

Zeitschrift: Mitteilungsblatt / Freunde der Schweizer Keramik = Bulletin de la Société des Amis de la Céramique Suisse

Herausgeber: Freunde der Schweizer Keramik

Band: - (1950)

Heft: 16

Artikel: Italienische Majoliken, ihre deutschen Vorbilder und deutschen Besteller

Autor: Schmidt, Robert

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394828>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Italienische Majoliken, ihre deutschen Vorbilder und deutschen Besteller

Von Prof. Dr. Robert Schmidt, Celle

Unter obigem Titel habe ich in der 1941 herausgekommenen Festschrift zum 60. Geburtstag von Wilhelm Waetzoldt einen Aufsatz veröffentlicht, der auf die zu diesem Thema gehörenden Beispiele aus der grossen Majolikammlung des Berliner Schlossmuseums bezugnahm. Dieser Aufsatz ist aber wahrscheinlich nur wenigen Spezialfreunden der Keramik vor Augen gekommen. Erinnert wurde ich selbst an ihn erst wieder bei Gelegenheit der Keramikausstellung, die ich z. Z. (März—Juni 1950) im Schloss Celle veranstaltete. Hier habe ich das Beste aus den wenigen vor der Vernichtung bewahrten Beständen jener bis 1945 wohl grössten und bedeutendsten Majolikammlung des Kontinents zusammengestellt. Da sich in der Celler Ausstellung glücklicherweise auch verschiedene, höchst bemerkenswerte Arbeiten befinden, die unter die Rubrik des obigen Titels fallen, seien diese in den folgenden, an jenen Artikel sich anlehenden Ausführungen besprochen.

Der überragende, wenn nicht bestimmende Einfluss der italienischen Renaissancekunst auf das künstlerische Schaffen in Deutschland zu der Zeit, in der die deutsche Gotik durch Überspitzung ihrer formalen Forderungen zum Tode verurteilt war, ist bekannt genug, um darüber noch viele Worte verlieren zu müssen. Man braucht nur an Dürers Reisen in das Sonnenland erinnern und an das, was er als Ertrag dieser Berührung mit italienischer Kunst heimbrachte nach Nürnberg, man braucht nur an die grosse Rolle denken, die das neue italienische Ornament in der deutschen Architektur und im Kunstgewerbe des 16. Jahrhunderts gespielt hat. Dass es sich dabei, vor allem bei den sogenannten Kleinmeistern wie den Beham, Solis, Aldegrever, nicht um sklavisches Kopieren der italienischen Vorbilder handelte, ist klar; der innere Sinn des Ornaments und auch seine äussere formale Gestaltung wird frei, ganz frei ins Deutsche übersetzt, und genug des knorrigen Charakters der spätgotischen Zierform schaut unverkennbar durch die antikisierenden Grottesken, Säulen- und Laubformen hindurch, um das deutsche Frührenaissanceornament von dem italienischen in voller Deutlichkeit zu unterscheiden.

Aber es ist nicht nur ein Geben der Südländer; in mancher Hinsicht hat auch Italien von Deutschland genommen, wenn auch sicherlich nicht so stark wie umgekehrt. Deutsche Züge in den sogenannten „hohen“ Künsten Italiens festzustellen, muss den Spezialforschern überlassen bleiben; hier soll nur von der weniger beachteten Tatsache die Rede sein, dass das künstlerische „Kleingeld“, die Holzschnitte und Kupferstiche verschiedener deutscher Meister, keinen unwesentlichen Einfluss auf einen der interessantesten Zweige des italienischen Kunstgewerbes, auf die Majolikunst, ausgeübt hat.

Diese Majolika hat sich im Laufe des 15. Jahrhunderts aus einfachem, rein ornamental verziertem Gebrauchsgeschirr zu einem dekorativen Schaugerät von höchster künstlerischer Prätension entwickelt. Das erste Viertel des 16. Jahrhunderts brachte dann die unbestrittene Blütezeit der Majolikamalerei. Die Teller und Schüsseln dienten als Wandschmuck, oder zusammen mit den Krügen und Vasen als Schmuck der Schaukredenzen bei Festlichkeiten, in derselben Weise, in der bei uns in Deutschland etwa Goldschmiedearbeiten und blinkende Messingschüsseln den Reichtum des Hauses unter Beweis stellen sollten. Daher beschränkte sich der Majolikamaler nicht mehr auf schlichte Ornamente, sondern trat in heftigsten Wettbewerb mit

den Bildmalern, d. h. er benutzte vielfach die gesamte runde Bildplatte seiner Schüsseln und die breiten Flächen der Krüge als Träger rein bildmässiger Darstellungen. Da er aber nur in Ausnahmefällen selbst erfindender Künstler war, war er auf die Verwendung von Vorlagen angewiesen, die ihm der Kupferstich und Holzschnitt in reichster Fülle darboten. Die wissenschaftliche Erforschung der Majolikakunst hat solche Vorbilder für eine grosse Zahl von Arbeiten nachgewiesen. In erster Linie waren es natürlich die graphischen Arbeiten der italienischen Stecher, wie Mantegna, Nicoletto da Modena, Campagnola u. a., oder Holzschnittillustrationen wie die venezianer Ovidausgabe von 1497; aber hier eben griffen die Majolikamaler auch weiter hinaus über die Grenzen ihrer Heimat und nahmen gern und willig die graphischen Meisterwerke deutscher Künstler in das Repertoire ihrer Bottegen auf.

So haben die Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers schon sehr bald nach ihrer Entstehung einen starken Eindruck auf die Majolikamaler gemacht. Erinnert sei hier an den prachtvollen Teller mit dem verlorenen Sohn, der um 1507 von einem der besten Faentiner Künstler nach Dürers Stich (B. 28) gemalt worden ist, weiter an ein um 1510, wohl von derselben Hand nach Dürers Stich „Drei Genien mit Helm und Schild“ (B. 66) in freier Landschaft komponiertes Rundbild auf einer Schüssel mit vorzüglich gemaltem Grotteskenrand. Diesen beiden vermutlich vernichteten Berliner Stücken schliesst sich an die hier in Abb. 1 wiedergegebene sehr grosse Schüssel mit dem Abschied Christi von seiner Mutter, zu dem Dürers Holzschnitt aus dem Marienleben (B. 92) Pate gestanden hat (Abb. 2). Der Maler, der nach der charakteristischen Farbgebung zweifellos im engeren Werkstattbetrieb des leider anonymen Faentiner Meisters gearbeitet hat, dem die beiden eben erwähnten hervorragenden Stücke zu verdanken waren, hat das ihm ungewohnte spätgotische Faltengewirr der Figuren wohl genau nachzuzeichnen versucht, aber ohne ganz überzeugenden Erfolg. Auch hat er die Dürer'sche Landschaft mit dem Holzportal, dem kahlen Baum und der grossen befestigten Stadt ausgeschaltet und dafür eine rein italienische Flusslandschaft mit italienischen Mauertürmen gegeben. Da das Marienleben 1511 ediert worden ist — das Blatt selbst ist mindestens fünf Jahre früher gezeichnet — wird man für unsere Schüssel als Entstehungsdatum am besten etwa 1515 annehmen dürfen. Der sehr stark farbige, blaugrundige Grotteskenrand kontrastiert eigenartig mit den zarten Tönen des Mittelbildes.

Ebenfalls faentiner Herkunft ist die kleine Bildplatte mit der Verlobung Mariä (Abb. 3). Auf dem typischen tiefblauen Grunde der Casa Pirota stehen hier die Figuren, die Dürer auf seinem Holzschnitt (B. 82) im Marienleben zusammenkomponiert hat. (Abb. 4). Es ist höchst interessant, wie der Faentiner Maler mit seinem deutschen Vorbild geschaltet hat. Die ganze grosse Tempel- oder Synagogenarchitektur und den hohen ornamentierten Bogen Dürers hat der Italiener weggelassen — natürlich weil das Hochformat für seinen Zweck nicht passte —, statt dessen gibt er nur eine Pilasterstellung mit breitem Flachbogen. Bei der Figurengruppe sind mehrere Assistenzfiguren fortgeblieben, die männliche Dreiergruppe links und zwei Frauengestalten rechts sind geblieben. Die eigenartige zylinderförmige Kopfbedeckung des einen Mannes ist ziemlich genau übernommen; dagegen hat der Faentiner mit der gewaltigen Nürnberger Haube der Frau

hinter Maria nichts anfangen können — sie wäre dem italienischen Publikum zu „exotisch“ erschienen.

Endlich sei noch ein urbinatischer (oder vielleicht venezianer) Teller erwähnt, auf dem — wiederum nach einem Dürer'schen Holzschnitt von 1511 (B. 96) — die heilige Familie dargestellt ist. Die Figurengruppe und die beiden dahinter stehenden Bäume sind genau übernommen, den Hintergrund rechts und links aber musste der italienische Maler ändern, weil er das hochrechteckige Format des Holzschnittes in die Rundform seines Tellers umsetzen musste. So hat er statt der Hintergrundbäume links eine ausgedehnte Seelandschaft gemalt und rechts Felsen aufgetürmt, auf denen oben ein grösseres Haus steht als das schmale bei Dürer.

Das Berliner Schlossmuseum besass u. a. noch eine Faentiner Schüssel mit einer Hirschjagd nach L. Kranach und einen Urbino-Teller mit einem Festmahl im Freien nach H. S. Beham, beide sind in dem oben angeführten Aufsatz nebst den graphischen Vorbildern abgebildet worden.

Natürlich haben wir keinerlei Anhaltspunkte, dass derartige Majoliken etwa auf Bestellungen deutscher Liebhaber zurückgehen. Dagegen haben wir den klaren Beweis für solche direkten Bestellungen in deutschen Wappen, die sich auf italienischem Geschirr befinden.

Erklärlicherwise sind in den verschiedenen Bottegen neben den Einzelstücken, die für den allgemeinen gewerblichen Verkauf hergestellt wurden, auch ganze Service für den italienischen Adel und für die Fürstenhöfe angefertigt worden, und zwar befinden sich unter solchen Bestellungen die künstlerisch besten Majolikaerzeugnisse. Es sei nur erinnert an die Prachtservice für Isabella d'Este und ihren Gemahl, Gian Francesco Gonzaga, Herzog von Mantua (um 1520 von Nicola da Urbino in Casteldurante gefertigt; zwei Stücke im Berliner Schlossmuseum), an das Strozzi-Service (1530), das für den Gonfaloniere Pucci (1532, von Fra Xanto Avelli), für die Florentiner Salviati (rein landschaftlich; sehr gute Stücke in Berlin), für Guidobaldo II., Herzog von Urbino (Fontanawerkstatt um 1560—70; das grossartigste Grotteskenservice, ebenfalls in Berlin vertreten). Alle diese letztgenannten Prachtservice stammen aus Urbino. Neben diesen Italienern haben aber auch Ausländer, die näheren Kontakt mit Italien hatten, dort für sich arbeiten lassen: so Mathias Corvinus von Ungarn, der 1476 Beatrice von Neapel geheiratet hatte und ein hervorragendes Service um 1480 in Faenza bestellte, sowie Anne de Montmorency, der Connetable von Frankreich, für den Guido Durantino in Urbino 1535 ein grosses Service anfertigte.

Bei den engen Beziehungen, die zwischen den grossen süddeutschen Handelshäusern, besonders denen von Augsburg und Nürnberg, und den oberitalienischen Emporien, in erster Linie Venedig, bestanden, ist es daher nicht verwunderlich, dass auch die reichen deutschen Kaufleute und Patrizier an die keramischen Manufakturen Italiens Aufträge vergaben, zumal das deutsche Kunsthandwerk in dieser Hinsicht dem italienischen damals nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen hatte. Und da gerade in Venedig eine sehr leistungsfähige Werkstatt bestand, haben sich die deutschen Patrizier zuerst an diese mit ihren Bestellungen gewandt. So ist ein Prachtservice zur Hochzeit des Kaiserlichen Rats Lampartner von Greiffenstein mit der Regina Meuting im Jahre 1515 in Venedig hergestellt worden. Beide entstammen Augsburger Patrizierfamilien, die Mutter der Braut war eine Fugger. Eine grosse Schüssel des Services ist u. a. im Frankfurter Museum für Kunsthandwerk erhalten. Genau der gleiche „alla-procellana“-Dekor in Blau auf der für Venedig typischen transparenten, licht graublauen Glasur, der in engster Anlehnung an chinesische Mingporzellane oder deren persische Halfayence-Nachahmungen entstanden ist, begegnet wieder auf einem Service, von dem ebenfalls mehrere grosse Schüsseln auf uns gekommen sind, u. a. im Berliner Schlossmuseum (z. Zt. in Celle) im Hamburgischen Museum für Kunst

und Gewerbe und im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Es zeigt im Spiegel das Allianzwapen der Nürnberger Familien Imhof und Schlaudersbach. Andreas Imhof lebte von 1504—1509 in Venedig und heiratete im Jahre 1520 die Ursula Schlaudersbach, die 1525 starb. Man darf vermuten, dass das Service zur Hochzeit bestellt worden ist. In dem schön gemalten Wappen tritt zu dem Blau der „Porzellan“-Ranken noch ein dunkles und helles Gelb hinzu. Aus einer späteren Venezianer Bottega, der des Maestro Lodovico, stammt ein gegen 1540 entstandener Teller mit dem Doppelwappen der Augsburger Familie Meuting, ebenfalls früher im Berliner Schlossmuseum. Hier aber hat der Maler auf den chinesisch-persischen Dekor verzichtet und den Tellerrand mit rein italienischen Blattranken und Früchten gefüllt.

Als dann in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Urbino alle übrigen Manufakturen kommerziell überflügelt hatte, sind auch die meisten deutschen Bestellungen nach dorthin gegangen. Mehrere Teller und Schüsseln der Berliner Sammlung trugen bisher ungedeutete, aber unzweifelhaft deutsche Wappen; teils zeigen sie die typisch urbinatische „istoriati“-Malerei, teils den besonders durch die Patanazzi-Werkstatt zu hohem Ansehen gekommenen Grottesken-Dekor. Diese Grottesken füllen auch die Malfäche einer Kanne, die wieder ein Nürnberger Imhof in Urbino nach 1597 in Auftrag gegeben hat. Sie trägt drei Wappen, den „Seelöwen“ des Hauses Imhof, und die Wappen seiner beiden Frauen, einer Paumgärtner, die 1595 starb und einer Schmidmayer, die er 1597 heiratete.

Beträchtlich älter sind Teile eines grösseren urbinater Services, von dem u. a. eine Kanne und ein Teller in der Berliner Sammlung sich befanden, das für uns aber besonderes Interesse dadurch hat, dass es für einen Deutschen und wiederum nach einem deutschen Holzschnitt gemalt worden ist. Bestellt hat es der Nürnberger „Rechenmeister“ Johann Neudörffer, und zwar hat er als Vorbild dazu einen eigens für ihn gefertigten Stich des Hans Sebald Lautensack nach Urbino geschickt, der von dem Maler so gewissenhaft als möglich kopiert, aber in die Tondoform transponiert worden ist. Drei Wappen füllen die Mitte, zwei Puttenszenen seitlich sind etwas verbreitert, und oben krönt die rollwerkumrahmte Tafel mit dem Wahlspruch und Namen Neudörffers das Ganze. Auch die Signatur Lautensacks und das Datum 1552 unter der Hausmarke ist nicht weggelassen worden. Dies Datum gibt einen terminus post; da Neudörffer, der bekannte Verfasser der „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten Nürnbergs“ und Vater der modernen deutschen Schönschreibkunst, im Jahre 1563 starb, muss sein Service zwischen 1552 und 1563 entstanden sein.

Alle diese Service sind im Laufe der Zeit von den Besitzern oder ihren Erben verkauft und auseinandergerissen worden. Sie befinden sich heute in den verschiedensten Museen und Privatsammlungen der alten und neuen Welt. Ein einziges ist bis heute im alten Besitz geblieben; kein Stück daraus ist veräussert. Das ist ein 1576 in der Werkstatt des Don Pino in Faenza für den kunstliebenden Herzog Albrecht V. von Bayern hergestelltes Tafelgeschirr, dessen 112 Stücke, Teller, Schalen, Schüsseln, Flaschen und Salzgefässe, sowie ein Kühlbecken und ein Kerzenleuchter, im Münchner Residenzmuseum und im Bayrischen Nationalmuseum verwahrt werden¹⁾. Sicherlich waren es ursprünglich noch mehr Teile; die fehlenden werden im Laufe der Zeit zerbrochen sein. Jedes Stück trägt das Wappen des Herzogs; die Darstellungen sind teils den Metamorphosen des Ovid (nach M. Lodovico Dolce), teils dem Alten Testament (nach B. Salomon), teils der römischen Geschichte entnommen. Die duftige Farbigekeit — Blau und zweierlei Braun — und auch die flüchtige Zeichnung beweist deutlich die künstlerische Stilwandlung der Faentiner Bottegen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

¹⁾ Vgl. Luisa Hager, Ein Majolika-Tafelgeschirr aus Faenza im Residenzmuseum München. Pantheon 1939, S. 135 ff.