

for which there exists a drawing in the Uffizi (Cox Rearick, *Op. cit.* cat. 277, fig. 263) dated respectively ca. 1526—27.

A doublesided sheet in Berlin is discussed in Petrioli Tofani's anthology (Pl. XIX). The recto shows two studies for the *Tribute to Caesar*. One of them is a head of a bearded man in profile to the right. It served for the figure kneeling before Caesar and is commonly accepted as a drawing from a bust of Homer. The verso shows the head of a fat man in profile to the left and a man with his hands on his chin (*Abb. 6a*). The latter reappears in the Scalzo *Presentation of the Baptist's Head to Herod*. Shearman interpreted the fat man as a study for a person in the crowd behind Caesar in the Poggio a Caiano fresco, whereas Freedberg and Petrioli Tofani seem more convincing in suggesting that it is a study for the figure on the extreme right in the Scalzo *Banquet of Herod*. The head has been described as a derivation from a bust or medal of Vitellius but the fact that it is bent slightly forwards is a realistic observation which suggests that it was drawn after a living model. Nor does the small ear correspond to portraits of the emperor. The whole physiognomy, however, is very comparable to a figure in Fra Bartolommeo's *Madonna della Misericordia* in the Museo di Villa Guinigi in Lucca (*Abb. 6b*) so, it is very likely that both painters used the same model. Fra Bartolommeo's painting is dated 1515. Del Sarto's *Tribute to Caesar* was in progress in 1520—21 and his *Banquet of Herod* was paid for in 1522.

The Berlin drawing, like the rest of Andrea's art, embodies a fifteenth century realism and grace which pulsates beneath the polish and calculation of classical convention. It thus exemplifies the enduring merit of Andrea del Sarto's art which Florence and Paris gave us the opportunity to understand better and admire more.

Chris Fischer

Rezensionen

DETLEF HEIKAMP, *Mediceische Glaskunst*. Florenz, Kunsthistorisches Institut in Florenz 1986. 423 Seiten Text, davon 16 Seiten Anmerkungen, 29 Seiten ital. Résumé und 109 Seiten Anhang. 4 Farbtafeln, 211 Schwarzweiß-Abbildungen.

Mit diesem in einer Auflage von 300 Exemplaren gedruckten Buch, dessen Inhalt auch als Heft 1/2 des XXX. Bandes der *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* erschienen ist, stellt sich Detlef Heikamp die Aufgabe, die bislang unterbewertete Glaskunst am Hofe der Medici stärker in das Blickfeld der kunstgeschichtlichen Forschung zu rücken. Gestützt auf grundlegende Vorarbeiten von Guido Taddei und Luigi Zecchin und bereichert durch neues, ergänzendes Material entstand eine umfassende Darstellung, deren besonderes Verdienst die bislang fehlende, gründliche Auswertung der Glasvorzeichnungen in den Uffizien ist. Zu Hunderten erhalten, bieten sie eine einmalige Gelegenheit, höfische Kunst und Kultur im Spiegel ihrer Glasschöpfungen darzustellen. Vor allem die Bestände aus dem 17. Jahrhundert waren bislang kaum bearbeitet. Im Anhang sind sämtliche Zeichnungen und alle dem Autor bekannt gewordenen, unmittelbar oder mittelbar darauf bezüglichen Dokumente zusammengefaßt und kommentiert.

Der Anhang ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Publikation. Er bietet einen präzise erarbeiteten Gesamtüberblick über die italienischen Glasvorzeichnungen. Der anschließende Katalog der Farbtafeln und Schwarzweiß-Abbildungen ist keine Anreicherung der noch einmal aufgelisteten Bildunterschriften, sondern ein gründlich bearbeiteter „catalogue raisonné“, der kein Detail unbeachtet läßt. Von größtem Nutzen wird künftigen Bearbeitern der mediceischen Glaskunst und anderer, darüber hinausgreifender Problembereiche die zuverlässige Edition der Dokumente und Regesten sein.

Der laufende Text des Buches ist in zwölf Abschnitte gegliedert. Der erste Abschnitt dient der Einführung in eine Materie, die schon deshalb einer eingehenderen Darstellung und Erläuterung bedarf, weil sich das Buch ja an zwei Gruppen von Interessenten richtet, die Glashistoriker und die Zeichnungsspezialisten, bei denen genauere Kenntnisse der Glaskunstgeschichte und Glastechnologie nicht unbedingt vorausgesetzt werden können. „Vetro cristallino“, Hüttenglas und Lampentechnik, Vorzeichnungen und Modelle, Glas und Trinksitten, „Literarische Spuren zerbrochener Pracht“ und terminologische Fragen liefern hier die Themen. Es folgen dann vier weitere Abschnitte zur Geschichte der mediceischen Glashütten.

Sie beginnt mit dem Eintreffen des Muranese Bortolo d'Alvise alli Tre Mori im Jahre 1569, der für seinen Auftraggeber Cosimo II. ganz nach venezianischer Art gearbeitet haben dürfte. Rückschlüsse auf seine Produktion erlaubt die Liste seiner in Murano verbliebenen, vom Podestà beschlagnahmten und zwangsversteigerten Lagerbestände (S. 47).

Cosimos Nachfolger, Francesco I., der bereits als junger Erbprinz eine Glashütte unterhielt, hat in seinem „Stanzino“ im Palazzo Pitti jene bekannten Gemälde mit Darstellungen von Werkstätten der Kunstindustrie in Auftrag gegeben, unter denen der von Giovanni Maria Butteri in Öl auf Schiefer wiedergegebene Glasofen als Bildquelle für den vorliegenden Zusammenhang die größte Bedeutung beanspruchen kann (Abb. 16—19), ebenso wie Jan van der Straets für den gleichen Raum geschaffene Ansicht der „Fonderia“, die in dem von Bernardo Buontalenti errichteten Casino di San Marco untergebracht und mit gläsernem Laborgerät auf das großzügigste ausgestattet war. Bei dem von Butteri gemalten Ofen handelt es sich sicherlich um den des Bortolo d'Alvise, worauf bereits Luigi Zecchin verwiesen hat; mit der Leitung der „Fonderia“ hatte der Großherzog anfangs Niccolò Sisti betraut, bewandert in den verschiedensten Techniken der „Arts du Feu“ und ein geschickter Glasbläser an der Lampe. Bei seiner Villa Pratolino unterhielt Francesco einen weiteren Ofen.

In der Regierungszeit Ferdinandos I., der seinem Bruder Francesco 1587 folgte und die Werkstätten in den Uffizien konzentrierte, war neben Sisti Niccolò di Vincenzo Landi aus Lucca der führende Meister im Glasblasen an der Lampe. Ihm, der auch Hüttenglas zu bereiten wußte, vertraute Cosimo II. seine 1618/19 betriebene Hütte im Boboli-Garten an. Dort, aber auch in Pratolino fertigte er u. a. „animalini“, die an die Uffizien geliefert und alsdann der zu einem Großunternehmen ausgebauten Hütte in Pisa übersandt wurden, um als Zierate an die hier mit der Pfeife geblasenen Gefäße angesetzt zu werden. Auch in Pisa kam man ohne Hilfe aus Venedig nicht aus. Niccolò Sisti, inzwischen zum Leiter der Hütte in Pisa avanciert, nennt in einer Denkschrift aus dem Jahre 1594 Luigi Della Luna, einen Angehörigen jener Familie, deren Mitglie-

der zu Anfang des folgenden Jahrhunderts im Boboli-Garten und in der Hütte an der via San Gallo eine bedeutende Rolle spielen sollten (S. 74 und Dok. LX).

Der nun folgende Abschnitt VI über Antonio Neri ist eine Art Exkurs, eine vorzügliche Zusammenfassung der bislang bekannten Daten über den ebenso gelehrten wie praxiskundigen Priester, der 1612 in Florenz sein berühmtes Werk *Arte Vetraria* herausgab, die Frucht vieljähriger Studien in Florenz, Pisa und Antwerpen, der erste wirklich brauchbare Traktat über die Glasbereitung, der auch seinen Nachfolgern und Kritikern, dem englischen Arzt Christopher Merret und dem Deutschen Johann Kunckel, die entscheidende Grundlage für ihre eigenen Experimente lieferte (S. 82 ff.). Mit Recht weist Heikamp darauf hin, daß die *Arte Vetraria* des Prete Neri, deren Ausgaben er zum ersten Mal lückenlos zusammenstellt, im liberalen, vom Konkurrenzdenken unabhängigen Milieu des Florentiner Hofes entstanden ist und nicht in Venedig.

Unter Cosimo II., dessen Glasleidenschaft die seiner Vorgänger noch übertraf, beginnt die Blüteperiode der mediceischen Glaskunst, um unter seinem Nachfolger Ferdinando II. ihren Höhepunkt zu erreichen. Es sind die frei oder nach Musterzeichnungen an der Lampe geblasenen „capricci“ eines Niccolò Landi (S. 126), die den Stil der Glasköpfungen in den Florentiner Hofwerkstätten bestimmen und zu einer sich von venezianischen Vorbildern entfernenden eigentümlichen Gattung der Glaskunst führen. Ihr Wandel und ihre Spielarten sind an den Entwurfszeichnungen auch dann abzulesen, wenn die „inventione“ — wie es nicht selten geschieht — sich über das Machbare erhebt und nur noch Richtlinie einer Ausführung ist, mit deren werkstoffbedingter Vereinfachung und Vergrößerung der entwerfende Künstler trotz aller Raffinesse der Formentechnik zu rechnen hatte. Der neue Stil, der sich so herausbildet, bleibt im wesentlichen auf die Tischdekorationen und Scherzgefäße bzw. deren Kombinationen beschränkt. Daß in Florenz auch das repräsentative Ziergefäß eine eigene Entwicklung nahm, läßt sich vermuten. Ein Beispiel wird man in der prunkvollen Kanne im Arm der Fortuna aus dem Umkreis Ligozzis in der Galleria degli Uffizi erblicken dürfen (Abb. 122), die in einer Entwurfszeichnung Ligozzis ihr durchaus vergleichbares Gegenstück findet (Abb. 121. Zur Godronierung vgl. auch Abb. 106—108). Bei den für den Gebrauch bestimmten Luxusgläsern (nicht Gebrauchsgläsern!) blieb der venezianische Einfluß dagegen bestimmend.

Es sind venezianische Künstler, die an dieser Entwicklung einen bedeutenden Anteil haben, der von Cosimo II. so hoch geschätzte Alvise Della Luna, sein Vetter Giacomo Della Luna, ferner Francesco Della Luna, Bortolo di Jacopo, Agostino Borello und eine Anzahl von Gehilfen. Neben dem von Sisti und vor allem von Landi geübten Blasen an der Lampe wurde die herkömmliche Technik des Blasens in die Form in den Florentinischen Hofwerkstätten anscheinend wesentlich verfeinert, wenn man hier auch nicht von einer „neuen“ Technik sprechen sollte.

Von den Folgen eines durch Bigotterie und Priesterherrschaft bestimmten Regimes der Sparsamkeit während der Regierung der Witwe des früh verstorbenen Cosimo II. blieb die Glasindustrie weitgehend verschont, dank dem Interesse, das Ferdinando II. noch vor seinem Regierungsantritt diesem Gewerbe entgegenbrachte. Im umgekehrten Verhältnis zu der Menge der Zeichnungen, die Zeugnis von der hohen Blüte der Glas-

kunst in seiner Regierungszeit ablegen, steht die geringe Anzahl urkundlicher Nachrichten (vgl. Dok. XCIX—XIV).

Der sechste Abschnitt ist dem privaten Hüttenwesen und dem Glashandel in Florenz gewidmet und dem Alltag der für den Hof tätigen Glasarbeiter, ihrer Unterkunft, ihren Arbeitsbedingungen, dem Besorgen der Ausstattung und der Werkzeuge, dem Bereiten des Gemenges. Es ist ein verzeihlicher Irrtum, wenn Heikamp in diesem Zusammenhang und auch an anderer Stelle von „Pottasche“ spricht, dem aus Bäumen oder Farnen gewonnenen Kaliumkarbonat (K_2CO_3), das in den mediterranen Glasmassen nicht nennenswert enthalten ist. Es muß vielmehr „Soda“ heißen, Natriumkarbonat (Na_2CO_3).

Die „4000 Pfund Pottasche (sic!) aus Soria“ (S. 138) sind auch nicht aus dem spanischen, am Oberlauf des Duero gelegenen Soria eingeführt. Strandpflanzen der Gattung *Salicornia*, aus denen die „spanische Asche“ oder „barilla“ gewonnen wurde, wachsen an diesem weitab von Alicante, dem Hauptausfuhrhafen, gelegenen Ort nicht. Es handelt sich vielmehr um Syrien (venz. *Sòria*). Von dort bezogen auch die Venezianer ein Gutteil ihrer besten Soda, die als „lumen de Soria“ und in anderer Schreibweise in den Akten erscheint. Die in großen Brocken gelieferte „rochetta“ galt als besonders gut, daher das von Heikamp so anschaulich beschriebene Mahlwerk (Vgl. Luigi Zecchin, *Materie prime e mezzi d'opera dei vetrai nei documenti veneziani dal 1233 al 1347*, in: *RSV X*, 1980, Nr. 4, S. 171—175; ...*dai 1348 al 1438, ibid. XI*, 1981, Nr. 2, S. 75—80; *dai 1439 al 1452, ibid. XII*, 1982, Nr. 2, S. 61—66). Eine Bittschrift von drei venezianischen Glasbläsern aus dem Jahr 1634 zeigt an, daß in den privaten Hütten der Toskana ein breit gefächertes Angebot zu finden war (S. 142 und Dok. CII). Die Bedeutung der toskanischen Glasindustrie geht, das sei hier ergänzend angemerkt, ja auch aus der Tatsache hervor, daß im 14. Jahrhundert muranesische Hütten „*ciati gambassini*“ (1311), also Trinkgläser in der Art von Gambassi, dem bedeutendsten Glaszentrum des Val d'Elsa, ferner „*fiorentini*“ (1425) und „*pisanelli*“ (1313) produzierten (Luigi Zecchin, *Prodotti vetrari nei documenti veneziani (1405—1456)*, in: *RSV IX*, 1979, S. 223). Interessant ist in diesem Zusammenhang die Darstellung des Ladens der Glashandlung der Erben des Mario Zozzifanti (Abb. 22). Sie fand ebenso wie Jaques Callots Radierung der „Messe von Impruneta“ (Abb. 23) in der Glasforschung bislang keine Beachtung.

1737 starb Gian Gastone Medici, der letzte in der Reihe der Großherzöge. Franz Stephan von Lothringen, Prinzgemahl der Kaiserin Maria Theresia, wurde von den Großmächten zum Nachfolger bestimmt. In allzu weitherziger Auslegung der testamentarischen Bestimmungen Anna Maria Luisas, der Schwester des Gian Gastone, die alle Kunstwerke der Stadt Florenz vermachte, die „Guarderoba“ dagegen den neuen Herrschern überließ, ist damals manch wertvoller Gegenstand des Kunsthandwerks als Haushaltsgerät und nutzloser Trödel verschleudert worden. So läßt sich kein Glas der mediceischen Sammlungen unmittelbar mit einer Beschreibung in den Inventaren in Verbindung bringen. Dafür kann Heikamp jedoch die oft diskutierte Herkunft der farbigen Gläser mit vergoldeter Kupfermontierung aus Florenz endgültig bestätigen (S. 155).

Die Abschnitte VII bis XII sind unter wechselnden Blickwinkeln der Erörterung der Zeichnungen gewidmet. Sie beginnt mit mehreren Modellbüchern im *Gabinetto dei Disegni*, die man bislang in Bausch und Bogen Jacopo Ligozzi zugeschrieben hat. Neben



Abb. 1 Luigi Filocamo, Giovanni Muzio dialoga con Vitruvio, 1940. Mailand, Archivio Muzio (nach Kat. „Un viaggio in Italia“, S. 266)

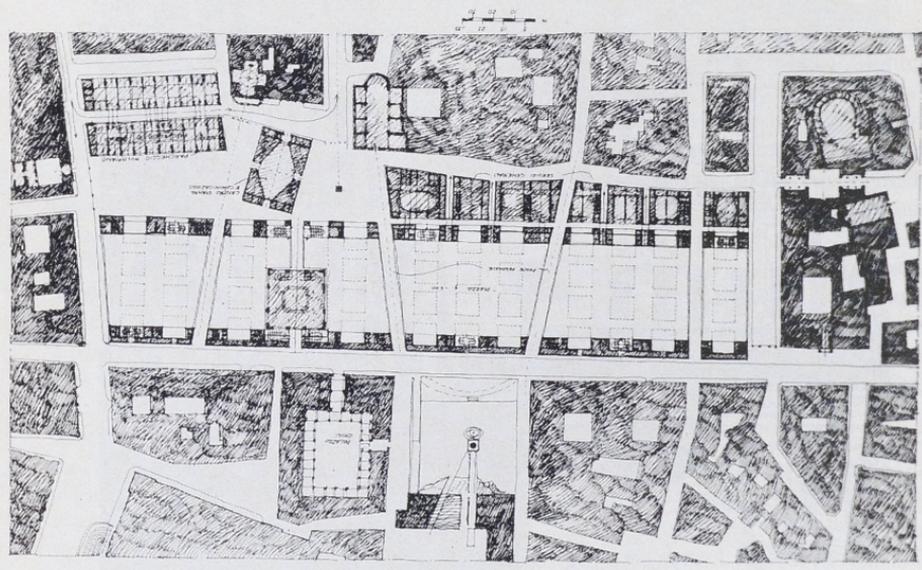


Abb. 2b Rom-Projekt von Franco Purini und Partnern: Via del Corso, Grundriß (ebd., S. 51)



Abb. 2a Rom-Projekt von Franco Purini und Partnern: Situationsplan der projizierten Eingriffe (Kat. „Nove progetti“, S. 47)

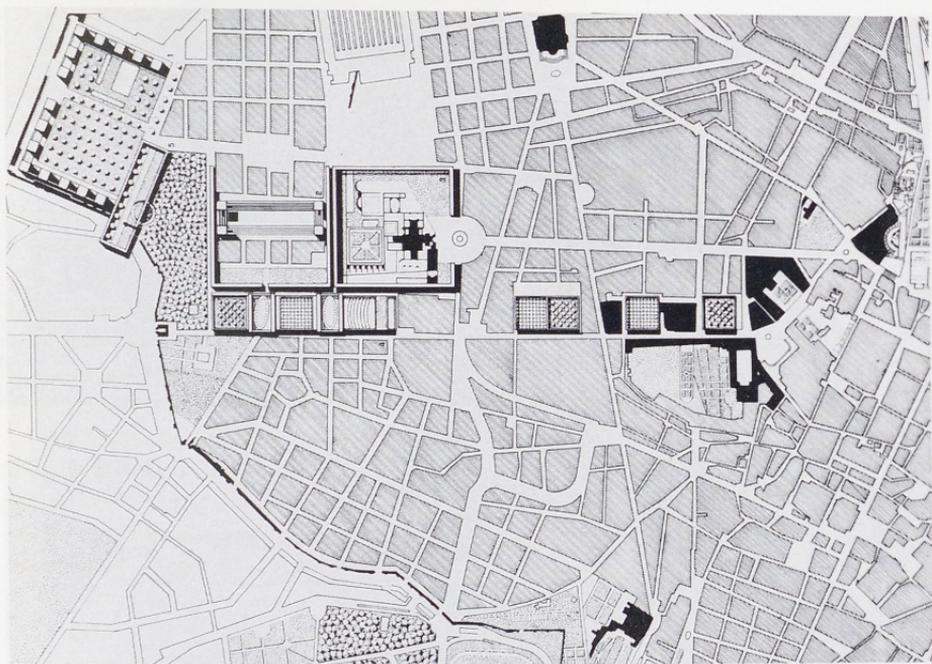


Abb. 3b Rom-Projekt von Franco Purini und Parmeni: Via XX Settembre (ebd., S. 53)

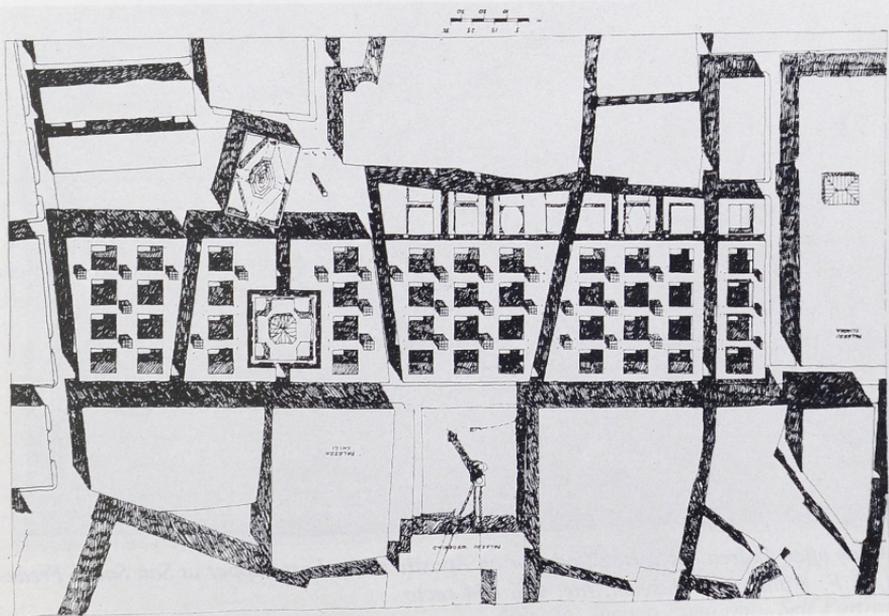


Abb. 3a Rom-Projekt von Franco Purini und Parmeni: Via del Corso, Dachaufsicht (Kat. „Nove progetti“, S. 50)



Abb. 4 Copy after Andrea del Sarto, Study for an Apostle in the Last Supper at San Salvi. Frederikssund, J. F. Willumsens Museum, Inv. GS. 634 recto



Abb. 5a *Andrea del Sarto, Partial study for c. Apostle in the Last Supper at San Salvi. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 313 (after Shearman, pl. 113a)*



Abb. 5b *Andrea del Sarto, Study for the head of St. Francis, here proposed as a portrait of Pontormo. Montpellier, Musée Atger (after cat: Hommage à A. del Sarto, Paris 1986/7, p. 30)*



Abb. 5c *Jacopo Pontormo, Self Portrait. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 6719 F (after Cox Rearick, fig. 23)*



Abb. 6a Andrea del Sarto, *Two Studies from male figures*. Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett, inv. 12924 recto (after Shearman, pl. 79d)

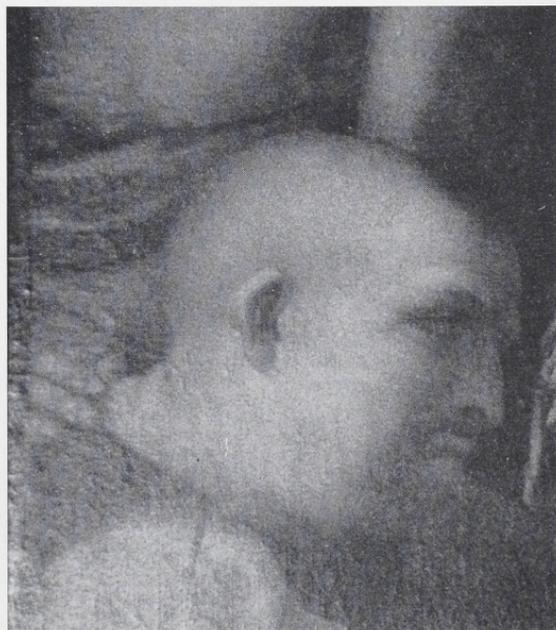


Abb. 6b Fra Bartolommeo, *Detail from the Madonna della Misericordia*. Lucca, Museo di Villa Guinigi

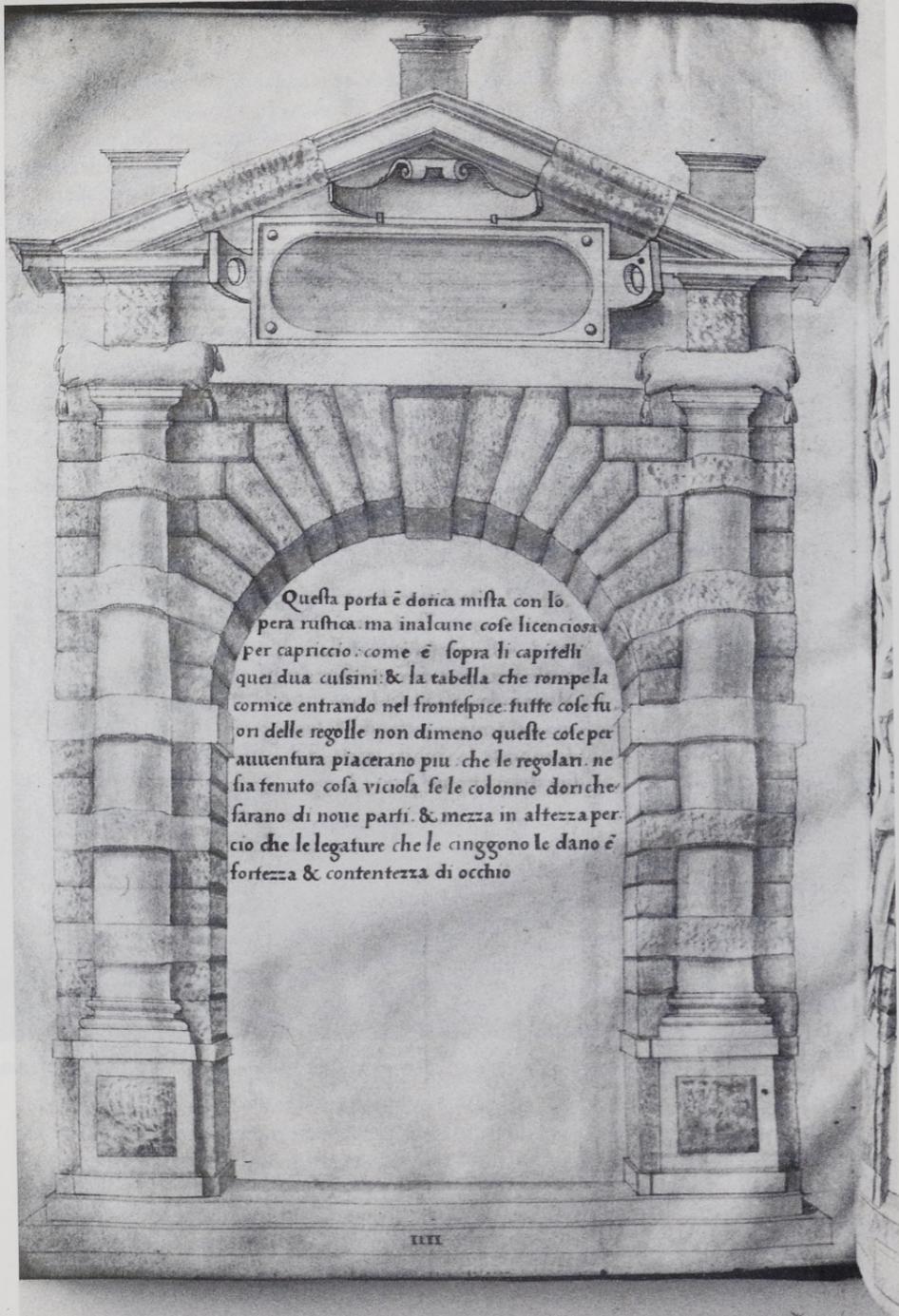


Abb. 7 Manuskript für Seb. Serlios Extraordinario Libro di Architettura, Augsburg, Staats-
u. Stadtbibliothek. Bildseite 4 mit Textvariante gegenüber der Druckfassung, Lyon 1551



Abb. 8 Drache im Kampf mit einem Löwenpaar. Bomarzo (Foto Lehmann-Brockhaus, Hertziana)

seinen eigenhändigen Zeichnungen ragen zwei Zeichnungen von Buontalenti aus der Masse der Entwürfe heraus (Abb. 32,33). Den anonymen Schöpfern der übrigen Zeichnungen verlieh Heikamp Notnamen. Traditionelle Formen in venezianischer Art kennzeichnen das Œuvre des „Zeichners à la façon de Venise“, der — so vermutet Heikamp — vielleicht selber Glasbläser war (Abb. 39—46). Eine der seinen vergleichbare Experimentierfreudigkeit spiegelt sich im Werk des „Zeichners der mediceischen Hütten“, dessen Entwürfe es dem Glasbläser in ihrer „uninspirierten Ausführlichkeit“ leicht machen, die Absichten des Entwerfers zu erfassen. Diese Zeichnungen könnten — wenigstens teilweise — auch in Werkzeichnungen umgesetzte Künstlerentwürfe sein. Eine gepaßte Schale mit Medusenhaupt unter den Zeichnungen des „Meisters der mediceischen Hütten“ findet sich ebenso in Giovanni Maggis 1604 herausgegebener *Bichierografia* (S. 182, Abb. 76,77). Auch sie wurde vielleicht als Vorlagenwerk verwendet, insbesondere die eigenhändigen Erfindungen Maggis im dritten und vierten Band.

Später als die *Bichierografia* dürften die Schöpfungen des „Zeichners der Tischbrunnen“ entstanden sein, der sich das Prinzip des bei kommunizierenden Gefäßen gleichbleibenden Flüssigkeitsspiegels zu eigen macht (Abb. 87—92). Den neuen, wichtigen Abschnitt für die Entwicklung der Glasproduktion am Hofe bedeutet der 1617 von Cosimo II. berufene Jacopo Ligozzi. Seine Erfindungsgabe führt „zu einer Qualität des mediceischen Glases, die wohl in Europa nicht ihresgleichen fand“. Ligozzi hat auch nach Inventionen Cosimos Zeichnungen geschaffen, wie aus dem Titel eines seiner Hefte hervorgeht (Abb. 106—120). Auffallend ist eine gewisse Nähe zum Edelmetall, wie sie im Glas auch sonst feststellbar ist. Man denke an die venezianischen Pokale der 2. Hälfte des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts. Ein Bändchen in den Uffizien enthält Zeichnungen für große Vasen: schlicht und glatt oder mit Godrons, die engen Hälse bisweilen mit ausladender Kleeblattmündung.

Den barocken Höhepunkt der Entwicklung kennzeichnen die Entwürfe von Jaques Callot. Der nicht selten zu beobachtende Einfluß von Zierformen der Edelmetallkunst auf das Glas erschwerte die Klärung der Frage, für welchen der beiden Werkstoffe, Silber oder Glas, die einzelnen Entwürfe gedacht waren. Der in der Literatur geäußerten Meinung, daß sie für die Ausführung in Silber oder Keramik vorgesehen gewesen seien, widerspricht die von Annamaria Petrioli Tofani entdeckte Notiz des Direktors der Uffizien, Giuseppe Bencivenni già Pelli, aus dem Jahr 1792 im Inventar: „Sono disegni serviti per lavori di vetro, che già furono molto in moda“. Unter den phantastischen, mit spontaner Eleganz vorgetragenen Erfindungen Callots begegnen Motive, die auch der „Zeichner der mediceischen Glashütten“ verwendet: Muscheln, Delphine, Vögel. Callots Gefäße zeigen häufig Maskenzierat in der Art hochgeschäfteter venezianischer Schalen, der „tazze“. Pflanzen und Blumen, die auch als Naturabgüsse aus Edelmetall in der Art Wenzel Jamnitzers denkbar sind, könnten nach Heikamp ebenso in Glas an der Lampe gefertigt werden, wie es später ja auch im Werk der Baccio Del Bianco und Valentino N. zu beobachten ist (Abb. 145, 152). In dieser Hinsicht über Callots „Marktfrau“ zu entscheiden ist nicht leicht (Abb. 142). Der Hinweis ihrer motivischen Nähe zur populären — und damit glasnäheren? — Tradition der „Arti per via“ oder des „cris de Boulogne“ dürfte angesichts der auch in der Goldschmiedekunst zu belegenden

Ständedarstellungen die offene Beweislage auf jeden Fall nicht zu Gunsten einer Ausführung in Glas verändern.

244 Entwürfe in den Uffizien stammen von dem bereits genannten Baccio Del Bianco und dem nicht zu identifizierenden Valentino N., ferner von Alfonso Parigi, der mit einem Blatt vertreten ist, und von Stefano Della Bella, dem eine größere Gruppe von Zeichnungen zugewiesen werden kann. Eine beträchtliche Anzahl von Entwürfen, denen eine eher handwerkliche Qualität eignet, entzieht sich dem Versuch einer genaueren Eingruppierung. Auch in ausländischem Besitz befindet sich einiges Material (S. 216). In die Glasentwürfe dieser Künstler geht manches von ihrer Aktivität als Bühnenbildner und Festdekorateure ein. Wie im barocken Theater kam es auch bei den Tafelaufsätzen darauf an, „das schier unmöglich Scheinende zu verwirklichen und Kostbarkeit in einem wohlfeilen Material vorzutäuschen.“ Von „pantagruelischer Derbheit“ ist Parigis Hofzweig (Abb. 143). Daß Baccio Del Bianco neben ähnlich burlesken Szenen (Abb. 144) auch Entwürfe von zarter Poesie gelangen, beweist sein „Gärtner“ (Abb. 145). Valentino N. liebt Themen der Mythologie und entnimmt seine Zierformen dem klassischen Ornamentschatz oder der Botanik. Seinen Schöpfungen eignet bisweilen ein leiser Humor, ohne daß sie zur Karikatur werden. Das gilt auch für sein Medusenhaupt auf einem hohl zu blasenden Pokalschaft (Abb. 149), für das sich die beiden Pilgerflaschen mit Medusenhaupt in der Slg. Biemann, Zürich, und im Louvre als Vergleichsstücke angeboten hätten, zumal auch der Türkiston des Exemplars im Louvre — das andere Beispiel ist dunkelblau — für eine Herkunft aus Florenz sprechen könnte (Ausst. Kat. 3000 Jahre Glas, Luzern 1981, Nr. 662).

Stefano Della Bellas „trionfi da tavola“ sind mit Hilfe der Inventare lückenlos bis 1687 zu verfolgen. Sie stammen „mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit“ aus dem Nachlaß des Kardinals Leopoldo, der sich von Baldinucci beraten ließ. In den noch 1793 in einem Klebeband vereinten, von Bencivenni verächtlich als „un genere tanto sterile“ bezeichneten Entwürfen für Tafelaufsätze äußert sich der Einfallsreichtum eines Künstlers, der sich durch das Glas zu den zartesten Empfindungen und zum freien Spiel der Phantasie anregen läßt. Seine Glasentwürfe bieten Höhepunkte in seinem zeichnerischen Werk. Fische, Meeresfauna, Meeresgottheiten, daneben Themen aus dem täglichen Leben, die allegorische Übersetzung toskanischer Redensarten, äsopische Fabeln und andere, heute nicht mehr deutbare Darstellungen kennzeichnen seinen Motivschatz. Eine augenfällige Abhängigkeit von den 1646 in Frankreich von Stefano Della Bella gezeichneten „Raccolti di Vasi diversi“ verbindet mit ihm das Werk vom „Zeichner der Tritonenbrunnen“ (Abb. 169, 170). Heikamp vermutet, daß er nach der Rückkehr Stefanos in dessen Werkstatt in Florenz gearbeitet hat. Mit 24 Entwürfen für Tafelaufsätze, die mit anderen Entwürfen 1975 bei Sotheby versteigert wurden, ist das Œuvre des „Zeichners der blau lavierten trionfi da tavola“ greifbar. Meist — spiegelverkehrte — Varianten von Stefanos Radierungen, erinnern sie auch mit ihren halbrund, konzentrisch oder parallel gesetzten Strichlagen an Graphiken. „Man weiß nicht, was man ... mehr bewundern soll, seine selbstverleugnende Einfühlungsgabe in das Werk Stefanos oder seine Fähigkeit, die Vorlagen des Meisters mit überquellender Phantasie zu bereichern und auszuspinnen“.

Das Verhältnis der höfischen Glaskunst zur experimentellen Wissenschaft wird im elften Abschnitt behandelt, eine wichtige Fragestellung; denn die Arbeit an der Lampe wie die Verwendung immer komplizierterer Formen lieferten eine wesentliche Voraussetzung zur Entwicklung neuer Geräte und Apparate aus Glas, deren die in einer sprunghaften Entwicklung befindliche Naturwissenschaft in mannigfaltiger Form bedurfte. Galileo Galilei hat z. B. Sisti, Landi und Alvise Della Luna gekannt. Daß man ihn in Venedig ob dieser routinierten und erfindungsreichen Spezialisten beneidete, geht aus einem Brief des venezianischen Patriziers Giovanni Sagredo vom 3. November 1618 hervor (S. 235). Der Text ist hier etwas unklar formuliert, sodaß man zunächst den Eindruck von zwei Briefen gewinnt, was durch das Studium von Anm. 2 und Dok. XCI aufgeklärt werden kann. Ippolito Francini detto il Tordo war ein Meister im Linsenschliff.

1642 gründete Ferdinando II. seine Privatakademie. 15 Jahre später rief er die „Accademia del Cimento“ ins Leben. Der Glasbläser wurde bei ihren Sitzungen zum „unentbehrlichen famulus“. Antonio Alamanni detto il Gonfio wird „eine ans Wunderbare grenzende Geschicklichkeit“ nachgesagt. Hochbegabt war auch sein Nachfolger Mariani. Aber auch die Entwerfer von Tafelaufsätzen gingen den Gelehrten zur Hand. Das belegt die Zeichnung eines hydrostatischen Meßgeräts aus dem Umkreis des Stefano Della Bella in der Berliner Kunstbibliothek (Abb. 190). Für uns heute Lebende, denen die funktionale Ästhetik wissenschaftlicher Instrumente ein hinreichender Grund zur Beschäftigung nicht nur unter wissenschafts- und technikgeschichtlichem, sondern auch unter kunst- und designgeschichtlichem Blickwinkel geworden ist, bilden Geräte wie die in Abb. 192 wiedergegebene, unversehrt erhaltene hydrostatische Waage eine Art Zwischenreich zwischen Wissenschafts- und Kunstgeschichte. Bei den raffiniert erklügelten Tischbrunnen finden die gleichen physikalischen Gesetze Anwendung, ein transitorisches Spiel mit dem Wein ohne irgendeine Form von Zweckdienlichkeit; denn zum Eingießen wurden diese skurrilen Gefäße nicht benutzt. Ihre Funktion ist eine repräsentative und allegorische und sie dienen der Kurzweil und Belustigung. Heikamp erörtert im zwölften Abschnitt die Funktion der „trionfi da tavola“ beim fürstlichen Bankett und zieht dabei auch Parallelen zu anderen Materialien, z. B. der vollkommen in Vergessenheit geratenen Zuckerplastik (S. 250, Abb. 198, 199).

Es waren schließlich die mit Matt- und Blankschnitt verzierten, tiefgeschnittenen böhmischen und deutschen Gläser, die das primär aus dem Prozeß des Blasens mit der Pfeife geformte italienische Glas ablösten. Der Mode „à la façon de Bohême“ (und d'Allemagne!) entsprechen zahlreiche Gläser in den Florentinischen Sammlungen. Wann es sich um Importe und wann um eigene Produktion handelt, läßt sich bisweilen schwer entscheiden. In diesen Problembereich gehört zweifellos der dreistöckige Deckelpokal im Nürnberger Stil mit Mediciwappen (Abb. 202), dessen Schaftteile nicht, wie die der Nürnberger Pokale, aus Hohlbalustern, sondern aus Vollbalustern zusammengesetzt sind. Bereits Robert Schmidt hat sich mit diesem Glas beschäftigt, wie ein im Besitz des Rezensenten befindliches Foto aus seinem Nachlaß beweist. Die Karaffine (nich Vase!) mit Medici-Wappen in Florentiner Privatbesitz (Abb. 200, 201) wird man schon wegen der von einem venezianischen Typus ableitbaren Form als Florentinische Arbeit in Er-

wägung ziehen müssen, es sei denn, man hätte damals Gläser „ad uso di Boemia“ aus Venedig bezogen.

Mit Akribie hat Heikamp eine geradezu unübersehbare Fülle von Stoff bewältigt und zu einem höchst aufschlußreichen und lebendigen Ganzen gefügt. Es ist ein wenig „understatement“ im Spiele, wenn er seinen Versuch mit einer „eiligen Reise durch ein ausge dehntes Terrain“ vergleicht. Andere mögen in Zukunft durch weitere Archivfunde oder Grabungen — auf deren Dringlichkeit Heikamp verweist — das von ihm gezeichnete Bild weiter abrunden oder auch zurechtrücken. Das Wesentliche ist gesagt. Mit dieser in einer bis zur feinsten Vignette sorgfältig und liebevoll gestalteten, umfassenden und mit sympathischem Engagement ungemein anregend geschriebenen Publikation erhält die Glaskunst am Hofe der Medici endlich den ihrer Bedeutung gebührenden Platz.

Franz Adrian Dreier

HORST BREDEKAMP (Text), WOLFRAM JANZER (Fotografien, Pläne, Bauaufnahmen), *Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist* (Grüne Reihe, Quellen und Forschungen zur Gartenkunst, Bd. 7). Teil 1: 186 S., 59 Bildtafeln, 2 S. Nachwort von W. Janzer. Teil 2: 199 S., 8 Pläne im Text, 186 Abb., Nachwort und Korrektur von H. Bredekamp, ein Faltplan. Werner'sche Verlagsgesellschaft, Worms 1985. Lwd., DM 164,—.

(mit einer Abbildung und fünf Figuren)

Et con gran rimbombar s'ode Vicino Nomarsi homai da l'uno a l'altro polo!

Was im Cinquecento bloße Rhetorik war, ist heute zur Wirklichkeit geworden. Nach jahrhundertelanger Vergessenheit ist Vicino Orsini und seine Schöpfung, der Wald von Bomarzo, in aller Munde. Der Fluß der Bibliographie scheint unversiegbar, und auch nach Redaktionsschluß von Bredekamps Buch ist das Schrifttum zum Thema von Autoren diesseits und jenseits des Ozeans wieder beträchtlich angewachsen (am wichtigsten: J. B. Bury, in: *Journ. of Garden History* 5, 1985, 213 ff.). Das Bestreben des Verfassers ist es, die Anlage des Gartens und seine Erscheinungsform aus der Biographie seines Schöpfers zu erklären. Er verläßt also jene, seit langem in der Kunstgeschichte übliche Form der Monographie, wo das Leben des Protagonisten nur als tabellarisch magere Datenfolge erscheint und ansonsten die „künstlerische Entwicklung“ aufgrund stilistischer, „werkimmanenter“ Kriterien aufgezeigt wird. In mancher neueren Veröffentlichung zeichnet sich jene Tendenz ab, der auch Bredekamp folgt, zurück zur Biographie: „there is no wealth but life“ (John Ruskin, zitiert nach W: Kemp, *John Ruskin*, München 1983). Um diese Literaturform zu meistern, ist ein hohes Maß an darstellerischer und synthetischer Begabung erforderlich.

Der erste Teil von Bd. I (14—53) ist der Biographie Vicino Orsinis gewidmet. Aufgrund seiner Briefe und anderer verfügbarer Quellen wird sein Lebenslauf rekonstruiert. Wichtig ist, daß Bredekamp das Sterbedatum Vicinos ermitteln konnte (28. 1. 1585, vgl. I, 53). Die Bedeutung seines Freundeskreises wird erhellt, seine Korrespondenz und seine Lektüre werden analysiert, um ein Bild vom Charakter des Schöpfers vom Sacro