Geschichte der technischen Künste

Brinckmann, Justus

Stuttgart, 1875

urn:nbn:de:hbz:466:1-75432

60—

nur Bd 1

GESCHICHTE

DER

TECHNISCHEN KÜNSTE.

ERSTER BAND.

GESCHICHTE

der

TECHNISCHEN KÜNSTE.

Im Verein mit

JUSTUS BRINCKMANN, ALBERT ILG, JULIUS LESSING,
FR. LIPPMANN, HERMANN ROLLETT

herausgegeben

von

BRUNO BUCHER.

ERSTER BAND.

STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
1875.

Druck von Gebrüder Mäntler in Stuttgart.

VORWORT.

Der Verſuch, die Handbücher der Kunſtgeſchichte durch eine ausführliche Darſtellung des Entwicklungsganges der decorativen und Kleinkünſte zu ergänzen, bedarf heutzutage wohl kaum einer Rechtfertigung. Bringt doch unſere Zeit eben jener Arbeit, deren Zweck es iſt, die Gegenſtände unſeres alltäglichen Gebrauchs durch ſchöne Form und harmoniſche Färbung zu adeln, nach langer Vernachläſſigung eine entſchiedene

Vorliebe entgegen, begleitet von dem natürlichen Wunſche über das Weſen und die Vergangenheit der mancherlei dabei angewandten Arten der Kunſttechnik ſich zu unterrichten. Und allerdings iſt ja — neben manchem anderen — die Verbreitung ſolcher Kenntniss unumgänglich nothwendig, ſoll der Sinn für den Stil im Schmuck des Menſchen und ſeiner Behauſung ſich wieder feſt einbürgern, ſoll die jetzige der Kunſt-Induſtrie ſo günſtige Strömung nicht wie eine Mode verrauſchen.

Was der Einfügung einer ſolchen Darſtellung in die allgemeine Kunſtgeſchichte, ſei es als eigener Abſchnitt, ſei es vertheilt auf die drei Hauptgruppen, entgegenſteht, ſchrieb zugleich die Gliederung dieſer Arbeit vor. Das zu bearbeitende Gebiet iſt von einer ſolchen Fülle von Aeusserungen des Kunſttriebes bedeckt, für welche ſich gemeinſame Geſichtspunkte nur ſchwer auffinden laſſen, die Natur des Stoffes iſt von ſo vorwiegender Bedeutung, und die einzelnen techniſchen Künſte haben ſich oft ſo ſelbſtändig entwickelt, dass die Eintheilung nach dem Stoffe geboten erſchien. Und dieſe ermöglichte wieder das Zuſammenwirken mehrerer Kräfte, alſo die Vereinigung mannichfaltiger Fachkenntniſſe und zugleich eine raſchere Förderung der Arbeit, als von dem Einzelnen wäre zu erwarten geweſen.

Auch iſt der Plan des Unternehmens nach dieſer Seite hin faſt ausnahmslos gutgeheissen worden. Ueber einige anderweitige Ausſtellungen fühlt ſich der Unterzeichnete gedrungen, ſchon jetzt Rede zu ſtehen. Zunächſt iſt der Ausdruck »Techniſche Künſte« als pleonaſtiſch getadelt worden. Indeſſen glaubten wir, abgeſehen von dem, in dem Prolegomenon zum »Stil«[1] motivirten Vorgange Gottfried Semper's zur Wahl jenes Ausdrucks durch den Sprachgebrauch berechtigt zu ſein, welcher z. B. »techniſche Akademien« ohne Furcht vor Missverſtändniſſen neben »Kunſt-Akademien« ſtellt.

Auch die Aufnahme des Formſchnitts und des Kupferſtichs in die Reihe unſerer techniſchen Künſte hat uns einen Vorwurf zugezogen, welcher ohne Frage als berechtigt anerkannt werden müsste, wenn er auch auf die Miniatur ausgedehnt worden wäre. So aber beweiſt der Vorwurf nur abermals, wie ſchwer es iſt, auf dieſem Felde Grenzen zu ziehen. Und da eine für das grössere Publikum berechnete Geſchichte jener graphiſchen Künſte nothwendig geworden zu ſein ſchien, wird dieſelbe ja hoffentlich auch in dieſer Verbindung nicht unwillkommen ſein.

---

[1] Band I. S. 7, Note.

Leider ſah Herr Friedrich Lippmann ſich ausser Stande, die verheissene Bearbeitung eben dieſer Abſchnitte zu liefern, doch hat er die einzelnen Druckbogen einer Durchſicht unterzogen, ſo dass wir nicht gänzlich auf ſeine ſo ſchätzbare Mitwirkung zu verzichten brauchten.

Die Schwierigkeiten, welche ſich daraus ergeben, dass ein weitſchichtiges Material auf engen Raum zuſammengedrängt und zugleich ein Leſerkreis im Auge behalten werden muss, welcher von dem Kunſtgelehrten und dem Liebhaber bis zu dem Arbeiter gar verſchiedene Bildungsſtufen umfasst, — dieſe Schwierigkeiten werden von dem billigen Beurtheiler nicht verkannt werden. Auch hiervon abgeſehen iſt der Unterzeichnete ſich vollkommen bewusst, für ſeinen Antheil an der Arbeit jene Nachſicht in Anſpruch nehmen zu müſſen, welche einem in mancher Beziehung erſten Verſuche gewährt zu werden pflegt.

WIEN im November 1875.

BR. BUCHER.

INHALTS-VERZEICHNISS.

VERZEICHNISS DER ILLUSTRATIONEN.

INHALT DER TAFELN.

TAFEL I.

Antike und mittelalterliche Gemmen.

TAFEL II.

Cinquecento- und neuere Gemmen.

I.

EMAIL.

Bearbeitet von BR. BUCHER.

I.

Allgemeines.

Das Wort Email ist die französische Form des mittelalterlich-lateinischen *smaltum, esmalctum,* italienisch *smalto,* deutsch *Smalte, Schmalte, Schmelz.* Smaltum selbst wird von den meisten Sprachforschern auf das althochdeutsche Zeitwort *smelzan,* schmelzen, zurückgeführt und bedeutet ursprünglich Geschmelze von Gold und Silber, dann erst metallisches Glas.[1] Es begegnet sich also in dieser Doppelbedeutung mit dem griechischen ἤλεκτρον (lat. *electrum*), welches ebenfalls eine Mischung aus Gold und Silber, ferner Bernstein und mit vieler Wahrscheinlichkeit auch Schmelzglas bedeutet.

Gegenwärtig bezeichnet man mit dem Ausdruck Email 1. den *Glasfluss,* d. i. die durch lösliche Oxyde gefärbte, leichtflüssige Glasmasse, Schmelz, — dann mit vielfach üblicher Wortvertauschung 2. die *Schmelzmalerei,* d. i. die verschiedenen Arten, mit Glasfluss, der auf Metall aufgeschmolzen wird, zu malen (nicht aber die Malerei mit Schmelzfarben auf Thon oder Glas); — 3. metallene Platten, Gefässe u. s. w., welche mit Schmelzmalerei bedeckt sind.

Der Glasfluss, zu welchem der leichteren Schmelzbarkeit halber ein bleihaltiges Glas verwendet zu werden pflegt, kann durchsichtig *(translucid)* oder undurchsichtig *(opak)* sein; das letztere wird er durch den Beisatz nichtschmelzender Stoffe, wie Knochenasche oder Zinnoxyd. Salvétat[2] hat für die erstere Art die Benennung *Transemail,* für die letztere *Opemail* in Vorschlag gebracht.

---

[1] Wenn in Ducange's Glossarium smaltum von *maltum,* Mörtel, hergeleitet wird, bei den meisten anderen französischen Schriftstellern von dem hebräischen *chaschmal* (von welchem weiter unten die Rede), so sind diese gezwungenen Erklärungen wohl mit von dem Wunsche dictirt, die deutsche Sprachwurzel entbehren zu können. Andererseits mögen auch patriotische Empfindungen zu der Entschiedenheit beigetragen haben, mit welcher deutsche Gelehrte, wie Voss und Buttmann, das Elektron überall für Bernstein genommen wissen wollten.

[2] In: Laboulaye, *dict. des arts et manufactures,* Complément. Paris 1869. — Deutsch: Salvétat *über Decoration von Thonwaaren und Emaillage.* Wien 1871.

Die Zahl der Färbemittel des Glasfluſſes, welche im Mittelalter noch ziemlich beſchränkt war, wird gegenwärtig durch die Chemie fortwährend vermehrt. Man färbt ihn jetzt[1] *blau* mit Kobaltoxyd, *violet* mit Manganoxyd, *roth* mit Kupferoxyd oder Eiſenoxyd oder Schwefelſilber oder Goldpurpur,[2] *braun* mit Manganoxyd, Chrom und Eiſenoxyd, *ockergelb* mit Rothzinkerz, *gelb* mit Chlorſilber oder antimonſaurem Blei und Zinkoxyd, *wachsgelb mit* antimonſaurem Eiſenglanz, *grüngelb* mit Eiſenoxyd, *grün* mit Chromoxyd, *pistaziengrün* mit antimonſaurem Kupfer, *meergrün* mit Kupferoxyd, *lichtſmaragdgrün* mit Nickeloxyd, *flaſchengrün* mit Eiſenoxyd, *dunkelgrün* mit antimonſaurem Kobalt. *Schwarz* erhält man durch Miſchung von dunkelm Blau, Grün und Violet, *Weiss* mit Zinnoxyd.

Die Arbeit des Emailleurs iſt im Weſentlichen dieſe:[3] Der Glasfluss wird in einem Achatmörſer mit ein wenig Waſſer zerſtossen und zu Pulver zerrieben, wobei von Zeit zu Zeit das ſich trübende Waſſer durch reines erſetzt werden muss. Einige Tropfen Salpeterſäure ziehen die Unreinigkeiten des Schmelzglaſes an ſich, welches ſchliesslich noch mit Waſſer abgeſpült wird. Die zurückbleibende feuchte Schmelzmaſſe wird mit einer Spatel oder einem Pinſel auf die blankgeputzte Metallfläche aufgetragen und im Emailofen aufgeſchmolzen, welcher gleichmässige Hitze von allen Seiten gewährt und durch eine *Muffel* die Schmelzmaſſe gegen Staub, Aſche u. ſ. w. ſchützt. Auch die Rückſeite des Metalls erhält in der Regel einen Ueberzug von Schmelzglas, das ſ. g. *Contre-émail.* Der Zweck hierbei iſt, ein Gegengewicht gegen die phyſikaliſche Wirkung zu erhalten, welche der Process des Auffschmelzens und Erkaltens des Glasfluſſes auf das Metall ausübt. Doch nimmt man zum Contre-émail gewöhnlich eine farbloſe oder doch durchſichtige Maſſe, damit die Art des Metalls erkennbar bleibt. Es muss dafür geſorgt werden, dass das Erkalten allmählich vor ſich geht, weil ſonſt der Glasfluss leicht Riſſe bekommt.

Die Schmelzmalerei zerfällt in zwei Hauptgruppen, welche man gewöhnlich mit Goldſchmiedemail und Maleremail bezeichnet.

Das Goldſchmiedemail *(émaux incrustés)* iſt eine Art Moſaik. Die einzelnen Farben werden neben einander geſtellt, entweder unmittelbar oder durch feine Metallſtege von einander getrennt. Unterarten desſelben ſind: Zellenſchmelz *(émail cloisonné)* — die Zeichnung wird durch feine Metalldrähte gebildet, welche auf den Metallgrund, den *Excipienten,* aufgelöthet ſind, und in die dadurch entſtehenden Zellen wird der Glasfluss eingelaſſen; Grubenſchmelz *(émail en taille d'épargne* oder *champlevé)* — die Zeichnung wird in die Oberfläche des Excipienten eingegraben, die für das Email beſtimmten Partien vertieft, während die

[1] Popelin, *l'art de l'émail.* Paris 1868 p. 18 f. — Salvétat a. a. O.

[2] *Purpur des Cassius*, eine Verbindung von Goldchlorid mit Zinnsesquichlorid, zuerſt von Caſſius in Leyden 1683 dargeſtellt.

[3] Popelin a. a. O. p. 27.

Umriſſe ſtehen bleiben; Relieffchmelz *(émail translucide sur ciselure en relief)* — die Zeichnung wird in ſchwachem Relief mit dem Grabſtichel ausgeführt und dann mit durchſichtigem Schmelz ſo colorirt, dass dieſer eine ebene Oberfläche bildet, und die höheren Stellen des Metalls lichter, die tieferen dunkler erſcheinen; endlich Schmelz auf erhabener Arbeit *(émail de ronde bosse* oder *de haut relief)* — erhaben gearbeitete Metallgegenſtände erhalten einen Ueberzug von Schmelzglas.

Das Maleremail *(émaux peints, ém. de Limoges)* iſt wirkliche Malerei mit Schmelzfarben auf Metall, welches (in den meiſten Fällen wenigſtens) durch einen Ueberzug von Glasfluss einen Malgrund erhalten hat. Das Nähere über dieſe verſchiedenen Arten der Technik wird ſich im Verlaufe der hiſtoriſchen Darſtellung ergeben.

II.

Das Email im Alterthum.

Die Kunſt, farbige Glasfritte zu bereiten, ſcheint überall der eigentlichen Glasfabrikation vorausgegangen zu ſein. An der glaſigen Schlacke, welche bei der Aufbereitung der Erze zurückbleibt, mochte zuerſt ihre Verwandtſchaft mit vulkaniſchen Stoffen, z. B. dem Obſidian, auffallen und anregen, behufs der Nachbildung von Edelſteinen ſolche glaſige Subſtanzen aus Erden und Metalloxyden künſtlich herzuſtellen. Das Alter und die Herkunft der Schmuckſachen aus Glasfluss, welche faſt auf dem ganzen Erdboden bei Ausgrabungen verſchütteter Städte, Oeffnung von Grabhügeln u. ſ. w. zum Vorſchein kommen, ſind allerdings ſehr ſtreitig; manches wird für mehr oder weniger moderne Handelswaare, für »conteria« aus Venedig oder Böhmen gehalten; Stücke unzweifelhaft alten Urſprungs, welche an der Oſtſee oder im Innern Deutſchlands aufgefunden worden, gelten keineswegs für einheimiſche Producte, ſondern für ſolche, die durch Karawanen aus dem Oriente dahingebracht worden ſeien. Dass aber die älteſten Völker des Orients das Schmelzglas gekannt und mannichfach verwendet haben, das beweiſen die emaillirten Thonplatten, welche auf dem Boden der altaſſyriſchen Städte, ſowie im Innern ägyptiſcher Pyramiden entdeckt worden ſind, die Glaspaſten, welche ſich bei Mumien finden u. ſ. w. Dieſe Funde, dazu die Nachrichten alter Schriftſteller von der Nachahmung der Edelſteine in Glasfluss, von der Kunſt, gebrannten Thon in Smaragd zu verwandeln,[1] die Ausgrabung

[1] Seneca *epist.* 90

grüner Glasziegel, mit denen Fussböden von Zimmern belegt gewesen waren, auf der sogenannten Farnesischen Insel zwischen Rom und Viterbo [1] sprechen für die Auffassung, dass unter den colossalen Edelsteinen, welche von den Alten erwähnt werden, Glasfluss zu verstehen sei, wie unter den saphirnen Ziegeln bei Moses, der smaragdenen Säule des tyrischen Herakles bei Herodot u. s. w. Die angeblich aus Gold, Silber und anderen Metallen auf Kupferplatten aufgeschmolzenen Bilder, welche der im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung lebende Apollonios von Tyana nach dem Berichte seines Biographen Philostrat des Aeltern im Tempel zu Taxila in Indien sah, geben um so mehr der Vermuthung Raum, dass es sich dabei um metallische Schmelzfarben handle, als von Asien aus das Email nach Byzanz gekommen zu sein scheint.

Die hohe Vervollkommnung in der Verarbeitung des Schmelzglases zu Kugeln, die in der Weise der millefiori aus mehreren Glasflussmassen zusammengeschweisst sind, zu Gefässen mit aufgelegten Figuren und Ornamenten, zu Nachbildungen von Cameen &c., während die Fabrikation des farblosen Glases für Gefässe und vor allem für Fenstertafeln sich noch auf der Stufe der Kindheit befand, darf nicht befremden. Decoriren doch die Chinesen und Japaner seit Jahrhunderten Thon- und Metallgefässe in unübertrefflicher Weise mit Glasfluss und haben es trotzdem noch nicht über die Glasfabrication im kleinsten Massstabe hinausgebracht, beziehen ihr Fensterglas noch jetzt aus Europa.

Aus den Schriftstellern der alten Welt bestimmt nachzuweisen, dass diese auch schon irgend eine Form der Schmelzmalerei auf Metall gekannt habe, was namentlich Semper [2] bejaht, wird allerdings immer seine Schwierigkeit behalten. Der Streit der Meinungen drehte sich früher vorzugsweise um das griechische Wort ἤλεκτρον, das electrum der Römer, welches als Bernstein, dann als ein Mischmetall aus Gold und Silber (nämlich die in der Natur vorkommende Mischung beider Metalle und auch eine künstliche Legirung, an die aber kaum gedacht werden kann, wo Elektron neben Gold erwähnt wird, da beide Metalle sich in der Farbe wenig unterscheiden) endlich neuerdings auch als Glasfluss gedeutet wird, und die dabei besonders in Frage kommenden Stellen waren bei Homer und Hesiod. Ersterer erwähnt zweimal [3] Halsgeschmeide von Gold mit ἠλέκτροις zusammengereiht; Letzterer [4] lässt den Schild des Herakles von Gold und Elektron, ferner von *Titanos*, Elfenbein und Lagen von *Kyanos* glänzen.

---

[1] Die leider, mehrere hundert Centner an Gewicht, in eine römische Glashütte gewandert sein sollen! Vgl. H. v. Minutoli, *Ueber die Anfertigung und die Nutzanwendung der farbigen Gläser bei den Alten.* Berlin 1836. S. 13.

[2] G. Semper, *der Stil in den technischen und tektonischen Künsten.* München, 1860—63, II. Bd. S. 566 u. a. a. O.

[3] *Odyssee* XV. 460 und XVIII. 295.

[4] *Aspis* 141—143.

Da an der zuerſt genannten Stelle von dem Halsbande ausdrücklich geſagt wird, es habe wie die Sonne geglänzt, ſo wird man unter Berückſichtigung der hier gebrauchten Mehrzahl des Wortes wohl Bernſteinperlen annehmen dürfen. Zu demſelben Schluſſe iſt neueſtens Dr. Wolfgang Helbig [1] durch die Unterſuchung etruskiſcher Geſchmeide gelangt, an welchen dunkelrother oder dunkelbrauner Bernſtein in Gold gefasst oder in Perlenform mit Goldperlen abwechſelnd u. ähnl. m. vorkommt. In der heſiodiſchen Beſchreibung des Schildes will Lepſius in dem Anhange zu ſeinen, an hochwichtigen Ergebniſſen reichen, mit ſo viel Gelehrſamkeit und Scharfſinn durchgeführten Unterſuchungen über die Metalle bei den Aegyptern [2] das Elektron als Metall gelten laſſen; doch nimmt er in überzeugender Weiſe für Titanos und Kyanos die Bedeutung weisser und blauer Bemalung in Anſpruch, und da dürfte um ſo eher an Schmelzfarben gedacht werden. Auch fällt, wenn man nicht mehr Titanos mit Gyps überſetzt, ein Haupteinwand fort gegen die Annahme, dass Heſiod ſich den Schild in einer Weiſe verziert gedacht habe, welche die Anwendung ſtarker Hitze vorausſetzt. Beiläufig ſei erwähnt, dass Lepſius unterſcheidet: ὁ ἤλεκτρος das Silbergold, το ἤλεκτρον der Bernſtein, ἡ ἤλεκτρος die Bernſteinverzierung, und dass er ebenſo wie J. P. Roſſignol annimmt, nicht das Metall habe nach dem Bernſtein, ſondern umgekehrt dieſer, der den Griechen ſpäter bekannt geworden, nach dem Metall den Namen erhalten.

Der Streit über die Frage, ob bei dem Worte Elektron überhaupt an Email gedacht werden dürfe, wird ſeit einer Reihe von Jahren beſonders zwiſchen franzöſiſchen Archäologen und Kunſtſchriftſtellern mit vielem Eifer und Aufwand an Scharfſinn geführt. Jules Labarte iſt der Hauptvertreter jener Anſicht, [3] doch erweiſen ihm ſeine Gegner zu grosse Ehre, wenn ſie, wie der Akademiker Longpérier, ihn zum Erfinder der »ganz neuen Interpretation« machen. Worauf Labarte ſich vor allem ſtützen konnte, das iſt der Sprachgebrauch mittelalterlicher Schriftſteller. Er beruft ſich auch auf den Alexandriner Heſychios und auf Suidas, deren Erklärung des Wortes elektron allerdings auf Email bezogen werden kann. Dass der Mönch Theophilus (Diversarum artium schedula) mit electrum das Schmelzglas meint, iſt ganz ausser Zweifel. Andere gebrauchen das Wort bald für Metall, bald für Email. Und M. Scheins [4] weist nach, dass in lateiniſchen Schriften des X.—XI. Jahrhunderts ſowohl metalliſches Electrum als auch Schmelzglas »smaltum« genannt wird, alſo ein neuer

---

[1] *Ueber die Frauentoilette bei Homer.* „Im neuen Reich" 1874. Nr. 19.

[2] R. Lepſius, *die Metalle in den ägyptischen Inschriften.* Berlin 1872.

[3] *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen-âge,* Paris 1857; — *Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance,* tome III. Paris 1865.

[4] *De electro veterum metallico.* Berlin 1871.

Beweis dafür, dass jene Zeit beide Stoffe nicht ſtreng ſchied. Darcel[1] möchte dieſen Umſtand damit erklären, dass für die Anfertigung der Zellen mit Vorliebe die leichter zu bearbeitende natürliche Legirung von Gold und Silber benutzt und der Name derſelben auf die ganze Arbeit übertragen worden ſei.

Auch in der Bibel will man die beſtimmte Erwähnung des Email finden. In der Viſion des Propheten Ezechiel[2] erſcheinen die vier (ſpäter den Evangeliſten beigeordneten) ſymboliſchen Figuren wie von *chaschmal* in einer Feuerwolke. Für das Wort chaschmal ſetzen die Septuaginta und die Vulgata elektron; und ſeitdem Vigenère in ſeiner Ueberſetzung der Gemälde der beiden Philoſtrate[3] von dieſem chaschmal das Wort Email ableitete, gilt den meiſten franzöſiſchen Schriftſtellern dieſe Etymologie als erwieſen. Indeſſen iſt nach dem Zeugniss von Orientaliſten das Wort ohne Verwandtſchaft in der hebräiſchen Sprache, findet ſich auch im Arabiſchen nicht, kommt überhaupt nur bei Ezechiel vor. Nicht nur fehlt jede Spur des Weges, welchen das Wort vom Orient aus nach Europa genommen hätte, um ſich in Frankreich in esmail u. ſ. w. zu verwandeln, ſondern es ſteht überhaupt dahin, ob die griechiſchen Ueberſetzer den ungewöhnlichen Ausdruck eines durch Jahrhunderte von ihnen getrennten hebräiſchen Autors richtig verſtanden oder ihn nicht vielmehr nach ihrem Gutdünken ausgelegt haben,[4] wie Luther es that, wenn er chaschmal mit »lichthell« wiedergab.

Von der grössten Bedeutung ſind dagegen die bereits erwähnten Unterſuchungen von Lepſius über die in ägyptiſchen Hieroglyphen vorkommenden Ausdrücke für Metalle. Er findet nämlich, dass das häufig mit Metallnamen zuſammengeſtellte Wort *chesbet* einmal, als *ächtes chesbet:* den Laſurſtein (lapis lazuli), dann als künſtliches: blauen Glasfluss und daraus bereitete Malerfarbe bedeute; ebenſo das ächte *mafek* den Smaragd, das künſtliche: grünen Glasfluss und grüne Malerfarbe aus Glasfluss oder Malachit. Dass das Blau an ägyptiſchen Schmuckſachen Glasſplitter in ſich birgt, hat das Mikroskop gezeigt. Hierbei iſt daran zu erinnern, dass die Griechen das farbige Glas »gegoſſenen Stein« (λίθος χύτη), ſpäter das weisse »Kryſtall« (ὕαλος) nannten, und dass das lateiniſche *vitrum* ebenſo Glas wie auch die blauen Farbſtoff liefernde Waidpflanze bedeutet.

Die Wahrſcheinlichkeit iſt nach alledem gross, dass die Alten in der That auch mit Schmelzfarben auf Metall zu malen verſtanden

---

[1] *Notice des émaux.* Paris 1867.

[2] Cap. I. 4.

[3] Erſte Ausgabe Paris 1579.

[4] Lepſius vermuthet allerdings, dass das hebräiſche *chaschmal* eins ſei mit dem ägyptiſchen *asem*, welches Elektron bedeutet, aber das metalliſche.

haben. Die Entſcheidung wird erſchwert einestheils durch den Umſtand, dass Glasfluss mit der Zeit verwittert, anderntheils durch unſere Ungewissheit über den Sinn manches techniſchen Ausdrucks; und endlich mögen auch viele Schriftſteller, insbeſondere Dichter, es ſelbst nicht allzu genau mit ſolchen Ausdrücken genommen haben.

Aber auch die ausgegrabenen Metallgegenſtände, welche unzweifelhaft mit Glasfluss verziert ſind, werden Anlass neuen Streites. Geſtützt auf den älteren Philoſtratos — einen um das Jahr 200 n. Chr. in Rom lebenden Griechen, welcher in ſeinem Werke »Die Gemälde«[1] die *Barbaren am Okeanos* als die Erfinder der Kunſt bezeichnet, Farben auf Erz aufzuſchmelzen, ſo dass ſie hart und dauernd wie Stein werden — erklären viele Archäologen nicht nur alles, was von metallenen Schmuckgegenſtänden mit Schmelz in England, Frankreich, am Rhein gefunden worden iſt, für keltiſch, ſondern wollen auch die ägyptiſchen und etruskiſchen Funde nicht als ächt anerkennen. Neuerdings jedoch geniesst die citirte Stelle nicht mehr ſo grosse Autorität. Thatſächlich beweist ſie nicht einmal, dass Philoſtrat von antiker Schmelzmalerei nichts gewusst habe. Sein Werk iſt ja, wie Alfred Darcel[2] treffend hervorhebt, keineswegs eine Encyklopädie der induſtriellen Künſte, ſondern die Beſchreibung einer fingirten Gemäldegalerie, und des barbariſchen Schmelzſchmucks wird gedacht bei dem Zaumzeuge eines Pferdes. Nun finden ſich wirklich neben Gewandnadeln *(fibulae)* galliſchen Urſprungs auch häufig Zierſtücke mit Schmelz, welche zum Pferdegeſchirr gehört zu haben ſcheinen. Dieſe Anwendung und der Stil jener Emailmalerei mochten dem Autor als fremdartig aufgefallen ſein. Aber ſelbſt wenn ihm die ganze Technik unbekannt geweſen ſein ſollte, dürfen wir daraus allein noch nicht ſchliessen, ſie habe vor und zu ſeiner Zeit in Italien überhaupt nicht exiſtirt. Uebrigens werden von eben dieſem Philoſtrat in der Vita Apollonii auch farbige Metallreliefs in Indien erwähnt. Dass gewiſſe Kunſtfertigkeiten, nachdem ſie hohe Blüthe erreicht haben, bei dem grösseren Publikum total in Vergeſſenheit gerathen können, lehrt uns die neuere Geſchichte des Emails ſelbſt; und wenn die Nachwelt nur aus gelegentlichen Bemerkungen von Dichtern oder Aeſthetikern der Gegenwart Kenntniss von unſerem Kunſtſchaffen erhalten ſollte, würde ſie ſehr übel berathen ſein.

Die fortgeſetzten hiſtoriſchen und techniſchen Unterſuchungen werden vielleicht hierüber Klarheit verſchaffen, wie ſie bereits feſtgeſtellt haben, dass in manchen Fällen farbige Glasſtückchen oder Edelſteine in Metall gefasst für Email angeſehen worden ſind, in anderen, ebenfalls angezweifelten, man aber thatſächlich Glasfluss vor ſich hat. Allerdings beſteht den letzteren gegenüber häufig noch Meinungsverſchiedenheit über das

---

[1] *Eikon.* I. 28. (Schweinsjagd.)

[2] A. a. O. Introduction XII.

Alter. So wird zwei emaillirten Armbändern in den Münchener Vereinigten Sammlungen (jetzt im Antiquarium) und verſchiedenen ähnlichen Schmuckſtücken wohl ägyptiſche Herkunft zugeſtanden, aber nicht altägyptiſche. Dagegen ſind die als griechiſch oder etruskiſch bezeichneten Bronze- oder Goldarbeiten im Britiſh Muſeum und im Louvre — Diademe, Ohrgehänge &c., entweder ganz mit Schmelzglas überzogen *(ronde bosse)* oder theilweiſe incruſtirt, — unſeres Wiſſens von keiner Seite angefochten worden.

III.

Email der Barbaren.

Die oben angeführte Erzählung des älteren Philoſtrat hat die Bezeichnung *Email der Barbaren* für die in Weſteuropa gefundenen Schmelzarbeiten veranlasst, welche aus den erſten Jahrhunderten unſerer Zeitrechnung zu ſtammen ſcheinen und ſich durch ihre Technik von den byzantiniſchen unterſcheiden. Während nämlich im Oſten die Schmelzmalerei von jeher auf Gold und mit aufgelötheten Drahtzellen (Zellenſchmelz) ausgeführt worden iſt, bildet bei den barbariſchen Arbeiten — welchen Ausdruck wir der Kürze halber beibehalten — den Excipienten Bronze, in welche die Vertiefungen für den Glasfluss eingegraben oder eingeſchlagen ſind: alſo Grubenſchmelz.

Aus dem Stil dieſer Arbeiten die Zeit ihrer Entſtehung zu beſtimmen, wird allerſeits für unmöglich erklärt. Ungefähre Anhaltspunkte für eine Zeitbeſtimmung ergeben ſich aus den Münzen, in deren Geſellſchaft oder Nachbarſchaft dergleichen Schmelzarbeiten gefunden worden ſind. So wird ein kupfernes emaillirtes Henkelgefäss aus einem Römergrabe in der Graffſchaft Eſſex (im Südoſten von England) nach einer Münze des Kaiſers Hadrian († 138 n. Chr.) datirt; eine blau-emaillirte vergoldete Kupferplatte aus dem Departement der Creuſe im Innern Frankreichs nach Münzen des Kaiſers Philippus Arabs († 249); ein birnförmiges Kupfergefäss von la Guierce nach ſogenannten Tyrannen-Münzen (etwa 260—270); das im Britiſh Muſeum befindliche Gefäss von Ambleteuſe (in der Nähe von Boulogne sur Mer) nach Münzen des Kaiſers Tacitus (276).

Neben dieſen hervorragenden Stücken ſind zahlreiche emaillirte Schmuckſachen, Gewandnadeln, Zierrathen von Zaumzeug u. dgl. m. zum Vorſchein gekommen, welche ebenfalls in ihrer Ornamentation nicht im Mindeſten an römiſche oder byzantiniſche Arbeiten erinnern, daher als einheimiſche betrachtet werden müſſen. Sind oben durchweg Fundorte

in Frankreich und England namhaft gemacht worden, ſo werden doch auch am Mittelrhein, insbeſondere an Stellen einſtiger römiſcher Lager, häufig derartige Schmuckſachen gefunden, ferner kommt unter den entſchieden vorchriſtlichen keltiſchen Funden von Hallſtadt in Oberöſterreich eine Fibula mit einem Bogen von ſmaltblauem halbdurchſichtigem Glaſe vor,[1] ſo dass der Streit, ob die »Barbaren« des Philoſtrat ausſchliesslich in Gallien oder auch in Britannien geſucht werden müſſen, ziemlich müſſig erſcheint und wohl angenommen werden darf, die Kunſt ſei von den keltiſchen Stämmen überhaupt ausgeübt worden.

Einzelne Schmelzarbeiten zeigen die barbariſche Technik unter römiſchem Einfluſſe, ſo namentlich eine in London gefundene Platte (im Britiſh Muſeum). Der auf derſelben dargeſtellte Altar mit Säulen, Giebel und gegeneinandergekehrten Vögeln ist durchaus römiſch, während der

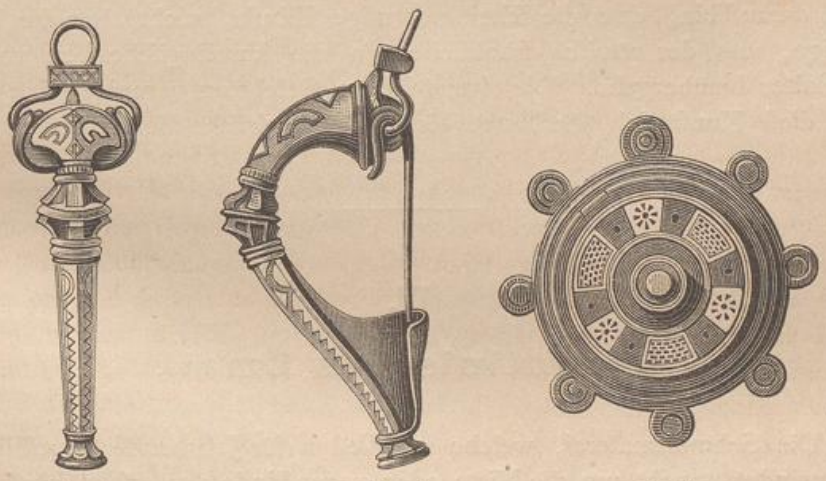


Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.

Barbariſcher Schmelzſchmuck.

blaue, gelbe, rothe und weisse Schmelz mit den barbariſchen Arbeiten übereinſtimmt.[2] Die Erſcheinung erklärt ſich von ſelbſt durch die Herrſchaft der Römer in dieſen Ländern.

Die beigegebenen Abbildungen charakteriſiren die barbariſche oder gallo-romaniſche Schmelzarbeit: zwei Gewandnadeln oder Fibeln (im Muſeum zu Wiesbaden).[3] Die bügelförmige, von zwei Seiten geſehene (Fig. 1. 2.), hat blauen, rothen und gelben Glasfluss in Vertiefungen eingelaſſen, welche in das Metall eingeſchlagen und durch Stege von einander getrennt ſind, alſo Grubenſchmelz. Auf der runden Scheibe ſtehen dagegen die einzelnen

---

[1] Sacken, *Das Grabfeld von Hallstadt.* Wien 1868.

[2] Darcel, a. a. O.

[3] A. v. Cohauſen, *Römischer Schmelzschmuck.* Wiesbaden 1873.

Schmelzfelder, welche den Raum zwifchen dem äusseren Kupferrande und dem Knopfe in der Mitte füllen, unmittelbar neben einander und jedes ift mofaikartig aus verfchiedenen Farben zufammengefetzt. Diefe nicht felten vorkommende Technik hat einzelnen Archäologen viel Kopfbrechens verurfacht. Darcel[1] dürfte wohl das Rechte getroffen haben, wenn er meint, die Figuren — in diefem Falle Blumen, Schachbretter und Tupfen — feien in Cylindern von Filigranglas geformt, deren Durchfchnitte immer die gleiche Zeichnung zeigen, und folche Durchfchnitte feien in die Schmelzmaffe eingedrückt worden, bevor das Ganze in den Ofen kam. Hierfür fpricht auch, dass die nämlichen Figuren mehrfach vorkommen und dass an manchen Schmuckfachen diefe Füllung ausgefprungen ift, während der Emailgrund noch haftet, welcher in eine feftere Verbindung mit dem Metall eingegangen fein mochte, als das eingelegte Glas. Cohaufen[2] fieht in diefer entwickelteren Technik den Beweis fpäterer Arbeit und weist darauf hin, dass die fcheibenförmige Fibula, nicht aber die bügelförmige, aus der römifch-fränkifchen in die karolingifche Zeit und das Mittelalter hinübergehe. Die französifchen Gelehrten verneinen hingegen, dass diefe Kunft fich überhaupt bis in die fränkifche Zeit erhalten habe.

IV.

Byzantinisches Email.

Die Schmelzmalerei, welche im Weften für Jahrhunderte vollftändig verfchwindet, taucht um die Mitte oder gegen Ende des erften Jahrtaufend felbftändig und in anderer Form im Often wieder auf. Man darf vermuthen, dass Zellenfchmelz im Orient feit dem Alterthum gemacht, und dass von dort zuerft Arbeiten darin, dann die Geheimniffe der Verfertigung derfelben nach Byzanz gebracht worden feien. Dass die byzantinifchen Arbeiter des vierten Jahrhunderts noch empirifch fremden Vorbildern nachgeftrebt haben, fcheint aus der von Codinus gegebenen Befchreibung des Kreuzes hervorzugehen, welches Konftantin der Grosse als Abbild des ihm vor der Schlacht an der Mulvifchen Brücke erfchienenen anfertigen liess, und an welchem neben Steinen auch Glasftücke fich befanden.

Gewöhnlich wird als älteftes Zeugniss für die Exiftenz diefer Kunft in Konftantinopel eine Stelle in dem *Liber pontificalis*, einer Gefchichte

---

[1] A. a. O.

[2] A. a. O.

der Päpfte von Petrus bis auf Nicolaus den Grossen, angeführt. Unter den dafelbft namhaft gemachten Gefchenken, welche der byzantinifche Kaifer Juftinus I. dem Papfte Hormisdas (514—523) fandte, kommt nämlich eine *gabata* (Hängelampe) mit der Bezeichnung *electrina* vor. Indeffen ift die Beweisführung Labarte's, dass hier Electrum nicht als Metall, fondern als Schmelz gedeutet werden müffe, nicht ganz überzeugend. Allerdings heisst es zu Anfang im Allgemeinen, der Kaifer habe viele Gefchenke von Gold oder Silber nach Rom gefchickt; dann aber folgt bei jedem einzelnen Stück die Angabe, ob es aus Gold oder Silber beftehe (*patenam auream*, *patenas argenteas* &c.), die Lampe nur wird einfach *gabata electrina* genannt; ferner findet es fich erwähnt, wenn die goldenen Gefäffe u. f. w. mit Edelfteinen befetzt find, fo dass, wenn die Lampe von Gold mit Schmelzmalerei gewefen wäre, dies wohl ausdrücklich bemerkt fein würde. Und da das metallifche Electrum bekanntlich eine Mifchung aus Gold und Silber war, liegt auch in der Aufzählung eines Gegenftandes aus Electrum unter goldenen und filbernen noch kein directer Widerfpruch. Einleuchtender ift, dass der vom Kaifer Juftinian († 565) und deffen Gemahlin Theodora in die Sophienkirche geftiftete Altar feinen als fo wunderbar gefchilderten Farbenglanz dem Schmelzglafe verdankt habe; — fo wenig wir auch mit Labarte in der verworrenen Befchreibung, welche der byzantinifche Chronift Georg Cedrenus von diefem Altar gibt, das vollftändige Recept zur Schmelzmalerei zu entdecken vermögen.[1] Dass die Farben auf Metall aufgefchmolzen waren, geht unzweifelhafter aus der Schilderung des Niketas Akominatos, welcher Zeuge der Eroberung und Plünderung Konftantinopels durch die Kreuzfahrer (1204) war, und aus einem byzantinifchen Manufcript der parifer Bibliothek hervor, in welchem Elektron als eine Verbindung von Erz oder Gold mit Glas erklärt und als Beifpiel der Altar der Sophienkirche angeführt wird. Juftinians Nachfolger Juftinus II. verehrte dem Klofter der heiligen Radegunde zu Poitiers ein Reliquienkäftchen mit Emailverzierungen; Texier[2] gibt nach der Zeichnung eines Mönchs eine Abbildung diefes Stücks, welches während der Revolution abhanden gekommen ift.

Wir laffen eine Reihe anderer Beifpiele, bei welchen es unficher bleibt, ob Email, Mofaik, Glas, oder was fonft gemeint fei, bei Seite. Dass es zur Zeit des Kaifers Konftantin Porphyrogennetes (770—797) fchon allgemeiner Gebrauch gewefen, Prunkgefäffe mit Schmelz zu verzieren, lehrt deffen

---

[1] Cedrenus erzählt, Juftinian habe den Altar aus Gold, Silber, Steinen aller Art, verfchiedenen Hölzern, Metallen, endlich allen Dingen der Erde, des Meeres, der ganzen Welt zufammengeftellt. Von all' diefen Dingen habe er fchmelzen laffen, was fchmelzbar, hinzugefügt, was feft, und fo, es in die Form giessend, die Arbeit vollendet. Labarte, *hist. des arts industr.*, findet nun, dass mit dem Schmelzbaren nur das Schmelzglas, mit dem Feften die Metalloxyde, mit der Form die Zelle für den Glasfluss gemeint fein könne.

[2] *Essai sur les argentiers et les emailleurs de Limoges.*

Buch über die Hofgebräuche von Byzanz, in welchem, angenommen dass χύμευσις durch Email wiedergegeben werden darf, auch emaillirte Schilde und Sattelzeuge erwähnt werden.

Indeſſen brauchen wir uns für dieſe Zeit nicht ausſchliesslich auf ſchriftliche Zeugniſſe zu ſtützen, vielmehr exiſtirt noch Schmelzarbeit, welche — allerdings auch nicht ohne Widerſpruch — dem ſiebenten Jahrhundert zugeſchrieben wird. Dies iſt die lombardiſche oder ſogenannte *Eiserne Krone* im Domſchatze zu Monza. Dieſe Krone, die ihren Namen nach dem eiſernen, aus einem Nagel vom Kreuze Chriſti geſchmiedeten

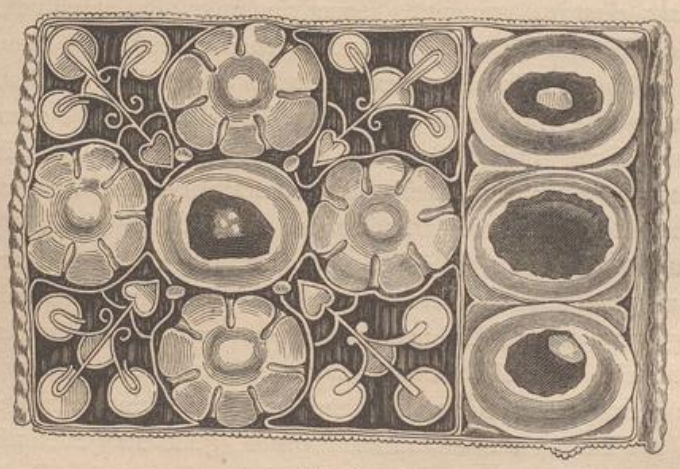


Fig. 4.
Email an der Eiſernen Krone.

Reifen ihrer Innenſeite führt, beſteht aus Goldplatten, welche mit Edelſteinen und Zellenſchmelz geziert ſind. Letzteres, Blattwerk bildend, füllt die Ecken neben den getriebenen Roſetten aus (ſ. die Abbildung einer ſolchen Platte Fig. 4). Die Krone wurde von der Gemahlin der Longobardenkönige Authari und Angilulf, Theodelinde von Baiern († 625), der Kathedrale zu Monza geſchenkt.

Hier folgen nun die nächſtälteſten der noch vorhandenen Denkmale byzantiniſcher Schmelzmalerei.

An dem im Jahre 825 von dem Goldſchmied Volvinius im Auftrage des Erzbiſchofs Angilbert für S. Ambrogio in Mailand gefertigten Altar befinden ſich Emailtafeln (die Fleiſchpartien der Figuren in opakem Weiss), welche für die Arbeit eines griechiſchen Künſtlers gehalten werden; ebenſo die an dem ſogenannten Tragkreuze Kaiſer Lothars I. (795—855) im Domſchatze zu Aachen.

Ein Geſchmeide im Aſhmolean Muſeum in Oxford mit einer Figur in Zellenſchmelz geziert — die Fleiſchtheile weisslich, die Kleider von Blassgrün und halbdurchſichtigem Rothbraun, der Grund blau — weist

durch die Infchrift und den Fundort auf König Alfred den Grossen von England (849 bis 905) hin, muss aber trotz der angelfächfifchen Infchrift AELFRED MEC HEHT GEVVRCAN für byzantinifche Arbeit gehalten werden. Dafür fpricht der Stil des Emails und des Filigrans, der Umftand, dass über englifche Schmelzarbeiten aus jener Zeit nicht das Geringfte bekannt ift, und dass das Email bei der Faffung durch eine Decke von Bergkryftall gefchützt worden ift, was nicht würde für nöthig gehalten worden fein, wäre man dort zu Lande mit der Natur des Email vertraut gewefen. Die Infchrift fcheint fich daher nur auf die Zufammenftellung des Ganzen zu beziehen.[1]

In dem Grabe der dänifchen Königin Margarethe (Dagmar), Gemahlin Waldemar's II., des Siegers, wurde ein kleines Kreuz gefunden, auf deffen einer Seite der gekreuzigte Heiland, auf der andern fünf Medaillons mit Heiligen in Email fich befinden. Margarethe ftarb 1213; das Kreuz, jetzt im Mufeum zu Kopenhagen, glaubt Labarte in das neunte Jahrhundert fetzen zu dürfen.

An der zum Aufhängen über einem Altar beftimmten Votivkrone im Schatze von S. Marco in Venedig befindet fich u. A. das Bruftbild des byzantinifchen Kaifers Leo VI. (866—911), wahrfcheinlichen Donators; ein Kelch in demfelben Schatze deutet durch die Infchrift auf Romanus Lekapenos hin, welcher 919—944 in Byzanz herrfchte.

Zu den vorzüglichften byzantinifchen Arbeiten gehört ferner das jetzt in Limburg an der Lahn befindliche Reliquiarium, das ein Stück des heiligen Kreuzes enthaltend und beftimmt, in einem Kriege gegen die Barbaren den chriftlichen Kriegern vorausgetragen zu werden, von einem Kreuzfahrer aus Konftantinopel mitgebracht worden ift. Den wohlerhaltenen Infchriften zufolge wurde dasfelbe im Auftrage der Kaifer Konftantin VII. Porphyrogennetes und Romanos II. angefertigt und der Proedros Bafilios liess es vor feiner Thronbefteigung (976) vollenden.[2]

Aus dem zehnten Jahrhundert dürften auch mehrere Buchdeckel der Marcusbibliothek[3] und je einer in den Bibliotheken von St. Gallen und Siena herrühren; ferner eine Goldplatte mit der Kreuzigung in der Reichen Capelle in München.

Im ungarifchen National-Mufeum zu Peft befinden fich die, 1860 in einem Acker bei Nyitra-Jvanka gefundenen Goldplatten mit Email, welche Theile einer Krone gebildet zu haben fcheinen.[4] Die Bildniffe des Kaifers Konftantin IX. Monomachos und der Kaiferinnen Theodora und Zoe, die fich fämmtlich mit voller Namensinfchrift auf dreien von diefen

---

[1] Shaw, *dresses and decorations*, t. I.

[2] E. aus'm Weerth, *Das Siegeskreuz* etc. Bonn 1866.

[3] In photographifchen Nachbildungen publicirt vom Oesterr. Museum.: *Die byzantinischen Buchdeckel der Marcuskirche in Venedig.* Wien 1866.

[4] Bock, *Die Kleinodien des h. römischen Reichs deutscher Nation.* Wien 1864. — Linas, *Notice sur quelques émaux Byzantins* in „Mémoires lus à la Sorbonne en 1867."

Platten befinden, fetzen die Entftehung des Werkes in die Zeit zwifchen 1042 und 1054. Zwei andere Tafeln zeigen die Wahrheit und die Demuth, und abermals zwei andere (von welchen die eine in Fig. 5 wiedergegeben ift) Tänzerinnen in langem, blauem Gewande unter kurzem weissem Ueberkleide, mit Edelfteinen verziert, an den Füssen gefchlitzte Schuhe. Nach der Unterfuchung von Linas find die Umriffe der Figuren und des grösseren Beiwerks mit Punzen geprägt und mit dem Stichel leicht nachgearbeitet,

Fig. 5.
Von der byzantinifchen Krone im Ungarifchen National-Mufeum.

die grossen Flächen aber mit Zellenfchmelz von grosser Schönheit bedeckt. Hier wären alfo Gruben- und Zellenfchmelz mit einander verbunden zur Anwendung gebracht, was auch an Arbeiten aus der Zeit der Ausübung byzantinifcher Emailtechnik in Deutfchland vorkommt.

Die fogenannte Stephanskrone (ungarifche Königskrone) befteht aus zwei Hauptbeftandtheilen von verfchiedenem Alter, dem Stirnreifen und zwei fich kreuzenden Bügeln. Beide Theile find mit Emailplättchen geziert; der Kreuzbügel, in welchem Bock[1] einen Theil der urfprünglichen Krone

[1] A. a. O.

des Königs Stephan I. (997—1038) vermuthet, zeigt das Bild des Erlöfers und acht Apoftel mit Infchriften in lateinifchen Charakteren; der Stirnreif abwechfelnd mit ungefchliffenen Edelfteinen die Bildniffe des ungarifchen Königs Geyfa (1075—1077), als Empfängers der Krone, des Konftantinos, Sohnes des byzantinifchen Kaifers Michael VII. Dukas (1071—1078), das Bildniss diefes, des Gefchenkgebers felbft, und griechifcher Heiliger. Ueber dem mittleren Sapphir und zwifchen den giebelartigen Auffätzen des Stirnreifs befindet fich wieder der thronende Heiland zwifchen zwei Pinien. Sämmtliche Malereien find in translucidem Email ausgeführt, die Infchriften des Stirnreifs in griechifchen Charakteren, wonach und nach dem Stil der Zeichnungen diefer Reif als byzantinifche Arbeit angefehen wird.

Die Pala d'oro, die berühmte Altartafel von S. Marco in Venedig, welche urfprünglich als Antipendium (Vorderwand des Altartifches) gedient, fpäter, vergrössert, ihren Platz in dem Altar-Auffatz erhalten hat, ftammt in ihren älteren Theilen aus dem zehnten Jahrhundert: der Doge Pietro Orfeolo I. liess diefe Gemälde 976 in Konftantinopel anfertigen. Die übrigen Emailplatten wurden bei der Vergrösserung der Pala unter dem Dogen Ordelafo Falieri 1105 hinzugefügt. Die fpäteren Reftaurirungen unter Pietro Ziani zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts und unter Andrea Dandolo im vierzehnten Jahrhundert dürften fich auf Wiederherftellung und Bereicherung der Einrahmungen u. f. w. befchränkt haben. Labarte hat fich bemüht, zu ermitteln, welche Tafeln aus dem zehnten, welche aus dem zwölften Jahrhundert ftammen und glaubt als die erfteren das Medaillonbild Chrifti, die zwölf Erzengel und die zwölf Propheten bezeichnen zu dürfen. Schnaafe wendet hiergegen treffend ein, dass innere und äussere Gründe zu der Annahme nöthigen, dass die Apoftel nicht erft fpäter hinzugefügt worden feien.[1]

Bis in das dreizehnte Jahrhundert lieferte dann Konftantinopel noch zahllofe koftbare Goldfchmiedearbeiten mit Schmelzmalerei, und vorzüglich in den Schatzkammern alter Kirchen finden fich Kreuze, Reliquienfchreine, Bucheinbände u. dgl. m., welche durch den Stil der Decoration, häufig auch durch Infchriften, ihre byzantinifche Herkunft beweifen.

Mit äusserft wenigen, fpäteren Ausnahmen (wo Kupfer die Grundlage für den Glasfluss bildet) find diefe byzantinifchen Arbeiten auf Gold oder vergoldetem Silber und in der Manier des Zellenfchmelz ausgeführt. Woher die Griechen der Kaiferzeit diefe Kunftübung erhalten haben mögen, ift dunkel. Doch fpricht viel dafür, dass diefelbe in Afien von Alters her in Blüthe geblieben und von dort nach Konftantinopel gebracht worden fei. Unzweifelhafte Beweife für die Fortexiftenz der Schmelztechnik bei den

[1] Labarte, a. a. O. — Schnaafe, *Geschichte der bildenden Künste.* III. Bd. Düffeldorf 1869.

orientalifchen Völkern exiftiren allerdings aus jenen Zeiten nicht. Bemerkenswerth ift ein im Befitz der alten Auguftinerabtei St. Moriz im Canton Wallis befindliches Gefäss, welches mit einem Baum inmitten zweier aufgerichteter Löwen in Zellenfchmelz geziert ift. Dies Gefäss wird von der Sage als eins von den Gefchenken bezeichnet, welche der Chalif Harun-al-Rafchid Karl dem Grossen fchickte, und ein französifcher Archäolog, Lenormand, wollte in dem Baume die heilige Pflanze Hom der Parfen erkennen. Vielleicht werden Forfchungen in der altindifchen und altchinefifchen Literatur einmal Licht in diefe Beziehungen bringen.

Man follte glauben, dass die grosse Verbreitung byzantinifcher Schmelzarbeiten frühzeitig in andern Ländern zur Nachahmung angeregt haben müffe, doch haben die meiften Denkmäler, welche diefe Anficht zu unterftützen fchienen, eine genauere Prüfung nicht beftanden. In Italien z. B. musste zu Anfang des elften Jahrhunderts der Abt Defiderius von Monte Caffino (Terra di Lavoro im Neapolitanifchen), der eine Altartafel mit Email-Darftellungen aus dem Leben des Gründers des Klofters, des h. Benedict, zu haben wünfchte, die Tafeln aus Konftantinopel kommen laffen. Derfelbe Abt berief auch Künftler von dort, welche an feinen Klofterfchulen Unterricht zu ertheilen hatten. Von daher mag dann die Schmelztechnik auch in Italien, namentlich in Toscana, und zwar in byzantinifcher Weife ausgeübt worden fein, bis im dreizehnten Jahrhundert die italienifchen Künftler anfingen, die in Relief bearbeitete Oberfläche des Goldes mit durchfichtigem Email zu überziehen.

In Deutfchland[1] fcheint die Kunft des Zellenfchmelz durch die griechifche Prinzeffin Theophanu, Gemahlin Kaifer Otto's II., in Anregung gebracht worden zu fein. Dass unter den koftbaren Gefäffen ihrer Ausftattung fich emaillirte befunden haben werden, ift nicht zu bezweifeln. Der kunftfinnige Bernward († 1022), welcher vor feiner Berufung auf den Bifchofsftuhl von Hildesheim der Lehrer ihres Sohnes, Otto's III., war, nahm fich ganz befonders der Pflege der Goldfchmiedekunft an, und aus feiner Zeit ftammen die erften deutfchen Schmelzarbeiten in byzantinifcher Weife. Das find vier Rundftücke mit den Symbolen der Evangeliften an einer Buchdecke (kgl. Bibliothek in München), welche aus dem Domfchatze zu Bamberg ftammt und mit einer auf Kaifer Heinrich II. (1002—1024) bezüglichen Infchrift verfehen ift. Diefe Rundftücke unterfcheiden fich von den an derfelben Buchdecke befindlichen byzantiner Emailen (Chriftus und elf Apoftel) durch derbere Faffung und etwas grellere Farbentöne. In derfelben Bibliothek, an dem Prachtdeckel des Evangeliariums aus Klofter Niedermünfter in Regensburg, finden fich Bilder Chrifti und Mariens, letzteres mit la-

[1] G. Heider, *Emails aus dem Dome zu St. Stephan in Wien*, in „Mittelalterl. Kunftdenkmale des öfterr. Kaiferftaats" II. Bd. Stuttgt. 1858. — Kugler, *kl. Schriften*. Ebend. 1853—54. — Labarte, *hist. d. a. ind.* II. u. III.

teinifcher Beifchrift, welche ebenfalls für den Urfprung ausserhalb Byzanz fprechen.

In das elfte Jahrhundert werden auch drei Prachtkreuze des Münfterfchatzes zu Effen gefetzt, welche mit Email in noch unentwickelter Technik verfehen find. An dem einen ift in Zellenfchmelz eine weibliche Geftalt dargeftellt, welche von einer männlichen einen Kreuzesftab empfängt. Ein zweites hat mehrere, fehr zierliche ornamentiftifche Schmelzftücke und ein grösseres Täfelchen mit der thronenden Maria, zu deren Füssen eine weibliche Figur kniet. Die Infchrift »MAHTILD ABA« (tissa) an beiden Kreuzen wird verfchieden gedeutet, auf die zweite († 1002) und auf die dritte effener Aebtiffin diefes Namens (gegen Ende des elften Jahrhunderts).

Wie für die barbarifchen Schmelzarbeiten wollten auch für die mittelalterlichen des Abendlandes französifche Gelehrte durchaus Frankreich als Heimath anerkannt wiffen. Limoges, das in der fpäteren Gefchichte der Schmelzmalerei fo hochberühmte, follte die byzantinifche Kunft aufgenommen und dann über Wefteuropa ausgebreitet haben. Doch ift es auch ein Franzofe, der oftgenannte Jules Labarte, welcher zuerft diefe Anfprüche gründlich zurückgewiefen hat.

Vor allem fehlt es an jedem Zeugniss für die Ausübung unferer Kunft in Frankreich bis um die Mitte des zwölften Jahrhunderts. In den Verzeichniffen der Gefchenke, mit welchen König Robert II. (996—1031) die von ihm erbauten Kirchen, oder derjenigen, mit welchen Ludwig der Grosse (1108—1137) die Abtei St. Denis bedachte, wird nie des Emails Erwähnung gethan, eben fo wenig in dem Dictionnaire des arts et métiers des Jean de Garlande (Ende des elften Jahrhunderts). Als altfranzöfifche Arbeit werden die Emailfiguren an einem Tragaltar der alten Abtei Conques in Südfrankreich, in dem einftigen Aquitanien, deffen gewerblicher und Handelshauptort Limoges war, angeführt. Allein Darcel [1]) macht darauf aufmerkfam, dass die Infchriften S. FIDES (Patronin der Abtei) unter einer Figur und S. MARIA unter einer fehr ähnlichen nicht, wie z. B. an den Kreuzen von Effen, aus Goldfäden in dem Email felbft gebildet, fondern in die vertiefte Goldplatte gravirt find, in deren Mitte die Figur in Zellenfchmelz ausgeführt ift; dass demnach diefe Infchriften fehr wohl den aus Griechenland oder Italien gekommenen Schmelzmalereien nachträglich beigefügt fein können. Noch deutlicher fpricht die im Jahre 1144 erfolgte Berufung von lothringifchen Goldfchmieden, um für den Abt Suger von St. Denis Schmelzarbeiten anzufertigen; und die weitere Thatfache, dass Mönche der Abtei Grandmont bei Limoges, welche 1181 aus Köln Reliquien holten, auch gleich einen mit Schmelz gezierten Schrein mitbrachten, welcher nicht nur die Bildniffe der Gefchenkgeber der

---

[1]) *Le Tresor de l'église de Conques.* Paris 1861.

Reliquien, Abt Gerhard von Siegburg und Erzbifchof Philipp von Köln, fondern auch den Namen des deutfchen Verfertigers, Bruder Reginald, zeigte.

Man würde fchwerlich das einemal Arbeiter, das anderemal fertige Arbeit aus deutfchen Landen geholt haben, wenn beide in Frankreich heimifch gewefen wären. Hier ift auch das Zeugniss des Theophilus einzufügen. Jahrhunderte und Länder ftreiten fich um den »humilis presbyter«, welcher in feiner „*Diversarum artium schedula*" uns Nachricht gibt von den Künften, welche zu feiner Zeit geübt wurden. Aber welche war feine Zeit? Die Originalhandfchrift exiftirt nicht, nur Copien aus dem zwölften und fpäteren Jahrhunderten. Leffing, welcher zuerft (1778) die Aufmerkfamkeit auf die Fundgrube lenkte, muthmasste in dem Verfaffer den Mönch Tutilo in St. Gallen, der ein Meifter in der Malerkunft war und zu Ende des neunten Jahrhunderts lebte. Diefe Hypothefe ift längft widerlegt. Von französifcher Seite möchte man ihn in das dreizehnte oder doch an das Ende des zwölften Jahrhunderts verweifen. Gegenwärtig ift die Anficht von Rob. Hendrie [1] und Labarte durchgedrungen, dass Theophilus, als deffen eigentlichen Namen ein Codex in Venedig Rugerus nennt, im elften Jahrhundert und zwar in Deutfchland gelebt habe. Als das Klofter wurde u. a. Reichenau am Bodenfee und Hildesheim vermuthet. Nach den Unterfuchungen des Dr. Ilg aber dürfte jener Rugerus der zu Anfang des zwölften Jahrhunderts lebende Mönch *Rogkerus* in *Helmarshaufen* im Heffifchen fein, welchem ein Tragaltärchen mit Email und Filigran im Domfchatz zu Paderborn zugefchrieben wird.

Diefer Theophilus nun gibt in dem Kapitel 53 [2] das Verfahren, um Goldgefäffe mit „*electrum*" zu zieren, umftändlich an. »Schneide mit Maass und Lineal Streifen durchaus vom dünnften Golde, daraus du mit der feinen Zange die Arbeit biegft und formft, welche immer du in den Electren darftellen willft, Kreife oder Knoten oder Schnörkel oder Vögel oder Thiere (beftias) oder Gebilde von Menfchen, ordne die Stückchen befonders, jedes an feinem Orte, mit Sorgfamkeit an, und mache fie über Kohlen mittelft feuchtem Mehle haften. Haft du ein Stück gefüllt (d. h. alle Umriffe auf dem Excipienten befeftigt), fo löthe es mit höchfter Vorficht, damit das zarte Werk und dünne Gold nicht verwirrt werde oder zu fliessen anfange. So verfahre zwei- oder dreimal, bis die einzelnen Stücke etwas halten.« Ift auf folche Weife die Vertheilung und Löthung für alle Electren beendet, fo follen die verfchiedenen Schmelzfarben hergerichtet und mit einem wie zum Schreiben aber ohne Spalt gefchnittenen Gänfekiel in die gehörigen Zellen eingefüllt werden. Ebenfo ausführlich wird der Process des Einbrennens des Glasfluffes in einer Muffel, das Abkühlenlaffen, das wieder-

---

[1] Theophili, *qui et Rugerus, presb. et mon., libri III de div. art.* London 1847.

[2] Textausgabe mit deutfcher Ueberfetzung von A. Ilg, Band VII der *Quellenschriften f. Kunstgesch. u. Kunsttechn. d. Mittela. u. d. Ren.* Wien 1874.

holte Auffchmelzen, bis eine gleichmässige Oberfläche hervorgebracht ift, und das Poliren derfelben befchrieben.

Theophilus war alfo mit der Kunft des Zellenfchmelz vollftändig vertraut, fie wurde in feinem Klofter betrieben, und auch bevor fich Anhaltspunkte gefunden hatten, um diefes Klofter, wie oben erwähnt, zu beftimmen, konnten doch die Bemühungen, dasfelbe nach Oberitalien zu verlegen, nicht aufkommen gegen die hiftorifchen und fprachlichen Gründe, welche für Deutfchland fprechen.

Nach alledem fcheint die Technik der Schmelzmalerei im Abendlande nicht von Frankreich ausgegangen, fondern umgekehrt aus Deutfchland nach Frankreich gekommen zu fein. Doch war diefe Technik nicht mehr die byzantinifche.

Wurde die letztere, wie wir im nächften Abfchnitte fehen werden, etwa im zwölften Jahrhundert durch eine andere für figurale Darftellungen in Email verdrängt, fo blieb fie doch für einfache Verzierungen in Uebung bis in die Zeit der Renaiffance, wie beifpielsweife die ovalen Medaillons am Schilde Karls IX. von Frankreich beweifen. Labarte glaubt, dass der in den Inventarien aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert vorkommende Ausdruck *emaux de plicque* oder *de plite* dergleichen Zellenfchmelz bedeute, indem die Verfaffer jener Verzeichniffe dies Wort aus dem lateinifchen *plicare* (falten, winden) gebildet hätten, um anzudeuten, dass die Umriffe aus Draht gebogen feien. Darcel findet das etwas zu geiftreich und gelehrt für die Beamten, welche folche Verzeichniffe zu führen hatten, und neigt zu der, überhaupt jetzt allgemein angenommenen Erklärung von Laborde, dass *d'applique* gelefen werden müffe, nämlich Emails, welche bei Goldfchmiedarbeiten verwendet werden.

Die byzantinifchen Emailmaler wenden folgende Farben an: Weiss, Schwarz, Lichtblau — diefe drei ftets opak; Purpurroth, Rothbraun, Tiefblau, Lichtgrün, Gelb (felten), Violett, Fleifchfarbe — fämmtlich bald opak, bald halbdurchfichtig. Nur in den Fleifchpartien kommen verfchiedene Farben ungetrennt durch Metallftege neben einander vor.

Zellenfchmelz wurde gewöhnlich auf kleinen Goldplättchen ausgeführt, welche nach Belieben auf diefem oder jenem Gegenftande befeftigt werden konnten; daher können die Gegenftände und die Emails, welche zu deren Zierde dienen, aus ganz verfchiedenen Zeiten ftammen. Man fchmückte mit folchen Emailplättchen Kirchengeräth aller Art, Kronen, Waffen, felbft Kleidungsftücke.

V.

Deutscher Grubenschmelz.

Die Byzantiner benutzten, wie erwähnt, nur Edelmetall als Excipienten. Die Koſtbarkeit dieſes Materiales liess die deutſchen Künſtler frühzeitig nicht nur nach einem andern Metalle greifen und zwar nach Kupfer, ſondern auch zu einer ähnlichen Technik, wie wir ſie bei dem barbariſchen Schmelz und auch bei der Krone im ungariſchen Nationalmuſeum (S. 15 f.) angewendet ſahen. Es wurden mit dem Stichel Vertiefungen in die Metallplatte gegraben, in welche das Schmelzglas gebettet werden ſollte. In der Regel colorirte man auf dieſe Weiſe nur den Hintergrund und das Beiwerk aller Art, Umrahmungen u. ſ. w.; die menſchlichen Figuren blieben im Metall ſtehen, in welches das Detail mit dem Grabſtichel eingezeichnet und durch Ausfüllung mit blauem, ſchwarzem, rothem Glasfluss (nicht mit Niello, wie man früher glaubte, wohl verleitet durch die Franzoſen, welche dieſes Verfahren *nieller* nennen) mehr hervorgehoben wurde. So zeigt das wahrſcheinlich aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts ſtammende Original des Holzſchnitts Fig. 6, eins von vier zuſammengehörigen Eckſtücken im Domſchatz zu St. Stephan in Wien[1] (die Segnung Manaſſe's und Ephraim's durch Jakob) die Figuren und die Schriftbänder golden mit Blau in den vertieften Zügen; das Ornament an der Eingränzung des Grundes hat: Gelb, der erſte Rahmen: Grün und Lichtblau, der zweite ſchmale:| Violett und Weiss, der dritte: Blau mit weissen Sternen, der vierte: Weissblau.

Uebrigens beweiſen einige wenige Denkmäler auch, dass dieſer Art des Grubenſchmelz *(émail champlevé)* die Benutzung des Kupfers in anderer Manier vorausgegangen iſt. In der berühmten Sammlung des Grafen Pourtalès befand ſich und ging bei der Verſteigerung derſelben im Jahre 1865 in den Beſitz des Herrn Baſilewski über eine, wahrſcheinlich von einem Bucheinbande herrührende Kupferplatte, auf welcher der heilige Theodor als Schlangentödter dargeſtellt iſt. Die Umriſſe ſind ebenfalls aus Kupfer geformt, welches ſeiner Natur nach weder ſo dünne noch ſo biegſame Fäden liefert wie das Gold, wesshalb denn auch die Zeichnung viel ungelenker ausgefallen iſt. Labarte ſetzt dieſes Stück in das zehnte Jahrhundert. Derſelbe macht auch eine zweite Platte dieſer Art namhaft, einen Chriſtus im Muſeum des Collegium Romanum in Rom, in welcher er eine Arbeit der aus der griechiſchen Schule hervorgegangenen italieniſchen Schmelzkünſtler des zwölften Jahrhunderts vermuthet.

---

[1] Heider a. a. O.

Ein Stück Zellenſchmelz, auf Kupfer und mit vergoldeten Kupferdrähten ausgeführt, iſt am Schluss des Abſchnittes »Email« abgebildet. Das Medaillon mit dem Weltheiland und dem Alpha und Omega gehört zum Welfenſchatz. Ausgeſprungene Stellen laſſen deutlich erkennen, dass die Metallfäden aufgelöthet ſind. Geſicht, Hände und das blattartige Ornament

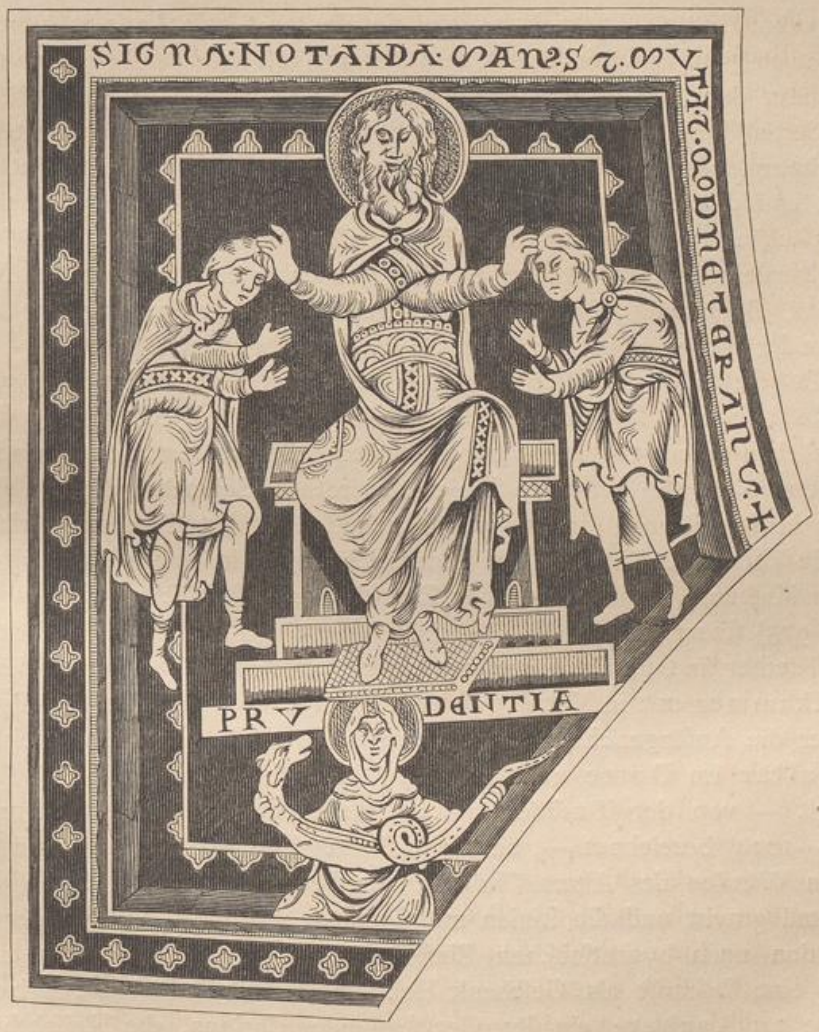


Fig. 6.
Grubenſchmelz im Schatz des Stephansdom in Wien.

zu beiden Seiten ſind weisser Schmelz, der Grund grösstentheils dunkelgrün, nur in einigen Zellen iſt Blau und Rothbraun. Der Zeichnung wird man die Verwandtſchaft mit dem Stil der iriſchen Miniaturen des achten und neunten Jahrhunderts nicht verkennen. Ueber die Provenienz dieſes intereſſanten Stückes habe ich nichts erfahren können, der im Jahre 1865 erſchienene Katalog des Welfenmuſeums erwähnt es gar nicht. Aller Wahr-

ſcheinlichkeit nach ſtammt es wie die meiſten alten Kunſtarbeiten der genannten Sammlung aus dem braunſchweigiſchen Kirchenſchatz.

Benutzte man in Deutſchland ein anderes Material als in Griechenland, und wurde man durch dasſelbe zu einer andern Procedur geleitet, ſo war doch hiermit noch keineswegs ein Losſagen von dem Stil verbunden, in welchem man die Schmelzmalerei überhaupt kennen gelernt und zunächſt nachgeahmt hatte. Vielmehr tragen die älteſten Champlevés in der Zeichnung noch ganz byzantiniſchen Charakter und erſt nach und nach entwickelt ſich unter dem Einfluss der Nationalität der Künſtler und gleichzeitig der veränderten Technik ein ſelbſtändiger Stil. Auch lässt ſich beobachten, wie das champlevé allmählich neben dem cloiſonné Platz gewinnt, indem an einem und demſelben Stücke beide Arten der Technik angewandt werden. Hauptſächlich, wo nicht ausſchliesslich, gepflegt wurde die Kunſt der Grubenſchmelzmalerei am Rhein und in den benachbarten Landſchaften Niederſachſens. Dafür zeugt, dass Kirchen und Klöſter dieſer Gegenden die älteſten Denkmäler entweder beſitzen oder an Muſeen abgegeben haben.

Zu dieſen älteſten Beiſpielen des deutſchen Grubenſchmelzes gehören ein Reliquienſchrein der Benediktinerabtei Siegburg in der preussiſchen Rheinprovinz. Die von blauem oder grünem Emailgrunde ſich abhebenden, in den gravirten Linien mit rothem Schmelz gefüllten Figuren zeigen in der Strenge und naiven Unbeholfenheit der Zeichnung eine auffallende Verwandtschaft mit den Federzeichnungen in einem Manuſcripte des Britiſh Muſeums, welches aus der Zeit des angelſächſiſchen Königs Edgar (957—975) ſtammen ſoll.

Hierher ſind ferner zu rechnen ein kleiner Tragaltar in der Berliner Kunſtkammer mit in Metall gravirten Figuren auf körnigem Emailgrunde, welcher die Anfängerſchaft des Verfertigers in dieſer Technik beweist; ein Tragaltar im Dome zu Bamberg in Geſtalt einer Lade mit flachem Deckel, — von der Tradition als ein Geſchenk des Kaiſers Heinrich II. (1002—1024) bezeichnet —, auf dem Deckel Engelgeſtalten ganz in Email, an den Wänden des Altars Chriſtus, die heilige Jungfrau und die Apoſtel in Metall gravirt und die Linien mit Glasfluss ausgefüllt, im Stil der Ornamentation noch byzantiniſchen Einfluss verrathend;[1] die Emails an dem durch eine Inſchrift als Geſchenk Heinrichs II. beglaubigten Ambo[2] im Dome zu Aachen: ein ſitzender ſegnender Chriſtus, die Fleiſchtheile in Metall gravirt, alles übrige in Schmelz ausgeführt, ebenſo das Laubwerk; zwei aus der Blaſiuskirche in Braunſchweig ſtammende Kreuze ganz gleicher Form und Arbeit im Welfenſchatz des Königs von Hannover, mit Gruben- und Zellenſchmelz und Inſchriften, welche Gertrud von Gent († 1077),

[1] Labarte a. a. O.

[2] Die bühnenartige Empore zum Verleſen der Evangelien und Epiſteln in romaniſchen Kirchen.

Gemahlin des Grafen Ludolf von Braunſchweig, als Stifterin bezeichnen. Freiherr F. v. Quaſt [1] gibt in ſeinem Sendſchreiben an de Verneilh, welches ſo viel zur Klärung dieſer Partie der Geſchichte des Email beigetragen hat, an, dass auf dem einen dieſer Kreuze Markgraf Egbert I. von Meissen († 1068) als Donator verzeichnet ſei, und dieſe Angabe iſt ſeitdem in verſchiedene Werke übergegangen. Es ſcheint, dass Quaſt in der Erinnerung zwei verſchiedene Inſchriften mit einander verwechſelt hat; auch nimmt er jene Gertrud, Egberts Mutter, für deſſen Tochter. Obwohl das Goldblech der Rückſeite, in welches die Schrift getrieben iſt, beſonders an dem einen Kreuze ſtark zerdrückt iſt, laſſen ſich doch die Inſchriften noch ganz wohl entziffern, welche die Reliquien, ferner auf beiden GERTRUD COMITISSA als Beſtellerin namhaft machen. Auf dem einen findet ſich noch der Zuſatz PRO ANIMA LIUDOLFI COMITIS. Von dem *marchio Egbertus* iſt nichts zu entdecken. Dieſelbe Gertrud erſcheint auf mehreren Gegenſtänden des Welfenſchatzes, z. B. in der Umſchrift der Porphyrplatte auf einem Tragaltar.

Der Mönch Hugo im Veitskloſter zu Verdun erzählt, dass an einem Reliquienſchrein, welchen der Abt Richard dieſem Kloſter zum Geſchenk machte, Säulen geweſen ſeien mit dem ſchönſten Electrum in erhabener und Schmelzarbeit, was wohl als champlevé gedeutet werden muss. [2]

Ein Kreuz, angeblich aus dem Grabe Raginfrid's, Biſchofs von Chartres († 960), mit der Bezeichnung FRATER WILLELMUS ME FECIT wird nach dieſer Namensſchreibung und nach der Rüſtung des Goliath an dem Knauf für das Werk eines Deutſchen aus dem elften Jahrhundert gehalten.

Neben zahlreichen andern Arbeiten aus dem nächſten Jahrhundert im Dom zu Cammin in Pommern, in der Stadtbibliothek zu Trier, in der Dombibliothek ebenda, in verſchiedenen rheiniſchen Kirchen, ſind von beſonderer Bedeutung zwei Reliquienſchreine im Welfenſchatz. Der eine, in Form einer griechiſchen Kuppelkirche, gleicht in hohem Grade einem aus Rees am Niederrhein ſtammenden der Soltykoff'ſchen Sammlung (jetzt im Kenſington Muſeum in London). Der andere (ſ. die Abbild. S. 3) in Geſtalt eines kleinen Tragaltars iſt reich mit Gruben- und Zellenſchmelz geziert und in der Zeit entſprechender Schrift bezeichnet: EILBERTVS COLONIENSIS ME FECIT. [3]

EILBERTVS

Hier haben wir alſo nicht nur ein unumſtössliches Zeugniss für Köln als einen Hauptſitz dieſer Technik, ſondern auch den Namen eines Künſtlers. Aus derſelben Werkſtatt ſcheinen mehrere Reliquienſchreine und Tragaltäre in Siegburg hervorgegangen zu ſein. [4] Noch ſtrenger im Stil ſind die

[1] Quaſt et Verneilh, *les émaux d'Allemagne et les émaux limousins.* Paris 1860.
[2] Hugonis monach. Virdunensis *Chronicon* in Pertz Monumenta X.
[3] Darcel a. a. O. verſetzt irrthümlich dieſe Inſchrift an das Reliquiarium in Kirchenform.
[4] Quaſt und Verneilh a. a. O.

Emails an einem mit ſpitzem Dach verſehenen Reliquiarium der Kirche in Deutz. Sie behandeln die Legende vom heil. Heribert, deſſen im Jahre 1147 dem Grabe entnommene Reſte in dem Schrein aufbewahrt werden. Zwei höchſt ausgezeichnete Reliquienſchreine beſitzt die Marienkirche in der Schnurgaſſe in Köln. Der eine (heil. Maurus), in der Form dem Deutzer ähnlich, hat vier grosse Engelgeſtalten, deren Fleiſchtheile mit Schmelzfarben ohne Stege gemalt ſind und bezeichnet zwei gravirte Figuren als PRIOR HERLIVUS (gegen Ende des zwölften Jahrhunderts Prior von St. Pantaleon) und FRIDERICUS — Erſterer vielleicht der Geſchenkgeber, Letzterer der Künſtler. Das andere Reliquiarium (St. Albin) iſt einer Chronik des Pantaleonkloſters zufolge 1186 vollendet worden. [1]

Unbeſtritten deutſchen Urſprungs iſt ferner der Sarg Karls des Grossen im Dome zu Aachen. Kaiſer Friedrich I. liess, nachdem Paſchalis III. Karl den Grossen heilig geſprochen hatte, 1166 deſſen Grab öffnen, kleinere Gebeine in beſondere Reliquiarien legen, den Körper ſelbſt aber in jenen Sarkophag, und zu dieſer Zeit ſtimmen auch die denſelben zierenden Emaile (Blattornamente, Bruſtbilder, Vögel, Drachen), welche ſchon durchaus nichts Byzantiniſches mehr an ſich haben.

Der reichſte von allen Reliquienſchreinen iſt der wie eine Kirche geſtaltete mit den Gebeinen der heil. drei Könige im Kölner Dome. Er hat eine Länge von 5⅔ Schuh und zeigt neben getriebener Arbeit, Edelſteinen, Cameen u. ſ. w. zahlreiche Emails, ſowohl cloiſonnés wie champlevés. Philipp von Heinſperg, Biſchof von Köln (1167—1191) ſtiftete das Prachtwerk, doch ſcheint dasſelbe erſt zur Zeit der Wahl Otto's IV. zum Kaiſer beendet worden zu ſein. [2]

Endlich muss noch das prachtvolle Antipendium im Stift Kloſterneuburg bei Wien, der ſogenannte Verduner Altar, erwähnt werden, einer Inſchrift zufolge von Meiſter Nicolaus von Verdun gefertigt. Urſprünglich aus 45 Tafeln beſtehend und 1181 als Bekleidung der Vorderſeite des Altars geweiht, wurde das Werk 1329 um ſechs Tafeln vermehrt und in einen Altaraufſatz mit Flügeln umgeſtaltet. Auf dieſen 51 Tafeln ſind Scenen aus dem alten Teſtament und den Evangelien dargeſtellt, welche zu einander in Beziehung ſtehen, die Umriſſe der Figuren in das Metall gegraben und theils mit blauem, theils mit rothem Glasfluss gefüllt, während Grund und Beiwerk verſchieden, doch mit vorherrſchendem Roth und Blau, gefärbt ſind. [3]

Derſelbe Künſtler erhielt nach Vollendung dieſes Werks den Auftrag, in Tournay einen grossen Reliquienſchrein für die dortige Kathedrale zu machen: den noch vorhandenen Sarkophag des heil. Eleutherius.

---

[1] Bock, *das heil. Köln.* Leipzig 1858.

[2] Bock a. a. O.

[3] Camefina und Arneth, *das Niello-Antipendium zu Klosterneuburg.* Wien 1844. — G. Heider, *der Altaraufsatz im Stifte Klosterneuburg* (Bd. IV. der „Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereins"). Wien 1860.

Verwandt in der Technik doch geringer in der Ausführung ſind die Emailtafeln mit Bruſtbildern von Heiligen in gothiſcher Einrahmung an einer Art Predella in der Galerie des Hoſpitals von *S. Egidio* in *Florenz*. Die 34 Bruſtbilder heben ſich von blauem Grunde mit Metallſternen ab, Blau iſt auch die vorherrſchende Farbe für die Ausfüllung der Gravirungen. Auf einer Schriftrolle ſteht in gothiſchen Majuskeln: FECIT HOC OPUS IN CIVITATIS FLORENTIS ANDREAS PUCCI SARDI D'EMPOLI AURIFEX. [1]

Aus der rheiniſchen Schule gingen in der Folge auch zahlreiche ornamentale Arbeiten hervor, bis das in Italien aufgekommene Reliefemail die Anwendung des Zellen- und Grubenſchmelzes in der Goldſchmiedekunſt ausser Uebung brachte.

Die verſchiedenen Manieren des Grubenſchmelzes haben ſchon bei der Aufzählung der wichtigſten Denkmäler flüchtige Erwähnung gefunden. Wir kommen auf dieſelben zurück bei der Zuſammenſtellung der charakteriſtiſchen Eigenſchaften der deutſchen und der limuſiner Arbeiten.

VI.

Champlevés von Limoges.

Dass franzöſiſcherſeits die Erfindung des Grubenſchmelzes für Limoges in Anſpruch genommen wird, und was am ſchlagendſten gegen dieſe Meinung ſpricht, iſt bereits am Schluſſe des IV. Cap. angeführt worden. Labarte hat überdies in ſehr umfangreicher und gründlicher Unterſuchung dargethan, dass durchaus keine nachweislich franzöſiſche Arbeit aus einer Zeit vor der Berufung lothringiſcher Emailleure nach St. Denis (1145) bekannt iſt, dass die älteſte ſchriftliche Erwähnung von limuſiner Arbeit in dem Briefe eines Mönches Johannes [2] aller Wahrſcheinlichkeit nach in das Jahr 1170 zu ſetzen iſt, dass alle angeblichen Beweiſe für eine Uebertragung der Kunſt aus Griechenland über Venedig nach Limoges nicht ſtichhalten, und dass endlich der Charakter des Uebergangs von der byzantiniſchen zur rheiniſchen Technik, wie er ſich in dem Nebeneinander von Zellen- und Grubenſchmelz in frühen deutſchen Emails ausſpricht, an limuſiner Arbeiten faſt gar nicht zu beobachten iſt. Vielmehr iſt das limuſiner Email von Anfang an nur champlevé, wenn auch in der Zeichnung Anklänge an den byzantiniſchen Stil vorkommen, die aber Limoges von ſeinen Lehrern mitübernommen haben kann.

---

[1] Mittheilung von Friedrich Lippmann.

[2] „. . . oſtendi vobis . . . tabulas texti de opere Lemovicino . . . .“ bei Duchesne *Hist. franc. script. IV.*

Ohne den ſehr langwierigen Streit über dieſe Frage zwiſchen Labarte einer- und Texier, Hucher u. A. anderſeits hier verfolgen zu können, nehmen wir nämlich an, dass die Lehrmeiſter für Frankreich jene vom Abt Suger nach St. Denis berufenen Schmelzmaler aus Verdun geweſen ſeien, welche hiſtoriſche Darſtellungen für eine ein Kreuz tragende Säule und vermuthlich auch einen Reliquienſchrein in Form einer Kirche anfertigten.

Zwiſchen der Anweſenheit dieſer deutſchen Arbeiter in St. Denis (1145) und der Uebertragung des Reliquiars des Kölner Mönches Reginald nach Grandmont 1181 (vergl. S. 19) liegt die oben erwähnte Stelle in dem Schreiben des Mönches Johann. Doch erſt nach 1181 datiren bekannte grössere Arbeiten von Limoges. So zwei Platten im Muſée Cluny in Paris, die eine mit einer Anbetung der Könige, die andere mit einer Darſtellung des heil. Stephan von Muret, des Gründers des Grandmontanerordens, und mit einer Inſchrift in der Mundart des Limouſin. In beiden vermuthet man Theile von dem Reliquienſchrein des heil. Stephan, deſſen Leichnam 1189 aus ſeinem Grabe genommen wurde.

Dass im dreizehnten Jahrhundert die Fabrication von Champlevés in Limoges bereits ausgedehnt betrieben wurde, bezeugen zahlreiche Documente. Namentlich ſcheinen Käſtchen, Kreuze u. a. m. häufig nach England gegangen zu ſein, wohin z. B. Meiſter Johannes Limovicensis 1267 das bei ihm beſtellte Grabmal des Walter Merton, Biſchofs von Rocheſter, ſelbſt überbrachte.[1] Demſelben Künſtler wird das Bild des Wilhelm von Valence in der Weſtminſter-Abtei in London zugeſchrieben. In dem 1295 aufgenommenen Inventar des päpſtlichen Schatzes werden mehrere Gegenſtände, Gefäſſe verſchiedener Art, als limuſiner Arbeit bezeichnet.

Von den zahlreichen Arbeiten aus dem genannten Jahrhundert, welche das Muſeum des Louvre beſitzt, verdient vor allen Erwähnung eine Platte in Geſtalt einer Roſette (21 cent. im Durchmeſſer) mit der Viſion des heil. Franz von Aſſiſi. Die Figuren, ſowohl in den Fleiſchtheilen als den Gewändern u. ſ. w., erſcheinen in Schmelzmalerei, aber auf dem Metallgrunde, in welchen Wellenlinien, Roſetten und Sterne eingegraben ſind. Dieſes Stück charakteriſirt alſo den Uebergang von der älteren Manier, das ganze Bild in Schmelz auszuführen, zu der ſpäteren, die Zeichnung in das Metall zu graviren und nur den Grund mit Schmelzfarben zu bedecken. Und da Franz von Aſſiſi bereits mit dem Heiligenſchein dargeſtellt iſt, derſelbe aber erſt 1236 heilig geſprochen wurde, mithin die Arbeit ſpäter datirt werden muss, iſt ſie als eine der letzten vor dem Ueberhandnehmen jener ſpäteren Manier zu betrachten.

Dieſer Process vollzog ſich im dreizehnten Jahrhundert, und da nunmehr der künſtleriſche Theil der Aufgabe dem Ciſeleur zufiel, der Emailleur nur noch den Grund zu coloriren hatte, von welchem die gravirten oder

[1] Albert Way in *The arch. Journal 1846.*

im Relief behandelten Figuren ſich abheben ſollten, ſo ſank die Kunſt der Schmelzmalerei raſch. Gearbeitet wurde immerhin noch viel. So beſtellte Ludwig X. von Frankreich in Limoges eine kupferne und emaillirte Rossſtirn *(chanfrein)*, welche erſt nach ſeinem Tode († 1316) abgeliefert wurde.[1] Guillaume de Haric beſtimmte in ſeinem Teſtament 1327 hundert livres zu Grabmälern *„levées de l'euvre de Limoges"* für ihn und ſeine Gattin;[2] und an dem Grabmal des Cardinals Taillefer in La Chapelle bei Gueret im Departement Creuze nennen ſich zwei Brüder *J.* und *P.* von Limoges als Verfertiger.[3] Die Steuerrolle von Paris zählt im Jahre 1292 fünf Emailleure, alſo Inhaber von Werkſtätten.

Aus dem vierzehnten Jahrhundert iſt der Name eines Emailleurs, MARC DE BRIDIER, mit der Jahreszahl 1360 durch eine Inſchrift an einem Reliquienſchrein in der Abtei St. Martial in Limoges nachgewieſen.[4] Ueber die ſpätere Zeit gebricht es an Documenten und die Arbeiten des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts unterſcheiden ſich unter einander und von denen des dreizehnten wenig, wenn nicht durch die Anwendung rothen Glasfluſſes für den Grund in der ſpäteren Zeit und durch den Stil architektoniſcher Details und des Ornaments. Ueberdies wurde, wie wir in dem Capitel »Maleremail« ſehen werden, im fünfzehnten Jahrhundert Limoges der Sitz einer ganz neuen Art von Schmelzmalerei, welche nach heutigem Sprachgebrauch gemeint iſt, wenn von *limuſiner Email* ohne beſonderen Beiſatz geſprochen wird.

Die Wohlfeilheit des zum Email champlevé benutzten Metalls wurde nicht allein inſofern von Wichtigkeit, als es die Ausführung grösserer Malereien geſtattete, ſondern hat auch ohne Zweifel viele Arbeiten vor der Zerſtörung geſichert, während die Goldplättchen, welche an den Gegenſtänden nur äusserlich befeſtigt waren, eher die Habſucht reizten. Ausserdem haben die erſteren Werke, an welchen die Umriſſe mit dem Excipienten eins ſind, grössere Haltbarkeit als die Cloiſonnés mit ihren aufgelötheten Drähten.

Ziemlich gleichmässig entwickelt ſich das Champlevé am Rhein und in Limoges von der Nachahmung der byzantiniſchen Manier, die ganze Zeichnung mit Schmelzfarben zu coloriren, bis zum Graviren derſelben in Metall, welchem die emaillirte Fläche nur als Grund dient. Der Hauptunterſchied zwiſchen den rheiniſchen und limuſiner Arbeiten lässt ſich weſentlich darauf zurückführen, dass in Köln u. ſ. w. in Klöſtern, in Limoges in bürgerlichen Werkſtätten gearbeitet wurde. In den Darſtellungen der kölniſchen und verduner Künſtler werden ſich faſt immer ſymboliſche und

---

[1] Inventar in der pariser Bibliothek.
[2] Ducange, *Glossarium* IV. 119.
[3] Texier, *Essai sur les Emailleurs de Limoges.*
[4] Texier a. a. O.

typologiſche Beziehungen ergeben, die lateiniſchen Inſchriften, häufig in gereimten Hexametern *(leoniniſchen Verſen)*, zeugen für die Gelehrſamkeit der Verfertiger. Die ungelehrten Handwerker von Limoges arbeiteten auf Beſtellung und waren ſelten im Stande, die ihnen etwa vorgeſchriebenen Legenden fehlerfrei zu copiren. Auch in der Zeichnung der deutſchen Grubenſchmelze verräth ſich in der Regel mehr künſtleriſche Schulung, auf den franzöſiſchen hat ſie öfter mehr gefälliges; die Gravirung der Deutſchen pflegt reiner und ſorgfältiger, die Stege feiner zu ſein.

Im Colorit iſt bei den limuſiner Arbeiten der Grundton Tiefblau, bei den deutſchen ein mehr gebrochenes, grünliches Blau. Die Farbenſcala für das Abſchattiren der Gewänder oder des Blumenornaments pflegt bei den erſteren: Roth, Kobalt, Lichtblau, Weiss, bei den letzeren: Kobalt, Türkiſchblau, Grün, Gelb zu ſein; die erſteren haben ſelten das reine Weiss der rheiniſchen Arbeiten. In ſpäterer Zeit fügte man in Limoges der urſprünglichen Farbenſcala [1] (Schwarzblau, Kobalt, Lichtblau, halbdurchſichtiges Purpurroth, feuriges opakes Roth, Fleiſchroth, Blaugrün, Gelbgrün, Weiss) noch Violett und Eiſengrau hinzu. Die Rheiniſchen haben ausserdem das Türkiſchblau, Graublau, Schwarz.

Die Anwendung des Zellenſchmelz für kleineres Ornament auf den übrigens in Grubenſchmelz ausgeführten Malereien, bei den rheiniſchen Künſtlern ſehr gewöhnlich, kommt bei den limuſiner äusserſt ſelten vor.

Neben den zahlreichen deutſchen und franzöſiſchen Arbeiten in Grubenſchmelz kommen auch einige wenige vor, welche andern Ländern zugeſchrieben werden. Die italieniſchen, [2] grösstentheils nur kleine ſilberne oder kupferne Plättchen, zum Schmucke von Crucifixen, Kelchen u. ſ. w. beſtimmt, zeichnen ſich bei entſchieden italieniſchem Stil der Zeichnung dadurch aus, dass die Figuren in das Metall gegraben und die Linien mit ſchwarzblauem oder braunem Glasfluss ausgefüllt, die Schmelzfarben meiſt dunkel gehalten ſind.

Einzelne Stücke im Muſeum des Louvre werden als ſpaniſche Arbeit des ſechzehnten Jahrhunderts bezeichnet. In neueſter Zeit wird auch von ungariſcher Emailinduſtrie aus demſelben Jahrhundert geſprochen; die betreffenden Stücke rühren aber ohne Zweifel aus dem deutſchen Siebenbürgen her, wo, vorzüglich in Hermannſtadt, bis gegen den Ausgang des ſiebzehnten Jahrhunderts die Goldſchmiedekunſt in Blüthe ſtand und nachweislich die Nachbarländer mit koſtbaren Arbeiten verſorgte.

Beim Grubenſchmelz kommt das Contreemail nicht vor.

---

[1] Texier, *Essai s. l. ém. de Limoges.*
[2] Darcel a. a. O.

VII.

Reliefschmelz.

Die fo hoch entwickelte italienifche Goldfchmiedekunft der Renaiffance konnte auf ein Decorationsmittel von folcher Farbenpracht und folcher Dauer, wie es im Glasfluss fich darbietet, unmöglich verzichten. Wenn aber, wie wir früher gefehen haben, die deutfche und französifche Art der Schmelzmalerei dem italienifchen Kunftgefühl nie fonderlich zugefagt zu haben fcheint, fo konnte diefelbe um fo weniger genügen in einer Zeit, in welcher die Rückkehr zum Studium der Antike und der Natur und der zu befonderer Lebhaftigkeit erwachte Sinn für Plaftik dem gefammten Kunftfchaffen eine neue Richtung gegeben hatte. Stand doch die edle Goldfchmiedekunft in den allerinnigften Beziehungen, gradezu im Mittelpunkte der künftlerifchen Bewegung, erzogen ihre Werkftätten Jünger der Kunft, welche diefer zu hoher Zierde gereichten, oder wussten fchöpferifche Kräfte an fich zu feffeln, welche den grossen Malern und Bildnern jener Epoche als würdige Genoffen an die Seite geftellt werden.

Die Goldplättchen mit durchfichtigem und opakem Schmelz hatten dazu gedient, Werke der Goldfchmiedekunft zu fchmücken, den Reiz mannichfaltiger Farben dem Glanze des Metalls hinzuzufügen. Es war daher kein fo grosser Schritt, mittelft des Glasfluffes das Metall derart zu coloriren, dass auch unter der Farbe noch die Cifelirung zur Geltung kam und dass die Farbe felbft zu reicherer Wirkung gelangte, je nachdem die Unterlage erhaben oder vertieft war, das Metall mehr oder weniger durchfchimmerte. Damit wurde zugleich die Feffel der Metallftege abgeftreift, welche doch immer die Zeichnung in ihrer freien Bewegung behindert hatte.

Schon gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts hat nach Vafari's Bericht Giovanni von Pifa eine Altartafel für Arezzo und Duccio von Siena einen Kelch, welcher im Schatze des Klofters des heil. Franz von Affifi aufbewahrt wird, mit translucidem Email gefchmückt. Ihnen folgten alle Goldfchmiede des vierzehnten Jahrhunderts, fo dass bald alles kirchliche und häusliche Prunkgeräthe aus Gold oder Silber mit durchfichtigem Email gefchmückt wurde. Aus dem genannten und dem folgenden Jahrhundert werden mit Auszeichnung als Emailleure namhaft gemacht Andrea Ognobene (Antipendium in S. Giacomo zu Piftoja), Andrea Ardifi (lebensgrosse Büfte des heil. Zanobi in der Kathedrale zu Florenz), Forzore, Ugolino Veri (zwei Reliquiarien in Orvieto), Viva und Andrea Puccini, Piero, Leonardo (von diefen Beiden die Seitenbekleidungen des Altars von Piftoja), Braccini (Kelch in Piftoja), Berto

Geri, Nicolo Bonaventura, Giovanni Turini, Antonio del Pollajuolo (Altarkreuz und Pax in Florenz), Tommafo Finiguerra, der Maler Francesco Francia u. v. A.; Cellini bezeichnet Amerigo Amerighi, Ambrogio Foppa

Fig. 7.
Kreuz mit Relieffchmelz.

genannt Caradoffo, Michelagnolo da Pinzidimonte, Salvadore Pilli als befonders gefchickte Zeitgenoffen auf diefem Felde, Vafari ferner den Antonio Salvi und den Michel Agnolo di Viviano.

Weiss und die mit Weiss verfetzten Schmelzfarben, wie Lichtblau und Fleifchroth, konnten hier natürlich nicht zur Anwendung gebracht werden. Das Fleifch zeigt daher farblofes oder fchwach violettes Email. Ausserdem kommen alle Farben vor, an dem hier abgebildeten Kreuze (Fig. 7) auch das feltenere Goldgelb. Das (im Öfterreichifchen Mufeum in Wien befindliche) Kreuz, welches Tommafo Finiguerra (Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts) zugefchrieben wird, ift nachträglich mit einer Chriftusfigur verfehen und dabei der Schmelz verfchiedentlich weggefprengt worden. Das Fleifch ift blass violett, der Grund für die Figuren tiefblau, die Gewandung purpurn, grün, gelb.

Das Verfahren mit durchfichtigen Schmelzfarben ift von Cellini [1] ausführlich befchrieben. Er nennt diefe Art die eigentliche und fchöne Art des Emaillirens, und fchreibt vor, zuvörderft die Gold- oder Silberplatte mit Hülfe eines viereckigen Grabmeissels forgfältig um fo viel zu vertiefen, wie die Dicke der Emailfchichte betragen foll. Darauf werden die Umriffe gezeichnet und mit Grabftichel und Meisselchen auf das zierlichfte eingeftochen. »Durch Vertiefung des Feldes rings umher wird aus der Zeichnung ein ganz flaches Relief, nur von der Höhe zweier gewöhnlicher Blätter Papier, hergeftellt, und mit feinen Eifen, befonders in den Umriffen, fcharf ausgearbeitet. Sind die Figuren bekleidet, müffen die zierlichen Gewänder durch ihre Faltung auf's befte bezeichnet werden; dichte Fältchen und Blümchen auf den Gewandungen mögen Damaft andeuten.« Ja nicht dürfe die Platte mit Punzen und Hammer getrieben werden, weil dann die Emailfarben entweder nicht haften oder ganz roh erfcheinen. Als die zu verwendenden Schmelzfarben zählt er auf: Fleifchfarben, Roth — nämlich, nach einer früheren Erwähnung, das von einem Alchymiften entdeckte durchfichtige *fmalto roggio*, »in Frankreich *rogia chlero* genannt« — Veilchenblau, Himmelblau, Grün, Grau, Lohbraun, Mönchskuttenbraun, Aquamarin. Befondere Sorgfalt empfiehlt er bei Behandlung jenes fchönen Roth, welches auf Silber fich überhaupt nicht auffchmelzen laffe, und nach dem Auffchmelzen fchnell, vermittelft eines Blafebalgs, abgekühlt werden müffe, weil es durch längere Einwirkung der Hitze in ein dem Gold ganz ähnliches Gelb verwandelt werde.

Cellini hat für diefes Email die Bezeichnung *l'opera di baffo rilievo*. Dem entfprechend nannten es die Franzofen *émail de baffetaille*. Nachgewiefen ift diefer Ausdruck und durch denfelben die Exiftenz von Reliefemail in Frankreich in Inventarien aus der Zeit des Königs Karl V. (1337—1380). Man vermuthet wohl, dass Italiener, welche dem päpftlichen Stuhl nach Avignon gefolgt, die Technik nach Frankreich, z. B. nach

[1] B. Cellini, *Trattati sopra orificiera* cap. III. — Dasfelbe deutfch: *Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Sculptur.* Ueberfetzt von Juft. Brinckmann. Leipzig 1867.

Montpellier, verpflanzt hätten; doch ist es bei der Mehrdeutigkeit der Bezeichnungen schwer festzustellen, welcher Art von Schmelzmalerei die in jenen Zeiten erwähnten Arbeiten angehört haben mögen. Sicher ist, dass *Email translucide sur relief* am Hofe Franz I. gemacht wurde; bald nachher scheint es durch das gemalte limusiner Email verdrängt worden zu sein.

Nach Deutschland dürfte diese Technik durch die in der Renaissancezeit lebhaften Handelsverbindungen mit Italien gebracht worden sein. Im Domschatz in Aachen befindet sich eine Monstranz aus dem vierzehnten Jahrhundert mit solchen Emails und zwei Reliquiarien in Capellenform mit Fenstern von durchsichtigem Schmelz, im Domschatz in Köln ein prachtvolles Kreuz.

Wesentlich veränderte sich der Charakter des Email translucide unter den Händen der augsburger und nürnberger Goldschmiede des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. Der Schmelz ist nur halbdurchsichtig und daher kommt das Relief darunter weniger zur Geltung. Die Gesichter sind mit schwarzer Farbe sehr zart auf weisslichem opakem Grunde ausgeführt. Dergleichen Arbeiten besitzt namentlich München (National-Museum).

Labarte [1] sucht auch nachzuweisen, dass die Byzantiner des fünfzehnten Jahrhunderts das Reliefemail den Italienern nachgemacht hätten. Er nimmt den Ausdruck *ὑπουέλιον*, welchen Codinus bei der Beschreibung der Anzüge von Hofbeamten mit Goldschmiedearbeit in Verbindung bringt, für »unter Glas«. Wir müssen den Werth dieser Erklärung dahingestellt sein lassen.

VIII.

Neuerer und asiatischer Zellenschmelz.

Bei Cellini, nämlich in der Abhandlung über Filigran (Cap. III.), ist auch zuerst *Email à jour* erwähnt. Seiner Erzählung zufolge zeigte ihm König Franz I. eines Tages »eine Trinkschale ohne Fuss, aus Filigran gearbeitet mit dem schönsten Laubwerk, dem andere Zierrathen auf's beste angepasst waren. Die Zwischenräume des Laubwerks und der übrigen Abtheilungen des Filigrans füllte das schönste Email in den buntesten Farben aus. Wenn man die Schale in die Höhe hielt, schien das Licht mit so prächtigem Leuchten durch, dass man meinte, die Anfertigung eines solchen Werkes sei ein Ding der Unmöglichkeit«. Auf des Königs Frage, wie ein

[1] A. a. O. IV. 34 u. ff.

ſolches Wunderwerk bereitet werden könne, gibt er an, eine Schale aus dünnem Eiſenblech, wenig grösser als diejenige, welche man mit Email à jour zu machen beabſichtige, müſſe innen mit einer Miſchung von Thon, Scheerwolle und feingeſtossenem Tripel dünn überzogen werden. Auf dieſer Thonſchichte befeſtige man das Filigranwerk und in deſſen Maſchen ſchmelze man den verſchiedenfarbigen Glasfluss. Da Filigran und Email an der Thonunterlage nicht haften, ſei das fertige Gefäss leicht herauszuheben und könne dann mit »Fraſſinellaſtein« und nachträglich mit angefeuchtetem Tripel und gepulverter Kohle vermittelſt eines bis auf das Mark flachgeſchnittenen Rohrſtäbchens polirt werden.

Arbeiten dieſer Art gehören zu den grössten Seltenheiten. Manches, was dafür gegolten hatte, iſt als Glasmoſaik, in Filigran gefasst, erkannt worden, ſo dass man ſchon einigermassen geneigt war, das émail à jour überhaupt in das Märchenreich zu verweiſen. Indeſſen hat es doch exiſtirt und exiſtirt noch. Der Ausdruck *esmalta clara* in dem Inventarium des päpſtlichen Schatzes von 1295 (in der pariſer Bibliothek) lässt ſich noch verſchieden deuten; wogegen die Worte in Inventarien der Sainte-Chapelle im pariſer Juſtizpalaſte von 1480: *esmaillio de plicqua per quod videtur dies*, und von 1573: *esmaulx de plicque, par où l'on veoit le jour* an Deutlichkeit nichts zu wünſchen übrig laſſen. Email à jour mag auch an einem Becher angebracht geweſen ſein, welcher 1417 im Beſitz des Herzogs von Berry war, von vergoldetem Silber in Geſtalt eines Gebäudes mit Erkern und Fenſtern, die letzteren von mehrfarbigem Email. Zur Zeit der zweiten londoner Ausſtellung war im Kenſington Muſeum ein Becher von vergoldetem Silber, der einigermassen der Beſchreibung des obenerwähnten des Herzogs von Berry entſprach und mit Email à jour geziert war: blauen Blümchen und gelben Früchten in ſmaragdgrünem Grunde, die Zeichnung durch feine Goldſtreifchen gebildet. Wir geben in Fig. 8 eine Abbildung desſelben nach der Zeichnung in Shaw's *Decorative arts*. Der britiſche Archäolog Auguſtus Franks hält den Becher für vlämiſche oder deutſche Arbeit des vierzehnten Jahrhunderts, Labarte für orientaliſche Arbeit. Der Letztere beſchreibt auch [1] ein Reliquienkäſtchen in der Capelle des Hoſpitals S. Maria della Scala in Siena, an welchem ſich zwiſchen Reliefemail eine rautenförmige Oeffnung befindet, ausgefüllt mit Email cloisonné à jour, ſehr niedliche Vögelchen entſchieden orientaliſchen Stils zeigend.

Indeſſen findet das von Cellini angegebene Verfahren nicht rechten Glauben. Man neigt vielmehr zu der Anſicht, dass der Excipient, welcher urſprünglich ſolchem Email als Grundlage gedient habe, nachträglich durch Säuren weggeſchafft worden ſei. An chineſiſchen Fächern, welche mit durchſichtigem Schmelz verziert ſind, erſcheint dieſer häufig ebenfalls à jour. Genaue Prüfung hat jedoch gezeigt, dass Email auf Silberblech von äusserſter

[1] A. a. O. III. 447.

Dünne aufgeſchmolzen und zwar auf beiden Seiten aufgeſchmolzen, und dieſer Silbergrund durch den Schmelzprocess theilweiſe zerſtört worden iſt.

Aus dem ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhundert gibt es franzöſiſche Arbeiten, welche in Frankreich *émaux en résille sur verre* genannt werden: emaillirte Goldplättchen in Bergkryſtall oder in Glas eingelaſſen. Die wenigen vorhandenen Beiſpiele, z. B. in den Uffizien in Florenz eine Kryſtallſchale mit der Chiffre der Diana von Poitiers, im Louvre-Muſeum ein ovales

Fig. 8.
Becher mit Email à jour.

Plättchen, welches für die Rückſeite eines Spiegels beſtimmt geweſen zu ſein ſcheint, und ein Uhrgehäuſe, ſind durchweg in dem nämlichen Stil gehalten: Laubwerk mit Vögeln in durchſichtigem Zellenſchmelz ausgeführt und — an den Glasſachen — ſich von einem gleichfalls durchſichtigen farbigen (grünen, purpurrothen, manchmal blauen) Grunde abhebend.

Das Ornament ſcheint in die Oberfläche des Kryſtalls oder des Glaſes derart eingegraben zu ſein, dass die Umriſſe unterſchnitten wurden, mithin die Vertiefung im Grunde breiter iſt als an der Oberfläche. War in eine ſolche Vertiefung ein etwas grösseres Goldplättchen gebettet, ſo wurde dies

von den überragenden Rändern des Glafes festgehalten. Auf diefes Gold wurde nun emaillirt, felbftverftändlich unter etwas geringerem Hitzegrade, als hinreichen würde, um den Kryftall oder das Kryftallglas zum Schmelzen zu bringen. Mit Vorficht polirt, fo dass eine gleichmässige Oberfläche hergeftellt war, wurde das Ganze mit einer farbigen Metallfolie unterlegt, welche durch das Glas durchfcheint und es färbt, nicht aber das Email, welches auf der Goldplatte angebracht ift.

Ueber die Herkunft diefer Arbeiten ift nichts bekannt.

In Russland find, wahrfcheinlich im fiebzehnten Jahrhundert, Gefäffe mit Zellenfchmelz in byzantinifcher Art gemacht worden. Die Drähte find ziemlich ftark und fchnurartig eingekerbt, die meift lichten Schmelzfarben fehr dünn aufgetragen, fo dass fie nicht die Höhe der Zellenwände erreichen.

In Japan wird Zellenfchmelz unmittelbar auf Porzellan ausgeführt. Die Sache fchien bei ihrem Bekanntwerden in Europa fo befremdend, dass man nicht recht daran glauben wollte. Die zum Theil recht dünne Schmelzfchichte und die Metallfäden find aber in der That unmittelbar auf dem Porzellan befeftigt, — auf welche Weife die letzteren, ob die Japaner eine Löthung kennen, welche Metall mit Porzellan verbindet, ohne das letztere zu gefährden, oder ob die Metallfäden nur durch das Email feftgehalten werden, wiffen wir fo wenig, als ob diefe Technik alten oder neuen Datums ift. Das Wahrfcheinlichfte ift, dass eine Vermittlung zwifchen der Oberfläche des Porzellans und dem Glasfluss hergeftellt worden ift; welcher Art — das werden uns hoffentlich die in Europa angeftellten Verfuche lehren. Die auf Porzellan angewandten Farben find die nämlichen, welche in dem japanifchen Zellenfchmelz auf Kupfer vorherrfchen: bläuliches und gelbliches Grün, Braunroth, ein etwas fchmutziges Amaranth, Kobaldblau, Gelb und Weiss.

Ueber der ganzen Schmelztechnik der Chinefen und der Japaner liegt überhaupt noch ziemlich undurchdringliches Dunkel. Die Plünderung des Winterpalaftes in Peking durch die Franzofen unter dem Herzog von Palikao (1860) machte Europa erft mit dem Reichthum an folchen Arbeiten in China bekannt; und wenn auch feitdem fleissig in den hiftorifchen und encyklopädifchen Schriften der Chinefen, in den Miffionsberichten u. f. w. der Gefchichte diefes Kunftzweiges nachgeforfcht worden ift, fo hat fich bisher doch nur geringe Ausbeute an ficheren Refultaten ergeben. Die Ausdrucksweife der chinefifchen Schriftfteller lässt es oft zweifelhaft, ob fie von Malerei auf Seide, von Stickerei, Porzellan- oder Schmelzmalerei fprechen, häufig genug mögen fie felbft über die verfchiedenen Kunftweifen im Unklaren fein, auch waren Diejenigen, welche uns ihre Nachrichten in europäifche Sprachen übertragen haben, zu oft Laien in den Dingen, um welche es fich hier handelt. So ift es heute noch fraglich, ob die Kunft des Email von China nach Byzanz oder von Byzanz nach China übertragen worden ift. Die Chinefen felbft wollen fie der Vermittelung der

Araber verdanken, [1] was zu der Hypothefe ftimmen würde, dass das Malen mit Schmelzfarben auf Metall in Afien von altersher heimifch gewefen fei wie das Emailliren der Thonziegel und Thongefäffe, deffen Kenntniss auch in China in das graueste Alterthum reicht. Der chinefifche Schriftfteller, deffen Gefchichte des Porzellans Stanislas Julien überfetzt hat, [2] »weiss nicht, zu welcher Zeit man anfing Ta-chi-yao, d. i. Porzellanwaaren der Araber, zu machen«. Unter diefen *Porzellanwaaren der Araber* verfteht er allerdings kupferne emaillirte Vafen, aber er unterfcheidet nicht die cloisonnés von jenen Vafen, welche ganz mit weissem Schmelzgrunde überzogen find, auf den dann mit Schmelzfarben gemalt wird. Das ift die in den Abfchnitten X. und XI. zu befprechende fpätere Weife des Maleremail, welche fich in Frankreich aus dem limufiner Email entwickelte und aus Frankreich nach Afien gekommen zu fein fcheint.

Der Zellenfchmelz heisst im Chinefifchen *Ou-tsai*, wörtlich: fünf Farben. [3] Die Technik wird in den von Julien herausgegebenen, aus dem fiebzehnten Jahrhundert ftammenden kunfttechnifchen Notizen *Thien-Kong-Kai-wu* ganz fo befchrieben, wie bei Theophilus u. f. w.

Lippmann (a. a. O.) gibt nach den vorhandenen datirten Werken und Vergleichen mit den verfchiedenen Phafen der Keramik den Verfuch einer Charakteriftik der Epochen der chinefifchen Schmelzmalerei.

Die älteften Arbeiten zeigen fehr dünne Metallfäden, ziemlich dunkle Farben, unter welchen ein tiefes Blaugrün vorherrfcht und die häufig über die Stege hinausgefloffen find. Auf Platten mit Darftellungen menfchlicher Figuren (z. B. aus der Sammlung des Grafen Morny) waren die Fleifchtheile im Metall ausgefpart und nachgravirt, ganz ähnlich wie auf den altrheinifchen und limufiner Grubenfchmelzen.

Die Emailen aus den Zeiten der Ming-Dynaftie (1368—1616 n. Chr.) find von ausserordentlicher Feinheit und Harmonie der Farbe, Blaugrün herrfcht vor, das Weiss fpielt in einen gelblich-grauen Ton, die Zellenfäden find dünn und mit grosser Accurateffe gebogen. Aus diefer Zeit ftammt die hier abgebildete Opfervafe Fig. 9 (in der Sammlung des Herrn C. Trau in Wien) datirt *Nien-hao-King-tai* = 1450—1457, und von einer den Chinefen als claffifch geltenden Form. Sie ift über zwei Schuh hoch, hat blauen Grund und ift vortrefflich ausgeführt.

---

[1] F. Lippmann, *Eine Studie über chinesische Emailvasen.* Wien 1870. — Stan. Julien. *Industries anc. et mod. de l'Empire chin.* Paris 1869.

[2] *Histoire et Fabrikation de la porcelaine chinoise.* Paris 1856.

[3] „Die *Gebräuche der Tscheu* fagen: Bei dem Malen mengt man die fünf Farben. Diejenige der öftlichen Gegend nennt man das Grün. Diejenige der füdlichen Gegend nennt man das Roth. Diejenige der weftlichen Gegend nennt man das Weiss. Diejenige der nördlichen Gegend nennt man das Schwarz. Diejenige des Himmels nennt man das Urfprüngliche. Diejenige der Erde nennt man das Gelb." A. Pfizmaier, *Kunstfertigkeiten und Künste der alten Chinesen.* Wien 1871. — Blau, die Farbe des Aethers, kommt mithin als fechste zu den fünf Farben.

Aus der Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts ungefähr ſcheinen zumeiſt jene Emailen zu ſtammen, deren Grund ein ſammetartiges Schwarz iſt.

Nach und nach überwiegen hellere Farben auf himmelblauem anſtatt des blaugrünen Grundes. Der Grund ſelbſt wird von Metallfäden durchſetzt, welche zuerſt die unregelmässigen Figuren des Craquelé (der Riſſe in dem Emailüberzuge von Thongefäſſen) nachahmen, ſpäter ſich zu Sternen,

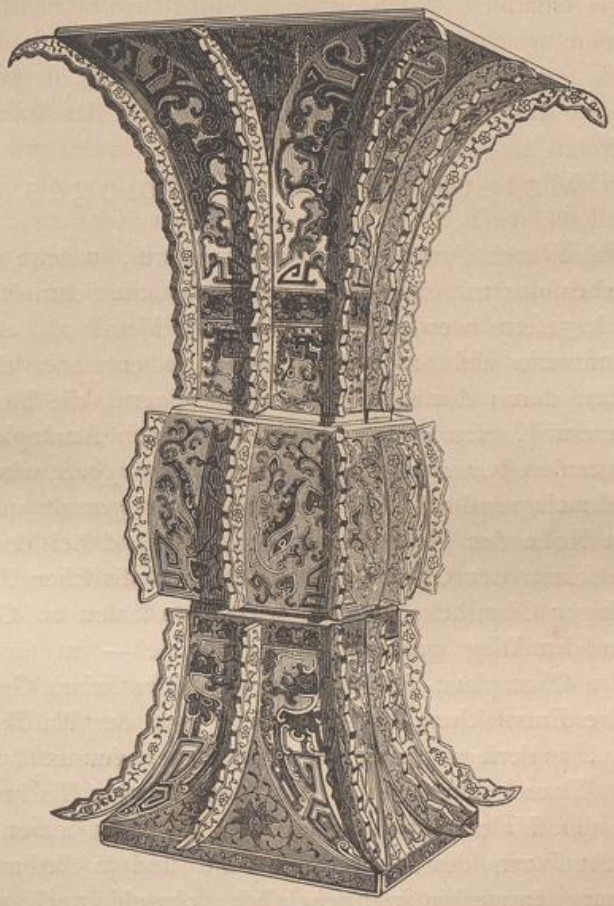


Fig. 9.
Altchineſiſche Emailvaſe.

Kreuzen, Roſetten in regelmässiger Wiederholung ordnen. Die Muſter werden grösser, ebenſo die Zellen, in deren einer häufig mehrere Farben neben einander Platz finden; auch wechſeln je nach Zeichnung und Schattirung dünnere und ſtärkere Fäden mit einander ab. Das Augenmerk ſcheint vorzüglich auf die Herſtellung ſehr grosser Stücke gerichtet zu ſein. Wie aus alledem hervorgeht, iſt die Technik fortgeſchritten, während das feine Gefühl für Farbenharmonie und die ſorgfältige Durchbildung ſchwinden.

Im ſiebzehnten Jahrhundert ſoll wie alle Künſte auch das Email in Verfall gerathen ſein, im achtzehnten aber kehrte man zu den Vorbildern der älteren Zeit zurück.

Nach Japan iſt dieſe Kunſt ohne Zweifel von China aus verpflanzt worden. Der Charakter der japaniſchen Emails wurde bereits oben erwähnt (S. 37). Der Sitz dieſer Induſtrie iſt Owara.

IX.

Maleremail von Limoges.

Die verſchiedenen Arten von Schmelzmalerei, welche uns bisher beſchäftigten, haben das mit einander gemein, dass die Schmelzfarben moſaikartig aneinandergeſetzt werden und dass das Metall als ein weſentlicher Theil des Kunſtwerks ſichtbar bleibt, indem es entweder die Umriſſe der Zeichnung, oder, durch den Glasfluss durchſcheinend, die Modellirung gibt. Bei dem Maleremail, den *emaux peints* oder (nach Analogie von peinture en apprêt, Glasmalerei) *emaux en apprêt, emaux sur apprêt*, wird mit Schmelzfarben auf Schmelzgrund wirklich gezeichnet und gemalt und dem Metall bleibt nur die Rolle des Holzes oder der Leinwand bei der Tafelmalerei.

Der Fortſchritt der Glasmalerei von dem muſiviſchen Zuſammenfügen verſchiedenfarbiger Glasſtücke zu dem wirklichen Malen auf Glas dürfte den Schmelzmalern den Weg gezeigt haben, als ſie — im fünfzehnten Jahrhundert — ihre Champlevé-Arbeiten in der öffentlichen Gunſt, einerſeits durch die hohe Entwicklung der Oelmalerei und der Plaſtik in Elfenbein, Metall u. ſ. w., anderſeits durch die italieniſchen émaux translucides verdrängt ſahen. Darcel glaubt auch, dass dieſe letztere Technik das eigentliche Vorbild des Maleremail geweſen ſei; er findet einen Beweis dafür u. a. in dem Auffetzen der Lichter mit Gold und in dieſem einen Punkte iſt die Beziehung immerhin wahrſcheinlich (obwohl auch dabei zunächſt an das Beiſpiel der Miniaturmalerei gedacht werden muss), während wir im übrigen die Verwandtſchaft mit der Glasmalerei viel näher finden.

Auch über Ort und Zeit der Erfindung des Maleremail beſteht noch keine Gewissheit. Doch ſpricht vorläufig alles für Limoges und die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Dass die Kunſt in Italien aufgekommen ſei, dafür gibt es gar kein Zeugniss; vor allem hätte Benv. Cellini ſie in ſeinen Schriften ſicher nicht unerwähnt gelaſſen. Anderſeits iſt evident, dass Anklänge an den deutſchen Styl in den Zeichnungen noch nicht deutſche Fabrikation beweiſen; die Schmelzmaler arbeiteten eben häufig nach fremden Vorlagen, wie ſich z. B. in der Soltykoff'ſchen Sammlung ein Stück nach

Martin Schongauer befindet. Die nachweislich älteſten Arbeiten in Maleremail ſind: an einem in der Kirche zu St. Sulpice-les-Feuilles in Bourganeuf im ſüdweſtlichen Frankreich befindlichen Reliquiarium, welches die Abtei Grandmont im Jahre 1479 zum Geſchenk erhielt, das Wappen des Geſchenkgebers und Darſtellungen aus dem Leben des heil. Sebaſtian;[1] dann eine Anbetung der Könige, die um 1484 herum gemacht ſein muss.[2]

Die urſprüngliche Verwandtſchaft mit der Glasmalerei erweist ſich auch darin, dass in der erſten Zeit die Schmelzfarben unmittelbar auf die Metallplatte aufgetragen wurden. Aber bereits gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts finden wir ein viel vervollkommneteres Verfahren. Der Emailleur grub mit der Radirnadel die Umriſſe ſeiner Zeichnung in die nichtpolirte Kupferplatte und überzog dieſe ſodann mit einer ſehr ſchwachen Lage durchſichtigen Glasfluſſes. Nun wurden die Umriſſe mit einer dunkeln Schmelzfarbe nachgezogen und dieſe Linien fixirten nicht allein die Zeichnung auf der emaillirten Oberfläche, ſondern bildeten auch die Grenzen für die verſchiedenen Farben, welche aufgetragen werden ſollten; ſie traten alſo gewiſſermassen an die Stelle der Metallſtege beim Zellen- und Grubenſchmelz. Die einzelnen Partien des Bildes, als Grund, Haare, Kleidungsſtücke, Beiwerk, erhielten dann ihre Farbe, ohne Schatten und Licht, welches letztere höchſtens nachträglich durch leichte Goldhöhung angedeutet wurde. Für die Fleiſchtheile hatte man nur einen ſchwarzen oder violetten Ton, auf welchem das Licht mit Weiss dergeſtalt nachgemalt wurde, dass die dunkle Schichte nur als Schatten ſtehen blieb oder zum Halbſchatten gemildert war. Die ſchwärzlichen oder violblauen Geſichter machen die Arbeiten aus dieſer zweiten Periode kenntlich, welcher auch die, Edelſteine vorſtellenden erhaben aufliegenden Emailtröpfchen und ein meiſt ziemlich dickes Contreemail von glaſigem Ausſehen eigenthümlich ſind.

Im ſechzehnten Jahrhundert veränderte ſich die Technik abermals. Zu allererſt überzog man die Platte mit einer ziemlich ſtarken Lage von ſchwarzem oder doch dunklem Glasfluss, und malte auf dieſe mit Weiss, ſo zwar, dass das dickaufgetragene Weiss die Lichter gab, und die Halbſchatten entweder durch eine ſchwächer aufgetragene oder durch Schraffirung der dicken weissen Schichte erzielt wurden. Oder man überzog auch den ganzen ſchwarzen Malgrund mit einer ſchwachen weissen Lage, radirte in dieſe die Umriſſe, und führte die Zeichnung durch Schraffirung weiter aus. Beide Manieren brachten Bilder *Grau-in-Grau (en grisaille)* hervor, doch führte man die Fleiſchtheile faſt immer mit einer röthlichen Farbe aus und ſetzte häufig auch goldene Lichter auf. Endlich kommt es vor, dass dieſe Griſaillemalerei noch mit durchſichtigen Schmelzfarben überzogen iſt.

---

[1] Texier in *Annales archeol.* XIV.

[2] M. Ardant, *notice hist. s. l. émailleurs de Limoges.*

Selbſtverſtändlich musste eine ſolche Platte wiederholt in den Schmelzofen kommen: einmal mit dem dunkeln Malgrunde, dann mit der weissen, durch Radirung und Schraffirung theilweiſe wieder entfernten Schichte, abermals mit den nachträglich aufgeſetzten Lichtern oder den durchſichtigen Farben. Nach jedesmaligem Brennen konnten Mängel ausgebeſſert, einzelne Partien ergänzt werden, und die Gemälde erreichten auf dieſe Weiſe einen viel höheren Grad der Vollkommenheit.

Seit Beginn des ſechzehnten Jahrhunderts wurde häufig noch ein anderes Verfahren angewandt, nämlich eine Untermalung mit braunem Email unmittelbar auf dem Kupfer und nachträgliche Colorirung mit durchſcheinenden Schmelzfarben, nur die Fleiſchtheile opak.

Das Auftragen des flüſſigen Goldes um Glanzlichter hervorzubringen, iſt bereits erwähnt worden. Allein auch die *Metallfolie* iſt benützt. Dünne Gold- oder Silberblättchen *(paillon* oder *clinquant)* wurden auf den Malgrund gelegt, auf dieſelben Schatten gemalt und ſie dann mit durchſichtigen Schmelzfarben überzogen, welche durch die Metallunterlage höhere Leuchtkraft gewinnen.

Unter dem Einfluſſe der deutſchen Malerſchule ſchufen die Schmelzmaler von Limoges faſt ausſchliesslich Darſtellungen aus der bibliſchen oder Heiligengeſchichte. Gegen die Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts aber ſchloſſen ſie ſich der Richtung der italieniſchen Renaiſſance an. Roſſo Roſſi und Primaticcio, die an den Hof Franz I. berufenen italieniſchen Künſtler, machten Entwürfe für die Schmelzmaler von Limoges, was zu der Anſicht verführt hat, dass ſie ſelbſt die Technik ausgeübt hätten, und ebenſo lieferten die Kleinmeiſter ihnen Zeichnungen. Auch beſchränkte man ſich bald nicht mehr auf Platten, welche als ſelbſtändige Kunſtwerke figuriren ſollten, ſondern bemalte allerlei Gefäſſe und Geräthſchaften, Schüſſeln, Teller, Schalen, Kannen, Salzfäſſer, Leuchter, ferner kleine Plättchen zur Bekleidung von Schmuckkäſtchen u. dgl. m. Oeffentliche und Privatſammlungen aller Länder beſitzen ſolche Arbeiten in Menge.

Man kennt eine nicht unbedeutende Zahl von Künſtlern, welche ſich in Limoges mit der eigentlichen Emailmalerei beſchäftigt haben. Sie bezeichneten ihre Werke, wenn ſie es überhaupt thaten, in der Regel nur mit Anfangsbuchſtaben, und manche derartige Monogramme ſind noch nicht gedeutet, bei manchen iſt es zweifelhaft, ob die Buchſtaben als Zierrath auf den Gewandſäumen erſcheinen oder den Künſtler bezeichnen ſollen.

An einem Triptychon der Sammlung Didier-Petit in Lyon iſt die heil. Katharina dargeſtellt, unter deren Füssen der Teufel ſich windet. An dem Wamms des letztern iſt zu leſen J'ENRAGE, auf der Schwertklinge der Heiligen aber AVE MARIA und darunter MONVAERNI. Abgekürzt findet ſich derſelbe Name auf einem andern Triptychon und der Uebereinſtimmung im Stil zufolge ſind dieſem Künſtler auch andere, nicht bezeichnete Arbeiten zugeſchrieben worden. Näheres iſt über ihn nicht be-

kannt, doch dürfte er, dem Stil ſeiner Malereien nach zu ſchliessen, gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gelebt haben. Seine Malereien ſind auf weissen Grund gezeichnet, mit translucidem Email ausgeführt, das Fleiſch von eigenthümlichem Perlgrau durch dick aufgetragenes Weiss modellirt.

Ein Gemälde, darſtellend Chriſtus am Kreuz zwiſchen Maria und Johannes, auf den Seiten zwei kniende Perſonen, einen Ritter mit dem Wappen des Königs René und einen Prieſter, welches im Jahre 1853 dem Muſée Cluny vermacht wurde, nennt in einer Inſchrift in gothiſchen Buchſtaben ſeinen Verfertiger NARDON PENICAUD DE LIMOG und als Tag der Vollendung des Werks den 1. April 1503. Der Name Pénicaud (auch Pénicault, Péniquot) war als der einer Emailmalerfamilie längſt bekannt, nicht aber dieſer Nardon (provinzielle Abkürzung von Leonard), welcher nach dem Stil ſeiner Compoſitionen der älteſte von allen ſein muss. M. Ardant [1] hat in den Archiven des Landes Documente mit dieſem Namen gefunden, welche beweiſen, dass Nardon Penicaud 1495 wenigſtens fünfundzwanzig Jahre alt geweſen ſein muss und 1539 noch gelebt hat. Er iſt alſo in die Zeit von 1470—1539 zu ſetzen. Seine Malereien ſind auf weissem Grund mit ſchwarzer Farbe feſt umriſſen, ausgenommen die Fleiſchtöne und das Türkisblau, das Fleiſch leicht violblau, das Licht mit Weiss oder mit Gold aufgeſetzt.

Ihm zunächſt in der Zeitfolge ſteht Jean Penicauld der Aeltere, deſſen Signatur JEHAN P. E. NICAVLT früher als Nicolat gedeutet wurde. Derſelbe zeichnet ſich auf einer Geisselung Chriſti (nach Dürer) JOHANNES PENCCAVDI (Sammlung des Herzogs von Cambacérès), auf einer andern Darſtellung desſelben Gegenſtandes JOHANN P., auf einem Triptychon in der berliner Kunſtkammer und auf einer Anbetung der Hirten und der Könige aus der Soltykoff'ſchen Sammlung J. P., die Buchſtaben durch eine Art Knotenſtrick mit einander verſchlungen. Da der Name Jean in der Familie mehrfach vorkommt, iſt die Beſtimmung der Perſönlichkeit ſchwierig, doch hat Ardant feſtgeſtellt, dass Jean Penicaud der Aeltere von Leonard geerbt hat und dass er in einem notariellen Act von 1510 erſcheint, mithin ſpäteſtens 1485 geboren ſein muss. Er gehört in ſeinen Werken noch der Schule des fünfzehnten Jahrhunderts an, deren violetten Fleiſchton er hat, doch iſt er ſeinen Zeitgenoſſen überlegen. Er zeichnet correct und hat glänzende Farbe, wendet für die Lichter und die Details der Haare Goldhöhung an und gebraucht auch Folien. Das Contreémail iſt bei ihm ſtark, von violettbrauner Farbe oder grünlich mit rothem Geäder. Er arbeitete mehrfach nach deutſchen Meiſtern; ſo diente ihm auch bei einem Chriſtus mit der Dornenkrone Dürer als Vorbild.

---

[1] Die biographiſchen Daten bei Ardant, *Emailleurs limousins: les Penicaud — les Limosin — les Courteys, Court et de Court — les Guibert — les Vergnaud — les Reymond — Couly Noylier — les Poncet.* Limoges 1858—1861.

Aus dem Jahre 1539 und ſpäterer Zeit kommen Arbeiten mit der Bezeichnung JOANNES PENICAVDI (us) JUNIOR vor; der Name iſt verſchieden abgekürzt; auch werden demſelben Künſtler Malereien mit *PJ.* (deren früheſte aus dem Jahre 1534) und *JP.* zugeſchrieben; endlich hat ebenderſelbe einen Theil ſeiner Arbeiten, und zwar die vorzüglichſten, durch einen von der Rückſeite her in die Kupferplatte eingeſchlagenen Stempel gekennzeichnet: eine Krone über einem *P*, an welches ſich unten ein Querbalken anlegt. Dies Monogramm, welches nicht anders als *P* und *L* geleſen werden kann, wird von Laborde »Penicaud Limoſin«, von Ardant »Leonard Penicaud«, nämlich als das nach dem Stammvater angenommene Fabrikzeichen der ganzen Emailleurfamilie dieſes Namens gedeutet. Ein Emailleur Penicaud mit dem Vornamensbuchſtaben L. iſt ausser jenem nicht bekannt. Das Verwandtſchaftsverhältniss zwiſchen dieſem zweiten und dem erſten Jean Penicaud iſt zweifelhaft; der zweite dürfte nach den vorhandenen Documenten 1510—1515 geboren und 1590 geſtorben ſein.[1] Man kennt von ihm in Farben ausgeführte Gemälde wie eine Himmelfahrt, Chriſtus und die Apoſtel, ſechs Bilder aus dem Leben des h. Martial u. a. m., Bildniſſe: Papſt Clemens VII., Luther, Erasmus. Die früheſten Werke von Jean Penicaud II. haben noch den Charakter der franzöſiſchen Schule vom Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts, ſpäter dominirt der italieniſche Einfluss. Eine Eigenthümlichkeit dieſes Künſtlers beſteht darin, dass er der grauen Emailſchichte, in welche die Umriſſe ſo eingezeichnet ſind, dass der ſchwarze Grund zum Vorſchein kommt, eine zweite graue Schichte folgen lässt, in welche er ſchraffirt. Er erzielt damit eine viel grössere Weichheit in der Modellirung, als wenn die Schattenſtriche ſchwarz erſchienen. Er wendet häufig Folie an, die mit ſehr durchſichtigem Email überzogen wird, höht auch mit Gold.

Jean Penicaud junior hatte einen Sohn gleiches Namens, und dieſer wird nach dem Vorgange Laborde's als Jean Penicaud III. aufgeführt und als derjenige Künſtler, von welchem gewiſſe ſehr ſchöne Griſaillen mit Fleiſchcolorit herrühren, obwohl dieſelben den oben erwähnten Fabrikſtempel ohne Veränderung oder Zuſatz tragen: insbeſondere eine Jungfrau mit dem Kinde, eine h. Katharina und ein h. Hieronymus im Louvre-Muſeum, ferner verſchiedene Copien nach Raphael.

Den Werken des Jean Penicaud III. verwandt aber geringerer Qualität ſind die Arbeiten mit PP. bezeichnet, Pierre Penicaud, Glasmaler, wahrſcheinlich ein Bruder von Jean II. Ferner findet ſich der Stempel der Penicauds auch in Verbindung mit einem V, welches Laborde als *vieux* erklärt, während Ardant dieſe Chiffre auf Pierre Viger, einen Emailleur, der

---

[1] Darcel ſchreibt mehrere von den geſtempelten Platten dem erſten Johannes zu und macht auf die Möglichkeit aufmerkſam, dass das ſtarke opake Contreemail der Arbeiten des Nardon Penicaud ſehr wohl dieſelbe Marke verbergen könne.

um 1528—1535 lebte, bezieht. Der Maler ist ein Zeitgenosse und Nachahmer von Jean II., die Bezeichnung *vieux* würde ihn als einen älteren aber weniger talentvollen Bruder des genannten darstellen. Endlich ist Labarte geneigt den Monogrammisten MP, von welchem einige schöne Grisaillen bekannt sind, der Familie Penicaud beizuzählen, in deren Werkstatt Darcel auch die Monogrammisten KIP (das auch Kip gelesen wird) und MI sucht.

In den vierziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts erscheinen zwei Brüder Leonard und Martin Limosin als Emailleurs und gemeinsame Hausbesitzer. Von Arbeiten des letzteren ist nichts bekannt, Ardant nimmt an, dass beide auch gemeinschaftlich gearbeitet hätten, indem Leonard der künstlerische, Martin der technische Theil zugefallen sei. Leonards Geburt ist etwa in das Jahr 1505, sein Tod in die Zeit von 1575—1577 zu setzen. Das früheste bekannte Datum einer Arbeit von ihm ist 1532 (Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi nach Dürer), das späteste 1574, letzteres auf einer Platte in der Sammlung des Herrn James v. Rothschild, darstellend Katharina von Medicis als Venus im Taubenwagen. Sein Monogramm ist *LL*, doch kommt auch LEONARDUS LEMOVICUS INVENTOR vor. Auf seinen älteren Gemälden sind die kurzen, gedrungenen Figuren durchweg mit dem Costüm seiner Zeit angethan. Später sehen wir unter dem Einfluss der nach Frankreich (Fontainebleau) gekommenen italienischen Künstler seine Zeichnung correcter, sein Colorit glänzender werden. 1535 führte er Raphaels Amor und Psyche aus der Farnesina nach Stichen in Grisaillemanier aus. Der Deckel einer Schale mit dem Kampf der Centauren und Lapithen (James Rothschild) trägt die Jahreszahl 1536. Ein Triptychon mit der Anbetung der Könige vom Jahre 1544 (Alphons v. Rothschild) zeigt ihn bereits bedeutend fortgeschritten in der neuen Richtung. 1545 begann er im Auftrage Franz I. zwölf Apostelbilder nach den farbigen Compositionen des Malers Michel Rochetel. Diese erst 1547, nach des Königs Tode, vollendeten Gemälde befinden sich jetzt in der Peterskirche in Chartres; sie sind von ungewöhnlicher Grösse, die Hauptplatten ohne Borduren beinahe zwei Schuh hoch. Bei denselben brachte Leonard Limosin zum erstenmal das Malen mit Schmelzfarben auf weissem Grunde zur Anwendung. Er überzog den schwarzen Grund mit einer weissen Schichte, grub in diese die Zeichnung so ein, dass sie schwarz zum Vorschein kam und colorirte sie dann leicht mit Schmelzfarben. Aber diese Manier, welche mehr als hundert Jahre später Toutin, Petitot u. s. w., durch die vorgeschrittene Chemie unterstützt, in die Mode brachten, fand damals wenig Anklang, und man hat auch nur wenige Arbeiten dieser Art von Leonard Limosin: z. B. einen h. Thomas mit den Zügen Franz I. und einen h. Paulus im Louvre-Museum, und ein Medaillon mit Darstellung einer Ernte in der berliner Kunstkammer. Auch nahm L. Limosin die Manier des *Blau-in-Blau*, welche für Miniaturmalereien in Manuscripten zu seiner Zeit in der Mode war, für die Schmelzmalerei an;

z. B. eine Platte mit dem Mannaregen in der Wüſte (Schatz des Königs von Baiern) u. a. m.

Im Jahre 1536 fing er an Portraits in Email zu malen, vervollkommnete ſich raſch in dieſem Fache und lieferte ihrer eine grosse Zahl. Und zwar ſagt er ſich in dieſen Arbeiten wieder von dem italieniſch-franzöſiſchen Stil der Schule von Fontainebleau los und copirt mit der grössten Strenge und Treue die Zeichnungen, die ihm als Vorlagen dienten. [1] Als das erſte wird das Bildniss der zweiten Gemahlin Franz I., Eleonore von Oeſterreich, angeſehen, welches bei voller Namenszeichnung die obige Jahreszahl trägt. 1553 führte er im Auftrage Heinrichs II. die Kreuzigung und die Auferſtehung für die Sainte-Chapelle aus (jetzt im Louvre-Muſeum), in Compoſition und Zeichnung eins der Hauptwerke dieſes geſammten Kunſtzweiges. Auch gibt es, obwohl nicht viele, Gefäſſe mit Malereien von ſeiner Hand oder doch aus ſeiner Werkſtatt. Ausserdem verſuchte er ſich auch als Oelmaler, wie ein von ihm LÉONARD LIMOSIN ESMAILLEUR, PEINCTRE, VALET DE CHAMBRE DU ROY 1551 bezeichneter S. Thomas (in natürlicher Grösse) im Stadthauſe von Limoges — und als Kupferſtecher, wie ſechs Stiche von ihm nach eigenen Compoſitionen vom Jahre 1544 bezeugen; [2] er malte endlich Wappen für ſeine Pfarrkirche.

Gegen Ende des ſechzehnten und im ſiebzehnten Jahrhundert waren noch mehrere Emailleure des Namens Limoſin thätig, welche der Familie und der Schule Leonard's angehören. Labarte iſt nach Prüfung der von Ardant in den Archiven geſammelten Notizen und Vergleichung der vorhandenen Arbeiten dahin gelangt, einen vollſtändigen Stammbaum der berühmten Emailleurfamilie aufzuſtellen. Hiernach wäre Leonard II. (etwa 1550—1625) ein Sohn Martin's, des Bruders von Leonard I., Jehan (geb. etwa 1561, geſtorben nach 1646) der Sohn eines dritten Bruders Jean; François (geb. vor 1554, geſt. 1646) der Sohn einer an einen François Limoſin verheiratheten Tochter Martins; Joſeph (geb. zwiſchen 1606 und 1615, geſt. nach 1666) ein Sohn von Leonard II.

Leonard II. Limoſin ſcheint in einem ähnlichen Verhältniss zu ſeinem Neffen François geſtanden zu haben, wie ſein Vater zu Leonard I. Leonard II. und François führen gemeinſchaftlich das Geſchäft fort, von ſelbſtändigen Arbeiten des Erſteren iſt jedoch wenig bekannt. Er zeichnete entweder L. LIMOSIN oder L. L., ſeine Malerei, ſtets in Farben ausgeführt, mit reichlicher Anwendung von Gold und Folie, wenig correcter Zeichnung, ähnelt der der Suſanne de Court. Sein Hauptwerk iſt im Muſeum von Limoges ein *S. Martial*, eine Platte von 25 cm. Höhe und 35 cm. Breite, wahrſcheinlich aus dem Jahre 1623.

---

[1] Darcel a. a. O.

[2] Robert Dumesnil, *Le peintre-graveur franç;* Paris 1835—71. V. p. 45. u. XI. p. 127.

Zahlreicher ſind die Werke von Jehan Limoſin, mit vollem Namen oder den Initialen JL. bezeichnet, welche Buchſtaben manchmal durch eine Lilie getrennt erſcheinen. Auch ſeine Arbeiten gleichen weniger denen von Leonard I., bei deſſen Tode er noch im Knabenalter ſtehen musste, als denen der de Court. Seine Umriſſe ſind hart, die Geſichtszüge ſcharf, die Musculatur übertrieben und zwar in Griſaillemanier, ſtark weiss, angelegt, aber durch feine rothbraune Schraffirung modellirt. Da er mit Vorliebe Jagdſcenen malt, herrſcht in den farbigen Gemälden das Grün vor; ausserdem wendet auch er Gold und Folie ſtark an. Das älteſte datirte Stück, das von ihm bekannt iſt, ein Portrait vom Jahre 1597, befindet ſich in Limoges. Das Louvre-Muſeum, das Muſée Cluny, das Muſeum in Darmſtadt und viele Privatſammlungen beſitzen Arbeiten von ihm.

François Limoſin bezeichnete ſeine Werke ebenfalls bald mit vollem Namen, bald — häufiger — mit den Initialen. Er behandelte mythologiſche Gegenſtände, zum Theil nach Zeichnungen von Virgil Solis und Etienne de Saulne, zeichnete correct und colorirte in dem reichen Stil ſeiner Zeit.

Joſeph Limoſin endlich, bekannt geworden durch ein mit ſeinem vollen Namen bezeichnetes Salzfass (im Louvre-Muſeum) erinnert bereits durch die minutiöſere Ausführung an diejenige Manier des Emails, welche zu ſeiner Zeit die limuſiner Art zu verdrängen anfing.

Didier-Petit [1] hat auch einen Bernhart Limoſin in die Geſchichte des Emails gebracht, von welchem eine Schale im grünen Gewölbe zu Dresden vorhanden ſein ſollte. Doch weiss von dieſem Werke ausser dem genannten Schriftſteller Niemand etwas, ſo dass ohne Zweifel ein Missverſtändniss vorliegt.

Eine andere Gruppe von Emailleuren finden wir unter dem Namen Nouailher oder Noylier. Früher galt der 1605 geborene Jacques Nouailher als der Erſte dieſes Geſchlechtes. Durch Ardant iſt jedoch die Exiſtenz mehrerer früherer Künſtler des Namens ermittelt. Darnach hat es einen Couly (Colin, Nicolas) Noylier zu Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts gegeben und einen zweiten Nicolas Noylier, welcher 1588 noch lebte. Dem letzteren werden die Emailen mit der Bezeichnung COLIN oder C. N. zugeſchrieben, ohne dass ſich mit Beſtimmtheit ſagen liesse, ob nicht eines oder das andere Stück dem erſteren angehören möchte. Darcel charakteriſirt dieſen Colin Nouailher als nachläſſigen Zeichner aber ſehr geſchickten Emailleur mit unglücklicher Vorliebe für Inſchriften, welche er ohne alle Rückſicht auf franzöſiſche und lateiniſche Orthographie hinſetzt (z. B. DONNE-NOUS AVIOVRD'HVI NOSTRE PAIN COTIDIAN, BERNNGIER = Berengarius, DAVID ROX JV., S. J. LEMINEUR = S. Jacques le Mineur u. dgl.). Seine Griſaillen machen einen ziemlich harmoniſchen Eindruck, die farbigen Gemälde ſind ſchwächer.

---

[1] *Notices sur le crucifix et s. l. ém. de Limoges.* Lyon 1843.

Die Verwandtſchaft zwiſchen dieſem Colin und den übrigen Schmelzmalern Nouailher iſt noch nicht klargeſtellt.

Darcel glaubt zwei Künſtler Namens Pierre annehmen zu müſſen, von welchen der ältere, mit dem Monogramm P. N., nur auf einer Schale mit dem h. Martial PIERRE NOVALHER (ohne *i*) genannt, nach dem Charakter ſeiner Zeichnung wie nach der Technik ſeiner Griſaillen noch in die erſte Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts zu ſetzen wäre; dem jüngeren, geb. 1657, † 1717, würden dann nur die mit P. NOUAILHER bezeichneten Arbeiten bleiben, welche in der Zeichnung und den Schriftzügen den Stil jener ſpäteren Zeit zeigen.

Jacques Nouailher, 1605—1680, ſcheint vornehmlich, wenn nicht ausſchliesslich, Gefäſſe und Geräthe mit Relief in weissem Email, welches dann colorirt wurde, geliefert zu haben.

Abermals doppelt kommen die Vornamen Jean-Baptiſte vor. Dem Vater, von welchem ein 1748 datirtes Werk exiſtirt, dürfte die Signatur J. B. N. angehören; dem Sohne (1752—1804) die auf ſchwächeren Arbeiten vorkommende Inſchrift BAPte NOUAILHER oder BAP NOVAILLIER. Dieſe Stücke, ſowie die von Joſeph N. dem Jüngern und die von Bernart N. gehören bereits der Zeit des gänzlichen Verfalls der limuſiner Kunſt an.

Vielleicht der fruchtbarſte Emailleur von Limoges war Pierre Reymond, von welchem eine datirte Schale vom Jahre 1534 exiſtirt und der noch 1582 von der Sacraments-Brüderſchaft die Zahlung für eine Miniatur empfing; denn auch Miniaturmaler war er. P. Reymond ſchreibt ſich abwechſelnd RAYMŌ, REXMOND, REXMAN, oder ſignirt auch bloss mit ſeinen Anfangsbuchſtaben. Man hat von ihm eigentliche Gemälde, z. B. Triptychen, in viel grösserer Menge aber Schalen, Kannen, Salzfäſſer, Leuchter, Käſtchen, von welchen viele trotz der Bezeichnung nicht ſeiner eigenen Hand, ſondern nur ſeiner Werkſtatt zugeſchrieben werden können. In der Zeichnung hat er etwas Hartes. Meiſt malt er Grau-in-Grau mit Fleiſchtönen, ſelten kommen Stücke Blau-in-Blau oder mehrfarbig vor. Das hier (Fig. 10) abgebildete Giesskännchen mit Abraham und Melchiſedek iſt mit vollem Namen und der Jahreszahl 1554 bezeichnet. Es befindet ſich in der k. k. Schatzkammer in Wien und gehört des Künſtlers beſter Zeit an. Er copirte zu Anfang deutſche Meiſter, dann, eben um das Jahr 1550 herum, Italiener, nachher Virgil Solis, Androuet Ducerceau, De Saulne, Th. de Bry.

Pierre's Sohn ſcheint Martial Reymond geweſen zu ſein, welcher 1599 ſtarb. Ardant hat von ihm eine grosse ovale Platte geſehen, bezeichnet mit dem Familiennamen, mit deſſen erſtem Buchſtaben das M des Vornamens verbunden iſt. Die berliner Kunſtkammer hat ein Triptychon von ihm, das Louvre mehrere Medaillons. Seine Arbeiten ſind glänzend in der Farbe mit Anwendung von Folie, Goldhöhung und jenen hochrothen Fleiſchtönen, welche lachsfarbig genannt werden; das erwähnte Triptychon iſt blaſſer gehalten.

Arbeiten mit dem Monogramm J. R. um 1600 können entweder dem Jean oder Joſeph Reymond zugeſchrieben werden, welche um dieſe Zeit lebten.

Eine andere Emailleur-Dynaſtie führt den Namen Courteys; dieſe Schreibung iſt durch M. Ardant feſtgeſtellt worden, während der erſte Künſtler des Namens in der erſten Sylbe bald o, bald ou, in der zweiten bald ey, bald oy, oi oder eu ſetzte. Die Aehnlichkeit dieſes Namens mit Court und de Court, welche ſpäter zu erwähnen ſein werden, hat zu mancherlei Verwechslungen geführt. Der Name kommt zuerſt bei Glasmalern vor. Als

Fig. 10.
Giesskännchen in der k. k. Schatzkammer in Wien.

Emailleure ſind bekannt: Pierre Courteys, von welchem, Ardant zufolge, Arbeiten aus den Jahren 1545—1548 exiſtiren ſollen und von dem das Louvre-Muſeum eine Schüſſel mit der Datirung 1568 beſitzt. Sein grösstes, wenn auch nicht beſtes Werk ſind zwölf Ovalbilder von mehr als fünf Schuh Höhe für die Faſſade des (von Franz I. zur Erinnerung an ſeine Gefangenſchaft erbauten, während der Revolution zerſtörten) Schloſſes Madrid im Gehölz von Boulogne; dieſer Beſtimmung entſprechend und mit Rückſicht darauf, dass neben ihnen Faienceplatten des Girolamo della Robbia zur Bekleidung der Wände benutzt waren (daher *chateau de faience)*, ſind dieſe Emails, Götter und allegoriſche Geſtalten, von welchen neun das

Muſée Cluny beſitzt, in Zeichnung und Colorit auf Wirkung in die Ferne berechnet. Uebrigens gehört Pierre Courteys zu den beſſeren Zeichnern von Limoges. Er wählte Raffael, Giulio Romano, de Laulne und verſchiedene Kleinmeiſter zu Vorbildern, ohne deren Zeichnungen mit ſclaviſcher Treue zu copiren. Seine gewöhnliche Chiffre iſt P. C., doch auch P. C. T. kommt vor. Datirt ſind nur wenige von ſeinen Arbeiten, wie die obengenannten grossen Figuren mit 1559.

Unſicherheit beſteht noch in Anſehung der Perſönlichkeit des Emailmalers, deſſen aus der zweiten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts ſtammende Arbeiten mit J. C. bezeichnet aber nie datirt ſind. In der Regel werden ſie dem Glasmaler Jehan Courteys zugeſchrieben, welcher 1534 Fenſter für die Kirche von Laferté Bernard gemalt hat; Andere nehmen einen jüngeren gleichnamigen Emailleur an oder ſind geneigt, das Monogramm zu deuten Jehan de Court. Eigenthümlich iſt den Werken des angeblichen Jehan Courteys der Reichthum an eleganten Arabesken, glänzende Farbe und lachsfarbiges Fleiſch.

Der erwähnte Jehan de Court iſt bekannt durch ein mit vollem Namen und der Jahreszahl 1555 bezeichnetes Bildniss der Tochter Franz I., Margarethe, im Coſtüm der Minerva, und durch mehrere andere Platten mit der Chiffre I. D. C. Er ſcheint aus der Schule des Leonard Limoſin hervorgegangen zu ſein. Was ihn von Jean Courteys unterſcheidet, iſt die getüpfelte Modellirung.

Die Signatur J. D. C. V. bezieht ſich auf Jehan de Court dit Vigier, Maler und Emailleur, welcher etwa 1583 geſtorben ſein muss. Man hat von ihm eine Schale mit Deckel mit dem Feſt der Götter nach Raffael und dem Triumph der Diana nach Du Cerceau, Grau in Grau, und mit dem Wappen der Maria Stuart, für die, als Braut des Dauphins, das Stück 1556 gemalt wurde. Ausser dieſem ſind noch einige kleinere Gefäſſe bekannt. Er macht ſich vor ſeinen Zeitgenoſſen durch ſichere Zeichnung, grössere Delicateſſe in der Farbengebung und ſorgfältigere Ausführung bemerkbar.

Von den Lebensumſtänden der Frau, welche ihre Schmelzmalereien mit SVSANNE DE COVRT (auch ohne *de*) oder mit SC. bezeichnete, iſt wenig bekannt. Nach Ardant wäre ſie eine Tochter des Jehan Court und die Frau irgend eines de Court geweſen. Sie gilt als vornehmliche Repräſentantin der Zeit des beginnenden Verfalls, als nicht mehr für die Kenner und Mäcene, ſondern für die Menge gearbeitet wurde und desshalb die Zeichnung nicht übertrieben und das Colorit nicht glänzend genug ſein konnte; — der Zeit, welche der franzöſiſchen Regierung ein Luxusverbot gegen das Email nothwendig erſcheinen liess, weil, wie ein ſcharfſinniger Juriſt deducirte, die Goldſchmiede für ihre Arbeiten aus ſchlechtem Glaſe unverhältnissmässige Preiſe forderten.

In dieſe Zeit gehört auch die Familie Laudin, welche zahlreiche

Emailmaler ſtellte. Der älteſte von ihnen iſt Noel (1586—1681). Ihm ſchreibt Labarte als ſein Meiſterwerk ein Reitergefecht im Grünen Gewölbe in Dresden, aber auch ordinäre Fabrikwaare zu. Indeſſen beſteht vorläufig noch völlige Verwirrung zwiſchen den verſchiedenen Laudin, welche Noel (zwei oder drei), Nicolas, Jacques, Jean u. ſ. w. hiessen, und es würde ſich kaum verlohnen, den verſchiedenen Deutungen und Stammbaums-Combinationen nachzugehen.

Dagegen haben wir noch einige andere Namen nachzutragen.

M. D. Pape. Ein Künſtler, welcher Zeitgenoſſe der Leonard Limoſin, Jean Penicaud II. und P. Raymond geweſen zu ſein ſcheint und an der beſonders kräftigen Haltung ſeiner Griſaillen kenntlich iſt, hat ſeine Arbeiten theils mit vollem Namen, theils mit M. D. P. P., M. D. oder M. D. mit einem J. in dem D. bezeichnet. Laborde wollte die letzterwähnten Chiffren auf einen Emailleur Martin Dicdier beziehen, von welchem nur bekannt iſt, dass er 1599 als Emailleur des Königs Gehalt bezogen hat, allein der Stil der Arbeiten widerſpricht einer ſo ſpäten Zeit.

H. Poncet. Er malte in der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts ſowohl Griſaillen als farbige Emailen.

In England wurde Nic. Hilliard von Exeter (1547—1619) auch als Emailmaler von ſeinen Zeitgenoſſen hochgeſchätzt.

Zahlreiche Monogramme ſind noch nicht aufgeklärt, und von den Namen aus der ſpäteren Zeit des ſiebzehnten und aus dem achtzehnten Jahrhundert, alſo der Zeit des gänzlichen Verfalls der limoſiner Schmelzmalerei, mag nur L. v. Sandrart genannt werden, mit welchem und der Jahreszahl 1710 eine Geburt Chriſti in der berliner Kunſtkammer bezeichnet iſt. Der Name deutet auf einen Deutſchen, vielleicht auf den frühe geſtorbenen Maler Lorenz v. Sandrart, einen Seitenverwandten des berühmten Joachim von Sandrart.

X.

Venezianisches Email.

Gewiſſe getriebene und ganz mit Email überzogene Gefäſſe, Schüſſeln, Platten, Kännchen u. dgl. m. aus dem Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts werden als venezianiſche Fabrikate bezeichnet, ohne dass ihre Herkunft mit Beſtimmtheit nachgewieſen wäre. Die Zeit iſt durch die Renaiſſanceformen im Allgemeinen und durch die Inſchrift an einem Ciborium im Beſitz des Baron G. Rothſchild feſtgeſtellt, welche 1502 als das Jahr der Entſtehung nennt. Die Beibehaltung des einmal gebräuchlichen Namens empfiehlt ſich, ſo lange nicht ein anderer mit beſſerem Rechte in Vorſchlag gebracht werden kann.

Charakteriſtiſch für dieſe Gefäſſe ist die getriebene Rundfalte, welche entweder in grader Richtung oder geſchweift als Form der Ornamentation vorherrſcht. Dieſe Rundfalten (*godrons*) ſind mit einer andern Farbe emaillirt als der Grund, in der Regel wechſeln Blau und Weiss auf dieſe Weiſe mit einander ab, ausser dieſen pflegt nur noch Grün zur Anwendung zu kommen. Das Ganze iſt dann noch mit Goldornamenten überſäet, Eichenlaub, Farnkraut, Lilien, Roſetten, Sternen u. dgl. Auch finden ſich italieniſche oder deutſche Wappen in durchſichtigem Schmelz oder Heiligenbilder in limuſiner Email angebracht.

Fig. 11.
Leuchter mit venezianiſchem Email.

Schüſſeln und Kannen kommen am häufigſten vor. Eine ſeltene Anwendung des venezianiſchen Emails iſt die an einem Leuchter, wie ſie Figur 11 zeigt. Das Original iſt im Beſitz des Öſterreichiſchen Muſeums in Wien.

XI.

Email im XVII. und XVIII. Jahrhundert.

Es ist erwähnt worden, dass schon Leonard Limosin vorübergehend Versuche machte, auf weissen anstatt auf schwarzen Emailgrund zu malen. Hundert Jahre später gestattete die fortgeschrittene Chemie eine erfolgreichere Anwendung dieser Methode. Jean Toutin, Goldschmied von Châteaudun, gilt als der Erfinder des Verfahrens, auf Gold, welches einen weissen oder schwach gefärbten Emailüberzug hat, mit verglasbaren opaken und im Feuer sich nicht verändernden Farben so zu malen, wie mit Wasserfarben auf Papier.

Es fielen also weg all' die mühsamen Proceduren des Wegkratzens und Schraffirens der lichteren Schichten, und das Coloriren mit durchsichtigen Schmelzfarben. Allein mit dem Eintreten einer so viel leichteren Technik ging der Stil der Emailmalerei verloren, die Emailmalerei wurde zu einem Zweige der Miniaturmalerei, wandte sich, dem Zeitgeschmacke entsprechend, mit jener dem Kleinen und Kleinlichen zu und kam auch mit ihr aus der Mode.

Die Erfindung Jean Toutin's wird in das Jahr 1632 gesetzt. Er selbst führte schon im Verein mit dem Pastellmaler Gribelin Miniaturporträts aus. Unter seinen zahlreichen Nachfolgern, welche Bildnisse für Medaillons u. s. w., Genrescenen, Blumen &c. für Vasen, Uhren, Ringe malten, ist der berühmteste der Genfer Jean Petitot, geb. 1607, gest. 1691 in seiner Vaterstadt, wohin er nach der Aufhebung des Edicts von Nantes als Calvinist zurückgekehrt war. Er erlernte die Schmelzmalerei bei Henry Toutin, Jeans Sohn. In Verbindung mit Bordier, welcher Haare und Staffage zu seinen Bildnissen malte, war er in England unter Karl I., dann in Frankreich unter Ludwig XIV. der gesuchteste Porträtmaler, unablässig bemüht, die Ergebnisse der Chemie für seine Kunst auszunützen.

Französische oder von Franzosen gebildete Künstler verpflanzten diese Miniaturmalerei auf Email überall hin. Die Berliner Kunstkammer besitzt das Medaillonporträt eines Feldherrn aus dem dreissigjährigen Kriege mit der Bezeichnung Prieur und 1645. Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühte in Nürnberg Georg Strauch (1613—1675), und gegen Ende desselben Jahrhunderts waren am berliner Hofe die Brüder Peter und Amicus Huot von Genf thätig. Ferner gehören hierher: Georg Friedrich Dinglinger aus Ulm, August des Starken Hofmaler († 1720), Samuel Blesendorf, Hofkupferstecher in Berlin († 1706), Ismael Mengs (geb. 1690, † 1764 in Dresden) und dessen Sohn Raphael (geb. 1728 in Aussig in Böhmen, † 1779 in Rom), der Schwede Boit in Wien und ebenda der in Stockholm geborene aber aus dem Haag stammende Schüler desselben Martin van

Meytens (1695—1770), Jeremias Meier von Tübingen († 1788 in England). Einer der letzten Vertreter dieſer Richtung war Joh. Weiller (geb. 1747 in Strassburg), welcher am Hofe Ludwigs XVI. in Gunſt ſtand und ſeine Bildniſſe zuerſt in Miniatur oder Paſtell ausführte, um ſie dann auf Email zu copiren.

XII.

Rückblick.

Wir haben die Geſchichte eines der edelſten und älteſten Zweige aus dem grossen Geſchlechte der techniſchen Künſte an uns vorübergehen laſſen. Unentſchieden iſt noch, wie weit wir in die Vergangenheit zurückgreifen müſſen, um die Anfänge des Email zu finden, und lebhafter, hier und da durch nationale Anſprüche und Eitelkeiten verſchärfter Meinungsſtreit begleitet es auf ſeinem langen an Schickſalswechſeln reichen Wege — an ſich ein Beweis, dass wir es mit einem beſonders intereſſanten Gegenſtand zu thun haben.

Und in der That übt die Schmelzmalerei an und für ſich, wie durch ihre Geſchichte eine ungewöhnliche Anziehungskraft aus. Die Palette des Emailleurs umfasst Farben von einer Reinheit und Leuchtkraft, wie ſie nur noch dem Glasmaler zur Verfügung ſtehen. Er entlehnt der Luft und dem Meere Farbentöne von ungetrübter Klarheit und vermag ſie durch die Goldfolie wie von Sonnengold durchleuchtet erſcheinen zu laſſen. Und ſind ſie auch nicht gegen alle ſchädlichen Einflüſſe der Zeit gefeit, ſo widerſtehen ſie ſolchen doch viel kräftiger und ausdauernder als die mit irgend einem andern Bindemittel aufgetragenen Farben. Und wo die Schmelzmalerei nicht ausgeübt wurde, da musste die Goldſchmiedekunſt auf die maleriſche Ausſchmückung ihrer Werke verzichten, da blieb nur die Wirkung durch die Form oder gar nur durch die Maſſenhaftigkeit des glänzenden Metalls und der Edelſteine.

Nicht bloss der Urſprung dieſer Technik iſt in Dunkel gehüllt. Auch nachdem ihr Vorhandenſein unanfechtbar, verſchwindet ſie zu Zeiten wieder, und es bleibt zweifelhaft, ob ſie wirklich erloſchen war, um abermals erfunden werden zu müſſen, oder ob uns noch verborgene Canäle die Verbindung zwiſchen verſchiedenen Jahrhunderten und Ländern hergeſtellt haben. Bemerkenswerth iſt immerhin, dass das Email im Oſten ſtets als Zellenſchmelz, im Abendlande als Grubenſchmelz auftritt.

Rufen die Einen Homer und Heſiod, ja ſogar die Erbauer der Pyramiden als Zeugen für die gleichzeitige Exiſtenz der Schmelzmalerei auf

Metall an, ſo leugnen die Andern nicht nur dieſe, ſondern auch die Bekanntſchaft der Etrusker mit dem Email, ohne doch zu beſtreiten, dass dem byzantiniſchen Zellenſchmelz, deſſen Bekanntſchaft wir etwa um die Mitte des erſten Jahrtauſends unſerer Zeitrechnung machen, eine längere Praxis in dieſer Kunſt vorausgegangen zu ſein ſcheine. Erſt gegenüber dem byzantiniſchen Email fühlen wir feſten Boden unter uns. Es breitet ſich nach Weſten, nach Italien, Deutſchland und von da nach Frankreich aus. In Deutſchland wird es zum Grubenſchmelz, während nichts darauf hinweist, dass die deutſchen Künſtler des zwölften Jahrhunderts etwas von der ſo nahe verwandten Technik der »Barbaren« gewusst hätten. Italien findet eine neue Anwendung der Schmelzfarben, es verbindet vom dreizehnten Jahrhundert an deren durchſichtiges Colorit mit der plaſtiſchen Behandlung der Metallfläche. Frankreich dagegen fängt zwei Jahrhunderte ſpäter an, mit Schmelzfarben auf Metall wie auf Glas zu malen und endigt damit, das Email der Porzellan- und Elfenbeinmalerei nahe zu bringen. Damit hatte dieſe Kunſt ihren Stil, ihre eigenthümliche Bedeutung verloren, ſie gerieth abermals in Vergeſſenheit, und nur noch das Handwerk bediente ſich des Glasfluſſes, um Uhrzifferblätter und eiſernes Kochgeſchirr zu überziehen.

Heutzutage iſt die Wiederaufnahme der Emailmalerei von zwei verſchiedenen Seiten her angeregt worden. Das durch die erſte Induſtrieausſtellung in London aus ſeinem Schlendrian aufgeſtörte Kunſthandwerk liess ſich von der Archäologie zu den verſchollenen Künſten der Vorzeit führen und die Liebhaber hatten bereits wieder die Arbeiten von Byzanz, Köln und Limoges ſchätzen gelernt, als die Plünderung des Palaſtes in Peking durch die Franzoſen Europa mit oſtaſiatiſchen Arbeiten überſchwemmte. Und es gibt keine Art der Emailtechnik, welche man gegenwärtig nicht nachzuahmen verſtünde.

Nachlese zur Literatur.

Ausser den unter dem Text angeführten Werken beſchäftigen ſich mit der Technik, Geſchichte und Aeſthetik der Emailmalerei u. a.:

Montamy, Traité des couleurs pour la peinture en émail.

A. Brongniart, Traité des arts céramiques et des poteries. 2 tomes. Paris 1845.

Karmarſch und Heeren, Technologiſches Wörterbuch. Prag.

Karl Karmarſch, Handbuch der mechaniſchen Technologie. 4. Auflage. Hannover 1866.

F. Knapp, Lehrbuch der chemiſchen Technologie. 2 Bände. Braunſchweig 1848—53.

H. Schwarz, Die Chemie und Induſtrie unſerer Zeit. Breslau 1856.
Fr. Kugler, Geſchichte der Malerei. 3. Aufl. 3 Bde. Leipzig 1867—68.
— —, Handbuch der Kunſtgeſchichte. 5. Aufl. Stuttgart 1872.
— —, Kleine Schriften. 3 Bde. Ebend. 1853—54.
— —, Beſchreibung der in der k. Kunſtkammer zu Berlin vorhandenen Kunſtſammlung. Berlin 1838.
L. Duffieux, Recherches sur l'histoire de la peinture en émail dans les temps anciens et modernes et specialement en France. Paris 1841.
O. Lacroix & F. Seré, Le moyenâge et la renaissance, histoire et descript. etc. 5 vol. Paris 1848—51.
Frz. Hub. Müller, Beiträge zur deutſchen Kunſt- und Geſchichtskunde in Kunſtdenkmalen. Darmſtadt 1832.
Heider, Eitelberger und Hieſer, Mittelalterliche Kunſtdenkmale des öſterr. Kaiſerſtaats. 2 Bde. Stuttgart 1858—1860.
G. F. Waagen, Kunſtwerke und Künſtler in England und Paris. 3 Bde. Berlin 1837—39.
—, Kunſtwerke und Künſtler in Deutſchland. 2 Bde. Leipzig 1843—45.
—, Die vornehmſten Kunſtdenkmäler in Wien. 2 Thle. Wien 1866.
Jules Labarte, Description des objets d'art qui composent la Collection Debruge-Dumenil, précédée d'une introduction historique. Paris 1847.
Darcel & Basilewski, Collection Basilewski. Catalogue raisonné. Paris 1874.
E. Lièvre & A. Sauzay, Collection Sauvageot. Paris 1863.
Robinson, The treasury of ornamental art. 3 vols. London o. J.
J. B. Waring, Exampels of ornamental art in Glass and Enamel, selected from the collections of H. Gr. the Duke of Buccleuch &c. With an essay by A. w. Franks. London o. J.

II.

GLASMALEREI.

Bearbeitet von BR. BUCHER.

I.

Allgemeines.

Unter Glasmalerei kann man zwei verſchiedene Zweige der decorativen Kunſt verſtehen, welche unter dem Geſichtspunkte der Technik im weſentlichen eins ſind. Nämlich erſtens das Ausführen von Gemälden mit oder auf Glastafeln, durch welche der Lichtſtrahl hindurchfallen ſoll, — und zweitens das Malen auf Glas, namentlich auf Glasgefäſſe, aber auch auf Spiegelflächen, welches auf das auffallende Licht berechnet iſt. Die Darſtellungsmittel ſind in beiden Fällen entweder in der Maſſe gefärbtes Glas *(Hüttenglas)* oder eingebrannte verglasbare Farben. Der Sprachgebrauch nennt jedoch nur die erſtere Art Glasmalerei, weist dagegen die zweite Art der Glasmacherkunſt zu. Demgemäss wird die Decoration der Glasgefäſſe, Spiegel u. ſ. w. auch in dieſem Werke in dem Capitel »Glas« behandelt werden.

Die eigentliche Glasmalerei iſt dem Geſagten zufolge entweder Malerei mit Glas, eine Art Moſaik, Zuſammenfügung verſchieden gefärbter Glasſtücke, oder Malerei auf farbloſe Glastafeln, — eine Eintheilung, welche der des Email in Goldſchmiedemail und Maleremail entſpricht.

Die Malerei auf Glas muss wieder geſchieden werden in diejenige, welche grössere Gemälde mittelſt verſchiedener Glastafeln ausführt und die *Cabinetsmalerei*, welche ſich mit einer Tafel begnügt.

Es liegt in der Natur der Sache, dass für Glasgemälde, welche vor das Licht geſtellt zu werden beſtimmt ſind, nur ſolche Farben, wenigſtens als eigentliche Färbeſtoffe, verwandt werden können, welche nach dem Einbrennen durchſichtig erſcheinen; nur zu den Umriſſen und tiefen Schatten kann man ſich opaker Farben, wie Braun, Grau oder Schwarz bedienen.

Die Färbemittel, Metalloxyde, werden mit leichtflüſſigem Glaſe, meiſtens Bleiglaſe mit oder ohne Borax, verſetzt, pulveriſirt und dann mit einer bindenden Flüſſigkeit (Waſſer mit Borax oder Kandiszucker, — fettem Terebinthen- oder Lavendelöl) angemacht, um mit dem Pinſel auf die Glasfläche aufgetragen zu werden. Das Verfahren iſt mithin der Schmelzmalerei nahe verwandt, indeſſen bedingt die Verſchiedenheit der Körper, auf welche der Glasfluss aufgeſchmolzen werden ſoll, in dem einen Falle Glas, in dem anderen Metall, Rückſichten verſchiedener Art. Wird zum Bemalen auch nur das härteſte Glas genommen, ſo kann dies doch nicht einer Temperatur ausgeſetzt werden, wie Metall. Die Schmelzfarben müſſen daher ſo zuſammengeſetzt werden, dass ſie bei verhältnissmässig geringer Hitze vollſtändig in Fluss gerathen, durchſichtig bleiben und die gewünſchte Farbe zur Erſcheinung bringen; anderſeits dürfen ſie auch nicht ſo dünnflüſſig werden, dass ſie während des Einbrennens verlaufen.

Das Einbrennen ſelbſt geſchieht in einer Muffel und der Process wird beobachtet an Probegläſern *(Wächtern)*, welche mit den nämlichen Farben bemalt und in den Ofen eingeſtellt und von Zeit zu Zeit herausgenommen werden.

Die älteſte Art der Glasmalerei iſt einfach Moſaik — Verbindung verſchiedenfarbiger Scheiben durch Bleifaſſung; hierauf folgt die Manier, auf ſolche, in der Maſſe gefärbte, Scheiben mit dem ſogenannten *Schwarzloth*, ſchwarzer oder brauner Schmelzfarbe, Umriſſe und Schatten zu zeichnen, wobei darauf geſehen wird, dass die Bleifaſſung, welche die einzelnen Glasſtücke zuſammenfügt, ſo viel als möglich mit den Umriſſen zuſammenfalle; eine dritte Art iſt die, farbloſes Glas mit farbigem aber durchſichtigem zu *überfangen* und in dieſen Ueberfang die Zeichnung mit Schmirgel derart einzuſchleifen oder mit Flussſäure zu ätzen, dass die farbige Schichte ſtellenweiſe dünner wird oder ganz verſchwindet; die neueſte und vollkommenſte endlich beſteht in dem Malen mit verſchiedenen Schmelzfarben auf farbloſe Glastafeln.

Zu den farbigen, nicht aber gemalten, Scheiben kann dreierlei Glas verwandt werden;[1] 1. farbloſes, 2. in der Maſſe, aber durch und durch

---

[1] Chevreul, *mémoire sur les vitraux peints* in Reboulleau, manuel de la peinture sur verre. Paris 1866.

gefärbtes, 3. nur auf einer Seite gefärbtes oder überfangenes Glas. Um dieſes letzte herzuſtellen taucht der Glasbläſer ſeine »Pfeife« zuerſt in farbloſe und hierauf in gefärbte Glasmaſſe, die durch die Procedur des Blaſens zu einem dünnen Ueberzuge des farbloſen Glascylinders wird. Man wendet dieſes Verfahren an bei Farben, welche, gleichmässig durch die ganze Maſſe vertheilt, dieſe zu dunkel machen würden, namentlich dem Kupferoxydul, welches roth gibt, aber in einer ſtarken Glastafel faſt ſchwarz erſcheinen würde, während der dünne Ueberfang genügt, der Tafel die erforderliche Färbung zu geben.

Bei dem Glasmalen iſt es Gebrauch, die Umriſſe und Schatten auf diejenige Seite der Glastafel aufzutragen, welche dem Innern der Kirche &c. zugekehrt ſein ſoll; nur wenn eine beſondere Verſtärkung der Schatten nöthig befunden wird, malt man dieſe auch auf die äussere Fläche. Das Colorit wird entweder auf die äussere oder innere Seite aufgetragen, Purpurroth und Fleiſchfarbe immer auf die äussere.

Eine völlig polirte Oberfläche des Glaſes iſt dem Auftragen der Farben nicht günſtig, namentlich wo grössere Flächen anzulegen ſind, und leicht der zweite Pinſelſtrich die Arbeit des erſten wieder zerſtört; desshalb machen manche Glasmaler die Oberfläche mit Schmirgel oder Sandſtein ein wenig rauh. Um beim Uebermalen nicht ähnliche Widerwärtigkeiten zu befahren, ſetzt man auf mit Oel angemachte Farben ſolche, die mit Waſſer angemacht ſind und umgekehrt, da die eine Verbindung die andere nicht alterirt. Ein anderes Mittel beſteht bei Anwendung von Oelfarben darin, die Untermalung nicht an der Luft, ſondern im Ofen trocknen zu laſſen, worauf ſie durch die Uebermalung nicht wieder weggewaſchen wird. Bei beſonderer Geſchicklichkeit kann man auch durch ſtärkeren Zuſatz des Bindemittels (Zucker oder fettes Oel) zu den Farben der Uebermalung den erwähnten Nachtheil verhüten; oder man hilft ſich durch das Bemalen beider Flächen des Glaſes. Endlich wird eine Manier angewandt, welche Aehnlichkeit mit der obenerwähnten des Wegſchleifens des Ueberfangglaſes hat *(peinture par enlevage)*: die aufgetragene Farbe wird da, wo Licht oder Halbſchatten entſtehen ſoll, mehr oder weniger wieder hinweggepinſelt und nach einem erſten Brande werden Retouchen vorgenommen.

Die Uebertragung der Zeichnung auf das Glas erfolgt, falls dieſes farblos oder doch vollkommen durchſichtig, indem man die Glastafel auf die Umrisszeichnung legt und dieſe mit chineſiſcher Tuſche nachzieht; iſt das Glas dunkel gefärbt, ſo wird der Carton, deſſen Umriſſe durchſtochen ſind, auf das Glas gelegt und dieſe mit Kohlenſtaub eingeſtäubt, ſo dass ſie in ſchwarzen Punkten auf dem Glaſe erſcheinen.

Beim Malen ſtellt der Künſtler die Glastafel zwiſchen ſich und das Licht, um jeden Augenblick die Wirkung der durchfallenden Lichtſtrahlen beobachten zu können.

Selten genügt einmaliges Brennen, da viele Farben im Ofen von ihrer

Leuchtkraft einbüssen; aber mehr als zweimaliges ist nicht rathsam, da andere Farben, wiederholt der Hitze ausgesetzt, sich leicht verändern.

Die bemalten, eingebrannten und mit dem Diamanten zugeschnittenen Glastafeln werden in Blei gefasst, dem ganzen Fenster durch ein Gerüst aus senkrechten und wagerechten Eisenstangen *(Armirung)* Halt gegeben. Wie die Bleifassung wird auch die Armirung wo möglich so angebracht, dass sie mit den Umrissen, den Schatten, oder den Theilungen des Gemäldes zusammenfällt.

II.

Die Anfänge der Glasmalerei.

Die Untersuchung über das Alter der Glasmalerei hängt vor allem von der Beantwortung der Frage ab, wann überhaupt der Verschluss der Fenster mit Glas aufgekommen sei. Winckelmann schloss aus den in Herculanum gefundenen »platten Stücken Glas«, dass die Römer schon unter den ersten Kaisern Glasfenster gehabt haben müssen, [1] und ergänzte diesen Satz später durch die Nachricht, dass er in dem Fenster eines Hauses ebendaselbst Bruchstücke von Glas gesehen habe. [2] Er deutete auch in diesem Sinne eine Stelle bei Philon Judæus, welcher im Jahre 39 n. Chr. mit einer Deputation alexandrinischer Juden nach Rom kam; doch spricht dieser von glasartig durchsichtigen Steinen, ohne Zweifel dem Gypsspath, welcher bis spät in das Mittelalter zum Fensterverschluss diente. [3] Indessen hat man neuerdings in Pompeji nicht nur Glasscherben, welche immerhin auch von Wandverkleidungen herrühren konnten, sondern mit ihnen zusammen auch Theile von Fensterrahmen gefunden. Merkwürdig ist folgende Stelle der Offenbarung Johannis: [4] »die Gassen der Stadt waren lauter Gold, als ein durchscheinendes Glas.« Unger [5] bezieht diesen Vergleich auf die gelbe Färbung des Glases, welches ganz farblos herzustellen selten gelang, und führt daneben die Anweisung des Theophilus an, Glas, welches nicht farblos werden wolle, noch länger dem Feuer auszusetzen, bis es eine brauchbare gelbe

---

[1] *Anmerkungen über die Baukunst der Alten.* I. §. 63.

[2] *Monumenti antichi inediti,* pars IV. cap. XIV.

[3] Noch im Jahre 1200 sind die Fenster der Kirche von S. Miniato bei Florenz mit weissen Marmorblättern geschlossen worden. Wackernagel, *die deutsche Glasmalerei.* Leipzig 1855.

[4] Cap. 21, v. 21: χρυσίον καθαρὸν ὡς ὕαλος διαφανής.

[5] Ersch und Gruber, *Encyklopädie* I. Th. 69.

oder röthliche Farbe erhalte;[1] ferner — ausser anderen, weniger ſchlagend erſcheinenden, Citaten — die Schilderung des Sidonius Appollinaris,[2] wie das Licht, durch die Fenſter der Kirche zu Lyon fallend, dem gelben Metalle gleichfarbig erſcheine, und die Erzählung des Gregor von Tours, von dem Kirchendiebe, welcher aus geraubten Kirchenſcheiben Gold ſchmelzen wollte. Dagegen werden die Zeugniſſe des Lactantius († 530 n. Chr.) und des h. Hieronymus († 419 oder 420), welche Labarte[3] für die Verbreitung der Glasfenſter zu ihrer Zeit anruft, von Anderen im Gegentheil auf Spath oder Marienglas bezogen. Prudentius (348—413) vergleicht in ſeinen Hymnen auf Märtyrer die mit mehrfarbigen Scheiben gefüllten Bogenfenſter der Paulskirche in Rom mit Wieſen voll Frühlingsblumen. Von Papſt Leo III. wurde die Peterskirche in Rom, von Benedict III. die Kirche der heil. Jungfrau jenſeits der Tiber (856) mit mehrfarbigen Fenſtern geziert; in dem letzteren Falle wird ausdrücklich der Zuſatz gemacht »in muſiviſcher Malerei«.[4]

In allen dieſen Fällen handelt es ſich augenſcheinlich nur um Zuſammenſetzung verſchiedenfarbiger Glasſtücke; von Zeichnungen auf denſelben iſt nirgends die Rede. Emeric David hat[5] den Verſuch gemacht, zu beweiſen, dass bereits zur Zeit Karl's des Kahlen († 877) in Frankreich die wahre Glasmalerei ausgeübt worden ſei, allein der Verſuch iſt vollſtändig missglückt. Die ihm als Quelle dienende Chronik der Kirche S. Benigni zu Dijon, welche mit dem Jahre 1052 abſchliesst, thut nur dar, dass das Glasfenſter mit Darſtellungen aus dem Leben der heil. Paſchaſia ſchon ſeit längerer Zeit dort war: ſeit wann, das geht daraus eben ſo wenig hervor, wie, dass es ſich dabei wirklich um eine Glasmalerei in unſerem Sinne handle.[6]

In derſelben Ungewissheit laſſen uns freilich auch die meiſten Documente, welche für die Priorität der Deutſchen angeführt zu werden pflegen. Dahin gehört das Schreiben des Abtes Gozbert von Tegernſee an einen Grafen Arnold (vielleicht den Grafen Arnold von Fornbach und Lambach, welcher die Kunſt aus Italien mitgebracht haben konnte),[7] vom Jahre 999 oder 1000. Der Abt zeigt unter lebhaftem Danke an, dass die Kirchenfenſter, welche bis dahin nur durch alte Vorhänge verſchloſſen geweſen, von Zöglingen des Kloſters, welche der Graf zu dieſem Zwecke hatte unterrichten laſſen, mit bunten Scheiben verſehen ſeien, ſo dass nun zum erſtenmal der Fussboden der Baſilica vom Sonnenſtrahl vergoldet werde.[8] Wenn der

---

[1] Div. art. schedula II. 7. 8. — Deutſche Ausgabe von Ilg.
[2] *Epp.* 2, 10.
[3] *Hist. des arts industr.* III. p. 330.
[4] Muratori, *Script. rer. Ital.* T. III. P. 1. p. 200 und 362.
[5] *Histoire de la peinture.* 1842.
[6] Schnaaſe, *Gesch. d. bild. Künste.* V. Bd. S. 697.
[7] Sighart, *Gesch. d. bild. Künste in Bayern.* München 1862.
[8] Bern. Pez, *Thesaurus anecdotorum.*

Brieffchreiber in feiner Freude die farbigen Fenfter Gemälde *(discoloria picturarum vitra)* nennt, fo kann daraus noch nicht auf wirklich gemalte Scheiben gefchloffen werden. Und die Angabe de Lafteyrie's, [1] dass die Fenfter in Tegernfee noch vorhanden feien, beruht leider auf einem Irrthum.

Ueberdies müsste Tegernfee doch die Priorität an Zürich abtreten. An der in den fiebziger Jahren des neunten Jahrhunderts geweihten Frauenmünfterkirche dafelbft rühmte der Mönch Ratpert von St. Gallen neben fculptirten Säulen und Deckengemälden auch farbige Fenfter, und zwar lässt die betreffende Stelle feines Gedichts fchon eher an wirklich gemalte Scheiben denken. [2]

Deutlicher fpricht Richerus, ein Mönch von St. Remy, in feiner Chronik. [3] Er erzählt, dass Adalberon, Erzbifchof von Rheims († 989), feine Kirche mit Fenftern fchmücken liess, auf welchen verfchiedene Gefchichten dargeftellt waren — *fenestris diversas continentibus historias.* Hierzu bemerkt Labarte, dass Adalberon ein Deutfcher und vor der Wahl zum Erzbifchof Domherr in der deutfchen Stadt Metz gewefen ift. Und Lothringen war, wie die Gefchichte des Emails zeigt, in den Künften dem benachbarten Frankreich voraus. Indeffen fagt die angezogene Stelle doch nicht, dass lothringifche Künftler die Fenfter für Rheims gemalt haben. Auch wird fpäter [4] ein fehr gefchickter Glasmaler, Rogerus von Rheims, erwähnt.

Für die Glasmalerei bleibt vielmehr Theophilus [5] der frühefte zuverläffige Zeuge; und diefer preist gerade die Gefchicklichkeit der Franzofen in der Kunft der Glasmalerei: *Franci in hoc opere peritissimi.*

Dem Theophilus verdanken wir nämlich auch eine umftändliche Anweifung zur Glasmalerei. Auf eine mit gefchlämmter Kreide geweisste Holztafel übertrug der Künftler zuvörderft genau das Verhältniss des Glasgemäldes oder des Theils eines folchen, den er auszuführen beabfichtigte. Hierauf zeichnete er mit Blei oder Zinn die Umriffe des Bildes fowie die Umrahmung und die Ornamente und zog alles mit rother oder fchwarzer Farbe nach; die Schatten fchraffirte er fo, wie fie auf dem Glafe mit Schwarzloth ausgeführt werden follten. Auf diefem Carton wurde dann jede einzelne Farbe entweder durch diefe Farbe felbft oder durch einen Buchftaben bezeichnet. Auf jeden durch die Farbe unterfchiedenen Theil der Zeichnung legte der Künftler das entfprechende Glas, zog auf diefem den Umriss mit flüffiger Kreide nach, und fchnitt, demfelben folgend, das Stück mit einem glühenden Eifen zurecht. (Der Diamant kam als Glasfchneider erft im fechzehnten Jahrhundert in Gebrauch).

---

[1] *Quelques mots sur la peinture sur verre.* Paris 1852.

[2] *Mitth. d. Antiquar. Gesellsch. in Zürich,* Bd. VIII. — Lübke, *Ueber die alten Glasgemälde der Schweiz.* Zürich 1866.

[3] Pertz, *Monum.* t. V.

[4] *Hist. Andagin. monast.*

[5] Vergl. den Abfchnitt Email IV. S. 20.

Die auf ſolche Art zugeſchnittenen Glasſtücke erhielten dann abermals den ihnen zukommenden Platz auf der Holztafel, und ſowohl die Umriſſe wie die Schatten wurden mit Schwarzloth aufgetragen. Die Bereitung des Schwarzloth gibt Theophilus folgendermassen an. »Nimm dünngeſchlagenes Kupfer, brenne es in einer kleinen Eiſenſchale gänzlich zu Pulver, dann nimm Stückchen von grünem Glas und griechiſchem Saphir, mahle jedes beſonders zwiſchen zwei Porphyrſteinen und menge dieſe drei zugleich, ſo dass ein Drittel das Pulver, ein Drittel das Grün, ein Drittel Saphir ſei, mahle gleichmässig auf's ſorgfältigſte mit Wein oder Harn auf dieſem Steine u. ſ. w.« (Alſo Kupferoxyd, grünes und blaues Glas zu gleichen Theilen.) War dieſe Malerei getrocknet, ſo wurden die einzelnen Stücke gebrannt und dann durch Bleiruthen mit einander verbunden.

Dieſes Verfahren erhielt ſich unverändert durch das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert.

Ein Mönch alſo gibt uns die erſte genaue Kunde von der Kunſt des Glasmalens. Die Klöſter waren überhaupt im Mittelalter die eigentlichen Pflegeſtätten aller Kunſt, vornehmlich derjenigen Zweige, welche der Kirche dienten, und zu dieſen gehörte die Glasmalerei ſo ſehr wie irgend eine. Mönche und Laienbrüder werden daher in erſter Linie als Künſtler in der Verglaſung genannt: dieſer Ausdruck erſcheint paſſend, weil es nicht immer klar wird, ob die Betreffenden, *vitriarii*, die Scheiben ſelbſt gemalt oder nur gefasst haben. Ein Mönch Werinher zu Tegernſee, *qui a quibusdam causa civilitatis Weczil dicebatur*, ein kunſtreicher Bildſchnitzer, Schreiber, Miniaturmaler, lieferte im elften Jahrhundert ſeinem Kloſter fünf Glasfenſter; eine Stelle im Leben des Biſchofs Godehard von Hildesheim (1022—1039) bringt Maler und Fenſterverglaſer in eine Verbindung, welche die Annahme geſtattet, dass gemalte Fenſter gemacht wurden; der Benedictinerabt Reginhard zu Sazawa in Böhmen (zwölftes Jahrhundert) *fuit non ignarus artis et omnis quae ex vitro fieri solet compositionis;* im dreizehnten Jahrhundert kommen ein Laienbruder Herwig zu Kremsmünſter in Niederöſterreich, ein *Waltherius Vitriarius* und ein *Magiſter Eberhardus Vitriarius* in Kloſterneuburg bei Wien vor; bei Merlo [1] nach kölner Urkunden zahlreiche Namen mit entſprechenden Beiſätzen, ſo Goswin 1296, Meiſter Heinrich 1335, Meiſter Philipp 1350 und Ludeking, deſſen Sohn, 1366 u. ſ. f.; in Hamburg wird zuerſt 1289 ein *vitrearius*, Riſewite, namhaft gemacht, in Bremen 1296 die erſten Fenſtermaker und Glaſemaker; *Magiſter Johannes de Kirchheim* wird in einer Urkunde von 1348 ausdrücklich *pictor vitrorum in ecclesia Argentinensi* genannt, dem mithin wenigſtens Antheil an den künſtleriſch nicht hoch ſtehenden, Glasfenſtern im Chor des Münſters in Strassburg zugeſchrieben werden darf.

Den Benedictinern hatte der Stifter ihres Ordens das »bete und

[1] *Die Meister der altkölnischen Malerschule.* Köln 1852.

arbeite« mit ausdrücklichem Hinweis auf die Künſte eingeſchärft, und ſie liessen ſich auch deren Pflege eifrigſt angelegen ſein. Für die Glasmalerei aber wurde von Wichtigkeit, dass die Ciſtercienſer ſich der Farbenluſt enthalten ſollten, alſo auf einfarbige und Griſaillefenſter beſchränkt waren.

Den Ruhm der älteſten erhaltenen Glasgemälde nimmt Herberger, Archivar in Augsburg, für die Fenſter im Mittelſchiff des dortigen Doms in Anſpruch,[1] von welchen Figur 12 — König David — eine Probe gibt. Gegen Kugler,[2] welcher dieſe Fenſter in den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts verweiſt, findet Herberger in dem Stil der Figuren, dem Koſtüm u. a. m. deutliche Anzeichen für das elfte, wenn nicht das zehnte Jahrhundert. Und da in jener Zeit zwiſchen Augsburg und Tegernſee lebhafte Beziehungen beſtanden, iſt er nicht abgeneigt, die augsburger Malereien Schülern des Abtes Gozbert zuzuſchreiben. Allein die Beweisführung iſt nicht ſchlagend. Die Befeſtigung des Mantels auf der rechten Schulter iſt allerdings die ältere Sitte, allein ſie kommt wenigſtens noch in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts neben der ſpäteren vor: Befeſtigung auf der Bruſt durch eine Agraffe oder eine Schnur oder dergl. Und wenn die Form der »Judenhüte« auf den Glasgemälden in Kloſterneuburg u. a. a. O. mehr trichterartig, auf den augsburgern aber der Zuckerhut iſt, ſo fehlt doch der Nachweis, dass dieſe letztere Form die ältere ſei.[3] Das Byzantiniſche in der Haltung und im Faltenwurf ſpricht ebenſo wenig poſitiv für die von Herberger angenommene Zeit. Gegen dieſe zeugen aber u. a. die grossen alleinſtehenden Figuren und der Mangel teppichartiger Muſterung des Grundes. Sighart[4] hebt hervor, dass die Schrift und das romaniſche Ornament am Fusse der Fenſter keine frühere Datirung als die Mitte des elften Jahrhunderts erlaube.

Fig. 12.
Fenſter in Augsburg.

Goslar erfreute ſich lange des Ruhmes, Fenſter mit figürlichen Darſtellungen aus dem zwölften Jahrhundert zu beſitzen: die mit Friedrich I.

---

[1] *Die älteſten Glasgemälde im Dome zu Augsburg.* Augsburg 1860.

[2] *Kleine Schriften.* 3 Bde. Stuttgart 1853, 54.

[3] Vergl. Weiss, *Koſtümkunde.* Mittelalter. — Falke, *Die deutsche Trachten- und Modenwelt.* Leipzig 1858.

[4] A. a. O.

abſchliessenden Kaiſerbilder in der Capelle des 1820 abgetragenen Doms. Indeſſen ſind dieſe längſt als viel ſpätere Arbeiten erkannt. Ebenſo wie dieſe ſind noch mehrfach Glasgemälde irrthümlich in die Zeit zurückdatirt worden, in welche die dargeſtellten Vorgänge oder Ereigniſſe fallen, ſo die Fenſter in Oberehnheim und Hohenheim im Elſass.

Ueberhaupt finden ſich aus den erſten Jahrhunderten des Betriebes der Glasmalerei viel mehr Beiſpiele ornamentaler als vorwiegend figuraler Be-

Fig. 13.

Fenſter in Heiligenkreuz.

handlung. Man übertrug die Bandverſchlingungen und Arabesken von den Wandmalereien, Teppichen und Bogenfüllungen der romaniſchen Kirchen auf die Glastafeln und widmete höchſtens Schilder oder Medaillons innerhalb ſolcher Arabeskenmuſter kleinen figürlichen Darſtellungen. Die Umriſſe wurden anfangs ausſchliesslich von der Bleifaſſung gebildet, ſo an den älteſten Fenſtern aus franzöſiſchen Ciſtercienſerklöſtern: der Kirchenruine der Abtei Bonlieu (Creuſe), gebaut 1119—1141, Pontigny, 1114—1150, Obazine

(Corrèze), 1142 beendigt, Chablis, Sens.[1] Weiter vorgeſchritten zeigen ſich die Verfertiger der in der Zeichnung mit jenen völlig übereinſtimmenden Fenſter des Ciſtercienſer-Stiftes Heiligenkreuz bei Wien[2] (Fig. 13). Dieſelben ſind aus grünlichweissem Glaſe zuſammengeſetzt; die Umriſſe werden durch die Bleiruthen, zum Theil aber durch Schwarzloth bezeichnet; die Schattirung iſt mit Braun ausgeführt, nur äusserſt ſelten kommt Gelb, Blau, Roth oder Grün zur Anwendung, der Grund iſt mit ſich kreuzenden Strichlagen bedeckt. Solche Muſterung ſowohl durch ſchwarze Striche auf weissem Grunde, wie durch Herausſchaben von Strichen oder Arabesken aus ſchwarzem Grunde, heisst *gemuſirt.*[3]

Das Schönſte, was von figuralen Glasmalereien aus ſo früher Zeit auf uns gekommen iſt, ſind die Fenſter in der Apſis der Abteikirche zu St. Denis, welche der Abt Sugerius († 1152) dort machen liess. Figur 14 gibt einen Theil desjenigen Fenſters wieder, auf welchem Sugerius ſelbſt zu den Füssen der heiligen Jungfrau dargeſtellt iſt. Auch in Chartres und Vendome haben ſich Fenſter aus dem zwölften Jahrhundert erhalten. Chartres beſitzt deren zahlreiche aus dem dreizehnten, und den Namen eines dortigen Glasmalers nennt uns ein Fenſter in Rouen: CLEMENS VITREARIUS CARNOTENSIS M(agiſter. Gleichzeitige Glasgemälde finden ſich in vielen franzöſiſchen Kirchen, wie in der Sainte-Chapelle (welche allerdings von Kugler für ſpätere Arbeit erklärt werden) und in Notre-Dame in Paris, in den Kathedralen von Amiens, Bourges (die nach der Angabe von Martin und Cahier nicht weniger als 183 gemalte Fenſter beſitzt), Lyon, Mans, Poitiers, Reims. Die Normandie und die Umgegend von Paris waren die Hauptſitze dieſer Kunſt.

Nach England kam dieſelbe von Frankreich aus und zwar, wie es ſcheint, zur Zeit Johann's ohne Land.[4] Von dortigen Werken ſind die Fenſter in den Seitenſchiffen des Chors der Kathedrale von Canterbury, wahrſcheinlich zu Ende des zwölften Jahrhunderts entſtanden, ferner die aus Dijon ſtammenden in der Kathedrale von Salisbury anzuführen. Aus dem Jahre 1236 exiſtirt ein Vertrag über die Anfertigung dreier Fenſter mit der Jungfrau, der Dreifaltigkeit und dem Johannes für die Johanniskirche im Tower von London.[5]

Zu den ſchönſten Glasmalereien aus dem dreizehnten Jahrhundert, und

---

[1] Texier, *Origine de la peinture s. verre* in *Annales archéol.* t. X. — Derſ. *Histoire de la peint. s. v. en Limousin.* Paris 1847. — Amé, *Recherches s. l. anciens vitraux incolorés du départ. de l'Yonne.* Paris 1854.

[2] Cameſina, *Glasgemälde aus dem zwölften Jahrh. im Kreuzgange des Cist.-St. Heiligenkreuz.* Wien 1859.

[3] *Muosiren, muosen, musen:* muſiviſch verzieren. Vgl. Wackernagel, *Die deutsche Glasmalerei.* Leipzig 1855. S. 56. 156.

[4] Dugdale, *The natural history and antiquities of the county of Surrey.*

[5] Walpole, *Anecdotes on painting in England.* I. 4.

Fig. 14.

Fenster in St. Denis.

zwar aus dem Anfange desselben, gehören die wenig bekannten Chorfenster der Stiftskirche St. Materniani zu Bücken an der Weser,[1] welche neuerlich von Michael Welter aus Köln ergänzt worden sind. Das mittlere stellt die Geschichte des Heilandes mit Hinweisung auf die Messhandlungen dar, das zweite die Legende des heil. Nicolaus mit Bildern der thörichten und der klugen Jungfrauen in den Randverzierungen, das dritte die Legende des heil. Maternian und Gestalten des alten Testaments. Die einzelnen Bilder sind in Medaillonform, in Vierpässen oder in Arkaden angebracht.

Einige Fenster des Münsters in Strassburg, sowie solche in der Marienbergkirche in Helmstädt, werden noch in das zwölfte Jahrhundert gesetzt; in das dreizehnte die Chorfenster und die im östlichen Querschiff in der Kunibertskirche in Köln; ferner die musivisch aus Hüttenglas zusammengesetzten Fenster des Chors und der Capellen des Chorumgangs im kölner Dom; die figuralen Malereien in der Münsterkirche des Klosters Heilsbronn in Franken, der einstigen hohenzollern'schen Grabkirche; die Fenster der Kirche in Heimersheim an der Ahr, einzelne der Kathedrale von Lausanne und der Klosterkirche Wettingen in der Schweiz.[2] Der Dom zu Prag erhielt 1276 zwei grosse Fenster mit Geschichten aus dem alten und neuen Testament.[3] Dem obengenannten Herwig zu Kremsmünster werden die dortigen Apostelscheiben und Fenster in der Stadtpfarrkirche zu Wels zugeschrieben. In Klosterneuburg wird 1290 Eberhard aus Baiern als Glasmaler genannt.[4]

Der Stil der gemalten Fenster bleibt im dreizehnten Jahrhundert wesentlich derselbe wie im zwölften. Höchstens unterscheiden sie sich im Figuralen durch freiere Zeichnung, dann durch das Erscheinen grösserer Figuren (Patriarchen, Heilige, Könige) in den Oberfenstern des Hauptschiffs der Kirche, während in den Fenstern der Seitenschiffe und des Chorumgangs die Medaillons bleiben. Solche grösseren Figuren haben häufig einen Grund Grau in Grau und auch in den Borduren kommt Grisaille zur Anwendung.

---

[1] *Die mittelalterlichen Baudenkmale Niedersachsens.* 11. u. 12. Heft. Hannover 1866.

[2] Kugler, *Kl. Schriften.* — Stillfried, *Alterth. und Kunstdenkm. des Hauses Hohenzollern.* Stuttgart 1835. — Lübke, *Glasgemälde der Schweiz.* Zürich 1866.

[3] Pelzel et Dobrowsky, *script. rerum Bohem.* I. 419.

[4] Unger a. a. O.

III.

Die Glasmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert.

Der neue Bauftil, die Entwicklung der Malerei im Allgemeinen und Fortfchritte in der Technik der Glasmalerei bewirkten gemeinfam eine Umwandlung unferer Kunft im vierzehnten Jahrhundert. Dass diefe Umwandlung nicht plötzlich eintrat, dass auch auf diefem Gebiete der romanifche Stil nur allmählich von dem gothifchen verdrängt wurde und beide eine Zeit lang neben einander erfcheinen, bedarf kaum der Erwähnung. (Fig. 15, Ueberrefte eines Mofaikfenfters aus der Katharinenkirche in Lübeck, Arbeit von Murano, zweite Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts.)

Hatte in der romanifchen Periode der Teppich, mit welchem einft das Kirchenfenfter verhängt gewefen war, als Vorbild für die farbigen Glasfenfter gedient und waren figürliche Darftellungen nur in der Geftalt von Medaillons folchem Teppichmufter eingefügt worden, fo boten in der Gothik, welche keine grösseren Wandflächen beftehen liess, die Fenfter fich zur Aufnahme wirklicher Gemälde dar und waren die reicher gefärbten Scheiben ein willkommenes Mittel, um die Fülle des eindringenden Lichtes zu dämpfen. Zuerft wurde wohl noch das Teppichmufter als Hintergrund, dann als Bordure beibehalten; nach und nach aber fiegte das Princip der Gothik vollftändig; die Einfaffungen und Abtheilungen der Fenfter nahmen die Formen der gothifchen Architektur — Baldachine, Giebel, Fialen, Thürme u. f. w. — an und ftellten fo eine Verbindung zwifchen diefer felbft und den Glasgemälden her.

Zugleich wurde der Glasmaler, welchen wir von diefer Zeit an nicht mehr ausfchliesslich im Kreife der Geiftlichen fuchen dürfen, in höherem Grade als bisher Maler. Er ftellte fich höhere und umfaffendere Aufgaben und begnügte fich nicht mehr, feine Zeichnung mit Schwarzloth zu fchattiren, fondern fuchte es der Tafelmalerei durch Modellirung, durch Halbtinten, durch natürlichere Licht- und Schattenwirkung gleichzuthun. So treten namentlich in den Fleifchpartien an die Stelle des einfarbigen, rofenrothen oder bläulichrothen Glafes Grifaillen auf farblofem Glafe. Die Gewandung wird weniger fteif. Zwar befchränkte fich der Künftler häufig noch auf einzelne Figuren, allein Figuren in grossen Verhältniffen.

Und nicht bloss hierbei kamen ihm die Fortfchritte der Technik zu ftatten, welche erlaubten, grössere Glastafeln zu verwenden und die Zeichnung weniger durch die Faffung und die Armirung zerriffen erfcheinen zu laffen. Ihm ftanden auch mehr Farben zu Gebote, vor allem das rothe Ueber-

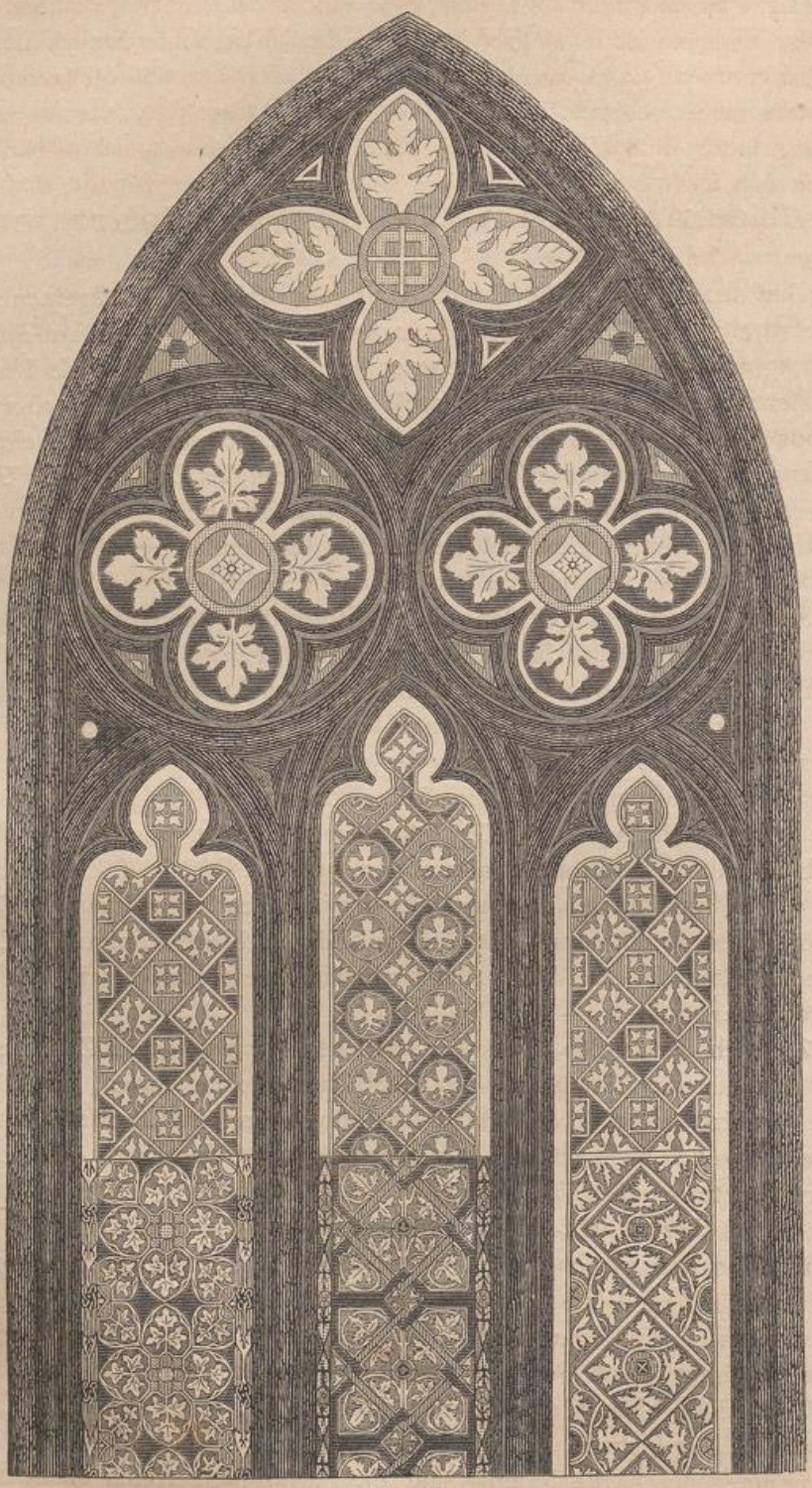


Fig. 15.
Fenster der Katharinenkirche in Lübeck.

fangglas, [1] welches bald als Hintergrund anſtatt des früheren Blau herrſchend wurde, und innerhalb deſſen durch Wegſchleifen lichte Stellen geſchaffen werden konnten; dann eine aus gebranntem Ocker und ſchwefelſaurem Silber bereitete gelbe Schmelzfarbe, mit welcher man dasjenige, was als Gold erſcheinen ſollte, aufmalte. Die aus dem Ueberfang herausgeſchliffenen Stellen liessen ſich auch mit andern Farben coloriren. Ferner erzielte man Miſchfarben durch Auftragen der einen Grundfarbe auf die eine, der andern auf die andere Seite der Glastafel.

Die Erfindung des ſoeben erwähnten ſogenannten *Kunſtgelb*, der nächſt dem Schwarzloth erſten metalliſchen Farbe, welche durch das Brennen verglast, wird einem jener deutſchen Glasmaler zugeſchrieben, welche ihre Kunſt über die Alpen trugen, dem Jakob Grieſinger von Ulm (geb. 1407), genannt *Jacobus Alemannus*, welcher, als Soldat nach Italien gekommen, in Bologna Laienbruder des Dominicanerordens und nach ſeinem Tode (1491) ſelig geſprochen wurde. Der Sage nach wurde ſein frommer Gehorſam durch jene Entdeckung belohnt. Bei der Arbeit war ihm ein ſilberner Knopf vom Aermel in die Pfanne gefallen, als der Abt ihm rief. Er verliess die Arbeit, und zurückgekehrt fand er die Glastafel nicht verbrannt, dagegen das Silber als Gelb aufgeſchmolzen. Dem ſteht entgegen, dass das Kunſtgelb ſchon im vierzehnten Jahrhundert in Verwendung kam, z. B. an den Chorfenſtern der Kathedrale zu Limoges. Die Anwendung des Gelb für Heiligenſcheine, blondes Haar, Schmuck und architektoniſche Zierrathen in Griſaillen heisst bei den Franzoſen *cirage*. [2]

Als Bezugsquelle für rothes Schmelzglas ſowie für Gelb aus Eiſenoxyd u. a. wird für Deutſchland noch im fünfzehnten Jahrhundert Venedig bezeichnet; England bezog im vierzehnten die gefärbten Gläſer aus der Normandie, namentlich aus Rouen. [3]

Die früheſten mit Schmelzfarben gemalten, alſo nicht aus Hüttenglas zuſammengeſetzten Fenſter ſcheinen die aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ſtammenden des Doms in Frankfurt zu ſein, welche 1782 gegen weisses Glas vertauſcht worden ſind. [4]

Fenſter aus dem vierzehnten Jahrhundert gibt es noch in Menge: im Dom zu Köln, im Münſter zu Strassburg, in Niederhasslach im Elſass, im Dom zu Metz, für welchen Philipp Hermann aus Münſter, † 1392, acht Fenſter und die grosse Roſe malte, in Oppenheim bei Mainz; in Kloſterneuburg, Frieſach, Strassengel, Ardagger, Kremsmünſter in Oeſterreich; in

---

[1] Zum Lobe der Farbe eines Rothweins ſagte man von ihm, er habe die Farbe der Fenſter von St. Gotthard zu Rouen. Le Vieil, *l'art de la peint. s. verre.*

[2] Wackernagel, *Die deutsche Glasmalerei.* Leipzig 1855. — Unger. *Glasmalerei* in Erſch und Gruber, *Encyklopädie.* — Ambroſini de Soncino, *Vita Jacobi Alemanni* in *Acta Sanctorum.*

[3] Wackernagel a. a. O. S. 63. 158. — Ducarel, *Anglo-norman antiquities* p. 14.

[4] Gaudelius, *Beitrag zur Gesch. d. Reichsst. Frankfurt.*

Wilsnack, Salzwedel und Havelberg in der Mark Brandenburg; in den Klöſtern Königsfelden und Kappel in der Schweiz; in St. Florin in Coblenz (aus Dauſenau im Naſſauiſchen ſtammend), in St. Goar, in Oberweſel, in St. Gereon in Köln, im Seitenſchiff des Münſters in Freiburg im Breisgau, in St. Lorenz in Nürnberg, im Querſchiff des augsburger Doms, in Grünberg in Oberheſſen, in Loccum im Hannöverſchen, in der Patrokluskirche in Soeſt, in der Eliſabethkirche in Marburg an der Lahn, in Haina in Heſſen, in der Bergerkirche zu Herford, in Freiſing, in Amberg; ferner in den Kathedralen von Beauvais, Carcaſſonnes, Chartres, Evreux, Limoges, Narbonne, Touloufe in Frankreich, — in Hereford, Lincoln, Merton, Oxford in England (für die Kathedrale in York ſoll John Thornton thätig geweſen ſein). [1]

In Urkunden der Stadt Lübeck werden verſchiedene Glasarbeiter (vitratores, vitrifices, vitrarii) des vierzehnten Jahrhunderts namhaft gemacht: Henricus Albus (Witte), Heyneko de Lüneborch (Lüneburg), Johannes Friſo, Johannes de monte, Herm. Ozenbrugge; Hermann von Colberch (Kolberg), ein Maler, erhielt 1305—1307 Entſchädigung für Blei und Glas, ſo dass ſeine Eigenſchaft als Glasmaler nicht zweifelhaft bleibt. In Hamburg waren Joh. Münſter 1350—1361 und Godſchalk *glaſewerte*. Der erſte Glasmaler in Breslau war Conrad von Liegnitz um 1374, bald darauf wird auch Meiſter Rabo genannt. In Strassburg arbeiteten ausser Hans von Kirchheim noch Otten Hans um 1400, Hermann von Baſel, Hertzog und Hans Beberlin im fünfzehnten Jahrhundert. In Augsburg wurde Niklas dem Maler 1373 die Erhaltung der alten Fenſter im Dom übertragen.

Auch die franzöſiſche Kunſtforſchung hat eine grössere Anzahl von Namen aus dieſer Zeit an's Licht gebracht, [2] deren Träger in alten Inventarien u. dgl. als *verriers* bezeichnet werden. So Guillaume Canonce, 1384 bis 1386 verrier der Kathedrale von Rouen, Perrin Girole (1373), Jean von Beaumes (1375—1390), Guillaume von Prancheville, Girard von la Chapelle, Pierre und Thibaut von Arras, Henry von Mecheln (malte 1383—1394 für die Karthäuſer von Dijon), Hennequin Moulone (1397), welche ſämmtlich von Herzog Philipp II. von Burgund beſchäftigt wurden; Philippe Blanquart von Soiſſons (1398) und Claux de Loup, die für den Herzog von Orleans arbeiteten, Pierre David von Paris (1399).

Erſt mit dem gothiſchen Bauſtil ſcheint auch die Glasmalerei nach Italien gekommen zu ſein. Die Namen der früheſten Künſtler auf dieſem Gebiet mögen wohl unter den Moſaiſten zu ſuchen ſein. Die Fenſter in S. Francesco von Aſſiſi (dreizehntes Jahrhundert) und einige im Dom von Orvieto (Anfang des vierzehnten) werden als die älteſten bezeichnet. Ein deutſcher Mönch, *frater Theotonius*, verfertigte Glasfenſter in Venedig und

---

[1] Labarte, *Histoire des arts ind.* III.

[2] Langlois, *essai sur la peint. s. verre.* — Laborde, *les ducs de Bourgogne.* — Labarte a. a. O.

fand an einem Maler Marco (1335) einen Nachahmer.[1] Für Orvieto ſollen Bruder Francesco di Antonio (die Fenſter hinter dem Hochaltar des Doms (1370—1373) und Andrea Vanni von Siena gemalt haben. In Siena werden Dono, Giunto, Frate Giuſto, Giacomo di Caſtello, Francesco Formica aus dem Ende des dreizehnten und dem vierzehnten Jahrhundert namhaft gemacht, aus Florenz Tuccio, welcher 1389 für San Miniato al Monte malte und Fra Giacomo di Andrea, ausgezeichneter Bildhauer, Holzſchnitzer und Glasmaler, der bei S. Maria Novella beſchäftigt war (1369 in Viterbo an der Peſt geſtorben), aus Piſa Fra Domenico Pollini und Fra Michele. Die Kreuzabnahme in dem vorderen Rundfenſter von S. Croce in Florenz ſoll urkundlich von Andrea Orcagna herrühren. In Toscana waren die Jeſuaten und die Humiliaten *(fratres S. Salvatoris de Septimo* und *fratres Humiliatorum Omnium Sanctorum de Florentia)* als Glasmaler geſchätzt.[2]

Fig. 16 gibt einen Theil des Clarenfenſters in dem Kloſter Königsfelden im Aargau wieder, welches zum Gedächtniss der Ermordung König Albrechts († 1308) erbaut wurde. Die Fenſter ſtammen aus der Zeit zwiſchen 1358 und 1364 und gehören zu den vorzüglichſten Werken dieſer Periode der Glasmalerei.[3]

Im fünfzehnten Jahrhundert blieb die Technik im weſentlichen noch dieſelbe. Ja, eine nürnberger Nonne gibt in einem Büchlein zu Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts Anweiſungen *Varb zu gemoltm glaz* — nämlich Schwarzloth — und *Gemolt glas zu machen*, welche faſt in allen Stücken mit den Vorſchriften des Theophilus übereinſtimmen.[4]

Indeſſen war die Kunſt thatſächlich damals bereits weiter fortgeſchritten. Das Ueberfangglas kam mehr und mehr in Gebrauch, nicht bloss Roth auf farbloſem Glaſe, ſondern auch andere Farben und zwar häufig ihrer mehrere über einander, die nach Belieben weggeſchliffen werden konnten. Auch hatte man eine neue Farbe für das Fleiſch, die wahrſcheinlich aus gebrannter Umbra und Eiſenoxyd bereitet wurde.[5] Wenn die erwähnte Nonne von dieſen Neuerungen nichts wusste, ſo erklärt ſich diess daraus, dass die Malerei überhaupt, mithin auch die Glasmalerei, ein bürgerlicher Beruf geworden war. In Deutſchland wenigſtens gehören nur noch ausnahmsweiſe die Künſtler dem geiſtlichen Stande an: die Fenſter der Kloſterkirche von Reichenbach in der Pfalz malte der Prieſter Engelhart um 1500, in dem zum Stifte Gandersheim gehörigen Kloſter Klus malten 1486 Brüder die Fenſter; der

---

[1] Lanzi, *Gesch. d. Malerei in Italien.* — Unger a. a. O.

[2] Milaneſi, *Siena e il suo territorio.* — Labarte a. a. O. — Burckhardt, *Der Cicerone.* — Brunner, *Die Kunstgenossen der Klosterzelle.* Wien 1863.

[3] Liebenau und Lübke, *Das Kloster Königsfelden.* Zürich 1867.

[4] Mannert, *Miscellaneen.* Nürnberg 1795. — Wackernagel a. a. O.

[5] Labarte a. a. O. III, 359.

Laienbruder Johann Spangenberg ſtellte 1515 die alten Glasmalereien des Kloſters Walkenried im Braunſchweigiſchen wieder her und fand dabei durch

Fig. 16.

Fenſter in Königsfelden.

einen Sturz ſeinen Tod; die Dominicaner im breslauer Albrechtskloſter entwickelten grosse Thätigkeit im Malen und Glasmalen und in dem Kloſter

Wienhaufen bei Celle verglaste und malte eine Laienfchwefter Alheid Schraders zu Anfang des fechzehnten Jahrhunderts die Fenfter. [1] (Häufiger kommen in Italien noch Mönche und Laienbrüder als Glasmaier vor.) In andern Fällen mussten Klöfter felbft die Glastafeln bei bürgerlichen Malern beftellen. In den Bruderfchaften und Zünften befinden fich häufig die Glasmaler mit den Malern vereinigt, alfo der Sache nach doch fchon einerfeits von diefen, wie anderfeits von den *fchlechten*, d. h. den eigentlichen Glafern gefchieden. Je vollkommener, defto umftändlicher wurde auch die Technik, fie erforderte eine fpecielle Ausbildung und reizte den Tempera- oder Oelmaler nicht mehr zur gelegentlichen Befchäftigung mit ihr. Einem Bewerber um das Meifterrecht zerbrach man die nur mit den Umriffen bedeckte farblofe Glastafel in mehrere Stücke und er musste nun die Farben auf die einzelnen Stücke fo auftragen und einbrennen, dass fie nach dem Zufammenfetzen der Stücke völlig übereinftimmend erfchienen. Unter folchen Verhältniffen ergab fich naturgemäss, dass der Maler wohl für Glasmalerei Entwürfe machte, die Ausführung aber dem in fo fchwieriger Technik bewanderten Glasmaler überliess, oder dass der letztere vorhandene Werke, Stiche u. f. w. copirte. Hierauf wird fich in den meiften Fällen — wie bei der Schmelzmalerei — die Tradition zurückführen laffen, dass berühmte Künftler, dass Ghiberti, Dürer u. A. felbft auf Glas gemalt hätten. Als Künftler, welche auf beiden Gebieten thätig gewefen, werden im fünfzehnten Jahrhundert in Deutfchland Peter und Jacob Acker in Ulm und Aegidius Trautenwolf in München, von dem ein Theil der Glasgemälde in der dortigen Frauenkirche herrührt, genannt.

Die thatfächliche Scheidung von Kunft und Handwerk konnte der Sache nur zum Schaden gereichen. Der Künftler fing an bei der Compofition die natürlichen Bedingungen des Materials, in welchem das Gemälde ausgeführt werden follte, ebenfo ausser Acht zu laffen, wie die Beftimmung des letzteren. Er nöthigte den Glasmaler zu technifchen Kunftftücken, welche die Haltbarkeit der Glasmalerei beeinträchtigten und das Stilgefühl verdarben. Doch fällt das eigentliche Ueberwuchern der grossen und figurenreichen Darftellungen, ohne Rückficht auf Rüftung und Bleifaffung, ohne Rückficht auch auf die Stellung des Fenfters in der Architektur, erft in die nächftfolgende Periode.

Im fünfzehnten Jahrhundert ftand die Glasmalerei in höchfter und allgemeinfter Gunft; auch ihre Anwendung befchränkte fich nicht mehr auf Kirchen und Klöfter, fondern Rath- und Gildehäufer, Schlöffer und Patrizierhäufer wurden mit gemalten Fenftern gefchmückt. In Deutfchland finden wir aus diefem Zeitraum Fenfter in Köln im Dom und bei S. Maria auf

---

[1] Wackernagel a. a. O. — Fiorillo, *Deutschland.* — *Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte.*

dem Capitol (Hauptfenſter der Capelle Hardenrath); in Altenberg bei Köln (das coloſſale Fenſter der Weſtfaſſade, aus den Jahren 1420—1430, neben geſchweiften Giebeln bereits Rundbögen), in Münſter bei Bingen, im augsburger Dom (im nördlichen Seitenſchiff und in einer Chorcapelle), in München in der Frauenkirche, in der Johanniskirche in Werben in der Mark Brandenburg (ein merkwürdiges jüngſtes Gericht von 1467, ſtark antipapiſtiſch), in Wiener-Neuſtadt (Georgenkirche), in Metz im Dom, in Salzburg auf dem Nonnenberge. Die gemalten Fenſter der Marienkirche in Lübeck, urſprünglich in der im vierzehnten Jahrhundert erbauten, 1818 abgebrochenen Burgkirche, nach Kugler's Urtheil mit die vorzüglichſten Glasmalereien des Mittelalters, werden dem Francesco Livi aus Gambaſſi zugeſchrieben, von welchem ſogleich die Rede ſein wird. Die Fenſter enthalten Darſtellungen aus dem Leben der Maria Magdalena, welcher in Folge des an ihrem Feſttage 1227 bei Bornhöved über die Dänen erfochtenen Sieges die Burgcapelle geweiht war (Fig. 17: die Heilige empfängt vor ihrem Tode vom h. Maximin das Abendmahl), aus dem Leben des Apoſtels Petrus und Paulus und des h. Hieronymus.[1] Ebendaſelbſt war überhaupt im fünfzehnten Jahrhundert die Glasmalerei in Schwung und wird insbeſondere ein Heinrich von Lübeck als Meiſter in dieſer Kunſt genannt. Im Barfüsserkloſter zu Hildesheim war zu Anfang des Jahrhunderts Frater Johannes Piscator geſchätzter Künſtler im Malen, Aetzen, Brennen des Glaſes. Nach Braunſchweig wurde 1447 Meiſter Ebbert *de glaſewerthe* von Stendal geholt. In Breslau arbeiteten 1416 der Maler Peter und der Glaſer Nic. Fiſchbach für die Nicolaikirche in Brieg. In Hamburg finden wir in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Diederich Epſenrod, der zahlreiche Fenſter für Kirchen und Häuſer lieferte, Ludekin Schening, der 1476 für die dortige Minoritenkirche, und Mathias Ludekens, der 1463 für die Kirche zu Ottendorf malte. Judmann arbeitete 1415 für die Rathsſtube in Augsburg, Peter Acker 1452 für die Georgenkirche in Nördlingen; in Ulm Hans und Klaus Glaſer 1441—1460, Peter Lindenfroſt und Konrad Schorndorf um 1473, Hans Wild und Kramer um 1480, Hans Schön 1495—1514; in Köln Meiſter Lewe 1435, Wilhelm von Grevenbroch (*Gelassſchriver*, d. i. Wappenglasmaler) etwa 1480—1500; der Münchener Egidius Trautenwolf malte 1486 für die dortige Frauenkirche; von Wolf Katzheimer zu Bamberg, 1487—1508, iſt das Bamberger Fenſter bei St. Sebaldus in Nürnberg. In Wien wird etwa 1416—1430 Meiſter Stephan, 1480 Hans Ruprecht von Werd genannt.

In der Schweiz ſind vorzüglich die Fenſter des Münſters in Bern zu nennen, welche in der Zeit von 1450—1517 geſtiftet wurden. Der Schweizer Springlin iſt durch ein 1481 datirtes Fenſter der Sebalduskirche in Nürnberg

---

[1] Milde und Deecke, *Denkmäler bild. Kunst in Lübeck*. Lübeck (Hamburg) 1843. 1847.

bekannt, F. Walter malte 1496 für das Münſter in Bern, Lux Zeiner 1503 in Zürich.

Fig. 17.
Fenſter der Marienkirche in Lübeck.

In Frankreich ſind die Kathedralen von Bourges (ein Maler Henri Mellein), Evreux (Maler Brehal), Limoges (Maler Rechambault), Mans, die

Kirche St. Ouen von Rouen (Maler Guillaume de Gradville, Robin Damaigne, Guill. und Jean Barbe), die Sainte-Chapelle von Riom aufzuführen, und ausser den genannten Glasmalern noch Antoine Chenoſſon von Orleans, Guill. Delanoc, Jean de Normand u. A.

In Bologna (S. Petronio) hat man von dem früher (S. 73) genannten Jakob von Ulm ein, vielleicht zwei Fenſter, von Lorenzo Coſta eines bei S. Petronio und das Rundfenſter mit dem Evangeliſten Johannes auf Pathmos bei S. Giovanni in monte. Ein Fenſter bei S. Petronio wird Michelangelo zugeſchrieben, Burckhard vermuthet Bandinelli. Für Siena malte der Dominicaner Fra Ambrogio di Bindo 1404—1411 eine grosse Zahl der Domfenſter und 1416 Fenſter für den Speiſeſaal im Palazzo pubblico. Als dortige Glasmaler werden ferner genannt: Giuſtiniano di Todi, Dom-Capellan um 1432, Chriſtofero di Mone 1439—1477, Fra Girolamo di Contro, Auguſtinermönch 1474 u. A.

Perugia beſitzt in S. Domenico ein grosses Chorfenſter vom Jahre 1441 von Fra Bartolommeo di Pietro, der 1413 dort Subprior war. In Florenz rührt ein grosser Theil der Glasmalereien im Dom, ſo die meiſten dem Lorenzo Ghiberti zugeſchriebenen, namentlich die drei vorderen Rundfenſter, von Franscesco di Livi aus Gambaſſi bei Volterra her, welcher mit ſeinem Vater Domenico, dem geſchickteſten Glasmaler ſeiner Zeit, nach Lübeck ausgewandert war, und von dort 1436 unter glänzenden Bedingungen nach Florenz berufen wurde. Nach Ghiberti's Entwürfen malten 1414 Nicola di Piero und 1437 Bernardo di Francesco. Bei S. Maria Novella ebenda grosses Chorfenſter von 1491 nach Zeichnungen Ghirandajo's von Aleſſandro Fiorentino; in der Capelle Strozzi das beſte Florentiner Glasgemälde nach (Filippino Lippi?) Fenſter in S. Fiore werden dem Fra Bernardino di Stefano († 1450) zugeſchrieben. Ein Benedictiner aus Perugia, Don Francesco di Barone Brunacci und Gasparo di Giovanni da Voltera malten mehrere Fenſter des Doms in Orvieto. Die bedeutendſten Fenſter des mailänder Doms, welche durch den Hagelſchlag im Sommer 1874 beträchtlichen Schaden gelitten haben, ſtammen aus der erſten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts; ſo das berühmte Katharinenfenſter, welches dem Stefano da Pandino (1432) zugeſchrieben wird; andere dort ſind von Francesco de' Zavattari (1417), Antonio Pandino, Michelino Molinari da Beſozzo, Nicolò da Varallo, welcher auch für die Certoſa von Pavia arbeitete, Nicolò da Bologna, dem Dominicaner-Laienbruder Ambrogio da Soncino &c. In Venedig iſt im rechten Querſchiff von S. Giovanni e Paolo die obere Figurenreihe des grossen Fenſters von Bartolommeo Vivarini, die untere nach deſſen Entwürfen von Girolamo Morello gemalt. In Arezzo hat S. Annunziata Fenſter aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Für die dortige erzbiſchöfliche Capelle erhielten 1477 zwei florentiner Mönche den Auftrag, Fenſter zu malen, aber, wie ausdrücklich bedungen, mit eingebrannten,

nicht mit gewöhnlichen Oelfarben, was beweist, dass mindeftens in Arezzo damals die Glasmalerei mit Schmelzfarben noch etwas Neues gewefen ift. [1]

In England finden wir Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts John Prudde von Weftminfter erwähnt, welcher für die Kirche zu Warwick befchäftigt war.

IV.

Sechzehntes Jahrhundert.

Wir find bei der Zeit angelangt, welche im Wetteifer mit der Oelmalerei und begünftigt durch die chemifch-technifchen Fortfchritte nur noch darauf ausging, Gemälde auf Glas zu übertragen. Dabei ging der Stil der Glasmalerei verloren, fie gerieth aus ihrem naturgemässen Verhältniss zur Architektur heraus und vermochte ungeachtet der Bereicherung ihrer Palette doch nicht mit der Oelmalerei zu concurriren.

Da die Glashütten nach Belieben grosse Tafeln liefern konnten, und — wahrfcheinlich im Zusammenhange mit der Entwickelung der Emailmalerei von Limoges, wo wir häufig diefelben Personen als Schmelz- und Glasmaler verzeichnet finden — der Glasmaler über alle Farbentöne verfügte, konnte man endlich auf die Anwendung des in der Masse gefärbten Hüttenglafes verzichten; auch die Erfindung, Bleiruthen in beliebiger Länge zu ziehen, half die technifchen Schwierigkeiten überwinden. Die Glasmaler gingen nun darauf aus, grosse figurenreiche Gemälde herzuftellen, bei deren Compofition kaum noch auf die Conftruction des Fenfters felbft, gefchweige auf diejenige Architektur, welcher dasfelbe fich einfügen follte, Rückficht genommen wurde; die Bilder follten, dem Wefen der Flächendecoration zuwider, perfpectivifche Wirkung machen, erhielten Vorder- und Hintergrund und die architektonifchen Umrahmungen und Füllungen, welche früher eine Verbindung mit dem Bauwerke felbft hergeftellt hatten, bauten fich nun ganz felbftftändig auf.

Auch in diefer Zeit kommen in der Gefchichte der Glasmalerei noch einzelne Namen vor, welche zugleich der Gefchichte der Malerei angehören, wie Hendrick Goltzius (1558—1616), der Maler, Kupferftecher und Formfchneider, und fpäter Gerhard Dow, beide Söhne von Glasmalern, aber frühzeitig der väterlichen Befchäftigung entfagend, ferner Jean Coufin (1502 bis 1590) und Hans Vredeman de Vriefe (1527—1604), der zuerft in feinem

---

[1] Kugler, *kl. Schriften.* — Wackernagel a. a. O. — Burckhardt, *Der Cicerone.* — Labarte, *hist. d. arts industr.* — Milanefi, *Siena.*

Geburtsorte Leeuwarden bei einem Glasmaler in der Lehre war. Allein dies ſind Ausnahmen und ebenſo diejenigen Glasmaler, welche noch im Stande waren, ſelbſt ſich die Entwürfe zu machen. Die Regel wurde, dass der Eine die Zeichnung, *die Visierung*, machte, der Andere ſie in Glas ausführte. So iſt, wie ſchon erwähnt, Ghiberti's Antheil an der Glasmalerei Italiens zu verſtehen. Darauf wird auch Dürer's Bemerkung gedeutet, dass er »hin und wieder viel Viſierung und ander Ding den Leuthen zu Dienſt gemacht« habe. Hans Baldung Grien lieferte, wie aus den Freiburger Münſterrechnungen hervorgeht, im Jahre 1515 die Viſierung für das St. Annafenſter.[1] Und von Aertgen Claeſſoon in Leiden († 1563) berichtet Karel van Mander in ſeinem *Schilderboek*, dass derſelbe überaus viel für Glasmaler gezeichnet und wenig damit verdient habe. Aber es wurden auch Oelgemälde oder Holzſchnitte, bei deren Compoſition keineswegs an die Verhältniſſe und die Eintheilung eines Fenſters gedacht worden war, ſchlecht und recht copirt, wobei es als Glücksfall zu betrachten iſt, wenn die Wahl auf Bilder fiel, die ſich vermöge ihrer Zuſammenſetzung aus wenigen Figuren für ſolche Uebertragung eigneten und auch im Stil dem Weſen der Glasmalerei nicht zuwiderliefen, wie z. B. die Holzſchnitte der Biblia Pauperum, welche für die Peterskirche zu Wimpfen im Thal (am Neckar, Grossherzogthum Heſſen), für den Kreuzgang des Kloſters Hirſau (im württembergiſchen Schwarzwaldkreiſe), für ein Fenſter der Frauenkirche in München benutzt wurden.

Die Stilwandlung in der Baukunſt und die Reformation trugen das Ihrige dazu bei, die Glasmalerei aus ihrer naturgemässen Poſition zu bringen und endlich ganz zu verdrängen. Die gothiſchen Kirchen, welche keine Wandflächen für maleriſchen Schmuck darboten, hatten dieſen in die Fenſteröffnungen gewieſen, und deren waren ſo viele, dass die Dämpfung des einfallenden Lichtes willkommen sein musste. Die Baukunſt der Renaiſſance änderte dieſe Verhältniſſe und die Reformation zeigte ſich dem Schmucke überhaupt abhold, mochte jedenfalls von den Darſtellungen aus den Heiligenlegenden u. ſ. w. nichts mehr wiſſen. Eher gaben die Religionsſtreitigkeiten und Religionskriege den Stoff, oder es wurden wenigſtens Beziehungen auf dieſe in die dargeſtellten bibliſchen Geſchichten gelegt. Indeſſen darf nicht alle Feindſeligkeit gegen Werke unſerer Kunſt der Reformation zur Laſt gelegt werden; ſo liess ein Abt in Breslau 1666 die alten Glasmalereien in der dortigen Sandkirche durch weisses Glas erſetzen und die Kirche ſelbſt weiss übertünchen. In Frankreich und den von den republikaniſchen Heeren heimgeſuchten Theilen Deutſchlands, Spaniens, Portugals u. ſ. w. hat dann die Revolution auf dem Gebiete der kirchlichen Kunſt überhaupt furchtbar gehaust.

Aus den oben angeführten Verhältniſſen erklärt es ſich, wesshalb man in dieſem Zeitraume zunächſt davon abgeht, die Fenſteröffnungen ganz mit

---

[1] Schreiber, *Das Münster zu Freiburg.*

farbigem Glase zu füllen, vielmehr einzelne Bilder auf farblosem Glasgrunde erscheinen lässt und die Grisaillemalerei begünstigt, und dass anderseits die Wappenschilder auch in Kirchenfenstern überhandnehmen: gegen solche walteten keine religiösen Bedenken ob. Und die Sitte, Fenster mit dem Wappen in Kirchen und Capellen zu stiften, war schon früher bei Edelleuten und städtischen Patriziern eingerissen, wie die von Wackernagel angezogene Rechtsverwahrung eines französischen Bischofs aus dem Jahre 1455 zeigt, gerichtet gegen den Eigenthumsanspruch der Stifter auf solche Fenster und den ganzen benachbarten Theil der Kirchen.

Die Wappenfenster in Kirchen hängen zusammen mit der Aufnahme der Glasmalerei in die bürgerliche Baukunst: zuerst Zier der Rath- und Gildehäuser, kamen die gemalten Fenster auch in den Patrizierwohnungen auf, und da hier das Licht nicht abgesperrt, auch die Aussicht auf die Gasse nicht verhindert werden durfte, beschränkte man sich auf das Bemalen einzelner Theile des Fensters oder einzelner Scheiben — *Cabinetsmalerei.* Dergleichen Scheiben, welche fürstliche, städtische oder Familienwappen, mit oder ohne Schildhalter, Herolde oder allegorische Umgebung, zeigten, oder einzelne historische oder Genrescenen wurden insbesondere in den flandrischen, süddeutschen und schweizerischen Städten vielfach gemalt und finden sich in allen Sammlungen. (Ein ausgezeichnet schönes Beispiel der Genremalerei auf Glas enthält »Das Kunsthandwerk« I. Jahrgang auf Blatt 10: Aristoteles von Phillis geritten, mit reicher Umrahmung im Stil der deutschen Renaissance.)

Die Johanniskirche der Stadt Gouda in Südholland bringt mit ihren 44 Fenstern aus den Jahren 1555—1603 den Uebergang von der noch kirchlicheren Art zu der heraldischen und allegorischen des Bürgerthums zur Anschauung.[1] Neunundzwanzig von diesen Darstellungen rühren von den Brüdern Dirk und Wouter Crabeth her, welche gewöhnlich als Deutsche angesehen, von Vasari aber *fiamminghi*, Vläminge, genannt werden, und nach Guicciardini's *Belgium universum* aus Gouda selbst gebürtig waren;[2] ausser ihnen werden Uytenwael von Utrecht, Lambert von Noord u. A. genannt; Wilhelm Thybaut lieferte um 1600 für das Stadthaus in Leyden 36 fast lebensgrosse Bilder der Grafen und Gräfinnen von Holland in Cirage mit farbigen Wappen.

Von Augsburg sagt Paul von Stetten,[3] es sei dort vor Zeiten keine Kirche, kein öffentliches Gebäude, kein Haus eines vermöglichen Mannes gewesen, »darin man nicht gemalte Fensterscheiben erblickte;« ähnlich war

---

[1] Wackernagel a. a. O.

[2] Jener Gio Batista Gualtieri, von welchem Guarienti in Lissabon ein Glasgemälde, das Paradies mit mehr als zweihundert ganz kleinen Figuren, sah, scheint der Sohn Walter Crabeths gewesen zu sein. Gualtieri = Walter. Vergl. Raczynski, *dict. hist.-artist. de Portugal.* Paris 1847.

[3] *Kunst-Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichsstadt Augsburg,* Augsburg 1779—1788.

es in Nürnberg und andern freien und reichen Städten. In der Schweiz war es Sitte geworden, den Rathhäusern befreundeter Stände, den Schützenhäusern derselben, sogar neuen Wirthshäusern in deren Gebiet von Staats wegen das eigene Standeswappen zu schenken, und die Gesuche um Fenster

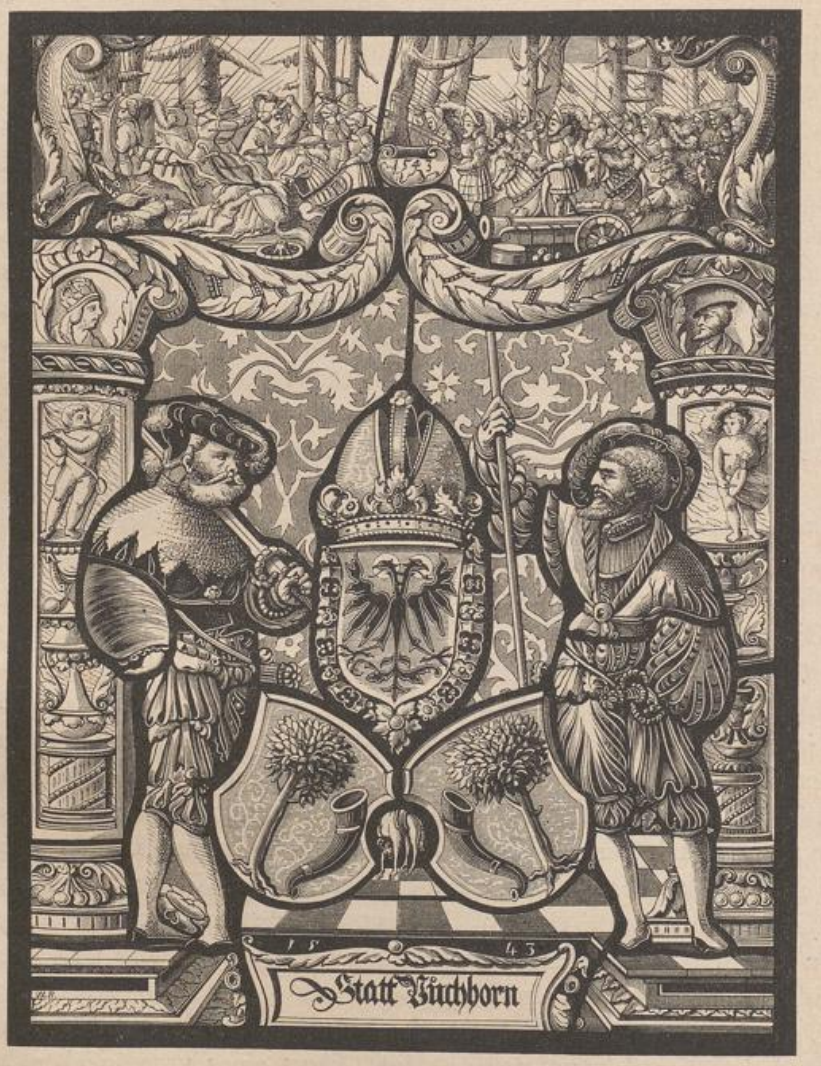


Fig. 18.
Das Wappen der Stadt Buchhorn (jetzt Friedrichshafen.)

mit solchen *Ehrenwappen* häuften sich derart, dass wiederholt beschlossen wurde, keine Fenster und Wappen mehr verabfolgen zu lassen, als in die Raths-, Schützen- und offenen Gesellschaftsstuben, und dafür nicht mehr als sechs Gulden zu geben. (Dem entspricht eine Verfügung von 1450 in Bremen, dass für ein Wappenfenster zehn Grote gezahlt werden sollen.) Heraldische Fenster von schweizer Arbeit kommen daher besonders häufig vor. Fig. 18

ist ein Beispiel dieser Art: das Wappen der Stadt Buchhorn (jetzt Friedrichshafen). Holbein zeichnete in Basel Visierungen; Jost Amman, der berühmte Radirer, Zeichner für den Formschnitt und Glasmaler (geb. 1539, gest. 1591) und Jakob Springli, eigentlich Sprüngli, wanderten von Zürich nach Nürnberg aus.[1] In Bremen malte Hermann Porthusen mit Schwarz auf farblose Tafeln.

Die Denkmäler aus dieser Periode der Glasmalerei sind zahlreich noch vorhanden. So auf deutschem Boden in Köln: im nördlichen Seitenschiff des Doms das farbenprächtige mit 1509 datirte Fenster, in den beiden Seitenschiffen von S. Maria auf dem Capitol, eins von 1514 datirt, bei St. Peter eine namhafte Anzahl, ähnlich dem Domfenster, das bedeutendste von 1528, im Chorschluss von S. Pantaleon sehr schöne Ueberreste, in der Apsis von St. Georg (früher in St. Lorenz), bei St. Severin, S. Maria in Lyskirchen, in der evangelischen, ehemaligen Antoniterkirche; — in Trier im Chor von St. Mathias, um 1500; — in Kyllburg bei Trier drei Fenster im Chorschluss der Stiftskirche, 1533 und 1534, schon ganz im Renaissancecharakter; — im Münster von Freiburg Grisaillen, angeblich von Nikl. Manuel (genannt Deutsch) von Bergen; — in Nürnberg bei St. Sebaldus das Markgrafenfenster von Veit Hirschvogel 1515; — in Braunschweig in der Katharinenkirche (1553); — in Metz in der Kathedrale mehrere Fenster von Valentin Busch von Strassburg 1521—1539; — im Schlosse zu Friedrichshafen Reste der Fenster aus Hirschau; — in Ulm zwei Chorfenster von Hans Wild um 1480; — in Straubing (theils von 1442, angeblich von Hans Siber von Landshut); — in Wien bei Maria Stiegen; — in Heiligenblut bei Weiten; — in St. Maria am Wasen bei Leoben; — in Meran.

In Johann's von Leyden Hofordnung für 1534 und 1535 kommt ein Glasemacker Wilhelm thom Thorne (zum Thurn) vor, und ebenfalls in Münster arbeitete Jost thur Mhullen (zur Mühlen) um 1600 ein Fenster für die Lambertskirche. In Bützow in Mecklenburg liess Bischof Konrad Lotze († 1503) die Kirche mit gemalten Fenstern schmücken und ebenda wird zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts Meister Gerdt aufgeführt; in Rostock Hans Goldschmidt aus Rostock, in Osnabrück Gerd Hammacher, in Hamburg Hans Wirok und Jakob Frese, welcher 1532 ein Fenster der Katharinenkirche wiederherstellte, in Lüneburg Hans Gronow (1577).

Von Nürnbergern ist Veit Hirschvogel der Jüngere bereits erwähnt worden, doch auch sein Vater Veit Hirschvogel der Aeltere (1461—1525) und sein Bruder Augustin (1503—1553?) und sein Sohn Sebald (1517—1589) gehören hierher, ferner Hans Brechtel † 1521, Martin Grüneberger 1523, Hans Dauger oder Taucher 1561, Gallus Wald und Georg Wiedmann um 1589, Hans Ess 1594, Jakob Sprüngli 1598. In Strassburg war Jakob Vischer 1559 und Johann Marggraf um 1600, in Köln Peter und Jakob von

[1] Wackernagel a. a. O.

Neuss (1499 und 1549), Hermann Pentelynk 1570, Peter von Brüell 1592, in Wien Jakob Kigele 1594, in Würzburg Lorenz Kundemann um 1593 und Rudolf Henneberg um 1597. Gross ist die Zahl der Cabinetsmaler in der Schweiz: Abel Stimmer von Schaffhausen um 1570—1580, Josias Maurer (Murer) von Zürich 1530—1581 und dessen Söhne Christoph 1558—1614, der berühmteste des Geschlechts, und Josias der Jüngere 1564—1631, Christoph Nüscheler, ebenfalls von Zürich 1580—1615, in Bern die Familie Walter (vom Ende des fünfzehnten bis Anfang des siebzehnten Jahrhunderts), die Baseler N. Rippel 1587, S. M. Vischer 1612, Peter Stöcklin 1616, Hans J. Glaser 1636 u. a. m.

In Frankreich besitzen die Kirche St. Etienne du Mont in Paris und die Schlosscapelle von Vincennes Fenster von Jean Cousin, die erstgenannte auch Arbeiten von Robert Pinaigrier, der ebenso für St. Hilaire in Chartres malte, und dessen Sohn und drei Enkel gleichfalls Glasmaler waren. Die von Bernard Palissy, welcher in der Geschichte der Keramik umständlicher zu behandeln sein wird, für das Schloss Ecouen (nördlich von Paris) ausgeführten Grisaillen nach Raphael's Geschichte der Psyche befinden sich im Besitz des Herzogs von Aumale. Beauvais, wo Angrand Leprince († 1530), Jean und Nicolas Le Pot arbeiteten, besitzt noch schöne Glasgemälde. Dessgleichen die Kirchen St. Germain l'Auxerrois und St. Severin in Paris, St. Patrice, St. Godard, St. Vincent, St. Romain, St. Maclou in Rouen, die Kirche des Marktfleckens Brou bei Bourg en Bresse im Departement Ain, die Kathedralen von Auch (Dep. Gers), Auxerre (Dep. Yonne), Bourges (Dep. Cher), Quimper (Dep. Finisterre), Reims, Sens (Dep. Yonne), die Kirchen von Châlons-sur-Marne und Dol in der Bretagne und mehrere in Limoges. Dass an dem letztgenannten Orte die Schmelz- und Glasmalerei häufig von denselben Künstlern betrieben wurde und dass ein Jehan Courteys 1534 Fenster für Laferté Bernard malte, ist in dem Abschnitt »Email« erwähnt worden.

In Belgien ist namentlich Ste. Gudule in Brüssel reich an Glasgemälden aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert (von Abraham Diepenbeck aus Herzogenbusch 1589, † 1657, zum Theil nach Zeichnungen von T. van Thulden, einem Schüler von Rubens), auf welchen fürstliche Personen der Zeit, wie Karl V., Franz I. nebst ihren Gemahlinnen dargestellt sind und welche als besonders charakteristische Beispiele der Weise der Renaissance, die gemalten Fenster ganz unabhängig von der Architektur zu behandeln, angeführt werden können; ferner St. Jacques in Antwerpen, St. Jacques in Lüttich, die Kathedrale in Tournay, die Kirchen in Hoogstraaten und Mons. Bernard van Orley, Michel van Coxie, Jodocus Veregius, Jacob Floris de Vriendt u. A. haben für die Kirchen in Brüssel, Antwerpen u. s. w. gemalt. Eine Probe des Stils dieser Zeit erhalten wir in der Abbildung am Kopfe dieses Abschnitts (S. 59). Dieselbe gibt den unteren Theil eines prachtvollen Gemäldes in der Allerheiligencapelle der Kirche

St. Jacques in Antwerpen wieder, welches früher irrigerweiſe dem Adam van Diepenbeck zugeſchrieben wurde. Am Fusse einer Darſtellung des Abendmahls erſcheinen die Stifter des Fenſters, Joſſe (Jodocus) Draeck und deſſen Gattin Barbara Colibrant, begleitet von ihren Patronen. Das Fenſter ſtammt aus dem Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts. [1]

Ein Glasmaler Arnao aus Flandern, vielleicht Arnold von Nymwegen, malte die neunzig Fenſter für den Dom in Sevilla nach Gemälden von Raffael, Michel Angelo, Dürer u. A. und ſoll für jedes Fenſter 1000 Ducaten erhalten haben. Auch die Kirchen von Burgos, Cuenca, Toledo haben Fenſter aus dieſer Zeit; unter den Künſtlernamen finden wir neben einheimiſchen vorzüglich niederländiſche: Juan Vivan, Vicente Menandro, Carlos Bruxes (von Brügge?) aus den Niederlanden, Bernardin de Gelandia, Maître Jacques und deſſen Sohn Jean waren für Sevilla thätig, Juan de Santillana und Juan de Valdivieſo für Avila, Francisco Eſpinoſa für Burgos und den Escorial, Giralte de Holanda für Cuenca, die Belgier Pellegrin und Rainer Reſen, Vater und Sohn für Madrid, Octavio Valerio für Malaga, Alberto de Holanda, Juan de Ortega, Nicolas de Vergara und deſſen Söhne für Toledo, Jorge de Borgoña und Diego de Salcedo für Valencia.

In Portugal hat das Kloſter St. Maria della Vittoria, gewöhnlich Batalha genannt, in der Provinz Eſtremadura, alte Glasmalereien, welche Graf Raczynski [2] glaubt niederländiſchen Künſtlern zuſchreiben zu dürfen. Die älteſten aber, eine Paſſion mit lebensgrossen Figuren im Capitelſaal, ſcheinen von einheimiſchen *mestres das vitraças* herzurühren. Auch das Kloſter Thomar in derſelben Provinz hat im Capitelſaal ein ſehr ſchönes Fenſter, etwa um 1500. Derſelbe Autor gibt nach Mittheilungen des Vicomte de Juromenha verſchiedene Glasmaler des fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhunderts an. So einen Meiſter Guilhelme mit dem Beinamen Belles oder Bolleu (Beaulieu in Burgund?); er wird in den Jahren 1448, 1463, 1473 als in Batalha angeſtellter Glasmaler erwähnt. Meiſter João, ebenda in gleicher Eigenſchaft 1489, † 1528. Drei Anton Taca, wahrſcheinlich Vater, Sohn und Enkel, Nachfolger João's 1532—1608. Anton Vieira, ebenfalls in Batalha 1617, † 1659. Von der ehemaligen Kirche da Graça in Evora exiſtirten 1846 noch Glasmalereien aus dem Jahre 1542 und aus dem dortigen Kloſter S. Francisco ſolche von 1527, gemalt von Francisco Henriquez oder Anriques, der auch für die Liebfrauenkirche de Pena zu Cintra gemalt hat.

Niederländiſche Glasmalereien, welche 1492 mit einem ſpaniſchen Schiffe von dem londoner Kaufmann John Tame gekapert wurden, kamen in die 25 Fenſter der eigens zu dieſem Zwecke erbauten Kirche zu Fairford in

---

[1] Edm. Levy, *histoire de la peinture s. verre en Europe et particulièrement en Belgique.* Bruxelles 1860.

[2] *Les arts en Portugal.* Paris 1846.

Glouceſterſhire; jetzt ſind nur noch Ueberreſte da. Ein Fenſter in der Weſtminſterabtei erhielt Heinrich VII. von der Stadt Dortrecht zum Geſchenk. Ausserdem ſind in England die Kathedralen von Lichfield und Wincheſter aufzuführen, die Fronleichnamskirche in Cambridge (niederländiſche Malereien), die Kathedrale in Canterbury (die Hochzeit zu Kana und Darſtellung der ſechs Lebensalter durch Adam, Noah, Abraham, David, Jeremias, Chriſtus). James Nicholſon und Bernard Flower arbeiteten für Heinrich VIII. [1]

Bramante zog den franzöſiſchen Meiſter Claude nach Rom, wo er für den Vatican und für S. Maria del Popolo Fenſter malte. Er brachte einen Meiſter Guglielmo da Marcilla — wie Vaſari ihn nennt — mit, der nach Claude's Tode noch in Rom (Mittelfenſter der Faſſade von S. Anima), in Cortone, vorzüglich aber für S. Felicità in Arezzo, wo er den Namen *der Prior* führte und 1537 ſtarb, zahlreiche Arbeiten lieferte. Marcilla wird gewöhnlich als Marſeille gedeutet und der Maler desshalb Wilhelm von Marſeille genannt. Er ſelbſt ſchrieb ſich aber *lo Gugielmo de Piero de Marcillat* und war aus der Diöceſe Verdun gebürtig, ſo dass Marcillat ſein Geſchlechtsname geweſen ſein wird. [2] Ihn nennt J. Burckhardt den *namhafteſten Glasmaler der raffaeliſchen Zeit.* In Italien ausserdem vorzügliche Arbeiten: mehrere Chorfenſter im Dom zu Lucca, Rundfenſter von 1572 im Baptiſterium von S. Giovanni ebenda, das grosse vordere Rundfenſter im Dom von Siena mit dem Abendmahl 1549 von Paſtorino Miccheli nach einer Compoſition des Perin del Vaga. In Mailand exiſtirte von 1570—1612 eine eigene Glasmalerſchule für den Dom. Paſtorino, ein Siennese, war Schüler des Guglielmo de Marcillat, malte unter Paul III. auch für den Vatican und ſtarb 1592 in Florenz. Mit ihm erliſcht die Glasmalerei in Italien. Neben ihm werden nur noch Ausländer, wie der Frieſe Gerardo Ornerio, die Niederländer Gualteri, Georg, Valerio Profondovalle genannt, italianiſirte Namen, unter welchen vielleicht anderweitig bekannte Künſtler verborgen ſind. [3]

V.

Verfall der Glasmalerei.

Das Ausserachtlassen der natürlichen Bedingungen und Grenzen unſerer Kunſt — im weſentlichen eine Folge des Umſchwunges im geſammten Kunſtſtil — einerſeits und die Bilderfeindſchaft des Proteſtantismus ander-

[1] *Conv.-Lex. f. bild. Kunst.* V. Bd.

[2] Gaye, *Carteggio ined. d'artisti del secolo* XIV.—XVI. Firenze 1839. 4o. L. II.

[3] Kugler, *Kl. Schriften.* — Burckhardt, *Der Cicerone.* — Unger a. a. O. — Labarte a. a. O.

ſeits ſind als die Urſachen des Verfalls der Glasmalerei bezeichnet worden. Die ſcheinbare Blüthe, welche ſie in den Niederlanden zur Zeit und unter dem Einfluſſe der rubens'ſchen Malerſchule noch einmal erlebte, war ſomit ſchon ein Symptom der Todeskrankheit. Immerhin aber exiſtirte dort die Technik länger als in den meiſten andern Ländern. Der im vorigen Abſchnitt genannte Abraham Diepenbeck gehört eigentlich ſchon in dieſe Periode, das ſiebzehnte Jahrhundert, dazu Rochus van Veen, der Sohn von Rubens Lehrer, Bernard und Abraham van Linge, die meiſt in England beſchäftigt waren, Jan Bronkhorſt. Doch erklärte bereits 1655, als in Gouda durch Hagelſchlag beſchädigte Fenſter reſtaurirt werden ſollten, Daniel tom Berge die alte Glasmalerkunſt für verloren, und ſie musste in dem Masse in Vergeſſenheit gerathen, wie die Aufträge für Arbeiten dieſer Art ſeltener wurden und aufhörten, und das Ueberhandnehmen des leichtflüſſigen Glaſes die Anwendung der alten Recepte unmöglich machte.

In England hatten in der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts noch zwei Niederländer, Bernard und Abraham van Linge, gearbeitet, und nach der Revolution Henry Giles in Oxford (Univerſity College), deſſen Schüler William Price d. ä. (Chriſt Church und Merton College in Oxford) und William Price d. j. Die Puritaner hatten aber in der Zwiſchenzeit unter dieſem wie allem maleriſchen Schmuck der Kirchen aufgeräumt. (Das grosse Margarethenfenſter wurde gerettet, indem General Monk es vergraben liess.) Und die genannten engliſchen Maler waren ſchon nicht mehr im Beſitz der rechten Technik, wie der ſchlechte Zuſtand ihrer Werke beweist.

In Frankreich erloſch die Glasmalerei im nächſtfolgenden Jahrhundert. 1766 ſtarb der Benedictiner Pierre Regnier, welcher noch die Fenſter in den Klöſtern ſeines Ordens reſtaurirt hatte und ein um dieſelbe Zeit in Paris lebender Glasmaler friſtete ſich durch Wappenmalerei und Glashandel das Leben.

In Böhmen war ſchon 1617 kein Glasmaler mehr, ſo dass der Abt des Praemonſtratenſerſtiftes Strahow bei Prag gemalte Fenſter aus Neiſſe verſchrieb; der Name des Künſtlers, der hiernach einen nicht geringen Ruf haben musste, iſt uns leider nicht erhalten.

In der Noth flickte man beſchädigte Fenſter mit weissem Glaſe, wie das gegenwärtig noch in ſo vielen Kirchen zu ſehen iſt, oder reducirte die Gemälde, da man ſie nicht zu ergänzen verſtand. Auch kam im ſiebzehnten Jahrhundert eine Malerei *hinter Glas* auf: man malte mit Oel- oder Leimfarben auf die Rückſeite der Glastafel ſo, dass das Gemälde durchſchien. Selbſtverſtändlich hörte damit die Transparenz und alſo auch die Möglichkeit auf, dergleichen Scheiben in Fenſter zu ſetzen, vielmehr wurden dieſelben als Möbel- oder Wanddecoration verwandt. In Italien übten dieſe Kunſt Maratta, Luca Giordano, Carlo Garofalo. Ein verwandtes Verfahren war das Abreiben von Kupferſtichen auf Glas und das Coloriren der ſo gewonnenen Zeichnung, natürlich auch auf der Rückſeite der Tafel. Da-

neben friftete fich das Malen mit opaken Emailfarben auf Hohlglas, Trinkgefäffe u. f. w.

An Bemühungen, die eigentliche Glasmalerei, die Schmelzfarben und das Einbrennen derfelben wieder zu finden, fehlte es im vorigen Jahrhundert in den meiften Ländern nicht. Die erfolgreichen Verfuche der Sigmund Frank in Nürnberg und G. S. Mohn aus Weissenfels in Wien fallen jedoch erft in das neunzehnte Jahrhundert, alfo ausserhalb des Rahmens unferes Werks. 1775 konnte noch ein Künftler und Aefthetiker, James Barry, als einen Beleg für die barbarifchen Kunftzuftände in den Zeiten Franz I. von Frankreich und Heinrich VIII. von England die Thatfache anführen, dass man damals gothifch gebaut und — auf Glas gemalt habe!

VI.

Rückblick.

Die Glasmalerei ift lange Zeit hindurch als eine fpecififch deutfche Kunft angefehen worden. Doch laffen, wie wir gefehen haben, die zum Beweife deffen angerufenen Zeugen uns im Stiche, fobald wir zwifchen der Zufammenfetzung der Fenfter aus buntem Hüttenglafe und der wirklichen Glasmalerei unterfcheiden. Mit etwas grösserem Rechte könnte man die Kunft eine fpecififch gothifche nennen, denn auf jeden Fall trifft die verhältnissmässig kurze Zeit ihrer wahren Blüthe überall mit der Herrfchaft des gothifchen Stils in der Architektur zufammen. Und das nicht zufällig. Ihre Exiftenz ift bedingt von den Principien der kirchlichen Baukunft des Spitzbogenftils. So lange die Mittel fehlten, die Wände in Pfeiler und Fenfter aufzulöfen, und wo man nicht geneigt war, von diefen Mitteln Gebrauch zu machen, konnte nicht die Neigung entftehen, die Gewalt des hereinftrömenden Tageslichts abzufchwächen, noch auch die Wandmalereien durch die grössere Farbenpracht gemalter Fenfter zu beeinträchtigen. Allerdings überlebte die Glasmalerei die Gothik, aber mit diefer war auch das Gefühl für den inneren Zufammenhang zwifchen jener decorativen Kunft und der Architektur verloren gegangen.

Die Renaiffance, welche die Wandmalerei wieder in ihre Rechte einfetzte und die Tafelmalerei grosszog, machte die Glasmalerei zu einem Mittelding zwifchen beiden. Die letztere erfreute fich des Vorzuges, dass der Malgrund und die Farben dem Lichtftrahl den Durchgang geftatten und diefe dadurch eine Leuchtkraft erlangen, wie fie keine andere Maltechnik zu geben vermag. Einen anderen Unterfchied, als diefen technifchen, erkannte man aber kaum noch an. Gleichzeitig ging das Glasgemälde aus der Kirche, in welcher es früher ganz oder faft ausfchliesslich feinen Platz

gehabt hatte, in die Stadt- und Gildehäuſer, endlich in die Wohnungen der Wohlhabenden über, ſowie ſchon im fünfzehnten Jahrhundert die Kunſt ſelbſt, bis dahin von Geiſtlichen und Laienbrüdern geübt, ſich den bürgerlichen Gewerben eingereiht hatte.

Die Reformation, welche aus dem Gottesdienſte alles auf Sinnenreiz Berechnete entfernt wiſſen wollte, die Religionskriege mit ihren Verwüſtungen, mit der Zerrüttung des Volkswohlſtandes, die Jeſuitenherrſchaft in der kirchlichen Architektur und endlich die allgemeine Verflachung und Vernüchterung in Dingen der bildenden Kunſt wirkten zuſammen, um die von ihrem natürlichen Boden entfernte Glasmalerei völlig zu verdrängen und in Vergeſſenheit zu bringen. Es war nichts von ihr übrig geblieben, als die primitiven Elemente, aus welchen das Mittelalter ſo Grosses entwickelt hatte, nichts als das Zuſammenfügen farbigen Hüttenglaſes, und erſt das Wiederaufleben der Gothik gab den Anſtrengungen kräftigen Impuls, den Geheimniſſen der alten Glasmaler wieder auf die Spur zu kommen.

Solchen Beſtrebungen kommt nun heutzutage die Chemie kräftigſt zu Hülfe, ſo wenig ſie im Stande iſt, alle die Kunſtgriffe zu lehren, welche die Künſtler früherer Zeiten vieljähriger Praxis und der Beobachtung des Zufalls verdankten. Zugleich birgt die Erleichterung der Proceduren und die Bereicherung der Palette für die Gegenwart dieſelben Gefahren wie für die Zeit der Renaiſſance. Je mehr und mehr die techniſchen Schwierigkeiten überwunden werden, um ſo nothwendiger iſt es auch, ſich die künſtleriſchen Bedingungen gegenwärtig zu halten, von welchen das Gedeihen der Glasmalerei abhängig iſt, und nicht abermals unangemeſſene Forderungen an ſie zu ſtellen oder ſie am unrechten Platze zu verwenden.

Nachlese zur Literatur.

Ausser den unter dem Texte genannten Werken und den zahlreichen Handbüchern, Monographien, Wegweiſern u. ſ. w., in welchen gelegentlich auch von Glasmalerei gehandelt wird, ſind noch folgende Fachſchriften aufzuführen:

Traktätlein vom Glasbrennen, Glasvergulden und Glasmahlen von H. J. S. Anhang zu Joh. Kunkels ars vitraria 1689.

P. Levieil, l'art de la peinture sur verre et de la vitrerie. Paris 1774.

— —, Kunſt auf Glas zu malen. Nürnberg 1779.

Des Herrn Fontanieu Kunſt durch gefärbte Glasflüſſe ächte Edelſteine nachzuahmen. Ulm 1781.

Kurzer Unterricht, allerhand Farben auf Glas zu brennen. Frankfurt 1785.

C. Winston, an Inquiry into the difference of style observable in ancient glass paintings. 4 parts. Oxford 1817.

J. J. Schmidthals, die Glasmalerei der Alten. Lemgo 1826.
Baron de Reifenberg, de la peinture sur verre aux Pays-Bas (Nouv. mémoires de l'Académie roy. de Bruxelles). 1832.
E. H. Langlois, essai hist. et descriptif sur la peinture sur verre ancienne et moderne. Rouen 1832.
M. A. Geffert, Gefch. d. Glasmalerei. Stuttgart 1839.
Vigné, Heffe et Bezard, peinture sur verre. Paris 1840.
K. Siegmund, Geheimniffe der Alten bei der durchfichtigen Glasmalerei &c. 2. Aufl. Leipzig 1841. (Die erfte Auflage anonym 1831.)
M. A. Geffert, die Kunft auf Glas zu malen &c. Stuttgart 1842.
E. O. Fromberg, Handbuch der Glasmalerei. Quedlinburg 1844.
Histoire de l'art monumental &c., suivi d'un traité de la peinture sur verre. Paris 1845.
A. Brongniart, traité des arts céramiques &c. Paris 1845.
L. Bertrand, peinture sur verre. Notice sur les travaux de M. Vincent Larcher. Troyes 1845.
J. Weale, Divers works of early masters in christian decoration ..... With examples of ancient painted and stained glass. 2 vols. London 1846.
P. Lacroix, le moyen-âge et la rénaissance. Histoire &c. Paris 1847.
W. Warrington, the history of stained glass. London 1848.
F. de Lasteyrie, histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France.
— —, Quelques mots sur la theorie de la peinture sur verre. Paris 1852.
J. Gailhabaud, l'architecture du V. au XVI. siècle et les arts qui en dépendent. Paris 1850.
J. Ballantine, gefärbtes Glas in feiner Anwendung auf alle Baustile. Aus dem Engl. von H. Gauss. Weimar 1855.
Winston, memoirs illustrative of the art of glass-painting. London 1865.
N. Gräger, Handbuch der Glasfabrikation nach allen ihren Haupt- und Nebenzweigen. Weimar 1868.
Ch. des Granges, le vitrail d'appartement. Conseils pour pratiquer la peinture et pour la juger. Moulins 1871.

III.

MOSAIK.

Bearbeitet von BR. BUCHER.

I.

Allgemeines.

Unter Mosaik wird im weitesten Sinne eine Art der Malerei verstanden, welche sich als Mittel der Darstellung verschiedenfarbiger fester Körper bedient. Solcher Körper, durch deren Aneinanderfügung ein Bild oder ein Muster hergestellt werden kann, gibt es nun sehr viele, und demgemäss mancherlei Arten musivischer Malerei. Man spricht von Stein-, Glas-, Holzmosaik; doch auch verschieden gefärbte Stückchen Leder, Seide, Tuch können nach einem gewissen System zusammengesetzt werden; in der Zeit des Rococo kam die sogenannte *Rocaille*, das schon im Alterthum bekannte Muschel- oder Grottenwerk, sehr in Aufnahme, nämlich das Ueberziehen von Wänden mit allerlei Gestein, Korallen, Schlacken, grossen und kleinen Muscheln, welcher Ueberzug natürlich nicht, wie die früher genannten Arten der Mosaik, eine glatte Oberfläche hat (dergleichen ist in vielen Fürstenschlössern aus dem vorigen Jahrhundert, in Versailles, Sanssouci u. s. w. zu sehen) und dieses System erhielt eine weitere Ausbildung durch Bonavita Blank in Würzburg (1740—1827), der zunächst Bilder aus Moos verfertigte, *Moosmosaik*, welcher Name auf alle ferneren von ihm aufgebrachten Spielereien überging, auf die Bilder aus Vogelfedern, Haaren, Stroh, Blumen, Blättern, Samenkörnern, Schmetterlingsflügeln u. dgl. m.

Die Kunstwissenschaft hat mit Kunststücken solcher Natur nichts zu thun. Aber auch sie fasst den Begriff Mosaik bald enger bald weiter. Holzmosaik (Intarsia) wird allerdings heutzutage allgemein aus dieser Gruppe ausgeschieden; dagegen findet sich hier und da der Ausdruck Mosaik selbst auf Arbeiten in Goldschmied-Email angewandt, während Andere nicht einmal eingelegte Arbeit in Stein als Mosaik gelten lassen wollen.

In diesem Werke wird unter Mosaik die Malerei mittelst Stücken von Stein, gebranntem Thon oder Glasfluss, welche unter sich und mit dem Grunde durch irgend einen Kitt verbunden sind, verstanden. Sie kann eigentliche Mosaik oder eingelegte Arbeit sein. In dem ersteren Falle ist die ganze

Fläche, ſowohl die Zeichnung, die Figuren oder Arabesken u. ſ. w., als der Grund aus einer Menge ziemlich gleichgeſtalteter (meiſt würfelförmiger) und ziemlich gleichgrosser Körper — Stein oder Glasfluss — zuſammengeſetzt. Im letzteren Falle bilden das Material Steinplättchen, welche je nach dem Erforderniss der Zeichnung verſchiedenartig zugeſchnitten ſind und entweder die ganze Fläche bedecken oder in eine als Grund dienende Platte, z. B. Marmor oder Steinguss, eingelegt ſind. Von der eigentlichen Moſaik kann beinahe als Regel gelten, dass ſie ſich in jedem beſonderen Falle nur eines Materials bedient, alſo entweder einer beſtimmten Gattung natürlichen oder des gebrannten Steins oder des Glasflusses, während zu der eingelegten Arbeit häufiger verſchiedene Stoffe, beiſpielsweiſe Marmor, Porphyr, Alabaſter, Halbedelſteine, Perlmutter etc. neben einander benutzt werden.

In die erſte Claſſe gehören das *opus tesselatum* und das *opus vermiculatum* der Alten, ferner die *byzantiniſche Moſaik* und deren moderne Nachahmungen und die ſogenannte *römiſche Moſaik* aus ganz winzigen Stiftchen, welche vorzüglich zu Schmuckſachen verwendet wird; auch gewiſſe Arten der *Platten-Moſaik* laſſen ſich hier anreihen; — in die zweite Claſſe das antike *opus Alexandrinum*, *opus sectile*, ferner die mittelalterlichen Fussböden aus Stuckmaſſe, in welche Figuren aus gebranntem Thon oder dgl. eingelaſſen ſind, Fussböden aus *Flieſen* mit Einlagen vor oder nach der Glaſur, die *florentiner Marmor-*, die *ruſſiſche Malachit-* und *Lapislazuli-Moſaik* und verwandte Arbeiten.

Unter anderem Geſichtspunkte unterſcheidet man *glatte* und *rauhe Moſaik*, nämlich ſolche, die durch Walzen oder Schleifen eine völlig gleichmässige Oberfläche ohne ſichtbare Fugen erhält und diejenige, bei welcher ſolche Procedur entweder nicht zuläſſig oder nicht nothwendig iſt, weil das Gemälde nur in beträchtlicher Entfernung geſehen wird.

Zur Anwendung kommt die Moſaik bei Fussböden, Bekleidung von Wänden und Deckenwölbungen, bei Möbeln, Geräth, Goldſchmiedarbeiten. Ihr Vorzug beſteht in der grossen Dauerbarkeit. Dagegen ordnet die Art der Technik ſowie der doch immer kalte Glanz des Materials ſie anderen Arten decorativer Malerei unter. Eben desshalb iſt ſie vornehmlich geeignet für Fussböden, Bekleidung von Wänden und Decken, welchen entweder kein höherer künſtleriſcher Schmuck zukommt, oder die vom Auge des Beſchauers ſo entfernt ſind, dass die Details nicht mehr wahrnehmbar werden.

Das Wort Moſaik hat die deutſche Sprache aus der franzöſiſchen *(mosaique)* und der italieniſchen *(musaico* — ſpaniſch und portugieſiſch: *mosaico)* übernommen und es iſt aus dem lateiniſchen *musivum* und dem griechiſchen *μουσεῖον* entſtellt. Die Herkunft dieſes letztern Wortes iſt nicht klar. Die zahlreichen altgriechiſchen Ausdrücke für Moſaik [1] deuten durch-

---

[1] *Σύνθεσις λίθων, λιθόστρωτον, ψηφοθέτημα, ψηφολόγημα, χονδροβολίας ἔδα ος, πάθωσις διὰ συγκοπῆς* &c.

weg auf die Zusammensetzung aus Steinchen, zum Theil auch gleichzeitig auf den mit solcher Composition bedeckten Estrich hin. Erst seit dem Uebergange der Technik auf den Byzantinismus und in der byzantinischen Zeit, »wo an die Musen kaum noch im Ernst von Jemand gedacht wurde«, [1] finden sich die Ausdrücke *μοῦσα*, *μουσάκιον*, *μουσίωμα* für Mosaik. Bei den Römern, und zwar so viel bekannt zuerst bei dem Historiker Aelius Spartianus (drittes Jahrhundert n. Chr.), [2] kommt *musium*, *museum*, *musivum opus*, später *opus musiarium*, *musivarium* vor. In anderem Sinne gebraucht Plinius [3] das Wort *musaeum*. Gewöhnlich wird es da mit »Musengrotte, Studierzimmer« übersetzt, und in der Regel nimmt man an, dass von dem musivischen Schmucke solcher den Musen, den Künsten geweihten Orte diesem Zweige der decorativen Kunst der Name gegeben worden sei. Die augenfällige Lücke in dieser Hypothese sucht Dr. R. Engelmann in sehr geistvoller Weise auszufüllen. [4] Musen, ursprünglich Quellgötter, wurden mit Nymphen häufig in Grotten verehrt und konnten dabei künstlichen kleinen Grotten wohl den Namen verleihen; die zweite der oben citirten Stellen bei Plinius spricht auch ausdrücklich von porösen Steinen, welche in den »Museen« herabhängen, um ihnen künstlich das Ansehen von Grotten zu geben. Das führt zu der sehr wahrscheinlichen Annahme, dass zuerst unter musivum opus die erwähnte Rocaille verstanden worden sei: Wände und Gewölbe mit Muscheln, Tropfstein u. dergl. belegt, im Gegensatz zu der Fussbodenmosaik, opus tesselatum etc. »Beide Arten der Technik (sagt der genannte Gelehrte), eigentliche Mosaik und Grottenausschmückung, entwickelten sich selbständig aus eigenen Anfängen; als aber die Mosaik von dem Fussboden, für den sie eigentlich bestimmt war, an die Wände und Gewölbe übergegangen war, und anderseits die Fontänen und Grotten, die eigentlichen *musaea*, durch Einfügung bunter Steine sich der andern Technik genähert hatten, da konnte auch derselbe Name für beide Dinge, die in der Wirklichkeit jetzt wenig oder gar nicht mehr sich unterschieden, gebraucht werden.«

Prof. G. M. Redslob dagegen stellt [5] die Ansicht auf, *μουσάικον* u. s. w. seien corrumpirt aus einem Namen, welchen die Kunst aus ihrer Heimath, dem Orient, mitgebracht habe, und ist bemüht in einer gelehrten Untersuchung, deren Einzelheiten wir hier nicht folgen können, nachzuweisen, dass das hebräische Wort *Maskith*, gewöhnlich mit Standbild, bei Luther *Malstein* übersetzt, Fussboden-Mosaik bedeute.

Der Sinn der verschiedenen lateinischen Ausdrücke für Mosaik ist

---

[1] Redslob, *über den Ausdruck Mosaik* in: Zeitschrift der Deutschen morgenl. Gesellschaft. XIV. Bd. Leipzig 1860.

[2] *Pescennius Niger*, cap. 6. Hunc in Commodianis hortis in porticu curva pictum de musio inter Commodi amicissimos videmus sacra Isidis ferentem.

[3] Hist. natur. XXXVI. 42. XXXVII. 6.

[4] Briefliche Mittheilung.

[5] A. a. O.

keineswegs festgestellt. Ciampini [1] versteht unter *opus tesselatum* die älteste einfachste Art der Zusammensetzung der Fussböden aus in geometrischen Figuren geschnittenen Marmorstücken, unter *vermiculatum* die Mosaik, welche vermöge der Kleinheit der einzelnen Körper durch ihr Farbenspiel einen ähnlichen Eindruck mache wie eine Schlangenhaut. Andere sehen den Unterschied darin, dass tesselatum aus Würfeln, vermiculatum aber aus Stückchen zusammengesetzt gewesen sei, die durch ihre Gestalt an Würmchen (vermiculi) erinnerten. *Opus sectile* und *opus Alexandrinum* gelten als Bezeichnungen der *Plattenmosaik*. Opus sectile soll ursprünglich nur aus Marmorplatten bestanden haben, welche gespalten waren, so dass man dieselbe Figur mehrmals zur Verfügung hatte und sie wiederholt oder auch gegenseitig anbringen konnte. Opus Alexandrinum kam zunächst nur in zwei Farben, grün und roth, vor. Der Name wird von dem Kaiserbiographen Aelius Lampridius daher geleitet, dass K. Alexander Severus diese Gattung Mosaik eingeführt habe, es ist jedoch viel wahrscheinlicher, dass die Römer sie in Alexandrien kennen gelernt und ihr darnach den Namen beigelegt haben.

Das heutige Verfahren bei der Mosaikmalerei im engsten Sinne, nämlich mittelst kleiner Würfel oder Stifte, lässt sich in Kürze so darstellen. Die Platte (Stein oder Metall), welche dem Bilde als Unterlage dienen soll, wird mit einem Grunde, gewöhnlich einem Kitt oder Mörtel aus Kalk, pulverisirtem Stein und Gummi Tragant überzogen. In diesen Teig setzt der Mosaist die einzelnen Stein- oder Glasstückchen ein, so dicht als möglich an einander und in gleicher Höhe; etwaige Unregelmässigkeiten der Oberfläche werden vermittelst eines starken Richtscheits ausgeglichen, der etwa durch die Fugen herausgetretene Mörtel wird weggeschabt, nachträglich das Ganze geschliffen, entweder mit einem Stück weichen Holzes und feinem nassem Sande oder mit feinkörnigem Sandstein.

Bei dieser Arbeit muss dem Mosaisten natürlich eine genau in der Grösse und in Farben ausgeführte Zeichnung vorliegen, deren Umrisse er partienweis auf den Grund paust, — partienweis, weil dieser Grund oder Mörtel nur benutzt werden kann, so lange er noch feucht ist, und daher nur stückweis aufgetragen werden darf.

Vollständig getrocknet und erhärtet verbindet der Mörtel das Mosaikgemälde und die Unterlage desselben zu einer Masse. Und dies macht die Mosaikmalerei zu der vorzüglichsten monumentalen Malerei, welche den schädlichen Einflüssen der Witterung auf das kräftigste widersteht, nicht abblättert, nur unter besonders ungünstigen Verhältnissen und auch dann sehr langsam verwittert, weder nachdunkelt noch verbleicht und immer wieder gereinigt und polirt werden kann. Die Farben werden nicht alterirt, weil sie entweder dem Stein natürlich oder mit der Glasmasse unlöslich ver-

[1] *Vetera monumenta, in quibus praecipua musiva opera illustrantur.* Roma 1690 ff.

bunden ſind. (Recepte zum Färben des Glasfluſſes aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert enthält die unter »Literatur« aufgeführte Publication G. Milaneſi's.) Aber auch die Vergoldung und Verſilberung des Glaſes, welche in der byzantiniſchen Kunſt ſo häufig angewandt worden iſt, trotzt ebenſo kräftig der Zeit, weil die dünnen Gold- und Silberblättchen, welche die Glaswürfel auf einer Seite bedecken, wieder mit einer ganz dünnen Schichte farbloſen Glaſes überzogen ſind. Von dieſem Verfahren der Griechen gibt Theophilus [1] Auskunft.

»Auch machen ſie (die Griechen) Glastafeln nach Art der Fenſtertafeln aus weissem hellem Glaſe in der Dicke eines Fingers, ſpalten ſie mit einem heissen Eiſen zu kleinen viereckigen Stücken, überziehen dieſe auf der einen Seite mit Blattgold, ſtreichen zermahlenes klarſtes Glas darüber, ſetzen ſie auf einer mit Kalk oder Aſche bedeckten eiſernen Tafel zuſammen und kochen ſie im Glasofen.«

Etwas umſtändlicher iſt die Vergoldung nach der Vorſchrift einer Handſchrift der Bibliothek des Capitels zu Lucca. [2] Hiernach wären gleich bei Herſtellung der Glaskörper die Metallblätter zwiſchen zwei Lagen Glaſes gebracht und dieſe dann im Ofen in eins verſchmolzen, doch mit Vorſicht, da ſie zu lange der Hitze ausgeſetzt die Form eingebüsst haben würden.

Nach Ciampini genügt es, die Metallblättchen auf das noch glühende Glas zu legen und dies bald wieder in den Ofen zu bringen, wodurch angeblich das Metall auf das feſteſte mit dem Glaſe vereinigt würde.

Sehr gründliche Unterſuchungen über die Technik hat K. Haas an Wandmalereien aus der byzantiniſchen Zeit angeſtellt. [3] An Wänden, Kuppeln, Gewölben erforderte die Befeſtigung der Moſaik viel grössere Sorgfalt als bei Fussböden. War das Mauerwerk Backſtein, ſo wurde der die Ziegel verbindende Mörtel bis zu zwei Zoll Tiefe entfernt, und nun der Untergrund, ein dichter Mörtel, auf die ganze Wandfläche aufgetragen. Derſelbe haftete feſter, weil er zugleich in die Fugen eindrang; er ſelbſt aber wurde wieder an der Oberfläche gefurcht oder ſonſt mit Vertiefungen verſehen, um dem zweiten Grunde mehr Halt zu geben. Bei Quadergemäuer trieb man zu dem nämlichen Zwecke Nägel mit breiten Köpfen in die Fugen; Ciampini erwähnt ſogar über die Mauerfläche geſpannte Drahtnetze.

Auf dieſen Untergrund kam der zweite Grund, in welchen die Würfel ſelbſt eingeſetzt wurden. Nach einer Stelle bei dem römiſchen Hiſtoriker Flavius Vopiscus war es zur Zeit des Kaiſer Valentinianus I. (364—375) Gebrauch, hierzu Erdpech und andere harzige Stoffe zu verwenden; ge-

---

[1] Diversarum artium schedula II. 15.

[2] Abgedruckt bei L. A. Muratori, *Antiquitates italicae med. aevi.* 6 Bde. Mailand 1738. vol. II. pag. 365.

[3] *Ueber Mosaikmalerei* in: Mittheilungen der k. k. Central-Commiſſion zu Erforſchung und Erhaltung der Baudenkmale. 1859. S. 173 ff.

eigneter, weil langsamer erhärtend, ist der *marmoratum* genannte Kitt, Kalk und Marmorstaub mit Wasser und Eiweiss, oder noch besser Leinöl gemengt. In dem Mörtel byzantinischer Mosaiken von Konstantinopel, Venedig und Torcello fand Haas auch Binsen und Stroh. In Sicilien und auch in Torcello ist förmliche Untermalung auf dem Mörtel zu beobachten, welche nicht allein dem Mosaisten die Arbeit erleichterte, sondern auch das störende Hervortreten weissen Mörtels zwischen farbigen Würfeln verhütete.[1] (Bei antiken Mosaiken pflegt der Mörtel nicht bis an die Oberfläche zu reichen, es sei denn, dass sie restaurirt worden.) Gewöhnlicher ist rothe Umrisszeichnung, wie das Auftragen gelblich-röthlicher Farbe auf die Stellen, wohin Gold zu stehen kommen sollte.

Von der Technik der byzantinischen Plattenmosaik muthmasst Salzenberg,[2] dass die einzelnen Platten nach dem Muster zusammengelegt und auf der Rückseite mit einem Kitt übergossen worden seien, welcher sich mit dem Stein verband und steinhart wurde, und der auch dazu diente, die so hergestellten grösseren Tafeln an der Mauer zu befestigen.

Die aus dieser Plattenmosaik hervorgegangene Florentiner Mosaik, welche complicirtere Gemälde, Blumen, Landschaften und sogar Figurales liefert, und sich nicht allein des Marmors und verwandter Steinarten, sondern auch der Edelsteine und Halbedelsteine, Korallen, der Perlmutter und anderer Muscheln bedient, um alle feinen Uebergänge ausdrücken zu können, verfährt etwas anders. Der Künstler hat vor sich auf einer geneigten Ebene einen grossen braunen Stein, genannt *Lavagna*, der mit Kitt überzogen ist. In diesen Kitt setzt er die unzähligen nach Bedarf zugeschnittenen Plättchen. Durch einen eisernen Rahmen werden die fertigen Partien unter sich und mit der Lavagna fest zusammengedrückt. Ist die Arbeit beendigt und der Kitt hart geworden, so wird die Oberfläche vorsichtig polirt wie ein Spiegel.[3]

---

[1] An Bruchstücken aus Torcello hat Verf. rothe Untermalung für Gold, Roth, Rothbraun, gelbliche für die lichteren Tinten, dunkelgraue für Blau, Schwarz u. s. w. gefunden.

[2] *Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel.* Berlin 1854.

[3] Abbé Richard, *Description historique et critique de l'Italie* t. III. p. 82 f.

II.

Mosaik im Alterthum.

Im Buche Esther der Bibel, in der Schilderung der Pracht im Schlosse Susan des Königs Ahasveros, der da König war von Indien bis an die Mohren, heisst es (cap. I. v. 6.): *Die Bänke waren golden und silbern auf Pflaster von grünen, weissen, gelben und schwarzen Marmeln gemacht.* Luthern mag bei dieser Uebersetzung ein Estrich vorgeschwebt haben, in welchen verschiedenfarbige kleine Kiesel regellos eingewalzt sind, also was man heutzutage *terrazzo* nennt. Wahrscheinlich ist auch diese Art als die älteste Mosaik zu betrachten, und das Eindrücken der Steinchen in den Lehm oder Mörtel des Fussbodens dürfte zunächst den Zweck gehabt haben, diesem grössere Festigkeit zu geben. Vielleicht haben wir uns so auch die mit Schlegeln festgeschlagenen *barbarischen Pavimente* vorzustellen, von denen Plinius spricht im Gegensatz zu dem *lithostrotum*, welchen Ausdruck er schon auf figurale Darstellungen anwendet. [1]

Die ältesten in Pompeji aufgefundenen Mosaikfussböden zeigen geometrische Figuren mittelst weisser Steinchen in einen röthlich gefärbten Mörtel eingelegt — *opus signinum* nach der Stadt Signia (Segni), in welcher das Färben des Mörtels mit Ziegelmehl u. dgl. erfunden sein soll.

Engelmann ist allerdings der Ansicht, dass die Fussbodenmosaiken direct Nachahmungen der Muster der Teppiche gewesen seien, mit welchen man in kalter Jahreszeit die Steinplatten belegte. [2]

Der Text der Vulgata in der oben citirten Bibelstelle zeigt übrigens viel deutlicher, dass es sich um einen kunstreich zusammengestellten Boden handelt: *pavimentum smaragdino et pario stratum lapide, quod mira varietate pictura decorabat.* E. Aus'm Werth [3] will hier Plattenmosaik, opus Alexandrinum erkennen. Auch das Pflaster, mit welchem in der Vision Ezechiels (40, 17. 18.) der neue Tempel in Jerusalem ausgestattet erscheint, und der »lieblich gepflasterte Boden« der Sänfte Salomons im Hohenliede (3, 10.) wird als Mosaik gedeutet. Flavius Josephus erwähnt in seiner Geschichte des jüdischen Krieges lithostroton im Tempel.

Auf jeden Fall unterstützen diese Erwähnungen der Mosaik in der Bibel die Ansicht, dass der Orient die Heimath auch dieser Kunst sei, welche die Römer von den Griechen überkommen hatten. Für die letztere That-

---

[1] Hist. natur. XXXVI. 60. 61.

[2] *Ueber Mosaikreliefs* in „Rhein. Museum f. Philol." N. F. XXIX.

[3] *Der Mosaikboden zu St. Gereon in Köln.* Bonn 1873.

sache besitzen wir nicht bloss das Zeugniss des Plinius, dass sowohl die bereits erwähnten pavimenta und die *sublialia*, mit musivischem Estrich belegten flachen Dächer oder Terrassenpflaster, als auch die lithostrota ihren Ursprung bei den Griechen haben, sondern ausserdem Bruchstücke des Fussbodens von dem Pronaos des Zeustempels zu Olympia (V. Jahrh. vor Chr.). Die französische Regierung hat sich das Verdienst erworben, die schon durch Winckelmann angeregte Ausgrabung der Ueberreste dieses Tem-

Fig. 19.
Fussbodenfragment von Olympia.

pels im Jahre 1829 wenigstens in Angriff nehmen zu lassen, wobei u. a. unter einem späteren römischen Mosaikboden aus Marmor und Alabaster Stücke des ursprünglichen Bodens gefunden wurden mit schönen Darstellungen von Meergöttern in Palmettenumrahmung. (Fig. 19.) Diese, leider nicht conservirte, Mosaik bestand aus Kieseln des die Ebene von Olympia durchströmenden Flusses Alpheios, welche 1 cm. im Durchmesser hatten; die menschlichen Figuren waren fleischfarben, das Haar rothbraun, ausserdem war Weiss, Schwarz, Gelb und Grüngrau zur Anwendung gekommen. [1]

[1] *Expedition scientifique de la Morée.* Paris 1831.

Diese Bruchstücke eines Mosaikfussbodens sind soviel bis jetzt bekannt das Einzige, was von griechischer Kunst in diesem Zweige auf unsere Zeit kam; die spätere Ausbreitung und Vervollkommnung der Mosaik wird u. a. durch die Beschreibung des Prachtschiffes des Hieron von Syrakus († 215 v. Chr.) bewiesen, welche in den Sälen einen Cyklus von Gemälden zur Ilias in Mosaik ausgeführt sein lässt.[1] Indessen werden einige Arbeiten aus römischer Zeit wohl mit Recht für Copien griechischer Originale gehalten. So vor allem die in der Casa del Fauno oder Casa di Goethe in Pompeji im Jahre 1831 aufgefundene Alexanderschlacht (jetzt im Museo nazionale zu Neapel), grossartig in der Composition und von vollendeter Technik. Das Gemälde stellt nach Ansicht der meisten Archäologen den Moment der Schlacht bei Issos dar, wie im wilden Schlachtgetümmel Alexander den Feldherrn des Darius durchbohrt angesichts des Perserkönigs, der die eigene Gefahr vergessend sich voll Theilnahme dem auf den Tod Verwundeten zuwendet. Das Original dürfte ein enkaustisches Gemälde gewesen sein, vielleicht das Werk der Malerin Helena, welches Vespasian im Friedenstempel zu Rom aufstellen liess. Burckhardt[2] sieht in dieser Mosaik eine Schlacht von Griechen oder Römern gegen Kelten. — Ein anderes Werk von hoher Bedeutung, einen Kampf zwischen Centauren und wilden Thieren darstellend, befindet sich in Berlin.

Mit aller Bestimmtheit lässt sich als eine solche Copie und zwar nach einem musivischen Originale die unter dem Namen der Capitolinischen Tauben bekannte Mosaik bezeichnen, welche in der Villa Hadrians bei Tivoli entdeckt, das capitolinische Museum in Rom ziert. Dies Bild, von welchem in Neapel ein zweites Exemplar existirt, entspricht nämlich vollkommen der Schilderung, welche Plinius[3] von einem Werke des Sosus von Pergamus entwirft. Er sagt: »Am berühmtesten war in dieser Gattung (nämlich der musivischen Malerei) Sosus, welcher zu Pergamus den Boden in dem sogenannten *ungekehrten Hause* legte, welches diesen Namen bekam, weil er darin die Abfälle der Mahlzeit und was man sonst auszukehren pflegt, als sei es zurückgelassen worden aus kleinen und in verschiedene Farben getauchten Würfeln nachgebildet hatte. Wunderbar ist daselbst eine trinkende und das Wasser mit dem Schatten ihres Kopfes verdunkelnde Taube; andere sonnten und pickten sich auf dem Rande einer Schale.« (Fig. 20.) Burckhardt[4] bezeichnet diese »zierlichste antike Mosaik Roms« als eines der belehrendsten Beispiele für den Grad der Illusion, welche man im äussersten Fall mit den kostbarsten Mitteln erstrebte. Nach dem erwähnten ungekehrten Saale, *οἶκος ασάρωτος*, hiess die Mosaik auch *Asaroton*.

---

[1] Athenaeus V. 206.
[2] *Cicerone*, 3. Aufl. S. 788.
[3] *Hist. nat.* XXXVI. 60.
[4] A. a. O. S. 793.

Von dem Färben des Marmors spricht Plinius auch im vorhergehenden Buche bei Gelegenheit der Plattenmosaik zur Belegung der Wände.

Nach Rom soll die Mosaik höheren Stils durch Sulla verpflanzt worden sein, welcher so viel dazu beitrug, die »Kunstkennerschaft« in Rom heimisch zu machen. Nach seinem Siege über den jüngeren Marius (82 v. Chr.) liess er den wieder aufgebauten Fortunatempel zu Praeneste mit Mosaikböden in griechischer Art zieren. Die Angabe des Plinius, dass das mittlere Stock-

Fig. 20.
Die capitolinischen Tauben.

werk des von M. Scaurus, Sulla's Stiefsohne, erbauten Theaters (bei dessen Einrichtung der Genannte selbst »die wahnsinnige Verschwendung des Caligula und Nero noch überboten« habe) *von Glas* gewesen sei, wird auf Wandbekleidung mit Glasmosaik gedeutet. Doch müsste es auffallen, dass Plinius die Technik, welche er an andern Stellen wiederholt bespricht, hier gar nicht erwähnt. Auch sprechen die in allen Theilen des einstigen römischen Reichs gemachten Funde von alten Mosaiken keineswegs für die (angeblich sogar erst unter Augustus aufgekommene) Anwendung von Glasfluss in grösserem Umfange. Auch Lucanus gedenkt bei der Schilderung des

Luxus zur Zeit der Kleopatra nur koſtbarer Steine zur Ausſchmückung der Wände. Aus welchem Materiale die Moſaikfussböden geweſen ſein ſollen, welche nach Suetons Erzählung Caeſar nebſt ſeinen Zelten auf Kriegszügen habe mitſchleppen laſſen, iſt unklar; an Marmorböden dürfte dabei wohl nicht zu denken ſein.

Furietti [1] zählt die zu ſeiner Zeit bekannten römiſchen Moſaiken auf. Seitdem iſt deren eine ſehr grosse Anzahl zu Tage gekommen. Die reichſte Ausbeute hat Pompeji geliefert. Die Abbildung auf S. 95 zeigt uns die Thürſchwelle vom Hauſe des Faun. Ein ſehr ſchöner, ſtreng ornamental behandelter Fussboden, 1872 hinter dem Venustempel aufgedeckt, iſt in »Das Kunſthandwerk« II. Jahrgang Bl. 3 abgebildet. Aus der casa del poeta tragico rührt die im Muſeum zu Neapel befindliche Darſtellung einer Theaterprobe her. Auf einem Gemälde, welches Tänzerinnen mit Masken zeigt, findet ſich der Name des Künſtlers *ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ*, Dioskurides von Samos. Neben der Wohnung des Thürhüters findet ſich öfters, z. B. in der casa del poeta tragico, das Bild eines Kettenhundes mit dem Warnſpruch *Cave canem.* Vorhallen, Gemächer, Bäder haben muſiviſch ausgelegte Fussböden mit geometriſchen oder Arabeskenmuſtern, figürlichen Darſtellungen; Wände werden vorzüglich dann mit Moſaik bekleidet, wenn ſie häufiger Näſſe ausgeſetzt ſind, welche andere Malerei bald zerſtört haben würde, alſo an Brunnen &c.; häufig genug auch erinnern Muſter mit Licht und Schatten, ſcheinbaren Latten, Roſten, Caſſetten u. dgl. daran, dass dieſe Arbeiten aus einer Zeit ſtammen, in welcher das natürliche äſthetiſche Gefühl der antiken Welt zu ſchwinden begann. Noch lebhafter wird dieſer Eindruck bei der Betrachtung des umfangreichen, aus den Thermen des Caracalla herrührenden Moſaikbodens im Eckſaal des Lateran in Rom: Kämpfende Gladiatoren, mit anwidernder Naturtreue ausgeführt, die Namen der Haupthelden dabei. Dieſer ähnlich iſt die 1835 in der Tenuta di Torre Nuova ausgegrabene Moſaik im grossen Saal der Villa Borghese bei Rom.

Auch bei Nennig an der Moſel (zwiſchen Saarburg und Merzig) 1852, bei Bitburg am Fusse der Eifel, in Salzburg, bei der Grundlegung für das Mozartdenkmal, 1841, im Chiemſeehof daſelbſt 1866 (Entführung der Europa), und 1815 auf den Loigerfeldern bei Salzburg (Theſeus und Ariadne, jetzt auf der Marianneninſel in Laxenburg), bei Weſterhofen, im Landgerichte Ingolſtadt (jetzt im Bair. National-Muſeum in München), bei Petronell auf der öſterreichiſch-ungariſchen Grenze, auf der Werftinſel bei Alt-Ofen (Münz- und Antiken-Cabinet in Wien) u. a. a. O. ſind mit den Grundmauern römiſcher Villen Moſaikböden aufgedeckt worden, ferner dergleichen bei Vilbel in Oberheſſen 1849 in einem römiſchen Bade (jetzt im Muſeum zu Darmſtadt), bei Santiponce, dem einſtigen Italica und bei Tarragona in Spanien. Der Fund von Tarragona brachte in dem

[1] J. A. Furietti, *De Musivis.* Romae 1752. pag. 51 ff.

einstigen Palast des Augustus das wohlerhaltene Gemälde Venus und Adonis, erstere am Gürtel, letzterer am Köcher &c. kenntlich, an's Licht (Fig. 21).[1]

In Siebenbürgen und zwar zu Várhely im Hatzeger Thalé (nah dem Eisernenthor-Pass), wo einst das dacische Sarmisagethusa, nachher Ulpia Trajana geheissen, lag, wurden in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts zwei schöne und ungewöhnlich grosse Mosaikböden (jeder 18 Schuh ins

Fig. 21.
Venus und Adonis, Mosaik aus Tarragona.

Geviert) blossgelegt, auf dem einen das Urtheil des Paris, auf dem andern Priamus vor Achill kniend.[2] Aber »leider ist von dem schönen Pflaster nichts mehr übrig geblieben, da jeder Besucher ein Stück mit sich nahm, bis zuletzt nichts mehr da war.«[3] Das gleiche Geschick erreichte noch schneller die 1864 zwischen Karlsburg und Márosportó in Siebenbürgen

[1] Alex. de Laborde, *Descripcion de un pavimento en mosayco descubierto en la Italica &c.* Paris 1806.

[2] Goro v. Agyagfalva, *Wanderungen durch Pompeji.* Wien 1825.

[3] Charles Boner, *Siebenbürgen, Land und Leute.* Leipzig 1868.

in einem Umfange von mehr als vier Quadratklaftern blossgelegten Fussböden. Die Bewohner der Gegend vermutheten unter den Mosaiken Schätze und ftürzten fie um! [1]

Bedeutend ift die Zahl der römifchen Mofaiken in Frankreich. So wurden Fussböden aufgedeckt bei Schloss Chaftellux (Dep. Yonne) 1838, in einem Hofe des erzbifchöflichen Palaftes zu Reims 1845, zu Jurançon bei Pau, Noizy und andern Orten des Departements Sâone et Loire, zu Nîmes (Dianatempel), Autun (Amphitheater), Lyon, Vienne, Laudun, Revel, Auriol bei Marfeille, Anse (Dep. Rhone) &c. &c.

III.

Frühchristliche Zeit.

Das Chriftenthum übernahm die Mofaikmalerei von den Römern, wies derfelben aber eine Stellung zu, welche fie in der alten Welt entweder noch gar nicht oder doch nur ausnahmsweife eingenommen hatte. Die grössere Dauerbarkeit mag die chriftlichen Künftler beftimmt haben, bald auch für Wandmalereien der Mofaiktechnik den Vorzug zu geben. Technik und Stil blieben vorläufig die römifchen, wie ja auch Perfonificationen des heidnifchen Mythus mit anderer Bedeutung beibehalten wurden, fo dass über die Entftehungszeit aufgefundener Bildwerke fich Zweifel erheben konnten, welche erft genauere Kenntniss der frühchriftlichen Symbolik löste.

Dies war z. B. der Fall bei den — vielleicht die ebenfalls noch ganz antik gehaltenen Fussböden in der Katakombe S. Elena an der Via Tiburtina abgerechnet — älteften unter den erhaltenen Denkmälern aus diefem Zeitabfchnitte, den Gemälden an den Wölbungen der Capelle S. Coftanza in Rom (fuore le mura). Die Darftellung der Weinlefe in diefen Mofaiken verfchuldete die Behauptung, das Gebäude fei urfprünglich ein Bacchustempel gewefen. Es ift jedoch erwiefen, dass Konftantin der Grosse die Capelle entweder als Tauf- oder Grabcapelle für feine Tochter Konftantina bauen liess und zwar auf dem Flecke, wo feine Schwefter Konftantia Augufta die Taufe empfangen hatte. Reben, Trauben, Weinlefe u. f. w. waren bei den Chriften der erften Jahrhunderte beliebte Symbole, wie Malereien in den Katakomben, Sarkophage u. a. m. zeigen. Die Gemälde in S. Coftanza find zum Theil reftaurirt.

Spuren von Mofaikarbeiten finden fich auch noch in andern als der obengenannten Katakombe. Von den Mofaikmalereien, mit welchen Kon-

---

[1] *Mitth. d. k. k. Centralcommission.* XXII. p. XX.

ftantin zahlreiche Kirchen, z. B. die alte Peterskirche, fchmückte, ift nichts mehr vorhanden. Die Mofaiken der Tribune in der (angeblich älteften römifchen, nämlich von Papft Pius I. alfo um die Mitte des zweiten Jahrhunderts gegründeten) Kirche S. Pudentiana: Chriftus von Apofteln und den Töchtern des Senators Pudens, Pudentiana und Praxedis, umgeben, dürften dem Ende des vierten Jahrhunderts angehören mit Ausnahme der Figur des Heilands, welcher bereits nicht mehr als Jüngling, fondern als bärtiger Mann abgebildet ift; auch das Nebenwerk deutet auf eine fpätere Zeit. Die Kirche ift auch wiederholt, fo bereits unter Papft Hadrian I. (Ende des achten Jahrhunderts) reftaurirt worden. — Die Mofaiken in dem Baptifterium zu Neapel (aus Konftantins Zeit) find zu ftark reftaurirt, als dass fich ihr Stil mit Sicherheit verfolgen liesse.[1]

Wahrfcheinlich aus dem vierten Jahrhundert rührt das 1865 in der Pilgerherberge Casa nuova in Jerufalem aufgefundene Fussbodenftück her: von dem Mittelbilde war nur der Fuss einer männlichen Figur vorhanden, ausserdem Vögel und Seethiere in quadratifchen Umrahmungen.[2] Bruchftücke diefes Bodens befitzt das Oefterr. Mufeum in Wien. — Von dem in Pefaro aufgedeckten Boden wird im fünften Capitel zu handeln fein. (S. 119.)

Konftantins Zeitgenoffe Papft Sylvefter I. und deffen Nachfolger im fünften Jahrhundert liessen unferer Kunft ebenfalls Pflege angedeihen, und die Wahrzeichen dafür find noch ziemlich zahlreich da. Nun tritt Ravenna in den Vordergrund. Dorthin verlegte, als das weftrömifche Reich bereits in feinen Grundveften wankte, Kaifer Honorius 403 die kaiferliche Refidenz, dort lebte und liegt begraben feine fromme Schwefter Galla Placidia, dort fassen als Beherrfcher Italiens der Herulerfürft Odoaker und der Gothe Theodorich, und fie führten Kirchen- und Palaftbauten auf zu der felben Zeit, welche im übrigen Italien fo viele herrliche Bauwerke in den Stürmen der Völkerwanderung zu Grunde gehen fah. Mit dem Sturze der Gothenherrfchaft durch Belifar und Narfes gegen die Mitte des fechsten Jahrhunderts gewann auch die byzantinifche Kunft in Ravenna die Oberhand, und die aus diefer Periode ftammenden Kunftwerke gehören daher in einen anderen Abfchnitt.

Die älteften Mofaiken Ravennas[3] dürften die an den Wänden und der Kuppel von S. Giovanni in Fonte (orthodoxes Baptifterium des Doms, 430 erbaut) fein: in der Kuppel als Rundbild die Taufe Chrifti, welchem der Flussgott JORDANN das Handtuch bereit hält; darunter die Apoftel; zwifchen den Hauptbogen des Erdgefchosses Rankenornament

---

[1] Labarte, *Histoire des arts ind.* t. IV. — Crowe u. Cavalcafelle, *Geschichte der italien. Malerei.* Deutfche Ausgabe von M. Jordan. I. Bd. Leipzig 1869.

[2] L. v. Walcher in: „Mittheilungen des k. k. Oefterr. Mufeums" 1866 Nr. 11.

[3] J. Rud. Rahn, *Ravenna. Eine kunstgeschichtl. Studie.* Leipzig 1869.

auf dunkelblauem Grunde und Medaillons mit Goldgrund — alles wohl erhalten und in merkwürdigfter Weife antike Kunfttradition und chriftlich-religiöfe Empfindung in fich vereinigend.

Weniger bedeutend find die Mofaiken an den Gewölben der aus der Mitte des fünften Jahrhunderts (nach Burckhardt aus dem fechsten) ftammenden Capelle im erzbifchöflichen Palafte.

In der Kirche S. Giovanni Evangelifta finden fich Bruchftücke einer Darftellung der ftürmifchen Seefahrt der Galla Placidia von Konftantinopel nach Ravenna, zu deren Gedächtniss fie diefe Kirche errichten liess; doch bezeichnet die rohe Ausführung diefes Gemälde als das Werk einer fpäteren Zeit.

Endlich ift die Grabcapelle der Galla Placidia S. Nazaro e Celso an Gewölben und oberen Wandflächen aufs reichfte mit Mofaiken geziert: Sterne, fymbolifche Zeichen, figürliche Darftellungen. An der gedrückten Schädelform, den hervortretenden Backenknochen, der flauen Modellirung des Nackten erkennt Rahn bereits barbarifchen Einfluss.

Unter der Herrfchaft der Gothen und der arianifchen Glaubenslehre wurden in Ravenna erbaut: S. Maria in Cosmedino (arianifches Baptifterium). Mofaikfchmuck ift nur noch in der Kuppel vorhanden, und zwar wie es fcheint, eine freie Wiederholung des Taufbildes im römifchen Baptifterium.

Ferner S. Martinus in coelo aureo, um 500 von Theodorich erbaut — der Beifatz zu dem Namen des Heiligen foll hier wie in andern Fällen von dem Goldgrunde der Mofaiken herrühren. Seitdem im neunten Jahrhundert die Gebeine des h. Apollinaris vor den Sarazenen aus der Kirche S. Apollinare in der Hafenftadt Classis hierher geflüchtet wurden, heisst fie *S. Apollinare nuovo* oder *in Città.* An den Fenfterwänden des Mittelfchiffs find Mofaiken erhalten, auf der einen Seite eine Proceffion von weiblichen Heiligen von Claffis aus zur Anbetung der Könige, auf der andern ein entfprechender Zug heiliger Männer von Ravenna aus dem thronenden Chriftus entgegen, darüber Einzelgeftalten von Heiligen und 26 Scenen aus dem neuen Teftamente. Die beiden Proceffionen find nach dem Mangel jeder Individualifirung, den fchweren Umriffen und der harten Färbung zu urtheilen jünger als die Anbetung, der thronende Chriftus und die übrigen Darftellungen. Von Wichtigkeit ift diefe Mofaik noch befonders durch die Abbildung des Palaftes Theodorichs zu jener Zeit.

In eben diefem Palafte gefundene Mofaikböden, welche noch antike Tradition verrathen, waren wieder verfchüttet, find jedoch 1871 abermals aufgedeckt worden. Derfelbe Herrfcher liess auch fein Bildniss in Mofaik ausgeführt in verfchiedenen Städten aufftellen, fo in Pavia und in Neapel, wo das Zerfallen diefes Bildes als böfes Omen aufgefasst wurde. [1]

---

[1] Schnaafe a. a. O. III.

Von den römifchen Mofaikgemälden diefes Zeitabfchnittes hält Labarte die zu S. Sabina für die älteften. Es find zwei Coloffalfiguren an der Wand innerhalb des Portals, der Infchrift nach die *Ecclesia circumcisionis* und die *Ecclesia gentium* (Judenthum und Heidenthum) vorftellend, 424 ausgeführt, gut gezeichnet und in der Gewandung noch antik gehalten.

Wichtiger ift der Schmuck des Triumphbogens und der Wände über den beiden Säulenreihen des Mittelfchiffs von S. Maria maggiore (*Basilica Liberiana,* unter Papft Sixtus III. gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts erbaut). An dem Triumphbogen die gekrönte Jungfrau in römifchem Coftüm, daneben die Apoftel Paulus und Petrus und andere Geftalten, das Ganze in antikem Sinne angeordnet, ein Engel in Geftalt und Bewegung römifchen Victorien ähnlich, aber mit dem Nimbus. Neben und unter diefer Hauptgruppe Darftellungen unter Rundbögen und endlich die heiligen Städte Jerufalem und Bethlehem. An den Wänden Scenen aus dem alten Teftamente in römifcher Anfchauung.

Die Kuppel der zum Baptifterium von S. Giovanni in Laterano gehörigen Capelle zeigt das Lamm und Taubenpaare in Rankenumrahmung.

Zeugen des rafchen Verfalls der Kunft find die Gemälde am Bogen der Bafilica S. Paolo fuori le mura, welche unter Papft Leo dem Grossen (440—461) gebaut ift. Die Clafficität in der Raumvertheilung und in den Typen fchwindet immer mehr. Der coloffale Massftab des Bildes Chrifti foll den Gläubigen offenbar Grösse und Hoheit des Heilands verfinnlichen, die untergeordneten Geifter, Engel, Apoftel und Propheten, reihen fich nach der Rangordnung der himmlifchen Hierarchie in unfchöner Regelmässigkeit und ohne gegenfeitige Beziehung neben einander auf.[1]

Dem Stil nach müffen hier auch die Mofaiken in S. Cosma e Damiano in Rom, welche Kirche im dritten Jahrzehnt des fechsten Jahrhunderts gebaut ift, angereiht werden.

Aus dem fünften Jahrhundert find endlich noch die Mofaiken der Capelle S. Satiro (verbunden mit S. Ambrogio) in Mailand, in Medaillons die Bilder der Heiligen Victor, Ambrofius, Protafius u. A., römifch im Stil, aber auf Goldgrund; Bruchftücke von Mofaikpflafter in den Kathedralen von Novara und Aofta.

Dass auch in Germanien und Gallien in frühchriftlicher Zeit Kirchen Mofaikfchmuck erhalten haben, ift aus Andeutungen der Gefchichtsfchreiber zu entnehmen, doch hat fich davon nichts erhalten.

Dagegen befitzt die Bafilica von Djemilah in Algerien noch einen Mofaikboden mit Medaillons, Thieren und Widmungsinfchriften römifchen Stils.

---

[1] Crowe u. Cavalcafelle a. a. O.

IV.

Mosaik in Byzanz.

Die Christen der ersten Jahrhunderte verzichteten, wie es scheint, in der Regel freiwillig auf die Kunst des Bildhauers, wenn es galt, ihre Gotteshäuser mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte oder dem Leben der Heiligen zu schmücken. Die figurale Plastik mochte gegenüber der Malerei in ihren Vorstellungen zusammenfallen mit dem verbotenen Götzenwesen der Heiden. Und wenn wir annehmen dürfen, dass eben dieser Umstand mit dazu beigetragen habe, die Mosaikmalerei im Abendlande so beliebt zu machen, als eine Kunst, welche für grössere Dauer schuf als die damalige Wandmalerei, so musste im oströmischen Reiche, das stets in unmittelbarer Berührung mit dem Orient geblieben war, diese Kunstübung mit ihren leuchtenden Farben, dem glänzenden Golde und der Künstlichkeit der Arbeit, der Prachtliebe der Grossen noch viel mehr entsprechen. Ueberdies kam die geistigem Ausdrucke und freier Linienführung nicht günstige Technik der Neigung für typische Formen entgegen, wie sie selbst ohne Zweifel wiederum das Ihrige beitrug zu der Erstarrung und Verknöcherung der byzantinischen Malerei.

Hierbei darf man allerdings nicht vergessen, wie oft geschieht, dass diesem Erstarren der byzantinischen Kunst, diesem geistlosen Wiederholen des »Auswendiggelernten«, Jahrhunderte voraufgingen, deren Schöpfungen zu dem Erhabensten und Würdevollsten in der christlichen Kunst überhaupt gehören.

Schon Konstantin hatte die grössten Anstrengungen gemacht, die Residenzstadt des oströmischen Reiches so glanzvoll auszustatten, dass sie nicht hinter der alten Welthauptstadt zurückstände. Justinian I. (527—565) strebte ihm auch darin nach. Unter seiner Regierung wurden die Kirchen Konstantinopels auf das grossartigste mit Mosaikgemälden geschmückt, nicht minder die Staatsgebäude, wie z. B. die *Chalke*, die Vorhalle des kaiserlichen Palastes, mit den Darstellungen denkwürdiger Ereignisse aus Justinians Regierungszeit. Die Wände der Chalke waren mit Plattenmosaik aus verschiedenfarbigem Marmor und Porphyr bedeckt.

Den gleichen Schmuck haben heute noch die Innenwände der Aja Sofia, der einstigen Sophienkirche; von dem Mosaikpflaster derselben sind nur noch geringe Bruchstücke vorhanden, und auch die reichen und höchst vorzüglichen Mosaikgemälde an den Wölbungen der Kirche haben leider bei Umwandlung dieser in eine Moschee starken Schaden gelitten: wie die Türken überall den Querbalken der Kreuze weghieben, so sind, da

ihre Religion ihnen die Abbildung lebender Geschöpfe verbietet, die figürlichen Darstellungen übertüncht worden. Salzenberg [1] war in der Lage, bei den Restaurationsarbeiten (bei welchen die figuralen Theile eben jenes religiösen Verbots halber leider wieder übertüncht werden mussten) die noch vorhandenen Gemälde aufzunehmen, die übrigens zum grossen Theil der Zeit nach Justinian angehören. Am besten erhalten ist die Mosaik des Narthex oder der Vorhalle: der thronende Christus im weissen mit Goldstreifen verzierten Gewande, neben ihm Medaillonbilder der Jungfrau und des Erzengels Michael, zu seinen Füssen Justinian im Kaiserornate demüthig auf dem Boden liegend. Christus hat bereits den Typus, welcher sich auf das apokryphe Schreiben eines angeblichen Amtsvorgängers des Pontius Pilatus als Landpfleger in Palästina, des Publius Lentulus gründet: dort wird nämlich Christus als Mann von stattlichem Wuchse mit dunkelm gescheiteltem Haare, heiterer Stirne, leuchtendem Auge, röthlichem geschnittenem Barte u. s. w. geschildert, also im Widerspruch sowohl mit dem frühchristlichen Herkommen, den Heiland als bartlosen Jüngling darzustellen, wie mit der Tradition, welche die »Knechtsgestalt« des Herrn ganz realistisch nahm.

In der Mitte der Kuppel der Sophienkirche war abermals Christus, als Weltrichter auf dem Regenbogen thronend, angebracht, in den Zwickeln vier Cherubim, an den Fensterwänden Propheten, Märtyrer und Bischöfe; über dem *Bema*, dem Bischofssitze der griechischen Kirche, die Jungfrau mit dem Kinde (s. Seite 114); in den Kuppeln über dem zweiten Stockwerk der Seitenschiffe Darstellungen aus dem neuen Testament, auch wieder ein segnender Heiland, von welchem Strahlen ausgehen auf die Propheten; an den übrigen Gewölben Fruchtschnüre und Zickzackornamente, welche die constructiven Hauptlinien bezeichnen, Kreuze und Rosetten. Goldgrund anstatt des blauen erscheint allerdings auch im Abendlande, bevor dort der byzantinische Stil herrschend wurde, für diesen aber ist er charakteristisch. Auf die Prachtliebe allein lässt sich die Wahl des Goldes wohl nicht schieben. Die Bedeutung beider Farben ist ohne Zweifel dieselbe, sie stellen den Himmel, den ewigen und unendlichen Raum, vor, und sind beide vorzüglich geeignet, die Figuren entschieden heraustreten zu lassen. Blau aber gehört zu den Farben, welche am ersten in Schmelzglas herzustellen waren, während das Gold, das ja ohnehin gern für die Nimben verwendet wurde, die Möglichkeit bot, den Himmelsraum anstatt in der Farbe, in welcher er den Erdbewohnern erscheint, von überirdischem Glanze durchleuchtet zu zeigen. Die Glasflusswürfel haben einen Durchmesser von 1—2 Linien, zu den Köpfen wurden hier, wie bei der Marmormosaik des späteren Alterthums, kleinere Körper, kaum ½ Linie stark, benutzt. Die

---

[1] W. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert.* Berlin 1854.

Wirkung des Goldes wurde an den in der Höhe angebrachten Malereien durch einen technischen Kunstgriff noch erhöht. Man legte nämlich die vergoldeten Glasflusswürfel nicht in eine Ebene, sondern streifenweis mit geringer Neigung aus der Ebene heraus und liess zwischen den einzelnen horizontalen Streifen Zwischenräume, welche dem unten stehenden Beschauer eben durch die geneigte Lage der Reihen verdeckt wurden. So entstanden gewissermassen Stufen und durch diese wieder eine vielfältigere Brechung der Lichtstrahlen, die goldene Fläche war sozusagen fassettirt, während zugleich an Gold gespart wurde.

Ueber die nächstfolgende Zeit sind die Nachrichten dürftig, hauptsächlich wohl, weil die Geschichtsschreiber es nicht nöthig fanden, das damals allgemein gebräuchliche Decorationsmittel zu erwähnen.[1] Die Entstehungszeit der Heiligenfiguren mit architektonischem Hintergrunde in der Kuppel der Georgskirche (Moschee Orta-Sultan-Osman-Dschamissi) in Salonichi (dem alten Thessalonika) ist bisher nicht festgestellt worden.[2]

Vom Kaiser Phokas (602—610) wird berichtet, dass er die Bildnisse Konstantins und der Mutter desselben für eine Taufkirche anfertigen liess. Ein von Renan in Ssur, dem alten Tyrus, gefundener grosser Mosaikboden (jetzt in Paris), stammt aus einer in der Mitte des siebenten Jahrhunderts geweihten Kirche, wird aber für älter gehalten. Das Mittelstück desselben ist von Thier- und Pflanzenornament bedeckt, die Bordure besteht aus Medaillons mit Darstellungen der Monate, der Jahreszeiten, der Winde, verschiedener Thiere &c.[3]

Während des Bilderstreites im achten und neunten Jahrhundert wurden zahlreiche Werke der kirchlichen Mosaikmalerei vernichtet und neue figürliche nicht geschaffen, doch hörte desshalb die Ausübung der Kunst nicht auf. Da die heiligen Personen, wenigstens öffentlich, nicht mehr dargestellt werden sollten, half man sich mit Landschaften, Thieren, Jagden, und zwar nicht bloss zur Ausschmückung von Profangebäuden. Dem Kaiser Konstantin Kopronymos (741—775) wird ausdrücklich der Vorwurf gemacht, er habe die Muttergotteskirche in dem Schlosse der Blachernen zu Konstantinopel, welche früher mit Darstellungen aus dem Leben Christi geziert gewesen, in einen Obstgarten und Vogelhaus verwandelt. Vögel, Bäume, Pflanzenornament begegnen uns daher auch so häufig in den Miniaturen aus jener Zeit. Kaiser Theophilus (829—842), obwohl noch ein Gegner des Bilderdienstes, nahm doch keinen Anstoss an kriegerischen und ländlichen Scenen, welche an den Wänden seines Palastes in musivischer Arbeit dargestellt wurden. Auch Bildnisse wurden ausgeführt. Die Kaiserin Irene (Ende des achten Jahrhunderts) hatte bereits an Stelle einer zerstörten

---

[1] Labarte a. a. O.
[2] Texier, *Asie mineur*. Texier et Pullan, *Architecture byzant.*
[3] Didron, *Annales archéol.* XXIII. u. XXIV. Bd.

Christusstatue in der Chalke ein Mosaikbild aufstellen lassen, und nach dem Tode des Theophilus begann zunächst die Wiederherstellung des durch die Bilderstürmer Verwüsteten, und zumal unter Basilios Makedon (867—886) erlebte die Mosaikmalerei eine neue Blüthezeit.

Dieser Kaiser, dessen Leben sein Enkel Konstantin Porphyrogennetes geschrieben hat, soll über hundert Kirchen gebaut oder wiederhergestellt und auf das prächtigste geschmückt haben. Das ausserordentlichste wurde für die neue Basilica *(Nea)* gethan. Christus, Maria als Fürbitterin, Heilige u. s. w. waren in Mosaik an der Kuppel, der Apsis und den Wänden dargestellt. Aus dieser Periode rührt auch die (Seite 112) erwähnte Jungfrau in der Sophienkirche her (Fig. 22), ein Bild von strenger Schönheit, aber in

Fig. 22.
Kopf der Jungfrau in der Sophienkirche.

der ganz symmetrischen Anordnung und der steifen Haltung doch schon den Beginn jenes Stils verkündend, an welchen man im gemeinen Leben bei dem Worte byzantinisch denkt. In den Sälen seines Palastes liess Basilios sich selbst und die Seinigen, seine Thaten und die Hauptereignisse seiner Regierung abbilden.

Bis zum Sturze des Reiches blieb in Konstantinopel die Mosaikmalerei gepflegt. Bis in das vierzehnte Jahrhundert liessen die Kaiser die älteren Werke restauriren und neue ausführen. So namentlich Manuel Komnenos (1143—1180). Von dem Bildercyklus, mit welchem er 1169, zur Zeit des Königs Amaury von Jerusalem und des Bischofs Raoul von Betlehem — wie die zum Theil noch erhaltene Inschrift besagt — die Geburtskirche in Bethlehem durch den Maler Ephrem ausstatten liess, sind noch Reste vorhanden, und Beschreibungen aus verschiedenen Zeiten geben uns genaue

Kenntniss von dem Inhalte der einstigen Malereien. Graf Melchior de Vogué hat darnach die ganze Kirche und die Mosaiken reconstruirt,[1] und ihm verdanken wir auch die interessante Mittheilung, dass bei diesen auf Goldgrund ausgeführten Gemälden neben rothem, rothbraunem, gelbem, grünem und blauem Glasfluss für die höchsten Lichter Perlmutter zur Verwendung gekommen ist. Im Langhause waren über einander und durch Friese mit phantastischem Pflanzenornament getrennt erstens Bruftbilder der Vorfahren Christi, dann gekuppelte Arkadenbögen, innerhalb deren die Beschlüsse der für die griechische Kirche wichtigen Concile geschrieben waren, endlich Engelgestalten mit Nimben, langen, faltigen, weissen Gewändern und Flügeln, von welchen der eine abwärts, der andere aufwärts gerichtet ist. Die Figuren sind typisch und ohne Individualisirung, doch in der Zeichnung den gleichzeitigen Malereien der romanischen Kunst überlegen.

Auf dem griechischen Festlande und den Inseln sollen noch mancherlei nicht genügend erforschte Denkmäler der musivischen Kunst vorhanden sein. Genannt werden das Kloster Megaspiläon in Achaja, das Kloster des h. Lukas am Fusse des Parnas, die Basilianerkirche auf Chios, das Benediktinerkloster Daphne bei Athen. In dem Kloster Vatopedi auf dem Athos fand Didron eine interessante Mosaik, eine (ähnlich in Miniaturen vorkommende) Darstellung der Erscheinung, welche Ezechiel beschreibt: ein Wesen mit einem Menschen-, einem Adler-, einem Löwen- und einem Stierkopfe und drei Flügelpaaren, von welchem das eine den Körper bis auf die Füsse verdeckt.[2]

Aus späterer Zeit wird wesentlich nur von Wiederherstellung beschädigter Mosaiken berichtet, während allmählich die leichter ausführbare Wandmalerei den Vorzug erhielt. Auch die Beispiele der Anwendung der Mosaik für kleinere nicht mit der Wand verbundene Gemälde (wie die durch Schenkung einer Griechin in den Schatz des Baptisteriums in Florenz gelangten zwei Tafeln mit Darstellungen aus dem Neuen Testamente) lassen sich auf das zehnte und elfte Jahrhundert zurückführen. Inzwischen aber hatten griechische Künstler, die nach Venedig, Monte Cassino, Cordova und andern Orten des Abendlandes waren berufen worden, dort nicht allein zahlreiche und glänzende Werke ausgeführt, sondern auch mittelbar oder unmittelbar die byzantinische Technik und den byzantinischen Stil dorthin verpflanzt. Nicht minder hatte die Mosaik von Konstantinopel aus Eingang in das vom Islam beherrschte Asien gefunden. So musste der Erzählung des Said Eben Batrik (Eutychius) zufolge in dem Friedensschlusse zwischen Kaiser Justinian II. und dem Chalifen Welid I. (Anfang des achten Jahrhunderts) der Erstere sich verpflichten, eine gewisse Menge *foseyfasa*,[3]

---

[1] *Les églises de la terre sainte.* Paris 1860.

[2] Annal. archéol. VII. 152. — Vergl. den Abschnitt „Email" S. 4.

[3] Die Ausdrücke *foseyfasa, zefisa, fesifissa* werden von dem griechischen ψηφίς, Steinchen, hergeleitet.

d. i. Glasflussmosaik, für die grosse Moschee in Damaskus zu liefern, und liess der Chalif für seine Prachtbauten in Medina, Jerusalem und Damaskus Architekten und Decorateure aus Konstantinopel kommen.[1] Doch gaben alle orientalischen Völker bald wieder einer andern Art der musivischen Malerei, mit glasirtem Thon, den Vorzug.

V.

Byzantinische Mosaik im Abendlande.

Die Linie, welche die einheimische, auf römischer Tradition fussende Mosaikmalerei in Italien von der aus Griechenland importirten trennt, wird von Verschiedenen verschieden gezogen, und sie lässt sich begreiflicherweise nicht genau feststellen. Thatsache ist, dass in Italien die Kunst im Verfall war, als sie in Griechenland noch blühte, dass seit der Eroberung Ravenna's, also um die Mitte des sechsten Jahrhunderts, der Einfluss des Byzantinismus auf die Kunstübung zunächst in der genannten Stadt unverkennbar wird, dass der Bilderstreit im oströmischen Reiche Künstler von dort nach Italien trieb, und dass im Jahre 1066 der Abt von Monte Cassino, Desiderius (als Papst: Victor III.) die Mosaiken aus Konstantinopel verschreiben musste, welche Wände und Fussboden der Klosterkirche schmücken sollten. Dagegen ist es gewiss zu weit gegangen, wenn man den Zusatz des Chronisten von Monte Cassino, welcher den letztern Umstand berichtet, des Bischofs Leo von Ostia, dass damals seit länger als fünfhundert Jahren die musivische Kunst in Italien erstorben gewesen sei, so ganz wörtlich nehmen, und darauf hin alles, was zwischen den Jahren 500 und 1066 in Italien entstanden ist, für Arbeit griechischer Künstler erklären will.

Für diese byzantinische Periode der Mosaikkunst in Italien hat die grösste Wichtigkeit die auch für die Baugeschichte so bedeutungsvolle Kirche S. Vitale in Ravenna. Der Bau dieser Kirche wurde noch unter Theodorich (526) begonnen, Justinian liess denselben fortführen und 547 wurde sie eingeweiht. Sie besitzt noch zum grossen Theil den ursprünglichen Mosaikfussboden, vor allem aber die höchst bedeutenden, wenn auch vielfältig restaurirten musivischen Gemälde in der Apsis und im Altarhause. In der Halbkuppel der Apsis der auf der Weltkugel thronende, noch jugendlich dargestellte Christus, welcher dem h. Vitalis eine Krone reicht, während der Bischof S. Ecclesius dem Heiland das Modell der Kirche dar-

---

[1] Girault de Prangey, *Essai sur l'architect. des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicilie et en Barbarie.* Paris 1841.

bietet; neben den Fenstern Kaiser Justinian und Kaiserin Theodora mit Gefolge, Weihgeschenke tragend; im Altarhause symbolische Darstellungen, Apostel, Scenen aus dem alten Testamente. Die Figuren der zeitgenössischen Personen sind besonders merkwürdig durch das sichtliche Streben nach Porträtähnlichkeit in den Gesichtern. »Justinian's dünne Nase und straffe Wangen, sein übellauniger Mund, die eckigen Brauen und die mit losem Haar bedeckte breite Stirn sprechen deutlich für Nachahmung der Natur u. s. w.«[1] Dagegen sind die Gliedmassen steif und unbeweglich. Sorgfältige Zeichnung, geschmackvolle Färbung, reiches Ornament von Ranken, Fruchtschnüren u. dgl. m. können nicht über die Verflachung des Stils und Einbrechen des Naturalismus täuschen.

Mit den Mosaiken von S. Vitale stimmen die im erzbischöflichen Palaste in Ravenna überein, welche 547 vollendet sind, nur zeigen sie noch entschiedener den byzantinischen Charakter. Hier erscheint auch bereits die Jungfrau Maria mit goldenem Nimbus als Hauptfigur über dem Altar. Christus ist bartlos mit kurz geschnittenem Haar.

In S. Apollinare in Classe (vergl. S. 109) hingegen, deren Mosaikmalereien stark, zum Theil sogar durch Stuckmalerei, restaurirt sind, begegnen wir einem Christus mit gescheiteltem Haar und langem Bart, den schön gezeichneten Kopf umgeben von blauem Nimbus mit dem Namen, dem *A* und *Ω*, und den Worten Salus mundi. Die Kirche ist 534 erbaut, 549 geweiht.

Die schönen, von Ciampini beschriebenen und abgebildeten Mosaikgemälde im Chor der fast gänzlich zerstörten Kirche S. Michele in Affricisco in Ravenna (erbaut 530, geweiht 545): in der Wölbung ein unbärtiger Christus mit Buch und Kreuz zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel mit den Namen, an der Stirnwand der Nische Christus bärtig, segnend, umgeben von anbetenden und posaunenden Engeln und den Märtyrerbrüdern Cosmas und Damianus — sind 1847 von der preussischen Regierung angekauft worden, aber noch nicht aufgestellt.[2]

Die Päpste des siebenten, achten und neunten Jahrhunderts waren beflissen, die Kirchen Roms mit musivischem Schmucke zu versehen und von den meisten in dem Liber pontificalis erwähnten Mosaikgemälden sind auch noch Reste vorhanden, freilich meistens stark restaurirt. Sie bekunden den stetigen Verfall der Kunst. Der Darstellungskreis ist beschränkt, die Art der Darstellung wird stereotyp: die Patrone der Kirche anbetend vor dem thronenden Christus, dem Lamm oder dem Kreuze, oder die Gründer dem Heiland oder der Madonna das Modell des Gotteshauses darbringend, Gott Vater durch eine aus den Wolken herablangende Hand angedeutet u. s. w.

---

[1] Crowe u. Cavalcaselle a. a. O.

[2] Ciampini, *vet. mon.* tom. II. p. 63. — W. Jordan, Nachtrag zu Crowe & Cavalcaselle Bd. I. S. 359. — Hotho, *Gesch. d. christl. Malerei.* Stuttgart 1867.

Hierher gehören die Gemälde in der aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts stammenden Kirche S. Lorenzo fuori le mura, in S. Agnese bei Rom, neu aufgebaut unter Papst Honorius (625—638), in S. Venanzio, der Seitencapelle des Baptisteriums des Lateran, erbaut unter Papst Johann IV. (640—642), in S. Stefano rotondo, unter Papst Theodor I. (642—649). Den heiligen Sebastian, welchen Papst Agathon 680 nach S. Pietro in vinculis übertragen liess, eine jugendlich schlanke Gestalt in reichgeschmücktem barbarischem Kostüm mit langem Mantel, der auf der Schulter durch eine Agraffe zusammengefasst wird, führen Crowe und Cavalcaselle als ein vereinzeltes Beispiel des Einflusses des späteren ravennatischen Stils in Rom an. Mit dieser Arbeit lassen sich auch ihrem Charakter nach die im neunten Jahrhundert entstandenen Mosaiken der Apsis von S. Ambrogio in Mailand zusammenstellen, welche dem Mönch Gaudentius (832) zugeschrieben werden.

Von den Mosaiken, mit welchen die alte Basilica S. Pietro in Vaticano geziert war, ist nur ein Bruchstück einer Anbetung der Könige, unter Papst Johann VII. (705—708) für die von ihm erbaute Capelle ausgeführt, in der Sacristei von S. Maria in Cosmedin noch vorhanden. Es bezeugt nicht nur den fortschreitenden Verfall des Stils, sondern ist auch roh in der Technik, aus grossen rauhen Würfeln mit weiten Abständen zusammengesetzt.

Ueberhaupt hat sich aus dem achten Jahrhundert wenig erhalten. Dass jener Zacharias (741—752), welcher durch Anerkennung des Frankenherzogs Pipin als König anstatt des letzten Merowingers den Grund zu den Beziehungen zwischen Papstthum und Kaiserthum legte, das Triclinium [1] des Lateran und den Stirnbogen des Gewölbes über dem Grabmal Gregors III. in der Basilica S. Pietro, — ferner dass Paul I. (757—767) eine von ihm erbaute Stephanskirche mit Mosaiken geschmückt habe, wird uns berichtet, diese Werke selbst aber sind verschwunden. Dagegen findet sich in S. Teodoro (zuerst zur Zeit Gregors des Grossen, 590—604, erwähnt) in der Apsis noch die von Papst Hadrian I. (772—795) daselbst angebrachte Mosaik, obwohl in stark restaurirtem Zustande: Petrus führt den h. Theodor, Paulus einen andern Heiligen dem auf der Weltkugel thronenden Heilande zu.

Hadrians Nachfolger Leo III. (795—816), welcher von Karl dem Grossen in Schutz genommen wurde und denselben zum Kaiser des Abendlandes krönte, liess dessen Siege verherrlichende Mosaikgemälde in der Apsis des grossen Tricliniums des Lateran anbringen, ferner versah er die Apsis des Tricliniums bei S. Pietro, die Heiligen-Kreuz-Capelle ebenda, ein Oratorium im Lateran, die Kirchen S. Susanna und S. S. Nereo ed Achilleo mit musivischem Schmucke. Erhalten sind davon nur zwei Köpfe aus dem

[1] Triclinium, bei den Römern das Speisegemach mit Bänken zum Lagern an drei Seiten des Tisches, nannte man im Mittelalter eigene Gebäude mit grossem Speisesaal, Galerien u. s. w.

Lateran (im vatikanischen Museum) und die Darstellungen am Triumphbogen von S. S. Nereo ed Achilleo: die Verklärung Christi, welcher neben den Propheten und Aposteln riesenhaft erscheint, die Verkündigung und die Madonna mit dem Kinde. — Eine Copie von Mosaiken im Triclinium des Lateran, nach einer alten Zeichnung 1743 angefertigt, befindet sich in der von Papst Benedict XIV. (1740—1758) erbauten Tribune neben der Scala santa zunächst dem Lateran: Christus übergibt dem h. Sylvester die Schlüssel und dem h. Konstantin eine Standarte, Petrus dem Papst Leo III. das Pallium und Karl dem Grossen eine Standarte.

Die Versinnlichung der geistigen und sittlichen Erhabenheit durch unverhältnissmässige Körpergrösse wird von nun an zur Regel. Ferner geht mit der Manierirtheit und Rohheit des Figuralen die grössere Sorgfalt für das Ornament zusammen. Als Beispiele dienen die unter Paschalis I. (817—824) ausgeführten Gemälde in S. Prassede, in S. Maria della Navicella (früher S. M. in Dominica) und in S. Caecilia in Trastevere; die Mosaik über dem Grabmal des h. Sixtus in der alten Peterbasilica ist mit dieser verschwunden.

Aus dem neunten Jahrhundert existiren in Italien ausser den oben erwähnten Gemälden in S. Ambrogio in Mailand nur noch die viel unbedeutenderen in S. Marco in Rom, während die von S. Margherita in Venedig und der Kathedrale von Capua zerstört sind.[1] In Mailand wurden auf dem Domplatze, auf der Stelle einer einstigen Theklakirche, 1873 Glasflusswürfel ausgegraben.

Die zuerst 1851 beim Umbau der Hauptkirche in Pesaro entdeckte und nach und nach ganz zu Tage geförderte Mosaik scheint in den ornamentalen Theilen aus dem vierten oder fünften Jahrhundert zu stammen, während die figürlichen Darstellungen (die Zurückführung der Helena, Centauren, Lamien &c. mit erläuternden Inschriften, meist wohl leoninischen Versen) in die Zeit gesetzt werden müssen, in welcher man die classischen Studien wieder aufnahm, Ende des neunten oder des zehnten Jahrhunderts.[2]

Im fränkischen Reiche hat der Historia episcoporum Autissiodorensium[3] zufolge ein Bischof von Autun, Syagrius, zu Ende des sechsten Jahrhunderts, und einer seiner Nachfolger, Didier, zu Anfang des siebenten die Kathedrale St. Etienne daselbst mit Mosaiken auf Goldgrund ausstatten lassen — durch wessen Hände, ist unbekannt, doch lässt sich wohl annehmen, dass die Künstler aus Italien verschrieben worden seien. Eine originelle Mosaik aus Germigny-les-Préts im Loirel: ein Gemälde auf Goldgrund, symmetrischer Anordnung, die Bundeslade von Cherubim bewacht, darüber

---

[1] Eine Abbildung der letzteren bei Ciampini a. a. O.

[2] R. Engelmann, *das Mosaik von Pesaro* in: „Im neuen Reich" 1872 Nr. 11. — Carducci, *sul grande musaico &c.* Pesaro 1866.

[3] Labarte a. a. O.

die Hand Gottes — wird durch einen Vers als Stiftung des Abtes Theodulfus (um 806) bezeichnet.

Mosaikfussböden aus kleinen Würfeln hatten verschiedene Kirchen aus jener Zeit, so die vom h. German gebaute Abteikirche St. Vincent in Paris, St. Pierre et Paul ebenda, 508 von Clodwig gebaut, 857 von den Normannen zerstört, St. Geneviève, die von Childebert im VI. Jahrhundert erbaute Basilica, von deren Pflaster 1847 im Vorhofe von Notredame Bruchstücke gefunden wurden, mehrere Kirchen aus der Zeit des Palladius, Bischofs von Auxerre (622—667). Die Krypta von St. Germain l'Auxerrois hatte schwarzes und weisses Marmorpflaster aus dem neunten Jahrhundert.

Karl der Grosse liess zur Ausschmückung des Doms von Aachen die Künstler und den Marmor aus Italien kommen. Die Mosaiken an der Kuppel: der thronende von Engeln umgebene Christus, zu welchem die Aeltesten der Apokalypse anbetend emporstreben — sind erst zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zerstört worden, eine Abbildung derselben gibt Ciampini; auch Apsis, Fensterlaibungen und Fussboden waren musivisch geschmückt. Angilbert, Abt von Centula (der angebliche Schwiegersohn Karls des Grossen) schmückte die Kirche seines Klosters mit vier Mosaikgemälden: Geburt, Passion, Auferstehung, Himmelfahrt.

Noch dreimal und auf drei verschiedenen Punkten wurde der Versuch gemacht, durch griechische Künstler die Mosaikkunst auf abendländischen Boden zu verpflanzen. Die Geschichte des Email [1] gab bereits Gelegenheit, der Kunstbestrebungen zur Zeit Kaiser Otto's II. und der Kaiserin Theophanu (Ende des zehnten Jahrhunderts) zu gedenken, und man würde berechtigt zu der Annahme sein, dass die griechische Fürstin auch Vorliebe für Mosaik aus ihrer Heimath mitgebracht haben werde, selbst wenn nicht von dem Abt Bernward von Hildesheim berichtet wäre, er sei auch in der musivischen Kunst wohl erfahren gewesen. Reste von Mosaikböden mit figuralen Darstellungen haben sich gefunden im Dom zu Hildesheim (Opfer Abrahams, die Tugenden, die Dreieinigkeit als dreifaches Gesicht, die Elemente, Leben und Tod), in St. Gereon zu Köln [2] (biblische Scenen, unter Erzbischof Anno wahrscheinlich durch Künstler aus Oberitalien ausgeführt), im Dom zu Chur, in Laach, Sponheim, Werden an der Ruhr.

Auch der Abt Desiderius von Monte Cassino und die Berufung byzantinischer Mosaisten (um das Jahr 1066) sind schon erwähnt worden. Von den Arbeiten der letzteren ist nichts auf uns gekommen, doch gestatten die gleichzeitigen rohen Wandmalereien von S. Angelo in Formis bei Capua und die Ueberreste der unter dem Nachfolger des Desiderius für S. Giovanni in Capua gemachten, später in die Kathedrale versetzten, musivischen Ge-

---

[1] Vergl. S. 18.

[2] E. Aus'm Weerth, *der Mosaikboden zu St. Gereon.* Bonn 1873.

mälde einen Rückschluss auf den geringen künstlerischen Werth der verschwundenen Mosaiken.

Grössere Bedeutung erlangte die griechische Mosaistenschule in Venedig. Den Anlass zu ihrer Gründung gab der Wiederaufbau der gegen Ende des zehnten Jahrhunderts niedergebrannten Marcuskirche, deren Einweihung im Jahre 1085 erfolgte. Doch darf nur ein Theil des überaus reichen an 40,000 Quadratschuh bedeckenden Mosaikenschmucks dieses Bauwerks der byzantinischen Periode zugeschrieben werden, und auch diese Gemälde sind von den späteren Restaurationsarbeiten nicht unberührt geblieben.

Noch in das zehnte Jahrhundert setzt man die Darstellung über der Innenseite des Hauptportals aus der Vorhalle in die Kirche: Christus zwischen der Jungfrau und dem Evangelisten Marcus; — in das eilfte die Bilder aus der Genesis in den Kuppeln der Vorhalle, die Tugenden &c. in der grossen Kuppel; — in das zwölfte Kain und Abel über der Thür aus der Cappella di S. Clemente in den Hof des Dogenpalastes, datirt 1159, und das Deckenbild in derselben Capelle, den h. Clemens darstellend, die Legende des h. Marcus an der Decke der Cappella Zeno, den segnenden Christus, Maria, David, Salomo, Propheten in der Kuppel des Chors, Gottvater und Heilige in der Chornische, die Ausgiessung des heiligen Geistes in der ersten Kuppel, die Evangelisten und die Paradiesesströme in den Zwickeln der grossen Kuppel.

Auch der Fussboden der Marcuskirche ist noch zum grossen Theil mit Mosaik byzantinischen Stils aus verschiedenen Marmorarten, als Verde antico, Cipollino, Porphyr, Serpentin u. s. w. belegt: aus Vasen aufsteigendes Pflanzenornament oder Blumengewinde, welche Pfauen, Tauben, Löwen, Greife u. dgl. umrahmen.[1] Girolamo Vinci und Jacopo Pasterini restaurirten im sechzehnten Jahrhundert den Boden der Vorhalle.

Eine eigenthümliche Anwendung der Mosaik zeigt sich endlich an den Archivolten der Portale der genannten Kirche, nämlich als Hintergrund für plastische Ornamente und als Füllung innerhalb derselben (Fig. 23.)[2]

Der byzantinischen Mosaistenschule Venedigs gehören auch die Mosaiken der Dome zu Murano — wo der musivische Fussboden mit der Jahreszahl 1140 bezeichnet ist — und zu Torcello an.

Für sich sind zu betrachten die Denkmäler unserer Kunst in Sicilien.[3] Die Unterbrechung der staatlichen Verbindung dieser Insel mit dem oströmischen Reiche durch die Herrschaft der Araber seit 834 scheint die Ausübung

---

[1] *Das Kunsthandwerk* I. Jahrg. Stuttg. 1873. Bl. 65 gibt ein Motiv dieses Pflasters in Farben wieder.

[2] K. Haas in den „Mittheil. der k. k. Centralcommission" 1859.

[3] *Serradifalco, del Duomo di Monreale &c.* — Gravina, *Il Duomo di Morneale.* Palermo 1859 ff.

griechischer Künste, und zwar durch griechische Künstler selbst, nicht gestört zu haben. Auch unter den normännischen Fürsten, den Nachfolgern der Araber seit 1072, wurden die Gotteshäuser mit Mosaiken geschmückt, von denen noch manches Stück erhalten ist. So im Chor der Kathedrale von Cefalù: in der Halbkuppel das colossale Brustbild des segnenden Heilands, darunter die Apostel, dann die Jungfrau von Propheten umgeben, dann eine Reihe von — ursprünglich 21 — Propheten, Patriarchen u. s. w., Arbeiten von 1148, welche auf weit höherer Stufe stehen, als die gleichzeitigen römischen.[1] Ferner in der Cappella Palatina von Palermo, an deren Wänden und Wölbungen in Büsten und ganzen Figuren der Heiland,

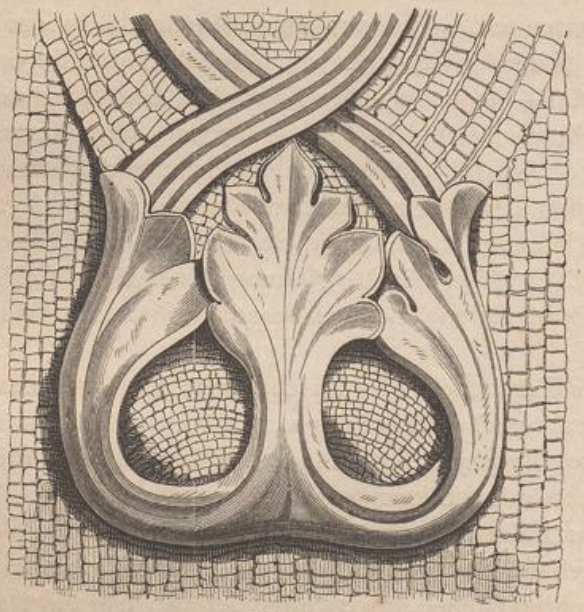


Fig. 23.
Mosaik vom Portal der Marcuskirche in Venedig.

die Jungfrau, Apostel, Propheten u. s. w., grossentheils überlebensgross auf Goldgrund dargestellt sind. Jeder Gestalt ist der Name in griechischer Schrift beigefügt und eine Inschrift in derselben Sprache in der Kuppel nennt Roger II. (1130—1154), den König von Neapel und Sicilien, als Erbauer der Capelle; in die Zeit der Regierung desselben werden auch die meisten hier erwähnten sicilianischen Mosaiken fallen. In der Cappella Palatina gelten übrigens die Gemälde des Schiffs für Arbeiten einheimischer Schüler der Griechen, nicht allein desshalb, weil hier die Beischriften lateinisch sind.

Die sogenannte Martorana (S. Maria dell'Amiraglio, so geheissen

[1] Crowe u. Cavalcaselle a. a. O. I. 61.

nach ihrem Gründer, dem Admiral Georgio Antiochero) in Palermo besitzt nur noch wenige erhaltene Bilder in Mosaik: die Krönung König Rogers durch Christus, Georg zu den Füssen der Jungfrau, Geburt und Tod der Jungfrau u. a. m.

Die Malereien im Dom von Monreale, unter Wilhelm dem Guten 1182, zeigen die naturalistischen Neigungen der Künstler, wahrscheinlich einheimischer im Kampfe mit den Traditionen der Schule.

Noch untergeordneter sind die Mosaiken in der Kathedrale von Messina aus dem dreizehnten Jahrhundert. Friedrich von Aragon, König Peter, deren Gemahlinnen, Ludwig von Anjou, Johann von Athen knieen vor Christus und Maria.

Auf dem italienischen Festlande sind hier noch die sehr ruinirten Mosaiken des Portals und der rechten Seitentribüne im Dom von Salerno (gegründet von Robert Guiscard 1084) zu erwähnen. An zwei Kanzeln eben dort ist Mosaikornament mit der Architektur in geschmackvolle Verbindung gebracht. [1] (Vergl. SS. 121 u. 127.)

VI.

Dreizehntes und vierzehntes Jahrhundert.

Ueberall, wo sich unter der Leitung griechischer Künstler einheimische Mosaistenschulen bildeten, beobachtet man in den Werken der letzteren das wenn auch rohe Bemühen um lebendigere Bewegung, Ausdruck, Individualisirung, das freilich, in den Lehren des Byzantinismus befangen, und auch durch das Material behindert, meist unglückliche Zwittergeschöpfe hervorbrachte. Und auch als die gesammte Kunst in Italien sich aufraffte, um die byzantinischen Fesseln abzuschütteln, und die neue, romanische Richtung sich sogar der specifisch byzantinischen Technik der Musivmalerei bemächtigte, liess die alte Tradition die Künstler nicht so bald los. Noch im dreizehnten Jahrhundert müssen Rückfälle in den griechischen Stil verzeichnet werden.

Die Madonna mit dem Kinde in der Apsis von S. Francesca Romana, Anfang des zwölften Jahrhunderts, offenbart noch »mehr den Luxus der Ornamentik als irgendwelche Vorzüge in der Composition oder Formgebung.« [2]

Das älteste Denkmal, an welchem das erfolgreiche Streben nach Be-

---

[1] Crowe u. Cavalcaselle, Burckhardt, Labarte a. a. O.

[2] Crowe u. Cavalcaselle a. a. O.

freiung vom überkommenen Stil sich nachweisen lässt, ist der Mosaikenschmuck von S. Maria in Trastevere in Rom. Eine Inschrift am Rande des grossen Gemäldes der Apsis nennt den Papst Innocenz II. (1130—1143); die Ausführung der Gemälde wird in die Zeit von 1139—1153 gesetzt, die Einzelbilder aus der Geschichte Christi und der Jungfrau am untern Theil der Tribune und am Tribunenbogen aber von Vasari dem Pietro Cavallini zugeschrieben, welcher als Schüler der (später zu erwähnenden) Cosmaten — XIII. Jahrhundert — gilt. Das Hauptbild der Apsis zeigt Christus und die Jungfrau neben einander thronend. Die letztere ist allerdings wie eine griechische Kaiserin angethan, aber beide Köpfe sind schön und edel, und Christus legt den rechten Arm um die Mutter, als wollte er sie zu sich heranziehen — also eine entschiedene Abweichung vom byzantinischen Herkommen. Unter den Aposteln, Heiligen &c., welche diese Gruppe umgeben, befindet sich auch Papst Innocenz mit dem Modell der Kirche. Am Triumphbogen sieht man das Kreuz, Candelaber, Evangelistensymbole, die Gestalten der Propheten Isaias und Jeremias; an der Fassade einen Fries mit der Madonna zwischen den klugen und thörichten Jungfrauen.

Aus der nämlichen Zeit und verwandten Stils ist die Mosaik im Chor von S. Clemente in Rom: Christus am Kreuz, von Rankenornament mit Fruchtkörben, Vögeln, Genien &c. umgeben; darunter der gewöhnliche Fries: das Lamm, welchem von beiden Seiten die Schafe zuströmen. Reichere Frucht brachte das dreizehnte Jahrhundert.

Das colossale Mosaikgemälde am Dom zu Spoleto wurde von einem Solferno oder Solsterno im ersten Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts angefertigt.

Von dem unter Papst Innocenz III. (1198—1216) ausgeführten Gemälde in der Tribune der alten Peterskirche soll in den Archiven von S. Pietro eine Farbenzeichnung existiren, nach welcher Ciampini einen Stich mittheilt. Dem thronenden Christus zur Seite stehen die Apostel Petrus und Paulus, dem Heiland mit der Geberde des Redens zugewandt; im Friese kehrt das symbolische Lamm wieder, aber der Papst und die Kirche sind demselben an die Seite gestellt.

Mit noch grösserer Freiheit bewegt sich der Künstler, von welchem Honorius III. (1216—1227) die Apsis der Basilica S. Paolo fuori le mura schmücken liess. Er ersetzt das Lamm durch das Kreuz und die Marterwerkzeuge und lässt um diese Gruppe sich die Apostel reihen. Diese Mosaik, durch den Brand von 1823 zerstört, ist 1840 unter Papst Gregor XVI. nach einer Zeichnung wiederhergestellt worden. In der Sacristei der Kirche befinden sich drei Köpfe, welche vor dem Brande an der Hauptfassade des Gebäudes angebracht waren und meisterhafte Technik zeigen.

Die Mosaik im kleinen Chor hinter dem Hochaltar von S. Giovanni in Florenz wird durch eine Inschrift als das Werk eines *Jacobus in tali prae cunctis arte probatus* und mit dem Jahre 1225 bezeichnet. Dieser

Franciscaner Fra Jacopo ist häufig für den Mönch Jacopo Torriti gehalten worden, welcher gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts für den Lateran und S. Maria Maggiore gearbeitet hat. Da aber die Mosaik von S. Giovanni keineswegs einen Anfänger verräth, nöthigen die Zeitangaben, beide Personen getrennt zu halten.

Fra Jacopo's Nachfolger in der musivischen Ausschmückung von S. Giovanni war Andrea Tafi (geb. nach 1250, † nach 1320), angeblich der Schüler jenes Apollonius, welcher für S. Marco in Venedig thätig war und von Vasari als Grieche bezeichnet wird, während neuere italienische Commentatoren des Vasari ihn für Florenz reclamiren. Die Figuren der Propheten unter den Fenstern der Kirche führte Gaddo Gaddi aus, welchem in Folge dessen der Auftrag wurde, die Krönung der Maria für S. Maria del Fiore (über dem Hauptportal an der Innenseite) zu fertigen, ein Werk, welches nach Burckhardts Ausdruck trotz der vollen byzantinischen Prachttechnik den tiefen Eindruck verräth, welchen Cimabues Madonnen gemacht hatten.

Aus dem dreizehnten Jahrhundert stammten auch die in neuester Zeit gänzlich restaurirten Mosaiken der Fassade und des Chors von S. Miniato al Monte bei Florenz.

Den erwähnten Franciscaner Jacopo Torriti finden wir zwischen 1287 und 1295 zur Zeit des Papstes Nicolaus IV. in Rom thätig. Sein Name kommt in mehreren Inschriften vor. Die frühere irrthümliche Schreibart »da Torrita« oder »da Turrita« mag aus der Verwechslung mit einem Fra Mino da Turrita hervorgegangen sein, welchen della Valle [1] als Maler um das Ende des zwölften oder den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts erwähnt, der aber selbst seine Existenz nur einer Verwechslung mit Mino von Siena zu verdanken scheint. Die Mosaik im Lateran zeigt am Gewölbe das Brustbild des Heilands in Wolken und von Engeln umgeben, darunter das Kreuz, um welches die Jungfrau, der Täufer, Apostel, Heilige und der Papst anbetend sich schaaren. Von dem Kreuz gehen Wasserquellen aus, welche in dem blumigen Vordergrunde sich zu einem Flusse vereinigen; Hirsche und Lämmer kommen um zu trinken, Kinder und Vögel baden in dem Flusse. An den Fensterwänden sind neben Aposteln auch zwei Künstler-Mönche angebracht, der ältere mit Cirkel und Richtmass, der jüngere mit einem Hammer. Letzteren nennt die Beischrift den Gehülfen des Meisters und seinen Namen Fr. Jacob de Camerino. Gewöhnlich wird angenommen, dass der Aeltere Jacopo Torriti sei, doch bestreiten Crowe und Cavalcaselle dessen Autorschaft für die Mosaik an den Fensterwänden.

Weit vollendeter ist Jacopo Torriti's Krönung der Jungfrau in S. Maria Maggiore: auf blauem gestirntem Grunde Christus und Maria thronend, sie erhebt wie anbetend und zugleich bescheiden abwehrend die Hände,

---

[1] *Lettere Sanesi.* Venezia 1782—86.

Engelgestalten umgeben diese Gruppe, Papst Nicolaus und Cardinal Colonna, an welche sich Apostel und Heilige reihen, knieen vor derselben. Im Vordergrunde ist wieder ein Fluss mit Flussgöttern, Kindern, Schwänen u. dgl. An den Fensterwänden und Pfeilern sind die Hauptmomente aus dem Leben der Jungfrau dargestellt.

Auffassung, Composition, Zeichnung der Mosaiken des Jacopo Torriti erinnern in nichts mehr an die byzantinische Art. Einzelheiten zeigen vielmehr eine solche Uebereinstimmung mit der noch von antiken Traditionen lebenden Kunst der frühchristlichen Zeit, dass sogar die Hypothese aufgetaucht ist, diese Mosaiken seien lediglich die treuen Copien alter Fresken.

Die Cosmatenfamilie hat auch auf diesem Kunstgebiete ihre Spuren zurückgelassen. Lorenzo und sein Sohn Jacopo schmückten laut Inschrift das Hauptportal der romanischen Kathedrale zu Città Castellana bei Rom. Von Jacopo und dessen Sohne Cosmas rührt das Sopraporta eines ehemaligen Trinitarierordenshauses her, jetzt zur Villa Mattei auf dem Coelius gehörig: in einem Medaillon mit Goldgrund Christus, welcher zwei Sclaven zu sich heranzieht — mit Beziehung auf die Aufgabe des Ordens, Christensclaven loszukaufen; von Jacopo allein ein Brustbild des Heilandes über der rechten Seitenthüre in der Vorhalle der Kirche zu Città Castellana (MA[gister] JACOBUS M. FECIT); eine verstümmelte Inschrift unterhalb des Carniesses am Porticus nennt ebenfalls Jacopo CUM . . SMA FILI . ., also wieder in Verbindung mit Cosmas; hinter der Jahreszahl MCCX dürften Ziffern ausgefallen sein. Neben Jacopo wird auch ein Lucas als Sohn Lorenzos genannt in S. Scholastica in Subiaco, in der zerstörten Kirche S. Alessio in Rom und im Dom von Anagni. Zugeschrieben wird dem Jacopo oder dessen Sohne die Halbfigur der Jungfrau mit dem Kinde in der Lunette des Seitenthors vom Capitol zur Kirche Araceli.

Ein anderes Mitglied der Familie nennt sich an verschiedenen Werken JOHES MAGRI COSME oder FILIUS MAGRI COSMATI, scheint demnach der Sohn des Cosmas zu sein, wäre nach Crowe und Cavalcaselle aber der Sohn des Jacopo, so dass Cosmas hier als Familienname gesetzt wäre. Von diesem Giovanni hat man, datirt 1299 und 1304 zwei Madonnen mit dem Kinde, die eine am Grabmal des Cardinals Consalvi, Bischofs von Alba, in der Kirche S. Maria Maggiore, die andere am Grabmal des Bischofs von Mende, Durand, in S. Maria sopra Minerva.

Eine Madonna mit dem Kinde in segnender Geberde und zwischen den Heiligen Jacobus und Chrisogonus in der Tribune des Querschiffs von S. Crisogono in Rom halten Crowe und Cavalcaselle für ein früheres Werk des Cavallini, welcher bereits oben erwähnt wurde, und von welchem bekannt ist, dass er 1308 im Dienste des Königs Robert von Neapel stand, und — nach Vasari — als Giottos Schüler mit diesem an den Mosaiken der Petersbasilica arbeitete. Cavallini überwindet den italo-byzantinischen Stil und bezeichnet den Uebergang zu Giotto. Am Tribunenbogen von

S. Paolo fuori le mura führte er nach Giottos Abgang von Rom die Mosaiken nach dessen Zeichnungen aus, ferner (nach Vasaris Angabe) die im Jahre 1823 verbrannten Mosaiken der Fassade und des Schiffes. Zugeschrieben wird ihm auch, wir wissen nicht mit welchem Rechte, das früheste Mosaikwerk zu Westminster in London, das Grabmal Heinrichs III. († 1272) und das Pflaster vor dem Altar in der Capelle Edwards des Bekenners.

Die Cosmaten liebten es, die Mosaik mit Architektur und Plastik in Verbindung zu bringen. So ist an dem Denkmal des Cardinals Consalvi das Bahrtuch musivisch verziert, Bogen und Pfeiler über dem Grabmal des Cardinals Matteo d'Acqua Sparta in Araceli aus dem Jahre 1304 haben Mosaikdecoration, ebenso die Seiten des Sarkophags des Cardinals de Braye in S. Domenico zu Orvieto, Werk des Ornolfo, eines Schülers von Nicola Pisano, angeblich 1280 gearbeitet. [1]

Gaddo Gaddi (geb. 1260, 1312 in die Florentiner Malergilde aufgenommen, † 1332) soll wie in S. Giovanni in Florenz auch im Lateran die Mosaiken beendigt haben. Ferner arbeitete er für die alte Petersbasilica und für S. Maria Maggiore. In seinem Alter nach Florenz zurückgekehrt, fertigte er tragbare Mosaikbilder nach byzantinischer Art. Für alle diese Daten ist Vasari die Quelle, der auch angibt, dass G. Gaddi sich zu diesen kleinen Bildern einer Masse aus Eierschalen bedient habe. Ein solches mit Christus in halber Figur auf Goldgrund befindet sich in den Uffizien in Florenz. Als der eigentliche Schöpfer der Mosaiken an der alten (jetzt durch eine Vorhalle verbauten) Fassade von S. Maria Maggiore muss der Inschrift zufolge Filippo Rusutti angesehen werden (gegen 1300). Sie stellen (auf Goldgrund) den thronenden und segnenden Christus mit dem Evangelienbuche in der Linken dar; auf den Seiten des Buches liest man EGO SUM LUX MUNDI; Engel mit Candelabern und Weihrauchgefässen umgeben den Heiland, neben dessen Haupte das griechische Monogramm IC XC (*Ιησοῦς χριστός*, Jesus Christus) angebracht ist, sowie neben der Jungfrau zur Rechten des Heilandes das *MP ΘΥ* (*μήτηρ θεοῦ*, Mutter Gottes). Die Figur des Christus ist unzweifelhaft eine Nachbildung derjenigen über der Hauptpforte von S. Sophia in Konstantinopel. Im übrigen enthält das Bild keinen Anklang an den Byzantinismus. Unterhalb desselben befinden sich kleinere Darstellungen aus der Legende der Gründung der Kirche, und an der Ausführung dieser Gemälde dürfte Gaddo Gaddi betheiligt gewesen sein.

In Neapel, in einer Capelle von S. Restituta, befindet sich eine Madonna mit zwei Heiligen etwa aus der Zeit von 1300. Das Werk zeigt den byzantinischen Stil »in einer ähnlichen edlen Weise belebt, wie etwa bei Cimabue.« [2]

---

[1] Vergl. SS. 121, 123 und Figur 23.

[2] Burckhardt, *Cicerone* 818.

Wie die Glasmalerei prätendirt auch die Mosaik, den grossen Giotto zu den Ihrigen zählen zu dürfen. Die angezweifelte Autorschaft des Werkes, welches Vasari diesem Meister zuschreibt, der Navicella an der Innenseite der Fassade von S. Pietro (Jesus auf dem Meere wandelnd und dem Petrus die Hand entgegenstreckend, während die andern Apostel im Schiffe mit den Winden kämpfen, welche allegorisch dargestellt sind), steht allerdings aktenmässig fest mit der Jahreszahl 1298, dem Namen des Bestellers, Canonicus Stefaneschi, und dem Preise, welchen dieser dafür zahlte: 2200 Florene; übrigens ist es im Lauf der Zeit vollständig erneuert worden.

Eine unter Papst Bonifacius VIII. (1294—1303) ausgeführte Mosaik am Grabmal des h. Abundius in der Petersbasilica ist nicht mehr vorhanden.

Die Mosaik in der Tribune des rechten Querschiffs im Dom von Pisa, die sogenannte Majestät, nämlich die Colossalfigur des thronenden Heilands zwischen Maria und dem Evangelisten Johannes, wurde 1301 von Cimabue und unter dessen Leitung gemacht, die Gestalt der Jungfrau jedoch erst 1321 von Vicino, einem Schüler des Gaddo Gaddi, zu Ende geführt. Von Gaddo Gaddi selbst sollen die Madonna mit zwei Engeln im rechten und die Verkündigung im linken Querschiff sein. Künstler der Schule von Siena arbeiteten für die Fassade des dortigen Doms, ein Andrea, Sohn des Mino, wird als dabei thätig genannt, und später Michele de Ser Memmo, ein Goldschmied, der zwischen 1340 und 1370 lebte und eine Figur des Erzengels Michael machte.[1] Für den Dom in Orvieto arbeiteten im vierzehnten Jahrhundert Fra Cecco Vanni von Terracina und der Laienbruder Francisco di Antonio.

In S. Marco zu Venedig wurden im dreizehnten Jahrhundert gemacht die Mosaiken: an der Fassade des ersten Geschosses die Abbildung der Kirche, in der Vorhalle die Madonna zwischen Marcus und Johannes, die Geschichte des heil. Clemens im Chor; im vierzehnten: die Geschichte Johannes des Täufers in der Taufcapelle.

Aus dem dreizehnten Jahrhundert hat der Dom zu Parenzo eine grosse Mosaik in der Halbkuppel der Apsis.

In Rom lag während des siebzigjährigen Aufenthalts der Päpste in Lyon und Avignon die Kunstthätigkeit so ziemlich darnieder. Aus dieser Zeit ist nur Pietro Cavallini († 1364) zu nennen, welcher ausser den schon erwähnten Mosaiken von S. Maria in Trastevere auch solche für S. Paolo (durch Feuer zerstört 1823) lieferte.

Fremde, also wohl italienische Künstler, führten 1371 an der südlichen Aussenseite des St. Veitsdoms in Prag das jüngste Gericht (vor Christus knieen die Landespatrone Böhmens und darunter sind die Bilder der Stifter, K. Karls IV. und seiner vierten Gemahlin) in musivischer Arbeit auf Goldgrund *(de opere mosayco more graecorum)* aus und wandten sich von dort

[1] Milanesi, *Docum. p. l. storia del arte Senese.* Siena 1854.

nach Preussen: Marienwerder und Marienburg. Die Wenzelscapelle des prager Doms und die Capelle des Schloſſes Karlſtein in Böhmen zeigen Plattenmoſaik mit Anwendung böhmiſcher Edelſteine.

Zu der Berufung der Künſtler in das Land des deutſchen Ritterordens dürften Männer aus Preussen beigetragen haben, welche zur Zeit der Anfertigung des Dombildes oder doch bald darnach in Prag ſtudirten, wie Johannes Marienwerder und der nachmalige Biſchof von Pomeſanien, Johannes Ryman, welche in Folge des Nationalitätenſtreites nebſt den übrigen deutſchen Studenten 1387 von dort in die Heimath zurückkehrten. Am Dom in Marienwerder, über dem Portal der Südſeite, findet ſich die Marter des Evangeliſten Johannes auf Goldgrund dargeſtellt, der Inſchrift zufolge 1380 auf Anordnung des Biſchofs Johannes ausgeführt. Muthmasslich aus derſelben Zeit ſtammt die Moſaicirung der Coloſſalſtatue der Maria (25 Schuh hoch, in einer äussern Niſche des Chorabſchluſſes der St. Marienkirche in Marienburg), welche urſprünglich aus Stuck angefertigt und bemalt geweſen, dann aber vollſtändig mit Glasflussmoſaik bekleidet worden iſt. Dieſe Statue iſt 1823 und 1870 reſtaurirt worden.[1]

Priors Chapel in Ely hat in dem Fussboden vor dem Altar ein muſiviſches Bild des Sündenfalls aus der Zeit von 1321—1341.

VII.

Plattenmosaik und Verwandtes.

Die Bekleidung von Wänden und Fussböden mit verſchiedenfarbigen Steinplatten war, wie wir geſehen haben, den Römern als *opus sectile* und *opus Alexandrinum* bekannt. Plinius klagt, dass zu ſeiner Zeit die Wandmalerei durch den Marmor verdrängt worden ſei. Man überziehe mit dieſem nicht nur die ganzen Wände, ſondern durchbreche auch den Marmor, um Bilder einzulegen. Unter Claudius habe man den Marmor gefärbt, unter Nero aber durch Einlagen den einfarbigen bunt gemacht, den numidiſchen Marmor mit eierartigen, den ſynnadiſchen mit Purpurflecken verſehen — »gerade wie die Tändelei ihn ſich von Natur wünſchte.«[2] Auch dieſe Kunſt ſcheint aus dem Orient über Griechenland den Weg nach Rom gefunden zu haben, von wo aus ſie ſich über die eroberten Länder, und namentlich auch nach Byzanz zurück verbreitete.

Die glänzendſten Beiſpiele zeigt uns heute noch die Sophien-

---

[1] R. Bergau im *Organ f. christl. Kunst* 1865. — Schnaaſe a. a. O. VI. S. 479.
[2] *Hist. nat.* XXXV. 1.

moſchee in Konſtantinopel, da die Türken keinen Grund hatten, auch dieſen Schmuck zu zerſtören oder zu verdecken wie die figuralen Darſtellungen in Glasflussmoſaik.

Dieſe Wanddecoration iſt eben ſo reich in der Zeichnung wie in dem dazu verwendeten Material, welches zum grossen Theil von zerſtörten Bauwerken des Alterthums hergenommen wurde. Verſchiedenfarbiger, geäderter und gefleckter Marmor, Porphyr, Serpentin u. ſ. w. wechſeln mit einander ab. In die grossen Tafeln ſind runde Scheiben, Kreislinien, Quadrate und andere Figuren eingelegt, Bänder, Streifen mit ſculptiren Roſetten, linearem und Pflanzenornamente, Thieren, Vaſen &c. trennen die einzelnen Felder oder umrahmen die grossen Tafeln, Frieſe bezeichnen die Grenzen zwiſchen den verſchiedenen Stockwerken des Baues. Die Abgrenzungen der Felder ſind überdies noch durch hervortretende Marmorleiſten mit einer Art Zahnſchnitt ausgezeichnet. (Fig. 24 und 25).

Fig. 24.
Plattenmoſaik der Sophienmoſchee in Konſtantinopel.

Von dem koſtbaren Pflaſter in gleichem Stil, welches einſt den ganzen Boden der Hagia Sophia bedeckte, ſind, wie oben erwähnt, nur noch einige Bruchſtücke erhalten.

Doch findet ſich, ebenfalls in Konſtantinopel, ein umfangreicher Moſaikboden dieſer Art aus früherer Zeit, nämlich in der Moſchee Imrachor Dſchamiſi, einer ehemaligen Johanniskirche aus dem fünften Jahrhundert.

Fig. 25.
Plattenmoſaik der Sophienmoſchee.

In dem Landkloster (μονὴ τῆς χώρας) bei Konstantinopel wurde die Kirche, jetzt Moschee Kahrije Dschami, von Justinian in der Art der Sophienkirche ausgestattet, Plattenbekleidung der Wände, darüber ein Fries nach korinthischer Weise angeordnet, in den Zwickeln Seraphim in Glasflussmosaik. Die Kirche ist jedoch im elften Jahrhundert umgebaut und im dreizehnten ganz restaurirt worden. [1]

Unter den Nachfolgern des Kaisers Justinian, welcher im sechsten Jahrhundert die Sophienkirche so prachtvoll ausstattete, blieb bis in das elfte und zwölfte Jahrhundert die Plattenmosaik in hoher Gunst. Die alten Schriftsteller vergleichen die Bekleidung der Wände und Fussböden in den Kirchen mit blumigen Wiesen und seidenen, golddurchwirkten Teppichen. Basilius Makedon ging so weit, in der Mosaik des Fussbodens eines von ihm erbauten Tricliniums die Felder mit Silber einfassen zu lassen. Auch fing man an, Thiergestalten und endlich sogar förmliche Gemälde in Plattenmosaik einzufügen. So zeigt das Pflaster der Moschee Kiliffe Dschami, einst Kirche des Pantokrator in Konstantinopel, welche von Irene, der Gemahlin des Kaisers Johannes Komnenos im zwölften Jahrhundert errichtet wurde, in Plattenmosaik kleinere Felder mit Glasflussmosaik, figürliche Darstellungen, wahrscheinlich der Thaten des Herakles. [2]

In Griechenland, namentlich auf Morea, sollen sich noch zahlreiche Ueberreste von Plattenfussböden vorfinden.

Nach byzantinischer Weise sind auch die Wände des Umgangs von S. Vitale in Ravenna decorirt.

Aus der nächstfolgenden Zeit finden sich nur spärliche Nachrichten über die Anwendung von Plattenmosaik. So citirt Labarte die Mittheilungen des Folquinus [3] über das mit Goldstreifen untermischte Marmorpflaster einer Kirche, welche der h. Bertinius um die Mitte des siebenten Jahrhunderts in Flandern (Therouanne) erbaute. Von Plattenpflaster im Triclinium des Lateran und in S. Maria Maggiore wird im Liber pontificalis berichtet. Ferner findet sich von dem Abt Desiderius von Montecassino, dessen schon wiederholt gedacht worden ist, ausdrücklich erwähnt, er habe aus Konstantinopel nicht nur Mosaisten kommen lassen, sondern auch Arbeiter, geschickt *in arte quadrataria*, in der Kunst, Platten zu schneiden.

S. Salvador in Oviedo soll musivischen Fussboden aus dem neunten Jahrhundert haben.

Aus dem elften Jahrhundert stammt die Plattenmosaik an den Wänden von S. Marco in Venedig; aus dem zwölften der Fussboden in S. Maria in Trastevere in Rom. Um 1200 erhielt das Battisterio S. Giovanni

---

[1] Vergl. Unger, *Christlich-griechische Kunst* in Ersch u. Gruber, Encyklopädie I. 84. Thl. Leipzig 1866.

[2] Salzenberg a. a. O. Tafel XXXVI.

[3] Guérard, *Collection des cartulaires*, t. III.

in Florenz den schönen teppichartigen Fussboden aus schwarzem, weissem und rothem Marmor.

In den Bauwerken Siciliens, deren Glasmosaikgemälde S. 121 ff. besprochen worden sind, ist nicht minder Plattenmosaik zur Anwendung gekommen. Vorzüglich reich und schön sind in dieser Weise das Pflaster, die Wandflächen unter den Glasmosaikgemälden im Schiff und die Apsis der Cappella Palatina in Palermo ausgestattet. Die Kirche von Monreale und S. Matteo (Dom) in Salerno haben schönes Plattenpflaster.

S. Miniato bei Florenz hat Bodenmosaik von 1207. - Aus späterer Zeit stammen die Plattenmosaiken in S. S. Giovanni e Paolo in Venedig und in S. Maria dei Miracoli daselbst, beide aus dem fünfzehnten Jahrhundert; in S. Pietro in Rom (Pflaster und Antipendien, die ersteren nach Zeichnungen von Giacomo della Porta und Bernini), in S. Maria Maggiore ebenda (Wandbekleidung der Sacramentscapelle, Ende des sechzehnten, und der Capelle der h. Jungfrau, Anfang des siebzehnten Jahrhunderts), in Il Gesù in Rom (Wandbekleidung nach Entwürfen des Giacomo della Porta Vignola's Schüler), in S. Lorenzo in Florenz (Wände der Mediceer-Capelle, Anfang des siebzehnten Jahrhunderts), im Dom von Florenz (der schöne Fussboden, in den Seitenschiffen muthmasslich nach Zeichnungen Michel Angelos im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts, im Hauptschiff, dem Baccio d'Agnolo (1462—1543) und andern Künstlern zugeschrieben, erst 1675 vollendet).

In den Ländern des europäischen Nordens kam Glasflussmosaik nur sporadisch zur Anwendung und für die Fussböden suchte man, da Marmor und Porphyr zu selten, nach anderen Materialien. Backstein empfahl sich noch besonders, weil er weniger kalt ist als Naturstein, Marmor &c. Man findet Ziegel aus dem elften Jahrhundert und vielleicht aus noch früherer Zeit, in welche geometrische Figuren, Laubwerk, Thiere eingepresst sind (Fig. 26 aus St. Colombe-les-Sens). Im Chor des Doms zu Hildesheim sind noch Bruchstücke eines Estrichs aus unglasirten Thonplatten mit farbig ausgeführten Umrisszeichnungen. Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert sehen wir harten Kalkstein zur Pflasterung benutzt und da diesem die farbige Wirkung abging, wurden die Platten gravirt und die Umrisse mit einer farbigen Kittmasse oder auch (wie in St. Nicaise in Reims) mit Blei ausgegossen. Für die erstere Art genügten mit der Hammerspitze eingeschlagene Vertiefungen, mit deren rauher Oberfläche der Kitt sich leicht verband; um das Blei zu halten, mussten jedoch die Vertiefungen unterschnitten, unten breiter als oben, sein. Ein eigenthümliches Beispiel der Steinmosaik bietet der Grabstein der Königin Fredegunde zu St. Denis, welcher wahrscheinlich um die Mitte des elften Jahrhunderts gearbeitet worden ist, um den ursprünglichen, von den Normannen bei der Plünderung des Klosters St. Germain-des-Prés zerstörten zu ersetzen. Der Stein, Liaskalk, ist nämlich in ähnlicher Weise für die Aufnahme der Mosaik hergerichtet wie eine

Kupferplatte für den Grubenschmelz, d. h. nicht nur Kopf, Hände und Füsse des Bildes der Königin, welche nachher gemalt worden, sind in Stein stehen geblieben, sondern auch sämmtliche andern Umrisse, die Falten der Gewänder; in der Einfassung aber sind ausserdem schmale Kupferfäden mit zur Bezeichnung der Umrisse benützt. Man wird hiedurch wie gesagt an die Emailtechnik gemahnt, aber auch an die Grabsteine mit Bronzeeinlagen, von welchen an anderer Stelle zu sprechen ist. Die gravirten und mit farbigem Kitt ausgefüllten Steinplatten, welche wieder an Niello erinnern, scheinen namentlich in Nordfrankreich beliebt gewesen zu sein. Man hat deren aus St. Denis, St. Nicaise in Reims, St. Bertin in St. Omer (Grabmal Wilhelms, Sohnes des Grafen Robert II. von Flandern, von 1109, mit dem Andreaskreuz, dem Bildniss Wilhelms, dem König David u. a. m.), Therouanne, der Kathedrale in Arras (Grabmal des Bischofs Frumault von

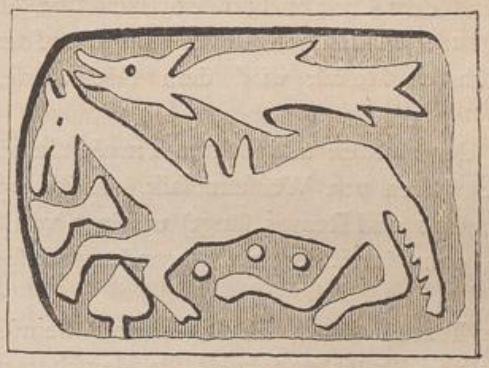


Fig. 26.

Gepresster Ziegel aus St. Colombe-les-Sens.

1180 mit der Bezeichnung FRUMALDUS EPISCOPUS auf Goldgrund). Ferner sind in der Kathedrale von Canterbury Reste eines solchen Pflasters mit Darstellungen des Thierkreises.

Der berühmte Fussboden der Domkirche in Siena, deren Bau und Ausschmückung fast anderthalb Jahrhunderte (von der ersten Hälfte des dreizehnten bis in die zweite Hälfte des vierzehnten) in Anspruch nahm, ist in vier verschiedenen Arten gearbeitet. Die ältesten Platten haben Gravirungen, welche mit schwarzer Masse ausgefüllt sind, spätere sind mit farbigem Marmor oder mit weissem in schwarzen eingelegt. Eine ganz neue Technik aber zeigen die Platten aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert: nämlich Zeichnungen Grau in Grau mit weissem, grauem und schwarzem Marmor ausgeführt. Die Erfindung dieses *Chiaroscuro in Marmor* wurde von Vasari dem Duccio von Siena zugeschrieben, was aber mit der Zeit nicht stimmt; auch bezeichnet er selbst an anderer Stelle den Beccafumi als den Ersten, welcher dies Verfahren angewandt habe, während Lanzi in

einer Geschichte der Malerei erzählt, Matteo di Giovanni sei durch ein mehrfarbiges Marmorstück auf die Idee gebracht worden.

Von vielen Theilen dieses durch seinen Umfang wie durch die Darstellungen ausgezeichneten Fussbodens (der sogenannten *Marmorgraffiti)* lassen sich mit grösserer oder geringerer Sicherheit die Künstler angeben. Die Schwelle des Hauptportals, die kirchlichen Handlungen darstellend, ist nach einer Zeichnung des Guasparre 1447 von dem Florentiner Bastiano ausgeführt, ebenso die Einfassungen und Ornamente sämmtlicher drei Schwellen, sowie überhaupt ein grosser Theil der Umrahmungen und wahrscheinlich auch die Mehrzahl derjenigen figuralen Darstellungen, welche zwischen 1420 und 1455 gemacht worden sind. Vor den Seitenthüren sieht man den Pharisäer und den Zöllner des Evangeliums, nach Zeichnungen von Giacomo Cozzarelli 1513 gelegt.

In der ersten Travée des Hauptschiffs ist Hermes Trismegistos, welcher dem Heidenthum und dem Christenthum ein Buch übergibt, mit der Inschrift SUSPICE, O, LITTERAS ET LEGES AEGYPTII. Die Composition dieser im Jahre 1488 ausgeführten Mosaik wird dem Giovanni, Stefano's Sohne, zugeschrieben.

Die Mosaiken der zweiten und dritten Travée stammen aus dem Jahre 1373 und zeigen, umgeben von Würfelmosaik, das Wappen von Siena (die Wölfin, welche Romulus und Remus säugt) umringt von den Wappen zwölf verbündeter Städte, dann inmitten eines vierundzwanzigspeichigen Rades den kaiserlichen Adler.

In der vierten Travée thront die Tugend auf dem Gipfel eines Berges, neben sich Sokrates und Krates und ladet die Menschen zu sich ein, welche im Heraufklimmen durch Klippen, Schluchten, Schlangen &c. gehindert oder durch die Fortuna, ein nacktes Weib mit dem einen Fuss auf einer Kugel, dem andern in einem Kahn, hinweggelockt werden.

In der fünften Travée erblickt man nach Pinturicchio's Composition, zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ausgeführt, das Rad des Glücks und in Medaillons die Brustbilder von Epiktet, Aristoteles, Seneca und Euripides mit Schriftrollen.

An die beiden letzten Darstellungen reiht sich eine im südlichen Querschiff, die Altersstufen des Menschenlebens in sieben Figuren nach der Zeichnung des Antonio di Frederigo 1475.

Die beiden Seitenschiffe enthalten die zehn Sibyllen von Giuliano di Biagio, Vito di Marco, Luigi di Ruggiero genannt Armellino, Giovanni di Stephano, Antonio di Frederico, Urbano den Sohn des Pietro de Cortone, Guidoccio Cozzarelli, Neroccio di Bartolommeo Landi, Matteo di Giovanni Bartoli, Benvenuto di Giovanni, del Guasta 1481—1483 angefertigt. In den meisten Fällen ist nicht zu ermitteln, ob die Genannten die Composition gemacht oder nur dieselbe in Stein ausgeführt haben.

Das Querschiff bringt mit Ausnahme des schon erwähnten Feldes biblische Stoffe und zwar das Gleichniss vom Splitter und Balken, das von den beiden Blinden [1] (nach der Zeichnung Antonios de Frederigo 1459), die Geschichte des Elias und des Königs Ahab in mehreren Gemälden (nach Zeichnungen des Domenico Beccafumi 1518—1525), Moses, der die Gesetztafeln empfängt und die Anbetung des goldenen Kalbes, ebenfalls in mehreren Scenen (nach Compositionen desselben Künstlers 1531), Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, eine figurenreiche mit Recht hochgerühmte Composition Beccafumi's aus der nämlichen Zeit, Jephta's Opfer und seine Schlacht gegen die Ammoniter (nach Benvenuto di Giovanni del Guasta 1485), die Kämpfe Sauls, den Tod Absaloms (vom Baumeister des Domes Pietro del Misella 1447), Judith und Holofernes (1473), den Mord der Baalspriester, den Mord der unschuldigen Kinder (beide von 1482 und dem Matteo di Giovanni zugeschrieben).

Im Chor ist der thronende David von Musicirenden umgeben und sein Kampf mit Goliath in zwei Bildern (die Figuren von Domenico di Niccolò, Architekten des Doms, 1423, die Umrahmungen von Agostino di Niccolò und Bastiano di Corto), ferner Kaiser Sigismund mit seinen Räthen (nach Domenico di Bartoli 1434), Moses mit den Gesetztafeln, Simson und die Philister (nach Domenico di Niccolò 1423), Judas Maccabäus, Salomon, Thaten Josua's (ebenfalls von Domenico di Niccolò und aus demselben Jahre).

Den Platz vor dem Altar nimmt die Geschichte von Abrahams Opfer in mehreren Bildern ein, umgeben von anderen auf das Opfer sich beziehenden Darstellungen, alles nach Beccafumi 1544—1546 ausgeführt.

Im Chorumgang endlich sind die Mässigkeit, die Klugheit, das Erbarmen, die Gerechtigkeit, die Stärke dargestellt (1406 von Marchese d'Adamo, die erste Figurenarbeit in diesem Pflaster). [2]

Im zwölften Jahrhundert kommt und zwar in dem gesammten Bereiche der Backsteinarchitektur, die Mosaik aus rothen, weissen, schwarzen Ziegeln auf, welche gelegentlich auch mit verschiedenfarbig smaltirten Ziegeln combinirt wurden. In St. Remi zu Reims wurde 1090 von dem Rentmeister Wido ein sehr reiches Mosaikpflaster gelegt, welches aus kleinen Marmorstücken bis zur Grösse eines Fingernagels theils in natürlicher Farbe, theils gefärbt und emaillirt (*teintées et émailiées à la mosaique* — Terracotta?) bestand, zwischen welche hier und da Rundstücke von Jaspis »wie Steine in einen Ring« eingelassen waren; und ähnliche Fussböden sollen in anderen dortigen Kirchen vorhanden gewesen sein. [3] In St. Denis wird im zwölften

---

[1] Lucas 6, 39. 41. 42.

[2] Labarte a. a. O. t. IV. — Gaet. Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte Senese.* Siena 1854.

[3] Marlot, *l'histoire de la ville, cité et université de Reims.* — *Memoires hist. de la province de Champagne.* Châlons 1721.

Jahrhundert mit smaltirten Fliesen gepflastert. Der Mangel eines Materials, welches sich in der Art zu figuralen Darstellungen hätte benutzen lassen, wie der Marmor, traf zusammen mit dem Eifern der Kirchenlehrer (z. B. Bernhards von Clairvaux im zwölften Jahrhundert gegen das Darstellen heiliger Gegenstände in dem Pflaster, welches doch bestimmt war, mit Füssen getreten zu werden. Viollet-le-Duc [1] sprach bereits die Vermuthung aus, dass schon vor dem zwölften Jahrhundert die Mosaikpflaster aus smaltirtem Ton in Gebrauch gewesen seien, und Amé [2] führt als Beweis dafür ein auf dem Grunde des ehemaligen Klosters St. Colombe-lès-Sens (Yonne) gefundenes Bruchstück an, welches aus dem neunten Jahrhundert zu stammen scheint.

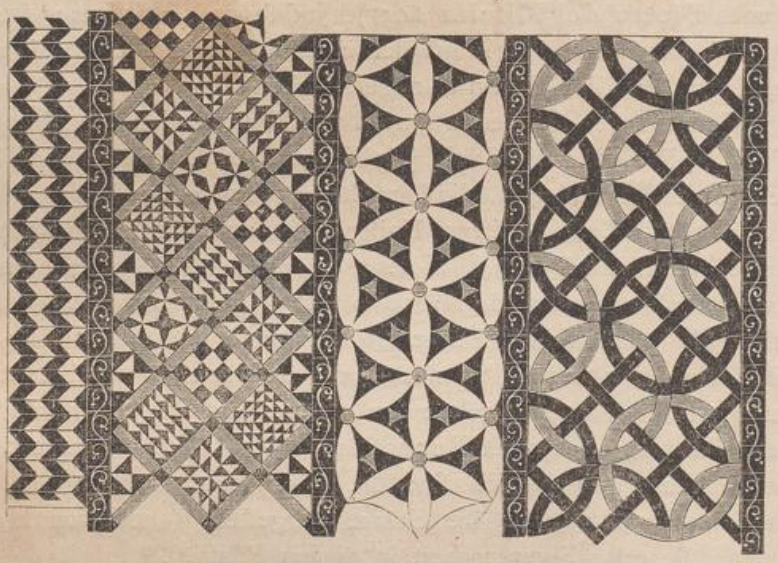


Fig. 27.
Mosaikboden aus St. Denis.

Die Mosaikböden in verschiedenen Capellen der Abteikirche zu St. Denis, aus der Zeit des mehrgenannten Sugerius stammend, sind die ältesten bis jetzt bekannten Beispiele dieser Art. Fig. 27 und 28 geben Muster daher; das Schwarz in den Zeichnungen entspricht dem Schwarz oder Dunkelgrün des Originals, die Schraffirung dem Naturroth der Ziegel, das Weiss einem schwachen Ockergelb. Die einzelnen Stücke sind aus Formen gegossen und jedes für sich glasirt, so zwar, dass man für Gelb weissen Thon, für Grün und Schwarz rothen benutzte; complicirtere Figuren wie die Lilien in Fig. 28, bestehen aus mehreren Theilen, in den beiden anderen Streifen desselben Musters sehen wir in die grösseren Platten kleinere Stücke von anderer

[1] *Dictionnaire rais. de 'archit. franç. t* II.
[2] *Les carrelages émaillés du moyen-âge et de la rénaissance.* Paris 1859.

Farbe eingesetzt. Eine verwandte Technik zeigt sich an den 1874 in der Kirche des Cisterziensterstiftes Heiligenkreuz bei Wien aufgefundenen Bruchstücken eines Mosaikpflasters. In den aus Mörtelguss bestehenden Boden sind Figuren (Sterne, Rosetten, Blätter) aus gebranntem rothem und schwarzem

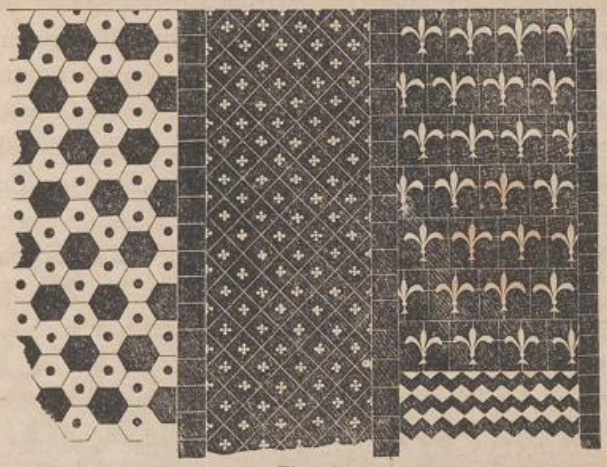


Fig. 28.

Mosaikboden aus St. Denis.

Thon eingedrückt. Wie es scheint, zieht sich unter einem grossen Theil des jetzigen Plattenpflasters ein derartiger Mosaikboden hin, dessen völlige Blosslegung zu hoffen ist.

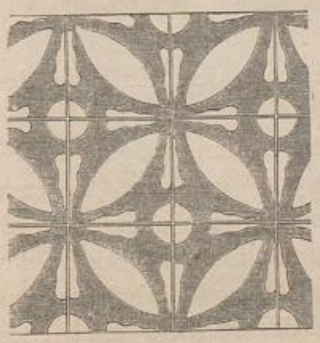


Fig. 29.

Fig. 30.

Fussbodenfliesen aus Kloster Ammensleben.

Im dreizehnten Jahrhundert herrscht der Gebrauch vor, das Ornamen in viereckige Platten einzulegen und wie im zwölften das Schwarzgrün, so ist in dem folgenden das Roth die dominirende Farbe. Dieses Einlegen unterscheidet sich von dem erwähnten Einsetzen einzelner Stücke dadurch, dass die Vertiefung nicht durch die ganze Dicke der Platte geht, und dass

beide, Platte und Einlage, nicht schon glasirt waren, wenn man sie zusammensetzte; vielmehr wurde die ganze Fliese, erst nachdem das Muster eingelegt war, mit einer durchsichtigen Glasur überzogen. Diese Glasur gibt dem natürlichen Weiss des Thons eine gelbliche Färbung.

Die in solcher Manier gearbeiteten Fliesen haben entweder auf jedem Stück eine selbständige Zeichnung, oder es wurden ihrer mehrere zu einem Muster zusammengesetzt, wodurch eine grosse Abwechslung ermöglicht war. (Vergl. Fig. 29 und 30, aus Kloster Amensleben im Magdeburgischen).

Im vierzehnten Jahrhundert presste man gern Wappen, Namenszüge, Inschriften, allegorische Darstellungen in die Fliesen ein. Beliebt waren z. B. Monatsbilder. Zu einem derartigen Cyklus gehört Fig. 31: der Widder mit der Beischrift SOL IN ARIETE, MARCIUS, Figuren und Schrift mit weissem Thon in den rothen Ziegel eingelegt, eine rohe, bei Melton Mowbray

Fig. 31.
Eingelegte Thonplatte aus Melton Mowbray Church.

Fig. 32.
Ziegel mit erhabener Zeichnung.

Church in England gefundene Arbeit aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts.

Zu den spätesten Beispielen der Anwendung eingelegter Fliesen dürften die aus Troyes mit der Jahreszahl 1552 [1] gehören. In jener Zeit hatten übrigens die gemalten Faiencefliesen bereits jene anderen verdrängt.

Im Gegensatz zu den primitiven Ziegeln mit vertiefter Zeichnung kommen aus dem fünfzehnten Jahrhundert auch solche mit erhabener vor, welche den Zweck gehabt haben sollen, die Glätte des Pflasters aufzuheben, und natürlich aus sehr solider Masse bestehen mussten. (Fig. 32.)

Die Cisterzienser [2] scheinen namentlich die Thonfliesenmosaik verbreitet zu haben. Nach England kamen diese Fliesen aus der Normandie und wurden desshalb *normännische Ziegel* genannt; von dem Cisterzienserkloster Kirkstall in England lässt sich ihr Weg nach Häusern desselben Ordens in

[1] Abgebildet bei Violett-le-Duc a. a. O.
[2] Vergl. oben S. 136, Heiligenkreuz.

Norwegen (Hovenöen bei Christiania) und weiter in Norddeutschland (Dobberan, Althof, Ammensleben bei Magdeburg) u. a. verfolgen. Im Refectorium

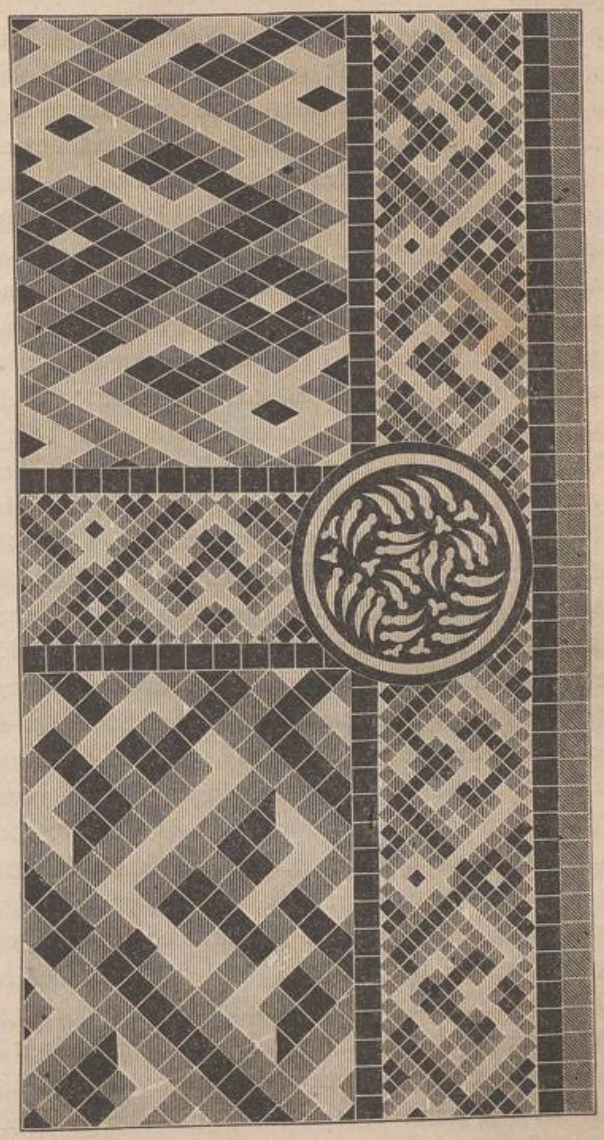


Fig. 33.

Ziegelmosaik in Lübeck.

des Burgklosters zu Lübeck (14. Jahrhundert) ist ein Mosaikboden aus grossen rothen und schwarzen Ziegeln, welche durch mit Stuck ausgefüllte Einschnitte abgefugt sind, gefunden worden. (Fig. 33).[1] *Stewarten* oder

[1] Milde und Deecke, *Denkm. bild. Kunst in Lübeck.*

Tegeler (laterarii) heissen in lübischen Urkunden des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts die betreffenden Handwerker.

Im Hauptschiff vieler mittelalterlicher Kirchen fand sich in den Fussboden eingelegt ein Linienornament, welches auf den ersten Blick als streng symmetrisch erscheint, in der That aber derart combinirt ist, dass zwischen den Linien sich eine ununterbrochene Gasse bildet, welche in den mannichfaltigsten Windungen auf den Mittelpunkt des Ornaments hinleitet: die sogenannten *Labyrinthe*. Sie hatten eine symbolische Bedeutung, sollten wahrscheinlich in ähnlicher Weise wie die Kreuzwege, an den Weg Christi nach Golgatha erinnern, zugleich den schmalen Weg versinnlichen, welcher den Gläubigen zum himmlischen Jerusalem oder den Irrenden zum wahren Glauben führt; in einer Kirche in Orleans-Ville in Algerien ist der Mittelpunkt des Labyrinths ausdrücklich als SANCTA ECCLESIA bezeichnet; eine im Museum von Lyon befindliche Inschrift in gereimten Hexametern stellt das Labyrinth als Bild des Lebens hin; ein in der Vorhalle der Kathedrale zu Lucca in die Wand gezeichnetes kleines Labyrinth hat in der Mitte Theseus und Minotaurus und daneben Hexameter mit Erwähnung der ADRIANE (Ariadne), ohne deren Führung Niemand den Weg finde, und unter welcher wohl die göttliche Gnade verstanden ist. Hier sehen wir also die unmittelbare Anknüpfung an die antike Vorstellung, wie sie uns in alten Mosaikböden begegnet, welche in Salzburg und in Aix in der Provence ausgegraben worden sind, oder wie sie in Pompeji sich an einem Pfeiler findet. Für das Christenthum mag die Aufnahme des Labyrinths zunächst durch den labyrinthartigen Grundriss der alten Kirche des heiligen Grabes veranlasst worden sein. Die Labyrinthe in Italien, auch wenn sie in den Fussboden eingelegt sind, haben einen geringeren Durchmesser als die französischen; in S. Vitale in Ravenna 3 m. 50 cm., in S. Maria in Aquiro in Rom gar nur 1 ½ m., in Chartres 9 m. ohne die Bordure. Daher bieten nur die letzteren die Möglichkeit, sie wirklich zu beschreiten. In den Zeiten der Kreuzzüge und später legten Diejenigen, welche nicht selbst einen Pilgerzug unternehmen konnten, den Weg eines solchen Labyrinths auf den Knieen zurück.

Das bereits erwähnte Labyrinth der Reparatuskirche in Orleans-Ville stammt aus dem vierten Jahrhundert und ist aus christlicher Zeit die älteste derartige Mosaik, die man kennt. Es ist übrigens nur von geringer Ausdehnung (2 ½ m. lang), konnte mithin nicht als Kreuzweg gedient haben.

Um so anschaulicher macht diesen Zweck das Labyrinth von Chartres (abgebildet am Schlusse des Abschnitts »Mosaik«), auf dessen weissem, von blauen Steinen eingefasstem Wege die Worte des Miserere eingegraben zu lesen sind. Es hat mit der Bordure 12 m. 45 cm. Durchmesser, in der Mitte soll ehemals Theseus mit dem Minotaurus abgebildet gewesen sein.

Die Labyrinthe kommen rund, quadratisch, achteckig vor, bald ist der Weg durch dunkle, bald durch lichte Steine bezeichnet, oft waren auch figurale Darstellungen damit verbunden. Das Labyrinth der Kathedrale von Reims, für welches ein eigenes Gebetbuch *Stations au Chemin de Jerusalem, qui se voit en l'église de Notre-Dame de Reims*, existirte, war achteckig, mit vier capellenartigen achteckigen Ansätzen. In der Kathedrale von Poitiers war ein eiförmiges Labyrinth mit Schlangenwegen — wenn anders die in eine Wand der Kirche eingegrabene Zeichnung wirklich die treue Aufnahme des einstigen Labyrinths ist.

Alle diese Labyrinthe dürften aus dem zwölften oder dreizehnten Jahrhundert herrühren; von den meisten hat man nur durch Aufrisse Kenntniss, da sie selbst bei Pflastererneuerungen verschwunden sind.

Das Labyrinth der Kathedrale von Bayeuz, aus dem vierzehnten Jahrhundert, besteht aus glasirten Fliesen mit gelben Ornamenten auf braunem Grunde.[1]

Im vierten Abschnitte ist schon erwähnt worden, dass auch die Araber nach dem Beispiele von Byzanz ihre Moscheen und Paläste mit Mosaikgemälden schmückten. Sie liessen theils die Arbeiten fertig kommen, theils verschrieben sie sich die Künstler und Handwerker aus Griechenland, während sie (ebenso wie die Christen) Säulen u. dgl. antiken Bauwerken unmittelbar entlehnten. So Abderrahman I., welcher gegen Ende seiner glänzenden Regierung (786) den Bau der grossen Moschee in Cordova begann, die den berühmten Gotteshäusern von Damaskus, Bagdad und Jerusalem nicht nachstehen sollte. Märchenhaft sind die Schilderungen der Pracht, welche Abderrahman III. an seine Bauwerke wandte. Er, wie verschiedene seiner Vorgänger, liess die Moschee seines Ahnherrn noch weiter ausbauen, allein an Glanz der Ausstattung soll alles frühere durch den (936 begonnenen) Palast Zahra (nach seiner Lieblingsgemahlin Azzahra, die Blühende) bei Cordova übertroffen worden sein. Er unterhielt mit Byzanz freundschaftliche Beziehungen und liess die Baumeister und Decorateure von Konstantinopel, Bagdad u. s. w. kommen, den weissen Marmor von Almeria in Spanien, rosenrothen und grünen von Karthago und Tunis. Alle Fussböden und Wände waren mit kostbarer Mosaik ausgelegt, in dem Saale des Chalifen bestand sogar der Plafond aus Marmor und Gold, anstatt aus Holz oder Stuck. Die Mosaik der Moschee zu Cordova stimmt in der Technik völlig mit den Arbeiten in Ravenna, Venedig, Monte Cassino &c. überein, nur dass keine lebenden Wesen abgebildet sind, dafür die für den Orient charakteri-

---

[1] Emile Amé, *les carrelages emaillés du Moyen-âge et de la Renaissance &c.* Paris 1859. — Jul. Durand, *les pavés mosaiques* in Annales archéol. XVII.

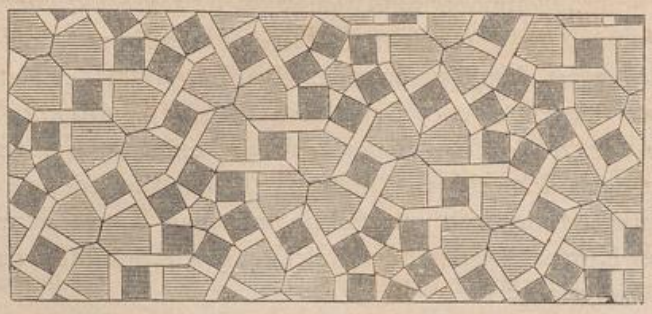


Fig. 34.
Arabische Steinmosaik

stische Lotusblume häufig benützt ist. Goldgrund kommt oft vor. Alberti [1] sah noch Glasmosaik an einem Plafond der Zisa in Palermo, wo byzantinische Mosaik neben romanischem Ornament vorkam und sich zwischen einem Pflaster von Ziegeln in gekreuzten Lagen noch Spuren des alten Marmorpflasters in verschiedenen Farben finden. Die grosse Moschee der Alhambra in Granada (dem »andalusischen Damaskus«) wird als *musivo opere pictum* beschrieben. Dass die ersten Arbeiter Griechen gewesen, wird mehrfach angegeben, doch sollen bald in Andalusien Werkstätten für Mosaik *(el mafssass)* entstanden sein, welche den ganzen Orient versorgten. Indessen bleibt es zweifelhaft, ob damit eigentliche byzantinische Mosaik, Plattenmosaik oder Azulejo gemeint ist.

Bald nämlich, etwa nach dem Jahre 1000, scheint die Mosaik aus Glasfluss wie auch die aus Marmor von der aus gebranntem Thon verdrängt worden zu sein.

Die Sitte, Fussböden und Wände mit emaillirten Thonplatten zu belegen, ist eine uralt orientalische, dem heissen Klima entsprechende. Layard fand solche, in drei bis fünf Farben bemalt, in Niniveh, die Farben in folgenden Zusammenstellungen: Braun, Grün, Blau, Dunkelgelb, Lichtgelb, — Orange, Lila, Weiss, Gelb, Olivengrün, — Roth, Weiss, Gelb, Schwarz, — Dunkelgelb, Schwarzbraun, Weiss, Hellgelb, — Lila, Gelb, Weiss, Grün, — Gelb, Blau, Weiss, Braun, — Gelb, Blau, Weiss, Olivengrün. Ersichtlich ist das Vermeiden harter Contraste, ohne dass man mit Layard etwaniges Verbleichen der Farben anzunehmen braucht, dem auch die Erfahrung mit Emailfarben widersprechen würde. Vielmehr sehen wir sowohl in den orientalischen Fliesen wie in den altmaurischen und in den heutigen spanischen Azulejos denselben Farbensinn zu Tage treten.

In den Moscheen Persiens, in Ispahan, Tabris u. s. w. sind die Wände mit emaillirten Thonplatten belegt. Solche kommen vor mit dem

[1] *Descr. dell' Italia.*

bekannten persischen Blumenornament bemalt; ferner mit kufischen Schriftzügen,[1] welche erhaben und gewöhnlich noch ausserdem durch die Farbe unterschieden sind; endlich Platten mit Ausschnitten, in welche andersgefarbte Figuren eingesetzt wurden, ganz in der oben (S. 136) beschriebenen Art des christlichen Mittelalters, nur dass die Theile nicht aus Formen hervorgegangen, sondern geschnitten zu sein scheinen.

Das Wort Azulejo kommt im Spanischen und Portugiesischen vor und wird gewöhnlich mit »holländische Fliesen« übersetzt. Das ist aber eine späte Uebertragung. Die arabische Herkunft des Wortes würde sich auf den ersten Blick verrathen, auch wenn es nicht schon bei arabischen Schriftstellern vorkäme. Es hängt ohne Zweifel wie Azur und so weiter mit dem arabischen Lazur (Blaustein) zusammen, und bedeutet thatsächlich Mosaik aus Würfeln

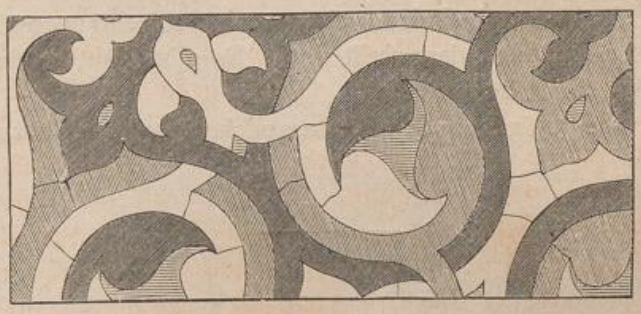


Fig. 85.

Arabische Steinmosaik.

von gebranntem Thon mit oder ohne Schmelzüberzug. Blau ist die vorherrschende Farbe.

Azulejo findet sich zuerst an den Einfassungen der Thüren der Moschee von Cordova, wahrscheinlich vom Ende des zehnten Jahrhunderts; dann in der Capelle Villa Viciosa ebendaselbst. Im zwölften Jahrhundert wird der Gebrauch allgemein. Die Alhambra hat Pflaster und Fusskränze an den Wänden in Azulejo; in der Zisa bei Palermo sind ebenfalls die Wände damit verschalt. Die Giralda in Sevilla zeigt an der Aussenseite eine wundervolle Combination von geschliffenen Ziegeln und Azulejos zu Reliefornamenten, und derselbe Schmuck kommt an den gleichzeitigen Gebäuden in Marokko und Rabat vor. Die maurischen Künstler erzielten

[1] Genauer genommen sind *kufisch* nur die eckigen Schriftzüge, ohne Vocalpunkte, an Bauwerken älterer Zeit; dieselben, aber etwas abgerundeter und verziert, heissen *karmatische* Schrift; die unserer Cursivschrift entsprechenden runden Züge mit Vocalpunkten, einfach oder verziert, frühzeitig in Manuscripten, später an Monumenten gebraucht, heissen *Neskhi*.

damit Wirkungen, wie die Römer und Byzantiner mit der Marmor- und Glasmosaik, während das Material sich harmonischer in das maurische Stuckornament einfügt.

Für Fussböden, besonders in Bädern u. dergl. hat sich diese Technik bis jetzt erhalten, doch in den Hintergrund gedrängt durch die (mit Blau auf weissem Grunde) bemalten Faiencefliesen, auf welche der Name Azulejo überging. Diese scheinen in Portugal mehr noch als in Spanien beliebt geworden zu sein. Graf Raczynski [1] berichtet, dass derartige Wanddecorationen aus der Zeit des Dom Emmanuel (um 1500) vorhanden seien und Vicomte de Juromenha citirt in einem Schreiben an den genannten Autor eine Erwähnung aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Am meisten ist im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert gemacht worden; vorzüglich aus dieser Zeit findet man die Thürmauern, die Vorhallen und Stiegenhäuser ganz, die Zimmerwände bis zu drei Schuh Höhe mit derartigen Platten belegt, auf welchen sich Arabesken befinden, aber auch Schlachtengemälde, Jagden, Stierkämpfe, Landschaften dargestellt sind. Es gibt Häuser, deren Aussenseite vollständig damit bekleidet ist.

Fig. 34 und 35 geben Beispiele arabischer Steinmosaik aus Aegypten.

VIII.

Mosaik der neueren Zeit.

Venedig ist der Ort, an welchem die Mosaikkunst auch in den Zeiten sorgfältig gepflegt wurde, die über dem Aufschwunge der Fresco-Malerei jene Technik mehr oder weniger vernachlässigten. Die nothwendigen Nachbesserungen oder Erneuerungen an den alten Gemälden von S. Marco und die Vervollständigung dieses charakteristischen Schmucks der Kirche erhielten die Mosaisten von Venedig in Uebung und die grossen Meister der dortigen Malerschule, vor allen Tizian, erkannten die Bedeutung der musivischen Kunst und liessen sich angelegen sein, selbst Cartons für diese zu liefern.

Im fünfzehnten Jahrhundert beschränkte sich das Werk der Erneuerung übrigens keineswegs auf das Nothwendige. Mit jener Unduldsamkeit, welche neu auftretenden Richtungen eigen ist, suchte die Renaissance die byzantinischen Mosaiken durch Arbeiten, welche ihrem Kunstgefühl entsprachen, zu verdrängen, und es musste der achtzig Jahre lang betriebenen Zerstörung

---

[1] *Les arts en Portugal.* Paris 1845.

endlich durch ein förmliches Verbot entgegengetreten werden, welches zugleich die Anordnung enthielt, dass von den in Verfall gerathenen alten Gemälden genaue Copien genommen und nach diesen die neuen ausgeführt würden.

Die Datirung der Arbeiten dieser Zeit wird vielfach durch Inschriften und archivalische Nachrichten erleichtert. Michele Giambono führte die Gemälde aus dem Leben der Jungfrau in der Cappella della Madonna dei Mascoli in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts aus, Gemälde, welche sich bereits von der Architektur unabhängig machen, übrigens als die vorzüglichsten Leistungen dieser Epoche anerkannt sind. Genannt haben sich bei einzelnen Heiligenfiguren, theils im Innern, theils an der Südfassade der Kirche, ein Silvester (1458), Antonius (1458), Lazarus, Petrus (1482).

Dieser Petrus ist möglicherweise identisch mit Jenem, welcher mit 1502 eine Madonna und mit 1506 einen Christus bezeichnet hat. Ein h. Paulus ist von Grisogonos 1507. In den nächsten Jahrzehnten arbeiteten Marco Luciano Rizzo, welcher sich bald mit vollem Namen, bald MARC. L. R. nennt und von 1517—1530 namentlich für die Sacristei thätig war (u. a. die Madonna über der Thür, 1530); Vincenzo Bianchini — VINCENTIUS ANTONII F[ilius] — dessen erste Arbeiten ebenfalls von 1517 datiren und der nach längerer Abwesenheit von Venedig 1538 und später das Urtheil Salomons, angeblich nach einem Entwurfe des Jacopo Sansovino, den Stammbaum Christi in der Cappella S. Isidoro nach Salviati (gemeinschaftlich mit seinem jüngern Bruder Domenico genannt il Rosso) u. a. machte; Pre Alberto Zio (u. a. die Figur des Zacharias 1520).

Hervorragenden Antheil an der weiteren Ausschmückung der Kirche nahmen dann die Brüder Francesco und Valerio Zuccato, welche sich der besonderen Gunst Tizians erfreut haben sollen; ihr Vater war des Meisters erster Lehrer gewesen. Francesco arbeitete seit 1524 für die Sacristei, Valerio lieferte zuerst die Halbfigur des heil. Clemens in der Lunette der rechten Seitenthür der Vorhalle, datirt 1532, beide gemeinschaftlich für die Vorhalle die Heiligen Geminian und Katharina nach Tizian, für den Raum zwischen dem äussern und dem innern Hauptportal 1545 den heil. Marcus nach Tizian, 1549 die Kreuzigung und die Kreuzabnahme nach Pordenone, ferner die Erweckung des Lazarus, den Tod der Jungfrau Maria, die Evangelisten, Propheten, Kirchenväter, Engelgestalten.

Nach Beendigung dieser Arbeiten erhielten die Zuccati den Auftrag, den Hauptbogen zu Anfang des Schiffs auszumalen; Salviati und wahrscheinlich auch Tizian lieferten dazu die Zeichnungen nach Stoffen aus der Apokalypse. Diese Gemälde erregten nicht nur grosse Bewunderung, sondern auch Missgunst. Der erwähnte Vincenzo Bianchini und andere Mosaisten beschuldigten die Brüder, sich zum Theil des Pinsels und der Farben bedient

zu haben und ziehen ausserdem den Valerio der Unkenntniss in der musivischen Kunst. Die grössten in Venedig lebenden Maler, Tizian, Paolo Veronese, Tintoretto &c. wurden 1563 beauftragt, die Gemälde der Zuccati zu untersuchen und sie bestätigten den ersten Anklagepunkt mit dem Zusatz, dass die Mosaiken durch die Entfernung der Uebermalungen nichts an Wirkung eingebüsst hätten; Valerio widerlegte die ihn besonders treffende Anschuldigung. Diese Verhandlung gab zugleich Anlass, dass die genannten Maler angegangen wurden, ihr Urtheil über die verschiedenen damals in S. Marco beschäftigten Mosaisten abzugeben, und sie gestanden Francesco Zuccato den ersten, Vinc. Bianchini den zweiten Platz zu. Damit nicht zufrieden, schrieb der Senat eine Concurrenz unter den Mosaisten aus; der Gegenstand derselben war die Composition und Ausführung einer Figur des heil. Hieronymus und das Richteramt übten Sansovino, Paolo Veronese und Tintoretto aus. Francesco Zuccato erhielt abermals den ersten Preis, sein Gemälde aber machte Venedig dem Herzog von Savoyen zum Geschenk; den Mitbewerbern wurde diese Reihenfolge zugewiesen: Gian Antonio Bianchini, Vincenzo's Sohn, Bartolomeo Bozza, ein Schüler der Zuccati, und Domenico Bianchini, dessen Gemälde sich ebenso wie das des Gian Antonio in der Sacristei befindet. Vincenzo Bianchini wird bei dieser Gelegenheit nicht mehr genannt, muss also wohl vorher gestorben sein.

Die Zuccati führten auch zahlreiche Bildnisse in Mosaik aus; ein mit beider Namen bezeichnetes Portrait des Cardinals Bembo in Florenz trägt die Jahreszahl 1542. Nach Vasari haben sie auch die Kaiser Ferdinand I. und Maximilian I. portraitirt.

Von dem mehrerwähnten Domenico Bianchini rühren mehrere Gemälde zwischen Schiff und Hochaltar in San Marco her: die Heilung des Gichtbrüchigen, die Auferweckung des Sohnes der Wittwe von Nain, die Kananiterin, die Himmelfahrt Christi, sämmtlich nach Salviati's Entwürfen, das Abendmahl nach Tintoretto, u. a.

Bozza, dessen ebenfalls schon bei der Concurrenz gedacht wurde, lieferte die Hochzeit zu Kana, die Gestalten Isai's und David's, den grössten Theil der Darstellungen des Paradieses im linken Seitenschiff nach Tintoretto, und nach demselben in der Vorhalle Christus mit der Jungfrau und Johannes dem Täufer in Wolken, Engel und Cherubim.

Giovanni Vicentino arbeitete an dem Stammbaum Christi, welches Werk zehn Jahre in Anspruch nahm.

Gian Antonio Bianchini, Vincenzo's Sohn, kommt zuerst 1557 mit Heiligenfiguren vor. Domenico Santi arbeitete 1566 für die Vorhalle eine Gestalt Isai's und eine Madonna.

Von Gian Antonio Marini, einem Schüler Bozza's, sind: die Steinigung der Ankläger der Susanna nach Tintoretto, die Auswahl unter den Berufenen nach demselben, die Verwerfung nach Maffeo Verona, eine Verkündigung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Taufe Christi

und Transfiguration, der Engel, welcher sein Schwert in die Scheide steckt, der Hiob und der Jeremias sämmtlich nach Tintoretto.

Arminio Zuccato, Sohn und Schüler Valerio's, machte 1579 die Figuren der Apostel Johannes und Petrus, ferner eine Scene aus der Offenbarung, noch einen Petrus &c. und für S. Sebastiano eine Altartafel; Lorenzo Ceccato für S. Marco 1590 Hosea und Moses, ferner die Geschichte der Susanna in vier Bildern, Moses und Elias; Gaetano 1590 verschiedene Heiligengestalten, ferner das Martyrium der Apostel Petrus und Paulus, Andreas, Thomas, Johannes (1602), Simon den Magier. Die 1617 vorgenommene Erneuerung der vier Gemälde an der Fassade des Obergeschosses der Marcuskirche: Kreuzabnahme, der Erlöser in der Vorhölle, Auferstehung, Christi Himmelfahrt, nach den Copien, welche Maffeo Verona nach den byzantinischen Originalen des elften Jahrhunderts gemacht hatte, wird diesem Gaetano, aber auch dem Scipione Gaetano zugeschrieben. Die Bezeichnung der Auferstehung mit GAIETANUS und der Jahreszahl lässt die Sache zweifelhaft. Endlich sind noch aus dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts Pietro Lunna und Jacopo Pasterini als Mosaisten von S. Marco bekannt; aus dem achtzehnten Leopoldo del Pozzo, welcher 1728 die Verehrung der Reliquien des heil. Marcus durch den Senat von Venedig an der Fassade des Erdgeschosses ausführte.

In Rom genoss die musivische Kunst noch die Pflege der Päpste, welche um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts regierten. Allein von den damaligen, fast ausschliesslich für die alte Petersbasilika bestimmten Arbeiten ist mit dieser das meiste zu Grunde gegangen. Ein Bild des heil. Petrus aus der Zeit Sixtus IV. (1471—1484) befindet sich in der Krypta der jetzigen Peterskirche.

Im folgenden Jahrhundert und zwar zu Anfang desselben wurde die Wölbung der unterirdischen Capelle von Santa Croce in Gerusalemme mit einem Mosaikgemälde, angeblich von Baldassare Peruzzi, doch wahrscheinlich nur nach dessen Entwurfe geschmückt. Es zeigt in der Mitte das Brustbild des Heilands in einem Kranze von Engelsköpfen, welchen ovale Medaillons mit den Evangelisten in ganzer Figur und zwischen diesen Darstellungen aus der Geschichte der Kreuzesfindung umgeben, und gehört zu des Meisters »manierirten Sachen«.[1]

Hinter dem Altar von Santa Maria in Scala Coeli befindet sich ein Gemälde vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts, nach Giovanni de' Vecchi durch Francesco Zucca von Florenz ausgeführt; es stellt die Jungfrau mit dem Kinde und Engel in Wolken schwebend, ferner den Papst Clemens VIII. und mehrere Heilige dar.

Etwa um dieselbe Zeit arbeitete Marcello Provenzale de Cento

---

[1] Burckhardt a. a. O.

für S. Pietro. Er führte im Auftrage Gregors XIII. (1572—1585) die Malereien in der Capelle der h. Jungfrau nach Girolamo Muziano aus, und für Clemens VIII. (1592—1605) den Gottvater in der Laterne der grossen Kuppel; ferner im Verein mit mehreren Anderen die himmlischen Heerschaaren u. s. w. in der Kuppel und einen von den Engeln an den grossen Pfeilern derselben. Die drei anderen rühren von Paolo Rossetti, Francesco Zuccha und Cesare Torelli her. [1]

Furietti führt auch verschiedene kleinere tragbare Mosaiken des Marcello Provenzale auf: ein Bildniss Pauls V., einen Orpheus u. a. in Rom im Borghesischen, eine Landschaft im grossherzoglichen Palaste zu Florenz, die letztere bezeichnet MARCELLUS PROVINCIALIS A CENTO f. 1615.

In dem genannten Werke sind auch die Arbeiten des Giovanni Bapt. Calandra für die Peterskirche, für S. Maria sopra Minerva u. a. aufgezählt. Von den zahlreichen römischen Mosaisten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, welche Furietti ferner namhaft macht, seien erwähnt: Guido Ubaldo Abbatini (1600—1656), Bonaventura Lamberti, Scipio Provenzale, Cesare Vacca, Calandra's Schüler, Narciso Spina, Horazio Manetti, Fabio Christophano von Praeneste (um 1680), Matteo Piccione (geb. 1615 in Ancona), Pietro Paolo Christophano (Fabio's Sohn), von welchem u. a. die berühmte Copie der Petronilla von Guercino herrührt, derzufolge beschlossen wurde, alle beschädigten Gemälde der Peterskirche in Mosaik copiren zu lassen, Giov. Bapt. Brughi (1660—1730), Filippo Cocchi (um 1720), Domenico Gosso, Giuseppe Ottaviani, welche nach Entwürfen des Carlo Maratta, Francesco Trevisano u. A. arbeiteten. Im achtzehnten Jahrhundert kommt auch ein Aless. Cocchi vor, wohl Filippo's Sohn.

Schon Provenzale hatte sich bemüht, durch Verwendung sehr kleiner Glasstifte und zahlloser Farbennuancen die musivische Kunst zur Rivalin der Oelmalerei zu machen und die Obengenannten gingen auf diesem Wege weiter. Die Technik wurde vielfältig verbessert. P. P. Christophano gründete gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts das *Studio del Mosaico* im Vatican, die noch heute bestehende Schule und Fabrik, in welcher mit zehntausend verschiedenen Farbentönen gearbeitet wird. Giambattista Calandra erfand einen besseren Kitt, Alexis Matthioli stellte 1730 hochrothen Glasfluss her, den man bis dahin nicht in solcher Schönheit gehabt hatte. Aber in gleichem Masse entfernte sich die Mosaik von ihrer monumentalen Aufgabe, und verlor sich endlich in jene Kleinkunst, welche heutzutage *römische Mosaik* genannt wird: die Verfertigung kleiner Bilder nach figuralen Gemälden, Landschaften, Architekturstücken, aus winzigen Stiftchen zusammengesetzt und vornehmlich zu Schmuckgegenständen verwendet.

---

[1] Furietti a. a. O.

Im sechsten Capitel (S. 129) ist ein Marienstandbild erwähnt worden, welches, ursprünglich in Stuck ausgeführt, im vierzehnten Jahrhundert in Mosaik restaurirt worden ist, eine unmittelbare Anwendung der musivischen Kunst auf die Plastik (nicht Verbindung beider, wie sie bei den Cosmaten u. a. vorkommt), von welcher bis dahin kein Beispiel bekannt war. Die alten Schriftsteller wissen durchaus nichts von der Bekleidung plastischer Werke mit Mosaik, die Stellen, in welchen man die Erwähnung der Reliefmosaik hat finden wollen, ermöglichen solche Deutung nur, wenn ihnen Zwang angethan wird. Und dazu war allerdings Neigung vorhanden, seitdem im vorigen Jahrhundert verschiedene angeblich antike Reliefs aus Stuckmasse auftauchten, welche mit Glasstiftmosaik bekleidet ist. Diese Arbeiten, deren Fundorte immer nur sehr allgemein bezeichnet wurden, sind von jeher angezweifelt, aber auch von namhaften Gelehrten unbedingt als echt anerkannt worden. Dass ein Italiener aus Urbino in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Reliefmosaiken gemacht habe, berichtet Winckelmann:[1] »In dem ersten Buche der Geschichte der Kunst und dessen zweitem Capitel hätte von der Kunst der Alten, erhabene Arbeit von mosaischer Arbeit zu machen, Erwähnung geschehen sollen. Es ist aber von dieser Art nur ein einziges kleines Stück bekannt, welches der bekannte Ritter Fountaine zu Anfange dieses Jahrhunderts aus Rom nach England geführt hat, und stellt einen jungen Herkules vor neben dem Baume der hesperischen Aepfel. Ohne diese Nachricht zu haben, ist ein geschickter Künstler zu Rom, aus Urbino gebürtig, aus sich selbst auf den Einfall gerathen, und hat eine glücklich gelungene Probe gemacht u. s. w.« Den Namen dieses Künstlers nennt Archenholtz[2] und nach ihm Gurlitt in seiner Schrift über Mosaik, ferner Bjornstaehl[3]: Pompeo Savini. Und der letztgenannte Schriftsteller setzt hinzu, dass derselbe Savini Mosaiktafeln gemacht habe, welche man in zwei oder drei, dasselbe Gemälde darstellende, Platten zersägen konnte, und dass der Kaiser von dem Cardinal Albani ein Stück erhabener Arbeit von Mosaik zum Geschenk erhalten habe. Dieses Stück ist ohne Zweifel das im k. k. Münz- und Antiken-Cabinet in Wien befindliche Bild der Horen, welches in den neueren Schriften über diese Sammlung bereits als moderne Arbeit bezeichnet wird.

Während aber, wie wir gesehen haben, Winckelmann neben diesen modernen auch antike Reliefmosaiken annimmt, hat neuestens Dr. R. Engelmann[4] überzeugend nachgewiesen, dass die sämmtlichen erhabenen Mosaiken aus dem achtzehnten Jahrhundert stammen. Aus dem bis in's einzelnste scharfsinnig durchgeführten Beweise möge hier nur erwähnt werden: erstens

---

[1] *Vorrede zu den Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums.*
[2] *England und Italien.* Bd. IV. Leipzig 1787.
[3] *Briefe aus seinen ausländischen Reisen.* II. Bd. Leipzig und Rostock 1780.
[4] *Rheinisches Museum für Philologie.* N. F. XXIX.

dass von keinem der acht bekannten Reliefs bestimmt anzugeben ist, wo und wann es gefunden sei; zweitens, dass drei davon (in Wiltonhouse, Sammlung Maestre in Madrid, Privatbesitz in Wien) den jugendlichen Hercules und eine Hesperide, drei (Museo S. Angelo in Neapel, Antiken-Cabinet in Paris, Lyon) eine Spes, zwei (Museo S. Angelo und Antiken-Cabinet in Paris) einen Hermes fast ganz genau übereinstimmend vorstellen; drittens, dass die Antiken, nach welchen diese Mosaik-Reliefs gearbeitet sind, sämmtlich noch heute existiren (Herakles in der Villa Albani, Spes und Hermes an den Barberinischen Candelabern im Vatican). Die für antike Funde und namentlich für diese Technik unbegreiflich gute Erhaltung kommt als Verdachtsgrund hinzu. Bis zum Jahre 1727 weiss Niemand etwas von derartigen Werken, wohl aber weiss ein Kunstkenner, Zeitgenosse des Grafen Caylus († 1765) zu erzählen, [1] dass zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ein Venezianer Leoni, welcher alle Arten von Antiken bewundernswürdig nachmachen konnte, auch Reliefmosaiken fabricirt und als antik verkauft habe. Die kritischen Bemerkungen zu den einzelnen Stücken möge man bei Engelmann nachlesen.

In Orvieto beendigten Davide Ghirlandajo, des grossen Domenico Bruder, zu Ende des fünfzehnten, Francesco Salviati u. A. um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts die Fassade des Doms.

In Florenz wurde zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts das musivische Ornament an Orcagna's berühmtem Tabernakel in Orsanmichele von Giuliano d'Arrigo (Pesello) ausgeführt. Ebendaselbst soll Alessio Baldovinetti (1427—1499) die Mosaikkunst von einem Deutschen erlernt haben. Er führte u. a. 1455 über den Erzthüren des Baptisteriums S. Giovanni Engelgestalten mit dem Haupte Christi aus und restaurirte ältere musivische Arbeiten. Er scheint der chemisch-technischen Seite der Mosaik vorzügliches Studium gewidmet zu haben.

Sein Schüler auch in dieser Technik war Domenico Ghirlandajo (1449—1494), welcher laut Vasari's Erzählung die Mosaik »ewig« nannte gegenüber der vergänglichen Malerei. Die Verkündigung über der Porta della Mandorla des Doms in Florenz hat er gearbeitet oder doch wenigstens componirt; ferner sollte er im Verein mit seinem Bruder Davide, dem Sandro Botticelli und dem Gherardo, dessen Virtuosität in Glasfluss- und Marmormosaik hoch gerühmt wird, im Auftrage des Lorenzo Magnifico die Zenobiuscapelle des Doms ausschmücken. Aber Lorenzo starb schon (1492) ein Jahr nach Ertheilung des Auftrags, dadurch gerieth die Arbeit in's Stocken und auch das bis dahin Gearbeitete ging verloren. Wie diese sind auch Davide's Arbeiten für den Dom zu Siena 1493 und

---

[1] Paciaudi, *Lettres au Comte de Caylus.* Paris 1802. — Das von Winckelmann erwähnte Stück ist offenbar das in Wiltonhouse.

diejenigen für S. Annunziata in Florenz bis auf eine Verkündigung über dem Mittelportal verschwunden. Eine Madonna zwischen zwei Engeln und Palmen auf Goldgrund vom Jahre 1496 befand sich früher in der Capelle zu S. Méry in Paris und gehört gegenwärtig dem Musée Cluny an.

Im Jahre 1504 erhielten die Miniatoren Gherardo und Monte den Auftrag, ein grosses Bild des heil. Zenobius für den Dom in Florenz anzufertigen. Das Preisgericht, in welchem auch Perugino sass, entschied sich für Monte's Werk, welches noch vorhanden ist und am Festtage des Heiligen auf dem Altar aufgestellt zu werden pflegt.

In Florenz gelangte auch die Plattenmosaik zu einer eigenthümlichen Entwickelung. Es ist im vorigen Capitel erwähnt worden, dass man in Siena die Erfindung machte, die natürliche Färbung und Zeichnung des Marmors für figurale Darstellungen auszubeuten. Auf diesem Wege wurde in Florenz unter besonderer Förderung der toscanischen Regenten, von Cosimo I. (1537—1574) angefangen, weiter gegangen. Man benutzte mit dem äussersten Geschick die Schichten, Streifen, Flecke u. s. w. im Stein, um Ornamente, Arabesken, Blumen zusammenzusetzen. Kirchliche und bürgerliche Möbel aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert zeigen uns Einlagen solcher Art in der höchsten Vollkommenheit. Heutzutage hat diese Industrie sich immer mehr in die Naturalistik verirrt. Ein Beispiel der Anwendung dieses Zweiges der Mosaik im grossen Stil lieferte die Mediceer-Capelle in S. Lorenzo. Für S. Pancrazio in Florenz (jetzt Regio Lotto) arbeitete ein Benedictiner englischer Abkunft, Heinrich Hugford, geb. 1695. Unter den Meistern der neuern florentiner Mosaik ist Giacomo Autelli zu nennen, welcher 1613 den prachtvollsten Tisch in dem Saale Baroccio's in den Uffizien anfing.

Uebrigens wird auch der natürlichen Farbe des Marmors nachgeholfen. Michel Angelo Vanni um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts verstand es sogar, den Marmor durch Aetzung so zu färben, dass er ganz von der Farbe durchdrungen wurde; auf diese Weise führten er und sein Bruder an dem Denkmal ihres Vaters in S. Giorgio in Siena eine Platte mit Säulen, Festons, Kinderfiguren &c. aus.

Dies kann man allerdings noch weniger Mosaik nennen, als die in Florenz seit dreihundert Jahren gemachten plastischen Fruchtstücke aus verschiedenfarbigen Steinen.

Mosaikgemälde in anderen Ländern sind wohl ausnahmslos italienischer Herkunft. So die bekannte Copie des Abendmahls Lionardo's in der Minoritenkirche in Wien, von Raffaeli ausgeführt.

In der Capelle São Roque in Lissabon sah Raczynski [1] schöne Mosaiken nach mittelmässigen Gemälden in der Art des Carlo Maratta. Die ganze Capelle soll aus Italien gekommen sein. (Vergl. S. 148.)

---

[1] *Les arts en Portugal*, p. 290.

In Griechenland regte sich der Kunstsinn wieder, als die Türkenherrschaft erschüttert zu werden begann. Das Kloster Megasyleion bei Patras und die Klosterkirche von Cesariani auf dem Hymettos haben Mosaiken mit Goldgrund etwa aus dem achtzehnten Jahrhundert.[1]

IX.

Rückblick.

Kaum ein anderer Zweig der bildenden Kunst legt die Frage so nah, wie doch der Mensch auf diese Art der Technik verfallen sein möge? Wäre die Mosaik eine Erfindung neuerer Zeit, des achtzehnten oder unseres Jahrhunderts, dann würde die Frage allerdings keine Berechtigung haben. Aber jene Kunst ist ja aufgekommen und hat geblüht in Zeiten, welche noch nicht Kunstwerk und Kunststück mit einander verwechselten, noch nicht jede künstliche mühsame Arbeit für eine Kunstleistung ansahen. Während das Alter der Emailmalerei noch sehr streitig ist, über die Art der Tafelmalerei bei den Alten nur Hypothesen bestehen, und die Erfindung der Glasmalerei erst in unser Jahrtausend fällt, steht unbestreitbar fest, dass die Griechen bereits im fünften Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung kleine Steinwürfel zu Gemälden zusammenfügten, und den Griechen lag es bekanntlich fern, Zeit und Mühe auf Künsteleien zu verwenden, deren höchster Erfolg nur das Staunen darüber sein kann, dass mit einem ungeeigneten Materiale etwas zustandegebracht worden, was sich auf andere Weise hätte viel einfacher und besser herstellen lassen.

Alles aber, was wir von der Anwendung der Mosaik im Alterthum, auch aus der späteren Zeit desselben, erfahren, zeigt, dass es sich dabei zuerst nur um eine künstlerische Ausstattung des Fussbodens handelte. Und da können wir uns ganz wohl die Entstehung und Entwicklung der Technik vorstellen. Man wird zunächst in den Lehm oder Mörtel des Estrichs kleine Steine eingedrückt und eingeschlagen haben, um demselben grössere Festigkeit zu geben. Die verschiedenen Farben der dazu verwendeten Kiesel in ein System zu bringen, das war dann nur ein kleiner Schritt weiter.

Bald wird auch von wirklichen Gemälden in Mosaik berichtet; in dem Prachtschiffe des Hieron von Syrakus, Anfang des dritten Jahrhunderts v. Chr., haben wir bereits den Uebergang der Mosaik von dem Fussboden an die Wand und vom Ornament zum Figurenbilde.

---

[1] Unger, *Christlich-griech. Kunst,* in Ersch und Gruber, Encyklopädie. 85. Thl. Leipzig 1867.

Für Aufgaben von solcher Grösse reichten freilich die Farben, welche sich im Marmor, Alabaster, Porphyr darboten, nicht mehr aus. Plinius erwähnt auch bereits wiederholt das Färben des Marmors, und unter Augustus soll zuerst die Anwendung des Glasflusses in Aufnahme gekommen sein. War auch die Farbenscala für das Glas noch nicht gross im Vergleich mit der heutigen, so wurde doch im Vergleich mit der Steinmosaik die Auswahl eine viel reichere, und an Haltbarkeit liess auch dieses Material wenig zu wünschen. Die Technik blieb dieselbe.

In ihrer Blüthezeit behandelte man die Mosaik mit Recht als eminent monumentale Kunst, als eine Malerei, welche die denkbar festeste Verbindung mit der Wandfläche eingeht und den schädlichen Einflüssen der Witterung auf das kräftigste widersteht.

An den musivischen Werken in Ravenna, von dem orthodoxen Baptisterium S. Giovanni in Fonte angefangen bis auf S. Vitale und S. Apollinare in Classe lässt sich auf's beste der allmälige Uebergang verfolgen von der frühchristlichen, noch von antiken Traditionen zehrenden Kunst durch barbarische Einflüsse hindurch zum Byzantinismus.

Im oströmischen Reiche aber hatte die Mosaikmalerei so recht den geeigneten Boden gefunden, und mehr oder weniger ist das Einwirken des byzantinischen Stils an den meisten Mosaiken wahrnehmbar, welche in den nächsten Jahrhunderten in Italien entstanden sind.

Aus Italien liess dann wieder Karl der Grosse Arbeiter und Material kommen für seine grossen Bauten, aber im Norden schlug die eigentliche Mosaik weder damals noch zur Zeit der Theophanu Wurzel, während die mancherlei Arten der Platten- und Ziegelmosaik reichlich Anwendung fanden.

Grössere Bedeutung erlangte die griechische Mosaistenschule in Venedig, und seitdem ist die Markuskirche die hohe Schule der Mosaik geblieben, während diese in Rom ihren monumentalen Charakter aufgab, mit der Oelmalerei rivalisiren wollte und zur Kleinkunst wurde, und in Florenz die Plattenmosaik einen ähnlichen Entwicklungsgang nahm. Venedig hat denn auch in unserer Zeit den Anstoss zur neuerlichen Ausübung und zur allgemeineren Würdigung der echten Mosaikkunst gegeben.

Nachlese zur Literatur.

Letronne, lettres d'un antiquaire à un artiste. Paris 1836.
Le Vielle, Essai sur la peint. en mosaique. Paris 1768.
Fougeroux de Bandaroix, Traité sur la fabrique des mosaiques, als Anhang zu dessen Recherches sur les ruines d'Ercolane. Paris 1770.
Joh. Gottfr. Gurlitt, Ueber die Mosaik. Magdeburg 1798. (Programm der Schule des Klosters Bergen.)

Jos. Pernetty, dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris 1757.

— —, Handlexikon d. bild. Künste. Berlin 1764.

Caylus sur la manière de peindre en marbre in den Memoires de l'Academie des inscriptions. XXIX.

Scheyb, Köremon, Natur und Kunst in Gemälden. Leipzig 1770.

Abbé Häffelin, observations sur la Mosaique des Anciens in Commentat. hist. Academiae Theodoro-Palatinae. V. Mannheim 1783.

Joh. Geo. Müller, die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom 5—14. Jahrhundert. Trier 1835.

A. F. v. Quast, die altchristlichen Bauwerke von Ravenna. Berlin 1842.

Gottfr. Kinkel, Geschichte der bild. Künste I. Bd. Bonn 1846.

Decorde, Pavage des eglises dans le pays de Bray. Paris 1858.

Milanesi, Gaet., Dell' arte del vetro per musaico, tre trattarelli dei secoli XIV e XV. Bologna 1864.

Didron, Manuel d'iconographie chretienne. Paris 1845.

Platner und Urlichs, Beschreibung Roms. Stuttgart 1845.

IV.

LACKMALEREI.

Bearbeitet von BR. BUCHER.

Lack ist ein ursprünglich orientalisches Wort, welches im Mittelalter als *lacca*, d. i. die Lackschildlaus und zugleich die aus derselben gewonnene rothe Farbe, in das damalige Latein übergegangen und im Italienischen (wie auch im Magyarischen) *lacca* geblieben, im Spanischen und Portugiesischen *laca*, im Französischen *laque*, im Englischen *lac*, im Holländischen *lak*, im Schwedischen *lack* geworden ist. R. Dozy [1] stellt eine Menge von Angaben Reisender und Orientalisten zusammen, um zu zeigen, dass im Arabischen, Chaldäischen, Persischen u. s. w. das bald *lakk*, bald *l'huk*, *lokk*, *lek* &c. lautende Wort sowohl gewisse Pflanzen als deren Saft und auch gewisse Schildläuse, in allen Fällen aber rothen Farbstoff bedeutet. Heutzutage verstehen wir bekanntlich unter Lack, ohne Rücksicht auf die Farbe, jeden Lackfirniss, d. i. eine harzige Flüssigkeit, welche an der Luft trocken und glänzend wird und den damit bestrichenen Körper gegen Luft und Nässe schützt. [2] Wie gewöhnlich ist dann in den meisten neueren Sprachen das Wort für das Material oder die Technik auch die Bezeichnung für die in derselben gearbeiteten Gegenstände geworden.

Wenigstens sobald es sich um orientalische Lackarbeiten handelt. Und mit solchen allein haben wir uns zu beschäftigen. Alle europäischen Lackfirnisse verdanken ihre Erfindung dem Bemühen, den Lack asiatischer Völker, vor allen der Chinesen und Japaner nachzumachen, ein Bemühen, welches erfolglos bleiben musste, weil hier die eigenthümlichen Harze fehlen, deren sich jene Völker zum Lackiren bedienen.

Von einer Geschichte dieser Technik kann desshalb auch nur uneigentlich die Rede sein. So weit sich jetzt übersehen lässt, ist der Stil der orientalischen Lackmalereien derselbe geblieben von ihrem ersten Auftreten in Europa bis heute, und wie jetzt ist aller Wahrscheinlichkeit nach schon

---

[1] *Oosterlingen. Verklarende Lijst der nederlandsche Woorden, die uit het Arabisch &c. afkomstig zijn.* 'S. Gravenhage 1867.

[2] Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes hat sich daneben in der Sprache der Maler als: *Lackfarben, Krapplack* u. s. w. erhalten.

ſehr früh für den Export anders, nämlich weniger ſorgfältig, gearbeitet worden, wie für den Bedarf des eigenen Landes.

Es iſt merkwürdig genug, dass Europa überhaupt erſt durch den Orient auf die Eigenſchaft des Klebſaftes ſo vieler Pflanzen, als Firniss zu dienen, aufmerkſam gemacht werden musste. Das κόμμι der Griechen, woraus das lateiniſche *gummi* entſtanden, erſcheint eben nur als Klebeſtoff, wie z. B. Herodot erwähnt, dass die Binden, mit welchen die Aegypter die Mumien umwanden, mit Gummi beſtrichen worden ſeien, augenſcheinlich um feſt auf einander zu haften. Auch die Kenntniss der ſpäteren Naturhiſtoriker, wie Plinius, Dioscorides &c., reichte nicht weiter.

S. Antonio Capmany in ſeinen *Memorias sobre la marina, comercio y artes de Barcelona* (1779—92) und Georg Bernhard Depping in ſeiner *Histoire du commerce entre l'Europe et le Levant* (1828) citiren aus Handelsregiſtern die Thatſache, dass um 1220 in catalaniſche und provenzaliſche Häfen indiſcher Lack als Farbſtoff (für Färber) eingeführt worden iſt. 1409 copirt Jehan Alcherius aus dem Manuſcripte eines Servitenmönchs Dioniſio in Mailand Anweiſungen, Malerfarbe aus dem Lack zu gewinnen, und die *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum* in dem Manuſcript des Jehan le Begue von 1431 in der pariſer Bibliothek erklärt *lacca* für den harzigen Saft aus den jungen Trieben des Epheu. Epheuharz, gummi hederae, wird überhaupt in alten Malerbüchern zur Bereitung rother Farbe zum Schreiben und Malen empfohlen. Was damals aus dem Orient eingeführt wurde, war alſo ohne Zweifel stick-lac oder seed-lac, d. h. Gummi und rother Farbſtoff noch nicht von einander getrennt (vergl. unten). Andere Recepte *laccha bona* zu gewinnen, finden ſich in einem Manuſcript des Kloſters S. Salvatore in Bologna, *Segreti per colori*, aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Ein — wahrſcheinlich venezianiſches aus dem ſiebzehnten Jahrhundert ſtammendes — Manuſcript der Univerſitätsbibliothek in Padua aber, *Ricette per far ogni sorte di colore*, lehrt nicht nur, wie die rothe Farbe aus der *gomma lacca* zu ziehen, ſondern auch, wie dieſe ſelbſt zu reinigen und die *vernice indiana* herzuſtellen ſei, und dass der vom Farbſtoff und den Unreinigkeiten befreite Klebeſtoff des Gummilack, der shell-lac, dazu diene, jeglicher Arbeit Glanz zu geben *(per lustrare tutti li lavori)*.[1] Ein Auguſtinermönch Euſtachius ſoll dieſe Kenntniss aus Indien nach Rom gebracht haben.

De la Condamine, der berühmte franzöſiſche Reiſende und Geograph, ſandte gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts aus Südamerika Gummi an die pariſer Akademie und berichtete über den Gebrauch, welchen die Indianer von dieſem Stoffe machten, nämlich zu Flaſchen, Stiefeln, waſſer-

---

[1] Vergl. Mrs. Merrifield, *Original treatises on the arts of painting.* 2 vols. London 1849.

dichtem Packtuch. Aber erſt im dritten Jahrzehnt unſeres Jahrhunderts fing man in Europa an, das Federharz nach dieſer Seite hin in grösserem Masse auszunutzen. [1]

Die japaniſchen Lackarbeiten kamen ſeit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts durch Vermittlung der Chineſen nach Manilla und Batavia und von dort nach Europa. Die Verſuche, hier durch die mannichfaltigſten Compoſitionen etwas dem ähnliches zuſtande zu bringen, gingen aber ſtets von der Vorausſetzung aus, dass das bewunderte Schwarz des japaniſchen Lacks von einem eigenen Farbſtoff herrühre und noch in technologiſchen Schriften aus ziemlich neuer Zeit begegnet man der irrthümlichen Angabe, dass die Japaner zuvörderſt einen ſchwarzen Grund auftragen, über welchen dann der Lack geſtrichen werde.

Im vorigen Jahrhundert und bis auf die jüngſte Zeit, welche durch die erzwungenen Handelsverbindungen mit Japan genauere Kenntniss der dortigen Fabrikation erlangte, nannte man in England das Lackiren von Holz, Leder, Papiermaché &c. ausdrücklich *japanning* und die lackirten Gegenſtände, namentlich die lange Zeit ſo beliebten Schnupftabaksdoſen aus Papiermaché, *japan ware*, während das Ueberziehen von Metallarbeiten mit einem durchſichtigen Firniss, um ſie zu färben, z. B. Meſſing ein goldähnliches Anſehen zu geben, oder das Metall gegen Roſt zu bewahren, *laquering* hiess. [2]

Franzöſiſche Jeſuiten, wie Du Halde und d'Incarville, welche im vorigen Jahrhundert als Miſſionäre nach Oſtaſien gegangen waren, brachten die erſten Nachrichten über die Fabrikation der dortigen Lackarbeiten nach Europa. Auf die Mittheilungen von Eingebornen angewieſen, welche in der Regel gewiss nicht die Abſicht hatten, Fremdlinge in ein für das Land ſo wichtiges Geheimniss einzuweihen, — wahrſcheinlich der Sprache nur unvollkommen mächtig und noch weniger in der Technologie erfahren, haben die Patres manche Unrichtigkeiten verbreitet. Doch beziehen ſich dieſe weſentlich auf die angebliche Menge verſchiedener Pflanzen, von welchen die verſchiedenen Lacke gewonnen würden, und auf einzelne Proceduren, welche wenigſtens gegenwärtig nicht gebräuchlich ſind.

Der Baum, welchem in Japan durch Einſchnitte in die Rinde der Saft abgezapft wird, iſt der Firnissſumach, *Rhus vernix* oder *vernicifera*, ein äusserlich dem Ailanthus ähnlicher Baum. Der Saft ſammelt ſich wie das Harz an den Nadelhölzern, welche für die Pechfabrikation angebaut werden. Derſelbe hat, wenn die Waſſertheile verdunſtet ſind (was durch Umrühren befördert wird), eine ſchwach gelbliche Farbe und iſt vollſtändig klar. Soll lackirt werden, ſo nimmt der Arbeiter eine geringe Quantität davon auf ein

---

[1] Karmarſch, *Geschichte der Technologie.* München 1872.
[2] *The Handmaid to the arts.* 2 vols. London 1764.

Blättchen Pflanzenpapier und presst, indem er dies an beiden Enden zusammendreht, den Saft durch das Papier. Dieser so auf's äusserste gereinigte Firniss ist, mit dem Pinsel frisch aufgetragen, fast farblos, wird aber an der Luft zusehends dunkler und schon im Verlauf einer Stunde schwarz. Der Anstrich darf nicht rasch trocknen, weil er sonst leicht Risse bekommen würde. Desshalb und zugleich um die Atmosphäre so viel als möglich staubfrei zu erhalten, werden Fussboden und Wände der Arbeitslokalitäten mit Wasser besprengt; kostbare Arbeiten sollen sogar in Gruben oder auf Kähnen gemacht werden. Ist der erste Anstrich trocken, so polirt man denselben mit Schachtelhalm, Holzkohle, Putzerde u. dgl. m., setzt den zweiten darauf und so fort. Mit jedem neuen Anstrich gewinnt der Lack ein tieferes Schwarz und vollkommeneren Spiegelglanz. Früher wurde die höchste Zahl solcher Anstriche mit achtzehn angegeben, allein bei den Arbeiten, welche die *Hoflackirer* für den Mikado zu dessen eigenem Gebrauch oder zu Geschenken an die Grossen anfertigen, soll diese Zahl noch keineswegs genügen.

Solche mit der höchsten Sorgfalt und dem grössten Aufwande an Zeit hergestellten Arbeiten sind es auch wohl eigentlich, was man *Vieux-laque* nennt. Von dem Raffinement, mit welchem bei so feinen Arbeiten verfahren werde, wissen ältere und neuere Reisende Fabelhaftes zu erzählen. Mit der peinlichsten Genauigkeit wird schon das Holz zugerichtet, vollkommen glatt geschabt, etwaige Risse mit feinem Pflanzenpapier oder Thonerde ausgefüllt, die Fläche auch wohl mit Seidencannevas oder einem Kreidegrunde überzogen. Bei dem Poliren wird keine Erhabenheit von der Grösse eines Staubkörnchens geduldet, weil sie mit jedem neuen Lackanstrich wachsen würde. Zum Trocknen hat man Gestelle mit Fächern und zwar werden die frisch lackirten Gegenstände zuerst in die untersten Fächer gethan, aus welchen sie langsam in die oberen und somit in die wärmere Atmosphäre aufrücken.

Neben dem sich schwarz oder schwarzbraun färbenden Lack sind noch andere Sorten im Gebrauch, welche sich zum Auftragen von Farben oder Gold oder zum Ueberziehen der mit Farben oder Gold bemalten Gegenstände eignen.

Der ganz schwarze, der tiefcaffeebraune, sowie der hell bernsteinfarbige Lack, mit welchem z. B. hölzerne Speise- und Trinkschalen, ferner eingelegte Möbel überzogen werden, bedürfen keines Farbenzusatzes. Der letztere Lack bleibt durchsichtig, lässt die Textur des Holzes mit aller Deutlichkeit erkennen und gibt diesem nur eine gelbliche Färbung und Glanz; er dürfte identisch mit demjenigen sein, mit welchem farbige und Goldmalerei zuletzt überzogen wird. Die am häufigsten verwendete Farbe ist Roth, doch kommt diese bei den Chinesen häufiger vor als bei den Japanern, welche überdies ein stumpferes Roth benutzen und zwar vorzugsweise zu den Arbeiten in geschnittenem Lack: fünf, sechs Schichten Lack übereinander, in welche Masse dann Ornamente eingeschnitten sind, deren Vertiefungen entweder

jene Schichten im Durchſchnitt oder auch ſchwarzen Grund zeigen. Als Ausnahme kommen auch violett lackirte Gegenſtände (aus Schidzuoka, weſtlich von Jokohama), grüne, und grün, roth und gelb nach indiſcher Art

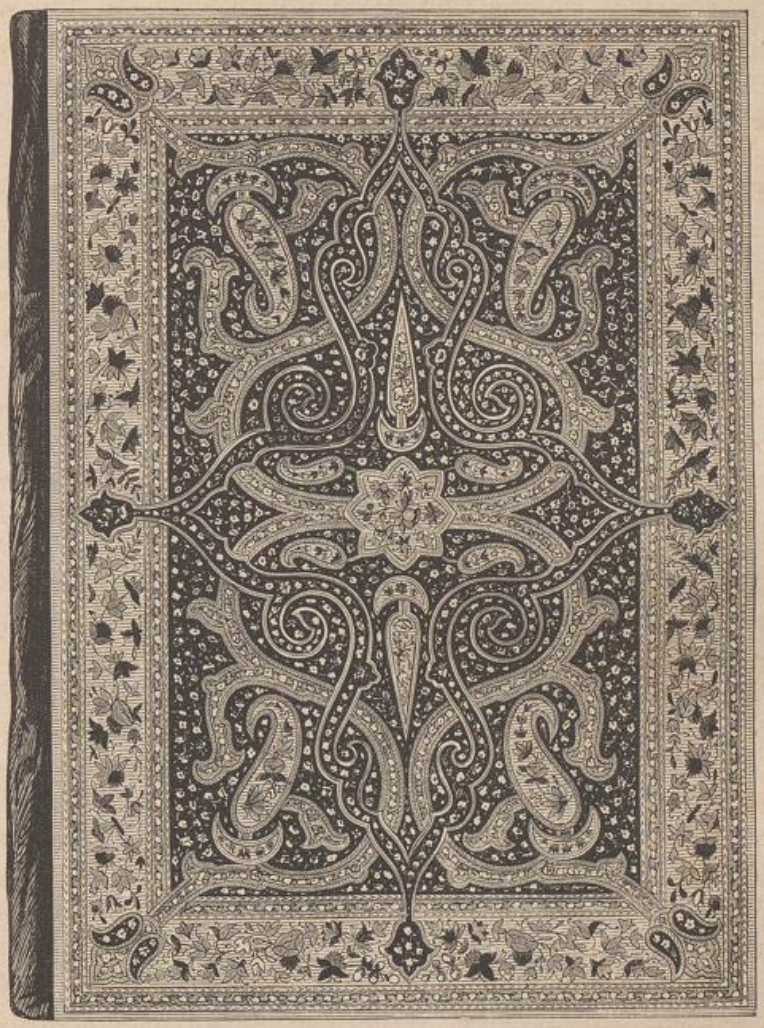


Fig. 36.

Indiſcher Buchdeckel.

marmorirte (letztere aus Aomori, im äusserſten Norden von Nippon) vor. Im übrigen iſt Tokio der Hauptſitz der japaniſchen Lackinduſtrie.

Die leichten Galanteriewaaren, wie Etuis, Schälchen u. ſ. w. beſtehen häufig aus Geflecht von Bambus, ſpaniſchem Rohr u. dgl., welches einen Thongrund für den Lack erhalten hat, oder aus Papier. Auf Elfenbein

und Schildpatt werden nur einzelne Figuren, Vögel, Blüthenzweige u. dgl. gemalt und hier kommt vornehmlich Goldlack zur Anwendung.

Gold wird ſowohl pulveriſirt wie in Blättern aufgetragen. Im erſteren Falle werden die Zeichnungen mit Lack vorgezogen und mit dem Golde eingeſtäubt, das überſchüſſige Gold aber, wenn der Lack trocken iſt, mit Watte weggenommen, und ſchliesslich die Malerei noch mit einem Ueberzuge von durchſichtigem Lack verſehen. Die grösseren Figuren, Berge, Bäume, Häuſer, Thiere, Blätter, welche ganz oder theilweiſe vergoldet werden ſollen, ſind in der Regel durch wiederholtes Auftragen von Lack oder auch durch eine Paſte, welche förmlich ciſelirt wird, mehr oder weniger erhaben gemacht. Ferner ſiebt man gemahlenes Gold derart über den Lackgrund, dass dieſer von Goldpünktchen überſäet erſcheint. Das Blattgold dient zu Verzierungen, Rändern, welche durch intenſiveren Goldglanz wirken ſollen, auch wird (namentlich in China) auf dasſelbe wieder mit Lack gemalt oder in dasſelbe die Zeichnung gravirt. In der Kunſt, durch die verſchiedene Beſchaffenheit des Goldes, den ſtärkeren oder ſchwächeren Auftrag, Ueberziehen mit gelblichem oder grünlichem Lack Nuancirungen in die Goldmalerei zu bringen, ſind Japaner und Chineſen gleich ſehr Meiſter. Die Erſteren legen endlich auch Blumen, Vögel &c. von Perlmutter in den Lack ein und zwar mit bewundernswürdiger Berechnung der Farbenwirkung dieſes ſchillernden Stoffes.

Die Chineſen erreichen ihre Vorbilder nicht völlig. Ihr Lack iſt in der Regel weniger ſolid, ſie nehmen häufig ſchlechteres Gold und in der Zeichnung haben ſie nicht die geniale Freiheit und phantaſtiſche Laune der Japaner. Der Lack heisst in China *tsi*, die verſchiedenen Arten werden mit den Namen der Hauptorte der Gewinnung bezeichnet; ſo *Nien-tsi* die beſte und *Si-tsi* die nächſtbeſte ſchwarze Sorte, *Kuang-tsi* der gelbliche durchſichtige Lack. Die Chineſen ſollen den Lackfirniss vor dem Gebrauch mit Theeöl, Schweinegalle, Vitriol, Arſenik verſetzen, um ſeine Dichtigkeit und ſeinen Glanz zu erhöhen.

Im Stil ſchliessen ſich die Lackmalereien gänzlich den andern malenden Künſten bei den genannten Völkern an. Auf älteren japaniſchen Arbeiten ſehen wir mit beſonderer Vorliebe den Fächer als ornamentales Motiv benutzt. In neuerer Zeit begegnen uns häufiger Vögel und Blüthenzweige, mit derſelben ſcharfen Naturbeobachtung, aber auch mit derſelben Abneigung gegen ſymmetriſche oder vielmehr gegen jede ſyſtematiſche Anordnung des Ornaments ausgeführt wie ihre Malereien auf Papiertapeten u. dgl. m. Landſchaftliche und figurale Darſtellungen ſind ziemlich ſtereotyp, ſcheinen auch vornehmlich für den Export gemacht zu werden.

In Europa kennen wir von japaniſchen und chineſiſchen Lackmalereien nur die an Möbeln und Geräthen. Im Lande ſelbſt aber beſchränkt man ſich hierauf nicht, ſondern gibt auch der leichten Holzarchitektur durch den Lacküberzug zugleich mehr Haltbarkeit und Farbenſchmuck. So werden

die Säulen und Pfeiler der Veranden, die Rahmen der verſchiebbaren, nur aus Papier beſtehenden Zimmerwände lackirt. »Die Chineſen lackiren alles, ſogar die Stämme der Bäume.« [1]

Da die Gewerbe ſtreng geſondert ſind, muss ein Möbel wiederholt in die Hände des Lackarbeiters kommen. Die verſchiedenen Handwerker, Tiſchler, Lackirer, Metallciſeleure, arbeiten einander aber mit einer Accurateſſe in die Hände, welche das Staunen des Europäers immer neu erregt. Ein japaniſches Lackſchränkchen zierlichſter Art iſt auf Seite 165 abgebildet.

Die indiſche und perſiſche Lackmalerei unterſcheidet ſich in dem weſentlichen Punkte von der japaniſchen und chineſiſchen, dass der Lack nur dazu dient, die Malerei zu ſchützen. Ausführliche Nachrichten über die Lackmalerei in Oſtindien finden ſich bei Moorcraft. [2] Darnach kommen die beſten Arbeiten aus den nordweſtlichen Provinzen Oſtindiens und ſie namentlich haben die ausgeſprochene Stilverwandtſchaft mit den perſiſchen Malereien, die eben ſo reichen als geſchmackvoll verwendeten Blumenornamente, die lichten Farben, in deren Reihe ein tiefes Blau als der dunkelſte Ton wirkt, discrete Anwendung von Gold oder Silber. S. 161, Figur 36, iſt ein Buchdeckel indiſcher Lackarbeit abgebildet. Man nimmt zwei Hauptgruppen indiſcher Arbeiten an: *Masnadi* oder *königliche* — grössere Tafeln, Decorationsſtücke — und *Farsi* oder *perſiſche* — tragbare Gegenſtände. Zum Malen werden verwendet Alkermes (das bereits den Alten bekannte aber nicht als Thier erkannte Färbemittel), Ultramarin von Yarkand, Bleiweiss, Grünſpan von Surat; nach Moorcrafts Angabe würde der Lackfirniss von Aloearten oder Storax, dem Saft der Styraxpflanzen, gewonnen; der beſte, *Kahruba*, wäre Copallack.

Dagegen bezeichnen faſt alle andern Quellen übereinſtimmend dafür den in Folge des Stiches der Gummilackſchildlaus, Coccus ficus oder coccus lacca, aus der Rinde ausfliessenden Saft der verſchiedenen Arten des Gummibaumes. Dieſe Schildlaus wird in Siam, Aſſam, Pegu und Bengalen häufig gefunden. Das Weibchen ſammt der Brut wird durch die harzige Flüſſigkeit förmlich an die Rinde befeſtigt, und man löst die ganzen Zweige ab, trocknet dieſe und bringt ſie in den Handel. Dies iſt der *stick-lac* (Stocklack). Die von dem Holz abgeklopften Körper heissen *seed-lac* (Körnerlack). In heissem Waſſer löſen ſich der rothe Farbſtoff *(lac dye)* und der Klebſtoff, der, in Tafeln geformt, den Schelllack gibt, von einander ab. Wenn in einem Berichte des »Bulletin de la Société d'encouragement« vom Jahre 1864 über die Gewinnung der ſcharlachrothen Lackfarbe der Indier von einem Inſect erzählt wird, welches auf den dünnen Zweigen eines Baumes (Aſan oder Burkober von den Eingeborenen genannt und in den Dſchungeln, den dicht bewachſenen Sumpfgegenden der Landſchaft Cuttack vor-

---

[1] Semper, der Stil. I. Bd.

[2] *Description of Cashmere.*

kommend) ſich eine Art Höhle von Wachs baue, von welchem das die rothe Farbe producirende Inſect durch Kochen geſchieden werde, ſo iſt das augenſcheinlich nur eine ungenaue Wiedergabe deſſen, was hierüber früher ſchon bekannt war. [1]

Die kleineren Gegenſtände, welche man in Perſien und Indien lackirt, die mancherlei Büchſen und Schachteln, die länglichen, an den Enden abgerundeten Behältniſſe für Fächer &c. ſind in der Regel aus ſtarkem Papier, Papiermaché oder ſehr leichtem Holz fabricirt. Die Perſer bringen zwiſchen den Pflanzenornamenten Medaillons mit figuralen Darſtellungen, namentlich erotiſchen Scenen, an. Die menſchlichen Figuren ſind meiſt conventionell gezeichnet mit unverhältnissmässig grossen runden Köpfen, ſchmalen Armen und Händen. Die ordinären indiſchen Sachen haben auf weissem, gelbem, lichtſcharlachrothem Grunde andersfarbige Tüpfel in der Weiſe der bunten Papiere und die Manipulation dürfte auch die nämliche ſein. In allen dieſen Fällen erfolgt der mehrmalige Lacküberzug erſt, nachdem die Malerei vollendet iſt, und hieraus ergibt ſich ſchon, dass hier keine jener Lackſorten zur Anwendung kommen kann, welche an der Luft dunkel werden.

Die Indier führen auch lackirte Reliefmalereien aus. Das Ornament, welches erhaben ſein ſoll, wird mit Bleiweiss und Leim aufgetragen, dann weiss übermalt und nach vollſtändigem Trocknen mit dem Meſſer ſorgfältig nachgearbeitet. Hierauf erhält die Oberfläche einen erſten Lacküberzug, auf welchen die Farben aufgetragen werden, die dann wieder durch wiederholte Lacklagen gedeckt werden.

Nachlese zur Literatur.

J. B. Du Halde, Description géogr. histor. &c. de l'empire de la Chine. 4 vols. Paris 1735. (Dasſelbe deutſch. Roſtock 1747—49.)

—, lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères. (Neue Ausgabe.) 26 vols. Paris 1784. (Dasſelbe deutſch. Augsburg.)

d'Incarville, Mémoire sur le vernis de la Chine.

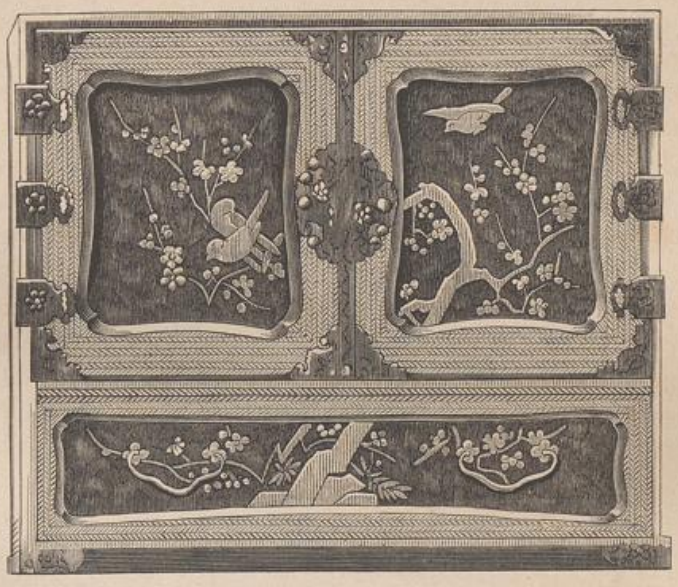
G. Pauthier et Bazin, Chine moderne ou Description hist., géogr. et littéraire de ce vaste Empire. Paris 1853.

Stan. Julien, Industries anciennes et modernes de l'empire Chinois. Paris 1869.

---

[1] Vergl. Waring, *Masterpieces of industrial art and sculpture at the international exhibition.* 3 vols. London 1863.

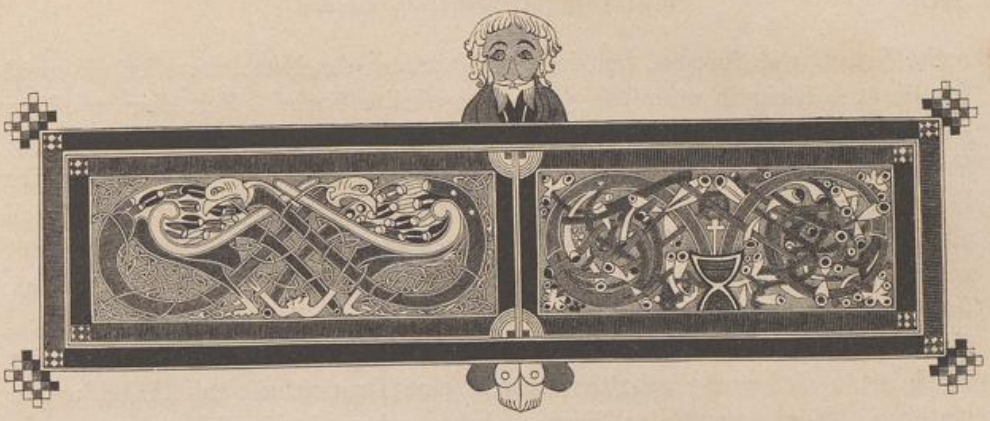
R. Redgrave, Report on design &c. exhibition of 1851. London 1852.
J. Labarte, Description des objets d'art qui composent la Collection Debruge-Dumenil. Paris 1847.
G. Semper, Der Stil in den techn. u. tekton. Künſten. I. Bd. Frankfurt 1860.
A. Ilg, Einiges über die Technik oriental. Lackarbeiten in »Mittheilungen des k. k. Oeſterr. Muſeums.« Wien 1872. April—Mai.



V.

MINIATUR.

Bearbeitet von BR. BUCHER.



I.

Allgemeines.

In Nachfolgendem wird von der *Buchmalerei* gehandelt, der Ausſchmückung geſchriebener — nicht gedruckter — Bücher durch Bilder, Randzeichnungen, Zierbuchſtaben. Was der heutige gemeine Sprachgebrauch unter Miniaturmalerei verſteht, die Ausführung von Gemälden in beſonders kleinen Verhältniſſen, vorzüglich Bildniſſen auf Elfenbein u. dgl., gehört nicht mehr in den Rahmen dieſes Werkes.

Miniatur im eigentlichen Sinne ſteht in genaueſtem Zuſammenhange mit der Kalligraphie. Die Geiſtlichen und Laienbrüder, welche in den Klöſtern des Morgen- und des Abendlandes Chorbücher, alte Claſſiker oder gleichzeitige Chroniken, Geſchichts- und Dichtwerke abſchrieben, ſtatteten dieſe ihre, für ihre Zeit ſchon an ſich kunſtreichen, Arbeiten entweder ſelbſt mit Malereien aus, oder nahmen, falls ſie ſelbſt wohl Schreiber aber nicht zugleich Maler waren, hiezu die Hülfe anderer Ordensbrüder in Anſpruch. Sehr häufig ſcheint *scriptor* und *pictor* eine Perſon geweſen zu ſein, doch bleibt auch nicht ſelten unklar, ob der lobende Ausdruck *pulcher scriptor* nur auf die Schreibkunſt ſelbſt oder gleichzeitig auf den maleriſchen Schmuck der Schrift bezogen werden ſoll.

Der Ausdruck *miniator* wird in beiderlei Sinn gebraucht. Derſelbe kommt von dem Gebrauch der rothen Farbe *minium* zur Schriftmalerei her. Denn neben Schwarz kam, ſo lange auch die Bilder zu den Manuſcripten nur mit der Feder ausgeführt wurden, zunächſt nur Roth zur Anwendung, zu den Ueberſchriften, zur Verzierung der grossen Buchſtaben wie zur Bezeichnung der Wangen und Lippen oder auch der Gewänder der menſchlichen Geſtalten. Minium (althochdeutſch *minig*, davon *Mennig)* wird übrigens für verſchiedene Färbeſtoffe gebraucht, bei Plinius für Zinnober oder für

rothe Erden, wie Sinopia, bei den Schriftſtellern des Mittelalters jedoch meiſt für die aus Bleigelb oder Bleiglätte hergeſtellte Farbe. Seit dem zwölften Jahrhundert kam anſtatt minium der allgemeine Ausdruck *rubrica*, rothe Farbe auf, und daher hiessen die Schreiber nun *Rubricatoren*, während der Bildermaler als *Illuminator*, *Illuminista*, das mit Bildern geſchmückte Buch als *Codex illuminatus* oder *picturatus*, *livre ymaigié* oder *enluminé* bezeichnet wurde. Wahrſcheinlich wurde urſprünglich unter illuminare nur das Aufſetzen der Lichter mit Gold verſtanden, und dann das Malen mit Farben; ähnlich wie in unſerer Zeit die Ausdrücke illuſtriren, Illuſtration &c. die beſchränkte Bedeutung erhalten haben: eine Druckſchrift mit Abbildungen verſehen. Noch der Maler Pierre Lebrun gebraucht in ſeinem 1635 verfassten *Recueuil des essaies des merveilles de la peinture* (Manuſcript der Bibliothek zu Brüſſel) den Ausdruck enluminer in einer an jenen Urſprung erinnernden Weiſe. [1]

Die Kunſtgeſchichte verſteht unter Miniatur das geſammte maleriſche Beiwerk, als 1. die grossen Anfangsbuchſtaben, *Initialen*, welche mit Rankenwerk, Arabesken u. dergl. verziert oder aus Pflanzen- und Thierformen phantaſtiſch zuſammengeſetzt ſind oder auch nur den Rahmen für bildliche Darſtellungen hergeben; 2. die Randzeichnungen, Einfaſſungen der Schrift u. ſ. w.; 3. die ſelbſtändigen Bilder. Dabei iſt es gleichgültig, ob ſolche Malereien mit der Feder oder dem Pinſel, ein- oder mehrfarbig ausgeführt ſind. Es kommen ganz ſchwarze Miniaturen vor, ferner ſchwarze und rothe (im zwölften Jahrhundert namentlich wurden beide Farben gern neben einander angewandt, z. B. die nackten Theile ſchwarz, die Gewänder roth gezeichnet, dazu die Lippen und Wangen mit Roth angedeutet), endlich mit verſchiedenen Deckfarben und Gold ausgemalte.

In der Regel haben die Miniaturen nähere oder entferntere Beziehung auf den Text, illuſtriren deſſen Inhalt oder ſtellen wenigſtens Perſönlichkeiten (Evangeliſten &c.) oder Allegorien dar, welche in irgendeinem Zuſammenhange mit Inhalt oder Beſtimmung des Buches ſtehen. Doch lässt häufig auch der Künſtler in den Randverzierungen oder in ornamentalen, ganze Seiten bedeckenden Zeichnungen zu Anfang der einzelnen Bücher oder Capitel ſeine Laune ſich ganz frei ergehen.

Die eigentliche Miniaturmalerei hörte nicht unmittelbar mit dem Schreiben der Bücher, — alſo nach Erfindung der Buchdruckerkunſt — auf. Man ſparte eine Zeit lang auch in gedruckten Prachtwerken noch den Raum für gemalte Initialen u. ſ. w. aus. [2] Doch verſchwand dieſer Gebrauch ſchon im ſechzehnten Jahrhundert mehr und mehr, und der Name ging dann

---

[1] Mrs. Merrifield, *Original treatises on the art of painting.* London 1849. Seite 787.

[2] Beiſpiele des umgekehrten Verhältniſſes, Holzſchnittbilder mit geſchriebenem Text werden in dem vom Formſchnitt handelnden Theile dieſes Werkes beſprochen.

auf die bereits erwähnten kleinen feinen Malereien auf Pergament, Elfenbein &c. über, welche man zum Unterſchiede von den Miniaturen (miniatures im Franzöſiſchen und Engliſchen) Miniaturmalereien (peintures en miniatur, miniature paintings) nennt.

Die byzantiniſchen Miniaturen (alſo die älteſten bekannten nach einigen wenigen Handſchriften aus Italien), ſcheinen in jener Wachsmalerei ausgeführt zu ſein, deren Technik nach dem Malerbuche vom Berge Athos darin beſtand, dass die Farben mit einer geſchmolzenen Miſchung von Wachs, Lauge und Leim verſetzt, heiss aufgetragen und nachträglich geglättet wurden. Dabei war das Vertreiben der Farben natürlich ausgeſchloſſen. In mehreren Codices iſt auch der mit Leim angemachte Gypsgrund, welchen das genannte Malerbuch für das Malen auf Holz vorſchreibt, deutlich zu erkennen.

Die Geſchichte des Joſua in der vaticaniſchen Bibliothek (5. Cap. II.) liefert das erſte Beiſpiel der Anwendung von Waſſerfarben in byzantiniſchen Miniaturen. In anderen glaubt man die Anwendung der Feigenmilch, welche häufig einen Zuſatz der Tempera bildet, zu erkennen.

Das Gold der byzantiniſchen Miniaturen iſt bald Blattgold, bald mit dem Pinſel aufgetragen. In dem erſteren Falle bildet es manchmal den Grund der ganzen Malerei; ſo ausgeführte Miniaturen ſind meiſt in übelm Zuſtande, weil auf dem Golde die Farben ſchlecht haften.

Im Mittelalter wurden die Farben in der Regel mit Eiweiss, Eigelb, Gummi oder Leim angemacht; die von d'Agincourt und Dibdin erwähnten Fälle, wo die Farben von Miniaturen in Waſſer nicht löslich oder mit einer glänzenden, ölartigen Subſtanz verſetzt ſeien, ſind auf jeden Fall Ausnahmen.

Man ſchrieb und malte auf Pergament oder Baumwollenpapier. Die Bereitung der Thierhäute ſcheint in Deutſchland und den Niederlanden zu beſonderer Vollkommenheit gediehen zu ſein. Im neunten Jahrhundert kommen eigene Pergamentmacher in den Klöſtern vor; der Anonymus Bernenſis (elftes oder zwölftes Jahrhundert) rühmt das Schafs- und Kalbspergament aus Flandern und der Normandie als gleichmässig weiss und glatt, während das aus Burgund fleckig und rauh ſei; im fünfzehnten haben die italieniſchen Miniatoren ihren Bedarf von Deutſchen bezogen, wie vorhandene Rechnungen beweiſen. Baumwollenpapier — *pergamena graeca, carta bambagina* u. ſ. w. — kam aus dem Orient. Ueber die Vorbereitungen zum Zeichnen und Malen gibt namentlich Cennini die umſtändlichſte Auskunft. Das Pergament wurde mit dem Staub von Tintenfiſchknochen oder Knochenaſche grundirt, dann mit einem Zahnrade der Abſtand der Linien der Schrift feſtgeſtellt, der Raum für die Initialen freigelaſſen. Zum Entwerfen der Zeichnung bediente man ſich eines Silberſtifts oder auch eines Stiftes aus zwei Theilen Blei und einem Theile Zinn — des Ahnen des heutigen Bleiſtifts. Mit der Kielfeder (die nach dem Zeugniss einer rohen Wandmalerei in Pompeji ſchon von Schreibern

des Alterthums gebraucht worden ist)[1] und Tinte, einer Mischung von Lampenruss und Gummi, zog man die Umrisse nach, mit dem Pinsel von Eichhörnchenhaaren und verdünnter Tinte wurden die Schatten angelegt.

Meistens ist der Grund weiss gelassen, doch färbte man auch das Pergament mit einem Decoct von Lackmus oder dergl. purpurroth, seltener grün, blau u. s. w., malte darauf die Buchstaben mit dem Temperirwasser, mit welchem die Farben angerührt wurden, trug Gold oder Silber darauf und glättete die Schrift endlich mit dem Brunirstein oder dem Brunirzahn, wozu Cennini Edelsteine — »je edler der Stein, desto besser« — oder Zähne von fleischfressenden Thieren empfiehlt. Das Auftragen des Goldes zu Arabesken, Geschmeiden, gemusterten Hintergründen u. s. w. erfolgte in derselben Weise; häufig malte man noch über dieses, und gravirte feine Ornamente derart in die Farbe, dass der Goldgrund wieder zum Vorschein kam. Wahrscheinlich ging das Auflegen des Goldes, wie noch heutzutage in der Wappenmalerei, dem Auftragen der Farben voraus, welche bei dem Poliren des Goldes leicht Schaden nehmen konnten. Etwas anderes ist es natürlich, wenn die Malerei mit Gold gehöht, d. h. das Licht durch feine Schraffirung mit Muschelgold angegeben wird. Ueber die Bereitung und Behandlung der Farben geben die unten citirten Schriften Auskunft.[2]

Den Schreibern in den Klöstern war ein eigener Raum, *Scriptorium*, vorbehalten, innerhalb der Mauern des Klosters, aber doch entlegen genug, dass die Insassen von dem Geräusche der Verrichtungen der andern Brüder nicht gestört werden konnten. Desshalb war auch ausser den Arbeitenden nur noch ihren Vorgesetzten der Zutritt gestattet. Was geschrieben werden sollte, bestimmte der Abt; entweder lag ein Original dem Schreiber vor, oder der *Armarius* dictirte. Wahrscheinlich wurde in dem Scriptorium überhaupt fertig gemacht, mit Initialen und Bildern ausgestattet, gebunden u. s. w. Wie hoch man die Kunst des Schreibens und Malens im Mittelalter schätzte, geht u. a. aus den Gründen hervor, mit welchen im dreizehnten Jahrhundert ein Mönch von St. Swithin in Winchester für die Stelle des Abtes von Hyde empfohlen wurde, eben so sehr als fertiger Schreiber und guter Maler von Initialen, wie wegen seines Wohlbewandertseins im Erklären der Heiligen Schrift und in der Regel des heil. Benedict und seiner Geübtheit im Psalmodiren.[3] Es kann daher auch nicht auffallen, dass wir unter den Miniatoren

---

[1] *Pompeji. Library of entertaining Knowledge.* London 1836.

[2] Vgl. Merrifield a. a. O. — C. Cennini, *das Buch von der Kunst*, übers. &c. von A. Ilg. Wien 1871. — Heraclius, *Von den Farben und Künsten der Römer*, übers. &c. von A. Ilg. Wien 1873. — Theophilus, *Schedula &c.* Wien 1874. — *Anonymus Bernensis* in Quellenschriften VII. Wien 1874. — Rich. Thomson, *a lecture on some of the most characteristic features of illuminated manuscripts from the VIII. to the XVIII. century.* London 1857 (Not Published).

[3] Vergl. Ducange, *Glossarium* VI. unter „scriptorium" &c.

ſo häufig Geiſtliche finden, welche es zu den höchſten Würden gebracht haben. Die Mönche des Camaldulenſerſtifts degli Angeli in Florenz ehrten im vierzehnten Jahrhundert zwei der Ihrigen, welche zahlreiche Bücher geſchrieben und verziert hatten, noch nach dem Tode durch das Einbalſamiren der kunſtreichen rechten Hände.

Zum Verſtändniss der in der geſchichtlichen Darſtellung oft vorkommenden Bezeichnungen der verſchiedenen Ritualbücher, welche beſonders häufig mit Miniaturen geſchmückt ſind, folgt hier ein Verzeichniss der Hauptarten:

Fig. 37.

Der Kloſterbruder in ſeiner Zelle.

Evangeliarium enthält die vier Evangelien;
Evangelistarium die für den Gottesdienſt vorgeſchriebenen Leſeſtücke aus den Evangelien;
Epistolarium — die Leſeſtücke aus den Epiſteln;
Apostolicum — die neuteſtamentlichen Briefe;
Lectionarium — die zum Vorleſen beſtimmten Abſchnitte der Bibel;
Cursus — die Leſeſtücke für die ſieben kanoniſchen Stunden: Mette, Prim, Terz, Sext, None, Veſper, Complet;
Breviarium — dieſelben abgekürzt;
Diurnale — Auszug aus dem Breviere;
Plenarium — vollſtändiges Messbuch;
Missale — Messbuch;
Rituale, auch *Enchiridion* oder *Agenda* — Gebete bei der Taufe, Trauung, letzten Oelung &c.;
Antiphonarium und *Graduale* enthalten Geſänge für den gottesdienſtlichen Gebrauch;
Pontificale — die biſchöflichen Verrichtungen;
Benedictionale — die biſchöflichen Segensformeln;

Calendarium — die Monatstage mit den Namen der Heiligen und Märtyrer;
Passionale, Martyrologium — Leben und Tod der Heiligen und Märtyrer;
Menologium — Calendarium und Passionale der griechiſchen Kirche;
Legenda — Biographien der Heiligen;
Homiliarium — Predigtſammlung;
Horarium — Gebetbuch für Laien;
Catena ecclesiae oder *Catena patrum* — Erklärung der heiligen Schrift aus den Kirchenvätern.

Der beigedruckte Holzſchnitt (Figur 37) zeigt uns einen Kloſterbruder bei der Arbeit, umgeben von dem mancherlei Geräth zum Schreiben und Malen. Das Original dieſer Zeichnung gehört dem fünfzehnten Jahrhundert an und iſt zuerſt copirt in Champollion-Figeac's Werk »Louis et Charles, Ducs d'Orleans, leur influence sur les arts &c.« Paris 1844.

II.

Buchmalerei der Alten und der Byzantiner.

Dass ſchon bei den Alten das »Illuſtriren« von Handſchriften durch bildliche Darſtellungen vorgekommen iſt, wiſſen wir aus der Erzählung des Plinius von den griechiſchen Aerzten Crateuas, Dionyſius und Metrodorus, welche ihren Abhandlungen über die Eigenſchaften der Pflanzen deren Abbildungen beifügten, und von Marcus Varro, welcher in ſeinen Büchern die Bildniſſe von ſiebenhundert berühmten Perſonen gab. Auch Seneca und Cornelius Nepos erwähnen Bücher mit Zeichnungen.[1] Aber davon iſt nichts auf die Nachwelt gekommen.

Dagegen haben die ägyptiſchen Königsgräber uns Kunde von der Miniaturmalerei vor mehr als dreitauſend Jahren gegeben. Die meiſten alten Papyrusrollen, welche ſich in Mumienſärgen finden, weiſen nur dann und wann rothgeſchriebene Zeilen auf und rohe Umrisszeichnungen mit einer Rohrfeder ausgeführt und Scenen aus der Seelenwanderung darſtellend. Aber einige von ungewöhnlicher Länge (bis 65 Schuh) umfaſſen die geſammte Begräbnissfeier in leuchtenden Farben und Gold. Auf einem kleineren Papyrus des Louvremuſeums iſt erſichtlich, wie der Schreiber den Raum im Texte für die Zeichnungen ausgeſpart und in kleinen flüchtigen Skizzen dem Zeichner den Gegenſtand angegeben hat. Eins der berühmteſten Exemplare, von der franzöſiſchen Expedition 1798 in Theben aufgefunden und 1812 in der *Description de l'Egypte* publicirt, hat auf dem oberen Theile des Manuſcripts eine Folge von religiöſen Darſtellungen mit vielen menſchlichen und

---

[1] Plinius, *Historia naturalis* XXV. 4. XXXV. 2. — Seneca, *De tranquilitate animi* IX. — C. Nepos, *Vita T. P. Attici.*

Thiergeſtalten, mit der Rohrfeder gezeichnet und glänzend colorirt. Die Seele des Verſtorbenen in ein langes weisses Gewand gekleidet, ſpricht mit erhobenen Händen die Gebete, welche darunter geſchrieben ſind. [1]

Als das älteſte Beiſpiel der Buchmalerei aus unſerer Zeitrechnung gilt die wahrſcheinlich aus dem vierten Jahrhundert ſtammende Handſchrift in Kleinquartformat von Stücken aus Virgil Nr. 3225 der vaticaniſchen Bibliothek mit fünfzig, theilweiſe verwiſchten Miniaturen. Compoſition und Zeichnung verrathen noch antike Tradition, wiewohl die Bilder hart,

Fig. 38.
Laokoon aus dem vatikaniſchen Virgil.

mit ſtarken ſchwärzlichen Umriſſen und ungebrochenen Farben ausgeführt ſind. Für das Licht finden wir hier an Gewändern und Gebäuden bereits Gold benutzt. Figur 37 gibt die Laokoongruppe aus dieſer Handſchrift nach der Durchzeichnung d'Agincourts wieder.

Ein vollſtändiger Virgil derſelben Bibliothek (Nr. 3867), Grossquart, mit dem Bildniſſe des Dichters und noch achtzehn mangelhafteren farbigen

[1] J. B. Sylveſtre, Champollion-Figeac et Aimé Champollion, *Paléographie universelle.* 4 vols. Paris 1839—1842.

Miniaturen, ſowie ein Bruchſtück des Homer in der Ambroſianiſchen Bibliothek in Mailand [1] werden in das fünfte Jahrhundert geſetzt.

Zwei Handſchriften des Terenz, die eine, mit farbigen Bildern, in der Vaticaniſchen, die andere, mit Federzeichnungen, in der Bibliothek [2] von Paris, beide mit Bildniſſen des Autors, dürften ſpätere Copien von Originalen aus dem vierten oder fünften Jahrhundert ſein. [3] Im allgemeinen waren, wie bekannt, die letzten Zeiten des weſtrömiſchen Reiches und die nächſtfolgenden in Italien der Kunſt nicht günſtig und in der That fehlt es auch an jeglichem Beweiſe für die Ausübung der Miniaturmalerei daſelbſt bis in das achte Jahrhundert.

Dass unter den vielen Büchern, welche Konſtantin und deſſen Nachfolger ſchreiben liessen, ſich auch ſolche mit Miniaturen befunden haben mögen, lässt ſich bei der ganzen Richtung der byzantiniſchen Kunſt wohl vermuthen; beſtimmte Nachrichten exiſtiren darüber jedoch nicht, und noch weniger Denkmäler, da die von Konſtantin gegründete Bibliothek im Jahre 476 verbrannte und auch die neue, vom Kaiſer Zeno bald darauf angelegte, nebſt den in derſelben beſchäftigten Gelehrten von dem Bilderſtürmer Leo dem Iſaurier im Jahre 730 den Flammen preisgegeben wurde.

Deſſenungeachtet glaubt man zwei byzantiniſche Codices mit Miniaturen aus dem fünften, wenn nicht vom Ende des vierten Jahrhunderts zu beſitzen in einem Bruchſtück der Geneſis und der Arzneimittellehre des Arztes Dioskorides, beide in der wiener Hofbibliothek. Die Pergamentblätter der erſteren Handſchrift ſind mit Purpur gefärbt, und auf jedem befindet ſich unter dem mit goldenen und ſilbernen Uncialen geſchriebenen Texte ein Gemälde. Der Dioskorides iſt einer Juliana gewidmet, in welcher man die zu Anfang der Regierung Juſtinians (527) geſtorbene Prinzeſſin Juliana Anicia vermuthet. Die Technik der Bilder ſcheint Wachsmalerei zu ſein (vergl. S. 171).

Die wiener Geneſis, ſo der Kürze halber zu nennen, wenn der Codex auch nur Auszüge aus dem erſten Buche des Moſes in der Verſion der Septuaginta und ausserdem ein Bruchſtück des Lucas-Evangeliums enthält, hat 48 Miniaturen, dem Anſchein nach von verſchiedenen Händen. Die erſten ſind ſorgfältiger, die letzten flüchtiger aber mit entſchiedener Virtuoſität gemacht. Der Stil derſelben ſpricht für eine dem Alterthum noch nahegelegene Zeit, ebenſo die antike Form der Trinkgeſchirre &c., die Uebereinſtimmung des Coſtümes mit dem in gewiſſen Katakombengemälden, und Einzelheiten wie z. B. die Perſonifikation der Quelle, aus

---

[1] Ang. Majo, *Iliadis fragmenta cum picturis.* Mailand 1819.

[2] Die grosse pariſer Bibliothek hat in den letzten Jahrzehnten ihren Titel — nationale, imperiale &c. — ſo oft gewechſelt, dass wir es vorziehen, ſie von den übrigen pariſer Bibliotheken einfach durch den Mangel jedes weiteren Beiworts zu unterſcheiden.

[3] Labarte, *Histoire des arts industriels* III.

welcher Rebecca für Abrahams Knecht ſchöpft, als Nymphe mit der Urne, und die der Reue, welche Adam und Eva aus dem Paradieſe begleitet, ferner die nach antikem Gebrauch gelagerte Tiſchgeſellſchaft des Pharao. Die Textſchrift, welche noch keine Trennung der Wörter, keine Accente und Spiritus kennt, zeugt ebenfalls für das hohe Alter dieſes Codex; ferner der Mangel verzierter Einfaſſungen und Initialen, ſowie des Goldes in den Malereien. Figur 39 zeigt uns die Darſtellung zu Joſephs Traum: »von grosser Schönheit und manche Motive eines Raphael würdig« (Waagen). Man beachte die Perſonifikation von Sonne und Mond.

Fig. 39.
Joſephs Traum aus der wiener Geneſis.

Der Dioskorides enthält ſechs grosse Miniaturen mit Bildniſſen von Aerzten (auch jener Juliana) und allegoriſchen auf die Arzneikunde ſich beziehenden Darſtellungen noch in antikem Stil, ferner zahlreiche Pflanzen und einige Thiere, getreu nach der Natur gezeichnet.

Die Behandlung der Köpfe, der Gewänder, die Architektur ſind noch ganz antik. Doch kommt in dem Goldgrunde und der Anwendung zum Theil ſehr hübſcher verzierter Einrahmungen der Bilder bereits der byzantiniſche Stil zur Geltung. Die Darſtellungen, wie Dioskorides die Pflanze Mandragora unterſucht, ſie beſchreibt, ein Maler ſie abbildet, ſind im höchſten Grade ausdrucksvoll. Der Durſt nach Weisheit, die Klugheit, die Entdeckung u. a. m. erſcheinen perſonificirt. [1]

Einer etwas ſpäteren Zeit dürfte die Handſchrift der Geneſis mit 250 Miniaturen angehört haben, welche in der Bibliothek des Sir Robert Cotton 1731 bis auf wenige verdorbene Fragmente verbrannt iſt. Waagen [2] erkannte in den Reſten noch entſchieden antike Elemente, doch iſt bereits viel Gold, auch zur Andeutung der Lichter auf den Gewändern, angewendet.

Die Bibliotheca Laurentiana in Florenz beſitzt zwei Manuſcripte aus dem ſechsten Jahrhundert, welche hieher gehören. Das eine, eine lateiniſche Bibel, von einem griechiſchen Mönche Okyris Serbandos in Monte Amiato bei Siena um 540 geſchrieben, enthält jedoch nur eine ſchlechte und ſchlecht erhaltene Miniatur. [3] Das zweite iſt eine 1497 an die Medici gekommene ſyriſche Ueberſetzung der Evangelien, geſchrieben 586 von dem Mönch Rabula im St. Johanneskloſter in Zagba in Meſopotamien und mit 26 Miniaturblättern verbunden. 24 davon bilden einen Kalender mit religöſen Darſtellungen. Antike und byzantiniſche Vorſtellungen vermengen ſich bereits in den ziemlich flüchtig ausgeführten Zeichnungen, wie z. B. David und Salomo in der Tracht der griechiſchen Kaiſer erſcheinen. Die ausgetriebenen böſen Geiſter ſind ſchwarz oder grau gefärbt; in derſelben Weiſe kennzeichnen auch Miniaturen ſpäterer Zeit die »Engel der Finſterniss«, die als Dämonen gedachten heidniſchen Götter u. ſ. w. Auf dem Bilde der Himmelfahrt iſt der Mond ein weiblicher Kopf, die Sonne ein männliches Bruſtbild mit Hörnern, die Linke verwundert emporhebend. Der Umſtand, dass auf dem Gemälde der Kreuzigung neben ſyriſchen Beiſchriften der Name des griechiſchen Hauptmanns Loginos in griechiſchen Charakteren ſteht, hat der Vermuthung Raum gegeben, dass dieſe Miniaturen nur Copien nach Originalen aus Byzanz ſeien.

Anerkannte Copien nach Originalen des ſechsten Jahrhunderts ſind

---

[1] Petri Lambecii, *Commentar. de Bibl. Caes. Vindob.* Vindobonae 1670. — Montfaucon, *Palaeogr. graeca.* Paris 1708. — d'Agincourt, *Histoire de l'art &c.* Paris 1810 ff. — Dibdin, *A bibliogr. tour in France and Germany* III. London 1821. — Labarte, *Hist. d. arts ind.* III. — Waagen, *Kunstdenkmäler in Wien.* II. Wien 1867.

[2] *Treasures of art in Great Britain* und *Kunst und Kunstwerke in England.* — Die von Rob. Cotton geſammelte, namentlich an Handſchriften reiche, Bibliothek wurde nach deſſen Tode (1631) dem Könige von England geſchenkt und in der Weſtminſterabtei aufgeſtellt, verbrannte genau hundert Jahre ſpäter zum grossen Theil; der Reſt ging an das British Muſeum über.

[3] Unger, *Griechische Kunst* in *Ersch* und *Gruber,* Encyklopädie.

die beiden Ausgaben der Kosmographie des Kosmas in der Vaticanischen und in der Laurentianischen Bibliothek, aus dem neunten oder zehnten Jahrhundert. Auch in diesen Miniaturen gehen antikes und Zeitcostüm neben einander her. In der Technik ist an dem vaticanischen Exemplar ein Fortschritt zu constatiren. So ist z. B. das Licht nicht durch aufgesetztes Weiss oder Gold, sondern durch lichteren Ton gegeben.

Zwei Blätter eines auf Goldgrund geschriebenen Kanon des Eusebius im British Museum, mit reichem, noch an die Antike erinnerndem, architektonischem Ornament, gehören vielleicht in das sechste Jahrhundert.

In das nächstfolgende oder auch noch etwas später setzt man eine aus 15 Blättern zusammengeklebte Pergamentrolle von mehr als 32 Schuh Länge und 11 Zoll Höhe, welche, einst Eigenthum der kurpfälzischen, jetzt der vaticanischen Bibliothek angehört. Dargestellt sind auf derselben noch in ganz antiker Auffassung die Thaten Josua's von Cap. 2, 22 bis Cap. 10, 26 ohne Unterbrechung fortlaufend; Anfang und Ende sind verloren. Die Malereien sind mit Wasserfarben ausgeführt, die Umrisse mit dem Pinsel. So viel die rohe Restaurirung der wahrscheinlich verblassten Bilder erkennen lässt, waren dieselben mit Sepia leicht angelegt, mit blassviolletten und bläulichen Schattirungen, ausserdem kommen nur noch hin und wieder Blau und Karmin für Gewänder und Deckweiss für die Lichter vor. Auf Rechnung des Restaurators müssen vielleicht die einzelnen argen Verstösse gegen Proportionslehre und Perspective gesetzt werden, welche gegen die sonst so correcte und empfundene Zeichnung abstechen, doch können auch verschiedene Hände bei dem Werk beschäftigt gewesen sein. Das Costüm ist durchgängig antik, auch werden die Städte, Flüsse &c. personificirt. Josua ist mit einem Nimbus dargestellt. Die erläuternden Beischriften sind in Majuskeln und Minuskeln, doch letztere entschieden vorherrschend.

Beispiele der Miniaturmalerei der nächsten Jahrhunderte finden sich in der pariser Bibliothek. Ein Evangeliarium, einst in Colberts Besitz und angeblich dem achten Jahrhundert angehörend, zeigt Anfangsbuchstaben mit Laubwerk, Vögeln u. dgl. ornamentirt; an dem grossen Epsilon (Є) zu Anfang des Evangeliums Johannis wird der Hauptkörper von Zweigen, der Querbalken von einer zum Segnen ausgestreckten Hand gebildet. Auf dieses Gebiet warf sich die Kunst der Maler und Schreiber, als ihnen figürliche Darstellungen verboten waren.

Das neunte Jahrhundert wird repräsentirt durch einen für Basilius Makedon geschriebenen Codex (Nr. 510), Predigten des heil. Gregor von Nazianz enthaltend, mit 118 Bildern auf 46 Seiten. Der Text ist in schräg liegenden Uncialen mit Accenten geschrieben. Die Bilder sind theils ganz auf Goldgrund gemalt, einige haben eine grünliche Untermalung. Das häufig vorgekommene Abspringen der Farbe macht nicht allein diese Wahrnehmungen in Beziehung auf die Technik möglich, sondern hat auch auf

mehreren Blättern urſprüngliche Zeichnung blossgelegt, von welcher der Künſtler bei dem Malen abgewichen iſt. Derſelbe war mithin kein Copiſt, ſondern hat ſelbſt componirt. Uebrigens laſſen ſich auch in dieſem Codex verſchiedene Hände erkennen. Dem Text gehen drei Blätter mit die ganze Seite einnehmenden Darſtellungen voran; auf dem erſten Blatte iſt ein ſegnender Chriſtus, ähnlich der Moſaikdarſtellung über dem Narthexportal der Sophienkirche in Konſtantinopel (vergl. S. 112); auf den beiden anderen ſieht man die Kaiſerin Eudoxia, den Kaiſer Baſilios, den Propheten Elias und den Erzengel Gabriel, ſämmtlich durch Beiſchriften kenntlich gemacht: *Ευδοκια Αυγουστα*, *Βασιλειος Δεσποτης* &c. Unter den Illuſtrationen zu den Reden des heil. Gregor befinden ſich manche von claſſiſcher Schönheit; vor allen berühmt iſt in der Darſtellung zu Hiob (Blatt 71) deſſen Frau. Im Faltenwurf gibt ſich noch das Studium der Antike kund, die Gewänder verrathen den Bau des Körpers, deſſen Verſtändniss die Künſtler im Nackten zeigen. Das Coſtüm iſt faſt durchweg das byzantiniſche. Bemerkenswerth iſt in dem Bilde der Kreuzigung (Blatt 30), dass die Füsse des Heilandes neben einander auf einem Stützbrette *(subpedaneum)* ruhen und jeder mit einem Nagel befeſtigt iſt. Wagen und Roſſe des gen Himmel fahrenden Elias ſind durch rothe Färbung als feurig gekennzeichnet.

Fig. 40.
Die Nacht (Pſalterium in Paris).

Ein Pſalter mit Commentar aus verſchiedenen Kirchenvätern (in derſelben Bibliothek Nr. 139) gehört der Schrift nach — runde Minuskel — in das zehnte Jahrhundert; die Miniaturen aber befinden ſich auf ſelbſtändigen, dem Codex eingefügten Blättern, ſo dass ſie möglicherweiſe älteren Datums oder nach älteren Originalen copirt ſind. Sieben Blätter mit Scenen aus der Geſchichte Davids gehen dem Text vorauf, ſieben andere ſind in dieſen eingeſchaltet; ausserdem finden ſich Vignetten an Capitelanfängen und einige verzierte Buchſtaben. Die meiſten Compoſitionen ſind noch antik gedacht und Geſtalten, Coſtüme &c. ſtehen damit in Einklang. Als Perſonifikationen erſcheinen nicht nur die Wüſte, das Rothe Meer, Flüſſe, Berge, ferner die Nacht, der Tagesanbruch (ein Weib mit dem Sternenſchleier [Figur 40] und ein Kind mit der Fackel, beide zu den ſchönſten Miniaturen zählend), ſondern auch die Melodia, die Stärke, der Uebermuth, die Weisheit, das Gebet u. a. m. Die Erſcheinung Gottes, z. B. auf Sinai, iſt durch eine ſegnende Hand ange-

deutet. Die Könige haben byzantinifche Tracht. Auf dem fechsten Blatte wird David auf den Schild gehoben. Die Darftellung diefes nordifchen Gebrauchs und ein Ornament, welches als Lilie gedeutet wird, follen fränkifchen Einfluss beweifen. Indeffen ift die Schilderhebung durch nordifche Soldtruppen nach Konftantinopel verpflanzt worden, die Lilie als Scepterzier aber umgekehrt von den dortigen Kaifern auf die fränkifchen Könige und endlich in deren Wappen übergegangen.

Ein commentirter Jefaias in der Vaticanifchen Bibliothek enthält wenige gemalte Blätter, von welchen das erfte den Propheten in ganzer Figur und die Kirchenväter, die denfelben erläutert haben, in Bruftbildern darftellend, das bedeutendfte ift. Die Technik hält die Mitte zwifchen der ganz paftofen Wachsmalerei und dem Aquarell; Feigenmilch dürfte das Bindemittel fein. Der Himmel ift ftets durch Goldgrund angedeutet. Eine Darftellung des Propheten zwifchen Nacht und Morgen zeigt viel Uebereinftimmung mit dem entfprechenden Blatte in dem Pfalter der parifer Bibliothek.

Die oben gekennzeichnete Richtung auf das Ornamentale, welche der Phantafie der Künftler den grössten Spielraum liess, überdauerte die Zeit der Bilderächtung. Die Evangeliarien mit den zierlichften Arcaden, in deren Oeffnungen der Text gefchrieben ift, und über denen phantaftifche Thiere fich um einen Springquell gruppiren, kämpfen u. dergl. m., werden immer häufiger. Oft ift einem jeden Evangelium die Figur des Verfaffers vorgefetzt, lefend, fchreibend oder predigend. Hierher gehören die Evangeliarien der parifer Bibliothek Nr. 21, Nr. 64, Nr. 70 (diefes einer Notiz in griechifcher Sprache zu Folge zur Zeit des Nikephoros II. (963—969), alfo noch im zehnten Jahrhundert gefchrieben); der Gehlen'fche Codex der Göttinger Bibliothek, von Damian Sinopeus aus Griechenland mitgebracht; ein Evangeliarium der Vaticanifchen Bibliothek (Cod. Gr. 756). In einem Evangeliarium des Schatzes der Marcuskirche in Venedig ift jedes Evangeliftenbild von einer kleinen Darftellung aus dem Leben Chrifti begleitet.

Ein Quartband der parifer Bibliothek (Nr. 543) enthält verfchiedene Werke, namentlich mehrere Predigten des Gregor von Nazianz zweifpaltig in Curfivfchrift mit äusserft reichen Vignetten von Laubgewinden, Blumen, Früchten, Vögeln, ferner gefchmackvoll componirten Initialen und zahlreichen anderen kleinen Bildchen. Die Figuren, obwohl felten die Grösse eines Zolls überfchreitend, find durchaus correct und ausdrucksvoll. Chriftus, der zur Hölle hinabfteigt, hat rothe Flügel; Satan in der Verfuchung Chrifti ift fchwarz und geflügelt, übrigens in Menfchengeftalt.

Das Menologium Graecorum der Vaticanifchen Bibliothek (Nr. 613) ift den einleitenden Verfen zufolge für den Kaifer Bafilius II. (989—1025) gefchrieben. Es berichtet zu jedem Tage der fechs Monate September bis Februar in Kürze das Leben der Heiligen, welche die

griechiſche Kirche an dem Tage verehrt oder die Bedeutung beſonderer Feſte. Der übrige Raum des Blattes wird von Miniaturen eingenommen, welche ſich auf den Text beziehen, deren Zahl ſich aber auf 430 beläuft, da viele Tage dem Gedächtniss mehrerer Heiligen gewidmet ſind. Dieſe Bilder ſind in mehreren Beziehungen merkwürdig, durch die Erfindungsgabe in der verſchiedenartigen Darſtellung der nämlichen Todesarten, durch die zierliche Zeichnung, die Farbenpracht, den Reichthum an Details, welche den Codex zu einer Quelle für die Culturgeſchichte machen und endlich durch die Nennung der Künſtler: Neſtor, Georgios, Pantaleon (welche als die bedeutendſten angeſehen werden), Michael Mikros, Menas, Michael Blachernita, Simeon Blachernita, Simeon — der untergeordnetſte.

Ebenfalls für Baſilius II. war ein Pſalter in der Marcusbibliothek (ms. gr. 17) beſtimmt. Die Verherrlichung des Kaiſers iſt ſchon ganz »byzantiniſch«. Engel als Boten des Heilands krönen und waffnen ihn, und die ihm zu Füssen liegenden Grossen ſind viel kleiner als er. Auch die Zeichnung dieſes und der ſechs Bilder aus dem Leben Davids lässt bereits den beginnenden Niedergang der Kunſt wahrnehmen. David im Kampf mit dem Löwen und ebenſo als Steinſchleuderer iſt von lebhafter charakteriſtiſcher Bewegung, Verſtändniss der Körperformen mangelt dem Künſtler keineswegs; aber grössere Gruppen vermag er nicht zu bewältigen. Bei den jüdiſchen Kriegern hilft er ſich dadurch, dass er ſie nur mit den Köpfen über einen Berg hervorſchauen lässt, bei den Söhnen Iſais aber kommen auf neun Köpfe nur ſieben Beine.

Die Vaticana und die pariſer Bibliothek beſitzen Handſchriften der Homilien des Jacobus Monachus, ſcheinbar aus dem zehnten und elften Jahrhundert, die pariſer nach Labarte's Vermuthung eine Copie der römiſchen. Die Miniaturen haben die übertriebene Länge und Magerkeit der menſchlichen Figuren und die Härte der Farbe der ſpäteren Zeit, viel Goldgrund; auch fangen in den übrigens reich componirten Vignetten und Initialen bereits die Vögel mit Menſchenköpfen und ähnliche Ausgeburten der orientaliſchen Phantaſie an ſich zu zeigen.

Die angedeuteten Vorzüge und Zeichenfehler finden ſich auch in dem Evangeliarium Nr. 74 der pariſer Bibliothek und dazu die Neigung, für die Perſonen einer Handlung nicht mehr denſelben Boden anzunehmen, ſondern die Köpfe über einander aufzubauen. Auf einer dieſer Miniaturen kommt ſchon ein goldener Baumſtamm vor. Der Teufel hat einen Pferdefuss und eine Adlerklaue. Ferner ſind in dieſelbe Zeit zu ſetzen: in der Vaticana: (Nr. 394) der Klimax (Stufenleiter der Tugenden und Laſter) des Klimakos — die Teufel ſind grau, die Laſter blau gemalt —, eine Handſchrift der Bücher Moſis, des Joſua, der Richter und der Ruth (Nr. 746); die Panoplia dogmatica, d. i. eine Vertheidigung der orthodoxen Glaubensſätze gegen alle Ketzereien, verfasst um 1100 von dem Mönche Euthymios im Auftrage des Alexius Komnenos (Nr. 666); ein unter

Johannes Komnenos 1128 geſchriebenes Evangeliarium; in der Laurentiana in Florenz ein Evangeliarium, ein Evangeliſtarium, eine Catene zu den grossen Propheten; eine Handſchrift der Apoſtelgeſchichte und der Epiſteln in der Bodleiana in Oxford; ein Johannes Chryſoſtomus, geſchrieben für den Kaiſer Nikophoros Botaniates (1078—1081) in der pariſer Bibliothek (Nr. 79 Fonds Coislin); ein Pſalter von St. Gereon in Köln in der wiener Hofbibliothek; ein Pſalter vom Jahre 1066 im British Muſeum.

Eine mit anderen Werken in einem Codex befindliche Handſchrift von Reden des Gregor v. Nazianz in der Vaticana zeichnet ſich durch originelle Initialien aus. Z. B. die Taufe Chriſti als *Π*: Chriſtus und der Täufer bilden die beiden Ständer, des Letzteren ausgeſtreckte und den Nimbus des Heilandes berührende Rechte den Querbalken; dieſelbe Handlung als X: Chriſtus und Johannes als unterer, zwei Engel als oberer Theil und in der Mitte die Taube.

Mit den byzantiniſchen Miniaturen der ſpäteren Zeit brauchen wir uns nicht umſtändlich zu befaſſen. Unter den politiſchen Stürmen, denen das Reich mehr und mehr ausgeſetzt war, konnten die Künſte nicht gedeihen. Die Werke aus dem dreizehnten Jahrhundert, nach der Eroberung Konſtantinopels durch die Kreuzfahrer (1204) und unter den Paläologen, zeigen zunächſt das Zurücktreten der Kunſt gegen handwerksmässige Geſchicklichkeit. Wenn noch in dem oben erwähnten Evangeliarium der pariſer Bibliothek aus dem elften Jahrhundert originelle Züge überraſchen, wie z. B. auf dem Bilde zur Geburt Chriſti die Könige auf Roſſen daherjagen, bei der Taufe ein Engel dem Heiland voranſchreitet, um ihm den Jordan zu weiſen, [1] nehmen ſpäter die Dedicationsbilder und die ſchlecht und flüchtig gezeichneten Vignetten und gekünſtelten Initialen überhand. Auch Bildniſſe fürſtlicher Perſonen werden häufiger. Die Bibliothek in Paris beſitzt eine Anzahl von Codices aus dieſer Zeit, z. B. ein Evangeliarium in griechiſcher Sprache mit gegenüberſtehender lateiniſcher Ueberſetzung (Nr. 54), ſechzehn Reden des Gregor von Nazianz, 1262 geſchrieben, mit einigen zierlichen Bildern und Initialen, u. a. m. In der Vaticana ſind einige noch ſpätere Manuſcripte in ihrer Art merkwürdig. So der 1346 geſchriebene Hippokrates (Nr. 2144) mit dem ſchönen bildnissartigen Kopfe des Autors, die Geſchichte des Konſtantin Manaſſe für den Bulgarenkönig Johannes Alexius (1330—1353) ins Slaviſche überſetzt (Cod. Slav. 2) mit ganz plumpen Zeichnungen, ein Commentar zur Geneſis von Gregoropulos im fünfzehnten Jahrhundert (Nr. 130). In den Zeichnungen dieſer letztgenannten und anderer gleichzeitiger Handſchriften iſt fremder, abendländiſcher Einfluss zu beobachten.

In armeniſchen Klöſtern iſt viel in byzantiniſcher Weiſe gemalt

[1] Unger a. a. O.

worden, doch bedarf diefer Zweig der Miniatur noch genauerer Erforfchung. Die bis jetzt bekannten Miniaturen in armenifchen Handfchriften haben die grösste Verwandtfchaft mit den fpätbyzantinifchen, fo in den phantaftifchen Säulenftellungen zur Umrahmung der Canones, in den bunten Vögeln und Initialen; nur ift die Zeichnung meift roh, die Farbengebung hart und grell. Weftwood befpricht in feiner Palaeographia sacra pictoria [1] ein angeblich aus dem Jahre 1251 ftammendes Evangeliarium der Bibliothek des Herzogs von Suffex mit Bildniffen der Evangeliften, Initialen aus Vögeln u. dergl., Randeinfaffungen u. f. w., und gibt Abbildungen daraus.

Nach der Eroberung Konftantinopels durch die Türken ausgewanderte byzantinifche Künftler nahmen häufig den abendländifchen Stil an. Beifpiele hiefür liefern: in der Laurentiana ein Manufcr. der Moral des Ariftoteles, mit Initialen von Demeter Sguropulos 1544 in Mailand gemalt; in der parifer Bibliothek (Nr. 2737) die Kynegetica des Oppian aus Apamea, von Angelos Vergikios aus Kreta 1554 für Heinrich II. gefchrieben und mit zierlichen Miniaturen, angeblich von des Schreibers Tochter, ausgeftattet; ein Anaftafius περὶ πρόνοιας in Reims &c.

Ein griechifches Lectionarium aus dem fiebzehnten Jahrhundert in der parifer Bibliothek (Suppl. Gr. Nr. 242) beweist, dass auch unter türkifcher Herrfchaft die Miniaturmalerei nicht ganz aufgehört hat, allein es zeigt auch den Einfluss des orientalifchen Stils, z. B. in dem teppichartigen Ornament über den Capitelanfängen.

III.

Irische und angelsächsische Buchmalerei.

In Griechenland waren, wie wir gefehen haben, die Miniaturen urfprünglich Gemälde, den Büchern eingefügt, auf deren Inhalt fie fich bezogen; erft im Laufe der Zeit kam die Ornamentation der Schriftzüge felbft hinzu. Im Abendlande nahm die Sache den umgekehrten Verlauf. Den Mönchen kam es vor allem darauf an, durch Abfchreiben ihre Klöfter in den Befitz der heiligen Bücher zu bringen. Aber es lässt fich an den vorhandenen Manufcripten recht wohl verfolgen, wie die Schreibkünftler der früheften Zeit nach und nach darauf gekommen find, durch grössere und verzierte Anfangsbuchftaben ihre Schrift auszuzeichnen, und damit zugleich der arbeitenden Hand Abwechslung, der Phantafie Befchäftigung zu geben. Thier- und Pflanzenformen ihrer unmittelbaren Umgebung lieferten dazu

[1] London 1843—45.

die Vorbilder — Kunftwerke einer früheren Culturperiode, an welchen fie fich hätten fchulen können, ftanden ihnen nicht leicht zu Gebote. Aus der Kalligraphie ging eine ftreng ornamentale Malerei hervor. (Fig. 41 ift ein Minuskel-b aus dem angelfächfifchen Codex Pfalterii Voffianus in der Univerfitätsbibliothek in Oxford.) Die Zeichner hatten nicht die Abficht, die Vögel, Fifche, Schlangen, Blätter- und Blüthenzweige, aus welchen fie die Buchftaben zufammenfetzten, naturgetreu wiederzugeben, und ebenfo musste endlich auch die menfchliche Geftalt fich die freiefte Behandlung und Umwandlung zum Ornament gefallen laffen. Denn dass die Zeichner, welche es durch fortgefetzte Uebung oft zu fo bewundernswürdiger Sicherheit des Auges und der Hand gebracht haben, fich, wie in

Fig. 41.
Minuskel-b.

der Regel angenommen wird, unvermögend gefühlt haben follten, menfchliche Körper zu zeichnen, dass das feltfame Spiel mit den verfchlungenen Haupt- und Barthaaren, den in Arabesken übergehenden Gliedmassen u. f. w. nur ein Ausweichen gewefen fei, will an und für fich nicht recht einleuchten und wird auch thatfächlich widerlegt. Naturgefühl ift doch ganz entfchieden in den Thierdarftellungen, obwohl fie mit aller Freiheit behandelt find, und auch die kleinen menfchlichen Figuren, welche fich hier und da in oder zwifchen den Buchftaben finden, verleugnen dasfelbe keineswegs. Je grösser, defto ungefchickter fallen fie freilich aus, und von der Anatomie des menfchlichen Körpers hatten die malenden Mönche wie alle nordifchen Künftler allerdings keinen Begriff, weil fie den Menfchen nur bekleidet fahen; da aber die Kenntniss der Körperformen fehlte, konnte auch der Faltenwurf nicht verftanden werden.

Irland ift die Heimath diefer früheften abendländifchen Malerei und zwar fcheint fie dort felbftändig fich entwickelt zu haben. Weder die byzantinifche noch die italienifche Kunft der frühchriftlichen Periode weist Elemente auf, aus welchen die höchft eigenthümliche Ornamentation der altirifchen Manufcripte hätte hervorgehen können. Viel eher gemahnt fie an affyrifche oder ägyptifche Bildwerke. In Skandinavien finden fich wohl auf Runenfteinen und an Bauwerken Ornamente, welche ganz direkt an das »Geriemfel« und die phantaftifchen Thierverfchlingungen der irifchen Manufcripte erinnnern; aber die Einführung diefes Stils von Dänemark oder Schweden aus kann um fo weniger angenommen werden, als ja umgekehrt irifche Miffionäre das Chriftenthum jenen Ländern gebracht haben. Da die alte chriftliche Kirche in Irland während mehrerer Jahrhunderte der römifchen nicht einverleibt war, ihre Disciplin und mancherlei Eigenthümlichkeiten eine Verbindung mit den Kirchen des Orients darthun, die irifchen Klöfter urfprünglich genau nach dem Modell der ägyptifchen eingerichtet waren, und die Einwanderung ägyptifcher Mönche fich nachweifen lässt: fo hat die Annahme das meifte für fich, dass von Alexandrien aus der Stil und die Maltechnik nach Irland gekommen und von der keltifchen Bevölkerung eigenthümlich fortgebildet worden feien. Auch das Bemalen der eigenen Gefichter, namentlich der Augenlider, das bei den Iren Sitte gewefen fein foll, ftimmt zu ägyptifchem Brauche. Von irifchen Klöftern ift diefe Ornamentationsweife zuvörderft auf englifche übergegangen, wesshalb diefelbe auch, früher häufiger als jetzt, *angelfächfifch* genannt wurde.

Ein charakteriftifcher Zug der irifchen und angelfächfifchen Manufcripte befteht vor allem darin, dass die Buchftaben der erften Zeile eines Abfchnitts viel grösseres Format haben als die übrigen. Der eigentliche Initial überragt gewöhnlich noch feine Nebenmänner um ein bedeutendes und erreicht eine Grösse von 3 bis 24 cm. Auf die erfte Zeile pflegen fich auch die Zierrathen zu befchränken. Ausserdem lieben es die Schreiber, mehrere Buchftaben in einander zu ziehen, fo dass öfter der Anfangsbuchftabe die übrigen des Wortes in fich birgt.

Säume von rothen Tupfen um die Initialen find der erfte fchüchterne Verfuch, malerifchen Schmuck anzubringen. Dann wird der Körper der mit fchwarzer Tufche ausgeführten Buchftaben mit einem Linienornament in weisser Deckfarbe ausgeftattet, in deffen ungemein regelmässig gezeichneten Verfchlingungen uns bereits der keltifche oder irifche Stil entgegentritt. Die einzelnen Balken der Buchftaben erhalten Köpfe von Vögeln oder Reptilien. In den Winkeln und fonftigen Zwifchenräumen fiedeln fich Reiher, andere Vögel, fpringende Luchfe, Schlangen, Drachen u. dgl. an, umgeben von oder verflochten mit dem auf das finnreichfte geführten Band- und Riemenwerk, welchem wie gefagt auch die menfchliche Geftalt wohl oder übel fich einfügen muss. Die Grundlage diefer Miniaturmalerei ift Federzeichnung, welche auch durch die Illuminirung (ohne Schatten und Licht)

nicht verwiſcht oder verdeckt wird. — Es muss jedoch bemerkt werden, dass der hier angedeutete Entwickelungsgang nicht eben ſo zu verſtehen iſt, als ob die frühere Manier immer von der ſpäteren verdrängt worden und alſo nach der Manier der Initialen die Zeit der Entſtehung einer Handſchrift ohne weiteres zu beſtimmen wäre. Neigung und Geſchick des einzelnen Künſtlers ſind da immer mit im Spiele und es kommen ſchwarze Buchſtaben, welche nur mit rothen Punkten umrändert ſind, gleichzeitig mit den capriciöſeſten und auf das virtuoſeſte ausgeführten Arbeiten vor.

Die von den iriſchen Malern gebrauchten Farben ſind mit ſtarken Bindemitteln angemacht und dadurch vor dem Verblaſſen oder Verwittern geſchützt worden. Das Schwarz widerſteht oft den auf Eiſen prüfenden Reagentien. Die Kielfeder in der Hand des Evangeliſten Johannes in dem Book of Kells (ſ. unten) zeigt, dass man ſich dieſer zum Schreiben bediente.

Der Reichthum der iriſchen Ornamentik hat zur Aufſtellung einer grossen Menge von Formenklaſſen geführt; am häufigſten kommen vor: Bandflechtwerk, feine Spirallinien, Verſchlingungen von Vögeln, Schlangen, Eidechſen, Hunden u. dgl., Linienornament, welches an den griechiſchen Mäander und verwandte Zierformen der Chineſen erinnert, endlich Dreiecke und andere geometriſche Figuren moſaikartig zuſammengeſetzt.

Erſt die neueſte Zeit hat dieſen merkwürdigen Aeusserungen des Kunſttriebes grössere Aufmerkſamkeit gewidmet. Die rohen oder verzerrten figuralen Zeichnungen hielten früher die Kunſtforſcher ab, den ausserordentlichen Leiſtungen auf einem allerdings untergeordneten Gebiete Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen. Es erging damit den iriſchen Miniaturen wie dem Kunſtſchaffen der aſiatiſchen Völker, deſſen relative Bedeutung ja auch erſt jetzt voll gewürdigt wird. Und an die Arbeiten der Indier, Chineſen und Japaner erinnern auch die Malereien der iriſchen Mönche durch die faſt unbegreifliche Sorgſamkeit und Geduld, welche zu der fehlerloſen Ausführung der Schnörkel und Arabesken erforderlich geweſen ſein müſſen, ja, unmittelbar durch einzelne Ornamentformen. Gewiss kann auch eine ſolche Thätigkeit nur gedeihen und zur Vollkommenheit gelangen in gänzlicher Abgeſchloſſenheit und bei faſt völliger Bedürfnisloſigkeit — Umſtände, welche bei den Bewohnern der iriſchen Klöſter wie bei den Künſtlern und Handwerkern jener öſtlichen Länder zutreffen.

Irland war durch ſeine geographiſche Lage vor den Stürmen bewahrt, welchen um die Mitte des erſten Jahrtauſends nach Chriſti Geburt die übrigen Länder Europa's ausgeſetzt waren, ungeſtört konnten die Schüler St. Patriks das Chriſtenthum auf der Inſel verbreiten und mit demſelben die Gelehrſamkeit und deren Helferin, die Schreibkunſt; iriſche Apoſtel gingen aus, in anderen Ländern die Heiden zu bekehren oder läſſige Chriſten im Glauben, Klöſter in den ſtrengen Regeln zu befeſtigen, und auch mit dieſen ging die Schreib- und Illuminirkunſt, welche daheim gepflegt wurde. So kam St. Columban gegen Ende des ſechsten Jahrhunderts nach Frankreich und

gründete Klöfter in Anegrey, Luxueil, Befançon, endlich in Bobio in Sardinien, fein Schüler St. Gallus ftiftete St. Gallen in der Schweiz, St. Kilian ging zu den Thüringern und Franken, Lievin nach Belgien, Willibrord zu den Friefen. Im achten Jahrhundert war ein Ire, Fergal oder Virgilius, Bifchof von Salzburg. An faft alle diefe Namen knüpft auch die Tradition über die Herkunft von Handfchriften mit Schriftzügen und Bildern irifchen Stils an.

Die umfaffendfte Arbeit über die Miniaturen diefer Schule hat J. O. Weftwood in feinem Werke Facsimile's of the miniatures and ornaments of Anglo-Saxon and Irish manuscripts (London 1868) geliefert, dem im wefentlichen die nachftehende Darftellung folgt.

Der fogenannte Pfalter des heil. Auguftin im Britifh Mufeum (Cottonian Mss. Vesp. A. 1.) enthält den lateinifchen Pfalter in mufterhaften römifchen Uncialbuchftaben und mit angelfächfifcher Interlinear-Ueberfetzung. Die Initialien find in angelfächfifcher Weife vielfarbig reich ornamentirt, manche auf das originellfte ineinandergefchoben. Auch die Umrahmung des einzigen grossen Bildes, welches der Codex enthält, zeigt ganz denfelben Stil. Die Figuren aber, David auf dem Throne, die Harfe fpielend, um ihn her Schreiber, Mufikanten und Tänzer, deuten in Stil und Technik (Malerei mit dem Pinfel, mit Deckfarbe aufgefetzte Lichter, grünliche Schatten &c.) auf eine andere Herkunft. Nach Weftwoods einleuchtender Vermuthung wäre der Codex die Abfchrift eines Pfalters, welchen der h. Auguftin mit nach England gebracht hätte und das gemeinfame Werk von Begleitern des Apoftels und von einheimifchen Mönchen. Die Arbeit würde mithin noch in das fechste Jahrhundert zu fetzen fein.

Auf diefelbe Weife könnte man auch das Zufammentreffen byzantinifcher und irifcher Motive in einem Evangeliarium der Bibliothek in Stockholm erklären. Das Buch ift laut einer Widmung in angelfächfifcher Sprache von einem Aldorman Aelfred um die Mitte des neunten Jahrhunderts aus den Händen heidnifcher Wikinger gerettet und der Kathedrale von Canterbury gefchenkt worden. Der Text hat römifche Uncialfchrift, doch find die Anfangszeilen in unzweifelhaft irifcher Art mit Randverfchlingungen und phantaftifchen Thieren geziert, während in den grossen, Apoftel darftellenden, Miniaturen fich byzantinifche und irifche Traditionen zu vermifchen fcheinen.

Höchft merkwürdig ift ein Pfalter in der Univerfitätsbibliothek zu Utrecht, welcher einft der berühmten Cotton'fchen Bibliothek angehört hat.[1] Der Text lässt Stellen frei für Federzeichnungen, welche man nur für die Copien einer ungeübten Hand nach vorzüglichen alten, in Farben ausgeführten Miniaturen halten kann. Für die letztere Annahme fpricht u. a., dass der Zeichner für die Gewänder keinen zufammenhängenden Contur

[1] Wie der Pfalter nach Utrecht gekommen, ift unaufgeklärt.

gefunden hat, fondern die Falten hakenförmig auslaufen lässt, was den Zeichnungen ein befonders fremdartiges, barbarifches Anfehen gibt, während die Compofitionen, das Coftüm, die Perfonifikationen u. f. w. durchaus den Einfluss der Antike verrathen.

Der Utrechter Pfalter ift das Original gewefen für einen Pfalter vom Ende des zehnten Jahrhunderts im Britifh Mufeum (Harleian Mss. Nr. 603 [1]) diefer wieder für das Tripartitum Pfalterium Edwini im Trinity College zu Cambridge (mit dem Bildniss des Schreibers Eadwine, erfte Hälfte des zwölften Jahrhunderts); und ein Pfalter der parifer Bibliothek etwa von 1250 ftimmt vielfach mit den obigen überein.

Trinity College in Dublin befitzt ein Evangelienbuch, von welchem eine Notiz in dem Buche felbft befagt, es fei von dem heiligen Columba [2] in Zeit von zwölf Tagen gefchrieben worden, alfo im fechsten Jahrhundert. Die Malereien repräfentiren nicht in der vollendetften, aber doch in fehr charakteriftifcher Weife den irifchen Stil. Dem ganzen Buche und ebenfo jedem Evangelium ift ein ganz mit Ornament bedecktes Blatt vorgefetzt, grösstentheils Riemen und Spiralen, aber auch jene Combinationen aus rechten Winkeln, welche ganz auffallend an Motive erinnern, die von den Oftafiaten zur Grundfüllung bei Email- und Taufchirarbeiten verwendet werden. Ausserdem findet fich auch am Anfange eines jeden Evangeliums das fymbolifche Thier in einer jenen Ornamentblättern entfprechenden Umrahmung. Der Engel des Matthäus ift ein bärtiger Mann. Der Kopf ift ganz fymmetrifch, roh gezeichnet, der Bart wie von Filigran, die Ohren wie aus Draht gebogen, das Fleifch durch rothe Pünktchen colorirt; der Körper fteckt in einem ärmel- und faltenlofen Gewande, welches mit feinem Schachbrettmufter einem Mofaikboden oder Teppich gleicht; unten fchauen die Füsse hervor, beide nach links gewendet. Der Löwe des Marcus ift völlig als Wappenthier behandelt, der Körper zum grössten Theil von einem Rautenmufter in Grün und Roth bedeckt; ähnlich Adler und Kalb. Diefes Evangeliarium wird auch als das *Buch von Durrow* (oder Dorrogh) citirt, weil es urfprünglich dem genannten Klofter in Kings County gehört hat.

Der (unter unferem Gefichtspunkte) berühmtefte irifche Codex, das *Buch von Kells*, befindet fich ebenfalls in Trinity College zu Dublin. Es ift auch ein Evangeliarium, welches nach der einen Lesart von St. Columba felbft, nach einer andern für ihn, nach einer dritten unmittelbar nach feinem Tode und zu feinen Ehren gefchrieben. Immerhin wird das Werk nicht fpäter als an das Ende des fechsten oder den Beginn des fiebenten Jahrhunderts gefetzt. Es ftammt aus der Kirche von Kells (altirifch Kennanfa) und zeichnet

---

[1] Sammlung Robert Harley's, Grafen von Oxford und Mortimer, 1661—1724.

[2] Columba oder Columbkille war Abt von Hy oder Jona, auf der Hebride Icolmkille, † 598, nicht zu verwechfeln mit dem heil. Columbanus. — Einer Zeitungsnachricht zufolge foll diefer Codex neueftens auf unerklärliche Weife verfchwunden fein.

fich durch die Grösse und Mannigfaltigkeit der Initialen, die Fülle, Feinheit und Accurateffe der Ornamente, und die grösseren in echt irifchem Stil ausgeführten Gemälde vor allen Manufcripten diefer Schule aus. Die grösseren Malereien beftehen aus einem Ornamentblatte, wie deren das Evangeliarium des h. Columba fünf aufweist, aus Darftellungen der Evangeliften Matthäus und Johannes und vier Bildern, deren Bedeutung nicht durchgängig klar ift. Eins zeigt die Jungfrau mit dem Kinde, ein anderes wohl die Gefangennahme Chrifti, das dritte deutet Weftwood als die Verfuchung, doch könnte der Teufel auf der Linken und eine Schaar von Seligen (?) auf der rechten Seite des thronenden Heilandes eher auf die Vermuthung führen, dass diefer als Weltrichter dargeftellt fein folle; das vierte hält derfelbe Autor für das theilweife zerftörte Bild des Marcus oder des Lucas. Die Symbole find zum Theil höchft originell und mahnen noch mehr als diejenigen in Columba's Evangeliarium an affyrifche oder ägyptifche Thierbilder; der Löwe ift auf einem Blatte zu einem drachenartigen Ungeheuer geworden. Der Reichthum der Initialen und Verzierungen fpottet jeder Befchreibung und auch Abbildungen können ohne Farbe keine Vorftellung davon geben. Das Ornament zu Anfang diefes Abfchnitts (S. 167) gibt in etwas verkleinertem Massftabe die Verzierung wieder, welche fich in dem Buche von Kells am Ende des Gefchlechtsregifters im Evangelium Lucas findet. Der Grund ift Sepia, die übrigen Farben: Gelb, Grün, Blau, Roth, find in unferer Copie durch lichtere und dunklere Schattirung in obiger Reihenfolge angedeutet.

Dem »Book of Kells« ift ein Evangeliarium an die Seite zu ftellen, welches mit der Cotton'fchen Bibliothek an das Britifh Mufeum gekommen und bald nach der Kathedrale von Durham, welcher es einft angehört hat, bald nach dem heil. Cuthbert († 687), dem zu Ehren es gefchrieben und gemalt wurde, bald nach der Infel Lindisfarne genannt wird. Es ift vollftändig erhalten und in beftem Zuftande, enthält den Text der Vulgata mit angelfächfifcher Interlinear-Ueberfetzung, Inhaltsangaben u. dgl., und wird vor allem wichtig durch die von Schreibern des Buches felbft herrührenden Nachrichten über deffen Entftehung. Es wird nämlich gemeldet, dass die Evangelien gefchrieben wurden zu Ehren Gottes und des h. Cuthbert von dem Bifchof Eadfrith, überfetzt von dem Priefter Aldred, — wahrfcheinlich — ausgemalt vom Bifchof Aethelwald, und von dem Einfiedler Billfrith mit einem koftbaren Einbande verfehen. Die Infel Lindisfarne an der Küfte von Northumberland wurde 635 von irifchen Mönchen colonifirt, 664 kamen Eata und Cuthbert von Melrofe (Schottland) aus dahin; Eadfrith war Bifchof von 698—721, ihm folgte in der Würde Aethelwald (— 737 oder 740). Die Zeit der Entftehung diefes Evangelienbuchs ift alfo zu beftimmen. Im Jahre 998 erfolgte die Verlegung des Bisthums von Lindisfarne nach Durham. Der Codex enthält fünf reich ornamentirte Blätter gegenüber den Anfängen der Epiftel des heil. Hieronymus an den Papft Damafus und der Evangelien,

Bilder der Evangeliften, wohl Copien nach byzantinifchen Vorbildern, und eine Menge der zierlichften Initialen &c.

In einer Evangelienhandfchrift des Britifh Mufeums (Mss. Reg. J. E. 6.), der Schrift nach aus dem fiebenten oder achten Jahrhundert, glaubt Weftwood den Ueberreft der fogenannten gregorianifchen Bibel zu erkennen, deren Befchreibung durch einen Mönch zur Zeit Heinrichs V. noch erhalten ift. Ein Gebetbuch in der Univerfitätsbibliothek zu Cambridge ift befonders wichtig durch ein Akroftichon, deffen Anfangsbuchftaben Namen und Würde des obengenannten Bifchofs Aethelwald (AEDELWALD EPISCOPUS) ergeben. Ein lateinifches Evangeliarium in der parifer Bibliothek (Nr. 693) mit merkwürdigen, unftreitig irifchen Abbildungen der fymbolifchen Thiere, foll aus Echternach im Luxemburgifchen ftammen und Eigenthum des Stifters diefer Abtei, des heiligen Willibrord († 739) gewefen fein. In einem defekten Exemplar der Evangelien in der Kathedrale von Durham wird mehrmals Bifchof Aldred (946) genannt. Etwa aus derfelben Zeit dürfte das Evangeliarium in der kaiferlichen Bibliothek in Petersburg (bis zur franzöfifchen Revolution in der Benedictinerabtei St. Germain-des-Pres) fein, bemerkenswerth durch coloffale Zierbuchftaben; ferner das Evangeliarium des Mac Regol, eines Bifchofs, der fich als Schreiber des Buches nennt, in der Bibliotheca Bodleiana in Oxford; das fogenannte Evangeliarium des heiligen Chad (Ceadda), erften Bifchofs von Lichfield, in der Kathedrale von Lichfield.

Einen grossen Schatz altirifcher Manufcripte befass die Bibliothek des ehemaligen Klofters St. Gallen, welches vom heiligen Gallus 614 auf dem Himilinberge in der Nähe des Bodenfees gegründet worden war. In dem aus der erften Hälfte des neunten Jahrhunderts ftammenden Verzeichniffe des Bücherfchatzes der Mönche von St. Gallen werden 32 libri Scottice scripti, d. i. Handfchriften mit irifchen Buchftaben [1] aufgezählt, biblifche Bücher, Schriften der Kirchenväter u. a. Ob diefelben von irifchen Angehörigen des Klofters dort gefchrieben oder von befuchenden Ordensverwandten als Gefchenke dort gelaffen worden feien, ift nicht aufzuklären. Ein (heute nicht mehr vorhandener) Bericht über die 835 erfolgte Uebertragung der Refte des heil. Gallus in die neue Gruft, der in jenem Verzeichniffe genannt ift, wird von der Tradition, aber auch nur von diefer, dem Iren Moengal, mit dem Beinamen Marcellus, zugefchrieben, welcher auf der Rückreife von Rom fich bewegen liess, in St. Gallen zu bleiben. Jedenfalls fand in St. Gallen wie in andern Klöftern des Feftlandes wohl die irifche Ornamentation, nicht aber der dortige figurale Stil Anklang und Nachahmung. Die fchwer lesbaren irifchen Schriftzüge aber verfchulden es wahrfcheinlich, dass jene Handfchriften von fpäteren Gefchlechtern nicht geachtet wurden und die Stiftsbibliothek in St. Gallen gegenwärtig nur noch fünf Codices

[1] Irland hiess im Mittelalter Scolia inferior.

und von zehn anderen Bruchftücke befitzt, von welchen manche als Beftandtheile von Einbänden anderer Bücher entdeckt worden find.

Hervorzuheben find: Codex Nr. 51, Evangeliarium, deffen Text weder mit der Vulgata noch mit der alt-italifchen Verfion übereinftimmt und von Schreibfehlern wimmelt. Ausser Zierbuchftaben zu Anfang der Abfchnitte hat diefes Buch Evangeliftenbilder in reichen Umrahmungen,[1] eine Kreuzigung, ein jüngftes Gericht und prächtige ornamentale Blätter.

Fragment eines Evangeliars mit dem Matthäus, welcher die Feder zum Schreiben eintaucht; er hat den Kreuznimbus, der Kopf ift ein wenig zur Seite gewendet, die Nafe ganz im Profil gezeichnet. Merkwürdige Thierfiguren und Liniengeflechte.

Nr. 904, Inftitutiones grammaticae des Priscianus von Caefarea mit reichen Initialen.

Ferner befinden fich irifche Manufcripte im Befitze der Stadtbibliothek zu Bafel (z. B. ein Ifidorus Hifpalenfis de natura rerum mit einer Zeichnung des Thierkreifes), der Stadtbibliothek zu Schaffhaufen (Adamnani vita S. Columbae, wahrfcheinlich aus Klofter Reichenau), der Stadtbibliothek zu Bern und der Antiquarifchen Gefellfchaft in Zürich.[2]

Die grosse Mehrzahl der irifchen Manufcripte hat grosses Format, in der Regel 4°. Eine Ausnahme macht ein Evangeliarium, welches Maeil Brith, Erzbifchof von Armagh (angeblich um 925) dem König Athelftane fchenkte. Es befindet fich in der erzbifchöflichen Bibliothek zu Lambeth (London), ift in Octavformat, 18 cm. hoch und hat Evangeliftenbilder in ganz befonders zierlich und fauber ausgeführten Umrahmungen.

Eine fehr merkwürdige Combination von irifchem und byzantinifch-fränkifchem Stil zeigt fich in einem Evangeliarium der Dombibliothek zu Trier. Im Text wechfeln Schriftzüge nach irifcher und nach fränkifcher Weife nicht nur auf verfchiedenen Blättern, fondern mitunter auf demfelben Blatte mit einander ab. In den Bildern, deren figuraler Theil gänzlich von dem irifchen Stil abweicht, und zwar entfchieden höher fteht als die entfprechenden Partien aller irifchen und angelfächfifchen Miniaturen, kommen ebenfo Säulen und Bogen nach byzantinifcher Art neben Umrahmungen von Riemen und Schnörkelwerk vor. Ein Blatt zeigt die vier evangelifchen Symbole vereinigt als einen Mann, unter deffen Gewande Adlersflügel und Klauen, Füsse des Menfchen, des Löwen und des Stiers zum Vorfchein kommen. Hier könnte alfo die Darftellung der Vifion des Ezechiel beabfichtigt fein. Als Schreiber nennt fich an mehreren Stellen Thomas, vermuthlich der gleichnamige Abt des Klofters Honau (Hohenaugia) auf einer

[1] Der Evangelift Lukas mit dem ganz fymmetrifch und ornamental behandelten rothgetupften Barte ift häufig als Probe irifcher Miniaturmalerei abgebildet.

[2] Ferd. Keller, *Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken gesammelt &c.* in Mittheilungen der Antiquarifchen Gefellfchaft in Zürich. VII. 3. Zürich 1851.

Rheininfel bei Strassburg, welcher etwa in den Jahren 750—770 jene Würde bekleidet hat. Das Buch, früher in Paderborn, ift durch das Vermächtniss eines Grafen Keffelftadt nach Trier gekommen.

Auch in einem Commentar des Caffiodorus zu den Pfalmen, angeblich von der Hand des heiligen Beda (672—735), in der Kathedrale von Durham, haben die Figuren wenig Irifches, während das Ornament keinem Zweifel unterliegt. Es fcheint wohl, dass die Darftellungen des Königs David von einem Eingebornen nach fremden Originalen copirt feien.

Bei der grossen Zahl irifcher und angelfächfifcher verzierter Handfchriften, zumal aus fpäterer Zeit, müffen wir uns auf kurze Aufzählung der bedeutenderen befchränken.

Das Buch von Armagh, ein neues Teftament, angeblich in S. Patriks eigener Handfchrift (Bibliothek der Irifchen Akademie in Dublin) ift eine fpätere Copie. — Ebendafelbft ein bald dem heil. Columba, bald dem heil. Columban (als Abt von Bobio † 615) zugefchriebener Pfalter. — In dem Pfalter von St. John's College in Cambridge und in einem Pfalter aus der Cotton'fchen Bibliothek (Vitellius F. XI.) findet fich vielleicht das Aeusserfte in willkürlicher Verzerrung der menfchlichen Figur. So find in dem erfteren Auge und Ohr der im Profil dargeftellten Figuren zu einem Ornament zufammengezogen; in dem letzteren befteht die Geftalt Davids (insbefondere als Harfenfpieler) aus lauter Ornamenten. An diefem Beifpiele lässt fich namentlich darthun, dass nicht Ungefchick es war, was den Zeichner zu fo feltfamen Compofitionen beftimmte, denn der vor David in's Knie finkende und das Geficht mit der Hand fchützende Goliath ift ganz richtig und ausdrucksvoll in der Bewegung.

Der Pfalter des Ricemarchus, Bifchofs von St. Davids in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts (Trinity College in Dublin) hat nur Initialen; das Evangelienbuch von Deir, einem irifchen Klofter (Univerfitätsbibliothek in Cambridge) hat folche und Miniaturen. — Ein Evangeliarium in der Dombibliothek in Fulda, in irifcher Minuskel gefchrieben und mit ziemlich rohen Zeichnungen, wäre einer fpäteren Eintragung zufolge von der eigenen Hand des heil. Bonifacius; doch nennt fich an anderer Stelle der wirkliche Schreiber Vidrug; auch lässt fich aus den Briefen des Bonifacius nachweifen, dass er die Minuskelfchrift nicht lefen, viel weniger fchreiben konnte.

In dem Pfalter des König Athelftan — 894 bis 940 — (Cotton'fche Bibliothek) deutet fowohl die Schrift wie die Malerei abwechfelnd auf fränkifchen und angelfächfifchen Urfprung. Aehnlich verhält es fich mit dem Miffale des Bifchofs Leofric (Bibliotheca Bodleiana), [1] welches von dem genannten Bifchof der Kathedrale in Oxford gefchenkt worden ift.

[1] Die von Thomas Bodley (1544—1612) ausserordentlich bereicherte und nach ihm benannte Univerfitätsbibliothek zu Oxford.

Die Bibliothek in Boulogne beſitzt ein bemerkenswerthes Exemplar der Evangelien, von einem Angelſachſen gemalt, und einen grossen Pſalter. Letzterer wurde nach dem Zeugniss eines Akroſtichons um 1000 in der Abtei St. Bertin von dem Mönch Heriveus geſchrieben und von dem Prior Odbert gemalt. Das Ornament iſt grösstentheils iriſchen Charakters, aber die Anwendung von Gold und Silber bei den ausserordentlich ſchönen Initialen und die Zeichnung der Figuren weiſen das Werk in die fränkiſche Schule. Ein ähnliches Stilgemiſch zeigt Aldhelms Lob der heiligen Jungfrau in der erzbiſchöflichen Bibliothek von Lambeth, und in anderen angelſächſiſchen Handſchriften weicht der iriſche Stil mehr und mehr zurück vor dem von Frankreich her importirten. Die Zeichnung des Figürlichen iſt durchgängig beſſer, an altchriſtliche Vorbilder erinnernd, das Ornament wird weniger zierlich und die ſpecifiſchen Elemente desſelben, die Combinationen von Linien, Winkeln, Spiralen, Riemen u. ſ. w. verſchwinden nach und nach gänzlich.

IV.

Karolingische Zeit.

Wir haben geſehen, dass iriſche und angelſächſiſche Mönche den Stil ihrer Miniaturen und Zierbuchſtaben auf das Feſtland verpflanzten, aber auch, dass ſie hier Gegenſtrömungen begegneten, einerſeits dem Einfluſſe der byzantiniſchen und der italieniſchen Kunſt, anderſeits dem mehr naturaliſtiſchen Zuge der germaniſchen und germaniſch-keltiſchen Völker. Streng im iriſchen Stil ſind die Malereien in Manuſcripten, welche die Einwanderer ſelbſt ſchrieben und malten; die Thätigkeit der Einheimiſchen unterſcheidet ſich bald im Figuralen, und auch das Ornament und die Zierbuchſtaben nehmen unter deren Händen eine weſentlich veränderte Geſtalt an.

Die aus Thieren u. ſ. w. zuſammengeſetzten Buchſtaben ſcheinen vor allem mit Begier aufgegriffen und nachgeahmt worden zu ſein. Zeugniſſe dafür beſitzt z. B. die Bibliothek zu Laon;[1] ſo in einer Handſchrift der Naturgeſchichte des heiligen Iſidorus Hiſpalenſis, Biſchofs von Sevilla († 636), welche Buchſtaben aus Fiſchen und Vögeln zuſammengeſetzt enthält; desgleichen die Oeffentliche Bibliothek in Stuttgart in einem lateiniſchen Pſalterium mit grossen und kleinen Initialen aus Fiſchen in ſchwarzen Umriſſen, die innere Zeichnung weiss und roth (Fig. 42). In einer Handſchrift der Weltgeſchichte des Paulus Oroſius (Historiarum libri VII.) ebenfalls in Laon, vollzieht ſich bereits der Uebergang von der Kalligraphie zur

---

[1] Ed. Fleury, *Les manuscripts à miniatures de la Bibl. de Laon.* 1865.

Malerei in einem ſymboliſchen Bilde: das Kreuz mit dem Lamm in der Mitte und Medaillons mit den Evangeliſtenzeichen an den Enden der Balken, das Ganze umgeben von einem Rahmen mit wilden Thieren.

Aus dem ſiebenten oder achten Jahrhundert mag das Evangeliarium des heil. Corbinian, des Apoſtels der Baiern und erſten Biſchofs von Freiſing ſtammen (Bibliothek in München). Er ſoll das Buch, als deſſen Schreiber ſich ein Valerianus nennt, aus Italien nach Freiſing gebracht haben, und für die Herkunft ſprechen der Stil der naiven, unverzerrten Zeichnungen und die Schriftzüge. Es enthält ein gemaltes Kreuz, darunter

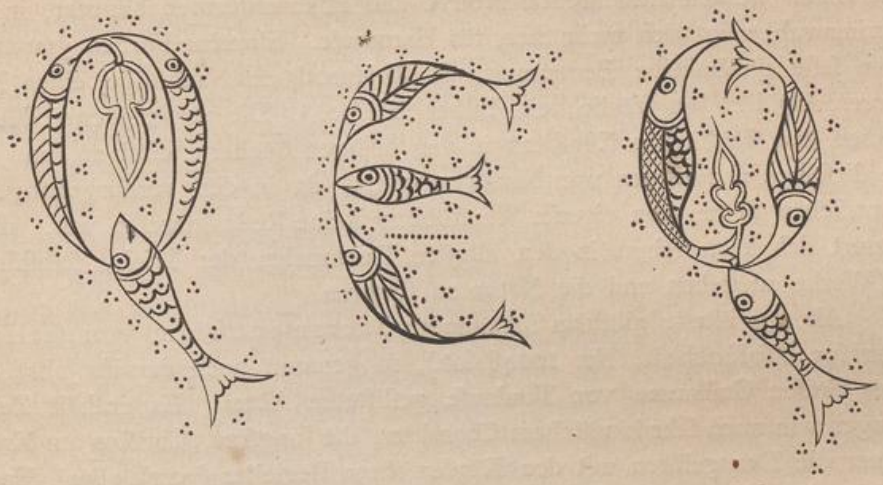


Fig. 42.

Fiſch-Initialen aus einem Pſalterium in Stuttgart.

das Bruſtbild des unbärtigen Chriſtus, ferner Initialen aus Thieren, Pflanzenformen, Palmetten &c.

Hier ſind auch die von Waagen [1] beſprochenen vorkarolingiſchen Miniaturen anzureihen; nämlich der von Uandalgarius 794 geſchriebene und mit Thierinitialen und rohen Umrisszeichnungen ausgeſtattete Codex Nr. 731 der Bibliothek zu St. Gallen, Theile des theodoſianiſchen Geſetzbuches enthaltend; ferner Nr. 876 derſelben Bibliothek, die grammatiſchen Regeln des Servius, Donat u. A.; endlich zwei Evangeliarien der pariſer Bibliothek: Suppl. lat. Nr. 624 und St. Germain Nr. 664.

Die Miniaturen in Handſchriften aus der Zeit Karls des Grossen ſind die älteſten Denkmale wirklicher Malerei in den Ländern Nordeuropa's mit

---

[1] *Deutsches Kunstblatt* 1850, S. 91.

Ausnahme Irlands. Altchriſtliche, noch von antiker Tradition lebende, und byzantiniſche Vorbilder und häufig auch der Einfluss der aus Irland gekommenen Mönche laſſen ſich in den noch höchſt unbeholfenen Zeichnungen erkennen. In den farbig ausgeführten hat zuerſt jede Partie, alſo z. B. Fleiſch, Gewänder, Architektur, ihren Lokalton erhalten, auf welchen dann Licht und Schatten breit aufgeſetzt ſind. Die antiken Perſonifikationen von Sonne, Mond, Erde &c. erhielten ſich, obſchon Karl der Grosse ſelbſt in den ſogenannten libris Carolinis jene Manier als heidniſch verwarf. Nach byzantiniſcher Weiſe iſt oft das Licht auf den Gewändern durch feine Goldſchraffirung angegeben, der Schatten grünlich. An die iriſche Schule erinnert das zierlich und phantaſtiſch verſchlungene Riemenornament; aber neben demſelben werden antikiſirende Motive und Pflanzenformen benutzt, in der Farbenwahl zeigt ſich mehr Sinn für Harmonie. Einzelne Farben gewannen eine feſte ſymboliſche Bedeutung, ſo Roſenroth = Nachfolge eines Märtyrers, Gold = Jungfräulichkeit, Silber = Ehe. [1] Die verſchiedenen Muſter kamen den fränkiſchen Künſtlern in den heiligen Büchern ſelbſt zu, und ſich an dieſelben anzulehnen war Nothwendigkeit, da in den vorausgegangenen ſtürmiſchen Zeiten von eigener Kunſtübung keine Rede geweſen war. Doch äussert ſich auch ſchon in den älteſten Denkmalen der Trieb, ſelbſtändig zu Werke zu gehen und die Natur zu ſtudiren.

Als das älteſte gilt das ſogenannte Sacramentarium von Gellone (pariſer Bibliothek, Nr. 12048 lat.), ſo genannt nach der im Jahre 804 vom Grafen Guillaume von Touloufe geſtifteten Abtei. Es enthält Zeichnungen von noch ſehr kindlichem Charakter, die Jungfrau, Chriſtus am Kreuz, ferner die Evangeliſten mit den Köpfen ihrer Begleiter (vergl. oben), Engel, welche ſich als ungeſchickte Nachbildungen römiſcher Victorien zu erkennen geben, Initialen und Verzierungen nach iriſcher Art.

Höher ſteht ſchon das Evangeliſtarium des Godescalc in der pariſer Bibliothek (nouv. acq. lat. Nr. 1203). Das Buch hat eine Vergangenheit reich an Schickſalen. Wie uns die Schlussverſe belehren, wurde es auf Befehl Karls des Grossen und ſeiner Gemahlin Hildegard geſchrieben und im Jahre 781 vollendet von einem Godescalc, in welchem man den gleichnamigen Diaconus zu Lüttich vermuthet. Bis zur grossen Revolution wurde es in der Abtei St. Sernin zu Touloufe in einer ſilbernen Kapſel aufbewahrt, 1792 aber die letztere geraubt und die Handſchrift mit anderen in einen Winkel geworfen, um verkauft zu werden. Zum Glück unterblieb dies, das Manuſcript wurde 1811 wieder aufgefunden und in die Bibliothek des Louvre, von da aber 1852 in das Musée des Souverains übertragen, nach dem Brande des Louvre unter der Commune (1871) endlich der grossen Bibliothek einverleibt. [2] Dieſer Codex iſt mit dem grössten Luxus ausge-

---

[1] Piper, *Kalender und Ostertafel Karls des Grossen.* Berlin 1858.
[2] Labarte, *hist. des arts ind.* tome II.

ſtattet, mit Gold und Silber auf purpurfarbenes Pergament geſchrieben. Gold kam bei den Iren und Angelſachſen nicht zur Anwendung. Die Textblätter ſind von Ornament eingerahmt. An Bildern enthält das Manuſcript ausser den vier Evangeliſten eine Allegorie: der Brunnen des Lebens (die Taufe), zu welchem allerlei Gethier zieht, und das Bild eines jugendlichen Chriſtus mit grossem Kreuznimbus. Das Buch, welches in ſeinem linken Arme ruht und die demonſtrirend erhobene Rechte, vor allem aber der ganz jugendlich gehaltene Kopf mit dem zum Reden geöffneten Munde laſſen die Vermuthung zu, dass der Knabe Chriſtus im Tempel dargeſtellt werden ſollte. Geſicht und Geberde ſind ausdrucksvoll. Und wenn man annehmen darf, dass dem Maler italieniſche Bilder vorgelegen haben, ſo hat doch der Chriſtuskopf nationalen Typus, wie Godescalc ſich auch in der Auswahl der Thiere auf ſolche beſchränkt hat, welche er aus eigener Anſchauung kennen musste. Uebrigens haben die Zeichnungen ſtarke ſchwarze oder rothe Umriſſe und hartes Colorit.

Die citirte Jahreszahl der Vollendung dieſes Evangeliſtariums, 781, macht das Werk noch beſonders bedeutſam; denn erſt in demſelben Jahre unternahm der grosse Kaiſer den zweiten Zug nach Italien, nach welchem das Hereinziehen italieniſcher Künſte und Künſtler in das Frankenreich begann. Die Arbeit des Godescalc wurde ferner das Muſter für ähnliche. Das zeigt ſich nicht allein im Stil der Miniaturen aus der Zeit Karls des Grossen und ſeiner Söhne, ſondern auch in der Wiederholung derſelben Gegenſtände, namentlich jenes allegoriſchen Brunnens.

In dieſe Zeit gehören in der pariſer Bibliothek: ein Evangeliarium (Nr. 8849 lat.) mit den Evangeliſten unter gekuppelten Arcadenbögen; — ein Evangeliarium (Nr. 8850 lat.), welches aus der Abtei St. Médard in Soiſſons ſtammt und dort für ein Geſchenk Ludwigs des Frommen galt, die Bilder nach Stoff und Behandlung denen bei Godescalc verwandt, aber von höherem Kunſtwerth, die Initialen zum Theil mit Riemenverſchlingungen, die Randverzierungen der Canones und des Textes von grossem Reichthum der Erfindung und byzantiniſche Muſter verrathend. — In der Bibliothek zu Bamberg eine Vulgata (ohne Apokalypſe) aus der dortigen Dombibliothek, mit einer Darſtellung der Schöpfungsgeſchichte bis zum Tode Abels in ziemlich rohen, goldenen und ſilbernen Figuren mit zinnoberrothen Umriſſen, unbedeutenden Initialen, Randverzierungen von feinem Gold- und Silbergeriemſel und einem Medaillonbilde des Alcuin, auf deſſen Befehl das Buch geſchrieben iſt *(Jusserat hos omnes Christi deductus amore — Alcuinus ecclesiae famulus perscribere libros)*. Der Umſtand, dass Alcuin Abt von St. Martin in Tours war, und dieſe Bibel Aehnlichkeiten mit der ebenda geſchriebenen Bibel Karls des Kahlen aufweist, macht es wahrſcheinlich, dass auch die bamberger aus Tours ſtamme.[1] — In der

[1] Schnaaſe, *Gesch. d. bild. Künste* III. Bd. S. 635.

Bibliothek zu Abbeville (Departement Somme) ein Evangeliarium, welches Karl der Grosse 793 dem Abt Angilbert von Centula (St. Riquier bei Abbeville) geſchenkt haben ſoll, mit ſchönen Randornamenten in antikem Stil, grossen Initialen und Evangeliſtenbildern. — In der ſtädtiſchen Bibliothek zu Trier der Codex aureus, ein Evangelienbuch, auf Anordnung einer *Mater* und *Domina* Ada geſchrieben, welche von der Sage zur Schweſter Karls des Grossen gemacht worden iſt. Die Malereien, die Evangeliſten, bartlos und in antiker Gewandung, ſind den früher aufgezählten entſchieden überlegen, gross aufgefasst und vom Studium der Antike und der Natur zeugend. Die Carnation hat lichten Grundton mit graugrünlichem Schatten und braunrothen Druckern.

Die Miniaturen des neunten Jahrhunderts erheben ſich zu grösserer Selbſtändigkeit. Bisher ſahen wir die Künſtler ſich innerhalb eines ſehr engen Kreiſes der Darſtellungen bewegen: Chriſtus und die Evangeliſten wurden immer wieder gleichſam als Porträts gemalt, ſeit Godescalc kam noch die Allegorie des Lebensbrunnens hinzu. Nun aber unternehmen ſie es, die im Text erzählten Vorgänge bildlich wiederzugeben, anfangs in kleinen Zeichnungen, welchen die Initialen als Rahmen dienen; allmählich löſen ſich dieſe freien Compoſitionen jedoch von dem kalligraphiſchen und ornamentalen Theile ab und wachſen zu grossen Bildern heran. Auch die Farbengebung wird weniger hart, der Maler bemüht ſich zu modelliren, zum Theil nach dem Vorbilde der Byzantiner, mit grünlichem Schatten, aber auch nach der Natur und mit eigenthümlicher Anwendung goldener Lichter in den Gewändern.

Als das älteſte Werk unter den aus der Zeit nach Karl dem Grossen bekannten muss die Weſſobrunner Pergamenthandſchrift in der Hofbibliothek in München angeſehen werden. Sie iſt 814 oder 815 in dem Benedictinerkloſter Weſſobrunn in Oberbaiern geſchrieben, enthält die lateiniſche Legende von der Auffindung des heiligen Kreuzes und das berühmte Gebet und unſichere, zum Theil roh bemalte Federzeichnungen, noch einigermassen antikiſirend.

Der Zeit nach zunächſt ſteht wohl das Evangeliarium des Kaiſer Lothar (pariſer Bibliothek Nr. 266 lat.). Dedicationsverſe beſagen, dass Lothar, *von dem Erdkreiſe anerkannt als Induperator rex augustus*, es in einem Kloſter des heiligen Martin und für dasſelbe habe in ſchöner Schrift ausführen und mit Gold und frommen Bildern ſchmücken laſſen. Daraus geht hervor, dass es nicht vor 840 entſtanden ſein kann und aller Wahrſcheinlichkeit nach in dem Kloſter St. Martin in Metz. Auch hier finden ſich wieder die Evangeliſtenbilder, aber in freierer Auffaſſung; ſo iſt Matthäus dargeſtellt, wie er der Eingebung des zu ihm niederſteigenden Engels lauſcht. Ausserdem iſt Chriſtus, auf dem Weltkreiſe thronend, mit einer goldenen Kugel und einem Buche dargeſtellt, endlich der Kaiſer ſelbſt auf dem Throne, hinter ihm Ritter, welche ihm Schwert, Schild und Lanze halten. Die

Initialen find, dem citirten Auftrage gemäss, reich mit Gold ausgeführt, die Canones in Arcaden nach byzantinifcher Weife angebracht.

Etwa gleichzeitig mag die fogenannte Bibel Karls des Kahlen entftanden fein, welche aus dem Mufée des souverains 1872 der parifer Bibliothek zurückgeftellt worden ift (Nr. 1 lat.). Sie führt ihre Bezeichnung nach dem letzten Blatte, welches den genannten Kaifer thronend zeigt, welchem die Domherren von St. Martin in Tours unter Führung des in lateinifchen Begleitverfen namhaft gemachten Abtes Vivianus (um 850) das Buch darbringen. Die anderen fieben Bilder find früher, wohl noch in die Zeit Ludwigs des Frommen, zu fetzen. Auf den meiften find mehrere, doch mit einander in Zufammenhang ftehende Scenen dargeftellt, wie z. B. Erfchaffung des Menfchen, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradiefe, Feldarbeit Adams. Hier erfcheint Gott Vater als bartlofer fchöner Jüngling. Zu Anfang der Pfalmen ift David abgebildet mit einer Krone, wie fie ähnlich auch Karl der Kahle und in dem vorher genannten Codex Kaifer Lothar trägt: ein Stirnreif mit einem Querbügel, auf welchem Blätter fich wie ein Helmbufch erheben, und mit an die heraldifchen Helmdecken erinnernden Verzierungen über den Ohren. Um David gruppiren fich Krethi, Plethi und Muficirende. Dem neuen Teftamente ift ein Bild des Heilands vorgefetzt, um dasfelbe Bruftbilder der grossen Propheten und die Figuren der Evangeliften. Die Malereien ftehen noch unter byzantinifchem Einfluffe, weifen aber eigenthümlich fränkifche Züge auf. Ausserdem ift die Handfchrift reich an prachtvollen grossen Initialen.

Ebenfalls der parifer Bibliothek gehört (Nr. 9428 lat.) das fogenannte Sacramentarium des Bifchofs Drogo von Metz († 855), eines natürlichen Sohnes Karls des Grossen, an. Es enthält in grosser Zahl farbige Initialen mit Blattwerk und Goldzierrath, welche als Rahmen dienen für gutgezeichnete kleine Bilder, vielleicht die früheften Martyrien nordifcher Herkunft.

Ein Evangeliarium der parifer Bibliothek (Nr. 9385) erinnert in den Malereien an das Evangeliarium des Kaifer Lothar, wesshalb Labarte annimmt, dass es ebenfalls aus St. Martin in Metz ftamme. — Ein anderes Evangeliar (Nr. 257) und ein Messbuch aus Metz (Nr. 1141 lat.) der genannten Bibliothek haben im Figuralen byzantinifchen Charakter, find aber im Ornamentalen karolingifch-irifch.

Der fogenannte Codex millenarius im Stifte Kremsmünfter in Niederöfterreich, ein Plenarium, gehört nach Bock's Vermuthung [1] mit dem berühmten Kelche des Bavarenherzogs Taffilo, des Gründers der Abtei, (VIII. Jahrhundert) und zwei Candelabern als Altarapparat zufammen.

In einem Evangeliarium der Bibliothek in München, welches Kaifer Karl der Kahle an St. Denis fchenkte, Kaifer Arnulph aber 891 von

---

[1] *Mittheilungen der k. k. Centralcommission* IV.

dort nach St. Emmeram in Regensburg brachte, nennen fich als Schreiber und wohl auch Maler zwei Deutfche, Beringar und Liuthard, dazu das Jahr 870. Am Ende der Handfchrift ift zu lefen: *Domini Abbatis Ramvoldi jussione huc librum Aripo et Adalpertus renovaverunt.* Romuald war Abt von St. Emmeram um 975. Der Codex ift auf Purpurpergament mit Goldfchrift, eigenthümlichen Initialen und fechs Miniaturen in karolingifcher Zeichnung und roher Malerei mit weissen und goldenen Lichtern: Karl den Kahlen, Chriftus, die Evangeliften darftellend. [1]

Ohne Zweifel derfelbe Liuthard ift der fich Lithuardus nennende Künftler des Pfalteriums Karls des Kahlen in der Bibliothek zu Paris mit drei Miniaturen: der Kaifer, David, S. Hieronymus, und vielen Initialen mit Geriemfel. Die Erwähnung der Kaiferin *Hirmendrudis*, welche 869 ftarb, in dem Gebete ermöglicht eine ungefähre Datirung des Buches.

Der Kaifer Karl, für welchen die Bibel von S. Califto in Rom, »das reichfte aller diefer Werke« [2] ausgeführt ift, wurde früher für Karl den Grossen gehalten, feit Mabillon [3] für Karl den Kahlen, zu deffen Zeit der Stil der Malereien beffer passt, während Waagen aus künftlerifchen und Pertz aus palaeographifchen Gründen für Karl den Dicken ftimmen. Schnaafe macht für die letztere Auffaffung geltend, dass der dargeftellte Fürft nicht die (erwähnte) fränkifche Krone, fondern das kaiferliche Diadem *(Stemma)* trägt und dabei jugendlicher erfcheint als Karl der Kahle (geb. 822) bei feiner Kaiferkrönung 875 war. Indeffen kam auch Karl der Dicke nur wenig jünger als jener zur Kaiferkrone. Als Maler nennt fich in den prahlerifchen Verfen, welche ihn den italienifchen Malern gleich, ja voran ftellen, Ingobert, welchen Labarte im Klofter St. Martin zu Tours fucht, da in der Wahl und Dispofition der dargeftellten Scenen und in der Malerei fich zahlreiche Uebereinftimmungen ergeben zwifchen diefer Bibel und der oben befprochenen der parifer Bibliothek. Vorzüglich reich ift die Bibel von S. Califto an Randverzierungen und Initialen von ganz ungewöhnlicher Grösse.

Das Evangeliar von Scheftlarn (Bibliothek in München) fo genannt nach einem eingeklebten Kaufbriefe, aber wohl in Freifing gefchrieben, deffen Bifchof Anno (854—875) als Gefchenkgeber genannt ift, enthält Initialen von fchwarzem Flechtwerk und rohe Evangeliftenbilder, Johannes jugendlich und rothhaarig.

Die Bibliothek zu St. Gallen befitzt auch aus diefer Zeit eine grosse Zahl von Handfchriften mit Miniaturen und darunter fehr bedeutende. In einem Codex mit grammatifchen Regeln (Nr. 877) findet fich ein für die

---

[1] Colom. Sanftl, *Dissert. in aureum ac pervetustum SS. Evangeliorum codicem ms. Mon. S. Emmerami.* Ratisbonae 1786. — Eckhart, *Comment. de rebus Franc. orient.* — Kugler, *kl. Schriften.* — Labarte a. a. O.

[2] Schnaafe III. 641.

[3] *Museum italicum.* Paris 1687.

Zeit vortrefflich gezeichneter bärtiger Chriftus, die ganze Seite einnehmend. Da an einer andern Stelle der Name Notker genannt ift, zeigt fich Waagen [1] geneigt, die Malerei dem Notker Balbulus (dem *Stammler)*, dem älteften der berühmten St. Gallifchen Mönche des gleichen Namens († 912) zuzuerkennen. [2]

Ein Pfalterium (Nr. 23 derfelben Bibliothek) ift von FOLCHARDUS gefchrieben, PRÆCEPTORIS HARTMOTI JUSSU. Waagen entfcheidet fich nach dem Typus der Köpfe und dem Charakter der Verzierungen für den zweiten Abt des Namens Hartmot, und fetzt demnach den Schreiber und Maler Folkard in das letzte Drittel des neunten Jahrhunderts. Für tektonifche Verzierungen, namentlich aber für Initialen gehört diefe Handfchrift zu den allerfchönften. Dem Pfalter geht die Litanei der Heiligen voraus zwifchen auf's reichfte verzierten Säulen mannichfachfter Form; innerhalb der von diefen getragenen Bögen figurale Darftellungen in byzantinifchem Charakter, wogegen die Initialen mit Riemenverfchlingungen, Schlangenköpfen &c. den irifchen Einfluss verrathen.

Aehnliche Initialen hat ein Evangeliarium (ebenda Nr. 54) und ein Pfalter in der Benedictinerabtei Göttweih in Niederöfterreich. Ein höchft ausgezeichnetes Denkmal der Vermifchung des irifchen mit dem karolingifchen Stil ift ferner ein Evangeliarium im prager Domfchatze. Fr. Bock hat in den Mittheilungen der Centralcommiffion XVI. eine umftändliche Befchreibung des Werks und eine Abbildung eines grossen ornamentalen Blattes gegeben, auf welchem Schlangen- und Riemenornament und Blattwerk auf das Intereffanteste mit einander combinirt find.

Ein Evangeliftarium der Bibliothek zu Afchaffenburg, welches fich vormals in dem Dom zu Mainz befunden hat, wird nach der rohen Behandlung, dem ziegelrothen Fleifch mit weissen Lichtern und der körnigen Textur des Goldes von Waagen gegen das Ende des neunten Jahrhunderts gefetzt.

V.

Romanische Zeit.

Liess fich für die Mehrzahl der Miniaturen aus der vorhergehenden Periode die Herkunft aus weftlichen Theilen des Frankenreichs feftftellen oder doch wahrfcheinlich machen, fo geht mit dem Erlöfchen des karolingifchen Herrfchergefchlechts und den Wirren, deren Schauplatz Frankreich unter den Letzten jenes Stammes und in der Folgezeit war, die hauptfäch-

[1] Deutfches Kunftblatt 1850, S. 92.
[2] Kunftwerke und Künftler in Deutfchland. I. Leipzig 1843. II. 1845.

liche Pflege unferer Kunft auf Deutfchland über. Die Künftler felbft find nach wie vor Kloftergeiftliche, der Charakter der Malereien befteht ebenfalls in der Anlehnung an die Antike, wie fie durch die altchriftliche Kunft übermittelt war, nur dass Auge und Hand der deutfchen Maler fich noch ungeübter und ungelenker erweifen, und das Beftreben, mit der Tradition die Anfchauung der Natur zu verbinden, Bewegung und Ausdruck in die Zeichnungen zu bringen, zu Uebertreibungen und Verzerrungen verleitet.

Namen von Künftlern in der Klofterzelle find uns aus diefer Zeit verfchiedentlich überliefert, wie Sigismund, Bifchof von Halberftadt (894 bis 923), welcher als Mönch des Benedictinerftifts Hirfchau fich als Schreiber und Maler hervorgethan hat; Theodegar, um 895 Mönch in Corvey, welcher für fein Klofter ein Paffionsbild mit der Feder zeichnete; die Gelehrte und Malerin Helena von Gandersheim um 980; der Maler Anderedus zu Corvey † 958; die Nonne Diemud zu Weffobrunn, geb. 1057, † 1131, welche mehr als 40 Werke fchön gefchrieben hat; Gottfchalk und Adalbert, Schreiber und Miniatoren zu Benedictbaiern; Buno, Maler in Dienften Godehards von Hildesheim; Williram von Ebersberg; Othlo von Emmeram.

Als das älteftе Denkmal diefer deutfchen Schule gilt die Handfchrift der Evangelienharmonie in deutfchen gereimten Verfen des Benedictinermönchs Otfried von Weissenburg im Elfass (Hofbibliothek in Wien). Zufolge der Widmung an Erzbifchof Liutbert von Mainz ift diefer Codex zwifchen 865 und 889 gefchrieben worden. Er enthält ausser einer Art von Labyrinth aus mehrfarbigen Kreifen eine Darftellung des Einzugs Chrifti in Jerufalem und einen Chriftus am Kreuze. Der Heiland ift beidemal unbärtig, die Juden auf dem erften Blatte find durch krumme Nafen gekennzeichnet, neben dem Kreuze ftehen Maria und Johannes mit Geberden des Schmerzes, oben Halbfiguren des Sonnengottes und der Mondgöttin, die im Begriffe find, ihre Gefichter zu verhüllen. Die Zeichnung ift fehr mangelhaft, das Colorit roh. — Ein Abendmahl in derfelben Handfchrift ftammt aus fpäterer Zeit. [1]

Labarte nennt aus derfelben Zeit und entfprechenden Charakters, ohne Näheres darüber anzugeben, ein Miffale, welches aus dem Dom zu Worms herrührt und fich in der Bibliothek des Arfenals in Paris befindet.

Beffer gezeichnet find die Miniaturen mehrerer Handfchriften aus dem zehnten Jahrhundert in St. Gallen. Nr. 338, ein Antiphonarium, ein Sacramentarium und andere Ritualfchriften enthaltend, hat eine Kreuzigung und eine Ausgiessung des h. Geiftes; Chriftus bärtig; der Goldgrund und die Behandlung des Colorits verrathen byzantinifchen Einfluss; der Maler fcheint einer Notiz zufolge Gotescalk geheissen zu haben. Noch beftimmter, auch in der Zeichnung, tritt der byzantinifirende Charakter in einem Codex ähnlichen In-

---

[1] Lambecius (Lambeck), *Comment. de Aug. Bibl. Caes. Vindob.* t. II. — Waagen, *die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien.* II. Thl.

halts (Nr. 341) hervor. Zwiſchen beiden in dieſer Beziehung ſtehen die Malereien in Nr. 340.

Ein Presbyter Johannes, Stiftscanonicus zu Quedlinburg, ſchrieb zur Zeit Kaiſer Heinrichs I. († 936) ein Plenarium, welches ſich in der dortigen Schlosskirche befindet.

Mehr Verwandtſchaft mit dem karolingiſchen Stil und Anlehnung an altchriſtliche Vorbilder zeigen die aus Franken und deſſen Nachbarſchaft ſtammenden Miniaturen. Hierher gehört (Bibliothek in München) das vom heil. Ulrich, Biſchof von Augsburg (923—973) geſchriebene und wahrſcheinlich auch ausgemalte Evangeliſtarium: die Evangeliſten, ausdrucksvoll bewegte jugendliche Geſtalten zwiſchen korinthiſchen Säulen; Ornament, Gewänder, Teppichvorhänge nach antiker Weiſe.

Ferner ein Evangeliarium der Univerſitätsbibliothek in Würzburg, laut gleichzeitigen Verſen für den dortigen Biſchof Heinrich (980 — 1018) angefertigt; die ähnlich wie oben poſtirten Evangeliſten haben zum Theil übertriebene Bewegungen. Desgleichen ein Miſſale der Bibliothek in Bamberg (aus dem Dome) mit goldenen blaugefüllten Initialen und zwanzig Gemälden; ebenda ein Evangeliarium mit beſonders merkwürdigen Darſtellungen zum erſten Capitel des Evangelium Johannis, Sonne und Mond, Erde und Meer perſonificirt; — in der Stadtbibliothek zu Erlangen ein Evangeliarium mit ſchönen Initialen.

Entſchiedenes Nachahmen byzantiniſcher Malereien lässt ſich an den Miniaturen aus der Zeit Kaiſer Otto's II. nachweiſen und man bringt dieſe Erſcheinung mit der Vermählung dieſes Kaiſers mit der griechiſchen Kaiſertochter Theophanu in Verbindung. Bei verſchiedenen Handſchriften iſt erwieſen, dass ſie kaiſerliche Geſchenke an Klöſter geweſen; die Maltechnik, das Auffetzen der Lichter, die grünlichen Schatten und die Art, griechiſche Bezeichnungen mit lateiniſchen Buchſtaben zu ſchreiben, bringen zu dem Schluſſe, dass Mönche des Abendlandes byzantiniſche Vorbilder benutzt haben.

Ein Codex, welchen Otto II. dem Dom in Magdeburg geſchenkt hatte, iſt verloren. Ein anderer, ein Evangeliarium, welches auf dieſelbe Weiſe an das Kloſter Epternach (das heutige, durch ſeine Springproceſſion berühmte Echternach im Luxemburgiſchen) gekommen war, befindet ſich in der Bibliothek zu Gotha. Darin ſind das Bildniss der Kaiſerin, ferner Otto's (des Zweiten oder Dritten), Evangeliſtenbilder und ornamentale Vorblätter, wie in iriſchen und karolingiſchen Manuſcripten, aber mit teppichartigen Muſtern, wie es ſcheint nicht bemalt, ſondern bedruckt.

Die Bibliothek in Paris beſitzt mehrere Werke aus dieſer Zeit, ein Antiphonarium (Nr. 9448, lat.) im letzten Viertel des zehnten Jahrhunderts in Prüm geſchrieben, mit unbehülflichen, in Deckfarben ausgemalten Bildern;[1] Nr. 18005, lat., ein Sacramentarium von ungefähr gleicher Beſchaffenheit;

[1] Abbildungen daraus bei Labarte a. a. O.

Nr. 8851, lat., ein Evangeliarium aus der Sainte Chapelle. Diefes hat fünf grosse Bilder, viele Initialen und Randverzierungen in karolingifchem Stil, während die Miniaturen byzantinifirend find. Auf einem Blatte find vier Medaillons mit Königsbildern angebracht, zwei davon mit Henricus rex

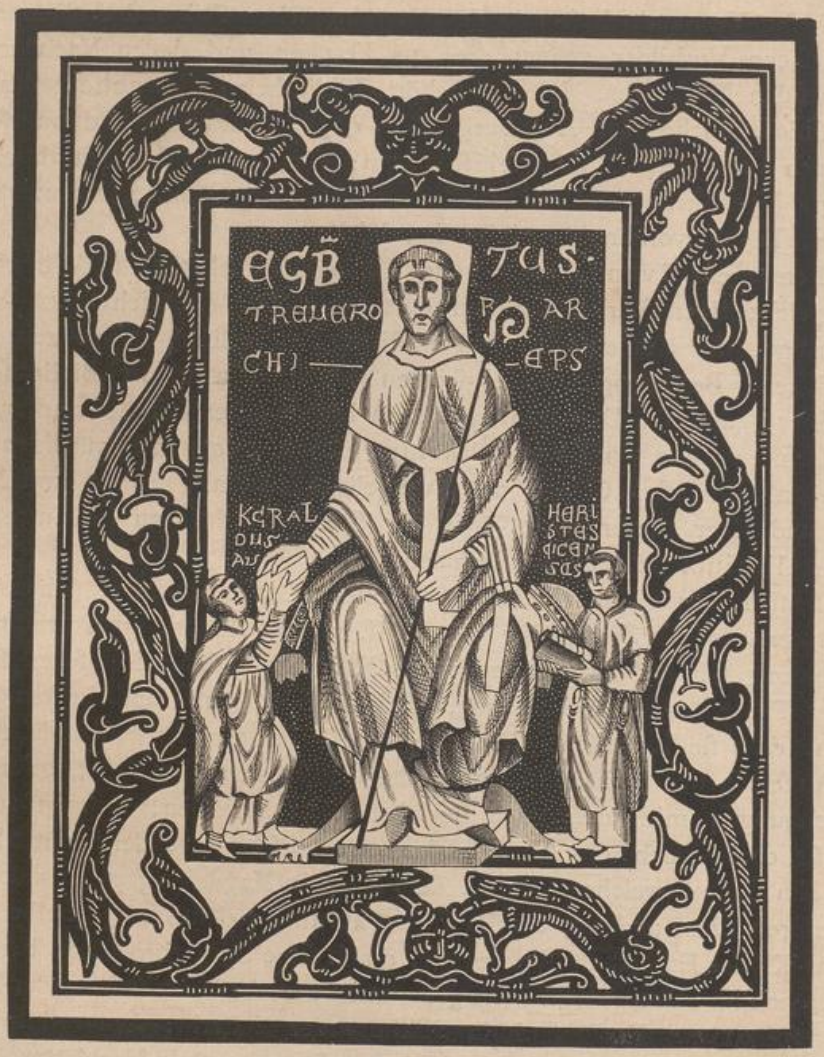


Fig. 43.
Aus dem Egbert'fchen Codex in Trier.

Francorum, eins mit Otto imperator aug. Romanorum, eins mit Otto junior imperator aug. Romanorum bezeichnet. Labarte deutet diefe Infchriften auf Heinrich I. und die beiden erften Ottonen, Andere fehen in dem einen Heinrich den zweiten deutfchen König diefes Namens, der aber nicht rex Francorum genannt fein würde. Labarte bemüht fich auch aus einer griechifchen Infchrift den Beweis zu gewinnen, dass der Künftler ein Grieche ge-

wefen fein müffe, doch ift die Infchrift fehlerhaft und kann daher wohl lediglich Copie fein.

Vom Ende des zehnten und Anfang des elften Jahrhunderts find noch mehrere Werke zu verzeichnen, in welchen die Technik wohl auf die byzantinifche Schule hinweist, Auffaffung und Zeichnung jedoch fich unabhängig von ihr mehr der altchriftlichen Tradition zuneigen. So vorzüglich das Evangeliftarium des Erzbifchofs Egbert von Trier (978—993) in der ftädtifchen Bibliothek zu Trier. Das in der Widmung an den Erzbifchof *Augia fausta* genannte Klofter, in welchem der Codex gefchrieben und gemalt worden, ift Reichenau am Bodenfee. Der Codex enthält 57 Gemälde. Egbert felbft ift thronend abgebildet (Fig. 43), ferner die Evangeliften auf violettem goldverziertem Teppichgrunde, grossartig feierlich in Haltung und Ausdruck, noch antikifirend in der Gewandung. Ausserdem meift kleine Bilder zur Gefchichte Chrifti, mangelhaft gezeichnet, aber zart gemalt.

Dem Egbert'fchen Codex verwandt ift das Evangeliftarium Kaifer Heinrich's III. aus Echternach in der Stiftskirche zu Bremen. Den Darftellungen zu den Begebenheiten und den Gleichniffen der Evangelien gehen vier Bilder voraus: der Befuch der Mutter des Kaifers, dann des Kaifers felbft in Echternach, das Innere der Abtei, der Kaiferpalaft. [1]

Der Codex Gertrudianus in dem Capitelarchiv zu Cividale in Friaul, ein Pfalterium, welches ein RUODPRECHT, der Schreiber und wohl auch der Maler, einem Bifchof EGBREHT überreicht, und das Abbildungen der fünfzehn Heiligen enthält, welche als die erften Bifchöfe von Trier gelten, fcheint hiernach in Trier entftanden zu fein. Ausser den 19 Miniaturen, 14 grossen und vielen kleinen Initialen deutfchen Urfprungs enthält der Codex auch fünf byzantinifche Miniaturen, nach der Anficht R. v. Eitelberger's [2] Copien, welche dem Buche hinzugefügt worden, als es in den Befitz der Königin Gertrud von Ungarn, Gemahlin Andreas II. und Mutter der heil. Elifabeth von Thüringen, übergegangen war.

Ein ebenfalls hierher gehöriges Evangeliftarium, als deffen Verfertiger fich SAMUHEL PRESBITER nennt, gehört der Schlosskirche in Quedlinburg. Es hat goldene, einige filberne Buchftaben, die Evangeliften erinnern noch an den karolingifchen Stil, Johannes ift alt dargeftellt, die Malerei faftig paftos.

Im Domfchatz von Hildesheim werden drei Evangeliarien aufbewahrt, welche der heil. Bernward (993—1022 dafelbft Bifchof) gefchrieben und vielleicht auch mit den Miniaturmalereien verfehen hat. In dem einen ift bemerkt, dass Guntbaldus Diaconus es 1011 auf Geheiss Bernwards ausgeführt habe. Die Ausführung ift ziemlich roh, Bilder und Initialen haben

---

[1] H. A. Müller in Mittheilungen der k. k. Centralcommiffion VII.

[2] *Jahrbuch der Centralcommission II.*

hellen, matten, gebrochenen Farbenton. — Der Dom zu Aachen befitzt das Evangeliarium Otto's III.

Endlich ein Evangeliarium der Bibliothek in München, etwa um das Jahr 1000 gefchrieben, zeigt manche Verwandtfchaft mit den fogleich zu befprechenden bamberger Manufcripten. Doch laffen fich verfchiedene Hände darin erkennen und neben byzantinifirender auch noch antikifirende Richtung.[1]

Der byzantinifirende Stil ift befonders ausgeprägt in den Miniaturen, welche Kaifer Heinrich II. und deffen Gemahlin, die heil. Kunigunde, für das Domftift Bamberg anfertigen liessen, und die grösstentheils der Bibliothek in München einverleibt find. Die Zeichnung ift conventionell, halbverftandenen Vorbildern ohne Rückficht auf die Natur nachgeahmt, das Colorit zeigt nicht minder byzantinifchen Einfluss, doch ift es noch mehr gegen das Blaffe und Lichte gebrochen. »So machen diefe Miniaturen allerdings einen ähnlichen Eindruck wie die byzantinifchen, nur dass fie roher find und den Ueberreft antiker Hoheit, den diefe noch hatten, verloren haben.«[2] Auf dem Michelsberge in Bamberg befand fich auch fpäter noch eine berühmte Schreibfchule.

Unter diefen bamberger Handfchriften in München find die wichtigften: ein Evangeliarium mit fehr reich verzierten Canones, dem thronenden Kaifer Heinrich II., welchem Länder und Städte (Roma, Gallia, Germania, Sclovinia &c. perfonificirt, in antikem Coftüm mit Kronen) huldigend ihre Gaben darbringen, Darftellungen aus den Evangelien. Chriftus am Kreuz ift nach abendländifcher Weife, noch lebend und in aufrechter Haltung, aber ohne Fussbrett dargeftellt. Bei der Verfuchung Chrifti find die Teufel bis auf die Flügel noch von rein menfchlicher Bildung. Vorzüglich die Zeichnung der Thiere zeugt von lebendiger Naturbeobachtung. — Ein Miffale, ebenfalls mit dem thronenden Kaifer, deffen Krönung, dem heil. Gregor u. a. m. In diefem Codex kommt zum erftenmal der fchachbrettartig gemufterte Grund vor, der fpäter fo beliebt wurde. — Ein Evangeliftarium mit unvollkommneren Wiederholungen aus dem Evangeliarium und einem merkwürdigen jüngften Gerichte auf zwei Blättern. Auf dem erften pofaunende Engel, vier blafende Winde von blauer Farbe und mit Hörnern, unten dreizehn Auferftehende von grünlicher Farbe; auf dem zweiten der thronende Chriftus, ein grosses Kreuz vor fich haltend (ohne Maria und den Täufer), zwei Engel mit Spruchzetteln den Auferftandenen das Urtheil verkündend, unter den Gerechten ein Priefter und ein Fürft, unter den Verdammten ebenfalls ein Fürft, welcher von einem Teufel an einer Kette in den Abgrund geriffen wird.

Etwa aus gleicher Zeit kann ein Miffale der parifer Bibliothek (Nr. 817 lat.) ftammen; nach der Auszeichnung, mit welcher in dem Calen-

---

[1] Kugler, kl. Schriften. — Waagen im Deutfchen Kunftblatt 1850.
[2] Schnaafe a. a. O. IV. 630. — Waagen, *Gesch. der Malerei.* I.

darium der heil. Gereon behandelt ift, zu fchliessen, dürfte das Werk im Klofter St. Gereon in Köln gearbeitet worden fein. Es hat noch entfchiedener byzantinifchen Charakter als die bamberger Handfchriften.

Eine Handfchrift des Boëthius aus dem elften Jahrhundert in der Stiftsbibliothek in Melk zeigt auf einem Bilde unter rundem Bogen den Boëthius und den Johannes Diaconus fitzend, ganz in byzantinifcher Weife, die Köpfe ftarr, die Gewänder anliegend in gezogenen parallelen Falten. [1]

Vom Jahre 1064 datirt ein auf's reichfte mit Gemälden und Initialen jeder Grösse ausgeftattetes Antiphonarium im Stifte St. Peter zu Salzburg. Die Malereien find theils farbig auf Goldgrund oder als Umrisszeichnungen mit farbigem Grunde ausgeführt. Die Zeichnung, die Architekturformen, die Trachten &c. entfprechen der Blüthezeit des romanifchen Stils. [2]

Abt Ellinger von Tegernfee um 1057 zierte ein Evangeliarium (München) mit Miniaturen und zeichnete in einen Plinius mit der Feder die Thiere; ebenda ift ein Evangeliarium von Allenhardus zu St. Andreas in Freifing (1051); in der Seminarbibliothek zu Eichftädt das Pontificale des Bifchofs Gundekar (1060) mit Chriftus, den Patronen von Eichftädt und der Reihe der Bifchöfe; im Welfenmufeum ein Evangeliencodex mit den Evangeliften auf Goldgrund von Eaduvius mit dem Beinamen Bafan, Mönch zu Lüneburg, zwölftes Jahrhundert.

Aus Weftphalen rühren ein Evangeliarium und ein Epiftolarium der Dombibliothek in Trier her, fchwach im Figuralen, aber fehr gefchickt in den Initialen und den Ornamenten der Canones.

Aus dem elften Jahrhundert können noch erwähnt werden ein Plenarium der Bibliothek in Berlin mit goldenen Initialen auf dunklem Grunde und toll phantaftifchen, aber technifch fehr fauberen Bildern aus dem Leben Jefu; dann ein Evangeliarium der Bibliothek in Caffel mit rohen Umrisszeichnungen.

Bei im allgemeinen grosser Verwandtfchaft mit der deutfchen Miniaturmalerei diefer Zeit weifen zwei böhmifche Handfchriften ganz eigenthümliche Züge auf. Ein Evangeliftarium in der Univerfitätsbibliothek in Prag (früher in der Collegiatkirche auf dem Wyfchehrad), in welchem der heil. Wenzel (S. VENZEZLAVUS DUX) abgebildet und wiederholt genannt ift, unterfcheidet fich von jenen durch den mehr geftrichelten Vortrag und die Anwendung eines graphitartigen Grundes (anftatt des Bolus) für die Vergoldung. Chriftus im Coftüm der karolingifchen Könige, das Kreuzesfcepter in der Linken, das Lilienfcepter in der Rechten, thront in einem romanifchen Gebäude. Bei der Taufe giesst der Jordan, ein nackter Jüngling, aus einem Gefäffe das Waffer über Chrifti Haupt aus; Chriftus, Johannes, fogar Gott Vater find unbärtig. Bei der Himmelfahrt zieht die aus dem Himmel

---

[1] E. v. Sacken in Jahrb. der Centralcommiffion. II.

[2] K. Lind in Mitth. der Centralcommiffion. XIV. (mit 25 Tafeln und 1 Holzfchnitt).

herablangende Hand Gottes Chriſtus empor. — Die ſehr hübſchen Randleiſten ſind mehr im Charakter des zwölften als des elften Jahrhunderts.

Bezeugt dieſes Werk die frühe Entwicklung einer nationalen Malerei unter deutſchem Einfluſſe, ſo tritt in einer Abſchrift des lateiniſchen Wörterbuches *Mater verborum* im Böhmiſchen Muſeum in Prag der byzantiniſche Charakter deutlicher hervor, während noch heidniſche Vorſtellungen merkwürdig hereinſpielen. So iſt unter einem prächtigen, die ganze Seite einnehmenden A, zu deſſen Seiten Heiligenfiguren ſtehen, ein nacktes Weib

Fig. 44.
Initial-N (Begegnung der Maria und Eliſabeth).

mit Pflanzen als ESTAS SIWA, — *Ziwa*, die böhmiſche Göttin des Sommers, bezeichnet. Am Schluſſe nennen ſich VACEDO (Vacerado) als Schreiber und MIROSLAV als Maler. [1] Der ſchöne Initial N mit der Begegnung der Maria und Eliſabeth (Figur 44) iſt dieſem Codex entnommen.

Die Bibliothek in Wolfenbüttel beſitzt eine Handſchrift der Wenzelslegende mit Miniaturen auf Goldgrund, wahrſcheinlich ſpätere Copie des Biſchofs Gumbold von Mantua für eine Fürſtin Hemma verfassten Originals.

---

[1] Waagen im Deutſchen Kunſtblatt 1850. — Wocel, *Grundzüge der böhmischen Alterthumskunde.* Prag 1845. — Derſelbe in Mittheilungen der k. k. Centralcommiſſion 1860. — Grueber, ebenda 1872.

Aus den Niederlanden, welche in der Hauptsache ebenfalls der deutschen Kunstströmung folgen, hat man ein Evangeliarium (Bibliothek im Haag), welches Graf Dietrich II. von Holland (963—988) und dessen Gemahlin Hildegard der Benedictiner-Abteikirche von Egmond-Binnen in Nordholland widmeten. Am Ende der Handschrift ist in roher Federzeichnung dargestellt, wie der heil. Albert, welchem jene Kirche geweiht war, das fürstliche Paar dem in der Mandorla (der eiförmigen Glorie) erscheinenden Christus empfiehlt. Die übrigen, sehr bunten, Bilder sind älter und verrathen irischen Einfluss.

Sorgfältiger, in Guasch in lichten harmonischen Farben ausgeführt sind die Malereien in einem Evangeliarium und einem Evangeliastarium in der Bibliothek der alten Herzoge von Burgund (Bibl. de Bourgogne) in Brüssel. Das letztere erinnert an die bamberger Miniaturen in der Färbung, an das Evangeliastarium Egberts in der Zeichnung.

Die fünfzigjährige Regierung Heinrich's IV. mit den fast ununterbrochenen inneren Kämpfen war der Kunst nicht förderlich. Im zwölften Jahrhundert aber lässt sich wieder ein Fortschritt wahrnehmen. Als Beispiele dafür dienen in der Bibliothek zu München ein Evangeliarium aus dem Kloster Altaich bei Straubing, ein anderes aus Kloster Niedermünster in Regensburg mit mystisch-allegorischen Darstellungen und reichem Rankenornament. Besonders charakteristisch in dem letztgenannten Werke ist der Sieg des Lebens durch den Kreuzestod Christi. Zu beiden Seiten des Heilands ein Weib VITA und ein bleicher Mann mit halb verhülltem Gesicht, Sichel und Lanze zerbrochen in den Händen — MORS. Ausserdem Sonne und Mond sich verhüllend, der Tempel Salomo's mit dem zerreissenden Vorhange, das Neue Testament als weibliche Gestalt mit der Siegesfahne und dem Abendmahlskelche, das Alte Testament als Mann mit Opfermesser und Gesetzesrolle, endlich Auferstandene. Auf dem Bilde der Geburt ist Kaiser Augustus angebracht, welcher das Edict der Schatzung dictirt, in Folge dessen Maria und Joseph nach Bethlehem wanderten. — Ein Psalter in der pariser Bibliothek (Nr. 17961 lat.) und das Psalterium des heil. Leopold in Klosterneuburg gehören ebenfalls dieser Periode an.

Der Psalter des Notker Labeo (oder Teutonicus, Abt von St. Gallen, † 1002) in der Bibliothek zu St. Gallen, den Text der Vulgata in rother, Notkers Uebersetzung in schwarzer Minuskel enthaltend, hat rohe Federzeichnungen, die im Figuralen wie in den Initialen es wahrscheinlich machen, dass die irischen Miniaturen des genannten Klosters als Vorbilder gedient haben.

Von der Mitte des zwölften Jahrhunderts nimmt dann die Bildung eines selbständigen germanischen Stils ihren Ausgang. Eine Kunst, welche

in fo inniger Beziehung zur Literatur ftand, wie die Miniaturmalerei, konnte ja von dem Auffchwunge, welchen die Poefie in Deutfchland um die bezeichnete Zeit nahm, nicht unberührt bleiben. Die heiligen Schriften geben nicht mehr allein den Malern Stoff und Anregung, Legenden, Heldengedichte, poetifche Erzählungen, Thierfage und Minnelieder eröffnen den Künftlern ganz neue Welten, und wie in der Dichtung jener Zeit ftehen auch in der Malerei Gebilde des ftrengften Ernftes und des heiterften Lebensgenuffes, Darftellungen unmittelbar aus dem Treiben der Gegenwart und Spiele der üppigften Phantafie hart neben einander. Und mit den Gegenftänden geht auch die Ausübung der Kunft aus dem ausfchliesslichen Befitz Geiftlicher mit in Laienhände über. Wurde fchon früher mitunter die Tracht der Zeit naiv auf die jüdifchen Könige u. f. w. übertragen, fo geht man in diefer Periode darin viel weiter und es werden daher nicht bloss die Bilder zu den Volksepen und Sagen &c., fondern auch die Darftellungen aus der biblifchen Gefchichte zu wichtigen Quellen der Coftümkunde. In Gefichts- und Körperbildung weicht der byzantinifche Typus mehr und mehr einem nationalen, ebenfo das lichte Colorit einem kräftigeren. Starke fchwarze Umriffe pflegen fich noch unter der Farbe bemerklich zu machen. Auch blosse Umrisszeichnungen kommen häufig vor. Reich und fchön entwickeln fich die Initialen. Die phantaftifchen Verfchlingungen erinnern noch an das Geriemfel, aber die Motive werden der Pflanzen- oder Thierwelt entlehnt, figürliche Darftellungen, oft mit unmittelbarer Beziehung auf den Text, hineingezogen, und in den Zügen der grossen Buchftaben zeigt fich weniger Caprice als der Sinn für Schwung der Linien. — Satan erfcheint jetzt öfter mit drei Fratzen-Gefichtern — das Gegenbild der Dreieinigkeit.

Eine der wichtigften Handfchriften aus diefer Zeit ift leider bei dem Brande der ftrassburger Bibliothek im Jahre 1870 zugrundegegangen,[1] der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg. Herrad war Aebtiffin des Klofters Hohenburg auf dem Odilienberge im Elfass und fchrieb und zeichnete diefes aus der Bibel, den Kirchenvätern &c. zufammengetragene Buch zwifchen 1159 und 1175. Die Bilder, von welchen wenigftens gute Copien bei Engelhardt[2] erhalten find, begleiteten den Text fowohl in den hiftorifchen Partien wie in den Parabeln u. f. w. Mythologifche und allegorifche Darftellungen mifchen fich unter die Scenen aus der biblifchen Gefchichte, antike Vorftellungen mit dem Zeitcoftüm. Jofua und feine Streiter erfcheinen in der Rüftung des zwölften Jahrhunderts, Salomo liegt zu Bette mit der Krone auf dem Kopfe, der Jordan, Tag und Nacht, Luft und Waffer find in antiker Weife perfonificirt. Eine der berühmteften Zeichnungen ift die *Superbia* als Weib zu Roffe daherfprengend und einen Speer fchwingend.

---

[1] Vielleicht auch nur verfchwunden; wenigftens find andere angeblich verbrannte Bücher derfelben Bibliothek bereits wieder zum Vorfchein gekommen.

[2] *Herrad v. Landsberg &c. und ihr Werk hortus deliciarum.* Stuttgart 1818.

Eine Vorftellung von der Zeichnung und den Mitteln des Ausdrucks gibt (Fig. 45) die Tafel Ahasvers mit Eftber, Haman u. f. w. Eftber wendet fich lebhaft klagend an den König, diefer interpellirt feinen Minifter. Mardochai ift kenntlich an dem fpitzen Judenhute. Die Füsse fämmtlicher Perfonen fieht man unter dem Tifchtuche, die Tifchplatte aber fchwebt frei in der Luft. Eigenthümlich ift, dass in dem Hortus deliciarum die menfchliche Geftalt beffer beobachtet ift, als die thierifche, z. B. Pferde.

Ein Evangeliarium der Bibliothek in Karlsruhe, gefchrieben in dem *Monafterium S. Petri in Silvanigra* (Benedictinerabtei St. Peter im

Fig. 45.

Aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg.

badifchen Oberrheinkreife) hat auf blauem Grunde einfarbige lange Figuren mit fchwarzen Linien und Schattenangabe.

Ebenfalls aus einem Benedictinerftifte, Zwiefalten im württembergifchen Donaukreife, ftammen drei Paffionalien in der Oeffentlichen Bibliothek zu Stuttgart. Die Geftalten der betreffenden Legende find in fchwarzen und rothen Federzeichnungen, zum Theil auf farbigem Grunde, abgebildet; ausserdem reiche Initialen und grosse Mannichfaltigkeit in Architekturen, Ranken, Drachen u. dgl.

Umrisszeichnungen ohne alle Farbe hat das Rolandslied vom Pfaffen Chunrat in der Bibliothek zu Heidelberg.

Diefen ähnlich find die fchwarzen und rothen Federzeichnungen (das Nackte ftets roth) in Vita et Passio Apostolorum (Bibliothek in München). Ebendafelbft finden fich ein Horaz und ein Virgil, von dem Abte Altun zu Weihenftephan bei Freifing gefchrieben und mit Federzeichnungen ohne viel Farbenangabe; Horaz mit phrygifcher Mütze, edelfteinbefetztem Mantel, Spitzfchuhen und einem Scepter.

Die wegen des Zeitcoftüms hiftorifch wichtigen Zeichnungen zu Heinrich von Veldeke's Eneidt (Aeneis) in der Bibliothek zu Berlin, aus einem oberbairifchen Klofter ftammend und wohl mit Benutzung von bamberger Miniaturen aus der Zeit Heinrich's II., find ebenfalls fchwarz und roth, insgemein ohne Ausmalung, aber auf farbigem Grund ausgeführt, mit Rändern, Spruchbändern &c.

Diefelbe Bibliothek befitzt eine aus dem dreizehnten Jahrhundert datirende, in neugothifchen Minuskeln gefchriebene Copie des Lebens der Maria von Werinher von Tegernfee. Diefer Werinher ift nicht mit dem in der Gefchichte der Glasmalerei (S. 65) erwähnten gleichnamigen Mönche in dem genannten Klofter zu verwechfeln, fondern war der dritte feines Namens, *Evangelift*, d. i. Diaconus um das Jahr 1173. Die Zeichnung der 85 Bilder verräth wenig Kenntniss der Anatomie, hat aber ausdrucksvolle Geberden und Streben nach Individualifirung. Mit Recht berühmt ift die Darftellung der klagenden Mütter zum Kindermord von Betlehem.[1] Die Bilder haben blauen Grund und weissen und grünen Rand und find in fchwarzer und rother Zeichnung; die Gewänder bald roth bald fchwarz, die Umriffe des Nackten ftets fchwarz, die Unterlippen durch einen rothen Strich, die Wangen durch rothe Pünktchen bezeichnet; nur felten finden fich andere Farben angewandt, Gold für die Kronen, Glorien &c., Silber für die Waffen.

Der Mönch Herimannus zu Helmarshaufen machte 1175 (?) für Heinrich den Löwen ein Evangeliarium mit Miniaturen von äusserfter Zartheit, vortrefflichen Initialen und Randverzierungen, welches, früher im prager Domfchatze, jetzt fich im Befitze des Königs von Hannover befindet. Hiftorifch intereffant ift darin die Darftellung der Kaiferkrönung des Welfenherzogs, ein Ereigniss anticipirend, welches die welfifche Partei zur Zeit der Bedrängniffe Kaifer Friedrichs I. mit Sicherheit erwartete; — nach anderer Anficht nur eine Krönung des Verdienftes, welches fich Heinrich um das Reich Gottes erworben.[2]

Der Zeit nach ftehen zunächft ein Pontificale des Erzbifchofs von Mainz von 1183 in der parifer Bibliothek, ein Evangeliarium von 1194 in Wolfenbüttel — beide mit glänzenden Guafchfarben bei roher Zeichnung — und ein der Aebtiffin Agnes (1184—1203) zugefchriebenes Plenarium in der Stadtbibliothek zu Quedlinburg. — Die Stadtbibliothek

---

[1] Abgebildet bei Kugler, *kleine Schriften*, und Waagen, *Geschichte der Malerei.*

[2] F. Culemann, *das Evangeliarium Herzog Heinrich's des Löwen.* Hannover 1861.

in Hamburg hat einen Band Sermones mit prachtvollen Initialen — etwa um 1200.

Für den aus dem Wartburgkriege bekannten Landgrafen Hermann von Thüringen, alſo zwiſchen 1193 und 1216, iſt ein in der Königlichen Privatbibliothek in Stuttgart befindliches Pſalterium gemacht. Es hat phantaſievoll componirte, an den iriſchen Stil erinnernde grosse Initialen auf Goldgrund und ausgeführte Miniaturen, das Nackte grünlich, braun ſchattirt mit dunkelrothen Umriſſen, die Lichter weiss aufgeſetzt. In den Bruſtbildern des Landgrafen und ſeiner Gemahlin iſt das Streben nach Porträtähnlichkeit unverkennbar. Die Dreieinigkeit, Chriſti Höllenfahrt u. ſ. w. »gewähren ein beſonders glückliches Beiſpiel von jener (dieſer Zeit eigenthümlichen) Belebung und Milderung der Strenge byzantiniſcher Vorbilder«. [1]

Aus der Zeit des Landgrafen Hermann iſt ferner in dem Capitel-Archiv zu Cividale das ſogenannte Breviarium der heiligen Eliſabeth mit herrlichen, wohlerhaltenen Miniaturen und Initialen. Das Buch beginnt mit dem Calendarium, welches durch Scenen aus der landwirthſchaftlichen Thätigkeit des Monats und Darſtellungen aus der heiligen Geſchichte des Monats illuſtrirt iſt; Seite 14 beginnen die Gebete mit den Worten: *Diet gebet ſal man ſpreche nach deme erren agnus dei.* Es folgen Bilder zum Neuen und zum Alten Teſtamente. Der Landgraf und deſſen Gemahlin kommen mehrmals vor, ſo einmal vor dem Kreuze knieend, das Modell des Kloſters Reinhardsbrunn *(Renehardsburden)* darbringend. [2]

Das Stift Seitenſtetten in Nied.-Oeſterreich beſitzt mehrere intereſſante Handſchriften mit Miniaturen aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert, öſterreichiſcher Provenienz, wie ein Missale romanum, ein Evangeliarium (Marcus mit der Feder hinter dem Ohr, Lucas die Feder ſchneidend, die Anderen ſchreibend) und ein Antiphonarium aus Seitenſtetten ſelbſt; ferner eine angeblich aus Ungarn ſtammende Bibel mit ungemein zart ausgeführten ganz kleinen Darſtellungen in den Initialen. [3]

Um den Ausgang des zwölften Jahrhunderts mögen entſtanden ſein das Evangeliarium Godehards von Hildesheim in der Dombibliothek zu Trier mit vielen ſymboliſchen Darſtellungen ſeltener Art und noch antiken Perſonificationen; — ein Pſalterium der Bibliothek in Hamburg, wahrſcheinlich einem rheiniſchen Kloſter entſtammend, mit eben ſo ſchönen als eigenthümlichen Motiven, einer Maria mit dem Kinde, welche an Grossartigkeit an die des Guido von Siena erinnert, das Kind mit der Geberde des Nachſinnens; ein wahrſcheinlich in Mainz geſchriebenes Evangeliarium der Bibliothek in Aſchaffenburg mit 35 Bildern, welche im Charakter mit denen im Pſalterium des Landgrafen von Thüringen übereinſtimmen,

---

[1] Waagen, *Geschichte der Malerei* I. S. 20.
[2] R. v. Eitelberger in Jahrbücher der Centralcommiſſion II.
[3] E. v. Sacken in Jahrbücher der Centralcommiſſion II.

und zahlreichen Initialen von ungemeiner Eleganz in Form und Machwerk;[1] — Willerams hohes Lied in der Bibliothek zu Berlin; — eine Sammlung biblifcher Texte und Gebete aus dem Klofter der heil. Ehrentrud zu Salzburg (Bibliothek in München) mit fchönen Miniaturen in den Initialen; — Codices mit romanifchen Initialen in dem Stifte Admont in Steiermark, in der Univerfitätsbibliothek und dem Joanneum zu Gratz &c. &c.

Ein Pfalterium der Dombibliothek in Bamberg, höchft wahrfcheinlich auch dort gefchrieben, wird von Kugler noch in das zwölfte, von Waagen jedoch in die erfte Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gefetzt. Voraus geht ein Kalender; jede Seite hat zwei Runde, in dem obern auf blauem Grunde Monatsbilder (Januar ein Mönch, der fich am Feuer wärmt, December ein Mann, der ein Schwein fchlachtet &c.), unten auf grünem Grunde das Sternbild des Thierkreifes — fauber mit der Feder gezeichnet und nur leicht mit Farbe angetufcht. Von derfelben Hand dürften die grossen und kleinen, zum Theil prachtvollen, Initialen fein, von einer anderen die vierzehn in Guafch von befonderer Frifche und Lebhaftigkeit ausgeführten Bilder zum Codex felbft.

Die Ambraferfammlung in Wien befitzt ein Chormiffale mit Initialen in hellen aber matten Guafchfarben mit vieler Sicherheit ausgeführt, welches aus dem Klofter Weingarten in Württemberg und aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts ftammt, vielleicht von dem genannten Mönch ULRICUS gemacht ift. — In diefelbe Zeit wird das Pfalterium nocturnum aus Trebnitz in Schlefien (Univerfitätsbibliothek in Breslau) zu fetzen fein.

Die Carmina Benedictoburana in der münchener Bibliothek, eine Sammlung von ernften Gedichten, Liebes-, Trink- und Spielliedern aus dem Stift Benedictbeuern in Oberbaiern, haben faubere Illuftrationen in fchwarzen und grünen Umriffen auf farbigem Grunde mit übermässig langen Figuren aber übrigens mit viel Naturgefühl.

Gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts find mehrere Handfchriften (Evangeliarium mit Lectionale, Petrus Comeftor's Historia scholastica u. a.) in der Hofbibliothek in München von dem Mönche Chuonrad des Klofters zu Unferer lieben Frau Ehren zu Scheyern in Oberbayern (welchen der baierifche Hiftoriograph Aventinus »den Philofophen«, Sighart aber den »bedeutendften Maler des Jahrhunderts in Baiern« nennt), gefchrieben, ohne Zweifel auch grossentheils gemalt worden.

Eine aus dem Stifte St. Gumbert in Anfpach ftammende Bibel in der Univerfitätsbibliothek zu Erlangen hat grossartige Initialen und höchft eigenthümliche Darftellungen zum Alten und Neuen Teftamente. In der Schöpfungsgefchichte ift die Erde noch als Weib, an deffen Brüften Schlangen fäugen, das Waffer als Mann mit dem Dreizack auf einem Fifche

---

[1] Waagen a. a. O. und *Kunstwerke und Künstler in Deutschland* I. 376.

reitend dargeſtellt. Engel giessen den ſymboliſchen Thieren die Evangelien ein.

Einen böhmiſchen Maler aus dieſer Periode, Miroslaw, nennt uns ein lateiniſches Wörterbuch von 1202 im böhmiſchen Muſeum in Prag.

Von niederländiſchen Miniaturen aus dieſer Zeit iſt beſonders merkwürdig ein Commentar zum Buche Hiob in der Bibliothek zu Paris (Nr. 15675 lat.), weil hier ſchon mit Entſchiedenheit die Manier auftritt, allen Perſonen das Coſtüm der Gegenwart zu geben: Hiob, ſeine Freunde, die Krieger erſcheinen in der Tracht des zwölften Jahrhunderts.

Die franzöſiſche Miniaturmalerei ſtand in der romaniſchen Periode unter überwiegendem Einfluſſe des iriſch-angelſächſiſchen Stils. Als ſelbſtändige Werke ſind zu citiren: ein Miſſale aus dem elften Jahrhundert und aus St. Germain-des-Prés ſtammend, mit einem Abendmahle, in welchem Chriſtus viel grösser als die Apoſtel, und einer Kreuzigung, wo der Heiland bereits mit gekreuzten Beinen abgebildet iſt; eine Bibel aus St. Martial in Limoges mit Initialen, welche gut gezeichnete, mit Waſſerfarben ohne Schatten colorirte Miniaturen enthalten (Ende desſelben Jahrhunderts); ein etwa gleichzeitiges Miſſale aus St. Denis, welches ſich im Colorit der byzantiniſchen Schule nähert; ein Antiphonarium von 1188 mit ſchwarzen Umriſſen, weissen Linien zur Bezeichnung der Gewandfalten und weissen Lichtern und dem Beſtreben, das Nackte zu modelliren. Alle dieſe Werke gehören der Bibliothek zu Paris an (Nr. 10547 lat., 8 lat., 9436 lat., 17716 lat.).

Im Archiv von Barcelona findet ſich ein Liber feudorum Alfonsi I. mit Miniaturen in byzantiniſchem Stil aus dem zwölften und eine Handſchrift der Constitutiones de Cataluña mit beſſeren Miniaturen aus dem dreizehnten Jahrhundert. Pedro da Pamplona verfertigte um 1250 eine Bibel in zwei Bänden für Alonſo den Weiſen, welcher ſie der Kathedrale von Sevilla ſchenkte.

VI.

Gothische Zeit.

Als erſte Epoche des germaniſchen Stils in der deutſchen und niederländiſchen Malerei nimmt Waagen [1] die Zeit vom Aufkommen des gothiſchen Bauſtils bis auf die Brüder van Eyck an und gliedert dieſelbe wieder: 1250—1350, die Zeit, in welcher das Malen ſich weſentlich auf die Illu-

[1] *Handbuch der Malerschulen.*

mination gezeichneter Umriſſe beſchränkt, dann 1350—1420, Ausbildung der eigentlichen ſelbſtändigen Malerei.

Die Miniaturmalerei folgt naturgemäss dem Entwicklungsgange der Malerei im Grossen. Wie bekannt, wurde in den nordiſchen Ländern die weitere Ausbildung der Wandmalerei durch die Gothik verhindert, welche in den Kirchen keine Wandflächen beſtehen liess, und deren Gewölbe ſchon durch ihre Höhe, abgeſehen von der Veräſtelung des Rippenwerks, für die Aufnahme figuraler Gemälde ungeeignet waren. Und ſelbſt die Tafelmalerei wurde durch die Raumverhältniſſe, die Richtung auf das Hohe und Schmale, weſentlich bedingt.

In den Miniaturen der früheſten Zeit vollzieht ſich der Uebergang vom Byzantinismus und Romanismus zu natürlicheren Bewegungen und zur Individualiſirung der Köpfe allmählich. Die Mittel zum Ausdruck der Empfindungen ſind noch äusserſt beſchränkt, Herabziehen der Mundwinkel für Schmerz u. ſ. w. Durch die ſchon in der vorigen Periode wahrgenommene Anwendung der Trachten, Waffen, Geräthe &c. der Zeit auch bei Darſtellung bibliſcher Vorgänge erhalten dieſe Miniaturen ſo grosse Wichtigkeit für die Geſchichte des Coſtüms. Die farbigen Bilder ſind zu Anfang wirklich noch Federzeichnungen mit ungebrochenen Farben illuminirt, über die mitunter das Detail, Gewandfalten u. dgl. mit der Feder nachgezeichnet wird; erſt allmählich gelangen die Künſtler ſelbſtändig wieder auf die Stufe, welche ſie mit dem Aufgeben der byzantiniſchen Technik verlaſſen hatten; ſie gebrauchen Mitteltöne und Uebergänge zwiſchen Licht und Schatten. Das Streben nach Zierlichkeit und Anmuth führt zu eigenthümlich gewundenen Stellungen und Verdrehungen des menſchlichen Körpers. In dem Ornament, den Randverzierungen u. ſ. w. ſowie in der Architektur verdrängen die gothiſchen Formen die runden und fülligen der romaniſchen Zeit.

Eine Vulgata in zwei Bänden in der Seminarbibliothek zu Lüttich mit Bildern in den Initialen, datirt vom Jahre 1248, dürfte das früheſte Beiſpiel dieſes Stils ſein.

Dieſen ſtehen, Waagen zufolge, ſehr nahe in der Zeit die in der Kunſt ungleich vorzüglicheren nur hier und da illuminirten Federzeichnungen zu der franzöſiſchen Bearbeitung der Sage von Alexander dem Grossen in der Bibliotheque royale des Ducs de Bourgogne in Brüſſel. In denſelben iſt durchgängig das Zeitcoſtüme feſtgehalten.

In einem um 1300 verfassten Pſalterium derſelben Bibliothek hat ſich noch die frühere ſolide Behandlung in Guaſch erhalten.

Mehrere minirte Handſchriften niederländiſchen Urſprungs finden ſich in der Bibliothek zu Cambrai;[1] in der Bibliothek zu Paris eine Handſchrift von Theilen des Alten und dem ganzen Neuen Teſtamente (Nr. 146 lat.) mit Malereien in Guaſch.

---

[1] Durieux, *les Miniatures des manuscr. de la Bibl. de Cambrai.*

Eine Bibel in vlamiſchen Verſen von Jakob van Maerland in der Weſtreenen'ſchen Sammlung im Haag nennt als Maler der ausdrucksvollen Miniaturen Michiel van der Borch um's Jahr 1322.

Wahrſcheinlich aus einem weſtphäliſchen Nonnenkloſter und aus der Zeit um 1300 rührt ein Pſalterium mit der Litanei aller Heiligen in der Ambraſerſammlung in Wien her. In 84 Rundbildern, je ſechs auf einer Seite, werden die wichtigſten bibliſchen Vorgänge von der Erſchaffung der Welt bis zum jüngſten Gericht dargeſtellt; dann folgen zwölf Blätter Calendarium mit Monats- und Thierkreisbildern, ferner viele grössere und kleinere Initialen.

Ein Lectionarium im Kloſter zum heil. Kreuz in Regensburg (dahin zur Reformationszeit aus dem Katharinenkloſter in Nürnberg geflüchtet) enthält u. a. eine merkwürdige Kreuzigung: Chriſtus wird von der MISERICORDIA, SAPIENTIA und OBEDIENTIA (Barmherzigkeit, Weisheit und Gehorſam) an das Kreuz geſchlagen, — d. h. dieſe Eigenſchaften waren Urſache, dass er ſich für die Menſchheit opferte — während FIDES (der Glaube) das Blut der Seitenwunde auffängt.

Die Handſchrift des Parzival Wolframs von Eſchenbach in der Bibliothek zu München (aus der churpfälziſchen Bibliothek) hat nur drei Bilder, Ritter mit Pferden und Gezelten auf grünem oder goldenem Grunde, die Umriſſe kräftig, die Farbenangabe noch gering. Bedeutender iſt der eben dort befindliche und auf gleiche Weiſe dahin gelangte Triſtan von Gottfried von Strassburg und Ulrich von Thürheim. Kugler vermuthet für die ſchwarzen Federzeichnungen auf farbigem Grunde mit langgeſtreckten, abſichtlich zierlichen, lächelnden Figuren ſchweizeriſchen Urſprung. (Fig. 46, Triſtan und Iſolde.)

In einem Antiphonarium derſelben Bibliothek mit herrlichen figurirten Initialen auf rothem Grunde nennt ſich eine Nonne ADELHAIDIS als Schreiberin. [1]

In Kremsmünſter in Niederöſterreich beſtand unter dem Abte Friedrich von Aich (1274—1324) eine berühmte Schreib- und Malſchule.

Der Weingartner Minneſinger-Codex in der Privatbibliothek des Königs von Württemberg hat vor jedem Dichter deſſen Bild und andere Miniaturen, von einem geringen Künſtler wohl nach einem beſſeren Original ziemlich flüchtig gezeichnet und roh illuminirt. Die von den Schweizern Rüdiger Maneſſe, Vater und Sohn, um 1300 geſammelten Minnelieder (im dreissigjährigen Kriege von Heidelberg nach Paris entführt) — der Maneſſeſche Codex — enthalten ähnliche aber beſſere Zeichnungen.

Ebenfalls in der Bibliothek zu Paris befinden ſich: eine Handſchrift des Decretum Gratiani (der einen Theil des Corpus juris canonici bilden-

---

[1] Sighart, *Geschichte d. bild. Künste im Königreiche Bayern.* München 1862. — Kugler, *kleine Schriften.*

den Sammlung von Kirchengetetzen, welche 1151 von dem Camaldulenſermönche Franciscus Gratianus zu Bologna veranſtaltet wurde) mit ſauber mit der Feder gezeichneten Figuren von übertriebener Länge; — ein Lectionarium. (Nr. 796 lat.) mit colorirten Zeichnungen in den Initialen; die Geburt Chriſti zeigt die Jungfrau im Bette liegend und daneben den h. Joſeph mit einem Kurfürſtenhute auf dem Kopfe.

Fig. 46.

Aus dem Triſtan in München.

Die Bibliothek zu Heidelberg hat eine Handſchrift des Lehrgedichts von Tomaſſin von Zirklaere: der welſchen Gaſt mit ausgemalten Federzeichnungen, allegoriſchen Darſtellungen und Scenen des wirklichen Lebens.

Alle dieſe Miniaturen zu Profandichtungen werden aber überragt von den auf Gold oder Tapetengrund ausgeführten illuminirten Federzeichnungen zu Wolframs von Eſchenbach Ritterroman Wilhelm von Oranſe in der Bibliothek zu Caſſel. Das Manuſcript iſt 1334 für den Landgrafen Heinrich von Heſſen angefertigt. Die Zeichnungen zu dem Roman ſind von unge-

Fig. 47.
Initial I aus dem Jaromierſcher Codex.

künſtelter Anmuth und einer für die Zeit überraſchenden Beherrſchung der Formen. [1]

Von dem trierer Erzbiſchof Balduin (1307—1354) her befinden ſich in Koblenz mehrere Handſchriften mit intereſſanten Zeichnungen. So (im Provinzialarchiv daſelbſt) ein Temporale oder Urkundenbuch mit zahlreichen leicht getuſchten und zwei in Guaſch ausgeführten Bildern — archäologiſch und culturgeſchichtlich intereſſanten Darſtellungen zur Geſchichte Balduins und ſeines Bruders, des Kaiſers Heinrich VII. von Luxemburg, — Arabesken und farbigen Initialen. Das Breviarium des Erzbiſchofs und ein Antiphonarium (in der dortigen Gymnaſialbibliothek) ſind namentlich bemerkenswerth wegen der zierlichen Arabesken und der humoriſtiſchen und ſatiriſchen Randzeichnungen, die ohne alle Beziehung zum Texte nur als Ausfluss der guten oder üblen Laune des Künſtlers angeſehen werden können. Noch reicher in dieſer Beziehung iſt eine in der Oeffentlichen Bibliothek zu Stuttgart befindliche, auch mit leicht und graziös auf Gold oder Teppichgrund ausgeführten Bildern verſehene Vulgata. Die abenteuerlichſten Ungeſtalten aus Menſchen- und Thierleibern zuſammengeſetzt, voll originellen, mitunter derben Humors, mit ſicherer Hand gezeichnet, tummeln ſich auf den Ranken, welche die Seiten unten begrenzen. [2]

In dieſe Zeit gehört auch die Handſchrift der für Kaiſer Konrad IV. von Hohenſtaufen gedichteten Weltchronik des Rudolf von Ems mit Gemälden auf Gold- oder Tapetengrund in der Bibliothek zu Stuttgart.

Manche Schreiber- und Malernamen berichten die Chroniken aus dieſer Periode, ohne dass wir über ihre Arbeiten Sicheres wiſſen. So Georg Hoſemann von Aſchersleben, Conventuale im Kloſter Michaelſtein im Braunſchweigiſchen, † 1288, ein *künſtlicher Schreiber;* um 1298 in den Annalen von Corvey der Maler Gottſchalk Märker; David Leiſtmann von Lemgo um 1309 im Barfüsserkloſter zu Hildesheim, ein *Artiſta und künſtlicher guter Schreiber;* Joh. Ellingerod um 1309 und Henricus Cordewage um 1328, Conventualen im Dominicanerkloſter zu Göttingen; Frater Johannes von Nordhauſen, ein *gelahrter Münch vnd ein guter Schreiber,*

[1] Eine Probe daraus in Kuglers *kleinen Schriften.*

[2] Verſchiedene Proben ſolcher Carricaturen hat Kugler in ſeinen *kleinen Schriften* mitgetheilt.

welcher um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts für das St. Blaſienkloſter in Northeim viele Geſang- und Messbücher, Pſalter und Agenden geſchrieben hat; ebenda und als Zeitgenoſſe Conradus Torck.

Fig. 48.
Initial C aus
dem Jaromierſcher Codex.

Von böhmiſchen Miniaturwerken ſind zu nennen: Die Jaromierſcher Bibel im Böhmiſchen Muſeum in Prag. Sie iſt nur mit Initialen und Randverzierungen verſehen, dieſe zeichnen ſich aber durch allerlei (an die trierer Miniaturen in Koblenz und die ſtuttgarter Vulgata erinnernde) humoriſtiſche Züge aus. Fig. 47 iſt ein Initial I daraus, mit Bildniss und Namen des Malers BOHUSS LVTOMCZ (Bohuſch oder Bohuslav von Leitmeritz) und der Jahreszahl 1258; Fig. 48 ein C mit Randornament. — Ebenda, in der Bibliothek des Fürſten Lobkowitz, befindet ſich eine Bibel etwa von 1260 mit 746 Bildern, ziemlich ſchwachen, flüchtig illuminirten Federzeichnungen von lebendigem Ausdrucke. Perſonifikationen in byzantiniſcher Weiſe kommen noch zahlreich vor, wie Licht, Finſterniss, Tag, Nacht, die Paradieſesflüſſe. Der Maler, ein junger, unbärtiger Mann, nennt ſich Vellizlaus. — Auf der dortigen Univerſitätsbibliothek das Paſſionale der Prinzeſſin Kunigunde, Aebtiſſin zu St. Georg, älteſten Tochter König Ottokars II., für ſie verfasst von dem Dominicaner Colda und geſchrieben von BENESSIUS (Beneſch) CANONICUS ST. GEORGII im Jahre 1312. Die Umriſſe ſind mit der Feder gezeichnet, Schatten und Halbtöne leicht in Farben angegeben, das Licht ausgeſpart. In ſechs Bildern ſind Chriſtus und die Kirche als Bräutigam und Braut behandelt: Chriſtus rettet die Braut aus dem Flammenkerker, in welchen ein Räuber ſie gebracht u. ſ. w. Die Bilder zur Paſſionsgeſchichte ſind reich an originellen Gedanken, die Figuren ausdrucksvoll und edel, viele den beſten gleichzeitigen italieniſchen Arbeiten ebenbürtig. Auf einem Blatte kommt, ſo viel bekannt zum erſtenmal, die heil. Veronica in Verbindung mit dem »wahren Bilde Chriſti« *(vera ikon)* auf dem Schweisstuche vor. [1]

[1] Wocel in Mittheilungen der k. k. Centralcommiſſion V. — Waagen in Deutſches Kunſtblatt 1850.

In Frankreich, als der Heimath der Gothik, tritt dieſer Stil denn auch in der Miniaturmalerei früher und entſchiedener auf, als in den Nachbarländern. Als Werke der Uebergangszeit citirt Labarte:[1] den Pſalter der Königin Ingeburg (der zweiten, 1195 verſtossenen Gemahlin des Königs Philipp Auguſt); das Buch war in den Beſitz Ludwigs IX., des Enkels von Philipp Auguſt gelangt und bis in die Zeit Karls VI. bei dem königlichen Hauſe geblieben, gehört aber jetzt der Familie Puyſegur; den Pſalter der Blanca von Caſtilien (1200—1252), der Mutter Ludwigs IX. (Bibliothek des Arſenals in Paris); die Miniaturen haben noch Goldgrund und ſind zum Theil in Guaſch ausgeführt; die ſtarken ſchwarzen Linien der Umriſſe und der inneren Details geben den Bildern das Anſehen von Glasmalereien; das Buch hat auch hübſche Initialen.

Ein beſonders günſtiges Beiſpiel für den Stand der franzöſiſchen Miniaturmalerei im dreizehnten Jahrhundert iſt der Pſalter Ludwigs IX., des Heiligen (1215—1270), ein Pergamentcodex mit 78 Gemälden und acht grossen Initialen (Fig. 49 mit David und Bathſeba vom Beginne des erſten Pſalms), durch Vererbung und Schenkung an eine Tochter Karls VI. und von dieſer an das Kloſter Poiſſy gelangt, während der Revolution verkauft, 1818 vom Fürſten Galitzin Ludwig XVIII. zum Geſchenk gemacht, von Napoleon III. dem Musée des Souverains im Louvre einverleibt und nun der pariſer Bibliothek zurückgegeben (Nr. 10525 lat.).

Derſelben Zeit gehören an drei Handſchriften in derſelben Bibliothek: Le livre du trésor (tesoro) von Brunetto Latini, dem Freunde und Lehrer Dante's, mit dreissig kleinen Bildern zur Leidensgeſchichte auf einer Seite (Nr. 566 fr.); — ein Band mit Romanen, Graalſage u. a. (Nr. 95 fr.) mit farbigen Randeinfaſſungen und ſehr merkwürdigen Figürchen; — ein Band mit den Mariendichtungen des Gauthier de Coincy (1177 bis 1236) mit Figuren von übertriebener Länge.

Späteren Datums ſind: ein Band mit einem Theile des Ritterromans von Lancelot vom See (Nr. 342 fr.) mit vielen ſchlecht gezeichneten aber für die Coſtümgeſchichte intereſſanten Miniaturen; — ein Auszug aus der Chronik des Mönchs Sigebert von Gemblours (Sigebertus Gemblacensis) datirt 1278 mit gut gezeichneten kleinen Miniaturen in den Initialen, die Schatten der Gewänder mit Schwarz angegeben (Nr. 696 fr.); — ein Band mit einem Kalender, Jahrmarktsverzeichniss und Heiligenlegenden, von 1285 und mit Nennung des Malers Henri (Nr. 412 fr.).

Eine Foliobibel in der Bibliothek des Arſenals in Paris (T. L. 2) lässt erkennen, wie der Künſtler, welcher die Ausſchmückung der Handſchrift übernommen hatte, auf dem Rande der Blätter die Bilder in allgemeinen feſten Zügen entwarf, welche dann von ſeinen Schülern oder Gehülfen in der halben Grösse der Skizze ausgeführt wurden.

---

[1] A. a. O. t. II.

An den franzöſiſchen Werken aus der erſten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts conſtatirt Labarte das Beſtreben, mehr Plaſtik in den Figuren zu erreichen; ſo zunächſt durch ſtärkere Umriſſe auf der Schattenſeite. In einem Leben des heil. Dionyſius Areopagita (St. Denis) (Nr. 2090 fr.

Fig. 49.

Initial B aus dem Pſalter Ludwigs des Heiligen.

der pariſer Bibliothek) kommen ſchon die Initialen mit zackigen Zweigen und Ranken vor, welche ſich über die Ränder des Buches hinziehen. Die zahlreichen Miniaturen in den drei Bänden dieſes Werkes zeichnen ſich durch Correctheit und gute Farbengebung aus. Die Schatten in den Gewändern ſind durch tieferen Localton angedeutet. Zu Anfang des erſten

Bandes iſt dargeſtellt, wie der Abt Egidius von St. Denis (1304—1326) dem Könige Philipp V. das Buch darbringt.

Ein Manuſcript derſelben Bibliothek (Nr. 1038 fr.), Vie des saints Pères, wird ungeachtet des franzöſiſchen Textes für engliſchen Urſprungs gehalten; die Miniaturen darin zeigen entſchieden franzöſiſchen Einfluss.

Für die zweite Periode des gothiſchen Stils iſt charakteriſtiſch, dass mehr und mehr an die Stelle der colorirten Federzeichnung die ſelbſtändige Malerei mit dem Pinſel tritt. Das Auge hatte ſich geſchärft in der Beobachtung der Natur, es fasste die Formen richtiger auf und der Künſtler fing an ſich klar zu werden über die Bedingungen der körperlichen Erſcheinung der Dinge. Demgemäss war er bemüht, durch Schatten und Licht und Halbtöne den Figuren den Schein der Körperlichkeit zu geben, und dabei konnte der harte ſchwarze Umriss nicht beſtehen bleiben, während anderſeits ſich eine feinere Empfindung für das Farbenverhältniss herausbildete. Die Malerei mit Waſſerfarben weicht naturgemäss allmählich wieder dem Guaſch. In der Zeichnung menſchlicher Figuren verräth ſich bereits genaues Studium der Köpfe und Hände, in den erſteren begegnen wir jenem Ausdrucke der Innigkeit und Milde, welcher die Gemälde aus dieſer Zeit ſo anziehend macht; mit der Kenntniss der Proportionen und der Anatomie des Körpers iſt es dagegen noch ſchwach beſtellt, die Formen leiden an übertriebener Magerkeit. Einen bedeutenden Fortſchritt zeigt der reiche, weichfliessende Faltenwurf; Kleider und Beiwerk erhalten häufig das Licht in Geſtalt feiner Goldſchraffirung. Den Hintergrund bilden nicht ſelten Architekturen romaniſchen oder gothiſchen Stils oder Landſchaften; bis gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts finden ſich indeſſen noch überwiegend Gründe mit Schachbrett- oder Teppichmuſter.

Die franzöſiſchen und burgundiſchen Fürſten liessen ſich die Pflege der Kalligraphie und Buchmalerei beſonders angelegen ſein und Werke aus ihren Ländern kommen daher vornehmlich in Betracht.

Als Vorläufer dieſer neuen Richtung werden niederländiſche Werke in der Bibliothek zu Cambrai, noch aus der Zeit von 1350, und Aquarell und Guaſch neben einander zeigend, angeſehen. Desgleichen eine Bibel mit 5124 kleinen illuminirten Federzeichnungen, Scenen des Alten und des Neuen Teſtaments in Gegenüberſtellung (Bibliothek in Paris Nr. 6829 bis fr.). Ferner mehrere Codices der burgundiſchen Bibliothek in Brüſſel, darunter namentlich das Chronikon minus des Abtes Aegidius von St. Martin in Tournay mit figurenreichen, ausdrucksvollen Bildchen mit der Feder leicht auf Gold- oder Tapetengrund gezeichnet.[1] Mit dem Pinſel ausgeführte Umriſſe zeigt ſchon ein Messbuch des Presbyter Lorenz von Antwerpen, 1366 zu Gent gemalt (Weſtreenen'ſches Muſeum im Haag). Ebendaſelbſt befindet ſich eine Bibel mit Bildern von Johann von Brügge von 1371.

---

[1] Schnaaſe a. a. O. VI. 527.

Wenigſtens zehn Jahre früher datirt Pierre Berſuire's Ueberſetzung des Livius (Bibliothek in Paris, Nr. 30 fr.), dem König Johann II. von Frankreich gewidmet, welcher 1350 zur Regierung kam, aber von 1356 bis zu ſeinem Tode, 1364, in britiſcher Gefangenſchaft war. Die Perſonen des Alterthums tragen hier faſt ausnahmslos das Coſtüm des vierzehnten Jahrhunderts, Aeneas reitet in der Tracht der franzöſiſchen Könige ſeinen Kriegern vorauf u. ſ. w.

Unter den für Johanns Nachfolger Karl V. († 1380) geſchriebenen Büchern derſelben Bibliothek zeichnen ſich aus eine Bibel (Nr. 5707 fr.) mit Griſaillemalereien, in denen Fleiſch und Haare leicht mit Farbe angelegt ſind; Chroniques de Saint-Denis (Nr. 2813 fr.) ebenfalls Grau in Grau mit goldenen Kronen, Waffen, Thronen &c.; Rational des divines offices und eine Allegorie vom König *Modus* und der Königin *Ratio*.

Ebenda befinden ſich zwei Werke der Chriſtine de Piſan (1363—1406): la Cité des Dames und Epître d'Othea à Hector, mit lebhaft colorirten Miniaturen, in beiden die Dichterin ſelbſt abgebildet. Le livre des merveilles du monde (ebenda Nr. 2810 fr.) enthaltend die Reiſen des Marco Polo und anderer Reiſender, welches Johann der Unerſchrockene von Burgund (1371—1419) ſeinem Oheim, dem Herzoge von Berry, ſchenkte, iſt, den Erzählungen entſprechend, mit abenteuerlichen Darſtellungen ausgeſtattet, welche ziemlich gut gezeichnet und mit lebhaften und harmoniſchen Farben gemalt ſind. Ebenſo wie dieſe rühren die ſehr ſchönen Miniaturen in dem gleichzeitigen Gebetbuche der Margaretha von Baiern, der Gemahlin Johanns von Burgund (British Museum), grösstentheils von niederländiſchen Künſtlern her. Desgleichen in der genannten Anſtalt eine Handſchrift der Gedichte der Chriſtine de Piſan, in der Bodleiana in Oxford ein von 1407 datirtes Gebetbuch mit Compoſitionen voll feiner Individualiſirung, Lebendigkeit und Wahrheit. [1]

Die Handſchrift des Jagdbuches des Grafen Gaſton III. von Foix, genannt Phoebus (1331—1382): *De déduitz de la chasse, des bestes sauvaiges, et des oyseaux de proye*, in der Bibliothek zu Dresden zeichnet ſich durch ſaubere Thiermalereien und leichtes franzöſiſches Randornament aus. [2]

Aus der wiener Hofbibliothek gehören hierher: ein Gebetbuch in franzöſiſcher Sprache (Nr. 1969) aber nach dem Charakter der Schrift und der Bilder niederländiſchen Urſprungs und etwa zwiſchen 1380 und 1390 ausgeführt. Die Bilder ſind Vignetten vor den Hauptabſchnitten, ſehr zart Grau in Grau. — Le Roman de la rose von Jehan de Mehun (Nr. 2568) in Frankreich geſchrieben, doch mit niederländiſchen Bildern gegen Ende dieſer Periode, Darſtellungen aus dem damaligen Leben, der Mythologie und Geſchichte. Amor, welcher öfter mit dem Dichter in Be-

---

[1] Waagen, *Treasures of art in Great Britain.*
[2] Kugler, *kleine Schriften.*

ziehung gebracht iſt, erſcheint als Jüngling in der Tracht der Zeit, einem kurzen Rocke in Blattgold mit derben ſchwarzen Schatten, mit ähnlich goldenen Flügeln, mennigrothem Tricot und mit einem grossen Bogen, wie die Engländer ſie in der Schlacht bei Azincourt geführt haben. — Ein Gebetbuch (Nr. 1855), welches die Wittwe Karls IX. von Frankreich, Tochter Kaiſer Maximilians II., nach Wien gebracht hat. Die grösseren Bilder, welche eine Fülle eigenthümlicher Erfindungen ſowohl auf dem Gebiete der kirchlichen als auf jenem humoriſtiſch-weltlicher Vorſtellungen enthalten, ſcheinen von einem Niederländer herzurühren, der ſonſtige Schmuck hat franzöſiſchen Charakter. Der ganz ungewöhnlich reich ausgeſtattete Kalender zeigt auf jedem Blatte eine grosse Initiale, Bruſtbilder von Heiligen des Monats, kirchliche Vorſtellungen, welche ſich auf denſelben beziehen, das Zeichen des Thierkreiſes, die Beſchäftigungen des Monats, zierliches Rankenornament &c. Entſprechend reich verſehen iſt das übrige Buch mit Bildern wahr in den Motiven, mit Figuren von völligen Formen und individuellen Köpfen; auf den Rändern mehrfach humoriſtiſche Vorſtellungen, ein Schwein in ſchwarzem Gewande mit Roſenkranz und Pilgerſtab u. dergl. — Ein Gebetbuch über die fünfzehn Freuden der Maria (Nr. 2656) mit vortrefflichen Bildern, Initialen, Randverzierungen mit farbigen und goldenen Blättern und Knöpfen. [1]

Die Miniaturen in drei Handſchriften der pariſer Bibliothek aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts zeigen in ihrer bewundernswürdig feinen und eleganten Durchführung die Kunſt dieſer Zeit in ihrer höchſten Vollendung. Dieſe Handſchriften ſind: *Les grandes heures*, das Gebetbuch des Herzogs Johann von Berry, Sohnes Johanns II., lateiniſch und franzöſiſch, mit ſchönen Bildern, welche dem André Beauneveu zugeſchrieben werden; der prachtvolle lateiniſche Pſalter desſelben Fürſten, ausgeführt von Jacquemart de Hesdin, Pol de Limbourg und deſſen Brüdern und beendigt 1409; und das ſogenannte Breviar von Belleville, welches von Karl VI. von Frankreich dem Könige Richard II. von England geſchenkt worden, nach deſſen Tode aber an den Herzog von Berry gekommen war. Als Eigenthum dieſes Fürſten ſind ferner bezeichnet eine franzöſiſche Bibel in zwei Bänden (British Muſeum) und ein Gebetbuch des Herzogs von Aumale.

Ausser den ſchon erwähnten franzöſiſchen und niederländiſchen Miniatoren dieſer Zeit können noch genannt werden: Jacquemin genannt Gringonneur, die Brüder Manuel, Jean von Saint-Eloi, Perreis von Dijon, Cobin von Lafontaine, Copin von Gent, Guillaume von Bailly (malte 1381 die Chroniken des Froiſſart für Richard II. von England), Henri von Trévoux, Rambaldis, Jean von Montmartre, Hubert, der Mönch Bernard von St. Omer u. A. In dem Skizzenbuche eines Malers Jacques Dalive, Dalime

[1] Waagen. *Kunstdenkmäler in Wien.* II.

oder Daliaye (königl. Bibliothek zu Berlin) finden ſich einige Zeichnungen, welche Entwürfe zu Miniaturen zu ſein ſcheinen.

Für Deutſchland kommt in dieſer Periode ganz vorzüglich die böhmiſche Schule in Betracht. Wie Karl IV. (1346—1378) war auch ſein Sohn Wenzel wenigſtens in der erſten Zeit ſeiner Regierung eifrig befliſſen, geiſtige und materielle Cultur in Böhmen zu pflegen; es exiſtiren zahlreiche minirte Handſchriften, welche für die genannten Fürſten angefertigt worden ſind und die Uebereinſtimmung mehrerer dieſer Malereien mit gleichzeitigen niederländiſchen und franzöſiſchen Werken legt die Vermuthung nahe, dass Karl, welcher am franzöſiſchen Hofe erzogen worden war, von dort Künſtler nach Prag berufen habe.

Waagen [1] führt zunächſt das lateiniſche und böhmiſche Gebetbuch einer prager Aebtiſſin (Hofbibliothek in Wien Nr. 1939), ferner zwei in Prag befindliche Gebetbücher des im Jahre 1350 geſtorbenen Erzbiſchofs Ernſt von Prag als Beweiſe an, dass dortzulande das die Kunſtepoche charakteriſirende Streben nach Schönheit und Stilgemässheit in allen Stücken bereits vor dem genannten Jahre ſich bethätigt habe. Das eine (Bibliothek des Fürſten Lobkowitz) zeigt in ſeinen wenigen Bildern grosse Verwandtſchaft mit dem Altarblatte des Theodorich von Prag in der dortigen ſtändiſchen Galerie, nur ſind die Verhältniſſe länger, die Hände mager und ſchwach. Kaiſer Karl IV. kommt darin thronend, mit Scepter und Reichsapfel vor. Die Initialen ſind von feinem Geſchmack in Farben und Verzierungen, die Randornamente Windungen mit Blättchen in der Weiſe der Zeit. Noch werthvoller ſind die Miniaturen des andern Gebetbuchs (Muſeum in Prag). Der Engel in dem Bilde der Verkündigung nennt auf einem Spruchzettel den Namen des Künſtlers: HOC SBINCO DE TROTINA P(inxit).

Ebenda befindet ſich und hat in den Initialen und Randverzierungen figürliche Darſtellungen von derſelben Hand das Brevier des Biſchofs Johann von Leitmeritz *(liber viaticus)* von 1360. Eine böhmiſche Handſchrift in der Univerſitätsbibliothek zu Prag, Lehre der chriſtlichen Wahrheit von Thomas Stitny, 1373, enthält in den Initialen und Vignetten intereſſante Darſtellungen der Firmung, Beichte, Trauung &c. Auf einem Blatte erſcheint die Verführung als Teufelchen in Geſtalt einer Fledermaus zwiſchen einem Mädchen und einem jungen Ritter; auf einem andern der Tod als dürre Geſtalt mit einem Todtenſchädel, den Sterbenden würgend. — In einem Miſſale des Domſchatzes in Prag nennt ſich der Maler Peter Brzuchaty; ein Commentar zur Apokalypſe ebenda hat farbloſe äusserſt geiſtreiche Zeichnungen. [2]

Als das Werk eines böhmiſchen Künſtlers und zwar des Leutepriesters

---

[1] Deutſches Kunſtblatt 1850 Nr. 37 ff. — *Kunstdenkm. in Wien* II.
[2] Schnaaſe a. a. O.

von Landskron Johannes von Troppau (JOHĒS DE OPPAVIA) ſtellt ſich ein wahrſcheinlich für den Erzherzog Albrecht II. von Oeſterreich 1368 geſchriebenes Evangeliarium in der wiener Hofbibliothek dar. An der Spitze eines jeden Evangeliums befinden ſich anſtatt des herkömmlichen ſchreibenden Evangeliſten zwölf kleine Bilder aus deſſen Leben. Beſonders ſchön ſind die Initialen und Randverzierungen.

Fig. 50.
Aus König Wenzels Bibel.

Für den König Wenzel ſind angefertigt: eine deutſche Bibelüberſetzung in ſechs Bänden, deren zwei erſte reich mit Initialen und Vignetten ausgeſtattet ſind. Neben Darſtellungen aus der heiligen Schrift kommt der genannte König vor, thronend, aber auch in Begleitung der Bademädchen, auf welche er bekanntlich grosse Stücke hielt. (Fig. 50, ein Theil einer ſolchen Initiale.) Im ornamentalen Theile erinnert dieſes wie das vorhergehende und das nächſtfolgende Miniaturwerk beſonders ſtark an den Einfluss der deutſchen Kunſt auf die böhmiſche. — Eine Abſchrift

der Goldenen Bulle vom Jahre 1400. Die Bilder beziehen ſich zum grossen Theil auf den Inhalt dieſes Reichsgrundgeſetzes, doch kommt König Wenzel nicht nur mehrmals als Richter vor, ſondern auch wieder im Bade. »Die beſten Bilder ſind jenen in der Bibel König Wenzels mindeſtens gleich. Nur gewahrt man an einigen Stellen in der giottesken Form der Augen wie in den Gewändern offenbar den Einfluss des Tommaſo di Modena, welcher bekanntlich für den Kaiſer Karl IV. in Böhmen eine Reihe von Malereien ausgeführt hat.« [1] — Ein Miſſale, geſchrieben 1409 für einen Erzbiſchof von Prag, Sbinko Haſen von Haſenburg, deſſen Wappen auf einem der erſten Blätter angebracht und der ſelbſt in dem Anfangsbuchſtaben eines der letzten Blätter abgebildet iſt, zeigt namentlich in der kräftigen, tiefen Färbung mehr Verwandtſchaft mit der gleichzeitigen nürnberger als mit der kölniſchen Malerſchule. Initialen und Ränder ſind ſehr zierlich, in den Vignetten die Köpfchen meiſt von grosser Feinheit. Eigenthümlich ſind bei dem Palmſonntag der galoppirende Eſel, auf welchem Chriſtus reitet, bei der Dreieinigkeit Gott Vater nicht mit Chriſtus am Kreuz, ſondern dem Ecce homo vor ſich, bei dem Tode der Maria Petrus als erſter Papſt.

Auch in der Ambraſer Sammlung in Wien befindet ſich ein für König Wenzel (1387) angefertigtes (oder wenigſtens für dieſen beendigtes, aber unter Karl IV. begonnenes) Miniaturwerk, eine Abſchrift des Wilhelm von Oranſe Wolframs von Eſchenbach mit dem von Ulrich von dem Türlin hinzugedichteten Anfange und der Fortſetzung Ulrichs von Türheim. Es hat ſehr ſchöne figurirte Initialen, reiche Randverzierungen und gegen Ende auch ſelbſtändige Bilder zum Texte des Gedichts. »Aus dem vierzehnten Jahrhundert iſt mir keine deutſche Handſchrift weltlichen Inhalts bekannt, welche ſich an Reichthum und Kunſtwerth der Bilder mit dieſem meſſen könnte.« [2]

Endlich muss einer böhmiſchen Bibelhandſchrift, altes und neues Teſtament, in der K. K. Studienbibliothek zu Olmütz gedacht werden. Dieſelbe zeigt auf dem erſten Blatte in ſieben Rundbildern die Schöpfungstage in ausserordentlich feiner Behandlung und Durchführung. Die übrigen zahlreichen Miniaturen ſind von einer geſchickten, doch weniger meiſterhaften Hand.

Unter dem Einfluss der böhmiſchen Schule ſind entſtanden, zeichnen ſich aber vor dieſer durch grössere Beſtimmtheit der Formen, grössere Kraft der übrigens harmoniſchen Farben aus, die Malereien in einer deutſchen Ueberſetzung des Rationale divinorum officiorum des Biſchofs Durand von Mende († 1296) in der wiener Hofbibliothek. Das Buch iſt 1384 für den Herzog Albrecht II. von Oeſterreich begonnen und nach deſſen

[1] Waagen, *Kunstdenkm. in Wien* II.
[2] Waagen a. a. O.

Tode, wahrſcheinlich nicht vor 1403 vollendet. Es enthält auch die Bildniſſe des Herzogs und ſeines Neffen Wilhelm und beider Gemahlinnen, ferner Darſtellungen, welche ſich auf die unter Albrecht erfolgte Erneuerung der Univerſität Wien beziehen. [1]

Ein Gebetbuch mit 26 Bildern, zum Theil auf Goldgrund, Darſtellungen aus dem Leben Jeſu von der Verkündigung bis zum jüngſten Gericht (in der Stiftsbibliothek in Melk), dem Kunſtcharakter nach aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, hat ein beſonders intereſſantes Auferſtehungsbild. Jeder Verſtorbene kommt aus ſeinem Sarkophage heraus, eine Figur iſt wie eine Mumie eingewickelt, eine andere zieht das Gewand über den Kopf, Einem hat ein Teufel den Fuss weggebiſſen, einem Andern trägt eine weisse Taube den Arm fort. [2]

Die fürſtl. Liechtenſtein'ſche Bibliothek in Wien und das Stift Lilienfeld in Niederöſterreich beſitzen Exemplare einer Concordantia caritatis von dem Abt des genannten Kloſters Ulricus (1345—1351) — das letztere Exemplar eine Copie aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, welche unvollendet geblieben iſt, und an der ſich erkennen lässt, dass an jedem Blatte fünf Künſtlerhände beſchäftigt geweſen ſind, welche nach und nach Zeichnung, Aufſchriften, Gründe und Einrahmung, Gewänder u. dgl. und ſchliesslich die Köpfe malten. Schnaaſe findet in dieſem fabrikmässigen, eine grosse Nachfrage vorausſetzenden Betriebe einen neuen Beweis für die Exiſtenz einer Malerſchule in Wien unter Herzog Albrecht III., der einen Hofmaler Johannes hatte, und den Nachfolgern dieſes Fürſten. [3]

Bei den Kloſteraufhebungen in Oeſterreich ſind viele Codices vernichtet worden, da man ſie als Maculatur verkaufte; in einer Verſteigerung im Jahre 1788 ging das Gebetbuch Herzog Albrechts II. aus dem Karthäuſerkloſter zu Gamming für 57 fl. 3 kr. fort.

Aus dem übrigen Deutſchland ſind Miniaturen dieſer Zeit äusserſt ſelten. Dieſer Zweig der Kunſt hält hier nicht Schritt mit der Tafelmalerei. Ein Codex der Bibliothek in Heidelberg, bibliſche Bücher in deutſcher Sprache enthaltend, und ein Gebetbuch aus Hildesheim, wahrſcheinlich bald nach 1410 (Muſeum in Berlin) zeigen den Einfluss der kölniſchen Malerſchule. Labarte führt ein Speculum humanae salvationis (Nr. 511 lat. der pariſer Bibliothek) an, deſſen Bilder, grau in grau mit leicht bräunlichem Ton für die Fleiſchpartien und grünlichem für die Landſchaft, gut gezeichnet ſind, aber »im Ganzen den Eindruck des Barbariſchen machen;« Sighart die Legenda aurea des Jacobus a Voragine mit fein colorirten Federzeichnungen, eine Bibel mit netten

---

[1] Waagen a. a. O.

[2] E. v. Sacken in Jahrbuch der Centralcommiſſion II.

[3] G. Heider, *Beiträge zur christlichen Typologie* in Jahrbuch der k. k. Centralcommiſſion V. — Schnaaſe in Mittheilungen der k. k. Centralcommiſſion VII.

Miniaturen der ſäugenden Gottesmutter und der Kreuzigung u. a. aus der münchener Bibliothek. Ein reich mit Miniaturen und Initialen ausgeſtattetes Gebetbuch in der Stadtbibliothek zu Bremen gehört nach

Fig. 51.
Aus einem Gebetbuche in Bremen.

dem Stil der Bilder und Arabesken, nach der ſehr durchgebildeten Landſchaft und dem Koſtüm in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, könnte aber nach den im Calendarium vorkommenden Heiligen engliſchen Urſprungs ſein. [1] (Fig. 51, Chriſtus vor Pilatus aus dieſem Gebetbuche.)

[1] H. A. Müller in Mittheilungen der Centralcommiſſion VIII.

Nachweiſen lässt ſich der engliſche Urſprung nur bei verhältnissmässig wenigen Miniaturwerken aus dieſer Periode; die Entſcheidung wird durch den vorherrſchenden Gebrauch der franzöſiſchen neben der lateiniſchen Sprache erſchwert. Doch pflegen die engliſchen ſich von den franzöſiſchen Miniaturen durch geringere Routine in der Zeichnung, anderſeits durch lebendige und poetiſche Auffaſſung oder durch Vertiefung des Gedankens zu unterſcheiden. Die ausführlichſte Kunde von den in England ſelbſt vorhandenen Werken gibt Waagen in *Treasures of art in Great-Britain.* [1]

Ein Pſalter im Britiſh Muſeum (Arundel B 83) wird von Waagen nach dem Schriftcharakter etwa in das Jahr 1310 geſetzt; nach einer Notiz in dem Buche ſelbſt war der erſte Theil desſelben wenigſtens ſchon 1339 vorhanden, während das weitere erſt gegen Ende des Jahrhunderts entſtanden ſein mag. Die Vorliebe für die Allegorie tritt in den Darſtellungen beſonders hervor. So zeigt ein Blatt einen Tempel, deſſen Fundament die Demuth, die Stufen Gebet, Reue, Beichte, Busse, Genugthuung, Almoſen und Faſten, die Cardinaltugenden die Säulen, Gehorſam und Geduld die Thüren bilden u. ſ. w.

Ein anderer Pſalter ebenda (Regia 2 B. VII) enthält vor dem Texte eine bibliſche Geſchichte in Bildern mit franzöſiſchen Unterſchriften; die Bilder zeichnen ſich durch originelle realiſtiſche Züge aus, wie z. B. Cain den erſchlagenen Abel unter Blättern zu verbergen ſucht.

In einem Codex derſelben Bibliothek (Harleian 7026), dem Fragment eines Lectionariums, überreicht ein Benedictiner, Frater Johannes Siverwas, vermuthlich der Maler, das Buch dem Beſteller, Lord Lovell, beide Portraits in ſehr charakteriſtiſcher Auffaſſung.

In einem 1430 geſchriebenen religiöſen Gedichte in altengliſcher Sprache (Cotton. Fauſtina, B. VI) kommen zum Theil dieſelben Allegorien vor wie in dem zuerſt erwähnten Pſalter, z. B. der Baum der Tugenden und der Baum des Laſters. Das bedeutendſte Blatt zeigt einen jungen Mann mit dem Ausdruck gläubiger Hoffnung auf dem Sterbebette, am Fussende den Tod als Gerippe, das Herz des Leidenden mit einem rothen Speer durchbohrend, und einen ſchwarzen Dämon mit der Hippe; am Kopfende nimmt ein Engel die als nacktes Kind dargeſtellte Seele in Empfang; oben die Jungfrau als Fürbitterin bei Chriſtus, welcher ihre Bitte bei dem thronenden Gott Vater unterſtützt. Alle Figuren haben lange Spruchbänder.

Unſer Gewährsmann zählt ausserdem noch auf im Britiſh Muſeum: eine Vulgata (Regia 1. D. I) kurz nach 1300; — Albumazar's Aſtronomie, aus dem Perſiſchen in das Lateiniſche überſetzt von Georg Zothori Zapari (Sloane 3983) um 1320, merkwürdig namentlich desshalb, weil daraus die damalige Manier, die Planeten und den Thierkreis darzuſtellen, erſicht-

[1] London 1854 — eine erweiterte Bearbeitung ſeines: *Kunstwerke und Künstler in England.*

lich wird; — die Hiſtorienbibel des Guyart du Moulin, (Reg. 17. E. VII) datirt von 1356, an Schönheit der Erfindung, Feinheit und Individualiſirung der Köpfe und Geſchmack in der Gewandung keinem Miniaturwerke der Zeit nachſtehend; — eine Vulgata (Regia 1. E. IX) etwa 1410—1420; — ein Manuſcript des täglichen Mariendienſtes und anderer Gebete (Regia 2. A. XVIII), gegen 1420, mit Bildern, welche hier und da noch angelſächſiſche Züge aufweiſen, theils franzöſiſchen, theils niederländiſchen Einfluss verrathen; — ein Buch des gleichen Inhalts (Harleian 2900) um 1430; — etwa gleichzeitig Lydgate's Geſchichte Königs Emund des Heiligen in engliſchen Verſen. In der Bodleyana in Oxford: das Pſalterium des Frater Robert von Ormesby, eines Mönchs zu Norwich, etwa 1310—1320, mit geiſtvoll erfundenen, zum Theil humoriſtiſchen Randzeichnungen und entſprechenden Initialen; — einen Pſalter in zwei Bänden, um 1350, mit heitern Monatsbildern und vorzüglichen Darſtellungen aus dem alten und dem neuen Teſtamente. Als Beiſpiel der naiven Anſchauungsart der Zeit mag angeführt werden, dass in den Randverzierungen zu einem Bilde, auf welchem Gott Vater und Chriſtus neben einander thronen, zwei Liebespaare angebracht ſind. — An den drei Werken, welche der Band Bodl. 264 umfasst, dem Roman von Alexander dem Grossen in franzöſiſchen Verſen, einem engliſchen Gedichte und *Li livres du grant Caam* ſind drei Hände thätig geweſen, von denen zwei namhaft gemacht werden, der Franzoſe Jehan di Griſe 1340 und der Engländer Johannes.

In einem aus dem fünfzehnten Jahrhundert ſtammenden ſchönen Miſſale im Archiv zu Barcelona nennt ſich als Maler *Johannes Melec presbiter oriundus Britanniae.* Ein Miniator Richard Trampton war zur Zeit Heinrich's V. (1413—1422) thätig, welcher Fürſt von ihm einen Privilegiencodex malen liess.

Hier möge auch eines hebräiſchen Manuſcripts Chumnaſch und Mackzor im Britiſh Muſeum (Add. 11. 639) gedacht werden, welches ſehr untergeordnete Zeichnungen zur Schöpfung, zur Geſchichte Abrahams und Davids enthält. Es ſtammt aus Frankreich und der erſten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, kann aber aus inneren und äusseren Gründen nicht als ein Werk der franzöſiſchen Schule betrachtet werden. [1]

Als Miniatoren der Zeit werden noch namhaft gemacht: der Franciscaner Mathias Franz in Bamberg (Stadtbibliothek daſelbſt); der Dominicaner Joannes Januenſis (Bibliothek in München); Sigfrid Kalb im Ciſterzienſerkloſter Ebrach in Oberfranken (um 1303), Albertus Ellendorfer in Prüfening in der Oberpfalz (1384), Prieſter Engelhart im Kloſter Reichenbach in der Oberpfalz (Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts); Joh. Masco, Abt zu Amelunxborn, einem Ciſterzienſerſtift im Braunſchweigiſchen († nach 1366), Frater Conrad Biermann im Barfüsserkloſter zu Hildesheim (1384), Johann, *ſtol-*

[1] Waagen, *treasures of art.*

ſchriwere zu Göttingen, der 1425 ein Miſſale für die Kirche zu Northeim lieferte. Johannes Woluwe erhielt 1381 und 1382 von der Herzogin von Brabant 210 Mutones für ein Buch, welches er ſchreiben laſſen und ſelbſt ausgemalt hatte. A. Huguet, *lescrivain de Paris*, führte 1398 für den Grafen von Savoyen Miniaturen aus. Der grosse Bedarf veranlasste zu fabrikmässiger Herſtellung der Malereien, ganz beſonders der immer allgemeiner werdenden Randeinfaſſungen, für welche man ſich der Schablonen bediente.

VII.

Zeit der Renaissance in Nordeuropa.

Die realiſtiſche, individualiſirende Richtung in der Malerei, von den Brüdern van Eyck und deren Schule in den Niederlanden und weit über die Nachbarländer hinaus zur Herrſchaft gebracht, bemächtigte ſich nicht nur des Kunſtzweiges, mit welchem wir es hier zu thun haben, ſondern fand eben da einen vorzüglich günſtigen Boden. Die portraitmässige Behandlung der Figuren, die ſorgſame Durchführung des Details, das Streben nach Naturwahrheit auch im Landſchaftlichen und Architektoniſchen ſind von nun an hervorſtechende Züge der Miniaturmalerei, welche überdies an den burgundiſchen Fürſten und Grossen die thätigſten Förderer hatte. So wird von Philipp dem Guten (1419—1467) berichtet, dass er 1443 die reichſte Bibliothek in Europa beſeſſen und allein der Stadt Brügge 935 Bände überlaſſen habe. Sein Schwager, der Herzog von Bedford (welcher während der Minderjährigkeit Heinrich VI. von England Regent von Frankreich war), Herzog Karl der Kühne und deſſen Tochter Maria begünſtigten ebenfalls die Buchmalerei. Louis von Brügge, Herr von Gruithuyſen, Cavalier der letztgenannten Fürſtin, ſammelte die ſchönſten Miniaturwerke, von denen ein grosser Theil an die Könige von Frankreich kam und noch heute einen Beſtandtheil der pariſer Bibliothek bildet. Das Fragment eines Katalogs vom Schloſſe la Ferté in Frankreich beweist, dass daſelbſt im Jahre 1384 eine Bibliothek von wenigſtens 46 Büchern beſtanden hat. Der Handel mit Büchern wurde ſchon ſeit dem dreizehnten Jahrhundert gewerbsmässig betrieben von den *stationariis* und *librariis*. Der Buchhändler Jacques Raponde in Paris lieferte dem Herzog Philipp dem Kühnen von Burgund (1363 bis 1404) Bücher zu 400—600 Goldthalern und eine im vorigen Abſchnitt (S. 223) erwähnte Bilderbibel iſt auf etwa 28,000 sols oder 13,000 francs gekommen.

In einzelnen Miniaturwerken dieſer Zeit glaubt man die Hand der berühmteſten Meiſter der flandriſchen Schule zu erkennen. So werden in

dem Breviarium des obengenannten Herzogs von Bedford (pariſer Bibliothek Nr. 17,294 lat.) nach dem Vorgange Waagens mehrere Miniaturen dem Hubert, andere dem Jan, noch andere der Margarethe Van Eyck zugeſchrieben. Dieſes 1424 geſchriebene Buch hat auf jeder Seite ſeiner 711 Octavblätter zierliche Rankeneinfaſſungen, mit je vier kleinen Miniaturen; 45 Bilder nehmen die Hälfte oder Dreiviertel einer Seite ein. Manche haben Teppichgrund, andere eine heitere landſchaftliche Staffage mit guter Linear- und Luftperſpective oder vortrefflich ausgeführte Innenräume. An verdorbenen Blättern lässt ſich wahrnehmen, dass die Zeichnung mit chineſiſcher Tuſche und mit dem Pinſel entworfen, dann die Localfarbe und endlich Lichter und Schatten aufgetragen worden ſind. Zu denjenigen Bildern, welche wegen ihrer Verwandtſchaft mit den dem Hubert beizumeſſenden Theilen des Genter Altars als deſſen Werke angeſehen werden, gehört vor allen Dingen die Dreieinigkeit mit Engelchören, darunter in einer reichen Landſchaft Abraham, Iſaak, Jakob, Moſes, David, der Prophet Maleachi, welche anbetend die Hände erheben. Die energiſchere Zeichnung der ausdrucksvollen Köpfe und die ſchöneren Verhältniſſe laſſen andere Bilder, wie die Himmelfahrt Chriſti, welcher von Patriarchen und Engeln im Himmel erwartet wird, ferner einen Johannes den Täufer und eine Meſſe in einer Kirche, dem Jan Van Eyck zutheilen, während für die geringeren die Schweſter Margarethe als Malerin angenommen wird. Laborde [1] möchte nur Jan Van Eyck und deſſen Schüler als die Maler dieſes Breviars gelten laſſen.

Elf Darſtellungen der verſchiedenen Stadien eines mittelalterlichen Zweikampfs als Illuſtrationen zu einer Abhandlung über *les combats à outrance permis par lettres patentes de Philippe, roy de France, de l'an 1306* (pariſer Bibliothek Nr. 2258 fr.) ſind nach Waagen »von der feinſten Eyck'ſchen Kunſt«, dürfen nach Labarte dem Jan ſelbſt beigelegt werden.

Die nachſtehenden Werke rühren aus der Van Eyck'ſchen Schule her. Ein Gebetbuch der wiener Hofbibliothek (Nr. 1987) mit Randverzierungen im Geſchmack des Bedford'ſchen Breviars und mit noch grosser Einförmigkeit der rundlichen Köpfe, ausgenommen die Bildniſſe der Beſteller. Von den Evangeliſten ſind zwei in antiker, zwei in der Tracht der Zeit abgebildet. An dem Rande des Martyriums des heil. Sebaſtian ein Bär mit einem Prieſterkragen, welcher einem Affen die Hand auflegt.

Eine franzöſiſche Ueberſetzung des Livius in der Bibliothek des Arſenals in Paris mit neun Bildern, welche die Vorgänge in Rom völlig in die Zeit etwa 1430—1450 verſetzen; dabei fein individualiſirt, ausdrucksvoll und vortrefflich in Guaſch gemalt ſind.

Der Roman des Guyron le Courtois in zwei Bänden (pariſer Bibliothek); eine Geſchichte der Kaiſer von Auguſtus bis in's drei-

[1] *Les Ducs de Bourgogne.*

zehnte Jahrhundert (Bibliothek des Arſenals in Paris); Croniques d'Angleterre und Privilegien niederländiſcher Städte in der Hofbibliothek zu Wien — ſämmtlich aus der Zeit Philipp des Guten; — in der hamburger Stadtbibliothek der Roman Lothar und Walter, welchen die Gräfin Margarethe von Wydemont, Gemahlin Herzog Friedrich's von Lothringen 1405 aus dem Lateiniſchen in das Franzöſiſche und deren Tochter Eliſabeth von Naſſau-Saarbrücken in das Deutſche überſetzt hatte (1437); — ein Horenbuch in niederländiſcher Sprache mit ſehr ſchönen Miniaturen im Haag.

Eine für Philipp den Guten zwiſchen 1430 und 1447 geſchriebene Hiſtoire du royaume de Jerusalem jusqu'en 1210, 17 Blätter mit kurzen Notizen (Hofbibliothek in Wien). Waagen ſchreibt die Miniaturen in ſeiner Geſchichte der Malerei dreien ſehr ausgezeichneten Malern der Van Eyck'ſchen Schule, darunter Rogier Van der Weyden d. Ä. und Memling, zu, erklärt ſich in ſeinem Buche über die Kunſtdenkmäler in Wien ſogar geneigt, Einzelnes, wie Gottfried von Bouillon umgeben von Rittern und Geiſtlichen mit Jeruſalem im Hintergrunde, dem Jan Van Eyck, Anderes dem Dirk Stuerbout zuzuerkennen. Dieſe Bilder geben zugleich die vollſtändigſte und lebendigſte Vorſtellung von der Pracht der Trachten und Rüſtungen am burgundiſchen Hofe.

Dieſem ſehr verwandt ſind die Malereien in Gestes du comte Gerard de Roussillon (ebenda) für Philipp den Guten 1447 von Jean Wauquelin aus dem Lateiniſchen überſetzt, nach Waagens Urtheil »rückſichtlich der Miniaturen weit das ſchönſte Manuſcript einer Rittergeſchichte« und von unmittelbaren Schülern der Brüder Van Eyck. Namentlich das Landſchaftliche für die Zeit bewundernswerth.

Drei auf's reichſte ausgeſtattete Gebetbücher in der Privatbibliothek des Kaiſers von Oeſterreich, von denen eins mit drei grossen Bildern und einer Anzahl Vignetten als das Gebetbuch Karls des Kühnen bezeichnet wird.

Ein anderes Gebetbuch deſſelben Fürſten noch als Grafen von Charolais (in Kopenhagen) hat ein Bild des Grafen und ſeiner Gemahlin, welche vor dem heil. Schweisstuche knieen, bezeichnet mit Jak. Undelot und 1456. Laborde hält dieſen übrigens unbekannten Maler für einen Schüler Rogiers Van der Weyden. — Eine franzöſiſche Handſchrift der Apokalypſe in Dresden zeigt die Deviſe Antons von Burgund, Baſtard's Philipps des Guten.

Ein Gebetbuch Philipps des Guten in der Bibliothek im Haag mit Miniaturen, welche an Memling in ſeiner früheren Zeit erinnern.

Eine Geſchichte des Hennegau *(histoires de haynnaut)* in der Bibliotheque de Bourgogne zu Brüſſel zeigt zu Anfang des erſten Bandes die Uebergabe des Buches an Philipp den Guten, welcher unter einem Thronhimmel ſitzt. Dieſes von Blumenornament umgebene und von

ſämmtlichen Wappen der burgundiſchen Provinzen eingerahmte Gemälde gilt als ein Werk Rogiers Van der Weyden des Aelteren. Die übrigen Bilder ſind von verſchiedenen Händen und weniger grosser Bedeutung.

Von Schülern dieſes Meiſters dürften die Miniaturen zur Legende der heil. Katharina von Alexandrien (pariſer Bibliothek Nr. 6449 fr.) herſtammen.

Beiſpiele holländiſcher Miniaturmalerei aus dieſer Zeit bieten ein Gebetbuch in der pariſer und eine holländiſche Bibel in zwei Bänden in der wiener Bibliothek.

Die Marcusbibliothek in Venedig beſitzt das berühmte Breviarium des Cardinals Grimani, an welchem nach einer Notiz in jener Bibliothek Hans Memling, Gerhard von Gent (nach Jac. Morelli's Vermuthung Gerhard Horebout, nach Andern Gerhard Van der Meire) und Liewin von Antwerpen (Liewin de Witte) gearbeitet haben ſollen. Dem Erſtgenannten ſchreibt man die zwölf grossen Bilder zum Calendarium zu, eine Jungfrau mit dem Kinde, welchem Heilige ihre Verehrung darbringen, ferner die Diſputation der h. Katharina (von Alexandrien) mit den heidniſchen Philoſophen. Liewin ſcheint die mit Gold gehöhten Griſailleborduren gemacht zu haben.

Aehnliche Borduren hat ein Gebetbuch in der Bibliothek des Arſenals in Paris (T. L. 199), deſſen 13 grosse Miniaturen dem Memling zugeſchrieben worden ſind.

Aus dem Beſitz des oben genannten Louis von Brügge ſtammen in der pariſer Bibliothek eine Ueberſetzung von Auguſtinus Schrift De civitate Dei, eine Ueberſetzung der Metamorphoſen des Ovid, Boethius de consolatione philosophiæ mit vlamiſcher Ueberſetzung, und zwei Bände: de vita Christi und La forteresse de la Foi.

Aus der Zeit Philipps des Guten, Karls des Kühnen und der Tochter desſelben, Maria, hat Alex. Pinchard [1] drei Miniatoren feſtgeſtellt: Loyſet (Louis) Liédet (nicht Liéder, wie er bei Laborde, les Ducs de Bourgogne und bei Carton, Biographie des hommes remarquables de la Flandre occidentale genannt wird), Pol Fruit und Wilhelm Vrelant (auch Vredelant, Vreyland und Wielant geſchrieben).

Liédet, welcher 1469 in die Genoſſenſchaft der Enlumineurs zu Brügge aufgenommen wurde, kommt nach 1478 in deren Verzeichniſſen nicht mehr vor. Sein Hauptwerk ſcheinen die Miniaturen zu dem Roman Regnault de Montauban zu ſein, von welchem die vier erſten Bände ſich in der Bibliothek des Arſenals zu Paris, der fünfte (von 1457) in München befindet. Auf dem erſten Bilde nimmt Philipp von ſeinem Hofſtaate umgeben das Buch in Empfang; der Herzog macht den Eindruck der Porträtähnlichkeit. Die Mehrzahl der Bilder ſtellt Schlachten und Kämpfe dar.

[1] *Miniaturistes, enlumineurs et calligraphes employés par Phil. le Bon et Charles le Téméraire, et leurs œvures.* Bruxelles 1865. (Mit einem Stiche nach einer Miniatur von Vrelant im zweiten Bande der *Histoires de Haynnaut.)*

Pinchard conſtatirt ausserdem drei Miniaturwerke dieſes Künſtlers in der Bibliotheque de Bourgogne in Brüſſel: la Bible moralisée, les Chroniques de France, le songe du vieil pellerin, und zwei in der pariſer Bibliothek: la vengeance de la mort de Notre Seigneur Jesus-Christ und le faictz et gestes d'Alexandre le Grand.

Vrelant, 1481 oder 1482 in Brügge geſtorben, lieferte 60 Miniaturen für die obengenannten Histoires de Haynnaut (Bibl. de Bourgogne) und 55 für ein Leben Chriſti.

Das ſogenannte Gebetbuch der Maria von Burgund in der wiener Hofbibliothek (Nr. 1857) nach Waagens Anſicht etwa 1480 ausgeführt, gehört in Rückſicht auf die künſtleriſche Ausſtattung zu den reichſten und ſchönſten Büchern ſeiner Art. Es hat prachtvolle Randverzierungen und

Fig. 52.

Aus dem Hortulus animæ in Wien.

Initialen, Kalenderbilder und grössere Malereien von verſchiedenen Händen; in mehreren Gemälden erkennt Waagen den Einfluss Jean Fouquets, ein Blatt: Maria mit dem Kinde vor dem Altar einer gothiſchen Kirche ſitzend, vorn eine vornehme Dame, wahrſcheinlich die Beſtellerin, — ſteht auf der Kunſtſtufe des Hans Memling.

Ebenda befindet ſich ein Gebetbuch des Kaiſers Maximilian I. mit einigen grossen Bildern, verſchiedenen Vorſtellungen in Initialen und feinen Randverzierungen von einem ſehr geſchickten Künſtler in der Weiſe des Memling etwa 1480—1490 ausgeführt; — ein Gebetbuch von ungewöhnlich grossem Format (Nr. 1862) mit zahlreichen Bildern von mässigem Kunſtwerth, aber wunderſchönen Randverzierungen von Blumen, Inſekten u. ſ. w.; — ferner mehrere wahrſcheinlich im Auftrage der Statthalterin der Niederlande, Margarethe von Oeſterreich, Tochter Maximilians, gemalte

Bücher, wie das Gebetbuch Karl's V. noch als Königs von Spanien allein, mithin 1517—1519 (Nr. 1859) und eine prachtvoll ausgeſtattete deutſche Ueberſetzung des Hortulus animae von Sebaſtian Brandt, aus welcher wir die hübſche Waſſerfahrt im Frühlinge als Probe mittheilen (Fig. 52); — ein ebenfalls ungemein reich geſchmücktes Gebetbuch in klein Quart (Nr. 1858), welches handſchriftlichen Notizen zufolge Kaiſer Karl V. dem Prinzen Adrien von Croy geſchenkt zu haben ſcheint, und in welchem Waagen Einzelnes dem Gerard Horebout zuſchreiben möchte; aus Rechnungen, welche von Pinchard aufgefunden wurden, erhellt, dass Horebout im Auftrage Margarethens zwei Gebetbücher mit Miniaturen verſehen hat, wahrſcheinlich die genannten beiden Nummern 1858 und 1859 der wiener Bibliothek; — endlich ein Miſſale romanorum (Nr. 1784), Hauptwerk des 1600 in Wien geſtorbenen Niederländers Joris Hœfnage, welcher dies 1582 bis 1590 für den Herzog Ferdinand, für Kaiſer Rudolf II. aber vier Bände mit Thieren malte. In den ſchönen Initialen zweier Bände mit Meſſen (Ambraſer Sammlung) wohl für Karl V. und zwar vor 1516 geſchrieben, waltet abwechſelnd der niederländiſche und der deutſche Geſchmack vor.

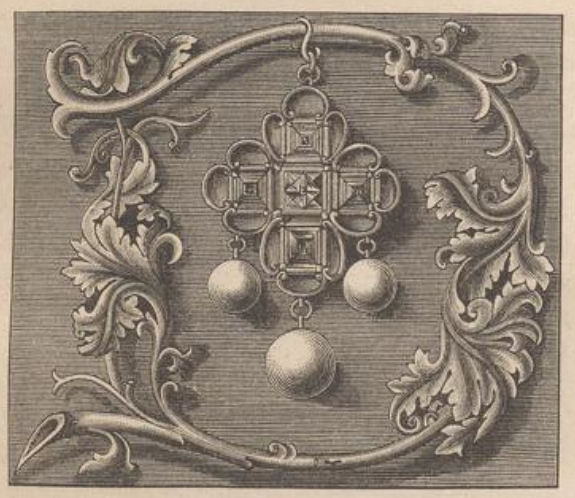


Fig. 53.
Initial-D, niederländiſch.

Von Horebout exiſtirt ferner in der burgundiſchen Bibliothek zu Brüſſel ein Buch mit Dichtungen der Margarethe von Oeſterreich, *Album de Marguerite*, etwa vom Jahre 1510; auch ein etwas älteres Gebetbuch im Britiſh Muſeum, mit dem Wappen Ferdinands des Katholiſchen und Iſabellens von Spanien und dem Vermerk, dass es der Königin von Francisco de Rogas zum Geſchenk gemacht worden, wird dieſem Künſtler zugeſchrieben. Horebout's Schüler waren ſeine zwei Söhne, die von Dürer gerühmte Tochter Suſanne,[1] und Simon Bening, welcher nebſt ſeiner Tochter Lavinia am Hofe der britiſchen Königinnen Maria und Eliſabeth beſchäftigt war. —

Die Initialen in niederländiſchen Manuſcripten aus dieſer Zeit werden mit Vorliebe aus Zweigen mit conventionell behandeltem Blattwerk gebildet, die Zwiſchenräume mit prächtigen Blumen oder Früchten ausgefüllt oder mit farbenreichen Vögeln oder Inſekten bevölkert. Seltener kommen, wie in

[1] Dürer's *Briefe, Tagbücher und Reime* herausg. von M. Thauſing. Wien 1872. S. 123.

dem hier abgedruckten D, Fig. 53, als Füllung Juwelengehänge vor, welche dem Miniator nicht minder Gelegenheit zu effektvoller Verwendung ſeiner Kunſtfertigkeit boten.

Deutſche Miniaturen um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zeigen meiſt noch die Nachwirkung früherer Kunſtweiſen. So das in den Jahren 1447 und 1448 für Kaiſer Friedrich III. geſchriebene grosse Messbuch in der wiener Hofbibliothek (Nr. 1767), ebenda ein wenig ſpäteres deutſches Gebetbuch (Nr. 2722) mit beſonders ſchönen Randverzierungen, und das Gebetbuch Herzog Albrechts V. von Oeſterreich — in allen noch wenig Individualiſirung, die Falten der Gewänder breit und weich.

In altkölniſchem Stil ſind die Malereien in einem Evangelienbuche ſammt Benedictionale von 1415 und einer Regel des h. Benedict, beide aus dem Kloſter Metten in Niederbayern (Bibliothek in München).

Die zahlreichen reizend ausgeführten Miniaturen eines kleinen Gebetbuches in niederdeutſcher Sprache, datirt 1453 (Bibliothek in Darmſtadt) erinnern in den Bewegungen der Figuren, der Rundung der Köpfe und der Weichheit der Modellirung auch noch an den Maler des Kölner Dombildes, Meiſter Stephan Lochner, während in der Schönheit der Farben ſich bereits der Einfluss der Van Eyck'ſchen Schule bemerkbar macht.

Ebenfalls der Zeit des Uebergangs gehört an Berthold Furtmayr zu Regensburg, von welchem die Bibliothek des Fürſten Oettingen-Wallerſtein in Maitingen ein Leben Mariae und einen Theil der Bibel mit beſonders naiven und zarten Darſtellungen zum Hohen Liede (1470), die Bibliothek in München ein fünfbändiges Miſſale, 1481 für den Biſchof von Salzburg angefertigt, beſitzt.

Eine Handſchrift der Homilien des heil. Auguſtin über das Evangelium Johannis, 1478 geſchrieben von dem Mönche J. Bunſchairt in Trier (Stadtbibliothek daſelbſt) hat zierliche figürliche Malereien mit einem gewiſſen Streben nach Idealität. [1]

Die Stadtbibliothek zu Augsburg beſitzt einen Codex, welcher die Pſalmen, Stücke aus Jeſaias und Hymnen enthält, mit Initialbildern im Charakter der oberdeutſchen Schule von Leonhard Wagner von Schwabinenchingen ausgeſtattet und 1495 vollendet iſt; ferner einen proſaiſchen Auszug aus der Weltchronik des Rudolf von Hohenems, »gemacht« von Ulrich Schriber von Strossburg, was zweifelhaft lässt, ob von dieſem Schreiber auch die mittelmässigen Bilder herrühren. [2]

Etwa aus derſelben Zeit ſtammen ein Todtentanz in Quartformat mit rohen, kecken Zeichnungen, grosser Mannichfaltigkeit in den Figuren des Todes (Bibliothek in Caſſel); ein Miſſale mit Malereien und luſtigen Randverzierungen (St. Kunibert in Köln); ein Diptychon von 1499 im

---

[1] Kugler, *kleine Schriften.*

[2] Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Deutschland* II.

Antwerpener Muſeum; mehrere Gebet- und Chorbücher in Trier; eine Handſchrift des Hamburger Stadtrechts von 1498 in der dortigen Rathhausbibliothek.

Der Codex picturatus, enthaltend die Privilegien und Plebiscita der Stadt Krakau, angelegt 1505 von dem Cancellarius der Stadt, Balthaſar Behem (in der dortigen Univerſitätsbibliothek) iſt in dem die *Jura municipalia*, die *Wylkör der Stad* umfaſſenden Theile mit 24 gut erhaltenen der deutſchen Schule angehörigen Bildern geziert, welche zu den Statuten der verſchiedenen Gewerbe dieſe ſelbſt darſtellen.

Von den Werken Dürers gehören hieher die Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaiſers Maximilian I., 43 Federzeichnungen in Blau und Roth auf Pergament, 1515 ausgeführt (Bibliothek in München). Der Meiſter lässt Perſonen der heiligen Geſchichte, Ritter, Geſtalten aus dem Volke in freier Abwechslung auf einander folgen; gewöhnlich wird der eine Seitenrand des Blattes von dem Hauptbilde, der andere von reichen und zierlichen Arabesken aus Pflanzenformen oder Linienverſchlingungen eingenommen, welche ſich häufig auch über den oberen und unteren Rand ausbreiten und die Verbindung mit humoriſtiſchen Darſtellungen oder Carricaturen herſtellen, welche mitunter in Beziehung zum Hauptbilde ſtehen (Fig. 54). An jene 43 Blätter reihen ſich weitere acht von der Hand Lukas Cranach's, der Weiſe der Dürer'ſchen angepasst.[1] Auch Zeichnungen in einem Gebetbuche des Herzogs von Braunſchweig in der Bibliothek zu Wolfenbüttel werden häufig Dürer zugeſchrieben; desgleichen ein Miſſale in derſelben Bibliothek, welches durch Guſtav Adolf aus München entführt worden iſt.

Dürer's Schüler Hs. Schäuffelin malte für ſeine Schweſter, Nonne im Katharinenkloſter zu Nürnberg, ein Brevier.

Angeblich von Lukas Cranach dem Jüngeren ſind Miniaturbilder von Gelehrten in der Bibliothek zu Dresden.

Von den zahlreichen Illuminiſten, welche in der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts in Nürnberg die Ausſchmückung von Büchern gewerbsmässig betrieben, iſt vornehmlich Georg Glockenton (Glockenthon, Glockendon) zu nennen, deſſen Kinder und Enkel ihm auf der Bahn folgten. »Er braucht mit dem Patroniren einen grossen Fleiss und Vortheil. Er hat Söhne und Töchter, die hielt er dazu, dass ſie täglich dem Illuminiren und Briefmalen hart mussten obſitzen,« berichtet Neudörffer.[2] Berühmt gemacht wurde der Name durch ſeinen älteſten Sohn Nicolaus, welcher 1523 und

---

[1] Die Randzeichnungen Dürer's ſind in trefflichen Lithographien von Strixner reproducirt in *Oratio dominica polyglotta*, München o. J.; die Zeichnungen Cranachs von J. G. Zeller: *Des älteren Lucas Müller, gen. Cranach, Handzeichnungen.* München 1818.

[2] Joh. Neudörffer's *Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten &c.* Nürnberg 1828.

Fig. 54.
Aus Dürer's Gebetbuch des Kaisers Maximilian I.

1524 das grosse Miſſale für den Erzbiſchof Albrecht von Mainz (mit 23 grossen und 116 kleineren Gemälden, viele davon nach Kupferſtichen, Holzſchnitten oder andern Miniaturen ausführte,[1] 1531 für denſelben Fürſten ein Gebetbuch (beide in Aſchaffenburg), ferner ein Bild für das Pontificale zu Eichſtädt. Für das Miſſale erhielt er 500 Gulden. »Hat auch ſonſten viel Fürſtenarbeit« (Neudörffer). Die wolfenbütteler Bibliothek beſitzt eine Bibel mit Malereien von N. Glockenton.

Von Nicolaus Bruder Albrecht, welchen Neudörffer ebenfalls (auch als Dichter) rühmt, beſitzt die Bibliothek in Berlin einen Kalender mit Monatsbildern in ſehr ſchönen Einfaſſungen.

Nic. Glockenton und Hs. Seb. Beham haben 1531 an einem Gebetbuche, ebenfalls für Kurfürſt Albrecht (Aſchaffenburg) gearbeitet. Von dem erſteren rühren zwei mit dem Monogramm *N. G.* bezeichnete Blätter, von Beham ſechs ganz in der Weiſe der franzöſiſchen Miniaturmaler behandelte her. Auch die Bibliothek zu Caſſel beſitzt ein Gebetbuch mit Miniaturen von H. S. Beham, N. Glockenton u. A.

Eine grosse Zahl von Illuminiſten aus den Ländern des heutigen Königreichs Baiern findet man bei Sighart[2] aufgeführt, andere bei Biehler[3]; ſo aus Ober- und Niederbaiern Hanns Oſtendorfer aus Regensburg, welcher mit dem Waffenmeiſter Schenk zwiſchen 1541—45 alle Turniere malte, in welchen Herzog Wilhelm IV. von München kämpfte, Paul Hektor Mair in Augsburg, welcher in ähnlicher Weiſe für Herzog Albrecht V. beſchäftigt war, Joh. Seefelder, Goldſchmied in München (ein Evangelienbuch um 1461), Goldſchmied Sixt von Freiſing (ein Heiligenleben von 1475), Sebaſtian Meckenloher in Diessen (ein heil. Leſebuch mit trefflichen Randzeichnungen und Miniaturen, 1520), Hans Kot (1454), Bruder Gregor Baumgartner von Oberaltaich (eine Weltgeſchichte 1449), Bruder Vitus Auslaſſer in Ebersberg (ein Herbarium 1479), Joh. Keltner zu Geiſenfeld (1469), Johannes filius Magiſtri Benedicti de Cumis (Gebetbuch der Herzogin Blanca 1455) — die Werke ſämmtlich in der münchener Bibliothek.

Im Kloſter Scheyren ſchmückten Joh. Keim von Augsburg und Maurus von Eichſtädt das Speculum historiale des Vincentius aus und verſah Heinr. Molitor von Augsburg (1468) fünf Handſchriften mit Miniaturen. In Oberaltaich malte auch der Prior Petrus Tutinger mit Hülfe des Malers Ruprecht ein Antiphonarium.

Im St. Ulrichs-Kloſter in Augsburg wurde noch fleissig gemalt, z. B. von Heinrich Pittinger, Maler und Kalligraph † 1483. Ein prachtvolles Miſſale aus Kloſter Kaisheim befindet ſich in München, in der Univerſitätsbibliothek

---

[1] Vergl. Dürer's Brief an den Kurfürſten vom 4. September 1523 a. a. O. S. 46. — Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Deutschland* I. 382.

[2] A. a. O. 646 ff.

[3] *Ueber Miniaturmalerei.* Wien.

in Würzburg ein Lectionarium des Benedictinerordens aus St. Stephan, gemalt 1515 von Bruder Joh. Esswurm, in der Stadtbibliothek zu Nürnberg acht Bände Geſänge und Gebete von der dortigen Dominicanerin Margarethe Cartheuſer 1458—1470.

Die Nonne Giſela zu Herzbrock in Weſtphalen zierte um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ein Graduale mit Miniaturen von zarteſter Behandlung und Innigkeit des Ausdrucks (Bibliothek in Osnabrück).[1] Um dieſelbe Zeit war Henricus Franco, Chorherr zu St. Blaſien in Northeim im Hannöverſchen, ein »guter Maler«, und führte Ulrich von Reichenthal, Kalligraph und Miniator, eine Geſchichte des Concils zu Conſtanz mit Miniaturen, zum Theil ſatiriſchen Compoſitionen, aus (Stadtkanzlei in Conſtanz). Michael Schmelzer, Prior des ſächſiſchen Kloſters Altenzelle, um 1500, war beſonders in Initialen ausgezeichnet, Abt Werinher von Weingarten im Württembergiſchen (ca. 1469—1484) hat angeblich das Chronicon de Guelfis ſelbſt mit Miniaturen verſehen: auf dem erſten Blatte Kaiſer Friedrich I. thronend, neben ihm ſeine Söhne Heinrich und Friedrich. Das Kunſtcabinet in Gotha beſitzt Miniaturen aus dem Leben Jeſu von Heinr. Gödig aus Braunſchweig, Ende des ſechzehnten Jahrhunderts, und die dortige Bibliothek ein Wappenbuch der vornehmſten Reichsſtände aus derſelben Zeit von Hartmann Teutſchold, Miniaturmaler und Wappenherold. Peter Coksperger, Schreibmeiſter, Miniator und Formſchneider in Mainz, arbeitete für Peter Schöffer. Valentin Bolz aus Rufach im Elſass gab 1562 in Frankfurt ein Illuminirbuch heraus.

Böhmiſche Miniaturwerke aus dieſer Zeit ſind erſt in neuerer Zeit in grösserer Zahl bekannt geworden. Manches mag ſeines huſſitiſchen Inhalts wegen in der Periode der Gegenreformation zerſtört worden ſein, hier und da ſind wenigſtens die Bildniſſe des Huss oder der deutſchen Reformatoren herausgeſchnitten.

Aus dem fünfzehnten Jahrhundert findet ſich im Stifte Strahow Miſſale von dem Prämonſtratenſer-Chorherrn Benedictus aus Kloſterbruck bei Znaim.

Ein mehrfach intereſſantes Cancionale für die prager Huſſiten vom Jahre 1572 in der Univerſitätsbibliothek in Prag iſt mit Miniaturen in manierirt italieniſchem Stil von verſchiedenen Malern verſehen. Die einzelnen Geſänge ſind von Gemeindegliedern geſtiftet. Ein Blatt, von Jan Laſtowitzky gemalt, zeigt im Initialbuchſtaben die Enthauptung des Täufers, auf dem Rande Wiclif, der mit Stahl und Stein Feuer anſchlägt, darunter Huss, welcher daran eine Kerze entzündet, von welcher wieder Luther die Flamme für eine Fackel nimmt, zu unterſt inhaltlich mit der Initiale correſpondirend, die Verbrennung des Huss.

Böhmiſche Miniaturwerke aus dem ſechzehnten Jahrhundert beſitzen das

---

[1] Lübke, *mittelalterliche Kunst in Westphalen.* Leipzig 1853.

Rathhaus in Teplitz (zwei Cancionale, das eine von Matthias Pezka von Klattau unter Leitung des vielſeitigen Künſtlers Johann Taborsky in Prag, das andere von Fabian Pollirarz von Auſſig um 1560), die Schlossbibliothek zu Dux (ein Evangeliarium), die Kirchen zu Königgrätz (Cancionale mit vortrefflichen Miniaturen von Radous), Leitmeritz, Jungbunzlau, Luditz (Graduale von Fabian Pulir, einem der vorzüglichſten Miniatoren der Zeit), Seltſchan (Cancionale, die Perſonen in altböhmiſchem Coſtüm).

Das Znaymer Stadtrecht, aus dem erſten Viertel des ſechzehnten Jahrhunderts, iſt mit Gemälden von Wolfgang Fröhlich von Olmütz geſchmückt. [1]

Frankreich [2] hatte in der erſten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts keine Musse für die Pflege der Künſte; Bürgerkriege (Armagnacs und Cabochiens) und der Krieg mit England verwüſteten das Reich. In der That finden ſich auch keine franzöſiſchen Miniaturwerke aus dem Zeitraume zwiſchen dem Tode des Herzogs von Berry (1416), welchen wir als Gönner dieſer Kunſt kennen gelernt haben, und dem grossen Waffenſtillſtande zwiſchen Frankreich und England (1444). Die aus der ſpäteren Zeit ſtammenden Denkmäler in den pariſer Bibliotheken verrathen keinen überwiegenden Einfluss der Niederländer; vielmehr conſerviren die franzöſiſchen Künſtler — wie ja auch zahlreiche deutſche — vorerſt noch den idealiſtiſchen Zug der früheren Epoche und folgen der Zeitrichtung auf das genauere Studium der Natur namentlich in der bildnissartigen Behandlung der Köpfe in ſelbſtändiger Weiſe.

Die Beiſpiele liefern: in der pariſer Bibliothek eine Handſchrift des Roman de Tristan (Nr. 99 fr.) von 1453 mit mehr als 500 Miniaturen; le Château périlleux mit einem zwei Seiten bedeckenden allegoriſchen Gemälde von Jehan Pierre; — in der Bibliothek des Arſenals ein Gebetbuch (T. L. 252) mit vielen Bildern; Dialogues entre la Fortune et la Vertu (B. L. E. 94), faſt alle Miniaturen führen Glück und Tugend vor der Vernunft als Richterin disputirend vor; Douze périls d'enfer mit gut gezeichneten Darſtellungen, in welchen Karl VII., deſſen Gemahlin, wahrſcheinlich ihr Sohn Karl und der Verfaſſer des Buches (welches nach Montfaucon 1458 gemacht worden iſt) mit Porträtähnlichkeit erſcheinen. Ein mit vorzüglichen, auch culturgeſchichtlich intereſſanten Miniaturen ausgeſtattetes Miſſale, um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ausgeführt für Juvénal des Urſins, Adminiſtrator des Erzbisthums Poitiers, iſt während des Communeaufſtandes im Jahre 1871 im pariſer Stadthauſe verbrannt. —

Den Stil der Renaiſſance in die franzöſiſche Miniaturmalerei einzuführen war dann Jehan Foucquet beſtimmt. Der Künſtler, in Tours geboren, lebte längere Zeit in Italien, malte dort das Bildniss des Papſtes

[1] A. Ilg in Mittheilungen der Centralcommiſſion XV.
[2] Labarte, *hist. des arts industriels* II. 278 ff.

Eugen IV. für S. Maria sopra Minerva, hatte 1461 in Paris die Todtenmaske Karl's VII. zu bemalen, war 1472 Hofmaler Ludwigs XI., 1481 wird ſeine Wittwe erwähnt. Seine Geburt wird gewöhnlich zwiſchen 1415 und 1420 geſetzt, Labarte ſucht zu beweiſen, dass das Geburtsjahr 1418 oder 1419 ſein müſſe. Von Foucquet's Miniaturwerken ſind bekannt: eine franzöſiſche Ueberſetzung von Boccaccio's *De casibus virorum et feminarum illustrium*, geſchrieben 1458 von Pierre Faure und mit 91 Miniaturen verſehen, von denen die grösseren Foucquet ſelbſt zugeſchrieben werden müſſen, während die kleineren nach ſeinen Skizzen von Schülern ausgeführt ſein dürften. Beſonders merkwürdig iſt das erſte Blatt, welches in einem figurenreichen Bilde das Gericht Karl's VII. über Herzog Johann den Schönen von Alençon (wegen Einverſtändniſſes mit den Engländern) darſtellt. Ebenſo wie dieſes Buch malte Foucquet für ſeinen Gönner Etienne Chevalier, Miniſter Karl's VII. und Ludwig's XI., etwa zwei Jahre ſpäter ein Gebetbuch, deſſen Blätter von einem ſpäteren Beſitzer einzeln verkauft wurden. 40 davon ſind Eigenthum des Banquiers L. Brentano in Frankfurt. In einem Bilde der Anbetung der Könige hat der Künſtler einem von dieſen die Züge Karl's VII. gegeben. Die Gemälde dieſes Gebetbuchs ſind ſämmtlich von des Künſtlers eigener Hand. Im Jahre 1475 liess Jacques d'Armagnac, Herzog von Nemours, der berüchtigte Empörer, von Foucquet eine Handſchrift der jüdiſchen Alterthümer des Flavius Joſephus, les Antiquités des Juifs (pariſer Bibliothek Nr. 247 fr.) beendigen, welche urſprünglich für den Herzog von Berry angefertigt und mit drei Miniaturen und ſämmtlichen Randeinfaſſungen verſehen worden, deren weitere Ausſchmückung aber nach des Herzogs Tode (1416) unterblieben war. Zu den älteren Miniaturen gehört eine ſehr ſchöne Darſtellung der Vermählung Adams und Evas durch Gott Vater, welche dem André Beauneveu zugeſchrieben wird. Foucquet fügte zwölf Bilder hinzu. Ein Gebetbuch, welches er 1472 für die Herzogin von Orleans ausführte, ſcheint nicht mehr vorhanden zu ſein. Dagegen enthalten zwei Handſchriften des Livius in der genannten Bibliothek (Nr. 273 und 20,071 fr.) Miniaturen von Foucquet und deſſen Schülern. Die bekannten Miniaturen des Künſtlers ſind von Curmer reproducirt worden. [1] Er bewährt ſich in der Compoſition und Zeichnung als Schüler der italieniſchen Maler, wendet auch in der Architektur vorherrſchend die Formen der Renaiſſance an, iſt ausgezeichnet in der Individualiſirung der Köpfe und in der Behandlung der Landſchaft. Er wendet mit Vorliebe Gold an, ſowohl für die Lichter auf der Gewandung wie auch für das Beiwerk.

Die Schüler Jehan Foucquet's, zu welchen auch ſeine beiden Söhne Louis und François gehören, und welchen die nicht von ihm ſelbſt herrührenden Blätter in den erwähnten Werken zugeſchrieben werden dürfen, arbeiteten in ſeiner Weiſe weiter und die franzöſiſchen Bibliotheken weiſen

---

[1] *Oeuvre de Jehan Foucquet.* Paris 1866.

nicht wenige Werke derjenigen Richtung auf, welche von dem Stil der italieniſchen Renaiſſance ausgeht und nur wenig von dem Einfluss der realiſtiſchen Schule berührt wird. Als die vorzüglichſten dieſer Arbeiten ſind zu nennen: das Gebetbuch des Königs René (pariſer Bibliothek Nr. 10,491 lat.) mit Miniaturen von vortrefflicher Zeichnung, Ausdruck in den Köpfen und harmoniſchem Colorit; ein lateiniſches Gebetbuch (Bibliothek des Arſenals (T. L. Nr. 255); das Breviar des Königs René (ebenda T. L. Nr. 139 B.) mit vielen Bildern von verſchiedenen Händen; der von König René gedichtete und ſeinem Neffen Jean de Bourbon gewidmete Roman *Le Roman de la très douce mercy au coeur d'amour espris*, deſſen Original aus der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen in die Hofbibliothek in Wien gekommen iſt, mit zum Theil ganz vorzüglichen Miniaturen; *la legende de saint adrien* (Ambraſer Sammlung) mit ſehr feinen Miniaturen für Ludwig XI. ausgeführt, auch mit gelungenen humoriſtiſchen Scenen; ein Gebetbuch, zwiſchen 1465 und 1469 für Ludwigs XI. Bruder Karl angefertigt, mit meiſtens noch unvollendeten Miniaturen (Bibliothèque Mazarine im Inſtitut de France).

König René der Gute, der *Schäferkönig* (1409—1480), war ſelbſt Maler und *enlumineur*, doch lässt ſich ſein perſönlicher Antheil an den aus ſeinem Hauſe hervorgegangenen Miniaturwerken, Gebetbüchern, nicht mehr feſtſtellen. Eins oder das andere von dieſen, welche als *Heures du roi René* bezeichnet zu werden pflegen, muss übrigens in die Zeit ſeines Enkels, René II., Herzogs von Lothringen (1473—1508), geſetzt werden, z. B. das ſogenannte *Diurnal* laut handſchriftlicher Einzeichnung, vielleicht auch das oben erwähnte Breviaire du roi René in der Bibliothek des Arſenals, weil auf einem Blatte, welches die Wappen des Hauſes zeigt, das Wappen von Lothringen die Hauptſtelle einnimmt. Ausser Zweifel iſt dieſe Zeitbeſtimmung bei einem Bande mit trefflichen aquarellirten Federzeichnungen in der wiener Hofbibliothek (Nr. 2556). *Sensuyt le songe du pastourel sus quoy lacteur parle au très hault &c. prince René duc de Lorraine*, — ein Lobgedicht auf den genannten Fürſten. Zur Hausdienerſchaft des Königs René gehörten die Miniatoren Barthelemi (erwähnt 1440—1456), Georges Trubert (auch Turlère und Turlery genannt, um 1476), Coppin Delf (1456 bis nach 1488; er arbeitete mit an dem Grabmal des Königs René und trat ſpäter in den Dienſt Karl's VIII.); andere Maler wurden von ihm vorübergehend beſchäftigt. [1]

Ein eigenthümliches Werk iſt das laut der Inſchrift für Galeazzo Maria Sforza, Herzog von Mailand, alſo in der Zeit zwiſchen 1466 und 1476 gefertigte Gebetbuch der wiener Hofbibliothek (Nr. 1856). Die Bilder, von verſchiedenen Händen, die grossen ſchwach, die kleineren Randzeich-

---

[1] A. Lecoy de la Marche, *le Roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires.* 2 vols. Paris 1875.

nungen bedeutend beſſer, ſind auf ſchwarzen Grund gemalt, der meiſt als Schatten benützt iſt; die Malerei beſteht öfter nur in Goldſchraffirung; die Umrahmungen, goldenes und ſilbernes Rankenwerk mit farbigen Blumen und Früchten beſonders zierlich.

Ebendaſelbſt finden ſich eine franzöſiſche Ueberſetzung von Flavius Joſephus Geſchichte der Juden von 1463 (Nr. 2538), eine Ueberſetzung von Ovid's Briefen der Heroinen von 1496 (Nr. 2624), ein Werk, welches auf 38 Blättern die Wechſelfälle im Leben der Königin Margarethe, Erzherzogin von Oeſterreich darſtellt (Nr. 2625), ſämmtlich charakteriſtiſche Beiſpiele der Pracht in der Buchausſtattung jener Zeit.

Von dem Vorhandenſein einer ſich an die Niederländer anlehnenden Schule geben Kunde: Eine franzöſiſche Ueberſetzung von Auguſtinus De civitate Dei (pariſer Bibliothek Nr. 18 fr.) mit grossen Gemälden von vollendeter Technik, entſchieden naturaliſtiſch in der Compoſition. Auf dem Blatte vor dem vierten Buche des Werkes ſieht man zur Linken Phaeton, als Prinz von Geblüt angethan, den Phoebus, welcher das Koſtüm der Könige von Frankreich trägt, um die Führung des Sonnenwagens bitten, rechts ſtürzt das Gefährt in den Eridanus, oben aber ſtreckt Chriſtus die Hand über den Verwegenen aus. Ferner eine franzöſiſche Ueberſetzung der Legenda aurea des Jacobus de Voragine und eine Handſchrift der Chroniken des Jean Froiſſart mit vielen Darſtellungen von Schlachten, Belagerungen &c. (ebenda Nr. 244 und 2643 fr.); in der Bibliothek des Arſenals mehrere Gebetbücher; in der wiener Hofbibliothek ein Foliogebetbuch (Nr. 1840), ein Boethius in franzöſiſcher Ueberſetzung (Nr. 2653).

Daneben conſervirten auch Künſtler den urſprünglichen franzöſiſchen Stil. Das glänzendſte Beiſpiel bietet das Gebetbuch der Anna von Bretagne, Gemahlin Karl's VII. und Ludwig's XII. von Frankreich (pariſer Bibliothek Nr. 9474 lat.). Für dieſe Fürſtin haben Jehan Poyet in Tours, beſonders ausgezeichnet in Randeinfaſſungen (1497) und Jehan Bourdichon, ſchon unter Ludwig XI. Hofmaler (1508), gearbeitet, und dieſen ſind daher möglicherweiſe die Malereien in den *Heures d'Anne de Bretagne* zuzuſchreiben. Das erſte, zwei Seiten des Kleinfoliobandes bedeckende, Bild zeigt eine Pietà und daneben die betende Anna, ein Bildniss der Königin in einer Grösse von 16 cm. und von vorzüglicher Ausführung; ausserdem enthält das Buch Monatsbilder, die Evangeliſten, Scenen aus der Bibel und den Heiligengeſchichten. Die Randeinfaſſungen aus Zweigen, Blüthen, Früchten, Inſecten gehören zu den ausgezeichnetſten Leiſtungen der auf dieſem Gebiete hervorragend thätigen franzöſiſchen Miniaturmalerei.

Aus der erſten Zeit des ſechzehnten Jahrhunderts datirt auch das ſogenannte Gebetbuch Heinrichs IV. (ebenda 1171 lat.) mit 61 grossen Miniaturen, welche in der Farbengebung an gleichzeitige limuſiner Emailmalereien erinnern: das Nackte fleiſchfarben, das Haar mit Gold gehöht, Gewänder, Hintergründe u. ſ. w. grau in grau.

Das Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland und ſeiner Gemahlin Margarethe von England (Hofbibliothek in Wien Nr. 1897) iſt beſonders reich und ſchön in den Randverzierungen. — Eine für Ludwig XII. angefertigte Ueberſetzung von Petrarca's De remediis utriusque fortunæ: Les remèdes de l'une et l'autre fortune von 1503 (pariſer Bibliothek Nr. 225 fr.) enthält meiſtens allegoriſche Darſtellungen, Ludwig XII. kommt mehrmals porträtähnlich vor. — Fig. 55 die Vernunft, welche die Bilder des Glaubens und der Hoffnung hält, iſt dieſem Werke entlehnt. — Les échecs amoureux, ein Manuſcript mit einem Commentar zu einem alten Gedichte dieſes Namens und Erklärungen der Mythen der alten Welt (ebenda Nr. 143 fr.), mit geſchickt und geſchmackvoll, wenn auch nicht immer correct gemachten Bildern, iſt noch beſonders merkwürdig, weil es als Lehrbuch für den jungen Grafen von Angoulême, nachherigen König Franz I., und deſſen Schweſter Margarethe, nachherige Königin von Navarra, verfasst zu ſein ſcheint; man glaubt die Bildniſſe beider auf dem erſten Blatte erkennen zu dürfen. Von demſelben Maler ſcheinen dle Miniaturen einer franzöſiſchen Ueberſetzung von Boccaccio's De claris et nobilibus mulieribus (ebenda Nr. 599 fr.) zu ſein, welches Buch für die Mutter Franz I., Louiſe von Savoyen, angefertigt iſt, auf dem erſten Bilde dieſe Fürſtin auf dem Throne, ausserdem aber verſchiedene Frauenbilder mit ſehr feinen Köpfen zeigt. — Derſelben Dame widmete die Stadt Amiens 1517 eine Handſchrift Les chants royaux en l'honneur de la vierge (ebenda Nr. 145 fr.) mit Copien nach Vorbildern in der Kathedrale von Amiens. Die Miniaturen ſind von Jacques Plaſtel grau-in-grau und von Jean Pinchon in Paris in Farben ausgeführt.

Ein anderes Exemplar der Chants royaux (ebenda Nr. 379 fr.) verräth bereits den dominirenden Einfluss der italieniſchen Malerei unter Franz I. — Derſelben Richtung gehört an das *Livre des ordonances de la thoison dor* (Statuten und Chronik des Ordens vom goldenen Vliess, wiener Hofbibliothek Nr. 2606). Endlich L'initiatoire instruction en la religion chretienne pour les enffants (Bibliothek des Arſenals) mit den Wappen von Frankreich und Navarra und einem ſchönen weissen Massliebchen darunter auf dem Schutzblatte, ferner auf dem erſten Blatte einem hübſchen Bilde: der König von Navarra Heinrich d'Albret mit einem Massliebchen *(marguerite)* in der Hand, in einem Garten jenſeits der Baluſtrade die Prinzeſſin Margarethe und als Unterſchrift: Inveni unam preciosam margaritam quam intimo corde collegi. Da der erſte Gemahl der Prinzeſſin, der Herzog von Alençon, 1525 geſtorben war und ihre Verbindung mit Heinrich d'Albret 1526 erfolgte, lässt ſich die Entſtehungszeit dieſes Buches genau beſtimmen.

Von Geofroy Tory, dem ausgezeichneten Buchdrucker, Zeichner, Stecher (etwa 1485—1556), deſſen Druckinitialen ſo geſchätzt ſind, exiſtiren auch zwei Miniaturwerke, eine Ausgabe der trionfe des Petrarca (Bibliothek des Arſenals) mit vierzehn Bildern, welche unter dem Einfluſſe der

Fig. 55.

Aus Les remèdes de l'une et l'autre fortune, in Paris,

Schule von Fontainebleau (Primaticcio und Rosso Rossi) entſtanden zu ſein ſcheinen, und les Commentaires de César, nämlich ein Geſpräch zwiſchen Cæſar und Franz I. in drei Bänden, deren erſter ſich im Britiſh Muſeum, der zweite in der pariſer Bibliothek, der dritte im Beſitz des Herzogs von Aumale befindet. Von den zahlreichen Malereien in dem letzteren Werke: Scenen aus dem Leben Cæſars, Geſpräche zwiſchen Cæſar und Franz I., Jagden des Königs, Porträtmedaillons, Abbildungen antiker Medaillen, ſind mehrere 1519 oder 1520 datirt. Sie ſind mit der Feder bewundernswürdig ſicher gezeichnet, dann in Griſaille-Marmor getuſcht, aber ſtellenweiſe die Trachten und Nebendinge auch farbig ausgeführt oder vergoldet. [1]

Aus der zweiten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts exiſtiren noch zwei ſehr intereſſante Gebetbücher. Das eine, für Heinrich II. (1547 bis 1559) angefertigt (pariſer Bibliothek Nr. 1409 lat.) enthält vortrefflich ausgeführte Bilder grossentheils in je einer Farbe. Das andere (Louvre-Muſeum), einſt Eigenthum der Katharina von Medici, aber ſpäter noch bereichert, iſt mit Bildniſſen vieler fürſtlichen Perſonen geſchmückt, wie Heinrich II., Katharina ſelbſt, Karl IX., Heinrich IV., Philipp II. von Spanien. Die früheren werden François Clouet, Hofmaler Franz I. und Heinrich's II., zugeſchrieben. Zahlreiche Bildniſſe franzöſiſcher Könige finden ſich auch in einer Karl IX. gewidmeten Handſchrift von Dutillet's Recueil des rois de France, leur couronne et maison (pariſer Bibliothek Nr. 2848 fr.), doch ſind die meiſten Phantaſiebilder. Ausserordentlich reich und geſchmackvoll ſind die Einrahmungen der Porträts.

Später kommen in Frankreich wie überall Miniaturen in Büchern nur noch vereinzelt vor. So beſitzt beiſpielsweiſe die öffentliche Bibliothek in Rouen ein coloſſales Miſſale mit Miniaturen von dem Benedictiner D'Aubon † 1714.

Wir tragen die Namen franzöſiſcher Miniaturmaler nach, welche aus Archiven geſchöpft worden ſind: Jean d'Amboiſe, Bernard und Jean de Pozay, in Tours gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts thätig; Jean Goſſard von Maubeuge, Marmion, Boniface de Remenaut, Jean Riverſon, Robinet Teſtart, 1487 in Dienſten des Herzogs von Angoulême und 1515 in denen Franz I.; Louis Dugernier, geb. 1550, welcher für den Herzog von Guiſe ein Gebetbuch mit den Bildniſſen der ſchönſten Hofdamen als Heiligen malte.

---

[1] Cte. de Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France.* Paris 1850—1855.

VIII.

Miniaturmalerei in Südeuropa und im Orient.

Die italieniſche Miniaturmalerei des Mittelalters iſt bisher unerwähnt geblieben, da ſie von dem Entwicklungsgange dieſes Kunſtzweigs in Nordeuropa wenig oder gar nicht berührt wurde. Auch ſind die vorhandenen — oder bekannten — Denkmäler aus der Frühzeit nicht zahlreich. Allerdings mögen Klöſter des Landes noch reiches Material bergen. So ſoll Montecaſſino Handſchriften vom ſechsten bis zum ſechzehnten Jahrhundert beſitzen, welche die Miniatur dieſes ganzen Zeitraumes veranſchaulichen. In Piſa (Opera del Duomo), in Salerno (Dom), in Rom (Kloſter S. Maria sopra Minerva und Biblioteca Barberini) ſind aus dem elften und zwölften Jahrhundert Exultetrollen erhalten, ſo genannt nach dem Anfange des in der Oſternacht geſungenen Hymnus *Exultes turba angelorum* (Frohlocke Engelſchaar). Die lange Rolle enthält den Text zum Gebrauche des Geiſtlichen, über jedem geeigneten Verſe ein Bild, welches den Sinn des Geleſenen der Gemeinde verdeutlicht, und dieſe Bilder ſind auf den Kopf geſtellt, damit ſie, herabhängend während der Geiſtliche die darunter ſtehenden Worte las, der Gemeinde in richtiger Stellung erſchienen. Stoff zu den Zeichnungen gaben der Sieg über die Hölle als That eines grossen Königs, das Sühnopfer des Heilands, die Erlöſung des Menſchengeſchlechts, die Gründung der Kirche, die Weihe der Oſterkerzen, worauf ſich auch die gern angebrachte wachsbereitende und auch in anderen Beziehungen ſymboliſche Biene bezieht. In dem Barberini'ſchen Exemplar kommt die erſte bekannte Abbildung Gott Vaters vor. [1]

Im Allgemeinen datirt man die Befreiung der italieniſchen Miniatur aus den byzantiniſchen Feſſeln vom dreizehnten Jahrhundert. Indeſſen beweiſen doch verſchiedene Handſchriften, dass ſchon früher ſich verſchiedene andere Einwirkungen geltend gemacht haben, neben naturaliſtiſchen Beſtrebungen auch Reminiscenzen der Antike und, wie es ſcheint, nordiſche Vorbilder. Die Technik des Guaſch wurde allerdings grösstentheils beibehalten.

Eine grössere Anzahl von minirten Handſchriften italieniſcher Provenienz aus dem zwölften, beziehungsweiſe dreizehnten Jahrhundert, beſitzt die vaticaniſche Bibliothek; ſo mehrere Evangeliarien, von welchen eines (Nr. 5974) ganz byzantiniſch iſt, ein Pſalterium (Nr. 585), ein

[1] Schnaaſe, *Geschichte* IV. 695. — Förſter, *Geschichte d. ital. Kunst* I. 182. — Crowe und Cavalcaſelle I. 68. — Abbildungen bei d'Agincourt.

neues Teſtament (Nr. 39), Horen (Nr. 4763) — deren Bilder nicht ſowohl byzantiniſche Schule verrathen, als vielmehr das unbeholfene Bemühen, antiken Vorbildern nachzuſtreben; ferner eine Chronik des Kloſters della Trinità bei Verona (Nr. 927), vollendet 1170, in welcher ſich Verwandtſchaft mit deutſchen Miniaturen bemerken lässt.

Gleichzeitig mit dem letztgenannten Codex ſind eine Bibel in der Certoſa zu Piſa, für S. Vito daſelbſt 1169 geſchrieben, und zwar die Initialen von Albertus von Volterra *scriptor de licteris majoribus de auro et de colore*, und ein Evangeliarium des Doms zu Padua, daſelbſt 1170 von einem Prieſter Yſidorus geſchrieben, byzantiniſch in der Compoſition und in den grünlichen Fleiſchtönen, nordiſch in den Thierinitialen. Aehnlich ſtellt ſich das Verhältniss in einer Handſchrift der Sermonen des h. Auguſtinus von 1187 in der Stadtbibliothek zu Siena, in einem Antiphonarium in der Univerſitätsbibliothek zu Piſa, während in einem prachtvollen Epiſtolarium des Doms zu Padua von dem Presbyter Johannes 1259 der Byzantinismus allein herrſcht.

Byzantiniſche und antikiſirende Weiſe miſchen ſich in den Miniaturen einer Bullenſammlung im Archiv der Engelsburg, byzantiniſche und deutſche in einigen Handſchriften aus dem Benedictinerkloſter von Polizona, jetzt in der Bibliothek zu Mantua, Pſalterium und Miſſale. Schwächere Anklänge an den byzantiniſchen Styl finden ſich in einem Lobgedicht auf Kaiſer Heinrich VI. (Bibliothek zu Bern), von Magiſter Petrus de Ebulo verfasst und 1195 dem Kaiſer überreicht: leicht colorirte Federzeichnungen allegoriſchen oder hiſtoriſchen Inhalts, ohne Einrahmung, mit ſehr mangelhafter Körperkenntniss aber mit grosser Lebendigkeit und verſtändlichem Ausdrucke. In der Handſchrift von Kaiſer Friedrichs II. Werk über die Falknerei: *Liber divi augusti Frederici secundi romanorum imp.* (Vaticaniſche Bibliothek Nr. 1071) hat höchſtens das Bild des thronenden Kaiſers etwas Byzantiniſches, während die zahlreichen Zeichnungen vom Abrichten und der Verwendung der Falken, der Hunde u. ſ. w. naturaliſtiſch-lebendig und gute Beobachtung der Thiere zeigen. [1]

Die Carmelitani Calzati in Ferrara beſassen eine Aeneis mit Bildern von dem Ferrareſen Giovanni Alighieri von 1198, [2] die Ciſtercienſer von S. Croce in Geruſalemme zu Rom Codices aus der Benedictinerabtei Nonentola bei Modena, ebenfalls aus dem zwölften Jahrhundert. 1238 finden wir einen Miniator Enrico in Piſa; ein Marco Berlingheri malte 1250 eine Bibel für Lucca; Dietisalvi war im letzten Drittel des Jahrhunderts Wappenmaler des Camerlengo di Biccherna in Siena und Buchilluminator und »ſcheint von 1264 bis 1276 gewiſſermassen das Patent der Buchmalerei gehabt zu

---

[1] Schnaaſe a. a. O. VII. 243 ff. — d'Agincourt, deutſche Ausgabe Taf. 73.

[2] Ces. Citadella, *Catalogo istor. de pittori e scultori Ferrar.* 1782/83. Nach Lanzi ſcheint der Codex in die Bibliothek des Seminars zu Padua gekommen zu ſein.

haben,« [1] ſpäter erſcheint in beiden Stellungen Guido Gratiani. Dergleichen Buchdeckel mit Porträts beſitzt die Akademie zu Siena von Dietisalvi und Gilio. Die Figuren ſind mit Leimfarbe ſehr paſtos auf einen Grund von Verde aufgetragen, ſchwarz ſchattirt und an Lippen und Wangen mit rothen Tupfen verſehen. Von anderen gleichzeitigen Sieneſen werden namhaft gemacht: Sandro di Guidone, Cola di Giovanni, Sozzo di Stefano. Oderiſio von Gubbio iſt durch die Erwähnung in Dante's Fegefeuer (XI. Geſang 94—96) unſterblich geworden. Vaſari nennt ihn einen Freund Giotto's und lässt ihn für den Papſt Bonifaz VIII. viele Bücher mit Miniaturen zieren, welche indeſſen ſchon zu Vaſari's Zeit zerſtört waren. Für denſelben Papſt arbeitete auch Franco von Bologna, welcher 1313 noch lebte, und von dem Oderiſio bei Dante ſich verdunkelt erklärt. Der Zeit und dem Charakter (heiteres, durchſichtiges Colorit, reiche Ornamentik und feine Durchbildung) nach können dieſen Künſtlern, den Gründern der Miniatorenſchule, aus welcher die umbriſchen Maler hervorgingen, zwei Miſſalien im Archivio de' canonici di S. Pietro in Rom beigemeſſen werden. In der pariſer Bibliothek werden als italieniſche Werke des dreizehnten Jahrhunderts bezeichnet: eine Ueberſetzung der Chronik des Iſidorus von Sevilla in ſchlechtem Franzöſiſch abgefasst (Nr. 688 fr.), ein Evangeliarium (Nr. 187 lat.), ein Bruchſtück des Romans von Triſtan (Nr. 755 fr.) und ein Evangeliarium (Nr. 112 ital.) aus Venedig.

Im vierzehnten Jahrhundert erlangt die Schule von Siena auch für die Miniaturmalerei hervorragende Bedeutung. In einem Virgil der Ambroſianiſchen Bibliothek in Mailand, welcher einſt Petrarca's Eigenthum geweſen ſein ſoll, finden ſich die Hexameter:

Mantua Virgilium qui talia carmina finxit,
Sena tulit Simonem digito qui talia pinxit.

Der Sieneſe, welcher in ſo würdiger Weiſe die Dichtung künſtleriſch ausgeſtattet hat, iſt Simone de Martino (1283—1344), welcher in Avignon Petrarca's Bekanntſchaft gemacht hatte. Das Bild, eine volle Seite bedeckend, zeigt den Dichter am Schreibpult, wie ſonſt die Apoſtel dargeſtellt werden; die Hauptwerke Aeneis, Bucolica und Georgica ſind durch Aeneas, einen Hirten und einen Winzer angedeutet. In S. Gimignano im Florentiniſchen zeigen Chorbücher zahlreiche Miniaturen von der Hand des Lippo Memmi, ſo das Antifonario di canto fermo mit 22 Bildern und eine Meſſe der Armen. [2] Derſelbe Künſtler, Gehülfe Simone's, vollendete 1344 ein von Simone di Gheri angefangenes Lectionarium für das Spedale di S. Maria della scala in Siena. Im Archiv der letztgenannten Stadt befindet ſich ein Urkundenbuch der Republik mit einer Miniatur von Niccolo, dem Sohne des Sozzo

[1] Crowe und Cavalcaſelle a. a. O I. 148.
[2] Crowe und Cavalcaſelle a. a. O. II. 276.

Tegliacci von etwa 1336. Cola di Fuccio gehört derſelben Schule an, desgleichen Fra Giacomino, welcher 1389 ein Miſſale ſchrieb und malte.

In Florenz waren im vierzehnten Jahrhundert Camaldulenſermönche fleissige Miniatoren, wie Don Simone, von welchem Choralbücher bei S. Croce ſind, Don Jacopo, deſſen zierliche Initialen Vaſari rühmt und Don Lorenzo, von welchem ein Chorbuch mit fünf grossen und mehreren kleinen Miniaturen in der Sacriſtei von S. Maria Novella aufgefunden worden iſt und Don Silveſtro. Die Bücher des Camaldulenſerkloſters degli Angeli ſind grösstentheils in die Biblioteca Laurenziana übergegangen, aber faſt durchweg ihrer Bilder beraubt. Dass Fra Giovanni Angelico da Fieſole Miniaturen gemalt habe, wird behauptet, doch iſt nichts mehr von ihm vorhanden; auch ſein jüngerer Bruder Fra Benedetto war Miniator, und Werke von ihm finden ſich noch in S. Marco in Florenz. — In Venedig wird ein Miniator und Kartenmaler Marin Sanudo Ende des vierzehnten Jahrhunderts namhaft gemacht. — S. Caterina und das benachbarte erzbiſchöfliche Seminar in Piſa beſitzen Chorbücher mit ſehr guten Miniaturen, zum Theil von Fra Domenico Pollini und Aleſſandro della Spina. — In Soprano's Vite de' pittori &c. (Genova 1768) wird Monaco del Isola d'oro, geb. 1346 zu Genua und † 1408, erwähnt, und von ſeinen Werken: Hiſtoriſche Documente der Provence, Lieder der Troubadours und deren Biographien, ein Buch über die Könige von Arragonien. — Die Ambraſer Sammlung in Wien hat ein aus den Jahren 1334—1342 ſtammendes Manuſcript, lateiniſche Gedichte an König Robert von Sicilien, mit zahlreichen Bildern in den Formen der Schule des Giotto; — die Bibliothek in München ein Miſſale romanum von 1374 mit Miniaturen von Nicolaus von Bologna; — S. Ambrogio in Mailand ein Miſſale mit vielen correct gezeichneten und mit grosser Feinheit ausgeführten Bildern vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts.

Aus der pariſer Bibliothek führt Labarte an als Werke aus der Schule Giotto's: die Schriften des h. Thomas von Aquino (Nr. 233 ital.), den Roman von der Tafelrunde (Nr. 343 fr.), Dante's Inferno (Nr. 74 ital.); — als Werke, welche den Einfluss des Simone de Martino verrathen: eine Bilderbibel in Folio (Nr. 9561), welche einſt der Königin Jeanne d'Evreux, der dritten Gemahlin Karls IV. des Schönen von Frankreich (des letzten Capetingers, † 1328) gehört hat. Das Buch beſteht aus 189 Blättern mit je einem oder mehreren Bildern und nur wenigen Zeilen Text. Ebendahin zählen mehrere Miniaturen eines Pſalters (Nr. 8846 lat.), welcher von verſchiedenen Händen des dreizehnten und des vierzehnten Jahrhunderts geſchmückt zu ſein ſcheint. Dieſer Zeit und dieſem Lande gehört auch ein Theil der Bilder einer lateiniſchen und franzöſiſchen Foliobibel (Nr. 166 fr.) an.

Zahlreicher ſind die Namen und die vorhandenen Werke aus dem fünfzehnten Jahrhundert. So werden dem Giovanni di Paolo, einem ſieneſiſchen Maler aus der Zeit des Eindringens des realiſtiſchen Stils in jene Schule, dreizehn Miniaturen eines Antiphonariums in der Bibliothek von

Siena zugeſchrieben, welches aus dem Kloſter St. Auguſtin in Lecceto ſtammt.

In der Biblioteca Nazionale (früher *Magliabecchiana)* in Florenz findet ſich ein Officium des heil. Eligius mit ſehr ſchönen Miniaturen, als deren Maler ein Bartolomeus und als Jahr der Entſtehung 1421 genannt werden. Hiernach könnte dieſer Künſtler nicht identiſch ſein mit Don Bartolomeo della Gatta, welcher nach Vaſari 1408 geboren war und 1491 als Abt des Camaldulenſerkloſters S. Clemente zu Arezzo ſtarb. Er malte zahlreiche Bücher, z. B. für die Kathedrale zu Lucca, wo ſich noch Werke ſeiner Hand unter den Chorbüchern befinden mögen. Auch ein Schüler von ihm, Lancilao in Padua, war ſehr geſchätzt. Der Ciſterzienſer Girolamo Fiorini zu S. Bartolommeo bei Ferrara und der Camaldulenſer Lorenzo Fiorentino, Schüler des Taddeo Gaddi, waren zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts thätig.

Von Filippo di Matteo Torelli, welcher ſchon 1440 zwei Pſalterien für den Dom in Florenz malte, beſitzt die Biblioteca Laurenziana ein Evangeliarium von 1467 und 1468 mit Bildern, die ſchwach im Nackten aber gut in der Gewandung und in den Randornamenten ſind. Ebenda iſt ein Lectionarium in vier Theilen mit kleinen Bildern und einer grösseren Compoſition: der heil. Zenobius exorciſirt ein Kind, von Bartolommeo und Giovanni di Antonio 1446. Zanobi Strozzi, ein Schüler Fieſole's und Francesco di Antonio, Schüler des Camaldulenſers Don Lorenzo, malten drei grosse Antiphonarien, welche in derſelben Bibliothek erhalten ſind. Von Francesco di Antonio allein rühren zwei Antiphonarien in der Kirche S. Lorenzo in Florenz her. Benedetto Silveſtri hatte 1457 zwei Graduale's zu malen.

Zu Siena arbeiteten: Anſano di Pietro, geb. 1405, welcher 1445 ſechs Miniaturen eines Pſalters, 1471 ſämmtliche eines Antiphonariums, 1472 ſolche für das Statut der Kaufmannsgilde der Stadt, ferner ein Breviar (alle vier in der dortigen Bibliothek) ausführte, und dem auch mehrere Bilder zweier Graduale's im Dom daſelbſt beigemeſſen werden. In ſeinen Malereien, welche gut gezeichnet, lebhaft colorirt und ſorgfältig ausgeführt ſind, ſpricht ſich eine an die Werke Fieſole's erinnernde religiöſe Begeiſterung aus.

Antonio Liberale von Verona, geb. 1451, † 1536, von welchem die Kirchen ſeiner Vaterſtadt Gemälde beſitzen und welcher auch der damals ſo beliebten Faſſadenmalerei nicht fremd blieb, kam durch den General des Ordens Unſerer lieben Frau von Monte Oliveto nach Siena und führte 1467—1474 für dieſen Orden ſowie für den Dom eine Anzahl von Miniaturwerken aus, welche ſich zum Theil noch an dem letztgenannten Orte und in Chiugi bei Arezzo vorfinden. Ein Graduale in Siena iſt bezeichnet: OPUS LIBERALIS VERONENSIS, welche Worte ein Lorbeerkranz umgibt. Seine Bilder ſind gut componirt und gezeichnet, mit kräftigem Colorit, die Randeinfaſſungen etwas einförmig. In dieſem letzten Punkte excellirt hingegen ſein Zeitgenoſſe Girolamo von Cremona, welcher Chorbücher für Siena an-

fertigte, und welchem die Miniaturen zu einer Abhandlung des Miſſionärs und Goldmachers Raimundus Lullus († 1315) über Chemie in der Biblioteca nazionale in Florenz, einige Bilder in einem Breviar der Kirche S. Egidio ebenda, ein Leben des Francesco Sforza mit vortrefflichem Bildniss desſelben (pariſer Bibliothek Nr. 372 ital.), ſowie ein Plautus aus der Bibliothek des Mathias Corvinus, jetzt in der wiener Hofbibliothek (Nr. 111) zugeſchrieben werden können. Die Bildniſſe in den beiden zuletztgenannten Manuſcripten ſind ganz im Geiſte der Schule Lionardo's.

Ein ausgezeichneter Schüler und Gehülfe Liberale's war der Bruder des aus ſeinen Fresken in der Sixtina &c. bekannten Coſimo Roſelli, Francesco. Auch von ihm beſitzt der Dom zu Siena Werke und die dortigen Archive nennen ferner als daſelbſt thätig geweſen: Giovacchino di Giovanni 1464, Giacomo Torelli 1466, Mariano di Antonio da Siena 1466, Giovanni Pantaleoni da Udine, Venturino, Sohn des Mailänders Andrea dei Mercanti, Fra Carlo da Venezia 1467, Pellegrino di Mariano Roſſini (Schüler des Anſano di Pietra) 1468, † 1492, Giovanni di Taldo. Eine Himmelfahrt der Jungfrau in einem Antiphonarium iſt von Giudoccio Cozzarelli 1482 († 1516) und die dazu gehörige Randeinfaſſung von Bernardino di Michele Ciglione bezeichnet.

Der erſte Herzog von Ferrara, Borſo von Eſte († 1471) und deſſen Nachfolger Ercole, Gönner der Künſte und Wiſſenſchaften, pflegten auch die Buchmalerei. Die Bibliothek in Ferrara beſitzt aus jener Zeit ſehr ſchöne Chorbücher, z. B. von dem Franciscaner Giovanni da Lucca, die Bibliothek in Modena eine prachtvolle Bibel in zwei Bänden, 1455—1461 von Borſo's Hofmalern Taddeo de' Crivelli, Giovanni und Francho de Ruſſi ausgeführt, und ein Breviar von Guglielmo de Magni und Guglielmo Zeraldi. S. Caterina de Vegri von Ferrara, Gründerin des Kloſters Corpus Domini zu Bologna † 1462, malte Chorbücher für beide Städte, Fra Giovanni Alighieri, Carmeliter in Ferrara, einen Virgil 1498.

In S. Pietro zu Perugia finden ſich werthvolle Miniaturwerke, namentlich ein prachtvoller Pſalter von Pierantonio di Giacomo da Pozzuolo 1471 und andere Chorbücher von Giacomo Corporali 1473.

Der S. 150 als Moſaikmaler erwähnte Gherardo di Giovanni di Miniato del Favilla war in jüngeren Jahren auch Miniator, ebenſo ſein Bruder Monte. Von den Büchern, an welchen nachweislich beide gearbeitet haben, befindet ſich ein Miſſale aus der Kirche S. Maria del Fiore (1492) in der Biblioteca Laurenziana; von Gherardo allein rührt ein Miſſale in S. Egidio (1474 bis 1476) her mit 34 grossen Bildern, einer Menge kleinerer in den Initialen, und mit den reichſten und geſchmackvollſten Randeinfaſſungen. Gherardo's Schüler in dieſer Kunſt waren Stefano di Tommaſo und der ſpäter zu erwähnende Boccardino. Monte di Giovanni malte ſpäter (bis 1528) allein noch zahlreiche Bücher für florentiner Kirchen, die Laurentiana beſitzt deren fünfzehn; an einem Pſalterium in der Badia und an einer Kosmographie des

Ptolomäus in der Biblioteca nazionale hat er mitgearbeitet. Er erſcheint in dieſen Bildern als ein höchſt talentvoller Maler, welcher mit Nutzen die flandriſchen Meiſter ſtudirt hat.

Von R. Piramo aus dem Städtchen Napoli am adriatiſchen Meere, einem ſehr tüchtgen Künſtler von entſchieden realiſtiſcher Richtung, beſitzt die wiener Hofbibliothek Miniaturen zu der Moral des Ariſtoteles, etwa vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Aus dem fünfzehnten Jahrhundert ſind endlich noch nachzutragen Michele Sertini in Florenz † 1416 (S. Maria Novella daſelbſt), der Dominicaner Benedetto Fiorentino, ein Anhänger Savonarola's, Dichter und Maler, von deſſen Werken jedoch nichts erhalten iſt; Carlo Maineri, Kalligraph und Miniator in Cremona in der erſten Hälfte des Jahrhunderts; ebendaſelbſt Giovanni und Pietro Gaddi um 1480; Bartolommeo da Bologna 1450—1512; Benedetto Bordone, welcher im Stile Mantegna's Chorbücher für die kleine Juſtina in Padua malte; Francesco dai Libri in Verona, geb. 1452, deſſen Chorbücher und Horarien untergegangen zu ſein ſcheinen; der Minorit Cherubino Monſignori; Decio und Agoſtino Ferranti, Vater und Sohn, von denen ſich im Dome zu Vigevano (Provinz Pavia) mehrere mit grossem Fleiss gemalte Ritualbücher befinden; die Stickerin und Malerin Suor Tommaſa Fiesca, Dominicanerin in Genua, geb. 1448, † 1534. In einer prachtvollen Bibel in ſieben Bänden, geſchrieben 1495—1497, welche Papſt Julius II. dem König Emmanuel von Portugal für das erſte indiſche Gold zum Geſchenk machte und welche aus Kloſter Belem nach Torre do Tombo gekommen iſt, ſind die Miniatoren der beiden erſten Bände namhaft gemacht: Sigismundo de Sigismundis von Ferrara und Alexander Verzanus.

Dem fünfzehnten und dem ſechzehnten Jahrhundert gehört an der Florentiner Attavante, welchen Vaſari irrig zu einem Zeitgenoſſen Fieſole's macht, der 1455 ſtarb, während Attavante noch 1511 thätig war. Er iſt namentlich für den König Mathias Corvinus von Ungarn (geb. 1443, † 1490) beſchäftigt geweſen. Die Bibliothek dieſes Fürſten wurde in Folge der Eroberung Ofens durch die Türken nach der Schlacht bei Mohacs 1526 theils verbrannt, theils zerſtreut. Die Wittwe des bei Mohacs gefallenen Königs Ludwig und Schweſter Karl's V., Maria, brachte als Statthalterin der Niederlande ein von Attavante prachtvoll ausgeführtes Miſſale zuerſt nach Mecheln, von wo es durch Philipp II. in die Bibliotheque des Ducs de Bourgogne in Brüſſel kam. Das erſte Blatt zeigt auf der Rückſeite das Wappen des Königs von Ungarn, den Namen des Malers ACTAVANTES DE ACTAVANTIBUS und die Jahreszahl 1485; auf einer grossen Miniatur der Kreuzigung iſt bemerkt, dass ſie zu Florenz 1487 ausgeführt worden. Es enthält vier grosse Miniaturen, eine Anſicht von Ofen, die Bildniſſe des Mathias Corvinus und ſeiner zweiten Gemahlin Beatrix von Arragonien, zahlreiche kleine Vignetten, Medaillons, Randverzierungen u. ſ. w. Auf dieſes Buch leiſteten die Herzoge

von Brabant den Verfaſſungseid. Ein zweiter ebenfalls von Attavante bezeichneter Codex aus derſelben Bibliothek, enthaltend das Satiricon (Encyklopædie) des Marcianus Felix Capella (um 460 n. Chr.) und andere Schriften, iſt an die Marcusbibliothek in Venedig gekommen. Das erſte Bild gehört zu der Vermählung der Philologie mit Mercur, einem allegoriſchen Roman, welcher die Einleitung zu der Encyklopædie bildet, welche ſelbſt durch Abbildungen der ſieben freien Künſte (Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Muſik, Arithmetik, Geometrie, Aſtronomie) illuſtrirt iſt. Ein Commentar des h. Hieronymus zum Propheten Ezechiel, von Nicolaus von Faenza für Mathias geſchrieben, von Attavante gemalt, befindet ſich in der wiener Hofbibliothek (Nr. 654), ebenda ein Philoſtrat, deſſen Miniaturen völlig zu dem brüſſeler Miſſale ſtimmen. Weitere ſieben Bände gleicher Provenienz, Kirchenväter und Profanſchriften, hat die Eſtenſiſche Bibliothek in Modena; ſie ſind hauptſächlich, und darin liegt auch die eigentliche Stärke Attavante's, mit ſchönen Initialen und Arabesken geziert, in welche Bruſtbilder, — vielleicht Porträts — Genien, Wappen u. dgl. m. einbezogen ſind. Das ſogenannte Breviar des Mathias Corvinus in der Vaticaniſchen Bibliothek, in ähnlicher Weiſe ausgeſtattet, iſt nach einer Notiz auf einem Blatte in ſeinem künſtleriſchen Theile erſt nach des Königs Tode, nämlich 1492, vollendet worden. In einem anderen für den Erzbiſchof von Gran angefertigten Breviar in der pariſer Bibliothek (Nr. 8879 lat.) werden die Miniaturen ſämmtlich, in einer Handſchrift der Geſchichte des Paulus Oroſius (V. Jahrh.) in der Bibliothek des Arſenals (H. L. 71) wenigſtens ein Theil der Bilder dem Attavante zugeſchrieben. Auch in einem Commentar des h. Hieronymus zu den Pſalmen (pariſer Bibliothek Nr. 16,839 lat.) mit dem Wappen des Mathias können die Miniaturen von Attavante ſein. Endlich war dieſer Künſtler in den Jahren 1508—1511 für den Dom in Florenz beſchäftigt, und man glaubt in zwei Antiphonarien dieſes Doms und in einem Diurnal der Laurenziana ſeine Hand zu erkennen.

Eine Reihe von florentiner Künſtlern übte noch bis weit in das ſechzehnte Jahrhundert hinein die Miniaturmalerei aus. So Littifredi (Litti di Filippo Corbizi), welcher 1494—1515 in Siena lebte und von deſſen Werken ein Gebetbuch, für die Dominicaner von S. Caterina gemalt, ſich noch in der Biblioteca comunale zu Siena vorfindet und an die Weiſe Attavante's erinnert.

Giovanni di Giuliano Boccardi, genannt Boccardino (und zwar zum Unterſchiede von ſeinem Sohne Francesco: *Vecchio)*, oben als Schüler Gherardo's aufgeführt, arbeitete für die Badia in Florenz, wo von den zahlreichen Ritualbüchern nur noch ein Pſalterium und ein Antiphonarium vorhanden ſind, in welchem einige Miniaturen dieſem Künſtler beigemeſſen werden; 1511 und 1514 malte er für den Dom und S. Lorenzo in Florenz, 1518 für den Dom von Siena und für S. Pietro in Perugia, 1526 die Pan-

decten des Juſtinian, die ſich, nicht ganz vollendet, in der Biblioteca nazionale in Florenz befinden. Seine Malereien beſtehen in eleganten Randverzierungen mit Putten, Thieren, Wappenſchilden und Cameen. Auch in Siena, in Perugia und in Monte Caſſino glaubt man noch Werke ſeiner Hand zu beſitzen.

Sein Zeitgenoſſe, der Dominicaner Fra Euſtachio, geb. 1473, † 1555, welcher ebenfalls für Siena und Florenz beſchäftigt war, zeigt in den Werken, welche bei S. Maria della Quercia bei Viterbo und im Dom von Florenz von ihm vorhanden ſind, ebenfalls ſeine Hauptſtärke im Ornament.

Girolamo dai Libri, 1472 oder 1474—1556, der Sohn Francesco's, wurde von dieſem zum Miniator gebildet. Waagen erkennt ihm ein Lectionarum romanum im Britiſh Muſeum (Addit. Nr. 15,815) zu, welches aus S. Juſtina in Padua ſtammt. Später verliess er dieſen Kunſtzweig, ſoll aber der Lehrer des berühmteſten italieniſchen Miniaturmalers im ſechzehnten Jahrhundert, des Giulio Clovio geweſen ſein. Dieſer, 1498 in Grizane (von Vaſari Griſone genannt) in Croatien geboren, kam jung nach Italien, genoss auch den Unterricht des Giulio Romano, bildete ſich nach dieſem und nach Raphael, ging ſpäter zur Nachahmung Michel Angelo's über und gerieth dadurch in Manierirtheit. Eine Zeit lang war er bei König Ludwig von Ungarn, deſſen Aufmerkſamkeit er durch eine nach Dürer copirte Madonna erregt hatte. Der Tod des Königs führte ihn nach Italien zurück. Nach der Eroberung Roms durch den Connetable von Bourbon 1527 flüchtete er nach Mantua und trat, um ungeſtört arbeiten zu können, in das dortige Kloſter der Flagellanten, S. Ruffino, wurde aber nach drei Jahren durch ſeinen Gönner, den Cardinal Marino Grimani, aus dem Ordensverbande gezogen, ſchloss ſich nach deſſen Tode dem Cardinal Alexander Farneſe an und ſtarb 1578 in Rom. Von ſeinen Zeitgenoſſen über Gebühr gepriesen, erregen ſeine Arbeiten doch auch heute noch Bewunderung durch treffliche Zeichnung, äusserſte Zartheit in der Ausführung und höchſt geſchmackvolles Ornament. Einige ſind datirt (und zwar nennt er ſich nach ſeiner Heimath bald Julius Gravata oder Julius Macedo, der Kroat oder der Makedonier), andere laſſen ſich je nach der Hinneigung zu Raphael oder Michel Angelo annähernd beſtimmen. Zu den früheren gehören: Grimani's Commentar zu den Paulinifchen Briefen, wahrſcheinlich 1531—1532 ausgeführt, mit heitern raphaelesken Randeinfaſſungen und einem vorzüglichen Bildniſſe des Cardinals (Loane's Muſeum in London); — Gebetbuch der Dionora Hippolita Gonzaga von Mantua (bei Andrew Fountaine in London); — das Officium de beata Maria Virg. (im Muſeum zu Neapel) mit 26 der ſchönſten Miniaturen, an welchen er neun Jahre gearbeitet haben ſoll; — des Eurialus von Ascoli Gedicht über den Zug Kaiſer Karl's V. gegen Tunis (wiener Hofbibliothek) mit allerlei allegoriſchen Darſtellungen, in welchen ſchon gewaltſame Bewegungen vorkommen. An der Divina Commedia Dante's in der Vaticaniſchen Bibliothek (Nr. 365), welche ihm zu-

geſchrieben wird, mag er mitgearbeitet haben. Ein Codex priscæ romanæ psalmodiæ (pariſer Bibliothek Nr. 8880 lat.) iſt ſeiner würdig. Ausserdem ſieht man von ihm in der Brera in Mailand eine Ehebrecherin nach Palma vecchio, in Florenz eine Magdalena am Fusse des Kreuzes, bezeichnet 1553, und einen Leichnam Chriſti, Einzelnes im Britiſh Muſeum und beim Herzog von Sutherland. Philipp II. ertheilte ihm den Auftrag, nach Heemskerk's Stichen die Siege Karl's V. zu malen, es iſt aber zweifelhaft, ob man die durch Joſeph Bonaparte dem Escurial entnommenen, jetzt im Britiſh Muſeum befindlichen zwölf Miniaturen dieſes Inhalts als das Werk des Clovio anſehen dürfe. Er arbeitete ausserdem für Papſt Paul IV., Cosmos von Medici u. A.

Sein Nachahmer iſt Apollonius de Bonfratellis (Buonfratelli), der um 1560 für Pius IV. arbeitete (Britiſh Muſeum).

Noch ſind aus dem ſechzehnten Jahrhundert zu verzeichnen: Matteo di Terranuova, welcher 1518 mit Francesco Boccardino vier Chorbücher für S. Pietro in Perugia malte; Aloyſius von Neapel, zwei Chorbücher von 1526 und 1527 ebendaſelbſt; Ignazio Danti, Dominicaner aus Perugia, für Cosmos I. Landkarten mit perſpectiviſchen Gebirgen, Wäldern, Thieren &c. noch im Palazzo vecchio in Florenz, † 1586; Piero Ceſarei, gen. Perino da Perugia, † 1602, Chorbücher für Spoleto; Lorenzo de Caſtro, Franciscaner, Spanier von Geburt, Graduale von 1521 in der Kirche Ogniſſanti in Florenz; Fra Luca Pacioli und Fra Francesco da Reggio, Minoriten, von welchen der erſtere zwei Werke über die Proportionen der Verſalbuchſtaben verfasste; Giovan Batiſta Benvenuti *il Ortolano*, Lodovico Mazzolino und Domenico Panetti in Ferrara unter Alfonſo I., aus ihrer Zeit ein ſchönes Officium Virginis in der Bibliothek zu Modena; Iſidorus, Evangeliarium von 1580 im Dom zu Padua; Giovanfrancesco di Mariotto und Antonio di Girolamo, 1525—1530 für den Dom in Florenz thätig; Pietro da Tramoggiano, Prior des Dominicanerkloſters S. Maria del Saſſo bei Bibbiena, † 1596; Pietro Martire Somenzio, Bücher für die Congregazione municipale in Cremona; Giorgio Bellunese von S. Vito.

Auch im ſiebzehnten Jahrhundert verzierten Mönche noch ihre Chorbücher mit Miniaturen. So die Capuziner Francescantonio Caneti und Hippolito Caneti in Florenz; Bernardino Caſtello, Minorit in Genua.

Zum Schluſſe noch einige ausgezeichnete Miniaturwerke, über deren Künſtler nichts feſtſteht.

Datirt 1459 iſt ein Exemplar der Trionſe des Petrarca in der wiener Hofbibliothek (Nr. 2649) mit ſechs grösseren Bildern von mässigem Kunſtwerth und zierlichen Randornamenten; an dem Triumphwagen der Liebe zieht auch ein Papſt mit. — Für ein Gebetbuch ebenda (Nr. 1981) deuten Anklänge im Stil der Bilder und die theilweiſe Benutzung des Dialekts auf venezianiſche Herkunſt, etwa um 1470. — In die Zeit zwiſchen 1480 und 1490 dürfte eine dort (Nr. 4) befindliche Ausgabe der Reden Cicero's

fallen mit Vignetten und besonders hübschen Einrahmungen, Candelabern, Pilastern &c. mehrere in Braun und Gold ausgeführt.

In Rom: in der vaticanischen Bibliothek die Bibel der Herzoge von Urbino; im Palazzo Sciarra das prachtvolle Missale des Cardinal Colonna († 1522); im Palazzo Chigi das Missale Pius II. († 1464) und das Missale Clemens VII. († 1534); in der Biblioteca Casanatense des Klosters S. Maria sopra Minerva das Missale des Cardinals Cornari mit Miniaturen im Stile Raphaels &c. &c.

Fig. 56.
Initial-V, italienisch.

Von dem Stil der Randeinfassungen im fünfzehnten Jahrhundert geben wir auf der ersten Seite des Vorworts zu diesem Bande eine Probe, entnommen einer Handschrift der Poesie di Francesco Petrarca in der pariser Bibliothek (Nr. 7770). Der hier beigedruckte Buchstabe V (Fig. 56) zeigt uns die gegen Ende des fünfzehnten und zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts beliebte Art, die Initialen mit Laubwerk, Insecten u. dgl. zu verzieren und dieselben zugleich als Rahmen für Porträtmedaillons zu benutzen.

Das Entstehen einer selbständigen Malerschule in Spanien[1] fiel in eine Zeit, für welche die Miniatur keine Bedeutung mehr hatte. Was von Buchmalerei spanischer Herkunft bekannt ist, zeigt niederländischen, italienischen, auch deutschen Einfluss, häufig neben einander, so dass der Maler des Figuralen sich an flandrische oder deutsche Vorbilder gehalten hat, in den Randverzierungen aber italienische Muster benutzt sind, — falls nicht der Künstler selbst ein Italiener war. Im Allgemeinen treten die verschiedenen Stilformen in dem fremden Lande beträchtlich später auf, als in der Heimath. An den Werken aus älterer Zeit macht sich auch das Hinübergreifen der irischen Schule bemerkbar und in der Architektur wie in den Ornamenten zur Füllung der Gründe schlagen maurische Reminiscenzen durch. Ein specifisch spanisches Element tritt im Colorit auf, in der Vorliebe für tiefe, dunkle Färbung. So ist für die Schatten häufig Schwarz oder Dunkelblau verwendet. Ultramarin oder Indigo und Carmin herrschen auch im Uebrigen, z. B. bei den gemalten Buchstaben vor, Grün fehlt fast gänzlich.

Aus dem zehnten Jahrhundert enthält die Bibliothek zu Madrid einen

---

[1] H. Shaw, *A Handbook of the art of illumination.* London 1866.

Codex *El Vigilano*, Concilsbeſchlüſſe von dem Mönche Vigilia des Kloſters S. Martin de Albelda 976 beendigt, mit den Bildniſſen des Königs Sancho el Craſo, des D. Ramiro von Navarra, der Königin Uracca und des Vigilia.

Ein lateiniſcher Commentar zur Apokalypſe im Britiſh Muſeum (Add. 11. 695) iſt in dem Kloſter Silos in der Diöceſe Burgos 1109 vollendet worden, Joſeph Bonaparte hat den Codex aus Spanien entführt. Zwiſchen dem figuralen und dem ornamentalen Theile iſt ein gewaltiger Abſtand. Menſchen und Thiere ſind roh, die Initialen erinnern an iriſche, die zierlichen Ornamente aber ſind durchaus arabiſch, ebenſo die Architektur mit ihren Hufeiſenbögen und den teppichartig bemalten Mauern.

Einige Werke aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert, in welchen der byzantiniſche Stil zur Geltung kommt, ſind S. 215 erwähnt worden.

Don Garcia Martinez verzierte 1381 die Decretalen von Avignon. Etwa in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts wird geſetzt Les Lois d'Alfonſe, Roi de Castile, im Britiſh Muſeum (Add. 20. 787) mit Bildern von ſehr charakteriſtiſcher und feiner Zeichnung, gegen welche das ſchwere faſt rohe Colorit abſticht.

Aus dem fünfzehnten Jahrhundert hat dieſelbe Bibliothek ein Manuſcript des Officium Virginis (Add. 18. 193), das Figurale unter niederländiſcher und deutſcher Einwirkung, die Ränder in italieniſcher Weiſe, und eine Ueberſetzung der Ethik des Ariſtoteles, verfasst vom Infanten Carlos, Sohne Johannes II. von Navarra, mit prachtvollen Initialen und Randverzierungen, in welchen arabiſcher und italieniſcher Stil verſchmolzen erſcheinen.

Aus dem ſechzehnten Jahrhundert begegnen uns Denkmäler und Namen häufiger. So bezeichnet ein Miſſale von 1514—1518 in der Kathedrale zu Toledo Fray Filipe, Alois Vasque und Bernardino Canderoa als die Künſtler und eben dort waren 1520 thätig Francisco de Villadiego und Diego de Arroyo. Für das Escurial arbeiteten im Auftrage Philipp's II.: Andrea Ramirez, † 1559, Criſtobal Ramirez, † 1577, Simon de Santjago um 1584, Nicolao della Torre um 1572, Francisco Hernandez, Giov. Batt. Caſtello aus Genua, † 1637 im neunzigſten Jahre, ein Schüler des Luca Cambiaſo, Fray Criſtobal de Truxillo und deſſen Schüler Fray Martino de Palencia und die Hieronymiten P. Julian Fuente del Saz und P. Andrea da Leon. In Sevilla malten Bernardo und Diego de Orte, Luiz Sanchez (um 1516), die Karthäuſer Francesco Galeas und Franc. Morales, in Valencia der Franciscaner Nicolas Fattor. Ein für eine Kirche in Segovia 1545 gemaltes Cancionale in ſechs Bänden (im Beſitz des Profeſſor Johnſon in Oxford) zeigt das früher charakteriſirte Gemiſch von niederländiſchem &c. Stil.

Eins der reichſten Denkmäler aus dieſer Zeit, von Maria von Arragon und Caſtilien für Fernando, den Sohn des Königs Emmanuel von Portugal beſtimmt aber unvollendet geblieben, iſt im Britiſh Muſeum. Es veran-

ſchaulicht auf elf Blättern die Verbindungen zwiſchen den Herrſcherhäuſern von Spanien und Portugal. Die fürſtlichen Perſonen erſcheinen in voller Figur oder als Bruſtbilder zwiſchen reichem Ornament von Zweigen und Laubwerk, auf den Rändern ſind wichtige Ereigniſſe der entſprechenden Zeit, Schlachten u. ſ. w. dargeſtellt, alles vortrefflich gezeichnet und wohl von niederländiſchen Künſtlern herrührend. Die Beiſchriften ſind, der Beſtimmung des Werkes entſprechend, in portugieſiſcher Sprache. — Ein Gebetbuch in der wiener Hofbibliothek (Nr. 1849) iſt zwiſchen 1560 und 1573 geſchrieben und minirt.

Aus dem ſiebzehnten Jahrhundert finden wir Melchior Riguel um 1603 in Sevilla, D. Gabriel de Torres, geb. um 1600 in Madrid, Francisco Herrera, 1637 für Philipp IV. beſchäftigt.

Für die Miniaturmalerei in Portugal ſind wir auf das von Graf Raczynski und Vicomte de Juromenha [1] geſammelte Material angewieſen. Darnach erwähnt Frey Bernardo de Brito in ſeiner Monarquia lusitana eine ſehr alte Bibel im Kloſter Alcobaça (Estremadura) mit einem Bildniſſe des Grafen Heinrich, Stifters der burgundiſchen Dynaſtie in Portugal († 1112) *nach der Natur;* Juromenha nimmt an, dass dies nur das Werk eines arabiſchen Künſtlers geweſen ſein könne. Die Bibel wird bei der Plünderung des genannten Ciſterzienſerſtifts durch die Franzoſen 1811 zu Grunde gegangen ſein.

Ein Manuſcript von 1277 im königlichen Archiv zu Liſſabon, Conſtitutionen portugieſiſcher Städte enthaltend, weist einen Chriſtus am Kreuz, roth und blau gemalt, auf; ein Cancioneiro in der Bibliothek des Palacio d'Ajuda von 1300 hat Vignetten, »von Lord Charles Stuart ungenügend publicirt.« Die *Oras,* das ſogenannte Gebetbuch der Königin Katharina, Gemahlin Johanns III., im königlichen Archiv, ſoll Eigenthum des Königs Eduard als Kind geweſen ſein, würde demnach aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts ſtammen.

Die Infantin Donna Philippa, Tochter des bei Alfarrobeira getödteten Infanten Don Pedro von Coimbra und Schwägerin Alfonſo V. (1438—1481), war ſelbſt Malerin und vermachte dem Kloſter Odivellas Homilien mit Bildern von ihrer Hand.

Die Blüthe der Malerei überhaupt und auch der Miniatur in Portugal datirt von Antonio Hollanda um 1500, wohl einem eingewanderten Niederländer und deſſen Sohne Francisco Hollanda (1517 oder 1518 — 1584), welcher für die Klöſter Thomar und Belem malte. Ein anderer Nieder-

---

[1] Raczynski, *les arts en Portugal.*

länder, Meſtre Simão (Simon) von Antwerpen, arbeitete 1530 für den Infanten Dom Fernando. Zeitgenoſſen dieſer ſind Duarte d'Armas, von welchem ein Buch mit Zeichnungen portugieſiſcher Feſtungen von 1507 in Torre do Tombo, — Bruder Simon de San Jozé, von dem ebenda ein Wappenbuch, — der Carmeliter Bento Contreiras, — Alvarus, der 1527 das illuminirte Titelbild zum elften Bande (Eſtremadura) von den Verordnungen &c. des Königs Emmanuel malte.

Aus dem ſiebzehnten Jahrhundert lernen wir kennen Eduardo Caldeira, welchen das zu Liſſabon (Uliſſipone) 1612 [1] geſchriebene Werk Genealogia universal de la nobilissima caza de Sandoval in der pariſer Bibliothek nennt; indeſſen bleibt zweifelhaft, ob er Schreiber oder Maler war. Ferner Eſtevão Gonçalvez Neto, Canonicus der Kathedrale zu Vizeu, von welchem die Akademie der Wiſſenſchaften in Liſſabon ein ausgezeichnetes Miſſale beſitzt, und den Canonicus Manuel da Purificação.

Noch ſpärlicher fliessen die Quellen für die Geſchichte der Miniatur im Orient. An Denkmälern gebricht es keineswegs. Die ausserordentliche Werthſchätzung der Kalligraphie bei den Orientalen, die Eignung ihrer Schriftzüge, in das Ornament überzugehen, mussten zur bildlichen Verzierung der Manuſcripte führen, und in der That iſt es dieſes Gebiet neben der Decoration der Wände, auf welchem wir überhaupt der Thätigkeit orientaliſcher Maler begegnen. Allein die arabiſchen, perſiſchen, indiſchen Handſchriften in unſeren Bibliotheken ſind bisher faſt nur unter philologiſchem, literariſchem oder hiſtoriſchem Geſichtspunkte der Prüfung unterzogen worden. Bis einmal die hierher gehörigen Miniaturenſchätze in London (Indiahouſe, Britiſh Muſeum), Oxford (Univerſität), Paris (Louvre) u. ſ. w. von Orientaliſten und Kunſtgelehrten gemeinſchaftlich werden durchforſcht ſein, müſſen wir uns mit einigen dürftigen Nachrichten begnügen.

Die Werke ſtrenggläubiger Muhammedaner können nur verhältnissmässig geringe Ausbeute gewähren, da ſie ſich der Abbildung lebender Geſchöpfe enthalten. So finden wir denn wohl prächtige, rein ornamentale Randverzierungen in Manuſcripten wie in dem Koran von 1422, geſchrieben von Mohammed, Sohn des Hadji Haſſan, in der Bibliothek des Arſenals in Paris; (das Ornament am Ende der Abſchnitts Miniatur iſt dieſem Manuſcripte nachgebildet, die arabiſchen Worte bedeuten: *nur reine Hände dürfen dieſes Buch berühren;*) ferner in dem Koran der Moſchee des Sultan Barquq in Kairo vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts, in dem Koran aus dem Grabmal des Sultan El-Ghury in Kairo, ſechzehntes Jahrhundert, in einem

---

[1] Nicht 1512, wie bei Raczynski gedruckt iſt.

Koran in Firmin Didot's Beſitz (Einzelnheiten daraus bei Racinet, l'Ornement polychrome), in einem Koran aus dem achtzehnten Jahrhundert in Kairo. Aus den in Kairo befindlichen Handſchriften theilt Prisse d'Avennes in l'Art arabe ſchöne Proben mit. In den Malereien aus dem vierzehnten Jahrhundert mahnt uns in den Ornamentformen und der Farbenzuſammenſtellung vieles an romaniſche Ornamentation, insbeſondere rheiniſches Email. Dem Maler des Korans aus dem achtzehnten Jahrhundert aber haben mauriſche Wand- und Fussbodenbekleidungen die Motive gegeben.

Dagegen iſt eine Seltenheit das wahrſcheinlich für Convertiten beſtimmte Evangeliarium im Britiſh Muſeum (II. 856), und auch da ſind die Evangeliſtenfiguren barbariſch neben ſehr feinem und elegantem Ornament. Ebenſo bildet eine Ausnahme das Exemplar der Makamen des Hariri aus der Zeit von 1333—1334 in der wiener Hofbibliothek. Das erſte Blatt ſtellt den Dichter auf einem Throne, den Becher in der Hand, vor. Zwei Figuren mit Flügeln halten ihm eine Binde über den Kopf; Perſonen mit Bechern, Muſicirende, ein Jongleur umgeben ihn. Vor jeder folgenden Makame wird in einer Vignette der ſeine Gedichte recitirende Hariri gezeigt. Die Miniaturen haben grosse Verwandtſchaft mit chineſiſchen Malereien, nur ſind die Farben ſchwer und matt. Die Geſichter ſind breit und dick, die Augen nach den Schläfen hinaufgezogen, das Fleiſch ſehr röthlich; Schattenangabe fehlt gänzlich. Von einer andern Handſchrift des Hariri, dreizehntes Jahrhundert, die ſich in Kairo zu befinden ſcheint, gibt Prisse d'Avennes die Randeinfaſſung des erſtenBlattes, in welcher allerlei meiſt ſehr geſtreckte aber ſonſt von guter Beobachtung zeugende Thiere ſich zwiſchen den Arabesken tummeln, und in den oberen Ecken Engelgeſtalten mit Flügeln und Nimben angebracht ſind.

Freier konnte ſich die Malerei bei den Perſern und muhammedaniſchen Indiern entwickeln. Grossmogul Akbar (1542—1605), der Bahnbrecher der Toleranz, der Förderer aller Wiſſenſchaften und Künſte, pflegte auch die Kalligraphie und Miniaturmalerei an ſeinem Hofe, wo nach dem Berichte ſeines Miniſters und Hiſtoriographen Abulfazl mehr als hundert berühmte Meiſter dieſe Kunſt ausübten, Perſer und Hindu's: Mir Sajjid Ali aus Tabriz; Khaja Abduſſamad genannt Schirinkalam (d. i. Süss-Stift) aus Schiraz; deſſen Schüler Daswanth, ein Hindu niederer Herkunft, deſſen Talent der Kaiſer ſelbſt entdeckte und ausbilden liess, — Daswanth galt für den erſten Maler ſeiner Zeit, im Wahnſinn gab er ſich ſelbſt den Tod; Baſawan, den Einige in gewiſſen Dingen, beſonders im Porträtmalen, dem Daswanth noch vorzogen u. v. a.

Aus dieſer Zeit ſcheinen denn auch die meiſten indiſchen und perſiſchen Miniaturwerke in unſeren Bibliotheken zu ſtammen. So in der wiener Hofbibliothek: Der Ziergarten Senajis, der Fünfer (Chamse) Niſamis, der Divan Schahis, der Fruchtgarten Sadis, der Divan des Kemal; im Oeſterreichiſchen Muſeum ein dreibändiger Heldenroman. Die Gegenſtände

ſind Hoffeſte, Gelage, Jagden, Kämpfe u. dergl. m., die Köpfe meiſt ganz ausdruckslos, auch die Bewegungen ſteif, ſelbſt die Thiere ziemlich ſchwach, Landſchaftliches völlig roh, nur das Laub der Bäume, einzelne Blumen &c. auf das minutiöſeſte ausgeführt, ebenſo Rüſtungen, Kleidungen, Teppiche u. ſ. w. Von Perſpective iſt kaum eine Spur wahrzunehmen, die Könige, Feldherrn &c. überragen ihre Umgebung. Die Malerei iſt in dick aufgetragenem Guaſch.

Von beſonderer Wichtigkeit iſt eine für Akbar geſchriebene Anthologie aus perſiſchen Dichtern in der Bibliothek zu Berlin. Zwiſchen den Malereien einheimiſcher Künſtler finden ſich nämlich auch niederländiſche Kupferſtiche und Malereien eingeklebt, die von abendländiſchen Künſtlern und deren eingeborenen Schülern herzurühren ſcheinen. Auch an anderen Orten ſollen zwiſchen rein orientaliſchen Bildern zuweilen Madonnen oder andere Darſtellungen evident europäiſchen Urſprungs vorkommen. Hiernach ſind ohne Zweifel unter den Holländern und Portugieſen, welche Akbar in das Land und an ſeinen Hof kommen liess, auch Maler geweſen.[1] Von türkiſchen Miniaturen iſt bis jetzt wenig bekannt. Hier und da mitgetheilte Proben zeigen, dass die türkiſchen Maler arabiſche und perſiſche Motive der Decoration benutzt haben, während in einem Manuſcript der wiener Hofbibliothek, der Roſenkranz der Kunden aus der Zeit von 1676—1683 im Figürlichen noch der byzantiniſche Typus nachwirkt.

IX.

Rückblick.

Wenn der Geſchichte der ornamentalen Künſte im Allgemeinen noch der Nebenzweck zufällt, die Gegenwart zur Wiederaufnahme vergeſſener oder doch ausser Uebung gekommener Fertigkeiten anzuregen, ſo haben wir im Gegenſatz die Buchmalerei als ein abgeſchloſſenes Capitel zu betrachten, deſſen Fortſetzung der Untergang der heutigen Cultur vorausgehen müsste. Von unerſetzlichem Werthe für die Geſchichte der bildenden Kunſt in verſchiedenen Epochen, aus welchen andere Denkmäler gar nicht oder doch nur ſehr ſparſam auf uns gekommen ſind, von hoher Culturbedeutung für Zeiten, in welchen die Kunſt, Geſchriebenes zu leſen, ausſchliessliches Beſitzthum der Gelehrten war, musste die Miniaturmalerei vom Schauplatze

---

[1] Schnaaſe, *Geschichte* III. 466. — Waagen, *treasures* und *Kunstdenkmäler in Wien* II. — Ed. Sachau, *Indische Malerei* in „Oeſterr. Wochenſchrift für Wiſſenſchaft und Kunſt" 1872. II. 629.

abtreten, als die Tafelmalerei ſich ſelbſtändig in ſo grossartiger Weiſe entwickelte, Kupferſtich und Holzſchnitt den Zeichnern ein ganz neues Gebiet eröffneten und dieſe beiden Künſte im Verein mit dem Buchdruck die praktiſche Aufgabe der Buchmalerei übernahmen.

In Aegypten ſehen wir die Miniatur aus der Bilderſchrift hervorgehen, aus Rom ſagen uns die älteſten Nachrichten von Pflanzenabbildungen und Porträts, welche als Illuſtrationen im eigentlichen Sinne dem Texte beigegeben wurden, aber ſchon um das Jahr 400 unſerer Zeitrechnung begleitet der Maler die Erzählung des Geſchichtſchreibers oder Dichters mit den Schöpfungen ſeiner Phantaſie.

Wie alle Kunſt und Wiſſenſchaft findet das Schreiben und Ausmalen der Bücher während des erſten Jahrtauſends die einzige Zuflucht in Klöſtern. Während aber im Abendlande auch dieſe, ausser in Irland, entweder durch ſtaatliche Umwälzungen und verheerende Kriege in ſolchen Beſtrebungen geſtört und denſelben entfremdet wurden, gedieh im oſtrömiſchen Reiche die Buchmalerei zu hoher Blüthe und löste ſich auch zeitig die Miniaturmalerei von der Kalligraphie als ſelbſtändiger Kunſtzweig ab. Selbſt ein Kaiſer, Theodoſius der Jüngere, verſchmähte es, wie ein Jahrtauſend ſpäter König René, nicht, ſich in die Reihe der Miniatoren zu ſtellen, und ein anderer Theodoſius im achten Jahrhundert widmete ſich wenigſtens in ſeiner klöſterlichen Zurückgezogenheit zu Epheſus derſelben Beſchäftigung. Der Wahnſinn der Bilderſtürmer vernichtete die Schöpfungen der Kunſt und unterbrach deren Ausübung, widmete ſelbſt die Künſtler dem Untergange. Und als es nicht mehr als Verbrechen betrachtet wurde, das Heilige abzubilden, liess man doch der Kunſt nicht volle Freiheit der Bewegung.

Der Bildungsdrang Karls des Grossen ruft dann im achten Jahrhundert ein neues Leben auf dieſem Gebiete hervor; die byzantiniſche Kunſt einerſeits und die iriſch-angelſächſiſche anderſeits, die in ihrer Heimath keine weitere Entwicklung verhiessen, gaben wenigſtens die Samenkörner ab, aus welchen auf fremdem, jungfräulichem Boden eine neue Saat ſpriessen konnte. Aus kindiſch-unbeholfenen Anfängen wächst nun in Deutſchland, den Niederlanden, Frankreich eine Kunſtübung empor, welche bald Vorläufer, bald Begleiter der grossen Stilbewegungen, für die Kenntniss dieſer von hoher, zum Theil von massgebender Wichtigkeit (z. B. für die franzöſiſche Malerei, von deren grösseren Werken ſo wenig den hundertjährigen Krieg mit England, die bürgerlichen und religiöſen Unruhen und die grosse Revolution überdauert hat) zugleich einer der ergiebigſten Quellen für die Kunde der Denkweiſe, der Sitten, der Tracht &c. vergangener Jahrhunderte bietet.

Von ihrer Tochter, der Buchilluſtration vermittelſt des Holzſchnitts, verdrängt, hat die Buchmalerei jener ein reiches Erbe hinterlaſſen, welches anfangs auch reichlich ausgebeutet wurde, im Laufe der Jahrhunderte aber in Vergeſſenheit gerieth. Der wiedererwachte Sinn für eine gediegene, künſtleriſche Ausſchmückung der Druckſchriften führt naturgemäss auch

zum Durchforſchen der in alten Handſchriften aufgehäuften unermesslichen Schätze an Initialen, Vignetten, Zierleiſten, Arabesken u. ſ. w. behufs ihrer Verwendung in der Typographie, während ſich bisher faſt ausſchliesslich die Archäologie und die Kunſtgeſchichte mit ihnen beſchäftigten. Und inſofern hat denn auch die Miniatur ihre praktiſche Bedeutung für die ornamentale Kunſt unſerer Zeit.

Nachlese zur Literatur.

Val. Boltz von Rufach, Illuminierbuch Künſtlich alle Farben zu machen und zu bereiten. Allen Brieffmalern &c. nützlich und gut zu wiſſen. Frankfurt a. M. 1562.

F. H. v. d. Hagen, Handſchriftengemälde und andere bildliche Denkmäler der deutſchen Dichter des XII.—XIV. Jahrh. Berlin 1853.

— — Ueber die Gemälde in den Sammlungen der altdeutſchen lyriſchen Dichter, vornehmlich in der Maneſſe'ſchen Handſchrift &c. Berlin 1844.

Camesina und Heider, Die Darſtellungen der Biblia pauperum in einer Handſchrift des XIV. Jahrh. im Stifte St. Florian. Wien 1863.

H. Reiss, Sammlung der ſchönſten Miniaturen des Mittelalters aus dem XIV. und XV. Jahrhundert. Wien 1867.

J. E. Wocel, Welislaw's Bilderbibel aus dem XIII. Jahrhundert in der Bibliothek des Fürſten Lobkowitz. Prag 1871.

C. Becker und J. H. v. Hefner-Alteneck, Kunſtwerke und Geräthſchaften des Mittelalters und der Renaiſſance. Frankfurt 1852/63.

J. Kukuljevic Sakcinski, Leben des G. J. Clovio, Beitrag zur ſlaviſchen Kunſtgeſchichte. Agram 1852.

Aug. Comte de Baſtard, Peintures et ornements des manuscrits . . . pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le IVme siècle de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du XVIme. Paris 1835 ff.

— — Librairie de Jean de France, Duc de Berry . . . illustrées des plus belles miniatures de ses manuscrits &c. Paris 1834.

Jean Ferd. Denis, Histoire de l'ornementation des Manuscrits. Paris 1847.

L. Ch. Arſenne et F. Denis, Manuel du Peintre et du Sculpteur . . . Avec une notice sur les manuscrits à miniatures de l'Orient et du moyen-âge &c. Paris 1833. Nouv. édit. 1858.

B. Ch. Mathieu, Livre de prières illustré à l'aide des ornements des manuscrits, classés selon les styles divers qui se sont succédé depuis le IVme siècle jusqu'au XVIme reproduits en couleurs &c. Paris 1862.

L. Curmer, l'Imitation de Jesus Christ . . . accompagnée de 400 copies des plus beaux manuscrits du VIIIme au XVIIme siècle. Paris 1858.

— — Les Evangiles des dimanches et fêtes. Paris 1860.

F. Kellerhoven, La vie des Saints illustrée en chromolith. d'apres les anciens manuscrits de tous les siècles. Paris 1866/67.

Rigollot, Histoire des arts du dessin dépuis l'époque romaine jusqu'à la fin du XVIme siècle. Acc. d'un atlas. Paris 1863/64.

Fr. W. Unger, La miniature Irlandaise, son origine et son développement. (Revue celtique. Paris 1870.)

W. Wattenbach, Sur un évangéliaire à miniatures d'origine Irlandaise dans la Bibl. d'Oettingen-Wallerftein. (Revue celtique 1870.)

Oeuvres complètes de René d'Anjou avec . . . un grand nombre de dessins et ornements. Angers 1845/46.

J. Renouvier, Les peintres et les enlumineurs du Roi René. Montpellier 1857.

Oeuvre de Jean Foucquet. Paris 1866.

Vallet de Viriville, Jean Fouquet. (Revue de Paris 1857.)

P. Lacroix et F. Seré, Le Moyen-âge et la Renaiffance, histoire et description &c. Paris 1864/66.

P. Lacroix et E. Fournier, Le livre d'or des metiers, histoire de l'imprimerie et des arts et profess. qui se rattachent à la typographie. Paris 1852.

Ch. Louandre, Les arts somptuaires. Histoire du costume &c. Paris 1857/58.

A. Pottier, Monuments français inedits, dessinés p. Willemin. Paris 1839.

Du Sommerard, Les arts au moyen-âge.

M. Durieux, les Miniatures des manuscr. de la biblioth. de Cambrai.

Alphabets of nations, with coloured illustrations. London 1857.

Dibdin, A bibliographical tour in England.

— A bibliographical tour in France and Germany. London 1821.

— Bibliographical Decameron. London 1817.

H. N. Humphreys, The illuminated books of the middle ages. Illustrated. London 1849.

H. Shaw, Illuminated ornaments selected from manuscripts &c. With descript. by Sir F. Madden. London 1833.

Facsimile della miniature contenute nel Breviario Grimani . . . eseguita in fotografia &c. Venezia 1862.

Un'occhiata al breviario del cardinale Dom. Grimani. Venezia 1870.

Ces. Foucard, Della pittura sui manoscritti di Venezia. Venezia 1857.

G. e. C. Milanesi e. C. Pini, Nuove indagini con documenti inediti per servire alla storia della miniatura italiana (Vasari, éd. Lemonnier, t. VI.).

D. J. Cean Bermudez, Diccionario historico de los mas ilustres professores de las bellas artes en España. Madrid 1800.

VI.

GLYPTIK.

Bearbeitet von HERM. ROLLETT.

I.

Allgemeines.

Die Glyptik (vom griechiſchen Wort γλύφειν = aushöhlen, eingraben) iſt die Kunſt des Steingravirens (*caelatura*, *scalptura*, *Gemmoglyptik*, *Lithoglyptik*, *Dactyliographie* — letzteres vom griechiſchen δακτυλος, Finger, wegen der Finger-Ringe). Dieſe reizvolle, in archäologiſcher ſowie in kunſt- und culturgeſchichtlicher Beziehung wichtige Miniatur-Plaſtik wird gewöhnlich »Steinſchneidekunſt« genannt, iſt jedoch richtiger als Gemmenſchneidekunſt zu bezeichnen, weil der Ausdruck »Steinſchneidekunſt« im eigentlichen Sinne nur vom Zerſchneiden und Schleifen der Steine im Allgemeinen gebraucht werden kann, wie auch die betreffenden Fachbücher über die letztere techniſche Arbeit ganz entſprechend das Gemmenſchneiden ausdrücklich »Graviren in Stein« oder »Kunſt-Steinſchneiden« — zum Unterſchied vom hauptſächlich nur mechaniſchen Steinſchneiden — benennen. [1]

Das lateiniſche Wort *gemma* bezeichnet jeden Edelſtein überhaupt; [2] insbeſondere werden aber unter Gemmen ſolche Edelſteine oder ſogenannte

---

[1] Jacob Friſchholz, *Lehrbuch der Steinschneidekunst.* München 1820. — K. E. Kluge, *Handbuch der Edelsteinkunde.* Leipzig 1860.

[2] Das Wort *gemma* wird bekanntlich vom griechiſchen γέμω — voll ſein — hergeleitet, daher auch die anſchwellenden Augen an den Bäumen gemmæ genannt werden.

Halbedelſteine verſtanden, in welchen Figuren oder auch Schriftzüge gravirt d. i. eingeſchnitten ſind.

Die Gemmenſchneidekunſt iſt uralt, und ſie wurde ſehr früh auf zweierlei Weiſe geübt, indem man entweder vertieft — in den Stein, oder erhaben — aus dem Stein — ſchnitt. Die Arbeiten des Tieffchnittes werden daher, vom italieniſchen Wort *intagliare:* tiefgraben, Intaglien *(Intaglii, gemmae inscalptae, diaglyphicae)*, und die des Hochſchnittes Cameen *(gemmae caelatae, exscalptae, ectypae, anaglyphicae)* genannt. Die Gemmenart des *Intaglio* (franzöſiſch: *intaille*) iſt ohne Zweifel älter als die des *Cameo*, welche letztere — vermuthlich von dem Namen einer ſchon von den Alten »Chama« genannten Muſchel (Gienmuſchel), die ſich durch verſchiedenfarbige, zu glyptiſchen Darſtellungen geeignete Schichten auszeichnet, benannt — jedoch, was die Alten betrifft, hauptſächlich nur das griechiſche und römiſche Alterthum kannte; [1] von den erhaben gearbeiteten *Scarabäen* und von den in der Vertiefung erhaben gearbeiteten glyptiſchen Werken der Aegypter muss dabei natürlich abgeſehen werden.

Die Technik des Gemmenſchneidens, die Art, in welcher die Alten beim Gemmengraviren verfuhren, iſt aller Wahrſcheinlichkeit nach in der Hauptſache dieſelbe, wie die der Gemmenſchneider der Neuzeit. Den Nachweis darüber finden wir zwar nicht durch Stellen in den Schriften der alten Autoren, aber durch genaue Forſchungen, beſonders Natters, hergeſtellt. [2]

Mit einem Modell aus Wachs oder Thon ſetzte ſich der *Gemmoglyph (Dactyliograph, Scalptor, Cavarius, γλύπτης)* vor das Rad, welches er mit dem Fuss auf's ſchnellſte drehte. An der Axe des Rades war ein vorne in ein kleineres oder grösseres Scheibchen endender Stift aus gehärtetem Eiſen eingeklemmt, das *Rädchen (radius)* genannt. (Oder es war, wie bei den neueren Glyptikern, unter dem Tiſch das Rad angebracht, um welches zwei an einer ober dem Tiſch befindlichen Walze liegende Riemen liefen, und der Stift war in der Walze befeſtigt.) An dieſes Rädchen hielt der Künſtler den mittelſt eines Kittes aus weichem Pech und Ziegelmehl in Holz feſt eingekitteten, vom Steinſchleifer *(politor)* meiſt in einer entweder auf der oberen Fläche ebenen oblongen oder ovalen, oder in einer etwas convexen, ſchildförmigen Geſtalt hergerichteten edlen Stein, der gravirt werden ſollte

---

[1] Ueber die Ableitung des Wortes *Camee* (franzöſiſch *camayeu* und *pierre camée*, italieniſch *cameo*, lateiniſch *cameus* und — wie DeuBoot in ſeiner *„Gemmarum et lapidum historia“*, Leyden 1636, ſagt — *camehuja*) vergl.: G. E. Leſſing, *Briefe antiquarischen Inhalts*, Berlin 1768—69, Bd. II., S. 145—173, deſſen Herleitung des Wortes aus der Zuſammenziehung der beiden Wörter „Gemma onychia“ übrigens ſchon der Herausgeber der Werke Leſſings, *Eschenburg*, „mehr ſinnreich als wahr“ nennt.

[2] *Traité de la méthode antique de graver en pierres fines, comparée avec la méthode moderne, et expliquée en divers. pl. par* Laurent Natter; à Londres chez Haberkorn 1754. Kl. Fol. (Fortſ. mit 36 Kupf., 1764).

und ſchnitt zuerſt den Umriss — der in neuerer Zeit mit einem Meſſing- oder Silberſtift auf der entweder ein wenig rauh gemachten oder mit Lampenruss überzogenen Gemmenfläche früher entworfen wird — ſo tief als nöthig ein.

Dies iſt die Maſchine, die noch heute, in der Form eines Tiſches von 32 Zoll Höhe und z. B. 3 Fuss Länge auf 18 Zoll Breite der Gemmenſchneider gebraucht.

Die Rädchen — *Schleifſcheiben* oder *Zeiger (Steinzeiger)* — ſind meiſt unter einer Linie gross, ja oft ſo klein, dass deren Geſtalt kaum mehr mit freiem Auge zu unterſcheiden iſt; die grössten haben ſelten einen Durchmeſſer bis zu einem Zoll. Es ſind ſtählerne Stifte, womit die Figuren in den Stein geſchnitten werden; ſie ſind vorn entweder ſpitzig, oder mit einer Scheibe, oder mit einem mehr oder minder gerundeten Kopfe von verſchiedener Grösse verſehen und haben darnach verſchiedene Namen. Mit dem *Schneidezeiger* werden die Umriſſe der Figuren eingeſchnitten, mit dem *Flachzeiger* werden ebene, mit dem *Bolzenzeiger* krumme Vertiefungen ausgehöhlt, mit dem *Flachperl* (Flachzeiger) werden flachere, mit dem *Rundperl* grössere Vertiefungen ausgearbeitet, mit dem *Spitzzeiger* Punkte gemacht.

Um das Eingreifen dieſes Schneid- oder Schleifwerkzeuges zu bewerkſtelligen, wird dasſelbe, welches durch die Schnelligkeit der Bewegung an und für ſich ſchon den viel härteren Stein etwas anzugreifen im Stande iſt, mit einem angemachten Schleifpulver, nämlich mit ölbefeuchtetem (von den Alten wahrſcheinlich nicht angewendeten) Demantſtaub beſtrichen, der dadurch gewonnen wird, dass man nicht ſchleifbare Demantkörner und Splitter in eine ſchmale länglichte runde Büchſe von weichem Eiſen gibt, in welche mittelſt eines Deckels ein Stempel von hartem Eiſen eingeſchraubt iſt, auf welchen letzteren mit einem Hammer geſchlagen wird, bis ein ganz feines Pulver entſteht, durch deſſen Anwendung das Rädchen ſchneller und ſchärfer als mit dem von den Alten gebrauchten Schmirgel einſchneidet.

Auf dieſe Art wird die Arbeit des Gemmoglyphen eigentlich durch Schleifen, welches den Einſchnitt hervorbringt, hergeſtellt. [1]

In Glasflüſſe (künſtliche Edelſteine) wird mit Schmirgel mittelſt kupferner Rädchen geſchnitten.

Bei Intaglien, deren Zweck es hauptſächlich iſt, ein Relief im Kleinen mittelbar hervorzubringen, und die ſchwieriger zu arbeiten ſind, als Cameen, werden von Zeit zu Zeit Abdrücke in ſchwarzem Wachs gemacht; um zu ſehen, wie weit die Arbeit gediehen iſt und wie ſie ausfällt; und ſo wird durch Ausbeſſern und Nachputzen mit der unglaublichſten Mühe, Geduld und Kunſtfertigkeit das, zuletzt noch ſorgfältigſt auspolirte Werk, vollendet.

---

[1] Näheres über die Maſchine, die Werkzeuge, und über alles Specielle des Gemmenſchneidens in ausführlicherer Darſtellung, ſiehe: Karmarſch' und Prechtl's „*Technologische Encyklopädie*“, XVI, 358, und Kluge's „*Edelsteinkunde*“ S. 123—28.

Bei Cameen, deren Anfertigung der Lagen des Steines wegen viel Verſtand erfordert, wenn auch die techniſche Arbeit dabei nicht ſo ſchwierig iſt, als bei den Intaglien, wird das Modell, wenn es rund iſt, oft auch in ein Gefäss gegeben, welches man ſo weit mit einer Flüſſigkeit anfüllt, als das Modell daraus hervorragen ſoll, um in Steingravirung nachgebildet und ausgeführt zu werden. Bei den Cameen beruht die Arbeit des Künſtlers natürlich auf einem ganz anderen Verfahren, als bei den Intaglien, indem das dem Steine zu gebende Gebilde ganz wie ein Reliefwerk (daher die Bezeichnung *eminens gemma* und *ectypa scalptura*) aus der Maſſe, die meiſt verſchiedene Lagen hat, herausgearbeitet wird, und gewöhnlich auch einen grösseren Umfang hat, obgleich es auch kleine *Ring-Cameen* gibt. — Auch Intaglien werden, gleich den Cameen, in Steinen von abgegränzten, verſchiedenfarbigen Schichten gearbeitet, wobei die eine farbige Schicht (bei den Intaglien innerhalb, bei den Cameen ausserhalb der Umriſſe der Zeichnung) bis auf die darunter liegende anders gefärbte Schicht weggenommen wird, wodurch die Darſtellung auch an Farbe von dem umgebenden glatten Grunde verſchieden erſcheint.

Ausser der Anwendung des Rades haben die Gemmenſchneider des Alterthums ſicher auch mit der griffelartig gefassten Demantſpitze nachgearbeitet und einzelne, mit dem Rädchen nicht herzuſtellende Vertiefungen ausgeführt und Ausgleichungen vorgenommen, aber höchſt wahrſcheinlich nicht — wie man hie und da behaupten wollte — mit dem Demant allein eine Gemme geſchnitten. (Ohne Zweifel ſind übrigens die erſten Verſuche in der Glyptik, ſowohl in Aegypten als in den Staaten des Orients und in Hellas, mit Steinen von geringerer Härte unter Anwendung von Metallwerkzeugen aus freier Hand gemacht worden.)

Die Alten haben vermuthlich auch noch allerlei Mittel (Nage-Mittel) gebraucht, um in den Stein einzugreifen: das *Naxium* (eine Schmirgelart von der Inſel Naxos), *das Oſtrakion* (das Pulver eines Steines von grösserer Härte, als der Achat — vielleicht eine Art ſehr harten Feuerſteins), ſowie zur Politur und zum Klarmachen der Gemmen, worin die antiken Künſtler eine bewundernswerthe Meiſterſchaft erlangt hatten, auch ein Honigdecoct und Anderes.[1] Dunkel klingt die Stelle, in welcher Plinius[2] vom *ferrum retusum* und vom *terrebrarum fervor* ſpricht, von welcher Leſſing im neunundzwanzigſten ſeiner »Briefe antiquariſchen Inhalts« ſagt: »Ich bilde mir ein, den ganzen Vorrath der alten Steinſchneider in dieſer Stelle des Plinius zu

---

[1] *Luigi Pichler* (vergl. unten), der im Glanz und in der Klarheit der Gemmen jene des Alterthums oft erreichte, hat eine eigene Methode des Polirens und Klärens der edlen Steine angewendet, und es iſt ihm vielleicht die Erfindung der lang verloren geweſenen Kunſt der Alten zuzuſchreiben, den Steinen jene Politur und jenen inneren Glanz zu geben, der dieſelben ſo ſehr auszeichnet und belebt. — Das Nähere darüber enthält meine Monographie: ***Die drei Meister der Gemmoglyptik Antonio, Giovanni und Luigi Pichler.*** Wien 1874, S. 55.

[2] *Historia naturalis.* Lib. XXXVII, Sect. 76.

finden. Ich glaube ſogar, eine ganze Gattung darunter zu bemerken, von welcher die neueren Steinſchneider gar nichts wiſſen.« Eſchenburg, der gelehrte Herausgeber der Werke Leſſings, ſpricht in ſeinen Zuſätzen zu dieſen Briefen die ohne Zweifel das Richtige treffende Meinung aus, dass unter *ferrum retusum* (ſtumpfes Eiſen) die Rundperl, die *Bouterolle*, zu verſtehen ſei. [1]

Zum Poliren der in Edelſtein gemachten Gravirung gebraucht man Schleiffſcheiben von Kupfer oder Zinn, auf welche der hiezu dienliche Tripel aufgetragen wird. Natter (a. a. O.) meint, dass die Alten dadurch zu jener vollkommenen Politur gelangten, dass ſie mit eben denſelben Werkzeugen polirten, mit welchen ſie gegraben hatten, denn dieſe allein können in die kleinſten Vertiefungen dringen.

Bezüglich des Gebrauchs von Vergrösserungsgläſern zur Arbeit des Gemmenſchneidens, muss man ſich — beſonders in Betracht mancher ausserordentlich kleinen antiken Werke der Glyptik — zur Annahme gedrängt fühlen, dass ein ſolcher auch bei den Alten ſtattgefunden habe. Die Erfindung, die freilich ſpäter wieder verloren ging und neu gemacht werden musste, kann — wie Ph. Dan. Lippert im Vorbericht zu ſeiner »Dactyliothek« (Leipzig 1767) bemerkt — durch Zufall, ohne alle dioptriſche Berechnung, erfolgt ſein, z. B. durch einen Tropfen Waſſer, der auf einen kleinen Gegenſtand gefallen war, oder durch einen linſenförmig geſchliffenen Kryſtall oder durchſichtigen Edelſtein. Manche behaupten, die Alten hätten ſich zur Erhellung und Vergrösserung der betreffenden Stellen bloss einer mit klarem Waſſer angefüllten reinen Glaskugel (von *Plinius* — L. I., c. 6 — *pila* genannt) bedient, die ſie — wie noch heute einige Handwerker — zwiſchen das Licht und den Gegenſtand ſtellten. — Leſſing verneinte übrigens im fünfundvierzigſten ſeiner »Briefe« die Frage, ob die Alten den Gebrauch der Vergrösserungsgläſer kannten. Er macht dabei die unter allen Umſtänden richtige Bemerkung, dass der Glyptiker die grössere Schärfe des Geſichtes ſozuſagen in der Hand haben muss; »er muss mehr fühlen, was er thut, als dass er ſehen könnte, wie er es thut.«

Die Künſtler des Alterthums pflegten die Gemmen oft ſchildförmig geſchliffen [2] für den Hoch- und Tiefſchnitt zu verwenden, durch welchen Vortheil ſie — neben dem Nutzen bezüglich des Gebrauchs der Werkzeuge, und neben dem Schutz der in einer Vertiefung erſcheinenden Abdrücke — ihre jedenfalls (trotz Winckelmanns gegentheiliger Behauptung) geringe Kenntniss von der Perſpective erſetzten, indem ſie ſich dadurch von dem

---

[1] Vgl. Mariette, *Principes &c.*, Paris 1727, L. II, c. 8, wo eine genaue Beſchreibung der Bouterolle gegeben iſt.

[2] Franzöſiſch: *en cabochon;* urſprünglich wird mit dieſem Ausdrucke (caboche: Radnagel) jeder Edelſtein und insbeſondere der Rubin bezeichnet, wenn er nach ſeiner natürlichen — daher oft in ovaler und krummer Form geſchliffen iſt, ohne erſt geſchnitten zu ſein.

Zwange, den ihnen der enge Raum der Gemme auferlegte, einigermassen befreiten, und durch die Wirkung des Vortretens und durch Benützung des Räumlicheren der ſchildförmigen Fläche die äusseren und vom Leibe abſtehenden Theile der Arme und Beine ohne Verkürzung, die ſie überhaupt nicht liebten, geſchickt herausbringen konnten. Es wurde dadurch bewirkt, dass gewiſſe Glieder der Figuren dem Beſchauer näher oder weiter ſcheinen, ohne dass ſie darum viel tiefer oder flacher geſchnitten ſind, als andere. So ſagen Lippert (a. a. O.) und Chriſtian Adolf Klotz (in ſeinem Buch »Ueber Nutzen und Gebrauch der alten geſchnittenen Steine und ihrer Abdrücke«, Altenburg 1768) gewiss nicht unrichtig, obwohl Leſſing den Letzteren darüber im vierzigſten und in einigen der folgenden ſeiner »Briefe« in der ärgſten Weiſe angriff. [1] — Die Nebenfiguren ſahen durch die im Abdruck hohl (concav) erſcheinende Fläche auch wie von der Seite oder herumgeſtellt und von der möglichſt aus der Mitte gebrachten Hauptfigur entfernt aus, da dieſe auch ſtärker ausgedrückt war. Die vorſtehenden Figuren machte man, um das Auge durch Vergrösserung des die Regeln der Perſpective erſetzenden Vortheils zu täuſchen, überhaupt ſtärker, oder mehr erhaben bei Cameen, ſowie bei Intaglien tiefer. Bei Erreichung dieſes perſpectiviſchen Vortheils (welchen Klotz nach dem Sinne ſeiner Worte — a. a. O., S. 52 — neben dem »Vortheil der grösseren Räumlichkeit« ſicher ebenfalls im Auge hatte) iſt natürlich nicht ausgeſchloſſen, dass die Convexität der Steine die Erſcheinung manchmal auch gerade falſcher macht, und unzweifelhaft wahr iſt jedenfalls, was Natter (a. a. O.) ſagt, dass es eben auf die zu ſchneidende Figur ankomme, ob der Künſtler lieber einen platten oder einen convexen Stein zu wählen habe, um im letzteren Falle den wenn auch geringen Vortheil zu erreichen.

Die Geſchicklichkeit der Gemmoglyphen der antiken Welt war in Allem

---

[1] Leſſing, der auch um die Kunſtwiſſenſchaft ſo Hochverdiente, hat bekanntlich in ſeinen brillant geſchriebenen, aber oft ſpitzfindigen und in ihrer Animoſität nicht ſelten fehlſchiessenden „Briefen antiquariſchen Inhalts“ — gegen deren Art und Weiſe ſich ſchon Gœthe, Danzel, Holtzmann u. ſ. w. ausgeſprochen haben — den, trotz mancher Irrthümer, erwieſen geiſtvollen und verdienſtlichen Prof. Klotz († 1771), aus unnöthiger Rivalität, zu vernichten geſucht, Klotz, der mit aller Rückſicht ein paar thatſächliche Irrthümer im epochemachenden „Laokoon“ Leſſings berührte. Letzterer hat mit ſeiner blendend glänzenden Polemik allerdings einen draſtiſchen literariſchen „Typus“ geſchaffen, aber — und das muss feſtgehalten werden — mit allen, auch mit unerlaubten Mitteln. Nur Kenntnisloſigkeit oder bornirter literariſcher Dogmatismus kann ohne Beſchränkung — wie es verſucht wird —, behaupten: dieſe Streitfrage ſei als eine „von Leſſing entſchiedene“ zu betrachten, da ſelbſt der ſchon citirte Herausgeber der Werke Leſſings, Eſchenburg, in dieſer Beziehung nur vom „Publikum“ und nicht von der Wiſſenſchaft ſpricht. Es äussert auch Th. W. Danzel in ſeinem trefflichen Werk über Leſſing (Leipzig 1853, II, 231) in Betreff dieſer Polemik eben ſo unbefangen als richtig: „Bemerkt muss jedoch werden, dass die Darſtellung dieſes Abſchnitts in Leſſings Leben früher nicht ganz unparteiiſch gehalten worden iſt, da man von vornherein für Leſſing Partei nahm, als wenn deſſen Ruhm es erforderte, von Anfang an und in allen Stücken unbedingt Recht zu behalten.“

eine geradezu ausserordentliche. Wer einige Kenntniss von der Technik der glyptiſchen Kunſt hat, der weiss, welche Aufmerkſamkeit der Künſtler anwenden muss, weil der geringſte Fehler ſchwer oder gar nicht gehoben werden kann; und er kennt auch die Schwierigkeit, die derſelbe ſowohl rückſichtlich der Härte, als des kleinen Umfanges des Steines zu überwinden hat. Man erſtaunt über gewiſſe ſehr kleine Gemmen, auf welchen verſchiedene Figuren ein künſtleriſches harmoniſches Ganzes bilden, und man weiss nicht, was man mehr bewundern ſoll: die Schärfe der Augen, oder die Leichtigkeit der Hand, oder die Ausdauer, oder die treffende Beurtheilung deſſen, was nothwendig iſt, um die beſte Wirkung hervorzubringen auf dem ſchöpferiſch belebten Stein.

Beim Schnitt von Cameen bedienten ſich die Alten der Adern (Lagen) und Farben des Steines auf's vortheilhafteſte, ſo dass die Arbeit den Eindruck von einer Art Malerei machte, und die Bilder wie ganz frei erſchienen. Dabei kamen natürlich manchmal auch Arbeiten vor, deren »ganzes Verdienſt viel Zwang und etwas Farbe« iſt, wenn ſie nicht gar betrügeriſcherweiſe aus verſchiedenfarbigen Steinen zuſammengeſetzt ſind. [1]

Die Cameen, bei denen überhaupt die Farbe der verſchiedenen Lagen der Gemme viel wirkt, ſowie auch die der geſchickt benützten Flecken, erſcheinen, dank einer gewiſſen Durchſichtigkeit der milchfarbenen Lage, aus welcher gewöhnlich die Figuren geſchnitten ſind, für's Auge meiſt viel zarter gearbeitet, als es in der That der Fall iſt. Aus dieſem Grunde ſehen Gypsabdrücke von Cameen — wie Lippert bemerkt — oft auch weniger ſchön aus, als das Original vermuthen lässt.

Bei der Auswahl der Steinarten, die man zum Gemmengraviren verwendete, ſah man naturgemäss beſonders auf die Eigenſchaften derſelben, durch welche die glyptiſche Kunſt begünſtigt wurde. Daher ſchnitt man einerſeits nicht ſo gern und nicht ſo häufig in Steine, die wegen ihrer zu grossen Härte der Bearbeitung zu ſehr widerſtanden und dabei ausſprangen; andererſeits bevorzugte man diejenigen, die ſich mehr oder weniger vermöge ihrer Durchſichtigkeit auszeichneten, ſowie man für den Hochſchnitt auf die Schönheit und Mannichfaltigkeit der farbigen Lagen ſah. [2] Ebenſo wurde auf die Grösse oder Kleinheit des Steines geſehen, da grosse Gemmen an ſich werthvoller ſind und grössere Figuren oder reichere Darſtellungen zulaſſen, und da ſolche von geringem Umfang zu grosser Kunſtfertigkeit in kleinem Raume Gelegenheit geben. Onyx-Gemmen von kleinſter Dimenſion

---

[1] Rud. Erich Raſpe, *Anmerkungen &c.*, Caſſel 1768, S. 31.

[2] Aber auch der aus den älteſten Zeiten herrührende Glaube an die geheime Macht gewiſſer edlerer Steine, war bei der Wahl derſelben entſcheidend. So wurden die Amethyſte (ἀμέθυσος, nicht trunken), wegen ihrer Weinfarbe als der Trunkenheit widerſtehen machend betrachtet, (vgl. *Anthologia Graeca*, IV, 18, 9: ein Epigramm von Asklepiades und daſelbſt auch ein anderes des jüngeren Platon). Vom einfarbigen Achat glaubte man, dass er die Athleten unbeſiegbar mache u. ſ. w.

ſteigen manchmal in koniſcher oder pyramidaliſcher Form ſo hoch empor, dass oben nur ein ſehr kleiner Raum für das Gebilde übrig iſt.

In Folge des Umſtandes, dass die Alten die Gemmen mehr des Kunſtwerthes, als des Werthes der Steine wegen ſchätzten, ſchnitten ſie ſeltener in ſehr koſtbare Edelſteine, z. B. in Rubin [1] — welche an und für ſich ſehr werthvollen Juwelen man eben auch durch ſich allein wirken laſſen wollte — und häufiger in Smaragd (*Plasma di smeraldo*), Beryll (Aquamarin), Hyacinth, Amethyſt, Topas, Sapphir (der Sapphir der Alten iſt der Lapis Lazuli) und Chalcedon; am häufigſten jedoch in die weniger edlen Steinarten, nämlich die edleren Hornſteine, die ſogenannten Halbedelſteine: Carneol, Sarder, Achat, Jaspis, Onyx und Sardonyx, ſowie auch in Obſidian, Heliotrop, indiſchen Granat, Türkis, Nephrit, grünen Quarz, Pras *(Plasma)*, Bergkryſtall u. ſ. w., ſeltener in Mondſtein (oriental. Feldſpath-Opal) u. ſ. w. — Zu Intaglien wurde auch der aus zwei Schichten — einer lichteren und einer dunkleren — beſtehende bläuliche *Nicolo* (Onicolo) gebraucht. Plinius erwähnt auch den Gagates (Pechkohle, ſchwarzer Bernſtein, jetzt *Jet*), aus welchem antike Schmuckſachen gemacht worden ſind.

Die vortrefflichſten und zugleich auch die intereſſanteſten antiken Arbeiten des Tieffchnittes ſind — abgeſehen von den ſchönſten durchſichtigen Gemmen höheren Werthes — in Carneol ausgeführt, einer durch Eiſenoxydhydrat rothgefärbten Abart des Chalcedons, welche letztere von Chalcedon in Kleinaſien benannte weissliche edlere Hornſteinart eine Varietät des Quarz (kryſtalliniſche Kieſelſäure), vermengt mit einem opalartigen Beſtandtheil (amorphe Kieſelſäure) iſt. Der gelbe und der braune Carneol heissen auch beſonders Sarder.

Die ſchönſten und wichtigſten glyptiſchen Werke des Hochſchnittes ſind in Onyx (vom griechiſchen ὄνυξ, Nagel — wegen Aehnlichkeit mit der Farbe des Fingernagels benannt — und aus der Verbindung einer Schichte von Chalcedon oder milchfarbenem Achat mit einer dunkleren Schichte beſtehend) und in Sardonyx (bei welchem zum Onyx noch eine dritte, eine Sard-Schichte kommt) ausgeführt, welche durch ihre verſchiedenfarbigen Lagen und Schichten, die manchmal mehrfach ſind, den durch die glyptiſche Kunſt daraus hervorgehenden Cameen-Werken jene ſchon erwähnten Vorzüge der Farbenwirkung u. ſ. w. geben, durch welche dieſe Werke zu den reizendſten und koſtbarſten Zier- und Schauſtücken der Kunſt gehören. (Die Doppelnamen: Achatonyx, Chalcedonyx, Carneolonyx, Jasponyx u. ſ. w. ſind genau genommen, unzuläſſig, da ſie meiſtens »widerſinnige Compoſita« ſind, wie Leſſing ſagt, — werden aber ſehr häufig angewendet.)

Schon im Alterthum wurden die Steine auch oft künſtlich gefärbt, ſowie noch heute die Gemmenſchneider in Rom, Florenz und Neapel, welche

---

[1] Der ἄνθραξ der Griechen, der carbunculus der Römer.

ſeit Jahrhunderten auch die »Birkenfelder Steine« zu Cameen verarbeiten, denſelben willkürlich jede Farbe geben. [1]

Der Diamant iſt, aller Wahrſcheinlichkeit nach, im Alterthum niemals glyptiſch bearbeitet worden, und die Echtheit der als antik angegebenen Diamant-Gemmen [2] iſt unerwieſen. Die älteſte nachweisbare Diamant-Gemme iſt aus dem 16. Jahrhundert, und zwar die mit den Bildniſſen von Kirchenvätern, die Foppa (Ambroſius Charadoſus) aus Pavia unter Papſt Julius II. gearbeitet. Nach dieſem haben Birago und Trezzo im 16. Jahrhundert und Coſtanzi im 18. Jahrhundert in Diamant geſchnitten, von welchen Meiſtern an den betreffenden Stellen näher die Rede ſein wird.

Die in der Gegenwart vorwiegend und meiſtens fabrikmässig betriebene Bearbeitung der Muſcheln zu Cameen hat ſchon im Alterthum theilweiſe ſtattgefunden, gleichwie auch die von verſchiedenen Tuff- und Lavaſteinen und von Speckſtein und Korallen. (Die Arbeiten in Ambra, Bernſtein Elfenbein u. ſ. w. kommen hier nicht in Betracht, ebenſowenig die oft überraſchenden Naturſpiele der Achate: *Physes*). [3] — Die Muſcheln, welche verſchiedenfarbige Lagen haben, werden wie die Steine bearbeitet, geſtatten jedoch, da ſie — wie die übrigen zuletzt genannten Stoffe — viel weicher ſind, die Anwendung des Grabſtichels, daher die derartigen Arbeiten in techniſcher Hinſicht ein Erzeugniss anderer Art ſind, deſſen Hervorbringung weit weniger Schwierigkeiten unterliegt, als jene der durch mühſames Schleifen hervorgebrachten werthvollen Gemmen-Cameen. —

Bezüglich der Darſtellungen iſt das durch die glyptiſche Kunſt des Alterthums Gebotene ſo reichhaltig und umfaſſend, dass die Geſammtſphäre des antiken Kunſtgeiſtes, die Mythologie, die Geſchichte mit ihren Ereigniſſen und hervorragenden Perſönlichkeiten, das äussere und das häusliche Leben mit allen ſeinen Beziehungen, ferner Masken (ſ. die herrliche Silen-Maske am Schluss) [4] phantaſtiſche Gryllos [5] und Zuſammenſetzungen — *Symplegmata* — (ſiehe die Abbildung Taf. I, Fig. 17), [6] Thiere, [7] obſcöne Dar-

---

[1] Vgl. Nöggerath, *Ueber die Kunst, Gemmen zu färben.* (In den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. Th. X. Bonn 1847).

[2] S. Lippert's *Dactyliothek*, II. Tauſ., Nr. 387; III. Tauſ., Nr. 357; desgl. im hiſtor. Abſchnitt des III. Tauſ.. Nr. 141, 271, 276, 323.

[3] Plinius, XXXVII, 3. (Achat des Königs Pyrrhos, angeblich mit Flecken u. ſ. w., durch welche die neun Muſen nebſt Apollo mit der Leier gebildet wurden).

[4] K. Aug. Böttiger: *Ueber das Wort Maske, und über die Abbildungen der Masken auf alten Gemmen* in: Kleinere Schriften archäol. und antiquar, Inhalts 1837. 3 Bde., III. S. 402 ff.

[5] Scherzhafte Figur, um 330 v. Chr. vom griechiſchen Maler Antiphilos erfunden, welche Veranlaſſung zu allerlei lächerlichen, grotesken Figuren mit dünnen Heuſchreckenbeinen u. ſ. w. gab.

[6] Abenteuerliche Vereinigung von Thier- und Maskenköpfen u. ſ. w.

[7] Gemmen-Darſtellungen von Thieren haben immer eine allegoriſche Bedeutung; z. B deuten Raben, Löwen, Scorpione als Symbole die Grade der Eingeweihten an.

ſtellungen *(Spintriata)*, Himmelszeichen &c., kurz, die ganze Poeſie und Wirklichkeit des Alterthums in denſelben gleichſam lebendig vor uns hintreten. In keiner Art von Antiken lernt man Alles, was Künſtler jemals bildlich darzuſtellen pflegten, und den ganzen Umfang der ſchönen und reichen Phantaſie der Alten ſo vollſtändig kennen, wie aus geſchnittenen Steinen.

Die antiken Gemmen bieten daher einerſeits, zugleich den Geſchmack veredelnd, der bildenden Kunſt die herrlichſten Vorbilder — und verewigen ohne Zweifel auch manche der berühmteſten zum Theil untergegangenen Kunſtwerke —, und andererſeits verſchaffen ſie, gleich den antiken Münzgeprägen und Vaſengemälden, dem Kunſt-Archäologen vielfältigſte Belehrung und wichtige Behelfe zur Erklärung alter Bildwerke und alter Autoren. Von Wichtigkeit iſt auch dabei, dass in dieſem »Mikrokosmos der alten Kunſt« durch die Gemmen uns die Götterbilder unverſehrt mit ihren Abzeichen vor Augen gebracht werden, während die Attribute an Marmor-, ja ſelbſt an Bronze-Statuen gewöhnlich fehlen; ferner, dass die Gemmenſchneidekunſt für Darſtellungen flüchtiger Momente — wie z. B. auf der Gemme mit der bogenſpannenden Diana —, »die ſich in der Sculptur nicht füglich auf eine verſtändliche und doch anſpruchsloſe Weiſe ausdrücken laſſen,« ſehr geeignet iſt. [1] —

Hier dürfte auch die kurzgefasste Erörterung der Frage am Platze ſein, in welchem Sinne die Einreihung der Glyptik in die Kunſtſphäre überhaupt zu erfolgen habe, und inwiefern die Werke derſelben als Kunſtwerke im höheren Sinne zu betrachten ſeien. Leſſing ſpricht (bei allem ſeinen Scharfſinn) davon, dass die Schönheit ſich in ſo kleinen Figuren nicht ſo deutlich empfinden laſſe! (»Entwürfe« &c., XCIII). Desgleichen ſpricht er im neunten ſeiner »Briefe antiquariſchen Inhalts«, als er die Figuren auf den Münzen erwähnt, welche — nach ſeinen Worten — »mehr zur Bilderſprache als zur Kunſt gehören,« in unglaublich beſchränkender Weiſe den Satz aus: »die geſchnittenen Steine gehören, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, gleichfalls dahin.« Doch, auch hier bemerkte ſchon Eſchenburg, dass dieſer Satz »auch nicht allgemein zutreffend iſt«. Wo wäre da auch die Gränze zwiſchen Kunſtwerk und Werk der Bilderſprache bei Münzen und Gemmen mit hinreichender Beſtimmtheit zu ziehen! — Gœthe dagegen, der ſich auch angelegentlich mit Gemmen beſchäftigte, [2] erkennt in der Gemmoglyptik »ein bedeutendes Kunſtfach«. Allerdings fehlt der Kunſt des Gemmenſchneidens im Verhältniss zur Sculptur und Malerei, der »monumentale Charakter«. [3] Iſt die Glyptik auf jeden Fall

---

[1] Em. Braun, *Vorschule der Kunstmythologie.* Gotha 1854, S. 30 und 34.

[2] *Winckelmann und sein Jahrhundert.* Tübingen 1805. — *Philipp Hackert* (im Abſchnitt „Hinterlaſſenes"). — *Hemsterhuis-Gallizinische Gemmensammlung* (in der Abtheilung der Gœthe'ſchen Kunſtſchriften: Münzen, Medaillen, geſchnittene Steine).

[3] Dr. Heinr. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler.* Stuttg. 1859. II. Bd., 2. Abtheilung, S. 443.

aber, vermöge ihrer Bedeutung, die ſich in voll-künſtleriſchen Schöpfungen derſelben offenbarte, der höheren Kunſtſphäre angehörig, ſo iſt ſie übrigens, hinſichtlich ihrer Eigenſchaft als Kleinkunſt, doch auch den ſogenannten »techniſchen Künſten« anzureihen, indem ſie einestheils (bezüglich der Siegel- und Schmuck-Gemmen u. ſ. w.) den nutzbaren und decorativen Zwecken dient und nicht immer das Kriterium der eigentlichen Kunſt, den Selbſtzweck, ſich bewahrt, und indem anderntheils die Seite ihrer Technik in nicht geringem Grade in Betracht kommt und ſogar als eine in bedeutender Weiſe ſich geltend machende erſcheint. —

Im Gebrauch der edlen Steine überhaupt, welcher gewiss ſchon in den älteſten Zeiten ſich eingelebt und unzweifelhaft durch die Phönicier ſich weiter und weiter verbreitet hatte, war bereits zur Zeit Alexanders des Grossen und noch mehr zur Zeit der prachtliebenden Ptolemäer in Aegypten und der Seleuciden in Syrien, im Orient ein unglaublicher Luxus eingetreten. Die edlen Steine, die namentlich von Indien aus in den Handel gebracht wurden, und denen ſehr früh theilweiſe in abergläubiſcher Art geheimnissvolle Kräfte beigelegt wurden [1] und die als Anhängſel getragen worden ſind, und von denen auch Plinius erwähnt, dass ſie bei den Römern gewöhnlich waren, [2] dienten jetzt nicht allein zur Ausſtattung der Fingerringe, ſondern auch zur Verzierung der verſchiedenſten Gegenſtände. Sehr früh wurden aber auch gravirte Steine zu dieſen Ausſchmückungen verwendet. Die Intaglien wurden zu Siegelringen gebraucht (daher auch ihre Anzahl die grössere war); doch wurden auch beſonders ſchöne, von berühmten Meiſtern gearbeitete, oft mehr als künſtleriſche Zierden und Schauſtücke an den Fingern getragen. Die Cameen dienten hauptſächlich zum Schmuck der Frauen und wurden erſt unter den letzten römiſchen Kaiſern auch von Männern an Mantelſchliessen oder auf Prunkwaffen getragen. Auch zur Verzierung der edelmetallenen Trinkgefäſſe *(vasa gemmata)* wurden die Cameen verwendet. [3] Später im Mittelalter wurden die Gemmen, die aus den Stürmen der Zeit gerettet worden waren, auch zur Verzierung beſonders von kirchlichen Geräthſchaften und von Reliquienſchreinen verwendet, z. B.

---

[1] Schon um 500 Jahre vor der chriſtlichen Zeitrechnung verfasste Onomakritos, ein Prieſter und Begründer helleniſcher Myſtik, wie man bisher angenommen hat, unter dem Namen *Orpheus* (des uralten Meiſters des Geſanges und der Dichtkunſt) eine Dichtung „*Περὶ λίθων*", welches Werk von den edleren Steinarten handelt und dieſen wunderbare myſteriöſe Kräfte beilegt. — *Λιθικά, von den magischen Kräften der Steine* (um das 4. Jahrhundert n. Chr. entſtanden), herausgegeben von Thyrwhitt. London 1781. — Marbodus, *„De gemmarum lapidumque pretiosorum formis, naturis atque viribus."* Ed. Alardus. Coloniæ 1539.

[2] Die morgenländiſche Vorſtellung von *Talisman, Thelem, Totapha* (als Anhängſel an der Bruſt oder Hand und als Ring und Siegel am Finger getragen) iſt uralt und erſcheint bei den Griechen unter dem Namen *Epartema* und *Periamma*, bei den Alexandrinern u. A. als *Phylakterion* und *Apotropäon*, und bei den Römern als *Amuletum*.

[3] Plinius, XXXVII, 6: *gemmata potoria*.

jenes grossartigen im Kölner Dome mit den Gebeinen der heil. drei Könige;[1] ferner wurden auch Grabmäler damit ausgeſchmückt[2] u. ſ. w.

Der ganz eigenthümliche Reiz und Werth, welcher eine Sammlung von geſchnittenen Steinen vor den Sammlungen anderer Werke des künſtleriſchen Schaffens auszeichnet, das koſtbare Material, die bequeme Art der Aufbewahrung, die Würdigung der Meiſterſchaft in der Bewältigung der Schwierigkeiten bei Herſtellung dieſer bewundernswerthen, Leben und Geſchichte umfaſſenden Kunſtgebilde, waren ſchon im Alterthum Veranlaſſung, dass »dieſe Zeugen der Herrlichkeit der Miniatur-Plaſtik« von dem mit Glücksgütern geſegneten Kunſtſinn geſammelt und in einer „*Dactyliotheca*" vereinigt wurden, und zwar ſowohl von Herrſchern als von Privatperſonen. Scaurus, der Stieffohn des Sulla, war zu Rom der erſte Beſitzer einer Gemmenſammlung. Pompejus brachte die weit bedeutendere, unter den Schätzen des Mithridates erbeutete auf das Capitol als Weihegeſchenk. Cäſar liess, um den letzteren zu übertreffen, ſechs Dactyliotheken-Tafeln im Tempel der Venus genitrix aufſtellen, und Marcellus, der Sohn der Octavia, brachte eine Dactyliothek als Weihegeſchenk in die palatiniſche Cella des Apollo (Plinius, l. c.).[3] — Dasſelbe Streben, grössere Reihen geſchnittener Steine in Sammlungen zuſammenzuſtellen, machte ſich beim Wiedererwachen der glyptiſchen Kunſt in der Zeit des Cinquecento geltend, aus welcher Zeit auch die Anfänge einiger der noch jetzt beſtehenden grossen Sammlungen herrühren. Die bedeutendſten Gemmenſammlungen der Gegenwart, die ſich aus den vielen der im vorigen Jahrhundert beſtandenen und ſpäter zerſtreuten Dactyliotheken ergänzten, ſind die fürſtlichen und Staats-Sammlungen in Berlin (durch die von Friedrich d. Gr. angekaufte Stoſch'ſche Sammlung beſonders reich an Intaglien),[4] Caſſel, Dresden, Florenz, Haag, Kopenhagen, London, Neapel, Paris,[5] Petersburg, Rom, Wien (letztere beſonders reich an prachtvollen Cameen).[6] — Dazu kommen noch einige bedeutendere

---

[1] Vogel, *Sammlung der prächtigsten Edelgesteine, womit der Kasten der heil. drei Könige in der Erzdomkirche ausgezieret ist.* Mit Abbildung des Kaſtens und 226 der darin befindlichen geſchnittenen Steine. Bonn 1781. (Vgl. Email S. 21.)

[2] Fr. Kreuzer, *Zur Gemmenkunde.* Antike geſchnittene Steine vom Grabmal der heil. Eliſabeth. Mit 5 Kupfert. Leipzig und Darmſtadt 1834.

[3] „Da uns aus dem Alterthume gegen 30,000 geſchnittene Steine und Paſten erhalten ſind, ſo lässt ſich annehmen, dass auch die römiſchen Dactyliotheken mehr geſchnittene als ungeſchnittene Steine enthalten haben, und was *Lessing* gegen *Klotz* hierüber bemerkt hat, (antiq. Briefe 16), beruht auf unwahrſcheinlichen Vermuthungen." J. H. Krauſe, *Pyrgoteles oder die edlen Steine der Alten.* Halle 1856. S. 179.

[4] *Erklärendes Verzeichniss der antiken vertieft geschnittenen Steine der königl. Preussischen Gemmensammlung* von Dr. E. H. Tölken &c. Berlin 1835.

[5] *Catalogue Général et raisonné des Camées et pierres gravées de la bibliothèque impériale* &c. par M. Chabouillet (Paris 1858).

[6] *Choix des pierres gravées du cabinet impérial des antiques, representées en quarante planches, décrites et expliquées* par m. l'abbé Eckhel, Vienne 1788.

Privat-Sammlungen in London (Marlborough,[1] Devonſhire, Rhodes), in Paris (Roger), in Wien (Biehler),[2] in Budapeſt (Pulsky)[3] und einige mindere, z. B. Piatti-Collalto (meiſt nur moderne Gemmen, doch manche mit Künſtlernamen enthaltend) u. ſ. w. —

Die Nachbildungen der Gemmen wurden theils in Glasflüſſen — oft zum Betrug, meiſt jedoch zur Vervielfältigung ſchöner oder wichtiger Gemmen (und zwar bereits im Alterthum, und in neuerer Zeit beſonders von Taſſie in England) —, theils in mit Zinnober rothgefärbtem Schwefel (Chriſtian Dehne in Rom), theils in Gyps oder in zuſammengeſetzten Maſſen (Lippert in Dresden, Sebaſtian Hess in Wien, Cades in Rom) ausgeführt, und zwar ſämmtlich noch im 18. Jahrhundert.[4] — Die vorzüglichſten oder doch bemerkenswertheſten Gemmen-Abbildungen in Kupferſtich enthalten die Werke von Gorlaeus (1601, mit ſchlechten Kupfern), von Agoſtini (1657), von Beger (1686—1701), von Ebermayer (1720, ebenfalls mit meiſt ſchlechten Stichen), von Stoſch (1724, mit vorzüglichen Stichen von Bernard Picart), von Bracci (1734 und 1786), von Ficoronius (1757, mit Inſchrift-Gemmen), und das prächtige, in der Collas'ſchen Reliefmanier ausgeführte Werk: Trésor de numismatique et de glyptique &c. (Paris 1835 &c.), desgleichen das mit Holzſchnitten und Stahlſtichen ausgeſtattete Werk Kings: Antique Gems &c. (London 1866) u. ſ. w.

Das Unterſcheiden der echten antiken Gemmen von den falſchen, nachgemachten und modernen, erfordert eine reiche Kenntniss und ein vielgeübtes Auge; denn es iſt Thatſache, dass viele Gemmenſchneider des Alterthums auch zuweilen nur mittelmässige oder geradezu ſchlechte Werke geliefert haben, da es auch bei den Alten — dem vielen Begehr entſprechend — fabrikmässig arbeitende Dutzendkünſtler gab; ſowie es Thatſache iſt, dass die bedeutenden der neueren Glyptiker viele voll-

---

[1] *The Marlborough gems. Catalogued with descriptions, and an introduction* by M. N. Nevil Story-Maskelyne. Printed for Private distribution. 1870. (Bei der Verſteigerung zu London im Juni 1875 um 35,000 Guineen von einem Herrn Bromilow erſtanden. Allg. Ztg. 1875, Nr. 184.)

[2] *Catalog der Gemmensammlung* des Tobias Biehler &c., Wien 1871. — (Vgl. *Tobias Biehler's Gemmensammlung*. Augsburger Allg. Ztg. 1871, Nr. 131, Beilage. — *Drei Cabinetsstücke der antiken Glyptik*. Wiener Abendpoſt 1874, Nr. 150. Beide Aufſätze vom Verfaſſer der vorliegenden Darſtellung der Glyptik.)

[3] *The Pulsky gems.* Illustrated London News, Juli 1858, p. 28. Mit mehreren Abbildungen. (Die Gemmen Pulsky's wurden in den fünfziger Jahren durch eine in London abgehaltene Auktion grösstentheils zerſtreut, doch iſt noch ein Theil derſelben — beſonders einige werthvolle antike Cameen — im Beſitz Franz von Pulsky's zu Budapeſt geblieben. Vergl. *Officieller Kunst-Catalog der Weltausstellung 1873 in Wien*, S. 75, Nr. 38—64: Cameen, Nr. 65—93: Intaglien). — In den folgenden Capiteln unſerer Darſtellung iſt in der Regel zur Bezeichnung der fürſtlichen oder Staatsſammlungen nur der Ort (Berlin &c.) genannt.

[4] B. Ringelhardt, *Die Kunst, alle Arten Abgüsse und Abdrücke von Münzen, Medaillen, Cameen, Glaspasten, Käfern &c. zu verfertigen.* Mit Abbildgn. Quedlinb. 1834.

kommen ſchöne Arbeiten geliefert haben, die denen der Alten gleich zu ſchätzen ſind. Zudem ſind die meiſten der berühmten antiken Gemmen in oft ausserordentlich gelungenen modernen Copien vorhanden.

Die Hauptpunkte, die man bezüglich des Erkennens der echten antiken Gemmen in's Auge zu faſſen hat, ſind folgende:

Es muss die Steinart eine ſolche ſein, welche die Alten zu bearbeiten pflegten. Ein Stein darf kein Luftbläschen zeigen und darf von keiner Feile angegriffen werden; im gegentheiligen Fall iſt es Glas oder Glaspaſte. Auch das ſogenannte *Doubliren* kommt häufig vor, nämlich das Aneinanderkitten zweier Schichten — einer gläſernen mit dem Bild, und darunter einer von Kryſtall oder Carneol. In der Faſſung ſind ſolche Fälſchungen oft nur für ein geübtes Auge, beſonders durch Schiefhalten und durch den charakteriſtiſchen Glasglanz zu erkennen. — Die Form muss die bei den Alten gebräuchliche ſein, und die Politur muss die den Alten eigene Vollendung zeigen. Wenigſtens iſt der Abgang dieſer Eigenſchaften jedenfalls bedenklich. — Der Schnitt muss bei den Intaglien tief und frei, rein und glatt ſein; und er darf bei den Cameen keine Unterarbeitung in den Umriſſen (sotto squadro) zeigen. — Die Alten wählten ſelten hiſtoriſche Gegenſtände zur Darſtellung und bei den mythologiſchen ſelten aus entlegenen Mythenkreiſen genommene. — Die Art der Darſtellung muss die edle Einfachheit, Natürlichkeit und Anmuth in der Auffaſſung und in allen Bewegungen zeigen, wodurch ſich die hohe antike Kunſt glorreich kennzeichnet; es dürfen keine überflüſſigen Zuthaten, in der Regel nur wenige Figuren, und keine Koſtümfehler vorkommen, welche ſich die Alten niemals zu ſchulden kommen lieſſen. — Viele neuere Gemmenſchneider haben — wie auch ſchon altrömiſche — ihre Namen mit griechiſchen Buchſtaben eingravirt. Die grössten Täuſchungen aber erfolgten durch betrügeriſches Eingraviren entweder wirklicher Namen bedeutender Gemmenſchneider des Alterthums (die gewöhnlich nur mit ſehr kleinen Buchſtaben und an unſcheinbarer Stelle ihre Namen anbrachten), oder erfundener Künſtlernamen, die entweder auf antike oder moderne Gemmen geſetzt worden ſind. — Ein jedenfalls zu beachtendes Kennzeichen einer echten antiken Gemme iſt auch eine gewiſſe ganz geringe, nur durch ſtarke Vergrösserung bemerkbare *Corroſion*, die — als dem freien Auge faſt gänzlich entgehende gelinde Rauheit auf der Oberfläche wirklich antiker Gemmen, wenn auch den Glanz der Politur nicht weſentlich beeinträchtigend — hie und da beobachtet worden ſein ſoll.[1]

Das Hauptkennzeichen einer antiken Gemme iſt aber ein eigenthümliches äusserliches und innerliches Etwas derſelben, welches erſtere ſich nur durch vergleichende Uebung und welches letztere ſich nur durch Studium

---

[1] Vgl. Brunn, a. a. O., II. 2., S. 456.

und durch Bildung des Geſchmackes, bei vor Allem nothwendiger natürlicher Anlage dafür, dem Auge und der Empfindung als ſicheres Kriterium bietet. [1]

II.

Gemmenschneidekunst der Inder.

Die erſten unbeholfenen und dürftigen Anfänge der Gemmenſchneidekunſt haben wir mit grosser Wahrſcheinlichkeit in der Heimath der werthvollen Edelſteine, in *Indien* zu ſuchen. Altindiſche Gemmen finden ſich aber ſehr ſelten; und es iſt überhaupt die Frage, ob ſich eine der bis jetzt aufgefundenen bis in die älteſte Zeit der indiſchen Glyptik ſetzen lässt. Die meiſten der uns bekannt gewordenen alt-indiſchen Gemmen zeigen — wie mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen iſt — den Einfluss der Gräco-Baktriſchen Bildung, gleich den alt-indiſchen Münzen.

Die Darſtellungen der alt-indiſchen Gemmen ſind meiſt mythiſche Thiere in concaven orientaliſchen Granat, in Smaragd oder in Sarder geſchnitten; doch kommen, nebſt Inſchriften (Sanskrit aus dem 7. und aus dem 9. Jahrhundert), auch figurale Darſtellungen von Herrſchern u. ſ. w. ſowohl in den genannten als auch in anderen Steinarten vor.

Die Technik dieſer, innerhalb der chriſtlichen Zeitrechnung entſtandenen alt-indiſchen Gemmen iſt oft eine ziemlich gewandte.

In der grossen von Raſpe beſchriebenen (15,800 Gemmennachbildungen umfaſſenden) Glaspaſten-Sammlung des James Taſſie [2] ſind die nachfolgenden alt-indiſchen Gemmen enthalten: Löwe mit erhobenem Schweif, darüber eine Sanskrit-Inſchrift »Sree Kreſhna« (Smaragd); — drei Zeilen indiſche Schrift, malabariſchen Charakters (Smaragd); — Bruſtbilder eines indiſchen Königs mit Schnurrbart, Perlen um Kopf, Hals und am Ohr, und mit Köcher am Rücken, rechts eine Sanskrit-Inſchrift (convexer orientaliſcher Granat) — ſiehe die Abbildung, Taf. I, Fig. 1; — männliche und weibliche Figur, auf einer Art Thron ſitzend, die männliche mit Schild, Kleid und Kopfputz, wie auf altindiſchen Basreliefs, rings im Grund: Sonne, Mond und

---

[1] Die in Vorſtehendem und in Nachfolgendem gegebene überſichtliche Darſtellung der „Glyptik“ iſt ein umfaſſender Auszug aus des Verfaſſers ſpäter erſcheinender ausführlicher *„Gemmenkunde“*.

[2] A descriptive Catalogue of a general collection of ancient and modern engraved gems, cameos as well as intaglios, taken from the most celebrated cabinets in Europe and cast in coloured pastes, white anamel, and Sulphur, by *James Tassie*, Modeller; arranged and described by *R. E. Raspe;* and illustrated with copper-plates. London 1791. II. Vol. (Der Text dabei auch franzöſiſch.)

Sterne (Lapis Lazuli) — ſiehe Taf. I, Fig. 2; — zwei ſitzende Figuren, wie die vorigen gekleidet, an jeder Seite ſtehen zwei andere.

Auch Wilſon führt in ſeinen »Antiquities of Afghaniſtan« eine kleine Anzahl alt-indiſcher Gemmen an, darunter: ein hübſch ausgeführtes weibliches Bruſtbild, eine Blume haltend, mit dem Beſitzernamen »Kusuma Dasasya«, in Sanskrit des 7. Jahrhunderts; — das Bildniss eines Fürſten mit Perlen im Haar und mit Halsband, nebſt der, einen König von Kaſchmir bezeichnenden Inſchrift »Ajita Varmma«, in Sanskrit des 9. Jahrhunderts; — einen Carneol-Intaglio mit zwei ſitzenden Figuren in Hindu-Kleidung, welche muſikaliſche Inſtrumente ſpielen.

Bei den Indern war auch die *Cylinder*-Form der Gemmen in Gebrauch, wie Plinius (XXXVII, c. 20) von den Beryllen derſelben berichtet.

III.

Gemmenschneidekunst der Babylonier.

Neben den koloſſalen Formen der Kunſtwerke des babyloniſchen Reiches, deſſen Blüthe bis in's Dunkel der Urgeſchichte (bis 1900 Jahre vor Alexander d. Gr., alſo 2200 Jahre vor der chriſtlichen Zeitrechnung) zurückreicht, war auch die Mikrotechnik der Gemmenſchneidekunſt ein beſonders entwickelter Zweig, und es waren jene Erzeugniſſe — die in viel reicherer Menge, als die Steinfiguren gefunden wurden, und die uns daher hauptſächlich einen Begriff von dem Kunſtſtil der Babylonier geben — als Amulete oder als Ringe in allgemeinem Gebrauch.

Nach Herodots Bericht (I, 195) trug jeder Babylonier einen Siegelring. Anfangs wahrſcheinlich aus einfachem Metall, wurden die Ringe ſpäter (doch gewiss ſchon Jahrhunderte vor Herodot) mit geſchnittenen Steinen ausgeſtattet. Dieſe beſtanden gewöhnlich aus Chalcedon, Hämatit und Achat. Die erſten Verſuche der techniſchen Bearbeitung beſchränkten ſich auf das Einſchneiden runder Höhlungen, bis man endlich ganze Figuren in alterthümlich-ſtrengem Styl ausarbeitete. Man grub dieſe, hauptſächlich nur Thiere und magiſche Zeichen darſtellenden Figuren meiſt in bloss an einer Seite flach geſchliffene Chalcedon-Geröllſteine.

Ausser dieſen ſehr primitiv gearbeiteten *Geröllſtein-Intaglien* war auch bei den Babyloniern — und desgleichen bei den Aſſyriern — ſchon in den älteſten Zeiten die Cylinder-Form in Gemmen herrſchend, welche ihre Bedeutung im Culte hatte. [1]

---

[1] A. Cullimore, *Oriental Cylinders.* London 1842.

Dies gilt vorzüglich von den grösseren Cylindern, die beſonders aus Hornſtein und Magneteiſenſtein beſtanden. Kleinere durchbohrte Cylinder konnten ebenſo wie andere Gemmen zum Siegeln verwendet werden. Die Einfaſſung war hier jedoch eine andere, indem ein Draht durch die Oeffnung gezogen wurde. Die untere oder Revers-Seite ſolcher Cylinder-Gemmen hat häufig Käfergeſtalt. Die Darſtellungen auf denſelben ſind gewöhnlich ſitzende Gottheiten, daneben Inſchrift-Tafeln und Thiere, Könige oder Helden im Kampfe mit Löwen u. ſ. w., betende Prieſter mit Tempelgeräthſchaften und magiſchen Zeichen. — Die kaiſ. ruſſiſche Sammlung und das Britiſh Muſeum beſitzen babyloniſch-aſſyriſche Cylinder mit Hercules-Darſtellungen. Die Gemmenſammlung im königl. Muſeum zu Berlin beſitzt einen perſiſch-babyloniſchen Hornſtein-Cylinder, auf welchem (vgl. Tölken, a. a. O., I. III., Nr. 168) ein mediſcher Heros oder König in ſiegreichem Kampfe mit einem aufgerichteten Löwen, zwiſchen Beiden die Sonnenſcheibe über dem Halbmond, dargeſtellt iſt; daneben derſelbe Heros — vielleicht Ormuzd oder Dſchemſchid — im Kampfe mit einem Stier; zur Seite mehrere Reihen nachläſſiger Keilſchrift u. ſ. w. — Auf einigen erſt 1874 gefundenen Cylindern iſt *Izdubar* (Nimrod?) in ſeinem Boote dargeſtellt. [1] — (Die Bedeutung der Cylinder im Culte ging von den Chaldäern zu den Magern — von der Baalsreligion zum Ormuzd-Dienſte über). [2]

Layard [3] theilt die Cylinder in vier Claſſen: in die früheſten aſſyriſchen, in die ſpäteren aſſyriſchen, in die rein babyloniſchen und in die perſiſchen. [4]

Hier folgen die Abbildungen: eines aſſyriſchen Cylinders der erſten Periode mit phöniciſcher Inſchrift, ein Opfer darſtellend (Taf. I, Fig. 3); ferner eines babyloniſchen Cylinders mit Schriftzeichen im Charakter babyloniſcher Keilſchrift, mit der Darſtellung des Mithras, Athor und Bel (Taf. I, Fig. 4); ferner eines babyloniſch-perſiſchen Cylinders, einen mit zwei Löwen ringenden König und einen opfernden Prieſter darſtellend (Taf. I, Fig. 5); ferner eines aſſyriſchen Achat-Siegels, mit der Darſtellung eines Prieſters, der dem Mond einen Hahn opfert (Taf. I, Fig. 9).

---

[1] Geo. Smith, *Assyrian Discoveries.* London 1875.

[2] K. Otfr. Müller, *Archäologie der Kunst.* II. Ausg., Breslau 1835. S. 287—288.

[3] *Niniveh and its remains 1848;* deutſch 1850.

[4] Vgl. auch: Raoul-Rochette, *Mémoires d'Archeologie,* Paris 1848; S. 7 ff. — über die aſſyriſchen Cylinder und ihre Inſchriften; S. 80 über die „Zigzags" auf den babyloniſchen Cylindern.

IV.

Gemmenschneidekunst der Perser.

In Perſien hatte die Gemmenſchneidekunſt — vielleicht von Indien aus überkommen, und in ihrer Entwicklung wahrſcheinlich beeinflusst von der alten aſſyriſch-babyloniſch-mediſchen Kunſt — früh Aufnahme gefunden. Namentlich waren walzenförmige Magnetſteine und auf ihrer Axe durchbohrte Chalcedone oder ſchwarze Hämatite (deren Darſtellungen aus perſiſchem Ritus und Glauben zu deuten ſind und theilweiſe auch einer Combination magiſchen und chaldäiſchen Glaubens angehören) als *Amulete* beliebt.[1] Doch behielt die Kunſt in Perſien überhaupt eine grosse Unvollkommenheit, wenn auch ein gewiſſer »feſter ſicherer Stil« nicht zu verkennen iſt. Der völligen Ausbildung und dem Aufſchwunge der perſiſchen Kunſt ſtand insbeſondere der Umſtand entgegen, dass bei den Perſern ſchon aus religiöſen Gründen die Darſtellung der nackten Körperformen keinen Raum gewinnen konnte; daher auch bei den Gebilden derſelben die Formen des Leibes unter der Gewandung nicht bemerkt werden. Nach der Zeit Alexanders d. Gr. iſt die griechiſche Kunſt nicht ohne Einfluss auf die künſtleriſchen Darſtellungen Perſiens geblieben, und Telephanus, ein Bildhauer aus Phocis in Griechenland, arbeitete für die perſiſchen Könige Darius und Xerxes, wie Plinius (I. 34. 8, Sect. 19, N. 9) berichtet.

Von perſiſchen geſchnittenen Steinen hat ſich eine ziemlich grosse Anzahl erhalten — Geröllſteine und Cylinder mit Keilſchrift und der ſpäteren Pehlewi.[2] Die meiſten und darunter ſehr merkwürdige, beſitzt die kaiſ. ruſſiſche Sammlung. Auch das Britiſh Muſeum in London und das kaiſ. Antiken-Cabinet zu Wien beſitzen intereſſante perſiſche Gemmen; desgleichen das kgl. Muſeum zu Berlin, in welchem ſich (Tölken a. a. O., S. 45, Nr. 190) unter andern ein »Achatonyx« aus der Sammlung Stoſch mit folgender Darſtellung befindet: Ein perſiſcher Reiter mit der gewöhnlichen übergebogenen Tiara auf dem Kopfe, mit langen weiten Beinkleidern (anaxyrides) und einer zurückfliegenden kurzen Jacke mit Aermeln, der als Waffe bloss eine kurze Lanze führt. Unter ſeinem ſprengenden Ross ſtürzt ein Steinbock zu Boden. Die Gemme iſt mit einem gekörnten Rand ein-

---

[1] *Amulet* — aus dem Arabiſchen, wo dieſes Wort Hamail lautet und *Anhängsel* bedeutet. — I. Emele, *Ueber Amulete.* Mit 3 Tafeln. Mainz 1827.

[2] *Pehlewi* war bekanntlich die Reichsſprache Perſiens während der Herrſchaft der Saſſaniden (226—640 der chriſtl. Zeitr.) — *Studien über geschnittene Steine mit Pehlewi-Legenden* von Dr. Mordtmann. (Zeitſchrift der deutſch-morgenländiſchen Geſellſchaft, Bd. XVIII, Nr. 50, S. VI.)

gefasst, »ein Beweis, dass ſie der älteren griechiſchen Kunſt angehört, wofür auch der zwar ſorgfältige, aber noch etwas unbeholfene Stil der Arbeit ſpricht« (Tölken). — Winckelmann, der auch in der Beſchreibung des Muſeums Stoſch [1] über perſiſche Gemmen berichtet, führt in ſeiner »Geſchichte der Kunſt des Alterthums« I. S. 73, einige perſiſche geſchnittene Steine an, die ehemals im Muſeum Stoſch waren, und die Duca Caraffa Noya zu Neapel beſass; — einer derſelben weist ſäulenweis geſetzte alte Schrift, deren Buchſtaben denen an den Trümmern von Perſepolis völlig ähnlich ſind. Graf Caylus zu Paris machte zwei in ſeiner Sammlung befindlich geweſene perſiſche Gemmen bekannt, [2] auf deren einer drei männliche bärtige Figuren geſchnitten ſind, die — wie es ſcheint — dem auf dem Stuhle ſitzenden Herrſcher Geſchenke darbringen. Der andere mit zwei Figuren ſtellt eine ſymboliſch religiöſe Handlung dar, und iſt mit alter perſiſcher, ſäulenweis unter einander geſetzter Schrift ausgeſtattet. [3] — Die Gemmenſammlung Biehlers in Wien enthält 18 perſiſche Kugelſtein-Intaglien in Onyx, Jaſpis, Chalcedon, Melit, Carneol und Achat, welche in ihrer Mehrzahl theils ſichel- und mondförmige Einſchnitte, theils Lotosblumen, Argali-Schafe und andere Thiere (Haſe, Pferd) und auch einen Reiter zur Darſtellung bringen. Die merkwürdigſten darunter ſind aber — nebſt einem Melit, auf welchem ein Genius in einer Biga, zwei dahinfliegende Greifen lenkend, dargeſtellt iſt —: ein durchbohrter Achat-Siegelſtein in Form eines dickreifigen Ringes mit dem Bruſtbild des Königs Kobad I. zwiſchen zwei Argali-Schafen und mit Pehlewi-Schrift, und ferner ein durchbohrter dreilagiger Onyx-Kugelſtein mit dem Bruſtbild König Kobad II. (des Beſiegers der Hunnen, der bis 531 der chriſtl. Zeitr. regierte) ebenfalls mit Pehlewi-Schrift. [4]

In Abbildung folgt, ausser dem in der Note angeführten Kugelſtein-Siegel, eine in der Sammlung Pulsky's geweſene Granat-Intaglie (Taf. I, Fig. 7), den Bildnisskopf eines perſiſchen Königs darſtellend, mit fragmentirter Pehlewi-Inſchrift (»Narſehi Sha«?) —

---

[1] *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch.* Florence 1760.

[2] *Recueil d'antiquités &c.*, Paris 1752—67. III. pl. 12, Nr. 2; pl. 35, Nr. 4; — Text S. 50 und 159.

[3] Die auch auf *persischen* geſchnittenen Steinen häufig vorkommenden Darſtellungen von Kämpfen der Könige mit Löwen und anderen Thieren beziehen ſich darauf, dass der perſiſche König, als wahrer Diener des *Ormuzd* (Herrſcher des Lichtreiches), die *Dews* (böſen Geiſter) des *Ahriman* (Herrſcher des Reiches der Nacht) in Geſtalt von Ungeheuern bekämpft. Auch die *Chimärischen Thiergestalten* der Griechen und Römer ſtammen aus dieſer orientaliſchen Quelle.

[4] Einen durchbohrten Kugelſtein Intaglio mit magiſchen Zeichen und mit Pehlewi-Schrift beſitzt auch der Verfaſſer; desgleichen eines der ziemlich häufig vorkommenden perſiſchen durchbohrten Kugelſtein-Siegel in Carneol, doch mit der in ſeiner Art lebendigen, wenn auch rohen Darſtellung eines Argali-Schafes, auf welches ſich ein Geier ſtürzt. (Taf. I. Fig. 6.)

(Nach den perſiſchen Gemmen bringt Tölkens »Verzeichniss« S. 46, noch: »Spätere Werke, Partiſch« &c., darunter z. B. einen Carneol, einen Prieſter und einen Jüngling darſtellend, letzterer unbekleidet; beide opfern nach magiſcher Sitte an einem hohen Feueraltar.)

Bei den mohamedaniſchen Perſern, ſowie bei den Arabern und Türken, wurde die Gemmenſchneidekunſt auch in den neueren Zeiten bis in die Gegenwart ausgeübt; doch erſtrecken ſich ihre Darſtellungen, aus Cultusgründen, nicht auf figurale Gebilde, ſondern beſchränken ſich auf Namen und auf Sprüche aus dem Koran. Derlei geſchnittene Steine, die oft ſehr zierlich ausgeführt ſind, datiren aber alle aus neuerer Zeit. [1]

V.

Gemmenschneidekunst der Phönicier.

Der Gebrauch, zum Schmuck dienende geſchnittene Steine zu tragen, ſcheint ſich mit der Gemmenſchneidekunſt ſelbſt in ſehr früher Zeit durch ganz Vorderaſien gleichmässig verbreitet zu haben, von Babylon und Chaldäa bis nach Phönicien und Paläſtina. Hinſichtlich der Kunſt des mit den Babyloniern ſtammverwandten Seefahrer-Volkes der Phönicier überhaupt, lässt ſich bei dem Mangel an Denkmälern wenig ſagen; doch »ſoviel geht« — wie ſchon Otfried Müller bezüglich der Phönicier und der benachbarten Stämme anführt — »ſicher aus den Nachrichten der Alten hervor, dass ſie viel Combinationen der Menſchenfigur mit Thieren hatten, theils halbthieriſche, theils auf Thieren ſitzende und ſtehende Geſtalten; auch auf ihren geſchnittenen Steinen ſpielten mit Ungeheuern combinirte Figuren eine grosse Rolle, und verbreiteten ſich durch ſolche Werke frühzeitig nach dem Occident.« Winckelmann ſpricht ſich betreffs der phöniciſchen Kunſt dahin aus — und es gelten ſeine Worte faſt vollſtändig heute noch — dass von derſelben »ausser hiſtoriſchen Nachrichten und einigen allgemeinen Anzeigen, nichts Beſtimmtes nach allen einzelnen Theilen ihrer Zeichnung und Figuren zu ſagen iſt.«

Von phöniciſchen geſchnittenen Steinen ſind Winckelmann nur zwei Köpfe bekannt geworden, mit den Namen der Perſonen in phöniciſcher Schrift, über welche Gemmen derſelbe in ſeiner Beſchreibung der Sammlung des Ph. v. Stoſch (a. a. O., 4. Cl. I. Abth., Nr. 42 und 43) nähere

---

[1] Vergl. Hadriani Relandi, Dissertationes miscellaneæ. Utrecht 1706—8. 3 Bände. III: *De gemmis arabicis.*

Mittheilungen macht. Es ſind dies zwei Glaspaſten: ein angeblicher Kopf Hamilkars, mit Buchſtaben, und ein angeblicher Kopf Hannibals, ebenfalls mit puniſchen Buchſtaben zur Seite. — Im Muſeum zu Berlin befindet ſich ein opaker Chalcedon mit zwei Zeilen phöniciſcher Schrift, zwiſchen denſelben eine Schleuder; und ausserdem noch folgende kleine Reihe antiker Gemmen und Paſten, die Tölken (a. a. O., S. 43) als »orientaliſche unter Einfluss der griechiſchen und ſpäter der römiſchen Kunſt« anführt, und als „*Phöniciſch und Karthaginienſiſch*“ bezeichnet: Nr. 184, brauner antiker Glasfluss mit dem Kopf der phöniciſchen Aſtarte, mit Kuhhörnern und Kuhohren, umgeben von drei Sternen; — Nr. 185, brauner Sarder mit dem Kopf der Aſtarte in derſelben Art, zur Rechten eine Keule, zur Linken ein Füllhorn; — Nr. 186, Smaragd-Plasma, mit derſelben Göttin, in der zu Karthago üblichen Darſtellung, wo ſie als Sternen- und Himmels-Herrin verehrt wurde — von den Römern »Karthagiſche Juno« genannt, — auf einem Löwen ſitzend, der ſie in vollem Lauf durch den Himmel trägt (was durch einen Stern angedeutet wird), in der Rechten den Blitz, in der Linken ein Scepter haltend, auf dem Haupte die Mauerkrone tragend; — Nr. 187, Achatonyx von drei Lagen, mit einer der vorigen ähnlichen Darſtellung, doch trägt die Linke eine Fackel; auf der Rückſeite der Gemme zeigen ſich zwei puniſche Buchſtaben; — Nr. 188, Rother Jaspis mit der Darſtellung der Stadt Tyrus, völlig nach griechiſcher Art meiſterhaft ausgeführt, als weiblicher Kopf mit Mauerkrone und Schleier erſcheinend; vor demſelben eine Purpurſchnecke als Symbol der Stadt Tyrus, hinter demſelben ein Palmenzweig, das allgemeine Symbol Phöniciens.

In der Sammlung des Engländers Rhodes befindet ſich ein bekannter Chalcedon-Intaglio, auf welchem eine phantaſtiſche Thiergeſtalt mit Flügeln dargeſtellt iſt, die Dolce[1] für ägyptiſch hielt, King[2] aber jedenfalls richtiger als eine »phöniciſche Sphinx« erklärt, von welcher Taf. I, Fig. 8 die Abbildung bringt. King's Werk enthält auch (S. 476) die Abbildung eines Scarabäus in grünem Jaspis, mit der Darſtellung des phöniciſchen Gottes Dagon, in der Geſtalt eines Fiſches, der Kopf, Hände und Füsse eines Mannes hat.

Die auf dem Leichenfelde von Samthawro im Kaukaſus in den Jahren 1871—72 von Friedr. Bayern unternommenen Ausgrabungen förderten auch Gemmen zu Tage, von deren Darſtellungen der Priap, der Haſe und die Kornähre hervorzuheben ſind. Jenes Leichenfeld rührt von dem ſchon 1000 Jahre v. Chr. dort ſesshaften iberiſchen Volksſtamm Cheta-Karthli her, einer ſemitiſchen Völkerſchaft, welche — den Aſſyrern ver-

---

[1] *Descrizione istorica del museo di Cristiano Denh* (!) (Dehne) per l'abate Fr. M. Dolce, Roma 1772. III. Tom. (bei Dolce iſt dieſe Gemme ein *Carneol*).

[2] W. King, *Antique Gems*. II. ed., London 1866.

wandt — in naher Beziehung zu Aegypten geſtanden hat, und deren Glauben und Gebräuche beſonders auf Phönicien und Karthago hinweiſen. [1]

VI.

Gemmenschneidekunst der Hebräer.

Auch die Hebräer hatten bereits in ſehr früher Zeit geſchnittene Steine, da Siegelringe bei den jüdiſchen Königen gewöhnlich waren, und der hohe Prieſter die Namen der Stämme Israels in 12 Steinen eingeſchnitten auf der Bruſt trug. [2] Letztere Steine ſtellten zwei Schilde vor, welche Urim und Thummim hiessen. [3]

Die Gemmenſchneidekunſt konnte den Hebräern von Aſſyrien aus, namentlich von Babylon und Niniveh, ebenſo aber auch von Aegypten zugekommen ſein. — Winckelmann führt an, dass die Juden auch in ihren blühenden Zeiten die Künſtler des phöniciſchen Volkes gerufen hätten; doch wird in den Büchern des alten Bundes (II. Moſ., 30—35) auch ein einheimiſcher Künſtler genannt, Bezaleel, welchem Gott Einſicht und Kenntniss aller Arbeit, Ideen zu verſinnlichen, namentlich auch der Kunſt, Steine zu ſchneiden und zu faſſen, verliehen hatte. [4] — Uebrigens war jede Möglichkeit zur Entwicklung der glyptiſchen Kunſt bei den Israeliten vollſtändig abgeſchnitten, da durch das moſaiſche Geſetz ſtrenge verboten war, die Gottheit in menſchlicher Geſtalt darzuſtellen. Man findet daher von den Hebräern gewöhnlich nichts anderes, als Talismane in Stein geſchnitten, welche als Amulete getragen wurden. Einen ſolchen geſchnittenen Stein beſchreibt Tölken (a. a. O., I. Cl., Nr. 196, S. 46) als »jüdiſch-ägyptiſche« Darſtellung —: »Grüne antike Paſte. Zwei Einhörner ſchauen mit zurückgewandtem Kopf nach einem ſiebenarmigen Leuchter empor, einem der eigenthümlichſten heiligen Geräthe des jüdiſchen Tempeldienſtes, welcher Leuchter zwiſchen ihnen von einem grossen herzförmigen Waſſerkruge, einer gewöhnlichen Hieroglyphe des Landes Aegypten getragen wird; im Felde unkenntliche Schriftzeichen.« — King bringt (a. a. O., S. 155) die Beſchreibung und Abbildung eines Hiacinth-Intaglio aus dem 5. oder 6. Jahrhundert der chriſtl. Zeitr., der mit geſchnittenen Steinen aus der Saſſaniden-Zeit zugleich gefunden wurde und einen Scheffel mit Aehren

---

[1] *Zeitschrift für Ethnologie* von A. Baſtian. IV. Band. 1873.
[2] *Exodus* c. 28, 17—20, c. 39, 10—13; *I. Könige* 28, 8; Philo, *Vita Mosis* c. I. —
[3] J. Bellermann, *Die Urim und Thummim, die ältesten Gemmen.* Berlin 1824.
[4] Saalſchütz, *Archäologie der Hebräer.* Th. I, S. 137.

darſtellt, nebſt der hebräiſchen Inſchrift: »Helel, Sohn des Coaſah;« — desgleichen iſt dort ein achteckiger Carneol, in einer Silber-Ringfaſſung von echt orientaliſchem Charakter beſchrieben, welcher Siegelſtein die Legende trägt: »Iſſacher, der Prieſter«.

Auch Ficoroni [1] bringt die Beſchreibung und Abbildung von zwei Gemmen, deren jede den heiligen ſiebenarmigen Leuchter weist. Auf der erſteren — einem Onyx-Intaglio — iſt, ausser dem Leuchter, ein Palmenzweig, ein Oelgefäss als Füllhorn, ein kleineres Oelgefäss und eine Geſetzesrolle dargeſtellt; auf der anderen, in Kryſtall geſchnittenen, iſt, unter beigefügten nicht entzifferbaren Worten, der Gottesname *Ιαω* zu leſen. (Vgl. XII. Capitel: Abraxas-Gemmen).

VII.

Gemmenschneidekunst der Aegypter.

In den urälteſten Zeiten haben die Aegypter — deren ganze weſentlich durch die Prieſter beeinflusste Kunſt von allem freien Idealismus eben ſo fern war, als vollendet in bis in's Kleinſte gehender fleissiger Ausführung — die glyptiſche Kunſt geübt, wie uns die vielen noch erhaltenen, aus der fernſten Vorzeit ſtammenden, gewöhnlich der Länge nach durchbohrten und als Amulete getragenen *Scarabäen-Gemmen* in einer ungemein grossen Mannigfaltigkeit beweiſen. [2]

Es mögen von den Aegyptern die früheſten Verſuche in dieſem Kunſtzweige aus freier Hand gemacht worden ſein, und zwar wahrſcheinlich von ihnen noch weit früher, als von den Babyloniern. Die älteſten und roheſten dieſer ägyptiſchen Käfergemmen haben halbkugelförmige Vertiefungen und ſind grösstentheils Carneole. Erſt in ſpäterer Zeit ſind dieſelben an ihrem unteren Theile flach geſchliffen und mit vertieft gearbeiteten, auch von einer einfaſſenden Linie umgebenen hieroglyphiſchen Zeichen verſehen, [3] die bekanntlich theils lautliche, theils bildliche ſind, welche ent-

---

[1] Fr. Ficoronii *Gemmae antiquae litteratae &c.* — Romæ MDCCLVII.

[2] Der heilige *Pillenkäfer*, *Scarabaeus (Ateuchus sacer)*, galt als Symbol des Weltſchöpfers, da aus der Kugel, welche dieſer Käfer aus dem Dünger der Thiere als Hülle für ſein Ei formt und mit Hilfe der Hinterfüsse rollt, eine lebendige Schöpfung ſich entwickelt. (Nach der aus Scarabäen-Gemmen erſichtlichen verſchiedenen Geſtalt der Flügeldecken zu urtheilen, gab es mehrere Species dieſer Käfergattung, die nachgebildet wurden.)

[3] Vgl Joh. Joach. Bellermann, Ueber die Scarabäen-Gemmen &c., Berlin, 1. Stück 1820; 2. Stück 1821. — Desgl. Anton v. Steinbüchel, Scarabées Égyptiennes figurées du Musée des Antiq. de S M. l'Empereur. Vienne 1824.

weder von links nach rechts (wie meiſt bei den zum Abdrucken beſtimmten Scarabäen), oder von der rechten nach der linken Seite auf Monumenten geleſen werden. — Jene Scarabäen, deren erhabene runde Seite einen Käfer, die flache aber eine ägyptiſche Gottheit vorſtellt, ſind aus ſpäteren Zeiten. Die Schriftſteller, welche dergleichen Steine für ſehr alt halten (Natter: Pierres grav., Fig. 3), haben — mit Winckelmann's Worten — »kein anderes Kennzeichen vom hohen Alterthume, als die Ungeſchicklichkeit, und von ägyptiſcher Arbeit gar keins.«

Die ägyptiſchen Scarabäen-Gemmen vereinigten eigentlich den Tief- und den Hochſchnitt, inſofern nämlich auf der oberen convexen Fläche der angebrachte Käfer gewöhnlich erhaben gearbeitet wurde. Nach dem Berichte des Aelian [1] hätten die ägyptiſchen Krieger in ihren Ringen aber auch eingeſchnittene Käfer gehabt, was wohl nur ſagen will, dass die Krieger Scarabäen als Ringe trugen.

Die Aegypter ſchnitten auch eine Art Cameen, die in ganz eigenthümlicher Weiſe zwar vertieft, aber in der Vertiefung erhaben — alſo nicht zu Abdrücken beſtimmt — geſchnitten waren (relief en creux), wofür der bekannte orientaliſche Sardonyx von zwei Lagen, mit dem ungemein geſchickt ausgeführten »heiligen Falken« (Taf. I, Fig. 11) im Muſeum zu Berlin (Tölkens Verzeichniss, S. 7 Nr. 1) ein ſchöner Beleg iſt. — In der Regel iſt Zeichnung und Arbeit aus der früheſten Periode ſchlecht.

Scarabäen gibt es zu Tauſenden, grösstentheils von unbedeutendem Kunſtwerth und aus geringeren undurchſichtigen, bläulichen oder grünlichen Steinarten, ferner aus violetten Chalcedon-Arten und aus Magneteiſenſtein, — einige ſcheinen durch Feuer oder auf andere Weiſe ihre urſprüngliche Farbe verloren zu haben und ſind theils blassgelb, theils weiss geworden; die Mehrzahl iſt aber gar nicht in harte Steine geſchnitten, ſondern von Glasfluss, oder ſelbſt von noch weicherem Materiale, von weisslicher opaker Paſte, einer Art Porzellan — λίθινα χυτά, *gegoſſenes Steingut*, wie Herodot (I. II. c. 69) ſich ausdrückt —, welche Maſſe auch oft mit einer Art grüner oder blauer Glaſur überzogen iſt; oder es ſind die geſchnittenen Käfer gar nur aus Meerſchaum geformt. [2]

Die Scarabäen theilen ſich in zwei Klaſſen: 1) ſolche, die als Schmuck an Hals- und Armbändern oder als Ringe dienten; 2) die ſogenannten funerären, welche insbeſondere religiöſe Bedeutung hatten. Die als Siegelringe verwendeten Käfergemmen haben ſtets eine ganz flache Unterſeite, auf welcher ſich der Name einer Gottheit, eines Königs, des Eigenthümers, oder ſymboliſche Figuren und Ornamente eingegraben finden. Die Königs-

---

[1] *Claudius Aelianus*, „περὶ ζώων" &c. —: De natura animalium, X. c. 15. S. 320. Leipzig 1784.

[2] Tölken a. a. O., S. 11, wo drei in Meerſchaum geſchnittene und zwei aus „gegoſſenem Steingut" geformte alt-ägyptiſche Scarabäen des Muſeums zu Berlin beſchrieben ſind.

namen (mit Menes, dem Begründer des ägyptiſchen Reiches, beginnend und bis in die ſaitiſche Epoche der XXVI. Dynaſtie reichend) ſind, nebſt der eingeritzten ovalen Einfaſſungslinie, faſt ſtets von dem ſogenannten »Namenſchilde«, dem ein Siegel darſtellenden Ringe umgeben. Oftmals tragen aber auch die als Schmuck gebrauchten Scarabäen Götter- oder Königsnamen auf der flach geſchliffenen Baſis. — Die funerären Scarabäen finden ſich vereinzelt zur Zeit der XIII. Dynaſtie, dann bei reicher ausgeſtatteten Mumien der XVIII., ſowie der folgenden Dynaſtien, ſie werden häufiger zur Zeit der XXVI., und endlich zahllos unter den Ptolemäern. — Die Ring-Scarabäen finden ſich von der IV. bis XXVI. Dynaſtie, und die Mumien der XI. haben faſt immer am kleinen Finger der linken Hand einen Käferring. [1]

Ohne Analogie ſind die grossen Scarabäen aus der Zeit Amenophis III. (XVIII. Dynaſtie) mit den Namen dieſes Königs und ſeiner Gattin Sij, und mit der Angabe der damaligen Gränzen Aegyptens (ſogenannte »Hochzeitskäfer«); ferner die Käfer, auf welchen die Anzahl (102 oder auch 110) der von Amenophis III. während ſeiner erſten zehn Regierungsjahre erlegten Löwen angegeben iſt. [2]

Die Scarabäen finden ſich bei Mumien, entweder an Schnüren auf der Bruſt — in welchem Falle ſie Inſchriften tragen — oder gewöhnlicher loſe zwiſchen den Mumien-Bandagen, in welchem Falle ſie inſchriftslos ſind. Sie ſind theils grössere: Amulete, theils kleinere, an Fäden zu reihen; und zwar ſind ſie in grosser Anzahl ſogar mit Königsnamen vorhanden. Unter 1700 Scarabäen in der Sammlung zu Turin finden ſich 172 mit Thutmoſis-Namen. (Siehe Taf. I, Fig. 10, die Abbildung eines Speckſtein-Scarabeo mit dem Königsnamen Thotmes III.)

Wie die Cultur der Aegypter überhaupt, ſo hatte auch die Kunſtbildung derſelben, und damit die Glyptik, ihre beſonderen Perioden. Die älteſte Zeit bewahrte ihre eingeborene Originalität, in welcher, nach dem Gedrungenen, das Gerade, Steife, das hauptſächlich charakteriſtiſche war. Seit der perſiſchen Occupation waren ariſche Cultur-Elemente eingedrungen, und durch die Ptolemäer griechiſche Bildung. Die Römer, welche ägyptiſche Cultur-Elemente annahmen, wirkten ihrerſeits wieder auf Aegypten zurück. Die letzte Periode war die des Kaiſers Hadrian, welcher Aegypten bereiste und durch ſeine Vorliebe eine neue Kunſtentwicklung herbeiführte. Namentlich die Darſtellung des ſchönen Jünglings, ſeines geliebten Antinous, beſchäftigte viele Künſtler, welche in dieſen und in ähnlichen Werken auf

---

[1] Mariette, *catalogue des princip. monum. du musée d'antiquités égypt. de Boulaq*, Paris 1869, S. 38. — Zur Zeit der XII. Dynaſtie waren auch Cylinder von glaſirtem Steatit als Siegel üblich.

[2] Pierret, *Étud. égyptologiques*, II. p. 87. Paris 1874.

eine neue Art griechiſch-römiſchen Typus mit dem ägyptiſchen auch in Gemmen vereinigten.

Abgeſehen von dieſen letzteren und anderen hervorragenden Werken, beſonders der griechiſch-ägyptiſchen Glyptik, machte ſich im Allgemeinen auch in der ägyptiſchen Gemmenſchneidekunſt »der dreifache Canon der Proportionen geltend, der für die älteſte Zeit — ſoweit in derſelben überhaupt Figuren zur Darſtellung kamen — unterſetzte Geſtalten, für die Periode des mittleren Reiches ſchlanke Verhältniſſe, und für die Ptolemäer-Epoche rundboſſirte Figuren lieferte, weil man das griechiſche Princip der Naturwahrheit meiſt ungeſchickt und einſeitig nachahmte.«

Aus der ſpäteren Zeit finden ſich aber, wie geſagt, Intaglien und Cameen von der ſauberſten Arbeit und von theilweiſe vortrefflichſter Durchführung, ſo ein vorzüglicher Cameo, Ptolemæus Philadelphus und ſeine Gattin in hoher Idealität darſtellend. [1] Zahlreiche Epigramme der »Anthologia veterum epigr. Graec.«, namentlich libr. IV. c. 28, verherrlichen, wie man angenommen hat, Werke der Glyptik aus dieſem Zeitalter, ſo z. B. ein Gemmenbild der Arſinoë in Kryſtall geſchnitten. [2] — Staatsrath Köhler in St. Petersburg bemerkt über einen Cameo in Malachit mit dem Kopfe der Iſis: »Es iſt wahrſcheinlich der ſchönſte unter allen bekannten ägyptiſchen Steinen. Der Kopf der Göttin iſt von vorne zu ſehen, und die auf das Lebhafteſte das Aegyptiſche darſtellende Zeichnung iſt mit einer Beſtimmtheit, Zartheit und Feinheit ausgeführt, die nicht höher getrieben werden kann.« Ueber das muthmassliche Alter dieſer Arbeit hat er jedoch nicht gewagt, eine genauere Beſtimmung anzugeben. [3] Die Herausgeber des Cabinets des Herzogs von Orleans ſetzten dieſe Gemme in die Zeit zwiſchen Cambyſes und den Ptolemäern. [4] — Winckelmann hatte in einer ſitzenden Iſis (in der Sammlung von Stoſch) die ſchönſte ägyptiſche Gemme erkannt. Die letzteren Gemmen ſind jedoch offenbar alle — Werke griechiſch-ägyptiſcher Kunſt.

Es ſind überhaupt ziemlich viele Gemmen mit ägyptiſchen Darſtellungen vorhanden, die ſich bloss als Nachbildungen oder Umbildungen der altüberlieferten Symbole Aegyptens durch die griechiſche und römiſche Kunſt erweiſen. Alle geſchnittenen Steine mit Figuren oder Köpfen des Serapis z. B. ſind aus der Zeit der Römer, denn Serapis hat nichts ägyptiſches, und er war nur der Pluto der Griechen. Unter Veſpaſianus waren ägyptiſche Culte in Rom beliebt geworden und Plinius be-

---

[1] J. Arneth, *Die antiken Cameen des k. k. Münz- u. Antiken-Cabinets.* Wien 1849.

[2] A. Fr. Gori, *Dactyliotheca Smithiana.* Venet. 1767. S. 66.

[3] H. K. E. Köhler, *Kleine Abhandlungen zur Gemmenkunde* (Geſammelte Schriften, herausgegeben von Ludolf Stephani. Bd. IV., Petersburg 1851. Thl. I, S. 6).

[4] De La Chau et Le Blond, *Description des princip. pierres gravées du Cabinet de Mons. le Duc d'Orleans.* 2. Vol. Paris 1780—84.

klagt ſich (XXXIII, c. 12), dass zu ſeiner Zeit Männer den Harpokrates und die Bildniſſe anderer ägyptiſcher Gottheiten auf ihren Fingerringen trügen. Köhler führt (a. a. O., Th. I. S. 7) einen erhaben geſchnittenen Stein mit der ganzen Figur des Oſiris von griechiſcher Arbeit in ägyptiſchem Geſchmack als Beweis an, dass auch ſpätere griechiſche Künſtler in ägyptiſchem Stil gearbeitet haben. Auf Taf. I, Fig. 12 folgt die Abbildung einer griechiſch-ägyptiſchen Sard-Intaglie, mit der Darſtellung des ſchön gearbeiteten Kopfes eines Königs von Aegypten.

In jeder Sammlung finden ſich derartige ägyptiſche Darſtellungen der Griechen und Römer, wenn auch oft von ſehr geringem Kunſtwerth, und Tölken (Verzeichniss der Intaglien des Muſeums zu Berlin) gibt in der I. Cl., 2. Abth., von Nr. 18 bis 167 eine reiche Reihe ſolcher Gemmen; beſchreibt auch (I. Cl., 1. Abth., Nr. 17) einen antiken violetten Glasfluss, ein ägyptiſches Bruſtbild von vorn geſehen darſtellend, mit einer Stirnbinde, mit Modius-artigem Kopfputz, auf welchem eine Kugel ruht, nebſt zwei anderen Kugeln auf beiden Seiten, mit abſtehenden Ohren und reichem Bruſtſchild, und er fügt hinzu: »Wahrſcheinlich Oſiris; allein in jenem imitativen Kunſtſtil ausgeführt, welcher beſonders zur Zeit des Kaiſers Hadrian, und auf deſſen Veranlaſſung die Eigenthümlichkeiten der altägyptiſchen Darſtellungsweiſe als artiſtiſche Merkwürdigkeit wieder hervorrief.« —

Gleichzeitig mit den Darſtellungen des rein ägyptiſchen Stiles erfuhren auch die orientaliſchen Darſtellungen eine Umbildung. Die Inſchriften, obwohl mit wenigen Ausnahmen in griechiſchen Buchſtaben, enthalten »nicht ſelten ägyptiſche oder phöniciſche, hebräiſche oder ſyriſche Worte, und ſelbſt Ausdrücke mehrerer Sprachen zugleich. Andere ſind in ſich zurücklaufend oder beſtehen bloss aus Vocalen, oder aus myſtiſchen, ſchreckhaften Lauten, oder gründen ſich auf die Geltung der Buchſtaben als Zahlen. Noch andere ſcheinen abſichtlich ſo geſchrieben zu ſein, dass ſie ſich nicht ausſprechen laſſen, um, als unausſprechlich, deſto heiliger zu ſcheinen. — Ausserdem hat die Mehrzahl dieſer Gemmen als Amulete, nicht als Siegel gedient, und die Inſchriften ſind daher nur in den Originalen bequem lesbar. — »Die Zeit des Urſprungs derartiger Gemmen reicht von den blühenden Perioden ägyptiſcher und uralt-orientaliſcher Kunſt bis wenigſtens in's dritte Jahrhundert der chriſtlichen Zeitrechnung und verliert ſich in dem Dunkel geheimer heidniſcher Secten.« (Tölken a. a. O. p. 5. 6. — Vgl. Cap. XII: Abraxas-Gemmen). —

Auch bei den Aethiopiern waren Schmuck- und Siegelringe mit geſchnittenen Steinen (Herodot VII, 69) und heilige Steine mit dem Bilde des Jupiter Ammon in Gebrauch (Plinius VII, 69). — Im Muſeum zu Berlin befindet ſich eine Intaglie von braunem Jaſpis mit der Darſtellung einer vierarmigen, vierflügeligen ithyphalliſchen Geſtalt mit Vogelſchweif und Vogelfüssen, mit Waffen in den Händen, auf einer in ſich zurücklaufenden

Schlange ſtehend, innerhalb welcher drei falkenähnliche hieroglyphiſche Zeichen ſtehen. Tölken (a. a. O., S. 29) bemerkt dazu, dass Cailliaud [1] in einem Tempel zu Naga in Aethiopien eine vierarmige Göttergeſtalt mit einem Löwenhaupte fand, ſetzt jedoch dieſe in genetiſchem Zuſammenhang mit ägyptiſchen Darſtellungsweiſen ſtehenden aethiopiſchen Denkmäler in eine weit jüngere Zeit, als man gewöhnlich annimmt.

VIII.

Gemmenschneidekunst der Etrusker.

Die frühzeitig auf italiſchem Boden heimiſch geweſene Gemmenſchneidekunſt der türrheniſchen Etrusker ſoll, wie deren Kunſt überhaupt, nach Winckelmanns Meinung pelasgiſchen Urſprungs geweſen ſein; in neuerer Zeit hat man ſich aber wieder zur Annahme des ägyptiſchen Urſprungs der glyptiſchen Kunſt der mit den ſemitiſchen Phöniciern zuſammenhängenden Etrusker hingeneigt.

Die etruskiſchen Gemmen ſind meiſt Scarabäen, und dieſe Form ſcheint durch den Handel aus Aegypten nach Etrurien gekommen zu ſein. Die der Länge nach durchbohrten Scarabäen wurden wahrſcheinlich theils als *Amulete* am Hals getragen, oder ſie ſind beweglich in *Ringe* gefasst worden, was eine derartige Gemme im Museo Piombino bewies, in deren Höhlung ein goldener Stift ſteckte. — Otfr. Müller [2] bemerkt: »Die Liebhaberei der Etrusker für Ringe bewirkte, dass zeitig in ihrem Lande viel in Gemmen gearbeitet wurde. Dass die mit eingegrabenen Figuren im altgriechiſchen Stil verſehenen Scarabäen-Gemmen wirklich etruskiſch ſind, beweiſen die Fundorte und die Formen der beigeſchriebenen Namen.«

Der Stil der etruskiſchen Glyptik iſt — gleich dem ihrer ganzen Kunſt — in ungemein charakteriſtiſcher Weiſe ausgeſprochen. Im Beſtreben, von der Steifheit und Unbeweglichkeit der ägyptiſchen Vorbilder abzugehen und in ihren Figuren verſchiedene Handlungen auszudrücken, iſt die Zeichnung zwar regelmässig, jedoch bei dem Mangel an Schönheitsgefühl und nothwendigem Wiſſen eckig, hart und in gewaltſamen Bewegungen meiſt übertrieben.

Die Etrusker ſchnitten um die Figur, im Umfang des Steines, gewöhnlich, doch nicht regelmässig, einen *gekörnten Rand* (meiſt aus zwei in geringem Abſtand neben einander laufenden Linien beſtehend, die durch

---

[1] Voyage à Meroe et au fleuve blanc &c. Paris 1823—27.

[2] *Kleine deutsche Schriften*, 1847, Bd. I, S. 205.

Querlinien das Ausſehen von Körnern oder Perlen erhalten). Dieſer Rand iſt auf den ſchönſten etruskiſchen Scarabäen mit ungemeiner Zierlichkeit und faſt jedesmal auf eine verſchiedene Art gearbeitet.

Die Gebilde der etruskiſchen Käfergemmen veranſchaulichen nebſt Thieren vorzüglich Darſtellungen aus der griechiſchen Götter- und Heroenwelt, insbeſondere aus dem Leben der homeriſchen Helden, deren etruriſcher Name oft neben die Figur geſetzt erſcheint.

Die etruskiſchen Käfergemmen ſind faſt ausſchliesslich aus zwei Steinarten geſchnitten, aus dem Sard der Alten und aus Sardonyx und ſie ſcheinen die älteſten Werke der europäiſchen Glyptik zu ſein. [1]

Von etruskiſchen Gemmenſchneidern iſt nur Mneſarchus (der Vater des Philoſophen Pythagoras) mit Namen bekannt, der um die 50.—60. Olympiade thätig war. [2]

Die geſchnittenen Steine der Etrusker, bei welchen die glyptiſche Kunſt früher als bei den Griechen zur Blüthe kam, müſſen mit um ſo grösserer Aufmerkſamkeit betrachtet werden, als uns ihre älteſten Arbeiten zugleich einen Begriff von den älteſten griechiſchen Werken geben können, die jenen ähnlich waren und leider nicht mehr vorhanden ſind.

Köhler nimmt drei Zeitalter der Glyptik Etruriens an, deren erſtes durch gerade Linien der Zeichnung, durch Steifheit der Stellung und Gezwungenheit der Handlung der Figuren ſich charakteriſirt, ſowie auch durch unvollkommenen Begriff der Schönheit des Geſichtes und der Kopfbildung, deren länglich gezogenes Oval durch ein ſpitziges Kinn kleinlich erſcheint. Doch ſind die Arbeiten dieſes erſten Zeitalters in genauer ſtrenger Zeichnung und mit der fleissigſten techniſchen Behandlung ausgeführt. Dieſem erſten Zeitalter musste aber eine lange Vor-Periode primitiver Verſuche und ſtufenmässigen Fortſchreitens vorausgegangen ſein. Schon Winckelmann [3] hebt hervor, dass das Knollige und Kugelmässige an den Figuren auf Steinen der früheſten Periode nur ſcheinbar den angegebenen Kennzeichen des erſten Stils widerſpreche. »Denn wenn ihre Steine mit dem Rade geſchnitten worden, wie der Anblick ſelbſt zu geben ſcheint, ſo war der leichteſte Weg, im Drehen durch Rundungen eine Figur auszuarbeiten und hervorzubringen, und vermuthlich verſtanden die älteſten Steinſchneider nicht, mit ſehr ſpitzigen Eiſen zu arbeiten; die kugelichten Formen wären alſo kein Grundſatz der Kunſt, ſondern ein mechaniſcher Weg in der Arbeit. Die geſchnittenen Steine ihrer erſten Zeiten aber ſind das Gegentheil ihrer erſten und älteſten Figuren in Marmor und in Erz, und es wird aus jenen offenbar, dass ſich die Verbeſſerung der Kunſt mit einem ſtarken Ausdrucke und mit einer

---

[1] Köhler, *Ueber Käfergemmen und etruskische Kunst.* Kleine Abhandlungen zur Gemmenkunde. Th. II, S. 111 und S. 196.

[2] Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums,* III. c., 1. St. I.

[3] A. a. O., III. c., 2. St.

empfindlichen Andeutung der Theile an ihren Figuren angefangen habe, welches ſich auch an einigen Werken in Marmor zeigt; und dieſes iſt das Kennzeichen der beſten Zeiten ihrer Kunſt.«

Aus jener, ohne allen Zweifel dem erſten Zeitalter vorausgegangenen älteſten Zeit beſitzt — ausser den grossen Muſeen — beſonders auch die Sammlung Tob. Biehler's in Wien eine anſehnliche Reihe etruskiſcher Scarabäen-Gemmen,[1] die in ſehr charakteriſtiſcher Weiſe die primitive knollige und kugelige Form der verſchiedenen Gebilde zeigen und durchaus nicht die Merkmale einer Verfalls-Zeit an ſich tragen, daher ſie ohne Frage bezüglich der Zeit des Entſtehens allen andern vorauszuſetzen ſind. Die meiſten geben Darſtellungen von Thieren: Pferd, Stier, Eber, Affe, Hippokampus, Eule, Taube (ſämmtlich Sarder); andere weiſen menſchliche Figuren und Götter-Darſtellungen: einen ſitzenden Krieger, welcher in der Rechten ein Schwert hält (Sarder), eine knieende Figur (rother Jaſpis), Mercur, knieend und ſtehend, einen Hercules mit der geſenkten Keule, eine Iris, eine Victoria (ſämmtlich Sarder); desgleichen einen in Sarder geſchnittenen Fuss — jedenfalls eine der äusserſt ſeltenen Votiv-Gemmen, welche man wegen der Geneſung eines erkrankten Körpertheiles anfertigen liess und der helfenden Gottheit weihte. Die Mehrzahl dieſer Scarabäen-Gemmen hat den etruriſchen Rand. — (Des Verfaſſers eigene ganz kleine Sammlung enthält ebenfalls drei echte Gemmen dieſer Zeit: einen Carneol-Scarabäus mit der Darſtellung eines zweiköpfigen Unthiers primitivſter Arbeit; ferner, von einem Carneol-Scarabäus abgeſägt, einen pferdeſchwänzigen moſtelnden Satyr, und einen die Pferde antreibenden Wagenlenker auf einer Biga, ebenfalls in Carneol; die beiden letzteren mit etruriſchem Rand.)

Im wiener Antiken-Cabinet finden ſich viele theilweiſe ſehr intereſſante Darſtellungen aus dieſer Zeit (von Nr. 169—214 a. a. O.). Ebenſo enthält — abgeſehen von anderen bedeutenden Sammlungen, z. B. der ruſſiſchen — die Gemmenſammlung zu Berlin unter den 76 Nummern etruskiſcher Scarabäen (a. a. O., II. Cl., 1. Abth., S. 49—60) viele intereſſante Darſtellungen aus dieſer der »erſten Periode« vorausgegangenen Zeit.

Die ſchon von Winckelmann erwähnte eigenthümliche Technik der früheſten glyptiſchen Kunſt der Etrusker beſteht darin, dass an den Stellen der Extremitäten und der einzelnen Gelenke der Glieder vom Künſtler das Rad ſenkrecht angeſetzt wurde, ſo dass ſich halbkugelförmige Höhlungen bildeten, die dann durch längere oder kürzere, breitere oder ſchmälere, im Abdruck als Wülſte erſcheinende Vertiefungen verbunden wurden und ſo die Figur bildeten. Doch iſt Alles, ſo primitiv es ausſieht, immer mit einer gewiſſen Sicherheit und mit einem gewiſſen Geſchick gemacht, und die Politur iſt meiſt gut und oft ſogar ganz vorzüglicher Art.

Das auf die Vor-Periode folgende erſte der angenommenen drei

[1] Catalog der Gemmenſammlung des Tobias Biehler &c. 1871, S. 13—14.

Zeitalter gehörte, trotz ſeiner eigenthümlichen Mängel, einer höheren Blüthe der Kunſtthätigkeit der Etrusker an, und iſt nach der 30. Olympiade (657 v. Chr.) und vor Roms Herrſchaft anzuſetzen. Dasſelbe enthält die merkwürdigen und, abgeſehen von den deutlicher als nothwendig hervortretenden Muskeln und Knochen, und von der gewaltſamen Stellung der Figuren, tüchtig gezeichneten, meiſt ſehr fleissig ausgeführten Werke der bedeutenden Gemmoglyphen des ſtreng-ernſten Etruskervolkes, und zwar ſehr oft mit den Namen der vorgeſtellten Perſonen, umgeſtaltet nach dem etruskiſchen Idiom.

Hieher gehört vor Allen der berühmte, bei Perugia gefundene Carneol aus der Stoſch'ſchen Sammlung im berliner Muſeum, welcher fünf von den ſieben Helden vor Theben darſtellt, Tydeus, Polynikes, Amphiaraos, Adraſtos, Parthenopaeos, deren Namen mit etruriſchen Buchſtaben, und zwar die erſten drei von der Rechten zur Linken, die beiden übrigen aber von der Linken zur Rechten, neben den Figuren eingeſchnitten ſind, und in etruriſcher Form lauten: TUTE, PHILNICE, AMPHTIARE, ATRESTHE, PARTHANAPAES (Taf. I, Fig. 13). Sie ſind nicht — wie früher angenommen wurde — in Berathung beiſammen, ſondern (wie Panofka nachwies) in Trauer über die Nachricht vom Tod ihres Genoſſen Archemoros. Winckelmann bezeichnet dieſen von einem Scarabäus abgeſägten Intaglio als einen der älteſten geſchnittenen Steine, nicht allein unter den etruriſchen, ſondern überhaupt unter allen bekannten. [1]

Ferner gehören hieher noch ein Carneol aus der Stoſch'ſchen Sammlung, den Tydeus (TUTE) vorſtellend, wie er ſich den Wurfſpiess aus dem Beine zieht, — eine Figur, die Zeugniss gibt von dem richtigen Verſtändniss des Künſtlers, aber auch von der Härte des etruriſchen Stiles, — und ein Achat, den Vater des Achill, Peleus (PELE) darſtellend, wie er ſich die Haare an einem Brunnen wäſcht, der den Fluss Sperchion in Theſſalien vorſtellen ſoll. [2] Winckelmann nennt dieſe beiden »die ſchönſten unter allen etruskiſchen Steinen.« An dem Carneol in Berlin, Perſeus (PHERSE) mit dem Haupt der Meduſa, erſcheint die Sorgfalt der Ausführung in höchſter Vollendung. [3] Die Flügeldecken und ſelbſt die Füsse des Käfers ſind naturgetreu ausgeführt; der äussere Rand der Platte, worauf der Käfer ſitzt, iſt ſogar mit Blätterchen verziert, und der untere Rand, der das Feld der Darſtellung einſchliesst, beſteht aus einer gewundenen Kette. Ebenda befindet ſich ein intereſſanter Carneol-Scarabäus, deſſen Darſtellung einen alten Mann — vielleicht einen Haruspex — weist, der mit übergehangenen Füssen auf einen Stab gelehnt ſteht; er hält in der einen Hand einen un-

---

[1] Vergl. auch: C. Antonioni, *Anticha gemma Etrusca spiegata ed illustrata.* Piſa 1745.

[2] Pauſan., L. I. p. 90. 1. 8.

[3] Tölken a. a. O., S. 58.

kenntlichen, doch ſehr genau gearbeiteten Gegenſtand, auf welchen er mit der anderen Hand deutet. Zur Seite ſteht in etruriſcher rückläufiger Schrift: NATIS, was (nach Tölken's Vermuthung) mit dem lateiniſchen *nasci*, *natus* und der römiſchen Göttin *Natio* verwandt zu ſein ſcheint. — Ferner ſind hier als etruskiſche Gemmen dieſes Zeitraumes mit Namens-Inſchriften anzuführen: der Carneol-Scarabäus der ruſſiſchen Sammlung mit dem den gefallenen Achilles in's Lager tragenden Ajax (ACHELE und AIGAS). Die kleine daneben ſtehende männliche Figur ſoll den Geiſt des Abgeſchiedenen vorſtellen (was in etruskiſchen Bildwerken nicht ungewöhnlich), die Figur auf dem erhaben geſchnittenen Käfer aber die Thetis; ſie iſt beflügelt, wie faſt alle Göttinnen im Bereich der etruskiſchen Kunſtbildung, z. B. die Minerva u. ſ. w.

Ohne Inſchrift iſt eine Darſtellung erſten Ranges, der Tod der Semele,[1] auf einem den braunen Sarder nachahmenden antiken Glasfluss: Jupiter, bekleidet, mit geſenkten Händen und langen Schwingen, umgeben von Blitzen, auf Semele ſich herablaſſend, die, von einem der Donnerkeile getroffen, niedergeſunken iſt.[2]

Einen anderen Charakter der Gebilde zeigt der zweite Zeitraum der etruskiſchen Glyptik, auf welchen die griechiſche Kunſtbildung wahrſcheinlich bereits grösseren Einfluss ausübte. Die Darſtellungen auf den Scarabäen dieſes Zeitraumes ſind alle ohne Aufſchriften und ohne Namen der vorgeſtellten Perſonen. Der Ausdruck iſt kraftvoll und nähert ſich der Schönheit, wenn er auch dieſelbe nicht ganz erreicht. — Ein äusserſt intereſſanter Carneol-Scarabeo zu Paris gibt einen ſprechenden Beleg für dieſe Periode: der Streit Apollo's mit Hercules um den geraubten Dreifuss. Köhler bemerkt, dass »die an ſcharfer Beſtimmung überreiche Zeichnung der früheren Zeit hier im Hercules in übermässige und überfliessende Fülle übergegangen ſei, mit ſtarker Angabe der einzelnen Theile.«[3] Auch Apollo iſt »dick und ſtämmig«, doch zeigt derſelbe in ſeiner ganzen Anlage und Haltung zugleich eine entſchiedene Mahnung an den in dieſer Arbeit wieder durchbrechenden, in geraden Linien ſich charakteriſirenden ägyptiſchen Typus. — Britiſh Muſeum beſitzt einen Carneol-Scarabeo von feiner Arbeit aus dieſer Zeit: Venus in langem, zierlich gefaltetem und geſäumtem Untergewand, mit grossen Flügeln und raſchen Schrittes dahineilend; in der Linken hält ſie eine Blume, welche ſie dem Geſichte nähert.[4]

---

[1] Tölken, a. a. O., S. 64, Nr. 90.

[2] Schlichtegroll, *Auswahl vorzüglicher Gemmen &c.* Nürnberg 1797. Taf. XXVI. (S. 113 iſt daſelbſt auch Böttigers von Winckelmanns Urtheil abweichende Meinung über dieſe Gemme angeführt.)

[3] *Kleine Abhandlungen zur Gemmenkunde,* Th. II. S. 161.

[4] Auf etruskiſchen Spiegeln findet man verwandte Gebilde, namentlich den Apollo mit grossen Flügeln und in raſchem Schritte ſich bewegend.

Die Scarabäen des dritten Zeitraumes, welcher von der 125. Olympiade bis zur 183., oder bis zur Zeit Julius Cäſars anzuſetzen iſt, bekunden in der Mehrzahl ſchon merklich den Verfall der etruskiſchen Glyptik, wie überhaupt ſeit Roms Herrſchaft der griechiſche Einfluss auf die künſtleriſche Thätigkeit Etruriens nachliess und mehr und mehr dem rein etruskiſchen Elemente Platz machte. — »Die Käfer der dritten Abtheilung« — ſagt Köhler (a. a. O.) — »gehören den Bewohnern von Unteritalien an, und ſcheinen lange Zeit nach Verjagung der Etrusker aus Campanien, die in dem erſten Jahre der 89. Olympiade anfing, entſtanden und Ueberbleibſel etruskiſcher Kunſt zu ſein, deren ſpäteſte Fortſetzung und endlichen Verfall ſie bekunden. — . . . Als man im zweiten Zeitraum die ernſtliche Uebung in der Kunſt verliess, ſank letztere zum Handwerk herab, und ſo entſtanden die Käfer des dritten Zeitraums, an denen ſich bei aller Schlechtigkeit die Spuren der Eigenthümlichkeiten der Käfer der beiden früheren Zeiträume deutlich bemerken laſſen.«

Von charakteriſtiſchen Scarabäen des dritten Zeitraumes ſeien hier folgende angeführt: In Wien ein Carneol, Helena [1] mit Flügeln an den Achſeln, nebſt der zum Verſtändniss allerdings nothwendigen Beiſchrift ELINA; Hermes, durch den Schlangenſtab zu ſeinen Füssen kenntlich, mit grossen Flügeln, den jungen ebenfalls beflügelten *Dionyſos* tragend; [2] — ein Scarabeo in ſtreifigem Sardonyx mit der geflügelten Artemis, die in ſchwermüthiger Haltung daſitzt, daneben ein geſpannter Bogen. — Ein von einem Scarabeo abgeſägter Carneol in der ruſſiſchen Sammlung weist eine gut gezeichnete weibliche Geſtalt, die zum hochzeitlichen Bad oder zum Opfer ſchreitend, mit beiden Händen ein Gefäss trägt, und deren vom Wind bewegte Gewandung, wie ihre Haltung, meiſterhaft erſcheint, namentlich für dieſen Zeitraum.

Warum die etruskiſchen Käfergemmen des erſten Zeitraums in ihrer Art ſo vortreffliche Werke, dagegen der folgende Zeitraum weniger vortreffliche, der dritte grösstentheils geringere Arbeiten enthalten, ſucht Köhler [3] aus dem von Strabon und Plinius berichteten Hereinführen einer grossen Zahl geſchickter Werkmeiſter, namentlich Künſtler und Bildner, aus Korinth durch Demaratos zu erklären. »Nur durch dieſe ausdrücklich bemerkte Einwanderung, dergleichen ſonſt bei keiner anderen Anſiedlung in fremden Ländern erwähnt wird, konnte in Etrurien eine griechiſche Schule entſtehen, deren Werke durchaus von allem verſchieden waren, was dieſe Landſchaft vorher geliefert hatte. . . . Jedoch darf man nicht glauben, dass dieſe Käfergemmen in die erſten Zeiten nach jener Einwanderung gehören; im Gegentheil ſind es die Früchte, die nach anhaltenden Bemühungen und nach langer Zeit entſtanden.«

[1] Eckhel, a. a. O., XL.
[2] Köhler, a. a. O., I., S. 175.
[3] A. a. O., I. c. II, S. 200.

IX.

Gemmenschneidekunst der Griechen.

Der Urſprung der Gemmenſchneidekunſt der Griechen, bei welchen dieſelbe zur höchſten Blüthe gelangen ſollte, hängt ohne Zweifel mit dem Orient und höchſt wahrſcheinlich insbeſondere mit Aegypten zuſammen. Auf den früheſten griechiſchen Gemmen finden ſich auffallende Spuren der ägyptiſchen Weiſe in Form und Bildungsart. Der gegenſeitige Verkehr unter den Bewohnern Aegyptens und Aſſyriens und den Bewohnern Griechenlands war bereits vor dem homeriſchen Zeitalter eingetreten, und jedenfalls haben in Griechenland ſchon im 7. Jahrhundert vor der chriſtlichen Zeitrechnung Gemmenſchneider exiſtirt.

Von den älteſten Griechen wiſſen wir, dass z. B. die ſpartaniſchen Lakoner anfangs mit vom Wurm angefreſſenem Holz ſiegelten.[1] Später ahmten ſie dieſe Wurmgänge ſogar in Stein nach, und es befand ſich ein ſolcher geſchnittener Stein in der berühmten Sammlung Stoſch.[2] Doch ſchon ſehr früh entwickelte ſich, nach dem Vorgange der babyloniſch-phöniciſchen Glyptik, die Arbeit in harten und edlen Steinen aus einem rohen Einſchneiden runder Höhlungen zu einer ſorgfältigen Eingrabung ganzer Figuren in alterthümlich ſtrengem Stil.

Lange Zeit gravirte man bereits Edelſteine, bevor man ſie in Ringe ſetzte, während metallene Ringe zum Zweck des Siegelns jedenfalls längſt gravirt worden waren. Doch findet ſich im Homer noch keine Spur von Siegelringen; und wenn Euripides der Phädra einen goldenen Siegelring und dem Agamemnon das Verſiegeln eines Briefes zuſchreibt, ſo iſt diess einer der bei den attiſchen Tragikern vorkommenden Anachronismen.

Dem mythiſchen Zeitalter gehört der Ring an, welchen Minos in's Meer geworfen;[3] desgleichen der Ring des Phokus;[4] auch der goldene Ring des Gyges mit ſeiner unſichtbar machenden Zauberkraft iſt ein für uns fabelhaftes Werk.[5] Dagegen war der vielgenannte und beſungene Ring des *Polykrates* — wenn überhaupt hiſtoriſch zu nehmen — ſicher mit einer koſtbaren und mit grosser Kunſt gearbeiteten Gemme ausgeſtattet, da *Herodot* (III. 41) denſelben ausdrücklich einen Siegelring mit in Gold ge-

---

[1] Heſychios: Θριποβρώτος, I. 734. — Salmaſius, *Exercitationes Plinianae in Solinum.* Paris 1629. pag. 653 b.

[2] *Description* &c. Cl. V, Abth. 4, Nr. 214.

[3] Pauſan., I. 17, 3.

[4] Pauſan., X. 30, 2.

[5] Platon, *Staat,* II. 359 u. f.

faſstem Smaragd nennt und mit einem glatten Steine wohl nicht geſiegelt worden iſt. Die Gemme dieſes Ringes (nach Plinius ein Sardonyx), deren Gravirung eine Lyra dargeſtellt haben ſoll, [1] wurde von Theodoros von Samos gravirt, [2] welcher einer Künſtlerfamilie angehörte, auf deren Ahnherrn die Erfindung des Erzguſſes zurückgeführt worden iſt. Jedenfalls hatte Samos zur Zeit ſeines Herrſchers Polykrates (um 530 v. Chr.) bereits einen bedeutenden plaſtiſchen und glyptiſchen Kunſtbetrieb.

Von dieſer Zeit an verbreitete ſich, zugleich mit der hochentwickelten Stempelſchneidekunſt Grossgriechenlands, die Gemmenſchneidekunſt in Hellas und in den kleinaſiatiſchen Staaten, beſonders da ſie nicht mehr bloss dem Schmuck, ſondern auch dem Bedürfniſſe diente, indem der Siegelring und das Petſchaft — bei dem Umſtande, dass Vorrathskammern, Behälter, Eingänge, Briefe u. ſ. w. verſiegelt und Urkunden beſiegelt wurden — im häuslichen und öffentlichen Leben ſich unentbehrlich machten, wozu noch kommt, dass ſeit dem peloponneſiſchen Kriege (431—404 v. Chr.) das Wohlgefallen an ſchönen Ringen mit hoch- und tiefgeſchnittenen Steinen (oft wohl auch mit beſonders ſchönen ungeſchnittenen und bloss geſchliffenen) immer allgemeiner wurde.

Ariſtophanes († 427) geisselt die luxuriöſen jungen Männer Athens, welche die Finger bis an die Nägel mit prächtigen Ringen überladen (Nub., v. 332); und dass auch Frauen damals bereits Schmuckringe trugen, beweist ein Fragment desſelben Dichters (Pollux VII, 22, 96). Der Sophiſt Hippias aus Elis (um 400) rühmte ſich zu Olympia unter Anderem auch, ſeinen Fingerring mit einer σφραγίς ſelbſt verfertigt zu haben. Auch Ariſtoteles und Demoſthenes verſchmähten nicht dieſe Zierde der Hände; und auf attiſchen, Verzeichniſſe von Tempelſchätzen enthaltenden Inſchriften werden unter den Weihegeſchenken auch zahlreiche goldene und ſilberne Ringe mit gravirten Steinen und auch mit Glaspaſten angegeben. [3]

Als älteſte uns erhaltene Werke der griechiſchen Gemmenſchneidekunſt werden verſchiedene, mit mehr oder weniger Recht genannt. Büſching [4] führt an: »Den erſten rauhen griechiſchen Stil zeigen einige Larven auf einem noch vorhandenen gebrannten Carneol. [5] Ferner nennt derſelbe den Carneol mit der Darſtellung des ſterbenden Othriades aus der Sammlung Stoſch, [6] »dem Anſehen nach einen der älteſten Steine.« — Köhler meint: die den braunen Sarder nachahmende Glaspaſte mit der Darſtellung des ge-

[1] Clemens Alexandrinus: *Pädag.* III, p. 289, edit. Pott.

[2] Ulrichs im „Rhein. Muſ.", N. F. X., S. 24. — Bruun, *Geschichte der griechischen Künstler.* Stuttg. 1859. II. Bd. 2. Abth. S. 467.

[3] Böckh, *corp. inscript.* Nr. 150, p. 235; §. 17, §. 22.

[4] A. Fr. Büſching, *Geschichte und Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften.* 2. St.: Steinſchneidekunſt. Hamburg 1774, S. 31.

[5] Lipperts *Dactyliothek.* Th. II, Nr. 961.

[6] Winckelmann, *Description* &c., p. 405—409.

flügelten Jupiter, welcher der Semele erſcheint, ſei hieher zu ſetzen, während Tölken dieſe Darſtellung für ein »hetruriſches Kunſtwerk erſten Ranges« erklärt. Köhler bezeichnet ferner als hieher gehörig eine bekleidete Venus, auf einem undurchſichtigen, der Höhe nach durchſchnittenen und durchbohrten Sardonyx-Cylinder, und den Lampadias auf einem Glasfluss. — Alle dieſe ſind aber weit jünger, als die Scarabäen des erſten Zeitraumes der etruskiſchen Gemmenſchneidekunſt.

Tölken führt in ſeinem Verzeichniss S. 57—58, Nr. 73 einen von einem Scarabäus abgefägten Carneol mit dem gegen den Drachen ausholenden Kadmus — in welcher Gemme: »die Kunſt in ihrer Vollendung, ohne alle Spur der älteren Steifheit« erſcheint — als Beweis an, »dass die Form der Scarabäen bis in die blühenden Zeiten der griechiſchen Kunſt nicht ganz ausser Gebrauch kam.«

Die Zeit, aus welcher die uns erhaltenen geſchnittenen Steine des griechiſchen Alterthums ſtammen, lässt ſich übrigens meiſt nur annäherungsweiſe beſtimmen, doch iſt es gewiss, dass wir uns aus der Zeit der Kunſtblüthe ziemlich vieler Gemmen erfreuen, die aber alle längſt im feſten Beſitz der grossen Muſeen und der bedeutenderen Privatſammlungen ſich befinden, im Handel alſo gar nicht mehr zu treffen ſind.

Zu den edelſten Werken gehören: der Cameo Gonzaga (jetzt in Petersburg) mit den Köpfen Ptolemäus II. und der erſten Arſinoë (um 309—246 v. Chr.), faſt ½ Fuss lang, im ſchönſten und geiſtreichſten Stil; — ebenſo der Cameo mit den Köpfen desſelben Ptolemäus (Philadelphus) und der zweiten Arſinoë, in Wien, »ein höchſt vollendetes Werk griechiſcher Kunſt, voll Adel und hoher Idealität bei fein empfundener Charakteriſtik;« [1] desgleichen manche andere, über deren Geſtalten — wie Krauſe ſo ſchön als treffend ſagt —: »gleichſam ein ätheriſcher Hauch ausgegoſſen iſt, welcher dieſelben wie einen Organismus zu beleben ſcheint.« — Unter den kleineren griechiſch-antiken Ring-Cameen iſt beſonders ein Kopf Alexanders d. Gr. in Onyx von vollendeter Schönheit, in der Sammlung Biehler's hervorzuheben, welcher letztere auch eine griechiſche Sard-Intaglie mit dem Kopf des Priamus von ſeltener Vollendung beſitzt. [2] Die meiſten der vorzüglichen antiken Gemmen mit Künſtlernamen ſind in Tieffchnitt ausgeführt, von welchen im Weiteren die Rede ſein wird.

Eine beſonders hervorragende Eigenſchaft der griechiſchen Gemmoglyphen war der künſtleriſche Geiſt, mit welchem ſie die Gebilde der Gemmen in einer, eben dieſer Kunſtgattung entſprechenden Weiſe geſtalteten, die in ihren bei aller Beſtimmtheit ſanfteren Relief-Linien von dem Weſen der Marmor-Plaſtik ganz fern war. Vor vielen iſt hier als beſonders charakteriſtiſch in dieſer Beziehung die wunderbar ſchöne grosse Sard-Intaglie des

[1] A. a. O., S. 423, Nr. 21.
[2] Catalog, Nr. 95 und 119.

Muſeums zu Florenz mit der Minerva in halber Figur anzuführen;[1] und als Gegenſatz dazu der ſonſt ſehr vorzügliche in einem Carneol gearbeitete Kopf des Apollo von Hieronymus Roſi, nach der berühmten Statue des Apollo Pythius im Belvedere des Vatican. »So ſchön dieſer Kopf auch immer iſt, ſo wird doch ein geübtes Auge ſogleich den Marmor daran erkennen: denn davon gehet die Manier der alten Steinſchneider ſehr ab.«[2] Nach Otfrid Müller kann man übrigens »auch in den Gemmen hin und wieder eine den Phidiaſſiſchen Bildwerken entſprechende Formenbehandlung und Compoſition finden; weit häufiger aber ſind Kunſtwerke dieſes Faches, in welchen der Geiſt der Praxiteliſchen Schule ſich kundthut.«[3]

Die griechiſchen Glyptiker zeigen in vielen ihrer Werke auch jene Kühnheit und Sicherheit der Hand, welche mit dem Aufwand möglichſt weniger Mittel alles Weſentliche erreicht. — »Nie ſieht der Betrachter es der Arbeit an, dass die Materie dem Künſtler den geringſten Zwang angethan habe; als voller Meiſter des Stoffes ſteht dieſer da, und der Geiſt, nicht die Materie herrſcht; die ſteifen, geraden, eckigen Striche des Anfängers runden unter ſeiner bildenden Hand ſich zur ſanft gebogenen Wellenlinie der Schönheit, kein Theil drängt ſich übermässig hervor, Alles tritt in das wahre Verhältniss und äussert ſeine Wirkung nur in der unverkennbaren, unwiderſtehlichen Harmonie des Ganzen: dabei die höchſte Einfachheit, wo der Künſtler mit Klarheit weiss, was er geben will, und nicht rathend dort und da anhäuft, was nicht zur Sache gehört. Dieſe Wahrheit mit der Schönheit der Ausführung gepaart, bildet eben jene unerreichte Grazie, Huld und Anmuth griechiſcher Werke aus den blühenden Zeiten der Kunſt, von Perikles bis nach Alexander d. Gr., wo ſich die Kunſt noch abwechſelnd an den Höfen der Könige von Syracuſä, Syrien und Aegypten erhielt.«[4]

Von dem eigenthümlichen Charakter, welchen die griechiſche Glyptik in Rom erhielt, wird im Capitel »Gemmenſchneidekunſt der Römer« die Rede ſein.

Dass Dactylioglyphen bei den alten Schriftſtellern weit ſeltener erwähnt werden, als Plaſtiker und Maler, iſt wohl damit zu erklären, dass die Meiſter in dieſer Sphäre der Bildnerkunſt, der Mehrzahl nach, ſich hauptſächlich durch Nachahmung grösserer bekannter Kunſtwerke hervorthaten; ferner, dass ihre meiſt in Privatbeſitz übergegangenen Werke, auch als des monumentalen Charakters entbehrend, keine in die Augen des Volkes ſpringenden waren. In den ſpärlichen Berichten der alten Schriftſteller über

---

[1] Gori, *Museum Florentinum* 1731—32. II, 55, 1.

[2] Lippert, *Dactyliothek.* 1767. Bd. I, Nr. 147.

[3] A. a. O., S. 127.

[4] A. v. Steinbüchel, *Abriss der Alterthumskunde.* Wien 1829, S. 76, im Abſchnitt: „Geſchnittene Steine.“

die Glyptik ihres Zeitalters werden hauptſächlich nur Pyrgoteles, zur Zeit Alexanders d. Gr., und der viel ſpätere Dioskurides zur Zeit des Auguſtus genannt, — deſſen Kopf D. ſchnitt, mit welcher Gemme ſowohl Auguſtus ſelbſt, als nach ihm mehrere Kaiſer ſiegelten —, und neben welchen beiden Plinius (XXXVII, 1) nur noch Apollonides und Cronius erwähnt, ohne das Zeitalter derſelben zu beſtimmen. [1]

Häufiger ſind die Beſitzer von Ringſteinen angeführt; ſo theilt Plinius (XXXIII, 7) mit, dass Demoſthenes unter der Gemme Gift trug, und dass der Choraules Ismenias viele Edelſteine beſeſſen und auf der Inſel Kypros einſt einen Smaragd mit der Darſtellung der *Amymone* für 6 Goldſtücke gekauft habe; ihm ahmten andere Muſiker nach, Dionyſidoros und Nikomachos, um beim Spielen ihrer Inſtrumente mit den Ringſteinen zu prunken.

Zur Zeit Alexanders d. Gr. war auch für dieſen Kunſtzweig eine neue und geradezu glänzende Epoche der höchſten Blüthe eingetreten. Pyrgoteles, über deſſen Leben nichts bekannt iſt, war der hervorragende Meiſter derſelben. Dass neben ihm viele Glyptiker vorhanden waren, geht ſchon daraus hervor, dass Alexander allein nur ihm geſtattete, ſein Bildniss auf Gemmen darzuſtellen (Plinius XXXVII, 1, 4) — ſowie ihn nur Apelles malen und nur Lyſippos in Erz giessen durfte. — Schon im Alterthum, beſonders aber ſeit dem 16. Jahrhundert, wurde der Name des Pyrgoteles (wie auch anderer berühmter Edelſteinſchneider auf Gemmen geſetzt, um denſelben höheren Werth zu verleihen, und es iſt überhaupt zweifelhaft, ob uns Werke von ſeiner Hand erhalten ſind.

Von Pyrgoteles an behauptet die Gemmenſchneidekunſt bei den Griechen ununterbrochen ihre Höhe und Bedeutung und bis zur Kaiſerzeit haben ſich viele Glyptiker hervorgethan, wenn ſie auch des Pyrgoteles Meiſterſchaft nicht erreichten. Theilweiſe ſind uns ihre Namen durch — wenn nicht *ΕΠΟΙΕΙ* dabei ſteht, faſt ausnahmslos im Genitiv, (wobei ἔργον: das Werk des Künſtlers, zu verſtehen iſt) angebrachte — Gemmenaufſchriften bekannt geworden, die aber, wie angedeutet, mit grosser Vorſicht aufzunehmen ſind. Die Fachgelehrten des vorigen Jahrhunderts (Stoſch, Vettori, Galeotti, Bracci, Mariette u. A.) ſind meiſt mit grosser Leichtfertigkeit in dieſer Hinſicht zu Werk gegangen, und der Direktor des St. Petersburger Antiken-Cabinets, Köhler († 1838), hat das Verdienſt, die richtigen Principien der Beurtheilung zuerſt in ſcharfer Faſſung aufgeſtellt

---

[1] Aus einem dem Adaeos beigelegten Epigramm der *Anthologie* (Annall. II. p. 242. Nr. 6) lernen wir noch Tryphon kennen, der in einem indiſchen Beryll ein Bild der Galene geſchnitten hatte, deſſen Zeit jedoch völlig ungewiss bleibt. Zweifelhaft iſt es, ob Satyreios, als deſſen Werk in einem Epigramm des Diodoros ein Bild der Arſinoë auf Kryſtall (mit dem Ausdruck: γράψας) angeführt wird, für einen Gemmenſchneider zu halten ſei. (Vergl. Brunn, II. 3. S. 470.)

zu haben.[1] Er iſt aber wieder in's andere Extrem verfallen,[2] ſo dass nach ſeinen allerdings eingehenden, aber meiſt vorurtheilsvollen Unterſuchungen unter allen griechiſchen Künſtlerinſchriften auf Gemmen nur fünf echt ſein ſollen, und zwar: auf drei Cameen, 1. Athenion (Jupiter auf der Quadriga, mit dem Blitze zwei Giganten niederſchlagend, in Neapel), 2. Epityncha nos (Fragment eines Germanicus-Kopfes, Sammlung Blacas); 3. Protarchos (Amor mit der Lyra, auf einem Löwen reitend, in Florenz); und auf zwei Intaglien, 4. Apollonios (Diana mit geſenkter Fackel an einem Fels ſtehend, *Diana montana*, in Neapel); 5. Euodos (Kopf der Julia, Tochter des Titus Vespaſianus, in Paris).

Der gründliche Gelehrte Dr. Heinrich Brunn, welcher mit Recht in ſeinem ſchon angeführten Werke der Schrift Köhlers durchaus nur den Werth eines Anklageaktes, nicht eines unparteiiſchen Urtheilsſpruches zuerkennt,[3] gibt eine Alles unbefangen in Betracht ziehende, ſehr genaue und gewiſſenhafte kritiſche Muſterung der Gemmen mit angeblichen und wirklichen Namen griechiſcher Künſtler, und gelangt zu einem, gewiss nur im kleineren Theil einer Berichtigung bedürfenden Reſultat, nach welchem hier die wichtigſten als echt anzunehmenden oder durch Schönheit ausgezeichneten oder ſonſt intereſſanten Gemmen der einzelnen Meiſter genannt werden.

I. Namen griechiſcher Gemmenſchneider, welche durch echte Inſchriften überliefert und mit Sicherheit auf einen ſolchen zu beziehen ſind:

Agathopus, Kopf des Cneius Pompeius; bezeichnet *ΑΓΑΘΟΠΟΥϹ ΕΠΟΙΕΙ*. Aquamarin-Intaglie (Florenz). — Apollonios, Diana montana; bezeichnet *ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ*. Amethyſt-Intaglie (Neapel). — Aspaſios, Bruſtbild der Minerva; bezeichnet *ΑϹΠΑϹΙΟΥ*. Roth. Jaspis-Intaglie (Wien). (Taf. I, Fig. 14).[4] — Athenion, Jupiter auf dem Viergeſpann, zwei ſchlangenfüſſige Giganten mit dem Blitze niederſchleudernd; bezeichnet *ΑΘΗΝΙΩΝ*. Onyx-Camee (Neapel). (Taf. I, Fig. 15.) — Boëthos, Philoktetes, verwundet am Boden ſitzend; bezeichnet *ΒΟΗΘΟΥ*. Camee (früher Samml. Beverley). — Dioskurides, Mercur, ſtehend mit Caduceus in der Linken; Carneol-Intaglie (Samml. des Lord Holderness). — Kopf

---

[1] A. a. O. — Vgl. auch L. Stephani's Supplement zum III. Bde. der Geſammelten Schriften Köhler's, wo die Grundſätze für die Beurtheilung der Gemmen mit Namensauſſchriften, Sonderung der Künſtlernamen von den Namen anderer Bedeutung, Ausſcheidung des Aechten von dem in neuerer Zeit Gefälſchten —, in letzterer Beziehung noch ſchärfer und umfänglicher dargelegt werden.

[2] Tölken, *Sendschreiben an die k. Akad. d. Wissensch. in St. Petersburg über die Angriffe des Staatsr. v. Köhler auf mehrere antike Denkmäler des k. Museums zu Berlin.* Berlin 1852. — L. Stephani's Antwort auf diess Sendſchreiben im „Bulletin de l'Academie de St. Petersburg," 1852. T. X, Nr. 9 sqq, S. 129 sqq.

[3] *Geschichte d. griech. Künstler* II. 465.

[4] Fr. Capranesi, *La gemma d'Aspasio* dell J. R. Gab. *di Vienna.* Roma 1845. — Appendice, *Fabriano* 1846.

des Mäcenas; ungeſchickt überarbeitet. Amethyſt-Intaglie (Paris). — Kopf des Auguſtus; der Kof leider theilweiſe abgeſchliffen. Onyx-Camee (Samml. Piombino-Ludoviſi zu Rom). — Demoſthenes-Kopf; Amethyſt-Intaglie (Samml. Piombino). — Weiblicher Kopf, zuerſt *Iſis*, dann etwas richtiger *Io* genannt, von grösster Schönheit und von allerdings faſt moderner Eleganz; Carneol-Intaglie (einſt Poniatowski'ſche Samml.) — Diomedes, das Palladium raubend; Carneol-Intaglie (Sammlung Devonshire). Sämmtlich bezeichnet *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ*. — Epitynchanos, Fragment eines Germanicus-Kopfes; bezeichnet *ΕΠΙΤΥΓΧΑ*. Sardonyx-Camee (einſt Samml. Blacas). — Euodos, Kopf der Julia, Tochter des Titus; bezeichnet *ΕΥΟΔΟC ΕΠΟΙΕΙ*. Grosse Bergkryſtall-Intaglie, voll Sorgfalt ausgeführt, (Paris). — Eutyches, Bruſtbild der Minerva, vorwärts gewandt, in prachtvoller Darſtellung; bezeichnet *ΕΥΤΥΧΗC = ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ || ΑΙΓΕΑΙΟC ΕΠ.* — Eutyches, des Dioskurides Sohn, aus Aegeæ, fec. Grosser, tiefgeſchnittener, blaſſer Amethyſt-Intaglio, (einſt Fürſt Avella zu Neapel). — Felix, Palladiumraub; bezeichnet *ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΥ CΕΟΥΗΡΟΥ || ΦΗΛΙΞ ΕΠΟΙΕΙ* — Felix, der Sohn des Calpurnius Severus, fec. Sard-Intaglie (Samml. Marlborough). — Herophilos, Kaiſerkopf mit Lorbeerkranz (Auguſtus?) bezeichnet *ΗΡΟΦΙΛΟC || ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔ* — Herophilos, Sohn des Dioskurides. Grosser türkisfarbener Cameo-Glasfluss (Wien). — Hyllos, weiblicher Kopf mit Diadem; Carneol-Intaglie (St. Petersburg). — Männlicher Kopf mit Bart und Haarbinde; Carneol-Intaglie (Florenz). — Dionyſiſcher Stier; Chalcedon-Intaglie (Paris). Sämmtlich bezeichnet *ΥΛΛΟΥ*. — Koinos, Adonis ſtehend; bezeichnet *ΚΟΙΝΟΥ*. Sehr kleine Onyx-Intaglie (Fürſt Liechtenſtein). — Mykon, männlicher Kopf; bezeichnet *ΜΥΚΩΝΟC*. Jaspis-Intaglie (einſt Fulvio Orſini). — Neiſos, Jupiter, unbärtig und unbekleidet, zu ſeinen Füssen ein Adler; bezeichnet *ΝΕΙCΟΥ*. Carneol-Intaglie (St. Petersburg). — Nikandros, Bruſtbild der Julia, Tochter des Titus; bezeichnet *ΝΙΚΑΝΔΡοC || ΕΠοΕΙ*. Etwas derb geſchnittene Amethyſt-Intaglie (Samml. Marlborough). — Oneſas, weibliche Figur, die Leier ſtimmend (Muſe?); bezeichnet *ΟΝΗCΑC || ΕΠΟΙΕΙ*. Intaglio-Glaspaſte (Florenz). — Kopf des jugendlichen Hercules; bezeichnet *ΟΝΗCΑC*. Carneol-Intaglie (ober der Stirn beſchädigt) (Florenz). — Pamphilos, Achilles die Leier ſpielend; bezeichnet *ΠΑΜΦΙΛΟΥ*. Amethyſt-Intaglie (Paris). — Protarchos, Amor leierſpielend, auf einem Löwen reitend; bezeichnet *ΠΡΩΤΑΡΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ*. Sardonyx-Camee (Florenz). — Solon, Mäcenas-Kopf; bezeichnet *CΟΛΩΝΟC*. Carneol-Intaglie (Neapel). — Kopf der Meduſa; bezeichnet *CΟΛΩΝΟC*. Ausserordentlich ſchöne Chalcedon-Intaglie (einſt Samml. Blacas). — Bruſtbild einer Bacchantin; bezeichnet *CΟΛΩΝ*. Intaglio-Glaspaſte (Berlin). — Teukros, Hercules, ſitzend, Jole an ſich heranziehend; bezeichnet *ΤΕΥΚΡΟΥ*. Herrliche Amethyſt-Intaglie (Florenz; desgl., mit einigen Aenderungen, St. Petersburg).

II. Namen, über deren Echtheit oder Bedeutung noch Zweifel obwalten:

Admon, ſtehender Hercules mit Keule und Skyphos, Hercules bibax; bezeichnet *ΑΔΜΩΝ*. Carneol-Intaglie (einſt Samml. Blacas). — Aelius, Bruſtbild des Tiberius; bezeichnet *ΑΕΛΙΟC*. Carneol-Intaglie (einſt Fürſt Corſini zu Rom). — Aetion, bärtiger Kopf, Priamus genannt; bezeichnet *ΑΕΤΙΩΝΟC*. Sard-Intaglie (Samml. Devonshire). — Agathangelos, Kopf des Sextus Pompeius; bezeichnet *ΑΓΑΘΑΝΓΕΛΟΥ*. Carneol-Intaglie von grosser Lebenswahrheit (Berlin). — Agathon, Bacchus mit Thyrſus und Becher; bezeichnet *ΑΓΑΘΩΝ*. Beryll-Intaglie (Lord Algernon Percy). — Alexas, Stier zum Stoss ausholend; bezeichnet *ΑΛΕΧΑ*. Carneol-Intaglie (Berlin). — Ammonios, Kopf eines lachenden Satyrs; bezeichnet *ΑΜΜΩΝΙΟΥ*. Carneol-Intaglie (früher Beverley, jetzt Samml. Biehler). — Anteros, Hercules, den kretiſchen Stier tragend; bezeichnet *ΑΝΤΕΡΩΤΟC*. Aquamarin-Intaglie (Samml. Devonshire). — Apelles, ſceniſche Maske; bezeichnet *ΑΠΕΛΛΟΥ*. Carneol-Intaglie (früher Fürſt Jablonowski). — Aulus, Fragment eines Aesculap-Kopfes; bezeichnet *ΑΥΛΟΥ*. Carneol-Intaglie (früher Samml. Blacas). — Axeochos, ſchreitender leierſpielender Satyr, das Haupt mit dem Löwenfell bedeckt; bezeichnet *ΑΞΕΟΧΟC*. Intaglio-Paſte (früher Samml. Strozzi zu Rom.) — Claſſicus, Serapis auf einem Thron ſitzend; bezeichnet *ΚΛΑCCΙΚΟC* (früher Samml. Crozat in Paris). — Demetrios, Hercules, den an einen Baum aufgehängten Löwen erwürgend; bezeichnet *ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ*. Carneol-Intaglie des Marquis de Drée. — Dionyſios, Kopf einer Bacchantin; bezeichnet *ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ*. (Murr, *Biblioth. glyptogr.*, p. 64). — Epitonos, Venus victrix, ſtehend, auf eine Säule geſtützt; bezeichnet *ΕΠΙΤΟΝΟC*. (De Jonghe, a. a. O., p. 143). — Euemeros, Mars, geharniſcht, mit Lanze und Schild; bezeichnet *ΕΥΗΜΕΡΟΥ*. Carneol-Intaglie (früher Landgr. v. Heſſen-Caſſel). — Gaios, Kopf eines Hundes, des Sirius oder des Hundſternes, vorwärts gewandt, mit ausserordentlicher Kunſt ausgeführt, ſo dass man tief in den Rachen ſieht; bezeichnet (am Halsband) *ΓΑΙΟC ΕΠΟΙΕΙ*. Granat-Intaglie (Samml. Marlborough). — Gnaios (Cneius), Kopf des jugendlichen Hercules; bez. *ΓΝΑΙΟC*. Mit grosser Zartheit ausgeführte Aquamarin-Intaglie (früher Samml. Blacas). — Hellen, Bruſtbild des Harpokrates (Antinous als Harpokrates?); bezeichnet *ΕΛΛΗΝ*. Auf's Schönſte ausgeführte Carneol-Intaglie (St. Petersburg). — Kronios, Terpſichore, ſtehend an einen Pfeiler gelehnt, mit der Leier; bezeichnet *ΚΡΟΝΙΟC. ΕΠ:*. Intaglio-Abdruck (früher Andreini). — Lucius, Victoria auf einer Biga; bezeichnet *ΛΕΥΚΙΟΥ*. Carneol-Intaglie (früher Graf Waſſenaer). — Midias, ſtehender Greif, um deſſen einen Vorderfuss ſich eine Schlange windet; bezeichnet *ΜΙΔΙΟΥ*. Sardonyx-Camee (Paris). — Myrton, Leda (?) vom Schwan getragen; bezeichnet *ΜΥΡΤΩΝ*. Intaglie (früher Strozzi'ſche Samml.). — Oneſimos, Jupiter ſtehend, neben der Adler; bezeichnet *ΟΝΗCΙΜΟC*. Carneol-Intaglie (früher Baron Hoorn).

— Pergamos, tanzender Satyr, den Thyrſusſtab und ein Trinkgefäss ſchwingend; bezeichnet *ΠΕΡΓΑΜΟ (Υ)*. Amethyſtfarbiger Glasfluss (Florenz). — Pharnakes, Meerpferd; bezeichnet *ΦΑΡΝΑΚΗϹ || ΕΠ*. Carneol-Intaglie (Neapel). — Schreitender Löwe; bezeichnet *ΦΑΡΝΑΚΟΥ*. Carneol-Intaglie (früher Beverley'ſche Samml.). — Philemon, Theſeus vor dem getödteten Minotaurus ſtehend; bezeichnet *ΦΙΛΗΜΟΝΟϹ*. Sardonyx-Intaglie (Wien). — Phokas, Athlet, ſtehend eine Palme haltend; bezeichnet *ΦΩΚΑϹ*. Hyacinth-Intaglie. (Caylus, *Rec. d'ant.*, t. 27). — Platon, Wagenlenker; bezeichnet *ΠΛΑΤΩΝΟΣ*. (Mariette, *Cat. Crozat.*, p. 46). — Polykleitos, Diomedes mit dem Palladium; bezeichnet *ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΥ*. Sard-Intaglie (einſt Andreini). — Saturninus, Kopf der Antonia, Gemahlin des Druſus; bezeichnet *ϹΑΤΟΡΝΕΙΝΟΥ*. Sardonyx-Camee (einſt Seguin). — Severus, Hygiea, der Schlange die Schale reichend; bezeichnet *π. ϹΕϘΥΗΡϘΥ*. Smaragdplasma-Intaglie (Slade). — Skopas, römiſcher Kopf (Caligula?) bezeichnet *ΣΚΟΠΑΣ*. Carneol-Intaglie (Stadt Leipzig). — Skylax, Pan-Maske, bezeichnet *ϹΚΥΛΑΞ* Originell und trefflich ausgeführte Amethyſt-Intaglie (einſt Blacas). — Soſocles, Meduſenhaupt, im Profil; bezeichnet *ϹΩϹΟϹΑ*. Chalcedon-Intaglie von grosser Schönheit (einſt Blacas). — Soſtratos, Aurora, die Roſſe des Zweigeſpannes lenkend; bezeichnet *ϹΩϹΤΡΑΤΟΥ*. Cameo mit der Inſchrift: LAUR. MED. (Neapel). — Thamyras, Sphinx, mit dem linken Hinterfusse ſich im Haar ihres zurückgebeugten Kopfes kratzend; bezeichnet *ΘΑΜΥΡΟΥ*. Carneol-Intaglie (einſt Baron Albrecht).

III. Namen, welche nur durch falſche Inſchriften überliefert oder nicht auf einen Gemmenſchneider zu beziehen ſind:

Aepolianus, Agathemeros, Akmon, Akylos, Alexandros, Allion, Almelos, Alpheos und Arethon, Amaranthus, *ΑΜΦΟ*, Anaxilas, Antiochos, Antiphilos, Apollodotos, Apollonides, Archion, Ariſtoteiches, Ariſton, *ΑΘΑ*, *ΑΘΟΥ*, Axios, Beiſitalos, Cækas, Caſtricius, Chæremon, Charitos, *ΧΕΛΥ*, *ΧΡΥϹΟΥ. Ν.*, Dalion (Allion), Damnameneus, Damon, Daron, Deuton, Diokles, Diphilus, *ΔΟΜΕΤΙϹ*, Dory, Euelpiſtos, *ΕΥΠΛΟ*, *ΕΥ□ΟΥ*, Gamos, Gauranos, Glykon, *ΗΕΛΥ*, Heius, Horos, *ΚΑΕΣΙΑΛΞ*, *ΚΑΙΚΙϹΙΑΝΟΥ ΑΡΙΑ*, *ΚΑΡΠΟΣ*, Kaſtrikios, Kiſſos, Kleon, Krateros, *ΚΡΗϹΚΗϹ*, Lakon, Leukon, Lipaſios, Liſandros, Maxalas, *ΜϹΙΟΠϹΙϹ*, *ΜΗΝΑ ΤΟΥΛΙ ΟΛΩΡΟΥ*, Mileſios, Miron, *ΜΙΘ*, Muſikos, Nearkos, Neikephoros, Nepos, *ΝΕΣΤ*, *ΝΙϹΟΝΑϹ*, Nilos, Nympheros, *ΟΡΟΥ*, Palonianus, Panæos, *ΠΕΛΑΓΙ*, Petros, Philippos, *ΦΙΛΚΑΛΟΥ*, Phrygillos, Plutarchos, *ΠΩΗΜΟΥ*, Polykrates, Polytimus, Pothos, Priscus, Pylades, Pyrgoteles, [1] Quintil, Quintus, Rhegio, Rufus, Seleukos,

[1] Von allen den mit dem Namen dieſes berühmteſten Glyptikers des Alterthums bezeichneten Gemmen dürfte leider wirklich kein einziger mit grösserer Wahrſcheinlichkeit der Hand desſelben zugeſchrieben werden. Am beſtimmteſten glaubte man dem Pyrgoteles die in der Sammlung Blacas geweſene Carneol-Intaglie mit dem Kopf Alexanders d. Gr. (wie Raoul-

Semon, Sextianus, Sylvanus, Skymnos, Slekas, Sodala, Sokrates, Spitynchas, Tauris(kos), Tryphon, Ythilos, Zeno.

X.

Gemmenschneidekunst der Römer.

Wie die realiſtiſchen Römer, die im Gegenſatz zu dem »Volk der Kunſt« — den idealiſtiſchen Griechen — das »Volk des Staates« waren, keine ſelbſtändige Kunſt überhaupt hatten und in dieſer Beziehung zuerſt unter dem Einfluss der Etrusker ſtanden, ſo war auch ihre Gemmenſchneidekunſt nur eine Nachahmung der griechiſchen, und ſie haben daher keine eigene Schule und keinen — im vollen Sinne — eigenen Stil gebildet. Nur im Gebiet des realiſtiſch-hiſtoriſchen und der Bildniss-Darſtellung haben ſie einigermassen Selbſtändiges erreicht. [1]

Die erſten mit vorzüglichen Werken der glyptiſchen Kunſt gezierten Edelſteine ſcheinen die Römer — deren Geſetze unter ihren Königen die Darſtellung der Gottheit in menſchlicher Geſtalt verbaten (*Plutarch*, c. 8) — kennen gelernt zu haben, als ſie Aſien zur Provinz machten und ſich der Schätze der Könige von Syrien und Pergamus bemächtigten. Der von Pompeius dem Mithridates geraubte, nach Rom gebrachte Schatz von geſchnittenen Steinen gab den Anſtoss, dass die Römer grosse Freunde der Werke der glyptiſchen Kunſt wurden. Ob ſchon unter den aus der Niederlage bei Cannä (216 v. Chr.) den gefallenen Römern abgenommenen und im Veſtibulum der Curia zu Carthago ausgeſchütteten goldenen Ringen auch ſolche mit geſchnittenen Steinen ſich befunden haben, iſt nicht zu ermitteln. — Der ältere Scipio Africanus trug zuerſt einen Ring mit einem Sardonyx. Gewiss mit koſtbarem Stein geziert war des Conſuls Marcellus Ring, der mit deſſen Leiche in die Gewalt des Hannibal gelangt war, welcher verſuchte, von dem Siegel des Gefallenen Gebrauch zu machen. Sulla ſiegelte mit einem Ringe, auf deſſen Stein die Uebergabe des Jugurtha dargeſtellt war; desgleichen bediente er ſich, wie ſpäter Pompeius, eines ſolchen mit drei *Trophäen*.

Von dieſer Zeit an (um 90 v. Chr.) hat bei den Römern der Luxus in Ringen mit edlen Steinen begonnen, wobei man ſowohl nach dem koſt-

---

Rochette a. a. O., p. 49 meint) beilegen zu können; doch Stephani bemerkt (bei Köhler a. a. O., S. 290), dass, wenn auch der Stein antik ſein ſollte, jedenfalls die Art wie der Name ΠΥΡΓΟΤΕΛΕΣ eingeſchnitten iſt, an den berühmten Meiſter nicht denken laſſe.

[1] Von den vielen römiſchen Bildniss-Gemmen ſei hier nur eine hervorgehoben, die Carneol-Intaglie mit den Köpfen des Octavianus, Antonius und Lepidus. (Taf. I, Fig. 16.)

barſten und ſchönſten Materiale, als nach kunſtvoller bildlicher Darſtellung von hervorragenden Meiſtern ſtrebte. Aber in ihrem eigenen Volke zeigten ſich ebenſowenig in der Gemmenſchneidekunſt, als in anderen ſchönen Künſten vollkommene Meiſter und ſie konnten ſich auch in der Glyptik nicht über die Mittelmässigkeit erheben. Ihre Zeichnung ermangelt aller Nettigkeit, ihre Gedanken entbehren aller Erhabenheit, und es fehlt ihren gewöhnlich gezwungenen und ſchwerfälligen Werken alle Grazie und Anmuth der griechiſchen Kunſt. Auch fehlt bei den Römern das ſchöne Nackte, wodurch der Künſtler ſowohl die Menſchengeſtalt, als ſeine eigene Kunſtfertigkeit in grösster Vollkommenheit geltend zu machen vermag; und die Falten der Gewandung laſſen nichts von den Formen des Körpers durchſcheinen.

Doch iſt es Thatſache, dass die griechiſchen Künſtler in Rom von römiſchem Geſchmack und von römiſcher Betonung ihrer Kunſtſchöpfungen nicht ganz frei geblieben ſind, ſowie auch ſpecifiſch römiſche oder italiſche Künſtler von Talent ſich gewiss bemühten, die anerkannte Claſſicität der griechiſchen Formen ſich anzueignen, ohne ſich dem römiſchen Geiſte gänzlich zu entfremden. In den grossen Cameen aus der römiſchen Kaiſerzeit, von denen uns koſtbare Prachtſtücke erhalten ſind, war diess am leichteſten zu erreichen, und an denſelben — gleichwie an den grossen geſchnittenen Gefässen aus Halbedelſtein, die in dieſe Zeit fallen — iſt der römiſche Einfluss auf den griechiſchen Geiſt am entſchiedenſten zu erkennen.

Die hervorragenden, unſchätzbar werthvollen, von griechiſchen Künſtlern ausgeführten grossen Cameen aus der römiſchen Kaiſerzeit, in welchen Werken das Juliſche und Claudiſche Geſchlecht in beſtimmten Epochen dargeſtellt iſt, ſind folgende:

Die Gemma Auguſtea (zum Eingang dieſer Darſtellung der Glyptik abgebildet), im k. k. Münz- und Antiken-Cabinet zu Wien.[1] Die prachtvolle Gemme iſt 9 × 8 Zoll gross und ein Onyx-Cameo von reicher trefflichſter Compoſition und von ſorgfältigſter Arbeit. Auf dieſem Steine iſt die Auguſtiſche Familie um das Jahr 12 der chriſtl. Zeitrechnung dargeſtellt, und es wurde die Darſtellung früher die *Apotheoſe des Auguſtus*, ſpäter richtig *Pannoniſcher Triumph* genannt. — Auguſtus, neben welchem ſein Horoſkop (der Steinbock) angebracht iſt, thront, mit dem Lituus, als ſiegreicher Jupiter, mit Roma zuſammen; Terra, den Auguſtus bekränzend, Oceanus, Abundantia umgeben den Thron. Sein Stieffohn Tiberius, über

---

[1] J. Arneth, *Die antiken Cameen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinets.* Wien 1849, S. 12: „Der Sage nach wurde dieſer koſtbare geſchnittene Stein in Paläſtina gefunden (vielleicht durch Germanicus im Jahre 19 n. Chr. dahin gebracht), kam durch die Ritter des h. Johannes zu Jeruſalem an Philipp den Schönen von Frankreich; dieſer vermachte ihn den Nonnen zu Poiſſy, von welchen er in den bürgerlichen Unruhen wegkam und nach Deutſchland gebracht wurde, wo ihn Kaiſer Rudolf II. um 12,000 Dukaten kaufte.“

die Pannonier triumphirend, ſteigt vom Wagen, den eine Victoria führt und neben welchem Germanicus ſteht, des Letzteren Adoptivſohn, der zugleich die Ehren des Triumphes erhalten. Im unteren Theile wird von römiſchen Legionaren ein Tropäon über der klagenden Pannonia und dem gefeſſelten Danubius errichtet; von den Verbündeten der Römer werden Gefangene herbeigeſchleppt.

Die Gemma Tiberiana in der Staatsſammlung zu Paris.[1] Dieſer Sardonyx aus fünf Lagen 13 × 11 Zoll gross, iſt (nachdem die 1 Fuss 3 1/8 Zoll breite und 10 3/4 Zoll hohe, zuletzt, 1848, in den Tuilerien zu Paris geweſene *Gemma Carpegna* als Glasfluss erklärt wurde) der grösste von allen antiken Cameo's, er ſteht jedoch an Schönheit, Feinheit und Werth der künſtleriſchen Behandlung dem Wiener Cameo nach, vor welchem er aber in Betreff des Materiales, der Grösse und des Bilderreichthums den Vorzug verdienen könnte. Die Darſtellung auf dieſem auch durch die Anzahl der Schichten bevorzugten Sardonyx iſt als die Auguſtiſche Familie unter der Regierung des Tiberius (um 19 n. Chr.) zu erklären. Im oberen der drei Felder wird Auguſtus im Himmel von Aeneas, Julius Cäſar und Druſus empfangen; im mittleren thront, neben Livia-Ceres, als Jupiter Aegiochos der Kaiſer Tiberius, unter deſſen Auſpicien Germanicus nach dem Orient geht. Umher die ältere Agrippina, Caligula, der jüngere Druſus, ein Arſaciden-Prinz (?), Klio und Polymnia; im unteren Feld lagern die überwundenen Nationen Germaniens und des Orients.

Die Gemma Claudiana in der Sammlung des Königs der Niederlande[2] iſt ein 10 Zoll hoher Sardonyx aus drei Lagen, deſſen Darſtellung trefflich entworfen iſt, deren Ausführung jedoch jener der genannten um vieles nachſteht: der Kaiſer Claudius als triumphirender Jupiter nach dem britanniſchen Siege mit Meſſalina, Octavia und Britannicus auf einem von Centauren als Tropäenträgern gezogenen Wagen, welchem Victoria voranfliegt.

Ausser dieſen grössten iſt noch eine Anzahl ebenfalls ſehr bedeutender Cameen aus der römiſchen Kaiſerzeit vorhanden, z. B. Auguſtus und Roma thronend (4 1/2 Zoll grosser Chalcedon); Bruſtbild des Tiberius (5 Zoll 2 Linien grosser Onyx); Bruſtbild des Claudius mit Agrippina und gegenüber Tiberius mit Livia (5 3/4 Zoll grosser Onyx); Adler mit ausgebreiteten Flügeln (4 Zoll grosser Onyx); Adler mit halbausgebreiteten

---

[1] Abgebildet in *Trésor de Numismatique et de Glyptique. Iconogr. des emp. rom. et de leurs fam.* Paris 1839. Pl. XII (pag. 23). — Angeblich kam dieſer Sardonyx-Cameo durch Balduin von Flandern aus Byzanz an Ludwig den Heiligen; dann gelangte er an die Ste. Chapelle (daher *Camée de la Ste. Chapelle* — und dort *Josephs Traum* genannt), und zuletzt in die Staatsſammlung zu Paris. — Alb. Rubens, *Diatribe de Gemma Tiberiana.* Anvers 1665. — Le Roi, *Achates Tiberianus*, 1683.

[2] De Jonghe, *Notice sur le cabinet des médailles du Roi des Pays-Bas.* 1. Suppl. 1824, p. 14.

Flügeln (8 Zoll 4 Linien im Durchmeſſer grosser Onyx) u. ſ. w. — ſämmtlich Zierden des Antiken-Cabinets zu Wien; ferner Apotheoſe des Septimius Severus (8 11/16 Zoll lange, 7 1/2 Zoll hohe Onyx-Camee im berliner Muſeum);[1] Bruſtbild des Claudius (4 Zoll 10 Linien grosse Sardonyx-Camee zu Windſor[2] u. ſ. w. —

In beſonderer Weiſe ſind hier noch die ganz aus Halbedelſteinen von vorzüglicher Grösse und Regelmässigkeit und Schönheit der Lagen geſchnittenen Gefässe und die aus entſprechenden edlen Steinen gearbeiteten Rundfiguren aus dieſer Zeit anzuführen.

Von der Gattung der aus edlen Steinen geſchnittenen Becher und Pateren (Onyxgefässe) hat ſich manches durch Umfang und Schwierigkeit der Arbeit bewundernswürdige Werk erhalten, wiewohl — nach Otfried Müller's Behauptung — keines davon den Zeiten eines reinen Geſchmacks und einer echthelleniſchen Kunſtübung angehört.[3]

Die berühmteſten derartigen Gefässe ſind: das mantuaniſche Onyx-Gefäss in Braunſchweig mit einer Darſtellung aus den Eleuſiniſchen Myſterien, mit Demeter, Triptolemos u. ſ. w.;[4] — die farneſiſche Sardonyx-Schale in Neapel, mit Darſtellungen der ägyptiſchen Landesnatur und mit einem Meduſenhaupte auf der Rückſeite;[5] — die aus dem Schatz von St. Denis ſtammende Vaſe des Mithridates im Louvre mit Darſtellungen von Schenktiſchen und Bacchiſchen Masken u. ſ. w.; — das Beuth'ſche Onyxgefäss in Berlin, mit der Luſtration eines Enkels des Auguſtus unter dem Schutz der Venus Victrix.

Von Rundfiguren aus edlen Steinen ſind vorzüglich zu nennen: die von Plinius erwähnte 15 Unzen ſchwere Jaspis-Statuette des mit einem Panzer bekleideten Nero, und die der Arſinoe aus Smaragd(-Plasma); — das von Winckelmann angeführte ſchöne, einen römiſchen Palm hohe Chalcedon-Bruſtbild des Auguſtus in der vaticaniſchen Bibliothek; — die Onyx-Büſte der Livia aus dem Nachlass Alexander VII., und die des Pertinax aus Tusculum, beide im Muſeum Campana zu Rom.

Mit dem Niedergange Roms ging auch dieſe Nach-Epoche der griechiſchen Kunſt zu Grunde; die Gemmenſchneidekunſt ſank immer mehr zum Handwerk herab, aus welcher Zeit uns eine ziemlich grosse Menge ſehr trauriger Proben der gänzlich geſunkenen glyptiſchen Kunſt übrig geblieben iſt.

---

[1] Von Sandrart unter dem Namen „Edelſtein Conſtantin d. Gr." im 2. Band der „deutſchen Akademie" publicirt.

[2] Abgebildet in „The Illuſtrated London News," Jan. 2. 1875.

[3] Vgl. dagegen: Fiedler, *Das braunschweigische Onyxgefäss*, Augsb. „Allg. Ztg." 1874, Nr. 229, S. 3567.

[4] Abgebildet in der Leipziger Illuſtr. Ztg. 1873. — Desgl. farbig in: Das Kunſthandwerk, herausg. von Br. Bucher und A. Gnauth. Stuttg. 1874. Taf. 83—86.

[5] Abgebildet in: L'Illustration, Journal Universel. Paris 1872.

XI.

Antike Inschrift-Gemmen.

Antike Gemmen, welche ausſchliesslich Inſchriften tragen, ſind überhaupt nicht ſehr häufig; griechiſche ſogar ſelten. Beſonders für die Religionsgeſchichte ſind manche dieſer Art von Wichtigkeit. Theilweiſe laſſen ſich ſolche aber nicht leicht, manchmal gar nicht entziffern. Meiſt wurden ſie als Amulete und Talismane getragen, und die Inſchriften derſelben ſind nur im Original bequem lesbar, da ſie im Abdruck verkehrt erſcheinen.

Die Schrift-Gemmen, welche ausser der Inſchrift oder Aufſchrift auch eine bildliche Darſtellung weiſen, theilen ſich in ſolche, die entweder den Namen des Künſtlers oder des Beſitzers, des Gebers, des Beſchenkten bezeichnen, und in ſolche, die den Namen der vorgeſtellten Perſon oder Sache, ſowie auch in ſolche, die einen an das Vorgeſtellte gerichteten Zuruf, oder die Bezeichnung der Idee des Vorgeſtellten tragen; ferner in ſolche mit einem Wunſche oder Sinnſpruch. — Die letzteren Arten der Inſchriften enthalten theils auch Liebkoſungs- oder Ermahnungs-Worte, theils Glückwünſche, Worte der Dankbarkeit u. ſ. w.

Auch Gemmen mit Zahlen-Inſchriften kommen vor.

Die Gemmen mit Namens-Inſchriften tragen ganze oder halbe Namen, oder auch nur einzelne Buchſtaben, welche Namen andeuten. Viele dieſer Namen hat man früher — wie ſchon angeführt — für Künſtlernamen gehalten, bis man erkannte, dass es meiſt die Namen der Beſitzer ſind. Hingegen hat man manchmal wieder die Namen der Künſtler für die Namen der Dargeſtellten gehalten, z. B. das Minerva-Bruſtbild des Aſpaſios für das Bildniss der Aſpaſia, und den ſogenannten Mäcenaskopf des Solon für das Bildniss des griechiſchen Weiſen Solon. Im Allgemeinen kann man annehmen, dass es bei Gemmen der früheſten Zeiten gewöhnlih der Name des Gegenſtandes, bei denen aus der Zeit der Blüthe der Kunſt der Name der Künſtler, und bei denen aus der Zeit des beginnenden Verfalles der Name des Beſitzers iſt.

Als Belege für jede der verſchiedenen Gemmeninſchrift-Arten ſeien (ausser den Gemmen mit Künſtlernamen) die folgenden angeführt:

Mit Namen oder Monogramm des Beſitzers, des Gebers oder des Beſchenkten. Carneol: Apollokopf; bezeichnet FAUSTUS. (Lippert I. 146). — Orientaliſcher Achat: Genius Roms; darunter: MAR(TI) VIC(TORI). (Lippert I, 447). — Carneol: Zwei ſich Vermählende; bezeichnet an der Seite des Mannes: ROFIMO, an der Seite des Weibes: MAIA. (Lippert II. 941).

— In Ficoronii *Gemmae antiquae litteratae*: Onyx, bezeichnet *C. P.* (C. Petronius?) — Grüner Jaspis: bezeichnet L. D. PAP (L. Domitius Papias?) — Rother Jaſpis: Chimära; darunter: MAD (M. Aurelius Domitianus?) — Smaragd-Plasma, bezeichnet *ΠΑΝΤΑΚΑΛΟΣ*. — Onyx, bezeichnet *ΜΑΡΙΝΟω* (Marino). — Sarder, bezeichnet *ΙΡΗΝΗ* (Irene). — Im Beſitz des Verfaſſers: Carneol, bezeichnet IUCUNDA. — Auf einer grösseren Anzahl von Gemmen findet ſich die Inſchrift: LAUR. MED. — was Laurentius Medices, Lorenzo Medici, bedeutet, welcher kunſtliebende Fürſt leider viele ſeiner oft ſehr werthvollen Gemmen mit dieſer meiſt in grossen Buchſtaben ausgeführten Schrift verunſtaltete.

Mit Namen oder Bezeichnung der vorgeſtellten Perſon oder Sache. — Onyx: Sitzender Apollo; bezeichnet VICTO(R) APOL(LO) MARSI(AE). (Lippert I, 181). — Carneol: Bacchus unter einer Weinlaube; bezeichnet AMPELI — von ampelos, Weinſtock — (Lippert I, 373). — Carneol: Bruſtbild der Sappho; bezeichnet *ΣΑΠ*. — (Lippert II, 426). — Pras: Kopf des Quintus Horatius Flaccus; bezeichnet *H. F.* (Lippert II, 564). — Carneol: Kopf des jugendlichen Auguſtus; bezeichnet CAES. AUG. (Lippert III, 228). — Vergl. auch die etruskiſchen Gemmen mit Namens-Inſchriften im Cap. VIII.

Mit an das Vorgeſtellte gerichtetem Zuruf, oder mit Bezeichnung der Idee des Vorgeſtellten. — Onyx: Apollokopf, mit der Inſchrift *ΟΣΙΟΝ* — dem Heiligen (Lippert I, 145). — Carneol: Ruhender Hercules, mit der Inſchrift *ΠΟΝΟΣ ΤΟΥ ΚΑΛΩΣ ΗΣΥΧΑΖΕΙΝ ΑΙΤΙΟΣ* — beiläufig: die Quelle einer glücklichen Ruhe iſt die Arbeit (Lippert I, 615, Suppl. 346). Carneol: Hand, mit der Inſchrift *ΜΝΗΜΟΝΕΥΕ* — gedenke (in Wien; a. a. O., S. 447, Nr. 1122). — Rother Jaspis: Harpokrates, aus einem Lotoskelch hervorſteigend (als Symbol der aufgehenden Sonne), mit der Inſchrift *ΦΡΗ* (Phre), der ägyptiſche Name der Sonne. (In Berlin; Tölken a. a. O., I, 182).

Mit einem Wunſch oder Sinnſpruch. — In Ficoronii *Gemmae ant. litt.*: Sarder, mit der Inſchrift MULTIS ANNIS — etwa: viele Jahre! — Sarder, mit der Inſchrift PATIENTIA — Geduld. — Sarder mit der Inſchrift AMO TE AMA ME — ich liebe dich, liebe mich. — Im k. Ant.-Cab. zu Wien: Carneol mit der Inſchrift *ΧΑΙΡΕ ΚΥΡΙΑ* — Sei gegrüsst, Herrin! — Desgleichen die Cameen (während alle vorher angeführten Intaglien ſind): Nicolo, mit der Inſchrift *ΕΥΤΥΧΕΙ* (ſei glücklich). — Onyx mit der Inſchrift ANIMA MEA (meine Seele). — Sammlung Biehler's: Onyx, mit der Inſchrift *ΕΛΠΙΔΙ* (von ἐλπίς: Hoffnung), und Carneol-Achat, mit der Inſchrift *ΚΕΙΝ ΑΘΗΝ* (in Athen will ich ruhen). — Im Beſitz der Frau v. Sales in Wien: Carneol-Onyx mit der Inſchrift *ΕΡΑΩΣΟΥ ΑΙΔΙΩΣ* (ich werde dich ewig lieben).

Mit Zahlen. Bei Ficoroni: Intaglie, mit der Zahlen-Inſchrift CCIXC (291).

Amulet- und Talisman-Gemmen und ſolche mit nicht zu entziffernder Inſchrift. Darunter kommen orientaliſche Inſchriften mit griechiſchen Buchſtaben, und phöniciſche mit gemiſchten Schriftzeichen vor; ebenſo Gemmen mit dem »Urim und Thummim« (Licht und Recht). — Die mit arabiſcher, perſiſcher und türkiſcher Schrift geſchnittenen Steine ſind — wie Cap. IV erwähnt — alle aus neuerer Zeit, nur die mit *kufiſchen* (altarabiſchen) und die mit *Pehlewi* (alt-perſiſchen) Inſchriften ſtammen aus den erſteren Jahrhunderten unſerer Zeitrechnung. Sie theilen ſich in ſolche mit religiöſen Aufſchriften, die ſchon auf dem Stein lesbar ſind (Talismane) und in ſolche, die Namen und Sprüche enthalten, und erſt im Abdruck geleſen werden können (Siegel). — Vgl. Lippert's Dactyliothek I, 897—98; II, 1068, 1072; Suppl. B, 474 und die folgenden Cap. XII. und XIII.

XII.

Abraxas-Gemmen.

Nebſt den künſtleriſch wenig bedeutſamen, aus dem Aberglauben auf den Einfluss der Geſtirne hervorgegangenen antiken Gemmen mit Sternen *(gemmae astriferae)*,[1] die als Amulete im Ring oder am Hals getragen wurden, und die manchmal auch den ganzen Thierkreis darſtellen, gibt es noch eine Gemmenart mit myſtiſchen Zeichen und Figuren u. ſ. w., welche einer genaueren Erklärung bedarf, wenn ſie auch in künſtleriſcher Hinſicht ebenfalls keine höhere Bedeutung hat.

Bei Beginn der chriſtlichen Zeitrechnung und auch nachher, grub man nämlich in die Gemmen mit Sternen auch Buchſtaben und Formeln, und man ſchrieb dieſen Steinen eine geheimnissvolle magiſche Kraft zu, was mit der Lehre der Gnoſtiker, Aſtrologen und Myſtiker zuſammenhing. Endlich fing man, beſonders in Aegypten und im Orient, auch an, Hieroglyphen und allerlei ſymboliſche Zeichen und Geſtalten, denen man magiſche Kräfte zuſchrieb, in Gemmen zu graben, z. B. Symbole von ägyptiſchen Gottheiten und Dämonen, Menſchenfiguren mit Thierköpfen, und Thiergeſtalten mit Menſchenköpfen u. dgl. — So findet ſich der Cneph, ein phöniciſcher und ägyptiſcher guter Dämon, in Geſtalt einer auf einem Altar ſich in die Höhe richtenden Schlange mit Menſchenleib, auf Gemmen.

Alle dieſe Gemmen mit »zwar bedeutſamen, aber geſchmackloſen Figuren« und mit (öfters koptiſcher) Schrift, umfasst man mit dem Namen

---

[1] Gorii, *Thesaurus gemmarum astriferarum.* Florenz 1753. 3 Bde.

Abraxas, wenn auch dieſer Name nur auf wenigen derſelben, mit griechiſchen oder anderen Buchſtaben, eingeſchnitten iſt. [1]

Das Wort Abraxas (oder Abraſax) wird der Erfindung des chriſtlichen Gnoſtikers Baſilides zugeſchrieben, der um 100 nach Chriſti Geburt zu Alexandrien lehrte, und der das Wort — nach Auguſtinus (de hæres. c. 4) — zur Bezeichnung Gottes empfohlen haben ſoll, weil es, weder griechiſchen, noch hebräiſchen, noch ägyptiſchen Urſprungs, aus griechiſchen Buchſtaben beſteht, die nach ihrem Zahlenwerth 365, d. i. die Zahl der Tage im Jahre ausmachen, zugleich auch die Zahl der von den Gnoſtikern angenommenen 365 Himmel bedeutet, deren erſter Abraxas genannt wurde. Die Gnoſtiker nannten auch Abraxas den über den Schöpfer der Welt unendlich erhabenen höchſten Gott, den die Juden mit Adonai, Zebaoth und Jehova bezeichneten, welche Namen: *ΑΔΩΝΕΟϹ* (Adonai), *ϹΑΒΑΩΘ* (Zebaoth) und *Ιαω* (Jehova) auch häufig auf ſolchen Gemmen vorkommen.

Die figuralen Darſtellungen der Abraxas-Gemmen, die alle im Tieffſchnitt gearbeitet ſind, beziehen ſich meiſt auf die Geſtalt des Phanes (in der orphiſchen Geheimlehre des griechiſchen Mythus das urweltliche Lichtweſen, das aus dem Welt-Ei mit ſtrahlendem Glanze hervorbricht, der Vater aller Götter). Dieſe Gottheit erſcheint mit Schlangenleib und mit ſtrahlenumgebenem Löwenkopf (Taf. I, Fig. 20), manchmal auf der Weltkugel ſtehend; oder der in Schlangenfüsse endende Menſchenleib mit Hahnenkopf hält in der einen Hand eine Geissel und in der andern einen Schild (Taf. I, Fig. 19); [2] oder die Figur hat vier Flügel (auf die Jahreszeiten oder Hauptwinde, Weltgegenden oder Elemente anſpielend) und ſie ſteht manchmal auch auf einer, Worte oder Zeichen umſchliessenden Schlange und hält einen in Grade abgetheilten, die Zeitabſchnitte andeutenden Stab, oder einen Schlüſſel, der die Pforten des Jahres öffnet und ſchliesst.

Es finden ſich auf dieſen Amuleten aber auch die verſchiedenſten ägyptiſchen und griechiſchen Götterweſen, hebräiſche Gottes- und Engelnamen, ja ſelbſt kabbaliſtiſche Abſtractionen; allein nirgends eine Hindeutung auf das Chriſtenthum. Wahrſcheinlich iſt der Abraxas-Name früheren Urſprungs und dem Sonnendienſt angehörig. Augenſcheinlich zeigt ſich dabei auch der Einfluss der ungemein zahlreichen ägyptiſchen Juden, der ſich bei der Entſtehung ſpäterer myſtiſcher Secten geltend machte. Die meiſten derartigen Amulet-Gemmen erweiſen ſich durch Schrift und Bildwerk als in Aegypten entſtandene kabbaliſtiſche Blendlinge des Juden- und Heidenthums, mit einer Tendenz, das letztere zu vergeiſtigen. [3]

---

[1] Joh. Macarii, *Abraxas, sive Apistopistus de gemmis Basilidianis.* Antwerp. 1657.

[2] Die Combination mit dem Hahnenkopf iſt vielleicht mit dem perſiſchen Mythus zuſammenhängend, wo der Hahn das Geſchöpf Ormuzd's (des Lichtverkünders) war; daher auch zu erklären ſein dürfte, dass im Volksmund der Löwe, das blutdürſtige Raubthier Ahrimann's (Herrſchers des ſchadenbringenden Nachtreiches), vor dem Hahngeſchrei flieht.

[3] Tölken a. a. O., S. 446—48.

Die Abraxas-Gemmen werden in ſieben Claſſen eingetheilt: 1. Abraxas mit einem Hahnenkopf; 2. mit dem Kopf oder dem ganzen Körper eines Löwen, und oft mit der Inſchrift Mithras;[1] 3. mit der Inſchrift oder der Abbildung des Serapis; 4. mit den Figuren des Anubis (Hüter des Todtenreiches, mit Hundskopf), des Käfers (heiliges Symbol des Weltſchöpfers), der Schlange, der Sphinx, des Affen (Kerkophitekos, Symbol des Mondes); 5. mit menſchlichen Geſtalten, die entweder geflügelt oder ohne Flügel ſind; 6. mit Inſchriften ohne Figuren und mit hebräiſchen oder anderen Aufſchriften; 7. Stücke von einer noch ungewöhnlicheren und ſeltſameren Art.[2]

Eine ungemein grosse Anzahl magiſcher Gemmen dieſer Gattung war aus Aegypten und Syrien, wo es eigene Fabriken zur Erzeugung derſelben gegeben zu haben ſcheint, nach Italien und in alle Provinzen des römiſchen Reiches gekommen. Sogar manches ſchöne Kunſtwerk älterer griechiſcher Meiſter wurde durch aſtrologiſche Zeichen und Abraxas-Symbole verunſtaltet. — Viele Abraxas-Gemmen ſind auf beiden Seiten gravirt; z. B. eine ſehr charakteriſtiſche in Berlin in grünem Jaſpis mit rothen Flecken —: Der Gott Abraxas mit Hahnenkopf und Schlangenfüssen, unter der Figur in drei Zeilen die Worte: *ΙΑΩ ΑΒΡΑCΑΞ CΑΒΑΩΘ ΑΔΩΝΕΟC*, rechtläufig, auf der Rückſeite des Steines eine regelmässig abgetheilte Tafel mit neun Vocalen: *ΗΙΩ ΩΑΙ ΑΙΩ*, ſo dass immer *Ω* ein beſonderes Feld einnimmt. (Tölken a. a. O., S. 454, Nr. 114.)

»Die Abraxas-Gemmen bringen« — wie Tölken treffend und ſchön ſagt — »den trüben völligen Abſchluss einer Hauptperiode der Weltgeſchichte vor Augen. Der poetiſche öffentliche Glaube des Alterthums verſchwindet in matter Bedeutungsloſigkeit, und in dämoniſchen Talismanen erſtirbt die als ein leerer Trug ſich ſelbſt überlebende Weisheit Aegyptens und des Orients.« —

Seit der Vermiſchung der ägyptiſchen, gnoſtiſchen und chriſtlichen Lehre, bei welcher Baſilides der »Schöpfer des Abraxasbildes,« als vorzüglich wirkſam angenommen wird, findet man auch Scarabäen-Gemmen mit chriſtlichen Aufſchriften, beſonders mit dem Namen Jao, Abraſax, Zebaoth und mit Engelnamen.[3]

---

[1] Der Name *Mithras* (das dem orientaliſchen Mythus entlehnte Symbol des Schöpfers aller Himmel) bedeutet ebenfalls die Zahl 365, wenn man ihn mit griechiſchen Buchſtaben: *μειθρας* ſchreibt. H. Seel, *die Mithrasgeheimnisse.* Aarau 1820. — (Eine intereſſante antike Gemme mit einem *Mithras-Opfer* bringt Dolce B. 2; desgl. Lippert, Suppl. A, 500.)

[2] Montfaucon, *L'Antiquité expliquée* &c. Paris 1719. II. Vol., p. 353 ff.

[3] Bellermann (a. a. O.) 1. St. S. 9. — Bellermann, *Ueber die Gemmen mit dem Abraxasbilde.* Stück 1—3. Drei Schulprogrammata. Berlin 1817—19.

XIII.

Altchristliche, byzantinische und mittelalterliche Gemmen.

Gefchnittene Steine aus der altchriftlichen Zeit find äusserft felten. Obwohl fie — aus der Periode des Verfalles der Kunft herrührend — eines künftlerifchen Werthes meift gänzlich entbehren, fo werden fie der Darftellungen und eben der Seltenheit wegen doch gefucht und verhältnissmässig theuer bezahlt. — Zu den intereffanteften römifch-altchriftlichen Gemmen gehören: Martyrium einer Heiligen, eine im Befitz Litchfield's befindliche Intaglie in rothem Jafpis, mit dem Chriftus-Zeichen und mit der Infchrift ANFT; wahrfcheinlich aus der Zeit Diocletian's (Taf. I, Fig. 18). Ebenfo eine Onyx-Camee in Wien, Chriftus und die Samaritanerin beim Brunnen, im Hintergrunde drei Apoftel; die — übrigens kurze plumpe Geftalten weifende Arbeit ift aus dem 4. oder 5. Jahrhundert. — Auch im Britifh Mufeum befinden fich intereffante alt-chriftliche Gemmen; desgleichen in Berlin, darunter eine Intaglie in fchwarzem Jafpis mit der etwas rohen Darftellung einer betenden Frau mit ausgebreiteten Händen (Pietas), und mit der Infchrift auf der Rückfeite: *EIC ΔΕΟC* (Gott ift Einer); ferner eine Intaglie in rothem Jafpis, mit einem Anker, von einem Delphin umwunden; umher das Wort *ΙΧΘΥC* (Fifch), welches bekanntlich die Anfangsbuchftaben der griechifchen Wörter für Jefus Chriftus Gottes Sohn Heiland enthält. — Eine Carneol-Intaglie derfelben Sammlung zeigt eine brennende Lampe, ober und unter derfelben ein *M* (Miserere Mei); das Ganze von Blumen eingefasst.[1] —

Im alten Byzanz, wo die Kunft in den Dienft des zur Staatsreligion gewordenen Chriftenthums trat, leeres Formenwefen und orientalifche Prachtfucht, welche Stoff und Schmuck höher ftellte, als Kunftform und Inhalt, aber nach und nach den einfachen Gefchmack in der Kunft verdrängte, und wo von der Zeit Juftinian's an die Kunftwerke alle Proportion und Schönheit verloren, die Figuren zu fchablonenhaften geftreckten Missgeftalten wurden, die man nur durch den meift beigefügten Namen erkennen konnte, erhielt fich am längften noch die Gemmenfchneidekunft. Sie nahm eine von der antiken Art und Weife abweichende Darftellung Jefu, der Mutter Jefu und der Apoftel an, wobei fie — gezwungen, aus eigener Phantafie zu fchaffen, — nach längerem Umhertaften, fich an die Form der jüdifchen Nationalbildung anfchloss. Doch auch darin erftarrte man bald

[1] Vgl. Tölken (a. a. O.), S. 456—57. — Ficoroni (a. a. O.) S. 103, T. XI.

n geiftlofer Nachahmung eines einmal gelungenen Typus', und die Kunft, deren edle Refte der Blüthezeit durch feindliche Zerftörungen (zuletzt durch die Eroberung Conftantinopels während der Kreuzzüge — 1204 und 1261) faft gänzlich zu Grunde gingen, dauerte nur fort, infofern fie in der Gefchicklichkeit der Hände, in der technifchen Anwendung der Werkzeuge und in Beobachtung der allgemeinen Vorfchriften befteht.

Dass die Glyptik auch während der fpäteren Kaiferzeit in Uebung blieb und gefchnittene Steine nach wie vor zum Schmuck und als Siegel verwendet wurden, geht aus vielfachen Erwähnungen gleichzeitiger Autoren hervor.[1] Die Vorliebe der prachtfüchtigen byzantinifchen Kaifer für diefe Kunfterzeugniffe beweift unter andern der vielgenannte, einft dem Marchefe Rinuccini gehörende, 53 Karat wiegende Sapphir mit einer Jagd des Kaifers Conftantius (317—361), der Auffchrift CONSTANTIUS. AUG. und dem Namen des vom Kaifer erlegten Ebers *ΞΙΦΙΑC*, ferner mit einer im Vordergrund liegenden weiblichen, die Stadt Cäfarea in Kappadocien repräfentirenden Geftalt, bezeichnet: *KECAPIA KAΠΠAΔOKIA*.[2]

Byzantinifche Gemmen find in einer kleineren Anzahl in jeder der Hauptfammlungen vorhanden; eine grössere Anzahl befitzt die k. ruffifche. Im Vettori'fchen Cabinet zu Rom befand fich um 1732 ein Onyx aus dem 9. Jahrhundert, mit der h. Maria, den Kopf von einem Schleier umgeben, die Hände im Gebet ausgebreitet, und mit ihrem Monogramm *M—P ΘV*; auf der Rückfeite ein Kreuz mit den abgekürzten Worten: *KEB ΛEOTIΔEΣΠOT* (*κυρίε βοηθει Λεοντι δεσποτε* — Herr, hilf dem Herrfcher Leo).[3] — In Wien befinden fich folgende hervorzuhebende byzantinifche Gemmen: Heliotrop-Camee mit dem Bruftbild Johannes des Täufers, von vorne, in der Linken das Kreuz haltend, die Rechte griechifch fegnend erhoben; aus dem 10. oder 11. Jahrhundert. Heliotrop-Camee mit der Verklärung Chrifti, nebft griechifcher Infchrift; etwas rohe Arbeit aus dem 11. oder 12. Jahrhundert. Sapphir-Camee, mit Chriftus am Kreuz zwifchen Maria und Johannes, aus dem 13. Jahrhundert. Eine 2½ Zoll grosse Onyx-Camee in derfelben reichen Sammlung, ebenfalls mit Chriftus am Kreuz, an jeder Seite ein weinender Engel, unten rechts die emporfehende Maria und Johannes mit zwei Frauen, links zwei Schriftgelehrte, ferner der Hauptmann und ein Mädchen, — erweift fich als eine aus dem Ende des 14. Jahrhunderts herrührende italienifche Arbeit mit byzantinifchen Anklängen.[4]

---

[1] Lukian, T. III, pag. 478; IX, pag. 305. — Plutarch, *Symp.* IV. T. III, pag. 692 u. f. w.

[2] Marqu. Freher, *Sapphirus Consantii imp. aug. exposita* MDCII. — Köhler (a. a. O.), S. 64 ff.

[3] Leo VI., der Weife — Sohn des Bafilius Makedo und der Eudoxia —, (geb. 866). Diefe Gemme ift befchrieben und abgebildet in *Veteris gemmae ad christ. usum exscalptae brevis explanatio* &c. Romæ 1732.

[4] Sacken und Kenner, a. a. O., S. 412, Nr. 4. — S. auch: Lippert, II, 1072.

— Verhältnissmässig oft kommt die Darſtellung des geharniſchten h. Georg auf byzantiniſchen Gemmen vor, und eine der intereſſanteſten derſelben iſt auf Taf. I, Fig. 21 abgebildet, eine ungewöhnlich tief geſchnittene Intaglie, mit der Inſchrift ΓΕ || ΩΡ || ΓΙ (ος). —

In die Abendländer ſoll die Kunſt des Gemmenſchneidens durch Juden aus Alexandrien gekommen ſein, und ſie machte ſich daſelbſt innerhalb der chriſtlichen Zeitrechnung ziemlich früh geltend. Diess beweist ein als ausserordentliche Seltenheit im k. k. Antiken-Cabinet zu Wien befindlicher Sapphir-Intaglio aus dem 4. oder 5. Jahrhundert in neuerer goldener Ringfaſſung, mit dem Bruſtbild des Weſtgothen-Königs Alarich († 410), und der Umſchrift: ALARICUS REX GOTHORUM (Taf. I, Fig. 22). Die arg rohe und ſteife Durchführung und die ganze Art der unbeholfenen, aber mit einer gewiſſen Beſtimmtheit ausgeführten Arbeit dieſer in Tirol gefundenen Gemme zeigt augenſcheinlich den Charakter der barbariſchen Zeit. [1] — Einen ebenfalls ſehr merkwürdigen Ring beſass (um 1864) Herr Jules Gasdinet in Paris. Der kupferne Ring, welcher bei Chalons ausgegraben worden war, und von welchem man annimmt, dass er Attila († 454) gehört habe, umſchliesst einen Malachit, in welchen zwei Köpfe gravirt ſind, einer mit einer Pelzmütze, wie die Ungarn ſie heute noch tragen, und der andere unbedeckt und kahl. Unter jedem der beiden Köpfe befindet ſich der Name ATTILA. [2] — Während der ſog. barbariſchen Zeit traten jedoch überhaupt an die Stelle geſchnittener Steine glatt geſchliffene oder gemugelte Edelſteine oder Paſten.

Uebrigens wurden im Mittelalter und auch ſpäter, als noch keine tüchtigen Meiſter in der Gemmenſchneidekunſt vorhanden waren, manchmal die Gemmen der alten Griechen und Römer zu Siegelringen verwendet, wofür wir beglaubigte Beiſpiele haben. So ſiegelte König Pipin mit einer ſolchen, die den indiſchen Bacchus, und Karl d. Gr. mit einer, die den Kopf des Jupiter Serapis darſtellte. [3] — Die Gemme mit dem Kopf der Richilde, Gattin Karl's des Kahlen, gehört zu den ſeltenen Ueberreſten aus dieſer Zeit.

Meiſt gravirte man in dieſer Periode die Siegelringe mit den Namen der Könige, und auch Eheleute gaben einander Ringe, in deren Steinen auf die Treue u. ſ. w. bezügliche Sinnbilder und Wünſche eingegraben waren. Mit der zunehmenden Barbarei wurden die geſchnittenen Steine zerſtreut. Viele der ſo lange bewahrten — ſogar von den rohen Schaaren der Völkerwanderung beachteten glyptiſchen Werke des Alterthums ver-

---

[1] Dieſer Ring kam aus der Sammlung des Grafen Ulrich von Montfort († 1574) in die Ambraſer Sammlung, und aus dieſer in das Antiken-Cabinet. (Sacken &c. a. a. O., S. 342, Nr. 17.) — Ueber barbariſche Gemmen vergl.: Baſtian, a. a. O., 1874, Heft VI, S. 153.

[2] *Magyar Sajto,* (ungar. Zeitung) Juli 1864.

[3] Mariette, *Traité des pierres gravées.* Paris 1750. T. I, pag. 32—33.

loren ſich in die Erde; andere wurden zum Schmuck von Kirchengeräthſchaften u. ſ. w. gebraucht und zum Glück uns dort erhalten. [1]

Nach den bis jetzt bekannt gewordenen Ueberreſten, ſind in Byzanz überhaupt viel mehr glyptiſche Arbeiten verfertigt worden, als im Abendland, wenn auch die byzantiniſchen Gemmen nicht gar zu häufig vorkommen.

XIV.

Gemmenschneidekunst des Cinquecento.

In der Epoche einer neuen Kindheit der Kunſt, die ſich durch die Inbeſitznahme der Provinzen des römiſchen Reiches von kräftigen, aber rohen Nationen — die Sprache, Sitten und Gebräuche änderten — in der ganzen alten Welt herausgeſtellt hatte, wäre wahrſcheinlich alle Kunſtausübung überhaupt verſchwunden, wenn nicht die unzugänglichen Mauern Conſtantinopels die letzten Reſte voriger Cultur bewahrt und die Mechanik, die Handgriffe der Kunſt, vor dem Vergeſſen gerettet hätten. Wie durch ein Wunder erhielt ſich Conſtantinopel, als eine »längſt überreife, an ſich werthlos gewordene Frucht«, bis zum Jahre 1453, zu welcher Zeit Europa ruhig und für fernere Ausbildung empfänglich geworden war. Nun erſt ſank das alte Byzanz unter türkiſche Botmässigkeit, da die letzten Keime alter Cultur, von da gerettet, in Italien bereits neue, kräftige, tiefe Wurzeln ſchlugen und herrliche Früchte verſprachen. Unter den griechiſchen Künſtlern, welche nach dem Fall Conſtantinopels nach Italien zogen, waren auch Gemmenſchneider.

Die erſten Verſuche, welche beim Wiedererwachen der Künſte in der Glyptik — nach faſt tauſendjährigem Ruhen einer künſtleriſchen Ausübung derſelben — gemacht wurden, fallen in die Zeiten der Päpſte Martin V. (ſeit 1417, † 1431) und Paul II. (ſeit 1464, † 1471); und ſeit Leo X. (1513 bis 1521) nahm die Gemmenſchneidekunſt immer mehr an Vollkommenheit

---

[1] Faſt poſſirlich iſt es, dass unwiſſende chriſtliche Prieſter auf den geſchnittenen Steinen Vorſtellungen aus der heiligen Geſchichte zu erblicken glaubten, z. B.: den Fall Adams in einer bekannten antiken Gemme: Jupiter und Minerva am Oelbaum; den Evangeliſten Johannes mit dem Adler in der Apotheoſe des Germanicus; den Traum Joſephs in der Darſtellung der Auguſtiſchen Familie unter Tiberius auf dem grossen pariſer Cameo; — und ſie widmeten ſolche in frommer Einfalt — (Leſſing meint, es ſei ein „frommer Betrug“ geweſen, um dieſe Gemmen zum Schmucke heiliger Gefässe verwenden zu dürfen) der katholiſchen, heidniſches Weſen verdammenden Kirche. Ein Reliquien-Käſtchen zu Troyes war mit den von Franzoſen und Venezianern aus dem Schatze der griechiſchen Kaiſer geraubten Gemmen beſetzt, worunter ſich eine — Leda mit dem Schwan befand!

zu. Der Sinn für die glyptiſche Kunſt erwachte theils dadurch wieder, dass einige beſonders ſchön geſchnittene Steine in Italien und zwar hauptſächlich in Florenz aufgefunden worden waren,[1] theils aber auch durch den ungeheuern Prunk, welchen der byzantiniſche Kaiſer Johannes Paläologus im Jahre 1438 beim Concilium zu Florenz mit geſchnittenen Steinen machte. Papſt und Mediceer wetteiferten mit einander in der Beförderung dieſes ſchönen Zweiges der Kunſt. — Lorenzo dei Medici (1448—1492) brachte zu Florenz viele Gemmen aus Aſien und Griechenland zuſammen, ſammelte auch viele in ſeinen eigenen Landen und munterte verſchiedene Künſtler auf, ſich der Gemmenſchneidekunſt zu widmen.[2]

Es bildete ſich durch dieſe Anregung bald eine eigene Schule, welche wir die der Cinquecentiſten (welche Bezeichnung im Allgemeinen für die Meiſter des XVI. Jahrhunderts gilt) nennen. Dieſe Schule beginnt aber thatſächlich bereits im XV. Jahrhundert.

Als Wiedererwecker der Gemmenſchneidekunſt des XV. Jahrhunderts wird der berühmte Maler und zugleich Vater der neueren Medailleurkunſt, Vittorio Piſano (1368—1448) genannt; doch ſind geſchnittene Steine von ſeiner Hand bisher nicht bekannt geworden. Ebenſowenig ſind uns Gemmen von dem grossen florentiner Bildhauer Donatello (1383—1466) bekannt, welchen man ebenfalls als Edelſteinſchneider nennen will, während nur gewiss iſt, dass er in kleineren plaſtiſchen Arbeiten (wie in einer Patere in Bronze, in einigen Basreliefs im Palazzo Medici, u. ſ. w.) antike Gemmen nachahmte. — Marco Antonio Moretti, um 1495 Medailleur zu Bologna, ſoll — nach Achillini und nach einer lateiniſchen Elegie des Giov. B. Pio vom Jahr 1509 — auch Edelſteinſchneider geweſen ſein.

Die bedeutendſten Gemmenſchneider des Cinquecento in Italien ſeien hier in folgender, nach Möglichkeit chronologiſcher Reihe angeführt.

Giovanni delle Carniole wurde wegen ſeiner beſonderen Begabung für die glyptiſche Kunſt in derſelben im Muſeum des Lorenzo dei Medici unterrichtet. Er fertigte viele Werke in Tieffſchnitt, die früher in ganz Italien bewundert wurden. Eines ſeiner berühmteſten iſt das Bildniss des Savonarola.[3] Giovanni ſtarb um die Mitte des XVI. Jahrhunderts, als ihm bereits — nebſt Nanni di Proſpero aus Florenz — ein gefährlicher Nebenbuhler erſtanden war in:

Domenico Compagni, genannt *dei Camei*, in Mailand, † Ende des XV. Jahrhunderts. In Florenz befindet ſich von ſeiner Hand ein Cameo, mit einem Opfer. Er arbeitete auch im Tieffſchnitt ſehr geſchickt, wie ein Rubin mit dem Bildniss des Herzogs Ludovico Sforza, il Moro, beweist.

---

[1] Petrarca (1304—1374) ſoll in ſeiner Begeiſterung für die Ueberreſte der alten Kunſt zuerſt auch auf die Schätze der Glyptik wieder aufmerkſam gemacht haben.

[2] Vaſari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti.* (1550. Neue Ausg. 1862.) P. III, Vol. I, p. 291.

[3] Vaſari a. a. O. — Mariette a. a. O., T. I, p. 14—15.

Ambroſio Foppa, genannt *Caradoſſo*, aus Pavia, Bildhauer, Goldſchmied, Medailleur und Edelſteinſchneider zu Mailand; welcher von Pomponius Gauricus neben Dioskurides und Pyrgoteles geſtellt wurde. Er arbeitete auch in Rom, wo ihn Benv. Cellini bewunderte und nachahmte. Nach Garzoni hat »Ambroſius Charadoſus« um 1500 die Bildniſſe von Kirchenvätern in einen ſchönen Diamant gegraben, den Papſt Julius II. für 22,500 Kronen kaufte. [1]

Francesco Marmitta, der Vater, und Ludovico M., der Sohn, arbeiteten um 1494 bis in's XVI. Jahrhundert zu Rom. Der Erſtere, auch Maler und Kupferſtecher, ſchnitt mit grösserem Beifall Cameen nach Antiken, und ſeine Arbeiten wurden nicht ſelten für alte genommen. In der Zanettiſchen Sammlung [2] befand ſich von ihm ein ſehr ſchön gearbeiteter Commodus auf einer Gemme. Ebenſo lobenswerth iſt ein Cameo des Ludovico M. mit dem Kopf des Sokrates in Florenz.

Galeazzo Mondella und Girolamo M. arbeiteten im Anfang des XVI. Jahrhunderts zu Venedig. Die Werke derſelben, beſonders des Erſteren, ſind mit grosser Vollkommenheit ausgeführt; im Derſchau'ſchen Cabinet war von dieſem ein Onyx-Cameo mit dem auf dem Adler ſitzenden, in der Linken die Schale haltenden Ganymed, ein Gemmenſchnitt im höchſten Relief, mit faſt rund herausgearbeiteten Figuren.

Piermaria da Pescia aus Toskana lebte zu Rom unter Papſt Leo X. (1513—1521) und war Freund Michel Angelo's. Seine Werke waren ſehr geſucht. Manches derſelben mag ſpäter für eine antike Arbeit gehalten worden ſein. So wird z. B. das berühmte „*Siegel des Michel Angelo*", ein kleiner vertieft geſchnittener Carneol mit einer Weinleſe (auch *Geburtsfeſt des Dionyſos* genannt), (Taf. II, Fig. 3) in Paris, jetzt mit ziemlicher Wahrſcheinlichkeit als ein Werk da Pescia's angeſehen, beſonders weil unterhalb der eigentlichen Darſtellung ein angelnder Fiſcher als Namenszeichen des Künſtlers eingeſchnitten iſt. (M. Angelo ſoll die Gemme für 800 Scudi gekauft haben; Ludwig XIV. hat ſie mit 8000 Livres bezahlt).

Michelino ahmte um 1515 zu Rom griechiſche und römiſche Gemmen mit grosser Genauigkeit nach und zeichnete ſich durch die Anmuth ſeiner Arbeiten aus.

Valerio Belli, geb. um 1479 zu Peſaro, und ſpäter in Vicenza angeſiedelt (daher auch *Valerio Vicentino* genannt), fertigte ſo viele und ſchöne Arbeiten, dass man auf den Gedanken verfiel, er habe das Geheimniss gehabt, die Edelſteine weich zu machen! — Zu den vorzüglichſten ſeiner Gemmen gehören: Kampf zwiſchen Reitern und Löwen, be-

---

[1] T. Garzoni, *Piazza univers. di tutte le profess. del mondo.* Venet. 1665. c. 58, p. 382. — B. Cellini, *Trattati dell' oriſiceria* III.

[2] A. M. Zanetti, *Gemmae antiquae.* A. F. Gorius notis lat. illustr. &c. Cum 80 tabulis æneis. Venet. 1750. (Tab. XXV.)

zeichnet VALERIUS VICENTINUS F., Achat-Camee in der Sammlung des Herzogs von Tarent;[1] — Aesculap-Opfer, bezeichnet VA. F., Kryſtall-Intaglie in der Sammlung Blacas geweſen; — Bacchus-Opfer, Carneol-Intaglie im Muſeum Colonna;[1] — Opfer der Flora, Kryſtall-Intaglie;[1] — Neptun auf dem Wagen, von Meerpferden gezogen (Taf. II, Fig. 1), Kryſtall-Intaglie, einſt in der Sammlung Blaca's;[1] — Kopf der Fauſtina, Achat-Camee in der Sammlung Zanetti.[2] — Dieſer Künſtler fertigte aber auch grössere Arbeiten in Kryſtall, z. B. für Papſt Clemens VII. um den Preis von 2000 Gold-Scudi eine mit ausserordentlichem Fleiss ausgeführte Caſſetta als ein Geſchenk an Franz I. von Frankreich. Für denſelben Papſt ſchuf Vicentino, der auch mehrere Medaillen-Stempel nach antiken Vorbildern mit grosser Kunſt ſchnitt, auch ſehr ſchöne Pacen und ein Kreuz von Kryſtall, welches Vaſari *una croce divina* nannte. Er ſtarb 1546. — Auch ſeine Tochter hat in Stein geſchnitten.

Nicolo Avanzi aus Verona arbeitete zu Anfang des XVI. Jahrhunderts zu Rom und war Meiſter Naſſaro's. Bei Zanetti[2] befand ſich ein ſchöner Cameo von ihm mit dem Bruſtbild Alexanders d. Gr. in der Rüſtung und im Schmuck der Minerva. Von ihm iſt auch eine Geburt Chriſti mit vielen Figuren in einem drei Zoll breiten Lapis Lazuli.

Matteo del Naſſaro aus Verona (auch geſchickter Tonkünſtler), war Schüler des Avanzi und des Mondella. Franz I. berief ihn nach Frankreich und machte ihn zum Münzmeiſter. Naſſaro ſtarb zu Paris 1547. Zu ſeinen hervorragendſten Werken gehören: Sardonyx-Camee, die Reiterſchlacht Conſtantins mit Motiven aus Raphaels Gemälde, bezeichnet OPNS (opus Naſſarii scalptoris);[3] — Bruſtbild Franz I. (Taf. II, Fig. 4), meiſterhaft ausgeführte Chalcedon-Intaglie in Paris;[4] — Kreuzabnahme, in Jaſpis mit rothen Flecken, welche die Wunden Chriſti darſtellen; — Kopf der Dejanira, Achat-Cameo, bei welchem die verſchiedenen Farben des Steines für Fleiſchtheile, Haare und Löwenhaut überraſchend verwendet ſind; — ein verwundeter Löwe, ebenfalls mit Verwendung der Farben des Steines; von einer rothen Ader iſt ſo geſchickt Gebrauch gemacht, dass es ſcheint, als ob »die Haut friſch aufgeſchnitten wäre«; — Bildniss des Kaiſers Gallienus (in der Sammlung Derſchau geweſen), prächtig ausgeführt, mit einer Strahlenkrone; Bildniss des venetianiſchen Generals Alviano, ein Intaglio zu Florenz. — Auch in Kryſtall hat Naſſaro geſchnitten und Vaſari[5] nennt in dieſer Beziehung beſonders eine Venus und einen Liebesgott.

Ambrogio Carrioni, Giovanni C. und Stefano C., Brüder aus

---

[1] *Trésor* &c., XIII.
[2] *Dactylioth. Zanettiana*, Venet. 1750. (Tav. XXIII und XI.)
[3] Abgebildet in: Mariette, *Traité* &c. T. II. Tab. 107.
[4] *Trésor* &c. XVI, 4.
[5] A. a. O., pag. 291.

Mailand, die zu Anfang des XVI. Jahrhunderts für Franz I. von Toskana, beſonders für das Caſino Mediceo zu Florenz arbeiteten, wo im Palaſt Pitti, in der Galerie &c. noch manches von ihren Werken zu ſehen iſt.

Gian Antonio de' Roſſi (Rubeus) aus Mailand, in Toskana in der erſten Hälfte des XVI. Jahrhunderts; fertigte ſeit dem Alterthum die grössten Gemmen (bis zu 7 Zoll im Durchmeſſer). Beſonders berühmt iſt ein grosser Cameo mit den Bildniſſen des Herzogs Coſimo dei Medici, ſeiner Gattin und ihrer ſieben Kinder, über welche Vaſari ausruft: »Non é possibile vedere la più stupenda opera di cameo« &c.

Luigi Anichini aus Ferrara arbeitete um die Mitte des XVI. Jahrhunderts als Edelſtein- und Stahlſchneider zu Venedig. Seine glyptiſchen Werke ſind mit grosser Zartheit und Genauigkeit ausgeführt, und zwar: in je kleinerem Massſtabe, deſto geiſtreicher.

Alleſſandro Ceſari (eigentlich Ceſati), genannt *Il Greco* (mæstro Greco) — von der Nachahmung der alten griechiſchen Meiſter und von der Bezeichnung ſeiner Werke mit ſeinem Namen in griechiſchen Buchſtaben —, aus Mailand, um 1550 zu Rom. Seine Werke wurden den Antiken gleichgehalten. Für eines ſeiner beſten wird der im Cabinet Crozat geweſene auf einem Carneol erhaben geſchnittene Kopf Heinrichs II. von Frankreich erklärt, bezeichnet *ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΕΠΟΙΕΙ.* [1] In Paris befindet ſich eine Kryſtall-Intaglie von ſeiner Hand mit dem Bruſtbild des Aleſſandro dei Medici, erſten Herzogs von Florenz. [2] Ferner ſind von ſeinen Gemmen hervorzuheben: ein nach alten Münzen ausserordentlich ſchön gearbeiteter Cameo mit dem Kopf des Lyſimachus, bezeichnet wie oben; ferner ein ebenſo bezeichneter Onyx-Intaglio mit der Darſtellung eines Löwen (in der Sammlung Pulsky geweſen), und ebenſo der erhaben geſchnittene Kopf des Phocion, der Zanetti'ſchen Sammlung [3] welcher, der Inſchrift *ΦΩΚΙΩΝΟ* (C) wegen, früher für das Werk eines Gemmenſchneiders Phokion erklärt wurde. [4] — Nach Visconti ſollen auch die mit: M. Lollius Alexander bezeichneten Gemmen von der Hand Ceſari's ſein.

Giovanni Bernardi, *di Caſtel Bologneſe* nach ſeinem Geburtsorte genannt, geb. 1495, arbeitete, »den neuen Meiſtern den Weg zeigend, würdige Nachahmer der Alten zu werden«, anfangs (auch als Medailleur) für den Herzog Alfonſo von Ferrara, ſpäter aber zu Rom für den Papſt Clemens VII. und für Kaiſer Karl V., † zu Faenza 1555. Beſonders hervorzuheben ſind: Entführung des Ganymed, grosse Kryſtall-Intaglie,

---

[1] Mariette, *Descript. des dessins du cab. de Crozat.* Paris 1741, p. 69.

[2] *Trésor* &c., XV, 4.

[3] Gori, *Dactyl. Zanet.*, Tav. 3.

[4] Sillig, *Catalogus artificum &c. graec. et rom.* Dresdæ et Lipſiæ 1827, p. 353. — Raoul-Rochette, *Lettre à Mr. Schorn* &c., p. 48. — Vaſari, *Vite* IV, p. 260 (edit. Firenze 1772).

bezeichnet Io. (Johannes); [1] — Prometheus (Tityus), vom Geyer angefallen, grosse Kryſtall-Intaglie, bezeichnet Io. C. B. (Johannes Caſtel Bologn.); [2] — Sturz des Phaëton, ebenfalls vertieft in Kryſtall geſchnitten, und zwar gleich den früher genannten, nach Zeichnungen Michel Angelo's. In der Sammlung Devonshire befindet ſich eine Kryſtall-Intaglie mit einer *Löwenjagd*, bezeichnet mit dem Namen des Meiſters. Das grösste ſeiner glyptiſchen Werke iſt die 3 Zoll 4 Linien hohe und 4 Zoll 3 Linien breite Intaglie mit dem trefflich durchgeführten Kampf der Centauren und Lapithen, bezeichnet JOANNIS OPUS. [3]

Clemente Birago aus Mailand, arbeitete um 1564 zu Madrid am Hof Philipp II. Am meiſten bekannt ſind ſeine Intaglien in Diamant: das Bildniss des Infanten Don Carlos und der Siegelring für denſelben mit dem ſpaniſchen Wappen. Er wurde von Mariette irrigerweiſe für den Erfinder der Kunſt, in Diamant zu ſchneiden, gehalten. [4]

Gian Giacomo Caraglio (Caralio, Caralius), geb. um 1500 zu Parma, anfangs zu Rom Kupferſtecher, ſpäter aber Edelſtein- und Stahlſchneider zu Verona. Wurde von König Sigismund I. nach Polen berufen und ſtarb, reich belohnt zurückgekehrt, um 1570.

Annibale Fontana, Edelſteinſchneider, Bildhauer und Giesser, geb. 1540 zu Mailand, fertigte für Wilhelm, Kurfürſt von Bayern, ein Kryſtall-Käſtchen um 6000 Scudi, † 1587.

Giacomo da Trezzo, Bildhauer, Medailleur und Edelſteinſchneider aus Mailand, hatte ſchon 1550 den Ruf eines tüchtigen Meiſters, † 1589 in Spanien. Sein bekannteſtes Werk iſt das koſtbare Tabernakel aus Edelſteinen für König Philipp II. im Altar der Kirche des Eskurial, in 7 Jahren für die Summe von 20,000 Ducaten hergeſtellt, während welcher Zeit er auch ein Reliquiarium aus Lapis Lazuli vollendete. Im Jahre 1587 erhielt er vom König 500 Ducaten für ein Wappen in Diamant. Von ihm iſt ferner die Topas-Intaglie in Paris [5] mit den Bruſtbildern Philipp II. und des Don Carlos und der Inſchrift PHI REX HISP, CARO PHIL FILI. 1566. (Taf. II, Fig. 5.)

Giovanni Bonavita Bianchi, Edelſteinſchneider und Moſaiciſt aus Mailand, der um 1580 an den florentiniſchen Hof berufen wurde, † 1616.

Girolamo Miſeroni (Miſſeroni, Miſuroni) und Gasparo M., Brüder aus Mailand, Schüler Giacomo's da Trezzo, fertigten hauptſächlich Gefässe und Schmuckſtücke in allen Arten von koſtbaren Steinen. In Florenz und

---

[1] Abgebildet im *Trésor* &c., XIII, I.

[2] Dolce, a. a. O., J. 1.

[3] Fr. Liverani, *Maestr. Giov. Bern. da Castel-bolognese, intagl. di gemme, ragionamento.* Faenza 1870.

[4] Mariette, a. a. O., T. I, p. 90. 9. 130, 131.

[5] *Trésor* &c., XVI, 7.

in Wien befinden ſich verſchiedene Werke von ihnen, an letzterem Orte auch von ihren Söhnen und Enkeln, darunter von dem berühmt gewordenen Dionys Miſeron, Edelſteinſchneider des Kaiſers Rudolf II. zu Prag (1590); von Ottavio M. — geharniſchtes Bruſtbild Kaiſer Rudolf II., meiſterhaft in Chalcedon geſchnitten, bezeichnet O. M.; [1] von Hieronymus M., der nach Sandrart [2] ebenfalls Hofedelſteinſchneider des Kaiſers war, und von dem ein hoher Pokal aus Tyroler Bergkryſtall, in der Form einer Pyramide prächtig geſchnitten, vorhanden iſt.

Von den übrigen italieniſchen Glyptikern des XVI. Jahrh. ſeien noch kurz erwähnt: Ambrogio aus Mailand, um 1555; Giacomo Anfoſſo aus Pavia (1503, † 1583) zu Rom; Matteo dei Benedetti aus Bologna, † 1523; Antonio Dordoni aus dem Parmeſaniſchen 1528—1584; Giorgio aus Mailand, um 1550; Gian Girolamo Grandi, 1508—1560, in Padua; Flaminio Natale, 1541—1596, zu Rom; Filippo Nigroli (Nebenbuhler der Miſeroni's); Domenico Polo, geb. um 1500 zu Florenz, ſchnitt um 1532 das Bildniss des Aleſſandro dei Medici; Domenico Romano, um 1550 zu Florenz, ſchnitt den Einzug Cosmus I. in Siena, ſowie 1557 das in Florenz befindliche Bildniss dieſes Herzogs, neben der Jahreszahl bezeichnet mit: DOMINICUS ROMANUS FECIT; Saracchi, ein berühmter Goldſchmied in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts zu Mailand, der auch in Kryſtall arbeitete; Giacomo Tagliacarne aus Genua, bis um 1510 zu Rom, beſonders ſeiner Bildniss-Gemmen wegen gerühmt; Marco Taſſini, gegen 1500, zu Florenz.

In Frankreich that ſich während des Cinquecento nur ein einziger Meiſter der glyptiſchen Kunſt hervor: Julien de Fontenay, genannt *Coldoré*, [3] als *Valet-de-chambre et graveur de Henri IV.* in der grossen Galerie des Louvre wohnend, arbeitete noch unter Ludwig XIII. Er ſcheint nur Bildniſſe geſchnitten zu haben. Heinrich IV., deſſen Bildniss er mehrere Male erhaben und vertieft in vorzüglich gelungener Weiſe darſtellte, ſendete ihn nach England, um das Bildniss der Königin Eliſabeth auszuführen, und ohne Zweifel ſind die ſchönſten in Gemmen vorhandenen Bildniſſe dieſer Königin von Coldoré's Hand; ſo der herrliche Onyx-Cameo in der Sammlung Devonſhire, ſo das treffliche Bruſtbild in einem Onyx-Cameo mit drei Lagen in Wien, und noch andere. In der Bibliothek zu Paris befindet ſich von ihm eine Muſchel-Camee mit den Bruſtbildern Heinrichs IV. und der Maria von Medici (Taf. II, Fig. 2).

In Spanien wurde im XVI. Jahrhundert blos Juan Tello de

---

[1] Sacken und Kenner &c., S. 473, Nr. 106.

[2] Joach. Sandrart, *die deutsche Akademie.* Nürnberg 1675—1679. 2 Bde.

[3] Mariette, *Traité* &c. p. 155. — Gori, *Dactyliotheca Smithiana.* Venet. 1767, pag. 270. — Millin, *Introduction à l'étude des pierres gravées.* Paris 1796, pag. 94. — *Trésor* &c., pl. XVI, 8. (Text p. 9). — (Der unter dem Namen François Coldoré vorkommende Edelſteinſchneider wird von Mariette für eine Perſon mit Julien de Fontenay gehalten).

Moreta genannt, welcher vertieft in Edelſtein, Gold, Silber und Stahl ſchnitt. —

In Deutſchland machte ſich in der erſten Hälfte des XVI. Jahrhunderts vor allen Daniel Engelhart, † 1552 zu Nürnberg, als Edelſteinſchneider geltend, der zwar meiſt nur Wappen ſchnitt, welchen aber Albrecht Dürer zu den vorzüglichſten Künſtlern rechnete, die er in Italien und in Deutſchland geſehen. [1]

Neben ihm ſind hervorzuheben: Hans Dollinger, um 1522, welchem ein Monogramm auf einem Stein in der Ambraſer Sammlung zu Wien zugeſchrieben wird. [2] — Alexander Weller von Malsdorf, aus Freiberg in Sachſen, geb. gegen 1500, wurde nach Reiſen in Italien und Deutſchland Bürger und Rath zu Nürnberg, wo ihn 1547 Karl V. in Anerkennung ſeiner Kunſtfertigkeit mit einer goldenen Kette beſchenkte, † daſ. 1559. — Anton Schweinberger und Franz Sch., Goldſchmiede zu Augsburg, die, beſonders als Siegelſchneider berühmt, im Dienſte Kaiſer Rudolfs II. arbeiteten. Anton ſtarb 1587, Franz † 1610. — Zacharias Belzer, Kryſtall- und Edelſteinſchneider, der mit Caspar Lehmann am kaiſ. Hof zu Prag um 1590 vortreffliche Arbeiten ausführte. — Chriſtoph Schwaiger, geb. 1532, angeblich zu Augsburg, im Dienſt Kaiſer Rudolf II., † 1600. — Georg Höfler, geb. um 1570 zu Nürnberg, † 1630. Als ſeine ſchönſten Werke werden das in einen Rubin geſchnittene Bildniss des böhmiſchen Königs Friedrich von der Pfalz und das ſpaniſche Wappen Philipp II., in einen Diamant gearbeitet, bezeichnet. — Lukas Kilian, geb. 1579 zu Augsburg, eigentlich Kupferſtecher, ſchnitt aber auch in Stein. Man legte ihm als Edelſteinſchneider, in arger Uebertreibung, den Namen des »deutſchen Pyrgoteles« bei. † 1637. —

In England hat ſich in dieſer Periode ebenfalls nur ein einzelner Edelſteinſchneider hervorgethan: Richard Atſyn, der unter Heinrich VIII. († 1547) arbeitete, deſſen Bildniss von ſeiner Hand, auf einen Sardonyx geſchnitten, in der Sammlung Devonſhire ſich befindet. —

Die glyptiſche Kunſt der Renaiſſance hat mit friſchem Sinne Form und Inhalt von der Erſtarrung des Mittelalters befreit, ſtatt herkömmlicher Typen freie Geſtaltungen geſchaffen, und in verſtändnissvoller Verjüngung die Antike als Vorbild genommen. Dabei hat ſie allerdings in oft zu ſehr überwiegender Weiſe dem Maleriſchen Rechnung getragen, und beſonders durch Fülle der Figuren bei einer Darſtellung manchmal faſt in Edelſtein übertragene Gemälde geliefert.

Der Charakter der Werke des Cinquecento iſt ein ſo ausgeſprochener, dass es für ein geübtes Auge in den meiſten Fällen keine Schwierigkeit

---

[1] Doppelmayr, *Nachrichten von Nürnbergischen Künstlern.* Nürnberg 1730. I. S. 198.

[2] Sacken, *Die k. k. Ambraser Sammlung.* Wien 1855. II. Thl. S. 101.

hat, ſie als ſolche zu erkennen. Bezüglich der Darſtellungen, die mit Vorliebe aus der Mythologie gewählt wurden, iſt neben der meiſt grösseren Anzahl der Figuren zu erwähnen, dass nicht ſelten Koſtümfehler vorkommen. — Ein übrigens hübſches Beiſpiel von einer freien Vermengung des antiken und modernen Weſens aus dieſer Zeit iſt eine auf Taf. II, Fig. 6 abgebildete Gemme mit einem reizenden weiblichen Bruſtbilde in Hochſchnitt, welches gleichſam wie eine moderne Omphale erſcheint.

Die Figuren in Tiefſchnitt haben in dieſer Zeit gewöhnlich keine ſo grosse Tiefe, als die der bedeutenden Künſtler des Alterthums, und die Politur erſcheint, den antiken Gemmen gegenüber, bei weitem nicht ſo rein und leuchtend. Im Hochſchnitt pflegten die Cinquecento-Glyptiker die Umriſſe der in die obere Lage des Steines geſchnittenen Darſtellungen meiſt ſehr ſtark zu unterſchneiden, um letztere ſchärfer hervortreten zu laſſen, welche Art — *sotto-squadro* — bei den antiken Künſtlern in dieſer Weiſe gar nicht zur Anwendung kam.

XV.

Gemmenschneidekunst des XVII. Jahrhunderts.

Für das ſiebzehnte Jahrhundert, in welchem auch die Plaſtik, überwuchert vom über-üppigen Barocco, ſich verflachte, kann bezüglich der glyptiſchen Kunſt nur conſtatirt werden, dass nach dem herrlichen Aufſchwung des Cinquecento ein neuer — wenn auch nicht ſo lang dauernder Stillſtand in der Ausübung derſelben überhaupt eintrat. Kaum dass einige Nachzügler zu nennen ſind, die in Italien und Deutſchland (wo nur eine grössere Thätigkeit im Kryſtallſchnitt, in Rundfiguren u. dgl. ſich entwickelte), und zwar nicht in beſonders bedeutſamer Weiſe ſich geltend machten. Es ſind diess die folgenden:

In Italien: Adoni, gravirte um 1600 zu Rom vorzüglich Steine zu Biſchofsringen; — Giovanni Moro, um 1610 zu Rom; — Giovanni Coſtracci, 1610 in Dienſten Rudolf II. zu Prag, lebte noch um 1650; (vielleicht iſt die Camee mit dem ganz trefflich gearbeiteten Bruſtbild Kaiſer Rudolfs II. [Taf. II, Fig. 7] ein Werk dieſes Künſtlers); — Giacomo Chiavenna, Edelſteinſchneider und Goldſchmied zu Modena, (Prunkgefäſſe); † 1650 an der Peſt; — Antonio Pilaja aus Meſſina, arbeitete in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts zu Rom; — Marco Paolo Rizzo um 1660 zu Venedig; — Andrea Borgognone aus Florenz um 1670; — Giuſeppe Antonio Torricelli, geb. 1662, † 1719, ſchnitt für den Florentiner Hof Köpfe im höchſten Relief, z. B. die Büſte des Solon, mit der Aufſchrift

CΟΛΩΝ ΟΝΟΜΟΘΕΤΗC, bezeichnet: *ΙΟΣΕΦ ΤΟΡΡΙΚΕΛΛΙ ΕΠΟΙΕΙ*;[1] — Giuſeppe Tortorino, um 1690 zu Mailand, iſt den hervorragenderen Meiſtern anzureihen. Seine Werke — meiſt Cameen — wurden ſogar mit den Antiken verglichen. Ein figurenreicher Chalcedon-Cameo in Wien mit der Darſtellung des Curtius in faſt losgelöſten Figuren, bez. F. TORTOR F.,[2] iſt wahrſcheinlich dieſem Meiſter zuzuſchreiben, das zweimalige F. müsste etwa ein doppeltes *fecit* bedeuten. Der Herzog von Abrantes beſass von ihm geſchnittene Steine und eine mit Figuren im antiken Stil verzierte grosse Schüſſel von Bergkryſtall. — Filippo di Sta. Croce *(Pippo)* aus Urbino, ſchnitt um 1600 zu Rom, ſpäter zu Genua, kleine zierlich ausgearbeitete Darſtellungen in Elfenbein, Corallen, Achat, Carneol und Jaſpis.

In Deutſchland: Valentin Drauſch aus Augsburg, arbeitete am Hof des Herzogs Wilhelm V. von Baiern († 1626). — Mathias Krätſch wird in einem Schreiben der vorderöſterreichiſchen Kammer vom 19. October 1600 als *königlicher Edelſteinſchneider* genannt.[3] — Georg Schwanhart, geb. 1601 zu Nürnberg, † 1667, fertigte viel in Kryſtall für Kaiſer Rudolf II. Auch ſein Sohn, Heinrich Sch., war ein ſehr geſchätzter Kryſtallſchneider, welcher um 1670 die Kunſt erfand, Schrift und Zeichnung erhaben und vertieft in Glas zu ätzen. Ein zweiter Sohn, Georg Sch., ebenfalls Kryſtallſchneider, ſtarb 1676, lang vor ſeinem Bruder. — Johann Traut, um 1630 zu Frankfurt a. M. — Nicolaus Raniſch, geb. 1568 zu Dresden, † 1640. — Abraham Richter, um 1670 Edelſteinſchneider und Goldſchmied zu Eibenſtock im ſächſiſchen Erzgebirge. — Johann Helfrich Ries, geb. 1656 zu Caſſel. Sein Vater Bernhard R., aus Schmalkalden, und ſeine Söhne Johann Jacob und Mathias R. übten dieſelbe Kunſt aus. Mathias, geb. 1685 zu Frankfurt a. M., beſuchte Rom. Seine Werke — meiſt Köpfe — fanden ihrer feineren Bearbeitung wegen vielen Beifall und erzielten hohe Preiſe. Das grösste Lob erhielten die Bildniſſe des Kurfürſten Johann Wilhelm von der Pfalz und ſeiner Gattin, in einen thalergrossen Carneol geſchnitten, und ein nach Schweden gekommener Bacchuskopf in Carneol. Bei Lebzeiten liess er von ſeinen Arbeiten keine Abgüſſe machen. — Johann Benedict Hess, geb. 1636 zu Frankfurt a. M., wo er als Glas- und Edelſteinſchneider mit grossem Erfolg arbeitete und 1674

---

[1] Dolce, S. 9. — Lippert, II, 314. — Torricelli missbrauchte ſeine Gewandtheit, in der Art der Alten zu arbeiten, oft zu Täuſchungen; ſo bezeichnete er die Intaglie Perſeus mit dem Meduſenſchild (in welchem der Profilkopf der Meduſa oben angebracht iſt) mit: *ΔΙΟCKOYPIΔOY* (Dolce, Q. 5. — Lippert II, 13). Er bediente ſich zu ſeinen Arbeiten manchmal eines, von ihm *Giuggiello* genannten Steines aus dem St. Gotthard, und andere ſeiner Arbeiten wurden unter dem Namen *lavoro di comesso* (aus verſchiedenfarbigem Jaspis zuſammengeſetzt) bekannt.

[2] Sacken und Kenner a. a. O., S. 477 Nr. 19.

[3] Lützow's *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1870, Bd. V, S. 139.

ſtarb; hervorzuheben iſt ein Sardonyx mit dem heil. Georg.[1] — Johann Benedict Hess der Jüngere, des vorigen Sohn, geb. 1672 zu Frankfurt a. M., anfangs Glasſchneider, verlegte ſich, als dieſe Kunſt ausser Mode kam, mit Glück auf's Gemmenſchneiden. Seine Figuren und Köpfe wurden damals ſogar für antik verkauft. Nach dem von Hüsgen aus den Büchern des Künſtlers ſelbſt gegebenen Verzeichniss ſeiner Werke ſind beſonders die folgenden Rundfiguren hervorzuheben: Bruſtbild Alexanders d. Gr. auf einem Adler (600 Thlr.); Statue des Julius Cäſar zu Pferd (800 Thlr.), von welchen Stücken jedes mit dem Poſtament nur 9 Zoll hoch war. Die Bruſtbilder römiſcher Kaiſer in Onyx und Sardonyx wurden jedes mit 50—80 Thlrn. bezahlt. Auch in Jaſpis und Smaragd ſchnitt er Köpfe. Der Künſtler, dem bei der Ausführung ſeiner Arbeiten gewöhnlich ſein Bruder Sebaſtian und ſein Sohn Peter H. (geb. 1709, † 1782) halfen, ſtarb 1736. — Johann Bernhard Schwarzeburger, geb. 1672 zu Frankfurt a. M., lernte in ſeiner Jugend die Bildhauerei und ſpäter von den beiden zuletzt genannten Künſtlern das Gemmenſchneiden. Er fertigte viele nach antiker Weiſe gearbeitete Bruſtbilder in Relief — für die Juden (wie die Aufzeichnung über ihn hinzuſetzt) —, wobei ihm auch ſeine Söhne Franz, Valentin und Adolf halfen. Der Kurfürſt von Sachſen und König von Polen Auguſt II. (1670—1733) beſass von ihnen ſeine, nach eigener Zeichnung desſelben angefertigte Reiterſtatue in Bernſtein, welche in das grüne Gewölbe zu Dresden kam. Der alte Schwarzeburger überlebte alle ſeine Söhne, ſtarb 1741. — E. Wolf, Goldſchmied und Edelſteinſchneider in Dresden, ſtand 1681 in Dienſten des dortigen Hofes und ſtarb 1697. — D. Vogt, um 1690 zu Wien thätig, wo im k. k. Antiken-Cabinet ein in Smaragd geſchnittenes Bruſtbild Kaiſer Leopold I. ſich befindet, bezeichnet D. VOGT FECIT.[2] — Samuel Fries, Maler und Edelſteinſchneider aus Zürich, erwarb ſich als Letzterer in Mähren Ruf, wo er auch 1696 ſtarb. — Johann Rudolf Ochs, geb. 1673 zu Bern, wandte ſich vom Siegelſchneiden mit grossem Erfolg zum edleren Gemmenſchnitt, wurde in London Obermünzmeiſter und ſtarb dort 1750.

In England ſind im XVII. Jahrhundert hervorgetreten: Francis Walwyn, in der erſten Hälfte desſelben, und Thomas Simon aus Yorkſhire, um die Mitte des Jahrhunderts zu London geſchickter Medailleur und Gemmenſchneider, Stammvater der übrigen Edelſteinſchneider dieſes Namens. 1649 zum Hauptgraveur ernannt, arbeitete er unter Cromwell's Protectorat nebſt den wohlgelungenen Münzſtempeln auch manches in Edelſtein für den Letzteren ſelbſt; † 1665 an der Peſt. Von ſeinen geſchnittenen Steinen

---

[1] Hüsgen gibt in ſeinen *Nachrichten von Frankfurter Künstlern* S. 73 ein Verzeichniss von dieſes Meiſters Werken, die derſelbe von 1669—74 geliefert hatte; darunter iſt ein Kreuz mit der Geſchichte des Jonas, mit der Auferſtehung und mit dem jüngſten Gerichte.

[2] Sacken und Kenner, a. a. O., S. 474, Nr. 117.

ſind zu verzeichnen: Bildniss des Lord Clarendon, Miniſters Karls II. (in den Abdrücken von Stoſch); Bildniss Cromwell's. [1]

In Frankreich machte ſich bloss der Niederländer Jean Baptiſte Maurice als Edelſteinſchneider bekannt, der um 1640 ſich unter Ludwig XIII. zu Rouen anſiedelte. Sein 1652 geborener Sohn und Schüler arbeitete, ihn übertreffend, zuerſt in Paris, von wo er ſich als Proteſtant der Religionsverfolgungen wegen nach dem Haag begab; † 1732.

XVI.

Gemmenschneidekunst des XVIII. Jahrhunderts.

Im XVIII. Jahrhundert erfolgte die neuerliche Wiederherſtellung der Gemmenſchneidekunſt in künſtleriſchem Geiſte in Italien und zwar hauptſächlich durch Antonio Pichler, den Stammvater der berühmten Edelſteinſchneider-Familie dieſes Namens. [2]

Antonio Pichler, geb. 1697 zu Brixen, ſollte ſich in Nizza dem Handelsſtande widmen, wurde aber während eines Aufentaltes in Italien derartig von ſeiner mit Talent verbundenen Vorliebe für die Kunſt hingeriſſen, dass er in Neapel, zuerſt bei einem Goldſchmied lernend, durch glücklich gewonnene Gönnerſchaft, ſich bald erfolgreich als Edelſteinſchneider ausbildete und ſeit 1743 in Rom ruhmreiche Thätigkeit entwickelte; ſtarb daſelbſt 1779. Die Werke Antonio Pichler's ſind im Charakter der Antike gearbeitet; der Umſtand, dass er keine eigentliche künſtleriſche Schulung genoſſen, beſchränkte ihn meiſt auf Nachahmung, in welcher er es aber ſo weit brachte, dass manchmal ſogar Kenner Gemmen von ſeiner Hand für antike hielten. — Zu ſeinen vorzüglichſten Werken gehören, die Cameen: Iſiskopf (Copie n. e. ant. Gemme) und Bruſtbild Sardanapal's; — ferner die Intaglien: Priamus zu den Füssen Achill's, in Carneol (Taf. II, Fig. 10); — Oedip, von ſeinen Töchtern Antigone und Ismene zur Rückkehr nach Theben bewogen, nach einer Zeichnung des Raphael Mengs, bezeichnet *ΠΙΧΛΕΡ ΕΠΟΙΕΙ* (Dolce, P, 37; Tréſor &c., Pl. XIII, 7) in Onyx; — die Köpfe des Homer (Dolce, S, 4) nach der antiken Büſte im Capitol; bezeichnet *Α. ΠΙΛΧΛΕΡ*, in Chalcedon (Taf. II, Fig. 11); des Julius Cäſar (Dolce, Y, 1) bezeichnet *ΠΙΛΧΛΕΡΟϹ*, in Topas; des Lyſimachus (Dolce, T, 12), in Chryſolith; — des Antonius und der Cleopatra (Dolce Y, 4), in Chalcedon; — Centaur, den Bogen ſpannend (Dolce P, 58), bezeichnet

---

[1] Millin, *Introduction* &c. Paris 1796, p. 93.

[2] Vgl. S. 276 (Note 1), betreffend die Monographie des Verfassers.

A. P. F., für Metaſtaſio in einen Ringſtein geſchnitten. — Trefflich ſind auch ſeine Nachbildungen: Diana montana des Apollonios, bezeichnet *ΠΙΧΛΕΡ ΕΠΟ.*, in Carneol, und Aesculapkopf, nach dem Bruchſtück der antiken Gemme des Aulus, bezeichnet A. P. F., in Carneol. Auch das Bacchusfeſt auf dem ſogen. Siegel-Ring des Michel Angelo copirte er in genaueſter Weiſe. Doch iſt ihm auch manche ſeiner Arbeiten minder geglückt.

Neben Antonio Pichler thaten ſich in Italien hervor: Gaetano Torricelli, des Giuſ. Ant. T. begabter Sohn. Als Meiſterſtück desſelben wird eine Minerva in Achat gerühmt. In Wien befindet ſich von ihm ein Bruſtbild des Laokoon mit Schlange in gelbem Chalcedon, bez. am rechten Arm: GAETANO TORRICELLI; [1] das in Onyx geſchnittene Bruſtbild Kaiſer Joſefs II. im Hauskleid, innerhalb eines Lorbeerkranzes, (ebenda) wird ihm zugeſchrieben. [2] — Ein Sohn desſelben, Giuſeppe, widmete ſich ebenfalls der glyptiſchen Kunſt.

Giovanni Coſtanzi, 1664 geboren, † 1754 zu Neapel, einer der erſten Gemmenſchneider in Diamant. Von ihm iſt (nach Stoſch) die Diamant-Intaglie mit dem Kopf des Nero; auch das Bildniss ſeines Sohnes Carlo C. ſchnitt er in Diamant. — Letzterer, geb. 1703 zu Neapel, Schüler ſeines Vaters, welchen er jedoch bald übertraf. Alle ſeine Werke ſind von hoher Vollendung und voll Anmuth und Geſchmack. Beſonders erwarb er ſich durch ſeine trefflichen Arbeiten in Diamant weitverbreiteten Ruhm, z. B. durch den für den König von Portugal geſchnittenen, ſehr ſchön ausgeführten Kopf des Antinous (Taf. II, Fig. 8) welchen er oft copirte und der ſchwer von einer antiken Arbeit zu unterſcheiden iſt. Von grosser Schönheit iſt auch ſeine Diamant-Intaglie: Leda, liegend mit dem Schwan; bezeichnet CAVALIERE CARLO COSTANZI. Er lebte in Rom. Sein Todesjahr iſt nicht bekannt.

Domenico Landi, aus dem Lucceſiſchen, galt zu Rom als einer der beſten Künſtler ſeines Faches; er ſchnitt 1720 das Bildniss des venetianiſchen Geſandten N. Duodo in Smaragd, 1716 für den ſpaniſchon Botſchafter Marquis de Fuentes ein Bruſtbild des Auguſtus in Chalcedon.

Felice Antonio Maria Bernabé, geb. 1720 zu Florenz. Seine Arbeiten wurden ſehr geſucht. Hervorzuheben iſt der Cameo mit dem Bruſtbild des ſterbenden Alexander, bezeichnet *ΦΗΛΙΧ ΒΗΡΝΑΒΗ ΕΠΟΙΕΙ* und die mit *ΦΗΛΙΞ* bezeichnete Darſtellung Amor und Pſyche, welche früher einem Gemmenſchneider des Alterthums zugeſchrieben wurde.

Geronimo Roſi *(Livorneſe)*, um 1730 zu Rom. Bruſtbild des Apollo (S. 309), bezeichnet *ΙΕΡ: ΡΟCΙ ΕΠΟΙΕΙ* (Dolce D, 3).

Flavio Sirletti, Goldſchmied und Edelſteinſchneider zu Rom, be-

---

[1] Sacken und Kener, a. a. O., S. 471, Nr. 46.

[2] Sacken und Kenner, a. a. O., S. 473, Nr. 113.

gründete ſeinen Ruf hauptſächlich durch Nachbildungen antiker Statuen in Gemmen; z. B. die Laokoon-Gruppe in Amethyſt (Cab. Bessborough), bezeichnet *Φ. Σ.*; [1] den Apollo v. Belv., den farneſiſchen Hercules, den Caracalla u. ſ. w. — Er liess ſich durch ſeine Geſchicklichkeit auch zu Täuſchungen verleiten, ſetzte z. B. neben einen Faun den Namen *ΚΑΕΩΝ*. † zu Rom 1737.

Francesco Sirletti, des Flavio Sohn zu Rom; Muſe, vor einer Herculesſäule ſtehend, bezeichnet *ΦΡ. ΣΙΡΛΗΤΟϹ ΕΠ.*; ſchmollende Venus mit dem weinenden Amor, bezeichnet FRAN. SIRLETI (Taf. II, Fig. 12), meisterhaft ausgeführt, doch hat er auch viele mindere Arbeiten geliefert.

Lorenzo Maſſini aus Venedig, um 1750; Hundskopf (Sirius), nach Gäus virtuos in Kryſtall geſchnitten, bezeichnet *MACINOC ΕΠΟΙΕΙ.*

Antonio Pazzaglia aus Genua, um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts; Minervakopf mit Lorbeerkranz und Eule am Helm, bezeichnet *ΠΑΖΑΛΙΑ*; Amor mit einem Eber, bezeichnet *ΠΑΖΑΛΙΑΣ.*

Louis Siries, Goldſchmied und Edelſteinſchneider, in Paris ausgebildet, trat 1747 in die Dienſte des florentiner Hofes. Er hat eine grosse Anzahl von Steinen geſchnitten, [2] deren Haupttheil die Kaiſerin Maria Thereſia ankaufte. Im k. k. Antiken-Cabinet ſind 171 Gemmen von ihm, beſonders gut ausgeführt die Bildniss-Gemmen, darunter die Bruſtbilder des Kaiſers Franz I. und der Maria Thereſia, ein Onyx-Cameo (11''' hoch, 1'' 4''' breit), bezeichnet L. S., und ſein grösstes Werk: die ganze kaiſerliche Familie im Jahre 1755 (13 Perſonen) darſtellend, in Onyx, 3'' 3''' hoch, 4'' 7½''' breit. Minder lobenswerth ſind ſeine mit winzig kleinen Figuren überfüllten, ganz flach gearbeiteten Intaglien, mit vollſtändig unkünſtleriſchen Darſtellungen von Allegorien, Schlachten u. dgl.; † um 1760.

Angelo Antonio Amaſtini, aus Foſſombrone, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu Rom, wo ſeine Nachahmungen antiker Gemmen theuer bezahlt wurden. Er war aber auch geſchickt in eigenen Erfindungen, z. B. Mars und Venus, bez. A. AMASTINI. — Sein Sohn, Nicolo, der ſich ebenfalls der Glyptik widmete, ſchnitt etwas flach und ſteif. (In Paris befindet ſich ein Bildniss Napoleons I. in Sardonyx, bezeichnet A. MASTINI, welcher Künſtler eine von dem erſteren verſchiedene Perſönlichkeit zu ſein ſcheint).

Gasparo Capparoni, *della Guardia*, aus Abruzzo, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu Rom; Cameo mit einem Auguſtuskopf, bezeichnet CAPPARONI, und Ganymed mit dem Adler, dem er die Schale reicht, bezeichnet *ΚΑΠ.*

Giovanni Pichler, des berühmten Antonio P. berühmteſter Sohn, welcher in der glyptiſchen Kunſt der neueren Zeit das Unübertroffene ſchuf,

---

[1] Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert.*

[2] *Catalogue des pierres grav. par L. Siries.* Florence 1757.

war 1734 zu Neapel geboren und kam mit ſeinem Vater 1743 nach Rom. Seine gewöhnlich mit *ΠΙΧΛΕΡ* bezeichneten herrlichen, aus Mythologie und Geſchichte genommenen Werke — mit den reizenden Apollo-, Leda-, Venus- und trefflichen Bildnissdarſtellungen u. ſ. w., ſind in nahezu vollſtändiger Reihe (111 Cameen und 268 Intaglien) in des Verfaſſers Monographie über die Gemmenſchneider-Familie Pichler angeführt.[1] — Er ſtarb in hohen Ehren als *Cavaliere Pikler*, wie ihn die Italiener nannten, 1791 zu Rom, nachdem Kaiſer Joſeph II. — deſſen Bruſtbild er auch für die Gräfin Schuwalow trefflich in Chalcedon ſchnitt — (Taf. II, Fig. 13) während ſeines erſten Aufenthaltes in der Siebenhügelſtadt im Jahre 1769 vergebens verſucht hatte, ihn nach Wien zu ziehen.

Tereſa Talani, geb. Moor, aus Venedig; lebte gegen Ende des Jahrhunderts als Gattin eines Kunſthändlers zu Neapel; Achat-Cameo mit der Darſtellung eines ſitzenden Hercules, bezeichnet TERESA TALANI F. (in der Sammlung Piatti-Collalto); u. ſ. w.

Ausser dieſen hervorragenden ſind noch die folgenden italieniſchen Glyptiker des XVIII. Jahrhunderts kurz zu erwähnen: Luigi Agricola, aus Rom, in der zweiten Hälfte; Francesco Alfani um 1750 (ſchnitt in Diamant); Alfieri aus Rom; Aurelli zu Rom (meiſt im Hochſchnitt arbeitend), in der zweiten Hälfte; Francesco Maria Fabi zu Venedig, † um 1755, und deſſen Sohn Giovanni; Francesco Maria Gaetano Ghingi *(Ginghaio)*, geb. zu Florenz 1689, † 1756, arbeitete für den toscaniſchen Hof (u. a. eine mediceiſche Venus in einem grossen Amethyſt), auch ſein Vater und ſein Oheim Vincenzo waren Edelſteinſchneider; Giuſeppe Graffi aus Mailand, daſelbſt der beſte Meiſter, in der zweiten Hälfte; Bartolomeo Gravina; Giovanni Mugnai; Raffaelli aus Rom; Camillo Selli zu Rom (Schwager Giovanni Pichler's); Giuliano Taverna aus Mailand, arbeitete um 1750 in Kryſtall; Tevoli; Vetrarino, in der zweiten Hälfte zu Neapel; Francesco Borghigini, geb. 1727 zu Florenz (auch Kupferſtecher), † 1770; Giovanni

---

[1] A. a. O., S. 24—39. — Aus der in dieſer Monographie S. 20—22 befindlichen Charakteriſtik der Werke *Giovanni Pichler's* ſei hier die folgende Schlussſtelle angeführt: „Wenn man die Werke Giovanni Pichler's im Ganzen betrachtet, mit ihrer Wahrheit, mit ihrem charakteriſtiſchen Ausdruck, mit ihrer Bewegung, ſo mangeln faſt die Worte, ſo viele höchſte Schönheit und einfache Grazie zu beſchreiben, und die Bezeichnung für die Bewunderung der Technik zu finden, die in ihrer Reinheit und Schärfe ſo glänzend war, dass er ſich auch dadurch vor allen neueren Künſtlern auszeichnete, und ihm keiner an die Seite geſtellt werden konnte. Breit in der Anlage, entwickelt er die Formen vollkommen plaſtiſch, mit völliger Belebung. Zugleich gab er ſeinen Steinen eine, denen der antiken Künſtler nicht nachſtehende Politur. Aus ſeinen ſtets mit harmoniſcher Empfindung gezeichneten Werken wird erſichtlich, dass er ſich tief in den Geiſt ſeiner antiken Vorbilder einſtudirte, daher ihn auch alle Kunſtfreunde und Kenner ungemein hochſchätzten, die durch Winckelmann auf den Werth und die Würde der antiken Gemmoglyptik aufmerkſam gemacht worden waren." — Als eine der reizendſten der glyptiſchen Darſtellungen Giovanni Pichler's iſt die von zwei Nymphen geſchmückte Herme des Pan zu betrachten (Taf. II, Fig. 14).

Battiſta Bertiole aus Venedig, arbeitete auch zu Neapel und um 1785 zu Wien; Giuſeppe de Salviati aus Italien, 1780—90 (auch als Elfenbeinarbeiter) zu Berlin thätig, wo er königl. Inſpektor war und das Bildniss Friedrichs II. mehrmals ſchnitt; Francesco Putinati, geb. um 1775, arbeitete zu Mailand (auch als Medailleur) und hatte grossen Ruf; Francesco Boni aus Mailand; Ant. Dordoni; Loletti; Rozzi; Sichetti; Violetti.

Die hervorragenden Glyptiker Italiens, die im XVIII. Jahrhundert geboren, bis in's XIX. herein thätig waren, ſind (möglichſt nach der Zeitfolge der Todesjahre derſelben gereiht) die folgenden:

Aleſſ. Cades, noch um 1811 zu Rom, arbeitete im Geiſte Giovanni Pichler's; (bezeichnete CADES oder *ΚΑΔΕΣ*). — Auch ſein Bruder Tommaſo C., welcher die bekannten Gypspaſten-Sammlungen herausgab, war Gemmenſchneider. [1] — Giov. Batt. Cerbara, † 1812 zu Rom. Cameen mit dem Kopf Canova's und mit dem belorbeerten Bruſtbild Napoleon I. (Samml. Piatti-Collalto) bezeichnet CER.; Intaglien: Kopf Kaiſer Franz II. (Antiken-Cabinet zu Wien), [2] und Bruſtbild eines italieniſchen Abbate, bezeichnet CERBARA (Samml. Biehler's). [3] Ausgezeichnet durchgeführt iſt auch ſein grösserer Intaglio: Hercules, den Stier bändigend, bezeichnet CERBARA (Taf. II, Fig. 19). — Einige der mit dieſem Namen bezeichneten Gemmen mögen von dem beſonders als Stempelſchneider thätig geweſenen Giuſeppe C. ausgeführt ſein, welcher auch in Edelſtein ſchnitt. — Fil. Rega, geb. 1760 zu Neapel, † nach 1812. Intaglio mit dem Bildniss der Gattin Hamilton's, bezeichnet *ΡΕΓΑ*. — Giov. Carlo de Amatini, Profeſſor zu Berlin, wo er 1825 ſtarb. Cameo mit dem Bildniss Gœthe's in Onyx von 1824. — Gian Ant. Santarelli, geb. 1769 in den Abruzzen, bildete ſich ohne allen Unterricht, † 1826 als Profeſſor an der Akademie zu Florenz. Cameo-Bildniſſe des Kaiſers Napoleon I., Lucian Bonaparte's, des Grossherzogs Felix von Toscana und ſeiner Gattin Eliſa, der Maria Louiſe von Parma u. ſ. w.; Intaglien mit den Bildniſſen Dante's, Ludwigs XVIII. und Nic. Pouſſin's; reizend iſt ſein ebenfalls im Tieffſchnitt gearbeiteter Ganymed, vom Adler emporgetragen, bezeichnet SANTARELLI (Taf. II, Fig. 22). — Nicolo Morelli, geb. 1779 zu Rom, † 1835 daſelbſt, ſchnitt grösstentheils Cameen und darunter beſonders viele und treffliche Bildniſſe, z. B. das des Cardinals Feſch in Onyx, bezeichnet MORELLI (Samml. Biehler), [3] und des Kaiſers Franz I. von Oeſterreich, ebenfalls in Onyx, im Antiken-Cabinet zu Wien. [4] — Antonio

---

[1] Nebſt dem ſchon erwähnten grossen Gypspaſten-Werke gab Tommaſo Cades unter Direction des „Instituto di corrispondenza archeologica" zu Rom heraus: *Impronti di monumenti gemmari &c.*, Centurie I—IV, 1829; Cent. V—VI. 1835. (Eine VII. Cent. erſchien von M. Odelli 1868 zu Rom.

[2] Sacken und Kenner &c., a. a. O., S. 467, Nr. 115.

[3] *Catalog*, 1871, Nr. 586 und Nr. 699.

[4] Sacken und Kenner &c., a. a. O., S. 467, Nr. 115a.

Berini, geb. um 1770 zu Rom, Schüler Giov. Pichlers. Bekannt iſt ſein Cameo Napoleon I. mit einem rothen Streifen (einer Ader des Steins) am Hals, angefertigt, als Napoleon Italien zum Königreich gemacht hatte. B. lebte noch in den dreissiger Jahren unſeres Jahrhunderts. — Giuſeppe Girometti, geb. 1780 zu Rom, † daſelbſt 1851, führte meiſt Bildniss-Cameen aus, die ſich durch Leichtigkeit der Behandlung und virtuoſe Benützung der Schichten auszeichnen. Beſonders hervorzuheben: Eliſabeth Hervey, Herzogin von Devonſhire, mit Diadem und Schleier,[1] und Washington.[2] Aber auch in anderen Darſtellungen war er geſchickt, wie ſein Ritter Georg, den Drachen tödtend, beweist (Taf. II, Fig. 23). — Giovanni Beltrami, geb. 1779 zu Cremona, † ebenda 1854. Seine Darſtellungen mit Figuren ſind in der Zeichnung, beſonders in der Gewandung, ſchwach, und auch ſein grösstes Werk: der Sarder-Intaglio mit dem die Schale reichenden Ganymed (nach dem Gemälde Appiani's), bezeichnet BELTRAMI INC. 1838, iſt etwas manirirt. Beſſer ſind ſeine Bildnissköpfe und Bruſtbilder: Petrarca, Leonardo da Vinci, Monti u. ſ. w. In Wien befindet ſich von ihm das Bruſtbild des Kaiſer Franz I. in Chalcedon, in hohem Relief elegant durchgeführt.[3] Für Eugen Beauharnais fertigte er eine Kette von 16 Cameen, die Geſchichte der Pſyche nach ſeinen eigenen Zeichnungen und zwar zweimal, da die erſte Kette geſtohlen worden war.[4] — Luigi Pichler, des Antonio P. zweiter berühmter Sohn, geb. 1773 zu Rom, erlernte die Gemmenſchneidekunſt unter Leitung ſeines Bruders Giovanni mit grösstem Erfolg, beſuchte 1795 und 1808 Wien und wurde 1818 als Profeſſor der Graveurkunſt an der Akademie ebendahin berufen. Seine erſte grössere Arbeit daſelbſt war die vortreffliche Nachbildung von 500 Gemmen des Wiener Antiken-Cabinetes in Glasflüſſen als Geſchenk des Kaiſers Franz I. für Papſt Pius VII. 1850 kehrte er nach Rom zurück, wo er 1854 ſtarb. — Seine, in des Verfaſſers ſchon erwähnter Monographie möglichſt vollſtändig aufgezählten, meiſt aus Intaglien beſtehenden Werke (15 Cameen und 230 Intaglien) kommen in ihrem Charakter und in ihrer Ausführung oft denen ſeines Bruders Giovanni ſehr nahe und ſind beſonders auch in ihrer Technik bedeutend.[5] Er ſchuf eine grosse Anzahl meiſt ausgezeichnet ſchöner Bildniſſe, darunter die Carneol-Intaglie mit jenem ſeines Bruders Giovanni, in Wien,[6] bezeichnet L. PICHLER FECE (Taf. II, Fig. 24), und viele vollendet ſchöne mythologiſche Darſtellungen, z. B. die »Iris« (Taf. II, Fig. 25), bezeichnet *Λ. ΠΙΧΛΕΡ*, wie

---

[1] *Trésor* &c., a. a. O., Pl. XV, Nr. 19.
[2] *Trésor* &c., a. a. O., Pl. XV, Nr. 18.
[3] Sacken und Kenner, a. a. O., S. 472, Nr. 102.
[4] Ant. Meneghelli, Insigne glyttographo Giov. Beltrami. Padua 1839.
[5] Vergl. S. 276 (Note 1).
[6] Nr. 170 der daſelbſt als Legat an den Kaiſer aufgeſtellten Timoni'ſchen Sammlung.

er die meiſten ſeiner Arbeiten zu bezeichnen pflegte. — Auch ein anderer Sohn des Antonio P., Giuſeppe, geb. 1760 zu Rom, war ein geſchickter Edelſteinſchneider, deſſen Werke ebenfalls in meiner Monographie über die Familie Pichler verzeichnet ſind. —

B. Piſtruzzi, geb. 1765 zu Rom, † 1855 zu London als Hofmedailleur der Königin Victoria, arbeitete auch als Gemmenſchneider manches Verdienſtliche, z. B. den Onyx-Cameo mit der Büſte des Flussgottes Tiberis (in Wien). [1]

In Deutſchland thaten ſich im XVIII. Jahrhundert die folgenden Gemmenſchneider hervor:

Joh. Chriſtoph Dorſch, geb. 1676 zu Nürnberg, wo ſein Vater Eberhard (1649—1712) ebenfalls als Edelſteinſchneider lebte. Obgleich der Sohn erſt ſpät Gemmenſchneider wurde und bereits 1732 ſtarb, hat doch keiner der neueren Glyptiker eine ſo grosse Anzahl alter Gemmen nachgeſchnitten. Seine Intaglien mit Bildniſſen von römiſchen Kaiſern und andern Fürſten belaufen ſich auf einige Hundert; darunter allein von Päpſten in Carneol 238 Stücke. Auch die Köpfe von Göttern und hiſtoriſchen Perſönlichkeiten, die Hieroglyphen und Abraxas-Gemmen u. ſ. w. in Ebermayers Theſaurus [2] ſind von Dorſch gefertigt. Dieſe Maſſen-Arbeiten konnten keine Kunſtwerke ſein, doch ſind ſie immerhin mit grosser Gewandtheit gemacht. Seine Tochter und Schülerin Suſanna Maria, geb. 1701, † 1765, übertraf bald ihren Vater, beſonders nach ihrer Verheirathung mit dem Maler und Kupferſtecher Joh. Juſtin Preisler (1698—1771), der aus Italien ſchöne Paſten mitgebracht hatte, nach welchen ſie eine grosse Anzahl Gemmen fertigte.

Phil. Chriſtoph Becker, geb. 1674 zu Coblenz, anfangs Goldſchmied, lernte ſpäter zu Wien die Gemmenſchneidekunſt bei Joh. Georg Seidlitz, welchen er übertraf. Er arbeitete in Dienſten der Kaiſer Joſeph I. und Karl VI., welcher ihn in den Adelsſtand erhob; ſchnitt in Russland das kaiſ. Siegel, verbeſſerte die Münzgepräge und wurde von Peter d. Gr. ausgezeichnet, † zu Wien 1742. — Im Antiken-Cabinet zu Wien ein Carneol-Intaglio mit dem Bruſtbild Kaiſer Karls VI., belorbeert, im Harniſch, mit dem goldenen Vliess; bezeichnet P. C. B. [3]

Joh. Lor. Natter, geb. 1705 zu Biberach in Schwaben, machte ſelbſt unter mittelmässiger Anleitung grosse Fortſchritte und erwarb ſich bald den Ruf eines ausgezeichneten Edelſteinſchneiders. Nachdem er einige Zeit zu Rom gelebt, trat er 1732 in Dienſte des Grossherzogs von Toskana, deſſen Bildniss, ſowie jenes des Cardinals Albani (bezeichnet *NATTEP ΕΠΟΙΕΙ*) ausserordentlichen Beifall fanden. Von 1735 an arbeitete er ab-

---

[1] Sacken und Kenner, a. a. O., S. 472, Nr. 51.
[2] Vergl. S. 285.
[3] Sacken und Kenner, a. a. O., S. 467, Nr. 109.

wechſelnd in London, dem Haag, Kopenhagen, Stockholm, St. Petersburg, wo er 1762 ſtarb. Ueberall war er nicht bloss als Edelſteinſchneider, ſondern auch als Medailleur thätig. — Bemerkenswerthe Arbeiten von ſeiner Hand befinden ſich in St. Petersburg (beſchrieben von Bernoulli IV, 248). In Wien iſt von ihm der Carneol-Intaglio mit dem Bruſtbild van Swieten's.[1] Trefflich ſind auch ſeine Nachbildungen berühmter antiker Gemmen, auf welche er manchmal den Namen *Υδρου* (*ὑδρος*: Waſſerſchlange — Natter) ſetzte, wodurch Lippert (II, 120: Paris-Bruſtbild) verführt wurde, eine dieſer Gemmen (Taf. II, Fig. 9) für die antike Arbeit eines griechiſchen Künſtlers dieſes Namens zu halten.[2] Für Natters Kenntniſſe in ſeinem Fach und in allen damit in Verbindung ſtehenden Dingen iſt ſein erwähntes kunſtgeſchichtliches Werk ein reicher Beleg.[3]

Aaron Wolf, aus der Mark Brandenburg, um 1728 in Dresden, ſpäter zu Livorno, und um 1750 in Siena. Giulianelli[4] rühmt von ihm eine Leda mit dem Schwan in Sardonyx und das Wappen des Königs beider Sicilien in Sapphir.

Johannes Weder *(Giov. Batt. Wedder)* in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu Rom; nach Gœthe befanden ſich von ihm Arbeiten unter den von Hackert hinterlaſſenen geſchnittenen Steinen. In St. Petersburg die Sardonyx-Cameen: Peter I., belorbeerter Profilkopf, bezeichnet WEDER. F., und das belorbeerte Halbbruſtbild im Profil der Kaiſerin Katharina II., bezeichnet W. F.

Joh. Georg Glett *(Klett, Klette)*, geb. 1720 zu Suhl im Hennebergiſchen, widmete ſich 1743 in Dresden dem Edelſteinſchneiden, und wurde 1755 kurfürſtl. ſächſiſcher Hof- und Cabinets-Steinſchneider, als welcher er 1793 ſtarb.

Karl Friedr. Hecker aus Tirol (wohl eine Perſon mit dem bloss als Friedrich H. bezeichneten tüchtigen Gemmenſchneider des XVIII. Jahrhunderts), arbeitete als Edelſteinſchneider und Medailleur zu Dresden, ſtarb 1795 zu Rom, wo er (nach Gœthe's »Winckelmann und ſein Jahrhundert«) des bedeutenden Bildhauers Alex Trippel Freund war, von deſſen Rath geleitet er »etwas weicher und runder« als der zu gleicher Zeit daſelbſt thätige berühmte engliſche Gemmenſchneider Marchant arbeitete, welcher hingegen »mehr Geiſt und eine feinere Geſchmacksbildung« beſeſſen habe.

---

[1] Sacken und Kenner, a. a. O., S. 468, Nr. 129.

[2] Köhler, a. a. O., III. 119 ſagt: „Natter würde einer der berühmteſten Künſtler neuer Zeit geworden ſein, hätte er ſich in Italien länger ausgebildet; denn wenige der Steinſchneider, die vor und nach ihm in neuer Zeit ſich ausgezeichnet haben, beſaſſen ein ſo richtiges Gefühl für die Kunſt der Alten, keiner war wie Natter in ſeinen beſten Arbeiten ſo ſehr von Allem frei, was man Manier nennt" — u. ſ. w.

[3] Siehe S. 274 (Note 2).

[4] Andrea Pietro Giulianelli, *Memorie degli Intagliatori moderni in pietre dure &c.* Livorno 1753, S. 152.

H. lieferte zahlreiche treffliche Werke, beſonders viele ſehr ähnliche Köpfe von fürſtlichen Perſönlichkeiten u. ſ. w. in Hochſchnitt und verſchiedene Darſtellungen in Tieffſchnitt. Sehr gelungen iſt ſein Onyx-Cameo mit dem Bildniss Clemens XIV. (Ganganelli), bezeichnet C. F. HECKER FEC., Samml. Piatti-Collalto. Der Verfaſſer beſitzt einen Onyx-Cameo mit dem von Hecker ganz lebendig ausgeführten Bildniss Clemens Wenzels, Kurfürſten von Trier († 1812), bezeichnet HECKER. Sehr ſchön iſt auch ſeine Intaglie mit der Darſtellung der Terpſichore, bezeichnet *'EKEP.* (Taf. II, Fig. 16).

Jac. Abraham *(Abram)*, geb. 1723 zu Strelitz, lernte in Polniſch-Liſſa das Wappenſtechen und Edelſteinſchneiden, ſtarb als königl. Münzgraveur zu Berlin 1800. Als Gemmenſchneider iſt er hauptſächlich bekannt durch ſeinen in Wien befindlichen Onyx-Cameo mit dem Bruſtbild der Kaiſerin Maria Thereſia bezeichnet: I. ABRAHAM. [1] — Daſelbſt iſt auch ein belorbeerter Kopf des Kaiſers Leopold II. in Chalcedon, bezeichnet SALOMON P. ABRAHAM, wahrſcheinlich des Vorigen Bruder oder Sohn. [2]

Kurz anzuführen ſind noch als deutſche Gemmenſchneider des XVIII. Jahrhunderts: Joh. Georg Seidlitz in Wien, lebte noch 1730. — Hübner, um 1730 zu Dresden, wo viele ſeiner Gemmen in den kurfürſtlichen Schatz kamen. — Claus, Schüler von C. Chriſt. Reiſen, arbeitete zu London, wo er 1739 ſtarb. — Chriſtoph Dan. Oexl (Oexlein), um 1720 zu Nürnberg, lebte noch 1737 zu Regensburg. Er bezeichnete ſeine Werke mit: O, oder O. F., oder D. C. O., oder O. E. — Joſ. Nentwig zu Prag, wo er 1740 ſtarb. — Gottfr. Krafft (Graaftt) aus Danzig, Schüler Natters, arbeitete um 1750 zu Rom, wo man ihn — weil ſein Name den Römern ſchwer auszuſprechen war — *Il Tedesco* — nannte. — Chriſt. Lebr. Schild, fertigte die Siegel für Kaiſer Karl VII. († 1745) und Franz I. († 1765); erhielt für ein Handſiegel des Königs von Spanien 100 Ducaten; † 1751 zu Frankfurt. — Joh. Georg Ballador aus Nürnberg arbeitete zu Amſterdam, wo er 1757 ſtarb. Sein Bildniss des Cardinals Querini wird gerühmt. — Joh. Chriſt. Schaupp, geb. 1685 zu Biberach, Medailleur und Edelſteinſchneider, † 1757. Er fertigte eine ſeiner Zeit berühmte Folge von 197 erhaben in Carneol geſchnittenen Bildniſſen der römiſchen Kaiſer bis auf Franz I. — Aaron Jacobſon aus Hamburg arbeitete zu Kopenhagen, wo er 1770 ſtarb. Sein Sohn und Schüler Aaron Sal. J. war 1756 zu Kopenhagen geboren. — Joh. Adam Hanf, geb. 1715 zu Frauenwald, Edelſteinſchneider und Medailleur in Dienſten des Markgrafen von Bayreuth; wurde ſpäter Hofedelſteinſchneider zu Berlin, † 1776. — Joh. Chriſt. Stephani trat 1764 als Edelſteinſchneider in Dienſte des ſächſiſchen Hofes und ſtarb 1784 zu Leipzig. — Chriſt. Gottl. Stiehl, geb. 1708, wurde 1753 zu Dresden

[1] Sacken und Kenner, a. a. O., S. 473, Nr. 111.
[2] Ebenda, S. 475, Nr. 131.

Hofedelſteinſchneider; erfand eine Art von Moſaik, und ſtarb 1792. — Kilian Etlir, geb. 1733, lebte als Edelſteinſchneider zu Salzburg, wo er 1795 ſtarb. — Joh. Thom. Walther, um 1780 zu Coburg thätig, wurde jedoch von ſeinem Sohn Joh. Ludw. W. übertroffen. Ihre Arbeiten — darunter auch ſolche von verſteinertem Holz — fanden in Berlin Beifall. — Joſ. Weidlich aus Steinſchönau in Böhmen (vermuthlich Sohn des Glasſchneiders Franz W., geb. 1735), arbeitete um 1795 in Rom und Neapel. — Meinir, geb. um 1740 zu Wien. Ein von ihm geſchnittenes Bildniss der Kaiſerin Maria Thereſia ſandte dieſelbe an Papſt Benedict XIV.[1] — Joſ. Beretz, geb. 1745 zu Homburg vor der Höhe, Schüler ſeines Vaters Joſ. Abr. B., arbeitete noch um 1783. — Gottfr. Spiller aus Böhmen lebte zu Berlin. — Baweg aus Böhmen arbeitete in Dresden. — Reſek, von welchem in der Samml. Biehler[2] eine Carneol-Intaglie mit dem Kopf eines bärtigen Mannes, bezeichnet RESEK F. ſich befindet. — Bær, von dem ein Bildniss König Heinrichs IV. bekannt iſt. — Haubinger, der zu Rom thätig war.

Von den deutſchen Gemmenſchneidern, die bis in's XIX. Jahrhundert gearbeitet haben, ſind hervorzuheben:

Hyacinth (Giacinto) Frei, lebte als gewandter, doch in ſeinen meiſten Arbeiten etwas ſtark manirirter Gemmenſchneider zu Rom, und arbeitete noch um 1810. Intaglien: Aurora, nach einem Gemälde Guido Reni's, bezeichnet FREY F., und Mercur, ſchwebend, mit einer Schale, auf welcher ein Schmetterling ſitzt, bezeichnet *ΦΡΕΥ*.

Karl Friedr. Wendt, geb. um 1760, wurde zum Bildhauer gebildet, ſchnitt aber ſpäter Wappen und Bildniſſe in edle Steine und fertigte auch treffliche Arbeiten in Kryſtall und Glas. Starb als Hofedelſteinſchneider zu Berlin 1810.

Gottfr. Benj. Tettelbach, geb. 1750 zu Friedrichsſtadt-Dresden, lernte bei dem Hofedelſteinſchneider Glett, lebte in Berlin und wurde 1793 Hof- und Cabinets-Edelſteinſchneider an Gletts Stelle und ſtarb 1813. Er ſchnitt anfangs Grotesken und Schäferfiguren in dem damals für Doſen u. ſ. w. gebräuchlichen Flachrelief, ahmte ſpäter der Antike nach. Zu ſeinen beſten Arbeiten gehören: das ſogenannte Siegel des Michel Angelo; ein Opfer der Flora, mit ſieben Figuren, bezeichnet *ΑΘΗΝΙΩΝ*; ein Opfer der Veſta, mit acht Figuren; ein Oedip; eine Leda; eine Mänade u. ſ. w. — Mehrere Arbeiten bezeichnete er mit ſeinem Namen in griechiſchen Lettern. — Sehr talentvoll war ſein Sohn und Schüler Paul Clemens Alex. T., geb. 1776 zu Dresden, von welchem beſonders gute Bildniss-Cameen vorhanden ſind, z. B. des Königs von Sachſen, Peters d. Gr., der Kaiſerin Katharina, des Kaiſers Alexander I. — in bedeutender

[1] Giulianelli, a. a. O., S. 151.

[2] *Catalog* 1871, S. 60, Nr. 589.

Grösse. — Auch ſein zweiter Sohn, Karl Felix T., geb. 1788 zu Dresden, war Edelſteinſchneider.

Joh. Karl Burde (Bourdet), geb. 1744 zu Liebenau in Böhmen, bildete ſich in Prag und Wien und ging 1770 nach Paris, wo er unter Legois arbeitete und hiſtoriſche Darſtellungen in Edelſtein fertigte, kehrte 1774 nach Oeſterreich zurück und ſtarb 1818 in Prag. Sein Sohn und Schüler Joh. Ign. B., geb. 1776 zu Prag, ſchnitt in Stein und Stahl.

Maria Feodorowna (Sophia Dorothea von Württemberg), geb. 1759, † 1828, Gattin des Kaiſers von Russland Paul I., war Schülerin des Edelſteinſchneiders und Medailleurs K. v. Lebrecht aus Meiningen in St. Petersburg (1749—1827). In der kaiſ. ruſſiſchen Samml. ſind fünf ganz tüchtig gearbeitete Cameen von ihrer Hand mit Bildniſſen der kaiſerlichen Familie, bezeichnet MARIA F.;[1] ebenda von ihrem bei dieſen Arbeiten wohl mehr oder weniger betheiligten Meiſter mehrere ſchön geſchnittene Steine mit allegoriſchen Darſtellungen aus Russlands Geſchichte.

Joh. Veit Döll, geb. 1750 zu Suhl im Hennebergiſchen, lernte anfangs als Büchſenſchäfter, fing 1768 an, in Stahl zu ſchneiden, und übte ſich ſeit 1785 nach den Werken ſeines Oheims Glett auch im Edelſteinſchneiden. Von 1796 an war er Hauptmitarbeiter in der Loos'ſchen Medaillen-Anſtalt zu Berlin und wurde daſelbſt 1808 Mitglied der Akademie. Er arbeitete noch als 80jähriger Greis und ſtarb 1835. Zu ſeinen vorzüglichſten glyptiſchen Arbeiten gehören: ein Antinous in Chalcedon und eine Hebe, die dem Adler die Schale reicht.

Friedr. Wilh. Facius, geb. 1764 zu Greitz im Voigtlande; zuerſt Stempelſchneider, lernte er auf Gœthe's Veranlaſſung bei Tettelbach in Dresden die Gemmenſchneidekunſt und ſtarb als Hofmedailleur 1843 zu Weimar. Von ſeinen Cameen ſind zu nennen: Bildniss des Grossherzogs Karl Auguſt, Bildniss Gœthe's; von ſeinen Intaglien: Arion; Gruppe von Tänzerinnen; Herculeskopf; das Wappen der Grossherzogin in braſilianiſchem Topas. — Seine Tochter und Schülerin Angelica F., übte Bildhauerei, Glyptik und Stempelſchneidekunſt aus, lebte in Berlin; 1842 ſchnitt ſie die Bildniſſe Gœthe's, Herder's, Schiller's und Wieland's in Muſcheln.

Joſ. Daniel Böhm, geb. 1794 zu Wallendorf in Ungarn, machte Schnitzereien aus Obſtkernen, erhielt zu Leutſchau Unterricht im Zeichnen und wanderte 1813 nach Wien, wo er an der Akademie der bildenden Künſte auf Director Zauner's Rath ſich der Gemmenſchneidekunſt zuwandte. Seine glyptiſchen Arbeiten gingen aber meiſt nach Auswärts, und da ſich überhaupt keine Ausſicht für hinreichende Beſchäftigung in dieſem Kunſtfach zeigte, wendete er ſich dem Stempelſchnitt zu. 1821—1829 war er in

---

[1] Fiorillo, *Kleine Schriften artist. Inh.* Göttingen 1803—6. 2 Bde. I. 82.

Italien, wurde 1831 k. k. Kammer-Medailleur in Wien und ſtarb 1865 daſelbſt. Von ſeinen glyptiſchen Arbeiten ſind beſonders zu erwähnen: ein Cameo mit dem Bildniſſe Thorwaldſens, eine Intaglie mit einem lorbeerbekränzten Heros und eine Carneol-Intaglie mit dem Bildniss Franz I. im Antiken-Cabinet zu Wien. [1]

In England eröffnet die Reihe der Glyptiker dieſer Zeit ein Künſtler, der von Abſtammung kein Engländer war, nämlich:

Karl Chriſt. Reiſen, geb. 1679, war der Sohn eines Edelſteinſchneiders aus Dänemark, der zu Drontheim lebte und ſpäter in Dienſten des Königs Wilhelm III. von Holland ſtand, mit welchem er auch 1688 nach London zog; † 1725. Schon in ſeinem zwanzigſten Jahre übertraf der Sohn den Vater, copirte mit Genauigkeit antike Gemmen und fertigte mit grosser Leichtigkeit, aber oft zu flüchtig, viele Bildniſſe in Edelſtein nach dem Leben. Eines der beſten darunter iſt jenes des Königs von Schweden Karl XII. Reiſen's Schüler: Smart, arbeitete um 1722 zu Paris, und er fertigte ſeine Werke mit ſolcher Schnelligkeit, dass er manchmal an einem Tag einen Kopf zu Stande gebracht haben ſoll; — ferner Seaton aus Schottland; von ihm exiſtiren fleissig gearbeitete, aber etwas geiſtlos durchgeführte Bildniſſe, obwohl er zu ſeiner Zeit in London als der erſte Gemmenſchneider betrachtet wurde; für das Bildniss Newton's z. B. erhielt er 25 Guineen; zu ſeinen beſſeren Bildniſſen gehören noch jene des Inigo Jones und Pope's.

Wray aus Salisbury arbeitete zu Rom und ſtarb 1770; unter ſeinen beſten Werken ſind zu nennen: Bruſtbild des Antinous, bezeichnet WRAY FEC.; Bildniss Milton's, und Meduſa, nach der antiken Gemme des Solon.

William Brown, einer der beſten Gemmenſchneider Englands, übte gleich ſeinem Bruder Charles zu London und Paris ſeine Kunſt aus. Die Arbeiten des erſteren ſind voll Geiſt und Gefühl, und er ſchnitt ausser Köpfen auch Figuren, z. B. die Intaglien: Amor und Satyrknabe (Taf. II, Fig. 17), bezeichnet W. BROWN INV.; Verlobung, bezeichnet BROWN FECT.; und in der meiſterhafteſten Ausführung auch Gruppen von manchmal vielen Perſonen, z. B. Pluto raubt die Proſerpina, bezeichnet W. BROWN. — Die kaiſ. ruſſiſche Sammlung enthält mehrere Arbeiten von William B. (darunter die Carneol-Intaglien mit den Bildniſſen König Ludwig XVI. und der Maria Antoinette, bezeichnet BROWN) und einen Cameo mit einem Jupiterkopf, bezeichnet C(harles) BROWN F.

C. Burch in London, † 1814. Seine trefflichen Werke ſind mit ſchöner Technik durchgeführt und nur wenige werden in den Umriſſen etwas hart. Beſonders zu rühmen ſind ſeine Intaglien: Kopf des Apollo, bezeichnet

---

[1] Sacken und Kenner, a. a. O. S. 467, Nr. 114.

BURCH INVT.; ein Bruſtbild des Seneca, bezeichnet BURCH F.; eine Leda; eine Venus, nach Titian (Taf. II, Fig. 20); ein Pferd; ein Stier u. ſ. w. — (Im Beſitz des Verfaſſers eine Intaglie in ſchwarzem Achat mit dem tüchtig gearbeiteten Bruſtbild Shakespeare's.)

Nathanael Marchant; über die Lebensumſtände dieſes nach Giov. Pichler bedeutendſten Gemmenſchneiders der neueren Zeit findet ſich unbegreiflicherweiſe wenig Beſtimmtes verzeichnet. Er ſoll um 1755 zu Hamburg von engliſchen Eltern geboren ſein, war Schüler von Burch, hielt ſich 16 Jahre als Edelſteinſchneider in Rom auf und ſtarb zu London um 1812 als erſter Graveur und Gemmenſchneider des Königs. Er ſchnitt faſt ausſchliesslich nur Intaglien, und zwar meiſt nach antiken plaſtiſchen Werken, und iſt ein wahrer Virtuoſe des Gemmenſchnittes; wenn er auch im Ganzen nicht die Rundung und Weichheit der Formen zeigt, wie W. Brown und Burch in der Mehrzahl ihrer Arbeiten, ſo ſind doch nur wenige ſeiner Werke etwas hart und ſteif. Von ſeinen Köpfen ſind hervorzuheben: Perikles und Aſpaſia, bez. *MAPXANT* (Taf. II, Fig. 18); Antinous, Apollo, Cäſar, Garrik, Hercules, Juno, Jupiter, Lucius Verus, Marc Aurel, Meduſa, Niobe, Paris, Suſanna, Taſſo, Trajan u. ſ. w. — Ueber ſeine zahlreichen, gewöhnlich mit MARCHANT bezeichneten, häufig auch aus Rom datirten Werke gab der Künſtler ein eigenes Verzeichniss heraus. [1]

George Price aus London arbeitete in der zweiten Hälfte des XVIII. bis in's erſte Jahrzehent des XIX. Jahrhunderts. Von ihm ſind die in Edelſtein geſchnittenen Bildniſſe Nelſon's, Pitt's und Fox's bekannt.

Andere engliſche Gemmenſchneider [2] des XVIII. Jahrhunderts ſind: Band; W. Barnett; Bemfleet; Berry; Bragg; Cave; Kirk; Crane; Dean; P. Phillips; W. Fraſer; J. Frewin; Grew; Harris; Hill; Holland; Lane; Law; John Logan; J. Milton; Pingo; Thomas und William Pownall; Sart; Smith; Thomſon; Vere; Warner; Whitley; Wickſteed; Wiſe; J. T. Williams; Yeo. —

In Frankreich waren im XVIII. Jahrhundert als Glyptiker thätig: Louis Chapat in Paris; in der dortigen Staatsſammlung ein Cameo mit dem Bildniss des Königs Ludwig XV., bezeichnet L. CHAPAT. F. — Auf einem Cameo mit einem weiblichen Bruſtbild ſteht nebſt dem Namen des Meiſters die Jahreszahl 1738.

Franç. Jul. Barier, geb. 1680 zu Laval; hatte eine grosse Geſchicklichkeit in der Ausführung kleiner Figuren, obwohl es ihm an feſter Zeichnung fehlte; † 1746 als Ludwigs XV. Hof-Edelſteinſchneider. Bildnisskopf des Fontenelle, des Marquis Rangoni; Carneol-Intaglie: Vaſe mit Venus und Amor und mit Henkeln von Sirenen gebildet.

---

[1] *A Catalogue of one hundred impressions from gems, ingraved by Nath. Marchant.* London 1794.

[2] Raſpe-Taſſie's *Catalogue.*

J. Bapt: Certain, geb. um 1730 zu Paris. Von ihm iſt eine gelungene Copie des ſog. Siegels des Michel Angelo bekannt.

Clachant, † 1781 zu Paris. Eine Intaglie mit einem graziös geſchnittenen weiblichen Bruſtbilde trägt die Bezeichnung: CLACHANT F.

Jacques Guay, geb. 1715 zu Marſeille, einer der vorzüglichſten und fruchtbarſten Gemmenſchneider Frankreichs, lernte zuerſt als Juwelier, zeichnete dann zu Paris bei Boucher, ging 1742 nach Italien, wo er ſich der glyptiſchen Kunſt widmete. Zu Rom machte er mit einer Copie des Antinous im Tieffchnitt viel Glück; nach Paris zurückgekehrt, erhielt er durch die Protection der Marquiſe de Pompadour (ſeiner Schülerin im Gemmenſchneiden) von Ludwig XV. den Auftrag, des Königs bedeutendſte Thaten in Edelſtein darzuſtellen, und begann mit dem Sieg von Fontenoy nach Bouchardon's Zeichnung. Zu ſeinen vorzüglicheren Arbeiten gehört auch ein Apollokopf (Taf. II, Fig. 15). Er arbeitete bis in ſein hohes Alter und ſtarb 1793. Guay fertigte ſeine Werke meiſt nach Zeichnungen Bouchers oder nach den Entwürfen oder Werken des Bildhauers Bouchardon, womit der Charakter ſeiner Arbeiten bezeichnet iſt, die übrigens meiſtens mit vielem Geſchmack und mit grosser Reinheit des Schnittes durchgeführt ſind. [1]

Romain Vinc. Jeuffroy, geb. 1749 zu Rouen, wurde nach einem Aufenthalte in Italien Direktor der Gemmenſchneideſchule in Paris, dann auch Münzdirektor und ſtarb 1826 zu St. Germain en Laye. Seine Intaglien (Cameen ſchnitt er ſehr ſelten) zeichnen ſich durch feinen Geſchmack und Zierlichkeit aus. Cameo mit äusserſt gelungener Darſtellung eines ſchreitenden Löwen, bezeichnet JEUFFROY. 1801. Carneol-Intaglie mit dem Kopf Stanislaus Poniatowski's (Tréſor &c., Pl. XV, Nr. 3); vollendet, wenn auch ganz im modernen Geiſte durchgeführt iſt ſein Minervakopf, bezeichnet JEUFFROY, 1789 (Taf. II, Fig. 21).

Aus Belgien gingen hervor:

Vilcot aus Lüttich, lebte längere Zeit in Paris, zog bei Ausbruch der Revolution nach Erfurt, wo er Bildniſſe in Wachs boſſirte, ſich aber hauptſächlich durch ſeine Arbeiten in Steatit (Speckſtein) bekannt machte, welchen er im Feuer härtete, dann färbte und ſchnitt, und welcher dadurch den Glanz des Achats erhielt. Einige dieſer Cameen haben die Farbe des Onyx. [2]

Jac. Mayer Simon, geb. 1746 zu Brüſſel, wurde in Paris Schüler und Freund Guay's, der ihn auch zum Erben ſeiner (erſt 1874 zu London verſteigerten) Gemmenſammlung einſetzte. [3] Nebſtdem hatte er ihm wohl

---

[1] J. F. Leturcq, *Jacques Guay et la marquise de Pompadour. Notice &c. Docum. inéd. émanant de Guay et notes s. l. œuvr. d. grav. en taille-douce et en pierr. fin. de la Marq. de Pompadour.* Paris 1873. Mit 11 Tafeln. — Wiener Abendpoſt 1874, Nr. 176.

[2] Vergl. K. Th. A. M. Frh. v. Dalberg, *Von der Brauchbarkeit des Steatits zu Kunstwerken der Steinschneiderei.* Erfurt 1800.

[3] Leturcq, *Catalogue* &c. London 1874.

die Handgriffe, aber nicht den Geiſt ſeiner Kunſt hinterlaſſen. Als in den Stürmen der Revolution die Glyptik mehr in den Hintergrund trat, widmete er ſich dem Metallſchnitt und ſtarb 1821 zu Paris. Zum Unterſchied von dem Folgenden hatte er den Namen *Simon de Paris.* Cameen: Jupiter und Antiope, bezeichnet SIMON F.[1] und Bildniss Ludwigs XVI.; Intaglien: Bonaparte als erſter Conſul, und des Künſtlers Lieblingskatze.[2]

Jean Henri Simon, geb. 1752 zu Brüſſel, Bruder des Vorigen, lebte längere Zeit in Brüſſel — daher *Simon de Bruxelles* — und war Hofgraveur des Königs der Niederlande. Später arbeitete er zu Paris, wo er ſich lebhaft der Revolution anſchloss. Er ſchnitt das Bildniss Napoleons in Carneol und fertigte, nachdem er Graveur des Kaiſers geworden, auch viele Wappen des napoleoniſchen Hofes.[3] Später war er Hofgraveur Karl's X. und Ludwig Philipps und ſtarb 1834. Nebſt den Bildniſſen vieler Fürſten und berühmter Männer ſchnitt er mit gewandter Hand auch mythologiſche Figuren. — Sein Sohn Jean Maria Aimable Henri S., geb. 1788 zu Paris, war längere Zeit Profeſſor der Gemmenſchneidekunſt in Brüſſel und zog dann nach Paris. In der dortigen Staatsſammlung befinden ſich von ihm mehrere mit SIMON FILS bezeichnete Intaglien, darunter die Bildniſſe des Herzogs Ferd. Philipp von Orleans, der Herzogin Helene von Orleans, Louis Philipps, der Königin Marie Amelie, des Grafen von Paris u. ſ. w.

Im XIX. Jahrhundert kam die Gemmenſchneidekunſt wegen entſchiedenen Mangels an Begehr nach künſtleriſchen Arbeiten in dieſem Fache mehr und mehr in Verfall, wie ſich auch auf der Wiener Weltausſtellung vom Jahre 1873 augenſcheinlich zeigte, wo meiſt nur fabrikmässige, wenn auch mit einem gewiſſen techniſchen Geſchick ausgeführte glyptiſche Arbeit zu ſehen war.

---

[1] Raſpe-Taffie, a. a. O., I., pag. 109 Nr. 1270.

[2] Leturcq, a. a. O., Nr. 441.

[3] Vgl. das von dieſem Künſtler herausgegebene *Armorial gén. de l'emp. franç.* II. Vol.

XVII.

Rückblick.

In der vorliegenden überſichtlichen Darſtellung der Geſchichte der glyptiſchen Kunſt wurde, mit Berührung der vorzüglichſten Werke und der bekannt gewordenen Meiſter derſelben, geſucht, die Grundlage für die Beurtheilung der Exiſtenzbedingung der einzelnen Gebilde dieſes intereſſanten Kunſtzweiges in techniſcher und geiſtiger Beziehung, ſowie des Zuſammenhanges der Entwicklung dieſer Kunſt mit der ganzen Culturentfaltung im Umriss nach Möglichkeit zu gewinnen.

Aus den Anfängen des geſchichtlichen Lebens im Orient, aus dem aus der Urzeit hereindämmernden Indien, aus der fernſten aſſyriſch-babyloniſch-perſiſchen Vergangenheit, aus der jugendlich ſtrebſamen phöniciſchen, aus der geheimnissvoll mächtigen ägyptiſchen Vorzeit tauchen theils Anhaltspunkte und Spuren, theils wirkliche charakteriſtiſche Werke dieſer Kunſtart auf. Das Weſen der in mancher Hinſicht mit Glauben und Sitte zuſammenhängenden glyptiſchen Kunſt entfaltet ſich weiter im lebendigen, von jenem fruchtbaren orientaliſchen Boden geiſtig genährten Volke der Etrusker zur eigenthümlichen Geſtaltung, und im ſtammverwandten »glänzenden Culturvolke« der Griechen — die den ſtarren Formen des Orients gegenüber den Geiſt der Freiheit zum Kunſtprincip erhoben — zur höchſten Entwicklung und Blüthe. — Wir ſehen weiter, nach der Unterjochung Griechenlands, eine theilweis ſelbſtſtändige Nachblüthe ſeiner glyptiſchen Kunſt bei den Römern; wir ſehen nach dem Zerfall des Römerreiches eine faſt tauſendjährige Unterbrechung in der künſtleriſchen Ausübung der — nur in der vertrockneten ſchablonenhaften byzantiniſchen Kunſt ſich fortfriſtenden Glyptik; wir ſehen die Epoche des herrlichen Cinquecento auch für dieſe koſtbare Kunſt erſtehen, und dann, nach neuer, doch kürzerer, nur hundertjähriger Pauſe, die Wiederherſtellung derſelben im achtzehnten Jahrhundert, bis ſie ſich in dem unſeren, nach ſchöner Entwicklung, in ihrer höheren Bedeutung faſt gänzlich wieder verliert.

Dem Gange, den das Leben dieſer reizenden Kunſt im grossen Ganzen machte, iſt vor Allem die Thatſache zu entnehmen, dass dieſelbe — deren Technik ungemeine Geſchicklichkeit, viele Uebung und grossen Zeitaufwand erfordert, deren Werke daher auch desshalb (abgeſehen vom Werth des edlen Materiales) ſehr koſtſpielig ſind, nur in jenen Zeiten das künſtleriſch Bedeutendſte leiſtete, in welchen Reichthum und Bildung in weiteren Kreiſen verbreitet waren und zu verfeinertem Luxus führten. — So war es — und es wird damit nur Bekanntes angeführt — zur Zeit, als Alexander d. Gr.

die alte Welt eroberte, wodurch die unermesslichen Reichthümer des Orients in Bewegung kamen und das Entſtehen prachtliebender Königshöfe mit griechiſcher Bildung in Syrien und Aegypten erfolgte; ſo war es nach der Gründung des Weltreichs durch die Römer, wodurch die Reichthümer der griechiſchen Reiche nach Italien geführt wurden, welche Maſſen von Schätzen dann zur Zeit der Völkerwanderung von den barbariſchen Völkern des Nordens in Beſitz genommen wurden und auch bei dieſen einen grossen Luxus hervorbrachten — wenn ihre Erzeugniſſe auch einen künſtleriſchen Werth nicht beanſpruchen können; — ſo war es endlich, als mit der Entdeckung Amerika's neue Reichthümer nach Europa gebracht und mit dem Wiederaufleben der klaſſiſchen Kunſt neue geiſtige Schätze daſelbſt verbreitet wurden. Es war diess die letzte Blüthen-Epoche des Luxus, die im XV. und XVI. Jahrhundert ihren Anfang nahm und die derart nachwirkte, dass eine letzte Glanz-Periode, die des XVIII. Jahrhunderts, ſich entwickeln konnte.

Aus dem Allen wird aber erſichtlich, dass eine Periode des Blühens der glyptiſchen Kunſt entſchieden auf Vorausſetzungen beruht und an Bedingungen gebunden iſt, die eben gegeben ſein müſſen, die nicht künſtlich geſchaffen werden können, kurz, die von ſelbſt kommen, die erwartet werden müſſen. Unſere Klage über das gegenwärtige Brachliegen dieſes Kunſtfeldes, welches in ſo reicher Pracht erblühte, wird alſo Klage bleiben, ſo lange ſich die nothwendigen Bedingungen für einen neuen glyptiſchen Schaffens-Frühling nicht erfüllen. Aber Eines können wir auch gegenwärtig fordern; nämlich, dass in der Zwiſchenzeit die Bedeutung dieſer Kunſt nicht ganz vergeſſen wird. Und in dieſer Hinſicht können wir darauf beſtehen, dass zuvörderſt die Kunſtwiſſenſchaft nicht — wie es in den letzten Decennien faſt ausnahmslos geſchehen — die Glyptik mit ihren ſo wichtigen Beziehungen zur Archäologie, zum Kunſtunterricht u. ſ. w. beinahe gänzlich aus den Augen lässt, und dass auf Akademien, Hochſchulen und ſelbſtverſtändlich beſonders an Kunſtanſtalten wenigſtens die theoretiſche Pflege des glyptiſchen Kunſtbereiches, für eine neue Epoche vorbereitend und den Beſtand der früheren beleuchtend und wahrend, zur Regel gemacht wird, und nimmermehr aus dieſem Kreis verſchwindet. —

Nachlese zur Literatur.

Ludovici Demontiofii (De Montjofieu), Gallus Romæ hospes, ubi multa antiquorum monumenta explicantur; Comment. de Gemmar. Scalpt. — Romæ 1585.

Gemmæ antiquitus sculptæ a Petro Stephanonio, Vicentino, collectæ et declarationibus illustratæ. Romæ 1627. — (Desgl., Patavii 1646).

Liceti Hieroglyphica et antiqua Stemmata gemmarum, annulorum, quæsita moralia, politica, historica, medico-philosophica et sublimiora. Padua 1653.

Caufeus (Michel Ange de la Chausse), Le gemme antiche figurate. Romæ 1700. — C. 200 tav.

Prodromus Iconicus scalptarum gemmarum Basilidiani, amuletici atque talismanici generis, ex Museo Antonii Capelli. Venet. 1702.

Domenico de' Roffi, Gemme antiche figurate, colle sposizioni di Paolo Aleffandro Maffei. Roma 1707—1709. 4 Vol.

Heineccius, De sigillis veterum. Erfurt 1709.

Longi, De annulis signatoriis antiquorum. Francof. 1709.

Levesque de Gravelle, Recueil des pierres gravées antiques. Paris 1732—37. I. Vol. 101 pl.; II. Vol. 104 pl.

Francesco di Ficoroni, Le maschere sceniche et le figure comiche d'antichi Romani. Con 84 tavole. Roma 1736.

Gottleber, De gemmarum scalptarum excellentia et utilitate. Mis. 1780.

Amaduzzi, Novus thesaurus gemmarum veterum ex insignioribus Dactyliothecis selectarum cum explicationibus. Vol. I, tab. 100 cont. Romæ 1781. — Vol. II, 1782.

G. A. Aldini, Instituzioni glittografiche. Cesena 1785.

J. M. Raponi, Recueil de pierres antiques gravées concern. l'histoire, la mythologie, les cérémonies relig. &c. — Avec 88 planches. Romæ 1786.

Böttiger, Ueber die Aechtheit und das Vaterland der antiken Onyx-Cameen von ausserordentlicher Grösse. Weimar 1796.

Ramus, Von geſchnittenen Steinen und der Kunſt, ſelbige zu graviren. Kopenhagen 1800.

Mythologiſche Dactyliothek, nebſt Abhandlung von geſchnittenen Steinen. Herausgegeben von J. F. Roth. Mit 2 Kupfert. Nürnberg 1805.

Vivenzio, Gemme antiche inedite. Romæ 1807.

Millin, Pierres gravées inéd. (Opus postumum). Paris 1817.

Theodor Panofka, Abhandlung über Gemmen mit Inſchriften. Berlin 1852.

Auguſto Caſtellani, Delle gemme. Notizie raccolte. — Firenze 1870.

VII.

FORMSCHNEIDEKUNST.

Unter Mitwirkung von Friedr. Lippmann

bearbeitet von BR. BUCHER.

I.

Allgemeines.

Die vervielfältigenden graphiſchen Künſte, deren Gebiet wir in dieſem Abſchnitte betreten, ſondern ſich in zwei Hauptgruppen: ſolche, welche das abzudruckende Bild in die Druckplatte hinein-, und ſolche, die dasſelbe aus der Druckplatte herausarbeiten. Die beiden älteſten und vornehmſten dieſer Künſte, Kupferſtich und Formſchnitt, ſind zugleich Repräſentanten jener beiden Gruppen.

Eigentlich begreift allerdings die Kunſt des Formſchneiders die Herſtellung einer jeden (erhabenen oder vertieften) Druckform, der Model, Trockenſtempel u. ſ. w.; doch bezieht man den Ausdruck im engeren Sinne nur auf die Verfertigung von Druckplatten mit erhabener Zeichnung, welche, mit Farbe beſtrichen, durch den Druck auf Papier, Pergament, gewebte Stoffe übertragen wird, — im engſten Sinne auf den Holzſchnitt (*Xylographie*, die ziemlich wörtliche Ueberſetzung in's Griechiſche). Doch kann die Kunſtgeſchichte nicht einfach *Holzſchnitt* für *Formſchnitt* ſetzen, da urſprünglich wie in Holz auch in weiches Metall, Kupfer, vermuthlich auch Letternmetall geſchnitten worden iſt. (Vergl. Cap. II.)

Zu unterſcheiden, ob ein Abdruck von einem Holzſchnitt oder von einem Metallſchnitt herrühre, fällt ſehr ſchwer. Macht ſich die Textur des Holzes, oder Riſſe oder Wurmſtiche bemerklich, ſo hat man damit allerdings unanfechtbare Zeugniſſe; ferner laſſen ſich kleine gebogene Linien in Metall in einem Schwunge ziehen, während der Holzſchneider durch die Natur ſeines Materials genöthigt iſt, die Rundungen aus einer Menge ganz kurzer

grader Linien zu bilden. Ein unſicheres Merkmal iſt die ungleichmässige Vertheilung der Farbe, das Fleckige des Tons. Die Metallfläche nimmt nämlich die Farbe nicht ſo leicht gleichmässig an, wie die Holzfläche; aber wenn die Farbe nicht ſorgfältig aufgetragen, oder das Papier nicht hinlänglich gefeuchtet worden iſt, können dieſelben Erſcheinungen auch beim Holzſchnitt vorkommen.

Heutzutage druckt man meiſtens auch von Metallplatten; allein dieſe ſind Abklatſche, Clichés von den Originalſchnitten in Holz, welche auf dieſe Weiſe conſervirt und immer auf's Neue abgeformt werden können. Das allgemein gebräuchliche Material des Formſchneiders iſt hartes Holz, früher Birnbaum u. dgl., ſeit neuerer Zeit meiſt Buchsbaum. Die Zeichnung wird mit Bleiſtift oder Feder und Tuſche auf der geglätteten und mit einer dünnen Kreidelöſung *grundirten* Oberfläche der Holzplatte, des *Stockes*, ausgeführt, oder auch mit Hilfe der Photographie nach dem Originale auf den Stock übertragen. Der Holzſchneider hat dann Alles, was im Abdruck weiss bleiben ſoll, bis auf eine gewiſſe Tiefe wegzuſchneiden, ſo dass nur die Linien der Zeichnung erhaben ſtehen bleiben, und nur dieſe von der mittelſt der Walze aufgetragenen Farbe getroffen werden können. Es verſteht ſich von ſelbſt, dass die Zeichnung auf dem Stock verkehrt ſtehen muss, um im Abdruck richtig zu erſcheinen.

Die Technik des Schneidens war eine andere bis vor etwa hundert Jahren, als ſie jetzt iſt. Früher benutzte man Langholz, d. i. Holzplatten, deren Oberfläche dem Laufe der Holzfaſern parallel iſt, und das Werkzeug des Holzſchneiders hatte daher die Faſern zu durchſchneiden. Das Hauptwerkzeug musste alſo das Meſſer ſein und die Bewegung der dasſelbe führenden Hand die Richtung gegen den Körper des Holzſchneiders nehmen. Durch den Engländer Thomas Bewick kam hingegen das Hirnholz, welches ſenkrecht auf die Faſer geſchnitten iſt, in Gebrauch, in welches ſich bei weitem beſſer mit dem Stichel arbeiten lässt, der ſich vorwärts bewegt. Inſofern war die Annahme des Wortes *Holzſtich* für Holzſchnitt allerdings berechtigt, doch iſt dieſer Ausdruck nie allgemein geworden und mit Recht, da in unſerer Vorſtellung ſich an den Ausdruck *Stich* der Begriff des Eingrabens der Zeichnung in die Oberfläche der Platte, der vertieften Zeichnung knüpft.

Das Meſſer beſteht aus einer vorn zugeſpitzten Klinge, die in eine Holzſchale eingeſpannt iſt; der Stichel iſt drei- oder vierkantig, ebenfalls abgeſchrägt und wird in verſchiedener Stärke angewandt, je nachdem der Schnitt eine ſchmalere oder breitere Furche hinterlaſſen ſoll; der verſchiedenartigen Handhabung entſprechend iſt auch das Heft des Stichels anders geſtaltet als das Meſſerheft, nämlich breit genug, um gegen den Handteller geſtemmt werden zu können, und an der unteren Seite abgeflacht, um der Bewegung des Inſtruments über der Holzplatte keinerlei Hinderniss zu bereiten.

Mit welcher Vorſicht der Holzſchneider zuwerke zu gehen hat, erhellt aus dem Umſtande, dass, was einmal weggeſchnitten iſt, nicht oder doch nur auf ſehr umſtändliche Weiſe wieder hergeſtellt werden kann, nämlich durch Herausnehmen der betreffenden Stelle mit ihrer ganzen Umgebung aus der Holzplatte und Ausfüllung der Lücke mittelſt eines Pflocks, deſſen Umriss ſich nur zu leicht im Abdruck kenntlich macht. In der Regel laſſen ſich alſo Nachbeſſerungen nur da vornehmen, wo etwa Linien zu breit, Partien zu dunkel ausgefallen ſind.

Gegenwärtig ſtehen einander zwei Methoden des Holzſchnitts gegenüber, welche man die deutſche und die engliſche nennen kann. Die erſtere, welche übrigens auch in den meiſten andern Ländern herrſcht, iſt der Linienſchnitt, welcher dem Holzſchnitt ſeine Verwandtſchaft mit der Zeichnung, namentlich der Federzeichnung wahrt. Die andere, der Tonſchnitt, verkehrt den Charakter des Holzſchnitts, indem er zuerſt durch eine Strichlage einen Mittelton hervorbringt und aus dieſem die Lichtpartien herausſchneidet, — ein Verfahren, welches den engliſchen Holzſchnitten die Aehnlichkeit mit Stahlſtichen gibt, und deſſen Einbürgerung dort zu Lande ſich auch wohl vornehmlich aus der Vorliebe der Engländer für den Stahlſtich erklärt. Bei dieſer Manier muss nothwendigerweiſe dem Holzſchneider ein grosses Mass von Freiheit eingeräumt werden, da der coloriſtiſche Effect, welchen ſie anſtrebt, nicht ſchon in der Vorzeichnung auf dem Stock mit den gleichen Mitteln erreicht werden kann; während der deutſche Holzſchneider ſeinen Ruhm darin ſucht, der Handſchrift des Zeichners mit der äusserſten Treue zu folgen. Die hieraus ſich ergebenden charakteriſtiſchen Unterſchiede zwiſchen deutſchem und engliſchem Holzſchnitt liegen auf der Hand.

Selbſtändig iſt die Technik des Chiaroscuro und des Farbenholzſchnitts. Das Chiaroscuro oder Clairobscur, deſſen Erfindung ſich 1516 Ugo da Carpi, Maler und Formſchneider, in einer Bittſchrift an den Senat von Venedig zuſchrieb, während es von deutſchen Künſtlern ſchon früher ausgeführt worden war, gibt dem Holzſchnittbilde eine Farbe in verſchiedenen Abtönungen, deren jede durch den Druck von einer andern Platte bewerkſtelligt wird, und nur die höchſten Lichter werden weiss ausgeſpart. Der Farbenholzſchnitt verwendet verſchiedene Farben, welche theils durch Anwendung verſchiedener Platten, theils durch das Ueberdrucken einer Farbe mit einer anderen (ſo dass z. B. ſowohl der Holzſtock für das Gelb als derjenige für das Blau zugleich die Partien drucken, welche grün erſcheinen ſollen) erzielt werden.

Die Abdrücke von einer Platte nahm man in der früheſten Zeit mit Hilfe des *Reibers* oder Streichballens, da die Druckpreſſe noch nicht erfunden war; als Farbe diente eine Art Tinte oder Leimfarbe, welche mit der Zeit verblasste oder bräunlich wurde; doch kommen derartig blaſſe Drucke auch noch ſpät im XV. Jahrhundert vor, zu Ende des XIV. oder Anfang des XV. aber bereits ſehr ſchwarze, deren Farbe unverkennbar

mit Oel angemacht war. Bei jenem früheren Verfahren wurde das angefeuchtete Blatt Papier auf die mit Farbe beſtrichene Holzplatte gelegt und nun die Rückſeite des Papiers ſo lange bearbeitet, bis die Linien des Schnittes ſich förmlich in das Papier eingepresst hatten und man alſo wusste, dass das ganze Bild ſich abgedruckt hatte. Dieſe auf der Rückſeite erhaben erſcheinenden Eindrücke verſchwinden mit dem Trocknen des Papiers nicht völlig; ſie und eine gewiſſe Glätte, welche der Reiber hervorbrachte, zeigen deutlich an, dass ein Abdruck nicht mit der Preſſe gewonnen worden iſt.

II.

Die Erfindung des Bilddrucks und die Anfänge des Formschnitts.

Die Kunſt, mittelſt eines Stempels ein Bild farbig auf eine beliebige Fläche zu übertragen, ſcheint unſerem Jahrtauſend anzugehören. Dass die Aegypter und die Römer den Stempel überhaupt kannten, lehren uns z. B. die Bauziegel mit Hieroglyphen und ſolche mit dem Legionsſtempel, wie ſie auf den Standorten römiſcher Lager gefunden werden. Aber dafür, dass die Alten gewebte Stoffe vermittelſt geſchnittener Formen bedruckt hätten, fehlt jeder Beweis. Erſt im zwölften Jahrhundert lässt ſich der Zeugdruck nachweiſen, in derſelben Zeit bediente man ſich aber auch ſchon des Formſchnitts zum Druck auf Pergament, ſo dass es zweifelhaft bleibt, ob und welche Anwendung der anderen vorausgegangen ſei. China und Japan ſollen den Bilddruck von vertieften und von erhabenen Formen früher gekannt haben, ohne dass etwas für die Ausbreitung der Kunſt von da aus über Europa zeugte.

Die grösste Wahrſcheinlichkeit hat, dass in den Stempeln mit dem Handzeichen (Monogramme) fürſtlicher Perſonen zum Unterzeichnen von Urkunden der Formſchnitt zuerſt zur Anwendung gekommen ſei. Solche Monogramme wurden urſprünglich vermittelſt Patronen auf das Document aufgetragen, aber ſchon Wilhelm der Eroberer ſoll ſich als Herzog der Normandie, mithin vor 1066, dazu eines in Holz oder Metall geſchnittenen Stempels bedient haben. [1] Dergleichen Stempelabdrücke finden ſich anſtatt der Siegel auf Urkunden aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Handſchriften aus dem zwölften Jahrhundert zeigen Initialen, deren äusserſte Uebereinſtimmung unter einander auf die Vermuthung geführt hat, ſie müssten ver-

[1] John Jackſon, *a treatise on wood engraving.* London 1839.

mittelſt geſchnittener Stempel eingedruckt ſein; ſo im Nekrolog des Kloſters Einſiedlen in der Schweiz.[1] Aber, wie uns diess ſo oft in der Geſchichte der Erfindungen begegnet: der verhältnissmässig kleine Schritt von dem Drucken einzelner Buchſtaben bis zum Letterndrucke überhaupt unterblieb. Oefter ſcheinen auch ſolche Buchſtaben nur trocken eingedrückt worden zu ſein, um dann mit Tinte nachgezogen zu werden.

Dem Stil der Zeichnung nach ſtammt vom Ende des zwölften oder vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts her der colorirte Abdruck eines Metallſchnitts auf Pergament: Chriſtus am Kreuz, an deſſen Fusse Maria und Johannes, während oben Sonne und Mond in Kreiſen angebracht ſind, das Ganze eingefasst von einer Bordüre mit Evangeliſten- und Prophetenmedaillons. Das Pergamentblatt fand ſich in den Einband eines alten Manuſcripts eingelaſſen, wie ſonſt Elfenbeinſchnitzereien u. dgl. angebracht ſind, und gehört der Sammlung T. O. Weigels in Leipzig an.

Dieſe beiden Beiſpiele von Anwendung des Buchſtaben- und Bilddruckes im zwölften Jahrhundert oder bald nach demſelben widerlegen ſchon die ſonſt weitverbreitete Anſicht, dass die Spielkartenfabrikation den Formſchnitt aufgebracht habe.

Ueber der Herkunft der Spielkarten liegt noch Dunkel. Die alte Bezeichnung für dieſelben im Italieniſchen *naibi* und im Spaniſchen *naipes* hatte frühzeitig auf die Idee gebracht, dass das Spiel aus dem Orient gekommen und ſeinen Namen von dort mitgebracht habe, wie das Schachſpiel; dieſer Name würde, da *naib* im Arabiſchen Prophet bedeuten ſoll, ein Seitenſtück zu *ſchach* geben, während die Spiele ſelbſt keineswegs die Verwandtſchaft mit einander haben, welche die Verfechter dieſer Hypotheſe behaupten. Doch hat ſich bisher keinerlei Spur der Bekanntſchaft der Orientalen mit den Spielkarten vor dem Auftreten der letzteren in Europa finden wollen, und jener Annahme würde auch das Verbot des Koran, lebende Geſchöpfe abzubilden, entgegenſtehen, falls man nicht annehmen wollte, dass die arabiſchen Vorbilder ganz anderer Natur geweſen ſeien, als ihre früheſten Nachahmungen in Europa. A. Merlin[2] ſucht mit Aufwande grossen Scharfſinns darzuthun, dass die Karten zur belehrenden Unterhaltung der Kinder, Karten, wie ſolche noch in den Mantegna zugeſchriebenen fünfzig Blättern vorliegen (E 1—10 die Stände vom Bettler bis zum Papſt, D 11—20 die Künſte: die Muſen und Apoll, C 21—30 die Wiſſenſchaften, B 31—40 die Tugenden, A 41—50 das Weltſyſtem, mit dem Monde beginnend und mit *Prima causa*, der Urſache aller Dinge, abſchliessend) zur Erfindung des Kartenſpiels geführt hätten und dass diess in Italien geſchehen ſei.

---

[1] J. D. Paſſavant, *Le peintre-graveur* I. p. 18. Leipzig 1860.

[2] *Origine des cartes à jouer.* Paris 1869. — Die meiſten Werke über die Geſchichte des Holzſchnitts beſchäftigen ſich auch mit dieſem Thema; die wichtigſten Specialſchriften werden in der Nachleſe zur Literatur aufgeführt.

Ohne uns mit dieſer Streitfrage hier befaſſen zu können, haben wir nur zu conſtatiren, dass die früheſte Erwähnung der Spielkarten, die jetzt bekannt iſt, ſich in einer Notiz in dem Ausgabenbuche des Argentier (Schatzmeiſter) Karls VI. von Frankreich, Poupart, vom Jahre 1392 findet: Zahlung an den Maler Jacquemin Gringonneur für drei Spiele Karten in Gold und Farben; (die Erwähnung der Karten in älteren Spielverboten iſt nachweislich in jedem Falle ſpäterer Zuſatz); ferner dass die älteſten bekannten Spielkarten Handarbeit ſind, gedruckte erſt aus dem fünfzehnten Jahrhundert, mithin einer Zeit vorkommen, in welcher der Holzſchnitt längſt auch für andere Zwecke ausgebeutet wurde.

Auch die gravirten Grabplatten von Metall, über welche an anderer Stelle zu ſprechen ſein wird, ſind als die Vorläufer der Druckplatten angeſehen worden, ohne dass dieſe Vermuthung ſich beweiſen liesse.

Sichere Beweiſe laſſen ſich auch dafür nicht beibringen, dass der Formſchnitt zuerſt in den Klöſtern geübt worden ſei; denn die auf Blättern der früheſten Zeit nicht ſeltenen Wappen, welche auf Klöſter deuten (z. B. das Brigittinerkloſter Altomünſter bei Aichach, wo ſich noch Holzſchnitte mit romaniſcher Architektur befinden, [1] Tegernſee, Maihingen, Kaisheim &c.) ſagen mit Beſtimmtheit doch nur aus, dass der betreffende Schnitt für das bezeichnete Kloſter, nicht dass er in demſelben angefertigt worden iſt. Doch werden wir uns dieſer letztern Anſicht zuneigen müſſen, ſobald wir uns erinnern, dass während des ganzen Mittelalters Geiſtliche Schreiber und Buchmaler waren und nicht bloss für den Bedarf des eigenen Hauſes arbeiteten. Heller notirt, dass ein Barfüssermönch Erhard einen Kalender, und ein Pfarrer Jörg 1461 einen Aderlasszettel ſchrieb, beide für den Rath der Stadt Nördlingen. Um dieſelbe Zeit gab es freilich auch ſchon bürgerliche Schreiber. Die erſte Erwähnung eines Formſchneiders geiſtlichen Standes meint man in dem Nekrolog der Nördlinger Franciscaner zu finden, wo zu Anfang des XV. Jahrh. der Tod eines Laienbruders Luger mit dem Beiſatz *optimus incisor lignorum* notirt iſt; da die dortigen Franciscaner das Bildſchnitzen mit *sculpere* bezeichneten, kann unter dem incisor lignorum wohl ein Formſchneider verſtanden werden. [2] Nach Süddeutſchland aber weiſen alle Spuren der früheſten Ausübung des Formſchnitts.

Der erſte datirte Holzſchnitt, den man kennt, iſt vom Jahre 1423. [3] Doch exiſtirt eine hinlängliche Zahl von Blättern, welche dem Charakter der Zeichnung nach in die Zeit vor der Herrſchaft des Van Eyck'ſchen

---

[1] Sighart, *Künste in Baiern.*

[2] Heller, *Geschichte der Holzschneidekunst.* Bamberg 1823, S. 25.

[3] Ein mit der Unterſchrift Peter Schloting, Wundarzt in Nürnberg 1384 verſehenes Bildniss (Staedel'ſches Inſtitut in Frankfurt u. a.) rührt dem Koſtüm zufolge aus dem XVI. Jahrhundert her, ein Blatt in Brüſſel, angeblich von 1418, iſt von 1468. Andere Holzſchnitte mit falſchen oder falſch geleſenen Daten zählen Heller (a. a. O. S. 28) und Paſſavant (a. a. O. S. 186) auf.

Stils gewieſen werden müſſen. Kennzeichen ſind, abgeſehen von den Stileigenthümlichkeiten der Zeit, den geſchwungenen (nicht gebrochenen) Falten der Gewänder &c.: dicke Umriſſe, entſprechend dem damaligen Zeichenmateriale (Feder und dickflüſſige Tinte) ſowie der noch unbeholfenen Kunſt des Formſchneiders, — Mangel der Schraffirung, — in der Regel nachträgliche Colorirung des Bildes, auf welche der Holzſchneider (meiſtens eine Perſon mit dem *Briefmaler*) ſich häufig verliess, indem er Partien, welche durch Farbe unterſchieden werden ſollten, Gewandung, Erdreich, Blutstropfen u. dgl. im Schnitt gar nicht ausführte. Die Vorliebe für gewiſſe Farben und Farbenzuſammenſtellungen gibt zugleich häufig einen Anhalt zur Beſtimmung der Herkunft eines Holzſchnitts.

Als Werke des XIV. Jahrhunderts werden von Paſſavant [1] bezeichnet: zwei von drei Bildern auf zwei Blättern, welche auf die Innenſeite des Einbandes eines handſchriftlichen Miſſale Olmucense der Jakobskirche zu Brünn geklebt waren: eine Dreieinigkeit, unbeholfen gezeichnet, doch nicht ohne Grösse, an die Schule Theodorich's von Prag erinnernd, und ein St. Wolfgang, ſitzend, in der Rechten ein Buch, in der Linken das Modell einer Kirche, bei weitem künſtleriſcher und in guten Verhältniſſen. Dieſe Bilder ſind nicht colorirt und ſcheinen von ſtark benutzten Holzſtöcken abgedruckt zu ſein; [2] — eine Pieta in der Sammlung des Fürſten Oettingen-Wallerſtein zu Maihingen bei Nördlingen, grossartig im Stil des XIV. Jahrhunderts, die Köpfe edel, die Umriſſe ſehr ſtark, der Druck von bräunlichem Ton; — eine Veronica, ſtehend, das Haupt Chriſti auf dem, die Figur der Heiligen beinahe gänzlich deckenden, Schweisstuche an den byzantiniſchen Stil erinnernd; — ein heil. Chriſtoph nach links gewendet, einen Baumaſt mit Blättern in der Hand, das Jeſuskind auf ſeiner linken Schulter erhebt die Rechte ſegnend und ſtützt die Linke auf das Haupt des Heiligen; — ein heil. Hieronymus, ſitzend, dem Beſchauer zugewandt, und dem Löwen den Dorn ausziehend, die Figur lang in den Verhältniſſen; das Blatt, gefunden in dem Deckel eines Manuſcripts aus dem genannten Jahrhundert in dem Ciſterzienſerkloſter Oliva bei Danzig, iſt rothbraun, grün und zinnoberroth colorirt; — die heil. Barbara mit einem kleinen Thurm und die heil. Katharina von Alexandrien mit Schwert und Rad — die letztgenannten vier Blätter im Kupferſtichcabinet zu Berlin; — in München: ein St. Georg zu Pferde im Koſtüm des XIV. Jahrhunderts, in der Landſchaft die Prinzeſſin knieend mit langem aufgelöſtem Haar, Zeichnung und Schnitt ſehr ungeſchickt; — Chriſtus am Kreuz, welches aus rohen Baumſtämmen zuſammengefügt iſt, zu den Seiten die Jungfrau und Johannes,

---

[1] A. a. O. I. 27 f.

[2] Abbildungen in *Quellen und Forschungen zur vaterländischen Geschichte, Literatur und Kunst.* Wien 1849. — Das dritte von dieſen Bildern, die Jungfrau mit dem Kinde, dürfte um die Mitte des XV. Jahrhunderts zu datiren ſein.

am Fusse des Kreuzes ein Schädel, ſchwarze Umrahmung mit einem wellenförmigen Bande und Blättern dazwiſchen; — Verkündigung und Geburt Chriſti, auf den zwei Seiten eines Blattes gedruckt, die Geſtalten ſehr geſtreckt; — in gleichem Stil ein Chriſtus am Kreuz, die Jungfrau betend, Johannes mit dem Ausdruck des Staunens, der Grund ſchwarz; — Tod der Jungfrau, welche, grösser als die übrigen Perſonen, auf einem Bette

Fig. 57.

Veronicatuch (Albertina).

liegt, Chriſtus hinter ihr empfängt die Seele der Verſchiedenen in ſeinen Armen, die Apoſtel und die leſende Magdalena umringen die Gruppe; — Krönung der Jungfrau, welche zwiſchen Gott Vater und Chriſtus kniet, über ihr ſchwebend der heilige Geiſt, muſicirende Engel umher (die beiden letzten Bilder ſind mit dem glänzenden Firniss überzogen, wie er namentlich in Oberdeutſchland gebräuchlich war); — bei T. O. Weigel: Chriſtus am Kreuz, Maria die Hände gen Himmel erhoben, Johannes die Augen aufgeſchlagen, die Hände an den Wangen, das Figurale und die Bordüre

ſo alterthümlich, dass Paſſavant hierin die Copie eines Gemäldes des XII. Jahrhunderts vermuthet; — Chriſtus unter der Kelter, Augsburger Arbeit.

Im Gegenſatz zu den bisher genannten mehr oder weniger rohen Arbeiten zeichnen ſich die folgenden Blätter vom Ende des XIV. Jahrhunderts durch grosse Schönheit aus.

Eine Maria Magdalena mit dem Salbengefäss, den ſchönen Kopf nach links gewendet und ein Martyrium des Evangeliſten Johannes mit der Inſchrift: **Johannes. evangeliſt. jn Aſia vnd in epheſo mit ſiner lere geweſen iſt.** (T. O. Weigel), beide von vortrefflicher Zeichnung, von ganz ähnlichen Bordüren mit palmettenartigem Ornament eingefasst und mit Lila, Blau, Grün und Fleiſchroth colorirt, beide wahrſcheinlich Arbeiten eines augsburger Meiſters.

Die Jungfrau in halber Figur, ſitzend, im Schoosse das Kind, welches mit der Linken das Kinn der Mutter ſtreichelt; colorirt mit der Anwendung von Gold und Silber.

Mehrere Bilder von einem Tabernakel der Katharinenkirche zu Nürnberg, jetzt in der ſtädtiſchen Sammlung daſelbſt: acht Bilder aus dem Leben der Jungfrau, die zwölf Apoſtel &c. (andere von dieſen Bildern gehören ſpäterer Zeit an).

Endlich ein Veronicatuch in der Albertina, in wenigen Farben colorirt, die über das Geſicht Chriſti laufenden Blutstropfen vom Formſchneider nicht angedeutet. Fig. 57 iſt eine verkleinerte Copie dieſes Blattes.

Aus der erſten Hälfte des XV. Jahrhunderts haben wir datirte Blätter, vor allen den heil. Chriſtoph von 1423 (Fig. 58). Dieſer Holzſchnitt, deſſen Unterſchrift, in nachſtehenden Hexametern und der Jahreszahl beſtehend:

Criſtofori faciem die quacumque tueris
Illa nempe die morte mala non morieris
Milleſimo cccc° xx° tercio

ſich auf den Glauben bezieht, dass das Anſchauen des heil. Chriſtoph vor einem plötzlichen Tode an dem Tage behüte, war eingeklebt in den Deckel eines Manuſcripts der »mit ſo vielen Büchern des erſten Druckes reich begabten Bibliothek« [1] des 1803 aufgelösten Karthäuſerkloſters Buxheim bei Memmingen und gehört jetzt der berühmten Bibliothek des Lord Spencer in Althorp bei Northampton an. Der Holzſchnitt iſt ſehr ſchwarz gedruckt und colorirt. In anderen Sammlungen befindliche Exemplare des Blattes ſind Abdrücke der Facſimilecopie, welche Murr a. a. O. publicirt hat. Unſer Holzſchnitt reproducirt in Zweidrittelgrösse das Original. — Dieſem Blatte in der Technik des Schnittes ſehr ähnlich iſt ein St. Georg zu Pferde, den Drachen durchbohrend. Auch ein St. Hieronymus mit dem Löwen,

[1] Chr. G. v. Murr. *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgem. Literatur.* II. Nürnberg 1776.

Fig. 58
Der heil. Chriſtoph von 1423.

auf Papier mit Nürnberger Waſſerzeichen, der in einem polniſchen Kloſter aufgefunden, jetzt der Bibliothek zu Petersburg angehört, erinnert in der Behandlung der ſtarken ſchattenloſen Umriſſe und geſchwungenen Falten an jenes Blatt. [1]

Das zweitälteſte datirte Denkmal der Holzſchneidekunſt beſitzt die Hofbibliothek in Wien in dem Martyrium des heil. Sebaſtian, 1437 bezeichnet und im Jahre 1779 zu St. Blaſien im Schwarzwalde aufgefunden. Nach der Anſicht von Bartſch jun., welcher auch Waagen beitritt, [2] bezöge ſich die Jahreszahl nicht auf die Herſtellung des Schnittes, ſondern auf einen Ablass, indeſſen iſt in dem beigegebenen Gebete von keinem Ablass die Rede.

Von den nichtdatirten Formſchnitten aus dieſer Zeit ſind mehrere durch beigefügte Wappen beſtimmter Klöſter gekennzeichnet; ſo zwei Blätter mit dem heil. Benedict zu den Füssen des Gekreuzigten, welcher ſich dem Heiligen zuneigt, mit dem Wappen der einſtigen Ciſterzienſerabtei Kaisheim oder Kaiſersheim bei Donauwörth (T. O. Weigel); — zwei mit dem Wappen von Tegernſee: ein Chriſtus am Kreuz (München), und ein Blatt, welches einen Mönch als Lehrer eines vor ihm knienden Laien vorſtellt, die Gegenſtände der Unterweiſung ſind in 22 Medaillons mit Unterſchriften angegeben: **Das ſein die zehen bott** (Gebote) **für die ungelerte leut**, — **das ſein die funf ſyn** (Sinne), — **das ſein die ſiben todſund**, nämlich **Hoffart**, ein Pferd, **Geytigkeit**, ein Wolf, **Frasheit**, ein Schwein, **Zorn**, ein Löwe, **Neid**, zwei Hunde um einen Knochen zankend, **Unkeuſch**, ein Hahn, **Tragheit**, ein Eſel (Paris). [3] Auf einer Verkündigung vom Anfang des XV. Jahrhunderts, die Jungfrau links vor einem Betpulte ſitzend mit vor der Bruſt gekreuzten Händen, der Engel mit einem Bande ohne Schrift, ſtarke Umriſſe, ſehr ſchwarzer Druck (T. O. Weigel), findet ſich mit Tinte bemerkt: **Diß buoch gehert in die gemain Teutſch Librerey yn dz Gotzhauß.**

Einzelne Blätter aus dem XV. Jahrhundert ohne Orts- oder Künſtlernamen:

Der Thurm der Weisheit, **turris ſapiencie**, aufgebaut aus Quadern, die mit Tugenden bezeichnet ſind, gute Werke bilden die Stufen zum Thore des Gehorſams &c., lichtbrauner Druck ohne Colorirung (T. O. Weigel).

Die Marter des Knaben Simon von Trient mit den Namen der Juden, welche ihn tödten und der Datirung **Zu Trient** 1475; colorirt (T. O. Weigel).

---

[1] Minzloff, *Souvenir de la Bibl. imp. publ. de St. Petersbourg.* Leipzig 1862.

[2] F. v. Bartſch, *Die Kupferſtichſammlung der k. k. Hofbibliothek.* Wien 1854. — G. F. Waagen, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler* &c. II. Wien 1867.

[3] Ein heil. Quirinus mit dem Wappen von Tegernſee in München iſt vom Ende des XV. Jahrhunderts; aus derſelben Zeit ein heil. Benedict, welcher einen Kelch ſegnet mit den Beiſchriften Sanctus Bene und Manſee — der alte Name des Benedictinerkloſters Mondſee in Oberöſterreich (T. O. Weigel).

Bruchſtück eines Kalenders von 1478 oder 1487 mit Angabe der Sonnen- und Mondfinſterniſſe. Das Jeſuskind und ein anderes heiliges Kind halten ein Band mit den Worten: **Ein. gut. ſelig. ior.** (T. O. Weigel).

Ars moriendi auf zwei ſich ergänzenden Blättern, einfache Umriſſe, etwa 1460. Auf dem einen Blatte der Sterbende, umgeben von Prieſter und Krankenwärterin, unterhalb fünf böſe Engel mit ihren Verſuchungen in der Todesſtunde: **Ferverlichait** (Verzagtheit), **dörhaitt**, **onglauben**, **wanhoffen**, **verwegenhait**, oberhalb fünf gute Engel mit den Tröſtungen: **troſtlichkeit**, **Weishait**, **warheit**, **parmhzickait**, **otmuttigkeit**; auf dem andern Jeſus auf einem Regenbogen thronend zwiſchen zwei Engeln mit Schwert und Lilienſtengel, Selige und Verworfene u. ſ. w. — mit zahlreichen Bezeichnungen und Sprüchen (T. O. Weigel).

Ein Ablassbrief mit der Erſcheinung Chriſti, von den Marterwerkzeugen umgeben auf einem Altar, vor welchem der heil. Gregor, ein Papſt, Cardinäle knieen. [1] Um die Mitte des XV. Jahrhunderts (Wolfenbüttel). Ferner in der Weigel'ſchen Sammlung ein Ablassbrief mit demſelben Vorwurf, und ein anderer des Papſtes Sixtus mit der Jungfrau in einem Blumengewinde, ein knieender Mann reicht dem Kinde einen Roſenkranz.

Ziemlich häufig ſind auch Neujahrswünſche aus dem XV. Jahrhundert mit dem Chriſtkinde, das den Segen ertheilt oder von Geſchenken umgeben iſt u. dgl. m., dazu eine Inſchrift wie **ein ſälig jar** oder **fil god jar vn dage leben** &c. Reichere Compoſition zeigt ein Blatt: Charitas in einem mit Gütern beladenen Schiffe, das Chriſtkind am Steuer, ein Engel ſtösst in's Horn, ein anderer hisst die Kreuzesfahne auf; dazu die Inſchriften (auf einem Spruchbande) **Zuch vff den ſegel, wir ſind am land und bringen gud jar manger hand**, (am Bord des Schiffes) **Von allexandria kom ich hargefarn und bringe vil guter ior die wil ich nit ſparn — ich wil ſie gebē umb kleines gelt rechtū** (rechtthun) **und got liep hā ich damit wol vgelt.** Der ſpäteſte derartige Glückwunſch iſt vom Jahre 1505 datirt. [2]

Holzſchnitte mit dem Namen des Künſtlers kommen aus dem XIV. Jahrhundert gar nicht, und bis zur Mitte des XV., wenn überhaupt doch nur ganz vereinzelt vor. Dafür nennen die Zunftbücher ſüddeutſcher Städte, wie Ulm, Nördlingen, Nürnberg, Augsburg, zahlreiche Formſchneider und Briefdrucker. So in der erſtgenannten Stadt die Formſchneider Ulrich 1398, Heinrich, Peter von Erolzheim, Jörg und Heinrich 1441, Ulrich und Lienhart 1442, Claus, Stoffel, Johann 1447, Wilhelm 1455, Meiſter Ulrich 1461, Michel, Hans, Conz und Lorenz 1476. [3] In Nördlingen den Briefdrucker Wilhalm Kegeler von 1428—1452, dann deſſen Wittwe und Bruder.

---

[1] Vgl. Cap. III, Schrotblätter.

[2] Vgl. unten: Michel.

[3] C. Jäger, *Ueber die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms* in „Deutſches Kunſtblatt" 1833, Nr. 100—105.

In Nürnberg 1449 einen Formſchneider Hans und ein Vierteljahrhundert ſpäter deſſen Sohn Junghans, dann Georg Glockendon, den Stammvater des bereits in dem Abſchnitt Miniatur (S. 240) erwähnten Künſtlergeſchlechts, welcher 1474 ſtarb. Ein mit ſeinem Namen bezeichneter Holzſtock befindet ſich in der Derſchau'ſchen Sammlung:[1] die Jungfrau zwiſchen weiblichen Heiligen, gut gezeichnet aber ziemlich grob im Schnitte. Von einem andern nürnberger Formſchneider, Wolfgangk Hamer, iſt in derſelben Sammlung ein St. Minus, von Kranken angerufen, mit dem vollen Namen bezeichnet. Andere Blätter, wie eine Verſuchung des heil. Antonius, ein heil. Hieronymus, eine Familie der heil. Anna, zeigen nur den Namen Wolfgang, und Paſſavant glaubt auf ihn das Monogramm **Wh** auf einem Blatte in Paris deuten zu dürfen: Jeſus nimmt Abſchied von ſeiner Mutter, eine Heilige und drei Apoſtel umgeben ſie, Judas entfernt ſich; dazu die Legende: **O lieber ſon kan ich dich numer ſehn — ihs** (Jeſus) **ſprach lannd** (lasst) **nech minn Mutter emfolen ſin.**

Das einzige mit einem Namen verſehene Blatt, welches nach der Meinung von Bartſch und Nagler[2] noch der erſten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehört, iſt ein St. Bernhard, dem ſich Chriſtus am Kreuz zuneigt (Wien), bezeichnet **jerg haſpel ze Bibrach**, welcher Künſtler zwiſchen 1430 und 1440 geſtorben ſein ſoll.

Hans Schläffer von Ulm findet ſich auf einer Anbetung der Könige, grauer Druck, ziemlich roh colorirt mit rothem Lack, Grau, Blau, Gelb und Fleiſchfarbe.

Hans Schawr, Briefmaler zu Ulm (nach Sotzmann zu München) zeichnet ſich 1481 auf einem Beichtſpiegel mit Chriſtus, Heiligen, Zachäus auf dem Baum und dem bussfertigen Schächer und anderen Figuren; — desgleichen auf einem Roſenkranze mit zehn Medaillons, in deſſen Mitte die Jungfrau ſitzend mit dem nackten Kinde, ein Papſt und ein König reichen Roſenkränze dar, oben Chriſtus am Kreuz zwiſchen der Jungfrau und Johannes, in den Ecken die Evangeliſtenſymbole &c. In Druck und Colorit ſtimmen dieſe Blätter mit der Schläffer'ſchen Anbetung überein.

Baſtion Ulmer: Ablassbrief mit dem heil. Gregor knieend vor einem Altar, auf welchem Chriſtus und ein Engel. Legende: **Der diſe figur eret mit funf pr̄ nr̄** (pater noſter) **d. hat** XIIII **M iar aplas** &c. Das Blatt iſt colorirt mit Krapplack, Grün und Grau. — Dieſem entſprechend geſchnitten und illuminirt ſind ein Blatt von 1478 mit einer Anweiſung, den Sonntagsbuchſtaben und die goldene Zahl aufzuſuchen, und ein anderes von 1482 mit Darſtellung der Lebensſtufen von zehn zu zehn Jahren bis hundert, ſymboliſchen Thieren und deutſchen Inſchriften. (T. O. Weigel.)

---

[1] R. Z. Becker, *Holzschnitte alter deutscher Meister in den Originalplatten gesammelt von Hans Albrecht von Derschau.* 3 Bde. Gotha 1808.

[2] *Künstlerlexikon* Bd. VI.

Johannes von Brünn (**Io. zu prun**): Ablassbrief mit dem heil. Gregor ähnlich der obigen Darſtellung (Brünn). Auf demſelben Blatte befindet ſich eine Warnung vor den jüdiſchen Wucherern mit einem rohen Holzſchnitt.

Michel: ein Neujahrswunſch mit dem Jeſuskinde, welches einen Vogel in beiden Händen hält und von Spruchbändern umgeben iſt (Marienbibliothek in Halle).

Michel Schorpp zu Ulm 1496 (vielleicht identiſch mit dem Vorigen). Die Jungfrau in halber Figur mit dem bekleideten Kinde, nach einem byzantiniſchen Gemälde ausgeführt und mit rothem Glanzlack colorirt. Beiſchrift: **Das iſt die bildnus d all' ſäligſte Junkfrowe maie** &c. und dazu ein Ablassbrief Sixtus IV. (Paris).

Claus mit einem Wappenſchilde, auf welchem eine Pyramide von ſechs Kugeln: Chriſtus am Kreuz, die Jungfrau und Johannes, Magdalena den Fuss des Kreuzes umfaſſend, oben zwei Halbfiguren von Engeln mit Kelchen, Sonne und Mond. Ende des XV. Jahrhunderts. (Berlin).

M. Siglin: Abbildung der Missgeburt eines Mädchens mit zwei Köpfen und vier Armen laut Beiſchrift 1512 in dem Dorfe Ertingen bei Rudlingen an der Donau zur Welt gebracht. Dabei ein Wappen mit einer Kirchenfahne, ein anderes ähnlich dem von Kaiſersheim, handſchriftlich bezeichnet mit Atinet und (irrig) Tegernſee. Das Blatt iſt in einfachem Umriss und leicht gemalt. (Berlin.)

M. Ichil (?) Dieſe Bezeichnung findet ſich auf einem Ablassbriefe mit Chriſtus von den Marterinſtrumenten umgeben, aus deſſen Seitenwunde das Blut in einen Kelch rinnt (T. O. Weigel) und auf einem Blatte mit der heil. Brigitta: **Obrigita bit got fir vns** (Lord Spencer).

Caſpar: Ein Ablassbrief Papſt Alexanders vom Jahre 1494 auf zehntauſend Jahre für Todſünden und zwanzigtauſend für lässliche Sünden, mit der heil. Anna und der Jungfrau, die das Kind auf den Knieen hält. (Stockholm.)

An dieſe einzelnen Blätter, Heiligenbilder, Ablassbriefe u. ſ. w., reihen ſich nun die vor Erfindung der Buchdruckerkunſt erſchienenen Holzſchnittbücher, deren einzelne Seiten, Bilder und Schrift in eine Holztafel geſchnitten waren, die ſogenannten Blockbücher. Wir verzeichnen hier die merkwürdigſten derſelben und reihen die älteſten aus der Buchdruckpreſſe hervorgegangenen Holzſchnittwerke ein.

Das älteſte, der erſten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehörende, Buch mit Holzſchnitten iſt die Apokalypſe oder **Das buch der haymliche offenbarunge Sant Johans.** Die bekannten ſechs Ausgaben unterſcheiden ſich durch die Zahl der Darſtellungen (47—50), welche je zwei auf einer Blattſeite, mit dem Reiber gedruckt ſind, und haben auch in den Bildern ſelbſt kleine Abweichungen, wie z. B. Johannes theils mit, theils ohne Nimbus erſcheint, Chriſtus mit dem Nimbus oder mit Flammen um das Haupt u. dergl. m. Einigen Exemplaren, z. B. denen in Wien (48 Bl.) und

München (47), iſt ein handſchriftlicher deutſcher Text beigegeben, — ein Umſtand, welcher ebenſo wie der Stil der ſchattenloſen Zeichnungen mit ihren

Fig. 59.
Aus dem Entkriſt der Albertina.

kurzen gedrungenen Figuren und das charakteriſtiſche Colorit mit Violetpurpur und Lichtgrün für die oberdeutſche Herkunft dieſes Werkes ſpricht. Andere

Exemplare finden ſich in Lord Spencer's Bibliothek in Paris, Harlem, Heidelberg, Frankfurt, Stuttgart, Paſſau, Kloſter Göttweih, Berlin, Münſter, Wolfenbüttel, Leipzig (T. O. Weigel), London, Oxford u. a. a. O.

Der Entkriſt (Antichriſt) der Albertina, fünf Blätter mit 13 Bildern, theils einſeitig, theils zweiſeitig bedruckt, und mit handſchriftlichem Texte verſehen; im Colorit Violetpurpur und Grün vorherrſchend; die Höllenflammen, die rothen Zungen und Schwänze der Teufelsgeſtalten nur gemalt. Eine charakteriſtiſche Probe aus dieſem ſehr frühen, erſt vor einigen Jahren zum Vorſchein gekommenen Buche gibt Fig. 59.

Salve Regina. Urſprünglich 16 Blätter, deren erſte zwei jedoch in dem einzigen bekannten Exemplar (T. O. Weigel) fehlen, auf dem fünfzehnten Blatte der Name des Künſtlers **lienhart. czv. regenspurck**; gute Zeichnung mit geringer Schattenangabe; beim Coloriren iſt rother Glanzlack zur Anwendung gekommen. Jedes Blatt hat einen kurzen erläuternden Text zu dem Bilde. Die Darſtellungen beziehen ſich auf die Verbreitung des Salve und auf die Vermittlung der Jungfrau bei Chriſtus.

Die zehn Gott für die ungelernte leut, zehn Blätter in der heidelberger Bibliothek mit einfachen Umrisszeichnungen, nach dem Koſtüm und den runden Falten aus der erſten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Auf jedem Blatt der Text der Gebote in lateiniſcher und in deutſcher Sprache, dazu des Teufels Widerſpruch. Z. B. Blatt 1: Gott Vater ſegnend, die Weltkugel in der Linken, ein betender Menſch und hinter ihm ein Engel; dazu: **Non habebis deos alienos** und **Du ſolt anbeten eynen got — Als her dir geboten hot**; gegenüber der Verſucher: **Was hoſtu goman** (Gevatter) **zu ſchaffen — Los beten monche vnd pfaffen.** [1]

Die Fabel vom kranken Löwen, 12 Blatt ohne Titel mit neun die ganze Seite einnehmenden ziemlich gut gezeichneten und in Holz geſchnittenen Bildern aus dem Fabelkreiſe des Reineke Fuchs, die Reden der Thiere auf Schriftbändern, der übrige Text geſchrieben, oberdeutſche Mundart. (Heidelberg). [2]

Liber regum seu Vita Davidis (Buch der Könige oder Leben Davids), 20 Blätter mit 40 Vorſtellungen, blaſſer Reiberdruck colorirt, mit Text, aber ohne Schriftbänder. Stil und Koſtüm ſetzen dieſes Werk gegen 1450. (Wien, ein unvollſtändiges Exemplar in Berlin.) [3]

Eine Paſſion, 16 Blätter mit erklärendem Text, grober Schnitt, in der Gewandung die gebrochenen Falten der um die Mitte des XV. Jahrhunderts beginnenden Periode. (T. O. Weigel.)

---

[1] Joh. Geffcken, *Der Bildercatechismus des XV. Jahrh.* Leipzig 1855.

[2] Probe daraus bei Falkenſtein, *Geschichte der Buchdruckerkunst.* Leipzig 1840.

[3] Proben bei Dibdin, *a bibliograph. tour in France and Germany* III. u. Falkenſtein a. a. O.

Fig. 60.
Initial M aus dem Miſſale Wratislavienſe.

Ebenſo mit einiger Schattenangabe, meiſt colorirt wie die Apokalypſe: Ars memorandi notabilis per figuras evangelistarum &c. d. i. Anleitung, ſich den Inhalt der Evangelien und zugleich die Stellen zu merken, wo die Daten verzeichnet ſind. Das Evangelium wird durch das Symbol des Evangeliſten bezeichnet, Ziffern bei den Gegenſtänden deuten die Stellen an; z. B. ein Eimer mit der Ziffer 4 zwiſchen den Füssen des Adlers heisst: Ev. Joh. Cap. 4 Jeſus am Brunnen. Es gibt verſchiedene Ausgaben. [1]

Symbolum apostolicum, zwölf mit dem Reiber gedruckte und zu ſechs Blättern zuſammengeklebte Schnitte mit deutſchen Beiſchriften, aus Tegernſee ſtammend. (München.) [2]

[1] Heinecken, *Idée gén. d'une collection d'estampes.* Leipsic 1771. — Heller, *Gesch. der Holzschneidek.* — Falkenſtein a. a. O.
[2] Dibdin a. a. O. III, 284.

Das berühmte Mainzer Pſalterium, von Fuſt und Schöffer 1457 gedruckt, enthält zwar keine bildlichen Darſtellungen, wohl aber 306 in Holz geſchnittene verzierte Anfangsbuchſtaben verſchiedener Grösse, welche (wie überhaupt das ganze Buch) getreu den geſchriebenen Chorbüchern nachgeahmt ſind. Die Buchſtaben ſind entweder roth oder blau mit weiss ausgeſpartem Ornament, die Verzierungen, welche den Schriftzug umgeben und den inneren Raum füllen, ſind im Gegenſatz entweder blau oder roth. Das Pſalterium iſt überhaupt das älteſte Buch mit eingedruckten Initialen, zugleich das erſte Druckwerk mit voller Bezeichnung des Druckers, des Druckortes, des Jahres und des Tages ſeines Erſcheinens: **Praeſens ſpalmorum** (Druckfehler) **codex . eſt conſummatus Per Johannem fuſt Civem moguntinum Et Petrum Schöffer de Gernßheim. Anno domini Milleſimo cccclvij. In vigilia Aſſumcionis** (Vorabend von Mariä Himmelfahrt, alſo 14. Auguſt 1457). Das ſchönſte und vollſtändigſte Exemplar dieſes Prachtwerks iſt aus Schloss Ambras in die wiener Hofbibliothek gekommen, andere befinden ſich in Paris, Darmſtadt, Dresden, Althorp, Windſor. Da Initialen hieraus in Facſimile ſich bei Heinecken, Falkenſtein u. a. O. finden, geben wir in Fig. 60 ein ſehr ähnliches Beiſpiel aus einem weniger bekannten Druckwerke Schöffers, dem Miſſale Wratislavienſe (Breslauer Miſſale) von 1483 nach dem Exemplar der petersburger Bibliothek. [1]

Von einer Historiae sanctæ crucis, dem Stil nach etwa von 1460 und vom Niederrhein, iſt nur ein Blatt mit ſechs Darſtellungen und lateiniſchem Text in blaſſem, verwiſchtem Druck bekannt, vielleicht Probedruck, da die Schrift unter mehreren Bildern verſchoben erſcheint, was auch darthut, dass Bilder und Text von verſchiedenen Holztafeln gedruckt worden ſind. (T. O. Weigel.)

Die Legende vom heil. Meinrad, dem Gründer von Maria-Einſiedlen, 48 Bl., dem Koſtüm zufolge etwa 1466. (München).

Die acht Schalkheiten, acht Blatt Darſtellungen der Betrügerei in Handel und Wandel mit fortlaufendem gereimtem Text, die Geſtalten mit grossen Köpfen und kurzen Beinen, wahrſcheinlich aus Ulm. (T. O. Weigel.)

Der Todtentanz. Die Vorſtellung, dass der Knochenmann Alt und Jung, [2] Vornehm und Gering, Reich und Arm, Schön und Hässlich zum Reigen aufzieht, wurde im Mittelalter mit Vorliebe künſtleriſch behandelt. Die älteſten Holzſchnittwerke über dieſen Vorwurf befinden ſich in den Bibliotheken zu Heidelberg (**Der Doten Dantz mit figuren, Clage vnd Antwort ſchon von allen Staten der Werlt**, 27 Bl., ziemlich rohe Zeichnungen mit gedrucktem Text) und München (24 Bl. colorirt und mit handſchrift-

---

[1] Minzloff a. a. O.

[2] *Nu muss ich tanzen und kan noch nicht gan*, klagt das Kind.

lichem Text). Bei T. O. Weigel iſt ein Exemplar mit beſſeren Zeichnungen und der 1489 datirte Lübecker Todtentanz (**Des dodes dantz**).[1]

Der Beichtſpiegel oder Confeſſionale, Anleitung zur Vorbereitung auf die Beichte, 8 Bl. mit Holzſchnitten, von welchen ein Ecce homo (Chriſtus mit dem Kreuznimbus, mit Teppichgrund und perſpectiviſch gezeichnetem Moſaikfussboden) an mehreren Stellen eingedruckt iſt.

Die Kunſt Ciromantia, deutſche Ueberſetzung einer von Dr. Joh. Hartlieb, Leibarzt des Herzogs Albrecht des Frommen zu Baiern, 1448 verfassten Anweiſung, aus den Linien der Hand zu weiſſagen, iſt bereits mit der Preſſe auf beiden Seiten bedruckt. Titel und Kehrtitel (letzte Seite) ſind mit Ornamenten bedruckt, einigermassen an die Ornamentblätter in iriſchen Manuſcripten erinnernd; auf dem erſten Textblatte überreicht der Autor das Buch der Gemahlin ſeines Gebieters; den Schluss macht wieder eine Bildtafel, der Text iſt mit grossen Initialen geziert und ausserdem ſind überall Hände in denſelben gedruckt. Die Zeichnungen haben reichliche Schattenangabe. Als Formſchneider nennt ſich Jörg Schapff zu Augsburg.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts werden überhaupt die Namen der Holzſchneider und Drucker häufiger.

Meiſter Ludwig ze Ulm, welcher ſich in einer Ausgabe der Ars moriendi (Kunſt zu ſterben) nennt, wird für identiſch gehalten mit Ludwig Hohenwang von Elchingen, der in Ulm in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts als Maler und Formſchneider thätig war, und von dem ein anderes Holzſchnittwerk, die Satire »De fide concubinarum in sacerdotes« bekannt iſt.

Albert Pfiſter von Nürnberg, Briefmaler und Buchdrucker in Bamberg, etwa 1420—1470. Von ihm beſitzen wir eines der älteſten gedruckten Bücher mit genauer Angabe des Orts und Jahres, Bamberg 1461 in Boners Edelſtein (Wolfenbüttel), auf welches zuerſt Heinecken in ſeiner Beſchreibung einer Reiſe nach Niederſachſen &c.[2] die Aufmerkſamkeit lenkte, das während der Franzoſenherrſchaft nach Paris entführt, 1815 aber nach Wolfenbüttel zurückgebracht wurde. Zu jeder von den 80 Fabeln dieſes Buches iſt eine Illuſtration eingedruckt und neben dieſer eine ſich fortwährend wiederholende männliche Geſtalt, welche auf das Bild deutet. Eine Copie des erſten Bildes findet ſich bei Heinecken (a. a. O.), eine genauere bei Falkenſtein. — Man kennt von Pfiſter ferner das Buch der vier Hiſtorien (von Joſeph, Daniel, Judith und Eſther) mit 61 Holzſchnitten (Probe davon in Dibdins Bibliotheca Spenceriana) gedruckt 1462. Ferner ohne Datirung: die Armenbibel (Wolfenbüttel, Paris, Spencer) und die Biblia pauperum (Spencer), beide wahrſcheinlich 1462 gedruckt und nur durch die Sprache von einander unterſchieden. Auf jeder Seite der

---

[1] Paſſavant a. a. O. — Falkenſtein a. a. O. — Massmann, Basler Todtentänze. Stuttgart 1847.

[2] *Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen* II. Thl. S. 21.

17 Bl. dieſes Werks ſind fünf Holzſchnitte, im Ganzen alſo 170, von Text umgeben in der Anordnung, dass oben ein grosses Bild zwiſchen zwei kleinen, unten zwei grosse ſtehen. — Klagen gegen den Tod, 24 Bl. mit fünf Holzſchnitten (Paris und Wolfenbüttel — in einer anderen Ausgabe der Rechtsſtreit des Menſchen mit dem Tode genannt, fehlen die Bilder).

Seinem Sohne Sebaſtian Pfiſter wird das etwa um 1470 gedruckte Werk des Bruder Otto von Paſſau **Diß buch iſt genannt die vier vnd zwanzig alten oder der guldin tron** mit 26 Holzſchnitten zugeſchrieben.

Ulrich Han *(Ulricus Gallus)* gehört wahrſcheinlich zu jenen Buchdruckergehülfen, welche ſich aus Mainz flüchteten, als dieſe Stadt von Adolph von Naſſau, 1462 erobert und geplündert worden war. Er wurde von dem Cardinal Torquemada nach Rom berufen und druckte dort 1467 deſſen Meditationen als das erſte in Italien erſchienene Werk mit (34) Formſchnitten.

Friedrich Walther, Maler und Glasmaler [1] von Dünkelsbühl, von 1460—1472 in Nördlingen, dann in Baſel, gab mit Hans Hürning, Tiſchler von Mutenau 1470 eine deutſche Armenbibel mit Copien der Holzſchnitte der niederländiſchen Originalausgabe der Biblia pauperum heraus, und in demſelben Jahre des wiener Dominicaners Franciscus von Retz Defensorium inviolatæ perpetuæque virginitatis carissimæ Dei genitrix Mariæ (Vertheidigung der unbefleckten Empfängniss) mit 59 Holzſchnitten und der Datirung 1470.

Hans Sporer, Briefmaler und Buchdrucker aus Nürnberg, ging von dort nach Bamberg, wo er vornehmlich deutſche Volksbücher und Gedichte mit Holzſchnitten druckte; der Druck eines Spottliedes nöthigte ihn 1494 ſich von dort nach Erfurt zurückzuziehen. Da er ſich abwechſelnd Hans Briefmaler, Hans Buchdrucker von Nürnberg, Hans Sporer nennt, und ſein gleichnamiger Vater 1466 Maler in Nürnberg war, vermuthet Heller in ihm den obengenannten Formſchneider Junghanns. Demnach müssten als Werke H. Sporers bezeichnet werden: Der Entkriſt (Antichriſt) mit der Bezeichnung **Der junghannß priff maler hat das puch zu nurenberg. A. 1472.ff.** (fecit), 45 Darſtellungen, die erſten 40 zu zwei auf einer Seite. Mit dieſem Werke iſt häufig zuſammengebunden: Die fünfzehn Zeichen (des jüngſten Gerichts) in fünfzehn Bildern. Ars moriendi in deutſcher Ausgabe, bez.: **Hans Sporer 1473. hat diß puch prüffmoler.** Armenbibel von 1475 mit zwei Wappenſchildern und der Jahreszahl. Ein *Fiſierbüchlein* (Anleitung zum Zeichnen) von 1487, bez. Hans Briefmaler.

In einer Ausgabe des Defensorium inviol. virgin. (vgl. Walther) ohne Ortsbezeichnung mit 15 ſchattenloſen, blass gedruckten, auf Oberdeutſchland hinweiſenden Holzſchnitten nennt ſich **Johannes eyſenhut impreſſor. Anno ab incarnatione dni M°. quadringenteſimo ſeptuageſimo 1°** (1471).

---

[1] Vgl. Glasmalerei S. 79.

Etwa 1470 iſt die älteſte gedruckte Bibel, nach ihrem Druckort die Kölner Bibel genannt, in niederdeutſcher Mundart (**Je born der ewyger wijsheyt dat woert gaedes in de hogeſten ſpriket**), am Ende eines jeden Capitels ein Bild **ſoe ſy van oldes ouck noch in velen Kerken ende cloeſteren gemaet ſtaen** (wie ſie von altersher noch in vielen Kirchen und Klöſtern ſich befinden), was offenbar nicht bedeutet, dass dieſe Holzſchnitte die Copien älterer Gemälde ſeien. Dieſe Holzſchnitte ſind mehrmals nachgeahmt worden. [1]

Der erſte deutſche Formſchneider, welcher geographiſche Karten in Holz ausführte, war Johannes Schnitzer von Arnszheim, welcher für die bei Leonhard Holl (Hol) in Ulm 1482 erſchienene deutſche Ueberſetzung der Kosmographie des Ptolemäus 32 Landkarten ſchnitt. Doch hatten früher ſchon zwei Deutſche in Rom, der Drucker Konrad Sweynheym, ein Schüler von Fuſt und Schöffer, und der Kupferſtecher Arnold Bucking, zu einer lateiniſchen Ausgabe desſelben Werkes (Rom 1478) 27 Karten in Kupfer geſtochen und die Schrift wahrſcheinlich mit Stempeln eingedruckt.

In mehrfacher Beziehung von grossem Intereſſe iſt des mainzer Domdechanten Bernhard von Breidenbach Sanctarum peregrinationum in montem Syon ... opusculum, gleichzeitig (1486) als **Heylige reyſſen gen Jheruſalem** in deutſcher Bearbeitung erſchienen, gedruckt und mit Städteanſichten (deren Umgebung häufig in Landkartenmanier dargeſtellt iſt) und ethnographiſchen Abbildungen verſehen von Erhard Rewich oder Reuwich von Utrecht, welcher als Maler die Reiſe mitgemacht hatte. Der Künſtler zeigt ſich ſeinen Zeitgenoſſen derart überlegen, dass ſeine Blätter ohne die Datirung würden einer beträchtlich ſpäteren Zeit zugeſchrieben werden, und ſie ſind noch beſonders merkwürdig als die älteſten Holzſchnitte, welche für den Schatten nicht blos parallele Striche, ſondern auch Kreuzlagen in ſehr geſchickter Behandlung haben. Das Werk wurde mehrmals aufgelegt und in andere Sprachen überſetzt, ſo in das Franzöſiſche von Nicole le Huen, deſſen Ausgabe (Lyon 1488) die Städteanſichten in Kupferſtich wiedergibt.

Bei Metallſchnitten iſt es häufig zweifelhaft, ob dieſelben urſprünglich auf den Abdruck berechnet oder für ſelbſtſtändige Verwendung beſtimmt geweſen ſein mögen. So erhebt z. B. in einer Darſtellung des heil. Chriſtoph (T. O. Weigel) das Jeſuskind die linke Hand zum Segnen, was für die letztere Annahme ſpricht.

---

[1] Als Drucker dieſer Bibel wird bei Graeffe, *Tresor de livres rares* T. I. u. a. and. O. Henrich Quentell, der fünfte in der Reihe der Kölner Buchdrucker, bezeichnet.

III.

Schrotblätter und Teigdrucke.

Eine eigene Art der Metallſchnitte wird charakteriſirt durch dunkeln aber mehr oder weniger unregelmässig gemuſterten oder fleckigen Grund, in welchem das Weiss in Geſtalt von Kügelchen, Körnern, Sprenkeln oder dergleichen erſcheint, und durch feine weisse Linien, welche quer durch die Schattenſtriche gezogen ſind, wie das heutzutage beim Tonſchnitt vorkommt. Dieſe Manier heisst im Deutſchen *geſchrotene Arbeit*, welchen Ausdruck, ſo viel bekannt, zuerſt Paul Behaim von Nürnberg 1618 in dem (jetzt dem berliner Muſeum gehörenden) Kataloge ſeiner Sammlung von Stichen &c. gebraucht hat: *11 Stuck einer vhralten Paſſion von geſchrotner Arbeit mit dieſer Jahrzahl 1440.* [1] Geht man auf die urſprüngliche Bedeutung des Wortes *ſchroten*, zerſchneiden, durchſchneiden, zurück, ſo kommt man auf die Vermuthung, dass damals das Charakteriſtiſche dieſer Manier nicht in den Tupfen und Perlen geſehen worden ſei, ſondern in den (im Abdruck weiss erſcheinenden) Kreuzlagen, durch welche die Schattenſtriche durchſchnitten ſind. Auf jene fleckigen Gründe hingegen beziehen ſich die Bezeichnungen dieſer Manier in fremden Sprachen: *opus interrasile*, *manière criblée*, *dotted plates*. Nach einem Blatte in Paris mit der Inſchrift **bernhardinus milnit**, was Duchesne aîné in ſeiner »Voyage d'un inconophile 1834« ungeachtet der ganz unfranzöſiſchen Schreibweiſe als den Namen eines franzöſiſchen Formſchneiders deutete, kommt auch der Ausdruck *manière de Bernard Milnet* vor.

Dem getüpfelten Grunde entſpricht häufig auch die Muſterung der Gewänder, welche wie mit Perlen geſtickt oder mit ſtern- oder blumenartigen Ornamenten durchwirkt ausſehen und des Beiwerks; desgleichen finden ſich Umrahmungen mit Blumenornament oder mit ſpitzenähnlichem Muſter. Nur ſelten iſt die geſchrotene Manier auch bei dem Nackten angewandt, wovon unten einige Beiſpiele.

Der Stil der älteſten Schrotblätter verweist dieſe noch in das erſte Drittel des XV. Jahrhunderts. Auch ſind ſie häufig mit Hilfe von Schablonen roh colorirt.

Zu den älteſten gehört: ein heil. Chriſtoph in München. Die Ränder des Abdrucks zeigen, dass von der Metallplatte Alles weggeſchnitten worden iſt, was ausserhalb der äusseren Umriſſe des Bildes lag, wie diess bei Clichés von Holzſtöcken geſchieht. Der Heilige, das Kind auf der Schulter und auf eine Keule geſtützt, überſchreitet von rechts nach links das Waſſer

[1] Chr. G. v. Murr, *Journal zur Kunstgeschichte* II. Thl. Nürnberg 1776. S. 193.

zwiſchen zwei ſchroffen Felſen, während unten rechts der Eremit mit der Laterne leuchtet; oben ein Engel mit Spruchband. Der rundfaltige Mantel iſt mit grösseren und kleineren Punkten überſäet, das Uebrige mit kleinen Strichen &c. gemuſtert. [1]

In Paris befindet ſich ein Bruchſtück desſelben oder eines ſehr ähnlichen Schrotblattes. Ferner: eine heil. Katharina, ſitzend gegen links gewendet mit einem Spruchbande, der Mantel ähnlich gemuſtert wie auf dem obigen Blatte. — Ein St. Georg zu Pferde, den Drachen mit dem Schwerte bekämpfend, links die Prinzeſſin zwiſchen Felſen knieend, rechts ein Schloss. — Das älteſte datirte Schrotblatt, ein heil. Bernhardin, die Arme erhoben, in der Rechten das Monogramm ℏ⊤19 von Strahlen umgeben, in der Linken ein Buch mit der Inſchrift **Viae lege** &c., am Schluſſe der Unterſchrift die Jahreszahl 1454. Wolken umgeben das Ganze und die Evangeliſtenſymbole ſind in den Ecken angebracht.

In Wien: eine heil. Margarethe mit dem Drachen und der Palme, die lange Gewandung in rundem Faltenwurf dicht mit Tupfen beſetzt, Randornament von Blättern und Blumen und das Ganze von einer Perlenreihe eingefasst. — Maria Magdalena, auf blumigem Raſen ſtehend gegen rechts gewendet, ein Salbengefäss in der Hand. Das Gewand iſt verſchiedenartig gemuſtert, die Lichter ausgeſpart, der ſchwarze Grund mit Blumenſchnörkeln geziert. — St. Georg zu Pferde nach rechts ſprengend, mit Schild und Schwert bewaffnet, unten rechts der von einer Lanze durchbohrte Drache, oben links die Prinzeſſin; die Muſterung ähnlich wie auf dem vorigen Blatte. — Die Jungfrau in weitem Mantel auf dem Halbmonde ſtehend, von Strahlen umgeben, mit dem bekleideten Kinde, welches die Mutter ſtreichelt, die Gewänder punktirt, der ſchwarze Grund mit Blumen.

In Berlin: Chriſtus zwiſchen den Schächern, links die Jungfrau, dem heil. Johannes und einer mit einem Turban bekleideten Frau in die Arme ſinkend, zu Füssen Magdalena knieend mit erhobenen Armen, rechts eine Frau von rückwärts geſehen; die Gewänder mit zahlloſen Pünktchen beſäet, der Grund mit Roſetten. — Chriſtus am Kreuz zwiſchen Maria und Johannes, nicht nur die Gewänder und das Kreuz, ſondern auch die Figuren mit weissen Perlen bedeckt, der Grund weiss, die Umrahmung mit Blättern und Blüthen auf ſchwarzem Grunde. (Derſelbe Gegenſtand in ähnlicher Ausführung, nur der Grund gemuſtert, befindet ſich in T. O. Weigel's Sammlung.) — Eine heil. Barbara, ſtehend auf einem Teppich mit Perlenſtickerei.

Studienbibliothek in Salzburg: die heil. Anna und Maria einander gegenüber ſitzend, die Erſtere hält das Kind auf dem Schoosse, welches nach einem Apfel in der Hand der Jungfrau langt, darüber die Perſonen-

---

[1] Abbildung bei Brulliot, *Copies photogr. des plus rares gravures.* München 1854 ff.

namen auf einem von Engeln gehaltenen Bande; die Gewänder und Draperien mit Perlen bedeckt. — Maria mit dem Kinde an der Bruſt; reiche Bordüre mit Blättern und Blumen.

Bei T. O. Weigel: der heil. Hieronymus, in der Rechten ein Inſtrument, um dem vor ihm haltenden Löwen den Dorn auszuziehen, links ein Pult mit aufgeſchlagenem Buche, weiter zurück ein Büchergeſtell von hübſchem gothiſchem Bau. Die meiſten Gegenſtände ſind mit weissen Perlen von verſchiedener Grösse bedeckt. — St. Hieronymus, den Dorn ausziehend; die Compoſition entſpricht, mit Ausnahme des Hintergrundes,

Fig. 61.

Schrotblatt aus dem „Spiegel", 1489.

dem Kupferſtiche des Meiſters von 1464. — Chriſtus auf dem Oelberge, knieend nach links gewendet, auf welcher Seite oben ein Engel mit Kelch, Leidenswerkzeuge und Spruchband, rechts die ſchlafenden Jünger, im Hintergrunde Judas mit den Häſchern. Auch die Landſchaft iſt mit Perlen beſäet. — Derſelbe Gegenſtand aus etwas ſpäterer Zeit gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts.

Einzelne Arbeiten aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts erlauben Schlüſſe auf den Ort ihrer Entſtehung. Die ſieben Freuden der Maria, eine Folge von acht Schrotblättern mit deutſchem Text und die Paſſion, zwanzig Schnitte, wie es ſcheint eine Fortſetzung des erſteren, beide in München, ſcheinen der Schrift nach bei Albert Pfiſter in Bamberg

gedruckt zu ſein, und man darf daher auch den Schnitten fränkiſchen Urſprung beimeſſen.

Drei Blätter in Berlin nähern ſich dem Stil des Meiſters **E. S.** von 1466, eines Malers und Kupferſtechers, über deſſen Perſönlichkeit die Meinungen noch auseinandergehen: eine Geburt Chriſti, ein Erzengel Michael, welcher das Schwert über dem Drachen ſchwingt, eine heil. Barbara.

Unſere Probe eines Metallſchnitts in geſchrotener Manier (Fig. 61) iſt einem Gebetbuche in niederſächſiſcher Mundart entnommen, welches 1489 in Köln bei Joh. Kölhoff von Lübeck gedruckt worden iſt: **Der Spiegel oft** (d. i. oder) **Dat Hantboichelgyn der kirſten mynſchen** von dem Auguſtinermönche Dederich von Oſenbruck.

Das Wappen von Köln iſt angebracht auf einem Blatte mit Chriſtus und der Samariterin am Brunnen (München, abgebildet bei Brulliot).

Ein Ablassbrief (ebenda) mit der Meſſe des heil. Gregor, eingeklebt in einen Band *Sermones* aus der Marienkirche zu Danzig, zeigt ausser einem dazu paſſenden lateiniſchen Gebete noch in niederdeutſcher Sprache eine Belehrung über die Erſcheinung Chriſti vor dem Heiligen und den gewährten Ablass, viel umſtändlicher, als ſonſt bei dieſem oft dargeſtellten Gegenſtande gebräuchlich:[1] **Unſe leve hre iheſus criſtus de apenbarde ſik ſanto gregorio to rome in der Kerken porta crucis** &c. Dieſe Inſchrift erſcheint auf dem Abdruck verkehrt; ebenſo der Text eines denſelben Gegenſtand behandelnden Blattes bei T. O. Weigel, ferner Namen und Inſchriften auf mehreren Apoſtelbildern, ſo dass angenommen werden muss, dieſe Metalltafeln ſeien urſprünglich nicht für den Druck, ſondern beſtimmt geweſen, ſelbſt angeſchaut zu werden wie die gravirten Grabplatten und in Reliefmanier gravirte Metalltafeln zum Schmucke von Reliquiarien u. dgl. m.

Die niederdeutſche Herkunft wird auch für einige Schrotblätter durch das Papierzeichen erwieſen: dahin gehören in Berlin ein heil. Hieronymus, der vor dem Kreuze kniet und ſich die Bruſt mit einem Steine ſchlägt, und eine Jungfrau mit dem Kinde, welche mit ihrem Mantel links den Papſt und Geiſtliche, rechts den Kaiſer und Laien umfängt, — mit 2 cm. breiter Bordüre von Blättern und Blüthen im Stil der niederländiſchen Miniaturen und lateiniſcher Unterſchrift.

Ein ebendaſelbſt befindlicher Ablassbrief mit der Jungfrau und dem Kinde, welches ein mit Roſen bekränztes Kreuz hält (Berlin), iſt folgender Inſchrift nach oberdeutſch: **Die allerheilgſten M got vattr vnd herr vrbanus der virde vnd Johns** XXII **babſte ir ieder hatt** XXX **tag ablas gebe zv eine iede ave maria in der himelkonigi roſekrantz.**

Die Univerſitätsbibliothek in Leipzig beſitzt eine Darſtellung der heil. Anna mit Maria als Kind auf den Knieen, welche ſelbſt wieder ebenſo

---

[1] Vergl. S. 371 und 372.

das Chriſtuskind hält, mit Gebet in mitteldeutſcher Mundart: **almechtiger ewger got der du haſt erwelt die ſeligen Frauen annam zw einer muter der lobſamen iuckfrauen marie** &c.

Nur äusserſt ſelten ſind Schrotblätter monogrammirt. So findet ſich das Zeichen ⸸ auf einer Verkündigung (T. O. Weigel) und ganz ähnlich auf einer Darſtellung des heil. Gregor, vor welchem ein König kniet (München). Ebenda eine heil. Barbara mit der Krone auf dem Haupte und einem Buche in der Hand, unten am Rande ein Schild mit einem Kreuz, deſſen Schaft unten nach links gebogen und (von einer Schwert- oder Meſſerklinge?) durchſtochen iſt; ferner eine heil. Anna auf einem Throne, an deſſen Stufen Löwen zwei Wappenſchilder halten. In Paris ein jüngſtes Gericht, unter den Verdammten ein Papſt, ein Biſchof und ein König, am Himmelsthor ein Wappenſchild mit einem Herzen, in welchem ein **b**.

Mit dem Ausgange des XV. Jahrhunderts verſchwindet die geſchrotene Manier. Aus dieſer ſpäteſten Zeit, in welcher auch profane Darſtellungen häufiger vorkommen, ſind noch zu erwähnen: ein grosses Blatt in Gotha, die Verderbniss des Menſchengeſchlechts darſtellend, Teufel miſchen ſich unter die Gläubigen und verwirren ſie, Gruppen verſinnlichen die Verletzung verſchiedener Gebote und die Unterſchrift beſagt: **Niemand kan vol ſagen noch ſchreiben das ſchwatzen der böſen weiben noch vil großer ſchann wann es tund die mann.** — Ein Kampf des heil. Michael mit dem Teufel (München) wird in der Einfaſſung launig parodirt durch zwei Kinder, welche Steckenpferde tummelnd eine Lanze brechen. — Auch Neujahrswünſche der oben [1] erwähnten Art wurden in geſchrotener Manier ausgeführt; ſo iſt in Paris ein Blatt mit dem Jeſuskinde, über welchem ein Vogel ein Schriftband mit den Worten **vil goltner jar** im Schnabel hält.

Ein Blatt mit einer Art Potipharſcene und den Worten **blip* hie*** und **laß* gan***, nach der beigedruckten Nr. 6 zu einer Folge gehörig, — und ein anderes mit dem Kampfe des Weibes und des Mannes (beide nackt aber bewehrt) um die Herrſchaft, wie die Beiſchriften *Est. tibi. ja. mirum. muliere. regere. vir* und *Est. cōtra. legem. regina. regere. regē* beweiſen (ausserdem befinden ſich das Wort **bruch**, ein Wappenſchild und das noch nicht gedeutete Wort **Intilbret** darauf) — ſind Beiſpiele der Benutzung der geſchrotenen Manier für Profandarſtellungen.

Endlich hat die mehrgenannte Derſchau'ſche Sammlung auch eine Holztafel, welche völlig in der Weiſe der geſchrotenen Metallplatte behandelt iſt, eine Darſtellung des jüngſten Gerichts.

Aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ſind uns ferner eigenthümliche Abdrücke von Metallplatten erhalten, welche Teigdrucke genannt werden. Ihre Zahl iſt überhaupt nicht gross und viele ſind dadurch

[1] Seite 370.

verdorben worden, dass man ſie mit Anwendung von Feuchtigkeit von den Buchdeckeln abgelöst hat, auf welche das Papier geklebt war. Das ſchwarz oder farbig, manchmal auch mit Spuren der Vergoldung und in ſchwachem Relief auf dem Papier erſcheinende Bild iſt, ſoweit ſich ermitteln lässt, auf dieſe Weiſe hergeſtellt worden: man beſtrich die Metallplatte mit einer Teigmaſſe derart, dass die Vertiefungen von dieſer ausgefüllt wurden und druckte ſie dann erwärmt auf das mit Ocker überzogene Papier ab; dieſe Maſſe war meiſtens ſchwarz, doch auch anders gefärbt, die Fleiſchpartien wurden mit Weiss nachgemalt, Ornamente vergoldet; auch finden ſich Spuren der Anwendung eines metalliſchen Pulvers.

Ein datirtes Blatt dieſer Art ſah Paſſavant[1] im Jahre 1849 bei dem Antiquar Schreiber in Nürnberg: Chriſtus in halber Figur in einem Sarkophage, die Zipfel ſeines Mantels von Engeln gehalten, Blätterbordüre, ſchwarzer Grund, das Ganze ſchmutzig braun gefärbt durch den erwähnten Metallſtaub; darauf die geſchriebene Jahreszahl 1889. — Ein eben dort befindlicher Chriſtus am Kreuz mit der Jungfrau und Johannes, ſchwarz mit weissgemalten Fleiſchpartien auf einem mit gekreuzten Linien und Roſetten gemuſterten orangefarbenen Grund gedruckt, ſtammt von einem Gebetbuche her, welches wahrſcheinlich 1461 geſchrieben iſt.

In Wien (Hofbibliothek): eine Kreuztragung, der Zug bewegt ſich nach rechts, reiche Laubumrahmung. — Chriſtus am Kreuz zwiſchen Maria und Johannes, Magdalena umfasst den Kreuzesſchaft und küsst die Füsse des Heilands. — Derſelbe Gegenſtand ohne Magdalena. — St. Chriſtoph in der gewöhnlichen Auffaſſung, reiche Bordüre, am oberen Rande ruft (in rother Schrift) der Künſtler die Fürbitte des Heiligen an. — St. Dionyſius, einen Kopf mit der Biſchofsmütze als Symbol ſeines Martyriums auf dem Arme tragend. — Ebenda (Oeſterreich. Muſeum): der heil. Martin nach rechts gewandt, in der linken Hand das Schwert, mit welchem er den Mantel zertheilen will, links am Boden kauernd die Bettlergeſtalt, im Hintergrunde Architektur; ſehr gute Zeichnung, namentlich das Pferd vortrefflich, wahrſcheinlich burgundiſche Arbeit.

In München: die Krönung der Jungfrau in einer Blumenumrahmung auf vergoldetem Grunde, das Nackte weiss gemalt. — Johannes der Evangeliſt, ſchwarzer Grund und breite Blumeneinfaſſung.

In Berlin: ein Biſchof mit einer Kirche auf dem Arme, wahrſcheinlich St. Wolfgang, rothbraun auf orangefarbenes Papier gedruckt, Laubumrahmung.

In Petersburg: das jüngſte Gericht. Neben dem Haupte des ſitzenden Heilands Lilienſtengel und Schwert, tiefer die Jungfrau und Johannes der Täufer, neben der Erdkugel, auf welche Chriſtus die Füsse ſtützt, zwei Auferſtehende; Arabeskenumrahmung.

---

[1] A. a. O. S. 105.

In Maihingen: die Jungfrau mit dem Kinde, im Hintergrunde gothiſche Architektur; ſchwarz, das Nackte weiss, auf gelbem Grunde.

Die Jungfrau mit dem Kinde auf dem Halbmonde von Flammenſtrahlen umgeben, zwei Engel halten eine Krone über ihrem Haupte; Bordüre von Wolken. Der Grund iſt gelb und vergoldet, die Umriſſe ſchwarz, die Geſtalten ſcheinen vergoldet, der Kopf der Jungfrau mit Silber gehöht geweſen zu ſein. (T. O. Weigel.)

Dieſe Manier des Teigdrucks, welche allem Anſchein nach vorwiegend in Süddeutſchland, namentlich in Augsburg ausgeübt worden iſt, mag hervorgegangen ſein aus einem ähnlichen Verfahren, welches beſtimmt war, Gewebe oder Stickereien durch den Druck nachzuahmen. Davon ſind folgende Beiſpiele bekannt:

St. Georg zu Pferde, im Stil des Anfangs des XV. Jahrhunderts von einer Holztafel gedruckt, in Oberdeutſchland aufgefunden (T. O. Weigel). Das Papier hat zuerſt durch eine dünne Teiglage mit feinen eingedruckten Linien den Anſchein der Textur eines Gewebes erhalten; der Grund iſt gemuſtert mit Sternen, welche mit drei Beeren an einem Stil abwechſeln; der Zeichnung iſt nach der Ausführung des Teigdrucks durch Einſtäuben mit geriebener Scheerwolle das Anſehen des Sammtſtoffes gegeben, entſprechend dem heutigen Verfahren bei der Fabrikation des velutirten oder Sammtpapiers.

Der heil. Franciscus, der die Wundenmale empfängt. Er kniet nach links gewendet, die Blicke auf das von Strahlen umgebene geflügelte Crucifix gerichtet, rechts der Bruder Elias ſchlafend; das Blatt ſtammt aus dem Franciscanerkloſter in Meissen und befindet ſich im Kupferſtichcabinet zu Dresden. Wie auf dem vorigen der Sammt, ſo iſt auf dieſem in dem Gewande des Heiligen Stickerei nachgeahmt. Der Grund und die Gewandfalten ſind ſchwarz, das Nackte und die Felſen röthlich, die Strahlen roth, die Landſchaft grün u. ſ. w.

IV.

Die Blüthezeit des deutschen Formschnitts.

Bisher ſahen wir Zeichner und Formſchneider, meiſt auch Buchdrucker, in einer Perſon. Gegen Ende des XV. Jahrhunderts aber vollzieht ſich die folgenreiche Trennung von Kunſt und Kunſthandwerk, es beginnen die Holzſchnitte, welche entweder nach ausdrücklich für dieſen Zweck entworfenen Zeichnungen von anderer Hand ausgeführt, oder Copien von Stichen u. ſ. w. ſind.

In die letztere Kategorie ſcheinen bereits die Schnitte in einigen von Joh. Bämler in Augsburg, dem thätigen Drucker ſehr zahlreicher Chroniken, Volksbücher u. dgl. m. veranſtalteten Ausgaben zu gehören, z. B. in dem Spiegel des Menſchen Lebens von Rodericus Zamorenſis (1479) und in dem Buche **vō den ſiben todſunden un̄ von den ſyben tugendē** (1474). Als ein anderes Beiſpiel kann angeführt werden die **Gaiſtliche ußlegung des lebēs Jheſu Chriſti** ohne Ort und Jahr, in welcher ſich Holzſchnittcopien nach Kupferſtichen Martin Schongauers von Colmar († 1488), ferner eine Dornenkrönung und ein Fegefeuer, ſcheinbar nach Zeichnungen desſelben Meiſters finden, und in dem (vielleicht in Strassburg gedruckten) Exemplar des Germaniſchen Muſeums ausserdem ein ebenfalls in Schongauers Stil ausgeführter Chriſtuskopf.

Die angedeutete Theilung der Arbeit wurde noch gefördert durch die Entwicklung des Buchhandels nach der Seite des Bücherverlages wie des Vertriebes hin. Vorläufig waren allerdings Druck und Verlag der Bücher meiſtens noch in einer Hand; aber grosse Verleger, meiſtentheils hochgebildete, ja gelehrte Leute, ſahen ſich entweder ausser Stande, alle Werke, die ſie herausgaben, in der eigenen Officin zu drucken, oder gaben, wie z. B. Anton Koburger (oder Koberger) in Nürnberg († 1504) und deſſen Nachfolger die Druckthätigkeit ganz auf und beſchäftigten für ihre Rechnung fremde Druckereien, wie z. B. die Koburger ſolche in Baſel, Hagenau, Strassburg, Lyon, Paris.[1] Als kunſtſinnige Männer legten die grossen Buchhändler in Augsburg, Nürnberg, Baſel u. ſ. w. aber auch Werth auf eine gediegene Ausſtattung ihrer Verlagsartikel, welche in der Regel des künſtleriſchen Schmuckes nicht entbehren durften. Und zwar beſchränkte ſich dieſer nicht auf die bildlichen Illuſtrationen des Textes, ſondern auch auf Titelumrahmungen, Randverzierungen und Leiſten, Vignetten, Initialen, Buchdruckerzeichen (*Signete*) wurde eine Sorgfalt verwandt, wie zur Zeit

[1] O. Haſe, *die Koburger*. Leipzig 1869.

der Blüthe der Miniaturmalerei. Künſtler erſten Ranges wendeten ſich ſolchen Aufgaben zu, wie wir weiter unten ſehen werden. So waren mehr und mehr verſchiedene Kräfte nöthig für die Drucklegung eines Buches.

Es iſt allerdings nicht unmöglich, dass einer oder der andere von den grossen Meiſtern, welchen Compoſitionen für den Holzſchnitt zugeſchrieben werden müſſen, gelegentlich ſelbſt das Schneidemeſſer geführt habe; allein während ſich in vielen Fällen nachweiſen lässt, dass und welche Formſchneider von Profeſſion nach den Zeichnungen Dürers, Holbeins u. ſ. w. gearbeitet haben, mangelt in anderen wenigſtens jedes ſichere Zeugniss dafür, dass Zeichner und Formſchneider eine Perſon geweſen ſeien.

Der Streit, ob »Eigenhändigkeit« oder nicht, iſt durch eine ziemliche Reihe von Jahren mit Lebhaftigkeit geführt worden;[1] wenn aber Rudolf Weigel vor 20 Jahren meinte, die Frage ſei zu Gunſten der Eigenhändigkeit entſchieden,[2] ſo darf gegenwärtig mit beſſerem Rechte geſagt werden, dass unter den Kunſtforſchern die entgegengeſetzte Anſicht die alleinherrſchende ſei. Wie geſagt iſt bisher kein Beweis dafür beigebracht worden, dass die grossen Maler dieſer Epoche ſelbſt die Schnitte nach ihren Zeichnungen ausgeführt hätten. Den Michel Wolgemut, welchen Schriftſteller des XVII. und XVIII. Jahrhunderts zum Formſchneider gemacht haben, kennt ſein Zeitgenoſſe Neudörffer[3] nur als *guten künſtlichen Maler und Reisser*, d. i. Zeichner. Wenn Konrad Peutinger dem Kaiſer Maximilian ſchreibt, er werde Sorge tragen, Erſatz zu ſchaffen für einen Formſchneider, welcher davongegangen war ohne ſeine Arbeit (die Genealogie des Kaiſers nach Burgkmair) vollendet zu haben, der dortige Maler verſtehe ſich darauf: ſo iſt damit wohl geſagt, dass dieſer im Nothfalle die Arbeit mit eigener Hand zu Ende führen könne, es zeigt aber auch, dass diess keineswegs von jedem Maler vorauszuſetzen war. Beſtimmt geht ferner aus Peutingers Briefen hervor, dass Dürers Triumphpforte und Burgkmairs Triumphzug des Kaiſers Max Formſchneidern zur Ausführung übergeben wurden.[4] Das Verhältniss Dürers zum Formſchnitt iſt neueſtens eingehend erörtert von M. Thauſing.[5] Er weist u. A. darauf hin, dass die Blätter der 1498 erſchienenen Apokalypſe mit dem bekannten Monogramm verſehen ſind, welches der Meiſter erſt 1497 angenommen hatte, und dass doch unmöglich anzunehmen ſei, Dürer perſönlich habe neben ſeinen ſonſtigen Arbeiten dieſe Holzſchnitte in Zeit von höchſtens einem Jahre herſtellen können. Ferner nimmt er mit vollem Rechte den Brief Dürers an Behaim

---

[1] Vgl. Nachleſe zur Literatur.

[2] *Holzschnitte berühmter Meister.* Leipzig 1851—1857.

[3] *Nachrichten von den Künstlern und Werkmeistern* &c. Neue Ausgabe von G. W. R. Lochner in den Quellenſchriften &c. Bd. X. Wien 1875.

[4] Th. Herberger, *Konrad Peutinger in seinem Verhältnisse zu K. Maximilan I.* Augsburg 1851.

[5] *Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.* Leipzig 1875.

wegen des Letzteren Wappen (etwa von 1511), welcher als Beweis für die Thätigkeit Dürers als Formſchneider citirt worden iſt, umgekehrt als Beweis gegen dieſelbe. Denn wenn Dürer ſich gegen eingreifende Correcturen an ſeinem Entwurfe des Wappens verwahrt *(bitte lasst's alſo bleiben)*, ſo verſteht ſich doch von ſelbſt, dass nicht von einer bereits geſchnittenen, ſondern von einer für den Schnitt auf den Holzſtock ausgeführten Zeichnung die Rede iſt, da in erſterem Falle ja nichts Weſentliches mehr zu ändern geweſen wäre. Was Holbein anbelangt, ſo macht Woltmann [1] darauf aufmerkſam, dass man ſchon in Baſel ſelbſt im XV. Jahrhundert deſſen Holzſchnitte nicht als eigenhändige Arbeiten anſah, da das Inventar der Amerbach'ſchen Sammlung von 1586 ausdrücklich die Handzeichnungen *H. Holbeini genuina*, die Holzſchnitte aber *HHolbeini imitatio aliena non propria ejus* nennt.

Dass die Maler, wie Peutinger von dem einen ſagt, *ganz geſchickt dazu* waren, auch in Holz zu ſchneiden, unterliegt für uns keinem Zweifel. Sie beſassen jenen Grad der Bekanntſchaft mit der Technik, um zu wiſſen, was der Holzſchnitt leiſten, was ihm zugemuthet werden kann; und darin, dass ſie demſelben die innerhalb ſeiner natürlichen Grenzen gelegenen höchſten Aufgaben ſtellten, ihn hinaushoben über die bisherige Reproduction von Umrisszeichnungen mit dürftiger Schattenangabe, erſt den eigentlichen Holzſchnittſtil ſchufen, liegt ihre eminente Bedeutung für unſere Kunſt; nicht darin, dass ſie ſelbſt Holzplatten bearbeitet hätten. Dazu fehlte für ſie die Veranlaſſung, ſeitdem Formſchneider von Profeſſion ihnen zur Verfügung ſtanden. Und gerade für die gedankenreichen und phantaſievollen Künſtler dieſer Epoche konnte im eigenhändigen Schneiden kein Reiz liegen, das ja nicht (wie das Radiren in Kupfer) ein freies Zeichnen mit der Nadel iſt, ſich vielmehr mit aller Strenge an die vorliegende Zeichnung halten muss, und, wie bemerkt, Verändern oder Ausbeſſern ſo gut wie gar nicht geſtattet. Thauſing hat ferner bereits hervorgehoben, dass es verkehrt ſei, grade die vollendetſten Schnitte für die Maler ſelbſt zu reclamiren, da ſie, eine ſo ſchwierige Technik nebenher betreibend, es darin doch gewiss nicht zu der Virtuoſität eines eigentlichen Formſchneiders gebracht haben würden. Wir halten ſogar die andauernde Ausübung des Malens und des Formſchneidens neben einander für gar nicht möglich. Wir wiſſen, dass damals noch in Holz geſchnitten, nicht geſtochen wurde, und wenn gegenwärtig die Hand, welche ſich an die Führung des Stichels (nicht der Radirnadel!) gewöhnt hat, nur ſchwer noch mit dem Pinſel umgehen kann, ſo musste dieſelbe Wirkung ſich zur Zeit des Schneidemeſſers noch entſchiedener äussern.

Dieſes Schneidemeſſer findet ſich auf manchen Holzſchnitten neben dem Künſtlermonogramm, und wo dieſes das Zeichen eines Malers iſt, muss das Meſſer ohne Widerrede als Beweis genommen werden, dass der Zeichner

[1] *Holbein und seine Zeit.* 2. Aufl. Leipzig 1874.

auch den Schnitt gemacht hat. Hingegen ſcheint ein dem Monogramm beigefügter Dolch keineswegs dieſelbe Bedeutung zu haben; dieſes Symbol, die Waffe der Landsknechte, kommt ausſchliesslich bei den Werken ſchweizeriſcher Künſtler vor und mochte andeuten ſollen, dass dieſe Kriegsdienſte gethan haben, wie von einzelnen derſelben ohnehin bekannt iſt. Der Beiſatz *fecit* oder *faciebat* zu dem Malernamen wird, wenn ſich kein anderes Monogramm vorfindet, ebenfalls im Sinne der Eigenhändigkeit ausgelegt; allein auch das kann nicht ausnahmslos gelten. So exiſtirt z. B. ein Blatt mit zwei Monogrammen: I. M. f. (fecit) und T. W. mit dem Schneidemeſſer, wo ſich alſo das *fecit* auf die Zeichnung beziehen muss.

Die Namen mehrerer Formſchneider ſind auf der Rückſeite der Stöcke für zwei Werke Burgkmairs, den Triumphwagen des Kaiſers Max und die Sammlung der öſterreichiſchen Heiligen eingeſchrieben (welche Stöcke, ſowie diejenigen für Dürers Triumphpforte im Beſitz der wiener Hofbibliothek ſind), nämlich ausser einigen noch beſonders zu erwähnenden: Johann von Bonn, Cornelius Liefrink, Wilhelm Liefrink, Hans Frank, Saint Germain, Alexius Lindt, Vincenz Pfarkecher, Jakob Rupp, Joh. und Wilhelm Taberith, Wolfgang Reſch (Formſchneider und Verleger, z. B. von Schriften des Hans Sachs; es werden ihm auch zwei Holzſchnitte beigelegt: Bildniss Karls V. im Profil mit Umſchrift *Karolus erwelter Römiſcher . . . . König* 1519 und zwei Frauen, die ein Herz ſchmieden mit Verſen von Pirkhaimer 1531), [1] Nicol. Seemann.

Andere von dieſen Formſchneidern ſind bei Beſprechung derjenigen Künſtler zu berühren, welche für den Holzſchnitt gezeichnet und vielleicht gelegentlich ſelbſt geſchnitten haben.

An der Spitze dieſer letzteren ſteht Michael Wolgemut († 1519), der Lehrmeiſter Dürers. »Was aber gemelter Wolgemut zu der Zeit geriſzen hat, findet man in der Nürnbergiſchen grossen Chronica«, berichtet Neudörfer, welcher mit dieſer Chronica Hartmann Schedels **Buch der Croniken vnd geſchichten mit figure vnd pildnuſſen von anbegin der welt bis auf diſe vnſere Zeit** meint. Dieſes Werk wurde 1493 von dem obengenannten Antoni Koburger dem Aelteren herausgegeben und von Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurf mit mehr als 2000 Bildern verſehen. Die Notiz am Schluſſe des Buches: **mit anhangung Michael Wolgemutz vnnd Wilhelm pleidenwurffs maler . . . die diß werck mit figuren wercklich geziert haben,** iſt ſo ausgelegt worden, als habe Wolgemut ſelbſt die Schnitte ausgeführt, während ſich an dieſen ganz verſchiedene Hände erkennen laſſen. Ein Theil der ohne Zweifel von Wolgemut herrührenden war ſchon für das 1491 ebenfalls bei Koburger erſchienene Werk Schatzbehalter oder

[1] Es ſcheint eine Künſtlerfamilie dieſes Namens exiſtirt zu haben, vgl. unten Jeronymus Andre, dann Hans R., Glasmaler, Nic. R., Medailleur und Bildhauer — ſämmtlich Zeitgenoſſen in Nürnberg.

Fig. 62.
Glorification Christi von M. Wolgemut.

Schrein der wahren Reichthümer des Heils geſchnitten, welchem wir die charakteriſtiſche Glorifikation des Heilands (Fig. 62) entnehmen. Dass eine Zeichnung zu R. Hela's Anatomie, 1493 in Nürnberg gedruckt, von Wolgemut ſei, iſt behauptet worden, aber nicht erwieſen. Holzſchnitte in ſeiner Manier enthalten die Geſetze der neuen Reformation der Stadt Nürnberg (1484).

Die ſtaunenerregende Vielſeitigkeit des aus Wolgemuts Schule hervorgegangenen grossen Meiſters Albrecht Dürer (1471—1528) die Thatſache, dass er gemalt, gezeichnet, in Kupfer radirt und geſtochen, in Holz und Speckſtein geſchnitzt hat, macht es begreiflich, dass man ihm ſeinen Platz unter den Formſchneidern durchaus nicht wollte ſtreitig machen laſſen. Hat er doch mit anderen künſtleriſchen Perſönlichkeiten wie Benvenuto Cellini, Wenzel Jamnitzer u. a. m., ſich gefallen laſſen müſſen, dass ihm faſt jedes Kunſtwerk zugeeignet wurde, welches etwa aus ſeiner Zeit ſtammt und nicht bezeichnet iſt. Wir laſſen uns jedoch daran genügen, dass ſein Genius ſich überhaupt unſerer Kunſt zuwandte, und dass die Entwürfe, welche er für den Holzſchnitt machte, denſelben auf eine Stufe der Vollendung brachten, die wieder zu erreichen das Streben der ausgezeichnetſten Künſtler unſerer Zeit iſt.

Schon 1498 gab er die **Apocalypſis cum figuris**, gleichzeitig auch mit deutſchem Texte als **Die heimlich Offenbarung Johannis**, eine Folge von 16 Blättern heraus; ſpätere Ausgaben (1511 &c.) haben dazu noch auf dem Titel die Erſcheinung der Jungfrau vor Johannes. Mit 1504 ſind fünf Schildchen mit kaiſerlichem Wappen bezeichnet, die indeſſen ohne Monogramm und Datum ſich auch ſchon in einem 1502 erſchienenen Buche finden: Die himmliſche Offenbarung der heil Wittib Brigitta &c. Das Datum 1510 tragen: ein Chriſtus am Kreuz zwiſchen Maria und Johannes (kommt als Kopf eines Gedichtes vor: *Die ſyben tageczeyt darin Chriſtus auff erden leyt*); die Enthauptung Johannes des Täufers; ein büssender Heiliger, gegen rechts gewendet vor einem Altar knieend; der Tod mit einem Säbel und ein Soldat, mit einem auf den Tod ſich beziehenden deutſchen Gedichte; ein Lehrer, ebenfalls fliegendes Blatt mit einem Gedichte. Von 1511 ſind: Kain und Abel; die Anbetung der Könige; die ſogenannte Grosse Paſſion, in 12 Folioblättern die Leidensgeſchichte Chriſti behandelnd; die kleine Paſſion, 37 Blätter in 8°; das Leben der Jungfrau, 20 Bl.;[1] die heil. Familie; »die heil. Familie mit der Zither« (welche ein Engel ſpielt); die Dreifaltigkeit; der heil. Chriſtoph; das Messopfer des heil. Gregorius; der heil. Hieronymus in der Zelle; Herodias mit dem Haupte des Täufers; das Wappen der Familie Behaim.

[1] Es verſteht ſich von ſelbſt, dass für die hier aufgezählten Folgen von Blättern das Jahr 1511 eben nur das Jahr des Erſcheinens bedeutet, während dieſelben nach und nach entſtanden ſind, was auch durch die Datirung einzelner Schnitte erwieſen iſt.

Von 1512: der heil. Hieronymus in der Grotte. Von 1513: der heil. Coloman. Von 1515: das Rhinoceros, welches König Emmanuel von Portugal

Fig. 63.

Die heil. Familie mit dem Apfel von Dürer.

dem Kaiſer Maximilian zum Geſchenk gemacht hatte; Mappa mundi (Europa, Aſien, Afrika auf zwei Bll. mit dem Wappen des Cardinals *Matheus S. Angeli*); Chriſtus am Kreuz, darüber Gott Vater, in der Bordüre vier Engel mit den Leidenswerkzeugen; die Wappen der Familien Ebner und

Führer. 1517: die grosse Säule, auf welcher ein Satyr ſitzt (beſteht aus vier Bll.) 1518: die Jungfrau mit dem Kinde von Engeln umgeben, von welchen zwei eine Krone über ihrem Haupte halten; St. Sebaldus in einer Niſche. 1519: Bruſtbild des Kaiſers Maximilian in reicher Bordüre; die heilige Familie, die Jungfrau vor dem Kinde knieend, welches die heil. Anna auf dem Schoosse hält. 1521: die Ausſtellung Chriſti zwiſchen Pilatus und dem Henker; das Wappen des Hector Pömer, wahrſcheinlich von Reſch geſchnitten (kommt meiſtens in Büchern aus der Pömeriſchen Bibliothek vor); das Wappen der Stadt Nürnberg von zwei Genien gehalten (zuerſt für die »Reformation der Stadt Nürnberg« benützt). 1522: Triumphwagen des Kaiſers Maximilian, geſchnitten von H. Reſch; Bildniss des Ulrich Varnbüler. 1523: das Abendmahl; Dürers Wappen. 1525: der heil. Chriſtoph; ein Mann, welcher eine Laute zeichnet (für Pfintzings Buch über die Perſpective, für welches D. noch drei andere ähnliche Blätter entwarf). 1526: die heil. Familie »mit dem Apfel« (Fig. 63 iſt eine Facſimilecopie dieſes Blattes); Titeleinfaſſung mit einem die Zither ſpielenden Engel. 1527: Dürers Bildniss; Belagerung einer Stadt; Wappen Ferdinands als Königs von Ungarn und Böhmen.

Ausser dieſen datirten Werken werden ihm ziemlich allgemein zuerkannt: Simſon mit dem Löwen; Jeſus am Oelberge; Chriſtus am Kreuz, Clairobscurblatt; derſelbe Gegenſtand, Engel fangen in Kelchen das Blut auf, Clairobscur; Chriſtus zwiſchen den Schächern; grosser Chriſtuskopf; derſelbe auf dem Schweisstuche; die heil. Familie in einem gewölbten Zimmer, ein Engel reicht dem Kinde Blumen; die heil. Familie »mit den drei Haſen«; der heil. Chriſtoph mit dem Vogelſchwarm; der heil. Georg; der heil. Franciscus; der kleine heil. Hieronymus, ſich mit einem Steine marternd; der heil. Sebald auf einer Säule ſtehend (fliegendes Blatt mit einem lateiniſchen Gedichte); derſelbe in einen Mantel gehüllt; der Prophet Elias mit dem Raben; die heil. Stephan, Gregor und Laurentius; Johannes Evangeliſt und Hieronymus; St. Willibald; St. Arnolph; acht öſterreichiſche Schutzheilige (Quirin, Maximilian, Florian, Severin, Coloman, Leopold, Poppo, Otto); drei Biſchöfe (die heil. Udalrich, Nicolas und Erasmus); die zehntauſend Märtyrer; die Marter der heil. Katharina; die Himmelfahrt der Maria Magdalena; die Jungfrau mit dem gewickelten Kinde; Titeleinfaſſung mit der Taufe Chriſti.

Ferner von profanen Gegenſtänden: ein Mann mit Eberfell, dabei der Name *Ercules;* ſechs Männer im Bade; die Philoſophie als thronende Königin (eine Jugendarbeit, da dieſer Schnitt ſich bereits in einem 1502 gedruckten Buche findet); der Tod und ein nacktes Weib im Bette; ein Mann zu Pferde, dem ein Landsknecht folgt; das Urtheil des Paris; ein Mann und ein junges Weib einander umarmend, Rundblatt; die Ehrenpforte des Kaiſers Maximilian, aus 92 Holzplatten zuſammengeſetzt, 10½ Fuss hoch und 9 Fuss breit; ſechs Runde mit Linienverſchlingungen (Labyrinthen)

weiss auf ſchwarz, wohl Entwürfe für Stickerei; drei Himmelsgloben; lateiniſches Alphabet mit Kindern und Arabesken auf ſchwarzem Grunde.

Bruſtbild Maximilians ohne Bordüre; Bruſtbild des Joh. Freih. Schwarzenberg, von 16 Wappenſchilden umgeben (gewöhnlich in »Der Teutſch Cicero«, Augsburg 1540, abgedruckt); Bruſtbild des Eoban Heſſe; Conrad Celtes überreicht ſein Werk dem Kaiſer Maximilian.

Wappen der Familie Kress, des Wilibald Pirckheimer, des Hanns Segger, der Löffelholz, des Don Pedro Laſſo, der Scheurl und Geuder, des Joh. Stabius, des Lorenz Staiber, des Tſcherte, Titeleinfaſſung mit dem Pirckheimer'ſchen Wappen.

Eine nicht geringe Anzahl von Holzſchnitten ſcheint endlich wohl nach Dürers Zeichnung aber nicht nach einer unmittelbar auf den Holzſtock ausgeführten, gearbeitet zu ſein und mehr als hundert Blätter, welche unter ſeinem Namen gegangen ſind, gelten als Imitationen oder Fälſchungen.

Dürers Monogramm beſteht aus dem A mit einem Querbalken oben und dem D in der unteren Hälfte des A oder auch auf dem Querbalken der Mitte.[1]

Jeronymus Andre (wahrſcheinlich identiſch mit Hieronymus Reſch) in Nürnberg, † 1556, ſcheint die Hauptarbeit an Dürers Ehrenpforte gethan zu haben, hat überhaupt nach Neudörffers Zeugniss die meiſten Schnitte nach Dürers Zeichnung ausgeführt. Kaiſer Max kam während ſeines Aufenthalts in Nürnberg faſt täglich in des Künſtlers Wohnung im Frauengässlein, um ſich von den Fortſchritten der Arbeit an der Ehrenpforte zu überzeugen.

Auf dem oben genannten Blatte, welches ein nacktes Weib im Bette, dem der Tod naht, darſtellt, nennt ſich als Formſchneider Niclas Meldeman zu Nürnberg, von dem ferner eine Reihe von Soldatenbildern mit Verſen von Hans Sachs bekannt iſt.

Ein übrigens unbekannter *Antony Formſchneider zu Frankfordt* hat ſich auf dem ſchönen Schnitte (wahrſcheinlich von 1515) eingezeichnet, welcher den Kaiſer Max darſtellt, wie er in ſeiner Privatcapelle die Meſſe hört, und auf einem andern Blatte: der Kaiſer von Fürſten umgeben. Die Zeichnungen ſind Dürer zugeſchrieben worden, das letztere Blatt trägt ſogar deſſen Monogramm mit der Jahreszahl 1501; doch ſcheint diess eine Fälſchung zu ſein, da die Blätter ganz in der Manier Burgkmairs ſind.

Ein Schüler Wolgemuts ſcheint auch der 1514 in Schwatz geſtorbene Caſpar Roſenthaler von Nürnberg geweſen zu ſein, welcher die Zeichnungen zu den Holzſchnitten in »Die Legend des heyligen vatters Francisci«, Nürnberg 1512, und in »Das leben unſers erledigers Jeſu Chriſti &c.«, Nürnberg 1514 lieferte.

Ludwig Krug, Goldſchmied von Nürnberg, deſſen Monogramm aus

---

[1] Vgl. die Biographien Dürers von Heller, A. v. Eye, Thauſing, die Peintre-graveur von Bartſch und Paſſavant, Monogrammenlexika von Heller, Brulliot, Nagler, Naglers Künſtlerlexikon &c.

einem Kruge zwiſchen ſeinen Anfangsbuchſtaben beſteht, arbeitete nach Neudörffers Bericht ſeit 1522 als Meiſter in ſeiner Vaterſtadt und ſtarb nach 1532. Ausser einer Reihe von Kupferſtichen, von welchen mehrere 1516 datirt ſind, kennt man von ihm einen Holzſchnitt, den Sündenfall darſtellend.

Von dem *Meiſter mit dem Mercursſtabe* (Caduceus) Jacob genannt Walch, welcher nach den neueſten Forſchungen der Venetianer Jacopo de Barbari war und in Deutſchland den Beinamen *Walch* (der Wälſche)

Fig. 64.
Die h. Veronica von H. Schäufelein.

erhielt, exiſtiren in Holzſchnitt eine Anſicht von Venedig vom Jahre 1500 und zwei Seitenſtücke: Kampf und Sieg der Tugend über das Laſter, erſtere durch Menſchen, letzteres durch Satyrn vertreten. Er war 1510 Hofmaler der Erzherzogin Margarethe, Statthalterin der Niederlande und wird 1516 als verſtorben erwähnt.

Von den Schülern Dürers iſt vor allen Hans Schäufelein oder Scheyfelin (eigentlich Hans Leonhard Sch.) zu nennen, von welchem zahlreiche (von ihm nicht bezeichnete) Jugendarbeiten für Werke ſeines Lehrers ausgegeben worden ſind. Später bediente er ſich des Monogrammes

H und S oder J und S verſchlungen und daneben eine kleine Schaufel. Als ſein Geburtsjahr wird 1490 angenommen, 1507 erſchien in Nürnberg das Werk Speculum passionis domini nostri Jhesu Chriſti mit 35 Holzſchnitten nach ſeinen Zeichnungen, 1512 machte er in Augsburg die Bilder zum Theuerdank für Kaiſer Maximilian; die ſpäteren Lebensjahre brachte er in Nördlingen zu und ſtarb 1549 in Eichbrunn. Die Zahl ſeiner Zeichnungen für den Holzſchnitt iſt ſehr gross: bibliſche und Heiligengeſchichten, Typen aus dem Volksleben, Bilder zu der Geſchichte vom Bauern und deſſen Sohne mit dem Eſel u. a. m., ferner Illuſtrationen zu Büchern, wie ausser den bereits genannten: »Der heiligen leben« mit 130 kleinen Bildern (Augsburg 1513); »Das Leiden Jeſu Chriſti geſatzweis bezwungen durch Wolfgang Man«, mit 3 Holzſchn. (ebenda 1515); »Doctrina vita et passio Jeſu Chriſti«, mit 47 Holzſchn. (Hagenau 1517); »Himmelwagen und Höllewagen« mit 22 Holzſchn. (ebenda 1517); »das Buch des Newen Teſtaments« (Augsburg 1523); »das büchle Memorial« (dem Teutſch Cicero angehängt, ebenda 1534); »Plutarchus Teutſch« von Hieron. Boner mit 10 Holzſchn. (ebenda 1534); »Ain Schön Lieblich auch kurtzweylig Gedichte Lutij Apuleij von ainen gulden Eſel«, mit 79 Holzſchn. (ebenda 1538) u. a. Die ſchöne Zeichnung der heil. Veronica (Fig. 64) iſt dem 1573 in Regensburg erſchienenen Werke »Chriſtliche Vermannungen wie die vor der Beicht, Communion und Predigt . . . herauszuleſen wirden« von Gallus entlehnt.

Da Schäufeleins Name auf der Rückſeite eines der Holzſtöcke zum Triumphzuge des Kaiſers Maximilian genannt iſt, ſcheint er in dieſem einen Falle ſelbſt das Schneidemeſſer geführt zu haben; ſeine eigenen Zeichnungen aber ſind ohne Zweifel von Anderen geſchnitten worden. Einigemal findet ſich das Monogramm H F (vielleicht Hans Frank). Den Theuerdank ſchnitt Joſt Dienecker zu Augsburg und verlangte, damit die Arbeit raſcher gefördert werden könne, vom Kaiſer Max die Ermächtigung, noch zwei andere Formſchneider dabei zu beſchäftigen, doch nur in ſo untergeordneter Weiſe, dass die Schnitte durchaus das Gepräge einer Hand tragen ſollten. Dienecker (Joſt de Negker, Jſt d n oder de Jt n), geboren zu *Antorff* (Antwerpen) einer der ausgezeichnetſten Künſtler ſeines Faches, arbeitete nach Dürer, Burgkmair, Schäufelein u. A., auch Bildniſſe ſind von ihm vorhanden. Z. B. hat er, und zwar, wie er in dem Schreiben an den Kaiſer vom 27. October 1512 ausdrücklich erklärt, er ganz allein, den Clair-obscur-Schnitt des Burgkmair'ſchen Bildniſſes von Hans Baumgartner auf drei Platten geſchnitten (alſo nicht Burgkmair ſelbſt). Dienecker nennt ebendaſelbſt dieſes Verfahren ſeine Erfindung. Indeſſen hatten, wie wir oben geſehen haben, die mainzer Buchdrucker Fuſt und Schöffer bereits ein halbes Jahrhundert früher Initialien wenigſtens mit zwei Farbenplatten gedruckt, und auch eigentliche Clairobscurſchnitte älteren Datums finden ſich mehrfach, nämlich von 1506 ein Chriſtoph, ferner Venus und Amor, 1509 die Flucht nach Aegypten, alle drei nach Lucas Cranach d. Ae., 1510 die Hexen des

Hans Baldus Grien, 1511 Adam und Eva und das Bildniss Papſt Julius II. nach Burgkmair — ſämmtlich von zwei Platten, und von 1510 die Geſtalt eines fliehenden jungen Weibes von drei Platten. Der erſte derartige Schnitt Ugo's da Carpi datirt aber von 1516, ſo dass auf jeden Fall Deutſchland die Priorität bleibt. [1]

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts begegnen wir als Formſchneidern noch David, Samſon und Hercules de Necker, von welchen die beiden erſten als die Söhne, der dritte als ein Enkel Joſt's angeſehen werden.

Neudörffer führt ferner als Schüler Dürers und ſogar als deſſen Hausgenoſſen, einen Illuminiſten Hans Springinklee auf und erwähnt deſſen *Figuren und Leiſten* im »Hortulus animæ«. Dieſes Buch, zuerſt 1516 in Nürnberg erſchienen, enthält 83 Holzſchnitte, von welchen der grössere Theil mit einem aus H, S und K zuſammengeſetzten Monogramm verſehen iſt, das ſich auch auf einer Anzahl anderer Holzſchnitte findet. Dem neueſten Herausgeber Neudörffers iſt es allerdings nicht gelungen, in den nürnberger Archiven eine Spur dieſes Illuminiſten Hans Springinklee aufzufinden; allein den ſo poſitiven Angaben des Zeitgenoſſen gegenüber werden wir ſeine Exiſtenz wohl nicht anzweifeln dürfen.

Mitarbeiter an dem Hortulus animæ war Erhard Schön (Monogramm: die verſchlungenen Initialen), welchem 20 von den Holzſchnitten jenes Buches zuerkannt werden. Man hat ferner nach Zeichnungen von ihm die 12 Apoſtel, Bilder zu dem »Vitruvius Teutſch« (Nürnberg 1548) und 36 Illuſtrationen in der »Unterweiſung der Proportion und Stellung der poſſen (Boſſen) liegend und ſtehend abgeſtochen . . . durch Erhard Schön von Nürnberg, für die jungen Geſellen und Jungen zu Unterrichtung die zu der Kunſt Lieb tragen &c.« (Nürnberg 1540).

Hans Guldenmundt in Nürnberg, welcher häufig als Verleger von Büchern, fliegenden Blättern &c. genannt wird, war ſelbſt Formſchneider und lieferte namentlich den Triumph Kaiſer Karls V. (1537), Bildniſſe Franz I. von Frankreich, Markgraf Albrechts von Brandenburg, Hans Sachſens, türkiſche, deutſche und ſchweizer Soldaten mit Verſen von Hans Sachs u. a. m.

Endlich muss von den nürnberger Meiſtern noch Hans Sebald Lautenſack, Maler und Kupferſtecher (ungefähr 1524—1560) genannt werden, nach deſſen Zeichnungen Holzſchnitte für das 1560 in Wien erſchienene »Thurnier Buch« und einige andere angefertigt worden ſind.

Der für Augsburg wichtigſte Name Hans Burgkmair iſt ſchon in dem Vorausgegangenen einigemal erwähnt worden. Denſelben führten aber zwei Perſonen, Vater und Sohn, die ſich auch, ſo viel bekannt, des nämlichen Monogramms H B (nicht HB) bedienten und im Stil ihrer Zeichnungen ſo grosse Verwandtſchaft bekunden, dass es ſchwer iſt, die ein-

[1] Vgl. I. Cap. S. 361.

zelnen Werke aus derjenigen Periode, in welcher beide thätig waren, dem Einen oder dem Andern zuzuſprechen. Hans Burgkmair d. Ae., Sohn des Malers Thomas B. zu Augsburg, wurde 1473 geboren, wie aus der Inſchrift auf ſeinem und ſeiner Frau Bildniss in der Belvederegalerie hervorgeht; 1531 wird er in dem Zunftregiſter als geſtorben aufgeführt. Er ſoll ein Schüler Schongauers geweſen ſein, war ſpäter mit Dürer befreundet und näherte ſich der Weiſe desſelben, ausserdem bemerkt man an den Werken nach 1508 den Einfluss eines Aufenthalts in Italien und der dortigen Renaiſſanceſtrömung. Hans Burgkmair d. J. bewirbt ſich 1559 mit Berufung auf ſein Alter und ſeine und ſeines Vaters Arbeiten für die Kaiſer Max und Karl um eine ſtädtiſche Anſtellung. Damit ſind die Lebensdaten erſchöpft. Hier folgen die datirten Blätter und die hauptſächlichſten Buchilluſtrationen. 1507: der Evangeliſt Lucas malt die Jungfrau; Bildniss des Conrad Celtes; 1508: Bilder zu Predigten Gaylers von Kaiſersberg, Strosburg; der Kunig von Gutzin, getragen von vier Wilden; 1510: ein junges Weib vor dem Tode fliehend, Clairobscurblatt in drei Platten; Genealogie des Kaiſers Maximilian, 77 Bll. mit je einer Figur; Zeichnungen zu Gaylers Predigten, Augsburg; 1511: Bildniss des Papſtes Julius II. (dasſelbe auch in Clairobscur ausgeführt); 1511 u. ff. die grösste Mehrzahl der 237 Bilder zu dem Weisskunig des Treitzſauerwein; 1512: St. Sebaſtian an der Säule; eine heilige Familie; Bildniss des kaiſ. Raths Baumgartner in Clairobscur (vgl. Dienecker); Bilder zu einem lateiniſchen Lobgedicht auf die Fürſten Oeſterreichs; 1513: Bilder zu Thomas Murners Schelmenzunft, Augsburg; 1515: zu »das leiden Jeſu Chriſti« von Man, Augsburg (vgl. Schäufelein); Titel zu Jornandes de rebus Gothorum, Augsburg; Abbildung des Rhinoceros (vgl. Dürer); 1515 bis 1518: 119 Heilige; 1516: 6 Bilder zu »Das leben, verdienen und wunderwerk . . . St. Ulrichs &c.«, Augsburg; 10 zu dem »Täſchenbüchlein aus einem cloſter in dem Riess«, Augsburg; 1516—1519: Triumphzug des Kaiſers Max, 135 Bll. (unvollendet); 1518: Jungfrau mit dem Kinde; Kaiſer Max gewappnet zu Pferde; 1519: Bathſeba im Bade (das einzige Blatt, welches h B bezeichnet iſt); die drei guten Heidinnen Lucretia, Veturia, Virginia (aus einer Folge von 6 Bll. guter Chriſten, Juden und Heiden); 1523: 12 Bll. zur Apokalypſe, Augsburg; 1524: Chriſtus am Oelberge; 1526: Chriſtus zwiſchen den Schächern; 33 Bilder zu Pauli's »Schimpff vnnd Ernſt«, Augsburg; 1527: eine Kreuztragung; 1531: mehrere Blätter für Schwarzenbergs deutſche Ueberſetzung von Cicero's de officiis, Augsburg; 1532: zahlreiche zu »Petrarcha Von des Artzney bayder Glück &c.«, Augsburg. Ferner 68 Bilder zur Familienchronik des Grafen Truchſess von Waldburg (Schloss Wolfegg bei Ravensburg), Bildniſſe, Reichsadler, Wappen u. a. m.

Dass Joſt de Negker viel für Burgkmair geſchnitten hat, iſt früher erwähnt worden; dafür aber, dass einer der Burgkmair ſelbſt Formſchneider geweſen, findet ſich nirgends ein Zeugniss.

Ein Schüler B.'s dürfte der um die Mitte des XVI. Jahrhunderts thätige Zeichner für den Holzſchnitt Mathias Geron von Lauingen geweſen ſein.

Unter den augsburger Formſchneidern dieſer Zeit macht ſich einer durch ein Monogramm kenntlich, welches aus H und S zuſammengeſetzt iſt, der zweite Balken des H oben zu einem Kreuz verlängert. Derſelbe hat nach Zeichnungen Dürers, Burgkmairs, Schäufeleins &c. geſchnitten, und man vermuthet in ihm den Buchdrucker Heinrich Steiner in Augsburg, circa 1510—1540.

Einem Mitglied der Kupferſtecherfamilie Hopfer, Daniel (1516—1549) wird die Titeleinfaſſung [1] zu einer augsburger Bibelausgabe und zum Sachſenſpiegel, beide 1516 erſchienen, zugeſchrieben.

In dem unter Schäufelein und Burgkmair erwähnten Buche des Wolfg. Mann »Das leiden Jeſu Chriſti« befindet ſich eine Darſtellung: Chriſtus von den Juden verſpottet, mit einem gothiſchen, in ein Kreuz ausgehenden ꝑ. Dieſes Zeichen ſcheint den Maler Jörg Brew, Prew, Broy oder Brue, einen Schüler Burgkmair's, zu bedeuten. Das Zeichen kehrt wieder auf einem Gemälde der Hoſpitalkirche in Koblenz (Anbetung der Könige), ferner auf zwei Holzſchnitten: Chriſtus am Kreuz und Geſchichte der Suſanne (zwei Bll.).

Alexander Mair, Maler und Kupferſtecher in Augsburg, 1576—1618 lieferte Holzſchnitttitel für verſchiedene Bücher. Von ſeinem Zeitgenoſſen und Landsmann Marx Anton Hannas exiſtiren verſchiedene bibliſche und religiöſe Darſtellungen, ein Bildniss Guſtav Adolphs. Ebenda Jörg Matheus (wahrſcheinlich identiſch mit *Jörg Formſchneider*, von welchem ein Bildniss Luthers mit der Jahreszahl 1551 vorhanden iſt) ſcheint ſich in Italien zum Künſtler gebildet zu haben.

In Regensburg machte der Maler und Kupferſtecher Albrecht Altdorfer (geb. vor 1480, angeblich in Altdorf bei Landshut, † 1538) zahlreiche Entwürfe und es wird von Einigen ohne beſtimmten Nachweis angenommen, dass er einzelne ſeiner Compoſitionen ſelbſt in Holz geſchnitten habe, namentlich die ſchöne Maria von Regensburg, einen ſehr geſchickt ausgeführten Farbendruck, welcher ſowohl in vier Tönen (Roth, Grün, Blau, Fleiſchfarbe), als in dreien (Braun, Blaugrün und Gelb) — ungerechnet die ſchwarze Zeichnung — vorkommt. Ein anderer Clairobscurſchnitt in drei Platten ſtellt die Jungfrau auf dem Halbmonde ſtehend dar. Seine 40 Bilder zum Sündenfall und der Erlöſung wurden 1604 in Hamburg unter Dürers Namen publicirt. Monogramm: zwei A ineinandergeſchoben. — Sein Bruder Erhard Altdorfer, Baumeiſter und Hofmaler des Herzogs von Mecklenburg, zeichnete die Bilder zur niederdeutſchen lübecker Bibel von 1533, ferner zu den roſtocker Ausgaben des Reineke Fuchs 1539 ff., verſchiedene Titeleinfaſſungen, Ritter, Landsknechte u. dgl. m. [2]

---

[1] Reproduction derſelben in R. Weigels *Meisterwerke der Holzschneidekunst.*

[2] Meyers *Künstlerlexikon* I. S. 536—554.

Auch Altdorfers Schüler Michael Oſtendorfer, † 1559 in Regensburg, pflegt unter denjenigen Malern genannt zu werden, welche gleichzeitig Formſchneider geweſen ſein ſollen. Allein ſeine Verhandlungen mit dem Rath von Regensburg betreffen immer nur das Aufnehmen von Anſichten der Stadt, beziehungsweiſe das Zeichnen auf Holz, nicht aber das Schneiden. Illuſtrationen von ihm befinden ſich in einer Beſchreibung des Zuges gegen die Türken von 1532, in Apianus »Inſtrumentenbuch«, Ingolſtadt 1540, in N. Gallus »Catechismus Predigsweiſe geſtellt«, Regensburg 1554, in desſelben Reformators »Suma der Rechten waren Lehre«, ebenda 1574.

Hans Muelich oder Mielich von München (1515—1572) Maler in Dienſten Herzog Albrechts V. von Baiern, zeichnete für den Holzſchnitt u. a. Bilder aus dem Schmalkaldiſchen Kriege.

Auch der Name Hans Holbeins des Jüngeren ſpielt, wie früher erwähnt wurde, in dem Streite über die Eigenhändigkeit eine grosse Rolle. Der Umſtand, dass ſich unter dem grossen Schatze ſeiner Zeichnungen keine Entwürfe für die als ſein Werk bekannten Holzſchnitte finden, und das Vorkommen eines Formſchneidermonogramms HL auf Schnitten nach ſeiner Zeichnung, welches auf unſeren Künſtler gedeutet wurde, erſchienen als Argumente für die Eigenhändigkeit. Aber jener Umſtand lässt ſich leicht dadurch erklären, dass Holbein unmittelbar auf den Holzſtock gezeichnet hat und jener H. L. iſt Hans Lützelburger genannt Franck. Ueber deſſen Lebensumſtände iſt bisher nur ermittelt worden, dass er von 1523 an in Baſel thätig geweſen und 1527 daſelbſt geſtorben iſt; 1522 ſcheint er in Augsburg geweſen zu ſein. Ob er mit einem der Franck, welche als Formſchneider genannt werden, identiſch ſei oder nicht, muss vorläufig dahingeſtellt bleiben. Den Namen Lützelburger fand Woltmann [1] mehrfach in Kirchenbüchern zu Colmar.

Der Künſtler nennt ſich zum erſtenmal und zwar HANS LEVCZELBVRGER FORMSCHNEIDER 1.5.22 auf einem grossen Holzſchnitte nach einem unbekannten Meiſter N. H.: Kampf zwiſchen Bauern und nackten Männern in einem Walde. Von ſeiner Hand rührt eine grosse Zahl der Schnitte nach Holbein her; ſo grösstentheils die Bilder zum Alten Teſtament und der Todtentanz (Blatt 35, die Herzogin, trägt das Monogramm HL), das Bildniss des Erasmus von Rotterdam mit dem Terminus, vier Alphabete lateiniſcher Initialen (kleiner Todtentanz — W und X bezeichnet Hanns Lutzelburger Formſchneider genannt Franck —, tanzende Bauern, ſpielende Kinder, Ornamente), endlich das Titelblatt zu der 1522 bei Thom. Wolff in Baſel erſchienenen deutſchen Ausgabe des Neuen Teſtaments.

Ob nun Hans Holbein (geb. 1497 in Augsburg, † 1543 in London) ſelbſt in Holz geſchnitten oder aber nur auf die Holzplatte gezeichnet haben möge, welche Andere ſchneiden ſollten, auf jeden Fall war dieſe künſtleriſche

[1] Holbein 1. Aufl. II. Bd. 1868.

Perſönlichkeit von bedeutſamſtem Einfluſſe auf die Entwickelung unſerer Kunſt. Seine lebendige Phantaſie und ſein Gedankenreichthum ergingen ſich frei in den Entwürfen, welche nur mit der Feder ausgeführt zu werden brauchten und als Broterwerb nicht zu verachten waren. Die rege Verlagsthätigkeit in Baſel ſorgte für die Aufträge, und nach Woltmanns Berechnung hat er ausser ungefähr zwanzig Alphabeten die Zeichnungen zu etwa 315 kleinen oder grossen Holzſchnitten geliefert.

In den erſten Jahren ſeines baſeler Aufenthalts entwarf Hans Holbein vorzüglich Initialen und Umrahmungen, welche urſprünglich für die Titelblätter beſtimmter Bücher gemacht waren, dann aber häufig auch für andere benutzt wurden. So kommt ſeit 1515 (namentlich in Druckwerken des Freundes des Erasmus, des gelehrten Buchdruckers und Chalcographen Johannes Froben in Baſel, geb. 1460 in Hammelburg in Franken, † 1527), eine Niſche mit der Bezeichnung HANS HOLB. vor mit zwei candelaberartigen Säulen, auf welchen zwei Flügelknaben die Enden eines Blumengewindes halten, in deſſen Mitte ſich ein dritter kleiner Genius wiegt, der in's Horn ſtösst. Andere Knaben ſind um den Vorhang zwiſchen dieſen Säulen beſchäftigt, auf welchem der Buchtitel erſcheint, oder ſtehen auf der Wacht, halten ein Schild mit dem Buchdruckerzeichen u. ſ. w. Aehnliche Compoſitionen, architektoniſche Rahmen im Renaiſſancegeſchmack mit Pflanzenornament, Vaſen, Genien &c. finden ſich mehrfach von ihm.

Faſt von gleichem Alter (1516) iſt eine Umrahmung bezeichnet H. H. mit Mucius Scævola, den Schreiber ermordend, dann die Hand über das Kohlenbecken haltend, in Metallſchnitt ausgeführt.

Viele derartige Zeichnungen, welche früher unter Hans Holbeins Namen gingen, werden von der neueſten Forſchung deſſen Bruder Ambroſius zugetheilt und ſind weiter unten zu erwähnen. Dem Erſteren verbleiben [1] die Titelblätter mit Marcus Craſſus, welchem die Parther geſchmolzenes Gold in den Schlund giessen; mit Tantalus, welcher den Göttern ſeinen Sohn Pelops zum Schmauſe vorſetzt; mit Hercules, der den Cerberus und den nemæiſchen Löwen bezwingt, und Orpheus; mit dem Tode des Curtius; mit Tritonen und Nymphen; mit dem Selbſtmorde der Cleopatra und dem Tempelräuber Dionys; mit einer Darſtellung der Weibermacht: Paris, Salomo, David und Bathſeba, Pyramus und Thisbe.

Im Jahre 1522 als Titelblatt des Novum Teſtamentum des Erasmus und ſpäter namentlich in Wörterbüchern kommt die Tafel des Kebes vor, eine allegoriſche Darſtellung der Gefahren und Verlockungen, welche der Menſch auf dem Wege zur *Burg der wahren Glückſeligkeit* zu beſtehen hat, eine reiche über alle vier Ränder des Titels ſich ausbreitende Compoſition, bezeichnet  .

[1] Woltmann a. a. O. 196 ff.

Für die von Ulrich Zaſius herausgegebenen »Stadtrechte und Statuten der löblichen Stadt Freiburg im Breisgau« (Baſel 1520 bei Adam Petri) zeichnete Holbein zweimal als Titel das Stadtwappen, das einemal mit Pfauenfedern als Helmzier und von einer architektoniſchen Umrahmung mit Kindergenien eingeſchloſſen (der Holzſchnitt mit dem nicht abgedruckten Schnitte befindet ſich im Rathhauſe zu Freiburg), dann mit Löwen als Schildhaltern; auf der Rückſeite des Titels die Schutzheiligen der Stadt in einer Renaiſſance-Umrahmung und mit des Meiſters Monogramm.

An dieſe Titelblätter reihen ſich Zierleiſten mit köſtlich humoriſtiſchen Compoſitionen: Bauerntanz, [1] Bauern, welche den Fuchs als Gänſedieb

Fig. 65.

Der Sündenfall, von H. Holbein.

verfolgen, Kinderreigen; ferner die Fülle lateiniſcher und griechiſcher Zierbuchſtaben, von welchen mehrere Alphabete bereits erwähnt wurden, und die Buchdruckerzeichen für Valentin Curio (die Tafel des Parrhaſius), für Bebelius (ein Palmbaum, auf deſſen Zweigen eine Platte laſtet), für Thomas Wolff (ein Gelehrter, den Finger auf die Lippen legend), für Mathias Bienenvater in Bern (ein Bär von Bienen umſchwärmt), für Chriſtoph Froſchover in Zürich (Fröſche auf einen Baum kletternd oder Kinder auf Fröſchen reitend).

Die erſten baſeler Ausgaben des Neuen Teſtaments in Luthers Ueberſetzung (bei Adam Petri 1523) haben einen Titel von Holbein: Petrus und Paulus, die Octavausgabe auch noch mehrere Illuſtrationen. Von dem

[1] Vergl. den Entwurf zur Faſſade des Hauſes zum Tanz in Baſel, Kunſthandwerk II. Jahrg. 12. Heft.

grössten Reichthum iſt der von Lützelburger geſchnittene Titel zur Wolff'ſchen Ausgabe des Neuen Teſtaments: oben die Taufe Chriſti, auf den übrigen Randleiſten Scenen aus der Apoſtelgeſchichte; ebenda 21 Bilder zur Offenbarung, unter ſichtlichem Einfluſſe des Dürer'ſchen Werkes und darum beſonders wichtig für die Charakteriſtik beider Meiſter. In der Petri'ſchen Ausgabe des Alten Teſtaments von demſelben Jahre werden einige Bilder Holbein zugeſchrieben. Von ihm iſt ferner der Titel zu Bugenhagens Interpretation der Pſalmen (1524), ſpäter in Münſters Cosmographey übergegangen und ein Titel mit der Kreuztragung.

Die Folge von 90 Bildern zum Alten Teſtamente erſchien 1538 in Lyon, zum grössten Theil in einer lateiniſchen Bibel, dann ſelbſtändig als Hiſtoriarum ueteris instrumenti icones; wie früher erwähnt, ſind dieſe Schnitte der Hauptſache nach Lützelburgers Werk und da dieſer ſchon 1526 ſtarb, ſind die Compoſitionen mindeſtens 12 Jahre vor das Erſcheinen derſelben zu ſetzen. Aus dieſem Cyklus iſt Fig. 65, den Sündenfall darſtellend.

Mitten in die reformatoriſche Bewegung führen uns zwei Holzſchnitte, der eine, wahrſcheinlich von einem Flugblatte, den Ablasshandel in einer prächtigen Kirche, unter den Augen des Papſtes, draussen aber die wahrhaft Bussfertigen, die ſich vor Gott demüthigen, zeigend, der andere, von dem 1527 erſchienenen Evangeliſchen Kalender des Dr. Johannes Copp, in ähnlicher Gegenüberſtellung Bürger und Bauern (das Volk, wie man heute ſagen würde) die ſich »Chriſtus dem wahren Lichte« nahen, welchem Geiſtliche aller Grade den Rücken kehren, um unter der Anführung von Plato und Ariſtoteles dem Abgrunde entgegenzugehen.

In die Zeit von Holbeins Weggang von Baſel (1526) fallen auch noch die Zeichnungen zum Todtentanz, wie herkömmlicherweiſe die Bilder genannt werden, welche zwar keinen Reigen darſtellen, aber doch von derſelben Idee ausgehen, wie die mittelalterlichen Todtentänze und durch derartige Darſtellungen angeregt ſind. Die Herausgabe erfolgte erſt 1538, alſo gleichzeitig mit den bibliſchen Bildern und ebenfalls in Lyon. Inzwiſchen (1528) war Holbein aus England nach Baſel zurückgekehrt, und dort, wahrſcheinlich 1530, entſtand das Bildniss des Erasmus »mit dem Terminus« (der Bildſäule des Grenz- und Wegegottes) oder »im Gehäuſe« (nach der ſchönen Renaiſſanceniſche, in welcher der Gelehrte ſteht). 1535, als Holbein bereits ganz nach London übergeſiedelt war, erſchien (in Baſel gedruckt) die erſte engliſche Bibel mit reichem Titelblatte von ſeiner Hand. Ferner enthalten die 1542 erſchienene »Nænia in mortem Thomæ Viati« das Profilbild des Gefeierten, Sir Thom. Wyat, Cranmers Katechismus von 1548 drei kleine Holzſchnitte, und mehrere Verlagsartikel von Reinhold Wolfe in London Initialen und Druckerzeichen von ihm. Endlich lieferte er für die erſte Ausgabe von Hall's Chronik 1548 das ſchöne Titelblatt mit König Heinrich VIII. im Kreiſe ſeiner Räthe.

Ambroſius Holbein, des berühmten Hans (wahrſcheinlich um

wenige Jahre) älterer Bruder, entwarf Titelblätter, zu welchen Lucian's Göttergeſpräche die Stoffe geliefert hatten: für Froben in Baſel 1517 die Verläumdung, welche von Unwiſſenheit, Misstrauen, Neid u. ſ. w. unterſtützt einen Mann mit beſonders grossen Ohren bethört, angeblich zuerſt für das Privilegium Leo's X., welches den Erasmus gegen pfäffiſche Anſchwärzungen

Fig. 66.

Der Kindernarr (Das Narrenſchiff).

in Schutz, nimmt benutzt, und 1518 das Hofleben: die Wanderung eines Mannes, welchem die Hoffnung die Opulentia auf dem Throne zeigt, der aber der Knechtſchaft, Täuſchung, Arbeit, Verachtung, Verzweiflung in die Hände fällt; ferner für den Buchdrucker Cratander (Kraftmann) die untere Leiſte eines Rahmens: der Galliſche Hercules, an deſſen Zunge die Ohren ſeiner Zuhörer vermittelſt einer Kette gefeſſelt ſind — Allegorie der Beredtſamkeit. Für Frobens Ausgabe der »Utopia« des Thomas Morus, in welche

auch mehrere ältere Schnitte nach Hans Holbein aufgenommen wurden, lieferte Ambroſius den Haupttitel (Lucretia) und mehrere ſich auf den Inhalt des Werkes beziehende Darſtellungen. Ausserdem Titelblätter mit dem Tod als Mäher, mit Beiſpielen von Weibermacht und Weiberliſt, Illuſtrationen zu Gengenbach's Komödie »Nollhart« 1517 und zu Th. Murner's »Geuchmatt« 1519 (vgl. S. 413).

Nicht ermittelt iſt bis jetzt der Meiſter, welcher die Illuſtrationen zu Sebaſtian Brants »Narrenſchiff« (Baſel 1494) geliefert hat. Der Autor ſcheint durch einige Aeusserungen einen Antheil an den Bildern für ſich ſelbſt zu beanſpruchen; es ſteht dahin, ob er damit nur meint, er habe dem Zeichner angegeben, wie er ſein Buch illuſtrirt zu haben wünſchte, oder ob er vielleicht ſelbſt Skizzen gemacht habe, deren Ausführung dann einer kunſtfertigen Hand überlaſſend. Fig. 66, der Kindernarr, iſt dieſem Werke entlehnt.

Hans Baldung genannt Grien (oder Grün, — *Grünhans* nennt ihn Dürer) 1480 zu Schwäbiſch Gmünd geboren, frühzeitig am Oberrhein thätig, und 1545 in Strassburg geſtorben, hat für den Holzſchnitt viel gezeichnet, z. B. zu der 1516 in Strassburg erſchienenen Auslegung der zehn Gebote (die Schnitte ſind theilweiſe wieder benutzt in Geilers v. Kaiſersperg »Buch der Sünden des Mundes«, Strassburg 1518), zu »Schimpff und Ernſt«, zu Kempfer's Epiſteln und Evangelien, Kolmar 1543, zwei Folgen mit den Apoſteln, zahlreiche einzelne Blätter bibliſchen und profanen Inhalts, darunter die Mütter (Fig. 67), ein für die Manier des Künſtlers bezeichnendes Blatt. Drei Holzſchnitte mit Pferden, ſämmtlich von 1534, das eine bezeichnet IO. BALDVNG FECIT, die beiden anderen ohne den Vornamen, gelten für eigene Verſuche H. Baldungs im Formſchnitt.

Auf einem Bildniſſe Melanchthons vom Jahre 1519 findet ſich die Bezeichnung Io. WECHTLIN FACIEBAT und daneben zwei gekreuzte Pilgerſtäbe. Dieſes Monogramm und eine Notiz auf dem Titelblatte einer Folge von Holzſchnitten: Passio Jesu Christi &c. (o. O. u. J., aber wie es ſcheint 1508 erſchienen) haben zu der richtigen Erklärung eines bekannteren Monogramms, Io V zwiſchen zwei Pilgerſtäben, geführt, nach welchem früher der Meiſter von den Franzoſen *le maître aux bourdons croisés,* von den Deutſchen aber *Joh. Ulrich Pilgrim* genannt wurde, ein Name, welcher nunmehr aus der Kunſtgeſchichte ausgemerzt iſt. Wechtlin, auch Wechtel, Wüchtelin u. a. geſchrieben, wurde 1514 Bürger von Strassburg; nach 1519 kommt ſein Name nicht mehr vor. Von ihm exiſtirt eine Anzahl von Clair-obscur-Schnitten, ferner drei anatomiſche Zeichnungen zu dem »Feldbuch der Wundarzney des Meiſter Hans von Gerszdorff genannt Schylhans« Strassburg 1517, mehrere Titelumrahmungen u. a. m. Ob er ſelbſt Formſchneider geweſen, bleibt unentſchieden.

Ebenſo iſt es zweifelhaft ob die beiden Heinrich Vogtherr, der ältere geb. 1490, der jüngere geb. 1513, (wie sie auf dem »Kunſtbüchlein

von allerley seltzamen und wunderbaren fremden Stücken«, Strassburg 1538, angeben) die Bilder zur Bibel (Strassburg 1530—1537), zum »Chriſtlichen Loosbuch« &c. nur erfunden oder ſelbſt geſchnitten haben.

Fig. 67.

Die Mütter, von H. Baldung Grien.

Dagegen kennen wir einen ſtrassburger Formſchneider in Veit Rudolph Speckle, welcher die Abbildungen zu dem 1542 in Baſel erſchienenen Kräuterbuch des Leonhart Fuchs nach den Zeichnungen der Maler Heinrich Füllmaurer und Albert Meyer ausführte. Auch ſein Sohn Daniel, der Verfaſſer des berühmten Werkes »Architectura von Feſtungen«, geb.

1536, † 1617 in Strassburg, war in ſeiner Jugend Formſchneider. Man kennt von ihm zwei Anſichten des Münſters ſeiner Vaterſtadt, die eine grössere von 1566, gemeinſchaftlich mit Bernhard Jobin, der auch als nürnberger Formſchneider genannt wird, die kleinere von 1587.

Der Maler und Zeichner Tobias Stimmer in Strassburg, geb. 1534 in Baſel, von welchem eine Menge Porträts, religiöſe Carricaturen u. a. exiſtiren, iſt häufig zu den Formſchneidern gerechnet worden, aber ohne Beweis. — Sein Schüler ſcheint der Zeichner und Radirer Chriſtoph Maurer (Murer), geb. in Zürich 1558, † 1614, geweſen zu ſein.

Holzſchnitte mit dem Zeichen I. K. in einer berner Ausgabe von »J. Boccatii opus de claris mulieribus« (1539), ferner ſolche in »Schimpff und Ernſt durch alle Welthändel« (ebenda 1542), und andere Arbeiten für ſtrassburger, kolmarer und frankfurter Drucker werden dem Jacques Kerver von Paris zugeſchrieben, welcher im Elſass und am Oberrhein gelebt haben ſoll.

Für ſtrassburger und baſeler Buchhändler war vielfach beſchäftigt Urs Graf *(Vrſus Graf, Goldſchmied vnd munziſenſchider* [Stempelſchneider] *zvo Baſell*, wie er ſich auf einer Federzeichnung von 1523 in der baſeler Bibliothek nennt). Wir haben von ihm zahlreiche Titeleinfaſſungen, Bilder aus der Leidensgeſchichte, die Geſtalten ſchweizeriſcher Bannerträger. Einige Blätter ſcheint er ſelbſt geſchnitten zu haben. Ueber die Bedeutung des Dolchmeſſers, welches ſich mehrmals bei ſeinem, wie bei des Folgenden Monogramm findet, wurde oben (S. 389) geſprochen.

Niklas Manuel, genannt Deutſch (man nimmt an, dass er der natürliche Sohn eines Manuel Alleman geweſen ſei), geb. 1484 in Bern, † ebenda 1530, Maler, Dichter, Soldat, Staatsmann, eifriger Förderer der Reformation, hat möglicherweiſe des Broterwerbs halber auch das Schneidemeſſer gehandhabt. Sein Monogramm tragen die zehn Blätter einer Folge, die klugen und die thörichten Jungfrauen darſtellend (1518), verſchiedene fliegende Blätter, ferner kleine Leiſten in Seb. Münſter's »Geographia Ptolomaei«. — Sein Sohn Hans Rudolph Manuel Deutſch, geb. 1525 in Erlach, † 1571, war in derſelben Weiſe thätig.

Joſt Amman, geb. 1539 in Zürich, † 1591 in Nürnberg, ein ungemein fruchtbarer Künſtler, namentlich Zeichner für den Holzſchnitt, hat mehrmals ſeinem Monogramm ein kleines Schneidemeſſer beigefügt, ſo dass der Schnitt der betreffenden Blätter unzweifelhaft ihm ſelbſt zugeſchrieben werden muss. Dahin gehören insbeſondere die 55 Darſtellungen in dem Kartenſpielbuch »Jodoci Ammanni, civis Noribergensis, Charta lusoria«, Nürnberg 1588. Seine ausserordentlich zahlreichen Illuſtrationen zu Büchern der verſchiedenſten Art, ſeine Trachtenbilder &c. ſind als lebendige Bilder aus ſeiner Zeit auch culturgeſchichtlich von grosser Wichtigkeit. Wir geben am Schluſſe des Abſchnitts »Formſchneidekunſt« das von Amman 1566 componirte Buchdruckerzeichen der Firma: Georg Rabe, Sigmund Feyerabend und Weigand Han in Frankfurt a. M., für welche er vorzugsweiſe

thätig war. — Nach ſeinen Zeichnungen hat u. A. Lucas Maier geſchnitten.

Gleichzeitige Formſchneider in der Schweiz ſind Rudolph Wyſſenbach, welcher z. B. nach Zeichnungen des jüngeren Manuel Deutſch gearbeitet, ferner 17 Blätter Prachtbauten geſchnitten hat, Chriſtoph Schweitzer, beide in Zürich, Hans Furtenbach, Meiſter J. F., welcher vielfältig nach Holbein gearbeitet hat, Urban Wyss (Kalligraph und Formſchneider in Zürich), Heinrich Holzmüller, Herausgeber des »Schön

Fig. 68.
Kurſächſ. Wappen, von Lucas Cranach.

Grund vnd Fundamentbuch lateiniſcher und Teutſcher geſchrifften,« Baſel 1553, Hans Chriſtoph Stimmer, des obengenannten jüngerer Bruder, Herausgeber von Schreibbüchern, Conrad Mareſchall von Brunnentraut, Chriſtoph van Sichem, 1550—1573 in Baſel, Ludwig Frig in Zürich. — Baſtian Heidegger, geb. 1520 in Zürich, lebte in Wien. Sein Monogramm, B, F und H zuſammengezogen, findet ſich auf einigen Blättern der »Kriegsbeſchreibung oder Kriegsregierung nach alter deutſcher Ordnung. Von Reinhard der Aelter grave zu Solms &c.« 1559.

Die Cranach'sche Schule verpflanzte die Cultur des Formſchnitts nach Sachſen.

Der Gründer dieſer Schule, Lucas Cranach d. ä., geb. 1472 zu Kronach in Oberfranken, kam in den Dienſt des Kurfürſten Friedrich III. des Weiſen von Sachſen, des Stifters der Univerſität Wittenberg, lebte 1506—1550 in Wittenberg, dann theils in Augsburg in der Nähe des dort von Karl V. gefangen gehaltenen Kurfürſten Johann Friedrich des Großmüthigen, theils in Weimar, wo er 1553 ſtarb. Wir haben ihn bereits in dem Abſchnitt Miniatur als Zeichner für das Gebetbuch Maximilians kennen gelernt (S. 240). Für den Holzſchnitt zeichnete er zahlreiche Bildniſſe der ſächſiſchen und anderer Fürſten ſeiner Zeit, der Reformatoren, ferner Bilder zur bibliſchen und Heiligengeſchichte, Randverzierungen, Wappen u. a. m. Von den Folgen mögen erwähnt werden die 15 Darſtellungen »Passio D. N. Jesu Christi« 1509, 119 Darſtellungen zu »Dye Haigung des hochlobwurdigen heiligthums der Stifftkirchen aller heiligen zu Wittenberg« 1509 (daraus Fig 68: das kurſächſiſche Wappen mit den gekreuzten Schwertern), 33 Darſtellungen zu »Hortulus animae« 1518, 26 Bll. »Passional Christi et Antichristi« 1521, Jlluſtrationen zu Fabian Auerswald's »Ringerkunſt« 1539. 10 Bll. ſatiriſche Compoſitionen zur Geſchichte des Papſtthums 1545, 12 Bll. zu »Das Symbolum der heiligen Apoſteln durch D. M. Luther«. Wittenberg 1548, 14 Bll. Christus, die Apoſtel und Paulus. Wahrſcheinlich hat er Einzelnes ſelbſt geſchnitten. Als Monogramm gebraucht er ſeine Initialen und einen Drachen, deſſen Flügel aufwärts ſtehen. Desſelben Zeichens, aber die Flügel in horizontaler Richtung, bedient ſich ſein Sohn Lucas Cranach d. J. geb. 1505, † 1586. Die Uebereinſtimmung der Monogramme und des Stils der Zeichnungen macht es häufig zweifelhaft, ob ein Werk dem Vater oder dem Sohne zugehört. Von dem letzteren rühren ebenfalls verſchiedene Bildniſſe her, ferner die Illuſtrationen zu der 1542 in Leipzig von Nicolaus Wolrab gedruckten Bibelüberſetzung Luthers.

Aus der Schule des älteren Cranach gingen zahlreiche Maler, Holzſchneider und Kupferſtecher hervor. Die Monogramme der Meiſten ſind bisher nicht mit Sicherheit gedeutet worden. Von Namen kennen wir Melchior Schwarzenberg, welcher 1516 in Roſtock und ſpäter in Wittenberg arbeitete. — Jakob Lucius aus Kronſtadt in Siebenbürgen (Monogramm ILCT = Joh. Lucius Corona Tranſylvanus), der 1556 eine Buchdruckerei in Wittenberg, 1564 die Univerſitätsbuchdruckerei in Roſtock hatte und 1579 in Helmſtedt arbeitete, wo er 1597 ſtarb. Sein Hauptwerk iſt die niederdeutſche Bibel zu Roſtock 1580. Auch hatte er Antheil an der Bibel Hans Lufts in Wittenberg 1540 und ſchnitt den Stammbaum des mecklenburgiſchen Fürſtenhauſes nach Cornelius Crommeny 1578. — Gottfried Leigel (der aus dem Monogramm G. L. herausgeleſene Name iſt unſicher) aus Holſtein, ſchnitt 1527 für Hieronymus Emſers antilutheriſche Bibelüberſetzung, Dresden, ferner für das Wittenberger Neue Teſtament (1527 bei Lother) und für Hans Lufts Bibel. — Peter Gottland oder Roddelſtet von Gottland, um 1553 Hofmaler in Weimar, † nach 1572 (nach ſeiner

Zeichnung ſchnitt Wolfgang Sthurmer in Leipzig 1549 die Bildniſſe dreier ſächſiſcher Prinzen) und Georg Scharffenberg von Görlitz, 1569 bis 1576, der in Frankfurt a. O. arbeitete. — Zacharias Wehm in Dresden, Ende des XVI. Jahrhunderts, war ein Schüler des jüngern Cranach.

Hier iſt auch Hans Broſamer anzureihen, ein Maler, Stecher und Formſchneider, deſſen Monogramm HB oft Verwechſelungen zwiſchen ihm und Baldung Grien herbeigeführt hat. Er war, wie man annimmt, in Fulda und etwa 1506 geboren, lebte dort und zuletzt in Erfurt, wo er 1552 oder 1554 geſtorben ſein ſoll. Er fügt gelegentlich ſeinem Zeichen ein Schneidemeſſer bei und nennt ſich auf einem Bildniss des Landgrafen Philipp von Heſſen ausdrücklich *Formſchneider*. Arbeiten von ihm finden ſich in der niederdeutſchen lutheriſchen Bibel von 1536 (Magdeburg), in »Passio unſ. H. Jeſu Chriſti« Frankfurt 1551, in »Bibliſche Hiſtorien«, Frankfurt 1553, in der wittenbergiſchen Bibel von 1558 u. a.: ferner hat man von ihm die Bildniſſe des Hans Sachs 1545, des Eoban Heſſe 1533 &c.

Aus der Gruppe der deutſchen Kleinmeiſter, welche nach dem Vorgange Dürer's ſich dem Renaiſſanceſtil zuwandten und die graphiſchen Künſte vorzüglich nach der Seite der Technik fortbildeten, haben noch für den Holzſchnitt Bedeutung:

Hans Sebald Behaim (Beham, Böhm), von dem ein Ornament aus dem »Kunſt- und Lehrbüchlein« den Anfang dieſes Abſchnitts ziert (S. 359) 1500 in Nürnberg geboren, 1540 wegen gottloſen Lebenswandels von dort weggewieſen, 1550 (nach Neudörffer 1544) in Frankfurt geſtorben. Von dieſem angeblichen Schüler Dürers ſind mehrere hundert Holzſchnitte bekannt. Von den letzteren z. B. »Bibliſch Hiſtorien figurlich fürgebildet Durch den wolberumpten Sebald Behem von Nurenberg«, Frankfurt 1535; die erſten Patriarchen mit ihren Frauen und Kindern, 10 Bll., Nürnberg 1533 oder 1535; die Paſſion, 8 Bll.; »Typi in Apocalypſi Joh. depicti«, Frankfurt 1539; Geſchichte vom verlorenen Sohn, 4 Bll.; »Das Kunſt- und Lehrbüchlein Sebalden Behams malen und reissen zu lernen &c.« Frankfurt 1546; »Chronica. Beſchreibung und gemeine Anzeyge von aller Welt Herkommen &c.«, Frankfurt 1535; Bauernfeſt in 6 Bll.

Jakob Binck von Köln, als deſſen Geburtsjahr 1490 und 1504 angegeben wird und der 1568 oder 1569 in Königsberg ſtarb, war vorzugsweiſe Maler und Stecher. Chriſtian III. von Dänemark, an deſſen Hofe er mehrere Jahre lebte, ertheilte ihm 1549 den Auftrag, ſein Bild und Wappen behufs des Holzſchnitts zu zeichnen; dasſelbe iſt in der 1550 in Kopenhagen erſchienenen däniſchen Bibel abgedruckt, welche ausserdem mehrere Schnitte nach Binck enthält. Ausserdem gibt es ein Blatt von ihm mit einer Allegorie der Eitelkeit.

Heinrich Aldegrever, Maler, Stecher und Goldſchmied, 1502 in Paderborn geboren, Schüler Dürers, lebte 1532—1558 in Soeſt, wesshalb er ſich auf dem in Holz geſchnittenen Bildniſſe des Herzogs Wilhelm von

Cleve von 1541 *Suzatienſis* nennt; der Beiſatz *faciebat* macht es glaublich, dass er dieſen und die wenigen anderen Holzſchnitte mit ſeinem Namen — ein Herr, den eine Frau fussfällig bittet, eine heil. Barbara, Pyramus und Thisbe — ſelbſt geſchnitten habe.

Ein Schüler Aldegrevers war der überaus fruchtbare Melchior Lorichs, auch Lorch, in Flensburg etwa 1527 geboren, † nach 1593. Die Gunſt Chriſtians III. von Dänemark machte ihm möglich, ſich in Süddeutſchland zum Formſchneider und Kupferſtecher auszubilden, 1557 und 1567 begleitete er kaiſerliche Geſandtſchaften nach Konſtantinopel, dazwiſchen und ſpäter lebte er abwechſelnd in Hamburg und Kopenhagen. Die Frucht ſeines mehrjährigen Aufenthalts im Orient erſchien erſt nach ſeinem Tode in dem Werke »Des Weltberühmten kunſtreichen und wohlerfarnen Herrn Melchior Lorichs flensburgensis wolgeriſſene Figuren zu ross und fuss ſamt ſchönen türkiſchen Gebäuden &c.«, deſſen Schnitte er 1570—1582 gefertigt hatte. Sein Meiſterſtück aber iſt die figurenreiche Compoſition Die Sündflut, auf zwei Platten geſchnitten, ohne Datum. Von einzelnen Blättern mögen das Bildniss Wilhelms von Grumbach, 1567, die Sibilla Tiburtina 1571, der Tod und eine weibliche Figur 1590 erwähnt werden; ferner »Contrafactur der Ceremonien, ſo die Moskowiter bei ihrem Gottesdienſt gebrauchen«.

Virgil Solis, geb. 1514, † 1562 in Nürnberg. Seine Thätigkeit war erſtaunlich gross: in Naglers Künſtlerlexikon ſind 626 Kupferſtiche und 35 Nummern Holzſchnitte aufgezählt. Zu den letzteren gehören die Folgen: 147 Bll. »Bibliſche Figuren des alten und neuen Teſtaments«; dieſelben, durch die Bildniſſe der Kurfürſten Friedrich und Otto Heinrich von der Pfalz vermehrt, für die Lutheriſche Bibel, Frankfurt 1561, ferner für Dietenbergers katholiſche Bibel, Köln 1564 benutzt; Copien nach Dürers grossen und kleinen Illuſtrationen zu »Ad. Reisnerii Jeruſalem«, Frankfurt 1563, zum »Heldenbuch«, ebenda 1590, zur Geſchichte Böhmens, zu Ovid, Virgil, Aeſop u. a. m.

Nicolas Solis, angeblich der jüngere Bruder des Vorigen, 1528 bis 1571, hat u. a. 20 Bll. nach Dürers kleiner Paſſion für ein Werk »Paſſio unſers Lieben Hern Jheſu Chriſti« 1571 geſchnitten. — Seine Zeitgenoſſen in Nürnberg waren Hans und Martin Weigel (Weygel).

Balthaſar Jenichen war Stecher und Holzſchneider in Nürnberg im letzten Drittel des XVI. Jahrhunderts; dem von ihm geſchnittenen Bildniss des Virgil Solis verdanken wir die wenigen Nachrichten über des Letzteren Leben; ebendaſelbſt um dieſelbe Zeit Wolfgang Stiber oder Stüber.

In Köln lebte und arbeitete viel für dortige Buchdrucker um die Mitte des XVI. Jahrhunderts Anton Woenſam, genannt nach ſeinem Geburtsorte Anton von Worms. Sein früheſtes Werk ſcheint der Titel zu »Landfridt durch Kaiſer Carol den funfften: uff dem Reichstag zu Worms Anno MVCXXI (1521) auffgericht« zu ſein; das nächſte die Illuſtrationen zu

»Liechtenbergers Weiſſagungen«, Köln 1528; das vorzüglichſte der Proſpect der Stadt Köln von der Rheinſeite in 9 Bll. Er lieferte ferner Bilder zur Paſſionsgeſchichte in freien Copien nach Dürer 1530, für die kölner Bibel von 1532, für Rhabanus Maurus de clericorum institutione, Köln 1532, 6 Bll. mit den 12 Apoſteln, zahlreiche Heiligenfiguren, Einfaſſungen, Wappen, Buchdruckerzeichen u. dgl. m.

Von Franz Friederich, Zeichner, und Peter Holtzmeyer (nach Anderen: Peter Hille), Formſchneider, exiſtiren Bildniſſe der Kurfürſten Joachim II. und Johann Georg von Brandenburg und das brandenburgiſche Wappen. Friederich ſcheint in Weſtphalen gelebt zu haben, ſoll für den Buchdrucker Eichhorn in Frankfurt a. d. O. gearbeitet haben, wo auch P. Hille angeblich gelebt hat und 1574 geſtorben iſt.

Anſichten von Meissen und Freiburg (Freiberg?) in Münſters Kosmographie ſollen von Hiob Magdeburg aus Annaberg geſchnitten ſein.

Simon Hueter, Buchhändler in Frankfurt a. M. um die Mitte des XVI. Jahrhunderts hat angeblich die mit S. H. F(ecit) bezeichneten Schnitte in der Frankfurter Bibel von 1562 und andern Büchern geliefert.

Georg Henneberger der Vater (H mit b im zweiten Balken, etwa 1518—1550) und Georg Henneberger der Sohn (H und im zweiten Balken B) arbeitete 1575 und noch 1595.

Die erſte niederdeutſche Ausgabe des ſogen. Evangelienbuchs, welches in der Weiſe der Plenarien [1] die vollſtändigen Evangelien und Epiſteln für alle Feiertage enthält, gedruckt 1484 bei Ravenſtein und Weſtfal in Magdeburg, und andere etwas ſpätere magdeburger Drucke enthalten Holzſchnitte, welche in der Technik Verwandtſchaft unter einander zeigen, ſo dass man den Betrieb der Formſchneidekunſt um jene Zeit dort annehmen kann; der Chriſtus am Kreuz in dem erwähnten Evangelienbuche zeigt einen ziemlich geſchickten Künſtler, doch nicht entfernt auf der Höhe des Zeichners. Zahlreiche Initialen in magdeburger Drucken ſcheinen von einem **F. W.** herzurühren, welcher auch für die Druckerei in Kloſter Zinna (Marienpſalter von 1493 u. a. m.) gearbeitet haben dürfte. [2]

Iſt auch, wie es ſcheint, in dieſer Epoche der Metallſchnitt älteren Stils einerſeits durch die geſchrotene Manier, anderſeits durch den grossen Aufſchwung des Holzſchnitts zurückgedrängt worden, ſo erhielt er ſich nichtsdeſtoweniger, namentlich für Zwecke der Buchilluſtration. Und zwar ſind dergleichen Schnitte in Kupfer (die Platten) entdeckt worden, zwei Randeinfaſſungen des Meiſters J. F. in Baſel und eine allegoriſche Darſtellung: Dr. Seb. Rotenhan knieend vor drei weiblichen Bruſtbildern, über welchen das Wort *ΣΟΦΙΑ* (Weisheit) angebracht iſt, — dem Stil nach von

---

[1] Vgl. Miniatur S. 173.

[2] Ludw. Götze, *Aeltere Geschichte der Buchdruckerkunst in Magdeburg.* Magdeburg 1872.

einem Schüler Dürers herrührend. In der Ausgabe der Evangelien und Epiſteln, welche 1543 bei Barthel Grieninger in Kolmar erſchienen iſt, finden ſich Abdrücke von Metallplatten, welche der Schule Martin Schongauers und dem Ende des XV. Jahrhunderts angehören, darunter eine Darſtellung der Dreieinigkeit mit dem ſtrassburger Münſter im Hintergrunde. Hierher gehören ferner 24 Bilder zur Leidensgeſchichte von dem angeblichen Urs Gemberlein von Baſel (VG), einem Nachahmer Schongauers.

Johann Reinhard genannt Grieninger, Buchdrucker in Strassburg zu Ende des XV. Jahrhunderts, gab namentlich zahlreiche Werke mit Metallſchnitten heraus, welche faſt ſämmtlich von einer Hand herzurühren ſcheinen, ſei es nun, dass er ſelbſt Formſchneider war oder dass ein Meiſter der Schongauer'ſchen Schule ausſchliesslich für ihn arbeitete. In einem dieſer Bücher »De copia et hortulo« findet ſich auf einem Blatte, welches einen jungen Mann im Freien an einem Tiſche ſitzend, einen Becher in der Hand, darſtellt, das Künſtlerzeichen C. A., welches auch auf fünf Holz- oder Metallſchnitten des Werks »Die Geuchmatt zu ſtraff aller wybiſchen Männer« von Thomas Murner, gedruckt 1519 bei Adam Petri zu Baſel vorkommt. Bekannt ſind ferner aus Joh. Grieningers Verlage: Terenz in lateiniſcher Ausgabe von 1496 und in deutſcher von 1499, Horaz von 1498, Boethius von 1501, Virgil, Ausgabe von Sebaſtian Brant, mit 196 Metallſchnitten, 1502, eine Predigt Geilers von Kaiſersperg mit Schnitten nach einem ausgezeichneten oberdeutſchen Meiſter, 1512, »Centu Novellæ Johannis Boccatii. Hundert newer hiſtorien &c.«, die erſte Ausgabe ohne Ort und Jahreszahl, eine ſpätere mit Grieningers Namen und 1519, »Barbaroſſa, ein warhafftige beſchreibung &c.« 1520.

Ein Metallſchnitt vom Ende des XV. Jahrhunderts, aus einem deutſchen Buche genommen und die Verführung der Frauen durch gewiſſenloſe Männer darſtellend, iſt bezeichnet mit V und M ineinandergeſchoben und dahinter Z; das Monogramm erinnert an das M Z eines Kupferſtechers, welcher Matthäus Zaſinger genannt wird, und auch die Zeichnung widerſpricht dem nicht.

Die in Baſel 1476 bei Bernhard Richel gedruckten Bibliſchen Geſchichten enthalten ziemlich rohe Metallſchnitte nur im Umriss. Beſſer ſind die Illuſtrationen zu »Varia Sebaſtiani Brant Carmina», herausgegeben von Joh. Bergmann von Olpe, Baſel 1498; die Darſtellung zum Narrenſchiff iſt 1497 datirt.

Im Stil Hans Baldung Griens iſt das Stadtwappen auf dem Titel von »Der Statt Wormbs Reformation«, 1498: das Wappenſchild von zwei geflügelten Thieren gehalten, darüber auf kleineren Schilden der Doppeladler und ein einköpfiger Adler, darunter der Wahlſpruch von Worms LIBERTAS.

Ein Calvarienberg (Gotha) aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts iſt monogrammirt mit G S in verkehrter Richtung, dazwiſchen ein Krug.

In Metall und in Holz iſt mitunter derart geſchnitten worden, dass die Zeichnung in ganz feinen Linien vertieft wurde, ſomit beim Abdruck weiss auf ſchwarzem Grunde erſchien. Urs Graf hat dergleichen, dem Anſcheine nach in Holz, geliefert, z. B. eine Satyrfamilie und einen ſchweizeriſchen Bannerträger. Ebenſo iſt der Titel des Buches »Pomerium de tempore fratris Pelbarti ord. S. Franc.« ausgeführt: ein Franciscaner in einem Garten leſend, in den Ecken die Evangeliſtenſymbole; ferner ein Turnier zwiſchen zwei Rittern, umgeben von 5 kleinen Medaillons mit der verkehrt erſcheinenden Jahreszahl 1535 (Dresden); endlich die Bildniſſe Luthers und Melanchthons nach Cranach, in reichem architektoniſchem Ornament, bezeichnet T K 1563.

V.

Der Formschnitt in den Niederlanden.

Unter den zahlreichen Prätendenten, welche im Laufe der Jahrhunderte gegen Gutenberg, als Erfinder des Buchdrucks mit beweglichen Typen, aufgeſtellt worden ſind, hat ſich bekanntlich keiner ſo lange behauptet wie Laurenz Jaanszoon genannt Coſter (der Küſter) von Harlem, der zuerſt Lettern in Holz geſchnitten haben ſollte, welche Erfindung durch einen ſeiner Gehilfen nach Mainz verpflanzt worden wäre. Eben dieſem Coſter wurden denn auch angeblich ſehr frühe Holzſchnittbilder zugeſchrieben, z. B. diejenigen in dem »Speculum humanæ salvationis.« Aber wie die Perſönlichkeit unter den Händen der hiſtoriſchen Forſchung und Kritik ſich immer mehr als eine mythiſche dargeſtellt hat, ſo haben auch die frühen niederländiſchen Holzſchnitte die Prüfung nicht ausgehalten. Das genannte Werk iſt ein Auszug aus der Biblia pauperum, die Zeichnungen gehören ihrem Stil nach in die Zeit um 1460; fünf andere Blätter, welche Coſter geſchnitten haben ſollte (eine heil. Jungfrau und vier Bildniſſe), ſind als Fälſchungen entlarvt worden, und das Datum MCCCCXVIII auf einer Darſtellung der Jungfrau mit dem Kinde umgeben von vier heiligen Frauen in einem Garten (Bibliothek in Brüſſel) iſt durch das Wegradiren des L zwiſchen C und X bewerkſtelligt worden, ſo dass dieſer Schnitt nicht aus dem Jahre 1418, ſondern 1468 ſtammt. Ungefähr derſelben Zeit müſſen einzelne Blätter niederländiſchen Urſprungs in Berlin (Virgo immaculata, ferner ein Jeſus als Kind mit der Bezeichnung **Peter de Wale**), Brüſſel (St. Hubertus) u. a. zugetheilt werden.

Kann hiernach den Niederlanden auch der Ruhm, den Holzſchnitt erfunden zu haben, nicht zugeſtanden werden, ſo iſt er doch dahin zuerſt

von Deutſchland aus vorgedrungen und hat auch dort, bis in das XVII. Jahrhundert den deutſchen Charakter beibehaltend, ſich zu ſehr hoher Blüthe entwickelt.

Es gebricht nämlich keineswegs an Zeugniſſen für die Ausübung der Formſchneidekunſt in den Niederlanden zu einer früheren Zeit als diejenige, aus welcher die obengenannten Blätter herrühren. Das Statut der Genoſſenſchaft von St. Lucas in Brüſſel vom Jahre 1442 kennt bereits neben Malern *(Schilders)*, Bildſchnitzern *(Houte-bildſnyters)*, Miniatoren *(Verlichters)* und Druckern *(Printers)* die *Plaetſnyters*, Formſchneider in Holz und Metall. Und in ein Manuſcript vom Jahre 1440 »Spirituale pomerium« (Brüſſel) ſind 12 Holzſchnitte eingeklebt, welche wie die Handſchrift und gleichzeitig mit derſelben in dem Kloſter der Brüder des gemeinſamen Lebens zu Grœnendal bei Brüſſel angefertigt zu ſein ſcheinen, vielleicht von dem Abte ſelbſt, van den Bogært oder Pomerius, da dieſer dem Titel die Worte beigefügt hat *cum suis figuris*.

Die im XIV. Jahrhundert in den Niederlanden gegründete Bruderſchaft des gemeinſamen Lebens, welche die Lehren der Religion durch geſchriebene (und minirte) Bücher verbreitete, bemächtigte ſich auch der Buchdruckerkunſt gleich nach der Erfindung und gründete an verſchiedenen Orten der Niederlande Druckereien. Ihr werden daher auch mehrere von den älteſten niederländiſchen Blockbüchern zuzuſchreiben ſein.

Dieſe ſind: Ars moriendi mit ſehr ſchönen, an den Stil der kölner Schule erinnernden Bildern. Ein Exemplar der Originalausgabe befindet ſich in der Weigel'ſchen Sammlung; das Buch iſt häufig nachgedruckt worden. — Biblia pauperum predicatorum, ebenfalls in mehreren Ausgaben vorhanden. — Speculum humanae salvationis oder *Spiegel der Menſcheliker Behoudeniſſe*, eben jenes für ein Werk Coſters ausgegebene Buch mit je zwei Darſtellungen in einer gothiſchen Umrahmung auf jedem Blatte und mit Initialen, welche mit der Feder oder dem Pinſel gezeichnet ſind. — Historia seu Providentia B(eatæ) Virginis Mariae ex Cantico Canticorum, Allegorien zum Hohen Liede, die Jungfrau Maria als Sulamith und Repräſentantin der chriſtlichen Kirche. — Ein Alphabet Initialien aus menſchlichen Figuren zuſammengeſetzt (23 Buchſtaben und ein Schlussornament) unter dem A die Jahreszahl 1464. — Die ſieben Todſünden auf 8 Bll., allegoriſche Darſtellungen auf Grund der Paſſion. — Die Zeichnungen in den hier genannten xylographiſchen Büchern haben durchgängig das Gepräge der Schule Van Eyck's; für den Formſchnitt ſind kurze parallele Schattenſtriche charakteriſtiſch; die Drucke ſind mit bräunlicher Farbe ausgeführt.

Etwas ſpäterer Zeit gehören an: Speculum conversionis peccatorum mit gut gezeichneten und geſchnittenen Bildern, die wie im Speculum salvationis zu zwei neben einander ſtehen. Das Buch iſt 1473 zu Aalſt in Oſtflandern und daher wahrſcheinlich bei Dierik Martens, dem älteſten

bekannten Buchdrucker in den Niederlanden, gedruckt. — Fasciculus temporum, eine Weltchronik von Werner Rolewink de Lær, mit Anſichten von Städten und Gebäuden und einem ſegnenden Chriſtus im Stil Rogiers van der Weyden. Das Buch erſchien 1476 in Löwen, in den nächſten Jahren in Utrecht bei Hans Veldener oder Valdener, welcher nach einander in den beiden Städten und endlich in Kuilenborch in Geldern (daſelbſt erſchien: Geſchiedenis van het heylighe cruys — Geſchichte des heil. Kreuzes) eine Druckerei hatte, und ſich in der utrechter Ausgabe 1481 ſelbſt Zeichner und Formſchneider nennt. Dieſe Ausgabe brachte die Randverzierungen aus Blättern und Blüthen auf.

Von geringem künſtleriſchem Werthe ſind dann die beiden in Harlem 1484 und 1485 erſchienenen Bücher Consolatio Peccatorum des Jacobus de Theramo und Bartholomeus van de Proprietaten der dinghen, ferner Te bœck van den Leven ons Heeren J. Chr., Antwerpen 1484 bei Gerhard Leeu oder Leew, bei welchem auch im folgenden Jahre die älteſte niederländiſche Ueberſetzung der Fabeln Aeſops erſchien. Aus einem in Zwoll 1499 bei Pieter van Oos gedruckten Buche enthält die Kupferſtichſammlung in Amſterdam ein Blatt: Chriſtus heilt den Knecht des Hauptmanns zu Kapernaum, welches bereits die ſchwarze Farbe der deutſchen Drucker zeigt.

Für die Entwicklung der graphiſchen Künſte in den Niederlanden hat Lucas von Leyden, geb. 1494, † 1533, eine ähnliche Bedeutung wie in Deutſchland Dürer. Dass er aber ſelbſt Formſchneider geweſen ſei, erſcheint ſchon desshalb unglaubwürdig, weil die Zahl ſeiner ſo ſorgſam ausgeführten Gemälde und Stiche im Verhältniss zu ſeiner kurzen Lebensdauer ohnehin erſtaunlich gross iſt. Von den Holzſchnitten, welche nach ſeinen vermuthlich auf den Stock ſelbſt ausgeführten Zeichnungen angefertigt worden ſind, ſcheinen 13 Folgen anzugehören, in welchen Frauenliſt und Männerthorheit dargeſtellt war. Es kehren hier die für das bezeichnete Thema ſo häufig benutzten Typen wieder: Eva, Delila, die Tochter der Herodias &c., und zwar iſt die Mehrzahl mindeſtens zweimal componirt, für eine grössere und eine kleinere Ausgabe. Die Blätter der letzteren haben eine Einfaſſung von zwei Säulen, die einen Fries tragen, während unten eine Tafel mit Worten der heil. Schrift den Abſchluss bildet. Unter den grösseren Blättern befindet ſich auch die Darſtellung, wie ein des Ehebruches beſchuldigtes Weib ſich der Probe unterwirft, während des Reinigungseides die Hand in den Löwenrachen *(bocca della verità)* in Rom zu legen, welcher den Meineidigen die Hand zerquetſchte; ſie richtete ihre Antwort ſo ein, dass ſie die Wahrheit ſagte und doch die Schuld zu leugnen ſchien, und in Folge deſſen zerſtörte der Zauberer Virgilius das von ihm geſchaffene Kunſtwerk. Man kennt ferner von Lucas von Leyden ein Bildniss des Herzogs Puppin von Brabant in halber Figur, welches wahrſcheinlich einer 1517 zu Leyden erſchienenen Chronik von Holland entnommen iſt und noch 18 Blätter bibliſcher Scenen, Allegorien &c.

Von den Nachfolgern des Meiſters auf unſerem Gebiete ſind namhaft zu machen:

Jan Swart (Joh. Niger), geb. 1469 oder 1480 zu Gröningen, † 1535 oder 1541, welcher eine Zeit lang in Venedig gelebt und ſich ſpäter an den Maler Jan Schoreel angeſchloſſen haben ſoll, und deſſen Hauptwerk Chriſtus, vom Schiffe aus dem Volke predigend, iſt. Es wird von mehreren als eigenhändige Arbeit des Künſtlers bezeichnet.

Dirk von Star, ſo wird der treffliche Zeichner und Kupferſtecher genannt, deſſen Monogramm aus einem Stern *(Star)* zwiſchen D und V beſteht, und der bis 1544 gelebt hat; als Holzſchnitt iſt von ihm bekannt ein allegoriſches Blatt mit geflügeltem Stier und dem Wappen der Malergilde, wahrſcheinlich zur Erinnerung an die Beſtätigung der Verfaſſung dieſer Zunft durch Karl V.

Jacob Cornelisz (d. i. Cornelisſohn), geb. in Ooſtſanen im Waterland, Maler in Amſterdam im erſten Viertel desſelben Jahrhunderts. Sein noch nicht gelöstes Monogramm, in welchem die Buchſtaben J, A, W und V vereinigt zu ſein ſcheinen, wurde früher auf einen Werner van Ooſtſanen oder Jan Walter van Aſſen gedeutet. Nach ſeinen Zeichnungen ſind geſchnitten: 12 Rundblätter zur Leidensgeſchichte, zum Theil datirt mit 1511, 1512, 1514; 12 Bll. zur Geſchichte Jeſu; 6 grössere Bll. mit anderen Scenen ebendaher; 75 Bll. unter dem Titel *Een scoene storie passye met corie wt den bybel en evangelien tot lxxv fighuren*, eines mit dem Datum 1521; 7 Grossfoliobll. mit je 6 Darſtellungen zu den Tugenden und Todſünden; 4 Bilder aus dem Leben der Jungfrau auf einem Blatte; 10 Bll. mit Grafen und Gräfinnen von Holland zu Pferde, eine Art Fries bildend — dieſe ſämmtlich in Holz; ferner ein Rundblatt von 1511, die Flucht nach Aegypten, wahrſcheinlich in weichem Metall.

Cornelis Teuniſſe oder Antonisze in Amſterdam, gegen die Mitte des Jahrhunderts. Nach ſeinen Zeichnungen, meiſt allegoriſchen Inhalts, dann Bildniſſen Karl's V. und Johann's von Portugal, einem Abendmahl und einer Anſicht von Amſterdam mit der Jahreszahl 1544, ſchnitt grösstentheils Jan Ewoutzoon zu Amſterdam (J. E.). Früher wurde Teuniſſe ſelbſt für einen Formſchneider angeſehen und ihm u. a. zwei Clairobſcurſchnitte, Salomo's Urtheil und Saul und David, beide nach Frans Floris, zugeſchrieben.

Von dem Baumeiſter und Maler Pieter Coeck, geb 1490 oder 1500 in Aalſt, † 1550 oder 1553, exiſtirt ein ſeltener und vorzüglicher Holzſchnitt, eine Anſicht von Konſtantinopel mit Trachtenbildern &c. in 7 Bll., welche einen Fries bilden, 1533.

Mit welchem Rechte die Maler Martin van Veen genannt Heemskerk nach ſeinem Geburtsorte bei Harlem (geb. 1498, † 1574) — Bekehrung des Saulus, Blätter zur Geſchichte des Tobias —, Hieron. Boſch oder Bos (geb. 1480 zu Herzogenbuſch) — Verſuchung des heil. Antonius 1522 —,

Cornel. Matſys (um 1544—1560) u. a. den Formſchneidern beigezählt werden, iſt ſtreitig.

Hans Grave von Amſterdam ſchnitt 1553 in Frankfurt a. M. eine Anſicht dieſer Stadt nach der Zeichnung des Malers Konrad Fabri, zog ſich jedoch ſchweren Tadel und Strafandrohungen durch ſeinen Unfleiss zu.

Antonius Sylvius, angeblich 1525 oder 1526 zu Antwerpen geboren, ſchnitt die zuerſt 1555 in Köln herausgegebene Copie des Holbein-ſchen Todtentanzes (*Imagines mortis*, dann *De Dodendantz*, Antwerpen 1558) und arbeitete nebſt einem ſonſt unbekannten Formſchneider Bombo für das Werk des Joh. Sambuc Emblemata cum aliquot numis antiqui operis, Antwerpen 1564.

Von L. Blondeel genannt Lanzeloot in Brügge um 1545 werden acht Holzſchnitte, Bauerntänze, aufgezählt.

Joh. Stephanus, geb. 1499 zu Calcar im Cleve'ſchen und desshalb Johann Calcar, in Italien *Giovanni di Calcare fiamingo* genannt, ſoll in Italien, wo er von 1536 bis zu ſeinem Tode 1546 ſich aufhielt, Holzſchnitte gefertigt haben. Auf jeden Fall ſind die anatomiſchen Tafeln zu des Andreas Veſalius De humani corp. fabrica, wie der Autor in der erſten Ausgabe, Venedig 1538, angibt, von Calcar, alſo nicht, wie oft behauptet worden, von Tizian gezeichnet.

Der Maler Jakob Tierik (Dierik) in Amſterdam († 1567) gab 1513 das Leiden Chriſti in 64 Bll. heraus, doch iſt zweifelhaft, ob ſie von ihm geſchnitten waren.

Hans Liefrinck,[1] Formſchneider, nennt ſich auf einem ſchönen Holzſchnitt, welcher den Grafen Wilhelm von Jülich, Cleve und Berg vorſtellt; zu ſeinen bekannten Schnitten gehört ferner der höckerige Scheerenſchleifer; Liefrinck war aus Leyden und lebte bis 1580 in Antwerpen.

Ebendaſelbſt und als ſein Zeitgenoſſe arbeitete Anton Phillery (21 Bll. *Genealogia illustrissimae domus Austriae*, ein Blatt mit zwei Soldaten und einer Frau).

Petrus a Merica (auch Mericinus, alſo wahrſcheinlich aus Meereyck gebürtig) ſchnitt 1569 nach Lambert van Noort eine vorzügliche Vogelſchau von Amſterdam in 4 Bll., arbeitete ferner nach Hieronymus Bos, Frans Floris, Pieter Breughel u. A.

Von Affuerus van Londerſeel, geb. zu Amſterdam 1548, befinden ſich Schnitte, namentlich Trachtenbilder, nach Pieter van der Borcht in Nicolas Nicolay's *Vier Bücher von Raisz und Schiffart in die Türkay, Antorff* (Antwerpen) 1576. Von ihm ferner ein Chriſtus am Kreuz von Maria, Magdalena und Johannes umgeben.

Gegen Ende des XVI. Jahrhunderts wenden ſich die niederländiſchen Künſtler mit Vorliebe dem Helldunkel zu, und zwar kommt häufig dabei

[1] Zwei Formſchneider desſelben Familiennamens wurden S. 389 erwähnt.

eine Verbindung von Kupferſtich und Holzſchnitt vor, indem die Zeichnung geſtochen oder radirt, die Schattirung in Holz geſchnitten iſt. So bei den Medaillonbildniſſen der Kaiſer in dem Werk »Icones imperat. roman. ex priscis numism. delin., Antwerpen 1557«, des Hubert Goltzius (geb 1526 zu Venloo in Geldern, † 1583 zu Brügge), für welches der Formſchneider Joſeph oder Joſt Gietleughen von Courtray zwölf Jahre gearbeitet haben ſoll. Dieſelbe Manier wandten an Crispin van der Broeck (angeblich geb. 1530 zu Antwerpen, † 1602) in einer Darſtellung der Beſchneidung und Abraham Bloemart in Amſterdam (geb. 1564 oder 1567 zu Gorkum, † Utrecht 1647) in mehreren Blättern Moſes, Aaron, Joſeph, Maria, ein nacktes Kind nach Tizian u. a. Zu den Erſten, welche in Clairobscur arbeiteten, gehört Hendrick Hondius im Haag, geb. 1573 zu Duffel in Brabant, † 1610 oder 1646. Er ſchnitt nach den Originalplatten von Dürer's Bildniss des Ulrich Varnbüler und vom Rhinoceros, welche letztere zerſprungen in ſeinen Beſitz gelangt war, neue Platten für den Druck in Clairobscur, und wahrſcheinlich auch die Carricatur eines Zwergs, dem ein kleiner Hund folgt. Es exiſtiren übrigens Vater und Sohn (geb. 1580) gleiches Namens, beide Kupferſtecher, deren Werke ſchwer zu trennen ſind.

Mit grossem Erfolge arbeitete in dieſer Weiſe Hendrick Goltzius in Harlem (geb. 1558 zu Mülbrack bei Venloo, † 1617 zu Harlem), deſſen Hauptbedeutung allerdings auf dem Gebiete des Kupferſtiches liegt, von dem aber auch gegen 20 Holzſchnitte, meiſtens in Helldunkel, bekannt ſind. Nach ihm ſchnitt einen Sturm in Clairobscur Adam Willaert, geb. 1577 in Antwerpen, † circa 1660 in Utrecht.

Auch der Maler und Architekt Paul Moreelſen, geb. 1571 in Utrecht, † ebenda 1638, führte auf mehreren Platten Bilder aus, wie eine Lucretia, welche ſich in Gegenwart einer alten Sclavin den Tod gibt, und einen mit zwei jungen Mädchen tanzenden Amor.

Goltzius Schüler war Chriſtoph van Sichem,[1] geb. 1580 zu Delfft, 1600—1646 in Amſterdam. Er ſchnitt nach Zeichnungen ſeines Meiſters z. B. die heil. Cäcilie, Judith, Bruſtbild eines Mannes; ferner die vier Evangeliſten und 201 Stöcke für die 1646 bei P. J. Paets in Antwerpen erſchienene Bibel.

Ferner kommen als Holzſchneider in dieſer Zeit vor Peter Perret, Ende des XVI. Jahrhunderts; Gerhard de Jode (Gerhardus a Judaeis) berühmter Geometer, geb. 1521 zu Nimwegen oder Antwerpen, † 1591 oder 1599 zu Antwerpen; Anton van Leeſt, Ende des XVI. Jahrhunderts (vier Evangeliſten); Friedrich Bloemart, Abrahams Sohn, geb. 1601 zu Utrecht; Eduard Eckmann (erſte Hälfte des XVII. Jahrhunderts), geb. in Mecheln, der mit beſonderer Leichtigkeit und Zartheit zahlreiche Schnitte nach den

[1] Nicht zu verwechſeln mit dem gleichnamigen Baſeler Formſchneider, welcher oben erwähnt wurde.

Fig. 69.

Italieniſcher Nobile von J. Livens.

franzöſiſchen Kupferſtechern Jacques Callot (das Feuerwerk auf dem Arno) und Abraham Boſſe, ferner nach dem unter Frankreich zu nennenden Ludwig Buſſink u. A. fertigte; Dirk de Bray von Harlem (zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts, trat in ſpäteren Jahren in ein brabanter Kloſter, ſchnitt Bildniſſe, einen Chriſtus am Kreuz u. a.); J. oder S. de la Nove in Brüſſel (von ihm, datirt 1634: Urbain Grandier (der im genannten Jahre als Zauberer verbrannte Pfarrer von Loudun) ferner Sortie de Gaſton de la Ville de Bruxelles; Wilhelm Tetter, Anfang des XVII. Jahrhunderts (von ihm angeblich Bildniſſe im zweiten Theil von Opmeer's Opus chronographicum orbis univ., Antwerpen 1611).

Für Rubens arbeitete namentlich ein deutſcher Holzſchneider Chriſtoph Jegher, welcher ſich 1620 in Antwerpen niedergelaſſen hatte. Sein Geburtsjahr wird verſchieden, 1578 oder 1590 angegeben, ſein Todesjahr 1660 und 1670. Durch Rubens wurde er darauf hingewieſen, die farbige Wirkung der Gemälde, nach welchen er arbeitete, ſoviel als möglich auch im Holzſchnitt wiederzugeben, eine Richtung, welche, ſchon vorbereitet durch die Pflege des Helldunkelſchnitts, ſeitdem in den Niederlanden lebhafte Aufnahme fand. Chr. Jegher ſchnitt nach Rubens (und ſo ſehr zu deſſen Zufriedenheit, dass dieſer die Platten ſelbſt ſignirte): die Krönung der heil. Jungfrau, die Ruhe in Aegypten (Helldunkel), Suſanna mit den Alten, der trunkene Silen von zwei Satyrn geführt, Jeſus und Johannes mit dem Lamme ſpielend, die Verſuchung in der Wüſte, die Flucht nach Aegypten, Hercules bekämpft Neid und Zwietracht, die heil. Jungfrau mit dem Kinde, Mariä Himmelfahrt, Cardinal-Infant Ferdinand von Spanien, Bildniss eines bärtigen Mannes.

Rembrandt hat einen Kopf, den ſogenannten Philoſophen mit der Sanduhr, ſelbſt geſchnitten; bezeichnet iſt das Blatt nicht.

Jan Livens (Lievens, Livius) geb. 1607 zu Leyden, 1630—1633 in London, dann in Antwerpen, wo er 1663 geſtorben ſein ſoll, ein Nachahmer, nach Einigen der Schüler Rembrandt's als Maler und Radirer, behandelte auch den Holzſchnitt in einer Weiſe, dass derſelbe Aetzblättern ähnlich und zu ganz coloriſtiſcher Wirkung gebracht wird. Von dieſer maleriſchen Behandlung gibt uns das vielleicht nach Tizian, auf jeden Fall in deſſen Weiſe geſchnittene Bildniss eines venezianiſchen Nobile (Fig. 69) eine Probe. Ausser dieſem zählt man von ihm noch drei Bruſtbilder, eine Landſchaft: Waldrand mit Fernſicht, [1] und ein Blatt Kains Brudermord.

---

[1] Verkleinerte Copie in Weigels *Holzschnitte berühmter Meister.*

VI.

Der Formschnitt in Italien.

Deutſche Buchdrucker verpflanzten die Erfindung Gutenbergs nach Italien, und der Erſte, [1] welcher in Rom eine Druckerei einrichtete, Ulrich Han (Ulricus Gallus) von Ingolſtadt, ſcheint auch derjenige geweſen zu ſein, welcher dem Formſchnitt dort Eingang verſchaffte durch ſeine mit 34 Bildern verſehene Ausgabe der Meditationes rev. patris dni Johannis de turre cremata (Torquemada) 1467. Denn wiewohl die Italiener längſt gewebte Stoffe bedruckt hatten und gedruckte Spielkarten offenbar ebenfalls ſchon früher kannten, deutet nicht nur nichts darauf hin, dass ſie die Entwickelungsfähigkeit des Holz- und Metallſchnitts erkannt hätten, ſondern man begegnet auch in ſpäteren Erzeugniſſen der Buchdruckerpreſſe in Italien noch den mit der Hand ausgeführten Initialen und Illuſtrationen.

Ulrich Han iſt aller Wahrſcheinlichkeit nach auch ſein eigener Formſchneider geweſen. Auf jeden Fall haben die Schnitte in dem bezeichneten Werke deutſchen Charakter, während für die Zeichnungen die Fresken im Kreuzgange von Santa Maria ſopra Minerva als Vorbilder gedient haben. Andere Ausgaben der Meditationes mit mehr oder weniger veränderten Copien der Illuſtrationen veranſtalteten Joh. Numeiſter von Mainz in Foligno 1479 und Stephan Planck von Paſſau [2] in Rom 1498. Bei dem Letzteren erſchien 1499 Cura clericalis mit kleinen Heiligenbildern auf ſchwarzem Grunde, ganz in deutſchem Stil. In allen dieſen Fällen ſcheint es ſich um Metallſchnitte zu handeln, während laut Brulliots Dictionnaire des Monogrammes eine 1506 bei Joh. Beſigken in Rom erſchienene Ausgabe der Mirabilia Romae, eines Führers für fremde Pilger, kleine Holzſchnitte mit dem Monogramm I. M. enthält.

Von Druckern, beziehungsweiſe Formſchneidern, welche zu Ende des XV. Jahrhunderts in Italien thätig und der weit überwiegenden Mehrzahl nach aus Deutſchland eingewandert waren, mag noch erwähnt werden: Erhard Ratdolt oder Rathold aus Augsburg, 1476—1486 in Venedig, welchem Einige die Erfindung der *Florentes litterae*, der mit Blumen verzierten oder aus Blumen zuſammengeſetzten Initialen, zuſchreiben. Mehrere ſeiner Verlagsartikel, wie der Appianus von 1477, Fasciculus temporum von 1481, Hyginus Poeticon Aſtronomicon, ſind mit theils in Holz, theils in Metall geſchnittenen Initialen, Bordüren, figürlichen Darſtellungen ge-

---

[1] Vergl. S. 377.

[2] Nicht *Padua*, wie Paſſavant das *de Patavia* deutet.

ſchmückt, deren Zeichnung durchgängig von dem im Appianus genannten Bernardus pictor, wahrſcheinlich einem Italiener, herzurühren ſcheint.

Antonio Pollajuolo's grosser Stich, die Gladiatoren, wurde von **Johannes de Francfordia** in Holzſchnitt copirt.

Giovanni da Verona (Johannes ex verona oriundus), welcher 1470 in ſeiner Vaterſtadt das erſte Druckwerk, eine italieniſche Ueberſetzung des Froſchmäuslerkrieges herausgab, hat, wie es ſcheint, die ſchönen, nur in Umriss ausgeführten Zeichnungen zu des Rob. Valturi Werk »De re militari« (1472) welche vermuthlich von Matteo Paſti von Verona entworfen waren, ſelbſt geſchnitten.

Des Guido Bonatus von Foligno »decem tractatus astronomiae,« Venedig 1489, hat ein in Metall geſchnittenes Titelblatt mit der Figur des Autors umgeben von den Zeichen des Thierkreiſes, der Aſtronomie und der Muſe Urania; der »Fasciculus medicinae« von Joh. von Ketham, ebenda 1491, ſechs ſchlechte Metallſchnitte, welche in der Ausgabe von 1495 durch zehn beſſere, an den Stil Giorgione's erinnernde, erſetzt wurden.

Ein Formſchneider Jakob von Strassburg *(Jacobus Argentoratensis germanus)* nennt ſich auf mehreren Metallſchnitten: Der Triumph Julius Caeſars in 12 Blättern, Zeichnungen in der Weiſe Mantegna's, Venedig 1503; die Jungfrau auf dem Throne, von den Leidenswerkzeugen umgeben, — hier iſt neben dem Formſchneider Jacobus noch ein Maler Benedictus, vielleicht Benedetto Montagna, namhaft gemacht; ein ſatiriſches Blatt mit der Bezeichnung ISTORIA ROMANA.

Unmittelbar vor dem Ende des XV. Jahrhunderts, Venedig 1499, erſchien das berühmte Buch Hypnerotomachia Poliphili, ein typographiſches Meiſterwerk des Aldo Pio Manutio, des Stammvaters der ausgezeichnetſten Buchdruckerfamilie Italiens, der ſich mit Vorliebe Aldus oder Aldus Romanus nannte, und deſſen Ausgaben, Aldinen, noch heute Muſter des gediegenen, geſchmackvollen und correcten Druckes ſind. Das Werk,[1] ein Kunſtroman von dem Mönch Francesco Colonna, zeigt in den 172 Bildern den italieniſchen Holzſchnitt in ſeiner Eigenthümlichkeit gegenüber dem deutſchen, in den mit der feinſten Empfindung geführten Umriſſen bei ſparſamſter Anwendung des Schattens und zwar ohne Kreuzlagen. Fig. 70 iſt ein Facſimile der Darſtellung, wie Poliphil's Geliebte Polia im Gebüſche verſteckt Zeugin der Rache iſt, welche Amor an zwei Frauen nimmt. Ausser den Figurenbildern enthält das Buch eine Fülle von architektoniſchen Anſichten und Details, Gefässen, Gewändern, Geräth u. ſ. w. Zwei Zeichnungen ſind mit **b** monogrammirt, das verſchieden gedeutet worden iſt, auf Giov. Bellini, Benedetto Mantagna u. A. Ilg möchte, da ſich zwei Hände unter-

---

[1] Vgl. J. D. Fiorillo, *Ueber den Dominicaner Fra Francesco Colonna und sein berühmtes Buch Hypnerotomachia* in Kleine Schriften artiſtiſchen Inhalts, Bd. I. Gött. 1803. — A. Ilg, *Ueber den künstlerischen Werth der Hypnerot. Poliphili.* Wien 1872.

ſcheiden laſſen, die Arbeit den Brüdern Bartolommeo und Benedetto Mantagna zutheilen. Nach der Anſicht Paſſavants wäre aber jenes b, welches ſich auch auf Holzſchnitten in anderen Büchern, z. B. in der Bibelüberſetzung des Camaldulenſers Nicola de Malermi (Venedig 1490) und in Landino's Ausgabe des Dante mit Metallſchnitten nach Sandro Botticelli, findet, auf den Formſchneider zu beziehen. Dasſelbe b kommt auch in Verbindung mit anderen Buchſtaben, z. B. mit I u. V (in den ſpäteren Ausgaben von

Fig. 70.

Aus der Hypnerotomachia Poliphili.

Malermi's Bibel), ferner mit M vor, und in beiden Fällen wird das Monogramm von Zani [1] auf Giov. Buonconsiglio genannt il Marescalco von Vicenza (Ende des XV. Jahrh.) bezogen, nämlich: J(ohannes) B(onconsilius) V(enetus) oder V(icentinus) und B(onconsilius) M(arescalcus).

Ausserordentliche Thätigkeit entwickelte zu Anfang des XVI. Jahrh. Giov. Andrea di Valvassori (Vavassore), genannt Vadagnino oder Guadagnino, ein der Schule Montagna's angehörender Kupferſtecher und Formſchneider,

[1] *Encyclopedia delle belli arti* p. II.

welcher ſeine Arbeiten meiſtens mit ZA, d. i. Zoan (im venetianiſchen Dialect = Giovanni) Andrea bezeichnete. Metall- oder Holzſchnitte von ihm befinden ſich in Officia secundum morem S. Romanae Ecclesiae, Venedig 1497, in einer Ausgabe von Ovid's Metamorphoſen, Parma 1505, in einer in Venedig erſchienenen italieniſchen Biblia pauperum, in einer Ausgabe des Florus, Venedig 1520 und einem Livius von demſelben Jahre. Ferner copirte er Dürers Apokalypſe 1516.

Von ſeinem jüngeren Bruder Florio Vavassore finden ſich Arbeiten in Marci Vigerii Decachordum Christianum, 1507, und in einem Ovid von 1509.

Gemeinſchaftlich mit Zoan Andrea illuſtrirte Luca Antonio de Giunta (Zunta, Zonta), der berühmte, 1480 von Florenz nach Venedig übergeſiedelte Buchdrucker († 1537), deſſen Claſſikerausgaben unter dem Namen Juntinen bekannt ſind, ein Breviarium romanum, Venedig 1508, und er allein einen Virgil und andere ſeiner Verlagstitel (Monogramm L A). Auch zwei grosse Holzſchnitte nach Domenico Campagnola, Anbetung der Könige und Mord der unſchuldigen Kinder, 1517, exiſtiren von ihm.

Verſchiedene Monogramme, welche ſich auf Metall- oder Holzſchnitten in Büchern aus Venedig, Florenz, Mailand &c. vorfinden, haben bisher nicht gedeutet werden können. In den Zeichnungen begegnet man dem Stil der grossen Meiſter der Zeit oder ihrer Schulen, eines Gianbellin, Lionardo, Luini &c. Die ausdrückliche Erwähnung des Herausgebers des Vitruv in italieniſcher Ueberſetzung von Cesare Cesariano (Como 1521), dass er für die künſtleriſche Ausſtattung des Werks die ausgezeichnetſten Maler und ihnen ebenbürtige Formſchneider gewonnen habe, unterſtützt die Anſicht, dass jene Künſtler nicht ſelbſt die Schnitte ausgeführt haben.

In der zweiten Ausgabe (Venedig 1509) der zum Theil auf Dürer's Proportionslehre geſtützten Divina proportio des Luca Paciolo di Borgo wird erwähnt, dass gewisse Zeichnungen von Lionardo's Hand ſeien; es kann ſich dies aber wohl nur auf geometriſche Figuren beziehen, da das darin enthaltene Profil eines jungen Mannes durchaus nicht den Typus des Meiſters hat.

Zu Torelli's Werk über Verona: De origine et amplitudine civitatis Veronae, 1540, hat, wie eine Textſtelle ergibt, Giovanni Caroto, des Malers Francesco Caroto jüngerer Bruder, die Zeichnungen der antiken Gebäude geliefert.

Von Formſchneidern aus früher Zeit werden noch namhaft gemacht Gavardino in Bologna; Gian Antonio da Brescia, 1461 geb., Carmeliter, vornehmlich Kupferſtecher; die venezianiſchen Buchdrucker Giov. Tacuino, erſtes Drittel des XVI. Jahrh. (Vitruv von 1511 mit 135 Holzſchnitten), Gabriel Gioletto von Ferrara, Mitte desſelben Jahrh. (Orlando furioso von 1542), Franc. Manolini, geb. 1500 zu Forli (Giardino de' Pensieri mit Holzſchnitten nach Giuſeppe Salviati); ferner Giov. Battiſta

Suardo in Mailand um 1560 Münzmeiſter; Franc. De Nanto in Venedig etwa um 1530 (11 Bll. nach Girol. da Treviso).

Ugo da Carpi wurde bereits Seite 361 genannt. Aus dem gräflichen Geſchlechte Panico ſtammend und auf dem gleichnamigen Schloſſe (zwiſchen Bologna und Vergato) um die Mitte des XV. Jahrh. geboren, nannte er ſich nach ſeinem Wohnſitze Carpi (zwiſchen Mantua und Modena, nahe bei Corregio), von welchem er übrigens häufig und lange abweſend war. So lebte er eine Reihe von Jahren in Venedig, ſpäter in Rom, 1523 erfolgte ſein Tod. Im Jahre 1516 erbat und erlangte er vom Dogen und Senat Venedigs ein Privilegium auf ſeine neue Erfindung *di stampare chiaro et scuro*. Dass dieſe Erfindung bereits beträchtlich früher in Deutſchland gemacht und ausgebeutet worden, haben wir oben erwähnt; indeſſen kann Ugo da Carpi ja ebenfalls ſelbſtändig darauf gekommen ſein. Will man es auffallend finden, dass er von den Arbeiten des Joſt Dienecker &c. keine Kenntniss erlangt haben ſollte, ſo erſchiene es doch vielleicht noch merkwürdiger, wenn ſolche nach Venedig gelangt, aber Niemand als ihm bekannt geworden wären, da er ſonſt doch nicht gewagt haben würde, ſich die Erfindung anzueignen. Auf jeden Fall brachte er den Helldunkelſchnitt zu grosser Vollendung und fand zahlreiche Nachahmer.

Seine Hauptarbeiten ſind: nach Raffael — leſende Sibylle (2 Platten, nach Vaſari des Künſtlers erſter Verſuch im Helldunkel), Jakobs Traum (3 Platten), David den Goliath köpfend (3 Pll.), der bethlehemitiſche Kindermord (3 Pll.), Petri Fiſchzug (3 Pll.), Chriſtus und die Ehebrecherin (3 Pll.), Kreuzabnahme (3 Pll.), der todte Chriſtus beweint von den Seinen (1 Pl.), Auferſtehung (3 Pll.), Tod des Ananias (3 Pll. bez. 1518), Johannes der Täufer in der Wüſte (2 Pll.), Aeneas mit Anchises und Ascanius (3 Pll. bez. 1518), Venus und Amoretten (4 Pll.), Hercules erdrückt den Anthäus (2 Pll.), Hercules erwürgt den nemäiſchen Löwen (2 Pll.), Raffael mit ſeiner Geliebten (3 Pll.); — nach Tizian: St. Hieronymus in der Wüſte (2 Pll.); — nach Polidoro da Caravaggio: Petrus das Evangelium predigend (3 Pll.) — nach Franc. Mazzuola il Parmigianino: Diogenes (4 Pll., nach Vaſari die ſchönſte Leiſtung Ugo's da Carpi), Saturn (4 Pll.); — nach Bald. Peruzzi: der Neid auf Apollo's Befehl durch Hercules aus dem Tempel der Muſen vertrieben (2 Pll.).

In ſeiner Weiſe arbeiteten dann Antonio Fantuzzi (Antonio da Trento) aus Trient und Giuſ. Nicolò aus Vicenza, zwei Schüler Mazzuola's; Nicolo Boldrini von Vicenza, welcher ſich auf einem Blatte Venus und Amor nach Tizian (1566, 2 Pll., häufiger jedoch von einer Platte gedruckt) einem Reiter nach Pordenone (2 Pll.), und einer Copie nach dem Titelbilde zu Dürer's kleiner Paſſion genannt hat, ausserdem viel nach Tizian geſchnitten haben ſoll; Geron. Bols von Siena (Theaterdecoration nach Riccio, 1560); Andrea Andreani von Mantua, etwa 1540—1623, der eine grössere Zahl von Helldunkelblättern geſchnitten, aber auch viele Arbeiten Anderer mit

Hinzufügung ſeines Namens neu herausgegeben hat; Joannes Gallus von Siena, von dem verſchiedene Blätter nach Marco Pino exiſtiren; Aleſſ. Ghandini; Bartol. Coriolano in Bologna um 1630—1647, der letzte gute Künſtler im Chiaroscuro, welcher grösstentheils nach Guido Reni gearbeitet hat.

Der Maler Giuſeppe Scolari von Vicenza (gegen Ende des XVI. Jahrh.) ſoll auch ein vorzüglicher Formſchneider geweſen ſein. Die von ihm bekannten Blätter ſind theils mit inv., theils mit f(ecit) bezeichnet, ſo dass er auf jeden Fall für den Holzſchnitt gezeichnet, vielleicht auch ſelbſt geſchnitten hat.

Um dieſelbe Zeit kommen in Venedig wieder einige deutſche Formſchneider, zum Theil mit italianiſirten Namen, vor. So Chriſtoph Chrieger aus Nürnberg, welcher 1572 ein grosses Blatt, die Schlacht von Lepanto, ausführte, und ſpäter 420 ſchöne Schnitte für das Koſtümbuch des Cesare Vecellio »Degli abiti antichi et moderni &c.« Venedig 1590. In dieſem Werke wird er *Cristoforo Guerra, tedesco da Norimbergo* genannt; er mag daher zu der um dieſelbe Zeit in Venedig thätigen Buchdruckerfamilie Guerra gehören. Desgleichen ſoll der Name des Formſchneiders Cristoforo Coriolano in Venedig, † 1600, eine Ueberſetzung des deutſchen Namens Lederer ſein; der obengenannte Bartol. Coriolano in Bologna wird als ſein Enkel bezeichnet.

VII.

Der Formschnitt in Frankreich.

Abgeſehen von wenigen Einzelblättern, welche in die früheſte Zeit des Holzſchnitts geſetzt werden können und franzöſiſchen Urſprungs zu ſein ſcheinen, wie eine gekrönte Jungfrau mit dem Kinde und ein Druck des Credo und der zehn Gebote mit den Geſtalten der Apoſtel auf 4 Blättern (beide in der pariſer Sammlung) haben wir als älteſte Zeugniſſe der Formſchneidekunſt in Frankreich nur Bücher mit verzierten Initialen und Bildern aus dem letzten Drittel des XV. Jahrhunderts.

Zuerſt begegnen wir auch hier wieder deutſchem Einfluſſe. Deutſche legten 1470 die erſte Druckerei in Paris an und auch in der zweitwichtigſten Stadt für die Geſchichte der Buchdruckerkunſt in Frankreich, in Lyon, waren vielfach Deutſche thätig. Bei manchen der älteſten franzöſiſchen Druckwerke mit Holz- oder Metallſchnitten bleibt es noch fraglich, ob zu denſelben nicht deutſche Originalplatten benutzt worden ſeien. Anderſeits gewann die Eyck'ſche Schule auf die geſammte Buch-Illuſtration beſtimmenden

Einfluss und äusserte ſich der Zuſammenhang zwiſchen Miniatur und Holzſchnitt noch greifbarer als in anderen Ländern; ſo namentlich in den Initialen mit vielfachen, an die Federzeichnung erinnernden, in phantaſtiſche Menſchenprofile oder Thiergeſtalten ausgehenden Linienverſchlingungen.

Als das älteſte Beiſpiel franzöſiſchen Formſchnitts gilt gewöhnlich Le procès de Bélial procureur d'enfer à l'encontre de Jhesus, von 1481 in Lyon, deſſen dritte Ausgabe von 1484 als Druckwerk des dortigen Buchdruckers Mathis Husz bezeichnet iſt. Allerdings exiſtirt ein noch älterer Lyoner Druck, das Speculum humanae salvationis *(le mirouer de la rédemption de humain lignage)* von 1478. Allein die 256 Bilder darin ſcheinen von den Stöcken der Baſeler Ausgabe von 1476 gedruckt zu ſein.

Auch für die franzöſiſche Ueberſetzung der Ars moriendi dürften fremde, nämlich niederländiſche Holzſchnitte benutzt ſein.

Der genannte Mathis Husz in Lyon veröffentlichte 1482 des Bartholomeus Anglicus (de Glanvilla) liber de proprietate rerum mit Metallſchnitten, welche ſich an den alt-franzöſiſchen Miniaturenſtil anlehnen. Dasſelbe gilt von den 24 Metallſchnitten in einer undatirten lyoner Ausgabe des Romans von den ſieben weiſen Meiſtern, *les sept saiges de romme.* Einige von dieſen Schnitten ſind mit Monogrammen bezeichnet.

Die Illuſtrationen in la mer des histoires, Lyon, und in le livre de Monseigneur Saint Augustin de la cité de Dieu, Abbeville, beide von 1486, ſcheinen von einem und demſelben Künſtler herzurühren, welcher in dem erſteren Buche mehrmals ſeine Anfangsbuchſtaben A. T. angebracht hat. Eine andere im Stil der Eyck'ſchen Schule reich illuſtrirte Ausgabe der mer des histoires erſchien 1488 in Paris bei Pierre Lerouge (Rubens).

Eine Ausgabe des Todtentanzes, welche in Troyes mit 39 Holzſchnitten von verſchiedenen Händen und verſchiedenem Werthe unter dem Titel *la grande danse macabre des hommes et des femmes hystoriée et augmentée de beaulx dictz en latin* veranſtaltet iſt, wird beſonders wichtig durch die Nennung eines Holzſchneiders Vernier. Aelter dürfte der Todtentanz ſein, welcher 1485 von Antoine Verard, dem ſehr thätigen Buchhändler, Buchdrucker, Formſchneider und Illuminiſten in Paris veröffentlicht wurde. Aus deſſen Officin ſind von 1485 bis 1512 über 40 Bücher mit Illuſtrationen hervorgegangen, welche in der Regel ſehr ſorgfältig illuminirt ſind. An einem Exemplare der bei ihm erſchienenen epistolae ex Ponto des Ovid, welches ſich im British Museum befindet, iſt, da einzelne Blätter nicht vollendet ſind, ſeine Manier des Colorirens genau zu ſtudiren. Er hat nämlich den Metallſchnitt zuerſt mit einem grauen Ton verſehen und auf dieſen ganz in der Weiſe der Miniaturmalerei die Farben aufgetragen. Er veranſtaltete auch zahlreiche Ausgaben eines livre d'heure. Derartige Gebetbücher *(heures)* waren in Frankreich eine Hauptaufgabe der ſpäteren Miniaturmaler geweſen und die Formſchneider folgten dieſen auch hierin, ohne

ſie ſofort zu verdrängen.[1] Paris zeichnete ſich beſonders durch die Production glänzend und koſtbar illuſtrirter heures aus, für welche zum Theil Bilder in der Weiſe des Jean Foucquet[2] ausgeführt, aber ſpäter auch Originale von Martin Schongauer und Albrecht Dürer copirt wurden.

Andere Verleger ſolcher heures waren Simon Voſtre (1484—1500), für welchen der Formſchneider J. Jollat gearbeitet haben ſoll, Thielman Kerver (ſeit 1497), die beiden Hardouyn u. A. m.

Der gelehrte Buchdrucker Jodocus Badius Ascensianus (Joſſe Bade aus Aſch bei Brüſſel), welcher vor ſeiner Etablirung in Paris Corrector bei Johann Trechſel in Lyon war, publicirte dort noch (1493) einen Terenz, commentirt von Guido Juvenalis, mit höchſt charakter- und lebensvollen Zeichnungen, über deren Urheber nichts bekannt iſt.[3]

Das in Toul erſchienene Werk über die Perſpective »de artificiale perſpectiva« des Jean Pellegrin, genannt Viator, enthält zur Veranſchaulichung der Geſetze der Wiſſenſchaft an dem Innern und Aeussern von Gebäuden, an Menſchen u. ſ. w. ſehr intereſſante Umrisszeichnungen des Verfaſſers, welche in Metallſchnitt trefflich ausgeführt ſind; die erſte Ausgabe von 1504 hat 46 nur auf einer Seite bedruckte, die zweite von 1509 29 beiderſeits bedruckte Blätter.

Eine Bibel von 1526 (Lyon) mit kleinen Holzſchnitten weist ein Monogramm A M auf, welches vielleicht auf ein Mitglied der in Lyon von 1490 an vorkommenden Typographenfamilie Mareſchal bezogen werden darf, da das Werk bei Jacques Mareſchal gedruckt iſt. — Ein Formſchneider in Troyes ungefähr aus derſelben Zeit, Rochienne, wird in einer Specialpublikation »Illustrations de l'ancienne imprimerie Troyenne en 210 gravures sur bois du XV.—XVIII. siècle« Troyes 1850, erwähnt. Es wird diess wohl Pierre Rochienne ſein, der 1520 in Paris geboren auch hauptſächlich daſelbſt thätig war, ſo für eine Bibel und für die 1557 erſchienene »legende dorée.« — In Poitiers erſchien 1527 »Les anciennes et modernes généalogies des roys de France &c.« mit 57 Phantaſieporträts der Könige in kleinen Ovalen in Holz geſchnitten.

In den Titelumrahmungen, welche zur Zeit der Renaiſſance in Frankreich nicht minder beliebt waren, als in den anderen Ländern, macht ſich zuerſt Van Eyck's, ſpäter Holbein's Vorbild geltend, bis endlich der italieniſche Stil die Oberhand gewinnt. Für die letztere Richtung ſind be-

---

[1] Vgl. über die livres d'heures Dibdin, *Bibliomania*, London 1811 und *Bibliographical Decameron*, ebenda 1817; Paſſavant ſchliesst aus dem Vorkommen von ſogenanntem Plattenſchmutz, nämlich kleinen ſchwarzen Flecken da, wo ganz weisser Grund ſein ſollte, dass man ſich beim Drucke der Metallſchnitte für die heures bereits der Clichés bedient habe, weil Originalſchnitte ſtets eine hinlängliche Vertiefung des weissen Grundes aufweiſen, — eine Hypotheſe, welche indeſſen wohl noch anderer Beweiſe bedürfte.

[2] Vgl. Miniatur S. 244.

[3] Abbildungen daraus bei Dibdin, *Bibliotheca Spenceriana*, vol. IV. London 1814.

ſonders charakteriſtiſch die Verlagswerke des Jehan le Petit oder Parvus in Paris. Da dieſe aus der Zeit von 1496—1533 datiren, möchte man in dieſem Petit eine Perſon vermuthen mit Hans Klein oder Clein, welcher 1489—1496 in Lyon druckte, wenn der Letztere nicht noch 1511 als Chalcograph in Lyon [1] in einer Ausgabe des Hortulus animæ von Anton Koburger in Nürnberg genannt würde. Von den Druckwerken des Jehan le Petit ſind in Beziehung auf Umrahmungen namentlich anzuführen die Tiſchgeſpräche des römiſchen Grammatikers Macrobius (V. Jahrh. n. Chr.) und die Werke des heil. Beda Venerabilis (672—735). Das merkwürdige Initial-L ſeiner Ausgabe des Lancelot du Lac von 1520 theilt Falkenſtein in ſeiner Geſchichte der Buchdruckerkunſt mit.

Ganz in italieniſchem Geſchmack ſind die Arbeiten des bereits in der Geſchichte der Miniatur (S. 248) erwähnten Geofroy Tory, der, wahrſcheinlich 1485 in Bourges geboren, einen Theil ſeiner Jugend in Italien zubrachte, und etwa von der Mitte des zweiten Jahrzehnts bis über die Mitte des XVI. Jahrhunderts eine grosse Anzahl von Metallſchnitten, Randeinfaſſungen, Initialen &c., Anfangs für andere pariſer Drucker, dann aber für eigene Unternehmungen anfertigte. Er erhielt zuerſt den Titel *Imprimeur du Roy* von Franz I. (Die erſten Arbeiten der angedeuteten Art waren: für »Heures à la louange de la Vierge Marie«, 4° Paris 1524, mit 32 Umrahmungen und 13 grossen Illuſtrationen; Reductionen für die Octavausgabe von 1526; Einfaſſungen aus Pflanzen, Vögeln, Inſecten &c. zuſammengeſetzt für die Quartausgabe derſelben heures von 1527 &c.)

Der manierirte italieniſch-franzöſiſche Stil der Schule von Fontainebleau greift im XVI. Jahrhundert natürlich auch auf die Buchilluſtration hinüber. Von den Künſtlern dieſer Periode nennt ſich mit vollem Namen und den Jahreszahlen 1530—1532 J. Jollat († 1550) in dem 1545 in Paris erſchienenen anatomiſchen Werke des Charles Eſtienne »La dissection des parties du corps humain«, zu welchem er die Illuſtrationen geliefert hat, — nach der Meinung Aug. Bernards [2] jedoch nur die Zeichnungen zu den Schnitten von G. Tory.

Als Formſchneider aus der erſten Hälfte des XVI. Jahrhunderts werden noch angeführt: Iſabella Quatrepomme um 1521 in Rouen, als Monogramm ein Apfel mit der Ziffer 4 (Papillon erwähnt einen Kalender mit dem Texte »Figures des saisons et des mois inventés et tailles par Isab. Qu. Tailleuſe d'Histoire 1521); Richard Taurini von Rouen, der vornehmlich Bildſchnitzer war und in Italien arbeitete; J. Mounier in Touloufe um 1530 (?).

In die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts fällt die Thätigkeit der folgenden Künſtler:

---

[1] *Lugduni,* nicht Leyden — Lugduni Batavorum — wie Paſſavant annimmt.

[2] *Geofroy Tory, peintre et graveur* &c. Paris 1857.

Bernard Salomon, auch Bernardus Gallus oder, wegen des kleinen Formats ſeiner Blätter *le petit Bernard* genannt, ſoll 1512 oder 1520 zu Lyon geboren und Jean Couſins, des Malers und Glasmalers [1] Schüler geweſen ſein. Er arbeitete in den Jahren 1550—1580 in Lyon, meiſtens für die Buchdrucker Jean de Tournes (Hans Tornes) und George Rouille oder Roville, doch iſt unentſchieden, ob er nur auf den Stock gezeichnet oder auch ſelbſt geſchnitten hat. Seine Hauptwerke ſind die Zeichnungen zu Ovids Metamorphoſen und zur Bibel, und dieſelben gelten als beſonders charakteriſtiſche Beiſpiele der Richtung auf das Zierliche und Elegante mit Vernachläſſigung des Charakteriſtiſchen. Die Bilder zur Bibel ſollen von Jean Moni in Lyon (um 1587) copirt worden ſein.

Ebenfalls in Lyon arbeiteten: Riperdius (um 1538), Antoine Pinoeus (Vorlagen für Goldſchmiede &c.), Jean le Maitre (eine Bibel um 1564), Petrus Escricheus oder Eskrichius für Bibelausgaben um 1568, Leonard Odet um 1580, der Buchdrucker Jacques Myt, der Buchhändler Antoine Voulant oder Volant, Hubert und Paul Xavin. — In Lyon erſchien auch 1595 ein vorzüglicher Holzſchnitt Heinrich IV. in voller Rüſtung, oben die Wappen von Frankreich und Navarra, von Michel Brunaud.

Balthaſar Arnoullet gab mehrere Stadtpläne und Anſichten heraus, z. B. die Anſicht von Poitiers in Helldunkel.

Der Kupferſtecher Pierre Woeiriot, genannt De Bouzey, geb. 1532 in Lothringen, † nach 1589, von dem Robert-Dumesnil [2] 21 Holzſchnitte (11 zu den jüdiſchen Alterthümern des Flavius Joſephus, Lyon 1566, 9 zu Discovrs svr les Medalles et Gravevres ant. par Ant. Le Pois, Paris 1579, endlich ein Titelblatt) aufführt und dem auch 3 Bll. in dem oben erwähnten Werke über Buchilluſtrationen von Troyes zugeſchrieben werden können.

Jacques de la Rue, Schreibmeiſter in Paris, wo er 1565 ein Schreibbuch mit in Holz geſchnittenen Initialen, Zügen &c. publicirte; P. Gatin in Paris, der namentlich Modelle für Fabriken geſchnitten haben ſoll.

Jacques Periſſin (Perſinus) und Jean Tortorel, Kupferſtecher, von welchen 40 Bll. mit Darſtellungen aus dem Hugenottenkriege in Kupferſtich, aber auch in Holzſchnitt erſchienen ſind; da ſich auf den Holzſchnitten neben den Monogrammen der beiden genannten Künſtler häufig auch das Monogramm des Jean de Gourmont (vgl. unten) findet, bleibt es zweifelhaft ob Jene ſelbſt in Holz geſchnitten haben.

Der Bildhauer und Architekt Jean Goujon (Gougeon) — † 1572? — zeichnete und ſchnitt zum Theil ſelbſt die Illuſtrationen zu einer franzöſiſchen Ueberſetzung des Vitruv, Paris 1547, und ſoll auch für Thevets Kosmographie gearbeitet haben, für welche ausserdem P. Raefe oder Raefus Holzſchnitte gemacht hat.

---

[1] Vgl. Glasmalerei S. 81.

[2] Le Peintre-Graveur français VII.

J. le Bé in Paris um 1570 und deſſen Söhne André und Guillaume um 1643.

T. oder J. Belbrule zu Limoges um 1580; Jean Le Royer und Aubin Olivier, welche nach J. Couſins Zeichnungen die Illuſtrationen zu deſſen Livre de Perſpective, Paris 1860, fertigten; André und Paul Yverpos in Bourges; Dupont in Bordeaux (eine Himmelfahrt Mariä von 1583); Antoine, Buchdrucker und Formſchneider in Metz.

Jean le Clerc, von dem Stöcke für Jean Couſins Livre de portraicture, Paris 1593, für die Genealogie des rois de France, 1595, die Symbole der Apoſtel in 12 Bll., ein Zeichenbuch nach N. Bolleri, und wahrſcheinlich des Venezianers Vinciola 1592 bei Jobin in Strassburg erſchienenes Modellbuch geſchnitten ſind.

Jean und François de Gourmont in Paris, aus Lyon gebürtig, gaben Bücher mit Kupferſtichen und Holzſchnitten heraus, welche letztere zum Theil dem Jean G. zugeſchrieben werden, ſo das reiche Titelblatt in dem Wahrſagebuche La Geomance (die Punktirkunſt) des Jean de la Taille de Bondaroy, Paris 1574, Bildniſſe z. B. des Prinzen Ludwig Gonzaga in Sacra Parisiorum Anchora, Paris 1587, ferner vier Schnitte nach Tobias Stimmer [1] in einem deutſchen Livius, ein Blatt der in Baſel erſchienenen ſpaniſchen Bibel; vgl. oben Periſſin und Tortorel.

Endlich nennt man noch: Martin Bouſſy; Jean Guerin; Seb. Duval (20 Bll. für die Wundergeſchichte der Notre-Dame de Liesse); Boulard, Le Boul, Boulere (vielleicht nur eine Perſon).

VIII.

Der Formschnitt in England.

Der Ruhm, die Buchdruckerkunſt nach England verpflanzt zu haben, wird dem londoner Kaufmanne William Caxton, welcher zur Zeit der Roſenkämpfe lebte, wieder zugeſprochen, ſeit das frühere Datum auf einer oxforder Druckſchrift als ein Druckfehler erkannt worden iſt. Und ſo lange nicht nachgewieſen werden kann, dass ein Holzſchnitt der Weigel'ſchen Sammlung — 68 Textzeilen eines jener Moralſpiele (moral plays), welche den Uebergang von den eigentlichen Myſterien zum nationalen britiſchen Drama bildeten, im Schriftcharakter der Mitte des XV. Jahrhunderts, und dazwiſchen Reihen von kleinen Roſetten — auch wirklich in England gefertigt worden ſei, wird Caxton ebenſo als der Begründer des

[1] Vgl. S. 407.

engliſchen Formſchnitts zu gelten haben. 1412 in London geboren, im reifen Mannesalter durch handelspolitiſche Geſchäfte an den Hof Karls des Kühnen gekommen, ſoll er von deſſen Gemahlin Margarethe von York aufgefordert worden ſein, die Sagenſammlung des Raoul Lefévre »recueil des hiſtoires de Troyes« in das Engliſche zu überſetzen. Um dieſe Arbeit auch ſelbſt drucken zu können, ſoll er die Typographie in Cöln, wahrſcheinlich bei Ullrich Zell, erlernt und dort den Druck ſeiner Ueberſetzung »recuyell of the hiſtoryes of Troye« beſorgt haben. Die Folge dieſer Beſchäftigung wäre dann die Anlegung der erſten Buchdruckerei in London (in der Weſtminſter-Abtei) geweſen, aus welcher 1474 the game and play of the cheſſe als erſtes in England gedrucktes Buch, und 1476 eine zweite Auflage dieſes Buchs mit Metallſchnitten hervorging. Die Zeichnungen und Schnitte in dieſem Jagdbuch, ſowie in anderen illuſtrirten Werken aus ſeiner Officin: the golden legende 1483 (»im erſten Jahre der Regierung Königs Richard III.«), les fables d'Eſope 1484, Chaucer's Canterbury tales und the book of hawking and hunting, beide von 1486, zeigen die Kunſt noch auf der niedrigſten Stufe. Caxton ſtarb 1491. Sein Nachfolger, Wynkyn de Worde, ein Lothringer, veranſtaltete 1493 eine reicher illuſtrirte Ausgabe der legenda aurea, und die neuen Schnitte zeichnen ſich vor den alten inſofern aus, als ſie nach guten Vorbildern, zum Beiſpiel einem Stiche Martin Schongauer's, gemacht zu ſein ſcheinen. In einer dritten Ausgabe, welche von Julyan Notary 1503 gedruckt wurde, begegnet uns bereits in den Schrotblättern und Initialen der Stil jener Zeit. Das 1486 wahrſcheinlich von Rood und Hunt in Oxford gedruckte Buch, liber feſtivalis, enthält Holz- und Metallſchnitte wahrſcheinlich nach einem deutſchen oder niederländiſchen Künſtler, welchem der einheimiſche Formſchneider keineswegs ebenbürtig war. Auch noch ein Jahrhundert ſpäter, 1535, zeigt ſich der engliſche Formſchnitt wenig entwickelt in den Copien nach Hans Sebald Behams Originalen in der engliſchen Bibel des Miles Coverdale. Bedeutend beſſer in der Technik ſind die Holzſchnitte nach Holbein in Cranmer's Katechismus von 1548.[1] Auch die Bildniſſe der Könige in Raſtell's Paſtime of People ſind manchmal Holbein zugeſchrieben worden. Die Schnitte in »the cosmographical Glaſſe« by William Cuningham, London 1559, oder wenigſtens doch die Initialen darin ſcheinen von dem Drucker des Werkes, John Day, ſelbſt geſchnitten zu ſein. Die Chronik von Grafton hat eine grosse Anzahl Holzſchnitte. Ferner werden uns aus dem 16. Jahrhundert der Mathematiker John Blagrave (aſtrolabium uranicum univerſale 1585) und der Baumeiſter Ralph Aggas, etwa 1526—1589 (mehrere Stadtpläne und Karten, ferner eine Anſicht von London) als Holzſchneider namhaft ge-

[1] Vgl. S. 403.

macht. Nach Dieſen gerieth aber der engliſche Holzſchnitt wieder gänzlich in Verfall und ſollte ſich erſt nach Ablauf eines Jahrhunderts wieder aufrichten.

IX.

In den übrigen Ländern.

Auch nach Spanien haben Deutſche nachweislich die Buchdruckerkunſt (1474 die erſte Druckerei in Valencia) und höchſt wahrſcheinlich ebenfalls den Formſchnitt gebracht. Doch hat man ſich dort, nach den bekannten Arbeiten zu ſchliessen, faſt ganz auf den Metallſchnitt beſchränkt. Die Künſtler werden wir da, wo die Arbeiten in deutſchem Stil gehalten ſind, grösstentheils unter den zahlreichen Druckern mit deutſchem Namen zu ſuchen haben. So liegt beiſpielsweiſe die Vermuthung nahe, dass Meinhard Ungut, welcher in Gemeinſchaft mit Stanislaus dem Polen in Sevilla eine Buchdruckerei betrieb, auch die wenigen Schnitte des aus ihrer Officin 1494 hervorgegangenen Werkes »Regimento de los Principes« ausgeführt habe. Andere illuſtrirte Werke jener Zeit ſind: »Los trabajos de hercules« (die Arbeiten des Hercules) von Don Enrique de Villena, mit kleinen verzierten Initialen und 11 Bildern, Zamora 1483; — Miſſale Mozarabes (Liturgie jener ſpaniſchen Chriſten, welche unter der mauriſchen Herrſchaft ihre alten gothiſchen Kirchengebräuche insgeheim beibehalten hatten und denſelben auch nachher, im Gegenſatz zur römiſchen Liturgie, bis in's XI. Jahrhundert treu blieben) von Peter Hagenbach in Toledo 1500 gedruckt, mit zwei Holzſchnitten, St. Iſidorus, welcher aus den Händen der Jungfrau das prieſterliche Kleid empfängt, und eine Kreuzigung; — »Los V libros de Sene,« Teledo 1510, mit dem Titelbilde, Seneca ſchreibend; — »Los doze triumphos de los doze apoſtoles« von Juan de Padilla, Sevilla 1521, mit einem Titelblatte, auf welchem die Bilder der Apoſtel in drei Reihen, durch Pilaſter getrennt, Engel, Wappenſchild angebracht ſind, und einem Bilde des Täufers; — «Cronica d'Aragon«, Valencia 1524, mit den Wappen von Aragon von Fruchtſchnüren umgeben, einzelnen Phantaſieporträts, welche für verſchiedene Könige dienen müſſen und einer Randeinfaſſung des Textes; — »Libro del . . . cavallero de la fortuna . . . don Claribalte«, Valencia 1519; — »Hore bte Marie virginis«, Zaragoza 1559, mit Schnitten von verſchiedenem Alter, die wahrſcheinlich aus früheren Verlagswerken der 1500 gegründeten Druckerei (Georg Cocus) zuſammengeſtellt worden ſind, einem Titel in italieniſchem Stil (die thronende Maria von geiſtlichen und weltlichen Fürſten unter Führung des Papſtes und des

Kaiſers verehrt), ferner 14 grossen bibliſchen Scenen und einer Reihe kleinerer Darſtellungen im Geſchmack der franzöſiſchen heures; — »Arte de escriver« des Schreibmeiſters Juan de Yciar, Zaragoza 1550, mit des Autors Bildniss in geſchrotener Manier, mehreren Alphabeten verzierter Initialen (Bandverſchlingungen, Kinder-, Kriegs-, Jagdſcenen u. dgl. m.) und einer Randeinfaſſung im Geſchmacke Michel Angelo's; auf dem erſten Blatte ſind die Namen Juan de Yciar und Juan de Vingles, ferner zwei Monogramme in einer Weiſe angebracht, die es zweifelhaft lässt, inwieweit die beiden namhaft gemachten Künſtler an den Illuſtrationen betheiligt geweſen ſind.

Aehnliche Initialen finden ſich in zahlreichen ſpaniſchen Büchern derſelben Zeit.

Spärlicher noch fliessen die Nachrichten über die Ausübung der Formſchneidekunſt in den nordiſchen und öſtlichen Ländern; doch ſind die Gründe dafür andere. Denn während man in Spanien lange Zeit hindurch den Werken der Vergangenheit geringe oder gar keine Aufmerkſamkeit geſchenkt hat und mit Sicherheit anzunehmen iſt, dass der wiedererwachte Forſchereifer viel mehr und vielleicht bedeutendere Zeugniſſe zu Tage fördern werde, als hier aufgezählt werden konnten, drang unſere Kunſt im Gefolge der Buchdruckerkunſt in jene anderen Gegenden erſt in einer Zeit vor, in welcher im Allgemeinen der Niedergang dieſer wie aller Künſte bereits ſeinen Anfang nahm.

So knüpft ſich für Schweden das Aufblühen der Typographie ſogar unmittelbar an eben jenes grosse Ereigniss, welches in Deutſchland einen ſo furchtbaren Rückgang aller Cultur im Gefolge hatte, den dreissigjährigen Krieg. Guſtav Adolf ſchenkte eine erbeutete Officin dem Formſchneider und Kupferſtecher Heinrich Kayſer in Stockholm, welcher u. a. ein ſchwediſches Wappenbuch (Inſignia nobilitatis ſuecianae) mit trefflichen Holzſchnitten herausgab. Aus dem folgenden Jahrhundert mag hier nur der gelehrte Profeſſor an der Univerſität zu Upſala, Olav Rudbeck, genannt werden, welcher eben da in eigener Druckerei ſein Buch »Campus Elyſii«, 1701 und 1702, und das wunderliche Werk »Atland eller Manheim« (Atlantis oder Menſchenheimath — ein Verſuch, Schweden als Urſitz der Menſchheit nachzuweiſen) 1675—1698, mit Abbildungen erſcheinen liess.

In Island ſoll der Biſchof Gudbrand Thorlackſon ſelbſt die Holzſchnitte zu der 1584 in Holum erſchienenen erſten isländiſchen Bibelüberſetzung des Jens Jenſen gefertigt haben.

Für die ſlaviſchen Länder hängt die Geſchichte des Buchdrucks vielfältig mit jener der chriſtlichen Secten und der Juden zuſammen und es iſt wohl möglich, dass die Thätigkeit der Socinianer, der böhmiſchen und mähriſchen Brüder u. ſ. w. ſich auch häufiger auf den Formſchnitt ausgedehnt haben mag, als bis jetzt bekannt iſt. Für Polen haben wir ein Beiſpiel, in der ſogenannten Radziwil-Bibel, welche, für die Unita-

rier in's Polniſche überſetzt, 1563 in Brzesc in Lithauen auf Koſten des Palatins Nicolaus Radziwil mit vielen Holzſchnitten gedruckt wurde. — Ein anderes polniſches Holzſchnittwerk iſt das polniſche Wappenbuch des Barthosz (Bartholomäus) Paprocki, Krakau 1582.

Einer Darſtellung der Entwickelung des Formſchnitts in den Culturſtaaten Oſtaſiens gebricht es vollends noch an ſicherem Material. Wie viele Jahrhunderte oder Jahrtauſende lang Chineſen und Japaner ihre Bücher von Holztafeln gedruckt haben, wie weit zurück bei ihnen der Bilddruck zu verfolgen ſein möge, darüber gehen die Nachrichten noch weit auseinander. Nach Rob. Morriſon und Abel Remuſat hätte der Chineſe Fung Tau im X. Jahrhundert unſerer Zeitrechnung zuerſt Schriftzüge in Stein eingegraben, welche beim Abdruck weiss auf ſchwarzem Grunde erſchienen, und demnächſt erhaben in Holz geſchnitten. Das chineſiſche Wörterbuch Tſching-tſe-Tung, erſchienen 1678, erwähnt den Gebrauch gedruckter Spielkarten in China zu Anfang des XII. Jahrhunderts. Der Auguſtiner Angelo Rocca (um 1600) dagegen ſetzt die Erfindung des Holztafeldrucks in China mehrere Jahrhunderte vor Chriſti Geburt.

Die Japaner leiſten im Holzſchnitt Bewundernswürdiges. Sie ahmen mit der äusserſten Treue die Feder- (oder vielmehr Pinſel-)Zeichnung des Originals nach, geben keinen Schatten an, wiſſen aber durch ſtärkere und feinere Umriſſe und durch Anwendung des Tondrucks völlig maleriſche Wirkungen zu erzielen.

X.

Verfall der Formschneidekunst.

Die Pflege, welche grosse Künſtler dem Formſchnitt zuwendeten, hatte dieſen auf ſeine höchſte Stufe in der erſten Hälfte des XVI. Jahrhunderts gehoben und ihre Nachwirkung noch auf die nächſtfolgenden Jahrzehnte behauptet, obwohl da bereits der geiſtige Gehalt zurückzutreten begann gegen die formelle Geſchicklichkeit. Allein der Weg führte immer raſcher abwärts, und auch ohne die gewaltigen, Verwüſtung, Verarmung und Verwilderung zurücklaſſenden Kämpfe, deren Schauplatz in der erſten Hälfte des XVII. Jahrhunderts die Heimath des Holzſchnitts war, würde dieſer unfehlbar in Verfall und Vergeſſenheit gerathen ſein. Mancherlei Umſtände, welche wechſelsweiſe zu einander im Verhältniss von Urſache und Wirkung ſtanden, vereinigten ſich, um den Sturz unſerer Kunſt von ihrer einſtigen Höhe zu beſchleunigen. Die grossen Meiſter fehlten in Deutſchland; je kleiner und leerer die Aufgaben wurden, deſto mehr ſank die Kunſtfertig-

keit zum Handwerk; die Verleger benützten die alten Stöcke ihres Beſitzes bis auf das äusserſte Maass und ohne Rückſicht auf die urſprüngliche Beſtimmung der Zeichnung, zerſchnitten die grösseren Stöcke, um die einzelnen Stücke ſelbſtändig abzudrucken; das Publikum gewöhnte ſich an die Vorſtellung, dass der Holzſchnitt ein rohes, verſchmiertes Bild und etwas Oftdageweſenes, Altfränkiſches zeige, während der emporſtrebende Kupferſtich zur Modeſache wurde, — und ſo ſchwand der Formſchnitt aus der Reihe der Beſchäftigungen, welche einem Künſtler Befriedigung und — Brod gewähren konnten. Der dreissigjährige Krieg trug zu dieſem traurigen Ausgange insbeſondere noch darin das Seinige bei, dass er Formſchneider von Talent nöthigte, ihr Fortkommen ausserhalb des zerrütteten Vaterlandes zu ſuchen, wie wir z. B. an Jegher geſehen haben. Mit daran liegt es, dass der Holzſchnitt in den Nachbarländern ſich länger in Anſehen zu erhalten wusste.

Im erſten Drittel des XVII. Jahrhunderts iſt die Zahl der deutſchen Formſchneider noch beträchtlich und unter ihnen findet ſich mancher von Verdienſt, wenn auch nach und nach ihre Beſchäftigung im Dienſte der Buchhändler ſich immer mehr auf das Schneiden von Vignetten u. dgl. m. oder auf die Spielkartenfabrikation reducirte. Trachtenbücher und Modelbücher für Stickerei und Spitzennähen gehören bald zu den vorzüglicheren Aufgaben.

Zu den geſchätzteſten Künſtlern ſeiner Zeit zählt [1] Paul Creutzberger aus Nürnberg, wo er 1660 ſtarb, namentlich war er geſchickt im Buchſtabenſchneiden. Ebenda: Joh. Paul v. Eyb, Modelſchneider, war der Inſchrift auf ſeinem Bildniss zufolge 1621 geboren; Paul Fürſt, Kunſthändler und Briefmaler um 1646, ſeine Tochter Magdalene illuminirte vorzüglich; Joſt Spörl, geb. 1583, † 1665, und Abraham v. Werf, welche viele Holzſchnitte für einen Orbis pictus fertigten; Joh. und Georg Lindſtadt um 1675.

Hans Friedr. Schorer ſcheint in Augsburg, Nürnberg und Koburg gelebt zu haben; Joh. Schultes in Augsburg ſchnitt die Bildniſſe evangeliſcher Geiſtlicher; Geo. Wellhöfer publicirte 1626 ff. kleine Schriften, *Relationen* u. dgl. Vorläufer der Zeitungen. Von Konrad Schram in Ried iſt ein in München erſchienenes Evangelienbuch illuſtrirt.

In Frankfurt gab Wilh. Hoffmann, Formſchneider, 1605 und 1607 Modelbücher für Spitzen heraus, [2] 1610 das Wahl- und Krönungs-Diarium. Joh. Ludw. Schimmel um 1615; Wilh. Traudt, der 1636 »in höchſter Noth« Formſchneider wurde und 1664 ſtarb, und der zweite Mann der Wittwe Traudt's, Joh. Geo. Walter, Herausgeber des erſten Rathskalen-

---

[1] Vgl. Heller, *Gesch. d. Holzschneidek.* S. 252 ff.

[2] *Gantz new Modelbuch künstlicher und lustiger Visirung* &c. 1607 — photolithographiſch faciſimilirt herausgeg. vom Oeſterreich. Muſeum in Wien 1875.

ders, gehören ebenfalls Frankfurt an. In Strassburg wird Joh. Fiſcher aus Sachſen um 1606 und in Hanau Joh. Aman 1640 genannt; in Isny, im würtembergiſchen Donaukreiſe, Jakob Endterlein, zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts.

Der Maler Gottfried Ringli in Bern (geb. 1575 in Zürich, † ebenda 1635), Herausgeber eines Trachtenbuchs (1600), ſoll in Holz geſchnitten haben. Ebenfalls in der Schweiz lebte der Formſchneider Joh. Heinr. Glaſer um 1630.

In Sachsen finden wir Konrad Grahlen in Leipzig um 1620 und Andreas Bretſchneider ebenda 1578—1640, Phil. Witteln, Herausgeber einer Karte von Thüringen in 16 Foliobll., Gottfr. Teuber in Jena um 1680.

Im XVIII. Jahrhundert zeichnete ſich ein Schüler des obengenannten Endterlein, Elias Porzel oder Porcelius aus Isny aus, der 1662 geboren, nach einem Aufenthalte in Italien ſich in Nürnberg niederliess, dort nach Sandrart's Zeichnungen Bilder zu einer Bibel ſchnitt und 1722 ſtarb. Dort waren ſeine Zeitgenoſſen Maures und Krawat; von 1774—1800 arbeitete daſelbſt Seb. Roland, z. B. für Gottl. v. Murr, den namentlich um die Geſchichte des Formſchnitts hochverdienten Verfaſſer des Journals zur Geſchichte der Kunſt u. a. W. In Augsburg arbeiteten der Bildhauer Daniel Völkert aus Danzig, ein Schüler Schlüter's und ſein Sohn Jeremias Völkert, † 1773, die Brüder Eſaias Phil. (1691—1760) und Mark Chriſtoph Steudner (1698—1736); in Bamberg Joh. Geo. Klietſch, 1720—1800; in Nördlingen Geo. Balth. Günzler † 1764, zwei Weilenmeyer, zwei Adam, Tob. Wucherer; in München Jakob Milchram († 1810) aus Böhmen oder Mähren, und deſſen Schüler Thomas Neuer aus Wien.

In Frankfurt waren in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts zwei Brüder Donnhäuſer thätig und auch der Kupferſtecher Joh. Gottl. Preſtel wendete einigemal Holzplatten an, namentlich zu Helldunkelblättern nach Raffael, Tizian, van Dyck.

Ein Schüler Milchram's, J. B. P. Hofer aus Salzburg (1771—1803) beſchäftigte ſich in ſeiner Vaterſtadt mit Karten- und Vignettenſchneiden, aber auch mit Silhouettiren und — Malen auf Spinnengewebe.

Ein Titelblatt mit der Anſicht von Prag und dem heil. Wenzel nennt uns den prager Formſchneider F. Girſch um 1718. Gegen Ende des Jahrhunderts arbeiteten in Böhmen zwei Brüder Baumann aus Nürnberg, Joh. Bauer und Franz Burgart.

David Ridinger in Zürich ſchnitt um 1730 das Bildniss des ſchweizeriſchen Reformators und Geſchichtsſchreibers Heinrich Bullinger.

Die wachſende Bedeutung Leipzigs als Buchhandelsplatz erklärt die grössere Zahl von Holzſchneidern in Sachſen um dieſe Zeit. So in Leipzig ſelbſt Joh. Geo. Schniebs aus Spremberg (1689 bis nach 1740), Nic.

Brühl und deſſen Söhne um 1710—1750, Joh. Gottfr. Tattmann, Chriſtian Teutſcher um 1738—1753, Joh. Andr. Pfeifer 1722—1768, Martin Seltſam oder Selzam aus Nürnberg, geb. 1750, welcher das Abklatſchen oder Clichiren der Holzſtöcke aufbrachte, Joh. Lor. Haf aus Schwäb. Hall. Ferner: Heinr. Beyer, geb. 1660 in Naumburg, arbeitete in Jena und Erfurt, wo er 1720 ſtarb; Matthäus Müller in Halle, wegen Falſchmünzerei geköpft und verbrannt; Heller in Jena um 1750; Jllinger in Köthen.

Von dem Maler Chriſtian W. E. Dietrich in Dresden (1712—1774) exiſtirt ein Helldunkelblatt, ein ſitzender Bettler, bez. 1757, und ſein Schüler K. Fr. Holzmann aus Dresden, geb. 1740, arbeitete mehreres in der Art des Hendr. Goltzius, alſo Verbindung von Holzſchnitt und Kupferſtich. In Dresden lebten ferner F. D. H. Kiehlmann und drei oder vier Formſchneider des Namens Rüdiger von der Mitte des XVIII. bis zu Anfang des XIX. Jahrhunderts.

In Berlin ſchnitt der Buchdrucker Birnſtiel 1718—1730 viele Vignetten, ſein Sohn Friedr. Wilh. B. arbeitete nach Zeichnungen des dortigen Hofmaler Joh. Chr. Friſch. Ein anderer Friſch, der gelehrte und vielgereiste Joh. Leonh. aus Sulzbach (geb. 1666, † 1743 als Rector des Grauen Kloſters in Berlin) ſchnitt eigenhändig einen Theil der Abbildungen zu ſeinen Werken: »Beſchreibung von allerlei Inſekten in Deutſchland« und »Beſchreibung aller Vögel Deutſchlands«, 1720—1765. Joſ. Mayer aus Mainz, ein Schüler von Heller in Jena, ſchnitt 1763—1771 in Berlin meiſt Vignetten. Ebenda arbeitete K. W. Lachmann aus Frankfurt a. O. um dieſelbe Zeit.

Eckhard, Buchdrucker in Altona, fertigte um 1775 die Holzſchnitte für das Leſebuch des Robinſon-Campe.

Unter den hier Aufgezählten hat ohne Zweifel Mancher kaum Anſpruch darauf, Künſtler genannt zu werden. Hatten die Beſten kaum wirklich künſtleriſche Aufgaben, ſo musste die Mehrzahl ſich damit zufrieden geben, Titelvignetten, wohlfeile Bilder zu Kalendern, Volksbüchern u. dgl. m. oder Waarenetiketten zu liefern, und mehr als einer war genauer genommen Modelſtecher (für Zuckerbäcker, Zeugdrucker u. ſ. w.) und nicht Formſchneider.

Zu einem nachhaltigen Aufſchwunge ſollte unſere Kunſt in Deutſchland im XVIII. Jahrhundert nicht mehr gelangen. Gleichwohl tritt an deſſen Ende ein Mann auf, welcher mit Bewusstſein und Ernſt der Regeneration vorarbeitete, Joh. Friedr. Gottlieb Unger in Berlin. Schon ſein Vater, der Buchdrucker Joh. Geo. Unger, geb. 1715 in der Nähe von Pirna in Sachſen, † 1788 in Berlin, hatte ſich ohne fremde Anleitung mit dem Holzſchnitt befasst, mancherlei Schriftverzierungen und Vignetten für Tabaksfabrikanten u. ſ. w. geſchnitten, auch eine Schrift über die Frage der Eigenhändigkeit bei Dürer's Holzſchnitten verfasst. Der Sohn (Unger jun., geb. 1750, † 1804), ebenfalls Buchdrucker und Buchhändler (z. B. Verleger von Goethe's Neuen Schriften 1792 ff.) und verdient um die Verbeſſerung

der deutſchen Typen, brachte die Holzſchnitte für den Bedarf der Buchdruckerei auf eine entſchieden höhere Stufe, führte bereits wirkliche Kunſtblätter aus (die Weiber von Weinsberg nach Rhode, ſechs Figuren für die Liebhaber der ſchönen Künſte 1779 mit einer Abhandlung von Fr. J. Wippel u. a.) und wurde als Profeſſor der Holzſchneidekunſt an der Akademie der Künſte in Berlin (ſeit 1800) der Begründer der berliner Holzſchneiderſchule, aus welcher dann Gubitz hervorgegangen iſt. Auch er war literariſch thätig durch Abhandlungen über die Formſchneidekunſt, über den Kartendruck von Holzplatten u. a.

Da in einigen anderen Ländern das XVII. Jahrhundert nicht einen derartigen Verfall des Holzſchnitts ſah, wie in Deutſchland, haben wir jenen Zeitabſchnitt in die Behandlung der vorausgegangenen Jahrhunderte einbezogen. Im XVIII. Jahrhundert ſtand Frankreich den übrigen Ländern voran. Dort ſpät zur Entwickelung gelangt, blieb die Kunſt auch länger in Gunſt und namentlich die von den Niederlanden her eingeführte Manier des Helldunkels mit Anwendung von Kupfer- und Holzplatten erfreute ſich der Pflege.

Zwei Künſtlerfamilien waren es vornehmlich, welche dem Formſchnitt zahlreiche Jünger ſtellten und Schüler bildeten: Papillon und Le Sueur. Sechs Glieder der Familie Papillon übten die Kunſt aus: Jean I., geb. 1639 zu Rouen, Schüler von Du Bellay, † in Paris 1710, »ein ſchlechter Zeichner, dagegen ein ſehr guter Schneider,« [1] gab ein Kartenſpiel heraus; — deſſen Söhne Jean II. (1661 zu St. Quentin geb., † 1710 zu Paris, der Erfinder der Papiertapeten, welcher für Buchhändler eine grosse Zahl von Vignetten, Kopfleiſten und Schlussſtücken, mit Zierrathen überhäuft, aber gut gezeichnet und ſchön geſchnitten, lieferte, ferner die Copie eines Messbuches nach Le Clerc in 36 Helldunkelblättern, und einige hübſche Bildniſſe) und Jean Nicolas (geb. 1663 zu St. Quentin, † 1714 zu Paris, Vignettenſchneider von geringerem Talente als ſein Bruder); — die Söhne des Jean II.: Jean Michel (geb. 1698, † 1776 in Paris) und Jean Baptiſte (geb. 1720, † 1746 zu Paris, der Schüler ſeines Bruders, lieferte Schnitte zu dem Royaumont'ſchen Bibelwerke), endlich Marie Anne, geb. Rouillion, Jean Michel's Frau. Am bekannteſten machte ſich Jean Michel durch ſeine künſtleriſchen Arbeiten, Illuſtrationen zu einer Prachtausgabe der Fabeln Lafontaine's, zu dem Almanach für 1726 &c. und durch ſein allerdings an Irrthümern reiches Buch »Traité hist. et prat. sur la gravure en bois« 1766.

Der Stammbaum der Familie Le Sueur umfasst: Pierre I. (geb. 1636 zu Rouen, ebenfalls Schüler Du Bellays, ſchnitt eine Judith nach Van Sichem, viele Vignetten, † 1716 zu Rouen); deſſen Söhne Pierre II. (»der Aeltere« geb. 1663, † 1698 zu Rouen), Vincent (geb. 1668 zu Rouen,

[1] Heller a. a. O. S. 287.

Schüler J. M. Papillons, † 1743), und Pierre III. (»der Jüngere«, geb. 1669 zu Rouen, † 1750); die Kinder von Pierre III.: Nicolas (geb. 1690 zu Paris, † 1764, der Berühmteſte der Familie und zugleich erſtaunlich fruchtbar, da er mehr als 1000 Stöcke geſchnitten haben ſoll, darunter viele Buchilluſtrationen, z. B. zu Lafontaine, und ausgezeichnete Helldunkel in Goltzius Manier) und Eliſabeth (geb. 1725 oder 1727 zu Rouen, Modelſtecherin).

Ausser dieſen werden genannt: P. Bonardel, der längere Zeit in Barcelona arbeitete, und Dediar Aubert, beide Schüler von Jean Papillon II., P. Jos. Chauveau, † 1767, Schüler von J. B. Papillon; Blondel und Panseron, Schüler von Vincent Le Sueur; Vint. Pesant um 1740 in Paris und Le Feure, Schüler von Nic. Le Sueur; Boutemont † 1720, de Sery, geb. 1680, † 1733 oder 1740 zu Paris; die Modelſchneider für Tapetendruck: Adam, Pierre Piquet um 1710, Boisiere um 1720 u. v. A. Etwas ſpäter that ſich ein Schüler Papillons, Nicol. Caron aus Paris (1712 bis 1768) hervor; ferner die Buchdrucker Pierre Simon, gen. Fournier le jeune, 1712—1768, von welchem auch eine Schrift über den Urſprung des Formſchnitts exiſtirt, Contat gen. le Brun, † 1768, welcher 1737 einen Schnitt, die Einnahme von Philippsburg ausführte — beide in Paris — und Descouteaux in Chaumont.

In den Niederlanden hörte im XVIII. Jahrhundert der künſtleriſche Holzſchnitt faſt gänzlich auf. Die wenigen Namen, welche dort noch vorkommen, ſind: Gram, Nioul und Bourri, ein Franzoſe, in Brüſſel um die Mitte des Jahrhunderts, Gonzales van Heylen in Antwerpen, † 1720, von dem ein Alphabet mit Heiligen für ein Gebetbuch bekannt iſt, Cornelis van Noorde in Amſterdam und Harlem, wo er 1731 geboren war und 1795 ſtarb.

Italien pflegte weſentlich nur des Chiaroscuro. Eine grössere Zahl von Künſtlern arbeitete noch in Bologna: Giov. B. Canossa † 1747, deſſen Tochter Maria Catharina und deren Gatte Aless. Scarselli, der Buchdrucker Gius. M. Moretti geb. 1660, † 1746, Ant. Dardani; in Neapel Gius. und Gabr. Ricciardelli, Vater und Sohn; in Venedig Graf Ant. M. Zanetti der Aeltere, auch, zum Unterſchiede von ſeinem gleichnamigen Neffen, Erasmo genannt, 1680—1767, der Verfertiger von mehr als 70 ſehr ſchönen Helldunkelſchnitten nach Raffael (Madonna, Grablegung, Apollo und Marſyas u. a.) Parmegianino &c., deren Stöcke er vor ſeinem Tode verbrannt haben ſoll um den Werth der Abdrücke zu ſteigern, und Verfaſſer mehrerer kunſthiſtoriſcher Schriften. Der Holzſchneider Grem, welcher um 1736 in Turin arbeitete, iſt möglicherweiſe mit Gram in Brüſſel identiſch.

Einzig und allein für die Geſchichte des engliſchen Holzſchnitts hat das XVIII. Jahrhundert eine hervorragende Bedeutung und die gegen Ende desſelben auftretende neue Richtung in der Technik gewann, weil das Verſtändniss für den wahren Charakter des Holzſchnitts überall verloren ge-

gangen war, einen beſtimmenden Einfluss auf die Thätigkeit in anderen Ländern in der nächſtfolgenden Periode.

Während nämlich Edward Kirkall, um 1690 in Sheffield geb., und John Bapt. Jackſon, geb. 1701, wie ihre Zeitgenoſſen in Italien den Meiſtern im Helldunkelſchnitt nacheiferten, Erſterer ſogar Arbeiten Ugo's da Carpi copirte, brachte Thomas Bewick 1753 zu Cherriburn in Northumberland geb., 1728 in Newcaſtle geſt., mehrere verhängnissvolle Neuerungen auf. Wir haben (S. 360) bereits bemerkt, dass er es war, welcher Hirnholz anſtatt des Langholzes als Material und damit den Stichel anſtatt des Schneidemeſſers als Werkzeug des Holzſchneiders einführte und ſomit der Begründer der gegenwärtigen Technik wurde. Er wandte ferner zuerſt den Tonſchnitt an, bei welchem die Holzplatte von einer Schattenſtrichlage bedeckt und aus dieſer herausgearbeitet wird, was weniger dunkel oder ganz weiss erſcheinen ſoll. Dadurch wurden ihm Abtönungen und ſcharfe Gegenſätze von Licht und Schatten möglich, welche bis dahin in Holzſchnitt unerreichbar geweſen waren. Zugleich wurde damit aber auch der Holzſchnitt von ſeiner natürlichen Baſis weggedrängt und gezwungen, Wirkungen anzuſtreben, welche anderen Arten der graphiſchen Kunſt vorbehalten ſind. Von Bewick und ſeinen Schülern datirt die Stahlſtichmanier in Holzſchnitt, welche durch engliſche Künſtler oder deren Nachahmer auch in Deutſchland zur Herrſchaft kam und erſt etwa um 1840 durch die Wiederaufnahme der alten deutſchen Holzſchnitt-Technik verdrängt wurde. Bewick war übrigens ein Künſtler von grossem Talent, namentlich ausgezeichnet durch ſcharfe Naturbeobachtung, welche in ſeinen zahlreichen, von ihm ſelbſt gezeichneten, Thierbildern zur glänzendſten Erſcheinung kam. Er hatte bei dem Kupferſtecher Beilby das Graviren in Metall erlernt, im Holzſchnitt ſich ſelbſt unterrichtet, und erhielt bereits 1775 mit einem nach der Natur gezeichneten und geſchnittenen Jagdhunde den von der Society for the encouragement of Arts and Manufactures in London ausgeſchriebenen Preis für den beſten Holzſchnitt. Er lieferte dann die Bilder zu den 1784 erſchienenen »Select fables«, ſchnitt 1789 ein grosses Blatt »The Chillingham Bull«, und gab 1790 bis 1804 ſeine grossen naturgeſchichtlichen Werke heraus: »A general History of Quadruped's« (Newcastle) und »History of British Birds« (London). Seine letzte Arbeit war die, von ſeinem Sohne Robert Elliot Bewik vollendete, grosse Platte: ein altes Pferd, das den Tod erwartet. 1870 wurde eine Ausgabe ſeiner, die Zahl von 2000 überſchreitenden, Holzſchnitte (Reeve, Bewik-Woodblocks) veranſtaltet und 1862 erſchien ſeine Selbſtbiographie.

Von ſeinen Schülern oder Nachfolgern gehören mit ihrer Thätigkeit noch dem XVIII. Jahrhundert an: ſein Bruder John Bewick, 1760—1795, die Brüder Robert, † 1796 und John Johnson † 1797, J. Lee † 1804.

XI.

Rückblick.

Nicht als Zufall können wir es anſehen, dass gerade in Deutſchland zuerſt die längſt bekannte Technik des Model- und Stempelſchnitts in den Dienſt der Kunſt gezogen, dass daſelbſt der künſtleriſche Charakter des Holzſchnitts in ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit und Begrenzung aufgefasst und gepflegt wurde, während man ſonſt faſt überall ſein Weſen bald verkannte und desshalb jene Begrenzung missachtete; dass endlich hier auch wieder und zwar unter allgemeiner Zuſtimmung der rechte Weg eingeſchlagen wurde, als nur einmal zwei populäre Vorurtheile überwunden waren: Holzſchnitt und die Fratzen auf »Neuen Liedern, gedruckt in dieſem Jahr« und dgl. ſei gleichbedeutend, man habe daher ein Recht mit dem Worte *Holzſchnittmanier* etwas Rohes, Primitives zu bezeichnen — und das zweite: der höchſte Ruhm der Holzſchneidekunſt beſtehe darin, es dem Stahlſtich beinahe gleichzuthun. Es würden ſich mancherlei Parallelen von anderen Gebieten des geiſtigen Schaffens herbeiholen laſſen um zu beleuchten, wesshalb gerade die Deutſchen, ſowohl die Künſtler als das Volk, zu welchem ſie ſprechen, beſondere Vorliebe für dieſes Ausdrucksmittel zeigen, wesshalb ſie es in dieſem zu grösserer Vollendung gebracht haben, als in anderen. Aber wir bedürfen der Vergleiche nicht, wo der Gegenſtand ſelbſt uns alles und auf's deutlichſte ſagt. Holzſchnitt (und Kupferſtich) muthete den dichtenden und grübelnden Zug im Deutſchen an, kam gefügig jeder phantaſtiſchen oder neckiſchen Laune des Humors entgegen und erſparte dem Künſtler das Ringen mit der Farbe, die ſich gegen uns Nordländer gewöhnlich ſo ſpröde erweist. Das Tiefſinnige und das Sinnige, das Märchenhafte und das Abenteuerliche, das Gemüthliche, das Schalkhafte und das Kleinbürgerliche in der deutſchen Natur, Glaube, Andacht, Ergebung, Zweifel, Spott kamen da zu Worte und waren nicht verlegen um den bezeichnenden Ausdruck, den in das Maleriſche zu überſetzen gar ſchwer, oft unmöglich ſein würde. Und wie am Ausgange des Mittelalters die Kirche ſich des Holzſchnitts bemächtigte, um den »Ungelehrten« auch zu Hauſe die Heilswahrheiten zu predigen, ſo wurde derſelbe im Reformationszeitalter zur gewaltigen Waffe in den Händen aller Parteien, die ihren Zorn und Hohn gegen einander ſchleuderten in gezeichneten wie in geſchriebenen Briefen und Satiren.

Das Intereſſe, welches in der Zeit der grössten Oede auf dem Gebiete unſerer Kunſt, im XVIII. Jahrhundert, von einzelnen Forſchern, wie Karl Heinrich v. Heineken, dem um die dortige Gemäldegalerie und Kupferſtichſammlung hochverdienten Vertrauten des Grafen Brühl, in Dresden (geb. 1706 in Lübeck, † 1791 in Altdöbern), Chriſtoph Gottlieb v. Murr in Nürnberg (geb. 1733, † 1811) u. A. den alten Denkmälern der Formſchneidekunſt gewidmet wurde, hatte auf dieſe unmittelbar keinen Einfluss. Erſt als unter der Franzoſenherrſchaft der Sinn für die grosse Vergangenheit Deutſchlands ſich allgemeiner wieder regte, als die Romantiker die Schätze der altdeutſchen Literatur zu heben begannen, die Baukunſt des Mittelalters allgemach zu Ehren kam, klärte ſich das Auge auch für die Werke des Grabſtichels und des Schneidemeſſers aus jenen fernen Tagen. Allein nur langſam folgten die ausübenden Künſtler dem vorauseilenden Verſtändniss der Kunſtforſcher und Kunſtfreunde; F. W. Gubitz in Berlin, geb. 1786, † 1870, ſowie Blaſius Höfel in Wien, geb. 1792, † 1863, waren bei den beſten Intentionen zu ſehr in den Vorſtellungen der Zeit befangen, in welcher ſie aufgewachſen waren und in Leipzig herrſchte bis etwa 1840 die engliſche Manier. Grossen Künſtlern wie Julius Schnorr v. Carolsfeld und Ludwig Richter, war es vorbehalten, die Früchte ihres Studiums der Werke Dürers für die Kunſt der Gegenwart förderlich zu machen, durch ihre eigenen Arbeiten für den Holzſchnitt dieſem die rechte Bahn vorzuzeichnen.

Und wie in der Zeit der Renaiſſance haben die Künſtler, welche für den Holzſchnitt zeichnen, ſich keineswegs darauf beſchränkt, den Inhalt des geſchriebenen Wortes, dasſelbe begleitend, zu verſinnlichen, ſondern ſind den Eingebungen ihrer Phantaſie in ſelbſtändigem poetiſchem Schaffen gefolgt. So haben wiederum die Maler, ohne ſelbſt zum Stichel zu greifen, den Holzſchnitt gehoben und demſelben die oft beſtrittene Stellung als ein jedem andern ebenbürtiger Zweig der Malerei gewahrt.

Dieſe Stellung iſt in Frankreich dem Holzſchnitt eigentlich niemals eingeräumt worden. Von Anfang an diente er lediglich der Buchilluſtration, verfiel in eine einſeitig zierliche Manier, musste in dieſem Jahrhundert die engliſche Mode mitmachen, befreite ſich von derſelben und ſchwang ſich zu einem ſehr charakteriſtiſchen Stil der Zeichnung auf, verfällt aber neuerdings wieder mehr und mehr der Manierirtheit in einem flotten, ſkizzenhaften Umrissſchnitt einerſeits und in dem hauptſächlich von G. Doré aufgebrachten Bemühen anderſeits, die coloriſtiſchen Effekte der Aetzkunſt zu erreichen.

In England, welches wir erſt ſpät etwas Namhaftes auf dieſem Felde leiſten ſahen, erhält ſich neben dem Tonſchnitt, welcher die Herſtellung von Stimmungsbildern begünſtigt, eine ganz entgegengeſetzte Art exacteſter und ſchärfſter Zeichnung im ſtrengen Anſchluss an die Federzeichnung.

Italien, wo der Helldunkelſchnitt zur grössten Vollendung gebracht worden war, und die übrigen Länder leiſten gegenwärtig in der Holzſchneide-

kunſt nur ſelten etwas, was ſich über das Niveau der zahlloſen »illuſtrirten Blätter« erhöbe. Und das iſt ein ziemlich niedriges, ſo wenig verkannt werden darf, dass die drei grossen periodiſchen Unternehmungen in England (»The Illustrated London News«), Frankreich (»l'Illustration«) und Deutſchland (»Illuſtrirte Zeitung«) in raſtloſem Fortſchritt ſich künſtleriſch und techniſch auf der Höhe der Zeit halten, und mehr und mehr darauf verzichten, der gedankenloſen Schauluſt Nahrung zu geben.

Nachlese zur Literatur.

J. B. Thiers, traité des jeux. Paris 1686.
Heineken, Idée générale d'une collection d'estampes &c. Leipzig 1771.
L'abbé Rive, Étrennes aux joueurs ou eclaircissemens hist. et crit. sur l'invention des cartes. Paris 1780.
Büſching, Geſchichte der zeichnenden Künſte. Hamburg 1781.
J. G. J. Breitkopf, Verſuch den Urſprung der Spielkarten, die Einführung des Leinenpapiers und den Anfang der Holzſchneidekunſt in Europa zu erforſchen. 2 Thle. Leipzig 1784—1801.
J. D. Fiorillo, Geſch. d. zeichn. Künſte. 8 Bde. Göttingen 1798—1820.
Pietro Zani, Materiali per servir alla storia dell' incisione in rame, in legno &c. Parma 1802.
(Malpe) Notices sur les Graveurs. Beſancon 1807.
J. C. Aretin, Ueber die früheſten Folgen der Erfindung der Buchdruckerkunſt. München 1808.
(Henri Janſen), Essai sur l'origine de la gravure en bois. Paris 1808.
Gori Gandellini, Notizie storiche degli intagliatori. 15 Bde. Siena 1808—1816.
J. Koning, Verhandeling over den Oorſprung &c. der Buchdruckerkunſt. Harlem 1816.
S. W. Singer, Researches into the history of Playing-cards with illustrations of the origin of painting and of engraving on wood. London 1816.
W. Young Ottley, An inquiry into the origin of engraving upon copper and wood. London 1816.
Depping, Notice de l'histoire des cartes à l'occasion de recherches de Singer. Paris 1819.
Lichtenberger, Geſch. d. Erfindung d. Buchdruckerkunſt. Strassb. 1825.
Gabr. Peignot, Recherches hist. et. litt. sur la danse des morts et s. l'origine des cartes à jouer. Dijon 1826.
Augsb. Formſchneider-Arbeiten aus dem XV. u. XVI. Jahrh. Augsb. 1829.
Cicognara, Memorie spettanti alla ſtoria della calcografia. Prato 1831.
Paul Lacroix (Bibliophile Jacob) Origine des cartes à jouer. Paris 1835.
K. Fr. v. Rumohr, Hans Holbein d. J. und ſein Verhältniss zum deutſchen Formſchnittweſen. Leipzig 1836.
— — Zur Geſchichte und Theorie der Formſchneidekunſt. Ebenda 1837.
Duchesne aîné, Observ. sur les cartes à jouer, in Annuaire histor. Paris 1837.
J. Jackſon, a treatiſe on wood-engraving. London 1839.
G. Lempertz, Inſignien berühmter Druckereien. Köln 1839.
A. E. Umbreit, Ueber d. Eigenhändigkeit d. Malerformſchn. Leipz. 1840.
C. Leber, Etudes hist. sur les cartes à jouer in Mémoires publiés par une société d'Antiquaires. Paris 1842.

G. Rathgeber, Annalen der niederländiſchen Malerei, Formſchneide- und Kupferſtichkunſt. Gotha 1842.

Lacroix et Seré, Le Moyen-âge et la Renaiſſance vol. II. Paris 1849.

J. M. Herm. Hammann, Les arts graphiques. Génève 1857.

W. And. Chatto, Facts and ſpeculations on the origin and hiſtory of playing cards. London 1858.

S. Sotheby, Principia Typographiae. The Block-Books &c. London 1858.

Anciens bois de l'imprimerie Fick à Genève. Genève 1863.

Ambr. Firm. Didot, Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure s. bois. Paris 1863.

Max Schassler, die Schule der Holzſchneidekunſt. Leipzig 1866.

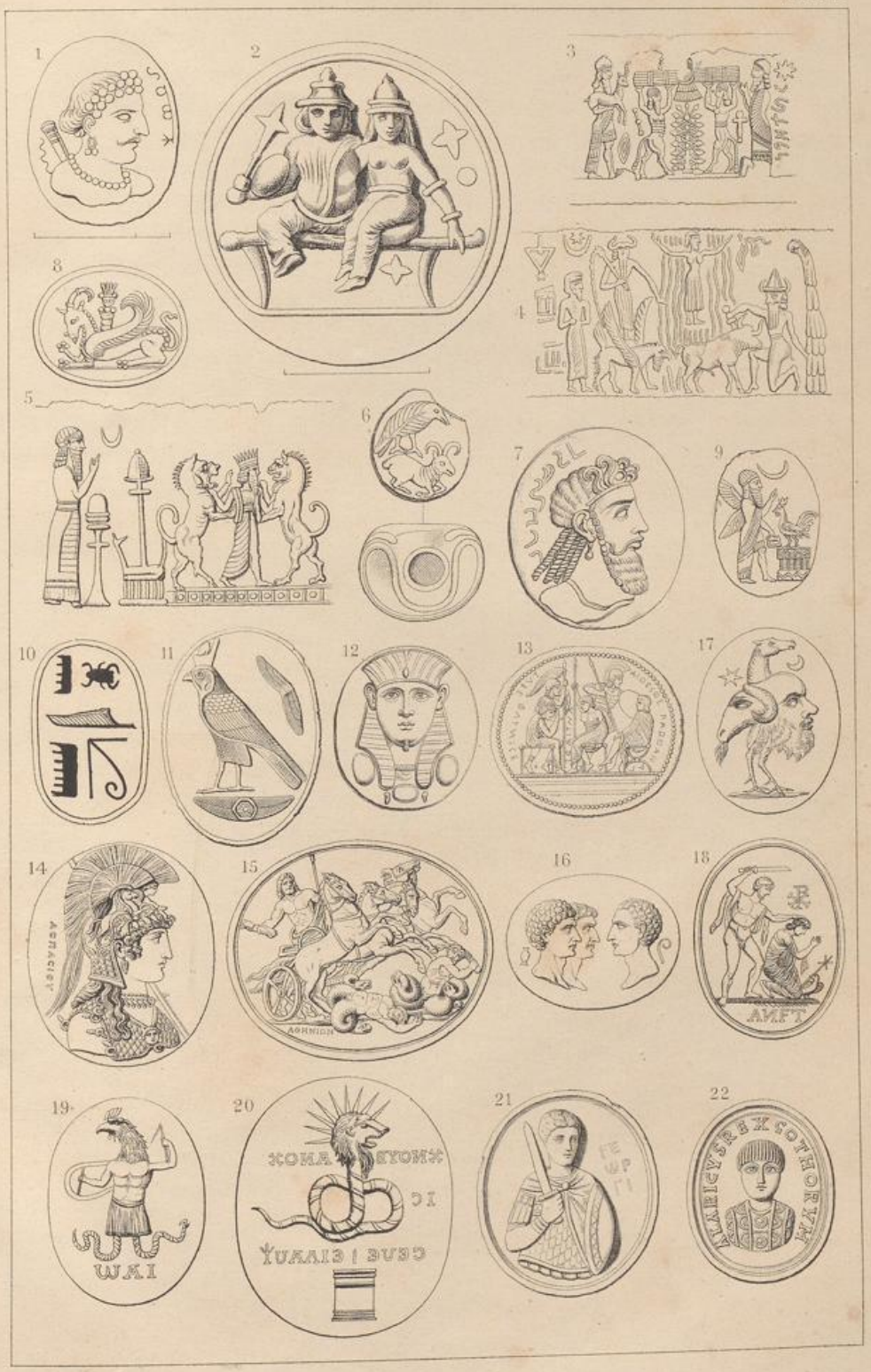
T. O. Weigel u. A. Zeſtermann, Die Anfänge der Buchdruckerkunſt in Bild und Schrift. Leipzig 1866.

Anton Springer, Bilder aus der neueren Kunſtgeſchichte. Bonn 1867.

Album du XV. siècle. Religion. Costumes. Grand danse macabre des hommes et des femmes. Lettres ornées. Chiffres. Marques inedites des libraires et imprimeurs franç. Paris 1868.

Antike und mittelalterliche Gemmen.

Taf. I.



Cinquecento und neuere Gemmen.

Taf. II.