Die Ständer dieses Rahmens sind

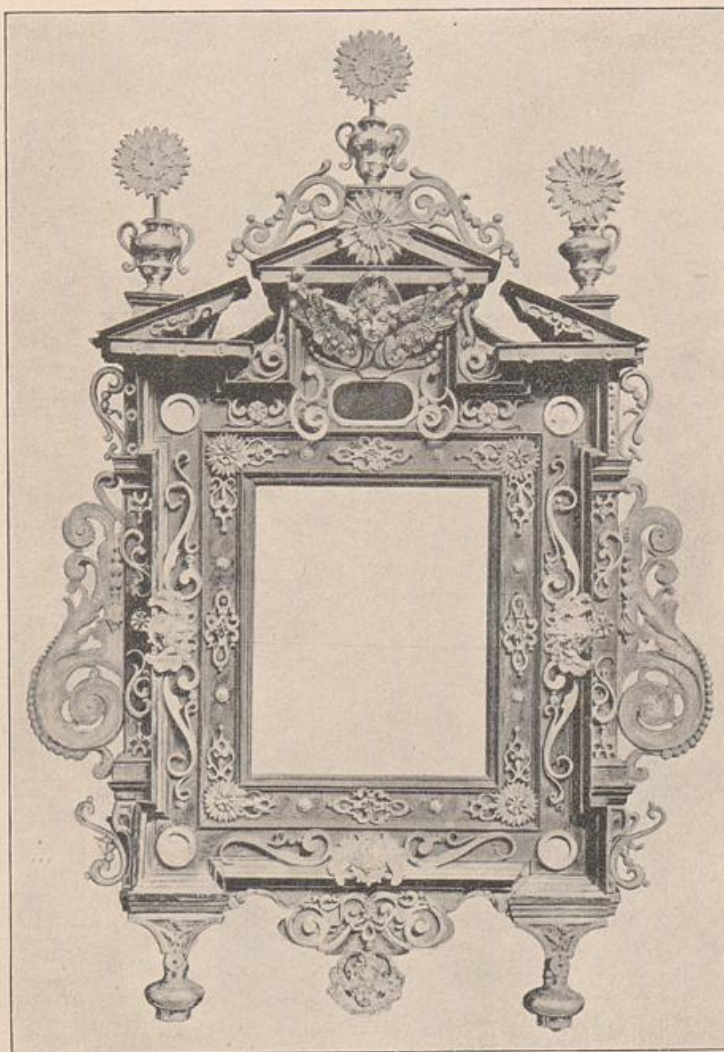


Abb. 122. Reichverzierter Rahmen Augsburger Arbeit.
(Nach: Vorbilderhefte des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.)

als Pilaster ausgebildet, das obere starke Querholz mit der Schraubenmutter erhält wohl einen ornamentalen Aufsatz.

Dass auch für die Handarbeit der Frauen kunstvolle kleine Ziermöbel vorhanden waren, beweist unter anderem der überaus zierliche und kunstvoll geschnitzte Bandwirkerrahmen aus Nürnberg, den das Berliner Museum besitzt — ein

mustergiltiges Vorbild für die künstlerische Behandlung einer häuslichen Arbeitsmaschine. Wenn man auch annehmen muss, dass Stücke von derartig feiner Durchführung mehr als vornehme Geschenke denn zum Gebrauch im Bürgerhause geschaffen wurden, so kann es doch unserer Zeit eine beherzigenswerte Mahnung sein, dass das Arbeitsgerät nicht durchaus künstlerischen Schmuckes entbehren muss.

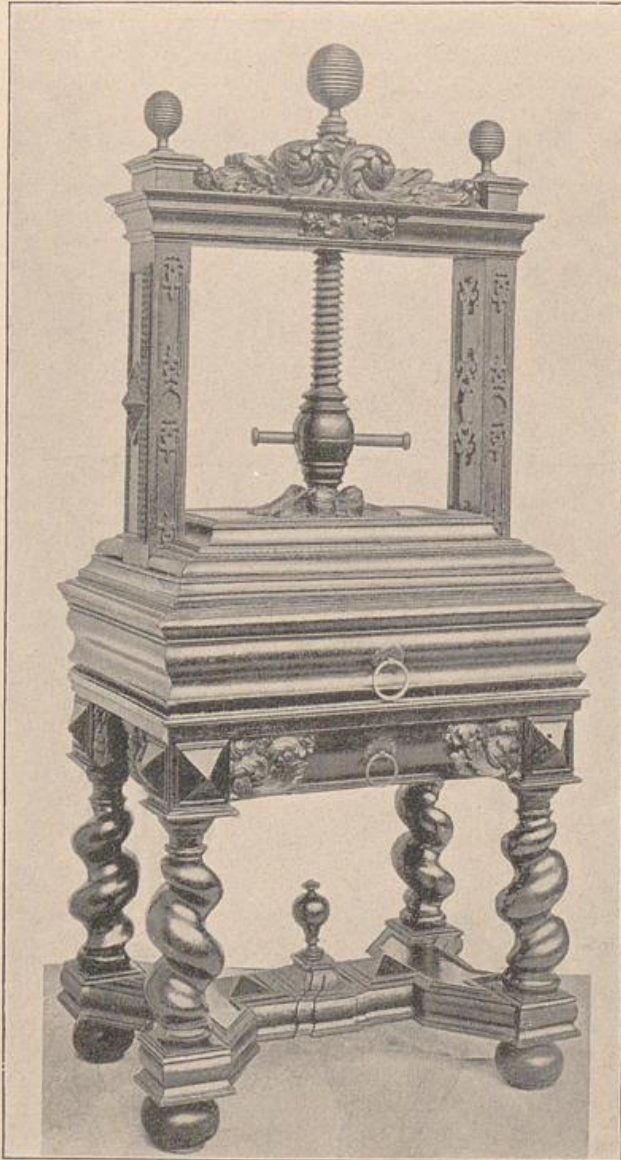


Abb. 123. Norddeutsche Leinwandpresse.
(Nach: Vorbilderhefte des Kgl. Kunstgewerbe-Museums
zu Berlin.)

Auch die Beleuchtungskörper des Renaissancezimmers verdienen eine kurze Charakteristik, da sich auch an ihnen das erhöhte Schmuckbedürfnis der Zeit ausspricht. Die Tischleuchter werden aus Gelbguss hergestellt und erhalten ebenso ansprechende wie verständige Formen. Im Gegensatz zu den italienischen Kunstprodukten ihrer Art, die in das Gebiet der Kleinplastik fallen, haben sie meist glatte, auf Blankputzen eingerichtete Formen: fest aufstehende, glockenförmige Füße, dockenartige Stengel, fast immer eine breite Schale für das abtropfende Wachs: im ganzen eine Folge von Profilen, die wirkungsvoll und gut abgewogen ist. Auch die Landsknechte mit ausgestreckten Armen, die die Lichttüllen zu balancieren scheinen, bleiben beliebt.

Neben diesen erscheint als Oellampe ein schmiedeeisernes, unseren alten Bergmannslampen ähnliches Gerät, mit einer bis zu vier Dochtstüllen. Es dient ebenfalls als tragbare Leuchte, hat aber häufig am Ende des Stiels einen Dorn, um es in Mauer- oder Täfelungsfugen einstossen und so

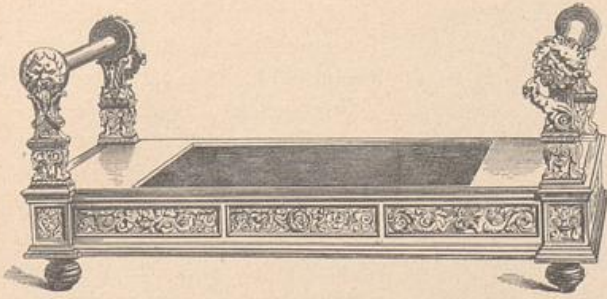


Abb. 124. Bandwirkerrahmen im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

(Nach Spemann, Kunsthandwerk.)

als Wandleuchter benutzen zu können — oder eine Kette mit Haken, mit der es an einem auf dem Tisch stehenden Ständer aufgehängt wird.

Der Hängeleuchter oder die Kerzenkrone scheint aus Holland über Norddeutschland eingeführt worden zu sein; sie ersetzt die ganz verschwindende gotische Ringkrone durch einen sehr stattlichen Aufbau aus blankem Gelbguss. Ein Kernstück, welches in reicher Profildicke sich aufbaut und unten in einer grossen, freischwebenden blanken Kugel einen sehr effektvollen Reflektor erhält, trägt S-förmig gebogene Arme, die trotz der Dünne des Metalls häufig hübsch als Pflanzenstengel mit Blattwerk entwickelt sind, und an deren Spitzen die Kerzentüllen mit breitem Teller sitzen. Dekorative Zwischenarme, meist in eine nach unten gerichtete, als Reflektor dienende tellerförmige Blume endigend, füllen und bereichern die Silhouette.

Neben diesem Prunkleuchter, der auch in Holz geschnitzt und vergoldet auftritt (Stuttg. Museum), ist dann ein beliebter Zimmerschmuck das Lichterweibchen. Eine weibliche Halbfigur, unten meist in einen von den Falten des Gewandes eingefassten Wap-

penschild endigend, trägt an dieser Stelle ein Hirschgeweih, auf dem die Lichtertüllen verteilt sind. Ausser zahlreichen erhaltenen Originalen giebt auch eine bekannte Zeichnung von Dürer eine Vorstellung von diesem anmutigen, in neuerer Zeit mit Vorliebe nachgebildeten Gerät.

Ein sehr beliebtes, schon durch seinen kleinen Massstab als solches charakterisiertes Luxusmöbel ist die Kassetten, deren allmähliche Entwicklung aus dem Schreibkasten bis zu dem mit höchster Pracht ausgestatteten Kunstschrein man vom Beginn des 16. bis zum 18. Jahrhundert an zahlreichen erhaltenen Beispielen verfolgen kann. Die Heimat der Schreibkasten ist vielleicht in Spanien zu suchen, von wo sie im 16. Jahrhundert ihren Weg über Holland nach Deutschland genommen haben; wenigstens kommen in Spanien schon im Mittelalter derartige, reich mit Metall beschlagene, noch von maurischen Stilformen beeinflusste Kästen vor. Aus der Frührenaissance besitzen mehrere Museen (Berlin, South-Kensington, Cluny) hervorragend schöne Schreibkassetten wahrscheinlich spanisch-niederlän-



Abb. 125. Entwurf eines Lichterweibchens von Dürer.



Abb. 126. Kassette von der Ausstellung zu Leipzig 1879.
(Nach Hirth, Formenschatz.)

discher Herkunft, die eine typische Anordnung zeigen. Der Kasten steht auf einem tischhohen, reich mit Schnitzerei oder Dreherarbeit verzierten Gestell; sein Aeusseres ist glatt, ohne alle Profile, die Flächen mit Intarsien geschmückt. Die Vorderwand lässt sich als Schreibfläche herunterklappen und öffnet die innere Fassade, die in mehrere Reihen kleiner Schubladen eingeteilt ist. Die Vorderflächen der letzteren pflegen in reichster Weise mit zierlichem Frührenaissance-Ornament in flachem Relief geziert zu sein, häufig durchbrochen und mit farbigem Papier oder Leder unterlegt. Auch die Teilungen zwischen den Schubladen sind mit Friesen und Kandelabersäulchen geschmückt.

In Deutschland nimmt die Schreibkassette sehr bald an der Neigung des Möbels zu architektonischer Dekoration Teil. Allerdings bleibt auch hier zunächst das Aeussere ein glatter Kasten, höchstens mit einer zarten Profilleiste als Hauptgesims geziert. In dem Intarsiaschmuck der Flächen zeigt sich die ganze Meisterschaft, zu der sich diese Kunst im Verlauf der Spätrenaissance entwickelt. Das Innere

dagegen nimmt die Gestalt einer säulen- und giebelgeschmückten Palastfassade in Miniaturmassstab an. Je kleiner, um so eleganter wirken die in vollem Verständnis und in strengen Verhältnissen gezeichneten Säulen und Gesimse. Um das Hauptgesims nicht unter dem Schatten des oberen Kastenrandes verschwinden zu lassen, ist dasselbe häufig auf zwei Drittel der Höhe gelegt und der übrig bleibende Raum darüber als Attika mit langgestreckten Konsolen behandelt. Kleine Nischen, die zwischen den wie bei den Schrankfassaden paarweise gestellten Säulen angeordnet werden, sind mit zierlichen Figürchen gefüllt.

Bemerkenswert ist die Gewissenhaftigkeit, mit der, dieser Säulenordnung zum Trotz, jeder Raum ausgenutzt ist; Frieße, Säulensockel, ja selbst höhere Gesimse verbergen hinter sich Schubkästchen von oft winziger Abmessung. In der Dekoration der Füllungsflächen herrschen figurale Darstellungen in Flachrelief vor, bei denen sich oft die Original-Vorlagen in den Kompositionen der Illustratoren der Zeit nachweisen lassen; ihre Ausführung reicht nicht selten an die Meisterschaft der geschätztesten Buchsbaum-Schnitzereien heran. So namentlich bei einer Kassette aus dem Besitz des Landgrafen von Hessen (frühere Sammlung Milani, Frankfurt) und bei einem die Leidensgeschichte darstellenden Kunstschränk im Germanischen Museum.

Eine Sondergruppe in dieser Verzierungsweise bilden die farbigen Relief-Intarsien, die sogenannten Prager Arbeiten, eine Kunstweise, die hauptsächlich in Eger, aber auch vielfach in Deutschland, unter anderen in Nürnberg, gepflegt wurde und bis ans Ende des 18. Jahrhunderts geblüht zu haben scheint. Hierbei wurden die farbigen Hölzer nicht in Fournierdicke wie bei der Intarsia, zusammengefügt, son-

dern in einer Stärke, die nach der Zusammenfügung eine Schnitzerei in Relief zuließe. Statt der Holzfüllungen wurden nicht selten auch solche aus getriebenem oder graviertem Metall angewandt.

An Stelle der geschnitzten Flächenverzierungen treten bei anderen Stücken solche mit Elfenbeineinlagen, meist figürlicher Art. Diejenigen des 16. Jahrhunderts erinnern, in dunkles Nussholz eingelegt, oft an die prächtigen Kolben und Läufe der Schiesswaffen dieser Zeit, wie sie denn auch wohl aus den gleichen Werkstätten wie diese stammen mögen. In der oben erwähnten Milani-Sammlung fand sich eine prächtige Kassetten geschmückt mit der bekannten Sage des Virgil im Korbe; sie war gezeichnet

„Hans Wagner Pixnscheffer 1539“. Später verwendet man neben Elfenbein mit Vorliebe Ebenholz, hierin vielleicht dem Einfluss derartiger aus Italien in Deutschland eingeführten Möbel dieser Art folgend. Das Bayrische National-Museum in München, der Herzog von Coburg und das königl. historische Museum in Dresden besitzen hervorragende Stücke dieser Gattung.

Zu ihrer höchsten Ausbildung als selbständiges Kunstwerk gelangte dies Möbel aber erst im „Kunstschrank“, einer speciell deutschen Erfindung aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er ist uns eine volle Bestätigung der in der Kunst- und Kulturgeschichte so häufig nachweisbaren echt deutschen Eigenschaft: im Kunstwerk neben dem allgemeinen, grossen Eindruck eine möglichst grosse

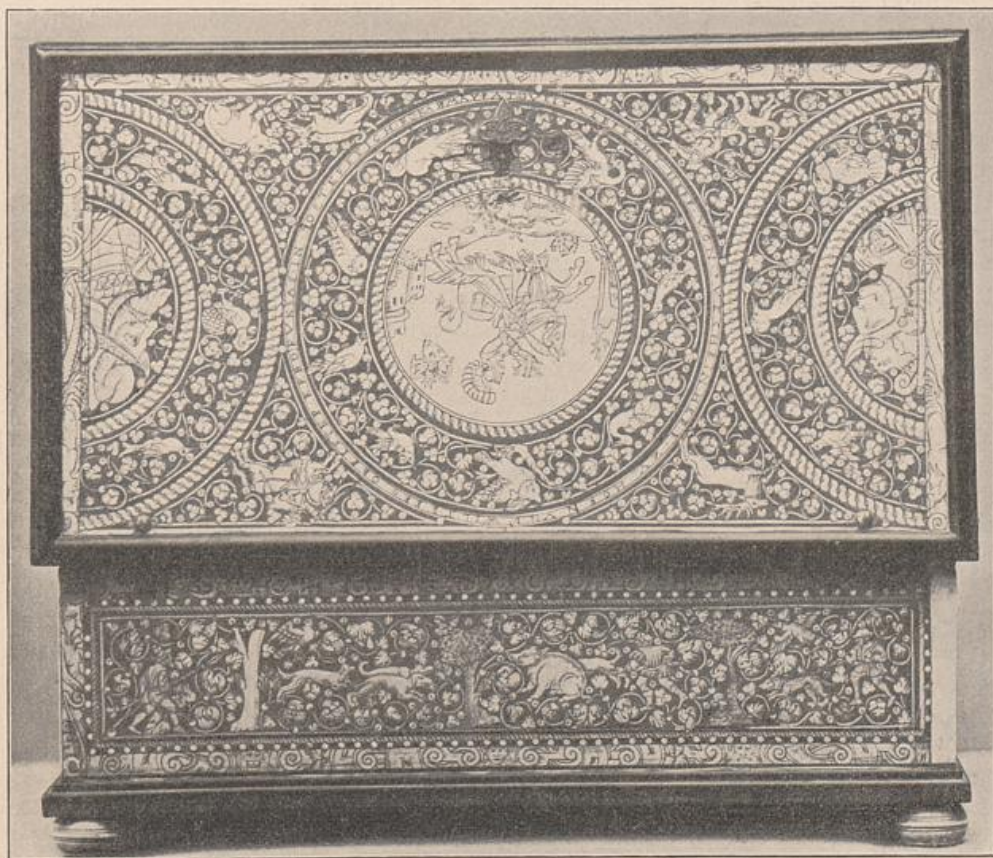


Abb. 127. Kassette mit Elfenbein-Einlagen im Bayr. National-Museum zu München.
(Nach Hirth, Formenschatz.)

Menge von Einzelheiten zu vereinen, die das Auge fesseln und womöglich überraschen und durch viele Beziehungen die Phantasie beschäftigen. Der Hauptsitz dieser Kunst war Augsburg, wo „Kistler“, d. h. Ebenisten und Silberarbeiter an der Schaffung solcher Kunstschränke Hand in Hand arbeiteten, häufig geleitet durch Philipp Hainhofer, der mit der Aufstellung des „Programms“ für den geistigen Inhalt dieser Kunstwerke sorgte und auch als Freund und Berater von Königen und Fürsten häufig das Geschäftliche vermittelte. Wir verdanken Jul. Lessing¹⁾ genauere Nachrichten über die noch vorhandenen oder durch Ueberlieferung bekannten Stücke dieser Art. Von den als Möbelstücke in Betracht kommenden sind zu nennen: Der Pommersche Kunstschrank im Berliner Kunstgewerbe-Museum, 1617 für Herzog Philipp II von Pommern angefertigt; ein Schreibtisch für den Grossherzog von Toscana 1612. Ferner ein Schreibtisch, den im gleichen Jahre der Kurfürst Ferdinand von Köln für den Preis von zwei- bis dreitausend Thalern durch Hainhofer für den Kardinal Borghese besorgen liess; ein Schreibtisch mit Silber, von der Herzogin Elisabeth, Gemahlin Maximilians I von Bayern, bei Hainhofer für 200 Thaler gekauft. Zwei Schreibtische für den erzherzoglichen Hof in Innsbruck (1628) und für Herzog August von Braunschweig (1646), von denen der letztere 6000 Thaler kostete. Dieser wurde wie der Pommersche Kunstschrank von dem Augsburger Kunsttischler Baumgärtner angefertigt. Endlich zwei weitere Schreibtische, der eine 1611 von Kaiser Rudolf II an König Matthias geschenkt, der andere ein Geschenk der Stadt Augsburg an Gustav Adolf, jetzt in Upsala.

Der „Pommersche Kunstschrank“ giebt die beste Vorstellung von diesen eigenartigen Prunkmöbeln. Er baut sich als Säulenarchitektur mit gekuppelten korinthisierenden Säulen zweigeschossig auf.

¹⁾ Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen IV. V. 1883/84.

Das zurücktretende Obergeschoss hat gekuppelte Hermenstützen und trägt als Dach einen elegant ausgebauchten, truhentartigen Aufsatz, den eine Silbergruppe „der Parnass“ krönt. Als Füsse dienen ihm wappenhaltende Greife — das Pommersche Wappentier. Reichster Beschlag von silbernem Zierat überzieht alle Säulen und Gliederungen, in den Füllungen der Thüren sind figürliche Medallions und Emailplatten eingelassen, geschnittenes Elfenbein und farbige Halbedelsteine fügen sich dem Farbenaccord gefällig ein, zu dem das braunschwarze Ebenholz den Grundton giebt. Das Möbel war trotz seiner Grösse als Reisebegleiter des Fürsten gedacht; alles was zu seinem Reisehaushalt gehört, von der vollständigen Tafelausstattung bis zum Rasierbecken und dem auf Silberblech gravierten Kartenspiel ist in den unzähligen Behältnissen des Innern untergebracht. Dass diese ganze Ausstattung erhalten ist, besitzt für uns einen hohen kulturgeschichtlichen Wert, während gleichzeitig das auf einer Silbertafel gravierte Verzeichnis der Mitarbeiter über die Augsburger Künstler unschätzbare Auskunft giebt. Man lernt als „Kistler“ den eben erwähnten Baumgärtner kennen; an den Silberarbeiten hat den Hauptanteil David Attemstätter und Matthäus Wallbaum.

Wenn auch in der Grösse diesem Prachtstück nicht ebenbürtig, so doch an Kostbarkeit ihm vergleichbar ist der bekannte Elfenbeinschrank im Münchener Nationalmuseum, dessen reiche Silber- und Grubenschmelz-Arbeiten ebenfalls aus Attemstätters Werkstatt hervorgegangen sind, während die durch Verwendung des Elfenbeins an Stelle des Ebenholzes besonders interessante Kistlerarbeit von Christof Angermaier aus Weilheim ausgeführt wurde. Auch das Germanische Museum enthält einen kostbaren Ebenholzkunstschrein, mit gekuppelten Marmorsäulchen, ebenfalls zweigeschossig, mit hohem Giebelgeschoss aufgebaut. Zum Schmuck dieses Werkes, von dem auch der Tisch noch erhalten ist, sind in den

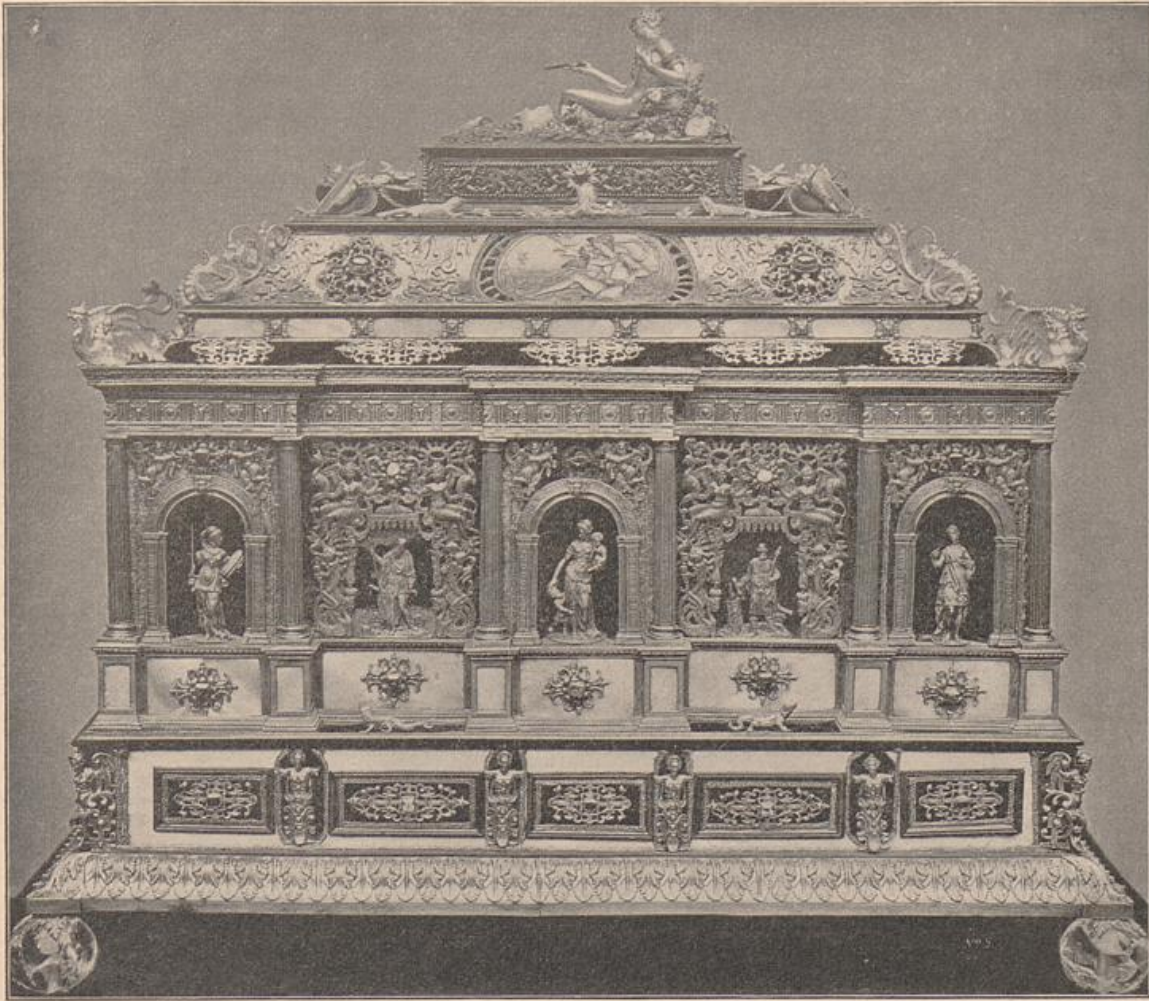


Abb. 128. Augsburger Kassetten aus dem Bayr. National-Museum zu München.

Schubladen Einlagen von „Ruinen-Achat“ verwendet, jener eigentümlichen Steinart, deren Aderung Landschaften mit Burgen u. s. w. in gelben und braunen Tönen nachzuahmen scheint. Auch die Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses weisen ein ähnliches Werk von Augsburger Herkunft auf, das sich namentlich durch schöne, das Dach krönende silberne Freiguren auszeichnet.

Dass diese Kunst nicht ausschliesslich in Süddeutschland heimisch war, beweist

der in Kopenhagen befindliche, stilistisch denselben durchaus verwandte Altar aus Ebenholz und Silber, den der kunstliebende Pommernherzog Philipp II. um 1607 in Stettin anfertigen liess. Kleinere Kassetten dieser Gattung, nach Art des Pommerschen Kunstschnuckes mit mannigfachem Inhalt versehen, kommen noch in vielen Museen und Privatsammlungen vor. So besitzt das Frankfurter Museum eine als Reiseapotheke eingerichtete Kassetten, die ebenfalls Augsburger Arbeit ist.

