



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

D. Das Kunsthandwerk in der italienischen Renaissance

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)

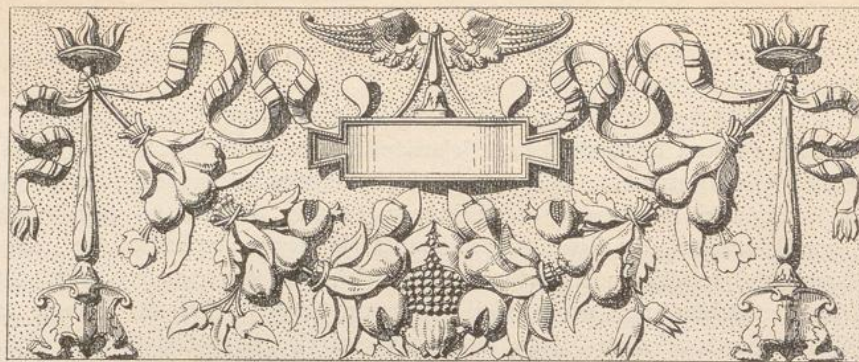


Fig. 304. Von einer Thür in den Loggien des Vatikans.

D. Das Kunsthandwerk in der italienischen Renaissance.

Lebensbeweglich und leicht verschiebbar sind in der italienischen Renaissance die Grenzen zwischen reiner Kunst und dem Kunsthandwerk. Dem letzteren werden nach der gangbaren Anschauung die dekorativen Aufgaben zugewiesen. Es bewegt sich aber auch die monumentale Architektur und Skulptur, insbesondere der Frührenaissance, gern in dekorativen Geleisen, und man würde jener nicht wenig von ihrem Reize und ihrer Bedeutung rauben, wollte man das dekorative Element daraus streichen. Die Künstler selbst machten keinen Unterschied zwischen Kunst und Kunsthandwerk, waren auf beiden Gebieten mit gleichem Eifer thätig. Ghiberti, Luca della Robbia, Desiderio da Settignano und noch viele andere Bildhauer spielen auch in der Geschichte der dekorativen Kunst eine große Rolle. Hervorragende Maler beteiligten sich an der Herstellung von Bettstellen und Truhen und schmückten sie mit Bildern (s. S. 125), von dem Mythos, welcher den Aufschwung der Töpferei in Urbino an Raffaels Namen knüpft, ganz zu schweigen.

Der rege Anteil der Künstler an den Erzeugnissen des Handwerks hat bei diesem das Festhalten an geläuterten Formen zur Folge; insbesondere übt die Architektur einen beherrschenden Einfluß auf die Gestalt und den Schmuck dekorativer Arbeiten aus. Die Altäre, die Grabmäler wiederholen die Glieder der monumentalen Architektur; auch an Gegenständen der Zimmereinrichtung, z. B. Kaminen, können wir die Aufeinanderfolge von Architrav, Fries und Kranzgesims und den in der Architektur beliebten Schmuck der trennenden und verbindenden Glieder: Welle, Perlstab, Zahnschnitt u. s. w. beobachten (Fig. 305). Doch besteht zwischen dem dekorativen Stile der Renaissance und jenem der gotischen Periode, welcher auch an der architektonischen Grundlage der ornamentalen Kunst festhielt, ein tiefgreifender Unterschied. In der gotischen Kunstweise werden auch die einzelnen ornamentalen Motive der Architektur entlehnt, die ganze Fläche, z. B. eine Lade, mit Spitzbogen, Maßwerk u. s. w. bedeckt. Die Renaissance trennt an den dekorativen Werken und an Geräten die Teile, die als Glieder gedacht werden können, scharf von den bloßen Füllungen. Soll z. B. eine Wand bekleidet werden (Fig. 306), so werden die scheinbar tragenden und krönenden Teile architektonisch gebildet, als Pfeiler, Architrav und Kranzgesimse konstruiert, die Füllungen dagegen als reines Zierwerk behandelt, mit flachen Reliefbildern bedeckt, zu welchen Laub, Ranken, Fruchtstämme, zuweilen auch Trophäen die beliebtesten Motive bieten. In der Art und Weise, wie der Raumsinn zu seinem Rechte gelangt, wie schmale und breite, horizontal oder vertikal geführte, quadratische oder

kreisrunde Flächen in Bezug auf ihre Verzierung unterschieden werden, erkennt man allein, daß Architekten und in der großen monumentalen Kunst geschulte Kräfte auch in der dekorativen

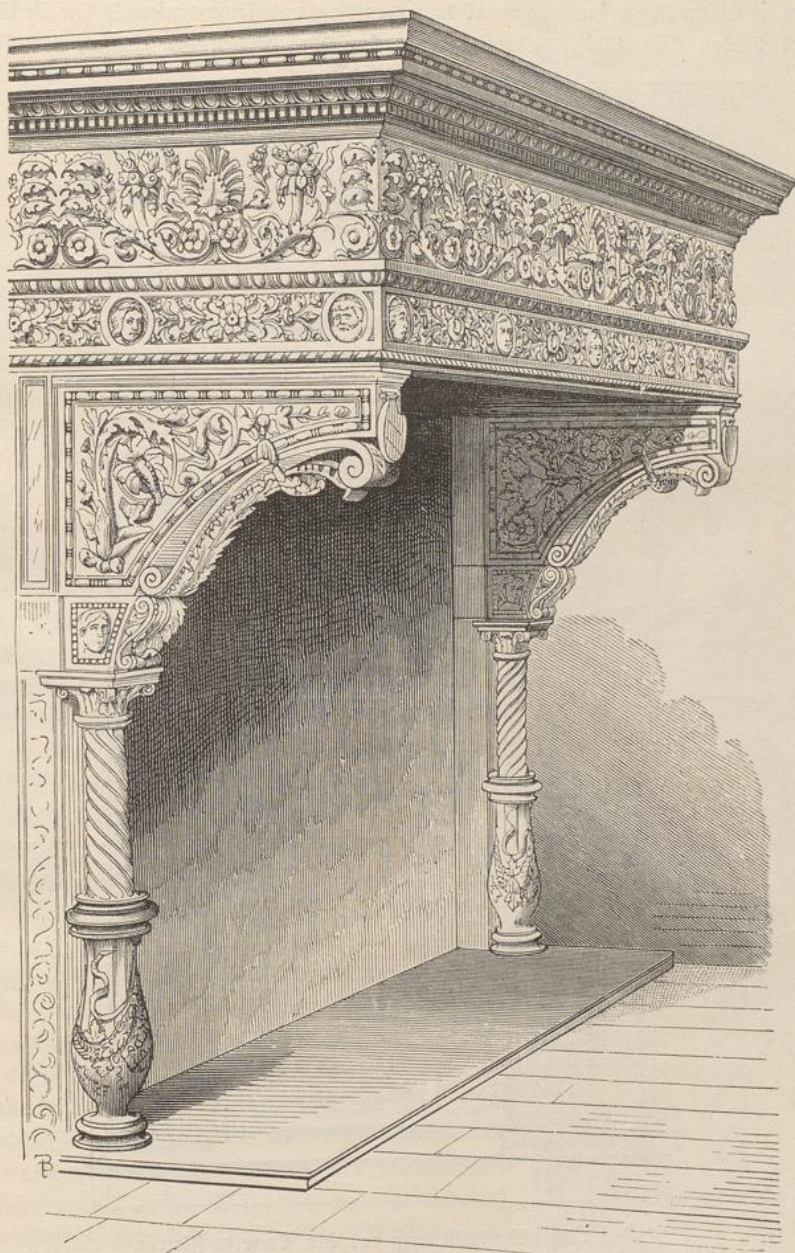


Fig. 305. Marmorkamin. Venedig, Dogenpalast.

Kunst walteten. An Pilastern kommt nur nach oben aufsteigendes und anstrebendes Rankenwerk zur Verwendung (Fig. 307). Häufig entwickelt es sich aus einer Vase oder einem Blattfelsche, und windet sich in Schlangelinien, in gefälligem Kontraste zu den geraden Leistenlinien in

die Höhe. Die Fülle und der Reichtum des Rankenwerkes steht stets mit der Breite des Pilasters in harmonischem Verhältnisse. Die Zieraten an Friesen und Querleisten zeigen schon in ihrem innersten Kerne den horizontal laufenden Zug und können niemals für Vertikalglieder verwertet werden (Fig. 304). Ebenso ist an den Ornamenten der quadratischen Füllungen

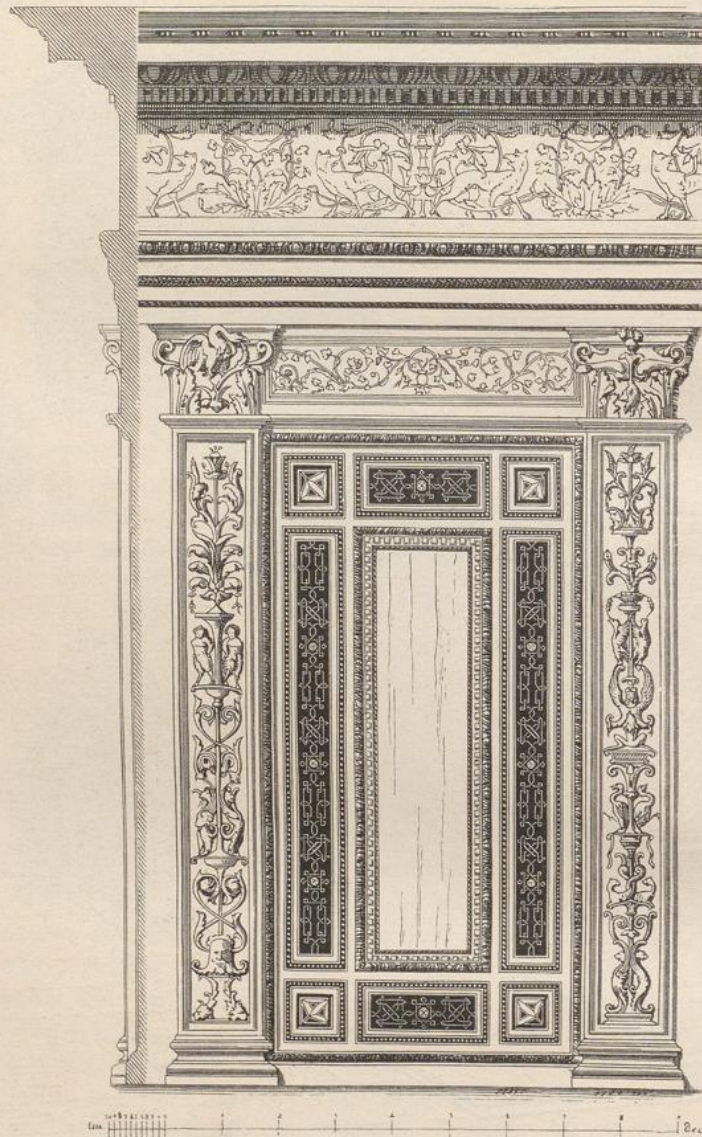


Fig. 306. Wandbekleidung aus Sta. Croce in Florenz.

regelmäßig das Streben wahrzunehmen, die Linienzüge von einem Mittelpunkt ausstrahlen zu lassen und zu den einzelnen Richtungen neutral zu stellen. Diese Gesetzmäßigkeit und zugleich die scharfen Kontraste zwischen Hauptgliedern und bloßen Füllungen beobachtet man am häufigsten an den Werken der Frührenaissance. Wir staunen um so mehr über diese organische Aus-

bildung des Ornamentes, als gerade dafür die Antike nur spärliche Anknüpfungspunkte bot. Durch die strenge Unterordnung unter die architektonischen Gesetze kommt zwar zuweilen etwas Kaltes und Abgemessenes in die Gerätemwelt, viel häufiger aber ein vornehmes Wesen und eine wohlthuende Ruhe, zumal wenn die Arbeit in edlen Stoffen, z. B. in Marmor, ausgeführt ist. Und unleugbar schwebten den Renaissancekünstlern, auch wenn sie in einem anderen Materiale arbeiteten, Marmormuster vor, und haben Marmorwerke auf den Stil der Renaissancecoration am mächtigsten eingewirkt.

Sowohl die Kirche wie der Palast und das reichere Wohnhaus riefen für Einrichtung und Ausschmückung die Hilfe des Kunsthandwerkes an und beschäftigten in umfassendster Weise alle Zweige der sogenannten Kleinkunst. Doch steht auch die dekorative Kunst die längste Zeit vorwiegend im Dienste der Kirche, ein weiterer Beleg zu der noch immer nicht hinreichend gewürdigten Tatsache, daß die Renaissancekultur sich keineswegs stets schroff und feindselig zu dem Mittelalter stellt, eine ihrer Hauptaufgaben vielmehr darin findet, die überlieferten Gegenstände der Darstellung durch die schöne, kunstreiche Form zu verklären. In den Kirchen sind es die Altäre (der Wandaltar, architektonisch gegliedert, mit Säulen und Giebel, siegt allmählich über den freistehenden Altar des Mittelalters), Kanzeln, Grabmäler, Ciborien (Fig. 98, S. 84), zur Aufbewahrung der Hostien bestimmt, ferner die Taufsteine, Weihwasserbecken, Gitter, das Chorgestühl, die Kandelaber und Leuchter, im Kirchenschätze kostbare Gefäße, Kleinodien, Prachtgewänder, welche Marmor-, Metall- und Holzarbeitern, Stictern u. s. w. lohnende Aufgaben darbieten.

Ehe wir noch die Paläste der Renaissancezeit betreten, begrüßen uns bereits anziehende Proben der Kunstfreude, welche in der Renaissance auch über die gewöhnlichsten Gegenstände des praktischen Gebrauches einen idealen Schimmer warf: die außen am Erdgeschoße angebrachten Fackelhalter (Fig. 310), Laternen und Thürklopfer. Unter den Laternen genießt die von Niccolo Grosso oder Caparra, nach Vasaris Schilderung den Typus eines einfach biedereren und doch künstlerisch geschulten Handwerkers, geschmiedete Ecklaterne am Pal. Strozzi den größten Ruf (Fig. 311). Aus Schmiedeeisen wurden anfangs auch die Thürringe und Thürklopfer gebildet, diese später aber aus Bronze gegossen. Ferrara, Bologna und Venedig sind die Heimat reich geschmückter Thür-

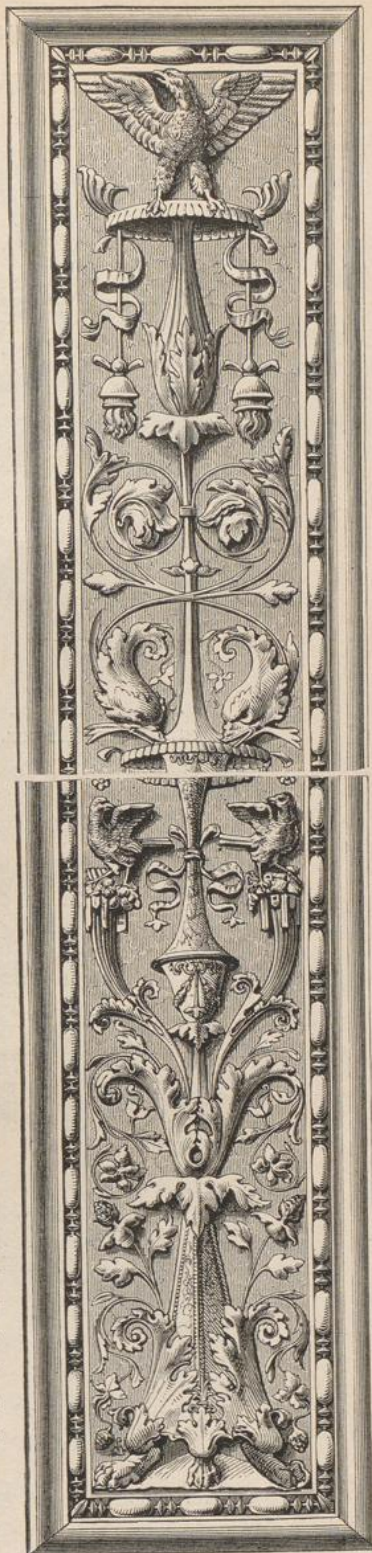


Fig. 307. Pilasterornament.
Venedig, S. M. dei Miracoli.



Fig. 308. Thürklopfer.
Wien, Oesterr. Museum.



Fig. 309. Thürklopfer.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.



Fig. 310. Fackelhalter aus Siena.

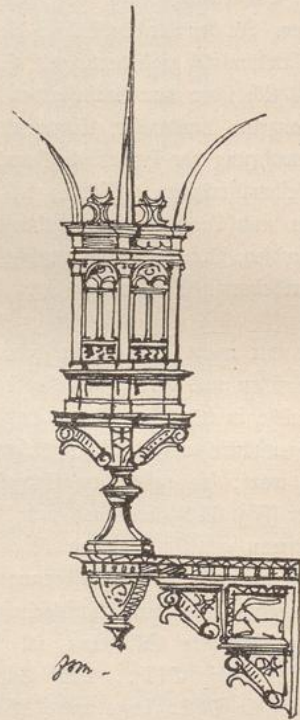


Fig. 311. Laterne vom Pal. Strozzi in Florenz.

klopfer; jener am Palazzo Pisani in Venedig mit dem Bilde Neptuns auf dem Mittelschilder wird mit Recht als ein Kunstwerk hervorragenden Ranges gepriesen. So unbedeutend an sich ein solcher Thürklopfer sein mag, so genügt er doch, um an ihm die eigentümlichen Vorzüge der Renaissancephantasie darzulegen. Sie duldet keine tote Form, haucht vielmehr jedem Gerät warmes Leben ein, so aber, daß die Bewegung der lebendigen Gestalt den Linien der zweckmäßigen Sache sich eng anschmiegt. Der Thürklopfer ist aus dem einfachen Ringe hervorgegangen. Der bequemeren Handhabung wegen empfing der Ring eine ovale, nach oben leise zugespitzte Form, so daß das Gewicht und die Schwere nach unten zunimmt. Die krummen Seitenlinien verwandelt die Phantasie in Delphine, Drachen, Sirenen, welche sich verschlingen; die Mitte wird durch Löwenköpfe geschmückt, das innere Feld durch eine Figur ausgefüllt. (Fig. 308 u. 309). Monumentaler Sinn verklärt den toten Gegenstand.

Von demselben Sinne angeweht erscheinen auch die Möbel in den inneren Palasträumen. Denn nur die Wohnungen der Vornehmen, nicht die Behausung des schlichten, kleinen Bürgers erfreuten sich in Italien eines künstlerischen Schmuckes. In den Prachtbetten und Prachttruhen (Fig. 312) gipfelt die Ausstattung der Wohnräume. Namentlich die Prachttruhen, geschnitten, vergoldet, bemalt, boten Bildhauern und Malern reiche Beschäftigung. Uns Nachgeborenen erscheint das Heranziehen bedeutender Künstler zur Herstellung gewöhnlichen Hausrates zuweilen als überschüssige Verschwendung künstlerischer Kraft. In Wahrheit haben wir darin nur eine Aeußerung des

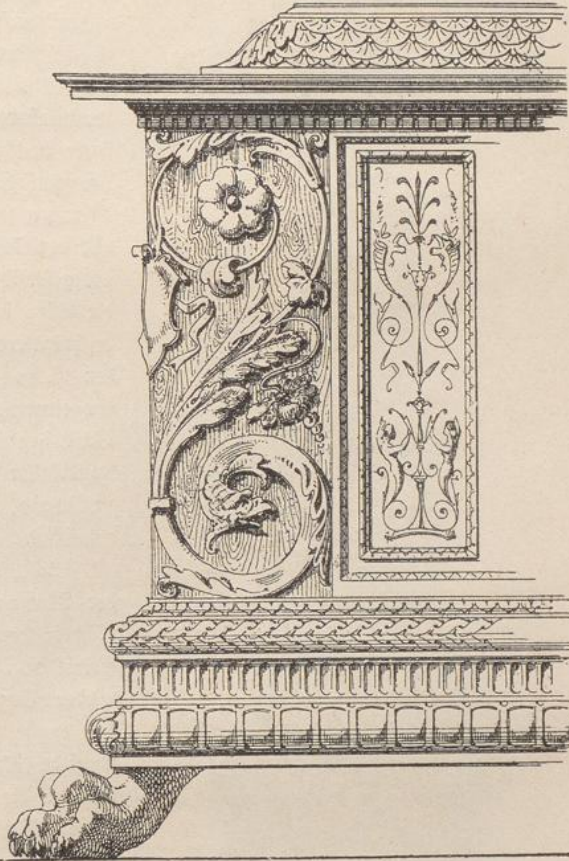


Fig. 312. Geschnittene Truhe. Florenz, Museo Nazionale.

hoch entwickelten Formensinnes zu erblicken, welcher der Renaissanceperiode eigentümlich ist. Bedenklicher ist schon die Thatsache, daß an einzelnen Fürstenhöfen Kassetten oder kleine Altarbilder mit Reliefs aus wohlriechendem Muskatteige (pasta da odore) geschmückt wurden. Hier droht bereits die Genußfreude in falsche Bahnen einzulenken. Die Prachtmöbel bestimmten nicht ausschließlich den glänzenden Eindruck der Gemächer. Auch die textile Kunst wurde gern zur Dekoration herangezogen. Teppiche an den Wänden, goldgestickte Decken und Kissen über den Bettstellen, Seidendecken über den Tischen werden in den Schilderungen der Prunkzimmer häufig angeführt.

Wie zu allen Zeiten, so steht auch in der Renaissance die Erzarbeit in höchstem Ansehen. Die Technik des Erzgusses, auch durch die Kanonengießereien gefördert, gelangte rasch, be-

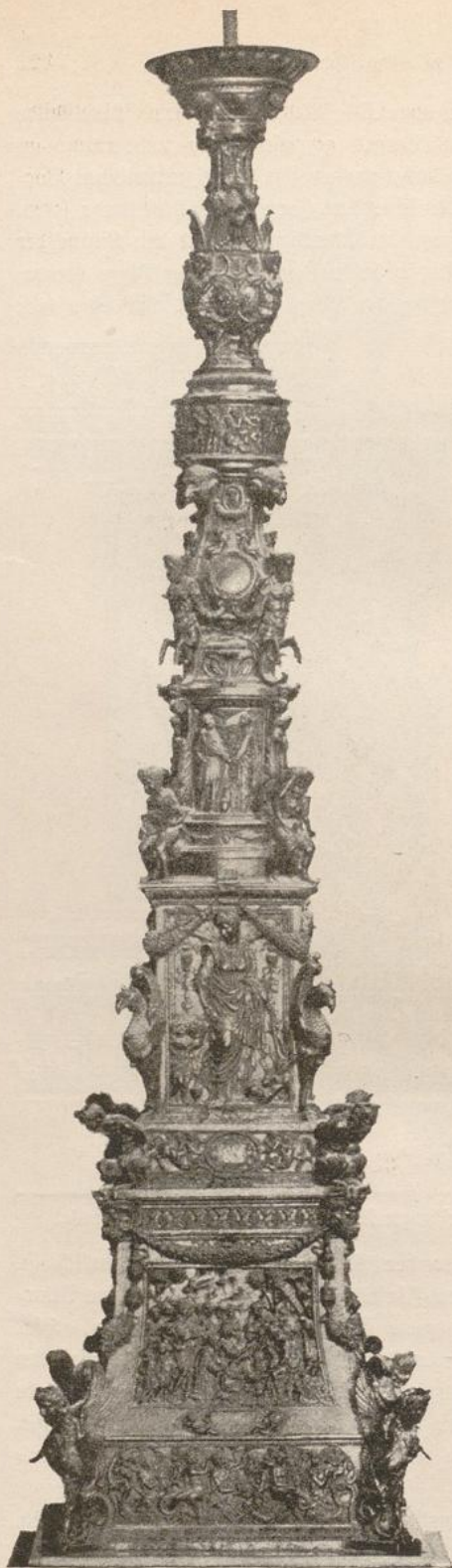


Fig. 313. Bronzefandelaber von Riccio. Padua, Santo.

D. Das Kunsthandwerk in der italienischen Renaissance.

sonders in Oberitalien, zur Vollenbung und gestattet der Phantasie des Bildners die freieste Bewegung. Für die wichtigste Gattung der Bronzewerke, für die Fandelaber, boten nicht die antiken Bronzeflechter, die auf den Stab zurückgehen, sondern die massigen ausgebauchten Marmorfandelaber das Vorbild. Die vafenartige Ausbauchung und Einziehung, der reiche Blätterfchmuck weisen auf Steinmuster hin. Oberitalien ist besonders reich an Bronzefandelabern, und hier ist wieder der schon oben (S. 89) erwähnte Fandelaber des Andrea Riccio in der Antoniuskirche in Padua das glänzendste Werk (Fig. 313). In fünf deutlich für das Auge getrennten Abteilungen steigt er in die Höhe, indem er zugleich aus der Würselsform allmählich in die Rundform übergeht. Durch sitzende Figuren und Masken werden die Ecken belebt, die Uebergänge vermittelt. Ein beschränkteres Maß des figürlichen Schmuckes in den vielen Feldern, eine minder schroffe Scheidung der einzelnen Abteilungen hätte das glänzendste Werk in ein vollendetes verwandelt. Einfachere Fandelaber und Leuchter, wie z. B. in der Certosa zu Pavia, erscheinen organischer in ihren Formen entwickelt.

Wie die Bronzewerke häufig in das Gebiet der Marmorarbeit übergreifen, so daß sie sich nicht in den Formen, sondern nur in dem Materiale von dieser unterscheiden, so berühren sich wieder Erz- und Goldschmiedearbeiten auf das engste. Waren doch Erzgießer und Goldschmiede häufig in einer Person vereinigt, und konnten die letzteren bei der Anfertigung zahlreicher Gegenstände, wie der Becken, Schalen, Gefäße (*Lavori di grosseria*), der Gießkunst nicht entbehren. Vasaris Wort, der rechte Goldschmied müsse auch ein trefflicher Zeichner sein und sich auf die Reliefkunst verstehen, klärt uns über die eigentümlichen Vorzüge der italienischen Goldschmiedewerke am besten auf. In den rein technischen Vorgängen überragen sie keineswegs die Meister anderer Länder; auch in der farbigen Pracht stehen z. B. deutsche Goldschmiedearbeiten den italienischen keineswegs nach. Wohl aber zeichnen sich diese in der Regel durch geläuterte künstlerische Formen und durch richtigere Zeichnung

aus. Auch an Phantasiereichtum fehlt es den italienischen Goldschmieden nicht. Welche wunderbaren, mannigfachen Formen verstehen sie nicht den Henkeln ihrer Gießkannen und Schalen zu verleihen, wie sinnig wissen sie nicht die Lippe der Kanne bald als Palmblatt, bald als Diadem, wenn der oberste eingezogene Teil einen Kopf bildet, zu gestalten!

Für die Renaissance besonders charakteristisch sind jene Goldschmiedearbeiten, in welchen die Phantasie des Künstlers, losgelöst von den streng architektonischen Regeln, in üppigen Bildungen von Pflanzen- und Tierformen sich ergeht, diese zum Schmucke von Gefäßen und Geräten verwendet und dabei die plastische und malerische Wirkung vereinigt. Edelsteine und Halbedelsteine, wie Achat, Jaspis, Lapis Lazuli, selbst Seemuscheln werden nach Farbe und Form in lebendige, sinnreiche Gestalten umgewandelt, alle Teile des Gefäßes, auch Henkel, Fuß, Griff in reichster dekorativer Weise durchgebildet. Das berühmteste Beispiel dieser Art ist das Salzfaß Benvenuto Cellinis (Fig. 314), jetzt in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien.



Fig. 314. Salzfaß von Benvenuto Cellini. Wien, k. k. Schatzkammer.

Auf einem ovalen Untersatze sehen wir den Meeresgott dargestellt mit einem Schiffe als Salzfaß; ihm gegenüber die Erde mit einem Tempel zur Seite, welcher das Gewürz in sich aufnehmen sollte; ringsum aber sind Land- und Seetiere, Fische und Muscheln angebracht. Das Salzfaß ist die einzige, vollkommen beglaubigte Schöpfung des Meisters. Die anderen Werke, welche er in seiner Lebensbeschreibung erwähnt, sind leider zu Grunde gegangen, wie die Schließe des päpstlichen Pluviales, oder nicht mehr mit Sicherheit unter den erhaltenen Schätzen nachzuweisen. In den verschiedensten Zweigen seiner Kunst entfaltete er seine Geschicklichkeit. Er gab antiken Gemmen reiche Einfassungen, goß, ziselirte und emaillierte Kannen, Becken, Schalen, machte Ohrgehänge oder Ringe, schmiedete Rüstungen und verband damit bekanntlich noch eine rege Thätigkeit als Bildhauer. Benvenuto Cellini hat durch seinen Ruhm fast alle anderen Goldschmiede Italiens in den Hintergrund gedrängt, so daß nicht nur die besten Werke auf seinen Namen geschrieben werden, sondern die ganze Weise der Arbeit als Cellini-Stil ausgegeben wird. Doch besaß er eine stattliche Reihe von Nebenbuhlern wie u. a. den Meister der

berühmten farnesischen Kassette in Neapel, Bernardo da Castelbolognese (Fig. 315). Alle in seinen Werken vorkommenden technischen Vorgänge waren schon früher geübt worden, so insbesondere auch die Emailmalerei, welche in der Renaissanceperiode einen neuen Charakter empfing. An die Stelle des mittelalterlichen Gruben- und Zellenemail trat das Reliefemail (*email translucide sur relief*). Ein ganz flaches Relief wird auf der Platte mit Hilfe von Grabstichel und feinstem Meißel hergestellt, darüber die Emailfarbe mehr oder weniger dünn aufgetragen, so daß unter der durchscheinenden Farbe die Eiselierung sichtbar bleibt, das Relief koloriert erscheint.

Die Arbeiten in Holz fallen teils in das Gebiet der Plastik, teils in den Kreis der Malerei. Die Holzschnitzerei zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß sie zwar die archi-

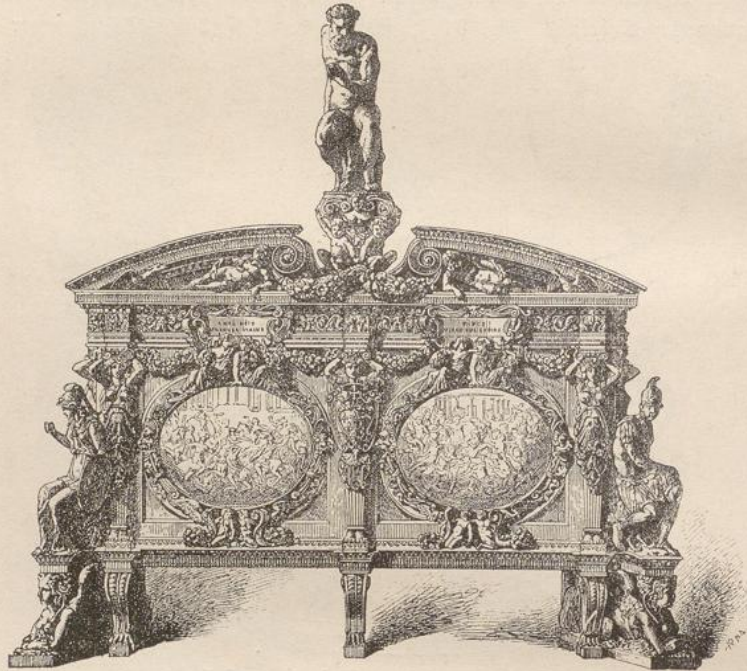


Fig. 315. Die sog. Farnesische Kassette. Neapel, Museo Nazionale.

tektonischen Gesetze befolgt, aber sich nicht auf die unmittelbare Nachahmung fertiger Bauten einläßt. Das Rahmenwerk, Füllungen und Felder, spielen die Hauptrolle. Ein Prachtwerk der Holzsulptur sind die Thüren der vatikanischen Loggien, unter Clemens VII. gearbeitet (Fig. 316), ebenso wie die Holzschnitzereien in den Stenzen von Giovanni Barile aus Siena, der mit seinem Bruder Antonio eine reiche Thätigkeit entwickelte, die größte Beachtung verdienen. Nächst Florenz war namentlich Venedig ein Hauptsitz der Holzschnitzerei. Mit der letzteren wetteifert die eingelegte Arbeit (*Intarsia*) an Schönheit und Bedeutung. Sie wurde vorzugsweise in der Lombardei geübt und von Klosterbrüdern, denen diese viel Geduld erfordernde Arbeit zusagte, gepflegt. Von einfachen Ranken oder Arabesken bis zur Nachbildung unbelebter und belebter Gegenstände, wie Musikinstrumenten, Trophäen, Vögeln, kann man die Gegenstände verfolgen. Selbst Architekturen, perspektivische Ansichten, historische Szenen wurden in eingeleger Arbeit wiedergegeben. Für solche Werke genügte der einfache Gegensatz heller,

eingeleger Zeichnung auf dunklem Grunde nicht. Die Hölzer wurden gebeizt und gefärbt, um die verschiedenen Mitteltöne hervorzubringen. Chorstühle, Schränke, Türen wurden am häufigsten mit Intarsien in den Feldern geschmückt, mit eingeleger Arbeit oft auch die geschnitzte verbunden. Im 15. Jahrhundert zählt die Kunst der Intarsien die berühmtesten Namen unter ihren Vertretern, wie Brunellesco, Giuliano da Majano; im Cinquecento sind es vorzugsweise Dominikaner, wie Fra Giovanni da Verona, Fra Damiano da Bergamo u. a., mit deren Namen die vollendetsten Werke in eingeleger Arbeit verknüpft werden.



Fig. 316. Geschnitzte Thürfüllung von Barile. Rom, Loggien des Vatikans.

Eine glänzende Rolle spielt in der italienischen Renaissance die Kunsttöpferei, welche im Mittelalter unter den abendländischen Völkern in Verfall geraten war und nur im Oriente sich in glänzender Weise theils erhalten, theils fortentwickelt hatte. Die farbige Dekoration mit Blumen oder Arabesken spielt in der persischen und arabischen Keramik eine Hauptrolle. Dagegen erscheint der Aufbau der Gefäße, ihre plastische Form, namentlich im Vergleich mit der Antike, dürftig ausgebildet. Auch das am weitesten vorspringende Glied der orientalischen Kulturwelt, die Mauren in Spanien, pflegten mit großem Erfolg diesen Kunstzweig und verstanden sich trefflich auf die Anfertigung glasierter Thonwaren, deren Ornamente, meist

Blattwert auf weißlichem Grunde, gegen das Licht gehalten, einen metallischen, gelb-rötlichen Glanz zeigen. Ein Hauptsitz der spanisch-maurischen Töpferei scheint auf einer der balearischen Inseln, auf Majorca, bestanden und die Vorliebe für ähnliche Produkte sich im Laufe des 15. Jahrhunderts von hier nach Italien verpflanzt zu haben. Daraus deutet der in Italien übliche Name: »Majoliken« hin. In Italien hatte bereits Luca della Robbia in Florenz die undurchsichtige, weiße Zinnglasur erfunden, seine Kunst aber vorwiegend im Interesse der architektonischen Dekoration und der Plastik verwendet. Die wahre Heimat der italienischen Majoliken, der bemalten, zinnglasirten Schüsseln, Kannen, Vasen u. s. w. ist das umbrische Land, wo sich eine Reihe fruchtbarer Werkstätten erhoben. Wir zählen die wichtigsten auf: Deruta bei Perugia,



Fig. 317. Majolikafanne und Teller aus Urbino.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Faenza, nach welcher Stadt die Majoliken auch Fayencen benannt wurden, Gubbio, Pesaro, Urbino (Fig. 317), Casteldurante. Auch Cafaggiolo in Toscana und Ferrara (Fig. 319) erfreuten sich eines großen Ruhmes.

Die beste Zeit der Majoliken umfaßt die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die großen Kriegskosten hatten den Hausschatz der Fürsten geleert, zur Veräußerung des Silbergerätes, des Tafelgeschirres gezwungen. An dessen Stelle traten die Produkte der Keramik, welche selbstverständlich, sobald sie in die Nähe der Höfe gerückt waren, einen weiteren künstlerischen Schmuck empfangen, den Charakter des einfachen Hausrates verloren. Anfangs begnügte man sich mit aufgemalten Arabesken, hielt die Dekoration hell auf farbigem, blauem oder gelbem Grunde; später wagte man sich an die Reproduktion von Gemälden, dekorierte farbig auf hellem

Grunde und lernte, der Glasur einen metallischen, fast rubinartigen Glanz zu verleihen. Dies verstand am besten Maestro Giorgio oder Giorgio Andreoli († ca. 1525) aus Pavia, der sich mit zwei Brüdern in Gubbio niedergelassen, und in dessen Werkstätte, wie es scheint, anderwärts gefertigte Thonwaren gebracht wurden, damit er sie mit Rubinanz versehe. Mit den Majoliken aus Urbino sind die Namen des Ranto Abello aus Rovigo (bis 1542) und Drazio Fontana verknüpft. Die Majoliken sind überwiegend Bruntgefäße, nicht für den häuslichen Gebrauch bestimmt. Zu Liebesgeschenken waren wahrscheinlich die Schüsseln bestimmt, auf deren innerer Fläche ein ideales Frauenbild mit der Beschriftung: Cintia bella, Beatrice diva u. s. w. gemalt ist (Fig. 318). Durch die plastische Dekoration sind wieder andere Gefäße,



Fig. 318. Majolikaschüssel mit Frauenbild. Wien, Oesterr. Museum.

z. B. Kannen ausgezeichnet und schon dadurch aus dem Kreise des gewöhnlichen Hausrates herausgehoben. Der malerische Schmuck wagt sich in der späteren Zeit an die Wiedergabe größerer Kompositionen; Kupferstiche nach Raffael, selbständig erfundene Zeichnungen, insbesondere Battista Francos, werden häufig als Vorbilder benutzt. Die Farbenwahl bleibt aber stets eine beschränkte, da den Majoliken nun einmal ein dekorativer Charakter innewohnt. Aus diesem Grunde verdienen Gefäße mit rein ornamentalem Schmucke den Vorzug vor jenen mit figürlichen Darstellungen. Bei den letzteren ist der Widerstreit zwischen der in der dekorativen Malerei berechtigten, ja sogar geforderten konventionellen Färbung und der Naturwahrheit, welche historische Szenen oder Porträts erheischen, unvermeidlich.

Den Erzeugnissen der Keramik stehen die Werke der Glaserkunst nahe. Auch in dieser hatte es bereits die Antike zu einer erstaunlichen Fertigkeit gebracht, in der Nachahmung von

Edelsteinen und Rameen durch Glasfluß, in der Herstellung leichter, durchsichtiger, mit Glasneßen übersponnener Gläser Vollendetes geleistet. Die Byzantiner wurden die Erben der Antike und versorgten die ganze Welt mit farbigen emaillierten Gläsern. Von byzantinischen Glasarbeitern wurde die Kunst nach Venedig gebracht und hier wegen der drohenden Feuergefahr auf der Insel Murano lokalisiert. In der Herstellung farbiger Gläser blieb Venedig hinter dem Oriente zurück, dagegen glänzen venezianische Gläser durch eine andere Eigenschaft. Das scheinbar körperlose, dehnbare und biegsame Wesen des Glases wird darin zu höchster Wirkung gebracht. Ihre Millefiori- und Filigranglaser galten lange Zeit für unnachahmbar. Sie verstanden z. B. Fäden verschiedenfarbigen Glases so zusammenzuschmelzen, daß sie Form, Farbe und gegenseitige Lage beibehielten und spiralförmig gedreht werden konnten. Auch in der festen, phantastischen Form, welche sie den Henkeln, Füßen gaben, kam die eigentümliche Natur des Glases zu voller Geltung.



Fig. 319. Majolikavase aus Ferrara.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.