

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

**Festgabe zum Jubiläum der vierzigjährigen Regierung
seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs Friedrich von
Baden**

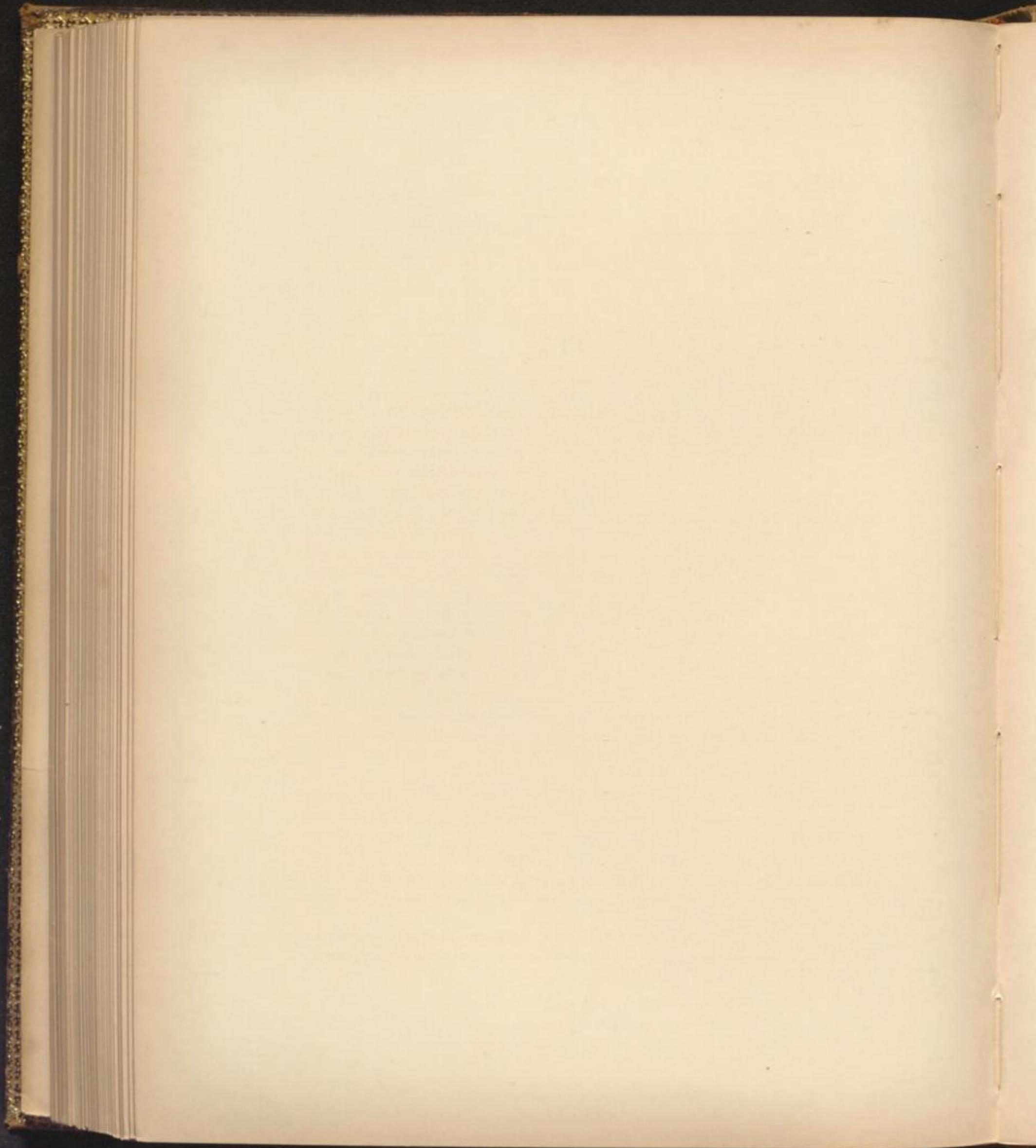
Friedrich <I., Baden, Großherzog>

Karlsruhe, 1892

Die Kunstkammer im Grossh. Residenzschlosse zu Karlsruhe von Marc
Rosenberg

[urn:nbn:de:bsz:31-280153](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-280153)

DIE
KUNSTKAMMER
IM
GROSSHERZOGL. RESIDENZSCHLOSSE
ZU
KARLSRUHE
VON
MARC ROSENBERG.



Das Streben unserer Zeit nach Anlage von Sammlungen aller Art hat auf die alten fürstlichen, sowie städtischen und geistlichen Kunstkammern nur auflösend gewirkt. Sei es, dass diese Bestände, nachdem sie in ihre Einzelglieder zerlegt worden, in den verschiedenen Museen verschwanden, sei es, dass ihr ursprünglicher Charakter verwischt wurde durch Ueberfluthung mit Kunstwerken, welche unter ganz anderen Gesichtspunkten ausgewählt und zusammengetragen worden sind. Unter diesen Umständen wird man überrascht sein, in Karlsruhe, wo schon drei Kunstmuseen vorhanden sind, im östlichen Seitenbau des Schlosses eine Sammlung anzutreffen, welche uns als eine »Kunstkammer« im wahren Sinne des Wortes mit allen ihren charakteristischen Merkmalen entgegentritt. Diese sind hauptsächlich darin zu erkennen, dass die einzelnen Stücke in nachweisbarem Zusammenhang stehen mit dem Geschmack, den Neigungen und Bedürfnissen ihres hohen Besitzers oder seiner Ahnen, aber nicht durch Ankäufe zusammengebracht sind, deren Zweck die Geschmacksbildung im Allgemeinen ist. Desshalb erscheinen Fürstliche Kunstkammern als der greifbare Ausdruck einer mehrhundertjährigen Kunstpflege, dagegen sind moderne Sammlungen (in der Weise, wie sie heute verwaltet werden) ein nur vermeintliches Mittel zur Hebung des Kunstsinnes. Wenn zum Vergleiche ein Bild aus der literarischen Production herangezogen werden darf, möchten wir sagen, die Kunstkammer sei ein höfisches Lied, die moderne Sammlung ein Buch in fremder Sprache.

Was speciell die Grossh. Kunstkammer zu Karlsruhe betrifft, so sind gewisse zu ihr gehörige Bestände, welche den Umfang selbständiger Collectionen angenommen haben, bereits ausgeschieden. So die Waffenkammer und die Türkenkammer (Kriegsbeute des Markgrafen Ludwig Wilhelm), sowie die schon 1720 unter dem Namen: »*artificialia exotica atque varia*« existirende ethnographische Sammlung. Jetzt bewahrt sie nur noch all den Kunstbesitz, welcher sich am Badischen Hof erhalten hat, ohne in die obigen Rubriken zu gehören.

Seit dem Jahre 1879 ist es eine Sorge Seiner Königlichen Hoheit des regierenden Grossherzogs gewesen, diese zerstreuten Elemente zu vereinigen, sie in den freigeworde-

nen Räumen des ehemaligen Naturaliencabinets aufstellen und von fachmännischer Seite inventarisiren zu lassen. Nur eine kleine Anzahl zugehöriger Gegenstände ist noch an anderen Stellen untergebracht, nämlich im »Porzellanzimmer« des Karlsruher Schlosses eine Serie von alten Porzellangruppen, und in den »Vereinigten Sammlungen« unter der Rubrik »Hofbesitz« eine Anzahl von etwa 20 werthvollen Stücken, darunter die Bronzefiguren und Messer unserer Tafel 1, ein venezianischer Brauttücher des 16. Jahrhunderts und ein merkwürdiger Prunkkamm des 17. mit Verzierungen in Goldemail.

Aus der Fülle des zur Verfügung stehenden urkundlichen Materials habe ich für die vorliegende Untersuchung nur die Acten der Generalintendanz der Grossh. Civilliste, sowie aus dem Haus- und Staatsarchiv einige Verlassenschaftssachen und Acten der Kunstammer eingesehen. Aber schon die Benützung dieser Quellen allein hat gezeigt, dass sich bei fortgesetzten Studien fast von jedem Stücke der Sammlung ein älterer oder jüngerer urkundlicher Beleg, sowie der Nachweis wird beibringen lassen, wann und durch wen dasselbe in die Kunstammer gekommen ist. Im Interesse der Hausgeschichte wäre eine solche Untersuchung im höchsten Grade wünschenswerth, in kunstgeschichtlicher Hinsicht dagegen hat sich das Studium des Actenmaterials, da Anschaffungsrechnungen bisher nicht aufgefunden werden konnten, als wenig ergiebig gezeigt. Wir sind heute mit Hülfe einer strengen kritischen Methode in der Lage, an den Objecten selbst mehr über die Zeit und den Ort ihrer Entstehung, sowie über den Gebrauch, welchem sie gedient haben, abzulesen, als uns diese Inventare sagen. Sie sind nämlich fast nie gleichzeitig mit den Gegenständen, welche sie beschreiben, sondern erwähnen dieselben meistens erst beim Ableben derjenigen Fürstlichkeiten, welche sie erworben haben. Ausserdem sind die Aufzeichnungen fast ausschliesslich von Personen gemacht, welche aller derjenigen Kenntnisse baar sind, deren man zur Beschreibung eines Kunstwerkes, oder einer kunstgewerblichen Arbeit bedarf. Wenn in dem Inventar von 1733 z. B. ein Spottbild auf Luther, ein eigrosser Türkis und eine Darstellung mit einer Bacchantin aufgezählt werden sollen, so geschieht es in folgender Weise:

„Mademoiselle Cätherl mit Dr. Luthern, in einem alten Gemähl. — Ein grosses Ay. Von einer gewissen Materic. — Eine Poetische kunstreiche histori in einer goldenen bildhauer Rahm, eine fastnachts Göttin representirendt.“

Andere ähnliche Beschreibungen, oder auch Ausdrücke, wie »indianisches Geschirr« für chinesisches Porzellan und »Spallier« für Gobelins, brauchen wohl nicht besonders hervorgehoben zu werden. Hingegen möchte ich auf einige andere Notizen hinweisen, eine Anzahl schon längst nicht mehr existirende Stücke betreffend, deren Verlust uns aber ganz besonders bedauernswerth erscheint.

Zunächst finden wir in einem Inventar von 1733 ein Service beschrieben, dessen Emailen auf Rafael zurückgeführt werden. Wenn dabei natürlich nicht an eine Aus-

führung von seiner Hand, vielleicht nicht einmal an eine Benützung seiner Compositionen zu denken ist, so scheint doch jedenfalls eine sehr bemerkenswerthe Schmelzmalerei vorgelegen zu haben. In gleicher Technik war auch ein Altar hergestellt mit Szenen nach den Miniaturen eines 1647 von Friedrich Brentel gemalten Gebetbuches. Wie dieses Gebetbuch in der Pariser Nationalbibliothek aufgetaucht ist, so mag ein gütiges Schicksal auch einmal den Altar wieder auffinden lassen. Können wir uns bei derartigen Nachforschungen von dem Bilde leiten lassen, welches wir uns von diesem Stücke im Geiste machen, so sind wir dem dritten hier anzuführenden Gegenstande gegenüber in einer misslicheren Lage, weil wir uns von seinem Aussehen keine genaue Vorstellungen machen können. Die Beschreibung, *Mamma von Einhorn mit geschmolzter Arbeit und Granaten verzirt, in einem Futteral*, obgleich ziemlich gleichlautend in zwei verschiedenen Inventaren vorkommend, vermittelt uns keinen bestimmten Begriff, weil ein derartiges Stück bisher nirgends bekannt geworden ist. Zuletzt sei noch auf eine Serie von Figuren in Goldemail hingewiesen, welchen ihr grosser Materialwerth wohl schon frühzeitig den Untergang bereitet haben mag. Wenn man im Inventar der Markgräfin Sibylla von Baden-Baden deren Beschreibung liest, muthet es einen an, als habe man den Catalog des Grünen Gewölbes zu Dresden in Händen und stehe vor den Wunderwerken eines Dinglinger.

Notizen, welche man als eine wirkliche Bereicherung unserer Kenntniss in die Geschichte der Kleinkünste eintragen könnte, sind in den Inventaren, soweit ich wenigstens in dieselben eingedrungen bin, nicht zu finden. Höchstens könnte die eine dazu gerechnet werden, welche die Entstehung einer kleinen Sammlung kunstvoller Drechslerarbeiten in Elfenbein nach Geislingen verlegt, wo heute noch eine derartige Industrie besteht. Ohne diesen Nachweis würden wir sie der Zick'schen Schule in Nürnberg, der Teuber'schen in Regensburg oder der *Aulica Officina Saxo-Coburgica* in Gotha zugeschrieben haben, wohin auch eines der Stücke seiner Inschrift nach ganz bestimmt gehört.

Soviel über die Quellen im Allgemeinen. Gehen wir nun dazu über, dem Antheil der einzelnen Fürsten an der Kunstammer kennen zu lernen.

Wie die neuere Gestaltung Badens auf der Wiedervereinigung der seit Markgraf Christoph I. auseinandergelassenen Bernhardinischen und Ernestinischen Linien beruht, so basirt auch der gegenwärtige Inhalt der Kunstammer auf den zwei getrennten Sammlungen, welche von diesen beiden Hauptlinien angelegt worden sind.

Der Ernestinische Besitz ist von Rastatt, der Bernhardinische aber nicht etwa von Durlach, sondern aus dem sogenannten Markgräflichen Hof in Basel nach Karlsruhe verbracht worden. Dort hatte schon Markgraf Friedrich V. 1644 den alten Hagenbach'schen Hof erworben, und sein Sohn Friedrich VI. scheint es gewesen zu sein, welcher 1674 bei Antritt seines Feldmarschallamtes, als er seine Familie, die Bibliothek und das Münzkabinet nach Basel in Sicherheit brachte, auch die Kunstsachen dorthin überführte, falls sie nicht schon früher nach Basel geflüchtet worden sind.

Die Zeugnisse für das allmähliche Anwachsen der Kunstsammlungen der Ernestinischen Linie sind leider nicht sehr zahlreich. Sie beginnen mit dem Verlassenschaftsinventar des Prinzen Bernhard † 1553, Sohn des Markgrafen Ernst von Baden-Durlach. Bemerkenswerth ist darin zweierlei. Erstens, dass uns der Name des zur Schätzung herangezogenen Goldschmiedes Speidel zu Weil der Stadt überliefert wird und zweitens, dass wir Kunde von zwei interessanten Stücken erhalten, sogenannten Greifenklauen, wie solche sich bis heute in der Kunstkammer erhalten haben. Sage und Aberglaube spielen um diese schwarzen Trinkhörner, welche vermuthlich nichts Anderes sind, als die Hörner des in unseren Gegenden jetzt ausgestorbenen, damals aber selten vorkommenden Wisent. Man hielt sie, oder gab sie vielmehr aus für die Klauen des Vogels Greif und schrieb ihnen die Eigenschaft zu, Gift in Getränken zu verrathen. Die Exemplare des Prinzen Bernhard schätzte der Goldschmied auf 200 Gulden, und wenn die Fassung an ihnen nicht reicher war, als an den erhaltenen Stücken, so hat er zweifellos den Affectionswerth mit angeschlagen.

Im Nachlasse des Markgrafen Carl II., † 1577, finden wir einiges Silbergeschirr verzeichnet, welches derselbe von Carl IX. von Frankreich erhalten hat. Der Anlass zu diesem Geschenk, die Vermählung des Königs mit der Tochter des Kaisers Maximilian II. im Jahre 1570, war derselbe, welcher der Kaiserlichen Schatzkammer zu Wien den Besitz des berühmten Salzfasses des Benvenuto Cellini eingetragen hat, welches, wie sehr auch Phantasie und Stilkritik thätig sein mögen, doch die einzige sicher beglaubigte erhaltene Arbeit des Meisters bleibt. Die Geschenke für den Markgrafen waren, wie man aus dem hier folgenden Verzeichniss ersieht, von ungleich geringerem Werthe:

Ein oberlengtes gar vergültes Handbeckit, mit dem frantzösischen Wappen, sampt zweo vergülten Giesskandten. — Zwej runde gar vergülte Beckit mit zweo Giesskandten vnd dem frantzösischen Wappen. Drey vergüllter Leichter. — Drey vergüller nidertrechtiger gebuckelter weiter Becher mit Deckeln. — Drey vergüller gebuckelter Salzfüsslin mit dreien füss vnd einem Deckel. — Ein vergülte Schaaln darinn Neptunus getrieben.

Da die weiteren Baden-Durlacher Acten keine für unsere Zwecke brauchbare Auskunft mehr geben, müssen wir bis in das 18. Jahrhundert hinein, also etwa 150 Jahre, vorgreifen, um einen Blick auf die in einem Inventar von circa 1720 verzeichneten Kunstgegenstände zu bekommen.

Innerhalb der Baden-Badischen (Bernhardinischen) Linie ist das erste uns interessirende Inventar dasjenige des Markgrafen Hermann, Sohn von Markgraf Wilhelm. Im Jahre 1691 kinderlos gestorben, wird sein Nachlass wohl zum Theil in die Kunstkammer übergegangen sein. Er enthielt u. A. 16 Achatgefässe, eine Anzahl, die annähernd heute noch erhalten ist, und eine Ulmer »Stock-Uhr«, offenbar ein hochgeschätztes Prachtstück, da es in den späteren Inventaren oft umständlich beschrieben wird.

Von dem berühmten Markgrafen Ludwig Wilhelm liegt nur ein einziges Inventar vor, welches die Gobelins in den von ihm bewohnten Räumen umständlich aufzählt, im Uebrigen aber nur Gegenstände erwähnt, die für unsere Betrachtung kein besonderes Interesse haben. Seine Gemahlin Sibylla hingegen hinterlässt eine ausgedehnte und sehr werthvolle Kunstsammlung, über welche die Inventare guten Aufschluss geben. Hier ist alles vertreten, was man im Jahre 1733, dem Todesjahre der Markgräfin, in einer fürstlichen Kunstkammer nur anzutreffen erwarten kann. Am reichhaltigsten erscheinen die Gruppen der Goldmailen und der kunstvollen Elfenbeinschnitzereien, welche zur Zeit der Markgräfin die beliebtesten Werke der Kleinkunst gewesen sind. Von ihr stammen jene reichgeschnitzten und in Silber montirten Elfenbeinkannen, welche zu den Prachtstücken der Sammlung gehören und auf den Ausstellungen in München, Baden-Baden und Karlsruhe ungetheilte Bewunderung erregt haben und auch schon mehrfach abgebildet worden sind.

Durch diesen bedeutenden Nachlass, zu welchem noch die Türkenbeute des Markgrafen, ihres Gemahls, gehört, sowie durch die nach dem Ausbau des Rastatter Schlosses verfügbar werdenden Räume waren ihre beiden in der Regierung nachfolgenden Söhne veranlasst, zur Gründung einer systematisch aufgestellten Kunstkammer zu schreiten. Das Inventar derselben, nach Schränken und Fächern geordnet, liegt uns vor. Im Grossen und Ganzen finden wir dieselben Stücke wieder, welche wir aus dem eben angeführten Inventare kennen, es ist aber auch einiges Neue hinzugekommen, wie die Jamnitzerburg (Tafel 4), welche wir weiter unten besprechen, und sechs reizende in frischen, gut geschmolzenen Farben gemalte Emailschalen ohne Fassung. Es ist besonders interessant, dass sie, obgleich keinerlei Künstlerbezeichnung tragend, dennoch mit Sicherheit auf den Augsburger Goldschmied Johann Jakob Priester, † 1726, als den Emailleur, und wie Dr. Köllitz nachgewiesen hat, auf Anton Coypel, † 1722, als den Meister, dessen Vorlagen der Schmelzmalen benutzt hat, zurückgeführt werden können.

Das Inventar, welches uns zuerst mit den Arbeiten von Jamnitzer und Priester bekannt macht, scheint noch bei Lebzeiten von Markgraf Ludwig Georg Simpert, † 1761, aufgestellt worden zu sein. Dennoch gibt es uns in der Hauptsache den Bestand der Sammlung an, wie er bei Ableben von August Georg Simpert, † 1771, als Rastatter Bestand nach Karlsruhe verbracht worden ist, zur Vereinigung mit der schon 1765 von Basel hierher überführten Kunstsammlung. Die Rastatter Kunstgegenstände sind unter Beilage eines Inventars eingetroffen, die Basler dagegen, welche wir nur aus einem 50 Jahre vorher abgefassten Verzeichnisse kennen, wie die Acten ausdrücklich sagen, »ohne Consignation«. Da bald darauf, 1772, ein vollständiges Verzeichniss aufgestellt wurde, so lässt sich, weil der Rastatter Bestand bekannt ist, der Basler mit Leichtigkeit ermitteln. Fehlerlos würde aber eine solche Aufstellung wohl nicht ausfallen, denn es ist anzunehmen, dass man bei der Installation der Kunstkammer auch

einiges hinzugethan haben wird, was schon vorher in Karlsruhe selbst vorhanden, oder von Durlach herübergebracht worden war.

Von der Stunde an, wo eine Kunstkammer im Residenzschlosse zu Karlsruhe begründet war, verstummen die Acten, und es vergeht fast ein ganzes Jahrhundert, bevor wir wieder amtliche Nachrichten über dieselbe erhalten, um zu erfahren, dass sie sehr vernachlässigt worden war. Einerseits scheinen die politischen Ereignisse daran schuld zu sein, andererseits die Vereinigung mit der Bibliothek, deren Verwalter für derartige Werke der Kleinkunst kein Interesse hatten. Erst im Jahre 1847, also nach 75jährigem Stillschweigen, berichten die Acten, dass vielerlei abhanden gekommen ist, und dass vier Verzeichnisse über die fehlenden Stücke aufgestellt worden sind. Merkwürdigerweise liegen diese Listen aber nicht bei den Acten. Auf mich macht es den Eindruck, dass die wirklichen Abgänge sich nur auf geringwerthige Objecte oder Einzeltheile erstreckt haben können.

Mit dem Jahre 1850 beginnen für die Kunstkammer eine Reihe von Ausscheidungen und Umstellungen, welche in directer Linie zu den heute bestehenden Verhältnissen geführt haben.

Da die Bibliotheksräume im Schlosse für die Handschriften zu beschränkt geworden waren, mussten die Kunstsachen den Platz räumen. Zunächst bestand die Absicht, Gegenstände von wissenschaftlichem Werthe bei der Bibliothek zu belassen, die Bilder (wohl Portraits kleineren Formats) der Galerie zu übergeben und den Rest unter die Aufsicht der Schlossinspection zu stellen. Am 5. Juli 1850 wurde aber alles, was sich noch an Werken der Kleinkunst in der Hofbibliothek befand, im Ganzen 471 Nummern, an den Schlossinspector abgegeben. Mit Rücksicht auf den bei dieser Gelegenheit abermals sich ergebenden Raumangel ordnete Grossherzog Leopold die Versteigerung von 90 werthlosen Stücken an, sechs wurden in die Gewehrkammer abgeliefert und 34 nach Schloss Baden verbracht. Der Hauptbestand verblieb in der Hauskammer, bis später (vor 1855) 350 Nummern davon unter dem Namen einer »Elfenbeinsammlung« in die Grossh. Kunsthalle kamen. Nachdem 1872 eine Ausscheidung für die Vereinigten Sammlungen stattgefunden hatte, wurden, wie wir eingangs erwähnt haben, auf Befehl des regierenden Grossherzogs die zerstreuten Kunstgegenstände aus den Schlössern von Baden und Eberstein, aus der Silber- und Porzellankammer, aus zufälligen Aufbewahrungsorten und aus der Hauskammer gesammelt und zur Kunstkammer in den Räumen des ehemaligen Naturaliencabinets vereinigt.

Wer die Geschichte der fürstlichen Cabinette kennt, wird auch wissen, dass es vergeblich wäre, in denselben noch alles das antreffen zu wollen, was die alten Inventare aufzählen. Derartige Sammlungen galten an Fürstenhöfen als Fonds, welchen bei Heimführungen und Taufen, Geburtstagen und Ehrungen, Missionen und freundschaftlichen Besuchen, Einzelstücke zu Geschenken entnommen wurden. Dazu kamen die Theilungen durch Vermählungen und Erbschaften, welche mehr als alles andere den

Bestand durcheinander warfen. Wenn man alle diese Umstände berücksichtigt, muss man anerkennen, dass die Grossh. Kunstkammer ihren Grundstock besser und sicherer bewahrt hat, als viele andere ähnliche Sammlungen.

Indem wir nun dazu übergehen, von dem gegenwärtigen Inhalte Kenntniss zu nehmen, möge eine kurze Andeutung über die einzelnen Gruppen genügen und eine eingehende Besprechung nur bei denjenigen Stücken Platz greifen, welche wir in Abbildung vorlegen können. Für weitergehende Auskunft nach dieser Richtung hin verweisen wir auf das Tafelwerk, welches gleichzeitig mit dieser Schrift fertiggestellt wird.



Mittelalterliche Gegenstände.

Den Haupttheil der Grossh. Kunstkammer bilden die Erzeugnisse der letzten drei Jahrhunderte, während die vorhergehenden numerisch nur schwach vertreten sind. Ausser den im folgenden Abschnitt zu besprechenden Elfenbeinarbeiten wären im Ganzen etwa zehn mittelalterliche Stücke zu zählen, von welchen wir die wichtigsten, die gothischen Figuren und die Messer, auf Tafel 1 zur Darstellung bringen.

Die kupfervergoldeten Heiligenfiguren sind treffliche rheinische Arbeiten des ausgehenden 14. Jahrhunderts und dürften ehemals ein Reliquiar geschmückt haben. Jedoch ist dabei nicht an einen jener grossen Schreine, welche fast die Gestalt einer Kirche annehmen, zu denken, weil dieselben in der gothischen Periode mehr mit architectonischen Gliederungen und Reliefs, als mit vollrunden Figuren verziert zu werden pflegen, sondern vielmehr an ein leichter aufgebautes Stück, wie etwa das bei Scheins, Kunstschatze in Aachen und Trier Tafel XIV abgebildete Aachener Feretrum. Die Figuren an demselben sind auch im Stile den unsern nahe verwandt.

Was die Messer betrifft, so verdienen dieselben, wenn sie auch dem Laien vielleicht wenig interessant erscheinen mögen, einen eigenen Platz in der Geschichte der Coutellerie. Bei den zwei mit gleichlangen Klingen ist die Schwäche der letzteren und ihre Länge von 46,8 cm bei einer Breite von höchstens 3,3 cm sehr auffallend. Sowohl Waidblätter, wie Vorlege- und Küchenmesser haben andere Abmessungen. Wir müssen daher die Bestimmung, welchem speciellen Gebrauche sie ursprünglich gedient haben, der Zukunft überlassen. Das mittlere Messer trägt an der silbervergoldeten Fassung die Inschrift »Hilf Gott Mi(r)«, während die beiden

anderen vergoldete Kupfermontirung mit einem Greif in champlevé auf rothem Grunde zeigen. Das Klingenzeichen ist ebenfalls verschieden. Auf den langen Messern ist es dieser Stern, auf dem kurzen die Marke, welche man auf dem Lichtdruck  deutlich erkennen kann. Zeugen diese Differenzen von gewissen hier stattgehabten Veränderungen, so mag dagegen nicht unerwähnt bleiben, dass die Messer in das alte Etui, welches in der Sammlung neben ihnen liegt, besonders der Länge nach, sehr gut passen, wenn sie sich auch beim Herausnehmen und Hineinstecken etwas klemmen.



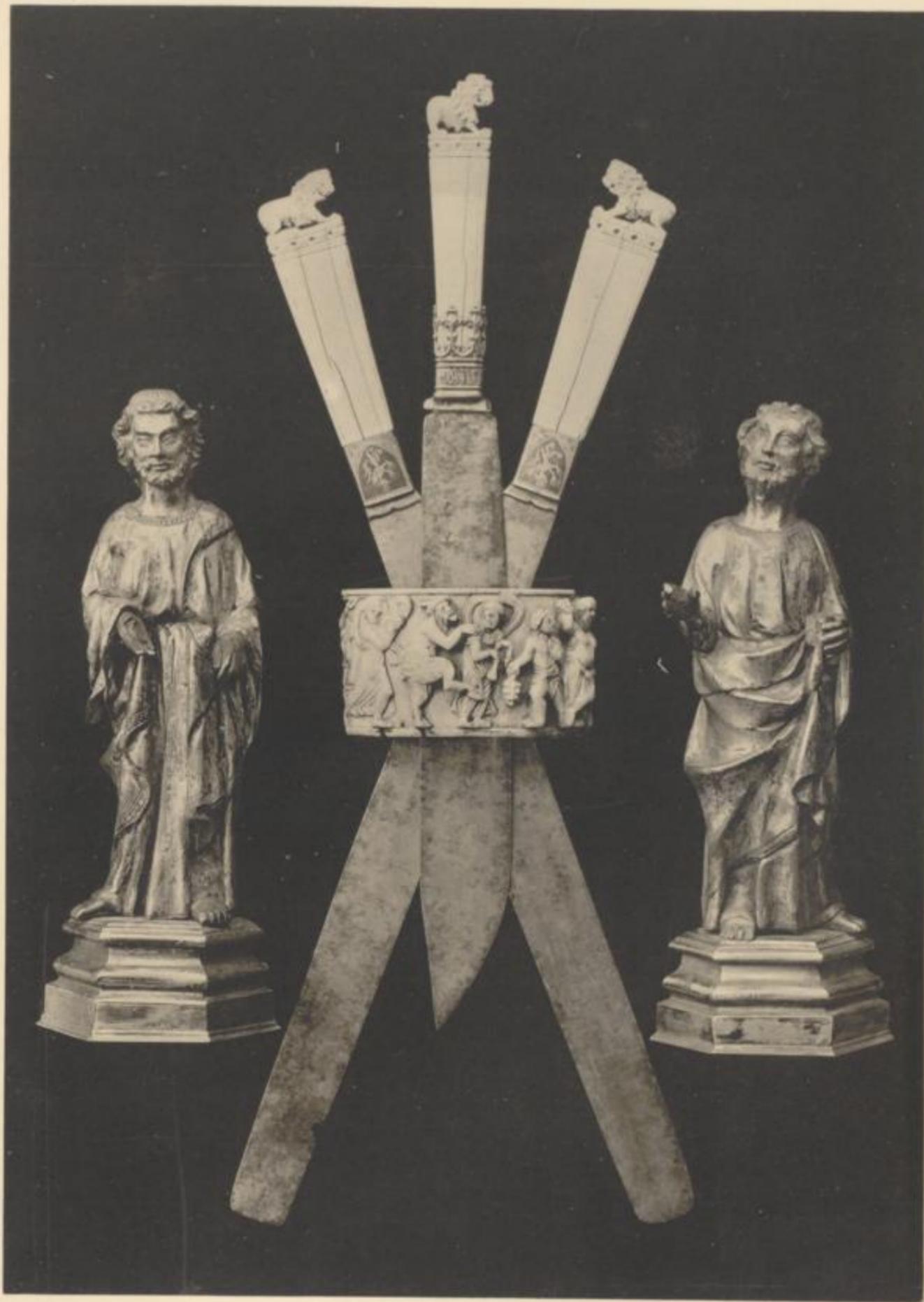
Die Elfenbeinsammlung.

Die Gruppe der Elfenbeinarbeiten gehört zu den bedeutendsten der Sammlung, nur ist es zu bedauern, dass gerade die älteren Stücke gewisse kritische Bedenken erwecken. Ohne Rücksicht auf derartige Erwägungen ist noch die Notiz bei Westwood, *Fictile Ivories* abgefasst, welche als Zeugnis ungenügender Information über die Bestände der Kunstkammer hier Platz finden mag:

»In the Museum, attached to the Palace, there are a few interesting early ivories, one representing the Ascension; another portraying our Lord standing beneath an arch holding a cross; also, portion of a cylindrical pyx with a representation of a farm and labourers.»

Das älteste Stück ist das hier in den letzten Worten so falsch beschriebene Fragment einer Pyxis, welches nach einem Vermerk auf der Rückseite im Jahre 1848 bei Dörflingen (Schweiz) gefunden worden ist.

Wenn man bedenkt, dass die Pyxiden noch ein strittiges Kapitel in der Kunstgeschichte sind, und dass man die Lösung der Frage nach dem Orte und dem Zwecke ihrer Anfertigung sowie den Zeitgrenzen ihrer ursprünglichen Benützung besonders von einer Bereicherung des monumentalen Materials erwartet, so wird man den Eifer verstehen, mit welchem jedem neuauftretenden Exemplare dieser Gattung ein Platz innerhalb der verwandten Denkmäler angewiesen wird.



Tafel 1.

Zwei vergoldete Bronzefiguren.
Um 1400.
Höhe 26,5 cm.

Elfenbeinpyxis,
3.—4. Jahrhundert.
Höhe 6,2 cm.

Besteck aus 3 Messern bestehend.
15. Jahrhundert.
Länge bis 46,8 cm.



Fragen wir nach dem heutigen Stande der Forschung, so fasst dieselbe die Pyxiden im altrömischen Leben als Schmuckkästchen auf, im christlichen hingegen zuerst als Ciborien, dann als Reliquienbehälter (Kraus). Andere wollen sie ausschliesslich als Ciborien (Müntz) oder lediglich als Reliquienbehälter (Aus'm Weerth) gelten lassen.

Was den altrömischen Ursprung betrifft, so wird über denselben heute kein Zweifel mehr laut, nur bleibt es bei einzelnen mit Szenen aus dem antiken Leben geschmückten Exemplaren fraglich, ob sich nicht hinter der anscheinend heidnischen Darstellung ein christlicher Gedanke verbirgt. Numerisch überwiegen die altchristlichen Arbeiten, während die antiken, sowie die mittelalterlichen nur in geringer Anzahl vorhanden sind. Bis jetzt verzeichnet die Literatur nicht mehr als etwa acht antike Pyxiden der einschlägigen Art, welchen wir ein neuntes aus der ehemaligen Sammlung Felix, ein zehntes bei Baron Oppenheim in Köln und ein elftes, das uns vorliegende, anreihen können. Das letztere stellt eine bacchische Scene dar und verräth den Stil des 3. bis 4. Jahrhunderts. Da das Relief an einzelnen Stellen unterschritten ist und die Augensterne schwarz ausgefüllt sind, erweist es sich durch Entstehungszeit und Technik den Pyxiden von Paris und Sens verwandt.

Wir übergehen die kleineren mittelalterlichen Denkmäler der Elfenbeinplastik, um der *turrus eburnea* unserer Tafel 2* mehr Aufmerksamkeit schenken zu können. Dieser elfenbeinerne Marienschrein gehört mit seinen zwei Gegenstücken in Mailand sowie mit den Resten eines dritten im christlichen Museum des Vatikans, wo es fälschlich als »porta di tabernaculo« bezeichnet wird, zu jener Abart von Polyptichen, die ihre besondere Gestalt dem auf Maria gedeuteten Worte des Hohenliedes vom elfenbeinernen Thurme (*turrus eburnea*) verdanken. Sind die beiden dreitheiligen Flügel geschlossen, so hat das Ganze das Aussehen eines Thurmes mit gothischem Helme, welchen die Lichtdrucktafel aber nur in seinem untern Ansätze erblicken lässt. Im Innern

* Auf der Tafel lies »eburnea« statt eburne.

steht die Gottesmutter, eine in weichen Formen modellirte Elfenbeinfigur; die Gestalt untersetzt, der Kopf etwas gross. Ueber dem den Oberkörper eng umschliessenden Kleide trägt sie einen reich verbrämten Mantel. Auf dem linken Arme hält sie das Christuskind, welches in bedeutungsvoller Weise den Finger an den Mund gelegt hat.

Der Hintergrund ist in acht Feldern mit ebensoviel in Flachrelief gehaltenen musicirenden Engeln bedeckt. Die Innenseiten der Flügel tragen am äussersten Rande zwei Reihen ebenfalls musicirender Engel, und auf weiteren vier Streifen zwanzig Darstellungen aus dem Marienleben, welche wir zu Gunsten einer immer noch schmerzlich entbehrten Ikonographie der Maria aufzählen wollen:

I. 1. Ein Engel und Joachim.(?) 2. Joachim bei seinen Hirten. 3. Der Engel bei Joachim. 4. Verkündigung der hl. Anna. 5. Begegnung von Joachim und Anna. — II. 6. Geburt Mariens. 7. Ihre Opferung. 8. Maria am Webstuhl. 9. Josef's Stab erblüht. 10. Vermählung Mariens. — III. 11. Verkündigung Mariens. 12. Maria und Elisabeth. 13. Josef kehrt zu Maria zurück. 14. Der Engel beruhigt Josef. 15. Josef bittet Maria um Verzeihung. — IV. 16. Geburt und Anbetung Christi. 17. Verkündigung an die Hirten. 18. Anbetung der Hirten. 19. Anbetung der Könige. 20. Darstellung Christi im Tempel.

Das Ganze trägt leichte Spuren von Bemalung. Von aussen ist der Schrein mit weissen und grünen Elfenbeinplättchen in rhombischer Form belegt. Die Entstehung des Stückes muss man während des 15. Jahrhunderts in Frankreich oder Italien suchen.

Unter den späteren Elfenbeinarbeiten ragen besonders die Kannen mit kunstreich geschnitzten Cylindern hervor. Das Prachtstück unter ihnen ist die sogenannte Silenkanne, eines der interessantesten Denkmäler dieser Art. Unschwer erkennt man an derselben Rubens'sche Figuren, wenn auch der Schnitzer keine geschlossene Composition des Meisters seiner Arbeit zu Grunde gelegt hat. Er hat sich damit begnügt aus dem grossen Vorrath Figuren und Gruppen auszuwählen, welche seinem Geschmacke entsprachen oder sich leicht in die Friescomposition einfügen liessen.





Tafel 2.

Turrus eburneus
Marienschrein mit sechs Flügeln.
15. Jahrhundert.
Ganze Höhe 73 cm.

Die vergoldete Fassung, mit ihrem gewaltigen aber dennoch nicht plumpen Henkel, mit dem Kinderfries und dem Putto auf dem Deckel, sowie den Amoretten mit Libellenflügeln am Stehrande, gehört ebenfalls zu dem Besten ihrer Art. Der Name des Meisters ergibt sich aus den Stempeln. Es ist der Augsburger Goldschmied Andreas Wickert † 1657. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass er die Fassung von Elfenbeinkannen, vielleicht auch den Import der geschnitzten Cylinder, zu einer Specialität seiner Gewerbsthätigkeit gemacht hat, denn unter neun Arbeiten, welche wir von ihm oder seinen Namensvettern kennen, sind allein sieben dieser Art.

Buchschnitzereien.



bestand,
auf wel-

chen jetzt der »Triumph des Bacchus« und die hier abgebildeten »Planeten« aufgeklebt sind, beweist die geringe Uebereinstimmung der einfachen Drechslerarbeit mit der feinen köstlichen Schnitzerei, die lockere Verbindung der beiden untereinander (beispielsweise durch Aufkleben auf blaues Papier, welches den Hintergrund abgibt), sowie endlich der Umstand, dass die Büchsen vielleicht 150 bis 200 Jahre jünger sind, als die Schnitzereien. Auch der Hinweis auf Goldschmiedemodelle, welcher bei solchen Arbeiten immer sehr nahe liegt, muss abgewiesen werden, weil sie im Körper viel zu dünn sind, um den Manipulationen ausgesetzt werden zu können, welchen die Goldschmiedemodelle unterworfen werden müssen. Auch würde man ein solches niemals rundlich schneiden, da es viel einfacher ist, später die Metallausführung nach Bedürfniss zu biegen.



Ein Theil derselben bildet insofern für uns ein Räthsel, als wir uns nicht recht vorstellen können, für welchen Zweck sie angefertigt sein mögen. Als selbständige kleine Kunstwerke können wir sie nicht ansehen, weil sie alle rundlich gebogen, also zur Verwendung auf einem Geräthe bestimmt sind. Dass dieses aber nicht in einer jener cylinderförmigen Büchsen



Kunstgeschichtlich betrachtet, dürfen wir mit Sicherheit sagen, dass die Arbeiten in den Formenkreis der deutschen Kleinmeister gehören und wohl alle in der Zeit entstanden sein mögen, welche durch die inschriftliche Datirung für den Bacchuszug

verbürgt ist, nämlich 1527. Sie verrathen einen Meister von ausgesprochen ornamentalem Gefühl, welcher Körper und Falten einem liebgewonnenen Duktus unterordnet, wenn er auch richtiges Formenverständnis besitzt. Wohlverstanden ist die Bewegung zweier kleiner Engel auf ihren Schnecken, graziös eine Sirene, welcher leider ein Flügel fehlt, und in ihrer Art vortrefflich, trotz der unersetzten Verhältnisse, welche an die Auffassung Jakob Bincks erinnern, die Planeten an dem grossen Cylinder.

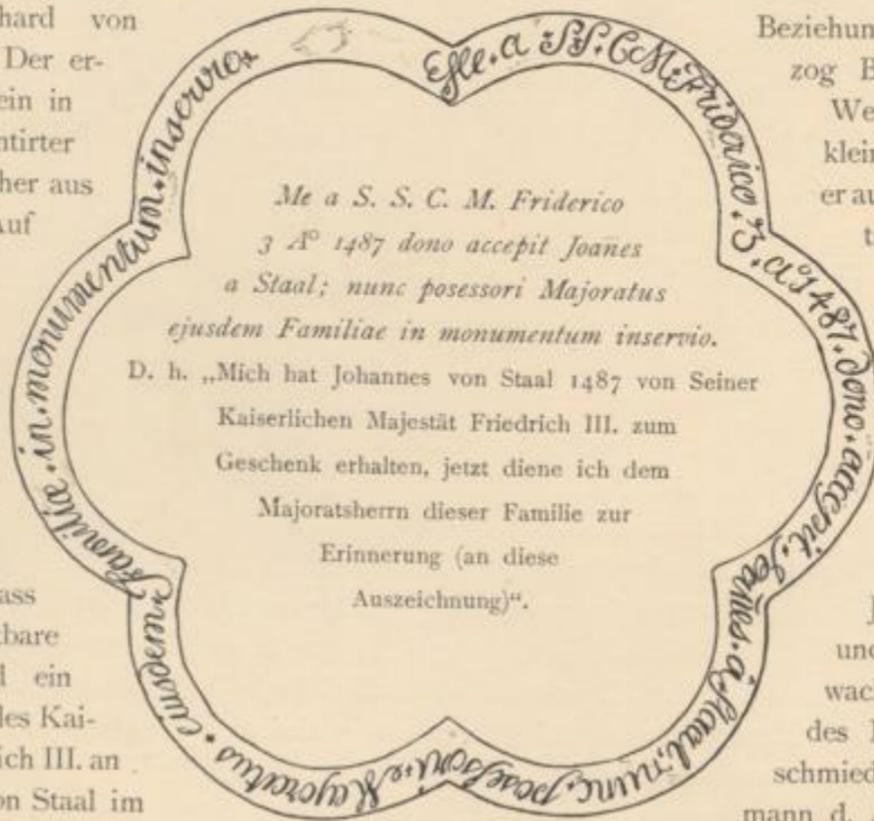
Die Goldschmiedearbeiten.

Erwähnen wir aus der Fülle der Kunstgegenstände dieses weiten und gut vertretenen Gebietes zuerst flüchtig zwei Stücke: den Doppelscheuer von Kaiser Friedrich III. und den Pokal

mit Bernhard von Weimar. Der erstere ist ein in Silber montirter Doppelbecher aus Kristall. Auf der untern Seite des Stehrandes trägt er die hier wiedergegebene Inschrift. Sie erweist, dass dieser kostbare Gegenstand ein Geschenk des Kaisers Friedrich III. an Johannes von Staal im Jahre 1487 gewesen ist.

Ueberspringen wir hundert andere minder interessante Stücke, verweisen wir flüchtig auf die Dosen sowie auf die reizende Bonbonnière in meissener Porzellan mit rosa Seidenstoff, welche auf unserer Tafel 6 Darstellung gefunden haben und wenden wir uns den zwei hervorragenden Goldschmiedearbeiten zu, welche auf Tafel 3 und 4 abgebildet sind.

Der andere Pokal steht in Beziehung zum Herzog Bernhard von Weimar, dessen kleine Reiterfigur er auf dem Deckel trägt. Er erinnert an einen reichen und glücklichen Fischfang des Herzogs im Jahre 1638 und ist eine wackere Arbeit des Basler Goldschmiedes Jakob Birmannd. Ä.



GROSSHERZOGLICHE KUNSTKAMMER.



Tafel 3.

Das Fraun'sche Käntzlein,
farbige Fayence.
Um 1550. Höhe 25 cm.

Hans mit der Schell,
Steingut mit Silberfassung.
Um 1535. Höhe 23 cm.



Hans mit der Schell. Tafel 3. Die merkwürdige, uns in diesem Narrenbecher entgegentretende Verbindung eines gewöhnlichen Siegburger Steingutkännchens mit einer feinen Goldschmiedearbeit erregt unser besonderes Interesse.

Dass die Fassung darauf ausgeht einen Narrenbecher herzustellen, ist zweifellos, aber wem der Cranach'sche Holzschnitt von 1522 (Pass. 193) nicht fremd ist: Luther als Junker Georg darstellend, wie er bärtig und als Junker verkleidet auf der Wartburg einherging, der wird die Aehnlichkeit des Cranach'schen Lutherkopfes mit dem auf unserem Krüge nicht verkennen. Da es in jener Zeit an Spottbildern



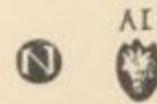
auf Luther nicht fehlte, so wäre im Principe gegen jene Identificirung nichts einzuwenden. Dagegen aber muss man geltend machen, dass der bärtige Luther (den Bart trug er nämlich nur ganz kurze Zeit, um mit dem rasirten Gesicht seiner Verkleidung als Junker nicht zu widersprechen) gewiss nicht der geeignete Typus für ein Spottbild sein kann, welches den Mann so geben muss, wie ihn alle Welt kennt. Deshalb halten wir die Aehnlichkeit für eine zufällige und sehen in der Gestaltung des Bechers nur den Ausdruck einer Zecherlaune.

Die ornamentalen Gravirungen an der Kappe tragen den Charakter des Heinrich Aldegrever von Soest und dürften etwa um 1535 entstanden sein. Das Wappen auf dem Henkel geht auf den Besteller, konnte aber nicht festgestellt werden.

Was die Benennung betrifft, welche wir dem Stücke gegeben haben, so wollen wir nicht unterlassen zu bemerken, dass dieselbe aus den Acten geschöpft ist. In dem Inventar der Basler Kunstkammer ungefähr von 1720 ist dasselbe in folgender Weise erwähnt: „Ein Trinckgeschirr der Hans mit der Schell genannt. Von Erde, mit einem silbernen Kopf der mit Schelln geziert.“



Die Jamnitzerburg. Tafel 4. Zu den Gegenständen der ehemaligen Rastatter Sammlung, welche in den alten Verzeichnissen stets einen hervorragenden Platz eingenommen haben, gehört dieses merkwürdige Stück. Trotz der verschiedenen Schieb-laden, welche etwa auf ein Schreibzeug schliessen lassen, haben wir ein Räuchergefäß vor uns. Innerhalb der Felsenpartie, auf welcher sich die Burg erhebt, ist ein blechernes Pfännchen untergebracht, auf welches Kohlen und Räucherwerk gelegt werden können. Der Rauch zieht dann lustig durch die Schornsteine ab. An den eingeschlagenen Stempeln erkennen wir eine Jamnitzer'sche Arbeit.



Für die deutsche Goldschmiedekunst der Renaissance ist der Name Jamnitzer dasselbe, was für die gleiche Periode in Italien der Name Cellini. Es gibt aber nur einen Cellini, dagegen zwanzig Jamnitzer. Bei der Zuschreibung an den ersteren

hat man sich nur mit einem Meister auseinander zu setzen, bei einer Zuschreibung an den letztern mit vielen. Wir dürfen uns daher nicht damit zufrieden geben, einfach zu constatiren, dass eine Arbeit von Jamnitzer vorliegt, sondern wir müssen feststellen, von welchem Jamnitzer sie gefertigt ist.

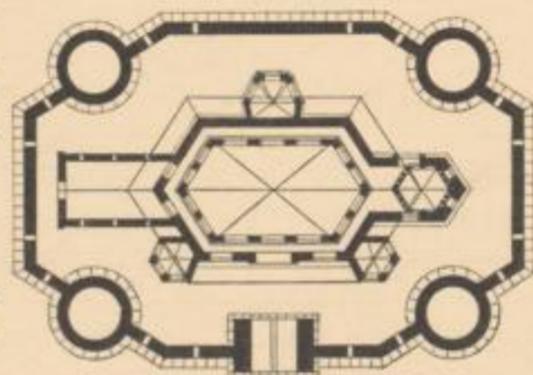
Der berühmteste unter den Meistern dieses Namens ist Wenzel, der Hofgoldschmied von vier Kaisern und Königen: Karl V., Ferdinand I., Maximilian II. und Rudolf II. Ihn hat die Nachwelt niemals vergessen, und wenn man im Allgemeinen von Jamnitzer spricht, so denkt man zunächst an Wenzel.

Er ist der Sprosse einer weit verzweigten berühmten Goldschmiedefamilie, welche



von Mähren nach Wiener-Neustadt gezogen und von da nach Nürnberg übersiedelt ist. Hier wird er der Gründer einer eigenen Goldschmiedeschule, welche in seinem Bruder, seinen Söhnen und Neffen ihre hauptsächlichsten Vertreter findet. Während einzelne unter diesen zu selbständiger Bedeutung gelangen, wie z. B. Christoph, der Zeichner jener berühmten Grottesken und Verfertiger vieler glänzender Prachtstücke in den Schatzkammern von Wien, Berlin, Dresden, Schwerin und Moskau, verlieren sich die meisten andern in der tonangebenden Individualität und unter der geschäftlichen Routine des Altmeisters Wenzel. Auch in seinem Sohne Abraham Jamnitzer, zünftig 1579, dem Verfertiger unserer Kasette, erkennen wir nach den zwei oder drei von ihm nachweisbaren Arbeiten keinen selbständigen Geist.

Bei unserem Gegenstande ruht die Goldschmiedearbeit hauptsächlich in dem oberen, die Burg darstellenden Theile. Man braucht kein Architect zu sein um zu erkennen, dass es sich hier nicht um die Copie eines wirklich vorhandenen Bauwerkes, sondern um ein Phantasiegebilde handelt, wie es in dem Kopfe eines »Liebhabers« entstanden sein mag. Das Schloss besteht, wie der beigefügte, nach der äusseren Erscheinung construirte Grundriss erweist, aus einem Hauptbau mit zwei angeschlossenen Räumen, welche man als Tirnitz, Saal und Kapelle bezeichnen könnte. In der hier gegebenen Anordnung aber und in



GROSSHERZOGLICHE KUNSTKAMMER.



Tablet 4.

Cassette mit einem als Räucherfass eingerichteten Aufsätze.

Gestempelt   d. h. Abraham Jamnitzer in Nürnberg, nach 1579.

Höhe 33 cm.

der Entwicklung der Obergeschosse zeigt die ganze Anlage das Walten einer der einschlägigen Verhältnisse gänzlich unkundigen Hand. Auch vom Standpunkte der Militärarchitectur liesse sich gegen das schlecht vertheidigte Thor und gegen die an vollständig unzugänglichen Stellen angebrachten, und daher zwecklosen vier Rundthürme vielerlei aussetzen.

Wenn man auch im Allgemeinen von einer Goldschmiedearbeit die Beobachtung solcher Rücksichten nicht fordern kann, so habe ich doch Werth darauf gelegt zu constatiren, dass sich auch in dem vorliegenden Falle der Meister durch dieselben nicht gebunden fühlte. Auf diese Weise hat er gewisse Fesseln abgeschüttelt, wodurch aber einerseits die zu stellenden künstlerischen Anforderungen nur gesteigert werden, während seine Arbeit auf der andern Seite den Anspruch auf ein erhöhtes archaeologisches Interesse verliert, welches man gewissen Werken der Kleinkunst entgegenbringt, wenn sie ein Denkmal der Architectur genau wiedergeben.

Die Broncen.

Die Sammlung enthält eine kleine Anzahl von Bronzefiguren des 16. und 17. Jahrhunderts, von welchen einige schon im Basler Inventar von 1720 beschrieben sind. Sie wurden aber in demselben meistens für älter gehalten, denn das Verzeichniss führt die Ueberschrift „*Antique Bilder*“, und erst eine jüngere Hand hat die Worte: „*nicht alles Originalia*“ beigefügt. In späterer Zeit sind wohl die wirklichen Originale, d. h. die antiken Stücke, welche sich darunter befunden haben mögen, ausgeschieden worden.

Wie in jeder Sammlung, welche werthvolle Broncen bewahrt, ist auch hier Giovanni da Bologna vertreten. Zwei Stücke insbesondere müssen ihm direct zugeschrieben werden: eine Venus aus dem Bade steigend, 24¹/₂ cm hoch, und ein Neptun, 37 cm hoch.



In der Venus gibt uns der Meister eine graciöse Composition, in welcher er sich die Aufgabe gestellt hat, das Einerlei des Contraposto zu vermeiden. Der linke Arm ist erhoben, um die Brust abzutrocknen, während der linke Fuss auf ein hohes Postament heraufgezogen ist, um, ohne den Körper zu weit vorzubeugen, mit dem Tuch in der Rechten, auch das linke Bein erreichen zu können. Das Modell ist in mehreren Exemplaren verbreitet, über welche Ilg im Oesterr. Kunstjahrbuch berichtet, wobei er eines aus den Hofmuseen mit der Namensbezeichnung des Giovanni da Bologna abbildet. Interessant ist, dass eine der Repliken, und zwar eine Braunschweiger, ebenso wie die unsere, in den alten Inventaren für antik gegolten hat.

Man muss es bedauern, dass unsere Figur von einem Lackirer, wie es deren nur im 19. Jahrhundert gegeben hat, mit einem stumpfen braunen Anstrich versehen wurde. Dadurch ist sie jenes eigenen Farbenzaubers beraubt, welcher die Bronzen des quattro- und cinquecento so vortheilhaft auszeichnet, und in jener schönen dunklen Lasur besteht, welche dem Goldglanz des nicht patinirten Metalls ein theilweises magisches Durchscheinen gestattet.

Diese äusseren Eigenschaften hat sich die andere Bronze, der Neptun, noch bewahrt, in welchem der Meister das an seinem Brunnen in Bologna so vortrefflich behandelte Thema in einer minder glücklichen Auffassung variirt. Die Oeffnung im Rachen des Delphins und eine eiserne Untersatzplatte heweisen, dass das Stück thatsächlich für eine Zimmerfontaine zugerichtet war.

Thonarbeiten.

Deutsches Steingut ist in der Kunstkammer mit jenen Schnellen und Apostelkrügen vertreten, welche in gleicher Güte auch in anderen Sammlungen vorkommen. Unter den wenigen Fayencen aber findet sich ein ganz exceptionelles Stück, welches mit dem Narrenbecher zusammen auf unserer Tafel 3 abgebildet ist. Wir führen für diesen Eulenkrug, gestützt auf das auf demselben angebrachte Wappen, den Namen das Praunsche Käutzlein ein.

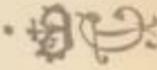
Die Formen der keramischen Eulen variiren im Allgemeinen nicht sehr; es zeichnet sich aber unter denselben eine kleine Gruppe von Stücken besonders aus, bei welchen vorn ein Wappen angebracht ist. Mir sind von dieser Art drei Exemplare bekannt, welche auch Jahreszahlen tragen: 1543 (Kaufbeuern), 1540 (Thewalt) und 1555 (Spitzer). In diesen Kreis würde auch das hier abgebildete Trinkgeschirr gehören, wenn es nicht durch seine farbige Behandlung eine exceptionelle Stellung einnähme. Während nämlich die angeführten drei Krüge nur mit blau auf weissem Grunde decorirt sind, zeigt unser Stück die ganze Palette eines Hirschvogel. Farbonauftrag und Glasur sind aber so dünn, die Uebergänge coloristisch so massvoll, dass wir es ihm nicht zuschreiben können, ohne diese Unterschiede besonders angemerkt zu haben. Jedenfalls aber dürfen

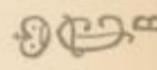
GROSSHERZOGLICHE KUNSTKAMMER.



Tafel 5.

Frankenthaler Porzellanfiguren um 1770.

Höhe 29 cm.


Höhe 27 cm.


Marken:  A 6 A v
Goldmarkte

Höhe 28 cm.

wir die Entstehung der Arbeit an keinem andern Orte, als in Nürnberg suchen, wohin auch das Wappen, welches das der Nürnberger Patrizierfamilie von Praun ist, weist.

Die Entstehungszeit mag 1550 sein.

Porzellan.

Die Porzellansammlung excellirt nach zwei Seiten hin. Sie bewahrt eine Serie Böttgergefässe, auf deren Bedeutung hier hingewiesen werden soll und eine grosse Menge von Porzellanfiguren und -gruppen, von deren Reiz unsere Tafel 5 eine Anschauung vermitteln mag.

Die Böttgerwaare. Auf keinem Gebiet der Kleinkunst gibt es so viele »Merkwürdigkeiten«, wie auf dem der Keramik. Ja, die ganze Entwicklung der Kunsttöpferei geht von Wunder zu Wunder. Wir erinnern nur an die Robbiawaare, welche den Marmor zu ersetzen schien, an die farbigen Majoliken, welche fast die Tafelmalerei verdrängen wollten, an die Palissyarbeiten, welche die Goldschmiedemaille übertrafen und endlich an das europäische Porzellan, dessen Erfindung für nichts Geringeres angesehen wurde als für die mercantile Eroberung des asiatischen Kontinents, welchem man drei Jahrhunderte hindurch für Milliarden Porzellane abgekauft hatte.

Aus dieser von Sprung zu Sprung gehenden Entwicklung zweigen sich einmal im sechzehnten, ein anderes Mal im achtzehnten Jahrhundert Wege wie Sackgassen ab. Es schieben sich gleichsam in die allgemeine Entwicklung Keile ein, welche aber nicht tief einzudringen vermögen. Im 16. Jahrhundert ist es eine helle Waare, im 18. eine dunkle, welche auftaucht, eine kurze Zeit hindurch überraschend wirkt und dann vom Schauplatz verschwindet, um in unserem Jahrhundert gleich Goldkörnern aufgefunden zu werden.

Wie sollen wir die erste dieser Gruppen nennen? Seit 40 Jahren hat man dreimal ihren Namen gewechselt, weil man noch immer darüber im Unklaren war, wo sie herstamme. Heute heisst man sie die Fayence von Saint-Porchaire. Sie ist so selten, dass man alle vorhandenen Stücke gezählt und wie die Vollblutpferde in eine Art Studbook eingetragen hat.

Die zweite Gruppe, von welcher unsere Sammlung die glänzendsten Proben bewahrt, nennt man gemeinhin die Böttgerwaare. Johann Friedrich Böttger, der Erfinder des europäischen Porzellans und der Schöpfer der Meissener Fabrik, hat während des



Suchens nach dem weissen, harten und durchscheinenden Porzellan eine rothe, theils geschliffene, theils schwarz emailirte Töpferwaare fabrizirt, welche man sehr mit Unrecht Böttger-Porzellan genannt hat. Dieses Fabrikat besitzt keine der charakteristischen Eigenschaften des Porzellans. Es ist vor allen Dingen weder weiss noch durchscheinend. Die genannten Erzeugnisse waren indessen in ihrer Zeit wegen der Härte und Feuerbeständigkeit sowie wegen der matten, warmen Farbe und der ausgezeichneten Politurfähigkeit sehr geschätzt. Heute werden sie womöglich noch höher gehalten, und zwar besonders als Vorläufer der Porzellanindustrie, als ungemein sorgfältig gearbeitete keramische Produkte und endlich als Seltenheiten erten Ranges, denn sie sind nur kurze Zeit hindurch, höchstens 5 Jahre, von 1707—1712 angefertigt worden. Unter den Servicen, welche die Kunstkammer besitzt, verdient besondere Beachtung ein schlankes Kännchen. Es ist ganz und gar mit einer schwarzen Glasur überzogen, auf welche in ziemlich pastosem Auftrag mit roth, blau, braun und Gold das umstehende Ornament gemalt ist. Die grösste einschlägige Sammlung am Ursprungsorte dieser Stücke, die Porzellansammlung in Dresden, besitzt kein einziges Stück mit einer derartigen Verzierung, und unsere ersten Kenner auf diesem Gebiete versichern, nie ein ähnliches gesehen zu haben. Während die Goldverzierungen auf dem übrigen Geschirr meistens chinesischen Stil zeigen, ist die Ornamentik dieser Kanne eine durchaus europäische. Wir kennen sie von Paul Decker her, welcher sie speciell als »*Allerhand Fasonen auf Suppen Töpff zu machen*« herausgegeben hat, wobei aber sein Augenmerk gewiss auf Fayencen mit weisser Glasur gerichtet war und nicht auf diese eigenartige Steingutwaare.



GROSSHERZOGLICHE KUNSTKAMMER.



Tafel 6.

Meissener Porzellandose.
Lg. 8,4 cm.

Sächsische Emailldose.
Lg. 10,5 cm.

Pariser Emailldose.
Lg. 8,2 cm.

Bonbonnière aus Meissener Porzellan, Dm. 11,3 cm.

Ende des 18. Jahrhunderts.

