

Die Exposition des Amateurs.

Im Jahre 1867 hatte man in Paris die alten Kunstwerke zur Weltausstellung herangezogen, um aus ihnen eine „Histoire du travail“, eine Illustration der Geschichte der Kunstarbeit zu bilden. Das war ein Gesichtspunkt, unter welchem sich die alte Kunst mit den so durchaus modern-praktischen Zwecken einer Weltausstellung noch allenfalls in Zusammenhang bringen liefs, und wenn auch die Histoire du travail nicht völlig das geworden ist, was ihr Titel versprach, so hatte doch wenigstens Frankreich selbst grosartige und erfolgreiche Anstrengungen gemacht, um dem aufgestellten Programme gerecht zu werden. So war die französische Emailarbeit — dort eine wahrhaft nationale Kunstindustrie — in allen ihren Phasen in erschöpfender Weise zur Anschauung gebracht, ebenso die Bücherausstattung in fortlaufender Reihe von der Miniaturmalerei bis zur Druckillustration. So hatte beispielsweise Oesterreich seine unter Rudolf II. in Prag blühende Bergkrystallschleiferschule und seine Porzellanfabrication, Portugal seine höchst originellen und interessanten Goldschmiedearbeiten, England eine Menge alter, heimischer Erzeugnisse ausgestellt, und wenn auch viele Länder ganz unvertreten blieben, andere, wie es in der Natur der Sache lag, nur unvollständig ausstellen konnten, so waltete doch über dem, was geschehen war, ein wohlthuender Geist der Ordnung und Einsicht.

Da man in Wien die Franzosen nicht copiren wollte, am wenigsten dort, wo es wirklich das Richtige gewesen wäre, sie nachzuahmen, so inaugurierte man eine „Exposition des Amateurs“. Logisch könnte man sich unter diesem Titel ungefähr vorstellen, daß es sich darum handeln sollte, die privaten Kunstsammlungen als solche zum Ausstellungsobject zu machen, also etwa die Tendenzen der Sammler in den verschiedenen Ländern und die Qualitäten ihrer Collectionen uns vorzuführen. Obwohl der Zweck einer solchen Darstellung ein höchst problematischer, und die Durchführung eine enorm schwierige gewesen wäre, so lag doch dem Ganzen eine Idee zu Grunde, und, wenn sie auch gerade keine glückliche war, so war diese Idee doch das, was man so sehnlich suchte, etwas Neues. Aber schon das gedruckte Programm wußte von seiner Aufschrift so wenig, wie die rechte Hand von der linken in der Bibel. Da war von den „Amateurs“ gar nicht weiter die Rede, sondern nur im Allgemeinen von alten Kunstfächern, die man sich fein säuberlich in 21 Classen eingetheilt dachte. Noch viel weniger aber, als der Text des Programmes dem gewählten Titel, entsprach wiederum die Ausstellung ihrem Namen oder gar dem gedruckten Programm, und wer sich etwa nach der Eröffnung der Lecture eines dieser Schriftstücke hingab, der konnte alsbald zu der Ueberzeugung gelangen, daß sie schon von der Druckpresse weg lediglich Maculatur waren.

Hier, wo wir es lediglich mit den factischen Resultaten zu thun haben, ist es nicht am Platze, von den mancherlei Vorgängen zu sprechen, denen zufolge die „Exposition des Amateurs“ dann in der Weise zu Stande kam, welche zu schildern nun unsere Aufgabe ist. Gar große Projecte und Verheißungen wurden in die Welt hinausgerufen. Richard Wallace, die Rothschild, Suermondt, kurz die größten Sammler der Welt, hieß es, würden ihre Schätze nach dem Prater senden. Was schließlich zu Stande kam, war nichts von Alledem. Der für die Exposition des Amateurs ursprünglich bestimmte Raum wurde zum größten Theile dem sich immer mehr ausdehnenden Platzbedürfnisse der modernen Kunst eingeräumt; angesichts der allgemein herrschenden Confusion verzichteten die meisten Staaten darauf, überhaupt Ausstellungen von alten Kunstwerken einzuleiten, und so wurde die Exposition des Amateurs eine fragmentarische, system- und ordnungslose Anhäufung von mitunter guten, vielfach aber ganz mittelmäßigen und schlechten Dingen, die der Zufall wie in einem Antiquitätenladen zusammengewürfelt zu haben schien.

Die Oesterreichische Abtheilung hatten in letzter Stunde die Herren Baron von Sacken, Dr. C. Lind und A. von Camefina zusammenzustellen übernommen. Ihren Bemühungen gelang es wenigstens, eine Anzahl hervorragender Werke herbeizuschaffen, und wenn sie auch das Grundgebreehen, die Planlosigkeit, aus ihrem Departement nicht zu verbannen vermochten, so haben sie doch viele bedeutende und sonst wenig zugängliche Kunstwerke den Besuchern vor Augen geführt.

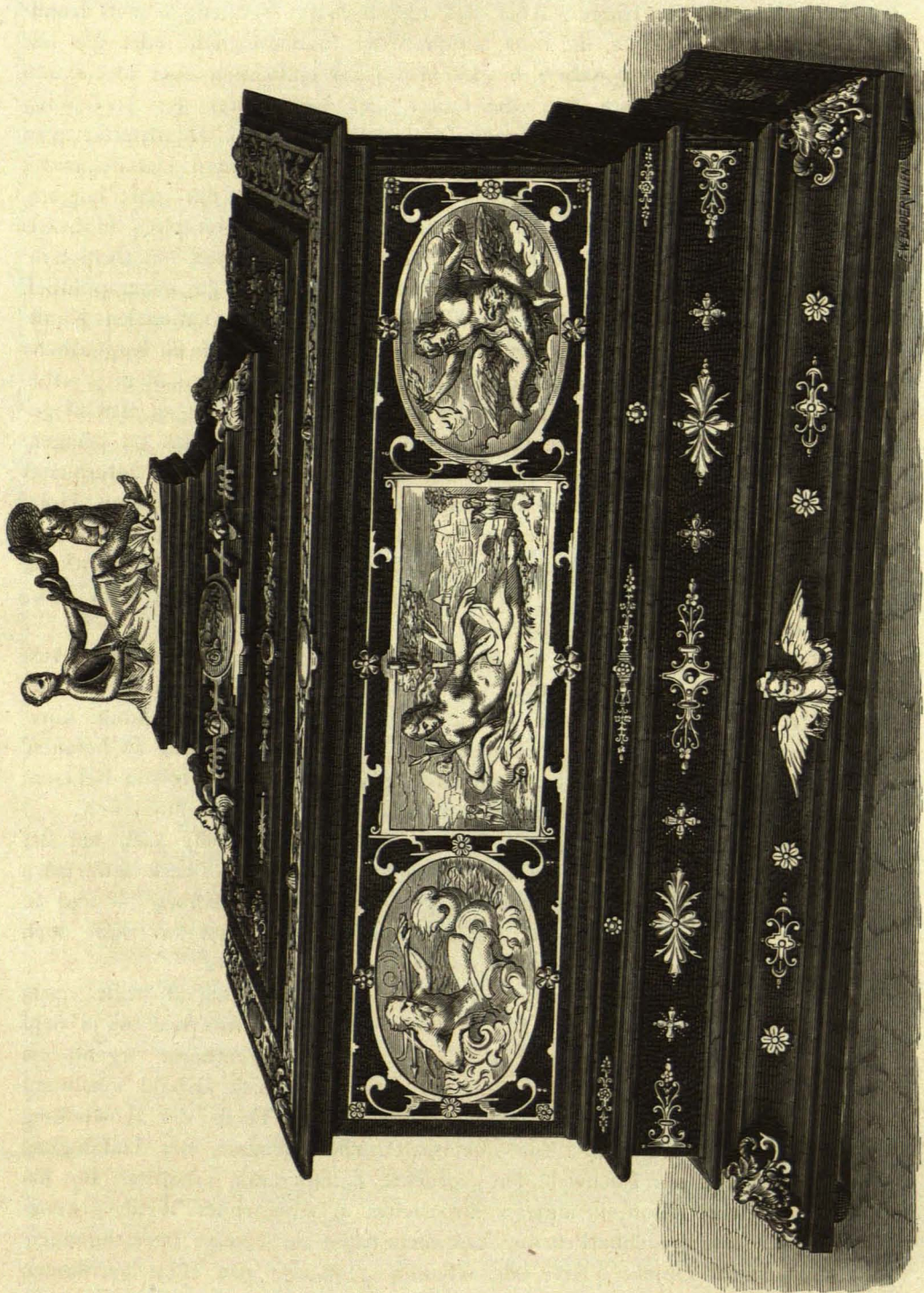
Wollen wir, bevor wir zur Besprechung des Einzelnen übergehen, die Betheiligung der verschiedenen Länder in kurzer Uebersicht zusammenfassen, so stand in erster Reihe in quantitativer und qualitativer Beziehung neben der cisleithanisch-österreichischen die Exposition Ungarns da. Es gab da eine Menge sehens-



Ed. Grütner pinx.

Adolf Neumann sculps.

UNFEHLBARE NIEDERLAGE.



Schreibkästchen in Ebenholz, mit Ornamenten aus Silber und Gold; 16. Jahrh.;
aus der Sammlung des Freiherrn Anf. v. Rothschild in Wien.

und bemerkenswerther Dinge. Aber das unmittelbare Vermengen von Kunstfachen mit solchen Dingen, die bloß antiquarische, archäologische oder gar nur ethnographische Bedeutung haben, bewies, in welcher Unklarheit über Zweck und Tendenz des Ganzen sich hier die Leiter und Veranstalter der Ausstellung befunden hatten. Japanische Rüstungen und antike Bronzen, Handzeichnungen von Rembrandt und Dürer, prähistorische Reste, Alles im bunten Durcheinander — ein Bild der Weltausstellung im Kleinen. Merkwürdig war nur, daß Ungarn, das doch im Ausstellungspalast mit dreifarbigem Fahnen, ausgestopften Honveds und ähnlichen Erzeugnissen feines heimischen Bodens so ungeheuer viel «Nationalität» entfaltete, im Departement der alten Kunst sich ganz und gar kosmopolitisch zeigte. Wir wären z. B. für eine Repräsentation der älteren nationalen Kunstindustrie, der Goldschmiedekunst und dergl. dankbarer gewesen, als für Kupferstiche von Marc-Anton und fremdländische Miniaturmalereien von zweifelhaftem Werthe.

Spanien hatte trotz der Ungunst der Verhältnisse doch einigen Anlauf genommen, Proben feiner Kunstthätigkeit früherer Zeiten zur Schau zu bringen. Im ersten Stockwerke des spanischen Pavillons sah man, allerdings untermengt mit gar disparaten Dingen, Harnische und Waffen verschiedener Epochen, Holzschnitzereien, Möbel, Metallarbeiten und Gobelins, die zumeist durch ihre ausgeprägte iberische Charakteristik recht anziehend waren, wenn auch ihre Wirkung sehr beeinträchtigt wurde durch die ungünstige Nachbarschaft von allen möglichen Natur- und Industrieproducten.

Neben denjenigen Staaten, die überhaupt keinerlei Anstalten zu einer Ausstellung alter Kunst getroffen hatten, wie Frankreich, Holland, Belgien etc., schießen andere das Princip befolgt zu haben, den dafür angewiesenen Raum allerdings freizulassen, sich im Uebrigen aber nicht weiter mit der Sache zu befassen, und dieses Gebiet Antiquitätenhändlern und jener bekannten Sorte von Besitzern unschätzbare Raritäten, als Gemälden von «Raffael» u. f. w. zu überlassen.

Dies war der Fall bei England, Italien, Rußland, theilweise auch bei der Schweiz u. a. Allerdings bot der für den in Rede stehenden Zweck schließlich übrige Raum keine Möglichkeit zu halbwegs genügender Entfaltung — und so war es nur dem bloßen Zufall zu danken, wenn der Besucher am Ende doch noch hie und da ein bemerkenswertheres Stück notiren konnte.

Die Schuld dafür, daß dies so und nicht anders gekommen ist, trifft einzig und allein die Generaldirection. Die Besitzer von alten Kunstwerken, die ja nicht wie andere Aussteller an dem Zurfschaustellen ihres Eigenthums irgend ein directes und materielles Interesse haben konnten, zogen sich alsbald verstimmt zurück, als sie von der Art der «Organisation» dieses Theils der Ausstellung nähere Kenntniß erhielten. Als documentarisches Zeugniß der Unfähigkeit der Leitung bleibt der Nachwelt der gedruckte Kunstcatalog erhalten. Ihn hat in diesem Berichte schon ein anderer Mitarbeiter in schlagender Weise gekennzeichnet; für seine Brauchbarkeit sprechen allein schon zur Genüge Bezeichnungen, wie: «Sogenannte Objets d'Art» oder «Kunstgegenstände von alten berühmten Künstlern» u. dergl.

Die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, die in der Weltausstellung befindlichen alten Kunstfachen von irgend einem Gesichtspunkte aus in streng systematischer

Ueberficht zu beschreiben, zwingt uns, hier diejenige Betrachtungsweise zu wählen, die das Bemerkenswerthe auffasst, wie es sich eben bietet.

In der österreichischen Abtheilung der Exposition des Amateurs, wie bemerkt, der reichsten von allen, präsentirte sich gleich beim Eintritte ein Theil der Collection des inzwischen in Wien verstorbenen Baron Anselm von Rothschild, des einzigen Sammlers, der in hervorragender Weise ausgestellt hatte. Die Sammlung Rothschild ist ohne Frage die reichste Privatsammlung von eigentlichen Antiquitäten — Gegenständen des Kunstgewerbes im weitern Sinne, — die Oesterreich und Deutschland aufzuweisen hat, und ihre sonst nur von Wenigen gekannten Schätze waren da zum großen Theile zu sehen, freilich leider mit Ausnahme der überaus herrlichen Holz- und Elfenbeinschnitzereien, die man wohl mit gutem Grunde den feuchten Niederschlägen der Praterauen in den frisch aufgeführten Gebäuden nicht aussetzen wollte. Vor Allem zogen die Blicke zwei herrliche Rüststücke auf sich: das eine, eine prächtige italienische getriebene Rüstung, aus Sturmhaube, Brustharnisch und rundem Schilde bestehend, das andere, ein runder Schild, reich getrieben, mit überaus vollendeten Goldtauschierungen vom Meister Giorgio Ghisi geziert, von dem wir eine Abbildung begeben.

Die Kunst, das Eisen mit einer Art Incrustation von edlem Metall, Gold und Silber zu verzieren, gelangte wahrscheinlich vom Orient aus nach Italien, oder kam wenigstens durch Anregung orientalischer Vorbilder zu neuer Aufnahme, denn schon aus dem Alterthume her — aus dem wir ja viele Beispiele von Silber- und Goldincrustation auf Bronze besitzen — mochte eine ähnliche technische Tradition stammen. Die Behandlung der Bronze ist übrigens von der des Eisens doch theilweise verschieden. *Lavoro della tafia, alla damaschina* oder *all' azzemina* nannte man diese Arbeit, die im Wesentlichen darin besteht, daß die Oberfläche des zu verzierenden Metalles (Eisens) durch ein spitziges Instrument in engen Strichlagen feilenartig rauh gemacht, hierauf das Gold oder Silber in Fäden und Plättchen auf dieser rauhen Fläche mittelst des Schlages eines leichten Hammers befestigt, und schließlic mit einem Polierstahl oder ähnlichem Instrumente niedergedrückt und geglättet wird. So einfach diese Procedur ihrem Wesen nach ist, so erfordert sie doch zur vollendeten Leistung eine große Übung und Geschicklichkeit. Unter den italienischen Künstlern werden uns als hervorragende Meister dieses Faches genannt: Filippo Negroli, Antonio Biancardi, Bernardo Civo, u. a.; nur von einem von ihnen, von dem Venetianer Paulus, dem nach seiner großen Geschicklichkeit in dieser Kunst der Beiname *Ageminius* beigelegt wurde, ist bisher ein authentisches Werk nachweislich (*Gazette des Beaux-Arts*, IX, pag. 64) eine Cassette, die seine Namensbezeichnung trägt. Das Gegenstück hierzu bildet der oben erwähnte Schild des Giorgio Ghisi von Mantua. Unser Künstler ist identisch mit dem berühmten Kupferstecher, der im Vereine mit den übrigen Genossen der Familie, der er angehört, die einfach-edle und strenge Weise des Kupferstiches die Marcanton ausgebildet hatte, noch beinahe bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts fortführte. Er wird uns auch als hervorragend durch seine Arbeiten in der Tauschkunst gepriesen. Der Maler und Architekt Giovanni Batt. Bertano gedenkt in seinem Werke über die dunklen



Schild von G. Ghisi, aus der Sammlung des Freiherrn Anf. v. Rothschild.

und schwierigen Partien des Vitruv^{*)} des Giorgio Ghisi als eines „heutzutage sehr seltenen Mannes im Kupferstechen und in der Kunst des Tauschierens in den verschiedensten Arten“^{**}). Unser Schild nun trägt die volle Namensbezeichnung: Georgius de Ghisys Mantuanus MDLIV. Sie befindet sich in winzigen, aber vollkommen deutlichen Buchstaben auf den Pfeilern einer Brücke, auf der ein Kampf vor sich geht, innerhalb des kleinen Figurenfrieses, der sich bandartig um das in der Mitte befindliche Medusenhaupt schlingt. Es ist wunderbar, welchen Grad technischer Vollendung hier Giorgio erreicht hat, wenn auch der Stil der Ornamente, und namentlich die Zeichnung und Ausführung der getriebenen Figuren und Verzierungen nicht den Reiz der feinen Grazie besitzt, der den Werken aus der früheren Blüthezeit der italienischen Renaissance eigen ist. Erstaunlich ist auch der Reichthum der Composition, die die letzten Details belebt und für die ein kaum zollbreiter Raum noch immer genügend ist, um figuren-

^{*)} Gli oscuri e difficili passi dell' opera di Vitruvio da Giov. Batt. Bertano. Mantova 1558. Fol.

^{**)} Messer Giorgio Mantuano, uomo veramente oggidi raro al modo per intaliar rami e lavorar all' azamina di più varie sorte.

reiche Darstellungen darauf anzubringen: Alles in der beschriebenen Weise der Tauschierung ausgeführt, so exact und genau, daß bei den kaum 6—8 Linien großen Figürchen die Physiognomie und Modellirung noch völlig klar angedeutet erscheint. Es ist eines jener Werke der alten Zeit, an dem die Freude so recht sichtbar wird, die der Künstler bei seinem Schaffen gehabt. — An den Harnischen und Waffen, welche Spanien in seinem Pavillon ausgestellt hatte — zum Theil waren es italienische, zum Theil deutsche Arbeiten, — konnte man ebenfalls ganz vorzügliche Tauschierungen sehen, wenn dieselben auch nirgendwo die Vollkommenheit der Arbeit des Mantuaners aufwiesen. Die Tauschierung war überhaupt das edelste und wohl auch kostspieligste Verzierungsmittel des Eisens. Die vielfach im Gebrauche gewesene Aetzung und Vergoldung auf geätztem Grunde erscheint dagegen doch nur wie ein billiges Surrogat.

Das Anbringen von Gold und Silber in Plättchen und Fäden auf Metall kann noch in einer andern als der beschriebenen Weise, die man aber ebenfalls Tauschieren oder Damasciniren nennt, ausgeübt werden. Diese zweite Manier besteht darin, daß die Zeichnung der beabsichtigten Verzierung vorerst in dem Metalle mit leicht unterschnittenen Rändern ausgravirt und hierauf das Gold in diese so entstandenen Canäle eingedrückt, und das Ganze schließlicly polirt wird. Ornament und Grundfläche liegen dann hier in einer Ebene, während bei der ersteren Manier das aufgelegte Edelmetall immer ein klein wenig erhöht ist. Dies ist das Princip, nach dem z. B. die antik-römischen Incrustationen der Bronze gefertigt sind, und so arbeiten die Chinesen und Japanesen heute noch, wie ehemals, ihre Bronzevasen und Geräthe.

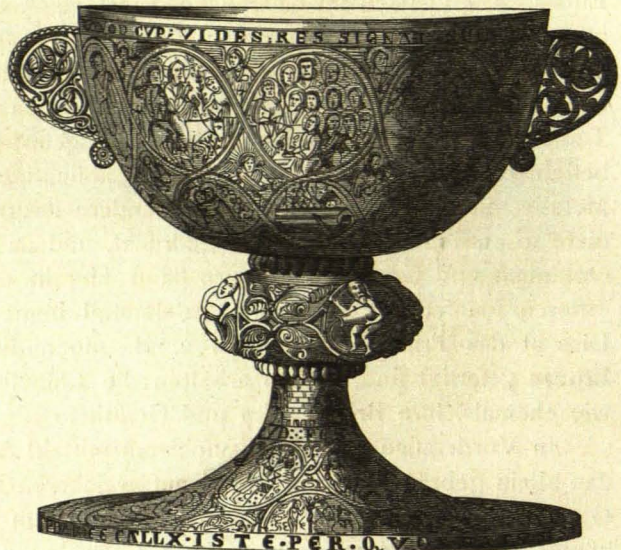
In Vorderasien war das Tauschieren mittelst Auflegen auf eiserne Excipienten das allein gebräuchliche, während auf weicheren Metallen die zweitbeschriebene Gattung vielfach angewendet wurde. Der Helm Boabdil's, des letzten Maurenkönigs, der als stolze Trophäe in der erwähnten spanischen Waffenausstellung prangte, ist ebenfalls so geziert. Er ist von gelbem messingartigem Metall und in vielen Partien mit einem feinen Ornamente von Bandverschlingungen bedeckt. Innerhalb dieser Bänder befindet sich das eingelegte Metall, ähnlich wie wir es an gewissen alten kleinasiatischen und infelgriechischen messingenen Schüsseln und Kannen angebracht finden. Im Schatze des Sultans, der im türkischen Hofe in einem wohlverwahrten eisernen Gehäuse gezeigt wurde, sah man auch eine Anzahl flaschen- und becherartiger Gefäße von sehr einfacher, sogar plumper Form, gefertigt aus Zinn (oder vielleicht einer Zinnlegirung) und mit Gold eingelegt. Es ist schwer, diesen Arbeiten, die keinen scharf ausgesprochenen Stilcharakter besitzen, Zeit und Art der Entstehung anzuweisen. Indessen dürfen wir sie kaum für Hervorbringungen einer sehr entlegenen Epoche halten, — wie denn überhaupt die Objecte im türkischen Schatze meistens verhältnißmäßig neuern Datums sind, — wenigstens von den in Wien ausgestellt gewesenen Stücken schien Nichts über das 17. Jahrh. hinauszugehen.

Die reichste und, wenn man so will, die vollständigste Repräsentation ihrer verschiedenen Epochen hatte auf der Exposition des Amateurs jedenfalls die Goldschmiedekunst gefunden, eine Repräsentation, die aber keineswegs durch eine bequeme oder übersichtliche Anordnung unterfützt ward. Die Plan- und System-

losigkeit der Leitung hatte hier wie anderwärts ein an sich vortreffliches und lehrreiches Material zu einer bloßen Augenweide der blöden Schaulust herabgewürdigt. Das größte Contingent an kirchlichen Geräthen des Mittelalters lieferten in der österreichischen Abtheilung die Stifte von Klosterneuburg, Melk, St. Paul in Kärnten, Kremsmünster, St. Peter in Salzburg u. A. Die Freunde mittelalterlicher Kunst vermochten hier so manches berühmte Werk zu finden, das ihnen durch Publication und Beschreibung längst bekannt und vertraut war. Auch für das Studium namentlich der gothischen kirchlichen Goldschmiedekunst gab es da gar lehrreiche Beispiele an Kelchen, Monstranzen und Reliquarien.



Tassilo-Kelch aus Kremsmünster.



Speifekelch aus Stift Wilten.

Die Reihe eröffnete eines der ältesten mit Sicherheit datirbaren Werke dieser Gattung, jedenfalls wohl der ältest-bekannteste Kelch in Deutschland, nämlich der kupferne Tassilo-Kelch aus Kremsmünster, ein Geschenk des Herzogs Tassilo an das Kloster, das er 777 gegründet hatte*). Roh, ungegliedert, wie embryonal, sind die Formen dieses Geräthes, das vielleicht noch direct einen antiken Trinkbecher zum Vorbilde hat. Brustbilder Christi und der Apostel befinden sich darauf, gleich den reichen Ornamenten tief und energisch in das Metall geschnitten, doch von kunstloser Hand, welche die byzantinischen Vorbilder der Figuren nur wie aus dunkler Erinnerung kannte. Mit der Unbehilflichkeit der Figuren contrastirt die verhältnißmäßige Leichtigkeit der Zeichnung der Ornamente. Es sind Bandverschlingungen, Blattornamente und Linsenschnitte von ziemlich ausgeprägt nordischem Charakter; sie mochten daher dem Verfertiger ungleich geläufiger gewesen sein, als die fremdländischen byzantinisch-römischen Gestalten (f. die Abbildung).

Dem Tassilo-Kelch schließt sich zunächst, wenn auch nicht unmittelbar in

*) Der Kelch trägt die Inschrift: „Tassilo dux fortis Luitpirc virga regalis“.

Bezug auf das Alter, so doch in Rücksicht auf historischen Kunstwerth eine Reihe von sogenannten Speifekelchen an, d. h. großen Kelchen, wie sie im Gebrauche waren, als auch noch die Laien den Kelch empfangen. Die vorzüglichsten darunter sind: der aus St. Peter in Salzburg in getriebener Arbeit und der aus Stift Wilten in Tirol mit reichem Schmuck von niellirten Gravirungen (s. die Abbildung).

Die vortreffliche Ausführung der eingestochenen Zeichnung bei letzterem mit ihren klaren, fest umschriebnen Contouren steigert sich namentlich in der Mitteldarstellung der Patene, den heiligen Frauen, die zum Grabe Christi kommen, zu wahrhafter Großartigkeit, und nur die Beigabe der im Körperverhältniß zu den übrigen handelnden Figuren gar zu winzigen schlafenden Kriegsknechte gemahnt an die kindliche Kunst der Frühzeit des 12. Jahrhunderts. Das Niello mit seinem zarten silbergrauen Ton bildet einen feinen Gegensatz zu dem Schimmer des Metalles, es hebt die Darstellung genügend hervor, ohne die Formwirkung des verzierten Gegenstandes zu alteriren, wie dies etwa das bunte Email thut.

Die spätere Zeit der Renaissance hat das Niello außer Uebung gebracht, nachdem es in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts namentlich in Italien zu einer hohen Stufe der künstlerischen Ausbildung gebracht worden war, gepflegt von Meistern wie Maso Finiguerra, Antonio Pollajuolo, Giovanni di Matteo Dei und Marc Anton Raimondi. Während aber die mittelalterlichen Niellowerke, wie das vorhin beschriebene, meistens bloß Contourzeichnungen sind, bei denen mit einfachen Linien nur die Umrisse und die hauptsächlichsten Innenformen angedeutet wurden, sehen wir sie in der späteren Zeit als getonte Grisailen behandelt, bei denen den Grund bald das metallische Silber, bald die schwarze Niellomasse selbst bildet, auf der in letzterem Falle die Darstellung, ausgepart, silberweis sich hervorhebt.

Unter Nr. 29 und 31 hatte Baron Rothschild zwei kostbare Niellotafeln von je etwa 15 Zoll Höhe und 10 Zoll Breite ausgestellt. Diese Tafeln bildeten ursprünglich die Decken eines Evangeliariums und zählen in Bezug auf den Reichtum der Ausführung, auf ihre Größe, wie nicht minder in Rücksicht auf ihren Kunstwerth zu den allerbedeutendsten italienischen Niellowerken des 15. Jahrhunderts, die wir kennen. Jede der Tafeln besteht aus einer Anzahl von einzelnen streifenförmigen, dreieckigen und quadratischen Platten, die ehemals durch ein jetzt verlorenes metallenes Rahmenwerk zusammengehalten waren. Die Mittelfelder sind aus über Eck gestellten Quadraten gebildet, auf deren einem die Geburt, auf deren andern die Taufe Christi dargestellt ist, darüber in länglichen Streifen Verkündigung und Abendmahl, darunter die Anbetung der Könige und Auferweckung des Lazarus. Die Einfassung bilden Ornamentfriese mit musizirenden Engeln zwischen Wappenschildern mit dem Cardinalshut. Es ist das Wappen des Giovanni Balbo, Bischofs von Albano, der 1467 den Purpur erhielt*). Dem allgemeinen Kunstcharakter nach gehört dieses unvergleichliche Werk entschieden der Florentiner Schule an, und seine Datirung ist durch die eben erwähnte Jahreszahl ungefähr gegeben; aber einen Meisternamen dafür auch

*) Cicognara, Memorie spettanti alla storia della calcografia, p. 60.

nur mit einiger Wahrscheinlichkeit zu nennen, erscheint unmöglich. Einige Aehnlichkeit mit dem Stile des Sandro Botticelli ist allerdings vorhanden und besonders in der Verkündigung hervortretend; aber wir wissen ja, wie sehr gerade die äusseren Eigenthümlichkeiten der Spitzen einer Kunstschule alsbald in allen Leistungen, namentlich der Kleinkünste zum Vorschein kommen. Daher wird der geschickte Florentiner Goldschmied, der jene Niellen unter dem Einflusse der Kunst Sandro's fertigte, uns vielleicht immer unbekannt bleiben, wie die Urheber so vieler anderer ähnlicher Reste, bei denen die Individualität des Verfertigers



Kelch aus Stift St. Paul in Kärnthen, 14. Jahrh.

Kelch aus Stift Admont, 15. Jahrh.

doch nicht genug specielle Kennzeichen hervorgebracht hat, um sie von ihrer Umgebung deutlich zu sondern. Die technische Vollendung entspricht völlig der Höhe, welche die grössten Meister des Niello, Finiguerra oder die Pollajuoli, damals erreicht hatten. Jedoch nur die Sucht nach einer bequemen Taufe könnte dazu verleiten, den Rothschild'schen Niellen einen dieser Namen beizulegen.

Aufserhalb Italiens wurde häufig eine einfache Gravirung, deren Vertiefungen man nachher mit schwarzer Farbe auszufüllen pflegte, zur Erzielung eines dem Niello nahe kommenden Effectes angewendet. Die gestochenen Blätter eines Martin Schongauer, Israel van Mekenem und anderer Künstler, die am Ende des 15. Jahrhunderts eine so grosse Verbreitung erlangten, dienten hiebei häufig als Vorlagen, die mehr oder weniger treu copirt wurden. Ein Hausaltärchen aus



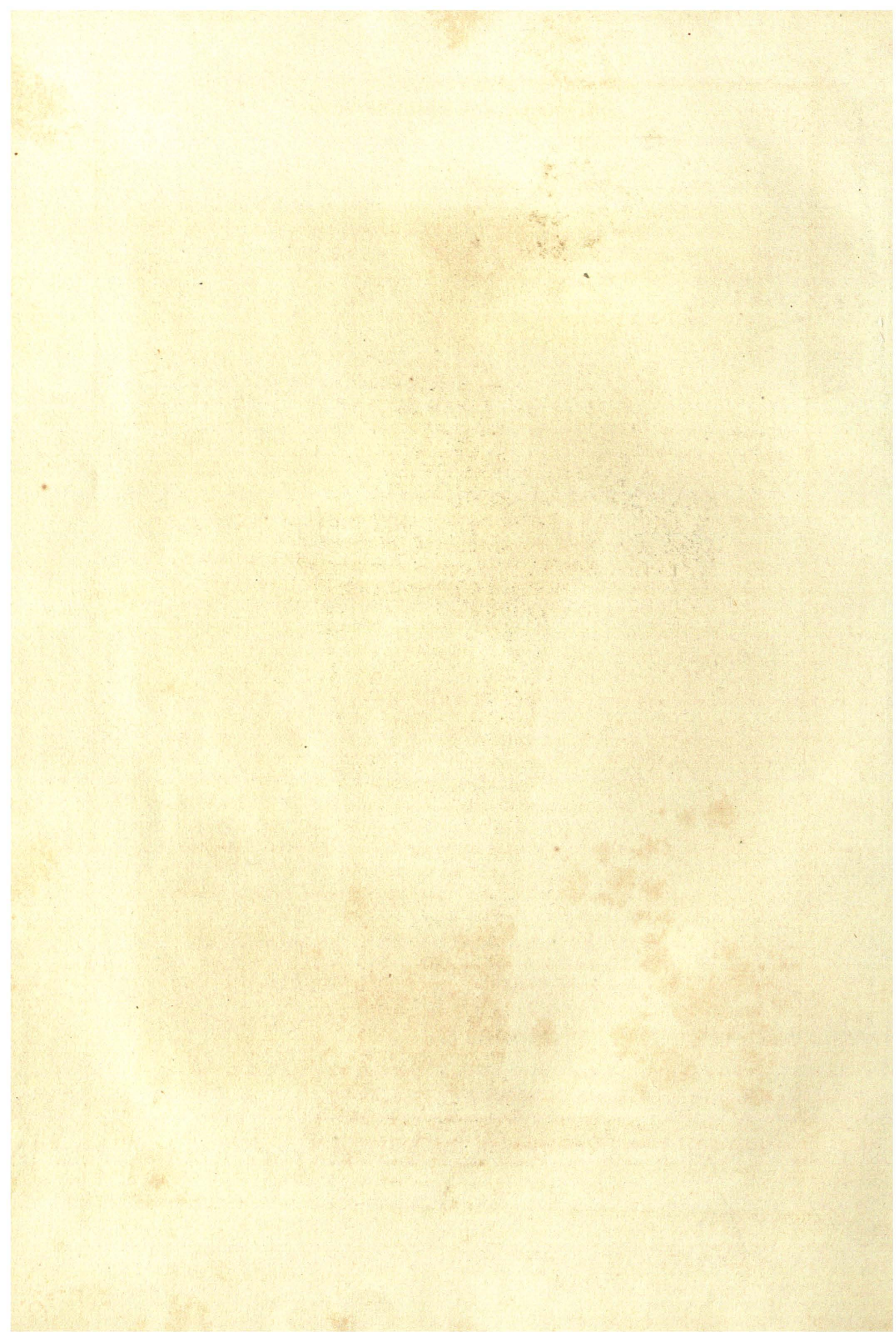
E. v. Lichtenfels pinx.

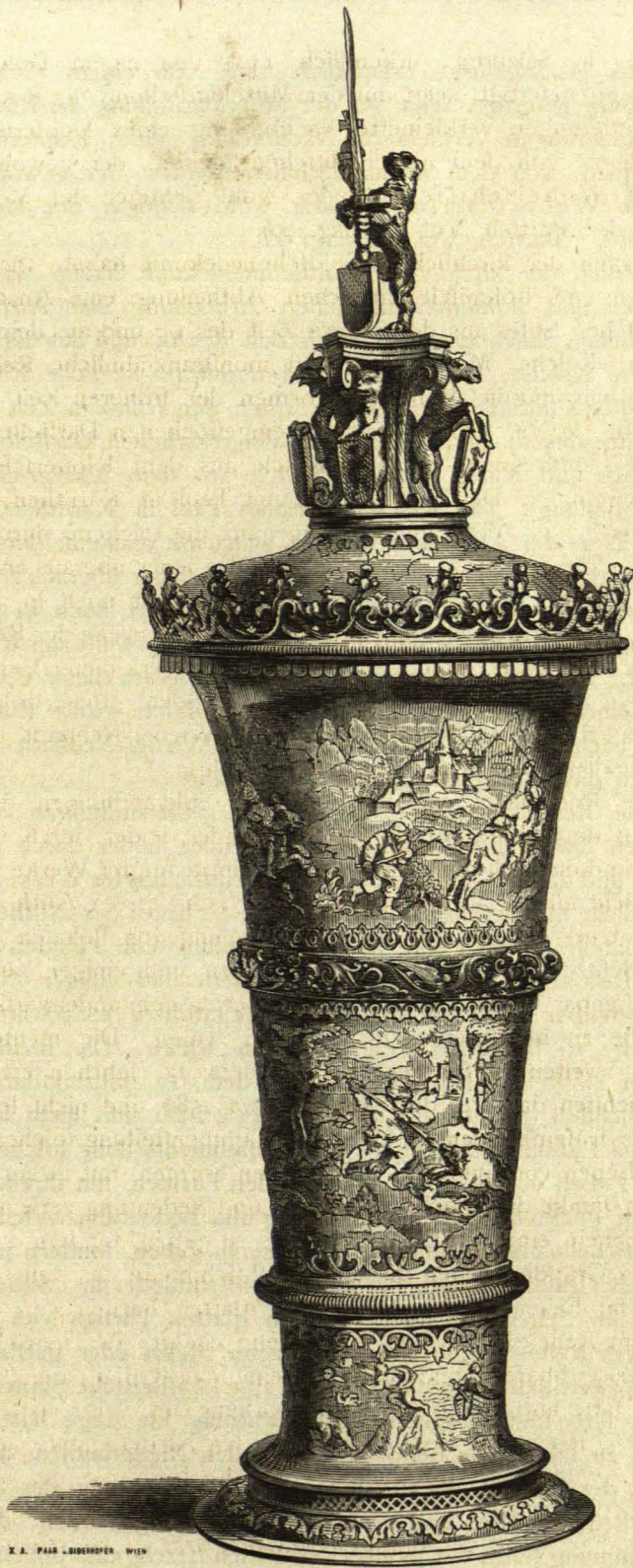
E. Fischer sculp.

MOTIV BEI LUNDENBURG.

Verlag von F.A. Seemann in Leipzig.

Druck von F.A. Brockhaus in Leipzig.





Silberner Becher aus der Sammlung des Freiherrn Anf. v. Rothschild.

dem Stifte St. Peter in Salzburg, urkundlich 1494 von einem Goldschmiede Berthold in Salzburg gefertigt, zeigt auf der Mitteldarstellung der Rückseite die mit geringen Veränderungen verkleinerte Nachbildung eines Kupferstichs, das Abendmahl darstellend, von dem niederdeutschen Meister, der gewöhnlich der Meister mit dem Weberstischchen oder wohl richtiger der Meister von Zwolle genannt wird. (Bartsch, Vol VI, pag. 90).

Unter den Werken der kirchlichen Goldschmiedekunst haben wir noch in der oesterreichischen und böhmisch-mährischen Abtheilung eine Anzahl guter Beispiele des gothischen Stiles aus der spätern Zeit des 14. und aus dem 15. Jahrhundert zu nennen, Kelche, Monstranzen und monstranz-ähnliche Reliquiarien. Den einfacheren Aufbau und die strengeren Formen der früheren Zeit zeigt ein in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit eingestochenen Darstellungen und Ornamenten am Fuß und Knauf gezielter Kelch aus dem Klosterschatze von Admont (s. die Abbildung). Der Kelch aus Sanct Paul in Kärnten, den wir den Lesern ebenfalls in der Abbildung bringen, ganz mit reichem, durchbrochen gearbeitetem Blattwerk und Figuren überdeckt, ist eines jener überaus anmuthigen und zierlichen Werke, wie sie das endende 15. Jahrhundert noch in äußerlich gothischen Motiven, jedoch beinahe ganz in der Empfindungsweise der Renaissance hervorgebracht hat. Ein anderes phantastisch-reizvolles Werk dieser Uebergangsepoche ist der in feiner Art berühmte und oft abgebildete große stolze Pokal, den der Tradition nach Mathias Corvinus der Stadt Wiener-Neustadt geschenkt haben soll, und den diese Gemeinde noch jetzt bewahrt.

Die eigentliche Renaissance und die späteren Stilwandlungen der Goldschmiedekunst waren durch eine Anzahl hervorragender, leider durch ihre Ausstellung zerstreuter und dadurch in ihrem Effecte beeinträchtigter Werke vertreten. Die im Uebrigen nicht allzu glänzend ausgestattete Schweizer Abtheilung der Exposition des Amateurs enthielt eine schöne Sammlung von Pokalen und Ziergefäßen aus dem Besitze der Bürgergemeinde in Bern und einiger Zünfte derselben Stadt, die offenbar besser als ähnliche Corporationen anderwärts ihr altüberkommenes Erbe zu bewahren und zu ehren wissen. Die meisten dieser Stücke gehören der zweiten Hälfte des 16. und dem 17. Jahrhundert an, die besten und vorzüglichsten darunter der Zeit um etwa 1580, und nicht leicht läßt sich ein prächtigeres Ensemble denken als eine Zusammenstellung solcher Geräte mit ihrem reichen Leben von aus- und einlaufenden Formen, mit ihrem üppigem Zierrath, der jedem Punkt der Fläche Bewegung und Bedeutung verleiht. Nicht blos um ihm den Schein eines größeren Werthes zu geben, sondern aus guten, innern künstlerischen Gründen haben die alten Goldschmiede das Silber in beinahe allen Fällen im Feuer vergoldet. In den glatten Partien von heftigem, farblosem und rohem Reflexe, grau und matt, wenn ciselirt oder getrieben, bot das Silber wenig werthbare Eigenschaften für eine künstlerische Sinnesrichtung, die vor Allem eine fette und energische Farbenwirkung im Auge hatte. Es ist ferner merkwürdig, zu sehen, wie beispielsweise in den Niederlanden, als in der Kunst, und speciell der Malerei, die direct aus der Beobachtung der Natur genommenen, gebrochenen Farben und grauen Töne Eingang fanden, diese auch alsbald für die Stimmung selbst der kunstgewerblichen Erzeugnisse beliebt wurden,

wie dies z. B. darin feinen Ausdruck findet, daß das holländische Silbergeschirr im 17. Jahrhundert im Gegensatz zu früheren Zeiten beinahe durchweg in feiner natürlichen Farbe belassen wird, ähnlich dem Verhältniß der Delfter Faience zur Majolika und zur emallirten älteren Poterie.

Die runde Schlüssel mit dem dazu gehörigen Pocal, (Nr. 827,1) Eigenthum der Bürgergemeinde Bern ist ein Schaustück ersten Ranges, in der Mitte ganz bedeckt mit getriebenen Darstellungen aus der Geschichte der Stadt in drei Segmenten: INITIVM BERNE, PRÆLIVM. AD. MORTENAV., PVGNA. AD. LAMPEN., dazwischen reiches Ornamentenwerk im Stile des Virgil Solis und ähnlicher Kleinmeister der spätern Zeit. Bunte Harzfarben als eine Art Surrogat der Emallirung, und cabochon-artig geschliffene Bergkryrstallsteine, die an der Innenfläche mit leuchtenden Farben gemalte Wappen tragen, steigern noch den üppigen Effect dieses Kleinodes. Der Katalog, genau und fachlich wie immer, nennt diese Bemalung des Bergkryrstalls „mit glühenden Farben auf Metallgrund aufgetragen.“ Es ist aber jene eigenthümliche, dem Belegen der Spiegel verwandte Technik, die auf Glas und Bergkryrstall angewendet wurde, der Art, daß die Belegung mit Gold und Farben, von vorne gesehen, als Malerei hinter dem Glase erscheint. In Frankreich nennt man derartige Gläser Verres églomisés; eine deutsche Benennung ist mir dafür nicht bekannt. Die Technik ist übrigens sehr einfach und wäre der künstlerischen Wiederaufnahme in hohem Grade werth. Heutzutage pflegt man nur noch Aufschriften, Schilder u. dgl. auf oder vielmehr hinter Glastafeln in dieser Weise zu malen — alte derartige Arbeiten finden wir aber oft von großer Feinheit, von den antik-römischen vergoldeten Gläsern angefangen bis tief in das 18. Jahrhundert hinein.

Eine weitere glänzende Folge von „Scheuren“ und „Staufen“, hohen Pocalen und Doppelbechern, (die aus zwei vollkommen gleichen Compartimenten bestehen, von denen je einer den Fuß oder Deckel bilden kann) reihte sich würdig an die Berner Schüssel. Rothschild konnte übrigens mit seiner Collection von Silbergefäßen die harte Concurrenz des Berner Schatzes, namentlich in Bezug auf Objecte, die eine zarte Detaildurchführung zeigen, noch immerhin bestehen. Wir geben in der Abbildung auf Seite 505 einen überaus zierlichen Becher aus seiner Sammlung mit fein getriebenen Jagdszenen in parallelen Streifen. Wie die Wappen am obern Rande darthun, mag auch dieses Stück Schweizer Ursprungs sein.

In Bezug auf gediegene Durchführung steht die Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts noch in inniger Beziehung zur Weise des spätern Mittelalters; neu hinzugekommen ist aber die Fülle und der Ideenreichtum der deutschen Renaissance. Mit liebevoller Sorgfalt sind die Reliefs mit ihren Figürchen und die Frieße mit ihrem Laub- und Zierwerk behandelt, und stets ist der Künstler bemüht, durch irgend eine „neue Invention“ jedem einzelnen Stück den Reiz der Individualität zu verleihen. Allgemeiner und handwerksmäßiger werden die Arbeiten der Goldschmiede im Verlaufe des 17. und vollends im 18. Jahrhundert. Den Mangel an künstlerischer Erfindung müssen Absonderlichkeiten ersetzen, die nun immer mehr aufkommen, wie die Verwendung von allerlei Thier- und Menschengestalten zu Trinkgefäßen und Bechern und ähnliche Phantastereien.

Der Freund derartiger Raritäten konnte in der Ausstellung Rothschild's und der Schweiz daran fein Genüge finden. —

Wir gehen nun zur Besprechung einer Kunstgattung über, deren mannigfaltige Phafen zu studiren, die Exposition des Amateurs besonders gutes Material bot, nämlich des Email, und wollen versuchen, das Verstreutgewesene in allgemeinen Zügen, dem kunstgeschichtlichen Entwicklungsgange folgend, zu betrachten.

Feuerbeständige Körper, wie Thon oder Metall, durch Aufschmelzen mit einem glasartigen Ueberzuge zu versehen, war bereits das früheste orientalische Alterthum im Stande; der glasierte Backstein, den wir in den assyrischen Bauten angewendet finden, ist schon ein wirkliches Emailwerk. Wann und wo aber die Anwendung des glasartigen Ueberzuges auf eine Metallfläche — was man heutzutage eigentlich Email nennt — zuerst statthatte, ist derzeit noch nicht völlig festgestellt. Die Egypter scheinen diese Technik nicht gekannt zu haben. An anderem antikem Schmuck, römischem und griechischem, finden wir hie und da eine emailartige Masse, jedoch nur vereinzelt und selten; sicher ist aber, daß die halbbarbarischen Völker des mittleren Europas schon in verhältnißmäßig sehr früher Zeit die Bronze mit oft überaus reichen und complicirten Emailornamenten zu verzieren gewußt haben. Möglich und wahrscheinlich ist es, daß sie diese Fertigkeit schon aus ihrer centralasiatischen Heimat mitbrachten, und aus Asien hat auch die Kunst des byzantinischen Reiches die Emailtechnik überkommen. Von dort, von Byzanz aus, läßt sich die Geschichte des Emails in ihrer höchst interessanten Entwicklung ununterbrochen verfolgen.

Das „*émail cloisonné*“ oder wie man es in neuerer Zeit deutsch zu nennen pflegt, der Zellschmelz, charakterisirt sich bekanntlich wesentlich dadurch, daß die Farbencompartimente, aus denen das Bild mosaikartig zusammengesetzt ist, durch aufgelöthete dünne Metall-Lammellen oder Fäden getrennt sind. Zu derartigen Werken scheint das Gold beinahe ausschließlich verwendet worden zu sein, und die Arbeiten der byzantinischen Emailleure wanderten als kostbare und hochgeschätzte Prachtstücke weit in das Abendland hinein, als Handelsartikel und als Geschenke der Fürsten. Die Bestandtheile der 1860 bei Nyitra Jvanka in Ungarn (Neutraer Comitatz) aufgefundenen Krone des byzantinischen Kaisers Constantinos Monomachos (1042—1052) hatte das Ungarische Nationalmuseum ausgestellt. Es sind sieben längliche, oben abgerundete Goldplatten mit den Figuren des Kaisers, der Kaiserinnen Zoë und Theodora, Heiligengestalten und allegorischen Figuren der Demuth und Tugend*). Wir müssen hier die sich an diese Reste knüpfenden historischen Fragen übergehen, und erwähnen nur, daß sich für sie beinahe mit Sicherheit die Datirung zwischen 1042 bis 1050 ergibt; die Feinheit und Vollkommenheit der Ausführung stellt sie aber unter den uns erhaltenen byzantinischen Emails in die erste Reihe. Daß die byzantinische Emailkunst ihren Ursprung im Orient hat und nicht aus einer Tradition der europäisch-antiken Technik hervorgegangen ist, dafür spricht sowohl der Charakter der Werke, und der des Zellschmelzes überhaupt, der mit feinen die Farbenfelder durchziehenden Metalllinien ein durchaus orientalisches Gepräge trägt, als

*) Bock, Reichskleinodien, und Charles de Linas, Notice sur quelques émaux byzantins.

auch der Umstand, daß wir in der Goldschmiedekunst des europäischen Orientes und Vorderasiens das Ornamentationsprincip der mosaikartigen Zusammenfassung von glasartigen- oder steinartigen-Massen mittelst netzförmiger Metalleinfassungen stets antreffen. Derart ist die berühmte sog. Schale des Chosroes II., derart sind ferner die bekannten Goldgefäße aus der Völkerwanderungszeit, die bei Petroffa



Ornament vom Functionschwert der
Stadt Steyr.



Ornament von einem Stadtrichterschwert,
datirt 1568. Museum in Linz.

in Rumänien gefunden wurden und auf der Pariser wie auf der Wiener Ausstellung figurirten; in gewisser Beziehung endlich gehören auch jene egyptischen Schmuckgegenstände hierher, bei denen die Zellen ganz wie beim wirklichen émail cloisonné gebildet sind, die ausfüllende Farbmasse jedoch nicht eingebrannt, sondern nur eine Art Harzteig ist.

Ueberaus merkwürdige und namentlich durch ihren Parallelismus mit der übrigen Kunstentwicklung lehrreiche Wandelungen vollziehen sich in der Emailkunst von der byzantinischen Epoche an bis in das 17. Jahrhundert. Das byzan-

tinische émail cloisonné entspricht völlig dem Kunstsinne, der auch in den Mosaiken des Ostreiches feinen Ausdruck fand; wie das Mosaik, ist auch die genannte Gattung der Emailmalerei ihrer Technik nach nothwendig, bloß eine Darstellung in schematischen Flächencompartimenten; die weitere Aehnlichkeit, die das Gefüge des Mosaiks mit den Zellen des Emails gemein hat, ist wohl mehr als eine äußerlich zufällige, und scheint uns begründet in der gleichsam desorganisirenden Tendenz der byzantinischen Darstellungsweise.

Vielleicht unterstützt durch erhaltene einheimische Traditionen, jedenfalls aber durch die Anregung, die von den byzantinischen Werken ausgegangen war, und theilweise vielleicht auch durch griechische Künstler nach dem Westen verpflanzt, entwickelt sich die rheinische und Limousiner Emailkunst des Mittelalters. Neue und vereinfachte technische Mittel kommen hinzu, entsprechend den veränderten künstlerischen Zielen. Das émail champlévé, das nun geübt wird, erlaubt schon einen, wenn auch strengen, doch sichern und klaren Zug des Contours, wie dies dem tiefen Eingraben in das Metall entspricht, eines Contours, der aber nichts mehr gemein hat mit der energielosen Linie der gebogenen Goldlamelle der Byzantiner. Auch die sonstige Behandlung des Emails verliert den mosaikartigen Charakter und ist schon eine wirkliche Malerei mit einfachen Localfarben, oder eine colorirte Zeichnung in farbigen Strichen mit angedeuteter Schattirung. Die stehengelassene Metallfläche bildet den schimmernden Hintergrund gleich dem Goldgrund der Tafelbilder.

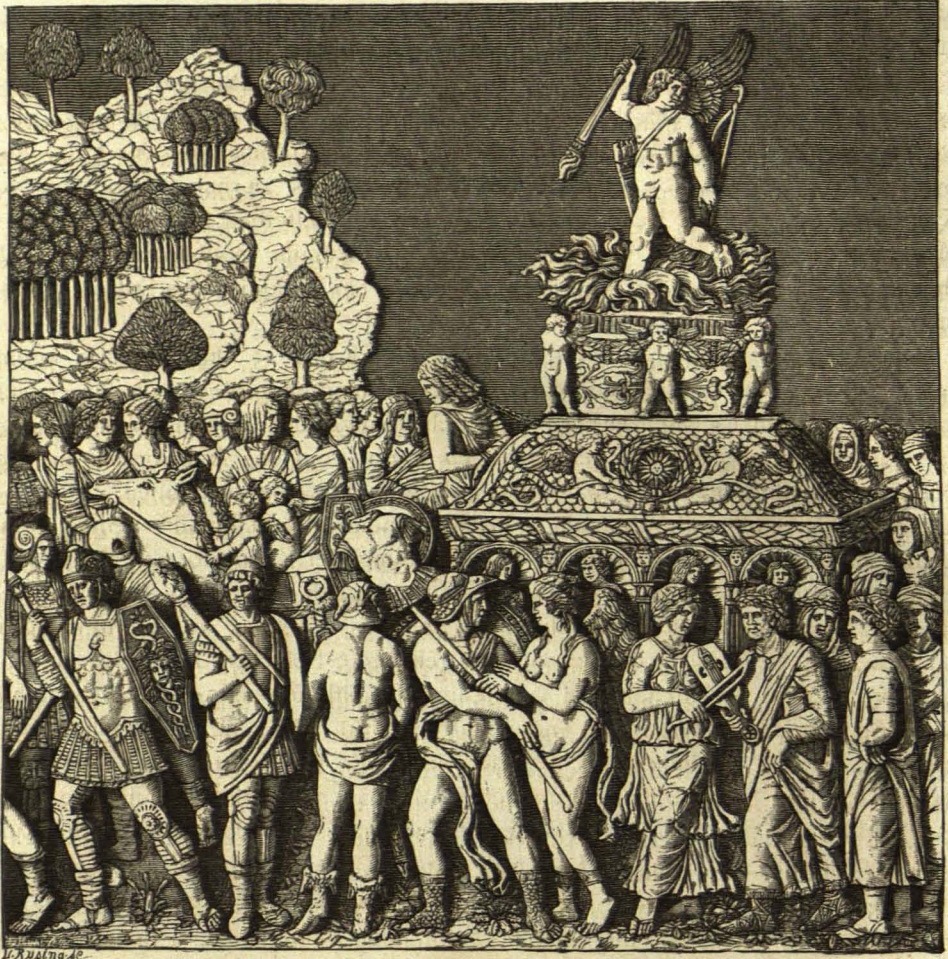
Als ihre köstlichste Perle enthielt die Exposition des Amateurs das vielleicht bedeutendste Monument der Emailkunst des Mittelalters, das auf uns gekommen ist, den berühmten Verduner Altar, den das Stift Klosterneuburg bei Wien in der Kapelle des h. Leopold bewahrt, und den man auf der Ausstellung zum ersten Male im vollen Tageslicht zu sehen Gelegenheit hatte. Durch den sich inschriftlich nennenden Künstler Nicolaus von Verdun im Jahre 1181 ursprünglich als Ambonenverkleidung gefertigt, erlangte er erst bei Gelegenheit einer theilweisen Renovirung der durch einen Brand 1322 entstandenen Schäden seine heutige Bestimmung als Altarauffatz.^{*)} Das Ganze ist zusammengesetzt aus 51 etwa zehn Zoll hohen Tafeln, von denen jede eine besondere Darstellung enthält, parallele Scenen des alten und des neuen Testaments, dazwischen Inschriftstreifen und Ornamentenfrieße in reicher Abwechslung höchst reizender geometrischer Muster. Die Zeichnung der Figurenbilder, in breiten Strichen in das Metall eingravirt, und lediglich mit blauer und rother Farbe ausgefüllt, zeigt trotz des verhältnißmäßig geringen Maßstabes in einzelnen Compositionen eine ernste Grofsartigkeit, so in der Darstellung der Königin von Saba, in andern eine wunderbar lebendige und doch so stilvolle Energie und Kraft der Zeichnung, wie in Samson mit dem Löwen oder im Jüngsten Gericht. Antike Reminiscenzen verweben sich in merkwürdiger Weise mit der hervortretenden Unbehilflichkeit

^{*)} Dabei wurden sechs neue Emailtafeln und die kunstgeschichtlich höchst interessanten Malereien auf der Rückseite hinzugefügt. Probst Stephan von Syrendorf veranlafte diese Wiederherstellung: „Er schueff das man die schon tafln gehn wien füret vnder die goldschmit die verneuertn si wider“. . etc. Heider und Eitelberger, Kunstdenkmale; dann die Specialpublicationen von Arneth, Heider und Camefina.

und der mittelalterlichen Auffassung, die Formen mehr construirend aneinanderzureihen als organisch zu verbinden. Noch verschiedene andere, wenn auch selbstverständlich weitaus an Bedeutung gegen den Klosterneuburger Altar zurückstehende Beispiele der mittelalterlichen Emailtechnik hatte die Ausstellung aufzuweisen, sowohl an Arbeiten der rheinischen als auch an einzelnen der Limoufner Schule. Wir nennen von den ersteren ein besonders zierliches Ciborium von Klosterneuburg und ein Reliquiar aus dem Schatze desselben Stiftes, von den in Metallarbeit, Farbenwahl und Ausführung des Emails gewöhnlich gegen die rheinischen zurückstehenden Limoufner Werken ein Reliquiar des Stiftes Kremsmünster.

Der Kunstentwicklung des späteren 14. und des 15. Jahrhunderts konnte das Email mit den technischen Mitteln, die das *émail champlevé* bot, direct nicht folgen; wir sehen es eine zeitlang vom Schauplatze der Uebung verschwinden, bis neue technische Behelfe herangezogen waren, um die Anforderungen nach einer mehr realistischen und malerischen Darstellungsweise zu erfüllen. Diese bot zunächst das nun aufkommende „durchscheinende Reliefemail“ (*émail translucide sur relief*). Die Modellirung und Rundung der Körperformen ist bei dieser Emailgattung schon in bedeutenderem Grade möglich. Sie wird dadurch erzielt, daß die Oberfläche des zu emailirenden Metalles in einer Art feichtem Relief gearbeitet ist, welches durch die darüber gebreitete Schichte des (nicht mit Zinnasche versetzten) durchscheinend gelassenen Emailflusses mit der Abwechslung von Höhe und Tiefe wie Licht und Schatten wirkt. Manche italienischen Goldschmiede des 15. Jahrhunderts excellirten in dieser Kunstgattung, an ihrer Spitze Meister wie die Pollajuoli und Finiguerra; aber auch Deutschland lieferte in dieser Art vortreffliche Werke. Auf der Ausstellung war das *translucide Email* vertreten durch ein kleines Altärchen mit Scenen aus der Passionsgeschichte (Nr. 35 der oesterr. Abth.), eine deutsche Arbeit aus dem Anfange des 15. Jahrh. und ein in der ungarischen Abtheilung befindliches Crucifix, welches in eckigen Feldern Bilder Christi und der Evangelisten enthält.

Der Umstand, daß das durchscheinende Reliefemail nur auf einer Unterlage von edlem Metalle und selbst da nur mit einer beschränkten Farbenscala anwendbar ist — so können z. B. Fleischtöne bloß mittelst einer blaus violetten Färbung ausgedrückt werden — andererseits die verhältnißmäßig geringe Solidität derartiger Werke, kurz das Streben nach einer größern malerischen und der eine solche ermöglichenden technischen Vollkommenheit führte bald zu weiterer Ausbildung. Wiederum kehrte man zur Anwendung opaker Farben zurück, aber man hatte inzwischen gelernt, sie mit Sicherheit neben einander zu setzen, ohne trennende Metallstege nöthig zu haben; die Palette wurde reicher an Nüancen, und die Emailirkunst entwickelte sich nun zur wirklichen Emailmalerei. Mit vielen Zwischenstufen und Uebergängen vom Relief- zum Maleremail vollzieht sich diese Wandlung, zunächst in den Werkstätten der Florentiner Goldschmiede, bis weiterhin für das Maleremail die Stadt Limoges der nahezu ausschließliche Sitz dieser Uebung wird. So lassen die italienischen Emailleure dem Hintergrunde und den Gewändern noch den edelsteinartigen Effect des durchscheinenden Schmelzes und beginnen nur Fleischtöne und Nebendinge naturwahr zu färben, bis dieser



Triumph der Liebe, Relief vom Grazer Elfenbeinschrein.

Realismus immer weiter ausgedehnt wird, während die Schule von Limoges damit beginnt, ein vollständiges Gemälde in opaken Schmelzfarben herzustellen und nur für einzelne Partien die leuchtenden silberunterlegten Farben beibehält.

Vom letzten Drittel des 15. Jahrhunderts an nimmt Limoges die vornehmste Stelle ein in der Verfertigung aller Arten emailirter Tafeln und Geräte, so daß späterhin für alle derartigen Arbeiten der Name dieses Verfertigungsplatzes die geläufigste Bezeichnung ward. Eine Anzahl Künstlerfamilien wirken hier neben und nacheinander, oft in vielen Generationen, und werden je zu Repräsentanten gewisser Stileigenthümlichkeiten und Unterarten der Emailmalerei, so die Pénicaud, die Limoufin, die Reymond, die Cour oder De Court. Die Sammlung des Barons Anselm von Rothschild hatte zur Ausstellung das Hauptcontingent an Limoufiner Emails geliefert. Den ganzen Reichthum, dessen die Palette der Schmelzfarbenmaler fähig war, sehen wir auf einer großen ovalen Platte vereinigt, die den Durchzug durch das rothe Meer darstellt (Oesterr. Abth. 7a.) Der Katalog schreibt sie einem „Jan Courtois“ zu, der richtig geschrieben Jehan



Triumph Christi, Relief vom Grazer Elfenbeinschrein.

Courteys heißen müßte, wenn überhaupt ein Limoufner Emailleur dieses Namens je existirt hat, und wenn nicht vielmehr das Monogramm I. C. richtiger auf den historisch festgestellten Jehan de Court zu deuten ist. Der farbenprächtige Effect und die bis in's Einzelne wirklich höchst gediegene technische Ausführung läßt das Ungeschick der Composition und die mangelhafte Zeichnung der Figuren bei diesen Werken leicht übersehen. In den anspruchsloseren und mehr auf eine rein decorative Wirkung berechneten Grifailen offenbart sich indessen zuweilen eine ganz respectabele wirkliche Künstlerchaft mancher Glieder der Limoufner Schule. So zeigt ein Kästchen mit kleinen Darstellungen aus dem alten Testamente, wohl ohne Zweifel ein Werk des Pierre Reymond, eine wunderbare Feinheit der Vollendung und eine Sicherheit und Freiheit der Verwendung des schwierigen Materials, wie bei einer zarten getuschten Handzeichnung eines Kleinmeisters. Das Ornament jedoch bildet immer, selbst bei den schwächern Künstlern, den Hauptreiz der Emails, und wo diese, wie bei den Geräthen, Leuchtern, Kästchen und dergl., innerhalb der Grenzen der blos kunstgewerblichen Her-

vorbringung bleiben, sind sie beinahe immer ausgezeichnete Leistungen ihrer Gattung. Die Leuchter und ein Kästchen des Baron Rothschild, die der Katalog der Sufanne Court zuschreibt, sind gute Beispiele dieser Art. Das sehr einfache Formschema erscheint da im höchsten Grade belebt und abwechslungsreich durch eine endlose Mannigfaltigkeit der Zierrathen und Medaillons, die alle mit gleicher Sorgfalt durchgebildet, den juvelenartigen Reiz hervorbringen, der dem Stile der Emailkunst so recht eigentlich angemessen ist — ein Ziel, das aber die modernen wie auch die alten Künstler dieses Faches gar häufig verfehlen, indem sie das Email für mehr als ein bloßes Decorationsmittel und für eine wirkliche Gattung der Malerei ansehen.

Die weiteren Schicksale dieser Technik im 17. und 18. Jahrhundert zu verfolgen, gab die Ausstellung nur wenig directe Gelegenheit. Das Email wird in dieser Epoche zu einem von allen früheren Leistungen wesentlich verschiedenen Dinge. Die Vereinfachung des bisher von der Limoufiner Schule beobachteten Verfahrens, die der Pariser Goldschmied Jean Toutin in Aufnahme brachte, indem er das Einbrennen von Metallfarben auf einer Emailunterlage weiter ausbildete und vervollkommnete, hatte zur Folge, daß durch diese leichtere, im Gelingen sicherere Weise bald alle anderen Gattungen des Emailirens völlig verdrängt wurden. Das Toutin'sche Email gestattet zwar eine sehr miniaturartige Ausführung, in der es auch manche Meister sehr weit brachten, wie Petitot u. A., es hat aber nichts mehr von dem tiefen und fatten Colorit und der Leuchtkraft der alten Limoufiner Werke. Die Malerei auf Porzellan, die im späteren Verlaufe des 18. Jahrhunderts aufkam und die den beinahe völlig gleichen Effect auf dem so hoch in Ansehen stehenden Materiale zu erzielen vermochte, hat bewirkt, daß auch die letzte Abart der Schmelzmalerei bald zu den verlorenen Künsten gehörte. —

An Metallarbeiten, die nicht der Goldschmiedekunst im weiteren Sinne angehören, hatte die Ausstellung nur Vereinzelt aufzuweisen. Gothische Eisenarbeiten waren in wenigen, aber sehr vortrefflichen Stücken vorhanden, so aus dem Museum zu Klagenfurt ein Thürschloß mit höchst feinen freigeschmiedeten Ornamenten, ein anderes aus der Stadt Gurkfeld in Krain stammend. Den besten solcher Werke wohnt eine derartige bewusste Sicherheit und Eleganz, ja Noblesse der Ausführung inne, daß man wohl sagen kann: auch die geschickten Schmiede jener Zeit haben mit wahrhaft künstlerischer Empfindung den Hammer geführt. Aus dem nahe verwandten Gebiete der Waffen erwähnen wir eine Dolchsheide, die das Monogramm des Solothurner Zeichners, Holzschneiders und Medailleurs Urfe Graf trägt. (Kat. Nr. 84; hier in's 17. Jahrhundert versetzt). Ein ähnlicher Dolch mit geätzten Darstellungen auf der Klinge und ebenfalls mit dem Monogramme Urfe Graf's befindet sich im Besitze des Malers Makart in Wien. —

Noch weit weniger als irgend eine andere Gruppe von Kunstobjecten bildete das von alten Möbelstücken Vorhandene ein unter einem gemeinfamen Gesichtspunkte zusammenzufassendes Ganze; doch befand sich darunter Einiges von hervorragender Bedeutung, so daß wir als getreue Chronisten dessen hier in Kürze Erwähnung thun wollen. Rechts und links vom Eingange in die österreichische

Abtheilung befanden sich zwei Objecte, die unbedingt zu dem Anziehendsten in der gesammten Exposition des Amateurs zu rechnen waren. Es sind dies zwei etwa sechs Schuh lange Schränke, oder richtiger Truhen, mit offenbarem Deckel, aus der Domkirche zu Graz stammend, wo sie — ihrer ursprünglichen Bestimmung wohl sehr wenig entsprechend — lange Zeit als Reliquienschreine dienten. Diese Möbel, oberitalienische Arbeiten aus dem 15. Jahrhundert, zeigen an den vordern Langseiten figurenreiche Reliefs (s. die Abbildungen) mit den Darstellungen der sechs „Triumphe“ nach der Dichtung des Petrarca. Der Stil dieser Reliefs trägt die deutlich ausgesprochenen Merkmale der Mantegnesken Kunfrichtung etwa aus den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts, und wir dürfen uns den unbekanntem Verfertiger in naher Beziehung zur Paduaner Schule denken. Ornamentirte Pilaster theilen die vorderen Langseiten der Truhen in je drei große Felder ein, in denen sich die von einer einfachen Palmettenumrahmung eingefassten Compositionen befinden. Die Anordnung folgt genau der Dichtung des Petrarca. Demgemäß ist auf der ersten Truhe der Triumph der sinnlichen Leidenschaft über die Seele des Menschen dargestellt unter dem Bilde des Cupido; sein Wagen wird von feurigen Rossen gezogen und Menschen aller Classen und Stände begleiten ihn. Auf dem zweiten Felde triumphirt die Keuschheit (oder die Vernunft) über die Liebe, auf dem dritten der Tod über die Vernunft. Die Reihenfolge setzt sich auf dem andern Schreine fort: da folgt der Triumph des Ruhmes über den Tod, der Triumph der Zeit über den Ruhm, und endlich als Letztes der Triumph der Ewigkeit, dargestellt unter dem Bilde Christi über Zeit und alle Dinge.

Die weit ausgespinnene Allegorie des Gedichtes war für die Kunst der Renaissance ein fruchtbarer Vorwurf der bildlichen Darstellung, dem wir in der Malerei und Sculptur, in Kupferstich und Holzschnitt in endlosen Variationen begegnen, und auch in unsern Reliefs hat der Künstler die Composition ziemlich originell und in feiner Art gefasst. Bemerkenswerth ist der vortreffliche Reliefstil in der Anordnung der Züge, der ja so recht die Sache des Mantegna und der Künstler war, die von ihm ihre Anregung empfangen. Die Durchführung namentlich der Köpfe hat etwas von der Sorgfalt und Detailarbeit eines Cameo. Es scheint, daß diese beiden Stücke für einen deutschen Besteller in Italien gearbeitet wurden. Die Schmalseiten tragen verschiedenartige Embleme, darunter eine Hirschkuh mit einem Spruchbande, auf dem die Worte „bider rakt“ (bieder recht); wobei die absonderliche Schreibweise und ungeflickte Bildung des K darauf deuten, daß dem Künstler die Sprache der Inschrift wie auch das Schreiben dieses Buchstaben nicht geläufig war.

Im Anschlusse hieran wollen wir noch eines merkwürdigen mittelalterlichen Möbels Erwähnung thun, das aus dem Frauenstift auf dem Nonnberge bei Salzburg in der österr. Abtheilung ausgestellt war. Es ist dies das Original eines sogenannten Faldistolium oder Faltistorium, eines Faltstuhles, wie er zuweilen auf Münzen und Siegeln als Abzeichen der bischöflichen Würde bei den Bildern der Betreffenden vorkommt. (S. die Abbildung). Es ist ein feldfesselartiger Stuhl mit Bronzefüßen und Bronzebeschlägen und elfenbeingeschnitzten Löwenköpfen an den Enden der rothbemalten Stützbalken, und als Möbel des Mittelalters von feltener Erhaltung

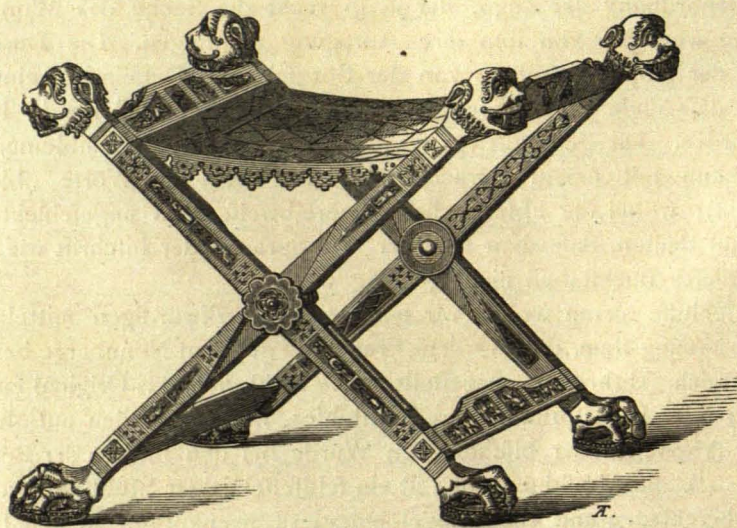
des Interesses im hohen Grade werth. In feiner gegenwärtigen Gestalt etwa aus dem 14. Jahrhundert stammend, deuten namentlich die streng stilisirten Löwenköpfe auf ein weit früheres Datum, so das wir annehmen müssen, hier eine mit Benützung älterer Theile stattgehabte Umarbeitung aus der erwähnten Zeit vor uns zu haben.

Von ihrem Reichthum an prächtigen Möbeln aus dem 16. und 17. Jahrhundert hatte die Schweiz nur verhältnißmäfsig Unbedeutendes ausgestellt. Das Beste darunter war ein Schrank von 1686, der von dem Oesterreichischen Museum angekauft wurde. Hin und wieder konnte der Liebhaber noch ein in irgend einer Ecke verstecktes altes Möbelstück entdecken, zuweilen an Plätzen, wo man es am wenigsten vermuthet hätte, so in dem Pavillon der Frauenausstellung eine prächtige eingelegte Thür und dergleichen mehr.

Im spanischen Pavillon begegneten wir einem tragbaren Predigtstuhl aus der Kathedrale von Leon, im spätgothischen Stile aus dem 16. Jahrhundert, wie er sich auf der iberischen Halbinsel neben der Renaissance und beeinflusst von ihr noch lange erhalten hat. Andere Werke zeigten ein ähnliches Gepräge. Meist ist nur die Ornamentation der Füllungen flachgehaltenes gothisches Maßwerk, während der Aufbau schon ganz im Sinne des neuen Stiles sich entwickelt. Die spanische Renaissance, die noch ihres Geschichtschreibers harret, weist manche Erscheinungen auf, die durch ähnliche Verhältnisse hervorgerufen, anziehende Analogien zur Gestaltung der deutschen Renaissance darbieten; schon das Wenige, das hier zu sehen war, liefs derartiges ahnen.

Wie lehrreich wäre aber überhaupt eine Zusammenstellung der Möbel früherer Epochen aus den verschiedenen Ländern, wie wichtig für die Kenntnifs dieses Theiles der architektonischen Formenbildung! Der Verkehr, der Alles von Ost nach West und von Süd nach Nord schleppt, wird es ohnedies bald unmöglich machen, solche Dinge noch an Ort und Stelle zu studiren.

Fr. Lippmann.



Faltstuhl von Holz mit Bronzebeschlägen und Elfenbeinschnitzwerk, 14. Jahrh.;
Frauentift auf dem Nonnberge bei Salzburg.