



1738 Textheft u. 25 Tafeln

WESTSÄCHSISCHE HOCHSCHULE
ZWICKAU (FH)
Technische Fakultät
Lehrstuhl für Maschinenbau
Institutsleiter:
Dipl.-Ing. Rüdiger Böttcher



5
=



*

zu 1738.

Text zu 1738

1738



PUBLICATION DES K. K. ÖSTERR. MUSEUMS FÜR KUNST UND INDUSTRIE.

ORNAMENTE

AUS DER

BLÜTHEZEIT

ITALIENISCHER RENAISSANCE

(INTARSIEN)

ORIGINAL-AUFNAHMEN

VON

VALENTIN TEIRICH

ARCHITEKT, PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE DES K. K. ÖSTERR. MUSEUMS FÜR KUNST UND INDUSTRIE UND DOCENT AN DER K. K. TECHNISCHEN HOCHSCHULE IN WIEN.

clp

25 TAFELN MIT ERKLÄRENDEM TEXT.

WIEN.

ALFRED HÖLDER

BECK'SCHE UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG

1879



1738

ORNAMENTE

BLÜTHEZEIT

ITALIENISCHE RENAISSANCE

WESTSÄCHSISCHE HOCHSCHULE
ZWICKAU (FH)
Hochschulbibliothek
Zweigbibliothek Reichenbach
Kirkhardtstraße 30
09468 Reichenbach

UN 89 450

97



ORIGINALAUFNAHMEN

VALENTIN TEIRICH

*

VORBEMERKUNGEN.

Nicht zum ersten Male gibt der ornamentale Schatz einer Kunstperiode, die, nächst der antiken wohl die erste Berechtigung hat, eine edle, für alle Zeiten mustergiltige zu heissen, Anregung zu einer Publication. Aber selbst bei bester Ausführung konnte nie die graphische Reproduction plastischer Werke, die man bisher fast immer nur im Auge hatte, eine genügende sein, immer musste für den eigentlichen Gebrauch in Atelier und Schule zu Gyps-Abgüssen gegriffen werden. Anders verhält es sich mit der vorliegenden Arbeit. Hier wurden aus den Flach-Ornamenten der Blüthezeit italienischer Früh-Renaissance die trefflichsten Intarsien (eingelegte Holzarbeiten) ausgewählt und von mir damit ein doppelter Zweck zu erreichen gesucht:

Vor Allem strebte ich eine Sammlung der schönsten und besten von in Holz eingelekten Flach-Ornamenten an und wollte damit diese dem Genusse und Gebrauche allgemein zugänglich machen. Ich wollte dem Künstler, Architekten, Musterzeichner, namentlich aber dem Gewerbetreibenden, dem Kunstschler, Zimmermaler und Decorateur ein brauchbares Nachschlagewerk bieten, denn eine Auswahl der edelsten und bestverwendbaren Motive für seinen Beruf ist darin in direct brauchbarer Form enthalten.

In zweiter Linie soll die vorliegende Publication aber durch ihren Inhalt an mustergiltigen Flach-Ornamenten eine Reihe correcter Zeichnungsvorlagen darstellen, ganz geeignet zur Benützung in Real- und Gewerbeschulen, denen es an solchen Lehrmitteln anerkanntermassen gar sehr fehlt.

Wenn ich über die getroffene Auswahl der einzelnen Objecte spreche, von denen noch gar keines bisher in Zeichnung bekannt geworden ist*), so habe ich bei der reichen Fülle des gesammten Materials vor Allem zu bedauern, auf eine so beschränkte Blattzahl angewiesen zu sein. Stets war mir Schönheit im Vereine mit praktischer Verwendbarkeit massgebend bei der Wahl. Weit weniger war ich bemüht, sämtliche Intarsien an einem bestimmten Objecte, sämtliche Füllungen an einem Stuhlwerke, einem Schranke aufzunehmen, da ich durch Mannigfaltigkeit des Gebotenen einen richtigen Begriff von dem verschiedenen Charakter dieser eingelekten Arbeiten zu geben hoffte.

Alle Tafeln sind nach Durchzeichnungen, die ich selbst an Ort und Stelle bei meinen öfteren Aufenthalten in Italien mit thunlichster Schärfe angefertigt habe, photographisch reducirt und dürfte daher jede wünschenswerthe Genauigkeit der Conturen erreicht worden sein.

Bei der Farbgebung musste ich begreiflicher Weise darauf verzichten, den zum Theile fast malerischen Effect wiederzugeben, den die meist stark nachgedunkelten und vielfach beschädigten Originale machen. Stets aber wurde Zusammengehöriges, also Intarsien von einem und demselben Objecte, in gleicher Farbe dargestellt.

Und nun noch eine Bemerkung über den Text zu meinen Intarsia-Tafeln. Er musste denselben beigegeben werden als beschreibend und erklärend. Weit entfernt lag von mir die Absicht, damit etwa Beiträge zum kunstgeschichtlichen Quellenstudium liefern zu wollen, und so wurde er nur dort historisch, wo dies für das bessere Verständniss nicht anders sein konnte. Wollte man demselben ein kleines Verdienst zusprechen, so möchte es wohl darin zu suchen sein, dass alles dort Gesagte auf Autopsie beruht, denn nothwendiger Weise war mein Studium der einzelnen Objecte ein genaues und tief eingehendes. Auch die im Text gedruckten Illustrationen sind nach meinen Original-Skizzen angefertigt.

Von der benützten Literatur erwähne ich endlich *Burkhardt's Cicerone* und desselben Bearbeitung von *Kugler's Geschichte der Baukunst II.*, dann *Marchesi: Memorie de' più insigni pittori, scultori e architetti dominicani, Firenze 1846*, dann aber namentlich für die Periode des 17.—18. Jahrhunderts *Finocchietti: Delle industrie relative alle abitazioni umane, Firenze 1869*, ferner die Zeitschrift *L'arte in Italia* und endlich für einige Daten das neu erscheinende *Giornale di erudizione artistica*.

Mit diesen einleitenden Worten sei meine anspruchslose Arbeit allen Kunstfreunden übergeben und bestens empfohlen, vorher aber möge mir gestattet sein, an diesem Orte mit meinem wärmsten Danke der äusserst thatkräftigen Unterstützung zu gedenken, mit der der hochverehrte Herr Hofrath von *Eitelberger*, Director de^s k. k. österreichischen Museums, mein Unternehmen förderte, das seinem Impulse die Entstehung, seiner Aufmunterung die Vollendung verdankt.

WIEN, im October 1872.

VALENTIN TEIRICH.

*) Weder die deutsche noch die fremdländische Literatur hat auch nur ein solches Werk aufzuweisen wie das vorliegende, denn, wenn auch *Grüner* in seinem „Specimen of ornamental art“ und *Waring* in „The arts connected with architecture“ eingelegte Holzarbeiten, letztere leider in kleinster und nicht immer correcter Zeichnung, in Farbendruck bringt, so ist doch ausser diesen Publicationen nur noch in *Grüner's* Monografie „Lo scaffale“ Beschreibung und Zeichnung einer gemalten Intarsia-Imitation zu finden.

VERZEICHNIS

DIE TECHNIK DER INTARSIIEN.

Als echt künstlerische und dem Materiale so eigentlich angepasste Decorationsweise des Holzes, gebührt dem eingelegten Holzmosaik unbedingt eine so hervorragende Stellung, dass ein näheres Eingehen in die Technik dieses Zweiges der Kunst-Industrie, dem neuerdings die heutige Mode ein wohlwollendes Auge zugewendet, von besonderem und praktischem Interesse sein dürfte.

Der in vorliegendem Aufsatz über diese Technik beibehaltene Name Intarsia ist italienischen Ursprungs. Ist doch Italien die Heimath des Holzmosaiks, das in diesem Lande zu einer mehr als hundertjährigen Blüthe gedieh wie in keinem anderen. Diese Zeit zu charakterisiren, das Beste wiederzugeben, das sie schuf, möge versucht sein.

Im strengsten Sinne aufgefasst, kann durch ein Nebeneinanderstellen verschieden gefärbter Holztheile in der Ebene auch nur eine reine Flächendecoration erzielt werden, welcher jedes Relief mangelt und deren Zeichnung lediglich durch ihre Contouren wirksam gemacht werden muss. Das Flächen-Ornament allein findet demnach als Intarsia eine naturgemässe Ausdrucksweise.

Die Art der Herstellung eingelegter Holzarbeiten dürfte schon im 15. und 16. Jahrhundert, als der Zeit ihrer höchsten Vollendung und häufigsten Anwendung, dem Wesen nach keine andere gewesen sein als heutzutage, wenn auch unsere vervollkommenen Werkzeuge und Holzbearbeitungsmaschinen dazu beigetragen haben mögen, deren Herstellung bedeutend schneller, darum billiger, gleichzeitig aber auch präziser vornehmen zu können.

Die auf Papier mit dem Bleistift oder besser der Feder ausgefertigte Zeichnung des Flächen-Ornaments wird auf ein dünnes Holzblatt, z. B. Mahagoni, geklebt, ein zweites, z. B. Ahorn-Fournure, darunter gelegt, beide so fest als thunlich mitsammen verbunden und mit der Laubsäge die Contouren des Dessins durch beide Blätter hindurch gesägt. In solcher Weise entstehen je zwei einander entgegengesetzte Ausschnitte deren Seiten mit Papier überklebt und die mit ihrer Rückseite, nach Massgabe der Zeichnung, dann auf ein meist weiches Blindholz geleimt werden. An einem bedeutenden Werke (in S. Petronio zu Bologna) altitalienischer Intarsia wurde die Dicke des letzteren mit 3,5^{mm} die der Fournure mit 1,8^{mm} gemessen. Nach dem vollkommenen Trocknen folgt die Reinigung der Vorderseite von Papier und Leim und das Glätten der Fläche mit Hobel und Schabeisen.

Trotz der sehr geringen Dicke unserer heutigen Sägeblätter erhält doch die Contour durch den Abfall der Spähne eine gewisse Dicke, welche als Fuge zwischen den beiden in einander gefügten Holzstücken bleibt und mit Schellack ausgefüllt werden muss.

Ein schiefer oder eigentlich conischer Schnitt der Säge macht es übrigens möglich, diese oft störende Fuge zu vermeiden, namentlich wenn die Vorsicht gebraucht wird, beide Fournure so übereinander zu legen, dass die Fasern sich kreuzen und daher jedes nach der entgegengesetzten Seite hin beim Aufleimen quillt.

Von grossem Einflusse auf das Gelingen eines präzisen Ausschnittes ist die Reinheit und Genauigkeit der Zeichnung, wesshalb es vornehmlich bei feineren Arbeiten gerathen ist, solche direct auf das Holz selbst mit der Feder oder dem Stifte zu zeichnen. Oft wiederholtes Ornament ist leicht auf lithographischem Wege zu vervielfältigen und der auf dünnem Papier geschehene Umdruck durch Aufleimen anstatt einer directen Zeichnung mit Vortheil zu verwenden.

Wird heutzutage das Sichtbarwerden einer Fuge zwischen den einzelnen Theilen des Holzmosaiks geradezu als ein Verstoß gegen die Kunst angesehen, so war diess anders bei den Meistern der Renaissance. Gerade die Unvollkommenheit ihrer Werkzeuge und die damit zusammenhängende ihrer Ausführungen, verlieh oft den Intarsien einen Hauptreiz in der dunklen Umrahmung der Contouren, die durch das Ausfüllen der Fugen mit dem dunklen Leimkitte entstand. Ja es geschah gewiss

nie zum Nachtheile der Wirkung des Bildes, wenn dem Leim sogar ein schwarzes Pigment (Russ) zugesetzt wurde damit die Grenzen der Zeichnung um so kräftiger sich vom Grunde losheben mögen.

Dieses Verfahren gewinnt nun aber wesentlich an Berechtigung, wenn im Innern der eigentlichen Fläche des Ornamentes noch weitere Dessinirung angegeben, also Linien durch Eingraviren oder Einsägen darin ersichtlich gemacht werden sollen. Selten nur trifft man unter den Werken der Renaissance-Zeit solche ohne auffallende Fugen, häufiger jedoch beobachtet man daran eine Unvollkommenheit, die mitunter selbst störend wirkt und die in der ungleichförmigen Dicke dieser Contouren besteht, entstanden durch Verschiebung des eingelegten Holztheiles in dem dafür zu gross gelassenen Raum, theilweise wohl auch erklärlich durch verschiedenes Verziehen und Schwinden des Holzes selbst. Um so auffallender sind endlich diese Unregelmässigkeiten dort, wo die in's Innere des Ornamentes eingezeichneten Linien gleichförmig dick erscheinen, während die äussere Contour durch enges Aneinanderpassen der Hölzer stellenweise gänzlich verschwindet. Dass bei der genauen Aufnahme solcher Intarsien behufs vorliegender Publication dieser Umstand ziemlich lästig und störend war, ist begreiflich und wurde natürlich bei der hier vorliegenden Reproduction derlei Unregelmässigkeiten nach Thunlichkeit ausgeglichen.

Die Farbentöne der angewandten Holzarten durchlaufen die Scala von Gelb durch Siena-Braun in Schwarz und gar häufig sind nur ganz wenig verschiedene Farben an einer Intarsia verwendet und ist deren Trennung durch die früher erwähnten dunklen Linien bewirkt, die nachträglich auch noch eingeritzt werden, um im Innern des eingelegten Theiles Contour oder leichte Schatten anzugeben. Birn-, Nussbaum- und Ahornholz werden in der frühesten Zeit, dann aber später noch viele andere, selbst überseeische Hölzer von den Intarsiatoren Italiens verwendet.

Durch Beizen, Tränken mit Säuren und verschiedenen Pigmenten versuchen diese Meister gar häufig mehr oder minder lebhaftere Farbentöne, vor allem aber Bräunung oder Schwarzfärbung zu erzielen.

Im Beginne des 16. Jahrhunderts fanden durch *Fra Giovanni da Verona* diese Verfahren ihre grösste Verbreitung und wie uns *Vasari* zu berichten weiss, benützte jener berühmte Meister Quecksilbersublimat, Arsensäure und Schwefel zum Beizen des Holzes. Schwärzung oder Ebenholz-Imitation erzielte er durch Gallapfel-Tinctur, färbte Roth durch Cochenille und das häufig angewandte Grün mit Grünspan etc.

Gewiss ist, dass dieser Tränkung des Holzes mit fäulnisswidrigen und giftigen Substanzen zum Theile die oft treffliche Conservirung der Intarsien zuzuschreiben ist und namentlich auch den Verheerungen des Holzwurmes, des grössten Feindes dieser Werke, damit Einhalt gethan wurde.

Ein weiteres oft beliebtes Mittel, um dunkle Töne, namentlich Schatten-Andeutungen, auf das Holz zu bringen, bestand in dem Brennen desselben durch Eintauchen in erhitzten Sand oder geschmolzenes Blei, womit namentlich die Erzielung dunkler oder schwarzer Ränder versucht wurde.

Dunkle Stellen mitten in der Fläche brannte man mit Hülfe des Löthrohres ein. Geschah diess alles mit jener Mässigung, die sich die Meister der besten Zeit stets aufzuerlegen wussten, so war der gewünschte Zweck, durch Anbringung leichter Schatten ein schwaches Relief anzudeuten, allenfalls statthaft, ja mitunter von einer ganz guten, vortheilhaften Wirkung.

Nie begegnen wir der Anwendung dieses Verfahrens, in Italien wenigstens, bei Ornamenten; häufig, ja in der spätern Zeit fast regelmässig bei historischen Darstellungen, wo es geradezu eine hervorragende Rolle spielt. Die Chorstühle von *San Domenico in Bologna*, dann jene in *Santa Maria maggiore in Bergamo* und noch so viele andere der berühmtesten Werke sind hiefür Zeugnisse.



Füllung vom Chorstuhle in der Kirche *S. Maria in Bergamo* zu Verona.

DAS VORKOMMEN DER INTARSIEN.

Meist präsentiren sich noch heute die Intarsien in gut erhaltenem Zustande. Fast immer an Orten angebracht und aufgestellt, die sie dem directen Witterungseinflusse entzogen, oft geschützt durch die Pietät für ihre künstlerische Schönheit, oder die Heiligkeit des Zweckes, dem sie gewidmet waren, vor rohem Vandalismus und zufälliger Zerstörung, nagte an ihnen nur langsam der Zahn der Zeit.

Freilich hat auch oft genug der Holzwurm daran arg gehaust und mit unzähligen kleinen Löchern ihre Oberfläche durchbohrt. Manchmal, wie in Perugia, findet man die lichten Ornamente, anstatt mit Holz, durch Stucco ausgefüllt, der gelb gefärbt ist, wahrscheinlich nur ein Ersatz herausgefallener Holzstücke, der freilich noch viel weniger Widerstand der Zerstörungslust leistet.

Dass übrigens auch zur Zeit bester Renaissance schon Imitationen von Intarsien vorkommen, zeigen uns die von Gruner publicirten gemalten Schränke von *Sta. Maria delle Grazie in Mailand*.

Die vielen Kirchen, Capellen und Klöster Italiens sind so recht der eigentliche Ort, die Kunst der Intarsien zu studiren. Hier sind es die Thüren, Chorstühle, Schränke und Sakristei-Einrichtungen, an deren Getäfel und Füllungen, neben reichem Holzschnitzwerke, die Intarsia die häufigste Anwendung findet.

Selten nur ist dagegen die eingelegte Holzarbeit, wenigstens in der Zeit ihrer Blüthe, ein Schmuck der profanen Möbel. Gehören doch überhaupt die auf uns gelangten Einrichtungstücke jener goldenen Zeit zu den grössten Seltenheiten unserer Museen und Sammlungen, die dagegen mit Möbeln aus der Epoche des 16. und 17. Jahrhunderts freilich genug gefüllt sind.

Für den Entgang an profanen Arbeiten entschädigen uns zum Glücke reichlich die erhaltenen Chorgestühle, welche in ihren grossen Rücklehnen und Friesbändern Raum genug enthielten, den sich die Meister des *cinquecento* zur Anbringung von Intarsien nicht entgehen liessen.

In dem, meist halbkreisförmigen oder aus dem Achteck construirten Chor hinter dem Hochaltare finden wir fast stets die Anordnung einer Doppelreihe von Stühlen derart, dass die Rücklehne der vorderen gleichzeitig als Trägerin des Pultes der hinteren, gewöhnlich etwas überhöhten Reihe gilt, welche endlich meist nach der Rückwand hin mit einer von mehr oder minder profilirtem Gebälke überkrönten Säulen-Architektur abschliesst. Gewöhnlich ziert dann rein ornamentaler Intarsien-Schmuck die vordere Stuhlreihe, dagegen bildliche oder architektonische Darstellungen und Stilleben die Felder der Rücklehnen.

Im Allgemeinen sind, ausser dem reinen Flächen-Ornamente, je nach dem behandelten künstlerischen Stoffe, drei Hauptgruppen von Intarsien ganz leicht ihrem Wesen nach zu trennen: Architekturen, Stilleben und rein figurale Darstellungen.

Vor Allem ist es das eingelegte Ornament, welches am häufigsten ausgeführt, am reichsten und phantasievollsten durchgebildet wurde und erst in zweiter Reihe, wenigstens zur Zeit des Höhepunktes dieser Kunst, verdrängen architektonische Motive theilweise seinen Platz.

Vasari freilich behauptet, wiewohl mit Unrecht, dass gerade diese Art der Darstellungen, weil ihrer geradlinigen und scharfkantigen Contouren wegen am leichtesten ausführbar, das eigentliche und ursprüngliche Medium der Intarsientechnik gewesen sei. Jedenfalls sind diese Architekturen von hohem Interesse und manche treffliche Idee des Künstlers sehen wir heute noch in ihnen enthalten, die sonst nie zur Ausführung gekommen wäre.

Renaissance-Gebäude in reich phantastischer Durchbildung, grossentheils in perspectivischer Verschiebung, bilden den Gegenstand solcher Bildwerke. Sie sind gewissermassen architektonische Projecte der Künstler jener Zeit, denen hier das Materiale keine Schranken auferlegte. Uebrigens fehlt es auch hier nicht an mehr oder weniger getreuen Nachbildungen wirklich bestehender Gebäude.

Die Füllungen der Chorstühle in *S. Giovanni zu Parma*, jene vom Dom zu *Siena*, dann die in *San Domenico zu Bologna*, deren Architekturen sogar dem *Vignola* zugeschrieben werden, sind hervorragende Meisterwerke dieser Gattung.

Die sogenannten Stilleben, Zusammenstellungen lebloser Gegenstände der aller- verschiedensten Art, wurden sehr häufig in Intarsia ausgeführt, sind charakteristisch für die ganze Technik und von bemerkenswerthem künstlerischen Werthe.

Freilich ist hier nicht immer der Charakter der Flächen-Decoration gewahrt, ja es werden sogar häufig mit allem Geschick Schatten angedeutet, die dem ganzen Bilde starkes Relief zu geben bestimmt sind, um eine Illusion des Plastischen anzustreben. So finden sich häufig Darstellungen halboffener Schrankthüren in den Füllungen, trotzdem die Verkürzung des aufstehenden Flügels grosse, mit den Mitteln der Intarsientechnik wohl kaum überwindbare Schwierigkeiten bietet. Einen ähnlichen Missgriff beging ferner jener Künstler, der, allerdings mit anerkanntem Geschick, ein aufgeschlagenes Messbuch sammt den Noten des Chorales zur Ausschmückung des Lettners anwandte, und der damit an gewisse Majolica-Schlüssel erinnert, auf deren Grund verschiedene Speisen im Hautrelief mit glänzenden Farben bemalt wurden.

Kirchengeräthe, Musikinstrumente, Werkzeuge, Sanduhren, Embleme aller Art in kaleidoskopischem Durcheinander setzen diese Stilleben zusammen, meist noch stark im mittelalterlich-gothischen Geiste componirt, wenig geeignet zum Studium der Renaissance.

In den figuralen Intarsien erreicht die Technik der eingelegten Holzarbeiten ihren Höhepunkt. Die Ueberwindung der bedeutenden Schwierigkeiten, welche sich bei Behandlung der menschlichen Figur unter Zuhilfenahme so geringer Mittel, über die denn doch nur der Künstler hier verfügen kann, machte eben erfinderisch und führte zu neuer Vervollkommnung in der Ausdrucksweise.

Trotz alledem geschah diess nicht zum Vortheile der künstlerischen Seite dieser Technik; war es doch mit Aufwand aller Kräfte nicht möglich, das Angestrebte allseitig befriedigend zu erreichen und ein vollkommenes Gemälde in mehreren Tinten herzustellen. blieb doch stets dem Beschauer das drückende Gefühl, dem Materiale und der ganzen Ausdrucksweise mehr zugemuthet zu sehen, als sie zu leisten im Stande waren.

Die Imitation eines Gemäldes durch möglichst vollkommenes Ineinanderfügen von gefärbten und schattirten Hölzern aber war es gerade, welches die ausführenden Künstler mit Stolz, ihre Zeitgenossen mit Bewunderung erfüllte, und so konnte ein Meister des *cinquecento* schreiben: „*Hoc ego, Antonius Bariliosopus coelo non penicillo excussit*“ und Carl V. musste bei Besichtigung der Chorstühle von *San Domenico in Bologna* 1529 erst durch Herausnehmen einzelner Holzstücke überzeugt werden, dass er Intarsia und keine Malerei vor sich habe.

Bis auf den heutigen Tag kritisiren die Kunst-Literaten Italiens die modernen Arbeiten mit dem Hinweis auf jene Vollkommenheit, zu der es die Vorfahren gebracht, und hierüber vergessen sie leicht den gewiss weit wichtigeren, den rein künstlerischen Theil der Composition, vergessen aber vor Allem, den Ornamenten jener Zeit die wohlverdiente Beachtung zu schenken, die es weitaus eher verdienen, als jene in den Himmel erhobenen figuralen Historien in so manierirter Ausführung.

Mag man aber immer begeisterter Anhänger altitalienischer Kunst sein, diese ihre Seite zu billigen wird Niemand vermögen, der von richtigen Principien eines Styles auszugehen versteht.

Gerade die ornamentalen Compositionen, wie sie uns in den Werken der berühmtesten Intarsiatoren der Renaissance-Zeit erhalten blieben, verdienen das höchste Lob.

Ist es die allgemeine Aufgabe des Flächen-Ornaments, einen gegebenen Raum möglichst schön und ebenmässig in der Weise auszufüllen, dass kein eigentlich constructiver Gedanke zum Ausdrucke gebracht wird, sondern dass er gegenüber den Gliederungen des ganzen Werkes, denen eine gewisse Function übertragen zu sein scheint, völlig indifferent bleibt; so ist vor Allem nothwendig, dass jeder Schein des Plastischen vermieden, dass Ornament und sein Grund in völligem Gleichgewichte steht und ihre Räume sich gegenseitig aufheben.

So streng wurde das Flach-Ornament im Orient, so im Mittelalter aufgefasst, wo die geometrische Eintheilung vorherrscht, wo die Motive sich wiederholen und ineinandergreifen, und wo jener Indifferentismus vollkommen gewahrt bleibt. Beispiele solcher Ornamentation bieten uns die Wände der Alhambra, Mosaiken, die mittelalterlichen Ziegelbliese etc.

Im Sinne dieser beiden Style aber hat die Renaissance das Ornament nur selten aufgefasst, weil sie dasselbe vorerst ganz aus dem Relief ableitete, dann aber vor Allem, weil der Geist jener Zeit ein ganz anderer, ein rein individueller war, der sich als solcher in allen ihren Werken ausprägte.

Das Ornament sollte demzufolge nun nicht mehr allein den Raum ebenmässig ausfüllen, sondern auch innerhalb der Fläche, die es trägt, einen gewissen rythmischen Aufbau, ein bestimmtes System, ein Ausstrahlen oder Gebundensein der einzelnen Theile, der Ranken, Blätter, zum Ausdrucke bringen; es sollte gewissermassen eine Action symbolisiren.

Die gleichmässige Wiederholung desselben Musters, wie sie der Orient in der Regel liebt, finden wir selten an den Werken der Renaissance, die an den Principien der Antike auch hierin festhält.

Bei der Fresco-Decoration, sowie den eingelegten Holz- und Marmorarbeiten aus der Zeit des Beginnes der Renaissance-Periode ist die Ableitung und Umbildung aus dem Relief-Ornamente unverkennbar und leicht nachweislich. Ranken, Blätter, Thiergestalten werden noch mit leichter Andeutung des Schattens behandelt, freilich ohne die Illusion des Runden anzustreben, daher auch ohne Angabe von Schlagschatten. Freilich wird, namentlich später, die hiebei einzuhaltende subtile Grenze immer mehr überschritten und an unseren modernen Werken Fehler in dieser Richtung nur allzu oft begangen.

Dass in der Blüthezeit der Intarsiatour Flach-Ornament vom Relief abgeleitet wurde, beweist übrigens sehr schlagend der Umstand, dass nicht selten ein und

und dasselbe Motiv an gewissen Ausführungen einmal plastisch, dann aber wieder als Decoration in der Ebene behandelt und beide geflüssentlich neben einander gestellt erscheinen. Und trotz der allgemeinen Gleichheit in der Zeichnung Welch' ein Unterschied in der Behandlung!

Fordert doch das Flächenornament feinere und weitaus präzisere Behandlung der Contouren als das Relief. Grössere Massen, wie Schilde, Vasen, Tafeln u. s. w., würden roh und störend erscheinen in dem hellen Ton der Intarsia, müssen daher von dunklen Stellen unterbrochen, ihre grosse Masse gewissermassen vertheilt, optisch verdünnt werden.

So werden alle Cannelirungen der Vasen durchbrochen, Helme, Schilde etc. gleichsam nur als Gerippe gedacht und nur in der Contour gegeben, ja stellenweise schraffirt der Intarsiator mit wenigen Strichen leichte Schatten hinein und wirkt, geht er mit Mass zu Werke, wohlthätig auf die Erhöhung des Gesamteffectes.

Allein auch hier wie bei dem schon erwähnten Schattiren des Holzes durch Brennen ist leicht des Guten zu viel gethan und die Arbeiten späterer Zeit leiden wie in so manch anderer Hinsicht an dem Outiren eines an sich zweckentsprechenden Gedankens. Dem Charakter nach sind gewisse Typen des Ornamentes leicht zu trennen, zu diesen zählt:

1. Das *vegetabilische* Ornament. Die italienischen Intarsien bieten eine ganz aussergewöhnliche Fülle von gut stylisirten Pflanzenornamenten und können gerade deshalb als Muster für unsere moderne Decorationsweise von grossem praktischen Werthe sein. Die Rose, Lilie, die Nelke, dann die Eiche, Palme und der Lorbeer sind vielfach benützt und mit Früchten aller Art vereint, mit Füllhörnern, Fruchtkörben und Schalen in Verbindung gebracht.

2. Das *conventionelle* Ornament, bei dem selbstverständlich der Acanthus in all seinem mannigfachen Formenreichtum der Blattbildung die erste Rolle spielt. Bald, und zwar meistens sind die Blätter spitz und hakenförmig gebildet, bald gerade mit der Form des Olivenblattes, bald in der Behandlung dem Eichenlaube gleich

gehalten, denn die Renaissance wusste mit feinem Gefühle ihre Formen zu durchbilden nach dem Bedürfnisse der jeweiligen Wirkung, die sie schuf, und dessen Charakter.

Vasen und Candelaber-Formen sind hier wie beim plastischen Renaissance-Ornament vielfach beliebt und kennzeichnen die Achse, um die das übrige Ornament sich gruppirt.

3. *Embleme* aller Art wurden durch Intarsia dargestellt, Felder und Füllungen damit geziert, oft ganz ohne Rücksicht auf den Ort, an dem sie stehen. So finden wir an Kirchenschranken Waffen, Geräte, Musikinstrumente und Schilder oft der profansten Art und höchstens deutet eine lateinische Inschrift der letzteren auf den gottesdienstlichen Gebrauch. Thier- und Fratzengealten geben Abwechslung und Leben dem Bilde, freilich oft genug auch ein etwas allzu groteskes Aussehen. Vögel, Delphine, Löwen, ja nicht selten ganz undefinirbare Gebilde der künstlerischen Phantasie in allen erdenklichen Verschlingungen in Anordnungen sehen wir mit in der Composition gezogen.

Seltener findet die menschliche Gestalt eine Darstellung, und auch dann sind es fast stets nur Kindergestalten, die jedoch oft recht schön verwendet sind, den Zusammenhang der einzelnen Theile herzustellen.

Die Mannigfaltigkeit in ihrer Anordnung und Verwendung gibt hiebei Anlass zu den reizendsten Motiven.

Meist ist das ganze Ornament in rechteckige Felder componirt, die bald quadratisch, bald in der Höhe oder Breite gestreckt, sich zu schmalen, verticalen Pilasterstreifen verengen oder als horizontaler Fries sich lange hinziehen.

Feingegliederte (scheinbare) Profile umschliessen begränzend das Feld. Eine dem Peristab ähnliche Verzierung, die jedoch für die Holztechnik umgeändert wurde, oder zickzackförmig gewundene Bänder bilden ebenso häufig die Umrahmung wie lineare, oft sehr schöne Motive, welche dann nicht selten an den Geschmack des Orients erinnern.



GESCHICHTE DER INTARSIA IN ITALIEN.

I.-XV. JAHRHUNDERT.

Der Ursprung fast aller Zweige der Kunstindustrie reicht meist bis an die Grenzen der historischen Zeit und bis dahin sind ihre Spuren bald durch eine mehr oder minder unterbrochene Reihe von erhaltenen Werken oder wenigstens von deren Traditionen zu verfolgen.

Die Kunst der eingelegten Holzarbeiten zählt mit hiezu. Wie noch heutzutage, so blühte sie im Oriente lange bevor, ehe sie in Europa zur Geltung kam.

Die Belege für die Ausübung der Intarsia fehlen zwar für die Zeit des frühen Mittelalters, aus dem uns weder ein ausgeführtes Werk noch eine schriftliche Mittheilung hierüber erhalten ist, wenn man nicht mit Waring aus dem Tractate des Mönches Theophilus (13. Jahrhundert) „*Diversarum artium schedulae*“ die Stelle „*cupri ferri lignorum lapidumque*“ als Andeutung über eingelegte Arbeiten ansehen will.

Dass übrigens die Holzintarsia in Italien, wo das Marmorosaik durch die Cosmaten seine beste Pflege fand, schon in den ersten Jahrhunderten der christlichen Aera in Uebung war, ist leicht erklärlich, aber doch datiren erst aus dem 14. Jahrhundert die auf uns gekommenen Arbeiten dieser Technik, wozu auch noch die relative Vergänglichkeit des Materiales als organische Substanz möglicherweise einen Grund der Erklärung abgibt.

Musivische Arbeiten aus Holz im Vereine mit Elfenbein, namentlich als Borduren mit meist rein linearer Zeichnung waren frühzeitig schon beliebt und Venedig als der Ort ihrer Verfertigung bekannt. Jene Kästchen und Truhen, wie sie im Museo des Bargello zu Florenz aus dieser Zeit noch aufbewahrt werden, zeigen freilich nur eine ganz einseitige und nebensächliche Anwendung der Intarsia als Decorationsweise.

Von nun an aber weicht ihr immer mehr die Malerei, bis dahin vielfach verwendet, das mittelalterliche Möbel zu schmücken, die Zimmerwände zu überziehen.

Vergoldung und Bemalung bildeten bis in das 15. Jahrhundert fast ausschliesslich die Decoration alles Holzes, und Vasari erzählt unter Anderem vom Werke des Malers Dello, der eine Cassettendecke mit Scenen aus Ovid geschmückt, ja wie die grössten Künstler es nicht scheuten, Hausgeräte, wie Betten, Truhen und dgl. durch ihre Hand zu verschönern.

In dem Verdrängen der Malerei durch die Intarsia erkennt Burkhardt in geistreicher Weise eine Verfeinerung des herrschenden Geschmackes, der nun auf gewisse leicht erreichbare Effecte verzichtet und mit tieferem Sinne alle Schönheit in die Zeichnung allein, unterstützt nur von zwei Farbentönen legt. Siena ist in Italien die Wiege und auch später das Centrum aller Holztechnik, sowohl jener der eingelegten Arbeiten als der Sculptur.

Der alte Domchor verewigte als frühesten Künstler dieses Faches *Mannello* und seinen Sohn *Parti*, welche beide gleichzeitig um 1259 daran arbeiteten.

Ihnen folgt nun *Mastro Vanni dell' Ammanato*, der 1331 die Zeichnung zu den Chorstühlen im Dom von *Orvieto* entwirft und im Vereine mit seinen Gehilfen *Meo di Nuto* und *Talini* auch zur Ausführung bringt. Ein späteres Jahrhundert freilich ersetzte ihre Arbeiten durch prächtigere und ein zweites Hauptwerk jener Epoche, die Chorstühle im Dome von *Siena*, erzielte, wenigstens hinsichtlich ihrer Intarsien, ein gleiches Schicksal, dem auch im 16. Jahrhundert die weit vollendeteren

eines *Giovanni da Verona* weichen mussten. Dasselbe von 1362 datirt, ist eine Ausführung des *Francesco del Tonghio* und dessen Sohnes *Giacomo* mit den Gehilfen *Romanelli*, *Giovanni di Francesco* und Anderen.

Nächst *Siena* war *Assisi* eine Pflanzstätte der Holztechnik, wo 1349 die zwei berühmten Meister *Niccolò di Niccoluccio* und *Tommaso di Cecolo* an den jetzt nicht mehr erhaltenen Chorstühlen im Dome gearbeitet hatten.

Ein gut erhaltenes Beispiel der Anwendung eingelegter Holzarbeit zur Decoration eines Innenraumes im 14. Jahrhundert besitzt Perugia im Saale des *Collegio della Mercanzia*, dem Versammlungsorte einer alten Kaufmannsgilde und im *Palazzo comunale* gelegen.

Den mit zwei segmentförmigen Kreuzgewölben überdeckten Saal zieren gothische Maasswerke, seine Wände sind getafelt und in quadratische Felder getheilt, welche Rauten oder Kleeblattformen füllen. Die Hauptanordnung erinnert an die des späteren *Cambio*. Auffallend ist das Fehlen der Sitzbänke*) in einem solchen Versammlungslocale und die Stellung der Rednerbühne an der linken Längenseite anstatt im Fonde des Saales. Namentlich letztere bietet Interesse als Beispiel der befangenen Anwendung der Holzintarsia, die sich über die Darstellung rein geometrischer Motive noch nicht zu erheben vermag.

Mit dem Eintritte des 15. Jahrhunderts und der grösseren Vollendung der Technik dieser Kunst schwindet allmählig diese Befangenheit, und während Architektur und Ornamentik aus der starren Formensprache mittelalterlicher Kunstanschauung zu der phantasievollen, lebendigen Ausdrucksweise der beginnenden Renaissance sich entwickeln, nähert sich auch die Intarsia immer mehr jener hohen Vollendung, die sie am Ende des Jahrhunderts erreicht. Vor Allem ist nun *Orvieto* der Ort für bedeutende Ausführungen aller Art. Dort knüpft *Domenico di Niccolò* (1414) an die alten bestehenden Arbeiten aus dem 14. Jahrhundert neuerdings an, allein erst den Sienesern *Pietro da Minella* und dessen Bruder *Antonio* im Vereine mit *Giovanni di Lodovico Magno* ist es vorbehalten, die herrlichen von ihm begonnenen Chorstühle 1431 zu vollenden.

Unter *Domenico's* Schülern ist *Matteo di Giovanni*, genannt *Matteo di Bernardino*, von dem eine nunmehr in ihren Theilen zerstreute Thüre im *Palazzo publico* zu *Siena* herrührt, der weitaus bedeutendste.

Dort sieht man auch das zweite Hauptwerk des Meisters, das Stuhlwerk in der Capelle, in dessen 12 Feldern für jene Zeit bereits trefflich gezeichnete Apostelgestalten mittelst Intarsia dargestellt sind.

Neben dem figuralen Theile beschränkt sich die übrige eingelegte Arbeit auf linear gezierte Borduren und Einfassungen. Gleichfalls im Stadthause zu *Siena* befindet sich die sehr bemerkenswerthe Thüre, die aus der Capelle in die *Sala di Balia* führt, dieselbe Thüre, deren reiche, mit Festons gezierte Marmoreinfassung dem berühmten Bildhauer *Jacopo della Quercia* zugeschrieben wird.

*) Dieselben sind wahrscheinlich sammt den Schreibstiche zu Grunde gegangen, das Uebrige von *Lancetti* restaurirt.

Vergl. darüber die schätzenswerthen Urkunden im *Giornale di erudizione artistica*. Fol. I. Fasc. II.

Beide Thürrügel sind durch einen Spitzbogen in Felder getheilt, deren füllendes Intarsien-Ornament, feiner und zusammenhängender als bei allen anderen mittelalterlichen Arbeiten ähnlicher Art, bereits die Auffassungsweise der nahenden Renaissance verräth.

Noch mögen hier die Intarsien am bischöflichen Sitze im Dom-Chore zu Orvieto erwähnt sein, ein Werk des schon genannten *Pietro da Minella*, bekannt als Schüler *Quercia's*.

Mit ihm schliesst jetzt das Mittelalter ab, das Morgenroth der Renaissance erglüht am Kunsthimmel und bescheint und durchdringt nun alle Gebiete der Kunst, der Wissenschaft und des öffentlichen Lebens.

Eine Reihe grosser Architekten, mit *Brunelleschi* an der Spitze, schaffen von da an die spezifische Formenwelt italienischer Frührenaissance, deren Hauptstärke ja in dem eigenthümlich ausgebildeten decorativen Elemente liegt, das alle diesem Zwecke dienenden Kunstweisen zu einer bis dahin ungeahnten Vollendung nothwendig bringen musste. Auch für die Entwicklung der Intarsiaturs sind jene grossen Architekten massgebend gewesen, und rührt auch von *Brunelleschi's* Hand kein beglaubigtes Werk in eingelegtem Holz, ja überhaupt in der decorativen Richtung vor, so ist doch Manches zu nennen, das seinem Einflusse Entstehung und Gestaltung verdankt. *Vasari* schreibt dem Studium der Perspective einen fördernden Einfluss auf die Kunst der Intarsien zu und meint, dass die architektonischen Motive und in Folge dessen die perspectivische Darstellungsweise nur deshalb vielfache Benützung fanden, weil deren Herstellung aus gerade begrenzten Theilen mit den geringsten Schwierigkeiten möglich war, was *Burckhardt* jedoch mit Recht in Frage stellt.

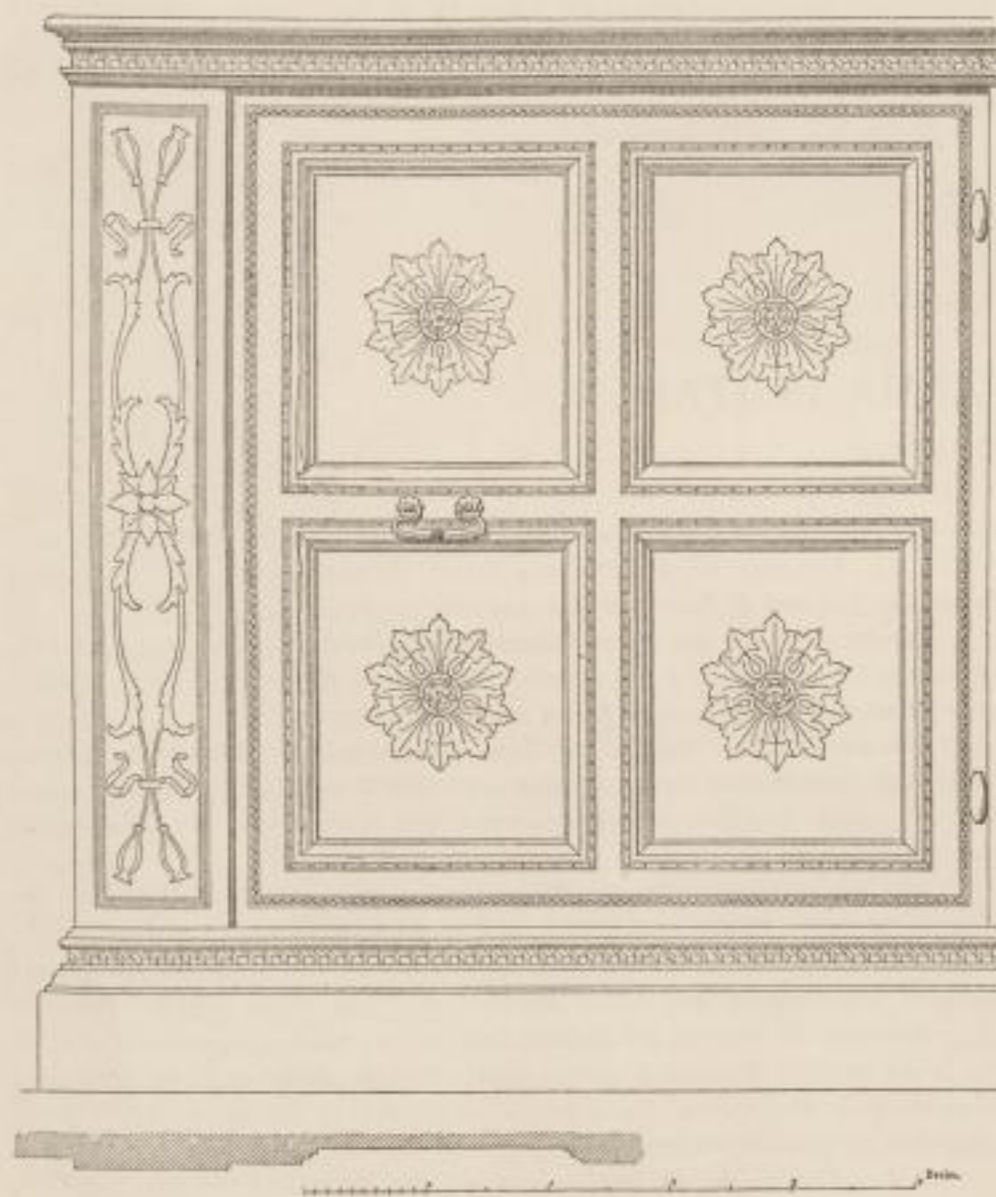


Fig. 1. Schränke in der Sakristei Sta. Croce zu Florenz.

Ein Werk frühesten Renaissance ist die Thüre der Sakristei von *San Lorenzo*, wahrscheinlich entstanden nach Angabe *Brunelleschi's*, jetzt freilich schon arg beschädigt und stellenweise in den Details unkenntlich geworden. Die quadratischen Felder dieser Thüre füllt theils eine einfache Rosette, theils ein vasenartiges Candelaber-Ornament. Das Getäfel an den Wänden der Sakristei selbst, der gleichen Zeit entstammend, hinter welchem sich zum Theil Schränke bergen, zeigt auf ebenfalls quadratischen Feldern Putten, Rosetten und verschiedenartiges Ornament.

Ebenso, den Beginn dieser Epoche bezeichnend, finden wir endlich die Blattformen an den in ihrer Gesamtanlage noch ganz mittelalterlichen Chorstühlen von *San Miniato zu Florenz*, an welchen die Intarsia der Palmetten bereits dem neueren Style angehört.

Einige Jahre später mögen dann schon die Schränke der Sakristei von Sta. Croce (Fig. 1.) zu datiren sein, deren hohe, schmale Felder einfache Glockenblumen zieren und deren grosse Füllungen schön componirte Rosetten fassen.

Eine eingehende Restaurirung dieser zur Aufbewahrung von Kirchengeräthen und Paramenten noch immer verwendeten Schränke ist in jüngster Zeit geschehen.

Gelegentlich der zu diesem Ende vorgenommenen Arbeiten, die vom Kunstschreiber *Francolini* ausgeführt wurden, entdeckte man im Monate Juli 1871 alte Intarsien. Sowohl die Thüre von der Kirche nach dem Sakristeigang, sowie jene, die aus der Sakristei in das Nebengemach führt, worin sich der bekannte Brunnen befindet, zeigte nach Entfernung des dicken Oelanstriches Intarsien aus dieser frühen Epoche, ganz ähnlich jenen in der Sakristei von *S. Lorenzo*. An den Flügeln

ersterer Thüre sind die quadratischen Felder mit Fruchtkränzen und durchwundenen Bändern geziert, an der zweiten finden sich einfache Rosetten von schöner Zeichnung. Beide eingelegten Arbeiten scheinen früheren Datums zu sein als die schön geschnitzte Thüre mit Intarsiastrifen, welche aus dem Sakristeigang in die Sakristei selbst führt.

Eine Reihe von stark zerstörten Stuhllehnen mit Intarsien, deren Felder zumeist von Pflanzenornament, wenn auch nicht immer in ganz glücklicher Weise ausgefüllt erscheinen, befindet sich gleichfalls in diesem Raume.

Immer ausgedehnter aber wird die Anwendung der eingelegten Holzarbeit und immer grösser der Anwerth, den sie als Decorationsmittel der Fläche findet.

Giuliano da Majano (1432—1490) ist der erste und bedeutendste Künstler, der sich ihr wenigstens in einer Periode seines Lebens ganz und speciell widmet. Er, dann *Giusto* und *Mino* arbeiten an den Chorstühlen der *Annunziata* in Florenz, von welchen jedoch ebensowenig auch nur Reste unserer Zeit erhalten blieben, wie von jenen in der *Badia* bei *Fiesole* und in *S. Marco* zu Florenz, welche letztere namentlich den gleichen Meistern zugeschrieben werden. Mit mehr Wahrscheinlichkeit ist dagegen das Chorgestühl zu *Pisa*, und zwar jenes im unteren Theile des Chores,



Fig. 2. und Fig. 3. Kanelthüre in der Kirche Sta. Croce zu Florenz.

als das Werk *Giuliano's* bekannt. Sehr schöne Intarsien enthält die Rücklehne. Thiergestalten, Architekturen und Musik-Instrumente, alle getreu durch Schattengebung modellirt, schmücken das Mittelfeld. Die rückwärtige Reihe der Chorstühle, je vier gekuppelte Sitze, zeigen zwischen schön geschmückten Abtheilungslehnen eingelegte Füllungen, die Kirchenväter darstellend, zwischen gewundenen intarsirten Säulen zu beiden Seiten.

Der Ansicht *Burckhardt's* (*Cicerone* pag. 263), welcher diese Chorstühle dem Autor jener der *Badia* in Florenz zuschreibt, können wir jedoch nicht beitreten. Ebenfalls von *Giuliano* herrührend und beglaubigt sind die Intarsien vom Dom zu *Perugia*, begonnen 1491 und auch bezeichnet als „opus *Juliani Majani Taxi florentini* MCCCCLXXXI. Viele der einzelnen, mitunter ganz reizend componirten Intarsien, meist Pflanzenornamente, Rosen und dgl., haben bereits stark gelitten, ganze Stücke sind herausgefallen und wurden nachträglich mit Stucco ausgebessert.

Weniger glücklich componirt, besonders hinsichtlich der richtigen Raum-Vertheilung aber den vorigen ähnlich und derselben Styl-Epoche angehörig, sind die Intarsien in *S. Domenico zu Perugia*, deren Autorschaft dem *Polimante di Niccola* (1472) zugeschrieben wird.

Als *Giuliano's* Hauptwerk gelten unbestritten die Schränke der Sakristei des *Florentiner Domes*. Zwischen je zwei dunklen, canellirten Säulen enthalten die zwei über einander angeordneten Felder Kränze mit Bändern oder Scheibenformen als Schmuck; in den verticalen Pilaster-Streifen halten Putten in ganz naturalistischer Anordnung Blumen-Vasen und Körbe, denen mannigfaches, gut gezeichnetes Ranken-Ornament entsprosst.

Ohne hinreichenden Grund wird die Thüre in der *Sala de' Gigli*, der jetzigen Bibliothek des *Palazzo vecchio* in Florenz, dem *Benedetto da Majano* allein zugeschrieben. Weist doch die Behandlung des Holzes, das Dominiren des Figuralen in der ganzen Anordnung, welche das Ornament etwas ungebührlich in den Hintergrund drängt, weit mehr auf die Hand eines Malers als die eines Architekten.

Zudem gehört die Zeichnung des Ornamentes an sich nicht zu den hervorragend feinen, ja die eine Seite der Flügel ist in einfachster Weise bloss mit einem eingelegten Gitterwerke überzogen. Aller Fleiss ist dagegen den beiden Figuren Dante und Petrarca zugewendet, an denen durch in einander gefügte Holzstücke verschiedenster Färbung Licht und Schatten herausmodellirt erscheint.

Gedenken wir hier noch der Erzählung *Vasari's*: *Benedetto's* Arbeiten in der ersten Periode seines Schaffens waren lediglich Intarsien. Weit und breit berühmt, mit Aufträgen überhäuft, die ihm zum grossen Theile auch vom Auslande her zugekommen waren, arbeitete unser Künstler auch für Ungarns König *Mathias Corvinus*. Die kostbaren Kästen, das Resultat so vielen Fleisses, litten jedoch durch Feuchtigkeit beim Transporte zur See, und im Unmuth darüber, sein kunstvolles Werk beschädigt zu sehen, fasst *Benedetto* den Entschluss, in Zukunft dauerhafteres Material, den Marmor allein, zu benutzen. Er wurde Bildhauer, und wie wir wissen und wie namentlich eines seiner Hauptwerke, die Kanzel von *Sta. Croce*, es weist, hat er in dieser zweiten Periode seines Lebens das Bedeutendste geleistet. Die Thüre zu dieser Kanzel (Fig. 2 und 3) aber, welche der Künstler in Holzmosaik ausführte, gibt uns, wenn auch in anspruchloser Form, ein schönes Beispiel gut gedachter Wappeneinfassung.

In gleiche Zeit dürfte auch die Vollendung der ornamentirten Pilaster des Chor-Gestühles in der *Badia zu Florenz* fallen (Taf. IX und Fig. 4).

Bloss zwei, aber reizend componirte Motive wechseln an der ganzen Sitzreihe ab, deren Fries sonderbarer Weise durch ein eingelegtes Teppich-Muster in nicht besonders gelungener Art verziert erscheint, während doch wieder der Letzner an feiner, geistvoller Durchführung kaum seines Gleichen findet.

Den Höhepunkt der Florentiner Intarsien bezeichnen aber die an den Stuhllehnen der Kirche *Sta. Maria novella* aus dem Ende des 15. Jahrhunderts von *Baccio d'Agnolo* (Taf. I—VIII).

Diese vierzig Stühle, entworfen von *Vasari*, enthalten hier dreissig ornamentale Füllungen, und, wenn man kleine Unterschiede in der Zeichnung übersieht, mit nur neun Varianten nebst zwei figuralen Feldern.

Leider gab die etwas späte Zeit, aus der das Stuhlwerk als solches stammt, diesem ziemlich baroke Formen (Fig. 5) und blieb von den ursprünglichen Stühlen selbst verhältnissmässig nur wenig erhalten. Die untertheilenden Pilaster, deren Capitäle nicht Relief, sondern gleichfalls eingelegt sind, und das Hauptgesimse mit dem reichen Fries zählen hierzu. In phantasievollster Weise wusste der Künstler die verhältnissmässig grossen Felder theils mit vegetabilischem, theils mit conventio-

nellem Ornamente im Verein mit reizenden Kindergestalten zu füllen und hier zeigt sich beim Vergleich der einzelnen Blätter deutlich der ungeheure Gedankenreichtum, der ihm zur Lösung einer und derselben Aufgabe stets zu Gebote stand.

Hinsichtlich der Erfindung steht die Decoration dieser Stühle demnach in erster Linie, was von der Art der Ausführung wenigstens nicht im gleichen Masse gesagt werden kann.

So lässt die Zeichnung der sich wiederholenden Ornamente die nöthige Gleichmässigkeit vermissen und leidet, namentlich die der Kindergestalten, nicht selten Mangel an Correctheit, wenn auch die Haupt-Anordnung derselben stets reizend componirt ist und dabei diese neun Felder zu den besten Vorbildern einer Flächen-Decoration zu zählen sind.

Aber auch die technische Ausführung gilt noch nicht als die vollkommenste und sind dicke, ja ungleichförmige Fugen noch nicht ganz vermieden.

Von unbekannter Autoren-Hand, noch der jüngeren Zeit angehörig, ist das Getäfel in der Sakristei von *Sta. Croce* (Fig. 6 und 7), welches in seiner ganzen Anordnung in allen geschnittenen Theilen, vor Allem aber in den mitangebrachten Intarsien, die grösste Meisterschaft zeigt.

Eine Pilaster-Stellung als Trägerin des reich gegliederten Gebälkes theilt die Wand in einzelne Felder, welche ehemals kleine Bilder von *Giotto* schmückten.

Das Pilaster-Ornament, die Eierstäbe und sonstige Gliederungen sind geschnitten, die Intarsia zur Verzierung des Frieses und als Bänderfassung aufgespart. Originelle Zeichnung, so z. B. die phantasievolle Verschlingung von Füchsen in Rankenwerk (Taf. VIII), sind namentlich ersteren eigen, wogegen ein mehr lineares Ornament (Fig. 7) die Bandverzierung bildet, welche nur in den Ecken quadratische kleine Felder für die Aufnahme von eingelegten Profil-Köpfen offen lässt.

In der Hauptanlage ähnlich, wenn auch an Vollendung dem ersteren nachstehend, ist das Getäfel in der Sakristei der *Confraternità San Benedetto bianco* (Fig. 8). Fast ist hier der Intarsia noch mehr Spielraum gelassen als in *S. Croce*, denn auch die Pilaster sind hier eingelegt und nicht geschnitten. Steht auch die Zeichnung im Fries nicht auf der höchsten Stufe, was Feinheit betrifft in der Ausführung von Details, so gehören doch diese Intarsien mit zu dem Besten ihrer Art (Taf. VIII und IX). Uebrigens deutet das etwas plumpere Ornament, die häufig angewandte Schraffirung, bereits auf den Anfang des 16. Jahrhunderts, und ist das in Rede stehende Werk gewiss späteren Ursprunges als das vorgenannte.

Bietet auch die Umgebung von Florenz noch manche Funde einzelner, zerstreut angebrachter Intarsien, so überragen doch jene im Dom von *Pistoja* alle der benachbarten Städte. Aus guter alter Zeit stammend, oft in recht naturalistischer Anordnung, stellen sie bald Laub-Ornament dar, dann aber wieder architektonische Ansichten oder conventionelles Ornament mit nackten Figuren in bunter Abwechslung.

Mit Florenz gleichzeitig zu nennen ist endlich *Siena*, von altersher, namentlich aber im 15. und 16. Jahrhundert als Pflanzstätte und Heimath der Holz-Technik hoch be-

rühmt und bekannt, wenn auch fast gar keine Ueberreste aus jener Blüthezeit dort selbst erhalten sind. Die Stuhlrücken im Dome rühren von *Fra Giovanni da Verona* her, aber die Geschichte weist dem Künstlernamen der *Barile* hier den ersten Platz an. *Antonio Barile*, geb. 1463, ein tüchtiger Zeichner, entwarf alle seine Arbeiten selbst. In Gemeinschaft seines Neffen *Giovanni*, den wir in Rom wieder begegnen werden, wo er, gleich vielen andern Intarsiatoren auch Holzbildhauer, die Thüren der Stenzen schnitzte, zierte er den Chor der *Certosa* bei *Maggiore* mit Intarsien und die Kästen des *Arcicenebio* in *Monte Oliveto*.

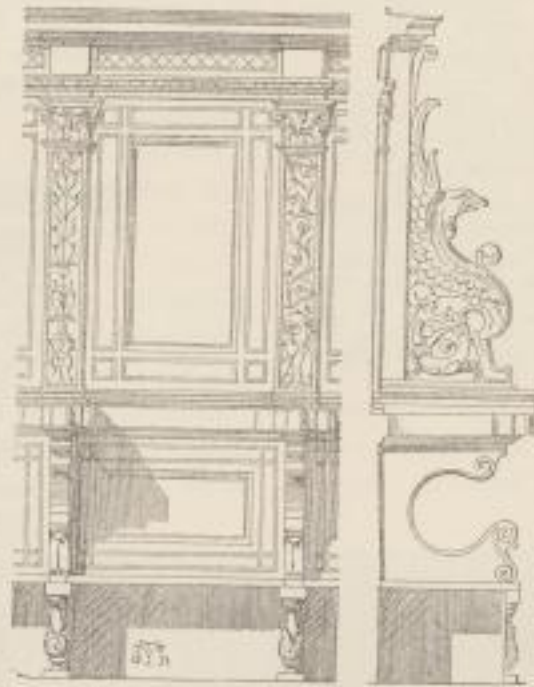


Fig. 4. Chorstuhl in der Badia zu Florenz.



Fig. 5. Chorstuhl in der Kirche *Sta. Maria novella* zu Florenz.

Reich an eingelegten Holzarbeiten ist *Perugia*. Hier erhält sich bis spät in die Zeit des Kunstverfalles diese Decorations-Weise und die meisten Kirchen enthalten geradezu Schätze an herrlichen Intarsien.

Der *Cambio*, das alte Handelsgericht, also ein Profan-Bau, birgt in seinen Stühlen das vornehmste Werk dieser Art. Schon der erste Blick überzeugt jedoch von der Verschiedenheit des Charakters jeder dieser Ausführungen, und ein näheres Eingehen lässt leicht eine dreifache Verschiedenheit des Ornaments in seiner Ausführung erkennen.

Die eingelegten Füllungen rechts vom Eingange und die in Zeichnung ganz ähnlichen, aber geschnitzten, darüber angebrachten, bezeichnen, wenn auch nicht besonders fein und delicat ausgeführt, doch die beste Zeit des *cinquecento*.

Vornehmer und zarter in der Zeichnung sind jedoch die grossen Felder componirt, welche drei Wände bedecken. Die graciösen und leichten Formen erfüllen mit dem gewissermassen geringen Körperlichen nur spärlich, aber schön vertheilt den Raum und contrastiren dabei gar sehr mit den Florentiner Arbeiten in *Sta. Maria novella*. Denselben Charakter zeigt die durchaus eingelegte Thüre.

Die Friese der Lesekanzel mit ihren Blattformen verrathen endlich das vorgeschrittene 16. Jahrhundert, auf welche Epoche übrigens ebenso sehr die in den Bogen eingeschlossenen Landschaften deuten. Als Autor dieses Theiles wird *Pietro Zuccheri* angegeben.

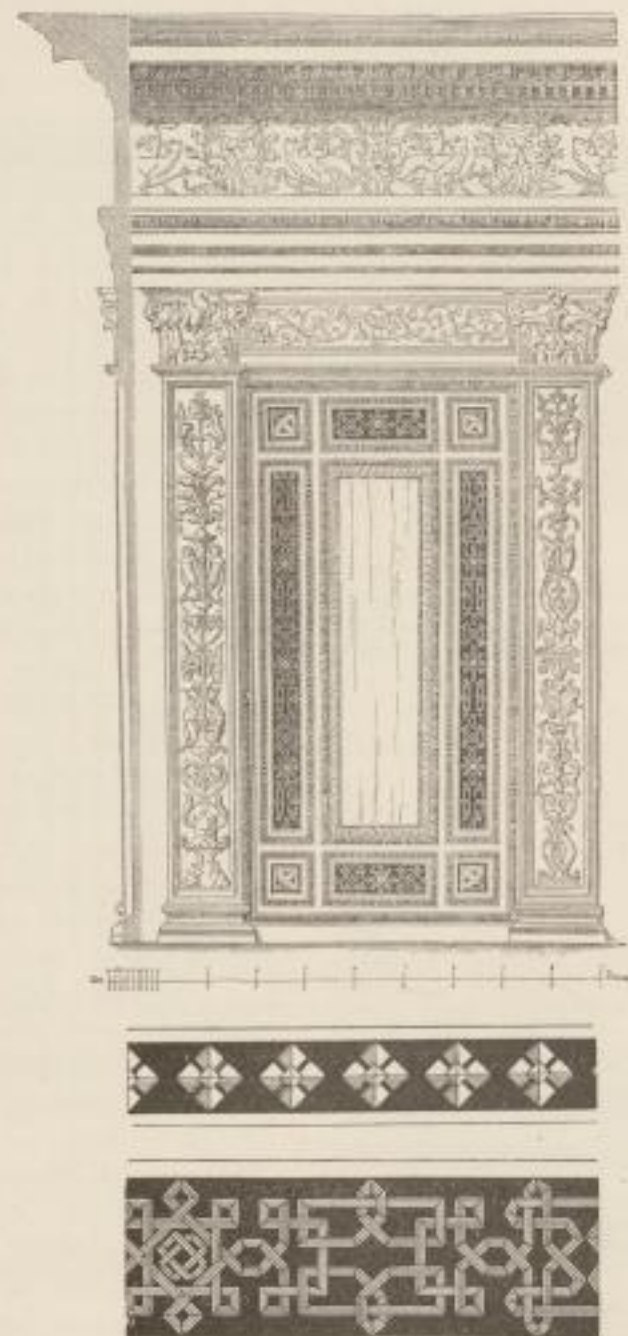


Fig. 6 und 7. Gestalt in der Kirche *Sta. Croce* zu Florenz.

Wird die vorhin genannte einzige Eingangsthüre (Fig. 9) geschlossen, so ist der Saal des *Cambio* lediglich durch eine Oberlichte in derselben spärlich erhellt. Aber trotz der Schwierigkeit im Halbdunkel zur Geltung gelangen zu können, zieren diese Thüre die wunderbarsten Compositionen, die sie zum besten Kunstwerke ihrer Art machen. Pilaster-Streifen (Taf. XII) trennen eine Reihe von nahezu quadratischen Feldern (Taf. XI und XIII), reich und reizend geschmückt mit der bunten, phantasievollen Welt der Fauna, allerlei Thiergestalten und den verschiedensten Emblemen.

Marc Antonio di Mercatelli ist der grosse Meister, dem wir diese herrliche Schöpfung danken. Sein Name ist in einer der Füllungen enthalten: *Opus Antonii a Mercatello Massae A. D. M. D. I* lautet die betreffende Inschrift. Wohl mag auch die Zeichnung und der Entwurf demselben Künstler zuzuschreiben sein, wenn auch *Perugia*, obwohl ohne bestimmten Anhaltspunkt, selbst diesen Theil des Werkes dem *Perugino* zuweist und nur die technische Ausführung dem *Mercatello* zuschreibt.

Ähnliches wird von den Chorsthühlen in *S. Agostino* zu *Perugia* behauptet, ob mit Grund, bleibt dahingestellt (Taf. XIV und XV). Hat aber *Baccio d'Agnolo*, der sie ausführte, die Zeichnung für seine Arbeiten in *Sta. Maria novella* angefertigt, so

* Die Verfertiger dieser Schränke sind *Giusto di Francesco dell' Castello dell' Incisa* und *Giovanni di Filippo da Fiesole*; doch sollen die Intarsien in Florenz gekauft sein, so meldet das *Archivio di S. Pietro*. Vgl. *Giornale di erudizione artistica*, pag. 40.

dürfte es gewagt sein, anzunehmen, er habe sich gerade an *Perugino's* Compositionen gehalten. Obgleich manche Aehnlichkeiten zwischen beiden Werken dieses Meisters die gleiche Hand verrathen, so steht doch letzteres Werk dem Florentiner an Feinheit im Geschmack etwas nach. Dort überwiegt das Pflanzen-Ornament, das hier gegen rein conventionelle Formen allzusehr zurücktritt, dort sind die Kindergestalten freier in die Composition mit einbezogen als hier. Aber gleich, ja fast reicher und unerschöpflicher, zeigt sich in den leider schon sehr zerstörten Füllungen und Friesen zu *S. Agostino* an den vorderen Sitzreihen die Phantasie- und Erfindungsgabe *Baccio's*. Hier wie im *Cambio* ist die Beobachtung interessant, wie jedem der eingelegten Felder ein zweites entspricht, das die gleiche Zeichnung als Relief in Holz geschnitzt enthält.

Die Schränke in der Sakristei der Kirche *S. Pietro de' cassinensi* von 1472 sind eines der frühesten Werke *Perugia's* und kaum bringt ein Anderes reizender das erste

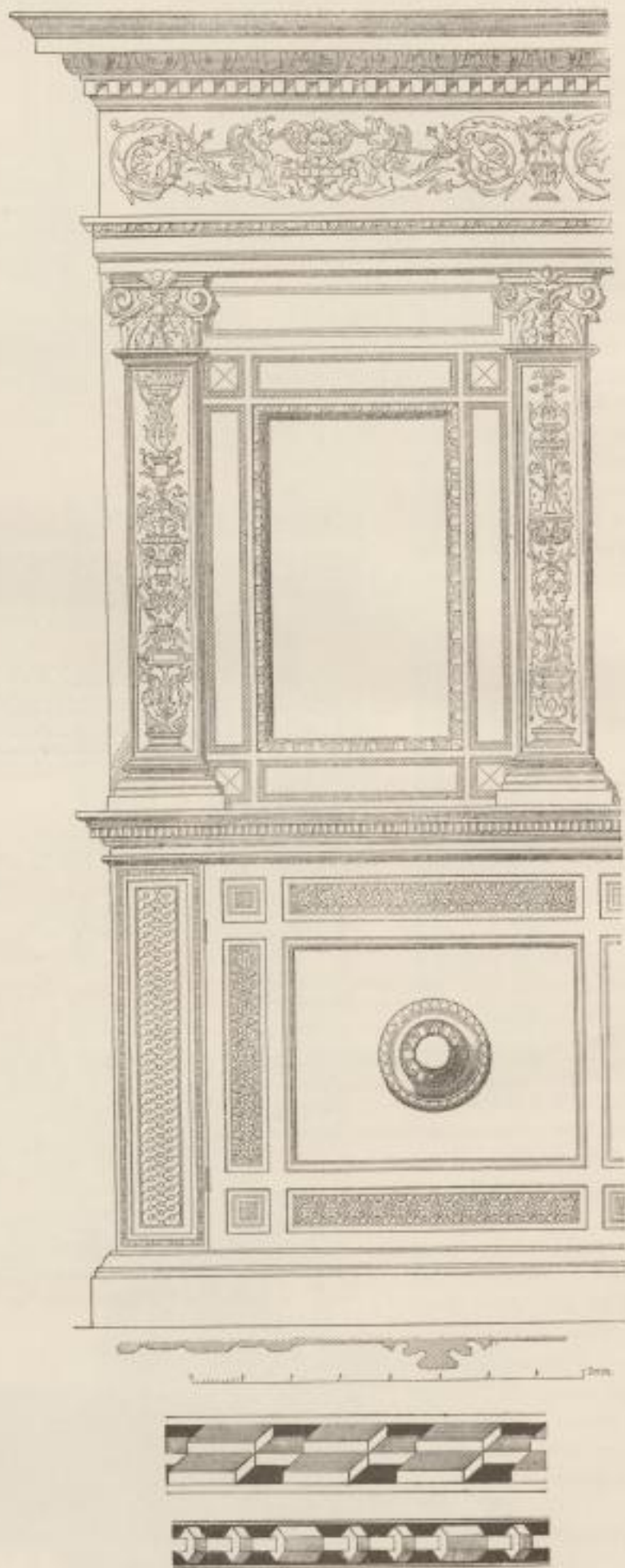


Fig. 8. Gestalt in *S. Barnaba* hinter zu Florenz.

Erblihen der frühen Renaissance zum Ausdruck, die in ihren Anfängen so echt künstlerisch Naives schuf (Taf. XXIV).

Die unteren quadratischen Felder sind durchgehends mit centralen Motiven decorirt, enthalten also nach zwei oder vier Achsen symmetrische Ornamente, die in ihrer Art als die allervollendetsten, ja geradezu als classische gelten können. Ziemlich einfach gehaltene Pilaster bilden die Unterabtheilungen und tragen Capitäle mit bemalten Wappen. Die oberen Felder zieren entweder Ornamente, und zwar in Varianten (Taf. XXV) oder figurale Darstellungen, von denen jene rechts an der Wand die Verkündigung, die links ein Crucifix mit zwei Heiligen zeigen.

Hier ist die Technik mustergiltig und auffallend differierend mit der falschen Virtuosität späterer Arbeiten, hier verliert auch bei Behandlung menschlicher Figuren die Intarsia nie ihren stylgemässen Charakter als Flächenverzierung, hier verzichtet sie ebenso richtig auf perspectivische Wirkung, als auf Schattengebung und begnügt sich, eben nur durch kräftig gezeichnete Contouren zur Geltung zu gelangen. Ein Vergleich in dieser Richtung mit der späteren Thüre im Palazzo vecchio zu Florenz ist ebenso interessant als lehrreich. Im Ornamente beschränkt sich der Künstler auf Verwendung von Pflanzenwerk aller Art; Lilien, Nelken u. s. w. spriessen aus Vasen und erfüllen die Felder ohne Hinzutreten conventioneller Formen oder Putten. Durchgehends und für den Effect von bester Wirkung sind die breiten und dunkel ausgekitteten Fugen.

Nicht viel jünger (1475), bei Weitem aber weniger vorzüglich und ziemlich schlecht erhalten, sind die Intarsien im Chore zu S. Domenico von Polinante da Nicola und hiermit wäre zum Mindesten das Allerwichtigste in Perugia angedeutet, dem zunächst in Central-Italien noch das benachbarte Assisi genannt werden mag, dessen Oberkirche in den Chor-Stühlen ein schönes Intarsien-Werk birgt (Taf. XIII). Maestro Domenico di Antonio S. Severino arbeitete daran von 1491—1500.

Absichtlich, um das Chor-Gestühl im Einklange mit dem ganzen Kirchenbau zu halten, ist hiefür der gothische Styl gewählt, der für den ersten Augenblick befremdend auf den Beschauer wirkt. In den vorkommenden Intarsien aber kann sich der Quattrocentist ebensowenig mehr verleugnen, als in dem geschnittenen Ornamente. Erstere sind meist in nahezu quadratische Felder componirt, worunter eines einen heraldischen Löwen mit trefflich stylisirtem Kranze enthält. Alle zeigen grosse Verschiedenheit, auffallenden Ideenreichtum und schöne Zeichnung, was in gleicher Weise von dem Friese gilt.

Der gut erhaltene Lettner mit seinem Holz-Mosaik ist aus Warings' „The arts connected with architecture“ wohl in weiteren Kreisen bekannt.

Das schöne Ornament wird jedoch durch die Arbeit an den Köpfen der Profeten übertroffen, mit denen dieses Werk geziert ist. Zieht hier auch der Künstler schon das ganze Raffinement einer fast überfeinerten Technik zu Rathe und verhilft durch Anbeizen und Brennen sich zum höchsten Effecte, so können diese Köpfe doch immer als stylvolle Muster nicht hoch genug geschätzt werden und contrastiren nicht wenig mit der ernüchternden Fortsetzung der correspondirenden Felder und ihren Schrank-Ansichten.

Aelter und unbedeutender sind die Chor-Stühle der Unterkirche (1448—1471) von Tommaso di Antonio Fiorentino, die bloss mit geometrischen Figuren geziert sind. Ausser dem letztgenannten Meister weiss Assisi noch von der Thätigkeit anderer Intarsiatoren zu erzählen, so arbeitete dort Maestro Angiolo di Gabriele Bruni, dann der 1420 nach Siena berufene Maestro Alberto di Betto und sonst noch mancher Name von Bedeutung.

In Ober-Italien finden wir nun zunächst Intarsien zu Bologna; hier ist das Beste zu sehen, hier werden selbst Florentiner Arbeiten zum Theile übertroffen. Die Decoration der Kapelle S. Sebastiano, eine der vielen in der Kirche S. Petronio (die fünfte links), bekannt durch die Vorzüglichkeit der dort aufbewahrten Werke, datirt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts (1495). Die Inschrift längs des Frieses der ganzen Sitzreihe der Stühle entlang nennt Giacomo de Marchis und seine Brüder als Autoren.

Die Betsühle, an den zwei einander gegenüberstehenden Seiten der Capelle in einfacher Reihe angeordnet, bestehen in einer fortlaufenden Bank ohne Armlehnen (Fig. 9, 10). Nur die Rückwände untertheilen breite Pilaster in Felder, ähnlich der mit der Bank gleichlaufenden Brüstung. Die grossen Füllungen der Rücklehnen tragen ein sternförmiges Feld, umgeben von freiem, feinem Ornament. In den Mittelfeldern (Taf. XVIII und XIX) finden sich Darstellungen von Thieren in farbigem Holz auf schwarzem Grunde, mit ganz leichter Andeutung von Schatten, doch immer so, dass mit mustergiltiger Behutsamkeit hierin die Grenze der Flach-Darstellung unverletzt bleibt. Ente, Reiher, Papagei, dann auch ein Affe sind solcherweise dargestellt. Im Gefieder der Vögel deuten schwache Nuancirungen auf den Versuch, durch verschiedene Färbungen zu wirken; desgleichen zeigen die Felsen, dann der Erdboden Verwendung gedunkelter Hölzer, sowie theilweise eine grüne Beizung.

Fein, wie nirgends in ähnlichen Fällen, sind die einzelnen Federn und Haare der Thiere eingravirt.

Das Ornament der trennenden Pilaster-Füllungen (Taf. XVI und XVII) setzt sich in bunter Auswahl zusammen aus Engelköpfchen, Waffen und Schildern, Kirchen-Geräthen und Musik-Instrumenten in Uebereinstimmung mit dem ausfüllenden Ornamente der sternförmigen Mittelfelder, gleich schön und durchdacht in der Zeichnung wie diese.

Die zart bewegten Formen der verbindenden Ranken und Bänder, das Durchbrechen der schwereren Theile der Composition, wie der Schilder und Helme, zeigen meisterhaft die vollendete Kunst durchdachter Raumvertheilung und als Folge hievon ein schönes Gleichgewicht zwischen Grund und Ornament.

Einen ähnlichen Charakter tragen die kurzen Pilaster an der Brüstung. Die zwischen denselben liegenden länglichen Füllungen enthalten stets je ein elliptisches Rund oder Rechteck, umgeben von zartem, freiem Ornamente.

Gleich den grossen Feldern der Rückwand, enthalten auch die kleineren Thier-Gestalten mannigfacher Art, doch ganz verschiedener Behandlungsweise. Hier ist auch nicht der geringste Versuch gemacht, aus der Ebene des vollkommenen Flach-Ornamentes herauszutreten, eine Schattenwirkung anzudeuten und beispielsweise alles Beiwerk der im Raume sehr glücklich vertheilten Gestalten nur durch schmale, hellgefärbte Holzstäbchen eingelegt. So wirkt das Thier als lichte Partie im dunkleren Felde massvoll, ohne das Gleichgewicht wohl abgewogener Contraste zu stören. Etwas eigenthümlich und im ersten Augenblicke befremdend erscheint nur die vom Künstler gewählte Art der Andeutung des Terrains unter den Füssen der Thier-Gestalten, in welchem kleine, runde Holzstückchen die Steine des Bodens wiedergeben sollen.

Alles in Allem genommen sind die besprochenen Intarsien wohl die besten in Italien zu erwähnenden ihrer Art und ihrer Zeit.

Verlassen wir Bologna, dessen Werke uns übrigens bei Besprechung der Arbeiten des 16. Jahrhunderts nochmals dahin zurückführen werden, und verfolgen wir unsere Kunst in die *Lombardei* und bis nach *Venedig*.

Hier blühten als Zeitgenossen Benedetto da Majano's die *Lendinara*, genannt *Canozj*, jene Künstlerfamilie, der eine Reihe bedeutender Holz-Schnitzer und Intarsiatoren entsprangen. Ein kleines Dorf in der Polesina ist die Heimat der *Canozj*. Lorenzo Lendinara, der ihnen angehörte, begann sein berühmtestes Werk, den jetzt zerstörten Chor des *Santo in Padua* um 1465, beendigte dasselbe in drei Jahren und starb 1477. Diese Chor-Stühle, an denen die Intarsien neben einer gleichzeitigen Bemalung und Vergoldung, die von *Mastro Ugozon* herrührt, zur Decoration verwendet war, zerstörte bis auf den kleinen

erhaltenen Rest eine Feuersbrunst und nur eine, allerdings sehr genaue, Beschreibung derselben von Colazio gibt uns Aufschluss über dieses berühmte Werk der Früh-Renaissance.

Recht anschaulich bezeichnen den Uebergang des Mittelalters in die neuere Zeit die Chor-Stühle der *Frari* in *Venedig*, gleichfalls dem Lorenzo zugeschrieben, welcher sie im Vereine mit *Gio. Marco da Lendinara* 1468 gearbeitet haben soll, wie dies eine Inschrift besagt: *Marco quondam Giovanni da Vicenza fece questo lavoro*.

Noch glaubt man endlich demselben Meister den Beginn der Schränke der Sakristei von *S. Marco* zuschreiben zu sollen, die jedoch erst im 16. Jahrhundert ihre heutige Gestalt erhalten haben.

In *Parma* rührt das, gleichfalls noch mittelalterliche Chor-Gestühl des Domes, einer Inschrift nach, von *Cristoforo Lendinara* her und ist von 1469 datirt. *Pier Antonio degli Abbati* bot ihm hiebei hilfreiche Hand.

Bernardino, des Ersteren Sohn, arbeitete um 1500 die Intarsien für die *Libreria* im Dome zu *Ferrara*, das Chor-Gestühl des Domes in seiner einfachen Weise ohne grossen Luxus an geschnitzten Armlehnen. Unter den sehr zerstörten Intarsien, Geräthen, Kreuzen etc. findet sich manches Schöne. Bernardino starb vor Vollendung seines Werkes, das *Pietro di Richardi* und *Discacci da Cremona* zum Abschlusse brachten.

Einer Arbeit von höchstem Werthe, noch dem 15. Jahrhundert entstammend, begegnen wir in der *Certosa* bei *Pavia*. Schon die ganze Anordnung dieser Chor-Stühle und deren Schnitzerei befriedigt sehr, die eingelegten Intarsien aber zählen zu dem Bedeutendsten dieser Art, und stehen einzig da hinsichtlich des Charakters ihrer Ornamente.



Fig. 9 und 10. Stühlwerk in S. Petronio in Bologna.



Fig. 11.



Fig. 12.

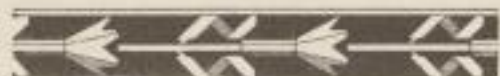


Fig. 13.



Fig. 14.

Die Füllungen der Rücklehnen enthalten Brustbilder von Heiligen, durch verschiedene Farbentöne des verwendeten Holzes modellirt, ähnlich jenen von Assisi, nur dass hier noch Vergoldung und plastisch aufgesetztes Ornament hinzutritt.

Die vordere Brüstung enthält die ornamentale Decoration meist in quadratische Felder (Taf. XXI, XXII) componirt und in einer, von allen andern italienischen Arbeiten, gänzlich verschiedenen Behandlungsweise. Das nach einer und nach zwei Achsen componirte Ornament wechselt hierin ab, bei ersterem ist die Zeichnung dunkelbraun auf schwarzem Grund, bei dem zweiten sind die gewöhnlichen, hellen und dunklen, braungelben Holzöne belassen. Die Ornamente auf schwarzem Grunde zeigen aber noch das Eigenthümliche darin, dass hauptsächlich durch an einander geleimte Holzstreifen die Blättchen und durch feine Linien Blumen und Stengel gebildet sind, wodurch grössere Flächen des helleren Farbentones vermieden werden und daher der ganzen Composition in so hohem Grade der Charakter des Zierlichen und Leichten erhalten bleibt, wie dies nur bei ganz wenigen Ausführungen ähnlicher Art zu finden ist.

Die anderen Felder (Taf. XXIII), gleichfalls von hohem Kunstwerth, zeigen gewisse Aehnlichkeit mit jenen der Sakristei von S. Pietro in Perugia. Der Autor dieser Werke war *Bartolommeo da Polo*, der sie nach *Fossano's* Zeichnungen 1486 ausführte. Mailand hat kein, auch nur annähernd bedeutendes Werk eingeleget



Fig. 12. Rücklehne von den Chor-Stühlen in Sta. Maria in Organo zu Verona.



Fig. 13.

Holzarbeit in seinen vielen Kirchen aufzuweisen, wohl aber ist es von Interesse daselbst an den Sakristei-Schränken der Kirche *Sta. Maria delle grazie* eine hochberühmte Intarsien-Imitation zu finden. Diese Schränke, welche drei Seiten der Sakristei einnehmen, sind nicht furnirt, sondern der Effect der Intarsia durch Bemalung angestrebt. Nur einige Theile derselben, so namentlich die vorkommenden Pilaster, sind wirklich ausgesägte Holz-Mosaik. Einige der Felder, so die mit Wappen gezierten, sind polychrom behandelt, was um so mehr hier am Platze war, als jedes derselben ein historisches Mittelbild trägt.

Steht auch hinsichtlich Präcision der Contouren die gemalte Intarsia der eingelegten sichtlich zurück, so muss doch dieses Werk, das ohne triftigen Grund dem *Luini* zugeschrieben wird, besonders durch die Fülle seiner herrlichen ornamentalen Motive, ohne Frage als ein höchst schätzbares bezeichnet werden.*)

Giovanni Maria Platina da Cremona bereicherte in der Zeit um 1482 seine

*) Hier mögen auch die in einem zerlegten Winkel Ober-Italiens, Tirano im Veltlin, befindlichen und sonst nirgends genannten Intarsien der Kirche Madonna di Tirano Erwähnung finden. Rechts an der Hauptwand der Kirche befinden sich Bänke mit edel geschwungenen Armlehnen, durch dorische Pilaster in quadratische Felder getheilt, die figurale Darstellungen aus früherer Zeit, darunter Mariens Tempelgang, das Spozializio etc., klar ohne Schattengebung, enthalten.

Der Fries zeigt ein geometrisch verschlungenes Motiv; der Sockel in eigenthümlicher Weise in schmalen, länglichen Feldern, zinnenbekrönte Burgen, die sich fortlaufend wiederholen.

**) In Bezug auf das Ensemble vergl. die vom Veroneser Architekten B. Franco publicirte Monographie.

Vaterstadt mit den Schränken der Sakristei von S. Abondio und dem Stuhlwerke des Domes.

Bartolommeo Polli, der in Cremona um 1490 arbeitete, dann *Pietro Sacca* zählen mit zu den bekannteren Meistern dieser Stadt.

Lag auch *Piemont* schon ziemlich abseits von dem Strome der künstlerischen Bewegung jener Zeit, der Ober-Italien zu so herrlichen Ausführungen befruchtete, so weist es doch einige gute Intarsien auf, unter denen das Chor-Gestühle des Domes von *Savona* (1500) von *Anselmo de' Fornari* vor Allem genannt sein mag, um welches sich aber wahrscheinlich auch *Elia di Rocca* verdient gemacht hatte.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts führt uns ein Künstler, *Fra Giovanni*, endlich nach *Verona*, der, vollständig Herr seiner Kunst, nun aber auch deren Schranken zu durchbrechen sucht, der sie mit neuen Hilfsmitteln bereichert und ihr Gebiet wesentlich erweitert. Ihm schreibt *Vasari* die erste Anwendung des gebeizten Holzes zu und wenn dieses auch vorher schon benutzt sein mochte, so wendete doch er es mit Vorliebe und im ausgedehntesten Maasse an, um auch malerische Effecte an Intarsien zu erzielen.

Dass solche Versuche eine Klippe für die ganze Kunstrichtung waren, das zeigte die spätere Zeit und die Nachfolger *Fra Giovanni's*. Er selbst lebte freilich noch in einer Styl-Periode, wo die strengen Traditionen seiner Kunst ihn vor dem Scheitern bewahrten. Sein Hauptwerk, die Chor-Stühle von *Sta. Maria in Organo* zu *Verona*, seiner Vaterstadt, kann, was Schnitzerei und Intarsiarbeit anbelangt, unbedingt als der vollendeteste Typus eines italienischen Chores gelten.

Die architektonisch reich gegliederten zwei Sitzreihen hinter einander, mit ihren schön geschnitzten Thüren und dem phantastischen Ornamente der Armlehnen, dem Chor-Pulte, Osterkerzen-Candelaber und den zugehörigen Schränken der Sakristei**), all' das erscheint wie aus einem Gusse einheitlich geformt, stylvoll und mit einer wohlthuenden Verschwendung geziert, die nirgends den Gedanken an unzureichende Mittel aufkommen lässt und so bildet dieses Werk ein wahres Muster-Museum der Holz-Technik, das herrlicher nicht gedacht werden mag.

Die Intarsien hieran theilen sich in solche mit architektonischen Darstellungen



Fig. 14. Füllung von Chor-Gestühl in Sta. Maria in Organo zu Verona.

(Fig. 12) und rein ornamentalen Compositionen, von denen letztere ungleich werthvoller uns dünken (Fig. 13, 14 und Seite I).

Bei ersteren stehen wir vor einem Versuche, Ansichten, Schränke, Kirchen-Geräthe u. s. w. mit ihrer Licht- und Schattenwirkung darzustellen. Wurden auch schon eingangs ähnliche Bestrebungen besprochen und ihrem wahren Werthe nach gewürdigt, so bietet hier der architektonische Theil doch manche werthvolle Tafel.

Die ornamentalen Felder sind auf den Rücklehnen der vorderen Sitzreihen und auf schmale Friese vertheilt. Feines Rankenwerk mit phantasievoll verschlungenen Delfinen, Vögeln etc. in den verschiedenartigsten Combinationen, dann aber vorzügliches Lorbeer-Ornament füllen schön den Raum.

Ausser dieser, sehr hervorragenden Arbeit *Fra Giovanni's* besitzt *Verona* ein einfaches, doch sehr gutes Stuhlwerk in *Sta. Anastasia*. Nebst dem Ornament sind da ganze Heiligengestalten zu sehen, Namentlich ersteres ist interessant durch seine Zusammensetzung aus durchgehends kleinen Blättern und Stengeln, die ein äusserst zartes, musivisches Aussehen der Intarsia geben.

Ein nur zum Theile erhaltenes Werk *Fra Giovanni's* sind die kleinen Tafeln in der Kirche von *Monte Oliveto* bei *Buonconvento*, jetzt eingefügt in die mittelalterlichen Chor-Stühle des Domes von *Siena*, die ihre Verwandtschaft mit jenen *Verona's* nicht zu verleugnen vermögen.

Gleichfalls der Hand *Fra Giovanni's* verdanken wir die ausgedehnten Intarsien in der rechts vom Chore befindlichen Capelle *S. Borromeo* der Kirche *Monte Oliveto* zu Neapel mit Darstellungen von Stilleben, Architekturen, Geräthschaften, dann aber auch mit kleinen, zart gehaltenen Ornament-Feldern. Von ihm ferner rührt das Chor-Gestühl in *St. Benedetto* zu *Siena* her und endlich war es derselbe Meister, der sich an der Decoration der Stanzen in Rom betheiligte, wo er die Intarsien für die von

Barile geschnitzte Thüre schuf; figurale Darstellungen, so z. B. ein Elephant, auf dem ein Mohr reitet, Architekturen, Früchte, Gitarren, Stillleben, füllen die umrahmten Felder aus. Letztere an und für sich sind zwar nicht bedeutende Leistungen,

namentlich auf ornamentalem Gebiete, das sehr vernachlässigt erscheint, doch zeigen sie gleichfalls schon die frühe Verwendung mannigfach gefärbten Holzes, mit denen der Meister so treffliche Effecte zu erzielen wusste.

II. XVI. JAHRHUNDERT.

Mit Bramante als Architekten und Rafael als Maler, die durch freies Verwerthen der antiken Formen ihre eigenen Gedanken zum schönsten Ausdrucke brachten, erreichte die Kunst der Renaissance, indem sie strahlend aus ihrer bisherigen Befangenheit heraustrat, ihre höchste Blüthe.

Aber nur kurze Zeit weilte sie am Höhepunkte. Bald fiel Blatt für Blatt von ihrer Krone und schon in den unmittelbaren Nachfolgern jener beiden Kunst-Heroen, grosse Männer und Künstler ersten Ranges zwar, geht jene strenge Formenreinheit verloren. Die Architektur vernachlässigt die Durchbildung des Details, das Streben des Künstlers richtet sich nur mehr auf die Wirkung der allgemeinen und grossen Formen ihrer Ausführungen.

Dass eine solche Strömung in der Architektur und Malerei, der sich selbst die Sculptur anschloss, auch auf die Kleinkunst ihren Einfluss fand, konnte nicht ausbleiben. Der Sinn für verfeinerte und präzise Durchführung, er verschwand zum Theile und auch die Kunst der Intarsia litt hierunter wesentlich.

Zwar wird noch immer diese Technik in Italien durch das ganze XVI. Jahrhundert, ja noch lange darüber hinaus vielfach geübt, doch reicht das uns Erhaltene und Werthvolle ihrer Leistungen nicht über 1550 hinaus.

Der Charakter der Intarsia war ein durchaus veränderter, die Tendenz, plastisch Wirkendes zur Darstellung zu bringen, Licht- und Schattenwirkung mit den geringen Mitteln dieser Technik zu erzielen, wurde vor Allem zur herrschenden.

Fehlte es auch, wie wir sahen, schon am Ende des vorigen Jahrhunderts nicht an Versuchen dieser Art, so hielt man sich doch meist ganz innerhalb der zulässigen Grenzen und verliess nie den Boden des Flach-Ornamentes, für das eben die Intarsia der allein richtige Ausdruck ist. Nun aber verlässt man ornamentale Darstellungen überhaupt und richtet sein Hauptaugenmerk auf das Figurale, so dass die Ausführung ganzer historischer Gemälde in Holz-Mosaik vielfach geübt wird, während an den ornamentalen Theilen, an Friesen und Pilastern Schnitzereien im Relief der Intarsia vorgezogen werden.

*Fra Damiano da Bergamo**, geboren 1490 (oder 1500), nach einer übrigens etwas dunklen Stelle des Anonimo di Morelli der Schüler eines schiavonischen Mönches, war unstreitig der grösste Intarsiator des sechzehnten Jahrhunderts und vor Allem der Autor des weitläufigen Chor-Gestühles in *S. Domenico* zu *Bologna*. Im Jahre 1528 begonnen, bedurfte dieses bedeutende Werk volle dreundzwanzig Jahre zu seiner Vollendung.

Die Arbeit, welche in mehreren Theilen unternommen wurde, begann mit den sieben Chor-Stühlen der Mitte, an denen der Meister Proben seiner Kunstfertigkeit abzulegen hatte.

So sollen denn auch einige der vorkommenden Bilder nach Skizzen des Paolo Veronese, die Architekturen nach Angaben des Vignola ausgeführt worden sein. mit den sieben Holz-Mosaiken figürlichen Inhaltes wurden diese Stühle übrigens noch verhältnissmässig reich mit eingelegetem Ornament bedacht, das einige Pilaster und kleinere Füllungen ziert. Gehört es der Hauptanordnung nach wohl noch der guten Zeit an, so fällt doch schon die mehr nebensächliche Behandlung und der Mangel an jener Feinheit der technischen Ausführung ins Auge, welche den Werken des Quattrocento so hohen Reiz und Werth verleiht.

Eine dieser Füllungen trägt den Namen des Meisters und seines Gehilfen *Stefano*. Beide gewannen nach glücklicher Vollendung der ersten sieben Stühle das Vertrauen der Mönche und von diesen neue Aufträge in grösstem Massstabe, und zwar die Anfertigung der Schränke der Sakristei. Gehilfen waren nun dringend nöthig und Damiano fand sie auch 1528 in *Fra Zanetto da Bergamo* und *Francesco di Lorenzo Zabelli*, ausser welchen uns übrigens auch noch *Bernardino* als Schüler (dissipulo) des Meisters genannt wird, von dem die jetzt freilich ganz zerstörte Sakristei-Thüre von *San Domenico* herrühren soll. Für die weiteren Chor-Stühle, die erst 1541 begonnen wurden, hatte Damiano seinen Bruder *Fra Stefano* und einen Lehrling, *Zanpiero da Padova* zu Mitarbeitern, und soll namentlich der lange Putten-Fries mit der Inschrift, welche um das ganze Hauptgesimse läuft, *Stefano's* Werk sein.

Jedenfalls zählt die Idee der Anordnung zu den originellsten. Die schwarzen Buchstaben der lateinischen Schrift umspielen Putten in allen erdenklichen Stellungen. Die Gestalten sind aus dunklem Holz auf hellem, gelblichem Grunde geschnitten, die Schatten eingebrannt. Der Zeichnung mangelt wohl sehr die Rundung, sie ist flüchtig, manierirt, ja theilweise selbst incorrect.

Das Jahr der Vollendung dieser Arbeit, 1554, brachte Damiano den Tod und nur zum Theile noch war er selbst Zeuge der ungetheilten Bewunderung, die seine Zeitgenossen, ja das ganze XVI. Jahrhundert seinem Werke zollten.

Als interessant und bezeichnend mag hier eine Stelle des *Sabba Castiglione*** erwähnt sein, in der von der Decoration eines Wohnhauses die Rede ist.

„Man ziere es — sagt er — mit eingelegeten Arbeiten von der Hand *Fra Giovanni's da Monte Oliveto* oder *Fra Raffaello's da Brescia* oder der *Legnagli*, die vorzüglich in Perspective berühmt sind; aber wer es thun kann, der schmücke es ja vor Allem mit Werken des *Fra Damiano*, denn diese sind mehr göttlich als menschlich zu nennen und gleich gewandt ist ihr Meister in Landschaften wie in figuralen Darstellungen. All das ist er im Holz auszuführen im Stande, was der Pinsel eines Apelles zu malen vermochte etc.“ und später meint unser Gewährsmann: „Ich

*) Vergl. *Marchetti: Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*. Firenze, 1846.

**) *Sabba Castiglione: Ricordi ovvero Annuastramentati* (Venezia 1563).

glaube, ja ich bin gewiss, die Chor-Stühle in *S. Domenico* sind das achte Wunder der Welt, und wie die Babylonier, Egyptianer und Griechen sich ihrer Gräber, Pyramiden und Tempel rühmten, so kann es nun auch das glückliche Bologna mit dem Chore von *S. Domenico*.“

Das Chor-Gestühl in *Sta. Maria maggiore* zu *Bergamo*, welches in seinen grossen Tafeln manche Aehnlichkeit mit jenen zu *Bologna* hat, rührt gleichfalls von ihm her. Auch hier sieht man historische Bilder biblischen Inhaltes in reicher architektonischer Umgebung mit derselben Virtuosität und Präcision ausgeführt wie dort, nur wird dem Ornamente doch noch etwas mehr Rechnung getragen, als dies *Damiano* that — denn Pilaster und Friesen schmücken reiche Compositionen, zusammengesetzt aus Putten, Thieren, Blumen, Musik-Instrumenten mit leichten Schatten-Andeutungen hell auf dunklem Grunde. Namentlich aber fallen hier einzelne Friesen ins Auge, die Darstellungen der eigenthümlichsten Art, so ganze Züge von Tritonen und Mehrwundern enthalten. Ist deren Hauptwirkung auch eine gute und ist der Originalität auch Rechnung getragen, so können solche Compositionen strengen Anforderungen keineswegs mehr genügen. Eine Inschrift: „*Opus Francisci de Capite de ferri B. gomensis*“ eines der Stühle deutet wohl auf einen Mitarbeiter *Damiano's*.

Das vordere Stuhlwerk, von den Gebrüdern *Belli* herrührend, zeigt ausser den historischen Intarsien auch einige ornamentale Füllungen, die sich jedoch kaum über die Mittelgüte erheben; bezeichnet ist es mit „*Huius ornamentus operit Rex alexander Bellus P. fecit*“.

Unbestritten gilt in Italien als das prachtvollste Stuhlwerk jenes von *San Pietro de' Cassinensi*, das mit Recht den Ruf genoss, seines Gleichen habe es nirgends, sowohl in Anschauung der Gediegenheit und Virtuosität der Ausführung, als in wohlgedachter Schönheit der Composition, so zwar, dass man es Niemand Geringerem zuschreiben zu können glaubte, als dem grossen *Raffael* selbst. Für diese Ansicht spricht freilich nicht der leiseste stichhaltige Grund, es sei denn die Aehnlichkeit mancher Bildwerke mit einigen bekannten Motiven dieses Meisters, wohl aber ist fast mit Gewissheit als ausführender Bildhauer *Fra Stefano da Bergamo* anzunehmen, während dessen Bruder *Fra Damiano* die daran vorkommenden Intarsien arbeitete. Freilich stehen dieselben hinter den Schnitzereien weit zurück. Deutlich tragen die Ornamente die Spuren des beginnenden Niederganges der Kunst an sich, die edlen, feinen Formen des Rankenwerkes schwinden und machen einer, wenn auch im Allgemeinen noch schönen, so doch recht bunt zusammengewürfelten Anordnung der verschiedensten Motive, wie Waffen, Figuren u. dgl. Platz, denen ein organischer Zusammenhang eine einheitliche Conception ganz abgeht. Ist an den Ornamenten mit der Schraffirung vielleicht schon etwas zu weit gegangen, leidet auch die Zeichnung unter einer minder sorgfältigen Behandlung, so muss nichts destoweniger die Composition in den Stylgrenzen als sehr gediegen bezeichnet werden.

Ein Künstlernahe von bestem Klange im XVI. Jahrhundert ist *Raffaello da Brescia*. Leider ist nur der geringste Theil der Werke jenes so unendlich fruchtbaren Talentes auf uns gekommen, das seine Pflege gleichfalls im Kloster des *Monte Oliveto* fand, dem *Raffaello* als Laienbruder angehörte und das sich durch das ganze XVI. Jahrhundert als Heimath und Bildungsstätte der bedeutendsten Intarsiatoren erwies.

Ein schiavonischer Mönch war es, der auf Insel *Sta. Elena* die Kunst der Intarsia studirte und seine beiden, später so berühmten Zöglinge, *Fra Giovanni da Verona* und *Fra Damiano da Bergamo*, darin unterwies. Ein Schüler des ersteren war *Roberto Moroni*, geb. 1479, genannt *Raffaello da Brescia*.

Schon als Jüngling unterstützte er seinen Meister bei dessen Arbeiten in *Sta. Maria degli organi*, hielt sich hiernach längere Zeit im Kloster *S. Michele* in bosco bei *Bologna* auf und arbeitete daselbst den Lettner und Schrank für sein Mutterkloster in *Monte Oliveto*, wo sich Beides noch jetzt befindet.

Leider ist das Hauptwerk *Raffaello's*, der Chor von *S. Michele* zerstreut, ja zum Theil ganz verloren gegangen. Das nach den noch erhaltenen Inschriften 1521 vollendete Werk wurde bei Unterdrückung des Klosters zerstört, die einzelnen Tafeln stückweise verkauft.

Nur achtzehn Stühle entgingen diesem Loos und wurden nach einer nothwendig gewordenen Restauration in einer Capelle der Kirche *S. Petronio* aufgestellt.

Die Intarsien sind fast durchwegs baulichen und landschaftlichen Inhaltes, nur zwei derselben enthalten figurale Darstellungen, während das Ornament hier gänzlich fehlt. Die trennenden Pilaster dagegen sind in dunklem Birnbaum-Holz reich geschnitzt und auf dunklem Nussbaum-Holz aufgelegt.

In *San Michele* in bosco sind bloss zwei Beichtstühle übrig geblieben, die hinsichtlich des ornamentalen Schmuckes an Intarsien gleichfalls keine Ausbeute geben, da alle Felder zwar reich, aber nur mit Figuren und perspectivischen Ansichten geschmückt erscheinen. *Raffaello* starb in Rom, ohne daselbst eines seiner Werke zu hinterlassen, und mit ihm schliesst die Reihe der bedeutendsten Meister seines Faches, deren wir hier zu gedenken hatten.

Halten wir aber noch Umschau nach den Intarsien aus der Zeit des XVI. Jahrhunderts, die hier in Italiens Städten zerstreut, theilweise von einem kaum mehr als rein historischen Interesse sind, da sie für Entwicklung des Ornamentes fast ohne alle Bedeutung waren und bloss figurale und architektonische Darstellungen zum Vorwurfe haben.

Der reich geschmückte Bischofsstuhl im Dome zu *Pisa* verdankt seinen ein-

gelegten Schmuck dem *Cervellesi*, 1536. Meist sind es Stilleben, Architekturen etc., welche den Stuhl zieren, in dessen Rücklehne der Künstler die Anbetung der heiligen drei Könige darzustellen wusste. Das Ornament selbst beschränkt sich auf Bänder und lineare Zeichnungen, die namentlich an den Füllungen der toscanischen Pilaster den ganzen Charakter des XVI. Jahrhunderts zeigen, und in mancher Hinsicht den mittleren sieben Stühlen des Chores von San Domenico zu Bologna gleichen.

In der *Certosa* und in *S. Giovanni in monte* besitzt *Bologna* zwei Intarsien-Werke von Bedeutung, ersteres von der Hand des *Biagio Marchi* (1538) herrührend, letzteres von *Paolo Sacca da Cremona* (1523).

Siena wurde auch im XVI. Jahrhundert mit keinen Intarsien bereichert, obwohl es die prächtigsten Holzschnitzereien in seinen Kirchen birgt, dagegen finden wir in *Perugia* selbst noch aus der späteren Zeit gute Arbeiten, wozu vor Allem das Chor-Gestühl der Capelle im Dome links vom Haupt-Portale zählt, freilich arg zernagt vom Zahn der Zeit, nur mühsam gehalten durch Ausbesserung mittelst Stucco und kenntlich gemacht durch nachträgliche Bemalung.

Von ganz besonderer Pracht ist das Stuhlwerk von *S. Giovanni in Parma*. Zwar zeigen die Intarsien lediglich bildliche Darstellungen auf, doch tritt hier ein phantasievolles, herrliches Ornament an dem Schnitzwerk auf, das Stuhllehnen und Brüstungen auf's Reichste überzieht, an deren phantastischen Thiergestalten der Künstler sich ebenso productiv als geschmackvoll erwies. Gleich gute Intarsien soll *Città di Castello* nach *Raffellino di Colle* aufzuweisen haben.

Unter den wenigen in *Venedig* existirenden Werken dieser Art finden wir am Chor von *S. Marco* viel und gute eingelegte Arbeit. So enthalten namentlich die Lehnen ganze Figuren auf landschaftlichem Hintergrunde aus gefärbtem Holze, umrahmt von schönem, durch gut gezeichnete Putten belebtem Ornamente, an dem sich allerdings bereits die spätere Zeit verräth. Dasselbe gilt von den breiten, untertheilenden Pilastern, deren Ornament grösstentheils aus fabelhaften Thieren und Fratzen gebildet ist, deren Verworrenheit nicht selten die Klarheit der Linie stört.

Eine sorgfältige Restauration des Ganzen ist erst vor Kurzem beendet.

Früheren Datums ist das 1590 von *Antonio* und *Paolo da Mantova* und von *Vicenzo da Verona* herrührende Getäfel der Sakristei *San Marco* mit seinen landschaftlichen Stilleben und einigen ornamental gezierten Friesen.

Ein virtuos geschnitztes und auch hinsichtlich seiner Intarsien sehr beachtenswerthes Stuhlwerk ist jenes im Dome zu *Genua*. Neben reichen figurativen Füllungen ziert es schönes Ornament, dessen Behandlungsweise ganz an das der *Certosa* bei *Pavia* erinnert; auch hier sind Blattformen aus dünnen Holzstreifen gebildet, freilich in einer Art, die dem Ganzen etwas den Charakter des Steifen aufdrückt. Die Figuren sind grösstentheils neueren Ursprunges, wie denn überhaupt dieser Chor im Jahre 1868 eine eingehende, wenn auch nicht eine vollständige Restauration erfuhr. Manches ursprüngliche am ganzen Werke ist damit freilich verloren gegangen, namentlich sind die erneuten Figuren, wenn auch technisch mehr vollendet, jedoch in Betreff der Zeichnung *stylos* und manierirt. Auch hier hat man durch genaues Benützen der verschiedenen Holzöne alle Abstufungen von Licht und Schatten zu erzielen

gewusst, und so den Bildern eine plastische Wirkung gegeben. Der in demselben Chor befindliche Letzner enthält manch' schönes Motiv in eingelegtem Holze ausgeführt.

Als letzter Ort, an dem wir Intarsien noch finden, sei endlich *Neapel* erwähnt, da Rom seltsamerweise hiervon gar nichts aufzuweisen hat.

Hier fehlt, sowie in der Architektur, das edle Masshalten, das Gefühl für reine Formen, das die Renaissance zu Toscana in so hohem Masse auszeichnete, allerdings schon ganz merklich. Sehr eklatant tritt der Unterschied in der ganzen Auffassung zu Tage beim Zusammenhalten einer neapolitanischen Intarsia mit einem Werke Florentiner Ursprunges, das dieselben Motive, dasselbe Blattwerk, ähnliche Thiere und Masken zeigt und doch so ganz verschieden wirkt. Die Ueberlegenheit der norditalienischen Arbeit, besonders in Hinsicht der Raumvertheilung, ist eine gewaltige.

Die Kirche *Sta. Anna de' Lombardi* (*Monte oliveto*) (Fig. 16), welche bereits gelegentlich des *Giovanni da Verona* genannt werden musste, birgt Neapels bestes Intarsien-Werk. Die lediglich ornamentalen Füllungen geben theils vegetabilisches Ornament, theils varirende Zusammenstellungen von Emblemen, Perlenschnüren, Kreuzen etc., die, was ihre technische Vollendung betrifft, hinter den Arbeiten oberitalienischer Meister zurücktreten müssen, aber doch in der Gesamtwirkung an *Perugia's* Werke erinnern.

Besonders gilt dies von der technischen Behandlungsweise der Schnitzerei, die mitunter geradezu roh wird und ganz wesentlich von der corrupten, fast mittelalterlichen Form der Blätter.

Zwei Schüler des berühmten *Fra Giovanni*, Namens *Bernardino Tortelli da Brescia* und *Bartolommeo*, schnitzten um 1500 das bekannte Stuhlwerk in *S. Severino*, jedoch ohne daran Intarsien anzubringen.

Ein anderes, gleichfalls beachtenswerthes Werk in Neapel findet sich im Chor der kleinen Kirche *S. Pietro Majella*, der mit reichen ornamentalen und figurativen Intarsien geschmückt ist, von denen erstere, in breiten Pilaster-Streifen angeordnet, etwas an jene von *S. Marco* in *Venedig* erinnern, jedoch reicher mit figurativen Darstellungen untermischt sind.

Fig. 16. Chor-Gestühl in der Kirche *Monte oliveto* zu Neapel.

Mit ziemlichem Styl-Gefühle sind die bildlichen Darstellungen der *Madonna*, *Herodias* etc. in dem Getäfel behandelt und in dreifarbigem Holze ausgeführt, etwas im Widerspruche mit den geschnitzten Pilastern und überhaupt der ganzen Anordnung, die manche mittelalterliche Reminiscenzen noch zeigt.

III. XVII. JAHRHUNDERT UND NEUZEIT.

Was wir bisher als bemerkenswerth in der Kunst der eingelegten Holzarbeit aufzuführen hatten, es datirt aus dem XV. Jahrhundert und kaum ist eine bedeutendere Leistung auf diesem Kunstgebiete in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts nachzuweisen.

Die Intarsia stellt sich uns demnach so recht als ein Kind der Renaissance dar. Diese Styl-Epoche, welche durch ihre gesteigerten Ansprüche jede Technik zu einer bis dahin ungeahnten Vervollkommnung brachte; sie allein konnte zu solch' subtilen Ausführungen, wie wir sie beispielsweise in *S. Petronio* zu *Bologna* gefunden hatten, die Kraft bieten.

Eines der seltenen, noch spätitalienischen Werke sind die vordern Chor-Stühle in *S. Domenico* zu *Bologna*, die ursprünglich von *Fra Damiano* herrührend, später eingehend restaurirt wurden.

Die Friese, welche Blatt- und Blumen Ornament, Rankenwerk und Aeste enthalten, die durch Brennen mit leichtem Schatten versehen wurden, zeigen einige recht hübsche Motive, mit denen die Rohheit schachbrettartiger Verzierungen in gar grellem Widerspruche steht.

Mit dem Beginne eines strengen Classicismus in der italienischen Renaissance mit dem Auftreten eines *Palladio* und *Scamozzi*, deren Hauptaugenmerk der Massen-Wirkung ihrer Composition zugewendet war, die darob das Detail ausarbeiten vergassen und die Decoration nur als nebensächliche Zuthat behandelten, musste die so eminent decorative Kunst der Intarsia, wie schon gesagt, in den Hintergrund gedrängt werden.

Jetzt befasste sich der grosse Architekt nicht mehr mit der Ausarbeitung der decorativen Gegenstände, wie in der Zeit der ersten Renaissance, und jetzt konnte auch die nur in der Nähe und nur als Flächenverzierung wirksame Intarsia nicht mehr den tieferen Schatten Stand halten, die weit ausladende, schwere Profilierungen darauf warfen; jetzt aber war dann auch das, vom entfernten Standpunkte weiterhin sichtbare Relief-Ornament allein auf seinem Platze.

In noch höherem Grade aber muss das Gesagte von der Zeit des Barokismus eines *Bernini* gelten, dessen kräftig gegliederte, vielfach gekröpte Gesimse, dessen vortretende Säulen und dessen derbe Voluten jeden feineren ornamentalen Schmuck von vorneherein ausschloss, und so ist es weder etwas Zufälliges, noch Unerklärliches, dass die Technik der Intarsien von der Mitte des XVI. Jahrhunderts seltener zu werden begann, ja ganz zu verschwinden drohte.

Wurde solcherweise die Intarsia aus der Architektur verdrängt, so veränderte

sie gleichzeitig auch ihre Erscheinung in der Kleinkunst, an dem Kunstgewerbe, das sie, wenn auch in geringerem Maasse, stets übte.

Neue technische Verfahren standen nunmehr zur Verfügung, die früher angewandten traditionellen wurden verbessert, vervollkommenet, bis dahin ungekannte oder doch unbenützte Roh-Materialie in das Auge gefasst, denn es genügt dem zunehmenden Raffinement der Sitte und des Geschmacks nicht mehr die eingelegte Holz-Intarsia allein, trotz aller Anwendung von farbigen oder fremdländischen Hölzern, Mosaik aus Elfenbein, Perlmutter, Schildpatt, Metalle beliebt, bis sich namentlich durch *Boule* in Frankreich die sogenannte *Boule-Arbeit* als eine eigenthümliche und neue Technik herausbildete.

Bald war diese Kunst auch in Italien populär, seit *Andrea Massare* das neue Genre vielfach und mit Erfolg pflegte.

Eigenthümlicherweise sind im XVII. Jahrhundert die Centren dieser Kunst-Industrie andere als jene der alten *Xylotarsia*.*) Fanden wir letztere in *Perugia*, *Siena*, *Florenz*, so finden wir nunmehr erstere am häufigsten in *Turin* geübt, gleichsam einer Anziehungskraft von Frankreich aus folgend, dessen Mode sich von da auch Italien unterwirft.

Noch werden wohl auch im XVII. Jahrhunderte einzelne kirchliche Geräthe über Auftrag des Clerus in alter Weise mit Holz eingelegt, wohl bieten noch in *Bologna* die Kirchen von *Vicenzo Copola* und *Fra Agostino Diavolotto* einiges Interessante an Intarsien jener Zeit, aber im Wesentlichen sind es jetzt profane Geräthe, Prachtstücke des Mobilars, an denen eingelegte Arbeit die grösste Rolle spielt.

Ein Cabinet von *Neurone* im königl. Palaste zu *Turin* gibt hiervon ein gutes Bild. Später, noch um 1700, arbeitet *Pietro Pifelli* mit dem Titel „*Regio Ebenista*“ erfolgreich in dieser Kunst und dehnt deren Anwendung auf historische Darstellungen aus, die er meist in einem Grunde von Palisander einlegt. Dem *Pietro Vidari* gebührt das zweifelhafte Verdienst, die chinesischen *Vieux-laque-Arbeiten* in Mode gebracht zu haben. Zu nennen endlich wäre noch *Sezzano Ravello* mit Uebergehung mancher Anderer.

Unterdessen gingen in *Florenz* wenigstens die alten Traditionen der Holz-Technik nicht gänzlich in Vergessenheit. Dort wirkte *Spigli*, wenn auch in einseitiger Richtung, fort in der Weise alter Meister, indem er sich jedoch nur auf die Hervorbringung geometrischer Ornamente beschränkte.

*) Vergl. darüber: *Fibonacci: Delle industrie relative alle abitazioni umane. Firenze. 1869.*

Zu Ende des vorigen Jahrhunderts suchte *Bonzanigo* in *Turin* reformatorisch in der ganzen Richtung dieser Kunst zu wirken, indem er sich bestrebte, eine Schule für Holzbildhauer ins Leben zu rufen. Er scheiterte, aber im Anfange unseres Jahrhunderts regte sich noch zu wiederholten Malen das Streben durch Zurückgreifen auf die guten Vorbilder älterer Zeit, eine Geschmacksverirrung zu heilen, die, bekannt als Styl des Kaiserreiches, den grössten Theil Europas beherrschte.

Hatte bisher — sonderbar genug — das verblendete Italien seine Vorbilder in dieser Richtung in der Fremde gesucht, so begann man endlich doch wieder, den hohen Werth der Werke der eigenen classischen Zeit zu würdigen, und so schuf *Falcini* unter Anderen Werke ganz im Geiste der Alten.

Und es bedurfte nur eines Impulses, um in den Holzschnitzereien und Marquetrie-Arbeiten Italiens wieder jene guten alten Traditionen zu wecken, die ganz erloschen waren und nun den reformatorischen Bestrebungen ganz wesentlich fördernd sein mussten. Schon sind in neuester Zeit ganz erfreuliche Fortschritte geschehen und manch' tüchtiges und stylistisches Werk zeugt von dem Einfluss alter Vorbilder. Endlich würdigt auch die Regierung des jungen Italien diesen Zweig der Kunst-Industrie ihrer Beachtung und schon seit Jahren besteht in *Turin* ein kunstgewerbliches Museum, an dessen Spitze *Giusti*, der trefflichste Holzschnitzer Italiens, steht, und auch in *Rom* ist ein grosses Kunst-Industrie-Museum in der Gründung begriffen.

Dass Italien in der Kunst der Intarsia neuester Zeit den bedeutendsten Fortschritt aufzuweisen vermag, trat auf den beiden letzten Weltausstellungen von 1862 und 1867 recht deutlich zu Tage; aber nicht in der Anwendung neuer Materialien, nicht so sehr in der Vervollkommnung der eigentlichen Technik des Holzeinlegens ist jener Fortschritt zu suchen, er charakterisirt sich weit mehr durch Reinheit und Styl in der Zeichnung, durch entsprechende und passende Verwendung der Intarsia. Und hiezu waren und sind noch jetzt für die italienischen Meister die vorgenommenen Restaurirungs-Arbeiten an den alten Intarsien die beste Schule. So restaurirt ein junger Künstler, Namens *Monteneri*, die schon mehrfach erwähnten Intarsien im Saale des *Cambio* zu *Perugia* und löst seine Aufgabe in glänzendster Weise, so werden nach und nach viele Tafeln in *Sta. Maria in organo* zu *Verona* durch neue ersetzt und die Intarsien zu *S. Pietro de' Cassinensi* in *Perugia* ganz im Geiste der Originale vervollständigt.

Unter den Ausstellern vom Jahre 1871 sei endlich erinnert an *Brambilla* aus *Mailand*, *Levera* aus *Turin*, *Bartolotti* aus *Savona*, die alle Bedeutendes, wenn auch nicht Tadelloses lieferten. Stand doch selbst ihre Technik hinter jener der Firma *Jakson* und *Graham* in *London* zurück.

Einzelne Ausstellungsstücke sind nun allerdings meist nicht das richtige Maass für Beurtheilung des Standes einer ganzen Kunst-Industrie, aber allgemein trat ein Fehler klar zu Tage: die Ueberladung mit Ornament und Ueberfüllung des zu decorirenden Raumes. Möchten doch auch unsere modernen Künstler in jenes Geheimniss des Haushaltens mit der Verzierung eindringen, das den alten Meistern der italienischen Renaissance so bekannt gewesen.

Nicht allein von der modernen italienischen Schule gilt das eben Gesagte, sondern auch von der französischen. Auch hier verstehen es die Künstler nur allzuseiten, ihrer kühnen und üppigen Phantasie die leitenden Zügel der Stylgesetze anzulegen. Englischen Arbeiten gebührt daher, abgesehen von ihrer ausserordentlichen technischen Vollendung, auch noch das Lob im letzteren Sinne.

Bedauerlich ist es, dass Deutschland gerade auf diesem so dankbaren Gebiete der Kunst-Industrie so wenig erfreuliche Leistungen aufzuweisen hat. Und doch ist nicht leicht eine Decorations-Weise passender und vielfältiger dort anzuwenden, wo es gilt, grosse Flächen zu zieren. Ist sie doch vor Allem geschaffen, unser Haugeräthe, das Möbel, zu schmücken, ohne, wie die Schnitzarbeit, demselben etwas von seiner Brauchbarkeit und Bequemlichkeit, die ja hierbei doch stets die Hauptsache bleiben soll, zu nehmen.

Aber auch die relative Billigkeit bei so schöner, eleganter und zarter Wirkung des eingelegten Ornamentes und einer fast unverwüsthlichen Dauer desselben, lässt die Intarsia gegenüber dem Schnitzwerke als weitaus vortheilhafter erscheinen.

Ein genaues Studium, ein Anlehnen an die trefflichen Vorbilder alter Meister erscheint uns als das einzige Mittel, dieser Kunst neuerdings jene grosse Bedeutung zu geben, die sie bereits als Decorationsweise hatte und die ihr unbestritten zukommt. Darum auch halten wir jene Sammlung der besten Intarsien aus der Blüthezeit italienischer Renaissance, der wir vorstehende Zeilen als Begleitung beifügen, nicht nur von einer bloss kunsthistorischen, sondern auch eminent praktischen Bedeutung und Brauchbarkeit, die sich unserer innigen Ueberzeugung nach unfehlbar und gewiss auch bald herausstellen wird.

ERRATA.

- Zu den Vorbemerkungen. Zeile 1. Statt: „Schutz einer Kunstperiode, die nicht ist.“ soll es lauten: „Schutz einer Kunstperiode, die nicht ist.“
- Seite I. Die Figur „Führung von Gio: Giambelli Sta. Maria in organo“ bezieht sich auf S. VIII und soll mit No. 2 bezeichnet sein.
- Seite III. Zeile 3. von unten. Statt: „so hätte sie im Oriente lange bevor, als sie in Europa etc.“ soll es lauten: „so hätte sie im Oriente lange, bevor sie in Europa etc.“
- Seite VI. Die Notizen unter Fig. 2 gehören zur Thüre im Saale des Castello in Perugia. Zeile 2. von unten, wo die Bezeichnung auf Fig. 1 wegfällt.
- In der Note soll es lauten statt: „Giusto di Francesco del Castello del Isiro“ „del Castello dell' Isiro“.

INHALTS-VERZEICHNISS.



- Tafel I bis VIII. Chor-Stühle in der Kirche *Sta. Maria novella zu Florenz.*
VIII. Getäfel in der Kirche *Sta. Croce zu Florenz.*
VIII, IX. Sakristei-Schränke in der Kirche *S. Benedetto bianco zu Florenz.*
IX. Chor-Stühle in der Kirche der *Badia zu Florenz.*
X. Stuhlwerk im Saale des *Cambio zu Perugia.*
XI, XII, XIII. Thüre im Saale des *Cambio zu Perugia.*
XIII. Chor-Stühle in der Oberkirche *S. Francesco zu Assisi.*
XIV, XV. Chor-Stühle in der Kirche *S. Agostino zu Perugia.*
XVI bis XX. Chor-Stühle in der Kirche *S. Petronio zu Bologna.*
XXI, XXII, XXIII. Chor-Stühle in der Kirche der *Certosa bei Pavia.*
XXIV, XXV. Sakristei-Schränke in der Kirche *S. Pietro de' Casinensi zu Perugia.*

197



1234



v. H. v. D. b.

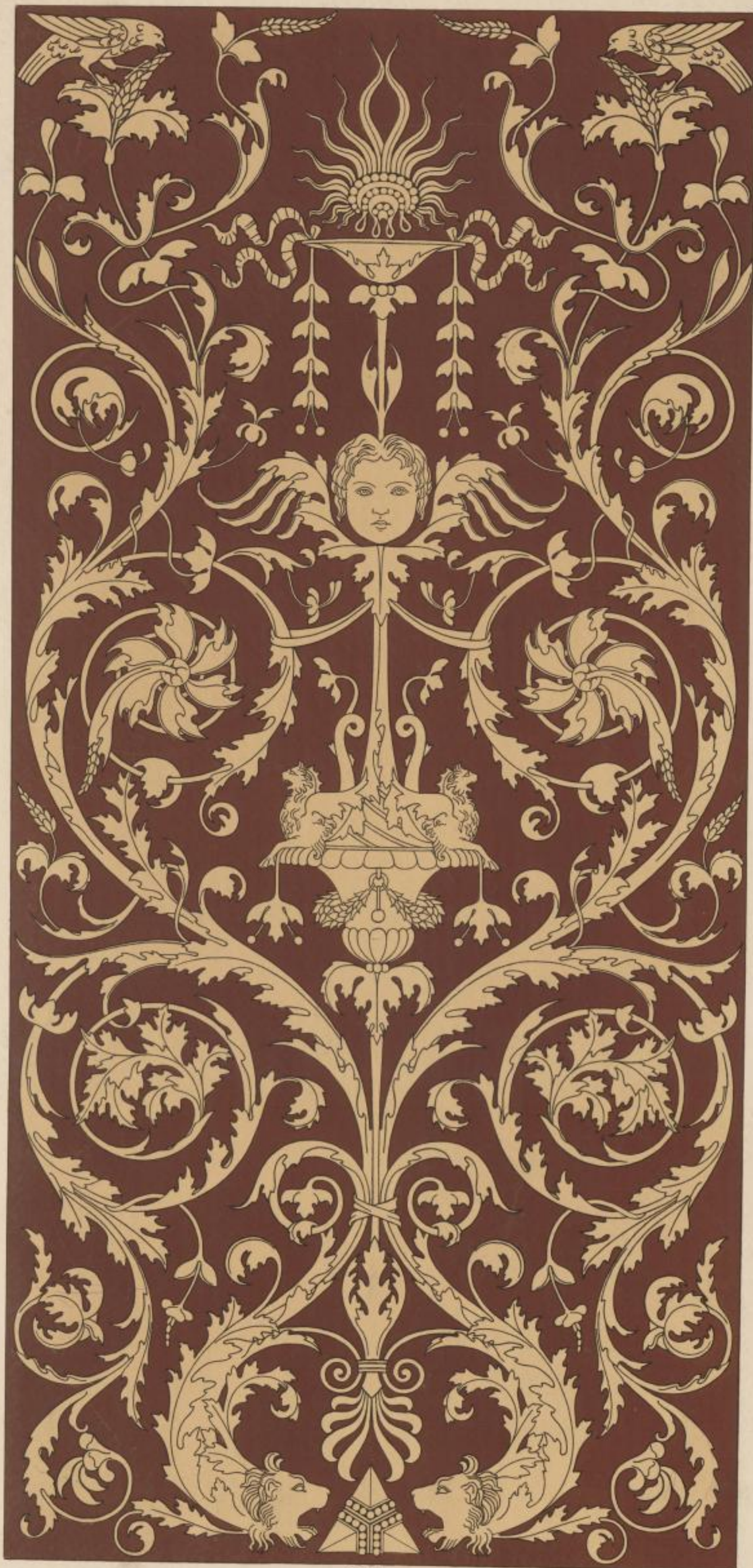
Lith. Anst. v. F. Köpke, Wien.

CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE STA. MARIA NOVELLA ZU FLORENZ.

Verlag der Beckchen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.

1738





1868 h. 076

1868 h. 076

CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE STA. MARIA NOVELLA ZU FLORENZ.

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.

1738





BACCIO
D'ACNOLO



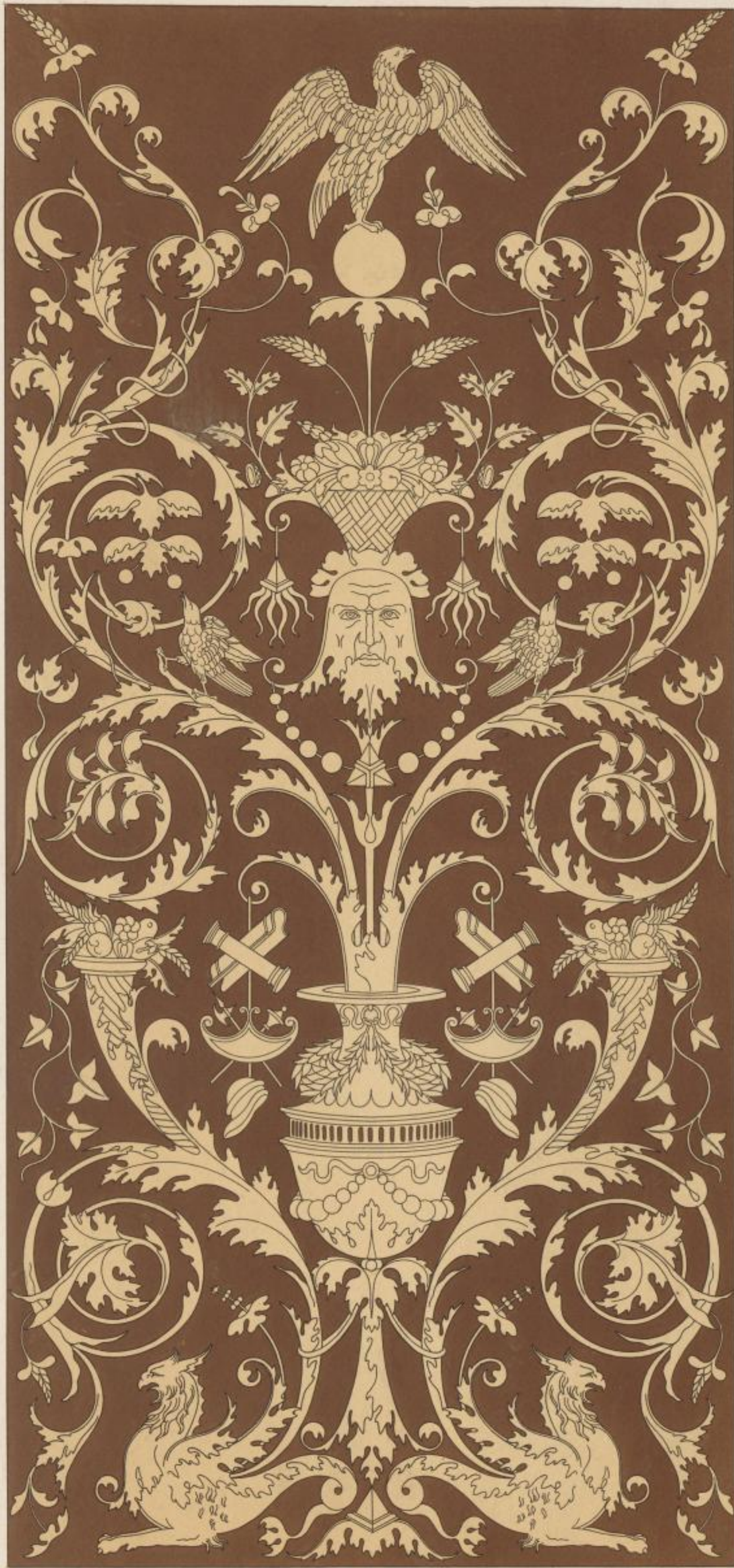
CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE STA. MARIA NOVELLA ZU FLORENZ

Vorlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.

10 581 0 49 1

Lith. Anets. F. X. K. Wien.

1738



1878

Lith. Anst. v. F. Köhler Wien.

CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE STA. MARIA ZU FLORENZ

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.

1738





(1738, 071b)

Lith. Anst. v. E. Köke, Wien.

1738

CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE STA. MARIA NOVELLA ZU FLORENZ.

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.





Tafel 146

Lith. Anst. v. F. Kopp, Wien

CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE STA. MARIA NOVELLA ZU FLORENZ.

Verlag der Beckschen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.

1738





(Toch. 04b.)

Lith. Anst. v. F. Roko. Wien.



CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE STA. MARIA NOVELLA zu FLORENZ.

1738

Verlag der Beckischen-Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.

INTARSIEN VON VALENTIN TEIRICH



o. H. I



o. H. II



o. H.

I. SAKRISTEISCHRÄNKE IN DER CONFRATERNITÀ S. BENEDETTO BIANCO ZU FLORENZ.

I. CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE STA. MARIA NOVELLA ZU FLORENZ.

II. SAKRISTEISCHRÄNKE IN DER KIRCHE STA. CROCE ZU FLORENZ.

1738

Verlag der Deutschen Universitäts-Buchhandlung (A.Hilker) in Wien





SLUB

Wir führen Wissen.

<http://digital.slub-dresden.de/id446217751/42>



Westfälische Hochschule Zwickau
Hochschulbibliothek



I 075h, 075b.



II 075h, 075b.



III 075h, 075b.



IV 075h, 075b.
Lith. Anst. v. F. Kuhn Wien.

I & IV CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE DER BADIA ZU FLORENZ.
II & III SAKRISTEISCHRÄNKE IN DER CONFRATERNITA S. BENEDETTO BIANCO ZU FLORENZ.

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.

1738





(D. 6. 1. 0. 1. 1.)

Lith. Anst. v. F. Köbe, Wien.

STUHLWERK IM SAALE DES CAMBIO ZU PERUGIA.

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.

1738





(043h.043h)



(043h.043h)

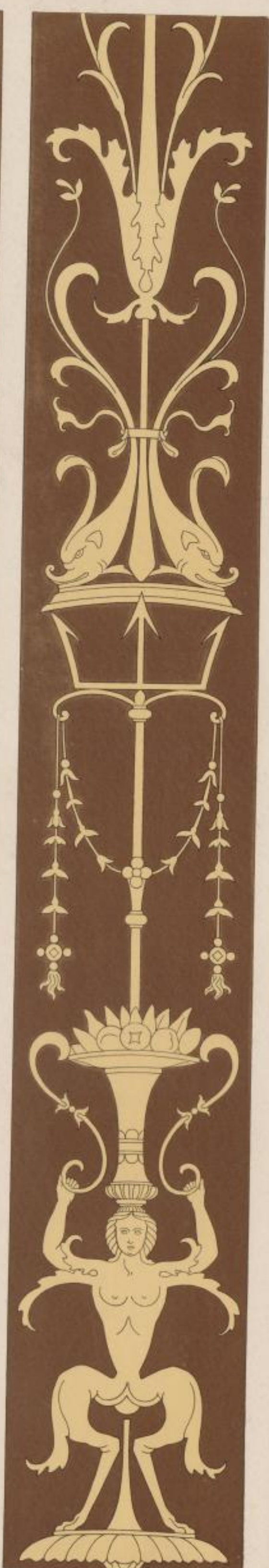
lith. Anst. v. F. Köhler, Wien.

THÜR IM SAALE DES CAMBIO ZU PERUGIA

Verlag der Beckschen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.

1738





3788, 3789

Lith. Anst. F. Klotz Wien

THÜR IM SAALE DES CAMBIO ZU PERUGIA.

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien

1738



INTARSIEN VON VALENTIN TEIRICH.



046, 054.



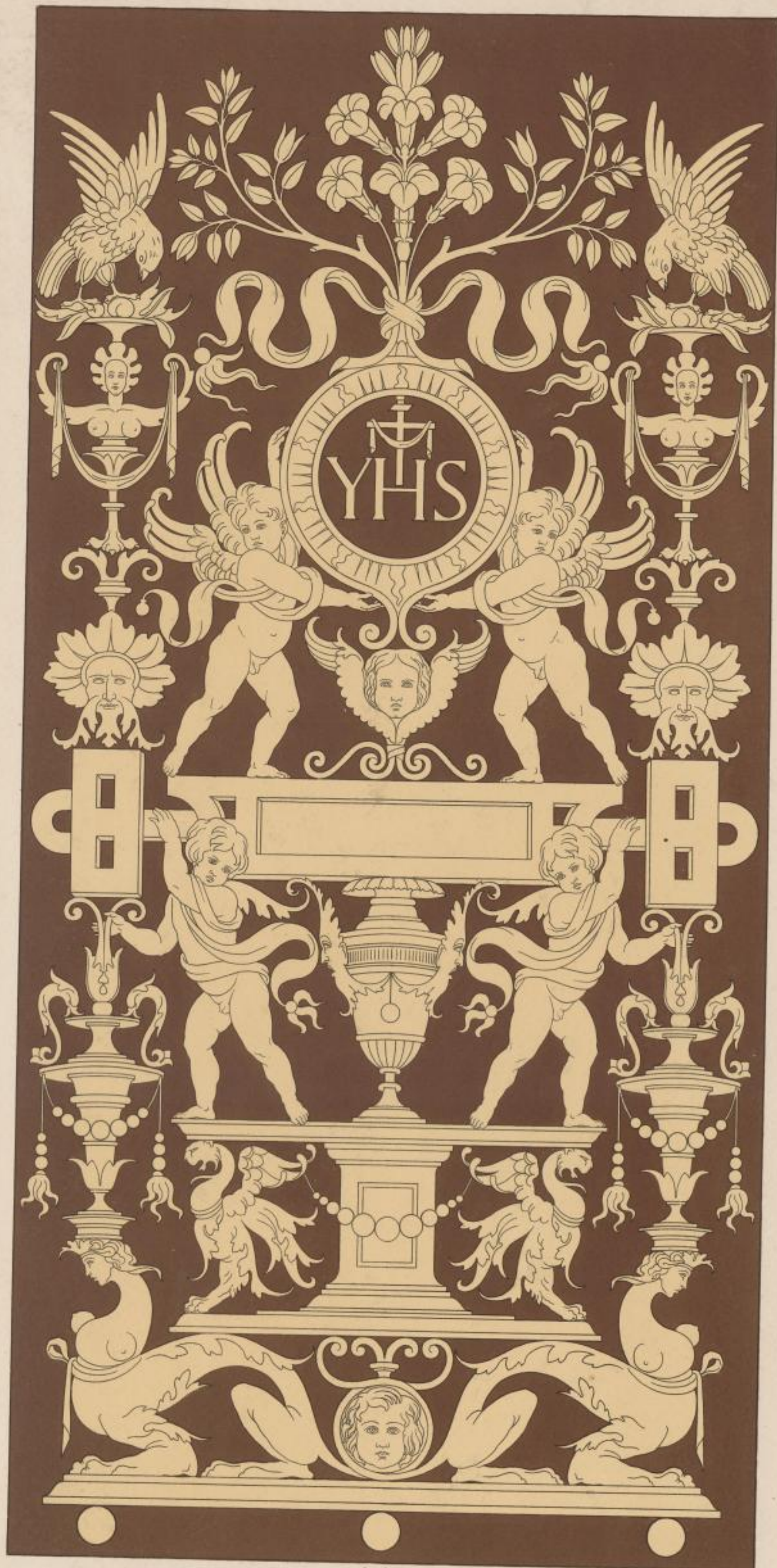
046, 054.

Lith. Anst. v. J. Röllig, Wien.

I. CHORSTÜHLE IN DER OBERKIRCHE S. FRANCESCO ZU ASSISI.
II. THÜR IM SAALE DES CAMBIO ZU PERUGIA.

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.





Carl Gohl

Edm. Anst. v. F. Käge, Wien.

CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE S AGOSTINO ZU PERUGIA.

Vorlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung [A. Hölder] in Wien.

1738





(Dank, Dank)

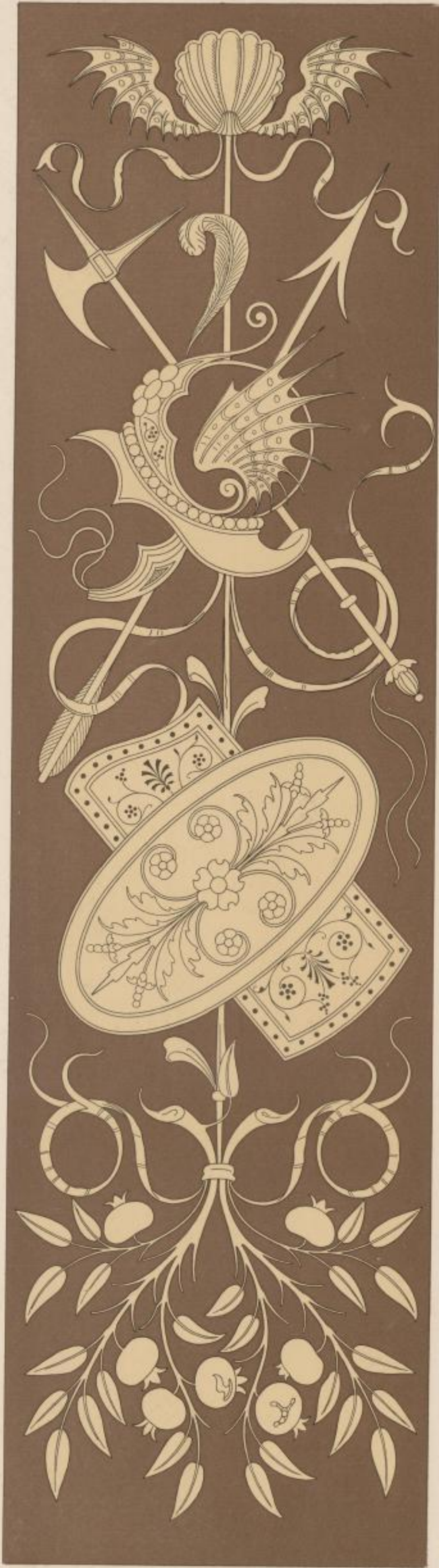
Lith. Anst. v. F. Köke, Wien.

1738

CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE S. AGOSTINO ZU PERUGIA



Verlag der Buchhandlung Neumann, Neudamm (A. Neumann, Leipzig)



Photolithografie v. Schuyf



(1738 n. 0724)

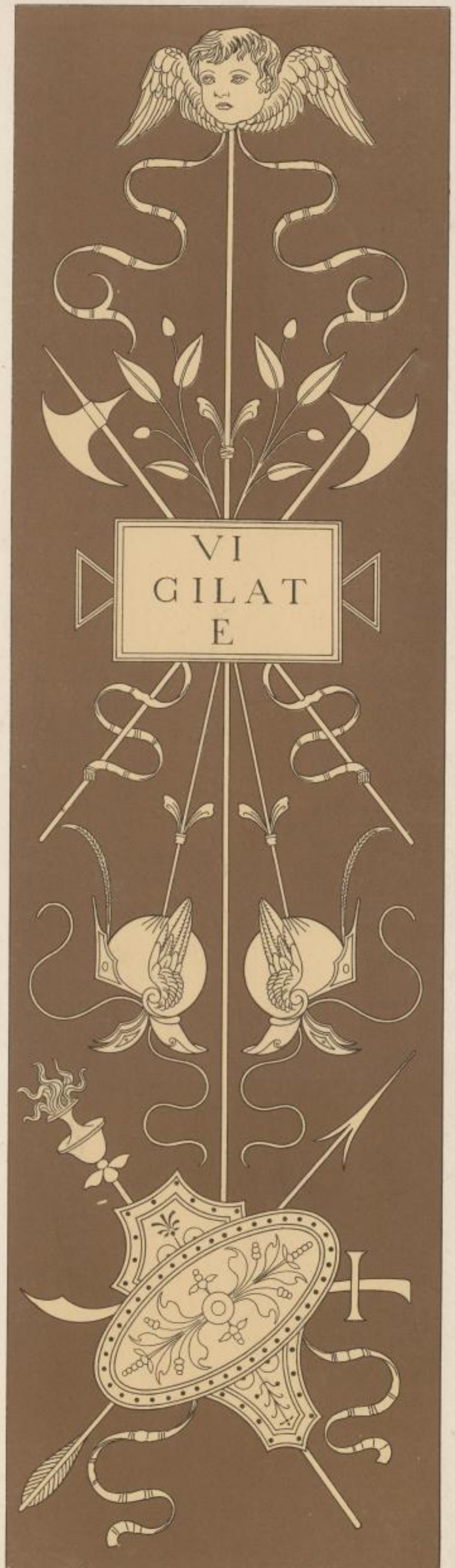
Lith. Anst. v. F. Köse, Wien.

CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE S. PETRONIO ZU BOLOGNA.

1738

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Holder) in Wien.





(041.04b)

Lith. Anat. v. F. Köke, Wien.

CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE S. PETRONIO ZU BOLOGNA.

1738

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.





(0 1 1 0 1 1 1)

Lith. Anst. v. E. Röke Wien.

CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE S. PETRONIO ZU BOLOGNA.

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.



1738



(D 21, 0 21)

Lith. Anst. v. F. Kohn Wien.

CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE S. PETRONIO ZU BOLOGNA

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.





0^m 41, 0^m 41



0^m 41, 0^m 41

1. Abt. v. F. K. W. Wien

CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE S. PETRONIO ZU BOLOGNA.

1738

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.





(0⁷/₁₆ h., 0¹¹/₁₆ b.)



(0⁷/₁₆ h., 0¹¹/₁₆ b.)

Lith. Ausg. v. F. Köhler, Wien

CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE DER CERTOSA BEI PAVIA

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.

1738





(D'46 h, D'42 b)



(D'46 h, D'42 b)

Lith. Anst. v. F. Koke Wien

CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE DER CERTOSA BEI PAVIA.

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Holder) in Wien

1738



INTARSIEN VON VALENTIN TEIRICH.



(024b, 024h)



(024a, 024h)

Lith. Anst. v. E. Höke Wien.

CHORSTÜHLE IN DER KIRCHE DER CERTOSA BEI PAVIA

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.



1738



1738



1738

lith. Anst. v. F. Kise Wien.

SAKRISTEISCHRANKE IN DER KIRCHE S PIETRO DE' CASSINENSI ZU PERUGIA

Verlag der Bock-ochsen Universitäts-Buchhandlung (A. Holder) in Wien.

1738





024, 025



026, 027

Lith. Anst. v. F. Köke, Wien.



SAKRISTEISCHRÄNKE IN DER KIRCHE S. PIETRO DE' CASSINENSI ZU PERUGIA.

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder) in Wien.

1728

I Aug 1012



17/115

