



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Erzguß und Goldschmiedearbeit

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

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

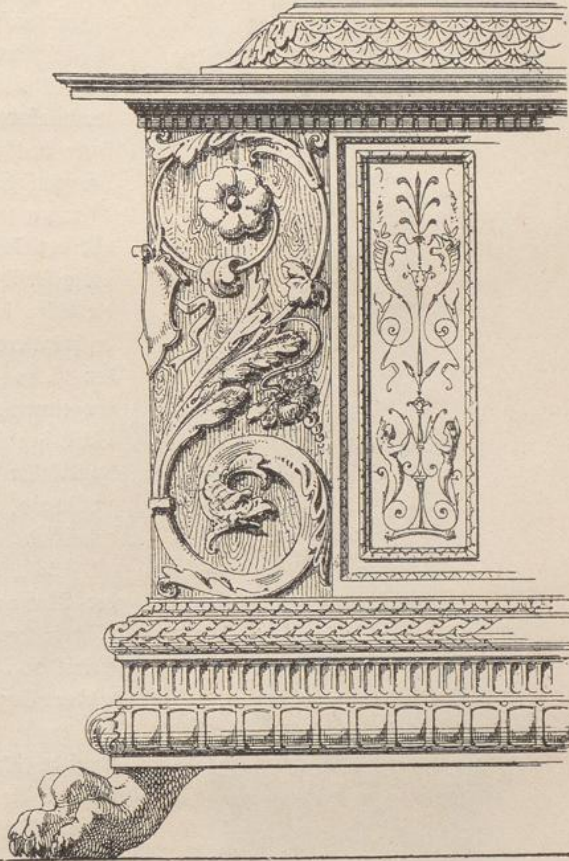


Fig. 312. Geschnittene Truhe. Florenz, Museo Nazionale.

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-

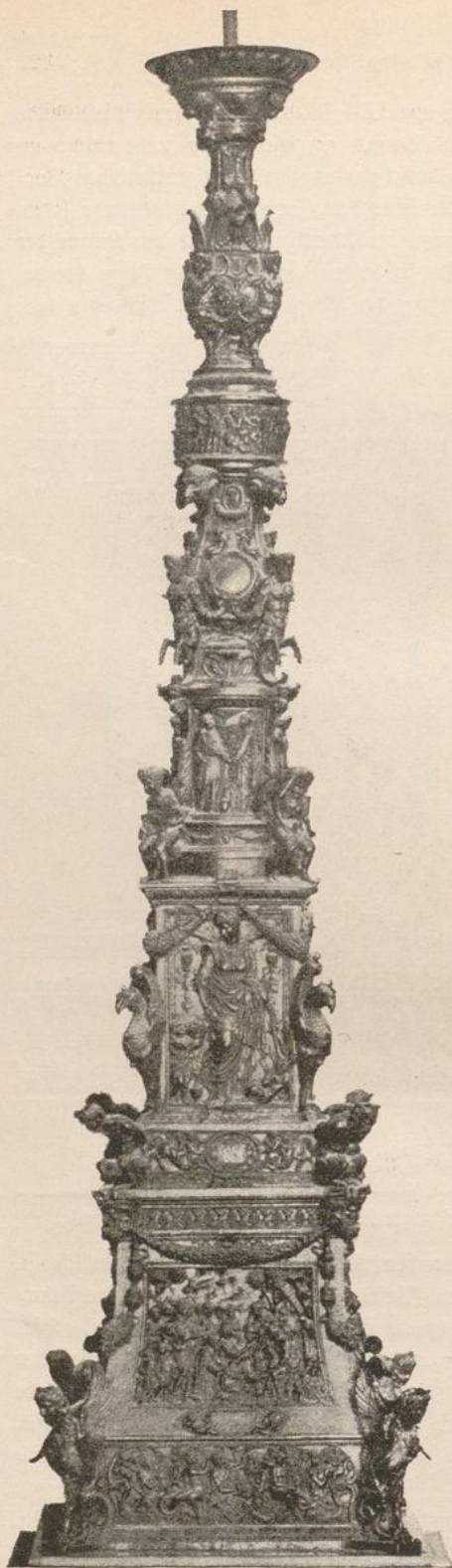


Fig. 313. Bronzefandelaber von Riccio. Padua, Santo.

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-

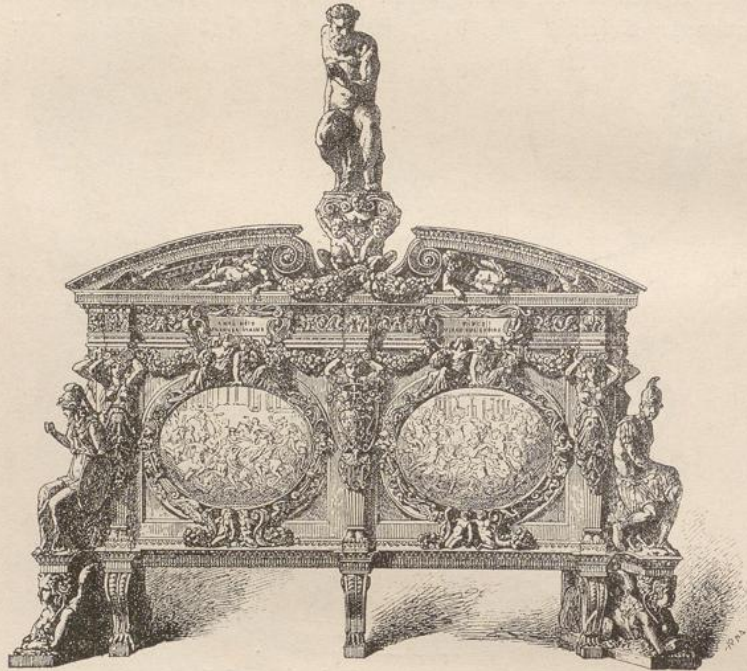


Fig. 315. Die sog. Farnesische Kassette. Neapel, Museo Nazionale.

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,