

CAPITEL XVII.—TAFELN 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82.

ORNAMENTE DER RENAISSANCE.

TAFEL LXXIV.

- | | |
|--|---|
| <p>1, 8, 9. Basreliefs von der Kirche Sta. Maria dei Miracoli, Venedig.
2. Basrelief von der Scuola di San Marco, Venedig.
3. Basrelief, bildet die Fortsetzung aufwärts der Fig. 2.</p> | <p>4, 6. Basreliefs von der Kirche San Michele in Murano, Venedig.
5, 7. Basreliefs von der Scala dei Giganti, Venedig.</p> |
|--|---|

TAFEL LXXV.

- | | |
|--|--|
| <p>1, 2. Von einer Sammlung von Gipsmodellen, unter der Aufsicht des Professors Varny von den vorzüglichsten Monumenten des Cinque-Cento Styls zu Genua abgegossen.
3. Von der ersten Thüre des Ghiberti am Baptisterium zu Florenz.</p> | <p>4, 5, 8, 9, 11. Von Genua.
6. Von Venedig.
7. Von der Kirche Santi Giovanni e Paolo, Venedig.
10. Vom Hôtel de Bourgtheroulde, Rouen.</p> |
|--|--|

TAFEL LXXVI.

- | | |
|---|--|
| <p>1. Basrelief von Andrea Sansovino, Kirche Sta. Maria del Popolo, Rom.
2. Basrelief von der Kirche Sta. Maria dei Miracoli, Venedig.
3. Basrelief vom Hôtel de Bourgtheroulde, Rouen.
4. Basrelief von einer Sammlung von Gipsmodellen von den vorzüglichsten Monumenten des Cinque-Cento</p> | <p>Styls zu Genua, unter der Aufsicht des Professors Varny abgegossen.
5, 7, 8, 10. Basrelief von Genua.
6. Basrelief vom Grabmal Martinengo, Brescia.
9. Basrelief von der Basis der "drei Grazien" des Germain Pilon, im Louvre.</p> |
|---|--|

TAFEL LXXVII.

- | | |
|--|--|
| <p>1-3. Emailornamente auf Kupfer im früh-limusinischen Champlevé-Styl, vom Museum des Hôtel Cluny zu Paris.
4-8. Ditto, einer spätern Periode.
9. Ornamente aus dem Hintergrund einer Malerei, im Hôtel Cluny.
10, 11. Emails auf goldenem Grunde, vom Louvre.
12. Elfenbein mit Silber eingelegt, aus dem sechzehnten Jahrhundert, vom Hôtel Cluny.
13. Von einem Kästchen, im Hôtel Cluny.
14. Von einem eisernen Pulverhorn des sechzehnten Jahrhunderts, im Hôtel Cluny.
15-17. Aehnliche Gegenstände von Buchsbaumholz, vom selben Museum.
18-20. Limusinische Emails vom sechzehnten Jahrhundert, Louvre.
21. Vom Museum im Louvre.
22-24. Emails auf goldenem Grunde, aus dem sechzehnten Jahrhundert, Louvre.
25. Theil eines Schrankes von Ebenholz, aus dem sechzehnten Jahrhundert, Hôtel Cluny.
26. Eingelegte Arbeit an einer Dolchscheide des sechzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.
27, 28. Von Töpferarbeiten des sechzehnten Jahrhunderts, Louvre.</p> | <p>29. Email auf Kupfer im Champlevé-Styl von Limoges, Hôtel Cluny.
30. Gemalte Ornamente, Hôtel Cluny.
31. Von der Rüstung Heinrichs III., im Louvre.
32. Eine Metallplatte, im selben Museum.
33-35. Von Metallarbeiten, Louvre.
36. Von der Rüstung Franz II., im Louvre.
37-39. Ornamente von getriebener Arbeit in Kupfer, Hôtel Cluny.
40, 41. Emails im Champlevé-Styl von Limoges, vom selben Museum.
42-44. Von Goldarbeiten des sechzehnten Jahrhunderts, Louvre.
45, 46. Von einer limusinischen Emailmalerei des sechzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.
47. Ornamente auf Kupfer, Hôtel Cluny.
48. Ebenholz mit Elfenbein eingelegt, im selben Museum.
49. Gemaltes Ornament, Hôtel Cluny.
50-53. Emails im Champlevé-Styl von Limoges, vom selben Museum.
54-56. Aus den Accessorien verschiedener Malereien im selben Museum.
57-61. Emails im Champlevé-Styl von Limoges.</p> |
|--|--|

TAFEL LXXVIII.

- 1-36. Ornamente von verschiedenen Mustern spanisch-arabischen, französischen und italienischen irdenen Geschirres, das im Museum zu Kensington bewahrt wird, meistens aber von den Majoliken von Pesaro, Gubbio, Urbino, Castel Durante, und andern italienischen Städten, aus dem fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert.

TAFEL LXXIX.

- | | |
|---|--|
| <p>1-3. Ornamente von der <i>Fayence</i>, oder dem mit Schmelz überzogenem Geschirr des Bernhard de Palissy, Hôtel Cluny.</p> <p>4-10. Von Majoliken, Hôtel Cluny.</p> <p>11-13. Von <i>Fayence</i> des fünfzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.</p> <p>14-18, 21. Von <i>Fayence</i> des sechzehnten Jahrhunderts, Louvre.</p> | <p>19-20. Von Porzellan des siebzehnten Jahrhunderts, Louvre.</p> <p>22, 23. Von deutschem irdenen Geschirr, <i>en grès</i>, mit Schmelzmalerei, aus dem sechzehnten Jahrhundert, Hôtel Cluny.</p> <p>24-33. Von französischem, spanischem und italienischem Thongeschirr, Hôtel Cluny.</p> <p>34. Vom Louvre.</p> |
|---|--|

TAFEL LXXX.

- | | |
|--|--|
| <p>1, 2. Ornamente von <i>Fayence</i>.</p> <p>3-6. Ornamente von <i>Fayence</i> des sechzehnten Jahrhunderts.</p> <p>7-10. Ornamente von <i>Fayence</i> des siebzehnten Jahrhunderts.</p> <p>11, 12. Von <i>Fayence</i> mit metallartigem Glanz.</p> <p>13. Von einer Vase venetianischen Glases, aus dem sechzehnten Jahrhundert.</p> <p>14-21. Von <i>Fayence</i> des sechzehnten Jahrhunderts.</p> <p>22-23. Von <i>Fayence</i> einer frühern Epoche.</p> | <p>24-27. Von irdenem Geschirr, <i>Grès Flamaud</i> genannt.</p> <p>28-32. Von <i>Fayence</i> des sechzehnten Jahrhunderts.</p> <p>33. Von einem Tüfelwerk geschnitzten Holzes des siebzehnten Jahrhunderts.</p> <p>34-38. Von Thongeschirr mit Schmelz überzogen.</p> <p>39-42. Von Seidenstickereien auf Sammet.</p> <p>N.B.—Sämmtliche Muster dieser Tafel sind dem Hôtel Cluny zu Paris entnommen.</p> |
|--|--|

TAFEL LXXXI.

- | | |
|---|---|
| <p>1. Von einem Credenztsche geschnitzten Holzes, vom Jahre 1554, Hôtel Cluny.</p> <p>2. Hölzernes Tüfelwerk des sechzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.</p> <p>3. Von einer eichenen Stuhllehne, Hôtel Cluny.</p> <p>4-6. Von geschnitzten hölzernen Chorstühlen, aus dem fünfzehnten Jahrhundert, Hôtel Cluny.</p> <p>7-10, 25, 26, 35, 36. Von Möbeln, Hôtel Cluny.</p> <p>11. Verzierte Spitze eines Balkens, aus dem fünfzehnten Jahrhundert, im Hôtel Cluny.</p> <p>12, 13, 20, 21, 39, 40. Von Möbeln des sechzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.</p> <p>14, 15. Von Möbeln des fünfzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.</p> <p>16. Von einem Credenztsch, im Hôtel Cluny.</p> | <p>17. Felder eines Fensterladens, Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.</p> <p>18. Geschnitztes Ornament vom Louvre.</p> <p>19. Von einem Kamm von Buchsbaumholz, Hôtel Cluny.</p> <p>22. Steinernes Geländer vom Schloss Anet.</p> <p>23. Steinhauerarbeit vom Louvre.</p> <p>24. Von einem Kamine im Hôtel Cluny.</p> <p>27-30. Ausgehauene Marmorarbeiten, von dem berühmten Becken des Brunnens des Schlosses Gaillon, gegenwärtig im Louvre.</p> <p>31, 32. Steinhauerarbeiten des siebzehnten Jahrhunderts, Louvre.</p> <p>33. Holzschnitzereien, Hôtel Cluny.</p> <p>34, 38. Vom Brunnen des Schlosses Gaillon, Louvre.</p> <p>37. Vom Schaft einer Hakenbüchse des sechzehnten Jahrhunderts, im Hôtel Cluny.</p> |
|---|---|

TAFEL LXXXII.

- | | |
|--|--|
| <p>1-9. Geschnitzte Ornamente von eichenen Möbeln des sechzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.</p> <p>10, 11, 19, 34. Vom Bette Franz I., Hôtel Cluny.</p> <p>12, 13, 14, 32, 33. Von eichenen Möbeln des sechzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.</p> <p>15-17. Von einem Credenztsch des fünfzehnten Jahrhunderts.</p> | <p>18. Von einem eichenen Credenztsch, vom Jahre 1524, Hôtel Cluny.</p> <p>20-29. Von Möbeln des sechzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.</p> <p>30, 31. Felder an Fensterläden, vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.</p> |
|--|--|

ORNAMENTE DER RENAISSANCE.

WENN zwei verständige Kunstforscher darauf ausgingen den Spuren der italienischen Kunst und Litteratur in allen ihren Phasen zu folgen, indem der Eine es sich angelegen sein liesse, den Zeitpunkt zu ermitteln, wo das directe, doch ermattete Licht römischer Grösse so weit abgenommen hatte, dass es nur noch einen schwachen und glimmernden Abglanz über das Land verbreitete, über welches es vormals seine leuchtenden Strahlen mit blendender Fülle ergossen, während der Andere es sich zur Aufgabe machte den frühesten Versuchen nachzuspüren, die darauf hinzielten, die Verehrung für die im Verlauf der Zeiten beinahe gänzlich erloschene classische Schönheit aufs neue anzuregen, so müssten sie nicht nur im Laufe ihrer Nachforschungen mit einander zusammentreffen, sondern auch auf ihrer Bahn an einander vorübergehen. Dass die Bestrebungen zur Wiederbelebung der Kunst sich lange vor dem gänzlichen Erlöschen derselben offenbarten, war übrigens ganz natürlich: denn die materiellen Monumente des alten Roms, die in dichten Massen den Boden Italiens bedeckten, waren zu bedeutend, zu majestätisch um vergessen zu werden. Man durfte nur den Boden aufwühlen, um mit leichter Mühe Bruchstücke von Stein, Bronze oder Marmor von ausgezeichneter Schönheit aus der sie kaum bedeckenden Erde an den Tag zu fördern. Diese Fragmente benutzte man zuweilen zu Grabmälern oder als Accessorien in Bauten, doch wurden in diesen Gebäuden selbst alle die Principien, welchen diese Bruchstücke ihre Schönheit verdankten, gänzlich ausser Acht gelassen. Daher fasste der gothische Styl nur langsam Wurzel in Italien, wo er im vollsten Glanz, aber nur kurze Zeit zu blühen bestimmt war. Beinahe zur selben Epoche als der Spitzbogen zuerst von einem Engländer in die Baute von St. Andrea, zu Vercelli, im Norden Italiens, zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts eingeführt wurde, und gleichzeitig mit den deutschen Arbeiten des Magisters Jacobus, zu Assissi, erhob Nicola Pisano, der so viel zur Wiederbelebung der antiken Sculptur beigetragen hat, seine Stimme zu Gunsten der Alten und ihrer Künste. Gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts erlitt überdies auch die litterarische Welt eine gänzliche Umwälzung; und Dante machte sich nicht nur als einer der grössten christlichen Dichter berühmt, sondern auch als ein würdiger Nacheiferer des unsterblichen Dichters von Mantua, und als ein tiefsinniger Nachforscher classischer Gelehrsamkeit. Im vierzehnten Jahrhundert verwendeten die zwei innigen Freunde, Petrarch und Boccaccio, ein langes, thatenreiches Leben, nicht etwa bloss darauf, poetische und prosaische Werke in italienischer Sprache zu schreiben, sondern ihr vorzüglichstes Bestreben war dahin gerichtet, der Welt den längst verlorenen Text römischer und griechischer Autoren wieder zu geben. Cino da Pistoia und andere gelehrte Commentatoren und Rechtsgelehrte brachten das Studium des grossen "Corpus" der alten Rechte wieder in Aufschwung, und bildeten Academien, wo dasselbe als Lehrtext angenommen wurde. Boccaccio war der erste der in Italien einen klaren Bericht der alten heidnischen Götterlehre herausgab; und er war es auch der den ersten Lehrkatheder der griechischen Sprache zu Florenz errichtete, zu welchem er einen gelehrten Griechen aus Konstantinopel, Namens Leontius Pilatus als ersten Professor bestellte. Diese Bestrebungen zur Wiederbelebung der classischen Gelehrsamkeit erhielt die kräftigste Unterstützung von Seiten einer zahlreichen Phalanx vornehmer Männer, unter denen wir Johann von Ravenna (Schüler des Petrarch), Leonardo Aretino, Poggio Bracciolini, Aeneas Sylvius (später Papst Pius II., 1458–1464) und Cosmo, den Vater der Medicis, als die bekanntesten anführen. Gerade nachdem es den Anstrengungen solcher Männer gelungen war, alle noch vorhandenen Ueber-

bleibsel der classischen Gelehrsamkeit in öffentlichen sowohl als in Privatbibliotheken zu sammeln, wurde die Buchdruckerkunst, ungefähr in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, in Italien eingeführt. Zwei deutsche Buchdrucker, Sweynheim und Pannartz, errichteten unter dem Schutz der Benedictiner-Mönche von Subiaco ihre Buchdruckerpresse im berühmten Kloster von Santa Scholastica, wo sie im Jahre 1465, den Lacantius herausgaben. Im Jahre 1467, begaben sie sich nach Rom, wo ihr "Cicero de Oratore" bald darauf erschien. Während in Deutschland und in Frankreich biblische Werke und Kirchenlitteratur, und in England populäre Schriften zuerst die Buchdruckerei in Anspruch nahmen, lieferte diese in Italien eine Zeitlang beinahe nichts als ausschliesslich classische Arbeiten. Der Franzose, Nicholas Jenson, den Ludwig XI. zu Fust und Scheffer absandte um "le nouvel art par lequel on faisoit des livres," bei denselben zu erlernen, begab sich mit seiner neu erlangten Kenntniss von Mainz nach Venedig, wo er die Cursivschrift erfand, die nachher vom gelehrten Aldus Manutius angenommen wurde. Dieser letztere, ein ebenso thätiger Buchdrucker als gelehrter Verleger, begann im Jahr 1490 den Verlag der griechischen und lateinischen Classiker, die in schneller Folge nach einander erschienen. Unter seinen ersten Werken war "Hypnerotomachia" oder der Traum des Poliphilus, von Fra Colonna, einem gelehrten Geistlichen: ein Werk, welches ewig denkwürdig in der Geschichte der Kunst bleiben wird. Es ist mit zahlreichen Holzschnitten verziert, die, wie man glaubt, vom grossen Künstler Andra Mantegna gezeichnet worden sind. Diese Illustrationen, welche ein gründliches Studium der alten Ornamentationskunst verrathen, verbreiteten über den ganzen europäischen Continent den Geschmack für Typen die mit denen des Mittelalters im diametrischen Gegensatz standen. Die Herausgabe des Vitruvius, der in 1486 zu Rom, in 1496 zu Florenz, und in 1511 in Venedig mit Illustrationen erschien, so wie auch Albertis grosses Werk "De Re Aedificatoriâ," welches 1485 zu Florenz herauskam, setzte den classischen Kunstbestrebungen jenes Zeitalters die Krone auf, und bot die Mittel dar, die in Italien mit so warmem Eifer aufgenommenen Details der alten Zeichnungen auch den übrigen Ländern mitzutheilen. Die Gioliti, Nachfolger des ersten Aldus in Venedig, und die Giunti in Florenz, vervielfältigten schnell die Ausgaben der classischen Werke, so dass dieses Streben der Renaissance, welches ohne die Buchdruckerei sich wahrscheinlich auf Italien beschränkt hätte, mit Hilfe derselben schnell einen kosmopolitanischen Charakter erhielt.

Doch äusserten die Italiener, wie schon bemerkt, ihre Abneigung gegen die gothischen Formen, lange ehe die ersten Vorarbeiter in den Minen des Alterthums die Frucht ihres Strebens gesammelt hatten. In den Ornamenten, welche die Decke der Kirche von Assisi umgeben, und welche dem Cimabue, Vater der Malerei zugeschrieben werden, findet sich eine ziemlich richtige Zeichnung des Acanthusblattes. Ebenso hat Nicola Pisano, wie auch andere Künstler des dreizehnten Jahrhunderts, manche wichtige Elemente der Zeichnung aus dem Studium der antiken Reste abgeleitet. Doch entwickelten sich die wahrhaft wichtigen Resultate der Renaissance erst im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Was auf der ersten Stufe nur als *Princip* sich offenbarte, wurde gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, eine Renaissance im wahren Sinne des Wortes. Es ist unläugbar, dass, in der frühesten Periode der Renaissance, wo die Eingebungen aus der Natur geschöpft wurden, und die Details der classischen Formen kaum bekannt waren, so manche Leistungen gewisse Unvollkommenheiten verriethen, denen man später, unter einem regelmässigerem System der Ausbildung abzuhelfen gewusst hat, und doch können wir nicht umhin, der Frische und der Naivetät der ersten Vorläufer den Vorzug einzuräumen über die zwar vollkommene, aber auch minder schwierige Zierlichkeit der spätern Arbeiter, die sich an eine beinahe unmittelbare Nachahmung der antiken Weise hielten.

Der erste grosse Schritt vorwärts wurde vom berühmten Jacopo della Quercia gemacht. Dieser Künstler, aus seiner Vaterstadt Sienna verbannt, begab sich nach Lucca, wo er in 1413, in der Kathedrale der Stadt ein Monument zum Andenken der Ilaria di Caretto, Gemahlin des Giunigi di Caretto, Oberlehnsherrn der Stadt, errichtete. In dieser Arbeit (von der im Crystal Palace ein trefflicher Abguss zu sehen ist), verrieth der Künstler eine genaue Beobachtung der Natur, sowohl in den Blumengehängen, welche den obern

Theil des Fussgestells umgeben, als auch in den "Puttini" oder pausbäckigen Knaben die sie tragen. Die gekrümmten Beinchen eines dieser "Puttini" beweisen die ungekünstelte Nachahmung der Natur, die dem Künstler eigen war. Sein grosses Werk aber war der Brunnen auf dem Marktplatz zu Sienna, dessen Ausführung auf zwei Tausend zwei Hundert Goldducate zu stehen kam. Dieser Brunnen ist jetzt beinahe ganz verfallen, zeigt aber, selbst in seinem gegenwärtigen Zustande, unverkennbare Spuren der ungewöhnlichen Fähigkeiten des Meisters. Seit der Ausführung dieses Meisterstücks war er unter dem Namen *Jacopo della Fonte* bekannt. Auch wurde ihm als Anerkennung manche Auszeichnung zu Theil, und er ward zum Kirchenvorsteher der Stadt ernannt, wo er sein thätiges und bewegtes Leben, in 1424, im Alter von vier und sechzig Jahren beendete. Zwar glückte es ihm nicht die Ausführung der zweiten Bronzethüre des Baptisteriums zu Florenz, um die er sich nebst andern Candidaten beworben hatte, zu erhalten, doch genoss er der höchsten Achtung während seines Lebens, und übte auch nach seinem Tode noch einen grossen und heilsamen Einfluss auf die Sculptur aus. So gross aber auch sein Verdienst war, stand er doch, in der richtigen Nachahmung der Natur, an Anmuth, an geschickter und leichter Combination der Verzierung, seinem Zeitgenossen, Lorenzo Ghiberti, bei weitem nach.

Florenz war in 1401, unter einer wesentlich demokratischen Regierungsform, eine der blühendsten Städte in Europa. In dieser bürgerlichen Demokratie waren die verschiedenen Handwerke in Zünfte, unter dem Namen "Arti," abgesondert, und wurden von Abgeordneten (*Consoli*) repräsentirt. Diese letztern beschliessen, im obgenannten Jahre, eine zweite Bronzethüre am Baptisterium errichten zu lassen, als Anhang zu der, welche Andrea Pisano früher, in einem sehr edlen aber gothischen Styl angefertigt hatte.

In Folge dieses Entschlusses, lud die *Signoria*, welche die vollziehende Macht ausübte, alle die vorzüglichsten Künstler Italiens zum Wettstreit ein. Lorenzo Ghiberti, in Florenz gebürtig, der zu jener Zeit erst zwei und zwanzig Jahr alt war, ging auf den Wettstreit ein, und wurde, nebst zwei andern Künstlern, Brunelleschi und Donatello, des Unternehmens würdig erklärt. Die zwei letztern zogen sich, wie es scheint, freiwillig zurück, und er übernahm die Arbeit, welche drei und zwanzig Jahre nachher beendet war. Die Ausführung sowohl als die Zeichnung war so meisterhaft, dass die *Signoria* sich veranlasst fühlte ihm die Anfertigung einer zweiten Thüre zu übertragen, die im Jahre 1444, beendet war. Es wäre unmöglich die Wichtigkeit dieser Arbeit zu hoch anzuschlagen, welche, sowohl im Betracht ihres Einflusses auf die Kunst, als hinsichtlich ihres innern Werthes, über jedes andere Werk dieser Art erhaben steht. Das Ornament, welches die Felder umschliesst (von dem ein Theil unter Fig. 3, Tafel LXXV., zu sehen ist), verdient es wohl mit der grössten Aufmerksamkeit geprüft zu werden.

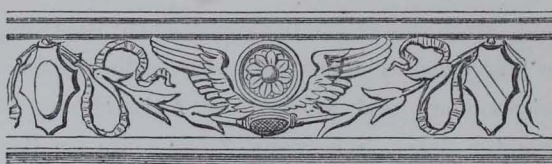
Lorenzo Ghiberti, der ursprünglich von seinem Schwiegervater zur Goldschmiedekunst gebildet wurde, gehörte keiner besondern Schule an, und hat auch keine eigentliche Schule gebildet, und sein Einfluss auf die Kunst rührt weniger von der Entwicklung einer Kunstschule oder von der Heranbildung von Zöglingen her, als von der Aufmerksamkeit und der Huldigung die seinen Arbeiten, von Männern wie Buonarrotti und Rafael, zu Theil wurde. Er starb in einem sehr vorgerückten Alter in seiner Geburtsstadt, im Jahre 1455. Einer seiner unmittelbaren Nachfolger, Donatello, wusste der Kunst eine lebensvolle männliche Kraft zu geben, die in Ghiberti's Compositionen, so schön diese auch waren, oft fehlte. Die Eigenschaften dieser beiden genannten Künstler vereinigten sich in der Person des Lucca Della Robbia, der während seines langen Lebens (von 1400 bis 1480) eine unendliche Menge von Werken lieferte, in deren Verzierungsdetails sich der anmuthigste und freieste Einklang mit der Antike kund thut. Filippo Brunelleschi vereinte in sich zugleich die Talente eines Bildhauers und die eines Architekten. Die erstern bewährte er im ausgezeichneten Probestück, das er bei Gelegenheit des Wettstreites mit Ghiberti, um die Ausführung der berühmten Thüren von San Giovanni Battista, verfertigte, und als Beweis der letztern kann die von ihm erbaute Kathedrale Sta. Maria delle Fiore, Florenz, angeführt werden. Diese Combination von Fähigkeiten der Baukunst und der Bildnerei, bildete übrigens einen Charakterzug jener Periode. Figuren, Blattwerk und conventionelle Ornamente verschmolzen sich so harmonisch mit Gesimsgliederungen und andern

ORNAMENTE DER RENAISSANCE.

architektonischen Formen, dass man sich des Gedankens nicht erwehren konnte, dass das ganze Werk in seiner vollkommenen Gestalt zugleich im Geiste des Künstlers entstanden sein müsse.

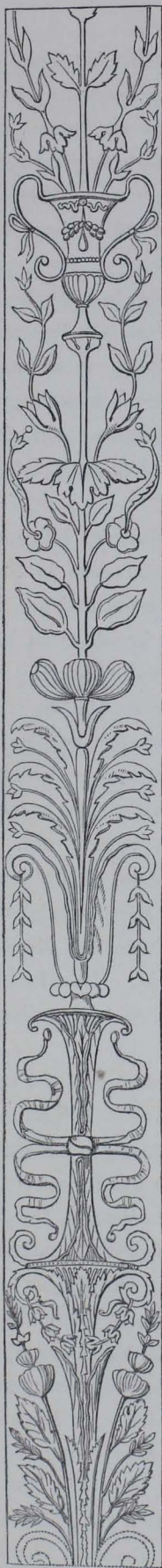
Der Geschmack, welcher sich derart im toscanischen Gebiete entwickelte, verbreitete sich zugleich nach Rom, Mailand, Venedig und Neapel. In diesem letztern Staate ging die von Massuccio zuerst angezündete Fackel in die Hände der Künstler Andrea Ciccione, Bomboccio, Monaco, und Amillo Fiore, über.

Der Reichthum der römischen Prinzen, und die grossartigen Werke, welche die verschiedenen Päpste zu Rom ausführen liessen, versammelten in dieser Stadt



Feld von der Piscina am Hochaltar der Certosa, Pavia.

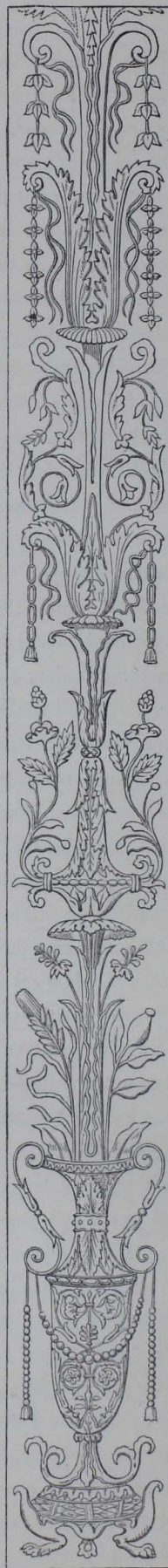
die talentreichsten und fähigsten Männer, die die Welt aufzuweisen hatte; daher trifft man auch jetzt noch in den Palästen und Kirchen Rom's Bruchstücke der gediegensten decorativen Bildhauerarbeiten. Bramante, Baldassare Peruzzi, Baccio Pintelli (von dessen Arabesken, an der Aussenseite der Kirche des Sant' Agostino, einem der



Arabesken von Baccio Pintelli, an der Kirche Sant' Agostino zu Rom.



Felder von der Piscina, am Hochaltar der Certosa, Pavia.



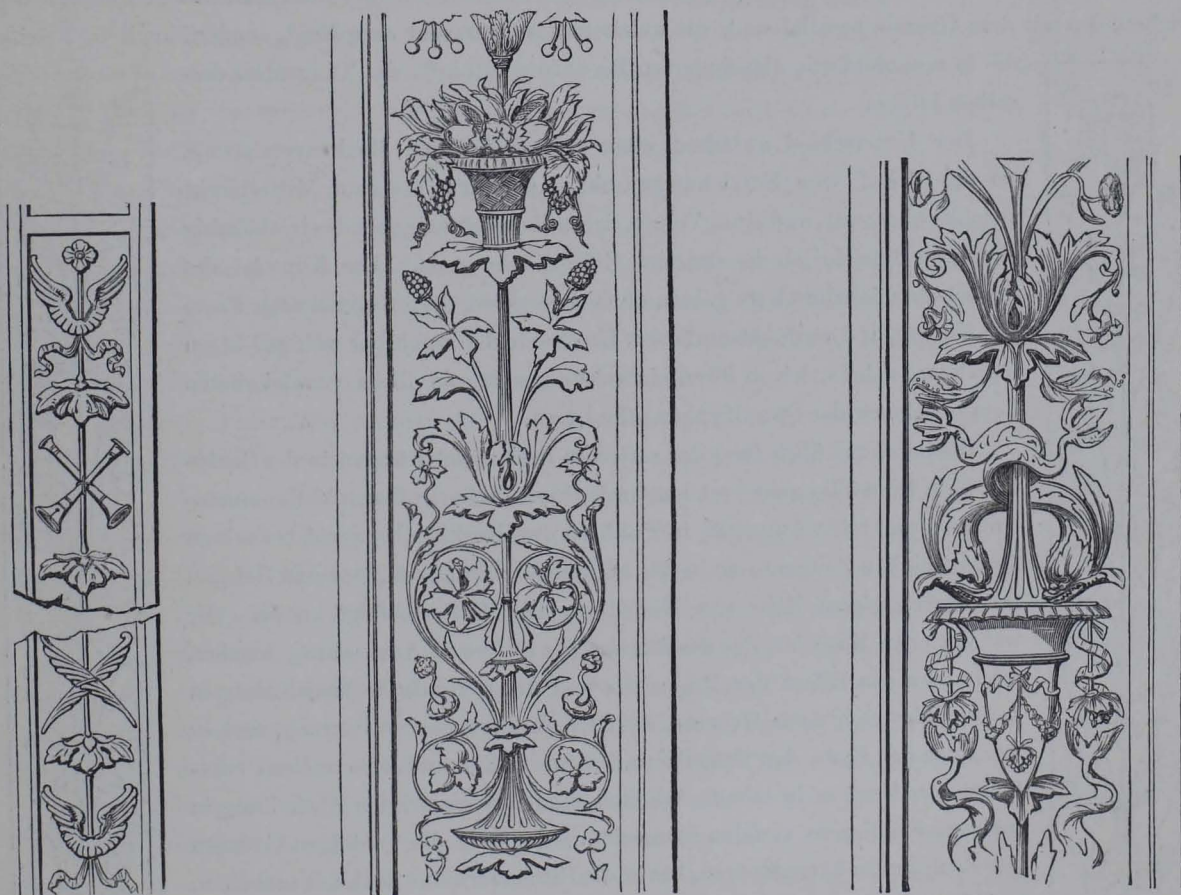
Arabesken von Baccio Pintelli, an der Kirche Sant' Agostino zu Rom.

ORNAMENTE DER RENAISSANCE.

ersten im reinen Renaissance-Styl zu Rom ausgeführten Gebäude, wir in unsern Holzschnitten einige elegante Muster darstellen) und der grosse Rafael selbst hielten es nicht unter ihrer Würde den Bildhauern Zeichnungen zu Ornamenten zu liefern, die den reinsten Geschmack und die reichste Fülle der Phantasie verriethen. Zu welcher Vollkommenheit dieser letzt-genannte Künstler es in diesem Zweige der Kunst gebracht hat, wird aus den berühmten hölzernen Chorstühlen klar, die sich im Chor der Kirche San Pietro dei Casinensi befinden. Die Schnitzerei derselben wurde von Stefano da Bergamo ausgeführt, der sich in seiner Arbeit der herrlichen Compositionen des Rafael würdig zeigte.

Die merkwürdigen Bauten des Doms zu Mailand und der Certosa von Pavia schufen eine eigene und wichtige Schule, zu deren Anhängern, nebst andern Künstlern, Fusina, Solari, Agrati, Amadeo und Sacchi gehören. Das Bildhauertalent war in jenen Gegenden lange einheimisch gewesen, und die genannten Künstler belebten, in der vollendetsten Gestalt, die überlieferten Traditionen der *Maestri Comaschi*, oder Freimaurer von Como, deren geniale Kunst so manche der berühmtesten Bauten des Mittelalters mit der höchsten Grazie ausgeschmückt hatte. Unsere höchste Bewunderung gebührt jedoch unstreitig dem Agostino Busti, besser bekannt unter dem Namen Bambaja, und seinem Zögling Brambilla, deren herrliche Arabesken an der Certosa erstaunliche Beispiele meisterhafter Ausführung sind. Unsere Holzschnitte, dem Hochaltar der Piscina entnommen, liefern ein Beispiel des allgemeinen Styles der pavischen Arabesken.

In Venedig glänzte unter den vorzüglichsten Meistern, die Familie der Lombardi (Pietro, Tullio, Guilio,



Ornamente von der
Piscina am Hochaltar
der Certosa, Pavia.

Theile von Pilastern der Kirche Sta. Maria dei Miracoli, Venedig.

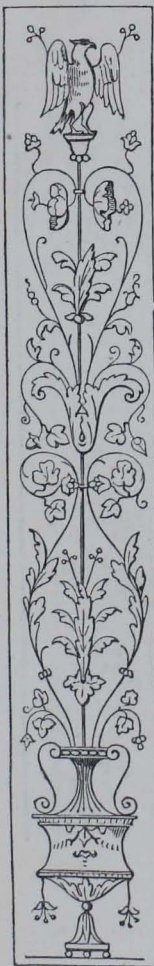
Sante und Antonio), der diese Stadt ihre berühmtesten Denkmäler verdankt. Diesen folgten die Künstler Riccio, Bernardo und Domenico di Mantua, und viele andere Bildhauer, deren Namen jedoch von dem des grossen Jacopo Sansovino gänzlich verdunkelt wurden. Zu Lucca behauptete Matteo Civitale (geb. 1435,

gest. 1501) den Ruhm seiner Epoche. Wenn wir uns wieder nach Toskana zurückwenden, finden wir, gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, die höchste Vollkommenheit in der decorativen Sculptur, deren Hauptzug nicht länger in der emsigen und einfachen Nachahmung der Natur besteht, sondern in der conventionellen Darstellung der Antike. Die Namen Mino da Fiesole — der grösste Meister der berühmten Schule der Fiesolani — Benedetto da Majano, und Bernardo Rossellini, erinnern uns an die zahlreichen und prächtigen Denkmäler, die die Kirchen von Florenz und die der andern Städte des Grossherzogthums zieren. Diese Künstler lieferten gleich merkwürdige Arbeiten in Holz, in Stein und in Marmor, und standen in diesen ihren Werken bloss ihren obgenannten Vorgängern und einigen wenigen ihrer Zeitgenossen nach. Unter diesen zeichnete sich Andrea Contucci, besser bekannt als Sansovino der ältere, besonders aus; ja es scheint unmöglich, grössere Vollkommenheit in der decorativen Bildnerei zu erreichen, als er in den wundervollen Monumenten, den Hauptzierden der Kirche Sta. Maria del Popolo, zu Rom, an den Tag gelegt hat. Jacopo Tatti, sein Schüler, von dem wir weiterhin sprechen werden, ist allein würdig als Nebenbuhler an der Seite seines Meisters zu stehen, dessen Namen er später annahm.

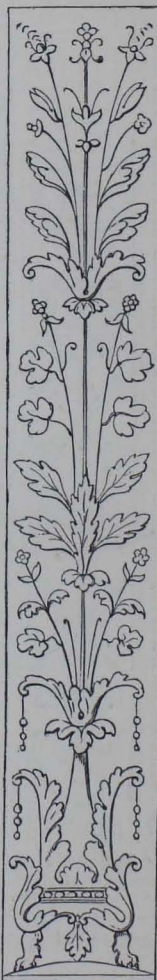
Nach dieser kurzgefassten Uebersicht der Leistungen der grossen Bildhauer Italiens, die zugleich auch Ornamentisten waren, wollen wir auf einige der Lehren hindeuten, die sich aus ihren Werken zum Nutzen der Künstler und der Kunstarbeiter ableiten lassen. Was in den Reliefformen des Cinque-Cento Styles aufs eigenthümlichste hervortritt, und am meisten bezaubert, ist die treffliche Benutzung des Spiels des Helldunkels, welches aus den unendlichen Variationen der Flächen entsteht, und zwar nicht nur an Oberflächen, die mit dem Grunde parallel sind, aus welchem das Ornament entspringt, sondern auch in Flächen die in mannichfaltig abgeänderten Berührungswinkeln die Tangenten desselben bilden.

Der Unterschied zwischen einer volutenförmigen Rankenverzierung, wo das Relief vom Entstehungspunkt der Volute bis zum Mittelpunkt allmähig abnimmt, und einer Volute, deren Relief durchgehends gleichförmig bleibt, ist hinsichtlich des erzielten Effects, sehr gross. Die Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts gaben, ohne Ausnahme, der erstgenannten Form den Vorzug, und verdankten diesem Umstande die unfehlbar wohlgefälligen Resultate, welche sich in ihren einfachsten, so wie in ihren verwickeltsten Combinationen der Spiralförmigen offenbaren.

Diese genaue Abstufung der zartesten Reliefschattirungen in der Sculptur, übte Donatello ganz besonders mit einer unübertroffenen Vollkommenheit aus, und seine Autorität, in Punkten des Geschmacks, stand bei seinen florentinischen Zeitgenossen in der höchsten Achtung; während sein Beispiel mit ehrerbietigem Eifer von Künstlern jeder Classe befolgt wurde. Er war der erste Künstler, der das *bassissimo rilievo* in Anwendung brachte, worin man den Effect der Projection und der gerundeten Modellirung in kaum wahrnehmbaren Grenzen des Reliefs zu erreichen vermag, und er war auch der Erste der dasselbe mit dem *mezzo* und *alto rilievo* combinirte, wodurch er in seinen Arbeiten eine fast malerische Abtheilung in mehrere Flächen zu erzielen vermochte. Ohne je die gehörigen Grenzen der Sculptur zu überschreiten, hat er die Bildhauerkunst doch mit manchen, aus dem Gebiete der Malerei abgeleiteten Elementen bereichert, welche die florentinischen Cinque-Centisti in ihrer Praxis in Anwendung brachten. Dieser Erfindungen — denn sie verdienen beinahe diesen Namen, obgleich sie nur die Frucht eines emsigen Studiums der Antike waren — bemächtigten die Ornamentisten der Epoche sich begierig zur Nachahmung; und



Kleine Pilaster einer Marmortreppe in der Kirche Sta. Maria.



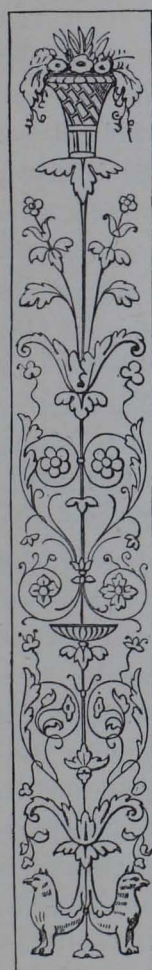
Dei Miracoli, Venedig, Tullio Lombardo, ungefähr 1485.

diesen Erfindungen muss ein Theil der so auffallenden Vortrefflichkeit der vorzüglichern Schnitzereien und Modellirungen der Renaissance wohl auch zugeschrieben werden.

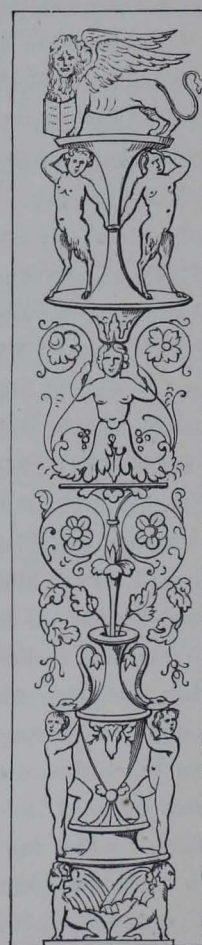
Endlich erreichte dieses System der regelmässigen Abtheilung der Ornamente in mehrere Flächen, einen so hohen Punkt der Vollkommenheit, hinsichtlich der Anordnung des Helldunkels, dass das Relief, aus der Ferne betrachtet, nur gewisse Punkte, die um einige hervorragende geometrische Figuren symmetrisch angeordnet waren, dem Auge darstellte. Wenn man aber einige Schritte näher kam, entdeckte man die Linien und Figuren, die die bedeutendsten Punkte mit einander zu verbinden dienten. Trat man dann noch näher hinzu, so stellten sich die Blätter und die zarten Ranken zur Schau, die im Geiste des Beschauers die Idee des natürlichen Typus anregten, den der Künstler zum Gegenstand seiner conventionellen Behandlung gewählt hatte, und die allergenaueste Untersuchung konnte in der vollkommenen Auffassung des zarten Gewebes der Oberfläche keinen Mangel entdecken. Ausgezeichnet und überaus preiswürdig ist die "Cisellatura," oder Ciselirarbeit, in den vorzüglichern Ornamenten des italienischen Cinque-Cento Styles, wie z. B. die der Kirche dei Miracoli zu Venedig (Fig. 1, 8, 9, Tafel LXXIV.), von den Lombardi; die der Kirche Sta. Maria del Popolo, Rom (Fig. 1, Tafel LXXVI.), von Sansovino; an den Thüren des Baptisteriums, Florenz (Fig. 3, Tafel LXXV.), von Ghiberti; an den Schnitzereien von

San Michele di Murano (Fig. 4, 6, Tafel LXXIV.); in der Scuola di San Marco (Fig. 2, Tafel LXXIV.); an der Scala dei Giganti (Fig. 5, 7, Tafel LXXIV.) und an vielen andern Gebäuden zu Venedig. Die Fasern eines Blattes oder einer Ranke haben nie eine falsche Richtung, noch sieht man je die Tendenz zur graziösen Anmuth, welche die Natur im Wachsthum entwickelt, verkehrt angewendet oder falsch aufgefasst. Da sieht man weder Abglättung noch Details, ausgenommen wenn sie einem bestimmten Zweck zu entsprechen haben; und während die Arbeit in reicher Fülle angewendet wurde und jeder Meisselstreich ein Werk der Liebe zu sein schien, so ward doch die Arbeit nie nutzlos verschwendet, wie das heut zu Tage häufig geschieht, indem man untergeordnete Theile der Zeichnung, die den zweiten oder dritten Rang behaupten sollten, in den ersten Rang hervorhebt.

Unter den Händen von Künstlern aber, die nicht so lebhaft als Donatello vom richtigen Gefühl der gehörigen Grenze der Sculptur durchdrungen waren, artete diese Entlehnung der Elemente der Malerei zur Verwendung in den Basreliefs, bald in Verwirrung aus. Der grosse Ghiberti selbst schwächte den Effect so mancher seiner anmuthigsten Composition, durch die Einführung der Perspective und durch die Zugabe von Accessorien, die in ihrer Nachahmung, der Natur zu nahe kamen. Diesen Fehler bemerkt man an so manchen Verzierungssculpturen der Certosa, und er ist oft so weit getrieben, dass Monumente, die darauf berechnet schienen, durch Schönheit und Würde die ernsthafte Bewunderung des Beschauers in Anspruch zu nehmen, bloss dazu dienen ihn zu belustigen, — denn sie gleichen Puppenhäusern, von Feen bewohnt, mit Blumenkränzen geschmückt, mit Täfelchen behangen, von Laubwerk fantastisch überwachsen, anstatt ernsthafte Kunstwerke darzustellen, die das Andenken der Verstorbenen verwiegen sollen oder zu



Kleiner Pilaster der Marmortreppe in der Kirche Sta. Maria dei Miracoli, Venedig.



Kleiner Pilaster der Riestreppe, im herzoglichen Palaste zu Venedig, v. Bendetto und Domenico da Mantua.

heiligen Zwecken bestimmt sind.

Was man dergleichen Denkmälern noch ausserdem mit Recht zum Vorwurf machen kann, ist die Ungereimtheit und der Mangel an Uebereinstimmung zwischen den Ideen, die der Zweck der Gebäude

einflößen sollte, und den Gedanken, die der Anblick der Ornamente an den Friesen, Pilastern, Feldern, Bogenzwickeln und allen den verzierten Bautheilen erregen muss. Tragische und komische Masken, musikalische Instrumente, halb priapische Schlussverzierungen, antike Altäre, Dreifüsse, Trinkgeräthe, tanzende *Amorini*, hybridische Seeungeheuer und Chimären, stehen kaum in harmonischem Einklang mit Denkmälern in heiligen Bauten oder in Tempeln errichtet, die dem Gottesdienst geweiht sind. Doch wäre es unrecht die Künstler der Renaissance allein, für diese fehlerhafte Vermischung profaner und heiliger Dinge miteinander, verantwortlich zu machen. Ihre Arbeiten müssen als der Spiegel des herrschenden Geistes jener Epoche betrachtet werden, in welcher der mythologische Symbolismus einen neuen Aufschwung erhielt und nur als ein Protest galt, gegen die hemmenden und beschränkenden Fessel der ascetischen Tradition, die unter den Herrschern des Ostens zum Dogma wurde, und von der Kirche, die Jahrhunderte lang auf die ebenso unruhige als unwissende Bevölkerung den grössten Einfluss ausübte, eifrig bestätigt und unterstützt worden war. So kam es, dass im vierzehnten Jahrhundert, selbst die frömmsten Männer von dergleichen ungeheimten Verbindungen erfüllt waren. Es ist gar nicht nöthig weiter zu gehen, als zur "Commedia" von Dante, die die litterarische Welt doch einstimmig als das *göttliche* Heldengedicht bezeichnet, um zu erkennen, wie das ganze Gewebe der Litteratur jener Zeit, vom verschlungenen Gewinde gothischer und classischer Eingebung, aufs bunteste durchkreuzt war.

Das Studium der italienischen Cinque-Cento Ornamente in Relief ist für den Architekten von nicht minderem Nutzen als es für den Bildhauer sein kann: denn in keinem andern Style sind die Ornamente besser abgemessen, oder in ihrer Anordnung besser darauf berechnet, mit den anliegenden architektonischen Linien aufs gefälligste zu contrastiren, von denen sie begrenzt und in den Schranken der Subordination gehalten werden. Selten, ja fast nie, sieht man in senkrechter Stellung ein Ornament, das seiner Natur nach eine horizontale Stellung erfordert, oder *vice versa*. Die Verhältnisse der Ornamente und die der Gliederungen, so wie die der Stiele und Querstücke, welche dazu dienen dem Ganzen eine regelmässige Symmetrie zu verleihen, stehen fast immer im vollkommensten Einklang miteinander. Die Tafeln LXXIV., LXXV. und LXXVI. stellen eine Sammlung von Mustern dar, die sich meistens durch anmuthvolle Linien, und durch eine höchst künstliche, obwohl dem Anschein nach ganz natürliche, Vertheilung der Ornamente auf den Feldern besonders auszeichnen. Die Werke der Lombardi in der Kirche Sta. Maria dei Miracoli, Venedig (Tafel LXXIV., Fig. 1, 8, 9, und Tafel LXXVI., Fig. 2); die des Andrea Sansovino zu Rom (Tafel LXXIV., Fig. 1); und die des Domenico und des Bernardino di Mantua, zu Venedig, (Tafel LXXIV., Fig. 5 und 7), verrathen die grösste Vollkommenheit in diesen Eigenschaften. Später aber, nach der Periode in welcher diese Künstler blühten, fing man an die Ornamente beinahe durchgehends im Hoch-Relief auszuarbeiten, zugleich wurden die Stämme und Ranken dicker gemacht und ohne immer spitz auszulaufen, der zufällige Wachsthum und das Spiel der Natur wurde nicht mehr so emsig nachgeahmt, die Felder wurden überdies reichlicher mit Verzierungen ausgefüllt, so dass das Ganze zwar bunter erschien, aber auch weniger zarte Verfeinerung verrieth. Die Bildhauerarbeiten traten in die Schranken als Nebenbuhler der Bauwerke, so dass die Architekten zu ihrer Selbstvertheidigung und um die Sculptur in den Schatten zu stellen, ihre Gliederungen grösser und hervorragender machten, demzufolge, nach und nach, ein schwerfälligerer Styl zur Mode wurde. Diese Tendenz der Ornamente zur Ueberschwülstigkeit verkündet sich schon in manchen genuesischen Werken, die wir Tafel LXXV., Fig. 1, 2, 4, 5, 8, 9, 11; und Tafel LXXVI., Fig. 4, 5, 7, 8, 10, dargestellt haben. Fig. 6 der letztgenannten Tafel, vom berühmten Grabmal Martinengo, zu Brescia, verräth ebenfalls diese Tendenz der Ueberfüllung.

Zugleich mit der hier kurz berührten Umwandlung in der Sculptur, äusserte sich eine ähnliche Bewegung in der Malerei. Giotto, ein Schüler des Cimabue, befreiete sich von den Fesseln der griechischen Tradition, um sich mit ganzer Seele der Natur zu widmen. Seine Ornamente, wie die seines Meisters, bestanden aus einer Combination von gemalten Mosaiken, verschlungenen Bändern und freien Darstellungen des Acanthus. In seinen Werken zu Assisi, Neapel, Florenz und Padua entwickelte er durchgehends eine anmuthige und

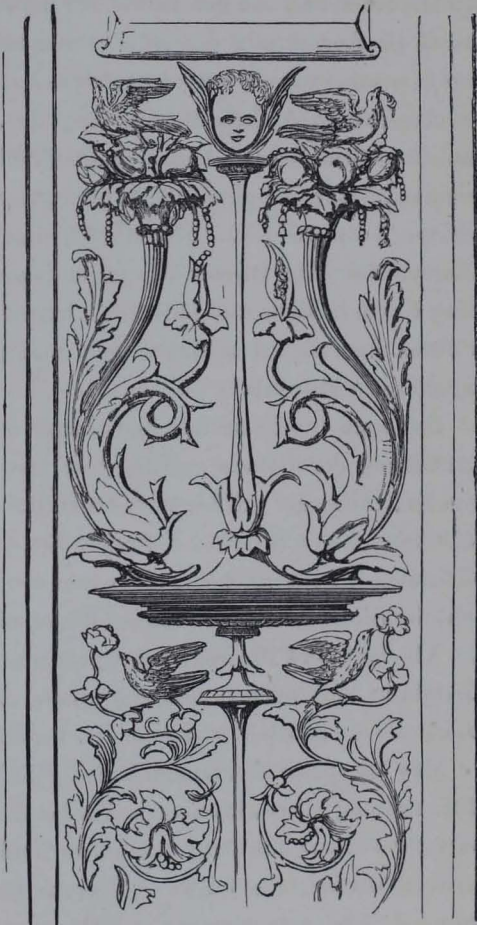
richtige Würdigung des unentbehrlichen Gleichgewichtes in Bezug auf Quantität, Vertheilung und verhältnissmässiges Colorit, welches zwischen den Wandmalereien und den Wandornamenten obwalten muss. Diese richtigen Principien des Gleichgewichts wurden im vierzehnten Jahrhundert allgemein gewürdigt und ausgeübt, und die Künstler Simone Memmi, Taddeo Bartolo, die Familie Orcagna, Pietro di Lorenzo, Spinello Aretino und viele andere waren anerkannte Meister in der Kunst der Wändeverzierung. Im folgenden Jahrhundert zeigte sich Benozzo Gozzoli ebenso eifrig in seinen Nachforschungen des Alterthums als in seinen Studien der Natur, wie man aus den Hintergründen seiner Malereien im Campo Santo, wie auch aus den herrlichen Arabesken in seinen Malereien in San Gimignano wohl ersehen kann. Doch war es vorzüglich Andrea Mantegna, der der Malerei dieselbe Richtung gab, welche Donatello der Sculptur gegeben hatte, und zwar nicht

nur in den Figuren, sondern in jeder Varietät der Ornamente, die er dem Alterthum entlehnte. Seine herrlichen Cartons, die sich im Schlosse Hampton Court in England befinden, wären in jeder Beziehung, und bis auf die kleinsten Details der Ausschmückung, des Pinsels eines alten Römers würdig. Gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts nahm der Styl der Polychromie wieder eine frische Wendung. Von den Eigenthümlichkeiten dieses Styls, in Bezug auf Arabesken und groteske Ornamente, werden wir in einem der folgenden Capitel zu sprechen Gelegenheit haben.

Wenn wir uns von Italien gegen Frankreich wenden, finden wir, dass die Franzosen die ersten waren, an dem in Italien auflodernden Feuer der Renaissance die Fackel der auflebenden Kunst zum Nutzen ihres Landes anzu-



Senkrecht laufendes Ornament der Kirche Sta. Maria dei Miracoli, Venedig.



Theil einer Thür in einem der Paläste der Dorias, nahe der Kirche San Matteo, Genua.

zünden, wozu die Kriegszüge Karls VIII. und Ludwigs XII. in Italien nicht wenig beitrugen, indem die Prachtwerke von Rom, Florenz und Mailand bei dem Adel Frankreichs eine hohe Verehrung für die Künste erweckte. Das erste Merkmal der bevorstehenden Umwälzung zeigte sich in dem zu Ehren Karls VIII. in 1499 errichteten Monument (welches unglücklicherweise in 1793 zerstört wurde), um welches zwölf weibliche Figuren, von vergoldeter Bronze, die Tugenden darstellend, ganz im italienischen Styl gruppiert waren. Im selben Jahre wurde der berühmte Architekt, Fra Giocondo von Verona, Freund und Mitschüler des ältern Aldus, und der erste Verleger einer richtigen Ausgabe des Vitruvius, von Ludwig dem Zwölften nach Frankreich berufen, wo er sich von 1499 bis 1506 aufhielt, und für seinen königlichen Gönner den Entwurf zweier Brücken über die Seine lieferte, und wahrscheinlich auch andere unbedeutendere Werke, von denen jedoch keine Spur mehr bleibt. Man hat diesem Künstler auch die Baute des prächtigen, im Jahr 1502 vom Cardinal d'Amboise angefangenen Schlosses Gaillon zuschreiben wollen, doch wird diese Annahme von Emeric David und andern französischen Archäologen als grundlos erklärt. Der Styl des Gebäudes selbst verräth unläugbar einen französischen Ursprung und zeugt deutlich gegen Giocondo, der vielmehr ein

Ingenieur und Kunstforscher als ein Dekorationskünstler war. Uebrigens zeigt dieses Gebäude, nebst vielen wirklich classischen Zügen, so viel unverkennbar burgundische Arbeit, dass es ebenso ungerecht wäre, die Ausführung desselben auf Rechnung des Giocondo zu setzen, als es unbillig sein würde Frankreich die Ehre absprechen zu wollen, sein erstes grosses Werk der Renaissance einem einheimischen Künstler zu verdanken. Dass dem wirklich so sei, erhellt aus den von Herrn Deville in 1850 veröffentlichten Berichten, aus welchen deutlich hervorgeht, dass der Franzose Guillaume Senault der Architekt und Maurermeister des Schlosses Gaillon war. Doch wäre es nicht unmöglich, dass der Cardinal beim Entwurf des Gebäudes den Giocondo zu Rath gezogen haben möge, während dem Senault und seinen Gehülfen, meistens Franzosen, die Ausführung der Details überlassen wurde. Unter den Italienern, welche beim Werke thätig waren, nennen wir als den vorzüglichsten den Bertrand de Meynal, der, dem Styl nach zu urtheilen, einige der classischsten Arabesken ausgeführt hat. Derselbe Künstler hatte den Auftrag, den prächtigen venetianischen Brunnen von Genua nach Frankreich zu schaffen, der als Becken des Schlosses Gaillon wohl bekannt ist und sich gegenwärtig im Louvre befindet. Wir haben einige zierliche Ornamente von diesem Becken, Tafel LXXXI., Fig. 27, 30, 34, 38, dargestellt. Colin Castille, der in dem Verzeichniss der Kunstarbeiter als "tailleur à l'antique" besonders genannt wird, mag wohl ein Spanier gewesen sein, der seine Kunst in Rom studirt hatte. Jene Theile der Arbeit, welche nicht burgundischen Styles sind, sind in ihren wesentlichsten Zügen rein und geläutert und unterscheiden sich kaum von den vorzüglichen italienischen Mustern.

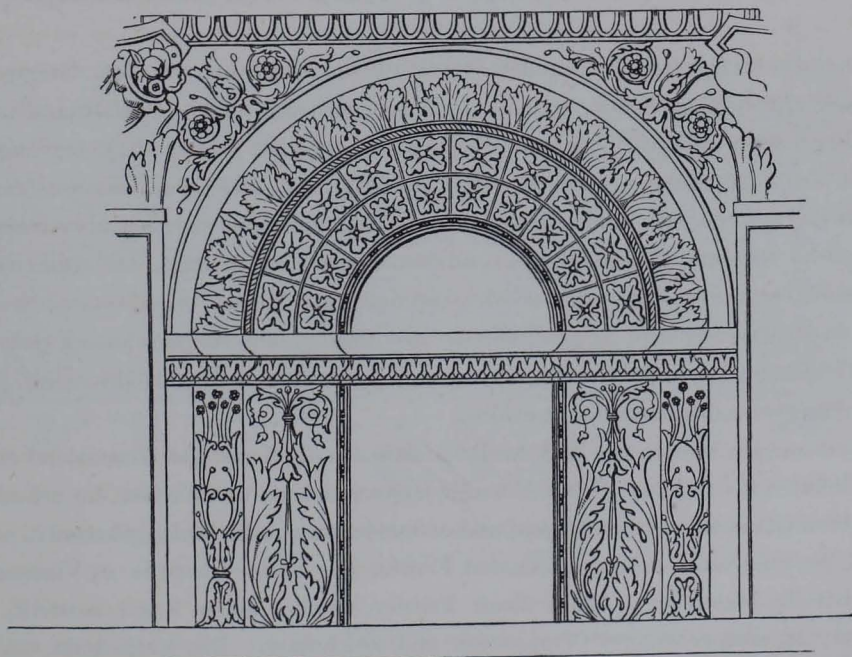
Das erste französische Denkmal aber, worin sich Symmetrie des baulichen Entwurfes mit meisterhafter Ausführung der Details vereinte, war das, gegenwärtig zu St. Denis by Paris befindliche Monument Ludwigs XII., eines der prächtigsten des sechzehnten Jahrhunderts. Dies herrliche Kunstwerk wurde zwischen 1518 und 1530, auf Befehl Franz des Ersten, von Jean Juste de Tours ausgeführt. Die nackt dargestellten Bildsäulen des königlichen Paares sind von zwölf halbkreisförmigen Bögen umgeben; unter jedem Bogen steht die Bildsäule eines Apostels; in den vier Ecken sieht man vier Statuen, die Gerechtigkeit, die Stärke, die Klugheit und die Weisheit vorstellend; das Ganze wird von zwei Bildsäulen des Königs und der Königin in knieender Stellung gekrönt. Die Basreliefs zeigen den Triumphzug Ludwigs in Genua, sowohl als die Schlacht von Aguadel, wo sich der König durch seine persönliche Tapferkeit auszeichnete.

Man hat dieses Monument Ludwigs XII. dem Trebatti (Paul Ponee) zuschreiben wollen; doch ist diese Muthmassung falsch, indem das Denkmal vollendet war ehe dieser Künstler nach Frankreich kam, wie folgender Auszug aus den königlichen Archiven unwiderlegbar beweist. Franz I. schreibt nämlich an den Cardinal Duprat, wie folgt:—"Il est deu à Jehan Juste, mon *sculpteur ordinaire*, porteur de ceste la somme de 400 escus, restant des 1200, que je lui avoie pardevant or donnez pour la ménage et conduite de la ville de Tours au lieu de St. Denis en France, de la sculpture de mårbre de feuz Roy Loys et Royne Anne, &c. Novembre 1531."

Ebenso merkwürdig als das Grabmal Ludwigs XII., sind die zur selben Zeit ausgeführten prächtigen Schnitzereien in Hoch- und Flachrelief, welche die ganze Aussenseite des Chors der Kathedrale zu Chartres verzieren. Die Motive sind aus dem Leben unseres Heilands und der heiligen Jungfrau entnommen, und bilden im Ganzen ein und vierzig Gruppen, von denen vierzehn die Arbeit des Jean Texier sind, der dieselben im Jahre 1514 begann, nachdem er den ihm zur Anfertigung übertragenen Theil des Thurms vollendet hatte. Diese Compositionen zeichnen sich durch richtige Auffassung und Schönheit aus, die Figuren sind belebt und natürlich, der Faltenwurf ungezwungen und anmuthig, und die Köpfe voll lebhaften Ausdrucks; den schönsten Theil der ganzen Composition aber, bilden die Arabeskenverzierungen, welche die hervorragenden Theile der Pilaster, der Friese und der Gliederungen an der Basis beinahe gånzlich bedecken. Diese Ornamente sind ganz winzig, so dass selbst die grössten unter den Gruppen, welche sich an den Pilastern angebracht befinden, nicht mehr als acht bis neun Zoll breit sind. Blattwerk, Baumzweige, Vögel, Brunnen, Waffengruppen, Satyren, militårische Insignien und Werkzeuge der verschiedenen Künste

ORNAMENTE DER RENAISSANCE.

sind in geschmackvollen Gruppen angeordnet. Ausserdem tritt das gekrönte F — Monogramm Franz des Ersten — deutlich in den Arabesken hervor und die Jahreszahlen 1525, 1527 sind auf den Faltenwürfen zu sehen.



Theile des Grabmals Franz II., Herzogs von Bretagne und seiner Gemahlin Marguerite de Foix, welches Anne de Bretagne in der Carmeliterkirche zu Nantes im Jahre 1507 errichten liess, von Michel Colombe.

Das Grabmal, welches Anne von Brittanien zu Ehren ihres Vaters und ihrer Mutter errichten liess, wurde am 1sten Januar 1507 vollendet und im Chor der Carmeliterkirche zu Nantes aufgestellt. Es ist das Meisterwerk des Michel Colombe, der sich als ein Künstler von grosser Fähigkeit und Naivetät auszeichnete.

Die Verzierungsdetails sind besonders elegant. Das in der Kathedrale zu Rouen, zu Ehren des Cardinals d'Amboise errichtete Monument, wurde im Jahre 1515, unter der Aufsicht des Baumeisters der Kathedrale, Roulant le Roux, begonnen. Kein Italiener war bei diesem Werke beschäftigt, welches daher als der Ausdruck der neuen Geisteskraft gelten kann, welche die Renaissance den einheimischen Künstlern Frankreichs eingeflösst hatte.

In den Jahren 1530 und 1531 berief Franz I. die Meister Rosso und Primaticcio nach Frankreich, und bald darauf begaben sich auch die Künstler Nicolo del' Abbate, Luca, Penni, Cellini, Trebatti, und Girolamo della Robbia dahin. Die Ankunft dieser ausgezeichneten Männer und die Gründung der Schule von Fontainebleau führten neue Elemente in die französische Renaissance ein, von welchen wir weiterhin zu sprechen Gelegenheit haben werden.

Es wäre unmöglich uns hier auf die historischen Details der Holzschnitzerei weitläufig einzulassen, ohne die Grenzen dieser Skizze zu überschreiten. Wir begnügen uns daher mit der Bemerkung, dass jedes mögliche Ornament, das in Stein, Marmor oder Bronze ausgearbeitet werden konnte, auch bald in Holzschnitzwerk ausgeführt wurde, und zu keiner andern Periode der industriellen Künste ist das Talent des Holzbildners mit glücklicherem Erfolg zur Verschönerung reicher Möbel und Hausgeräte verwendet worden. Als Beweis unserer Behauptung deuten wir auf unsere Tafeln LXXXI. und LXXXII., hin. Der aufmerksame Beobachter wird bald die allmälige Abweichung von den ursprünglichen Blattwerk-Verzierungen bemerken, welche die Hauptquelle der ersten Künstler der Renaissance ausmachten. Zunächst wird ihm das Anhäufen der aus dem Alterthum abgeleiteten Gegenstände und "capricci" auffallen, die eine Fülle der Projection und gewissermassen eine schwerfällige Tendenz verrathen; und endlich wird es seiner Aufmerksamkeit nicht entgehen, dass eine Serie neuer und durchgehends nationaler Formen aufgenommen wurde, die sich ganz von den italienischen unterscheiden, wie z. B. die conventionellen Voluten mit kleinen viereckigen oder länglichen, eingekerbten Zacken (Tafel LXXXI., Fig. 17, 20), und die Medaillonsköpfe (Tafel LXXXI., Fig. 1 und 17).

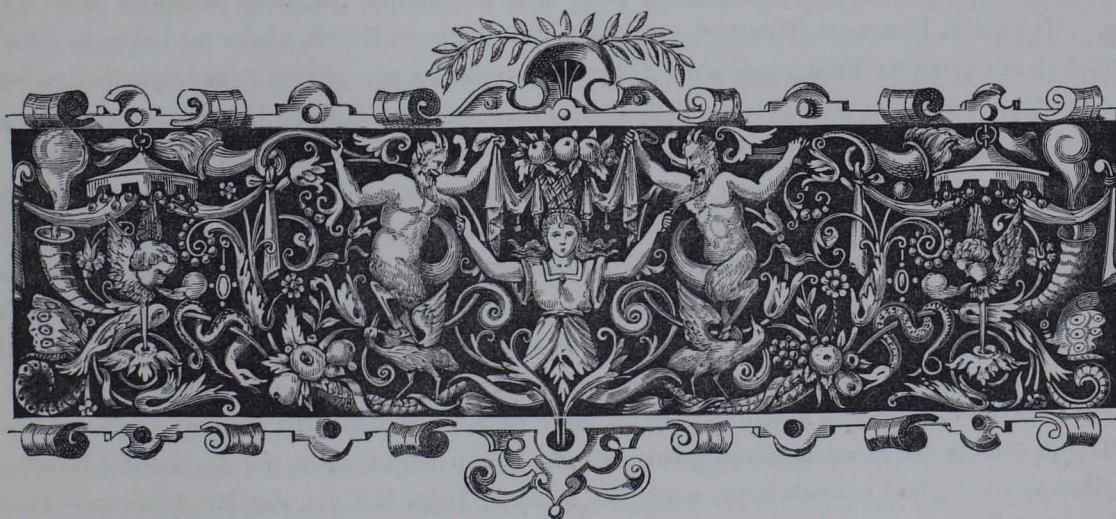
Die Glasmalerei des fünfzehnten Jahrhunderts verräth kaum eine Spur von den dämmernden Strahlen des Lichtes der neu auflebenden Kunst, welches in Frankreich aufging. Die Ornamente, Baldachine, Blattwerke und Inschriften sind winkelig und *flamboyant*, obgleich kräftig und ungezwungen, und die Figuren verrathen den Einfluss des vorherrschenden Zeichenstyles. Das Glas, besonders das blaue, ist viel dünner als das des dreizehnten Jahrhunderts, obgleich es einen angenehmen Effect hervorbringt. Es wurde während jener Epoche eine ungeheuere Menge gemalter Fenster angefertigt, und beinahe jede grössere Kirche in Frankreich hat einige, mehr oder minder vollkommene Muster derselben aufzuweisen. In der Kirche St. Ouen zu Rouen sieht man an den Fenstern des Lichtgadens einige schöne Figuren auf weissem rautenförmigem Grunde; auch in St. Gervais, Paris, und Notre Dame zu Chalons-sur-Marne finden sich mehrere gute Glasmalereien desselben Jahrhunderts.

Manche Verbesserungen wurden zur Zeit der Renaissance in die Kunst der Glasmalerei eingeführt. Die besten Künstler lieferten die Cartons; Schmelz wurde angewendet um den Farben die erforderliche Dichte zu geben, ohne ihren Glanz zu beeinträchtigen, und es wurde auch mehr Weiss gebraucht. Manche dieser Fenster, wie z. B. die von Jean Cousin gezeichneten Fenster der Sainte Chapelle zu Vincennes, sind kaum mehr als blosse Grisaille-Malereien. Eines dieser Fenster, welches einen Engel vorstellt, der die vierte Trompete bläst, ist von ausgezeichneter Composition und Zeichnung. Die Kathedrale von Auch enthält mehrere schöne Glasmalereien von Arneaud Demole. Zu Beauvais finden sich zahlreiche Glasmalereien derselben Epoche, unter denen besonders ein Fenster mit dem Stammbaum Christi bemerkenswerth ist. Es ist das Werk des Enguerand le Prince; die Köpfe sind grossartig und die Haltung der Figuren erinnern unwillkürlich an die Werke Albrecht Dürers.

Die Grisailles, welche die Fenster in den Häusern des Adels und selbst des Bürgerstandes verzierten, waren zwar klein aber mit merkwürdiger Feinheit ausgeführt, und liessen hinsichtlich der Zeichnung und des Gruppirens nur wenig zu wünschen übrig.

Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts fing diese Kunst an in Verfall zu gerathen, und die zahlreichen Glasmaler fanden keine Beschäftigung, daher der berühmte Bernard de Pallissy, der sich zur Glasmalerei herangebildet hatte, diese Kunst aufgab, um sich einer andern schwierigeren zu widmen, in der er sich einen hohen Ruf erwarb. Von ihm rühren die wunderschönen Grisailles her, welche die Geschichte des Cupid und der Psyche, nach den Zeichnungen Rafaels, darstellen, und vormals das Schloss Ecouen, Residenz seines grossen Gönners, des Konstabels Montmorency, schmückten.

Die Renaissance drang zwar frühzeitig in Deutschland ein, fasste aber nur langsam Wurzel im Herzen des Volkes, bis die immer zunehmende Anzahl von Büchern und Kupferstichen dieselbe endlich allgemein verbreitete. Künstler aus Deutschland und Flandern strömten nach Italien um da unter den grossen Meistern zu studiren. Unter diesen erwähnen wir Roger de Bruges (gest. in 1464), der einen grossen Theil seines Lebens in Italien hinbrachte, Hemskerk und Albrecht Dürer, die einen grossen Einfluss auf ihre Landsleute ausübten. Dieser letztgenannte Künstler verräth die richtigste Auffassung des Wesens der italienischen Zeichnung in seinen verschiedenartigen Werken, die bald das gothische Gepräge seines Meisters Wohlge-muth an sich tragen, bald wieder in der rafaclischen Einfachheit des Marc' Antonio aufgefasst waren. Seine Arbeiten dieser letztern Art waren es vorzüglich, die die Grundlage zur Bildung jenes Geschmackes legten, der es Männern wie Peter Vischer möglich machte, die plastische Kunst Italiens in Deutschland zur Mode zu machen. Doch war die Renaissance in Deutschland, selbst in ihrer glänzendsten Epoche, nur ungeläutert. Das Streben nach Schwierigkeiten der Handarbeit vielmehr als nach Schwierigkeiten der geistigen Auffassung, erzeugte bald einen verwickelten, verzerrten Styl, und Nestelverzierungen, juwelenförmige Ornamente und verschlungene Ungeheuer, die mehr Lebhaftigkeit als Grazie verriethen, traten an die Stelle der zarten Eleganz der früh-italienischen und französischen Arabesken.



Arabesque von Theodor de Bry, einem der sogenannten "Kleinmeister" Deutschlands (1598) im italienischen Style, aber mit Einführung von Nestelverzierungen, Caricaturen, und juwelenförmigen Ornamenten.

Wenden wir uns nun von den schönen Künsten zu den Gewerbskünsten um dem Einflusse nachzuforschen, den die Renaissance auf die Musterzeichnungen der Fabrikenerzeugnisse der Zeit ausübte. Die Geschichte der Ceramick und der Glasurproducte ist, in Folge der unvergänglichen und unveränderlichen Natur dieser Erzeugnisse, ebenso deutlich als vollständig, daher wir uns veranlasst fühlten, drei Tafeln, LXXVIII., LXXIX. und LXXX., den Illustrationen dieser Producte zu widmen. Die meisten Beispiele haben wir den "Majoliken" Italiens entlehnt, über deren Anfertigung und Verzierungsweise wir einige Bemerkungen machen wollen.

Die Kunst Thongeschirre mit Glasur zu bekleiden, wurde, wie es scheint, in Spanien und den balearischen Inseln zuerst durch die Mauren bekannt gemacht, die von jeher die zur Verzierung ihrer Wohnung dienenden Kacheln mit Schmelz zu glasiren pflegten. Das unter dem Namen "Majolika" bekannte Thongeschirr soll seinen Namen von der Insel Majorca abgeleitet haben, von wo, wie man glaubt, die Kunst glasirtes Thongeschirr anzufertigen, nach dem Innern Italiens verpflanzt worden war. Diese Muthmassung wird übrigens durch den Umstand bestätigt, dass die frühen italienischen Thonarbeiten mit geometrischen Mustern und kleeblattförmigen Laubwerk sarazenischen Charakters verziert waren (Tafeln LXXIX. und LXXX., Fig. 31 und 13). Diese Art Waare gebrauchte man zuerst in der Form concaver farbiger Kacheln, die hie und da in den Ziegelmauern angebracht wurden, und später zu enkaustischen Fussböden dienten. Von 1450 bis 1700 betrieb man diese Fabrikation mit grosser Thätigkeit in den Städten Nocera, Arezzo, Citta di Castello, Forli, Faenza (daher kommt der Name *Fayence*), Florenz, Spello, Perugia, Deruta, Bologna, Rimini, Ferrara, Pesaro, Fermignano, Castel Durante, Gubbio, Urbino, Ravenna, und auch in manchen Ortschaften der Abruzzen; doch war es unstreitig in der Stadt Pesaro, dass die Majoliken zuerst einige Bedeutung und Berühmtheit erlangten. Man nannte diese Arbeiten zuerst *mezza* oder Halb-Majoliken, und sie bestanden gewöhnlich aus dicken, schwerfälligen, oft sehr grossen Tellern von dunkelgrauer Farbe, häufig mit mattgelber Glasur an der Rückseite versehen. Der Stoff ist grob und griesig, zeigt hie und da einen goldenen oder prismatischen Glanz, doch öfters eine perlenfarbige Tinte. Diese Halbmajolika-Arbeiten wurden, wie Passeri und andere Schriftsteller uns berichten, im fünfzehnten Jahrhundert angefertigt, und machten erst später den feinen Majoliken Platz.

Lucca Della Robbia, geboren zu Florenz im Jahre 1339, entdeckte eine neue Art Schmelz, der, wie man glaubt, aus einem Gemisch von Spiessglas, Zinn und andern mineralischen Substanzen bestand, und als Glasur auf die von ihm modellirten Statuen und Basreliefs von Terracotta aufgelegt wurde. Die Familie des Erfinders bewahrte das Geheimniss bis es beim Tode des letzten Mitgliedes derselben ganz verloren ging. Man hat zu Florenz die Fabrikation der Majoliken des Della Robbia wieder ins Leben zu rufen versucht, doch mit geringem Erfolg, indem die Anfertigung derselben mit grossen Schwierigkeiten verbunden ist. Die Gegenstände der Basreliefs des Della Robbia sind meistens religiösen Charakters, der in den glänzend weissen Figuren aufs vortheilhafteste hervortritt. Die Augen sind geschwärzt, um den Ausdruck derselben zu erhöhen, während die weissen Figuren selbst mittelst des dunkel-blauen Grundes hervorgehoben werden. Die Nachfolger des Della Robbia fügten Kränze von Blumen und Früchten in ihren natürlichen Farben hinzu, und einige von ihnen pflegten die Bekleidung der Figuren zu coloriren, während sie die unbekleideten Körpertheile ohne Glasur liessen. Passeri behauptet, dass die Entdeckung dieser farbigen Glasur schon früher in Pesaro gemacht worden sei, wo man schon im vierzehnten Jahrhundert Thongeschirr anfertigte; aber obgleich die Kunst, Schmelz mit Farben zu vermengen, schon früh bekannt gewesen sein mochte, erlangte dieselbe ihre Bedeutung erst im Jahre 1462, als Matteo di Ranieri von Cagli, und Ventura di Maestro Simone dei Piccolomini von Sienna, sich in Pesaro niederliessen, um die daselbst bestehenden Fabriken zu leiten; und wahrscheinlich zogen die Arbeiten Della Robbias, der für Sigismondo Pandolfo Malatesta zu Rimini gearbeitet hatte, die Aufmerksamkeit dieser Männer auf sich. Es herrscht einige Ungewissheit in Bezug auf das von Della Robbia entdeckte Verfahren, welches von ihm selbst und von seiner Familie als ein höchst schätzbares Geheimniss betrachtet wurde. Nach unserer Ansicht lag dieses Geheimniss vielmehr in der gehörigen Mischung des Thons und in dem zweckmässigen und vollkommenen Durchbrennen desselben als in der schützenden Glasur, deren Anfertigung, wie es scheint, wenig Neues oder Verhehlungswerthes enthielt.

Was man in den "feinen" Majoliken von Gubbio besonders suchte, war der prismatische Schimmer, und eine glänzend weisse, durchsichtige Glasur. Der metallische Schimmer wurde mittelst Zubereitungen von Blei, Silber, Kupfer und Gold hervorgebracht, und in dieser Hinsicht übertrafen die Majoliken von Gubbio alle andern. Die blendend weisse Glasur bestand aus einem von Zinn bereiteten Schmelz, in welchen

man die halbgebackenen Thongeschirre versenkte; und ehe dieselben noch trocken waren, malte man die Verzierungen darauf hin, und da das feuchte Gefäss die Farben sogleich einsaugte, so ist es kein Wunder, dass man häufig Unrichtigkeiten in den Zeichnungen bemerkt.

Ein im Museum zu Haag befindlicher alter Teller von Pesaro ist mit einem Schriftzug versehen, der aus den Buchstaben "C. H. O. N." zu bestehen scheint. Ein anderer Teller, den Pungileoni erwähnt, trägt als Merkzeichen die verschlungenen Buchstaben "G. A. T." Doch sind das seltene Beispiele, indem die Künstler, welche dergleichen Teller anfertigten, ihre Werke nur selten unterzeichneten.

Die Gegenstände der Malereien waren meistens Figuren von Heiligen, oder historische Begebenheiten aus der Bibel entnommen; die erstern aber waren die beliebtesten, und blieben es auch bis zum sechzehnten Jahrhundert, wo diese Figuren Scenen aus Ovid und Virgil Platz machen mussten, während Darstellungen von Vorfällen aus der heiligen Schrift auch dann noch im Gebrauch blieben. Eine kurze Erklärung der Malerei in blauen Buchstaben, nebst einer Hinweisung auf den Text, befand sich gewöhnlich auf der Rückseite des Tellers. Der Gebrauch, Thongeschirr mit den Bildern historischer, classischer und lebender Personen zu verzieren, kam etwas später in die Mode als die Scenen aus der heiligen Schrift. Alle diese Gegenstände wurden auf eine flache und matte Weise ausgeführt, ohne allen Schatten, und waren von einer Art roher sarazenischer Ornamente umgeben, die sich aufs entschiedenste von den rafaelischen Arabesken unterschieden, die in den letzten Jahren der Regierung Guidobaldo's so sehr beliebt waren. Die Teller mit colorirtem Obst in Relief verziert, sind wahrscheinlich den Arbeiten Della Robbia's entnommen.

Die Fabrication dieser Majoliken aber fing an bedeutend abzunehmen, in Folge der verringerten Einkünfte des Herzogs und des geringen Eifers, den der Nachfolger desselben für die Beförderung dieser Kunst an den Tag legte; was aber am meisten zum Verfall derselben beitrug, war die Einführung des Porzellans aus dem Morgenlande und der zunehmende Gebrauch des Silbergeschirrs unter den vornehmen und reichen Ständen. Die historischen Gegenstände bildeten nicht länger den Gegenstand der Verzierungen der Majoliken, die jedoch mit gut ausgeführten Zeichnungen von Vögeln, Tropheen, Blumen, musikalischen Instrumenten, Seeungeheuern, etc., ausgeschmückt wurden; nach und nach aber wurden diese immer schwächer in Farbe und Durchführung, bis sie endlich ganz verschwanden, um Nachbildungen der Kupferstiche Sadeler's und anderer flämischen Meister Platz zu machen. Alle diese Ursachen führten den schnellen Verfall der Majolika-Arbeiten herbei, trotz der Anstrengungen die der päpstliche Legat, Cardinal Stoppani, zur Wiederbelebung derselben machte.

Die feinen Majoliken von Pesaro erreichten den höchsten Punkt der Vollkommenheit während der Regierung des Guidobaldo II., der in dieser Stadt seinen Hof hielt, und die Töpfereien der Stadt aufs kräftigste unterstützte und beförderte. Von dieser Zeit an glichen die Majoliken von Pesaro so genau denen von Urbino, dass man die Waaren der zwei Städte nicht von einander zu unterscheiden vermochte, denn die Qualität war dieselbe und dieselben Künstler wurden oft an beiden Orten angewendet. Schon im Jahre 1486 galten die Majoliken von Pesaro als die vorzüglichsten unter allen italienischen Waaren derselben Art, und um die Fabrication derselben gegen Concurrenz zu schützen, verbot der damalige Herrscher von Pesaro die Importation jeder ausländischen Töpferarbeit unter Strafe einer Geldbusse und der Confiscation der eingeführten Güter, ja er ging noch weiter, indem er den Befehl erliess, alle fremden im Lande befindlichen Vasen binnen acht Tagen aus seinen Staaten wegzuschaffen. Dieses Schutzgesetz wurde im Jahre 1532, von Francesco Maria I. bestätigt. Im Jahre 1569 bewilligte Guidobaldo II. dem Giacomo Lanfranco von Pesaro ein privilegirtes Patent, mit einer Geldstrafe von 500 Scudi gegen den Uebertreter desselben, für die von ihm erfundenen grossen, in Relief ausgearbeiteten Vasen von antiker Form, und mit Gold belegt. Ausserdem wurde er, sowohl als sein Vater, von allen Steuern und Abgaben frei erklärt.

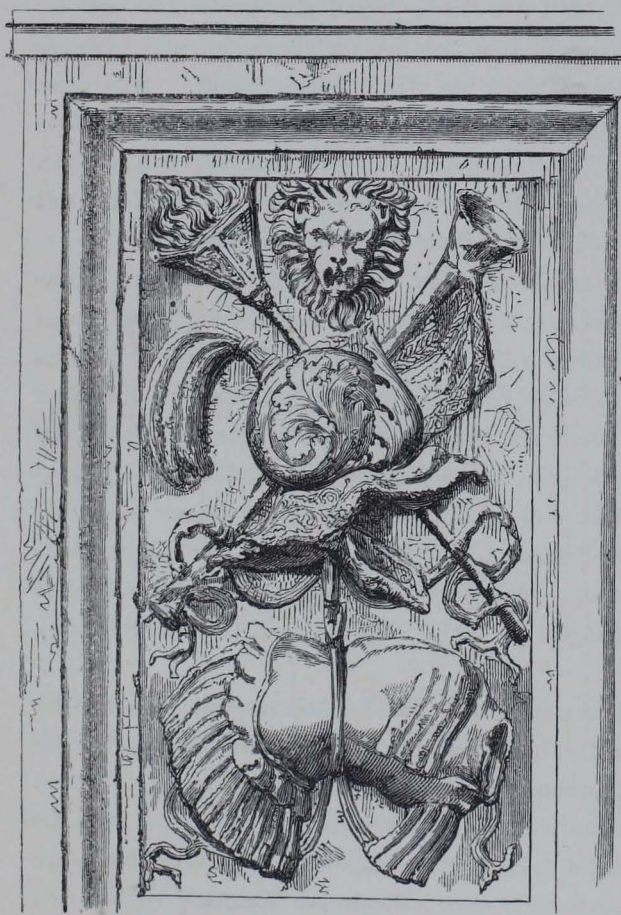
Die Neuheit und Mannichfaltigkeit, welche die Majoliken darboten, veranlassten die Beherrscher des Herzogthums diese Arbeiten vorzugsweise als Geschenke an fremde Prinzen zu schicken. So sandte im Jahre 1478 Costanza Sforza dem Sixtus IV. einige "Vasa fictilia;" Lorenzo der prächtige, in einem Briefe

an Robert Malatista, dankt diesem für ein ähnliches Geschenk. Guidobaldo verehrte Philipp II. von Spanien ein Service, gemalt von Orazio Fontana nach den von Taddeo Zuccaro entworfenen Zeichnungen. Derselbe Fürst schickte Karl V. ein doppeltes Service als Geschenk. Die Sammlung von Tiegeln die Francesco Maria II. der Schatzkammer von Loreto schenkte, wurden auf Befehl des Guidobaldo II. für sein eigenes Laboratium angefertigt; einige derselben sind mit Bildern oder andern Gegenständen verziert, alle aber tragen die Inschrift des Namens irgend einer Arznei oder Mixtur. Diese Tiegel, von denen noch 380 in der Schatzkammer von Loreto sich befinden sind grün, blau und gelb. Passeri giebt eine recht interessante Classification der verschiedenen verzierten Töpferarbeiten, nebst den Ausdrücken, deren die Arbeitsleute sich bedienten um die Arten der Malereien zu bezeichnen, die zur Verzierung der Teller angewendet wurden, und er giebt sogar die Summen an, die den Malern für ihre Arbeit bezahlt wurden. Diese Angaben finden sich im folgenden von ihm gegebenen Auszug aus einem Manuscript des Piccolpasso, eines

“majolicaro,” der eine Abhandlung über seine Kunst schrieb. Um diesen Auszug verständlich zu machen, müssen wir bemerken, dass ein *Bolognino* den neunten, und ein *gros* den dritten Theil eines *Paul* vorstellte (welcher letztere etwa 5 Silbergroschen galt), ein *livre* war ein Drittel, und der *petit écu* oder *écu ducal* zwei Drittel eines römischen Ecu (etwas über zwei Gulden).

Tropheen.— Die Ornamente dieser Art bestanden aus antiken und modernen Waffen, musikalischen und andern Instrumenten, und offenen Büchern; sie wurden gewöhnlich monochromatisch gelb auf blauem Grunde hingemalt. Die mit Tropheem verzierten Teller wurden zu Castel Durante angefertigt, und auch meistens da verkauft. Die Maler bekamen einen *écu ducal* fürs Hundert. Dieser Ornamentationsstyl war bei den Cinquecentisten sehr beliebt und sowohl zu Marmor- als zu Steinarbeiten gebraucht, wie man am Denkmal des Gian Galeazzo Visconti, in der Certosa zu Pavia, und an den in unsern Illustrationen gegebenen Theilen einer Thür zu Genua, ersehen kann.

Arabesken waren Verzierungen die aus einem locker verbundenen Schriftzug bestanden, der mit



Postament an einer Thür im Palaste den die Genueser dem Andrea Doria schenkten.

Schleifen und Kränzen verschlungen war. Die auf diese Weise verzierten Arbeiten wurden nach Venedig und Genua versandt, wo das Hundert einen *écu ducal* galt.

Cerquate nannte man verschlungene Eichenzweige, von dunkelgelber Malerei auf blauem Grunde, man nannte diese Verzierung auch die “urbinische Malerei,” weil die Eiche im herzoglichen Wappenbild vorkam. Diese Art Decoration wurde fünfzehn Gros das Hundert bezahlt; doch erhielt der Künstler einen *petit écu*, wenn er, ausser der genannten Verzierung, noch irgend eine kleine Scene auf den Böden der Teller hinmalte.

Grotesken hiessen Verzierungen, die aus verschlungenen männlichen und weiblichen Ungeheuern bestanden, deren Körper in Blättern oder Zweigen endeten. Diese fantastischen Decorationen waren meistens monochromatisch weiss auf blauem Grunde gemalt. Sie wurden gewöhnlich mit zwei *écu* das Hundert

bezahlt, wenn sie aber auf Bestellung eigens für Venedig gemalt wurden, so war der Preis acht ducal livres.

Blätter.—Dieses Ornament bestand aus einigen blätterigen Zweigen auf dem Grunde hingestreuet. Der darauf gesetzte Preis war drei livres.

Blumen und Früchte.—Diese höchst gefälligen Gruppen wurden nach Venedig versandt, und die Künstler bekamen fünf livres fürs Hundert. Es gab noch eine andere Varietät desselben Styls, die nur aus drei oder vier grossen Blättern bestand, welche in einer Farbe auf einem verschieden colorirten Grunde gemalt wurden. Sie galten einen halben Gulden das Hundert.

Porzellan nannte man eine Arbeit die aus ganz zarten blauen Blümchen mit kleinen Blättern und Knospen bestand, und auf weissem Grunde gemalt war. Diese Arbeit wurde auf zwei livres, und auch mehr, fürs Hundert geschätzt. Dieser Styl war wahrscheinlich eine Nachahmung der aus Portugal eingeführten Arbeiten.

Tratti waren weisse verschiedenartig geknüpft Bänder, aus denen kleine Zweiglein entsprossen, und galten zwei livres das Hundert.



Theile eines Pilasters an der Thür eines Palastes zu Genua, den die Genueser dem Andrea Doria schenkten.

Soprabianco war eine weisse Malerei auf einem Grund von Bleiweiss, mit grüner oder blauer Einfassung am Rande des Tellers. Der angesetzte Preis war ein demi-écu das Hundert.

Quartieri.—Zur Erzeugung dieses Musters theilte man den Boden des Tellers in sechs oder acht Fächer ab, mittelst Strahlen die vom Mittelpunkt ausgehend, nach dem Umfange hin divergirten. Jedes Fach hatte eine verschiedene Grundfarbe, auf welcher Blumensträusse von verschiedenen Tinten angebracht waren. Für diese Art Verzierung erhielten die Künstler zwei livres per Hundert.

Gruppi waren breite Bänder mit kleinen Blumen verwoben. Dieses Muster war grösser als das der "Tratti," und hatte zuweilen noch ausser den Bändern ein kleines Gemälde im Mittelpunkte, in welchem Falle das Hundert einen demi-écu kostete, aber ohne diese Malerei nur zwei jules.

Candelabri hiessen die Ornamente, welche aus einem aufrechtstehenden Blumenstrauss bestanden, der von einem Ende des Tellers zum andern reichte und an dessen Seiten hingestreute Blätter und Blumen angebracht waren. Der hier eingeschaltete Holzschnitt zeigt, dass dieses Subjekt schon in den frühesten Zeiten unter den Künstlern des Cinque-Cento Styls eben so beliebt als allgemein war.

Es wäre unmöglich, ohne die Grenzen dieser Notiz zu überschreiten, auf dem Verdienst und den besondern Werken ausgezeichneter Künstler, wie Maestro Giorgio Andreoli, Orazio Fontana, und Francesco

Xanto von Rovigo, hier im Einzelnen zu verweilen; auch ist das kaum nöthig, indem Herr Robinson in seinem Catalog der Sammlung von Soulages erst ganz neulich der Welt so manche höchst interessante Ansichten über einige schwierige Punkte dieses Gegenstandes mitgetheilt hat. Es dürfte also genügend sein, hier nur auf mehrere wichtige Modificationen hinzuweisen, welche in der Form und im Betrieb der Ceramik im Allgemeinen durch die unbeugsame Beharrlichkeit des Bernard de Palissy, Töpfermeisters des Königs Franz I., in Frankreich zu Stande gebracht wurden. Die Fig. 1, 3, Tafel LXXIX., zeigen Proben der verschiedenen Verzierungen seiner eleganten Arbeiten, welche, im Bezug auf die Zeichnung, im selben Verhältniss zu den andern Monumenten der französischen Renaissance stehen als die frühesten Majoliken zu den Monumenten der italienischen Renaissance.

Schon während der Regierung Ludwigs XII. thaten sich die Arbeiten der französischen Juweliere durch ihren eigenen Styl hervor, und die hohe Gönnerschaft des mächtigen Cardinals d'Amboise gab dieser Industrie einen bedeutenden Aufschwung; doch erreichte die Kunst des Juweliers den höchsten Punkt der Vollkommenheit erst unter Franz I., welcher den grossen Meister der Renaissance — Cellini — an seinen Hof berief. Um den Zustand und das Wesen der kostbaren Metallarbeiten genau zu fassen und gehörig zu würdigen, wird es nöthig sein die Hauptzüge der Kunstschule flüchtig zu berühren, aus welcher alle jene Emailleurs hervorgingen, die im fünfzehnten, und noch mehr im sechzehnten Jahrhundert, einige der elegantesten Ornamente, die je auf Metallarbeiten angewendet worden sind, weit und breit nach allen Richtungen hin verbreiteten.

Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts fanden die Künstler von Limoges, dass die alten Emailen des Champlevé-Styls — von dem wir, Tafel LXXVII., Fig. 1, 3, 4, 8, 29, 40, 41, 50, 53, 57, 61, des Contrasts halber, zahlreiche Beispiele geben — ganz aus der Mode waren, und dass beinahe jeder Goldschmied eingegrabene oder translucide Emailen von Italien kommen liess, oder dieselben, je nach seiner Geschicklichkeit, mehr oder minder vollkommen selbst anfertigte. Unter diesen Umständen fanden sie es gerathener, anstatt es mit der Concurrenz zu versuchen, ein neues Verfahren zu erfinden, welches ausschliesslich ins Fach des Emailleurs gehörte, und den Grabstichel des Goldschmieds ganz entbehrlich machte. Die ersten Versuche, von denen gegenwärtig nur noch sehr wenig Beispiele vorhanden sind, waren natürlich sehr roh, auch machte diese Kunst nur langsame Fortschritte, und erst gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts trifft man eine gewisse Anzahl Proben die einen höhern Kunstwerth besitzen. Die Verfahrungsweise war wie folgt: — Der Künstler entwarf zuerst



Der untere Theil eines kleinen Pilasters, zeigt den Entsprung der schmückenden Rankenverzierung, von den Lombardi, in der Kirche Sta. Maria dei Miracoli, Venedig.

128

mit Hilfe eines spitzen Werkzeuges, die Zeichnung auf einer unpolirten Kupferplatte, die hierauf mit einer dünnen Schichte durchsichtigen Emails belegt wurde. Hierauf überzog er seine Zeichnung mit einer dicken schwarzen Linie und füllte die Zwischenräume mit verschiedenen, meistens durchsichtigen Farben aus, so dass die schwarzen Linien denselben Dienst leisteten, den die goldenen Zwischenfäden in den erhabenen oder sogenannten cloisonnés Emails versehen. Die Ausführung der Carnationen bot die grösste Schwierigkeit dar, und man bildete sie mittelst einer Auflegung von schwarzer Farbe, auf welcher man das volle Licht, so wie die Halbtinten mit undurchsichtigem Weiss modellirte, mit gelegentlicher Hinzugabe eines leichten Auftrags von hellem durchsichtigen Roth. Dann blieb nichts übrig als die Vergoldung anzubringen und die nachgeahmten Edelsteine anzuheften — die letzte Spur beinahe der byzantinischen Schule, die ehemals einen so mächtigen Einfluss in Aquitanien ausgeübt hatte.

Diese Arbeit, in ihrem vollendeten Zustand, glich so ziemlich einem grossen rohgearbeiteten sogenannten translucide Email. Wahrscheinlich war diese Aehnlichkeit nicht zufällig entstanden, sondern absichtlich erzielt, besonders da die Emails dieser letztern Art nur in kleinen Stücken verfertigt wurden, so dass sie vollkommen geeignet waren die Stelle des Elfenbeins zu vertreten, in der Anfertigung jener kleinen Triptycha, welche, während des Mittelalters, als ein unentbehrliches Zugehör der Gemächer und Betstuben der Reichen betrachtet wurden. Deshalb sind auch alle die frühesten Emails in der Gestalt eines Triptychons oder Diptychons, oder bilden wenigstens Bruchstücke derselben. Viele unter den gegenwärtig erhaltenen Emails dieser Art sind noch mit ihrer ursprünglichen Einfassung von Bronze versehen, und sollen, wie die Alterthumsforscher annehmen, aus der Werkstatt des Monvearni hervorgegangen sein, dessen Initialen sie gewöhnlich tragen. Monvearni und P. E. Nicholat, oder, nach einer richtigern Auslegung des Namens, Penicaud, sind die einzigen deren Namen auf uns herabgekommen sind; die übrigen Künstler folgten der nur zu allgemeinen Sitte der Kunstarbeiter des Mittelalters, ihre Arbeiten nicht zu zeichnen, daher ihre Namen vergessen und für die Nachwelt verloren sind.

Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts hatte die Renaissance grosse Fortschritte gemacht, und manche Veränderungen bewirkt, unter welchen der zunehmende Geschmack für "camaieu" oder "grisaille" Malereien zu rechnen ist. Diese neue Mode wurde sogleich in den Werkstätten von Limoges allgemein, und so entstand die zweite Serie von Emailmalereien. Das Verfahren war beinahe dasselbe, welches bei den Carnationen der frühern Emails in Anwendung gebracht wurde, nämlich, man bedeckte zuerst die Kupferplatte gänzlich mit schwarzem Schmelz, auf welchem das Licht und die Halbtinten mit undurchsichtigem Weiss modellirt wurden; jene Theile die Farben erforderten, wie Gesicht oder Blattwerk, erhielten eine Glasur von gehöriger Tinte, und um den Effect des Ganzen zu erhöhen, wurde beinahe immer ein leichter Auftrag von Goldstrichen hinzugefügt. Zuweilen, wenn es erforderlich war, der Arbeit ausserordentlichen Glanz zu geben, wurde ein dünnes Gold — oder Silberblättchen, "pailion" genannt, auf den schwarzen Grund aufgelegt, und dann mit Glasur bekleidet. Alle diese Verfahrungsweisen sieht man vereinigt in den von Leonard Limousin zur Ausschmückung der Sainte Chapelle verfertigten, und gegenwärtig im Louvre befindlichen, zweien Bildnissen der Könige Franz I. und Heinrich II. Die Stadt Limoges war dem erstern dieser Monarchen die grössten Verbindlichkeiten schuldig: denn er war es, der die Fabrik in der Stadt anlegte und den Leonard, "peintre, émailleur, valet-de-chambre du Roi," zum Director derselben ernannte, wobei er ihm zugleich den Namen "le Limousin" beilegte, um ihn von dem andern noch berühmtern Leonardo da Vinci zu unterscheiden. Dass der "Limousin" kein gemeiner Künstler war, ergeht aus seinen Copien der frühen deutschen und italienischen Künstler sowohl, als aus den von ihm verfertigten Originalbildern des Herzogs von Guise, des Constabels von Montmorency, der Catherine von Medicis, und mancher anderer seiner berühmten Zeitgenossen, bei deren Beurtheilung man nicht ausser Acht lassen muss, dass das Material in welchem sie ausgeführt sind unter allen andern, die grössten Schwierigkeiten in seiner Anwendung auf Kunstwerke darbietet. Die Werke Leonard's erstrecken sich vom Jahre 1532 bis zum Jahr 1574, und zu gleicher Zeit mit ihm blühten zahlreiche Emailmaler derselben Schule, deren

Werke denen Leonardo's gleich kommen, wenn sie sie nicht übertreffen. Unter den vorzüglichsten nennen wir Pierre Raymond, die Familien Penicaud, und Courtey, Jean und Susanna Court, und M. D. Pape. Pierre, der älteste unter den Courteys, war nicht nur ein trefflicher Künstler, sondern hatte auch den Ruf die grössten Stücke von Emailarbeiten geliefert zu haben die je ausgeführt worden sind; neun derselben werden gegenwärtig im Museum des Hôtel Cluny bewahrt, und drei andere sollen, wie Labarte uns berichtet, sich jetzt in England befinden. Diese Stücke waren zur Decoration der Façade des Schlosses Madrid bestimmt, auf dessen Bau und Verschönerung Franz I. und Heinrich II. bedeutende Summen verschwendeten. Wir müssen hier bemerken, dass die limusinischen Emails in dieser letztern Gestalt keineswegs mehr, wie in den vorigen Perioden, auf heilige Gegenstände beschränkt wurden, im Gegentheil, selbst die ersten Künstler der Zeit verschmäheten es nicht, Vasen, Kästchen, Becken, Wasserkannen, Tassen, Kredenzsteller und andere zum täglichen Gebrauch dienende Gegenstände zu entwerfen, die ganz mit schwarzem Schmelz bedeckt und nachher mit Medaillons, &c., von undurchsichtigem Weiss verziert wurden. Während der frühen Epoche dieser neuen Arbeiten verzierte man die meisten Emails mit Gegenständen, welche den Kupferstichen des Martin Schön, Israel van Mecken, und anderer deutschen Künstler entlehnt wurden. Diese wichen bald darauf den Kupferstichen des Marc' Antonio Raimondi, und anderer Italiener, welche ihrerseits wieder, ungefähr in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, den Werken Virgilius Solis, Theodore de Bry, Etienne de l'Aulne, und anderer Kleinmeister Platz machen mussten.

Die Emailmalerei war im thätigsten Betrieb zu Limoges während des fünfzehnten, sechzehnten, siebenzehnten, und sogar weit bis ins achtzehnte Jahrhundert, ehe sie endlich erlosch. Die letzten Emailmaler waren die Familien Nouailler und Laudin, deren vorzüglichste Arbeiten sich dadurch unterscheiden, dass die Metallblättchen, "paillons," an ihnen fehlten, und dass sie eine gewisse Unbestimmtheit der Zeichnung verriethen.

Zum Schlusse ermahnen wir nur den Kunstforscher noch, die Schönheiten der Renaissance eifrig zu pflegen, aber auch die übertriebene Extravaganz derselben emsig zu vermeiden. In der Kunst, wie in der Staatspolitik, bedingt grosse Freiheit, auch grosse Verantwortlichkeit. In einer Stylart, wo keine andere Fessel als die seines eigenen Urtheils den Künstler hemmt, muss dieser besonders darauf bedacht sein, seine Phantasie im Zaum zu halten. Er darf wohl Verzierungen in Fülle entwerfen, doch muss er, im Entwürfe derselben, Bescheidenheit und Schicklichkeit nie ausser Acht lassen, und überladener Schmuck ist ebenso sorgfältig zu vermeiden als schmucklose Nacktheit. Wenn der Künstler keinen besondern Gegenstand darzustellen hat, soll er sich mit Blumenverzierungen und conventionellen Elementen zur Ausschmückung seiner Arbeit begnügen, die dem Auge schmeicheln, ohne den Geist besonders in Anspruch zu nehmen. In Folge dieser nüchternen Enthaltensamkeit wird es ihm um so leichter werden, die Aufmerksamkeit des Beschauers auf jene Punkte zu richten, wo es ihm daran zu thun seinmag, einen materiellen Gegenstand darzustellen. Im Styl der Renaissance, wo die verschwisterten Künste nicht nur zusammen bestehen können, sondern oft verbunden werden müssen, ist es wichtig, dass der Künstler immer die besondern und speciellen Eigenheiten jeder einzelnen Kunst in Betracht ziehe. Wie in einer wohlgeordneten Familie sollen die verschiedenen verwandten Künste in enger und harmonischer Verbindung mit einander stehen, ohne dass je die eine Kunst die Vorrechte der andern antaste, oder gar ihr eigenes Gebiet verlasse, um in das Fach ihrer verschwisterten Kunst zu greifen. Bei strenger Aufrechthaltung dieser Grenzen muss der Kunststyl, in welchem, wie im Styl der Renaissance, die Architektur, die Malerei, die Sculptur und die vollkommenste technische Durchführung in ihrer vereinten Zusammenwirkung, zum vollständigen Effect unentbehrlich nothwendig sind, auch natürlicherweise der wirksamste, der prächtigste, unter allen Stylarten sein, und am besten geeignet, den vielfachen Bedürfnissen unseres verwickelten und künstlichen Socialsystems Genüge zu leisten.

M. DIGBY WYATT.

FOLGENDE BUECHER HABEN WIR ZU UNSERN LITTERARISCHEN UND MALERISCHEN
ILLUSTRATIONEN BENUTZT.

- ALCIATI (A.) *Emblemata D. A. Alciati, denuo ab ipso Autore recognita; ac, quæ desiderabantur, imaginibus locupletata. Accesserunt noua aliquot ab Autore Emblemata suis quoque eiconibus insignita.* Klein 8vo, Lyon, 1551.
- ANTONELLI (G.) *Collezione dei migliori Ornamenti antichi, sparsi nella città di Venezia, coll' aggiunta di alcuni frammenti di Gotica architettura e di varie invenzioni di un Giovane Alunno di questa I. R. Accademia.* Längliches 4to. Venezia, 1831.
- BALTARD. *Paris, et ses Monumens, mesurés, dessinés, et gravés, avec des Descriptions Historiques, par le Citoyen Amaury Duval: Louvre, St. Cloud, Fontainebleau, Château d'Ecouen, &c.* 2 Bde. Gross Folio. Paris, 1803-5.
- C. BECKER UND J. VON HEFNER. *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance.* 2 Bde. 4to. Frankfurt, 1852.
- BERGAMO (STEFANO DA). *Wood-Carvings from the Choir of the Monastery of San Pietro at Perugia, 1535. (Cinque-cento.)* Nach Zeichnungen von Rafael, wie man glaubt.
- BERNARD (A.) *Recueil d'Ornements de la Renaissance. Dessinés et gravés à l'eau-forte.* 4to. Paris, n. d.
- CHAPUY. *Le Moyen-Age Pittoresque. Monumens et Fragmens d'Architecture, Meubles, Armes, Armures, et Objets de Curiosité X^e au XVII^e Siècle. Dessiné d'après Nature, par Chapuy, &c. Avec un texte archéologique, descriptif, et historique, par M. Moret.* 5 Bde., klein Folio. Paris, 1838-40.
- CLERGET ET GEORGE. *Collection portative d'Ornements de la Renaissance, recueillis et choisis par Ch. Ernest Clerget. Gravés sur cuivre d'après les originaux par C. E. Clerget et Mme. E. George.* 8vo. Paris, 1851.
- D'AGINCOURT (J. B. L. G. S.). *Histoire de l'Art par ses Monuments, depuis sa Décadence au IV^e siècle, jusqu'à son Renouveau au XVI^e. Ouvrage enrichi de 525 planches.* 6 Bde. Folio, Paris, 1823.
- DENNISTOUN (J.) *Memoirs of the Dukes of Urbino, illustrating the Arms, Arts, and Literature of Italy from 1440 to 1630.* 3 Bde. 8vo. London, 1851.
- DEVILLE (A.) *Documents inédits sur l'Histoire de France. Comptes de Dépenses de la Construction du Château de Gaillon, publiés d'après les Registres Manuscrits des Trésoriers du Cardinal d'Amboise. Avec un Atlas de Planches.* 4to. Paris, 1850.
- *Tombeaux de la Cathédrale de Rouen; avec douze planches, gravées.* 8vo. Rouen, 1837.
- DURELLI (G. & F.) *La Certosa di Pavia, descritta ed illustrata con tavole, incise dai fratelli Gaetano e Francesco Durelli.* 62 Tafeln. Folio. Mailand, 1853.
- DUSSEUX (L.) *Essai sur l'Histoire de la Peinture sur Email.* 8vo. Paris, 1839.
- GAILHABAUD (J.) *L'Architecture du V^e. au XVI^e. Siècle et les Arts qui en dependent, le Sculpture, la Peinture Murale, la Peinture sur Verre, la Mosaïque, la Ferronnerie, &c., publiés d'après les travaux inédits des Principaux Architectes Français et Etrangers.* 4to. Paris, 1851, et seq.
- GHIRBERTI (LORENZO). *Le tre Porte del Battisterio di San Giovanni di Firenze.* 46 Tafeln in Umriß, gravirt von Lasinio, mit französischer und lateinischer Erklärung. Folio, halb Saffian. Florenz, 1821.
- HOPFER. *Collection of Ornaments in the Grottesque Style, von Hopfer.*
- IMBARD. *Tombeaux de Louis XII. et de François I., dessinés et gravés au trait, par E. F. Imbard, d'après des Marbres du Musée des Petits Augustins.* Klein Folio. Paris, 1823.
- JUBINAL (A.) *Récherches sur l'Usage et l'Origine des Tapisseries à Personnages, dites Historiées, depuis l'Antiquité jusqu'au XVI^e. Siècle inclusivement.* 8vo. Paris, 1840.
- DE LABORDE (LE COMTE ALEXANDRE). *Les Monumens de la France, classés chronologiquement, et considérés sous le Rapport des Faits historiques et de l'Etude des Arts.* 2 Bde. Folio. Paris, 1816-36.
- DE LABORDE. *Notice des Emaux exposés dans les Galeries du Musée du Louvre. Première partie, Histoire et Descriptions.* 8vo. Paris, 1852.
- LABARTE (J.) *Description des Objets d'Art qui composent la Collection Debruge-Duménil, précédée d'une Introduction Historique.* 8vo. Paris, 1847.
- LACROIX ET SERÉ. *Le Moyen Age et la Renaissance, Histoire et Description des Mœurs et Usages, du Commerce et de l'Industrie, des Sciences, des Arts, des Littératures, et des Beaux Arts en Europe. Direction Littéraire de M. Paul Lacroix. Direction Artistique de M. Ferdinand Seré. Dessins fac-similes par M. A. Rivaud.* 5 Bde. 4to. Paris, 1848-51.
- LENOIR (ALEX.) *Atlas des Monumens des Arts libéraux, mécaniques, et industriels de la France, depuis les Gaulois jusqu'au règne de François I.* Folio, Paris, 1828.

ORNAMENTE DER RENAISSANCE.

- LENOIR (ALEX.) *Musée des Monumens Français: ou Description historique et chronologique des Statues en Marbre et en Bronze, Bas-reliefs et Tombeaux, des Hommes et des Femmes célèbres, pour servir à l'Histoire de France et à celle de l'Art. Ornée de gravures et augmentée d'une Dissertation sur les Costumes de chaque siècle.* 6 Bde. 8vo. Paris, 1800-6.
- MARRYAT (J.) *Collections towards a History of Pottery and Porcelain in the Fifteenth, Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries, with a Description of the Manufacture; a Glossary, and a List of Monograms. Illustrated with Coloured Plates and Woodcuts.* 8vo. London, 1850.
- MORLEY (H.) *Palissy the Potter. The Life of Bernard Palissy of Saintes, his Labours and Discoveries in Art and Science, with an Outline of his Philosophical Doctrines, and a Translation of Illustrative Selections from his Works.* 2 Bde. 8vo. London, 1852.
- PASSERI (J. B.) *Histoire des Peintures sur Majoliques faites à Pésari et dans les lieux circonvoisins, décrite par Giambattista Passeri (de Pésuro). Traduite de l'Italien et suivie d'un Appendice par Henri Delange.* 8vo. Paris, 1853.
- QUERIERE (E. DE LA.) *Essai sur les Girouettes, Epis, Crêles, &c., des Anciens Combles et Pignons.* Mit zahlreichen Tafeln alterthümliche Wetterfahnen und Dachkränze darstellend. Paris, 1846.
- RENAISSANCE. *La Fleur de la Science de Pourtraicture et Patrons de Broderie. Façon Arabe et Italique. Cum Privilegio Regis.* 4to. Paris.
- REYNARD (O.) *Ornemens des Anciens Maîtres des XV., XVI., XVII. et XVIII. Siècles.* 30 Tafeln mit Abbildungen vieler alten und höchst seltenen Ornamente, Alphabete, Silberarbeiten. Folio, Paris, 1844.
- SERÉ (F.) *Les Arts Somptuaires de V^e. au XVII^e. Siècle. Histoire du Costume et de l'Ameublement en Europe, et des Arts que en dependent.* Klein 4to. Paris, 1853.
- SOMMERARD (A. DU.) *Les Arts au Moyen Age.* (Collection de l'Hôtel de Cluny.) Text, 5 Bde. 8vo; Tafeln, 6 Bde. Folio. Paris, 1838-46.
- VERDIER ET CATTOIS. *Architecture Civile et Domestique au Moyen Age et à la Renaissance.* 4to. Paris, 1852.
- WARING AND MACQUOID. *Examples of Architectural Art in Italy and Spain, chiefly of the 13th and 16th centuries.* Folio. London, 1850.
- WILLEMIN (N. X.) *Monuments Français inédits, pour servir à l'Histoire des Arts, depuis le VI^e. siècle jusqu'au commencement du XVII^e. Choix de Costumes civiles et militaires, d'Armes, Armures, Instruments de Musique, Meubles de toute espèce, et de Decorations intérieures et extérieures des Maisons, dessinés, gravés, et coloriés d'après les originaux. Classés chronologiquement, et accompagnés d'un texte historique et descriptif, par André Pottier.* 6 Bde. klein Folio. Paris, 1806-39.
- WYATT, M. DIGBY, ET J. B. WARING. *Hand-book to the Renaissance Court in the Crystal Palace, Sydenham.* London, 1854.
- WYATT (M. DIGBY). *Metal Work and its Artistic Design.* London, 1851.