

DMO

Julius Lessing

aus Wappstein (W. Spemann) II Jgg. 11^{te} Auflage

№ 32.

Künstlerisches Zinngerät im XVI. Jahrhundert.

WIR hatten uns seit etwa dreissig Jahren gewöhnt, Kunst und Kunstgewerbe wie zwei getrennte Gebiete zu behandeln. Wir wissen jetzt, dass wir uns dies wieder abgewöhnen müssen, aber ehe wir über alle einschlagenden Punkte ganz im Klaren sind, wird jeder zugeben, dass es viele Werke der sogenannten Kleinkunst giebt, die auf einem neutralen Boden liegen. Man suchte sie bisher beim Edelmetall, allenfalls beim Elfenbein und der Bronze. Dass die Figur, die einen Pokal trägt, das Relief auf einem Humpen als künstlerische Leistung einer frei gearbeiteten Steinfigur gleich oder überlegen sein können, ist klar.

Bei einem so minderwertigen Material wie dem Zinn hat man aber derartige Stücke zumeist nicht gesucht, und doch besitzen wir gerade in diesem Material aus dem XVI. Jahrhundert Stücke allerersten Ranges, die sich allerdings aus der grossen Masse sonstigen Zinngeräts so stark abheben, dass die Franzosen diese Waren als orfèvrerie en étain bezeichnen.

Eines dieser Stücke muss geradezu als eines derjenigen bezeichnet werden, die am allermeisten dazu beigetragen haben, in unserer Zeit die Liebe für die Kunst der Renaissance wieder zu erwecken, ein Werk, das populärer ist als die prächtigsten und berühmtesten Silberarbeiten und dabei durch keinerlei historische Darstellungen und Nebenumstände gehalten wird.

Wenn man vor 15 oder 20 Jahren, als die moderne Renaissance-Bewegung am kräftigsten flutete, einem grösseren Hochzeitsfeste beiwohnte,

so durfte man sicher sein, unter den Geschenken ein wenn nicht zwei bis drei Exemplare einer Schüssel zu finden, entweder als Tischchen oder als Wandschmuck hergerichtet, Nachgüsse in Eisen oder Messing, in feinem Relief ganz mit Figurenwerk bedeckt, darunter in der Mitte eine allegorische Gestalt, durch Beischrift als Temperantia bezeichnet, so dass man diese Schüssel ohne Rücksicht auf die zwölf

übrigen Figuren einfach Temperantia-schüssel nannte.

Das Merkwürdigste aber war, dass man dieselbe Schüssel nicht nur auf dem Prunkbüffet, sondern auch in den Taufkapellen unserer Kirchen fand und findet und dass diese doppelartige Benutzung auch schon zur Zeit der Entstehung um 1600 nachweisbar ist.

Gerade diese allzuhäufige Nachbildung mag es verhindert haben, dass sich die Kunsthistoriker eingehend damit beschäftigten, man hat das Stück immer nur erwähnt und es als hinreichend bekannt vorausgesetzt.

Unsere Abbildung (Tafel 135) wird auch



Zinnhumpen, Arbeit vom Ende des XVI. Jahrhunderts.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum. Höhe 0.18.

den meisten unserer Leser bekannte Formen geben. Und doch ist es nötig, erläuternd bei ihnen zu verweilen.

Schüssel und Kanne sind in Zinn gegossen und sind uns in einer Reihe von alten Exemplaren erhalten, das hier abgebildete befindet sich im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Mit einem der vielen modernen Nachgüsse kann dieses Stück nicht verwechselt werden. Diese Nachgüsse sind in Sand über einem Original ge-

formt und in Eisen gegossen. Eisen lässt sich in dieser Weise giessen, das Zinn nicht. Das feine Zinn verlangt eine ganz harte Form, die in Metall oder Stein graviert sein muss; will Jemand das Stück kopieren, so muss er danach eine neue Form schneiden, was sehr mühsam und kostspielig ist. Dabei stellen sich naturgemäss Abweichungen ein, die bei einer mechanischen Kopie nicht vorkommen.

Aus der einmal geschaffenen Form lassen sich viele Ausgüsse entnehmen, bis sie abgenutzt ist, natürlich sind die frühesten Ausgüsse die schärfsten.

Im allgemeinen hat sich von Zinnarbeiten des XVI. Jahrhunderts nicht allzu viel erhalten. Zinn im täglichen Gebrauch nutzte sich bald ab und verlor die Schönheit der Form, dann gab man es einem Zinngiesser und liess es in neue moderne Formen giessen, solche Zinngiesser wanderten mit ihren Modellen im Lande umher, diese Arbeit kostete damals wenig im Verhältnis zum Material. So ging die alte Ware zu Grunde. Wenn man sie aufbewahrte, so musste sie schon durch ihre Modellierung besonders imponieren, wie die erwähnte Schüssel.

Auf der Rückseite jeder Schüssel befindet sich das Medaillonbild des Verfertigers mit der Umschrift

François Briot
sculpebat

als Mahnruf, dass man es nicht mit einem Zinngiesser zu thun hat, sondern mit einem Bildner, der „sculpebat“ sagen durfte.

Als man nun in unserm Jahrhunderte die Werke der Renaissance zu sammeln begann, fanden sich unter den Wiederholungen der Schüssel einige, welche zwar das Bild des Verfertigers an derselben Stelle zeigten, aber statt des jugendlichen Franzosen mit dem Knebelbart erschien hier ein ällicher deutscher Künstler mit Vollbart und der ausführlichen Umschrift

Casbar Enderlein sculpebat.

Dementsprechend auch auf der Vorderseite und auf der Kanne F. B. und C. E., letzteres mit der Jahreszahl 1611.

Wer war nun der Verfertiger? Einer von beiden hatte das Werk des andern schlankweg kopiert, man meinte früher sogar — ohne hinreichende Prüfung der Technik und der Formen — einfach nachgegossen. Die Frage wurde von beiden

Seiten etwas patriotisch behandelt, François Briot wurde von den Franzosen, Caspar Enderlein von den Deutschen verteidigt. Schliesslich sind beide halbwegs Schweizer. François Briot gehört nach Besançon und Montbéliard, dem alten halbschweizerischen Mümpelgard, Enderlein ist Schweizer von Geburt, aber in Nürnberg als Meister ansässig. Derjenige, der nachgebildet hat, ist Enderlein. Ich habe dies 1889 im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen nachgewiesen.

Nach der Komposition allein könnte man weder auf Frankreich noch Deutschland raten, sie bewegt sich in den Formen, welche um 1600, von Italien herstammend, allen Kulturvölkern gemeinsam waren.

Kanne und Schüssel sind ursprünglich als Waschgerät komponiert. Im sechzehnten Jahrhundert kam

der Gebrauch der Gabel bei Tische eben erst auf, man ass bis dahin mit den Fingern, und es war unerlässlich, ehe man vom Tisch aufstand, die Hände zu waschen. Dies geschah durch Uebergiessen, indem ein Diener mit Kanne und Schale die Runde machte. Diese Stücke waren dem Auge sehr nahe gerückt und daher in Material und Form reich gestaltet. Als im Lauf des siebzehnten Jahrhunderts die Gabel allgemein in Gebrauch kam, verlor das Waschgerät seine Bedeutung, die wertvollen silbernen Stücke



Mittelbild von Enderleins Taufschüssel.

wanderten nicht selten als Geschenk an die Kirchen, wo sie sich als Taufgerät bis heute erhalten haben. Unsere Zeit pflegt solche Kannen und Schalen zunächst immer als Taufgerät anzusehen. Die Briotkanne hat denselben Weg durchzumachen gehabt.

Das Hauptstück ist übrigens die Schüssel, die man der Mittelfigur zu Liebe als Temperantiaschüssel bezeichnet. Wir gehen in unserer Zeit davon aus, dass in der Mitte das Wichtigste sein muss. Hier stimmt dies nicht. Dieser mittlere Buckel dient zur Aufnahme der Kanne, ist also gewöhnlich bedeckt und enthält ein nebensächliches Bild. Wie sich unmerklich alle Anschauungen, die man für selbstverständlich hält, verschieben! Die weibliche Figur des betreffenden Medaillons hält in der rechten Hand eine Trinkschale, in der linken eine Kanne. Wir würden hierin eine Aufforderung zum Trinken erblicken, aber — wieder einmal eine Verschiebung! — Mittelalter und Renaissance verstanden es, dass



FRANÇOIS BRIOT

Schüssel (die sog. Temperantiaschüssel) und Kanne.

Zirnguss aus graviertem Form; Durchm. der Schüssel 0.45, Höhe der Kanne 0.31.

man Wasser zum Wein zu giessen habe. Die beigesetzte Inschrift *Temperantia* hebt jeden Zweifel.

Kanne und Schüssel enthalten, durchweg in leichtem Relief dargestellt, eine Art von geistigem Universum, auf der Kanne die drei Kardinaltugenden, auf dem Boden die vier Elemente, auf dem Rande die sieben freien Künste mit *Minerva* als Leiterin, alle diese idealen Grundbegriffe ausgestattet mit einer Fülle mythologischer, allegorischer, symbolischer Beziehungen, die hinreichen würden, jede Kunstfreude zu ersticken, die aber hier mit ausgezeichnetem Geschmack den Hauptformen untergeordnet sind.

Die meisten Beschauer, selbst wenn sie Nachbildungen im eignen Besitz haben, bemerken kaum, wie hier jedes Detail seine Bedeutung hat, und doch ist alles so geistreich und anmutig erfunden, dass es wohl lohnt, mit liebender Aufmerksamkeit dabei zu verweilen.

Den eigentlichen Grundton geben auf der Schüssel die vier Elemente in den grossen ovalen Feldern des Grundes. Jedes ist mit Inschrift bezeichnet. Da haben wir zuerst *TERRA*, die Erde, eine Art von *Ceres*, zwischen Blumen und Früchten hingelagert, mit weitem Ausblick auf Felder mit Schnittern und auf jagdreiche Gründe. Auch *AQUA*, das Wasser, ist ein stolzes nacktes Weib in der Art antiker Quellgöttinnen, sie sitzt vor rauschendem Schilf, den Arm auf die strömende Urne gelegt, mit dem Ruder in der Rechten, ein Delphin ihr zu Füssen, hinten weite Aussicht auf das Meer mit Schiffen und fernen Küsten, vom Himmel strömt Regen hernieder. *AER*, die Luft, hat als Symbol den fliegenden Merkur, Wandervogel ziehen mit ihm dahin, die hügelige Landschaft wird von einer Windmühle gekrönt. *IGNIS*, das Feuer, ist ein antiker Kriegsgott mit Schwert und Blitzen, ein Salamander — das Tier, das in den Flammen lebt — windet sich zu seinen Füssen, in der Landschaft flammen Tempel und Altäre.

In den acht kleinen Feldern sind die freien Künste als Frauen in leichter antiker Tracht dargestellt, auch hier mit einer Fülle von Beiwerk, das aber von den schönen, frei hingestreckten Gestalten völlig beherrscht wird. In diesem Beiwerk lebt die spielende Symbolik der Zeit, die *Rhetorica* trägt das Herz auf der Hand, die *Dialectica* führt ein Bund Schlüssel, die alles erschliessen, die *Arithmetica* hat Zahlentafeln, Uhren und Messband und so weiter die *Astrologie*, *Musica*, *Grammatica*, *Geometria* und schliesslich *Minerva* mit Buch und Eule.

In der Gestaltung dieser Figuren war der erfindenden Kunst nur ein mässiger Spielraum gegeben, aber die *Astrologie*, die lang hingestreckt

schwärmerisch nach oben schaut, die jugendlich zarte *Musica*, die vor dem Notenblatte kniet, die *Rhetorica* in ergreifender Bewegung, das sind doch keine leeren Schemen.

Völlig frei und ganz besonders reizvoll ist nun die Erfindung des Ornaments, das sich zwischen die ovalen Felder legt. Man glaubt die herkömmlichen Masken, Hermen u. s. w. zu sehen, aber bei näherer Betrachtung erweist sich alles voll zierlichster Bedeutsamkeit. Die *Herme* neben der Erde ist eine volle Frauengestalt, die sich mit bezeichnender Bewegung an die Alles nährenden Brüste greift, ihr Kopfschmuck sind Aehren, ihr Sockel Wurzelwerk. Die *Herme* neben dem Wasser hat den Kopf eines Meerungetüms, Krebse und Fische dienen als Behang, aus dem Sockel ringeln sich Fischschwänze. Die *Herme* neben der Luft hat Flügel und Vogelkrallen und ein Blasebalggesicht, die neben dem Feuer ist eine jugendliche Allegorie des Lichtes mit Kerzen, denen Mücken zufliegen.

Diese Formensprache setzt sich nun weiter fort in den äusseren Rand zwischen den Feldern der Wissenschaften. Ueber dem Schild jedes Elements ist eine bezügliche Maske und rechts in dem anstossenden Intervall bezügliches Ornament. Ueber der Erde ein Matronenkopf mit Aehren und daneben Garben, Früchte und Waldestiere. Ueber dem Wasser ein Ungetüm mit Schilfkolben als Haaren, daneben Schilf- und Wasserschlangen. Ueber der Luft ein pausbäckiger Kinderkopf, wie man die Winde darstellt, und Vögel. Ueber dem Feuer ein Gorgonenhaupt und geflügelte Pferde.

Welch' eine Fülle sinnreichster Bezüge und liebevollster Arbeit, aber dabei alles in festem Rhythmus den Hauptlinien untergeordnet.

Die Kanne ist vortrefflich in Form und Modellirung, bleibt aber in der Erfindung hinter der Schüssel weit zurück. Die Masken unter dem Ausguss und am Henkel, die Hermenfigur, die sich über den Henkel hinstreckt, sind ausgezeichnet. Am Bauch sind drei ovale Felder mit weiblichen allegorischen Figuren: „Glaube“ sitzend auf einem Kreuz, in der Rechten das Buch haltend, im Hintergrund eine voll strahlende Sonne und Tempel mit Flammen und Kränzen; die „Hoffnung“ knieend, mit dem Blick nach oben, auf einem grossen Anker am Rande des Meeres; die „Liebe“ als junge Mutter mit Kindern, in den Händen Herz und Füllhorn. Das dazwischen liegende Ornamentenwerk, ebenso die Ornamente am obern und untern Teil, sind sehr elegant, aber herkömmlich, Arabeskenwerk mit Halbfiguren und Masken, die sich je dreimal wiederholen, ohne irgend welchen Bezug auf die bildlichen Darstellungen. Wäre die Kanne nicht mit dem *F. B.* bezeichnet, würde man kaum glauben,

dass der François Briot der Schüssel sich mit dieser Kanne begnügt hätte. Uebrigens giebt es Varianten mit andern Bildern, von denen aber keine den Weg der Schüssel betritt.

Und wie steht es nun mit dem Verfertiger? Dass von den beiden Anwärtern auf die Urheber-schaft Briot der berechnete ist, das bewies mir zu-nächst ein äusserlicher Umstand. Die Unterschrift unter der einen Figur lautet: ARITHMETI-QVA statt CA. Diesen Fehler kann nur ein französisch sprechender Graveur begehen. Enderlein kopiert ohne Nachdenken diese Inschrift ebenso wie alle Einzelheiten der Komposition, so dass die Vor-stellung hatte entstehen können, es handle sich um einen mechanischen Nachguss. Sieht man aber ge-nauer zu, so gewahrt man die sehr erheblichen Unterschiede. Bei Briot sind die Figuren schlank und elegant, bei Enderlein trotz des direkten Vor-bildes schwer und gedrückt. In den Hintergründen hat er freier gearbeitet. Den Zusammenhang des Ornaments hat er nicht verstanden, die Felder ver-tauscht und falsch untereinander gesetzt, er ist lediglich Kopist von mässiger künstlerischer Be-gabung.

Bei der Betrachtung dieser Stücke kommt noch vieles Interessante in Frage. Sowohl Briot als Enderlein sind weniger Zinngiesser als Formen-stecher gewesen, die ihre Stempel gegen Entgelt an Zinngiesser abgegeben haben. Von Briot wissen wir, dass er als Medailleur für Münzen thätig ge-wesen ist. Auch von Enderlein wird seine Kunst im „Poussieren und Steinschneiden“ besonders ge-rühmt. Enderlein hat dieses augenscheinlich sehr beliebte Modell sogar zweimal graviert, man kann bei einiger Aufmerksamkeit die Typen unterscheiden, ich habe a. a. O. die Merkmale verzeichnet. Ausser

der Temperantiaschüssel mit Kanne existieren nun aber noch drei bis vier andere Schüsseln und Kannen mit Figuren und Ornamentwerk, die an-nähernd auf derselben künstlerischen Höhe stehen, zum Teil sogar noch freier komponiert sind, und für deren Vaterschaft man denselben François Briot heranziehen möchte, ohne aber feste Beläge zu haben. Einige Humpen und Teller mit sehr edlem Orna-ment schliessen sich dieser Gruppe künstlerischer Zinnarbeiten an. Für das gesamte Material dürfen wir binnen kurzem eine erschöpfende Arbeit von Dr. Demiani in Leipzig erwarten.

Was uns bei den Varianten der Temperantia-schüssel am meisten interessiert, ist die von Ender-lein vorgenommene Umwandlung des Modells in ein Taufgerät. Was war dafür nötig? Alle nackten Götter der zwölf Felder mit Minerva, Merkur etc. blieben unbeanstandet, lediglich als Mittelbild wurde statt der Temperantia eine Maria als Himmelskönigin eingefügt. In dieser Form steht die Taufschüssel noch seit Enderleins Zeiten in der Lorenzkirche zu Nürnberg und an manchen andern Stellen.

Dass man auch in unseren Tagen moderne Kopien zu diesem Zwecke benutzt, ist wunderbarlich genug.

Dieses Werk atmet den Geist der Renaissance, der weltlichen Kunst, welche die freien Wissen-schaften als humaniora den geistlichen Lehren gegenüberstellte. Mit seinen zwölf Bildern giebt es gleichsam ein Kompendium dessen, was man in jener Zeit für geistig verehrungswürdig hielt, und das alles ist so anmutig und frei vorgetragen, so edel in der Form, so einfach bei allem Reichtum, dass wir selbst unter den Werken in Edelmetall schwerlich eines finden, das wir als Gesamtwerk dieser Zinnschüssel an die Seite stellen können.

Julius Lessing.



Porträtstempel von
François Briot.



Porträtstempel von
Caspar Enderlein.