

CAPITEL XIX.—TAFELN 86, 86\*, 87, 88, 89, 90.

ITALIENISCHE ORNAMENTE.

---

TAFELN LXXXVI., LXXXVI\*.

Eine Auswahl Arabesken in Frescomalerei, von Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Giulio Romano, Polidoro da Carravaggio, Francesco Penni, Vincenzo da San Gimignano, Pellegrino da Modena, Bartolomeo da Bagnacavallo und andern Künstlern, nach Zeichnungen von Rafael ausgeführt; den Decorationen der *Loggie*, oder des Mittlern offenen Säulengangs im Vatican zu Rom, entnommen.

---

TAFEL LXXXVII.

Eine Auswahl Arabesken in Frescomalerei auf weissem Grund im Palazzo Ducale zu Mantua.

---

TAFEL LXXXVIII.

Eine Serie Arabesken in Frescomalerei auf theilweise gefärbtem Grund, meistens vom Palazzo Ducale zu Mantua.

---

TAFEL LXXXIX.

Eine Serie Arabesken in Frescomalerei auf vollständig gefärbtem Grund, im Palazzo del Te, zu Mantua, nach Zeichnungen von Giulio Romano.

---

TAFEL XC.

Eine Auswahl von Mustern typographischer Verzierungen des sechzehnten Jahrhunderts aus verschiedenen von den Aldinen, Giunten, Stephanen und andern berühmten Buchdruckern in Italien und Frankreich, verlegten Werken entnommen.

---

Das Streben nach der Wiederbelebung der Antike, welches sich während des fünfzehnten Jahrhunderts nur auf eine fragmentarische und unvollständige Weise in Italien geäußert hatte, erhielt, bald nach dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, eine systematischere Entwicklung und eine bedeutendere Kraft, in Folge der unschätzbaren Mittel, welche die Buchdruckerei und die Gravirkunst zur Beförderung und zur allgemeinen Verbreitung der neu belebten Kunst darboten. Mit Hülfe dieser beiden Künste wurde jeder Zeichner von Bedeutung, in Italien sowohl als im Auslande, in den Stand gesetzt, sich Uebersetzungen des

Vitruvius und des Alberti mit zahlreichen Illustrationen und geistreichen Commentaren zu verschaffen, und ehe noch das Jahrhundert zu Ende war, lieferten die Abhandlungen der Serlio, Palladio, Vignola und

Rusconi ein unvergängliches Zeugniß des Eifers mit welchem das Studium der Monumente des Alterthums betrieben wurde. Aber im selben Maasse als die Bedürfnisse des Socialsystems während des sechzehnten Jahrhunderts, sich von denen des Zeitalters der römischen Kaiser unterschied, mussten auch die neuern Denkmäler von denen des Alterthums wesentlich verschieden sein. Im Style der Renaissance des fünfzehnten Jahrhunderts waren die Künstler hauptsächlich darauf bedacht, die antiken Ornamente nachzuahmen. Die Künstler des sechzehnten Jahrhunderts aber liessen es sich vielmehr angelegen sein, die alterthümlichen Verhältnisse wieder herzustellen, hinsichtlich der fünf Säulenordnungen sowohl als in Bezug auf die bauliche Symmetrie im Allgemeinen, während die reine Ornamentation, in den Details etwas vernachlässigt, und bloss in Massen als Zulage und Gehülfn der Architektur betrachtet wurde. Die verschiedenen Künste, welche während des fünfzehnten Jahrhunderts sich bei den *Maestri*, unter deren Leitung die grossen Monumente ausgeführt wurden so häufig vereint fanden, zeigten sich im sechzehnten Jahrhundert nur vereinzelt bei den verschiedenen Individuen. Es erforderte den riesenhaften Geist eines Rafiels und Michel Angelos um die dreifachen Attribute der Malerei, der Architektur und der Sculptur zu vereinen und gegenseitig in der gehörigen Subordination zu erhalten; daher auch Männer wie Bernini und Pietro da Cortona, die eine ähnliche Combination in spätern Zeiten versuchten, ihren Zweck ganz verfehlten und nichts als Verwirrung erzeugten. Als die Kunstregeln schwieriger und verwickelter wurden, bildeten sich Akademien, in welchen das System der abgetheilten Arbeit in Anwendung gebracht ward, und die Folgen dieser neuen Anordnung zeigten sich bald; die Architekten beschäftigten sich ausschliesslich mit Plänen, Abschnitten und Aufrissen, wo es sich von nichts weiter handelte als von der Errichtung der Säulen, Bögen, Pilaster und Säulengebälken; die Maler arbeiteten öfters in ihren Werkstätten als an den Gebäuden die sie mit ihren Werken verziern sollten, wobei sie natürlich den allgemeinen Effect ganz vergassen und nur auf anatomische Richtigkeit, auf kräftiges Helldunkel, auf meisterhafte Composition und auf Kühnheit des Tons und der Durchführung zielten. Die Bildhauer ersten Ranges gaben die Ornamentation gänzlich auf, und lieferten nur isolirte Statuen und Gruppen oder Denkmäler, in welchen der Effect der Schönheit, der plastischen Entwicklung untergeordnet und nachgesetzt wurde,



Feld einer Laibung in einem der genuesischen Paläste.

während der Entwurf der Ornamente dem Zufall oder der Laune überlassen, und Künstlern zweiten Ranges zur Ausführung anvertrauet wurde. Unsere Holzschnitte zeigen günstige Beispiele dieser Art Ornamente.

Doch bilden die im italienischen Styl gemalten Arabesken und die *Stucchi*, die ihnen oft zur Seite stehen, eine bemerkenswerthe Ausnahme, daher wir uns vorbehalten ihnen weiter hin eine spezielle Notiz zu widmen. Die Bauten, welche von Rafael herrühren, im Palaste Pandolfini zu Florenz und im Palaste Cafferelli, vormals Stoppani zu Rom, sind zwar vortreflich, doch beruht Rafaels Ruf als ein Ornamentist mehr auf seinen Arabesken als auf seinen architektonischen Leistungen, daher wir auch seiner hier nicht weiter erwähnen wollen. Noch wollen wir auf den Werken des Baldassare Peruzzi verweilen, denn, so interessant sie auch sein mögen, bieten sie doch, in Bezug auf die Ornamente, keine auffallende Individualität dar, indem sie der Antike genau gleichen. Bramante kann ebenfalls nur als ein Künstler der Renaissance, und unter keinem andern Gesichtspunkt angesehen werden. Erst der grosse Florentiner, dessen leuchtendes Genie und feuriger Geist keinen Zwang dulden konnte, riss sich mit Gewalt von den Fesseln der Tradition los, und pflanzte den ersten Keim jener eigenwilligen Originalität, der nach und nach alle seine Zeitgenossen in jedem Gebiete der Kunst ansteckte, und eine zügellose Lizenz erzeugte, welche am Ende, unter minder kräftigen Händen, in allen Zweigen der Kunst in eine allgemeine Abweichung von den Gesetzen des verfeinerten Geschmackes ausartete.

Michelangelo, geboren 1474, gehörte zur edeln Familie der Buonarrotti, Nachkömmlinge der Grafen von Canossa. Er war ein Schüler des Domenico Ghirlandaio, und entwickelte schon frühzeitig ausgezeichnete Anlagen zur Sculptur, daher er den Antrag erhielt, diese Kunst, in der von Lorenzo de Medici gegründeten Schule, weiter auszubilden. Als die Familie der Medici, in 1494, aus Florenz verbannt wurde, begab sich Michelangelo nach Bologna, wo er am Grabmal St. Dominic's arbeitete. Bald aber kehrte er wieder nach Florenz zurück, wo er seinen "Bacchus" ausführte und im Alter von drei und zwanzig Jahren den berühmten "Cupid" lieferte, dem er seine Berufung nach Rom verdankte. In dieser letztern Stadt verfertigte er unter andern Werken die "Pieta," welche vom Cardinal d'Amboise bestellt worden war und sich gegenwärtig in der Peterskirche befindet. Seine nächste Leistung war die riesenmässige Statue "David's" zu Florenz. Im Alter von neun und zwanzig Jahren begab er sich, auf Einladung Julius II., wieder nach Rom, um das Mausoleum dieses Papstes zu errichten. Für dieses Mausoleum war der "Moses" zu San Pietro in Vincoli, so wie auch die im Louvre befindlichen "Sklaven," ursprünglich bestellt worden; doch wurde das Gebäude in einem kleinern Masstabe ausgeführt, als es zuerst beabsichtigt worden war. Hierauf unternahm er das Ausmalen der sixtinischen Kapelle, eine seiner grössten Leistungen, sowohl hinsichtlich der erhabenen Ausführung, als auch im Betracht des Einflusses welchen diese Arbeit, nicht nur auf die Kunst der damaligen Epoche, sondern auch auf den Kunststyl der Nachwelt, ausübte. In 1541 vollendete er die vom Papst Paul III. bestellte Frescomalerei des "jüngsten Gerichtes." Der Rest seines langen Lebens war dem Bau der Peterskirche gewidmet, ein Werk das ihn bis zu seinem Tode beschäftigte, und wofür er jede ihm dargebotene Belohnung ablehnte.

In allen den zahlreichen Leistungen des Michelangelo, scheint das Begehren nach Neuheit, seine Aufmerksamkeit von dem ausschliesslichen Streben nach gediegener Vortreflichkeit abgewendet zu haben. Seine kühnen Neuerungen im Gebiete der Ornamentation waren nicht minder auffallend als die, welche er in den andern Fächern der Zeichenkunst offenbarte. Seine grossen gebrochenen Giebel und Gliederungen, seine kühn entworfenen Consolen und Schnörkel, seine unmittelbare Nachahmung (nicht ohne eine gewisse Uebertreibung) der Natur, die sich in einigen seiner Verzierungen darthut, die schlichte Aussenfläche seiner architektonischen Compositionen, waren eben so viele neue Elemente, und wurden von Seiten minder erfinderischer Künstler gierig aufgegriffen. So erlitt die römische Zeichenschule eine



Senkrechtcs Ornament  
von Genua.

vollständige Umwälzung, und Männer wie Giacomo della Porta, Domenico Fontana, Bartolomeo Ammanati, Carlo Maderno, und selbst Vignola, ahmten in den Ornamenten, nebst manchen Schönheiten, auch viele der Fehler Michelangelo's nach, und der hervorragendste unter diesen Fehlern war eine höchst übertriebene Auffassung. Zu Florenz zählte er unter seinen eifrigsten Verehrern und Nachfolgern, Baccio Bandinelli und Benvenuto Cellini. Venedig war so glücklich diesem hinreissenden Taumel gewissermassen zu entgegengehen, oder doch wenigstens dem Einfluss desselben länger als die meisten andern Theile Italiens zu widerstehen. Diesen Vortheil verdankte Venedig in grossem Maasse dem entgegenwirkenden Einfluss eines Genies, das sich zwar minder kräftig, zugleich aber geläuterter und beinahe ebenso vielseitig zeigte, als das Michelangelo's. Wir meinen den grössten der beiden Sansovinos — den Giacomo.

Dieser grosse Künstler wurde 1477 zu Florenz geboren und stammte von einer alten Familie ab. Da er frühzeitig bedeutende Anlagen zur Kunst an den Tag legte, that ihn seine Mutter beim Andrea Contucci von Monte Sansovino (dessen wir schon im Capitel XVII. erwähnten) in die Lehre, der zu jener Zeit in Florenz arbeitete. Dieser Künstler, wie Vasari uns berichtet "sah bald ein, dass der Jüngling ein ausgezeichneter Mann zu werden versprach." Die gegenseitige Zuneigung zwischen Meister und Schüler war so innig, dass sie beinahe für Vater und Sohn galten, daher der letztere sich nicht länger "de' Tatti" nannte sondern "di Sansovino." Unter diesem Namen ist er gegenwärtig bekannt und wird wohl auch ewig so benannt werden. Zu Florenz machte er sich schnell durch seine Fähigkeiten bemerkbar, und da er überdies für einen Jüngling von Genie und treflichem Charakter galt, nahm ihn Giuliano da San Gallo, Architekt des Papstes Julius II., mit sich nach Rom, wo Bramante bald auf den jungen Künstler aufmerksam wurde, der unter der Leitung Bramante's eine grosse in Wachs ausgeführte Copie des "Laocoon" ausfertigte, und zwar im Wettstreit mit andern Künstlern, unter welchen der berühmte spanische Baumeister Alonzo Berruguete sich befand. Sansovino's Werk wurde als das beste erklärt. Man machte einen Abguss in Bronze davon, und dieser Abguss gerieth endlich in den Besitz des Cardinals von Lothringen, der ihn im Jahre 1534 nach Frankreich brachte. San Gallo wurde krank und musste Rom verlassen, daher Bramante den Giacomo beim Pietro Perugino unterbrachte, der zu jener Zeit für den Papst Julius an einem Plafond im Torre Borgia arbeitete, und Perugino wurde von seinen Fähigkeiten so eingenommen, dass er ihn beauftragte mehrere Wachsmodele für ihn anzufertigen. Er machte auch die Bekanntschaft der Künstler Luca Signorelli, Bramantino di Milano, Pinturicchio, und Cesare Cesariano, so berühmt wegen seiner Commentare zum Vitruvius, und wurde endlich dem Papste Julius vorgestellt und von demselben beschäftigt. Doch mitten in seiner Bahn wurde er, in Folge einer schweren Krankheit, gezwungen sich nach seiner Vaterstadt zurück zu begeben. Er genas bald und trug im Wettstreit mit Bandinelli und andern Künstlern, um eine grosse Marmorbildsäule, den Sieg davon. Von dieser Zeit an war er vielfach und beständig beschäftigt und verfertigte, unter andern, für Giovanni Bartolini den schönen "Bacchus," der sich gegenwärtig in Florenz befindet.

Im Jahre 1514 wurden grossartige Anstalten gemacht zum Einzug Leo's X. in Florenz, und Giacomo erhielt den Auftrag verschiedene Zeichnungen zu Triumphbögen und Statuen zu liefern. Diese gefielen dem Papst ganz vorzüglich, daher Sansovino, von seinem Freund Giacomo Salviati geführt, die Ehre hatte dem Pontifex die Füsse zu küssen, der ihn mit der grössten Güte empfing und ihn zugleich beauftragte einen Entwurf zur Façade von San Lorenzo, Florenz, zu liefern. Seine Heiligkeit war mit der Arbeit höchst zufrieden, aber Michelangelo, der als Mitbewerber um die Leitung dieser Baute in die Schranken treten sollte, wusste es so listig anzufangen, dass er den Sansovino um die Frucht seiner Bemühungen brachte, denn Michelangelo, wie Vasari versichert, "war entschlossen alles für sich selbst zu behalten." Doch liess Giacomo sich dadurch nicht entmuthigen, sondern arbeitete in Rom als Architekt und Bildhauer, und war so glücklich, in einem Wettstreit um die Baute der Kirche San Giovanni der Florentiner, über Rafael, Antonio da Sangallo, und Balthazar Peruzzi, den Sieg davon zu tragen. Während er den Beginn der Arbeiten leitete fiel, er vom Gerüste und wurde so schwer verletzt, dass er die Stadt verliess. Aus

verschiedenen Ursachen wurde der Bau eingestellt, bis Giacompo später, unter Papst Clement, wieder zurückkehrte und die Fortsetzung des Werkes unternahm. Von dieser Zeit an war er in jedem wichtigen Werke zu Rom theilhaftig, bis er diese Stadt, nach Einnahme und Plünderung derselben durch die Franzosen am 6<sup>ten</sup> Mai, 1527, gänzlich verliess.

Giacopo flüchtete sich nach Venedig mit der Absicht sich nach Frankreich zu begeben, wo der König ihm Beschäftigung angetragen hatte. Doch bewog ihn der Doge, Andrea Gritti, zu bleiben um die Restauration der Kuppeln von S. Marco zu unternehmen. Diese Arbeit vollendete er zur allgemeinen Zufriedenheit und erhielt, als Anerkennung seines Verdienstes, den Posten eines Proto-Maestro der Republik, nebst einem Wohnhaus und einem Jahrgehalt. Er verwaltete sein Amt mit der grössten Umsicht und Emsigkeit, und es gelang ihm, mittelst mancher Verbesserungen und Veränderungen, die er in der Stadt bewerkstelligte, die Einkünfte des Staates zu vermehren. Zu seinen schönsten Werken—and man kann sagen zu den schönsten Werken der italienischen Kunst—gehören die alte Bibliothek, die Münze (Zecca), die Paläste Cornaro und Moro, die Loggia am Glockenthurm von S. Marco, die Kirche San Giorgio dei Greci, die Statuen der Riesentreppe, das Monument des Francesco Veniero, und die Bronzethüren der Sacristei. Seine Persönlichkeit wird von Vasari (herausg. v. Bohn, Band V., Seite 426) als höchst angenehm, verständig, liebenswürdig, muthig und thätig geschildert. Er wurde allgemein verehrt und hatte zahlreiche Schüler, unter denen, Tribolo und Solosmeo Danese, Cattaneo Girolamo von Ferrara, Jacopo Colonna von Venedig, Luca Lancia von Neapel, Bartolommeo Ammanati, Jacopo di Medici von Brescia, und Alessandro Vittoria von Trident, genannt zu werden verdienen. Er starb am 2<sup>ten</sup> November 1570, im Alter von drei und neunzig Jahren; “und obgleich seine Lebensjahre (wie Vasari sich ausdrückt) im gewöhnlichen Laufe der Natur zu Ende gingen, beklagte doch ganz Venedig seinen Verlust.” Dem günstigen Einfluss Sansovinos verdankt die venezianische Schule hauptsächlich ihre Berühmtheit in den Kunstarbeiten von Bronze.

Wenden wir uns nun von Italien nach Frankreich um den Faden der Nationalfortschritte in diesem Lande wieder aufzufassen, den die italienischen Künstler, welche ungefähr im Jahre 1530 in den Dienst Franz I. traten, und die sogenannte “Schule von Fontainebleau,” bildeten, eine Zeitlang unterbrochen hatten. Der einflussreichste Meister unter dieser Schaar war Primaticcio, dessen Zeichnungsweise auf dem Verhältniss-System des Michelangelo begründet, doch mit etwas verringerten Gliederungen und einer ziemlich manieristischen Grazie in geschlängelten Linien dargestellt war. Die der Schule von Fontainebleau eigenthümliche Anordnung und Auffassungsweise des Faltenwurfes übte einen ausserordentlichen Einfluss auf die heimischen Künstler aus, und zwar nicht nur in diesem besondern Fache, sondern in der Ornamentation im Allgemeinen. Die eigenthümlich geknitterten Falten der Gewänder, anstatt in der Richtung zu fliessen, wie sie, sich selbst überlassen, wohl natürlich fallen würden, waren in ihrer Anordnung nur darauf berechnet, die Lücken der Composition so gut als möglich auszufüllen. Diese Auffassungsweise führte eine allgemeine Leichtfertigkeit in der Behandlung ähnlicher Elemente herbei, und erzeugte jenen flatterhaften Styl der sich in all den Werken jener Meister darthut, die die herrschende Mode der Zeit nachahmten und befolgten. Unter den bedeutendsten dieser Künstler verdient der berühmte Jean Goujon, am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in Frankreich geboren, namhaft und besonders hervorgehoben zu werden. Seine vorzüglichsten Werke, die glücklicherweise grösstentheils noch gegenwärtig existiren, sind: die “Fontaine des Innocents” zu Paris (1550); die Gallerie im Saale “des Cent Suisses,” gegenwärtig “la Salle des Caryatides” genannt, welche auf vier kolossalen weiblichen Figuren ruht, die zu seinen besten Leistungen gerechnet werden; die berühmte Diane de Poitiers, “Diane Chasseresse” genannt, ein kleines und herrliches Flachrelief desselben Bildes; seine hölzernen Thüren an der Kirche St. Maclou zu Rouen; sein Schnitzwerk im Hofe des Louvre; und sein “Christ am Grabe” im Museum des Louvre. Goujon theilte den Enthusiasmus den die Entdeckung der Schriften des Vitruvius allenthalben hervorgerufen hatte, und schrieb einen Aufsatz darüber, der in der Uebersetzung des Vitruvius von Martin im

ITALIENISCHE ORNAMENTE.

Druck erschien. Unglücklicherweise wurde er während des Bartholomäus-Blutbades auf seinem Baugerüste am Louvre, in 1572, erschossen. Barthélemy Prieur, ein Künstler, der sich noch in einem höhern Grade als Jean Goujon den Geist der italienischen Schule von Fontainebleau eigen gemacht hatte, war nahe daran sein trauriges Geschick zu theilen, wurde aber durch den Schutz des Konstabels von Montmorency, dessen Bildsäule er zu errichten bestimmt war, vom Tode gerettet. Zu gleicher Zeit mit den zwei benannten Meistern lebte Jean Cousin, ein eifriger Nachfolger und Verehrer der Weise des Michelangelo. Er ist besonders wegen der von ihm ausgeführten Statue des Admirals Chabot berühmt, und auch wegen seiner Glasmalerei, deren wir schon im Cap. XVII., Erwähnung gethan haben. Unter den Künstlern jener Periode thut sich besonders Germain Pilon hervor. Er wurde zu Loué bei Mans geboren, und ward 1550 von seinem Vater nach Paris gesandt. Zu seinen frühesten Werken gehören die Statuen im Kloster von Soulesmes. Im Jahre 1557 wurde das von ihm vertertigte Denkmal zu Ehren des Guillaume Langei du Bellay in der Kathedrale zu Mans errichtet. Ungefähr zur selben Zeit vollendete er das Monument



Feld eines Plafonds nach einer Zeichnung von Le Pautre.

Heinrich's II., und das der Catherine de Medici, nach der Zeichnung des Philibert de Lorme, in der Kirche St. Denis bei Paris. Eine seiner besten Leistungen war das Monument zu Ehren des Kanzlers de Birague.

Seine herrliche und wohlbekannte Gruppe der "Drei Grazien," aus einem soliden Marmorblock gehauen, war ursprünglich bestimmt der Urne zur Stütze zu dienen, welche das Herz Heinrich's II. und das der Catherine de Medici enthielt, befindet sich aber jetzt im Louvre. Um den Lesern einen Begriff vom Ornamentationsstyl dieses Künstlers zu geben haben wir Tafel LXXVI., Fig. 9, die Basis dieses Monuments dargestellt. Die Statuen und Basreliefs am Monument Franz I. sind von Pilon und Pierre Bontemps. Die Werke Pilon's reichen nicht weiter als 1593, in welchem Jahre er, wie Kugler angiebt, gestorben sein soll.

Die überschlankte verlängerte Gliederung und die manieristisch gesuchte Grazie, die der Schule von

ITALIENISCHE ORNAMENTE.



Arabesk, gezeichnet von Baccio Pintelli für die Kirche Sant' Agostino, Rom.

Fontainebleau eigen waren, erreichten den höchsten Punkt der Uebertreibung von Seiten des Künstlers Francavilla, oder Pierre Francheville von Cambrai (geb. 1548), welcher den straff gezogenen Styl seines vieljährigen Lehrers Johann von Bologna in Frankreich einheimisch machte. Die Charakterzüge des in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts herrschenden Ornamentationsstyls, der den sogenannten Styl Louis XIV. herbeiführte, lassen sich nirgends deutlicher erkennen, als in den Gemächern der Marie de Medicis, im Palais de Luxembourg zu Paris, die ungefähr im Jahre 1620, ausgeschmückt wurden.

Dieser Behandlungsweise folgte der von Le Pautre, einem vielseitigen und fruchtbarem Künstler, eingeführte Styl, von welchem der nachstehende Holzschnitt ein Muster darstellt.

Von den *ausgehauenen* Ornamenten Italien's und Frankreich's wollen wir uns zu den *gemalten* Verzierungen wenden, welche, während der kurzen Epoche wo eine besondere Sorgfalt für die Erhaltung der Spuren alt-römischer polychromatischer Decorationen an den Tag gelegt wurde, einen hohen Grad der Vollkommenheit und der Schönheit erreicht hatten. Man muss dabei nicht ausser Acht lassen, dass der Unterschied zwischen den gemalten und den geschnitzten Arabesken der Alten sehr gross war. Die letztern wurden während der frühen Periode der Renaissance beinahe ganz vernachlässigt, während die erstern mit grossem Erfolg nachgeahmt wurden, wie man aus den in unsern Holzschnitten dargestellten Pfeilern, von Baccio Pintelli für die Kirche Sant' Agostino zu Rom gebildet, wohl ersehen kann.

Dem Studium der alten römischen und griechischen Sculpturen folgte die Untersuchung der antiken auf Marmor und Stein ausgeführten Decorationen, welche in Italien in so reichlichem Maasse vorhanden waren, und von denen die angestellten Nachgrabungen jeden Tag neue Muster ans Licht förderten. Diese bestanden aus vollständigen Resten oder auch zertrümmerten Bruchstücken von verzierten Vasen, Altären, Friesen, Pfeilern, Gruppen, einzelnen Figuren, Büsten und Köpfen in Medaillons oder auf architektonischem Grunde angebracht; aus Früchten, Blumen, Laubwerk, und Thierfiguren, untermischt mit Tafelchen von verschiedener Gestalt mit allegorischen Inschriften. Diese Gegenstände von auserlesener Schönheit boten sich zu jener Zeit den Künstlern, welche sich nach Rom begaben um dergleichen Ueberbleibsel zu copiren, in endloser Mannichfaltigkeit dar. Wenn hierauf



Arabesk, gezeichnet von Baccio Pintelli für die Kirche Sant' Agostino, Rom.

die frühen Künstler die daselbst entworfenen Skizzen auf moderne Arabesken in Anwendung brachten, so konnten sie nicht umhin ihrer Malerei gewissermassen das steif förmliche Gepräge aufzudrücken, welches den, ihren Zeichnungen zum Modell dienenden Sculpturen und andern materiellen Gegenständen nothwendig eigen sein musste.

Dieser Umstand erklärt den Unterschied, den man in den ersten Reproductionen der gemalten Decorationen des kaiserlichen Roms zwischen den Nachahmungen und den nachgeahmten Gegenständen bemerkt. Unter den Kunstforschern, die die Antiken mit besonderem Eifer studirten, that sich Pietro Perugino besonders hervor, der sich gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu diesem Zweck in Rom aufhielt, wo er eine so ausgezeichnete und vollständige Sammlung von Studien antiker Ornamente zusammenbrachte, dass er den Auftrag erhielt in seiner Vaterstadt die Wände der Börse, "Sala di Cambio," mit Fresken auszuschnücken, die den alten Styl und manche antike Gegenstände lebhaft darstellen sollten. Dieses prächtige Kunstwerk, denn als solches wurde es anerkannt, welches er in Perugia bald nach seiner Heimkehr aus Rom vollendete, beweist dass er in vollen Zügen an der classischen Quelle der antiken Kunst geschöpft hatte. Es stellt unstreitig die erste vollständige Reproduction der "Grotesken" der Alten dar, und ist überdies bemerkenswerth, erstens in so fern es den Anspruch Pietro's bestätigt als der erste Künstler betrachtet zu werden, der diesen anmuthigen Decorationsstyl mit Genauigkeit und im Grossen aufs neue entwickelte, und zweitens als das erste "Probestück" das nachher manchen ungeübten Händen zum Modell diente, bis es durch ihre unermüdelichen Bestrebungen zur grössten Vollkommenheit gebracht wurde.

Die vorzüglichsten Schüler des Perugino waren Rafael, zwischen sechzehn und siebzehn Jahr alt; Francesco Ubertini, besser bekannt unter dem Namen Bacchiacca, und Pinturicchio, deren Bemühungen wesentlich zur Ausbildung jener anmuthigen und launenhaften Ornamente beitrugen. Der Einfluss, den der Erfolg ihrer ersten jugendlichen Bemühungen in diesem Felde auf die künftige Laufbahn dieser drei Künstler ausübte, ist höchst merkwürdig, denn diesem ersten Erfolg verdankten Rafael und Pinturicchio die von Beiden zusammen ausgeführten Decorationsarbeiten in der berühmten Bibliothek zu Sienna. Ueberdies wurde Rafael dadurch veranlasst sich mit Eifer auf jene Studien zu verlegen, welche zur Composition seiner unnachahmlichen Arabesken in den Loggie des Vatican, &c. &c., führten; und Pinturicchio übernahm in der Folge die Ausschmückung der Decke des Chors von Sta. Maria del Popolo, und die der Gemächer des Borgia zu Rom. Bacchiacca seinerseits gewann diesem Styl so viel Gefallen ab, dass er sein ganzes Leben der Malerei von Thieren, Blumen, &c., in grotesker Behandlung widmete, so dass er endlich durch ganz Italien als der vollkommenste Meister dieses Styls berühmt wurde.

An frei fliessender und gediegener Zeichnung, an Harmonie des Colorits, an glänzendem Farbenauftrag, an richtigem Verhältniss der "pieni" und "vuoti," und an genauer Nachahmung der Malereien der alten Römer, stehen die in Frescomalerei ausgeführten Arabesken an der Decke der "Sala di Cambio," die ersten in ihrer Art, weit über alle auf ähnliche Art ausgeführten Werke, obwohl sie an zarter Durchführung und feiner Auffassung den nachherigen Leistungen des Giovanni da Udine und des Morto da Feltro kaum gleichgestellt werden können.

Während Rafael sich in Rom aufhielt, wurde er vom Papst Leo X. beauftragt einen Säulengang zu decoriren, der unter der Regierung des vorigen Papstes, Julius II., von Bramante, Schwiegervater des Rafael gebauet worden war.

Es wurde beschlossen, dass das Thema der Decorationen zwar von heiligem Charakter sein müsste, doch dass der Styl und die Durchführung mit den schönsten Resten alter Malereien, die bis zu jener Epoche zu Rom entdeckt worden waren, wetteifern sollten. Die Hauptzeichnungen wurden, wie es scheint, von Rafael selbst angefertigt, während die Details einer auserlesenen Schaar von Gehülfen überlassen wurde, die sich ihrer Arbeit unstreitig mit grösstem Eifer beflissen zu haben schienen. Unter ihren Händen, gelenkt und beseelt vom gediegenen Geschmack des grossen Urbinesers, gediehen die berühmten "Loggie," die von je her ein Gegenstand der Bewunderung aller Künstler gewesen sind. In der sorgfältig gewählten Sammlung

der Tafel LXXXVI. haben wir die vorzüglichsten in jenem Werke vorkommenden Motive der Ornamentation dargestellt.

Es wäre unrecht die bekannten Arbeiten der Alten mit den Arabesken der Loggie vergleichen zu wollen, indem diese letztern von den grössten Meistern der Zeit ausgeführt wurden und zugleich zur Verzierung eines der prächtigsten und bedeutendsten Gebäude dienten, die erstern aber einer minder ausgezeichneten Kunstperiode angehörten und, so weit die gegenwärtig vorhandenen Beispiele zeugen, bloss die Decorationen von Bauten bildeten die an königlicher Pracht dem Vatikan bedeutend nachstanden. Wenn es möglich wäre den verblichenen Glanz des Palastes der Cäsaren, oder des "Goldenen Hauses" Nero's wieder ins Leben zu rufen, dann dürfte der Vergleich wohl nicht unbillig erscheinen.

"In den alten Arabesken wurden die verschiedenen Theile, beinahe ohne Ausnahme, in einem verjüngten Masstabe erhalten, um der zu verzierenden Localität eine scheinbar bedeutendere Ausdehnung zu verleihen, überdies verkündet sich in denselben ein vorherrschendes ebenmässiges Verhältniss unter den verschiedenen Theilen. Da findet man nie den auffallenden Unterschied der Verhältnisse zwischen den verschiedenen Motiven, den man oft in den Arabesken Rafaels gewahr wird, wo die verschiedenen Bestandtheile zuweilen unmässig gross und zuweilen unmässig klein sind. Dabei wird noch der grosse Theil neben oder über den kleinen gesetzt, wodurch der Widerspruch nur um so emphatischer hervortritt, und das Ganze berührt doppelt unangenehm wegen des Mangels an Symmetrie sowohl als durch die Wahl der Decorationsmotive selbst. An der Seite der prächtigsten Arabesken die, in einem sehr kleinen Masstab, zierliche und winzige Combinationen von Blumen, Früchten, Thier—und Menschenfiguren, Ansichten von Tempeln, Landschaften, &c., darstellen, findet man Blumenkelche aus denen gedrehte Stiele, Blätter und Blüten entsprossen—die insgesamt, im Vergleich mit den daneben befindlichen eben beschriebenen Arabesken, von kolossalen Verhältnissen sind: wodurch nicht nur die zur Seite stehenden Decorationen beeinträchtigt, sondern das Imposante der ganzen baulichen Zeichnung aufgehoben wird. Endlich, wenn man die Gegenstände, im Bezug auf die Ideen welche ausgedrückt werden sollen, in Betracht zieht, und zugleich die Decorationen der Symbole und der Allegorien untersucht die dazu dienen diese Ideen sinnbildlich darzustellen, so kann man sich nicht verhehlen, dass die Werke der Alten, die von keiner andern Quelle als aus der Mythologie hergeleitet waren, hinsichtlich der Einheit der Idee, einen höchst günstigen Eindruck hervorbringen, im Vergleich mit der in den 'Loggie' so auffallend hervortretenden Vermischung von Gegenständen aus der Welt der Phantasie mit den Symbolen des Christenthums." Diese Bemerkungen entlehnten wir dem tief sinnigen Nachforscher der alten Polychromie, Herrn Hittorff, und man kann nicht umhin die Richtigkeit derselben anzuerkennen. Doch, obwohl man dergleichen Fehler im *ensemble* wohl rügen darf, muss man andererseits die unvergleichliche Grazie der Details nicht ausser Acht lassen, die sich in der Ausführung Rafaels und seiner Schüler kund giebt. "Wenn man sich vom Vatican nach der Villa Madama begiebt, findet man, gleich beim Eintritt in die Hallen, dass die Abtheilungen daselbst minder verwirrend in ihrem Gesamteffect wirken. Man bemerkt in den Hauptverzierungen ein besser abgemessenes Verhältniss und eine grössere Symmetrie. Die prächtigen Decken, trotz der Mannichfaltigkeit der Ornamente, üben einen besänftigenden und angenehmen Einfluss aufs Gemüth aus. Hier sind alle die vorzüglichsten Gegenstände den Scenen der alten Mythologie entnommen, daher sich auch eine mehr im Geiste der alten aufgefasste Einheit darin verkündet. Wenn wir die allgemeine Meinung als gegründet annehmen, dass diese herrliche Arbeit ein zweites von Rafael im Geiste des Loggie entworfenes Werk sei, dessen Ausführung aber gänzlich dem Giulio Romano und dem Giovanni da Udine angehört, so kommen wir zum Schlusse, dass die Lieblingsschüler des unvergleichlichen Meisters so glücklich waren jene Vergehen gegen den guten Geschmack zu vermeiden, welche Rafael selbst, sowohl als seine Zeitgenossen, in erstern Werke unfehlbar bemerkt haben muss, ungeachtet der günstigen Aufnahme die demselben einstimmig vom Publikum, von den Hofleuten und selbst von der Kunstwelt zu Theil wurde." Im Gegensatz zu den Arabesken des Vatikans, die meistens auf weissem Grund stehen, sind die des genannten reizenden Land-

#### ITALIENISCHE ORNAMENTE.

hauses grösstentheils auf verschieden colorirtem Grunde ausgeführt — eine Weise für welche Giulio Romano eine grössere Vorliebe zeigte als Rafael und Giovanni da Udine.

Die Villa selbst wurde von Romano und seinem Gehülfen für den Cardinal Giulio di Medici, nachherigen Papst Clement VII. gebaut, der erste Entwurf aber wurde von Rafael geliefert. Das Werk war noch nicht vollendet als es zum Theil vom Cardinal Pompeo Colonna zerstört wurde, aus Rache gegen Clement VII., der in der Campagna von Rom vierzehn Schlösser des Cardinals niedergebrannt hatte. Gegenwärtig kommt diese Villa täglich ihrem gänzlichen Verfall näher, aber die drei grossartigen Bögen, die noch stehen, sind allein hinlänglich zu beweisen, dass der Entwurf dem Genie Rafaels würdig entsprach. Dass der Entwurf wirklich von ihm herrührte, unterliegt keinem Zweifel und ist aus einem Briefe von Castiglione an Francesco Maria, Herzog von Urbino, so wie aus einigen Zeichnungen welche, sowohl als der genannte Brief, noch gegenwärtig vorhanden sind, aufs klarste bewiesen.



Detail eines Theiles der Stuck-Decke im Palaste Mattei di Giove, Rom, von Carlo Maderno.

Als im Jahre 1537 die Güter der Medicis confiscirt worden waren, wurde diese Villa von Margarethe, Tochter Karl's V. und Wittve des Herzogs Alexander di Medici käuflich erstanden, und nahm, nach dem Titel dieser Fürstin, den Namen Villa Madama an. Das Gebäude wurde zum Theil restaurirt aber nie ganz vollendet, doch bewohnte es Margarethe zur Zeit ihrer Vermählung mit Ottavio Farnese. Die Krone von Neapel kam später, in Folge einer Heirathsverbindung, in den Besitz dieser Villa und aller andern Güter der Farnese.

Die Schüler und Nachfolger Rafael's verfertigten eine solche Menge von Arabesken-Verzierungen, und zwar meistens mit so vollkommener Gewandtheit, dass es schwer zu ermitteln wäre, welchen unter ihnen wir die herrlichen Arabesken verdanken, die noch gegenwärtig viele der Paläste und Landhäuser in der Nähe von Rom schmücken. Der unzeitige Tod Rafaels zerriss das Band, welches die um ihn her versammelte Schaar während seines Lebens geknüpft hatte, und die Künstler, die mit so glücklichem Erfolg unter ihm gearbeitet hatten, zerstreuten sich nach allen Richtungen hin, und trugen nach den verschiedenen Theilen Italiens die Erfahrung und die Kenntnisse mit sich, die sie in den grossen Unternehmungen ihres Meisters gesammelt hatten. Auf diese Weise verbreiteten sich die Elemente der gemalten Arabesken-Decorationen in vollen Strömen durchs Land. Im Verhältniss aber als die Künstler, welche die spätern Werke unternahmen, sich weiter vom classischen Einfluss Roms entfernten, wurde auch ihr Styl minder malerisch und

minder rein-decorativ, und im siebzehnten Jahrhundert verlor sich die Auffassungsweise der Arabesken ganz in dem Streben nach jenen verblühten Decorationsweisen, die mit den übertriebenen Ideen architektonischer Pracht übereinstimmten, welche die Jesuiten nährten und zu verbreiten suchten. In den Tagen Bertinis, und noch später zur Zeit des Borromini, schwelgte der *Stuccatore* triumphirend in Schnörkeln aller Art, während es dem decorativen Maler höchstens vergönnt war die perspectivischen Schalkhaftigkeiten des Padre Pozzo und seiner Schule, im beschränkten Raum zwischen den flatternden Flügeln und an dem Faltenwurf der Engel anzubringen, die von den gewölbten Decken und Kuppeln in der Luft herabbingen.

Ehe wir vom Gegenstand der Arabesken gänzlich scheidend, dürfte es rathsam sein auf einige Anomalien in den verschiedenen Localansichten derselben hinzuweisen. Es lässt sich wohl annehmen, dass der Einfluss der alten Reste auf den Localstyl jener Ortschaften am deutlichsten wirkte wo diese Ueberbleibsel sich am häufigsten vorfanden. Daher die Schule der Arabesken zu Rom der Antike viel näher steht als in Mantua, Pavia und Genua, wo sich besondere Typen und Einwirkungen kund thun. So kann man zum Beispiel das zu Mantua herrschende Ornamentationssystem in zwei verschiedene Schulen abtheilen, nämlich in die Schule der Natur und in die der kraftvollen, beinahe an Caricatur grenzenden conventionellen Auffassung, die als ein Widerschein des beliebten römischen Heidenthums, von Giulio Romano eingeführt worden war. Im verlassenen Palazzo Ducale verbleichen täglich mehr und mehr die anmuthvollen Fresken, von denen wir Tafeln LXXXVII. und LXXXVIII. zahlreiche Darstellungen gegeben haben, und die grösstentheils auf weissem Grund ausgeführt sind. Blumen, Blätter und Ranken winden sich um einem Centralstamm, wie in Fig. 7 und 9, Tafel LXXXVII., und in diesen Fällen schien der Künstler seine Eingebungen an der begeisternden Quelle der Natur geschöpft zu haben. In andern Beispielen aber, wie in Fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, derselben Tafel, äussert sich ein rein conventioneller Styl in welchem die Hand des Künstlers dem Spiel seiner wunderlichen Laune folgend, sich in Reihen von Schnörkeln und Krümmungen erging, die sich zwar unablässig wiederholen, doch nur selten einformig erscheinen, deren Hauptpunkte mittelst Blüthenkelche hervorgehoben werden, während die vorzüglichsten Hauptlinien derselben von parasitischem Schmarotzerlaub verziert und hier und da gebrochen werden.

In den Beispielen 1, 2, 4, 5, Tafel LXXXVIII., zeigt sich ein deutlicher Unterschied in den Decorationen eines und desselben Gebäudes. In diesen Fällen hat sich der Künstler noch weiter von der Natur entfernt, dabei aber auch eine noch malerischere Darstellungsweise an den Tag gelegt als in den frühern und reinern Mustern. Wir wollen keineswegs behaupten, dass es unmöglich sei den höchsten Ausdruck architektonischer Schönheit mittelst ganz conventionell aufgefasster Ornamente zu erlangen, nur müssen dergleichen Ornamente, wenn sie einen angenehmen Eindruck machen sollen, einfach und flach, im Bezug auf Licht, Schatten und Farbe, behandelt werden. Im selben Verhältniss als die Elemente eines Ornaments mehr oder weniger vom gewöhnlichen Ansehen der Natur abweichen, muss auch die Darstellung derselben verschieden sein. Daher die feinen Arabesken der Tafel LXXXVII., in welchen die Formen der in den Gärten und auf den Feldern wachsenden Pflanzen in freien Skizzen nachgebildet worden sind, einen gewissen Grad zarter Modellirung und zufälligen Effects rechtfertigen, der uns in den absolut conventionellen Beispielen der Tafel LXXXVIII., als ungerufen und kraftlos erscheint. In dem Gewühle von Linien, in den flatternden Bändern und in den undeutlichen juwelenartigen Formen der Fig. 5, so wie in den einformigen Masken und Narrenkappen, No. 1 (Tafel LXXX.), zeigt sich schon die Tendenz zur Caricatur, welche die Leistungen so sehr entstellt die das Genie des Romano mit so meisterhafter Gewalt, aber unglücklicherweise mit zu grosser Ueberschwänglichkeit, schuf. So lange die üppige Fülle seiner Fantasie durch den Umgang mit Künstlern von feinerem Geschmack im Zaum gehalten wurde, wie in der Villa Madama und in seinen andern römischen Werken, war wenig dagegen einzuwenden; als er aber später in Mantua zum "Gran Signore" wurde, da liess er sich vom Rausche seiner Eitelkeit überwältigen, und er mischte mit dem Schönen so manches das höchst lächerlich war.

Die Beispiele seiner Arabesken, die wir Tafel LXXXVIII. zusammengestellt haben, illustriren zugleich

#### ITALIENISCHE ORNAMENTE.

seine Fähigkeit und seine Schwäche als Ornamentist. Er kann sich der Erinnerungen der Antike nicht erwehren, ist aber zugleich viel zu selbstsüchtig um sich mit der sorgfältigen Reproduction derselben zu genügen, daher seine dem Alterthum entlehnten Motive unter seiner Behandlung ein gewisses unruhig bewegtes Ansehen annehmen, welches man in den Resten der classischen Antiquität nie antrifft. Die der Natur entnommenen Motive wurden ebenso übel von ihm behandelt, und es schien als ob er die Blumen pflückte, bloss um sie mit rauhem Griff zu erdrücken. Doch hat seine Phantasie etwas Kühnes, seine Behandlung einen freien Schwung und eine Sicherheit die ihm eine ehrenvolle Stelle im Tempel der Kunst versichern. Gleich dem "Van, dem es zwar an Grazie, nie aber an Witz fehlte," zeigt er sich besonders mangelhaft hinsichtlich des Geschmackes, dessen Richtung zu seiner Zeit von ihm, als einem der Hauptschiedsrichter, abhing. Dieser Mangel verkündet sich in manchen Ornamenten der Tafel LXXXIX., welche meistens dem Palaste del Te zu Mantua entnommen sind. So wird der Effect der im freien Schwung kühn ausgeführten Rankenverzierung, Fig. 2, gänzlich zerstört durch das lächerliche Aussehen der Figur aus welcher sie entspringt. In Fig. 3 scheint es als ob die Masken, die anmuthigen Formen welche sie umgeben, verböhen wollten; und in Fig. 4 ist die Natur ebenso übel behandelt als die Antike. Die Fig. 6 deutet auf eine wichtige Moral hin. Knechtisch, gerade da wo ein Ornament frei sein sollte, nämlich in der Anordnung der Hauptlinien; und frei, wo eine gewisse Unterwürfigkeit für einige allgemein angenommene Typen nicht mehr knechtisch genannt werden könnte, nämlich in den accessorischen Elementen, verräth



Typographisches Ornament aus einem der Werke der frühen pariser Presse.—(Stephans, griechisches Testament.)

diese seine laufende Rankenverzierung, welche einem der gewöhnlichsten Muster des Alterthums nachgebildet ist, zugleich Giulio's geringe Erfindungskraft und Mangel an Geschmack.

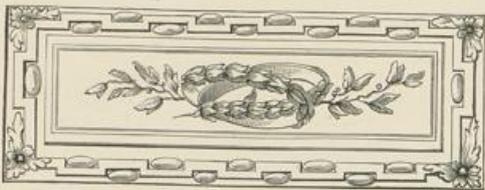
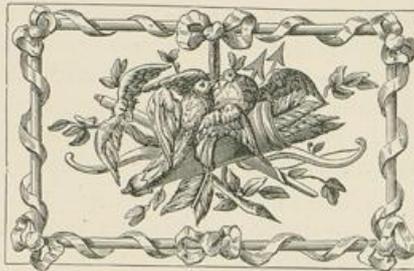
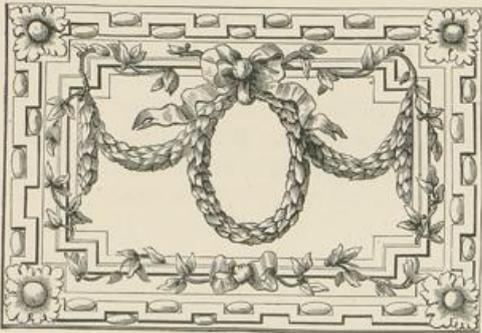
Derselbe eigenthümliche Einfluss, den gewisse Localumstände auf den Ornamentationsstyl ausüben, wie wir schon im Bezug auf die Arabesken bemerkt haben, äussert sich ebenso bestimmt in den vorzüglichsten typographischen und xylographischen Illustrationen der frühen Buchdrucker. In den Ornamenten, Fig. 4-7, 9-16, Tafel XC., zum Beispiel, der wir dem berühmten, im Jahr 1499 zu Venedig gedruckten "Ety-mologion Magnum" entnommen haben, beruhen die Formen der Verzierungen und die fast gleiche Vertheilung der "pieni" und "vuoti" auf dem Styl jener orientalischen und byzantinischen Bruchstücke, die zu Venedig besonders in reichlichem Maasse vorkommen. Manche der aldinischen Anfangsbuchstaben der letztgenannten Tafel dürften, ihrem Ansehen nach, von derselben Hand gestochen worden sein, welche die Motive der damascirten Metallarbeiten derselben Epoche ausgegraben hatte. Die toskanische Bibel von 1538 zeigt endlose Beispiele von conventionellen Behandlungen der Bildhauerarbeiten des Cinque-Cento Styles, die in den Kirchen von Florenz in reicher Fülle vorhanden sind. Ebenso verehrbar und beachtenswerth sind die Leistungen der pariser Presse.

Die Leistungen des Stephans (Fig. 29, aus dem berühmten griechischen Testament), die des Colinaeus, seines Schülers (Fig. 3), die des Macé Bonhomme, von Lyon, 1558, die des Theodore Ribel von Frankfurt, 1574, die des Jacques de Liesveldt von Antwerpen, 1544, und die des Jean Palier und des Regnault Chauldière aus Paris, liefern so manche anziehende und interessante Illustrationen der Verschiedenheit der Localtypen in den Verzierungs-Details eines halb-alterthümlichen Charakters.

### ITALIENISCHE ORNAMENTE.

Um wieder auf Italien und dessen geläuterten Styl zurückzukommen, und ehe wir den "ersten Ursachen" nachforschen, die zum Verfall der neuen Entwicklung der classischen Kunst führten, wollen wir einen oder zwei daselbst blühende Gewerbzweige flüchtig berühren, die man nicht ohne Ungerechtigkeit ganz unbeachtet lassen kann. Der vorzüglichste und anziehendste Zweig der Industrie war die venetianische Glasfabrikation, die nicht wenig dazu beitrug den Ruhm Venedig's weit und breit über die bewohnbare Welt zu verbreiten.

Nach der Eroberung Constantinopels von den Türken, im Jahre 1453, flohen die da ansässigen griechischen Handwerksleute nach Italien, und von diesen lernten die Glasfabrikanten Venedig's die Kunst ihre Erzeugnisse mit Farben, Vergoldung und Email auszuschmücken. Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts



Ornamente zu eingelegeten Arbeten, von Fay im Styl e Louis Seize.

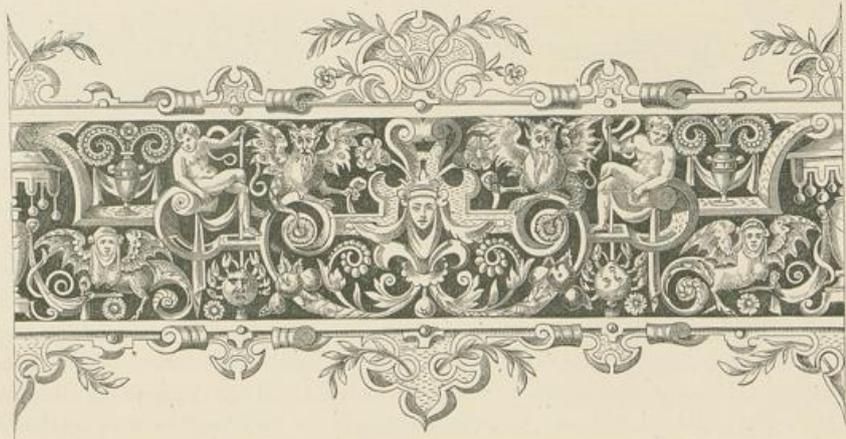
Felder von Fay im Style Louis Seize.

erfanden die Venetianer die Kunst, Fäden von colorirtem und undurchsichtigem weissem Glas (*latticino*) in die Substanz der von ihnen fabricirten Artikel einzuführen, welche einen ebenso schönen als dauerhaften Schmuck bildeten, der, seines leichten Wesens wegen, zur Verzierung zartgestalteter Gegenstände besonders geeignet war. Das Geheimniss dieses Verfahrens wurde vom Staate mit argwöhnischer Sorgfalt gehütet und die strengsten Strafen waren gegen die Arbeiter verhängt die das Geheimniss verrathen, oder ihr Handwerk in einem fremden Lande ausüben möchten. Andererseits räumte man den Meistern der Glashütten zu Murano grosse Privilegien ein, und auch die Arbeiter wurden über die Classe gewöhnlicher Handwerker gestellt. Im Jahre 1602 wurde zu Murano eine Denkmünze geprägt, die zum Zweck hatte, die Namen derjenigen zu verewigen, die die ersten Glashütten auf der Insel angelegt hatten. Diese Namen sind die folgenden: Muro, Leguso, Motta, Bigaglia, Miotti, Briati Gazzabin, Vistosi, und Ballarin. Zwei Hundert Jahre lang gelang es den Venetianern ihr schätzbares Verfahren geheim zu halten und den Glashandel in Europa zu monopolisiren; aber am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts fing der Geschmack für schweres geschnittenes und geschliffenes Glas sich geltend zu machen an, und der Handel desselben verbreitete sich über Böhmen, Frankreich und England.

Zu jener Zeit wurden zahlreiche und höchst prachtvolle Arbeiten in edeln Metallen ausgeführt, von denen jedoch viele, zur Zeit der Plünderung Rom's, in Italien eingeschmolzen wurden, und ebenfalls in

#### ITALIENISCHE ORNAMENTE.

Frankreich, um das Lösegeld für Franz I. zu bezahlen; der grössere Theil aber ist wahrscheinlich in späterer Zeit umgearbeitet worden. Doch befinden sich im Cabinet des Grossherzogs von Toskana und im Louvre zu Paris, schöne Sammlungen von emailirten und mit Juwelen besetzten Schalen, Bechern und andern Gegenständen, die von der Geschicklichkeit und dem Geschmack der Goldschmiede und Juweliere des sechzehnten Jahrhunderts hinlängliches Zeugniß ablegen. Eines der reichsten zu jener Zeit gebräuchlichen Kleinodien war die sogenannte "enseigne," eine Art Medaille die die Edelleute gewöhnlich am Hute und die Damen im Kopfputz zu tragen pflegten. Die zu jener Zeit herrschende Sitte bei allen wichtigen Gelegenheiten Geschenke zu machen, gab den Juwelieren beider Länder beständig Beschäftigung, die in der Nähe der Höfe, selbst in den stürmischsten Zeiten keine Unterbrechung erlitt. Als die Verträge zu Château Cambresis Italien den Frieden wieder schenkten, und die Thronbesteigung Heinrich's IV. in Frankreich den Kriegen daselbst ein Ende machte, fanden die Goldschmiede einen noch grössern Absatz für ihre Arbeiten: Etwas später bahnte die Prachtliebe der Cardinäle Richelieu und Mazarin den Weg zum kommenden Zeitalter Ludwigs des Grossen, auf dessen Befehl zahlreiche und prächtige Kunstwerke von dem pariser Goldschmiede Claude Ballin, welcher zugleich mit Labarre, Vincent Petit, Julian Desfontaines und manchen andern Künstlern im Louvre arbeitete, ausgeführt worden sind. Unter den Gegenständen die zu jener Epoche den Scharfsinn der Goldschmiede vielfach in Anspruch nahmen, war die von den Edelleuten allgemein getragene "aigrette." Von dieser Zeit an gerieth der Styl der französischen Juwelenarbeiten in Verfall, während die Werke in Bronze und Messing sich durch gediegene und vollkommene Arbeit auszeichneten, und die ciselirten Werke in Messing, die der berühmte Gouthier zur Zeit Ludwigs XVI. ausführte, waren über alles Lob erhaben. Wir geben zwei sehr hübsche gravirte Beispiele dieser Art pariser Arbeit. Die straffe Gespanntheit und die Kleinlichkeit dieser Art Ornamente wurde durch die fehlerfreie gediegene Ausführung derselben wieder vergütet.



Arabesken von Theodore de Bry, einem der "Kleinmeister."

Die Entwicklung und die Popularität der Kunst der Goldarbeiter blieb nicht ohne Einfluss auf die Zeichenkunst im Allgemeinen, indem die Goldschmiede bei den fähigsten Zeichnern und Graveuren ihre Zeichnungen und Muster machen liessen, die aber nachher auch als Decorationen zu ganz verschiedenen Arbeiten verwendet wurden. Dies war in Deutschland, und ganz besonders in Sachsen der Fall, wo die Kurfürsten zahlreiche Arbeiten ausführen liessen, in welchen ein Gemisch von Renaissance und verdorbenen italienischen Stylarten vorherrschte, die aus Nestelverzierungen, Bandwerk, Zierrahmen, und verwickelten Complicationen architektonischer Glieder bestanden. Der hier eingeschaltete Kupferstich einer Decoration

von Theodore de Bry dient als eine gar nicht üble Illustration der eigenthümlichen Weise auf welche die verschiedenen, zum Emailliren im Style Cellini's eigens angepassten Motive zusammengestellt wurden, um die zu jener Zeit üblichen Grotesken zu erzeugen. Dergleichen Solecismen finden sich keineswegs nur in den Werken des Theodore de Bry, denn die radirten Kupferstiche von Etienne de Laulne, Gilles l'Egaré, und andern französischen Künstlern offenbaren denselben Charakterzug.

Die deutschen und französischen Graveure und Musterzeichner lieferten auch häufig Modelle zu den damascirten Arbeiten die in Deutschland, Frankreich und Italien so allgemein beliebt waren.

Wenn man bedenkt, dass die Kreuzfahrer morgenländische Waffen zu Damascus kauften und oft gediegene Arbeiten dieser Gattung, wie zum Beispiel die "Vase de Vincennes," nach Europa brachten, so begreift man kaum wie es kam, dass kein Versuch gemacht wurde dergleichen Arbeiten nachzuahmen, bis etwa in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, wo man anfang die zu jener Zeit in Italien adoptirte Plattenrüstung mit damascirter Arbeit zu schmücken. Wahrscheinlich gelangte diese Kunst aus dem Oriente zuerst nach den grossen Handelsstädten Venedig, Pisa und Genua, und wurde nachher, anstatt der theilweisen Vergoldung, als eine bleibendere Verzierung der Waffenrüstungen allgemein angenommen, besonders in der Stadt Mailand, welche zu jener Epoche dieselbe Stelle in Europa einnahm, die Damascus im Morgenland behauptet hatte, als der grösste Stapelort der besten Waffen und Rüstungen. Doch wurde die damascener Arbeit zuerst ausschliesslich zur Verzierung der Waffen gebraucht, so dass die italienischen Schriftsteller sie immer nur unter dem Namen "lavoro all' azzimina" bezeichneten. Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts fing diese Kunst an sich ausserhalb Italiens zu verbreiten, indem die französischen und spanischen Kunstarbeiter sie wahrscheinlich von den reisenden Künstlern erlernten, welche die Könige jener Zeit, aus Liebe zur Kunst oder vielleicht nur aus Eitelkeit, an ihren Höfen unterhielten. Das schönste Beispiel damascirter Arbeit ist wohl die Rüstung Franz I., im Cabinet des Médailles zu Paris. Diese Rüstung, sowohl als der der Königin von England angehörige Schild zu Windsor, wird dem berühmten Cellini zugeschrieben; wenn man aber diese Stücke mit andern Werken vergleicht, von denen man bestimmt weiss, dass sie von ihm sind, so findet man, dass die Zeichnungen der Figuren vielmehr die Arbeit eines Augsburger Künstlers verrathen, als den kühnen Styl welchen Cellini sich aus den Werken Michelangelo's angeeignet hatte.

Vom genannten Zeitpunkt bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts wurde eine grosse Menge damascirter Waffen verfertigt, von denen zahlreiche und herrliche Beispiele im Louvre, im Cabinet des Médailles und im Musée d'Artillerie aufbewahrt werden. Unter den Künstlern, die wegen ihrer damascirten Arbeiten und als Waffenschmiede besonders ausgezeichnet waren, nennen wir Michelangelo, Negrolì, Piccinini und Cursinet.

In England wurde diese Kunst nur sehr wenig ausgeübt, und anstatt der damascirten Arbeit gebrauchte man theilweise Vergoldung, gravirte Verzierungen, schwarze oder rothbraune Politur. Die wenigen Beispiele dieser Art Arbeiten die sich in Grossbritannien befinden, wurden vom Auslande eingeführt oder in Schlachten erobert, wie z. B. die prächtigen Rüstungen die der Graf von Pembroke nach der Schlacht von St. Quentin nach England brachte.

Im Vorbergehenden haben wir mit Wohlgefallen darauf hingewiesen, wie die französische Ornamentationskunst, mittelst der Nachahmung italienischer Vorbilder, im sechzehnten Jahrhundert sich aufs neue entwickelte; jetzt aber ist es unsere Pflicht den höchst schädlichen Einfluss darzuthun, den das Befolgen derselben Modelle im siebzehnten Jahrhundert ausübte. Es unterliegt keinem Zweifel, dass zwei begabte, aber zu hoch geschätzte italienische Künstler, die während ihrer Lebenszeit von ihren Zeitgenossen auf den Gipfel des Ruhmes gestellt wurden, der französischen Kunst den grössten Schaden zugefügt haben. Diese zwei Künstler waren Lorenzo Bernini und Francesco Borromini. Der erst genannte, geboren 1589, war der Sohn eines florentinischen Bildhauers. Er verrieth frühzeitig ungemein grosse Anlagen zur Sculptur, und fand schon im Jünglingsalter beständige Beschäftigung als Bildhauer und als Architekt. Er wohnte

#### ITALIENISCHE ORNAMENTE.

beinahe ausschliesslich in Rom, und entwarf daselbst den Brunnen Barcaccia, Piazza di Spagna, den berühmten Triton, Piazza Barberini, und die grossen Brunnen der Piazza Navona; das Collegium da Propaganda Fide; die grosse Halle und Façade des Palastes Barberini, der Strada Felice gegenüber; einen Glockenthurm der Peterskirche (der nachher niedergezogen wurde); den Palast Ludovico, Monte Citorio; die berühmte Piazza di S. Pietro; die grosse Treppe die von S. Pietro nach dem Vatikan führt, und manche andere Werke. Könige und Fürsten bemühten sich, wo möglich, Büsten von Bernini zu erlangen, und selbst Ludwig XIV., der es nicht gewöhnt war abschlägige Antworten zu erhalten und noch viel weniger den Bittsteller zu machen, sah sich genöthigt, dringende Gesuche an den Papst und an Bernini selbst zu schreiben, um den letztern, der damals acht und sechzig Jahre alt war, zu einem Besuch nach Paris zu bewegen. Während seines Aufenthalts in der Hauptstadt Frankreichs erhielt Bertini, obgleich er nur sehr wenig arbeitete, fünf Louis'd'or des Tags, und ein Geschenk von fünfzig Tausend Kronenthalern bei seiner Abreise, nebst einem Jahrgehalt von zwei Tausend Kronenthalern für sich, und einen von fünf Hundert Kronenthalern für seine Söhne die ihn begleitet hatten. Bei seiner Rückkehr nach Rom verfertigte



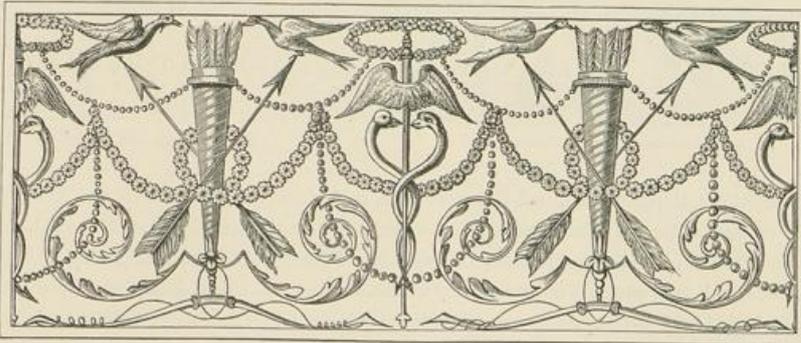
Verzierungs-Composition nach einer Zeichnung von Le Pautre.

er zu Ehren des Königs Ludwig eine Reiterstatue, die sich gegenwärtig zu Versailles befindet. Er hat viele Werke im Fache der Architektur, der Sculptur und in Bronze geliefert, besass aber auch bedeutende Anlagen zu mechanischen Arbeiten und soll überdies nicht weniger als fünf Hundert Gemälde in den Häusern Barberini und Chigi angefertigt haben. Er starb im Jahre 1680.

Francesco Borromini wurde im Jahre 1599 bei Como geboren. Er trat ganz jung bei Carlo Maderno in die Lehre und wurde bald ein ausgezeichneter Bildhauer und Architekt. Beim Tode seines Meisters

#### ITALIENISCHE ORNAMENTE.

Maderno wurde er an seiner Stelle zur Ausführung der Bauten an der Peterskirche ernannt, und zwar unter der Leitung des Bernini, mit dem er doch bald zerfiel. Seine lebhaftere Phantasie und seine ausserordentliche Fertigkeit im Zeichnen, verschafften ihm mehr als genügende Beschäftigung. In seiner ausschweifenden Launenhaftigkeit trieb er die barocke Uebertriebenheit Berninis bis zur Caricatur. Bis zu seinem Tode, in 1667, arbeitete er beständig darauf hin, alle anerkannten Principien der Ordnung und der Symmetrie umzustossen; und doch glückte es ihm dabei, nicht nur sich zu bereichern sondern die Bewunderung der modischen Welt seiner Zeit im höchsten Grade zu erregen. Alle die Anomalien, welche seine Zeichnungen charakterisirten: unverhältnissmässige Gliederungen, abgebrochene, contrastirende und einspringende Curven, unterbrochene, krumme Linien und Flächen und andere Ausartungen dieser Gattung wurden in ganz Europa zur Tagesmode. In Frankreich besonders verbreitete sich dieses fieberhafte Streben mit reissender Schnelligkeit, und an die Stelle der seltsamen aber malerischen Formen, die sich in den Kupferstichen des Du Cerceau, 1576, darthun, setzte der populäre Geschmack die minder einfachen, aber auch weniger angenehmen Zeichnungen die in den Werken Marots, 1727, und Mariettes, 1726-7, vorkommen. Borromini's Werke die in 1725 erschienen, un die Bibiena's, die nicht viel geläuterter waren, und in 1740 herausgegeben wurden, fanden einen sehr grossen Absatz, und trugen dazu bei, den Geschmack für leichtfliessende und reiche Arbeit zu verbreiten, zum Nachtheil des Einfachen und Schönen. Doch lieferten manche französische Künstler zur Zeit Ludwig's XIV. und Ludwig's XV., dieses störenden Einflusses ungeachtet, und bei all ihrer barocken Ausschweifung, viele prächtige Decorationswerke, in denen sich ein Gefühl der launenhaften Schönheit der Linien äusserte, das nur selten übertroffen worden ist. Dieses zeigt sich besonders in den Zeichnungen von Le Pautre (zur Zeit Ludwig's XIV.), wie auch in mehreren innern Decorationen, die in den von Blondel herausgegebenen Werken (unter der Regierung Ludwig's XV.) zu finden sind.



Fries-Ornament, Louis Seize, von Fay.

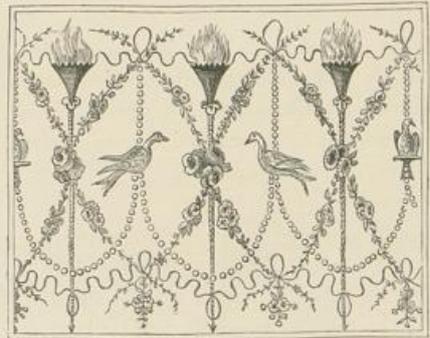
De Neufforge aber kann als der Ceremonienmeister an diesem Hofe der Schwelgerei betrachtet werden, und den Albernheiten, die in den 900 Tafeln seines grossen Werks der Ornamente enthalten sind, fehlt es nicht an graziöser Anmuth. Es wäre unmöglich alle die fähigen Decorateurs, Zeichner und Graveure anzuführen die unter dem "Grand Monarque" und am glänzenden Hofe seines Nachfolgers wohlbezahlte und beständige Beschäftigung fanden; doch können wir "den Jean Berain nicht mit Stillschweigen übergehen. Er bekleidete das Amt eines "Dessinateur des Menus-Plaisirs du Roi" (Ludwig XIV.) und ihm verdankt man die herrlichen Zeichnungen, die den Namen Buhl berühmt machen werden, so lange der Geschmack für schöne Möbeln sich erhalten wird. Er hatte bedeutenden Antheil an der Decoration der Gallerie d'Apollon im Louvre und der Staatsgemächer der Tuilerien, wie dies aus einem in 1710 erschienenen Werk erhellt. Ausserdem gravirten Daigremont, Scotin und andere Künstler eine bedeutende

#### ITALIENISCHE ORNAMENTE.

Sammlung seiner trefflichen schäkerhaften Zeichnungen. Bei der Thronbesteigung Ludwig's XV., in 1715, wurde der Kunststyl noch in einem höhern Grad "rococo" und "barock" als er es unter der frühern Regierung gewesen war. Ungeachtet des Talentes der Künstler und trotz der schönen Beispiele, die man in den Werken Soufflots fand, wurden die verdrehten und belaubten Schnörkel und Schnecken, welche vorher im Gebrauch gewesen waren, zu "rocaille" und Grottenarbeiten, und arteten endlich in die Excentricitäten der "Chinoiserie" aus. Doch erholte sich der Ornamentationsstyl unter Ludwig XVI. von diesem Zustande der Entkräftung. Die Ornamente wurden wieder elegant, obgleich linearmässig, und glichen denen die Robert Adams in England, besonders in seinen Bauten im Adelphi, in Anwendung brachte. Kurze Zeit vor der Revolution übte das Genie dreier fähigen Männer einen sehr wohlthätigen Einfluss auf die industrielle Zeichnungskunst aus: nämlich Reisner, Ebenist, berühmt wegen seiner gediegenen eingelegten Arbeiten; Gouthier, Kupfer-Ciselerer der Marie Antoinette; und Demontreuil, Holzbildner der königlichen Familie. Während der Revolution war alles in Chaos aufgelöst, woraus jedoch eine neue Ordnung sich entwickelte, die auf ewig die "Colifichets" der Monarchie abschwur und dem streng republikanischen Ernst huldigte, wie er sich in den Werken des David darstellte. Als aber die Republik wieder dem Kaiserthum wich, ging auch die Mode von der republikanischen strengen Nüchternheit zum prächtigen kaiserlichen Glanz über. Napoleon I. gab den besten



Feld zur eingelegten Arbeit Reisners, von Fay.



Fries-Styl, Louis Seize, von Fay.

Künstlern reichliche Beschäftigung, und der anmuthige, gelehrte, zugleich aber steife und kalte "Style de l'Empire" erlangte unter den talentreichen Händen der Künstler Percier, Fontaine, Normand, Fragonard, Prudhon und Cavelier, die höchste Stufe der Vollendung. Während der Restauration ging die Antike ganz aus der Mode und liess wieder Verwirrung hinter sich. Doch die hohen Fähigkeiten die dem Lande eigenthümlich sind und welche durch zweckmässig angelegte und reichlich unterstützte Lehranstalten schnell entwickelt wurden, gaben dem öffentlichen Interesse bald einen neuen Aufschwung, und es entstand ein neuer Enthusiasmus und Wetteifer der etwas Archäologisches an sich hatte. Man beschäftigte sich sorgfältig mit den Monumenten des Alterthums und der Renaissance, die man aufsuchte, restaurirte und auf allen Seiten nachahmte. Aus diesem Bestreben und den damit verbundenen Studien entwickelten sich im Lande gar bald Stylarten, die zwar das Gepräge ihres eklektischen Wesens an sich trugen, aber doch der Originalität ganz nahe kamen.

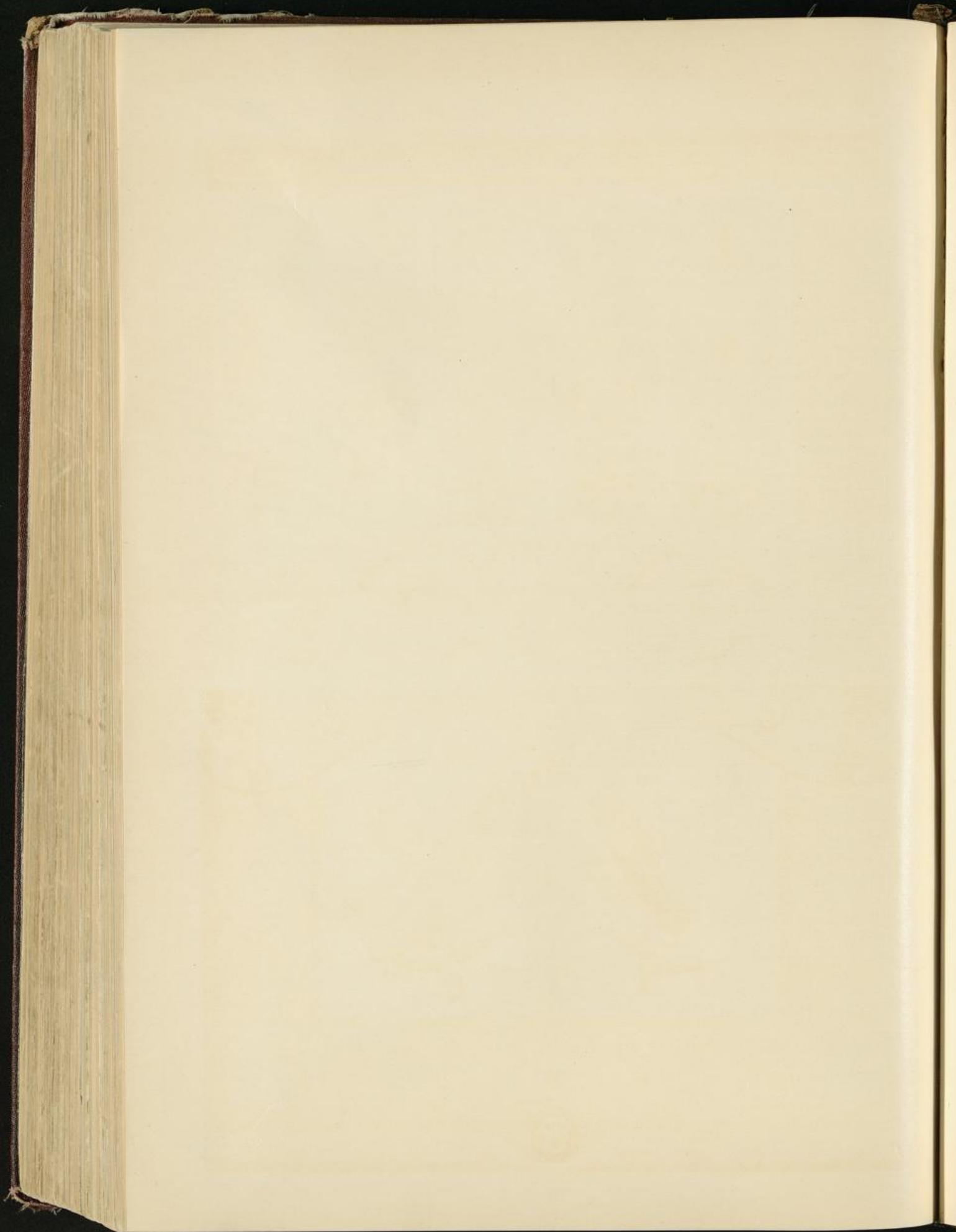
Frankreich steht für jetzt unlängbar ohne Nebenbuhler im Felde der Ornamente aller Art, hinsichtlich der Vertheilung sowohl als im Bezug auf die Durchführung derselben; doch macht seit einiger Zeit die Kunst in England so schnelle vielversprechende Fortschritte, das wir zur Hoffnung berechtigt sind, es möge vielleicht einem künftigen Historiker schon in einigen Jahren vergönnt sein, die zwei alliirten Völker, wie billig, auf gleichen Fuss setzen zu dürfen.

M. DIGBY WYATT.

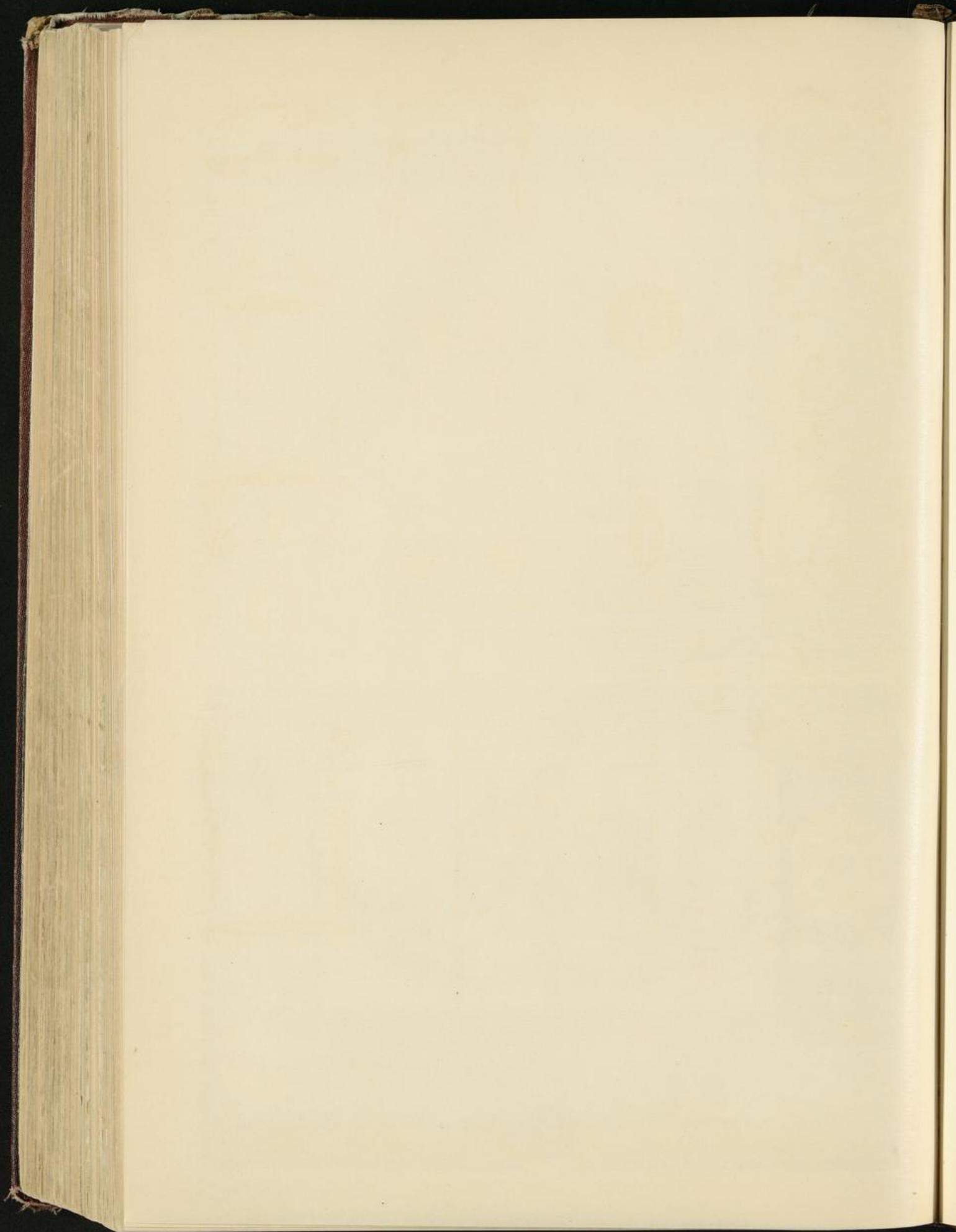
FOLGENDE BUECHER SIND ZU UNSERN LITTERARISCHEN UND MALERISCHEN  
ILLUSTRATIONEN BENUTZT WORDEN.

- ADAMS (E.) *The Polychromatic Ornament of Italy*. In Quarto, London.
- ALBERTI (L. B.) *De Re Aedificatoria Opus*. Florent. 1485, in Folio.
- ALBERTOLLI, *Ornamenti diversi inventati, &c., da*. Milan. In Folio.
- D'ANDROUZE DU CERCEAU. *Livre d'Architecture*. Paris, 1559, in Folio.
- D'AVILER, *Cours d'Architecture, par*. Paris, 1756, in Quarto.
- BIBIENA, *Architettura di*. Augusta, 1740, in Folio.
- BOBROMINI (F.) *Opus Architectonicum*. Roma, 1725, in Folio.
- CLOCHAR (P.), *Monuments et Tombeaux mesurés et dessinés en Italie, par. 40 Plans et Vues des Monuments les plus remarquables de l'Italie*. Paris, 1815.
- DEDAUX. *Chambre de Marie de Médicis au Palais du Luxembourg; ou Recueil d'Arabesques, Peintures, et Ornaments qui la décorent*. In Folio, Paris, 1838.
- DIEDO E ZANOTTO. *Sepulchral Monuments of Venice. I Monumenti cospicui di Venezia, illustrati dal Cav. Antonio Diedo e da Francesco Zanotto*. In Folio, Mailand, 1839.
- DOFFELMAYR (J. G.) *Mathematicians and Artists of Nuremberg, &c. Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, &c.* In Folio, Nürnberg, 1730.
- GOZZINI (V.) *Monuments Sépulcraux de la Toscane, dessinés par Vincent Gozzini, et gravés par Jérôme Scotti. Nouvelle Edition, augmentée de vingt-neuf planches, avec leur Descriptions*. In Quarto, Florenz, 1821.
- GRUNER (L.) *Description of the Plates of Fresco Decorations and Stuccoes of Churches and Palaces in Italy during the Fifteenth and Sixteenth Centuries. With an Essay by J. J. Hitlorff, on the Arabesques of the Ancients compared with those of Raffaele and his School. New edition, largely augmented by numerous plates, plain and coloured*. In Quarto, London, 1854.
- *Fresco Decorations and Stuccoes of Churches and Palaces in Italy during the Fifteenth and Sixteenth Centuries, with descriptions by Lewis Gruner, K.A. New edition, augmented by numerous plates, plain and coloured*. In Folio, London, 1854.
- *Specimens of Ornamental Art selected from the best models of the Classical Epochs. Illustrated by 80 plates, with descriptive text, by Emil Braun*. In Folio, London, 1850.
- MAGAZZARI (G.) *The most select Ornaments of Bologna. Raccolta de' piu scelti Ornati sparsi per la Città di Bologna, disegnati ed incisi da Giovanni Magazzari*. In Querquarto, Bologna, 1827.
- DE NEUFFORGE, *Recueil élémentaire d'Architecture, par*. Paris (1757). 8 Bde. in Folio.
- PAIN'S *British Palladio*. London, 1797, in Folio.
- PALLADIO, *Architettura di*. Venet. 1570, in Folio.
- PASSAVANT (J. D.) *Rafaël von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. In zwei Theilen mit vierzehn Abbildungen*. 2 Bde. in Svo. 1 Bd. in Folio, Leipzig, 1839.
- PERGIER ET FONTAINE, *Recueil de Décorations intérieures, par*. Paris, 1812, in Folio.
- PERRAULT, *Ordonnance des cinq espèces de Colonnes, selon les Anciens, par*. Paris, 1683, in Folio.
- PHILIBERT DE LORME, *Œuvres d'Architecture de*. Paris, 1626, in Folio.
- PIRANESI (FR.) *Différentes Manières d'orner les Cheminées, &c., par*. Rome, 1768, in Folio, und andere Werke.
- PONCE (N.) *Description des Bains de Tite*. 40 Tafeln, in Folio.
- RAPHAEL. *Life of Raphael, by Quatremère de Quincy*. In Svo. Paris, 1835.
- Recueil d'Arabesques, contenant les Loges du Vatican d'après Raphaël, et grand nombre d'autres Compositions du même genre dans le Style antique, d'après Normand, Queverdo, Boucher, &c.* 114 Tafeln, in Folio Imperial. Paris, 1802.
- RUSCONI (G. ANT.), *Dell' Architettura, lib. X, da*. Venez. 1593, in Folio.
- SCAMOZZI, *Idea dell' Architettura da*. Venez. 1615. 2 Bde. in Folio.
- SERLIO (SEE.) *Tutte le Opere d'Architettura di*. Venet. 1584. In Quarto.
- *Libri cinque d'Architettura di*. Venet. 1551. In Folio.
- Terme de Tite*. Sammlung von 61 Blättern der Malereien, Decken, Arabesk-Verzierungen, &c., in den Bädern des Titus, gravirt von Carloni, 2 Bde. Folio. Rom.
- TOSI AND BECCHIO. *Autels, Tabernacles, et Monuments sépulcraux du quinzième siècle et du seizième, qui existent à Rome. Mit Genehmigung der berühmten Academie von St. Lucas, herausgegeben von Herren Tosi und Becchio, mit italienischer, englischer und französischer Erklärung, von Mrs. Spry Bartlett*. Folio, Lagny, 1853.
- VIGNOLA, *Regola dei cinque Ordini d'Architettura, da*. In Folio.
- VOLPATO ED OTTAVIANO. *Loggie del Raffaele nel Vaticano, &c*. Rom, 1782.
- \*ZAHN (W.) *Ornamente aller klassischen Kunst-Epochen nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt*. In Querfolio. Berlin, 1849.
- ZORI (ANT.) *Notizie Storiche sull' Origine e Progressi dei Lavori di Comesso in Pietre Dure che si eseguiscono nell' I. e R. Stabilimento di Firenze*. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. 4to., Florenz, 1853.

\* Diesem interessanten Werke haben wir die Malereien zu den Tafeln LXXVII., LXXVIII., LXXIX., entlehnt.









21



21\*



22\*



22



17



16



15



13



8



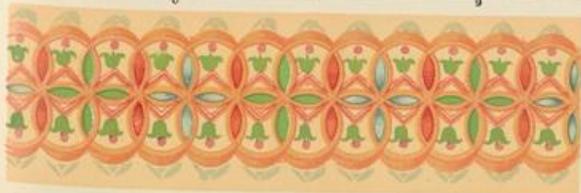
9



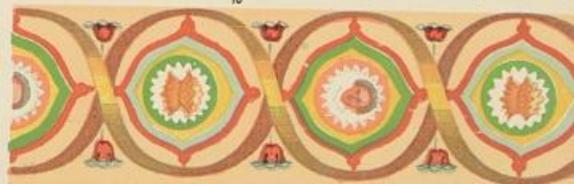
10



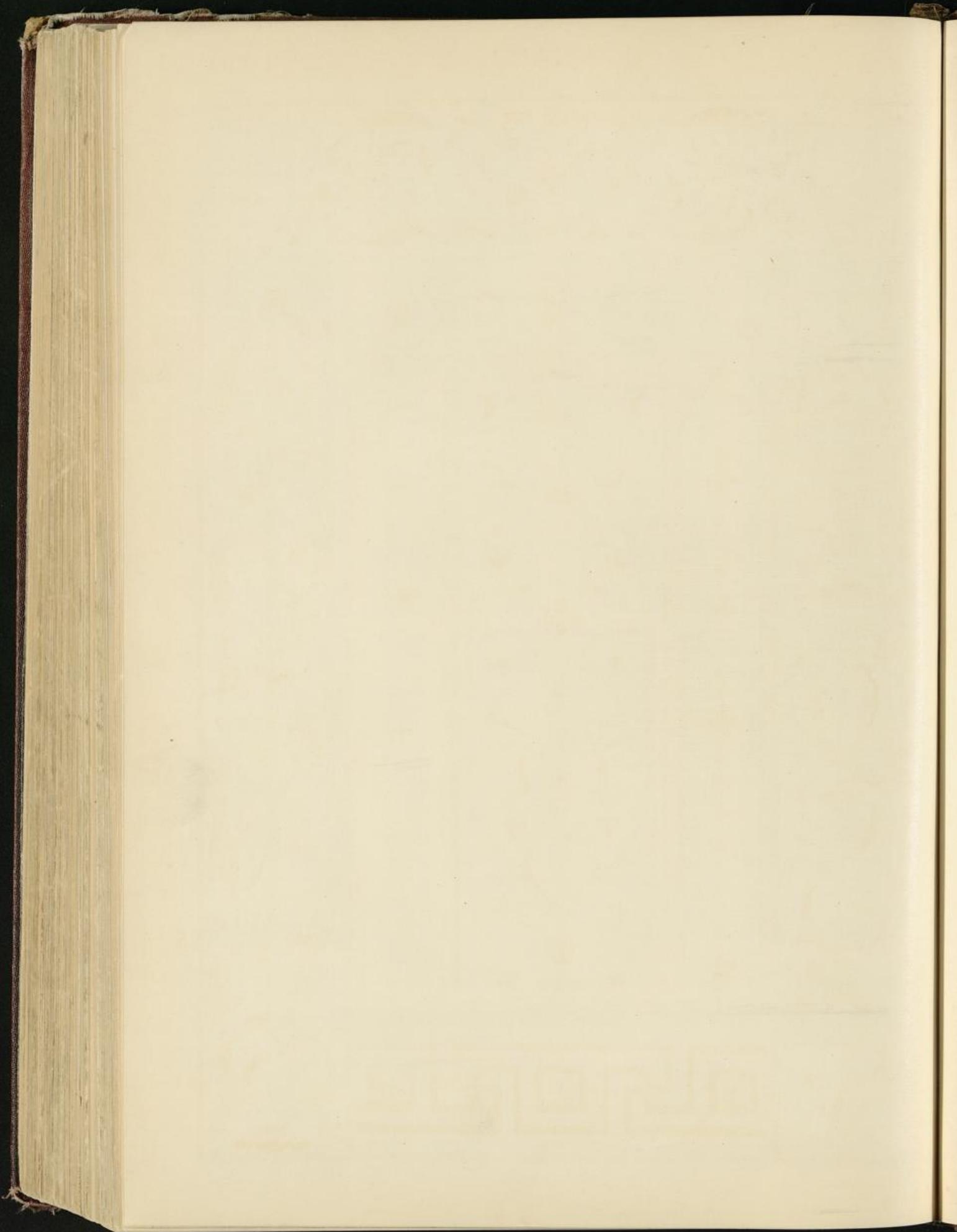
12

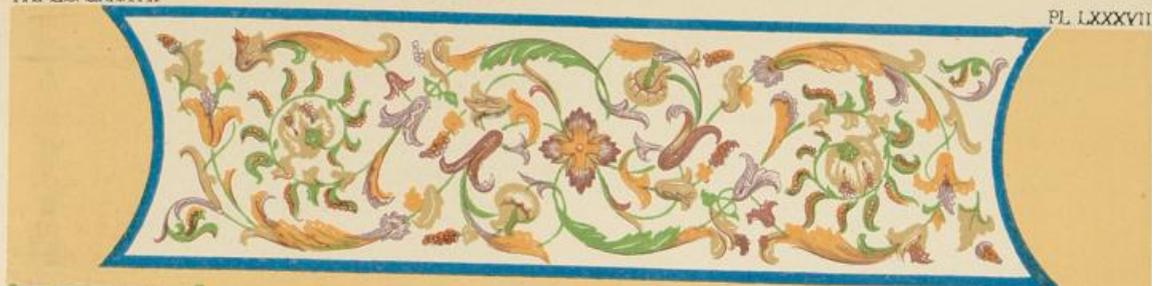


14



18

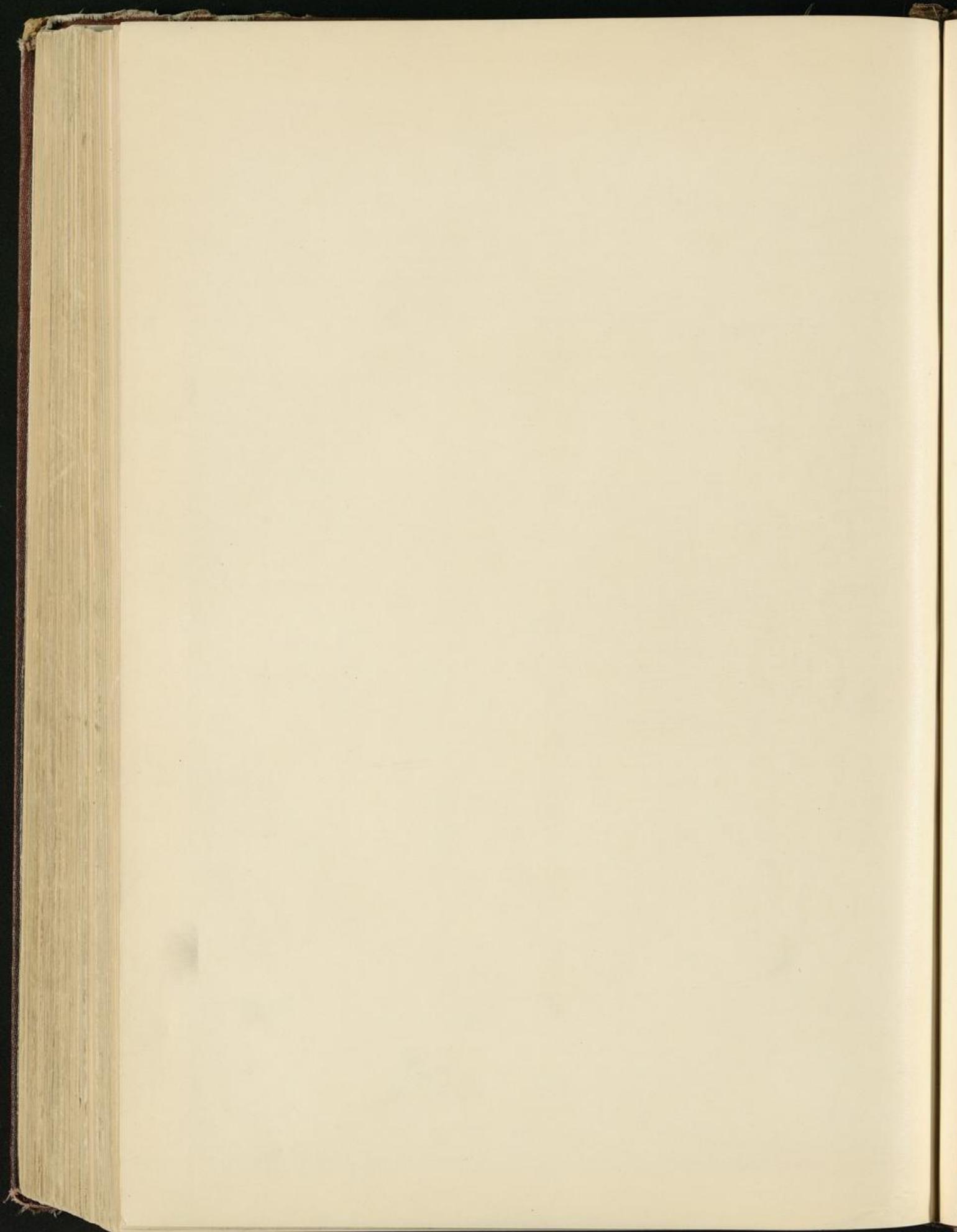


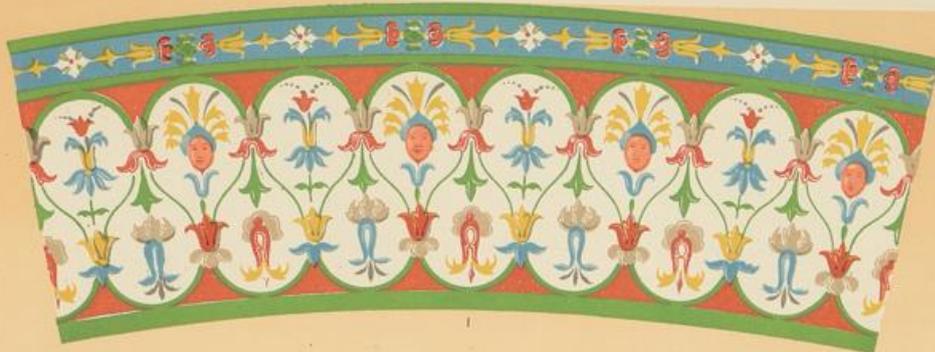


7

8

9





2



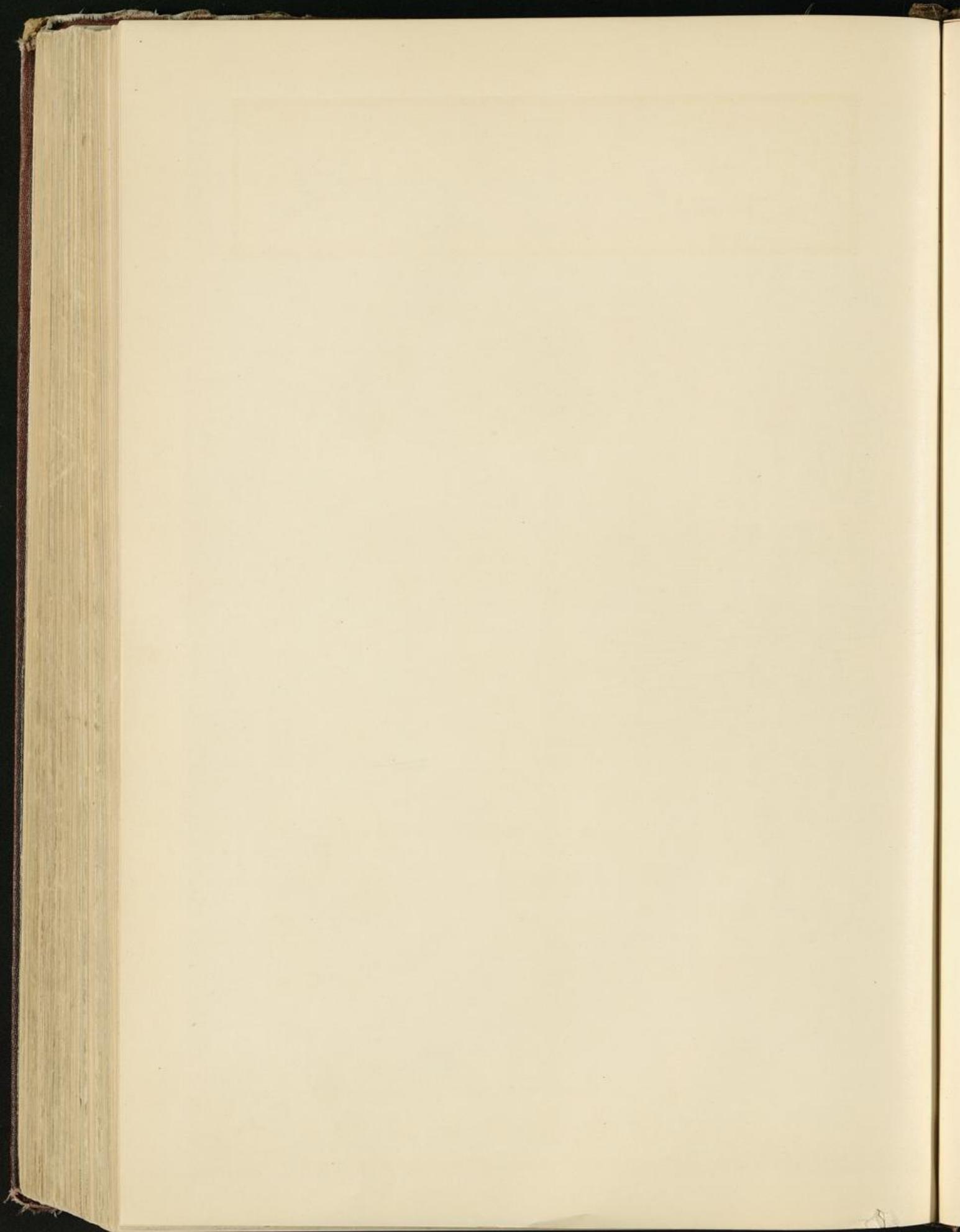
3



4



5





2



3



4



5



6

