

DGJ

| \*  
SCHÜSSEL UND KRUG  
| AUS EDELZINN  
IM KAISER FRIEDRICH MUSEUM  
DER STADT MAGDEBURG

^  
*Theodor Volbehr*

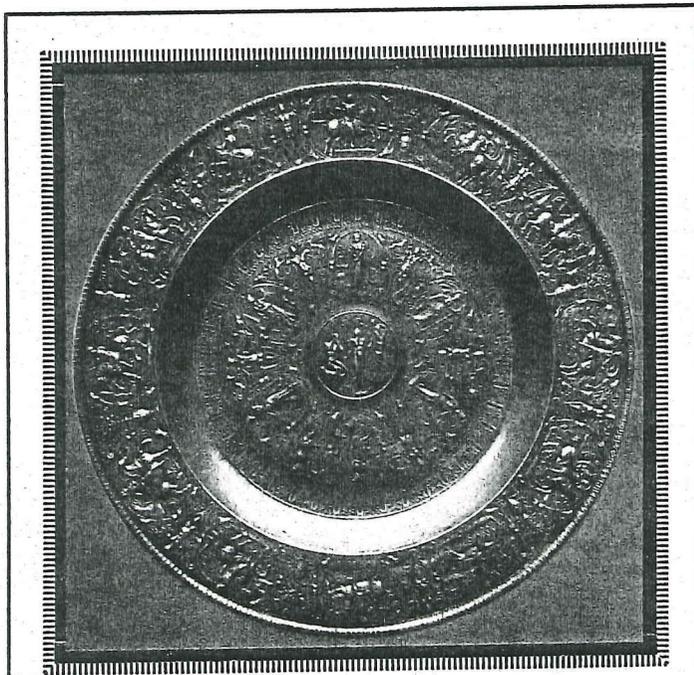


[ *Museumshft. 8.* ]

MAGDEBURG  
GEDRUCKT IN DER BUCHDRUCKEREI A. WOHLFELD

*1920*

Preis 10 Pfennig



Vef  
614  
1920

IM JAHRE 1583 wanderte Caspar Enderlein, ein fröhlicher Zinngießergeselle, von Basel nach Nürnberg. Der Ruhm Alt-Nürnberg und insbesondere der Ruhm der Nürnberger Zinngießer hatten es ihm angetan. Aber noch ein anderes zog ihn gewaltig an. Caspar Enderlein war ein Sänger und ein wenig auch ein Dichter. Und in Nürnberg gab es die weitberühmte „Singschul“ der Meistersinger. Freilich, Hans Sachs war vor 7 Jahren gestorben. Aber man wußte auch in Basel, daß sein Geist noch in der Meistersinger-Gesellschaft lebte. Und nichts Herrlicheres konnte sich Caspar Enderlein denken, als solcher Gesellschaft anzugehören, dort mitzusingen und mitzufeiern, wo Hans Sachs selbst die trefflichsten Worte auf den Beruf der ehrsam „Kandelgießer“ gesungen hatte. Als der Wanderbursch in Nürnberg einzog, da mag er

754949

Ro

stolz den Hans Sachs-Spruch vor sich hingesungen haben, der also anhub:

„Das Zinn mach' ich in Feuer fließen,  
Thu darnach in die Model gießen  
Kandel, Flaschen groß und auch klein,  
Daraus zu trinken Bier und auch Wein.“

Jedenfalls finden wir den Namen Caspar Enderleins schon im Jahre 1583 in der „Ordnung der Nürnbergischen Maistersinger, so sie gemacht haben zur Erhaltung der Singschul“. Ein Beweis dafür, wie schnell er um die Aufnahme in den Kreis der Meistersinger bat. Und schon im Jahre 1584 gewinnt er zweimal — zu Pfingsten und am 5. Juli — den ersten Preis und wird als „Davidsgewinner“ ehrenvoll genannt. Ein Beweis dafür, welche treffliche Errungenschaft der Baseler für die Singschul war. Kein Wunder, daß der Zinngießergesell sich schnell heimisch fühlte. Er läßt sich allerdings noch im Jahre 1584 das Baseler Bürgerrecht auf 2 Jahre „aufhalten“ für den Fall, daß er sich entschließen sollte, in Basel Meister zu werden, aber so recht dachte er wohl schon damals nicht an ein Abschiednehmen.

Kaum war die Gesellenzeit um, da tat Caspar Enderlein die drei Schritte, die notwendig waren, um dauernd in Nürnberg zu bleiben. Im Jahre 1586 erwarb er das Bürgerrecht Nürnbergs, machte sein Meisterstück und verheiratete sich. Und nun konnte er Meister des stolzen Nürnberger Zinngießerhandwerks werden, 26 Jahre alt. Wir erfahren dann von ihm, daß er nicht nur als Zinngießer Hervorragendes geleistet habe, z. B. als Erster Kronleuchter aus Zinn gegossen habe, sondern auch im Modellieren, Steinschneiden und Gießen von Figuren sehr geschickt gewesen sei. Näheres aber erfahren wir nicht, nur noch, daß er wiederholt zu den Vorstehern der Zunft gehörte und daß er im Alter von 73 Jahren starb.

Nun aber existieren zwei Taufschüsseln, deren Vorderseiten zum Verwechseln ähnlich sind, auf deren Rückseiten aber zwei verschiedene Porträts prangen, die Bildnisse der Zinngießer, die sie geschaffen. Auf der einen Schüssel

nennt sich Franciscus Briot als Meister des Werkes, auf der anderen Caspar Enderlein.

Eingehende Untersuchungen haben den Beweis dafür erbracht, daß Caspar Enderleins Schüssel später entstanden ist, daß sie nach der Schüssel Briots mit größter Geschicklichkeit kopiert wurde, aber keineswegs sklavisch. Und man hat sogar eine zweite Kopie Enderleins entdeckt. Wahrscheinlich war das erste Gußmodell gesprungen oder aus anderen Gründen nicht mehr benutzbar. So fertigte Enderlein ein zweites Modell, auch dieses wieder mit kleinen Varianten.

Das beweist zunächst die große Geschicklichkeit des Meisters, dann aber auch das Anlehnsbedürfnis, die geringe eigene Schöpfungskraft Enderleins.

Man darf nicht vergessen, daß in jenen Zeiten kein Mensch an einen Musterschutz dachte, und daß der Begriff Plagiat unbekannt war. Jeder Meister hielt sich für befugt, den fremden Gedanken und jede fremde Form aufzunehmen und im eigenen Interesse zu benutzen. Man freute sich der Geschicklichkeit, imitieren zu können, bisweilen aber auch, durch eine kleine Variante einem bekannten Gedanken eine neue Pointe geben zu können. Auf diesem Gebiete war Caspar Enderlein unzweifelhaft ein anerkannter Meister. Wie er es in der Singschul gelernt hatte, in anderer Meister berühmter „Weis“ zu singen, hin und wieder aber auch einmal in der eigenen „harten, lauterer Zinnweis“, so hielt er es auch in seinem Handwerk. Voller Hingabe vertiefte er sich in die Schönheiten der Briotschen Zinnkunst und ebenso in die Kunst anderer Meister. Und voller Stolz gab er wieder, was er so in sich aufgenommen. Zweifellos hat er auch eigene Kompositionen geschaffen. Aber merkwürdig: sein Porträt hat er nur seinen Kopien hinzugefügt (so auch einer Schüssel mit den vier Erdteilen nach einem französischen Original), recht als habe er sagen wollen: „Seht, so vortreffliche Vorbilder vermag ich, Caspar Enderlein, gleichwertig wiederzugeben.“

Unser Museum besitzt zwei Arbeiten, die mit dem Namen Enderleins in Beziehung gebracht werden und die beide



in Vitrinen des Raumes 6 Aufnahme gefunden haben: eine Taufschüssel und einen Krug.

Die Taufschüssel zeigt einen sehr auffallenden Schmuck. Um eine Darstellung des Sündenfalls gruppieren sich zwei Reihen von ovalen Medaillons. Die innere Reihe zeigt allegorische Gestalten, die äußere die Reiterbilder römischer Kaiser. Die allegorischen Gestalten stellen laut ihren Unterschriften dar: Musik, Astronomie und Rhetorik, Grammatik, Geometrie und Arithmetik. Was hat das alles aber mit einer Taufschüssel zu tun?

Die Kunstgelehrten behaupten: gar nichts! Der Zinngießer habe seine Vorlagen aus dem Werke irgendeines Stechers genommen und die gegensätzlichen Stoffe wahl-

los zusammengebunden, wenn die Darstellungen sich nur nach ihrer Form zum Schmuck des betreffenden Gefäßes eigneten. Ich glaube das nicht. Gerade das 17. Jahrhundert liebt die alte deutsche Kunst des Spintisierens, des Beziehungen-Entdeckens gar sehr. Man braucht nur einen flüchtigen Blick auf die „Gesprächsspiele“, auf die zahlreichen Bücher der „Embleme und Allegorien“ zu werfen, um das einzusehen.

Und nun blicke man ein wenig nachdenklicher auf diesen figürlichen Schmuck einer Taufschüssel. In der Mitte die ersten Menschen, die Geburt der Sünde. Die Folge der Sünde war für den Menschen — nach Anschauung der Kirche — der Tod. Die Taufe aber, das „Bad der Wiedergeburt“, schuf den Täufling neu und gab ihm die Anwartschaft auf die Auferstehung, auf die Überwindung des Todes. Welcher Schmuck konnte also für eine Taufschüssel geeigneter sein, als der Hinweis auf den Sündenfall?

Was aber sollen die allegorischen Gestalten? Es sind 6 an der Zahl. Sie repräsentieren die sieben freien Künste, die seit den Zeiten des Altertums den Inhalt des eigentlich philosophischen Studiums ausmachten, auf dem sich jedes weitere Spezialstudium aufzubauen hatte. Grammatik, Arithmetik und Geometrie (das Trivium) wurden in den Elementarschulen, den „Trivialschulen“ betrieben, während das Quadrivium (Musik, Astronomie, Dialektik und Rhetorik) den höheren Lehranstalten vorbehalten bleiben. Dialektik ist auf unserer Schüssel fortgeblieben, natürlich aus Raummangel. Aber mit weisem Überlegen ist gerade diese freie Kunst fortgelassen, da ihr Gebiet ja im Grunde von der Rhetorik mit umfaßt wird, sie also am leichtesten entbehrlich war.

Es ist klar, was im Zusammenhang mit dem Mittelbilde dieser Hinweis auf die freien Künste soll. Durch die Taufe ist der von der Sünde in Fesseln geschlagene Mensch wieder frei geworden. So ziemt es ihm, den Studien obzuliegen, die eines freien Menschen würdig sind, die ihn hinaufheben über den Unfreien.

Und nun die römischen Kaiser? Wer da weiß, daß deutsche Fürsten und deutsche Völker seit 962 bis zum

Jahre 1806 das Deutsche Reich als die Fortsetzung der römischen Weltmonarchie auffaßten, der begreift, daß auch im 17. Jahrhundert die römischen Kaiser wie ein Symbol weltlicher Kraft und Macht erschienen. Und was lag einer Zeit der Freude am Rätselraten näher, als der höchsten Entwicklung des Einzelmenschen (durch Hinweis auf die freien Künste) die höchste Entwicklung des staatlichen Organismus, der menschlichen Gesellschaft, durch den Hinweis auf römische Kaiserherrlichkeit an die Seite zu stellen, wenn man vom Erdenleben des Erdenbürgers sprechen wollte?

Durch die Taufe wurde eben der Täufling des 17. Jahrhunderts nicht nur überirdischer Gnaden teilhaft, sondern er wurde recht eigentlich ein vollberechtigtes Mitglied des christlichen Staates.

Man sieht, die Bilder dieser Taufschüssel stehen in einem vielleicht ein wenig ergrübelten, aber zweifellos wohl erwogenen gedanklichen Zusammenhang, und sie erzählen dem Auge, das sehen will, genug von dem Gedankeninhalt der Zeit, die sie schuf.

Aber ist an der Schüssel irgend etwas, das auf Caspar Enderlein hinweist? Nein!

Die Stiche, nach denen die freien Künste sowie der Sündenfall gearbeitet sind, stammen von einem Franzosen, Etienne Delaune. Die römischen Kaiser sind freie Bearbeitungen von 12 Rittergestalten des gleichen Künstlers. Nach dem, was wir von Enderleins Nachbildnerkünsten in bezug auf die Briot-Schüssel wissen, würde das allerdings keineswegs gegen den Nürnberger Meister sprechen. Wohl aber ein anderes.

Jene Kanne unseres Museums, die neben der Taufschüssel Enderlein zugesprochen wird, enthält drei Medaillons mit allegorischen Darstellungen, die — ein wenig anders in Einzelheiten der Komposition — auch auf jener Schüssel vorkommen, die im Fond mit dem Porträt Caspar Enderleins geschmückt ist. Diese Allegorien zeigen also, wenn nicht die Kompositionsweise (denn Enderlein entnahm auch sie einer anderen Schüssel — der sogenannten Mars-Schüssel —), so doch die formalen Neigungen

unseres Meisters. Und die sind weltverschieden von denen der Taufschüssel.

Ob dieser Krug in der Tat, wie viele angenommen haben und manche noch annehmen, von Enderlein stammt, oder ob Enderlein und eine andere gleich empfindende Künstlernatur des 17. Jahrhunderts nach dem gleichen Vorbild gearbeitet haben, das ist wirklich nicht von erheblicher Bedeutung. Das Wesentliche ist, daß Enderlein den weichen Wohlklang der Formen, die runden Linien der Körper und der Ornamente, wie wir sie hier sehen, liebte, um sie wieder und wieder zu gestalten (in mehrfachen Wiederholungen der Briot-Schüssel, in verschiedenen Tellern und Kannen nach den Medaillons der Mars-Schüssel).

Und nun vergleiche man die herben, hageren, fast hölzernen Gestalten der Taufschüssel, das Kleinliche, Dünne, Überzierliche des Ornaments mit dem fast großzügigen Zierrat der Kanne! Selbst wenn die Vorlage einer in Auftrag gegebenen Schüssel so herbe, kleinliche Formen hatte: Enderleins Hände hätten ganz unwillkürlich den Formen Weichheit und Rundung, Fülle und Schwung gegeben. Nein, diese Schüssel, so geistreich und gedankenvoll ihr Schmuck ist, hat sicherlich nichts mit dem fröhlichen Meistersinger von Nürnberg zu tun, nichts mit einem Menschen, der bei seiner Arbeit die „harte, lautere Zinnweis“ oder die „englische Zinnweis“ vor sich hinstummte, die seinen Ruhm als Meistersinger fast so weit trugen, wie seine Kannen und Schüsseln seinen Ruhm als Zinngießer.

Beide Arbeiten zusammen aber zeigen erst den Gesamtcharakter des beginnenden 17. Jahrhunderts, das sich sehr merkwürdig von den vorhergehenden Zeiten auch auf dem Gebiete der edlen Kunst des Zinngießens unterscheidet. Ein schneller Rückblick beweist das. Kannengießer gab es in Nürnberg viel früher als in anderen Städten Deutschlands. Sie werden schon im Jahre 1285 erwähnt, und im Jahre 1363 wird diese „freie“, d. h. nicht unter dem Zunftzwang stehende Kunst schon von 14 Meistern ausgeübt. Und als die Konkurrenz der

anderen Städte und Länder kam, da sorgte die hohe Qualität des Materials dafür, daß Nürnberger Zinn in Marienburg und in Lübeck, in Wien und in Prag höher bewertet wurde als die eigene Leistung. Es standen in Nürnberg auch strenge Strafen darauf, daß die Mischung: ein Teil Blei auf 10 Teile Zinn, festgehalten wurde. Aber das Zinn, das bis ins 16. Jahrhundert hinein in Nürnberg und anderwärts geschaffen wurde, war glattes Gerät, hin und wieder nur mit dem Stichel graviert. Selten einmal, daß man versuchte, Edelmetall für den Altarschmuck in Zinn nachzugießen.

Nun kam die Renaissance und mit ihr eine Freude am weltlichen bildnerischen Schmuck, wie ihn die Vergangenheit nicht gekannt hatte. Man begann, das Silbergerät des Hauses auch in Zinn nachzubilden. Da Zinn sich aber schnell abnutzt, erwies es sich für Gebrauchszwecke als wenig geeignet. Und man hub an, Schmuckgeräte zu schaffen, die man nicht zu benutzen dachte, sondern die man zur Schau stellte. Da ließ sich auch das feinste Relief verwenden, das sich im Gebrauche schnell abgeschliffen hätte.

Die Kleinmeister schufen in Stichen köstliche Vorbilder, die Modelleure und Formschneider schnitten sie in Stein oder Metall und die Zinngießer gossen aus ihnen all die zierlichen kleinen Teller, die man in den Museen findet und die das Herz des Sammlers erfreuen. Unser Museum enthält in Raum 4 und 6 treffliche Proben dieser handwerklichen Kunst. Einige Teller zeigen hoch zu Roß den deutschen Kaiser, umgeben von den 6 Kurfürsten, andere den Türken-Sultan, umgeben von den außerdeutschen Königen, wieder andere den auferstehenden Christus, umgeben von den 12 Aposteln. Dann sind auch Teller da, die nichts weiter als schönes Bandwerk und großblumige Ranken auf Rand und Mittelstück zeigen. Alle diese höchst ehrenwerten Arbeiten kleineren Formats werden nun überragt durch die Leistungen des 17. Jahrhunderts, eben durch jene Arbeiten, die auf Caspar Enderlein oder zum mindesten auf die Richtung seiner Kunst und die Kunst seiner Gesinnungsgenossen

hinweisen. Die äußere Form ist gewachsen, der künstlerische Reichtum des Schmuckes ist gesteigert, die Gedanken nehmen höheren Flug.

Das 17. Jahrhundert — vor dem großen Kriege zumal — ist eine Zeit des Überschwangs nach allen Richtungen hin. Das Prunkbedürfnis wächst auch im Bürgertum, die Freude am Wohlleben, an der klingenden Lust der Feste schwillt gewaltig an. Daneben aber beginnt das kluge Denken der Renaissance, sich in forschendes Grübeln zu verwandeln. Mit einem Worte: neben einander wandern die frohen Naturen des schönen Genießens aus dem Vollen, wie Caspar Enderlein eine war, und die Naturen, die in die Tiefen steigen und den Wurzeln der Dinge nachgraben möchten, um zu sehen, „was die Welt im Innersten zusammenhält“. Eine solche Natur mag der Schöpfer unserer Taufschüssel gewesen sein.

Theodor Volbehr.