

konnte, erreichte. Es gilt von ihr das Gleiche, was §. 57 (S. 187 u. 188 des ersten Bandes) über die orientalische Kunst im Allgemeinen enthält: dass nämlich innerhalb der bezeichneten Grenzen die Flächentoreutik und die freie Arabeske der Orientalen für uns Vorbilder bleiben, an denen wir unsern Geschmack und unser Stilgefühl üben können. Diess erkannten die grossen Meister der Toreutik des XV. und XVI. Jahrhunderts, indem sie ihre klassischen Erzeugnisse höherer Toreutik mit der orientalischen, fein ciselirten oder eingelegten Arabeske gar zierlich und phantastisch umstrickten und umrankten.

Doch, indem die gesammte Kunst des Orients gleichsam von der Toreutik erobert wird, verliert letztere zugleich das ihr eigenthümliche Sondergebiet, indem sie sich immer entschiedener, je mehr sie sich von der Antike entfernt, auf den Standpunkt einer einfachen Hilfsprocedur für die Flächendekoration stellt. Wir werden sie daher in dieser Stellung in einem der nächstfolgenden Paragraphen wiederfinden.

§. 182.

Die eigentliche Toreutik.

Westen. Mittelalter und Neuzeit.

Die Barbarei und grundsatzlose Zerfahrenheit der weströmisch-frühchristlichen Kunst gegenüber jener gesetzlichen Basis, welche sie frühzeitig in Byzanz gefunden hatte, war, wie letztere, Folge und Ergebniss allgemeiner religiöser, politischer und socialer Zustände, welche ungünstig auf sie wirkten, sie in Mitleidenschaft zogen. Dieser Zustand ihrer Auflösung war aber zugleich die nothwendige Vorbedingung ihres Wiedererwachens, während sie im Orient, unter den Fesseln des Handwerks und kirchlicher sowie höfischer Satzung für immer erstarrt, nur nach einer Seite hin, nämlich der asiatisch-ornamentalen, durch den Islam befruchtet, neue Keime aus sich entwickeln konnte.

In gleichem Verhältnisse wie die Künste sollte sich die gesammte westliche, freie Geisteskultur dem Schosse jener allgemeinen Anarchie entwinden, welche über den Westen verhängt war. Diese gesetzlosen Zustände waren das Gegentheil des byzantinischen Erstarrungsprozesses, waren der gleiche chaotische Urschlamm, aus dem, unter ganz ähnlichen Umständen und äusseren Einwirkungen, die schöne Welt des freien Hellenenthums sich gestaltet hatte. Auch damals sollten halbverschollene

Ueberlieferungen einer, aller gesetzlichen Basis beraubten, gleichsam im Zustande allgemeiner Auflösung und Erweichung begriffenen, bildenden Kunst, nicht die trockene ägyptische Kunstmumie, die Keime des neuen Lebens in sich aufnehmen. Aber auch damals wäre, ohne den Gegensatz des unfreien Aegyptens und andererseits auch ohne dessen formalgesetzlichen Einfluss, der griechische Genius nie zum Bewusstsein seines Zieles gelangt, hätte er es niemals erreicht. Gleiche oder ähnliche Wirkungen rechtfertigen in der Regel die Voraussetzung gleicher oder ähnlicher Ursachen; Thatsachen, so weit sie sich verfolgen lassen, bestätigen diese Voraussetzung für den gegebenen Fall.

Während die Künste und Wissenschaften im tiefsten Verfall begriffen waren, wurde in den ehemaligen Provinzen des westlichen Reichs, in Folge einer, mit dem Verfall wachsenden, barbarischen Prunksucht, die Goldschmiedekunst fast noch allein in Ehren gehalten und geschützt. Besondere Stütze fand sie in der Geistlichkeit und in den Klöstern, aber sie wurde auch von Laien und für dieselben fleissig geübt. Gewisse Städte, die vielleicht schon im Alterthum Sitze dieser Industrie waren, gewannen sich im frühen Mittelalter gleichsam die Privilegien für die Ausübung der Goldschmiedekunst, die damals auch die Erzarbeiten und selbst die Kunstschmiedearbeiten umfasste. So Limoges, wo schon im VI. Jahrhundert ein gewisser Abbon als Meister der Metallotechnik hohe Berühmtheit genoss. Er war der Lehrer des heil. Aloisius (588, † 659), der seinen Meister bald übertraf und von Klotar II. mit wichtigen Aufträgen beehrt wurde. Klotar's Nachfolger, Dagobert II., erhob ihn zu hohen weltlichen und kirchlichen Aemtern, die ihn in den Stand setzten, die Künste mit Erfolg zu pflegen und zu beschützen. Von seinen und den Werken seiner Zeit ist zwar fast nichts erhalten,¹ aber wir besitzen ausführliche Listen derselben, die uns St. Quen, der Biograph des heil. Aloisius, und ein anonymer Geschichtschreiber des Klosters St. Denis überlieferten. Unter den dort aufgeführten Gegenständen waren einige von kolossalem Umfange: zwei goldene Throne, das Mausoleum des heil. Dionys, dessen marmornes Dach mit Gold und Edelsteinen besetzt war, die Lade der heil. Genovefa, die des heil. Germanus und vor allen die goldene, überaus kostbare, Lade des heil. Martin von Tours.

Ueber allgemeinen Charakter und Art dieser Werke lässt sich zunächst erkennen, dass sie zwar dem Geschmack der Zeit für Edelstein-

¹ Der Faltstuhl des Königs Dagobert, angeblich ein Werk des heiligen Aloisius, jetzt in dem Saale der Souveräne des Louvre.

und Goldplattenverzierung entsprachen, aber dass zugleich eine gewisse plastische, fast baroke, Ueberfülle sie von den morgenländischen Werken der Zeit unterschied. Auch trat an ihnen zuerst eine ganz neue Richtung der Goldschmiedekunst und allgemeinen Metallotechnik hervor, indem diese, schon durch die Aufnahme baulicher Formen an die Baukunst gefesselt, gleichzeitig in ihren Werken die Gesamtwirkung architektonischer Monumentalität erstrebten — ein wichtigstes Moment für die Geschichte der Baukunst und der Kleinkünste des Mittelalters.

Unter Karl dem Grossen scheinen byzantinische und sarazenische Einflüsse stark herübergewirkt und sich auch in den Metallarbeiten thätig bewiesen zu haben. Die Vorliebe für orientalische Kleiderstoffe,¹ Teppiche und Metallwaaren wurde durch einen lebhaften Handelsverkehr und die Einfuhr solcher Artikel begünstigt und gefördert.

Auch aus dieser Zeit hat sich nur Weniges erhalten, worunter Theile des kaiserlichen Krönungsornates und einige metallische Ausstattungen des Aachener Domes das Bedeutendste sind.² Jene ganz im byzantinischen Blechstil, letztere in mehr antik-plastischer Behandlung, mit ornamentalen Theilen, die auf nordisch-skandinavische Einwirkungen hinweisen. In dem Testamente des Kaisers, dessen Text uns Eginhard erhalten hat, figuriren Gold- und Silbergeräthe, deren allerdings flüchtige Beschreibung sie als sarazenische, eingelegte Arbeit erscheinen lässt.³

Die oben erwähnten bronzenen Architekturtheile des Aachener Domes sind vielleicht die frühesten Zeugnisse wiedererwachter Thätigkeit einer alten Metallbildnerzunft, die während der nachfolgenden sächsischen Kaiserzeit höheren Aufschwung nahm. Was in dieser denkwürdigen Periode im Norden in den Künsten, unter Vorgang der plastischen Metallotechnik, geschah, war nichts mehr und nichts weniger als eine Frührenaissance der antiken Kunst schon im XI. oder im XII. Jahrhundert. Zu der Erklärung dieser Erscheinung reicht die damalige Ueberlegenheit der deutschen Prälaten und Fürsten in der klassischen

¹ Ueber karolingischen Geschmack im Geräthewesen s. Tektonik §. 144.

² v. Murr, die kaiserlichen Zierden von Aachen. Arneth und Willemin.

³ Eginhard. V. Caroli M. XXVII. Ein viereckiger silberner Tisch mit dem Plane von Konstantinopel, ein anderer rund mit dem Plane von Rom. Ein dritter überbot die andern noch an Gehalt und Schönheit. Auf sechs Zonen war die ganze Welt in miniature zierlich ausgeführt, ein Orbis pictus. Ein vierter war von Gold. Der gleichzeitige Reichthum an Silber- und Goldbeschlägen in den Kirchen Roms übersteigt allen Glauben. Anastasius in vitis Hadriani I. et Leonis III. Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom II. S. 75 ff.

Bildung schwerlich aus, so dass starke Vermuthungen vorliegen über das Bestehen eines oder mehrerer alter Mittelpunkte der Metallotechnik, als Verwahrer des antiken Kunstgebahrens in den ehemals römischen Marken Deutschlands (Augsburg und Lüttich?), wie ein solcher für den Süden Frankreichs Limoges war.

Die Thätigkeit dieser deutsch-lateinischen Bildnerschule des XI., XII. und XIII. Jahrhunderts, die sich neben einer gleichzeitigen byzantinisirenden und einer andern durchaus barbarischen Richtung deutlich verfolgen lässt, tritt überall, wo sie sich zeigt (und ihr Einfluss erstreckt sich auf alle Zweige der Kunst, auf die Skulptur in Stuck, Stein und Elfenbein, sowie auf die Malerei jener Zeiten), dem Byzantinismus schroff entgegen, indem aus der allgemeinen Auflösung des antiken Formenkreises plötzlich ein leidenschaftlich bewegtes Leben ersteht, ganz ähnlich wie solches die früh-griechische Kunst in dem Momente bezeichnet, wie sie der assyrisch-asiatischen Formenerweichung sich zu entwinden beginnt. Die äusserliche Bewegtheit und das Phantastische in Komposition und Stoffbehandlung protestiren gegen die christlich-byzantinische Satzung und sind zugleich als nächste Aeusserungen der individuellen Geistes-thätigkeit des schaffenden Künstlers, die sich über ihren Stoff zu erheben beginnt, bedeutsam.¹

¹ Elfte Jahrhundert. — Bronzethüre des Domes zu Hildesheim. (Kratz, Der Dom zu Hildesheim.)

Thüre des Domes zu Augsburg. (v. Allioli, Die Bronzethüre des Domes zu Augsburg. Kugler, Kl. Schriften. I. S. 149. III. S. 753.)

Elfenbeinschnitzereien zu Essen mit getriebenen Goldrahmen. (Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden von E. aus'm Weerth. Abth. I. Bd. II.)

Bücherdeckel aus Bamberg, jetzt in München. (Förster, Denkmale I. und II. Kugler, Kl. Schriften. I. S. 79.)

Grabplatte Rudolphs von Schwaben (gest. 1080) im Dome zu Merseburg. (v. Hefner, Trachten. I. T. 58. Puttrich, Denkm. der Baukunst des Mittelalters in Sachsen.)

Skulpturen der Klosterkirche Hecklingen. (Puttrich, T. 31—33.)

Einige Skulpturen und Monumente des Domes zu Bamberg, vor allem das Grabmal Luidgers v. Mayendorf, der als Pabst Clemens II. im Jahre 1047 starb, das Schnaase und Kugler für eine Arbeit des 13. Jahrhunderts ausgeben. Hätten sie statt des 13. das 15. oder 16. Jahrhundert genannt, so würde das Erscheinen dieses ächten Renaissancewerkes aus dem 11. Jahrhundert sie mehr dafür entschuldigen.

Zwölftes Jahrhundert. — Die Schule von Dinant.

Taufbecken des Lambert Patras zu St. Barthélemy von Lüttich. Ein anderes im Dome zu Osnabrück. (Annales arch. V. pag. 21. VIII. pag. 330. Kugler, Kl. Schriften. II. S. 499. Lübke, M. Kunst in Westph. S. 417.)

Der Anfang des XIII. Jahrhunderts bringt diese nordische Frührenaissance fast zur Reife, indem an die Stelle der äusseren Bewegtheit schon selbstbewusstes, individuelles Leben tritt. Die Durchdringung und herrlichste Wiedererweckung der antiken Form durch den Geist des Christenthums ist beinahe erfüllt, — da stellt sich ein neues, dem byzantinischen verwandtes, aber viel lebenskräftigeres Prinzip dazwischen. Das gothische Bausystem beschränkt ihren Wirkungskreis, hemmt ihre Entfaltung, stellt ihr sogar in bewusstvollem Thun ein streng hierarchisch-architektonisches Schema der Bildnerei und Malerei entgegen.¹ Dieses wird zwar, höchst wahrscheinlich von Deutschland und Belgien aus, sehr bald glücklich überwunden, die sächsisch-romanische Renaissance entfaltet siegreich ihre Banner, an Stelle der niedergeworfenen fränkischen Popanze, allein sie erkaufte diesen Sieg mit ihrer Unabhängigkeit, indem sie zwar nicht byzantinische Sklavin, aber doch Vasallin des neuen Systemes wird, welches der einheitlichen Komposition, der in sich vollständigen Wirkung, dem individuellen Streben des Künstlers keinen oder nur geringen Raum gestattet. Langsam verkümmert sie in handwerksmässiger Manier, wo sie nicht gegen das System in offene Rebellion tritt. (Tektonik §§. 148, 157, 158.)

Auch die Kleinkünste, unter diesen besonders die Goldschmiede- und alle Metallarbeiten, werden von der gothischen Baukunst unterjocht, die übrigens vorzugsweise stereotomisch und daher auch der Metallstereotomie in gewissen Beziehungen förderlich und günstig ist.

Egstersteine bei Horn, Westphalen. (Massmann, der Egsterstein in Westphalen. Förster, D. d. B. II. Lübke.)

Das plastische Prinzip und die antik-römische Kunstradition verräth sich auch in der gleichzeitigen Wiederaufnahme der Bildnerei in Stuck, welcher Stoff dieser geistvollen und lebendigen Frührenaissance des Nordens bequem war. Chorwände in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt mit den Gestalten des Erlösers, der Maria und der Apostel in fast antiker Grösse, Fülle und selbst Grazie. Ende des zwölften Jahrhunderts: Chorwände in St. Michael zu Hildesheim in noch belebterem und reichem Stile. Stuckskulpturen in der Busskapelle der Stiftskirche zu Gernrode, die schon gedachten Engel in den Zwickeln der Kirche zu Hecklingen. (Puttrich I. 1. Ser. Anhalt T. 22 f. — T. 29 ff. Kugler, Kl. Schriften. I. S. 605.)

Das Höchste erreicht diese Schule im Anfange des XIII. Jahrhunderts: Kanzel zu Wechselburg, goldene Pforte zu Freiberg, Altar zu Wechselburg, Grabstein des Grafen Dedo IV. daselbst. (Kugler, Kunstgesch. II. S. 258.)

Auch auf die Malerei erstreckt sich ihre Wirkung, wovon aber durch die farbenscheue Wuth der modernen Wandtüncher fast die letzten Spuren vertilgt wurden. Wandgemälde zu Schwarzrheindorf bei Bonn, im Dome zu Soest und sonst. (Lübke S. 321, Denkmäler der K. T. 49 A. (1—7.)

¹ Die starren Säulenheiligen zu Chartres, S. Denis, Mons, Bourges etc.

Grössere Erzarbeiten aus dieser gothischen Periode sind selten, aber wegen eines gewissen unabhängigen, gleichsam rebellischen Geistes, der sie bezeichnet, für dieselbe um desto bedeutsamer, als ob jene alten, deutschen und belgischen, Erzbildner in ihnen ihr stilles Veto gegen das



Grabplatte zu Brügge.

herrschende System und Proben des geheimen Fortbestehens der antiken Künstlerloge hätten geben wollen.¹

¹ Ciselirte und eingelegte Grabplatten. Die schönsten in Belgien (siehe Holzschnitt), vielleicht Dinant-Arbeit:

Grabstatue Konrad's v. Hochstätten. Köln.

Grabstatue eines Kreuzfahrers in der Heiligengrabkirche zu Brügge.

Reiterstatue des h. Georg bei St. Veit zu Prag. (Kugler, Kl. Schr. II. 493.)

Nicht die gleiche Unabhängigkeit und künstlerische Erhebung über das Handwerk zeigt sich an den kirchlichen Metallgeräthen, obschon sie in struktureller Beziehung meistens wohl stilisirt und bildnerisch-architektonisch reich geziert erscheinen. Die beiden Schulen, die wallonische und augsburgische, unterscheiden sich durch verschiedenartige technische Behandlung ihres Vorwurfs, jene mehr stereotomisch, diese mehr plastisch (metallgiesserisch).

Noch unfreier bewegt sich im Allgemeinen die kirchliche Goldschmiedekunst, die sich überall an die Baukunst anlehnt, ihre Formen nachbildet. Jedoch nicht ohne geschickte Durchflechtung ihr eigenthümlicher Motive, besonders der freien naturalistischen Blumenbekrönung, des Rankenwerks u. dergl., wobei sich eine besondere dünn-zierliche Eleganz zu erkennen gibt, die dem Metallstile wohl angemessen erscheint. (Siehe über gothisches Geräte Tektonik §. 148.) Statt des byzantinischen Blechstils mit eingesetzten Steinen ist der Geschmack jetzt mehr der reliefartigen Behandlung zugewandt. Statt der Filigranarbeit liebt man ciselirte, niellirte, emaillirte und gravirte Flächen, umrahmt und zusammengehalten durch gothisches Stabwerk.¹

¹ Wallonische Bronzen in ciselirter und emaillirter Arbeit.

Augsburgische in Gussmetall:

Kronleuchter in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Andere daselbst.

Geräthe in den Rathhäusern zu Lüneburg und Gent. (*Le moyen âge et la Renaissance.*)

Spätgothischer Kronleuchter im Dome zu Lübeck d. a. 1461 (siehe nebenstehenden Holzschnitt).

Eine Uebersicht mittelalt. Kirchengewerthes in Didron's *Annales arch.* tom. XIX. Goldschmiedearbeiten:

Schrein des heiligen Eleutheros zu Tournay. XIII. Jahrh. (*Didr. Ann.* XIII. 113. XIV. 114.)

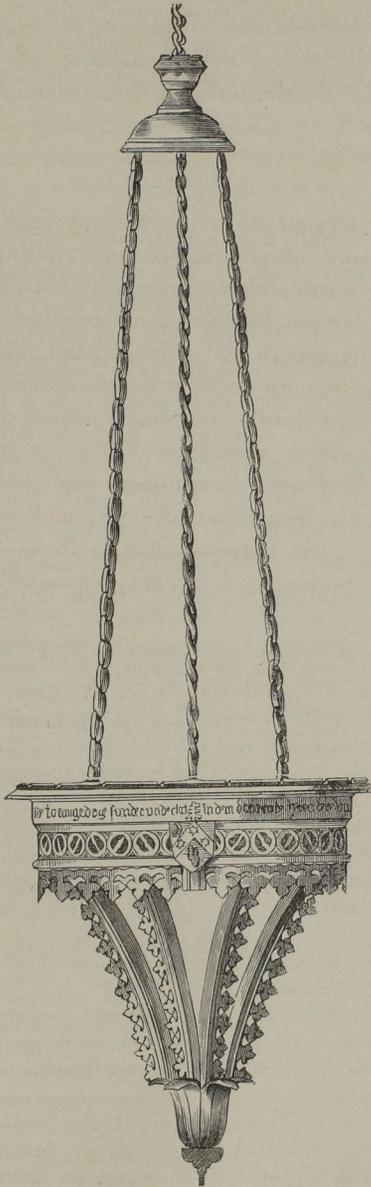
Reliquienkasten des heil. Patroklos zu Soest, im Museum zu Berlin.

Reliquiarien in Thurmform im Domschatz zu Aachen.

Rauchfässer dergleichen.

Zierliche Goldschmiedearbeiten in den Rathhäusern zu Gent, Lüneburg u. a. O. (*Moyen âge et la Renaissance.*)

Limoges, die alte südfranzösische Schule von Metallarbeitern, bleibt auch durch diese Periode ihren Traditionen getreu. Kompakter Metallguss ohne oder mit wenig erhabener Arbeit, dafür mit reich emaillirten Flächen. Meister Johann von Limoges macht 1267 die Grabfigur Walter Merton's, Bischofs von Rochester. Das noch vorhandene des Wilhelm von Valence († 1296), ein mit Champlevé-Émails bedeckter Bronzeguss, wahrscheinlich auch von ihm. (Siehe d. Artikel Schmelzarbeit weiter unten. Jules Labarte, *Description etc.* pag. 146.)



Spätgothischer Kronleuchter im Dome zu Lübeck.

Doch fügte sich die Goldschmiedekunst nur an kirchlichen Werken dem architektonisch-hierarchischen Systeme; dafür gefiel sie sich in dem profanen Hausrath mitunter in der Verachtung alles Hergebrachten und schrankenloser Willkür. Leider hat sich davon wenig oder nichts erhalten.¹

Italien.

Barbarei und Verfall der Künste und jeglicher Art von Kunstgeschick tritt in Italien noch rascher und vollständiger ein, als in den entferntesten Provinzen des ehemaligen westlichen Reichs. Doch ist diese Verwilderung nicht sowohl Zeichen der Abgestorbenheit aller nationalen und individuellen Lebenskraft und geistigen Befähigung bei den gemischt-barbarischen und eingebornen Bewohnern dieses Landes, als vielmehr einer den Künsten und der Kultur der Wissenschaften ungünstigen Richtung derselben. Inmitten unerhörter Verwirrungen, unter den Wehen einer kreisenden Welt, unter der überall nach Neugestaltung ringenden Gesellschaft, unter den Konflikten des während langer anarchischer Zustände stark entwickelten Personalgefühls, theils mit gleichen ihm entgegnetretenden Aeusserungen desselben, theils mit dem überall mächtig,

¹ Das Gefallen an Gold- und Silbergeräth für profane Zwecke tritt eigentlich erst mit dem Anfange des XIV. Jahrhunderts hervor. Aber bald macht dieser Luxus solche Fortschritte, dass gesetzlich eingeschritten wurde. König Johann (von Frankreich) verbietet in einer Ordonnanz v. J. 1356 den Goldschmieden, Geräte und Gefässe zu arbeiten über eine Mark Gold oder Silber im Gewicht, ausser für kirchliche Zwecke.

Im Inventare des Herzogs von Anjou, Königs von Neapel, sind unter andern bizarren Gold- und Silbergeräthen gleicher Art folgende Artikel beschrieben:

Gussgefäss (aiguière): Ein Mann auf einem Untergestell; letzteres blau emaillirt, mit Leuten zu Pferd und zu Fuss, die einen Hirsch jagen. Der Mann mit einem emaillirten Azurmantel, hält in seiner rechten Hand seine Mütze, deren Krempe den Ausguss bildet.

Eine kleine goldene Kanne mit Ausguss in Form einer Rose; das Mundstück als Delphin und der Knopf als Knospe.

Salzfass: Ein Mann auf einem vergoldeten und ciselirten Gestell; der Mann hat einen Filzhut auf dem Kopf, hält in der Rechten ein Salzfass aus Krystall mit Silbergarnitur und in der Linken einen Kirschbaum mit Blättern und Kirschen und Vögeln, die auf den Zweigen hüpfen.

Vornehmste Prunkstücke waren die nefs, grosse Behälter in Form von Schiffen, für die Becher und die Tischgeräthe des Königs. — Ein grosses Schiff von Silber, vergoldet, auf sechs Löwen, an jedem Ende ein Kastell, worauf ein Engel, der Rumpf mit den Wappen Frankreichs in Email. (Labarte a. a. O. S. 230, wo die Nummern der betreffenden Manuscripte der Pariser Bibliothek aufgeführt sind.)

aber gleichfalls individualistisch und systemlos sich äussernden bürgerlichen Gemeinsinn, unter den Kämpfen der noch unbefestigten Hierarchie der Päpste mit der ebenso unregelmässigen weltlichen Macht, während der Herrschaft eines rein praktischen Handels- und Spekulationsgeistes in den überall sich bildenden freien Gemeinden, inmitten dieser drangvollen Zeit hatte man Anderes zu thun, als die Künste und die Wissenschaften zu pflegen. Doch hatte das Ferment der alten Kultur, das im Volke latent lag, sich seinen Lebenskeim erhalten, bedurfte es nur der äusseren Lebensbedingungen, um wieder zu erwachen. Selbst in der Zeit tiefster Geschmacksversunkenheit und grösster Unbeholfenheit der Kunstübung gingen die technischen und formalen Ueberlieferungen der antiken Kunst nicht so vollständig verloren, dass nicht z. B. in den gedrückten und kurzen Formen der kindisch-barbarischen Skulpturen und Metallwerke des frühmittelalterlichen Welschlands, gegenüber den eleganten, aber starren und schematischen gleichzeitigen byzantinischen Werken, der alte Gegensatz zwischen gräko-italischer und orientalischer Kunstanschauung hervorträte.¹

Der mit dem Ende des XII. Jahrhunderts beginnende, so plötzliche und überraschende Aufschwung der Künste in Italien aus tiefster Versunkenheit ist zwar hauptsächlich als Folge einer besonderen Wendung und allgemeineren Steigerung des Volksgeistes zu betrachten, jedoch waren auch hier, wie immer in Zeiten geistiger Erhebung, äussere Anregungen mitthätig. Unter diesen sind für Italien die von entgegengesetzten Seiten kommenden Einwirkungen fremder Kunstansichten, fremder Beispiele und Vorbilder und selbst der persönliche Einfluss auswärtiger Kunstbeschützer, Künstler und Handarbeiter die wichtigsten.

Der Mangel oder das Ungeschick einheimischer Künstler, vielleicht auch grundsätzliche oder erworbene Vorliebe einiger Vertreter der geistlichen und weltlichen Macht für das im Byzantinismus enthaltene und versinnlichte sociale Prinzip, verschafften der orientalischen Kunstrichtung Eingang, sogar ein gewisses vorübergehendes Uebergewicht über das nur noch gleichsam unbewusst fortschaffende freiere Prinzip in den Künsten.

¹ Die Krone des Agilulph war mit fünfzehn sitzenden Figuren en ronde bosse verziert. Der Paliotto d'oro zu St. Ambrogio in Mailand wurde auf Bestellung des Erzbischofs Angelbert II. im Jahre 835 von einem Wolfwin ausgeführt und gibt eine hohe Idee von der Kunstfertigkeit dieses wahrscheinlich lombardischen Meisters: Goldplatten mit emailirten Umrahmungen, jede Füllung enthält Relieffiguren im laxen lateinischen Stil. Darstellungen: Agincourt, T. I. Du Sommerard, Album. 10^e série, pl. XVIII.

Man wandte sich für die wichtigsten Dinge nach Konstantinopel oder nahm byzantinische Arbeiter zu deren Ausführung in Sold.¹

Desiderius, Abt des Klosters zu Monte Cassino, beruft griechische Mosaicisten, um die Wölbung über dem Hauptaltar der neuen Klosterkirche auszuführen. Junge Mönche lässt er von diesen Griechen unterweisen, weil man die Musivmalerei während der vorhergehenden fünf Jahrhunderte in Italien, wo nicht ganz ausgesetzt, doch vernachlässigt habe. Später, im Anfange des XIII. Jahrhunderts, also gerade um die Zeit des Erwachens der italienischen Kunstthätigkeit, kommen in Folge der Eroberung Konstantinopels durch die Franken reiche Kunstschatze aus dieser Hauptstadt des Ostens als Kriegsbeute nach Venedig und von da aus nach anderen Städten. Zugleich findet eine Emigration von Künstlern und Handwerkern statt.

Die Wirkungen dieser Einflüsse waren dreifacher Art. Die nächste war die rasche Wiederaufnahme und Verbreitung der technischen Vortheile, Procedures und Handgeschicklichkeiten als erste Bedingungen jeder künstlerischen Erhebung. Doch beschränkt sich diese Wirkung nur auf einzelne Vortheile der Technik, besonders in der Flächendekoration, der Kunst in Metall und Stein zu schneiden, der Glas- und Mosaikarbeit, der verwandten Schmelzarbeit u. dergl. Die zweite Wirkung war eine ästhetische, eine gewisse antik-traditionelle, freilich in Manier ausgeartete Eleganz der Umriss- und der Darstellung; die streng-geregelte Composition, das mathematisch-architektonische und zugleich hieratische Stilgesetz der Byzantiner musste den verwilderten Formensinn der Italiener und das rücksichtslose Vorschreiten einer plötzlich entfesselten bildnerischen Thätigkeit bändigen helfen, gerade wie die griechische Kunst zu ihrer höchsten Entwicklung und Vollendung des legislatorischen Haltes bedurfte, den sie in dem hieratisch-ägyptisirenden strengen Dorismus fand. Drittens konnte sich erst an dem Gegensatz des Byzantinismus der Romanismus selbst erkennen lernen, zum vollen Bewusstsein seiner eigentlichen Sendung und Tendenz gelangen, gleichwie der Dorismus der Griechen erst durch die Antithese des Ionismus Existenz gewann und in dem Atticismus mit letzterem zu einer Synthesis zusammentrat. Halbmythische Künstler-

¹ Die Pala d'oro (Altarvorsatz) von S. Marco zu Venedig, X. Jahrhundert, aus Konstantinopel, Emailgemälde auf Goldplatten. Die bronzebeschlagenen Thürflügel von St. Paul ausser den Mauern bei Rom, ebendaher, ein Geschenk Hildebrands, nachmaligen Papstes Gregor VII. Die Felder enthielten flache figürliche Darstellungen in eingelegetem Silber mit Schmelzarbeit. Abgebildet und beschrieben in Agincourt. Andere desgl. zu Venedig, Amalfi, Salerno u. s. w. Leo Ostiensis III. cap. 29. Rumohr F. I. S. 287.

namen auf der Grenze der neuen Kunstgeschichte sind Träger und gleichsam Symbole dieser beiden wichtigen Momente der gegenseitigen Ergänzung und gleichzeitigen prinzipiellen Sonderung östlicher und westlicher Kunst und Kunstanschauung.¹

War der Byzantinismus von dieser Seite her thätig, so wirkte ein Impuls ganz entgegengesetzter Art schon seit dem X. Jahrhunderte von jenseit der Alpen her auf Welschland. Die sächsische Vorrenaissance, von der oben die Rede war, konnte bei den damaligen nahen politischen Beziehungen zwischen Deutschland und Welschland auf die sich regende Kunst dieses Landes nicht ohne Einfluss bleiben. Dieser ältere Impuls, der gewiss mächtiger war, als gewöhnlich angenommen wird, und von Deutschland aus eben sowohl nach Frankreich wie nach Italien hinüberwirkte, ist von einer viel späteren Rückwirkung der sogenannten deutschen, d. h. durch das gothische System schon zum Theil gezüchteten nordischen, freien Kunst auf Welschland wohl zu unterscheiden.²

Nun erst, erst seitdem der mächtige Zündstoff von Norden her Feuer gefangen hatte, erwachte für Italien die Begeisterung für die alte Kunst und öffnete sich der Blick für die Antike, von deren Ueberresten der klassische Boden überall noch überstreut war. So entsteht die neue Bildnerlei und nach ihrem Vorgange erhebt sich bald auch, gegenüber der byzantinischen Flachmalerei, die herrliche italienische (bildnerisch-

¹ Bonano, Giesser der hinteren Bronzethüre zu Pisa, noch bezeichnender Benedetto Antelami (1178), dessen Arbeiten im Dome zu Parma theils entschieden der byzantinischen, theils ebenso entschieden der lebendig-bewegten lateinischen Richtung angehören. Er schwankt offenbar zwischen beiden, hat daher schon eine Vorstellung des zwischen ihnen bestehenden Gegensatzes, worauf es vorzüglich ankam. Sollten, wie vermuthet wird, diese so verschiedenen Arbeiten nicht von demselben Meister Benedetto herrühren, dem sie inschriftlich zugeschrieben werden, so würde dies nur noch deutlicher beweisen, dass der Name hier für diese Krisis als Symbol galt. — Für die Malerei trat die Krisis, von der wir sprechen, erst später, mit der Freskomalerei, als Ersatz für den hieratischen Mosaikschmuck, ein. Symbolische Malernamen dafür sind die allbekanntes des Cimabue (1240—1300) für Florenz, Duccio für Siena (wo schon vor ihm durch Guido da Siena der neue Geist erweckt wurde), Jacobus Turrilli für Rom.

² Der ältere Bildnerstil des Nicolo Pisano, der mit Recht als eine verfrühte Renaissance bezeichnet wird, steht in nächster Beziehung zu jener noch früheren Renaissance des Nordens unter den sächsischen Kaisern, der spätere Stil des Giovanni und seiner Schule ist dagegen schon gothisch und hat die architektonische Zucht des Systems halb unwissend anerkannt. Es bedarf geraumer Zeit, um das Hemmende derselben für die freie Entfaltung der Bildnerlei wieder zu überwinden.

plastische) Malerschule zu nie erreichter, selbst den Alten unbekannter Höhe und Vollendung.

Von unserem Standpunkte der Technik betrachtet, charakterisirt sich diese italische Renaissance als plastisch-stereotomisch, als Gegensatz des Byzantinismus und Orientalismus, den ich, von dem gleichen Standpunkte aus, Flächenstereotomie nannte. Den Einfluss der Toreutik auf den Stil der Architektur und Plastik der Renaissance haben wir schon früher hervorgehoben. Er spricht nicht nur deutlich aus Donatello's gleichsam stählernen, herben und reich motivirten Metall- und Steinbildnereien, auch Michelangelo ist wenigstens ebenso sehr Toreut wie Plastiker. Er schafft aus dem vollen Steinblock, nach kleinen Wachsmodellen oder ganz ohne Vorlage, und folgt dem unmittelbaren Genius seines gewaltigen Meissels. Das ist nicht auf Stein übertragenes Thonmodell, sondern ächte Steinskulptur!

Gleichzeitig aber, wie für jene Meister das stereotomische Element mehr bezeichnend hervortritt, zeigt sich eine andere, nicht minder berechnete und in ihren Leistungen bewunderungswürdige Richtung der Bildnerei, die das plastische Element mehr hervorhebt. Solcher folgten die Plastiker Lorenzo Ghiberti und Luca della Robbia mit ihren Schulen. Sie gipfelt in dem (eigentlich niederländischen) Meister Johann von Bologna.

So liesse sich also auch hier die Parallele zwischen antiker Kunst und der Renaissance festhalten. Wie in der ältesten antiken Künstlergeschichte gewisse Namen die beiden Gegensätze altgriechischen Bildnerstils, den plastischen und den stereotomischen, symbolisiren, wie die Verschmelzung beider nach verschiedenen Mischungsverhältnissen mit der Entwicklung der Bildnerei zusammenfällt, so wird das Gleiche oder Aehnliches auch für die Geschichte der modernen Bildnerei zu verfolgen sein.

Auch in den Kleinkünsten, besonders den metallotechnischen, regt sich auf italischem Boden in Folge jenes allgemeinen Aufschwungs neues, überall individuell und kräftig sich gestaltendes Leben. In dieser Beziehung sind gewisse Elfenbeinschnitzwerke auf Diptychen, Bücherdeckeln und sonstigen Gegenständen, besonders aber einige metallene Kirchengeräthe, stilgeschichtlich wichtig, gleichsam als Erstgeburten der Vermählung des alt-nordischen Drachengewirrs mit der antiken, aber in romanischer Auffassung durchaus selbstständigen, Akanthusranke. Zu den ältesten und schönsten Beispielen dieser romanisch-nordischen Ornamentik gehören die Elfenbeinbildnereien des Abtes Tutila von St. Gallen († 912), auf denen das romanische Rankenwerk schon in seiner Eigenthümlichkeit vollständig

ausgebildet hervortritt. Das berühmteste und grösste Werk dieser Art ist der aus Erz gegossene, fein ciselirte, siebenarmige Leuchter der heil. Maria in dem Dome zu Mailand, — aber erst ein Werk des XIII. Jahrhunderts und wahrscheinlich der grössere und schönere Ersatz eines, bei der Zerstörung von Mailand im Jahre 1162 geraubten älteren, gleichartigen Kirchenschmucks. Letzterer wurde dem Herzog Wladislaw von Böhmen als Beute zu Theil und in die von ihm erbaute ältere St. Veitskirche gestiftet.¹ Aehnlich dem mailändischen ist er in der Ausführung noch roh, während dieser als ein in seiner Art vollendetes Meisterwerk der Künste des Metallgiessens und der Toreutik gelten darf. Obschon in der Zeit entstanden, wie das gothische System schon anfang auf die Kleinkünste zu drücken, zeigt sich an ihm dennoch keine Spur von gothischer Nachahmung und dekorativer Benützung der Architekturformen. Organisch wie ein Aloëstengel wächst der siebengearmte Leuchter aus dem Drachenknauel hervor, das seine Wurzeln umschlingt. Das Figürliche, obschon voll edlen Schwungs, in geistreichster Naturalistik gehalten, zeigt dennoch Spuren eines gewissen byzantinischen Einflusses, der jedoch ein günstiger war, indem er der naturalistischen Tendenz des Bildners Schranken setzte und die strenge Weihe des heiligen Geräthes hob.²

Offenbar tritt an diesen und ähnlichen Werken schon die entschiedenste Opposition gegen das genannte System und dessen Druck hervor. Diese theilweise Unabhängigkeit der Kleinkünste und besonders der dekorativen Metallarbeit von der Baukunst dauert noch fort, selbst nachdem durch deutsche Meister und den allgemeinen Geschmack der Zeiten der gothische Stil der Baukunst in Italien allgemeiner Eingang fand. Seitdem gegen das Ende des XIII. Jahrhunderts die pisaner Meister, die Giotto u. a., die Kunst theils aus byzantinischer Erstarrung, theils aus der Verwilderung herausgehoben hatten, wurden auch die Goldschmiedekunst und dekorative Metallotechnik immer allgemeiner plastisch-bildnerisch. Die grössten Bildner, Orgagna, Donatello, F. Brunelleschi, Ghiberti, gingen aus der Goldschmiedezunft hervor und waren selbst geschickte Goldschmiede. Johann von Pisa schmückte um 1286 den Hauptaltar des Domes zu Arezzo mit emailirten Silberreliefs, die Brüder Agostino und Agnolo, sowie Andrea von Pisa († 1345), Schüler des

¹ v. Hagen, Br. i. d. Heimat. Bd. I. S. 11.

² Abbildungen davon in Didron's Ann. Aehnliche Kandelaber im Dome zu Braunschweig und sonst. Limusiner Kerzenträger ähnlichen Stils in Didron's Ann. passim.

Johann, zählen viele Goldschmiede unter ihren Arbeitern und vervollkommen die Kunst des Giessens und Ciselirens. Im Jahre 1316 verfertigt Andrea d'Ognabene, Goldschmied in Pistoja, für die Kathedrale daselbst ein prachtvolles Antependium (stehendes Altarblatt), geschmückt mit sechs Apostel- und Prophetenfiguren, in feinsten Ciselirarbeit mit Niello's auf Emailgrund, ausserdem mit fünfzehn Basrelieffüllungen. Zwei andere Goldschmiede aus Arezzo, Pietro und Paolo, Schüler der Pisaner, machen das reiche, silberne Reliquienbehälter für den Kopf des heiligen Donatus, in Form desselben.

Jetzt erst findet der gothische Geschmack auf kurze Zeit Eingang. In demselben macht Ugolino das berühmte, aber schwer zugängliche Reliquienbehälter zu Orvieto, in Gestalt des Domes selbst, der es enthält (1338).¹ Meister Cione (Vater des Orgagna), angeblich Schöpfer eines wunderbar schönen Silberaltars für das Baptisterium zu Florenz, der aber schon 1366 zerstört wird, jedoch mit Erhaltung seiner herrlichen Reliefs, die für den neuen Altar beibehalten werden. Cione's Schüler sind nicht minder geschickte Goldschmiede. Zu ihrer Zeit und zum Theil von ihnen werden die bedeutendsten noch erhaltenen Goldschmiedewerke ausgeführt: der Altar von S. Jacob zu Pistoja und der (neue) in der Taufkirche zu Florenz. Länger als einhundertfünfzig Jahre hindurch sind die ersten Goldschmiede an ihnen beschäftigt. Auch ein Deutscher Namens Peter, Sohn des Heinrich.

Der Charakter dieser Werke ist rein bildnerisch. Die Bildneri hat den gothischen Strukturgedanken bereits bei Seite gedrängt, obschon Einzelheiten der Formgebung daran noch gothisch sind. Noch mehr geschieht dies durch Filippo Brunelleschi (1377, † 1446) und Luca della Robbia.

Auch in der dekorativen Bronzearbeit ist diese Zeit schöpferisch. Für das Meisterwerk des Florentiners Andreas Arditi, das silberne Haupt des heil. Zenobius, wird durch die Hand Lorenzo Ghiberti's eine prachtvolle Kiste aus Bronze gefertigt. Noch berühmter sind dieses Meisters eberne Prachtthore für die Taufkirche in Florenz, welche den Höhenpunkt dieser schon im X. oder XI. Jahrhundert in Deutschland wieder aufgenommenen antiken Anwendung der dekorativen Metallbildneri bezeichnen. Vierzig Jahre hindurch hat Ghiberti damit zu thun. Seine grossen Arbeiten jedoch verhinderten ihn nicht, auch im Kleinen seine

¹ Agincourt, Hist. de l'art. T. V. Peint. pl. CXXIII. — Didron, Annal. gibt ein anderes kleines Reliquarium in gleichem Stile.

Kunst zu bewähren. Vasari rühmt vor Allem einen Petschaftsgriff aus ciselirtem Golde, in Form eines Drachen, der aus Epheulaub sich erhebt. Für die Päpste Martin V. († 1431) und Eugen IV. († 1450) führt er Skapulierknöpfe und Mitren mit wunderbarer Kunst aus.

Wie die Altäre und Thüren, so sind auch Kanzeln, Sängerpulte, Lettner, Brunnen, Gittereinfassungen, Kandelaber und vor allem die Grabdenkmäler Gegenstände der reichen und zierlich-anmuthigen Renaissance-dekoration. Wenn auch grösstentheils in Marmor ausgeführt, sind sie doch gleichsam an die Metalltoreutik gefesselt. Bronzesarkophag der Medicäer in der Sakristei von S. Lorenzo von Verocchio. Grabmal Sixtus IV. in der Sakramentskapelle dieses Papstes zu St. Peter in Rom von Ant. Pollajuolo, schon etwas barok.

Entschiedener im toreutischen Stile hält sich der Ciseleur Desiderio da Settignano! Grabmal des Carlo Marzupini im linken Seitenschiff von Santa Croce, eherne Basis in den Officien, und andere Werke reinsten florentinischen Geschmacks. Sein Schüler Mino da Fiesole führt den Stil des Meisters weiter und verbreitet ihn über Italien. Von Benedetto da Maiano ist die schöne Kanzel von Santa Croce mit der entsprechenden Kanzelthür.

Schöne Dekorationswerke dieses ächt toreutischen Stils der Frührenaissance sind überall verbreitet: zu Siena die Werke der Gebr. Marzini, Peruzzi's, des Lorenzo Vecchietta, Jacopo della Guercia u. a. Waschbecken, Ciborien, Fahnen- und Fackelhalter, Gitter, Marmorbänke u. s. w.

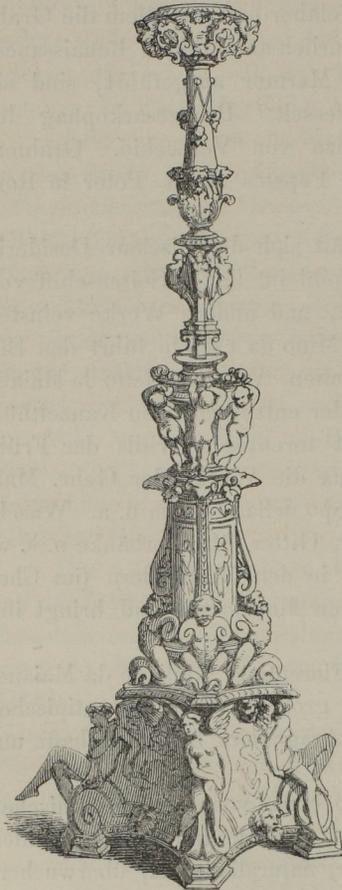
Zu Rom vollendet Andrea Sansovino in den Grabmälern (im Chor zu S. Maria del Popolo) diesen toreutischen Marmorstil und bringt ihn zum letzten Abschluss.

Nach Neapel wird derselbe durch die Florentiner Giuliano da Maiano, Bernardo Rosellino u. A. getragen. Ein grosses Werk florentinischer Schule in Neapel, der Triumphbogen des Aragoniers Alfons, schafft unzählige Nacheiferer.

Gleichzeitig macht sich in Oberitalien eine, von der florentinischen etwas abweichende Richtung der Bildnerei in Erz und harten Stoffen bemerkbar: sie ist weniger delikat, üppiger, naturalistischer, überwuchert die Architektur, die selber in ihren Verhältnissen schwankender, weniger fest ist. Arabesken in Santa Maria de' Miracoli, Chorpilaster, Chorschranken, Lettner; Riesentreppe im Dogenpalast u. a. Alessandro Leopardò: Piedestal der Reiterstatue des Colleoni. Die kandelaberartigen Fussgestelle für die Flaggenstöcke vor S. Marco, im ächten Ciselirstil, flach und scharf.

Brunnen im Dogenpalaste durch Conti und Alberghetti.

Kandelaber, im reichsten Schmuck der Arabeske und des Figürlichen. Einer am Altar der Salute von Andrea Bresciano. Sechs Leuchter auf diesem Altar. Schon mehr barok sind die Leuchter in S. Stefano, in S. Giovanni e Paolo u. a.



Kandelaber aus der Certosa zu Pavia.

Brunnen zu Nürnberg folgen dem italienischen Geschmacke, mit gleichfalls gothischer Beimischung und Unsicherheit in der Handhabung der antiken

Vorzüglich reich ist Padua an Werken dieses Stils: Grabmäler im Santo. Weihbecken. Das grosse Kandelaber des Andrea Riccio.¹ Aber die eigentliche Schatzkammer dafür ist die Certosa zu Pavia mit ihrem unermesslichen Reichtum an feinciselirten Metallwerken und Steinskulpturen. Der ganze Bau ist als toreutisches Werk zu bezeichnen. Kandelaber im Chor der Kirche. Weihbecken. Sakristeibrunnen. (Siehe bestehenden Holzschnitt, nach eigener Zeichnung.)

In Deutschland, dem Lande der Metallkünste des frühen Mittelalters, fand die neue italische Weise rasche Aufnahme, obschon in eigenthümlich gemischter Weise. Peter Vischer, der berühmte Künstler des Sebaldusgrabes, ist in seinen architektonischen Details und nicht minder in dem Stile des Figürlichen und der Reliefs noch trocken und halbgothisch, obschon antikisirend. Freier und naturalistischer in seinen späteren Werken. Sebaldusgrab. Basrelief im Dome zu Regensburg. König Arthur und andere Figuren des Maximilian-Denkmal zu Innsbruck. Von seinem Schüler, Pancraz Labenwolf, der Brunnen im Hofe des Stadthauses zu Nürnberg (mit der Jahreszahl 1556). Andere

¹ Abbildungen bei Gailhabaud.

Architektursymbole. Brunnen bei St. Lorenz von B. Wurtzelbauer (1589). Brunnen, ausgeführt für König Christian von Dänemark durch Labenwolf (dargestellt im Doppelreiter). Schöne Renaissancebrunnen in Prag und München.

In Frankreich hat sich die italische Renaissance wieder in ganz anderer Weise umgebildet. Eine feine, weiche und höchst elegante Toreutik! Künstlerschule von Fontainebleau, Mitte des XVI. Jahrhunderts. Jean Goujon († 1572), Fontaine des Innocens, Louvre. Germain Pilon († 1590), Fontaine der drei Grazien. Jean Cousin († 1589) u. a. m.

Bei dieser allgemeinen Richtung der Bildnerei und dem mächtigen Antriebe, den die zu ihrer Höhe gelangte Industrie der Waffenschmiede den toreutischen und stereotomischen Künsten gab, mussten auch die eigentliche Toreutik und die Skulptur, d. h. die Kunst des Schneidens kleinerer Luxus- und Kunstgegenstände aus harten Stoffen, vorzüglich harten Steinen, Metall, Elfenbein, Holz u. dergl., wieder zu Ehren kommen. Das XVI. Jahrhundert hatte seine modernen Mentors, Myrons, Mys u. s. w. und seinen Kunstluxus, der in der Werthschätzung der Meisterwerke der Toreutik demjenigen der alten Römer fast gleichkam. Michelagnolo, Cellini, Filippo Negrolo u. a.

Aber eigentlicher Sitz der Toreutik im engeren Sinne ist Deutschland, und zwar wetteifern Nürnberg und Augsburg um die Palme in dieser mühsamen Kunst. Statuetten, Basreliefs, Büsten, Medaillons, Becher aus Speckstein, Holz, Elfenbein und Metall.

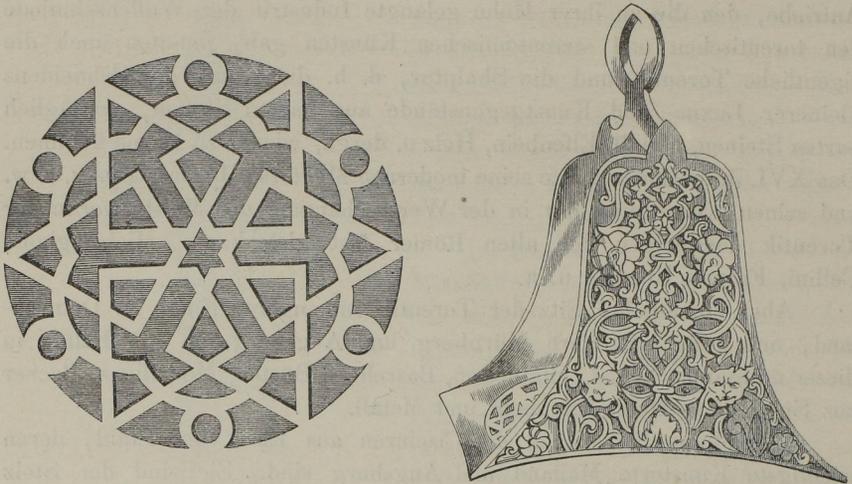
Besonderen Stil haben die Ciseluren aus Eisen und Stahl, deren wichtigste Kunstorte Mailand und Augsburg sind. Sie sind der Stolz unserer Waffensammlungen und Museen. Zunächst Waffenstücke, Schwertgriffe, Dolche, Streitäxte, Schwertscheiden, von ausgesuchtester durchbrochener Arbeit. Dann Geräte und Utensilien aller Art; ferner Büsten und Statuetten aus Stahl. Thomas Rücker (1574), dessen Meisterstück, ein Armstuhl, dem Kaiser Rudolf II. von der Stadt Augsburg geschenkt, jetzt in England.¹ Gottfried Leigebe aus Nürnberg, seit 1683 in Berlin, der berühmteste Toreut seiner Zeit. Schwertknauf mit Herkules und Centaur; geschnittene Medaillen, Etais u. a. Gegenstände von demselben in der berliner Kunstammer.

Auch Belgier und Franzosen sind in der gleichen Richtung thätig.

¹ Zu Longford Castle Wilts. Herausgegeben von Richardson in dem Werke Old Engl. Mansions. Zwei schöne Exemplare eiserner ciselirter Stahlstühle sind im Besitz des Lords Ashburton.

Copé, gen. Fiamingo († 1610), Elfenbeinschnitzer, François de Quesney aus Brüssel (1599–1644), Jakob Zeller, Holländer, van Obstal aus Antwerpen. Zwei schöne in Stahl geschnittene Büsten im British Museum.

Dass die Stahl- und Eisentoreutik auch in Frankreich mit Geschick und Sorgfalt betrieben wurde, beweisen viele reichiselirte Gitter und sonstige Gebäudetheile. Besondere Veranlassung dazu gaben die Garnituren und Monturen der Kamine: Feuerböcke, Schaufeln, Zangen, Blasebälge. Diese Kunst erhält sich hier länger in Blüthe als anderswo: Gitterthür der Galerie d'Apollon, Louvre, zwei stählerne, äusserst kunst-



Sarazenischer Steigbügel zu Catania.

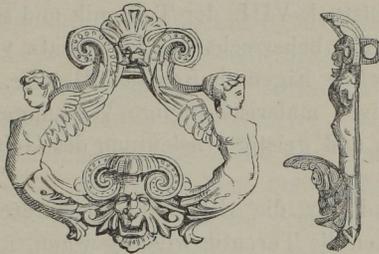
reiche Kandelaber, jetzt in der Bibliothek der *École des arts et métiers* (Louis XIV.). Gegenwärtig ist Paris der einzige Ort, wo noch eine Stahltoreutik und überhaupt eine Metalltoreutik als ächte Kunst Bestand hat.¹

¹ Ich erwähne hier nachträglich, dass den Alten das Eisen und der Stahl für die bildende Kunst so gut Stoff war, wie das Erz, nur dass sich wegen der Oxidirbarkeit desselben nichts davon erhielt. Das uralte Eisengestell des Glaukos wurde schon erwähnt. Kibyra in Kleinasien war ein wichtiger Industrieort für eiserne Kunstgeräthe. Eiserner Statuen des Theodoros von Samos, eiserner Heraklesfiguren erwähnen Plinius und Pausanias. Des Epiroten Pyrrhos Stahlhelm ein Werk des Theophilos (Plut. 32).

Die Sarazenen waren schon im IX. Jahrhundert, und wohl noch früher, geschickt in der Eisencälatur und der durchbrochenen Stahlarbeit. Mehrere alte Stücke sicilisch-sarazenischer Stahlcälatur aus der Zeit vor der normannischen Eroberung werden in

Obschon feine, scharfe, korrekte Behandlung der Linien und der Umrisse, eine zusammengehaltene kompakte Komposition, eine eigenthümliche Trockenheit des Stils als nothwendige Eigenschaften der Toreutik in Stahl und in harten Stoffen überhaupt erscheinen sollten, ist dennoch ein entgegengesetztes Prinzip derselben nicht minder berechtigt; nämlich netzartige Durchbrochenheit, ein gewisser waghalsiger und konfuser Reichtum, wie er an jenen deutschen und sarazenischen Stahlcälaturen hervortritt. Hierüber gilt dasselbe, was Artikel Glas der Keramik über die Diatreta enthält.

Nur noch Weniges über die Metalltoreutik der Spätrenaissance. Giovanni di Bologna, der grosse Erzgieser, folgt der malerisch-plastischen und naturalistischen Richtung, geht mitunter schon in Stillosigkeit über.



Bronzener Thürklopfer aus der Certosa zu Pavia.

Seine dekorativen Skulpturen in Erz sind der Anfang des grotesken Barokstils. Masken, Muscheln, breite Festons, Fruchtschnüre, Ungeheuer und Fratzen treten an die Stelle der feinen Rankenwerke und mässig gehaltenen Argumente der Frührenaissance. Doch ist dieser Meister noch geistreich und geschmackvoll bei aller plastischen Willkür.¹

Seine nächsten Nachfolger sind Pietro Tacca, von welchem die schönen Brunnen auf Piazza dell' Annunziata, Florenz; Taddeo Landini, dessen Fontana delle Tartarughe in Rom mit Unrecht dem Rafael zugeschrieben worden ist. Noch später wird der Barokstil gehaltlos und schwülstig.

Man darf den grotesken Stil der plastischen und architektonischen

dem Museum des Benediktinerklosters zu Catania gezeigt: Siegelringe, Feuerböcke, Steigbügel und andere Gegenstände. (Siehe Holzschnitt auf vor. Seite.)

¹ Als einfaches und schönes Beispiel dieses Stils geben wir obenstehenden bronzenen Thürklopfer aus der Certosa zu Pavia.

Dekoration der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts zum Theil als eine neue Rückwirkung der Kleinkunst auf die hohe Kunst ansehen. Ein Löthstil, wie er schon an gewissen altetruskischen und süditalischen Terrakottagefäßen (sowie Bronzegeräthen) so eigenthümlich und charakteristisch hervortritt. Den berühmten Benvenuto Cellini trifft vielleicht der Vorwurf, zuerst bewusstvoll diese neue Dekorationsweise für die mehr stereotomisch-toreutische des Cinquecento vertauscht und in die monumentale Kunst eingeführt zu haben. Man vergleiche seine (nicht sehr zahlreichen) Silber- und Goldarbeiten mit dem schönen, aber durchaus in gleichem Formensinn gedachten und vollendeten Piedestal seines Perseus.¹

In Frankreich findet unter dem prunkvollen Könige Ludwig XIV. die Metallcälatur reichliche Beschäftigung. Der Dekorationsstil jener Zeit ist schon in dem Hauptstück VIII. der Tektonik und sonst verschiedentlich besprochen worden. Ihn beherrscht der Grundsatz vortheilhaftester Verwerthung der materiellen Eigenschaften des Metalls, vornehmlich seines Glanzes, für dekorative, malerisch-üppige Wirkungen, wobei die Rücksicht auf bildnerische und geistige Bedeutung des Gebildes in den Hintergrund tritt.

Merkwürdig und für die Stilgeschichte interessant ist der letzte allgemeine Einfluss, den die Toreutik wiedergewann, als unter dem letzten Bourbonen eine Reaktion im antiken Sinne gegen den Rococostil sich erhob.

Die feinen Bronzeciseluren, Bauglieder, Beschläge, Festons, Embleme, Karyatiden und Figurenfriese, womit die zierlichen Hausgeräte jener Zeit garnirt sind, bestimmen auch den Charakter der Architektur derselben. Jene Garnituren sind zugleich in ihrer Art ächte und wohlstilisirte Ergebnisse der Toreutik. Doch ist darüber schon im Hauptstück VIII. §. 159 der Tektonik das Nöthigste enthalten.

§. 183.

Schmieden, Schweissen.

Die Wahrnehmung, dass die Metalle durch Glühung erweicht und dehnbarer gemacht werden können, bedurfte keines zu grossen Scharf-

¹ Silberschale des Cellini zu Paris. Salzfaß desselben zu Wien. Krystallvasen, von ihm gefasst, zu Florenz (jetzt gestohlen?)