



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Geschichte der technischen Künste**

**Ilg, Albert**

**Stuttgart, 1886**

---

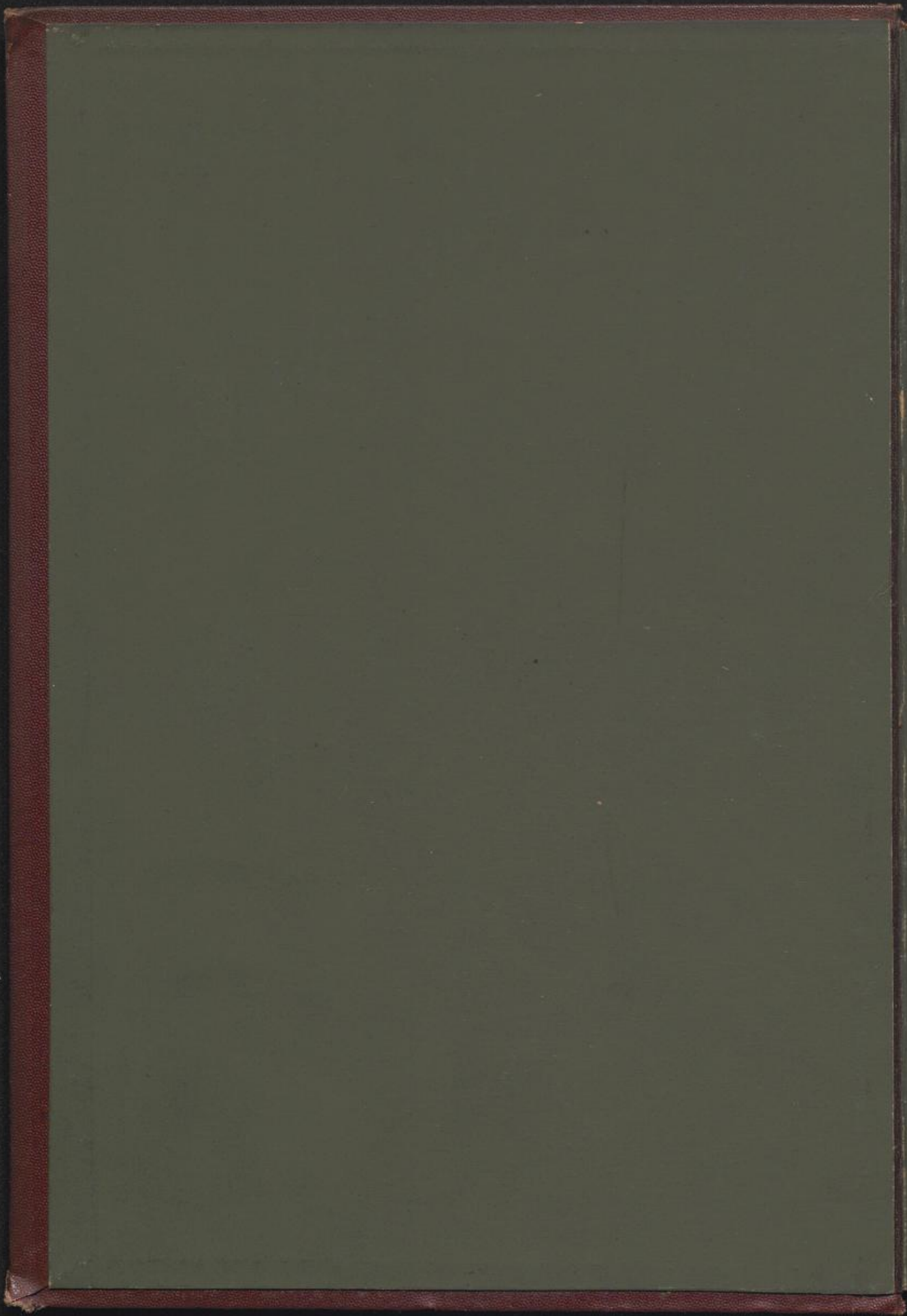
[urn:nbn:de:hbz:466:1-75444](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-75444)

GESCHICHTE

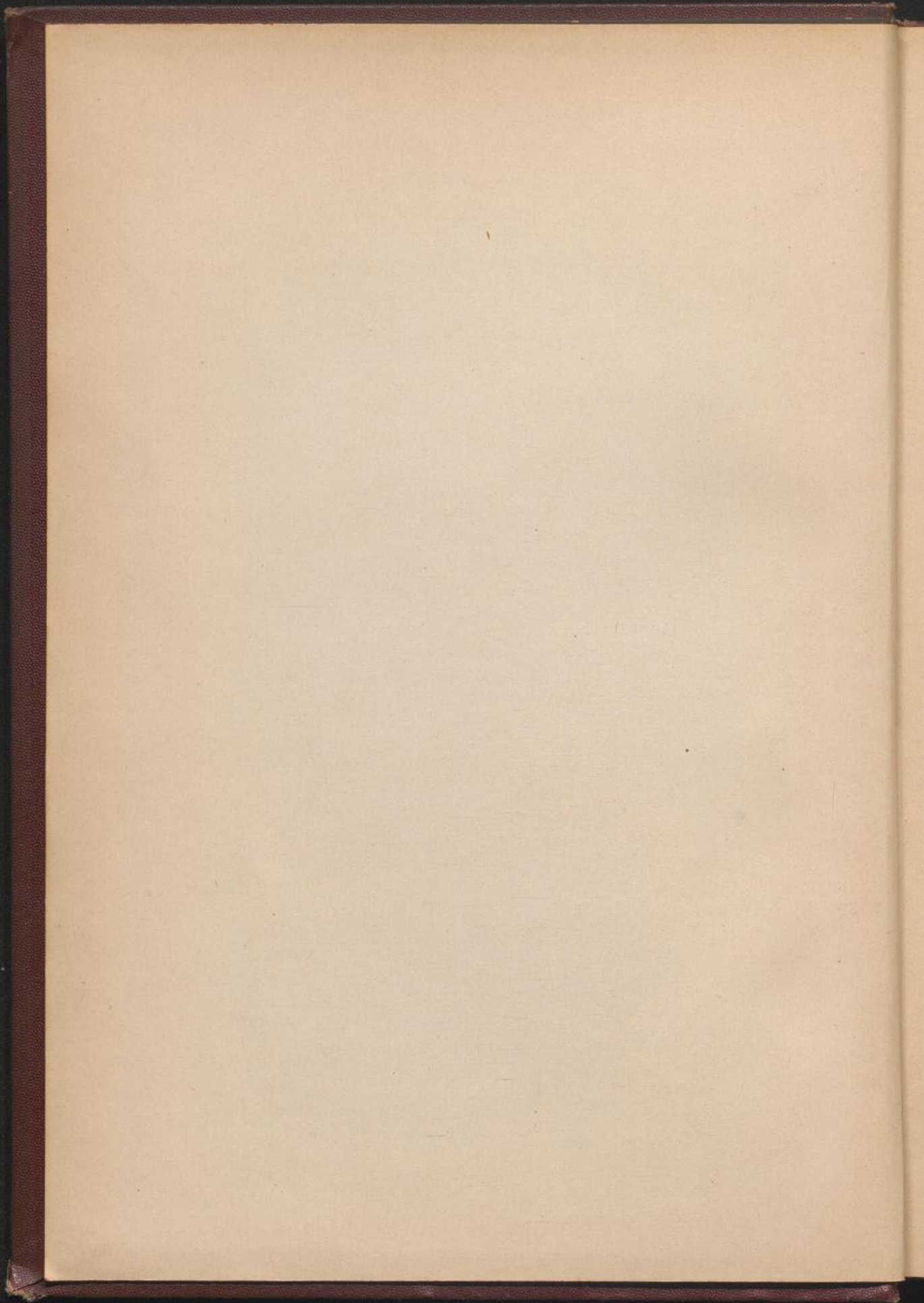
DER

TECHNISCHEN KÜNSTE

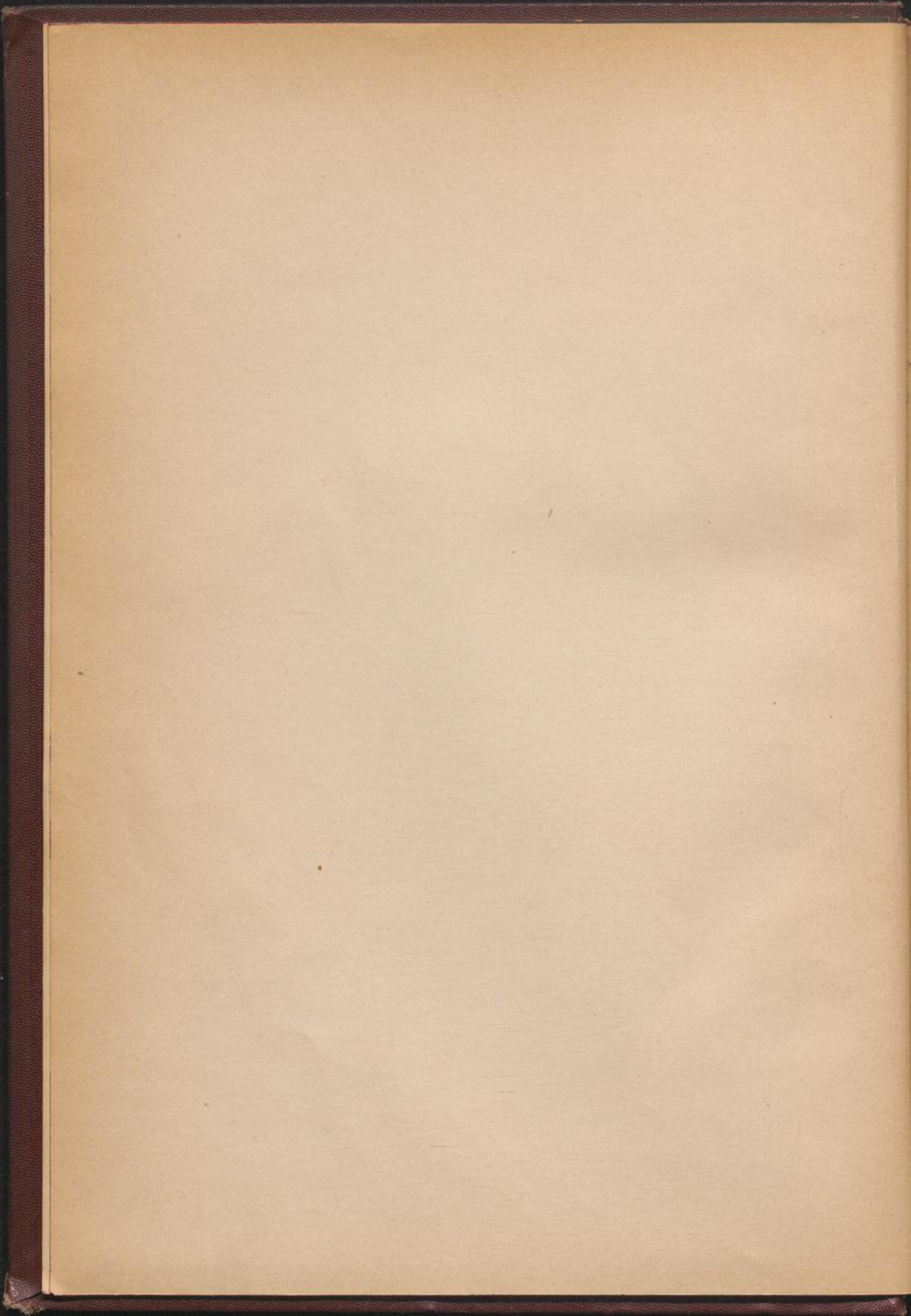
ZWEITER BAND.









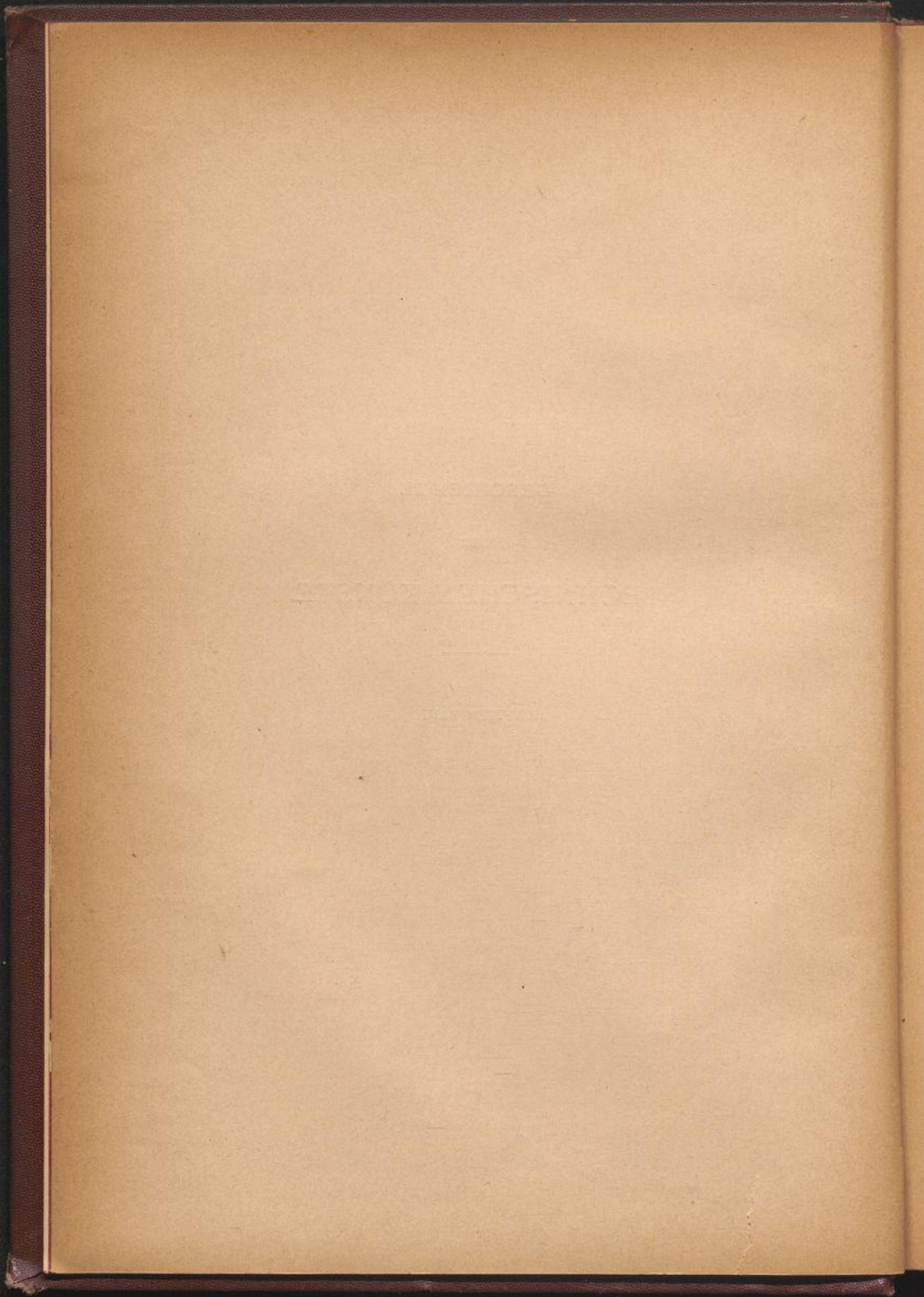


GESCHICHTE  
DER  
TECHNISCHEN KÜNSTE.

---

ZWEITER BAND.





GESCHICHTE  
der  
TECHNISCHEN KÜNSTE.

IM VEREIN MIT

ALBERT ILG, FR. LIPPMANN, FERD. LUTHMER,  
ARTHUR PABST, HERM. ROLLETT, GEORG STOCKBAUER

herausgegeben

von

BRUNO BUCHER.

ZWEITER BAND.

BERLIN UND STUTTGART.  
VERLAG VON W. SPEMANN.  
1886.

Alle Rechte vorbehalten.



03  
M  
69322

23/5993

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

## INHALTS-VERZEICHNISS.

	Seite
Verzeichniss der Illustrationen . . . . .	VI
VIII. Kupferstich. Bearbeitet von B. BUCHER . . . . .	1
I. Allgemeines . . . . .	3
II. Das Niello und die Erfindung des Kupferstichs . . . . .	7
III. Der deutsche und der niederländische Kupferstich des XV. Jahrhunderts . . . . .	13
IV. Dürer, Lucas von Leyden und ihre Nachfolger . . . . .	20
V. Der Kupferstich in Italien im XV. und XVI. Jahrhundert . . . . .	35
VI. Der Kupferstich in Frankreich . . . . .	48
VII. Der Kupferstich in den Niederlanden seit 1600 . . . . .	72
VIII. Die übrigen Länder . . . . .	85
IX. Rückblick . . . . .	102
Nachlese zur Literatur . . . . .	103
IX. Goldschmiedekunst. Capitel I–V bearbeitet von A. ILG, „ VI–VIII „ „ B. BUCHER . . . . .	107
I. Technik . . . . .	109
II. Der Orient . . . . .	124
III. Die Hellenen . . . . .	139
IV. Die altitalischen Völker . . . . .	154
V. Die Zeit der Völkerwanderung bis zum Jahre 1000 . . . . .	175
VI. Die Zeit des romanischen Stils . . . . .	202
VII. Die Zeit des gothischen Stils . . . . .	235
VIII. Die neuere Zeit . . . . .	298
Rückblick . . . . .	407
Uebersicht der Befchauzeichen . . . . .	409

## VERZEICHNISS DER ILLUSTRATIONEN.

	Seite
Kopfleiste von P. FLÖTNER . . . . .	3
Fig. 71. 72. Niellen . . . . .	13
Tafel: Die Geisselung von 1446 . . . . .	zu 13
„ Abraham und Hagar nach REMBRANDT . . . . .	„ 75
Schlussstück: Drei Mönche (Schwefelabdruck eines Niello) . . . . .	106
Kopfleiste: Etruskisches Electrum-Armband . . . . .	109
Fig. 73. Altindische Kanne . . . . .	129
„ 74. Griechisches Schmuckstück . . . . .	149
„ 75. Römische Silbervase . . . . .	165
„ 76. Goldgefäß von Szt. Miklos . . . . .	173
„ 77. Reliquiar zu Gran . . . . .	199
„ 78. „ „ Monza . . . . .	200
„ 79. Armband . . . . .	201
„ 80. Tassilokelch zu Kremsmünster . . . . .	203
„ 81. Kanne zu St. Maurice . . . . .	205
„ 82. Patene Bernwards . . . . .	209
„ 83. Staffeldkreuz-Endung . . . . .	209
„ 84. Reise-Altar des ROGKERUS . . . . .	210
„ 85. Kelch von St. Remi . . . . .	213
„ 86. Rauchfass in Trier . . . . .	215
„ 87. Soltykoff'sches Reliquiar . . . . .	216
„ 88. Von der Lichtkrone in Aachen . . . . .	219
„ 89. Truhe in Aachen . . . . .	220
„ 90. Kelch von Wilten . . . . .	221
„ 91. Crucifix im Welfenschatz . . . . .	223
„ 92. Peristerium . . . . .	225
„ 93. Maurisches Ohrgehänge . . . . .	228
„ 94. Maurischer Dolch . . . . .	229
„ 95. Kelch von Silos . . . . .	230
„ 96. Irische Glocke . . . . .	234
„ 97. Skandinavischer Ring . . . . .	234
„ 98. Bischofsstab . . . . .	240
„ 99. } Französische Mantelfchliessen, XIII. Jahrhundert . . . . .	241
„ 100. }	
„ 101. Das goldene Röffel zu Alt-Oetting . . . . .	246
„ 102. Reliquiar von St. Germain des Prés . . . . .	248
„ 103. Kelch von Ste. Geneviève . . . . .	249
„ 104. Brustschmuck . . . . .	251

	Seite
Fig. 105. Gürtel . . . . .	252
„ 106. Gefäss für das geweihte Oel in Gent . . . . .	254
„ 107. Monstranz von Donauwörth . . . . .	261
„ 108. Doppelkreuz in Köln . . . . .	262
„ 109. Reliquiar in Breslau . . . . .	265
„ 110. Becher in Ingolstadt . . . . .	266
„ 111. Oldenburger Horn in Kopenhagen . . . . .	268
„ 112. The Foundress Cup, Cambridge . . . . .	272
„ 113. Salzgefäss in Oxford . . . . .	273
„ 114. Leigh Cup in London . . . . .	273
„ 115. Buchdeckel in Oxford . . . . .	274
„ 116. Tragkreuz von ENRIQUE DE ARPHE . . . . .	278
„ 117. Ostensorium von GIL VICENTE . . . . .	280
„ 118. Panagija artossnaja, russisch . . . . .	282
„ 119. Cerebränaja bratina, „ . . . . .	283
„ 120. Kelch von ANDREA ARDITI . . . . .	288
„ 121. Pax von M. FINIGUERRA . . . . .	292
„ 122. CELLINI's Salzfass . . . . .	306
„ 123. Schmuckstück . . . . .	308
„ 124. Kanne in Genua . . . . .	310
„ 125. „ im Louvre . . . . .	319
„ 126. Ornamente von CORV. SAUR . . . . .	320
„ 127. Standuhr im Bayr. Schatze . . . . .	324
„ 128. Tafelauffatz von W. JAMNITZER . . . . .	326
„ 129. Pocal „ „ . . . . .	329
„ 130. Zeichnung eines gepunzten Bechers . . . . .	332
„ 131. Gehänge von P. BIRKENHULTZ . . . . .	336
„ 132. Kännchen im Grünen Gewölbe . . . . .	343
„ 133. Jaspisgefäss „ „ . . . . .	344
„ 134. Schmuckstück „ „ . . . . .	345
„ 135. Weihwasserkessel von EISENHOIT . . . . .	346
„ 136. Kelch in München . . . . .	348
„ 137. Reliquiar Ludwigs des Heiligen . . . . .	350
„ 138. Kelch von St. Jean-du-Doigt . . . . .	351
„ 139. Französisches Gehänge, XVI. Jahrhundert . . . . .	355
„ 140. Tottenkopf-Ring . . . . .	356
„ 141. } Französischer Schmuck, XVII. Jahrhundert . . . . .	359
„ 142. }	
„ 143. } Gefässe von CLAUDE BALLIN . . . . .	360
„ 144. }	
„ 145. Ofenforium von St. Germain-des-Prés . . . . .	363
„ 146. } Kanne und Schüssel von TH. GERMAIN . . . . .	365
„ 147. }	
„ 148. Leuchter von ROETTIERS . . . . .	367
„ 149. Kaffeekanne von CHARTON . . . . .	368
„ 150. Gehänge von DIEZ, spanisch . . . . .	370

	Seite
Fig. 151. Spanischer Dolch mit Ohren . . . . .	372
„ 152. Gefäss von J. BARINA . . . . .	373
„ 153. Gehänge von M. MAS . . . . .	374
„ 154. Reliquiar von P. P. GARBA . . . . .	375
„ 155. Spanische Schüssel im Kenfington-Museum . . . . .	376
„ 156. Englischer Abendmahlskelch . . . . .	377
„ 157. Pocal der Jane Seymour von HOLBEIN . . . . .	378
„ 158. „ „ Anna Boleyn . . . . .	379
„ 159—161. Schmuckstücke von HOLBEIN . . . . .	380
„ 162. } Parker's Kanne und Schüssel, Cambridge . . . . .	381
„ 163. }	
„ 164. Englischer Pocal von 1611 . . . . .	382
„ 165. Englisches Goldgefäss, XVII. Jahrhundert . . . . .	383
„ 166. Vase von 1739 . . . . .	384
„ 167. Chokoladekanne im Kenfington-Museum . . . . .	385
„ 168. Schüssel von ADAM VAN VIANEN . . . . .	387
„ 169. Kanne „ „ „ „ . . . . .	388
„ 170. Trinkhorn in Amsterdam . . . . .	389
„ 171. Mühlenbecher . . . . .	390
„ 172. Flandrische Schüssel . . . . .	391
„ 173. Dänischer Pocal . . . . .	393
„ 174. Schwedischer Tafelaufsatz . . . . .	395
„ 175. Brufkreuz der Starowieri . . . . .	397
„ 176. Indisches Sirai . . . . .	401
„ 177. Indischer Turban- und Halschmuck . . . . .	403
„ 178. Indische Wurf scheiben . . . . .	404
„ 179. Koran-Futteral . . . . .	405
„ 180. Teller aus Central-Asien . . . . .	405
„ 181. Peruanisches Götzenbild . . . . .	407
Schlussstück: Abzeichen der Goldschmiede-Innung zu Gent . . . . .	408
Befchauzeichen: Belgien, Dänemark . . . . .	409
Deutschland . . . . .	410
Frankreich . . . . .	414
Griechenland, Grossbritannien . . . . .	419
Italien, Niederlande . . . . .	420
Oesterreich-Ungarn . . . . .	421
Portugal, Russland, Schweden und Norwegen . . . . .	422
Schweiz . . . . .	424
Spanien, Türkisches Reich . . . . .	425

VIII.

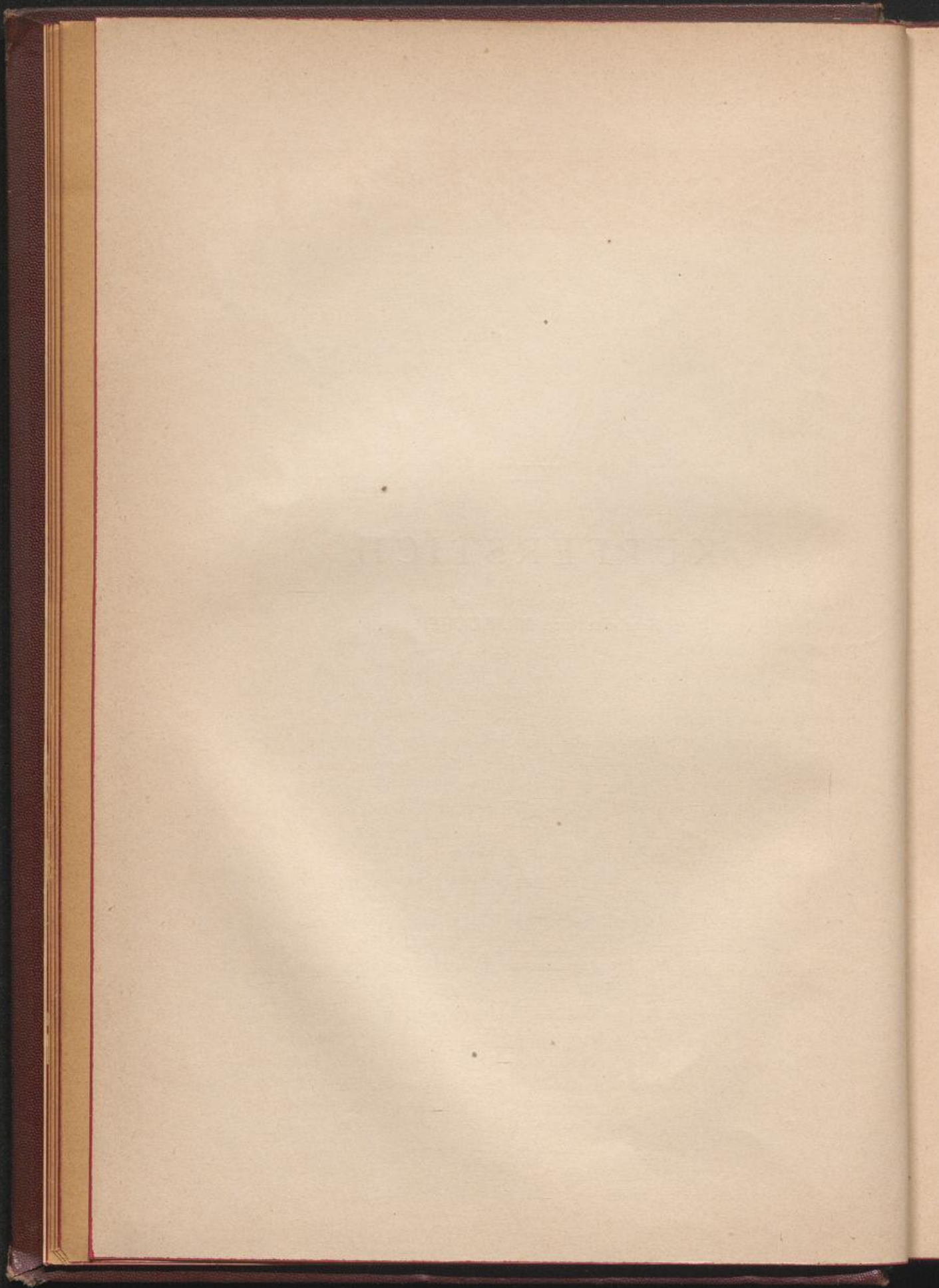
KUPFERSTICH.

Bearbeitet von BR. BUCHER.

II.

I







## I.

### Allgemeines.

Das Graviren in Metall steht technisch und geschichtlich in genauem Zusammenhange mit der Goldschmiedekunst, ob nun die gravirte Zeichnung selbst oder ob der Abdruck von derselben der letzte Zweck der Arbeit sei.

In der Abtheilung über die Formschneidekunst musste auch von dem Metallschnitt (*gravure sur métal*) gehandelt werden, bei welchem, wie bei dem Holzschnitt, die abdruckende Zeichnung erhaben stehen bleibt, der übrige Theil der Platte aber vertieft wird. Im Gegensatz dazu zeigt die gestochene Kupferplatte (*gravure au burin*) die Zeichnung vertieft. Dort theilt sich die Druckfarbe jenen erhabenen Partien mit und drückt sich von diesen auf das feuchte Papier ab; hier muss sie in die Vertiefungen eingeführt und von diesen aus auf das Papier übertragen werden, nachdem von der — ohnehin blank polirten und somit für die Annahme der fettigen Farbe ungeeigneten — nicht vertieften Oberfläche jede Spur von Schwärze entfernt worden ist. Aus dem Gefagten ergibt sich bereits, dass die eingegrabenen Linien oder Punkte der Kupferplatte nur geringe Tiefe haben (*seicht* sind) im Vergleich mit den Partien, welche der Formschneider aus der Metall- oder Holzplatte herauschneidet, damit sie im Abdruck weiss erscheinen sollen.

Zum Eingraben der Zeichnung bedient sich der Kupferstecher entweder allein seiner Werkzeuge (Nadel, Stichel &c.) oder ausser denselben auch eines chemischen Mittels, des Aetzwassers. In dem ersteren Falle handelt es sich um den eigentlichen Kupferstich (*gravure en taille douce, chalcographie, engraving*), in dem andern um die Radirung (*gravure à l'eau-forte, etching*). Das Material, in welches gearbeitet wird, ist in beiden Fällen Kupfer, welches durch seine verhältnissmässige Weiche, Zähigkeit und Eignung für ganz gleichmässige Politur das brauchbarste Metall für das Graviren ist, und seitdem man es versteht, die Oberfläche der gestochenen

Platte zu verfrählen, auch nicht mehr so schnell durch den Druck abgenutzt wird.<sup>1</sup>

Der eigentliche Kupferstich ist die ältere Methode. Die Linien der Zeichnung und der Schraffirung werden vermittelt des Grabstichels oder der Kaltnadel in die Oberfläche der Platte geschnitten, indem zur Erzielung tieferer und kräftigerer Striche der Stichel oftmals genau in derselben Bahn hingeführt und somit nach und nach ein Theil des Metalls förmlich herausgeschnitten werden muss.

Die Werkzeuge des Kupferstechers sind im Wesentlichen von jeher dieselben gewesen, wie heutzutage. Die Stichel (*burin*), aus Stahl, vierkantig, vorn abgeschragt und verschieden zugeschliffen — spitz, stumpf, breit u. f. w. — sind in ein pilzförmiges hölzernes Heft eingelassen, welches bei der Arbeit gegen den Handteller gestemmt wird. Der untere Theil des abgerundeten Heftes ist weggeschnitten, damit der Stichel in sehr spitzem Winkel auf die Kupferplatte aufgesetzt werden kann. Alte Abbildungen zeigen jenes Heft noch ganz rund; die Stecher bedienten sich damals noch des Stechpolsters zum Auflegen der Hand. Doch wird in Boffe's Radier-Büchlein<sup>2</sup> bereits das abgeplattete neben dem runden Hefte erwähnt.

Die Bewegung des Stichels auf der Fläche ist von unten nach oben; um gebogene Linien hervorzubringen, dreht man die Kupferplatte, während die Hand mit dem Stichel sich unbewegt hält. Der Unterschied zwischen stärkeren und schwächeren Schatten und die Uebergänge von einem zum andern können durch die grössere oder geringere Breite der Linien, welche endlich in Punkte ausgehen, erreicht werden — *Cartonstich*, bei welchem übrigens die Schraffirung nicht absolut ausgeschlossen ist; oder durch Kreuzlagen in spitzem oder in rechtem Winkel, wobei man sich nicht auf zwei Strichlagen beschränkt, auch wohl die Zwischenräume mit Punkten ausfüllt oder stellenweise ganz mit Punkten anstatt mit Linien arbeitet. Die grössere Mannichfaltigkeit der Mittel ermöglicht es der letzteren Manier, Fleischpartien, Gewänder, Metall, Architektur &c. verschieden zu behandeln und dadurch eine farbige Wirkung hervorzubringen — *farbiger Stich*.

Die Kalt- oder Schneidnadel (*pointe sèche*), welche im Gegensatz zum Stichel rund zugespitzt ist und wie ein Zeichenstift gehandhabt wird, soll zuerst von Andreas Meldolla um 1574 gebraucht worden sein. Die

<sup>1</sup> In Folge dessen ist der stets an die Sprödigkeit des Materials erinnernde Stahlstich, eine Erfindung des XIX. Jahrhunderts, vollends überflüssig geworden und braucht hier nicht weiter berücksichtigt zu werden. Von der Gravirung in Silber u. f. w. als Vorläufer des Kupferstichs und von der Radirung auf Eisen wird in Capitel II und IV die Rede sein.

<sup>2</sup> Abr. Boffe, *Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain, par l'eau-forte &c.* Paris 1645. — Deutsche Ausgabe von G. A. Böckler: *Radier-Büchlein, Handelt von der Etskunst &c.* Nürnberg 1652. — J. A. Börner, *Beitrag zur Beantwortung der Frage, ob die alten Maler und Kupferstecher sich derselben Instrumente bedienten &c.* in: Archiv für die zeichnenden Künste IX.

Stecher bedienen sich nur selten derselben ausschliesslich, sondern in Verbindung mit dem Grabstichel.

Stichel sowohl wie Kaltnadel hinterlassen rauhe, ein wenig erhabene Ränder der gestochenen Linie, Grat (*barbe*), welche mit dem Schabeisen weggenommen werden müssen.

Neben der Linienmanier kam schon im XV. Jahrhundert eine Punktirmanier auf, — *opus mallei, estampes pointillées au maillet, Hammerarbeit* genannt, weil die Schatten durch Punkte ausgedrückt werden, welche mehr oder minder tief, breit oder spitz mit Punzen oder einem spitzen Hammer eingeschlagen sind.

Aus derselben Zeit hat man ferner Kupferstiche, auf welchen die Figuren schwarz mit weissen Schattenstrichen, der Grund aber ganz weiss erscheint. Die bekannten Blätter in dieser Manier rühren von Goldschmieden her, und da sie nicht nur Licht und Schatten, sondern in der Regel auch die Schrift verkehrt zeigen, ist anzunehmen, dass die Platten nicht für den Abdruck, sondern für selbständige Verwendung angefertigt worden seien.<sup>1</sup>

Das Aetzen, d. i. die Anwendung von Säuren, um die Oberfläche eines Gegenstandes auf gewissen Stellen zu vertiefen, wird uns bei mehreren technischen Künsten begegnen. Zur Vermeidung von Wiederholungen möge hier das Verfahren im Allgemeinen abgehandelt werden.

Daselbe bedarf eines Aetzmittels, *Aetzwassers*, welches den zu bearbeitenden Stoff auflöst, und eines *Aetzgrundes*, der von dem Aetzwasser nicht angegriffen wird, also geeignet ist, die Oberfläche jenes Stoffes gegen die Einwirkung des Aetzwassers zu schützen, wo dies nöthig ist. Als Aetzwasser dienen Säuren in verschiedenen, mit den Fortschritten der Chemie wechselnden Verbindungen und Verdünnungen: auf Kupfer früher allgemein Salpetersäure (Scheidewasser), neuerdings auch Salzsäure, ferner Eisenchlorid, welches langsamer wirkt, aber unschädlich ist; B. Cellini schreibt eine Mischung von Sublimat, Vitriol, Steinalaun, Grünspan und Citronensaft vor; — auf Stahl (Stahlstich) ähnliche Mischungen; — auf Stahl und Eisenklingen, Schilder, Beschläge u. dgl. m., um Ornamente matt auf polirtem Grunde oder umgekehrt hervorzubringen, Salzsäurendämpfe; — auf Zink, um Platten mit erhabener Zeichnung herzustellen, von welchen mit der Buchdruckpresse Abdrücke genommen werden können, Salpetersäure, Schwefelsäure u. a.; — auf Glas, Bergkry stall, Achat und andere kiesel-säurereiche Steine: Fluss-säure; — auf kalkartige Steine, Marmor, Solnhofener Stein, ferner Perlmutter und andere Muscheln, Eierschalen: Salpetersäure; — auf Alabaster Regenwasser mit ein wenig Salpetersäure; — auf Bernstein und auf Elfenbein concentrirte Schwefelsäure. — Ebenso mannichfaltig sind die Anweisungen zum Bereiten des auf das Metall aufzuschmelzenden Aetzgrundes, der hart oder weich sein kann, aber unter allen

<sup>1</sup> Vgl. Bd. I, S. 379.

Umständen ein harziger Firniss, zumeist ein Gemisch aus Asphalt, Mastix, Wachs u. dgl., ist. Die Erfindung des weichen Aetzgrundes wird dem Kupferstecher Theodor Meyer in Zürich, geb. 1571, zugeschrieben. Der Grund, welcher beim Erkalten braun ist, wird gewöhnlich durch Lampenruss geschwärzt, damit die durch die Nadel blossgelegten Striche der Metallfläche deutlicher abstechen.

Mit dem Aetzgrunde kann man entweder die ganze zu ätzende Oberfläche überziehen, um diesen *Grund* mittelst der Radirnadel, des Schab-eisens &c. da wieder fortzunehmen, wo die Zeichnung erscheinen soll, mithin das Aetzwasser sich muss einfressen können; oder auch nur diejenigen Theile der Oberfläche, welche geschützt werden sollen. Das erstere Verfahren findet bei dem Radiren (welches ein Zeichnen mit der Nadel ist) statt, und zwar gewöhnlich wiederholt, indem bei den späteren Malen jene Partien, welche bereits genügend vertieft sind, durch Deckwachs, Deckgrund, gegen die weitere Einwirkung des Aetzmittels gesichert werden. Früher umgab man die Platte vor dem Aetzen mit einem Wachsrande, um das Abfliessen des Aetzwassers zu verhüten; gegenwärtig pflegt man sie in eine Porzellan-schale mit Aetzwasser zu legen, nachdem auch die Rückseite der Platte durch einen Ueberzug mit Deckwachs geschützt worden ist. Nach dem Aetzen wird die Radirung mit der kalten Nadel nachgearbeitet.

Das Aetzen kann Tief- oder Hochätzen sein, je nachdem man das Aetzwasser auf die Zeichnung oder auf den Grund wirken lässt.

Viel häufiger als den Stich haben von jeher Maler die Radirung selbst geübt, um eigene Compositionen zu vervielfältigen. Daher der Ausdruck Maler-Radierer.

Eine Abart des Kupferstichs ist die Schwarze Kunst oder Schabmanier (*gravure en manière noire, gravure en taille d'épargne, mezzo tinto*), eine Erfindung des hessischen Offiziers Ludwig von Siegen um 1643, ausgebildet von Wallerant Vaillant aus Lille († 1677), bei welcher aus dem mit dem Granierstahl (*berceau*) aufgerauhten Grunde der Platte die mehr oder weniger lichten Partien herausgeschabt werden; Abarten des Aetzverfahrens die verschiedenen Aquatintamanieren, welche seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aufgekommen, unter sich und mit der schwarzen Kunst darin übereinstimmen, dass die Grundlage Schatten ist, aus welcher das Licht herausgearbeitet werden muss, die hierbei aber das Aetzen zu Hilfe nehmen; ferner der Kreidestich (*manière du crayon*), der etwas früher, ebenfalls in Frankreich erfunden, ausser der Radirnadel verschiedene Instrumente erfordert, mit denen eine Zeichnung hervorgebracht werden kann, welche der Kreidezeichnung ähnlich ist.

Früher sind auch wiederholt Versuche gemacht worden, Kupferstiche in Farben zu drucken, so von Hercules Zeghers um 1645 u. A., welche sich nur einer, und von Chr. le Blond um 1730, welcher sich mehrerer Platten bediente.

Die frühesten Kupferstiche zeichnen sich durch blasse, graue Druckfarbe aus und sind mit Hilfe des Streichballens oder der Walze gedruckt; und zwar hielt sich dieses Verfahren in Niederdeutschland und den Niederlanden noch längere Zeit, nachdem in Oberdeutschland bereits (seit 1451) die tiefschwarze Farbe und die Druckpresse zur Anwendung gekommen waren. Die blasse Farbe und die Spuren des Ballens sind mithin so wenig absolute Beweise für ein höheres, wie das Schwarz und der Preßendruck solche für ein geringeres Alter des Stiches.

Gegenstand vielfältiger Untersuchungen sind die Wasserzeichen (*fili-granes*) des Papiers — Embleme, Buchstaben &c., welche sich in dem gegen das Licht gehaltenen Papier zeigen — gewesen, durch welche man die Herkunft alter Drucke hoffte bestimmen zu können. Allein es hat sich gezeigt, dass dieselben oder doch ähnliche Zeichen in verschiedenen Gegenden in Gebrauch gewesen, also möglicherweise gar nicht als Fabrikzeichen, sondern als Bezeichnung bestimmter Papiergattungen zu betrachten sind, und dass man überdiess sich zum Drucke keineswegs immer einheimischer Papiere bedient hat. Sichere Schlüsse sind daher auf die Wasserzeichen nicht zu begründen.

Kupferstichcopien nach Zeichnungen, Stichen u. f. w. werden häufig als *im Spiegelbilde* oder *im Gegenfinne* angefertigt bezeichnet; es bedeutet diess, dass der Stecher das Bild so auf die Platte brachte, wie es ihm vorlag, daher der Abdruck von seiner Platte das Original verkehrt wiedergeben musste; der Gegensatz ist *im selben Sinne, im rechten Sinne*.

## II.

### Das Niello und die Erfindung des Kupferstichs.

Es unterliegt kaum mehr einem Zweifel, dass die ersten Kupferstecher Goldschmiede gewesen sind, und aller Wahrscheinlichkeit nach hat eine bestimmte Goldschmiedetechnik, das Nielliren,<sup>1</sup> zur Erfindung des Kupferstichs geführt.

Niello (aus dem mittelalterlich-lateinischen *nigellum*, schwarz) bedeutet ursprünglich eine aus Metallen und Schwefel zusammengeschmolzene schwarze Masse, welche von altersher angewandt worden ist, um Silber zu färben, dessen eintöniges Grauweiss zu unterbrechen sich die Goldschmiedekunst in allen guten Zeiten angelegen fein liess. Nach Plinius<sup>2</sup> bedienten sich bereits

<sup>1</sup> Vgl. den Abschnitt Email, Bd. I. S. 22 dieses Werks.

<sup>2</sup> *Hist. nat.* XXXIII. 46.

die Aegypter zu diesem Färben und Dämpfen des Metallglanzes einer Mischung aus Silber, Kupfer und Schwefel zu gleichen Theilen, während Theophilus<sup>1</sup> vier Theile Silber, zwei Theile Kupfer, einen Theil Blei und Schwefel in unbestimmter Quantität vorschreibt, endlich Cellini<sup>2</sup> eine Unze Silber, zwei Unzen Kupfer, drei Unzen Blei und Schwefel so viel, dass die Hälfte eines thönernen Fläschchens »von der Grösse deiner geballten Hand« damit gefüllt wird.

Bleibt die Art der Anwendung des Niello bei den Alten dunkel,<sup>3</sup> so geben die Kunstschriftsteller des Mittelalters und der Renaissance um so genauere Nachrichten, die darin übereinstimmen, dass mit der Mischung die in eine Silber- oder Goldplatte eingegrabenen Linien einer Zeichnung ausgefüllt wurden, die nun schärfer als durch die Gravirung allein, sich von dem Metallgrunde abhob. Man bedeckte nämlich die gravirte Platte mit der zu kleinen Körnern zerstampften und mit Borax gemischten Niellomasse, brachte diese über Holzfeuer in Fluss, putzte nach dem Erkalten das Niello von der Oberfläche wieder weg und gab dem in den Vertiefungen feststehenden Schwarz durch Poliren Glanz. Auf solche Art decorirte Metallplatten werden nun ebenfalls *Niellen* genannt.

Nach langer Vergessenheit war diese Technik im XV. Jahrhundert wieder sehr in Aufnahme gekommen. Die Goldschmiede, welche dergleichen Arbeiten machten, wünschten natürlich, sich noch vor dem Aufschmelzen des Niello eine Vorstellung von der Wirkung des fertigen Werkes zu verschaffen, um nöthigenfalls an der Gravirung nachbessern zu können, und zu dem Zwecke, oder auch um ein Abbild der Arbeit zu behalten, veranstalteten sie Abdrücke von der gravirten aber noch nicht niellirten Platte.

Wie Maso Finiguerra, der berühmteste Niellist seiner Zeit, hierbei verfahren sei, berichtet Vasari.<sup>4</sup> Nach dessen ziemlich undeutlicher Darstellung drückte Finiguerra die gravirte Platte in Erde (Thon? Gyps?) ab, formte in dieser Matrize ein Abbild der Platte aus geschmolzenem Schwefel und füllte da die Vertiefungen mit einer Schwärze aus Lampenruss und Oel. Und, fährt Vasari fort, er machte auch solche Abdrücke mit feuchtem Papier und der nämlichen Farbe, indem er mit einer Walze gleichmässig

<sup>1</sup> Ausgabe von Ilg, Buch III. Cap. 28, 29, 32, 41.

<sup>2</sup> Uebersetzung von Brinckmann, S. 50 und 161 ff.

<sup>3</sup> Die 1831 bei dem Dorfe Egyed im Oedenburger Comitatz gefundene kupferne Kanne (jetzt im Ungarischen National-Museum) mit Silberblech überzogen, auf welchem sich ägyptische Götterfiguren und Verzierungen von einem braunrothen Grunde abheben, in welchem K. O. Müller (Handbuch der Archäologie der Kunst, 230, 4) jenes Niello des Plinius vermuthete, befindet sich in einem Zustande, welcher eine Entscheidung über diese Frage unmöglich macht. (Briefl. Mittheilungen der HH. Dir. v. Pulszky und Prof. Romer in Buda-Pest.)

<sup>4</sup> In dem Leben des Marcantonio, Originalausgabe Bd. III., in der Schorn-Förster'schen Uebersetzung Bd. III., Abth. 2.

über das Ganze hinfuhr. Auf diese Weise brachte er die Zeichnung nicht nur wie abgedruckt, sondern wie mit der Feder gezeichnet zur Erscheinung.

Diese Erzählung, welche, wie gesagt, an Klarheit zu wünschen und es zweifelhaft lässt, ob Vasari sich selbst über den Hergang genau Rechenschaft gegeben habe, wird von Einigen so ausgelegt: die Papierabdrücke seien von der Schwefelplatte genommen worden, wobei vor Allem der Umweg auffallen musste. Denn war der Künstler einmal auf die Methode des Abdruckens der eingeschwärzten Platte gekommen, so hielt ihn ja nichts ab, dazu die Metallplatte selbst zu benutzen, anstatt des doch immer gebrechlichen Schwefelabgusses. In der Regel ist denn auch die Sache so aufgefasst worden, der florentiner Goldschmied habe sich anfangs der Abformung, später des Abdruckverfahrens bei seinen Arbeiten bedient, und er hat als Erfinder des Kupferstichs gegolten, bis deutsche Stiche älteren Datums entdeckt wurden. Vasari setzt die Erfindung Finiguerra's etwa in das Jahr 1460; dieselbe würde noch um ein Jahrzehnt weiter hinaufzurücken sein, wenn bewiesen wäre, dass eine *Pax* (Kusstäfelchen) in den Uffizien zu Florenz dieselbe *silberne, vergoldete, smaltirte und niellirte Pax* sei, welche Mafo Finiguerra 1450 im Auftrag der Genossenschaft der Kaufleute in Florenz für das Baptisterium S. Giovanni daselbst ausführte, und dass die beiden bekannten Abdrücke der Zeichnung jener Pax auch wirklich von dem Originale genommen seien — was beides nicht unbefritten ist. Aber auch angenommen, dass Finiguerra bereits 1450 Abdrücke auf Papier gemacht habe, so steht dieser Jahreszahl immer noch eine frühere, 1446, auf einem Stiche eines oberdeutschen Meisters gegenüber, — abgesehen von deutschen Niellen, die in der Zeichnung ganz deutlich den Charakter der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts zeigen: einem Blatte mit 12 Medaillons, biblische Gegenstände, die Gewandung noch nicht eckig und gebrochen (Dresden), und eine heil. Magdalena und eine heil. Katharina, vielleicht niederländisch (München).<sup>1</sup> Auch ist wohl zu beachten, dass Cellini, welcher 1515 als Goldschmiedlehrling noch von Finiguerra's Zeitgenossen dessen Ruhm vernahm, wohl der Meisterschaft desselben im Nielliren, aber nicht seiner Beziehung zum Kupferstich gedenkt, während er als Kupferstecher den deutschen Goldschmied Martin (Schongauer, 1420—1488), Mantegna (1431—1506) und Pollajuolo nennt. Vasari aber wurde erst 1512 geboren.

Die Priorität der Erfindung wird daher, so lange nicht neue Daten ermittelt werden sollten, auch auf diesem Gebiete Deutschland verbleiben. Ob diese aber von Deutschland aus nach Italien gebracht oder hier, wenn auch später, doch selbständig gemacht worden sei, müssen wir vorläufig dahin gestellt sein lassen. Passavant (a. a. O.) sucht es plausibel zu machen, dass Rogier van der Weyden auf der Reise nach Rom 1450 den Niellirer

<sup>1</sup> Passavant, *Peintre-Graveur* I. p. 192.



in Florenz beſucht und ihm das Abdrucken der Gravirung auf Papier als ein einfacheres Verfahren mitgetheilt habe. Allein es fehlt nicht nur jede Begründung dieſer Hypotheſe, ſondern man dürfte in dem Falle doch wohl auch vorausſetzen, daß der Flämänder dem Florentiner überhaupt Mittheilungen über die Kupferſtecherkunſt gemacht haben werde, während nach Vaſari nicht Finiguerra, ſondern erſt Baccio Baldini darauf verfallen wäre, in Kupfer zu ſtechen, um davon Abdrücke in grösserer Zahl zu nehmen. Die erſten Kupferſtiche Baccio Baldini's erſchienen aber, ſo viel bekannt, etwa 1465. Wollte man ſich einmal auf Combinationen und Conjecturen ſolcher Art einlaſſen, ſo läge es näher, ſich auf Cellini zu berufen und Martin Schongauer als denjenigen zu bezeichnen, welcher den Kupferſtich nach Italien gebracht habe. Indeffen iſt nicht abzusehen, weſſhalb nicht Finiguerra oder ein anderer Goldſchmied durch Zufall oder Ueberlegung darauf hingeführt worden ſein ſollte, die ſinnreiche aber umſtändliche Abformungsmethode durch jenes einfachere Abdruckverfahren zu erſetzen und darauf, was für uns das Entſcheidende iſt, den weiteren Schritt zum wirklichen Kupferſtich zu thun.

Auf jeden Fall ſagt uns das äusserſt ſeltene Vorkommen mehrerer Papierabdrücke von einer und derſelben Nielloplatte, daß die Goldſchmiede zunächſt wirklich nur ihren eigenen Bedarf, die Probe ihrer Gravirung, im Auge gehabt, und nicht dabei an eine weitere Vervielfältigung gedacht haben.

Solche Blätter haben im Grunde auch allein Anſpruch auf die Bezeichnung als Niellen, nämlich Abdrücke von Platten, welche behufs der Niellirung gravirt und nachher auch wirklich niellirt worden ſind. In den Sammlungen <sup>1</sup> kommen aber häufig neben jenen und den — ſeltenen — Schwefelabgüſſen und Abdrücken von letzteren auch die (namentlich zahlreich von deutſchen Kleinmeiſtern geſtochenen) Entwürfe oder Vorlagen für Niellirarbeiten vor. Auſſerdem iſt die Fälfchung ſehr thätig geweſen. Beſonders in Venedig ſind zu Zeiten die Niellen fabrikmäſſig erzeugt worden. Aber es liegt auch die Vermuthung nahe, daß ausgeführte niellirte Goldſchmiedarbeiten durch Ausſchmelzen der Niellomaffe wieder in den Zuſtand zurückverſetzt worden ſein mögen, daß die Platten abgedruckt werden konnten; da von einer niellirten Platte ſelbſtverſtändlich kein Abdruck mehr genommen werden kann, haben die Blätter, deren Originalplatten noch vorhanden ſind, hohen Werth und dieſe Art von Fälfchung muſs daher ſehr einträglich ſein.

Wie ſchon angedeutet wurde, ſind auch die unter Finiguerra's Namen gehenden Niellen keineswegs über dem Zweifel erhaben. Rumohr und

<sup>1</sup> Die bedeutendſten Niellenſammlungen befinden ſich im Britiſh Muſeum, in Wien, Berlin, Dresden, Paris, Brüssel, Turin. In der Regel umfaſſen dieſelben Platten, Abgüſſe und Abdrücke, die auch in den Katalogen von Duchesne, Paſſavant &c. nicht getrennt ſind.

Chr. Schuchardt<sup>1</sup> wollen zuvörderst jene Pax in der Galerie der Uffizien nicht als das Werk Finiguerra's anerkennen und stützen sich dabei hauptsächlich auf die Angabe Cellini's, dass auf der zu S. Giovanni befindlichen Pax des genannten Meisters eine Kreuzigung mit den beiden Schächern und vielem Beiwerk von Roffen und andern Dingen dargestellt sei, während das gegenwärtig ihm zugeschriebene Werk eine Krönung der Jungfrau Maria zeigt; diess eignen sie dem Matteo di Giovanni Dei zu, welcher 1455 eine derartige Arbeit für S. Giovanni in Florenz gemacht hat. Dieser Annahme widerspricht allerdings der Stil eines andern notorischen Werkes des Matteo Dei, die Bekehrung des heil. Paulus (das Original in Florenz, vier Abdrücke in Paris und in England). Schuchardt nimmt aber auch an, dass die Papierabdrücke von der Krönung der Maria nicht von der silbernen Pax, sondern von einem Schwefelabdrucke derselben und zwar viel später gemacht worden seien. Er stützt sich insbesondere darauf, dass die Künstler keine Veranlassung hatten, ihre Arbeiten in beiden Manieren zu copiren, und dass in der That sich nicht leicht Schwefelabgüsse und Papierabdrücke von einem Niello finden, sondern entweder die eine oder andere Art.

Schwefelabgüsse der Pax mit der Krönung Mariä existiren gegenwärtig noch zwei. Der eine, in der Kupferstichsammlung der Accademia Albertina zu Turin, ist vor völliger Vollendung des Werks genommen. Der andere, nach Beendigung der Arbeit gemacht, hat eine eigene Geschichte.<sup>2</sup> Der Besitzer, Senator Seratti, Gouverneur von Livorno, war mit allem, was er befaß, 1806 dem König Ferdinand IV. von Neapel nach Sicilien gefolgt, erhielt aus Gesundheitsrücksichten die Erlaubniß, nach Livorno zurückzukehren, fiel aber Seeräubern in die Hände und wurde nach Algier gebracht, wo er 1811 starb. Seine Kupferstichsammlung kam nach Malta, dann nach London und jener Schwefelabdruck ging durch mehrere Hände, bis er endlich in den Besitz des British Museums gelangte. Dieses Institut hat auch andere Schwefelabdrücke, die, wohl von verschiedenen florentiner Meistern herrührend, sich einst an einem Tabernakel des Camaldulenser Klosters zu Florenz befunden haben. Von einem derselben: drei Mönche, der eine schreibend, der zweite lesend, findet sich am Schlusse dieses Abschnitts eine Copie. Je ein Abdruck auf Papier von der Pax mit der Krönung der Jungfrau befindet sich in dem Kupferstich-Cabinet zu Paris und in der Bibliothek des Arsenals daselbst.

Einen Abdruck auf Papier von einem andern Werke (auch einer Pax) Finiguerra's, die thronende Jungfrau mit dem Kinde, umgeben von Engeln

<sup>1</sup> C. Fr. v. Rumohr, *Untersuchung der Gründe für die Annahme, dass Maso di Finiguerra Erfinder des Handgriffs sei, gestochene Platten auf genetztes Papier abzu drucken*. Leipzig 1841. — Chr. Schuchardt im Deutschen Kunstblatt 1846 und im Archiv für die zeichnenden Künste. 1858.

<sup>2</sup> Duchesne aîné, *Essai sur les nielles*. Paris 1826.

und heiligen Frauen, besitzt die Albertina zu Wien.<sup>1</sup> Andere Niellen, z. B. eine Anbetung der Könige, diese mit grossem Gefolge von Menschen und Kameelen, im Hintergrunde eine thurmreiche Stadt — in der Behandlung gänzlich verschieden von den oben aufgeführten Stücken, — ferner eine Taufe Christi (Cabinet Durazzo, jetzt in Turin) und zwei dem in der Albertina ähnliche Blätter, werden dem Meister irrigerweise zugeschrieben.

Monogrammiert sind die eigentlichen Niellen fast nie, so dass es schwer ist, Künstlernamen sicherzustellen. Duchesne führt als *orfèvres-nielleurs* auf: die Florentiner Amerigo Amerighi, XV. Jahrhundert, auch ausgezeichnet als Emailleur, Michel Angelo Bandinelli, Filippo Brunellesco, den berühmten Baumeister, welcher in seiner Jugend bekanntlich Goldschmied war, 1375—1446; die Bologneser Francesco Furnio, um 1500, Bartolommeo Geffo, XVI. Jahrhundert, Anfang, Geminiano Roffi, XVI. Jahrhundert, den Maler Francesco Raibolini (Fr. Francia) † 1530; die Mailänder Daniele Arcioni, XVI. Jahrhundert Ende, und Ambrogio Foppa, gen. Caradosso, um 1500;<sup>2</sup> Forzone Spinelli von Arezzo, † 1420; Giacomo Tagliacarne von Genua, um 1500; Teucro di Antonio; Giovanni Turini von Siena 1384—1455; Antonio; Vinc. Danti zu Perugia, 1530—1576; Pietro Dini genannt Arcolano; Gavardina (Bologna?); Leo Giov. Bapt. Alberti, den Architekten und Theoretiker, 1398—1472; Matteo Dei; Marcantonio (f. unten).

Bezeichnet sind und zwar mit einem P, dessen Stamm durchstrichen ist oder mit P(eregrini) C(æsenatis), oder auch mit O(pera) P(eregrini) D(a) C(esena) verschiedene Niellen des Goldschmied Peregrini von Cesena, von welchem Duchesne 66 Stücke auführt. D. A. auf einem Messerheft wird auf den obengenannten Daniele Arcioni gedeutet, ein P auf Antonio Pollajuolo von Florenz (1426—1498), welcher nach Vasari einige solcher Arbeiten geliefert haben soll; NO bedeutet Nicolas Rofex von Modena.

Die Kataloge von Duchesne und Passavant weisen (ohne die zweifelhaften Stücke) 666 figurale Niellen auf und 136 Arabesken für Schmuck, Bucheinbände u. dergl. m. Unter den letzteren befinden sich 20 Compositionen für Messer- oder Dolchgriffe. Zwei Seiten eines Messerheftes aus einer Serie von sieben Messer- und einem Gabelgriff, welche auf der einen Schale Trophäen und das Wappen der Medici, auf der anderen Arabesken und die Buchstaben C M D E (Cosmus Medicis, Dux Etruriae) zeigen, sind in Fig. 71 und 72 abgebildet. Allerdings kann der Holzschnitt

<sup>1</sup> Facsimiles von diesem Blatte sowie von dem Abdruck der Pax im pariser Kupferlicht-cabinet in dem genannten Buche von Duchesne.

<sup>2</sup> Duchesne nennt neben diesem noch einen Ambr. Froppa von Pavia, der wohl mit obigem identisch sein dürfte.

das Charakteristische des Niello, die dichte Gitterung der für die Niello-masse bestimmten Theile, die blasse Farbe — die wahrscheinlich nur aus feucht angemachtem Metallstaub bestand — und den Ton, welcher auch über den lichten Partien liegt, nicht wiedergeben.

Endlich sind hier die Abdrücke von dem Goldplättchen anzureihen, welches Dürer etwa 1518 für den Knopf eines Degens Maximilians I. gestochen hat, wesshalb das kleine Rundstück mit dem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes gewöhnlich »der Degenknopf«



Fig. 71.



Fig. 72.

genannt wird. Wessely<sup>1</sup> vermuthet auch in den von Bartsch unter den NN. 62, 64, 65 aufgeführten ausserordentlich seltenen Runden: ein büsender heil. Hieronymus, eine Veronica (welches Blatt übrigens mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1510 rechtseitig bezeichnet ist) und ein Urtheil des Paris — Niellen, und gibt an, dass dergleichen auch von Schongauer vorhanden seien.

### III.

## Der deutsche und der niederländische Kupferstich des XV. Jahrhunderts.

Der Kupferstich im eigentlichen Sinne, also die Gravirung in Kupfer behufs des — vielfachen — Abdrucks desselben auf Papier, ist, wie oben erwähnt worden, nachweislich bereits vor der Mitte des XV. Jahrhunderts in Deutschland geübt worden. Beweis dafür ist die Ziffer *mccccxvi* (1446) auf einer Darstellung der Geisselung in einer Folge von sieben Blättern zur Passionsgeschichte (Sammlung Renouvier in Montpellier). Die Arbeit gehört einem oberdeutschen Meister, wahrscheinlich einem Goldschmied, an, welcher nicht ohne Naturbeobachtung gezeichnet, den Köpfen einen sehr lebendigen Ausdruck gegeben, aber den Grabstichel noch unbeholfen ge-

<sup>1</sup> *Anleitung zur Kenntniss und zum Sammeln der Werke des Kupferdruckes.* Leipzig 1876.

führt hat.<sup>1</sup> Der Ausdruck in den Köpfen ist übertrieben; das Nackte zeigt kurze Schattenstriche, in den Gewändern kommen solche selten vor und sie sind etwas länger. Verwandtschaft mit diesem Blatte haben eine andere Geißelung in Dresden und ein Christus am Kreuz in Berlin.

Das nächste Datum, nämlich 1451, trägt eine in oberdeutscher Weise colorirte *Virgo immaculata* von vier Engelchören umgeben. Der Künstler, welcher das Blatt mit einem **P** signirt hat, ist seinem Vorgänger an Auffassung, Schönheitsgefühl und Sicherheit der Zeichnung beträchtlich überlegen. (T. O. Weigel'sche Sammlung, jetzt Eug. Felix in Leipzig.)

Abermals in einer (aus 27 Blättern bestehenden) Passion findet sich und zwar auf der Darstellung des Abendmahls, eine Jahresangabe, nämlich LVII **ior**, was nach dem Stil der einfachen blass gedruckten Umrissszeichnungen nur 1457 bedeuten kann. (British Museum.)

Die Bibliothek zu Danzig besitzt ein Manuscript vom Jahre 1458, *Glossa in librum Sapientiae* des Dr. Holkot, in welches an einer für diesen Zweck freigelassenen Stelle ein Rund mit der Enthauptung der heil. Katharina eingeklebt ist. Der Stich muss also spätestens von demselben Jahre sein.

Das siebente Jahrzehnt liefert uns dann die Kennzeichen zweier Stecher Schulen, einer niederdeutschen oder niederländischen und einer oberdeutschen, welche sich um zwei Meister gruppieren, die man in Ermanglung ihrer Namen mit den Jahreszahlen bezeichnet, welche sich auf Arbeiten von ihnen finden: den Meister von 1464 und den Meister E S von 1466.

Die Jahreszahl 1464 ist dem A eines figurirten Alphabets beigefügt, welches auch in Holzschnitt, ebenfalls mit der Jahreszahl, existirt.<sup>2</sup> Die Stiche des Meisters von 1464 (auch unpassend *le maître aux banderoles* genannt nach den auch anderweitig oft genug vorkommenden Spruchbändern), deren einem, der Sibylla persica (in Braunschweig), handschriftlich die Jahreszahl 1461 beigefügt ist, während der in der Geschichte des Formschnitts erwähnte Katalog Paul Behaim's<sup>3</sup> zwei Stiche zur Schöpfungsgeschichte (zweiter und fünfter Tag) als *aussgangen ao. 1485* bezeichnet, haben starke Umrisse und feine mit der Kaltnadel gestochene Schraffirung in Kreuzlagen. Seine Compositionen sind voll Phantasie, deren Entfaltung nur durch die noch mangelhafte Technik gehemmt ist. Die Figur eines Mönches mit der Beischrift **in spectatores pictor** in einer reichen Composition des Glücksrades scheint anzudeuten, dass der Künstler dem geistlichen Stande angehört habe, und aus dem Vorkommen von Pinien auf einzelnen Blättern ist geschlossen worden, dass er Italien gekannt habe. Von den Schöpfungs-

<sup>1</sup> Die Angaben über Stiche mit noch früheren Daten, 1422, 1430 u. a., beruhen auf falschen Lesungen oder absichtlichen Fälschungen.

<sup>2</sup> Vgl. Band I. S. 415.

<sup>3</sup> Vgl. Bd. I. S. 380.

bildern sind nur drei Blätter bekannt (der zweite Tag in Dresden, der fünfte in Berlin, der siebente erst neuerdings in Würzburg zum Vorschein gekommen), ferner drei Blätter mit Sibyllen in Braunschweig, drei Blätter mit je drei Helden der Bibel, des heidnischen Alterthums und des Mittelalters (British Museum), das Glücksrad (Wien und British Museum), das Figurenalphabet auf drei Blättern, von welchem die beiden ersten mit den Buchstaben A—D und N—Q, E—H und K—V sich in Dresden, das dritte J K L (M fehlt) und X—Z und Schlussornament, in Wien befindet; endlich noch über 30 Blätter von ihm oder in seiner Art.

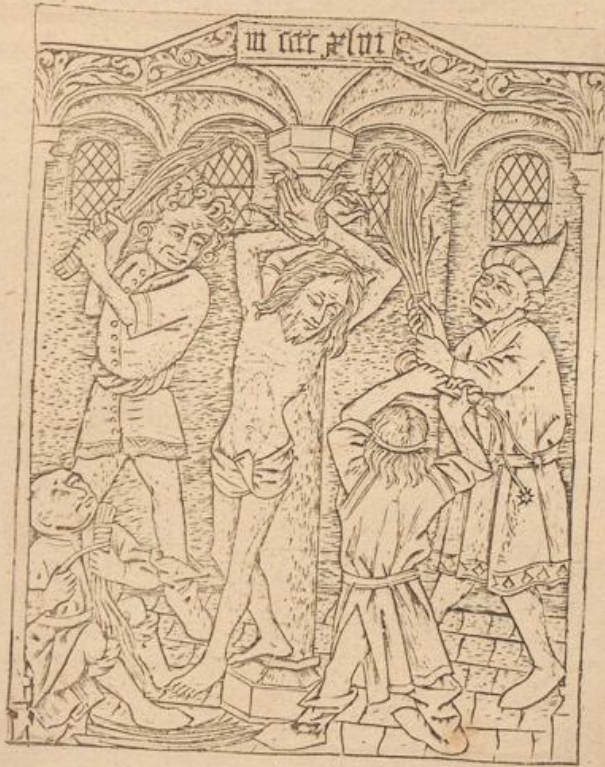
Die Bezeichnung Meister E S von 1466 ist von der Signatur einiger Stiche **E S**, oder **ES**, oder **S** mit der Jahreszahl hergenommen, nämlich: die Maria von Einſiedlen (die Jungfrau mit dem Kinde in einer kleinen Capelle, darüber die Dreieinigkeit, Engel, Pilger &c. mit der Inschrift **Dis ist die engelwidji zu unser lieben frouwen zu den einſiden. ane gracia plenna**; ein kleines Blatt mit demselben Gegenstande; Johannes der Täufer im Kreise umgeben von Evangelistensymbolen. Eine grössere Zahl von Stichen hat das Datum 1467, noch andere müssen historischen Beziehungen zufolge 1461 oder 1462 gefertigt sein. Der Stil der Zeichnung in den meisten Blättern des Meisters und der Umstand, dass er in der Sibylle vor Kaiser Augustus das Motiv einem Gemälde Rogiers van der Weyden des Aelteren entnommen hat, legen es nahe, ihn der Schule der van Eyck's beizuzählen; doch ist seine Arbeit ungleich, sowohl in der Zeichnung wie im Stich. Im Allgemeinen charakteristisch für ihn sind grosse Köpfe, gestreckte Hände und Füsse, schmale Nasen, sehr sorgfältige, in feine Punkte auslaufende Schraffirung, delicateste Führung des Grabstichels. Ueber den Namen und das Leben des Künstlers bestehen nur mehr oder minder gewagte Hypothesen; so dass die Anfangsbuchstaben den Goldschmied Egidius (Gilles) Steclin in Valenciennes, den Sohn des Goldschmiedes Hans Steclin aus Köln bedeuten, dann den münchener Goldschmied und Maler Erhard Schön, endlich einen E. Stern, von welchem nichts bekannt ist, und den niederländischen Maler Cornelis Engelbrechtsen, welcher aber erst 1468 geboren ist. Auch Heimath und Wohnort sind Gegenstand des Streites, doch spricht vieles dafür, den Meister nach Oberdeutschland zu versetzen. Die Zahl der Stiche des Meisters und seiner Schule ist sehr gross, darunter zwei Folgen der Apostel, 23 Figurenbuchstaben (complet in München), zahlreiche Bilder der Jungfrau, Darstellungen aus der Geburts- und der Leidensgeschichte, Heilige, Genrebilder, Wappen, Spielkarten &c.

In Basel und Darmstadt befinden sich auch Abdrücke eines Rundes mit der Madonna, welches dem in ihrem Schoosse stehenden, auf der Rechten einen Vogel haltenden Kinde eine kleine Frucht reicht; hier sind nicht die Schatten, sondern die Lichter mit der Kaltnadel in die Platte eingegraben, und der Abdruck ist mit weisser Farbe auf geschwärztes Papier ausgeführt.

Der Meister E S scheint eine grössere Zahl von Schülern gehabt zu haben, deren Arbeiten wohl vielfach dem Meister selbst zugeschrieben werden. Man nimmt als seine Schüler namentlich an: den Meister von der tiburtinischen Sibylle, welche dem Kaiser Augustus die Geburt Christi verkündigt; die demselben zugeschriebenen Stiche zeichnen sich durch sehr kurze, meist gekreuzte Schattenstriche aus; den Meister vom Kartenspiel, nach einem Spiel, welches in jeder Farbe neun Nummernkarten und vier Figuren (König, Dame, Ober, Unter) enthält und häufig nachgestochen worden ist; die jugendlichen Köpfe sind meist voller als bei dem Meister E S, die Nasen grade geschnitten, die Falten der Gewänder nicht eckig und die Schattenstriche deren Bewegung folgend; u. a. m.

Zeigt in den bisher aufgeführten Beispielen die Kupferstecherkunst kaum unmittelbare Beziehungen zur gleichzeitigen Malerei, lässt sich vielmehr vermuthen, dass die Mehrzahl der Stecher unter den Goldschmieden zu suchen sei; so tritt nunmehr ein Künstler auf, welcher ohne diesen letzteren Zusammenhang zu verleugnen auch einen höchst ausgezeichneten Platz unter den Malern einnimmt. Martin Schongauer (auch *Martin Schön* oder *Hübsch Martin*, von den Italienern *Bel Martino* genannt wegen seiner Kunst, wie ein wahrscheinlich von Burgkmair's Hand herrührender Zettel auf der Rückseite eines Bildnisses Schongauers in der münchener Pinakothek besagt), aus einem augsburger Bürgergeschlechte stammend, aber in Kolmar, wahrscheinlich 1420 und als Sohn des dortigen Goldschmiedes Caspar Schongauer, geboren, wurde Schüler Rogiers van der Weyden des Aelteren und lebte dann in Kolmar, wo er nach dem Zeugnisse eines dortigen Kirchenbuches 1488 starb.<sup>1</sup> Drei von seinen Brüdern waren Goldschmiede, einer, Ludwig, Maler und Stecher, Nachahmer Martins. Die Stiche des letzteren sind **M + S** bezeichnet, aber nie datirt. In der Composition und in den mageren Körperformen, sowie den vielfach gebrochenen Gewandfalten verräth Schongauer seine Schule, während in dem Zauber der schönen Köpfe voll des innigsten Ausdruckes noch ein Nachklang der älteren deutschen Kunst lebt. Er führt den Stichel bereits mit vollendeter freier Meisterschaft. Von Arbeiten seiner Hand oder aus seiner Werkstatt kennt man 139, darunter verschiedene Wiederholungen in Silber gravirt; die meisten seiner Stiche sind rechtseitig oder im Spiegelbilde copirt von Israel van Meckenen, Wenzel von Olmütz, Jacob Binck u. a. Eine Folge von 12 Blättern stellt die Passion dar, eine andere die Apostel, ferner eine von 10 Blättern die weisen und die thörichten Jungfrauen, eine die Evangelisten, 17 Silberstiche, deren Platten sich im Museum zu Basel befinden, in Runden Bilder aus dem Leben Jesu und Heilige; endlich hat man ausser 7 Blättern mit Darstellungen der Jungfrau, verschiedenen Heiligen u. s. w.

<sup>1</sup> E. His-Heusler im Archiv für die zeichnenden Künste 1867. — Der oben erwähnte stark lädirte Zettel scheint das Todesjahr 1499 anzugeben.







noch 10 Wappenbilder, die Composition eines Krummstabes und eines Rauchfasses und 12 Ornamentstiche.

Zu Schongauers Schule gehören ausser dem schon genannten Bruder Ludwig: der Meister B S, von Sandrart in der »Teutschen Academie« Barthel Schön genannt; ein Blatt mit einem jungen Manne und einer jungen Dame, welche die Wappen der Frankfurter Familien Rohrbach und Holzhausen halten, und das bei Gelegenheit der Verbindung dieser beiden Familien im Jahre 1466 gestochen sein mag, deutet auf Frankfurt als den Wohnort des Künstlers hin; — der Meister M. B.; — der Meister A. G., welche Initialen Sandrart auf den Illuministen Albrecht Glockendon<sup>1</sup> bezieht; — der Meister W. H., angeblich Wolf Hammer in München; — Wenzel von Olmütz, welcher seinen vollen Namen mit der Jahreszahl 1481 auf einem Stiche des Todes der Jungfrau nach Schongauer angibt, auch den Tod des heil. Andreas und das Martyrium des heil. Bartholomäus nach Stephan Lochner, dem Meister des Kölner Dombildes, gestochen hat, und dem von Bartsch einige mit W bezeichnete Blätter als Copien nach Dürer zugeschrieben werden, während Andere früher und auch neuestens diese Blätter für Arbeiten Wolgemuts erklären, nach welchen der junge Dürer gestochen habe; — der Meister J C, welcher Copien nach Schongauer lieferte und obigen Initialen häufig das Wappen von Köln beifügte, so dass dieselben wohl Johannes Colonienfis gedeutet werden dürfen; — der Meister V G (Urs Gemberlein von Basel?) und viele andere Stecher, welche ihre Werke mit (bisher nicht gedeuteten) Monogrammen oder auch gar nicht bezeichnet haben.

Neben denselben waren gegen Ende des XV. Jahrhunderts noch in Oberdeutschland thätig: Veit Stoss, der berühmte Bildhauer (welcher nicht in Krakau, sondern in Nürnberg etwa um 1450 geboren war, von 1477 bis 1499 in Krakau, und dann wieder bis zu seinem Tode 1533 in seiner Vaterstadt lebte) mit dem Monogramm F (*Fitus*) S, dazwischen ein Steinmetzzeichen; seine Stiche, von welchen Bartsch drei, Passavant noch weitere neun aufführt, zeigen eine malerische Behandlung, die Gewandung ist übertrieben weit und faltenreich; — der geschickte Kupferstecher Nikel Alexander Mair von Landshut in Baiern, welcher mehrere Stiche mit seinem ganzen Familiennamen, einige auch mit der Jahreszahl 1499 bezeichnet hat und in den Archiven seiner Vaterstadt 1492, 1499 und 1514 erwähnt wird; er ist besonders merkwürdig dadurch, dass er mitunter Abdrücke von seinen Platten auf bräunlichem oder grünlichgrauem Papier nahm und die Lichter mit Weiss oder Gelb höhete; da die ältesten bekannten Clairobscur-Holzschnitte von 1506 stammen, ist es immerhin möglich, dass Mair's in jener Weise behandelte Kupferstiche den Anstoss zu dieser Manier des Schnittes gegeben haben; — der Meister mit dem Monogramm

<sup>1</sup> Vgl. Bd. I dieses Werkes S. 242.

P P W, das zweite P mit einer Art doppeltem Bügel; er ist bekannt durch sechs lebendig componirte, correct gezeichnete und sehr geschickt gestochene Blätter mit Scenen aus dem Kriege Kaiser Maximilians gegen die Schweiz 1499; — der Meister M Z in München, welcher 1500 einen Ball am Hofe Herzog Albrechts des Weisen und ein Turnier gestochen hat, und nach Murrs Meinung Matthäus Zafinger,<sup>1</sup> nach Nagler Mathes Zwickopf geheissen haben soll.

Einen ausgezeichneten niederdeutschen Meister lernen wir kennen durch Spielkarten in runder Form, auf dem Titel- oder Umschlagblatt die Worte *Salve Felix Colonia*, wonach wir den Künstler als in Köln ansässig betrachten dürfen (Oxford und Dresden). Die Blätter sind von feiner Zeichnung, die Schattenstriche gehen gewöhnlich in Punkte aus.

Deffen Zeitgenosse war der Meister, welcher nach dem feiner Chiffre J A beigefügten, häufig einer Weberspule ähnlich sehenden Werkzeuge früher *le maître à la navette* genannt wurde; in der That soll daselbe aber wohl einen Polirstahl oder dgl. vorstellen. Das ebenfalls öfter auf seinen Stichen vorkommende Wort *Zwott* wird für eine Abkürzung von *Zwollenfis*, Bewohner der Stadt Zwolle in der holländischen Provinz Overijssel, gehalten; und da nach dem Zeugnisse der Annalen des einstigen Agnesklosters bei Zwolle (in welchem Thomas a Kempis lebte) daselbst um 1478 ein frommer Jüngling Johannes von Köln, Maler und Goldschmied gelebt hat, dessen Gemälde und Zeichnungen Verwandtschaft mit den Stichen des Meisters J A zeigen, glaubt man in beiden eine Person finden zu dürfen. Unser Stecher scheint aus der Van Eyck'schen Schule hervorgegangen zu sein. Von ihm sind bekannt 75 Blätter mit religiösen Darstellungen, darunter eine Folge von 53 kleinen Stichen, und ein Stück gothischer Architektur, wie ein Tabernakelauffatz oder dgl., mit zahlreichen Figuren.

In Bocholt an der Aa in Westphalen finden wir um dieselbe Zeit den geschickten Kupferstecher Franz von Bocholt (F V B), welcher auch mehrere Nachstiche nach Schongauer geliefert hat, und »Israel van Meckenen, Goltsmitt«, wie er sich selbst bezeichnet. Der Name Meckenen ist auf Mecheln, Mainz, Meghen an der Maas und andere Orte bezogen worden, der Geograph und Historiker Mathis Quad von Kinckelbach in Köln (1559—1609?), welcher selbst die Karten zu seinen Werken stach, nennt den Künstler Israel van Meckenich und lässt ihn aus der Eifel stammen, wornach sich vermuthen lässt, dass die Familie aus Meckenheim (im Reg.-Bez. Köln, nahe der Eifel) nach Bocholt gekommen sei, wo sie seit Beginn des XV. Jahrhunderts nachzuweisen ist. Israel wird seit 1482 in den städtischen Rechnungen erwähnt und ist 1503 gestorben; die Existenz eines älteren und eines jüngeren Kupferstechers dieses Namens ist oft behauptet worden, aber nicht bewiesen. Seine sehr zahlreichen Arbeiten sind

<sup>1</sup> Vgl. Formschnitt, Bd. I. S. 413 dieses Werkes.

von geringerer Bedeutung als die Franzens van Bocholt; er hat viel nach andern Meistern gestochen, namentlich nach Schongauer, ferner nach Dürer, dem Meister E S u. A.

Teleman von Wefel, ein Goldschmied und Kupferstecher, arbeitete an dem genannten Orte zu Ende des XV. Jahrhunderts, copirte das Kartenspiel des obengenannten Kölner Meisters, mehrere nach Dürer &c.<sup>1</sup>

Die Bestimmung, ob ein Stich der frühesten Periode niederdeutsch oder niederländisch sei, wird durch die Nachbarschaft, die Aehnlichkeit der Sprache und den Mangel sicherer Nachrichten über die Anfänge der Kupferstichkunst in den Niederlanden erschwert. Der Einfluss, der eben im XV. Jahrhundert blühenden Van Eyck'schen Schule herrschte am Rhein, in Westphalen u. s. w. ebenso wie in Flandern, und auf beiden Seiten der Grenze hielten sich doch auch wieder einzelne Stecher, wohl Goldschmiede, von jenem Einflusse frei, so dass sich allgemein gültige Kriterien nicht aufstellen lassen. So wird ein gewöhnlich dem Meister von 1464 zugeschriebener Stich, den heil. Agatius gewappnet und mit einer Dornenkrone darstellend, von Passavant für das Werk eines lütticher Künstlers gehalten und zugleich als Beweis der Existenz einer dortigen, von den Van Eycks unabhängigen Schule angesehen, weil die einzigen bekannten Abdrücke sich in einem Kloster zu Lüttich gefunden haben. Sie gehören jetzt der dortigen Bibliothek.

Der Meister der Liebesgärten, so genannt nach einem grossen und kleineren Blatte, auf denen schmaufende, plaudernde und zärtliche Paare dargestellt sind, gilt für einen Niederländer, der etwa um 1460 thätig gewesen sei, und ihm werden auch noch ein St. Georg, ein St. Eligius als Goldschmied u. a. zugeschrieben.

Das grosse Wappen Karls des Kühnen, welches in einem Bande der burgundischen Bibliothek in Brüssel gefunden worden ist, muss vor 1472 gestochen worden sein, da unter den Wappenschildern die beiden von Geldern und Zutphen fehlen, welche Länder in dem genannten Jahre an Burgund fielen. Die Arbeit erinnert einigermaßen an den Meister E. S.

Den Meister vom Jahre 1480 hat Duchesne einen der Van Eyck'schen Schule angehörenden Künstler genannt, ohne dass für diese Jahreszahl ein bestimmter Anhaltspunkt existirte. Unter den ihm zugeheilten 62 Blättern, welche ungewöhnlichen Schönheitsinn und grosse Gewandtheit in der Führung des Stichels bekunden, behandeln mehr als die Hälfte Scenen des täglichen Lebens.

Mit B R, zwischen beiden Buchstaben ein Anker, ist ein Blatt (der Tod mit einem Könige Schach spielend) eines wahrscheinlich flandrischen

<sup>1</sup> Die Verzeichnisse der Werke des Israel van Meckenen, Teleman von Wefel u. A. bei Bartsch und Passavant werden ergänzt durch Andrefen in Naumanns Archiv, XIV. Band.

Meisters bezeichnet, dessen Hauptwerk acht Stiche zu Boccaccio's Buch *De casibus virorum et feminarum illustrium*<sup>1</sup> sind.

Hieronymus van Aeken, nach seinem Geburtsorte Hertoghenbosch (Herzogenbusch) gewöhnlich Hier. Bosch oder Bos genannt († 1518, das Geburtsjahr ist streitig, 1450 oder 1470), der Maler so vieler an Ungeheuern reichen Bilder hat auch eine Anzahl Stiche selbst ausgeführt (bezeichnet mit seinem Namen und einem Schneidemeßer), während Andere nach seiner Zeichnung von seinem Landsmanne, dem Goldschmied Alaert Du Hameel, (Stadtbaumeister in Löwen, † ca. 1509) gestochen sind. Auch in einigen dieser Compositionen, wie das jüngste Gericht, die Verführung des heil. Antonius &c., mangelt es nicht an Ungestalten.

An die phantastische Richtung des Ebengenannten erinnern mitunter die Arbeiten eines ausgezeichneten Stechers, welche mit L C z und in einem Falle: ein junges Mädchen in ornamentaler Umrahmung, mit der Jahreszahl 1492 bezeichnet sind. Das z des Monogramms bedeutet aller Wahrscheinlichkeit nach *zoon*, Sohn, und man hat daher auf einen Corneliszoon gerathen, über den aber nichts aufzufinden ist.

Aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts stammen auch einige Blätter in der Punktirmanier und solche mit schwarzen, weissschattirten Figuren. Unter den letzteren ist besonders merkwürdig ein Blatt in der Sammlung zu Koburg, weil entgegen der Regel die Schrift auf einem Spruchbände *libe ist eine harte qual* u. s. w. im Abdruck nicht verkehrt erscheint.

#### IV.

### Dürer, Lucas von Leyden und ihre Nachfolger.

Im XVI. Jahrhundert wird der deutsche und niederländische Kupferstich, welcher bis dahin mehr oder weniger in den Händen der Goldschmiede geblieben war, eine selbständige Kunst, erreicht unter der Führung der grossen Maler der Zeit eine hohe Stufe der Vollendung, um noch in demselben Jahrhundert einerseits einem gewissen Virtuositenthum und der Maniertheit anheimzufallen, anderseits durch die Kleinmeister und Ornamentisten wieder in nahe Beziehung zur Goldschmiedekunst und anderen Kunsthandwerken zu treten.

Auch hier ist es Dürer, welcher dem Kunstzweige nicht nur in seiner Heimath eine höhere Bedeutung gibt, sondern über die Grenzen Deutschlands hinaus zur künstlerischen Weiterbildung der Technik anregt.

<sup>1</sup> Vgl. Miniatur. Bd. I. S. 245.

Wenn nach der Seite der formalen Schönheit hin Schongauer von ihm keineswegs überragt wird, so bestehen doch die Werke keines früheren Künstlers neben den feinigen in der Kraft der Charakteristik, der Wahrheit des Ausdrucks, der strengen Zeichnung. Er weiss den Stichel eben so kräftig als zart zu führen, arbeitet seine Platten mit der grössten Gleichmässigkeit durch, bildet die Linienmanier im Stiche aus und gibt durch die Behandlung des Helldunkels demselben einen bis dahin ungeahnten Reiz.

Schon oben ist die Meinungsverschiedenheit darüber berührt worden, ob das Zeichen W auf verschiedenen Stichen den Goldschmied Wenzel von Olmütz, oder Dürers Lehrer Wolgemut bedeute. Thausing<sup>1</sup> ist in jüngster Zeit energisch für die Autorschaft Wolgemuts eingetreten, und hat namentlich scharfsinnig an einem Blatte »die vier Hexen« den Nachweis geführt, dass der mit W bezeichnete Stich das Original, der mit Dürers Monogramm bezeichnete die Copie des nicht überall verstandenen Vorbildes ist; während von Bartsch, Passavant &c. umgekehrt dem Wenzel von Olmütz angefohlen wurde, in seinem Alter die ersten Versuche Dürers nachgestochen zu haben, und man einen Beweis für dieses Verhältniss grade aus der angeblichen grösseren Vollendung der letzteren gegenüber den mit W bezeichneten Stichen hernehmen wollte. Derselbe Biograph Dürers will auch zwei Blätter, welche als Dürers früheste Arbeiten gelten, den »Gewalthätigen« und den »Grossen Courier« nicht anerkennen. Hiernach blieben als älteste Stiche, welche gleichwohl, da sie bereits Dürer's bekanntes Monogramm tragen, nicht vor 1496 zu setzen sind, die heil. Familie mit der Heuschrecke und der Liebesantrag (der beliebte Vorwurf, wie ein Alter durch Geld ein junges Weib zu gewinnen sucht), beide nach der noch unsicheren Technik wahrscheinlich Wiederholungen unbekannter Originale. Der Spaziergang (ein Liebespaar mit dem lauernden Tode im Hintergrunde) gehört bereits zu jenen Blättern, welche im Gegensinne mit dem Monogramm W vorkommen; dagegen, dass Dürer das Original, W aber, sei dies nun Wenzel von Olmütz oder wer sonst, die Copie geliefert habe, spricht hier der Umstand, dass der Jüngling bei Dürer das Schwert auf der rechten Seite trägt. Es folgen aus derselben Kategorie »der Traum« eines Alten, dem Venus und Amor, letzterer auf Stelzen, erscheinen; die schon erwähnten Hexen mit der Jahreszahl 1497; das Meerwunder, oder der Raub der Amygone, nach Wolgemut gestochen; die kleine Reiterin, die Dame zu Pferde, die Rechte auf die Schulter eines neben ihr schreitenden Bewaffneten gestützt, rechtseitig nach Wolgemut.

Dem Wolgemut muss ganz gewiss auch das unter dem Namen Papstefel bekannte satirische Blatt (eigentlich ROMA CAPUT MUNDI, ein Weib mit einem Efelskopf, Bocks- und Krallenfuss, Schlangenschweif &c., im Hintergrunde Engelsburg und Torre di Nona, bezeichnet JANVARI 1496 W)

<sup>1</sup> Dürer, Leipzig 1876, S. 153 ff.

zurückgegeben werden, welcher Stich als das älteste geätzte Blatt von Passavant bezeichnet wird, der sich offenbar durch die etwas zitterige, ungeschickte Stechweise hat beirren lassen.

Unentschieden ist die Frage, ob Dürer selbst die Erfindung zuzuerkennen sei, oder ob er nach fremden (Wolgemut'schen) Originalen gearbeitet habe, bei dem verlorren Sohn, der Madonna mit der Meerkatze, dem grossen Hercules, sonst Wirkung der Eiferfucht genannt (Hercules, Nessus und Dejanira), dem Koch und sein Weib, der Maria auf dem Halbmonde ohne Strahlenkrone.

Zwei kleine Blätter, drei Genien mit einem Schilde und drei Genien mit der auf einem Bocke reitenden Hexe, verrathen italienischen Einfluss.

Von den Originalstichen Dürers zeigen der heil. Sebastian von vorn gesehen, der Schmerzensmann mit erhobenen Händen, die Busse des heil. Chrysofomus (sonst »Genovesa« genannt) noch schwache Kenntniss der Anatomie des Menschen und unsichere Führung des Stichels und müssen daher zu den frühesten Arbeiten gezählt werden. In die ersten Jahre des XVI. Jahrhunderts sind die kleine Fortuna, dann die grosse Fortuna oder Nemesis, St. Eustachius vor dem das Kreuz tragenden Hirsche knieend (auch St. Hubertus genannt) die grösste Platte Dürers, zu setzen; mit 1503 sind datirt die kleine säugende Maria und das Wappen mit dem Todtenkopfe oder das Wappen des Todes, mit 1504 die Geburt Christi (von Dürer selbst Weihnachten genannt) und Adam und Eva. Den letztgenannten bereits die volle Meisterschaft bekundenden Stich zeigen zwei Abdrücke in der Albertina in Wien in noch unfertigem Zustande, an welchen sich die Stechweise des Meisters also auf das genaueste studiren lässt; die namentlich auch beweisen, dass derselbe nicht die Platte erst angelegt und dann stufenweis vollendet, vielmehr die einzelnen Partien völlig ausgeführt hat, während das Uebrige nur erst mit der Nadel vorgeriffen war.

Mit der Jahreszahl bezeichnet oder doch in der Zeit bestimmt nachweisbar sind ausser den obigen die folgenden Stiche:

1505: die Familie des Satyrs, oder der kleine Satyr; das grosse und das kleine Pferd; — 1508: der sterbende Christus; der h. Georg zu Pferd (1505 begonnen); die kleine Madonna mit der Sternenkronen auf dem Halbmonde stehend; — 1510: die heil. Veronica; — 1511: Maria mit der Birne; — 1507—1512: die Passion in 16 Blättern; — 1512: Christus gebunden; der heil. Hieronymus mit dem Weidenbaume; — 1513: das Schweisstuch von zwei Engeln gehalten; Maria an einem Baume sitzend; der christliche Ritter (Ritter, Tod\* und Teufel); — 1514: Maria an der Mauer; der heilige Paulus; der heil. Hieronymus in der Stube; der Sackpfeifer; tanzender Bauer und Bäuerin; — 1515: Christus am Oelberg; der sitzende Heiland; — 1516: das Schweisstuch von einem Engel gehalten; Maria auf dem Halbmonde mit Sternenkronen und Scepter; der sogenannte Raub der Proserpina: Entführung eines Weibes durch einen auf einem Einhorn reitenden

Mann; — 1518: Maria von zwei Engeln gekrönt; die Kanone; — 1519; die säugende Maria; der heil. Antonius; der kleine Cardinal Albert; die Marktbauern; — 1520: Maria von einem Engel gekrönt; Maria mit dem gewickelten Kinde; — 1521: der heil. Christoph mit rückwärts gewendetem Haupte; der h. Christoph; — 1523: der h. Bartholomäus; der h. Simon; — 1524: der heil. Thomas; Friedrich der Weise von Sachsen; — 1526: der heil. Philippus; Erasmus von Rotterdam; Melanchthon.

Hierzu kommen noch die undatirten Blätter: der bereits unter »Niello« erwähnte Degenknopf;<sup>1</sup> Christus zeigt seine Wunden; Maria und Anna; die heil. Familie mit dem Schmetterlinge; der heil. Georg zu Fuss; der heil. Sebastian an der Säule; der heil. Sebastian an einem Baume; Urtheil des Paris; Apollo und Diana; die Melancholie; der Türk und seine Frau; der Fahnenträger; Wappen &c.

In den Jahren 1510—1514 wandte Dürer mehrfach die kalte Nadel anstatt des Stichels an, so bei der Veronica von 1510, dem gefesselten Christus von 1512, dem Hieronymus von demselben Jahre und der heiligen Familie an der Mauer, wahrscheinlich von 1514; und zwar entfernte er die aufgestandenen Ränder der Schnittlinien nicht, wodurch die ersten Abdrücke dieser Platten eine besondere Tiefe und Leuchtkraft erhalten, die sich aber bei der raschen Abnützung des feichten Stiches bald verlor. Desshalb, und weil die nun eben um diese Zeit begonnenen Aetzversuche ihm mehrversprechend erscheinen mussten, mochte er die Schneidnadel wieder abdanken. Einer Platte, auf welcher verschiedene Studien probeweise ausgeführt worden, folgten als Radirungen auf Eisen: der sitzende Heiland und Christus am Oelberge (1515), die Entführung und das Schweisstuch von 1516, endlich die von Landsknechten und Türken umgebene Kanone von 1518. Dass Eisen durch Aetzwasser angegriffen werde und sich auf diese Weise Zeichnungen auf Waffen &c. herstellen lassen, war im XV. Jahrhundert bereits bekannt, wie durch Recepte aus jener Zeit bewiesen ist; für den Zweck des Abdruckes aber hat, wie es scheint, Dürer dieses Verfahren zuerst in grösserem Umfange angewandt, wenn es überhaupt vor ihm schon versucht worden sein sollte. Dass in der That Eisen das Material war, auf welchem er diese ersten Radirungen ausführte, lehren die Rostflecke der Abdrücke, während Radirungen auf Kupfer von ihm nicht bekannt sind. Doch vermuthet Thausing, dass er die späteren Stiche vorgeätzt und mit dem Stichel nachgearbeitet habe.

Unter den Zeitgenossen Dürers in Nürnberg finden wir den schon als Formschneider erwähnten<sup>2</sup> Goldschmied Ludwig Krug, dann den ebenda genannten Jakob Walch oder Jacopo de' Barbari, den *Meister mit dem Caduceus*, als Kupferstecher thätig. Von dem letzteren, dem 30 Stiche

<sup>1</sup> Vgl. oben S. 13.

<sup>2</sup> Band I. S. 394.



theils nachzuweisen, theils zugeschrieben sind, bekennt Dürer die Anregung zum Studium der Proportionslehre empfangen zu haben. Auch unter den Nachfolgern Dürers in seiner Vaterstadt begegnen wir manchen Namen, deren Träger zum Formschnitt in Beziehung stehen. So Peter Flötner († 1546), der seines Zeichens Bildhauer war, aber auch eine Reihe mythologischer Bilder, Scenen aus seiner Zeit und Arabesken gestochen, ferner für den Holzschnitt die schönen Zierleisten &c. entworfen hat, von welchen mehrere für das vorliegende Werk benutzt worden sind.

Hans Sebald Lautenack<sup>1</sup> radirte um 1551 eine Ansicht von Nürnberg in 6 Bll., mehrere Selbstporträts und Bildnisse Anderer.

Von Augustin Hirschvogel,<sup>2</sup> dem ungewöhnlich vielseitigen Künstler, Glasmaler, Emailleur, Wappenstecher u. s. w., sagt Neudörffer: »Des Aetzens war er so fertig, dass er viel Kunststück selbst gerissen, geätzt, gedruckt und ausgehen hat lassen.« Die Zahl seiner Radirungen ist in der That sehr gross, darunter Ansichten aus Oesterreich, Ungarn und Siebenbürgen, der Plan von Wien nach der ersten Türkenbelagerung (von 1529) im Jahre 1547, der Kindermord nach Raffael, die Kreuztragung, sein eigenes Bildniss von 1549, Jagdstücke &c.

In Augsburg führten Hans Burgkmair und Heinrich Vogtherr aus Strassburg<sup>3</sup> gemeinschaftlich ein Wappen der Stadt Augsburg, datirt 1545, und eine Anzahl Wappen augsburger Patriciergeschlechter mit Wappenhaltern (für das »Geschlechterbuch« der Stadt) um dieselbe Zeit gemeinschaftlich in Radirung aus. Die Arbeiten des erstern machen sich durch kräftige Führung der Nadel und starke Aetzung kenntlich. In seiner Weise ist ein Christus am Kreuz gearbeitet mit der Bezeichnung *Jaccop*. Zahlreiche geätzte Blätter bezeugen die Gewandtheit der Brüder Hopfer in Augsburg in dieser Kunst. Von dem tüchtigsten unter ihnen Daniel<sup>4</sup> ist ein Blatt, einen Schrank darstellend, mit der Jahreszahl 1527 versehen; Jeronimus hat verschiedene seiner Copien nach andern Meistern mit 1520 bis 1523 datirt; von dem dritten, Lambert, existiren mancherlei ornamentale Blätter.

Andere Augsburger Künstler waren Alexander Mayr, Maler und Stecher, 1559—1618, und Max Anton Jannas, Ende des XVI. Jahrhunderts.

Albrecht Altdorfer in Regensburg<sup>5</sup> wurde weniger von dem Einflusse der Italiener berührt als die Mehrzahl seiner Zeitgenossen; die Franzosen nannten ihn als schwächeren Nachahmer Dürers »petit Albert«.

<sup>1</sup> Vergl. Bd. I. S. 397.

<sup>2</sup> Ebend. S. 85.

<sup>3</sup> Ebend. S. 397 und 405.

<sup>4</sup> Ebend. S. 399.

<sup>5</sup> Ebend. S. 399.

Phantastisch in der Erfindung und mangelhaft in der Zeichnung, sind seine Stiche besonders beachtenswerth wegen der Behandlung des Landschaftlichen und der Architektur. Man zählt von 1506—1521 über 100 Stiche und Radirungen von ihm, davon ein Viertel Ornamente und Gefässe und 10 Landschaften.

Von Altdörfers Schüler Michael Ostendorfer<sup>1</sup> ist das radirte Bildniss eines Caspar Othmayr von 1547 bekannt.

Unter den Künstlern Oberdeutschlands scheint das Aetzen nicht weniger Anklang gefunden zu haben. Hans Baldung Grien<sup>2</sup> hat einige vortreffliche Blätter radirt, Hans Christoph Stimmer das Wappen der Nürnberger Familie Stromer, Abel Stymmer ziemlich virtuos gemachte Porträts.

Von Urs Graf<sup>3</sup> finden sich namentlich in Basel Kupferstiche, darunter sechs Blätter für Dolchscheiden, meist Figuren in Arabesken.

Jost Amman, geb. in Zürich 1539, † in Nürnberg 1591, nutzte sein ungewöhnlich reiches und bewegliches Talent durch übermässige und rasche Production für den Bedarf des Tages aus. Unter seinen mindestens 340 Radirungen befinden sich Folgen von französischen Königen (27 von 63 Bll., die anderen von V. Solis), bairischen Fürsten (80), Frauen des Alten Testaments (12), Kriegern, Kämpfen u. a. m.; Bildnisse (Stephan Bathori von Siebenbürgen, Admiral Coligny, Luther, Hans Sachs, Sigm. Feyerabend, Wenzel Jamnitzer &c.), Wappen, Ornamente u. f. w.

Christoph Maurer von Zürich radirte verschiedene Titelblätter, Bilder zur Geschichte der Schweiz, schweizer Wappen. In Freiburg in der Schweiz arbeitete gegen Ende des XVI. Jahrhunderts Melchior Meyer, in Prag Gabriel Krammer von Zürich um dieselbe Zeit.

Der Hauptmeister der fränkisch-sächsischen Schule,<sup>4</sup> Lucas Cranach, hat zwar auch den Kupferstich geübt, allein in diesem Kunstzweige eine weit weniger umfangreiche und bedeutame Thätigkeit entwickelt, wie im Holzschnitt. Seine Stiche, vorwiegend Bildnisse (Kurfürst Friedrich der Weise mehrmals, Luther als Augustinermönch, Joh. Bugenhagen, Kurfürst von Mainz u. a.), ferner die Busse des heil. Chryostomus, sind meist flüchtig und unrein gestochen.

Fruchtbarer als Stecher war Hans Brosamer, von welchem religiöse Gegenstände (die Erschaffung des Weibes, datirt 1550, Titelbild für die wittenberger Bibel von 1558), Genrescenen, Bildnisse (Luther auf der Kanzel), auch Ornamentstiche vorkommen.

Lucas Cranach und Brosamer verwandt zeigen sich der Meister mit

<sup>1</sup> Vergl. Bd. I. S. 400.

<sup>2</sup> Ebend. S. 405.

<sup>3</sup> Vergl. ihn und die Folgenden: Bd. I. S. 407.

<sup>4</sup> Vergl. Bd. I. S. 409.

dem Monogramm M T, angeblich Martin Treu, von welchem Stiche aus den Jahren 1540—1543 existiren, darunter zahlreiche Bauernbilder, — der Meister H M, angeblich Heinrich Meyer, 1543—1550, und Peter Gottland in Weimar 1548—1572, der in der Schraffirung sorgfältiger ist, als L. Cranach.

In den niederdeutschen Ländern finden wir einen Stecher Nicolas oder Claus Wilborn, welcher um 1531—1537 in Westphalen gearbeitet zu haben scheint. Das M, welches er im Monogramm seinen Initialen beigefügt hat, wird auf die Stadt Münster gedeutet. Es gibt von ihm Copien nach Jakob Walch (Jacopo de' Barbari), Bildnisse von Luther, Dürer, Johann von Leyden, ferner Ornamentstiche.

Johann Ladenspelder von Effen, der 1511 geboren zu sein scheint und von dem Arbeiten aus dem Jahre 1554 vorkommen, hat eine grosse Zahl biblischer und allegorischer Darstellungen und mehrere Ornamente, auch eine Tarokkarte nach der sogenannten Mantegna'schen gestochen.

Der vielgerühmte Melchior Lorichs oder Lorch aus Flensburg (circa 1527—1593), welchen wir bereits als Formschneider kennen lernten,<sup>1</sup> hat auch verschiedene Bildnisse nach dem Leben gestochen (König Friedrich II. von Dänemark, 1582, Graf Heinrich Rantzau 1574, Wilhelm von Grumbach 1567, Hubert Goltzius u. A.) ferner historische und satirische Blätter.

Deffen Schüler scheint Nicolas Andreae, *pictor et poeta Flensburgeris*, gewesen zu sein, welcher ebenfalls Porträts gestochen hat, und nach der Bemerkung auf einem solchen ebenfalls in Konstantinopel gewesen ist.

Aus Braunschweig stammte Franz Friedrich, um 1550—1581, der einen Wittekind, Wittekind's Wappen, und ein Bildniss des Bischofs von Halberstadt radirt hat. Ebendasselbst ätzte Heinrich Gödig 1569—1598, namentlich 120 Bilder aus der sächsischen Geschichte.

Den Kleinmeistern, deren schon in der Abtheilung über den Formschnitt gedacht werden musste,<sup>2</sup> begegnen wir nun auf ihrem eigentlichen Felde. Talente, welche sich den grossen Aufgaben der Kunst nicht gewachsen fühlten, während ihr Reichthum an Phantasie sie fortwährend zum Produciren in den mannigfaltigsten Richtungen antrieb, mussten Stichel und Radirnadel als die willkommensten Werkzeuge begrüßen, um ihren Ideen bald in geistreich hingeworfenen Skizzen, bald in sorgsamst und aufs sauberste ausgeführten Blättern Ausdruck zu geben. Ihnen verdanken wir eine Fülle von interessanten figuralen Darstellungen und namentlich auch von Entwürfen für alle Zweige der ornamentalen Kunst, unerfchöpfliche Fundgruben für die Industrie unserer Zeit.

Dahin gehört vor allen Barthel Beham, geboren 1496 oder 1498 zu Nürnberg, wahrscheinlich ein Schüler Dürer's. 1524 wurden er, sein

Bd. I. S. 411.

Bd. I. S. 410.

nachher zu nennender Bruder (oder Vetter oder Neffe) und Georg Pencz, »die gottlosen Maler«, wegen Unglaubens, und wie es scheint, auch wegen gefährlicher socialpolitischer Ansichten, vom Rathe der Stadt aus Nürnberg verwiesen. Neudörffer berichtet, ohne dieses Anlasses zur Auswanderung nach Baiern zu gedenken: »Herzog Wilhelm in Baiern hat des Barthels Gemäld und Kunst in grossen Ehren gehalten, der ihm dazu auch von Erfahrungheit und Kunst wegen in Italien auf seiner fürstlichen Gnaden Kosten gefendet, darin er auch gestorben 1540.« Er soll sich dort unter Marc Anton im Kupferstich vervollkommen haben. Doch scheint sein Aufenthalt in Italien durch eine Rückkehr in die Heimath unterbrochen zu sein, da er 1535 das Bildniss des Erasmus Baldermann von Nürnberg gestochen hat. Barthel Beham ist ein trefflicher Zeichner und ausgezeichnete Stecher von sicherer Hand, ausserordentlich fein und zart in seinen Blättern, von welchen die Maria am Fenster, die Bildnisse Karl's V. und Ferdinands I. besonders geschätzt werden.

Hans Sebald Beham,<sup>1</sup> dessen Verwandtschaftsverhältniss zu dem Vorigen, wie angedeutet, nicht klar ist, der sich aber nach Jenem bildete, steht an Reichthum der Begabung und an Virtuosität dem älteren Beham sehr nahe. Die Zahl seiner Stiche erreicht fast 300. Wir nennen: die sitzende Lucretia, 1519; der heil. Sebaldus, 1521; der verlorene Sohn in 4 Bll., die junge Frau und der Narr, 1540; der Narr von zwei Weibern in's Bad geschleppt, 1541; Adam und Eva mit dem Tode, 1543; Bauernhochzeit in 12 Bl., 1546; verschiedene Wappen, Ornamente &c.

Georg Pencz, wahrscheinlich in Nürnberg 1500 geb., der Schickfalsgenosse der beiden Beham, erhielt nach einigen Jahren die Erlaubniss zur Rückkehr und starb 1550 in Armuth. Dass sein Tod in Breslau oder in Königsberg erfolgt sei, ist ebenso wenig erwiesen, wie sein Aufenthalt in Italien, wenn er auch die Stechweise der Italiener wohl studirt hat. Von ihm gibt es grössere Blätter nach fremden Werken und nach eigenen Entwürfen (der Mord der unschuldigen Kinder nach Raffael, die Eroberung von Karthago, die Triumphe Petrarca's, Tobias in 7 Bll., Bildniss Johann Friedrichs des Grossmüthigen von Sachsen &c.), doch liegt auch seine Hauptkraft in den kleinen Stichen.

Jakob Binck<sup>2</sup> aus Köln (*Coloniensis* nennt er sich auf einem Stiche von 1530 und sein Monogramm besteht aus J, B und C), geb. um 1500, † 1568 oder 1569 in Königsberg, scheint sich in Nürnberg im Kupferstich (nach Dürer und den beiden Beham) vervollkommen zu haben, ging dann, wie Sandrart angibt, nach Italien, war nachweislich 1544 Hofmaler des Königs Christian III. von Dänemark und trat einige Jahre später in den Dienst des Herzogs Albrecht von Preussen. Er hat, ausser den Genannten, nach

<sup>1</sup> Bd. I. S. 410.

<sup>2</sup> Ebenda.

Marc Anton und Rosso Roffi, gearbeitet, ferner zahlreiche Porträts, Soldatenbilder und Ornamente gestochen.

Heinrich Aldegrever<sup>1</sup> aus Paderborn (1502—1562) hat über 300 Blätter hinterlassen, historische und biblische Szenen, Bildnisse, Trachtenbilder und eine Menge Ornamente, Dolche und Dolchscheiden, Gürtelschliessen u. dgl. in reichster Erfindung und zierlichster Ausführung.

Noch zahlreicher sind die Arbeiten des Virgil Solis<sup>2</sup> aus Nürnberg: Folgen von Fürstenbildern, mythologischen Szenen, Thieren, Entwürfe für Metallgefäße, Ornamente aller Art in Stich und Radirung.

In gleicher Richtung war dessen jüngerer Bruder Niklas Solis thätig, doch von geringerer Bedeutung. Fünf verschiedene Verschränkungen der Buchstaben N und S werden als feine Monogramme angesehen, und kommen auf Folgen von Göttinnen und Mufen und von Soldaten vor, auch hat er 15 Radirungen, Darstellungen von Festlichkeiten bei der Vermählung des Herzogs Wilhelm V. von Baiern mit der Prinzessin Renata von Lothringen (1568) zu einer Publication geliefert. Da jedoch seine frühesten Arbeiten aus dem Jahre 1528 stammen, andere 1571 datirt sind, und da unter den acht Kindern des Virgil Solis als sechstes ein Niklas (im Jahre 1578) vorkommt, so ist es möglich, dass hier zwei Künstler desselben Namens zusammengefallen sind.

Zu dieser Gruppe sind ferner zu zählen die nürnbergischen Künstler: Hieronymus Bang, geb. 1533, und Dietrich Bang, beide Goldschmiede und Kupferstecher; — Matth. Beutler oder Beytler um 1582 (Thierbilder); — Paul Flynt (Flind oder Flindt), Goldschmied, welcher eine Zeit lang in Wien, dann wieder bis gegen 1620 in Nürnberg arbeitete und zuerst gepunzte Kupferstiche gemacht haben soll (Gefäßzeichnungen, Ornamente); — Joh. Halner, Goldschmiedgefell, der eine Anzahl Ornamentfriese und Ornamentdetails auf 7 Bl. unter dem Titel »Zierhat boichilgen« veröffentlichte; — Erasmus Hornik um 1565 (Goldschmiedentwürfe); — Balthasar Jenichen, etwa 1560—1620 (Bildnisse, Schlachten &c.); — Hans Klein, Goldschmied, † 1550; — Gilich Kilian Proger, um 1510—1540 (Ornamente); — Konrad Saldörffer (Radirungen, Friese mit Thieren); — Hans Sibmacher, Wappenmaler und Radirer, † 1611; — Lorenz Strauch, Maler und Radirer, 1554—1636 (Ansichten von Nürnberg, Bildnisse); — Wolfgang Stüber, um 1576—1597 (Apostel, die 12 Monate u. a.); — Heinrich Ulrich 1572—1621 (Ornamente); — Georg Wechter 1551 bis 1619 (Ornamente und Arabesken); — Hans Wechter (Wappen); — Bernhard Zan, Goldschmiedgefell um 1581 (Punzarbeiten); — Matthes Zündt um 1533—1571 (Bildnisse, Städteansichten, Wappen); — der Nürnberger Adam Fuchs, 1578—1605, scheint längere Zeit in Rom gearbeitet zu haben.

<sup>1</sup> Bd. I. S. 410.

<sup>2</sup> Bd. I. S. 411.

Ueber die Heimath und den Aufenthalt des Franz Brun, welcher um die Mitte des XVI. Jahrhunderts viele historische Bilder, auch Thiere, Ornamente &c. gestochen und radirt hat, ist nichts bekannt; ebenso wenig über Andreas Summer, um 1568, über Hans Baumgartner um 1580, und Martin Plegingk um 1594.

Andreas Luining, Goldschmied, arbeitete 1579—1598 in Wien (Ornamente); — der Münzwardein Peter Weinher 1570—1581 in München; — Caspar Fraifinger in Ingolstadt 1595—1599; — Phil. Uffenbach in Frankfurt a. M. um 1588.

An die Spitze der niederländischen Kupferstecher<sup>1</sup> des XVI. Jahrhunderts verdient Lucas van Leyden gestellt zu werden in Folge der chronologischen Ordnung, aber auch wegen der hohen Vollendung seiner früheren Arbeiten und als derjenige Künstler, welcher in seinen Werken die charakteristische Entwicklung unseres Kunstzweiges in seinem Vaterlande vollständig vergegenwärtigt. Ein Wunderkind, hat er bei einer kurzen Lebensdauer (geb. 1494 zu Leyden, † 1533) — abgesehen von den Gemälden und Zeichnungen — eine Fülle von Werken schaffen können, welche ihn anfangs noch als unmittelbar beeinflusst von der van Eyck'schen Schule zeigen, während er in der zweiten Periode sich in der Composition dem nationalen Hange zur realistischen Auffassung und Darstellung völlig hingibt und gleichzeitig die Stecherkunst durch die Einführung der Luftperspective (kräftigere Behandlung der Vordergründe, lichtere der entfernteren Gegenstände) einen bedeutenden Schritt vorwärts bringt, und zuletzt mit den italienischen Kupferstechern, welche den Niederländern durch ihre Beherrschung der schönen Form imponirten, einen Wettkampf versucht, welcher bei seinem geringen Schönheitsgefühl erfolglos bleiben musste.

Sein Lehrer in der Malerei war Cornelis Engelbrechtszoon von Leyden, im Kupferstechen und Aetzen aber sollen ihn, wie Karel van Mander berichtet, ein gewisser Harnaffen und ein Goldschmied unterrichtet haben; und zwar beherrschte er die Technik schon als Knabe, wie denn Mahomet und der ermordete Mönch Sergius, datirt 1508, die Bekehrung des Paulus und die Versuchung des heil. Antonius, datirt 1509 und zahlreiche andere, nicht datirte, aber dem Stil nach ebenfalls in das Jahr 1508 zu setzende Stiche, unter andern die fogenannte grosse Hagar, die grössere Ruhe in Egypten, und Magdalena in der Wüste (zwei der seltensten Blätter), ferner die vielleicht noch früheren: der Mann mit der Fackel, der Knabe mit der Trompete, die Pilger, bereits mit einer von ihm selbst kaum übertroffenen Meisterschaft in der Handhabung des Stichels ausgeführt sind. Sein Streben nach Wahrheit bringt ihn bei der Behandlung biblischer Scenen mitunter in Con-

<sup>1</sup> Immerzeel, *de levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders* &c. Amsterdam 1842. — Kramm, *de levens &c.* wie oben, Amsterdam 1857—64. — Rathgeber, *Annalen der niederl. Malerei* &c. Gotha 1844.

flicte, denen er bei Szenen aus dem wirklichen Leben nicht ausgesetzt war, in welchen auch die bis zur Caricatur getriebene Charakteristik weniger föhrt. Dürer und Lucas lernten sich 1521 in Antwerpen kennen; »Meister Lucas, der in Kupfer sticht, ist ein kleines Männlein«, heisst es in Dürer's Reisetagebuch.

Von den Stichen des Meisters seien ausser den bereits erwähnten genannt die Folgen: die Passion Christi in 9 Bll., für die Ausführung in Glasmalerei componirt, 1509; Christus und die Apostel in ganzer Figur, 14 Bll., wahrscheinlich von 1511; 5 Bll. zur Geschichte Josephs, 1512; 4 Bll. Evangelisten, 1518; 14 Bll. Passion J. Christi, 1521; 6 Bll. zur Schöpfungsgeschichte, die Mehrzahl 1529 bezeichnet; 7 Bll. die Tugenden, 1530; ferner Bildniss des Kaisers Maximilian, nach dessen Tode 1520 gestochen nach einem während der Anwesenheit des Kaisers in Leyden gemalten Bilde; des Malers eigenes Porträt, 1525; — ferner, datirt oder doch im Stil der Zeit: 1510: Christus vor dem Volke ausgestellt, grosses Blatt (44 × 28 cm.) mit mehr als hundert Figuren, das Milchmädchen, Heimkehr des verlorenen Sohnes, ein junger Mann an der Spitze Bewaffneter; 1513: Anbetung der Könige; 1514: der heil. Dominicus; 1516: die kleine Hagar; 1517: der Calvarienberg; 1518: Esther vor Ahasver; 1519: der Tanz der heil. Magdalena; 1520: David betend, Radirung; Eulenspiegel (höchst seltenes Blatt); die heil. Katharina, radirt und nachgestochen; 1521: der heil. Christoph; 1523: der Zahnarzt; die Alte mit der Traube; 1524: Kain und Abel (geätzt und nachgestochen); ein musicirendes Paar; der Wundarzt; 1525: Virgil im Korbe am Fenster hängend; 1530: Mars und Venus, Loth und seine Töchter; 1533: Pallas, angeblich des Künstlers letzte Arbeit; endlich noch eine Anzahl Ornamente, Wappen &c.

Schüler im eigentlichen Sinne scheint Lucas van Leyden nicht gebildet zu haben, doch ist sein Einfluss auf eine grosse Zahl der niederländischen Kupferstecher des XVI. Jahrhunderts nicht zu verkennen. Dahin gehören: der Meister mit dem aus A N R zusammengesetzten Monogramm; — der Meister mit dem Zeichen eines Krebses oder einer Krabbe, in welchem man mit dem F C signirenden Künstler eine Person und zwar den Maler Frans Crabbe von Mecheln († 1548) zu erkennen glaubt; man hat von dem Meister mit dem Krebs eine Passion in 14 Bll., ferner 11 Stiche und Radirungen; eine grössere Zahl wird ihm zugeschrieben; mit dem Monogramm F C sind nur drei Blätter bekannt, zwei mit der Jahreszahl 1522, eins (drei Dolchschneiden) mit 1516; — der Meister P v L (Pieter Cornelis Kunst von Leyden?)

Alaert Claeffen von Amsterdam, von welchem Blätter aus den Jahren 1520—1555 vorkommen, hat nach Lucas van Leyden, aber auch nach Mantegna und nach deutschen Kleinmeistern gearbeitet, deren Weise ihm am meisten zusagte.

Der routinirte Stecher Meister S, wahrscheinlich ein Goldschmied,

welcher Einiges nach Lucas van Leyden gestochen, aber auch zahlreiche eigene Compositionen ausgeführt hat, meist religiöse Gegenstände, in Umrahmungen im Stil der Miniaturen jener Zeit und unzweifelhaft zum Schmuck von Gebetbüchern bestimmt; die bekannten vier Blätter einer Folge von Aposteln sind 1519 und 1520 datirt; die Gesammtzahl der Stiche, welche von ihm selbst oder seinen Schülern herrühren müssen, beträgt weit über 300, einige der letzteren haben sich durch eigene Monogramme kenntlich gemacht.

Zwei Maler, welche von den Traditionen der Van Eyck'schen Schule ausgehend sich später an die Italiener angeschlossen, Johann Gossaert de Mabusse (bis 1532) und Bernard van Orley aus Brüssel († 1560) haben vielleicht selbst auch in Kupfer gearbeitet, auf jeden Fall aber Stecher als Nachahmer gehabt. Auf den Ersteren kann das Monogramm J M S gedeutet werden, welches sich auf zwei Blättern: die Jungfrau, das Kind küssend (1522), und die Jungfrau, dem Kinde einen Apfel hinreichend, findet, und auch eine treffliche Radirung: der verspottete Christus wird ihm zugeschrieben, wie dem Bernard von Orley ein Aetzblatt: Margarethe von Burgund betend und von Schutzheiligen umgeben.

Ihrer Weise nähert sich der Glasmaler und Kupferstecher Dirk van Star, welcher in den Jahren 1522—1544 Stichel und Radirnadel mit grosser Freiheit und Sicherheit handhabte und eben so viel Auffassung für die ernsten wie für die komischen Seiten des Lebens bekundet.

Der in Italien zum Manieristen gewordene Maler Martin Heemskerck (geb. 1498 in Heemskerck bei Harlem, † 1574 in Harlem) radirte 1533 die Schlachten Karls V.

Dem Landschaftler Hendrick van Cleef in Antwerpen († 1589) werden Radirungen nach eigenen Skizzen und nach Aufnahmen Melchior Lorichs<sup>1</sup> zugeschrieben.

Das Monogramm C T, dazwischen ein umgekehrtes U mit einem Kreuz, auf den Cornelis Antoniszoon oder Teunissen von Amsterdam gedeutet, findet sich auf einer Radirung Abundantia (1539) und zwei Stichen: Brustbild Karls V. (1548) und der Thurm zu Babel (1547).

Jan Cornelis Vermeyen genannt Majus (1500—1559), bekannt durch seine Cartons mit Darstellungen von dem Zuge Karls V. gegen Tunis (1535), auf welchem er den Kaiser begleitet hatte, und nach welchen Tapeten gewirkt wurden, ätzte 1545 und 1546 in virtuoser und geistreicher Weise mehrere Genrestücke und Bildnisse, 1555 den König Philipp II. einmal zu Pferde, einmal in halber Figur, und Heinrich II. von Frankreich.

Ungemein fruchtbar war Cornelis Matfys (COR. MET. oder CMA.) ein Mitglied der abwechselnd auch Massys, Meffis u. a. geschriebenen antwerpener Künstlerfamilie. Man hat gestochene und radirte Blätter von ihm

<sup>1</sup> Vergl. oben S. 27.



mit Datirung von 1533—1560, Einzelnes nach Raffael (die Pest, der wunderbare Fischzug), Michel Angelo (Pietà), Marc Anton, ausserdem zahlreiche allegorische Darstellungen, Biblisches, Bildnisse Heinrichs VIII. von England (1544) und des Grafen Ernst von Mansfeld und seiner Gemahlin, einige Vignetten und Arabesken.

Der von Vafari als trefflicher Stecher aber weniger guter Zeichner, von Guicciardini als guter Architekt charakterisirte Lambert Suavius von Lüttich hat mehreres nach dem ihm verschwägerten Maler Lambert Lombard (Caritas &c.) doch auch eigene Compositionen (Petrus und Paulus heilen einen Gichtbrüchigen, 1553, die Erweckung des Lazarus, 1544, St. Paulus schreibend, Christus und die Apostel, 1545—1548 &c.), Ansichten aus Rom, Bildnisse (darunter Michel Angelo, 1546) gestochen.

Hieronymus Kock von Antwerpen († 1570), von Vafari Girolamo Cocca genant, war als Maler, Stecher, Radirer, aber auch als Kunsthändler tätig. Er stach und ätzte nach zeitgenössischen Niederländern und Italienern, wie L. Lombard, Brueghel d. Ae., Heemskerck, Raffael, Andrea del Sarto, Bronzino u. s. w. Sein Schüler war

Cornelis Cort, geb. 1533 in Hoorn, der bei seinem Lehrer nach niederländischen Meistern stach, 1566 nach Italien ging, in Tizians Haufe Gemälde deselben reproducirte, und sich dann in Rom niederliess, wo er 1578 starb. Dort nach Raffael und verschiedenen römischen Malern, wie Caravaggio, den beiden Zuccheri, Salviati, Baroccio, Giulio Clovio &c. arbeitend, bewerkstelligte er die von so vielen seiner Landsleute angestrebte Vermittelung zwischen italienischem und niederländischem Kunstcharakter glücklich in der Technik des Stechens, indem er, ohne die bestimmte Zeichnungsart der Niederländer aufzugeben, durch längere und breitere, fastigere Striche und Mannichfaltigkeit der Schattirungsarten damit die italienische mehr plastische Formgebung verband und fortbildete, und den ersten Schritt zur verschiedenartigen Charakteristik der Stoffe und der Farben that. In seiner Schule wurzelt die Entwicklung des Kupferstiches des folgenden Jahrhunderts. Zu seinen Schülern zählten Phil. de Soye, Phil. Thomassin, Agostino Caracci.

Sein Zeitgenosse Philipp Galle, geb. 1537 zu Harlem, † 1612, ist weniger durch seine eigenen Arbeiten nach Fr. Floris u. A. und seine Bildnisse als in seiner Eigenschaft als Stammvater einer Stecherfamilie und Lehrer von Bedeutung. Von seinen Söhnen Theodor (1570—1633) und Cornelis (1575—1650) ist letzterer weitaus der hervorragendste, gehört aber, wie sein Sohn Cornelis der Jüngere, bereits in die folgende Periode.

Drei Brüder Wierix oder Wierx lieferten eine ausserordentliche Menge mit grosser Virtuosität und Sauberkeit ausgeführter Stiche, meist nach Niederländern. Jan (1550 bis circa 1613) war schon mit sechzehn, Hieronymus (geb. ungefähr 1553) mit zwölf Jahren fertiger Stecher, letzterer

soll in diesem Alter bereits nach Dürer gestochen haben; von Antonius kennt man Blätter aus den Jahren 1584—1594.

Am energischsten ging auf dem von Cort gewiesenen Wege Hendrik Goltzius<sup>1</sup> aus Mülbrack (geb. 1558, † 1617 in Harlem) vorwärts. Von Meister Leonhard in Harlem, von Dirk Volkaertszoon Coornhert, dem berühmten Patrioten und Gelehrten (1522—1590), welcher unsere Kunst ursprünglich nur als Liebhaberei betrieb, und von Ph. Galle unterrichtet, brachte er es zu hoher Meisterschaft in der Führung des Stichels, vervollkommnete die Manier, durch anschwellende und wieder abnehmende Striche und Verschiedenartigkeit der Schraffirung die Formen zu modelliren, und traute sich bereits zu, den Vortrag verschiedener Maler in der Stechweise wiederzugeben, wie in seinen sechs »Meisterstücken«: die Verkündigung nach Raffael, die Beschneidung nach Dürer, die Anbetung der Könige nach Lucas van Leyden, die Anbetung der Hirten nach Bassano, die Heimführung nach Parmeggianino, die heil. Familie nach Baroccio. Mit diesem Sichanschmiegen an den Maler und dem Verzichten auf schöpferische Thätigkeit bereitet Goltzius die letzte Phase in der Entwicklung des Kupferstiches, nämlich zur lediglich reproducirenden Kunst, vor. Seine Schüler waren sein Stiefsohn Jacob Matham, Johan Müller aus Amsterdam, Johan Saenredam aus Leyden, Conrad, Julius und Jakob Goltzius, welche die Art ihres Lehrers, oft bis zum Verwecheln, treu nachahmen. Müller war ein besonders virtuoser Stecher, namentlich geschätzt in seinen Bildnissen, um 1588—1628, Saenredam stach mehrfach auch nach eigenen Entwürfen, 1592 & ff.

Cornelis Floris, geb. 1518 in Antwerpen, † 1572 oder 1575, ein Bruder des berühmten Malers Frans Floris, hat eine kleine Zahl von ornamentalen Blättern veröffentlicht, welche sehr stark geätzt sind und deshalb etwas roh erscheinen, ferner ein Werk mit ähnlichen Gegenständen unter dem Titel *Veelderley veranderingen van groteffen ende compertementen* &c., 1556 bei Hier. Cock.

J. van Stalburgh hat eine Folge von 7 Blättern, die Todsfünden (weibliche Gestalten in einer Landschaft, von ihren Attributen umgeben) datirt 1562, ferner nach Frans Floris den Parnass (1555) gestochen.

Von Pieter Huis oder Huys von Antwerpen kommen ebenfalls Stiche nach Fr. Floris, ferner Abbildungen zu Ariæ Montani *Humanæ salutis monumenta*, Antwerpen 1571 vor.

Die Stiche mit der Bezeichnung *de Gheyn* sind früher einem einzigen Künstler dieses Namens zugeschrieben worden. Es gab aber deren zwei, Vater und Sohn, nämlich Jacob Janszoon de (oder van de) Gheyn, geb. 1565 in Antwerpen, † 1615, Schüler von Hendrik Goltzius, nach dem er mehreres gestochen hat und Jacob de Gheyn, geb. 1594 in Harlem. Von dem älteren de Gheyn existiren zahlreiche Bildnisse, darunter Karl

<sup>1</sup> Vergl. Bd. I. S. 417.

Clufius, Tycho de Brahe, Hugo Grotius, dann nach eigener Composition über hundert Allegorien, religiöse und mythologische Darstellungen, Grotesken, Illustrationen zu einer Waffenlehre &c., endlich viele Stiche nach Goltzius, Carel van Mander, Bloemart u. A.; — von dem jüngeren 8 Bll.: *Septem sapientium græciæ icones* nebst Titel und Dedication an seinen Vater, Haag 1616, 8 Bll. Thaten Karls V., 3 Bll. *Masques en phantastische koppen*, sehr geistreich gestochen.

Ausser diesen waren noch im XVI. Jahrhundert thätig: Cornelis Bos, der frühzeitig nach Italien kam und von dem Stiche in trockener Manier aus den Jahren 1530—1564 bekannt sind; — Pieter Brueghel der Aeltere (*Bauern-Breughel*) † 1569, welcher einige Blätter selbst geätzt hat; — Jacob Bossius Belga, namentlich Stecher von antiken Gebäuden und Statuen, in Rom um 1551—1563; — Jan Colaert um 1555; — Petrus Mirycinus, der für Cock arbeitete, 1555—1670; — Balthasar Silvius um 1555—1558; — Hubert Goltzius aus Venloo, 1526—1583, vorzüglich bekannt durch die Herausgabe der von ihm gestochenen, häufig gefälschten Abbildungen von Münzen; — Johann und Lucas von Duetecum, um 1556—1568; — Hans Lieftrinck, der Formschneider; <sup>1</sup> — der Landschaftsmaler Pieter van der Borcht in Brüssel, geb. 1540, † 1608, welcher auch radirte; — Harman Muller in Antwerpen, ein Stecher in Corts Manier, um 1564—1570; — Abraham de Bruyn, Maler, geb. in Antwerpen 1538, seit 1577 in Köln, Stecher von Bildnissen und Goldschmiedsverzierungen; — Marcus Geerarts von Brügge (geb. 1550, † 1635 zu London), welcher Bilder zu den Fabeln Aefops ätzte; — Paulus Wtenwael aus Utrecht; — Pieter Jalhea Furnius in Antwerpen; — Joh. Ditmer um 1574, Nachahmer Cort's; — Gerhard de Jode (der Jude), Stecher von geographischen und historischen Werken, auch Kunsthändler in Antwerpen, um 1568—1585; — Crispiaen van den Broeck, Maler in Antwerpen, 1530—1587, und dessen Tochter Barbara; — Joh. Sadeler, der von der Eisenätzung (Damascinirung) zum Kupferstich überging und von 1575 bis 1600 in Amsterdam, Deutschland und Venedig arbeitete; — dessen weniger geschickter Bruder Raphael, geb. 1561, † 1616, und deren Neffe Aegydius, der 1570 in Antwerpen geboren, als kaiserlicher Kupferstecher in Prag 1629 starb; — der Goldschmied und Stecher Diederick de Bry, geb. 1528 in Lüttich, der sich 1570 in Frankfurt niederliess und dort 1598 starb, und dessen Söhne Joh. Theodor, geb. in Lüttich 1561, † in Frankfurt 1623, und Joh. Israel, † 1611 in Frankfurt, sämmtlich Ornamentisten; — P. Perret aus Oudenaerde, um 1579—1591; — Hans Collaert, geb. zu Antwerpen 1545; — Zacharias Dolendo, ein Schüler des Jacob de Gheyn des Aelteren; — Marcus Gerard aus Brügge; — Adrian Collaert in Antwerpen (ca. 1520—1570); — Hertzich van Bein, Goldschmied und Ornamentstecher um 1589—1604; — Crispin van de Pass der Aeltere aus

<sup>1</sup> Vergl. Bd. I. S. 418.

Arnemuyde in Zeeland, als Figurenstecher und Ornamentist in Utrecht, Amsterdam, Köln, Paris und London, um 1560—1629; — Gisbert van Veen aus Leyden, jüngerer Bruder des als Rubens Lehrer bekannten Malers Otto van Veen, um das Ende des XVI. Jahrhunderts; — der berühmte Landschaftler Paul Brill aus Antwerpen, 1556—1626, hat auch mehrere Blätter radirt; — ebenso der Maler Abraham Bloemaert aus Gorcum, geb. 1567, † 1647 zu Utrecht, der auch nach Hendr. Goltzius gestochen haben soll; — Karel van Mallery in Antwerpen, geb. 1576; — Nicolas de Bruyn, geb. in Antwerpen um 1570, † in Amsterdam um 1656, Sohn des Abraham de Bruyn; — der Maler und Holzschneider Affuerus Londerfeel,<sup>1</sup> geb. zu Amsterdam 1548, hat Thiere, Muscheln, Früchte, Blumen gestochen um 1594; — von einem übrigens unbekanntem Robert Boffard finden sich Stiche nach dem Manieristen Spranger vom Jahre 1595; — Cornelis Drebbel, geb. 1572 zu Alkmaar, † 1634 zu London, stach nach Goltzius, K. van Mander, ferner eine Ansicht der Gegend seiner Vaterstadt 1597; — Hendrick Hondius oder de Hond, geb. 1573 zu Duffel in Brabant, † 1610, Nachahmer des Joh. Wierix, publicirte im Haag Bildnisse niederländischer Maler: *Pictorum celebr. Germaniae inferioris effigies*; — Joh. van Selen, Ornamentist.

## V.

## Der Kupferstich in Italien im XV. und XVI. Jahrhundert.

Wenn auch nicht die Erfindung des Kupferstichs, muss doch Florenz der Ruhm zuerkannt werden, zuerst unter den italienischen Städten diese Kunst gepflegt zu haben. Ob angeregt durch deutsche Arbeiten, oder, wie Vasari will, durch die Niellen des Maso Finiguerra, auf jeden Fall scheint der Goldschmied Baccio Baldini der Erste gewesen zu sein, welcher in Kupfer gravirte, zu dem Zweck, Abdrücke davon zu nehmen. Doch bleibt in den Angaben Vasari's über ihn noch manches dunkel. Baccio Baldini, 1436 in Florenz geboren, soll 1460 die ersten Stiche gemacht haben, aber, da er kein Zeichner war, nur nach Entwürfen des Malers Sandro Botticelli, des Schülers von Fra Filippo Lippi. Nun ist Aleffandro Filipepi, nach seinem ersten Lehrmeister, dem Goldschmiede Botticello, Sandro Botticelli genannt, 1447 geboren, stand mithin um 1460 erst im vierzehnten Lebensjahre. Man müsste also die ersten Versuche Baldini's in eine spätere Zeit setzen, oder annehmen, dass er erst bei späteren die Vorlagen des Malers

<sup>1</sup> Vergl. Bd. I. S. 418.

benutzt habe. Und dies letztere ist das wahrscheinliche, da in der ersten datirten Arbeit Baldini's, Monatsbilder in Medaillonform zu einem Kalender (British Museum und Koburg) von 1465, noch nicht der Stil Botticelli's zu erkennen ist.

Vafari lässt auch den Botticelli selbst verschiedene Stiche ausführen, namentlich die Zeichnungen zu Dante's Gedichten, und zwar setzt er ihre Arbeiten in die Zeit nach des Malers Aufenthalt in Rom (1480), so dass hiermit wohl die allegorischen Kupfer zu Magna's Ausgabe der Divina comedia, Florenz 1481, gemeint sein müssen. Einige von diesen 20 Vignetten sind übrigens bedeutend schwächer in der Zeichnung als die übrigen. Der Zusatz, dass Botticelli der Technik nicht recht Herr geworden sei, ist die Veranlassung geworden, ihm diejenigen Stiche zuzuschreiben, welche bei mehr künstlerischem Charakter und correcterer Zeichnung, als in Baldini's Arbeiten zu finden ist, durch die sehr tief gravirten Umrisse etwas Schwerfälliges erhalten haben, was in späteren Abdrücken noch durch die Manier der Schraffirung verstärkt erscheint. Die Schattenstriche sind nämlich in den Bildern zu Dante sehr fein und leicht, die Kreuzlagen nur mit der kalten Nadel gerissen und haben sich daher bald abgenutzt. Nach diesen Merkmalen ist man übereingekommen, die gut und kräftig gezeichneten 24 Prophetenbilder (Zacharias mit Botticelli's Zeichen), die 24 Propheten und 12 Sibyllen, von welchen die Sibylla Delphica mit dem Monogramme <sup>b</sup><sub>A</sub> versehen ist, für eigene Arbeiten Botticelli's zu erklären; dergleichen den Heiland in der Mandorla in der Ausgabe des Monte Santo di Dio, Florenz 1477, während die zwei anderen Blätter in diesem Werke von B. Baldini gestochen sein dürften; ferner die 24 Blätter mit Compositionen verschiedener Art, vorwiegend Liebesscenen, welche einst im Besitze des Baron Stösch, dann des Kaufmanns Otto in Leipzig waren und nun zerstreut sind: 16 im British Museum, 2 in der Albertina; ein grosses, durch die Architektur dreigetheiltes Blatt: in der Mitte Christus, links die Geisselung, rechts Pilatus; den noch grösseren Stich auf zwei Blättern: die Verklärung der Jungfrau (Albertina und Brit. Mus.). Das von Vafari als Sandro's beste Arbeit bezeichnete Blatt: der Triumph des Glaubens (Savonarola's Trionfo della croce) ist nur aus dieser Stelle des genannten Autors bekannt.

Die erwähnte Manier der Schraffirung erinnert an die des deutschen Meisters von 1464, das flammige Gewölk, welches die Prophetengestalten umgibt, und die Behandlung der Pflanzen an den Meister E S (Madonna von Einsiedlen), die geknitterten Falten auf mehreren Sibyllenbildern an M. Schongauer, so dass Botticelli möglicherweise deren Arbeiten gekannt hat.

Dem Baccio Baldini würden hiernach die mehr handwerksmässig, aber auch gleichmässig gearbeiteten Stiche verbleiben, wie sieben Blätter, die Planeten und deren Einfluss auf den Menschen darstellend, die dem

Exemplar des oben erwähnten Kalenders im British Museum beigegeben waren und in der Zeichnung eines Meisters wie Botticelli würdig sind, ferner das erste und dritte Blatt im Monte di Dio, vier grosse und reiche biblische Compositionen (Moses, David, die Königin von Saba, Anbetung der Könige), die Jungfrau von Heiligen umgeben (Brit. Mus.), Dante als Dichter der Divina Commedia, die Hölle nach Orcagna's Gemälde im Campo Santo zu Pisa, Bacchus und Ariadne, das Labyrinth und einige andere Blätter.

Im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts hat der Kupferstich in Florenz schon viele Hände beschäftigt, und wenn auch die meisten Blätter ohne Bezeichnung sind, so gibt es doch Ausnahmen und andere lassen sich dem Stil nach bestimmten Künstlern zutheilen.

Antonio del Pollajuolo allein hat eine Arbeit mit vollem Namen bezeichnet: die Gladiatoren, zugleich auf diesem Gebiete die bedeutendste des vielseitigen Künstlers (1429 oder 1433—1498), von welchem ferner zwei Blätter Herculeskämpfe (mit Antaeus und mit den Giganten) bekannt und dem ein Gigantenkampf zugeschrieben ist.

Dem Andrea del Verrocchio (1435—1488) werden von Passavant einige wenige Stiche beigegeben auf Grund der Notiz Vasari's, dass unser Künstler (ursprünglich Schüler eines Goldschmieds Verrocchio, von welchem er den Beinamen empfing) auch *intagliatore* gewesen sei und dass er Zeichnungen von schönen Frauen mit eigenthümlichem Kopfputz, welche von seinem Schüler Lionardo copirt worden, ferner Pferde mit Angabe der Proportionen hinterlassen habe. Diesen Andeutungen und dem Stil des Meisters entsprechen ein beinahe lebensgrosser Frauenkopf im British Museum, das Bildniss eines unbärtigen Mannes (Sammlung Wellesley in Oxford) und drei, von Ottley dem Lionardo zugetheilte, Pferdeköpfe (Brit. Mus.).

Auch Fra Filippo Lippi (etwa 1412—1469) wird mit dem Kupferstich in Verbindung gebracht durch eine Folge von 15 Blättern mit Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau und des Heilands, welche wenigstens zum Theil in feinem Stil ausgeführt sind, und von denen die Kreuzigung mit einer niellirten Tafel des Meisters in den Uffizien in Florenz übereinstimmen soll.

Der Mosaist und Miniaturmaler Gherardo<sup>1</sup> hat nach Martin Schongauer gestochen. Vasari erwähnt eine übrigens unbekannte Copie eines Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Ein Christus in der Wüste, von Engeln umgeben, nachträglich mit Schongauers Monogramm versehen, die Figuren in dessen Art, die Landschaft in der italienischen Manier dieser Zeit; ferner ein Rundstück im British Museum, der Schmerzensmann von Maria und Johannes gestützt, hinter einem Sarkophage, und eine Halbfigur der Jungfrau mit dem in einem Buche lesenden Kinde (ebenda) werden als Arbeiten Gherardo's angesehen.

<sup>1</sup> Vgl. Bd. I. S. 150 f.

Der Goldschmied Robetta (Anfang des XVI. Jahrh.) hat vornehmlich nach Filippino Lippi (Filippo's Sohn und Sandro's grösserem Schüler, † 1504) ziemlich mangelhaft gestochen, so eine Folge von Darstellungen aus der Genesis, ferner eine heil. Familie, Venus von Amoretten umgeben, die Lyra (zwei Mufen) u. a. m.

Den Namen Luc Antonio di Giunta<sup>1</sup> mit dem Beifatz Fiorentino finden wir u. a. in einem Breviarium romanum, Venedig 1508, als den eines Künstlers, welcher gewöhnlich L A oder L<sup>AF</sup> gezeichnet. Seine Arbeiten sind schlecht gezeichnet und ziemlich roh im Stich.

Kein Geringerer als der grosse Meister der Schule von Padua, Andrea Mantegna (1430 oder 1431—1506), bürgerte den Kupferstich in Oberitalien ein. Die Anregung dazu soll er in Florenz erhalten haben, das er 1466 zum erstenmal besuchte, und zwar insbesondere durch die Stiche Pollajuolo's. Seine Stechweise ist hart, durch schräge Schattenstriche charakterisirt, die Umrisse stark hervorhebend. Ein Datum trägt keins seiner Blätter, doch lässt die Entstehungszeit einiger sich durch äussere Umstände oder durch die geringere oder grössere Sicherheit in der Technik näher bestimmen. Unter letzterem Gesichtspunkte erscheint die Geisselung als eine feiner frühen Arbeiten; ein Tritonenkampf und Meergottheiten, zwei zusammengehörige, angeblich nach einem antiken Relief copirte Stücke, ferner das Bacchanal mit Silen müssen vor 1494 gestochen sein, da in dem genannten Jahre Dürer das erste und dritte bereits copirte; die Kreuzabnahme (Probedruck der unvollendeten Platte in der Albertina) wird für eine der spätesten Arbeiten gehalten wegen der tiefschwarzen Farbe, während die früheren noch bräunlich gedruckt sind. Den Triumph Julius Caesar's scheint er nach der Skizze zu dem Gemälde gestochen zu haben, welches er vor seiner Reise nach Rom (1488) begann, aber erst 1492 beendigte. Hercules und Antäus ist von ihm auch (1474) an einer Decke im Castello di Corte in Mantua grau-in-grau ausgeführt, und die Madonna in der Felsgrotte für die kleine Madonna in der Tribuna der Uffizien zu Florenz benutzt. Ausser diesen Blättern existiren von ihm zwei Grablegungen, ein Schmerzensmann, eine Auferstehung, noch eine Madonna mit dem Kinde, Soldaten mit Trophäen u. a. m. Ein unter seinem Namen gehender grosser und reich gegliederter Abendmahlskelch ist zweifelhaft, und die sogenannten *Karten des Mantegna*, ein häufig copirtes Tarokspiel in 50 Blättern, scheint venezianischer Herkunft zu sein.

Nach Mantegna's Zeichnungen und Stichen hat sein Schüler Zoan Andrea<sup>2</sup> gestochen. Arbeiten aus späterer Zeit unterscheiden sich von der Manier des Meisters, — in welcher Figurales und Arabesken nach demselben, ferner zwei Madonnen und der Traum nach Dürer, der Kampf eines

<sup>1</sup> Vgl. Formschnitt. Bd. I. S. 425.

<sup>2</sup> Vgl. Formschnitt. Bd. I. S. 425.

Drachen mit einem Löwen nach Lionardo ausgeführt sind — durch einen feinen, etwas magern Stichel; so das Bildniss des jugendlichen Karl V., einige erotische Scenen &c.

Zur Schule Mantegna's werden ferner gerechnet: der Meister von 1515, so genannt nach der Jahreszahl auf einem Stiche der Cleopatra; — der Goldschmied Nicola Rosex von Modena (ca. 1460—1512), genannt Nicoletto da Modena, welcher feine Arbeiten so, aber auch Nicolaus Mutenfis, und mit vielerlei Abbraviaturen oder Monogrammen bezeichnet, und über 100 Stiche (einige nach Schongauer, ferner verschiedene Arabesken) hinterlassen hat;<sup>1</sup> — Giovan Antonio da Brescia, welcher zu Anfang des Jahrhunderts in Mantegna's Art arbeitete, später die Stechweise Dürer's nachahmte und endlich in Rom sich der Schule Marc Antons anschloss: — der Carmeliter Giovan Maria da Brescia, auch Goldschmied und Maler, dessen mit dem Namen, dem Stande und den Jahreszahlen 1502 und 1512 bezeichnete Stiche indessen kaum an die Weise Mantegna's erinnern.

Der Veronefer Girolamo Mocetto, der in seinem Geburtsorte und in Venedig um 1500 als Maler thätig war, — die früheste Datirung ist 1484 — erinnert als Kupferstecher in der Zeichnung an seinen Lehrer Giov. Bellini, während er in der Technik sein eigener Lehrer gewesen zu sein scheint. Das Werk des Ambr. Leone über die Stadt Nola (Venedig 1513) enthält vier Ansichten, als deren Verfertiger auch im Text Mocetto ohne weiteren Zusatz namhaft gemacht wird, so dass er um jene Zeit noch gelebt haben muss. Seine Hauptwerke sind: eine Schlacht in drei grossen Blättern, angeblich der Kampf der Israeliten gegen Amalek, eine Judith, eine Taufe Christi, die schlafende Nymphe oder die Verwandlung der Nymphe Amymone, Midas, mehrere Madonnen, zwei Frieze mit Tritonen und Nereiden.

Ebenfalls ein Schüler des Giov. Bellini war Martino da Udine, genannt Pellegrino und, nach seinem Hauptwerk, den Gemälden in der Capelle S. Antonio di Padua zu San Daniele: *Pellegrino da San Daniele*. Er malte bereits 1490 und starb 1547. Die Stiche aus seiner ersten Periode sind mit der kalten Nadel äusserst fein ausgeführt und gleichen Silberstiftzeichnungen; sie sind mit p p bezeichnet. Zu diesen gehören: der Leichnam Christi, von Maria und Magdalena gehalten und umgeben von einer grösseren Zahl Trauernder; — der jugendliche heil. Christoph (ebenso von dem Meister in S. Antonio ausgeführt); — der Triumph der Luna; — Löwenjagd. Später bediente er sich des Stichels und suchte eine kräftigere Wirkung zu erreichen (David mit Goliaths Haupt), zu welchem Zwecke er fogar die älteren Platten überarbeitete, so dass die späteren Abdrücke sich von den früheren wesentlich unterscheiden. Sein späteres Monogramm ist P P, die beiden Ständer durch ein Band umschlungen.

<sup>1</sup> Vgl. oben S. 13.



Von Marcello Fogolino von Vicenza (oder Padua?), Zeitgenossen des Vorigen, sind nur vier, frei und leicht, dem Anscheine nach zum Theil mit der kalten Nadel gearbeitete Stiche bekannt, mit feinem Namen bezeichnet, und einer: die Darstellung Mariens als Kind im Tempel, ohne Bezeichnung. Sein Stich nach dem Reiterbilde Marc Aurels auf dem Capitol, mit dem Beifatz ROMA, lässt glauben, dass der Künstler Rom besucht habe.

Ein Bruder des »mürrischen, aber ehrlichen und gründlichen«<sup>1</sup> Vicentiners Bartolommeo Montagna, Benedetto, ebenfalls Maler in der Zeit von 1500—1533, aber von grösserer Bedeutung als Kupferstecher, hat mehreres nach Dürer gearbeitet und unter dessen Einfluss einen breiteren Strich angenommen, als seine frühen Blätter zeigen.<sup>2</sup>

In Cremona finden wir den Maler Altobello Melone oder de' Meloni, welcher um 1517 Fresken im dortigen Dome ausführte, und zwei Blätter: tanzende und musizierende Amoretten, leicht und zart gestochen, mit feinem Namen bezeichnet hat; — in Modena Giov. Battista del Porto, der auch Dürer copirt und sich des Monogramms I B mit einem Vogel bedient hat; — in Padua drei Künstler Namens Campagnola, von welchen Giulio, geb. 1481, vorzüglicher Stecher, mehrere Blätter nach Giorgione und Dürer ausgeführt und seine Arbeiten mit dem vollen Namen oder I C A bezeichnet hat; Domenico, angeblich Giulio's Neffe und zuerst dessen, dann Tizians Schüler, in feinen, meist DO. CAP 1517 und 1518 bezeichneten Stichen sehr ungleich ist; und I. I. CA, dessen Verwandtschaftsverhältniss zu jenen beiden bisher nicht ermittelt werden konnte, uns nur durch zwei Blätter: Geburt Christi und heil. Ottilie, bekannt ist.

Die mailänder Kupferstecher sind nicht zahlreich, an ihrer Spitze aber steht der grosse Architekt Bramante (Donato d'Angelo von Urbino oder Castel Durante, 1444—1515). Die Inschrift BRAMANTUS FECIT IN MLO (Mediolano, Mailand), dahinter eine nicht mehr deutliche Jahreszahl — die aber nicht über 1499 hinausgehen kann, da in diesem Jahre der Künstler Mailand verliess —, befindet sich auf einem grossen Blatte, das Innere eines reich ornamentirten, zum Theil zerstörten Gebäudes in römischem Stil, darin zahlreiche lesende, sprechende, müffige Personen, darstellend. Zwei andere, unter Bramante's Namen gehende Stiche, ein Architekturstück (Strasse) und der Prophet Nathan den gegen die Philister gewaffneten David segnend, dürften nach seiner Zeichnung von Anderen gestochen sein.

Desgleichen ist nicht anzunehmen, dass das Monogramm LI—VI auf einem kleinen Rundbilde mit einem männlichen Porträt mehr anzeigen folle, als dass die Zeichnung von Lionardo da Vinci sei, wie zu dem weiblichen Brustbilde im Profil (British Museum) und zu den Skizzen eines Reiter-

<sup>1</sup> Burckhardt, *Cicerone* 898.

<sup>2</sup> Vgl. Bd. I. S. 423 f., wo der Druckfehler Mantagna zu verbessern ist.

standbildes, die ohne Zweifel für jenes zweimal zerstörte Modell eines Denkmals für Lodovico Sforza gemacht worden waren; denn es findet sich keinerlei Erwähnung, dass der so bewunderungswürdig vielseitige Mann auch den Kupferstich geübt habe.

Der umbrischen Schule werden zwei alte Stiche zugeschrieben: das Bild eines bewaffneten jungen Mannes mit der Beischrift GVERINO DIT MESCHI (Guerino il Meschino, der Held eines Ritterromans) und die ziemlich treue Copie eines Frescogemäldes, das Abendmahl darstellend, welches vor dreissig Jahren im Refectorium des Klosters S. Onofrio (jetzt Museo egiziaco) in Florenz aufgefunden worden ist und von einem Schüler Peruginos herzurühren scheint. Der erstere Stich ist bedeutender. Das Abendmahl existirt vollständig in zwei Blättern nur in Gotha.

Francesco Francia (Raibolini) von Bologna, um 1450—1517, welcher, bevor er sich der Malerei widmete, Goldschmied und, wie oben erwähnt, Nielleur war, gilt auch als der Verfertiger mehrerer Kupferstiche von sehr feiner Arbeit: Taufe Christi, heil. Katharina und heil. Lucia, Urtheil des Paris; ein viertes Blatt, die Jungfrau mit dem Kinde auf dem Schoosse zwischen St. Franciscus und St. Antonius von Padua, wird für eine Arbeit Francia's oder eines seiner Schüler gehalten, z. B. seines Sohnes Giacomo († 1557), von dem eine Reihe von Stichen mit dem Zeichen I. F. bekannt ist.

Ein Blatt mit der Darstellung Jesu im Tempel, sicher in der Zeichnung, aber unsicher in der Technik des Stiches, und im Wesentlichen übereinstimmend mit einem 1502 gemalten Bilde des Lorenzo Costa von Ferrara (1460—1535), kann als ein Versuch dieses Meisters angesehen werden, dessen Eigenschaft als Schüler Francia's zweifelhaft ist, der aber jedesfalls längere Zeit in Bologna lebte und von Jenem beeinflusst wurde, wie andertheils sein kräftigeres Naturell nicht ohne Einwirkung auf Francia blieb.

Von Bologna nahm auch der Begründer der römischen Stecher Schule, auf welchen schon mehrmals hingedeutet werden musste, Marc Antonio Raimondi, seinen Ausgang. Ueber dessen Lebensverhältnisse ist wenig bekannt. Er soll 1475 in Bologna geboren und muss spätestens 1534 daselbst gestorben sein, da er in einer Komödie Aretino's, welche in dem genannten Jahre erschienen ist, bereits als ein Verstorbener erwähnt wird. Ebenso gibt ein Dichter uns die erste Kunde von Marc Antonio's Künstlerschaft, Giov. Philotheo Achillini, in dessen um 1504 beendigte Dichtung Viridario seiner bereits als eines ausgezeichneten Porträtisten Erwähnung geschieht. Auf seinen Stichen kommt als frühestes Datum 1505 vor. Sein Monogramm ist aus M A F(ecit) zusammengesetzt.

Der Einfluss seines Lehrers Fr. Francia's zeigt sich in den frühen Arbeiten Marc Antons. Er sticht nach Zeichnungen desselben, aber auch nach eigenen Entwürfen, welche zum Theil in den Themen eine dem strengen und empfindsamen Meister ganz fremde Richtung nehmen, endlich nach

antiken Bildwerken, Zeichnungen Mantegna's u. A. Die Grabstichelführung lässt noch die Schule des Goldschmieds und Niellisten erkennen. Mit 1505 bezeichnet ist der Stich Pyramus und Thisbe, vermuthlich nach des Künstlers eigener Zeichnung; — mit 1506: Apollo, Hyacinth und Amor, wohl nach Francia, Amor und drei Kindergestalten, in der Weise Mantegna's, Venus dem Meer entstehend, und, zugleich mit dem Datum des 11. Mai: Satyr, der eine Nymphe entblösst, ohne Zweifel eigene Composition. Aber schon in demselben Jahre wandte sich der Künstler dem Studium Dürers zu, wie seine datirten Stiche nach Holzschnitten desselben beweisen: die Verkündigung und die Anbetung der Könige aus dem Leben der Jungfrau und St. Johannes und Hieronymus. Und da dieses letztere Blatt fogar den Monat April oder August angibt, muss Marc Antonio Dürers Werke früher kennen gelernt haben als ihn persönlich, was bei dessen Anwesenheit in Bologna im October 1506 geschehen sein kann. Der Einfluss des deutschen Meisters, nach welchem der Italiener beinahe 80 Blätter gestochen hat, zeigt sich schon in frühen Arbeiten, wie dem musizirenden Orpheus (wahrscheinlich eigener Composition) und dem eine Nymphe umarmenden und sich gegen einen jungen Mann vertheidigenden Satyr, etwa von 1509. Zwischen den beiden Daten, nämlich 1508, war Marc Anton in Venedig gewesen und hatte von dort die Werke Dürers mitgebracht, die er zum Theil mit Beibehaltung des Monogramms des Letzteren copirte. Diese Arbeiten wurden für ihn die Schule, in welcher er sich die Meisterschaft in seiner Kunst erwarb. Mit dem Datum des 16. December 1508 ist ein Stich: Mars und Venus nach Mantegna, versehen, und aus derselben — seiner venezianischen — Zeit mag eine Arbeit stammen, zwei nackte junge Frauen am Ufer eines Flusses liegend, im Stil Giorgione's. Im Jahre 1510 begab sich der Künstler über Florenz nach Rom. Das Datum dieses Jahres trägt sein Stich: die am Flussufer emporklimmenden Soldaten aus Michel Angelo's verlorenem Carton. Sein eigentlicher Meister aber war von nun an Raffael, nach dessen Gemälden und (zum Theil jetzt verlorenen) Zeichnungen er die nächsten Jahre viel arbeitete, und in dessen Weise er sich derart hineinlebte, dass er auch blosse Skizzen im Stiche ausführen konnte. Wie weit der persönliche Verkehr zwischen beiden Künstlern gegangen sei, welche unmittelbare Einwirkung etwa der Maler auf die Arbeiten des Kupferstechers genommen habe, darüber gibt es nur Vermuthungen. Marc Anton's Bildniss hat Raffael verewigt, indem er diesen als Träger des Sessels des Papstes in dem Frescogemälde anbrachte, nach welchem die Stanza d'Eliodoro (ausgeführt 1511—1514) ihren Namen hat.

Nach Raffael's Tode (1520) arbeitete Marc Anton vornehmlich nach Giulio Romano. Mit den geringeren Aufgaben lässt auch sein künstlerischer Ernst nach, und er sieht es vollends auf den Broderwerb ab, nachdem er bei der Plünderung Roms im Jahre 1527 um sein Vermögen gekommen und in seine Vaterstadt zurückgekehrt ist. Nach Giulio Romano's Zeich-

nungen sollen auch die berühmtesten und äusserst seltenen 17 oder 20 Blätter »Stellungen« oder »Liebschaften der Götter« gestochen sein, welche entweder als Illustrationen zu Sonnetten des Aretino gedacht waren oder zu denen dieser seine Sonnetts als Text gemacht hat. Der Papst Clemens VII. liess wegen dieser Stiche den Künstler einsperren und gab ihm nur auf die Fürbitte des Cardinals Ippolyto Medici und des (hauptsächlich durch die Vernichtung von Michel Angelo's Carton zur Schlacht mit den Pisanern berühmten) Bildhauers Baccio Bandinelli seine Freiheit wieder.

Die Zahl seiner Stiche beträgt, auch wenn mit Strenge die zweifelhaften Blätter und die Arbeiten seiner Schule ausgeschieden werden, mehr als 300. Wir können ausser den bereits erwähnten nur eine Auswahl namhaft machen. Wahrscheinlich Copien nach Francesco Francia sind: Johannes der Täufer, Christi Geburt, Venus dem Aeneas erscheinend, das Titelblatt zu dem 1517 in Rom gedruckten Dialogus des Amadeus Berrutus (Amadeus, Austeritas, Amicitia, Amor in einer Umrahmung), drei Gelehrte u. versch. and. — Nach eigenen Entwürfen Marc Antons scheinen gestochen zu sein, und zwar aus der frühen Zeit: vier römische Ritter, die Arbeiten des Hercules in 4 Blättern, Orpheus und Eurydice, ein Greis und ein junges Weib, ein Satyr und eine Bacchantin (eine Art Seitenstück zu dem früher erwähnten Blatte von 1506: Satyr und Nymphe); ferner: verschiedene Heilige, wie Georg, Christoph, Franciscus, Margaretha &c., die sogenannten kleinen Heiligen, 61 Blätter von durchschnittlich 8 Cm. Höhe, Vulcan, Venus und Amor, Venus dem Meer entsteigend, Jupiter, Mars, Diana, die letzten drei vermuthlich zu einer Folge (der Planeten?) gehörig. — Nach Raffael: Adam und Eva (die Skizze in Oxford), Gott erscheint dem Noah (nach dem Deckengemälde in der Stanza d'Eliodoro), der Mord der unschuldigen Kinder, das Abendmahl (das Original im Besitze der Königin von England), Maria den todten Christus beweinend, die Jungfrau und Heilige um den Leichnam Christi (Original in Oxford), die Madonna di Foligno (vaticanische Gallerie), zwei heil. Familien, Christus und die Apostel, 13 Blätter, kaum sämmtlich von Marc Anton selbst gestochen (die Originale, sehr übermalt, in der Sala vecchia de' Palafrenieri im Vatican), die heil. Cäcilia (nicht nach dem Gemälde in der Pinacoteca zu Bologna, sondern nach einer Skizze), der Parnass (Camera della Segnatura), drei Gruppen aus den Zwickelbildern in der Villa Farnesina, Venus dem Bade entsteigend, Venus sich bückend um Amor zu küssen, die Figur des Apollo aus der Schule von Athen, die Philosophie und die Poesie (Camera della Segnatura), tanzende Amoretten, Amor dem Meere entsteigend, der Triumph der Galatea (Farnesina), zwei Sibyllen, sitzender Satyr mit einem Kinde, Bacchus, Urtheil des Paris, eine sitzende, in die Ferne blickende Frau u. a. — Nach Michel Angelo noch: die Vertreibung aus dem Paradiese (Cap. Sixtina) und die heil. Familie. — Nach Mantegna einen heil. Sebastian. — Nach Baccio Bandinelli das Martyrium des heil. Laurentius. — Nach Giulio

Romano ferner: Pan und Syrinx, Bacchus und Ariadne. — Ausserdem: Bildnisse der Caesaren, der Päpste Leo XII., Hadrian VI., Clemens VII., Raffael's, Pietro Aretino's; — die schlummernde Ariadne (sonst Cleopatra genannt) im Vatican, der Triumph des Titus (Originalzeichnung im Louvre, vielleicht von Sodoma).

Die Meisterschaft Marc Antons in der Führung des Stichels verfamelte um ihn nicht allein die Stecher seines Vaterlandes, auch aus Frankreich und Deutschland kamen zahlreiche Künstler nach Rom, um unter den Augen des Meisters sich zu vervollkommen, dessen Arbeiten seinen Ruhm durch alle Welt verbreitet hatten. Und zwar waren es, wie wir gesehen haben, in Deutschland grade Schüler Dürers, welche sich nun von dem Italiener beeinflussen liessen, wie dieser selbst einst von dem grossen Deutschen.

Von vielen Schülern und Nachahmern Marc Antons, unter deren Händen allmählich die Weise des Meisters zur Maniertheit ausartete, kennen wir die Namen nicht. So ist gleich über einen der Ausgezeichnetsten nichts bekannt, welcher die sogenannte Madonna mit dem nackten Arm (eine den Leichnam Christi beweinende Jungfrau, der linke Aermel des Gewandes ist nur sehr schwach angedeutet), gestochen, ferner die Jungfrau mit dem Kinde über den Wolken thronend (in Düsseldorf und in Madrid), und die Philosophie nach Marc Anton copirt hat, und zwar so vortrefflich in der Zeichnung, dass man in dem Stecher keinen Geringeren als Raffael selbst vermuthet.

Die bedeutendsten unter den bekannten Stechern dieser römischen Schule sind:

Agostino di Musi, genannt Agostino Veneziano, geb. zu Venedig um 1490, † zu Rom 1540. Er copirte zuerst Dürer (das Abendmahl 1514, Thiere) und Giulio Campagnola (der Astrolog, 1515, ein junger Hirt), hielt sich 1515 und 1516 in Florenz auf, wo er nach Baccio Bandinelli (Cleopatra, 1515, Mann mit einem Buche, 1515) und Andrea del Sarto (der Leichnam Christi von drei Engeln getragen, 1516) stach, ging gegen Ende des Jahres 1516 nach Rom und arbeitete unter Marc Antonio nach diesem selbst und nach Raffael (Amor, den Schild des Mars davortragend, aus den Deckengemälden der Farnesina, die verwundete Venus und Amor, Venus in Vulcans Werkstätte, die Gestalt der Temperantia aus der Lunette in der Sala della Segnatura, die Gestalt des Alcibiades aus der Schule von Athen, die Gruppe des Pythagoras ebendaher, 1522, u. a.), nach Schülern Raffael's, nach Antiken &c. Nach der Plünderung Roms flüchtete er nach Mantua, wo Giulio Romano thätig war, und arbeitete nach dessen Werken (Hercules mit dem nemäischen Löwen, im Palazzo del Te, Hercules als Kind, Silen, Leda, Bacchus und Ariadne). In die Zeit seines späteren Aufenthalts in Rom, 1530 u. ff., fallen insbesondere Bildnisse, wie Papst Paul III., dreimal, Kaiser Karl V., zweimal, Franz I. von Frankreich, Soliman II., der Corfar Barbarossa, und eine bedeutende Anzahl schöner Ornamentstiche nach

der Antike, nach Raffael, Giovanni da Udine, 12 Blätter Vasen, welche er selbst als Copien nach antiken Bronze- und Marmorwerken bezeichnet (*Sic Romae antiqui sculptores ex aere et marmore faciebant*), unter welchen sich aber mehrere Renaissancearbeiten befinden, eine sogar mit dem Mediceer-Wappen. — Agostino Veneziano ist in seinen Arbeiten sehr ungleich. Zwei andere Stecher mit demselben Familiennamen, Lorenzo di Mufi, Veneziano, von dem ein Stich, Bildniss des Barbarossa, 1535 datirt ist, und Giulio di Mufi (1554) werden für den Bruder und den Sohn oder Neffen Agostino's gehalten.

Ihm zunächst steht Marco Dente da Ravenna (der Meister mit dem Tannenbäumchen), dessen frühester datirter Stich die Jahreszahl 1515 trägt: drei Amoretten nach einem Flachrelief in S. Vitale zu Ravenna, und der bei der Eroberung Roms umgekommen sein soll. Man kennt von ihm mehr als 70 Blätter, grossentheils nach Marc Anton, aber auch nach Zeichnungen G. Romano's u. A. gestochen.

Ein anderer Künstler wird nach seinem Monogramm der Meister mit dem Würfel genannt. Auf der Vorderseite des Würfels ist ein B angebracht, einigemal auch ein V beigefügt. Man hat Stiche von ihm mit der Jahreszahl 1532 und sein Ovalbild des Papstes Julius III., welcher 1550 zur Regierung kam, zeigt, dass der Künstler zu dieser Zeit noch thätig war. Er stach u. a. auch mehrere decorative Details nach Raffael und Giovanni da Udine.

Gian Giacomo Caraglio, der sich theils Jacobus Veronensis, theils Jacobus Parmensis nennt, so dass angenommen werden muss, eine von den beiden Städten sei sein Geburtsort, die andere sein Wohnort gewesen, arbeitete 1526 unter Marc Anton, trat etwa 1539 in die Dienste des Königs Sigismund von Polen als Architekt und Gemmenschneider, soll 1568 nach Parma zurückgekehrt und dort um 1570 gestorben sein.

Zu dieser Gruppe im weiteren Sinne sind ferner zu rechnen, wenn sie auch schwerlich Schüler Marc Antons gewesen sein dürften: Giulio Bonafone, um 1531—1574; — Giulio Sanuto aus Venedig, um 1540; — Cesare Reverdino, um 1531—1561; — Enea Vico, geb. zu Parma um 1520, † zu Ferrara um 1570, ein überaus fruchtbarer Stecher; zwei Lothringer: Niccolo della Casa — der eigentliche Familienname ist vermuthlich in das Italienische überfetzt — der um 1543—1547 Bildnisse von Karl V., Heinrich II., Cosimo von Medici, Baccio Bandinelli stach, und Niccolo Beatrizet, eigentlich Beautrizet, geb. 1507 in Thionville, der um 1540 bis 1562 in Rom arbeitete, anfangs in der Schule Marc Antons, dann sich den später zu besprechenden Mantuanern nähernd (mehreres nach Michel Angelo, wie die Entführung des Ganymed, Sturz des Phaeton, die Christusstatue im Querschiffe der Kirche S. Maria sopra Minerva, Pauli Bekehrung in der Capella Paolina im Vatican &c.); — Jacques Prevost aus Gray, ca. 1500 bis 1547, von dem ein sehr charakteristisches Bildniss Franz I. von 1536

und eine grosse Zahl architektonischer Details von Bauwerken des alten Rom existiren; — Michele Lucchese, zugleich Kunsthändler um 1553 bis 1604; Mario Cartaro (auch Cartarius) um 1567—1586. Von dem Niederländer Cornelius Cort ist in dem vorigen Capitel die Rede gewesen.

Wir haben gesehen, dass Agostino Veneziano, derjenige Schüler Marc Antonio's, welcher nächst dem Meister selbst am meisten zur Ausbreitung der Schule beigetragen hat, sich 1527 zu Giulio Romano nach Mantua begab. Um diesen Maler gruppirt sich nun eine eigene Schule von Stechern, welche früher als *die Ghisi* bezeichnet wurden, während man jetzt weiss, dass dieser Name nur einem Kupferstecher zukommt, dem Giorgio Ghisi, 1520—1580, der sich frühzeitig in Rom sowohl in unserer Kunst, als in jener der Tauschirung ausbildete, und der im Stiche eine vervollkommnete Modellirung durch Anwendung von Punkten für die Halbtöne zu erreichen suchte. Nach eigener Erfindung stach er u. a. eine Dreieinigkeits.

Vor und neben diesem war eine Künstlerfamilie thätig, deren Familienname Scultore oder Scultore gewesen zu sein, oder welche diesen Beinamen ihres Hauptes, des Malers, Kupferstechers und Bildhauers Giovanni Battista (1503—1575) angenommen zu haben scheint. Giov. Batt. Scultore gilt als der Verfertiger der vielbewunderten Stuccaturen im Palazzo Ducale und im Palazzo del Te in Mantua, und man kennt von ihm 21 Stiche nach Giulio Romano und nach eigenen Compositionen.

Von seinem Sohne Adam Scultore sind etwa 130 Stiche, zum Theil datirt 1566—1585, bekannt, etwa 60 von dessen Schwester Diana, welche nach ihrer Verheirathung mit dem Architekten Ricciarelli von Volterra sich Diana Mantuana Civis Volaterana nannte und bis 1588 gearbeitet hat.

Auch der Maler Pietro Facchetti von Mantua hat einiges gestochen, z. B. eine heil. Familie nach Giulio Romano.

Ein anderer Schüler Giulio's, Primaticcio, und ein Schüler Andrea's del Sarto: Rosso de' Rossi, wurden die Gründer der Schule von Fontainebleau, welche in ihrer Beziehung zum Kupferstich in dem nächsten Capitel behandelt werden wird.

Es bleibt uns noch eine Reihe von Kupferstechern des XVI. Jahrh. zu nennen, welche keiner der besprochenen Schulen beizuzählen sind.

Von Peregrini da Cesena (oder wie man sonst den Beifatz zu seinem Namen CEs erklären mag) war bereits in dem Abschnitt von den Niellen die Rede. Viele von seinen kleinen Blättern mit figürlichen Darstellungen oder Arabesken gehören aber nicht zu den eigentlichen Niellen, sondern scheinen als Vorlagen für Nielleure gestochen zu sein.

Ein Philippus Cinericius, wahrscheinlich ein Dominicanermönch, nennt sich auf zwei Stichen aus dem Jahre 1516: St. Dominicus als Stifter des Predigerordens und St. Petrus als Märtyrer.

In Rom arbeitete Giovanni Agucchi, *der Meister mit der Fussangel*

nach seinem Monogramm genannt, um die Mitte des XVI. Jahrh., namentlich Pläne und Ansichten von Städten, Gebäude und architektonische Ornamente.

In Siena: Domenico Beccafumi, genannt *Il Mecerino* (1486—1550 oder 1551) der Maler, welcher nach einander Perugino, Sodoma und Michel Angelo seine Richtung bestimmen liess, der Hauptmeister des Mosaikbodens im Dome seiner Vaterstadt,<sup>1</sup> war auch Kupferstecher und Formschneider und hat mehrere Blätter geätzt.

In Bologna: Vincenzo Caccianemici, Aquafortist um die Mitte des XVI. Jahrh.

In Parma: Francesco Mazzuoli oder Mazzola il Parmegianino (1503—1540), der auch mehreres gestochen und radirt hat.

In Verona: Giov. Maria Pomedello, Goldschmied und Medailleur, um 1519—1534; — Paolo Farinati, um 1525—1604, und Giovanni Battista Angolo mit dem Beinamen del Moro (nach seinem Lehrer Torbido il Moro), beide vornehmlich bekannt durch ihre Fresken in Kirchen und an Häusern ihrer Vaterstadt; ferner Marc Angolo del Moro, um 1565—1572, wahrscheinlich Giov. Battista's Sohn.

In Venedig: Andrea Schiavone, gen. Meldolla, geb. 1522 zu Sebenico, † 1582, Maler, von dem gegen 200 Stiche und Radirungen bekannt sind; — Battisto Pittoni, geb. 1520 zu Vicenza, radirte hauptsächlich Architekturstücke und Landschaften bis 1581; — Giov. Batt. Fontana (um 1559—1580); — Giov. Batt. Franco, gen. Semoleo; — Giacomo Franco, Ende des XVI. Jahrh., Buchornamente &c.; — Sebastiano de' Valentini von Udine, um 1558; — Martino Rota von Sebenico, um 1558—1586, namentlich Bildnisse und Städteansichten.

Wie in den Niederlanden übernahmen einzelne untergeordnete Stecher zugleich den Vertrieb der Arbeiten Anderer und wurden bald mehr Händler als Künstler. Ihre Adresse findet sich gewöhnlich neben dem Namen des Stechers. Dahin gehören Ant. Lafreri, Ant. Salamanca, J. B. Cavallieri, Tom. Barlacchi, Orlandi u. a. m.

<sup>1</sup> Vgl. Mosaik. Bd. I. S. 135.



## VI.

## Der Kupferstich in Frankreich.

Die vorhandenen Arbeiten französischen Ursprungs fagen uns, dass die Kunst des Kupferstichs dortzulande erst spät Wurzel geschlagen habe, und dass der Same aus den Nachbarländern hereingetragen worden sei. Die ältesten Stiche datiren von 1488 und können eine zwiefache Abhängigkeit, von Deutschland und von Italien, nicht verleugnen. Es sind dies sechs Städteansichten: Venedig, Parenzo, Corfu, Modon, Candia, Rhodus und Jerusalem, und eine Totalansicht des Gelobten Landes, einverleibt einer französischen Uebersetzung der in der Geschichte des Formschnitts<sup>1</sup> erwähnten, 1486 in Mainz erschienenen Beschreibung einer Reise nach Palästina. Die Bearbeitung des Textes ist von einem Mönch, Nicole le Huen, besorgt, als Verleger nennen sich Michelet Topie aus Piemont und Jacques Herembereck aus Deutschland, in Lyon wohnhaft 1488, die Abbildungen sind Copien der Holzschnitte Erhard Reuwich's, aber in einer Weise wiedergegeben, welche eine italienische Hand vermuthen lässt. Ob der Piemontese Michelet Topie selbst der Stecher sei, muss dahingestellt bleiben; die Bezeichnung der einzelnen Gebäude in französischer Sprache ist aber — bei einem Werke in französischer Sprache — keinesfalls ein genügender Grund, den »Meister von 1488« für einen Franzosen zu erklären. Um so weniger, als ausser diesen es keinerlei Proben des Kupferstichs in Frankreich aus dem XV. Jahrhundert gibt.

Denn erst gegen das dritte Decennium des nächsten Jahrhunderts begegnen wir den Arbeiten unzweifelhaft einheimischer Kupferstecher. Diese Zeitbestimmung wird für die Arbeiten eines Noel Garnier, welcher sich auf einem Blatte mit Thieren und Blumen genannt hat, durch den Umstand ermöglicht, dass die Mehrzahl derselben Copien nach Stichen von Dürer, G. Pencz, Hs. Seb. Beham und einem anonymen Italiener sind. Ohne dies würde man den Meister in eine bedeutend frühere Zeit setzen, so unbeholfen ist noch der Stich, so mangelhaft und »gothisch« die Zeichnung der menschlichen Figuren, während in dem Ornamentalen, den Figuren-Alphabeten, ein gewisses Geschick bei geringem Schönheitsgefühl zur Erscheinung kommt.

Sein Zeitgenosse, der Goldschmied Jean Duvet von Langres, geb. 1485 und 1556 noch thätig, steht bereits hoch über dem Vorigen und hat sich unverkennbar nach italienischen Künstlern gebildet. Wiewohl er auch Dürer copirt hat, sind doch seine hauptsächlichsten Vorbilder Mantegna, Raffael, Leonardo da Vinci, und zwar entlehnt er auch, wo es ihm passt,

<sup>1</sup> Bd. I. S. 379.

einzelne Figuren aus Werken der genannten Meister, um sie in eigenen Compositionen anzubringen, in denen er sich übrigens als ein ziemlich schwacher Zeichner erweist. Von seiner eigenen Erfindung sind: eine Verkündigung mit dem (frühesten) Datum 1520, 26 Blätter zur Apokalypse, auf deren Herausgabe er 1556 ein königliches Privilegium erhielt, Adam und Eva (der Adam nach Dürer), das Urtheil Salomo's (mit einzelnen Gestalten aus Raffael's Elymas und Ermordung der unschuldigen Kinder); zu seinen besten Arbeiten gehört »Gift und Gegengift«, ein Kampf wilder Thiere, mit freier Benutzung einer von verschiedenen Stechern reproducirten Zeichnung Lionardo's.

Von dem berühmten Glasmaler Jean Coufin,<sup>1</sup> geb. 1500 in Soucy bei Sens (sein Todesjahr ist unbekannt, doch gab er noch 1572 ein Werk über die Proportionen des menschlichen Körpers, *Livre de Pourtraicture*, heraus), besitzen wir drei Blätter, welche ihn als vorzüglichen Zeichner und Stecher zeigen: eine Verkündigung, eine Grablegung und einen Saulus auf dem Wege nach Damascus. Kann J. Coufin auch nicht zu der Schule von Fontainebleau, von welcher später die Rede sein wird, gerechnet werden, so hat sich doch an ihm derselbe Process vollzogen, wie an jenen französischen Künstlern, welche den Stil der italienischen Spätrenaissance zu einem eigenthümlich affectirten umbildeten.

Pierre Woeiriot,<sup>2</sup> geb. um 1532 zu Bouzey (?) in Lothringen, 1589 noch thätig, scheint sich als Kupferstecher den Jean Duvet als Vorbild genommen zu haben, und daraus, dass er in Lyon, also fern von den Hauptstätten der Kunst lebte, wird es erklärt, dass er ungeachtet eines früheren Aufenthalts in Rom in der Zeichnung und in der Führung des Grabstichels hinter anderen Künstlern seiner Zeit zurückgeblieben ist. Ungleich bedeutender als im Figuralen (22 Blätter zur Bibel, zahlreiche Bildnisse u. a. m.) erscheint er in seinen Vorlagen für Gold- und Waffenschmiede. Hier bewegt der Künstler, welcher auch Graveur war, sich auf seinem eigentlichen Felde.

In Lyon finden wir ferner die nachstehenden Künstler: Claude Corneille, welcher u. a. für eine Lebensbeschreibung der französischen Könige, ebenda 1546 erschienen, 58 Bildnisse nach Holzschnitten in einer feinen, leichten Manier stach; — Jean de Gourmont,<sup>3</sup> dessen meist kleine Stiche nicht minder fein ausgeführt sind; — Jacques Perriffin und Jean Tortorel, welche gemeinschaftlich 40 Bilder mit Darstellungen aus den inneren Unruhen nach dem Tode König Heinrichs II. bis auf Karl IX. (1559—1570) im letztgenannten Jahre erscheinen liessen. Die Originalausgabe zeigt entweder das aus den Anfangsbuchstaben seines Namens zusammengesetzte Monogramm des Ersteren, oder ein, für beide Künstler geltendes, in I, P

<sup>1</sup> Vgl. Glasmalerei Bd. I, S. 81.

<sup>2</sup> Vgl. Formschnitt Bd. I, S. 431.

<sup>3</sup> Vgl. Formschnitt Bd. I, S. 432 f.

und T zerfallendes, im Titelnament steht: *Persinus fecit*. Es ist nicht klar, ob vielleicht Einer der Zeichner, der Andere der Stecher gewesen ist, oder wie sie sich in die Arbeit getheilt haben.

Inzwischen hatte Franz I. zwei italienische Künstler, Rosso de' Roffi und Francesco Primaticcio, beauftragt, sein Schloss Fontainebleau zu decoriren (1531), und um diese Beiden sammelte sich eine Anzahl von italienischen und französischen Künstlern. Rosso starb bereits 1541 und sein Nachfolger als Oberintendant der königlichen Bauten, Primaticcio, soll einen grossen Theil der Gemälde des Ersteren wieder zerstört haben, um allein seinem eigenen Namen den Ruhm der Ausschmückung des Schlosses zu sichern. Primaticcio war es auch, der durch die Uebertragung des italienischen Stils nach Frankreich die für die weitere Kunstentwicklung in diesem Lande so bedeutsame Schule von Fontainebleau gründete. Er brachte den ausgebildeten Formeninn, die Routine in der Composition wie in der Technik der Malerei aus seiner Heimath mit, welche den Franzosen noch fast völlig neu waren. Allein was er geben konnte, war nur die im Dienste des blendenden Effekts missbrauchte Sprache der grossen italienischen Meister, der zur Manier verfälschte Stil Raffaels, und nicht nur Primaticcio's Schüler führten diese Richtung weiter zur Affectation, zur Geschraubtheit und Süßlichkeit, er selbst ging auf das französische Wesen so gefällig ein, dass ihm nachgerühmt wird, er sei «beinah Franzose geworden, indem er sich jene Eleganz und Grazie aneignete, welche ihm bei Hofe täglich in vollendetster Gestalt vor Augen stand». <sup>1</sup>

Eine Reihe von Malern verschiedener Nationalität, welche dieser Gruppe angehören, sehen wir auch mit dem Stichel oder der Radirnadel thätig. So hat Antonio Fantuzzi aus Trient (von den Franzosen auch *Maitre Fantose* genannt), ein Schüler Parmegianino's, während er in Fontainebleau mit Fresken und Stuccaturen beschäftigt war, 1540—1545, eine Anzahl Radirungen nach Raffael, Giulio Romano, Parmegianino u. A. ausgeführt, in welchen er grosse Virtuosität an den Tag legt.

Ein Niederländer, Léonard Thiry oder Tiry von Deventer in Overijffel (nach dem, seinem Monogramm L. D. einmal beigefügten, Worte *Davent* früher *L. Davent* genannt), der 1535—1550 in den Rechnungen von Fontainebleau als Maler aufgeführt wird, und vorher in Italien gewesen sein soll, bedient sich ebenfalls vornehmlich der Radirnadel, welche ihm auch sichtlich mehr zusagt als der Stichel. Man kennt von ihm 120 Blätter, viele davon nach Rosso und Primaticcio, aber auch zahlreiche eigene Compositionen, wie die Folgen zur Geschichte der Proserpina (9 Bl.) und der Calisto (12 Bl.) und 48 Landschaften, meist mit reicher Staffage, welche in den Formen an die Heimath des Künstlers erinnern.

Geoffroy Dumoustier oder Dumonstier, Mitglied einer grossen Maler-

<sup>1</sup> Dupleffis, *Histoire de la gravure en France*. Paris 1861.

familie, selbst Miniator, um 1540 unter Rosso in Fontainebleau beschäftigt, ahmte dessen Stil auch in Radirungen nach, während er in der Technik des Stiches Fantuzzi's Schüler gewesen zu sein scheint.

Auch der berühmte Emailleur Léonard Limosin<sup>1</sup> zeigt sich in den wenigen von ihm erhaltenen, mit sicherer Hand ausgeführten Radirungen (4 Bll. von 1544) als Anhänger dieser Schule.

René Boyvin (*Renatus*), geb. 1530 zu Angres in Anjou und gestorben um 1598, hatte sich in Rom aufgehalten, bevor er nach Fontainebleau kam und nach Rosso, Primaticcio und Luca Penna stach. Man hat von ihm auch mehrere Bildnisse von Zeitgenossen, z. B. Heinrich II., ferner eine Folge von Maskenbildern nach Rosso's Zeichnungen. Am günstigsten zeigt sich sein Stichel im Ornamentalen, decorativen Wandmalereien, Gefässen, Cartouchen für Porträts u. s. w.

Der Schule schliesst sich ferner an Etienne Delaulne (*de Laune*) aus Orleans, geb. 1518, überaus thätig als Zeichner, Kupferstecher und Goldschmied in Paris, Augsburg und Strassburg, † 1583 in Paris. Er hat mancherlei nach Raffael, Primaticcio, Jean Cousin und nach Zeichnungen seines Sohnes Jean gearbeitet, sein Bestes aber in den sehr zahlreichen Grottesken, Vignetten und Arabesken für Formschneider, Goldschmiede &c. gegeben, wie denn seine Stechweise in den starken Contouren und der peniblen, zum Theil an die Art der deutschen Kleinmeister erinnernden Ausführung im Kleinen den Goldschmied kennzeichnet. Eins seiner interessantesten Blätter führt uns in die mit allen Einzelheiten ausgestattete Werkstatt eines Goldschmieds und Emailleurs (vielleicht seine eigene), wo mehrere Personen mit dem Graviren, Einbrennen u. s. w. beschäftigt sind.

Marc Duval von Mans, genannt Bertin, über dessen Leben nichts weiter bekannt ist, als die Daten auf seinen Arbeiten, hat sich insbesondere durch Bildnisse ausgezeichnet, wie die drei Coligny auf einem Blatte, Katharina von Medicis und Jeanne d'Albret, beide von 1579.

Jacques Androuet Ducerceau, geb. zu Paris um 1515, † gegen 1585, zugleich Architekt und Kupferstecher, hat sich um die Kunstgeschichte ein grosses Verdienst erworben durch sein Werk *Les plus excellens bastimens de France*, dessen Abbildungen wohl nicht immer strengste Treue in den Verhältnissen beobachten mögen, aber doch Kunde geben von der Architektur und Decoration französischer Renaissancechlösser, welche seitdem zerstört, geplündert oder mehr oder weniger umgebaut worden sind, wie das von Jean Bullant für den Herzog von Montmorency erbaute Schloss Ecouen, der von Pierre Lescot construirte Theil des Louvre, Entwürfe Philibert Delorme's &c. Ausserdem besitzen wir eine grosse Zahl von ihm componirter und radirter äusserst graciöser Arabesken und Grottesken für Plafonds, Frieze, Lifenen, Füllungen u. dgl. m.

<sup>1</sup> Vergl. Email. Bd. I, S. 45 f.

Endlich mögen hier noch der florentiner Bildhauer und Maler Domenico del Barbieri, welcher mit Rosso nach Fontainebleau kam, dort 1540—1566 arbeitete und auch mehrere Stiche in italienischem Geschmacke hinterlassen hat, — ein Meister I. V. (vielleicht Jean Vaquet, 1540—1550), von welchem Blätter nach Raffael und Primaticcio vorkommen, — und Guido Ruggieri, der nach den beiden Meistern von Fontainebleau gestochen hat, erwähnt werden.

Abgrenzen lässt sich die Schule von Fontainebleau um so weniger, als der durch dieselbe gegebene Anstoss allgemein im Lande fortwirkte.

So finden wir noch in dem Zeitraume bis zum Tode Heinrichs IV. eine Anzahl von Stechern, welche, in Paris oder andern Städten Frankreichs thätig, den italienischen Stil aus erster, zweiter oder dritter Hand empfangen haben. Dahin gehören: Joseph Boillot von Langres, der für das *Livre des Termes* (1591) und *l'Art militaire* (1598) eine grosse Menge von Radirungen lieferte, welche zum Theil mit dem Stichel übergangen sind. — Etienne Duperac, welcher mit Genauigkeit aber geistlos eine Reihe von Ansichten aus Rom und dessen Umgebung (Roma 1575) und einen Plan dieser Stadt (1547) gestochen hat. — Jacques Patin, zur Zeit Heinrichs III. *peintre du Roy et de la Royne*, dessen Radirungen zu der 1582 in Paris erschienenen Beschreibung eines zu einer Hochzeitsfeier aufgeführten *Balet comique* einen geistreichen, wenn auch nicht streng geschulten Künstler bekunden. — Jean Bouchier von Bourges, ein guter Zeichner, welcher sich der Schule von Parma anschliesst. — Pierre Biard. — Jean Chartier von Orléans. — Pierre Sablon aus Chartres, geb. 1573, Radierer. — Pierre Vallet, dessen 124 Vignetten nach Toussaint Dubreuil zu dem Roman *Théogène et Chariclée* ebenso leicht und malerisch, wie der Plan von Paris nach François Quesnel und seine Blumen exact radirt sind. — Philippe Thomassin, wie im IV. Abschnitt erwähnt wurde, ein Schüler des Corn. Cort, und Valerian Regnart, beide manierirte Nachtreter der späten Italiener.

Unter niederländischem Einflusse zeigen sich: Robert Boiffard aus Valenciennes, Schüler von Theodor de Bry, selbständiges Werk: *Mascarades recueillies et mises en taille-douce*, 1597. — Jean Valdor, forgfamer Stecher in der Weise der Wierix. — Pierre Firens. — J. Bapt. Barbé. — Jean Vovert (Wowert), Goldschmied, Stecher von Goldschmiedornamenten u. dgl. weiss in Schwarz, um 1599—1602.

Jean Louis von Avignon ist nur durch einen hl. Antonius, gegenseitig nach Dürer gestochen, bekannt (1519). — Louis von Châtillon, Email- und Guaschmaler, geb. 1539, † 1616 zu Paris. — Etienne Carteron, Goldschmied von Châlons-sur-Seine, geb. 1580, stach um 1615 eine Reihe von Niello-Ornamenten und Grottesken. — Auch Jean Toutin<sup>1</sup> hat

<sup>1</sup> Vergl. Email. Bd. I, S. 53.

um 1618 kleine niellenartige Stiche ausgeführt. — Von Martin Benard finden sich verzierte Buchtitel, 1609. — Philippe Millot, Goldschmied zu Anfang des XVII. Jahrh., Rahmen und Arabesken mit mythologischen Darstellungen.

An die geistvollen Porträtzeichner des XVI. Jahrh. reihen sich Porträtstecher in Kreidemanier.<sup>1</sup> Vor allen Jean Rabel von Beauvais, † um 1628, nicht sehr gewandt in der Handhabung des Stichels, aber die Züge der dargestellten Personen, z. B. des Humanisten Antonius Muretus, in sehr charakteristischer Weise wiedergebend. Auch Cartouchen mit Landschaften kommen von ihm vor. — Dann Thomas de Leeuw, welchen vlämischen Namen er später *Leu* schrieb, ein Künstler, der fleissig und mit grosser Treue nach gleichzeitigen Malern Bildnisse (Heinrich IV., Maria Stuart &c.), sowie Vignetten und historische Bilder stach. — Léonard Gaultier, eigentlich Galter von Mainz, kam frühzeitig nach Paris. Auch ihm verdanken wir zahlreiche Bildnisse (Jeanne d'Albret, Maria von Medicis, Heinrich III. zu Pferde, Heinrich IV. mit dem Feldherrnstabe, Derselbe von seiner Familie umgeben &c.) und Darstellungen historischer Vorgänge aus seiner Zeit, und er ist sorgfältig in der Reproduction der Werke Anderer, in seinen eigenen Entwürfen trocken und hart. Ihm wird auch ein Blatt mit 144 Bildnissen zeitgenössischer Personen zugeschrieben. — Untergeordnetere Stecher waren Jean Briot (Heinrich IV. auf dem Paradebette, nach François Quesnel, u. a. m.), Jean Picart, Jaspar Ifac (Herzog von Montmorency u. A., niedrig komische Scenen), Jacques de Fornaseris (Sully nach Ambr. Du Bois), P. Gourdelle, Jacques Granthomme aus Flandern, Charles Maltery (als Karel van Mallery aus Antwerpen bereits in dem Abschnitt IV. erwähnt),<sup>2</sup> Alexander Vallée (Bildn. Rob. Boiffard's), Jehan le Blond.

Pierre Daret, Claude Mellan, seinerzeit berühmt durch die Spielerei, einen Christuskopf in einer ununterbrochenen, bei der Nase beginnenden Linie auszuführen, und Michel Lasne, drei Nachzügler dieser Porträtstichschule, gehören der Zeit nach schon zu der folgenden Periode.

Dem Zeitalter Ludwigs XIII. geben auf dem Gebiete des Kupferstichs Vouet und Callot die Signatur.

Simon Vouet, geb. 1582 zu Paris, bereifte in seiner Jugend England, Italien, wo er Schüler des Michel Ang. Caravaggio wurde, und die Türkei, und erwarb sich als Maler durch leichte, flüchtige Zeichnung und entsprechendes effectvolles Colorit einen solchen Ruf, dass Ludwig XIII. ihn nach Paris kommen liess. Er unterrichtete den König selbst und demzufolge den ganzen Hof im Zeichnen, schmückte mit feinen Malereien

<sup>1</sup> Vgl. oben S. 6.

<sup>2</sup> Vergl. Bd. II. S. 35.

die Zimmer und Bäder im Louvre und in anderen Palästen und sammelte um sich eine Schaar von Stechern, die feine Compositionen vervielfaltigten und feine Manier ausbreiteten. Von ihm selbst kennt man zwei mit Freiheit und Leichtigkeit behandelte Radirungen: David und Goliath, und eine Jungfrau mit dem Kinde, welchem der heil. Joseph einen Vogel darreicht. Vouet starb in Paris 1641.

Unter feinen Schülern begegnen wir vor allen feinen beiden Schwiegerföhnen: Michel Dorigny, geb. um 1617 zu St. Quentin, † um 1666, dessen Wandmalereien im Schlosse Vincennes u. a. O. nicht mehr vorhanden sind, während die von ihm mit dem eingehendsten Verständniss in Radirungen wiedergegebenen Werke seines Meisters: Diana (1638), *Decorations de la bibliothèque du chancelier Seguier* (1640), *Livre de diverses grotesques* (1647) u. s. w. ihn als äusserst geschickten Stecher zeigen, — und François Torteбат (1626—1690), dessen Stiche nach Vouet im Gegenfatz mühsame Arbeiten sind.

Auch Eustache Lefueur (1617—1655) übte sich unter Vouet im Kupferstich (eine heilige Familie).

François Perrier's Stiche weisen vier Blätter nach Vouet und ausserdem ein interessantes Porträt dieses Meisters (von 1632) auf. Er war der Lehrer Lebrun's.

Pierre Daret (1604—1678) führte insbesondere eine Reihe von heil. Familien und heil. Jungfrauen nach Vouet, ferner mehrere Stücke nach J. Blanchard in eminenter Weise mit dem Stichel aus. Ebenfalls mit dem Stichel, aber weniger vollendet arbeiteten nach Vouet Sébastien Vouillemont, Jean Boulanger, und die bereits unter den Porträtisten des vorigen Zeitraums genannten Claude Mellan (der auch nach Gemälden von Vouet's Gattin, Virginia da Vezzo, ferner deren Bildniss gestochen hat) und Michel Lasne, die selbst wieder Schüler bildeten.

Jacques Blanchard aus Paris (1600—1638), ein Maler, der sich in Italien gebildet hatte und von dem auch einige Stiche, z. B. Apollo und die Mufen nach Raffael, Deckengemälde, existiren, fand seinen Kupferstecher vornehmlich in Antoine Garnier, der auch nach Nic. Pouffin gearbeitet hat, und welchem sich Charles David und Delacourt anreihen.

Noch mehr Manierist als die eigentlichen Anhänger der Schule von Fontainebleau ist Laurent de la Hyre, dessen talentvoller Schüler François Chauveau anfangs mit Sorgfalt grössere Platten ausführte, wie den Triumph des Bacchus nach Giulio Romano, später aber hauptsächlich Vignetten componirte und stach, welche nach dem Ausdruck Mariette's »auf der selben Stufe stehen, wie die Romane, zu deren Ausschmückung sie bestimmt waren.« Er edirte auch gemeinschaftlich mit Jean Berain und Le Moine *Ornemens au chasteau du Louvre*.

Eine abgefonderte Stellung nimmt der geist- und phantasievolle Jacques Callot ein, die Radirung in Frankreich in Aufschwung bringend, aber in

seinem Einfluss weit über die Grenzen des Landes hinausgreifend. Er war ein Lothringer, geb. 1592 in Nancy, wo er auch den grössten Theil seines Lebens zubrachte. Nachdem er als Knabe sich zweimal heimlich auf den Weg nach Rom gemacht hatte, gab die Familie seinem glühenden Wunsche nach, und Callot durfte sich 1609 einer Gesandtschaft des Herzogs von Lothringen an den Papst anschliessen. Zwei Jahre blieb er in Rom, arbeitete unter Thomassins Leitung und ging 1611 nach Florenz, wo er die Gunst Cosimo's II. erwarb und in dessen Auftrage 1613 das Leichenbegängniss der Königin von Spanien, 15 Bll., und 1615 die für den Herzog von Urbino veranstalteten Festlichkeiten, 8 Bll., im Stich ausführte. 1622 nach Nancy zurückgekehrt, blieb er dort, mit Ausnahme eines in Paris verbrachten Jahres (1629—30), bis an seinen frühen Tod, 1635. Die Fruchtbarkeit seiner Phantasie und die Leichtigkeit, mit welcher er arbeitete, werden allein schon durch die Thatfache bezeugt, dass er im zweiundvierzigsten Lebensjahre bei 1500 Platten vollendet hatte.

Callot wusste den Stichel sowohl wie die Radirnadel zu führen, allein die letztere musste er nach seinem Naturell bevorzugen, und ihr blieb er, sobald sein Talent zu voller Entwicklung gekommen war, treu. Das Aetzverfahren verdankt ihm auch, wenn nicht die Erfindung, doch jedenfalls die Einführung eines harten Aetzgrundes, der, nur dünn aufgetragen, ihm gestattete, mit voller Freiheit zu zeichnen, was ihm seine immer rege Einbildungskraft eingab. Abr. Boffe erzählte nach Callot's Tode, derselbe habe seinen harten Aetzgrund fertig aus Italien bezogen, wo die Tischler damit ihre Möbel firnissten und ihn *vernice grosso da lignaioli* nannten.

Wenn seine Verführung des heil. Antonius mit der unglaublichen Fülle phantastischer Ungeheuer und Kobolde und die 18 Bll. *Grandes Misères de la guerre*, in welchen er die Schrecken damaliger Kriegsführung mit so furchtbarer Treue schildert — gleichsam als verstärkte Antwort auf das von dem patriotischen Künstler abgelehnte Ansinnen Ludwigs XIII., dessen Krieg gegen Lothringen (1633) durch eine Darstellung der Eroberung von Nancy zu verherrlichen — wenn diese und verwandte Arbeiten vor allen Callot's Ruhm verbreitet haben, und an diese zuerst bei Nennung seines Namens gedacht zu werden pflegt, so zeigt sich seine scharfe, geist- und humorvolle Auffassung des Lebens doch nicht weniger interessant in den beiden einander ergänzenden, Reichthum und Armuth schildernden Folgen: *Noblesse* (12 Bll.) und *les Gueux* (15 Bll.), in der allegorischen Gestalt der Eitelkeit, in den 12 Stichen zu Henri Humbert's *Combat à la barrière*, in der Belagerung von La Rochelle, im Dorfjahrmart und unzähligen anderen Arbeiten.<sup>1</sup>

Der vorhin erwähnte Abraham Boffe aus Tours (1602, † 1676 zu Paris), dessen »Radirbüchlein« (*Traité des manières de graver à l'eau-forte*

<sup>1</sup> Maume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de J. C.* Nancy 1860.



*et au burin*, Paris 1645) die Hauptquelle für die Kenntniss der Technik dieser Zeit abgibt, ist in der ersten Reihe derjenigen Künstler zu nennen, welche Callot's Richtung folgten. Auch er radirte, indem er sich Mühe gab, mit der Nadel denselben Effect zu erreichen, wie mit einem Stichel, zahlreiche Blätter, welche uns die Trachten und die Sitten seiner Zeit kennen lehren, ohne dass er an den dichterischen Geist seines Vorgängers heranreichte. 31 Bll., *la Noblesse française à l'église* und *le Jardin de la Noblesse française*, 6 Bll. zur Geschichte des verlorenen Sohnes, 7 Bll. Handwerke, 6 Bll. *Mariage à la ville*, ländliche Feste u. dgl. führen uns die verschiedenen Stände in ihren Beschäftigungen, Costümen, Umgebungen, mit äusserer und innerer Ausstattung der Gebäude vor, und bilden daher auch ein vorzügliches Material für die Culturgeschichte.

Wesentlich Costümbilder, aber geistreich ausgeführt sind die Radirungen des Jean de Saint-Igny aus der Normandie, wie die 38 Bll. seines *Livre de portraicture* (1630).

Callot's Landsmann und Mitschüler in Rom, Claude Veruet, ist ein ängstlicher Nachahmer des Meisters. Nicolas Cochin versuchte sich später in derselben Weise.

Einen der talentvollsten Nachahmer hatte sich Callot in Italien erworben, und da derselbe zum Theil in Paris gelebt und gearbeitet hat, eignen die Franzosen ihn sich derart an, dass sie sogar seinen Namen Stefano della Bella in *Étienne de la Belle* verwandeln. Er war 1610 in Florenz geboren, dort durch Arbeiten Callot's zu Versuchen in derselben Weise angeregt worden, und brachte es in seinen Landschaften und Architekturstücken mit menschlicher Staffage (*Vue et perspective du Pont Neuf*, Paris 1646 u. v. a.), seinen Marinen, Festen, Aufzügen, in seinen Friesen, Cartouchen, Gefässen, endlich in seinen Spielkarten, — deren er vier Spiele: Könige und Königinnen von Frankreich, Fabeln, Geographie, für den Unterricht Ludwigs XIV. als Dauphin gestochen hat — in der That zu einer Vollendung, welche ihm seinen Platz ganz nahe bei Callot anweist. Auch an Fruchtbarkeit weicht er demselben kaum, da Jombert's im Jahre 1772 herausgegebener Katalog seiner Werke 1276 Nummern erreicht. Della Bella starb 1664 in seiner Vaterstadt.

Endlich darf hier Sébastien Leclerc aus Metz (1637, † 1714 zu Paris) angereicht werden, wenn auch sein Wirken in spätere Zeit fällt. Schon mit dreizehn Jahren hatte er eine Ansicht von Metz gestochen, ergriff dann die militärische Laufbahn, welche er etwa 1665 auf das Anrathen Lebrun's verliess, wurde 1672 Professor der Geometrie und Perspective an der Akademie der Künste in Paris, und radirte in späteren Jahren in Callot's Manier eine Unzahl von kleinen Vignetten des Broderwerbs halber. Hauptwerke: *l'Académie des sciences et des beaux arts*, *l'Entrée d'Alexandre dans Babylone*; ausserdem: *Vue de plusieurs petits endroits des Fauxbourgs de Paris* (1695), *Livre de Trophées de Guerre*, *Marines &c. &c.*

Der berühmte Landschaftler Claude Gellée, genannt *Le Lorrain* (geb. 1600 auf Schloss Champagne bei Charme, † zu Rom 1678 oder 1682), erkannte in der Radirung ein geeignetes Mittel für feine poesievolle Darstellung der Natur und zeigte zuerst den seitdem so vielfach betretenen Weg, durch die geätzte Kupferplatte und durchaus malerische, die detaillirte Ausführung vernachlässigende Handhabung der Nadel das Leuchten der Luft, die Klarheit des Wasserpiegels, die geheimnissvollen Schatten des Waldes zur Erscheinung zu bringen wie mit Pinsel und Farbe. Die Vorwürfe sind also dieselben, wie in seinen Gemälden: Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, weidende Heerden &c. Zu seinen berühmtesten Stücken dieser Art zählt *le Bouvier* (der Ochsenhirt). Mehr in den Bereich des Kunststücks gehört die Folge von Feuerwerken (11 Bll.).

Ein anderer Lothringer und Landschaftler, Israhel Silvestre, gab ebenfalls in malerischer Behandlung eine bedeutende Zahl von Ansichten der Städte, Schlösser, Lustgärten &c. seiner Zeit, wie auch componirte Landschaften. — Ausschliesslicher der Architektur gewidmet und treuer aber auch nüchterner sind die Arbeiten von Gabriel Perelle (Palais-Royal, Louvre, Versailles, Invalidendom &c.) und von Claude Chatillon (Topographie française, 1648, mit dem Hôtel de Ville, der Sainte Chapelle und vielen andern Abbildungen), deren Werke daher vorzüglich kunstarchäologisches Interesse haben.

Mit der Wiedergabe der Werke Nicolas Pouffins, welche ausserdem noch zahlreiche Stecher beschäftigt haben, befassten sich fast ausschliesslich Jean Pesne (geb. um 1623, † 1700), zum Theil in ziemlich freier Weise (Himmelfahrt des Apostels Paulus, die Sacramente, 7 Bll., Triumph der Galathea &c.), Giovanni Dughet (*Duquey*), Pouffin's Schwager (Himmelfahrt der Jungfrau, Die Zeit entreisst die Wahrheit dem Neide und der Verleumdung &c.), und der Italiener Pietro del Pò (1610—1692), der bei oft mangelhafter Technik doch in den Geist der Composition aufs tiefste eingeht (St. Paulus, St. Franciscus, der schlafende Narciss).

Ausser den obigen Künstlern finden wir noch in dieser Zeit Claude Vignon aus Tours, welcher nach eigenen Compositionen (die Wunder Christi, 13 Bll., Predigt des heil. Johannes, Martyrium des heil. Andreas &c.) stach und von seinen Zeitgenossen häufig copirt wurde; — ihm ähnlich ist Pierre Lemaire aus Dammartin (Histoire de Paris, 12 Bll.); — Jacques Bellange (in Nancy geb. 1594, lebte bis um 1638), ein schlechter Zeichner, aber geschickter Radirer; — Pierre Brebiette aus Mantes, der nach italienischen Meistern stach und auch eigene Compositionen ausführte; — Hilaire Pader aus Toulouse (Radirungen zu feinen kunstwissenschaftlichen Schriften); — Jean Baron aus Toulouse, grösstentheils in Rom lebend (die Pest von Azoth von N. Pouffin, Bildnisse italienischer Künstler); — Pierre Scalberge; — Nicolas Chapron von Chateaudun (Raffaels Loggien, 54 Bll.); — Nicolas Delafage von Arles; — die Ornamentisten St. Car-

teron, um 1615; Jacques Hurtu, Goldschmied, um 1619; — endlich eine Reihe von Stechern, welche namentlich die Thaten und Regierungshandlungen Ludwigs XIII. verewigt haben, wie Crispin de Paffe, geb. um 1560 zu Armuyden in Seeland, † nach 1629 (auch verschiedene Allegorien und Ornamentblätter), — Héli du Bois, — Legrain (*Joannes Zianko Polonus*), ein Pole, — Louis Bobrun, — Melchior Tavernier, geb. zu Antwerpen 1544, † zu Paris 1641 (auch Cartouchen mit Landschaften &c.).

Ludwig XIV. erwies sich als Gönner unserer Kunst nicht allein durch grossartige Aufträge, die allerdings direct oder indirect zu seiner Verherrlichung dienen mussten, aber zugleich die Ausführung so mancher bedeutenden Arbeit ermöglichten, welche die materiellen Mittel der Künstler oder der Kunstverleger überschritten haben würde, sondern auch durch die Befreiung der Kupferstechkunst aus den Banden des Zunftzwanges: das Edict von St. Jean-de-Luz, 1660, erlassen auf den Antrag Robert Nanteuil's, erklärte den Kupferstich für eine freie Kunst. Dass er in dieser neuen Ehrenstellung gleich den anderen Künsten entschieden den Charakter des äusserlich Pathetischen, Pomphaften annahm, war in der ganzen Richtung der Zeit und noch ganz besonders in der Natur der Aufgaben, die man ihm stellte, begründet.

Der Hofmaler Ludwigs XIV., Charles Lebrun, geb. zu Paris 1619, † 1690, wirkte als Director der Akademie der Malerei und Sculptur in dieser Richtung durch Lehre und Beispiel im Allgemeinen: denn die wenigen Blätter, welche er selbst radirt hat, wie das Kind Jesus mit den Marterwerkzeugen spielend, die Tageszeiten (4 Bll.) u. s. w. haben wenig Bedeutung. Dessenungeachtet kann von seiner Schule in der Art gesprochen werden, als eine Anzahl von Stechern sich vorzugsweise an seinen Werken bildete und dieselben reproducirend seinen Stil in den Kupferstich einfuhrte.

An der Spitze dieser Gruppe steht Gérard Audran, geb. 1640 zu Lyon, † 1703 zu Paris, das berühmteste Mitglied einer zahlreichen Künstlerfamilie, welche bereits mehrere Stecher gezählt hatte: Charles oder Karl Audran aus Paris (1594—1674), dessen jüngerer Bruder und Schüler Claude (1597—1677), welcher der Vater und der erste Lehrer Gérard's wurde, Germain, ebenfalls Claude's Sohn (in Lyon, geb. 1631, † 1710). Und bis tief in das XVIII. Jahrhundert hinein lieferte diese Familie der Kupferstechkunst ausübende Freunde. Von Germain's vier Söhnen wurden drei die Schüler ihres Oheims Gérard: Benoit I, geb. 1661 zu Lyon, † 1721 in der Nähe von Sens, welcher mit besonderem Glücke nach Watteau arbeitete, Jean, geb. 1667 zu Lyon, † 1756 zu Paris, Louis, geb. 1670 zu Lyon, † um 1712 zu Paris; und zwei Söhne und zwei Enkel Jean's beschäftigten sich wenigstens als Liebhaber mit dieser Kunst.

Gérard Audran vollendete seine Studien in Paris und Rom, wo er

feit 1666 mehrere Wandgemälde des gleichzeitigen Malers Pietro da Cortona (P. Berrettini, 1596—1669), eines Caraccisten, fernér vier Blätter nach Domenichino's alttestamentlichen Kuppelbildern in S. Silvestro a Monte Cavallo stach. Nach fünf Jahren in seine Heimath zurückgekehrt, erhielt er den Auftrag, die colossalen Alexander-Schlachten Lebruns (im Louvre) zu stechen und führte in dem kurzen Zeitraum von 1682—1688 den Uebergang über den Granicus, die Schlacht bei Arbela, den Einzug in Babylon, den Sieg über den indischen König Porus glänzend aus. Neben und nach diesen Hauptwerken stach er nach Pouffin: die heilige Francisca, die Zeit, welche der Tugend Anerkennung verschafft, den schlafenden Narciss, die Rettung des Pyrrhus, die Vermählung der Jungfrau; nach Raffael den brennenden Dornbusch; nach Palma vecchio die Anbetung der Könige; ausserdem nach Zeichnungen von Tizian, Raffael, Giul. Romano, Rubens, nach Gemälden von Lefueur und Mignard. Er bediente sich meistens der Radirnadel *und* des Stichels, war ein vortrefflicher Zeichner und verstand es meisterlich, die Verschiedenartigkeit der Stoffe zu charakterisiren, Colorit und Luftperspective wiederzugeben. Es ist ihm wohl nachgerühmt und vorgeworfen worden, dass er mitunter besser gezeichnet habe, als seine Vorbilder und dass er auch im Colorit oft sich selbständig gemacht habe. Von Gérard Audran besitzen wir auch ein schätzbares Werk über die Proportionen des Menschen nach Messungen an antiken Statuen: *Proportions du corps humain*, Paris 1683.

Ein anderes Stück aus dem Cyklus der Alexander-Schlachten, die Familie des Darius, wurde von Gérard Edelinck gestochen, einem Niederländer, welcher 1649 in Antwerpen geb. und von C. Galle im Kupferstich unterrichtet, 1665 nach Paris kam, de Poillys Schüler und ein französischer Künstler wurde, indessen, zum Vortheil seiner Werke, der sorgfamen Manier seiner Heimath nicht völlig entfagte. Er starb 1707 in Paris. Er hat ferner nach Lebrun und Anderen biblische Gegenstände und Heilige gestochen, 200 Bildnisse, wie Charles Lebrun, John Dryden, Dürer, Teniers, Jean Coufin, Bossuet, Colbert, Louvois, Cartesius (nach Frans Hals), Jakob II. von England, Ludwig XIV. (dreizehnmal), Frau v. Montespan, Frau v. Lavalrière &c. &c., die zum Theil für das Werk Perrault's *les Hommes illustres* bestimmt waren, 86 Medaillen auf Ereignisse der Regierung Ludwigs XIV., Büchertitel, Umrahmungen für Kalender und für die Thesen, welche die Doctoranden zu vertheidigen hatten, u. a. m. Seine Porträts nehmen vermöge ihrer Wahrheit, strengen Zeichnung und farbigen Wirkung eine besonders hervorragende Stelle unter den gleichzeitigen Werken dieser Gattung ein. Edelincks Meisterleistung aber ist sein Stich nach der sogenannten Madonna Franz I. von Raffael (im Louvre). Mit der grossen Aufgabe ist sichtlich über ihn eine begeisterte Hingebung gekommen, welche ihn befähigte, sich selbst zu übertreffen.

Einzelne Gemälde Lebruns wurden von Gilles Rouffelet reprodu-

cirt, einem gewandten Stecher, der auch die Radirnadel zu handhaben wusste, und fein Bestes in den Arbeiten nach Lebrun, Vouet, Blanchard leistete, aber den Werken Raffaels nur geringes Verständniss entgegenbrachte. Von den grossen decorativen Malereien Lebruns im Louvre und in Versailles haben zwei Schüler G. Audran's, Simon Renard de Saint-André aus Paris (geb. 1614, † 1677) und Charles Simonneau, ein guter Porträtstecher (geb. in Orleans 1639, † 1728), mehreres mit Treue wiedergegeben, der Niederländer Folkema aber und Bernard Picart (1673 bis 1734) die Geschichte Meleager's, welche Lebrun für die Gobelinsfabrik componirt hatte.

Die meisten von den hier genannten Stechern arbeiteten auch nach Pierre Mignard, *le Romain*, aus Troyes (1610—1695), welcher Lebruns Nachfolger als Director der Akademie wurde; namentlich wurden seine Bildnisse von den hervorragendsten Kupferstechern seiner Zeit wiedergegeben. Uebrigens existirt aus dieses Meisters Jugendzeit auch eine eigene Radirung desselben, eine heil. Scholastica zur Jungfrau betend, bezeichnet *Petrus Mignart Inu et Fe*, ein Versuch, welcher an und für sich keine Beachtung verdienen würde. Pierre's älterer Bruder, Nicolas Mignard d'Avignon (geb. zu Troyes 1608, † zu Paris 1668), ebenfalls Maler, radirte — mit der linken Hand — ein Blatt, Loth und seine Töchter, nach eigener Composition, mehrere nach anderen Meistern.

Sebastien Bourdon (geb. 1616, † zu Paris 1671), ein Künstler, in welchem das Aneignungsvermögen vorherrschte, und der, aus der Schule Vouet's hervorgegangen, in Italien fast jeder dortigen Richtung etwas abgelernt hatte, radirte eine Reihe von Blättern eigener Erfindung, wie die Folge von 7 Bll.: die Werke der Barmherzigkeit, geschickt gemachte Compositionen in feiner aber allzu gleichförmiger Behandlung mit der Nadel.

Ein Schüler Bourdon's, Nicolas Loir (Paris, 1624—1679), welcher als Maler sich in Rom der Schule Pouffin's anschloss und als Stecher vielleicht den Unterricht Pesne's genossen hat, bekundet in seinen Radirungen ebenfalls ein bewegliches Talent. Wir finden unter seinen zahlreichen Blättern eine Folge von 12 heil. Familien, mythologische und allegorische Darstellungen, bei 70 phantasievoll componirte und elegant ausgeführte Ornamentblätter, Füllungen, Fächer u. dgl. m. — Sein jüngerer Bruder Alexis (Paris, 1640—1713), Goldschmied und Kupferstecher, zeigt sich ihm auch künstlerisch verwandt; viele von dessen Ornamentstichen sind nach Entwürfen des Nicolas gearbeitet.

Die eigenen Radirungen des damals sehr hoch geschätzten Hofmalers Jacques Stella (geb. 1596 zu Lyon, † 1657 zu Paris) schliessen sich in der Manier an den Italiener Canta-Gallina und an Callot an. Von seinen Gemälden wurde eine grosse Zahl mit dem eingehendsten Verständniss gestochen von seiner Nichte Claudine Bauffonet-Stella (geb. zu Lyon 1634, † zu Paris 1697), einer Künstlerin, welche auch mit einer bei ihrem

Geschlecht nicht gewöhnlichen Strenge und Wahrheit mehrere Werke Pouffins wiedergegeben hat.

Das Porträt nahm wie in der Malerei, so in der Kupferstecherkunst die Thätigkeit immer grösserer Künstlerkreise in Anspruch. Edelinck und Folkema sind bereits erwähnt worden. In dieser Richtung liegt dann die Hauptbedeutung Jean Morin's (geb. um 1600, † gegen 1666), der bei strenger Zeichnung namentlich in der Weichheit der Modellirung durch feine Pünctchen und mit Zuhülfenahme der Aetzung Vollendetes leistete: Bildnisse des Cardinals Bentivoglio nach Van Dyck, des Buchdruckers Ant. Vitré, des Architekten Lemercier, des Abbé Richelieu, der Margarethe Lemon, Geliebten Van Dycks &c. Seine Schüler waren Jean oder Jacques Alix, geb. zu Paris 1615, Jean Boulanger, geb. zu Amiens oder Troyes zu Anfang des XVII. Jahrhunderts, Nicolas de Plattemontagne (eigentlich Van Plattenberch) aus Paris, 1631—1706.

Aus der Schule Nicolas Regneffon's (geb. in Rheims um 1620, † 1676), eines geschickten Porträtstechers, ging dessen Landsmann Robert Nanteuil hervor; sein Geburtsjahr wird sehr verschieden angegeben, 1618, 1623, 1630, seine frühesten Arbeiten datiren, so viel bekannt, aus dem Jahre 1644, was für eines der späteren Geburtsdaten sprechen würde, gestorben ist er 1678. Nachdem er sich in den Stechweifen verschiedener feiner Vorgänger versucht hatte, gelangte Nanteuil zu einem ihm eigenthümlichen Stil, einer ungemein feinen, geistreichen Behandlung der Physiognomien, deren Aehnlichkeit er nach dem Zeugnisse der Zeitgenossen auf's treueste festhielt, während die Nachwelt das Leben und den Charakter in den Zügen bewundert. Unter seinen Werken, von welchen 235 bekannt sind, finden sich neben einigen Initialen, Wappen &c. auch lebensgrosse und überlebensgrosse Bildnisse, von denen jene Ludwigs XIV. (genannt *aux pattes de lion* nach den mit der Lilie gezierten und von Lorbeeren umgebenen Löwenklauen in der Umrahmung) und Turenne's der Vorzüge seiner Porträts in kleinerem Formate nicht ermangeln.

Einen Schüler Nanteuil's nennt sich Domenico Tempesti auf einem Blatte von 1680; und gleich diesem Italiener schloss sich der Niederländer Pieter van Schuppen, geb. 1623 in Antwerpen, in den sechziger Jahren nach Paris übersiedelt, unserem Meister an.

Zu den namhaften Porträtisten im Zeitalter Ludwigs XIV. gehören ferner Pierre Lombard oder Lombart aus Paris (1613—1682), der auch mehrere Ornamentblätter gestochen und gemeinschaftlich mit Wenzel Hollar Illustrationen zu Ogilby's Folio-Ausgabe des Virgil (London 1654) geliefert hat; — Nicolas Pitau aus Antwerpen (1633, † zu Paris 1676); — Antoine Maffon aus Louvry bei Orleans, geb. 1636, † zu Paris 1700, zuerst Schüler eines Goldschmieds, stach auch den Gang nach Emaus nach Tizian; — die Brüder François und Nicolas de Poilly aus Abbeville in der Picardie, und des Letztern Sohn Jean Baptiste, — François, geb. 1622, † zu Paris

1693, der bedeutendste von ihnen, Schüler Daret's und Lehrer seines Bruders Nicolas, geb. 1626, † zu Paris 1696; Jean Bapt. geb. zu Paris 1669, † 1728; — Jean Lenfant, ebenfalls aus Abbeville (1615, † zu Paris 1674), Schüler Mellan's; — Antoine Trouvain aus Montdidier in der Picardie, geb. gegen 1666; — Jean Louis Rouillet aus Arles, geb. 1645, † zu Paris 1699, Schüler Lenfants und Fr. de Poillys; — der Maler Louis Ferdinand, geb. zu Paris als Sohn eines aus Mecheln stammenden Malers Ferdinand Elle um 1630, † daselbst 1689, nach Duplessis Verfasser eines *Livre de la portraiture pour la jeunesse*, Paris 1644; — Claude Lefebvre, der ausgezeichnete Porträtmaler, geb. zu Fontainebleau 1633, † zu Paris 1675, von dem auch drei treffliche geätzte Bildnisse vorhanden sind; — René Lochon aus Poissy, geb. um 1640, und Nicolas de Larmessin der Vater, geb. zu Paris 1640, fruchtbare, mittelmässige Stecher.

Als Künstler von weniger hervorragender Bedeutung sind aus dieser Zeit ferner aufzuzählen: Louis de Boullongne (1609—1674), Michel-Ange Corneille der Vater (1603—1664), Jacques Courtois, genannt le Bourguignon, der sich auch gelegentlich G. Cortese unterzeichnete, und von dem 8 Bll. geätzte Schlachtenbilder existiren (1621—1676), Joseph Parrocel (1648—1704), Simon Guillain, Bildhauer und Architekt zu Paris (1581 bis 1658), François Spierre aus Nancy (geb. 1643, † 1681), der sein bestes in Arbeiten nach Correggio leistete, Nic. Dorigny, Michel's Sohn, geb. zu Paris 1657, † daselbst 1746, der nach Raffael in Rom die Psyche, die Galathea, die Transfiguration, die 7 Planeten und Gott als Schöpfer der Sonne (8 Bll.), ferner in London die Tapetencartons in Hamptoncourt (8 Bll. und Titel) stach.

Drei sehr feltene radirte Landschaften werden dem Maler Francisque Millet, geb. in Antwerpen um 1644, † in Paris 1680, einem talentvollen Nachahmer Pouffins, zugeschrieben; nach dessen Gemälden stach Theodore, sein Schüler, über dessen Person nichts weiteres bekannt ist.

Nicht in demselben Masse wie in dem vorausgegangenen Zeitraume entwickelte sich im Zusammenhange mit den grossen Bauunternehmungen Ludwigs XIV. der Architekturstich. Jean Marot, geb. um 1630 zu Paris, † 1679, ein Architekt, der aber zu seiner Hauptbeschäftigung machte, die Palaß- und Kirchenbauten seiner Zeit treu in Kupferstich abzubilden und auf dieselbe Weise eigene phantastische Compositionen für decorative Architektur, Innendecoration, Maufolecn, Plafonds, Kamine u. dgl. m. auszuführen. Die ersteren, theils als Einzelblätter, theils in dem Werke *L'architecture francaise*, Paris 1727, erschienen, — Louvre, das Schloßchen Madrid im Bois de Boulogne, das Schloss von Vincennes, St. Severin, Notre-Dame-des-Champs &c. &c. — sind in jedem Belang höher geschätzt.

Von erstaunlicher Vielseitigkeit und Fruchtbarkeit war Jean Le Pautre aus Paris, geb. 1617, † 1682, der, ursprünglich Tischler, später bei einem Maler Zeichnen gelernt hatte. Die von ihm entworfenen und gestochenen

Interieurs, Plafonds, Alcoven, Pavillons, Fontainen, Frieße, Pilafter, Rahmen, Füllungen, Schilder, Trophäen, Thüren, Kamine, Möbel für Kirche und Haus, Wagen, Schlosserarbeiten, Leuchter, Gefässe u. f. w. belaufen sich in die Taufende und machen die Erzählung glaubwürdig, dass er häufig auf dem Papier nur mit wenigen Strichen angedeutet habe, was er mit dem Stichel ausführen wollte. Der Stil Ludwigs XIV. ist bis in alle Einzelheiten an diesen Compositionen Lepautres zu studiren, welche ihm mit Recht viel höheren Ruhm eingetragen haben, als seine Stiche nach fremden Gemälden.

Sein Zeitgenosse und Rival Jean Berain, geb. 1639 zu St. Mihiel in Lothringen, † 1711 zu Paris, reicht weder in der Erfindungskraft noch in der Technik an Lepautre heran. Auch liess er viele von seinen Entwürfen für Wanddecoration u. f. w. durch Andere, Doigremont, Jean Dolivar (geb. zu Saragossa 1641), Gérard J. B. Scotin den Aelteren († 1718, nicht zu verwechseln mit Louis Girard Scotin, der später zu nennen sein wird), stechen. Von seinen eigenen Arbeiten sind besonders die 1659 erschienenen Ornamente für Schusswaffen hervorzuheben.

In demselben Genre war Daniel Marot thätig, der um 1650 in Paris geboren, als Hugenotte nach Holland flüchten musste und dort um 1712 farb. Er radirte, zum Theil in Verbindung mit seinem Vater Jean Marot, eine Fülle von Entwürfen für die innere Ausstattung, auch Theaterdecorationen, ferner für Gartenkünstler, Goldschmiede u. f. w.

Wie Daniel Marot folgten mehr oder minder der Weise Lepautres: die Architekten und Radirer Ant. Pierretz und Pierretz le Jeune, Portale, Plafonds, Schlosserarbeiten &c., Pierre Cottar oder Cottard (um 1620 bis 1686), Decorationen, Möbel &c., ferner der Kupferstecher Nic. Guerard in Paris um 1700—1734, Cartouchen u. dgl., auch Figurales. Goldschmiedeverzierungen lieferten die Goldschmiede Jean Louis Durant von Orleans, um 1670 in Genf; Gedeon L'Egaré, ein Goldschmied in Paris, der wohl identisch mit dem sich Gilles (Egidus) L'Egaré nennenden, in gleicher Richtung thätigen Künstler um 1663, und von dem es zweifelhaft, ob er selbst Stecher gewesen ist; für ihn arbeiteten P. Lombard, Collet, L. Coffin. Baltasar Moncornet, 1635—1661, welcher die Entwürfe Franç. Lefebure's stach; Jean Muffard zu Genf um 1678; Louis Roupert zu Metz um 1668, nach dem L. Coffinus (Coffin, auch Cauquin, geb. 1633 zu Troyes) stach.

Ebenso waren verschiedene Waffen- und Büchsen schmiede im Stande, Verzierungen aus dem Bereiche ihrer Kunst zu stechen oder zu ätzen. So Ant. Jacquard zu Poitiers um 1619—1650, Folgen von Degengriffen, Beschlägen &c., auch Uhrzifferblätter; Phil. Cordier d'Aubigny um 1634; Dellacollombe in Paris, der um 1702 ein Büchsenmacherbuch publicirte. Die Zeichnungen François Marcou's in Paris, geb. 1595, stach C. Jacquinet um 1666.

Von Jean Robert Vauquier, † zu Paris 1670, besitzen wir fein ausgeführte Ornamente, zum Theil mit figuralen Darstellungen, von C. Berain



Wappen, Schilde u. dgl., von N. G. Delafleur, † 1670 zu Rom, und von J. B. Monnoyer, geb. 1635 zu Lille, † 1699 zu London, Blumen.

Die grossen Umrahmungen für Kalender, akademische Thesen u. dgl., ornamentale Compositionen in Verbindung mit Allegorien oder Porträts, und daher häufig wohl gemeinschaftliche Arbeiten mehrerer Künstler, waren unter Ludwig XIV. noch sehr beliebt, wichen aber allmählich kleinerem Format, welches auch kleinlichere Behandlung mit sich brachte. Als Stecher von Vignetten für Bücher war vornehmlich Jean Mariette in Paris (1660 bis 1742) thätig, welcher zugleich ein sehr ausgebreitetes Kunstverlags-geschäft hatte. Sein Sohn war der berühmte Sammler und Kunstschriftsteller Pierre Jean Mariette (1694—1774), der auch einige Blätter radirt hat.

Die um die Mitte des XVII. Jahrhunderts aufgekommene schwarze Kunst fand in Frankreich verhältnissmässig spät Verbreitung, und da die herrschenden Richtungen nicht auf coloristische Wirkung ausgingen, sondern Strenge in der Zeichnung pflegten, fehlte die natürliche Bedingung für eine rechte Entwicklung jener Manier. Isaac Sarrabat, Ende des XVII. Jahrhunderts, wandte sich als einer der Ersten derselben zu; ferner Sebastian Barras zu Aix in der Provence (1653—1703), Boyer-d'Aguilles, ein Dilettant (1650—1709), André Bouys aus Hyères, geb. um 1663, † zu Paris 1740, Jean Coffin u. A.

Die Künstler, welche den unter der Regentschaft Philipps von Orleans und unter Ludwig XV. in Frankreich herrschenden, bald tändelnden, bald ausgelassenen, leichtfertigen und lüfternen Ton in der Malerei zum Ausdruck brachten, führten auch den Kupferstich in diese Richtung. Die Historie wurde zum Genre, an die Stelle des Pathos trat eine mehr oder minder gemachte Naivetät, der strengen folgte eine kokette, zierliche und weiche Manier, und der Vignettenstich, welcher in der vorigen Periode begonnen hatte, bildete sich zu einem eigenen, einflussreichen Kunstzweige heraus.

Es ist so bezeichnend, dass der bedeutendste Künstler dieser Periode, Antoine Watteau, geb. zu Valenciennes 1684, † zu Nogent-sur-Marne, nahe bei Vincennes, 1721, nach der Erzählung seiner Biographen gleichzeitig Rubens Gemälde im Palais und die Natur im Garten des Luxembourg studirte; die Frucht solcher Studien waren die *fêtes galantes*, die mythologischen und Schäferscenen u. s. w., welche bei aller Affectation doch äusserst graciös waren und eine Schaar von Nachahmern und Manieristen im Gefolge hatten, als deren Hauptvertreter François Boucher aus Paris, geb. 1703, † 1770, der eigentliche Künstler des Zeitalters der Pompadour, bekannt ist. Die Gemälde und Zeichnungen beider sind unzähligemal gestochen worden, beide waren auch selbst Radirer. Wir haben von Watteau geätzte Modenbilder, die von Thomassin fils und Anderen mit dem Stichel nachgearbeitet

find, und ein geistreich gemachtes Blatt mit den stehenden Figuren der italienischen Komödie. Fr. Boucher betheiligte sich u. a. an dem Unternehmen, Handzeichnungen Watteau's nach dessen frühem Tode durch den Stich zu vervielfältigen.

Benoît Audran ist oben bereits als einer der vorzüglichsten Stecher nach Watteau genannt worden; und er vermochte auch keines anderen Malers, wie Pouffin's, Lebrun's Handschrift so treu wiederzugeben. Von feinen — meist ausschliesslich radirten — Blättern nach Watteau mögen der entwaffnete Amor, die Rückkehr von der Jagd (sitzende Dame mit einem Herrenhut), das ländliche Concert, Tête-à-tête, ländliche Feste &c. angeführt sein.

Ch. Nic. Cochin der Vater in Paris, geb. 1688, † 1754, stach ebenfalls ganz in des Meisters Weise eingehend nach Watteau die junge Frau, l'Amour au Theatre français und l'Amour au Theatre italien, der Erzähler, Rückkehr vom Lande u. a. m., ferner mehreres nach Fr. Lemoine u. A.

Vielseitiger war Laurent Cars, eines Kupferstechers Sohn aus Lyon, geb. 1702, † 1771, von dessen Kunst treffliche Stiche nach Werken der meisten berühmten Künstler seiner Zeit Zeugnis geben. Die Wahrfagerin, die venezianische Feste nach Watteau gehören zu den besten Leistungen dieses Genres. Er arbeitete ferner nach den beiden Nachfolgern Watteau's, Boucher und Lancret (Bildnis der Tänzerin Camargo), nach dem Vignettenzeichner Gravelot, nach Tardieu, de Troy u. A.

Von Michel Aubert aus Paris, geb. um 1700, † 1757, sind der Indiscrete, das Pansfest, das Rendezvous der Jagd nach Watteau gestochen, nach Boucher Venus und Amor, der Tod des Adonis, ferner — eine Jugendarbeit — das Bildnis des Claude Gillot (geb. zu Langres 1675, † zu Paris 1722), welcher als Maler durch seinen Hexensabbat bekannt ist, und selbst Ornamentblätter gestochen hat.

Andere Werke Watteau's wurden reproducirt von Nic. Henri Tardieu dem Vater in Paris, geb. 1674, † 1749 (Einschiffung nach Cythere, die Champs-Élisées), von welchem zahlreiche Platten des Sammelwerks *Cabinet Crozat* herrühren; — von Louis Crépy (Grotesken mit Komödien-scenen, Triumph der Ceres &c. — Bildnis Watteau's); — Nicolas de Larmessin dem Sohne, 1684—1755, der auch nach Boucher und Lancret arbeitete und sich im Stil seiner Zeit an Raffael versuchte; — Pierre Aveline, 1710—1760, von dem ebenfalls Stiche nach Boucher und nach Gillot und anderen Ornamentisten bekannt sind; — Louis Surrugue aus Paris, geb. 1695, † 1769, der auch an den Illustrationen zu Scarrons Roman comique nach den Entwürfen J. B. Pater's mitarbeitete; — Henri Simon Thomassin dem Jüngeren, welcher, abgesehen von seinen eigenen Stichen nach Watteau (der verliebte Harlekin, Vorbereitungen zum Balle &c.), dessen Modebilder mit dem Stichel überarbeitete und herausgab; — Qu. Pierre Chedel, geb. zu Châlons 1705 und † daselbst 1762, der auch kleine Landschaften eigener Composition gestochen hat.

Für Jacques Phil. Lebas aus Paris, geb. 1707, † 1783, war Watteau nicht in dem Grade massgebend, wie für die früher genannten Stecher. Seine Blätter nach diesem Meister (die Zauberinsel, die galante Gesellschaft) sind dessen würdig; allein er wendete sich auch vielfach Niederländern zu, wie Teniers, Wouwerman, Ruysdael, und stach im Verein mit C. Nic. Cochin dem Sohne die Ansichten französischer Hafenplätze nach Josephe Vernet ganz vorzüglich.

Durch das Studium Wouwerman's, dessen Wiedergabe den Jean Moyreau (geb. zu Orleans 1691, † zu Paris 1762) hauptsächlich in Anspruch nahm, hatte dieser Stecher sich eine ängstliche Manier angewöhnt, die ihm bei den Arbeiten nach Watteau hinderlich wurde. Nur gelegentlich haben diesen Meister reproducirt: Jean Mich. Liotard aus Genf, geb. 1702, † nach 1760 (die kranke Katze, ein meisterlich geätztes Blatt, le sommeil dangereux u. a., die Hauptwerke des Künstlers sind 7 Stiche nach Ricci und ebenföviele nach Cartons von C. Cignani, beide Folgen 1743 in Venedig erschienen); Louis Desplaces aus Paris (1682—1739), dessen Stiche nach Jouvenet und Ant. Coypel, sowie seine Bildnisse übrigens grössern Werth haben; — Louis Girard Scotin aus Paris, 1690 — um 1755 (nicht zu verwechseln mit Gérard Scotin, seinem Oheim, 1642—1718, und J. Bapt. Sc., wahrscheinlich seinem älteren Bruder, die beide ebenfalls Stecher waren), die Brüder Charles (1695—1742) und Nicol. Gabriel Dupuis (1696—1770), beide hauptsächlich Porträtstecher; — Bernard Lepicié aus Paris (1699 bis 1755), ein Kunstschriftsteller, welcher auch, wie seine Gattin Renée Elifabeth Marlié-Lépicie († 1752), den Grabstichel zu führen verstand; — Franç. Joullain aus Paris (1700—1790), Kunsthändler und Stecher mit der Nadel und dem Stichel; — Jacqu. Gabriel Huquier (1695 bis 1772) und dessen Sohn Gabriel (1725—1792) die überaus fleissigen Stecher von Ornamenten aller Art; — Edme Jaurat (1672 oder 1688—1738), von welchem ein guter Stich nach Pouffin's dem Bade entsteigenden Nymphen existirt und der auch an den Illustrationen zum Roman comique gearbeitet hat; — der reiche Kunstfreund Graf de Caylus (1692—1765), welcher eine Menge Zeichnungen der grossen Meister der Renaissance im Facsimilestiche wiederzugeben bemüht war; — Etienne Fessard aus Paris (1714—1774); — Marie Jeanne Renard du Bos (geb. um 1700); — P. Dupin in Paris (geb. 1718); — Ravenet (es gibt drei Kupferstecher dieses Namens, welche in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts thätig waren und schwer zu trennen sind: Sim. Franç. der Aeltere, Sim. Franç. der Jüngere und Jean Franç.), endlich Fr. Boucher selbst, Watteau's Rivale, dessen Gemälde und Zeichnungen ebenfalls viele von den hier aufgezählten Stechern Watteau's beschäftigten, und ausser diesen noch: Ph. L. Pariseau, den Verfasser einer Zeichenschule (1740—1801); Jean Daulié aus Abbeville (1703—1763), einen virtuosen Porträtstecher, und drei Künstler, welche die Zeichnungsart Boucher's am glücklichsten in Kreidemanier wiedergaben: Gilles Demarteau, geb. zu

Lüttich 1722, † zu Paris 1776, J. Ch. François aus Nancy, geb. 1717, † zu Paris 1769, und Louis Bonnet aus Paris, geb. 1743.

Diese drei Stecher gelten als die Erfinder neuer Stechweisen, welche ihnen geeigneter als die bis dahin bekannten erschienen, um die mit Kreide oder weichem Blei gezeichneten Skizzen Bouchers zu copiren. Demarteau soll die Roulette zu diesem Zwecke erfunden haben, eine mit feinen Stacheln besetzte Walze, welche, über die grundirte Kupferplatte hingeführt, in dieser punctirte Striche zurücklässt. Aber auch François rühmte sich derselben Erfindung, und dieser brachte auch die später von Leprince vervollkommnete Aquatintamanier auf. Bonnet endlich benutzte die Kreidemanier zur Herstellung mehrfarbiger Kupferstiche vermittelt mehrerer Platten, *Pastellmanier*, *gravure en pastel*, und er übertraf damit die vorausgegangenen Versuche des Christophe Leblond (Le Blon) aus Frankfurt, geb. 1670, † zu Paris 1740 oder 1741, welcher Schabblätter mit Farben druckte.

Dem Zeichner und Maler J. B. Pater aus Valenciennes (1694—1736), einem Nachahmer Watteau's, dessen Zeichnungen zu Scarron's Roman mehrmals erwähnt worden sind, werden zwei unbedeutende Radirungen zugeschrieben.

Die Malerfamilie Coypel hat nicht nur anderen Stechern häufig zu thun gegeben, sondern pflegte auch selbst die Radirung. Von Noel Coypel, 1628—1707, sind nur zwei Blätter bekannt, Antoine, 1661—1721, hat Stiche gearbeitet, Noel Nicolas, 1688—1734, eine heil. Therese, Charles Antoine, 1694—1752, der hervorragendste unter ihnen, ätzte eine Anzahl kleiner Genrefiguren eigener Composition, wie z. B. die in jener Zeit so bekannten Typen des *Petit-maitre* und der Frömmlerin (*la dévote*), und lieferte Facsimilestiche nach Lionardo, Raffael, Michel Angelo.

Ebenso bediente sich Charles Natoire aus Nîmes (um 1700—1777), dessen Gemälde von Anderen, z. B. von Claude Duflos (Vater und Sohn, gleichnamig, der erstere † 1727, der letztere 1701—1784) und J. B. Perronneau (1731—1796) gestochen worden sind, einigemal selbst der Nadel, die er geschickt zu handhaben wusste. Claude Henri Watelet (1718—1786), Verfasser des Lehrgedichts *L'art de peindre*, Amsterdam 1760, und Herausgeber des *Dictionnaire des beaux-arts*, Paris 1792, und Ant. Rivalz aus Touloufe (1677—1735) gehören zu den Radirern von geringerer Bedeutung.

Der Marinemaler Joseph Vernet (1714—1789), dessen schon bei Lebas gedacht wurde, fand neben diesem und C. N. Cochin tüchtige Stecher in Jacques Baléhou (1715—1764), der ausserdem fleissig nach Porträtisten seiner Zeit arbeitete und ein Ornamentenbuch herausgab, — J. J. Avril dem Vater (geb. 1744), Frau Coufinet-Lempereur (geb. 1726); weniger entsprechende in Jacques Aliamet aus Abbeville (1727—1788), P. P. Benazech (geb. in England 1744), Fr. E. Weirrotter aus Innsbruck (geb. 1730, Schüler von Wille in Paris, † 1771 in Wien) und Vernet selbst radirte

in charakteristischer Weise zwei grössere (Heimkehr vom Fischzuge und felsige Landschaft mit einem Thurm und Staffage) und drei kleinere Blätter. Agman Thom. Desfriches in Orléans (1723—1780) radirte Landschaften seiner Heimat, und Jean Rigaud (um 1700—1754) stach Ansichten von Städten und Schlössern Frankreichs.

Im Porträtstich zeichneten sich, abgesehen von den bereits oben Genannten, wie Daullé, Baléchou &c., besonders aus: die drei Drevet, Pierre der Vater (geb. 1694 zu Lyon, † zu Paris 1739), Pierre der Sohn (1697—1739) und Claude, des Letzteren Neffe (1710—1768), welche namentlich die Bildnisse von Hyac. Rigaud und Nic. de Largillière reproducirten; Marie Magd. Horthemels, die Gattin des älteren Cochin, 1686 bis um 1770; Fr. Ertinger, als dessen Geburtsort Wyl in Schwaben, aber auch Colmar genannt wird, 1640—1700, der Berliner G. Fr. Schmidt, 1712—1775, Franç. Chereau aus Blois (1680, † zu Paris 1729) und dessen Bruder Jacques (1694—1776), C. M. Vermeulen aus Antwerpen, 1644—1710, Charles Simonneau aus Orleans, 1639—1728, Claude Duflos (vergl. oben), der auch als Vignettenstecher genannt werden muss. Nach J. M. Nattier, dem Maler der Hofherren und Hofdamen zur Zeit des Regenten und Ludwigs XV. stachen Jacques Nic. Tardieu aus Paris, 1718—1795, Charles Etienne Gaucher, 1740—1803, Rob. Gaillard aus Paris, 1722—1785, der ebenso wie J. Ch. Levasseur aus Abbeville, 1734—1804, später nach Greuze arbeitete, Ant. Marcenay de Ghuy, 1722—1811, Verfasser einer Schrift *Idée de la gravure*, Paris 1764, — L. J. Cathelin, 1739—1804; — nach dem Pastellmaler De la Tour: O. E. Moitte, 1722—1780, dessen Namen wir auch auf Blättern nach Greuze finden; Etienne Ficquet, 1731—1794, mehr noch bekannt durch seine Porträts in ganz kleinem Format; J. J. Flipart aus Paris 1723—1782, welcher mehr als die Vorgenannten die Technik des Malers im Stiche erkennen liess und entsprechend glücklich in der Wiedergabe Greuze's durch Anwendung der Nadel und des Stichels war; endlich Pierre Bertrand.

Ebenso gehören zu den Porträtisten J. G. Wille aus Königsberg in Preussen, geb. 1715, † 1806 zu Paris, wohin er in jungen Jahren gekommen war, ein sehr geschickter, aber geistloser Stecher, höchst einflussreich als Lehrer; Pierre Savart, Fiquet's Schüler; Jacques Firmin Beauvarlet aus Abbeville (1733—1797), von dem namentlich die Bildnisse der du Barry nach Drouais und Molière's nach S. Bourdon bekannt sind; die Brüder Fr. Rob. Ingouf aus Paris, 1747—1812, und Pierre Ch. Ing., 1746—1800, welcher auch zu den Stechern Greuze's gehört; Charles Nic. Cochin der Jüngere zu Paris (1715—1788), Porträtzeichner und Porträtstecher, der eine besondere Vorliebe für Darstellung im Profil hatte; Augustin de St. Aubin (1736—1807) und Sim. Ch. Miger (1736—1820), N. C. Cochin's Schüler, waren wie dieser Zeichner und Stecher; J. B. Grateloup (1735—1813), der in der Weise Fiquets und Savarts arbeitete; L. C. Carmon-

telle, † 1790; Benoit L. Henriquez, 1732—1806, G. Edme Petit, 1696—1760; Jean Etienne Liotard, der bekannte Maler, Zwillingbruder des früher erwähnten Kupferstechers, 1702 bis um 1790.

Als Sittenmaler können wir bezeichnen Gabriel de St. Aubin, 1724—1780, der geistvoll und flüchtig Scenen des öffentlichen Lebens radirte und nur in wenigen Exemplaren abziehen liess; J. B. Leprince aus Metz, 1733—1781, oben als einer der Ersten in der schwarzen Kunst genannt, der eine Menge Scenen und Costümebilder, Früchte seines Aufenthalts in Russland und Polen, theils selbst stach, theils durch Andere stechen liess; Ph. J. Louthembourg, geb. zu Strassburg um 1728, † 1812 zu Chiswick, der Hogarth nachahmte; der Maler Hub. Robert, 1733—1808, von dem 12 geistreich gestochene Blätter *Soirées de Rome* existiren.

Die Marquise de Pompadour verdankt die Ehre, neben diesen Künstlern genannt zu werden, mehreren mit *Pompadour sculptis* bezeichneten Radirungen; wieviel an den mit bemerkenswerther Sicherheit ausgeführten Blättern ihr selbst, wieviel ihren Lehrern zukomme, ist nicht zu ermitteln. Ihrem Beispiele folgten dann verschiedene vornehme Herren und Damen, ohne dass die Kunst davon Gewinn gehabt hätte. Immerhin vermittelt die Marquise uns den Uebergang zu den folgenden, Boucher's Genre weiter ausbildenden Illustratoren. Dem Vorgange der Miniaturmalerei folgend, begleiteten die Zeichner den Text des Buches bald mit grösseren Compositionen, bald mit kleineren Bildern, Allegorien oder Scenen, in Umrahmungen oder Arabesken, von welchen letzteren der Name Vignette auf diese kleineren Stiche überging. Wir haben die Dichter und Profaiisten der Zeit, aber auch alte Autoren mit solchen Kupfern ausgestattet und der Charakter dieser Periode bringt es mit sich, dass neben den einfach leichtfertigen oder zugleich fatirischen Dichtungen, an welchen Frankreich damals so reich war, Ovid, Boccaccio &c. mit Vorliebe illustriert werden. Und die Bilder sind nicht weniger bedeutsam für die letzten Jahrzehnte vor dem Ausbruch der grossen Revolution, wie die Schriften der Laclos, Crebillon &c. selbst.

Die bedeutendsten und fruchtbarsten Zeichner für die Buchillustration in dieser Periode waren Gravelot und Eifen, welchen man etwa ein ähnliches Rangverhältniss unter sich anweisen kann, wie Watteau und Boucher. Hubert Gravelot aus Paris, 1699—1773, repräsentirt so recht den Geist und die Grazie des Zeitalters der Pompadour und dabei versetzt er auch ganz naiv die Helden des Corneille und die florentiner Lebemänner bei Boccaccio in seine Gegenwart. Er war selbst Radirer, aber seine meisten Zeichnungen sind von Anderen gestochen worden. Dasselbe Verhältniss ist bei Charles Eifen aus Paris (1721—1780), einem Schüler Bouchers. Die geschicktesten Stecher, wie Cars, Lebas, Aug. de St. Aubin u. A. führten die Zeichnungen Beider aus; Andere werden wir in den folgenden Zeiten kennen lernen.

Honoré Fragonard aus Grasse (1732—1806), Maler von galanten Szenen, radirte auch mehrere Compositionen selbst, und hatte in dieser Kunst eine Schülerin, seine Schwägerin Marguerite Gérard, geb. 1761, während Maurice Blot, 1754—1818, u. A. seine Gemälde vervielfältigten.

J. B. Marie Pierre (1713—1789), ein schlechter Zeichner, aber geschickter Radirer, führte Subleiras' Illustrationen zu den Erzählungen La-fontaine's aus.

P. P. Choffard aus Paris (1730—1809) arbeitete nach Gravelot, nach Clem. P. Marillier (1740—1808), der auch selbst Stecher war, u. A., componirte aber auch selbst und war besonders glücklich im Erfinden von Kopf- und Schlussornamenten für Bücher, Umrahmungen für Einladungs- und Adresskarten u. dergl. m. und verfasste ein Werk *Notice sur l'art de la gravure en France* (Paris 1805).

Ebenso war Ch. Gaucher, geb. 1740, selbständig Ornamentist, und stach Illustrationen von Ch. N. Cochin (zur Iliade), Eisen (zu La Fontaine) u. A., auch kleine Bildnisse berühmter Männer.

J. Mich. Moreau der Jüngere (1741—1814), Sohn des Architekten Charles M., *Deffinateur des menus plaisirs* unter Ludwig XV., Professor an der Centralsschule zur Zeit der Republik und endlich Deffinateur des Königs Karl X., war in erster Linie Zeichner für Illustrationen, hat jedoch einzelne ornamentale Compositionen selbst gestochen. — Unter den Arbeiten Noel Lemires aus Rouen (1724—1801) sind die erfreulichsten diejenigen nach Entwürfen Gravelots. Nic. Delaunay, 1739—1792, hat eine grosse Menge Vignetten nach den beliebtesten Illustratoren der Zeit gestochen. Zu dieser Gruppe sind ferner zu zählen Remi Henr. Jos. Delvaux, 1748—1823, besonders geschickt mit der Nadel; Emmanuel de Ghendt aus Flandern, 1738—1815, J. B. Tilliard, geb. 1740, Ben. Louis Prevost, Jos. de Longueil, † 1792, u. A. m. J. B. Simonet und Nic. Ponce, der sich auch als Kunstschriftsteller einen Namen machte, begegnen uns noch in der Revolutionszeit mit Darstellungen von Ereignissen des Tages.

Endlich haben wir noch verschiedener Ornamentisten zu gedenken. Unter denselben finden wir zahlreiche Architekten, welche dem allgemeinen Zuge der damaligen Baukunst folgend, vornehmlich Decorationen, Füllungen, Cartouchen u. dgl. entwarfen und häufig selbst auf die Kupferplatte brachten. So Louis Henri Babel, † zu Paris 1761, und P. E. Babel, † ebenda 1770, beide zugleich Architekten und Compositeure für Decoration, Mobilier u. s. w.; — François de Cuvilliers der Vater, geb. zu Soissons 1697, † 1760 zu München als Architekt des Kurfürsten von Baiern, und Cuvilliers der Sohn, die viel gemeinschaftlich arbeiteten, während nur der letztere, † 1770, Stecher gewesen zu sein scheint; — J. Laur. Le Geay, Architekt, welcher eigene decorative Compositionen radirte; — Jacques Franç. Blondel, geb. zu Rouen 1705, † zu Paris 1754, ebenfalls Architekt und Stecher eigener und fremder Entwürfe; — J. Franç. Neufforge, geb. bei

Lüttich 1714, Architekt und Bildhauer, Stecher von Architekturen, Möbeln von eigener Composition; — D. P. Parifet, geb. zu Lyon 1740; — F. Peyrotte, um 1780; — Raux, um 1758; — J. Franç. Saly, geb. zu Valenciennes 1717, † zu Paris 1776; — Babin; — L. Ganneret und Le Canu, welche bis gegen das Ende des Jahrhunderts thätig waren. Ueberwucherte schon in der Architektur die Arabeske, so war diese vollends beliebt bei allen Entwürfen für die Kleinkunst oder als Umrahmung für figurale Compositionen, für die so beliebten allegorischen Darstellungen &c. Aus der grossen Menge der Künstler, welche in dieser Richtung theils selbst schaffend, theils nur copirend auftreten, mögen genannt werden: Gilles Paul Cauvet, geb. 1731 zu Aix (Bouches-du-Rhone), † 1788 zu Paris; — J. D. Dugaure in Paris, 1760—1782; — A. Aveline, der um 1736 nach Mondon le Fils arbeitete; — Girard, Herausgeber von Ornamentvorlagen; — Favenet; — Laureolli, Stecher nach Meiffonier's Zeichnungen; — J. Guélard; — Delettre (nach Prieur); — Salembrier, Maler, der eigene Arabesken radirte; — Le Roy; — Giraut; — Dlle. Brinclaire; — Jacques Dumont *le Romain*, Maler aus Paris, geb. 1701, † 1781; — Louis Bellay; — M. S. und Angélique Martinet; — J. F. Forty; — Colinet; — Jean Pillement und Jeanne Deny, welche der in jener Zeit aufkommenden Liebhaberei an chinesischem Ornament entgegenkamen. Goldschmiedarbeiten, Gefässe u. dgl. stachen J. J. Pasquier, um 1751 (nach dem Pariser Goldschmiede Pierre Germain), Jean Guien, Juwelier und Goldschmied, in London etablirt (eigene Entwürfe um 1762).

Die Rückkehr zu einem strengeren Stil wurde im Kupferstich vorbereitet durch den bereits genannten Grafen de Caylus, welcher plastische Werke der Antike und der Renaissance wiedergab, und durch Jean Franç. Peyron (geb. 1744 zu Aix, † 1805 zu Paris), welcher sich durch das Studium Pouffins bildete. Jacques Louis David (1748—1825), der Bahnbrecher der antikisirenden Richtung, fand seine Stecher in Ant. Alex. Morel aus Paris, geb. 1765, † 1829, dessen Stiche mit ihren symmetrischen Strichlagen nur zu sehr dem kalt akademischen Stil des Malers gerecht werden. Morel hat den Schwur der Horatier (1784 im Auftrage Ludwigs XVI. gemalt), den Belifar, den Tod Marats, Pierre Alex. Tardieu aus Paris, geb. 1756, † 1844, den Tod des Conventsmitgliedes Lepelletier (von diesem Blatte existiren nur Probeabdrücke als grösste Seltenheit, da die Platte vor ihrer Vollendung zerstört wurde), Jean Maffard, 1740—1822, wie Tardieu ein Schüler Wille's, den Tod des Sokrates, Raphael Urbin Maffard, des Vorhergehenden Sohn, den Raub der Sabinerinnen gestochen. Zu den geschicktesten Stechern dieses Zeitraums gehört ferner Ch. Clement Bervic (eigentlich Balvay), geb. 1756, † 1822, besonders bekannt durch sein Bild Ludwigs XVI. im Krönungsornate, Lehrer vieler der bedeutendsten Kupferstecher des XIX. Jahrh., wie Henriquel-Dupont's u. a.



Wie die drei Zuletztgenannten mit ihrer Thätigkeit bereits in unsere Zeit hereinreichen, leiten sie auch die neueste Periode des Kupferstichs ein. Als ihre Zeitgenossen erscheinen noch Künstler in Menge, welche die Ereignisse der Revolution darstellen oder verherrlichen, die Feinde der Republik verhöhnern u. s. w., so Helman, Villeneuve, P. L. Debucourt (1755—1832), dessen kleine Stiche zum *Almanach national* für 1791 den Vorzug vor der Mehrzahl der politischen Bilder dieser Zeit verdienen, und der auch andere gut componirte Sittenbilder in Farbentich ausgeführt hat, Duplessi-Bertaux, 1747—1813, Louis Copier, Cazenave, Verité und zahllose Andere, die zum Theil anonym geblieben, zum Theil längst vergessen sind, — mit Recht, da in der Regel die Gefinnung in ihren Werken für den Mangel an Talent schadlos halten musste.

## VII.

### Der Kupferstich in den Niederlanden seit 1600.

Die Nachblüthe der Renaissance in den Niederlanden brachte auch die Kunst des Kupferstichs zu neuem Glanze. In Flandern und Brabant um Rubens, in Holland um Rembrandt gruppiren sich zahlreiche Künstler, welche mit Stichel und Nadel völlige Farbenwirkung erzielen, und vor allem gelangte die Radirung zu einer bis dahin nicht geahnten Bedeutung.

Pet. Paul Rubens, geb. 1577 zu Siegen<sup>1</sup> im Westphälischen, † zu Antwerpen 1640, hat gewiss nur äusserst selten selbst in Kupfer gearbeitet, und von den wenigen ihm zugeschriebenen Blättern, — wie die heil. Katharina, Magdalena, Franz von Assisi, ein Knabe, welcher seine Kerze an der einer Frau mit einem Korbe anzündet, ein Bildniss — ist nur das erstgenannte unbefritten: eine Figur in weitem, vom Winde aufgebauchten Gewande, von Wolken getragen und mit energischer, triumphirender Bewegung den linken Fuss auf das Rad, die linke Hand auf das Schwert stützend. Aber selbst wenn nachgewiesen werden sollte, dass Rubens gar nicht Kupferstecher gewesen sei, würde immer sein Antheil an der Entwicklung dieses Kunstzweiges ein ganz hervorragender bleiben. Seine Gemälde wurden für die reproducirenden Künstler Aufgaben, welche die höchste Anspannung ihrer Kräfte erforderten, und da viele von den gleichzeitigen Stichen nach seinen Werken unter seiner persönlichen Leitung und Correctur ausgeführt wurden, da nur diejenigen in die Oeffentlichkeit gelangen durften, welche er genügend gefunden hatte, so darf man sehr wohl

<sup>1</sup> Von Anderen wird Köln, auch Antwerpen als sein Geburtsort genannt.

von einer Rubens'schen Stecherſchule ſprechen. Dieſer gehört ſein grösſter Schüler, Antony van Dyck, geb. zu Antwerpen 1599, † zu London 1641, in zwiefachem Sinne an, indem die meiſten Stecher des Rubens auch nach van Dyck gearbeitet haben und er ſelbſt zu den ausgezeichnetſten Radirern zu zählen iſt. Am bekannteſten ſind die Künftlerbildniſſe in dem wiederholt erſchienenen Sammelwerke *Icones principum, virorum doctorum* &c., der ſogenannten Ikonographie van Dycks, welche hundert Bildniſſe nach Originalen des Meiſters umfaßt, darunter elf, nach anderer Anſicht fünfzehn oder achtzehn, z. B. ſein eigenes Porträt, von ihm ſelbſt radirt. Originalabdrücke dieſer geiſt- und lebensvollen Bildniſſe ſind äusserſt ſelten, da die Platten bald von anderen Stechern überarbeitet worden ſind. Ausſer dieſen Blättern hat man von ihm: Chriſtus mit der Dornenkrone, Maria mit dem Kinde, Tizian mit ſeiner Geliebten, Erasmus von Rotterdam u. a.

Als Stecher, welche entweder aus Rubens Schule hervorgingen oder ſich derſelben anſchloſſen und die breite, energiſche und maleriſche Behandlung mit einander gemein haben, ſind zu verzeichnen: Lucas Vorſtermans d. Aelt., geb. zu Antwerpen <sup>1</sup> um 1578, bediente ſich nur des Grabſtichels, fixirte den Umriss vermittelt eines einzelnen Striches, behandelte die verſchiedenen Gegenſtände eines Bildes ihrem Stoffe nach in verſchiedenen Stechweiſen; ſtach nach Rubens die Anbetung der Könige, Anbetung der Hirten, Suſanna im Bade, Kreuzabnahme, mehrere heil. Familien u. a., arbeitete auch in der ſelben Manier nach italieniſchen Meiſtern.

Schelte (*Scheltus, Schelleric*) a Bolſwert, geb. um 1586 zu Bolſwert in Friesland, und deſſen Bruder Boetius a Bolſwert, † 1659 zu Antwerpen. Erſterer, nicht nur der bedeutendere von beiden, ſondern überhaupt einer der erſten Kupferſtecher, erſtrebte mit dem Stichel eine der Radirung ähnliche maleriſche Wirkung, und verzichtete gänzlich darauf, mit ſeiner Technik an ſich zu glänzen; nach Rubens: Maria Himmelfahrt, Auferſtehung, Petri Fiſchzug, Landſchaft mit Sonnenuntergang &c.; nach van Dyck den trunkenen Silen, nach Jordaens die Muſicanten.

Von Abrah. van Diepenbeek aus Hertogenboſch, 1607—1675, zuerſt Glasmaler, dann Rubens Schüler in der Oelmalerei, iſt eine einzige Radirung bekannt, ein ruhender Bauer mit gefatteltem Eſel, 1630.

Paul Pontius oder du Pont, geb. 1596 zu Antwerpen, Vorſtermans' Schüler, iſt beſonders ausgezeichnet im Helldunkel. Nach Rubens: Darſtellung im Tempel, Himmelfahrt, Ausgieſſung des heil. Geiſtes, Pietà &c.; Rubens Bildniſſ, das Feſt des Bohnenkönigs nach Jordaens u. a.

Peter de Jode, *der Jüngere*, geb. 1606 zu Antwerpen, ſchloß ſich erſt, nachdem er längere Zeit unter ſeinem gleichnamigen Vater (geb. als

<sup>1</sup> So wird in der Regel angegeben, unter V.'s Bildniſſe von van Dyck iſt dagegen Geldern als ſein Geburtsort genannt.

Sohn Gerhards de J.<sup>1</sup> in Antwerpen 1570, † zu Amsterdam 1634, bekannt durch einen Stich nach Coufin's Jüngstem Gericht auf 12 Platten) und in dessen Manier gearbeitet hatte, an die Rubens'sche Richtung an und lieferte vortreffliche Stiche nach dem genannten Meister (Vermählung der heil. Katharina, die Grazien), nach van Dyck, Jordaens, Sim. Vouet u. a.

Ueberhaupt entzog sich dem Einflusse des Rubens kaum ein Stecher in den südlichen Provinzen, sowie er sich durch Soutman und dessen Schüler Suyderhoef u. s. w. nach Holland verpflanzte. Das Beispiel van Dyck's aber veranlasste zahlreiche Maler, sich mit dem Radiren zu befassen. So aus der Schule von Rubens: Willem Paneels aus Antwerpen (z. B. Rubens Bildniss, 1630), blühte 1630—1638, Cornelis Schut aus Antwerpen, geb. 1597, † 1655, bekannt namentlich durch seine figurale Mitarbeit an Daniel Seghers Blumenstücken, Jan Miele oder Miel, geb. 1599 zu Ular-dingen bei Antwerpen, Jan Thomas aus Iperen, geb. 1610, † zu Wien 1673, einer der ersten Künstler, welche das Mezzotinto in der Radirung ausführten, Frans van den Wijngaerde, 1612—1660, Theod. van Thulden, 1607—1676? u. A. m.

In Holland dominirt entschieden die Radirung, seitdem Rembrandt's Genie den Beweis geführt hatte, wessen dieses Darstellungsmittel fähig ist. Rembrandt Harmensz. van Rijn,<sup>2</sup> zu Leyden 1607 oder 1608 geboren, † zu Amsterdam 1669, ist in seinen Stichen, wie in seinen Gemälden der Meister der Poesie des Lichts. Er gibt den landschaftlichen Reiz seines Heimathlandes mit einer Feinfühligkeit und mit einer Virtuosität in der Handhabung der Nadel wieder, dass Sonnenschein und Helldunkel, die duftige Ferne, das blinkende Wasser und die Dämmerung des Waldes in unübertrefflicher Wahrheit erscheinen; seine Porträts haben volles Leben, und seine historischen Stücke nehmen, wie man auch über die Compositionen denken möge, jeden Vergleich mit Werken des Grabstichels auf. Die grosse Mehrzahl seiner mehr als 370 Blätter ist geätzt; doch arbeitete er gern mit der kalten Nadel nach und sieben davon sind nur mit der Nadel, ohne Anwendung des Aetzwassers radirt, nämlich: die drei Kreuze (1653), das Ecce homo (1655), der Schlittschuhläufer, der Canal, die Baumgruppe (1652), Bildniss des alten Haaring, der Bürgermeister Six (1647), der Zeichner nach dem Modelle.

Von seinen Radirungen mögen erwähnt werden: aus dem Jahre 1628 das Bildniss der Mutter des Künstlers, Neeltje (Cornelia) Willemsdochter,

<sup>1</sup> Vergl. Bd. I. S. 419, Bd. II. S. 34.

<sup>2</sup> *Harmensz.*, gewöhnliche Abkürzung für Harmenszoon, Hermanssohn; *van Rijn* nach dem an seinem Elternhause vorüberliessenden Rhein. Der Taufname des Künstlers, Rembrandt, wird gewöhnlich für den Familiennamen gehalten, und in Folge dessen ist ihm von späteren Schriftstellern noch ein Taufname, Paul, zugetheilt worden, von dem seine Zeitgenossen nichts wissen.

zweimal, soviel bekannt die frühesten Radirungen Rembrandt's; 1630 Rembrandt's Bildniss mit offenem Munde, Rembrandt mit der Pelzmütze und in weissem Anzuge, Christus als Kind im Tempel, Bettler und Bettlerin, der pissende Bauer, lachender Kopf, verschiedene männliche Köpfe; 1631 Rembrandt mit Pelzmantel und Spitzenkragen, derselbe Mütze und Rock mit Pelz gefüttert, derselbe im Mantel mit herabhängendem Kragen, derselbe mit runder Mütze, derselbe mit kraufen Haaren gegen rechts gewendet, das Zwiebelweib, blinder Geiger, der kleine Pole, Lazarus Klap, die Badenden, verschiedene Köpfe und Brustbilder; 1633 Rembrandt mit einer Binde um den Hals und schief sitzender Haube, Kreuzabnahme, der barmherzige Samariter, das widrige Glück, Bildniss des Janus Silvius, Rembrandt's Mutter niederblickend; 1634 Rembrandt mit dem Säbel, Rembrandt oval, Joseph und Potiphars Weib, die Verkündigung an die Hirten, Christus zu Emaus, der heil. Hieronymus, die lesende Frau, die über das Gelesene nachdenkende Frau &c.; 1635 Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel, heil. Stephanus, die Kuchenbäckerin, der Charlatan, Bildniss des Uitenbogaerds, Kopf eines Orientalen (bez. *Rembrandt Venetiis* 1635); 1636 Rembrandt und seine Gattin Saskia Uilenburg, Christus als Kind im Tempel, Ecce homo, Rückkehr des verlorenen Sohnes, die Heuschauer, Halbfigur des Juden Menasse Ben Israel, Studium von sechs Köpfen in der Mitte R.'s Frau; 1637 Abraham verstösst Hagar, <sup>1</sup> sitzender junger Mann; 1638 Rembrandt mit der Federmütze, Adam und Eva, Joseph seine Träume erzählend, Bildniss des Joh. Sylvius, die kleine Judenbraut; 1639 Rembrandt in Halbfigur sich aufstützend, Tod der Jungfrau, die Jugend vom Tode überfallen, Jude mit grosser Kopfbedeckung, Bildniss Uitenbogaerds (*der Goldwäger*), Brustbild eines jungen Mannes, angeblich seines Sohnes Titus; 1640 Enthauptung des Täufers; 1641 Philippus tauft den Kämmerer der Königin Candaces, der Schulmeister, der Kartenpieler, Strohütte und Heuschauer, Strohütte bei dem grossen Baume, die Mühle Rembrandt's, Bildniss eines Mannes mit Kette und Kreuz, Bildniss des Renier Anslou; 1642 Auferweckung des Lazarus, Kreuzabnahme, Hieronymus, Eulenpiegel, Mann in einer Weinlaube; 1643 das Schwein, Landschaft mit den drei Bäumen; 1644 der Schäfer und seine Familie; 1645 Abraham's Opfer (der Knabe fragt, wo das Opferthier sei), Ruhe in Aegypten, Petrus, die Brücke des Bürgermeisters Six, Ansicht von Omval bei Amsterdam, die Tränke; 1646 die alte Bettlerin, das Bett nach französischer Mode, akademische Figuren; 1648 Rembrandt zeichnend, Medea, die Synagoge, Bettler an einer Hausthüre; 1650 Christus erscheint seinen Jüngern, die Muschel, Landschaft mit drei Strohütten, Landschaft mit dem viereckigen Thurm, Canal mit Schwänen, Landschaft mit dem Fahrzeuge; 1651 der blinde Tobias, Flucht nach Aegypten, Bettler mit dem Hunde, Uitenbogaerds Landhaus,

<sup>1</sup> Vergl. die Facimilecopie dieses Blattes in Heliogravure.

Bildniſſ des Clemens de Jonghe, Studien mit dem Bildniſſ des Künftlers; 1652 David im Gebete, Chriſtus mit den Schriftgelehrten; 1653 Flucht nach Aegypten, Dorf mit einem viereckigen Thurme; 1654 Beſchneidung Chriſti, Rückkehr aus Aegypten, heil. Familie, Chriſtus unter den Schriftgelehrten, Kreuzabnahme, heil. Hieronymus, das Kolffpiel (holländiſches Ballſpiel); 1655 Abrahams Opfer (Abraham bedeckt Iſaaks Augen mit der Hand), Jakob ſieht die Himmelsleiter, David und Goliath, Statue, welche Nebukadnezar im Traume ſah, Ezechiel's Viſion, Bildniſſ des jungen Haaring; 1656 Abraham empfängt die Engel, Bildniſſ des Goldſchmieds Joh. Lutma von Gröningen; 1657 heil. Franciſcus auf den Knien; 1658 Chriſtus und die Samariterin am Brunnen, das am Ofen ſitzende Weib, das Weib im Bade, das nackte die Füſſe badende Weib, auf dem Bette liegende Negerin; 1659 Petrus und Johannes an der Thüre des Tempels, Antiope und Jupiter als Satyr, Landſchaft mit Paliffäden; 1661 die einen Pfeil haltende Frau. Ferner von undatirten: Erweckung des Lazarus, das *Hundertguldenblatt* (Chriſtus heilt Kranke — angeblich wurde dem Künftler ſelbſt ein Abdruck dieſes Blattes von einem Händler mit anderen Stichen im Werthe von hundert Gulden bezahlt), zwei venezianiſche Figuren, der kleine ſchlafende Hund, der Mönch im Getreide, der groſſe Koppenol, der Advokat Tolling, der türkiſche Sklave, der malende Mann, das Studium für das *die groſſe Judenbraut* genannte Gemälde &c.

Unter den Landsleuten unſeres Meiſters, welche es ſich angelegen ſein lieſſen, das von demſelben für die Radirung eroberte Gebiet zu cultiviren, finden wir die groſſe Mehrzahl jener Künftler, welche als Porträtſtichen, Genremaler, Thiermaler, Landſchafter den Stolz der holländiſchen Malerſchule ausmachen.

Vor ihm hätten noch genannt werden können: Moyſes van Wtenbrouck,<sup>1</sup> welcher wahrſcheinlich in Delft, aber ſchwerlich erſt im Jahre 1600, wie gewöhnlich angegeben wird, geboren worden iſt, da eines ſeiner Blätter, nichts weniger als ſchülerhaft ausgeführt — Petrus und Paulus heilen den Lahmen — mit 1615 bezeichnet iſt. Sein Todesjahr ſoll 1650 ſein. Die Mehrzahl ſeiner Blätter, von welchen 67, meiſt bibliſche Gegenſtände, bekannt ſind, ſtammt aus der Zeit von 1620—1646. Ferner Pieter de Molijn aus Harlem, von dem ſeit 1626 Landſchaften mit Figuren vorkommen.

Jan Livens, bereits als Holzſchneider namhaft gemacht,<sup>2</sup> Jan George van (oder van der) Vliet, geb. um 1610 zu Delft (von einem älteren Jan v. Vliet finden ſich Radirungen nach Adr. v. d. Venne vom Jahre 1628) und Ferd Bol, geb. 1611 zu Dortrecht, † 1681 zu Amſterdam, halten ſich

<sup>1</sup> Alterthümliche Schreibweiſe für Uytenbrouck oder Uyttenbroeck, wie Wtenwael für Uitenwael, Wthouck für Uithoeck &c.

<sup>2</sup> Bd. I. S. 421.

am genauesten an Rembrandt's Manier und haben auch Blätter desselben copirt.

Von Adrian Brouwer, geb. zu Oudenaarde 1605 oder 1606, † 1638 zu Antwerpen, sind 18 geätzte Blätter, Bauernscenen, bekannt. Ebenso widmete sich Adriaen van Ostade, geb. zu Haarlem 1610, † zu Amsterdam 1685, mehrfach unserer Kunst, und seine Radirungen verleugnen den gemüthlichen Charakter und die Lebensfülle seiner Gemälde nicht. Die Arbeiten seines Schülers Cornelis Bega aus Haarlem, 1620—1664, und seines Nachahmers Cornelis Dufart, geb. ebenda 1660, † 1704, schliessen sich auf diesem Gebiete ganz an des Meisters Weise an, ohne dessen Feinheit zu erreichen.

Als Radierer von Bildnissen und Figuren sind besonders Salom. Koning, geb. zu Amsterdam 1609, † 1689, und Andries Both aus Utrecht, † in Venedig 1650, namhaft zu machen.

Viel bedeutender als die letzte Gruppe ist an Zahl und Werth der Leistungen die Gruppe der Landschaftler und Thiermaler, welche sich zugleich der Nadel bedient haben.

Paulus Potter, geb. zu Enkhuyzen 1625, † zu Amsterdam 1654 der unvergleichliche Thiermaler, welchen die Holländer mit Rembrandt und Hobbema an die Spitze ihrer vaterländischen Künstler stellen als diejenigen, welche überhaupt keine Rivalen haben, war auch ein Radierer ersten Ranges und brachte seine Pferde (der friesische Schimmel, das hinkende Pferd, die Schindmähre &c.), Stiere, Kühe u. f. w., im Ganzen etwa 20 Stücke, mit all' der Lebenswahrheit und Farbenwirkung auf die Platte, die an seinen Gemälden bewundert werden.

Philips Wouwerman, geb. zu Haarlem 1620, † 1668 (1688?), so vielseitig wie fruchtbar als Maler, hat auch einige Pferdestücke radirt. Von dessen Landsmanne Nicolaus Berchem (Berghem), geb. 1620, † 1683 zu Amsterdam, dessen Kühe, Ziegen, Schaaf, Esel &c. ein Franzose, Taillaillon, im Vergleich mit den guten, unschuldigen Geschöpfen P. Potter's »lustige Koketten und Stutzer« nennt, kommen ebenfalls mehrere geätzte Blätter vor, Bauern und Bäuerinnen auf Eseln reitend u. dergl. m. mit besonderer Sorgfalt für den landschaftlichen Theil virtuos radirt; — von Adriaan van de Velde aus Amsterdam, 1639—1672, Thierstücke mit und ohne menschliche Staffage; — von Dirk Stoop, dessen Biographie dadurch, dass er sich in verschiedenen Ländern bald Theodorus, Thierry, Rodrigo &c. nannte, in Verwirrung gerathen ist, der aber um 1610 in Dortrecht geboren und 1686 gestorben sein soll, — 12 Bll. mit Pferden u. f. w., ferner Ansichten von Lissabon, Darstellungen der Reise der Infantin Catarina de Braganza, Gemahlin Karls II., von Portugal nach England, des Einzuges Karls II. in die City; — von Piet. van Laar (oder Laer, gen. *Bamboccio*, woher die Bezeichnung *Bambocciaden* für Darstellungen aus dem gemeinen Leben), geb. zu Haarlem um 1613, † daselbst 1675, eine Anzahl Thierstücke, Land-

schaften und Genrebilder; — von Nic. Moyaert biblische Landschaften in Rembrandts Art; — von Karel Dujardin, geb. zu Amsterdam 1625, † zu Venedig 1678, mehr als 50 Radirungen, unter denen die Thierstücke sich durch geistreiche Behandlung auszeichnen, während die italienischen Landschaften in Auffassung und Vortrag etwas Fremdartiges haben.

Glücklicher in der Wiedergabe der südlichen Natur zeigten sich des obengenannten Andr. Both Bruder, Jan Both, geb. 1610, nach Sandrart † 1651, während er in de Bie's *Gulden Cabinet* 1661/62 als noch lebend bezeichnet ist, — Herm. Swanevelt aus Woerden, geb. um 1620, † zu Rom 1690, welcher in Italien Claude Lorrains Schüler wurde und in feinen mehr als hundert Radirungen dessen Stil folgte, — Willem de Heusch, geb. zu Utrecht 1638, daselbst 1699 noch thätig, dessen zehn Radirungen, Landschaften mit Menschen- und Thierstaffage, ganz in der Weise des Jan Both gearbeitet sind.

In den zehn bekannten Aetzblättern von Jacob Ruysdael (oder Ruisdael), geb. etwa 1625 zu Haarlem, † daselbst 1682, behandelt derselbe ähnliche Vorwürfe wie in feinen Bildern, und mit demselben Zauber und der unübertroffenen Charakteristik der Landschaft seiner Heimath. Zu den schönsten seiner Blätter gehören »die Reisenden«, welche auf einem Wege zwischen Wald und Fluss hinziehen, »das Kornfeld« am Saume einer Eichenwaldung, »die kleine Holzbrücke«, »die Strohütte«, eine überschwemmte Gegend, ein Wasserfall.

Herm. Saftleven, geb. zu Rotterdam 1609, † zu Utrecht 1685, ein Schüler van Goyens, radirte in den Jahren 1640—1669 bei vierzig Blätter, Landschaften, wie die 4 Bll. Jahreszeiten, ferner Städteansichten, z. B. Utrecht in 3 Bll., Genrestücke und Thiere.

Landschaftliches, namentlich Gebäude, auch Figurenbilder und Thiere radirte Barthol. Breenbergh aus Utrecht (1620 — nach 1663), — Landschaften mit Staffage Jan Gaspar Blecker, der 1609 in Haarlem geboren sein soll und 1643 noch lebte, — Landschaften und Costümbilder Will. Buitenweg oder Buytewech aus Rotterdam, geb. um 1690.

Alle hier aufgezählten Künstler waren in erster Linie Maler. In den Vordergrund tritt die Eigenschaft als Kupferstecher bei Antoni Waterloo von Utrecht, dessen Geburtsjahr unbekannt ist, der aber 1619 bereits Mitglied der St. Lucasgilde seiner Vaterstadt war und 1662 daselbst starb. Bekannt sind von ihm 138 Blätter, meist begrenztes Terrain, Waldwinkel &c., zart geätzt und mit dem Stichel nachgearbeitet, besonders vortrefflich im Baumfchlage.

Auch die holländischen Marinemaler haben ihr Contingent gestellt. Hier ist vor allen aufzuführen Reinier Nooms, genannt *Zeeman* (der Seemann), weil er fast ausschliesslich das Meer und was damit in Zusammenhang steht, malte und Matrosendienste gethan haben soll, um das Seeleben gründlich kennen zu lernen; er bezeichnete auch seine Werke mit diesem

Namen. Er war zu Amsterdam geboren, als sein Geburtsjahr wird 1612 und 1616 angegeben. In seinen — 177 — Radirungen hat er das bewegte Meer mit grosser Meisterschaft und die Schiffe aller Art mit einer Genauigkeit wiedergegeben, dass die Blätter auch Werth für die Schifffahrtskunde haben. Ferner Ludolf Backhuysen geb. zu Emden 1631, † zu Amsterdam 1709 (*Stroom en Zee gezichten*, Fluss- und Meer-Ansichten, 10 Bll.), Esayas van de Velde, geb. 1597 (?) zu Haarlem, † 1648 zu Leyden, u. A. m., welche weiter unten erwähnt werden.

Die Grabstichelarbeit wurde in Holland hauptsächlich durch Pieter Soutman und dessen Schüler gepflegt. Dieser Künstler, etwa 1580 zu Haarlem geb., 1650 noch am Leben, war zu Rubens in die Lehre gegangen, soll später Hofmaler des Königs von Polen gewesen sein, und beschäftigte sich, in seine Vaterstadt zurückgekehrt, mit Porträtmalen und Stechen nach Rubens, van Dyck u. A. Auch gibt es von ihm eine bedeutende Anzahl Bildnisse in mehreren Folgen: deutsche Kaiser aus dem Hause Habsburg, 14 Bll., 1644, holländische Fürsten, 38 Bll., 1650, niederländische Heilige, Bischöfe &c., 21 Bl., 1650 u. a.

Aus seiner Schule gingen hervor und unter seiner Leitung führten ihre frühesten Werke aus: Jonas Suyderhoef, der berühmteste seiner Schüler, geb. um 1600 zu Leyden, namentlich ausgezeichnet in seinen Bildnissen nach Frans Hals, in dem Friedensschluss zu Breda (gewöhnlich »zu Münster« genannt) nach Terburgh, in dem Sturz der Verdammten nach Rubens &c.; Piet. van Sompel oder Sompelen aus Antwerpen, der nach Rubens Christus zu Emaus, 1643, Christus am Kreuz, Ixion und Juno, die Tochter des Kekrops stach; Jan Louys oder Loys aus Antwerpen, geb. um 1600, welcher das Rembrandt'sche Helldunkel in der Grabstichelmanier zu erreichen suchte.

Cornelis Visscher aus Harlem, geb. 1629, † 1658. Dieser Letzgenannte hat während einer so kurzen Lebensdauer eine kaum begreifliche Menge von Stichen geliefert. Schon 1648 kommt ein Bildniss Philipps IV. nach Rubens vor, an den oben genannten Publicationen Soutmans, insbesondere den »Principes Hollandiae« und den Heiligen hatte er hervorragenden Antheil, und selbständig sind von ihm eine Anatomie in 22 Bll. und eine grosse Zahl Bildnisse, Figurenbilder, Landschaften nach verschiedenen Meistern und nach eigenen Entwürfen bekannt, von welchen die späteren ganz vortrefflich in der Zeichnung und in der farbigen Wirkung sind.

Als Corn. Visschers Schüler werden Blooteling und van Dalen genannt, doch scheint dies nicht so zu verstehen zu sein, dass diese Stecher seinen persönlichen Unterricht genossen hätten. Abrah. Blooteling oder Blotelingh, geb. 1634 zu Amsterdam, † 1690 oder 1695, ein geschickter Porträtstecher, welcher sowohl mit dem Stichel und der Nadel wie mit dem Granierstahl arbeitete, war nach dem Zeugnisse eines Zeitgenossen, des



Dichters Joach. Oudaan, <sup>1</sup> Schüler des Cornelis van Dalen. Der bekanntere Stecher dieses Namens, Corn. van Dalen der Jüngere, ist aber selbst erst 1640 geboren. Der Lehrer Blootelings kann also nur Corn. van Dalen der Vater gewesen sein, dessen Arbeiten wohl meistens dem Sohne zugeschrieben werden. Vater und Sohn veranstalteten gemeinschaftlich Nachstiche von Franç. Perrier's Werke *Statuae antiquae centum (Honderd der Aldervermaerdste Statuen)*, der Erstere bezeichnete seine Platten nur mit dem Namen, der Andere fügte dem Namen noch ein *Ʒ* hinzu. Ohne Zweifel sind also Blooteling und C. van Dalen d. J., welcher bei C. Visschers Tode erst 18 Jahre alt war, die Schüler van Dalens des älteren gewesen, haben sich aber die Weise Visschers angeeignet. C. van Dalen d. J. hat vielfach nach Rubens, Govert Flink, Diepenbeek u. A. gearbeitet und namentlich zahlreiche Porträts gestochen, wie Pietro Aretino und Giorgione Barbarelli nach Tizian, Boccaccio, Alfonso von Este &c.

Von anderen Kupferstechern, welche im XVII. Jahrhundert thätig waren, nennen wir noch: Willem van Nieulant, welcher in Antwerpen 1584 geboren sein soll, demnach schon mit sechzehn Jahren den Stich der grossen Tiberbrücke in 3 Bll., Antwerpen 1600, ausgeführt haben müsste; er hat 60 italienische Landschaften in durchaus malerischer Behandlung radirt und ist 1635 gestorben; — Crispyn van de Passe oder de Pas, Willem v. d. P. und Simon v. d. P., Söhne des Crisp. v. d. Passe des älteren, <sup>2</sup> die zu Utrecht geboren sind, angeblich in den Jahren zwischen 1585 und 1590, und Schüler und Mitarbeiter ihres Vaters waren, Crispyn d. J. zu seiner Zeit besonders berühmt durch seine Stiche zu dem Werke des ersten Stallmeisters Ludwigs XIV., de Pluvinel: *Le Maneige Royal de Mr. de Pluv.*; — Jan Barra, geb. 1574, † zu London 1634, hauptsächlich Bildnissstecher, häufig, aber wie es scheint irrthümlich, für eine Person mit dem Glasmaler Joh. de la Baer gehalten; — Willem Swanenburg, geb. 1581 als der dritte Sohn des kunstfreundlichen und selbst die Kunst ausübenden Bürgermeisters von Leyden, Isaak Sw., † daselbst 1612; — Christoffel van Sichem, als Holzschneider erwähnt, <sup>3</sup> stach u. a. mehrere von den 21 Bildnissen »falscher Propheten, Adamiten, Schwärmer, Sectirer und Zauberer«, 1666 in Middelburg unter dem Titel *Het Tooneel der Hoofketteren* (Schauplatz der Hauptketzer); — wahrscheinlich sind mit diesem verwandt, vielleicht alle Drei die Söhne des in Basel thätigen Formschneiders Christoph v. S.: <sup>4</sup> Karel und Cornelis van Sichem, welche in der ersten Hälfte des XVII. Jahrh., z. B. für E. van Reyd's Geschichte der Nieder-

<sup>1</sup> In der Vorrede zu *Roomfche Mogentheid*, 1664. Vergl. Kramm, *De levens en werken* &c. II. S. 109.

<sup>2</sup> Vergl. Bd. II. S. 34.

<sup>3</sup> Bd. I. S. 419.

<sup>4</sup> Vergl. Bd. I. S. 408.



Heliogravue et imprimerie Amand - Durand, Paris



lande (Arnheim), arbeiteten; — Cornelis Boel, der, 1580 zu Antwerpen geboren, hauptsächlich Bildnissstecher, um 1611 in England lebte, Coryn (Quirinus) Boel, ebenfalls Bildnissstecher, geb. 1622 zu Antwerpen, radirte auch in geistreicher Weise mehreres nach Dav. Teniers dem älteren, z. B. das Katzen- und Affenconcert, Pieter Boel, geb. ebenda 1625, † 1680, Johannes Boel um 1621; — Simon de Vries (Frifius), geb. 1580 zu Leeuwarden, Stecher von Landschaften und Porträts; — Hendrik Grave<sup>1</sup> van Goudt aus Utrecht, 1585—1630 Schüler Elsheimers, ausgezeichnet in der Wiedergabe von Beleuchtungseffecten; — Pieter Serwouter, von dem zahlreiche Stiche zu Büchern existiren; — Will. Jac. Delff der Vater, 1580—1638, und Will. Delff d. Jüngere, um 1617; — häufig finden wir noch den Namen Visscher, wie Jan Claesz. V. zu Amsterdam um 1600, und dessen Sohn Claes Jansz. V., geb. 1587, um 1644 noch thätig, ferner die beiden Brüder des berühmten Corn. Visscher, Lambert V., geb. 1633 zu Haarlem, und Jan V., geb. ebenda 1636; — Andries Stock, geb. im Haag 1590, Jgn. Stock, um 1670; — zwei Söhne des im vierten Capitel<sup>2</sup> genannten Jac. Matham, Andries M. und Dierik (Theodorus) M., geb. 1598 zu Haarlem, † 1660 im Haag, dieser letztere ein besonders fruchtbarer und ausgezeichnete Porträtstecher nach van Dyck u. A.; — Frederik und Jezaias van Hulsen, Brüder, über deren Lebensdaten die Nachrichten sehr verworren lauten; — Jan van de Velde, geb. zu Leyden, angeblich 1598, als Sohn des berühmten gleichnamigen Schreibmeisters, stach mit Nadel und Grabstichel Landschaften, Bauernscenen, Bildnisse &c.; — zwei Enkel des obengenannten Esayas van de Velde, Söhne des Malers Willem v. d. V. des Aelteren: Willem v. d. V. der Jüngere, geb. 1633 zu Amsterdam, † 1707 zu London, Meister in der Darstellung der ruhigen See, und Adriaan v. d. V., geb. 1639, † 1672, Thierstücke; — Hans oder Jan Collaert d. J. und Guillaume oder Willem Collaert, beide wahrscheinlich Söhne des älteren Jan C.<sup>3</sup> und in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhundert thätig, ferner Joannes Adriani Collaert, der Sohn des Adrian C.<sup>4</sup>, 1545— nach 1622; — Jan Valdor, 1580 zu Lüttich geb., aber grösstentheils in Paris thätig, wo auch sein Hauptwerk *Les Triomphes de Louis le Juste XIII du nom* 1649 erschienen ist; — drei Söhne des Malers und Kupferstechers Abr. Bloemaert:<sup>5</sup> Cornelis Bl., geb. 1603 zu Utrecht, der bekannteste von ihnen, aber bereits einer von den Stechern, welche durch virtuose, glatte, oberflächliche Stichweise den Verfall dieser

<sup>1</sup> Grave bedeutet hier nicht, wie meistens angenommen wird, dass Goudt einem gräflichen Geschlecht angehört habe; vielmehr scheint einer seiner Vorfahren den Titel Grave = Comes Palatinus, Pfalzgraf, erhalten zu haben.

<sup>2</sup> Bd. II. S. 34.

<sup>3</sup> Vergl. Bd. II. S. 34.

<sup>4</sup> Band II. S. 35.

<sup>5</sup> Vergl. Bd. I. S. 419.

Kunst vorbereiteten, arbeitete anfangs vornehmlich nach Werken seines Vaters, dann, nach Rom übergesiedelt, wo er 1688 starb, nach Italienern, Tizian, Pietro da Cortona &c.; Frederik Bl., geb. um 1600, und Adriaan Bl., Bildnißstecher; — Crispijn Queeborne oder Queborn &c., geb. um 1600 im Haag, Bildnißstecher, — Hendrik Hondius der Jüngere,<sup>1</sup> geb. in London um 1580, † nach 1644, und Willem Hondius, dessen Sohn, geb. im Haag um 1600; — Barthol. Dolendo, Bruder des Zach. D.,<sup>2</sup> geb. 1560 zu Leyden, stach meistens nach niederländischen Künstlern seiner Zeit; — Robert van Voerst, geb. 1596 zu Arnheim, stach in London zahlreiche Bildnisse und starb daselbst an der Pest 1636; — Gabriel van der Leeuw aus Dortrecht, geb. 1643, † 1688, Radirer, der sich in Italien *G. Leone* schrieb; — Ign. Marinus, etwa 1587 zu Antwerpen geb., Stecher nach Rubens, van Dyck, Caravaggio &c.; — Jacobus Neeffs; — Jan oder Hans Witdoek (auch Witdouc oder Withouck geschrieben) geb. zu Antwerpen 1604; — Jacobus de Bie aus Antwerpen stach in Paris zahlreiche Porträts fürstlicher und anderer vornehmer Personen Frankreichs; — Pieter Quast, geb. etwa 1601 im Haag, ein vielseitiger Künstler, dessen radirte Sittenbilder, Carricaturen &c. ziemlich selten vorkommen; — Pieter de Bailly (Bailliu, Balliu u. and.), geb. 1614 zu Antwerpen, um 1635 ff. in Rom, Stecher von Bildnissen, religiösen Bildern &c.; ziemlich gleichzeitig kommt auch ein Barend Baillu oder Balliu vor; — Jan van Bronckhorst aus Utrecht, 1603—1680, Radirer; — Frederik Scalberge, Radirer, um 1623—1636 in Rom thätig und Pieter Scalberge, gleichzeitig in Paris; — Piet. Nolpe, geb. 1601, 1670 noch am Leben, Stecher und Kunstverleger in Amsterdam; — Philip und Pieter C. Verbeeck in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts; — Jacob Savery, als älterer Bruder des Thiermalers und Landschafters Roelandt S. zu Kortrijk (Courtray) geb. 1570, † zu Amsterdam 1602, Jan Savery, geb. etwa 1580 zu Kortrijk, † wahrscheinlich in England 1655, ein Neffe Roelandt's, und Salomon Savery, geb. 1594, ebenfalls Neffe Roelandt's, 1642 noch thätig; — Anna Maria van Schurmann, geb. zu Keulen 1607, † zu Wiewerd 1678, eine vielseitig geschickte Künstlerin, welche auch Porträts gestochen und radirt hat; — Joh. Fyt, der bekannte Thiermaler, welcher häufig mit Rubens gemeinschaftlich arbeitete, geb. zu Antwerpen 1606, † das. 1661, hat zwei Folgen Radirungen publicirt; — Johan van Noordt, zu Anfang des XVII. Jahrh. zu Amsterdam geboren; — Pieter van den Avont, geb. um 1619 zu Amsterdam, Radirer von Kindergruppen eigener Erfindung; — Gerbrand van den Eeckhout, geb. zu Amsterdam 1621, † 1674, ein Schüler Rembrandt's, hat mehrere Bildnisse radirt; — mehrere Künstler des Namens von der Does, wie Antonie, geb. im Haag

<sup>1</sup> Vgl. Bd. I, S. 419.

<sup>2</sup> Bd. II, S. 34.

1610, Porträtfist, Jacob der Aeltere, geb. 1623 zu Amsterdam, † 1673 im Haag, von dem eine Radirung, Schaafse, bekannt ist, ferner dessen Söhne Jacob der Jüngere, geb. 1654 zu Amsterdam, † 1699 zu Paris, und Simon, geb. 1653, † 1717; — Marcus de Bye, 1612—1670, von dem 123 radirte Thierstücke bekannt sind; — A. B. Flamen, geb. um 1620, 1648—1664 in Paris thätig, Radirer von Landschaften und Thieren, mehr als 600 Stücke; Jan le Ducq, Schüler Paul Potters, geb. 1636 im Haag, † um 1695, radirte Thierstücke; — Leendert van der Koogen aus Haarlem, 1610—1681; — Petrus Schenck, 1645 in Elberfeld geboren, aber frühzeitig nach Amsterdam gekommen, wo er 1715 starb, fleissiger Stecher von Städteansichten u. a. m., wahrscheinlich der Vater der beiden Stecher Jan und Leonard Schenck; — Jan oder Jost van Offenbeek, 1627 zu Rotterdam geb., † 1678 zu Regensburg, Mitarbeiter an dem von Dav. Teniers dem Jüngeren 1658 herausgegebenen 245 Stiche nach Gemälden in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel enthaltenden Werke *Theatrum pictorium*, für welches auch Nic. van Hoey, Theod. van Kessel, Coenraed Lauwers oder Lawers, geb. 1623 im Hennegau, Piet. van Lisebetten, Jan Popels, Jan van Troyen u. A. gestochen haben; — Dirk Maas, geb. zu Haarlem 1656, Landschaften, Genrestücke; — J. Verkolje, geb. 1650 zu Amsterdam, † 1693 zu Delft.

David Teniers d. Jüng., geb. 1610 zu Antwerpen, † 1684 zu Brüssel, hat auch selbst radirt, doch mögen manche ihm zugeschriebene Blätter seinem gleichnamigen Vater zugehören, welcher sich desselben Monogrammes, T in D, bediente. Der Graf de Laborde beschreibt in seiner Geschichte der Schwarzkunst zwei in dieser Manier ausgeführte Stücke als Arbeiten des jüngeren Teniers.

Wallerant Vaillant, den französische Schriftsteller geneigt sind, als ihren Landsmann zu reclamiren, weil er aus Lille gebürtig war (1623), gehört unbestreitbar den Niederlanden an, da seine Vaterstadt erst neun Jahre vor des Künstlers Tode an Frankreich fiel. Er war Hofmaler des Wilhelm Friso, Statthalters von Friesland, und starb 1677 zu Amsterdam. Man kennt von ihm gegen 150 Blätter in Schabmanier, welche, 1642 oder 1643 von Ludw. v. Siegen erfunden, durch Vaillant weiter ausgebildet wurde,<sup>1</sup> ferner mehrere Radirungen. Sein jüngerer Bruder Jan Vaillant, kurpfälzischer Hofmaler, hat ebenfalls radirt, und auch drei von seinen Halbbrüdern, Jan, Jacques (sämmtlich aus Lille) und Andreas, geb. 1655 in Amsterdam, waren Maler und Stecher.

Einer der fruchtbarsten Stecher des XVII. Jahrhunderts war Romain de Hooghe aus dem Haag. Als sein Geburtsjahr wird 1638, 1640, 1646 angegeben. Er war entschiedener Parteigänger der oranischen Partei und diente dieser in den bürgerlichen Wirren mit seiner Radirnadel, wofür die

<sup>1</sup> Vgl. S. 6.

gegnerische Partei ihn heftig anfeindete und 1690 unter Anklage der Gotteslästerung, des Diebstahls und des öffentlichen Aergernisses (begangen durch unzüchtige Radirungen zu Aretino) gestellt wurde. Eine Verurtheilung scheint indessen nicht erfolgt zu sein. Er starb 1708 zu Haarlem. Man nimmt an, dass er bei 800—900 Platten gestochen habe, Schlachtenbilder, Aufzüge u. dgl., wie die 21 Bl. zum Leichenbegängnisse der Königin Maria von England, Bildnisse u. f. w., weitaus das meiste nach eigener Erfindung.

Noch zahlreicher sind die Werke des Jan Luiken, geb. 1649 zu Amsterdam, † daselbst 1712, der auch Dichter war und zu vielen eigenen und fremden religiösen Büchern Radirungen lieferte, ferner zur Bibel, zu Flavius Josephus, niederländischen Geschichtswerken u. a. Sein Sohn Caspar, geb. 1672, sein Schüler und Mitarbeiter, starb schon 1708.

In dieser Zeit entspann sich ein sehr reger künstlerischer Verkehr zwischen Frankreich und den Niederlanden. Verschiedene Stecher siedelten nach Paris über und gewannen bestimmenden Einfluss auf die Entwicklung des französischen Kupferstichs; andere, wie Bern. Picart, Franzosen von Geburt, lebten und arbeiteten in den Niederlanden, wo aber der Kupferstich im XVIII. Jahrh. rasch zur geschickten Fabriksarbeit entartete. Die letzte hervorragende Erscheinung ist der ausgezeichnete Porträtstecher Jacobus Houbraken, geb. 1698 zu Dordrecht als der Sohn des Malers und Kunstschriftstellers Arnold Houbraken, welcher durch sein Werk *Groote Schouwburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schildereessen* der Kunstgeschichte wesentliche Dienste geleistet, aber auch viele Märchen in Umlauf gesetzt hat. Arnold Houbraken, geb. 1660 zu Dordrecht, † 1719 zu Amsterdam, gab auch Ornamentwerke heraus, deren Platten er selbst radirt hatte. Der Sohn stach zuerst die Bildnisse zu dem obengenannten Werke seines Vaters, dann zu Birch, *the heads of the most illustrious persons of Great-Britain*, und in seinem hohen Alter, 1780, seinem Sterbejahre, Platten zu Wagenaar's *Vaderl. Hist.* Sein Vorbild war namentlich Edelinck. Cornel. Ploos van Amstel, geb. zu Keesp 1726, † 1798, machte sich einen Namen durch technische Verbesserungen in der Kreidestrich- und der Tuschmanier.

Vornehmlich in ihrer Eigenschaft als Ornamentisten mögen noch verzeichnet werden die Goldschmiede: Mich. Le Blond, geb. 1587 zu Frankfurt, † 1656 zu Amsterdam; Jan Lutma der Jüngere aus Amsterdam, angeblich 1609—1689, hervorragend in gepunzten Arbeiten, Bruder des Aetzers Jac. Lutma; Adr. Muntinck in Gröningen und Hendr. Janssen, beide in der ersten Hälfte des XVII. Jahrh.; Gerard Muntinck, der um 1626 in Bremen und 1660 in London arbeitete; — ferner Floris Balthazar um 1600 und dessen Söhne Cornelis, Frans und Balth. Floriszoon; Nicasius Rouffeel in der ersten Hälfte des XVII. Jahrh.; Isäak de Moucheron, geb. 1670, † 1740 zu Amsterdam, Stecher von Architekturen &c.

## VIII.

## Die übrigen Länder.

Auffallend ist die geringe Gunst, deren sich der Kupferstich von jeher in Spanien zu erfreuen hatte.<sup>1</sup> Denn so viele Lücken die Kunstgeschichte dieses Landes auch noch aufweist, scheint es doch sicher, dass vor dem Auftreten der grossen Maler des XVII. Jahrh. der Stich daselbst nur vereinzelt geübt worden sei. Spanische Quellen führen ein Blatt an, die fünfzehn Geheimnisse des Rosenkranzes, von Fr. Francisco Domenech mit der Jahreszahl 1455 oder 1488, ferner das noch hart und unbehülflich gestochene Bildniss eines Prinzen Carlos de Viana, welches sie etwa in das Jahr 1461 setzen. Juan de Arfe, einer ursprünglich deutschen Goldschmiedsfamilie entsprossen und selbst ausgezeichnete Künstler in diesem Fache, geb. 1533 zu Leon, soll auch Formschneider und Kupferstecher gewesen sein. Der persönliche Antheil von Künstlern wie Velasquez und Murillo an einzelnen Reproduktionen ihrer Werke lässt sich nicht beweisen; es existiren wohl derartige Blätter, welche den Meistern selbst zugeschrieben werden, weil sich kein Stecher genannt hat, allein positive Nachrichten darüber, dass die beiden Genannten sich überhaupt mit dem Kupferstich beschäftigt hätten, fehlen bis jetzt. José Ribera, gen. *Spagnoletto*, hat nachweislich radirt. Aber dieser Künstler gehört bekanntlich nur durch seine Geburt (1588 zu Xativa bei Valencia) Spanien an, während er als Künstler der Schule von Neapel († daselbst 1656) beigezählt wird. Die achtzehn bekannten Blätter seiner Hand, darunter das berühmteste: die Marter des h. Bartholomäus, bezeichnet: *Jusepe de Rivera Spaniol* 1624, zeigen den kühnen, das Grässliche mit Vorliebe pflegenden Realismus, die energische Zeichnung und die Kraft in der Farbe, die für seine Gemälde charakterisch sind; er arbeitete grösstentheils mit der Nadel und half nur zuletzt mit dem Stichel nach. Unter den Zeitgenossen Ribera's finden wir den Maler Vinc. Carducho, eigentlich Carducci, geb. zu Florenz 1578, † zu Madrid 1638, den alle Gebiete der bildenden Kunst beherrschenden Alonso Cano aus Granada, 1601—1667 (eine Radirung: die heil. Katharina), Jusepe Martinez aus Saragossa, 1612—1682, Don Juan Valdez Leal aus Cordova, 1630—1691, Pedro Angel (radirte um 1637 in Rembrandt's Weise), Claudio Coello in Madrid, † 1693, gelegentlich mit dem Kupferstich beschäftigt.

<sup>1</sup> Vergl. Fiorillo, *Gesch. d. zeichn. Künste*. IV. Göttingen 1806. — Paffavant, *die christl. Kunst in Spanien*, Leipz. 1853. — *Archiv f. d. zeichn. Künste*. X. 278 ff. Leipz. 1864. — Dupleffis, *les merveilles de la gravure*. Paris 1871.



Die traurigen Zustände, in welche Spanien im XVII. Jahrh. gerieth und die mit wechselndem Erfolge unternommenen Reformversuche im folgenden Jahrhundert waren den Künsten so ungünstig, dass es uns nicht befremden darf, in einem Zeitraume von hundert Jahren kaum einem Lebenszeichen derselben zu begegnen. Das Talent wanderte aus, wie z. B. Juan Dolivar aus Saragossa (geb. 1641) nach Paris, wo er als Stecher decorativer Architektur nach Berain u. A. geschätzt wurde. Die Staatsmänner Karls III. widmeten endlich auch der bildenden Kunst und insbesondere dem Kupferstich ihre Fürsorge. Auf Kosten der Regierung wurde die berühmte vierbändige Prachtausgabe des Don Quixote mit Kupfern nach Antonio Carnicero's Zeichnungen (Madrid 1780), und die Biographie berühmter Spanier mit deren Bildnissen (*Barones illustres Espagnoles*, 1791) veranstaltet. Haben auch diese Stiche der Mehrzahl nach keinen grösseren Werth, so lernen wir doch in Fernando Selma aus Madrid (1748—1810) einen tüchtigen Künstler kennen, dessen Madonna mit dem Fisch nach Raffael (1782), so wie Rafael Esteve's (oder Estevan's) Moses nach Murillo, u. Jakob, die Enkel segnend, nach Guercino, für jene Zeit vorzügliche Leistungen sind. Manuel Salvador Carmona aus Madrid, geb. 1730, † 1807, der zahlreiche Stiche nach seinem Schwiegervater Raph. Mengs, nach Murillo, Lebrun, Boucher u. A. hinterlassen hat, Manuel Esquivel, Franc. Muntaner u. A., die mit ihrer Thätigkeit schon zum grösseren Theil in das jetzige Jahrhundert fallen, sind den Vorigen untergeordnet.

Neben diesen aber war ein höchst origineller Künstler thätig. Don Franc. Goya, geb. 1746 zu Fuente de Todos, † 1828 auf der Durchreise in Bordeaux, ein Maler von specifisch spanischem Gepräge, ausserhalb Spaniens mehr bekannt durch eine Menge von Radirungen eigener Composition. Meistens politische Pamphlete oder Satiren, deren specielle Beziehungen häufig unverständlich bleiben, athmen feine Zeichnungen den ganzen Grimm und Hass des Revolutionszeitalters gegen den Despotismus des Staats und der Kirche und einen wilden phantastischen Humor, dem die eigenthümliche Technik des Künstlers, eine geschickte Verbindung von Radirung und Aquatinta, ganz besonders dienlich ist. Ausserdem hat Goya eine Anzahl Bildnisse nach Velasquez vorzüglich geätzt.

In Portugal<sup>1</sup> war gerade in der Zeit, welche in anderen Ländern den Kupferstich aufblühen sah, das Kunstleben fast gänzlich erloschen. Nur wenige Arbeiten datiren aus der Periode nach dem Tode König Sebastians (1578) und der spanischen Herrschaft, und auch die Revolution von 1640, welche dem Lande die Unabhängigkeit wiederbrachte, hat keine Bedeutung

<sup>1</sup> Vergl. Raczynski, *les arts en Port.* und *Dictionnaire hist. art. du Portug.* Paris, 1846, 47. — Balbi, *Essai statist. sur . . . Portugal.* Paris 1823.

für die Kunstpflege. Die wenigen Namen von portugiesischen Kupferstechern aus dem XVII. Jahrhundert, welche wir überhaupt kennen, verdanken wir fast ausschliesslich ihren Signaturen auf Titelblättern oder Illustrationen in Büchern. Wir geben sie in chronologischer Folge:

Pedro Peretro, angeblich geboren zu Oudenarde 1549, lebte noch 1602. — Andr. Veterano um 1609. — Ant. Pinto um 1610. — J. Schorkens, auch *Schorequens* geschrieben, aus Flandern gebürtig, um 1619 wie es scheint in Spanien und Portugal thätig. — Joaõ Baptista um 1629. — Agostinho Floriano Suarez oder Soares; in dem 1640 zu Lissabon erschienenen Werke: *Regimento do S. Officio da Inquis.* befindet sich ein mit diesem Namen bezeichnetes Titelblatt, ein Porticus mit dem von zwei Engeln gehaltenen Wappenschilder der Inquisition. — Joaõ Gomez um 1651. — Ant. Pereira um 1668. — Franc. Gomez und Clemente Billing, beide um 1685. — B. de Almeida um 1693, wahrscheinlich eine Person mit dem Maler und Bildhauer Blaf. de Almeida.

Erst Johann V. erhielt durch den Frieden von Utrecht (1713), welcher dem spanischen Erbfolgekriege ein Ende machte, die Freiheit, seinen Neigungen entsprechend die Künste des Friedens zu pflegen. Ludwig XIV. war hierin sein Vorbild. Zunächst für den Bedarf der von ihm gegründeten Akademien der historischen und der mathematischen Wissenschaften wurden Stecher aus den Niederlanden und aus Frankreich nach Portugal berufen. So finden wir die Franzosen de Granpré 1729—1734 und Gabr. Franç. Louis Debré vom Jahre 1732 an daselbst beschäftigt, der letztere stach Vignetten für die genealogische Geschichte, für die Denkwürdigkeiten der Tempelherren, für die Geometrie des Euklid, und 1739 die Bildnisse des Königs und der Königin nach Rang. Der Name kommt bis 1754 vor, doch ist es zweifelhaft, ob alle die Arbeiten von ihm selbst herrühren, da auch sein Sohn François Kupferstecher war. François Harrewyn aus Brüssel, um 1730, stach ebenfalls Bildnisse der königlichen Familie, zum Theil lebensgross. Antoine Quillard, auch *Quigliard*, oder nach portugiesischer Weise *Quilhard* geschrieben, aus Paris, † 1733 in Lissabon, welcher Scenen im Genre Watteau's, Blumenstücke, Decorationen &c. malte, und als Hofmaler und Zeichner der Akademie angestellt war, radirte sowohl grosse Blätter, als auch Vignetten für die Schriften der Akademie. Rouffeau um 1734, L. Simoneau um 1738 und später, Charles de Rochefort um 1737, Mich. le Bouteux (oder *Boiteux*) um 1736 und 1752, sind durch die Namen ebenfalls als Franzosen gekennzeichnet. Neben diesen Fremden erscheinen aber auch schon Einheimische, wie Alex. de Guzmão, ein Jesuit, Stecher einer Geburt Christi, welche gelobt wurde; Franc. Vieira de Mattos, gen. *Vieira Lusitano* (zum Unterschiede von dem Maler Vieira Portuense), geb. 1699 zu Lissabon, † 1783 zu Beato Antonio; ein Maler, von welchem eine Radirung, wahrscheinlich für einen Buchtitel bestimmt, existirt; Rocha Vater und Sohn; Ant. Joaquim Padraõ, jung gestorben

1760; Joao Silverio Carpinetti, Padrao's Schüler (Bildniss Pombal's); Jeronimo de Barros Ferreira, 1750—1803, feines Zeichens Miniatur- und Ornamentenmaler, aber auch Radirer; Severino de Faria (Bildniss Camoens, St. Antonius den Fischen predigend, schöne Radirung); Jos. Lucio da Costa, genannt *Coxinho* (der kleine Hinker), geb. 1763 (Reiterstandbild K. Josephs 1793, botanische und mathematische &c. Darstellungen, Metallgravirungen).

Im Jahre 1769 wurde dann mit der königlichen Buchdruckerei eine Kupferstecherschule gegründet und unter die Leitung des Joaquim Carneiro da Silva (geb. zu Porto 1727, † 1818) gestellt. Dieser Künstler war zwölfjährig nach Rio de Janeiro gekommen und dort Schüler des Münzgraveurs Juan Gomes geworden, hatte dann von 1757 an eine Reihe von Jahren in Italien zugebracht. Von seinen eigenen Arbeiten sind ein heil. Joseph mit dem Kinde in den Armen (1762), Unsere liebe Frau vom Rosenkranz (1767), das Reiterstandbild des Königs Joseph (1775), mehr als 70 Abbildungen zu Carvalho's Werk über die Reitkunst u. v. a. zu nennen. Er hatte zu Schülern seinen Neffen Ventura da Silva; Ant. Sifenando, der in Rom wahnsinnig wurde; Gaspar Froes Machado aus Santarem, geb. 1759, der 1796 durch einen Schiffbruch zu Grunde ging (Allegorie auf die Geburt des Kronprinzen Dom Pedro, nach der Zeichnung seines Bruders, des Bildhauers Franc. Leal Garcia); Eleutherio Manuel de Barros, in späterer Zeit Lehrer an der Zeichenakademie, José Galdino de Mattos, der in eifriger Wuth seinem hoffnungsvollen Leben mit dem Grabstichel ein Ende machte; Emm. da Silva Godinho, angeblich derjenige Schüler, welcher am treuesten dem Meister folgte, Stecher vieler Heiligenbilder; Ign. Jos. de Freitas, † 1817.

Ausser den Genannten lassen sich noch aus dem XVIII. Jahrhundert die folgenden Stecher anführen: Bernardo Fernandes um 1732, ein Porträtstecher, welcher wahrscheinlich mit dem gleichzeitigen Bernardo F. Gayo identisch ist. — Joao Berardi, Decorationsmaler um 1753, lieferte Stiche zu Theaterstücken. — Januario Ant. Xavier um 1759. — Jos. Teixeira Barreto, geb. zu Porto 1767, Benedictiner, 1805 Director der Akademie zu Lissabon, † 1810; stach die Bilder zu Roffi's Scherzi poetici und verschiedene grössere historische und mythologische Blätter eigener Composition. — Emman. Marques d'Aguilar, geb. zu Porto 1767 oder 1768, Schüler des Engländers Thom. Milton, Stecher von Bildnissen und naturhistorischen Gegenständen. — F. S. Bruno in Porto, Emm. Correo und Joao Caetano Rivara, sämmtlich um das Ende des Jahrhunderts thätig.

Im Jahre 1802 wurde der Florentiner Franc. Bartolozzi, geb. 1725, 1727 oder 1730, ein Schüler des als Lehrer und Kunsthändler in Venedig thätigen Kupferstechers Jos. Wagner aus Thalendorf am Bodensee, 1706—1780, nach Lissabon berufen und gründete daselbst eine neue Kupferstecherschule. Sein Todesjahr wird ebenfalls verschieden, 1813 und 1815, angegeben.

Gleich dem Formschnitt hat sich auch der Kupferstich in England verhältnissmässig spät so weit entwickelt, um Kunst genannt werden zu können, und es ist bezeichnend, dass die neueren Methoden, die Schabmanier, der Stahlstich nirgends so beliebt gewesen sind wie dort. Im eigentlichen Stich haben die Engländer, wie in der Malerei, ihr Bestes im Porträtfach geleistet, während seit Hollar und später Hogarth die Radirung vielfach und oft in origineller Weise geübt wird.

Dass fremde Künstler nach London berufen wurden, haben wir wiederholt gesehen, Einer derselben, Simon de Passe,<sup>1</sup> hatte in John Payne aus London, 1606—1648, einen Schüler, welcher den Grabstichel mit grösserem Geschick zu führen lernte, als irgend einer seiner Landsleute vor ihm, und der neben Vignetten und Ornamenten namentlich Bildnisse stach. Höheren Ruhm erwarb sich William Faithorne, etwa 1620—1691, der, ursprünglich Maler, als Anhänger Karls Stuart I. unter Cromwell eingekerkert, im Gefängnisse sich mit dem Kupferstich beschäftigte und seinen Arbeiten die Freilassung verdankte. Er genoss nun in Paris den Unterricht Nanteuil's und stach zahlreiche Porträts, denen er nach dem Beispiel der Schule van Dyck's eine entschiedenere farbige Wirkung zu geben bemüht war.

Um dieselbe Zeit kam durch Wenzel Hollar, der sich wiederholt in England aufhielt, daselbst die Radirung in Aufnahme, und durch den Prinzen Ruprecht von der Pfalz die Schabmanier. Der Letztere, Sohn des Kurfürsten Friedrich V. und während dessen kurzen Königthums 1619 in Prag geboren, fand trotz seiner vielen Kriegsfahrten zu Lande und zu Wasser im dreissigjährigen Kriege und im Dienste der Stuarts noch Musse, sich mit den Künsten ausübend zu beschäftigen. Die schwarze Kunst namentlich interessirte ihn, er hat in derselben, soviel bekannt, 12 Blätter ausgeführt, und seinem Beispiele folgten seit 1660 die meisten Kupferstecher in England. Er starb 1682.

Doch blieben im XVII. Jahrhundert Kupferstecher von Verdienst in England selten und dauerte daher die Gewohnheit an, grössere Aufgaben fremden Künstlern anzuvertrauen. Die Bildnisse des William Sherwin z. B. (1650—1715) haben ihren Werth als Darstellungen berühmter Persönlichkeiten wie Karl I., Karl II., Cromwell &c., aber seine und seiner Zeitgenossen Arbeiten nach van Dyck u. A. stehen künstlerisch auf niederer Stufe.

In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts gewann Francesco Bartolozzi aus Florenz,<sup>2</sup> welcher 1764 nach London kam, überwiegenden Einfluss auf den englischen Kupferstich. Wie früher die Schabmanier, so kam die kurz zuvor von Bylaert in Leyden aufgebrachte, von Bartolozzi aber ausgebildete Punctirmanier dem Geschmack der dortigen Kunstliebhaber entgegen und verdrängte den strengeren Stil beinahe vollständig.

<sup>1</sup> Vergl. oben S. 80.

<sup>2</sup> Vgl. oben Portugal S. 88.

So vermochte Strange, geb. 1721 auf der Orkneyinsel Mainland und unter Lebas in Paris gebildet, bei seiner Heimkehr nach England lange Zeit neben der weichlichen, oberflächlichen Effect anstrebenden Manier Bartolozzi's und der Anhänger derselben (Wynne Ryland aus London, 1732—1783, Thomas Burke, geb. 1746, u. A.) nicht aufzukommen. Er hatte während eines fünfjährigen Aufenthaltes in Italien und im Stich nach dortigen Meistern, Raffael, Tizian, Correggio &c. eine bewundernswürdige Fertigkeit erreicht, durch verschiedene Strichlagen, ohne Anwendung tiefer Schatten, die Modellirung des Originals wiederzugeben. Erst in späteren Jahren drang er zur Anerkennung auch in London durch, wo er 1794 starb.

William Hogarth, geb. 1697 zu London, † 1764 zu Chiswick, wurde das Vorbild vieler Späteren in zweierlei Beziehung, als eigentlicher Schöpfer des englischen Carricaturenstils und als Stecher seiner eigenen Zeichnungen, die er mit Nadel, Aetzwaſſer und Stichel auf die Platte zu bringen pflegte. Vom Graviren auf Metall ging er zur Malerei über; wenn einzelne seiner Gemälde, wie insbesondere die Folge der *Mariage à la mode* (früher in der Vernongalery, jetzt in der Nationalgalerie zu London) mit Recht hoch gepriesen werden, so dankt er doch seinen Ruhm vornehmlich den von ihm im Stich herausgegebenen Sittenbildern, deren er über 100 veröffentlicht hat. Die berühmtesten sind: *The harlot's progress* (Leben einer Buhlerin), 6 Bll., 1733, *the rake's progress* (Leben eines Wüflings) 8 Bll., 1735, *Southwark fair* (Jahrmakkt zu Southwark) 1734, *a modern midnight conversation* (Punschgelage) 1733, *the distressed poet* (der unglückliche Dichter) 1736, *Strolling actresses* (wandernde Komödiantinnen) 1738, *the four Times of Day* (die Tageszeiten) 4 Bll., 1738, *the enraged musician* (der wüthende Musiker) 1741, *Mariage à la mode* (Heirath nach der Mode) 6 Bll., 1745, *the effects of industry and idleness* (Folgen des Fleisses und der Trägheit) 12 Bll., 1747, *four prints on an election* (4 Wahlbilder) 1755, *the times* (eine Satire auf Pitt) 1762 u. a. m.

Von den zahlreichen Kupferstechern, welche noch in der zweiten Hälfte des XVII. und während des XVIII. Jahrhunderts in England thätig waren, mögen die folgenden aufgeführt werden:

John Raphael Smith aus London, 1654—1719, ausgezeichneter Schabkünstler, welcher insbesondere die Bildnisse des Hofmalers der letzten Stuart's, Gottfried Kneller aus Lübeck, ganz in der eleganten, der Natur schmeichelnden Manier des Malers wiedergab (gegen 120 Bll. Staatsmänner, Künstler, berühmte Schönheiten seiner Zeit); — Thom. Worlidge, geb. zu Peterborough 1700, † 1766, Stecher mit der kalten Nadel nach Rembrandt und in dessen Weise, hat auch 180 Bll. mit antiken Gemmen publicirt; — Franc. Vivarès, geb. zu Lodeve bei Montpellier um 1712, aber frühzeitig nach London übergesiedelt und dort 1782 gestorben, Meister in Landschaften, vornehmlich nach Claude Lorrain, welche er vorätzte und mit dem Grabstichel ausführte; — John Tinney, gegen die Mitte des XVIII.

Jahrhunderts blühend, bekannt durch Stichel- und Schabblätter nach Correggio, Boucher, Watteau &c.; — William Woollett, geb. 1735 zu Maidstone in Kent, † 1785 zu London, der als Schüler von Vivarès und von Tinney bezeichnet wird und dessen mit der Nadel und dem Stichel ausgeführte Blätter nach Claude Lorrain von den Franzosen selbst die vollendetste Wiedergabe dieses Meisters genannt werden; die Nadelarbeit soll er häufig feinen Schülern und Mitarbeitern John Browne aus Oxford, 1719—1790, Will. Ellis, geb. 1747, J. Emes um 1782 (Scene vor Gibraltar am 14. September 1782), B. J. Pouncy, S. Smith, J. Vivarès überlassen haben; — der Franzose P. Ch. Canot, 1710—1777, der, 1740 nach England gekommen, dort ebenfalls vorzüglich als Landschaftler thätig war; — James Maſon, geb. 1710, gleichfalls Landschaftler; — Inigo Spilsbury, geb. um 1730—1795, Nachahmer Worlidge's und Herausgeber von 50 Stichen nach Gemmen in den Sammlungen von Percy, Greville und Slade (London 1785); — Will. Byrne, geb. zu Cambridge 1746, † 1805, Schüler Wille's, Stecher und Aetzer, besonders von Landschaften; — Sam. Middiman, 1748—1784, ausgezeichnete Landschaftler; — George Vertue, 1684—1756, beliebter Bildnißstecher; — die Schabkünstler John Dixon, 1740—1780, Richard Earlom, 1718—1794, der berühmteste dieser Gruppe, welcher Schwarzkunst und Radirung mit einander verband, auch Claude Lorrains *Liber veritatis*<sup>1</sup> in Facsimile-Stichen copirte (London 1799), Theod. Frye, 1724—1762, Val. Green, 1737—1800, J. Mac-Ardell, 1710—1765, Will. Pether, geb. 1730, Thom. Watson, 1648—1781, Stecher der »Schönheiten von Windsor«, Bildnissen von sechs Hofdamen seiner Zeit, und James Watson, wahrscheinlich des früheren jüngerer Bruder, der gleichzeitig mit jenem und in derselben Manier arbeitete; — James Heath, 1756—1834, Schüler Morghen's, namentlich geschätzter Porträtstecher, dessen Sohn Charles, 1790—1849, dieselbe Richtung einschlug; — William Sharp, 1746 oder 1749—1824, der zuerst auf Zinngefchirr gravirte und bei feinen Arbeiten im historischen und Bildnißfache feinen selbständigen Weg ging, vornehmlich bemüht, die Technik des Malers, den er wiedergab, auch im Stiche zu charakterisiren; — James Fittler, 1758 bis circa 1833, Stecher und Radirer von Landschaften und Marinen; — John Keyse Sherwin, 1746—1790 oder 1792; — Thom. Holloway, 1770—1828, der Raffaels Tapetencartons gestochen hat; — Jam. Gillray, 1757—1815, dessen politische und sociale Carricaturen und Satiren ihn als Nachfolger Hogarths erscheinen lassen; — Thom. Rowlandson, 1756—1827, ebenfalls Carricaturenzeichner und Illuſtrator &c. &c.

<sup>1</sup> Eine Sammlung von Skizzen, welche Claude nach feinen Gemälden anfertigte, um für diese ein Zeugniß zu schaffen gegenüber den vielen Fälschungen auf feinen Namen. Das Original des *Liber veritatis* befindet sich in der Sammlung des Herzogs von Devonshire.

Deutschen Kupferstechern des XVII. und XVIII. Jahrhunderts sind wir bereits in verschiedenen Ländern begegnet. Die talentvolleren fanden in der Heimath, welche der Kriegsschauplatz für ganz Europa geworden, verwüstet und verarmt war, keinen Boden für ihre Thätigkeit; sie zogen nach Italien, um zu studiren, nach Frankreich, England u. f. w., um Beschäftigung zu erhalten. Und die Verdienste der meisten, welche nicht bereits in einem der zuletzt genannten Länder erwähnt werden mussten, liegen nicht nach der künstlerischen Seite hin. So sind die topographischen Werke Matthaeus Merian's (geb. 1593 zu Basel, † 1650 zu Schwalbach) und seines Sohnes Kaspar M. (geb. 1627) hauptsächlich wegen ihrer Städteansichten &c. geschätzt, während bei ihren biblischen Bildern das fachliche Interesse wegfällt. Grösseren Werth an sich haben die Werke der Bildnissstecherfamilie Kilian zu Augsburg, deren Haupt Lukas, 1579—1637, war. Sein Bruder Wolfgang, 1581—1662, ein Künstler von geringerer Bedeutung, hatte zwei sehr tüchtige Söhne: Philipp, 1628—1693, und Bartholomäus, 1630—1696, in dessen Arbeiten sich der für alle Künstler dieser Familie charakteristische Kraft freie und leichte Führung des Stichels beigesellt. Noch im folgenden Jahrhundert that sich ein Philipp Andreas Kilian in Augsburg, 1714—1759, durch seine Copien nach alten Meistern hervor.

Domin. Custos (eigentlich Pieter Baltens), geb. 1560 zu Antwerpen, † 1612 zu Augsburg, der Lehrer des Lukas Kilian, war selbst ein leidlicher Bildnissstecher und erzog auch drei Söhne zur Kunst.

Math. Greuter aus Strassburg, 1564—1638, und dessen Sohn Joh. Friedr., 1600—1660, arbeitete in Rom.

Ein Schüler des älteren Merian war der früher genannte Wenzel Hollar von Prachna, 1607 zu Prag geboren und 1617 in England gestorben. Dahin war er 1635 mit den Grafen Arundel gekommen. Weniger guter Zeichner als virtuoser Radirer, welcher in hohem Grade malerische Effecte zu erreichen verstand, wurde er, wie erwähnt, von grossem Einfluss auf die Entwicklung der Aetzkunst in England und lieferte, zum Theil durch die Sorge um das tägliche Brod gezwungen, bei 3000 Platten, theils nach Gemälden oder Zeichnungen anderer Meister (die einen Widderkopf opfernden Heroen und den grossen Kelch nach Mantegna, das grosse Ecce homo nach Tizian, Esther und Ahasver nach P. Veronese, Johannes der Täufer nach Correggio, Amor auf dem Löwen reitend nach Giul. Romano, die zwei Löwen nach Dürer, Adam und Eva, Saul und David, und 16 Bl. Passion nach Holbein, Magdalena in der Wüste nach P. v. Avont, Juno nach Elzheimer u. a. m.), theils Naturaufnahmen, wie Säugethiere, 38 Bl. Conchylien &c., theils Porträts, namentlich britischer Persönlichkeiten seiner Zeit.

Während dieser Künstler ausserhalb Deutschlands sein Fortkommen suchen musste, sehen wir dort die Radirung meist entweder von untergeord-

neten Stechern oder von Ornamentisten gepflegt. Mit Auszeichnung sind zu nennen Jonas Umbach, geb. 1624 zu Augsburg, † um 1700, ein Landschaftler; Joh. Heinr. Roos, geb. zu Otterburg 1631, † zu Frankfurt 1681, dessen mit der grössten Naturwahrheit behandelte Thierbilder bewundert werden; Pet. Iffelburg aus Köln, 1568 bis nach 1630, der seit 1608 in Nürnberg arbeitete und Schüler bildete.

Benjamin Blocke aus Lübeck, geb. 1631, an verschiedenen Orten thätig, bediente sich der Schabmanier zu Bildnissen, wie z. B. des grossen Kurfürsten von Brandenburg. Diese Technik fand namentlich in Nürnberg vielen Anklang. Gottfr. Leigebe aus Freistadt in Schlesien, ein Künstler im Eifenschnitt, 1630—1682, wandte für den Hintergrund seines radirten Selbstporträts um 1660 in Nürnberg jenes Verfahren an. Joh. Friedr. Leonhard (Leonart) aus Dünkirchen, 1633—1687, führte viele Bildnisse in dieser Weise aus; desgleichen Andr. Paul Multz um 1675, der Maler Mart. Dichtl um 1680, C. Karl Kretschmann, Christoph Weigel, geb. 1654 zu Redwitz im Baireuthischen, † 1725 in Nürnberg, wo er seine Hauptthätigkeit dem Kunstverlage gewidmet hatte, ferner dessen Schüler Bernh. Vogel, 1683—1737, und Joh. Kenkel aus Augsburg, 1688—1722. In Augsburg pflegten dieselbe Technik namentlich zwei Künstlerfamilien, Rugendas und Haid. Von dem während einer Lähmung der rechten mit der linken Hand arbeitenden Schlachtenmaler Georg Philipp Rugendas, 1660—1742, ging das Verfahren über auf seine drei Söhne Geo. Phil., † 1774, Christian, † 1781 und Jer. Göttl., † 1772, und auf den Enkel Joh. Lorenz, 1775—1826. Eben so viele Vertreter stellte die Familie Haid: Joh. Lorenz, 1702—1750 und dessen Bruder Gottfried, geb. 1710, † 1776 in Wien, Joh. Jak., † 1767, dessen Sohn Joh. Elias, 1739—1809, und endlich Philipp.

An der Spitze der Ornamentisten steht, der Zeit nach noch der vorigen Periode angehörend, der Architekt Wendelin Dietterlin aus Strassburg, 1550—1590, welcher in seinem Werke *Architectura und Ausstheilung der V. Seuhn*, Stuttgart 1593, auch einen grossen Reichthum von Renaissanceformen für die Ornamentation und die innere Ausstattung der Gebäude entfaltet, ferner phantasiervolle barocke Titelumrahmungen u. dgl. m. mit ficherer Hand radirt hat.

Im XVII. Jahrhundert finden wir ferner die Kupferstecher und Ornamentisten Azelt in Nürnberg, geb. 1654; Joh. Bass, Goldschm. in Elbing um die Mitte des XVII. Jahrhunderts; J. W. Baur, geb. um 1600 zu Strassburg, † zu Wien 1641, Miniaturmaler und Radirer; Hertzich van Bein, Goldschmied um 1600 (Grottesken und Arabesken); Mathias Beitler, Goldschmied zu Ansbach zwischen 1582 und 1616 (figurale und ornamentale Entwürfe); Wolfg. Hier. von Bommel aus der zahlreichen Nürnberger (ursprünglich niederländischen) Künstlerfamilie (desgl.); Jgn. Bendel zu Wien, um 1699—1711 (Möbel); Jon. Bentzen, Goldschmied um 1592—1615 (Goldschmiedornamente); Paul Birckenhultz, Goldschmied (desgl.); Joh.



Alex. Böner zu Nürnberg, 1647—1720; Friedr. Brentel aus Laugingen, geb. 1580, † zu Strassburg 1651; Hans de Bull, um 1708 (Goldschmiedornamente); Franz Cleyn aus Rostock, geb. um 1590, † zu London 1658; Nic. Druffe, Goldschmied zu Augsburg um 1607—1625; Joh. Dürr zu Arnstadt, um die Mitte des Jahrhunderts (Archit., Möbel &c.); Joh. Jac. Ebelmann, Schreiner zu Strassburg um 1595—1611 (Möbel); Geo. Chrif. Eimart d. J., 1638—1705, stach für Sandrarts Akademie; Joh. Franz Ermels in Nürnberg, 1641—1693, radirte 9 Bll. Ruinen; Rosina Hel. Fürst zu Nürnberg (Stickmusterbuch von 1666); Andr. Gentsch zu Augsburg (Spitzenbuch von 1607); Joh. Andr. Graff, 1637—1708 (Architekturen); Marius Grundler, Goldschmied zu Augsburg (Ornamente seines Faches); Jak. Guckeifen aus Köln, Kunstschreiner zu Strassburg um 1595—1611 (Möbel); Dan. Hailler, Goldschmied zu Augsburg um 1604; Leonh. Heckenauer, † 1704 zu München, und J. W. Heckenhauer, zwei Augsburger Stecher; Joh. Heel, Goldschmied, geb. 1637 zu Augsburg, † 1709 zu Nürnberg (Ornamente); Mich. Heer, Maler und Radirer in Nürnberg, 1591—1661; Hans Hensel, Goldschmied von Sagan, um 1600 in Nürnberg; Jac. von der Heyden, geb. um 1570 zu Strassburg, dort und in Frankfurt thätig; Felix Höpfiner, Radirer zu Nürnberg um 1612; Efaias van Hulfen aus Middelburg in Holland, um 1616 in Stuttgart (Goldschmiedornamente u. dgl.); Christoph Jamnitzer oder Jamitzer, 1563—1618, Neffe des berühmten Nürnberger Goldschmieds Wenzel, gab 1610 ein von ihm radirtes *Groteskenbuch* heraus; Dan. Kellerthaler, Goldschmied zu Dresden um 1613 (Punzenarbeiten); Balth. Kuchler, Maler zu Schwäb. Gmünd (Aufzüge und Turnier zur Vermählung des Herzogs Joh. Friedr. von Württemberg in 40 Bll., 1609); Joh. Phil. Lembke in Nürnberg, 1631—1713, radirte Schlachten; Hans Jerg Manasser zu Augsburg; Martin Martini zu Luzern, um 1600; Christoph Metzger zu Frankfurt um 1650—1680; Joh. Murrer, 1644—1713, Maler in Nürnberg, radirte; Heinr. Raab, Goldschmied zu Nürnberg gegen die Mitte des Jahrhunderts (Goldschmiedornamente); Elias Rakewit (Blumen); Pet. Rollos in Berlin, erste Hälfte des Jahrhunderts; Joach. Sandrart, 1606—1688, der Verfasser der *Deutschen Akademie*, radirte Einiges, z. B. die sogenannte Geliebte Tizians; Jak. Sandrart, 1630—1708; Joh. Jak. S., 1655—1698 und Marie Suf. Sandrart, 1658—1716, waren fleissige Kupferstecher; Corvinian Saur, Goldschmied zu Ende des XVI. Jahrhunderts (Ornamente aller Art); Joh. Schmifchek zu München und Prag (Groteskenbüchlein); Joh. Casp. Schneider zu Schweinfurt um 1696; Valentin Sezenius, Goldschmied um 1620; Heinr. Stacker zu München, Anfang des XVII. Jahrhunderts (Blumen); Geo. Strauch in Nürnberg, 1613—1675 (Bildnisse); Joh. Thünkel, um 1661 (Blumenfüllungen für Goldschm.); Hs. Trofchel in Nürnberg, 1592—1633; Mich. Wernle, Goldschmied gegen Ende des Jahrhunderts; Gabr. Weyer, Maler und Radirer in Nürnberg bis etwa 1640.

Von den Künstlern des XVIII. Jahrhunderts haben wir zwei der berühmtesten bereits durch ihre Thätigkeit in Frankreich kennen gelernt. Georg Friedr. Schmidt, geb. 1712 in Berlin, ging 1736 gemeinsam mit dem 1717 zu Grossenlinden bei Giessen geborenen Joh. Geo. Wille, welcher ursprünglich Büchsenmacher und Graveur gewesen war, nach Paris, wo beide ihr Glück machten und zahlreiche Schüler gewannen. Man bewunderte damals ihre ausserordentliche Virtuosität in der Führung des Grabstichels, den Glanz und die Reinheit, stellte Schmidt auch als Radirer neben Rembrandt, und verzieh ihnen, dass sie ihre Virtuosität auf Kosten der Wahrheit leuchten liessen. Schmidt verliess nach acht Jahren Paris, lebte in Petersburg und Berlin, wo er 1775 starb. Wille büsste durch die Revolution sein Vermögen ein und starb arm in Paris 1806.

Jakob Frei aus Luzern, geb. 1681, wandte sich nach Rom, arbeitete unter Maratti's Anleitung mit Stichel und Nadel und starb dafelbst 1772.

Joh. El. Ridinger aus Ulm, 1695—1767, Director der Kunstschule zu Augsburg, erwies sich in seinen Radirungen als ungewöhnlich scharfer Beobachter der Thiernatur. In derselben Richtung war Joh. Geo. Winter aus München, 1751—1779, thätig.

Der Maler Christ. Wilh. Ernst Dietrich (*Dietrich*), geb. 1712 zu Weimar, † 1774 zu Dresden, bekannt wegen seines Geschicks, die Malweise verschiedener Meister nachzuahmen, hat auch mehr als 200 Platten gestochen oder geätzt, besonders glücklich nach Niederländern. — Joh. Ad. Schweikhart aus Nürnberg, 1722—1787, der Gemmen der Stofsch'schen Sammlung gestochen und publicirt hat, machte sich auch durch ein neues Verfahren der Tuschmanier bekannt.

Christ. Bernh. Rode, geb. zu Berlin 1725, † dafelbst 1797 als Akademiedirector, radirte in flüchtiger Manier seine eigenen pathetischen Compositionen, doch auch manche Arbeiten Andr. Schlüters, wie dessen Masken sterbender Krieger.

Eine der interessantesten Erscheinungen dieser Zeit ist Daniel Nik. Chodowiecki, geb. 1726 zu Danzig, welcher, anfangs Kaufmann, nur in seinen Mussestunden die Kunst, namentlich die Miniaturmalerei pflegen konnte, seit 1756 aber sich vorzugsweise dem Radiren eigener kleiner Compositionen, Vignetten, Illustrationen u. dgl. widmete. Er hat deren über 3000 geliefert, wie Illustrationen zu Archenholz' Geschichte des siebenjährigen Krieges und anderen Geschichtswerken, zu Cervantes, Shakespeare, Sterne, Goldsmith, Gellert, Lessing, Bürger, Voss, Schiller &c. &c. Die Blätter sind geistvoll, mit scharfer Beobachtungsgabe, oft mit satirischer Laune ausgeführt und bilden zugleich eine treffliche Quelle für die Kenntniss der Zeit, ihrer Sitten und Thorheiten. Auch sein Bruder Gottfried, 1728—1781, und sein Sohn Wilhelm, 1765—1805, waren als Kupferstecher thätig.

Die Pflege, welche die Kaiser Leopold I. und Karl VI. und dessen Tochter Maria Theresia den Künften angedeihen liessen, kam auch dem

Kupferstich besonders in Wien zu gute. Zwei Söhne des aus Frankfurt a./O. eingewanderten Landschafters Hilfgott Brand, Christian, geb. 1723, † 1795 (*Brand der Jüngere*) und Friedrich, geb. 1735, † 1806, widmeten sich neben der Landschaftsmalerei dieser Kunst, und namentlich der Letztgenannte war als Stecher geschätzt. — Franz Edm. Weirötter aus Innsbruck, geb. 1730, † 1773, Schüler von Wille, radirte Landschaften, Ruinen u. dgl. mit grossem Beifall. — Am bedeutendsten in seinem Wirken aber war Jak. Matthäus Schmutzer (Schmuzer), geb. 1733, † 1806. Er gehörte einer Kupferstecherfamilie an, da sowohl sein Vater Andreas, 1700—1741, als dessen ältere Brüder Joh. Adam, 1660—1739, und Joseph, 1695—1740, diese Kunst ausgeübt hatten. Fürst Kaunitz verschaffte ihm die Möglichkeit, 1762 nach Paris zu Wille zu gehen, in Wien wurde er 1766 Hofkupferstecher, bald darauf Director der Kupferstecherschule und 1771 Oberdirector aller Zeichenschulen in den österreichischen Erbländern. Seine Specialität war Rubens, sein Stich von grosser Kraft und Sicherheit. — Sein Schüler war Joh. Jacobé aus Wien, 1733—1797, welcher sich während eines Aufenthaltes in England der Schabmanier zuwandte und in derselben namentlich verschiedene Porträts und für die Kaiserin Katharina II. drei grosse Thierstücke ausführte. Jacobé's Nachfolger in der Professur der Schabkunst waren Joh. Pichler aus Bozen, 1766—1806, und Vinc. Kininger aus Regensburg, 1767—1851.

Der Idyllendichter Sal. Gessner aus Zürich, geb. 1730, † 1782, hat sich als Radirer von romantischen Landschaften und Vignetten zu seinen Dichtungen einen dauerndern Namen erworben, als durch diese letzteren selbst. — Joh. Friedr. Baufe, geb. 1738 zu Halle, † 1814 zu Weimar, Schüler Wille's, stach vornehmlich Bildnisse. — Joh. Gottlieb Prestel, geb. zu Grünebach 1739, † zu Frankfurt a. M. 1808, und dessen Gattin Maria Kath., geb. zu Nürnberg 1747, † zu London 1794, waren in der Tuschmanier thätig. — Ferdinand Kobell in Mannheim, geb. 1740, † 1799, radirte Landschaften, und sein Sohn, der Münchener Maler Wilh. v. Kobell, 1770—1853, wandte gelegentlich dieselbe Manier an. — Karl Guttenberger aus Nürnberg, geb. 1744, † zu Paris 1792, und dessen Bruder Heinrich G., 1749—1818, beide ausgezeichnete Schüler Wille's, und Wilh. Friedr. Gmelin aus Badenweiler, geb. 1775, † 1821 zu Rom, der letzte vornehmlich Landschaftler, führten ihre geätzten Arbeiten mit dem Grabstichel zu Ende. — Joh. Gotthard v. Müller, geb. 1747 zu Bernhausen im Württembergischen, † 1830 in Stuttgart, war in Wille's Schule gebildet; von seinen Werken sind die berühmtesten die Madonna della Sedia und das Bildniss Ludwigs XVI. nach Duplessis.

Die aus Prag stammende, aber seit der Mitte des XVII. Jahrhunderts in Nürnberg angesiedelte Künstlerfamilie Preissler lieferte mehrere Kupferstecher. So Joh. Justin P., 1698—1771 (Rubens Deckengemälde in der Jesuitenkirche zu Antwerpen u. a.), seine Frau war die Gemmenschneiderin

Suf. Maria Dorsch; Georg Martin P., 1700—1754, arbeitete für das Dresdener und das Florentiner Galeriewerk, ferner Blumen &c.; Joh. Martin P., 1715—1794, Mitarbeiter an dem Verfaller Galeriewerke, später Professor und Hofkupferstecher in Kopenhagen; Val. Daniel P., 1717—1765 (Blätter in Schabkunst) — sämmtlich Söhne des Malers Joh. Dan. P. — Joh. Georg P., geb. 1750, Schüler Wille's.

Heinrich Sinzenich aus Mannheim, 1752—1812, nahm die englische Punctirmanier an; dessen Bruder Peter, um 1789 in London, stach nach Rubens und Raffael; — in Augsburg die Brüder Jos. Seb. und Joh. Bapt. Kl. (1710—1768, 1711—1774) Ornamentisten, ferner des Letzteren Sohn Seb. Jgn. Klauber, geb. zu Augsburg 1754, Schüler Wille's, später in Petersburg, der in der Weise seines Meisters stach (*le petit écolier de Harlem* nach Poelemburg &c.); — Joh. Friedr. Leybold, geb. 1755 zu Stuttgart, wurde dort Müller's Schüler, kam 1798 nach Wien und wurde nach Schmutzer's Tode dessen Nachfolger, † 1838 (nach Italienern, nach Fügers Zeichnungen zur Messiade &c.); — ebenda erlangte Friedr. John, geb. zu Marienburg 1769, † zu Marburg an der Drau 1843, grossen Ruf in der Punctirmanier.

Neben diesen Künstlern, die zum Theil schon weit in das laufende Jahrhundert herübergreifen, sind noch die folgenden, grösstentheils Ornamentisten, Stecher von Grottesken, Arabesken u. dgl. m., zu bemerken:

Elias Bäck, gen. Heldenmuth, † 1747 in Augsburg; — Nic. Bart, Schreibmeister in Bern um 1760; — Joh. Jak. Baumgartner in Augsburg; Pet. van Bommel in Nürnberg, 1685—1754, radirte Landschaften; — Joh. Geo. Bergmüller, geb. zu Dirkheim 1688, † zu Augsburg 1762 (Scenen in Watteau's Manier). — D. Bode um die Mitte des Jahrhunderts; — H. Böhmann in Nürnberg zu Anfang des Jahrhunderts; — Christ. Andr. Bolster, Goldschmied um 1726; — Gottl. Lebr. Crufius in Leipzig 1730 bis 1804; — Paul Decker, Architekt, geb. zu Nürnberg 1677, † zu Baireuth 1713; — P. A. Degmair in Augsburg; — Joh. Pet. Demleutner um 1725. — Balth. Ant. Dunker, geb. 1746 zu Stralsund, † 1807 zu Bern, radirte Landschaften nach Hackert u. A., aber auch Vignetten eigener Composition; — Eman. Eichel aus Augsburg 1718—1782; — Kasp. Gottl. Eissler, Münzgraveur und Radirer zu Nürnberg um 1750 (Gefässe und Geräthe); — Joh. Franck de Langgraffen in Wien zu Anfang des Jahrhunderts; — W. M. Gebhardt in Nürnberg um 1730—1750, Landschaftsmaler und Radirer; — Gottfr. Bernh. Götz, geb. 1708 zu Welehrad in Mähren, † zu Augsburg 1774 (figurale Composition in landschaftlichem oder Muschelornament u. dergl.); — Carl Aug. Grossmann aus Königsbrück, geb. 1741, † zu Augsburg um 1798; — Fr. C. Heissig aus Wien in Augsburg; — C. H. Hemmerich in London um 1754; — Eb. Siegf. Henne, geb. zu Gunsleben bei Halberstadt 1759, † zu Berlin 1828. — Christ. Dan. Henning *der Jüngere* zu Nürnberg, geb. 1734; — Joh. Geo.

und Geo. Leop. Hertel zu Augsburg; — E. Christ. Hefse aus Halberstadt, Schlosser zu Regensburg um 1769; — Leonh. Heinr. Hefse, Bildnissstecher in Nürnberg, 1757—1830; — Joh. Bapt. Homann zu Nürnberg, † 1724; — B. F. Imminck um 1737; — Salom. Kleiner, Architekt, geb. 1703 zu Augsburg, † 1759 (Architektonisches); — Ephr. Gottl. Krüger in Dresden, 1756—1834 (Illustrat.); — Abr. Wolfg. Küffner in Nürnberg, 1760—1817 (Schlachten); — Bernh. Friedr. Leizel zu Augsburg (bes. Schriftstecher); Joh. Wilh. Meil, geb. zu Altenburg 1735, † zu Berlin 1805 (radirte Vignetten zu den Schriftstellern seiner Zeit); — Joh. Dan. Meyer in Nürnberg, geb. zu Langenzenn 1713, † 1775 (Bildnissstecher); — Joh. Es. Nilson aus Augsburg, 1721—1788 (Zierbilder u. dgl.); — Wilh. Pfann zu Nürnberg; — Joh. Gottfr. Pfautz zu Ulm und Augsburg in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrh. (Genrebilder und galante Scenen in Umrahmungen für Dofendeckel &c.); — Joh. Andr. Pfeffel in Augsburg, 1674—1750, und dessen Sohn J. G. Pf., 1715—1768; — Joh. Geo. Pinz in Augsburg, † 1767 (Architektur); — J. M. Püchler zu Anfang des Jahrh. (Bildnisse &c. in geschriebenen Zügen); — Gottl. Friedr. Riedel, geb. zu Dresden 1724, † zu Augsburg 1784 (Möbel, Geräte, zahlreiche Copien französischer Ornamentstiche); — Geo. Sigm. Rösch zu München, † 1786; — Joh. C. Schleich, geb. zu Augsburg 1759, † zu München 1842; — A. G. Schübler zu Nürnberg; — Jer. Jac. Sedelmayr, geb. 1704 in Augsburg, grösstentheils in Wien thätig, † 1761 in seiner Vaterstadt; — B. S. Setletzky, polnischer Abkunft, in Augsburg 1695—1770; — Franz Sigrist aus Wien, 1720—1807; — Hier. Sperling, 1695—1777, und Wolfgang Sp., dessen Zeitgenosse, beide in Augsburg; — Joh. Adolf Stockmann zu Augsburg um 1750; — Joh. Andr. Thelott, Goldschm. in Augsburg, 1654—1734, und dessen Söhne Joh. Gottl., 1708—1760, und Joh. Gottfr., 1714—1773, und verschiedene andere Stecher desselben Namens; — A. Tischler zu Wien, 1721—1780; — Marx Tuscher aus Nürnberg, 1705—1751, Schüler J. D. Preisler's, später in Kopenhagen; — Mart. Tyroff, geb. zu Augsburg 1705, † zu Nürnberg 1758, und dessen Söhne Konrad und Herm. Jac.; — Jerem. Wachsmuth zu Augsburg, 1712—1779 (Rococo-Decorationen und Ornamente aller Art); — Joh. Heinr. Werner, zu Anfang des XVIII. Jahrh., und Geo. Heinr. Werner, zu Ende desselben, beide Medailleure und Kupferstecher zu Erfurt; — Benedikt Winkler zu Augsburg um 1750—1770; — G. G. Winkler zu Augsburg um 1750—1780, und Joh. Geo. Winkler, ebenda um 1760, für dortigen Kunstverlag thätige Stecher; — Joh. Chr. Winkler, geb. 1701 zu Augsburg, † um 1770 zu Wien; — Joh. Leonh. Wüft, Goldschmied zu Augsburg um 1730 (*Schneid- und Ets-Büchlein*, allerlei Ornamentales).

Auf die weitere Entwicklung des italienischen Kupferstichs nahm die Schule von Bologna einen um so unmittelbareren Einfluss, als eines der Häupter derselben, Agostino Carracci (1558—1601) selbst in dieser Kunst sein Bestes leistete. Seine Vorgänger und zum Theil seine Lehrer: Bart. Passerotti, † 1592, Prospero Fontana, 1512—1597, Pellegrino Tibaldi, 1527—1591, Camillo Procaccini, geb. 1546, hatten in ziemlich roher Manier gestochen; Ag. Carracci schuf einen neuen, den Uebergang zum Farbenstich anbahnenden Stil. Ursprünglich zum Goldschmiede bestimmt und erst durch seinen Oheim Lodovico bestimmt, sich zum Maler zu bilden, eignete er sich als Stecher den festen kräftigen Strich der Niederländer an und leitete seine Landsleute darauf hin, durch die Schraffirung zu modelliren. Die Zahl seiner Blätter eigener Erfindung oder nach Raffael, Correggio, Tizian, Tintoretto, P. Veronese &c. wird auf mehr als 270 angegeben. Sein Bruder Annibale, 1560—1609, hat ebenfalls vortreffliche Grabstichelblätter geliefert, wie namentlich den *Christus von Caprarola*, 1597, doch war er in erster Linie ein ausgezeichneter Radirer, und in derselben Technik haben auch Lodovico, der Oheim Beider, 1555—1619, und Agostino's Neffe Francesco, 1595—1622, Einiges gearbeitet.

Von den Carraccisten wussten die meisten den Stichel oder die Nadel zu führen. So Guido Reni, 1574—1642, der virtuos und flüchtig radirte, der »freche« Giov. Lanfranco, 1581—1675, der die Loggien Raffael's stach, Franc. Brizzio, 1574—1623, von dem u. a. eine Ruhe in Aegypten nach Correggio bekannt ist, Giov. Valesio, 1561—1640, der nach Ag. Carracci arbeitete, der Landschaftler Giov. Franc. Grimaldi, *il Bolognese*, 1606—1680, ferner Reni's Schüler und Nachahmer: Simone da Pefaro (Cantarini), 1612—1648, Andrea Sirani, 1610—1670, Dom. Maria Canuti, 1620—1684, Lor. Lolli, 1612—1691, und Andere, deren Werke oft unter den Namen ihrer Meister gehen mögen. Auch Giov. Franc. Barbieri *il Guercino*, 1590—1666, und Jac. Margottini, welcher nach Domenichino die christlichen Tugenden stach, sind hierher zu rechnen.

In Rom, wo nach und nach Künstler aus allen Ländern sich zusammenfanden, und einseitige Pflege der technischen Geschicklichkeit immer mehr überhand nahm, erfreute sich der äusserst fruchtbare Aetzer Ant. Tempesta aus Florenz, 1555—1630, eines Rufes, welcher ihm zahlreiche Schüler zuführte. Auch Pietro Testa, gen. *Lucchesino*, aus Lucca, 1611—1650, radirte, während Franc. Villamena von Assisi, 1560—1626, in monotoner Manier mit dem Grabstichel arbeitete. Gegenüber diesen und anderen Manieristen ragt Pietro Sante Bartoli *il Perugino*, 1635—1700, sowohl durch den strengen in Pouffin's Schule gebildeten Stil, als durch die Wahl der Gegenstände hervor: er stach nach antiken Monumenten, wesshalb Winckelmann das Studium seiner Werke behufs der Einführung in die antike Kunst empfahl, und nach Meistern des XVI. Jahrhunderts. Sein Sohn Francesco war sein Mitarbeiter.

Die Schule von Neapel hat in dem gewaltigen Spanier Gius. Ribera, *lo Spagnoletto*,<sup>1</sup> 1593—1656, und in dem ihm geistesverwandten Salvatore Rosa, 1615—1673, glänzende Vertreter der Aetzkunst.

Das XVIII. Jahrhundert zeigt uns in Venedig einige in ihrem Genre hervorragende Künstler, in Rom einen grösseren Kreis strebsamer und für ihre Zeit Bedeutendes leistender Stecher. Dort bewährten sich Ant. Canale (*Canaletto*) 1697—1768, als der Meister in der Wiedergabe der Scenerien seiner Vaterstadt, und Giov. Battista Tiepolo, geb. 1697, † 1769 in Madrid, als der P. Veronese seiner Zeit auch in der Radirung. Hier kehrten Dom. Cunego aus Verona, 1727—1803 (Mich. Angelo's Gemälde in der Sixtina) und Giov. Volpato aus Bassano, 1733—1803 (Raffael's Loggien &c.), zu den grossen Vorbildern der Renaissance zurück, regten das Studium derselben wieder an, und gründeten eine Schule, aus welcher zunächst Raph. Morghen aus Neapel, geb. 1760, 1793 Professor in Florenz, wo er 1833 starb (das Abendmahl nach Lionardo, die Nacht nach Correggio &c.) und Gius. Longhi aus Monza, 1766—1831 (Raffael's Sposalizio, Correggio's Magdalena &c.) hervorgingen.

Von Stechern des XVII. und XVIII. Jahrhundert tragen wir nach: Franc. Amato, XVII. Jahrh., über den nähere Daten mangeln; die Brüder Anderloni in Mailand, Faustino, 1766—1847 (nach Raffael, Correggio, Reni &c.) und Pietro, 1784—1849 (nach Raffael, Tizian, Pouffin &c.), zu den ausgezeichnetsten italienischen Künstlern der neuesten Zeit gehörend; die Brüder Farao (1676 geb.) und Pietro Aquila, geb. 1677, aus Sicilien stammend, Nachfolger P. S. Bartoli's; Franc. Bedeschini, Orn.-Radirer zu Aquila um 1685; Pietro Bettelini aus Lugano, 1763—1823, Stecher in Morghen's Art (Grablegung nach Andr. del Sarto &c.); Bartol. Biscaino aus Genua, 1633—1657, Maler und Radirer; Bonav. Bifi (*Padre Pittorini*), geb. zu Bologna 1610, † zu Modena 1662, Maler und Aetzer; Pietr. Bonato aus Bassano, 1765—1820, Schüler Volpato's; Benigno Boffi, Ornamentist in Parma, 1727—1803; Ant. Capellan, geb. zu Venedig um 1740, † zu Rom nach 1810 (Michel Ang.); Giul. Carpioni aus Venedig, 1611—1674 (Radirungen nach seinen eigenen kleinen Gemälden: Bacchanalien, Kindertänze u. dgl.); Giov. Bened. Castiglione *il Grechetto*, geb. 1616 zu Genua, † 1670 zu Mantua, Thiermaler, als Radirer Nachahmer Rembrandt's; Giov. Batt. Coriolano zu Bologna in der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. (Vignetten &c.); Gius. Diamantini, geb. 1660 zu Fossombrone, † zu Venedig 1708, Aetzer in einer eigenthümlichen Art kleiner mit Punkten untermischter Striche; Odoardo Fialetti, geb. zu Bologna 1573, † zu Venedig 1638, Radirer nach Tintoretto &c.; Giov. Folo aus Bassano, 1764—1836, Schüler Volpato's (nach Raffael, Mich. Angelo, Tizian &c.); Pietro Fontana aus Bassano, 1763—1837, Schüler Volpato's und Morghen's,

<sup>1</sup> Vgl. oben: Spanien.

(Ecce homo nach Guercino &c.); Giov. Batt. Galestruzzi aus Florenz, geb. 1618, Maler und Radirer (nach Caldara u. A.); Gaetano Gandolfi zu Bologna, 1734—1802, Radirer nach Reni &c., und dessen Sohn Mauro Gandolfi, 1774—1834, Schüler Longhi's (nach Correggio, Reni &c.); Olivero Gatti aus Parma, lebte bis um die Mitte des XVII. Jahrh. in Bologna, Maler und Stecher nach Ag. Carracci &c.; Raff. Guidi, geb. zu Florenz 1540 und bis etwa 1613 thätig, Stecher, wahrscheinlich Schüler Cort's oder Ag. Carracci's; Carlo Lavifio aus Treviso, geb. um 1770, † 1840 zu Pisa, arbeitete anfangs in der sogenannten Le Blon'schen Manier des mehrfarbigen Kupferstichs, stach die Malereien des Campo Santo in Pisa u. a.; Giac. Leonardis aus Parma, geb. 1712, Radirer in Venedig; Th. Fil. de Liagno aus Madrid, 1556—1626, Maler und Radirer; Giov. Andr. Magliori, Ornamentist in Rom zu Anfang des XVII. Jahrh.; Pietro Monaco, geb. 1710 in Belluno, bis gegen 1775 in Venedig, gab eine Sammlung von 112 Blättern nach biblischen Gemälden alter und neuerer Zeit heraus, an denen er jedoch, wo ihm die Auffassung nicht orthodox erschien, sich Aenderungen erlaubte (*Raccolta di opere scelte* &c., Venezia 1743 und 1763); Ign. Pavon in Florenz, Schüler Morghen's; Giambattista und Francesco Piranesi, Vater und Sohn, Kupferstecher und Kunsthändler in Rom, 1707—1778 und 1758—1810; Marco Pitteri aus Venedig, 1703—1767, der eine eigenthümliche Manier der Schraffirung anwandte: parallele, entweder perpendiculäre oder diagonale Linien, welche er vertiefte oder verstärkte, um die Modellirung, den Schatten &c. zur Erscheinung zu bringen; Val. Regnart, aus Frankreich stammend, Schüler Thomassins, in Rom um 1613—1650, (Allegorien, Architekturen &c.); Franc. Rosaspina, 1762—1841, Stecher und Radirer, Schüler Bartolozzi's; Luigi Sabatelli, geb. 1773 in Florenz, † 1850 in Mailand; Mauro Tefi, *Montebianco*, 1730—1766, Ornamentist; die beiden Söhne des Giov. Batt. Tiepolo, Giov. Dom., um 1726—1795, Stecher in der Manier Castiglione's, von 1763 bis zu seinem Tode in Spanien, und Lorenzo; Giov. Zompini zu Venedig, Ende des XVIII. Jahrh., Aetzer; Giov. und Fel. Zuliani in Venedig um 1800.



## IX.

## Rückblick.

Die edle Goldschmiedekunst, die, selbst ein Zweig der Plastik, durch verschiedene ihren Zwecken dienende Arten der Technik, wie Email und Niello, in nahe Beziehungen zur Malerei tritt, beschenkt uns auch mit der höchsten unter den reproducirenden zeichnenden Künsten. Und wenn wir schon zahlreiche Bildhauer und Maler, darunter solche mit stolzen Namen, aus der Goldschmiedewerkstätte hervorgehen sehen, so bleibt der Zusammenhang des Kupferstichs mit der Metalltechnik, von welcher er abstammt, viel inniger und mannichfaltiger. So lange der Goldarbeiter ein Künstler war, lockte es ihn, das Graviren, dessen er ja Meister sein musste, auch anderweitig zu verwerthen, sei es auch nur, um seine Erfindungen, die Gefäß- und Geräthformen und Ornamente, für sich selbst und für seine Fachgenossen zu fixiren, während die ausgeführten Werke in fremde Hände übergingen.

Bei alledem tritt der Kupferstich, soweit uns bis jetzt über dessen früheste Leistungen Klarheit geworden ist, den gewählten Aufgaben nach sofort als ein Angehöriger der hohen Kunst auf. Er beginnt nicht etwa mit ornamentalen Arbeiten, sondern mit figuralen Darstellungen wie die Geißelung von 1446 und die Pax Maso Finiguerra's. Der Graveur auf Gold und Silber wird zum Kupferstecher; wo und wann zuerst? ob wir einen Erfinder oder mehrere von einander unabhängige anzunehmen haben? — darüber sind die Acten noch nicht geschlossen. Genug, dass der Beweis für die Ausübung des Kupferstichs in Deutschland bereits vor der Mitte des XV. Jahrhunderts vorliegt, und dass wenige Jahrzehnte später ebenda schon mehrere Stecherschulen, sowie in Florenz eigentliche Stecherarbeit, nicht bloss der Abdruck von Niellen, sich nachweisen lassen. Deutsche, Niederländer und Italiener bringen auch im folgenden Jahrhundert den Kupferstich zur Blüthe, indem sie gleichzeitig die beiden Hauptrichtungen, der Norden jene auf malerische Wirkung, der Süden jene auf Darstellung der Form durch die Linie, ausbilden. Der lebhaftere Verkehr der Nationen bringt es mit sich, dass die Schulen sich gegenseitig anregen und mittheilen. Wie Dürer von bestimmendem Einflusse auf den italienischen Kupferstich wird, gehen Deutsche und die am entschiedensten dem Realismus huldigenden Niederländer bei den Italienern in die Schule.

Von Italien aus wird auch, erst im XVI. Jahrhundert, eine allgemeine Pflege des Kupferstichs in Frankreich angeregt. Während die politischen Zustände Deutschlands und Italiens während des XVII. und eines

Theils des XVIII. Jahrhunderts auch den Niedergang aller künstlerischen Bestrebungen in diesen Ländern verschulden, entwickelt sich in Frankreich das System der Begünstigung und Leitung der Kunstthätigkeit durch die Staatsgewalt insbesondere auch in Beziehung auf diesen Zweig. Grossartige Aufträge zogen auch fremde Künstler nach Paris, und namentlich Niederländer, später Deutsche nahmen hervorragenden Antheil an der Gestaltung des französischen Kupferstichstils. Die letzteren trugen dann das Gelernte wieder zurück in ihre Heimath, und erweckten den Kupferstich dort zu neuem Leben, auch in anderen Ländern, wie in Russland, zum Leben überhaupt. Diese vorwiegend auf die Vervollkommnung der Technik bedachte Richtung erhält dann gegen das Ende des XVIII. Jahrhunderts durch die kunsthistorischen Studien einen neuen Impuls und das wiedergewonnene Verständniss der Antike und der Renaissance bereitet den Aufschwung der Kupferstecherkunst in der neuesten Zeit vor.

Einen ziemlich selbständigen Weg, wenn dieser sich auch oft genug mit dem eben skizzirten begegnet, nimmt die Kunst der Radirung, welche in den Niederlanden im XVII. Jahrhundert im Zusammenhang mit der realistischen Malerschule die höchste malerische Wirkung erreicht, während England die Pflegestätte sämmtlicher untergeordneten Stichmanieren, der schwarzen Kunst u. s. w. wird.

#### Nachlese zur Literatur:

- W. Faithorne, *The art of graveing and etching*. London 1662.  
 (J. Evelyn), *Sculptura, or the history and art of chalcographie and engraving in copper*. London 1662.  
 G. A. Böckler, *Radirbüchlein*. Nürnberg 1669.  
 J. Hauckwitz, *An essay on engraving and copper-plate printing*. London 1732.  
 Gautier, *Lettre concernant le nouvel art de graver et d'imprimer les tableaux* 1749. (Von demselben noch mehrere Abhandlungen und Streitschriften über die Erfindung &c. des Farben-Kupferdrucks.)  
 A. de Humbert, *Abregé histor. de l'origine et de progr. de la grav. et des estampes en bois et en taille douce*. Berlin 1752.  
 Marcenay de Guy, *Idée de la gravure*. Paris 1764.  
 J. C. Le Blon, *L'art d'imprimer les tableaux*. Paris 1768.  
 (Chelfum), *The history of the art of engraving in Mezzo tinto*. Winchester 1768.  
 L. Bonnet, *Les pastel en gravures*. Paris 1769.

- Faithorne, *Sculptura historico-technica*. 2 vols. London 1770.
- J. Bylaert, *Nieuwe manier om Plaet-Tekeningen in t'Koper te brengen*. Leyden 1772 (Deutsche Uebers. Amsterdam 1773.)
- Stapart, *L'art de graver au pinceau*, Paris 1773. (Uebers. von J. C. Harrepeter. Nürnberg 1780.)
- Leprince, *Découverte d'un procédé de gravure en lavis*. 1780.
- L. Fronhofer, *Ueber das Studium der Kupferstecherei*. München 1781.
- W. Gilpin, *An essay on prints*. London 1781.
- J. R. Schellenberg, *Kurze Abhandlung über die Aetzkunst*. Cassel 1790.
- J. H. Tischbein, *Kurzgefasste Abhandlung über die Aetzkunst*. Cassel 1790.
- M. Pigneron, *Reflexions sur l'art de la gravure*. Paris 1791.
- Quatremère de Quincy, *Reflexions nouv. sur la gravure*. Paris 1791.
- Ch. E. Gaucher, *lettre à Quatremère de Quincy sur la gravure*. Paris 1791.
- —, *Essai sur l'origine et les avantages de la gravure*. Paris l'an VI. (1797—98).
- F. Milizia, *Della incisione delle stampe*. 2 vol. Bassano 1798.
- A. v. Schad, *Pract. Handbuch f. Zeichner, Kupferstecher &c.* Augsburg und Nürnberg 1800.
- A. Rode, *Sind wirklich die Römer die Erfinder der Kupferstecherkunst?* Dessau 1800.
- D. P. Zani, *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progr. dell' incisione in rame e in legno*. Parma 1802.
- C. G. v. Murr, *Beiträge zu der Geschichte der ältesten Kupferstiche*. Augsburg 1804.
- J. H. Meynier, *Anleitung zur Aetzkunst, besonders in Crayon- und Tuschmanier*. Hof 1804.
- P. P. Ch(offard), *Notice hist. sur l'art de la gravure en France*, Paris 1804.
- P. W. Schwarz, *Neue Art die Aquatinta zu erlernen*. Nürnberg 1805.
- H. Schwegmann, *Verhandeling over het graveren in de Manier van gewassen tekeningen af Aquatinta*. Haarlem 1806.
- J. Landfeer, *Lectures on the art of engraving*. London 1807.
- F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*. Firenze 1808.
- Jansen, *Essai sur l'origine de la gravure en bois et en taille douce*. 2 vols. Paris 1808.
- R. Mitchell Meadows, *Three lectures on engraving*. London 1811.
- G. B. de Rossi, *Dell'origine delle stampa in tavole incise*. Parma 1811.
- K. U. Keller, *Neue... Art, den Tusch im Kupfer nachzuahmen*. Stuttgart 1815.
- W. Young Ottley, *An inquiry into the origin and early hist. of engraving*. 2 vols. London 1816.
- A. v. Bartsch, *Anleitung zur Kupferstichkunde*. 2 Bde. Wien 1821.
- F. E. Joubert père, *Manuel de l'amateur*. 3 vols. Paris 1821.

- J. C. L. M(usseau), Manuel des amateurs d'estampes. Paris 1821.
- W. M. Craig, A course of lectures on drawing, pointing and engraving. London 1821.
- J. G. v. Quandt, Entwurf zu einer Gesch. d. Kupferstecherkunst. Leipzig 1826.
- L. Cicognara, le premier siècle de la calcographie. Venice 1827.
- v. Lüdemann, Gesch. d. Kupferstecherkunst. Dresden 1828.
- A. M. Perrot, Manuel du graveur. Paris 1830.
- —, Manuel du graveur. Paris 1830.
- G. Longhi, La calcografia. Milano 1830. (Uebersetzung von C. Barth, Hildburghausen 1837.)
- L. Cicognara, Memorie spettanti alla storia della calcografia. Prato 1831.
- M. Henrici, Die Kupferstechkunst und der Stahlstich. Leipzig 1834.
- G. Ferrario, Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia. Milano 1836.
- L. Codde, Memorie biogr. dei incisori Mantovani. Mantua 1837.
- Berthiaud, Nouv. manuel compl. de l'imprimeur en taille douce. Paris 1837.
- P. Delechamps, Vollst. Handbuch der Gravirkunst, überf. von C. H. Schmidt. Quedlinburg 1838.
- Ch. Schuchardt, Revision der Acten über die Frage: Gebührt die Ehre der Erfindung des Papierabdrucks von gravirten Metallplatten den Deutschen oder den Italienern? Leipzig 1838.
- L. de Laborde, Hist. de la gravure en manière noire. Paris 1839.
- L. Soyer, Coup d'œil sur la gravure et son histoire. Paris 1839.
- C. F. v. Rumohr, Untersuchung der Gründe für die Annahme, dass Maso Finiguerra der Erfinder &c. Leipzig 1841.
- F. S. Vallardi, Manuale del Raccoglitore e del Negoziante di Stampe. Milano 1843.
- T. H. Fielding, The art of engraving. London 1844.
- (J. Maberly), The print collector. London 1844.
- W. Seidel u. Hagen, Nachrichten über Danziger Kupferstecher. Königsberg 1847.
- A. Bonnardot, Hist. artistique de la gravure en France. Paris 1849.
- H. Delaborde, La gravure depuis son origine (Revue des Deux Mondes 1850, 1851).
- A. Siret, La gravure en Belgique. Gand 1852.
- J. Renouvier, Des types et des manières des maitres graveurs. Montpellier 1852—1855.
- H. Hammann, Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impr. Genève 1857.
- Alvin, Les commencements de la gravure aux Pays-Bas. Bruxelles 1857.
- J. Renouvier, Une passion de 1446. Montpellier 1857.
- H. Lödel, Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte. Köln 1857.

- P. de Baudicour, *Le peintre-graveur français continué*. 2 vols. Paris 1859, 1861.
- J. Renouvier, *Hist. de l'origine et des progr. de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à la fin du XV. siècle*. Bruxelles 1860.
- A. Andresen, *Der deutsche Peintre-Graveur... von dem letzten Drittel des XVI. Jahrh. bis zum Schlusse des XVIII. Jahrh.* 4 Bde. Leipzig 1864 ff.
- Ch. Blanc, *Traité de la gravure à l'eau-forte*. Paris 1866.
- M. Lalanne, *Traité de la gravure à l'eau-forte*. Paris 1866.
- J. Ph. van der Kellen, *Le peintre-graveur holland. et flam.* Utrecht 1867 ff.
- H. Cohen, *Guide de l'amateur de livres à vignettes du XVIII. siècle*. Paris 1870.
- A. Andresen, *Handbuch für Kupferstichsammler*. (Neue Bearbeitung von Heller's zuletzt 1850 erschienenem Handbuch, beendigt von J. E. Weffely). 2 Bde. Leipzig 1870 f.
- P. G. Hamerton, *The Etchers Handbook*. London 1871.
- W. H. Willshire, *An introduction to the study and collection of ancient prints*. London 1874.



IX.

GOLDSCHMIEDEKUNST.

Bearbeitet von ALBERT ILG.



IX

GOLDSCHMIEDERKUNST

von ALBERT ENG



## I.

### T e c h n i k .

Goldschmiedekunst ist die Bezeichnung eines der vornehmsten Kunsthandwerke, hergenommen von einem hervorragend wichtigen Zweige der bei demselben zur Anwendung kommenden Techniken, nämlich von der Behandlung des Rohmaterials, welche darin besteht, durch Hammerschläge demselben vor allem Blechform, und dem Blech irgendwelche sonstige Gestalt zu verleihen. Im weitern Sinne wird unter Goldschmiedekunst vom kunstgeschichtlichen Standpunkte jede mit der Bearbeitung edler Metalle in Verbindung stehende Technik gemeint, welche Ausdehnung des Begriffes nach sprachlichem und wissenschaftlichem Ufus so weit geht, dass selbst Arbeiten in das Gebiet hereinbezogen werden, bei denen das Edelmetall nicht die Haupt-, sondern oft die Nebenrolle spielt, wie die Kunst des Juweliers, das Emailliren und das Tauschiren. Ja selbst die im XVI. und XVII. Jahrhundert in Italien und Oesterreich blühende Kunst des KrySTALLschnittes kann nur im Zusammenhange mit der Goldschmiedekunst erklärt werden, und jene des Siegelstechers und Graveurs, wenn auch aus ganz andern Gründen, nicht minder.

Hängt diess nun zum Theil damit zusammen, dass in allen den genannten Fällen, sei es das Material des Edelmetall-Arbeiters, sei es irgend eine feiner Techniken, am Zustandekommen des Werkes Theil hat, so ergibt sich eine fernere Erklärung daraus, dass alle die aufgeführten Kunstrichtungen bei allen Nationen und seit den ältesten Zeiten stets in dieselben Hände gegeben waren und immer aus einer Kategorie von Handwerkern hervorgingen, welche das Gemeinwesen, selbst dann, wenn zuweilen einzelne sich als Spezialisten in dieser oder jener Unterabtheilung manifestirten, im bürgerlichen und administrativen Sinne doch niemals unterschied. Und so müssen auch wir im nachfolgenden Abschnitte der Geschichte der technischen Künfte das gesammte Mosaik der obenerwähnten Arbeitsrichtungen zum



Gegenstände unserer Untersuchung machen, bloss in Bezug auf die Techniken des Emails, des Niello's und der Gemmensculptur auf vorausgegangene Capitel den Leser verweisend.

Die verschiedenen Arten der Technik, welche in der Goldschmiedekunst zur Anwendung gelangen, waren fast ausnahmslos in den ersten Zeiten bereits gekannt und die nachkommenden Jahrtausende haben zwar Vieles in Form und Stil, aber in der mechanischen Bearbeitungsweise im letzten Grunde nur wenig Neues hinzugebracht. Die historische Entwicklung kömmt also nicht so sehr für den technischen Theil in Frage; wohl aber hat auf der festen Basis dieser für alle Zukunft im Wesentlichen begründeten Technik der reiche Baum der ganzen Kunst in allen Zeiten seine Blüten und Früchte getrieben, stets bunt wechselnd, jedoch immer in der nämlichen Weise aus denselben Prämissen erklärbar. Und so muss jener mechanische Theil hier zunächst in selbständiger Weise behandelt werden. Sind die technischen Verhältnisse ja doch, wie in aller Kunst, die feststehenden Vorbedingungen, aus welchen schliesslich auch die rein geistigen Phänomene Erklärung finden: gleichsam die mütterliche Erde, von deren Beschaffenheit nicht nur das Wachsthum des Baumes, sondern selbst Farbe, Form, Duft und Geschmack der Frucht zum Theil abhängen.

Urältestwichtige Verarbeitungsarten der edlen metallischen Stoffe, welche diese übrigens auch mit den meisten nicht edeln und Compositionen gemein haben, sind das Treiben und das Giessen. Das Treiben beginnt damit, dass meistens ganz ungemengtes Gold, dessen Dehnbarkeit die grösste ist, durch Walzen und Hämmern in Blech verwandelt wird. Aber das Rohmaterial kann ebenso durch Guss hergestellt sein, wie z. B. Theophilus lehrt (III. Buch, Cap. LXXIII.). Auf die eine oder andere Weise ist aber jetzt noch nichts mehr gewonnen, als die Goldhaut sozusagen, aus welcher der Gegenstand getrieben werden muss. Sehr frühzeitig und sowohl durch asiatische, als europäische und selbst mexikanisch-peruanische Völkerschaften vertreten, begegnet in der Kunstgeschichte die einfache, auf textilen Principien beruhende Technik, solche dünngeschlagenen Goldbleche als Inkarnationen oder Ueberkleidungen, sei es von architektonischen Werken, sei es von Geräthschaften, zu gebrauchen; im letzteren Fall bildet ein geschnitzter hölzerner Kern die Grundlage, aber auch bei der Verwendung des Metalls an Baulichkeiten scheint man vom Holzbau ausgegangen zu sein.

Entweder treibt der Goldschmied sein Gefäss oder was sonst es werden soll, aus freier Hand oder über einem festen Modell. Im ersten Falle ist Gewohnheit und Geschicklichkeit seine Leiterin, doch können natürlich nur einfachere Formen auf solchem Wege hergestellt werden. Der hohle Gegenstand wird dabei sowohl mit verschiedenen gestaltigen Hämmern bearbeitet, als auch auf mannigfaltig geformten Ambossen geschlagen. Beide, Hammer wie Amboss, helfen durch ihre Gestaltung das Blech der schliesslich beabsichtigten Erscheinung zu nähern. Die Hämmer sind von Holz, am besten

von Birken-, in Italien von Cornelkirfchenholz, auch wohl von Horn. Diese Technik behauptet den Anspruch auf ein unberechenbares Alter und wird immer als eigentlicher Typus der getriebenen Arbeit die wichtigste Rolle haben. Doch besitzt die andere, über dem Modell, eine wenigstens auch bis in die altägyptische Periode zurückreichende Geschichte und hat ihre weiteren Vertreter in den barbarischen Erzeugnissen der meisten asiatischen und europäischen Nationen. Gleichwohl werden beide Methoden des Treibens, in der Goldschmiedekunst, wie in aller Metallarbeit, der gewiss noch primitiveren Technik des Giessens an Alter nachstehen, als deren Surrogate sie eigentlich anzusehen sind. Denn die massive Bildung des Gegenstandes ist das einfachste und ungekünsteltste Verfahren; da das Bestreben, durch Treiben die plastische Form hervorzurufen und somit den Schein einer Körperlichkeit zu erzielen, die im Grunde nicht vorhanden ist, bereits eine von jener einfacheren Schaffensweise ausgegangene Speculation voraussetzt, die in dem Falle zunächst aus Zwecken der Oekonomie veranlasst wurde.

Jenes zweite Verfahren des Treibens geschieht also nicht in der Luft, sondern über einem festen Kern, der die Grösse und Form des gewünschten Gegenstandes schon besitzt. Zu diesem Zweck nahmen die Goldschmiede der italienischen Renaissance Bronzemodelle, über denen mit Anwendung der mannigfachsten Hämmer dem Goldblech vorsichtig die Form gegeben wurde, füllten dann das Hohl mit einer festwerdenden Kittmasse und führten auf Grundlage deren auf der Aussenfläche mit Punzen und Ciselireisen die Feinheiten aus. Diese Methode taugt zu detaillirten, formenreichen oder sonst komplizirten Arbeiten natürlich besser als die vorher geschilderte, jedoch ist nicht zu übersehen, dass Meister wie Benvenuto Cellini mit höchster Bravour auf jene erstere und weniger mechanische Manier nicht nur wie die älteren, z. B. Theophilus, einfache Gefässe oder Halberhabenes, sondern selbst runde Figürchen oder die kräftigsten Hautreliefs herzustellen im Stande waren. In seinem Traktat über die Goldschmiedekunst führt Cellini das berühmte Salzfass Franz I. als ein Beispiel dafür an.

Indess nach dem genannten Theophilus ist auch schon im Mittelalter bisweilen das Treiben einzelner ornamentaler Theile auf der Oberfläche des Metallgefässes mittelst Anwendung einer provisorischen Füllungsmaße (Ziegelmehl, Pech und Wachs) vorgekommen.

Beim Treiben des Gefässes kann man mit den Hammerschlägen in der Mitte des Bleches beginnen und sich von der dadurch entstandenen Höhlung immer mehr dem Rande nähern, ein Vorgang, welcher das *Auftiefen* genannt wird, oder man fängt zwischen Nabel und Rand des Gefässes zu schlagen an, wobei die Vertiefung dadurch hergestellt wird, dass der Rand beim Fortsetzen des Schlagens allmählich aufsteht, das *Aufziehen*. Die zahlreichen Formen der dazu erforderlichen Hämmer und Ambosse dürften in der alten Zeit dieselben bereits gewesen sein, welche heute in Gebrauch stehen. Die wichtigsten sind der Tellerhammer, der Tief- und Flächen-

hammer, Treib- und Knopfhämmer, der Schlicht- und Polirhammer; von den Ambossen jene zum Ausgleichen, zum Biegen, Schweifen, zum Abschlichten und Glattmachen. Wird auf folche Weise dem Gegenstand die Gesammtform durch Treiben verliehen, so ist die Anwendung derselben Technik behufs Ausbildung der reliefartigen Erhöhungen an der Oberfläche mittelst Punzen gewissermassen die Fortsetzung derselben Arbeit durch andere Mittel. Das Punzeisen leitet nämlich den Hämmereschlag in bestimmter Art auf den zu bearbeitenden Gegenstand weiter und bildet im ästhetischen Sinne den Uebergang zum Geschäft des Ciselirens, welches letzteres zwar ebenfalls an getriebenen, vorzugsweise aber an gegossenen Arbeiten Anwendung findet. Grösse und Form der Punzen sind höchst mannigfaltig, dergestalt, dass mit ihnen sowohl einzelne Punkte oder Linien, als auch ganze Figuren, Ornamente &c. eingeschlagen werden können.

Die andere Haupttechnik, das Giessen der edlen Metalle, ist die feltener vorkommende, da sie einerseits durch den grösseren Verbrauch der kostbaren Stoffe, andererseits wegen der starken Zusammenziehung, welche insbesondere das Gold beim Kaltwerden erfährt, minder bequem erscheint. Indess übte die alte Kunst das Giessen bedeutend häufiger als die »praktische« Neuzeit und hat die herrlichsten Schöpfungen auf diesem Wege an's Licht gebracht. Zunächst musste der Goldschmied des Giessens schon aus dem Grunde kundig sein, weil er sein Material nur durch diese Procedur zu jedweder Bearbeitung, auch für das Treiben, tauglich machen konnte. Was aber die eigentliche, wirkliche Herstellung der Gegenstände durch den Guss anbelangt, so hatte die ältere Zeit folgende Verfahren am meisten in Gebrauch. Man goss in Sand, in welchen die Hälften eines festen Modelles eingedrückt waren, wobei natürlich eine ganz symmetrische Gestaltung des Objectes vorausgesetzt werden muss. Auch Marienglas, Tripel und das Bein vom Tintenfische wird zum Abgiessen, besonders kleinerer Objecte, gebraucht. Oder es wurden, ebenfalls bei einfacherer Formirung des zu giessenden Stückes, metallene oder steinerne Modeln für die Herstellung der Theile, die dann durch Schweissen oder Löthen vereinigt werden, bereitet. In den meisten Fällen genügt jedoch beides nicht. Häufig sollen die Gusswerke hervorstehende Bestandtheile, Henkel, Figuren, durchbrochene und stark erhabene Verzierungen erhalten, welche sich durch ein einfaches Füllen des Negativen in der Form durch das Schmelzmaterial nicht herstellen lassen. Um derartige unterhöhlte Dinge im Guss bilden zu können, bediente und bedient man sich einer dritten Manier, welche unter dem Namen *Giessen mit verlorren Formen* oder *en cire perdue* bekannt ist. Sie hat ein hohes Alter und wurde vor Jahrtausenden bereits bei Bronzen in Ostasien mit höchster Bravour geübt.

Der Vorgang ist dabei dem Wesentlichen nach folgender. Man modellirt zunächst die frei vorstehenden Theile in Wachs, nimmt sodann von dem Wachsmode'll eine Hohlform durch Abguss, und bringt dieselbe sammt

dem darinnen steckenden Wache an's Feuer, um das Wachs aufschmelzen zu lassen und so die Hohlform leer zu bekommen, worauf die Form, etwa wie eine Poterie, in Glühhitze fest und feuerbeständig gemacht wird. Endlich wird in diese Form das heissflüssige Metall eingegossen und nach dem Erstarren die Hülle zererschlagen, wobei natürlich zahlreiche Vorichtsregeln und Kunstgriffe in Anwendung zu bringen sind, deren Aufzählung der Handwerkslehre dieses Gegenstandes vorbehalten bleiben muss. Die Renaissance, deren Gussarbeiten uns durch die unendlich feine Durchbildung aller Details entzückt, hatte aber ausserdem noch eine vollkommene Methode, welche darin bestand, dass von den, nach dem WachsmodeLL gemachten Thon- (oder auch Gyps-) Formen selbst wieder Abgüsse in unedlem Metall und zwar in Stücken gebildet wurden, wobei man den Vortheil hatte, das Innere zugänglich zu haben, die Details durch Cifeliren verfeinern zu können, wo sie vom weichen Wachs beim Abformen etwa nicht präcis genug herausgekommen sein sollten, und ferner dieselben Gussformen öftere Male zu benützen. Bei fortschreitendem Einfluss des Naturalismus auf die Kunst, seit dem XVII. Jahrhundert beiläufig, aber in einzelnen Fällen schon im Mittelalter, finden wir ferner den Gebrauch, Naturgegenstände in ihrer wirklichen Erscheinung abzugießen, z. B. Blumen, Käfer, Eidechsen, die mit der Formmasse aus Gyps und Ziegelftaub umgeben und nach deren Erhärtung durch Verwandlung in Asche beseitigt werden, worauf der Guss von statten gehen kann. Dieses Verfahren kennt schon Cennini im XIV. und Vafari im XVI. Jahrhundert.<sup>1</sup>

In jedem Falle ist das nochmalige Uebergehen des im Guss bereits fertigen Gegenstandes mittelst der Cifelireisen nothwendig. Die dazu erforderlichen spitzen Werkzeuge sind: die *Punzen*, *poinçons*, *punches*, *ciseaux*, altdeutsch *meizel* (siehe Theophilus, III. Cap. 71), stählerne Stäbe mit zugespitztem Ende von sehr verschiedener Gestalt. Diese ist erhaben, um scharfe Punktirungen oder ein Mattmachen der Oberfläche des Gusswerks hervorzubringen, um Höhlungen zu erzielen, vertieft, wenn rauhe Stellen hervorgebracht werden sollen; sie sind *Ziehpunzen*, wenn sie Linien hervorrufen, *Haarpunzen*, wenn dadurch feine Streifungen bewerkstelligt werden sollen. Das feinste Ausführen, die Granitur, wird mittelst der *Granireisen*, *grenoirs*, gemacht, welche sehr klein sind und mit entsprechend sachten Schlägen eingetrieben werden müssen. Einen Theil der Cifelirarbeit bildet das Graviren, welches theils selbständig zur Anbringung von Linien der Zeichnung, Buchstaben u. dgl., theils aber zum Nachtiefen der nicht scharf genug herausgekommenen Züge und Striche dient. Hier berührt die Goldschmiedetechnik die Gebiete der Emaillir- und Niellir-, sowie der Kupferstecherkunst im Principe. Die Werkzeuge sind der Grabstichel, sowie allerlei

<sup>1</sup> Cennini, meine Ausgabe, Cap. 189 und pag. 181. — Vafari, Vite, introduzione, Cap. 11 der Malerei.

feine kleine Schabeifen und Feilen von verschiedener Grösse und Schärfe. — Die Erzielung der plastischen Form aus dem gegebenen ebenen Metallbleche ist eigentlich die Hauptaufgabe unseres Kunsthandwerks und dieser wurde daselbe noch durch eine weitere Methode ausser jenen des Giessens und Treibens gerecht. Kann man diese positive Verfahren nennen, weil sie das Material aus dem Normalen der Fläche in die Erscheinung des Körperlichen steigern, so ist jene negativ, indem sie den Gegenstand nicht treibt, sondern drückt und als Concaves aus einer modelnden Form entstehen lässt. Gemeint ist das Prägen, Drücken, Pressen des Metalls, welches zu allerlei Goldschmiedearbeit Anwendung findet, seine Hauptbestimmung jedoch auf dem Gebiete der Münzproduktion hat. Die gestaltende Form ist dabei eine Stanze oder ein Prägestock, die *Mutter* oder *pila* des Gepräges, oder die *Matrize*. Heutzutage und schon seit mehreren Jahrhunderten bedient man sich zur Ausübung des Druckes sogenannter Schlag- und Fallwerke, in ältern Zeiten musste der einfache Hammerschlag ausreichen, bei Münzen wird die Schraube dazu angewendet. Handelt es sich um Pressung aus dünnem Bleche, so genügen Futter oder Model aus starkem Holz, sonst werden messingene angewendet, auch solche von Geschützbronze. Es bedarf aber das gewalzte Blech beim Drucke auch einer entsprechend festen Unterlage, welche indess aus einem weicheren Metall besteht, als die von oben kommende Stanze (z. B. jene aus Blei, diese aus Kupfer oder Messing) und nach deren erhöhter Bildung eine entsprechende Vertiefung erhält. Schon die spätrömische Kaiserzeit aber kannte Stempel aus gehärteter Bronze und solche aus Stahl.

In Fällen, wo die allzugrosse Härte des Materials oder dessen Dicke einen Hammerschlag nicht ausreichend erscheinen lässt, wie z. B. bei Münzen, muss durch einen heftigen und rasch ausgeführten Stoss, der am wirksamsten durch schnelles Zudrehen einer Schraube erzielt wird, die Verschiebung der Theile am Metall hervorgerufen werden. Während Cellini diesen Prägestock mit der Schraube, wie er sagt, bereits zur Anfertigung von hunderten von Medaillen zu gebrauchen wusste, goss eine frühere Kunstperiode die Münzen aus Hohlformen oder hatte allerlei mit der Ciselirkunst verwandte Methoden, um das Relief zur Erscheinung zu bringen. Die Medaillen wurden z. B. zuerst in Wachs bossirt und nach diesen Vorbildern die Stempel gravirt &c. Theophilus (III. Cap. LXXIV.) nennt unsere Technik »das Werk, welches mit sigillis aufgedrückt wird«, und macht seine Matrizen aus Eisen, dann schlägt er auf dem Amboss mit dem Hammer darauf. Hauptsächlich sind es Randleisten, Friefe, Streifen, Punktzeilen, die er auf diese Weise erhalten will, um sie zum Anbringen auf Buchdeckeln, Becken und Reliquiarien zu handhaben, aber er bildet in gepresster Arbeit auch figuralen Schmuck, z. B. das Lamm mit den Evangelistenfymbolen, Gestalten von Königen und Reitern, u. a. m.

Noch erübrigt eine vierte Gestaltungsweise des Edelmetalls zu künst-

lerischen Zwecken zu besprechen, ein dem classischen Alterthum angehörender, aber schon im Mittelalter abgestorbener Zweig, die Toreutik, deren technische Verhältnisse nicht mehr vollkommen festzustellen sind. Es scheint, als ob diese verlorne Kunst den Namen der Goldschmiedekunst am meisten verdiente, denn das Gestalten des Körpers durch schmiedend-formende Hammerschläge, — im Gegensatz zu der, einen blossen Scheinkörper gebenden Technik des Treibens, — bildete die Grundlage der gesammten Procedur. Aber es besteht hierin nicht ihr Wesentliches. War die Hauptgestaltung auf solche Weise erzielt, so beginnt erst das eigentliche Geschäft des Toreuten.

Unter Toreutik (das griechische Wort kommt von der Bezeichnung des zur Arbeit dienenden Werkzeuges *Toros*, gleichwie das entsprechende im Latein *caelatura* von *caelum*), verstanden die Alten eigentlich nur die betreffende Bearbeitung von Metallen, die sie vorzugsweise dem Silber, Gold, Bronze und Eisen angedeihen liessen, so dass die Anwendung des Ausdrucks für eine verwandte Sculptur des Glases, Holzes oder Elfenbeines nur übertragen zu nehmen ist.<sup>1</sup> Die ältere Archaeologie hat diesen Gegenstand durch vielfache etymologische Missverständnisse in Verwirrung gebracht, indem namentlich die Herstellung der berühmten aus Gold und Elfenbein bestehenden Colossalstatuen in der hellenischen Blütheperiode der Plastik als Werk der Toreutik bezeichnet, oder andererseits diese Technik mit der des Treibens und Ciselirens in Metall verwechselt worden ist, endlich dasjenige fälschlich darunter verstanden wurde, was als Glyptik oder Sculptur zur Gemmenbearbeitung gehört. Indessen geht aus den klareren Stellen der Alten hervor, dass die toreutische Kunst beiläufig eine durch Schneiden bewerkstelligte Bildung des Körperlichen an dem massiven Metallstücke zur Aufgabe hatte, sozusagen eine Art Schnitzkunst in Metall. Es versteht sich, dass die Bestandtheile des toreutisch behandelten Gegenstandes meist in hohem Relief hervorstehend gearbeitet waren, an dessen zahlreichen Schwierigkeiten die Geschicklichkeit des Meisters würdige Aufgaben finden musste; aber ebenso bot auch das Gegentheil, die beinahe mikroskopische Kleinheit der Gegenstände willkommenen Reiz, so dass sich die grössten Meister Griechenlands mit Herstellung winziger von Fliegen gezogener Gespanne u. dgl. gerne abmühten. Das Charakteristische solcher Arbeiten aber und dasjenige, was ihnen allein den Namen toreutischer Produkte vindicirt, besteht darin, dass dieselben rein stereotomisch aus dem Vollen herausgeschnitten sein mussten. Ob jedoch, wie mehrere Autoren meinen, zum Schneiden der massiven Metallstücke im Alterthum ähnlich wie in der Gemmenglyptik das Rad in Anwendung gekommen sei, steht dahin und scheint keineswegs sehr annehmbar. Die Griechen, welche nach Pausanias und Athenaeus dem Chier (oder Samier) Glaukos nebst andern Erfindungen

<sup>1</sup> Quintilian. *Inst.* II. 21.

auch die der Toreutik in Eisen zugeschrieben, haben diese Kunst auch im edlen Metall am meisten ausgebildet, die sie, wie es scheint, aus dem Orient empfangen haben dürften. Nach ihnen sind es nur mehr die Römer, welche in der Neronischen Aera dieselbe imitirend weiterpfl egten. Wir sind nicht einmal im Stande, den Zeitpunkt ihres Erlöschens beiläufig anzugeben. Stilistisch nimmt, wie Semper sehr richtig bemerkt,<sup>1</sup> die eigentliche Toreutik den übrigen metallischen Techniken gegenüber eine Sonderstellung ein und zeigt sich vielmehr mit der Steinsculptur prinzipiell verwandt. Assyrische und altägyptische Werke der Glyptik dürften daher auch für die Hellenen ihr Ausgangspunkt gewesen sein.

Im Verlaufe der obigen Darstellung wurde öfter darauf hingewiesen, dass durch die genannten Erzeugungsmethoden der Metallgegenstände bisweilen einzelne Theile bloss in Einem hervorgebracht werden können. Nothwendigerweise müssen weitere Praktiken zur Verfügung stehen, um deren Zusammenfügung in Eins zu veranlassen, und wir treffen in den alten Zeiten, wie in der Gegenwart deren zweierlei an, das Schweissen und das L öthen, von denen das Erstere mehr von der Technik des Schmiedens und Treibens, dieses mehr vom Giessen in feinem Charakter hat, wennschon beide wechselseitig sowohl zu dem Einen, wie dem Andern dienen können. Die historische Schilderung unseres Faches wird davon mehrfach Zeugnis geben und gleicherweise auch das hohe Alter dieser Verfahrensarten, welche übrigens jeglicher Metallarbeit, nicht bloss der in edlem Stoffe, eigenthümlich sind, an den Tag bringen.

Das L öthen ist die der feinen Arbeit unseres Gewerbes tauglichere Vereinigungstechnik, das mehr der Eisenarbeit angehörige Schweissen hat hier seine Stelle mehr unter den vorbereitenden Arbeiten, indem der Zein oder Stab von Gold oder Silber der Behandlung mit dem Hammer allerdings unterzogen wird. Daneben kommt auch Vernietung zuweilen vor, jedoch in felteneren Fällen. Das L öthen ist heutzutage nichts anderes als eine Art Verklebung der Metallstücke vermittelt eines immer weicheren, durch Schmelzen in heissfl üssigen Zustand versetzten, fremden Metalles, nämlich Zinn, Silber, Verbindungen von Gold, Silber und Kupfer, oder Silber, Messing und Zink; Silber, Kupfer und Messing u. a. m. Je nach Farbe, Wirkung und Härte des Lothes spricht man von einem Weissloth, Schnellloth, Hart- oder Weichloth. Ein L öthen durch blosses Schmelzen der betreffenden Stellen am zu löthenden Objecte scheint in der Goldschmiedekunst so lange in Gebrauch gewesen zu sein, als barbarische Industrie das reine Edelmetall ohne Zusatz verwendete; später dürfte die Mischung des Goldes mit weicheren Metallen das Princip der jüngeren Löthungsmethode geschaffen haben.

Alle Perioden kannten gewisse Hilfsmittel, um den schädlichen Luft-

<sup>1</sup> Der Stil, II. pag. 500.

zutritt beim Löthen und somit die Oxydation zu verhindern. Salze spielen darunter die Hauptrolle, sei es der Salpeter und Urinstoff der Alten, der Weinstein mit Salz des Theophilus oder Cellini's Borax, Ammoniak oder Kupferoxyd. Der Borax wird gepulvert aus einer Streubüchse auf die zu löthenden Stellen gestreut; sobald das Metall bei stetem Zublasen der Flamme über feine gefamnte Fläche zu leuchten anfängt, spritzt man kaltes Wasser darauf. Die Alten bedienten sich, wie es scheint, nur des Holzkohlenfeuers bei diesem Geschäfte, während die Gegenwart durch Anwendung complizirter Löthrohre und selbst des Leuchtgases grosse Fortschritte voraus hat.

Hier ist auch der Ort, ehe zu den schmückenden Techniken übergegangen wird, der Vergoldung zu gedenken, woran sich die Methoden der verschiedenen Färbungen anschliessen. Das Vergolden ist diejenige wichtige Procedur, durch welche eine Menge metallischer Arbeiten kunsthistorisch in die Rubrik der Goldschmiedekunst gebracht werden, die sonst nach Stoff und Arbeit nicht dahin gehören würden: zahllose Kupfergeräthe und Bronzearbeiten, welche im Mittelalter und später vom Aurifex angefertigt wurden, womit aber auch die Feinheit der Ausführung, Ciselirung, Gravirung und farbiger Schmuck durch Steine häufig auf sie übergegangen ist. Die Vergoldung bei den Alten war vorwiegend eine solche im Feuer, wobei, wie schon Plinius mittheilt, die Amalgamirung des Quecksilbers mit Gold vorkommt. Breiförmig streicht man diese beiden Metalle auf das zu vergoldende Metall, setzt sie der Hitze aus und lässt durch Verdampfen des Ersteren das Letztere als Ueberzug zurück. Erz vergoldeten die Römer durch eine Masse, bestehend aus einer Vermengung feines eigenen Pulvers mit Salz und Essig, worauf wieder die Anwendung des Quecksilbers hinzutritt; Cellini gebraucht auch Vitriol, Grünspan, Ammoniak, Weinstein u. a. dazu. Uebrigens sind die Recepte der mannigfachen Vergoldungsmethoden von der Notiz des Plinius bis in's XVIII. Jahrhundert Legion. Vorzügliche Geschicklichkeit entfaltete insbesondere die Renaissance im theilweisen Vergolden, wobei nämlich einzelne Stellen in Form von Ornamenten an dem meist silbernen Gegenstand unverändert gelassen, das Uebrige aber durch Vergoldung unterschieden wurde. Die Verfilberung, — heute sehr beliebt und ausgebildet, — fand früher seltener zur Veredlung kupferner, eherner u. dgl. Gegenstände Anwendung, als vielmehr, wenn man ein ungenügendes, z. B. stark kupfergemischtes Silber verschönern wollte.

Eine völlig verschiedene Aufgabe hat das Färben. Es wird nothwendig, seit man das Gold nicht mehr rein zu den Arbeiten verwendet und es in Folge der Legirung mit anderen Metallstoffen, die übrigens auch zur besseren Festigung des Gegenstandes erforderlich ist, fremdartige Töne erhält. Wir erhalten nämlich auch an der Oberfläche und allen sichtbaren Theilen des Objectes nirgends die reine tiefe Farbe des ächten Goldes, die aber an diesen Stellen erzielt werden kann, wenn man durch chemischen



Vorgang das reine, in der Mischung mitenthaltene Gold sozufügen an die Oberfläche hebt oder auscheidet. Es bildet sich dabei wie ein feinstes Ueberzug an den offenliegenden Partien, indem das angewandte Mittel die Mischung zersetzt, die Legirungstoffe sowie die oberste Goldschicht löst und letztere als Niederschlag sich neu bilden lässt. Man wähle hiezu ehemals Kupfer- oder Eisenvitriol mit Salzen gemengt, auch Schwefel und Curcuma, oder eine Art Wachs, bestehend aus Röthel, Vitriol, Schwefel, Kupfer calcinirt und Borax. Natürlich vollendet erst die Wirkung des Kohlenfeuers das Ganze. Auch für diese Zwecke liegen in alten Kunstbüchern unzählige Vorschriften vor, umfomehr als man mittelst dieses Färbens die mannigfachsten Farbennüancen, in's Grünliche, Weissliche, Röthliche, herzustellen verstand; darin leistete die Schlusszeit des Roccoco's Ausserordentliches, wie insbesondere aus Arbeiten der Periode Louis XVI. hervorgeht.

Wir haben im Bisherigen diejenigen Techniken des Goldschmiedes kennen gelernt, welche die körperliche Bildung und die Färbung feines Werkes zum Ziele haben. Noch erübrigen eine Reihe von Vorgängen technisch zu schildern, deren Handhabung die Ausschmückung feiner Arbeiten bezweckt.

Man kann die verschiedenen Techniken, die zur Verzierung des Goldschmiedewerkes seit Alters dienen, füglich in solche eintheilen, welche aus deren metallischem Hauptstoffe selbst bewerkstelligt werden, in solche, welche der Zuhilfenahme anderer Metalle bedürfen und drittens in diejenigen, bei denen ganz fremdartige Stoffe mit dem Gold und Silber in Verbindung kommen. Was die ersteren betrifft, so stellen sie sich in ihrer Wirkung als monochrome, alle andern als polychrome Erscheinungen dar; aus der letzten Classe sind aber im vorliegenden Abschnitte bloss jene in's Auge zu fassen, deren sämmtliches Material eigentlich in den Rahmen der Goldschmiedearbeit fällt, als Edelstein- und Bergkryfall-, Perlen- und Korallenschmuck, wogegen z. B. betreffs der Elfenbeinsculptur in Verbindung mit Goldarbeit auf das Capitel der kleinen Plastik zu verweisen ist.

Die hauptfächlichste decorative Goldschmiedetechnik monochromer Wirkung ist das Filigraniren. Man versteht darunter das Anbringen von Gold- (oder Silber-) Fäden oder Körnerreihen in gewisser Ornamentirung (nie figural!) als Füllung der Flächen auf dem zu zierenden Objecte. Häufig jedoch tritt der Filigrans Schmuck mit farbigen Schmuckstücken in Verbindung und bildet dann im Verein mit Steinen, Emails und Perlen ein meist sehr farbenprächtiges Ensemble. Im gewöhnlichen Leben wird jegliche Verzierung mit sehr feinen Goldtheilen schlechthin Filigran genannt, indess ist dabei die Unterscheidung zwischen Drathgeflecht und eigentlichem Filigran festzuhalten. Wenn wir an Brochen, Buckeln, Agraffen u. dgl. aus der barbarischen, römischen oder etruskischen Kunstproduction z. B. Golddrähte peripherisch aufgelöthet finden, dass sie ein centrales Ornament umrahmen, wobei der Draht entweder kreisrunden oder sternförmigen Durchschnitt hat,

oder aus mehreren über einander geflochtenen Strängen besteht, so dürfen wir nicht von Filigran im wirklichen Sinne sprechen. Dieses ist erst in dem Falle vorhanden, wenn die aufgesetzten Fäden dem Auge aus an einander gereihten Körnern zusammengesetzt scheinen, welche in technischer Beziehung auf mehrfache Art hergestellt werden können. Das Vorhandensein dieser kleinen kugeligen Körner ist, wie schon das Wort bezeugt, das Charakteristicon des Filigrans oder Filigrains, welches aus filum (franz. fil) Faden, Draht, und granum (franz. grain) Korn, gebildet ist. Beide Gattungen, das uneigentliche und das wahre Filigran, sind vom höchsten Alter und nicht minder gegenwärtig in Uebung. Während aber der Name Filigran nur für die letztere Art passt und die andere, das gelöthete Drahtwerk, keinen technischen Terminus, der es bezeichnete (nur die Italiener sagen: lavorar di filo), besitzt, so unterscheidet man heute gerade jenes schon benannte noch durch einen weiteren Namen, indem man von *Kügelchenarbeit* insbesondere spricht.

Die Drahtarbeit beginnt mit der Anfertigung der Fäden, welche man in der Regel cordirt oder eckig macht. Die Zeichnung, welche in grösster Genauigkeit vorliegt, bildet den Plan für die Anbringung der Drähte, die durch festere Einfassungsdrähte noch einen Halt bekommt. Das Verlöthen dieser ausserordentlich feinen Stäbchen muss in der alten Zeit, da man dazu Kohlenfeuer anwendete, unglaubliche Schwierigkeiten gehabt haben, indem dessen heftige Glut leicht die Fäden ebenso sehr wie die Löthmasse in Fluss versetzen konnte. Cellini will viererlei Dicken des Drahtes zu dieser Arbeit vorrätzig haben und befestigt mittelst Tragant, wie es noch heute geschieht, die Drähte vorläufig untereinander, bevor sie durch Ueberstreuen mit Borax an die Grundplatte festgelöthet werden. Andere wieder verfahren in der Weise, dass der gefammte Fädencomplex nicht gemeinschaftlich, sondern jeder Theil sofort auf den Fond gelöthet wird.

Das Grainiren oder die Kügelchenarbeit kann zum Theil als ein blosses Accedens zu diesem Vorgange bezeichnet werden, zum Theil aber auch selbständiger Art sein. Es handelt sich nämlich darum, ob man die Körner, welche an dem Golddraht angereiht sitzen sollen, einzeln herstellt, worauf man sich einfach des auf beschriebene Weise gebildeten Drahtwerkes bedienen kann, um die Kügelchen darauf zu löthen; oder, ob man Körner und Draht aus einem Stück machen will. Beides geschieht seit älterer Zeit. Im ersten Fall werden sehr kleine, gleichmässige Goldabschnitzel oder Stückchen mit feinstem Kohlenstaub, der sie gefondert und sehr locker umgibt, in ein Schmelzgefäss gebracht, das man einem bestimmten Hitzegrad aussetzt. Tritt die Schmelzung ein, so bildet jedes Goldbröckchen einen Tropfen, den der umgebende Staub vor Vereinigung mit dem benachbarten schützt, und der beim Erkalten zur starren Kugel wird. So verfuhr auch Cellini. In andern Zeiten, z. B. in jener des Theophilus, bereitete man dagegen die Körner oder Grana, indem man den Goldstrang mittelst be-

fonders gestalteter Eisen auf der oberen Seite kugelförmig ausfeilte. Der antike Goldschmuck zeigt die Grana aber nicht bloss auf Metallfäden gereiht, sondern besetzt die mannigfachsten Körper warzenartig damit, z. B. grössere Goldkugeln, die bei Ohrgehängen selbst wieder als Pendel an Kettchen oder Fäden baumeln.

Unter den Decorationsweisen, bei welchen edles Metall mit anderem zu mehrfarbiger Wirkung vereinigt wird, nehmen die Procedures, welche Taufchiren, Tarfia, Damasciniren, à la gemina genannt werden, die erste Stelle ein. Wie schon die zweite dieser Bezeichnungen besagt, vertritt diese Operation das Fach der Intarfia, oder wenn man will, auch jenes des Mosaiks, der eingelegten Arbeit in der Metallurgie. Das Edelmetall ist dabei der schmückende, nicht der verzierte Theil, denn als Fond dient Eisen oder Bronze; Gold auf Silber oder dieses auf jenes wurde seltener eingeschlagen. Die uralte asiatische Technik, insbesondere von Chinesen und Japanern zur Decoration ihrer Bronzegefässe meisterhaft geübt, ist im Occident und auch bei den Arabern, von denen der Name Damascirung herkommt, vorzugsweise auf Eisen in Anwendung, die Operation scheint aber nicht überall und nicht immer die nämliche gewesen zu sein. Theophilus z. B. bearbeitet den Eisengrund, der behufs Aufnahme der Goldfäden und Blättchen in den Einlagen natürlich vertieft werden muss, glyptisch, ganz wie es in der Sculptur der Gemmen üblich, mittelst des Schleifrades, das den scharf schneidenden Stahl in Bewegung setzt, um mit dessen Spitze das Eisen zu graviren. Die Gold- (oder Silber-)blättchen schlägt er dann mit dem Hammer darauf ein. Freilich kennt er daneben auch die andere Methode, die Furchen mit spitzen Messerchen einzutiefen, und fertigt auf jene Weise goldverzierte Sporen, auf diese Messer u. dgl., mit Kupfer oder Messingdrähten ausgelegt. Manchmal wird auch das Aetzwasser benützt, um die Vertiefungen zu machen und auf den grösseren eingelegten Stücken mittelst Gravirung verschiedene Zeichnung angebracht. Die Arbeiten der Araber haben etwas Eigenthümliches an dem stählernen, am schwersten zu gravirenden Fond für die Tarfiatur in Gold und Silber, dabei erhebt sich die ausserordentliche Geschicklichkeit ihrer Meister selbst bis zur reliefartigen, plastisch-erhöhten Darstellung des Edelmetalles über feinem Recipienten. Sollen weiche Metalle die Taufchirung in sich aufnehmen, so reicht endlich das blosses Einschlagen oder Eindrücken nicht hin, vielmehr muss der oberste Rand der Grube so gebogen oder wenigstens schräg zugehend gebildet werden, dass das Gold darin wie in einer Klammer gefasst und gehalten nicht nach der Oberfläche entweichen kann. Einige verstehen unter Damasciniren bloss eine Fälschung dieser Technik, wenn nämlich die Ornamente bloss durch Aetzen den Schein bekommen, als wären sie eingelegte Arbeit von dunklerer Färbung.

Schliesslich erübrigt uns noch die Verbindung der Edelsteine und verwandter Schmuckmittel mit Goldschmiedearbeit zu betrachten. Sie bildet künstlerisch eine ihrer hervorragendsten Aufgaben und umfasst eine

bedeutende Anzahl von Praktiken. Die Präparirung der Steine selbst zu diesem Behuf war immerdar eine Beschäftigung des Goldschmiedes, weshalb wir dieser Thätigkeit vorerst einige Aufmerksamkeit widmen müssen, bezüglich der glyptischen Behandlung derselben dagegen den Leser auf einen andern Theil unseres Buches verweisen.

Das Kennen der Steine macht gewiss einen Haupttheil der Kenntnisse des tüchtigen Goldschmiedes oder Juweliers aus, ihre Unterscheidung nach Wassergehalt, Härte und Schleifbarkeit bedingt die Bearbeitung. Doch können wir an diesem Orte auf solche, grösstentheils rein mineralogische Erörterungen nicht eingehen. Weit mehr künstlerische Bedeutung hat die Frage der Schnittform, der gemäss man die Steine zu den mannigfachen Zwecken des Gewerbes in Dicksteine, Tafelsteine, Muschelschnitte, Rauten, Tropfen, Brillante u. a. m. eintheilt. Befondere Kunstgriffe dienen dazu, manche Edelsteine durch einen hohen Hitzegrad in der Farbe zu bessern, oder um gewisse Fehler und Flecken dadurch zu beseitigen. Das Schleifen hat sich erst im Lauf der Jahrhunderte im Abendlande entwickelt und war bei dem den Alten, sowie in der früheren Zeit des Mittelalters allein bekannten halbrunden, sogenannten mugeligen oder Cabochonschliff viel einfacher als später in der Renaissance, von der Gegenwart zu schweigen, welche die Facettirung des Steins und die dadurch erzielte Lichtzerstreuung bis zur Schädigung der künstlerischen Wirkung zu raffiniren weiss. Meistens wurden sandige weiche Steine gewählt, um darauf mittelst Wasser die Polirung vorzunehmen, auch geschah es auf Bleiplatten mit feuchter Ziegelerde, dem eigentlichen Wetzstein und schliesslich mittelst dickem Leder. Halbedelsteine, wie Chalcedon, Jaspis, aber dann auch Smaragd und Berille polirt Theophil mit dem Pulver von Bergkrystall, Hyacinth und Schmirgel; Heraclius<sup>1</sup> nimmt Marmor, construirt aber auch einen Metallhobel, um damit Krystall zu schleifen. Häufig spielen im Mittelalter fabelhafte und abergläubische Meinungen herein, so die bei vielen Autoren und auch in deutschen Dichtungen jener Zeit vertretene Ansicht, dass Bocksblut die Steine erweiche und schneidbar mache. In späteren Jahrhunderten liess man das eigentliche Schleifen dem Poliren vorausgehen, gebrauchte dazu Räder von Eisen, Kupfer oder Messing, endlich den Alles bezwingenden Staub des Diamanten, des härtesten Edelsteins. Je nach dem Härtegrad dienen dann Schmirgel, Trippel, Zinnasche, Bolus, Bimsstein, Polirschiefer und andere Materialien auf Scheiben von Sandstein, Zinn, Blei, selbst Holz. Im XVI. Jahrhundert verstand man das Schleifen des Diamanten bereits sehr tüchtig, man rieb den Stein an einem feinesgleichen und benützte den Staubabfall, um die letzte Polirung ihm mittelst eines rotirenden Rades zu verleihen.

Schon Theophil redet von der *tectura*, Tinctur, Tinte der Edelsteine, welche er sehr treffend »eine Anlockung für das Licht« nennt. Die Fach-

<sup>1</sup> (Quellenschriften, IV. meine Ausgabe, pag. 36 u. 38.)

leute bezeichnen jegliches derartige, auf Hebung des Effectes oder Besserung von Fehlern an dem Steine abzielende Vorgehen als *Aufbringung*. In der italienischen Renaissance war diese, wahrscheinlich an orientalischen Vorbildern erlernte Kunstfertigkeit schon in hohem Flor, so dass Cellini dadurch selbst den Diamanten mit grösstem Erfolge zu bessern verstand. Hat der Stein dunkle Stellen, so lässt man ihm unter denselben den metallenen Untergrund der Fassung, färbt diesen dagegen unter den hellen Partien etwas dunkler mit gebranntem Elfenbein und Mastix, um eine gleichmässige Beleuchtung von unten hervorzubringen. Diese Art der Tinte wird die auf Moor genannt. Mit unendlichem Geschmack und Studium bereitete der alte Juwelier feine Tinkturen für jeden Stein nach dessen Qualität besonders, nahm zuweilen auch Farbe zu Hilfe, z. B. Indigo, um das Gelbliche mancher Diamanten zu übertäuben. Ein anderes Mittel ist die *Folie*, worunter man nicht einen farbigen, theilweisen oder ganzen Anstrich der Fassung, sondern die Anbringung einer ganz dünnen, blattförmigen Unterlage versteht, welche durch besondere Eigenschaften die Wirkung des Steines erhöhen soll. Cellini nennt sie bei Diamanten den Spiegel und gestaltet sie aus einem Stückchen Glas, das er dem Stein unterschiebt, allerdings aber bei dieser Gattung auch mit der dunkeln Tinte versteht, denn dem Diamant erhöht sie das Feuer, welches sie andern Edelsteinen rauben würde. Andere Folien sind Blättchen aus Zinn, Kupfer, auch kommt eine Verbindung von Tinctur und Folie in den gefärbten Folien zum Vorscheine, welche Metallblättchen sind, die man entsprechend mit Farbe bestrichen hat. Die Farben sind vegetabilische mit Haufenblase-Lösung flüchtig gemacht. Hieher gehört auch das Doubliren der Steine mit Untertheilen von Krytall, andern Steinen oder farbigen Glasflüssen.

Das *Fassen* der Steine, d. h. deren Befestigung am Golde und mittelst desselben, geschieht entweder in Gehäusen oder à jour. Im ersteren Falle kann durch die eben angeführten Mittel der Stein manchen Vortheil gewinnen, im andern hat er keine Unterlage und muss daher fehlerfrei sein; nichtsdestoweniger fasste die ältere Zeit fast durchgehends auf jene Weise, welche auch *aux cabochons* genannt wird. Der Kasten wird entweder aus Blechen gefügt, die mit dem Hammer nach der Gestalt des einzuschliessenden Steines getrieben und zusammengelöthet wurden, oder auch aus einem massiven Stück durch Ausbohrung hergestellt. Theophilus nennt erstere bezeichnend *domunculi*, Häuschen. Am obern Rande bringt man kleine Körner, Kügelchen oder Häkchen an, damit der Stein sicher sitze, französisch *millegriffes*, oder zahnt das obere Ende des Streifens, welcher den Stein umfasst. Die à jour-Fassung umspannt ihn bloss mit dem Ring oder Rahmen der Zarge oder hält ihn überdiess noch mittelst der sogenannten Kreppeln oder Klammern fest.

Nicht minder wie betreffs der edlen Steine ist dem Goldschmied für die Perlen ein genaues Verständniss ihrer Eigenthümlichkeiten, Qualitätsgrade und Mängel nöthig. See- und Flussperlen, orientalische und solche

aus Europa und der neuen Welt differiren beträchtlich in allen diesen Beziehungen; je nach ihren natürlichen Formen, als Tropf-, Parangon-, Barokk-, Kropf-, Zahl- und andern Perlenarten eignen sie sich nur zu bestimmten Arbeiten. Ihr Schneiden und Durchlöchern erfordert besondere Geschicklichkeit mit Säge und Bohrer, die Reinigung alter Perlen bedarf tüchtiger chemischer Kenntnisse. Beim Fassen, welches ebenso wie jenes der Steine geschieht, wird die Perle meistens in zwei Hälften getheilt, die beide verwendbar sind. Tropfenförmige werden mit Harzen nach erfolgter Erwärmung in den Kapseln des Metalles eingefügt.

Die Bestimmung, welche die Schöpfungen der Goldschmiedekunst im Culturleben der Völker haben, lässt sich nach zwei Richtungen hin aussprechen. Entweder dienen sie dem profanen Schmuck oder dem Gottesdienst. Zu der ersteren Kategorie zählt der eigentliche Schmuck im engeren Sinne, insofern er als Vervollständigung des Costüms, den Leib zu decoriren hat, in nächster Beziehung der Waffenschmuck und was dazu gehört, die ganze Fülle kostbar ausgestatteten Kriegsgeräthes, die Gefässe und Geräte, welche die Einrichtung des Hauses ergänzen. Im andern Betracht umfasst ihr Bereich eine noch prachtvollere und reicher gegliederte Welt von Erscheinungen und dient sie dadurch schon frühzeitig bei allen Völkern den höchsten, idealen Bestrebungen. Hieher gehört auch ihre allerdings vereinzelte und, wo sie auftritt, von barbarischem Geschmack zeugende Verwendung zur Ueberkleidung architektonischer Constructionen. Ueberall ist ihr aber die Mission zu Theil, dem Leben eine hehre künstlerische Verklärung zu leihen, wozu ihr neben dem prunkhaften Stoffe noch eine unendliche Reihe der feinsten Techniken zu Gebote steht. Zu den grossen Hauptkunstprincipien verhält sie sich nach ihren Stilgesetzen in dem Sinne eklektisch, als das architektonische, das bildnerische und das malerische, nebst dem ferner das textile Element ihren Zwecken in gleicher Weise hilfreich sein können. In dieser Hinsicht gebührt der Goldschmiedekunst die erste Stelle unter allen, den grossen Künsten nachfolgenden Gewerben, ebendesshalb aber bildete sie umgekehrt in vielen Fällen den Ausgangspunkt zu den drei Schwesterkünsten, deren Principien sie wie kein anderes Kunsthandwerk in sich gleichsam im Keime enthält. Desshalb die in der goldenen Aera der italienischen Kunst so oftmals begegnende Erscheinung, dass die hervorragendsten Architekten, Bildhauer und Maler aus der Zunft der Goldschmiede hervorgegangen sind. Ebenso stellt auch kein anderes Kunstgewerbe so hohe und zahlreiche Anforderungen an seinen Jünger als dieses, bei welchem die Fülle der Operationen, ihre bedeutende Schwierigkeit nicht minder gross sind als die Erfordernisse an feinem Geschmack, Form- und Farbensinn, den die Bewältigung der Aufgaben erheischt. So ist sie schliesslich auch immerdar einer der wesentlichsten Culturmesser gewesen und ihre Geschichte das treueste Spiegelbild der Blüthe oder des Verfalls, die das gesammte künstlerische Leben erfahren hat.

## II.

## D e r O r i e n t.

Indem wir mit den östlichen Ländern Asiens, mit Japan und China, beginnen, kann gleichwohl von einer historischen Darstellung der Vertretung unseres Faches in derselben nicht eigentlich die Rede sein. Einerseits weil uns nur zufällige Berichte und Autorenstellen zur Verfügung stehen und dieses sowie fast alle kunstgewerblichen Fächer des ostasiatischen Culturlebens noch zu wenig untersucht ist, andererseits, weil von geschichtlicher Entwicklung bei jenen Anhängern eines jahrtausende-alten Conservatismus überhaupt keine Belege beizubringen sind. In China wird das Gold, welches »das gelbe Metall« heisst, grösstentheils gewaschen, das beste wird in Tsching-tschou gefunden, es heisst »das purpurne Geschliffene«, Liu. Berggold ist übrigens gleichfalls häufig und wird bei Lin-yi gewonnen, am Berge Hien und am Berg der weissen Steine. Den Kaisern der Dynastie Han bis zu jenen von Wang-mang pflegte man goldne Glocken zum Geschenk darzubringen, die Dichter fabeln viel von goldenen Rindern, Ferkeln und Gänsen, welche dort gefunden wurden, wo Goldminen liegen. Truhen, Schüsseln, Ketten, dann aber auch Pforten und Treppen von Gold entsprechen in diesen Berichten wohl ebenso der Wirklichkeit, wie ähnliche Uebertreibungen in den Gedichten unfrer mittelalterlichen Romanciers, weisen aber auch ebenso bestimmt auf das Vorhandensein einer ansehnlichen Production im Fache hin. Da das Gold, welches man gern im Busen trug, besonders in älterer Zeit als Münzüquivalent galt (das currente Geld ist Kupfer), gab es eine eigene Goldverkäuferzunft, daneben wird aber auch einer besondern Goldschmiedezunft gedacht. Das Vorkommen ähnlicher Träumereien wie in unfrer Adeptenzeit beweist u. a. der Umstand, dass einst der Kaiser Siuen die Vorsteher der Zunft berief, um Gold zu machen, wobei aber trotz grosser Kosten nichts zustande kam. Das in Kuchen gegossene Rohgold heisst Fan, das am hellsten funkelnde Sien.

Spiegel, die meisterlich polirt werden, Schlangenbilder als Gaben für Vornehme, Buddhafiguren, goldene Gürtelringe, Büchsen mit eisilirten Ornamenten, Spiegelgestelle von solcher Inkrustation, goldene Tücherkörbe, Fächer von geschlagenem Gold »gleich den Grillenflügeln«, Regenschirme mit goldenen Reifen, Spucknapfe, und ähnliche Objekte in den Angaben der Schriftsteller geben einen kleinen Ueberblick von dem Bereich der Kunst bei dem Volke des himmlischen Reiches. In den »Ueberlieferungen von Kaiserinnen und Königinnen in den Geschichtschreibern des Nordens«

heisst es: dass die am Hofe dem Schmucke vorgefetzten drei Männer sich mit Haarnadeln, Ohrgehängen und blumigen Chatouillen befassen. Diese Nadeln nehmen unter allem Körperschmuck hier die erste Stelle ein, da im Uebrigen wenig Einschlägiges producirt und auch von Edelsteinen für eigentlichen Schmuck kaum Gebrauch gemacht wird. Noch auffallender ist solches in Japan, dessen Reichthum an kostbaren Steinen ausserordentlich ist. Von besonderer Schönheit sind gewisse Bijoux von Gold, in welche man noch jetzt bei den Chinesen entweder Tigerklauen oder Schnitzereien vom Schnabel des Pfefferfressers, Tunkan, zu fassen liebt. Häufig sind die Stücke braceletartig, indem ein goldenes Glied mit einem aus dem wie Bernstein gelben Material des Vogelschnabels abwechselt, welches dann mit minutiösester Schnitzerei decorirt ist. Die Tigerzähne sowohl als diese Arbeiten treten da fast an die Stelle edler Steine, welche selber dagegen meist als selbständige Kunstwerke ohne Metallumrahmung vorkommen. Der Künstler Lie-J schnitzte einem Kaiser — der Sage nach — aus weissem Edelstein Tigerfiguren; ein anderer Herrscher erhielt einen Becher und mit Chiffren gravirte Siegel, ja man bestattete Fürsten angeblich in Panzern aus solchem Material. Von der Blüthe der Sculptur gibt die Aeusserung des Kaisers Toi-tfung einen Beleg, welcher sagte (im Buch der Thang): ein edler Stein ist werthlos, wenn er nicht einen Künstler findet, der ihn schneidet und schleift. Man fertigte so Ulmen- und Eichenblätter aus Steinen. Der Kaiser Wu hatte Bäume von Edelsteinen, Perlen und Korallen im Hofe des Palastes, welche ausgehöhlt waren und wie Glocken Töne von sich gaben; Brettspiele, Krüge, Schildkröten an Altären, Lampen, Schüsseln, Bilder von heiligen Drachen sind aus Edelsteinen hergestellt. Das grosse Staatsiegel ist ein geschnittener Jaspis, welche Steinart als Petschaft zu gebrauchen nur dem Himmelssohne zusteht.

Aus Silber wird noch jetzt vorzügliche Filigranarbeit zu Gefässen, Kopfschmuck und Fächern, bisweilen mit translucidem Email von vorherrschend blauer Farbe, bereitet, wovon einzelne Theile wie Franzen aus dünnem Bleche geschnitten sind. Die beste Qualität des »weissen Metalls« ist das *Liav*, frühzeitig machte man daraus Münzen mit dem Angesichte der Fürsten; Gürtel und Spiegel sowie Kästchen aus diesem Metall werden vom Stande der Krieger den Prinzen und Prinzessinnen als Geschenke dargebracht. Weinkessel und Speere werden daraus gemeisselt, ebenso die berühmten Urnen von Hu, welche im IX. Jahrh. nach Chr. erwähnt werden. Es ist auch die Rede von gelbem Silber, woraus Gürtel gefertigt wurden, vielleicht eine dem Elektron verwandte Legirung, doch mangelt eine genauere Erklärung davon; ebenso räthselhaft bleibt uns eine Gattung Gold, des Namens Similor.

Japan besitzt treffliche Silberhütten und ist ausserordentlich reich an geschickten Meistern im Vergolden. Der Hauptitz seiner, übrigens wie gesagt, weniger als bei den Chinesen entwickelten Goldschmiedekunst ist das



gewerbetreibende Jeddo schon seit ältesten Zeiten. Die Thätigkeit feiner Arbeiter in Edelmetall beschränkt sich aber im Wesentlichen auf die Herstellung jener zierlichen aus Silberstreifen, silbernen Schmetterlingen und kleinen Korallen combinirten Haarnadeln der Frauen, welche nach ihren verschiedenen Formen die Distinctionen der Stände bilden, auf die Verzierung von Waffen und auf herrliche Taufchirarbeit in Silber auf den Altarvasen, Räuchergestellen, Kannen u. dgl. von Bronzeguss. Die Schwerter der Jakounin, deren je zwei gekreuzt im Gürtel getragen werden, sind an den Stichblättern mit Drachenbildern, Blumen und anderem naturalistischen Schmuck von erhabener Arbeit in ciselirtem Goldguss verziert. Eine besondere Composition ist das Metall von Sawa. Nebstdem kommen kleine Schmuckfächer und Knöpfe sowie Kugelschnüre von Bronze vor, welche bei rauhem Fond mit erhabenen goldnen Thierbildern oder feiner Taufchirung von Goldfäden reich geschmückt wurden, oft in den bizarrsten Formen, z. B. halben Monden von naturalistischen Blumen umwunden. Auf's Meisterhafteste ist dieses Netz von eingeschlagenen Silberfäden über die mannigfachen Bronzeobjekte in groteskester Zeichnung gebreitet, zuweilen auch die plastischen Figuren daran überkrustend, wie z. B. den häufig angebrachten typischen Hund von Korea mit der Kugel zwischen den Vorderpfoten.<sup>1</sup>

Unberechenbares Alter, starres Verharren in den Erscheinungsformen, ungläubliche Geduld und Exactheit der Ausführung sind Characteristica der Producte dieser Völker, deren Geschmack uns daneben ein ewiges Räthsel bleiben dürfte. Werden wir ihn im Formellen nicht theilen, so kann uns der coloristische Sinn, der dabei an den Tag tritt, wohl gute Lehren geben. Besonders die Japaner wissen dem Silber durch Legirungen den angenehmsten weissgraulichen Ton zu geben, meist durch Mischung mit Kupfer im Verhältniss 1:3, welches Metall dann *Schibu-ksi* genannt wird.

Thibet, in seiner Cultur vielfach vom grossen himmlischen Reiche abhängig, dessen Vafallenstaat es ist, theilt auch den Stil feiner Metallkünste. Originell ist der Schmuck der Loma's (Priester), welche im linken Ohr den Sori, einen Türkis in Form eines Vogelschnabels, im rechten den Dschuri tragen, zwei in Gold gefasste Korallen. Cochinchina, ein Gebiet des Königreiches Anam, zeichnet sich durch eigenthümlichen Frauenschmuck, Haarnadeln und Armringe, aus, die von Silber fein geschlagen, aber kupferbronzefarb tingirt sind und mit ihrem zarten Blätterwerk beim Bewegen des Körpers ein fortwährendes zartklingelndes Geräusch geben. Siam ist sehr reich an Edelmetallen, Achaten, Saphiren und Diamanten. Producte unfreier Kunst sind die mit Gold und Steinen gezierten Mitren des Königs und seiner ersten Beamten, auch werden getriebene Armbänder, Ohr- und Fingerringe getragen. Durch den Reichthum feiner goldführenden Flüsse

<sup>1</sup> Siehe Humbert, *le Japon illustré*. Paris 1870, II. pag. 101 ff.

musste ferner auch das Kaiserreich Birma zur hier in Rede stehenden Industrie geführt worden sein, die Gruben von Kyat Pyon lieferten kostbare Edelsteine. In der Provinz Pegu tragen die Männer entweder Goldringe, welche gegossen und so schwer sind, dass ihr Gewicht das Lämpchen bedeutend verlängert, oder sie stecken Rollen Goldbleches in die Löcher. Frauen schmücken Arme und Finger mit steinbesetzten Ringen, den Hals mit grossen Colliers von Perlen. Trotz solcher Häufigkeit der Fabrication des Landes sollen jedoch gute Goldarbeiter fast nur im Dienste des kaiserlichen Palastes anzutreffen sein, bei denen, wie im ganzen Reiche es Sitte ist, dass der Besteller eines Werkes dem Verfertiger das nöthige Gold und noch etwas mehr liefert, der dann nach Vollendung des Stückes den Rest als Befoldung zurückbehält.

Auch von der Goldschmiedekunst des uralten Culturlandes Hindostan liegen, bei allem Reichthum unferer Kunden, dennoch nur wenig historische Quellen vor. Unser Wissen über die dortige Entwicklung des Gewerbes stammt zum einen Theil aus den Dichterwerken, zum andern aus den Erfahrungen, welche die Weltausstellungen in neuester Zeit lieferten, beide nicht dazu angethan, um den Blick in die Vergangenheit sicher zurückzuleiten. Die Poesien dieses Wunderlandes ergehen sich in ihrer schwülftigen Weise in den ungeheuerlichsten Schilderungen, die uns aber nichts Sicheres erkennen lassen. Aus den phantastischen Beschreibungen jener Paläste von Gold und Edelgestein, goldnen Elephanten, smaragdnen Säulen und dgl. geht nur der altberühmte Reichthum des Landes an solchen Kostbarkeiten hervor, den schon die Schriftsteller der Alten preisen, und ferner, was ohnehin selbstverständlich ist, dass es seit Anfang auch nicht an Bearbeitern derselben fehlte. Die Schaustücke der Weltausstellungen hinwieder sind so sehr durch europäischen, modernsten Einfluss verschlechterte Producte, zum Theil selbst mit Verläugnung der alten Formen und Stileigenthümlichkeiten geschaffen, dass Historisches davon kaum abgenommen werden kann. Alt und typisch ist aber sicherlich der reiche Leibes Schmuck, den beide Geschlechter noch heute zu tragen lieben, der aus folgenden Hauptbestandtheilen zusammengesetzt ist. Dem Ohr zunächst ist dabei nicht wenig zugemuthet; es hat einen, zwei, auch drei und vier Ringe zu tragen, deren grösster, von dünnem Golddraht, aber mit Perlen und Steinen auf zwei Seiten besetzt ist. Zuweilen aber erscheint hier statt des Ringes eine beerenförmige Bommel, gerieft und mit Perlen geziert. Der Rand des übrigen Ohrflügels, unten, in der Mitte und ganz oben, hat ausserdem noch drei kleinere Ringe mit Steinen, meist nicht hängend, sondern horizontal angesteckt. Bei dem weiblichen Geschlecht gefällt sich dazu der Nasenschmuck, der an den Flügeln und an der Wurzel angebracht ist. Verheirathete tragen jedoch überhaupt weniger Schmuck und insbesondere nicht die Nasenringe. Die Brust bedeckt ein reicher, halb collier-, halb brocheartiger Hängeschmuck, dessen wesentliche Theile ein Kettengehänge und

ein Schild find, — dieser oft in Form einer Fratze von getriebener Arbeit mit wirklichen Zähnen des Tigers im Rachen oder mit Tropfperlen behängt. Auch Männer lieben eine solche Zierde. Dagegen schmückt bloss die Frau den nackten Fuss erstlich mit einem breiten Knöchelband von Silber, dann einem dicken Ring unter dem Gelenk und endlich einer Kette, die von der Ferse zum Rift des Fusses gezogen ist.

Prachtvolle getriebene Gefässe macht theils der Tempeldienst, theils der Bestattungscultus nothwendig. Sie vereinen oft die geschmackvollsten Contouren mit bombastischer Dekoration auf die phantastischste Weise, wie das Beispiel der herrlichen vergoldeten Kanne im Museum der Indischen Compagnie (Fig. 73) zeigt, deren Behälter fast an Gefässe der deutschen Renaissance erinnert, während den Henkel eine naturalistische Schlange bildet, am Rücken ein Ungeheuer mit einem Hahnenkopf und Flügeln tragend, welches eine ganze Strahlenglorie von Natternhälsen umgibt, und am Ausguss vielarmige Götterbilder und solche mit Tigerfüssen zu sehen sind.

Die Münzen Indiens haben keine nationale Erscheinung. In älteren Zeiten dienten ihnen griechische, später muhammedanische zu Vorbildern. Wie ansehnlich dagegen die Glyptik in edlen Steinen von jeher gewesen, zeigt die Fülle der Production in dieser Richtung seit Alexander dem Grossen bis auf die Gegenwart. Näheres hierüber berichtet Raspe, *Introduction to Tassies, descript. Catalogue of engraved Gems*, pag. XII. Halbedle Steine finden hier häufig mittelst Goldincrustation eine originelle und höchst geschmackvolle Verzierungsart, so z. B. Nephrit, der zu Kannen und Vafen ausgehöhlt und an der Oberfläche wie Bronzegegenstände mit dünnen Goldblättern tauschirt wird. Immer aber ist es die gesammte farbenprächtige Welt des Costümes im Verein mit den ebenso coloristischen Wirkungen der umgebenden Natur, woraus die Vorliebe für das Bunte und Funkelnde in der Goldschmiedekunst Indiens seine Erklärung findet.

Vornehme Mädchen vermehren den obengeschilderten Fusschmuck noch mit kleinen Glöckchen, die im Gehen zierliches Geklingel verursachen. Andere derbere Fussringe sind massiv und ohne Gliederung gemacht, haben an nur Einer Stelle eine Oeffnung und gehen hier in grosse Knöpfe aus, — eine wahrhaft kosmopolitische Schmuckform, denn man trifft sie schier bei allen Nationen in allen Epochen. Die Halsbänder sind häufig mit Kettchen behängt, an denen Metallbleche oder Münzen, auch kleine Fische oder Quästchen angesetzt sind. Im Allgemeinen erscheint der Silberchmuck derber in den Formen als jener von Gold. Silberschmiede sind fast in jedem Dorfe anständig. Eine Ausnahme macht nur das Filigran, welches selbst zu Geräthen, Büchsen, Bouquethaltern etc., verarbeitet, mit erstaunlicher Feinheit verfertigt wird.

In Persien hat von jeher Schiras den Preis in Goldschmiedewerken davongetragen, welche Stadt aber nicht bloss in der Erzeugung von mannigfachen Schmuckforten, sondern ebenso in der Fabrication damascirter

und eingelegter Waffen, neben den andern hervorragenden Plätzen dieses Metiers, Ispahan und Chorassan, excellirte. Zur Goldschmiedearbeit gehört die gefamnte alte aus eisernen Platten und Kettenwerk zusammengesetzte Rüstung des Perfes wegen des daran befindlichen Schmuckes. Wir sehen nämlich Helm, Brustplatten, Arm- und Beinschienen, sowie den kleinen kreisrunden Schild, mit breiten vergoldeten Rändern eingefasst, die selber wieder in Aetzung oder Damascirung mit arabischen Schriftzeichen, damit verwandtem Ornament oder figuralen Darstellungen versehen sind. Aber auch auf die Streitäxte, Kolben, Dolche und Schwerter erstreckt sich diese



Fig. 73.

Decoration. Die letzteren, an welchen gegen die Spitze hin die Klinge getheilt ist, heissen Sulfagor, sie wurden sowohl ciselirt als eingelegt und bis zu 500 Dukaten verkauft. Indem daneben der Einfluss Indiens in jedem Zweige des Gewerbes hierzulande ein schwerwiegender Faktor geworden war, kamen ferner noch andere Formen zu Tage, Derwischschalen (Keschkul), Platten, phantastische Thierbilder etc., an welchen die Damascirung gleicherweise Anwendung fand. Die Emaillirung, hier *Mina* genannt, erscheint an den Griffen von Waffen, aber auch, als totaler Ueberzug, der dann in Malerei ausgeführt ist, bei Pfeifenköpfen und Gefässen. Ispahan erzeugte derartige Narghilehköpfe, wofelbst das Email auch auf Goldfond

ausgeführt wurde. Grosse aus Gold oder Silber getriebene Gefässe spielten eine geringere Rolle.

Im kunstvollen Silberfiligran, welches *Malilekar* genannt wird, hatte Sendfchan vor Alters besonderen Ruf, doch unterscheiden sich diese Producte nicht von den in derselben Technik im Osten allerorts producirten Fabricaten. Ausser dem Obigen findet am altpersischen Costume der Schmuck auch noch Anwendung an dem ledernen Gürtelbande, welches über das Hemd, Piraher, der Männer getragen wird, an der Agraffe der spitzen Mütze und als Verzierung des Haarzopfes bei dem weiblichen Geschlechte.

Schon die alten Bewohner des Landes, von denen uns Herodot (VIII. 113) aus der Zeit des Königs Xerxes berichtet, liebten den Kranz von Gold als Kopf- und Halschmuck, sie trugen Ohrgehänge und Armspangen, sowie Fingerringe. Das Heer wird von dem hellenischen Dichter, Aeschylos, das goldglänzende genannt, so dass die Beute an Schmuckstücken, welche die Griechen machten, nicht zu den geringsten Erfolgen des Sieges zu rechnen war. In dieser Beziehung erzählt ebenfalls Herodot (IX. 80), dass Xerxes bei seiner Flucht nach der Schlacht von Plataea seine gefammte Ausrüstung zurückgelassen habe, und die Sieger im Lager goldene und silberne, wohlüberzogene Betten, ebenso Tische aus Gold und Silber vorfanden, ja die Bewohner Aegina's sollen durch Erwerbung dieser Schätze den Grundstein ihres künftigen Reichthums gelegt haben. Die Lanzen spitzen der königlichen Leibwache trugen Aepfel und Granaten von Gold, in den Händen hielten Vornehme Scepter aus diesem Materiale; das Ohrgehänge der Mädchen diente zugleich als Zeichen der erlangten Mannbarkeit.

Wie bereits aus der mitgetheilten Verzierungsart der Möbel bei den alten Persern und Medern hervorgeht, liebten diese Nationen gleich allen vorderasiatischen Stämmen das Ueberziehen von Flächen mit Blechen edlen Metalles, wozu die textile Wandbedeckung der nomadischen Zeltbewohner allüberall den Anlass und das Motiv abgab. Grossartiger als am Möbel manifestirte sich diese Sitte natürlich in der Architektur, aus deren Sphäre es bei den in Rede stehenden Völkern an Beispielen auch nicht mangelt. Die Burgen und Treppenbauten hatten über dem pyramidalen, stufenförmigen Mauerkerne eine bunte Ziegelverkleidung, welche an und für sich ebenfalls im Principe schon die textile Incrustation repräsentirt, die Holzwände der Palasträume aber versteckten das werthvolle Cedern- und Cypressenmaterial, aus dem sie errichtet waren, gleichwie es an der Stiftshütte der Fall war, unter Goldblechen und Beschlägen, worin teppichartige Dessins getrieben und gravirt gewesen sein dürften. In solchen Prachträumen hingen an Silberringen farbige Draperien. Auch das berühmte Grab des Kyros bei Pafargadae hatte einen derartigen goldenen Wandschmuck im Innern, an Kostbarkeit und barbarischer Pracht der Ausstattung des darin bewahrten Leichnams ebenbürtig, welcher hier in einem goldenen Sarkophag, auf eben-

folchen Füßen, beigeſetzt geweſen ſein ſoll, den Betten mit Silberfüßen entſprechend, welche Xenophon im Kampfe gegen die Perſer erbeutete. Sowohl das Buch Eſther als Herodot und Strabo erzählen auſſerdem viel von den koſtbaren Gold- und Silberſchüſſeln, Näpfen und Bechern, welche zum Tiſchgeräth des Königs oder als Behälter des heiligen Weihwaffers zum Altare gehörten, denen ſich auch noch mehrfache, den heute im Orient noch üblichen Räuſchervafen verwandte Apparate anreihen.

Das alt-medifche und perſiſche Culturleben wurzelt in feinen wichtigſten Factoren in jenem der babylonifch-aſſyriſchen Völker, mit denen ſie kriegeriſch und friedlich in mannigfache Berührung geriethen. Dieſe Quelle gebietet aber auch in Anbetracht der Goldſchmiedetechniken über eine ſehr reiche Production, die beinahe für alle vorderaſiatiſchen und ägyptiſchen Stämme, ſelbſt noch für Alt-Hellas durch Jahrhunderte maſſgebend geblieben iſt. Die von Layard zu Niniveh und Kujundſchik aufgefundenen Reliefs, welche das Leben und Treiben des Volkes auf eine höchſt realiſtiſche Weiſe wiedergeben, bieten deutliche Fingerzeige für die allgemein ausgebildete Anwendung von Goldarbeiten an der Tracht, am Kriegsgeräth, Waffenschmuck und in der häuslichen Einrichtung. Das auf's Prunkhafteſte entwickelte Ceremoniell des königlichen Hofes machte ſich jene Künſte des Luxus im weitteſten Umfange dienſtbar und bediente ſich der koſtbarſten Schöpfungen in erſter Linie für das Prachtcoſtüm des Herrſchers, deſſen Haupt eine tiaraſörmige, mit mehreren ciferlirten Goldringen umgebene Krone von Stoff bedeckte. Das Scepter war ein mehrere Fuß langer, mit Goldblech überzogener Stab. Für dieſe und ähnliche Werke, welche nach Beſtimmung und Form zwar bei allen Völkern jener Gegenden die nämlichen blieben, — Armſpangen, Fuſsringe, Ohrgehänge und Halſchmuck, — im Ornament indess ſehr charakteriſtiſche Befonderheiten aufweiſen, war vornehmlich die Technik des Gusses und der damit zuſammenhängenden Ciferlirung in Anwendung. Die Armbänder wurden mit Thierköpfen, Roſetten und Rauten geſchmückt, in den Ohren trug man Kränze, vaſenartige Gebilde, Tropfen und Zapfen von ſehr edlem Contour, Fingerringe und Colliers behalten die gewohnten Formen wie bei andern Nationen bei. Aber dieſelben Nationen wussten das edle Metall auch zu lebensgroſſen und überlebensgroſſen Götterſtaturen zu verarbeiten, wie Herodot bezeugt, nach welchem das oberſte Gemach der dem Baal geweihten Treppenpyramide derartige 12 Ellen hohe Gebilde enthielt, neben denen goldene Betten ſtanden. Das Material zu Werken all' dieſer Richtungen des Gewerbes fanden die Babylonier und Aſſyrer nicht in ihrem bergarmen Lande vor. Es wurde aus anſehnlicher Ferne herbeigebracht, theils von der Grenze China's und dem Altai, theils aus dem nördlichen Aſien, wofelbſt es von wilden Stämmen als Handelsartikel nach dem Süden gefördert wurde. Seine Verarbeitung war jedoch im Lande eine ſo bedeutende und reichhaltige, daſſ die benachbarten Völker im Weſten ſich

die Stilrichtung der Euphrat-Tigrisländer im Goldarbeiterfache unmittelbar zum Vorbilde erwählen mussten.

Das reiche Aegypten bezog fein Gold, dessen kunstreicher Bearbeitung sich geschickte Techniker widmeten, theils aus heimischen Bergwerken, von deren Minen z. B. bei Edfu, Hamamet u. a. O. heute die Spuren noch vorhanden sind, theils aus den Flüssen, — wesshalb die Bilderschrift des Volkes jenes vornehmste der Metalle als einen Sack darstellt, welcher die Körner enthält und von Wasser tropft, — endlich füllte die enorme Kriegsbeute zahlreicher bezwungener Völkerchaften die Schatzhäuser ihrer Könige, Thutmosis III., Tutanchamun's, Ramses III. (des Rhampsinit der Griechen). In einer Inschrift im Tempel dieses Königs zu Medinet-Habu werden äthiopisches und arabisches Gold als zwei Arten aufgeführt, deren erstere auch Plinius bekannt war und von den Arabern noch im X. Jahrhundert v. Chr. geschürft wurde. Ganz reines Gold wird Berggold und gutes Gold genannt, in der Regel bediente man sich indess des silbergemischten Metalles. Auch bei den Bewohnern des Nillandes wurde Gold statt in gemünztem Zustande in Form von Ringen oder durchlöchernten Scheiben gewogen, um als Verkehrsmittel im Handel zu dienen. Daneben spielte aber auch das Metall Afem eine grosse Rolle, welches fowohl künstlich gemengt erscheint als in der Natur vorkommt. In ersterem Betrachte ist es das *ἤλεκτρον* des Homer, das *electrum* des Plinius und anderer Autoren späterer Zeit, nämlich eine Legirung von Gold und Silber zu gleichen Theilen<sup>1</sup>. Als natürliches Produkt fand es sich in den Bergwerken, woselbst Gold und Silber ebenfalls in gemengtem Zustande vorkommt, das Erstere wurde dann durch Ausbrennen mit Alaunerde rein gewonnen. Afem, womit die Göttin Isis verglichen wird, soll in blechförmiger Anwendung zur Incrustation von Säulen und Obelisken gebraucht worden sein. Doch gehört die Vorliebe dafür mehr der ältern Aera bis zur Zeit der Pfammetiche an. Das Silber heisst vorzugsweise: hat, das Weissglänzende, obwohl auch andere Namen vorkommen. Es soll in Aegypten nicht selbstständig auf bergmännischem Wege gewonnen worden sein, sondern wurde zum Theil aus dem Afem ausgeschmolzen, zum Theil von fremden Völkern reichlich im Kriege erbeutet.

Während das aethiopische Gold schon in den Zeiten des alten Reiches Gegenstand einer frühen und offenbar nationalen Schmuckindustrie gewesen ist, führte die spätere Berührung mit den Asiaten deren im Kriege oder als Tribut gewonnene Producte zugleich auch als Quellen neuer Stilformen im Lande ein; gewiss wurden die Aegypter auf diesem Wege mit fremden Arten der Technik bekannt. Die berühmten und in so vielen Hinsichten bedeutamen Gemälde in den Gräbern von Beni-Hassan, welche wahrscheinlich zu Beginn des zweiten Jahrtausends v. Chr. entstanden, haben

<sup>1</sup> Vgl. Bd. I. S. 6 ff.

auch eine Darstellung des Goldarbeiters neben dem Töpfer und Glasbläfer aufzuweisen.

Der Fingerring spielte hier, insbesondere bei der Tracht der Männer, eine grosse Rolle und war theils ungeziert, theils mit Emaillirung bedeckt, ein gefchnittener, öfters drehbarer Stein bildete feinen oberen Theil und diente häufig als Intaglio zum Siegeln. Diefem Schmucke gefellten sich ferner Arm- und Fussringe, zuweilen von breiter Form und sowohl mit gravirter Arbeit als mit Schmelz decorirt. Bei dem Frauengeschlechte finden wir die letztere Gattung des Schmuckes gleichfalls in Anwendung, die Hauptfache machen aber Hals- und Brustgehänge aus, welche zwar in der Regel aus Jet, Perlen, Glasröhrchen oder emaillirten Thonstücken gefertigt getragen wurden, nicht felten jedoch auch in Gold vorkommen, wie der beachtenswerthe Umstand beweist, dass die Hieroglyphe, welche »Gold« bedeutet, bisweilen die Gestalt eines so beschaffenen Kragens erhielt. Mit Schmelzwerk und Edelsteinen besetzt bilden sie auch Ehrengaben, welche gekrönten Häuptern gereicht zu werden pflegten. Ihre Gestaltung ist franzen- oder strahlenartig, in welcher Form sie deutlich den textilen Ursprung verrathen, den sie gleich so manchen Schmuckgegenständen gehabt haben. Ausserdem entdecken wir in den Gemälden der alten Monumente manche schöne Kopfpange, Diademe und Reife, die bei den Königen die Afpis (Schlange Uraeus) in Gold als Abzeichen über der Stirne tragen, Ohringe und Amulette, öfters in Gestalt von Figürchen, welche an zierlichen Kettchen befestigt sind. Die Kronen sind oft mit getriebenen Buckeln und Edelsteinen reich besetzt, was auch bei bronzenen oder eisernen Helmen zuweilen vorkommt.

Viel grossartiger gestaltete sich, wie es scheint, bei den alten Aegyptern die Geräth- und Gefässbildnerei im edeln Metalle, offenbar eine Frucht des ausländischen Importes aus Asien. Syrien und Palästina hatten prachtvolle Vasen aus Gold beizustellen, nicht minder kostbare Waffen, von den Rosennu<sup>1</sup>, wie die Inschriften die Assyrer benennen, kamen Kriegswagen unter der Regierung Thutmosis III., welche aus dem bereits genannten Metalle Afem gefertigt waren. Die Köcher vornehmer Krieger waren ein Werk des Goldschmiedes, der ihnen mittelst prächtigem Email farbige Decoration zu verleihen verstand, die Bogen wurden fein vergoldet. Letztere Kunst, welche auch bei Kopfbedeckungen, Amuletten und Masken der Mumien, aber auch bei Mobilien oder Schiffen, angewendet wurde, übten die Aegypten in meisterhafter Weise, so dass sie die dünnsten Plättchen mit dem Golde zu überziehen im Stande waren.

Sehr überraschend wirkt die geschmackvolle Form, Contour und Ornamentik, welche die gelben (goldenen) Prunkvasen, Opfergefässe und Tischgefässe auf den Mauergemälden der Gräber und Paläste uns heute noch zeigen; manche stehen an edlem, einfachem Schwung der Zeichnung grie-

<sup>1</sup> Nach Andern heissen sie Refennu, worunter die Cappadocier zu verstehen wären.



chischen Thonvasen nicht nach und tragen ebenso Maeander, Palmette und Atragal als Ornament, wieder andere erinnern in ihrer reicheren Erfindung und Decoration an die Erzeugnisse der besten italienischen Renaissance. Unter den Völkern, welche sie in die Schatzkammern der Pharaonen zu liefern hatten und nach deren Werken der einheimische Kunstfleiss Neues hervorbrachte, werden nebst den Bezeichneten auch noch die Kefa (die Cyprer) genannt. Weiss (Costümkunde, I. Band p. 103) ist der Ansicht, dass das Straussenei den frühesten Typus der altaegyptischen Gefässe aller Art abgab und erst seit der 18. Dynastie nach asiatischem Vorbild die mannigfachen andern Formen in Anwendung kamen. Indess bürgerte sich frühzeitig auch die Form des Lotoskelches als nationaler Typus der Vasen ein. Wir stossen auf sehr prächtig, ja complicirt gebildete Kessel, Kühl- und Milchgefässe aus getriebenem Gold, denen straussartig herausragende Blüten und Stengel oft ganz abenteuerliche Erscheinungen gewähren, wobei nebst der Goldarbeit auch bunter Schmelz wieder ein Hauptmoment der Decoration abgibt. Es waren diess Credenzgefässe, Weinkessel und Weinnäpfe, Blumenvasen, Schöpfkellen, Seiher, Löffel und Becher, freilich halten wir vielleicht nicht selten kleinasiatische und assyrische Werke darunter für solche aus aegyptischen Ateliers; jene der Cappadocier sollen sich durch naturgetreue Nachbildung der Pflanzen ausgezeichnet haben.

Aehnliches ist von den Sitzmöbeln zu sagen, welche einen weiteren, grossartig ausgebildeten Zweig der Goldschmiedetechnik insofern ausmachten, als ihre Stützen, Seiten und Lehnen mit Metallblech incrustirt, oder mit kostbarer Ciselirarbeit geschmückt wurden, wobei jedoch abermals fremde Leistungen vielleicht das Vorzüglichste repräsentiren; die Asiaten lieferten solche Prachtfessel mit figuralem Darstellungen an den Hof der Pharaonen ab. Betten und Tische, Schmuckkästchen und Körbe, mit Gold belegt, letztere auch vollständig aus diesem Metall gefertigt, ergänzen diesen vielseitigen Apparat zur Ausstattung des häuslichen Lebens, welchem die Goldschmiedekunst zu dienen berufen war.

Bei dem uralten Aethiopenvolke, welches zu Aegypten in so nahen Culturbeziehungen stand, herrscht in Schmuck und Geräth so ziemlich derselbe Geschmack, doch unterscheidet er sich besonders durch die schienenartigen Röhren, in welche die Arme gesteckt wurden, durch sehr breite Siegelringe und figurale Verzierung an den Armändern.

Die Culturgeschichte des Jüdischen Volkes liefert als eine Derivation der assyrisch-phönizischen einerseits Analogien in der Sphäre des körperlichen Schmuckes, worunter etwa nur die klingenden Fusskettchen der Weiber, die Anhängel in Form von Sonnen und Monden, die mit goldenen Blumen geschmückten Tiaren der Priester und das Urim und Thumim des Hohenpriesters, eine Goldkapfel mit 12 Edelsteinen auf einer Goldtafel, etwas Besonderes ausmachen, anderseits bringt sie in der Ausschmückung des Gotteshauses einen neuen Beitrag zur Geschichte der Wändencrustation

mit Metall. Im Tempel David's steckten die Säulen von Holz in Goldblechhüllen und standen auf Basen von Silber, ebenso waren die Wände mit Goldblech tapeziert, darin palmenartige Ornamente eingestreut waren und schmückte schon in der mosaïschen Stiftshütte der angeblichen Meister Bezaleel und Oholiab die mehrflügeligen Cherubins bei der Bundeslade ein ebenso gefertigter Ueberzug. Ganz dieselbe Verwendung des Edelmetalls charakterisirt überall die Tempelbauten des stammverwandten Volkes der Phönizier, deren Glanzperiode in architektonischer Rücksicht an den gefeierten Namen des Künstlers Hiram geknüpft ist. Seine Melkart- und Astartetempel mit Säulen und Geräthen »von Gold« entsprechen stilistisch vollkommen dem jüdischen Bau mit den vergoldeten Thürflügeln, der mit Goldblech bezogenen Bundeslade, den Schaubrodttischen.<sup>1</sup> Diese phönizische Kunst diente dem Jehovahculte nicht minder wie der Götzenverehrung, sie schuf neben den goldincrustirten Cherubinen auch die ebenfögezierten Kälber des Königs Jeroboam, die dieser dem Volke zur Anbetung hinstellen liess. Neben diesen grossen Schöpfungen der Plastik figuriren denn als eigentliche Arbeiten des Kunstgewerbes die prächtigen Geräthe des Tempels, die Hand- und Wafchbecken, der siebenarmige Leuchter und der grosse Weinstock mit den Trauben, die grossen Trinkschalen und Becher Salomo's aus Gold, des prunkliebenden Königs, der Silber »für Nichts achtete«. Der Schatz des Tempels, welchen dieser König gestiftet hatte, enthielt 30 Goldbecken, 1000 von Silber, Messer, Becher, — im Ganzen 5400 kostbare Geräthe solcher Art.

Der Goldschmied bildete einen geachteten und wohlhabenden Stand in Israel, jedenfalls den hervorragendsten unter den im Ganzen spärlich vertretenen Gewerben. Zahlreiche Stellen der alttestamentarischen Schriften gedenken desselben, seine Verrichtungen werden gleichnissweise in den Prophetenstellen und in den Sprüchwörtern erwähnt. Das Bild Micha's wurde aus 200 Seckel Silber vom Goldschmiede geschnitzt (soll wohl richtig heissen: sculpirt, ciselirt) und gegossen (Richt. 17, 3 ff.). Bei Jesaias 40. 19 heisst es: »das Gussbild giesst der Künstler, auch wohl mit Gold umzieht es der Goldschmied und giesst aus Silber Ketten«, wodurch deutlich sowohl auf massive als auf Incrustationstechnik, die beiden Hauptarbeitsarten der orientalischen Goldschmiedekunst hingewiesen ist. Aehnliches erwähnt derselbe Prophet 46. 6. Jeremias gibt noch eine weitere, wichtige Andeutung, woraus erhellt, dass ähnlich den Xoanen der ältesten Griechen der Osten auch schon Holzbilder kannte, deren geschnitzter Kern mit Goldblech eingehüllt wurde, denn es heisst (10, 3 ff.) von den eiteln Götzen der Heiden, dass der Künstler mit dem Beile sie aus des Waldes Holz zuhaue, dann aber mit Gold und Silber schmücke, welche edlen Metalle auch in diesen Gegenden durch Handelsimport beschafft werden mussten, »breit-

<sup>1</sup> Die detaillirten Beschreibungen dieser Werke gibt Moses II. 25, 27, 30, 37, 38. III, 16.

geschlagenes Silber bringen sie von Tarfchifch, Gold aus Uphas«. Das Tarfchifchschiff Salomo's kehrte alle drei Jahre mit Gold und andern Kostbarkeiten in die Heimat zurück. Auch des Schmelzprocesses, des Ofens, des Tiegels, des Löthens gedenken zahlreiche Stellen.

Wie das obige Citat uns von den Leistungen phönizisch-jüdischer Goldarbeit auf die Verwandtschaft gewisser Gebilde mit den Xoanen schliessen lässt, deutet Anderes wieder an, dass auch die berühmte Technik der chryselephantinen Bildwerke, welche die Blütheperiode der hellenischen Plastik illustriren, nicht minder dem Orient ihre Entstehung verdanke. Ein Beispiel davon bietet die Schilderung des Salomonischen Thrones, welcher aus mit Gold überzogenem Elfenbein gearbeitet war und nach Art der Mannfiere am assyrischen Palastthore mit sitzenden Löwengestalten zu beiden Seiten versehen war.

Die alten Bewohner von Kleinasien waren aus den mannigfachsten Elementen semitischer, arischer und hellenischer Stämme gemischt und repräsentiren in culturgeschichtlicher Hinsicht ein sehr buntes Mosaik, aus dessen, noch dazu verblassten und für die Forschung kaum mehr genau unterscheidbaren Tönen, die ursprünglichen Einzelheiten schwer zu erkennen sind. In späteren Zeiten übten die hellenisirten Völkerschaften dieses Landes, die selber von Griechenland so vielfache Bildungselemente empfangen hatten, auf das Mutterland die Rückwirkung aus, dass ihre verfeinernden aber auch verweichlichenden Sitten die ureinfache Weise der Väterart in Hellas bedeutend modificirten, und bei solcher Berührung verrinnen dann die Merkmale des Influenzirten mit jenen des neuartig Herankommenden so vielfach, dass die Ausfonderung des Letzteren mit grossen Schwierigkeiten nur bewerkstelligt werden kann. Auch der Umstand, dass die wichtigsten Zeugnisse für unsern Gegenstand, welche seine Blüthe im alten Kleinasien bekunden, aus griechischen Vasenbildern, griechischen und römischen Sculpturwerken genommen werden muss, erleichtert die Aufgabe, da er aus zweiter Hand vorliegt, eben nicht.

Die Griechen erkannten die höhere Cultur ihrer östlichen Nachbarn über der aegaeischen See seit frühen Zeiten an, ehe ihr strengerer, männlicher Sinn noch den verführerischen Anlockungen nachgab, mit welchen die asiatische Weichlichkeit, der eine solche verfeinerte Cultur entsprach, ihnen entgegenkam. Die üppigen Lydier, »mit den zerstochnen Ohren«, waren ihnen anfangs ein Gegenstand des Spottes, aber die kunstindustrielle Macht der Barbaren behielt schliesslich doch den Sieg. Die Goldschmiedekunst hatte begreiflicher Weise grossen Antheil an dem Luxus und der Verschwendung jener Völker, welche den eroberungsluftigen Perfer herbeizog, in culturgeschichtlicher Beziehung aber umgekehrt den siegreichen Perfer wie den geistig höherstehenden Hellenen erobern sollte. Männer und Frauen behingen die buntgestickten, faltigen Gewänder an den Säumen mit Goldblechen oder Stiften, legten Ketten und Kränze um den Hals und

graziöse Gehänge in die Ohren, während die Stirn ein breiter Metallreif umrahmte. Jene Vorliebe für Verbrämung der prächtigen Kleider mit Goldblechen, in welche man gerne auch allerlei Bildwerk einarbeitete, scheint aus dem vorderasiatischen Osten, aus dem Lande des Euphrat und Tigris gebracht worden zu sein.

Indem wir es uns ersparen, bei der Schilderung unserer Fachgeschichte im alten Griechenland noch Manches zu berühren, was auf die Goldschmiedekunst der Kleinasien sich bezieht, — Erscheinungen, welche uns dort als Vorstufen späterer hoher Blüthe von grösserer Bedeutung sein werden, — fügen wir hier nur noch hinzu, dass neben der Schmuckindustrie auch die Gefässbildnerei durch lydische und phrygische Hände auf einen bedeutenden Grad gefördert worden war. Die gefeierten griechischen Orakelstätten waren voll von diesen Erzeugnissen, welche kleinasiatische Fürsten, Gyges, Alyattes u. A. dahin geschenkt hatten, ihrer Gestalt nach meist Mischkrüge und Kessel, Dreifüsse, Becher und Schalen aus Gussarbeit mit reichen ornamentalen wie figuralen Decorationen.

Neben diesen Völkern der alten Welt sei hier noch kurz der wichtigsten Nationen Amerikas gedacht, deren Goldschmiedekunst ansehnliche Leistungen hervorgebracht hat. Mexico, das ehemals goldreichste aller Länder, welches heute noch bei 5000 Mark dieses Metalles und fast zwei Millionen Mark Silber jährlich aus seinen Gruben gewinnt, müsste uns hiebei eine herrliche und hochinteressante Ausbeute liefern, wenn bei der Eroberung seiner alten Hauptstadt Tenochtitlan der unermessliche Schatz Montezuma's nicht in die Wellen geworfen worden wäre. Es war eine rohe, aber an materieller Pracht unübertroffene Goldschmiedekunst, deren Quellen und stilistische Prinzipien aufzudecken uns wohl kaum gelingen dürfte. Schon Fernandez de Cordova, welcher die Küste von Jucatan entdeckte, 1517, brachte Goldarbeiten der Eingebornen mit nach Cuba, welche das Staunen der Spanier in hohem Grade erregten, auch Juan de Grijalva empfing derartige Kostbarkeiten im Campechelände von den gutmüthigen Indianern. Nach Ulloa, der Stätte des späteren Vera-Cruz gelangt, fingen sie einen Häuptling, welcher vom Kopf bis zu den Füßen in Gold gehüllt war und unter den häufigen Geschenken Montezuma's an Fernando Cortes befanden sich nebst gewebten Stoffen, Edelsteinen und Perlen auch zierliche Gold- und Silbergeräthe. Montezuma erzählte dem Fremdlinge selbst, dass das Material zu diesen schönen Erzeugnissen in gewissen goldführenden Strömen des Landes gewonnen werde. Aus Tenochtitlan erhielt Cortes Bilder von wilden Thieren aus edlen Steinen geschnitten, Metallspiegel in Goldrahmen, goldene Helme und zwei riesige Scheiben, Sonne und Mond darstellend, diese von Silber, jene golden, 10000 Dukaten im Gewichte. Den Mond umgaben Embleme der 18 mexikanischen Monate, die Sonne aber ein Schlangenbild und hieroglyphenartige Zeichen. Quezzalcoatl hiess der Hephaisfos der Mexikaner, dem sie die Erfindung der metallurgischen Künfte

zufchrieben, die Reichskrone Montezuma's hiess Kopilli. Bei ihrer ersten Begegnung schenkte der König dem spanischen Anführer eine aus Muscheln und goldnen Krebsen zusammengesetzte Halskette; Götterbilder scheinen theilweise aus gegoffenem Golde bestanden zu haben.

In Peru förderte jene grosse Reform, als deren Resultat der den Spaniern bekannt gewordene Staat der Incas in der Geschichte erscheint, neben den grossartigen Monumentalbauten der Sonnentempel, Strassen und Hallen, neben andern Industriezweigen auch die Arbeit in Edelmetall. Die Grabstätten jenes hochmerkwürdigen Volkes bergen goldene und silberne Idole, Stäbchen mit Goldknöpfen. Weitaus das Interessanteste aber lieferte der reiche Fund von Cuenca zu Tage, der vor kürzerer Zeit erst gemacht wurde.<sup>1</sup> Er stammt von dem Kriegerstamme der Caguarès am Fuss der Anden von Quito, deren Palastbauten älter als die Sonnentempel sein sollen. Wir begegnen in deren Innendecoration dem uralten und vielverbreiteten System der textilen Bekleidung der Architekturflächen mit Metall, wovon die Kunstgeschichte in allen Weltgegenden so viel zu berichten hat.

Die Ueberkleidungen der Wände in der Stiftshütte und am Tempel der Juden, jene im sog. Schatzhaus des Atreus zu Mykenae und von ähnlichen Grabbauten, die man im Kertsch'schen Lande fand; die Xoanen des archaischen Göttercultes bei demselben Volke, d. h. Götterbilder aus Holz und Gold, gehören hieher. Aegyptische Sarkophage haben zuweilen eine wenigstens silberverwandte, wenn auch nur aus nichtedlem Metall bestehende, Ausfütterung. Alexander liess Schaubühnen mit Goldblech überziehen, und selbst auf die Bedachung von Prachtgebäuden ging solche barbarische Prachtentfaltung über, während derselbe Stil das Geräth nicht minder in seinen Kreis einbezogen hatte. Von den homerischen Elfenbeinbetten mit Goldblechüberzug führt uns die kunstgeschichtliche Reihenfolge zu des Bathykles Apollinischen Thron von Amyklae, zu jenen des Olympischen Zeus des Phidias, zu den Wagen der Etrusker und den ähnlich plattirten Sitzmöbeln der Byzantiner, der Pala d'oro, Altartafeln und kostbaren Buchdeckeln dieser und der Romanischen Kunstera. Im figuralen Gebiete findet dieser Zweig in den chryselephantinen Figuren der hellenischen Blütheperiode, wo z. B. Gewandstücke aus Gold getrieben, sich auf den Gerüstkern des Coloffes stützen, die stilistisch höchste Vollendung.

Die Fundstücke des Schatzes von Cuenca sind in Gold theils gehämmert, theils gegossen und dann gelöthet, die Ornamente gravirt und eingeschnitten, mit einer Punze eingeschlagen und getrieben. Hinsichtlich der Formen sind es Schalen, cantaros y ollas der Spanier, Platten mit aufgesetzten Filigrankügelchen, eine Technik, die bei den Peruanern des XVI. Jahrh.'s *Chaquiras* genannt und so delikats ausgeführt wurde, dass die Goldschmiede Spaniens, nach Garcilaso, die Feinheit der Körner als

<sup>1</sup> Gazette des beaux-arts, 1870, pag. 113 ff.

unerreichbar bezeichneten. Filigranwaaren, wenn auch bedeutend roher, fertigt man auch heute noch im Lande Huamango und Cuzco. Ausserdem fanden sich Aexte aus Gold, Diademe und eine helmartige Kopfbedeckung aus demselben Metalle, gewöhnlich mit einer den Mond bedeutenden Fratze, dem Intibilde verziert, mit solchen des Jaguars etc. In Ayacucho fertigt die Hausindustrie der Indianer gegenwärtig noch Figuren und Gefässe von Silberdraht, — eine letzte Reminiscenz der einst glänzenden Kunstgewerbsthätigkeit der alten Peruaner.

### III.

## Die Hellenen.

Die Wirkungen des Verkehrs mit Vorderasien, den die Griechen frühzeitig unterhielten, treten zuerst in den Gedichten deutlich wahrnehmbar an den Tag, welche unter dem Namen der Homerischen auf uns gekommen sind. Die Erwähnung des Goldes und verschiedener aus diesem Stoffe bereiteter Schmuckartikel, nach altasiatischer Sitte mit Goldblech überkleideter Möbel und Geräthschaften aller Art, sowie die tropische Anwendung des Ausdruckes Gold auf besonders herrliche Dinge oder auf die Schönheit des Haares, der Locken göttlicher Wesen, spricht genugsam von der Kenntniss, von der Verarbeitung und von der Werthschätzung dieses Metalles, dessen Name χρυσός, Chryfos, lautet. Homer kennt es als unverarbeitetes Material, welches in diesem Zustande als Tauschmittel gebraucht wurde, als Talent Goldes, als verarbeitet im Gebrauch der Olympier, der reichen Völkerhirten und der Helden. Krater und Schale, Waffengehenk, Leibgürtel, Halsketten, die Buckelnägel an prächtigen Schilden und Panzern bestehen, in mannigfacher Technik angefertigt, aus demselben. Als Zeus nach dem Ida fährt, legt er Gold um den Leib und handhabt die goldene Geissel. Odysseus Scepter, dessen Schwere der Rücken des hämischen Therites verspürt, heisst golden, jenes des Peliden ist mit goldnen Nägeln beschlagen, Kunkel und Spinnkorb Helena's waren Prachtwerke von Gold. Die Beinamen der Götter hängen nicht selten mit Begriffen unseres Kunsthandwerks zusammen, wie Chrysaoros, mit dem Goldschwerte (Apollo), Chryfopedilos, mit goldnen Sandalen (Hera), u. a. m. Der Beiname Chrysothronos, auf goldnem Thron, welcher der Gemahlin des Zeus, auch Eos, Artemis und andern göttlichen Personen häufig zukommt, bezieht sich auf die Anwendung des Goldbleches als Incrustation zum Ueberzug der Gestelle an Geräthen, welchem Begriff technisch auch die Anführung des goldenen Tisches, des Joches am Wagen der Hera, des Sessels mit Fusschemel, den diese Göttin dem Schlafgott

zum Gefchenke verheisst u. dgl. entspricht. Nicht anders wie in den Dichtungen des Ostens, den Märcen von Taufend und Einer Nacht, den Mythen der Edda oder den Rittergedichten des Mittelalters verfeigt sich die poetische Schilderung aber auch bei den Griechen zu Ueberschwänglichem, zu technisch Unmöglichem und nennt das Haus golden oder den Efrich in der Halle des Olympischen Palaftes. Schliesslich fehlt es aber auch nicht, und dieser Umftand ist von Werth, an einer Bezeichnung des Arbeiters bei Homer selber, dessen Name zugleich die Art der Technik, oder eine Manipulation derselben wenigstens angibt. Es ist der Chrysochoos, den die Odyffee (III. 425) erwähnt, wörtlich der Giesser d. h. Schmelzer des Goldes. Die Ilias liefert uns in der Beschreibung der Schmiede des Hephaistos den Beweis, dass ein sehr entwickelter Betrieb der Erzbearbeitung und Goldschmiedekunst damals unter diejenigen Dinge gehörte, welche schon allgemein bekannt waren. Der göttliche Meister hat das Haus sich selbst gebaut, mit zwanzig Bälgen eingerichtet, er legt den grossen Ambos auf den Block, hat seine Werkzeuge in einem silbernen Kasten aufgehoben, worunter Hammer und Zange besonders genannt werden, sein Material ist Gold, Silber, Erz und Zinn, denn die Bearbeitung sämtlicher Metalle ruhte lange Zeit in denselben Händen. Eine griechische Schmiede stellt auch eine bei Th. Panofka, Bilder antiken Lebens, Taf. X 5, abgebildete Vase dar.

Eine nicht minder wichtige Rolle spielt bei Homer das Silber, *Argyros*, welches er als Einfuhrartikel bezeichnet, denn es werde von der pontischen Stadt Alybe im Lande Halyzonen gebracht, oder, wie Strabo es erklärt, aus dem Lande der Chalyber, welches jenen Namen führte, der alten Stahlarbeiter, von denen die Griechen alle Kenntnisse im Metallwerk erlernt haben sollten. Silber ist der sechs Maass fassende, künstliche Krater, den Achill bei den Leichenspielen für Patroklos als Preis aussetzte, »die kunstfertigen Sidonier hatten ihn schön gebildet und phönizische Männer hatten ihn über's düstere Meer geführt, und in den Häfen ausgeboten«. Das Schwert, der reichausgeschmückte Stuhl, das Lager des Odyffeus, die Thürpfosten im Palaft des Phaeakenkönigs oder der Bogen des Phoebos sind verfilbert, d. h. mit dünngeschlagenem Metall bezogen, was Waffenstücke anbelangt, auch mit Stiften beschlagen.

Neben Silber und Gold erscheint bei Homer, Hesiod und andern Schriftstellern das Elektrum als vielfach in Gebrauch stehendes Material in den Zweigen der hiererörterten Industriegebiete.<sup>1</sup> Es ging die Sage, dass vor alten Zeiten das Land Lydien die Heimat, die reichste Fundstätte des Elektrons, d. h. in diesem Falle, des in der Natur gemengt vorkommenden Goldes und Silbers gewesen sei, dass das Gebirge Tmolus und der Pakto-

<sup>1</sup> Hinsichtlich der Bedeutung des Wortes, welches auch für Email gebraucht wird, siehe im ersten Band unfres Werkes, den Abschnitt I, Email, pag. 6 und 7.

lusstrom es reichlich geliefert hätten.<sup>1</sup> Bald heisst es, diese Mischung hätte aus  $\frac{4}{5}$  Goldes und  $\frac{1}{5}$  Silbers bestanden, bald stellt sich das Verhältniss wie  $\frac{2}{3} : \frac{1}{3}$ , ein Schwanken, wesshalb König Kröfus die Verwendung des Mischmetalles zu Münzen verboten haben sollte; sicher ist anzunehmen, dass dem Aufhören des natürlichen Elektrum alsbald dessen künstliche Fabrikation nachfolgte. Bei Homer glänzt des Menelaus Königsburg von Erz, Gold, Silber, Elfenbein und Elektrum.<sup>2</sup> In der Odyssee werden Halsketten geschildert, welche aus einzelnen Gliedern dieser Mischung zusammengesetzt waren, und die (später von Plinius aufbewahrte) Volksfage jener Zeiten kannte gar den sonderbaren Bericht, dass Helena in einen Tempel der Pallas zu Lindos ein Gefäss von Elektrum spendete, welches nach Grösse und Form ihrer Brüste gebildet war; Dr. Schliemann fand an der Stelle Troja's Becher aus Elektrum. Sophokles lässt in der Antigone Kreon fagen:

»Treibt Wucher, handelnd schafft herbei das Sardische  
Elektron, wenn's Euch lüftet, und den Indischen  
Goldfand« etc.,

was wieder also das Bekanntwerden der Hellenen mit Goldwaaren und Mischungen des Goldes aus dem benachbarten Kleinasien beleuchtet. Denn in dem »goldenen« Sardes häuften die Könige Phrygiens seit Gyges unermessliche Schätze auf. Hier soll der berühmte goldene Weinstock des Samischen Künstlers Theodoros, dessen Trauben Edelsteine waren, bewahrt gewesen sein, den später Kyros im Schatze vorfand. Alle die aufgeführten und zahlreiche sonstige Belege stehen durchaus nicht im Widerspruche zu demjenigen, was im Allgemeinen über die Entwicklungsgeschichte der griechischen Goldschmiedekunst bekannt ist: das Metall Asien, welches bei den Aegyptern eine vielfache Verwendung gefunden, ist ja das Elektron Homer's und es darf uns also ebenfowenig Wunder nehmen, dasselbe Material bei dem Volke dieses Dichters im Gebrauch zu finden, als die Herüberholung stilitischer Formen und technischer Hanthierungen aus dem Nillande oder Vorderasien in den ältesten Perioden befremdlich scheinen könnte, wo wir die gefammte Kunstthätigkeit von Hellas vom Gängelbände des Orientes geleitet sehen.

Der körperliche Schmuck im engeren Sinne ging bei einer nach Material wie Technik bereits so trefflich ausgestatteten Kunstgewerbsthätigkeit im Homerischen Zeitalter nicht leer aus. Selbstverständlich ist er vornehmlich der Frauen Sache und es wird in der Ilias ausdrücklich über den Anführer der Karer — also wieder Kleinasien — Amphimachos gespottet, dass er »fogar mit Gold geschmückt in den Krieg ging, wie ein Mädchen, der Thor«. Als Hera die berüchtigte Expedition auf den Ida unternimmt, um

<sup>1</sup> Ich folge hier der trefflichen Darstellung des Sachverhalts in Dr. Scheins Dissertation: *De electro veterum metallico*. Berlin 1871.

<sup>2</sup> Odyssee VII. 86.



den Gemahl mit ihrer Schönheit zu bethören, heftet sie das Gewand mit goldenen Spangen am Busen und steckt Ohrgehänge in die »wohldurchbohrten Läßlein, dreiäugig, spielend, und es umschimmerte sie reichliche Anmuth«. Als Thetis den kunstvollen Hephaistos in seiner Esse besucht, wo er eben zwanzig Dreifüsse für die Götter fertig gemacht hat, welche auf goldenen Rädern von selbst in den Saal rollen, muss sie auf dem mit Silberstiften beschlagenen Ehrenfessel Platz nehmen und der fleissige Künstler erzählt ihr, dass er, von Zeus vom Olymp geschleudert, bei ihr und Eurynome »durch neun Jahre viel Künstliches gehämmert, Spangen, gewundene Ringe, Ohrgehänge und Halsbänder«. In der Odysee werden Busengefchmeide aus Gold und Elektron genannt, die Fingerringe scheinen dieser Zeit noch nicht gewöhnlich gewesen zu sein.

Dieselbe frühe Periode, von welcher bisher gehandelt wurde, erhebt sich indessen auch zu Prachtwerken der Goldschmiedekunst von monumentaler Bedeutung oder, fagen wir bezeichnender, zu grösseren Schöpfungen, in welchen sich im Gegensatz zu dem textilartig, bloss in der Fläche wirkenden Decorationsprincip der geschilderten Arbeiten gewöhnlicherer Art, die Betonung des plastischen Elements und selbst die Ausführung im Runden geltend machte. In erster Linie wirkte hier die Befreiung des Hellenischen Geistes auf religiösem Gebiete ein, dem gelegen sein musste, die aus asiatischer Tradition losgeschälten und somit vaterländisch gewordenen Gottheiten auch in ihrer sinnlichen Erscheinung auf selbständige Weise zu gestalten. Nachdem das älteste Stadium der Pfahl- und Balkengötter überwunden war, begann der Grieche anfangs die noch rohgebildeten Gestalten mit goldenem Schmuck zu behängen oder das Antlitz mit Gold zu bedecken, endlich schritt die Schule von Samos zu Götterstatuen aus Edelmetall selber vor, übrigens ohne dass all' diese Versuche den Charakter des Alterthümlich-Barbarischen vorderhand abzutreiben im Stande gewesen wären. Homer liefert uns einen Fingerzeig in diesem Betrachte. Der Dichter, welcher den Goldgiesser unter den Handwerken bereits namhaft macht, lässt den göttlichen Repräsentanten der Schmiedekunst, Hephaistos, goldene Mädchenfiguren schaffen, welche Menschengrösse hatten; der Tyrann Kypelos oder Periander soll nach Olympia einen aus Gold getriebenen Zeus gewidmet haben. Kroesus widmete einen goldnen Löwen von 10 Talenten, welcher auf 117 Platten desselben Metalles befestiget war, nach Delphi, wohin er bereits grosse Gefässe aus Edelmetall und eine drei Ellen hohe Goldfigur gefendet hatte, Bettstellen mit Vergoldung, einen goldnen Dreifuss und zwei grosse Krater, von denen der silberne 600 Eimer gefasst haben soll (?). Der Reichthum dieses Königs grenzt nach Herodot's Angaben an's Fabelhafte. Die siegreichen Feldzüge in Asien lieferten ihm 34000 Pfunde Goldes ohne dasjenige, das in Gefässen und Schmuck verarbeitet war, und aus Indien erhielt er einen jährlichen Tribut von 360 Euboeischen Talenten. So konnte es nicht fehlen, dass die phrygisch-lydischen Arbeiter in der An-

fertigung von allen Arten Schmuckes, Ketten, Ohrgehängen und Ringen Bedeutendes leisteten, sie verwendeten das Gold auch auf meisterhafte Weise zu Gewändern und Stickereien, woher der Name Aurifrisien für Goldstickereien im ganzen Alterthum zu leiten ist. Daneben entstanden in grösserer Zahl fortwährend noch holzgeschnitzte oder steinerne Bilder, erstere oft mit Elfenbein und Goldblech bedeckt, Xoanen, Akrolithe, so dass es also noch eine weite Kluft bis dahin ist, wo sich aus derartigen Anfängen die chryselephantine Decoration der Phidias'schen Blüthezeit entwickeln sollte.

Endlich liefert das Homerische Epos in der umständlichen Beschreibung des Achilleschildes den kunsthistorisch hochwichtigen Beweis dafür, dass, wie die gefamnte Kunst der Heroenzeit, auch das Goldschmiedegewerbe im Sinne assyrischer Urtypen grosse, bilderreiche Compositionen, erstens was den Inhalt betrifft, in realistischer Weise dem wirklichen, dem Menschenleben, noch nicht der nationalen Götterfage entlehnte, und zweitens für die Darstellung jenes System reihenförmiger Anordnung beibehielt, welche die Relieffriesen von Chorabad und Kujundschick charakterisirt. Man vergleiche die Tafeln des Layard'schen Werkes, the monument of Nineveh, und des 18. Buchs der Ilias: nur ist der Eine Umstand nicht zu vergessen, dass nämlich die den bildenden Künsten stets vorausseilende Poesie, obwohl sie sich natürlich in der Schilderung dieses fictiven Kunstwerkes keiner andern Formen bedienen kann, als die Bilderei ihrer Tage faktisch kannte, im Geiste bereits einen Schritt weiter zu dem nächstfolgenden Fortschritte des nationalen Sinnes der Griechen macht und schon Helios, Ares und Pallas Athene, schön und von hohem Ansehen, eine Rolle im Kunstwerk spielen lässt. Des Uebrigen stimmen die getriebenen Bilder des Achilleschildes, Jagd, Krieg, Ackerbau, Städte, zu den Assyrischen Vorbildern, nur die Einmischung von Frauengestalten, die dort immer fehlen, kennzeichnet den edleren Griechen. Der spätere Heraklesschild Hesiod's entspricht bereits der nationaleren Kunst Griechenlands, deren Grundelement die Götterfage ausmacht.

In jüngster Zeit haben die Entdeckungen Dr. Heinrich Schliemann's<sup>1</sup> auf dem Boden des alten Mykenae über die prähistorische Technik der Griechen im Edelmetall, deren Reste derselbe an den Tag lieferte, ein neues Licht verbreitet. Ohne über die geschichtliche Deutung, welche der glückliche Forscher jenen Schatzhäusern oder Gräbern gibt, in eine Kritik einzugehen, resumiren wir hier nur kurz das Wichtigste von seinen Funden in Gold und Silber, jene ältesten Spuren unseres Gewerbes auf hellenischem Boden, welche zu den Nachrichten der Dichter mit Einemmale so merkwürdige Parallelen geben.

Im Gange des einen Schatzhauses fand sich eine kleine weibliche Figur aus Silber, ferner Model aus Granit und Basalt, deren Vertiefungen deutlich zeigen, dass sie zum Ausgiessen verschiedener Schmuckfachen, darunter Ohrgehänge, bestimmt waren. Ein sehr roher, aus kantigem Draht

<sup>1</sup> Mykenae, Leipzig 1878.

gedrehter Ohrring, solchen vergleichbar, wie sie Schliemann in Troja gefunden, goldene runde Knöpfe mit dem Henkelkreuze, bei denen das Metall blechartig einen hölzernen Stern überzieht, all' das erwies sich nur als Vorläufer zu den schönen Schmuckfunden an den Skeletten, deren einige Diademe von dünnem Goldblech mit excentrischen Kreisdessins, Kränze von Lorbeerlaub mit dergleichen Ornamente etc. in getriebener Arbeit trugen. Die Entdeckung eines Gefässes von Silber, mit Kupfer plattirt und mit herrlicher Intaglioarbeit verziert, veranlasst Schliemann (pag. 185) zu der Ansicht, dass die mykenischen Goldschmiede Silber nicht zu vergolden gewusst hätten, wesshalb sie Kupfer an den Stellen anbrachten, wo Vergoldung beabsichtigt war, — was mir technisch nicht begründet scheint. An Frauenskeletten kam eine ungeheure Anzahl (700) Goldblättchen zum Vorschein, welche theils kreisförmig, theils in der Gestalt filisirter Blätter, jene mit Spiralen und Strahlen, diese mit Adern und Fingern in getriebener Arbeit gefüllt sind, sehr häufig kommt dabei eine schmetterlingartige Figur vor. Gewiss haben wir aber in diesen — Frauen mitgegebenen — Goldscheiben keine »Miniaturabbildungen von Schilden« zu sehen, es sind einfach Schmuckbestandtheile von nicht mehr eruirbarer Zusammengehörigkeit. Baumgrillen von getriebener Arbeit, an Kettchen hängend, wie sie hier ebenfalls entdeckt wurden, waren eine bei den Athenern übliche Zierde des Haares. Von Interesse finden wir ferner die an Fibeln erinnernden Hefnadeln aus Gold, an denen immer ein Paar Thiere, Hirsche, Löwen, aneinander gelöthet auf einem palmenartigen Ornament dargestellt sind, ferner kleine Aphroditenbilder mit Tauben, Greife, Vögel, Harpyen etc. als Ornament, welches auf Gewandstücke zu nähen war, aufzufassen.

Die grossen Golddiademe der Leichen, durchaus Repoussé-Arbeit, von theilweise filigranartiger Feinheit, schön und höchst stilvoll durch ihr meist rosetten- und spiralförmiges Ornament, sind durch die Vollkommenheit ihrer Decoration bereits weit über die primitive Erscheinung prähistorischer Figuren hinaus und erinnern höchst bestimmt an die Verzierungen assyrischer Estrichfliessen. Die Fibel aus dem dritten Grabe mit silberner Nadel zeigt, — was Schliemann entgangen zu sein scheint, in ihrer Frauenfigur eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Bilde des Fervers oder Schutzgenius an altassyrischen und persischen Sculpturen, eine Form, die sich übrigens auch noch auf späteren Persischen Teppichen erhalten hat. Neben solchen ausgesprochenen orientalischen Typen manifestirt sich allerdings das häufige Spiralenwerk dieser Schmuckarbeiten als eine Urform, welche von den Erscheinungen der Pfahlbauanticaglien sich durch Nichts unterscheidet. Besonders merkwürdig ist endlich die goldene, mit Schmetterlingsbildern verzierte Wage, die in demselben reichhaltigen Grabe gefunden worden ist.

Es würde den Rahmen unserer Arbeit weit überschreiten, wollten wir die Gegenstände der Entdeckungen von Mykenae einzeln nennen oder gar beschreiben, unter denen noch die Gesichtsmasken der Leichen, die bereits

von fast classischer Eleganz zeugenden Gefässformen, die prächtigen Schwertgriffe und der sonderbar genug höchst naturalistisch wahre Kuhkopf aus Silber besondere Beachtung verdienen. Wir mögen Herrn Schliemann nun seine Freude, die Leichen mythischer Heroen gefunden zu haben, lassen, oder bestreiten, dass Agamemnon in höchsteigener Person zu diesen Kostbarkeiten in Beziehung gestanden habe, für die Geschichte der Goldschmiedekunst liefern die herrlichen Funde doch nur eine Bestätigung der Homerischen Angaben, d. h. die Thatfache des vorderasiatischen und aegyptischen Einflusses auf die Technik und den Stil des ältesten Hellenismus, oder, präciser ausgedrückt, mehrfacher Entwicklungsphasen dieser ältesten Kunstzeit Griechenlands, in denen das primitive Ornament der Spirale, das geometrische, das stilisirende Prinzip in pflanzlichen wie figuralen Gebilden und schliesslich auch schon die aufkeimende Naturbeobachtung an unserm Blicke vorüberziehen. Einheimische Urheber dürften indess hinter diesen Goldschmiedeproducten kaum zu suchen sein.

Die spätere Zeit blieb trotz der geistigen Befreiung, welche die grossen Künfte im nationalen Sinne erfahren hatten, wie in den meisten Gewerben und Handwerken noch vielfach vom Osten, besonders von den eigenen Kolonien abhängig, wozu überdiess die Berührung mit asiatischen Völkern in den Perserkriegen und die Ueberlassung dieser Industrien an Metoiken (Schutzverwandte) östlicher Abstammung ganz besonders beitrug. Die Technik und der geschäftliche Betrieb hatten indess natürlich sehr gewonnen, wie schon die grosse Anzahl neuer Bezeichnungen von Arbeitern und deren Hanthierungen im Fache den Beweis liefern. Solche sind unter vielen Andern: Chrysoptes der Goldschmelzer, Chrysoptomon der Prüfer des Goldes, Chrysofisis Vergoldung; Strabo spricht auch von Goldgräbern und Goldwäschern, welchen Ausdrücken ebenso solche für die Silberarbeit entsprechen. Eine auch künstlerisch sehr wichtige Erweiterung fand das Gewerbe seit der allgemeineren Einführung der Silbermünzen, als deren früher Repräsentant die Drachme von Aegina anzusehen ist, wie überhaupt das Geld dieses Inselstaates in Attika frühzeitig in Gebrauch kam; die Barren, phthoides, hatten Kuchenförmige Gestalt. Auch die Münze verdankte Griechenland den östlichen Völkern: das Silber den Phoeniziern, welche es aus ihren Gruben in Spanien holten, das Gold den Lydern, deren Geldsystem wieder mit jenem Babylon's zusammenhängt, Herodot sagt sogar: »So viel wir wissen, waren die Lyder die Ersten unter den Menschen, welche sich geprägten Goldes und Silbers bedient haben«, Andere nennen den sagengefeierten Argiverkönig Pheidon als denjenigen, welcher im alten Heratempel zu Euboea zuerst Goldmünzen geschlagen. Andere Quellen nennen ebenso mythisch andere Erfinder der Münzpräge<sup>1</sup>. Münzen dieser

<sup>1</sup> Vgl. über diesen Gegenstand: Dr. Friedr. Kenner, *Die Anfänge des Geldes im Alterthum*, in den Abhandl. der kais. Akad. der Wissenschaften in Wien, 1864, pag. 382 ff.

alten Zeit tragen einfache Zeichen in Relief, die, schier in der Weise der mittelalterlichen Wappen, die Münzstätte bezeichnen, bis nach dem siebenten bis achten Jahrhundert die Darstellung von Göttern und Helden in Büsten an die Stelle zu treten beginnt und nun auch dieser Kunstzweig in der Blütheperiode der höchsten Formvollendung entgegengeht.

Die hohe Entwicklung der monumentalen Plastik war es, was auf das formale Gedeihen des Goldschmiedefaches förderlichst zurückwirkte und mit demselben Hand in Hand ging. Schon in sehr frühen Zeiten finden sich gewisse Hinweise, dass die plastische Kleinkunst in die Gesammthätigkeit dieses Kunstzweiges involvirt war und daraus Nahrung zog, wie z. B. die Nachricht des Plinius von dem genannten Meister Theodoros es andeutet (XXXIV. 83), wonach derselbe einer Figur von Bronze einen kleinen Wagen auf die Hand gestellt habe, worauf ferner das winzige Püppchen des Wagenlenkers, ja noch eine Fliege angebracht war. Wir werden von jenen Kleinarbeiten, Bravourstücken besonders geschickter Techniker, noch zu sprechen haben, welche später Lieblingsraritäten der Römischen Sammler wurden. Daneben bot die grosse Plastik durch die chryselephantinen Statuen der Goldschmiedekunst aber auch die Basis zur stilvoll-grossartigsten Entwicklung. Phidias brachte die uralte Technik wieder zur Aufnahme und führte sie auf das Kunstreichste durch. Die Figuren dieser Art hatten einen hölzernen Kern, welcher an allen Punkten des Umfanges den geschnitzten Elfenbeinplatten, sowie den getriebenen Goldflächen als Stütze diente, wobei jene die nackten Theile, diese die Kleidung und die sonstigen schmückenden Zuthaten zu repräsentiren hatten. Die Augen wurden durch Edelsteine dargestellt, das Haupthaar je nach Charakter und Bedeutung der Gottheit mit Kränzen oder Diademen von Email durchzogen. Die Quantität des bei Colossalfiguren verbrauchten Goldes erreichte die Höhe von mehr als vierzig Talenten, bei der Phidias'schen Athene 44, entsprechend einem Werthe von 69,168 Thalern, — ja bisweilen bis auf vier Millionen Francs beiläufig, war die Substanz doch stets bestes, reines Gold und die Höhe der Statuen aussergewöhnlich, — bei der Athene des Parthenon betrug sie circa zwölf Meter, beim Zeus von Olympia achtzehn! Die in Rede stehende Technik erfreute sich zur Zeit der Blütheperiode der hellenischen Plastik und Dank der colossalen Reichthümer, welche sowohl der Handel als die gegen die Perfer geführten glücklichen Kriege in's Land gebracht hatten, vielfältigster Anwendung, so dass die genannten herrlichen Meisterwerke des Phidias eben nur als die Spitzen dieser Kunst in Aller Munde sind; die Bildhauer Medon und Doryklidas, Theokles und Smilis von Aegina hatten für den Heratempel in Elis eine grosse Menge chryselephantiner Figuren bereits angefertigt, Phidias selbst aber derselben Arbeitsart zur Herstellung seiner Pallas Ergane daselbst und der Aphrodite Urania sich bedient. Soidas aus Naupaktos und ein Genosse fertigten später noch eine vielbewunderte Artemis Laphiria, so wie auch schon unter den älteren Meistern Kanachos sich in Gold und Elfenbein versucht hatte.

Indem hier die Kenntniss von der Gesammtcomposition des Olympischen Zeusbildes wohl vorausgesetzt werden kann, und auch seine geschichtliche wie ästhetische Würdigung ferneliegt, beschränken wir uns auf die Angabe derjenigen Bestandtheile, welche an dem berühmten Werk in die Rubrik der Goldschmiedearbeit gehören. An den Flächen des aus Cedernholz gezimmerten Thrones und des Fusschemels bildete es gemäss dem uralten Brauche Incrustirungen, wobei ausserdem Ebenholz, Elfenbein und edle Steine angebracht waren, erhabene und runde Figuren vervollständigten diesen Schmuck. Das goldene Gewand über dem Schoosse der Figur war ornamental, natürlich textil gravirt, und mit blauen Lilien in Email ausgelegt. Der Kranz in den goldenen Locken stellte einen in grünem Email ausgeführten Oelzweig vor, das mit einem Adler gekrönte Skeptron war buntglänzend, wahrscheinlich in Buckeln mit kostbaren Metallen beschlagen, von Gold endlich auch die Sohlen an den Füssen. Da über die Technik der Goldtheile an Statuen solcher Art trotz der eifrigen Untersuchungen, welche ein Quatremère de Quincy<sup>1</sup> und Andere über die Chryselephantinen angestellt haben, noch keine ausreichenden Belehrungen vorliegen, steht es auch dahin, ob wir die grossen Bildhauer auch als die Fertiger dieser Bestandtheile zu betrachten haben, oder ob die getriebene Goldarbeit und die Ciselirung sammt Emaildekoration der eigentliche Goldschmied befügt habe, der sich dann aber (nach den Andeutungen der Schriftsteller) von dem Fertiger gewöhnlicher Gefässe und Schmuckfachen schon in feiner bürgerlichen Stellung als freier Grieche unterschied. Schon darum sind daher die anekdotenhaften Berichte bedenklich, wonach Phidias als gewöhnlicher Kleingoldschmied geschildert wird, welcher höchst naturwahre Fische u. dgl. in Gold gearbeitet haben sollte, ganz abgesehen davon, dass eine solche naturalistische Richtung zu feiner grossen, idealen Auffassung im Uebrigen schlecht passen möchte.<sup>2</sup>

Eine besondere Erleichterung des Gewerbes war es, dass neben dem massenhaften Beutegold nunmehr auch der geordnete Betrieb des Bergbaus in Griechenland, vorzüglich aber auf den Aegaeischen Inseln und deren Nachbarchaft an der Küste, in Aufnahme kam. Hier ragt die Insel Thafos hervor, wo schon die Phoenizier Goldminen gebaut hatten; Bergwerke auf daselbe Metall hatte Aftyre bei Abydos, die Insel Siphnos (jetzt Syphanto), Theffalien, Krenides (jetzt Philippi) beim Berge Pangaeos, in Paeonien stiess man beim Pflügen auf Goldstücke, aus den Kolonien in Kolchis lieferten

<sup>1</sup> *Le Jupiter Olympien ou l'Art de la Sculpture antique &c.* Paris 1815.

<sup>2</sup> Die Fische erwähnt Martial III. 35 mit dem Beifätze: Gib Wasser hinzu und sie werden schwimmen. Ausserdem rühmte man noch feine Cicade, feine Fliege und eine Biene in ganz kleinen Verhältnissen. Wir läugnen dem Obigen gegenüber übrigens nicht, dass von andern Gesichtspunkten auch die Ansicht Brunn's in seiner Geschichte der Griechischen Künstler, Stuttgart 1859, I. pag. 187 und II. pag. 399 Manches für sich haben dürfte.

es nach Appian die Quellen und grub man, wie Strabo bezeugt, am Phasis (jetzt Rion), in Attica endlich fand sich in den Gruben von Laurium Silber. Letzteres wurde allmählig das eigentliche Material für Gefässbildnerei, woran Cifelirung und Treibarbeit zur Anwendung kam; die geübte Technik war eine Tochter der Erzbearbeitung und wurde nicht selten von Hauptmeistern dieser letzteren mit grossem Erfolge betrieben. So excellirte der Athener Kalamis in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts nicht allein durch seine Reiterbilder, Quadrigen, Frauengestalten und Götterstatuen in Marmor und Erz, sondern er wird von Plinius<sup>1</sup> auch als Caelator ersten Ranges angeführt. Germanicus besass zwei Silberbecher des Künstlers, die er dann seinem Lehrer Cassius Silanus schenkte, die später aber von Zenodoros sorgfältig copirt wurden. Von den älteren Meistern ist ferner auch Polyklet hieherzuzählen, der Schöpfer der berühmten Hera im Tempel zu Argos, des Diadumenos und Doryphoros. Mit erstgenanntem Bilde tritt er in die Reihe derjenigen Künstler, welche chryselephantine Werke geschaffen haben, wie bekannt dazu durch das Beispiel der Phidias'schen Schöpfungen angeregt. Der goldene Thron der weissarmigen Olympierin, das Stirndiadem mit den Figuren der Horen und Grazien, das Skeptron mit daraufbefestigtem Kükuk, der Granatapfel in der andern Hand, waren Arbeiten des Toreuten, vielleicht auch, wenn die diese Gegenstände betreffenden Nachrichten überhaupt ihre Richtigkeit haben, das Löwenfell und die Rebe zu Füssen der Göttin, wodurch der Sieg der rechtmässigen Gemahlin des Zeus über ihre Nebenbuhlerinnen ausgedrückt sein sollte.<sup>2</sup> Wie Plinius Phidias als den ersten bezeichnet, der die Kunst der Toreutik begründet und gewiesen habe, so theilt er Polyklet das Verdienst zu, dass er sie auf Grundlage dieses Vorganges zur höchsten Vollendung zu fördern wusste, was wohl mehr auf Rechnung der Technik als des geistigen Gehaltes zu setzen sein dürfte, auch Strabo urtheilt in ähnlichem Sinne über die beiden Meister.<sup>3</sup>

Sehr wichtige Aufhellungen über die Schmuckindustrie in der Periode der entwickelten Cultur Griechenlands haben in neuester Zeit die Funde in Kertsch geliefert. Hier, an den Gestaden des Pontus Euxinus und der Afow'schen See, bestanden seit uralter Zeit Kolonisten-Niederlassungen, deren durch Handel und Gewerbfleiss erworbene Reichthümer seit den frühesten Tagen, — man denke an die Abenteuererfahrt der hellenischen Helden um das goldene Vliess in Kolchis, — die grösste Berühmtheit hatten. Im Jahre 1864 entdeckte die kais. Russische Archaeologische Commission auf der Halbinsel Taman eine Gräberstätte, auf welcher das Grab einer Cerespriesterin wegen der darin enthaltenen Goldobjecte das grösste Interesse zu erregen geeignet war. Es enthielt den Fig. 74 abgebildeten Ohrschmuck, welcher

<sup>1</sup> XXXIII. 155.

<sup>2</sup> Tertullian decor. mil. 7.

<sup>3</sup> Phis. XXXIV. 54, 56, Strabo VIII. 372.

an der Kopfbinde befestigt über das Ohr herabhing. Die en relief getriebene und mit blauem Email geschmückte Scheibe von Gold stellt Thetis



Fig. 74.

vor, wie sie auf einem Hippokampen reitend die Waffen für ihren Sohn Achilles überbringt; an der Scheibe ist ein in gekörntem Filigran meister-



haft ausgeführtes Kettengehänge mit fruchtartigen Zapfen befestigt. Nebstdem fanden sich Ohrgehänge kleineren Formates mit Filigrangehängen, Palmetten und Rosetten auf's delicateste decorirt, Rosettenknöpfe mit Email, ein Halsband, dessen unendlich feine Anhängel die Formen des Buchensamens stilifirt wiedergaben, und ein anderes, gewundenes, dessen Enden mit schönen Löwenfiguren geziert sind. Beiläufig aus derselben Zeit, dem IV. Jahrh. v. Chr., stammt der Fund von Nikopolis im Kreise Jekatharinoslaw (jetzt in den kais. Sammlungen der Eremitage zu Petersburg), dessen vorzüglichstes Stück, eine herrliche Silbervase, bei einem Skythischen Königsgrabe entdeckt wurde. Ein Fries stellt darauf Fang und Bändigung wilder Pferde in unübertrefflich schöner Zeichnung dar, die das Werk als griechische Künstlerarbeit ersten Ranges erweist.<sup>1</sup>

In Jekatharinburg wurden im Jahre 1743 goldhaltende Gänge aufgedeckt, das ganze Land producirt das köstliche Metall seit uralten Zeiten, die griechischen Kolonisten hatten sich als nach einem antiken Californien oder Mexico dahin aufgemacht, wo das goldene Vliess in immer neuer, unerschöpflicher Auflage zu holen war. Das Gold des südöstlichen Russlands, besonders das Uralische scheint der Fabel von den goldhütenden Greifen die Entstehung gegeben zu haben, welche Pomponius Mela<sup>2</sup> mittheilt. Die Eshedonen, berichtet er weiter, — in denen Einige die Kosaken am Don erblicken wollen, — glätten die Schädel ihrer Todten, schmücken sie mit Gold und gebrauchen sie dann als Becher. Von den Muffageten erzählt Herodot, dass sie ihre Rüstungen und den Pferdeschmuck aus Gold, wie andere Völker aus Eisen bereiteten und Lucanus spricht von demselben Stoffe, der bei den Arimaspen als Haarzierde allgemein wäre.

Da konnte es nicht fehlen, dass die eingewanderten Hellenen in ihren reichen Sitzen zu Chersonesos, Olbia, Tanais, Theodosia etc., vor allem in dem mächtigen Pantikopaeon Ateliers aller Art und vorzugsweise Goldschmiedewerkstätten eröffneten, welche ihre eigenen Bedürfnisse, und bald auch jene der vornehmen Skythen, im griechischen Kunstgeiste versorgten. Die meisten und wichtigsten Funde aus Kertsch, dem alten Pantikopaeon, der benachbarten Halbinsel Taman, Phanogoria etc. entstammen dem IV. Jahrh. v. Chr., repräsentiren also die beste Stilperiode, wie die grossartigen Sammlungen der Eremitage evident bezeugen.<sup>3</sup> Das künstlerisch bedeutendste Fundstück darunter ist jedenfalls der schöne Kalathos ebenjener Demeterpriesterin, welcher mit ihrem übrigen Zierrath, auch mit dem Ge

<sup>1</sup> Vrgl. *die Silbervase von Nikopol in der kais. Eremitage*. Text von R. Stephani, Phot. von C. Röttger, Petersburg 1873.

<sup>2</sup> In seiner allgemeinen Geographie (ca. 56 n. Chr.) Buch II. Cap. 1.

<sup>3</sup> Umständliche Belehrung darüber bieten die Werke: *Antiquités du Bosphore Cimmerien*. 1854. 3 Bde. — *Comptes rendus de la commission archéologique pour les années 1859—69*. 11 Bde. — *Recueil d'antiquités de la Scythie*. 1866 und 1872. — *Die Alterthümer von Kertsch in der kais. Eremitage*. Phot. von C. Röttger, Text von L. Stephani, 1873.

schirr ihrer mitbegrabenen Wagenpferde, bei erwähntem Anlasse gefunden wurde. Er hat die Form eines Korbes aus Gold, dem Gebrauche entsprechend, dass die Priesterinnen Blumen und Früchte in Körben zum Altare der Göttin zu tragen pflegten, und ist am oberen Rande mit Emailrosetten. ferner aber mit figuralen Darstellungen geziert, wofelbst wir den Kampf Skythischer Jünglinge mit den goldhütenden Greifen gewahr werden, und zwar sind diese Figuren besonders in Hohlrelief getrieben und auf dem Reif des Kopfschmuckes aufgenietet. Ausserdem wurde in diesem Grabe noch ein zweiter Kopfschmuck, ein Diadem von der Form der Schabeifen (griech. *Stlengis*, lat. *Strigilis*), mit Wellenornamenten und je einer Nike an den Enden aufgefunden, dann fünfundvierzig mit Götterbildern gezierte Platten zur Befestigung an einem Gewandstücke bestimmt, und mehrere Ringe, darunter einer, welcher die wunderliche Zusammensetzung einer Frauengestalt mit den Bestandtheilen einer Grille im Bilde enthält, mit einer Lyra in der Linken, endlich Knöpfe mit den Gestalten von Sphinxen, Greifen, Hirschköpfen, solchen von Stieren etc., andere mit pflanzlichen, dem Epheu, dem Veilchen, dem Smilax entlehnten Motiven.

Gegenüber solchen Proben ausgezeichneten Stils und subtilster Technik entspricht die historische Tradition dem Sachverhalte mit der Nachricht, dass die berühmtesten Bildner der späteren Periode häufig auch Goldschmiedewerke gefertigt hätten, vollkommen. So werden Myron, Mentor, Mys, Pytheas und Andere in dieser Hinsicht angeführt. Von Erstgenanntem soll es ein Trinkgefäß mit einer Schlange gegeben haben und wurden falsche Silbervasen mit seinem Namen vorgezeigt.<sup>1</sup> Mentor, der gefeierte Silberarbeiter, soll etwa ein Saeculum nach Phidias, um 356, gelebt haben, seine vielgefuchten Werke bezeichnet Lucan mit dem seinem Namen entlehnten Ausdrücke: Mentorourges, sie fanden in römischer Zeit den doppelten Anwerth artistischer und antiquarischer Schätze, wofür colossale Summen gezahlt wurden. Mit den berühmten Namen der angeblichen Urheber trieb man bei Nachahmungen oder zweifelhaften Stücken ganz denselben Schwindel, wie er in analogen Fällen heute an der Tagesordnung ist. Auch Mentor's Kunst wurde ob seiner Geschicklichkeit in naturalistischen Gebilden besonders gelobt, wie Martial von ihm rühmt: die Hand bebe vor der Berührung der aus Silber gearbeiteten Eidechse an der Schale zurück.

Juvenal bemerkt in den Satiren, man finde selten Römische Büffets, unter deren prächtigen Gefässen eine Arbeit Mentor's gefehlt hätte, und der Redner Lucius Crassus verschaffte sich solch' stolzen Besitz in Gestalt zweier getriebener Becher selbst um den Preis von hunderttausend Sestertien (über 3000 Thaler). Diodoros von Melita, in Lilybaeum wohnend, war im Besitze von zwei Bechern von des Mentor's Hand, sehr künstlich gearbeitet, aus Silber, von der Art, welche man Therikleische nannte, angeblich,

<sup>1</sup> Martial VI. 92 Phaedr. fab. V. prol.

weil sie in der Form Thonvasen von der Hand des Therikles, eines korinthischen Töpfers, nachahmten. Beachtenswerth bleibt es, dass von griechischen Autoren bloss Lucian den Ruhm des Künstlers verkündet, oder wenigstens seiner Thätigkeit gedenkt, während die Schriften der Römer häufig sich mit ihm zu thun machen, so ausser den Genannten noch besonders Plinius und Properz.

Mys hatte nach Mittheilung des Pausanias den ehernen Schild der von Phidias gefertigten grossen Pallas auf der Akropolis zu Athen mit figuralen Scenen in Cifelirarbeit und zwar nach der Zeichnung des Parrhasios geziert. Dieselbe Kunst des Cifelireisens brachte der Künstler aber auch für die Anfertigung silberner Becher in Anwendung und zwar, wie aus einer bei Athenaeus<sup>1</sup> angeführten Inschrift eines solchen, Herakleotischen, Gefässes, welches die Iliupersis vorstellte, hervorgeht, ebenfalls nach Entwürfen des genannten, berühmten Malers. Properz lobt ihn ob der sorglichen Durchführung seiner Arbeiten und Plinius spricht von Silenen und Amoretten seiner Hand in einem Tempel auf Rhodos.<sup>2</sup>

Mit den Goldarbeitern im grossen Stil, wie sie an den chryselephantinen Statuen thätig waren, steht der Bildhauer Kallimachos in einem gewissen Zusammenhang. Durch seiner Hände Werk ist vor Allem Athen berühmt, das sog. Korinthische Säulencapital wird durch eine Anekdote auf eine Erfindung des Meisters, welcher auch Architekt war, nach Einigen selbst auch Maler, zurückgeführt. Im Erechtheion der Akropolis stand eine Lampe aus Gold auf einem Candelaber desselben Stoffes, worüber eine Palme aus Erz aufgerichtet war. Nach Pausanias<sup>3</sup> war diess ein ewiges Licht, die Palme offenbar in ornamental stilistischer Form gehalten. Neben Mentor genoss Akragas ganz besonderen Ruf unter den Toreuten der Metallarbeit, Plinius<sup>4</sup> gedenkt eines Bechers mit Kentauren und Bacchantinnen, den man zu Rhodos im Dionyostempel zeigte und eines zweiten, worauf Jagdbilder zu sehen waren. Dasselbst wird auch eines Antipater Erwähnung gethan, der eine Schale mit einem Satyr cifelirte, nach der Meinung Brunn's<sup>5</sup> eine Composition, welche an den sog. Barberinischen Faun in München erinnern muss, ferner des Hedystratides oder im Künstlerkatalog aus Plinius Leofratides genannt, ein Silberarbeiter, dessen Darstellungen von Kriegern und Schlachten Ruf hatten; Tauriskos, nicht der Mitarbeiter an dem unter dem Namen des Farnese'schen Stieres allgemein bekannten Bildwerkes, Posidonias aus Ephesos, zugleich in Erztechnik berühmt; Cicero, nat. deor. II., erzählt, dass ein Künstler d. N. eine Himmelsphäre

<sup>1</sup> XI. p. 782 B, p. 1037 Dind.

<sup>2</sup> XXIII. 155.

<sup>3</sup> I. 26, 7.

<sup>4</sup> XXXIII. 154 f.

<sup>5</sup> I. c. II. pag. 403.

mit beweglichen Gefirnen gefertigt habe. Weniger berühmte, zum Theil wohl auch zweifelhafte Namen von hiergehörigen Arbeitern sind Hekataeos, Kimon, Krates, Euphranor, als Maler bekannt, Daefias, Eunikos, Alkon und Alkimedon. Ausser diesen erübrigen noch mehrere, welche theils eine ganz hervorragende Berühmtheit erlangten, theils wegen ihrer Schöpfungen ein speciellcs Interesse in Anspruch nehmen.

Die Bedeutendsten sind jedenfalls Myrmekydes und Kallikrates, Erfterer wahrſcheinlich aus Athen, Letzterer aus Lakedaemon ſtammend. Beide Künſtler ſcheinen in den Berichten der Alten nicht ſelten verwechſelt zu ſein, ja, es fehlt nicht an Solchen, welche beide Namen für Bezeichnungen eines einzigen Kallikrates Myrmekides, d. i. der Ameiſenbildner erachten, indem dergleichen Minuterarbeiten, Thierchen u. a. m. unter den hieherbezogenen Werken die Hauptrolle ſpielen. Wie dem ſein möge, es ſieht jedenfalls ferner auch anekdotenhaft aus, daß Plinius <sup>1</sup> dem Myrmekides, (Andere beiden Meiſtern) eine Kleinarbeit zuſchreibt, welche auch als Werk eines ältern Künſtlers bezeichnet wird, eine Quadriga mit dem winzigen Wagenlenker und der mit dem Flügel Alles deckenden Fliege, wovon oben bereits die Rede war, inſolgedeffen Boeckh die beiden ſpättern Arbeiter fogar für die Urheber jener Zuthat an der Statue des Theodoros gehalten hat; auch iſt man ſelbſt über das Material des Werkes nicht einig. Besser berichtet ſind wir über Boethos, aus Chalkedon in Bithynien, wo er in der erſten Hälfte des II. Jahrh.'s v. Chr. gelebt haben dürfte. Er war ein trefflicher Bildner von Kindergeſtalten, worunter ſich das vergoldete Bild eines Knaben in Heraeon von Olympia und des, welcher die Gans würgt, befand, wovon mehrere antike Copien auf uns gekommen ſind. Ganz ausnehmend rühmte man aber ſeine eifelirten Metallgefäße und Plinius bemerkt fogar, daß er in Silber noch trefflicher gearbeitet habe, als in den Materialien der groſſen Bildnerei, ſolche Werke würden im Athenetempel zu Lindos aufbewahrt, er ſtellt ihn neben Mys und Akragas in die erſte Reihe. Eines feiner Gefäße, eine Hydria »von herrlicher Arbeit und groſſem Gewicht« figurirt unter den Prachtſtücken, welche den groſſen Kunſträuber Verres lüſtern gemacht hatten, denn Cicero erzählt, <sup>2</sup> daß ſein Gaſtverwandter und Freund Pamphilus in Lilybaeum deſſen gewaltſamerweiſe durch den Macht-haber beraubt worden ſei. Von einer Schale des Diodoros, worauf ein ſchlummernder Satyr gebildet war, beſagt ein dem Plato (fälfchlich) zu-geschriebenes Epigramm, der Meiſter habe die Geſtalt nicht eifelirt, ſondern eingefchläfert; ein Toreut Namens Apelles, ein »ſehr gelehrter Meiſter«, welcher um 200 v. Chr. lebte, verſuchte, wenn die Stelle recht verſtanden iſt, eine archaeologiſche Nachbildung des in der Ilias erwähnten Bechers des Neſtor; Parthenios fertigte ſehr gefuchte ſilberne Schüffeln, und

<sup>1</sup> VII, 85.

<sup>2</sup> In Verrem IV. 14.

Teukros liebte es, kleine erhabene Bildchen, Emblemata, zu fertigen, welche bestimmt waren, auf Gefässe etc. aufgesetzt zu werden, — vrgl. das oben über das Diadem der Demeterpriesterin Mitgetheilte.

Den Beschluss dieser bunten Reihe mache Pytheas, ein wahrscheinlich sehr beliebter und gewiss äusserst geschickter Vertreter der metallurgischen Mikrotechnik bei den Griechen, von welchem Bildchen, so winzig und delicat gearbeitet, dass es nicht möglich war, Abdrücke davon zu nehmen, zu Zierrathen an grösseren Gegenständen, erwähnt werden. In der Wahl der Gegenstände schloss er sich den gleichzeitigen Genremalern an, die man mit den Niederländern des XVII. Jahrhunderts in Parallele gebracht hat. Darum sagt über Pytheas der wohlunterrichtete Plinius: »es stellte dieser auch Köche auf kleinen Gefässen dar, die man Köchlein (Magiriscia von *μάγειρος* nannte.«<sup>1</sup> Derselbe Schriftsteller wusste von einer Schale des Pytheas, mit dem Raub des Palladium durch Odysseus und Diomed, die zwei Unzen schwer mit 10,000 Denaren gezahlt wurde, für jedes Loth feiner Arbeiten sollen ihm nach unserm Gelde bei 150 Thlr. gegeben worden sein etc., eine Honorirung jener des Caelators Zopyros ebenbürtig, welchem für zwei Gefässe 12,000 Sesterzen bewilligt wurden. Sein Wirken fällt indess erst in die Zeit des Pompejus.

#### IV.

#### Die altitalischen Völker.

Auch der Boden Italiens hat, besonders in neuester Zeit in der Nachbarchaft feiner Seen und an den Stellen des Tieflandes, welche in Urzeiten mit Wasserflächen bedeckt waren, die Culturproben einer längstentschwundenen, vor dem ersten beschriebenen Blatt der Geschichte liegenden Zeit an's Licht geliefert. Es hat Pfahlbauer und Urmenfchen im Lande der — späteren — Citronen so gut gegeben wie an den Binnengewässern Deutschlands, der Schweiz und Oesterreichs, und die Ergebnisse der nach ihrer Culturschichte angestellten Ausgrabungen geben dieselben Resultate, — nur desshalb um so interessanter, weil hiezulande über den Pfahlbauschichten noch die Regionen Altetruskischer, Graeco-Italischer und endlich Römischer Thätigkeitspuren in häufigen Fällen und an berühmten Fundorten solcher Producte späterer Zeit entdeckt werden, so in Praeneste, Bologna, Veji, Caerae etc. An den Schmuckfachen pflegt Silber öfter angetroffen zu werden als

<sup>1</sup> XXXIII, 55.

Gold, beides aber in sehr roher Bearbeitung, figurale Bildwerke, wie allerlei Hausthiere sind bisweilen in Bernstein geschnitten, Halsketten aus kleinen Kügelchen oder Plättchen mit einfachem linearem Ornament, — das sind die spärlichen Vertreter der Goldschmiedekunst aus so weit zurückliegenden Epochen.

Als das alte Reich der Lucumonen die Fluren des mittleren und nördlichen Italiens beherrschte, entwickelte sich die Kunstindustrie in feinen reichen Ansiedlungen nach mehr als einer Richtung in der grossartigsten Weise. Es gehört auf ein anderes Blatt zu zeigen, wie geschickt die alten Tyrrhener den veredelnden Anstoss, der ihrer heimischen Götterlehre, ihrer Helden Sage und ihrem Cultus durch den Verkehr mit Griechen geworden, auf dem Boden der Künste zu verwerthen wussten, wie sie Thongefässe, Bronzen und Malereien den Originalen jenes Volkes nachzuschaffen und das Eigene mit dem Fremden, aber Urstammverwandten, klug zu verquicken verstanden haben. Der Handel über Meer, besonders nach dem reichcultivirten Grossgriechenland wurde zu dem Factor, der allmählig nicht bloss ihre mythischen und poetischen Anschauungen umgestaltete, sondern auch den Tempelbau, das Gräberwesen, den Todtencult und die damit zusammenhängenden Gebräuche hellenisirte, denen das Kunstgewerbe seine Dienste zu leisten hat. Die politische, und wohl auch die culturliche Blüthe des aus zahlreichen Gemeinden patriarchalischer Verfassung bestehenden Staates fällt um 500 v. Chr., doch beweist der Fund von Palestrina mit Goldgeräthen vorgriechischen Charakters schon für das VII. Jahrh. eine hohe Entwicklung der Technik.

Was diese technische Seite der Goldschmiedekunst bei den Tyrrhenern anbelangt, so stand dieselbe ohne Widerspruch auf der höchsten Stufe und bedingte durch ihre Eigenthümlichkeit wesentlich das Originelle in der Erscheinung der angewendeten Formen, schloss sich jedoch, wie die neueren Funde auf der Taurischen Halbinsel erweisen, auch darin griechischen Vorbildern an. Der Typus derselben verdient im strengsten Sinn die Bezeichnung eines rein Ornamentalen von selbständig, freientwickeltem Charakter, d. h. er liegt weder in den Banden einer primitiven linearen, geometrischen Configuration, noch schöpft er aus der Pflanzenwelt wie die Schmuckarbeit des Orientes, noch entlehnt er seine Motive der Architektur. Dasjenige, worin seine eigentliche Wesenheit zum Ausdrucke gelangt, besteht vielmehr hauptsächlich in den Gebilden, welche aus der Technik des Materials und dessen Verarbeitungsart ihre Entstehung fand: das Kügelchen des geschmolzenen Metalls, der Draht, das Stäbchen, der gewundene Strick, der längliche Tropfen, die platte Scheibe. Aus diesen und ähnlichen, einfach geformten Gebilden wird unter der kunstreichen Hand des mit wunderfamer Geduld und Präcision arbeitenden Etruskers die ganze, reiche Welt seines herrlichen Goldschmuckes, der durch die geschmackvolle Anordnung, die unglaubliche Feinheit der Details und die edle Grazie seiner Minuterarbeit

heute jedes gebildete Auge entzückt. Zwei Techniken sind es vorzugsweise, durch deren meisterhafte Anwendung solche reizenden Schöpfungen der subtilsten aller Kleinkünfte möglich wurden: das Filigran und die Lötharbeit, deren erstere die bisweilen kaum wahrnehmbaren Kügelchen in einer Weise anbrachte, dass der Grund griesig gebildet wird, deren andere die zarten Spangen, gedrehten Schnürchen, Aestchen und Tintinnabula mühsam an einander zu befestigen vermocht hat.

Die wesentlichsten Formen etruskischen Goldschmuckes, — von der Anwendung des Silbers verläutet zu diesem Zwecke nichts, — sind der Kopfschmuck, die Ohrgehänge, Halsketten, Haarnadeln, Armringe, Fingerlinge, Fibeln und Gürtel. Die Diademe oder Hauptguirlanden, welche in den Gräbern von Priestern und Vornehmen angetroffen werden, zeichnen sich zuweilen durch Gemmenzier aus oder durch eine Decoration mit farbigen Glasstücken oder Email. Hier spielt, als an einem mehr monumentalen Ziergegenstand, indessen oft auch Laubornament eine Rolle, so jenes des Eppichs, der Eiche und des Lorbeers. Die Frauen trugen auch glatte Reifen im Haar und umwanden dieselben mit Schnüren edler Steine. Gegenüber der weiblichen Sitte der Orientalen, bei denen auch das männliche Geschlecht Schmuck in die Ohren zu hängen liebte, beschränkten die Bewohner Italiens diesen Usus auf die Frauen allein und ihre Schriftsteller bemerken es als etwas Auffallendes, dass die Feldherrn der Karthager auf jene Weise geschmückt einhergingen. Plinius sagt ausdrücklich: »Im Orient wird es auch bei Männern für eine Zierde erachtet, Gold im Ohre hängen zu haben.« Seltsam sind die Formen dieses Schmuckes, den die Etruskerinnen, wie es scheint, nicht in den durchbohrten Lappchen befestigten, sondern über das Ohr deckend oder vorne an den Schläfen hängen liessen, bei den Griechinnen war das Eine wie das Andere in Gebrauch. Demgemäss ist ihr Format in der Regel nicht klein und ihr Gewicht bedeutender als bei den Unferigen. Gerne wurden sie in hohle Buckel ausgetrieben und mehrere derselben etwa wie ein Beerengehänge oder eine Traube, unten spitz zugehend, vereinigt, dazwischen kamen Filigrankügelchen, den obern Abschluss bildet eine grössere decorirte Scheibe. Kleinere sind mit Kettchen, Quasten und Tropfen behängt, welche sich um eine Scheibe, Rosette oder ein Dreieck ohne weiteren Zierrath gruppieren, auch bilden andere Ringe mit irgend einem figürlichen Anhenker, Löwen, Vögelchen u. drgl., endlich gibt es noch solche, bei welchen eine grosse Menge kurzer und fein gedrehter Goldschnürchen von einer Platte wie eine Quaste herabbaumeln. Die Halsketten waren ein beiden Geschlechtern zukömmlicher Schmuck, vielgestaltig und nach ihren abweichenden Formirungen auf den Zusammenhang der Tuskkischen Nation mit verschiedenen fremden Völkern hinweisend. Wenn es überhaupt nicht geläugnet werden kann und aus den Handelsverbindungen dieser Stämme leicht erklärbar wird, dass an ihrem Schmucke Vieles, so auch die Ohrgehänge, an aegyptische Sitte erinnert,

so spricht eine gewisse Art der Colliers und amulett-ähnlichen Anhängel besonders dafür, da ihre Gestalt und die Art, sie in dicken Gewinden um Hals und Nacken zu tragen, an den Bildwerken des Nillandes wiederbegegnet, die Gewohnheit, geschnittene Steine damit zu verbinden, hier wie dort bestand, ja, die Tyrrhener den Skarabaeus ebenfalls als Amulett zu tragen liebten. So erscheint dieses Zeichen z. B. auf einem mehrgliedrigen Armband von Elektron, welches auf der Insel Sardinien gefunden wurde. (Siehe die Kopfleiste dieses Abschnittes.) Auch die radialen Befätze der Schnur entsprechen den aegyptischen Vorbildern und die dicken Perlen. Dagegen deutet die gedrehte Halskette, die Torqueskette der Römer, auf nordisch barbarischen Einfluss. Virgil legt sie in der Aeneis den Trojanern, wohl nicht mit archaeologischer Richtigkeit in unserem, aber im Sinne seiner Zeit bei, diesen Barbari kat' exochen der Griechen und Römer. Die berühmte Figur des sterbenden Fechters, eines wahrscheinlich keltischen Kriegers, hat sie. Dass aber, wenn schon in Folge der uralten Berührung mit transalpinen Stämmen (die Irländer nennen solche Ketten noch heute Torck), der in Rede stehende Zierrath auch den Etruskern nichts Ungewöhnliches sein musste, haben Excavationen der Todtenstadt bei Perugia an den Tag gefördert. Besondere Gattungen von Anhängeln waren die sog. Bullae, Kapseln oder Medaillons, zum Theil mit münzenartigem Gepräge oder dem ähnlicher Sculptur mit figuralem Darstellungen, Thieren oder ornamentalem Filigrandessin. Sie wurden auch in mehrfacher Anzahl getragen und galten als Abzeichen vornehmen Standes. Eine interessante Jünglingsfigur im Vaticanischen Museum sowie die massenhaften Funde in Tarquinia, Volci, Praeneste u. a. O. geben Beispiele davon.

Ehe die Acten jener schwierigen Untersuchungen geschlossen sind, welche das Verhältniss der germanischen und keltischen Barbaren zu den Bewohnern des alten Hesperien zum Gegenstande haben, müssen wir uns hüten, das Vorkommen verwandter Schmuckformen jenseits und diesseits der Alpen in allen Fällen bestimmt auf den Einfluss der Einen oder der Andern zurückzuführen. Und so kann denn auch nur constatirt werden, dass der Gebrauch, die Arme an der Wurzel der Hand sowie den oberen Theilen mit Ringen zu zieren eine derartige beiderseits vielverbreitete Gewohnheit war. Ihre übliche Gestalt war entweder gleich derjenigen, wie sie die Nordländer besonders charakterisirt, die einfache Spirale aus dickem Metalldraht oder der dichte Reif, oder der an einer Stelle offene, welcher durch ein gewisses elastisches Nachdrücken an den Gliedmassen hält. Exemplare aller Arten enthält das Etruskische Museum in Rom in reicher Auswahl. Hinsichtlich des Gebrauches bei den Männern, — denn auch diese freuten sich an Armbändern gleichwie bei den Galliern und Germanen, — scheint es deutlich, dass sie als Siegespreis verliehen und getragen wurden, und darin liegt ein entschieden nordischer Zug, denn derartige Ringe sind das heissbegehrte Besitzthum der Germanen-Recken, das rothe Gold kat'



exochen, welches an sovielen Stellen der Edda, die bouge, die im Nibelungenliede noch als stolze Heldenzier und gefuchteste Gabe der Fürsten erwähnt werden. Die Sabiner trugen schwere Goldarmillen am linken Arm, die römischen Feldherren vertheilten sie gleich militärischen Orden an die Tapfersten in den Legionen, man hatte sie von Gold, Silber und Bronze, glatt und ornamentirt, feltner mit Behängen. Ein besonders merkwürdiges Object entdeckte man bei Cervetri, Bruststück einer priesterlichen Bekleidung mit legirten Ornamenten aus Silber und Gold. (Vaticanisches Museum in Rom.)

Die Crinales oder Haarnadeln sollten erst durch den Luxus der römischen Damen die reizenden Figürchen und Blumenknöpfe erhalten, welche pompejanische Funde an ihnen angebracht zeigen, ältere hat man im Samnitergebiete, dann in Palestrina und Cervetri entdeckt, daneben kamen aber auch elfenbeinerne und solche aus Bronze vor. Dagegen tritt in der Gewandhäftel oder Fibula ein ächt etruskischer, freilich auch über den ganzen Norden im Bronzezeitalter verbreiteter Schmuckartikel entgegen, woran sich der Schönheitsinn und die prachtvolle Arbeitsweise dieses Volkes schier am meisten entfaltet. Die Schiene, in welche die bewegliche Nadel zurückgelegt wird, sowie der gekrümmte Bügel, welcher die Schlupfe des Gewandes aufnimmt, aus Bronze, Silber oder Gold bestehend, mit Masken, Löwen, Sphinxen etc. plastisch decorirt oder glatt mit Maeandern, Gewinden, Wellenlinien, Blumenmotiven in gravirter oder mit fremdem Metalle eingelegerter Arbeit, entwickeln oft die herrlichsten Erscheinungen der Goldschmiedekunst. Die ältesten, mit ziemlich rohen Gravirungen, haben Gräberfunde in Marabotto, Vulci, Cervetri und Praeneste geliefert. Die Fingerringe gemahnen durch die Anbringung geschnittener Steine, welche öfters im Rahmen des Reifes drehbar eingerichtet sind, an aegyptische, aber auch an griechische und orientalische Vorbilder, andere in reiner Spiralenform waren wieder den Nordländern in gleicher Gestalt eigenthümlich.

Ein besonderes Geräth, dessen Herstellung dem Bearbeiter edler Metalle wie auch insbesondere dem der Bronze zugehörte, war die Cista, deren Gebrauch über die etruskischen, wie über die latinischen und altrömischen Bezirke verbreitet gewesen ist. Ihre Verwendung war eine mannigfache, indem wir sie als Wahlurnen in der römischen Volksversammlung gebraucht finden, andererseits aber ihre häufigere Bestimmung darin besteht, als Schmuckhälter zu dienen und endlich auch bei den Geschäften des Bades und der Toilette ihnen eine Rolle zugetheilt war. Der Komödiendichter Plautus hat für die Bewahrerin des Goldkästchens den besonderen Namen: cistellatrix (Trinummus II. 1, 31). Die Mantelfläche des Gefäßes, eines Cylinders mit abhebbarem Deckel, sowie dieser letztere desgleichen, wurden häufig mit figuralen Darstellungen in Gravirung oder ausgeschnittener Arbeit geschmückt, während die Griffe des Deckels durch kleine gegoffene Figürchen gebildet sind. Die bedeutendsten der erhaltenen Cisten gehören einer Kunstperiode

an, welche von griechischen Elementen influenzirt ist, wesshalb wir an dieser Stelle bloss von dem Geräthe als solchem zu sprechen Veranlassung hatten. Die berühmteste aller Cisten, unter dem Namen der Ficoronischen bekannt, im Museo Kircheriano zu Rom, manifestirt, obwohl sich ihr Urheber Novius Plautius nennt, in ihren der Argonautenfage entnommenen, Compositionen die höchste Anmuth griechischer Kunst. Sie wurde in Palestrina gefunden.

Schon die Gefetze der zwölf Tafeln gedenken des verarbeiteten Goldes bei den Römern in einer Weise, dass auf den gewöhnlichen und reichlichen, ja schon auf einen raffinirteren Gebrauch dieses kostbaren Materials in früher Zeit geschlossen werden kann. Die zehnte Tafel verbietet, dass man sich zur Feierlichkeit bei Todtenbestattungen des Goldes bediene und gestattet nur, im Falle, dass der Leiche die Zähne damit festgemacht wären, es mit dem Körper zu begraben oder zu verbrennen. Zu jener Zeit verfuhr in Rom der Fremde die Geschäfte des Handwerks und der Kunstindustrie, deren Function im gesamnten Culturleben übrigens eine noch wenig bedeutsame und umfangreiche gewesen ist. Der Goldschmied gehörte mit Schuhmachern, Färbern, Töpfern und andern Gewerbsleuten zwar zur neunten Ordnung der Stände,<sup>1</sup> doch dürfen wir in ihren Reihen schwerlich freie Römer suchen, welche noch lange Zeit die Handarbeit als unwürdige Beschäftigung des Quiriten ihren Slaven, den Clienten und Eingewanderten überliessen. Auch das Gewerbe des Aurifex wurde in Rom anfänglich lange Zeit durch Handwerker aus den nachbarlichen Völkern versehen, besonders durch Etrusker und Samniter, Erstere sollen schon unter Numa Pompilius daselbst Verwendung gefunden haben<sup>2</sup>, von Letzteren berichtet uns Livius fogar, dass Einer ihres Standes diese Industrie, um 300 v. Chr., bei seinem Volke eingeführt hätte, ferner, dass man insbefondere die Schilde von Samnitischen Goldschmieden decoriren liess. Von den Goldarmillen der Sabiner, welche den Quirinalischen Hügel bewohnten, war oben bereits die Rede. Derselbe Livius<sup>3</sup> erzählt dann bezüglich der Schlacht bei Cannae (216 v. Chr.), dass Hannibal drei Modii goldener Ringe von den todten Rittern des römischen Heeres erbeutet habe, — da das Tragen des goldenen Ringes damals und schon seit längerer Zeit den Ritter auszeichnete. Man steckte sie an den Gold- oder Herzfinger der Linken, — eine auch bei den Kathagern herrschende Sitte, deren Soldaten die Anzahl der mitgemachten Feldzüge durch eine gleiche Zahl Ringe angezeigt haben sollen, deren grosser Führer aber das Gift, womit er sich den Tod gab, in einer Kapsel des Fingerrings versteckt hielt. Die Kaiserzeit trieb mit den Ringen, von denen damals sämmtliche Finger mit Ausnahme des mittleren starren mussten, ausser-

<sup>1</sup> Plutarch Numa cap. 17.

<sup>2</sup> Mommsen Röm. Gesch. I. pag. 17, 179.

<sup>3</sup> XXIII. 12. S. auch Th. Bartholin de armillis, Amst. 1672.

ordentlichen Luxus, indem nicht bloss fast ausschliesslich kostbare geschnittene Steine hineingesetzt waren, sondern (Martial V. 63.) der Geck fogar im Sommer Garnituren leichter Ringe benötigte als zur Winterszeit. (Gori, Dactyl. 12). Der Armring erscheint als Männerschmuck bei den Römern schon in früher Zeit. Im Ganzen dürfen wir bei Betrachtung jener ältesten Zeit auch nicht vergessen, dass die edlen Metalle in Rom noch zu den Seltenheiten gehörten, solange die Macht des Staates sich noch nicht über fremde Territorien in der Ferne erstreckte.

Mit dem einbrechenden fremden Luxus gewinnt ganz besonders die Vorliebe für Edelmetall und Arbeiten aus diesem Stoffe an Verbreitung. Nachdem im Jahre 484 das erste Silbergeld geprägt worden war, häufen sich die Verbote gegen Uebermass des Besitzes von kostbaren Gegenständen, welcher gegen die Gepflogenheiten des Kaiserreiches niedrig und kleinlich genug sich ausnimmt. So wurde P. Cornelius Rufinus, Consul und Dictator aus dem Senat gewiesen, weil er zehn Pfunde Silbergeschirr besass und gebrauchten die Censoren Fabrinus und Papus, 283 v. Chr., bei den Opfern bereits silberne Schalen und Salzbehälter; die vornehmen Damen, denen der Gebrauch eines Wagens zustand, trugen bereits goldene Schmuckfächer. Vor allem hatte die Eroberung Tarent's viel zur Vertrautmachung der früher so schlichten Römer mit Prunk und Schmuck beigetragen.

Die Kriege gegen Pyrrhus von Epirus und jene gegen Karthago brachten das Römervolk zuerst mit griechischer Prachtliebe in Berührung und lehrten es zugleich edlere Kunstformen, als die bisher nach etruskischem Stil, überdiess ohnehin genug sparsam beschafften Arbeiten sie zur Schau tragen. Selbstverständlich gilt solches nicht allein von der Goldschmiedekunst, sondern von der Kunst im Ganzen, welche um jene Zeit beginnt, sich dem Systeme der hellenischen zu accomodiren. So überreich der Vorrath in den üppigen Städten Süditaliens und Siciliens auch gewesen sein mag, — beim Triumphe des Pompejus über die Infel wurden allein 33 perlen- geschmückte Kronen mitgetragen, — so bedauern wir doch den fühlbaren Mangel erweisbar graeco-italischer Goldarbeiten im Original und müssen uns, abgesehen von dem allerdings hochschätzbaren Vorrath des Museums in Neapel, grösstentheils mit den Abbildungen hiehergehörigen Schmuckes und Geräthes, wie sie pompejanische Bilder und Sculpturen bieten, trösten.

Eine nicht zu verachtende Quelle für die Kenntniss dieser Dinge ist uns überdiess in Cicero's berühmten Reden in Verrem erhalten, unter dessen zahllosen Beute- und Erpressungsstücken begreiflicherweise Objecte aus edlem Metall nicht die letzte Rolle spielen. Cajus Verres hatte von 73 bis 71 v. Chr. als Propraetor Sicilien auf's schamlofefte ausgeplündert und in einer, aus Kunstport und gemeiner Habfucht seltsam gemischten Weise ungeheure Schätze aus dem alten Besitz der Bürgerhäuser, aber auch aus Tempeln und andern öffentlichen Gebäuden sich angeeignet. Die Verrinischen Reden seines Anklägers, bekanntlich eine unschätzbare Fundgrube für

die Geschichte der Kunst im Allgemeinen, enthalten unter den aufgezählten Metallarbeiten freilich auch altgriechische Arbeiten, Caelaturen der berühmten Künstler, welche oben unter Griechenland bereits erwähnt worden sind, doch bleibt ausserdem noch ein stattlicher Rest eigentlich sicilianischer Beispiele übrig. Diess bietet uns die vierte der Reden, »von Plünderungen an Kunstwerken«.

Wir finden daselbst u. A. Etwas über kostbaren Pferdeschmuck gefagt, und den schönsten als einftiges Eigenthum des Königs Hiero angegeben. Silbergeschirr des Speise- und Putztisches aus Lilybaeum u. a. O. kömmt öfters als Gegenstand des Kunsttraubes hier vor, wie Cicero richtig erklärend einschaltet, aus dem Kunstfleiss des Landes selbst hervorgegangen. Er fagt: »damals, als Sicilien an Macht und Reichthum noch blühte, müssen, wie ich glaube, grosse Kunstwerkstätten auf dieser Insel gewesen sein, denn vor Verres' Praetur gab es kein etwas wohlhabendes Haus, in welchem, wenn auch sonst kein Silber, doch nicht folgende Stücke sich befanden: eine grosse Schüssel mit Götterbildern und anderem Bildwerk, eine Schale, welche die Frauen beim Gottesdienst brauchten, und ein Rauchfass. Das Alles aber war von alter Arbeit und sehr kunstreich gefertigt; man konnte also daraus schliessen, dass ehemals auch das Uebrige in angemessenem Verhältnisse sich bei den Siciliern fand.« Das silberne Tafelzeug wird theils als blank, theils von erhabener Arbeit beschrieben. Verres beschäftigte selbst zahlreiche Goldschmiede und andere Metallarbeiter, denen er im königlichen Palaß zu Syrakus eine grosse Werkstätte errichtet hatte. »Acht Monate in Einemort fehlte es ihnen nicht an Arbeit, da kein anderes Gefäss als goldene gefertigt wurde. Dann liess er die Bilder, die er aus den Schüsseln und Rauchfässern herausgenommen, so geschickt in die goldenen Becher einfügen und den goldenen Trinkgeschirren so gut anpassen, dass man glaubte, sie seien angewachsen und von jeher dazu gemacht.« Bei diesem Anlasse gedenkt Cicero auch der Goldschmiede zu Corduba in Spanien. Die Söhne des syrischen Königs Antiochus besaßen »einen wunderschön gearbeiteten Leuchter mit den glänzendsten Edelsteinen besetzt . . . von solchem Umfang, dass man wohl sah, er sei nicht für menschlichen Prunk, sondern zur Verzierung des ehrwürdigsten Tempels gearbeitet«. Dieses Prachtwerk war in der That auch ein dem obersten Gotte gewidmetes Weihgeschenk der Könige Syriens, fiel aber gleichfalls dem Räuber Verres in die Hände.

Auch alles Uebrige, was der Römer an dem prunkvollen Wesen der Orientalischen Hofhaltungen kennen lernen konnte, musste ihn allmählig aus der Schlichtheit der Väter sitten zur Schwelgerei und Verschwendung hinleiten, umfomehr als er als glücklicher Sieger das Erbe dieses morgenländischen Luxus antreten sollte. Bei einem Feste des Antiochus Epiphanes traten tausend Knaben auf, welche silberne Gefässe trugen, zu je tausend Drachmen im Werthe, sechshundert Sklaven folgten mit anderen aus Gold,

und endlich kamen Frauen mit ebenfolchen, worin Parfüms enthalten waren.<sup>1</sup> Ptolemaeus hatte eine ähnliche Solemnität veranstaltet, wobei der Werth der Becher auf zwanzig Millionen geschätzt wurde und eine ganz aus Gold gemachte Statue Alexanders des Grossen gezeigt wurde.<sup>2</sup> Was will aber schliesslich selbst dieses Alles gegen die eine Thatsache bedeuten, wonach die berühmte Perle der Cleopatra auf einen Werth von 584,700 Thaler geschätzt werden kann? Der zunehmende Luxus sprach sich zunächst in der Vermehrung des körperlichen Schmuckes aus.

Das schöne, in Pompeji gefundene Halsband aus Gold, bandartig geflochten und mit 71 Glöckchen behangen, dessen Schliessen die Form kleiner Fröfche haben,<sup>3</sup> kann als ein Typus des prachtvollen Monile-Schmuckes dienen, wie ihn die Römische Damenwelt liebte, die in diesem Gegenstand gewaltigen Aufwand trieb. Plinius sagt<sup>4</sup> von Lollia Paulina, sie sei mit Smaragden und Perlen am ganzen Haupte, an den Haaren, Flechten, Ohren, Hals und Fingern bedeckt gewesen, ihre Halsketten (*catellae*) hingen bis tief auf die Brüste herab. Solche *Catellae* mit edlen Steinen zeigt z. B. das bekannte Pompejanische Gemälde des von der Mutter bräutlich geschmückten Mädchens. Das Wort *monile* soll übrigens nur die einzelige Schnur oder Kette bezeichnen, während man eine doppelte *dilinum*, eine dreifache *trilinum* nannte. Perlenhalsbänder prangten nicht selten in der combinirten Pracht von Steinen, Gold und jenen schimmernden Gebilden des Meeres,<sup>5</sup> wogegen man die Ohren meist mit Einer (*unio*) oder drei Perlen zu schmücken pflegte, zwei Perlen neben einander und eine dritte oben darüber machen jetzt ein einziges Ohrgehäng aus, schmählt Seneca über die rasenden Thörinnen, wie bei ihm Roms reiche Damen betitelt werden. Und gewiss geben wir ihm Recht, wenn wir im Sueton von Caesar lesen, dass er der Mutter des Brutus eine Perle im Werth von mehr als 270,000 Thalern schenkte! Jener Schmuck des Busens, der nach den Digesten<sup>6</sup> häufig aus cylindrischen oder scheibenförmigen, aufgefädelten Perlen bestand, scheint die Brüste unten umfasst zu haben, in welchem Sinne dann Juvenal wohl von *auratae*<sup>7</sup> *papillae* von Messalina sprechen konnte. Die *Cretala* der Ohrgehänge waren oft auch goldene Nachbildungen von Perlen von tropfenförmiger Gestalt, Stalagmen nach griechischer Bezeichnungsweise. Plautus lässt bereits die Sklavin nach Stalagmen als Ohrzierrath Verlangen tragen, was früher wohl keiner der Vornehmen beigefallen wäre.<sup>8</sup> Indess

<sup>1</sup> Athenaeus, lib. V. cap. 23.

<sup>2</sup> Derselbe, l. c. cap. 34 und 26.

<sup>3</sup> Mus. Borbon. II. tab. 14.

<sup>4</sup> IX. 15, 58.

<sup>5</sup> Caylus recueil VII. p. 70.

<sup>6</sup> XXXIV. tit. 3, 32, §. 9.

<sup>7</sup> VI. 123.

<sup>8</sup> Menaechm. III. 3. 13.

waren die Perlen folchem Surrogat, wenn es selbst ein goldnes war, weit vorgezogen, ja die Prachtperle bildete sozusagen das Distinctionszeichen der grossen Dame, deren Anblick ihr allein schon Platz schaffte, wesshalb Plinius witzig die kostbare Perle, unio, den Lictor der Frauen auf der Strasse betitelt;<sup>1</sup> und Tertullian konnte sich noch darüber ereifern, dass 54,000 Thaler auf eine einzige Perlenschnur vergeudet würden; Plinius bemerkt, man gehe heute auf Perlen (l. c.), was wohl auf den Besatz der Fussbekleidung gemeint ist.

Das Diadem begann ebenfalls eine immer wesentlichere Rolle zu spielen, und immer kunstvoller und zugleich kostspieliger wurde seine Ausstattung. Auf der Stirne so mancher Kaiserinnen-Büste erblicken wir nun diesen majestätischen Schmuck, welchen schon Xenophon und andere Griechen als königliches Abzeichen (basileion) anführen. Als Frauenschmuck, anfangs bloss bandartig zum Zurückhalten des Haares bestimmt, σφενδόνη genannt, ist er schmal, einem Reif vergleichbar, als Nimbus hingegen vielleicht mehr von der Form einer Scheibe, zuweilen mittelst eines Kettchens nach rückwärts befestigt. Schon Plautus redet von der femina nimbata (Poen. I, 2, 135) und der spätere Schriftsteller Isidor bestätigt die Bedeutung dieses Kopfputzes. Die Form wechselte dabei auf das Mannigfachste, bald verlief der Goldreif glatt, bald war er mit Perlen geziert, bald erhob er sich über der Stirne in einer Spitze. Auch bloss aus Perlen gebildete Diademe oder vielmehr Schnüre waren nach Asiatischer Sitte in Gebrauch, sonst aber spielte das zierliche Palmetten-Motiv die Hauptrolle in der Decoration des Gegenstandes, wie es so viele Juno- und Kaiserinnenköpfe der Spätzeit griechisch-römischer Plastik auf dem Scheitel tragen. (Mus. Gregor. I. 84. 85.)

Der complete römische Frauenschmuck aus der Zeit des Septimius Severus, 1841 bei Lyon gefunden und im dortigen Museum verwahrt, enthält 7 Armbänder, 2 Ringe, 6 Ohrgehänge, Brochen, Schlösser, Haarnadeln und 7 Colliers, an denen Smaragde, Granaten, à jour gefasste Perlen, Saphire, Glaspasten, Corallen, Malachite und Goldglieder zusammengefügt erscheinen.<sup>2</sup> Zur Befestigung der Palla und sonstigen Kleidungsstücke, besonders des Sagum's der Männer, sehen wir in dieser Zeit die kostbaren fibulae gemmatae, d. i. mit Edelsteinen besetzt, in immer häufigerer Verwendung. Die Bulla kam nicht minder in allgemeinere Mode, indem sie als Zeichen legitimer Abkunft am Freigelassenen und auch in ihrer Eigenschaft als Kapsel für Zaubermittel und Amulette sehr häufig getragen wurde. Die Dresdener Sammlungen besitzen eine mit folchem Schmuck gezierte Jünglingsfigur.<sup>3</sup> Zu Plinius' Zeiten kam auch die Mode der Fussringe nach griechischem Muster in Aufnahme. Die Armringe-Fabrication machte

<sup>1</sup> IX. 35.

<sup>2</sup> Marquardt, röm. Alterthümer II. pag. 293.

<sup>3</sup> Clarac, Musée, pl. 906.

der Umstand stets bedeutender, dass die Kaiser diesen Zierrath immer zahlreicher an die Tapfern des Heeres austheilten, wie wir solche decorirte Krieger z. B. auf den Reliefs der Antoninssäule abgebildet sehen.<sup>1</sup> Unter Aurelian wurde auch das Tragen goldener statt silberner Schnallen der gemeinen Mannschaft gestattet. Der Pferdeschmuck, namentlich die am Riemenzeug angefügten Phalerae waren ein Gegenstück dazu; aus Gold und Silber geschlagen oder gegossen, wurden sie ebenfalls als Lohn der Tapferkeit den Reitern verliehen. Eine Abbildung von einem Pferd mit zierlichen Beschlügen dieser Art bietet das Museo Borb. VI. tav. 23. Ein prächtiger römischer Pferdeschmuck von Silber aus 23 Gliedern bestehend, befindet sich in den kais. Sammlungen zu Wien. Arneth, pag. 59.

Die Corona, wesentlich in Bedeutung und Form von dem allerdings auch kronenartigem Herrscher- und Frauendiadem verschieden, gehört vielmehr an diese Stelle, wo von Auszeichnungen die Rede ist. Abgesehen davon bediente man sich des aus Edelmetall gefertigten Kranzes auch zum kostbaren Geschenke und endlich für das Haupt des Todten, — letzteres ein schon den Etruskern eigenthümlicher Gebrauch. Man fertigte die feinen Einzeltheile theils frei, theils aber mittelst Stanzen oder Stempeln aus den zarten Goldblechen. Ohne Zweifel liess sich die Mode jener üppigen Zeit auch die naturalistische Blumenform zu Zwecken dieses Schmuckes nicht entgehen, welche bereits die Griechen (siehe oben pag. 151) und auch die Etrusker gekannt hatten. Ein so prachtvolles Beispiel für die römische Naturalistik im Fache wie der in 1813 in Armento gefundene, schöne, aus dünnem Goldblech und theils in blauem Schmelz gearbeitete Todtenkranz mit Rosen, Windling, Aftern und Myrthen ist, den Arneth<sup>2</sup> publizirt, oder die prächtigen Panticapaeischen Funde, an denen Uwaroff<sup>3</sup> die Nachahmung des Lorbeers und der Aehren erwähnt, kennen wir zwar nicht, doch ist ihr Vorhandensein ausser Frage. Der Duc de Blacas besass ein Halsgeschmeide aus Gold, welches die ganze Entwicklung der Lotosblüthe dargestellt haben soll.

Auch die Fertigung ganzer Geräthe aus Edelmetall nahm nun einen gewaltigen Aufschwung. Schon frühzeitig bedienten sich die Römer in Bronze und Silber reliefartig gearbeiteter Opfertische. An Stelle der alten, einfachen Cisten sehen wir reiche Schmuckkästchen bei Damen in Gebrauch kommen. Ein wichtiger Fund, den man 1794 in Rom im Klostersgarten der Paulanerinnen machte, hat über diese Dinge und den gesammten Apparat der Toilette die werthvollsten Aufklärungen gebracht; allerdings sind diess Gegenstände aus einer späten Kunstepoche, aus dem 4. Jahrh. nach Christo. Das Hauptstück darunter, ein Kästchen von 2 Fuss Länge,

<sup>1</sup> Bartoli, Columna Antonin. tav. 37.

<sup>2</sup> Mon. des k. k. Münz- und Antiken-Cab. II. Taf. XIII. Das Original ist heute in München.

<sup>3</sup> Antiquités du Bosphore Cimmerien, pl. IV.

ist silbern, mit den Brustbildern eines Mannes und einer Frau und epithalamischen Darstellungen geschmückt. Wie überhaupt öfters in der Spätzeit finden wir hier Details der Figur über dem Silbergrunde vergoldet. Eine Inschrift: *Secundus et Projecta vivatis . . .* deutet auf die Eigenthümerin hin. Ausserdem befand sich darunter eine sehr geschmackvoll decorirte *Capfula*, den Bibliotheken nicht unähnlich, welche kuppelartig gedeckt und mit den Gestalten der Mufen geziert ist, *Patellen* (Tellerchen) mit Namenszügen, eine Parfümvasc, Löffelchen, endlich eine prächtige *Patera*, worauf eine zierliche *Venus* und an der Handhabe *Adonis* zu sehen ist, Alles in



Fig. 75.

Silbervase mit der Apotheose des Homer.

dem Gesamtgewichte von 1029 Unzen Silbers! Spiegel liebte man auf ihrer Rückseite zu vergolden, weil man glaubte, diese Unterlage lasse die Bilder klarer erscheinen,<sup>1</sup> die Griffe waren häufig von Elfenbein und das Ganze so kostbar, dass Seneca sagen durfte: die vom Staate für Scipio's Tochter bewilligte Aussteuer reiche jetzt nicht hin, um einen Spiegel für eines Freigelassenen Töchterchen zu bestreiten. Manche derartiger Silber Spiegel trugen Inschriften von Lettern aus demselben Metalle.<sup>2</sup>

Endlich macht einen Haupttheil des römischen Goldschmiedewerks die

<sup>1</sup> Plinius XXXIII. 9.

<sup>2</sup> Caylus recueil VI. p. 398.



Bestellung von Tisch und Tafel, Küche und Büffet aus, ein Gebiet, dem die argentarii vascularii ihre Geschicklichkeit zu widmen hatten, und aus welchem uns auch bei weitem das Meiste und Bedeutendste erhalten blieb. Selbst die Küchengeräthe bestanden in späterer Zeit aus Silber, denn die Digesten handeln von solchen Töpfen, Pfannen, ja selbst von silbernen Kochöfen<sup>1</sup> und Lampridius erwähnt eine Art Kochmaschine oder Selbstkocher (authepsa) aus gleichem Stoffe, im Heliogabal (19. 3).

Das Speisefilber (argentum escarium), die Trinkgefäße (potoria), das eigentliche Tafelservice (ministerium) bildeten besondere Kategorien hierhergehöriger Gold- und Silberschmiedearbeit in einem vornehmen Haufe, von denen jegliche wieder in zahllose Einzelbegriffe für die verschiedenen Trink-, Schöpf-, Giess-, Seihegefäße, Schüsseln, Löffel &c. zerfällt. Bezeichnungen solcher Art, denen auch präcis bestimmte Formen entsprechen, sind z. B., — um nur die geläufigsten aufzuzählen: patera, patina, urceolus, catinus, crater, phiala, trulla, calix, scyphus, lanx, cochlearia &c. Auch Waschgeschirre wurden nicht selten in gleicher Kostbarkeit angefertigt, — im Ganzen ein Luxus, gegen welchen die Väterzeit geradezu ärmlich sich ausnimmt, während welcher Fabricius den Feldherrn den Gebrauch von mehr als einer Opferschale und einem Salzfaße verbieten konnte. (Valer. Max. IV. 4, 3, Plin. XXXIII. 153.) Zur Zeit des Ammianus Marcellinus besaßen die gemeinen Soldaten bereits silberne Becher, die selbst schwerer waren als ihr Schwert.<sup>2</sup>

Um nun von der Fülle der damaligen Production einen annähernden Begriff zu vermitteln, möge es gestattet sein, — da ja doch selbst die eingehendere Beschreibung weniger auserlesener Stücke hier nicht versucht werden kann, — auf die grosse Zahl von Funden und deren Ergebnisse hinzuweisen, welche Silbergefäße der Kaiserzeit zu Tage förderten. Bei dieser Uebersicht der wichtigsten Funde erlauben wir uns auch nachträglich hie und da auf griechische und etruskische Entdeckungen hinzuweisen. In der antiken Geschichte des Faches muss eine solche Aufzählung gewissermassen den in späteren Perioden zu liefernden Meistercatalog ersetzen.

Zu Bernay in der Normandie fand man 69 Objecte von Silber, zusammen 50 Pfd. schwer, darunter gefütterte Becher von innen gehämmertem Metall und silberne Mercurbilder.<sup>3</sup> — Im Haus des Adonis zu Pompeji vierzehn mit Centaurenbildern. — Zu Vienne einen Eimer.<sup>4</sup> — Zu Avignon eine herrliche Schale.<sup>5</sup> — Bedeutendes derselben Art ferner zu Neapel.<sup>6</sup> — In Bologna im Jahre 1832 eine Schale mit einem Bacchanale. — Im

<sup>1</sup> XXXIV. 2. 19. 5. 32.

<sup>2</sup> Journal des Savants 1830. Chabouillet, Cat. gén. et rais. des camées &c. de la bibl. Imp.

<sup>3</sup> Wieseler Ann. XXIV. p. 216.

<sup>4</sup> Millin, Monuments ant. I. p. 69.

<sup>5</sup> Gerhard-Panofka, Neapels ant. Bilder. 1—438 f.

Po eine folche mit dem Kampfe des Hercules gegen die Amazonen, jetzt in Turin aufbewahrt.<sup>1</sup> — In der Moldau 1837 einen Eimer nicht älter als das 2. Jahrh. n. Chr. mit den Darstellungen des Zeus und der Leda, Apollo's und Daphne's, des Hylasraubes &c., in der Eremitage zu Petersburg.<sup>2</sup> — Die Stroganoff'sche Sammlung besitzt eine andere mit dem Kampf um die Waffen des Achilles.<sup>3</sup> — Spanische Funde zahlreich im Madrider Museum.<sup>4</sup> — Eine Portugiesische Schale mit theilweiser Vergoldung schildern die Berichte der kais. Akad. der Wissenschaften in Wien.<sup>5</sup> — Gold- und Silberobjecte, gefunden 1790 zu Optzropalaka im Sarofcher Comitatz in Ungarn.<sup>6</sup> — Schale mit bacchantischen Scenen, getriebene runde Platte mit dem Ceresopfer, aus Aquileja, in den Sammlungen des Oesterr. Kaiserhauses zu Wien.<sup>7</sup> — Den Fund von Vicarello beschrieb Marchi in der Abhandlung: *Le stipe tributata alle divinità delle Acque Apollinari*. Roma 1852. — Becher mit der Apotheose Homer's,<sup>8</sup> aus Herculaneum. In massivem Silber ciselirt (Fig. 75 S. 165). — Pompejanische Silberarbeiten hiehergehöriger Art, aus dem Funde von 1835 und von früher siehe bei Guaranta, *di quattuordici Vasi d'argento*, Neapel 1837, Mus. Borb., passim, Zahn, die schönsten Ornamente aus Pompeji, &c. — Auf der Vaticanischen Bibliothek in Rom eine Schale mit einer Eberjagd.<sup>9</sup> — Ein Gefäß mit der Darstellung der über Orest's Schicksal gehaltenen Sitzung des Areopages zu Athen.<sup>10</sup> — Sog. Corfinisches Gefäß aus Antium.<sup>11</sup> — Silbergefäß von Clusium mit gravirten Figuren.<sup>12</sup> — In der Eremitage noch ausser Obigem über ein Dutzend hellenische Silbergefäße aus der Cimmerischen Halbinsel.<sup>13</sup> — Das Münchener Gefäß, beschrieben von Thiersch.<sup>14</sup> — Hier befinden sich (im Antiquarium) interessante Stücke aus der Sammlung Lipona. — Silbervase aus Perugia mit Reiterbildern, alterthümlich. — Vase aus einem scythischen Grabe, 1865 gefunden in Petersburg.<sup>15</sup>

Ein bereits vor mehr als zwei Jahrhunderten gemachter Fund, seitdem leider wieder und zwar für immer verloren gegangen, war derjenige von 1628, welcher in Trier sich ereignete. Er enthielt u. A. allein zehn grosse

<sup>1</sup> Mémoires de l'Acad. de Turin 1803, p. 6.

<sup>2</sup> Antiq. du Bosph. Cim. I. p. 261.

<sup>3</sup> Köhler, Gött. gelehrt. Anz. 1803.

<sup>4</sup> Hübner, Die antiken Bilder in Madrid,

<sup>5</sup> VI. 293.

<sup>6</sup> Arneth, l. c. p. 30 und 59.

<sup>7</sup> Derselbe p. 61.

<sup>8</sup> Millingen, Mon. inedit. II. 13. Mus. Borb. XIII. 49.

<sup>9</sup> Winkelmann, Mon. ant. inedit. Rom 1767, p. 203.

<sup>10</sup> Visconti, atti dell' acad. Rom d'Archel. 1823, I. p. 304.

<sup>11</sup> Michaelis, das Cors. Silbergefäß, Leipzig 1859.

<sup>12</sup> Müller, Denkm. I. 302.

<sup>13</sup> Ann. 1840.

<sup>14</sup> Abh. d. Münchener Akad. V. 107 f.

<sup>15</sup> Millingen, l. c. II. pl. XIV.

silberne Schüsseln (lances) mit Bildwerk und Inschriften. Acht weitere Schüsseln hatten vertiefte Bilder &c. Leider wurde dieser Schatz, um für das dortige Noviziat der Jesuiten Mittel zu gewinnen, eingeschmolzen.<sup>1</sup>

Ein Fund, welcher in neuester Zeit berechtigtes Aufsehen in der Gelehrtenwelt erregt hat, — in mancher Beziehung wissenschaftlich und künstlerisch bedeutender als alle seine Vorgänger, ist unter dem Namen des Hildesheimer bekannt, heute im Museum zu Berlin: grössere und kleinere Silberobjecte, Gefässe, die ledigen Henkel eines fehlenden, wahrscheinlich eimerförmigen, Reste eines Lampenfusses und eines Tripus, im Ganzen über sechzig einzelne Stücke, alle mit Oxyd und Schlamm überkrustet, im Jahre 1867 etwa 9 Fuss unter der Erde gefunden. Ihrer Bestimmung nach sind es durchweg für die Tafel und Küche gemachte Objecte, Casserolen, Tiegel, Trinkbecher, Teller, ein Salzfass, Schüsseln, die Eine augenscheinlich zum Serviren von Eiern, die Andere für Kuchen oder dergl. eingerichtet, auch ein Cistenfragment findet sich vor, sowie kleine Platten für Esswaaren. Die künstlerische Decoration beweist fast an allen einen sehr hohen Grad von Schönheit und Durchbildung und spricht sich in erster Linie in fein ciselirtem figuralem Schmuck in Hautrelief, dann in gegrabenen, zum Theil vergoldeten Arabesken, auch in Spuren von Emailirung aus. Endlich fehlt es daran auch nicht an zahlreichen Inschriften.

Von den vier kostbaren Schalen mit Reliefbildnissen enthält die schönste die Figur der auf einem Felsen sitzenden Minerva mit Aegis, Schild und rossschweifbefetztem Helme, in der Hand hält sie einen von den Archaeologen bisher als Ruder oder als Pflug gedeuteten Gegenstand. In der Tiefe der andern, theils vergoldeten Schale, sieht man die zierliche Büste der Kybele. Die dritte zeigt das Brustbild eines Jünglings, die Phrygische Mütze auf dem Haupte, eine gewundene Kette um den Hals, über dessen Achseln die beiden Hörner des Halbmondes erscheinen, also Attys oder der Deus Lunus. Die vierte, am Rande mit schwungvollen Ornamenten, zwischen deren Windungen Thiergestalten eingemischt sind, decorirte Rundschüssel, enthält das ganz aus dem Runden gearbeitete Brustbild des jugendlichen Herkules, welcher die Schlangen würgt. Zwei grosse glockenförmige Urnen sind gefütert und mit Henkeln versehen, treffliches Rankenwerk verbreitet sich in stilisirten Formen über ihre Mantelfläche und allerlei phantastische Wesen: Greife, Krebse, Vögelchen, sowie reizende Putten beleben die Zwischenräume. Zu dem Dreifuss gehören drei schlanke Stäbe mit Klauen und ebensoviele Aufsätze mit bärtigen Bacchusköpfen in hermenartigem Arrangement. Hinsichtlich der Technik gehören sämmtliche Gegenstände den drei in der Kaiserzeit üblichen Arbeitsmethoden des Gusses, des Treibens und des Ciselirens auf getriebenem Grunde an, auch kommt das Verfahren mittelst Stempelpressung und Uebergehens mit dem Ciselireisen vor.

<sup>1</sup> Epitome annalium Trevirensium &c. per Jac. Masenium e. f. I. Aug. Trevir. 1676.

Ornamente sind öfters gravirt. Gewiss haben aber verschiedene Hände an dem Ganzen geschaffen, wie der artistische und technische Werthunterschied einzelner Stücke deutlich erkennen lässt. An einem humpenartigen Trinkgefäß kommen sogar so steife Thiergestalten vor, dass man die Stücke dieser Art barbarischen Künstlern hat zuschreiben wollen. Das Metall wurde als eine Verbindung von Chlorfilber mit Kupfersulphur erkannt.

Die Inschriften beziehen sich auf das Gewicht der Gefäße, doch kommen auch Namen vor, welche Wiefeler römischen Silberarbeitern oder Fabrikanten zutheilt. So will man einen Bochus, einen Aurunculejus oder Aurelius, einen Namen Marsi (oder weiblich: Marfinia, also in dem Fall nicht den Verfertiger) u. A. gelesen haben. Zahlreich sind die Hypothesen, welche die Herkunft dieser Gefäße und deren einstigen Eigenthümer betreffen.<sup>1</sup>

Der Hildesheimer Schatz enthält auch einige jener zierlichen, kylinx-artigen Silberchalen mit feinciselirten Masken und Comödienlarven zwischen naturalistischem Laubwerk, welche an Trinkgefäßen die Römische Mode besonders liebte. Derartige Arbeiten befinden sich auch in anderen Museen, so im kaiserlichen zu Wien, eine im Banat 1790 gefundene schöne Schale mit Bacchischen Emblemen, so dafelbst eine ähnliche derselben Provenienz.

Ueber die zünftige Stellung der Goldschmiede und Silberarbeiter in Rom und im Reiche liegen uns leider nur fragmentarische Nachrichten vor. Wie oben bereits angedeutet, und wie es Plinius (XXXIII. 139 ff.) erörtert, beginnt der Aufschwung des letzteren Gewerbes etwa vor dem letzten Kriege mit Karthago, um welche Zeit der Luxus in das römische Wesen immer erfolgreicher einzudringen anfängt. Die Verfertiger von Speisegeschirr bilden unter den Arbeitern des Faches eine besondere Kategorie und erscheinen als *argentarii vascularii*,<sup>2</sup> oder kurzweg als *argentarii*, auch *fabri argentarii*. Was in den Werkstätten geschaffen wurde, hielt zuweilen ein besonderer Händler feil, der als *negotiator argentarii vascularii* nach Inschriften namhaft gemacht wird. Auf einzelne Künstler dieser Branche weisen die Namen von berühmten Firmen in Rom hin, die Plinius a. a. O. erwähnt, wo von einer *officina Furniana, Glodiana, Gratiana* die Rede ist. Die Zweitgenannte scheint sich in der Kunst des Cifelirens besonders her-

<sup>1</sup> Nachstehende Literaturübersicht möge dem Leser zur Orientirung in den vielfach verwickelten Fragen dieses Gegenstandes dienlich sein. Wir haben nicht die Aufgabe und den Raum, die verschiedenen gelehrten Meinungen zu discutiren, zu denen das letzte Wort wohl noch nicht so bald gesprochen sein dürfte. Siehe vornehmlich: Fried. Wiefeler, *Der Hild. Silberfund*. Festprogramm zu Winkelmann's Geburtstag am 9. Dec. 1868. Göttingen 1869. — Holzer, H., *Der Hild. ant. Silberfund*, seine archaeol. und artist. Bedeutung. Hildesh. 1870. — Unger, F. W., *Der Silberfund von Hildesheim*. Lützow's Zeitschr. f. bild. Kunst 1869, pag. 65 ff. — Sauppe, (über die Inschriften) in den Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissenschaften, Nr. 18. — Kunstchronik (Beibl. zur Zeitschr. f. bild. Kunst), 1869 Nr. 3. —

<sup>2</sup> O. Jahn, Berichte der Sächf. Gesellsch. d. Wiss. 1861, p. 305.

vorgethan zu haben, denn eine Inscription<sup>1</sup> rühmt von dem Meister *M. Canulcius Zofimus*, dass er auf dem Gebiete der Clodianischen Caelatur Alle besiegt hätte. Namen finden sich an Gold-, Silber- und Bronzearbeiten dieser Zeit nicht selten. Man muss sich indess hüten, sie vorschnell auf die Verfertiger zu deuten, da sie in vielen Fällen wohl den Besitzern, zuweilen auch den grossen Fabriksherren angehören, welche in den bedeutenderen Städten, nicht anders als diess bei uns der Fall ist, eine Anzahl von Arbeitern beschäftigten. Wieseler (l. c. pag. 30) nimmt an, dass es dreierlei Classen von Silberarbeitern gegeben habe, nämlich Unternehmer im Grossen, kleine Werkstättenbesitzer, besonders an weniger bedeutenden Orten, und endlich einzelne Individuen, welche zur Dienerschaft hochgestellter Persönlichkeiten gehörig als deren Haus- oder Hofkünstler dem Luxusbedürfnisse zu genügen hatten. Eine Phalera, aus dem Lauerforster Funde<sup>2</sup> herftammend, trägt die Inschrift: *Medamus*, worunter ein, wahrscheinlich Spanischer Silberschmied verstanden wird. Manches theilt wieder der wissensreiche Plinius über Künstler des Faches mit, insbesondere über die hochgeschätzten Meister der Toreutik.

Wir sprachen in dem Abschnitte: »Technik« bereits von der noch immer nicht überall beseitigten Wirrniss, welche in der Deutung genannten Ausdruckes herrscht. Dieselbe ist so weit gedungen und so allgemein verbreitet, dass man fast in jeder Schrift wieder ihrer Verwechslung mit caelatura, also der Metallschneidekunst mit derjenigen des Cifelirens stösst, welche als nicht selbständige Technik, sondern als blosses Accedens auf alle drei Erzeugungsarten: die Toreutik, das Giessen und das Treiben Anwendung hat. In jenem für die Kunstgeschichte so wichtigen 33. Buch seiner Naturgeschichte äussert sich der antike Polyhistor dahin, dass die Toreutik mit Einemmal tief verfallen wäre, so dass die Vorliebe der Kunstfreunde sich gänzlich den antiquarisch merkwürdigen Leistungen des Faches aus alter Zeit zugewendet habe. Vor dieser Bemerkung ist aber im Texte noch von verschiedenen Toreuten grossen Namens die Rede, darunter des berühmten *Pafiteles* in Rom, dessen Leben in die Zeit des Pompejus fällt. Ferner lernen wir aus den Schriften des Plinius und anderer Autoren die griechischen Meister *Pytheas* und *Teuker* kennen; Ersterem wurden für eine kleine Schale mit dem Raub des Palladiums zehntausend Sesterzien gezahlt; den *Avianius Evander* aus Athen, der dann als Gefangener nach Rom kam, wo er in den Tagen August's noch am Leben war; *Zenodoros*, geschickt im täuschenden Copiren älterer Gefässe. Die künstlerisch matter und erfinderisch ärmer gewordene Spätezeit sah sich nämlich immer häufiger auf die Wiederholung der glänzenden Muster aus früheren Tagen der Production an-

<sup>1</sup> Marquardt, l. c. p. 273. n. 2499.

<sup>2</sup> Im Jahre 1858 bei Crefeld gemacht, jetzt im Besitz der Kaiserin Augusta von Deutschland.

gewiesen, daher begegnet die Erscheinung oft genug, dass in Arbeiten der Kaiserzeit Nachahmungen berühmter älterer Schöpfungen erhalten sind, — für uns ein glücklicher Umstand. So ist z. B. das oben erwähnte Corfinische Gefäß die Copie eines Bechers von der Hand des *Zopyros*, dessen beide Gefäße mit Orestes vor dem Areopage von Plinius auf eine ungeheure Summe geschätzt werden. Nicht unwahrscheinlich ist es daher, dass auch in einigen Stücken des Hildesheimer Fundes derartige Copien vorliegen, die dem damaligen Sammler allerdings die Originale eines Boethos (dessen *Hydria Verres* besaß) oder eines Calamis (von dessen Hand *Germanicus*),<sup>1</sup> des Mentor (von dem *Lucius Crassus scyphi* hatte) nicht ersetzen konnten.

Völlig geschieden von diesen Künstlern und Arbeitern besteht daneben das Handwerk der Goldschmiede, der *aurarii*, *fabri aurarii*, *aurifices*. Sie bildeten, wie schon erwähnt, ein sehr altes Collegium in der Stadt, dessen Mitglieder später bürgerlichen Rang innehatten, unter Alexander Severus wurden sie sowie die Silberarbeiter besteuert. Der zierliche »Goldschmiedebogen« am *forum boarium* ist bekanntlich eine Widmung des Gewerbes im Verein mit jenem der Ochsenhändler zu Ehren des Kaisers Septimius Severus. Ausserdem hielten die Vornehmen sich auch für die Beforgung der Goldarbeit im Hause eigene Leibkünstler, als welche *Protogenes*, *Stephanus*, *Eumolpus* zu verschiedenen Zeiten in den Inscriptionen aufgeführt werden. Andere hiehergehörige Namen sind z. B.<sup>2</sup> der Capuaner *Philodamus Bassus*, *Lucius Titius Optatus*, der Lydier *Amillius Polynices*, &c. Nebenzweige der Fabrication besorgten dann als Spezialisten die *annularii* (Ringverfertiger) und die *inclusores gemmarum* (Edelsteinfasser), gewissermassen also die Juweliere gegenüber den Goldarbeitern im engeren Sinne. Ferner sind dazu theilweise zu rechnen die *deauratores* (Vergolder), die *flatuarii* (Giesser), *caclatores* (Ciseleurs) und die *tritores* (Polirer). Marquardt bringt auch eine Stelle, derzufolge er (l. c. pag. 283) für die Annahme plaidirt, dass auch die eingelegte Arbeit in Metall bereits im damaligen Rom ihre Vertreter gehabt hätte. Es finden sich nämlich genug erhaltene Metallwerke des klassischen Alterthums, an welchen Bronze mit Silber eingelegt ist, besonders gewisse Figuren, deren Augen auf solche Art hervorgehoben erscheinen, selbst Eisen in Gold erwähnt ein Autor<sup>3</sup> gelegentlich der Schilderung eines Ringes mit Sternchen, kupferne Gefäße mit Silberfäden ausgelegt, u. A. m. Es soll diess die Technik sein, welche spätere, meist byzantinische Quellen *chryfographia*, auch *opus barbariciorum* benennen, etwas der Taufchirkunst in der Wirkung Aehnliches, aber technisch von ihr Verschiedenes, indem es sich dabei um blosses mosaikartiges Einlegen, nicht um das Einhämmern und Schweissen des Edelmalles in fremden Stoff handelt.

<sup>1</sup> Plin. XXXIV. 47.

<sup>2</sup> Marquardt, l. c. pag. 290. n. 5621.

<sup>3</sup> Petronius 32.

Maffiv goldene Gefäße gehörten in den fchwelgerifchen Zeiten der Kaifer keineswegs zu den Seltenheiten, was fchon daraus fih ergibt, dass ihren Gebrauch bei Privaten Tiberius unterfagte. Aemilius Paulus brachte folche mit feiner Beute aus Macedonien nach Rom. Trajan befaß ein completes Speifeservice (escarium) aus Gold, Beispiele alfo, wodurch in Hinficht der Verfhwendung die filbernen Schüffeln, welche man unter Sulla noch im Gewicht von 100, fpäter aber bis 500 Pfund hatte, noch weit überboten wurden. Auch auf dem Feld der Plaftik gab es für den Chryfochoos diefer Tage Befchäftigung in Fülle, indem der Orient auch feine Bildniffe aus koftbarem Metall dem luxuriöfen Rom als Vorbilder darbot. Spanien, deffen Bergwerke damals fo ergiebig waren, producirte auch mit Vorliebe in feinen Goldfchmiedeateliers Figuren aus Gold und Silber, aber auch groffe Statuen diefer Art kamen vor. Der Crustarius, welcher das Gold in dünnen Blechen über Holzgegenftände u. drgl. zog, hatte die Prachtthüren der Tempel und Paläfte in feiner Technik zu zieren und überhaupt der Inneneinrichtung des Haufes damit zu dienen, wofür die Schilderungen über Nero's goldenes Haus Belege darbieten.<sup>1</sup> Endlich war es die Aufgabe der Bractearii, das Gold in dünne kleine Blättchen zu fchlagen, womit man theils die Kleider behing, theils um mittelft Stanzen (sigillis) Bilder darein zu preffen, theils auch für den einfachen Zweck der Vergoldung.

Erweifen fih felbftverftändlich Funde von Goldgegenftänden feltener als folche filberner Gefäße und Geräthe, fo hat die Archaeologie doch manche aufzuzählen, welche von groffer Bedeutung find. Wir übergehen hier die bloffen Münzenfunde, deren Intereffe von unfrem Standpunkt ein befchränkteres fein muss, fo ergiebig Einzelne auch gewefen fein mögen, namentlich Mehrere aus älterer Zeit, wie jener Siebenbürgifche mit 40,000 Goldmünzen aus dem Jahre 1540, wovon Lazius berichtet, der von Tournay (1653), den Erzherzog Leopold Wilhelm erhielt, der zu Modena von 1714, welcher angeblich gar 80,000, der von Foix, welcher 60,000 Stück lieferte, jener von S. Vital mit Münzen und Gemmen (Montfaucon, l'antiquité expliquée VIII, 136) u. A. Befonders reich erwiefen fih Ungarn, Siebenbürgen und die unteren Donaugegenden an Schätzen diefer Art, die freilich nicht felten ein etwas barbarifches Gepräge und fehr fpäte Entftehung bekunden. So entdeckte man 1797 in Szilagy-Somlyo eine Goldkette, in Siebenbürgen eine andere aus dreiffig Ringen beftehende mit fünfzig Anhängeln in Gestalt von Instrumenten. Zu St. Quentin kamen 1832 Hals- und Armbänder zum Vorfchein<sup>2</sup> und zu Rennes in der Bretagne 1774 ein jetzt in Paris befindliches Gefäß aus der Zeit Caracalla's, worauf der Trinkerwettkampf des Herakles und Bacchus dargeftellt ift.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Brunn, I, c. II, pag. 397 ff.

<sup>2</sup> Archéologie XXVII, pl. I, II, p. 1—14.

<sup>3</sup> Millin, Mon. ant. I, p. 227.

Vor allem zeichnen sich aber durch Materialwerth und feltame Verbindung klassischer mit orientalisches-barbarisches Decor die jetzt im kaiserl. Museum zu Wien bewahrten Goldgefäße von Gross-St.-Miklos im Banate aus, welche 1799 nach Wien kamen.<sup>1</sup> Ihre Entstehung fällt etwa in die Zeit des Kaisers Valens. An Goldmasse übertreffen die Gefäße dieses Fundes alles sonst Bekannte, ihr Kunstcharakter aber steht infolge des starkbarbarischen Elementes in der Zeichnung und Ornamentation auf tiefer Stufe. An den flaschenförmigen Gefäßen sind Felder angebracht, in welchen Menschen- und Thiergestalten, Kampfszenen und Mythologisches abwechseln; in letzterer Hinsicht ragt besonders die Gruppe eines von einem Adler



Fig. 76.

Goldgefäß aus dem Funde von Gross-St.-Miklos.

emporgetragenen Weibes hervor, welche Gruppe auf den Raub der Aegina, ja selbst auf Ganymed, und andererseits auf persische Mythen gedeutet wurde. Eine ovale Schale zeigt Pantherfiguren und Schriftzeichen, sie ist allein 96 Ducaten schwer. Das grösste bekannte Goldgeräth ferner, welches gleichfalls zu diesem Schatze gehört, 614 Ducaten im Gewicht, ist bloss ornamentirt und am Halse facettirt. Eine Schale von stilisirter Thierform mit Hörnern am Kopfe und Klauenfüßen zeichnet sich durch schöne Palmettenornamente am Rande aus (Fig. 76). Bei demselben Funde befand sich ferner ein goldenes, im Winkel gebrochenes Blaseinstrument mit Glaspasten

<sup>1</sup> Arneth, l. c. p. 8 und Taf. Fig. 28 ff.



befetzt und eine gegoffene Schale mit dem Bilde eines Greifen, der einen Hirsch überfällt, dabei griechische Buchstaben.

Ein grosses Aufsehen erregender Fund ist ferner zu Petroffa oder Ifritza in Rumänien im März 1837 gemacht worden: eine Reihe von Goldgegenständen, welche zusammen bei 8000 Ducaten im Gewichte ausmachen und aus sehr verschiedenen Kunstperioden, zum Theil aber auch aus höchst werthvollen antiken Gefässen und Schmucksachen bestehen. Anderes ist byzantinisch-gothische Arbeit.<sup>1</sup> Von dem anfangs in den Händen kenntnisloser Besitzer befindlichen Schatze wurde Einiges 1842 durch den Fürsten Michael Ghika glücklich gerettet und dem Bukarefter Museum übergeben. Es sind diess indess bloss zwölf von den angeblich ursprünglich zweiundzwanzig Stücken des Schatzes, welche auf diese Weise der Wissenschaft erhalten blieben. Man wollte in den erwähnten Kostbarkeiten den Schatz des Gothenkönigs Athanarich erblicken, den derselbe, vor dem Ansturme der Hunnen zurückweichend, an jener Stelle vergraben hätte, im Jahre 381 n. Chr. Auf der Pariser (1867) und Wiener (1873) Weltausstellung ausgestellt, hat der Schatz von Petroffa als seltenes Beispiel trefflichst erhaltener Goldarbeiten aus der Verfallzeit der antiken Kunst die gerechtfertigte Aufmerksamkeit der Archaeologen erregt. Indess, selbst die ältesten Bestandtheile sind theils römischen, theils barbarischen Ursprungs, wie letzteres besonders Henszelmann in den Mittheilungen der Centralcommission 1874, pag. 130 f. nachgewiesen hat. Zu Ersteren gehört vor Allem die Schale mit einer freigearbeiteten sitzenden Frauengestalt im Mittelpunkte, die einen Becher in Händen hält, obwohl dieses Motiv an und für sich gerade den Einfluss gothischer Vorstellungen bekundet. Um dieselbe breitet sich aber ein Kreis von fehzehn antiken Göttergestalten, darunter Apollo, die Dioskuren, Bacchanten &c. Das übrige besteht aus einer schlankgebauten Schenkkanne mit einem Vogelbilde am Henkel (barbarisch), einer rohornamentirten Schüssel von acht Pfund Gewicht aus gediegenem Gold, woran römischer Einfluss wohl noch zu erkennen ist, einer polygonen, ganz durchbrochen gearbeiteten Schale mit Henkeln in Panthergestalt, woran Blättchen aus Bergkrytall, mehreren phantastischen, mit Steinen besetzten, aber sehr rohen Vogelgestalten, einem Armband mit Inschrift, welche die Einen griechisch, Andere als eine gothische Widmung an Wuotan gelesen haben, endlich verschiedenen kleineren und fragmentarischen Gegenständen, darunter einer Schliesse in Vogelgestalt. Auffallend ist die Uebereinstimmung, welche Objecte dieses kostbaren Fundes mit einem auf der Pussta Bakode bei Kalosza in Ungarn gefundenen Goldgeschmeide, angeblich aus der Zeit des Valens (im Ungarischen Nationalmuseum), darthun.

<sup>1</sup> Arneth, l. c. pag. 13 und 85. — The treasure of Petroffa, Publication der Arundel-Society 1869. — Fr. Boeck, Mitth. der k. k. Central-Commission etc. 1868, p. 105. — de Linas, histoire du travail à l'exposition univers. 1867, p. 103. — Derselbe, orfèvrerie Merovingienne 1864. — Fr. Matz, Berliner arch. Zeitung 1872. Taf. 52.

Funde solcher Beschaffenheit leiten unsere Betrachtung allmählig aus der Periode der glanzvollen antiken Kunstthätigkeit in jene Zeiten hinüber, in welchen für das Goldschmiedehandwerk durch die Vermischung seines immer mehr geschwächten Vermögens mit nordisch-barbarischen Einwirkungen, sowie mit dem Hinzutritt christlicher Ideen eine neue Richtung angebahnt werden sollte. Es ist an dieser Stelle nicht möglich, viele der interessantesten Erscheinungen anders als bloss aufzählend zu erwähnen, — so gedenken wir am Schlusse des Abschnittes noch kurz des sog. Schildes des Scipio, welcher 1656 in der Rhone gefunden wurde,<sup>1</sup> sowie jenes silbernen des Theodosius, 1847 in Spanien entdeckt,<sup>2</sup> und wenden uns im Folgenden der Uebergangszeit zur Goldschmiedekunst des Mittelalters zu, der Epoche der Völkerwanderung mit ihrem so wunderbar aus Altem und Neuem, aus Resten erbleichender Schönheit und Elementen überhandnehmender Barbarei zusammengesetzten Charakter.

## V.

### Die Zeit der Völkerwanderung bis zum Jahre 1000.

Auch das Germanische Alterthum zeigt sich in seinen ältesten Mythen tief durchdrungen von der grossen Bedeutung, welche die Edelmetalle für die Entwicklung des Culturlebens besitzen. Hier stehen rauhe Völkerstämme vor uns, die zwar unthätig für deren Gewinnung aus dem Boden und kaum der Verarbeitung kundig, in Krieg und Handelsverkehr den lockenden Schimmer gleichwohl schätzen gelernt haben und, wennauch, wie die römischen Schriftsteller erzählen, anfangs ziemlich von Habgucht frei, ihr Gemüth doch allmählig dem Zauber des geheimnissvollen unterirdischen Gefchenkes so sehr beugen, dass an seine Erlangung und Bewahrung selbst das tragische Geschick seiner Götter und Helden geknüpft werden konnte. Gold ist daher die alleinwürdige Umgebung ihrer Himmlischen, ihr Haus in Gladfheim strahlt davon aussen wie innen, worin sie »eine so grosse Menge des Erzes, das Gold genannt wird, verarbeiteten, dass sie alles Hausgeräthe von Gold hatten.« Als König Gylfi<sup>3</sup> zur Burg der Asen gelangte, sah er das Dach mit goldenen Schilden gleich Schindeln bedeckt. Jene früheste Zeit hiess das Goldalter, welches bis zum Erscheinen der Riefenweiber dauerte. Auch die Halle Glitnir hat Gebälke von Gold und silberne Bedachung,<sup>4</sup> desgleichen der schönste der Götterfäle Gimil.

<sup>1</sup> Millin, I. c. I. 69.

<sup>2</sup> Eigentlich ein Discus, mit den Bildern der Kaiser Theodosius, Honorius und Arcadius, um 390 v. Chr. Im Besitz der Akademie zu Madrid.

<sup>3</sup> Gylfaginning 14 in der Edda.

<sup>4</sup> Dasselbst Grinnismäl 15.

Die Kunst des Schmiedes, vorzüglich insofern die Bearbeitung des Goldes darunter verstanden ist, gilt in jenen alten Kunden hoch. Wir werden zwar sehen, dass sie noch lange nicht als eine des freien Mannes würdige Beschäftigung erachtet wird, ja dass ihre Vertreter sogar sich eine gewisse moralische Geringschätzung gefallen lassen müssen, aber nichtsdestoweniger fehlt es nie an bewundernder Anerkennung der dabei bewiesenen Geschicklichkeit. Dem uralten Grundzug der germanischen Sage getreu haftet am Golde ein verhängnisvoller Fluch, es ist eine Gabe der lichtscheuen Mächte aus der Tiefe, wie der Niflungenmythus diesen Gedanken am grossartigsten zum Ausdrucke bringt; daher sind die unterirdischen Zwerge die vielerfahrenen Meister in feiner Bearbeitung. Noch das Gedicht vom Wartburgkrieg spricht von dem in Bergen hausenden Zwergenvolke, »von golde wirkent si diu spaehen (schönen) werc.«

Eine lange Reihe poetisch-symbolischer Bezeichnungen ist dem Golde im Kenningar verliehen, worunter der Name: »Fulla's Haarband« für die kunstgeschichtliche Seite der Sache Bedeutung hat. Befagte Göttin erhält auch von Nanna einen Ring deselben Metalles, und der gewaltige Schmied Wölundr (Wieland) hängt siebenhundert fertige Ringe aus »funkelndem Gold« am Baft der Linde auf. Roth ist das übliche Beiwort des Goldes, rothe Spangen trägt man mit Gestein besetzt, der Halschmuck Freya's, Brisingamen, der Helm des Göttervaters Odhin sind hiehergehörige Werke, welche aus den beiden Edden leicht vermehrt angeführt werden könnten, freilich Schöpfungen dichterischer Phantasie, doch sicherlich nicht ohne allen Zusammenhang mit der Wirklichkeit. Näher an reale und historische Dinge streift bereits die Mittheilung der Scaldar,<sup>1</sup> dass Gudrun aus den Schädeln ihrer Söhne »mit Gold und Silber Trinkgeschirre machen liess«, denn ähnlich barbarischen Gebrauch kennen wir von mehreren Völkern. Schabracken werden »goldsilbern« genannt, Schwerter haben goldene Hilzen, goldne Bogen und Brünnen schmücken des Saales Wand und aus Goldhörnern poculiren die Edeln.<sup>2</sup> Das Gedicht Atlakwida erwähnt auch bereits Schatzkammern, wie denn überhaupt die Bedeutung des Mannes neben der Tapferkeit auch in diesen Tagen schon nach seiner Freigebigkeit geschätzt wird, womit er »vertheilte Güter, Alle begabend mit Schmuck und Geschmeide, . . . spendete Ringe &c.«<sup>3</sup> Gudrun trägt silberne Halsketten von Ringen,<sup>4</sup> die Hausfrau im Rigsmål aber, wo man von silbernen Schüsseln speist, hat auf der Brust ein Geschmeide, auch dient das Gold zum Schmucke der Knechte, welche mit kostbaren Ketten sammt der Leiche des Herren verbrannt werden.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> 39 f.

<sup>2</sup> Atlakwida 4, 7, 10.

<sup>3</sup> Rigsmål 35.

<sup>4</sup> Atlamål 44.

<sup>5</sup> Sigurdarkwida III. 64.

Der Träger des künstlerischen Princips bei den Germanen ist der bereits erwähnte Schmied Wieland, welche Gestalt sich mehrfach mit der des hellenischen Hephaistos berührt. Gleich diesem hinkend übertrifft er alle Künstler an Geschicklichkeit im Fertigen gefeiter Waffen, aber auch Schmuckfachen aller Art weiss er zu bereiten und zwar, der Edda zufolge, durchaus solche, wie das rauhe Zeitalter der Bronzeperiode sie in der That kennen mochte: Halsketten aus Zähnen, aus Hirnschalen Erschlagener aber silbergefasste Pokale. Letzteren Zug wiederholt auch die Langobardische Stammsage, in welcher König Alboin aus des getödteten Kunimund's Schädel trinkt. Der Schriftsteller, welcher uns den Umstand überliefert,<sup>1</sup> bemerkt, dass ein solches Gefäss in der Volkssprache *scala* (Schale) genannt werde, was im Latein durch *patera* ausgedrückt sei. Und zur Bestätigung des Sachverhalts fügt er bei, dass er den sonderbaren Becher an festlichem Tage selber in Händen Königs Ratchis gesehen habe.

Münzen, welche, wie wir später sehen werden, durch den Handel nach dem Norden gebracht wurden, liebte man schon damals, wie heute noch bei den barbarischen Nationen, als Halschmuck zu tragen. »Meine Diener, mit Münzen geschmückt,« heisst es z. B. Sigurdarkwida XLV.

Es müsste uns unfehlbar auf weitabliegende Gebiete der Untersuchung führen, wollten wir es an diesem Orte unternehmen, der Erklärung aller zur Geschichte der Goldfchmiedekunft bei den heidnischen Nordländern gehörigen Erscheinungen ethnographisch und archaeologisch nachzugehen. Dem heutigen Stande der Forschung zufolge würden wir dabei ohne Zweifel auch in eine Streitfrage gedrängt, deren Entscheidung zwischen Historikern und Mythologen noch immer aussteht, und in welcher es sich namentlich darum handelt, zu bestimmen, ob unter den Schwarzelfen, den unterirdischen Künstlern, ein vor Einwanderung siegreicher Ostvölker anfälliges, dann aber unfreies und in die Berghöhlen zurückgedrängtes Geschlecht zu verstehen sei, wie z. B. S. Nilsson<sup>2</sup> behauptet, oder ob diese Zwerge bloss ein mythologischer Begriff seien, welchen dann Alles, was eine höhere Cultur sowie der Verkehr mit Fremden dem Volke von Goldarbeit zu wissen machte, aus hier gleichgiltigen Gründen beigemessen wurde. Ohne, wie gefagt, daran rühren zu wollen, möge für unsere Zwecke in erspriesslicherer Weise zunächst erörtert werden, wie weit unsere Kunden von heimischer Thätigkeit im Fache sowie vom Import südlichwohnender Nationen bei Germanen, Kelten und Slaven aus jener Zeit reichen.

Gewöhnlich wird angenommen, dass die überall allmählig auftretende Verdrängung der Steinobjecte durch solche aus Bronze auf den Anstoss zurückzuführen sei, den ein culturlich höher stehendes, eingewandertes Volk

<sup>1</sup> Paulus Diaconus, de gestis Langob. I, cap. 27. 28.

<sup>2</sup> Das Steinalter oder die Ureinwohner des Skandin. Nordens. Deutsch von J. Meisner. Hamburg, 1868, pag. 147 f.

gegeben.<sup>1</sup> Die Gegenstände letzterer Gattung, fog. Palstabe, Kelte, Beile, Aexte und andere Friedensgeräthe, dann aber auch Waffen wie Schwerter, Schilde und endlich das Schmuckgeräth zeichnen sich durch einfache aus dem Bedürfniss hervorgegangene Formen und nicht minder einfache Ornamente, bestehend aus geometrischen Urbildungen, als Volute, Kreis, Zickzack, aus. Als einziges plastisches Motiv findet sich der Buckel angewendet. Ebendiese Formen begegnen aber auch an den Goldarbeiten wie bei Bronzeobjecten. An Schwertern kommt die, übrigens seltene Decoration vor, dass die Griffe mit Goldplatten belegt und mit Golddraht umwunden sind, auch vergoldete Kinnstücke an Helmen waren üblich. Von Schmuckfachen kennen wir aus der altdänischen Zeit Haarnadeln von einer halben Elle Länge, welche mit Gold inkrustirt waren, der Hauptsache nach aber von Bronze gefertigt sind. Ausschliesslich findet dieses kostbare Metall sich an Ringen und Armbändern gebraucht, häufig mit Spiralen in filigranartiger Technik schlicht decorirt. Aber auch einige Schalen von Gold sind aus dänischen Funden bekannt, wie jene von Boeslunde bei Slagelse von 7 Zoll Durchmesser und 4 Zoll Höhe, welche aus Einem Stück massivem Gold gehämmert sind. Worfaae und andere Forscher sind der Meinung, dass damals England das Land gewesen sei, von dem aus die Rohmetalle in die übrigen Gebiete des Nordens durch Taufchhandel verandt wurden, während für die Ausführung an verschiedenen Orten unzweifelhafte Beweise vorliegen. Das Kopenhagener Museum besitzt einen ansehnlichen Schatz der prächtigsten Metallgegenstände aus dieser Epoche. Materiell unter das Werthvollste waren wohl die noch zu erwähnenden goldenen Hörner zu rechnen, welche leider durch Diebstahl abhanden gekommen sind.<sup>2</sup> Ausserdem umfasst die genannte Sammlung aber mehr als 400 Goldobjecte, worunter acht Schalen aus getriebenem Metall. Auch das Antiquitäten-Archiv in Stockholm enthält reiche Sammlungen, meist Gothländische Silberarbeiten; das Bedeutendste lieferte hier der Fund im Flusse Montala. Gedrehte Torques und Fibeln entdeckte man 1834 zu Hoen in Norwegen (jetzt im Besitz der Universität von Christiania), im Gesammtgewicht von beiläufig 880 Ducaten, wobei auch zahlreiche Münzen aus der Zeit der Byzantinischen Kaiser, der Abbassiden und Karolinger.

Eiserne Schwerter der späteren Zeit, also von circa 960 v. Chr. an, wurden oft an den Griffen mit Goldketten umwickelt, auch mit Gold plattirt; auch kommen ganz silberne Hilzen vor. Ausserordentlich reich stellt sich in dieser Zeit des Ueberganges vom Heidenthum zur Christianisirung das Schmuckwesen dar, dessen Erzeugnisse sich durch das eigenthümliche textile Ornament von Knoten, Verschlingungen und Riemenwerk charakterisiren lassen, welches bekanntlich dann einerseits auf die Kunst der Miniatur-

<sup>1</sup> J. Worfaae, Dänemarks Vorzeit. Deutsch von N. Bertelsen. Kopenhagen 1844, pag. 21.

<sup>2</sup> S. E. Müller, Antiquar. Untersuch. der unweit Tondern gef. Hörner. Kopenh. 1806.

malerei und andererseits auch auf die spätere Architektur des romanischen Stiles in ornamentaler Beziehung bestimmend eingewirkt hat. Fibeln und Brochen, Schnallen, besonders auf Island häufig, meistens aus reinem Golde gegossen, spielten hier eine Hauptrolle, doch daneben auch Legirungen mit Silber, wogegen reines Silber feltener zum Vorschein kommt. Zu Starup bei Hadersleben fand sich ein schmales Stirndiadem von Gold mit Runeninschrift, auch gehören hierher Halsringe und Münzen oder Bracteaten nach Vorbildern südlicher Länder, meist orientalischer und byzantinischer Muster. Glasflüsse bilden in der Regel die farbige Decoration derartigen Geschmeides, besonders an Bougen (Armringen) und Fingerringen. Silberne Ringe wurden häufig an Stellen von Münzen zum Zahlen gebraucht. Unter den Trinkgefäßen, welche die in Rede stehende Periode illustriren, ragen an Fundwerth vor Allem die goldenen Hörner hervor, von denen schon 1639 bei Gallehuus im Stifte Ripen in Dänemark eines im Gewichte von über sechs Pfunden Goldes gefunden wurde. Ebendasselbst entdeckte man 98 Jahre später ein zweites mit Runenbuchstaben, im fragmentarischen Zustande noch über sieben Pfund schwer, welche beide leider später umgeschmolzen worden sind. Im Jahre 1817 fand man bei Slotsjergby drei kostbare Goldringe von 76 Loth, desgleichen ein andermal einen Gürtel aus Gold und Silber mit einem cordonnirten Stabe und dreieckiger Vorderseite. Zu Broholm auf Fünen lieferte ein Fund vergrabene Geschmeide im Gesamtgewicht von acht Pfunden (bei 1300 Ducaten), so dass wir des Adam von Bremen Aeusserung begreifen mögen, damals sei des Goldes ein Ueberfluss in Seeland gewesen. Die Stellen bei Polybius (II. 106), Caesar (bell. gall. I. 30), Diodor Sic. (V. 211), Strabo (IV. 193), Plinius (XXXVIII. 1), auf welche wir hier nur kurz hinweisen, geben Zeugniß von der Quantität, in der Gold nach dem Norden gelangte, und wie hoch man es dort zu schätzen wusste.

Bei so bewandten Umständen konnte es an grösseren Aufgaben der Plastik im Edelmetall in heidnischer Zeit gleichfalls nicht fehlen. Die Solotoja Baba (goldene Frau) der alten Russen war ein vergoldetes Bild, der ebenfalls slavische Todesgott Flins war mit einer Schale aus Gold in der Hand gebildet, bei den Germanen gab es silberne Bilder des Freyr, welche man auf Wagen führte,<sup>1</sup> eine Bildsäule der Thorgerth trug einen Goldring am Arme, im Tempel zu Möre in Norwegen sass Thor auf einem zierlichen Wagen mit Gold und Silber reich geschmückt, seine heiligen Böcke hatten silberne Ketten um die Hörner gewunden. Auch goldene Odhinsbilder hatte man.<sup>2</sup> Im Jahre 612 stiessen die Heiligen Columban und Gallus am Bodensee auf ehernen und vergoldete Götzenbilder, ja selbst auf den schon erwähnten Boesländer Gefäßen will man Odhinsbilder gesehen haben.

<sup>1</sup> Grimm, deutsche Mythologie, 104.

<sup>2</sup> Saxo 13.

Die obenerwähnten Bracteaten, meist nur auf einer Seite geprägt, sind in der Regel als Amulette mit Ohren und in Verbindung mit Perlen und Halsketten anzutreffen. Diese münzenartigen Schmuckfächer geben der Forchung die wichtigsten Aufschlüsse über die Verbindungen zwischen den Nationen des Nordens und Südens zu jener Zeit. Im heidnischen Alterthum, da das Gold der Barren oder Schmuckfächer das gewöhnliche Zahlungsmittel war, kannte man eigentliche Münzen noch nicht, die z. B. in Dänemark erst um das Jahr 1000 König Svend Treskiäg prägen liess. Indess kam mit dem Handelsverkehr aus Süden eine grosse Menge Münzen in Umlauf, vor allem römische, doch nicht ältere als aus der Zeit zwischen 50 und 200 v. Chr. Ein grosser Fund römischer Münzen wurde im Torf bei Slagelse in Dänemark gemacht. Auf Oeland und Gothland, in Posen und Polen stiess man auf römische, wahrscheinlich aus den damaligen Pannonischen Provinzen hingelangte Münzen, später, nach 400 circa, strömte aus Constantinopel das Gold des Südens in Masse herbei. Die letzte Reihe bilden die meist silbernen und mit kufischer Schrift gezierten morgenländischen Münzen, wovon man auf der Insel Bornholm ganze Scheffel voll gefunden haben soll. Letztere brachten die nach den russischen Märkten ziehenden Kaufleute in's Land.

In diesen späteren Zeiten traten auch bereits die gedachten charakteristischen Verzierungen mit Band- und Schnörkelmotiven auf, in der Regel auch mit Drachen- und Schlangengefalten gepaart, wie solche auch die Holzbaukunst der Skandinavischen Gebiete bis heute aufzuweisen hat. Ein Silberbecher,  $1\frac{3}{4}$ " hoch, der sich im Grabe der dänischen Königin Thyra Danebod zu Tellinge vorfand, ist ein Exempel des Vorkommens derartiger Decorationsweisen in der Goldschmiedekunst jenes Zeitalters. Von Vergoldung liefern die vielen kupfernen und bronzenen Objecte den Beweis, welche mit Goldblech inkrustirt sind; endlich gehören dem Eisenzeitalter jene seltsamen Ringe von der Form eines G an, welche, für die Finger zu gross, für den Arm zu klein, nach Anschauung Mehrerer geweihte Ringe gewesen sein sollen, auf welche man vor den Göttern die Eide ablegte; solche Ringe werden von einigen Forschern bereits im Schatz von Petroffa angenommen.

In Deutschland lieferten zahlreiche Gräberfunde meist für die Erkundung des germanischen Schmuckwesens jener Tage höchst interessante Ausbeute. Indess, auch nur das Wichtigste anzuführen, würde einem Auszug der gesammten Geschichte der Funde gleichkommen, wesshalb hier nur einzelne, hervorstechende Daten Platz finden können. Besonders reich erwiesen sich die Gräber von Freilaubersheim in Rheinheffen, woselbst silberne Spangennadeln mit vergoldeten Knöpfen, silbervergoldete Gewandnadeln mit Almandinen, filigrangeschmückte Anhenker, Bracteaten, Schnallen mit Zickzackornamenten und Halsketten vorkamen. Das römisch-germanische Museum in Mainz enthält die kostbarsten Stücke dieser Gattung. In der

Rheinprovinz ragen die Funde von Waldalgesheim hervor, an denen häufig eine Verquickung antiker und barbarischer Formen zu erkennen ist, so an Armringen, mit Masken geziert, deren Augbrauen aber ganz in der Art der irischen Miniaturen als Schnörkel gezeichnet sind.

Die Nordlande exportirten zuweilen ihr Rohgold, um es verarbeitet wieder zu empfangen, wenn ihre Bewohner nicht auf so tiefer Stufe gleich manchen Stämmen in Gallien standen, welche die rohen Fundstücke in's Ohr henkten. Nach Plinius trugen die Gallier mit Korallen besetzte Schilde. Auf der Ausstellung zu Paris 1867 war derartiges, theils heimisch, theils fremd, durchaus aber von primitivster Gestaltung, zu sehen. Irland steht so ziemlich auf derselben Stufe, beweist aber in einzelnen Proben auch feinere Techniken.<sup>1</sup> Unter die vorzüglichsten keltischen Leistungen gehört der mit einem Goldband geschmückte Helm von Amfreville mit Dreiecksmotiven und Mäanderornamenten in Schmelzwerk. Der zu Hallstadt seit dem Jahre 1846 gemachte grosse Fund von Bronzegegenständen eines wahrscheinlich keltischen und von jenseits der Alpen beeinflussten Volksstammes ist an Goldfachen nicht übermässig reich, besitzt aber einzelne lehrreiche Beispiele.<sup>2</sup> An den Skeletten fanden sich hier Haarzierden aus doppelt-zufammengebogenem Golddraht in drei bis vier Windungen, desgleichen auf der Brust weiblicher Todten. Ganz kleine Spiralen solcher Beschaffenheit dienten als Fingerringe. Sehr dünne Befatzstücke von Goldblech, zum Theil mit Zinn unterlegt und in dem beliebten Dreieckmotiv decorirt, scheinen gleichfalls zum Brustschmuck gedient zu haben. Sehr schöne Fibeln aus Goldblech mit Perlen geziert, ein Kinderarmband, gepresste Streifen, Schwert- und Dolchgriffe, Lamellen, Gürtel mit Kreisen und Ringen, sowie reifenförmige Ohrgehänge bilden hier die wichtigsten Vorkommnisse. Das Gold dieser Objecte soll aus den Bergwerken im Rauristhal stammen (Salzburg), wo die Römer nach Strabo und Polybius Minen hatten und heute noch die Volksfage von Römerstollen zu berichten weiss. Diese merkwürdigen Fundstücke werden im Verein mit den dazugehörigen Bronzeobjecten zu Wien im kais. ethnographisch-naturhistorischen Museum aufbewahrt.

Beutegold mochte nebst den durch Tauschhandel nach Norden gekommenen Schmuckfachen die Einwohner unserer Gegenden besonders mit dem Geschmacke der Römer bekannt zu machen geeignet sein. In den Kriegen des Drusus gegen die Germanen hofften von den drei verbündeten Stämmen derselben die Cherusker die Pferde, die Sueben Gold und Silber, die Sigambrer die Gefangenen als Beute zu bekommen.<sup>3</sup> Befreundeten

<sup>1</sup> W. R. Wylde, Catalogue of the antiquities of Gold in the Museum of the Royal Irish Academy. Dublin 1867.

<sup>2</sup> Sacken, Das Grabfeld von Hallstadt in Oberösterreich, Wien 1868, p. 81 u. ö. dagegen Lindenschmit a. a. O.

<sup>3</sup> Florus II. 30.



Barbarenfürsten aber ertheilten die Römer auch häufig kostbare Geschenke, wie zwei Könige in Gallien, welche Brüder waren, einmal Silbergefäße im Gewichte von 25 Pfunden erhielten.<sup>1</sup> Später noch gelangten antike Goldschmiedewerke auf die mannigfachste Weise in Barbarenhände. Als z. B. Constantius zu Attila gesandt wurde, welcher die Stadt Sirmium belagerte, gab ihm der dortige Bischof Goldgefäße mit, um sich nöthigenfalls damit aus Gefangenschaft zu lösen. Auch Heirathen zwischen Römern und Fremden, wie die Vermählung der Placidia mit dem König der Westgothen Athanerich, geben dazu Anlass. An Galla Placidia scheint sich auch eine Blüthe der Goldschmiedekunst am Hofe zu Ravenna zu knüpfen, sie begabte die Johannis-kirche daselbst, 425, mit Gefäßen und Columben aus Gold, und noch über hundert Jahre erscheinen die dortigen Bischöfe wie Victor, Ecclesius als Spender von silbernen Ciborien u. A. Der Avarenfürst Bajan verlangte von den Gesandten Roms Betten von Gold, zeigte sich bei ihrem Empfange aber selbst schon von goldenem Geräthe umgeben.<sup>2</sup> Ein Beweis für die Ansammlung colossaler und zwar zweifellos römischer Schätze an den Höfen der Nordischen Könige bieten spätere Plünderungsgeschichten, wie jene des gothischen Königshauses zu Narbonne, wofelbst die Franken nach Priscus (de legatione) unermesslichen Goldvorrath erbeuteten, freilich darunter auch schon Werke von christlichem Typus.

Paulus Diaconus, überhaupt eine reiche Quelle in culturgeschichtlicher Hinsicht, meldet von einem mit Gold und Silber gezierten Trinkgefäß, einem Geschenke König Kuninkerts an den Grammatiker Felix, und spricht von den prächtigen Ziergegenständen der Gotteshäuser, welche die Königin Theodolinde in Monza und Gundiperga in Pavia anfertigen liessen.<sup>3</sup> An den Höfen jener Völkerfürsten, deren Stämme längere Zeit sieghaft auf den Culturresten der römischen Besitzungen, sei es in Italien oder in den Provinzen, Fuss fassen konnten, also bei Langobarden, Franken, Ost- und Westgothen, brachten die Machtverhältnisse alsbald auch die Nothwendigkeit, Kostbarkeiten fertigen zu lassen, mit sich und liessen Goldschmiede Beschäftigung finden. Stilistisch genommen zeigen solche Leistungen den eigenthümlichsten Mischtypus antiker Reminiscenzen, barbarischer und später auch byzantinischer Einflüsse. Wie verschiedenartige Impulse damals auf die Kunst eindrangten, zeigt z. B. der Fall, den wir aus einem Schreiben Pabst Gregor's I. v. J. 604 kennen. Er sandte nämlich der gen. Langobardenfürstin eine Kreuzpartikel, ein auf Persisch gefasstes Evangeliar und kostbare Ringe. Der Domschatz zu Monza bewahrt noch ausgezeichnete Proben langobardischer Goldschmiedekunst, welche als Geschenke Theodolindens und ihrer Nach-

<sup>1</sup> Livius XLIII, 5.

<sup>2</sup> Gibbon VIII, p. 346. Dass derlei grosse Gold-Geräthe bei den Römern nichts Seltenes waren, zeigt Herodianus (vita Heliogabal. XXI. 28).

<sup>3</sup> l. c. VI. 8. — VI. 21. — IV. 49.

folger dort am Altare des Stammesheiligen, S. Johannes, niedergelegt wurden, leider veränderte daran viel eine im 15. Jahrh. durch den Goldschmied Braccioforte vorgenommene Restauration. Eine Krone, nicht Diadem, sondern an Ketten schwebende Hängekrone, wie jene Zeit sie besonders häufig als Weihgeschenk in Kirchen zu stiften liebte, rührt von genannter Herrscherin her. Sie ist ein breites Stirnband mit ungeschliffenen Steinen und grossen Perlen (jetzt grösstentheils Perlmutter) besetzt, daran hängt unten in der Axe, wie gewöhnlich bei derartigen Prachtfücken, ein Kreuz mit einem seltenen Luxsaphir, jedoch nicht das ursprüngliche, welches durch Diebstahl abhanden kam, sondern das von einer ähnlichen Corona des Königs Agilulf, nach Einigen indess von derselben Hand gefertigt. Die einstige Theodolinde'sche Krone hatte 158 Perlen und 65 Smaragde, vorne die Bilder der Apostel und die majestas domini.<sup>1</sup> Bei jenem Diebstahl im vorigen Jahrhundert verschwand auch der Trinkbecher der Königin, welcher aus einem Saphir gearbeitet gewesen sein soll. Vorhanden ist aber zu Monza noch, wenngleich des pergamentenen Inhaltes beraubt, der Einband oder die Theka des Evangeliars derselben, aus Goldblech gearbeitet, mit der Weihinschrift der Besitzerin versehen und grosse Kreuze auf beiden Aussen-seiten zeigend, welche plastisch hervortreten und mit Steinen besetzt sind. Zwischen den Armen befinden sich grosse antike Cameen, ausserdem zieren diese Deckel Leisten mit Granaten, geometrisch zu einem Mosaikmuster innerhalb Goldstegen geordnet, sowie sonst gewöhnlich bei solchen nicht-byzantinischen Werken Glasstücke die Stelle von Email vertreten (Verroterie).<sup>2</sup> Etwas späterer Zeit gehören zwei dafelbst befindliche Schöpfungen aus dem Besitz Königs Berengar I. (2. Hälfte des 9. Jahrh.'s) an, die berühmte eiserne Krone mit der Reliquie des Nagels vom Kreuze Christi, aus Gold getrieben mit in Cabochons gesetzten Steinen und blauem Email, welches indess griechische Arbeit annehmen lassen dürfte; ferner das sog. Brustkreuz dieses Fürsten, mit filigranirten Cordons, Perlen und einem grossen Saphir in der Mitte. Ganz unten schwebt ein als Intaglio gearbeiteter Amethyst, welches Arrangement das Object wohl ebenfalls zu dem Kreuze einer Hängekrone stempelt.<sup>3</sup> Nebst solchen Schöpfungen der Kleinkunst adoptirte die Langobardische Goldschmiedekunst vor Allem aber auch den monumentalen Inkrustations-Stil, welcher damals aus Byzanz im Abendlande Eingang fand und als Ueberkleidungsprincip von Figuren, Reliefs, Altären mit dünnen Massen des edlen Metalls den Namen Blechstil nicht mit Unrecht erhalten hat. Aehnliches entstand gleichzeitig auch im mittleren und unteren Italien, in Monte Caffino, dessen Abt Gifulf 797, Johannes, Aligan in der Folge

<sup>1</sup> Antiquitates Italiae, Mediol. 1723. I. pag. 460. — Bock, die Kleinodien des h. Röm. Reiches, tab. XXXIV.

<sup>2</sup> Ibid. tab. XXXV.

<sup>3</sup> Ibid. tab. XXXIII. Vrgl. auch über die Langobarden: Labarte, hist. des arts industr. &c. I. pag. 404 ff.

Altäre mit Silberplatten bedeckten. Besonders die sog. Confessionen der grossen Kirchen prangten mit goldenen Reliefs, schon Valentinian schenkte an S. Peter ein solches Bildwerk, Christus und die Zwölfboten unter Arkaden darstellend. Pabst Hadrian I. liess einen St. Michael, die Madonna und andere Figuren ex laminibus argenteis investitus aufstellen, und bei dem Grabe des Apostelfürsten sah man dessen Bild mit Maria, Paulus und Andreas in Goldrelief gearbeitet, Leo IV. widmete der Kirche in Monte Cassino eine silberverzierte Kanzel in derselben technischen Ausführung.

Bei den langobardischen Königen fand diese Mode gleichfalls Eingang. Schon Theodolinde wird als Stifterin eines grossen Altarstückes von Gold und Silber genannt und im 9. Säculum entstand durch den einheimischen Meister Wolfwinus jene berühmte Goldschmiedearbeit für S. Ambrogio in Mailand, welche Erzbischof Angilbertus (II.) Pusterta für den Preis von 80,000 Goldgulden verfertigen liess. Hinsichtlich seines byzantinischen Schmelzschmuckes wurde dieses Altares bereits im I. Bande, pag. 14, gedacht, hier fügen wir bloss hinzu, dass der Baldachin auf Porphyrfäulen aufruhet und die getriebenen Reliefs evangelische Scenen, das Leben des h. Ambrosius und die Figuren des Donators sowie des Meisters vorstellen, der Letztere nennt sich: V. Volvinus Magister Phaber.

Ebendenselben Inkrustationsstil sehen wir gleichzeitig, wie im folgenden nachzuweisen sein wird, in den Werkstätten Frankreichs allgemein zur Anwendung kommen, eine grosse Anzahl der zahllosen im Liber pontificalis erwähnten Prachtgegenstände gehört in dieselbe technische Kategorie,<sup>1</sup> — so dass er also mit Recht als ein Charakteristicon der Goldschmiedearbeit bis in's 12. Jahrhundert etwa angenommen werden kann, eine Technik, deren Wurzeln aber, wie erwähnt, in Verbindung mit dem einem textilen Princip in verwandtem Sinne huldigenden Email- und Mosaikenschmuck in der Kunstweise von Byzanz zu suchen ist.

Ein anderer germanischer Stamm, welcher sich in dem alten Iberien festgesetzt und hier ein blühendes Reich gegründet hatte, dem erst im 8. Jahrh. der Einfall der Mauren ein Ende bereiten sollte, die Westgothen, hinterliessen uns Beweise einer der langobardischen sehr nahe verwandten hochentwickelten Goldtechnik, welche ein glücklicher Fund im Jahre 1858 zu Tage lieferte. Man gerieth damals zu la Fuente de Guarrazar bei Toledo auf eine Anzahl Hängerkronen und Kreuze, welche sämmtlich bis auf die in der National-Bibliothek in Madrid bewahrte, später dazu entdeckte Krone des Königs Svinthila, in das Hotel Cluny in Paris gelangten.<sup>2</sup> Unter den

<sup>1</sup> Wir bedauern, dass die Herausgabe des *Anastasius bibliothecarius* durch Dr. Scheins noch nicht erfolgt ist, dessen ungeheurer Reichthum zur Geschichte der Goldschmiedekunst gehöriger Mittheilungen bekannt ist.

<sup>2</sup> Don José A. de los Ríos, *el arte latino-bizantino en España y las coronas visigodes de Guarrazar*, Madrid 1861. — Lasteyrie, *description du trésor de G.* Paris 1860. — E. Hübner in den *Jahn'schen Jahrbüchern f. Philol.* — Bock, l. c. tab. XXXVI, XXXVII, Labarte, l. c. I, pag. 499 ff.

zuerst gefundenen acht Kronen nimmt jene des im 7. Jahrh. regierenden Königs Reccefvinthus den vornehmsten Rang ein. Ihre aus herzförmigen Gliedern gebildeten Ketten vereinigen sich in einen von Goldzacken und Perlen geformten Knauf, den Reif öffnet ein Charnier und schmücken 30 Perlen, 30 Saphire und farbige Glasstücke, — sehr ähnlich dem Theodolindischen Diptychon. An diesem Reif baumeln 22 Buchstaben, welche die Lesung: Reccefvinthus rex offeret liefern, das Kreuz prangt im reichen Saphirenschmucke. Eine andere Krone ist gegittert, eine dritte arkadenartig durchbrochen, die übrigen Kreuze meist von glatter Form. Jene des Königs Svinthila hat zwischen zwei Perlenreihen durchbrochene Rosetten auf rothem Grunde, sonst ähnelt sie sehr der erstgenannten und zeigt auch die übereinstimmende Dedication: Svinthilianus rex offeret. Bemerkenswerth ist ferner, dass ein dabei gefundenes Kreuz bereits in so früher Zeit die bekannten romanischen Blattstilisirungen an den Armen besitzt. Sämmtliche Kostbarkeiten gehörten, wie die neueste Forschung behauptet, dem Schatze einer Wallfahrtskirche S. Maria in Sorbaces und wurden vor den Mauren der schützenden Erde übergeben.

Ausserordentlicher Materialwerth, ungeschliffene Edelsteine, der Mangel von Schmelzwerk, rohe Zeichnung, feltene Anwendung des Figuralen und barbarische Luft am Bunten charakterisiren diese Leistungen, zu denen die Antike kaum mehr als verliederlichte technische Traditionen beisteuerte, aber auch der germanische Stil nur wenig hinzuthat. Einen höheren und durch die allmähliche Hinneigung zum Byzantinismus wichtigen Fortschritt äussern dagegen die Merovingischen Leistungen, über welche uns freilich meist nur historische Nachrichten vorliegen. Das Frankenreich in Gallien, welches nach Abwendung der Hunnengefahr zu hervorragender Bedeutung gelangt, bietet in seinen Hofhaltungen das Bild eines prunkvollen Waltens dar und erborgte von unserer Technik gerne die Symbole äusseren Glanzes, sowie die Weihgaben für die Kirche. Seit jeher war Prachtliebe bei den Bewohnern Galliens zu Hause, deren goldene Kleider und Ketten bereits Virgil erwähnt. Wieder ist es Paulus Diaconus, welcher ein kostbares Ciborium beschreibt, angeblich ein fränkisches Werk, massiv, ungemein gross und schwer, mit edlen Steinen besetzt, womit sich kein anderes aus diesem Stoff gearbeitetes Werk vergleichen konnte.<sup>1</sup> Erhalten sind einige Gegenstände aus dem Grabe König Chilperich's, die man bei Tournai gefunden hat, nämlich ein Schwert, Mantelschliessen und Anderes mit Ornamenten von Verroterie-Arbeit.<sup>2</sup> Demselben Fürsten schenkte der Kaiser Tiberius (581) Goldgefässe, Chilperich aber liess, nach Gregor von Tours, daneben ein grosses goldenes Becken hinstellen und zeigte es seinen Hofleuten mit

<sup>1</sup> III. 23.

<sup>2</sup> Abgeb. in Lacroix et Serré's Werk: *Le moyen-âge et la renaissance*. III. Orfèvrerie, II. Paris 1850. Labarte, l. c. I. pag. 492 ff.

der Bemerkung, dass er solcher Dinge noch mehr machen lassen wolle, wenn ihm der Himmel das Leben schenke. Von der Blüthe unserer Kunst in Gallien zeugt auch der Umstand, dass sehr frühe bereits Goldschmiede mit Namen genannt werden, wie jener Mabuinus, von dessen Hand gearbeitete Kelche und Kreuze Bischof Perpetuus von Tours (um 474 gest.) an eine Kirche vermachte. Der Fund von Gourdon in der Haute-Saône förderte 1846 eine goldene Henkelvase von gut antiker Form und eine viereckige Altarschüssel mit noch vielfach klassischen Ornamenten an's Licht, er gehört dem 4. oder 5. Jahrh. an und wurde der Pariser National-Bibliothek einverleibt.<sup>1</sup>

Im Lauf der Jahrhunderte treffen wir nämlich endlich den Goldschmied auch als Gewerbsmann bei den in Rede stehenden Völkern. Noch war er, abgesehen natürlich von den Mönchen, freilich unedler Herkunft und nicht hochgeachtet gleich dem unentbehrlichen Verfertiger der Waffen. In der Geschichte Starkardr's drückt diess Saxo sehr bezeichnend aus. Jene, meint er, welche die Schwerter und Geschoße den Männern schaffen, sind edlen Geistes und stark im Herzen, die Goldschmiede dagegen — zwar weicherer, aber zaghafterer Sinnesart. Indess ihre Werthschätzung nahm immer zu, so dass auf Befehl Karl's des Grossen unter den Künstlern und Handwerkern, die von den Verwaltern der einzelnen Bezirke gehalten werden sollten,<sup>2</sup> die Gold- und Silberschmiede nicht mangeln durften. Nach falischem Gesetz war das Wehrgeld für Goldschmiede auf 70, im Allemannischen auf 40 solidos anberaumt; im Burgundischen wurde ein geraubter oder erschlagener Goldschmied mit 150, ein Silberarbeiter aber mit 100 gebüßt. Interessant erscheint zu diesem die Erzählung aus dem Leben des h. Severin, der zufolge Königin Gifa (5. Jahrh.) römische Goldarbeiter gefangen hielt, um sich ihrer zur Herstellung ihres Tafelgeräthes zu bedienen.

Ein Nachfolger des Mabuinus ist der am Merovingischen Hofe lebende Goldschmied Abbo, der Lehrer des h. Eligius, welcher selber wieder von höchster Bedeutung erscheint, da in dieser Gestalt, sei sie historisch oder zum grösseren Theile mythisch, sich der grosse stilistische Proceß des Ueberganges vom alten Barbarismus der römisch-gallischen Goldschmiedekunst zu dessen Verschmelzung mit den Decorationsprincipien der oströmischen Schule vollzieht. St. Eloi war zu Limoges 588 geboren, einer durch die Segnungen römischer Cultur reichen Stätte und prächtigen Kirchenstadt. Der Legende nach anfangs Hufschmied, wurde er dann Goldarbeiter und Münzmeister am Hofe. Man schreibt ihm eine sehr reiche Productivität im Fache zu, die wir an den vielen Reliquienschreinen, so jenem des h. Maurice in Valais, jenem von Brives, den Diptychen von Poitiers, Kreuz und Kelch von Chaptelac und Grammont &c. kennen, indess ist seine Urheberchaft

<sup>1</sup> Abgeb. in Lacroix, les arts en moyen-âge &c. Paris 1869, pag. 33.

<sup>2</sup> Capitulare de villis imper. 45.

daran keineswegs festgestellt, denn das Meiste daran trägt späteren Stiltypus. Nach dem Jahre 620 verfertigte er den berühmten Thron, oder vielmehr die chaise König Dagobert's, die das Louvre-Museum in Paris noch besitzt, ein vielbesprochenes und bestrittenes Werk, von dem die fromme Sage Wunder zu berichten weiss, indem sich nämlich das gelieferte Rohmaterial des Goldes unter den Händen des Heiligen verdoppelt haben soll. Im 12. Jahrh. durch Suger von St. Denis reconstruirt, bietet der fauteuil oder die cathedra Sti. Eligii das hochinteressante Specimen antikisirender Tektonik im Verein mit mittelalterlicher Decoration. Das Gerüste erinnert an die faldistoria (Faltstühle) der folgenden, romanischen Aera, der Aufbau an römische Bronzegeräte der Kaiserzeit. Bezeichnend ist es daher, dass Semper das Möbel geradezu für gallo-romanisch, ein anderer Gelehrter, Pottier, aber für einen curulischen Stuhl erklärt. In der Folgezeit soll Eligius noch grossartige Goldarbeiten, so die Reliquiarien des h. Martin von Tours, der Ste. Gèneviève, St. Germain, Columban, Severin geschaffen haben, nach den Schilderungen gewaltige Gebäude mit Marmordächern und überdeckt mit Edelsteinen und Goldornamenten. Somit beginnt die Kunst um diese Zeit eine neue üppigere Richtung einzuschlagen und die Färbung byzantinisch-romanischen Stilcharakters allmählig anzunehmen, — das ist das Bedeutende in der Erscheinung unseres Künstler-Heiligen, welcher eine grosse Schule hinterlassen haben dürfte. Thillon aus Sachsen und Bauderic werden als seine Nachfolger namhaft gemacht.<sup>1</sup>

Mit dem Namen des h. Eligius pflegt man, besonders in Frankreich, die Blüthe der Emailleerschule von Limoges in Verbindung zu bringen. Auch diesen Umstand betreffend, dürfen wir auf das vorausgegangene Capitel unseres Werks verweisen, worin die Geschichte genannter Kunsttechnik ausführlich dargestellt wurde, und begnügen uns hier mit der Bemerkung, dass die französische sowie die von ihr beeinflusste deutsche Schule in den Rheingegenden im Gegensatz zu jener von Byzanz sich des Grubenemails (email champlevé), nicht des Zellschmelzes bedient, welcher letzterer zu den Künstlern des oströmischen Reiches augenscheinlich aus dem ferneren Asien gelangt sein dürfte. Die älteren Arbeiten in Grubenemail, dessen Fond immer aus vergoldetem Kupfer besteht, geben die Gestalten und Ornamente in Schmelzmasse und liessen sie sich demgemäss vom Metallgrunde abheben; seit dem 12. Jahrh. beiläufig aber wechselt die Art der

<sup>1</sup> Lénormand in den *Mélanges archéolog.* I. p. 157 ff. — de la Porte, A. *Un artiste du VII. siècle. Eligius aurifaber*, Paris 1865. — Linas, Ch. de, *Orfèvrerie Mérovingienne. Les oeuvres de S. Eloi et la verroterie cloisonnée*, Paris 1864. — Ozanam, St. Eloi, patron des orfèvres, des forgerons &c. Paris. — Die Streitfrage über das Leben, Werke und Stil des Künstlers habe ich darzulegen und zu beantworten gesucht in meiner grösseren Abhandlung: Die Bedeutung der S. Eligius-Legende für die Kunstgeschichte, *Mitth. der k. k. Central-Commission &c.* 1874, pag. 179 ff. — Labarte, l. c. pag. 429 ff. — Ueber ein verloren gegangenes — angebliches Hauptwerk des h. Eligius, siehe de Linas, *orfèvrerie Mérovingienne*.

Decoration, indem man die Hintergründe mit Email zu coloriren begann und umgekehrt die Zeichnung im Kupfer stehen lässt, wobei dann die Innencontouren mittelst Gravirung angedeutet zu werden pflegen.

Die ohne Zweifel ebenso zahlreichen als kostbaren Goldschmiedearbeiten aus der vor-karolingischen Epoche in Frankreich haben durch spätere Stilmodifikationen noch mehr als durch Kriege ihren Untergang gefunden. Ein dem h. Eligius zugeschriebenes Kreuz, doppelarmig und mit Filigran und Steinen reich geschmückt, ist bei Lacroix, l. c. pag. 141, abgebildet. Deutsche Werke derselben Zeit sind fast gar nicht bekannt; in diesem Lande tritt erst mit dem grossen Karl die Sonne des Kunstlebens schüchtern aus dem dichten Nebel der Völkerwanderungs-Periode hervor.

Die bisherigen Mittheilungen des V. Abschnittes hatten den Zweck, die eigenartige Verquickung des antiken, des barbarischen und des christlichen Kunstelementes zu zeigen, welche die Goldschmiedekunst der im Norden anässigen oder in Italien und Spanien eingewanderten Germanischen Stämme repräsentirt. Der Natur der Sache gemäss musste uns dieses Thema theilweise schon auf ein Nachbargebiet, auf den Einfluss der Byzantinischen Goldschmiedekunst führen, und ist es daher, dem Wortlaut unserer Ueberschrift gemäss, nothwendig, an diesem Punkte nachzuholen, was über die Entwicklung des Faches in Ost- und Westrom seit der Völkerwanderung zu bemerken ist, indem auf Grundlage dessen erst die Karolingische Epoche geschildert werden kann. Italien stand zu jener Zeit materiell und geistig in der Abhängigkeit von Fremden. Die Waffengewalt der nordischen Eroberer gleichwie die überlegene Cultur der Byzantiner beherrschten das unglückliche Land, wir schreiben daher für diese Periode fast immer ein Stück Byzantinische Kunstgeschichte, auch wo von dem westlichen Nachbarlande die Rede ist. Schier alle feine Leistungen, mögen sie an Kostbarkeit und Pracht der Arbeit den fremden auch gleichkommen, weisen in Stil und Technik nach dem Osten, wo ein grosser, hochcultivirter Staat die Quelle der artistischen Schulung für die nächste Zeit bildete, das Alte, wennauch in technisch und stilistisch stets mehr entarteter Form fortpflegte, und nebstdem durch die Herübernahme neuer Elemente aus dem Morgenlande Keime für die Zukunft zeitigte, die freilich erst auf fremden Boden übertragen frisch weitergrünen sollten. Dieses Gebiet ist das oströmische Kaiserthum, der Erbe der classischen Civilisation mitten in einer Welt, die unter den Stürmen des Barbarenthums bebte. Auch in diesem Fall sind wir genöthigt, die Erörterung der allgemeinen Geschichts-, Cultur- und Kunstverhältnisse hier zu unterlassen, und weisen den Leser bloss darauf hin,

dass die eigenthümlichen Umstände des Byzantinischen Kunstwesens, seine Prachtliebe, seine technische Vollkommenheit, aber auch seine starr-conservativ am Typischen beharrende Tendenz auch im Goldschmiedfach bestimmt zum Ausdrucke gelangt. Nirgends berührt und erquickt uns in seinen Gebilden ein frischer, phantasievoller Zug, nie bemüht sich der erfindende Geist ihrer Schöpfer neue Reize zu erfinden, im Gegentheil, selbst die Individualität der Künstler erstickt unter der ewig gleichbleibenden Norm des als gültig Anerkannten, so dass bei der ungeheuren Quantität der Produkte schliesslich eine fast fabrikmässige Uniformität zu Tage tritt. Von dem geistigen Schatze der classischen Kunst blieb hier nichts übrig als eine, dazu arg verwildernde Ornamentik und Drapirung, die göttliche Schönheit des Menschenleibes schrumpft zur Leiche zusammen, und der seine coloristische Reiz von Einst wird zu greller Buntheit, — jedoch an technischer Feinheit und an Kostbarkeit lassen diese Werke in der Regel wenig zu wünschen übrig.

Es ist in den obigen Abschnitten bereits gezeigt worden, wie die Techniken des Emailirens und des Niellos nun reichlicher als in der Antike gepflegt wurden und der Orient insbesondere zur Erreichung solcher künstlerischer Tendenzen mit seinen stets auf satte farbige Wirkung gerichteten Techniken zu Hilfe gerufen wurde. Die Goldschmiedekunst erhielt eine neue geistige Mission in jenen frommen und prachtliebenden Tagen. Während Körper-, Waffen- und Tafelschmuck im Alterthum die Hauptziele des Faches ausmachten, forderte nun der christliche Cult den Dienst desselben in ausgedehntester Masse. Dieser Umstand bestimmte aber zugleich die Erscheinung der Produkte auf das Ausdrücklichste. In den herrlich geschmückten Gottestempeln jener Zeit, umgeben vom goldenen Schimmer der Mosaiken, neben den buntgestickten Priestergewändern und Teppichen musste auch das Goldgeräth des Altars farbige Pracht zeigen und somit der Glanz des Edelmetalls sich mit dem spielenden Schimmer köstlichen Gesteins, leuchtender Perlen und tieffatter Emails vereinigen.

Constantin der Grosse schenkte der Constantinischen Basilica bereits ein Tympanon von Silber, welches, 2025 Pfund schwer, Christus und die Apostel in relief vorstellte, dasselbe, welches später von den Barbaren geraubt und unter Valentinian (um 432) durch ein neues ersetzt wurde. Jeder der sieben Altäre in der Basilica hatte eine Inkrustation von 200 Pfunden in Silber, die Engel je 105 Pfunde und Augen von Edelsteinen. Weitaus das Merkwürdigste war jedoch die piscina, in welcher der Kaiser die Taufe empfangen hatte, ein kupfernes Becken, dessen Inkrustation mit Tafeln aus Silber von mehr als 3000 Pfund hergestellt war. Die Gestalten des Lammes und sieben silberner Hirsche als Wasserspeier, Christus und Johannes von demselben Materiale waren am Rande des Bassins aufgestellt.

Constantin (der Grosse) trat als Wohlthäter der Kirche überhaupt in Rom in einer Weise auf, dass ohne die Annahme einer noch immer erstaunlich ausgebreiteten Thätigkeit des Goldschmiedehandwerkes derartig gross-



artige Unternehmungen nicht denkbar wären. Sollen ja die von ihm geschenkten Kelche, Patenen, Lampen, Rauchfässer &c. einen Goldwerth von 300 Pfund erreicht haben! Den Kaiser übertrafen jedoch noch bei weitem die Päbste der Folgezeit, wie vor Allen der prachtliebende Symmachus (498—514), dessen Gaben an Römische Gotteshäuser bei 130 Pfund in Gold und 1700 in Silber betragen haben sollen. Prudentius erzählt im Hymnus des h. Laurentius, dass beim Verhöre ihn der Richter besonders über den Umstand befragte, ob die christlichen Priester sich goldener Gefäße bei ihren Opfern bedienten und ob die Wachslichter dabei auf Leuchtern von Gold brännten, was der Märtyrer auch der Wahrheit gemäss bejahte. Der h. Optatus bezeugt, dass man den Metallreichthum der Kirche in Karthago gar nicht zu flüchten im Stande war und von Pabst Urban berichtet Anastasius Bibliothecarius, dass zu seiner Zeit, also schon im 3. Jahrhundert, sämmtliche römische Cultgeräte aus Silber gefertigt worden seien. Silberne Kelche, Lampen, Leuchter und Kannen als Altargeräthe erwähnen auch die Proconfularaktten des Silvanus. Ein goldenes Altarkreuz zwischen den Leuchtern in der Basilica des h. Felix wird im 4. Jahrhundert bereits von S. Paulinus von Nola namhaft gemacht. Silberne Leuchter schenkte Pabst Hormistas (514—523) an St. Peter in Rom, sie hatten ein Gewicht von 70 Pfund. Nach dem Anastasius wurde bereits ein Jahrhundert früher die Columba als Aufbewahrungsgefäß des himmlischen Brotes als Goldschmiedegeräth gefertigt und in Thürmchen aufbewahrt, wie Pabst Hilarius (vor 468) folch eine turracula, 70 Pfund schwer, aus Silber, mit einer goldenen Taube von 2 Pfunden der Johanneskirche opferte. Sozomenus Hermius in seiner Kirchengeschichte (4. Jahrhundert) berichtet, dass damals Götterbilder aus Edelmetall zu Münzen geschlagen wurden.<sup>1</sup> Der Scholaftiker Socrates sagt aber, dass bereits durch Theodosius I. die Götterbilder der Heiden zu Bechern und anderen Bedürfnissen der Kirche in Alexandria eingeschmolzen wurden. Die unter Julian dem Apostaten und später noch seitens der Heiden, dann durch Avaren und andere wilde Stämme stattgehabten Plünderungen beweisen nach den Berichten das reichliche Vorhandensein von heiligen Geräthen, Ciborien und Kelchen aus Gold in den Kirchen und Klöstern jener Zeit. Kaiser Alexius entfernte aus der Kirche der Chalkopration sogar die mit silbernen und goldenen Zierraten ausgelegten Pforten, um sie in Münze zu verwandeln. Isaak II. (um 1190) entführte die Cultgefäße auf seinen Speisetisch, gebrauchte dabei die aus Gold und Steinen gefertigten becherförmigen Weihgeschenke der Kaiser an deren Epitaphien, sowie die Giesskannen der Priester. Kreuze und Tafeln »mit den unverletzlichen Ausprüchen Christi« aber verwandelte er in Halsbänder und Ketten, wie Aehnliches auch im folgenden Jahrhundert den Anhängern der

<sup>1</sup> II. 5. Ich benütze hier und überhaupt im Capitel über das oström. Reich Unger's Quellen der Byz. Kunstgeschichte aus dem XII. Bande der Quellenchriften.

lateinischen Kirche vorgeworfen wurde, da sie aus heiligem Silbergeräth Gürtel und die gewöhnlichen Armbänder (*brakioria*), Ohrringe, Finger- und Fussringe für ihre Geliebten, auch Sporen daraus verfertigen liessen. Beispiele dieser Art wären leicht zu häufen. Constantin bereits lenkt sein Augenmerk in seinen Gesetzen auf die Goldschmiede, die er von Lasten frei macht, und Kaiser Constantin VII., ein Maler und Universal-künstler, unterwies Vergolder und Silberschmiede selber in ihren Techniken.

Was nun die Belege für die Sache weiters anbelangt, gedenken wir zunächst eines Ausspruches des römischen Dichters Prudentius, welcher die Pracht der Byzantinischen Privatwohnungen und deren Reichthum an Gefässen in edlem Metall rühmend erhebt. Von Byzantinischen Goldschmiedewerken bieten uns die Kirchenschätze und Museen noch manches köstliche Erzeugniss; im Folgenden sei nur einiger hervorragender Proben kurz Erwähnung gethan. Der einstmals so reiche Schatz der St. Peterskirche in Rom enthält noch ein goldenes Diptychon in Buchform, als Anhenker zu tragen und dem Gründer von Constantinopel wohl aus dem Grunde zugeschrieben, weil vielleicht Theile des Innern aus feiner Zeit herrühren. Die mit griechischen Beischriften versehenen Heiligenfiguren in getriebener Technik, das Filigran u. A. weisen jedoch deutlich auf die byzantinische Arbeit des 11. bis 12. Jahrhunderts hin.<sup>1</sup> Das Altarkreuz Kaisers Justinus d. J. in demselben Schatze aus vergoldetem Silber, mit Perlen und rohen Gemmen geziert, trägt Anhängel (*pendilia*, *monilia*) von Achat; die Rückseite ist mit dem Osterlamm, Figuren und Schnörkeln in getriebener Arbeit bedeckt.<sup>2</sup> Die emaillirten Goldschilder von der Krone des Kaisers Constantinus Monomachus (1042—1054) sind im I. Bande S. 15 f. erwähnt. Ueber die Formentwicklung der Oströmischen Kaiserkrone im Lauf der Jahrhunderte siehe Linas, *les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, I. pag. 283 ff. Als Aristemachios in Heraklea in Thracien eintraf, war sein erster Befehl, die Kirche zu sperren, aus welcher ihm der Bischof Philippus alle Gegenstände aus edlem Metall ausliefern sollte. Unter dem Pabste Vigilius (6. Jahrhundert) stiftete Belifar ein goldenes, einen Zentner schweres Kreuz, geschmückt mit Edelsteinen in die Kirche des h. Petrus nach Rom, wie ein ähnliches, von Constantin gewidmet, sich schon auf dem Grabe des Apostelfürsten aufgestellt vorfand. Ein prächtiges Specimen Byzantinischer Arbeit mit Zellenemail, Silberfiligran, Perlen und Edelsteinbesatz, welche die emaillirte Figur des Gekreuzigten einschliessen, bewahrt die Collection Sebastianof. Das schöne Werk gehört dem 10. Säculum an und stammt von einem Kloster am Berge Athos.<sup>3</sup> Vielfach verwandt ist ein nicht minder

<sup>1</sup> Bock, l. c. tab. XX.

<sup>2</sup> Steph. Borgia, *de cruce Vaticana ex dono Justini Aug. commentarius*, Romae, 1779. Ausführlich darüber de Linas, l. c. pag. 303 ff.

<sup>3</sup> Lacroix, *les arts &c.* Abb. pag. 133.

farbenprächtiges Kreuz aus dem Welfenschatze, das der Tradition nach durch Heinrich den Löwen aus dem Kreuzzuge mitgebracht worden sein soll. Der Schmuck nimmt in dieser hierarchisch besetzten Periode nicht selten einen kirchlichen Charakter an. So wird das Hängekreuz zum üblichen Zierrath, zum Modegegenstand, wie schon im 4. Jahrhundert Joh. Chrysoftomos bezeugt.

Nicht selten scheint die Byzantinische Goldschmiedekunst sich selbst bis zu den colossalfsten Schöpfungen, Concurrentzleistungen der grossen Plastik und zwar in edlem Metalle ausgeführt, vertiegt zu haben, — welchen Ausdruck wir nicht ohne Absicht wählen, indem derartige Bravourstücke das Interesse des Sonderbaren und Ueberkostbaren an sich gehabt haben, gewiss aber nicht eigentlich im wahren Geiste des Faches geschaffen sein konnten. Karl der Grosse soll von seiner Romfahrt ein solches, 12' hohes und 280 Pfund schweres Crucifix von Gold mitgebracht und dem Strassburger Dome geschenkt haben, vielleicht mit Seinesgleichen das Vorbild ähnlicher Monstrewerke, welche während der romanischen Epoche in einigen deutschen Kirchen aufgerichtet wurden.

Eine Spezialität des monumentalen Stiles der Byzantinischen Goldschmiedetechnik besteht in der eigenthümlichen Ueberkleidung der Kirchenthüren mit Metallplatten, deren figuraler oder ornamentaler Dessin auf dem Wege der Taufchirung hergestellt ist. Die berühmtesten Portale solcher Art sind wohl diejenigen vom Kloster Monte Cassino in Italien, welche 1062 über Bestellung des kunstfertigen Abtes Desiderius in Byzanz verfertigt wurden.<sup>1</sup> Jedoch, sie haben nicht Anspruch auf das höchste Alter, worin sie von jenen der Erzbischöflichen Kirche in Amalfi, deren Besteller ein Grieche, Pantaleon, war,<sup>2</sup> und den ebenfalls hochgerühmten Thürflügeln an der St. Marcuskirche in Venedig übertroffen werden. Letztere gehören in das 9. oder 10. Jahrhundert und verrathen sowohl durch den Stil des Figuralen als durch die Namen, Costüme und Beischriften der Heiligen gestalten den Byzantinischen Ursprung, den auch die (historisch übrigens irrige) Sage, dass sie 1204 bei der Plünderung Constantinopels von den Venetianern erbeutet worden seien, in ihrer Weise bestätigt.<sup>3</sup> Als Besteller nennt sich darauf ein Leo de Molino, der im Jahre 1112 an der Kirche des h. Marcus Procurator war. Endlich befass Thüren ähnlicher Ausstattung und Technik die reiche Basilika des h. Paulus ausser den Mauern zu Rom, ebenfalls abendländische Stiftungen, welche von griechischen Meistern ausgeführt wurden. Sie sind bei dem Brande 1828 zwar verloren gegangen, doch erhielten sich einige Theile, welche mehrere Gelehrte noch im Jahre 1870 gesehen haben. Ihr Urheber war Staurakios Tuchtos von

<sup>1</sup> Mittelalterliche Kunstdenkmale &c. von Heider u. Eitelberger I. 143.

<sup>2</sup> Leo Off. Pertz III. 711.

<sup>3</sup> Jahrb. der Centr. Comm. 1860, p. 229 f. mit Abbild.

Chio, der sie auf Anordnung des (späteren) Papstes Gregor VII. 1070 vollendete.<sup>1</sup> Die technische Verbindung des Erzes mit gravirter, mittelst Silberfäden, auch Goldlamellen, ausgelegter Zeichnung behauptete sich übrigens im Osten noch lange durch das Mittelalter, so dass z. B. Nowgorod solche mit Bildern aus dem neuen Testamente noch im Jahre 1336 erhielt, im selben Jahre andere aus Silber und Bronze eine Kirche in Alexandrowa, die Himmelfahrtskirche zu Moskau im selben Jahrhundert und eine Kirche in Susdal fogar in noch jüngerer Zeit.<sup>2</sup>

Montecassino, dessen Mönche selber in allen Branchen der Künfte excellirten, war noch bis in's 9. Jahrhundert eine Schatzkammer grossartigsten Massstabes und enthielt ohne Zweifel damals vorwiegend Arbeiten Byzantinischen Gepräges. Anderes, gewiss aber auch Werke des nämlichen Ursprunges, kam im 8. Jahrhundert durch die Freigebigkeit Karl des Grossen und seiner nächsten Nachfolger dahin, jene herrliche Menge von Hängekronen, Kreuzen, Gefässen und Schmuckgeräthen, von denen der Fürst von Capua, Siconolf 408 und später bei 1000 Pfunde plünderte. Der genannte Aligan schenkte der dortigen Kirche drei silberne Kronen, Johannes eine ganze Truhe voll Rauchfässern und Weihbecken etc.

Die Verdrängung der grossen Plastik und monumentalen Malerei durch verwandte, aber dem roheren Byzantinischen Geschmacke durch materielle Kostbarkeit oder Buntheit besser zusagende, handwerkliche Techniken als: Goldschmiedekunst, Email, Stickerei und Glasmosaik, brachte eine gewaltige Blüthe all' dieser Industrien zuwege, — jedoch zugleich auch für sie den empfindlichen Nachtheil, dass den Gewerben mit der Zurückdrängung jener grossen Künfte auch die rechte Führerschaft verloren ging. Auf Italienischem Boden folgte indess seit dem Abschlusse des 1. Jahrhunderts allmählig eine Reaction gegen diesen Byzantinismus im Fache; das langsame Hervortreten einheimischer Kräfte, das zunehmende Erstarken des patriotischen Sinnes in den städtischen Bürgern und die mit solchen Erscheinungen sogleich wieder an den Tag tretende Erinnerung an die klassischen Traditionen der Heimath bewirkte hier eine Wendung, die in völlig nationale Bahnen einzulenken bestimmt war. Byzanz selber dagegen verharrte bis in die spätesten Zeiten, in denen die Geschmacksrichtung seiner Goldschmiedekunst sich nur mehr in den Ablegern slavischer-barbarischer Derivationen äusserte, in dem unentwegten Typus starrer Prunkhaftigkeit, ja die Zunahme der letzteren geht hier Hand in Hand mit der Entgeistigung des Gehaltes. Die Kaiser vom 9. Jahrhundert an entfalten, besonders seit Basilius dem Macedonier (867—886), unter dessen Herrschaft der Bilderdienst von Neuem auflebt, eine bis an's Verschwenderische streifende Prachtliebe. Aus diesen glanzvollen Tagen stammt mancher Schatz der Museen, so z. B. der pracht-

<sup>1</sup> Nicolai, basilica di S. Paolo, Roma 1815. — Ciampini, Vet. Monum. I. tab. XVIII.

<sup>2</sup> Adlung, die Thüren von Nowgorod, Berlin, 1825 und: Antiquités russes, 4. Bd.

volle Buchdeckel mit den drei Marien am Grabe des Herrn im Louvre, sowie eines der grossartigsten Werke der Goldschmiedekunst, die berühmte Pala d'oro von St. Marcus zu Venedig, deren Beschreibung in diesem Buche bereits im I. Bande, S. 17, gegeben wurde.<sup>1</sup>

Wir müssen gestehen, dass die Ueberfülle der historischen, völlig sicher stehenden Nachrichten von grossartigen Leistungen der Goldschmiedekunst in dieser Uebergangsperiode den Schilderer der Entwicklungszustände nicht allein in Verlegenheit bringen muss, sondern noch überdiess, dass solcher Reichthum Alles, was spätere Perioden lieferten, auf schier märchenhafte Weise in Schatten stellt. Der Leser möge daher, da zu alledem die meisten alten Quellen bloss Anführungen, keine Beschreibungen, der fabelhaft luxuriösen Kirchen- und Fürstenschätze von Byzanz, Rom oder Ravenna liefern, uns Weiteres erlassen und bei Anastasius, Leo Ostiensis, Paulus Diaconus, den griechischen Autoren sich über jene Unmasse Details Belehrung erholen.

Unter den eigentlich kirchlichen Prachtgeräthen können wir in jener Zeit bei den griechischen Schriftstellern bereits den Altartisch, dessen Antependium, das darüber gewölbte Ciborium und als wichtigste Ausstattungsstücke die Henkelkelche sammt patena, die Columben, die phari (Leuchthürme) genannten Candelaber, die Reliquiare, seit dem 7. Jahrhundert beiläufig die Crucifixe und Vortragekreuze unterscheiden. Die glänzendste Schilderung von der Prachtausstellung der Altäre bietet Paulus Silentarius in seiner Beschreibung des Ciboriums, womit Justinian die Hagia Sophia beschenkte. Es war ein hoher Bau auf silbernen Säulen, wie ein Thurm (pyrgos) kegelförmig aufsteigend und oben in Kelch, Weltkugel und Kreuz ausgehend. Der Altartisch bestand aus Gold und ruhte auf goldener, mit Edelsteinen gezielter Basis.<sup>2</sup>

Aber auch der Palaß der Grossen hatte üppigen Ueberfluss von den glänzendsten Leistungen der Goldschmiedekunst. In eine ganze Reihe altdeutscher Dichtungen hat sich die durch Kreuzfahrer bewahrte Erinnerung an ein seltsames Orgelwerk von Gold im kaiserlichen Palaß zu Constantinopel verloren, welches einen Baum mit darauffitzenden Vögeln vorstellte, deren Gefang ein Bläserwerk nachahmte.<sup>3</sup> Aufsätze in Gestalt des Glücksrades standen auf den Tischen und Speisegeräthe von colossalem Formate, in Edelmetall gearbeitet, erhöhten den Prunk der Gastmähler. Von letzterem Umstand gibt der als Gesandte in Byzanz 949 anwesende Liutprand eine Probe, denn er schildert die Goldvasen als so riesig, dass man sie durch Seilwerke von der Decke auf die Tafel herablassen musste.<sup>4</sup> Im Zusammen-

<sup>1</sup> Vgl. Annales archéol. XX; Labarte, recherches sur la peinture en émail p. 17.; Giov. Belluno, la pala d'oro, Venez. 1847.

<sup>2</sup> Beschreibung der Agia Sophia. Ueberf. von Kortüm II. 304 ff.

<sup>3</sup> Z. B. im Alexanderlied v. 5850 ff.

<sup>4</sup> Antapodosis VI. 8.

hang mit dem überreichen Costüme,<sup>1</sup> dessen Materialien von Seide, Purpur und Stickerei den höchsten coloristischen Reiz hervorbrachten, hatte die Goldschmiede- und Juwelierkunst bei den Byzantinern eine umfassende Aufgabe zu bewältigen, doch ist dabei die Erscheinung beachtenswerth, dass selbständiger Schmuck hierzulande weniger in Gebrauch stand als vielmehr die blosse Herstellung von kostbaren Verzierungen der Gewänder, welche auf diese genäht oder sonstwie zu einem Ganzen vereinigt wurden. Unter den eigentlichen Schmuckstücken spielen die Brustkreuze eine Hauptrolle, als deren Variation häufig auch, besonders in der weiblichen Tracht, amulettartige Heiligenbildchen traten. Die kaiserliche Leibgarde trug goldene Halsketten, dem Herrscher selbst wurde ein goldener Stab vorgetragen und längs des Weges, den er auf purpurnen Teppichen zu seinem Zelte wandelte, waren Candelaber und Ampeln aus diesem Metalle aufgestellt.<sup>2</sup> Die vornehmen Damen pflegten das Haupt mit kronenartigen Diademen zu schmücken und schlangen Perlenschnüre durch das Haar, während ihre Kleider aus schweren Stoffen mit Goldblechen, Filigran und Juwelen beinahe inkrustirt waren. Patriarchen zeichnete, wie noch heute, eine mitraförmige Krone aus, welche in ihrer Hauptform einer sog. Bügelkrone gleichkommt.

Was Constantin und seine Nachfolger im Fache der Goldschmiedekunst veranlassten, erstreckte sich ausser jenen bereits erwähnten Arbeiten zur Ausschmückung der Altäre auch auf die Architektur und zwar in einer schier monumentalen Weise, wofür andere Epochen wenig Beispiele aufzuweisen haben. Hierher gehören die gewaltigen goldenen Kreuze mit reichem Edelsteinbesatz, welche auf öffentlichen Plätzen, am Forum, an der Decke des kaiserlichen Thronsaals angebracht wurden.<sup>3</sup> Die edle Goldschmiedekunst wurde von nun an geradezu ein kaiserliches Vergnügen, in dessen Pflege sich seine Nachfolger zu überbieten suchten. Constantins bewies diesen Geschmack nicht allein durch seinen glänzenden Einzug, den er auf goldgeziertem Wagen in Rom hielt, sondern auch durch seine verschwenderischen Gaben von Gefäßen an die Hagia Sophia. Des Kaisers Theodosius silberne Statue bewunderte man auf öffentlichem Platze in Constantinopel.

Aus dieser wahrhaft goldenen Zeit unseres Kunsthandwerkes strömen uns die Quellennachrichten in üppigster Fülle entgegen, so spärlich auch von einer solchen Hyperproduction an erhaltenen Schöpfungen auf die Gegenwart gekommen ist. Der zürnende Kirchenvater, welcher darüber grollt, dass heute in Einemfort nur von Goldarbeitern und Seidenwebern mit Bewunderung gesprochen werde, gibt ebenfogut von ihr Zeugnis als

<sup>1</sup> Die wesentlichsten Goldzierden desselben waren: die Zone (Gürtel), fibula, tzangia oder Gold- und Edelsteingeschmückte Schuhe, das Skaramangium, kostbarer Mantel. Linas, anciens vëtem. sacerdot. III. pl. 9. Endlich das encolpium oder Brustschmuck. Von letzterer Gattung ist das schöne Kreuz Gregor d. Gr. in Monza ein Beispiel.

<sup>2</sup> Chronik des Arnold v. Lübeck, I. 5.

<sup>3</sup> Eusebius Pamphilus im Leben Constantins III. cap. 49.

der enthusiastische Panegyriker des Hofes. Die Kunst des Goldschmiedes kannte aber bereits auch keine Grenzen in Bewältigung colossaler Aufgaben: grosse Silberstatuen waren an der Tagesordnung, wie denn Kaiserin Eudoxia und ihre drei Töchter solche von besonderem Werth erhielten und eine zweite für Kaiser Theodosius 7400 Pfunde gewogen haben soll. Von dieser umfangreichen Industrie gingen ferner die zahlreichen Vermittlungen in Gestalt kostbarer Geschenke an alle Nationen aus, wodurch das Principat der byzantinischen Metallarbeit über halb Europa für lange Zeit sich verbreiten sollte. Unter dem zweiten Theodosius und seiner Schwester Pulcheria wuchs die Vorliebe für diese vorzüglichste unter all' den glänzenden Industrien Ostroms noch ansehnlich und Justinian im 6. Jahrhundert leistete wohl das Ausserordentlichste in ihrer Förderung.

Justinian fand besonderen Anlass in dieser Hinsicht durch die nöthige Wiederherstellung der Sophienkirche, welche nach dem grossen Brande von 532 durch die Baumeister Isidor von Milet und Anthemios von Tralles sich in verjüngtem Glanze erhob. Wir haben oben bereits des kostbaren Tabernakels über dem Altare gedacht, welcher damals entstand, und fügen hier noch hinzu, dass nach der sehr wahrscheinlichen Anschauung Labarte's einzelne Theile, besonders die Wölbung des Ciboriums, mit Niello ausgelegt waren. Die Kathedra des Patriarchen, vor welcher vier Säulen standen, waren gleich diesem von vergoldetem Silber. Nach Prokopius<sup>1</sup> betrug der Metallwerth der allein am Allerheiligsten befindlichen Prachtgefässe 40,000 Pfund Silber und soll der Schatz des Kaisers über 300,000 Pfund Goldes verfügt haben. Noch erstaunlicher lauten die Angaben des Anonymus, welcher uns die Hagia Sophia schilderte; ihm zufolge wäre für jedes der 12 grossen Kirchenfeste ein anderer, grossartiger Apparat von Goldgeräthen, bekleidet mit Gestein und Perlen zur Verfügung gestanden, in summa 42,000 Stücke, dazu 6000 goldene Leuchter für die Erhellung der gewaltigen Räume des Gotteshauses. Bis zu den mit Emailmalerei geschmückten Trinkbechern seiner Tafeln, ja bis zum goldenen Sarge umgibt Justinian seine Vorliebe für die Kunst des Edelmetallbereitens. Auch Belisar brachte von seinen Vandalensiegen Goldschätze nach Haufe, welche er in Gestalt eines Kreuzes dem h. Petrus in Rom widmete.

Von hoher künstlerischer Bedeutung scheint der Thron gewesen zu sein, welcher sich Justin II. im kaiserlichen Palaſte errichten liess. Die goldene Figur einer geflügelten Nike bekrönte das auf vier Säulen ruhende baldachinartige Dach.<sup>2</sup> In demselben Geiste sehen wir ferner die Herrscher des 6., 7. und 8. Jahrhunderts, wie es scheint im Wesentlichen sogar durch den Bilderschnitt ziemlich unbeeinträchtigt, auf das Verschwendendste nach gewohnter Weise die Dienste des Goldschmieds in Anspruch nehmen. Durch die

<sup>1</sup> De edificiis, I. 1.

<sup>2</sup> Corippus, de laudibus Justini min. v. 194.

Nachrichten, welche uns von der ungeheuren, hier im Detail unmöglich aufzuzählenden Menge von Werken erhalten sind, geht übrigens — obwohl allerdings bloss Historiker, also dem Gegenstande ferner stehende Autoren unsere Referenten sind — ein ermüdend gleichartiger Zug, was deutlich bezeugt, dass zwar die Pracht und der materielle Glanz stets auf's Höchste getrieben sein mochten, zugleich aber auch eine bereits fabrikmässige Uniformität, Dürftigkeit der Erfindung und Banalität der formellen Erscheinung hier an der Tagesordnung waren, wie in den anderen Kunstzweigen gleichfalls. Unter Theophilus im 9. Jahrhundert erlebte die Goldschmiedekunst erneute Förderung. Ihm wird die Herstellung jenes seltsamen Thrones im Audienzsaal der Gefandten zugeschrieben, dessen Ruf, wegen der daran angebrachten musikalischen Automaten, Vögel &c., wie erwähnt, sich bis in die Rittergedichte des deutschen Mittelalters erhalten hatte. Noch berühmter scheint des Kaisers Schatzkammer gewesen zu sein, für deren kostbare Einrichtung er denselben Künstler, Leon, beschäftigte, dessen Werk jener wunderbare Orgelthron gewesen. Hier war ein grossartiger Schatzbehälter, oder Schrank, wenn man will, aufgestellt, ein Gebäude von kostbarer Arbeit, Pentapyrgion, wahrscheinlich von feiner castellartigen Form, genannt, worin das goldene Bett, die Kronen, Prachtgewänder, Waffen und Schmuckfächer des Fürsten aufbewahrt waren.<sup>1</sup>

Bei dem festlichen Einzuge des Kaisers in seine Residenz erschien dessen Verwandter, Alexis, in einem Waffenaufzuge, welcher gänzlich ein Werk des Goldschmiedes war. Von seinem Nachfolger Michael III. († 867) berichten die Geschichtschreiber, dass ein von ihm der Hauptkirche von Constantinopel gewidmeter Kelch an Werth und Schönheit alles Frühere hinter sich gelassen haben solle, dem römischen Papste aber fandte er ein kostbares Evangelium und reiche Kirchengefässe.<sup>2</sup> So unbegreiflich es scheinen mag, wusste Basilius mit seinem Oratorium des Heilands, dessen Estrich und Wände mit niellirten Silberplatten inkrustirt waren, mit dessen silbernen Säulen und emallirten Bildern noch zu überbieten, was der fabelhafte Luxus der Stadt bereits in's Werk gesetzt hatte. Ueberhaupt war es nichts Ungewöhnliches, die Architekturbestandtheile aus kostbarem Metall zu gestalten, wie z. B. eine Kirche in Smyrna damals mit Silbercapitälen decorirt war und Romanus III. in Hagia Sophia damit die Capitäle überkleiden liess (1208). Während des 10. Jahrhunderts dauert die üppige Fruchtbarkeit des Faches fort, welches an Constantin Porphyrogenetes einen feinen Vorgänger ebenbürtigen verschwenderischen Förderer hatte. Noch dazu erscheint dieser Fürst als Künstler selbstthätig. Wir vernehmen von silbernen Pforten feines Chrysotricliniums, einem köstlichen Brunnen, Hängekronen und Tafeln, die er fertigen liess. Niemals soll der Kaiser das Gotteshaus

<sup>1</sup> Constant. Porphyrog. De ceremoniis aulae Byz. I. pag. 91, 582 &c.

<sup>2</sup> Liber pontif. II. 574.



betreten haben, ohne goldene Gaben auf dem Altar niederzulegen, fein Speisetisch und der dazu gehörige Stuhl waren von Gold, fein Speisefervice während des Feldzuges trugen nicht weniger als 80 Maulefel, und jenes, worauf die Ruffenfürstin Olga bei dem Kaiser speiste, bestand aus Goldtellern mit Email- und Gemmenschmuck. Nach diesem prachtliebenden Fürsten hörte indess die Vorliebe für Werke der Goldschmiedekunst noch lange nicht auf. Kaiser Johannes Zimisces liess sich aus Gold und Niellen ein Grabmal errichten,<sup>1</sup> in seinem Todesjahre, 976, entstand die schon erwähnte Pala d'oro des Marcusdomes in Venedig. Als Manuel Comnenus die Gefandten des Sultans empfing, sass er auf einem goldenen, mit edlen Steinen und Perlen gezierten Throne und bei seiner siegreichen Heimkehr aus Ungarn wurde ihm ein Wagen von Gold gewidmet.

Als nun im Jahre 1204 die fremden Kriegerchaaren dieses unermesslich reiche Constantinopel eroberten und die Paläste plünderten, da wurde die ungeheure Fülle von Goldschmiedearbeiten in alle Länder zerstreut, obwohl auch früher bereits durch die häufigen Gefandtschaften, durch Vermählungen byzantinischer Königstöchter das Abendland mit derartigen Leistungen bekannt geworden war. Michael Palaeologus hatte viele Zerstörungen an der Hagia Sophia und an andern Orten gutzumachen, doch konnte diess nur mehr mit geschwächten Kräften in's Werk gesetzt werden. Es begann die Periode, in welcher die grossartige Production Constantinopels ein Vorbild für das Abendland werden sollte, während sie im Mutterlande zu erlöfchen anfang.

Im Folgenden sollen die wichtigsten derjenigen Kunstschätze aufgezählt werden, welche, neben den in der historischen Schilderung schon angeführten, an verschiedenen Orten sich bis heute erhalten haben als Zeugnisse von der glänzenden Technik byzantinischer Goldschmiedearbeit.

Das silbervergoldete Kreuz mit Emailbildern, welches der Bischof von Ptolomais, Jakob de Vitry, nach Namur brachte,<sup>2</sup> — Das Reliquiar mit einem Stücke des Kreuzes Christi in der Georgskirche zu Limburg, mit griechischen Inschriften, Emailbildern. Ein Kreuzfahrer, Namens Heinrich von Ulmen soll dieses kostbare Stück bei der Einnahme Constantinopels erbeutet und in ein Kloster bei Trier gebracht haben. Die Entstehung des Reliquiars fällt vor das Jahr 976.<sup>3</sup> Besonders reich an byzantinischen Schätzen ist begreiflicherweise der Schatz von St. Marco in Venedig,<sup>4</sup> trotz des verderblichen Brandes im Jahre 1231. Zu dem bedeutendsten gehört ein Reliquiar in Tafelform mit den Gestalten des Kaisers Constantin und

<sup>1</sup> Anonym. vita Romani imp. 8.

<sup>2</sup> Didron, ann. archéol. V. pag. 318.

<sup>3</sup> Linas, l. c. Taf. nach pag. 314. Aus'm Weerth, das Siegeskreuz d. byz. Kaisers Constantin Porph. &c. II. pl. 1, 3.

<sup>4</sup> Vgl. Tiepolo, trattato delle santis. reliquie della chiesa di S. Marco, 1817. — Annales archéol. XXI. und XXII. (Durand.) — Bock in den Mitth. der Central.-Comm. VI. pag. 193 ff.

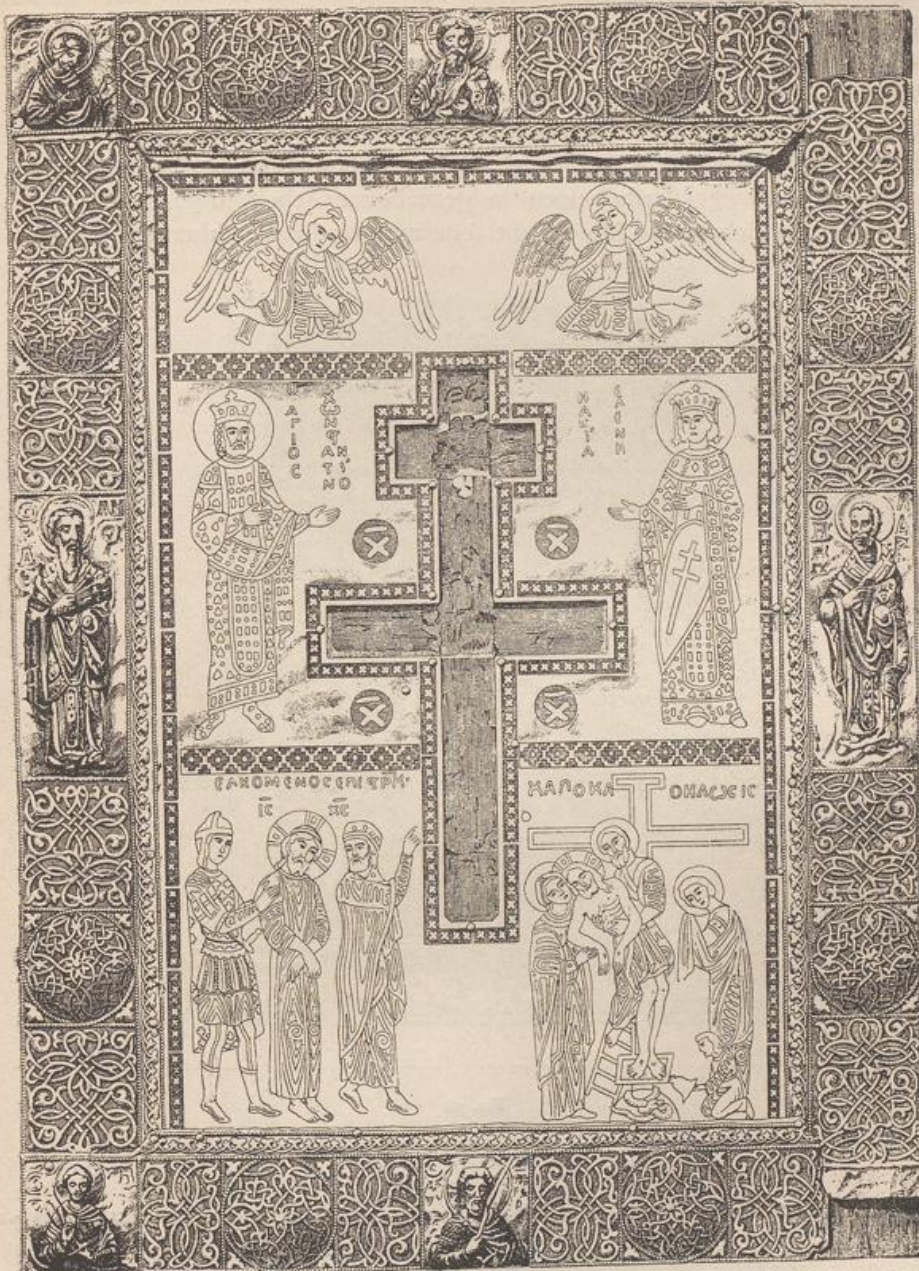


Fig. 77.  
Reliquiar im Dom zu Gran.

der h. Helena, welches angeblich ein Constantin, Bruder des 969 gestorbenen Kaisers Nikephoros Phocas, General der Flotte, hat fertigen lassen. —

Goldplatte mit der Reliefdarstellung des Erzengels Michael auf blauem Emailfond. — Goldene Krone mit emailirten Medaillons und Heiligenbüsten, wahrscheinlich vom Kaiser Leo Philosophus aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts herrührend. — Ein kreuzförmiges Reliquiar von Bergkrystall, mit Gold montirt, von der Kaiserin Irene Ducas (um die Wende des 11. Jahrhunderts) an eine Kirche gespendet. — Das Reliquarium des Graner Domes, geziert mit Heiligendarstellungen in getriebener Arbeit (Fig. 77).<sup>1</sup> — Das Reliquiar im Schatze zu Monza mit sehr reichem Juwelenschmuck, kästchen-

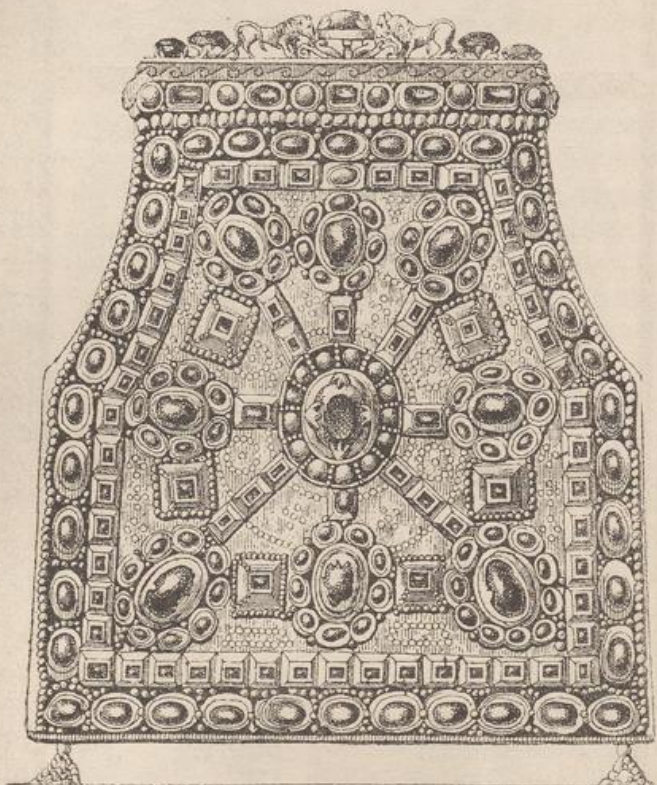


Fig. 78.

Reliquiar in Monza.

förmig (Fig. 78),<sup>2</sup> worin sich der Zahn des h. Johannes des Täufers befindet. — Triptychon mit vielen Heiligengestalten in der Martinskirche zu Münstermaifeld. —

Eines der wichtigsten Ueberbleibsel byzantinischer Arbeit des 11. Jahrhunderts ist die berühmte Krone des Ungarischen Königreiches, die fog.

<sup>1</sup> Bock, Centr. Comm. III. Jahrbuch pag. 140 ff.

<sup>2</sup> Linas, ibidem.

Stephanskrone. Dieselbe ist Reif-, Zacken- und Bügelkrone zugleich, an dem Umfang des Ersteren mit quadratischen Heiligenbüsten in Email geschmückt, zwischen denen grosse ungeschliffene Edelsteine in den andern Feldern angereiht sind. Die Spitzen auf dem oberen Rand des Reifes haben dreieckige und halbbogenförmige Gestalt und sind von Perlen bekrönt, als Dessin enthalten sie ein Schuppenornament in Schmelzwerk. Bügel sind zwei vorhanden, welche sich im Scheitelpunkt rechtwinklig schneiden; an dem schmälern steigen vier Emailtäfelchen mit Figuren empor, die breiteren tragen Filigran- und Gemmenschmuck und am untersten Theile halbrunde Schilder mit den Bildern von Fürsten. Ganz oben erhebt sich das (schiefgedrückte) Kreuz, am untern Rande des Reifes hängen gefasste Edelsteine an Kettchen. Der Reif und die Bügel sind in verschiedenen Zeiten entstanden. Dargestellt sind die Fürsten: Constantin Porphyrogenetes, Michael VII. Ducas und Geowitz, Kral von Turcia, die eigentliche Krone ist ein Geschenk des Kaisers Michael, Vater des Constantin, dem Ungarnführer Geysa I. bei einem Friedensschlusse gewidmet (1075). Die Bügel tragen lateinische Inschriften und stammen nach Einigen aus dem 10. Jahrhundert als ein Geschenk des Papstes Sylvester II., welches später mit der griechischen Reifkrone vereinigt wurde, — eine Ansicht, welche übrigens nicht unangefochten dasteht.<sup>1</sup>

Das ungarische Scepter, von der landesüblichen Buzoganform, rührt erst aus dem 12. Jahrhundert her. Es zeichnet sich durch zierliches Filigran aus, wie ähnliche der alte Insignienschatz der Polen zu Czenstochowa enthält. Der Apfel ist von Bergkrystall geschnitten.<sup>2</sup>

Als ein Beispiel von Schmuckgegenständen aus dieser Zeit folgt am Schlusse dieses Capitel die Abbildung eines Armbandes.

<sup>1</sup> Aus der reichen Literatur über die Stephanskrone sind besonders wichtig: Labarté, l. c. II. pag. 12 ff. — De Linas, l. c. I. pag. 326 ff. — Bock, Kleinodien &c. tab. XVI. pag. 76 ff. — Derselbe: Die Ungar. Reichsinsignien VI.

<sup>2</sup> Bock, l. c. pag. 71.

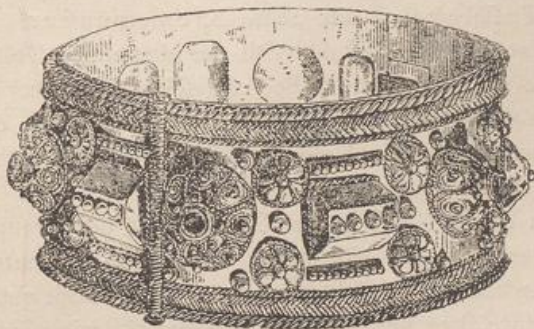


Fig. 79.  
Armband.

## VI.

## Die Zeit des romanischen Stils.

Die Gunst, welche Karl der Grosse den Wissenschaften und Künften zuwandte, um seinem Volke der Franken eine Cultur zu vermitteln, deren Bedeutung er während seines Aufenthaltes in Italien 781 schätzen gelernt hatte, kam auch und in besonders hohem Grade der Goldschmiedekunst zu gute. Er ordnete die Einrichtung von Goldschmieden in seinem ganzen Reiche an und sorgte für deren Beschäftigung, füllte seine und der Kirchen Schatzkammern mit kostbarem Geräth und Zierrath. Leider ist von all' den Arbeiten, über welche zeitgenössische Schriftsteller berichten, nichts auf uns gekommen. Wohl haftet an Insignien der Kaiserwürde, die noch in der Schatzkammer des österreichischen Regentenhauses aufbewahrt werden, der Name des grossen Herrschers; allein bestenfalls haben wir in einzelnen derselben spätere Umarbeitungen der ursprünglichen zu sehen, und ob die der einst in St. Denis vorhandene Krone besseren Anspruch befehlen habe (wie französische Schriftsteller meinen), lässt sich nicht mehr entscheiden, da sie in der Revolution zerstört worden ist. Ein Reliquiar in der Abtei Conques in Frankreich (Dept. Aveyron) wird *das A Karls des Grossen* genannt, und soll zum Beweise der Sage dienen, dass der Kaiser an vierundzwanzig Abtheilen ebensoviele Reliquiare, jedes in Gestalt eines anderen Buchstaben des Alphabets, geschenkt habe. In seiner gegenwärtigen Beschaffenheit hat es nur geringe Aehnlichkeit mit einem *A*, bildet vielmehr ein Dreieck; doch können die beiden Schenkel des spitzen Winkels und die im Scheitelpunkt angebrachte Scheibe mit ihrem Filigran- und Steinbesatz aus Karolingischer Zeit stammen, wogegen die dritte Seite und zwei Engelgestalten romanisch sind.

Nur ein sicheres Stück aus Karls Tagen ist glücklich erhalten worden, der berühmte Taffilokalch im Stifte Kremsmünster. Von dem einen Werke allgemeine Schlüsse auf den Stil der damaligen Goldschmiedarbeiten zu ziehen, wäre wohl gewagt. Aber abgesehen von der Wichtigkeit, die dem Kelche als einzigem sichern Zeugen innewohnt, ist er so interessant, dass es angemessen erscheint, der Abbildung (Fig. 80) noch eine etwas umständlichere Beschreibung beizufügen.

Die Form des  $9\frac{1}{2}$  cm hohen Gefasses mit der strengen Dreitheilung in die (hier allerdings fast eiförmige) Cupa, kräftig entwickelten Nodus (Knauf) zum Anfassen und trichterförmigen Fuss entspricht dem durch das ganze frühere Mittelalter herrschenden Kelchtypus, wie wir ihn beispielsweise auch in Fig. 85, 90, 95 sehen und der aus dem römischen  *poculum*  hervorgegangen ist. Die Schale einer-, Knauf und Fuss andererseits sind als

selbständige Stücke hohl aus Kupfer gegossen, vergoldet und durch den beweglichen Eierstab verbunden. Am Rande des Fusses sind die Worte: *TASSILO DUX FORTIS LIVTPIRC VIRGA REGALIS* eingegraben und vergoldet, dem Anscheine nach die Widmung des Kelches durch Herzog Tassilo von Baiern und dessen Gemahlin, die aus königlichem Hause stammende Liutberga. Die roh nach byzantinischen Vorbildern gearbeiteten Darstellungen Christi und der Evangelisten an der Trinkschale, und die entsprechenden (wahrscheinlich Propheten) am Fusse sind in aufgeschweisstes,



Fig. 80.

Tassilokelch.

theilweis auch vernietetes Silber gravirt, die Linien der Gewandung vergoldet, die Fleischpartien niellirt. Niellirt sind auch die Umrisse der Ornamente, welche so lebhaft an die Formen der irischen und fränkischen Buchornamente<sup>1</sup> erinnern, und zum Theil in das Kupfer, zum Theil in die Verfilberung eingegraben sind, am Knauf ausserdem mit kleinen ungeschliffenen Edelsteinen auf den Kreuzungspunkten der Hauptlinien versehen waren.<sup>2</sup>

In einem alten Inventar von Kremsmünster werden neben einem goldenen Kelch auch zwei Leuchter erwähnt; Bock (a. a. O.) glaubt diese

<sup>1</sup> Vergl. Abfehn. Miniatur. Bd. I, S.

<sup>2</sup> Fr. Bock in Mitth. d. k. k. Central-Comm. 1859; K. Lind ebend. 1873.

letzteren in zwei noch vorhandenen kupfernen, zum Theil verfilberten und niellirten Candelabern des genannten Stifts zu erkennen, und dieselben daher ebenfalls als Werke der fränkischen Goldschmiedekunst zur Zeit Karls des Grossen bezeichnen zu dürfen. Doch ist nicht nachzuweisen, dass unter jenem Kelch der Tassilokelch verstanden sei; andererseits stimmen jene Leuchter vielmehr zu den Arbeiten aus der Zeit des entwickelten romanischen Stils, als zu der theils noch so unbehülflichen, theils unter irischem Einfluss stehenden Decoration des Kelches. Die Entstehungszeit des letzteren ist ziemlich genau zu bestimmen, da Tassilo von 772—788 Herzog von Baiern war.

Uebrigens erfahren wir nur, dass die Goldschmiede jener Zeit Waffen, Rüstungen, Schmuck für Männer und Frauen, Prachtgefässe so gut für Tafel und Schenktisch als für den kirchlichen Dienst in grosser Menge zu liefern hatten.

Nicht unerwähnt lassen wollen wir ein schönes Gefäss im Schatze des Stiftes St. Maurice im Canton Wallis, welchem es der Tradition zufolge Karl der Grosse überlassen hat, der selbst es von einem arabischen Chalifen zum Geschenk erhalten haben soll. Es ist eine goldene Kanne (Fig. 81) von 30 cm Höhe mit abgeplattetem Bauche, achteckigem Halse und dreitheiligem roh behandeltem Ausguss. Der jetzt ganz schmucklose Fuss scheint früher mit Filigranwerk geziert gewesen zu sein, da die Oberfläche noch aufgeraut ist, und es überhaupt auffallen müsste, diesen einen Theil des sonst so reich ausgestatteten Gefässes ganz ungeziert zu sehen. Bauch und Hals zeigen Greifen und Löwen und stilisirte Pflanzen (das sogenannte Cypressenmuster) in Zellschmelz, die Runde sind von Filigran, polirten Saphiren und getriebenen Akanthusblättern umgeben. Die Emailplatten mit translucidem Grün, Roth und Dunkelblau, opakem Lichtblau, Braunroth, Gelb und Weiss, sowie deren Fassung sind ohne Zweifel orientalischen Ursprungs, das Gefäss selbst und die Treibarbeit mag von einem byzantinischen Künstler herrühren.<sup>1</sup>

Zu beachten ist, dass die Männer von hervorragender Bildung, welche wir in Karls des Grossen Umgebung oder unter seinen Nachfolgern erblicken, sich meistens in die Stille der Klöster zurückzogen, um ungestört ihren litterarischen oder künstlerischen Neigungen folgen zu können, da draussen nicht nur die kriegerischen Stürme immer wieder ihrem Thun hinderlich wurden, sondern die Weltlichen im allgemeinen sich noch wenig empfänglich für derartige Bestrebungen erwiesen. Und in den Klöstern bot sich den Künstlern reichliche Gelegenheit zur Thätigkeit. Die Chorbücher mussten geschrieben und gemalt, aber auch schön gebunden werden, der Gottesdienst in den neu gebauten Kirchen erforderte mannichfaches Geräth, und der Wetteifer, in den Besitz von Reliquien der Heiligen zu gelangen, hatte den

<sup>1</sup> Aubert, Trésor de l'Abbaye de St. Maurice d'Agaune. Paris 1872.



Fig. 81.  
Kanne zu St. Maurice.



Wetteifer, diesen Schätzen würdige Behälter zu schaffen, im Gefolge. Vor allem liessen die Benedictiner es sich angelegen sein, gemäss dem Gebote des Stifters ihres Ordens, nicht allein das Wort Gottes zu predigen, sondern auch durch Pflege der Wissenschaften und Künfte mildere Sitten zu verbreiten. Nicht wenige Mönche werden namhaft gemacht, welche selbst als Architekten oder Kunsthandwerker thätig waren, andere Künstler sind als Laienbrüder gekennzeichnet.

So blühte namentlich in St. Gallen eine litterarische und Kunstschule. Abt Gozbert unternahm 830 den Neubau der Kirche und der noch vorhandene Grundplan zeigt, in welcher grossartigen Weise das Stift gestaltet werden sollte; für mancherlei im Kloster betriebene Handwerke waren Werkstätten vorgesehen, auch für Drechsler, Eisen- und Goldschmiede, Waffenschmiede &c. Der Mönch Isenric war zu jener Zeit hochgeschätzt als Bildschnitzer und Goldschmied, zu Ende des 8. Jahrhunderts aber gewann Tutilo († 915) einen weitverbreiteten Ruf durch vielseitige künstlerische Meisterschaft. Vorzüglich ist von seinen Elfenbeinschnitzereien die Rede; an dem ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschriebenen Diptychon in St. Gallen sind die Elfenbeintafeln von reicher Einfassung aus vergoldetem Silber mit getriebenem Blattwerk und Edelsteinen umrahmt. Im 16. Jahrhundert zeigte man noch als seine Werke in der Bibliothek in St. Gallen eine astronomische Uhr aus Messing und in der dortigen Otmarskirche die kupferne Umrahmung des Gallusaltars.<sup>1</sup>

Während der hundertjährigen Wirren, welche unter den Nachfolgern des grossen Kaisers dessen Werk in seinem gesammten Bestande zu zerstören drohten, fehlten Sinn und Musse für die Pflege der jungen Cultur. Aber die Unsicherheit der Zustände selbst wirkte insofern für die Zukunft, als alle friedliche Beschäftigung sich unter den Schutz geistlicher oder weltlicher Herren begeben musste und aus Laien und Hörigen sich ein Handwerkerstand vorbereitete, welcher dann in langen Kämpfen seine Selbständigkeit erringen sollte.

Von höchster Bedeutung aber für die Kunst und ganz besonders für die unfere, und weit über die Grenze des neu gefestigten deutschen Reiches hinaus wurde die Zeit der sächsischen Kaiser, eine Zeit der Sammlung der Kräfte und der Wiederherstellung geordneter Zustände. Noch waren zwar die neu gegründeten oder durch die Gunst der Herrscher erstarkten Städte nicht geeignet zu Heimstätten der Kunst; noch konnte das Kunsthandwerk keine bürgerliche Beschäftigung sein, sondern nur innerhalb der schützenden Mauern der Klöster oder an den Höfen sich ruhig entwickeln. Aber an beiden Orten wurde ihm auch die erforderliche Pflege und Förderung zu Theil, und Geistliche werden uns nicht allein als Gönner der Goldschmiedekunst, sondern auch in dieser Periode selbst als Ausübende namhaft gemacht.

<sup>1</sup> Vergl. R a h n, Gesch. d. bild. Künste in der Schweiz. S. 111 ff.

Vor allen Bernward von Hildesheim, vornehmster sächsischer<sup>1</sup> Herkunft, von 992 bis zu seinem Tode 1022 Bischof von Hildesheim, Erzieher K. Otto's III., Gelehrter, Staatsmann, Künstler, 1193 heilig gesprochen. Durch Otto's II. Gemahlin Theophanu war, wie schon in dem Abschnitt über Email<sup>2</sup> berührt worden ist, unzweifelhaft mancherlei künstlerische Anregung von Byzanz her nach Deutschland gebracht worden, und insbesondere lässt das Aufblühen der Metalltechnik in Niederachsen und am Rhein sich unmittelbar mit diesem Einfluss in Verbindung bringen. Was gearbeitet wurde, hatte kirchliche Bestimmung, und es war daher auch Gottesdienst, wenn Bernward, wie berichtet wird, in seiner bischöflichen Residenz Werkstätten einrichtete, aus welchen Kunstwerke zur Verherrlichung der Religion hervorgehen sollten. Sein Biograph und Lehrer in den Wissenschaften und Künsten, Thangmar,<sup>3</sup> erzählt, dass Bernward täglich diese Werkstätten besuchte, die Arbeiten jedes Einzelnen geprüft und nach Befund Aenderungen und Verbesserungen angeordnet, auch Schüler behufs ihrer Vervollkommnung in der Kunst auf Reisen geschickt habe. Wenn ein Hochgestellter sich nicht darauf beschränkt, Aufträge zu ertheilen, sondern so eingehend deren Ausführung überwacht und leitet, so macht ihn die Tradition gewöhnlich bald zum ausübenden Künstler. So erscheint es denn auch fraglich, wie weit des Bischofs persönlicher Antheil an den Werken der Hildesheimer Schule gegangen sei, ob wir uns denselben nur lehrend, anleitend, fördernd zu denken haben, oder selbst am Amboss und am Schmelzofen hantirend. Verschiedene angeblich aus seiner eigenen Hand hervorgegangene Arbeiten existiren nicht mehr, die Inschriften &c., welche seine Autorschaft, an noch vorhandenen beweisen sollen, stammen zumeist aus späterer Zeit, während die Arbeiten selbst in der noch unbeholfenen Behandlung des Figuralen, der mangelhaften Anatomie und dem Stil der Ornamente sehr wohl dem Charakter des 11. Jahrhunderts entsprechen. Von diesen Werken sind (ungerechnet die Bronzegüsse) drei noch im Domschatz zu Hildesheim<sup>4</sup> vorhanden. Erstens ein silbernes Crucifix von 13 $\frac{1}{2}$  cm Höhe mit späterem Fuss. Zweitens ein Krummstab aus einer weissen Silberlegirung. Die Krücke ist als Baum der Erkenntniss gedacht, an dessen Stamm Adam und Eva lehnen, weiter aufwärts zweigt sich immer reichlicher romanisches Blattwerk ab und in der Rundung erscheint der Herr, dem Weibe die Strafe für den Sündenfall deutend. Der Knauf ist von Bandverschlingungen gebildet, innerhalb derselben Personificationen der vier

<sup>1</sup> Hierbei darf selbstverständlich nicht an die heutigen sächsischen Länder (das damalige Meissen und Thüringen) gedacht werden, sondern an die Gegenden am Harz, Teutoburger Wald &c.

<sup>2</sup> I. Band S. 18.

<sup>3</sup> *Thangmari vita Bernwardi* ed Pertz. Mon. Germ. Script. IV, 754 ff. — Gielebrecht, *Gesch. d. Kaiserzeit*, I, 786. — Lüntzel, *d. heil. Bernward*, Hildesh. 1856.

<sup>4</sup> Kratz, *d. Dom z. Hildesheim*, 1840.

Flüsse des Paradieses.<sup>1</sup> Drittens die Einbanddecke eines Evangeliariums, wahrscheinlich dieselbe, welche Tangmar erwähnt. Die Mitte nimmt ein Elfenbeinrelief mit Christus zwischen der Jungfrau und dem Evang. Johannes ein, die Figuren lang, die Gewandfalten knitterig. Diese Elfenbeintafel trägt die Inschrift: *SIS PIA QUAESO TUO BERNWARDO TRINA POTESTAS.*<sup>2</sup> An den Ecken befinden sich in Silber getrieben und vergoldet die Evangelistenzeichen und die Decke erhält ihren Abschluss durch eine Bordüre von Filigran mit Edelsteinen. Die Rückseite zeigt eine Silberplatte mit der gravirten Zeichnung der Jungfrau und dem ebenfalls gravirten Distichon:

*Hoc opus eximium Bernwardi praefulis arte  
Factum cerne Deus mater et alma tua.*<sup>3</sup>

Haben wir es hier auch mit einem späteren Zusatz zu thun, so scheint doch der oben angeführte Hexameter gleichzeitig zu sein und könnte dafür sprechen, dass der Bischof wenigstens diese Elfenbeinschnitzerei als sein eigenes Werk angesehen wissen wollte.

Der in demselben Domschatze befindliche sog. Bernwardskelch mit Gravirungen (an der Cupa das Abendmahl, am Fuss in sieben Runden Szenen aus dem Leben Jesu, auf der Patena das Lamm Gottes und die Evangelistensymbole) ist angeblich eine Umarbeitung eines Werkes Bernwards.

Ein aus dem 15. Jahrhundert stammendes gothisches Ostenforium im Welfenschatze enthält als Mittelstück eine Patene, welche Bernward zugeschrieben wird. Das Zeugniß für seine Autorschaft ist ein, offenbar erst zur Zeit der Fassung der Reliquien auf der Rückseite der Patene angebrachter, Pergamentstreif mit den Worten: *Ista patenā fecit S<sup>o</sup> Bernwardus.* Der Teller ist aus vergoldetem Silber und zeigt in der etwas vertieften Mitte des Spiegels den auf einem Regenbogen thronenden segnenden Christus, darunter die Evangelistenzeichen und die Figuren der *Iustitia*, *Prudentia*, *Fortitudo*, *Temperantia*, Figuren und Ornamente gravirt und mit Niello ausgefüllt. Das ganze Rund hat 12,6 cm Durchmesser (Fig. 82).

Ausdrücklich als Arbeiten aus Bernwards Schule werden zwei aus einer Silberlegirung gegossene Candelaber in Hildesheim durch nachstehende Inschrift an dem einen bezeichnet: *BERNARDUS . PRESUL . CANDELABRUM . HOC . PUERUM . SUUM . PRIMO . HUJUS . ARTIS . FLORE . NON . AURO . NON ARGENTO . ET . TAMEN . UT . CERNIS . CONFLARE . JUBEBAT,* — Worte, welche zugleich den Stolz darüber ausdrücken, dass es gelungen, diese Gussmischung herzustellen. Die

<sup>1</sup> Abgebildet in *Mélanges d'archéologie* IV, p. 215 u. bei Labarte, *hist. des arts ind.* IIe éd. I. p. 426.

<sup>2</sup> Erbarme Dich, ich bitte, allmächtige Dreieinigkeit, Deines Knechtes Bernward.

<sup>3</sup> Dieses bewundernswürdige, durch die Kunst des Bischofs Bernward hervorgebrachte Werk betrachte, o Gott und Deine göttliche Mutter.

Candelaber haben eine Höhe von 40 cm. Der dreieckige, auf Löwenklauen ruhende, Fuss ist mit drei männlichen Figuren besetzt, welche sich dem Stamme



Fig. 82.  
Patene Bernwards.

zuwenden; letzterer ist mit Menschen und Thieren in Relief geziert, drei Tiergestalten stützen die Schale und scheinen aus derselben trinken zu wollen.<sup>1</sup>

In Zusammenhang mit der Kunstthätigkeit zu Hildesheim werden die wahrscheinlich gleichzeitigen vier Vortragskreuze zu Essen, über deren genauere Datirung die Archäologen uneins sind, zu bringen fein; ebenso die Goldumrahmung eines Evangelienbandes dafelbst, auf welcher die Aebtiffin Theophanu († 1054), Tochter Otto's II., als Darbringerin des Buches erscheint. Diese Kreuze, sowie die prächtigen Musterung aus Bandverschlingungen und Thieren in getriebener Arbeit (ebenfalls in Essen), gehört dem nächsten Jahrhundert an.

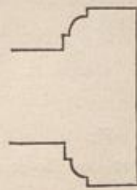


Fig. 83.

das Lotharkreuz in Aachen, haben die mehr oder weniger der Fig. 83 entsprechenden Balkenendigungen des Absatz- oder Staffelkreuzes.<sup>2</sup> Ein Schwert mit Griff und Scheide aus Gold, der erstere mit Steinen und Zellschmelz besetzt, die letztere mit einer prächtigen

<sup>1</sup> Abbild. bei Kratz, *Dom zu Hildesheim*. Taf. IV. Didron, *Annales* XIX, 59, King, *Etudes prat. de l'archit.*, pl. IX.

<sup>2</sup> Abbild. bei Aus'm Weerth, II.

In dem heutigen Westphalen war Meinwerk, Bischof von Paderborn (1009—1036), obwohl seiner Natur nach mehr um gute Wirthschaft befragt und wenig gelehrt, den Wissenschaften und Künsten günstig, liess viel bauen (und zwar durch *griechische* Arbeiter — vielleicht griechisch sprechende Süditaliener) und hob das Schulwesen. Sein Andenken wurde noch lange hoch gehalten, und die Erinnerung an sein Wirken begegnet uns auch an

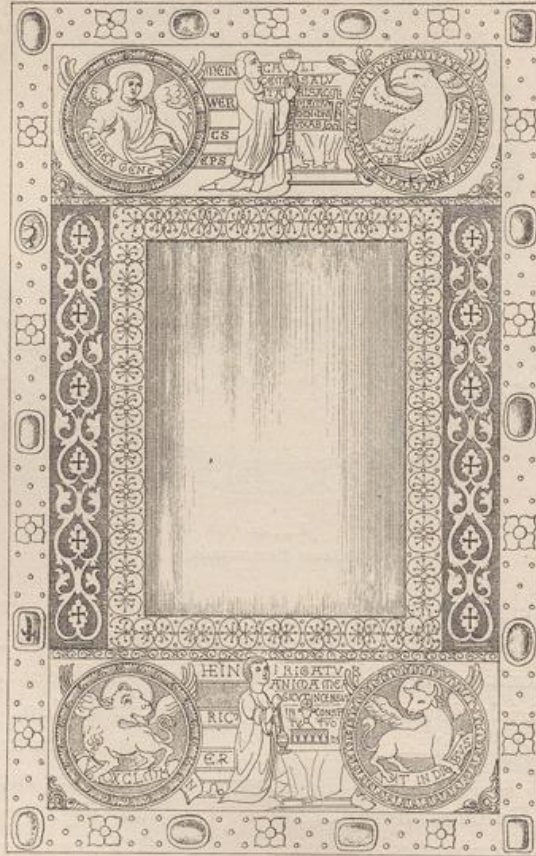


Fig. 84.

Reifealtar des Rogkerus.

einer in mehrfacher Beziehung wichtigen Arbeit im Domschatz zu Paderborn. Es ist diess ein Reifealtar, welcher laut Inschriften und Urkunden für einen Nachfolger Meinwerk's, Heinrich von Werl, von einem Mönche des damals zur paderborner Diöcese gehörigen Klosters Helmwardeshufon, des jetzigen Helmershausen im Hessischen, namens Rogkerus, kurz vor dem Jahre 1100 ausgeführt worden ist, — *in sehr kunstreicher Arbeit*, wie die Urkunde besagt, durch welche der genannte Bischof dem Kloster für

diesen Reisealtar und ein goldenes Kreuz den Zehnten eines Dorfes schenkt.<sup>1</sup> Die Deckelplatte des Schreins (Fig. 84 zeigt dieselbe in  $\frac{1}{3}$  natürl. Grösse) besteht aus dem Altarstein von buntem Marmor, welcher mit Goldfiligran auf einer Unterlage von Silber eingefasst ist. Den übrigen Theil der Fläche bedecken niellirte Silberblechplatten, an den Längsseiten mit einfachem Pflanzenornament, an den Schmalseiten mit den Evangelistenymbolen und zwei Darstellungen celebrirender Priester, deren einer als Meinwerk, der andere als Heinrich bezeichnet ist. Auf dem Rande von vergoldetem Silber endlich wechseln Steine, darunter zwei antike Intaglios, mit vierblättrigen Blumen ab. Die Wände sind mit den Gestalten Christi, der Jungfrau, der Kirchenpatrone Liborius und Kilian, der Apostel &c. geschmückt, theils hochgetrieben, theils niellirt, theils gravirt, und auch die den Boden bedeckende Messingplatte ist mit einer Gravirung versehen, welche leider sehr gelitten hat.

Die Bedeutung dieses Werkes für die Kunstgeschichte wächst ansehnlich, wenn wir mit A. Ilg<sup>2</sup> annehmen, dass Rogkerus von Helmershausen mit jenem Rugerus, welchen einzelne Handschriften als den Verfasser des vielcitirten Tractats *Schedula diversarum artium* nennen, als mit Theophilus identisch sei.<sup>3</sup> Die eigentliche Beweisführung hat sich Ilg für seinen Commentar zum Theophilus vorbehalten, und zunächst nur darauf hingewiesen, dass die Angehörigen des Benedictinerklosters Helmershausen in der Lage waren, sich mit jenen byzantinischen Künstlern bekannt zu machen, welche in der *Schedula* erwähnt werden, dass an dem besprochenen Reisealtar fast alle die verschiedenen von Theophilus gelehrtten Arten der Technik des Goldschmiedes zur Anwendung gekommen, auch die stilistischen Vorschriften desselben beobachtet sind, und dass ein griechisches Wort gleich fehlerhaft geschrieben an dem Altar und in dem Tractat vorkommt.

Am Rhein treten zwei Kirchenfürsten von Trier und Mainz als Förderer der Goldschmiedearbeit hervor. Der Streit darüber, ob die vorzüglicheren Werke aus ihrer Zeit von eingewanderten byzantinischen Künstlern oder deren deutschen Schülern herrühren, wird schwerlich je endgültig geschlichtet werden, und es ist nicht unsere Aufgabe, die von beiden Seiten vorgebrachten Gründe zu wiederholen. Ohnehin sind die vorhandenen Dinge nur ein schwacher Rest dessen, was damals den Kirchen gewidmet wurde, und was, wenn es noch vollständig zu überblicken wäre, sicherere Schlüsse gestatten würde.

<sup>1</sup> Baudri, *zwei merkw. Reise- oder Tragaltäre aus Paderborn* in: *Organ f. christl. Kunst* 1861, 7, 8.

<sup>2</sup> *Theophilus Presbyter*: Quellenschr. f. Kunstgesch. VII. Einleitung.

<sup>3</sup> Lessing, welcher durch seine Abhandlung über das Alter der Oelmalerei (Hempel'sche Ausgabe der Werke XIII, 2, herausgeg. v. Alfr. Schöne, Berlin 1878) die Aufmerksamkeit wieder auf die *Schedula* lenkte, hielt den Namen Theophilus für eine Maske des obenerwähnten Tutilo von St. Gallen.

Was Willegis, Erzbischof von Mainz (976—1011) für den Schmuck feines Doms gethan, erfahren wir nur noch aus den Berichten der Zeitgenossen. Der überlebensgrosse Christus eines goldenen Crucifixes, welcher als Meisterwerk gepriesen wird, musste schon im 12. Jahrhundert einzelne Glieder an die Münze abgeben und wanderte bald gänzlich in den Schmelztiegel; und ebensowenig ist von dem goldenen edelsteingeschmückten Kelche, den ein Mann kaum zu heben vermochte, übrig geblieben.

Auch von den zahlreichen Arbeiten, die im Auftrage Egberts, Bischofs von Trier (977—993), gemacht wurden, besitzt die dortige Domkirche nur noch den Reliquenschrein des heil. Andreas,<sup>1</sup> welcher dem Anschein nach erst später die Gestalt eines Reifealtars erhalten hat, da das Mosaikfeld auf dem (43.5 cm × 21.5 cm grossen) Deckel, welches den zum Aufstellen des Kelches vorgeschriebenen geweihten Stein vertritt, nur 24 mm ins Geviert misst, folglich für jenen Zweck viel zu klein ist, und die Ringe an dem Deckel anzeigen, dass der Schrein ursprünglich an Ketten aufgehängt werden sollte, bzw. worden ist. In der Mitte des Deckels erhebt sich ein vortrefflich gearbeiteter Fuss aus Holz mit Goldblech belegt und mit edelsteinbesetzten Sandalenbändern geziert: eine Inschrift um den Rand des Deckels befagt, dass der Erzbischof Egbert dieses Reliquiar zur Aufnahme verschiedener Reliquien, besonders der Sandalen des heil. Andreas, habe anfertigen lassen. Die Seitenwände sind auf das allerreichste mit Zellschmelz, antiken Intaglio's und anderen Edelsteinen, Glas, Goldfiligran und den in Elfenbeinplatten eingelassenen Evangelistenymbolen in Email geziert, während der ganze Kasten auf von liegenden Löwen getragenen Balustern ruht, welche ebenfalls spätere Zuthat sein mögen. Das Ganze wird von E. Aus'm Weerth mit Recht *in seiner Art das reichste und eigenthümlichste Werk der Goldschmiedekunst des 10. Jahrhunderts* genannt. Der ebenfalls in dem Schrein aufbewahrte Nagel vom Kreuze Christi ruht in einem eigenen, wahrscheinlich etwas später angefertigten goldenen Gehäuse, welches wieder mit Edelsteinen, Perlen und Zellschmelz reich geziert ist.

Der soeben genannte Gelehrte bezeichnet ferner als noch vorhandene nachweisbare Kunstwerke Egberts: die früher im Dom zu Trier, jetzt in Limburg an der Lahn aufbewahrte Theka mit dem Stabe des Apostels Petrus, den Deckel des Echternacher Evangeliars zu Gotha, ferner zwei Miniaturhandschriften: ein Evangelistarium zu Trier und ein Pfalterium zu Cividale.<sup>2</sup>

Für die damals lotharingische Stadt Trier ist namentlich in der Benedictiner-Abtei St. Maximin eine Werkstätte für Metallarbeit nachweisbar; der berühmte Lehrer an der Domschule zu Magdeburg, Otrich, der von St. Maximin berufen worden war, wird auch als Meister in dieser Kunst

<sup>1</sup> Aus'm Weerth, *Denkm. d. Mittelalt. in den Rheinlanden* — ein Werk, in welchem man über alle am Niederrhein noch vorhandenen Kunstschätze die gründlichste Auskunft erhält.

<sup>2</sup> Vergl. den Abschnitt Miniatur, Bd. I, 205.

gerühmt. In wie hohem und weit verbreitetem Ansehen die trierer Goldschmiedeschule stand, beweist das Verlangen des Abtes Gerbert von Reims, (welcher später als Sylvester II. auf dem päpstlichen Stuhle sass), Egbert möge aus dem übersandten Materiale ein Kunstwerk für den Erzbischof Adalbero von Reims (969—988) anfertigen lassen; Egberts grosses und berühmtes Kunstverständniss werde dem geringen Stoffe einen hohen Werth geben durch die Verleihung künstlerischer Form und Beifügung des Schmelzwerkes (oder Glases?).<sup>1</sup> In diesem nicht näher bezeichneten Kunstwerke nun vermuthet Labarte<sup>2</sup> einen jetzt im Domschatze zu Reims aufbewahrten,

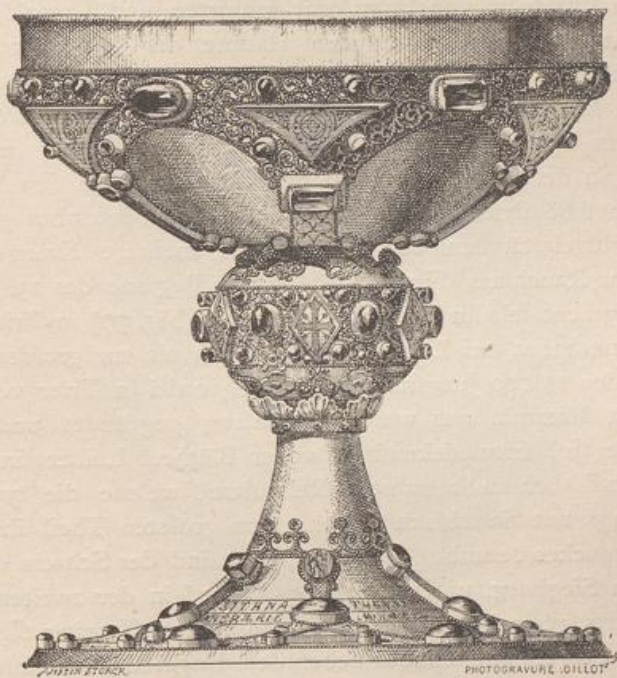


Fig. 85.  
Kelch von St. Remi.

ursprünglich der dortigen Kirche St. Remi gehörigen Kelch (Fig. 85) aus massivem Golde und von vollendeter Arbeit. An der Cupa und am Fusse befinden sich correspondirend in entgegengesetzter Richtung je sechs Bogenstellungen; Scheitel- und Stützpunkte sind durch grosse Edelsteine hervorgehoben, die Zwickel und der Knauf zeigen Ornamente in Zellschmelz, Conturen und Füllungen zwischen den kleinen Perlen und Emailplättchen

<sup>1</sup> *Cum adjectione vitri tum compositione artificis elegantis.* Duchesne, *hist. francor. script.* II, 815.

<sup>2</sup> A. a. O. I, 342 ff.



sind in gekörntem Golddraht ausgeführt. Der Umstand, daß Zellenerschmelz damals in Frankreich nicht scheint gemacht worden zu sein, die Emaile an diesem Kelch aber nicht, wie es sonst wohl vorkommt, von dem Goldschmiede fertig übernommen und zur Decorirung seiner Arbeit benutzt, sondern sichtlich für diesen Zweck ausgeführt, in den bestimmten Raum componirt sind, veranlasst eben Labarte zu der Annahme, dass ein griechischer Künstler vom Hofe Otto's II. oder ein Schüler eines solchen den Kelch gemacht habe.

In Trier selbst werden noch manche kostbare Werke als Zeugen der dortigen Kunstthätigkeit aufbewahrt. So aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts das Capitular von Prüm mit gravirten und vergoldeten Kupferdeckeln;<sup>1</sup> dann der Schrein mit dem Haupte der h. Helena, der Mutter Constantin d. Gr., welche in Trier geboren sein soll, und das Reliquiar des Apostels Matthias, welches die seltenere Gestalt eines Sarkophags mit abgestumpftem Pyramidendach hat, und über und über mit Bandverschlingungen in der Art der irischen bedeckt ist, die an den Wänden und dem Dach in schönstem Filigran ausgeführt, am Boden aber gepunzt sind; ferner ein Flügelaltärchen des h. Andreas, mehrere Evangeliarien, das schöne silberne Rauchfass (Fig. 86). Aus dem Beginne des 13. Jahrhunderts stammen Reliquientafeln in der Art der Graner (Fig. 77) in Trier, Mettlach, Prag. In Grandmont bei Limoges befand sich bis zur grossen Revolution der Schrein der 11,000 Jungfrauen, von Reginald in Trier verfertigt.

Von St. Maximin aus wurde Siegburg gegründet und auch dort sehen wir die Goldschmiedekunst in voller Blüthe. Leider sind die zahlreichen daselbst noch aufbewahrten Reliquiare, welche die typische Form des Sarkophags mit Satteldach zeigen, zum grössten Theil ihres einstigen figuralen Schmuckes beraubt. Hervorzuheben sind der Schrein des h. Anno, Gründers von Siegburg, unter dem Abt Gerhard in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gemacht, wahrscheinlich von dem *Henricus Custos*, welcher zweimal daran vorkommt, einmal neben dem Engel Michael kniend, — und das letzte, bereits in gothischen Formen gehaltene Reliquiar, von Meister Herman von Aldendorp um 1446.

Der Künstler Eilbertus in Köln und der dortige Schrein der h. drei Könige sind im Abschnitt Email<sup>2</sup> erwähnt. Reliquiare bei St. Maria in der Schnurgasse, St. Urfula u. a. werden von Kugler in seinen kleinen Schriften erwähnt.

Deutz besitzt den schönen Schrein des h. Heribert mit emaillirten und getriebenen Figuren und 12 Darstellungen aus dem Leben Heriberts in Medaillons auf den Dachschrägen, von 1147; — Xanten mehrere Reliquiare, von welchen das eine ovalen Grundriss und gewölbten Deckel

<sup>1</sup> Thaufing u. Foltz, *das goldene Buch von Prüm* in den Mitth., d. Inst., f. 68, Geschichtsforsch. I, 1.

<sup>2</sup> Bd. I, p. 25 f.

mit niellirten Gravuren hat, ein anderes vergoldete Figuren bei emaillirten Hintergründen, Sitzen, Nischen, Büchern, Säulen &c. und in den Farben einen regelmässigen Wechsel zeigt, (Säulenschaft weiss, Basis und Capitell grün und umgekehrt); — Kaiserswerth ein obwohl von 1264 datirendes, doch noch romanisches Reliquiar des h. Luitbertus reich mit getriebenen Figuren und Emailen.

Rheinische Arbeiten des 12. Jahrhunderts sind auch die prächtigen Reliquiare in Gestalt einer byzantinischen, ein griechisches Kreuz bildenden

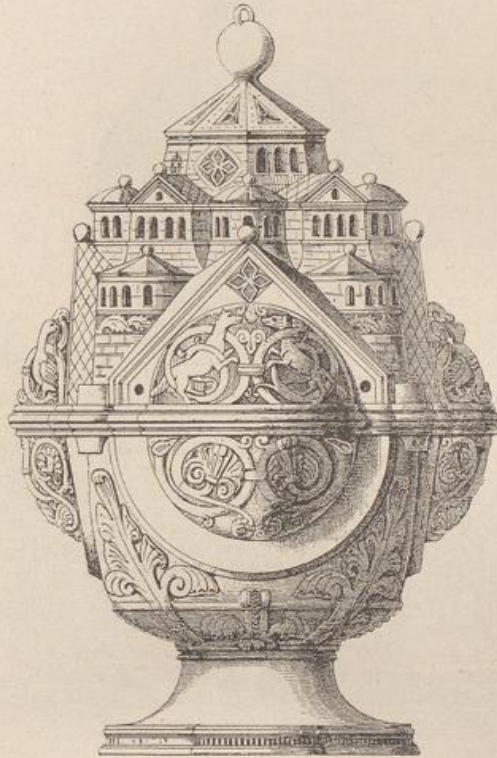


Fig. 86.  
Rauchfass in Trier.

Kuppelkirche, der ganze Körper mit Gruben- und Zellschmelz (*émail mixte*) verziert, in den Nischen Elfenbeinfiguren. Die beiden Exemplare im Kenfington-Museum (aus der Soltykoff'schen Sammlung) (Fig. 87) und im Welfenschatze stimmen in der Grösse (nahezu 0,50 Höhe) und der Gesamtheit der Gestaltung und Ausstattung fast vollständig überein.

Ein vielfach restaurirter Ambon im Münster zu Aachen mit Platten von getriebenem Kupfer, Filigran und Email ist von Heinrich II. gestiftet, und eben da befinden sich Goldplatten von einem wohl gleichzeitigen Antependium. Von Kirchenbüchern, mit welchen dieser letzte Kaiser aus dem sächsischen Hause (1002—1024) das Bisthum Bamberg beschenkte, ist be-

reits unter »Miniatur«<sup>1</sup> die Rede gewesen; diese Bücher entbehren auch nicht prachtvoller Einbände mit geschnittenen Elfenbeinplatten in goldener mit Steinen, Edelsteinen, Emailen in Filigranfassung verfehener Umrahmung. Ferner bewahrt die *reiche Capelle* in München die Krone der Gemahlin Heinrichs, der gleich ihm heiliggesprochenen Kunigunde. Das werthvollste Werk aus seiner Zeit aber ist 1854 in das Hôtel Cluny in Paris gelangt:



Fig. 87.

Soltykoff'sches Reliquiar.

die *goldene Altartafel von Basel*, ein Antependium, welches der Ueberlieferung zufolge Heinrich und Kunigunde in das umgebaute Münster stifteten. Als nach der Trennung der beiden Cantone Basel und Baselland (1833) Staats- und Kirchengut zwischen sie getheilt wurden, fiel die Altartafel dem letzteren zu, welcher sie im Aufstreich veräusserte. Der letzte schweizerische Besitzer, von dem sie Napoleon III. erwarb, spendete dem baseler Museum wenigstens einen Gypsabguss. Die Tafel, 1,18 m hoch, 1,95 breit, stellt in Goldblech getrieben den Heiland, die drei Erzengel und

<sup>1</sup> Bd. I, p. 206.

den h. Benedictus in Arcaden dar, in den Zwickeln die vier Cardinaltugenden in Medaillons, alle Flächen von Rankenwerk bedeckt, in welches an Sockel, Gefims und Seitenrändern Thiergestalten verflochten sind. Die Niben sind mit Steinen geschmückt, Schmelzwerk ist gar nicht zur Anwendung gekommen. Zwei leoninische Hexameter am Gefims und Sockel lauten:

† Quis sicut hel fortis medicus soter benedictus

† Prospice terrigenas clemens mediatur usias.

Der erste Vers mit seinem Gemisch von hebräisch (hel = Gott), griechisch (σωτήρ = Heiland) und lateinisch ist verschieden übersetzt worden; Wackernagel<sup>1</sup> macht darauf aufmerksam, dass eine doppelte Deutung beabsichtigt ist, nämlich einmal als Aufzählung der dargestellten Personen: Michael bedeutet *Wer ist gleich Gott?* (quis sicut hel), Gabriel *Kraft Gottes* oder *Mann Gottes* (fortis), Raphael *Arzt Gottes* (medicus), Heiland, S. Benedictus, — dann: Wer ist wie Gott, ein starker Arzt, ein gesegneter Heiland.

Noch werden Bischof Engilbert von Freising (1005—1041), welcher vorher Kanzler des Willegis von Mainz gewesen war, Abt Wolffger von Münsterfchwarzach in Unterfranken, die Nachfolger des h. Bernward in Hildesheim Azelin (1044—1054) und Hettilo (—1079), dessen künstlerischer Berater der nachmalige Bischof von Osnabrück, Benno, war (aus ihrer Zeit stammt der dortige grosse Kronleuchter), der Miniator Werner von Tegernsee als Förderer der Goldschmiedekunst namhaft gemacht.

Als Werk aus der Zeit des ersten Hohenstaufen ist der Kronleuchter im Münster zu Aachen beglaubigt durch die ausführliche Inschrift an demselben, welche befragt, dass Friedrich Barbarossa, *Cesar Catholicus Romanorum Fridericus*, diese Lichtkrone, als Sinnbild des himmlischen Jerusalem und zugleich im achteckigen Grundriss sich der Construction des Münsters anpassend, geschenkt und der Jungfrau geweiht habe. Als Verfertiger ist in einem Necrologium der in allerlei Metallarbeit erfolgreich thätige *frater Wibertus* genannt. Nimmt man an, der Kaiser habe diese Widmung gemacht, als er die Gebeine Karls d. Gr. in einen Schrein übertragen liess, so fällt die Entstehung des Kronleuchters in das Jahr 1165 oder kurz nachher. Die Idee, das neue Jerusalem, das vom Himmel herabschwebt, von lauterem Golde, mit Edelsteinen und Perlen geziert, mit zwölf Thoren und zwölf Stadttheilen, welche die Namen der Apostel führen,<sup>2</sup> für einen Hängeleuchter zu benutzen, ist in jener Zeit nicht selten. Radleuchter mit Thürmen und auf jene Beziehung hindeutenden Inschriften befinden sich in Speyer, Hildesheim (im Dom), Kumburg, Halberstadt, Toul, Rheims.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Kleinere Schriften I Bd., Leipzig 1872. Vergl. Kugler, Kl. Schriften I, 486. Labarte a. a. O. I, 384.

<sup>2</sup> Offenb. Joh. 21, 10 ff.

<sup>3</sup> Abbildungen, des hildesheimer u. kumburger in Bock, *der Kronleuchter K. Friedr. Barb.* Aachen 1863, Otte, *Kunstarchäol.*; des toulser u. rheimser in Martin, *Mélanges.*

Das aachener Exemplar aber ist in jedem Belang das interessanteste, wenn auch die silbernen Engel, Apostel und Propheten, welche einst in den 16 Thürmen standen, während der französischen Revolution eingeschmolzen worden sind. Der Reif hat wie erwähnt die Gestalt eines aus acht Kreisabschnitten construirten Rades oder einer Rose, 8 grössere Thürme, von denen vier rund sind und die vier Ecken der Stadt, von welchen die Bibel spricht, repräsentiren, die übrigen zwölf eckigen die zwölf Thore. Die Durchbrechung der Böden und der Laternen scheint auf das Vorbild maurischer Metalllaternen zurückzuweisen und macht es zweifellos, dass diese Thürme auch von innen aus beleuchtet wurden. In die Bodenplatten sind Darstellungen aus dem Leben Jesu und aus der Bergpredigt gravirt, ein Schild über der obersten Kugel des Hängewerkes zeigt den Erzengel Michael in Schwarz und Braun auf Goldgrund gemalt, an den Thürmen finden sich braune Arabesken auf Goldgrund, ebenso erscheint die Inschrift. Fig. 88 gibt das Mittelstück des Leuchters.<sup>1</sup>

Unter Friedrich I. begonnen und unter seinem Nachfolger Friedrich II. beendet sein dürfte auch der prachtvolle Schrein Karls des Grossen im aachener Münster<sup>2</sup>. Er hat die Form eines rechteckigen Sarkophags mit Satteldach, an den Giebelseiten befinden sich die Figuren der Jungfrau mit dem Kinde und Karls d. Gr., neben der ersteren zwei Erzengel, neben dem letzteren Papst Leo III. und Bischof Turpin, an den Längsseiten 16 deutsche Kaiser, auf den Dachsträgen Reliefs aus dem Leben und dem Sagenkreise Karls. Mit Ausnahme der in Kupfer getriebenen Dachplatten ist die Bekleidung des Schreins vergoldetes Silber mit Filigran, Steinen und Grubenschmelz verziert.

Ebenfalls in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts ist der dortige, noch reichere, in Kreuzform aufgebaute Schrein der vier grossen Heiligthümer (Gewand der Jungfrau, Windeln und Lendentuch Jesu, Leichentuch des Täufers) zu setzen, welcher in Einzelheiten mehrfach an den vorigen erinnert.

Ein Theil der Hirnschale Karls des Grossen wurde bei der Uebertragung der Gebeine in den neuen Schrein in einem eigenen Reliquiar untergebracht, welches die Büste des Kaisers in getriebenem, theilweis vergoldetem Silber darstellt. Es ist das grösste solcher (im Mittelalter *hermae* genannten) Kopfreliquiare, deren aus dem 13. Jahrhundert ziemlich viele bekannt sind, wie das Haupt des h. Oswald in Hildesheim,<sup>3</sup> der Heiligen Veit, Marcus u. A. in Prag, des h. Ludwig in der S. Chapelle zu Paris, des Papstes Cornelius mit beweglicher dreifacher Krone und einer jugendlichen Büste mit antikem Chalcedonkopf als Pectorale in Corneli-

<sup>1</sup> Abbild. des ganzen Kronleuchters bei Aus'm Weerth, Bock, Viollet le Duc, *mobilier*, in den *Mitth. d. Centr.-Comm.* IV, u. a.

<sup>2</sup> Ausführlichste Beschreibung u. Abbildungen gibt Aus'm Weerth.

<sup>3</sup> Abbild. in Kratz, *d. Dom zu Hildesheim*, u. Viollet le Duc, *mobilier*.

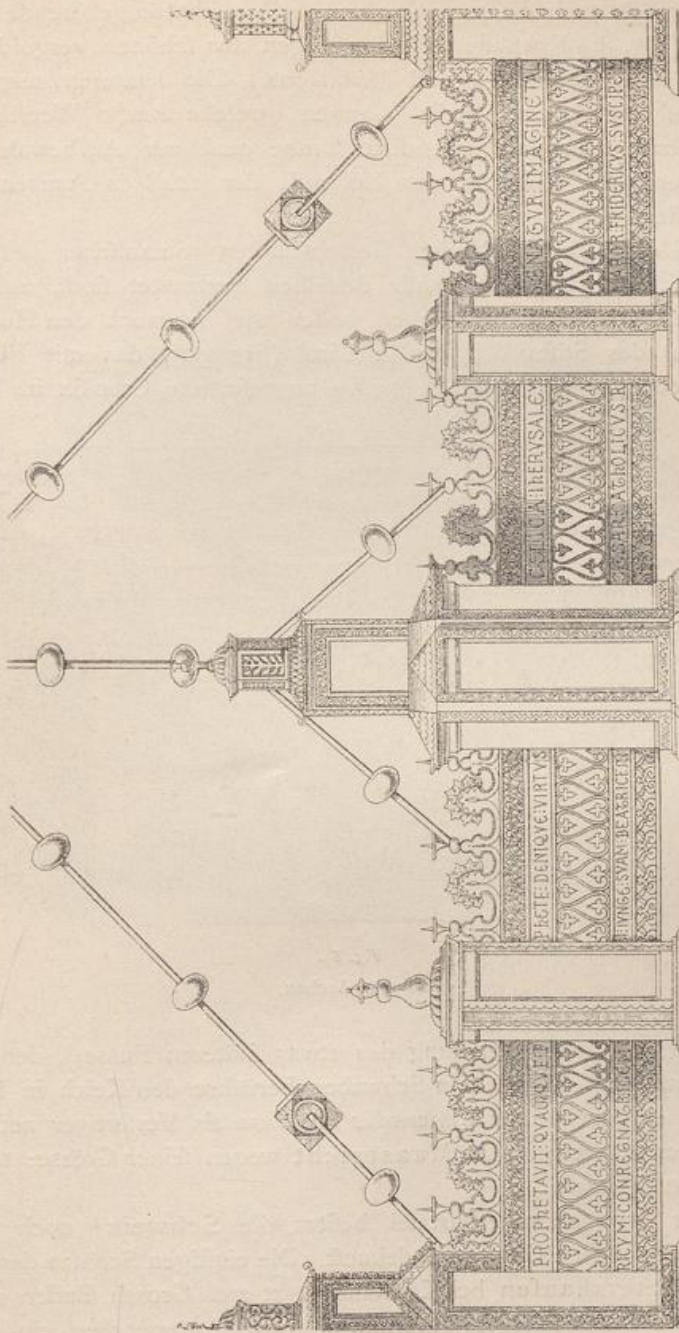


Fig. 88.  
Von der Lichtkronen in Aachen.

münster am Rhein,<sup>1</sup> der Heiligen Cosmas und Blasius im Welfenschatz, des h. Candidus in St. Maurice u. a. Auch Arme mit Händen kommen häufig vor.

<sup>1</sup> Abbild. dieses und der Karlsbüste bei Aus'm Weerth.

Hier möge auch die zum aachener Domschatze gehörende schwarze Holztruhe (Fig. 89) Erwähnung finden wegen der schönen vergoldeten und emaillirten Schlossbeschläge und Medaillons. Die letzteren zeigen theils Kampf- und Jagdscenen, theils Wappen, welche Aus'm Weerth zu der Ansicht gebracht haben, dass diese Truhe einst zur Aufbewahrung der Krönungsgewänder Wilhelms von Holland, der 1248 in Aachen gekrönt wurde, gedient habe.

Die Menge der kirchlichen Geräthschaften romanischer Zeit, welche über Deutschland und ausserhalb desselben verbreitet sind, aufzuzählen, verbietet sich von selbst. Erwähnen wollen wir nur noch den Henkelkelch (Speifekelch) des Stifts Wilten in Tirol (Fig. 90), das mit Figuren in Zellenfchmelz, Filigran und Edelsteinen ausgestattete Crucifix im Welfen-

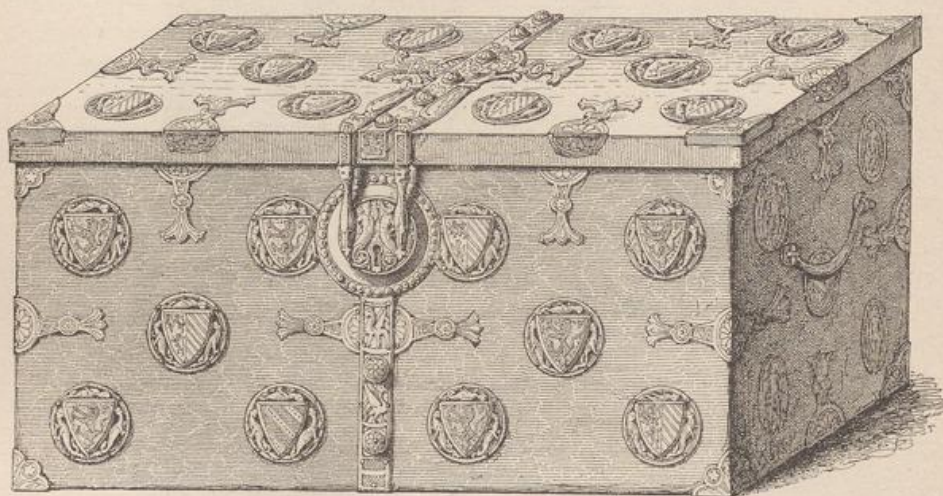


Fig. 89.

Truhe in Aachen.

fchatz (Fig. 91), mit Weglassung des etwas späteren Fusses), den aus der Benedictinerabtei Weingarten in Schwaben herrührenden Kelch in Regensburg, weil er den Meister *Cuonradus de Husa* als Verfertiger nennt, und den Sarg des h. Servatius in Maastricht wegen seiner Grösse: 1,76 lang, 0,45 breit, 0,73 hoch.

Ausser der baseler Altartafel besitzt die Schweiz<sup>1</sup> noch manches Werk der romanischen Goldschmiedekunst. Die einstigen Schätze der Klosterkirche von Petershausen bei Konstanz (jetzt zum Grossh. Baden gehörig): ein mit Metallplatten belegtes Ciborium und zwei Antependien, ein goldenes und ein silbernes, kennen wir freilich nur noch aus Beschreibungen. Dafür besitzt St. Maurice (Wallis) eine Anzahl Reliquiare: die bereits oben er-

<sup>1</sup> Rahn a. a. O. 281 ff.

währte Büste des heil. Candidus, zwei grosse Schreine in der bekannten Sarkophagform mit Giebeldach, Arcaden &c., beide aus dem 12. Jahrh., an dem Mauritiuschrein bemerkenswerthe Spuren einstiger Bemalung der Fleischpartien an den Relieffiguren. In dem Kloster Engelberg (Unterwalden) befinden sich ein grosses filbernes Vortragskreuz aus der Zeit von 1197—1213 und ein Bischofsstab mit Email. Neben diesen von naturalistischem Streben zeugenden Arbeiten wird das Reliquiar des heil. Lucius zu Chur von 1252 mit feinen kaum vier Kopflängen hohen »wahren Schreckgestalten mit platten mumienhaften Gesichtern« als verspätetes Beispiel einseitiger Wiederholung älterer Typen angeführt.



Fig. 90  
Kelch von Wilten.

Für die Geschichte der Goldschmiedekunst in Frankreich<sup>1</sup> in diesem Zeitraume sind wir fast ausschliesslich auf schriftliche Nachrichten angewiesen, aus welchen hervorgeht, dass auch dort der Wetteifer weltlicher und geistlicher Fürsten, ihre Kirchen mit künstlerisch und materiell werthvollen Mobilien zu versehen, vornehmlich unserem Kunstzweige zu statten kam, weil er mehr entwickelt war, als die übrigen und zugleich der Prunkluft der Zeit genügethat. Hugo Capet (987—996), dessen Gemahlin Adelheid, und sein Sohn und Nachfolger König Robert (—1031) gaben in dieser Richtung das Beispiel; alle die Prälaten, welche als Gönner der Goldschmiedearbeit genannt werden, und alle die kostbaren Schreine und Culturgeräte, welche die Kirchen ihnen zu danken hatten, wollen wir nicht aufzählen. Es genügt

<sup>1</sup> Labarte a. a. O. A. I. — F. de Lasteyrie, *hist. de l'orfèvrerie*. Paris 1875.  
— Darcel, *Notice des émaux et de l'orfèvrerie*. Paris 1880.



zu wissen, dass in allen Gegenden des Reiches eine rege Thätigkeit stattfand, und die wichtigsten Plätze der Industrie, die wenigen namhaft gemachten Künstler und die Hauptwerke hervorzuheben.

Sens (Deptm. Yonne) genoss schon zu Ende des 9. Jahrhunderts den Ruf, besonders geschickte Goldschmiede zu besitzen, und noch im 17. Jahrhundert zeugte der seither verschollene Schrein des h. Savinian von der Kunstfertigkeit des Bildhauers und Goldschmiedes Odorannus, eines Mönches zu St. Pierre le Vif, welcher auch eine Chronik verfasst hat. Um dieselbe Zeit war in Chartres der Goldschmied Theudon, der Verfertiger eines Reliquiars für das Hemd der h. Jungfrau, berühmt, und um die Mitte des 11. Jahrhunderts befand sich unter den geistlichen Künstlern, für welche der Bischof Geoffroy von Auxerre Präbenden stiftete, auch ein *aurifer mirabilis*. Einige Jahrzehnte später führte Othon ein prachtvolles, mit goldenen und silbernen getriebenen Reliefs geziertes, Mausoleum für Wilhelm den Eroberer in der Abtei St. Etienne zu Caen aus. In dem Kloster Vafor in der Diöcese Lüttich waren der Abt Erembert und dessen Schüler, der Mönch Rudolf, tüchtige Gold- und Silberschmiede.

Doch überraschend früh treffen wir in Frankreich auch schon auf bürgerliche Goldschmiede. In Paris hatten sie in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts auf der grossen Brücke ihre Werkstätten und Verkaufsbuden,<sup>1</sup> und in dem Dictionnaire des Jean de Garlande († um 1081) werden sie classificirt als Münzer, Gürtler, Verfertiger von Gefässen, Schmuckarbeiter und Juweliere, ist auch erwähnt, dass sie mit feinen Hämmerchen das Gold- und Silberblech zu verarbeiten pflegten.

An Beschäftigung konnte es ihnen nicht fehlen, so lang in dem nahen St. Denis der Abt Suger<sup>2</sup> (1122—1152) waltete und die unter ihm reconstruirte Abteikirche mit einem Reichthum ausstattete, welche ihm seitens seines Zeitgenossen Bernward von Hildesheim den Vorwurf zuzog, er bekleide die Wände seines Gottshauses mit Gold, während seine Armen nackt gingen. Suger aber liess sich das nicht anfechten. In dem Berichte, welchen er selbst über seine Verwaltung abgefasst hat, spricht er die Ueberzeugung aus, dass, wenn im alten Testament goldene Schalen für das Blut der Opferthiere vorgeschrieben seien, nur die kostbarsten Gefässe gut genug erachtet werden könnten für das Blut Jesu Christi, und dass es nicht recht sei, bei der Vertheilung der irdischen Güter, welche wir Gott verdanken, dessen Antheil geringer zu machen als den unsern.<sup>3</sup>

Es ist bekannt, dass die Abtei St. Denis in der grossen Revolution, weil sich dort die Gräber der französischen Könige befanden, schmählich

<sup>1</sup> Eine Einrichtung, von welcher wir uns heutzutage noch eine Vorstellung auf dem Ponte vecchio in Florenz machen können.

<sup>2</sup> Vergl. »Glasmalerei«, Bd. I, S.

<sup>3</sup> Sugerii *Liber de rebus in administratione sua gestis* in: Duchesne, *Historiae Francor.* script. t. IV.

verwüftet wurde. Aber schon viel früher waren herrliche Werke aus der Zeit Suger's zerstört worden, so namentlich ein prachtvolles, mit einem



Fig. 91.  
Crucifix im Welfenschatz.

Aufwande von 80 Mark Gold hergestelltes Crucifix, zu dessen Schutz Papst Eugen III. (1145—1153) eigens einen Bannspruch erlassen hatte, und das zur Zeit der Religionskämpfe zwar von den Hugenotten, nicht aber von den liguistischen Fanatikern unter Führung des Herzogs von Nemours (1590)

verschont wurde. Das Kreuz, etwa 1 m hoch, war von Holz mit Emailplatten geziert, Christus ganz aus Feingold und derartig mit Juwelen überfäet, dass am Lendenschurz allein 80 Edelsteine und 150 Perlen gezählt wurden. Dazu kam ein 2—3 m hohes Postament, an dem abermals figurale und ornamentale Emails und Steine angebracht waren.

Weitere Hauptwerke, welche Suger anfertigen liess, waren: Die Bekleidung der Seiten- und der Rückenfläche des Hauptaltars, dessen vordere Seite schon zur Zeit Karls des Kahlen einen derartigen Schmuck erhalten hatte. In Gold getrieben zeigten sich da figurale Compositionen in Arcaden und Medaillons, und die Edelsteine waren auch in diesem Falle nicht gespart. Allein Vorder- und Rückseite existirten schon im 15. Jahrhundert nicht mehr, und die Platten von den beiden Schmalseiten waren durch einen Rahmen von vergoldetem Kupfer zu einem Antependium vereinigt. Ferner: ein colossaler Schrein für die Gebeine der Heiligen Dionys, Eleutherius und Rusticus, in der Art des Schreins der Drei Könige zu Köln in Gestalt einer dreischiffigen Kirche mit Arcaden, in denen das Leben des h. Dionys dargestellt war. Für dieses Werk soll Suger Künstler aus Lothringen verschrieben haben, was die auffallenden Anklänge an den rheinischen Kunststil erklärlich machen würde.

Vorhanden sind von all' den Schätzen, die er seiner Kirche widmete, nur noch drei, jetzt im Louvre-Museum: 1) eine Kry stallflasche mit Fuss und langem Halse aus vergoldetem Silber mit zierlichstem Filigranornament, Steinen, Perlen und Emailplättchen, welche die Wappenlilien zeigen, am Fuss eine Inschrift, welche sich darauf bezieht, dass Suger diese Flasche von Ludwig VII. erhalten und den Märtyrern gewidmet habe;<sup>1</sup> — 2) eine antike Porphyrvase, welche längst im Besitze der Kirche gewesen war, auf Suger's Geheiss aber zu einem Reliquiar in Gestalt eines Adlers mit Kopf, Flügeln und Füssen aus vergoldetem Kupfer verarbeitet wurde;<sup>2</sup> — 3) eine Sardonyxvase als Weinkanne montirt, am Fuss eine Widmungsinschrift.<sup>3</sup>

Das Beispiel des Abts von St. Denis fand allenthalben eifrige Nachahmung. Kostbare Altäre, Reliquiare, Grabmäler, Kreuze, Monstranzen, Leuchter &c. &c. wurden für unzählige Kirchen angeschafft, wie deren alte Inventarien darthun. Davon sind zumeist nur kleinere Gegenstände, wie beispielsweise Peristerien oder Columben, d. i. Hoftingefässe in Gestalt einer Taube als des Symbols des heiligen Geistes (Fig. 92) glücklich durch alle Stürme bis auf unsere Zeit gelangt. Ein günstigeres Geschick hat über der Kirche zu Conques im Deptm. Aveyron gewaltet, so dass deren Schatz hervorragende Bedeutung für die Geschichte der Kunst hat.<sup>4</sup> Aus dem 12. Jahrhundert

<sup>1</sup> Abbild. bei Labarte a. a. O.

<sup>2</sup> Abbild. bei Viollet le Duc, *Dict. du mobilier*, I, p. 225 und bei Demmin, *Encyclop. d. beaux-arts plast.*, I, p. 1307.

<sup>3</sup> Abbild. bei Demmin a. a. O.

<sup>4</sup> Darcel, *Trésor de Conques*, Paris 1861, und in Didron, *Annales* t. XX.

sind daselbst ein Tragaltar mit Arcaden, unter denen Halbfiguren in mit Schmelzmasse ausgefüllter Gravirung auf gemustertem Metallgrunde; — ein in byzantinischer Art gehaltenes Reliquarium von Silber, theilweis vergoldet; — ein Reliquiar in Gestalt einer Stele von Holz mit getriebenen und vergoldeten Silberplatten und polirten Edelsteinen. Wie der ganze Kirchenschatz stammen auch diese drei Stücke aus der Abtei Sainte-Foy und sind Widmungen des dortigen Abtes Begon (1099—1118).

Desgleichen besitzt St. Maurice in der Schweiz<sup>1</sup> französische Arbeiten aus diesem Zeitraume, Einzelnes die Kathedrale zu St. Omer, das Museum zu Rouen, das Musée Cluny, verschiedene Kirchen in der Gegend von Limoges.

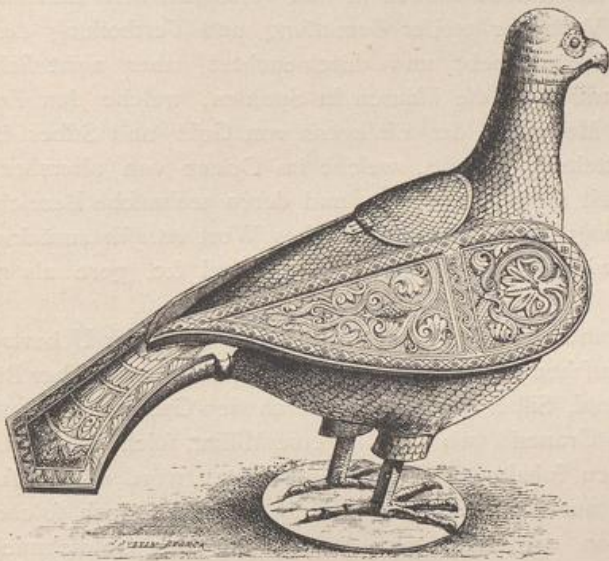


Fig. 92.  
Peristerium.

Denn in dieser Stadt war die Kunst des Emaillirens zu einer grossen Industrie geworden, welche aus weiten Entfernungen Aufträge erhielt.<sup>2</sup> In Montpellier vereinigten sich schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts die Goldschmiede zu einer Gilde, während von Geistlichen, welche selbst diese Kunst ausgeübt haben, im 12. Jahrhundert namentlich Guillaume, Abt von Andernes, gerühmt wird. Aus der Abtei St. Vincent zu Laon, in welcher nachweislich um 1131 eine Goldschmiede bestand, besitzt das Louvre-Museum das Kreuz eines Abts Hugues (1174—1205).

Wenn die Schilderungen, welche arabische Schriftsteller von der Pracht in den Moscheen und Palästen Spaniens zur Zeit der Maurenherrschaft

<sup>1</sup> Vergl. S. 204 f. und 219 f.

<sup>2</sup> Vergl. »Email«, Bd. I, S. 27 ff.

entwerfen, immer wörtlich zu verstehen wären, könnte man bei den Eroberern des Landes noch ein ziemlich barbarisches Wohlgefallen an dem Edelmetall als solchem voraussetzen. Da hören wir von Thoren, Mauern, Saaldecken, Dachziegeln aus purem Gold oder Silber, von ganz goldenen mit Perlen und Edelsteinen geschmückten Brunnenfiguren u. dgl. m. Allein es wird gestattet sein, dabei die orientalische Ruhmredigkeit in Anschlag zu bringen, welche sich in Uebertreibungen zu Gunsten des Reichthums und auf Kosten der Kunst der Mauren ergangen haben dürfte. Denn alles, was wir von den Werken der letzteren kennen, widerspricht der Annahme, dass sie durch den gemeinen Metallglanz habe blenden wollen. Vielmehr sind gerade ihre Flächendecorationen in den verschiedensten Materialien die unübertroffenen Vorbilder weiser Zurechnung und Vertheilung des Goldes, so dass es die Farben hebt und durchleuchtet, aber nicht sich vordrängt. Insbesondere waren es die Mauren in Spanien, welche den Europäern die verschiedenen Methoden des Einlegens von Gold und Silber in Eisen und Bronze vermittelten, Künfte, welche im Orient von altersher mit hoher Vollkommenheit ausgeübt wurden, und deren technische Bezeichnung *tausia* und *Taufschirung* noch auf ein arabisches Wort *ataujia* zurückweist. Deshalb stellen wir uns die goldenen Thorflügel &c. gern als mit Gold inkrustirt vor.

Auf der anderen Seite erhebt sich der Verdacht der Uebertreibung auch gegen die spanischen Berichte über die Verbrennung arabischer Bücher in Einbänden mit Gold, Silber und Perlen durch den Cardinal Ximenez nach der Einnahme von Granada, wo mehr als eine Million solcher Prachtbände wegen des ketzerischen Inhalts der Bücher vernichtet worden sein sollen. Aber wenn es auch nur Tausende gewesen sind, so geben doch solche Daten eine Vorstellung von der damaligen Ausdehnung des Goldschmiedegewerbes, sowie die wenigen auf uns gelangten Werke für die hohe Entwicklung desselben zeugen.

Leider haben die Zeiten, in welchen Kunstwerke aus Edelmetall gefährdet sind, sich in Spanien besonders oft wiederholt. Wurden solche im 15. und 16. Jahrhundert dem Glaubensfanatismus geopfert, so wirthschafteten noch viel entsetzlicher die plündernden Franzosen zu Anfang dieses Jahrhunderts; während des Bürgerkrieges von 1833—1840 wanderten grosse Mengen von Gefässen &c. in die Münze und andere wurden in jüngster Zeit eingeschmolzen, weil die Eigenthümer sie sonst nach dem Gesetze von 1869 hätten an den Staat abliefern müssen. So sind es denn vornehmlich die kirchlichen Schatzkammern und die aus denselben recrutirten öffentlichen Sammlungen, in welchen wir spanisch-maurische Goldschmiedearbeiten zu suchen haben.<sup>1</sup>

Die südlichsten Provinzen des Landes, Andalusien und Murcia, in

<sup>1</sup> Davillier, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*. Paris 1879. Riaño, *the industr. arts in Spain*. London 1879.

welchen noch heut ein Abglanz der märchenhaften Pracht der Maurenherrschaft den Reisenden entzückt, waren auch die Hauptsitze unserer Kunst. Das kriegerische und ritterliche Volk legte besonderen Werth auf den Schmuck aller Dinge, die zur Bewaffnung und Rüstung gehören, und so tritt der Goldschmied in die innigste Beziehung zum Waffenschmiede von Almeria, Sevilla, Murcia, Granada; aber er verziert auch alle möglichen stählernen und messingnen Geräthschaften, Werkzeuge, Gefässe mit Goldeinlagen oder Niello und verfort die Grossen mit getriebener Arbeit, „Schmuck &c.

Eins der frühesten und interessantesten Werke besitzt die Kathedrale zu Gerona in einem Schmuckkästchen mit vergoldeten Silberplatten belegt. Es ist rechteckig mit abgestumpftem Pyramidendach, 0,38 lang, 0,26 hoch; die Wände und Dachschrägen bedeckt ein symmetrisches, ziemlich schwerfälliges, getriebenes Pflanzenornament von Perlenchnüren umrahmt, und eine kufische Inschrift auf einem Fries unter dem Dach besagt, dass Alhakem (961—976) dieses Kästchen für seinen Sohn Abul Hisham durch Dschaudfar Ibn Botsla(?) habe anfertigen lassen.<sup>1</sup>

Aehnliche silberne Kästchen aus S. Isidoro zu Leon sind im Besitz des Museo Arqueologico zu Madrid und eines dient seit den ältesten Zeiten in der Kathedrale zu Oviedo als Reliquiar der h. Eulalia; es zeigt figurale Medaillons inmitten eines Ornaments aus verschlungenen Linien.

Wie die Art der Ornamentation des zuletzt genannten Kästchens Zweifel erregt hat, ob dieses spanisch-maurischer oder orientalischer Herkunft sei, so ist es bei sehr vielen Arbeiten fraglich, ob man sie den muhammedanischen oder den christlichen Spaniern zuschreiben dürfe. Denn die letzteren nahmen frühzeitig den Stil der ersteren an, dessen Spuren in der gesammten ornamentalen Kunst Spaniens und ganz besonders in dem Schmuck aus Edelmetall sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Auch in der Benennung der Schmuckfachen erkennt man noch vielfach das arabische Wort wieder, z. B. *arracada*, Ohrgehänge. Die maurischen Damen haben, wenigstens gegen das Ende der Herrschaft ihres Stammes auf spanischem Boden, einen ausserordentlichen Luxus in diesen Dingen getrieben, nicht nur Haar, Hals, Brust, Arme und Finger, sondern auch Fussknöchel und Zehen mit Ringen und Geschmeide bedeckt. Eine Vorstellung von Form und Ornamentation solcher Schmuckfachen verschafft uns das verhältnissmässig Wenige, was gelegentlich bei Ausgrabungen zu Granada &c. an das Tageslicht gekommen und zumeist in die Sammlungen des Archäologischen Museums zu Madrid und des Kenfington Museums übergegangen ist: Hals- und Armbänder, Fuss- und Fingerringe, Ohrgehänge u. dgl., aus Gold oder vergoldetem Silber getrieben und filigranirt, oder aus Silber mit

<sup>1</sup> Abgebildet bei Davillier a. a. O. p. 18. Dessen Lesung des Namens: *Juden*, sowie Riaño's: *Hudzen* sind irrtümlich. Auch der Name des Vaters des Künstlers muss anders als *Botsla* lauten, doch gestattet der Abdruck des spanisch-maurischen Textes bei Riaño keine Feststellung. Mittheilg. des Prof. J. Karabacek.

Niello oder Email. Die Verwandtschaft dieser Erzeugnisse des 14. und 15. Jahrhunderts mit heutigen Schmuckarbeiten der Araber und anderer Orientalen ist auffallend. In der Regel sind Blech und Draht von äusserster Dünne verwendet, Filigranornamente, Schriftzüge und Schmelzzellen mit grosser Zierlichkeit gearbeitet; die Arm- und Fussringe, an der Innenseite abgeplattet, aussen halbrund, sind mit einer Harzmasse ausgegossen. Auch Amulette kommen vor, an welchen die offene Hand angebracht ist, die von den Moslems so vielfach, auch als *ex-voto* gebildet wird und in den fünf Fingern die fünf Hauptgebote Muhammed's vergegenwärtigen soll, ferner als Schutzmittel gegen den bösen Blick gilt. (Fig. 93 eine maurische Arracada.)

Das schönste Beispiel maurischer Prunkwaffen bietet die Ausrüstung des letzten Königs von Granada, Boabdil, welche nach damaligem Gebrauch dem Gegner, der ihn zum Gefangenen gemacht hatte, zugefallen und durch Erbschaft in den Besitz des Marques von Villaseca in Madrid gelangt ist: Schwert, Dolch, Zweihänder und Messer nebst Wehrgehänge &c. Der Schwertgriff hat die Achse von geschnittenem Elfenbein, Knopf und Stichblatt von ge-



Fig. 93.  
Maurisches Ohrgehänge.

Metallbänder hat. Das Elfenbein und die demselben zunächstliegenden Emailstreifen zeigen zahlreiche Koranprüche. Der Dolch, dessen mit grünemailirtem Silber montirte Scheide von hervorragender Schönheit ist, nennt auf der mit Gold tauschirten Klinge den Namen des Verfertigers: Reduan. Dieser Dolch<sup>2</sup> gehört zu der Gattung, welche in Frankreich im 15. und 16. Jahrhundert *poignard à oreilles façon d'Espagne* genannt wurde. Der Knopf ist nämlich in zwei Hälften zerlegt, welche innen ausgehöhlt sind und in der That *Ohren* bilden.<sup>3</sup> Fig. 94 zeigt uns einen anderen maurischen Dolch mit merkwürdigem geschnittenem Griff und tauschirter Klinge.

Waffen in ähnlicher reicher Ausstattung befinden sich in Madrid im Archäologischen und im Artillerie-Museum sowie in der königlichen Rüstkammer, ferner in Granada in der Casa de los Tiros (Arsenal), im Cabinet des

<sup>1</sup> Wir folgen der in alle Einzelheiten eingehenden Beschreibung Riaño's, die, was das Material anbetrifft, von jener Davillier's abweicht.

<sup>2</sup> Abgebildet bei Davillier a. a. O. p. 23.

<sup>3</sup> Eine Abbildung eines solchen Dolches folgt in dem Abschnitt *Renaissance*.

médailles zu Paris. Auch Helme, z. B. einen, welcher Boabdil gehört haben soll, Schilde &c. mit reicher Goldschmiedarbeit besitzt namentlich die Rüstkammer in Madrid. Die Helme machen häufig eine Bestimmung der Provenienz schwer. Wie notorisch der maurische Stil sich auch über diejenigen Theile Spaniens verbreitete, welche den Arabern nicht unterworfen waren, so kann man auch eine entgegengesetzte Einwirkung annehmen, und dürfte insbesondere die bei den Christen übliche Helmform nicht immer genügendes Zeugniß für christliche Provenienz sein.

Mischen doch beide Stile sich selbst an Gegenständen, welche gleich ursprünglich für christliche Kirchen bestimmt gewesen sind. Leider ist auch von den Kreuzen, Monstranzen, Kelchen, Reliquarien &c., mit welchen Fürsten und Grosse die Kirchen und Klöster förmlich übersätteten, wenig auf unsere Tage gekommen, denn zu den Urfachen der Zerstörung muss in diesem Falle noch die Manie gerechnet werden, dergleichen Dinge nach dem Geschmacke der Zeit umarbeiten zu lassen. Indessen gibt es doch aus dem 11. Jahrhundert noch eine Anzahl hochinteressanter Kelche. Allen voran nennen wir den Kelch von S. Domingo de Silos, einer Abtei in der Provinz Burgos. Der h. Dominicus, welcher vor Beginn seiner Missionsthätigkeit und Gründung des Dominicanerordens dort Abt gewesen ist, hat, einer Inschrift am Fusse des Kelches zufolge, diesen zu Ehren des h. Sebastian anfertigen lassen. Die ungewöhnliche Grösse des Gefäßes (0,33 m hoch), welche es zweifelhaft macht, ob dasselbe jemals beim Messdienst gebraucht worden sei, der Name des Stifters und die dadurch erlangte Möglichkeit, die Entstehung in das dritte Viertel des 11. Jahrhunderts zu setzen, endlich die deutliche Nachwirkung des Stils der Westgothen in dem noch plumpen Bau und den Arcaden und Zonen in Filigran geben diesem Werke (Fig. 95) eine hervorragende Wichtigkeit.

Ein anderer Kelch mit Patene,<sup>1</sup> im Jahre 1878 in Paris als Eigenthum eines dortigen Sammlers Ch. Stein ausgestellt, und, wie es scheint, früher im Besitze des Erzbischofs von Toledo, hat an dem trichterförmigen Fusse die Inschrift: *PELAGIUS : ABBAS : ME FECIT : AD HONOREM SCI JACOBI APLI*, welche nach dem Gebrauche der Zeit ebensowohl bedeuten kann, dass der Kelch im Auftrage des Abtes Pelagius, als dass er von diesem selbst gearbeitet worden sei.



Fig. 94.

<sup>1</sup> Abbild. bei Davillier a. a. O. u. bei Giraud, *les arts de métal*. Paris 1881.



Er ist von Silber, die Ränder und der mit den Evangelistenymbolen in romanischen Bandverschlingungen gezierte Knauf vergoldet. Der Apostel und der Name des Stifters deuten auf Galicien oder Asturien als Heimath dieser Arbeit. — Zu S. Isidoro in Leon ist ein von Donna Urraca († 1101) geschenkter Kelch, der aber damals nur aus antiken Achatgefäßen, geschnittenen Steinen und Glasflüssen zusammengesetzt zu sein scheint. Ebenso



Fig. 95.  
Kelch von Silós.

ist der *Santo Caliz*, der heilige Kelch, zu Valencia, aus welchem angeblich Christus bei dem letzten Abendmahl getrunken hat, Cuppa und Fuss aus Sardonyx, eine römische Arbeit und von spanischen Goldschmieden gefasst.

An dem im Jahre 1808 zerstörten Schrein des heil. Millano im Kloster Sufo las man die Künstlernamen Aparicio und Rodolpho; Erfterer soll in Kastilien um 1033 gelebt haben; welchen Antheil beide an den Gold- und Elfenbeinarbeiten gehabt haben, steht dahin.

Namen sind uns auch aus dem 13. Jahrhundert überliefert: Juan Perez zu Burgos um 1262, Maestre Jorge zu Toledo um 1279, Pablo de Modova zu Burgos um 1283, Don Lorenzo und Don Niculas zu Sevilla. Doch sind Werke ihrer Hand nicht nachweisbar. Nur vermuthungsweise wird Maestre Jorge zum Verfertiger der *Tablas Alfonsinas* gemacht, eines Triptychons in der Kathedrale zu Sevilla, welches König Alfons X., der Weise, 1274 als Reliquienschrein construiren liess. Es ist aussen und innen mit vergoldeten Silberplatten belegt, innen in 15 Felder mit zartester Ornamentation getheilt, innerhalb deren zahlreiche Reliquien unter Bergkrystall angebracht und mit den Namen in Zellenschmelz bezeichnet sind, — an der Aussenseite mit getriebenen Wappen- und Figurenmedaillons; die Umrahmung der äusseren Felder entstammt dem 16. Jahrhundert. — Eine besonders schöne Krone, angeblich aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ist erst in neuerer Zeit aus der Kathedrale zu Sevilla gestohlen und wahrscheinlich eingeschmolzen worden.

In Italien, welches bis dahin einerseits von Byzanz, andererseits von Deutschland aus Arbeiten der Goldschmiedekunst empfangen hatte, entstand im 11. und 12. Jahrhundert eine eigene Industrie, welche, Schülerin der byzantinischen, nach und nach nationales Gepräge gewann.

Das war vor allen dem 1058 gewählten Abt des Benedictinerklosters Monte Casino, Desiderius († 1087) zu danken. Er hatte in Constantinopel die Goldarbeit und Schmelzmalerei in voller Blüthe gesehen, und der Reichthum seines Klosters gewährte ihm die Mittel, die Kirche derselben prächtig und künstlerisch wie die griechischen auszustatten. Zu dem Ende liess er aus Constantinopel zahlreiche Gegenstände, aber auch Künstler kommen, die einen Vorbilder, die anderen Lehrer für die Cleriker, welche Luft und Geschick zu dergleichen Arbeiten hatten. Aus den umständlichen Beschreibungen in des Leo von Ostia Chronik des Klosters ist zu ersehen, wie systematisch der Abt voringing, damit die Kirche bald in den Besitz der erwähnten Pracht käme und diese gleichzeitig eine Schule der einheimischen Kunst würde. So kam das Antependium des Hauptaltars, ein Wunderwerk in Goldemail, aus Constantinopel, die Bekleidung der drei anderen Seiten wurde dazu in Monte Casino in Silber getrieben. Ein prachtvolles byzantinisches Medaillon von vergoldetem Silber liess er getreu copiren und beide an dem Ciborium aufhängen, dessen Säulen theils Originale aus Constantinopel theils Copien waren u. f. f. Die bedeutendste Leistung der heimischen Künstler scheint die silberne Lichtkrone gewesen zu sein, welche beinahe 9 m im Umfang hatte und mit 12 Thürmen und 36 Lampen ausgestattet war. Gross war die Zahl der Candelaber, Kreuze, Kelche, Chorbücher in vergoldeten mit Edelsteinen und Email gezierten Einbänden &c. &c., welche er hatte anfertigen lassen und dem Kloster schenkte.

Wiewohl in weniger grossartigem Massstabe, liessen auch andere Kirchenfürsten sich angelegen sein, zur Verherrlichung des Gottesdienstes

die Goldschmiedekunst heranzuziehen. So die Päbste Cölestin II. († 1144), welchem die Hauptkirche von Città di Castello (Umbrien) die silberne Altarverkleidung mit dem thronenden Christus verdankt, und Innocenz III. (1198—1216), aus dessen Zeit der grosse mit Silberplatten belegte Reliquien-schrein im Oratorium von S. Giovanni in Laterano zu Rom stammt. Die erstere Arbeit gilt für byzantinisch, die letztere für italienisch.<sup>1</sup> Ferner liess Berard, Abt von Farfi († 1119), Altarschmuck und Büchereinbände für seine Kirche von heimischen Künstlern ausführen.

In Venedig verlegte man sich in dieser Zeit besonders auf das Filigran, das in Folge dessen die Bezeichnung *opus veneticum* erhielt. Ob aber der in Verbindung mit dem Filigranwerk an einem Gefäss gebrauchte Ausdruck *imagines* in einem Inventar der päpstlichen Schatzkammer aus dem 13. Jahrhundert so zu deuten sei, wie Labarte will, nämlich, dass auch figurale Darstellungen in Filigran ausgeführt worden seien, erscheint fraglich. Eher darf wohl angenommen werden, dass geschnittene Steine oder Emailen oder sonstige Malereien in Golddraht gefasst gewesen seien.

Die toskanischen Goldschmiede werden von Theophilus als geschickte Emailleure und Nielleure bezeichnet, die Italiener überhaupt wegen ihres Geschicks in Gold-, Gemmen- und Elfenbeinarbeit gerühmt.<sup>2</sup>

In England war schon in der angelsächsischen Zeit das Kloster Ely (Graffsch. Cambridge) die wichtigste Heimstätte unserer Kunst. Der erste Abt, Brithnodus (Ende des 10. Jahrhunderts), welcher den Hauptaltar mit Gestalten von Jungfrauen umgab, verfuhr noch auf die primitive Art, einen Holzkern zu schnitzen und denselben mit Silberblech zu umkleiden, welches dann mit Edelsteinen besetzt wurde. Der Mönch Leo muss schon weiter in der Technik gewesen sein, da er ein hohles silbernes Crucifix als Reliquienbehälter anfertigte. Die Nachfolger jenes Abts folgten dessen Beispiel wenigstens insofern, als sie kostbare Arbeiten machen liessen; dadurch wurde die Schatzkammer des Klosters so reich, dass dieses Wilhelm dem Eroberer (1066) tausend Mark Silber von eingeschmolzenen Gegenständen zahlen konnte, um das Uebrige zu retten. Ein Abt Mannius von Evesham war erfahren in den damals geschätzten Künsten, Schreiben, Malen und Goldarbeit, und die Kathedrale zu Canterbury erhielt zu Ende des 11. Jahrhunderts prächtige Werke der Goldschmiede; als Werkmeister an dem letzteren Ort wird Blitherus genannt. St. Alban befaß um dieselbe Zeit ein Reliquiar mit Goldplatten belegt; um die Mitte des folgenden Jahrhunderts arbeitete dort der Mönch Anketill (dessen Ruf so weit verbreitet war, dass der König von Dänemark ihn an seinen Hof berief), mit Hülfe des Laienbruders Salomon von Ely den Schrein des heil. Alban mit ge-

<sup>1</sup> Abbild. beider bei d'Agincourt, *hist. de l'art*, t. IV, pl. XXI.

<sup>2</sup> *Quidquid in electrorum operositate seu nigelli varietate novit Tusciam; . . . quidquid in vasorum diversitate, seu gemmarum ossiumve sculptura auro decorat Italia.* Theophilus I. Praefatio.

triebenen Figuren und Edelsteinen, und zwei herrliche Candelaber aus Gold und Silber wurden als Geschenk für den Pabst Adrian IV. nach Rom geschickt. Auch das Kloster Walsingham (Norfolk) war berühmt wegen der Menge und des Werths seiner kirchlichen Geräthschaften aus Edelmetall.

Ueber das Verbleiben aller dieser Werke ist nichts zu ermitteln. Doch besitzt das Kenfington Museum einen aus Bronze gegossenen, ciselirten und vergoldeten Candelaber, welcher, wie zwei lateinische Hexameter angeben, von dem Abt Peter von Glocester (1104—1113) und den Geistlichen der dortigen Abteikirche gewidmet, einer späteren Inschrift zufolge nach le Mans in Frankreich geschenkt worden und auf verschiedenen Umwegen zuletzt in die Sammlung des Prinzen Soltykoff gelangt war. Diess höchst merkwürdige Stück<sup>1</sup> führt vielleicht deutlicher als irgend ein anderes Beispiel das Ueberwuchern des phantastischen und naturalistischen Zuges des Nordens über die letzten Reminiscenzen des Alterthums vor Augen. Der Aufbau des Leuchters auf dreiseitigem Grundriss erinnert noch an römische Candelaber; doch von unten bis oben umschlingt und umrankt ihn Bandwerk, in dessen Maschen von Bestien verfolgte Menschen sich winden. Bei aller Ueppigkeit der Composition besteht völlige Klarheit in der Anordnung, wie in den wunderbaren Zeichnungen der irischen Miniaturen; doch haben wir es hier nicht mit blossem Ornament zu thun, vielmehr scheint die Darstellung der Höllenstrafen beabsichtigt zu sein, und zeigt die Behandlung des Figuralen einen ungewöhnlichen Grad des Könnens.

Streng nationales Gepräge haben die Arbeiten aus Irland selbst. Die Reliquiare, Bucheinbände und Hirtenstäbe, welche auf uns gekommen sind, zeigen dieselben capriciösen Bandverschlingungen, wie die irischen Miniaturen, aber auch das bizarre Spiel mit menschlichen Formen. Von hervorragendem Interesse sind die als Reliquienbehälter hergerichteten Glocken aus den Klauen heiliggesprochener Einsiedler; die in Fig. 96 abgebildete Silbermontirung einer solchen im British Museum ist charakteristisch für den Stil, ist sehr fein ausgearbeitet und zeigt Spuren von Niello und Email.

Ebenso wirkt das fogen. keltische Verzierungsweisen in den romanischen Arbeiten aus Skandinavien nach.<sup>2</sup> In den Museen zu Stockholm und Kopenhagen sind neben Reliquiaren, Buchdeckeln mit Schnitzwerk in Wallrosszahn und Emailen, und kirchlichen Geräthen, welche im byzantinischen oder romanischen Stil gehalten sind, aber durch die unbeholfene Ausführung sich als einheimische Werke verrathen, namentlich Schmuckfächer und Waffen zu sehen mit Gravirungen und Filigranornamenten, Bandverschlingungen, chimärischen Thieren und Runeninschriften, zum Theil mit Anwendung von

<sup>1</sup> Abgeb. in Martin, *Mélanges d'archéol.* t. IV; Didron, *Annales* XIX; Viollet le Duc, *Dict. de mob.* t. II. pl. XXIX.

<sup>2</sup> H. Hildebrand, *Statens historiska Museum*, Stockholm 1873. — Engelhardt, *Guide du Musée des antiqu. du Nord*, Copenh. 1870.

Niello oder Email. Eine originelle Ringform aus dem 13. Jahrhundert ist in Fig. 97 wiedergegeben.

Dass auch in den Benediktinerklöstern Ungarns die Künste, und insbesondere die unferre, betrieben wurden, lehrt uns z. B. die Aufführung

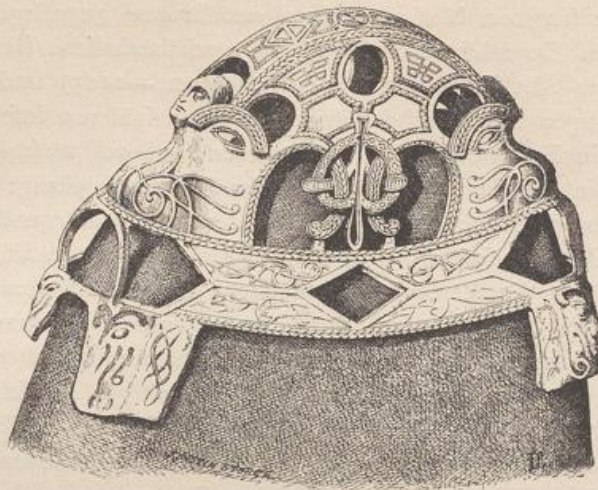


Fig. 96.

Irische Glocke.

eines Goldschmieds in dem Kloster Tihany am Plattensee im 11. Jahrhundert.<sup>1</sup> Ungarn befand sich ungefähr in demselben Verhältniss zu Byzanz, wie Italien, und es wird daher auch dort schwierig festzustellen, was (z. B. von den Insignien des Königs Bela II. (1131—1141) im National Museum zu Pest) einheimisch, was importirt sei.



Fig. 97.

Skandinavischer Ring.

Dagegen zeigen die aus dem 10. und 11. Jahrhundert stammenden Schmucksachen, Gefässe &c. in der Kathedrale zu Moskau bereits den schwerfälligen Charakter, welchen die byzantinische Kunst unter den Händen der Russen annahm.

<sup>1</sup> Eitelberger in den *Mitth. d. Centr. Comm.* wiederholt.

## VII.

## Die Zeit des gothischen Stils.

Das Eindringen gothischer Formen in die Goldschmiedekunst wurde durch verschiedene Umstände besonders begünstigt. Der Goldschmied schafft zumeist nach architektonischen Gesetzen, denen sich die Sculptur und Malerei, wenn sie als Mitarbeiter herangezogen werden, ebenso wie in der Baukunst selbst, unterzuordnen haben; vollends zum Architekten aber machte ihn die Lösung der höchsten Aufgaben, welche seiner Kunst in der vorausgegangenen Periode gestellt wurden, und die ihn auch in diesem Zeitraum noch in hervorragender Weise beschäftigten, die Herstellung von Reliquien-schreinen, da diese mehr und mehr aus der Gestalt des Sarkophags in die des kirchlichen Gebäudes übergingen. Und wenn nun nicht allein die Rundbögen durch spitze oder Kleeblattbögen verdrängt, sondern alle constructiven und Schmuckformen der gothischen Architektur, Strebepfeiler und Strebebögen, Wimperge, Fialen, Rosen, Krabben &c. in Metall ausgeführt wurden, so war das nicht allein Concession an den Zeitgeschmack, sondern der sehr natürliche Zug, sich jene Bildungen anzueignen, welche so recht für Schmiede-, Treib- und Ciselirarbeit erfunden zu sein schienen. Die Goldschmiede hatten auch solche Freude an denselben, dass sie die Giebel und Zacken und Thürmchen, das eckige und knorrige Blatt- und Aftwerk vielfach an Stellen anbrachten, an welchen ihr Vorhandensein durch nichts gerechtfertigt werden konnte, z. B. an Kelchknäufen, welche durch solchen Zierrath ungeeignet wurden, als Handhabe zu dienen. Und solche zierliche, durchbrochene und gebrechliche, oft den Gebrauch des Gegenstandes hindernde Arbeit verschwand keineswegs mit der Herrschaft des gothischen Baustils, sondern begegnet uns in mitunter sonderbaren Metamorphosen noch Jahrhunderte später.

Auf der andern Seite wurde das Erstarken des bürgerlichen Gewerbes und die strenge Zucht des Zunftwesens von ganz besonderer Bedeutung für unsere Kunst. Der Werth des verarbeiteten Materials, der durch eben daselbe begründete Zusammenhang dieses Gewerbes mit der Münze, und das verdiente Ansehen, in welchem die Goldschmiede nicht bloss bei ihren Standesgenossen waren, machten es doppelt wichtig, dass das Gewerbe mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln der Unredlichkeit und Schleuderei in Arbeit und Handel zu steuern bemüht war. Noch galt die solideste, nicht die wohlfeilste Arbeit als die beste, und erkannten die Innungen richtig, dass die Massregeln gegen Uebervortheilung des Kunden zugleich dem Handwerk zugutekommen mussten. Die Ordnungen und Einrichtungen

der Zunft, welche im 17. und 18. Jahrhundert grossentheils zu Zerrbildern werden sollten, sind im Mittelalter dictirt von wirthschaftlicher Einsicht und gefundem Standesgefühl.<sup>1</sup>

Im Laufe des 13. Jahrhunderts vollzog sich in den meisten bedeutenderen Städten die Umwandlung der unter einem landesfürstlichen oder städtischen Beamten stehenden Innungen in selbständige Verbände der bürgerlichen Handwerker mit einem aus ihrer Mitte gewählten Vorsteher, Zunftmeister (*Magister*) oder einem Collegium von Geschworenen; so lehrt uns die in Paris unter Ludwig dem Heiligen (1236—1270) erlassene Handwerkerordnung eine derartige Verfassung der Goldschmiede kennen, und ungefähr gleichzeitig die von Montpellier; in Braunschweig erscheint deren Zunft 1231, in Köln 1259, in Augsburg 1276, in Wien 1288, in Breslau 1298; andere Städte, wie Magdeburg und Straßburg folgen im 14. Jahrhundert. Die Vorsteher hatten über Aufrechterhaltung der Ordnungen und Bräuche zu wachen, und hier steht obenan die Sorge für den Vollwerth des verarbeiteten Materials. Diese einzige Bedingung stellten die pariser Goldschmiede bei der Aufnahme in ihre Zunft, welche sich *Confraria S. Eligii Aurifabrorum* nannte. Die Sätze sind verschieden. Wird an dem einen Orte fechzehnkarätiges Gold und entsprechend legirtes Silber zugelassen, so verlangt man an anderen achtzehn, zwanzig, ja vierundzwanzig Karat und reines Feinsilber. Ueberall aber begegnen wir der Androhung hoher Strafen für die Verarbeitung minderwerthigen Goldmetalls, für das Vergolden oder Verfilbern unechten Metalls, ohne dass das letztere an einer Stelle sichtbar gelassen wäre, für das Fassen von unechten Steinen oder Glas in Gold. Der Controle halber wurden die Handwerksstempel eingeführt, Arbeiten welche nicht das vorgeschriebene Gewicht hatten, zerbrochen. Später wird der Ausbildung des Lehrlings grössere Aufmerksamkeit zugewendet; augenscheinlich weil der Missbrauch eingerissen war, gleichzeitig mehrere Lehrlinge zu halten, um Gefellen zu ersparen, und weil unter solchen Verhältnissen die ersteren nicht mehr die rechte Schule durchmachten, wurden Vorschriften erlassen, nach welchen überhaupt nur ein Lehrling in der Werkstatt sein oder doch ein zweiter erst aufgenommen werden durfte, sobald der erste eine bestimmte Zahl von Lehrjahren zurückgelegt hatte. Die Forderung ehelicher Geburt und ehrlicher Herkunft des Lehrlings stimmt so ziemlich in allen Zünften überein.

Und zwar nimmt die innere Geschichte des Handwerks einen im Grossen und Ganzen ebenso gleichmässigen Verlauf, wie auf diesem Gebiet gleichmässig die gothische Formenwelt herrscht. Nur bei den Völkern des hohen Nordens und Ostens behaupten sich die nationalen Stile und Italien geht seinen eigenen, zur Renaissance führenden Weg.

<sup>1</sup> Vergl. Meyer, *Die Strassburger Goldschmiedekunst*. Leipzig 1881.

Dass in Frankreich,<sup>1</sup> der Wiege des Spitzbogenstils, sich auch die Goldschmiedekunst frühzeitig demselben angeschlossen hat, beweisen die Beschreibungen verlorener Werke vom Anfang des 13. Jahrhunderts, so des Schreins der heil. Genovefa, von dem pariser Goldschmiede *Bonnard* 1212 vollendet, des grossen goldenen mit den vier Elementen und anderen allegorischen und mythologischen Darstellungen gezierten Beckens, welches Paris dem König Ludwig VIII. bei seinem Einzug in die Stadt 1223 zum Geschenk machte, des silbernen vergoldeten und figurenreichen Sarkophags, welchen der genannte König seinem Vater Philipp August in der Abteikirche St. Denis widmete, und des ähnlichen, in welchem er selbst († 1226) beigesetzt wurde.

Der Schrein der heil. Genovefa, welcher in der Revolution zerstört worden ist (während die Sarkophage Philipp August's und Ludwig's VIII. schon während der Religionskriege verschwunden waren), hatte die Gestalt einer gothischen Kirche mit Heiligengestalten und Reliefs. Der Schrein des heil. Marcel in der Kirche Notre-Dame zu Paris scheint sogar eine förmliche Copie dieser Kirche gewesen zu sein. Diess Werk wurde 1262 vollendet. Mehrere Reliquiare derselben Form und ungefähr aus derselben Zeit haben sich glücklich erhalten und zeigen, bis zu welchem Grade sich die Goldschmiedekunst der Architektur anschmiegte. Der Schrein der heil. Julia zu Jouarre (Dept. Seine et Marne), der in der Zeit zwischen 1208 und 1220 entstanden sein muss, repräsentirt noch den Uebergangsstil, während der gothische bereits völlig ausgeprägt erscheint an dem Reliquarium des heil. Taurinus zu Evreux (Dept. Eure). Dasselbe soll 1255 beendet worden sein, und misst 0,80 m in der Länge und ungefähr 1 m von seiner Basis bis zur Spitze des zierlichen Glockenthurms. Das Ganze Bauwerk mit seinen Arcaden, Streben, Giebeln, Thürmchen &c. ist mit Edelsteinen und Emailen auf's reichste ausgestattet; die Gestalt des Heiligen und Reliefdarstellungen aus dessen Leben fehlen nicht.

Ueberhaupt erlangte nach und nach neben dem Architekten unter den Goldschmieden der Bildhauer grössere Bedeutung. Der Erstere konnte seiner nicht entbehren, die Nischen der kleinen Kirchen mussten mit Figuren im Runden ausgefüllt werden, die Sockel &c. boten Raum für halberhabene Arbeit: was Wunder, dass der Plastiker sich unabhängig zu machen oder das Verhältniss umzukehren bemüht war. Die Gelegenheit dazu bot wiederum das Reliquarium, und der Künstler brauchte nur zu der Sitte zurückzugreifen, nach welcher dem Behältniss eines Splitters vom Haupt eines Heiligen die Gestalt des Hauptes selbst gegeben wurde.

Ludwig IX. von Frankreich (1226–1270) bewies seine Ergebenheit für die Kirche auch durch zahlreiche Schenkungen von Reliquien. Bei Gelegenheit seines Kreuzzugs hatte er nämlich der Republik Venedig verschie-

<sup>1</sup> Didron, *Annales*. — Martin, *Mélanges*. — Labarte, *hist.* II. — De Lasteyrie, *orfèvrerie*.



dene Kostbarkeiten dieser Art abgekauft, welche jener als Pfand für eine Anleihe von Balduin von Flandern, Kaiser des Byzantinischen Reiches, überlassen worden waren: die Dornenkrone Christi, ein Stück Holz und einen Nagel vom Kreuz, sowie etwas von dem Schwamm, mittelst dessen der Gekreuzigte gelabt worden war und dergl. mehr. Um diese Heiligthümer würdig fassen zu lassen, wandte der König mehr als 100,000 Livres für Gold, Silber und Edelsteine auf. Diese für die damalige Zeit sehr bedeutende Summe ist wahrscheinlich in viele Theile gegangen. Wenigstens zeichnet sich ein noch vorhandenes Reliquiar mit einem Dorn aus jener Krone, welches er der Abtei St. Maurice d'Agauie widmete, weniger durch Reichthum als durch edle Einfachheit der Verhältnisse aus, welche von der sonst häufigen Ueberladung mit Ornament in jener Periode sehr vortheilhaft absticht. Dasselbe besteht nämlich aus einer mandelförmigen Krystallscheibe in vergoldetes Silber mit Rosetten und Perlen gefasst und auf einem kelchfussartigen Ständer ruhend, bildet somit ein frühes Beispiel der später so vielfältig ausgeführten Ostenforien. Diese Form aber wurde hervorgerufen durch den Gebrauch, die Reliquien an bestimmten Tagen dem gläubigen Volke von einer Empore in der Kirche selbst oder von eigens für diesen Zweck aufgeführten Bauwerken aus zu zeigen, und durch die Anordnung des Lateranconcils von 1215, Reliquien (welche damals in Folge der Kreuzzüge massenhaft in das Abendland gebracht wurden) nur mit päpstlicher Erlaubniss und nur in einer Fassung auszustellen.

Auch für sein eigenes Grabmal in Saint-Denis hatte Ludwig IX. die grösste Einfachheit vorgeschrieben. Doch bereits sein Sohn Philipp III. der Kühne verfiess gegen diese Anordnung, indem er das Monument mit silbernen Relieftafeln versehen liess, welche als die vollendetsten Leistungen der Plastik gepriesen und mit vieler Wahrscheinlichkeit dem 1270 von Philipp III. in den Adelstand erhobenen Hofgoldschmied Ludwigs, namens Rodolphe oder Raoul, zugeschrieben wurden. Und als Ludwig 1297 heilig gesprochen worden war, öffnete sein Enkel, Philipp IV., der Schöne, das Grabmal, und theilte verschiedene Kirchen mit einzelnen Reliquien in kostbaren Gehäusen. Kopf und Schulter erhielt die Sainte Chapelle in Paris, jedes in besonderem Behältniss. Für den Kopf arbeitete der Goldschmied Philipp's des Schönen, Guillaume, 1306 die goldene Porträtbüste des frommen Königs, welche von vier grossen Engeln aus vergoldetem Silber getragen wurde. Das Ganze mit der reich verzierten Basis wog  $79\frac{1}{2}$  Mark, und das Verzeichniss der an Krone und Mantel angebrachten Edelsteine nimmt in dem Inventar der Kirche von 1573 nicht weniger als zehn Seiten ein. Die Schulter aber scheint in einer Statuette des Königs aus vergoldetem Silber, mit dem Unterfatz ungefähr zwei Schuh hoch, untergebracht worden zu sein; die Inventare nennen das Werk *imago* und *grant ymage*. Die untere Kinnlade kam nach St. Denis, und der damalige Abt Aegidius I. liess für dieselbe ein nicht minder reiches und künst-

lerisches Reliquiar anfertigen, von welchem eine Abbildung in Felibien's Geschichte der Abtei enthalten ist. Acht Löwen trugen einen gothischen Unterbau, auf welchem die durch die Namen gekennzeichneten Gestalten der Könige Philipp der Kühne und Philipp der Schöne einander zugekehrt standen und auf den Händen eine zweithürmige Kirche trugen, hinter deren krySTALLENEN Längswänden die Reliquie sichtbar war. Davor kniete der Abt, ein kleineres Reliquiar mit einem Knochen des Heiligen haltend.

Ein ähnliches Reliquiar wurde unter Philipp dem Kühnen für das Haupt des heil. Dionys angefertigt. Die Büste des Heiligen mit der Mitra, die mit Edelsteinen und Zellschmelzornamenten überfäet war, hielten zwei knieende Engel aus vergoldetem Silber. Desgleichen hören wir von bedeutenden figuralen Werken aus Reims, Auxerre und anderen französischen Städten. Die Emaillure von Limoges genossen, wie an anderer Stelle schon berührt worden ist, einen weit verbreiteten Ruf.

Ein Reliquarium von ungewöhnlicher Form ist aus der Soltykoff'schen Sammlung in die Sellière'sche übergegangen. Es ist in vergoldetem Kupfer gearbeitet. Auf vier Löwenfüßen ruht ein mit Rosetten und Wappenschildern gezielter Unterbau, auf dessen vier Ecken Jünglingsgestalten in antiker Gewandung stehen; sie tragen auf den Schultern ein wiederum mit Wappen und Edelsteinen besetztes Gerüst, an den Schmalseiten mit Giebeln, welche von Spitzthürmen flankiert sind und zwischen denen ein krySTALLENES Prisma wagrecht angebracht ist; dieses Gerüst wird von einem Kamm mit reichem Blattwerk gekrönt, einer Art Gitter, dessen Pfeiler drei aufrechtstehende Cylinder mit Reliquien bilden. Giebel, Thürme und Cylinder tragen auf den Spitzen KrySTALLKUGELN mit metallenen Vögeln.<sup>1</sup>

Dagegen gewährt der Schrein, welchen in der Zeit von 1272 bis 1298 zwei Goldschmiede, Colard von Douai und Jacquemon von Nivelles im heutigen Belgien für die Hauptkirche des letztgenannten Ortes herstellten, trotz der mehrfachen Restaurationen noch ein charakteristisches Beispiel jenes Kirchenbaues aus Gold. Dass in entsprechender Weise Tafelauffätzen schon damals die noch später so beliebte Gestalt von Burgen gegeben wurde, ersehen wir aus verschiedenen Inventarien.

Andere Prachtwerke der pariser Goldschmiedekunst gelangten als Geschenk an den päpstlichen Hof: zwei Flaschen, zwei Kannen, ein Becher auf Drachenfuss, alles von Gold und mit den Wappen von Frankreich und Navarra geziert. Unübersehbar ist die Zahl der kirchlichen Geräthschaften, als Kelche, Ciborien, Aquamaniles &c. aus dieser Zeit. Limoges speciell scheint die sogenannten *Gemellions*, Zwillingbecken, geliefert zu haben, deren eines durch eine Oeffnung im Boden das Waschwasser in das andere rinnen liess. Bischofsstäbe auf das reichste auszustatten, gehörte ebenfalls zu den Aufgaben unserer Kunst, welche hier besonders häufig in Verbin-

<sup>1</sup> Abgebildet bei Labarte a. a. O.

dung mit der Elfenbeinschnitzerei thätig ist. (Fig. 98 gibt davon ein Beispiel.)

Schmuckfachen aus dieser Zeit kommen — aus leicht begreiflichen Gründen — äusserst selten vor. Zu erwähnen wären die angebliche Mantelschliesse Ludwig's IX., ehemals im Schatze von St. Denis und jetzt im Louvre (Fig. 99). Sie ist aus vergoldetem Silber in Rautenform und zeigt auf

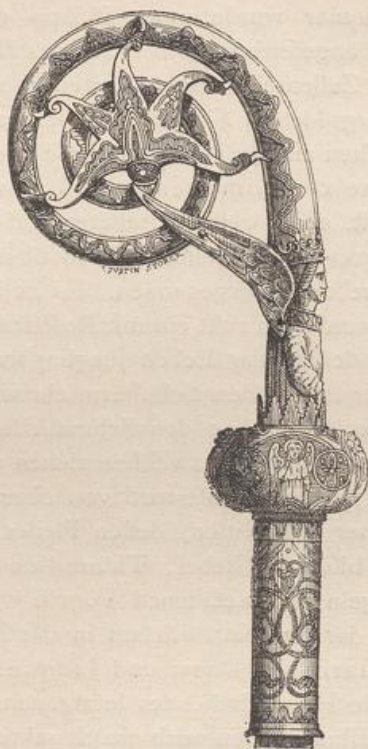


Fig. 98.  
Bischofsstab.

einem niellirten Grunde mit kleinen Lilien dieselbe Wappenblume mit Edelsteinen besetzt. Eine andere Schliesse von Gold hat Labarte<sup>1</sup> beschrieben und abgebildet, ohne den Besitzer anzugeben. Sie bildet einen Kranz von Eichenlaub und Eicheln von vorzüglicher Arbeit, dazwischen Edelsteine und auf der unteren Seite zwei kleine Löwen (Fig. 100).

Gegen Ende des 13. Jahrhunderts und im 14. erliessen die französischen Könige eine Reihe von Verordnungen, welche für das Goldschmiedgewerbe grosse Bedeutung hatten. Zunächst regelte Philipp der Kühne 1275 die Abstempelung der Goldschmiedarbeiten. Nur das feinste Gold und Silber

<sup>1</sup> A. a. O. II, p. 19, pl. XL.

folte verarbeitet, an jedem Ort, wo eine Zunft bestand, die Gegenstände nach Prüfung ihres Feingehalts mit einer, nur diesem Ort zukommenden Marke versehen werden. Philipp der Schöne fand sich 1313 bewogen, diese Verordnung unter Androhung schwerer Strafen in Erinnerung zu bringen. Die aus den angesehensten Mitgliedern der Zunft gewählten Vertrauensmänner (*prud'hommes*, in Paris *gardes de l'orfèverie*) hatten das Amt der Prüfung und Abstempelung; ausserdem hatte jeder Meister seine Arbeit mit seiner eigenen Marke zu versehen. Karl V. verfügte 1378, dass die Goldschmiede ihre Stempel von den mit der Leitung der Münze betrauten königlichen Beamten zu empfangen hätten.

Entsprachen diese Anordnungen nur den damaligen Institutionen des Gewerbestandes, und gaben nur dem Herkommen Gesetzeskraft, so griffen andere Massregeln Philipps des Schönen schädigend in die Freiheit des Geschäftsbetriebes ein. Dieselben könnten in die Klasse der Luxusverbote gestellt werden, verriethe sich nicht so deutlich die eigennützigte Absicht des Königs. Ein Erlass von 1294 verbot allen seinen Unterthanen, welche nicht 6000 Livres tournois Jahreseinkommen hatten, den Besitz von goldenem oder silbernem Speise- und Trinkgeschirr; das vorhandene und nunmehr verbotene folte an die königliche Münze abgeliefert werden. Damit



Fig. 99.

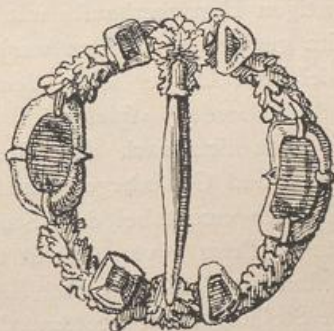


Fig. 100.

Mantelschliessen aus dem 13. Jahrhundert.

nicht genug, wurde acht Jahre später auch denen, welche zum Besitze solcher Geräte berechtigt waren, noch fogar neun Zehntel derselben abzuliefern befohlen. Ja, 1310 erging fogar an die Goldschmiede überhaupt ein Verbot, dergleichen anzufertigen. Nach seinem Tode wurden diese Verordnungen anfangs weniger streng gehandhabt; Karl IV. (1322—1328) begnügte sich, alle Gefässe, welche mehr als eine Mark wogen, zu untersagen; doch Philipp von Valois (1328—1350) erneuerte das Edict von 1310, wogegen wieder Johann 1356 auf die Verordnung Karls IV. zurückgriff, jedoch zu Gunsten der Kirchen eine Ausnahme gestattete. Uebrigens gewährte Philipp von Valois den Goldschmieden eine moralische Entschädigung:

II.

16

ein Wappen, welches in Stein gehauen an ihrem Innungshause angebracht und auf ihr Banner gemalt werden durfte. Das Schild, von zwei geflügelten Engeln gehalten und einem kronenartigen Baldachin überwölbt, zeigte auf rothem Grunde ein gezähntes goldenes Kreuz, im ersten und vierten Felde eine goldene Krone, im zweiten und dritten eine Schale von demselben Metall, im Schildhaupt goldene Lilien auf himmelblauem Grunde; dazu die Devise: *In sacra inque coronas.*<sup>1</sup>

Diese Daten thun schon dar, dass die Edicte Philipps des Schönen, weil über das Ziel hinauschiessend, niemals mit Strenge durchgeführt werden konnten, und die Fürsten selbst, welche auf ihn folgten, gaben das Beispiel der Nichtachtung seiner Verbote. Und es ist von eigenthümlichem Interesse zu beobachten, dass die Goldschmiedekunst unter den bürgerlichen Unruhen und Kriegen des 16. Jahrhunderts keineswegs Schaden litt. Die Grossen, deren Parteikämpfe Frankreich zerrissen und endlich an den Rand des Verderbens brachten, hoben durch ihren Wetteifer in der Prachtentfaltung den Schaden wieder auf, welchen ihr politischer Ehrgeiz diesem Gewerbe zufügte.

Der König Johann II. der Gute (1350—1364) war zu dem alten System zurückgekehrt, Provinzen des Reiches an seine Söhne zu vergeben. Diese neuen Fürsten von Anjou, Berry, Burgund (welches nach dem Aussterben des dortigen Herrscherhauses mit Philipp dem Rothen 1361 von Frankreich in Besitz genommen worden war) suchten es einander zuvor zu thun und der Adel ihrer Länder folgte dem Beispiel. »Die Goldschmiedekunst,« sagt Henri de Laborde,<sup>2</sup> »spielte im 14. und 15. Jahrhundert eine Rolle, von welcher man sich nach den Berichten der Geschichtschreiber, nach den Zunftrollen und Gewerbebesetzen keine Vorstellung machen kann, die aber unser Staunen erregt bei dem Studium der Rechnungsbücher und Inventare der Könige, Prinzen von Geblüt und Kirchen, sowie der Heirathsverträge und Testamente. Aus solchen Documenten erfieht man, welche hervorragende Stellung in den Sitten, den Vorstellungen und im Geschmack der Zeit die Goldschmiedekunst in ihrer Anwendung auf die Tracht, das Mobilier, die Waffen, ja das gesammte Leben einnahm. Die ungeheuren Summen für Goldschmiedearbeiten aufzuwenden, das war der Luxus glücklicher Zeiten; aber diese Schatzkammern boten auch Hülfe in kriegerischen und Nothzeiten, sie enthielten in Wahrheit das ganze Vermögen der Könige, Prinzen und Feudalherren. Wofür heutzutage Staatspapiere oder Actien angekauft werden oder was wir in baarem Gelde besitzen, das legte ein grosser Herr des Mittelalters in kostbarem Schmuck, Prunk- und Gebrauchsgefässen an. Ein todttes Capital allerdings, welches aber anstatt der Zinsen das stolze Vergnügen gewährte, bei grossen Festen und üppigen Mahlen feinen

<sup>1</sup> Abgebildet bei Lacroix, *Moyen-âge*, p. 166; ebend., p. 161 Abbildung des aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Siegels der *Confrérie de St. Eloi*.

<sup>2</sup> *Notice des émaux*, Paris 1853.

Reichthum auf den Schenkstischen auszubreiten. Kamen dann Bedrängnisse, mussten Kriegskosten bestritten, Lösegelder gezahlt werden, dann rief man die Wechfler, warf Gold und Silber in den Schmelzofen, entlieh Geld auf die Juwelen. Die Schatzkammer lieferte die Ausstattung der fürstlichen Kinder, und ihr wurden werthvolle Gefchmeide, goldene Kannen oder einfache vergoldete Schalen entnommen, wenn es sich um ein Geschenk handelte für einen Günstling, einen Verwandten, einen fremden Gefandten, den Ueberbringer einer wichtigen Nachricht, sei es eines Sieges oder der Geburt eines Sohnes oder Neffen.«

Allen voran ging hierin Karl V. (1364—1380). Die vier Schlösser, welche er abwechselnd zu bewohnen pflegte, waren mit Silbergeschirr derart ausgestattet, dass es überflüssig wurde, folches bei einem Wechsel des Aufenthalts von einem zum anderen zu schaffen. Der König und die Prinzen älterer Linie speisten nur von getriebenem oder ciselirtem, mit Schmelz oder Steinen verziertem Gold- und Silbergeschirr; aber auch die Prinzen von Geblüt führten einen ähnlichen Haushalt; ein ganz besonderer Liebhaber der Arbeiten in Edelmetall war der Herzog von Anjou, welcher nach Karls V. Tode dessen auf neunzehn Millionen taxirten Schatz sich anzueignen versuchte. Damals schlug das Unternehmen fehl. Aber als er auszog, um das Königreich Neapel zu erobern, entlieh er zur Befreiung der Kriegskosten einen grossen Theil des königlichen Schatzes; und es ist zweifelhaft, ob derselbe jemals zurückerstattet worden sei.

Dass das Beispiel der Fürsten nicht ohne Einfluss auf die Städte, vornehmlich auf Paris, blieb, beweisen schon die kostbaren Geschenke, welche diese Stadt den Königen und Prinzen bei deren Einzügen darbrachte; ja sogar fremden Fürsten: so wurden Kaiser Karl IV. und sein Sohn bei ihrem Besuche Frankreichs im Jahre 1378 nicht nur von dem Könige, sondern auch von der Hauptstadt mit prachtvollen Goldarbeiten des Meisters Hannequin von Vivier beschenkt. Ungeheuer war der Luxus in dieser Richtung, als 1389 Isabelle von Bayern, die Gemahlin des Königs Karl VI., und Valentine von Mailand, die Gemahlin des Prinzen Ludwig, nachmaligen Herzogs von Orleans, zum erstenmal Paris betraten. Als die Königin in ihrer Sänfte durch das zweite Thor St. Denis zog, setzten ihr schwebende Engel eine mit Juwelen besetzte Krone auf. In das Schloss wurden Goldgefässe im Gewicht von 150 Mark für den König, Gold- und Silbergeschirre von 300 Mark für die Königin, solche im Werth von 200 Mark für die Prinzessin gebracht — alles von der Stadt Paris, welche damals für Geschenke 60,000 Goldkronen ausgegeben haben soll.

Es war bekanntlich nicht eine Periode des Glückes, welche mit diesen verschwenderischen Festen für Frankreich begann. Während unter der nominellen Regierung Karls VI. (1380—1422) dieses Land zum grössten Theil englische Provinz geworden war, wuchs Burgund, und an dem Hofe von Arras wie in den flandrischen Provinzen dieses Reiches erfreuten sich die

gewerblichen Künfte hoher Blüthe. Wir kennen die Vorliebe der burgundischen Fürsten für die Miniaturmalerei, welche wir in Werken Memling's u. A. noch so deutlich nachwirken sehen. Aber die Inventare und Rechnungen zeigen auch, welche Summen die Herzoge Philipp der Kühne, Johann, Philipp der Gute und Karl der Kühne für Goldschmiedearbeiten aufgewandt haben. Gent war der Hauptsitz dieser Industrie, welche nicht allein kirchliches und Tafelgeräth, sondern namentlich auch vorzügliche Schmucksachen lieferte, mit denen man sich nach dem Ausdruck eines gleichzeitigen Schriftstellers förmlich *panzerte*.

Diese Herrlichkeit ging mit Karl dem Kühnen 1477 zu Ende. Ludwig XI. nahm Burgund wieder für Frankreich in Besitz, ein Fürst, der wenig Sinn für Künfte und Luxus hatte. Erst die Periode der Renaissance sollte wieder gute Zeiten für die französischen Goldschmiede bringen.

Da aus den mehrerwähnten Gründen nur äusserst wenig von der Menge kostbarer Gefässe und Geräthe aus dem 14. und 15. Jahrhundert gerettet worden ist, können uns wieder nur die Verzeichnisse deutlichere Vorstellungen über die Natur der Gegenstände und die Art der Ausführung gewähren. Daneben ist Felibien's Geschichte der Abtei St.-Denis wegen der zahlreichen Abbildungen eine besonders schätzbare Quelle.

In der kirchlichen Kunst gewinnt die figurale Plastik immer mehr Boden; nicht nur als Reliquienbehälter, sondern auch einfach zum Schmuck der Kirchen werden Heiligenfiguren aus Edelmetall gebildet. Ein vorzügliches Beispiel der Art ist die Statuette der Jungfrau aus vergoldetem Silber, welche die Königin von Frankreich Jeanne d'Evreux 1334 nach St.-Denis stiftete, und welche heut eine Zierde des Louvre-Museums bildet. Die Figur, 0,55 m hoch, ist getrieben. Auf dem linken Arme trägt Maria das Kind, die Rechte hält einen stilisirten Lilienstengel, in dessen Innerem sich ein Haar der Jungfrau befunden haben soll; ebenso enthielt die nicht mehr vorhandene Krone Reliquien. Die Körperhaltung erinnert wohl an den Stil der gothischen Zeit, doch ist die Neigung nach rechts durch die Last auf dem linken Arme motivirt. Die Modellirung ist vortrefflich, der Wurf des Gewandes und des über den Kopf gezogenen Mantels ist gross und frei, die Bewegung des die Mutter liebkoftenden Kindes von anmuthigster Natürlichkeit. Die Figur steht auf einem 0,10 m hohen Unterbau in gothischen Formen. Pfeiler mit zierlich gearbeiteten Propheten und Königsgestalten theilen die Längsseiten in vier, die Schmalseiten in drei Felder, die mit Darstellungen aus den Evangelien in Grubenschmelz bemalt sind. Um den oberen Rand des Unterfasses läuft die Inschrift: CESTE YIMAGE DONNA CÉANS MADAME LA ROYNE JEHE D'ÉVREUX, ROYNE DE FRANCE ET NAVARRE COMPAIGNE DU ROI CHARLES, LE XXVIII JOUR D'AVRIL L'AN MIL CCCXXXIV. Lässt diese Widmungsinnschrift und die Spitzbogenarchitektur des Unterfasses keinen Zweifel über die Entstehungszeit des letzteren aufkommen, so glaubte man, wie Labarte

berichtet, in der Periode der Spätrenaissance dem Mittelalter eine so gelungene figurale Arbeit nicht zutrauen zu dürfen. Die Gegenwart, welche sich eingehender mit der mittelalterlichen Plastik, namentlich Frankreichs, beschäftigt hat, würde solche Scrupel nicht hegen, auch wenn diese nicht durch die technische Untersuchung des Werkes widerlegt worden wären.<sup>1</sup>

Verwandt im Stil, wenn auch weniger vollkommen in der Durchführung ist eine auf gothischem Thronfessel sitzende Madonna mit dem Kinde aus vergoldetem Silber im Musée Cluny; im Louvre finden sich noch zwei geflügelte Engelsgestalten aus vergoldetem Silber, die Fleischtheile colorirt; in der National-Bibliothek zu Paris vier mit Reliefs gezierte Evangeliarien-Einbände, von welchen namentlich zwei aus der Sainte Chapelle stammende von hervorragender künstlerischer Bedeutung sind.<sup>2</sup>

Ein Meisterwerk der französischen Goldschmiedekunst ist durch den Bruder der Königin Isabeau, Herzog Ludwig von Bayern, zuerst nach Ingolstadt, dann in die Kirche zu Alt-Ötting in Ober-Bayern gelangt: das sogenannte *goldene Köffel*.<sup>3</sup> Und zwar bietet diese Arbeit noch besonderes Interesse, weil an derselben das Coloriren des Metalls mit Emailfarben ziemlich consequent durchgeführt ist. Ein Inventar der Schatzkammer Karls VI., welches Labarte in der grossen pariser Bibliothek aufgefunden hat, gibt eine Beschreibung des in Fig. 101 wiedergegebenen Bildwerkes, welche sowohl die Herkunft wie die Zeit der Entstehung feststellt. »Item ein Bild unserer lieben Frau,« lautet dieselbe, »welche ihr Kind hält, in einem laubenartigen Garten sitzend, und diese liebe Frau ist weiss emallirt und das Kind hellroth, und dieses Bild hat auf der Brust eine Spange mit sechs Perlen und einem Balassrubin; oberhalb des Hauptes der Madonna ist eine Krone mit zwei Rubinen und einem Sapphir und sechzehn Perlen, und diese Krone wird von zwei weisse-maillirten Engeln gehalten; und der erwähnte Garten ist mit fünf grossen Rubinen und fünf Sapphiren und zwei- unddreissig Perlen verziert; und in dem Garten befindet sich ein Pult, auf dem ein Buch mit zwölf Perlen geschmückt; und vor dem Madonnenbilde gibt es noch drei goldene Figuren, nämlich die heilige Katharina, den heiligen Johannes den Täufer, den heiligen Johannes den Evangelisten, und

<sup>1</sup> Abbild. bei Felibien, pl. I., Lacroix, *le Moyen-âge et la Renaissance*, p. 141, de Lasteyrie, *hist. de l'orfèvr.* p. 155.

<sup>2</sup> Die Auferstehung von einem derselben ist abgebildet bei Lacroix, *le Moyen-âge et la Renaissance*.

<sup>3</sup> Französische Gelehrte haben sich nicht verfagen können, aus dieser Bezeichnung zu folgern, dass den barbarischen Deutschen das Ross wichtiger erschienen sei, als die Mutter Gottes und der König. Dabei haben sie übersehen, dass die Franzosen sich gegenüber dem Reiterbilde Heinrichs IV. auf dem Pont neuf dieselbe Ungebühr zu schulden kommen lassen, und dass unzähligmahl Nebendinge dazu dienen müssen, verschiedene Darstellungen desselben Gegenstandes in Kürze zu bezeichnen.



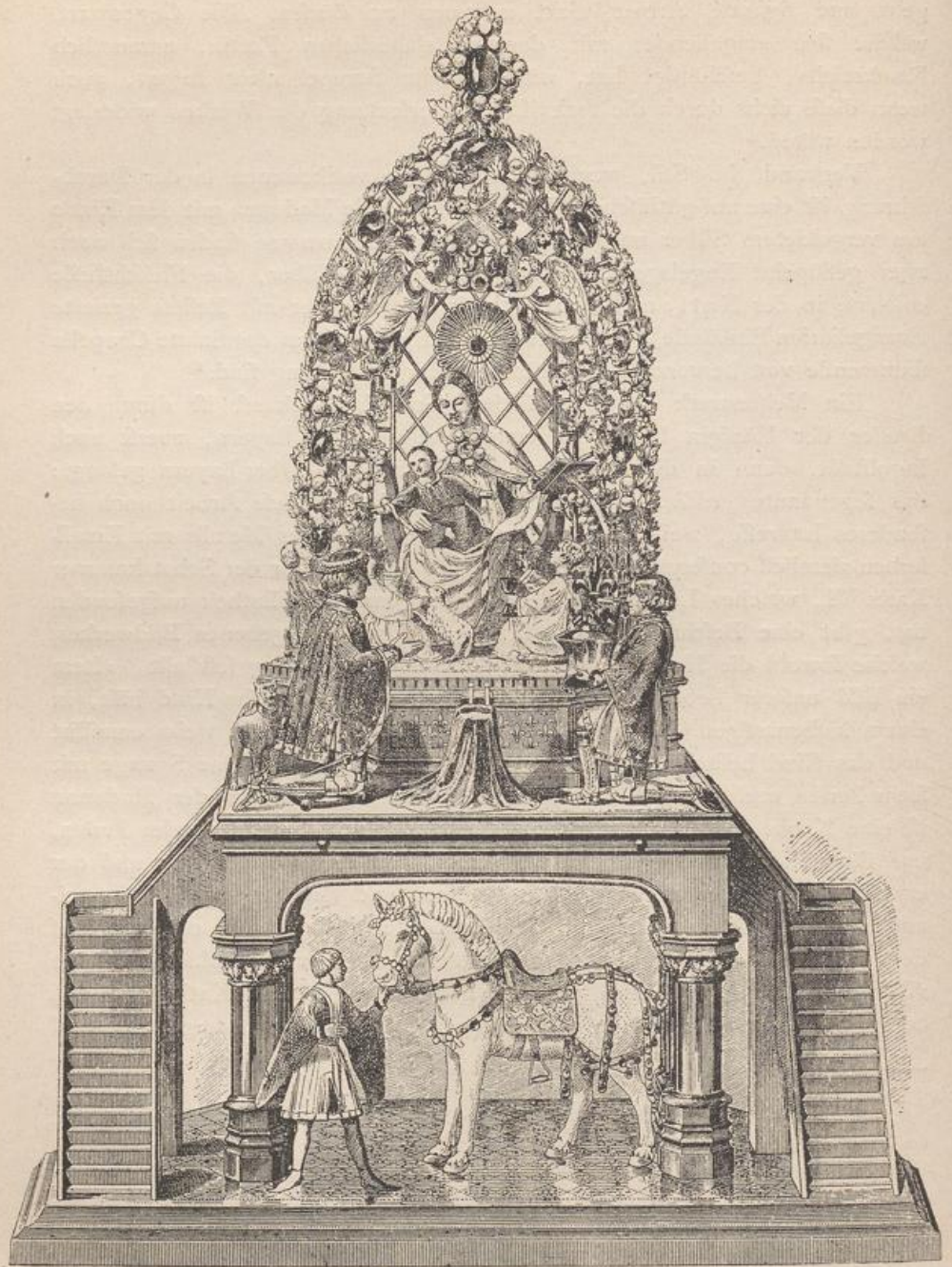


Fig. 101.

Das goldene Rößel zu Altötting.

unterhalb des Bildes kniet auf einem Kissen mit vier Perlen der König mit dem Wappen von Frankreich, vor ihm sein Gebetbuch auf goldenem Schemel und hinter ihm ein Tiger; ihm gegenüber hält ein gewappneter, blau und weiss emaillirter Ritter den goldnen Helm des Königs; und unten, am Fusse des Unterbaues hält ein blau und weiss emaillirter Knappe ein weiss emaillirtes Pferd mit goldenem Sattel und Geschirr am Zügel, in der anderen Hand einen Stab; und es wiegt gegen achtzehn Mark Gold, und der Unterbau, auf welchem die beschriebenen Dinge sich befinden, wiegt gegen dreissig Mark vergoldetes Silber; und es wurde von der Königin dem König am ersten Tage des Jahres 1404 zum Geschenk gemacht.\* Die Hypothese, das Werk sei in Limoges gearbeitet worden, ist von Labarte treffend damit widerlegt worden, dass 1) hier nicht das für den genannten Ort charakteristische Maleremail zur Anwendung gekommen ist und 2) die Königin in einer Zeit des Krieges im Innern und mit dem Auslande schwerlich eine so grosse Quantität Gold und Silber einem Goldschmied in einer andern Stadt anvertraut haben werde, während sie in Paris die geschicktesten Künstler zur Hand hatte.<sup>1</sup>

Ein etwa gleichzeitiges Reliquarium in Gestalt einer gothischen Giebelfassade, in den Nischen Gott Vater, Maria, der Auferstandene und sieben kleinere Heiligenfiguren, sämmtlich in Weiss, Purpur und Grün emaillirt und auf blauem Hintergrunde, das Ganze 0,45 m hoch, besitzt das Louvre. Von nicht mehr vorhandenen Werken verdienen Erwähnung das von dem Goldschmied Claux (auch Claiz geschrieben) von Freiburg für den König Karl V. gefertigte Standbild des heil. Johannes. Derselbe Künstler machte später ein mit 382 Sapphiren geschmücktes Kreuz für die Schlosskapelle zu Vincennes, und 1378 das goldene und silberne Tafelgeschirr der Herzogin von Bar, Marie de France, Tochter Königs Johann. Im Inventar Karls V. wird auch eine nicht weniger als 13 Mark Gold wiegende, auf einem 27 Mark Silber schweren Untersatz stehende Statuette der Jungfrau erwähnt, eine Statuette des heil. Dionys mit dem Haupt in den Händen, und noch eine lange Reihe von Statuetten von geringerer Bedeutung, alle mit Edelsteinen besetzt, häufig auch emaillirt. Die Herzoge von Anjou und Berry, die Abtei St.-Denis, Notredame in Paris und andere Kirchen befassten ebenfalls in grosser Zahl plastische Arbeiten, Gruppen, Einzelgestalten, Büsten, die letzteren nicht selten in natürlicher Grösse, Arbeiten, deren grosser materieller Werth sich aus den in den Verzeichnissen angeführten Gewichtsverhältnissen ergibt, und für deren künstlerische Bedeutung selbst die ziemlich unvollkommenen Abbildungen bei Felibien zeugen.

Nur selten erfahren wir die Namen der Verfertiger. So war das grosse Reliquiar des Patrons der Kirche St. Germain des Prés in Paris, welches

<sup>1</sup> Abbildung in Farben bei Aretin, *Allerthümer und Kunstdenkmale des bayerischen Herrscherhauses*. München. 1854 ff.

1408 an Stelle des älteren, aus der Zeit des Königs Eudo (888—898) stammenden angefertigt wurde, eine 0,92 m lange und (ohne den Glockenthurm) 0,67 m hohe gothische Kirche mit einer Menge runder Figuren, das Werk dreier pariser Künstler: Jean von Clichy, Gautier Dufour und Guillaume Boey. Auch hiervon ist uns wenigstens eine Ansicht erhalten in der Geschichte der Abtei St. Germain von 1725 (Fig. 102). An

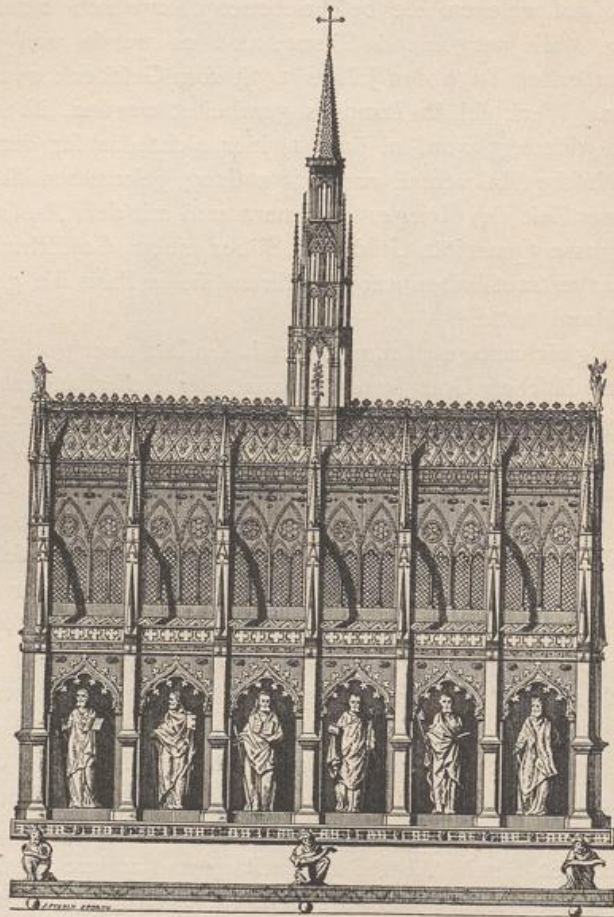


Fig. 102.

Reliquiar von St. Germain des Prés.

den Schmalseiten befanden sich Portale mit grösseren Figurengruppen. Das Ganze, einschliesslich der Figuren, bestand aus vergoldetem Silber, nur das Dach aus purem Golde.

Oben (S. 238) wurde schon ein Beispiel des Einflusses der Gothik auf die Gestalt der Kirchengeräthe erwähnt: die Umbildung der kreisrunden Scheibe in die Form der Mandorla. Denselben Einfluss beobachten wir

an dem gestreckten Bau der Kelche, deren Cuppa früher als reine oder verflachte Halbkugel erschien, nun aber eiförmig, konisch oder ausgeschweift wird, während der Fuss eines solchen Gefässes, sowie des Standkreuzes, der Monstranze, des Leuchters &c. die Kreisform auf das mannichfaltigste gebrochen zeigt. Gern bewährt auch an diesen Gegenständen der Goldschmied feine Kunst im Treiben und Cifeliren von Rundfiguren und Reliefs, im Graviren und Nielliren (Fig. 103, Kelch von St. Geneviève in Paris).

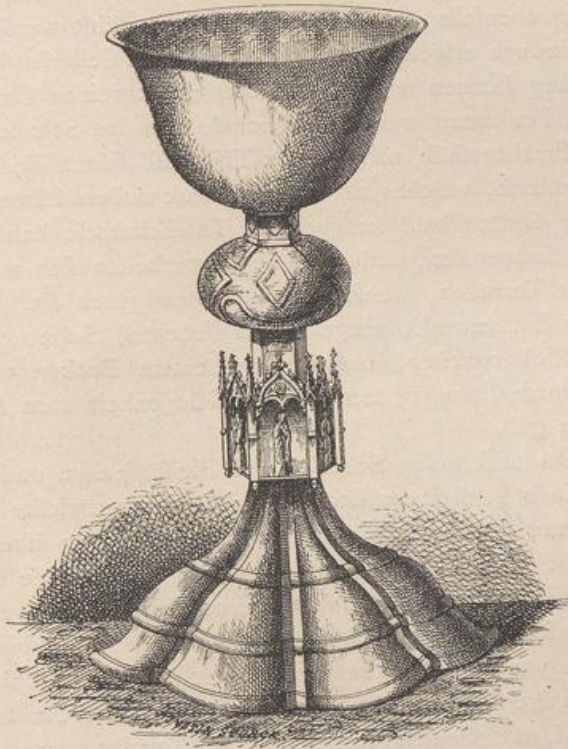


Fig. 103.

Kelch von St. Geneviève.

Um einen Begriff von dem Bedarf der damaligen Welt an Goldschmiedarbeiten zu gewinnen, müssen wir das Tafelgeräth wenigstens oberflächlich ins Auge fassen. Da gab es zunächst Tafelaufsätze und zwar: *la nef* (das Schiff, auch *cadenas*, das Vorhängeschloss genannt), ein meistens verschliessbares umfangreiches Gefäss, welches Trinkgefässe, Besteck und sonstiges Speisegeräth für die Person des Hausherrn, auch Gewürze enthielt. Anfangs hatte dieses Stück wirklich die Gestalt eines Schiffes, später wurde der Phantasie der Künstler keinerlei Zwang auferlegt. Die ganze Einrichtung gehört zu den Vorsichtsmassregeln der Grossen, welche in steter Angst vor

Vergiftung schwebten. Desshalb barg das Besteck neben Löffel, Messer und der noch seltenen Gabel auch den *essay*, den Probirer, ein Stück Narwalzahn, welcher damals für das Horn des Einhorns gehalten wurde und, wie manche Mineralien, die Anwesenheit von Gift in den Speisen anzeigen sollte.

Ebenso wie der Nef gab man auch der *Fontaine*, welche verschiedene Weine und Liqueure enthielt und oft auch mit Kannen und Bechern ausgestattet war, die Gestalt von Schlöffern mit Erkern, Terrassen &c., auf denen Menschen und Thiere angebracht waren.

Die grossen Salzfüßer wurden nicht minder phantastisch gestaltet und konnten häufig ebenfalls den Tafelauffätzen beigezählt werden. Wie lange sich dieser Gebrauch erhielt, beweist das Salzfass Cellini's (s. unten). Aus der Beschreibung kennen wir verschiedene umfangreiche Compositionen für diesen Zweck, Personen, welche die Schale für das Salz halten und drgl. Aus solchem Prachtgefäße nahm jeder Tischgast seinen Bedarf in ein ausgehöhltes Brodstück, welches zu diesem Zweck neben seinem Teller lag.

Dreifüsse dienten bald lediglich als Tafelschmuck, bald als Unterfüße für Schüsseln, Kannen &c., und auch sie entwickelten sich zu ausgedehnten Bauwerken mit Terrassen, Menschen- und Thierfiguren &c. Das *Drageoir*, die Schale für Zuckerwerk, eingefottene Früchte, Sulzen, und daher oft mit einem Löffel versehen, bestand aus einem Becken von Gold oder Krytall auf einem Ständer, der wieder Gelegenheit zum Anbringen von allerlei Figuren gab.

An flachen und tiefen Schüsseln für Fleischspeisen und Früchte zählt das Inventar Karls V. dreizehn Dutzend im Gesamtgewichte von 522 Mark Gold auf. Ferner gab es da Körbe für Käse und sogar silberne Kessel und Pfannen für die Küche. Mannichfach waren die Gefäße für Wasser — *aiguères*, d. i. Giesskannen, nebst *hanaps* und *gobelets*, Humpen und Bechern zum Trinken; ferner krugförmige *ydres* — und für Wein: *pots*, *justes* (Deckelgefäße), *quartes*, *pintes*, *chopines*, ferner *flacons*, abgeplattete Flaschen nach Art der Pilgerflaschen und meistens auch zum Umhängen auf der Reife oder Jagd mit Riemen versehen. Die Formen waren häufig höchst capriciös; z. B. eine silberne Aiguere in Gestalt eines auf einer Schlange sitzenden Winzers mit der Butte auf dem Rücken; eine Aiguere in Gestalt eines Hahns, auf dessen Rücken ein ihn beim Kamme packender Fuchs, Rumpf und Schweif des Hahns von Perlen, Kopf, Hals und Flügel von emaillirtem Silber; die Cuppa von Hanaps und Gobelets ruhte auf einem Dreifuss oder einem Baum, um den Thiere schlichen, oder auf Gruppen von Kämpfenden und drgl. m. In den Bestecken sind die erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts zum Aufspießen von Früchten und anderem Dessert aufgekommenen Gabeln noch eine Seltenheit und, ebenso wie die Löffel, klein; bezeichnend ist, dass in dem Inventar des Herzogs von Anjou bei sechs Löffeln ausdrücklich hervorgehoben wird, dieselben seien *ganz gleich, ohne Unterschied*.

Als Beleuchtungsgeräthe werden namhaft gemacht filberne, vergoldete und emailirte *torsiers*, grosse Ständer für Fackeln, *mestiers*, grössere, und *chandeliers*, kleinere Leuchter. Ferner kommen Spiegel, Schreibzeuge und Gegenstände vor, welche wir heutzutage Nippes nennen würden.

Heiligenbilder, in der Art von Flügelaltärchen verschliessbar, *tableaux cloants*, gehörten zur Ausstattung der Schlafzimmer und zum Reifgepäck und wurden mit Rahmen und Deckeln in getriebener Goldarbeit versehen. Daran reihen sich die kleinen Heiligenbilder und Reliquiarien (Fig. 104 ist ein solches Diptychon aus der Sammlung Debruge-Dumesnil), welche ebenso als Schmuck getragen wurden, wie Kronen, Agraffen, Gürtel, Halsbänder, Ringe. Ein Beispiel des z. B. mit Gürteln getriebenen Luxus gibt uns der mit Gold und Steinen besetzte im Musée Cluny, Fig. 105.

Beispiele auch von Schmuck sind äusserst felten. Die grosse Bibliothek in Paris besitzt ein originelles Anhängsel, eine ovale Sardonyx-Camee mit Jupiter, den man wegen des Adlers zu feinen Füßen zur Zeit Karls V.



Fig. 104.  
Brustschmuck.

für den Evangelisten Johannes angefehen hat. Der König liess dem Sardonyx eine Fassung, mit Lilien und zwei Delphinen besetzt, geben und machte ihn 1367 der Kathedrale zu Chartres zum Geschenk.<sup>1</sup>

Im 15. Jahrhundert wird die Kunst der Goldschmiede noch besonders in Anspruch genommen für die Verzierung der Gewänder. Die Miniaturen der Zeit zeigen uns die fürstlichen Personen in Kleidern, welche mit Lilien, Hopfenblättern, Ringen und anderem Zierrath mehr aus Gold oder Silber überfäet sind, und die Rechnungsbücher belehren uns, dass wir es da nicht mit Brocat oder Stickerei zu thun haben, sondern dass die Ornamente aus Gold- oder Silberblech geschnitten, bezw. getrieben worden sind. So lieferte Jehan Mainfroy 1411 für den offenen, lang herabhängenden Aermel eines grünen Reitkleids des Herzogs Philipp des Guten von Burgund 220 silberne Hopfenblätter und 140 halbrunde goldene Hopfenblüthen im Gesammtgewichte

<sup>1</sup> Abbild. bei Lacroix. *Moyen-âge*, p. 139.

von mehr als zehn Mark. Im Jahre 1421 zahlte Karl VII. dem Goldschmied Pierre Piettement in Bourges 20,000 Livres für Ketten und Goldverzierungen eines Kleides, und bei seinem Einzuge in Paris 1435 waren Dunois und sein Pferd ganz mit Geschmeide beladen.

Figurale Arbeiten, Gefäße und Geräte sind im 15. Jahrhundert in

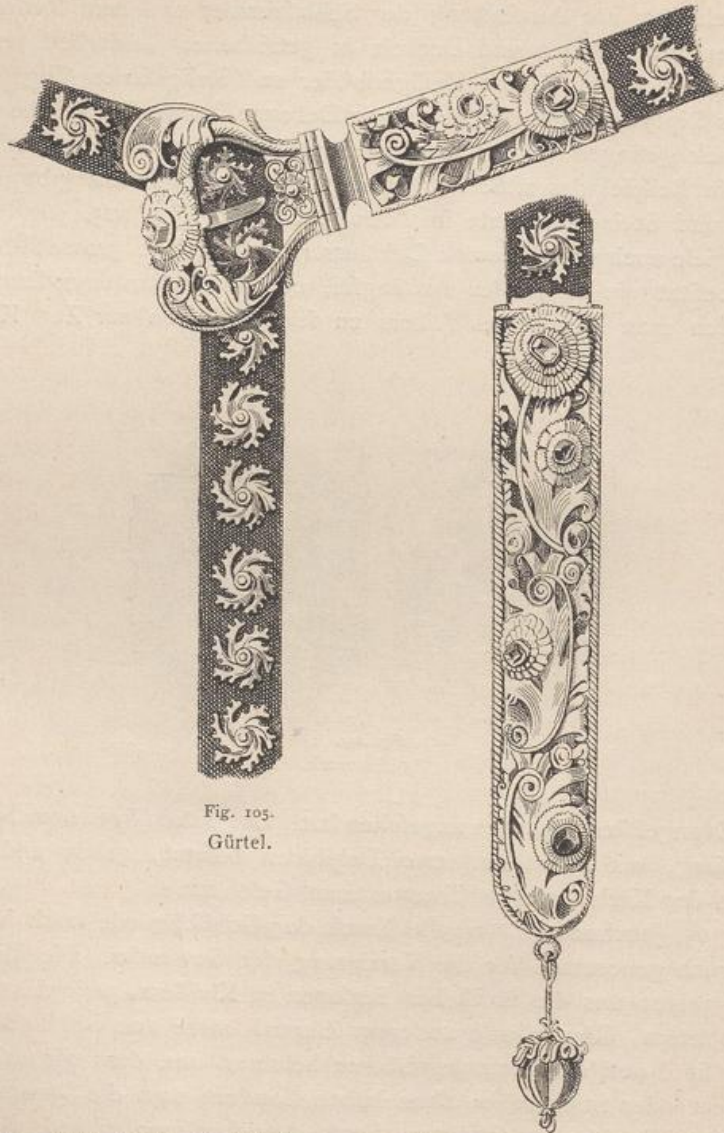


Fig. 105.  
Gürtel.

Frankreich nicht mehr so häufig gemacht worden und erhalten hat sich kaum etwas erhebliches.

An Namen von Goldschmieden fehlt es in den Rechnungsbüchern und Inventaren nicht. Estienne Maillart und Geffroy von Mantes waren Goldschmiede König Philipps des Langen. Simon von Lille, Jehan Pascon, Felix

von Anceurre, Jehan von Toul, Pierre von Besançon und Jehan von Lille, pariser Goldschmiede, mussten nach dem Tode der Königin Clementine von Ungarn, Wittve Ludwigs X, 1328 deren Juwelen schätzen. Thomas von Langres war um 1345 Goldschmied der Gräfin von Blois. Jehan Lebraellier war Goldschmied des Königs Johann, auch geschickter Elfenbeinschnitzer. Sein Nachfolger im Hofamt scheint Guillaume Vandethar gewesen zu sein. Pierre von Laudes, Goldschmied und Münzmeister. Pierre de Barres, Goldschmied und Kammerdiener Karls V. als Dauphin, transportirte Tafelgeschirr und Juwelen des Königs zur Hochzeit Karls II. von Navarra 1353. Unter Johann werden noch erwähnt: Jehan de Mautreux, sein Hofgoldschmied, dann Jehan Fleury, Pierre Chapellu, Jehan von Lille der Jüngere, Pierre Leblont, Jehan Luffier, Guillaume Gargouille, Jehan Bonnetot, Jehan von Picquigny, Robert Retour. Claux von Freiburg, Hannequin von Vivier wurden bereits oben<sup>1</sup> genannt. Unter Karl VI. finden wir Simmonet Lebec als Hofgoldschmied, ferner Guillaume Arrode, Robert Auffroy, Guillaume Huet, Jehan Hune. Henry, Goldschmied des Herzogs Karl von Anjou, arbeitete 1368 für diesen Fürsten eine grosse Nef; Pierre von Roterie 1379 für die Kirche zu Troyes u. a. eine silberne Statuette des heil. Stephan. Zehn Jahre später war Girart von Reims Goldschmied der Herzoge von Bourbon, und um dieselbe Zeit arbeiteten Girardin Petit, Richart le Breton und Perrin Bonhomme in Paris. In der Zeit von 1393 bis 1404 sind Hans Karast oder Hance Croist, ein Niederländer oder Deutscher, bei dem Herzoge von Orleans, Herman Roussel bei dem König Karl VI., Jean Mainfroy bei Johann Herzog von Burgund in der Stellung als Hofgoldschmied.

An diese Meister des 14. reihen sich im 15. Jahrhundert Estienne Despernon, der Goldschläger, welcher Blattornamente zum Befatze von Staatskleidern für den Herzog von Touraine auschnitt; Jehan Villain, Goldschmied in Dijon und Kammerdiener der Herzoge Johann und Philipp von Burgund, 1411—1431; Aubertin Boillefèves, Goldschmied des Herzogs Karl von Orleans, für welchen er 1414 silberne Ornamente in Schuppenform zur Verzierung von Gewändern und burgundischen Hauben anfertigte; Jehan Pantin, in Brügge zur Zeit Philipps des Guten; Pierre de la Haye (vom Haag?), Verfertiger eines Schreins des heil. Maclou für die Kathedrale zu St. Malo, Geschenk des Herzogs von Bretagne, 1433; Henry le Backer in Brüssel, der u. a. 1456 ein figurenreiches Altarkreuz für den Grafen von Charolais, Sohn Philipps des Guten, ausführte; Gilbert Jehan, Martin Hersant, Libun de Queux in Chinon, Guillemain Chenu in Bourges, Guillaume Janson in Paris, Jean Gallant, 1488—1490, Lambert Haultement um 1490, die für Karl VII. arbeiteten; Remy Fortier, Goldschmied der Königin Marie von Anjou; Etienne Hulièvre, Jehan Fernicle, Jehan Barbier in Paris und Franç. Gimbert in Puy unter Ludwig XI.; Gerard Loyet, der im Auftrage Karls

<sup>1</sup> S. 247 u. 243.



des Kühnen eine goldene Statuette für die Kirche St. Lambert in Lüttich, zwei silberne Statuetten, den Herzog selbst auf den Knien darstellend, und zwei silberne Büsten ebendeselben in natürlicher Grösse für verschiedene Kirchen Brüssels ausführte; Corneille de Bonte aus Breda, seit 1472 in Gent, wo von ihm noch ein silbernes Behältniss für das geweihte Oel (Fig. 106), ein Abzeichen der genter Goldschmiede und ein silberner Wappenschild vorhanden sind<sup>1</sup>; für den König René, der alle Künste liebte und begünstigte, arbeiteten u. A. Jehan Ligier in Anjou, der die Insignien des

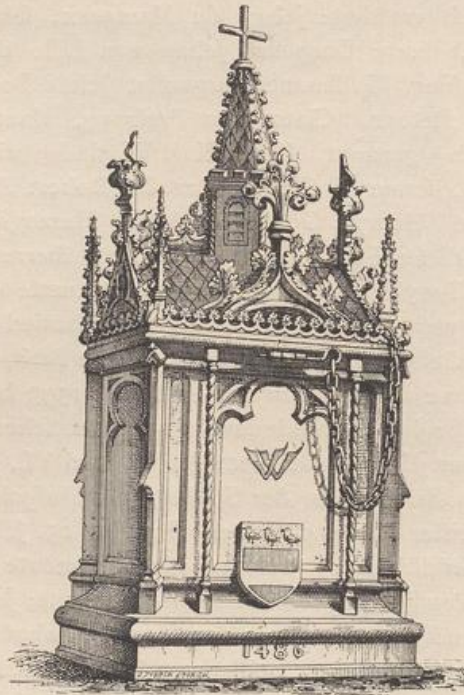


Fig. 106.

Gefäss für das geweihte Oel in Gent.

Halbmondordens zu liefern hatte, Guillaume und Charles Raoulin, Ligier-Rabotin in Aix.

Hatte in Frankreich das Streben nach staatlicher Centralisation frühzeitig zu gleichmässigen Zunftverordnungen und Vorschriften geführt, so erhielt sich in Deutschland eine der Menge der Territorien, Landeshoheiten, Municipalitäten entsprechende Mannichfaltigkeit der Verhältnisse bei der Entwicklung und Erstarkung der Goldschmiedekunst als bürgerliches Gewerbe, so sehr auch die Tendenz, — zuerst, das Handwerk reinzuhalten von allen unfoliden Elementen, später, sich zu schützen gegen neue

<sup>1</sup> Abbild. bei Lacroix, *Moyen-âge*, p. 144.

rührigere Mitbewerber — überall die nämliche ift. Die Beftimmungen über den Gehalt des Arbeitsmaterials, über die Prüfung defelben und die Art der Bezeichnung des vollwerthig befundenen Stückes differiren vielfach. Zur Charakteriftik folgen hier die einfchlägigen Daten aus verfchiedenen Städten, über die Periode der Gothik hinausgreifend. Eine Ueberficht der *Befchauzeichen*, fo weit folche zu ermitteln waren, wird den Befchluss des Abfchnittes »Goldschmiedekunst« machen. Für eine Regiftrirung der Marken der Verfertiger gebricht es noch an den ausreichenden Vorarbeiten.

Ausführliche Beftimmungen über die Befchau u. f. w. liegen uns aus Nürnberg vor.<sup>1</sup> Die Goldfchmiedeordnung von 1541 fchreibt vor, jeder Meifter, der von Silber arbeiten will, folle fein befonderes, von jedem anderen leicht zu unterfcheidendes Zeichen *auf gefchmeidigft es fein khan* in eine kleine Punze fchneiden, und diefe Punze durch die gefchworenen Meifter und den Wardein in zwei gleichförmige Bleitafeln gefchlagen, ausserdem das Zeichen nebst Tauf- und Zunamen des Meifters in zwei Büchlein eingezeichnet werden; je ein Exemplar der Tafel und des Buches blieb in Verwahrung der gefchworenen Meifter, eines bei dem Wardein. Nur mit folchem Meifterzeichen verfehene Arbeiten wurden zur Befchau angenommen. Die Gefchworenen *beftrichen* dann das Werk, d. h., fie ftrichen dasfelbe (und zwar, wie 1697 eingefchärft wird, an allen feinen einzelnen Theilen) gegen die Strichnadel, um zu erproben, ob es vollwerthig fei (1541: 14 Loth fein, 1697 nur 13 Loth). Befand es die Probe, fo *beflachen* fie es, d. h. fchnitten die Zickzacklinie (Cifelirftrich, tremblirter Strich, im Kunfthandel oft »die Säge« genannt) ein,<sup>2</sup> und der betreffende Gefchworene drückte auf diefen Stich fein eigenes Zeichen in Wachs zum Beweife, dass dies Controlezeichen von dem dazu Berechtigten eingeftochen war. Der Wachsabdruck wurde natürlich in der Befchau wieder entfernt, und statt defsen 1766 der eingefchlagene Buchftabe des Gefchworenen eingeführt; diefem neuen Zeichen blieb aber der alte Name *Wüchfenzeichen*. Seit 1697 waren die Bleitafeln und Büchlein durch zwei kupferne Nadeln erfetzt, in welche jeder *Meifter des Goldfchmiedewerks, fo von Silber arbeitet*, fein eigenes Zeichen fchlagen und feinen ganzen Tauf- und Nachnamen fenken musste, ein Exemplar für den Gefchworenen, das zweite für den Wardein. Diefer letztere beglaubigte endlich durch das N das Werk als nürnbergiger Arbeit. Fremde Arbeit durfte, auch wenn ihr Gehalt den für Nürnberg gültigen Beftimmungen entsprach, dort weder beftochen noch bezeichnet werden. Die Goldarbeit fcheint keiner fo umftändlichen Controle und Bezeichnung unterzogen worden zu fein, wie die Silberarbeit von 4 Loth und

<sup>1</sup> Stockbauer, *Die Nürnberger Goldfchmiedezichen* in »Kunft und Gewerbe«. 1876. S. 113 ff., 121 ff. Dafelbst auch ein Verzeichniss der nürnbergiger Goldfchmiede von 1500 bis 1660.

<sup>2</sup> Diefe Zickzacklinie wird irrigerweife manchmal als specififch nürnbergifches Zeichen angefehen, während dasfelbe an vielen Orten als Controlezeichen gebräuchlich ift.

mehr Gewicht. Darauf, dass kleinere Sachen nicht ohne Schädigung abgestempelt werden konnten, wurde wohl überall Rücksicht genommen, dafür aber dergleichen Gegenstände um so mehr der Aufmerksamkeit der Geschworenen empfohlen.

Auch an anderen Orten begegnet man zumeist nur Vorschriften für die Controle der Silberarbeit, wiewohl die Mischung auch für Gold festgesetzt wird. Die strassburger Goldschmiede-Ordnung von 1363 bestimmt für Gold das Verhältniss von 3 Gulden Feingold und 1 Gulden Zusatz (= 18 Karat), das Silber muss weissen Strich zeigen. 1534 wurde dort der Feingehalt des Goldes auf *18 gradt und 6 green fyn* erhöht, der des Silbers auf  $13\frac{1}{2}$  Loth festgesetzt, 1552 durch Polizeiordnung der *stend in Elfsz* auf 14 Loth, woran sich aber die Goldschmiede Strassburgs nicht gekehrt zu haben scheinen, da für sie theils  $13\frac{1}{2}$  Loth, endlich — wie im grössten Theil des deutschen Reiches — 13 Loth als Norm gält. Dagegen bestand dort eine eigenthümliche Einrichtung, welche dem Besteller einer Arbeit zugleich die Controle über das Vollgewicht in die Hand gab. Lieferte nämlich dieser selbst dem Goldschmiede das zu verarbeitende Metall, so empfing er von diesem ein entsprechendes Gegengewicht, mit welchem die vollendete Arbeit verglichen werden konnte. Im 14. Jahrhundert und bis ins folgende hinein wurde die probehaltige Waare mit dem Stadtwappen und dem Zeichen des Goldschmiedegewerks versehen, an dessen Stelle später mit dem Werkzeichen des Verfertigers, seit 1472 mit dem gemeinen Handwerkszeichen und dem Meisterzeichen, seit 1642 das einheimische Fabricat mit dem Stadtwappen, probehaltige Erzeugnisse fremder Goldschmiede mit einem liliengezierten P.<sup>1</sup>

In Wien wurde etwa um 1360 20-karätiges Gold und Silber nicht unter 1 Loth fein bestimmt. In Hamburg war 18-karätiges Gold zulässig, ebendort wird 1599 — zu einer Zeit, welche zumeist schon einen niedrigeren Satz angenommen hatte — 14-löthiges Silber vorgeschrieben, welches von dem Goldschmiede mit seinem Namen oder Wappen (Familienwappen oder Hausmarke), und von den *Olderluden der Goldschmede* mit dem Stadtwappen zu bezeichnen ist.<sup>2</sup> Ebenso wird in Lübeck 1492 die Stempelung mit dem Stadtwappen und des Goldschmiedes eigenem *teken* angeordnet, der Feingehalt des Silbers aber noch auf 15 Loth festgesetzt.<sup>3</sup> In Ulm 1394: 16-karätiges Gold; 1500: 18-karätiges Gold und 13-löthiges Silber; Köln: reines Feinsilber; Goslar 1350: reines Feingold, Silber als Material zu grösseren Gefässen nur mit 1 Loth Zusatz auf die Mark. In Breslau wurde in späterer Zeit 14-löthiges und gewöhnliches Silber (11 Loth 8 Gramm) schon durch die Stempelung unterschieden, ersteres mit dem W (Wratislavia), letzteres mit dem Johanneskopf aus dem Stadtwappen.

<sup>1</sup> Meyer, Die Strassburger Goldschmiedezunft. S. 170. 193. 211.

<sup>2</sup> Rüdiger, *Hamburger Zunftrollen*. S. 102.

<sup>3</sup> Wehrmann, *Lübecker Zunftrollen*. S. 216 ff.

Neben den kirchlichen nehmen nach und nach die Gefässe und Geräte für den Profangebrauch grösseren Raum ein und im Renaissance- und Reformationszeitalter überwiegen die letzteren entschieden, bis die katholische Kirche die Kunst in allen ihren Erscheinungsformen als Rüstzeug im Kampfe erkennt und benutzt. Spätere Zeiten haben auch die Schatzkammern der Kirchen nicht verschont, und wir müssen in den meisten Fällen zufrieden sein, wenn Inventarien über die nun verschollenen Arbeiten erhalten sind. Als solche können auch die *Heilthumbbücher*, *Heiligthumbbücher* gelten, für die Gemeinde bestimmte Reliquienverzeichnisse, welche gewöhnlich noch den Vorzug der Bilderbeigaben besitzen, die, wenn auch in roher Ausführung, den Formenreichtum in dergleichen Arbeiten zur Anschauung bringen. Solche Heilthumbbücher<sup>1</sup> sind bekannt aus Andechs in Bayern, in Augsburg gedruckt im 15. Jahrhundert, zuletzt in München 1797, — St. Georgenberg in Tirol, Augsburg 1480, — Augsburg, ebend. 1483—1712, — Würzburg, Nürnberg 1483, 1485, — Nürnberg, ebend. 1487, 1493, — Köln, ebend. 1492—1676, — Bamberg, ebend. 1493, 1509, — Wien, ebend. 1502, 1514, 1882 (mit 276 Abbildungen der verschiedenartigsten Reliquiarien), — Magdeburg, ebend. o. J., — Wittenberg, ebend. 1509 und Halle, ebend. 1520, beide vereinigt, Wittenberg 1618, — Trier, Metz 1514, Regensburg 1845.

Eine Vorstellung von der Ausdehnung der profanen Goldschmiedearbeit im 15. und 16. Jahrhundert geben uns die Verzeichnisse des Rathsilberzeuges verschiedener Städte. Von besonderer Wichtigkeit ist da der *Silberzettel Anno 1613* in Nürnberg,<sup>2</sup> welche Stadt sich damals durch Werthschätzung der heimischen Kunstwerke eben so auszeichnete, wie später leider durch deren Nichtachtung. Das Verzeichniss umfasst Hunderte von Trinkgefässen verschiedenster Art, Kannen, Becken, Schüsseln, Salzfässer, Kelche und andere Dinge mehr, welche in der Zeit von 1540—1616 für den Gesamtbetrag von 26,580 fl. angekauft worden sind, darunter der Tafelauffatz und andere Arbeiten Wenzel Jamnitzers. Vermindert wurde dieser Schatz, wie alle ähnlichen, durch Geschenke an Fürsten beim Besuche der Stadt oder zu Hochzeiten, auch an Bürger, welche sich z. B. im diplomatischen Dienste um die Stadt verdient gemacht hatten, oder kaiserliche Beamte; auf solche Weise gingen von 1613—1616 27 Stücke im Werthe von 2530 fl. weg. Aber erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts sollte der Schatz vernichtet werden, als man, um Geld zu machen, die Kunstwerke zum Silberwerthe verschleuderte.

Aus den Kämmerei-Rechnungen der Stadt Hamburg von 1440—1500 hat Dr. J. F. Voigt die Geschenke, welche benachbarten Fürsten, Bischöfen

<sup>1</sup> Vergl. Fr. Ritter, Einleitung zu: „Das Wiener Heiligthumbbuch“, Wien 1882.

<sup>2</sup> Stockbauer, *Das Rathsilberzeug der Stadt Nürnberg* in „Kunst und Gewerbe“, 1879. Nr. 24. 25.

und anderen Personen gemacht worden sind, zusammengestellt.<sup>1</sup> Die Gegenstände: 19 Kannen, Amphoren u. drgl., 23 Schalen, 16 Becher, 2 kleine Schilder, wahrscheinlich mit Widmung zum Anhängen an Becher, 16 Ringe, 1 nicht näher bezeichnetes Kleinod — wurden grösstentheils eigens für den Zweck angefertigt, nur selten dem Rathsilberzeug entnommen, und hatten einen Werth von 3322 Pfund 14 Schilling.

Das im Jahre 1874 in den Besitz des Kunstgewerbe-Museums in Berlin übergegangene Rathsilberzeug von Lüneburg umfasste damals noch 37 Stücke aus dem 15. und 16. Jahrhundert, ein Marienbild, ein Reliquarium, ausserdem Tafelgeschirr, nachdem die Stadt schon im Jahre 1636 für 5000 Thaler Silber hatte veräussern müssen.

Ebenda, am Altar der St. Michaelskirche, befand sich die berühmte *Goldene Tafel*, welche der Sage nach von Heinrich dem Löwen nach seiner Heimkehr aus dem gelobten Lande gestiftet sein sollte, aber in den dreissiger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein mag.<sup>2</sup> Sie hatte eine Grösse von  $9 \times 7$  Fuss und zeigte in dickem reinem Goldblech und in getriebener Arbeit in der Mitte den Heiland als Weltrichter von den Aposteln umgeben, in zwölf kleineren Feldern Darstellungen aus den Evangelien und den Traum Josephs, über dem Heiland das Lamm und die Patrone des Klosters und der Kirche. Das Ganze umgab ein Rahmen, von Gold mit Edelsteinen geschmückt, und um diesen herum waren 16 Fächer zur Aufbewahrung der Kirchenschätze, Messgeräte, Bücher u. f. w. angebracht. Die Tafel und fast alle übrigen Kostbarkeiten sind 1698 von dem Räuberhauptmann Nickel List gestohlen und eingeschmolzen worden.

Endlich mag auch erwähnt werden, dass im Jahre 1453 bei schlesischen Juden, gegen welche wegen Wuchers Landesverweisung und Vermögensconfiscation verfügt worden war, allein an muthmasslich verpfändetem Geschmeide für 500 Gulden vorgefunden wurde.

In den reichen oberdeutschen Städten,<sup>3</sup> welche Jahrhunderte hindurch Hauptstätten der Kunstübung bleiben sollten, finden wir im 13. Jahrhundert bereits die Goldschmiede als bürgerliches und besonders angesehenes Gewerbe. In Regensburg wurde um 1280 Gottfried der Schwabe als der vorzüglichste Meister gerühmt. Ihm folgen Meister Johannes, Konrad Lux, Ulrich Elber, im folgenden Jahrhundert Martin Rewter, Ulrich, Friedrich Wirder; in der Folge können noch zahlreiche Namen aus Documenten angeführt werden, leider ohne Nachweis ihrer Arbeiten. In München werden gegen Ende des 14. Jahrhunderts Ulrich Kurz und Hans Tulbeck genannt, letzterer das Haupt eines Goldschmiedegeschlechtes, im 15. Jahrhundert Joh. Seefelder, Matthäus Zafinger, Andreas Donauer; in Freising

<sup>1</sup> *Hamburg. Corresp.* 1880. Sept.

<sup>2</sup> (Müller,) *Das königl. Welfenmuseum in Hannover im Jahre 1863.* Hannover 1864.

<sup>3</sup> Sighart, *Gesch. d. bild. Künste in Bayern.* München 1862. — P. v. Stetten, *Kunst-, Gewerb- u. Handwerks-Geschichte der Reichsstadt Augsburg.* I. II. Augsburg 1779. 1788.

der auch als Illuminift bekannte J. Sixt um 1475. In Landshut werden allein im 15. Jahrhundert an fünfzig Goldfchmiede genannt, darunter Kaspar Goldfchmid, der 1427 die Silberabzeichen für die Schützen machte, Meifter Peter, Pilgrein Goldfchmid, Hans Kol, Heinrich Kolner, Balthafar Zander, Sigmund Ramsauer, die für die Hochzeit Herzogs Georg des Reichen 1475 arbeiteten, Bernhard Burger, der 1504 treffliche Kirchengefäße, Hans Maurberger, der 13 Kelche, und Erhard Aurifaber, welcher 1523 für die Dominicaner in Landshut ein Kunftwerk, die Wurzel Jette, machte. In Nördlingen verfertigte 1505 Melchior Bos die Ausstattung einer Kreuzpartikel mit den Figuren der Jungfrau und der Heiligen Auguftin und Benedikt, noch vorhanden in der Kirche zum Heiligen Blut in Landshut.

Vornehmlich aber blühte die Goldfchmiedekunst in Nürnberg und Augsburg. An erfterem Orte waren u. A. thätig Seiz Herdegen, 1452 zum König Ladislaus nach Böhmen berufen, Hieronymus Holper und defsen Schwiegerfohn, der 1427 zu Eytas in Ungarn geborene, 1455 nach Nürnberg gekommene Albrecht Dürer († 1502), des Letzteren Sohn Andreas Dürer, 1514 Meifter geworden und dann nach Krakau übergefiedelt — Vater und Bruder des grossen Albrecht —; Hans Krug der Aeltere († 1514) und defsen Söhne Hans K. der Jüngere († 1519), Goldfchmied und Münzmeifter, und Ludwig K. († 1535), der auch als Kupferstecher,<sup>1</sup> Stein- und Eifenschneider bekannte Verfertiger *aus Silber getriebener Kunftbrunnen*;<sup>2</sup> Sebald Lindenaft, der Sohn des Kupferfchmieds Sebastian L., welchem Kaifer Maximilian I. ein Privilegium zum Vergolden und Verfilbern feiner Waare verliehen hatte.

Im augsburger Stadtbuche, welches 1276 von Kaifer Rudolf I. beftätigt wurde, ift ausgesprochen, dass die *goltfmid zu der Müntz gehören*. 1368 errichteten die dortigen Goldfchmiede, wie die Maler und Bildhauer, eine eigene Gefellfchaft, die aber keine Zunft war, nahmen auch keinen Antheil am Regimente der Stadt, fondern verblieben in ihrer Verbindung mit dem Münzmeifter, welcher zwar vom Bifchof eingefetzt wurde, aber doch dem Rath unterworfen war. Die Goldfchmiede lebten nach eigenen Gefetzen und Artikeln und waren von Raths- und Gerichtspflichten frei. Sie hatten kein Zunfthaus, fondern eine Stube, und in ihre Gefellfchaft begaben fich reiche und wegen ihres Herkommens angefehene Leute, welche keine Goldfchmiede waren, fich aber weder den Geschlechtern, noch einer Zunft anschliessen wollten. 1447 fcheinen die Goldfchmiede fich von der Verbindung mit dem Münzmeifter losgemacht zu haben. Wie viel Arbeit die reichen Augsburgerselbst ihren Goldfchmieden verschafft haben müßen, darauf läßt die Thatfache fchliessen, dass 1374 zufolge einer von Karl IV. der Stadt auferlegten *grossen Schatzung*, für welche einige reiche Geschlechter und Kaufleute Bürgen waren, von diesen für 18,000 Gulden Silbergefchirr an

<sup>1</sup> Vergl. Bd. I. p. 394; II. p. 23.

<sup>2</sup> Doppelmayr, *Historische Nachrichten von den Nürnbergifchen Mathematicis und Künstlern*. Nürnberg 1730. S. 190.

den Kaiser nach Nördlingen geschickt wurde. Von 1429 datirt die Gründung der dem heil. Eligius geweihten fogen. Goldschmiedcapelle bei St. Anna.<sup>1</sup> Natürlich fehlt es da nicht an Namen: Peter Rempfung arbeitete für den Dom einen silbernen Altar mit dem Leiden Christi bis zur Auferstehung, und dem Abendmahl an der Predella; das Werk, welches 330 Mark schwer war, und dessen Herstellung von 1482 bis 1508 gewährt hatte, ist zerstört. Georg Seld, welcher diesen Altar vollendet haben soll, machte in den Jahren 1489 bis 1493 für St. Ulrich eine Monstranz, Bilder der Heiligen Simpertus und Narciss, einen Abtstab und das noch vorhandene mit Edelsteinen besetzte Prachtkreuz, welches als Behältniss für das Kreuz des heil. Ulrich dient. Hans Müller um 1496 wurde wegen seines *Gefchmolz* (Email) gerühmt, Jörg Galld fasste Kleinode, Heinrich Pittinger arbeitete um 1483 für St. Ulrich, zu Kempten Ludw. Häfelin um 1492.

Dass aber in diesem Zeitalter auch die Klostersgoldschmiede noch fortbestand, geht aus der Erwähnung hervor, dass 1302 von einem jungen Mönch im Cisterzienserkloster Aldersbach bei Vilshofen in Niederbayern ein prachtvolles Kreuz, ebenda 1309 von Bruder Konrad ein Crucifix und Becher, in Tegernsee 1306 zwei Plenarien, und in dem Benediktinerkloster Schwarzach in Unterfranken der silbervergoldete Schrein der heil. Felicitas, beide mit Edelsteinschmuck, gemacht worden sind. Bruder Leonhard Wagner verfertigte 1506 drei zierliche Silberfiguren, die sich noch im Schatze von St. Ulrich zu Augsburg befinden.

Von vorhandenen Werken seien ausser den bereits erwähnten noch hervorgehoben das fogen. *Böhmenkreuz* mit schöner Niello- und Schmelzarbeit im Dom zu Regensburg. Laut Inschrift für Ottokar II. († 1278) gemacht, ist es 1313 an Juden verpfändet und mit Bewilligung der Krone von dem Bischof von Regensburg für den Domschatz eingelöst worden. Das Kreuz (0,60 cm hoch) aus reinem Golde, mit Edelsteinen und auf der Rückseite mit Niellen, geht in Vierpässe aus und die Winkel der Arme sind mit entsprechenden Kreisabschnitten ausgefüllt, um Raum für die beiden Querbalken eines Krystallkreuzes zu gewinnen, unter welchem sich eine Kreuzpartikel befindet. Der Ständer aus vergoldetem Silber zeigt an Fuss und Knauf Evangelisten und Heiligenbilder von translucidem Email.<sup>2</sup> Ferner das prachtvolle Kreuz in Niedermünster mit dem in Silber getriebenen Christus und den Evangelistensymbolen in Email, das Ciborium aus dem Kloster St. Mang in Füssen, jetzt in der fürstlichen Sammlung in Maihingen; in Andechs eine silberne Capelle mit der Madonna und ein Reliquienkreuz mit Lilien an den Armen — sämmtlich frühgothisch. Auch die früher auf dem Kopfreliquiarium Kaiser Heinrichs II. in Bamberg beweglich angebrachte und deshalb nach diesem Kaiser benannte Krone

<sup>1</sup> Stetten a. a. O. I. 460 f.; II. 283 f.

<sup>2</sup> Jakob, *Die Kunst im Dienste der Kirche*, 3. Aufl. S. 206 u. Taf. XIII.

(im Schatz zu München) gehört sowohl ihren ornamentalen Formen, als der Edelsteinfassung nach in das 13. Jahrhundert.<sup>1</sup> Aus späterer Zeit der Schrein des heil. Emmeram von 1423, in Form einer gothischen Kirche, in Regensburg; die aus den verschlungenen Aesten der *Wurzel Jesse* im Stil spätester



Fig. 107  
Monstranz von Donauwörth.

Gothik gebildete grosse Monstranz, welche Kaiser Maximilian durch den Meister Lukas in Donauwörth ausführen liess und dem dortigen Kloster zum Heiligen Kreuz zum Geschenk machte, jetzt in Wallerstein (Fig. 107); eine Cylindermonstranz mit den zwölf Aposteln von Gold, 1477, in der oberen

<sup>1</sup> Bock, Kleinodien d. h. Röm. Reichs. — Labarte a. a. O.



Pfarrkirche zu Bamberg; ein Brustbild des heil. Burkard in der ihm geweihten Kirche zu Würzburg; ein silberner Bischofsstab von 1496 in Passau &c. Von dem grossen Reichthum an Gold- und Silberarbeiten, welchen alte Verzeichnisse der Kirchenschätze in Regensburg, Augsburg, Passau, Nürnberg, Freising, Würzburg u. f. w. aufzählen, hat sich verhältnissmässig wenig erhalten. Doch finden sich Stücke von augsburger und nürnberger Arbeit in allen öffentlichen und Privatfammlungen.

Fig. 108 zeigt uns ein Reliquienkreuz von feltener Form, ein aus den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts stammendes Doppelkreuz im Dom



Fig. 108.

Doppelkreuz in Köln.

zu Köln. Die Balken gehen sämmtlich in Vierpässe aus, in welchen die halb erhaben gegossenen Evangelistensymbole, die Mutter Gottes und der Donator angebracht sind. Die runde Kapsel zwischen den beiden Querbalken enthält die Reliquie. — Ein ähnliches aus derselben Zeit besitzt der Welfenschatz, in welchem sich auch zahlreiche andere Reliquiarien und Ostenforien gothischen Stils befinden.

Die Rheinlande nehmen in dieser Periode nicht mehr die führende Stellung ein, wie in den vorausgegangenen, werden vielmehr von Burgund aus beeinflusst. Demgemäss haben auch die Kirchenschätze am Rhein viel

weniger bedeutende Werke gothischen als romanischen Stils aufzuweisen. Hervorgehoben mögen werden: Monstranzen zu St. Cunibert, St. Martin, St. Columba, das Reliquiar zu St. Alban, sämmtlich in Köln; <sup>1</sup> eine aus der Soltykoff'schen Sammlung in die Sellière'sche in Paris übergegangene Monstranz; — die spätgothische silberne Monstranz der Stiftskirche zu Essen, ausgezeichnet durch ihre Grösse (0,87 m Höhe), charakteristische Form, reichen Figurenschmuck (zu oberst Gott Vater, dann Christus, der heil. Geist, die heil. Gertrudis, zehn Heilige, sämmtlich vergoldet, am Fuss Gravirungen) und vorzügliche Arbeit, — die silberne, bis auf einzelne Verzierungen vergoldete Kreuzmonstranz zu St. Wendel, ungewöhnlich in der Form; — Vortragskreuz zu St. Columba in Köln, — die beiden Ciborien zu Aachen, von vergoldetem Silber, sechseckig, mit silbernen Figuren auf dunklerem Emailgrunde, und zu Neuerburg im Kreise Bitburg, aus zwei mit Epheu- und Weinlaubgravuren geschmückten Gefässen für die Hostie und das geweihte Oel zusammengesetzt, der Schaftknopf niellirt; — burgartiges Ciborium aus vergoldetem Silber, 15. Jahrhundert, in Kempen; — Kelche in Köln, Mainz, Frankfurt; — in Trier der *codex aureus* vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Der Dom zu Osnabrück besitzt einen reichen getriebenen Messkelch von Engelbrecht Hoffleger aus Coesfeld von 1468; ferner mehrere Reliquienbehälter in Kirchenform aus dem 14. und 15. Jahrhundert, darunter der sogenannte Cordulakaften, welchen laut Inschrift Bochroitz in Zeit eines Jahres vollendet hat. — Aus dem Münster zu Soest ist der Patrocluskaften, von dem Goldschmied Sigefried 1313 gegen einen Lohn von 15 soester Schillingen für jede verarbeitete Mark Silber verfertigt, und aus Minden eine silberne mit geometrischem Ornament und Figuren geschmückte vergoldete Messgewandschliesse, bezeichnet: *Reineke van dressche gholtsmed mindensis 1484*, in die berliner Kunstkammer (jetzt Kunstgewerbemuseum) übergegangen. — In Hildesheim arbeiteten 1398 bis etwa 1449 Heinrich Galle der Ältere und der Jüngere den nicht mehr vorhandenen Bernwardschrein aus Gold und Silber und verfiel 1492 Wilhelm Saltjenhufen den Bernwardstab im Domschatze mit einer Silberumkleidung. — Im Rathhause zu Goslar wird die 1407 aus Silber des Rammelsberges gearbeitete *Bergkanne* aufbewahrt, die von unten bis oben aus diagonalen Falten gebildet ist. — Der Goldschmied Klaus Rughefee oder Ruwefee und der Erzgiesser Klaus Gruden in Lünebeck verfertigten 1476—1479 das spätgothische Sacramentshäuschen in Gestalt eines 9,64 m hohen sechseckigen, auf sechs Löwen ruhenden Thurmes mit vielen Figuren aus vergoldetem Messing; die Kosten des Werkes betragen 3112 Mark 2 Schilling. Hans von Lafferde in Lüneburg machte 1440 für Bardowiek Kelch und Patene, 1444 für Lüneburg den fogen. *Bürgereids-Krystall*, ein silbervergoldetes

<sup>1</sup> Bock, *Das heil. Köln.*

und emailirtes Kästchen mit einem Krytall auf dem Deckel, auf welches früher der Bürgereid abgelegt wurde.<sup>1</sup>

Das Buch der prager Maler-Zeche führt einige Goldschmiede aus dem 14. und 15. Jahrhundert auf, den Namen nach Deutsche, wie Heinrich Umfahrer u. A., allein sie gehörten dieser Verbrüderung augenscheinlich nur als Goldschläger an, und wir werden unter ihnen schwerlich einen von den Meistern suchen dürfen, welche für den prachtliebenden Karl IV. gearbeitet haben. Wohl aber sind im dortigen Dome noch hervorragende Werke aus jener Zeit erhalten, vor allem die böhmische Königskrone, welche 1347 angefertigt, und für welche, weil das von Karl gelieferte Material nicht ausreichte, auf Geheiss der Königin Blanca das Gold der alten Krone des heil. Wenzel mitbenutzt wurde. Die Krone, den altfranzösischen nachgebildet, besteht aus dem in vier Theile zerlegbaren (daher weiter oder enger zu machenden) Stirnreifen mit vier Lilien, einem Doppelbogen mit lateinischem Kreuz, und ist mit 91 Edelsteinen und 20 Perlen besetzt. Ferner besitzt der Domschatz ein goldenes mit Edelsteinen besetztes lateinisches Kreuz, welches derselbe König als Behälter für Reliquien von der Kreuzigung anfertigen liess, eine Monstranz mit dem Zeichen des Dombaumeisters Peter Arler von Gmünd u. A.<sup>2</sup>

In Tirol scheint die Goldschmiedekunst besonders durch Herzog Friedrich mit der leeren Tasche befördert worden zu sein. Von diesem Fürsten, welcher hauptsächlich als Bauernfreund bekannt ist, wird gesagt, er habe in den Kunstkammern seiner Feinde mit gutem Geschmack zu wählen verstanden und dies namentlich nach der Einnahme Trients (1410) bewiesen. 1425—1427 liess er durch Meister Hans, vielleicht den um 1408 erwähnten Hans Glaner, Silbergeschirr anfertigen. Während grosser Geldverlegenheit (1521) dachte man daran, dies und später angeschafftes Geschirr einzuschmelzen, aber der zu Rathe gezogene *gute goldschmid*, dessen Name uns leider nicht erhalten ist, legte im Gegenfatze zu Cellini sein Wort für die Erhaltung ein, und so liess man die Stücke durch ihn ausbessern. Unter Friedrichs Nachfolger Sigmund (1446—1490) hören wir von Monstranzen für die Kirche zu Seefeld bei Innsbruck, die bei den Meistern Hans Singelsberg zu Innsbruck und Meister Jakob bestellt wurden; die erste war 7 Mark 3 Loth schwer, und der Meister erhielt Lohn 3 Gulden für eine Mark und für das Vergolden 20 welsche Gulden. 1463—1474 war Meister Bernhard mit silbernem und vergoldetem Tafelgeschirr beschäftigt, 1466 lieferte er ein Bild des heil. Jakob, wofür er 112 Ducaten empfing. 1484 waren Jörg Enderl in Innsbruck und Niklas Rost in Schwaz auch als Siegfelschneider

<sup>1</sup> Ueber die niederländischen und westphälischen Künstler und Kunstwerke: Mithoff, *Mittelalterl. Künstler und Werkmeister*. Hannover 1883. Derselben *Archiv f. Niedersachsens Kunstgeschichte*. Lübke, *Mittelalt. Kunst in Westfalen*. Leipzig 1853.

<sup>2</sup> Fr. Bock in den „Mittheil. d. Centr.-Comm. 1859“ mit Abbildung der Krone. — Ambros, *Der Dom zu Prag*. Prag 1858.

thätig. Meister Lehmann in Trient machte einen silbernen Reliquienschrein Simons von Trient. Die Innsbrucker Goldschmiede vergoldeten auch Harnische, eifilirtten Erzgüsse, emaillirten u. s. w. Die Feststellung einzelner Persönlichkeiten wird durch die Seltenheit der Geschlechtsnamen erschwert.<sup>1</sup>

Von schlesischen Arbeiten verdient das schöne Pacificale (Standkreuz) in der Stiftskirche zu Liebenthal vor allen erwähnt zu werden.<sup>2</sup> Dasselbe ist 1374 gestiftet worden, hat zwei, als gothische Bauwerke gebildete Knäufe, über dem oberen und grösseren entwickeln sich aus Blattwerk zwei Aeste, welche die Gestalten Maria und Johannes tragen, die Kreuzbalken gehen in Kleeblätter aus. Das Museum schlesischer Alterthümer in Breslau besitzt ein besonders schönes Kapselreliquiar, dessen Seitenfläche durch sehr zierlich durchbrochen gearbeitetes Astwerk mit aus Blüten herauswachsenden Engelsfigürchen gebildet wird; in die Unterseite ist die heil. Veronica mit dem Schweisstuche gravirt, das Innere zeigt ein Crucifix. Fig. 109 gibt eine Seitenansicht in natürlicher Grösse.



Fig. 109.  
Reliquiar in Breslau.

In Ratibor befindet sich eine schöne grosse Monstranz mit dem Aufertandenen in halber Figur unter einem von sechs Pfeilern mit Kielbogen getragenen Baldachin, dat. 1495. Die Goldschmiedeinung in Breslau war jedenfalls schon 1386 constituirt. Nach dem Statut von 1451 waren dreierlei Meisterstücke abzulegen: ein Kelch, ein Siegel und die Fassung eines Diamanten oder Sapphirs in Gold. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts fanden breslauer Goldschmiede Waare nach dem Süden über Prag, wo sie dieselbe ungeöffnet durchführen durften und vielleicht ist die von Essenwein<sup>3</sup> constatirte Uebereinstimmung in der Stilform der Kelche in zahlreichen östlichen Gegenden hierdurch zu erklären. Michael Tokkel machte 1498 eine reich ausgestattete silberne Marienfigur für die Magdalenenkirche.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Vergl. D. Schönherr, *Die Kunstbestrebungen Erzh. Sigmunds von Tirol* in den „Jahrb. d. Kunsth. Sammln. d. a. h. Kaiserh.“ Bd. I. Wien 1883.

<sup>2</sup> Knoblich, in: *Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift*, I. Bd., mit farbiger Abbildung.

<sup>3</sup> *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*. Nürnberg 1866.

<sup>4</sup> Luchs, *Bildende Künstler in Schlesien* und A. Schultz, *Zur Geschichte der breslauer Goldschmied-Innung* in: „Zeitschr. d. Vereins f. Gesch. u. Alterth. Schlesiens.“ V. Bd. Dasselbst auch zahlreiche Namen.

Ein köstliches Beispiel von Profangefäßen ist der silberne Becher der Familie Gemminger in Ingolstadt (Fig. 110): der Körper Silber mit gravirten Zeichnungen, die Laubkränze vergoldet und emallirt. Aehnliche Becher,



Fig. 110.  
Becher in Ingolstadt.

aber ohne Gravirung, an deren Stelle in Züge auslaufende getriebene Buckel sich befinden — kommen öfter vor, z. B. bei Frh. Karl v. Rothschild in Frankfurt.<sup>1</sup>

Dänische<sup>2</sup> Goldschmiede finden wir zuerst im 15. Jahrhundert in der

<sup>1</sup> Abgebild. in „Der Schatz des Frh. K. v. Rothschild.“ Frankfurt 1882 f.

<sup>2</sup> Nyrop, Vilhelm Christesen. Kopenhagen 1871. — Anderfen, Die chronologische Sammlung der Dänischen Könige. Kopenhagen 1872.

damals bedeutenden Stadt Svenborg auf Fünen erwähnt, wo sie mit den Riemern und Schwertfegern die *St. Hans-Gilde*, eine wesentlich auf gegenseitige Unterstützung abzielende Bruderschaft, bildeten. Die Goldschmiede von Kopenhagen besitzen ein 1429 in deutscher Sprache abgefasstes Zunftstatut und Privilegien von König Johann von 1496. Wer zum Meisterstück zugelassen werden wollte, musste mindestens ein Jahr bei einem dortigen Meister gearbeitet haben, Werkzeug im Werth von einer Mark Silber und ausserdem fünf Mark in Gelde besitzen. Der Patron der Gilde war St. Elius, oder, wie er dort geschrieben wird, Elegidius. 1515, unter dem bösen Christian, wurden die Bestimmungen auf das ganze Land ausgedehnt und Marken des Verfertigers und der Stadt vorgegeschrieben. Die Zunftmeister sollten alle vierzehn Tage die Werkstätten visitiren. In der nächsten Zeit gab es wiederholte Kämpfe zwischen den Gilden, die wie überall das Handwerk beschränken wollten (nach den Artikeln der Kopenhagener Goldschmiede von 1547 sollten dort nicht mehr als zehn Meister arbeiten, und keiner mehr als zwei Gefellen haben) und den eine grössere Freiheit und namentlich fremde Einwanderung begünstigenden Fürsten.

Einem der aus dem Auslande berufenen Künstler, Daniel Aretäus aus Corvey in Westphalen, welcher um 1455 am Hof Christians I. als Bildhauer und Ciseleur thätig war, wird die bedeutendste vorhandene Arbeit aus jenem Zeitraum, das sogenannte *Oldenburger Horn* (Fig. 111) im Schlosse Rosenborg, zugeschrieben. Dieses Trinkhorn, welches die Sage um ein halbes Jahrtausend zurückdatirt und zum Geschenk einer Nymphe an den Grafen Otto I. von Oldenburg gemacht hat, ist aus Silber, theilweise gravirt und emallirt, die aufgelötheten Ornamente theils gegossen, theils getrieben. Das Ganze ist als ein Burgbau gedacht, zu welchem zwei als Stützendienende Eingänge führen. Zwischen den Bändern am Deckelrande laufen die Namen der heil. drei Könige hin: **Baltazar, Jacpar, Melcior**, der wilde Mann auf der Spitze des Horns hält ein Spruchband mit den (nicht dänischen sondern niederdeutschen) Worten: **Drinc al ut** (trink ganz aus). Die Wappenschilder und die heil. drei Könige werden darauf bezogen, dass das Horn als Ehrengabe für die Stadt Köln bestimmt gewesen sei, wo 1474 König Christian mit als Schiedsrichter in einem Streite zwischen dem Erzbischof und dem Capitel fungiren sollte.

Die Blüthenperiode der dänischen Kunst fällt erst in das 16. Jahrhundert. Aber unverändert hat sich, wahrscheinlich aus sehr ferner Zeit, silberner Volkschmuck mit vornehmlicher Anwendung von Filigran erhalten, wie namentlich die *sölje* genannte Hals- oder Brustspange aus vielfach gewundenen Drähten, häufig mit kleinen beckenförmigen Anhängseln.

In England<sup>1</sup> bestand eine Vereinigung bürgerlicher Goldschmiede

<sup>1</sup> Cripps, *Old english plate, ecclesiastical, decorative and domestic*. London 1878. — Cripps, *College and corporation plate*. London 1881.

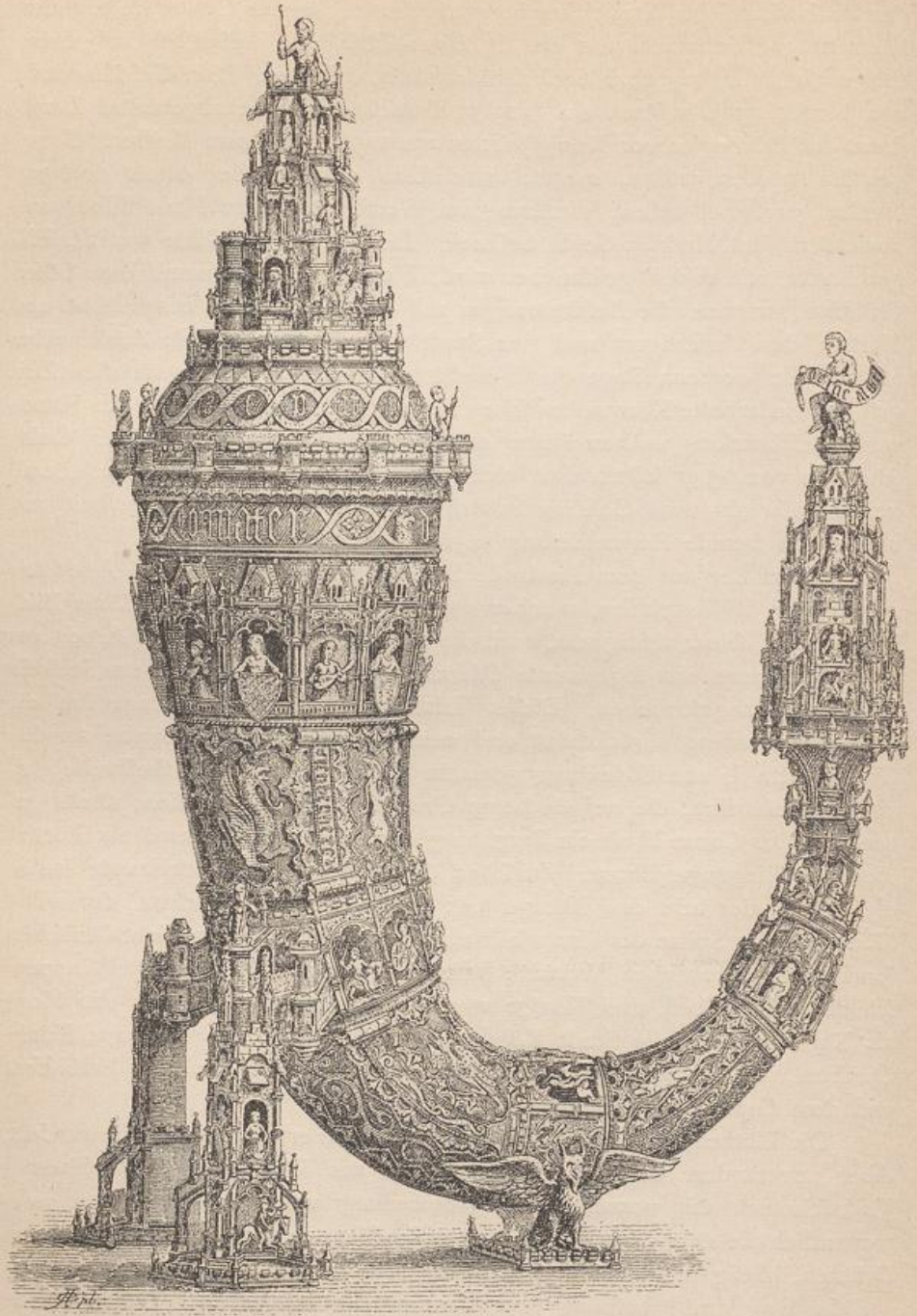


Fig. 111.  
Oldenburger Horn in Kopenhagen.

Londons bereits um die Mitte des 12. Jahrhunderts, wiewohl erst beträchtlich später ihre Gilde förmlich incorporirt wurde. Wie stark das Handwerk schon im folgenden Jahrhundert gewesen ist, beweist die Nachricht, dass bei einem Tumult zwischen Goldschmieden und Schneidern im Jahre 1276 von jeder Seite 500 Mann ins Feld geschickt worden seien. 1238 hatten Mayor und Aldermen der Stadt den königlichen Befehl erhalten, sechs ehrbare Goldschmiede als Aufsichtsbehörde zu bestellen, welche darüber zu wachen hätten, dass nicht minderwerthiges Gold (unter 100 shillings die Mark) oder Silber (schlechter als die königliche Münze) verarbeitet, Gold, mit Ausnahme von Goldfäden, gefärbt, Kupfer oder Messing vergoldet, oder falsche Steine für echte angewandt würden. Im Jahre 1300, unter Eduard I., erfolgte dann die Einsetzung der Vertrauensmänner als *wardens* und der Erlass eines Statutes, in welchem für Gold der *tuche de Parys* (pariser Probe), für Silber die Sterling-Legirung,<sup>1</sup> ferner die Beschau durch die Wardens und die Stempelung mit dem gekrönten Leopardenkopf vorgeschrieben ward. Das Statut sollte für ganz England gelten, und — was bemerkenswerth ist — jede nicht probemässig befundene Arbeit dem Könige anheimfallen. Endlich 1327 wurde die Goldschmiede-Gilde in London durch königliches Patent unter dem Namen *The Wardens and Commonalty of the Mystery of Goldsmiths of the City of London* incorporirt. Das Patent wiederholte die obigen Bestimmungen und unterfagte auf Andringen der Goldschmiede die Einfuhr fremder Geldstücke, das Verfilbern von Zinn, den Verkauf von Gold- und Silberarbeiten anderswo als in Cheap<sup>2</sup> u. dgl. m. Eine Parlamentsacte von 1363 schrieb die Bezeichnung der Waare mit der Marke des Meisters vor, welche jedoch erst nach der Beschau aufzudrücken sei, verbot den Silber Schmieden das Vergolden, den Vergoldern die Silberarbeit. Wiederholt wurden diese Bestimmungen bestätigt und die Rechte der Gilde erweitert, so durch das Recht der Wahl der Wardeine und anderer Functionäre (1394), das Recht der Führung eines Innungssiegels, des Grundbesitzes, der Beaufsichtigung aller Gold- und Silberarbeit im ganzen Königreiche (1462). Abermals hundert Jahre später — 1576 — verordnete Elisabeth, dass Gold nicht unter 22 Karat verarbeitet werde; und es wird erwähnt, dass zwei Goldschmiede, welche hiergegen gefehlt und die schlechte Waare eigenmächtig mit den Beschauemarken versehen hatten, 1597 zu Westminster mit einem Ohr an den Pranger genagelt, dann in Cheapside abermals an den Pranger gestellt und ihnen ein Ohr abgeschnitten worden — abgesehen von Gefängnis- und Geldstrafe. Seit 1438 ist in

<sup>1</sup> *Sterling* (altenglisch *esterling* geschrieben, woher die Meinung stammt, das Wort habe ursprünglich *easterling*, Orländer, geheissen und eine zu Zahlungen an deutsche Kaufleute bestimmte Geldforte bedeutet) war damals eine Silbermünze, die ihren Namen von einem Stern im Gepräge erhalten haben soll und von der im 13. Jahrhundert das Pfund gleich 9, im 15. nur gleich 6 Goldflorenen wurde. Hüllmann, *Städtewesen* I. 419 f.

<sup>2</sup> Wo sich noch jetzt *Goldsmith's Hall* und *Silverstreet* befinden.



London, in anderen Städten später, das Einschlagen eines Buchstabens als Jahreszeichen eingeführt, und zwar laufen die Buchstaben in verschiedenen Letterngattungen und Einfassungen von A bis V;<sup>1</sup> ferner erscheint seit 1545 neben dem gekrönten Leopardenkopf der (heraldisch) nach rechts gewandte schreitende Löwe, 1696—1720 auf Silber die Britannia anstatt des Leopardenkopfes und daneben ein Löwenkopf,<sup>2</sup> seit 1784 ausser den alten Marken der Kopf des Regenten, seit 1823 der Leopardenkopf ohne Krone. Arbeiten der letzten fünfzig Jahre haben demnach fünf Stempel: Leopardenkopf, Fabriksmarke, Jahresbuchstabe (*date letter*), schreitender Löwe, Kopf des Königs oder der Königin.

Für Schottland verfügt ein 1457 erlassenes Statut die Bestellung eines *deakone of the craft* (Zunftvorstehers) in der Person eines geschickten redlichen Goldschmiedes, die Verarbeitung von zwanziggränigem Golde (20 Theile Feingold auf 24) und elfgränigem Silber (11 Theile Fein Silber auf 12), Stempelung mit der Marke des Verfertigers und des Deacon oder anstatt des letzteren in Städten, wo nur ein Goldschmied sich befinde, der Stadtmarke. Unterschleif wird mit Vermögensconfiscation bedroht, und das Leben der Uebelthäter soll der Gnade des Königs überlassen sein. 1483 ergänzt diese Bestimmungen dahin, dass ausser dem Deacon ein *searchour* (Beschauer) fungiren und dass jedem Stücke auch die Stadtmarke aufgeprägt werden soll. Das Strafausmass ist dem König anheimgestellt. 1489 wird für Silber die Probe von Brügge festgesetzt. Die Trennung der Goldschmiede Edinburgs von den anderen Schmieden (*hammermen*) der Stadt erfolgte durch ein königliches Patent von 1586, durch welches ihre Vorstände auch ermächtigt wurden, alles auf den Markt kommende Gold und Silber zu prüfen, und, falls es nicht probehaltig, zu confisciren. Die Incorporationsacte von 1687 bestätigte diese Privilegien und dehnte dieselben über ganz Schottland aus. Wie es scheint, kurz vorher waren auch Jahresbuchstaben angenommen worden. Seit 1759 ist die Marke des Deacon durch das Landeswappen, die Distel, ersetzt und 1784 kam der Kopf des Regenten hinzu.

Die Goldschmiede-Innung zu Dublin erhielt unter Karl I. 1638 einen Privilegiumsbrief, welcher zugleich das Gewerbe für ganz Irland nach dem Vorbilde Englands regelte und als officielle Marke die irische Harfe mit einer Krone darüber bestimmte. Jahresbuchstaben kommen seit 1644 vor, 1730 wurde die Stempelung mit der sitzenden Figur der Hibernia zum Zeichen der geleisteten Abgabe eingeführt, 1807 der Kopf des Regenten.

Londoner Goldschmiede aus dem Zeitalter der Gothik werden uns verschiedentlich namhaft gemacht, so die königlichen Goldschmiede Thomas Hefsey um 1366 und Nicholas Twyford um 1379, ferner Drew Barentyn um

<sup>1</sup> 1876/77 hat das zweiundzwanzigste Alphabet begonnen.

<sup>2</sup> Die beiden Ausdrücke Leopardenkopf und Löwenkopf sind in heraldischem Sinne zu verstehen; ein Löwenkopf ist es beidemale, im ersten Falle in Vorder-, im letztern in Seitenansicht.

das Ende desselben Jahrhunderts. Neben der Hauptstadt scheint York, welches als Marke ein senkrecht getheiltes, rechts die Hälfte der Lilie und links die Hälfte einer gekrönten Rose zeigendes Rund führt, frühzeitig Bedeutung für unsere Kunst erlangt zu haben. Die Namen der Meister Harlam (Haarlem), Luneburgh, Colam (Köln) verrathen fremde Herkunft.

Die Denkmäler der älteren britischen Goldschmiedekunst sind zum grössten Theil den bürgerlichen Unruhen und Kriegen zum Opfer gefallen. In dem dreissigjährigen Kampfe der beiden Rosen bedienten sich beide Parteien, wie sie abwechselnd zur Macht gelangten, der Mittel der Verbannung, Vermögensconfiscation, Hinrichtung zur Vernichtung der Gegner, im 16. Jahrhundert plünderte Heinrich VIII. die Kirchen und Klöster und die katholische Maria übte Vergeltungsrecht an den Städten und bürgerlichen Corporationen. Grösserer Schonung haben sich, wie es scheint, nur die mit den Universitäten zu Oxford und Cambridge verbundenen Stiftungen zu erfreuen gehabt. Diese besitzen nämlich die Mehrzahl der noch vorhandenen Stücke, welche Cripps zusammengestellt hat, und welche fast durchweg eine besondere Vorliebe für Blattwerk, einfach aus Blech geschnitten oder auch getrieben, zeigen.

Als der älteste gilt der, angeblich von König Johann (1199—1216) »dem Mayor und den guten Männern von Lenn« (Kings Lynn oder Lynn Regis in Norfolk) gewidmete, in der That aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammende silberne Pocal, welcher noch besonderes Interesse erregt durch die figürliche Emailmalerei an Cuppa und Fuss. Die erstere, auf fünffseitigem Ständer ruhend, ist durch Rippen und Blattwerk in fünf Felder getheilt, welche männliche und weibliche Gestalten im Zeitcostüme, in Silber getrieben und theilweis mit translucidem Email, auf dunkelblauem, grünem oder purpurnem Emailgrunde enthalten.

An den Gründer des New College zu Oxford, Bischof William von Wykeham, erinnern dafelbst noch sein überaus reich, auch mit translucidem Email, gezielter gothischer Bischofsstab und Mütze, Arbeiten vom Ende des 14. Jahrhunderts. Ein anderes Stift zu Oxford, All Souls' College, besitzt noch eins jener grossen Salzfüsser,<sup>1</sup> welche den Salzvorrath für die ganze Tischgenossenschaft bargen: die ziemlich plump gearbeitete Gestalt eines bärtigen Mannes in Jägertracht steht auf einem von Thürmen umgebenen und mit allerlei kleinen Jagdfiguren bedeckten Unterfatz und trägt auf dem Kopfe eine in vergoldetes Silber gefasste Schale aus geschliffenem Krytall mit entsprechendem Deckel aus Glas, welcher wohl als Ersatz für den einstigen Krytalldeckel dienen muss. Das Gefäss hat den Namen *the Giant Salt*, das Salzfass mit dem Riesen.

In demselben College befindet sich das älteste Exemplar eines altenglischen Trinkgefässes, welches *mazer* genannt wird (wahrscheinlich von

<sup>1</sup> Vergl. p. 250.

vlämisch *maeser*, holländisch *mazel*, deutsch Mafer, Flader): ein tiefer Napf aus Ahornholz mit breitem Silberrande, der ornamentirt oder mit einer Inschrift versehen ist. Das Vorbild solcher einfachen Gefäße erkennen wir in gewissen Pocalen mit napfartiger, sich weit öffnender Cuppa wieder, z. B. in dem *the Foundress Cup* (der Stifterin Becher) genannten, aber aus etwas späterer Zeit herrührenden im Pembroke College zu Cambridge, welches 1343 von Marie de Valence, Gräfin von Pembroke, gegründet worden ist. Die



Fig. 112.

The Foundress Cup, Christ College.

Aehnlichkeit mit einem *mazer* ist hier so auffallend, dass sich denken lässt, der obere Theil der Cuppa habe ursprünglich die Fassung eines solchen Holzgefäßes gebildet. Der Pocal hat 17 cm Höhe und 15 cm Durchmesser.

Ebenso wenig ist die Verwandtschaft an dem unter demselben Namen im Christ College zu Cambridge aufbewahrten Pocal (Fig. 112) zu verkennen. Die Stifterin dieses College war die Gräfin Richmond, Mutter Heinrichs VII., mit dessen Thronbesteigung dem Streit der Rosen ein Ende gemacht wurde; sie hat auch wirklich den Pocal 1509 dem Stift hinterlassen, allein die Wappen auf dem Umbo in der Schale weisen auf den 1447 gestorbenen

Herzog von Gloucester, Oheim Heinrichs VI., und seine zweite Gemahlin Eleanor Cobham zurück. Das zierliche Geranke auf den Diagonalbändern ist getrieben.

Ein Salzgefäß in Form einer Sanduhr (Fig. 113) ist im Jahre 1493 dem New College zu Oxford geschenkt worden. Der in scharfen Falten gebildete, in der Mitte durch ein Band mit gothischem Blattwerk zusammengehaltene Körper ist vergoldetes Silber, der Deckel in Gold gemustertes



Fig. 113.  
Salzgefäß in Oxford.



Fig. 114.  
Leigh Cup in London.

und mit Folie unterlegtes Glas, in mit Krabben besetzte Rippen gefasst. Diese oder die Pocalform scheint gegen Ende der gothischen Zeit die früher als Salzfüßer beliebten Thier- und Menschengestalten verdrängt zu haben.

Den Uebergang zur Renaissance endlich repräsentirt der originelle *Leigh Cup* (Fig. 114), laut der Inschrift in Silber auf den Cuppa und Deckel umziehenden, blauen Emailbändern von Sir Thomas Leigh der *Mercerie* gewidmet und vom Ende des 15. Jahrhunderts herstammend. In den Maschen, welche durch die Bänder gebildet werden, sind Mädchenköpfe und

Flaschen vom Wappen der Mercers Company (Genossenschaft der Seidenhändler &c.) angebracht, ferner steht das Ganze auf drei Flaschen und ist von einer Mädchengestalt mit dem Einhorn bekrönt. Die gothischen Kleeblattkämme begegnen noch überall, wo es möglich war, sie anzubringen.



Fig. 115.

Silberner Buchdeckel in Oxford.

Ein sehr interessantes Denkmal anderer Natur besitzt die *Bodleian Library* der Universität Oxford in einem silbernen Buchdeckel (Fig. 115), dessen Mittelstücke mit Emailmalerei geziert, die reiche Umrahmung mit Pflanzenornament aber vergoldet ist.

Für die Geschichte der spanischen Goldschmiedekunst<sup>1</sup> im Mittelalter

<sup>1</sup> Davillier, *Recherches*. — Riaño, *Industr. arts*.

und der neuen Zeit ist Barcelona von ganz besonderer Wichtigkeit, weil im Archiv der dortigen Gilde oder des *gremio* sowohl alte Privilegien und Statuten als auch ein dreibändiges von etwa 1480 bis zum Ende des 17. Jahrhunderts reichendes Register (*Libre anomenat de la Confradia dels Argenters*) erhalten ist, in welches der Bewerber um das Meisterrecht eigenhändig eine Skizze seines Meisterstücks zeichnen musste.

Das Privilegium von 1381 verleiht der Gilde von Barcelona das Recht, jährlich am Tage des heil. Eligius ihre Vorstände zu ernennen. In den Statuten von 1394 wurde für die *batihojas*, Goldschläger, bestimmt, dass Blattgold und Goldfäden wenigstens 22 Karat und 11 *dineros*<sup>1</sup> haben, Goldbarren den *consules* (Vorstehern) zur Probe vorgelegt, dem Golde keinerlei Legirung von Silber, lucchesischem Golde &c. gegeben werden solle. 1456 wurde der Verkauf von Waaren verboten, welche nicht von den Consuln geprüft und gestempelt waren. 1471 folgte die Bestimmung, dass der Meistersohn die väterliche Werkstatt fortführen dürfe, falls er die Prüfung abgelegt habe, die Wittve mit Waaren, welche von berechtigten Goldschmieden angefertigt worden, Handel treiben könne. Nach einer Verordnung von 1480 musste ein Goldschmied von Barcelona, welcher sein Gewerbe anderswo ausgeübt hatte und sich wieder anfällig machen wollte, sich neuerdings der Prüfung unterziehen. Neue Statuten von 1489 machten die Aufnahme in die Zunft von sechsjähriger Arbeit bei einem Meister und gutem Leumundszeugniss abhängig. 1510 wurden auch die aus dem Auslande eingeführten Schmuckfachen, Geschirre und andere Gegenstände aus Gold oder Silber der Controle unterworfen. 1588 wurde u. a. das Einfügen von Emailen in Goldgegenständen und das betrügerische Unterlegen von Edelsteinen verboten: dieser Zusammenstellung zufolge scheinen unter Emailen falsche Steine verstanden zu sein, und nicht, wie Davillier annimmt, die später zu erwähnenden catalonischen Emailmalereien.

Barcelona ist bis auf die Gegenwart ein Hauptplatz der Goldschmiedearbeit geblieben, und die Mehrzahl der Mitglieder des *Colegio de Plateros* bewohnt noch, wie im Mittelalter, die *Calle de la Plateria*.

Als im Mittelalter zu Spanien (d. h. zum Königreich Mallorca) gehörend, muss hier auch Montpellier genannt werden, dessen frühestes Statut auf 1204 zurückgeht, und dessen Gold- und Silberlegirung für verschiedene Länder als Muster galt, wie der Goldreichtum der Stadt sprichwörtlich war. In Sevilla war durch königliche Ordonnanz von 1425 auf die Verarbeitung nicht probemässigen Silbers im ersten Falle Confiscation des Silbers, im zweiten Strafe in der doppelten Höhe derselben und im dritten 200 Peitschenhiebe gesetzt; in Burgos durch Verordnung Karls V. von 1518 der siebenfache Silberwerth, »die Hälfte für unsere Kammer, die andere für den Denuncianten«; aber bereits 1488 hatte ein von Valencia

<sup>1</sup> *Dinero* war eine kleine Kupfermünze.

aus erlassenes Decret den Rückfälligen mit dem Verlust seines ganzen Vermögens bedroht. Der Widerspruch in diesen Verordnungen zeigt, dass dieselben eben so wenig streng beobachtet worden sind, wie die Bestimmungen über die Markirung, denen zufolge jede spanische Goldschmiedearbeit drei Marken tragen sollte: das Zeichen des Verfertigers, des Beschaumeisters (*marcador*) und das Stadtwappen, während viele ältere Arbeiten ohne alle Marke, oder nur mit den Anfangsbuchstaben des Stadtnamens vorkommen.

Andere Städte von grösserer Bedeutung für die Industrie waren Toledo, Madrid, Valladolid.

Die Vorliebe für Edelmetall und Edelsteine war in Spanien von jeher so gross, dass bereits 1212 in Kastilien ein Luxusverbot erlassen wurde, und die reiche Goldbeute, welche nach der Entdeckung Amerikas in das Land floss, gab jener Vorliebe neue Nahrung. Auch hier beweist die oftmalige Erneuerung und Einschärfung solcher Verbote deren Erfolglosigkeit. Zu bemerken ist, dass in den betreffenden Erlässen in den spanischen Königreichen Gold- und Silberstoffe eine grössere Rolle spielen, als in andern Ländern.

Dem Bericht eines Mitgliedes der Gesandtschaft, welche 1489 nach Spanien kam, um die Hand der Infantin Katharina für den Prinzen von Wales zu werben (nach dessen Tode sie bekanntlich seinem Bruder, Heinrich VIII., vermählt wurde), verdanken wir eine Schilderung des Juwelenthums der Königin Isabella der Katholischen. Sie trug bei jedem Empfange anderen Schmuck. Einmal trug sie einen aus länglichen goldenen Buckeln bestehenden Kopfschmuck, mit Juwelen so reich besetzt, »dass man nie etwas ähnliches gesehen hatte«; dazu ein goldenes Halsband von weissen und rothen Rosen mit den kostbarsten Edelsteinen, zwei von der Brust herabfallende Bänder mit hundert oder mehr Diamanten, Rubinen, Perlen u. s. w., einen ledernen Gürtel, der ebenfalls über und über mit Juwelen bedeckt war und eine Tasche hielt, an welcher ein Balassrubin »von der Grösse eines Federballs« von fünf Diamanten und anderen bohngrossen Steinen umgeben war. Ein andermal erschien sie auf einem Maulthiere, dessen Geschirr von Perlen und Steinen starrte; sie selbst trug ein Kleid von Goldstoff, darüber eine Mantilla mit zahllosen Rauten von rothem und schwarzem Sammet besetzt und auf jeder Raute eine grosse Perle und ein Balassrubin von der Grösse einer Buchennuss, ferner ein breites mit den grössten Juwelen überfühtes Halsband, am Kopfputz zwei Agraffen von je einem taubengrossen Balassrubin und einer Perle. — In dem Inventarium einer Schwester Philipps II. findet sich eine um das Bett aufzustellende Balustrade aus Silber im Gewicht von 121 Pfund, und das meiste Küchengefchirr bestand aus Silber. — Nach dem Tode eines Herzogs von Albuquerque gebrauchte man sechs Wochen, um das goldene und silberne Geschirr zu verzeichnen: 1400 Dutzend Teller, 500 grosse und 700 kleine Schüsseln u. s. w.

Erhalten ist aus den früher (S. 226) angeführten Gründen von all' dem Reichthum sehr wenig und das wenige fast ausschliesslich in Kirchen.

Als das bedeutendste Denkmal aus dem 14. Jahrhundert wird der mit Silberplatten bekleidete Altar der Kathedrale zu Gerona in Katalonien bezeichnet; die von Zackenbogen und emaillirten Baldachinen überwölbten Felder enthalten die Hauptfiguren der Jungfrau Maria, der Heiligen Narcissus und Filia, ferner Darstellungen aus den Evangelien und Legenden. Am Sockel ist zu lesen *Pere Bernec me feu*. Pedro Bernec oder Banners, welcher sich hier als Verfertiger nennt und wahrscheinlich Raimundo de Andreu und Maestro Bartolomé als Mitarbeiter hatte, war ein Silberschmied von Valencia und um 1358 Hoffilberschmied (*platero de la Real casa*). Dieselbe Kirche besitzt auch neben drei sehr schönen Processionskreuzen ein ausgezeichnetes Ostenforium (»eines der schönsten und wohl das grösste der noch vorhandenen«) von etwa 1 m 85 Höhe, von Silber, vergoldet, ein Werk des Francisco de Asis Artau aus Gerona, welcher um 1430 in Barcelona thätig war und von da bis 1458 in seiner Vaterstadt an dem genannten Stücke arbeitete.

In der Kathedrale von Barcelona steht noch der berühmte silberne Thron des Königs Don Martin von Aragon († 1410), ein im reichsten spanisch-gothischen Stil ausgeführtes Möbel, dessen Rücklehne wie drei von Spitzgiebeln mit Fialen und Krabben bekrönte, mit Maasswerk gefüllte Fenster gestaltet ist. Der Thron wird in der Fronleichnamsp procession mitgeführt, vor demselben eine prachtvolle gothische Monstranz und ein silbernes Kreuz, welches am Tage der Eroberung der Alhambra auf deren höchster Spitze aufgepflanzt worden sein soll.

Ein schönes Processionskreuz, zu den Seiten des Heilands die Jungfrau und Johannes auf Sprossen stehend, die Kreuzbalken reich mit translucidem Email geziert, besitzt das Kensington Museum.

Als der letzte Vertreter der Gothik erscheint Enrique de Arphe oder Arfe, deutscher Abstammung und der Stammvater einer berühmten Goldschmiedfamilie. Er arbeitete 1506 zu Leon an dem Ostenforium für die dortige Kathedrale, 1513 ein solches für Cordova, 1517—1524 zu Toledo dasjenige für die Kathedrale dafelbst; auch das schöne Kreuz in der zuletztgenannten Kirche wird als ein Werk seiner Hand betrachtet (Fig. 116).

Aus den früher genannten Städten, sowie aus Tortosa, Oviedo, Palma auf der Insel Mallorca, Sevilla, Valencia, Daroca, Guadalupe (wo gegen Ende des 15. Jahrhunderts der Hieronymitaner Fray Juan de Segovia hohen Ruhm genoss), sind nicht wenige Künstler dem Namen nach, aber nicht durch Arbeiten bekannt.

In dieser Zeit kamen die prächtigen *custodias* auf. Custodia ist die Bezeichnung der Monstranz oder des Ostenforiums einschliesslich einer Art silbernen Tabernakels, in welchem der eigentliche Hostienbehälter (zum Unterschiede *viril* genannt) in der Fronleichnamsp procession getragen wird. Die oben erwähnten Ostenforien des Enrique de Arphe gehören in diese Kategorie. Das berühmteste toledaner Exemplar ist ganz aus Silber und



besteht aus einem sechseckigen gothischen Tempel, in der allerreichsten Architektur, ganz durchbrochen und in den Details so fein wie Spitzenwerk gearbeitet. Ein von dem Silberschmied Lainez hergestelltes vergoldetes und mit Juwelen besetztes Kreuz krönt das Ganze; Glocken und Rauchfässer

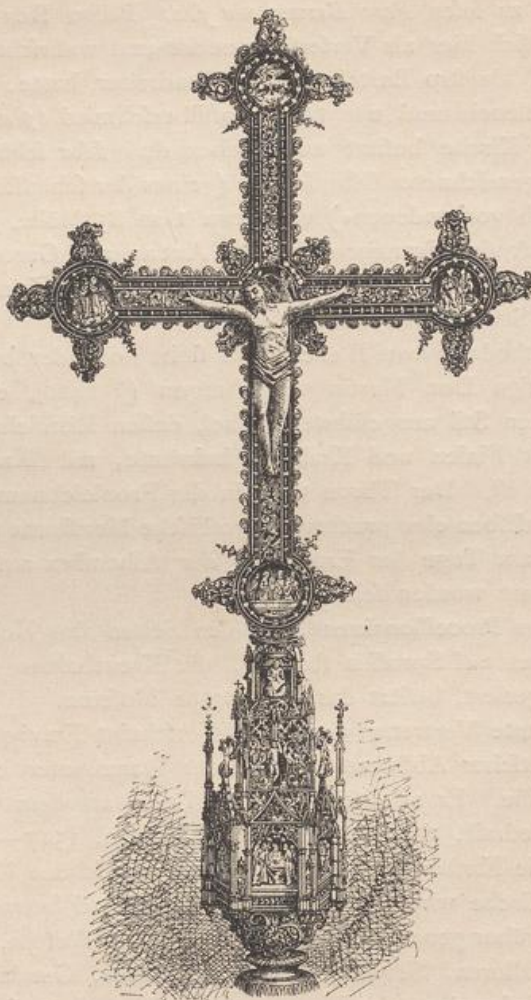


Fig. 116.

Tragkreuz von Enrique de Arphe.

hängen von der Dachwölbung herab; die Sockel bilden getriebene Reliefs, alle Pfeiler, Streben u. s. w. sind mit mehr als 260 Statuen von verschiedener Grösse geschmückt. Das Ganze wurde gegen Ende des 16. Jahrhunderts vergoldet. Zu der in diesem Tempel stehenden Monstranz wurde das erste aus Amerika gebrachte Gold verarbeitet. Dieses Prachtstück entging der Habgucht der Franzosen durch rechtzeitige Entführung nach Cadix;

dagegen fielen ihnen in die Hände die Monstranzen von Leon und eine kleinere, welche Arphe für das Kloster S. Benito in Sahagun (Provinz Leon) gemacht hatte.

Wie schon diese Arbeiten zeigen, wurde die figürliche Plastik in Silber ebenfalls gepflegt, und es hat daher auch nicht an Einzelstatuen der Jungfrau u. s. w. gefehlt.

Portugal<sup>1</sup> scheint mit Spanien gleichen Schritt gehalten zu haben. Garcia de Rezende, Edelknabe Johannis II. und später Secretär Triftans da Cunha († um 1550), rühmt in Versen seinem Vaterlande den Besitz so grosser Künstler wie Michel Angelo, Dürer und Raffael nach und gedenkt dabei auch der Goldschmiede. Lissabon allein soll deren 480 gezählt haben. Man nennt Gil Vicente, Pedro Alvarez (in Guimaraes, Provinz Minho), Cetina, Gomez de Heros, Juan Donante. Der silberne Schrein des heil. Pantaleon zu Porto, Ende des 15. Jahrhunderts, nach einer Zeichnung des Architekten Pantaleon Dias, ein Hauptwerk der Zeit, ist 1843 gestohlen und wahrscheinlich eingeschmolzen worden. Die noch vorhandenen Arbeiten zeigen, dass der ebenso üppig wie in Spanien entwickelte gothische Stil sich auch in Portugal bis spät in das 16. Jahrhundert erhalten hat.

Fig. 117 dient uns als Beispiel. Dieses Ostenforium ist 1506 im Auftrage des Königs Emmanuel von Gil Vicente für das Kloster Belem aus Gold gearbeitet worden, welches von afrikanischen Fürsten als Tribut eingegangen war, und ist jetzt Eigenthum des Königs. Die um das höchste Gut knienden Apostel sind emallirt. Andere Goldschmiedarbeiten kirchlichen Charakters finden sich in der königlichen Sammlung, in der Capelle des königlichen Schlosses Ajuda, in der erzbischöflichen Kathedrale zu Evora.

Gegen Osten drang der gothische Stil erst vor, als er in Italien den Boden bereits wieder verloren hatte; daher begegnen uns in Polen, Russland u. s. w., wenn überhaupt, die Spitzbogenformen zumeist in ihren späteren und spätesten Entwicklungsstadien. In Polen wird die Spätgothik *Jagellonischer Stil* genannt, weil sie zur Regierungszeit des Hauses Jagello im 15. Jahrhundert sich eingebürgert hat; sie behauptet sich bis gegen Mitte des 16. Jahrhunderts. Allem Anschein nach sind in jener Zeit nicht bloss in Krakau deutsche Künstler thätig gewesen, manche von den noch in Kirchen und in Privatbesitz vorhandenen Stücken würde man für nürnbergischer oder augsburger Arbeit halten müssen, wenn nicht die Marken dieser Städte fehlten. Der Einfluss Breslaus ist wahrscheinlich. Besonders bemerkenswerth erscheinen das Reliquiar für das Haupt des heil. Florian in Krakau: eine Tumba, an der Wandfläche Heiligengestalten in Nischen mit Baldachinen — ein Geschenk der 1461 gestorbenen Königin Sophie; ein Reliquienkreuz von 1510 und ein Ostenforium von 1542 in Czenstochau, beide von der Sage als eigene Arbeiten des Königs Sigismund I. bezeichnet,

<sup>1</sup> Raczynski, *Les arts en Portugal*. — de Lasteyrie, *Hist. de l'orfèverie*.

weil dieser Fürst sich lebhaft für die Goldschmiedekunst interessirt haben soll;<sup>1</sup> emailirte Kelche in der Johanneskathedrale zu Warschau. Ueber die Kirchenschätze in Polen gibt umständlichen Bericht A. Essenwein in seinem Werke: »Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau.«

Einen ruffischen Goldschmied fanden die Gefandten des Papstes

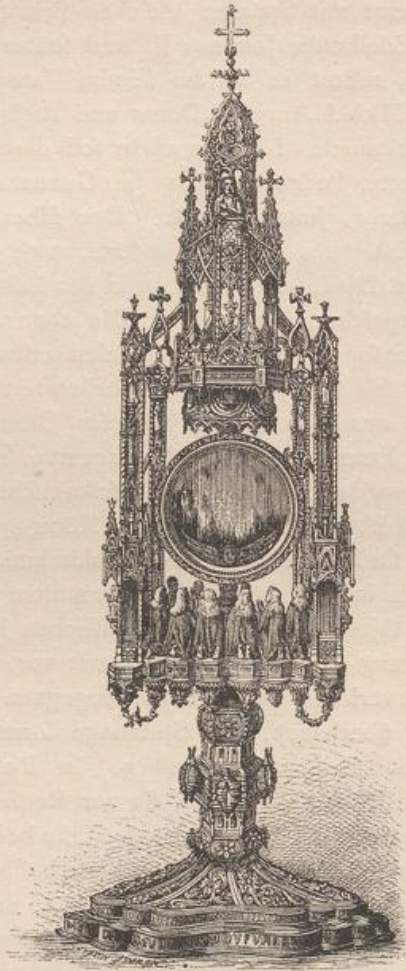


Fig. 117.

Ostenforium von Gil Vicente.

Innocenz IV. im Jahre 1246 am Hofe des Grosschans der Tataren, Kajuk, welchen sie von weiteren Eroberungszügen gegen das christliche Europa

<sup>1</sup> A. Przewdziecki i E. Rastawiecki, *Wzory sztuki sredniowiecznej i z epoki odrodzenia po koniec wieku XVII. Monuments du moyen-âge et de la renaissance dans l'ancienne Pologne.* Warszawa o. J. (Enthält farbige Abbildungen der genannten und vieler anderer Kunstgegenstände in polnischem Besitz.)

abhalten wollten. Jener russische Meister hatte für den Chan einen mit Elfenbeinreliefs, Gold und Edelsteinen verzierten Thron gearbeitet. Leider sind uns aus so früher Zeit beglaubigte russische Goldschmiedewerke nicht bekannt. Der goldtaufschirte Helm, welcher dem Grossfürsten Alexander Newskoi (1219—1263) gehört haben soll, bekundet schon durch die Koransprüche in arabischer Schrift seine Herkunft. Aber Buchmalereien lassen darauf schliessen, dass im Figürlichen der spätere byzantinische Stil mit aller Strenge festgehalten worden sei und in dem Ornament jene Mischung von nordischen, innerasiatischen, persischen und indischen Motiven schon bestanden haben werde, welche, ein Product der Mischung des Volkes selbst und der mannigfaltigen Berührungen desselben mit dem Osten, gegenwärtig als der national-russische Stil bezeichnet zu werden pflegt.

Zu den Aufgaben, welche in anderen Ländern unserer Kunst gestellt werden, kommt in Russland noch die besondere, den Goldgrund der Heiligenbilder oder wenigstens Heiligenscheine und Schmuck auf denselben aus vergoldetem Silberblech mit getriebenem Ornament herzustellen, mit Edelsteinen zu besetzen und zu bemalen. Ausserdem beansprucht der Cultus eine Fülle kirchlicher Gefässe und Geräthschaften, werden die Mitren und sonstigen Abzeichen geistlicher Würde, die heiligen Bücher &c. auf das reichste mit Edelmetall und Steinen ausgestattet, und war von jeher in der Bevölkerung die Vorliebe für silberne und goldene Profangegegenstände, Schmuckfachen &c. allgemein verbreitet. Schon das Herkommen, dass jeder rechtgläubige Russe ein Kreuz um den Hals trug, war der Ausbreitung des Goldschmiedegewerbes förderlich. Auch die bei solchen Dingen zur Anwendung gekommenen Arten der Technik weisen vielfach auf die verschiedenen Wurzeln der russischen Kunst hin, wie beispielsweise das Niello mehr an entsprechende Arbeiten aus Hochasien, und das zumeist in lichtem Grün und Blau auf dem Volksschmuck angebrachte Email mehr an persische als an byzantinische oder westeuropäische Vorbilder erinnern, während in dem Linien- und Bandornament jener Stil nachklingt, dem man an alt-nordischen und irischen Arbeiten begegnet.

Die vornehmlichste Quelle unserer Kenntniss russischer Kunst ist das grosse im Auftrage des Kaisers Nicolaus I. von Stroganow, Zagoskin, Snegirev und Veltman in den Jahren 1849—1853 publicirte Werk, welches zwar mit einem zweiten Titel in französischer Sprache, aber leider nur mit russischem Text versehen ist.<sup>1</sup> Wir müssen uns begnügen, einige der vorzüglichsten Werke hervorzuheben, welche sich mit grösserer oder geringerer Sicherheit in die Periode der Gothik setzen und als einheimische Arbeit erkennen lassen.

Fig. 118 zeigt uns eine Pyxis (*panagija artossnaja*), welche von vier auf Löwen knieenden, aus vergoldetem Silberblech geschnittenen Engeln

<sup>1</sup> ДРЕВНОСТИ РОССИЙСКАГО ЦОСВА АРСТВА. — *Antiquités de l'Empire de Russie*. Six séries. Moscou et Pétersbourg.

getragen wird. Das Gefäss selbst hat gedrückt sphärische Gestalt und ist im Innern gravirt: in dem Deckel Maria mit dem Kinde vor sich auf dem Schoosse (die *znomenskaja* genannte Darstellung der Madonna in der griechisch-russifchen Kirche), auf dem inneren Boden drei Engel an einem Altar, auf welchem der Discus (die Abendmahlschüffel) steht. Diese letztere Darstellung trägt völlig gothifchen Charakter, während die andere an die herkömmliche Form gebunden war.



Fig. 118.

Panagija artossnaja, russifches Kirchengefäss.

Ein Ciborium von 1466<sup>1</sup> (aus der Zeit des Grossfürsten Iwan Waffiljewitsch) hat die Gestalt eines Rundbaues mit acht byzantinifchen Nifchen, in welchen Heiligenfiguren stehen, einem Walmdach, an welchem sich ebenfalls figürliche Darstellungen von einem in grossen Formen gehaltenen Band- und Rankenornament abheben, darüber Tambour, Zwiebeldach, beide mit Fabelthieren bedeckt, und endlich ein griechifches Kreuz. Die Heiligenfiguren sind von Pflanzenornament ähnlicher Art umrahmt, wie es an Fig. 119, *cerebränaja bratina*, einem aus Silber getriebenen Kirchengefässe

<sup>1</sup> Serie I, Nro. 60 des citirten Werkes.

aus der Zeit Iwans III. (1462—1505), und einem ebenfalls kirchlichen silbervergoldeten Gefäße in Bechergestalt mit zwei S-förmigen Henkeln aus dem 15. Jahrhundert<sup>1</sup> zu sehen ist. Ein sechseckiges Weihrauchgefäß aus vergoldetem Kupfer<sup>2</sup> wird von einem Ständer mit Knauf getragen, die Wände sind durch Pfeiler und Streben getrennt und oben und unten mit gothischen Kämmeu besetzt, wie solche auch an dem Spitzdach mit Zwiebelknopf emporlaufen. Nro. 36 der Publication zeigt eine charakteristische Brautkrone mit gothischen Details u. s. f.

Von dem Zustande des italienischen Goldschmiedegewerbes im



Fig. 119.  
Cerebränaja bratina, russisches Kirchengefäß.

14. Jahrhundert gewährt das in der Bibliothek zu Siena aufbewahrte Statut der dortigen Goldschmiede von 1361<sup>3</sup> ein anschauliches Bild. Das Handwerk soll im Juli und Januar, jedesmal für die Dauer von sechs Monaten, einen *Rector*, einen *Camarlengo* (Kämmerer, Schatzmeister) und drei *Consiglieri* zur Leitung der gemeinsamen Angelegenheiten wählen. Silberwaren, welche nicht wenigstens zehn Unzen Silberwerth haben, dürfen weder gemacht noch feilgeboten werden; Zuwiderhandelnde sind mit Geldstrafen zu

<sup>1</sup> Serie I, Nro. 44 l. c.

<sup>2</sup> Serie I, Nro. 64 l. c.

<sup>3</sup> Statuti degli Orafi Ganesti dell' Anno Mcccclij in: Gaye, *Carteggio ined. d'artisti*, i. I, p. 1 ff.

belegen, die Waare verfällt dem Handwerk. Und zwar ist es gleich, ob es sich um neue oder alte, aufpolirte oder aufgefottene Arbeit handle. Goldarbeiten sollen 12 *charà per oncia* haben.<sup>1</sup> Vergoldung unedler Metalle, Anbringen falscher Steine &c. ist verpönt. Jeder Angehörige der Gilde ist verpflichtet, Contraventionen dem Rector zu denunciiren. Die Verhältnisse zwischen *capo maestro*, *lavorente* und *garzone* sind genau geregelt, Gehülfe und Lehrlinge darf nur ein Zunftmeister halten, sie dürfen nicht in ihrer Wohnung, nicht bei Nacht, nicht für eigene Rechnung arbeiten u. s. w. Die Goldschmiede in Siena gehörten zur Gilde der *mercanti*, in Florenz zur *Arte* (Zunft) *di Por Sta. Maria*, für welche Statuten von 1335 erhalten sind; 1593 erhielten diese ihren Stand auf dem *ponte vecchio*, welcher die Fortsetzung der Via Por Sta. Maria bildet.

Wenn die Statuten der Gilden in Italien fast ausschliesslich auf das bedacht sind, was die Würde und Ehre der Genossenschaft wahren soll, der polizeiliche Charakter sich nur in dieser einen Richtung fühlbar macht, so dürfen wir uns das wohl aus zwei Umständen erklären: der freien Selbstbestimmung, welche die Bürger der Municipien genossen, und der innigen Verbindung, in welcher die Angehörigen dieses Kunstgewerbes mit der eben damals mächtig auftretenden Plastik und Malerei standen. Die italienische Kunstgeschichte zählt bekanntlich eine lange Reihe der glänzendsten Namen auf, deren Träger in der Goldschmiedewerkstätte thätig gewesen sind, bevor sie grosse, ihnen unvergänglichen Ruhm bringende Werke in Stein oder Bronze, oder Wand- und Altargemälde schufen. Und dieser Zusammenhang, der aus dem Mittelalter her, aus der Zeit datirt, in welcher Nicola und Giovanni Pisano, Cimabue, Duccio, Giotto im 13. und 14. Jahrhundert der bis dahin den Spuren der Byzantiner folgenden Kunst Italiens ein nationales Gepräge gaben, tritt heute desto schärfer hervor, da aus der ungeheuren Menge von Goldschmiedearbeiten damaliger Zeit vornehmlich Werke übrig geblieben sind, welche allen Anspruch haben, zur hohen Kunst gerechnet zu werden. Denn, wie überall, sind in Italien politischen Händeln, Kriegen, bürgerlichen Unruhen unzählige Kunstwerke zum Opfer verfallen, welche unglücklicherweise in einem Material ausgeführt waren, das als Zahlungsmittel dient, und hat nur die Heiligkeit des Ortes eine Anzahl von Arbeiten für kirchliche Zwecke vor dem gleichen Schicksale bewahrt. So berichtet Benvenuto Cellini, dass er während der Belagerung Roms durch den Connetable von Bourbon 1527 vom Papst Clemens VII. den Auftrag erhielt, aus sämtlichen Kronen und Kleinodien der päpstlichen Schatzkammer die Edelsteine herauszubrechen. Diese wurden in die Falten der

<sup>1</sup> Die *Pratica della mercatura* des Giovanni di Antonio da Uzzano von 1442 gibt die gebräuchlichen Legirungen folgendermassen an: 10 once - 12 denari per libbra in Florenz, 10 Unzen in Pisa und Siena, in Genua 70. 12 den. per marco, wo also die Mark mehr als ein halbes Pfund betragen oder die Unze geringer gewesen sein muss als im übrigen Italien, wo das Pfund gleich 12 Unzen war.

Kleider des Papstes und eines Cavaliers deselben eingenäht, das Gold, ungefähr zweihundert Pfund an Gewicht — wie Cellini in seiner Lebensbeschreibung angibt, in der Abhandlung von der Goldschmiedekunst sagt er: wohl an hundert Pfund — musste er einschmelzen, zu welchem Zweck er in seinem Zimmer in der Engelsburg einen eigenen Ofen aus Mauersteinen der Wände mit einem Rost aus Feuerschaufelgriffen und zerbrochenen Spiessen auführte.<sup>1</sup> Wie viel Kostbarkeiten damals bei der Plünderung der Stadt zu Grunde gegangen sein mögen, ist nicht zu ermessen.

Auch nur einen annähernden Begriff davon und eine ungefähre Vorstellung von dem Zustande der Goldschmiedekunst vor dem Auftreten der genannten grossen Künstler verschafft uns ein im Jahre 1295 auf Befehl des Papstes Bonifaz VIII. und unter Beiziehung des Goldschmiedes Riccardo (behufs der Schätzung der Edelsteine) aufgestelltes, in der grossen Bibliothek zu Paris aufbewahrtes Inventarium derjenigen Gegenstände, welche sich in den Gemächern des Papstes befanden — also mit Ausschluss des Kirchenschatzes.<sup>2</sup> Es umfasst mehr als sechshundert Nummern, darunter nur wenige Rundfiguren, wie eine Maria in einem Tabernakel, ein Papst auf dem Knopfe des Deckels einer grossen silbernen Schüssel, Männer und Elephanten als Candelaberträger und ähnliches mehr. Dagegen werden häufiger Reliefs, Gravrungen, Niellen, Emailen, Filigran und natürlich werthvolle Steine erwähnt. Im 15. und 16. Jahrhundert, als fast ausnahmslos Kunstfreunde auf dem päpstlichen Stuhle sassen, wurde noch viel mehr an kostbarem Geräthe, Schmuck, Gefässen für den Gottesdienst und für die Tafel geschaffen, wie aus den Ausgabenbüchern ersichtlich wird und weiter unten Erwähnung findet.

Oben wurde der Goldschmiede-Innungen zu Siena und Florenz gedacht. Diese beiden Städte stehen zunächst auch künstlerisch im Vordertreffen. Die Schule von Siena schliesst sich unmittelbar an die Pisani an, von denen Giovanni an dem Hauptaltar der Kathedrale von Arezzo Silberarbeiten mit translucidem Email<sup>3</sup> und Edelsteinen anbrachte und Andrea (1270 bis 1345) die Technik des Gusses und der Ciselirung vervollkommnete. Aus dem Archive zu Pistoja hat man die Namen von Siener Goldschmieden, welche im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts für die Kirche San Jacopo (den Dom) in der genannten Stadt Arbeiten geliefert haben: Pacino di Valentini, genannt Pace, Ugolino d'Arrighi, Andrea Puccio oder Pucci und dessen Bruder Tallino, Filippuccio, der Grossvater des Malers Lippo Memmi, Puccino Lippi Rape. Die von Puccio gearbeiteten Figuren der Jungfrau und der Apostel wurden 1316 auf den neuen, noch vorhandenen Altar der genannten Kirche übertragen. Von einem Kelch in Assisi mit feiner ge-

<sup>1</sup> *Vita*, libro primo cap. 7. — *Trattato dell'oreficeria* cap. 11. (Le Opere di Benv. Cellini. Firenze 1843. p. 75 und 478.)

<sup>2</sup> Vergl. Labarte, *Hist. des arts industr.* II, 62 ff.

<sup>3</sup> Vergl. Bd. I, p. 31.



triebener Arbeit und Gravirungen auf blauem Emailgrund befagen die Inschriften am Fusse, dass er ein Geschenk des Papstes Nicolaus IV. im Jahre 1290 und ein Werk des Guccio von Siena ist.

Den Namen eines venezianischen Goldschmiedes um das Jahr 1300, Bertucci, lernen wir aus der an einer der äusseren Bronzethüren (rechts) der Marcuskirche angebrachten Inschrift kennen: MCCC . MAGISTER BERTVCCIVS AVRIFEX VENETUS ME FECIT. — Wenig bekannt, weil nur an hohen Festtagen sichtbar, ist eine etwa gleichzeitige Goldschmiedearbeit in Venedig, die silberne Tafel auf dem Hochaltar von S. Salvatore. Diese *pala d'argento* vom Jahre 1290 stellt auf 27 gegossenen und in drei Reihen angeordneten Platten unten den Donator und die Evangelisten, in der Mitte die Verklärung Christi, oben die Jungfrau mit dem Kinde, beide Gruppen von Heiligen umgeben, dar.

Zahlreicher werden Namen und Werke im 14. Jahrhundert. Ein an der oben erwähnten Altartafel im Dome zu Pistoja im Jahre 1293 verübter Raub wurde der Anlass zur Herstellung eines neuen Altarschmuckes unter theilweiser Benutzung des alten. Diese Arbeit nahm ein Jahrhundert in Anspruch. Andrea di Jacopo Ognabene fertigte (und vollendete 1316) die mittlere Tafel, das eigentliche Antependium. 1349 kam die in halber Lebensgrösse von Giglio aus Pisa ausgeführte Statue des heiligen Jacobus hinzu; 1357 und 1371 die Bekleidungen der beiden etwas zurücktretenden Flächen des Altars, die linke von Meister Piero von Florenz, die rechte von Leonardo di Ser Giovanni. 1386—1390 stellte Pietro d'Arrigo von Florenz (dessen Vater Arrigo oder Heinrich als deutscher Künstler bezeichnet wird) den Altaraufsatz neu her; 1395—1399 fügten Nofri, Buto's Sohn, und Atto Braccini nach einem Entwurfe des Malers Giovanni Christiani dem Aufsatz noch eine obere Reihe hinzu, 1400 dieselben und andere Goldschmiede die Seitentheile des Aufsatzes, und in den Jahren 1407 und 1409 folgten noch einzelne Ergänzungen, bei welchen Niccolò di Guglielmo, Piero di Giovanni, Leonardo di Matteo Ducci, sämmtlich von Pistoja, u. A. beschäftigt waren. So lässt sich an diesem Werke die Entwicklung der Plastik und der Goldschmiedekunst während eines langen Zeitraumes verfolgen. Die fünfzehn Geschichten aus dem Alten Testament auf dem Mittelstücke des Antependiums zeigen noch die Gebundenheit und Strenge des Stils der Pisani, die neun Geschichten rechts und das Relief der Verkündigung an dem Altaraufsatz bereits eine grosse Freiheit in der Composition wie in der Behandlung der Figuren und der Gewänder. Auch die Hülfskünste der Emaillirung, Niellirung u. s. w. haben an dem Aufsatz reichliche Anwendung gefunden.

Ein Goldschmied von Siena, Lando di Pietro, verfertigte 1311 die Krone, mit welcher Kaiser Heinrich VII. auf seinem Römerzuge in Mailand (da die eiserne Krone verpfändet war) gekrönt, und die dann vom Kaiser dem Kloster S. Ambrogio zu Mailand geschenkt wurde.

Ebenfalls einem Sienesen, Ugolino di Maestro Vieri, verdanken das berühmte *reliquiario del Santo Corporale* im Dom von Orvieto und das Reliquiar des heil. Savino ebendasselbst ihre Entstehung. Das erstere dient dem Corporale von Bolsena als Hülle,<sup>1</sup> und auf dieses beziehen sich die zwölf Emailbilder an dem als Modell der Fassade des Doms von Orvieto gebildeten Reliquiar. Die Architektur ist in vergoldetem Silber, die Malerei in durchsichtigem Email auf Reliefgrund ausgeführt; als Jahr der Vollendung wird 1338 angegeben. Die zweite Arbeit desselben Meisters ist aus vergoldetem Messing und bildet in zierlichster gothischer Architektur eine Art Capelle, in deren Innerm auf einem kuppelartigen Unterfusse ein Standbild der Jungfrau, im Thurm ein solches kleineres des heil. Juvenalis, Bischofs von Narni, steht.<sup>2</sup> Die gesammte Architektur ist mit figürlichen Darstellungen und Ornamenten in vortrefflichem transluciden Email geziert. Dieses Reliquarium befand sich ursprünglich in S. Giovenale zu Orvieto. An dem Reliquiar des Corporale nennt der Künstler neben seinem Namen noch »Genossen«, an dem anderen aber seinen Landsmann Viva als Mitarbeiter. Viva und zwei Brüder Ugolino's, Luca und Domenico, waren Mitglieder der Corporation der Goldschmiede von Siena, als die oben erwähnten Statuten von 1361 ausgearbeitet wurden.

In Florenz war in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts Andrea Arditi thätig, als dessen Arbeit durch eine Inschrift der in Fig. 120 abgebildete Kelch beglaubigt ist, welcher dereinst den berühmten Sammlungen Debruge-Duménil und Soltykoff angehört hat und neuerdings nach England verkauft worden sein soll. Dieselbe Inschrift *Andreas Arditi de Florentia me fecit* befindet sich an der Büste des heil. Zenobius, welche einen Splitter vom Haupte dieses Heiligen umschliesst und, in dessen Sarkophage (einem Werke Ghiberti's) in der Hauptapsis des Doms zu Florenz aufbewahrt, nur am Feste des Heiligen gezeigt wird. Das Gewand, sowie auch die aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls von Arditi gearbeitete Mitra, mit welcher an jenem Tage die Büste bekleidet wird, sind auf's reichste mit (theilweis zerstörtem) Reliefschmelz decorirt. Ausserdem wird berichtet, dass Arditi zwei emaillirte Kelche für S. Reparata, den einen 1331, und im Jahre 1338 ein silbernes Kreuz für S. Miniato bei Florenz gearbeitet habe.

Seinem Zeitgenossen Cione, dem Vater des grossen Andrea Orcagna, schreibt die Tradition zwei Basreliefs an der silbernen Altartafel des Battistero S. Giovanni zu Florenz (die jetzt für gewöhnlich in der Opera del Duomo steht) zu, doch ist es zweifelhaft, mit welchem Rechte. Allerdings hatte die Kaufmannsgilde der Stadt einen Altarvoratz durch Cione an-

<sup>1</sup> Das besonders durch Raffaels Gemälde im Vatican bekannte Wunder von Bolsena bestand in dem Erscheinen von Blutropfen auf dem Linnentuche (Corporale) unter der geweihten Hostie vor den Augen des celebrirenden Priesters, welcher an der Gegenwart des Leibes Christi in der Hostie gezweifelt hatte.

<sup>2</sup> Abbildung in Didrons *Annales* XV, 368.

fertigen lassen; 1366 aber wurde dieser eingeschmolzen und an dessen Stelle ein neuer prächtigerer bestellt bei Betto di Geri und Leonardo di Ser Christofano, neben welchen später Christofano di Paolo und Michele di Monte genannt werden; — von der Erhaltung und Uebertragung eines Theiles der alten Tafel wird nichts erwähnt.



Fig. 120.

Kelch von Andrea Arditi.

Allein Cione's Name lebt nicht allein durch seinen Sohn, sondern auch durch zahlreiche Schüler fort. Vafari nennt unter diesen den Leonardo di Ser Giovanni, welchen wir bei dem Altar zu Pistoja kennen gelernt haben (und von dem Vafari rühmt, er habe das Löthverfahren verbessert, sei ein äusserst geschickter Bildhauer und der beste Zeichner unter allen Goldschmieden seiner Zeit gewesen), und Forzore, einen Sohn des Malers Spinello Aretino; Forzore war besonders geschätzt als Emailleur, das Museum

zu Arezzo besitzt von ihm ein Reliquiar der heil. Laurentius und Pergentius, und zu Vafari's Zeit gaben noch die Mitra und der Krummstab des Bischofs von Arezzo, beide mit Darstellungen in Reliefschmelz geziert, und das Silberzeug, welches der Cardinal Galeotto di Pietramala einem Kloster geschenkt hatte, Zeugniß von feiner Kunstfertigkeit.

Abermals ein Altarvoratz und zwar im Dom zu Monza macht uns mit einem tüchtigen Künstler dieser Zeit bekannt: Borgino von Mailand, welcher laut Inschrift die silberne und vergoldete Tafel mit Reliefs aus dem Leben des Täufers in der Zeit von 1350—1357 *mit eigener Hand* anfertigte. Ebendort restaurirte Antellotto Braccioforte von Piacenza 1345 die Domschätze, und in Piacenza selbst existirte bis 1798 ein prächtiger Bischofsstab, an welchem Mazzano von 1388—1416 gearbeitet hatte. — Von Andrea di Puccino di Baglione erhielt der Dom zu Pistoja silberne und emailirte Candelaber. — Von Pietro und Paolo, Schülern der Bildhauer Agostino und Agnolo, besitzt der Dom ihrer Vaterstadt Arezzo ein silbernes Kopfreliquiar mit Reliefschmelz für das Haupt des Schutzheiligen der Stadt, Donatus. — Die Kopfreliquiare der Apostel Petrus und Paulus, von Gold und Silber und mit Edelsteinen besetzt, von den sienefer Goldschmieden Giovanni di Bartolo und Giovanni di Marci 1369 gearbeitet, befinden sich in dem Marmorciborium der Laterankirche. — An einem schönen Kelche im Dom zu Pistoja findet sich der Name Andrea di Piero Braccini (der also ein Bruder des als Mitarbeiter an dem dortigen Altar genannten Atto gewesen zu sein scheint), und an einem Armreliquiar ebendort: Enrico Orlandini. — Das Reliquiar des heil. Sigismund im Dom zu Forli (zwischen Bologna und Rimini) rührt von Nicolò di Bonaventura und seinem Neffen Enrico her, welche Cicognara geneigt ist, für deutsche Künstler zu halten. — An dem 2½ m hohen Crucifix, welches auf der Chorbränke in der Marcuskirche zu Venedig steht, ist der Venetianer Maestro Jacopo di Marco Benato als Verfertiger und das Jahr 1394 angegeben.

Endlich darf hier auch der grosse Filippo Brunellesco, der Erbauer der Domkuppel in Florenz (1377—1456) genannt werden, da er seine Künstlerlaufbahn in der Goldschmiedewerkstätte begann und angeblich zwei Figuren für den Altar in Pistoja gearbeitet hat.

Nicht so weit entfernten sich von der Goldschmiedekunst verschiedene andere Künstler, wenn sie auch den höchsten Ruhm durch Werke erwarben, welche unbestritten in den Bereich der hohen Kunst gehören.

So Lorenzo Ghiberti, welcher, 1378 zu Florenz geboren, 1455 gestorben, als Knabe von seinem Stiefvater, dem Goldschmiede Bartolucci, unterrichtet wurde, und, als längst die grossen Bronzearbeiten für Florenz und Siena ihn in Anspruch nahmen, doch nicht verschmähte, für die später zu erwähnende Mitra des Papstes Martin V. goldenes Laubwerk und Figuren, für deselben Papstes Chormantel eine Agraffe mit dem segnenden Christus

(1419), für Eugen IV. ebenfalls eine Mitra (1439) zu machen, und für Giovanni Medici einer Gemme eine Fassung in Gestalt eines zwischen Epheu- blättern hervorkommenden geflügelten Drachen zu geben. Auch seine Söhne Tommaso und Vittorio wurden Goldschmiede; der Erstere machte 1446 verfilberte Leuchter für das Baptisterium zu Florenz und Vittorio 1461 die Umrahmung der Hauptthür desselben Gebäudes.

So Michelozzo Michelozzi, 1391—1472, der seinen Namen vorzüglich durch den Bau des Palazzo Riccardi in Florenz verewigt hat, als Bildgiesser der Mitarbeiter Ghiberti's und Donatello's war, aber auch die silberne Statuette des Täufers an der Altartafel des Battistero geschaffen und Münzstempel geschnitten hat.

So Andrea Verrochio, 1435—1488, der Schöpfer des Reiterbildes des Colleoni zu Venedig, des David und des Knaben mit dem Fisch in Florenz &c. &c., welcher den Zunamen von seinem ersten Lehrmeister, dem Goldschmiede Giuliano de' Verrochi annahm, in seiner Jugend silberne Gefässe, Agraffen u. a. m. machte, und auch in späterer Zeit sich Aufträgen für Arbeiten in Edelmetall nicht entzog, wie das Relief der Enthauptung des Johannes an dem Altar des Battistero beweist, welches 1480 vollendet wurde. Silberstatuetten, welche er für die sixtinische Capelle ausführte, sind nicht erhalten, und von kunstgewerblichen Arbeiten ist nur bekannt »eine treffliche grosse Silberkanne, in Henkel und Deckel von der charakteristischen, grossartigen Stilistik des Meisters, in Privatbesitz zu Paris«.<sup>1</sup>

So Luca della Robbia, 1399—1482, welcher, der Erzählung Vafaris zufolge, ebenfalls zuerst die Goldschmiedekunst betrieb, sie jedoch frühzeitig aufgegeben hat, um sich der Plastik in Marmor, glafirtem Thon und Bronze zu widmen; — so Domenico Ghirlandajo, 1449—1494, als Sohn des Goldschmiedes Tommaso Bigordi (welcher wegen der zierlichen goldenen Kränze, *ghirlande*, die er für die florentiner Damen arbeitete, den auf den Sohn übergegangenen Beinamen führte) in der väterlichen Kunst thätig und Verfertiger vielgerühmter silberner Lampen für S. Annunziata in Florenz, später berühmter Maler; so Francesco Francia (Raibolini), 1450—1517, Schüler eines *Francia* (der Franzose) genannten Goldschmiedes Duc, und, wie es scheint, erst in reiferen Jahren zur Malerei übergegangen. In welchem Grade erfahren er in allen damals in der Goldschmiede geübten Künften war, zeigen zwei in der Accademia delle belle arti zu Bologna befindliche Kusstafeln mit getriebener Arbeit, Niello und Email; ferner war er Vorstand des Münzamtes zu Bologna und hat selbst ausgezeichnete Gussmedaillen und Münztempel geliefert. Ogleich er bald einen hervorragenden Platz unter den Malern errang, bekannte er sich doch auch ferner als Goldschmied.

Antonio Pollajuolo, 1429—1498, war in allen Zweigen der

<sup>1</sup> Burckhardt, Cicerone. IV. Aufl. II. Thl. p. 259.

bildenden Kunst zu Hause, darf jedoch vornehmlich von den Goldschmieden als Genosse in Anspruch genommen werden. Er war Lehrling Bartolucci's, sodann Gehülfe Ghiberti's, für welchen er mit an den Umrahmungen des Hauptportals des Battistero arbeitete. Nachher liess er sich als Goldschmied in Florenz nieder und wurde seinem Gewerbe nicht untreu trotz seiner häufigen Streifzüge auf die Gebiete des Kupferstiches, der Bronzeplastik, der Malerei, fogar der Architektur. 1456—1459 arbeiteten er, Miliano Dei und Betto di Francesco Betti das grosse Crucifix für den Johannesaltar. An diesem schönen Werke, dessen Detail so durchgebildet ist, dass es durch eine Wiedergabe in kleinem Format zu viel verlieren würde,<sup>1</sup> mischen sich bereits gothische und Renaissanceformen. Der aus dem Sechseck construirte mächtige Untertheil entwickelt sich auf breitem Fusse zu einem Kuppelbau, in dessen Nischen Heiligen- und Engelsgestalten angebracht sind; rechts und links von diesem und etwas niedriger zwei grössere Engel, von Sirenengestalten getragen; da, wo der Kreuzesstamm aufsetzt, zweigen sich zwei kräftige Arme ab als Träger der Figuren der Jungfrau und des Apostels Johannes; die Kreuzesarme gehen in einen mit einem Quadrat verschränkten Vierpass aus, und dieselbe mit zierlichen Zäpfchen besetzte Figur wiederholt sich zweimal am Stamme. Entwürfe Pollajuolo's zu Goldschmiedearbeiten befinden sich noch in den Uffizien zu Florenz.

Tommaso (Mafo) Finiguerra ist bereits in den Abschnitten über das Email und über den Kupferstich<sup>2</sup> genannt worden. Als Sohn des Goldschmiedes Antonio Finiguerra zu Florenz 1426 geboren, widmete er sich der Beschäftigung des Vaters, erwarb aber vor allem Ruhm durch seine Gravierungen und Nielloarbeiten; und während Vasari nur erwähnt, dass er hierin alle Früheren übertroffen habe, sagt Cellini in der Einleitung zu seinen Tractaten, er habe sich ausschliesslich mit diesen beiden Arten der Technik befasst und stets nach Zeichnungen Pollajuolo's gearbeitet. Diesem Gewährsmann zufolge rührte auch der Entwurf zu der berühmten Pax mit der thronenden Jungfrau, im Auftrage der Gilde der Kaufleute 1450 von ihm für S. Giovanni zu Florenz ausgeführt, jetzt im Bargello daselbst, Fig. 121, von Pollajuolo her. (Neuestens hat Gaet. Milanesi<sup>3</sup> die Autorschaft Finiguerra's an diesem Werke bestritten und es dem Matteo Dei zugeschrieben.) Gemeinschaftlich mit Piero di Bartolommeo Sali arbeitete er bis 1462 an zwei Altarleuchtern von vergoldetem Silber mit Email für die Kathedrale von Pistoja, und verschiedene andere Arbeiten mit Relief-schmelz werden ihm zugeschrieben. Da bei den letzteren das Gewicht auf den Metallgravierungen liegt, steht die Annahme mit den Nachrichten Cellini's nicht in Widerspruch. Bald nach Beendigung jener Leuchter scheint Finiguerra gestorben zu sein.

<sup>1</sup> Abgebildet in Labarte, *Hist. des arts industr.* t. II, pl. XXXVIII.

<sup>2</sup> Bd. I, p. 32 f.; Bd. II, p. 8 f.

<sup>3</sup> L'Art 1884. Nro. 474.

Vier Goldschmiede von Siena, Turino di Sano und dessen Söhne Giovanni († 1454), Barna und Lorenzo Turini haben ihre Namen durch Bronzewecke in ihrer Vaterstadt auf die Nachwelt gebracht. Aber documentarisch sind auch verschiedene Goldschmiedearbeiten von ihnen, zumal



Fig. 121.

Pax von Mafo Finiguerra.

von dem bedeutendsten, Giovanni, nachgewiesen. Er hat theils allein, theils mit seinem Vater oder seinem Bruder Lorenzo verschiedene silberne Heiligenstatuetten, eine thronende Jungfrau von Engeln umgeben, mit Niccolo Treguanuccio von Siena ein Ostensorium als Geschenk der Stadt an den Papst Martin V. u. a. m. gearbeitet. Meistens wird erwähnt, dass das Postament mit Relieffschmelz geziert gewesen sei, in welcher Technik Giovanni grosse Geschicklichkeit befaß.

Cicognara hat in seiner *Storia della scultura*<sup>1</sup> Aeusserungen Ghiberti's über einen deutschen, nach Italien gekommenen Goldschmied mitgetheilt. Ghiberti berichtet, ein sehr talentvoller, in der Bildhauerkunst, auch in der Malerei erfahrener Meister habe in Köln, später lange Zeit bei dem Herzog von Anjou gelebt, und für diesen sehr viele Goldarbeiten, namentlich eine Tafel von Gold, mit aller Sorgfalt und Kunst ausgeführt. Aus Gram darüber, dass dieses Werk in einem Augenblicke der Finanznoth zerstört worden, habe er sich in ein Kloster zurückgezogen, kunstbesseren Jünglingen auf's freundlichste Rath und Unterweisung ertheilt, und sei zur Zeit des Papstes Martin in seinem Kloster als frommer Christ und guter Künstler gestorben. »Er war vollkommen in seinen Werken und den antiken Meistern ebenbürtig; wunderbar schön machte er besonders die Köpfe und den nackten Körper. Der einzige Fehler war bei ihm, dass seine Figuren ein wenig kurz waren. Ich sah sehr viele von seinen Figuren, die eine grosse Anmuth befassen.« Ein so hohes Lob aus dem Munde eines solchen Künstlers muss begierig machen, genaueres über die Persönlichkeit zu ermitteln, und Cicognara hat sich auch darum bemüht, aber erfolglos. Er nimmt den Herzog von Anjou für Karl II. und den Papst Martin für den vierten dieses Namens, und glaubt daher den Aufenthalt des Goldschmiedes in Italien in das letzte Drittel des 13. Jahrhunderts setzen zu müssen. Dagegen macht Hans Semper<sup>2</sup> mit Recht geltend, dass Ghiberti das, was er erzählt, von persönlichen Schülern des Meisters erfahren hatte,<sup>3</sup> dass ferner ein Martin (V.) 1419 bis 1428 auf dem päpstlichen Stuhle gesessen hat, und um dieselbe Zeit sich auch Herzoge von Anjou in Italien aufgehalten haben. Er meint nun, in dem namenlosen deutschen Bildhauer und Goldschmied den Piero di Giovanni Tedesco zu erkennen, welcher von 1386—1399 mit zahlreichen Marmorarbeiten für den Dom zu Florenz beschäftigt war, 1402 das Taufbecken für den Dom zu Orvieto ausführen sollte, hier aber durch Jacopo di Pietro verdrängt wurde. Nachzuweisen sind von ihm nur die höchst interessanten, mit Rankenwerk, kleinen Menschen- und Thierfiguren geschmückten Leibungen des südöstlichen Portals beim Chor des Florentiner Doms. Allerdings erwähnt Ghiberti nicht ausdrücklich, dass der Meister auch in Marmor gearbeitet habe, aber bei der Vielseitigkeit der damaligen Künstler ist dies kein Grund gegen die Hypothese Sempers.

Aus den Archiven des Vatican ist neuerdings eine grosse Menge von Nachrichten über Aufträge, welche die Päpste Goldschmieden ertheilt haben, an das Licht gekommen.

Colino Vassalli war als päpstlicher Goldschmied unter Martin V. (1417—1431) vielfach mit der Anfertigung von goldenen Rosen, Ehren-

<sup>1</sup> Ed. II. Prato 1823. vol. IV. p. 217.

<sup>2</sup> *Donatello, seine Zeit und Schule*. I. Leipzig 1870, p. 12 ff., 48.

<sup>3</sup> »Verschiedene Jünglinge« . . . sagten mir &c.



degen u. a. m., mit Reparaturen, vor allem aber mit der prächtigen Tiara beschäftigt, welche der Papst während seines Aufenthaltes in Florenz (1419) machen liess, und für welche Ghiberti acht Figuren lieferte. Im März 1421 wird Colino in den Rechnungen zuletzt erwähnt, im April desselben Jahres aber empfängt ein Nicola Vassalli Zahlung für einen Degen und verschiedene andere Arbeiten. Der genannte Papst erscheint in den von Müntz<sup>1</sup> veröffentlichten Documenten überhaupt nicht als der geizige, der Schönheit des Lebens abhold und nur auf Bereicherung seiner Verwandten bedachte Fürst, als welcher er geschildert worden ist. Ausser für jene Tiara nahm er auch, wie wir gesehen haben, für die Schliesse eines Pluviale die Kunst Ghiberti's in Anspruch, und selbst »an dem geringsten Stück des Geschirres seiner Pferde und Maulthiere glänzten Email und Niello.«

Papst Eugen IV., 1431—1447, förderte, obwohl persönlich bescheiden und anspruchslos, durch seine Aufträge für den päpstlichen Schatz die Goldschmiedekunst auf das wirksamste. Nachdem er bereits 1431 von Nardo di Pietro di Domenico in Rom hatte eine Tiara anfertigen lassen, gab er bei Gelegenheit des Concils in Florenz 1439 Ghiberti den Auftrag, eine zweite, in jeder Beziehung kostbarere, herzustellen. Die für dieselbe verwendeten Steine, Balassrubine, Sapphire und Smaragde, sowie die Perlen, von welchen sechs Haselnussgrösse hatten, wurden nach des Künstlers eigenem Bericht von den Juwelieren allein auf 38,000 Goldgulden geschätzt und wogen  $5\frac{1}{2}$  Pfund auf 15 Pfund Gold; auf der Vorderseite war der thronende Christus, auf der Rückseite die thronende Maria, beide von zahlreichen Engelsgestalten umgeben, dargestellt, zwischen beiden die Evangelisten: alles *mit grosser Pracht ausgeführt*.<sup>2</sup> Derselbe Papst verlieh viele goldene Rosen und Ehrendegen, Ringe an Cardinäle, Reliquiarien an Kirchen &c., und wirkte so nicht allein durch sein Beispiel, sondern gab direct den Anstoss zu weiteren Aufträgen, indem künstlerische Unterfätze für die Rosen angefertigt wurden u. a. m.

Von den Künstlern, welche Eugen beschäftigte, kommt am häufigsten vor Raynaldus oder Reginaldus Johannis Gini, also: Rinaldo di Giovanni Gini,<sup>3</sup> ein Florentiner, welcher von 1435—1442 Rosen, Degen, eine Glocke und *verschiedene Dinge* für den Papst, ferner 1441 einen silbernen vergoldeten Unterfatz für eine päpstliche Rose, die der Erzpriester Ranuccio Farnese dem Baptisterium gewidmet hatte, u. a. m. anfertigte. In ähnlicher Weise waren der bereits erwähnte Nardo di Pietro di Domenico in Rom bis 1438, Angelo di Niccolò, welcher wohl mit dem um dieselbe Zeit genannten Agnolo di Niccolò dieselbe Person sein dürfte

<sup>1</sup> Müntz, *Les arts à la cour des Papes pendant le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris 1878 f. I. partie. p. 6, 18 ff.

<sup>2</sup> Müntz erinnert a. a. O. daran, dass Aeneas Sylvius den Werth der Tiara des Gegenpapstes Felix V. nicht viel geringer, mit 30,000 Ducaten, angibt.

<sup>3</sup> Die Lesart Ghini findet sich seltener.

(beide sollen 1440 Leuchter für S. Giovanni gemacht haben), Tommaso di Giovanni 1435, Novello di Jacopo in Florenz 1438, Antonio di Niccolò di Angelo oder, wie er später und wahrscheinlich richtiger genannt wird: Antonio di Angelo di Niccolò, demnach ein Sohn des obengenannten Angelo di Niccolò 1439, Silvestro dell' Aquila 1439 und 1440 (für silberne Siegel), Niccolò Spinelli 1440, die drei Florentiner Raimondo di Giovanni 1441 (möglicherweise verschrieben statt Rainaldo), Pietro 1443, und Simone di Giovanni 1444, letzterer vielleicht identisch mit Simone Ghini oder Gini, welcher 1478 das grosse Siegel der Republik stach und ein Bruder Rinaldo's gewesen zu sein scheint.

Derfelbe Simone di Giovanni nimmt einen hervorragenden Platz ein unter Nicolaus V. (1447—1455), einem Papst, welcher neben seinen grossartigen Bauplänen und seiner Bücherliebhaberei noch Interesse und Geld genug für die kostspieligsten Werke der Goldschmiedekunst übrig behielt. Die Angaben zeitgenössischer Schriftsteller über die Schätze an Edelsteinen, Goldgefässen, Gewändern u. f. w., welche sich unter seiner Regierung im päpstlichen Palaß und in der Sacristei von St. Peter anhäuferten, werden durch die nur aus dem geheimen Schatzamte verausgabten Summen bestätigt, die im Jahre 1452 für solche Dinge 4059 Ducaten, 15 Bol.,<sup>1</sup> 1453: 2257 Ducaten, 8 Bol., 1454 bis 20. October: 2074 Ducaten, 15 Bol. betragen.

Unübersehbar ist die Reihe der Reliquiarien, Tiaren, Ringe, Rosen, Ehrendegen, Kannen und Schüsseln, Kelche und Patenen, Kreuze, Candelaber, Schliessen, Buchbefchläge &c. &c., welche zumeist bei Simone di Giovanni bestellt und in Silber, Gold, mit Email, Steinen und Perlen ausgeführt wurden. Von diesem ganzen Reichthum scheint nichts erhalten zu sein, als der Ehrendegen, welchen der aus Bologna gebürtige Papst 1455 dem dortigen Patricier Lodovico Bentivoglio verlieh, und der in der Familie dieses Namens bewahrt wird, und ein mit OPUS NICOLAI DE GUARDIA GRELIS<sup>2</sup> bezeichnetes, 90 cm hohes Processionskreuz in der Laterankirche in Rom.

Neben Simone wurden beschäftigt Giovanni dell' Aquila, 1447, Orlando di Charlo, ein Franzose, 1447, Antonio di Niccolò von Florenz, 1449, Martino di Niccolò von Rom, 1450—1454, zwei Goldschmiede von Fabriano: Loro di Giovachino und Righo d'Albarto, 1450, Gaspare d'Agniolo di Cola von Rom, 1453, Paolo di Giordano, 1454, der oben erwähnte Niccolò de Guardia Grelis; ferner ungenannte Meister in Venedig, Siena u. a. O.

Schon der Nachfolger Nicolaus V., der Spanier Calixtus III., 1455 bis 1458, liess viel von jenen Arbeiten zu Gelde machen, und beschränkte sich in feinen Auslassungen auf das Nothwendige, wobei seine Landsleute, die catalanischen Goldschmiede Antonio Perez de las Cellas und Pedro Diaz, bevorzugt wurden.

<sup>1</sup> *Bolognino*, alte Kupfermünze = 1 Bajocco.

<sup>2</sup> Vergl. S. 297.

Günstiger gefalteten sich die Verhältnisse wieder unter Pius II. (1458 bis 1464), dem unter seinem Familiennamen Eneo Silvio de' Piccolomini hochberühmten Gelehrten und Staatsmanne. Er ergänzte das decimirte Tafelgeschirr wieder und nahm für die herkömmlichen und für ausserordentliche Geschenke die Goldschmiedekunst vielfältig in Anspruch. Auch hier steht abermals Simone di Giovanni in erster Reihe. Als dessen Gehülfen werden gelegentlich namhaft gemacht die Florentiner Andrea Vezerii oder de Bizeriis, 1458, Alessandro Galli, 1464, und ein Schüler Simone's, Marco Lazari, 1463. Im Jahre 1459 begegnen wir noch einmal dem Spanier Antonio de las Cellas; ferner werden genannt Benedetto di Lione und Paolo, 1458, Pietro di Antonio da Siena, 1459—1464, Meo di Domenico da Roma, 1461, Miliano di Pietro Mattei de Orsinis von Foligno als Stempelschneider, 1461. Eine goldene Pax mit emailirten Relieffiguren kam 1464 als Geschenk des Papstes nach Siena und von dort in den Domchatz zu Arezzo.

Noch können von Goldschmieden des 15. Jahrhunderts namhaft gemacht werden:

In Florenz: Amerigo Amerighi, trefflicher Emailleur nach Entwürfen Pollajuolos; Antonio di Piero del Vagliente (1405 ein Armreliquiar aus vergoldetem Silber für die Gilde der Kaufleute); Attaviano di Antonio di Duccio (1470 zwei silberne Rauchfässer und 1473 eine silberne Glocke für S. Giovanni, 1477 und 1478 Tafelgeschirre für die Signoria); Bartolommeo di Antonio; Bastiano di Bernadetto Cennini, Stempelschneider; Giovanni del Chiaro (1419 ein Becken und zwei Flaschen aus Silber, 1423 das Reliquiarium für einen Finger des Täufers, alles für das Battistero); Jacopo di Lorenzo (1470 zwei silberne Rauchfässer und 1500 ein Diadem für die Maria Magdalena in S. Giovanni); Matteo di Lorenzo (1402 ein getriebenes Kreuz mit Korallen und Kryftallen für den Altar von S. Giovanni); Matteo di Giovanni Dei (1455 eine silberne Pax mit Niellen und Emails für S. Giovanni);<sup>1</sup> Paolo di Giovanni Sogliani (1499 ein Reliquiar in Form einer Kirche für die Gilde der Kaufleute); Pietro Paolo di Antonio Tazzi (1454 ein Heroldsstab); Piero di Nino, nach Cellini's Erzählung der beste Filigranarbeiter feiner Zeit, dessen Tod im Alter von 90 Jahren durch das Verbot, Gürtel mit Filigranschnallen zu tragen, verursacht worden sein soll.

In Siena: Ambrogio di Andrea (für den Dom eine Silberstatue des heil. Savino, deren Postament Giovanni Turini mit Emails verzierte); Francesco di Pietro (1454 für den Dom die Silberstatue des heil. Petrus, welche nach seinem Tode vollendet wurde von:) Francesco del Germana (1464); Francesco di Antonio di Francesco (1449 ein Tabernakel, 1454 eine Statuette des heil. Bernardinus, 1466 zwei Reliquiarien, das eine mit dem Arme des Täufers, noch in der Cappella di S. Giovanni Battista des Sienefer

<sup>1</sup> Vergl. S. 291: Finiguerra.

Doms, das andere, von Giovanni Turini begonnene, in der Klosterkirche Offervanza dafelbst); Giacomo di Andreuccio (1434 zwei grosse emaillirte Leuchter für den Hauptaltar des Doms); Fra Giacomino del Tonchio (Karthäusermönch, von Ghiberti erwähnt, 1406 ein silbernes Crucifix auf einem Kreuz von Jaspis für den Dom); Giacomo di Guido (1440 einen grossen Silberleuchter für die Mitte des Hauptaltars im Dom); Goro di ser Neroccio (geb. 1387, 1431 eine Statuette der Stärke in vergoldeter Bronze für das Baptisterium zu Siena und ein Armreliquiar für Sta. Maria della Scala dafelbst, einen bezeichneten Kelch von ihm besitzt das Museum des Bargello zu Florenz); Guidino di Guido (einen silbernen emaillirten Kelch nebst Patene für Sta. Reparata zu Florenz).

Als in Padua anfässig oder zu Zeiten beschäftigt werden in dem Archive von S. Antonio namhaft gemacht: Aleffandro da Parma um 1400 und dessen Sohn Pietro, † 1440; Bartolommeo da Bologna um die Mitte des 15. Jahrhunderts; Coreto (Corrado) Cagnoli da Cortona, von dem jene Kirche ein Reliquiar von 1443 besitzt; der jung gestorbene Gianbattista Polo; ferner Ambrogio Riccio, wahrscheinlich der Vater des auch als Erzgiesser berühmten Andrea Riccio, welcher bereits dem folgenden Zeitraum angehört.<sup>1</sup>

Im Neapolitanischen waren im Mittelalter thätig: Lello di Anxano in Lanciano, dem antiken Anxanum (Abruzzo citeriore) um 1300, wo in der Kirche S. Giovanni in Venere ein grosses silbernes Kreuz mit Relief von ihm vorhanden ist, und anderes ihm zugeschrieben wird. — Dessen Zeitgenosse Nicola von Ortona, Verfertiger eines kleinen gothischen Reliquiars im Museo Nazionale zu Neapel. — Pietro di Simone da Siena, 1313 Stempelschneider des Königs Robert Anjou von Neapel, vielleicht Verfertiger des sogen. Corviner Kreuzes in Gran, welches 1331 durch Karl Robert von Ungarn und Polen nach Ungarn gekommen ist. — Der obenerwähnte Niccolò di Guardigrele, welcher, bevor er in päpstlichen Dienst trat,<sup>2</sup> für die Kathedrale zu Teramo eine figurenreiche, zum Theil emaillirte Altartafel (1433—1448), für die Kathedrale zu Aquila ein silbernes Kreuz (1434) u. a. anfertigte. — Niccolò Pizzolo von Solmona, Goldschmied des Königs Ladislaus, welcher 1406 der Stadt Solmona gestattete, eine neue Marke für Gold- und Silberarbeiten einzuführen. — Santi von Teramo, Ende des 15. Jahrhunderts, von dem die Parochialkirche zu Montepagano ein silbernes Kreuz bewahrt.<sup>3</sup>

Die Niellisten Niccolò Rofex zu Modena und Peregrini da Cefena, beide gegen Ende des 15. Jahrhunderts, sind in dem Abschnitt »Kupferstich« erwähnt worden.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Gonzati, *La Basilica di S. Antonio*. Padova 1852.

<sup>2</sup> Vergl. S. 295.

<sup>3</sup> Bindi, *Artisti abruzzesi*, Napoli 1883.

<sup>4</sup> Bd. II, S. 12.

## VIII.

## Die neuere Zeit.

Wenn überhaupt die kleinen Künfte den Formen eines Stils länger treu zu bleiben pflegen, als die Architektur, so lagen für die Goldschmiedekunst noch besondere Umstände vor, welche sie nicht sofort den Uebergang von der Gothik zur Renaissance mitmachen liessen. Sie erhielt nicht aus erster Hand antike Vorbilder für ihre Arbeit, sondern musste erst aus den Werken der zeitgenössischen Baukünstler, Bildhauer und Maler das lernen und entnehmen, was sie für ihre Zwecke benutzen konnte; und diese Ausbeute war verhältnissmässig gering, so lange unsere Kunst noch vorwiegend für die Kirche in Anspruch genommen wurde. Wo sie thatsächlich einen Zweig der hohen Plastik bildet, und die Künstler sich nur durch die Wahl des Materials von den übrigen Bildhauern trennen, ist das Verhältniss anders: die grossen silbernen Heiligenfiguren an Altartafeln u. s. w. sind echte Kinder der Frührenaissance; aber die Kleinkunst und das eigentliche Handwerk bleiben innerhalb der Anschauungsweise der vorausgegangenen Stilperiode so lange, bis der im gefamnten Leben eingetretene Umschwung sie mit fortreisst. Deshalb mussten die Goldschmiede, welche Zeitgenossen der Plastiker der Frührenaissance waren, in dem vorigen Abschnitte behandelt werden.

Mit der Herrschaft des heidnischen Zuges in der Denk- und Lebensweise des gebildeten Italien beginnt erst das Renaissancezeitalter für die Goldschmiedekunst. Nicht mehr der Kirche ist ihre Hauptthätigkeit gewidmet; die Reliquienschreine, Ostenforien u. s. w., bei welchen sich die gothische Architektur mit ihren constructiven und Schmuckformen so gut anwenden liess, wurden immer feltener. Ferner lockerte die häufigere Benutzung des Marmors in der Plastik das Band, welches früher zwischen dieser und der Goldschmiedekunst bestanden hatte. Dafür macht sich das malerische Element immer mehr geltend in der neuerlichen Aufnahme der aus dem Oriente stammenden Verzierungswesen, welche unter dem Namen Tauschirung zusammengefasst werden, und denen sich vorzüglich in den Plattenrüstungen seit dem Ende des 15. Jahrhunderts ein neues Feld eröffnete. Unmittelbar äusserte sich der Einfluss der antikisirenden Strömung erstens in der Wiederbelebung des Gemmenschnitts und der Gefässbildnerie aus Krytall und anderen Halbedelsteinen: <sup>1</sup> einerseits, da diese Arten der Kunsttechnik häufig von Goldschmieden ausgeübt wurden, andererseits durch die Fassung solcher Arbeiten; zweitens in der Entlehnung und Combination der Gefässformen,

<sup>1</sup> Vergl. Bd. I, p. 327 ff.

welche man durch Funde von Thon- und Glasgefäßen aus dem Alterthum kennen gelernt hatte, oder von denen man sich nach den altrömischen Bezeichnungen eine Vorstellung machte; drittens darin, dass die mittelalterlichen Ornamentmotive durch das Blatt- und Rankenwerk und die chimärischen Gestalten der Grottesken, die Karyatiden, Hermen, Masken u. f. w. verdrängt wurden, wie die Figuren der Heiligenlegende durch mythologische und allegorische.

Aus diesen verschiedenen Elementen geht nun der eigenthümliche Renaissancestil hervor. Krytall und farbige Halbedelsteine wie Lapislazuli, Jaspis, Onyx, Achat u. f. w. gehen die mannigfaltigsten Verbindungen mit Gold, Silber und Email ein. Die Steine oder auch Muscheln geben den Körper von Gefäßen (Schalen, Kannen, Flaschen, Becken) her, werden mit Fuss, Rändern, Deckel, Henkeln, Knopf etc. aus Metall versehen; diese Fassungen bieten Gelegenheit zum Anbringen aller möglichen Fabelwesen, Sirenen, Drachen, Hippocampen, ferner der Kindergestalten, die je nachdem als Engel oder Eroten bezeichnet werden können, während das Pflanzenornament eine untergeordnete Rolle spielt; mit Rücksicht auf die Farbe oder die Farblosigkeit des Hauptmaterials wird die Fassung mit Edelsteinen, Perlen, Email colorirt; Gegenstand der phantastischsten Compositionen werden namentlich die Henkel, welche in kühnen Windungen und Verschlingungen hoch und leicht emporsteigen. Und die aus der Combination verschiedener Stoffe entstandenen Gefäßformen behaupten sich auch, wenn nur Metall verarbeitet wird. Handelt es sich um Schmuckfächer oder kirchliche Schaustücke, so bildet häufig der Stein den Grund, von welchem sich die goldenen und emaillirten Figuren und Ornamente in Relief oder völlig rund abheben.

Das Prägen von Münzen und Medaillen bleibt vorläufig noch mit der Goldschmiede verbunden, aber es zweigt sich ein eigener Kunstbetrieb ab, seitdem die Modelle der Schaumünzen in Holz oder Speckstein geschnitten oder in Wachs modellirt und durch Abdrücken in Formsand Gussformen hergestellt werden: *Gussmedaillen*.<sup>1</sup>

Wie jeder Kunstzweig unterliegt auch die Goldschmiede der Renaissance in den verschiedenen Ländern, in welche sie von Italien aus verpflanzt wird, mancherlei Modificationen, welche sich stärker oder schwächer fühlbar machen je nach den nationalen Anlagen und Sitten, dem mehr oder weniger kräftigen Widerstande alter Tradition, und dem Wege, auf welchem ein Volk den neuen Stil empfing: direct durch italienische Künstler, welche in das Land kamen, oder durch einzelne Arbeiten oder durch Abbildungen, Zeichnungen u. f. w. Endlich ist die Zeit, in welcher die Bekanntschaft der Renaissance gemacht wurde, von hervorragender Wichtigkeit. Nach dem früher Gefagten ist es natürlich, dass die anderen Länder die italienische Renaissance

<sup>1</sup> Vergl. J. Friedländer, *Die ital. Schaumünzen des 15. Jahrhunderts* in: Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsamml. Bd. I. ff.

speciell in diesem Zweige erst in den Formen der Hochrenaissance kennen lernten und daher schon auf den Uebergang in den Barockstil vorbereitet waren.

Schon deswegen würde es schwer fallen, zwischen dem 16. und dem 17. Jahrhundert eine Grenze zu ziehen. Und eben so allmählig vollzieht sich die Umbildung der immer phantastischer, zum Theil naturalistisch werdenden Barockformen in diejenigen des Rococo, innerhalb dessen sich die nationalen Merkmale fast gänzlich verwischen. Mit der klassicistischen Reaction, welche kurz vor der französischen Revolution zur Herrschaft gelangt, schliesst für uns der Stoff der Betrachtung ab.

Die italienische Goldschmiedekunst der Renaissance erscheint der Nachwelt verkörpert in der einen Gestalt des Meisters Benvenuto Cellini, — so sehr, dass es lange üblich war, jede Arbeit, welche allenfalls aus seiner Zeit stammen konnte, auf seinen Namen zu taufen. In der That verdankt er diesen hohen Ruhm mehr seinen eigenen, von Selbstbewunderung strotzenden Erzählungen, als den unzweifelhaft von ihm herrührenden Werken; deren Zahl ist zu gering, als dass man an ihrer Hand jene Erzählungen in Beziehung auf seine Kunst mit voller Sicherheit kritisiren könnte, während die Darstellung seiner Erlebnisse nachweislich nicht selten mit der Wahrheit etwas frei verfährt. Diese Umstände haben es mit sich gebracht, dass seine Bedeutung bald übertriebene Schätzung erfahren hat, bald übermässig herabgedrückt worden ist. Gegenwärtig ist man wohl allgemein davon abgekommen, ihn auf eine Linie mit den grossen Künstlern zu stellen, welche der Welt eine neue Kunstblüthe gebracht haben, glaubt sich fogar nicht mehr berechtigt, ihn, wie ehemals, als den König aller Goldschmiede u. dgl. m. zu bezeichnen. Vielmehr lässt sich mit Fug annehmen, dass ihm eine grosse Zahl von Rivalen erwachsen würde, wenn andere Goldschmiede eben so gewandte Schriftsteller gewesen wären wie er. Aber dass er in seinem acht- und fünfzigsten Jahre, »da er in Florenz sich mancher vergangenen Widerwärtigkeiten erinnerte und nicht, wie sonst, von bösen Schicksalen verfolgt wurde,«<sup>1</sup> daran ging, sein Leben zu beschreiben, und dann auch noch zu Papier brachte, was er von Fertigkeiten in seiner Kunst wusste,<sup>2</sup> — dafür schulden wir ihm den grössten Dank, und dafür können wir manche Prahlerei und noch anderes mehr mit in Kauf nehmen. Indem wir das Wesentlichste seiner Selbstbiographie hier wiedergeben, gewinnen wir zugleich einen Ueberblick über den Stand der italienischen Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert.

Benvenuto Cellini wurde als Abkömmling einer Florentiner Bürgerfamilie am 3. November 1500 geboren, ist also im vollsten Sinne ein Kind

<sup>1</sup> *Vita di B. Cellini* I. in B. C. *Opere complete*. Daselbe deutsch von Goethe in dessen Werken, Ausgabe in 40 Bänden, Bd. 28.

<sup>2</sup> B. C., *Due trattati*: Florenza 1568. Andere Ausgaben: in *Opere complete*, Firenze 1843, und von C. Milanesi, Firenze 1856. Deutsch: B. C., *Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Sculptur*. Uebersetzt . . . von J. Brinckmann. Leipzig 1867.

des 16. Jahrhunderts. Sein Vater Giovanni Cellini war Baumeister und Taufendkünstler, aber mit Leidenschaft der Musik ergeben, und wollte durchaus auch den Sohn zum Musiker machen. Der aber hatte Luft zu den bildenden Künften; zuerst (1513) kam er in die Werkstatt des Michel Agnolo di Viniano von Pinzidimonte (eines wegen seiner Geschicklichkeit im Ciseliren, Nielliren und Emailliren gerühmten Goldschmiedes und Juweliers, Vaters des Bildhauers Baccio Bandinelli), aus welcher der Alte ihn bald wieder wegnahm; mit fünfzehn Jahren ging er gegen den Willen des Vaters zu Antonio di Sandro gen. Marcone, welchen er sehr rühmt. Im folgenden Jahre wegen eines Raufhandels verbannt, arbeitete er einige Zeit bei dem Meister Francesco Castoro zu Siena, später bald in Bologna bei dem Meister Ercole und dem Miniator Scipio Cavaletti, bald in Pisa bei Ullivieri della Chiostra, wieder in Florenz bei Antonio di Sandro und bei Francesco Salimbene. 1519 wanderte er nach Rom, wo er bei Firenzuola di Lombardia und bei Paolo Arfagno Beschäftigung erhielt; 1521 war er wieder in Florenz bei Salimbene und Sogliani, musste aber wegen wiederholter Schlägereien abermals flüchten und ging 1523 wieder nach Rom, wo eine vornehme Dame Porzia Chigi und Papst Clemens VII. (Giulio Medici), welcher sich schon in Florenz für ihn interessirt hatte, seine Gönner wurden. Von dortigen Goldschmieden erwähnt er Lucagnolo da Jesi (mit welchem er sich auf Geheiss des Bischofs von Salamanca in einen Wettstreit einlassen musste) und den Mailänder Giovanpieri della Tacca, in deren Werkstätten er arbeitete, bis er sich selbständig machen konnte, ferner Caradoffo, dessen Beispiel ihn veranlasste, sich auch in der Treibarbeit zu üben, während Arbeiten des Amerigo Amerighi ihn auf das Emailliren führten, und die damals in die Mode kommenden orientalischen Waffen auf das Tauschiren. Nebenbei trieb er Handel mit römischen Münzen, die er den Weingärtnern gegen ein Geringes abnahm und an die kunstliebenden Prälaten verkaufte. In die Zeit seines damaligen römischen Aufenthalts fiel die Pest (1525) und die Belagerung und Plünderung Roms durch das deutsch-spanische Heer unter Karl von Bourbon (1527). Bei dieser Gelegenheit musste Cellini, wie früher erwähnt worden ist, eine Menge Kunstwerke aus Edelmetall einschmelzen, was er merkwürdigerweise ohne ein Wort des Bedauerns berichtet. Ausserdem will er die Schüsse abgefeuert haben, welche zwei Anführer des Belagerungsheeres, Bourbon selbst und den Prinzen von Oranien, tödteten, wie denn überhaupt in seinen Erzählungen aus dieser Zeit seine Neigung zum Prahlen besonders stark hervortritt. Nach der Capitulation der Engelsburg wollte er beim Kriegshandwerk bleiben, liess sich jedoch von seinem Vater bestimmen, nach Mantua zu gehen und dort wieder Arbeit zu suchen.

Von den Dingen, welche er bis dahin, überall, wo sich Gelegenheit bot, fleissig nach Werken der Antike, nach Compositionen Michel Angelo's &c. studirend, gemacht hatte, ist keines mit Bestimmtheit als noch vorhanden nachzuweisen. Ein Gürtelschloss in Silber, einen Brautgürtel (*chiavaquore*,



Herzensschlüssel), ein nach einem Porphyrfarkophag gearbeitetes Salzfass, für den Bischof von Salamanca Leuchter und ein grosses Wassergefäss für den Credenz Tisch und ein ähnliches für den Cardinal Cibo, für Porzia Chigi die Fassung von Diamanten in Gestalt einer Lilie, ferner mehrere Medaillen am Hut zu tragen, zwei silberne Vasen für den berühmten Chirurgen Jacopo Berengario da Carpi (*Jacobus Carpus*), welcher sie als antik weiterverkaufte, Cardinalsiegel, eiserne Dolche und Ringe mit Gold tauschirt, zählt Cellini ausdrücklich auf und preist mit naivem Stolze die treffliche Arbeit, die zierlichen Verschlingungen von Blättern, Masken, Kindergestalten u. f. w., die er nach antiker Art, aber eigener Erfindung angebracht habe. Zwei von diesen Gegenständen rühmt sich das k. k. Antikencabinet in Wien zu besitzen: die für den Gonfaloniere von Rom, Gabriello Cefarini, gefertigte grosse goldene Medaille mit Leda und dem Schwan, ferner einen Ring aus Eisen und Gold, der Reif aussen achteckig, mit Löwenköpfchen und Masken. In Beziehung auf das erstere Stück, eine vorzügliche Arbeit, wird eingewandt, dass der Künstler nicht erwähnt, er habe zu dieser Arbeit ein antikes Marmorfigürchen benutzt und den daran fehlenden Kopf ergänzt; indessen gehen seine Beschreibungen überhaupt nicht genau in das Einzelne ein, und darf man nicht vergessen, dass zwischen der Anfertigung der Medaille und dem Schreiben seines Lebens ein Zeitraum von mehr als dreissig Jahren liegt. Die Agraffe im k. k. Münz- und Antikencabinet zeigt den Rafen, auf welchem Leda ruht, grasgrün emallirt, ausserdem ist mehrfach blaues und an der Architektur marmorartiges Email angewandt, der Amor und das Gewand der Leda sind Gold. In der Einfassung sind ein Diamant und acht Rubine, die letzteren in abwechselnd blauen und weissen Lilien, welche J. Arneth<sup>1</sup> bestimmt haben, die Annahme zuzulassen, dass diese Agraffe eine Wiederholung der für Cefarini gemachten und für König Franz I. bestimmt gewesen sei. Doch ist die Lilie ein allgemein beliebtes Ornamentmotiv.

In Mantua herrschte damals Herzog Federigo Gonzaga, wie seine Vorfahren ein Freund der Wissenschaften und Künste. Ihm wurde Cellini, welcher bei des Herzogs Goldschmiede, dem Mailänder Niccolo eingetreten war, durch Giulio Romano, der eben damals den Palazzo del Te baute, wärmstens empfohlen und verfertigte für den Herzog selbst nach eigenem Modell ein Kästchen für eine Ampulla mit dem Blute Christi (oben darauf den sitzenden Christus, mit der Linken ein Kreuz haltend und mit der Rechten die Wunde der Brust öffnend), und »andere kleine Arbeiten«, für den Cardinal Ercole Gonzaga aber ein Siegel mit der Himmelfahrt Mariae und den zwölf Aposteln, wofür er 200 Ducaten erhielt. Das Fieberklima trieb ihn jedoch bald von Mantua fort und er blieb nun wieder einige Zeit in Florenz. Dieser Aufenthalt sollte für ihn von nachhaltigem Einfluss werden. Seine Hauptbeschäftigung war das Fassen von Edelsteinen; diese ward ihm aber verleidet,

<sup>1</sup> *Monumente des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes in Wien.* Wien 1858.

so viel Geld sie ihm auch eintrug, als Michel Angelo einer Hutmedaille mit Hercules und dem Löwen (für Girolamo Mazzetti aus Siena) hohes Lob ertheilte (daselbe Werk im Grossen in Bronze oder Marmor ausgeführt würde die ganze Welt in Staunen versetzen, soll er gefagt haben) und sich fogar, als Federigo Ginori ebenfalls ein solches Schmuckstück haben wollte, in einen Wettstreit mit Cellini einliess. Des Letzteren Wachsmo- dell trug, wie er berichtet, den Sieg davon über Michel Angelo's Zeichnung. Er stellte den Atlas aus Gold getrieben dar, der eine Weltkugel aus Kry- stall, in welche der Thierkreis gravirt war, auf dem Nacken trug, das Ganze auf einem Grunde von Lapislazuli und in einer Umrahmung von Laub, Früchten »und anderen niedlichen Dingen«. Dieses Stück gerieth später in den Besitz des Königs von Frankreich und wurde Anlass, dass dieser den Künstler nach Paris zog, während Letzterer, durch das Lob Buonarrotti's ange- spornt, bald von dem Wunsche beherrscht wurde, es auch in der grossen Plastik mit deren Meistern aufzunehmen.

1530 finden wir ihn abermals in Rom. Hier machte er für Clemens VII. die Schliesse des Pluviale, in welcher ein grosser Diamant angebracht werden musste. Er setzte diesen in die Mitte eines Goldbleches von der Grösse einer ausgebreiteten Hand und darüber in getriebener Arbeit Gott Vater, aus den Falten des flatternden Mantels schauten kleine Engel hervor, andere stützten den Diamanten; auf der Rückseite befanden sich »Schnecken, Masken und andere ergötzliche Dinge«. Die augenscheinlich an die Deckenmalereien Michel Angelo's in der Sixtinischen Kapelle sich anlehrende Composition hatte den vollen Beifall des Papstes, der ihm den Schnitt der Münzstempel übertrug. Von Münzen Cellini's sind verschiedene auf uns gekommen, die meisten mit dem Bildniss des Papstes. — Wie immer und überall klagt er auch hier fortwährend über die Ränke seiner Feinde und Neider, aber un- verkennbar trug er in den meisten Fällen selbst die Schuld, dass er in so viele Misshelligkeiten gerieth und die Gunst seiner Beschützer verlor. In den Jahren 1534 bis 1537 hören wir mehr von seinen Raufhändeln und Mord- anfällen, wegen deren er sich wiederholt flüchten muss, nach Neapel, Flo- renz &c., als von seinen Arbeiten. In dem letztgenannten Jahre führte er im Auftrage des Papstes Paul III. den goldenen, reich mit Figuren, Laub- werk, Edelsteinen und Email verzierten Deckel zu einem Miniaturenbrevier (*Officium beatae Virginis*) aus, welches dem Kaiser Karl als Geschenk bestimmt war. Ueber das Verbleiben dieses Gebetbuches ist nichts bekannt; doch wird für drei Buchdeckel der Anspruch erhoben, dafür angesehen zu werden. In der Bibliothek des Museo nazionale zu Neapel befand sich ein schon von Vafari beschriebenes, mit Miniaturen von Giulio Clovio geschmücktes Gebetbuch<sup>1</sup> mit silbernem zum Theil vergoldetem Deckel, auf welchem die Jungfrau stehend, der Engel Gabriel, vier kleinere Figuren und die Wappen zweier

<sup>1</sup> Vergl. Bd. I, p. 259.

Cardinäle aus dem Hause Farnese angebracht waren. Eugène Plon bezeichnet in seinem 1883 erschienenen Werke über den Meister<sup>1</sup> dieses Buch als seit der Entthronung der bourbonischen Dynastie verschwunden. Dass es nicht das Gebetbuch für Karl V. sein kann, geht schon aus der Verschiedenheit des Materials (dort nur vergoldetes Silber, hier massives Gold mit Edelsteinen), ausserdem aber aus dem Vorhandensein der Cardinals-Wappen hervor. Plon vermuthet in dem Deckel des neapolitanischen Buches eine Arbeit eines Schülers Cellini's, Manno (vergl. S. 312), welcher längere Zeit im Dienst der Farnese gestanden hat, deren Erben die spanisch-neapolitanischen Bourbonen geworden sind.

Das zweite Exemplar, ein Deckel, ohne das Buch, für welches er bestimmt gewesen ist (im South Kensington Museum zu London), besteht aus Feingold und ist mit Flachreliefs, durchsichtigem und opakem Email geziert; Edelsteine fehlen, die Cellini bei seiner Arbeit ausdrücklich erwähnt, und die Darstellungen sind — abgesehen von der Erschaffung des Weibes, für welche wiederum Michel Angelo das Vorbild geliehen hat, durchaus allegorischer Natur und ohne die geringste Beziehung auf ein Gebetbuch, wie man sie bei einem Geschenk eines Papstes an den Kaiser voraussetzen dürfte. Auffallend sind die grossen Massliebchen (*marguerites*) auf dem Rücken des Einbandes, und da dasselbe Motiv sich auch auf den Deckeln wiederholt, das Buch auch der Tradition zufolge im Besitz einer französischen Prinzessin gewesen ist, so dürfte es wohl für eine Margarethe, sei es die Schwester oder Tochter Franz I., hergestellt worden sein.

Bei dem dritten Buche (im herzogl. Museum zu Gotha) trifft allerdings mehr zusammen mit den von Cellini gegebenen Daten: der Einband ist von Gold mit Edelsteinen und Email verziert und die figürlichen Darstellungen sind religiöser Natur. Aber das Buch ist nicht ein *Officium beatae Virginis*, sondern es enthält Scenen aus dem Leben Christi in Miniaturen nebst den Textstellen. Ausserdem sind durch die eigenhändigen Namenseinzeichnungen die einstigen Besitzer bis auf das Ende des 16. Jahrhunderts zurück zu verfolgen. Nach Gotha kam es als Geschenk der Herzogin Luise von Mecklenburg-Schwerin an ihre Enkelin, die Gemahlin des Herzogs Ernst I. von Koburg. Vor den mecklenburgischen Fürsten besass es 1623 König Christian von Dänemark, 1590 König Jakob VI., Stuart von Schottland, der spätere König von England. Nimmt man an, dass letzterer das Buch von seiner Mutter Maria Stuart erhalten habe, so würde dies für die pariser Herkunft des Stückes sprechen, da die Königin ja einen Theil ihrer Jugend am französischen Hofe verbracht hat. Plon neigt zu der Annahme, dass einer von den deutschen Schülern Cellini's in Paris (vergl. unten) den Einband gearbeitet habe, weil in den figürlichen Darstellungen ein gewisser deutscher Zug bemerkbar sei.

<sup>1</sup> *Benv. Cellini Orfèvre, Médailleur, Sculpteur. Recherches sur sa vie, sur son œuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées.*

Wie erwähnt worden, war Cellini in Beziehung zum König Franz I. gekommen und 1537 folgte er dessen Einladung nach Paris in Begleitung zweier Schüler, Ascanio von Tagliacozzo und Jeronimo von Perugia. Aber er hatte einen ungünstigen Zeitpunkt getroffen, der König war von kriegerischen Sorgen in Anspruch genommen, Cellini selbst bekam Heimweh, und so machte er sich bald auf den Rückweg nach Rom. Hier wurde er 1538 mitten aus eifriger Thätigkeit weggeholt und gefangen gesetzt, weil der soeben genannte Jeronimo ihn der Veruntreuung bei Gelegenheit der Einschmelzung des päpstlichen Schatzes angeeschuldigt hatte. Seine Erzählung von seiner Haltung während der Unterfuchung, von seinem Fluchtverfuche, von der graufamen Behandlung, die er habe erdulden müffen, werden, so abenteuerlich sie oft klingen, im Wesentlichen durch neuerdings aufgefundene Dokumente bestätigt. Der Gunft des Cardinals Ippolito d'Este verdankte er seine Befreiung nach beinahe zwei Jahren, und nun, 1540, begab er sich, abermals von zwei Gefellen, Ascanio und Paolo Romano, begleitet, zum zweitenmal nach Frankreich. Diesmal währte sein Aufenthalt daselbst fünf Jahre, in welche zahlreiche und bedeutende Arbeiten fallen. Bei dem Könige blieb er fast immer in Gunft, aber auch hier machte er sich bald mächtige Feinde, und die Art, wie er mit diesen abgefahren sein will, trägt häufig den unverkennbaren Stempel der Prahlerei. 1545 erhielt er den erbetenen Abschied und ging wieder nach Italien.

Aus dem Zeitraum, welchen seine beiden Reisen nach Frankreich begrenzen, stammen, seiner Erzählung und anderen Quellen zufolge, zahlreiche Arbeiten, von denen folgende erwähnt werden mögen. Cardinal Ippolito d'Este bestellte bei Cellini während des ersten pariser Aufenthaltes Kanne und Becken von Silber, welche erst nach 1540 fertig und von dem Besteller dem König Franz verehrt wurden. Paolo und Ascanio hatten daran mitgearbeitet. Beide Gefäße waren mit Figuren in hohem und Flachrelief geziert und vergoldet, am Becken waren u. a. Fische angebracht. Ueber das Verbleiben der Arbeit ist nichts bekannt; ebenso wenig von einem reichen Schmuck für die Gemahlin des Girolamo Orfini. Nach der Befreiung aus dem Kerker der Engelsburg machte sich der Künstler im Auftrage des Cardinals an die Herstellung eines Wachsmodells für ein grosses Salzfaß, und da König Franz später ebenfalls ein solches bei ihm bestellte, benutzte er jenes Modell. So entstand sein berühmtestes Werk auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst, das Salzfaß (*Saliera*) in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien (Fig. 122). Obgleich Cellini's Beschreibung in Einzelheiten abweicht, ist die Echtheit dieses Stückes über jeden Zweifel erhaben: König Karl IX. von Frankreich machte es bei seiner Vermählung mit der Erzherzogin Elifabeth deren Oheim, Erzherzog Ferdinand, dem eifrigen Sammler, Begründer des Museums auf Schloss Ambras, welcher bei der in Speyer 1570 vollzogenen Vermählung durch Procuration fungirt hatte, zum Geschenke. Das Werk bestätigt den grossen Einfluss Michel

Angelo's auf den Künstler, aber auch, dass dieser den Meister durch Uebertreibungen zu überbieten suchte, während die Treibarbeit, Ciselirung und Emaillirung die höchste Bewunderung verdienen. Am Fussgestell sind die Tageszeiten (mit directer Benutzung der Figuren M. Angelo's für das Mediceergrabmal) und die Winde angebracht. Darüber ist das salzpendende Meer durch Wellen, Seethiere und endlich Neptun mit dem Dreizack, die Erde aber, welche die anderen Gewürze hervorbringt, durch Felsen, Landthiere und die Göttin Kybele repräsentirt. Zur Aufnahme des Salzes ist eine

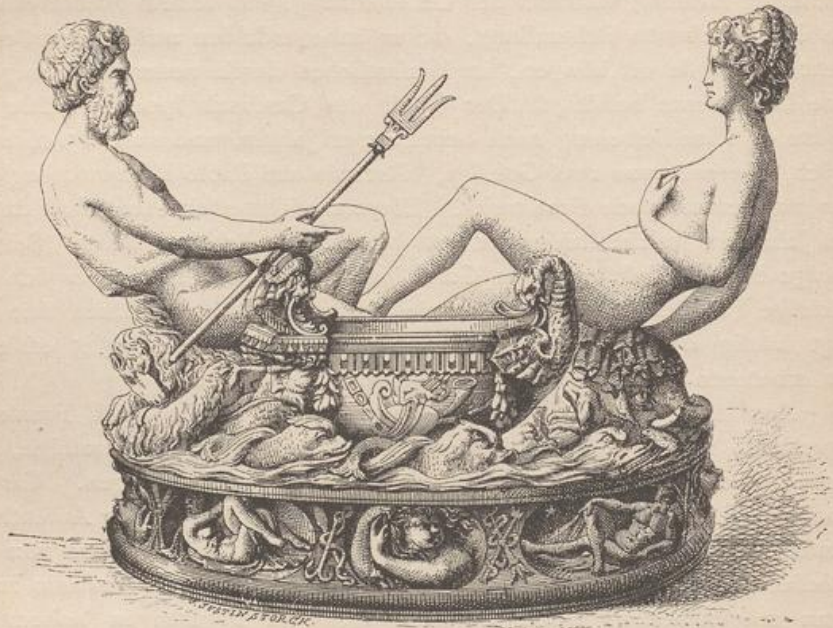


Fig. 122.

Cellini's Salzfass in Wien.

barkenartig geformte Schale, für Pfeffer ein Gefäss in Gestalt eines Triumphbogens, auf welchem eine weibliche Figur gelagert ist. Lilien, der Salamander, die Initiale F erinnern an den königlichen Besteller. In einem Inventar der königlichen Schätze zu Fontainebleau vom Jahre 1560 wird ein als Salzfass dienender *goldener Triton mit einer Thetis* mit einem Gewicht von 30 Mark aufgeführt und zehn Jahre später die Schenkung erwähnt; ein 1596 zu Ambras aufgenommenes Inventar gibt das Gewicht mit 26 Mark 2 Unzen an. — Franz I. war von der Arbeit entzückt, gab sie jedoch vorläufig dem Künstler zur Aufbewahrung zurück, und dieser benutzte das Salzfass bei einem Mahl, welches er einigen Freunden veranstaltete. Der König hatte ihm damals das Schloss Petit Nesle (von Cellini Nello genannt) als Werkstätte und Wohnung angewiesen, der Künstler

musste sich aber die Benutzung der Räume förmlich erkämpfen, da die früheren Bewohner nicht gutwillig weichen wollten. Auch mit anderen Personen gerieth er in Streitigkeiten, z. B. mit dem Maler Primaticcio; am gefährlichsten aber wurde für ihn die Feindschaft der Geliebten des Königs, Herzogin d'Étampes, welcher er endlich durch seine Rückkehr nach Italien das Feld räumte: Juli 1545. Von Arbeiten, welche er in Paris mit Hülfe seiner mitgebrachten, ferner französischer und deutscher Gefellen<sup>1</sup> ausgeführt hat, erwähnt er den silbernen Candelaber in Gestalt des ungefähr 2 m 30 hohen Jupiter, — der König wollte zwölf Götter und Göttinnen als Candelaber haben, doch kam, abgesehen von mehreren Modellen, nur jener eine zu Stande und ist, man weiss nicht wann, zu Gelde gemacht worden; — die fogen. Nymphe von Fontainebleau, eine colossale nackte liegende Frauengestalt von Thieren umgeben in Bronzerelief 4 m 9 lang, bestimmt für das Portal des Schlosses Fontainebleau (von Cellini *Fontana Belio* genannt), aber durch Diana von Poitiers nach Anet gelangt und jetzt im Louvre-Museum; zwei für eben jenes Portal bestimmte Satyrn, deren Modelle bei seiner Abreise von Paris fertig waren, von denen aber nicht bekannt ist, ob sie überhaupt gegossen worden sind; — das Modell eines Brunnens für daselbe Schloss, mit der Figur des Mars und verschiedenen Allegorien, unausgeführt; — mehrere Büsten, grosse und kleine Gefässe, goldene Figürchen u. a. m. Unter den Schmuckgegenständen, welche in öffentlichen und Privatsammlungen unter Cellini's Namen figuriren, mögen manche aus seiner pariser Werkstätte hervorgegangen sein. So wird angenommen, dass das in Fig. 123 abgebildete Gehänge in der Bibliothèque nationale zu Paris nach seinem Modell gearbeitet worden sei. Vergl. auch: »Email« S. 33 ff.

Von 1545 an hatte Cellini seinen ständigen, nur durch einzelne Reisen unterbrochenen Aufenthalt wieder in Florenz. Anfangs erfreute er sich grosser Gunst des Herzogs Cosimo und der Herzogin Eleonore, doch verdarb er es zunächst durch seinen Eigensinn mit der letzteren und dann auch mit dem Herzog selbst. Er schreibt alle Widerwärtigkeiten jener Zeit den Ränken seines Feindes, des Bildhauers Baccio Bandinelli, zu. Das nahende Alter stimmte ihn religiös, 1558 trat er fogar in den Priesterstand, um sich zwei Jahre später wieder von seinen Gelübden entbinden zu lassen, und noch mit 65 Jahren eine Ehe zu schliessen. 1571 am 13. Februar starb er. Der Goldschmiedekunst war er während dieser letzten Periode seines Lebens so ziemlich entfremdet worden. Er meinte seine Meisterschaft in dieser genügend bewiesen zu haben und widmete sich der grossen Plastik, nicht nur in Bronze-guss (Perseus, Büste des Herzogs, Relief mit einem Hunde — sämmtlich noch in Florenz), sondern auch in Marmor. Gefässe und Schmuckfachen, welche ihm aufgetragen waren, liess er meistens nach seinen Entwürfen von

<sup>1</sup> Von letzteren wird einer in Hofrechnungen erwähnt, aber es ist schwer, aus der französischen Schreibung: *Pierre Bauduc* oder *Baulduc* den wirklichen deutschen Namen zu errathen.

Anderen, Gianpagolo, Domenico Poggini, Pietro Martini, ausführen. Erst die grösste Geldverlegenheit bestimmte ihn in seinen letzten Lebensjahren, 1568, mit drei Goldschmieden, den Brüdern Antonio, Francesco und Guido Gregori von Fossombrone, einen Gesellschaftsvertrag zu schliessen und die Werkstätte der Lorenzo und Giuliano Ardinghelli zu übernehmen.

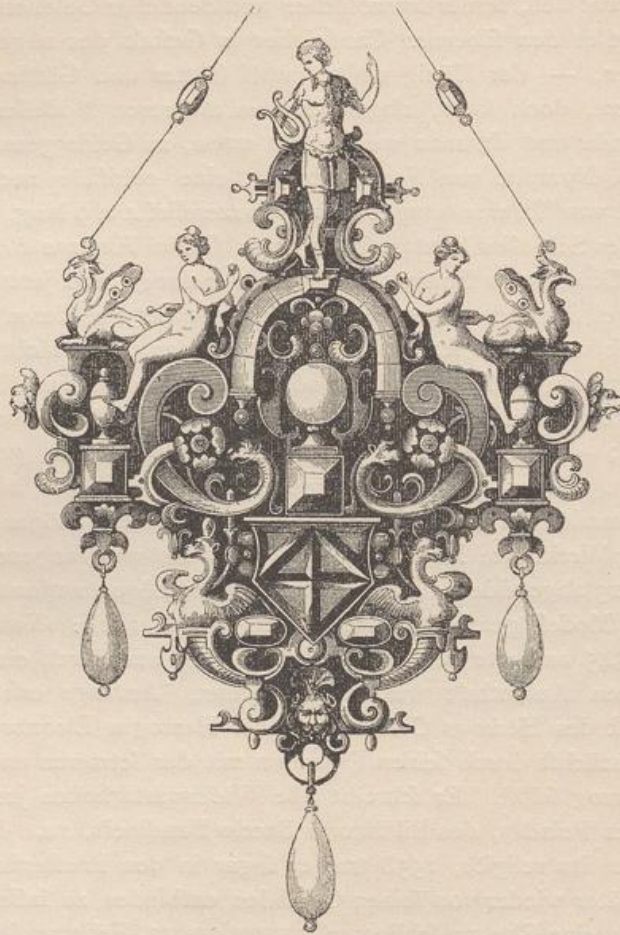


Fig. 123.

Schmuckstück in der Biblioth. nat. zu Paris.

Wie oben erwähnt wurde, hat lange Zeit der Name Cellini für Goldschmiedearbeiten jeder Art erhalten müssen, auch wenn sie nicht nur kein Merkmal feines Stils an sich trugen, sondern als deutsche oder französische oder niederländische Arbeiten zu erkennen waren. E. Plon hat in dem citirten Werke eine ziemlich vollständige kritische Zusammenstellung auch der dem Künstler ohne genügenden Beweis oder irrtümlich zugeschriebenen

Gegenstände geliefert. Dahin gehören Kanne und Becken mit Darstellungen aus dem Leben eines Genuefers Lercaro, nachweislich um die Mitte des 16. Jahrhunderts gearbeitet (Pal. Coccapani in Modena); — Kanne mit den Jahreszeiten und Platte mit biblischen Szenen, nach dem Urtheil J. C. Robinsons zu correct für Cellini, aber florentiner Arbeit aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Eigenthum des Lord Cowper; — die Apotheose Karls V., Silberrelief in der vaticanischen Bibliothek, vielleicht von Leone Leoni; — ebenda zwei ovale Reliefs mit mythologischen Szenen; — ein Becken mit allegorischen Figuren, im Besitz des Baron Pepoli zu Trapani; — ein Abtstab in Montecassino; — zwei Kannen (Fig. 124) im Durazzoschen Palaß zu Genua, unverkennbar Arbeiten des 17. Jahrhunderts u. v. a.

Der Hammer, dessen sich Papst Julius III. in dem Jubeljahre 1550 zur Oeffnung der vermauerten Pforte der Peterskirche bediente, und welcher sich jetzt in der münchener Schatzkammer befindet,<sup>1</sup> ist bald Benvenuto, bald gar Michel Angelo zugeschrieben worden, aber ohne Zweifel deutsche Arbeit.

An älteren und jüngeren Zeitgenossen Cellini's haben wir folgende zu verzeichnen, die zum Theil schon in seinem Leben genannt worden sind. Ambrogio Foppa, genannt Caradosso, † 1527, gehört zu denjenigen Meistern, von welchen Cellini mit der grössten Anerkennung spricht. Er stammte aus Mailand oder Pavia, und da er, als Cellini ihn in Rom kennen lernte, hoch bei Jahren war, muss er um die Mitte des 15. Jahrhunderts geboren sein. Als langsamer Arbeiter wird er von dem genannten Autor charakterisirt, und diese Eigenschaft soll ihm auch zu dem Beinamen verholfen haben. Ein Spanier habe, ärgerlich über das Zögern des Künstlers, diesem zugerufen: *Hai cara d'osso*, Foppa an dem Klange der letzten Worte Gefallen gefunden, und sie sich beigelegt, und erst zu spät erfahren, was sie angeblich bedeuten: ein Gesicht wie ein Hinterer. In der That heisst aber *cara d'oso* Bären Gesicht. Unter Papst Julius II. ist Foppa nach Rom gekommen und hat unter Clemens VII. noch dort gelebt. In Treibarbeit und im transluciden Email war er besonders ausgezeichnet und die im Leben Cellini's mehrfach erwähnten Gussmedaillen scheinen vornehmlich durch ihn in die Mode gekommen zu sein. Der Domschatz zu Mailand besitzt unter seinem Namen eine Pax mit dem Wappen eines Papstes aus dem Hause Medici: eine Grablegung Christi in goldenen Relieffiguren unter einem Bogen, der von Lapislazulifäulen getragen wird.<sup>2</sup> Das Werk scheint jedoch einer etwas späteren Periode anzugehören.

Andrea Gidetti arbeitete Silbergefässe für Papst Paul IV. (1555—1559). Antonio Gentile da Faenza (1531—1609) hat sich an dem Crucifix, welches nebst zwei Leuchtern 1582 für den Hauptaltar von St. Peter zu Rom an-

<sup>1</sup> Abbildung mit Details in „Das Kunsthandwerk“. I. Bd. 21.

<sup>2</sup> Abgebildet bei Pion, *Benv. Cellini*, Taf. XXXIII.



gefertigt wurde und sich noch dafelbst befindet, als Verfertiger genannt. — Antonio di San Marino galt seinerzeit als der erste Goldschmied in Rom.

Ascanio Maaj (woraus die Franzosen *Desmarriz*, *Desmarrez* machten), auch nach dem Schlosse Nesle *Ascanio di Nello* genannt, ist der mehrfach



Fig. 124.

Kanne in Pal. Durazzo zu Genua.

genannte Schüler und Gehülfe Cellini's, welcher nach des Meisters Weggange in Paris blieb, und später von dem Cardinal Ippolito d'Este beschäftigt wurde. Er war 1524 zu Tagliacozzo (Abruzzo ulteriore) geboren und starb nach 1566.

Bartolommeo Bulgaro, Goldschmied, Juwelier und Medailleur unter den Päpsten Paul III., Paul IV. und Pius IV. — Bartolommeo Romanelli aus Aquila

und dessen Söhne Raffaele († 1584) und Gaspare († zu Anfang des 17. Jahrhunderts) arbeiteten 1550 das mit 18,000 Scudi Kosten hergestellte Reliquiar des heil. Bernardinus für ihre Vaterstadt, welches zur Zeit der Parthenopeischen Republik (1790) geraubt worden ist. — Bernardino Burijor von Novara machte 1552 für Papst Julius III. goldene Geschenkketten. — Cesarino Rosetti aus Perugia, für dessen Ansehen die Worte zeugen, welche in dem Auftrage, für den Dom zu Siena einen silbernen Christus auszuführen: er folle die Arbeit in einer seinem Rufe entsprechenden Vollendung herstellen (1513). — Domenico von Florenz verfertigte Prunkwaffen für Cosimo I. (1539—1574), ist vielleicht identisch mit Dom. Poggini (s. unten). — Federico Bonzagna oder Bonzagni (Bongiovanni), genannt Parmense, von 1555 an thätig als Medailleur und Münzschneider der Päpste Paul IV. und Pius IV. — Francesco da Faenza führte silberne Figuren nach Entwürfen Raffaello's da Montelupo (ca. 1505—1565) aus. — Francesco dal Prato, Medailleur, auch im Ornamentiren von Rüstungen und Waffen thätig. — Gajo aus Mailand, Juwelier in Diensten Pauls III, einer von Cellini's Feinden. — Gasparo Galli in Rom lieferte 1548 eine Tiara für Clemens VII. — Giacomo Gianotti war 1550—1553 für Papst Julius III. beschäftigt: goldene Rosen, silberne Gefässe, eine Tiara, ein goldenes Kreuz mit Diamanten als Geschenk für die Königin von Polen. — Giacomo Gonfaloniere, Juwelier aus Mailand, arbeitete 1552—1554 ebenfalls für Julius III. — Giacomo Marini, 1585 in Diensten des Grossherzogs von Toscana. — Giovanni Battista Genino, Verfertiger eines Fischerringes für Pius IV.

Giovanni Bernardi da Castel Bolognese,<sup>1</sup> 1495—1555, Goldschmied, Graveur und Medailleur (vergl. Tommaso, S. 313), machte um 1544 das jetzt im Museo nazionale zu Neapel befindliche Kästchen mit geschnittenen Krystallen für den Cardinal Farnese; vergl. auch Mariano. — Giovanni Firenzuola, Goldschmied aus Mailand, zur Zeit des ersten Aufenthaltes Cellini's in Rom dort namentlich geschätzt wegen seines Tafelgeschirres. — Giovanni de Prato, ein Deutscher, machte 1552/53 für Papst Julius III. Credenz- und Tafelgeschirr. — Giovanni Rosceci in Aquila, † 1575, Verfertiger eines silbernen Kreuzes im dortigen Museo municipale. — Guasparre Romanesco, ausgezeichneter Juwelier in Rom. — Jaches (Jakob) Bylivelt von Delft, † 1602, Goldschmied und Agent des Grossherzogs Ferdinand von Toscana. — Ignazio Vannola da Scesi, in einer von *Cicognara*<sup>2</sup> auszugsweise mitgetheilten Beschreibung der Ankunft der Johanna von Oesterreich als Braut des Grossherzogs Francesco, 1566, als berühmter und höchst geschickter Goldschmied und Bildhauer von Verdienst bezeichnet; er arbeitete für diese Feierlichkeit die Gestalt der Hilaritas an dem Triumphbogen. — Lautizio von Perugia, ausgezeichneter Siegelstecher in Rom um 1525.

<sup>1</sup> S. Bd. I, p. 311.

<sup>2</sup> *Storia della scultura, libr. V. Tempo del Bonarroti.*

Leone Leoni, Goldschmied, Medailleur und Bildhauer aus Arezzo (geb. gegen Ende des 15. Jahrhunderts, † 1585) war in Rom Nebenbuhler Cellini's, wurde wegen einer Mordthat zum Verluste der rechten Hand verurtheilt, dann zur Galeerenstrafe begnadigt, aber bald (1541) freigelassen, arbeitete später für Karl V. und Philipp II. — Lorenzo della Nera, 1585 mit der Anfertigung silberner Gefäße für den Grossherzog von Toscana beschäftigt. — Manno Sbarra oder Sbarri, gebürtig aus Florenz, Schüler Cellini's in Rom, vielfach für Julius III. und Paul IV. beschäftigt; vielleicht ist er identisch mit dem unten genannten Mariano.

Marco Dente von Ravenna ging als Schüler Marc Antons zum Kupferstich<sup>1</sup> über und fiel bei der Vertheidigung Roms 1527. — Mariano in Rom um 1540 beforderte die Goldschmiedarbeit an einem Crucifix und zwei Leuchtern (mit Kryfallgravuren von Giovanni Bernardi) im Auftrage des Cardinals Ippolito Medici und nach Compositionen des Perin del Vaga. — Mariano di Sulmona (Solmona, Abruzzo ulteriore) verfertigte 1558 eine noch vorhandene vergoldete Pax aus Bronze für Monte Casino. — Martino Ghinello in Mailand, ausgezeichnet in seiner Taufschirarbeit. — Michelotto oder Michelino, um 1530 in päpstlichem Dienst. — Miliano Targhetta, berühmter Juwelier in Venedig. — Ottaviano de Urbeveteri, 1553 in Diensten des Papstes Julius III. — Pagolo (Paolo) Romano, Schüler Cellini's, blieb in Paris zurück. — Paolo Giannini von Sta. Lucia, Verfertiger eines silbernen Schreibzeugs für den Papst, 1564. — Pellegrino dei Leuti, deutscher Goldschmied, um 1540 in päpstlichen Diensten, von Leone Leoni ermordet. — Piero di Nino, Juwelier in Rom in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, besonders geschätzt wegen seines Filigrans. — Piloto in Florenz, mit Michel Angelo befreundet, 1536 ermordet. — Zwei Brüder Poggini, Domenico und Giov. Paolo, waren 1546—1554 am florentiner Hofe, zum Theil unter Anleitung Cellini's, mit Gefäßen, Figuren u. a. aus Edelmetall, auch mit Medaillen beschäftigt; der Jüngere trat später als Medailleur in spanische Dienste. — Pompeo de Capitaneis aus Mailand, unter Clemens VII. an der päpstlichen Münze angestellt, einer von Cellini's Widersachern und von diesem 1534 getödtet. — Raffaello del Moro, ein Florentiner, bei welchem Cellini 1530 in Rom arbeitete, und dessen Kenntnisse im Juwelierfach er rühmt. — Salvatore Guasconti, welchen Cellini *ausgezeichnet in kleinen Dingen* nennt. — Salvestro del Lavacchio, zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Florenz hochgeschätzt wegen der Bereitung von Folien für Edelsteine. — Niccolo Santini in Florenz vollendete 1570 einen von Cellini angefangenen Kelch mit den Gestalten Glaube, Liebe, Hoffnung, welcher als Geschenk des Grossherzogs Cosimo I. in päpstlichen Besitz kam und verschollen ist.

Fünf Brüder Saracchi in Mailand waren mit Goldschmiede- und Steinschleiferarbeit für zahlreiche fremde Fürsten beschäftigt, wie für den Kaiser

<sup>1</sup> Vergl. Bd. II, p. 45.

Max, Herzog Albrecht von Baiern, Carl Emmanuel von Savoyen, Ferdinand von Toscana &c., eine *Galera* aus ihrer Werkstätte soll sich in der münchener Schatzkammer befinden, vermuthlich das mit Silber montirte kryallene Schiff mit einer Nereide, E 28 des Katalogs. — Tommaso von Perugia, genannt Fajiuolo, mit Giovanni Bernardi päpstlicher Münzmeister unter Clemens VII. um 1534.

Valerio Vicentino (Belli), Goldschmied, Medailleur und Graveur, 1497—1546.<sup>1</sup> — Vicenzio Danti von Perugia, 1530—1576, ging von der Goldschmiedekunst zur Bildhauerei über und wurde Michel Angelo's Schüler.

In die Zeit nach Cellini's Ableben fallen die Folgenden. Gasparo Molo oder Mola. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu Coldré bei Como geboren, 1607 in Mailand thätig, wurde er nach Florenz auf den Posten eines Münzmeisters des Grossherzogs Ferdinand berufen, kehrte aber bald nach Mailand zurück, erhielt 1609 unter Cosimo II. dieselbe Stelle abermals. Unter häufigen Anfeindungen behauptete er dieselbe, wie es scheint, bis 1623, war dann an der päpstlichen Münze angestellt und starb 1640 in Rom. Man kennt von ihm ausser Medaillen insbesondere treffliche taufchirte Arbeiten, welche deutschen Einfluss verrathen, wie Helm und Schild (im Bargello zu Florenz) und ein Flachrelief mit dem Reiterbilde Cosimos I. und der Piazza dei Signori im Hintergrunde (in den Uffizien daselbst) — die ersteren beiden Stücke gewöhnlich dem Cellini, das letztere dem Giovanni Bologna zugeschrieben. Für das Ornamentiren von Eisen oder Stahl mit Gold und Silber, entweder in einer Ebene, oder, durch nachträgliches Tiefätzen des Grundes, in Relief, hatten, wie wir aus Cellini's Lebensbeschreibung wissen, orientalische Waffen als Vorbilder gedient, und die Technik fand auch ihre vornehmliche Anwendung an Prachtrüstungen und Waffen; dass sie auch auf andere Gegenstände übertragen wurde, zeigt das Reiterbild Cosimo's, welchem zahlreiche andere Beispiele, wie ein schöner Präsentirteller mit Diana in einem Medaillon und flacherhabenem, zum Theil vergoldetem Ornament in Silbertaufchirung in der Schatzkammer in Wien, an die Seite gestellt werden können.

Doch gilt das Schlagwort, welches Cicognara dem Abschnitt über das 17. Jahrhundert in seiner Geschichte der Sculptur vorangefetzt hat: *l'Italia diviene passiva*, in vollem Masse auch für die Goldschmiedekunst. In der Plastik und architektonischen Decoration der Periode Bernini's und seiner Nachfolger nimmt allerdings das Vergolden überhand. Aber eigenen Werken unseres Kunstzweiges aus derselben Zeit begegnet man auch in den Schätzen der Barockkirchen und in den Sammlungen äusserst selten, und wenn ja, so unterscheiden sie sich nicht von entsprechenden Arbeiten anderer Länder. Daher finden wir auch keine Namen von hervorragender Bedeutung — überhaupt kaum Namen. So ist nicht sichergestellt, ob die

<sup>1</sup> S. Bd. I, p. 329.

grossen Hängeleuchter aus vergoldetem und zum Theil verfilbertem Metall im Santo zu Padua von Angiolo Scarabello da Este oder von Rodolfo Gaab (auch Adolfo Grab genannt),<sup>1</sup> aus Augsburg herrühren, welche beide nebst Andrea Barci aus Vicenza in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Silberarbeit an den Thüren der Reliquiennischen jener Kirche beschäftigt gewesen sind.<sup>2</sup> Ein anderer Augsburger Johann Kornmann (Cormano) war in Venedig und Rom als Goldschmid, Medailleur und Wachsboffirer, namentlich auch für die Päpste Urban VIII. und Innocenz X. (1644—1655) thätig. Auf der Goldschmiedekunst-Ausstellung zu Pest im Frühjahr 1884 befand sich eine in Silber getriebene und vergoldete überlebensgrosse Büste Stephans des Heiligen aus dem Besitze des Erzbischofs von Agram; die in den Sockel eingravirte Biene der Barberini und die Jahreszahl 1635 machen es wahrscheinlich, dass Papst Urban VIII. diese Arbeit geschenkt habe, während die Angabe des Katalogs, das Modell rühre von Bernini her, wohl nur auf einer Hypothese beruht.

Nach Deutschland wurde der neue Stil zuerst in feiner Anwendung auf die ornamentalen Künfte übertragen. Diese Thatfache steht nur scheinbar im Widerspruch mit der eingangs dieses Capitels erwähnten, dass das Kunsthandwerk häufig nur als Nachzügler der Bewegung in der grossen Kunst auftritt. Man lernte eben in Deutschland die Renaissance eher durch Werke der Kleinkunst und durch Kupferstiche kennen, als durch die in Italien ausgeführten Bauten, grossen Sculpturen und Gemälde. Maler, Zeichner und Stecher wurden die vornehmlichen Verbreiter der *antikischen Art* und was sie selbst italienischen Vorbildern entlehnt hatten, wurde von geschickten Handwerkern der verschiedensten Zweige mit solcher Begier aufgegriffen und in ihrer Weise angewandt, dass die Renaissance-Ornamentik deutschen Gepräges bereits ausgebildet war, als die Architekten erst anfangen, nordische Bauart mit italienischem Schmucke zu verbinden.

Waren die grossen Handelsstädte Süddeutschlands durch ihre commerciellen Verbindungen mit Venedig u. s. w. vor allem in der Lage, Bekanntschaft mit der italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts zu machen, so boten die zahlreichen grossen Künstler, die Menge vielseitiger und beweglicher Talente, das blühende trefflich geschulte Gewerbe, die Wohlhabenheit und der — freilich nicht überall gleich — rege Sinn für Kunst und Pracht die günstigsten Bedingungen für das Gedeihen. In jenen Städten Süddeutschlands sehen wir denn auch die Goldschmiedekunst in Verbindung mit all' den verwandten Zweigen der Metalldecoration, ferner dem Stempel-, Münz- und Medaillenschnitt, dem Kupferstich, der Arbeit in Speckstein und Krytall, der Wachsboffirung auf das glänzendste sich in den Renaissanceformen entwickeln.

<sup>1</sup> Vergl. über die Familie Gaab S. 317 und 321.

<sup>2</sup> Gonzati, *La Basilica di S. Antonio di Padova*. 1852.

Und zwar lebten die deutschen Goldschmiede sich so völlig in diese Formen hinein und hatten eine solche Meisterschaft in allen zu ihrem Handwerk gehörigen Fertigkeiten, dass häufig deutsche Arbeiten für italienische gehalten worden sind. Doch erhalten die ersteren zumeist ein besonderes Gepräge durch den Arabeskenstil der Kleinmeister und anderer Ornamentisten; die erst in neuester Zeit nach Verdienst gewürdigten Stiche, in welchen entweder Goldschmiede selbst oder Zeichner und Kupferstecher ihre Erfindungen wiedergegeben haben, enthalten einen unerschöpflichen Schatz von Füllungen, Friesen u. f. w. mit Laub- und Rankenwerk, Riemenverschlingungen, Cartouchen, Schilden, Grottesken für Hoch- und Flachrelief, Gravirung, Punzenarbeit, Niello und Email, und würden uns eine Vorstellung von der Phantasie, dem Fleiss und der Geschicklichkeit der deutschen Goldschmiede des 16. und 17. Jahrhunderts verschaffen, wenn auch nicht so zahlreiche treffliche Werke auf uns gekommen wären. Häufig lässt auch schon Form und Bestimmung der Silbergefässe auf die deutsche Herkunft schliessen. Pocale, Krüge, Becher der mannigfaltigsten Formen spielen eine grössere Rolle als in Italien: Doppelbecher (Scheiern), an welchen die eine Schale den Deckel der andern bildet, oder die umgestürzt als Dame erscheinen, welche ein kleineres Gefäss über ihren Kopf hebt, Muscheln, Cocosnüsse, Strausseneier in Silberfassung u. dgl. m.

Viel ausgebreiteter, als früher angenommen wurde, war ferner die Thätigkeit der süddeutschen Goldschmiede im Tauschiren, Aetzen, Vergolden u. f. w. der Harnische. Unzählige Prachtstücke dieser Art, welche man für mailänder Arbeit gehalten hattè, sind nachweislich aus augsburger, nürnbergiger, münchener &c. Werkstätten hervorgegangen; gelegentlich finden sich noch in den Archiven interessante Preisnotizen, wie z. B. ein augsburger Goldschmied 1512 6 Mark Silber zum Belegen eines Kürasses, auf jede Mark 3 Dukaten zum Vergolden und für die Arbeit der Vergoldung wenigstens 5 Gulden rheinisch von jeder Mark verlangt.<sup>1</sup> Auf das Emailliren verwenden die deutschen Goldschmiede der Renaissance ebenfalls grossen Fleiss, namentlich in der Form des Colorirens runder oder halbrunder Figuren und Ornamente, während ihre Schmelzfarben für das Ueberziehen von Metallgravirungen nicht genügende Durchsichtigkeit zu haben pflegen.

Augsburg war im Laufe der Zeit zu einer hohen Schule jeglichen Kunstbetriebes geworden und ganz besonders florirte die Goldschmiede. Der reiche Handelsstand liebte den Prunk im eigenen Hause und stiftete kostbare Werke in die Kirchen; für die kunstfreundlichen Höfe in München, Prag, Innsbrück, Wien &c. gab es Arbeit in Hülle und Fülle (auch als Banquiers der Fürsten fungirten die grossen Goldschmiede nicht selten) und wie man sich an anderen Orten bemühte, augsburger Gold- und Silber-

<sup>1</sup> Schönherr, im: „Jahrb. der kunsthift. Sammlungen des a. h. Kaiserhauses“ II. Bd.

schmiede zu gewinnen, zog wieder der Ruf der Stadt fremde Künstler an. Die jungen Handwerker wanderten aber auch nicht allein in Deutschland, sondern zogen gern nach Italien, und der Einfluss ihrer Studien in Florenz ist an ihren Werken wohl zu erkennen. Auch bei Cellini in Paris sahen wir deutsche Gefellen. Leider sind die Arbeiten sehr selten mit deutbaren Monogrammen bezeichnet und auch die archivalischen Nachrichten geben meist nur unsichere Auskunft. Sogar das Beschauzeichen, der augsburger *Stadtthyr* — ein Tannenzapfen — fehlt nicht selten an dortigen Arbeiten.

Wie das Tauschiren von Harnischen die Goldschmiede mit den Plattnern in Verbindung brachte, so arbeiteten sie auch mit Tischlern und anderen Kunsthandwerkern zusammen, um Möbel und deren Einrichtung, Hausaltärchen mit Gemälden, Emailen und Silberbeschlägen, u. dgl. mehr, herzustellen. Naturgemäss sehen wir da dritte Personen die Vermittelung übernehmen, einerseits zwischen den — meistens abwesenden — Bestellern und den Künstlern, andererseits zwischen diesen selbst. Ein solcher Unternehmer war Philipp Hainhofer, dessen Name sich an den berühmten *Pommerschen Kunstschrank* (Kunstgewerbe-Museum zu Berlin) knüpft; aber es hat ohne Zweifel mehrere seiner Art gegeben. Hainhofer (1578—1647), augsburger Patrizier, ein Gemisch von Gelehrtem, Kunstfreund und Speculant, war Correspondent verschiedener deutscher Fürsten, versorgte sie mit politischen Nachrichten, übernahm ihre Aufträge oder wusste sie zu solchen zu veranlassen.<sup>1</sup>

Jener Kunstschrank, das bedeutendste Exemplar der Cabinete, Schreibtische u. s. w., welche sich aus dem 17. Jahrhundert noch an verschiedenen Orten, z. B. in Upsala, in München &c. finden, trägt seinen Namen, weil er für den Herzog Philipp II. von Pommern angefertigt und 1617 an denselben von Hainhofer persönlich abgeliefert worden ist; von Stettin gelangte er durch Erbschaft in den Besitz des Königs von Preussen und wurde der Kunstkammer einverleibt. Das Möbel ist aus Ebenholz, besteht aus Untersatz (nicht mehr dem ursprünglichen), Mittelstück und Aufsatz, hat eine Unzahl von Laden, Fächern und Geheimfächern, in welchen alle erdenklichen Geräthschaften aus Silber, mathematische und chirurgische Instrumente, Uhren, Speisefgeschirr, Toilettengegenstände, Leuchter und Laternen, Spiele — sogar silberne Spielkarten —, Schmuck &c. untergebracht sind, und ist aussen mit Figürchen, Schildern und Beschlägen aus Silber, zum Theil mit Emailen, mit Steineinlagen und Elfenbeinschnitzereien ausgestattet. Eine grosse Zahl von Künstlern hatte an der Ausschmückung des von dem

<sup>1</sup> Ph. Hainhofer's *Reisetagebuch*. Stettin 1834. — J. Müller, *Neue Beiträge zur Geschichte der Kunst und ihrer Denkm. in Pommern*: „Baltische Studien“ XXVIII. Stettin 1878. — Kugler, *Beschreibg. der Kunstschätze von Berlin u. Potsdam*. II. Thl. Berlin 1838. — J. Lessing, *Ph. Hainhofer u. der pommersche Kunstschrank* in: „Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsammlungen“ IV. 1, V. 1, Berlin 1883, 1884.

*Kistler* Ulrich Paumgartner verfertigten Schrankes mitgearbeitet, von denen uns hier nur die Goldschmiede interessiren.

Da begegnet uns vor allen David Attemstetter, auch Attemstett, Altenstetter u. a. genannt. Sein Vater Andreas Attemstett, von Geburt ein Frieße, war nach längerem Aufenthalt in Italien in den Dienst der Herzoge von Baiern getreten, hatte sich zuerst in Friedberg in Oberbaiern niedergelassen und 1581 das Bürgerrecht in Augsburg erworben, wo er 1591 starb. Er war als Wachsboffirer und Treibarbeiter so hoch angesehen, dass seine Mitbürger ihn in der Grabschrift als einen in Gold- und Silberarbeit gegen keinen in der Welt zurückstehenden Künstler priesen. Der Sohn arbeitete von 1592—1598 neun silberne Crucifixe für die bairischen Fürsten, wofür er 2024 Gulden erhielt; 1610 wurde er von Kaiser Rudolf II. zum Kammergoldschmied ernannt; von 1601 ist die Silberarbeit an dem Kunstschrank in München. P. v. Stetten<sup>1</sup> hebt besonders seine *schöne Schmelzarbeit* auf Gold und Silber hervor, und in der That zeugen für seine Geschicklichkeit und seinen Geschmack in diesem Zweige die Emailen an Werken, welche seine Marke D. A. F(ecit) tragen, wie an dem silbernen Gehäuse einer Standuhr in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien, und nicht minder an dem besprochenen Kunstschrank die silbernen Schilde mit Emblemen und Arabesken. Ein anderer Mitarbeiter, Achilles Langenbucher, wird von Hainhofer als *muggenkünstler, muggeiner, muggermann* bezeichnet, Ausdrücke, über deren Bedeutung man sich lange vergeblich den Kopf zerbrochen hat. Jul. Lessing spricht (a. a. O.) die gewiss richtige Vermuthung aus, dass Langenbucher Specialist in der Verfertigung kleiner Insecten gewesen sei, wie solche schon von den Jamnitzer in Nürnberg angebracht wurden, und sich an dem silbernen Berge befinden, welcher als Parnass die Bekrönung des Schrankes bildet (die beiden *P* in Parnass und Pegasus können, wie Hainhofer im Geschmacke seiner Zeit meint, auch auf *Philippum Principem* oder *Philippum Pommeranum* gedeutet werden). Dieser Parnass scheint von dem Goldschmiede Matthäus oder Mathias Walbaum herzurühren, welchem demzufolge eine Kusstafel im Münster zu Ueberlingen am Bodensee und ein emailirtes Reliquiar in der Reichen Capelle zu München u. a. beigegeben wird.<sup>2</sup> Eigentlich sollte die Hauptsache Christoph Lencker (vergl. unten) machen, allein der erwies sich ebenso unzuverlässig und faumelig als geschickt; namhaft gemacht werden ferner die Gold- und Silberschmiede Gottfried Münder, welcher Pflanzen abformte und dann aus Silber goss, Philipp Jakob Pehner, Niklaus Kolb, Michael Gapp. Durch sein Zeichen soll noch ein dort nicht genannter Mitarbeiter nachzuweisen sein: entweder Elias Gross, welcher 1572, oder Cornelius Gross, welcher 1575 in

<sup>1</sup> A. a. O. p. 466 ff.

<sup>2</sup> M. Rosenbergs, *Goldschmiede-Arbeiten der Renaiss. in München*, in: Allg. Zeitung 1884. Nro. 60, Beil. — Derf., *Alle kunstgew. Arbeiten auf der Ausstellung in Karlsruhe*. 1881.



Augsburg zünftig wurde, und von deren einem ein sehr reicher silberner Pocal in der münchener Schatzkammer herrührt.<sup>1</sup> Theils dieselben Künstler und neben ihnen Maulbronner (der Juwelier gewesen zu sein scheint), Michael Valti oder Faltlin, Philipp Froscher, ferner mehrere Frauen, die Schwerzin (welche Flechtwerk aus Silber lieferte), die Lotterin (welche silberne Blumen machte), die Riegelstein (welche solche Blumen mit Lackfarben bemalte), waren an einem Maierhof und einem silbernen Korbe (beide nicht mehr vorhanden) für den stettiner Hof thätig. In dem Maierhofe, welcher eine ganze Landwirthschaft mit Menschen, Thieren, Gebäuden u. f. w. plastisch verfinnlichen sollte, haben wir ein Beispiel einer Spielerei, welche damals in Schwung kam und durch Dinglingers Arbeiten im Grünen Gewölbe zu Dresden am meisten bekannt geworden ist. Auch von D. Attemstetter und Franz Aspruck wird berichtet, dass sie goldene Figuren gemacht haben, *durch deren Zusammensetzung allerlei Geschichten vorgestellt wurden*. Aspruck (vermuthlich Asbroek) war in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts aus Brüssel nach Augsburg gekommen und ist dort 1598—1603 als Boffirer, Kupferstecher und Goldarbeiter nachzuweisen. In dem letztgenannten Jahre goss er für den Erzherzog Matthias, nachmaligen Kaiser, einen Erzengel Michael von Silber und einen (in der Ambraser Sammlung erhaltenen) Antoninus Pius von Messing. Auch das Flechten von Körben aus Silberdraht scheint ein blühender Industriezweig gewesen zu sein. Einen solchen besitzt die Schatzkammer in München.

Ganz vorzügliche Arbeit des 16. Jahrhunderts ist die im Louvre befindliche Kanne (Fig. 125) nebst Schüssel, aus vergoldetem Silber getrieben, zum Theil emaillirt, mit Darstellungen, welche sich auf den Zug Karls V. nach Tunis beziehen. Die Kanne ist 0,44 m. hoch und datirt von 1535.

Ueber andere augsburger Künstler entnehmen wir verschiedenen Quellen, insbesondere Stettens wiederholt citirtem Werke, die folgenden Nachrichten.

Christoph Steudiz war ein *ungemein künstlicher Arbeiter in Gold, besonders in Bildern*; Kaiser Karl V. ertheilte ihm 1530 das Meisterrecht aus Gnade. — Joachim Forster war in demselben Kunstzweige thätig und hatte lange Zeit in Frankreich und Italien gearbeitet. — Hans Schöbel, Verfertiger zweier *Schreibtische* mit in Silber getriebenen Darstellungen aus der biblischen und der römischen Geschichte, war ebenso wie Lorenz Giesser und Georg Bernhard auch für die Herzoge von Baiern beschäftigt. — Für einen Ebenholzschrank lieferte Paulus Baumann 1618 *ein fürnehmes künstliches Werk, welches auf eine grosse Summe Geldes lief*, worunter wir vielleicht, da Stetten nichts Genaueres angibt, ein Uhrwerk zu vermuthen haben.

Der münchener Hof beschäftigte zahlreiche Künstler Augsburgs und der dortige Schatz ist besonders reich an trefflichen Arbeiten der ver-

<sup>1</sup> Rosenbergs (Allg. Zeitung) a. a. O.

chiedensten Art, von denen leider viele ohne jede Bezeichnung sind. So arbeiteten für Herzog Wilhelm von Baiern: Balduin Drentwett (auch für den Markgrafen von Baden); die Brüder Lenker, Söhne des nürnbergers



Fig. 125.  
Kanne im Louvre.

Goldschmiedes Hanns L., und zwar Christoph Lenker, 1573—1613 (wahrscheinlich der von Hainhofer erwähnte), dessen Name mit der Jahreszahl 1596 sich an einem von dem genannten Baiernherzog in die Heiligenkreuzkirche zu Augsburg gestifteten silbernen Altar mit getriebenem Blumenwerk fand (eine Prunkschüssel von ihm in der wiener Schatzkammer), und

Hanns Lenker († 1637), von dem getriebene Tafeln mit dem Mythos des Argus und der Jahreszahl 1624, ferner eine Steinigung des heil. Stephan erwähnt werden (dass er durch den Bruch der Gewandfalten den Stoff zu charakterisieren suchte, *hielten Andere für unthunliche Arbeit*); Georg Bernhard (1567—1598), der allerlei Trüherl in Gold, Silber und Edelsteinen machte; Albert Kraus aus Preussen (d. h. dem Ordenslande), 1557—1568 in Augsburg und Verfertiger eines Tannenzapfenbeckers und zweier Gebetbücher für die Herzogin; Albrecht Lotter (bis 1583), von dem Kleinodien für 6142 fl. 6 kr. geliefert wurden; G. Peyerl, von dem in München eine 1603 angefertigte Trophäe mit 254 Dicksteinen und 6 Birnperlen; Christoph Abbt, Anfang des 17. Jahrhunderts, von dem ein Nautiluspocal in der wiener Schatzkammer, wo sich auch eine prachtvolle Cocoskanne von A. Schweinberger befindet; Mathias Fend, Elias Waldvogel, Joh. de Vos u. A.



Fig. 126.

Ornamente für Niello oder Email von Corv. Saur.

Jörg Zorer stand 1539 mit dem nachmaligen Kaiser Ferdinand I. in Verbindung. Von Nicolaus Drusse existiren gestochene Goldschmiedornamente aus der Zeit von 1607—1625, von Marcus Grundler feine Arabesken, weiss auf schwarzem Grunde, aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, ähnliche von Daniel Hailler von 1604, Juwelengehänge u. a. von Daniel Mignot, Ende des 16. Jahrhunderts. Auch Corvinian Saur, von dessen zierlichen, in den Jahren 1591—1598 publicirten Ornamenten Fig. 126 eine Probe gibt, dürfte in Augsburg gearbeitet haben.

Dergleichen gestochene, gepunzte oder radirte Blätter nach ausgeführten Arbeiten oder Entwürfen fanden ohne Zweifel grosse Verbreitung und wurden in den Werkstätten direct oder frei benutzt. So erklärt sich das häufige Wiederkehren derselben Motive, die Uebereinstimmung der Form oder der Decoration an Gegenständen, welche verschiedenen Meistern zugeschrieben werden müssen. Und möglicherweise ist schon damals mancher namhafte Meister auch der ausführende, nicht zugleich der erfindende Künstler gewesen, während andererseits vielleicht Arbeiten, deren Stil auf einen der

Hauptstzitze der Goldschmiedekunst hinweist, in der That nur mit Benutzung dortiger Vorlagen gemacht worden sind.

Von späteren Goldarbeitern hebt Stetten besonders Johannes Kilian (1623—1697), des Kupferstechers K.<sup>1</sup> Sohn, als einen Künstler hervor, welcher sich auf Reisen gebildet hatte und feine Modelle noch selbst zeichnete und bossirte, »da sich Andere, zumal in neueren Zeiten, mehr auf die Erfindungen Anderer und auf die Bildhauer zu verlassen pflegen.« Diese und die früher mitgetheilte Bemerkung über die Charakteristik der Stoffe weist auf den Wandel in unserer Kunst, den beginnenden Naturalismus und die sich anbahnende Trennung des erfindenden Künstlers und des Kunsthandwerkers hin.

Joh. Georg Lang führte die Gefchenke der Stadt Augsburg aus für Kaiser Ferdinand III. und für Ferdinand IV. bei Gelegenheit der Krönung des letzteren zum Römischen König im Jahre 1653: einen gegossenen, von einem Türken getragenen Becher mit den Sinnbildern des Sieges, des Ruhms und des Friedens, auf dem Deckel eine Weltkugel, darauf ein Adler, und auf diesem Engel mit den Insignien der Kaiserwürde; einen zweiten Becher mit der Ceres und deren Attributen, auf dem Deckel ein sitzender Engel mit dem Stadtpyr; eine grosse, von der Figur der Pallas getragene Schale, in der Mitte getrieben der Reichsadler auf einer Säule, darum her, gegossen, vier Flussgötter. Von Bernh. Strauss (um 1675) ist ein Pocal mit Göttern in der Ambraser Sammlung. J. Zeckel und Bendel lieferten zu Anfang des 18. Jahrhunderts nach Würzburg, ersterer ein silbernes Antependium, letzterer silberne Tafeln.

Leonhard Heckenauer († 1705) und Michael Heckel († 1721) lieferten *grosse Geräte von Tischen, Stühlen und anderem* nach Baireuth, Johannes Bartermann eine 1600 Mark schwere Bettstatt und schöne Stühle nach Weissenfels — alles Gussarbeit. Das Metall, welches noch hundert Jahre früher nur Zierrathen für das hölzerne Möbel geliefert hatte, verdrängt also mitunter das Holz gänzlich.

Daneben zeichneten sich die Familien Jäger und Gaap im Treiben aus. Zu der ersteren gehören Johann Jäger († 1669), dessen Bruder Jakob (1626—1673), der lange in Wien arbeitete, von Ferdinand III. auf Reisen geschickt werden sollte, aber *aus gegründeten Ursachen* vorzog, für eigene Rechnung nach Frankreich und Italien zu gehen (eine Schale von ihm in Florenz und ein Schreibtisch in Paris), — ferner ein dritter Bruder David J. (1624—1661), und dessen Sohn Elias (1653—1709), von dem mehrere Altarvorsätze getrieben wurden. Vier Brüder Gaap (Gaab, Gapp) waren in gleicher Weise thätig: Georg Lorenz (1626—1707, von ihm eine Schüssel mit Grottesken in der wiener Schatzkammer), Adolf, der als der Tüchtigste galt, grösstentheils in Italien lebte, aber in seiner Vaterstadt 1703

<sup>1</sup> Vergl. p. 92.

starb,<sup>1</sup> Daniel, der sich in Regensburg niederliess, und Johann Georg, welchem Stetten zwei vergoldete Schalen zuschreiben möchte, die Kaiser Leopold I. 1689 von der Stadt Augsburg zum Geschenk erhielt, die eine mit dem Triumph der Liebe, die andere mit der Kaiserin Livia, beide Darstellungen von Wappenbildern umgeben. Ein Sohn und ein Enkel des Joh. Georg G. betrieben dieselbe Kunst. Joh. Andr. Thelott (1654—1734), war geschätzt in Treibarbeit, radirte auch eigene Arbeiten und wurde das Haupt einer Kupferstecherfamilie. Die münchener Schatzkammer besitzt von ihm eine grosse getriebene Tauffschüssel von 1685, eine kleinere, ferner 2 Schilde und 2 hochgetriebene Jagdstücke von 1722. Eine Schüssel von 1714 im Grünen Gewölbe. Joh. Heinr. Mannlich der Vater stand in besonders hoher Gunst bei dem Kurfürsten Max Emmanuel. Von dem gleichnamigen Sohne (1660—1718) besitzt die Ambrafer Sammlung Kanne und Schüssel, und Stetten erzählt, dass ein silberner Altarauffatz, welchen er für den Kurfürsten von der Pfalz 1713 ausführte und der grosses Lob fand (der Kurfürst selbst in Lebensgrösse als heil. Hubertus), wieder eingeschmolzen wurde als zu niedrig für den bestimmten Platz in einer düffeldorfer Kirche; später musste ein Nachkomme Drentwett's, Phil. Jak., der fogen. kleine Drentwett (1694—1754), einen grösseren Altar machen, der aber auch nicht nach Düffeldorf gelangte, sondern in die Schlosscapelle zu Mannheim. Derfelbe Drentwett und drei andere Goldschmiede deselben Namens lieferten Silbergeschirr für König Friedrich Wilhelm I. von Preussen u. A., ferner einen Altar für Mariazell. Ebenfalls Tafelgeschirr für den berliner Hof arbeiteten, meistens nach Entwürfen von Ridinger,<sup>2</sup> Joh. Engelbrecht (1673—1748), Ludwig Biller (1692—1746); Andr. Haid wurde von Augsburg nach Berlin berufen; Hieron. Krause war sächsischer Hofjuwelier. Joh. Leonh. Wüft ist uns durch ein 1730 veröffentlichtes »Schneid- und Etbüchlein« bekannt geworden. Die Mannlich, ein altaugsburger Kaufmannsgeschlecht, waren während des dreissigjährigen Krieges zuerst in das Elsass, dann nach Schlessien gezogen, woher J. Heinr. der Vater nach Augsburg zurückkehrte. Ohne Zweifel gehört daher Otto Mannlich, 1625 zu Oberndorf in Schlessien geboren, 1676 Hofgoldschmied in Berlin und 1700 dafelbst gestorben, »ein sehr geschickter Künstler«,<sup>3</sup> derselben Familie an. Das Grüne Gewölbe besitzt von ihm ein grosses Giessbecken mit einer Jagdscene.

Ueberhaupt verforgten augsburger Gold- und Silberschmiede fast ganz Deutschland und die Nachbarländer im Osten und Norden mit Gefässen und Geräthen für Credenz und Tafel.<sup>4</sup> Die Menge der Pocale, Becher, Humpen &c.

<sup>1</sup> Vergl. p. 314.

<sup>2</sup> Bd. II, p. 95.

<sup>3</sup> Nagler, Künstlerlex.

<sup>4</sup> Fünf merkwürdige Prunkgefässe ohne Oeffnung (von 1700) im Museum zu Cassel; Abbildung im Kunsthandwerk Jahrg. II, Taf. 65.

mit Figuren und Cartouchenwerk, später mit ziemlich naturalistischem Pflanzenornament, endlich im Rococostil, ferner die Reifebestecke u. dgl. m., welche das augsburger Fabrikzeichen tragen, ist unübersehbar. Als Marie Antoinette als Braut Augsburg passirte, wurde ihr ein von Joh. Esaias Besmann, Wachsboffirer und Treiber (1747—1772) gearbeitetes Geschenk der Stadt überreicht. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sank das Geschäft. Die Goldschmiede verlegten sich auf sog. Galanteriearbeit, fanden aber auch damit *wenig Brod und Auskommen*, wie von Franz Georg Müller gefagt wird, welcher Jagden, Schäfereien, Landschaften und ähnliche Dinge mehr so klein und zierlich von Silber machte, dass sie in Nusschalen untergebracht werden konnten. Mehrere suchten Verdienst in England, wie zwei Goldschmiede des Namens Mannlich und Augustin Heckel, der 1771 zu Richmond starb.

Als ein Beispiel augsburger Arbeit mag noch die in Fig. 127 abgebildete Standuhr des bayerischen Schatzes dienen. Sie stammt aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Der Kasten ist mit Perlmutter und Schildkrot belegt, darauf vergoldete silberne Tropäen. Ein Tropäon überragt auch den obersten Aufsatz: einen Onyxkopf, über dem ein emallirtes Schälchen auf einer Perlmutterplatte.<sup>1</sup>

Eine ähnliche Stellung wie Cellini als Hauptrepräsentant der italienischen nimmt der nürnbergger Meister Wenzel Jamnitzer in der deutschen Goldschmiede ein. Zwar hat er selbst nur durch die Kunst für seinen Nachruhm geforgt und die Zahl der ihm mit voller Sicherheit zuzuschreibenden Werke ist nicht viel grösser als bei seinem florentiner Zeitgenossen; aber die Notizen Neudörfer's über sein Leben und Schaffen, und fortgesetzte Forschungen haben sein Bild nach und nach ziemlich deutlich heraustreten lassen; und die nachweislich von ihm herrührenden Arbeiten berechtigen auf jeden Fall, ihn für einen der Hervorragendsten unter Seinesgleichen zu erklären, sowie deren höchst individueller Typus es ermöglicht, so manches nicht bezeichnete Stück wenigstens auf seine Werkstatt zurückzuführen.

Wenzel Jamnitzer<sup>2</sup> (auch Gamnitzer, Jämmitzer, Gamitzer, Jamitzer geschrieben) war 1508 in Wien geboren und vielleicht flavischer Abstammung, wie sowohl der Taufname als der Familienname vermuthen lassen: Jamnitz heisst ein mährisches Bergstädtchen, in dessen Nähe früher auf Silber geschürft wurde. Er und sein Bruder Albrecht arbeiteten gemeinschaftlich mit einander, und Neudörfer rühmt beiden die gleichen Kenntnisse und

<sup>1</sup> Schauss a. a. O. 158.

<sup>2</sup> Neudörfer's *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten*, herausgeg. von Dr. G. W. K. Lochner. Wien 1875. — R. Bergau, *Wenzel Jamitzers Entwürfe zu Prachtgefässen in Silber und Gold*. Berlin 1880. — Derselbe, *Der Merkel'sche Tafelaufsatz* in: „Zeitschrift f. bild. Kunst 1878. — Rettberg, *Nürnbergers Kunstleben*. Stuttgart 1854. — A. v. Eye, *Ein verschollener Tafelaufsatz* in: „Anzeiger f. Kunst d. deutsch. Vorzeit“. N. F. XX. Band. Nürnberg 1873.

Gefchicklichkeiten nach: Silber- und Goldarbeit, Emailliren, Aetzen auf Silber, Wappen- und Siegelschnitt, Kenntniss der Perspective und des *Messwerks*; doch zeugt alles dafür, dass Wenzel der Bedeutendere gewesen ist.<sup>1</sup> Als Neudörfer feine Aufzeichnungen machte (1547), verriethen *Söhnlein* der beiden Meister bereits, dass sie von Gott *mit Kunst und Gnaden begabt* waren,



Fig. 127.

Standuhr im bayerischen Schatze.

mochten also damals schon mitarbeiten. Vielleicht war Mathias Jamnitzer, welcher 1564 für den kaiserlichen Hof arbeitete, der Sohn Wenzels. Christoph Jamnitzer, von dem eine silbervergoldete Prunkschüssel mit dem Triumph Amors, theils in flachem Relief, theils mit aufgesetzten Hoch-

<sup>1</sup> M. Rosenbergs a. a. O. führt ohne nähere Bezeichnung Arbeiten von ihm im Besitze des Grossherzogs von Baden und im Grünen Gewölbe an.

relieffiguren, in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien,<sup>1</sup> und ein Tafelaufsatz in Berlin sich befindet (Marke: Löwenkopf, darüber C), und der auch als Kupferstecher bekannt ist, gilt für einen Neffen Wenzels, also den Sohn Albrechts; die Angabe seines Geburtsjahrs 1560 oder 1563 muss aber auf einem Irrthum beruhen, falls es nicht zwei deselben Vornamens gegeben hat, denn ein Christoph Jamnitzer wird als Verrfertiger eines im Jahre 1570 dem Kaiser Maximilian II. bei seinem Einzug in Nürnberg verehrten silbernen Schreibzeuges, mit zierlichem Laub- und Thierwerk und einem Schlagührlein (dessen Werk Peter Hele gemacht hatte) genannt. Jener Neffe Wenzels soll 1618 oder 1619 gestorben sein. Endlich wird als Lehrherr des münchener Goldschmiedes Jakob Melper ein Barthel Jamnitzer genannt, welcher darnach gegen Ende des 16. Jahrhunderts Meister gewesen sein müsste. Wenzel selbst wurde 1543 Meister in Nürnberg, 1556 zu einem Genannten des grösseren Rathes gewählt, ging seit 1571 aus dem Handwerke der Goldschmiede zu Rath und starb 1588 am 15. December als *Röm. Kais. Majestät Goldschmidt*. Die bronzene Platte, welche in seinen Grabstein eingelassen ist, hatte er drei Jahre vorher selbst entworfen, und zwar mit Benutzung früherer Compositionen von ihm: zwischen zwei Ovalen, von welchen das eine sein Bildniss mit der Umschrift *Wenzel Jamnitzer, alt 78 im 1585*, das andere sein Wappen mit der Umschrift *Christus ist mein Leben, Sterben ist mein Gewi(nn)* zeigt, steht auf einer von Eidechsen umspielten Vase eine weibliche Figur, einen Blumenkorb auf dem Haupte haltend — ähnlich der Hauptfigur des fogenannten Merkel'schen Tafelaufsatzes, und in den Zwickeln sitzen vier allegorische Gestalten, Arithmetik und Luft, Baukunst und Feuer, Astronomie und Wasser, Geometrie und Erde repräsentirend, und ursprünglich von dem Meister für das Titelblatt seines 1558 zu Nürnberg erschienenen Werkes *Perspectiva corporum regularium* gezeichnet.

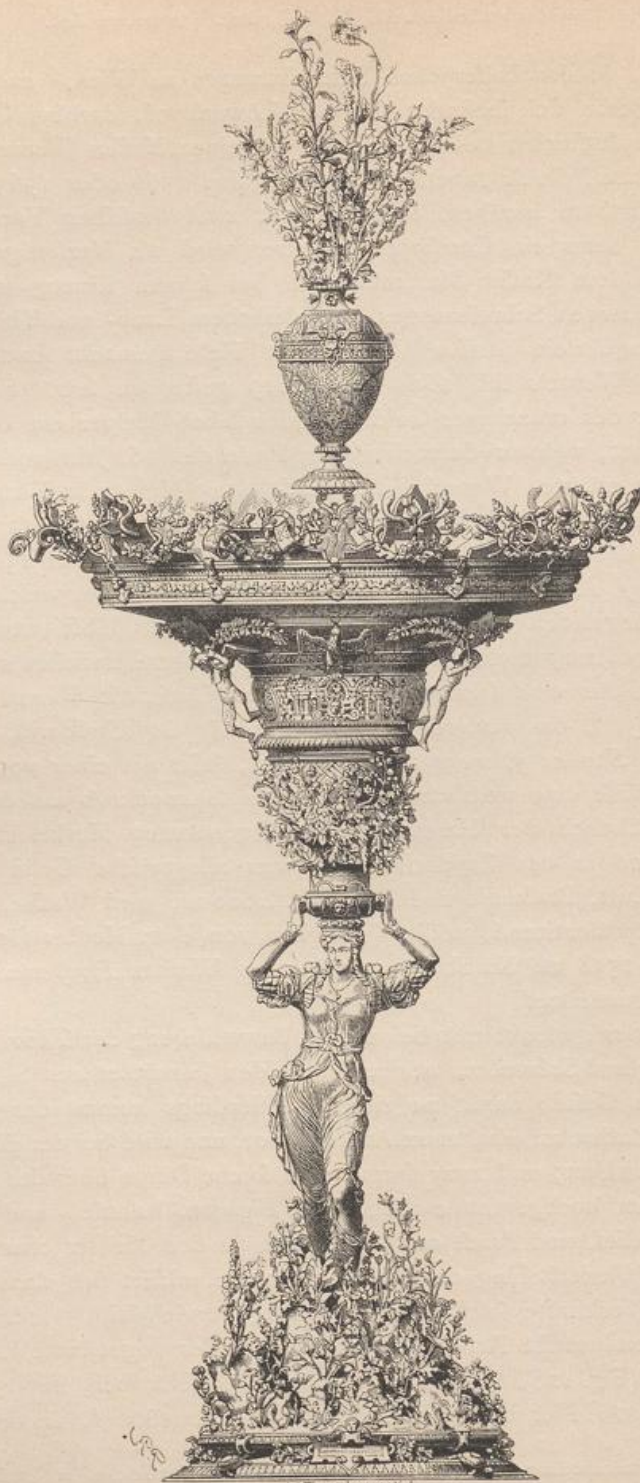
Neudörfer gedenkt mit besonderer Bewunderung der *Thierlein, Würmlein, Kräuter und Schnecken*, welche die beiden Jamnitzer aus Silber gossen, die silbernen Gefässe damit zu zieren. Allerdings kommt dergleichen naturalistische Zuthat an erhaltenen Arbeiten vor, und wird bei der Beschreibung verlorener erwähnt; und zwar formten sie solche Dinge über der Natur ab.<sup>2</sup> Ausserdem sind hochgezügelte allegorische Figuren, Rahmen- und Schildwerk in flachem Relief, und Frieze mit Triglyphen für den Meister charakteristisch. Die häufige Wiederholung derselben Ornamente erklärt sich daraus, dass in Jamnitzer's Werkstätte solche durch Pressung vervielfältigt wurden.

Die berühmteste Arbeit Jamnitzer's ist der fogenannte *Merkel'sche Tafelaufsatz* (Fig. 128), 1549 vom Rathe der Stadt Nürnberg mit 1325 Gulden 19 Schilling 10 Heller bezahlt, 1806 angeblich für 1800 fl. an den dortigen

<sup>1</sup> Lichtdruckabbildung in: „Reproductionen von Originalzeichn. u. kunstgewerblichen Gegenst.“ (Oesterr. Muf.). 1. Heft. Wien 1883.

<sup>2</sup> Vergl S. 317.





J. L. Trombauer X.A.

Fig. 128.

Tafelauffatz von W. Jamnitzer.

Kaufmann P. W. Merkel verkauft, 1880 in den Besitz des Frh. Karl Rothschild in Frankfurt übergegangen. Der Aufsatz ist einen Meter hoch und das Gewicht wird in einem Verzeichnisse von 1613 auf 47 Mark 4 Loth angegeben; er ist aus vergoldetem Silber, theils gegossen, theils getrieben, mit Email und Lackfarben colorirt. Die weibliche Figur ist als Mutter Erde gedacht, mit deren Gaben das Ganze überreich ausgestattet. Das Innere der weiten Schale, welche zur Aufnahme von Früchten oder Blumen bestimmt zu sein scheint, ist in flachem Relief und Gravirung reich ornamentirt. Dem Zweck angemessen hat der Künstler die starke Ausladung des Aufsatzes über der Gesichtshöhe der an der Tafel Sitzenden angebracht. Die Marke Wenzel Jamnitzer's, ein Löwenkopf in Vorderansicht, darüber ein W, findet sich an verschiedenen Stellen.

Aus der Zeit zwischen 1569 und 1573 stammt ein silbervergoldeter, in Guss, Treibarbeit, Pressung und Aetzung ausgeführter Pocal, welcher früher in Russland gewesen und jetzt im Besitze des deutschen Kaisers ist. Um das Postament reihen sich der Pfalzgraf von Neuburg, der Erzbischof von Salzburg, die Bischöfe von Würzburg und Bamberg mit ihren Wappen; am Ständer ist dieselbe weibliche Figur viermal angebracht, jedesmal mit anderer Bezeichnung: *Fides*, *Spes*, *Charitas*, *Prudentia*, an der Cuppa vier Städtewappen: Augsburg, Nürnberg, Frankfurt, Nördlingen oder Rotenburg, auf dem Deckel eine Kaisergestalt, der Zeit nach Maximilian II. Es wird angenommen, dass die vier Fürsten und vier Städte den Pocal dem Kaiser geschenkt haben.<sup>1</sup>

Im Auftrage des genannten Kaisers verfertigte W. Jamnitzer einen als *Luftbrunnen* bezeichneten Tafelaufsatz, kam aber erst unter K. Rudolf II. mit der Arbeit zu Stande. Im prager Schatze wurde dieses höchst complicirte Prachtwerk noch um 1640—1642 von einem Reisenden bewundert und glücklicherweise genau beschrieben; da man später nichts mehr davon hörte, wurde angenommen, es sei bei der Plünderung der Burg Hradschin im Jahre 1648, kurz vor Abschluss des westphälischen Friedens, durch sächsische Truppen weggeführt und zerstört worden. Indessen scheint es rechtzeitig nach Wien gerettet worden zu sein, um hundert Jahre später unter der Verwaltung der kaiserlichen Schatzkammer durch Josef Angelo de France — eingeschmolzen und zu Gelde gemacht zu werden.<sup>2</sup> Diesem Schicksal sind nur vier Figuren der Jahreszeiten wahrscheinlich deshalb entgangen, weil sie nur von vergoldetem Messing sind. Sie waren lange unbeachtet, wurden zu Anfang der siebziger Jahre dieses Jahrhunderts erkannt und werden nun wieder in der kaiserlichen Schatzkammer aufbewahrt.

<sup>1</sup> Abbild. in: „Deutsche Renaissance. Nürnberg. Taf. 65—67. Die Deutung des Adlerwappens auf Brandenburg scheint unhaltbar; ein Kurfürstenthum zwischen drei Städten wäre eben so auffallend, wie der eine nordische Staat neben sieben südlichen.

<sup>2</sup> Qu. v. Leitner, *Die Schatzkammer des a. h. Kaiserhauses*. Wien 1880.

Diese vier Figuren: Flora, Ceres, Bacchus, Vulcan, die eine der andern ihre Gaben darreichen, waren einst die Träger einer Plattform, welche Land und Wasser vorstellte, und durch Kybele mit einer Krone, Neptun in einer von Flusspferden gezogenen Muschel und mit einem Schiff auf dem Haupte, ferner durch die vier an der Quelle von Nymphen behüteten, am Ausflusse Mühlen treibenden Flüsse Donau, Rhein, Elbe, Tiber, — endlich durch Gold- und Silberstufen, Kräuter, Blumen, Meerungeheuer &c. charakterisirt; darüber schwebten in Wolken Mercur mit den vier Winden und Vögeln (Luft) und Jupiter mit dem Blitze (Feuer). Ausserdem waren ein Himmelsglobus mit einem, einen Basilisken erwürgenden, Adler, die vier Erzengel, die vier Monarchien — repräsentirt durch Ninus, Cyrus, Alexander den Grossen und Maximilian II., — alle Stände des Reiches, von den sieben Kurfürsten angefangen, angebracht. Wie es scheint, wurde durch fließendes Wasser eine Spieluhr getrieben, welche wohl einzelne Theile dieser Allegorie, die als Ganzes die Gestalt der kaiserlichen Krone und eine Höhe von mehr als 3 m gehabt haben soll, in Bewegung setzen konnte; 1581 war ein prager Uhrmacher mit Reparaturen oder Vervollständigungen des Werkes beschäftigt.

Auch der in Figur 129 abgebildete Pocal, Eigenthum der gräflichen Familie Zichy, ist erst ganz neuerlich wieder aufgefunden worden. Derselbe, nahezu 0.34 m hoch und bis auf die später ergänzte Deckelfigur von tadelloser Erhaltung, zeigt bei viel einfacheren Verhältnissen alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Meisters, und gewinnt noch ein besonderes Interesse durch eine in den Fuss eingelassene Medaille und ein im Innern des Deckels befindliches Wappen: erstere zeigt ein männliches Brustbild mit der Unterschrift *Georgen Roemer, ano 1580*, letzteres, ein Strauss mit einem Hufeisen, ist das Wappen des nürnbergischen Geschlechtes Römer, darüber ist abermals 1580 angebracht, zu beiden Seiten die Buchstaben *G* und *R*. Hiernach kann es keinem Zweifel unterliegen, dass der Pocal dereinst im Besitze deselben *Erbern und Ehrenvesten Herrn Georg Röhmer*, welchem Neudörfer seine Aufzeichnungen gewidmet hat, oder doch des gleichnamigen Sohnes deselben gewesen ist. Die weiblichen Figuren sind durch Unterschriften als die sieben freien Künfte bezeichnet. Am unteren Rande der Medaille befinden sich die Initialen *W. J.*, jedoch ohne den Löwenkopf.

Von anderen Arbeiten mögen noch folgende erwähnt werden. Ein Schmuckkästchen im Grünen Gewölbe zu Dresden. Es ist ganz im Stil des Meisters gehalten, trägt auf dem Deckel eine liegende Frauengestalt und an den Wänden allegorische Figuren. Die Bezeichnung als »Reliquienfchrein« in dem Kataloge der genannten Sammlung ist offenbar irrig.<sup>1</sup> Ein Kästchen mit den Thaten des Hercules in München. Ein ähnliches aber einfacheres in der kgl. Münz- und Kunstsammlung zu Stuttgart rührt von

<sup>1</sup> Abbildung in: „Graesse und Graff, *Das grüne Gewölbe zu Dresden.*“ Berlin 1876 f.



Fig. 129.  
Pocal von W. Jamnitzer.

einem feiner Schüler oder Nachahmer her.<sup>1</sup> Ein Trinkgefäß in Gestalt eines Hirschkes, der Boden mit Kräutern und Thieren bedeckt, die nicht gegossen, sondern mit der höchsten Meisterschaft getrieben sind — 1884 im Besitz des Herrn Egger in Pest. Zu einem im Kensington Museum befindlichen, früher der Goldschmiedezunft zu Nürnberg gehörigen schönen Pocal,<sup>2</sup> welchen die Tradition als Arbeit Jamnitzer's bezeichnet, haben sich allmählig fünf Seitenstücke gefunden, und man ist jetzt geneigt, dieselben für Meisterstücke zu halten, welche nach einem gemeinsamen Vorbilde gearbeitet worden wären. R. Bergau schreibt Jamnitzer auch eine grosse Zahl von Entwürfen zu, welche, zum Theil mit Monogrammen des Virgil Solis, im Stich erschienen sind.<sup>3</sup> Dass des Meisters Arbeiten ganz oder theilweis auch ausserhalb Nürnbergs copirt worden sind, lehrt z. B. der fogenannte *Landschadenbund* (der Ausdruck ist bisher nicht erklärt worden) in Graz, ein über 1 m hoher Pocal mit der augsburger Marke.

Nicht wenige bedeutende Werke, welche früher unter dem Gattungsnamen Jamnitzer mitbegriffen wurden, sind neuerdings als Arbeiten eines bis dahin weniger beachteten Meisters, Hanns Pezolt (Petzoldt, Bezold u. a.), geb. 1551, † 1633 zu Nürnberg,<sup>4</sup> erkannt worden, welcher sich des Widderkopfes als Marke bediente. Ein Medaillon mit dem Brustbilde Dürer's in Silber auf vergoldeten Grund aufgelöthet, scheint die Wiederholung der Arbeit eines älteren Meisters zu sein.<sup>5</sup> Pocale von ihm befinden sich im Besitze des Deutschen Kaisers,<sup>6</sup> des Fürsten Esterhazy, des Frh. v. Rothschild in Frankfurt u. A. Doppelmair und Gulden geben an, dass Pezolt *ein künstliches Brunnenwerk* für K. Rudolf II. wieder in Stand gesetzt und verbessert habe: das könnte der grosse *Luftbrunnen* Jamnitzer's gewesen sein.

Von anderen hervorragenden Künstlern Nürnbergs (wo für die Zeit vom Ende des 15. Jahrhunderts bis 1660 aus Todtenregistern &c. nicht weniger als 607 Goldschmiede nachgewiesen sind) werden folgende namhaft gemacht:<sup>7</sup> Hans Maslitzer († 1574), geschickt im Giessen, namentlich auch von Münzen und Medaillen, sowie im Probiren und Scheiden der Metalle; Doppelmair fügt hinzu, er habe für alle Goldschmiede genug zu thun gefunden. Reefin (Sct. Georgs-Ordensschwert von 1571 in der münchener Schatzkammer). Hans Hirtz von Würzburg, zweite Hälfte des

<sup>1</sup> Abbildung in: „Bucher und Gnauth, *Das Kunsthandwerk.*“ I. Jahrgang. Taf. 20.

<sup>2</sup> Abbildung ebenda. III. Jahrgang. Taf. 57.

<sup>3</sup> *Wenzel Jamnitzer's Entwürfe zu Prachtgefässen in Silber und Gold.* Berlin 1879.

<sup>4</sup> Doppelmair, *Nachricht* S. 221. — Andr. Gulden's Fortsetzung der Neudörfferischen Nachrichten; Ausgabe von Lochner S. 203. — Bergau, *Zur Kenntniss der nürnberg. Goldschmiede* in: „*Zeitschr. f. bild. Kunst.*“ 1876. Beibl. 40.

<sup>5</sup> Kugler, *Beschreibung der Kunstkammer.* S. 232. — E. Tross in: „*Anzeiger für Kunde d. d. Vorzeit*“ 1868. S. 261.

<sup>6</sup> *Deutsche Renaissance: Nürnberg,* Taf. 98—100.

<sup>7</sup> Doppelmair, *Nachricht* &c. Neudörffer &c.

16. Jahrhunderts (in den Uffizien zu Florenz eine fälschlich Cellini zugeschriebene Vase in Form eines Schiffes). Melchior Bayr († 1577), Verfertiger einer grossen Altartafel für Sigismund II. von Polen, nach Patronen von P. Flötner und P. Labenwolff in Silber getrieben. Rost, dessen Marke, ein Rost, sich mit der Jahreszahl 1583 an einem Pelikanbecher der Schatzkammer in Wien findet. Krenberger, schon in Nürnberg für Kaiser Rudolf II. thätig und endlich von diesem nach Prag gezogen. Noch aus seiner nürnbergischen Zeit besitzt die kais. Schatzkammer in Wien eine prachtvolle Schüssel und Kanne, in Silber getrieben, mit Ausnahme der nackten Theile der Figuren und der kleinen Rosetten vergoldet, aufgesetzt gegoffene Cartouchen mit Perlmutterspiegel, geschnittene Granaten und Perlen. Ebenfalls acht silbervergoldete Doppelbecher mit Perlmutter belegt und darüber durchbrochenes gegoffenes Ornament mit Smaragden und Rubinen, mit der Marke Friedrich Hinterheufels (?), Anfang des 17. Jahrhunderts. Jonas Silber, von welchem das berliner Museum eine 1589 datirte Schale mit Fuss und Deckel besitzt. Hans Lenker († 1585), Verfasser eines Werkes über Optik, *das ihm Ehre machte*; von ihm zwei emailirte Schalen und ein Schreibzeug in München, seine Söhne siedelten nach Augsburg über. Paul Flynd (Flint, Flindt), welcher gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Wien, später bis etwa 1620 in Nürnberg arbeitete, verlegte sich vornehmlich auf die Punzenarbeit. Desgleichen Bernhard Zan, um 1580 Goldschmiedgefell in Nürnberg, und verschiedene unbekannte Meister. (Fig. 130 eine Probe aus einer Folge von 18 Blättern mit gepunzten Bechern.) Christoph Ritter (1611—1676), ein vielseitiger Künstler, im Modelliren und Treiben bewährt; dessen Sohn und Schüler Paul Hieron. Ritter, geb. 1654, arbeitete in Wien, dann in Venedig, wo er für den Gefandten der Republik am spanischen Hofe, einen Foscari, einen Spiegelrahmen von ungewöhnlicher Grösse, sowie zwei Tische mit Sesseln in Silber trieb und sich so sehr die Gunst des Bestellers erwarb, dass derselbe ihn nach Spanien mitnehmen wollte, als ein Brustleiden ihn schon 1679 hinwegraffte. Joh. Jak. Wolrab aus Regensburg (1633—1690), ebenfalls Schüler Chr. Ritter's, machte sich besonders bekannt durch eine im Auftrage Vauban's ausgeführte Arbeit. Der Letzere musste nämlich für den Dauphin in Nürnberg, welches damals schon in mechanischen Kunststücken einen weit verbreiteten Ruf hatte, ein Werk machen lassen, um das Manövriren von Infanterie und Cavallerie darzustellen, und Wolrab verfertigte hierfür einige hundert Soldatenfiguren, die er später in etwas grösserem Format für den Grossherzog von Toscana wiederholte. Auch ein getriebener Silbereinband einer Bibel für Mainz wird erwähnt. Joh. Heel aus Augsburg, 1637—1709, war in allerlei Metallkünsten, im Emailiren &c. geschickt, machte Treibarbeit in Gold und Silber, Dreifaltigkeitsringe &c., und hat Ornamente im Kupferstich herausgegeben. Ebenfalls waren als Goldschmiede und Kupferstecher thätig Hieronymus Bang, geb. 1553 und (dessen Sohn?) Dietrich Bang, Ende des

16. und Anfang des 17. Jahrhunderts; Hans Henfel von Sagan um 1600; Heinrich Raab um die Mitte des 17. und Joh. Leonh. Eysler zu Anfang des 18. Jahrhunderts.

Die Taschenuhren (*Halsurhn*) und Standuhren, auch *Trinkuhren*, nämlich Gefäße auf Rädern und mit einem Uhrwerk, welche um den Tisch liefen und von dem Gaft, vor dem sie stehen blieben, geleert werden mussten (wie solche in den Sammlungen zu Dresden, San Donato u. a. sich finden), dann die Automatenuhren, mechanischen und physikalischen Spielereien gaben vom Ende des 16. Jahrhunderts an den nürnbergger Goldschmieden noch



Fig. 130.

Zeichnung eines gepunzten Bechers.

vielerlei Beschäftigung; die Uhrgehäuse wurden mit getriebener, gegossener und geschnittener Arbeit in Edelmetallen belegt oder gravirt oder emaillirt. Eine Gruppe im Grünen Gewölbe, wohl Nessus und Dejanira, von C. Werner in Nürnberg († 1545), bewegt sich, wenn das Räderwerk läuft, mehrfach, der Kentaur schießt Pfeile ab u. dgl. m.

Zwei Prachtstücke der nürnbergger Goldschmiedarbeit: der 0.585 m hohe Erbschenkenpocal, welchen Kaiser Maximilian II. bei seiner Krönung 1562 dem Schenken Christoph von Limburg verehrte (jetzt in gräflich Bentinck'schem Besitze), und die 0.65 hohe Credenzschale in Kirchberg an der Jaxt — Schale von Breda genannt, weil sie zur Erinnerung an die Eroberung dieser Stadt durch den Grafen Philipp von Hohenlohe, 1590,

angefertigt worden ist, — sind im »Kunsth Handwerk« mit Details abgebildet.<sup>1</sup>

Haben wir in Augsburg und Nürnberg eine Kunstblüthe, welche dem durch bürgerliche Tüchtigkeit und Thätigkeit erworbenen Wohlstande und den durch weit ausgedehnten Verkehr freier gemachten und verfeinerten Anschauungen entspross, so gehört München zu den Städten, welche »durch ihre Fürsten gross« geworden sind. Am Hofe Albrechts V. und Wilhelms V. fanden Wissenschaft und Kunst eine Stätte, und die Goldschmiedekunst kam — wie die münchener Sammlungen und die in den unten citirten Werken mitgetheilten Inventarien bezeugen — nicht zu kurz. Für sie war in hervorragendster Weise thätig der Hofmaler Hans Mielich, aus einer Künstlerfamilie stammend, 1515 in München geboren, † 1572. Seitdem Hefner-Alteneck nachgewiesen hat, dass eine grosse Zahl der Prachtrüstungen aus dem 16. Jahrhundert, welche man bis dahin summarisch als *mailändisch* zu bezeichnen pflegte, nach Zeichnungen deutscher Meister gearbeitet worden sind, und dass namentlich Mielich für solche Zwecke wahrhaft geniale Compositionen virtuos ausgeführt hat, ist den Arbeiten dieses Meisters grössere Beachtung geschenkt worden; und seine Entwürfe für das Kunstgewerbe erregen ein Interesse, welches seine grossen Gemälde uns nicht abzugewinnen vermochten. Die Staatsbibliothek in München besitzt ein Buch mit 55 Pergamentblättern, auf deren beiden Seiten die Schmuckfächer der Herzogin Anna, Gemahlin Albrechts, in Vorder- und Rückansicht farbig abgebildet sind. Auf dem Titelblatte hat der Künstler seinen Namen, *Hans Muelich fecit*, und die Jahreszahl 1552 angegeben. Schon die nachträglichen Notizen von seiner Hand, Umarbeitungen einzelner Stücke betreffend, machen es wahrscheinlich, dass er die Kleinodien nicht etwa bloss copirt, sondern sie, wenigstens theilweis, selbst componirt habe, und diese Ansicht wird dadurch unterstützt, dass die prachtvolle Ordenskette in der bayerischen Schatzkammer nicht völlig mit der von Mielich herrührenden Zeichnung übereinstimmt. Der Künstler hatte nämlich noch ein zweites Buch mit Kleinodien des Herzogs und seiner Gemahlin gemalt, welches aber nur noch theilweis (im Besitz v. Hefner's) vorhanden ist. Wahrscheinlich werden ihm auch die Entwürfe zu den silbernen, vergoldeten und emailirten Verzierungen der Einbände der von ihm illustrierten Busspsalmen Orlando's di Lasso und der Motetten des Cipriano di Rore (Staatsbibliothek in München) zuzuschreiben sein. Ausgeführt wurden diese Goldschmiedarbeiten durch Georg Söckhin oder Zeggein, *den Ungarn*, der in Szegedin geboren, in Tula sein Handwerk gelernt hatte, 1558 in München Meister wurde, von 1560 an viel für den Hof beschäftigt war, und 1584 dafelbst starb. Auch seine Söhne Abraham (1586—1617) und Isaak Jakob (1593—1629) kommen, als für den bayerischen Hof arbeitend,

<sup>1</sup> I. 49. 50. II. 31. 32.



vor, ein Enkel, Paul, arbeitete 1630—1666. Die erwähnten Miniaturen zu den Psalmen gewähren Anhaltspunkte, um Mieliich als den Zeichner verschiedener anderer Kunstwerke, z. B. eines Altärchens und eines Crucifixes im bayer. Schatz<sup>1</sup> zu bezeichnen, und noch für lange Zeit lässt sich sein Einfluss in der dortigen Goldschmiedarbeit nachweisen.<sup>2</sup>

Wie viel Arbeit auswärtige, namentlich augsburger Künstler seitens der Herzoge von Bayern erhielten, ist schon oben erwähnt worden. Aber auch München selbst zählte viele und ausgezeichnete Goldarbeiter. Hans Reimer aus Mecklenburg, 1555 in München Meister geworden, † 1605, lieferte 1563 einen schönen grossen Pocal, 1572 einen goldenen Krug und Kelche, auch *Steffen* auf Kleider. Dessen Sohn Lukas war 1595—1625 thätig. Bernhard Peter aus Holstein arbeitete anfangs des 17. Jahrhunderts Bischofsstab, Reliquiar, Monstranz, silberne Leuchter mit Engeln, die zum Theil noch in der Reichen Capelle vorhanden sind. Christoph Ulrich Eberli von Augsburg (ein Sohn des Augsburgers Ulrich Eberli, welcher 1576 ein Reliquienkästchen als Geschenk für den König von Spanien arbeitete) war 1600—1634 in München und es befindet sich von ihm ein besonders schöner emaillirter Kelch in der Reichen Capelle. Heinrich Ruedolt lieferte 1587 ein Schreibzeug, Hans Schleich (1582—1616) einen Erzengel Michael von Gold, Heinrich Wagner (1567—1607) eine goldene Kette, Kleinode, Gefässe, Eckart Vollmann aus Lüneburg (1557—1597) ein Trinkgeschirr um 110 fl., Gottfr. Lang (1617—1632) zwei Monstranzen (in der Reichen Capelle), ferner für Freising einen Altarvorsatz, Ifaak Melper aus Berlin (1559—1592) u. a. einen Credenz Tisch um 1708 fl., Hans Schwegler war Hofgoldschmied Wilhelms V., Ulrich Schwegler mit 400 fl., Hans von Schwanburg von Utrecht (1590—1597) und Tobias Volkhammer von Salzburg (1618—1648) mit je 200 fl. angestellt. Hans Georg Vollmann (1617 bis 1621), der Enkel des obengenannten Eckart Vollmann, war Kaiser Rudolfs Kammergoldschmied. Paul van Vianen aus Utrecht wurde 1599 auf das Andringen Herzogs Max I. *wider Handwerksordnung* zünftig und ging 1610 nach Prag. Wie erzählt wird, war er frühzeitig nach Italien gegangen, in Rom aber als Protestant mit der Inquisition in Berührung gekommen. Etwas »michelangeleskes« ist in der Zeichnung der mythologischen Figuren, mit welchen er seine Arbeiten zu zieren liebte, nicht zu verkennen; charakteristisch ist ferner die malerische Wirkung, welche er durch feinste Abstufungen in dem immer flachen Relief zu erzielen weiss.<sup>3</sup> Ebenfalls in die Dienste des Kaisers kam der Goldschmied und Steinschneider Valentin Draufsch aus Strassburg, welcher Ende der siebziger Jahre bis 1582 im Dienst

<sup>1</sup> Abgebildet in: Schauss, *Die Schatzkammer*.

<sup>2</sup> Stockbauer, *Hans Mieliich* in: „Kunst und Gewerbe“ 1875. S. 1 ff., 9 ff.

<sup>3</sup> Immerzeel, *De Levens en Werken der holland. en vlaam. Kunstchilders*. Amsterdam 1843. — Th., *Zwei Goldschmiedemeister der Spätrenaissance* in: „Zeitschr. f. bild. Kunst.“ 1880. S. 142.

Wilhelms V. gestanden hatte, dann aber mit Kleinodien nach Sachsen und endlich nach Prag ging, von wo er nach vielen Vorstellungen des Herzogs erst 1586 nach Augsburg zurückkehrte. Als Nachkommen Ifaak Melper's begegnen Tobias Melper (1567 bis 1587), und Jakob (1597—1618).<sup>1</sup>

Für Frankfurt a/M.<sup>2</sup> wurde die Ansiedelung des 1528 zu Lüttich geborenen und 1570 als Protestant verbannten Theodor (Dirk) de Bry († 1598) von Bedeutung. Ob er dafelbst sein Goldschmiedegewerbe noch ausgeübt habe, ist mehr als zweifelhaft, aber er, sowie seine Söhne Johann Israel und Joh. Theodor entwickelten eine grosse Thätigkeit als Kupferstecher, und unter ihren Werken befinden sich zahlreiche Goldschmiedeornameute. Von dem Vater besitzt das Grüne Gewölbe eine Tafel mit in Gold gestochenen Arabesken. Ein andrer aus Flandern eingewanderter Goldschmied, Johann van den Popelieren (d. i. Pappeln), geb. 1574, † 1640, hinterliess ein handschriftliches Werk über die Kunst des Wappenschneidens, welches zu Ende des vorigen Jahrhunderts noch in Frankfurt vorhanden war, aber nie gedruckt worden ist. Von Jakob de Collier besitzt die frankfurter Goldschmiede-Innung einen Pocal von 1614. Um 1660 wird ebenda ein Goldschmied Nik. Birkenholz erwähnt; vielleicht haben wir dort auch Paul Birkenhultz zu suchen, welcher um dieselbe Zeit Juwelengehänge, zum Theil mit Monogrammen (Fig. 131) veröffentlicht hat. Aus späterer Zeit werden Michael Petschmann und Peter Boy (geb. gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Lübeck, wo er auch nach längerer Thätigkeit in Frankfurt 1727 starb) als Goldarbeiter und Emailmaler genannt; Boy's Hauptwerk war eine goldene und zum Theil emailirte Monstranz (mit Abraham und dem Stammbaum bis auf Joseph) für den Dom zu Trier.

Den Goldschmieden in den kleineren Städten Süddeutschlands war natürlich weniger Gelegenheit geboten, sich hervorzuthun, doch bezeugen fürstliche Ausgabenbücher, dass der Ruf einzelner von ihnen sich über das Weichbild ihres Wohnortes verbreitet hat. So arbeitete Meister Jörg Oberer von Ulm im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts Silbergeschirre für den Kaiser Max I., Lienhart Löbl in Landshut für denselben Kleinode. Stephan Hermann in Onolzbach (Ansbach) beschäftigte um 1582 den Ornamentisten Mathias Beitler, welcher bis 1616 allerlei figürliche Compositionen, Grottesken in Kupferstich herausgegeben hat, sich auf dem Titelblatt einer solchen Publication *I*(hrer) *R*(ömisch) *K*(aiserlichen) *M*(ajestät) *R*(udolphs) *II*. *Hartschir* nennt, und dem E. Plon die Autorchaft einer Flasche mit vier Bechern in

<sup>1</sup> Hefner-Alteneck, *Original-Entwürfe deutscher Meister für Prachtrüstungen französischer Könige*. München 1865. — Stockbauer, *Die Kunstbestrebungen am Bayer. Hofe*. Wien 1874. — Derselbe, *Das goldene Zeitalter der Renaissance in München* in: „Kunst und Gewerbe“ 1874. — *Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der Reichen Capelle*. München 1874 ff. — Schauss, *Catalog d. k. bayer. Schatzkammer*. — Derselbe, *Die Schatzkammer des Bayer. Königshauses*. Nürnberg 1880 ff.

<sup>2</sup> Gwinner, *Kunst und Künstler in Frankfurt a/M.* Frankfurt 1862.

der Argenteria Medici zu Florenz (dort Cellini zugeschrieben) zuerkennen möchte. St. Hermann und sein Sohn Georg, geb. 1579, haben auch selbst mancherlei Ornamentales gestochen.

Die in Tirol residirenden Fürsten unterhielten stets lebhaftere Verbindung mit Augsburg und Nürnberg, doch wurden auch zahlreiche einheimische Goldschmiede beschäftigt. Benedict Burkart, zuerst 1493 in Innsbruck genannt, wurde 1500 von Kaiser Max zum *Stempfelgraber* ernannt, 1508 dieser Stelle enthoben, hatte aber nach wie vor *Falkenringeln*, silbervergoldete Botenbüchsen mit dem Adler und Wappen von Oesterreich und Tirol (für die Postboten des *Botenmeisters*, Jonatas de Tassis) u. a. m. zu arbeiten. Claus Burckhart war 1514—1534 für denselben Kaiser und für Erzherzog Ferdinand von Tirol beschäftigt und wurde 1525 ausgesandt, um mit Gerichtspersonen die Silberschätze von Kirchen und Klöstern zu inventarisiren. Lucas Sybenburger (Siebenbürger, *Transylvanus*) wird 1509 von Kaiser Max für dreissigjährige treue Dienste als *aurifaber ac simentarius noster in Austria* belobt. Im Jahre 1506 ist Jörg Jordan oberster Münzmeister in Oesterreich,

Mauern berühmte Goldschmiede und Kunstverwandte in grosser Zahl; der Kaiser zog sie (wie Paul von Vianen, Drausch, Krenberger u. A.) aus Nürnberg, aus Augsburg, aus Italien auf längere oder kürzere Zeit dahin, wie er andere an ihrem ständigen Wohnort beschäftigte. Actenmässige Mittheilungen über die Beziehungen dieses Fürsten zu Kunst und Künstlern und über die Werke der letzteren werden wohl bald in die Oeffentlichkeit gelangen. Ein erheblicher Teil für die Kaiser Maximilian II. und Rudolf II. gelieferten Goldschmiedearbeiten ist noch in der kais. Schatzkammer zu Wien erhalten, viel mehr wohl bei den wiederholten Plünderungen durch Schweden und Sachsen im dreissigjährigen Kriege und später unter unglücklicher Verwaltung zu Grunde gegangen. Prager Arbeiten dürften die unter Kaiser Rudolf II. 1602 angefertigte *Haukrone* (Krone der zum römischen Kaiser



Fig. 131.  
Gehänge von Paul von  
Birkehultz.

Steiermark, Kärnten und Krain. Heinrich Stark in Innsbruck erhielt 1537 für Rauchfass, Bischofsstab, Schifflein, Kandel und Becken 267 fl. 46 kr. Zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts arbeitete in Innsbruck Heinrich Altenstaig, in den nächsten Jahrzehnten Hermann Daum (Dum) und Michael Zeisl (Zeisler).<sup>1</sup>

Prag versammelte, als Kaiser Rudolf II. dort Hof hielt, in seinen

<sup>1</sup> Jahrb. d. Kunsthilf. Samml. d. a. h. Kaiserhauses.

gewählten Könige von Ungarn und Böhmen und Erzherzoge von Oesterreich, jetzt österreichische Kaiserkrone), mit Schildern aus Goldblech mit den Hauptmomenten der erbländischen Krönungen in getriebener Arbeit, — das 1612 unter K. Mathias angefertigte Scepter, ferner eine Bezoarschale mit emailirter Goldfassung in der wiener Schatzkammer fein. Ein Spiegel von 1592 mit silbervergoldetem Rahmen, an welchem der Doppeladler, verschiedene Wappen, die Thiere aus der Vision des Propheten Daniel angebracht sind, im Grünen Gewölbe zu Dresden, gilt ebenfalls als prager Arbeit. Von den Gefäßen, Schmuckgegenständen &c. in der Ambrafer Sammlung dürfte verschiedenes in dieselbe Kategorie gehören, auch der mit Heliotropplatten, böhmischen Granaten und translucidem Email geschmückte Einband eines aus dem Besitze Rudolfs II. stammenden Buches mit Miniaturen von Georg Hufnagel.<sup>1</sup> Auf dem Mantel einer ebenda befindlichen silbernen Taschenuhr mit sehr hübscher Treibarbeit: Die Familie der Kaiserin Maria Theresia, im Rococogeschmack umrahmt, (um 1760) nennt sich F. C. Langpaur in Prag als Verfertiger.

Auch über die wiener Goldschmiede fließen authentische Nachrichten spärlich. Feil,<sup>2</sup> Schlager<sup>3</sup> u. A. haben verschiedene Namen gesammelt, wie Ludw. Pappenheimer und Cunz Parhoch (Silberschmied) um 1504, Mich. Postport um 1561, Andr. Luining, auch Kupferstecher 1579—1598, Ulrich Walgkhum 1609, Joh. Bloy, Hofgoldschmied 1651, und um dieselbe Zeit Martin Seuther, *Hofjubilier*, Nic. Maystinkel 1662, F. A. Morifon, Juwelier und Zeichner um 1697. Allein auch dort scheint es mit den oft erneuerten Bestimmungen über die Abstempelung nicht genau genommen worden zu sein, da die wiener Marke (ein Kreuz, darüber W, erst später der fogen. Bindenschild) sich äusserst selten vorfindet. So hat die Ambrafer Sammlung mehrere Kannen und Pocale aus Elfenbein mit vergoldeter Silbermontirung, welche letztere die wiener Marke aufweist: Kanne mit Seegöttern und Amorinen und dem Meisterzeichen L I aus dem 17. Jahrhundert, Pocal mit Jagdabenteuern aus derselben Zeit. Eine goldene Platte auf beiden Seiten mit Emailmalerei (Schlacht bei Nördlingen und Krönung Ferdinands III.) hat die Zeichen W B und H G B, und ist laut Hofkammer-Rechnung 1641 von Hanns Bramber für 86 Gulden geschmelzt worden.<sup>4</sup> Desgleichen ist ein Nautiluspocal, dessen Muschel von einer Sirene getragen und von einer Fortuna bekrönt wird, in der wiener Schatzkammer mit dem dortigen Beschauzeichen versehen. Ein emailirter Pocal mit der Figur des Mars auf dem Deckel, Geschenk der Stände Oesterreichs an Nicolaus Pálffy nach der Erstürmung Raabs im Jahre 1598 (Eigenthum der Familie Pálffy),

<sup>1</sup> (Ilg und Böheim), *Führer durch die k. k. Ambrafer Sammlung*. 1882. S. 132.

<sup>2</sup> *Beiträge zur ält. Gesch. d. Kunst- und Gewerbethätigkeit in Wien*. Wien 1860. S. 38.

<sup>3</sup> *Neue Forschungen* I. 178 &c.

<sup>4</sup> Mittheilung des Dr. A. Ilg.

und ein gebuckelter Goldpocal mit dem Wappen der österreichischen Kronländer, Geschenk Ferdinands III. an einen Esterhazy im Jahre 1655 — beide in der Goldschmiede-Ausstellung zu Pest 1884 — dürften ebenfalls wiener Arbeiten sein.

Die wiener Goldschmiede hatte, wie selbstverständlich, Einfluss auf die östlichen Nachbarländer, doch grösseren noch die nürnbergischen und vor allem die augsburger. Auf jeden Fall war in Siebenbürgen das Gewerbe gänzlich deutsch, und auch für Ungarn bezeugt dies schon die von magyarischer Seite berichtete Thatfache, dass die (richtiger einige) Goldschmiedezünfte zu Anfang des 16. Jahrhunderts *magyarisch* geworden sind; es sind nämlich um jene Zeit die Zunftregeln in Kaschau und Klausenburg in magyarischer Sprache abgefasst worden, während in den Städten des Sachsenlandes eine solche Umwandlung nie vor sich gegangen ist.

Was an Nachrichten zur Geschichte der siebenbürgischen Goldschmiede vorhanden ist, haben dortige Gelehrte mit Fleiss gesammelt, wie denn auch getrachtet wird, die freilich nicht mehr zahlreichen Denkmäler des heimischen Kunstfleisses dem Lande zu erhalten.<sup>1</sup>

In der Zunftregelung von 1376 für Siebenbürgen werden Goldschmiede noch nicht erwähnt, 1393 wird zuerst ein Nicolaus Aurifaber als Geschworne in Schässburg genannt und in einer Zollsatzung für die das Gebiet der Moldau betretenden sächsischen Kaufleute von 1433 ist bereits von zollfrei einzuführendem verarbeitetem Gold und Silber die Rede. Im Jahre 1488 bittet Iwan III. von Russland den König Mathias von Ungarn um Gold- und Silberarbeiter,<sup>2</sup> und fünf Jahre später schreibt der Königsrichter Laurentius Han vom ofener Hoflager des Königs Wladislaus aus an den Rath zu Hermannstadt, der König beabsichtige Siebenbürgen zu bereisen und erwarte, wie dem Schreiber durch einige Hofherren zu verstehen gegeben worden sei, eine Ehrung durch ein etwa 35 Mark schweres Silbergefäss, dessen Form er selbst bestimmt habe; nach Kronstadt, Bisfritz (und wahrscheinlich Mediach) waren ähnliche Weisungen ergangen. Mithin lässt sich die Anwesenheit von Goldschmieden in den genannten Städten vermuthen. Mit dem Jahre 1495 beginnen auch in Hermannstadt schon die Verzeichnisse über das Aufdingen von Lehrlingen bei der dortigen Goldschmiedezunft, welche bis in die fünfziger Jahre dieses Jahrhunderts herabreichen. Müller<sup>3</sup> beschreibt eine Anzahl Kelche spätgothischer Form, welche noch, meistens

<sup>1</sup> Vergl. Friedr. Müller, *Zur Geschichte der siebenbürgischen Goldschmied-Zünfte* in: „Sächsischer Hausfreund“ XXVII. Kronstadt 1865. — G. D. Teutsch, *Geschichte der Siebenbürger Sachsen*. Leipzig 1874. — Ludw. Reiffenberger, *Bericht . . . über kirchliche Alterthümer* (an den Verein für Siebenb. Landeskunde 1871). — *Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen*. Hermannstadt.

<sup>2</sup> Vortrag des Baron Bela Radvánszky über die ungarische Goldschmiedekunst. (Ungar. Revue. 1882. V.)

<sup>3</sup> A. a. O. S. 25 ff.

in evangelischen Kirchen, vorhanden und wahrscheinlich einheimischer Provenienz sind. Dabei wird die Verzierung mit oft sehr feiner Filigranarbeit erwähnt. Dies ist ein charakteristisches Moment. In der siebenbürgischen Goldschmiede hat sich nämlich bis auf den heutigen Tag die Vorliebe für das Filigran als Flächenverzierung erhalten, und zwar kommt es bald allein zur Anwendung, bald in Verbindung mit Edelsteinen oder Glasfluss, oder mit einem eigenthümlichen gemalten Email. Man begegnet diesem Schmuck an Kelchen, Gegenständen der ritterlichen Ausrüstung, wie Gürteln, Dolchscheiden, Pulverhörnchen, Sporen, auch an Bucheinbänden, am häufigsten jedoch an Spangen und Schliessen, die von kreisrunder oder doch dem Kreise sich nähernder Form und bis zu einem Durchmesser von 10—12 cm als *morsus*, sächsisch: *das Hefeln*, an dem zum magyarischen Costüm gehörigen Mantel, *mente*, getragen werden. Die Verbindung von Filigran und Email, welche sich auch an russischen Arbeiten findet, ist offenbar uralt orientalisches, und schon der berühmte, 1830 in der Nähe von Kertsch gefundene antike Schläfenschmuck im Museum der Ermitage zu Sct. Petersburg, welchen Kieferitzky<sup>1</sup> in das 5. Jahrhundert v. Chr. gesetzt wissen will, weist dieselbe Technik auf. Für die specifisch siebenbürgische Gattung des Filigranemails: weisse mailirte Platten mit Pflanzenmotiven, namentlich Tulpen, in hellen Farben bemalt und mit Filigran verbunden wie Relieffspitzen mit Plein — ist aber die Verwandtschaft mit dem persischen Stil einleuchtend. Wir dürfen daher diese Decorationsweise wohl als eine östliche und volkstümliche betrachten, welche sich theils neben den von Westen hereingeführten Formen erhielt, theils sich mit diesen verschmolz.

Kelche, an denen die Kirchen dereinst sehr reich gewesen sein müssen (die Pfarrkirche zu Hermannstadt besass 1442 51 goldene und silberne<sup>2</sup>), und Schmuckfächer geben vornehmlich Kunde von der einstigen Blüthe der siebenbürgischen und ungarischen Goldschmiedekunst. Eines der merkwürdigsten Hefeln besitzt das Gymnasium zu Schässburg. Es hat die Gestalt einer sechsblättrigen Rose, an den Einziehungen Engelsköpfe mit schneckenförmigen Locken und mit Türkisen auf der Brust, das Mittelfeld ganz architektonisch gegliedert durch vier gothische Pfeiler, an deren jedem die Figur des heil. Christoph angebracht ist, während in den Nischen unter Baldachinen die Jungfrau, Barbara und Urfula stehen. Filigranornamente, Perlen und Steine umrahmen das Ganze und die einzelnen Felder. Der mehrmals angebrachte Stempel W, darüber ein Kreuz zwischen zwei liegenden V, ist noch nicht gedeutet. Zwar scheinen bereits im 15. Jahrhundert die Beschau- und Meisterzeichen eingeführt worden zu sein, da zu

<sup>1</sup> „Mittheilungen des Deutschen archäologischen Instituts in Athen“ VIII. 4; Abbild. ebenda, sowie in: „Antiquités du Bosphore Cimmérien“, Petersburg 1845, und in: „Das Kunsthandwerk“ III. Taf. 56.

<sup>2</sup> Teutsch a. a. O. I. 251.

Anfang des folgenden die Goldschmiede zu Hermannstadt sich von König Wladislaus zwei Artikel über den Feingehalt des Silbers und über das Anbringen des Meister- und des Zunftzeichens bestätigen lassen. Die *Regulation* von 1539 enthält wenigstens eine Bestimmung über die Meistermarke, und 1546 verpflichtete die Landesbehörde (*Nations-Universität*) die Goldschmiede, das eigene und das Wappen der Stadt auf den Arbeiten anzubringen. Doch scheinen diese Vorschriften niemals genau befolgt worden zu sein.

Wie an diesen Hefeln begegnen uns auch an einem schönen Vortragskreuze<sup>1</sup> und einer Monstranz, welche beide der Kirche zu Heltau gehören, noch spätgothische Formen, welche sich auch hierzulande tief in das Renaissancezeitalter erhalten haben.

Die lebhaften Beziehungen zwischen den Sachsen in Siebenbürgen und dem deutschen Reiche werden durch vielfache Daten erwiesen. Im Jahre 1527 wurden die Gold-, Silber- und Salzbergwerke des Landes an die Fugger in Augsburg verpachtet. Müller erwähnt<sup>2</sup> in siebenbürgischen Zunftladen noch erhaltene Zeugnisse über die Zuwanderung deutscher Gefellen, z. B. aus Stettin, Halberstadt, Nürnberg, in den Jahren 1515—1520. Auf der anderen Seite kommt um 1450 ein Goldschmied Thoman Gerhart aus Siebenbürgen in Wien<sup>3</sup> vor, Lucas Sybenburger um 1500 in Innsbruck, Georg Zeggeyn aus Szegedin im 16. Jahrhundert in München &c. Im Jahre 1559 beschloffen Vertreter der verbündeten Goldschmiedezünfte des Landes Zusätze zu ihren Statuten, und dadurch erfahren wir die Namen Simon von Kronstadt, Bortel Igell und Karl Greger von Schässburg, Michael Theylner und Antonius von Bifritz, Dominicus Heltner und Zürwes (Servatius) Heltner von Mediafch, Antonius Blass und Marcus Letz von Hermannstadt. Und wie norddeutsche Zünfte keine Lehrlinge von wendischer Abstammung aufnahmen,<sup>4</sup> so machten die Goldschmiede auf dem Sachsenboden den magyarischen Lehrlingen Schwierigkeiten und führten einen langen Rechtsstreit darüber, welcher 1576 durch Stephan Bathori zu Gunsten der letzteren entschieden wurde.

Mit dem 16. Jahrhundert ging, wie der Wohlstand des Landes — welcher noch dem Hermannstädter Königsrichter Albert Huet gestattet hatte, dem auf dem Landtage zu Mediafch über seine Armuth klagenden Fürsten Sigmund Bathori (1586—1598) ein auf 80000 Gulden geschätztes goldenes,

<sup>1</sup> Abgebildet in: „Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen“ II.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 37.

<sup>3</sup> Von den Zechmeistern Hans Schübel und Peter Düring ausgestelltes Document im Besitz der Genossenschaft der wiener Juweliere, Gold- und Silberschmiede.

<sup>4</sup> Belege dafür zahlreich in der gesammten Zunftgeschichte, namentlich zu vergleichen die Schriften des jeneser Professors Adrian Beier vom Ende des 17. Jahrhunderts. Auch in einem der obenerwähnten Lehr- und Leumundszeugnisse beflätigen *meystern vnnnd alderlude oock gemeyne gyldebrodere des Goldsmede ampts*, sowie *Richtern vnnnd Schepen der Stath olden Stettin* dem Goldschmiedelehrlinge Lukas Marquardt, dass er *vth eyneme eelyken Ebedde van dudescher vnnnd nicht wendeschet, nochneynerleyge wandelbarer arth . . . noch vthwoisunge vnnnd ordunge der hilligen Cristenn Kercken. . . frygh vnnnd nemandes eyghen geboren sei.*

edelfsteinbesetztes Kreuz zum Geschenk zu machen — die Blüthe unserer Kunst in Siebenbürgen zu Ende. Bürgerkriege, Seuchen, Theuerung, Erfarrung und Verknöcherung des Zunftwesens, häufige Auswanderung von Gewerbsleuten aus den Städten auf das Land, wo wohlfeiler zu leben war, das Eindringen fremder Moden und Trachten (magyarischer, türkischer, endlich französischer) u. a. m. wirkten, wie in Deutschland, zerstörend im 17. und 18. Jahrhundert auf den Gewerbfleiss. Die Goldschmiede selbst suchten durch Revision der Zunftordnungen dem Verfall zu steuern. Die in den Jahren 1609 und 1614 von den Vertretern der Zünfte: Hannes Kirtfcher und Georg Augustin von Hermannstadt, Georg Friedrich und Laurentius Bolkesch von Schässburg, Hannes Gorgias und Pitter Repfer von Cronen, Pitter Seymen und Hannes Nösner von Midwisch, Georg Letiz von Nöfen, beschlossenen und 1615 genehmigten Zusatzartikel nehmen darauf Rücksicht, dass bereits Goldschmiede in Märkten und Dörfern leben, und ordnen an, dass solche in eine städtische Zunft eintreten sollen, beschränken die Zahl der Lehrlinge, das Ausführen von Silber (durch Handelsmänner und *Griechen*) aus dem Lande, treffen überhaupt Massnahmen, mit welchen man damals fast überall das kranke Gewerbe heilen wollte. In Siebenbürgen litt dieses aber noch unter besonderen Verhältnissen. Der Landtag von 1609 setzte fest, welchen Arbeitslohn die Goldschmiede nehmen dürften (nicht mehr als zwei Gulden für die Mark gewöhnlicher Arbeit), und die Fürsten, welche sich die Gunst der Pforte durch Geschenke von Gefässen aus Edelmetall zu sichern bemüht waren, normirten die Preise derselben oft ganz willkürlich, lieferten weniger Silber, als verarbeitet werden sollte, und blieben überdies die Zahlung lange schuldig. Die von dem oft citirten Gewährsmann benutzten Papiere der schässburger Zunft weisen den ersten solcher unvortheilhaften Aufträge aus dem Jahre 1622 durch Gabriel Bethlen (Bethlen Gabor) nach, und bis 1650 setzten sich, trotz vielfacher Proteste der Zünfte, dergleichen Bestellungen fort, welche die Goldschmiede (oder auch die als Mittelspersonen dienenden Beamten) zwangen, aus eigenem Vermögen zuzusetzen, bald über die gesetzliche Legirung hinauszugehen, bald weit unter derselben zu bleiben, zehn Jahre und länger auf Zahlung zu warten u. s. w. Natürlich riss dadurch auch Unsolidität ein. Das, was das 16. Jahrhundert geschaffen hatte, ist bis auf spärliche Reste ohne Zweifel in Kriegskosten, Tributzahlungen an die Paschas u. s. w. aufgegangen, in der Folgezeit scheint kaum etwas anderes gemacht worden zu sein, als gewöhnlicher Schmuck, die *Einsatzbecher* von konischer Form und verschiedener Grösse, so dass sie ineinandergeschoben werden konnten und in adeligen Familien als Hochzeitsgeschenke gegeben, doch auch von Corporationen &c. angeschafft wurden, ferner Krüge und Pocale mit Münzen. Auf der Ausstellung in Pest im Jahre 1884 waren achtzehn solcher Einsatzbecher mit dem Teleky'schen Wappen wieder zusammengekommen, nachdem sie in die verschiedensten Hände vererbt worden. Zu den Bechern gehörte häufig ein sechs- oder



achteckiger, auch als Deckel zu benutzender Unterfatz, der auch wohl zum festen Fusse des Bechers wird.

Als Siebenbürgen österreichisch wurde, hörte die Plackerei mit Ehrenbechern, welche zuletzt auch höhere Beamte und Magnaten als gesetzliche Abgabe von den Sachsen verlangt hatten, und die Preislimitirungen auf, wurden auch manche Reformen versucht, die jedoch auf den Widerstand der herabgekommenen Zünfte stiessen. Wie früher Augsburg, beherrschten im 18. Jahrhundert Breslau und Leipzig den Markt; dem fuchte Maria Theresia 1747/48 durch Herabsetzung des Einfuhrzolles aus ihren Erbländern zu steuern, das kam aber nur Wien zugute. In Schässburg, wo 1517 die Goldschmiede mit den Schneidern, Schlossern und Tischlern zu den vier grossen Zünften gehört hatten, denen nur in der Burg zu wohnen erlaubt war, genau hundert Jahre später noch siebzehn Meister gearbeitet hatten, gab es 1754 deren nur noch fünf, und 1819 schrieb Michael Roth bei dem Tode seines einzigen Mitmeisters in das Zunftbuch ein: *Hiermit ist die ehrfame Goldschmiedezunft abgestorben; Endesgefertigter bleibt allein noch.*

Schlesische Goldschmiede werden auch im Renaissancezeitalter gerühmt. Florian Stoss, ein Sohn des nürnbergger Bildschnitzers, arbeitete um 1515 bis 1520 in Görlitz, ein jüngerer Veit Stoss, † 1569, liegt in Frankenstein in Schlesien begraben,<sup>1</sup> Tobias Wolff in Breslau wurde 1574 vom Kurfürsten August von Sachsen nach Dresden berufen und lieferte 1576 *etliche Contrafact der Päpste* (Medaillen?). Ein schöner, grosser, künstlicher, silberner Leuchter des Goldschmiedes H. Mentzel in Breslau wurde 1688 in der dortigen Elisabethkirche aufgehängt. Dass von Breslau aus starker Export nach Osten und Südosten stattfand, ist wiederholt erwähnt worden.

Von den sächsischen Fürsten werden Kurfürst Moritz, dessen Nachfolger August, welcher eine Kunstkammer gegründet und die Schatzkammer im Grünen Gewölbe<sup>2</sup> eingerichtet haben soll, Johann Georg I., Johann Georg II. und vor allen August der Starke (1697—1733) als Gönner der Goldschmiedekunst genannt. Zur Zeit Johann Georgs I. (1611—1656) war Daniel Kellerthaler, auch als Punzenarbeiter, in Dresden thätig; das Grüne Gewölbe besitzt von ihm ein Taufbecken mit vergoldeten Reliefs (1611—1615), ein anderes Becken mit Apoll und Midas (1629) und in Silber getriebene Bilder von 1636 und 1637. Für Joh. Georg II. verfertigte Klemm 1676 den aus sächsischen Bergproducten zusammengestellten *Bergmannschmuck* in derselben Sammlung. Unter August des Starken Regierung wurden zahlreiche fremde Künstler nach Dresden gezogen, von denen Johann Melchior Dinglinger, geb. zu Biberach 1665, † zu Dresden 1731, sich den grössten Ruf erwarb. Er hatte seine Kunst in Augsburg, Nürnberg und Paris be-

<sup>1</sup> Anzeig. d. Germ. Mus. 1879.

<sup>2</sup> Graeffe, *Das Grüne Gewölbe zu Dresden* (welchem Werke die Abbildungen von Arbeiten Dinglinger's entlehnt sind); Abbildungen vorzüglicher Stücke des Gr. Gew. in Graeffe und Graff, *Das Grüne Gewölbe*. Berlin 1876 ff.

trieben, wurde 1702 nach Dresden berufen und war ein höchst geschickter Goldschmied und Emaillieur. Leider musste er sein Können oft an die bizarrsten Aufgaben verschwenden, wie den sogenannten *Hofhalt des Grossmoguls*, das Tableau ägyptischer Alterthümer u. dgl. m. Neben diesen Spielereien birgt aber das Grüne Gewölbe von ihm auch eine grosse Zahl vorzüglicher Arbeiten, wie das Theegeßirrh aus vergoldetem Silber, welches ur-

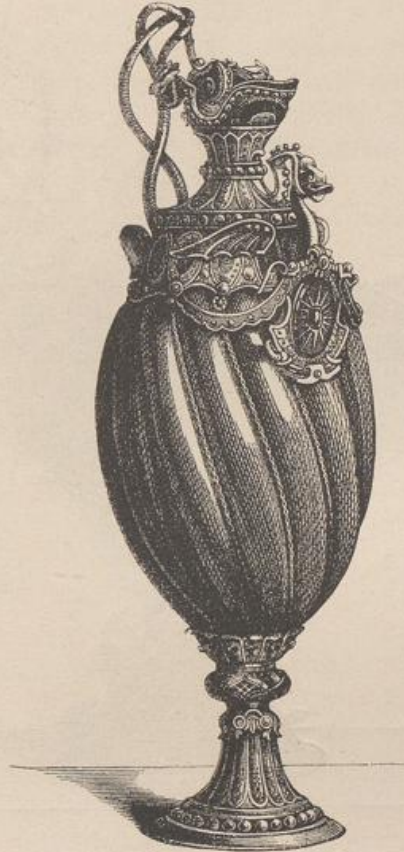


Fig. 132.

Kännchen im Grünen Gewölbe.

prünglich als Geschenk für den Sultan bestimmt gewesen sein soll, das in Fig. 132 abgebildete Kännchen aus Heliotrop mit emaillirter Silberfassung, Schmuckfachen &c. Als ein Beispiel des barocken Geschmacks der Zeit mag Fig. 133, ein Gefäss aus Jaspis in Gestalt des fabelhaften Vogels Rok, dienen. Zeitgenossen Dinglinger's waren Joh. Heinr. Köhler, welcher 1734 die polnischen Kroninsignien machte, und von dem der königliche Schatz eine Standuhr mit Email und Edelsteinen, ferner Elfenbeinfiguren mit Gold und Email und mit Gold und Diamanten belegte Schildpattarbeiten enthält;

Krüger, im 17. Jahrhundert eingewandert (die Figürchen, welche *die Bettler der Gräfin Königsmark* genannt werden); Döring (goldenes Flacon in Gestalt einer Eule) u. a. m. Aus Dinglinger's Schule dürfte das schöne emaillierte Gehänge mit der Sirene, Fig. 134, im Grünen Gewölbe, hervorgegangen sein.

Durch einen ebendafelbst befindlichen goldenen Pocal mit Wappen und emaillirten Jagdstücken von 1697 lernen wir einen berliner Gold-



Fig. 133.

Jaspisgefäß im Grünen Gewölbe.

schmied, Irminger, kennen. Gerardet in Berlin arbeitete im Geschmack der Zeit mit Barockperlen u. dgl. Joh. Christian Bierpfaff in Thorn war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schwedischer und polnischer Hofgoldschmied, auch Kupferstecher.

Unter den Goldschmieden Niederdeutschlands nimmt der erst kürzlich der Vergessenheit entrissene Anton Eisenhoit,<sup>1</sup> geb. 1581 zu Warburg bei Paderborn, den hervorragendsten Platz ein. Der Vater des Künstlers

<sup>1</sup> Nordhoff, *Meister Eisenhuth* in: „Jahrb. d. Ver. d. Alterthfr. im Rheinlande“ LXVII. LXX. — Lessing, *Die Silberarbeiten von A. Eisenhoit*, mit Abbildgn. Berlin 1880.

nannte sich Isernhod und der Sohn kommt als Eisenhut u. a. vor, er selbst schreibt Eisenhoit oder Eisenhoidt. Er hat in Kassel das Kupferstechen erlernt und ist frühzeitig nach Rom gekommen; ein Bildniss des Papstes Gregor XIII. ist von 1581, und in der in den achtziger Jahren verfassten *Metallotheca Vaticana* des Mich. Mercati wird er als ein ebenso im Zeichnen wie im Stechen ausgezeichneter Jüngling gerühmt.<sup>1</sup> Noch vor Ablauf des Jahrzehnts ist er in seine Heimath zurückgekehrt und hier vornehmlich durch zwei Herren von Fürstenberg als Zeichner, Stecher und Goldschmied beschäftigt worden. Im Besitze des Grafen Fürstenberg-Herdringen befinden sich noch ein Crucifix, ein Kelch, ein Weihwasserkeffel nebst Sprengwedel (Fig. 135), ein Weihrauchfass und zwei aus Silber getriebene Bucheinbände. Die reichen Compositionen und die malerische Behandlung verrathen die italienische Schule und den Kupferstecher. Das Figürliche ist meistens *michelangelesk* maniert, bis zur Uebertreibung energisch in den Bewegungen und oft gegen die Anatomie und die Proportionslehre verstossend, aber meisterlich in der Behandlung des verhältnissmässig flachen Reliefs, welches sich gleichwohl kräftig von den vorwiegend gravirten aber nicht überladener Umrahmung zeigt uns Eisenhoit's Kunst in der anmuthendsten Gestalt. Neuestens sind noch andere Gegenstände mit grösserer oder geringerer Sicherheit dem Meister zugeschrieben worden.<sup>2</sup>



Fig. 134.

Schmuckstück im Grünen Gewölbe.

Hintergründen abhebt. Auch in der Vermengung von historischer Darstellung und Allegorie spricht sich der Charakter der Zeit aus. Der Kessel mit vier sich auf das Wasser beziehenden Geschichten des Neuen Testaments (Christus auf dem Meere wandelnd, Taufe Christi, Christus und die Samariterin am Brunnen, Taufe des äthiopischen Kämmerers) in reicher,

Von Eisenhoit's engeren Landsleuten muss hier vor allen Heinrich Aldegrever (*Aldegrave*, auch *Hinrick Trippenmecker* genannt, weil sein Vater Trippen, Holzpantoffeln, gemacht hatte) genannt werden, der ausgezeichnete und vielseitige Künstler, welcher, 1502 zu Paderborn geboren, als Goldschmied nach Nürnberg kam, wo er sich auch der Malerei und dem Kupferstich zuwandte, alle diese Künste dann in seiner Vaterstadt und seit 1532 in Soest betrieb; als sein Todesjahr wird 1562 angegeben. Von seinen Goldschmiedarbeiten ist nichts mehr nachzuweisen, wohl aber befinden sich

<sup>1</sup> *Antonius Eisenhont Warburgensis insignis adolescens, cujus arte cum in pingendo tum in culpendo aliquot jam annos usi sumus, quantumque profectum sit nostrae tabulae indicabunt.*

Nordhoff, *Meister Eisenhuth*, III. in den Jahrbüchern f. 1884.

unter feinen zahlreichen Radirungen die reizendsten Entwürfe theils für bestimmte Gegenstände, theils für verschiedenartig anzuwendendes Ornament.<sup>1</sup> Mit Vorliebe wendet er ein Pflanzenmotiv mit gelappten Blättern an, welches auf venezianische Vorbilder zurückweist. Auch Stempel hat er geschnitten, z. B. wird ihm der Wiedertäuferthaler zugeschrieben. Doch war *des*



Fig. 135.

Weihwasserkessel von A. Eifenhoit.

*Monsterfchen Koninck Johannss von Leyden* Hofgoldschmied in den Jahren 1534 und 1535 nicht er, sondern Hanns Borstell.

Noch viele Goldschmiede aus Westphalen und anderen Gegenden Niederdeutschlands sind uns von Mithoff<sup>2</sup> und Nordhoff (in den Rheinischen Jahrbüchern) namhaft gemacht worden. In Münster arbeitete 1566 David Knop, welcher sich nach zeitgenössischem Zeugniß fogar in Italien eines

<sup>1</sup> Aldegrever's Ornamente. Facsimiles . . . von J. Obernetter. München 1876.

<sup>2</sup> *Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens*, Zweite Ausgabe. Hannover 1883.

hohen Rufes erfreute, also wohl dort gewesen sein muss, und in dem genannten Jahre wurde dort Hermann tom Ring, ein Enkel des Malers Ludger tom Ring des Aelteren, geboren. Der Familie Knop's scheint auch Heinrich Knopf anzugehören, welcher zu Anfang des 17. Jahrhunderts für Kurfürst Christian II. von Sachsen eine Prachtrüstung lieferte und um 1605 nach Nürnberg übergesiedelt sein dürfte.<sup>1</sup> Hermann Pothof, ein Schüler David Knop's, arbeitete 1613 mit an einem noch vorhandenen kunstreichen Schilde.<sup>2</sup> Hans Krako, geb. 1587 zu Brakel, verfertigte 1627 den neuen Liborius-schrein für den Dom zu Paderborn. Auf Isaak de Voghelaer, welcher 1585 zu Emden als Meister aufgenommen wurde und 1590—1617 achtmal Aeltermann war, wird die aus ID V gebildete Marke an einem silbernen, nach Art der Doppelbecher geformten Deckelpocal in dem dortigen Silberschatze gedeutet.<sup>3</sup> Als Verfertiger zweier vortrefflicher Pocale der Stadt Wesel aus dem Jahre 1578 ist der Meister der reformirten niederländischen Gemeinde in Köln, Gillis Sibrecht, ermittelt worden, vermuthlich eine Person mit dem um 1581 chur-kölnischen, 1589 pfälzischen Münzmeister Gilles von Sieburg. Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind noch durch Werke bekannt: Heinrich Hertlief und Barthel Kernitz aus Weissenfels in Sachsen (noch 1714 erwähnt), beide in Warendorf, Christian Poppe, Joh. und Heinrich Ifermann in Münster.<sup>4</sup>

Die Schiffergesellschaft in Hamburg befaß nach einer Aufschreibung von 1745 (mit späteren Zufätzen) stattliches Silbergeräth, darunter *een Grootse Islandse Becker*, der, wie andere Stücke, wahrscheinlich von der im Jahre 1657 aufgelösten Sct. Annen-Brüderschaft der Islandsfahrer herrührte. Das silberne Siegel dieser Brüderschaft befindet sich noch in der dortigen Kunsthalle, von jenem Geräth ist leider nichts erhalten und es scheint auch sonst nicht bekannt zu sein, ob der isländische Becher sich durch eine besondere Form ausgezeichnet habe. Dagegen ist in dem Versammlungszimmer der Schifferalten ein sogen. *Störtebeker-Pocal* vorhanden, welcher in dem Verzeichniss nicht erwähnt wird, oder vielleicht unter einer anderen Bezeichnung. Obgleich neben den eingravirten Versen:

*Den Hansebecher thu ich mich bekennen  
Sturtebeker und Godemichael mir nennen &c.*

die Jahreszahl 1401 steht und an einer anderen Stelle 1651, dürfte er wenigstens zum Theil aus dem vorigen Jahrhundert stammen<sup>5</sup> und erst nach-

<sup>1</sup> Nordhoff, *Die Künstlerfamilie Knop* in: „Zeitchr. f. bild. Kunst“ X. S. 83 ff.

<sup>2</sup> Jahrb. d. Ver. v. Alterthfr. i. Rheinl. LXX. 126.

<sup>3</sup> Stareke u. Kohlmann, *Der Emden Silberschatz*, Emden 1880. Mit Abbildung des Pocals und der Marke.

<sup>4</sup> Rhein, Jahrbücher 1884. S. 151 ff.

<sup>5</sup> J. F. Voigt, *Der sog. Störtebeker-Pocal und das frühere Silbergeräth der Schiffergesellschaft in Hamburg* in: „Mittheilungen des Vereins für hamb. Gesch.“ 1883. S. 128. — Derf., *Von der ehemal. Islandsfahrer-Brüderschaft*. (Hamb. Bürger-Zeitung.)

träglich mit dem berühmten Seeräuber Claus Störtebeker (Ende des 14. Jahrhunderts) in Beziehung gesetzt worden sein.

Verhältnissmässig lange erhielt sich in Deutschland die augsburger Schmelzarbeit, deren Farben zwar felten die Durchsichtigkeit und das Feuer



Fig. 136.

Kelch in der „Reichen Capelle“ zu München.

des italienischen Email translucide erreichen, die aber, insofern sie grössere Flächen verlangt, als eine gewisse Schutzwehr gegen die Extravaganz in der Formenbildung diene. Ein Prachtstück dieser Art ist der etwa aus dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts stammende Kelch in der münchener »Reichen Capelle« (Fig. 136).

Im Zeitalter des Barock und des Rococo ordnete sich in Deutschland, wie überall, der Geschmack völlig dem französischen unter.

Frankreich<sup>1</sup> soll, der herkömmlichen Annahme zufolge für die Renaissance in der Goldschmiedekunst durch Benv. Cellini erobert worden sein; doch treten die Franzosen neuerdings und mit gutem Grunde dieser Auffassung entgegen. Weder lag, als er seinen Aufenthalt in Frankreich nahm, der Kunstzweig dort darnieder, noch war der neue Stil bis dahin unbekannt geblieben. Wie wir gesehen haben, waren in den vorausgegangenen Jahrhunderten die Regierenden und die Grossen fast ausnahmslos Freunde der Arbeit in Edelmetall, und fehlte es nie an geschickten Händen, denen um so reichlichere Beschäftigung zuzloss, je öfter ihre Schöpfungen wieder in Münze umgewandelt werden mussten, um Kriegskosten zu decken; und anderseits waren die Berührungen nicht nur mit Italien als der Heimath der Renaissance, sondern auch mit Spanien häufig und mannichfaltig genug.

Allerdings wird der Eintritt in das 16. Jahrhundert noch durch eine ganz mittelalterliche Massregel bezeichnet. Ludwig XII. verbot 1506 im Interesse des Geldumlaufs den Goldschmieden die Anfertigung irgendwelcher grösserer Silbergefässe für Tafel und Küche ohne seine besondere Bewilligung, und setzte das Gewicht kleinerer Schalen, Salzfüsser, Löffel u. dergl. auf höchstens drei Mark fest. Aber zunächst blieb ihnen noch das weite und ergiebige Gebiet kirchlicher Bedürfnisse offen, und dann hatte jene Verfügung auch nur eine Dauer von wenigen Jahren. Dass der König selbst und seine Gemahlin Anna von Bretagne dem Luxus in diesen Dingen keineswegs abhold waren, lehrt das im Jahre 1505 aufgenommene, in der pariser Bibliothek aufbewahrte Inventar ihrer Silberkammer. Uebertroffen freilich wurden sie noch darin von dem Minister Cardinal d'Amboise, welcher italienische Arbeiten sammelte und dessen kirchliche Gefässe und Geräte — ohne das Tafelgeschirr und die Juwelen — bei seinem Tode (1510) auf zwei Millionen Livres geschätzt wurden.

Vor allem aber können zwei französische Goldschmiedewerke namhaft gemacht werden, welche vor Cellini entstanden sind und ausgesprochenen Renaissance-Charakter, aber durchaus nicht den feinen zeigen. Das eine kennen wir allerdings nur aus einer Abbildung,<sup>2</sup> den Schrein (Fig. 137), welchen der Cardinal von Bourbon als gepfundeter Abt von St. Denis für die in dieser Kirche aufbewahrten Gebeine Ludwigs des Heiligen anfertigen liess, und der mit allen übrigen dortigen Schätzen in der grossen Revolution zu Grunde gegangen ist. Das Monument, welches an den Stirnseiten mit den Gestalten des Heiligen und des Stifters, an den Längsseiten

<sup>1</sup> Vergl. P. Mantz, *Recherches sur l'hist. de l'orfèvr.* in: *Gaz. d. beaux-arts* IX. ff. — Labarte a. a. O. II, p. 120 ff. — Darcel, *Notice des émaux et de l'orfèvrerie.* — D. Lafteyrie, *Hist. de l'orfèvrerie.*

<sup>2</sup> Felibien, *Hist. de l'abbaye de St. Denis.* pl. V.



mit den durch Attribute gekennzeichneten christlichen Tugenden und darüber in Emailmedaillons mit den Figuren der Pairs des Reiches geziert war, erinnert in seinem Aufbau, dem steilen Dach mit Dachkamm und Mittelthurm noch direct an mittelalterliche Werke dieser Art (man vergleiche beispielsweise das Reliquiar von St. Germain-des-Prés, S. 248), während sich in der Form der Nischen, den antikisirenden Figuren, der Balustrade u. f. w. der Einfluss des neuen Stils geltend macht. — Um die Kosten dieses »Geschenk« zu decken, liess der Cardinal dem Kirchenschatze zwei goldene Kronen und verschiedene Kleinodien entnehmen!

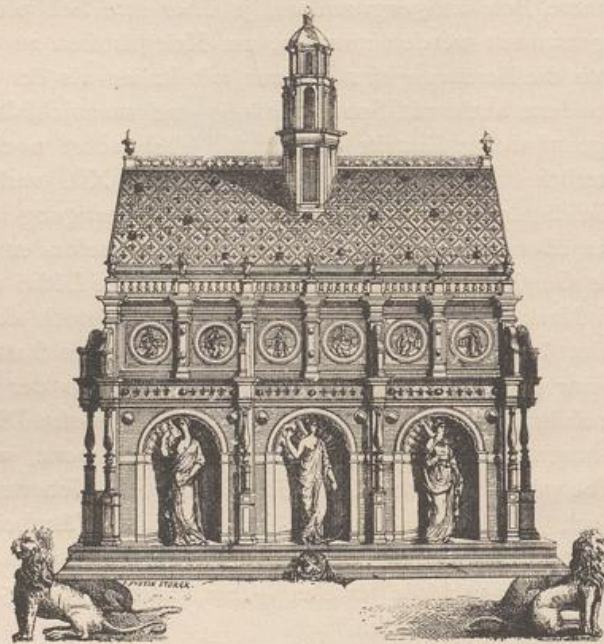


Fig. 137.

Reliquiar Ludwigs des Heiligen.

Das zweite Werk ist der Kelch von St. Jean-du-Doigt in der Bretagne (Fig. 138), welcher von der Königin Anna gestiftet worden sein soll. Auch an diesem interessanten Stücke lässt sich die Verschmelzung von mittelalterlichen und Renaissance-Elementen nachweisen, und es gewährt daher ebenfalls ein charakteristisches Beispiel dafür, wie die französischen Goldschmiede sich die letzteren zu eigen machten. Die dazu gehörige Patene ist wahrscheinlich später an Stelle der ursprünglichen gemacht worden.

Das Silbergeschirr Ludwigs XII. hat der Goldschmied Henri — vermuthlich Henri de Messiers, Innungsvorstand in den Jahren 1486 und 1512 — das der Königin Arnoul du Viviers gearbeitet. Für des Königs Begräbniss lieferten Louis Deuzan und Pierre Mangot, *orfèvre du roi*, eine goldene Krone.

Auch noch aus der Zeit Franz I., des Gönners Cellini's und der italienischen Künstler überhaupt, liegen documentarische Nachrichten — allerdings grösstentheils nur solche! — über die durchaus selbstständige Thätigkeit französischer Goldschmiede vor, welche alle Zweige der Kunst,

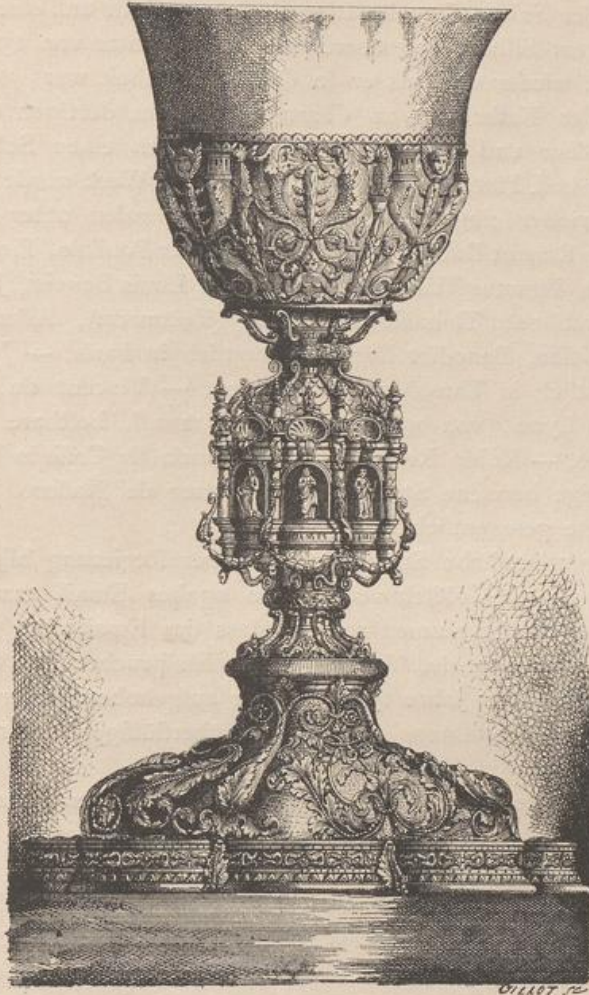


Fig. 138.

Kelch von St. Jean-du-Doigt.

das Modelliren von Figuren, das Giessen, Treiben, Cifeliren, das Filigran, die Emailtechnik u. s. w., umfasste. Prevot und Schöffen der Kaufmannschaft von Paris (d. h. die Vertreter der pariser Commune) verehrten dem Könige bei seinem Einzuge in die Stadt, 1515, eine goldene Statuette seines Namenspatrons auf einem Postament mit dem Salamander, seinem Symbol, geziert, das Ganze etwa  $2\frac{1}{2}$  Schuh hoch und über 43 Mark schwer; und

feine zweite Gemahlin erhielt 1530 von derselben Corporation die vollständige Ausstattung eines Schenkstisches und zwei 6 Schuh hohe silberne Candelaber *à l'antique*, mehrfach gegliedert, mit Wappen, Faunen, Satyrn und andern Darstellungen in Hoch- und Flachrelief, offenbar Nachahmungen der berühmten Candelaber in der Certosa bei Pavia. Anderseits widmete König Franz 1527 der Sainte-Chapelle eine Büste aus Gold auf einem Postament von vergoldetem Silber, zog aber, wie das Inventar von 1573 berichtet, nicht wieder ein, als er in Geldverlegenheit war. 1521 bestellte das Capitel der Kathedrale zu Chartres bei dem dortigen Goldschmiede Jacques Levasseur und Jehan Siguerre von Rouen einen Schrein für die Reliquien des heil. Piat; das sehr gross angelegte Werk wurde jedoch 1562 unvollendet wieder eingeschmolzen. Genannt werden unter Franz I. die Goldschmiede Renaut Damet, Jacques Polin oder Poullain, Pierre Gedouyn, Pierre Mangot, Piramus Triboulet, Nic. Maïel, Louis Benoist, Jean Benigne, Guillaume Castillon, Thibault Hauteman (Hottmann), Allard Plommier, Guillaume Hoiffon, Benedict Ramel, sämmtlich in Paris, — Jean Davet in Dijon, namentlich in Tauschirarbeit erfahren, — Vincent du Bouchaz und Colambert in Lyon, von welchen beiden Franz I. kostbare Damengürtel anfertigen liess, — Robin Rousseau und Mathurin de Coffe in Tours. Auch der vom Könige berufene Steinschneider Matteo del Naffaro (*Mathée Dahnazar*) arbeitete gelegentlich in Metall.

Eine eigenthümliche Epifode unter seiner Regierung bildet das 1540 erlassene Verbot, an Goldschmiedarbeiten opakes Email anzubringen: es scheinen Klagen vorgekommen zu sein, dass das Email dem Gewichte des Metalls zugerechnet werde. In Folge des Einspruches der Goldschmiede wurde das Verbot drei Jahre später wieder aufgehoben, unter der Voraussetzung redlichen Verfahrens und keines überflüssigen Gebrauches jenes Decorationsmittels.

Die Geschenke der Stadt Paris an den feinen ersten Einzug haltenden Regenten nehmen auch in der Folge einen hervorragenden Platz in der Geschichte unserer Kunst ein. So erhielt Heinrich II. 1549 ein goldenes Monument mit den Figuren Ludwigs XII., Franz' I. und Heinrichs II.; Karl IX. 1571 ebenfalls ein grosses Schaustück von vergoldetem Silber und die Königin ein reiches Tafelgeschirr von Richard Toutin, Goldschmied in Paris. Das Geschenk für den König Karl IX. zeigte auf einem Postamente die Königin-Mutter als Cybele in einem von Löwen gezogenen Wagen, die Brüder und die Schwester des Königs als Neptun, Pluto, Juno, den König selbst als Jupiter auf einer goldenen und einer silbernen Säule, dazu seine gleichnamigen Vorfahren, Karl den Grossen, den Fünften, den Siebenten und den Achten; ferner fehlte es nicht an Wappen, Wappenthieren, Devifen u. dergl., Schlachtenbildern in Relief &c. Längere Jahre war an dem Werke gearbeitet worden, u. a. von Jehan Regnard, und das Ganze war, einer gleichzeitigen Beschreibung im National-Archiv zufolge, mit einer

Vollendung ausgeführt, dass *die Form an Werth das Material übertraf*. Heinrich II. hatte mehr Liebhaberei an Waffen, und Helm und Schild im Louvre-Museum, aus Gold getrieben und emaillirt, zählen zu den Meisterwerken der Zeit; indessen rührt von ihm auch ein Reliquiar in der Kathedrale von Reims her: die Auferstehung, der Fels und die Gestalten von Gold, das Grabmal von Achat. Katharina von Medicis sowohl wie Diana von Poitiers begünstigten die Goldschmiedekunst in höherem Grade als der König. Das nach dem Tode Franz II. aufgenommene Inventar, in welchem auch Cellini's Salzfass vorkommt<sup>1</sup>, beweist, dass noch immer viele Arbeiten von entschiedenem Kunstwerth, namentlich figürliche, gemacht wurden, und zwar für kirchliche und Profanzwecke. Aber mehrere Umstände vereinigten sich, um das Gewerbe von seinem Höhenpunkt zu verdrängen. Ein neuerliches Verbot (1571), Goldgeschirre irgendwelcher Art und silberne über 1 1/2 Mark Gewicht anzufertigen, blieb zwar wiederum nur kurze Zeit in Kraft. Dagegen zerrütteten die Religionskämpfe nicht nur im allgemeinen das Land, in der Bartholomäusnacht wurden die protestantischen Goldschmiede erschlagen und ihre Werkstätten geplündert, und es fielen auch dem puritanischen Eifer der Hugenotten viele Kunstwerke zum Opfer. Unter Heinrich III. lähmten zünftige Beschränkungen die schöpferische Kraft, und endlich wandte sich die Mode von den früheren Meisterleistungen in Edelmetall ab und den Diamanten und anderen Steinen zu. Schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts beluden sich die französischen Damen derart mit Steinen und Perlen, dass schwächliche Personen, wie Franz I. erste Gemahlin, unter der Last zusammenbrachen; gegen Ende desselben Jahrhunderts war eine völlige Geschmackswandlung eingetreten. Charakteristisch ist dafür der Schatz der Gabrielle d'Estrées, der berühmten Geliebten Heinrichs IV. Sie hinterliess einen ungeheuren Reichthum, aber im Vergleich mit den Juwelen sind die Werke der Goldschmiede darin spärlich, und dem Anschein nach nur durch Stücke aus früherer Zeit vertreten.

Mehrere schöne beglaubigte Arbeiten aus dieser Zeit bewahrt die wiener Schatzkammer; so einen goldenen Pocal mit getriebenen allegorischen Darstellungen und eine Onyxkanne mit emaillirter Goldfassung, beide als Geschenke Karls IX. an Erzherzog Ferdinand von Tirol gelangt, ferner einen mit Edelsteinen reich besetzten Becher, welcher ebenfalls aus Ambras stammt.

In der Bijouterie ist Cellini's Einfluss viel fühlbarer als in der Figuren- und Gefässbilderei. Wie wir wissen, hatte man lange vor ihm<sup>2</sup> in Frankreich und Burgund die Goldschmiedekunst in allerumfassendster Weise für die Tracht in Anspruch genommen; aber sein Beispiel brachte und zwar noch vor seinem Aufenthalt im Lande<sup>3</sup> in diesen Dingen eine neue Mode

<sup>1</sup> Vergl. S. 306.

<sup>2</sup> Vergl. S. 251 ff.

<sup>3</sup> Vergl. S. 305 ff.

auf: die Benutzung mythologischer Stoffe und die Anwendung aller Hülfskünste bei der Herstellung von Schmuckgegenständen. Früher hatte man als Medaille oder Agraffe am Hut (*enseigne*) das aus Goldblech getriebene Bild des Schutzpatrons getragen; nun mussten Götter und Göttinnen, fast völlig rund gearbeitet, auf einen Grund von Lapislazuli oder anderem Halbedelstein gelegt werden, oder die Figuren wurden aus Edelstein geschnitten, Gewandung, Attribute u. dergl. aus Gold getrieben u. s. w. Margarethe von Navarra, die geistreiche Schwester des Königs Franz I., war erfinderisch in Sprüchen und Devifen für solche Schmuckfächer. Im Inventar Franz II. wird eine *grande enseigne* beschrieben, an welcher die Figur einen Rumpf aus Perlen, Kopf, Arme und Beine aus Achat hatte und von goldenem in verschiedenen Farben emallirtem Laubwerk umgeben war. Entsprechend wurden die Anhängel und Gehänge, im 14. und 15. Jahrhundert *pent-à-col*, dann *pendant*, heutzutage meistens *pendeloque* genannt, die Ketten und Halsbänder (*carcans*), die Ringe, die Gürtel aus Gliedern von durchbrochener Arbeit und mit kostbaren Schliessen gebildet und ausgestattet, und ganz besonders in den Gehängen mit ihrer graziösen Gesamtanordnung, der feinen Farbenwirkung durch Email, Steine, Perlen, der virtuosen Durchbildung aller Einzelheiten hat diese Zeit wahrhaft Bewundernswerthes geschaffen. (Fig. 139 nach einer Radirung von Jean Collaert um 1581.) Jehan Doublet war unter Heinrich II. mit dem Fassen von Cameen beschäftigt. In der Beschreibung des Schmuckes der Gabrielle d'Estrées, der Hochzeitskrone der Maria &c. &c. aber wird bereits das Hauptgewicht auf die Zahl und Grösse der Edelsteine gelegt. So besass die Erstere eine sonnenförmige Enseigne mit einem grossen Diamanten in der Mitte und 58 kleineren darum her, sowie eine Agraffe in Gestalt einer Feder ganz aus Diamanten, in der Mitte das Bild ihres königlichen Freundes.

Zur Zeit Heinrichs III. wetteiferten die Hofherren, dem weibischen Geschmacke ihres Gebieters folgend, mit den Damen im Anlegen von Schmuck. Der König selbst trug Halsbänder, Perlen in den Ohren, eine Menge von Ringen, ungerechnet die Agraffen &c. an Barett und Kleidern. Und in bizarrer Laune benutzten die schönen, Tröstung suchenden Wittwen die Embleme der Trauer und der Vergänglichkeit, Tottenkopf, gekreuzte Knochen, Thränen aus Glasfluss u. dergl. m. für Hals- und Brustschmuck, Ringe &c. (Fig. 140.)

Der Umschwung im Geschmacke prägt sich auch in den, theils auf Begehren der Goldschmiedezunft, theils gegen dieselbe erlassenen Verordnungen über den Gewerbsbetrieb aus. 1571 erwirkten die pariser Goldschmiede noch, dass ihrer Zahl als äusserste Grenze 300 gesetzt wurde; 1581 erfolgte die Bestimmung der Lehrzeit auf acht Jahre und nachher musste der Freigesprochene noch wenigstens drei Jahre lang als Muthgefelle, *compagnon attendant maîtrise*, arbeiten; 1579 wurde den Wechslern und anderen ausserhalb der Zunft Stehenden verboten, Goldschmiedarbeiten feil-

zuhalten; 1584 aber erhielten die Edelsteinschleifer eine eigene Zunftordnung und das Recht, ungefasste Steine zu verkaufen, und 1599 musste bereits der Verkauf falscher Edelsteine verboten werden.

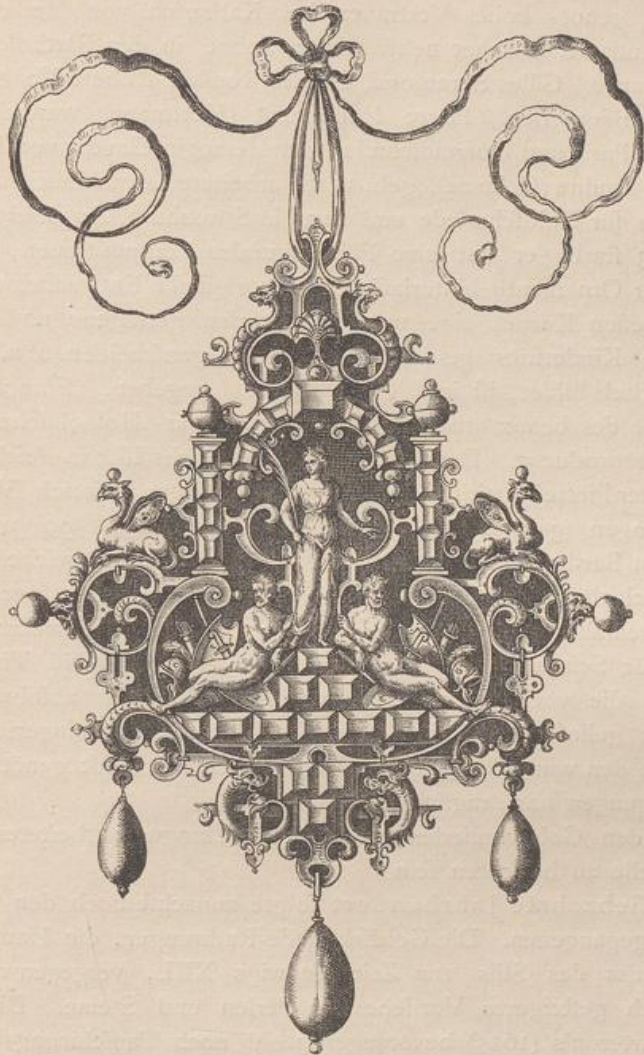


Fig. 139.

Französisches Gehänge. 16. Jahrhundert.

Im Jahre 1608 wurde zum erstenmal auch Goldschmieden, z. B. Nicolaus Rouffel und Pierre Courtois, einem Abkömmling der berühmten limusiner Emaillieurfamilie, gleich anderen Künstlern Wohnung im Louvre zugestanden, und nach Courtois' Tode (1611) folgt ihm daselbst sein bisheriger Gehülfe Marc Bimbi, augenscheinlich ein Italiener.

Noch sind verschiedene Namen nachzutragen, welche Labarte u. A. zusammengestellt haben. François Dujardin und Henri Ducroux, Hofgoldschmiede Karls IX., nahmen die Schätzung des Nachlasses Franz II. vor. Claude Marcel, 1553 Vorfteher der Goldschmiedezunft, und 1570 *Prévôt des marchands*, genoss hohes Vertrauen bei Katharina von Medicis; ebenso Mathurin Luffault, welcher nebst seinem Sohne in der Bartholomäusnacht ermordet wurde. Gilles Suramond, Charles Rouillet, Robert Mangot lieferten dem Hofe Bijouterien. Pierre Hautement (Hottmann) war 1560 Zunftvorsteher in Paris und Hofgoldschmied der Herzogin Claudia von Lothringen. Etienne de Laune (Delaune), geb. 1518, arbeitete vornehmlich als Zeichner und Stecher für Goldschmiede und zwar in Strassburg, Augsburg und Paris, wo er 1583 starb; er hat eine Fülle figuraler Compositionen, Grottesken und anderer Ornamente hinterlassen. Der originelle Entwurf eines Räuchergefässes, dessen Körper eine von den Grazien getragene und mit einem bacchischen Kinderfries gezielte Muschel bildet, ist in der Gazette des beaux arts, IX. p. 38 reproducirt. Der Kupferstecher Pierre Woeiriot aus Lothringen (geb. 1525 oder 1531 in Bar-le-Duc oder Bouzey, noch thätig in Lyon 1589) hat ebenfalls sehr schöne Entwürfe für Schmuck, De-



Fig. 140.  
Ring aus der Zeit  
Heinrichs III.

genfscheiden u. a. m. herausgegeben. François Guyard war Hofgoldschmied Heinrichs III.; in gleicher Stellung unter Heinrich IV. Albin du Carnoy (1599) und Jean de la Haie, welche mit Paulin Méreux das Inventar Gabriellens aufzunehmen hatten, ferner David Vimont, wel-

cher, ohne die vorschriftsmässige achtjährige Lehrzeit absolvirt und ein Meisterstück geliefert zu haben, ein Geschäft in Paris eingerichtet hatte, aber durch den vom Könige bestätigten Protest der Zunft genöthigt wurde, jene Bedingungen nachträglich zu erfüllen.

Von den Goldschmieden, welche für Zinnguss arbeiteten, wird an anderer Stelle zu berichten sein.

Das siebzehnte Jahrhundert folgte zunächst noch den Traditionen des vorausgegangenen. Die Goldschmiede-Radirungen, die Hauptquelle für die Kenntniss des Stils zur Zeit Ludwigs XIII., vergegenwärtigen die immer noch gesteigerte Vorliebe für Perlen und Steine. Die Entwürfe Etienne Carteron's (1615) bevorzugen wohl noch Taufchirung und Niello; aber Gedeon Lesgaré, welcher zuerst 1621 als Goldschmied in Chaumont genannt wird und sich bald darauf in Paris niedergelassen haben muss, dessen Bruder Laurent und zahlreiche Nachahmer derselben, wie Jacques Caillart (1629), Franç. Lefebvre (1635) u. A., zeigen sich fast ausschliesslich als Juweliere. Sie componiren aus Blüthenzweigen, Schmetterlingen u. dergl. m. Schmuckstücke von ebenso viel Eleganz und Leichtigkeit der Erscheinung als Schwierigkeit der Ausführung.

Im Laufe der Regierung Ludwigs XIII. vollzog sich dann der Ueber-

gang zu dem schwerfälligeren Stil, welcher nach diesem Könige benannt wird. Paul Mantz schreibt dem spanischen Einfluss, welcher sich bereits früher bemerklich gemacht (vergl. Spanien) und durch die Königin Anna von Oesterreich neue Nahrung erhalten hatte, einen wesentlichen Antheil an dieser Umwandlung zu. Unter den Goldschmieden, welche damals im Louvre arbeiteten, den Brüdern Mabareaux von Limoges (1628 bis etwa 1633), Michel Lasne (seit 1633), Labarre (bis 1643) &c., werden die erstgenannten Brüder von den Zeitgenossen als Meister auf dem Gesamtgebiet der Goldschmiede-, Medailleur- und Eisenschneidekunst in überschwänglicher Weise gepriesen. Auch Arbeiter, deren Beschäftigung speciell das Verzieren von Waffen war, erscheinen im Hoffstaate, z. B. mehrere Glieder der Familie Petit.

Die Kirche wurde nicht vernachlässigt. Wir hören von Altarausstattungen, welche der König, die Königin, der Cardinal Richelieu gewidmet haben, und an denen zahllose Diamanten und andere Edelsteine angebracht waren: doch was nicht der König selbst durch weniger kostbare Gegenstände ersetzen oder sein Nachfolger während der endlosen Kriege zu Gelde machen liess, das verschlang die Revolution. Hervorzuheben ist, dass mehr und mehr vergoldetes Kupfer verarbeitet wurde.

Das Zeitalter Ludwigs XIV. war für unsere Kunst verhängnissvoll in mehr als einer Beziehung. Die Prachtliebe des Königs gab ihr direct und indirect reichliche Beschäftigung, drängte sie aber gleichzeitig in seine und seiner Architekten Geschmacksrichtung, und andererseits ist es nicht sein Verdienst, dass irgend etwas von den mit so viel Aufwand und zum Theil von wirklichen Künstlern hergestellten Arbeiten seine Regierungszeit überdauert hat. So geben uns denn abermals fast nur Schilderungen der Memoirenschreiber und Stiche eine Vorstellung von dem bei allem theatralischem Pomp schweren und trocknen Stil, welcher in profanem und kirchlichem Geräth allmählich die Alleinherrschaft erhielt und von dem Schmuck, bei welchem endlich fast nur noch auf die Menge und Grösse der Steine gesehen wurde. Und es ist zum Verwundern, dass in den Zeichnungen, welche verschiedene Goldschmiede hinterlassen haben, noch so viel eigene Erfindung vorkommt, da man sich bereits gewöhnt hatte, sie nur noch als Giesser und Ciseleure zu betrachten, welche nach den Entwürfen der Architekten, Bildhauer und Maler arbeiten, und da zumal in der Periode Lebrun's ein ganz absolutistisches Regiment eingeführt war.

Für Ludwig XIV. als Dauphin war Thomas Merlin beschäftigt, welcher dem Knaben eine ganze Armee nebst vollständiger Kriegsausrüstung aus Silber zu liefern hatte,<sup>1</sup> aber, wie spätere Daten zeigen, nicht bloss Spielzeug, sondern auch prachtvolle Reliquiare zu arbeiten verstand, und bis zu seinem Tode, um 1697, eine Werkstätte im Louvre innehatte. Dagegen

<sup>1</sup> Später, für Ludwigs Sohn, erging ein solcher Auftrag an Wolrab in Nürnberg. Vergl. S. 331.



scheinen Galanteriewaaren, wie wir heutzutage sagen würden, die Specialität François Roberday's gewesen zu sein, welcher 1655 als derjenige genannt wird, welcher *den Mai* darbrachte. Dieser Ausdruck bezieht sich auf ein altes Herkommen, demzufolge die Goldschmiedezunft von Paris alljährlich vor dem Portal von Notre-Dame einen Maibaum aufzupflanzen hatte; an die Stelle des Baums war dann ein auf einem Holzpostament befestigter Zweig, mit Weihgeschenken behängt, getreten, welche letzteren in der St. Annencapelle der Kirche aufbewahrt wurden. Dort hatte sich im Laufe der Zeit eine solche Menge von Votivfiguren &c. angeammelt, dass 1607 die Feierlichkeit nur auf jedes dritte Jahr anberaumt und 1630 endlich festgesetzt wurde, dass in jedem Jahr ein oder mehrere Zunftmitglieder ein ungefähr zwölf Schuh hohes Heiligenbild in die Notre-Damekirche zu stiften hätten. Dieser Gebrauch blieb bis 1707 bestehen, und der Dom erhielt auf diese Weise eine grosse Zahl von Werken der bedeutendsten französischen Maler jener Zeit.

Für Tafelgeräth &c. waren geschätzt René de la Haye (bis 1649), wohl ein Nachkomme der im 15. und 16. Jahrhundert erwähnten Goldschmiede dieses Namens,<sup>1</sup> Jean Gravet, Verfertiger der *nef* für Ludwig XIV., Girard Debonnaire, Goldschmied des Prinzen Condé, ferner drei Lescot, von denen einer, wahrscheinlich François (1633—1652) für den Cardinal Mazarin arbeitete.

Der allmächtige Cardinal machte nach dem Zeugniß seiner Zeitgenossen das Sammeln von Prachtgefässen, Kronleuchtern, Spiegeln mit Gold- und Silberrahmen u. s. w. nur der Mode wegen mit, hatte kein Verständniß für die Kunst, war dagegen ein ausgezeichnete Kenner von Edelsteinen, deren er eine Menge der kostbarsten ungefasst befass. Die Fassung trat, wie bereits erwähnt wurde, auch bei dem Schmuck immer mehr in den Hintergrund. Die Damen schmückten Busen und Arme mit vielen Reihen von Perlen und Steinen, in den Ohren und Haaren wurden Diamanten so viel als möglich angebracht, und auch die Herren suchten mit jenen Schritt zu halten: der König selbst wählte bei Festen mit Vorliebe phantastische Kostüme, sogenannte chinesische, ungarische &c., welche Gelegenheit zum Anbringen von Juwelen gaben. Man fing nun auch an, zwischen *bijouterie* und *joaillerie* zu unterscheiden, je nachdem die Goldschmiedearbeit oder die Steine die Hauptsache waren.<sup>2</sup>

Einer der hervorragendsten Juweliere scheint Gilles Légaré gewesen zu sein, dessen Verwandtschaftsverhältniss zu den Lesgarés unter Ludwig XIII. nicht ermittelt ist, der 1663—1692 königlicher Goldschmied war, und von dem eine Anzahl Arbeiten durch Radirung vervielfältigt ist.<sup>3</sup> Fig. 141 gibt

<sup>1</sup> Vergl. S. 253 und 356.

<sup>2</sup> Vergl. Joffe, *La joaillerie* in: „Revue des arts decoratifs“ 1880/81. p. 398 ff.

<sup>3</sup> Vergl. S. 63.

ein charakteristisches Beispiel feines Genre's, während Fig. 142, einer etwas späteren Zeit angehörend, zeigt, wie das Metall als Unterlage für Diamanten dienen musste. An anderen Entwürfen Légaré's begegnet man Symbolen und zwar ausser solchen der Liebe, wie durchbohrte Herzen, Amorsköcher &c., auch, wie einem Nachklange aus der Zeit Heinrichs III., Totenköpfen mit Fledermausflügeln und gekreuzten Knochen.

Unter den Künstlern, welche für die Ausstattung des Schlosses Versailles in Anspruch genommen wurden, steht in erster Linie Claude Ballin (1615—1678), welcher schon als Jüngling die Aufmerksamkeit Richelieu's auf sich gelenkt und die Ehre gehabt hatte, den ersten Paradedegen für

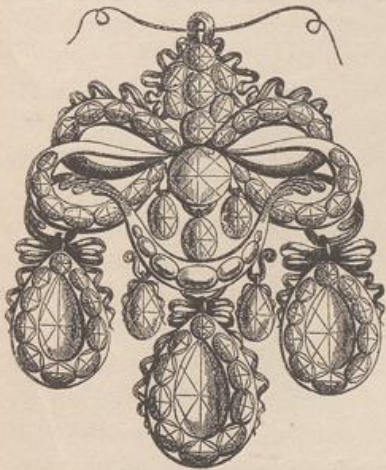


Fig. 141.



Fig. 142.

Französischer Schmuck. 17. Jahrhundert.

Ludwig XIV. auszuführen. Von all' den goldenen und silbernen Prachtstücken, Tischen, Candelabern, Armleuchtern, Kübeln für Orangenbäume, Spiegeln, Schaugefässen aller Art, welche aus feiner Werkstatt hervorgegangen in Versailles allgemeine Bewunderung erregten, und von denen Perrault, Verfasser der *Hommes illustres*, sagt, dass ihre Grossartigkeit, Eleganz und ihr feiner Geschmack die richtigste Vorstellung von der Grösse des Fürsten gegeben haben, der die Dinge hatte machen lassen, ist nicht das Geringste erhalten. Zwei noch vorhandene Bronzevasen allein schreibt Mantz dem Meister zu. Dagegen existiren noch kirchliche Arbeiten von ihm, welche ebenfalls im Auftrage des Königs ausgeführt wurden, und deren Pomphastigkeit und Ueberladung völlig im Charakter der Zeit ist. Fig. 143 und 144 zeigen uns zwei einfachere Gefässe von feiner Hand.

Alexis Loir (etwa 1640—1713), der auch ein geschickter Kupferstecher<sup>1</sup> und als solcher Mitglied der Akademie war, Laurent Texier de

<sup>1</sup> Vergl. S. 60.

Montarfis, königlicher Juwelier, Sammler von Zeichnungen und anderen Kunstgegenständen, René Coufinet, von 1672—1685 dreimal Zunftvorstand, waren ebenfalls für Versailles beschäftigt, und ihre Werke sind ebenfalls untergegangen.

Im Jahre 1667 wurde einer Anzahl von Goldschmieden Arbeitsraum in dem Gebäude der Gobelins angewiesen, wo sie unter unmittelbarer Leitung von Charles Lebrun standen. Zu ihnen gehörten Pierre Germain (1647—1684), welcher durch die im Auftrage Colbert's ausgeführte Decorirung des Einbandes zu dem Buche der Eroberungen Ludwigs XIV. (der König selbst mit Schild und Streitkolben, umgeben von Amoretten mit Palmen, von Blumengehängen und Trophäen) des Königs Gunst gewann;



Fig. 143.



Fig. 144.

Gefässe von Claude Ballin.

ferner Alexis Loir und sein Compagnon Dutel, Claude de Villers und dessen Söhne.

Doch schon näherte sich diese Glanzzeit ihrem Ende. Ludwig XIV. hatte die Beobachtung angestellt, dass seine Unterthanen *einen schlechten Gebrauch von Gold und Silber machten* und dass eine solche Verschwendung das Vermögen der Familien aufzehre. *Mit bekümmertem Herzen* verbot er daher, nachdem schon unter dem 31. März 1672 eine Steuer von 30 Sols auf jede Mark Gold und von 20 Sols auf die Mark Silber, welche die Goldschmiede verarbeiten würden, oder verarbeitet, aber noch unverkauft, in ihren Gewölben hätten, ausgeschrieben worden war, durch Erlass vom 26. April desselben Jahres allen Goldschmieden und Arbeitern, irgendwelches goldenes Tafelgeschirr anzufertigen, auszustellen oder zu verkaufen, dergleichen silberne Becken, Schüsseln oder anderes Tafelgeschirr von grösserem Gewicht als bezw. 12 und 8 Mark; dergleichen jederlei Gefässe für den Credenz Tisch, Armleuchter, Kamingeräth, Tische, Körbe, Vasen &c. &c., seien sie von massivem Silber oder von anderem Stoff und mit Silber beschlagen. Dieses Verbot wurde 1687 auch auf das Vergolden und Ver-

filbern von Eisen- oder Kupferarbeiten ausgedehnt. Nur für den Kirchengdienst war eine Ausnahme gemacht. Im Uebrigen aber sollte die drakonische Massregel, welche in so crassem Widerspruch mit dem Luxus am Hofe stand, nicht bloss für die Zukunft Geltung haben; vielmehr wurde 1672 den Besitzern verpönter Goldschmiedearbeiten zur Pflicht gemacht, dieselben binnen sechs Monaten an die Münze für den Metallwerth abzuliefern, — was allerdings nicht durchweg geschehen zu sein scheint. Im Februar 1674 wurde die obenerwähnte Steuer verdoppelt, nach drei Monaten wieder herabgesetzt, um 1677 abermals erhöht zu werden.

Damit nicht genug. Die Aufhebung des Edicts von Nantes (1685) trieb, wie so viele andere geschickte und gewerbfleissige Bürger, auch zahlreiche Goldschmiede in die Fremde. Samuel Colivaux ging nach Berlin, Daniel Marot, Architekt und Ornamentist, nach Holland, wo er sein Ornamentbuch für Bildhauer und Goldschmiede herausgab.<sup>1</sup> Und endlich sollte 1689, um der Geldnoth zu steuern, im ganzen Lande alles profane Silbergeschirr und Geräthe ohne Ausnahme eingeschmolzen und gemünzt werden. Diesmal ging der König selbst mit dem Beispiel voran. Ein halbes Jahr lang waren die Münzarbeiter mit dem Einschmelzen beschäftigt, nichts wurde verschont, nicht einmal eine Reiterstatuette Ludwigs XIII. Welcher Kunstwerth damals im Schmelztiegel zu Grunde gegangen sein mag, ist nicht zu ermessen. Doch der durch die Kriege geleerte Staatschatz war unerfättlich, nach vier und sechs Jahren kamen neue Luxusverbote mit Androhung ernsterer Massnahmen, falls die Unterthanen der allerchristlichsten Majestät verstockt bleiben sollten, und mit sofortiger Verhängung einer Geldstrafe von 6000 Livres für Jeden, der verbotene Goldschmiedearbeiten verheimliche. Wenn man sich gegenwärtig hält, dass der König in den Jahren 1666—1680 für mehr als zwei Millionen Silbergeschirr hatte machen lassen, obgleich erst im Jahre 1660 für 180,000 Livres und 1667 für 260,000 Livres Silbergeräth dem Schatze einverleibt worden war, und dass nicht allein der grosse und kleine Adel, sondern, laut dem Decret vom Jahre 1672, auch der Bürgerstand dem königlichen Vorbilde nachgestrebt hatte, so kann man sich wenigstens annähernd einen Begriff von dem materiellen Werth der dem Kriege dargebrachten Opfer machen. Neue Erfolge in der auswärtigen Politik ermuthigten den König, wieder an den Ersatz der preisgegebenen Schätze zu denken. Doch blieben die Anschaffungen in viel engeren Grenzen, zur Wiederherstellung der Prachtausstattung von Versailles kam es nie, und 1709 musste auch das Neue in die Münze wandern. Damals mussten fogar grosse Herren mit ihrem Gold- und Silberservice der königlichen Tafel zu Hülfe kommen!

Ausgenommen blieben bei allen den Massregeln die kirchlichen Gefässe und Geräthe, und manches davon, insbesondere Ofenforien in der

<sup>1</sup> Vergl. S. 60.

damals beliebten Sonnenform, ist auch aus den späteren Stürmen gerettet worden. Das in Fig. 145 abgebildete Ofenforum von Saint-Germain-des-Prés in Paris stammt aus der letzten Zeit Ludwigs XIV., 1709.

In seinen letzten Lebensjahren beschäftigte der König namentlich den Schwiegerohn Claude Ballin's, Nicolas Delaunay (1647—1727), welcher Generaldirector der Münze wurde und es überhaupt zu vielen Ehren brachte, ferner Pierre Bain, welchem nachgerühmt wurde, er könne das Email so leuchtend wie Edelsteine machen. Die Goldschmiede jener Zeit, welche zugleich Kupferstecher waren, Pierre Bourdon (um 1703), J. Bourguet (1702 ff.), P. Androuet du Cerceau, wohl ein Nachkomme des Architekten, u. A. verfinnlichen in ihren Entwürfen bereits das Nahen das Rococo'stils mit der vollständigen Verdrängung der geraden Linie. Begünstigt wurde dieser Stil durch die beginnende Liebhaberei für Tabaksdofen, Uhren mit allerlei Anhängeln (*breloques*), Stockknöpfe, Riechfläschchen und andere Kleinigkeiten aus Silber oder Gold, mit Gravirungen, Email &c. Was den Schmuck anbetrifft, so dominirte nach wie vor die Menge der Steine, vor allem der Diamanten; bei der Hochzeit der Herzogin von Burgund im Jahre 1697 war, wie ein Bericht im *Mercure galant* sagt, die Toilette der Braut dermassen mit Diamanten überfät, dass das Auge im wahren Sinne des Wortes von dem Anblick geblendet wurde.

Vielleicht ist es als eine Folge der Luxusedicte zu betrachten, dass in den mittleren Schichten der Gesellschaft unechtes Metall, falsche Steine und künstliche Perlen überhandnahmen. Das von Heinrich IV. erlassene Verbot<sup>1</sup> war in Vergessenheit gerathen.

So war die Bahn bereits vorgezeichnet, in welcher sich Goldschmiede- und Juwelierkunst unter dem Regenten und Ludwig XV. bewegen sollten. Die Lofung hiess nicht mehr: imponirende Würde und blendende Pracht, sondern: Leichtigkeit, Zierlichkeit, Eleganz. Die Wellenlinie, die Rundfalte, die geschwungene Pflanzenform, die Muschel beherrschten die Formgebung und die Ornamentation, und es lässt sich nicht leugnen, dass diese Elemente mit der höchsten Virtuosität und feinem Geschmack bei Gefässen und Bijouterien zur Anwendung kamen, bis auch dieser Stil der Manierirtheit verfiel, feine Formen gedankenlos angebracht wurden, auch dort, wohin sie durchaus nicht passten, z. B. an kirchlichen Geräthen.

Claude Ballin (1661—1754), ein Neffe des gleichnamigen Künstlers zur Zeit Ludwigs XIV., erhielt die Aufgabe, für den zwölfjährigen König eine Krone zu arbeiten; sie musste entsprechend leicht und zierlich sein, und dies erreichte er durch Verwendung des Lilienmotivs, während durch Diamanten von ungewöhnlicher Grösse, unter denen hier der berühmte *Regent* erwähnt wird, für den Glanz geforgt war. Sie fand solchen Beifall, dass der König von Portugal bei einem gewissen Duflos eine ähnliche be-

<sup>1</sup> Vergl. S. 355.

stellte, — doch mit falschen Steinen an Stelle der Diamanten. Ballin der jüngere erwarb sich noch durch viele andere Arbeiten Ruhm, aber er war in der Regel nicht der erfindende, sondern nur der ausführende Künstler. So



Fig. 145.

Ostensorium von St.-Germain-des-Prés.

arbeitete er (1708) eine wenigstens fünf Schuh hohe Sonnen-Monstranz mit einer Menge Figuren für Notredame, Kirchenleuchter, Kreuze. Ferner zeigt uns sein Beispiel, in welchem Grade sich damals bereits Europa von dem französischen Geschmack und der französischen Arbeit abhängig machte, da er für den Prinzen Eugen von Savoyen, den Marschall Daun, den König von Spanien u. A. Tafelauffätze, Service &c. zu liefern hatte. Ein dritter

Ballin, Sohn des Jüngeren, führte die unvollendeten Arbeiten seines Vaters aus, scheint übrigens von keiner Bedeutung gewesen zu sein.

Etwas jünger als Ballin der Neffe war dessen Nebenbuhler Thomas Germain (1673—1748), der Sohn des jung gestorbenen Pierre Germain. Er hatte die Zeit von seinem fünfzehnten bis zu seinem siebenundzwanzigsten Jahr in Rom zugebracht, und dann noch bis 1704 in anderen Städten Italiens gearbeitet, sich daselbst nicht nur in der Goldschmiedekunst und der Sculptur, sondern auch in der Architektur umgethan, und in seinen sehr zahlreichen Werken, von welchen er eine Auswahl unter dem Titel *Éléments d'orfèverie* in seinem Todesjahre publicirt hat, verleugnet er nie den Einfluss der Schule Bernini's und Borromini's. Seinen Zeitgenossen galten die Ostendorien und anderen kirchlichen Gegenstände aus seiner Werkstatt als die höchsten Leistungen der Kunst, als eingegeben von antikem Schönheitsgefühl, während die Beschreibungen und Abbildungen uns lehren, dass jene Arbeiten wahrscheinlich vollendeter im Figürlichen und geistreicher im ornamentalen Detail gewesen sind, im Stil aber auf gleicher Linie mit dem auf S. 363 abgebildeten Ostendorium stehen. Eine Kirchenlampe in den *Éléments*<sup>1</sup> darf wohl das köketteste Geräth genannt werden, das jemals einem Gotteshause gewidmet worden ist. Der Körper ist wie aus erstarrten Wellen gebildet, deren Schaumkronen sich in Blätter verwandeln, von denen Blüthenzweige herabhängen, während Engelsköpfchen, durch Laubgewinde mit einander verbunden, gleichsam auf den Wellen schwimmen, und Fruchtschnüre die Lampe tragen.

Mehr jedoch als die Kirche setzten ihn die Toilettenzimmer vornehmer Damen in Thätigkeit. 1726 lieferte er für die Königin Maria Leszinska eine aus 35, nach anderer Angabe aus 51 Stücken bestehende Toilette: Spiegel, Juwelen- und Handschuhkästchen, Fläschchen und Büchsen für Seife, Puder, Mouchen, Zahnpulver, Pudermesser, Leuchter in Lyraform etc. etc. Und nun wollten wieder alle möglichen Fürstinnen im Ankleidezimmer sich mit Arbeiten Germain's umgeben: die Königinnen von Spanien und von Sicilien, die Dauphine, eine Prinzessin von Brasilien u. s. f. Der König von Dänemark liess sich das ganze Tafelgeschirr von ihm machen, und der König von Portugal die Einrichtung seiner Schlosskapelle, die Stadt Paris bestellte bei ihm die ersten Waffen für den Dauphin, ein silberner Tisch mit Schaufgefässen aus demselben Metall ging als Geschenk des Königs an den Sultan, und dabei soll er sich niemals wiederholt haben. Sogar als Architekt versuchte er sich, wie in jungen Jahren in Italien, noch einmal, indem er die Pläne für die St. Louiskirche des Louvre entwarf. Wir geben in Fig. 146 und 147 eine Wasserkanne und eine Schüssel von ihm.<sup>2</sup>

Viel weiter in den Concessionen an den Zeitgeschmack ging Just-

<sup>1</sup> Vergl. auch: Guiffrey, *Vaisselle d'argent 1740—53* in „Revue des arts decoratifs“ 1880/81. p. 430.

<sup>2</sup> Abbild. in *Gaz. d. beaux-arts* XI. p. 121.

Aurèle Meiffonnier aus Piemont, der von 1723 bis zu seinem Tode, 1750, als *dessinateur ordinaire de la chambre du roi* zahlreiche Entwürfe auch für Gegenstände in Edelmetall machte, und vor keiner Bizarrerie zurückschrak. Er nöthigte die Goldschmiede, Muscheln, Früchte, Gemüse, Krebse u. dgl. m. mit allen Zufälligkeiten der natürlichen Erscheinung zu copiren, und



Fig. 146.

Wasserkanne von Th. Germain.



Fig. 147.

Schüssel von Th. Germain.

manches macht den Eindruck, als habe er, wie Palissy, die Modelle über die Natur abgeformt; doch nahm er, auch Palissy überbietend, kaum noch auf die Möglichkeit des Gebrauches Rücksicht.

Weniger berühmte Zeitgenossen des Genannten waren Simon Curé (um 1681—1734), als Ciseleur geschätzt, Nicolas Besnier, von 1715 bis um 1752 königlicher Goldschmied u. A. m.

Auch unter der Regentschaft Philipps von Orleans und der selbständigen Regierung Ludwigs XV. wurden mehrmals die alten Luxusedicte erneuert, doch stets wieder eingeschränkt oder gänzlich zurückgenommen. Nicht



anders ging es mit der Einschärfung des früher so streng gehandhabten Verbotes, unechtes Metall zu versilbern und zu vergolden, oder edles und unedles an demselben Gegenstande zu verarbeiten. Die Theuerung von Gold und Silber machte den Zug nach Surrogaten unwiderstehlich. So erhielt Renty in Lille 1728 ein Privilegium auf ein Metall, *welches Gold nachahmt und immer seine Farbe behält*, 1731 Leblanc ein ähnlich lautendes, und 1742 befanden sich unter den Geschenken des Königs für den türkischen Gefandten schon Gefässe aus *femilior*. Dergleichen Kupferlegirungen wurden anfangs nur zu Leuchtern, Stockknöpfen, Degengriffen u. s. w. benutzt, doch konnte es nicht ausbleiben, dass sie bald in die eigentliche Goldschmiede Eingang fanden, z. B. bei dem Montiren von Porzellanvasen, welche eben damals in grösserer Zahl aus China und Japan eingeführt und ein Modeartikel wurden. Die Herstellung von Sachen aus plattirtem oder sonst vergoldetem oder versilbertem Kupfer, *ouvrages fourrés*, blieb zwar den Goldschmieden unterlagt, doch seit 1756 mit der Einschränkung, dass betrügerischem Handel vorgebeugt, nicht aber die Entwicklung eines neuen Industriezweiges gehindert werden solle; in die unechten Dinge musste deshalb das Wort *garni* deutlich eingravirt sein, in solche von vergoldetem Silber das Wort *argent*. Die Zunft versuchte wohl Widerstand gegen solche Neuerungen, welche so sehr mit den Traditionen ihres Kunsthandwerks und mit zahllosen Verfügungen der Könige und Entscheidungen der Parlamente in Widerspruch waren, aber vergeblich.

Ebenso nahm die Fabrication künstlicher Edelsteine immer grössere Ausdehnung an. Im Jahre 1758 ist der deutsche Juwelier Joseph Strasser, über dessen frühere Thätigkeit in Wien und Augsburg bisher keinerlei sichere Daten gefunden worden sind, in Paris nachgewiesen, wo die von ihm erfundenen Diamanten aus Glasfluss, *pierres de strass*, allgemein in Gunst kamen und verschiedene Nachahmungen hervorriefen, welche, wie der *strass d'Angleterre* und die von dem pariser Goldschmied Chéron erfundene und damals nach ihm benannte Composition, noch heutzutage den Namen *strass* führen. Strasser, welcher 1764 auch das Färben der Diamanten aufbrachte, hatte noch 1772 sein Geschäft in Paris. 1767 hatte man bereits nöthig gefunden, eine eigene Corporation der *joailliers-faussetiers* zu gründen.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war vorzüglich Jacques Roettiers, 1707—1784, dessen Arbeiten (Fig. 148) den Rococostil in feiner Entartung repräsentiren, beliebt. Charakteristisch ist die Zubereitung eines grossen Tafelauffatzes, welchen er 1749 für den Kurfürsten von Köln lieferte: Felsgruppen mit einer Strohhütte, einer Hirsch-, einer Eber- und einer Wolfsjagd, dazu vier grosse Girandolen als Eichen, zwischen deren Wurzeln und Laubwerk sich alles mögliche kleine Gethier tummelte — alles in höchster Naturtreue.

Die Uebertreibung rief endlich Opposition hervor, und es scheint, dass die Marquise Pompadour nicht ohne Antheil an dieser Umkehr gewesen ist.

An die Stelle des Stils, welchen die Gegner *gothisch* nannten, trat nun ein griechischer, welcher allerdings mit der Antike nicht viel nähere Verwandtschaft hat, als die Rocaille mit der Gothik. Jean Denis Lempereur (1775), Pouget, Herausgeber mehrerer Musterfammlungen für Juweliere, Rambaud u. A. bemühten sich, wieder einfachere Formen zur Geltung zu bringen, und gaben dem Schmuck wieder farbigen Reiz durch die Anwendung verschiedener Edelsteine. In der Gefäßbildnerei schlugen dieselbe Richtung ein Philippe Caffieri (1714—1778), Charton (Fig. 149), Chancelier u. A., welche bereits den Uebergang zum Zeitalter Ludwigs XVI. bilden.



Fig. 148.

Leuchter von J. Roettiers.

Doch auch die Regierung Ludwigs XV. sollte nicht vorübergehen, ohne zu zerstören, was sie hervorgerufen hatte. Der siebenjährige Krieg, so ruhmlos für die französischen Waffen, hatte wenigstens in einer Beziehung denselben Erfolg, wie die Feldzüge unter Ludwig XIV.: er leerte die Staatscasse, und 1759 lud wiederum der Monarch die guten Bürger ein, sich ihres Besitzes an verarbeitetem Gold und Silber zum Besten der Finanzen zu entäussern. Er selbst, seine Maitressen, Günstlinge und Minister gingen mit dem Beispiel voran, und wer in der Nähe des Hofes und der Regierung lebte, konnte nicht umhin zu folgen.

Durch die Lockerung der strengen Zunftvorschriften in Beziehung auf die Verarbeitung der nichtedlen Metalle war die Grenze zwischen den verschiedenen Handwerken verschoben worden; und so sehen wir einen Bronze-

arbeiter, Auguste († 1805), beauftragt, die Krone Ludwigs XVI. zu verfertigen. Diese Leistung hob ihn auf den ersten Platz unter den Goldschmieden seiner Zeit. Ebenso machten J. L. Prieur, Gouttière und andere Cifeleure, welche nicht zur Zunft der Goldschmiede gehörten, den letzteren offen Concurrenz. Zu bemerken ist ferner die Vorliebe für das sogen. *piqué*, die mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit mittelst kleiner Goldstifte auf Etuis, Tabatièren u. s. w. aus Schildkrot ausgeführten Zeichnungen.

Hatte in der Schmuckarbeit, wie wir gesehen haben, die farbige Wirkung schon zur Zeit der Pompadour und der Dubarry wieder Eingang gefunden, so kehrte man unter Marie Antoinette auch wieder zum Email zurück. Und um die Kunst des Schleifens und Fassens der Edelsteine auf eine höhere Stufe zu bringen, schrieb der König 1783 einen Concurs für sechs Jahre aus, nach deren Ablauf die beiden Künstler, welchen der Preis zuerkannt werde, das Recht erhalten sollten, drei Jahre lang ihre Kunst ganz frei auszuüben. Sechs Jahre nach 1783 hatte die Revolution ihren Anfang genommen, und es ist daher begreiflich, dass wir von dem Erfolge dieser gut gemeinten Mass-

schmieden, wie J. Fr. Forty, J. B. Cheret, Boullier, welche in ihrem Bemühen, die Antike wiederzubeleben, recht eigentlich Vorläufer der Revolutionszeit waren. Ebenso kann Granchez bezeichnet werden, welcher in seinem Gewölbe *au Petit Dunkerque* den Stahlschmuck feilhielt. Und endlich griffen die von Turgot eingeführten Reformen des Gewerbewesens — die 1777 für Paris, im folgenden Jahre für ganz Frankreich angeordnete Vereinigung der Goldschmiede, Goldzieher, Gold- und Silberschläger zu einer einzigen Corporation ohne Beschränkung der Mitgliederzahl — der Revolution vor, welche alle Schranken fallen liess, aber auch diejenigen Kunstwerke, vor welchen die Könige in ihren Kriegsnöthen Halt gemacht hatten, nicht verschonte.

Die Verheerung, welche die Revolution durch Plünderung und Zerstörung unter den Werken der Kunst anrichten sollte, begann mit einem Act patriotischer Opferwilligkeit. Frauen und Töchter von Künstlern brachten am 7. September 1789 der constituirenden Versammlung ein Kästchen mit



Fig. 149.  
Kaffeelanne von Charton.

regel nichts zu hören bekommen. Aber unwillkürlich denkt man dabei an das Diamantenhalsband, an welchem die Juweliere Boehmer und Bassanges sieben Jahre lang gearbeitet hatten, und welches in dem Leben Marie Antoinettes eine verhängnisvolle Rolle spielen sollte.

Es fehlte auch in den letzten Jahren des Königthums nicht an ausgezeichneten Gold-

Schmuckfachen und Spielereien aus Gold und einigen Goldstücken dar. Dies Beispiel fand Nachahmung bei den Frauen und Töchtern der Goldschmiede und Anderen, und bald wurde es den Franzosen zur Pflicht gemacht, ihren Besitz an Edelmetall auf den Altar des Vaterlandes niederzulegen. Gold und Silber wurden eingeschmolzen ohne Rücksicht auf den Kunstwerth, die Edelsteine verkauft: man schmückte sich dafür mit Steinstückchen von der Bastille in Stahl gefasst, später mit den Emblemen der Republik, — es follten fogar kleine Guillotinen als Ohrgehänge getragen worden sein. Denn ganz wörtlich wollten die Bürgerinnen doch nicht die Aufforderung des Malers David nehmen, sich ausschliesslich mit ihren weiblichen Tugenden zu zieren. David selbst entwarf Luxuswaffen: seine Zeichnung eines mit phrygischen Mützen, Richtscheiten und steifen Palmetten überfäeten Säbels für Billaud-Varennes<sup>1</sup> ist ein Muster der Geschmacklosigkeit; und wesentlich unter Führung dieses Künstlers entwickelte sich, als die Pariserinnen wieder Gold, Perlen und Steine tragen wollten, der nur zu bekannte fogenannte antike Stil, welcher während des Kaiserreiches und lange über daselbe hinaus herrschend bleiben sollte.

Der Convent hatte 1794 glücklicherweise angeordnet, dass Edelmetall von Kunstwerth nicht mehr in die Münze, sondern in das Nationalmuseum abgeliefert werden sollte, und so wurde wenigstens gerettet, was noch zu retten war, aber nicht verhindert, dass Gegenstände, welche in Privatbesitz geblieben waren, nachträglich der leidigen *Modernisirung* zum Opfer fielen.

Die spanische Kunst<sup>2</sup> sagte sich langsam von dem gothischen Stil los und vermischte dessen Formen noch vielfach mit denen der Renaissance, als Diego Siloe und andere Architekten dem Vorgange der Meister der italienischen Renaissance zu folgen begannen. Nach dem Zeugnisse Juans de Arphe war sein Vater, Antonio de Arphe, der erste Goldschmied, welcher mit feinen *Custodien* und *Andas*, — einer Art Bahren, auf welchen bei den Processionen die Reliquarien, Ostenforien u. dgl. m. herumgetragen wurden — entschieden die Bahn des neuen Stils, oder, wie Jener ihn nennt, der *obra antigua*, betrat. Antonio, der Sohn Enriques de Arphe,<sup>3</sup> war in Leon geboren und verfertigte ein Ostenforium für die Kathedrale von S. Jago in Galicien 1554, ein solches für S. Maria de Medina in Riofeco, und 1557 Andas für die Kathedrale von Leon. Er brachte mit Vorliebe Säulen in Balusterform an und man warf ihm Ueberladung mit Ornament vor. Neben ihm hebt sein Sohn Juan hervor: den in jugendlichem Alter gestorbenen Juan Alvarez von Salamanca; — Alonso Becerril, welcher mit seinem Bruder Francisco und dessen Sohne Cristoval seit 1528 für seine Vaterstadt Cuenca die berühmte Custodia begann, die, erst 1573 vollendet, innerhalb unendlicher und mit höchster Feinheit ausgeführter Ornamente das Abendmahl, das

<sup>1</sup> Abbildung in: Gazette des beaux-arts XIV. p. 183.

<sup>2</sup> Vergl. Davillier, *Orfèvrerie en Espagne* p. 49 ff.

<sup>3</sup> Vergl. S. 277.

Leiden Christi, die Auferstehung, Sibyllen, Propheten und andere Darstellungen zeigte, und im Unabhängigkeitskriege zerstört worden ist, — Juan de Orna von Burgos, Verfertiger eines silbernen Kreuzes für die Kathedrale seiner Vaterstadt (1528) und eines Ofenforiums für die Karthause von Miraflores (1537); — Juan Ruiz gen. *il Vandalino*, der Andalusier, wahrscheinlich aus Cordova gebürtig, Schüler Enriques de Arphe, später in Sevilla ansässig (wo er auch gestorben sein soll), der erste Spanier, welcher bei der Silberarbeit die Drehbank in Anwendung brachte, Verfertiger mehrerer berühmter Custodien, vor allen einer mehr als zwei Meter hohen, mit Figuren und Ornamenten aufs reichste ausgestatteten für die Kathedrale von Jaen (1533 bis 1537). Diesen reiht Davillier theils nach Bermudez, theils aus dem Register der Gilde von Barcelona noch folgende an: Diego de Vozmediano, nachweislich um 1525—1529 der angesehenste Goldschmied zu Sevilla; — Cristoval de Ordas, um 1524 Goldschmied Karls V., und dessen Zeitgenossen Pedro Hernandez, 1524—1544, beide zu Toledo; — Hernando de Cordova, 1525—1548, Goldschmied der Königin-Witwe und auch mit maurischen Elementen durchsetzt (trotz des wiederholten Verbotes, in irgend einem Handwerk *à la morisca* zu arbeiten), und sich zu einem, oft an Ueberladung grenzenden, Reichthum und Glanz der Formen entwickelnd, übte einen solchen Einfluss auf die anderen Künste aus, dass für die gleichzeitige Architektur der Name *plateresco*, Goldschmiedestil, aufkam; und er drang sogar über die Pyrenäen, wie die in französischen Inventaren nicht selten vorkommenden Bezeichnungen *à la façon d'Espagne*, *à la mode*, *à la manière d'Espagne* oder *d'Aragon*, auch *à la morisque*<sup>1</sup> beweisen. Und naturgemäss verpflanzte sich der spanische Stil auch nach Mexiko, wo in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Goldschmiede



Fig. 150.  
Gehänge von Fr. Diez.

von Portugal, in Toledo und Valladolid thätig; — Juan Balaguer, um 1510 in Barcelona, dessen Meisterzeichnung, eine schöne Renaissancekanne mit gothischen Anklängen, bei Davillier abgebildet ist; — Francisco Diez von Burgos (dessen Meisterstück, ein Gehänge in Gestalt eines umgekehrten Flacons, wir in Fig. 150 wiedergeben); — Lucas de Salamanca, Perot Ximenis, Rafael Ximenis, Antonio de Valdes, die beiden Erstgenannten 1520, der Dritte 1522, die Letzten 1537 mit vortrefflichen Entwürfen in das Register von Barcelona eingetragen.

Der Goldschmiedestil der spanischen Frührenaissance, wie gesagt mit gothischen, wie gefagt mit gothischen,

<sup>1</sup> Davillier a. a. O. p. 62 ff.

Andres de Aquino, Juan de la Cruz, el Crespillo, Andres Martinez mit den Künstlern des Mutterlandes wetteiferten. Wie Riaño berichtet, ist eine sehr schöne Arbeit des Letztgenannten, eine goldene Krone mit Email und Steinen, in Toledo. Dieser Richtung, zu welcher, wie oben erwähnt, Antonio de Arphe den Anstoss gegeben hatte, setzte dessen Sohn Juan das Streben nach grösserer Reinheit und Einfachheit, den gräcoromanischen Stil der Erbauer des Escorial, J. B. Monegro und Juan de Herrera, entgegen.

Juan de Arphe y Villafañe,<sup>1</sup> von feinen Landsleuten der spanische Cellini genannt wegen seiner doppelten Eigenschaft als Künstler und Schriftsteller,<sup>2</sup> war 1535 zu Leon geboren, bildete sich zu Salamanca und Toledo im Zeichnen und Modelliren aus, und liess sich nach seines Vaters Tode in Valladolid nieder. 1564 wurde ihm ein silbernes Ostenforium für die Kathedrale von Avila aufgetragen, und 1580 trug er in einem von der Kathedrale zu Sevilla ausgeschriebenen Concurse für eben solchen Gegenstand den Preis davon. Beide Arbeiten sind noch vorhanden, die colossale Custodia zu Sevilla, an welcher im Laufe der Zeit mancherlei Veränderungen vorgenommen worden sind, bildet einen Rundtempel von vier Stockwerken und ist mit vielen zum Theil fusshohen Figuren ausgestattet; mit ihr beschäftigt sich die in der Anmerkung erwähnte *Descripcion*. Ein drittes Ostenforium, 1588 bis 1592 für Burgos gearbeitet, ist von den Franzosen eingeschmolzen worden. Der Meister lieferte ausserdem, theilweise unter Mitwirkung seines Schwiegerohnes Lesmes Fernandez del Moral, eine Menge kirchlicher Objecte, u. a. 64 Heiligenbüsten in Kupfer getrieben für den Escorial, wurde unter Philipp II. Münzmeister in Segovia und soll dort oder zu Madrid in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts gestorben sein. In der *Comensuracion* hat Juan de Arphe einen förmlichen Canon für kirchliche Gegenstände aufgestellt. Die *Andas* sollen in ionischem oder korinthischem Stil gehalten sein, Kelche an der Schale nur mit Gravirung oder Email verziert werden, die Messkännchen ein Drittel der Höhe des Kelches haben, die Paz nicht höher als  $\frac{1}{4}$  vara (21 cm) sein, die Randverzierungen des Wasserbeckens dürfen mit dem Fries an der Kanne übereinstimmen etc. etc. Aufrisse zeigen die nach seiner Ansicht classischen Formen und Verhältnisse für die genannten und die mannichfachen anderen Dinge, welche bei der Messe, bei Processionen u. s. w. zur Verwendung kommen.

Steht Juan de Arphe sichtlich unter italienischem Einfluss, so ist bei Anderen die Bekanntschaft mit deutschen, niederländischen &c. Ornament-

<sup>1</sup> In Spanien ist es herkömmlich, dem Vaternamen den mütterlichen, durch *y* (und) verbunden, anzufügen.

<sup>2</sup> Ausser seinem Hauptwerke: *De varia comensuracion para la Esculptura y Arquitectura* (Ueber verschiedene Verhältnisse der Sculptur und Architektur), welchem oben mehrere Daten entlehnt sind, gab er heraus: *Quilador de la plata, oro y piedras*, Abhandlungen über die Eigenschaften und die Verarbeitung der edlen Metalle und Steine, worin den letzteren noch allerlei wunderbare Wirkungen beigemessen werden, und: *Descripcion de la traza y ornato de la custodia de plata de la santa Iglesia de Sevilla*, Beschreibung seiner grössten Arbeit.

ftichen der Zeit unverkennbar. Bei einer Kryftallvafe, welche Juan Rodriguez de Babia in Toledo, 1557—1586, für den König gearbeitet hatte, wird ausdrücklich erwähnt, die Faffung habe Pflanzenornament auf deutsche Art (*alimaniscos*). Später gewann die franzöfifche Mode die Oberhand. Die *lazos*, Agraffen in Schleifen- oder Knotenform, gewöhnlich mit Smaragden besetzt, erinnern an gleichzeitige franzöfifche Arbeiten.<sup>1</sup>

Die berühmtesten Werke dieser Periode befinden sich in der Kathedrale von Granada als Gefchenke Ferdinands des Katholifchen und Isabelens: eine durch Beschlägbänder in reichornamentirte Felder getheilte Schmuckcassette, Krone, Schwert und Scepter, alles von vergoldetem Silber.<sup>2</sup> Das Kenfington Mufeum besitzt eine Anzahl vorzüglicher spanischer Arbeiten aus dem 16. und 17. Jahrhundert, Kelche, eine Paz u. a. m.,<sup>3</sup> und aus Privatfammlungen brachte die von demselben Institut im Jahre 1881 veranstaltete spanischportugifische Ausstellung zahlreiche bedeutende Stücke zur Anschauung. Aus dem Besitze der Königin von England war da eine, angeblich 1588 bei dem Siege über die Armada Philipps II. erbeutete Pilgerflasche von das Zunftregister von Barcelona eingezeichnet. Die vielbewunderte Krone der *Virgen del Sagrario* zu Toledo, 1556 als goldener Reif mit reichem emallirtem Ornament, Perlen und Steinen von Hernando de Carrion (1547—1561), 1574 durch Alejo de Montoja (1500—1590) mit Bügeln versehen, ist leider 1868 in Verlust geraten, desgleichen die dazugehörenden Armbänder von Julian Hernando. Dass die Goldschmiede von Barcelona besonders thätig und erfinderisch im Verfertigen von Gehängen und anderen Schmuckgegenständen gewesen



Fig. 151.  
Dolch von Chr. Joan.

vergoldetem Silber, reich, doch nicht übermässig in getriebener und ciselirter Arbeit ornamentirt; von Sir Rich. Wallace Kanne und Becken, prachtvoll mit Pflanzenmotiven, Mascarons etc. verziert, der Henkel der Kanne von einem Drachen mit ausgebreiteten Flügeln gebildet, auf dem Becken die Elemente, die Jahreszeiten, das Wappen der Medici mit Krone und Schlüsseln des Papstes, — vermuthlich Clemens VII. (ob die spanische Herkunft dieser Arbeit bewiesen werden kann, ist fraglich); von Francis Cook ein Kreuz mit der Passion und der Himmelfahrt, Ende des 16. Jahrhunderts. Fig. 151 zeigt uns einen jener Dolche mit Ohren, von welchen S. 226 die Rede war, nebst *gumia* oder Stilet; Christofol

Joan hat denselben 1538 in

<sup>1</sup> Vergl. Fig. 141, S. 359. Lazos sind bei Riaño p. 37 und 39 abgebildet.

<sup>2</sup> Abbild. in flüchtigen Skizzen von Fortuny bei Davillier a. a. O. p. 57.

<sup>3</sup> Mehrere Abbildungen bei Riaño p. 30 ff.

find, geht aus dem mehrfach erwähnten Zunftregister hervor. Die antikisirende Richtung prägt sich in solchen Arbeiten aus, aber selbst an kirchlichen Gefäßen und Geräthen begegnet man, wiewohl selten, noch maurischen Anklängen. Als Beispiel, wie die arabifchen Schriftzüge lediglich als Ornament ohne irgend einen Sinn angebracht wurden, diene die, Davillier's Werk entlehnte Abbildung einer Zeichnung, welche ein Goldschmied von Barcelona, Johann Barina, zu Ende des 15. Jahrhunderts in das dortige Zunftregister eingetragen hat (Fig. 152). Den Stil in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt das Meisterstück des Mateu Mas zu Barcelona, 1562: ein Gehänge mit dem Motiv der Jakobsmuschel (Fig. 153). Eine Specialität der genannten Stadt waren auch kleine Reliquiarien von dreieckiger Gestalt mit meistens opakem, ungeschliffenem Email in Schwarz, Weiss, Tiefblau, feltener Türkisblau (Fig. 154, Entwurf von P. P. Garba um 1617).



Fig. 152.

Gefäß von Johann Barina.

Was die gewerblichen Zustände anbelangt, so hielten die spanischen Goldschmiede in ihren Gewölben im 16. und 17. Jahrhundert nicht nur ihre eigenen Arbeiten feil, sondern auch seidene Toilettengegenstände, Handschuhe u. dgl. m. Bis zur Regierungszeit Karls V. wurden sie, sowie die Maler, Sticker u. a. zu den Handwerkern gezählt, und desshalb war ihnen verboten, Seide zu tragen. Gegen dieses Verbot beschwerten sich die Goldschmiede und Maler, und der genannte König entschied, wie in Palominos *Museo pictorico* berichtet wird, zu ihren Gunsten; denn unter einem Künstler verstehe man denjenigen, dessen Arbeit wissenschaftliche und künstlerische Bildung erfordere, und dies finde auf den Goldschmied Anwendung, welchem Kenntniss der Geometrie und der Perspective durchaus nothwendig sei.

Durch Beschluss der Cortes von Burgos war 1435, unter Regierung Juans II. von Castilien, für Silber der Gehalt von 11 *Dineros* 4 *Granos* festgesetzt worden, und dies Verhältniss blieb das 16. Jahrhundert hindurch in Gültigkeit; also, da reines Silber 12 *Dineros* zu 24 *Granos* hielt, 20 *Granos* Zusatz. Die Mark Silber theilte sich in 8 Unzen oder 230 Gramm, die Mark Gold in 50 *Castellanos* zu 8 *Tomines*.



Mit dem Ueberhandnehmen des Barocco oder, wie es in Spanien genannt wird, des churrigueresken<sup>1</sup> Stils (Fig. 155, silberne Schüssel im Kennington-Museum) hört allmählich, wie überall, die nationale Eigenthümlichkeit beinahe völlig auf. Man ahmte das Rococo und den Classicismus des 18. Jahrhunderts auch in Spanien nach. Ausserdem vollzog sich unter den Königen aus dem Hause Bourbon nach französischem Vorbilde die Stärkung und Hebung der Hauptstadt auf Kosten der Provinzstädte. So hörten Valladolid, Leon, Toledo, Salamanca auf, Mittelpunkte der Goldschmiedekunst zu sein, nur in einzelnen entlegenen Orten erhielt sich nationaler Geschmack und mit demselben das Gewerbe, während die eigentliche Industrie sich nach Madrid zog. Dort entstanden im 18. Jahrhundert grosse Unternehmungen mit Maschinenbetrieb: Tomas de Buena-fuente, dessen Nachfolger Franc. Novi war; Isaac und Miguel Gaudin, etablirt 1772; Antonio Martinez, welcher von Karl III. zum Studium der Industrie nach Paris und London geschickt worden war und 1778 eine grosse Manufactur nebst Schule für Gold- und Silberschmiede- und Juwelierarbeit errichtete. In den Bijouterien dominirte der französische, in Tafelgeräth der englische Geschmack.

192 Goldschmieden aus dem 16., 199 aus dem 17. und 114 aus dem 18. Jahrhundert verzeichnet.

Die portugifische Goldschmiede macht im wesentlichen denselben Entwicklungsgang durch wie die spanische. An Künstlern des 16. Jahrhunderts werden namhaft gemacht: Juan Donante, Gomez de Heros, Cetina, Vasco Gonfalvez, der auch Münzgraveur war. Beispiele sind in den Sammlungen äusserst selten. Aus den verschiedenen königlichen Schlössern sind einzelne Stücke aus dem 15. und 16. Jahrhundert reproducirt in *Decorative plate, chiefly portuguese &c.*, London, Arundel Society 1869: zwei Schüsseln mit noch gothisch ausgezacktem Rande, andere Schüsseln und eine Kanne

<sup>1</sup> Nach dem Architekten Don José Churriguera, der „so fruchtbar in auffallenden Albernheiten war“.



Fig. 153.

Gehänge von Mateu Mas.

Daneben lieferten Astorga lange Halsketten aus vergoldetem Silber mit geweihten Anhängeln, Salamanca Halschmuck aus Gold und kleinen Perlen, Santiago ähnlichen aus vergoldetem Silber, Cordova Filigran in maurischem Stil, Catalonien lange Ohrgehänge von reizendem Effect durch die Beweglichkeit der einzelnen, mit Edelsteinen, z. B. rothfolirten Topafen, geschmückten Theile. Mit dem Verschwinden der Volkstrachten hat auch solche Arbeit aufgehört und der Volksschmuck fängt schon an selten zu werden. Bei Riaño sind die Namen von

Bei Riaño sind die Namen von

mit getriebenen Figuren, alles mit ausgesprochener Neigung für überladene Decorirung. Ein interessantes Stück besitzt das fürstliche Museum zu Sigmaringen: ein aus drei Kry stallstücken gebildetes, schlicht montirtes Kreuz, silberner vergoldeter Unterfatz mit Engelsköpfchen, darauf ein Felsblock, auf diesem ein birnförmiger Körper, endlich das aus einem Stück gearbeitete Kreuz.<sup>1</sup>

In England<sup>2</sup> fand der von Künstlern des Festlandes, Niederländern, Deutschen, Italienern, eingeführte Stil der Renaissance besonders günstige

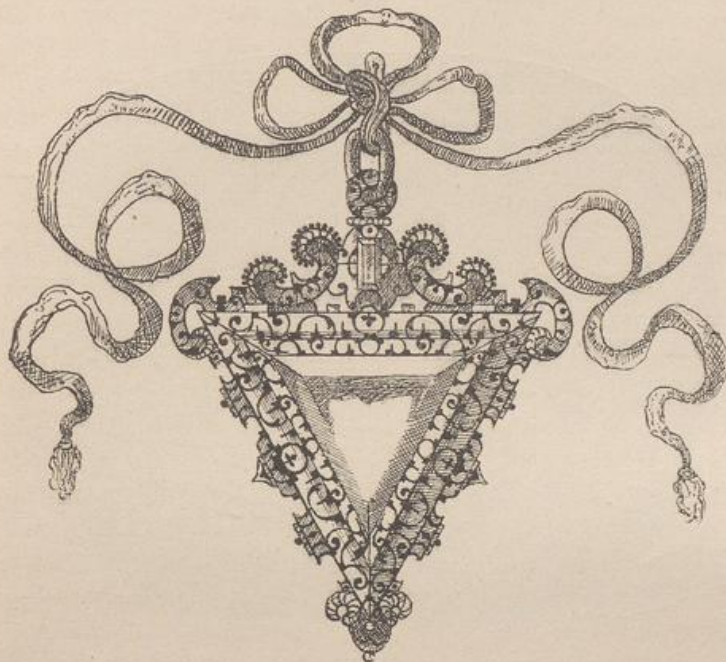


Fig. 154.

Reliquiar von P. P. Garba.

Verhältnisse vor. Das durch die Kämpfe der beiden Rosen verwüstete und verwilderte Land erholte sich unter der friedlichen Regierung des »Königs der armen Leute«, Heinrichs VII. (1485—1509), des Begründers der Tudordynastie, welcher haushälterische Grundsätze recht wohl mit der Entfaltung königlichen Glanzes zu verbinden wusste, und um die Pflege der Wissenschaften und Künste bemüht war. Noch mehr kam der Goldschmiede die Prachtliebe Heinrichs VIII. zu statten. Den prahlerischen Zügen, welche von ihm berichtet werden, ist eine gewisse Grossartigkeit nicht abzusprechen. Als er

<sup>1</sup> Abbildung bei Hefner, *Kunstammer zu Sigmaringen*, Tafel 17.

<sup>2</sup> Cripps, *Old English plate*. — Ders., *College and corporation plate*. — Pollen, *Gold and silver smiths' work*.

noch mit Katharina von Aragon vermählt war, erschien er auf einem Ballfeste zu Westminster in Kleidern, die mit goldenen H und K überfäet waren, und forderte die Damen auf, diese goldenen Buchstaben abzulösen; bei dem Anblick brachen die zuschauenden Bürger in den Saal, rafften auf und plünderten die Hofdamen und rissen dem Könige die Kleider vom Leibe.<sup>1</sup> Bei den Festlichkeiten zu seiner Vermählung mit Anna Boleyn (1533) wurden die Becher aus massivem Golde, aus welchen die neue Königin trank, Eigenthum derjenigen, welche sie bedienten. Bei seiner Zusammenkunft mit Franz I. von Frankreich war der Banketfaal über und über mit Goldschmiedarbeiten



Fig. 155.

Spanische Schüssel im Kensington Museum.

ausgestattet, ein Schenktisch mit sieben Stufen trug nur massives Goldgeschirr, und zehn silberne und zehn vergoldete Lichtträger zu zwei Kerzen hingen an Ketten von demselben Metall von der Decke herab.

Das Beispiel des Königs fand natürlich Nachahmung, vor allem bei seinem mächtigen Minister Cardinal Wolfey, der sogar einen Goldschmied, Robert Amadal, in seinem persönlichen Dienst hatte. Der Letztere verfasste 1518 ein Inventar des Schatzes seines Herrn, und darin finden sich eine silberne Statuette der heil. Jungfrau im Gewicht von 300 Unzen, sechs grosse

<sup>1</sup> Die Erinnerung an diese Scene mochte ein Jahrhundert später (1626) dem Gefandten Jakobs I. am französischen Hofe, Lord Buckingham, den Gedanken eingegeben haben, bei einem Hoffeste in einem Anzuge zu erscheinen, dessen Perlenstickerei sich allmählich auflöste und auf den Fussboden verstreute.

zu Brügge getriebene und vergoldete Leuchter mit Leopardenköpfen und Cardinalshüten, 298 Unzen schwer, u. f. w. Eine sechsstufige Credenz, ganz beschwert mit Gold- und Silbergeschirr, war von einer Balustrade umgeben, die jede Berührung verhinderte, denn das dort Aufgestellte diente nur zur Schau, für die Tafel waren silberne Schüsseln, Teller etc. ausserdem vorhanden. Unter des Königs langer Regierung (bis 1547) wichen die gothischen Reminiscenzen mehr und mehr der Renaissance, zunächst in dem Zierwerk an Kelchen, Mazers und Salzfüßern,<sup>1</sup> später in Aufbau und Gliederung derselben. Kirchliches Geräth bewahrte, wie überall, treuer den mittelalterlichen Charakter. Allein als Heinrich sich von der römischen Kirche los sagte, wurde dieser Zweig der Kunst vernachlässigt, unter Eduard VI. (1547 bis 1553), mehr noch unter Elifabeth (1558—1603), übte puritanischer Fanatismus sein Zerstörungswerk aus, welchem nur wenige Stücke entgangen sind.<sup>2</sup> Die Absichtlichkeit in der Entweihung reiht diese Verfolgung den schlimmsten derartigen Epifoden an; so hängte man Messglocken Kälbern oder Pferden um, benutzte Weihkeffel als Schweinetröge u. dgl. m. Kelche, die nun bei dem Abendmahl auch der Gemeinde gereicht wurden, erfuhren zu diesem Zwecke vergrößernde Umarbeitung, und die damals eingeführten Communionkelche haben durchweg die gleiche höchst einfache Form, die Schale und



Fig. 156.  
Englischer Abendmahlskelch.

wähnt, wie das goldene Taufbecken im Werthe von tausend Pfund, welches Elifabeth der Königin Maria Stuart zur Taufe des nachmaligen Jakob VI. schickte. Dagegen hielt der Luxus in Tafelgeschirr unter den Nachfolgern Heinrichs VIII. an. Zu feiner Zeit lieferte Hans Holbein die herrlichsten Entwürfe für jegliche Art der Goldschmiedarbeit, Becher, Schmuck, Waffen, die wahrscheinlich für den König ausgeführt worden, uns jedoch nur in den Skizzen im Baseler und im British Museum oder in Stichen Wenzel Hollars erhalten sind.<sup>3</sup> Eine der glänzendsten Schöpfungen der Renaissancekunst

<sup>1</sup> Vergl. S. 271 ff.

<sup>2</sup> Cripps, *College and corporation plate*, p. 50—52 sind Kelche und eine Patene aus der Zeit bis 1527 abgebildet.

<sup>3</sup> Die meisten noch vorhandenen Originalzeichnungen sind reproducirt in: *Designs for goldsmiths, jewellers etc.* by H. Holbein. London 1869; zwei Pocale und eine Dolchsheide bei Lübke, *Deutsche Renaiss.*; eine Uhr bei Woltmann, *Holbein*; die Bekrönungsfiguren derselben auch bei Wornum, *Some account of the life and work of H. H.* London 1807, p. 5; ebendaf. der Pocal der Seymour und ein Schmuckstück.



Fig. 157.

Seymour-Pocal von Holbein.

auf unserem Gebiete ist, der Zeichnung in der Bodleiana zu Oxford zufolge, der Pocal gewesen, welcher augenscheinlich zur Krönung der dritten Gemahlin Heinrichs VIII., Jane Seymour, ausgeführt wurde (Fig. 157). Die Devise der Königin: *Bound to obey and serve* (Zu Gehorsam und Dienst verpflichtet) ist mehrmals angebracht und der untere Fries der Schale zeigt die Buchstaben H und I in ornamentaler Verwendung. In grösster Prachtent-



Fig. 158.

Pocal der Anna Boleyn.

faltung bei vollem Ebenmaass steht dieses Werk vielleicht ohne Gleichen da. An die unmittelbare Vorgängerin der Jane Seymour, die unglückliche Anna Boleyn, erinnert der schöne, jetzt in Cirencester (Graffsch. Gloucester) als Kelch benutzte Pocal (Fig. 158) durch das als Bekrönung angebrachte Familienwappen: den gekrönten Falken mit einem (jetzt abgebrochenen) Scepter im rechten Fange und einer Lilie vor der Brust. Die Entwürfe Holbeins für Schmuckgegenstände beseitigen häufig durch den Namenszug des Königs jeden Zweifel über ihre Bestimmung. Fig. 159 bis 161 geben einige Proben feines Schaffens auf diesem Specialgebiete.

Auch der Florentiner Bildhauer Pietro Torriggiano, welcher längere Zeit in London lebte, war in solcher Weise für Heinrich VIII. wie für dessen

Vorgänger beschäftigt, zeichnete Candelaber und andere decorative Gegenstände, welche in der Goldschmiede gearbeitet werden sollten. Ferner kommen in des Königs Privatrechnungen ein italienischer und ein deutscher oder schweizer Goldschmied vor: John Baptist und Cornelius. Der Letztere ist möglicherweise identisch mit dem unter Elifabeth als Betrüger in den Tower geschickten Goldmacher Cornelius Lanoy, welcher bei der Gelegenheit freilich als Niederländer bezeichnet wird.

Von Goldschmieden lernen wir ferner aus der Zeit Eduards VI. kennen: Calton in dem Gewölbe *zum Geldbeutel* in Cheap, Robert Wigge, John Palterson, Raufe Latom, Thomas Metcalfe, Rob. Reyns, Fabyan Withers und eine Margery Herkins, sämmtlich in London; unter Elifabeth, zu deren Zeit es bei Hofe gebräuchlich war, einander kostbare Neujahrsgefeschenke in

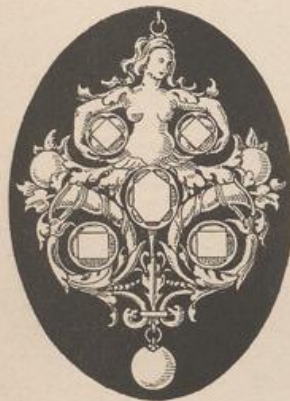


Fig. 159.



Fig. 160.



Fig. 161.

Schmuckstücke von H. Holbein.

Gestalt von Bechern oder Schmuck zu machen: Thom. Mustchampe *zum Rubinring* in Lombardstreet, Rob. Tayleboys, Thom. Turpyn, Dericke, Hugh Kayle, Affabel oder Affäbel, um 1568 *erster Goldschmied der Königin*.

Gefässe, welche, wie bereits erwähnt, die herkömmlichen Formen des Stundenglases, des Mazer u. s. w. mit Renaissanceornamenten — manchmal recht unbeholfen — in Verbindung bringen, existiren noch in Christ's College und Corpus Christi College zu Cambridge, All Souls' College zu Oxford, ferner im Besitze von Londoner Gilden, wie der Eisenhändler, der Wundärzte, der Weinhändler.<sup>1</sup> Apostellöffel, d. h. eine Garnitur von dreizehn Löffeln, deren Stielenden mit den plastischen Bildern des Heilands und der Jünger geziert sind, waren augenscheinlich sehr beliebt, doch finden sich nicht leicht mehr alle dreizehn zusammen. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts tritt der Einfluss theils der Deutschen, insbesondere Holbeins, theils der Italiener auch

<sup>1</sup> Abbildungen bei Cripps, Coll. and corp. plate, p. 56—66.

in der Formgebung hervor; als Beispiele für den ersteren sind ein Pocal von 1569 im Corpus Christi College, *the founders cup* im Emanuel College



Fig. 162.

Parker's Kanne in Cambridge.



Fig. 163.

Schüssel zu Fig. 162.

zu Cambridge, ein Krug von 1574 im Ashmolean Museum zu Oxford, für den letzteren eine Kanne von 1597 im Besitze der Goldschmiede-Innung zu Norwich zu citiren.<sup>1</sup> Fig. 162 und 163, Kanne und Schüssel von vergoldetem

<sup>1</sup> Abbildungen bei Cripps a. a. O. p. 71—77.



Silber mit gravirten, getriebenen und gestanzten Ornamenten und den Wappen des Corpus Christi College und des Reformators deselben, des ersten protestantischen Erzbischofs Nathan Parker, in Email, sind im Besitz des College und datiren von 1545. Ein reich gegliederter und ornamentirter Pocal mit allegorischen Darstellungen auf Schale und Deckel, bekrönt von einer weiblichen Figur mit einem Schilde, auf welchem das Corporationswappen der *Merchant Adventurers*, einer englischen Handelsgesellschaft, ist als deren Geschenk 1598 an die Stadt Emden gekommen und befindet sich noch in deren Schatze.<sup>1</sup>

Der Ausbruch des Bürgerkrieges im folgenden Jahrhundert wurde in jeder Weise verhängnissvoll für die Goldschmiedekunst, nachdem sie noch unter Jacob I. in voller Blüthe gestanden hatte. Zuerst erhob der König Karl I. zur Bestreitung der Kriegskosten ein Zwangsanlehen, in Folge dessen das meiste Geschirr aus Edelmetall in die Schmelze wanderte, und die Herrschaft der Puritaner war allem Luxus abhold. Arbeiten aus der Zeit der Stuarts sind daher nicht häufig, solche, die unter der Republik entstanden sind,

Nach der Restauration der Stuarts musste die königliche Schatzkammer mit den zur Krönung Karls II. erforderlichen Gegenständen vollständig neu bestellt werden: Salbgefäß in Gestalt eines Adlers mit ausgebreiteten Flügeln, Salblöffel, Taufgefäß mit Deckel, auf welchem die Taufe des Kämmerers der Königin von Aethiopien durch Philippus dargestellt ist, Weinschale, Salzgefäß, Krug etc. theils von Gold, theils von vergoldetem Silber, und noch im Tower von London aufbewahrt.<sup>2</sup> Aus derselben Zeit stammt das in



Fig. 164.

Pocal von 1611.

gehören zu den grössten Seltenheiten. Und die einen wie die anderen zeigen nur noch wenig von dem Schönheitsgefühl der vorangegangenen Periode. Die Pocale werden in die Länge gezogen, auf balusterartigem, wie auf der Drehbank geformtem Ständer sitzt die tiefe Schale ziemlich unvermittelt, ohne Verständniss angebrachte Renaissancelemente vermischen sich mit naturalistischen, und nur selten wird der Mittelweg zwischen kahler Nüchternheit und Ueberladung gefunden. Fig. 164, Pocal der Londoner Sticker von 1611, kann als Beispiel der geistlosen Benutzung des Straussenei- oder des Kürbismotivs und der erwähnten Vermengung verschiedener Elemente dienen.

<sup>1</sup> Abbild, bei Starcke und Kohlmann, *der Emden Silberchatz*. — Daten über Geschenke und Verkäufe aus dem Schatz unter Elisabeth, Jacob I. und Karl I. gibt J. A. Bennett, *Account of Papers relating to the Royal Jewel house* in: „*Archaeologia* XLVIII. 1.

<sup>2</sup> Das vollständige Verzeichniss bei Cripps, *Old Engl. plate*, p. 28 f.

Fig. 165 abgebildete goldene Gefäss, welches als Geschenk des Bischofs von Chester an das Exeter College zu Oxford gekommen ist. Wie überall begann man um diese Zeit auch in England sich der französischen Mode unterzuordnen; aber neben den schweren und schwer ornamentirten, besonders mit Akanthus überladenen Gefässen u. s. w. kommt gelegentlich der wülfeste Naturalismus zum Durchbruch, wie in dem *Royal Oak Cup*, einem von Karl II. den Wundärzten von London verehrten Pocal in Gestalt einer mit Schilden und Eicheln behängten und eine grosse Krone tragenden Eiche.<sup>1</sup> Gegen Ende des Jahrhunderts war auch die Decorirung mit Gravuren in chinesischem Geschmack beliebt.

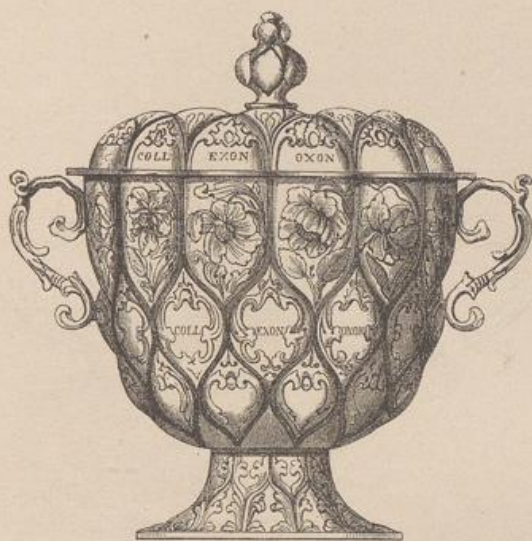


Fig. 165.

Goldgefäss aus dem 17. Jahrhundert.

Von den Goldschmiednamen aus der Periode der Stuarts ist der bekannteste Heriot. George Heriot der Vater († 1610) nahm bereits eine hervorragende Stellung in der Zunft von Edinburg ein. Der gleichnamige Sohn (geb. 1563) war Goldschmied Jakobs VI., siedelte, als dieser den englischen Thron bestieg, mit nach London über, und war auch dort der Angesehenste in seinem Fach bis zu seinem 1623 oder 1624 erfolgten Tode. Von seinem Reichthum und Bürgerfinn gibt die Gründung des seinen Namen tragenden, von Inigo Jones gebauten grossen Hospitals in Edinburg Zeugnis. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts treten die Familien Vyner und Jenner in den Vordergrund (Sir Robert Vyner lieferte die oben erwähnten *Regalia* für Karl II.), gegen Ende desselben werden Will. Wheeler Vater und Sohn, Charles Duncomb zum *Grashüpfer*, Francis Kenton zum *könig-*

<sup>1</sup> Abbild. bei Cripps, *Coll. and corp. pl.* (p. 106), wo auch verschiedene andere Proben der Kunst des 17. Jahrhunderts.

lichen Wappen, Thomas Fowle zum schwarzen Löwen, J. Heriot zum nackten Knaben, John Mawfon & Co. zur goldenen Hinde, John Coggs zum Königshaupt, Edward Backwell, der durch feine geschäftlichen Beziehungen zu Karl II. zu Grunde gerichtet wurde, u. A. genannt. Die Goldschmiede betrieben damals in England häufig zugleich das Bankiergeschäft, wie früher in Deutschland.

Unter Wilhelm III., und zwar im Jahre 1697, wurde für Silbergeschirr der Feingehalt von 11 Unzen 2 Pfennig auf 11 Unzen 10 Pfennig erhöht und um die neue Waare von der alten sofort unterscheiden zu können, als Controllmarken der Löwenkopf und die Britannia anstatt des gekrönten Leoparden-

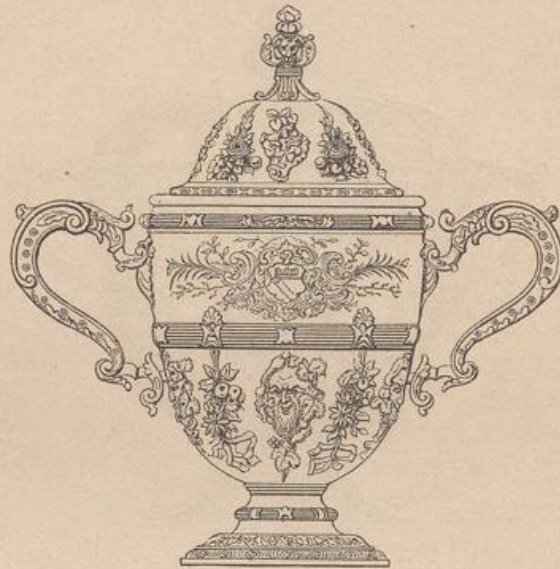


Fig. 166.

Vase von 1739.

kopfes und des schreitenden Löwen, ferner anstatt jedes anderen Meisterzeichens die beiden ersten Buchstaben des Familiennamens eingeführt. So musste z. B. Peeter Harracke stempeln Ha. Diese letzteren Marken blieben auch noch einige Zeit in Uebung, als 1720 die frühere Feingehaltsbestimmung und die früheren Beschauzeichen (zunächst neben den neuen) wiederhergestellt wurden, weil man gefunden hatte, dass die neue Legirung weder so hart noch so dauerhaft sei, wie die alte.

Im Stil blieb England in der Abhängigkeit von Frankreich, doch hielt man an mehr nüchterner und einigermaßen strenger Formgebung fest, so dass — wie Cripps hervorhebt — englisches Rococo sich von französischem dadurch unterscheidet, dass das Muschel-, Blumen- und Rankenwerk sich wohl als Ornament über die ganzen Gefässe ausbreitet, nicht aber dessen Grundform beeinflusst. (Fig. 166, Vase von 1739 im Besitze der Goldschmiede in

London.) Die antikisirende Richtung endlich entwickelte sich unter dem Einflusse Flaxmans und Wedgwoods in einer Weise, von welcher Fig. 167, silberne Chokoladekanne von 1777 im Kensington-Museum, eine Vorstellung gibt. Uebrigens scheinen die beschäftigtsten Goldschmiede Ausländer gewesen zu sein. So in der ersten Zeit des Jahrhunderts Peeter Haaracke, der 1698 in die Zunft aufgenommen wurde, wahrscheinlich ein Niederländer, und Pierre Platel (1699), Franzose, später Paul Lamerie oder de Lamerie (1712—1751), welcher nur französische Gehilfen hielt, und von dem die in Fig. 166 abgebildete Vase sowie eine Kanne<sup>1</sup> in gleichem Besitze herrühren.



Fig. 167.  
Englische Chokoladekanne.

Die Renaissance in den Niederlanden weist, was die Goldschmiedekunst angeht, vielfältige Berührungspunkte mit den Nachbarländern, vermöge der politischen Beziehungen mit Spanien und Oesterreich, endlich, dem künstlerischen Zuge der Zeit gemäss, auch mit Italien auf. Unter den Verehrungen, welche die Erzherzogin Margarethe von Oesterreich 1493 von belgischen Städten empfing, werden erwähnt: 6 silbervergoldete Schüsseln von Valenciennes, 2 silberne Töpfe von Mons, 2 silbervergoldete Töpfe von Mecheln, Brüssel versprach *une bonne bagne*, Antwerpen desgleichen eine goldene Kette. Wir sehen Goldschmiede und Stecher, beide so häufig in einer Person vereinigt

<sup>1</sup> Abbild. bei Cripps, Coll. and corp. plate, p. 137. — Ueber englische Goldschmiedearbeiten in russischem Besitze vergl. Maskell, *Russian Art*, London 1884, mit der Abbildung eines schönen Weinkühlers von 1734.

nach Deutschland, Frankreich, England, Italien wandern, um zu geben und zu empfangen. Schon früher wurde Paul van Vianen<sup>1</sup> erwähnt, und Mitglieder dieser aus dem Dorfe Vianen stammenden, weitverzweigten Künstlerfamilie sind die eigentlichen Repräsentanten der holländischen Goldschmiede im 17. Jahrhundert. Die Genealogie ist noch nicht sichergestellt. Von Werken Pauls können namhaft gemacht werden: ein goldenes Deckelgefäß mit Diana und Aktäon und anderen mythologischen Figuren, im Besitz des Prinzen Friedrich der Niederlande, bei dem Herzog von Hamilton ein Triumph der Amphitrite von 1621, ein Weinkühler und ein Präsentirt Brett, fämmtlich von vergoldetem Silber, endlich ein sehr schöner silberner Schild mit der stehenden Minerva in der Mitte, Juno und Diana gelagert in den Zwickeln, eine besonders stark an die Weise Eichenhoit's erinnernde Arbeit im Besitze des Hrn. van Schijffema in Sneek, 1877 in Leeuwarden ausgestellt.<sup>2</sup> Wahrscheinlich war ein Bruder Pauls jener Adam van Vianen, der nachweislich 1610—1630 thätig gewesen ist und der sogenannten *Schule von Utrecht* ihren Typus aufgeprägt hat: die bizarren Flachreliefornamente, deren wellen-, muschel-, blatt- etc. artige Züge sich bei näherer Betrachtung als Fratzengeichter darstellen oder doch mit einzelnen Augen, Nasen u. f. w. untermischt sind. (Fig. 168 und 169 zeigen in halber Naturgrösse Schüssel und Kanne aus dem Besitze des Marquis de Sligo, im Jahre 1880 in Amsterdam ausgestellt, und in: *Expos. retrospect. d'objets d'art en or et en argent*, Amsterdam, Buffa, reproducirt.) Das Genre fand seinerzeit grossen Beifall, und Goldschmiede in anderen Ländern des Nordens, in Schweden, Russland &c., imitirten das Fratzenwefen ohne die technische Meisterschaft Vianens.

Ernst Jansz van Vianen ist als Verfertiger des Pocal's der Harlemer Brauergilde (*S. Maartensbeker*) mit dem Datum 1604 angegeben, eines hervorragenden Werkes von schönen Verhältnissen, jetzt im Museum der Stadt Harlem. In diesem — seltenen — Falle sind wir in der Lage, die Mitarbeiter und die Herstellungskosten im Einzelnen kennen zu lernen. Ausgegeben wurden im Ganzen 360 Gulden 4 Groschen 8 Pfennige, davon kamen 12 Gulden 7 Groschen 8 Pfennige auf Hendrick Goltzius für die Zeichnung, 25 Gulden auf Hendrick de Keyser für das Modell des heil. Martin, welcher den Deckel bekrönt, auf E. J. van Vianen 90 Gulden für die Figuren und 32 Gulden für das Ornamentale.<sup>3</sup>

Die meisten holländischen Städte besitzen noch treffliche Arbeiten aus dem Renaissancezeitalter; und es muss rühmend hervorgehoben werden, dass das Städtchen Veere (auf der Insel Walcheren, Zeeland) im Jahre 1867 ein

<sup>1</sup> Vergl. S. 334.

<sup>2</sup> Abbild. des Schildes in *Zeitschr. f. bild. Kunst* XV.

<sup>3</sup> Abbild.: Colinet en de Vries, *Tentoonstelling Amsterdam 1877*. — *Expos. retrospect. d'objets d'art en or et en argent*, Amsterd., 1880. — Havard, *Objets d'art et de curiosité*. Haarlem 1873.

Gebot von 100 000 Francs für einen Pocal ablehnend beantwortete. Dieser Pocal wurde der Stadt 1551 von Maximilian von Burgund, erstem Markgrafen von Veere, geschenkt, der ihn wieder von Maximilian von Buren empfangen hatte, dessen Vereinigung mit den Truppen K. Karls V. im Jahre 1546 Gegenstand der Darstellungen auf Schale und Deckel ist.

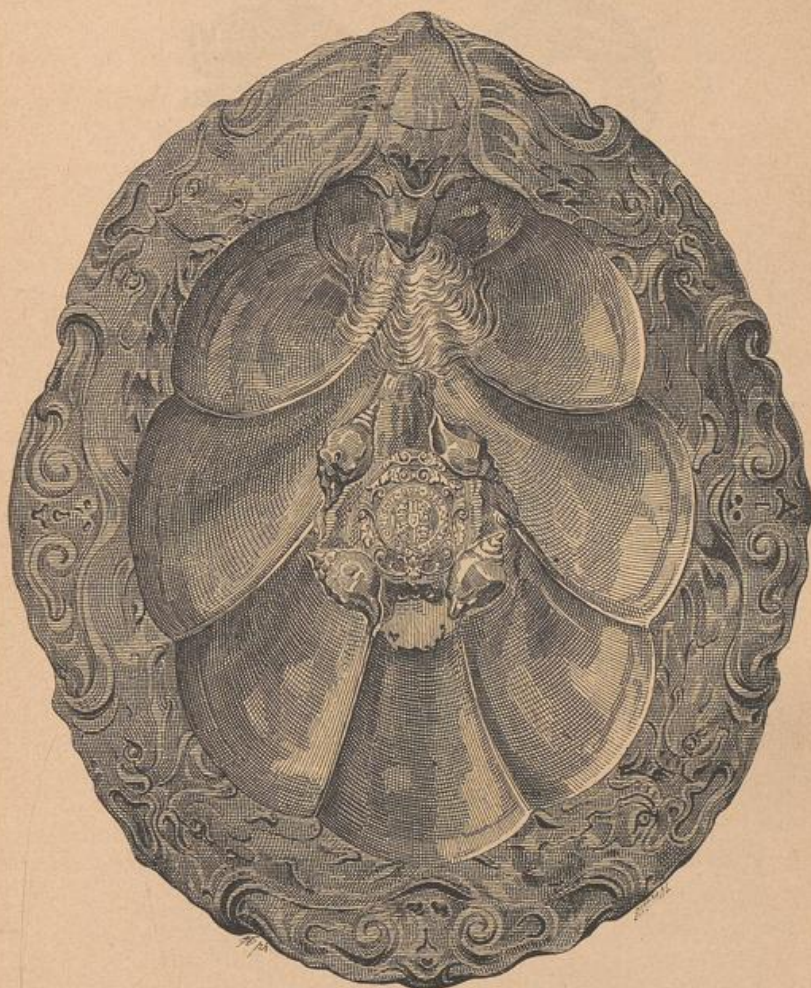


Fig. 168.

Schüssel von Adam van Vianen.

Zwei Prachtstücke, welche im Rathhause von Amsterdam aufbewahrt werden, sind durch van der Helfts Bankett zur Feier des Westphälischen Friedens (Rijksmuseum zu Amsterdam) allgemein bekannt: Capitän Wits stützt auf seinen Schenkel das gewaltige Büffelhorn mit dem drachentödtenden Namenspatron der St. Georgsgilde (Fig. 170), und der Alte auf der linken

Seite hält die *Bekerschroef* (wörtlich: Becherschraube, franz. *portebocal*) von 1606. Unter diesem Ausdruck ist ein hoher gegliederter Fuss oder Untersatz zu verstehen, auf welchem ein grosses Römerglas, wie sie in Holland gebräuchlich waren, befestigt wurde; zu letzterem Zweck hat das hier be-



Fig. 169.

Kanne von Adam van Vianen.

sprochene Exemplar (aus vergoldetem Silber), welches übrigens mit Schiffen, Seehundköpfen u. dgl. ornamentirt ist, am oberen Rande vier plastische Seejungferngestalten, zwischen welche der schmale Fuss des Glases eingeklemmt werden kann.

Trinkhorn, Kette und Scepter der Amsterdamer Sebastiansgilde und der Kluveniers sind auf den Bildern der beiden Genossenschaften von v. d. Helft (Rijksmuseum) und G. Flink (im Stadthause) abgebildet. Das Sebastians-trinkhorn von 1565 wird von den Zweigen einer Eiche umspannt, die als

Ständer dient und an deren Stamm der Heilige und zwei Kriegsknechte stehen.

Die Stadt Franeker in Friesland besitzt einen Pocal, dessen Schale und Deckel die Erdkugel bilden, Knauf und Fuss mit Cartouchen, Früchten etc. in schwachem Relief, getrieben und gravirt von Pibo Gualteri von Leeuwarden 1604; Rotterdam eine flache Schale mit Fuss von 1635, im Innern der Schale Bildnisse von Regenten des Bürgerwaifenhauses in Amsterdam nach Abraham de Vries. Aus Privatfammlungen sind u. a. zu erwähnen: der angeblich für den von Rembrandt gemalten Anatomen Dr. Tulp verfertigte Becher in Gestalt einer Tulpe von Joannes Lutma jun. 1672



Fig. 170.  
Trinkhorn in Amsterdam.

(Six in Amsterdam) und die wahrscheinlich friesische Schüssel mit originellen Darstellungen, welche sich auf überseeischen Handel beziehen (W. H. de Beaufort).

Dass Motive und Symbole der Schifffahrt und des Handels, denen das Volk seinen Wohlstand und seine politische Bedeutung verdankte, dort zu Lande mit Vorliebe angebracht wurden, ist begreiflich. Aber auch die Verbindung der Windmühle mit dem Trinkgefäße scheint dort aufgekommen zu sein. In Fig. 171 haben wir einen solchen *molenbeker*, Mühlenbecher, an welchem die Flügel durch das neben der Treppe angebrachte Blaserohr in Bewegung gesetzt, und der geleert werden musste, während die Flügel sich noch drehten. Auf eine Neckerei für Frauen in interessanten Umständen war es bei dem fogen. *Hansje in de kelder* (Hänschen im Keller) abgesehen, einer Schale, aus deren Mitte sich, in dem Maasse wie sie gefüllt wurde, ein silbernes Figürchen erhob und tanzte.



Zu den südlichen Provinzen übergehend finden wir Amtsketten von Schützengilden zu Brüssel;<sup>1</sup> zu Maastricht in der ehemaligen Stiftskirche die nach Bock und Willemßen<sup>2</sup> im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts angefertigte Umfassung des sogen. Trinkglases des heil. Servatius, in der Form sich dem Römer anschliessend, Schale und Fuss aber mit Buckeln bedeckt wie ein Ananasbecher; in der Kathedrale von Mecheln das Reliquiarium des heil. Rombaut (Romuald) von Jean Thieullier. In Gent arbeitete von etwa 1469 bis zu seinem Tode, 1511, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts

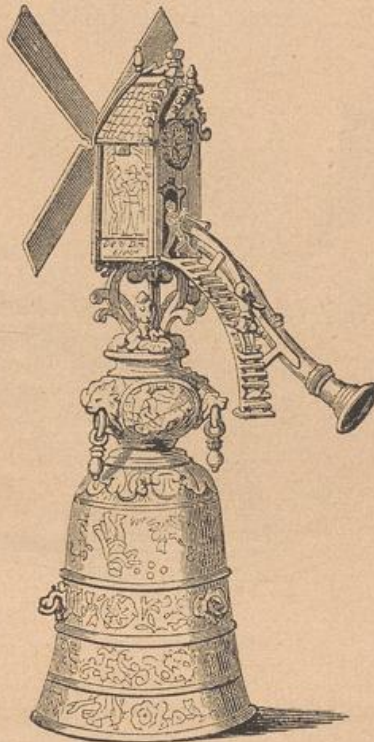


Fig. 171.  
Mühlenbecher.

in Breda in Holland geborene Cornelius de Bonte (de Bondt, de Bounte) als Goldschmied und Siegelstecher. Man kennt von ihm den Wappenschild für den Magistrat von Gent mit der *Jungfrau von Gent* auf gothischem Thronfessel und unter einem Baldachin, die Hand auf den flandrischen Löwen legend, ein Gefäß für das geweihte Oel und verschiedene Siegel, z. B. jenes mit Maria von Burgund auf der Falkenjagd. Auch seine Brüder Jan und Peter waren Goldschmiede. Der Bildhauer und Erzgiesser Pieter de Backere

<sup>1</sup> Mehrere abgebildet bei Roddaz, *l'Art ancien à l'Expos. nat. belge.* Bruxelles 1882.

<sup>2</sup> *Kunst- und Reliquienschatze zu Maastricht.* Köln 1872.

in Brügge († 1527), der das Grabmal der ebengenannten Fürstin in der Liebfrauenkirche daselbst geschaffen hat, war von Philipp dem Schönen auch als Goldschmied beschäftigt, lieferte z. B. 1501 silbervergoldete Zierrathen für ein Pferdegeschirr nach türkischer Art und 1502 einen ciselirten Becher mit Deckel. Jacques Dartois, Silberschmied des Bischofs von Lüttich Johann Theodor von Bayern (1744—1763) verfertigte die Thüren an dem Tabernakel von St. Jean zu Lüttich; ebenda war Pierre de Fraignes 1612 bis 1660 thätig gewesen. Im 18. Jahrhundert thaten sich die Goldschmiede zu Mons hervor. Der bedeutendste Meister war François Beghin,

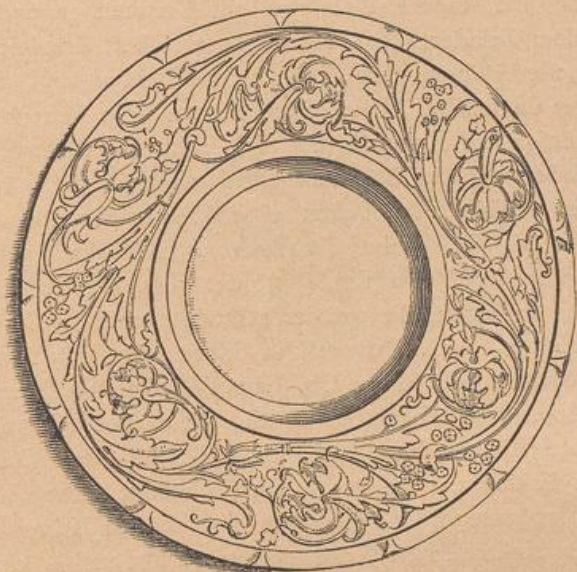


Fig. 172.

Flandrische Schüssel, XVII. Jahrhundert.

1727—1787, der anfangs im Stil Thomas Germains arbeitete, später sich der antikisirenden Richtung anschloss; die beiden Perioden sind durch zwei seiner Arbeiten charakterisirt, welche sich auf der Brüsseler Ausstellung befanden,<sup>1</sup> eine Suppenschüssel in zierlichem Rococo und eine Kaffeekanne im Stil Ludwigs XVI., welche sich namentlich durch die Plumpheit des Henkels auszeichnet. Seine Nachfolger in Mons waren Van Poucke, Tiberghien, Gand, drei Bettignies.

Eine Schüssel flandrischer Herkunft, Eigenthum des Kensington-Museums, ist in Fig. 172 abgebildet; sie ist in Silber getrieben und vergoldet und auf der Rückseite mit dem Namen einer Catharina Eliesabeth van der Schloot 1698 versehen.

<sup>1</sup> Abbild. bei Roddaz a. a. O.

In Dänemark hielt die Renaissance ihren Einzug unter dem kunstfinnigen und prachtliebenden Christian IV. (1595—1648), und die Goldschmiedekunst kam dabei nicht zu kurz. Der Inhalt der von Christian II. eingerichteten *Sølvkammer* oder *Dressel* (Silber-, Schatzkammer)<sup>1</sup> war von diesem Könige, als er das Land räumen musste, zum grössten Theil mit in die Verbannung entführt worden; Christian IV. füllte sie wieder, legte daneben eine eigene Silberkammer im Schlosse Rosenborg an, und entfaltete überhaupt einen Luxus, welcher das Staunen der Zeitgenossen erregte. Ein französischer Gefandter berichtete seinem Könige, dass in Frederiksborg alles von Silber sei, was man in anderen Schlössern von Eisen sehe; in der Schlosskirche waren der Altar, die Kanzel, die Orgel mit Ornamenten und allegorischen Figuren von Silber beladen, der Taufkessel von Silber, desgleichen im Ritterfaale die Orchesterbrüstung, die Statuen von Phöbus und der Luna, die Girandolen, die Candelaber, die Spiegelrahmen, die Feuerböcke, in dem Zimmer des Königs ein Brunnen (der sich noch im Museum des Schloffes Rosenborg befindet und das Beschauzeichen von Halle a. S. trägt) und eine Bettstelle. Der russische Hof besitzt eine Menge dänischer Goldschmiedarbeiten, welche als Geschenke Christians nach Moskau gekommen sind. Dazu gehört der barocke Pocal (Fig. 173): der Fuss, der Teller, auf welchem die Früchte u. s. w. liegen, die grösseren Früchte und die Cuppa vergoldet, Ständerfigur, Blumen- und Blattwerk in Silber. Das Museum im Schlosse Rosenborg enthält u. a. die Krone Christians IV., eine mit feinem Geschmack durchgeführte Arbeit, wahrscheinlich des Goldschmiedes Thomas<sup>2</sup> Fiuren zu Odense; feinen Ritterschlagsdegen; einen Becher, den König als Reiter darstellend, zur Erinnerung an das Ringelstechen bei seiner Krönungsfeier; Insignien des Elephantenordens und des von diesem König 1616 zur Erinnerung an den Kalmarischen Krieg gestifteten Ordens — ein gepanzerter und ein Schwert haltender Arm mit der Chiffre C 4 — u. a. m.<sup>3</sup> Die Rechnungsbücher weisen noch manche Namen von Goldschmieden auf, die der König beschäftigt hat. 1607: Arild Huitfeld, Silbergeschirr, Frants Thüson, Bijoux, Balzer, Pocal mit Rubinen, Jacob Moritzsön, Diamantring; 1608: Hans Hanfen, Silbergeschirr; ferner Jörgen Priis, Nilaus, Jörgen Pommer, Christian Guldsmed.

Unter der Regierung Friedrichs III. (1648—1670) verletzete der langwierige Krieg mit Schweden dem Nationalwohlstande unheilbaren Schaden; ganze Schiffsladungen von Kostbarkeiten gingen nach Schweden, mehrere Fahrzeuge scheiterten bei Bornholm und versanken mit ihrer Ladung im Meer.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Sick, *Notice sur les ouvrages en or et en argent dans le Nord*. Copenhague 1884. S. 5 ff.

<sup>2</sup> So heisst er bei Anderfen, bei Sick: Diderik.

<sup>3</sup> Abbildungen in: Anderfen, *Die chronol. Sammlg. d. dän. Könige*. Kopenhagen 1872.

<sup>4</sup> Sick, *Notice* &c. p. 10.

Für Christian V. (1670—1699) arbeitete der Bildhauer, Erzgiesser und Goldschmied Kaspar Herbach, genannt *Kunstkaspar*, die neuen Krönungsinsignien; das grüne Gewölbe besitzt von demselben ein Trinkhorn von 1650. Ferdinand Küblich oder Kiblich, zu Kopenhagen 1686, welcher die Ornamente für den Sarkophag Friedrichs III. lieferte, darf nach einer von Sick<sup>1</sup> angeführten Notiz als der Verfertiger der drei Löwen, des gelagerten, des schreitenden und des springenden angesehen werden, welche als dänische Wappenthiere bei feierlichen Anlässen vor dem Königsthron aufgestellt werden.



Fig. 173.

Pocal, dänische Arbeit.

Mehrere Becher aus der Zeit Friedrichs IV. (1699—1730) zeigen den Uebergang vom Barock zum Rococo und haben zugleich historisches Interesse, namentlich die beiden, welche an die Vereinigung Südschleswigs mit Dänemark (1720) erinnern, der *Eiderstrombæger* (Eiderstrombecher, mit der nicht eingetroffenen Prophezeiung, von König Friedrichs Erbreich werde der Eiderstrom niemals weichen) und der *Hildingsbæger* (Huldigungsbecher). Ein origineller Tafelaufsatz (ebenfalls im Schlosse Rosenborg) stammt aus der Zeit Christians VI. (bis 1746): auf dem Haupte einer Figur mit Füllhorn ruht eine sechsfach ausgebauchte Schale mit entsprechenden sechs einfachen

<sup>1</sup> A. a. O. p. 20.

Bechern; aus der Mitte der Schale erhebt sich ein hohler Ständer mit dem ananasförmigen Weinbehälter, aus welchem der Wein nach Oeffnung eines Hahnes sich durch den Ständer und die zwischen den Ausbauchungen angebrachten Röhren in die Becher ergiessen kann.

Von dem Goldschmied Holm in Kopenhagen bewahrt der Schatz eine Sonnenfcheibe mit *calendarium perpetuum* etc. und Gravirungen, welche Begebenheiten aus dem oldenburgischen Haufe darstellen, als ein dem Könige Friedrich V. (1746—1766) vom Verfertiger dargebrachtes Geschenk. Ferner werden im 18. Jahrhundert die Kopenhagener Goldschmiede Andreas Norman und Andreas Jünger gerühmt.

Zu den bereits in der früheren Epoche erwähnten nationalen Schmuckfachen, *Sölje's*<sup>1</sup> und den silbernen oder vergoldeten, mit Plättchen behängten Brautkronen erscheint im 18. Jahrhundert das *Hovedvands-Æg*, (wörtlich Riechei), ein in Rococo- oder classisicistischen Formen gehaltenes silbernes Riechbüschchen, welches der Verlobte seiner Braut schenkte. Sock bildet fowohl eine Brautkrone (dänisch: *Seppel* oder *Sæbbel*) als auch verschiedene Riechbüschchen ab, welche zumeist aus Werkstätten auf dem Lande hervorgegangen sind. Die Filigranarbeit hat sich in Dänemark, Norwegen und Island erhalten und in letzter Zeit neue Anregung empfangen. Sock erwähnt die Wiederaufnahme des altisländischen Frauenkopfschmuckes *gullhad*.

Ueber Schweden liegen nur spärliche Nachrichten vor.<sup>2</sup> Die Sammlungen des Königs, das Museum vaterländischer Altertümer u. a. enthalten nicht wenige Arbeiten, welche schwedischer Herkunft sind, doch nur selten finden sich Angaben über die Verfertiger &c. Im Allgemeinen sehen wir in den Städten die Kunst in diesem Zeitalter zuerst unter deutschem und niederländischem, später unter französischem Einflusse, während auf dem Lande sich der nationale, nordische Stil in Schmuckgegenständen, Silberbechern u. dgl. erhält. Ein schönes Beispiel aus der früheren Periode ist der Pocal der Schuhmacherzunft in Stockholm, mit der Hammer'schen Sammlung an das Museum übergegangen: gradwandige Cupa mit gravirten Cartouchen, Früchten &c., der Ständer mehrfach gegliedert, auf dem Deckel die Figur eines Gewappneten. Er ist im 17. Jahrhundert gearbeitet, aber 1720 von Joh. Roland theilweis umgearbeitet; wahrscheinlich erhielt damals die Bekrönungsfigur den nicht zum Ganzen passenden Sockel.<sup>3</sup> Der russische Kronschatz besitzt mehrere Geschenke der Königin Christine und des Königs Karl Gustav, darunter den in Fig. 174 abgebildeten Tafelauffatz für Pfeffer, Salz &c. von 1644, vergoldet bis auf das Blatt- und Muschelwerk. Bekannt

<sup>1</sup> Vergl. S. 267, wo der Druckfehler *sölje* zu berichtigen ist.

<sup>2</sup> *Kort Öfversigt af Christ. Hammers Konst- och Kulturhistoriska Samling* (mit Photographien). Stockholm 1871. — Montelius, *Führer durch das Museum vaterländischer Altertümer*. Ueberf. v. J. Mestorf. Hamburg 1876. — Falke, *Die Kunstsammlungen des Königs Karl XV.*

<sup>3</sup> Abbild. in: *Actes et documents relatifs au Musée Hammer*. Stockholm 1872.

durch einzelne Werke in den genannten Sammlungen sind: J. Petterfen, 1720 bis 1730: Henkelkanne mit Medaillon K. Friedrichs I.; Jak. Bruny, 1724: Becher der Tischlerzunft; Kelson, um 1750, Münzkanne; Gustaf Stafhell, 1751, grosser Pocal mit Deckel und dem Porträtmedaillon Friedrichs I., für die Leichenrede auf diesen dem Erzbischof Benzelius verehrt; P. Zethelius, ein Becher als Geschenk für den Bischof Olaf Wallgrift für die Trauerrede auf Gustav III. — also 1792.



Fig. 174.  
Tafelaufsatz, schwedisch.

Kirchliche Arbeiten stammen zumeist aus der Barock- und noch späterer Zeit, da unter Gustaf Wasa das Kirchen Silber bis auf die nothwendigsten Gefässe (in der Regel einen Altarkelch nebst Patene und einen geringeren Abendmahlskelch) für den Staatschatz eingezogen wurde. Dr. Ludwig Lofström<sup>1</sup> hebt hervor: den silbernen Altaraufsatz von 1654 in der Nicolai-kirche (*Storkyrka*) zu Stockholm, dessen Composition und figürlicher Theil von Jan van de Velde in Augsburg herrühren dürften, während die einheimischen Meister Herman Koopman, Dafwedh und der Altgefell Joh. Tho-

<sup>1</sup> *Om den äldre silverföremålen i Stockholms Kyrkor* in: „Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen“, Stockholm 1884.

balldt an der Arbeit theilhaftig gewesen zu sein scheinen und später (1692) Peter Henning Gläser ihn theilweis ergänzt hat; — mehrere Armleuchter dafelbst, ein vierarmiger mit der Marke Michel Böcke's, 17. Jahrhundert, erste Hälfte, Kelche &c. in verschiedenen Kirchen von dem zuletztgenannten und den Meistern Peter Andersson Berendtz, Nicolaus Breijman, Michel Pohl, Anders Månsson, Abraham Meijters, Joh. Bengtsson, welche sämmtlich im 17. Jahrhundert Mitglieder der Zunft zu Stockholm waren, — von den Rococokünstlern Joh. Starin, Jonas Ronander, Pet. Åckerman, P. Lund, J. Sauter, Eneroth, L. Boye, endlich Gustaf Stafhells, welcher im Stil Ludwigs XVI. arbeitete.

Die Erzeugnisse der ruffischen Goldschmiede aus dem Renaissancezeitalter und dem 18. Jahrhundert, welche sich im kaiserlichen Schatze befinden, zeigen zum Theil eine förmliche Uebersetzung der in Westeuropa herrschenden Stile in das Ruffische. So ist ein grosser Pocal (*Kybok*), welcher als aus dem Schatze Fedors Iwanowitsch herrührend und mit der Jahreszahl 1596 bezeichnet ist,<sup>1</sup> unverkennbar nach einem deutschen Stiche gearbeitet mit Einfügung einheimischer Motive. An anderen Gefässen ist der Stil der sogenannten Schule von Utrecht<sup>2</sup> nachgeahmt, der freilich hier noch beträchtlich vergrößert erscheint. Umgekehrt begegnen wir an einer Schale, Geschenk Peters des Grossen an seinen Sohn Alexis, alterthümlicher Gefammtform, Basis, Cuppa und Deckel mit Rundfalten und nationalen Arabesken in Email, während die angeetzten geschweiften Henkel mit Engelsköpfchen und die Füsse an Renaissancemuster erinnern.<sup>3</sup> Daneben erhält sich die naturalistische Nachahmung des Korbgeflechts an kirchlichen und profanen Gefässen, ferner die altherkömmliche Gestalt der *Bratina* oder Verbrüderungschale, welche aus dem Cultus in das gefellige Leben herübergenommen und an der häufig die altflavische Schrift ornamental verwendet wird; erhalten sich die dem Orient entlehnten Decorationsmethoden und Decorationsmotive; aber der Schmuck mit Email und Steinen bleibt hart und grell in der Farbenzusammenstellung; und auch die Technik des feichten Emailauftrages wird beibehalten, so dass die Farbe in niedrigerem Niveau bleibt, als die Oberfläche des Metalls, daher nicht geschliffen wird und den Schmelzglanz behält. Gänzlich unberührt von europäischem Einfluss bleiben die kirchlichen Geräthe und die Brustkreuze der Altgläubigen (*starowieri*), der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstandenen, von den Rechtgläubigen *raskolniki*, d. i. Abtrünnige, genannten Secte.<sup>4</sup> Neben den Nachklängen des byzantinischen Stils im Figürlichen und den altflavonischen Schriftzeichen ist für

<sup>1</sup> *Antiquités de l'Empire russe*. Serie V.

<sup>2</sup> Vergl. S. 386.

<sup>3</sup> Maskell (*Russian Art and Art objects in Russia*, London 1884) hält diese Henkel für italienische Arbeit und angeetzt.

<sup>4</sup> Vergl. Cybulski, *Ueber slavisch-russische Tragaltärchen und Altarkreuze* in: Schlesiens Vorzeit I. S. 61 ff. mit Abbildungen.

diese Gegenstände das Kreuz mit drei Querbalken (*osmikonetschie*) charakteristisch. Die typische Form der Brustkreuze sehen wir in Fig. 175, doch ist sie häufig durch Kügelchen an den Rändern in der Weise der *Athoskreuze* bereichert, auch wird durch ornamentale Verbindung der Arme die Gestalt eines Medaillons gewonnen.<sup>1</sup>

In unferen Sammlungen sind russische Goldschmiedarbeiten selten. Das Britische Museum besitzt eine grössere Zahl namentlich emaillirter Gegenstände; die Schatzkammer in Wien eine Bratina von Gold mit Email, Edelsteinen und Perlen, um den Rand niellirt in cyrillischen Lettern: *Geschenk des Czaren Michael Feodorowitsch* (des ersten Romanow, 1613—1645, Grossvaters Peters des Grossen), auf dem Deckel der polnische Adler mit W R (Wladislaus VI. von Polen) auf der Brust; das Grüne Gewölbe ein goldenes



Fig. 175.

Brustkreuz.

Schöpfgefäss mit Stiel (*Kowtsch, Koffchik*), das 1696 in Polozk angefertigt worden und als Geschenk Peters d. Gr. nach Dresden gekommen ist.

Um so grösser ist der Reichtum in Russland selbst und vor Allem im kaiserlichen Schatze, obgleich auch dieser von den Schickfalen der Sammlungen von Gold- und Silbergegenständen nicht verschont geblieben ist. Während des polnischen Krieges, 1604—1613, wurde ein grosser Theil des Geschirrs eingeschmolzen, einen anderen zerstörte der Brand des Kreml im Jahre 1737. Vor den Franzosen wurde der Schatz 1812 nach Nowgorod gerettet, 1814 wurde mit der systematischen Anordnung begonnen, und seit 1850 befindet sich derselbe in einem eigenen Bau des neuen Theiles des Kreml. Reisende des 16. und 17. Jahrhunderts wissen nicht genug über die Massenhaftigkeit und den materiellen Werth der Gefässe, Prachtmöbel, Costüme u. s. w. am Hofe von Moskau zu berichten. Sigm. Herberstein, der als Botschafter des Kaisers Max I. Russland bereiste, hat sich sagen lassen, dass

<sup>1</sup> Sechs verschiedene Kreuze sind abgebildet bei Maskell, a. a. O. p. VII, 190, 207.



jegliches Gefäss und Geräth, welches auf der Tafel zu erblicken war, aus reinem Golde bestehe, und hält nach deren Gewichte die Angabe für wahrscheinlich.<sup>1</sup> Aehnliches führt Maskell aus den Reisebeschreibungen von Capitaine Margeret, welcher unter Boris Godunow und dem falschen Demetrius in Russland war, von Adam Olearius, aus den Annalen des Maskiewitsch &c. an.<sup>2</sup> In der Regel wird auch die Geschicklichkeit und das Nachahmungstalent der Arbeiter gerühmt, die, wie oben erwähnt, bald öfentliche, bald weltliche Vorbilder benutzen.

Hervorzuheben sind die verschiedenen Kronen, welche in der Hauptsache die Gestalt der angeblich vom Ende des 10. Jahrhunderts stammenden sog. *Monomachuskrone* beibehalten: die byzantinische Tiara mit der tatarischen Pelzverbrämung; an der Krone Peters des Grossen sind grosse Rubine und Smaragde auf schwankenden Goldstäben wie auf Blumenstengeln befestigt; — Scepter und Waffen des Alexis Michailowitsch (1645—1676); — eine grosse Menge von *Bratini*, worunter diejenige eines Beamten Tretiakoff von ungewöhnlicher Form, insofern sie von kleinen rundgearbeiteten menschlichen Figuren getragen wird;<sup>3</sup> *Koffchiks*, *Afsharki*, d. i. kleinen Branntweinschalen, die mitunter aus zwei ineinandergepassten Schalen bestehen, so dass das Gefäss innen wie aussen getriebene Arbeit zeigt. Von späteren Arbeiten erwähnt Maskell eine grosse Silberchale, in Petersburg 1736 gemacht, mit der Darstellung einer Schlacht in sehr hohem Relief, einzelne Dinge, z. B. Lanzen, ganz frei herausgetrieben.

Die Goldschmiedarbeiten im Kreml sind mit ihrem Gewicht, der Herkunft und dem Jahre bezeichnet, das letztere »seit Erschaffung der Welt« gerechnet. Um das Jahr unserer Zeitrechnung zu erhalten, muss man in der Zeit von September bis Ende Dezember 5509, in den übrigen Monaten 5508 abziehen, oder, falls die Taufendziffer nicht angegeben ist, 1492 hinzurechnen; so kann z. B. ein im Jahre 1673 eingeliefertes Stück 7181, bezw. 7182, oder 181, bezw. 182 bezeichnet sein.

Marken wurden 1700 von Peter dem Grossen eingeführt, und zwar musste die Legirung, das Jahr und der Name des Verfertigers angegeben werden; unter der Kaiserin Anna wurde 1733 ferner die Anbringung des Provinzwappens verfügt; seit 1842 sind vorgeschrieben: die Legirung, das Datum, das Stadtwappen, die Anfangsbuchstaben des Wardeins, Marke und Anfangsbuchstaben des Verfertigers.

Künftlernamen liegen schon desshalb wenig vor, weil das Anbringen der Namen an kirchlichen Gegenständen unterfagt war. Nichtsdestoweniger

<sup>1</sup> *Rerum Moscoviticarum Commentarii* Sigism. Lib. Bar. in Herberstein &c. Viennae 1558. p. 129 f.

<sup>2</sup> Maskell, *Russian Art*, p. 119 ff. — Cap. Margeret, *Estat de l'Empire de Russie*, Paris 1649. — Olearius, *Colligirte und vermehrte Reisebeschreibungen*. Schleswig 1647 (wiederholt aufgelegt und in andere Sprachen übersetzt).

<sup>3</sup> Abgebildet bei Maskell a. a. O. p. 136.

hat auch Russland feinen »Cellini« aufzuweisen: Simon Ufchakoff, welcher 1648 in den Dienst des Czaren trat und noch 1670 durch das Geschenk eines Pferdes aus dem kaiserlichen Marftall nebst der entsprechenden Haferanweisung ausgezeichnet wurde. Er war Maler von Heiligenbildern, Zeichner für kirchliche Gefäße, und, wie es scheint, auch selbst Gold- und Silberschmied, und es werden ihm die Mitra des Patriarchen Nikon (1655) und zahlreiche andere Werke im Kreml und in der Sakristei der Patriarchalkirche (Synodalpalast) dafelbst zugeschrieben. Als berühmte Gold- und Silberschmiede von Moskau werden ferner, doch ohne Zeitangabe, namhaft gemacht: Parafchin, Schifchka, Makar.<sup>1</sup>

Bei den orientalischen Völkern<sup>2</sup> hat sich, wie aller Kunstbetrieb, auch die Verarbeitung der Edelmetalle seit unvordenklichen Zeiten von Geschlecht zu Geschlecht fast unveränderlich in Technik und Stil fortgepflanzt, unbeirrt durch den Wechsel der Mode, durch Maschinen und Fabriken, ja selbst durch verbesserte Werkzeuge, und meistens auch unbeirrt durch Vorbilder aus einer anderen Culturregion. Und wie es im allgemeinen schwer, vielfach unmöglich ist, die Gegenstände zu datiren, so haben Religion, Sitte, altgewohnte Technik und die beispiellose Geduld des Arbeiters einem grossen Theile der Arbeiten aus den weitgedehnten Gebieten des moslemischen Orients eine Familienähnlichkeit aufgeprägt, welche nur da zu verschwinden anfängt, wo der abendländische Markt als Besteller auftritt.

Allen gemeinam ist die zierliche Drahtarbeit, welche auch innerhalb der Grenzen des nationalen Stils der künstlerischen Freiheit so viel Spielraum lässt, und sich der mannigfaltigsten Verwendung anbequemt; allen Moslems ferner die Vorliebe für Schmuck aus Ringen, Münzen, Perlen, Korallen u. dgl. derartig gefügt und gegliedert, dass er Gehänge bildet, welche sich anmuthig dem Körper anschmiegen und bei der Bewegung in stets wechselnden Lichtern und Farben spielen. Einen Unterschied in den Schmuckarbeiten, welche hier vorzugsweise in Betracht kommen, wird man wohl überall nachweisen können: die als Nomaden oder doch fern von der Berührung mit europäischer Civilisation lebenden Orientalen und Orientalinnen bevorzugen schweren, massiv gearbeiteten Zierrath, einmal ihrer Geschmacksrichtung zufolge, dann weil sich ihnen nicht leicht Gelegenheit bieten würde, Zerbrochenes repariren zu lassen, wogegen in den Städten zartes Filigran, bunte Pasten beliebt sind.<sup>3</sup> Vielverbreitet ist auch das Einlegen von Silberdraht in Holz: Die Ausstellungen haben Arbeiten solcher Art aus Nordafrika, Albanien, Bosnien &c. gebracht.

<sup>1</sup> Maskell a. a. O. p. 203 f.

<sup>2</sup> Vergl. S. 127 ff. 137 ff.

<sup>3</sup> Vergl. F. v. Lufchan, *Vorderasiatischer Volkschmuck*, in „Oesterr. Monatschrift für den Orient“, X. Jahrg. S. 158 ff. (mit Abbildungen kurdischer und arabischer Schmuckgegenstände). In Gegenden, wo Vielmännerei besteht, wie bei den Kulus, beladen die Weiber sich mit Schmuck, den Geschenken ihrer verschiedenen Männer.

Die eigentlich türkische Arbeit zeigt sich meistens ziemlich roh und hat sich am wenigsten des europäischen Einflusses zu erwehren vermocht, der durch Geschenke von befreundeten Höfen und durch Ansiedelung französischer Gewerbsleute in Konstantinopel Boden gewann.

Im Gegensatz dazu ist Persien,<sup>1</sup> durch welches einst die grosse Karawanenstrasse von China und Samarkand nach dem Westen führte, und von dessen Kunststil und Technik sich die Nachbarländer, Indien, Mittel- und Ostasien, die Länder am Mittelländischen Meer, selbst Russland und Polen, vielfach beeinflussen liessen, in Folge der Isolirung in den letzten Jahrhunderten in seiner Leistungsfähigkeit gesunken.

Wie im ganzen Orient stehen auch dort Gold- und Waffenschmiedekunst in genauester Verbindung. Die Rüstungen und Waffen von Ispahan und Chorassan waren gleich ausgezeichnet durch die Güte des Stahls wie durch den Geschmack in der Verzierung. Der, gewöhnlich mit einem Nackenschutz aus Kettengeflecht und einer kleinen Dülle für den Federbusch versehene Helm, der Schild für den linken, die Schiene für den rechten Arm und vier Platten für den Körper wurden mit Gold, Silber und Aetzung ornamentirt, desgleichen die Schwertklingen, die mitunter auch den Namen des Verfertigers zeigen, z. B. des berühmten Affad von Ullah, Ende des 16. Jahrhunderts, und dessen Schüler Zaman von Ispahan, Prahim von Mesched um 1740.

Ferner wurden die verschiedenen Arten der Tauschirung von Gefässen aus Eisen oder Messing: Becken, Räuchergefässen, Vasen, Kannen, Wasserpfeifen, Lichtfländern &c., von Geräthen, wie Messern, Scheren u. s. w. bis in die neueste Zeit geübt. Wie an Rüstungen und Prunkgefässen gern kleine Türkise angebracht werden, finden grössere Steine mit Sprüchen in Goldgravirung vielfach Verwendung als Talismane, an Kleiderfpangen, dem auch in Hochasien gebräuchlichen Achselfchmuck &c.

In ganz Indien<sup>2</sup> ist die Goldschmiedekunst verbreitet; von allen übrigen Theilen geniesst namentlich das Pendschab von altersher grossen Ruf in Gold- und Silberarbeit und Kaschmir in vergoldeter Silberwaare. In Kaschmir und Birma liebt man röthliches Gold, in Sindh wird es mitunter schön bräunlich gefärbt, sonst herrscht im Lande ein tiefgelber Ton vor. Lucknow war einst wegen feiner Gefässe aus einer Gold-Silbermischung berühmt; Katfeh und Gudsharat in der Präsidentschaft Bombay liefern durchbrochene, ersteres auch getriebene Arbeit. Eine Specialität von Madras, dessen Bewohner in aller Metallarbeit Ausgezeichnetes leisten, ist *swami*, Silbergegenstände mit Darstellungen von Gottheiten in Relief, die entweder aus der Fläche getrieben oder aber frei gearbeitet und durch Löthung, Nietung oder Verschraubung

<sup>1</sup> Murdoch Smith, *Persian Art*. London (1876).

<sup>2</sup> Birdwood, *The industrial arts of India*. London (1880). — B. H. Baden Powell, *Handbook of the manufactures and arts of the Punjab*. Lahore 1872. — Egerton, *Handbook of indian arms*. London 1880. — Ujfalvy, *Aus dem westlichen Himalaja*. Leipzig 1884.

befestigt sind. Sehr umfangreiche Anwendung findet die Gold- und Silbertauschirung auf Stahl, und zwar für Gefässe, namentlich die Thongefässen nachgebildeten langhalsigen Wasserflaschen, *surahi's* oder *sirai's* (Fig. 176 *sirai* von Lucknow, aber nicht tauschirt, sondern aus Silber getrieben, vergoldet, und dann gravirt, so dass die Ornamente im Silbergrund zum Vorschein kommen — eine mongolische Technik), Schmuck, vornehmlich aber Waffen und Rüstungsstücke. Die Fabrication von Prachtwaffen wurde insbesondere durch den Gebrauch gefördert, fremde und einheimische Gäste mit solchen zu beschenken. Die Sammlungen Petersburgs und Londons sind an derartigen Prachtstücken vorzüglich reich, doch gehören die vor das 16. Jahrhundert zurückzudatirenden zu den grössten Seltenheiten. Die altindische Tauschirung, *Koftgari*, welche ebenfalls angeblich von den Mongolen (Turkmenen) eingeführt worden ist, wurde durch das Einlegen von Draht hergestellt und ist

sehr dauerhaft; neuere Arbeit, mit aufgelegten Goldblättern, gilt für aber auch Nickel benützt zu werden scheint. Aus diesem Metall werden die Gefässe gegossen, abgedreht, mit Kupfervitriol geschwärzt, mit Silbertauschirt, polirt und endlich abermals geschwärzt vermittelst eines Gemisches von Salmiak, Salpeter und Salzerde, welches den Grund dauernd färbt, vom Silber sich jedoch wegputzen lässt.

Den Goldschmieden von Delhi eigenthümlich ist der Schmuck, welcher von den Engländern *babulwork*, von den Einheimischen *chardar*, d. i. Dornarbeit, genannt wird. Er ist von Kugel- oder Halbkugelform, aus minderem Goldblech und belöthet mit Dornen aus Feingold: Drahtstückchen, welche mit dem einen Ende in kleine Löcher einer Platte aus härtester Bronze getrieben

weniger solid. Die Industrie blüht noch in Delhi und Lahore, lehnt sich jedoch vielfach an persische Muster an. Oft wird auch Aetzung zu Hülfe genommen, um die Goldverzierungen erhaben hervortreten zu lassen.

Hier ist auch die nach dem Orte Bider (nordwestlich von Haiderabad) benannte *Bidriwaare* zu erwähnen: Gefässe, Schwertgriffe, Schilde u. a. m. aus einem weissen Mischmetall (dessen Hauptbestandtheil Zink mit etwa  $\frac{1}{5}$  Kupfer und eben so viel Blei ist), an dessen Stelle jetzt

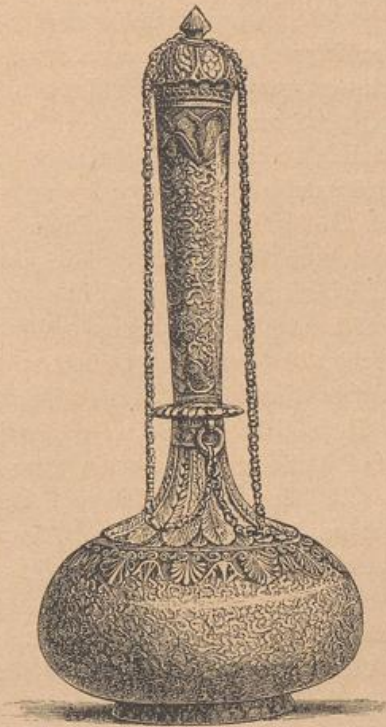


Fig. 176.  
Indisches Sirai.

worden sind und dadurch konische Gestalt erhalten haben. Aus Partabgar und Ratam kommen die reizenden Schmuckgegenstände mit Ornamenten in durchbrochener Arbeit über klarem Email in Grün oder Blau.

Im Verzieren der Metallarbeit mit Edelsteinen sind besonders die Künstler des Ostens geschickt (Fig. 177 Turbanzier und Halsband mit Amulet); muhammedanische Herrscher haben sich gelegentlich veranlasst gefunden, den in dieser Richtung getriebenen Luxus an Waffen zu verbieten.

Silberschmuck ist, wie die meistens ziemlich rohe Arbeit zeigt, für die grosse Masse der Bevölkerung berechnet; doch wird vielen solchen Gegenständen durch blaues und eisenrothes Email oder Lack oder Niello grösserer Reiz gegeben. In Silberfiligran werden äusserst zierliche Sachen gemacht. Baden Powell und Birdwood geben über die Menge verschiedener Zierrathen für die Kopfbedeckung, die Stirn (bei Frauen), Ohr, Nase, Hals, Ober- und Unterarm, Finger, Knöchel, Zehen, die Scham (in den weniger civilisirten Landstrichen besteht manchmal die einzige Bekleidung der Weiber in einem Feigenblatt von Silber mit dem heiligen Baum verziert) umständliche Auskunft, die sich wohl unmittelbar auf die Gegenwart bezieht, bei der Stabilität der Verhältnisse jedoch auch für die Vergangenheit gelten kann; Baden Powell ebenso über die Arbeitstheilung, die Werkzeuge u. s. w.<sup>1</sup> Der indische wie der chinesische Goldschmied lässt die Abfälle von Edelmetall auf dem ungedielten Fussboden seiner Werkstätte liegen, und von Zeit zu Zeit erkaufen Goldwäscher das Recht, die kostbare Erde wegzuführen und auszubeuten. Der Goldschmied im eigentlichen Sinne (*sunâr*) gibt im Pendschab nur die Form, bringt keine Steine an, und Ornament nur insofern es gestanzt werden kann. Dann gelangt das Stück unter die Hände des *tshatêra*, welcher treibt und cifelirt. Steine setzt der *murassia-kâr* ein, der *mina-kâr* emallirt.

Was den Ornamentationsstil anbetrifft, so unterscheidet Egerton den Hindu- und den iranischen oder persischen — beide arisch — von dem turanischen Stil im Süden des Landes. In der Hindudecoration herrschen einheimische Blumen und Vögel vor; Lilie, Iris, Lotus, Nelke, ein Vierblattmotiv mit kielbogenförmig abschliessenden Blättern, Papagai, Pfau; feltener werden Löwen, Tiger, Antilopen und menschliche Gestalten in die Arabesken eingefügt. Flächendecorationen erinnern vielfach an die nationalen Shawlmuster. Fig. 178 zeigt die Muster zweier Wurfscheiben, furchtbarer Waffen der Sikh's. Lebende Wesen bildet der Norden naturalistischer, der Süden mehr conventionell. Für das turanische Ornament ist die Menge von Ungeheuern und die conventionelle Behandlung des Pflanzenwerks bezeichnend. Natürlich sind die Grenzen der verschiedenen Stilgebiete längst verwischt worden, haben die Stämme sich unter einander beeinflusst und sind beeinflusst worden von Perfern, Turkmenen, Sarazenen, Holländern und Engländern.

<sup>1</sup> Baden Powell a. a. O. p. 175 ff. 184 ff. Birdwood a. a. O. 181 ff.

Aus dem östlichen Bengalen hat Riebeck <sup>1</sup> Armringe mitgebracht, welche eine Spirale, ganz in der Art der prähistorischen Bronzen, bilden, ferner Ketten aus kleinen durchbohrten, auf eine Schnur gereihten Silberplättchen, Armbänder mit Filigran, allerlei Knöpfe und Pföcke für die Ohren, halb-



Fig. 177.

Indischer Turban- und Halschmuck.

mondförmigen Nasenzierrath u. dgl. m. Besonders bei den Malayen scheint die bräunlichrothe Färbung des Goldes beliebt zu sein, wie sie an Schmuckstücken aus Hinterindien, Siam, Cochinchina vorkommt; der Farbenüberzug lässt den Metallglanz durchschimmern und ein sehr feiner Effect wird bei plastischen Verzierungen durch Scheuern der erhabenen Partien erzielt, die sich dann golden von dem röthlichen Grund abheben. Auch eine in Siam

<sup>1</sup> *Die Hügelstämme von Chittagong.* Berlin 1885.

*Samrit*<sup>1</sup> genannte Mischung aus Gold, Silber, Kupfer, Eisen, Blei, Zinn, Zink, Quecksilber wird verschiedentlich erwähnt.

Die an Persien und Indien grenzenden Länder Mittelasiens können diese Nachbarschaft nicht verleugnen. Die von Ujfalvy<sup>2</sup> gesammelten Kaffeekannen mit langer Ausgussröhre und mit blattförmigen Nielloplättchen am Bauche, die Armbänder, Gehänge, Ringe &c. mit echten und falschen Türkisen, Korallen, Niello erscheinen in den allerdings mangelhaften Abbildungen ziemlich roh; Fig. 179 ist ein Koranfutteral von Gold und Silber mit echten Türkisen daher. Vorthelhafter präsentiren sich die wenigen Edelmetallobjecte in einer russischen Publication,<sup>3</sup> welcher wir den silbernen Teller Fig. 180 entlehnen; derselbe hat auf dem Rande kobaltblaues, auf der Fahne türkisblaues Email

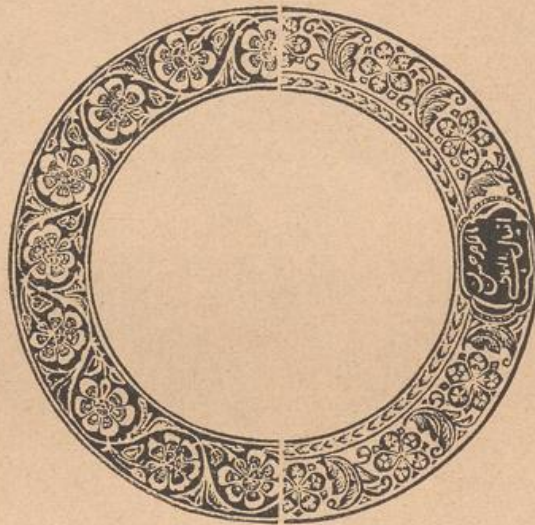


Fig. 178.

Indische Wurf scheiben.

als Grundfarbe, und die Ornamente sind theils schwarz, theils im Silber ausgepart, letztere noch durch weisse Emailstreifen gehöhlt.

Die von Stan. Julien und P. Champion benutzten chinesischen Quellen<sup>4</sup> zeigen die Verarbeitung der Edelmetalle dortzulande in gewisser Beziehung noch auf primitiver Stufe. Das Gold wird nach der Färbung classificirt, und das röthliche als das reinste angesehen, worauf das bläuliche, das gelbe und grünliche folgen. Blattgold von der ersten Sorte dient zur Feuervergoldung von Schwertklingen, die gelbe für Metallgefäße, die letzte zum Ueberziehen

<sup>1</sup> Mündliche Mittheilung von Anton Payer.

<sup>2</sup> *Expedition scientifique française en Russie, en Sibirie et dans le Turkestan. Vol. V. Atlas des étoffes, bijoux, aiguïères, émaux &c. de l'Asie centrale.* Paris 1880.

<sup>3</sup> Simakoff, *l'Art de l'Asie centrale.* Petersbourg 1883.

<sup>4</sup> *Industries anc. et mod. de l'Empire Chinois d'après des notices traduites du chinois par St. Julien et accomp. de notices industr. et scientif. par M. P. Champion.* Paris 1869.

von Buddha- und anderen Göttergestalten. Für den Process der Amalgamirung werden Pflanzen Säuren vorgeschrieben, die Bekanntschaft mit andern Säuren verdanken die Chinesen erst den Europäern. Goldschmiede und Juweliersollen dem Silberstaube, welcher beim Feilen, Cifeliren u. f. w. ab-

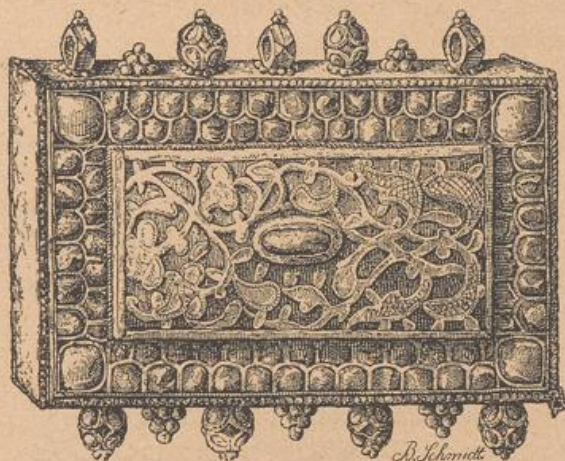


Fig. 179.  
Koran-Futteral.

fällt, keine Beachtung schenken, so dass aus dem Kehricht ihrer Werkstätten Silber gewonnen werde, — lauter Angaben, welche sich grossen Theils wohl nur auf die Vergangenheit beziehen können. Was aber die Einfachheit der



Fig. 180.  
Teller aus Centralasien.

Werkzeuge anbelangt, scheint sich noch kaum etwas geändert zu haben. Um so mehr zu bewundern sind die bis zur Feinheit eines Spitzengewebes gebrachten Filigranarbeiten: Schmuckgegenstände aus Gold oder Silber in Verbindung mit Schnitzwerk aus Vogelschnäbeln, mit Tigerklauen, mit Email, mit blauen Federn, welche an Email erinnern, aber den Schillerglanz voraushaben.



Im Gegensatz zu allen übrigen Völkern legen die Japaner auf Gold und Edelsteine an sich keinen Werth, verfhmähen ihre Frauen, sich mit Metallfchmuck zu behängen, abgesehen von den filbernen Haarnadeln mit Blumen oder Schmetterlingen aus papierdünnem Silber mit Korallenperlen oder Kryftallkugeln. Daher zählt das in fast allen gewerblichen Künften fo hochstehende Land Goldschmiede und Juweliere eigentlich nicht. Dagegen wenden die Japaner die Taufchirung, Verfilberung und Vergoldung auf Eifen, Bronze und anderen Legirungen mit unübertroffener Meifterfchaft an, um Altarvasen, Griffe, Stichblätter und Klingen von Schwertern und allerlei Kleinigkeiten zu verziern.

Der Goldreichthum Peru's<sup>1</sup> hatte nicht nur die Verwendung dieses Metalls in der Architektur in derselben Art, wie bei den Völkern des frühen Alterthums, zur Folge — wie denn nach der Schilderung Garcilaso's<sup>2</sup> noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Mauern des Sonnentempels von Cuzco, der alten Hauptstadt des Reiches, und das Innere der Oberpriesterwohnung mit Goldplatten, der Mondtempel mit Silberplatten belegt war —, sondern auch grosse Geschicklichkeit in der künstlerischen Metallarbeit. Der genannte Historiker sah noch den Garten des Inkapalastes mit Pflanzen, Bäumen und Thieren (ganz oder theilweis?) aus Gold und Silber angefüllt, und die bedeutenderen Sonnentempel, namentlich der auf einer Insel des Titicaca, strotzten von goldenen Gefässen und Geräthen. Für einen Sohn des zwölften Inka Huayna-Capac, Anfang des 16. Jahrhunderts, soll eine 350 Schritt lange und faustdicke goldene Kette angefertigt worden sein.<sup>3</sup> Vieles davon mag noch in der Erde und auf dem Grunde der Seen geborgen sein, das meiste ist der Beutegier der Spanier zum Opfer geworden, die innerhalb fünf und zwanzig Jahren Gold und Silber in mehr als 400 Millionen Ducaten Werth nach Spanien ausführten.

Die Peruaner<sup>4</sup> verstanden das Schmelzen, Giessen, Löthen, Plattiren, Treiben. Zum Schmelzen bedienten sie sich kleiner Oefen mit kupfernen Luftröhren, zum Giessen der Formen aus Thon mit Gyps gemischt. Die Ciselirung beseitigte jede vom Gusse herrührende Unebenheit. Fig. 181 ist das gegossene Bild einer Göttin aus einer Legirung von Silber, Antimon und Zinn mit Querstreifen von Kupfer und reinem Gold und Silber,<sup>5</sup> welche so genau verbunden sind, dass sie eine Masse zu bilden

<sup>1</sup> Rivero y Tschudi, *Antigüedades peruanas*. Viena 1851. — Desjardins, *Le Pérou avant la conquête espagnole*. Paris 1858. — Wiener, *Pérou et Bolivie*. Paris 1880. — Reiss und Stübel, *Das Todtenfeld von Acon*. Berlin 1881 ff. — Lenoir et Warden, *Antiquités mexicaines*. Paris 1844.

<sup>2</sup> *Comentarios reales*. Lissabon u. Cordova 1609—1617.

<sup>3</sup> Schilderungen der einftigen Pracht nach Garcilaso und anderen Chroniften &c. finden sich bei Rivero und Tschudi, in Prescotts Geschichte der spanischen Entdeckungen &c.

<sup>4</sup> Rivero y Tschudi a. a. O. p. 216 ff.

<sup>5</sup> In der Abbildung ist Kupfer am dunkelsten schraffirt, dann folgt Gold, endlich Silber.

scheinen. Menschen- und Thierfiguren sind aus dünnen Gold- oder Silberplatten getrieben und mit äusserster Genauigkeit und Festigkeit verlöthet, Hohlgefässe aus einem Stück getrieben mit ziemlich rohen Reliefdarstellungen, aber vortrefflicher Ciselirung. Geräthe und Werkzeuge wurden aus Edelmetallen, Legirungen solcher, ferner aus Kupfer mit theilweiser Vergoldung hergestellt, und die letztere zeigt sich oft so dünn, wie galvanische. Als Griffe oder Knöpfe dienen häufig Papagaien und andere Vögel, Llama's, Affen, wilde Katzen, Menschen, Men-



Fig. 181.  
Peruanisches  
Götzenbild.

Schmuck aus Muscheln, Steinen, Fischwirbeln, Federn u. a. m. als aus Gold und Silber gefunden worden.

aus dünnen Gold- oder Silberplatten getrieben und mit äusserster Genauigkeit und Festigkeit verlöthet, Hohlgefässe aus einem Stück getrieben mit ziemlich rohen Reliefdarstellungen, aber vortrefflicher Ciselirung. Geräthe und Werkzeuge wurden aus Edelmetallen, Legirungen solcher, ferner aus Kupfer mit theilweiser Vergoldung hergestellt, und die letztere zeigt sich oft so dünn, wie galvanische. Als Griffe oder Knöpfe dienen häufig Papagaien und andere Vögel, Llama's, Affen, wilde Katzen, Menschen, Men-

### R ü c k b l i c k .

Gold soll nächst dem Eisen das verbreitetste Metall auf der Erde sein. Leichter zu gewinnen und leichter zu verarbeiten als das letztere, hat es überall auch viel früher durch seine optischen, physicalischen und chemischen Eigenschaften in der Schätzung der Menschen hohen Werth erlangt. Während aber der Durst nach Gold zu allen Zeiten sich gleich geblieben ist, gibt uns die Art der künstlerischen Verwendung desselben einen ziemlich sicheren Massstab für den Culturgrad. Barbarische Zeiten, in welche Jahrhunderte sie auch fallen mögen, kennzeichnen sich immer durch ihre Lust an dem Metallglanz, welcher ihnen nicht massenhaft und unmittelbar genug geboten werden kann, und nur die Kostbarkeit des Stoffes hat in neueren Perioden davon abgehalten, Wände und Säulen mit massivem Goldblech zu überziehen. Ungebildeter Geschmack thut sich aber wenigstens Genüge durch kirchliche und Profangefässe aus gediegenem Golde und durch Schmuckfachen, an welchen allein die »Schwere« bemerkenswerth ist. Und die in solcher Weise sich äussernde ausschliessliche Würdigung des materiellen Werthes ist nur zu häufig mit einer Brutalität aufgetreten, welche den Untergang so vieler unerfetzlicher Kunstschöpfungen verschuldet.

Ein um so erfreulicheres Bild gewährt uns die Geschichte der Goldschmiedekunst in allen Zeiten feinerer Gefittung. Die edlen Eigenschaften

des Materials werden einem ästhetischen Zwecke dienstbar gemacht. Seine Dehnbarkeit ermöglicht einerseits die Gestaltung des mannichfaltigsten erhabenen Bildwerks und andererseits die Gewinnung eines Fadens, welcher sich auf das willigste in jede Form schmiegt. Es verbindet sich auf trockenem und nassem Wege, durch Schmelzung und Löthung mit anderen Metallen, deren Erscheinung hebend, und nimmt Steine, Email, Niello auf, welche in noch höherem Masse als Relief oder Gravirung den harten Glanz der Fläche unterbrechen und in ein reizvolles Spiel von Lichtern und Reflexen auflösen.















So greift die Goldschmiedekunst veredelnd auf verschiedene andere Gebiete der Metalltechnik über, gibt den Anstoss zu selbständiger Entwicklung der Juwelierkunst und der Emailmalerei, und lässt aus dem Graviren und Nielliren einen neuen Zweig der graphischen Kunst, den Kupferstich, hervorgehen. Sie steht ferner in gleich inniger Beziehung zu allen drei Reichen der hohen Kunst, baut Gefässe und Geräthe nach architectonischen Gesetzen, modellirt und formt und verwendet malerischen Schmuck. Daher sehen wir auch zu Zeiten die Grenzen zwischen dem Handwerk und den genannten Künften gänzlich schwinden. Goldschmiede führen grosse Altarwerke aus, werden Erzgiesser und Bildhauer, widmen sich häufiger noch der Malerei, ohne deshalb immer dem ursprünglichen Beruf untreu zu werden.

Daher ist die Geschichte der Goldschmiedekunst — und zwar in allen ihren Theilen, in Beziehung auf Technik, Schulen, Denkmäler, Zunftverfassung u. s. w. — von hervorragender Wichtigkeit für die allgemeine Kunstgeschichte, und neidlos erkennen die verschiedenen gewerbsmässig betriebenen Künfte diese ihre Schwester als die edelste an.

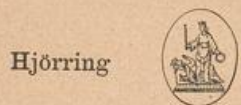
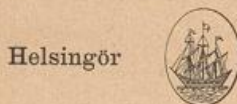
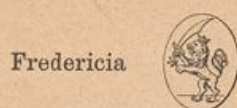


Abzeichen der Goldschmiede-Innung von Gent. (Vergl. S. 254.)

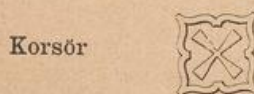
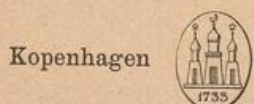
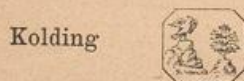
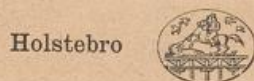
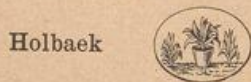
## Uebersicht der Beschauzeichen.<sup>1</sup>

Belgien.			Mecheln	
Aalst, Alost				
Antwerpen	 		Mons	
Brügge	 		Ryssel (franz. Lille)	
Brüssel			Tournay. Ein Thurm mit drei Spitzthürmchen.	
Lierre			Ypern	
Lüttich				
Löwen			Dänemark.	
			Aalborg	
				
			Aarhus	
				
			Assens	
				

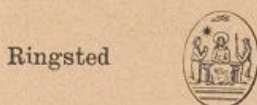
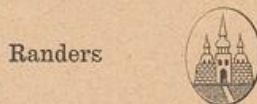
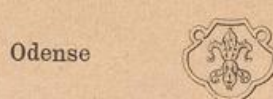
<sup>1</sup> Mit Benutzung von J. Fr. Sick, *Notice sur les ouvrages en or et en argent etc.* Copenhague 1884; Raibaud, *Traité de la garantie*; Lacroix et Seré, *Le Moyen-âge et la renaissance*, Paris 1848—51; Cripps, *Old french plate*, London 1880; Chaffers, *Hall marks*, London 1875 u. a.



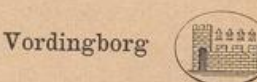
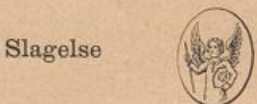
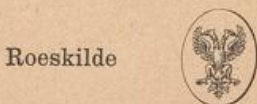
Hobro. Eine Brücke mit sechs Pfeilern, von zwei Kriegern oder wilden Männern bewacht.



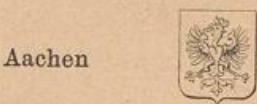
Nestved. Zwei gekreuzte Schlüssel unter einer Krone.



Rønne auf Bornholm. Ein Bischof, darunter drei Stockfische.














### Deutschland.



Anklam. Thurm mit vergittertem Thor.

Ansbach. Schrägbalken mit drei Forellen.

Aschaffenburg		Bromberg. Drei Thürme mit halbgeöffneten Thoren.
Augsburg		Celle. Pferd und Fisch.
Ballenstedt. Gekrönter Bär.		Danzig. Doppelkreuz mit Krone.
Bamberg		Darmstadt
Berlin		Dortmund. Ungekrönter Adler nach links gewandt. <sup>1</sup>
Bernburg. Gekrönter Bär.		Eisenach
Biberach		Elbing
Bischofsheim		Emden
Braubach		Erfurt
Braunschweig		Erlangen
Breisach		Flensburg
Bremen		Frankfurt a.M. auch fasces (?).
Breslau		Frankfurt a.O.

auch W  
(Wratlavia).

<sup>1</sup> Rechts und links im heraldischen Sinne.

Friedrichsstadt. Das holsteinische  
Nesselblatt quer über zwei Flüssen.

Fulda



Glogau



Goslar



Göttingen. G

Greiz. Stier.

Hadersleben



Hagenau



Halberstadt



Halle



Hamburg



Helmstedt. Zwei Bischofskreuze.

Hildesheim



Homburg



Husum



Jena. Löwe nach links schreitend.

Kassel



Koblenz. Lilie (vergl. Belgien: Ryssel).

Koburg



Kolmar



Köln



Königsberg



Landau



Leipzig. L.

Liegnitz



Lübeck



Lüneburg



Magdeburg



Mainz



Marbach



Marburg



Merseburg



Metz siehe Frankreich.

Minden wie Liegnitz.

Mühlhausen



München



Nürnberg



Onolzbach siehe Ansbach.

Osnabrück



Paderborn



Passau



Quedlinburg



auch der  
Hund allein.

Ratibor



Regensburg



Rendsburg



Rosbach in Hessen. Rose zwischen zwei  
Thürmen.

Saarburg



Sagan



Schleswig



Schweidnitz



Speyer



Stettin





Strassburg siehe Frankreich.

Stuttgart



Sulzbach



Thorn. Offenes Stadthor.

Tönningen. Tonne.

Trier



Ulm



Wetzlar. Adler nach rechts gewandt.

Weimar. Steigender Löwe auf mit Herzen besäetem Felde.

Wittenberg



Wolfenbüttel. Zwei Wolfsklauen.

Worms



Würzburg



Ziegenhain



## Frankreich.

Bis 1783 die Stadtwappen. 1783—1789.

Abbeville. Drei Schrägbalken, Schildrand, Schildhaupt drei Lilien.



Agen. Längsgetheilter Schild, rechts ein Greif oder Adler mit ausgebreiteten Flügeln, in den Fängen ein Spruchband, links eine Burg.



Aix. Fünf kleine Pfähle, Schildhaupt von Jerusalem, Sicilien und Anjou.



Alais. Ein Flügel.



Alençon. Lilien, im Schildrande zehn Goldpfennige.



Amiens. Drei Aeste, Schildhaupt von Frankreich.



Angers. Ein Schlüssel im Längsbalken, Schildhaupt zwei Lilien.



Angouleme. Lilien, ein Schrägbalken in Roth und Silber; auch ein Stadthor mit zwei Thürmen, Schildhaupt eine Lilie im bekrönten Herzen.



Apt. Ein Schwert in der Scheide, um welche das Gehänge gewunden ist.



Arles. Sitzender Löwe, die rechte Pranke erhoben, den Schweif untergeschlagen.



Arras. Querbalken mit drei Ratten, darüber Bischofsmütze, unten zwei Andreaskreuze.



Aurillac. Drei Kammuscheln, Schildhaupt drei Lilien.



Autun. Aufgerichteter Löwe, darüber das alte burgundische Wappen: drei Schrägbalken und Schildrand; oder: ein Stachelschwein; oder: drei Schlangen, die sich in den Schwanz beissen, Schildhaupt zwei Löwenköpfe gegen einander gekehrt.



**Auxerre.** Geschindelter Schild mit einem Löwen.



**Avalon.** Einzelner Thurm.



**Avesnes.** Sechs rothe und goldene Schrägbalken, über dem Schild ein Bienenkorb.



**Bailleul.** Im Eisenhutschnitt getheilt, im ersten Feld ein Löwe.



**Bar-le-Duc.** Schild mit Nagelspitz-Widerkreuzen besäet, darauf zwei auswärts gekehrte Fische.



**Bar-sur-Aube.** Schrägbalken mit Krückenkreuzen besetzt.



**Bayonne.** Thurm mit Zinnen, von zwei Löwen gehalten, neben denen Tannen, darüber Lilie; oder: ein Schwert mit der Spitze nach unten.



**Beaucaire.** Gold und roth gevierter Schild.



**Beaune.** Bellona in blauem Felde, in der Rechten ein Schwert, die Linke auf die Brust gelegt; nach 1540: Maria, das Kind an der Linken, in der Rechten eine Weintraube.



**Beauvais.** Zugespitzter Pfahl.



**Bergues St. Vinox.** Durch einen Pfahl getheiltes Schild, rechts Löwe, links Querstreif mit einem Nagel, in der Schildecke ein Löwe eingefasst.



**Besançon.** Kaiserlicher Adler, in jedem Fange zwei kleine Säulen haltend.



**Beziers.** Drei Balkenstreifen, im Schildhaupt drei Lilien.



**Blois.** Lilie; oder: Stachelschwein und Fuchs, jedes mit Lilienschild.



**Bordeaux.** Eine Burg, darüber ein schreitender Löwe, darunter ein Fluss mit Halbmond, im Schildhaupt drei Lilien.



**Boulogne-sur-Mer.** Ein Schwan; oder längsgetheilt, rechts ein Schwan, links drei rothe Balken.



**Bourg en Bresse.** Kugelkreuz.



**Bourges.** Drei Schafe, ausgezackter Schildrand, Schildhaupt drei Lilien.



**Brest.** Längsgetheiltes Schild, rechts drei Lilien, links ein Hermelin; oder: ein Schiff, im Schildhaupt ein Hermelin.



**Caen.** Querbalken, drei Lilien.



**Cahors.** Brücke mit fünf Bögen und fünf Thürmen.



**Calais.** Gekrönte Lilie, darüber ein Halbmond; oder: Boot mit gerefftem Segel.



**Cambrai.** Doppelköpfiger Adler mit drei Löwen im Herzschilde.



**Carcassonne.** Burg mit drei Thürmen in lilienbesäetem Felde.



**Castres.** Drei goldene gegen links gewandte Pfeilspitzen in rothem Felde.



**Chalons-sur-Saône.** Drei Ringe.



**Chalons-sur-Marne.** Ein Kreuz zwischen vier Lilien.



**Chartres.** Drei Goldpfennige mit antiker Schrift und Lilie, der Schildfuß gewürfelt.



**Chateau-Gonthier.** Unbekannt.



**Chateau-Thierry.** Fünfthürmige Burg zwischen drei Lilien.




**Chatellerault.** Steigender Löwe.



**Chatillon-sur-Seine.** Rechteckige Burg mit Eckthürmen, darüber drei Lilien.



<b>Chaumont en Bassigny.</b> Längsgetheilter Schild, rechts ein halber achtstrahliger Lilienstein, links ein geränderter Schrägbalken, Schildhaupt drei Lilien.		<b>Falaise.</b> Dreithürmige Burg.	
<b>Clermont-Ferrand.</b> Befranztes Kreuz zwischen vier Lilien.		<b>Fécamp.</b> Unbekannt.	
<b>Cognac.</b> Franz I. zu Pferde, darüber drei Lilien.		<b>Fontenay-le-Comte.</b> Ein Brunnen, manchmal zwischen zwei Einhörnern und darüber eine Lilie.	
<b>Colmar.</b> Ein Spornrad in roth und grün längsgetheiltem Schilde.		<b>Gien.</b> Burg mit Spitzdach und zwei Thürmen.	
<b>Compiègne.</b> Ein gekrönter, mit Lilien besäeter Löwe.		<b>Gisors.</b> Gekerbtes Kreuz, darüber drei Lilien.	
<b>Coutances.</b> Drei Säulen, darüber ein Leopard.		<b>Grasse.</b> Osterlamm mit Fahne.	
<b>Daligre.</b> Unbekannt.		<b>Grénoble.</b> Drei Rosen.	
<b>Dieppe.</b> Goldener Dreimaster mit vollen Segeln in Roth und Silber längsgetheiltem Schilde.		<b>Guisse.</b> Löwe in mit Lilien besäetem Felde.	
<b>Dijon.</b> Längsgetheilt, rechts Lilien in gestückter Einfassung, links sechs Schrägstreifen in Einfassung.		<b>Havre</b> siehe Le Havre.	
<b>Dinan.</b> Dreithürmige Burg, darüber ein Rad mit fünf Hermelinschwänzen.		<b>Joinville.</b> Querbalken mit drei Pferdegebissen, darüber Löwenkopf.	
<b>Dole.</b> Quergetheilt, oben ein aus der unteren Hälfte aufsteigender Löwe, unten eine Sonne.		<b>Issoire.</b> Eine Heugabel oder Y, der Stamm nach rechts gekrümmt.	
<b>Douay.</b> Rother Schild.		<b>Issoudun.</b> Eine Heugabel oder Y zwischen drei Lilien.	
<b>Draguignan.</b> Ein Drache.		<b>La Charité.</b> Quergetheilt, oben drei lilientragende Thürme, unten gewürfelt.	
<b>Dunkerque.</b> Quergetheilt, oben schreitender Löwe, unten Delphin.		<b>La Fère.</b> Ein blaurother Schrägbalken.	
<b>Étampes.</b> Drei Zinnenthürme, an dem mittleren ein viergetheilter Schild: 1 u. 4 Lilie, 2 u. 3 Zinnenthurm.		<b>Landrecy.</b> Dreigetheilte Schrägbalken.	
		<b>Langheac.</b> Drei blaue Pfähle.	
		<b>Langres.</b> Andreaskreuz zwischen vier Lilien.	
		<b>Laon.</b> Drei gestümmelte Vögel, darüber drei Lilien.	
		<b>La Rochelle.</b> Schiff mit vollen Segeln, manchmal darüber drei Lilien.	

Laval. Schreitender Löwe.		Mantes. Längsgetheilt, Lilie und Krausemünze verbunden und halbirt.	
Le Havre. Gekrönter Salamander, darüber drei Lilien; oder: Segelschiff.		Maremmes. Unbekannt.	
Le Mans. Ein Kreuz und drei Kirchenleuchter ••, auf dem unteren ein Schlüssel.		Marseille. Blaues Kreuz in silbernem Felde.	
Les Sables. Unbekannt.		Maubeuge. Vier steigende Löwen.	
Le Vigan. Unbekannt.		Meaux. Bekröntes gothisches M in grün und roth längsgetheiltem Schilde.	
Liesse. Unbekannt.		Melle. Unbekannt.	
Lille. Lilie. Vergl. Ryssel (Belgien).		Melun. Dreithürmigiges Schloss auf lilienbesäetem Grunde.	
Limoges. St. Martial, darüber drei Lilien.		Mende. Strahlende Sonne, darüber gothisches M.	
Lisieux. Zwei gekreuzte Schlüssel, darüber drei Lilien.		Metz. Längsgetheilt, Silber und Schwarz.	
Longwy. Silberner Querbalken in blauem Felde.		Mezières. Zwei Rechen, darunter ein römisches M.	
Lons-le-Saubrier. Viergetheilt, 1) N unten einen Stern, 2) ein Schrägbalken, 3) ein Herz, 4) Gold.		Milbau. Drei Ständer, im Schildhaupt Lilien.	
L'Orient. Ein Schiff auf Wellen segelnd, Sonne hinter Bergen, im Eckschildchen ein Hermelin, im Schildhaupt drei Goldpfennige.		Montargis. Bekröntes römisches M zwischen drei Lilien, darunter L F.	
Loudun. Ein Thurm unter drei Lilien.		Montauban. Ein dürrer Ast, darüber drei Lilien.	
Luçon. Drei Fische über einander.		Montpellier. Schild mit rother Kugel.	
Lunel. Halbmond.		Morlaix. Schiff auf Wellen, mit Hermelinsegeln und drei Lilien in der Flagge.	
Lyon. Löwe, in der rechten Pranke ein Schwert.		Moulins. Drei Mühleisenkreuze (X) ••	
Macon. Drei Ringe ••		Nantes. Schiff mit Hermelinsegeln, darüber 7 Hermelinschwänze.	
Manosque. Rechte Hand in viergetheiltem Schilde.		Narbonne. Ein senkrecht, den Bart nach oben gestellter Schlüssel, und ein Doppelkreuz im Querbalken.	
Mans siehe Le Mans.		Nevers. Steigender Löwe auf geschindeltem Grunde.	

- Nimes.** Eine Palme auf einer Erhöhung, ein angekettetes Krokodil, COL. NEM. 
- Niort.** Ein Thurm, dessen Basis von Wellen gespült wird, auf lilienbesäetem Grunde. 
- Noyon.** Rother Querbalken in silbernem Felde. 
- Orleans.** Drei Flintensteine •• von Lilien umgeben. 
- Paris.** Als *poignon de maison commune* eine Lilie, als *poignon de charge* ein gekröntes A, A oder a, deren Verzierung nach der Amtsdauer der *fermiers* wechselt.<sup>1</sup> 
- Parthenay.** Gezackter Schrägbalken. 
- Pau.** Drei durch einen Querbalken verbundene Pfähle, auf dem mittelsten ein radschlagender Pfau, unten zwei einander zugekehrte Kühe. 
- Payrat.** Unbekannt. 
- Perigueux.** Burg mit drei Thürmen, über dem mittleren eine Lilie. 
- Perpignan.** Zwei Thürme, oben zwischen denselben eine Lilie. 
- Pézénas.** Schräggetheilt, oben drei Lilien, in einem Eckschilde ein kauernendes Meer-schweinchen. 
- Poitiers.** Ein Löwe, Schildrand mit zwölf Goldpfennigen. 
- Pons en Saintonge.** Ein in Gold und Roth sechsmal schräggestreifter Querbalken. 
- Pontoise.** Vierbogige Brücke, auf der ein Thurm mit einem Thürmchen. 
- Provins.** Burg mit drei Thürmen und einem Mittelthurm, über dem eine Lilie. 
- Puy en Velay.** Adler mit ausgebreiteten Schwingen in lilienbesäetem Felde. 
- Quimper.** Springender Hirsch, im Schildhaupt drei Lilien. 
- Reims.** Zwei verflochtene Zweige. 
- Rennes.** Sechs Längsstreifen, Silber und Schwarz. 
- Réthel.** Zwei Rechen ohne Stiel: 
- Riez.** Apfelbaum, an dem sich ein Bär aufrichtet. 
- Riom.** Lateinisches R, darüber zwei Lilien. 
- Rochefort.** Ein Felsen, darüber eine Lilie. 
- Rodez.** Drei Ringe, darüber drei Lilien. 
- Rouen.** Osterlamm, darüber drei Lilien. 
- Sables** siehe Les Sables.
- Saintes.** Burg mit fünf hohen Thürmen, die Basis von Wasser gespült. 
- St. Esprit.** Unbekannt. 
- St. Flour.** Längsgestreift, Roth und Gold. 
- St. Germain-en-Laye.** Eine Kinderwiege, darüber eine Lilie, unten: 1638. 
- St. Jean-d'Angely.** Das Haupt des Täufers auf einer Schüssel mit hohem Fuss, in lilienbesäetem Felde. 
- St. Lo.** Ein schreitendes Einhorn, darüber drei Lilien. 
- St. Malo.** Ein Fallgatter, darüber ein laufender Jagdhund. 
- St. Maixent.** Krone, darüber drei Lilien. 

<sup>1</sup> Ein Verzeichniss der *fermiers* und ihrer Marken von 1672–1789 bei Cripps, *Old french plate*, p. 47 ff; ebenda Tabellen der neueren Marken, nach den Departements etc.

St. Martin. Unbekannt.		Troyes. Schrägbalken mit Krückenkreuzen besetzt.	
Ste. Menehould. Drei verschränkte Halbmonde.		Uzès. Schräggestreift, Gold und Roth; oder: drei Querbalken.	
St. Omer. Lothringisches Kreuz.		Valenciennes. Längsgetheilter Schild, rechts ein springender Löwe, links ein Schwan; oder: zwei schreitende Löwen über einander.	
St. Quentin. Ein männlicher Kopf, dahinter zwei Stäbe zwischen drei Lilien.		Valognes. Ein aufgerichteter Löwe.	
Salins. Rother Schrägbalken in goldenem Felde.		Vannes. Laufendes Hermelin, bekrönt und mit einem flatternden Halsbande.	
Saumur. Querbalken, darüber drei Lilien, unten ein lateinisches S.		Verdun. Lilie unter einer Königskrone.	
Sedan. Ein schreitender Eber unter einem Baume.		Versailles. Drei Lilien, darüber ein halber gekrönter Doppeladler.	
Semur en Auxois. Burg mit schrägstehendem Schilde.		Vesoul. Quergetheilter Schild, der obere Theil geschindelt, wachsender Löwe, unten ein Halbmond.	
Senlis. Goldener Pfahl in rothem Felde.		Vitry-le-Français. Gekrönter Salamander, darüber zwei bekrönte F.	
Sens. Ein Thurm in lilienbesäetem Felde.		<b>Griechenland.</b>	
Soissons. Eine Lilie.		Athen. AΘENAI.	
Strassburg. Rother Schrägbalken in silbernem Felde.		<b>Grossbritannien und Irland.</b>	
Tarascon. Dreithürmige Burg, daneben ein Drache, der einen Mann verschlingt.		Birmingham. Anker.	
Thouars. Drei Weintrauben.		Chester. Bis 1775: getheilter Schild, rechts drei halbirt schreitende Löwen, links drei halbe Garben; seit 1775: ein Dolch und drei Garben.	
Toul. Ein T.		Dublin. Bis 1784:  Seit 1784 bezeichnet die Harfe 22 Karat, die Feder 20 Karat, das Einhorn 18 Karat.	
Toulon. Blaues Kreuz auf Gold, im ersten Viertel eine Flagge.		Edinburgh. Eine Burg, als Probemarke seit 1759 die schottische Distel.	
Toulouse. Ein Lamm, eine Stange mit einer Lilie tragend, zwischen zwei Burgen.		Exeter. Vor 1701: bekröntes X; dann bis 1800: eine Burg mit zwei Thürmen, der linke niedriger; seit 1800: eine dreithürmige Burg.	
Tours. Drei Thürme ;, darüber drei Lilien; oder: ein Thurm zwischen zwei Lilien.			
Trévoux. Ein Thurm, darüber drei Lilien mit Schrägbalken.			

**Glasgow.** Ein Baum, auf dem ein Vogel sitzt und an dem eine Glocke hängt, darüber ein Fisch.

**Hull.** Schild mit drei Fürstenkronen :

**London**



(Leopardenkopf),  
seit 1823 ohne  
Krone.

**Newcastle upon Tyne.** Drei Thürme.

**Norwich.** Quergetheilter Schild, oben eine Burg mit einem Thurm, unten schreitender Löwe.

**Sheffield.** Eine Krone.

**York**



Fünf Löwen ∴.

Die englischen Arbeiten erhalten seit 1438, die schottischen seit 1681, die irischen seit 1646 einen Jahresbuchstaben; in England wechselt die Form bezw. Umrahmung der Buchstaben (A—U oder V) alle 20, in Schottland und Irland alle 25 Jahre. Vergl. Chafiers a. a. O.

### Italien.

**Catania.** Fortuna auf einem Elephanten.

**Florenz.** Schreitender Löwe.

**Lenove bei Bassano.** Radspeichen.

**Livorno.** Schreitender Löwe.

**Mailand.** Drache, der einen Menschen verschlingt.

**Neapel.** NAP unter einer Zackenkrone.

**Rom**



**Venedig.** Der Marcuslöwe.

### Niederlande.

**Alkmaar.** Thurm mit Zinnen.

**Amsterdam**



seit 1852 **A** in  
einem Kreis.

**Arnhem**



**Arnhem, Arnhem.** Zweiköpfiger Adler.

**Bergen op Zoom**



**Breda.** Drei Kreuze.

**Delft**



seit 1852 **D**  
in einem  
Kreis.

**Doceum**



**Dortrecht.** Bekrönte Rose.

**Enkhuijzen**



**Franecker**



**Gertruidenberghe**



**Gorcum**



**Gouda**



's Gravenhag = Haag.

**Gröningen.** Zweimal quergetheiltes Schild.

**Haag**



seit 1852 **H**  
in einem  
Kreis.

Harlem



Herzogenbusch



Hoorn



Leyden



seit 1852 **L**  
in einem  
Kreis.

Leuwarden. Steigender Löwe.

Luxemburg



Maestricht



Middelburg



Nimwegen



Rotterdam



Schonhooven  
bei Utrecht



Utrecht



Vliessingen



Zwolle. Viergetheilter Schild, darüber  
die Initialen des Meisters.

Zytpphen



Seit 1852 wird holländisches Silber je nach der Legirung mit dem holländischen, nach rechts gewandten steigenden Löwen und **1**, oder mit dem in gleicher Richtung schreitenden Löwen und **2** bezeichnet, ferner mit dem unter Amsterdam, Delft, Haag, Leyden aufgeführten Ortsbuchstaben und einem kleinen gothischen Jahresbuchstaben; kleinere Gegenstände mit einem Dolch. Vergl. Sick a. a. O. S. 43.

Oesterreich-Ungarn.

Botzen



Bregenz. **H** (vergl. Wien).

Brünn. Bindenschild mit **F** (vor 1866,  
vergl. Wien und Lemberg).

Eger.



Gmunden. Einhorn.

Gratz. Bindenschild mit **H**, seit 1866  
**G** (vergl. Wien).

Hall in Tirol. Bindenschild mit **E**.

Innsbruck



Klagenfurt. Bindenschild mit **I**.

Krakau. **E** (vergl. Wien).

Kronstadt



Laibach. Bindenschild mit **K**.



Lemberg. Bindenschild mit **D**; seit 1866 **F** (vergl. Wien).


Linz. Bindenschild mit **G**, vor 1866, seitdem **B** (vergl. Wien).

Prag  Bindenschild mit **B**, seit 1866 **C** (vergl. Wien).

Salzburg  Bindenschild mit **C** (vergl. Wien).

Teschen 

Triest. Bindenschild mit **L**; seit 1866 **M** (vergl. Wien).

Troppau 

Wien   





Seit 1866 wird grösseres Goldgeräth mit dem Phöbuskopf im Profil, nach links gewandt, kleineres mit einem Gemskopf oder Fuchskopf, grösseres Silber mit dem nach rechts gewandten Selene-(Diana-)kopf und 1 oder 2, kleineres mit einem Windhunds-kopf und 3, oder einem Löwenkopf und 4 bezeichnet.


### Portugal.


Beja 

Braga. **B** unter einer Krone.

Evora 

Guimarães 


Lissabon 

Oporto 

Setubal. S unter einer Krone.

### Russland.

Moskau. St. Georg mit dem Drachen.


St. Petersburg 


Riga. Schlüssel und zwei Kreuze.

Gegenwärtig erhalten die Goldschmiedearbeiten in Russland das Gouvernementswappen und eine Legirungsmarke.

### Schweden und Norwegen.

Arboga. Vor 1860 ein Adler; seit 1860 **A**.

Arendal 












Bergen 

Boraas. Eine Schafscheere; seit 1860 **B** in einem Kreis.

Borgholm. Burg mit drei Kreuzen; seit 1860 **B** in einem Quadrat.

Carlsrona. Anker und Namenszug Carls XI.; seit 1860 zwei verschränkte **C**.

Carlshamn. Löwe mit Anker aus den Wellen aufsteigend; seit 1860 **C** in einem Kreis.

- Christiania**  (der heil. HalvardVebjörnson mit Mühlstein und Pfeilen).
- Christiansand** 
- Christianstad**  seit 1860 bekröntes **C** in einem Quadrat.
- Christiansund** 
- Drammen** 
- Drontheim** siehe Trondhjem.
- Egernfjord** 
- Engelholm.** Ein Engel mit einer Krone, zwei gekreuzte Lachse; seit 1860 **E** in einem Quadrat.
- Enköping.** Lilienkreuz; seit 1860 **Ö** in einem Kreis.
- Falkenberg.** Ein Falke auf einem Felsen; seit 1860 **F** in einem Kreis.
- Falköping.** Drei Spitzthürme; seit 1860 **ƒ** in einem Kreis.
- Frederikshald** 
- Frederikstad** 
- Gefle.** **G** in einem Kreis.
- Göteborg.** Gekrönter Löwe mit Schwert und Schild; seit 1860 bekröntes **G** in einem Kreis.
- Halmstad.** Drei Garben, darüber ein Band mit drei Herzen; seit 1860 **H** in einem Quadrat.
- Helsingborg.** Drei Thürme, die äusseren mit Wimpeln; seit 1860 **H** in einem Kreis.
- Hudiksvall.** Drei Bocksköpfe; seit 1860 **H** in einem Kreis.
- Jönköping.** Drei Thürme; seit 1860 **J** in einem Kreis.
- Kalmar.** Drei Thürme mit Zinnen, die äusseren mit sechsstrahligem Stern; seit 1860 **K** in einem Quadrat.
- Kalundsborg** 
- Kongsberg** 
- Laholm**  seit 1860 **L** in einem Kreis.
- Landskrona.** Füllhorn; seit 1860 **L** in einem Quadrat.
- Linköping.** Löwenkopf zwischen vier Rogen; seit 1860 **L** in einem Kreis.
- Lund.** Zwei Glockenthürme mit Kreuzen; seit 1860 **L** in einem Rechteck.
- Malmö.** Gekrönter Geierkopf; seit 1860 **M** in einem Quadrat.
- Mariestad.** Aus dem Meer aufsteigender Stier; seit 1860 **M** in einem Quadrat.
- Marstrand.** Drei Häringe um einen Stern **✳**. seit 1860 **M** in einem Kreis.
- Norrköping.** **N** in einem Quadrat.
- Opslo** = Christiania.
- Skien.** Zwei gekreuzte Ballhölzer (Ruder?).

Stavanger



Stockholm

Sundsvall. Zwei gekreuzte Dreizacke; seit 1860  $\text{S}$  in einem Quadrat.

Tönsberg. Drei Thürme hinter einer gezinnten Mauer.

Trondhjem

Upsala.  $\text{U}$  in einem Quadrat.Warberg.  $\text{W}$  in einem Quadrat.Westerwik.  $\text{W}$  in einem Quadrat.

Ystad. Ein Greif hockend.

Bis 1754 diente als Controllmarke das Wüchsenzeichen  $\text{W}$ , seitdem drei Kronen  $\text{K}$ ; seit 1759 beginnen Jahresbuchstaben: 1759 A, 1783 A2, 1807 A3 u. s. f.

## Schweiz.

Appenzell



Baden



Basel



Bern



Biel



auch ein einzelnes Beil.

Chur



St. Gallen



Genf. Längsgetheilter Schild, links halber Adler, rechts Schlüssel; seit 1815 Adler-, Pferde- oder Löwenkopf für die drei Silberlegirungen.

Glarus



Lausanne



Neufchatel. Adler mit drei Gemen im Herzschilde.

Schaffhausen



Sitten



Thun



Unterwalden



Uri



Vevay



Zug



Zürich. **Z.**

Seit 1881 wird Gold erster Qualität mit einem Junokopf nach rechts, zweiter mit einem hockenden Eichhorn nach links, Silber mit einem aufgerichteten Bären nach rechts oder einem Auerhahn nach links gewandt bezeichnet.

. **Spanien.**

Barcelona. XV. Jahrh.: **BARB**  
**NOVA.**

XV—XVIII. „ **†-BAR.**

Toledo. **TOL.** XVII. Jahrh.: **T.**

**Türkisches Reich.**

Alexandrien



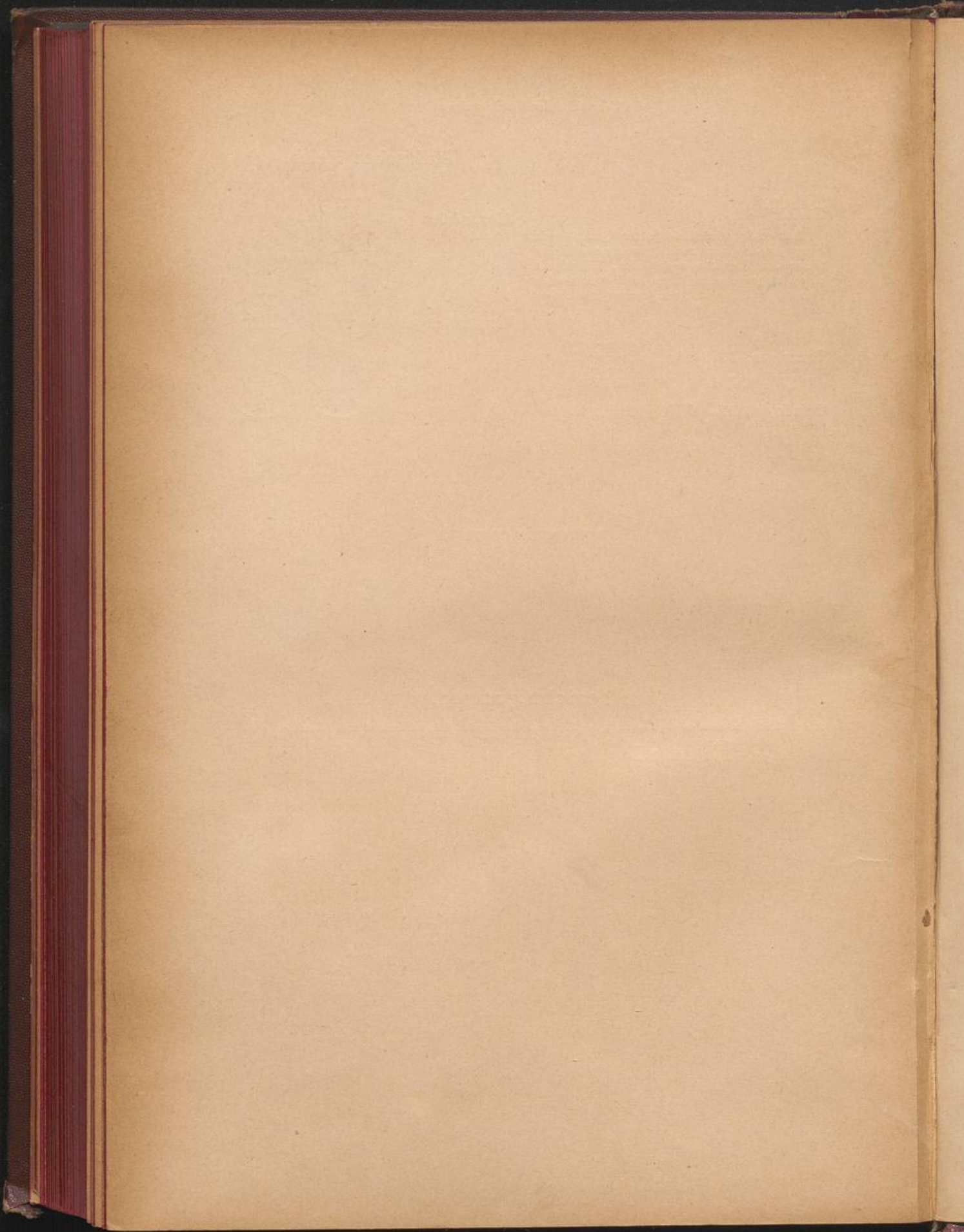
Konstantinopel



**Berichtigungen.**

S. 222, Z. 16 v. u. muss es, wie schon aus der Zeitangabe hervorgeht, anstatt Bernward (von Hildesheim) — Bernhard heißen.

S. 267, Z. 5 v. u. l. sölvje statt sölje.

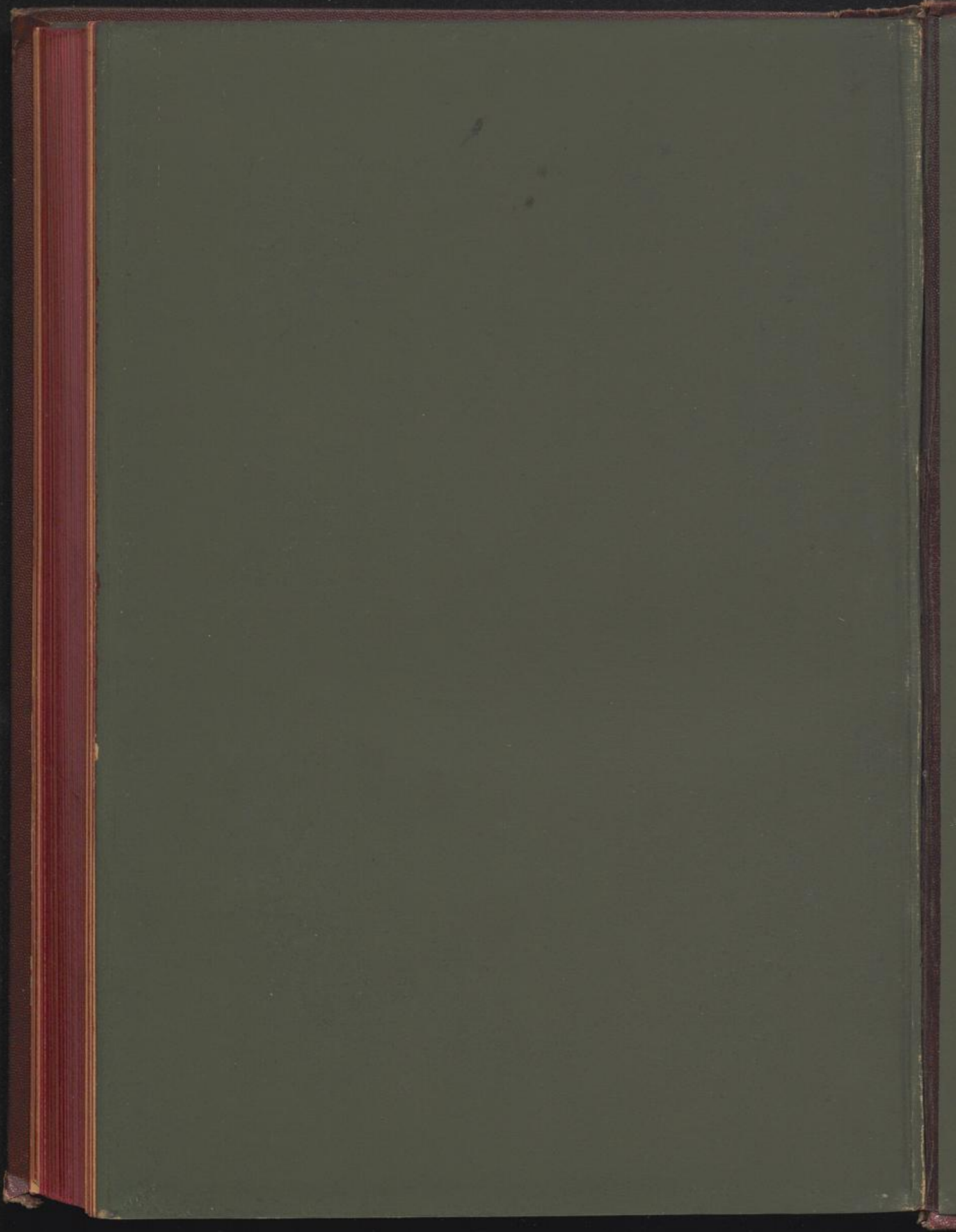


St. 2 (v. 3) ep.

77/8801

€ 20- w

12









**03M69322**

Mediennr.: 2523236



II  
BAND.

P  
03

GESCHICHTE DER TECHNISCHEN KUNSTE

M  
69322