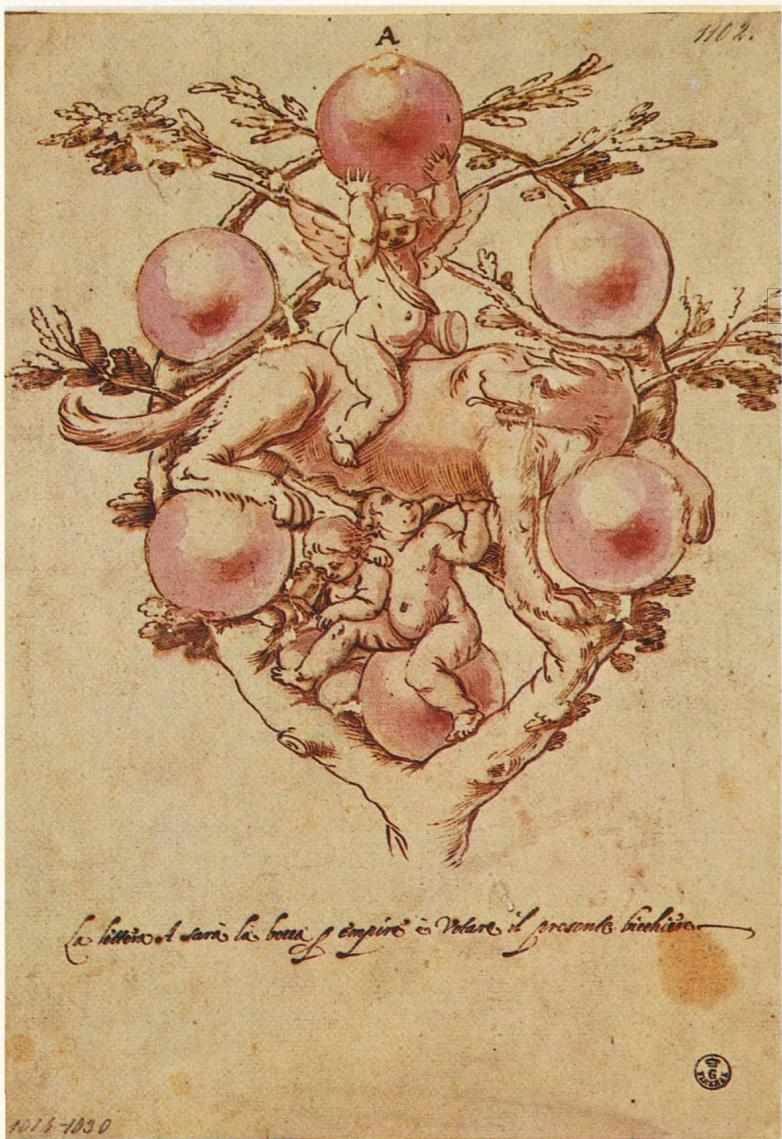


STUDIEN ZUR MEDICEISCHEN GLASKUNST





I Baccio Del Bianco, "trionfo da tavola", Allianzwappen Medici-della Rovere. Florenz, GDSU.

DETLEF HEIKAMP

STUDIEN ZUR MEDICEISCHEN GLASKUNST

Archivalien, Entwurfszeichnungen, Gläser und Scherben



KUNSTHISTORISCHES INSTITUT
IN FLORENZ

Heft 1/2 des XXX. Bandes der
MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ
Diese Publikation erscheint gleichzeitig als Buch in einer Auflage
von 300 Exemplaren; seine Auslieferung erfolgt durch
Leo S. Olschki Editore, Florenz.
Druck: Tipografia Pochini, Florenz 1986

Per A. L. con ogni affetto di cuore

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	II
I. Zur Einführung: Das "vetro cristallino" erobert Europa. Hüttenglas und Lampentechnik. Glasvorzeichnungen und Modelle. Glas und Trinksitten. Literarische Spuren zerbrochener Pracht. Terminologische Fragen	13
II. Die Anfänge der mediceischen Glasproduktion zur Zeit Cosimos I.	47
III. Die Glaskunst zur Zeit Francescos I. und Ferdinandos I.	63
IV. Der Prete Neri und seine "Arte vetraria"	81
V. Die mediceischen Glashütten zur Zeit Cosimos II. und Ferdinandos II	93
VI. Das nüchterne Kontrastprogramm: Privates Hüttenwesen und Glashandel in der Toskana. Aus dem Alltag der Glasbläser	133
VII. Die Glasbeschreibungen in den Florentiner Hofinventaren	145
VIII. Von den frühen Glasentwürfen zur ersten Blütezeit: Eigener Stil und Wirkung nach aussen	169
IX. Ein Zwischenspiel: Jacopo Ligozzi als Entwurfzeichner für die Glashütten Cosimos II.	197
X. Der barocke Höhepunkt: Entwürfe für die gläsernen "trionfi da tavola" zur Zeit Cosimos II. und Ferdinandos II.	213
XI. Ein Brückenschlag: Höfische Glaskunst und experimentelle Wissenschaft in Florenz	235
XII. Der "trionfo da tavola" beim fürstlichen Bankett. Das Ausklingen einer Mode. Überkommene Scherben	247
Riassunto: Studi sull'arte vetraria medicea. Documenti, disegni preparatori, vetri e cocci	263
Anmerkungen	282

VORWORT

Der Verfasser sammelte seit mehreren Jahren Fotos, Archivnotizen und Lesefrüchte, das mediceische Glas und das Glas im allgemeinen betreffend, um eines Tages einen grösseren Kreis an seinen Glasbelustigungen teilhaben zu lassen. Im Winter 1976/77 wurde die erste Fassung der Abhandlung in New York niedergeschrieben, der Autor hatte damals am Department of Western European Art des Metropolitan Museum die Andrew W. Mellon Fellowship inne. Olga Raggio hat am Museum die Arbeit vielfach gefördert, über die dort befindlichen Gläser gab Jessy McNab Auskunft, der tägliche Umgang mit der zerbrechlichen Materie, auch ausserhalb der Vitrinen, war von unschätzbarem Gewinn. Die Schrift war ursprünglich als Einführung zu der Faksimile-Ausgabe der "Bichierografia" von Giovanni Maggi bestimmt, das Material nahm jedoch alsbald einen Umfang an, der es für diesen Zweck untauglich machte, andere Verpflichtungen verzögerten dann die Veröffentlichung. Dies war nicht ohne Gewinn, inzwischen nämlich notierte Anna Barsanti im Florentiner Staatsarchiv die Glasdokumente, auf die sie bei ihren vielschichtigen Forschungen stiess oder die sie eigens suchte, und stellte sie dann dem Verfasser grosszügigerweise zur Verfügung. Diese Schriftzeugnisse werden in der Vorbemerkung zum Urkundenanhang im einzelnen aufgeführt, ohne sie hätten die Kapitel II, III und VI in der vorliegenden Form nicht geschrieben werden können.

Der Schreiber dieser Zeilen machte sich als uneingeweihter Neuling zu seinem Abstecher in die Glasforschung auf, er war daher in hohem Masse auf die Hilfe von Kollegen und Freunden angewiesen, die ihn freigiebig an ihrem Wissen und ihrer Erfahrung teilhaben liessen und geduldig seine Fragen beantworteten. Zu danken hat er insbesondere Mario Bianchi (Florenz), R. J. Charleston (London), Timothy H. Clarke (Warehorne, Ashford, Kent), Franz-Adrian Dreier (Berlin), Manfred Franke (Berlin), Brigitte Klesse (Köln), Claude Lauriol (Paris), Johanna Lessmann (Braunschweig), Phyllis Dearborn Massar (New York), Paul N. Perrot (Washington), Franco Piacenti (Florenz) und Luigi Zecchin (Venedig). Zahlreiche Institutionen und Privatleute stellten die Vorlagen für die Abbildungen zur Verfügung oder liessen sie auf Wunsch des Verfassers neu anfertigen.

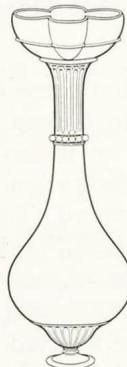
In den Florentiner Museen fand der Verfasser die in dieser Stadt gewohnte gastfreundliche Hilfsbereitschaft. Hier ist er vor allem verpflichtet im Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi Anna Forlani Tempesti und Annamaria Petrioli Tofani, im Museo degli Argenti Kirsten Aschengreen Piacenti, im Museo Nazionale Giovanna Gaeta Bertè, im Istituto e Museo di Storia della Scienza Maria Luisa Righini Bonelli (†), Mara Miniati, Franca Principe und Paolo Galluzzi. Gerhard Ewald erbot sich, die Abhandlung in die Publikationen des Kunsthistorischen Institutes Florenz aufzunehmen, Günter Passavant war ein geduldiger Redakteur, der den Sonderwünschen des Verfassers bereitwillig Gehör lieh. Die Bibliothek des Institutes war eine Quelle steter Anregung, die freie Zugänglichkeit ihrer umfangreichen Bestände hat viel Zeit erspart. Wie bei allen anderen Veröffentlichungen des Autors in den letzten Jahren war auch diesmal Francesca Petrucci (Florenz) eine unermüdliche Helferin bei der Transkription der Dokumente und den bibliographischen Nachforschungen. Michaela Diener (Berlin) und Maria Kopf (Berlin) ist für ihre Mitarbeit an der Redaktion des Manuskriptes und bei der Erstellung der Register zu danken.

1983/84 machte der Verfasser in öffentlichen Vorträgen an der Technischen Universität Berlin, der Universität Padua und der Biblioteca Hertziana in Rom mit dem Thema bekannt. Für das Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi bereitet er eine Ausstellung von Glasentwürfen vor, welche das hier behandelte Material in vieler Hinsicht ergänzen wird.

Die durch den sehr reichen Zeichnungsbestand bedingte grosse Zahl der Abbildungen machte es leider unmöglich, diese jeweils dort zu plazieren, wo sie im Text genannt werden, dem Leser kann daher lästiges Blättern nicht erspart werden. Der *scharfsichtige Momus* wird noch viele andere Makel entdecken, er und seinesgleichen seien auf Kunckels Dedicationsgedicht hingewiesen, mit dem er seine *Ars vitraria* beschliesst. Da wir schon bei den Entschuldigungen sind, sei eine weitere vorgebracht: Der Autor ist sich bewusst, dass sein Optimismus hinsichtlich der Wunderwerke, die von seinen Helden tatsächlich in Glas realisiert werden konnten, nicht auf ungeteilte Zustimmung stossen wird. Die diesbezüglichen Thesen, gestützt auf literarische Zeugnisse und Zeichnungen, sind jedoch sein Hauptanliegen, dazu kommt noch ein weiteres: Möge alsbald das Studium des mediceischen Glases um die Dimension der Spatenforschung erweitert werden.

D. H.

Florenz, San Lorenzo, den 13. Dezember 1985

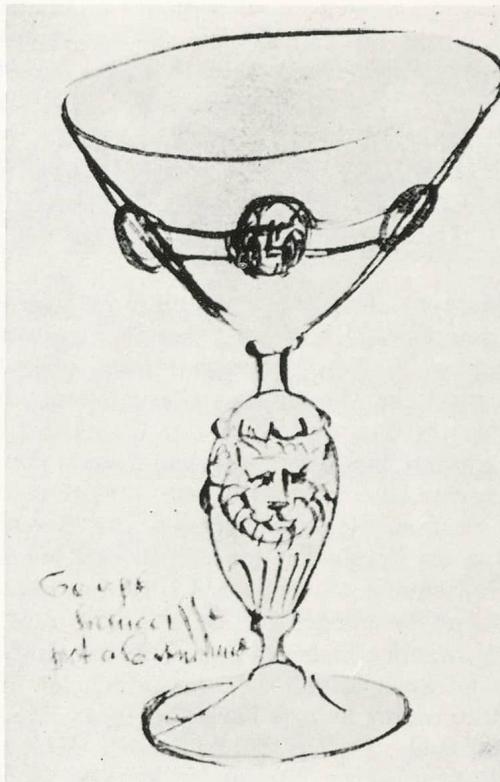


I

ZUR EINFÜHRUNG: DAS " VETRO CRYSTALLINO " EROBERT EUROPA.
HÜTTENGLAS UND LAMPENTECHNIK, VORZEICHNUNGEN, GLAS UND
TRINKSITZEN, LITERARISCHE SPUREN ZERBROCHENER PRACHT,
TERMINOLOGISCHE FRAGEN

Die Geschichte des modernen Glases beginnt mit dem venezianischen " cristallo " im 16. Jahrhundert. Viele andere Glasarten wurden damals hergestellt, aber das Cristallo war transparenter und fast farblos. Es konnte äusserst dünn ausgeblasen und in jede Form gebracht werden. Der künstlerische Wert dieses Glases hängt also in erster Linie von der Geschicklichkeit des Glasbläsers und nicht von der Kunst des Emailleurs oder des Graveurs ab. In ganz Europa wurden die alten Herstellungsmethoden nun teilweise aufgegeben, überall versuchte man, das neue Glas zu produzieren; dies geschah mit Hilfe venezianischer Glasbläser, die trotz der strengen Strafandrohungen der Serenissima überall in Europa tätig wurden. Sie arbeiteten als Mitglieder der Zünfte und bei den Fürsten, die neue Gewerbe in ihren Ländern heimisch machen wollten. Längst hat sich die Forschung bei Gläsern in venezianischen Formen auf die vorsichtige Bezeichnung *à la façon de Venise* geeinigt, auf diese Weise die Provenienz offen lassend. Unsere Kenntnis des europäischen Glases des 16. und 17. Jahrhunderts ist noch immer sehr unzureichend. Neben Venedig spielte die kleine ligurische Stadt Altare, nördlich von Savona gelegen, in der Verbreitung der neuen Kenntnisse eine bedeutende Rolle. Im Mittelalter gehörte Altare zum Besitz des Marchese von Monferrato, die Beziehungen seiner Familie zu Frankreich sind in diesem Zusammenhang zu beachten. Gemäss der örtlichen Tradition wurde die Glasindustrie im 11. Jahrhundert von Emigranten aus der Normandie begründet, zu einem späteren Zeitpunkt, vielleicht im 14. Jahrhundert, kamen andere Glasbläser aus Murano. Es gehörte zu den Eigentümlichkeiten der Altaresen, dass sie ihr Gewerbe im Ausland ausübten. Die Zunftvorsteher verdingten sie in ganz Europa, wofür sie eine erhebliche Prämie erhielten. Es war Gebot der Zunft, dass die Glasbläser von Zeit zu Zeit in die Heimat zurückkehrten. Sie verfügten über die gleichen Kenntnisse der Glasherstellung wie ihre Berufsgenossen im nahegelegenen Venedig. Hauptsächlich durch ihre Tätigkeit wurde die Geheimniskrämerie der Venezianer hinsichtlich der Technologie der Glasherstellung zu einer sinnlosen Massnahme.¹

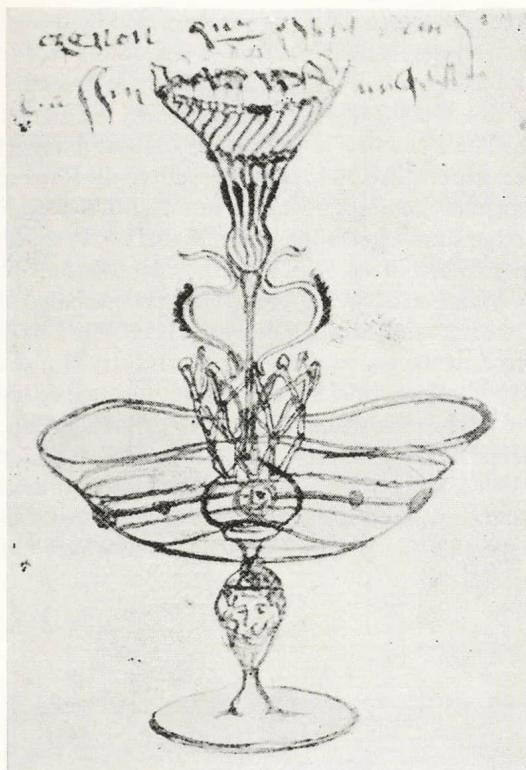
Die Worte Kristall, Kristallglas werden im folgenden im Sinne des italienischen Terminus für das dünn ausgeblasene, klare "vetro cristallino" oder "cristallo di fornace" venezianischer Erfindung benutzt, nicht also gemäss dem modernen deutschen Sprachgebrauch, wo als "Kristall" meist das dickwandige, geschliffene Glas bezeichnet wird, das mit Bleioxyd als Flussmittel versetzt ist und infolgedessen besonders strahlenbrechend wirkt. Die Stilanalyse muss aufgrund der besonderen Problematik des Glases *à la façon de Venise* notwendigerweise versagen. Die Fragestellung bleibt nur allzuoft in vagen und unkontrollierbaren Hypothesen stecken. Treffend hebt Luigi Mallée in seinem Turiner Glaskatalog diese methodischen Schwierigkeiten hervor: "In vielen Fällen ist es kaum möglich festzustellen, ob es sich um ein Capriccio der Barockzeit aus Murano oder um ein fremdes Erzeugnis *à la façon de Venise* handelt. Aber selbst wenn diese Unterscheidung gelingt, bleibt die Frage offen, ob dies ein gültiges Kriterium ist, denn es kann ja das Produkt eines im Ausland tätigen Muranesen sein, das infolgedessen keinerlei Unterschied zum 'echten' Murano-Glas aufweist."²



1 Kelchglas, "Catalogue Colinet". Belgien,
Privatbesitz.

In Murano selbst wurden vielerlei in Mittel- und Nordeuropa übliche Glastypen für den Export hergestellt. Richard Lassels beobachtet um die Mitte des 17. Jahrhunderts³: "... they seem to have taken measure of every nations belly and humour, to fit them with drinking glasses accordingly. For the High Dutch, they have high glasses, called Flutes, a full yard long, which a man cannot drink up alone, except his man, or some other, hold up the foot of this more then two handed glasse.⁴ For the English that love toasts with their drink, they have curious tankards of thick crystal glasse, iust like our sylver tankards. For the Italians that love to drink leasurely, they have glasses that are almost as large and flat as sylver plats, and almost as uneasy to drink out of, and so for other nations. In one shop they were making a set of glasses for the Emperor, of five crownes every glasse: They were drinking glasses with high covers made like spred eagles, and finely guilt."

Neben dem in der Hütte vor dem Ofen mit der Glaspfeife hergestellten Glas gab es die an der Lampe hergestellten Produkte. Dieses Glas war für die Florentiner Entwicklung, besonders im 17. Jahrhundert, von überragender Bedeutung; aus diesem Grunde sei auf einige der technischen Voraussetzungen dieser Kunstübung kurz eingegangen.⁵ In Venedig hat das Glasblasen vor der Lampe, verglichen mit der kapitalintensiven Massenproduktion im Hüttenwesen, stets eine untergeordnete Rolle gespielt. Die "perlieri" stellten Glasperlen, Glasfäden (vetro filato), Bibelots, kleine Tiere und die aus massiven Glasstäben



2 Zierbecken, " Catalogue Colinet ". Belgien,
Privatbesitz.

aufgebauten Commedia-dell'arte-Figürchen her. Vermutlich war auch so manches Paradestück für die traditionelle Himmelfahrtsmesse der Glasbläser auf der Piazza di San Marco in dieser Technik angefertigt.

Für das Blasen vor der Lampe wurde die Flamme mit Öl oder Talg gespeist, durch eine spitz zulaufende Röhre wurde sie mit Luft versorgt, um ihr die erforderliche Hitze zu verleihen. Die Druckluft wurde meist durch einen Blasebalg erzeugt, vergleichbare Einrichtungen benutzten seit altersher die Goldschmiede für ihre Löt- und Emailarbeiten. Die Arbeitsmöglichkeiten vor der Lampe waren beschränkt; man konnte bei scharfer Luftzufuhr zwar eine Stichflamme von beträchtlicher Hitze erzeugen, die mit veränderter Luftspeisung erzielte breitere Flamme reichte wohl für die Erwärmung des Werkstückes aus, es war aber nicht möglich, die für das Ausblasen grösserer Gefässe erforderliche Weissglut zu erreichen. Bei den in Florenz im 17. Jahrhundert vor der Lampe hergestellten wissenschaftlichen Instrumenten finden sich daher keine Hohlkörper, die einen Durchmesser von 8 cm überschreiten; hierzu gehören z. B. die Alkoholbehälter der Spiralthermometer (Abb. 188), die Wandungsstärke wurde dabei so hauchdünn und leicht wie bei einer Christbaumkugel. Für Gefäße von grösserem Durchmesser und stabilerer Wandung musste man also auf das am Ofen hergestellte Glas zurückgreifen. Schon Johann Kunckel hatte in seiner 1679 erschienenen Bearbeitung von Neris "Arte vetraria" auf diese Beschränkungen

des Glasblasens "alla luce di lucerna" hingewiesen. Er schreibt: "Es ist dieses kleine Glass-Blasen, so mit der Lampen geschicht, ob zwar nicht der nützlichsten, doch eines der allerzierlichsten Stücke der gantzen Glass-Kunst; womit gewiss mancherley Ergötzlichkeiten anzustellen... Man muss sich erstlich eine Anzahl Stängelchen oder Röhrchen, die inwendig hohl, auch zum Theil massiv seyn, aus guten und reinen crystallinen Glas und von allerley Coleuren auf einer Glass-Hütten bestellen und machen lassen, die Stücken von zerbrochenem Venedischen Glass seynd hiezu am dienlichsten." Nach der Beschreibung des Arbeitstisches mit Lampe und Blasebalg fährt er fort: "Wer nun hier das Zeichnen und Posiren wohl versteht, der kan auf diese Weise in das Glas, was er nur will posiren als Bilder, Figuren, Cruzifix, kleine Gefäße etc., ja was man nur erdencken kan; wozu man denn auch kleine Zänglein und von Draht zusammengebogene Klüfflein haben muss, damit man es darzwischen fassen und zu Zeiten, wann man in der andern Hand was hat, das man daran posiren will, das erste damit halten und regieren könne..., diese gantze Kunst muss durch die Übung oder von einem wohl erfahrenen Meister erlernet werden. Es stecken wohl einige andere Nutzbarkeiten darhinter, sonderlich ist eine solche Werckstelle einem Chymico zu vielen Dingen nützlich..."⁶ Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts konnten an der Lampe nur Gegenstände kleinen Ausmasses produziert werden; dies änderte sich erst grundlegend mit der Einführung leuchtgasgespeister Brenner anstelle der alten Öllampen. Jetzt wurde es

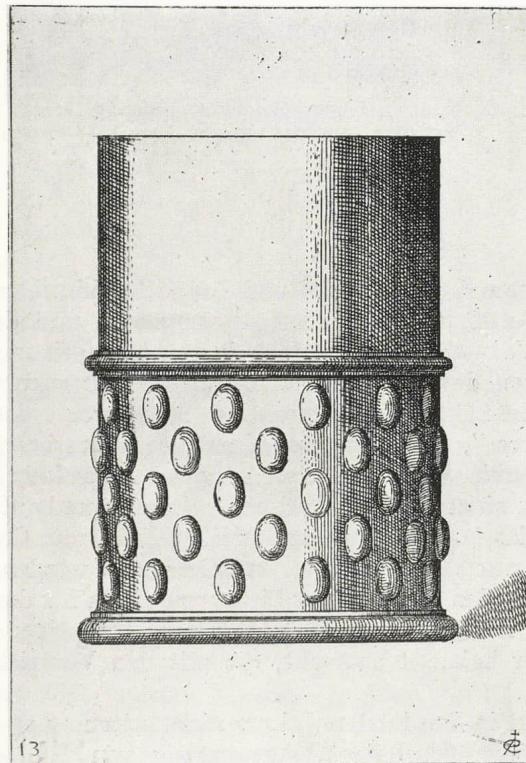


3 Monogrammist CAP, Weinglas, Radierung.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

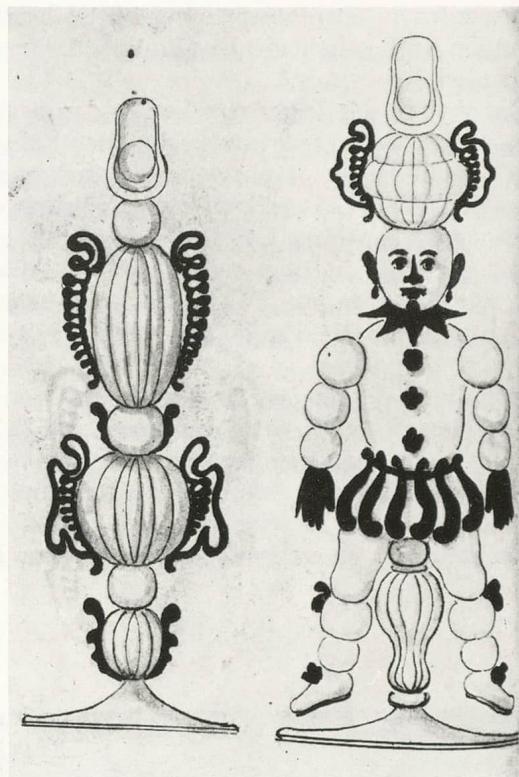
z. B. möglich, naturwissenschaftliche Demonstrationsmodelle herzustellen; als Höhepunkt dieser Kunstübung entstanden schliesslich die berühmten "Harvard Glass Flowers" mit ihrem ans Magische grenzenden Realismus.⁷

Hütten für Gebrauchsglas sind in der Toskana schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in den waldreichen Mittelgebirgszügen zwischen der Val d'Elsa und der Val d'Era bezeugt, auch in Florenz selbst muss es schon vor dem 14. Jahrhundert vereinzelt Glashütten gegeben haben.⁸ Die Herstellung von Gläsern mit künstlerischem Anspruch wurde in Florenz, wie viele andere neue Gewerbe, unter Cosimo I. eingeführt; als weiteres Beispiel sei die Bildteppich-Manufaktur genannt, die über ein Jahrhundert blühte. Als der Herzog im Jahre 1539 seine Hochzeit mit Eleonora von Toledo hielt, waren in der ganzen Stadt keine Glas- oder Majolikahütten zu finden, deren Produktion den Ansprüchen für dieses prunkvolle Ereignis genügt hätte.⁹

Die mediceische Glasherstellung, die im Jahre 1569 mit der Berufung des muranesischen Glasbläsers Bortolo alli Tre Mori beginnt, wurde zu einer Art erblicher Leidenschaft der Florentiner Grossherzöge, die bis in die Regierungszeit Ferdinando II. und vielleicht noch länger fortlebte. Die Forschung über die mediceischen Hütten bietet grössere Möglichkeiten als die über jede andere höfische Glasindustrie, da neben zahlreichen Urkunden Hunderte von Glasentwürfen erhalten blieben. Grundlegende Beiträge zur Erschliessung der medi-



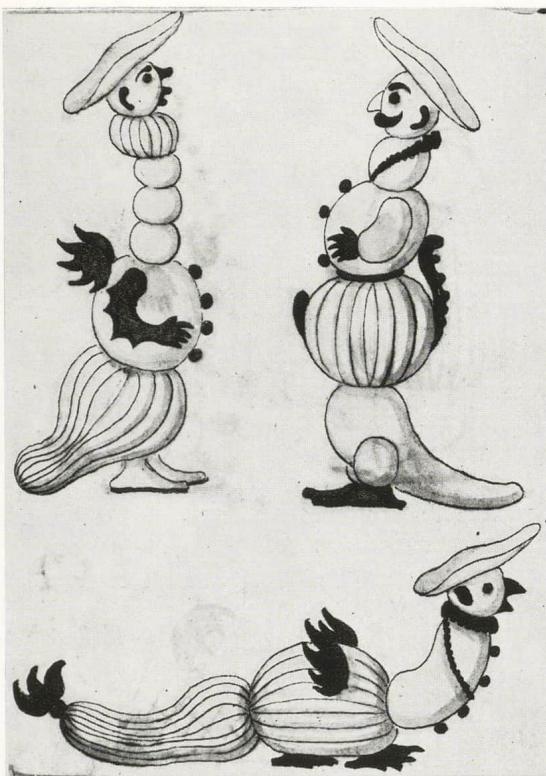
4 Monogrammist CAP, Nuppenbecher, Radierung.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.



5 Venezianischer Zeichner, Scherzgläser.
Venedig, Archivio di Stato.

ceischen Glaskunst lieferten Guido Taddei und Luigi Zecchin. Der Verfasser hat sich bemüht, den bisherigen Forschungsstand zusammenzufassen und durch neues Material zu ergänzen. Auch dieser Versuch gleicht jedoch immer noch einer eiligen Reise durch ein ausgedehntes Terrain, von dem viele Zonen kaum oder überhaupt nicht berührt werden konnten. Es war uns nicht möglich, im Florentiner Staatsarchiv das umfangreiche Material der "Guardaroba Medicea", die Korrespondenzen der Grossherzöge oder des Kardinals Leopoldo systematisch durchzusehen, wir waren angewiesen auf die Findbücher des Archivs, auf glückliche, wenn auch nicht wenige Zufallsentdeckungen und auf Hinweise in der bisherigen Literatur. Für die Glasproduktion unter Ferdinando II. und Cosimo II. konnten außer den Nachlassinventaren nur wenige Urkunden beigebracht werden. Der gesamte Bestand der Glasvorzeichnungen in den Uffizien, der bisher vor allem für das 17. Jahrhundert kaum bearbeitet war, wird im Anhang aufgeführt. Aus den Florentiner und anderen Museumsbeständen werden Gläser bekannt gemacht, die mit den Vorzeichnungen in Verbindung gebracht werden können.

Die Glasarchäologie hat in den letzten Jahren nicht selten zu spektakulären Ergebnissen geführt. Ausgrabungen von Glashütten, Auswertung von Mülldeponien in stillgelegten Brunnenschächten, ja sogar die Bergung einer Schiffsladung sind zu nennen.¹⁰ Funde dieser Art erlauben, die Rolle des Glases in Herstellung, Alltagsgebrauch und Handel zu rekon-



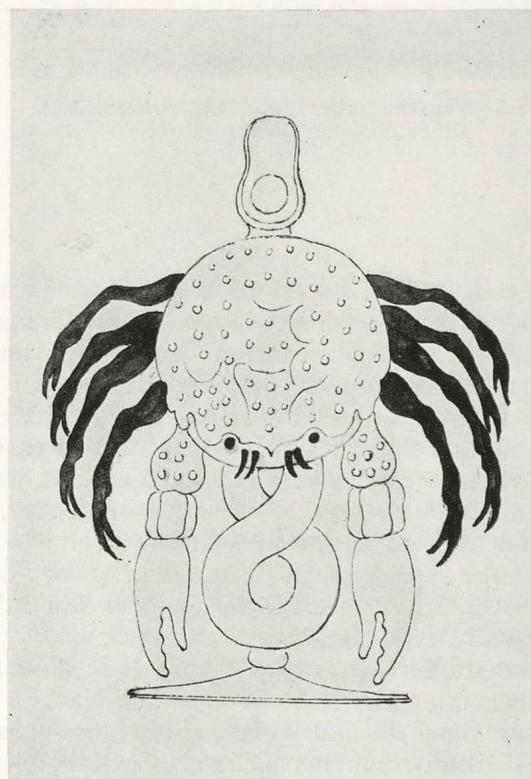
6 Venezianischer Zeichner, Scherzgläser.
Venedig, Archivio di Stato.

struieren. Im Kunsthandwerk und insbesondere in der Glasforschung, die sich mit einem Gegenstand der Massenproduktion beschäftigt, lässt sich der Traum so manches Gelehrten verwirklichen: die methodische Verflechtung von Wirtschafts- und Kunstgeschichte. Die naturwissenschaftliche Prüfung der Bodenfunde und des in den Museen überkommenen Glasbestandes vermögen die ungelösten Fragen der Provenienz einer Klärung näher zu bringen, denn die Zusammensetzung der Glasfritte wechselte von Ort zu Ort, wies jedoch in den einzelnen Zentren vielfach eine gewisse Konstanz auf. Da jedoch nur aufgrund einer grossen Menge von gesicherten Daten Aufschlüsse zu erwarten sind, sollte man die Möglichkeiten solcher Untersuchungsmethoden nicht überschätzen.

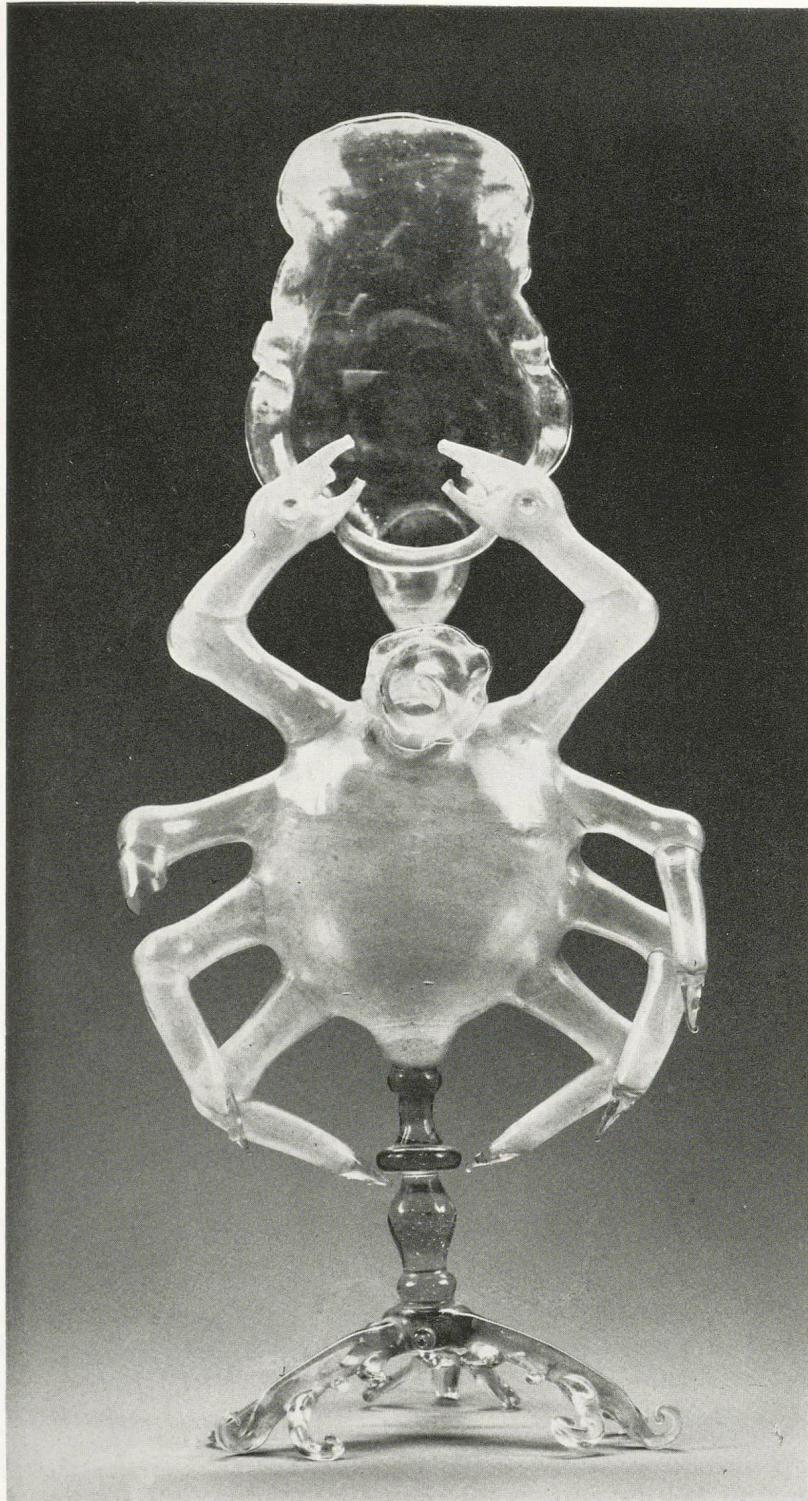
Das Hauptunternehmen der mediceischen Glasproduktion war die Hütte in Pisa.¹¹ Hier waren zusammen mit der Glasindustrie auch die anderen "arti del fuoco", nämlich die Herstellung der Majolika und des Medici-Porzellans konzentriert. Wegen der Brandgefahr werden die Anlagen ausserhalb der Altstadt gelegen haben; die Urkunden berichten, dass die Glashütte im Überschwemmungsbereich des Arno lag. Nachforschungen in den Florentiner und Pisaner Staatsarchiven dürften weitere Aufschlüsse bieten. Es ist schwer vorstellbar, dass für dieses Grossunternehmen nicht eine umfangreiche Buchführung in den mediceischen Aktenbeständen ihrer Entdeckung harrt. Sollte es einst möglich sein, die pisanische Glas-, Majolika- und Porzellanproduktion ausserdem durch die Bodenforschung

zu erschliessen, so würde ein neues, grundlegendes Kapitel der italienischen Kunstgewerbebeforschung eingeleitet. Aber auch die anderen Standorte einstiger mediceischer Hütten sollten auf Grabungsmöglichkeiten untersucht werden.¹² Hauptanliegen der vorliegenden Abhandlung ist es, das Gebiet der mediceischen Glaskunst stärker in das allgemeine Blickfeld zu rücken.

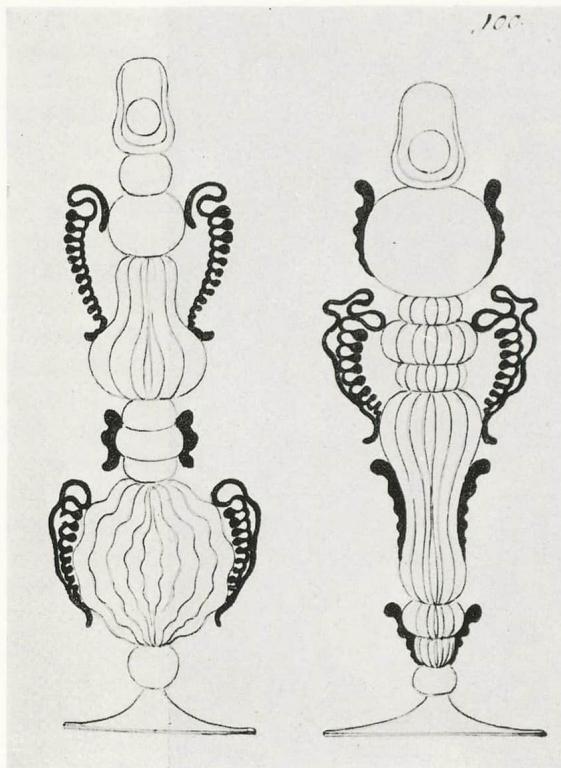
Von der Forschungsproblematik in der Glaskunst des Florentiner Hofes kehren wir nun zu allgemeineren Gesichtspunkten der Glasgeschichte zurück. Es ist zu untersuchen, in welchem grösseren Zusammenhang die Florentiner Glasentwürfe stehen. Die älteste bekannte Erwähnung von Vorzeichnungen für Gläser stammt aus dem Jahre 1505. Im August dieses Jahres bestellte Isabella d'Este, Marchesa von Mantua, bei Maestro Angelino da Murano vier Vasen nach einer Zeichnungsvorlage. Im Jahre 1512 wiederum schickte sie eine Zeichnung für 12 Deckelbecher nach Venedig, die vom "miglior mastro che sij a Murano" angefertigt werden sollten. 1528 sandte Federigo II. Gonzaga seinem Botschafter in der Lagunenstadt eine Zeichnung für 12 gläserne "boccalini". 1536 schliesslich bestellte er nach einem Holzmodell eine Vase "di vetro cristallino del più bello et meglio purgato che sii possibile dove gli ha ad entrare il preciosissimo sangue di Christo N.S." ¹³ Betrachtet man Giulio Romanos zahlreiche Entwürfe für Gold- und Silberschalen, die er in Mantua fertigte, dann könnte man sich sehr wohl vorstellen, dass auch er Glasgerät für den Hof zeichnete.¹⁴ Überliefert ist uns dies von einem anderen Raffael-Schüler, von Giovanni da



7 Venezianischer Zeichner, Öllampe in Gestalt eines Krebses. Venedig, Archivio di Stato.



8 Parfumflasche in Gestalt eines Krebses. Florenz, IMStSc.



9 Venezianischer Zeichner, Flaschen. Venedig, Archivio di Stato.



10 Flasche. London, The British Museum, Slade Collection.

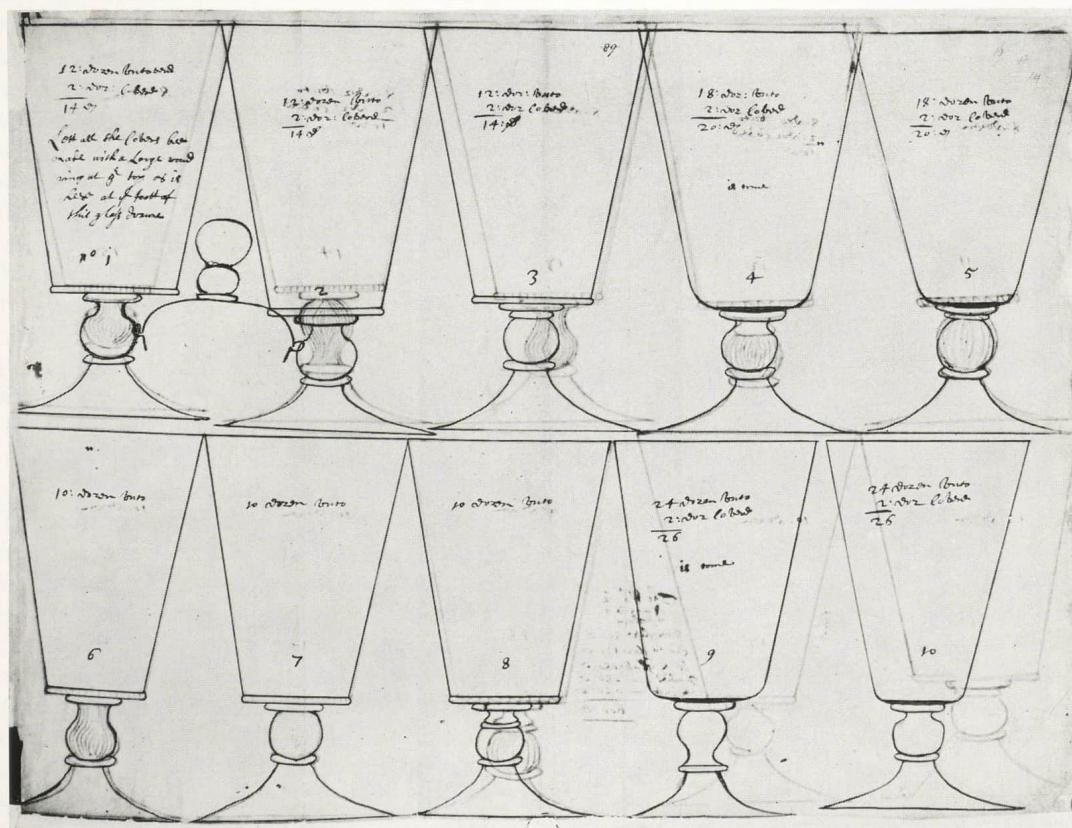
Udine. Pietro Aretino hatte Federigo Gonzaga einige Gläser übersandt, die durch antike Vorbilder inspiriert waren. 1531 erhielt er ein reiches Gegengeschenk von dem Herzog. In seinem Dankesbrief aus Venedig erinnert der Literat an seine eigene Gabe: "La cassetta che, piena di vasi di vetri, vi mandai, solo perché voi vedeste la foggia de l'antiquità disegnata da Giovanni da Udine. La qual novità è tanto piaciuta ai padroni de le fornaci da la Serena, che chiamano 'gli aretini' le diverse sorti di cose ch'io feci far ivi. Monsignor di Vasone, Maestro di Casa del papa, ne ha portati di qui a Roma per Sua Santità, la quale, secondo che mi avisa, ne ha fatto gran festa. E io me ne stupisco, perché mi credeva che in corte si guardasse oro, e non vetro, come so che crede anco Vostra eccellentissima Signoria..."¹⁵

Die ältesten erhaltenen Glasentwürfe finden sich in dem sogenannten "Catalogue Colinet", der etwa um 1550-1555 entstanden ist. Es handelt sich um ein Vorlagenbuch für die Glashütten von Beauwelz und Macquenoise, beide Orte an der heutigen belgisch-französischen Grenze gelegen. Hergestellt wurde Glas im nordeuropäischen Geschmack oder von venezianischen Emigranten Gläser à la façon de Venise (Abb. 1, 2).

Wir übergehen hier die in Florenz entstandenen oder mit der Florentiner Produktion zusammenhängenden Entwürfe des 16. und 17. Jahrhunderts, die in den folgenden Kapiteln besprochen werden. Aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammt eine Serie von

80 Radierungen mit Glasmodellen, die mit dem Monogramm CAP signiert sind. Auch diese Modelle zeigen teils nordeuropäische Formen, z. B. Nuppenbecher, aber auch Gläser venezianischen Stils (Abb. 3, 4); möglicherweise stammen die Blätter von einem französischen Künstler.

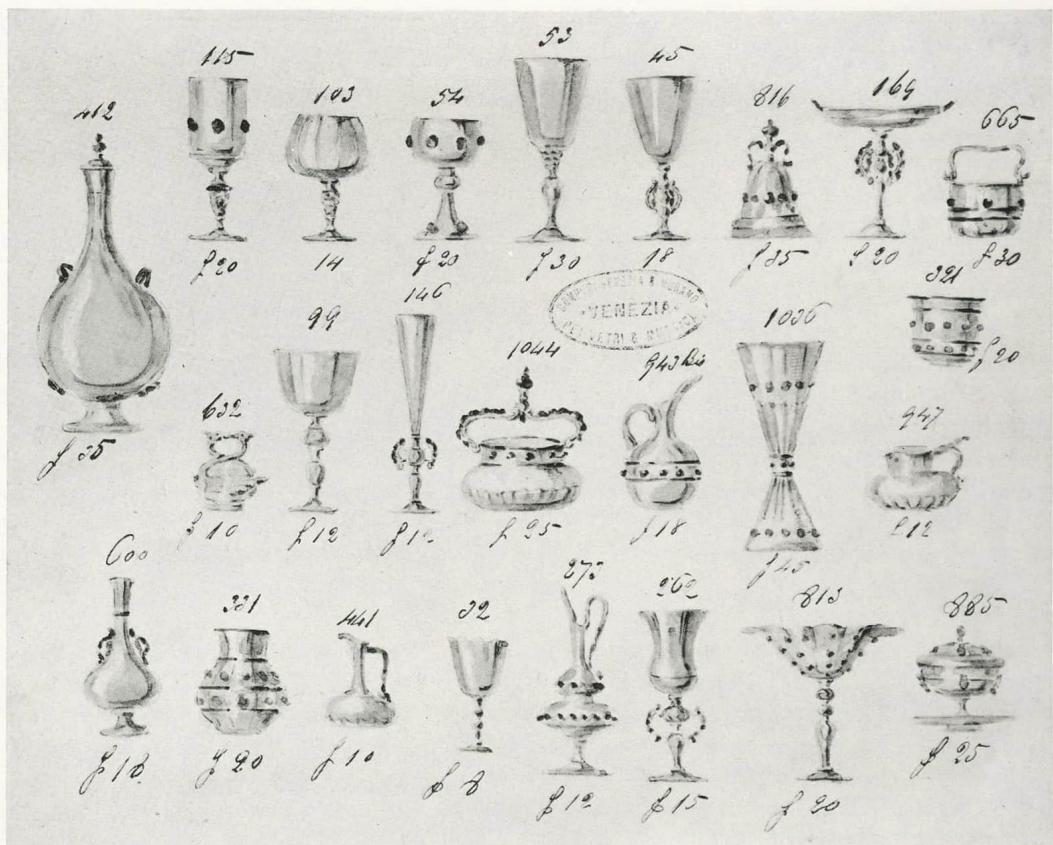
Vielelleicht um 1617 in Venedig ist ein anonymes Glasmodellbuch entstanden, das für den Prinzen Luigi d'Este angelegt wurde. Die Zeichnungen zeigen Scherzgläser und Öllampen in der typischen Kombination aus farblosem und aquamarinblauem Cristallo (Abb. 5-7, 9), die einfachen Umrisszeichnungen mit sparsamster Lavierung können dem Glasbläser unmittelbar als Vorlage dienen. Die Darstellungen geben das tatsächliche Aussehen venezianischer Glasware wieder. Die Einfälle des Künstlers sind von der gleichen bescheidenen folkloristischen Phantasie, die zuweilen die Erzeugnisse der Bäcker und Konditoren belebt. Die Zeichnung einer Öllampe in Form eines Krebses ist einem Vexierglas sehr ähnlich, das sich im Museo di Storia della Scienza erhalten hat und von dem man glauben möchte, dass es in Florenz entstanden ist (Abb. 7, 8). Eine Zeichnung für eine Flasche gleicht einem erhaltenen Stück im British Museum (Abb. 9, 10). Von 1666 bis 1672 unterhielt der Londoner John Green, "glass seller of the Poultry", eine Korrespondenz mit dem Muranesischen Glasbläser Alessio Morelli; seinen Briefen sind Zeichnungen von der Ware beigegeben, die er in Venedig bestellte (Abb. 11). Die praktische Gepflogenheit



¹¹ Weingläser, Zeichnung. London, The British Library.

der gezeichneten Kataloge hat sich bis in die Moderne fortgesetzt (Abb. 12). Die Zeichnungen geben wichtige Anhaltspunkte für die zeitliche Einordnung der erhaltenen Gläser. Die Formen des Glases sind, wie in allen Bereichen des Kunstgewerbes, sehr langlebig. Die datierbaren Entwürfe beweisen, dass in der Literatur vielfach die Tendenz besteht, die Gläser später anzusetzen, als sie tatsächlich entstanden sind. Für die Zukunft wäre zu wünschen, dass die Glasvorzeichnungen, soweit es sich nicht um Kopien nach bekannten Vorbildern handelt, in Form eines Corpus veröffentlicht würden. Da es sich oft um Darstellungen handelt, die in ihrer künstlerischen Qualität recht bescheiden sind, könnten auch kleine Abbildungen genügen, was ein solches Vorhaben durchaus realistisch erscheinen lässt.

Mancher Leser wird die auf den folgenden Seiten abgebildeten bizarren Entwürfe zunächst für Hirngespinste von Zeichnern halten, die von den technischen Möglichkeiten der Glaskunst keine Ahnung hatten. Das Gegenteil anhand von erhaltenen Gläsern zu beweisen, dürfte kaum möglich sein. Wie ein Blick in die Kataloge grösserer Glassammlungen lehrt, würde sich eine recht blässliche Darstellung eines in Wirklichkeit sehr farbenreichen Kapitels der Glasgeschichte ergeben, wollte man dieses nur aufgrund der erhaltenen Bestände schreiben. Gerade darum aber erscheint es uns so wichtig, den Glasvorzeichnungen mehr



12 Zeichnung aus einem Glaskatalog. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Beachtung zu schenken, als dies bisher in der Forschung geschehen ist. Auch die in der italienischen Malerei, insbesondere im Stilleben, dargestellten Gläser geben meistens nur geläufige Alltagsware wieder. Naturgemäß sind gerade die aufwendigsten und kompliziertesten Erzeugnisse der *ars vitraria* untergegangen. Der tatsächlich überkommene Glasbestand ist verschwindend gering gegenüber den einstigen fast unvorstellbar riesigen Mengen der zerbrechlichen Materie, die mehr als irgendein anderes Produkt der Kunstindustrie bereits Konsumartikel im modernen Sinne war.

Die literarische Überlieferung beweist, dass die Glaszeichner keine realitätsfernen Phantasten waren. Hier wird in Worten der gleiche wuchernde Formenreichtum beschrieben, der uns in den Zeichnungen sichtbar begegnet. Ebensowenig wie die Glaszeichnungen sind jedoch die zeitgenössischen literarischen Zeugnisse über das Glas bisher ausführlicher bearbeitet. So müssen wir uns im folgenden mit einigen Stichproben zufriedengeben, in denen Augenzeugen die Wunderwerke der Glasbläserei schilderten und die Erinnerungen daran für die Nachwelt aufgehoben haben.¹⁶ Im Falle der Florentiner Entwürfe ist noch besonders zu bedenken, dass es stets ein Anliegen der mediceischen Hofkunst war, das schier unmöglich Erscheinende zu verwirklichen. Man denke nur an die Illusionen, die Buontalenti einem von Staunen überwältigten Publikum auf der Bühne des Uffizientheaters zauberte.

Der hohe Entwicklungsstand der Glastechnologie in der Antike erlaubte schon die Herstellung von Gläsern von raffinierter Farbe und Form. In vieler Hinsicht scheint die Antike sogar der modernen Glaskunst überlegen, man denke an virtuose Glanzleistungen wie die Diatretgläser und an die gläsernen Nachahmungen reliefierter Sardonyxvasen. Schon damals wurden Gefäße in menschlicher Gestalt, als einzelne Glieder und Körperteile, als Tiere wie Hund, Schwein, Maus und Delphin hergestellt. Meistens dienten die Produkte als Parfumflaschen oder Kinderspielzeug; aber auch bei der Herstellung von Trinkgefäßen, vielfach allerdings aus Metall, kannte die Phantasie keine Grenzen. Die Glasgegenstände wurden oft in vorgefertigte Hohlformen geblasen, was eine seriennässige Herstellung ermöglichte. In der venezianischen Glasbläserei pflanzten sich antike Traditionen fort, nach der Erfindung des Cristallo erlebte die Herstellung von Gläsern in bizarren Formen eine neue Blüte, die sich ebenso wie die neue Glassorte selbst über ganz Europa verbreiteten. Im Norden wie im Süden herrschte die gleiche Vorliebe für das Ausgefallene. Trinkbecher von seltsamen Umrissen wurden erfunden, die zunächst von Region zu Region wechselten, aber alsbald einen weiteren Markt eroberten. Jedem Typus wurde ein eigener Name zugelegt, im germanischen wie im romanischen Sprachbereich blühte eine üppige Nomenklatur, um die hunderterlei Arten von Trinkgeschirr zu benennen und damit der Fülle der Erscheinungen Herr zu werden. Die reiche Terminologie erstreckte sich nicht nur auf die Glasformen, sondern umfasste auch alle Bereiche des Berufsleben des Glasbläsers und seiner Produktion, deren Techniken immer komplizierter wurden. In den technischen Traktaten, den Rechnungen der Hütten, den Nachlassinventaren, den Reisebeschreibungen und auch in der Schönen Literatur ist ein reiches Glasvokabular überliefert, dessen Bedeutung vielfach verlorengegangen ist, auch dieses kann meist nur durch den Vergleich mit der bildlichen Überlieferung zu neuem Leben erweckt werden. Die Wesenszüge der literarischen Schilderungen bleiben vom 16. bis zum 18. Jahrhundert konstant und vermögen sich auch noch im Zeitalter von Klassizismus und Aufklärung zu behaupten. Marco Antonio Coccio Sabellico berichtet schon gegen Ende des Quattrocento: " Poscia da che ardite sono le menti umane e non restie ad aggiungere qualche cosa alle proprie scoperte, impresero a domar la materia trasformandola in mille svariati colori ed innumeri fogge; quindi se ne fecero calici, caraffe, coppe, bacili, botticelle, candelabri, ogni sorta d'animali, trombe, vezzi muliebri, monili, tutto ciò che può deliziare l'uomo, tutto ciò che può allettarne la vista... " ¹⁷

Rabelais spricht 1546 von "cent formes de verre comme verre à pied, verres à cheval, cuveaulx, retumbes, hanatz, jadaulx, salvernes, taces, gobelets et telle semblable artillerie bachiçque".¹⁸ Johann Fischart konnte sich in seiner freien deutschen Bearbeitung des "Gargantua und Pantagruel" nicht genug daran tun, eine üppige Glasterminologie zu entwerfen. "Das trunken Gespräch" ist eine mit expressionistischer Verve vorgetragene satirische Reportage, in der die Sprache ganz nach dem phantastischen Belieben des Autors gewalkt und geknetet wird: "Da stachen sie einander die Pocal auf die Prust, da flogen die Mühele, da stibeten die Römerken, da raumt man die Dickelbächer, da soffen je zwen und zwen auss Doppleten, die man voneinander bricht, ja sie soffen aus gestifleten Krügen, da stürtzt man die Pott, da schwang man den Gutruff, da trähet man den Angster, da riss und schält man den Wein auss Potten, auss Pinten, auss Kelchen, Napfen, Gonen, Kellen, Hofbechern, Tassen, Trinkschalen, Pfaffenmasen, Stauffen von Hohenstauffen, Kitten, Kanuten, Köpfen, Knartgen, Schlauchen, Pipen, Nussen, Fiolen, Lampeten, Kufen, Nüsseln, Seydeln, Külkesseln, Mäterlin, Pleisäcken, Puscheln, Strassmeiern, Muscasnussen, Mörkrebsschalen, Stübichen, Melkgelten, Spitznasen, Zolken, Kannen, Schnaulzenmas, Schoppenkännlein, Stotzen, da klangen die Gläser, da funkeln die Krausen."¹⁹ Der in Joachimsthal wirkende Pfarrer Johannes Matthesius setzt sich in einer 1562 gedruckten Predigt ebenfalls mit dem deutschen Zechwesen auseinander. Trotz allem Tadel an dem Laster der Trunksucht ergötzt auch er sich dabei, eine reiche Nomenklatur der Trinkgefässe aufzuführen: "Wer kann aber allerley Gattung und Form der Gleser erzelen, die Alten hatten ire hohe Spechter, Krautstrünk, Engster, Piergläser, Teubelein, Brüderlein und feine kleine Trinkgleserlein, alss man die frischen Eppener etwan zu München auss pfleget zu trincken. Vor wenig Jarn hat sichs alles mit Trinkgeschirn verkeret, wie zwar auch schier ein yeder seinem Gefess ein sondern Namen erdichtet. Denn nun macht man die unfletigen, grossen, wilkommen Narrengleser, die man kaumet aufheben kann... Etliche geben auch den Glesern schentliche Gestalt, darüber auch der fromme und erbare Heyde Plinius schon zu seiner Zeit sehnlich klaget."²⁰ Die schier unendliche Gestaltenfülle der Glasproduktion veranlasst den römischen Künstler Giovanni Maggi, seinem vierbändigen Vorlagenbuch für Trinkgefässe von 1604 den treffenden Titel "Bichierografia" zu geben. Der Ausdruck wird nicht in den italienischen Wörterbüchern aufgeführt, fast hundert Jahre später jedoch, im Jahre 1702, taucht er erneut in der Akademierede eines sienesischen Gelehrten auf (vgl. S. 29).

Der pedantisch-umständliche Georg Ludwig Hochgesang weiss 1780 in seinen "Historischen Nachrichten von Verfertigung des Glases" immer noch von einem erstaunlichen Formenreichtum ganz in barocken Traditionen zu berichten, wobei auch wieder die Vielfalt der Bezeichnungen der verschiedenen handelsüblichen Gläser auffällt: "Die Benennung aller Gläser, deren sich die Menschen zu ihrem Gebrauch bedienen, zu liefern, ist eine Sache, welche schwerlich ins Werk zu stellen, weil zu viele Sorten verfertigt werden: und verlangen, dass jede Art, welche zwar nach einer Gattung gearbeitet wird, aber in der Grösse verschieden ist, mit einem eigenen Namen belegt werde, der die Verschiedenheit anzeigen würde nicht minder schwer seyn. Man muss sich daher mit einem Namen begnügen lassen, welcher die Gattung anzeigen, und die verschiedene Größen durch die Grösse des Maasses ausdrücken. Ich will nur die bekannteste erwähnen. Es werden verfertigt: Cucurbiten, Helme, Recipienten, Pelikane, Retorten, Serpentinen, Phiolen, Zuckerhafen, Arzeneygläser, Uringläser, Brustgläser, Flaschen, Bouteillen, ferner Krüge von verschiedenen Arten, als: gewöhnliche Maaskrüge, gewendete, Bauch-, Fass- und Corianderkrüge. Becher giebts wieder mancherley Gattungen; als: Johannisbecher, Kropf- Herrschafts- Stutz- und Chocoladebecher, schwedische, englische, Berliner Becher. Bier- oder Mängelgläser von vielerley Grösse, Bassgläser, Pokale und Kelche, deren viele Gattungen, und die Gattungen wieder

von vielerley Grössen sind. Die vornehmsten und gewöhnlichsten Gattungen sind Perlenkelche, Römer, Stöcke, Glasstiele, Hahneknier, Schwedel, Schweitzerhosen, Prinzenkelche, Freymauer- Nuss- Kugel- Herrschafts- Schweriner- Campements- Schlangen- Glocken- und Fadenkelche, Scharfknöpfige u.s.w. Ferner giebt es Aengster- und vielerley Vexiergläser." ²¹

Nördlich der Alpen, besonders in Deutschland, begann der Alkoholismus erschreckend in allen Ständen um sich zu greifen, zugleich mit der Trunksucht entwickelte sich eine ausgedehnte Subkultur, die das neue Laster verherrlichte. Ausgefielte ritualisierte Trunksitten wurden geschaffen, in Poesie und den angewandten Künsten wurde das Trinken gefeiert und auf diese Weise gesellschaftsfähig gemacht. Der Trunkenbold wurde zum lebensfrohen Geniesser stilisiert. Die Scherzgläser wurden zum wichtigen Requisit des Wirtshauslebens, und bis auf den heutigen Tag begegnet man in den Bierschenken dem gläsernen Schaftstiefel, der vom trinkfesten Zecher in einem Zuge geleert werden muss. Zugleich aber wird der Kampf gegen die immer ärgerre Unflättere aufgenommen, in Deutschland gelangt seit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts die Satire zu grosser Blüte. Sankt Grobian und Weinpatrone wie Sankt Rebbinus, Sankt Schweinhardus, Sankt Überwust und andere werden zu den falschen Heiligen dieser Literatur. Parodistische Tischzuchten fordern scheinbar zu ungesittetem Betragen, hauptsächlich an der Tafel auf. Durch das vermeintliche Wohlbehagen am ungezügelten Pokulieren werden die ausser Rand und Band geratenen



13 Zechgelage, Holzschnitt aus: J. Fischart, Gargantua und Pantagruel, 1575. Berlin West, Staatsbibliothek.

Sitten um so wirkungsvoller gegeisselt.²² Die Druckgraphik trägt das Ihre bei, die Werke werden deftig illustriert, die ungehobelten Zechkumpane saufen aus Kuhfüßen²³, Schuhen und gläsernen Schweinen oder geben den Wein in grossem Bogen wieder von sich (Abb. 13). Georgius Nigrinus reimt 1559:

*Beim Fürsten ist des Saufens viel,
Beim Adel ist es Ritterspiel,
Ein Hoffzucht und adliche Tat,
Wers als aussauft begangen hat.
Es wirt ein rittermessig Man,
Wer in eim Trunck ausslert ein Kan.*

Der Autor prangert auch den gesellschaftlichen Druck an, dem sich derjenige aussetzte, der nicht mithalten wollte, er wurde als zimperlicher Tugendbold und Spielverderber verschrien:

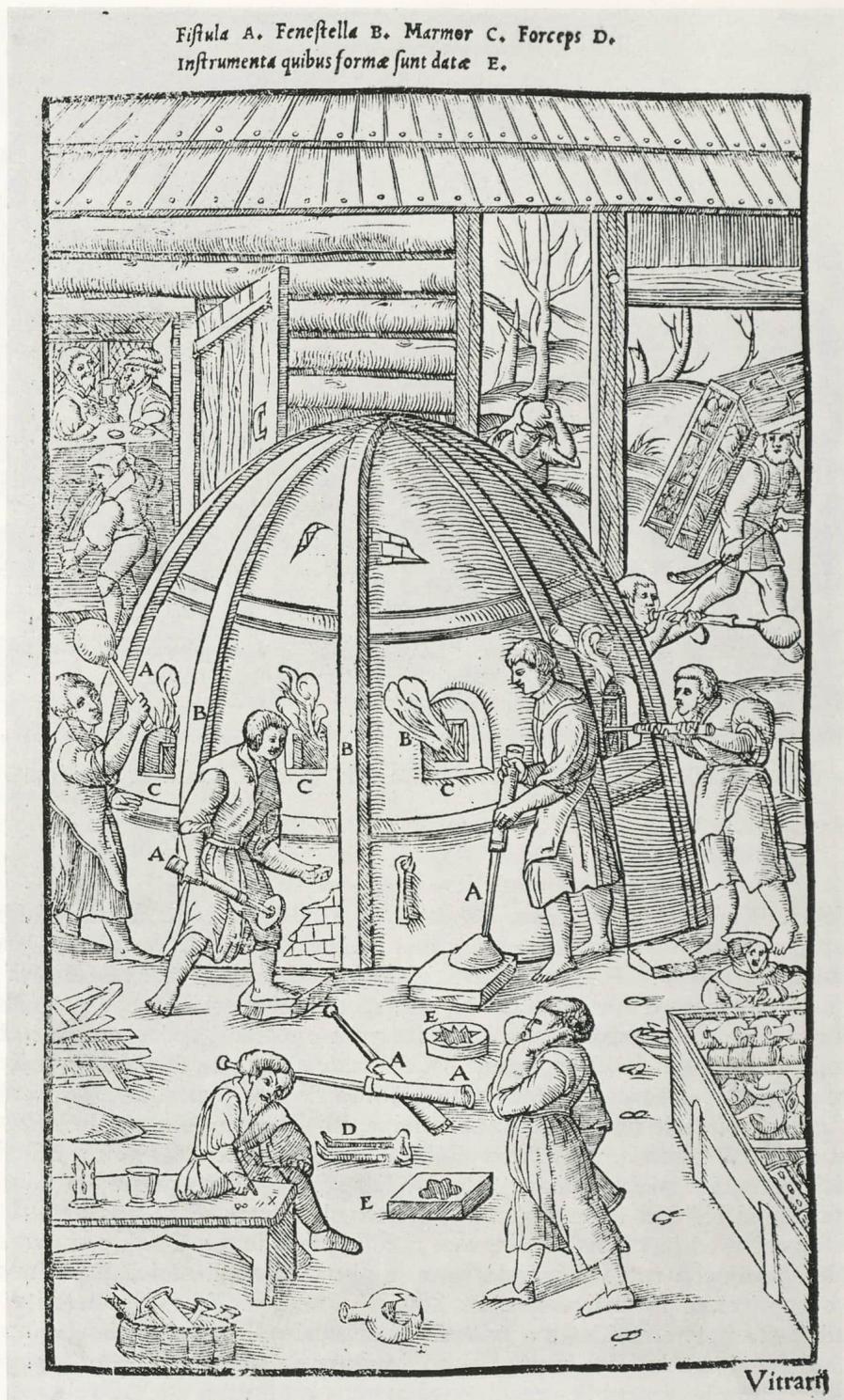
*Wills nicht zu mall all saufen auss,
Muss han mit andern manchen Strauss,
Er ist keins Mannes Namen wert,
Ja, der verzagest auf der Erd.
Trinkstu wenig, so bist mein Feind,
Trinkstu ihr zwey, so bist mein Freund,
Halber Wein ist halber Gesell,
Weibisch ist, der nicht saufen will.²⁴*

Der Görlitzer Mattheus Friderich, Pfarrherr zu Schönberg in der Oberlausitz, klagt über das ausschweifende Trinkwesen: "Denn es wird itzund von wenigen für ein Laster, ja vielmehr für eitel Tugent geachtet, und werden die gelobet und lieb und werd gehalten, welche wol saufen können, wiederumb werden die verachtet und gehasset, die nicht zugleich saufen wollen oder können." ²⁵ 1557 hatte Friderich in seinem "Sendbrief wider den Saufteufel" die Befürchtung ausgesprochen, dass die Trinker "dem Schandteufel verfallen, aus Hüten, Stiefeln, Häfen und schliesslich noch einander aus Sautrögen zusauen werden." ²⁶ In seinem "Sendbrief an die vollen Brüder in deutschem Lande" ereifert er sich: "So braucht man auch nicht mehr gebürliche und gewöhnliche Trinkgeses, sondern aus Schüsseln, Töpfen, Saltzirichen, Keseneppen, Becken, Handbecken, Handfesseln, Fischpfannen, Kacheln, item aus Hüten, Schuhen und so noch was ergers ist, seuft man itzund einander zu, und ich achte, so es noch lenger stehen sol, so werden sie einander aus Sewträgen, so es anders nicht geschehen ist, zusauen." ²⁷ Der sprachgewaltige Fischart weiss die volkstümliche Phantasiewelt des Zechwesens im 16. Jahrhundert besonders anschaulich einzufangen: "Wisst Ihr nicht, wie Ihr zuzeiten seit bei höflichen zechen gewesen ... ? ... das man gleich alle Teller und Platten von Euch hat müsen wegraumen und darnach, wann man in die Sprüng kommen, die mutwilligste Geschirr herfür gesuchet, als gepichte Armprost, Jungfrawschülin, silberbeschlagene Bundschuch, gewachtelt Stiffel, polnische Sakpfeifen, Bären, Leyren, Lautenkübel, Kübel, Lauten, Narrenkappen, beknöpft Tolchen, Windmülen, Säuärs, Lastwagen, Lastschiff, nackende Megdlein, Büblein, Hänin, Gissfasser, Häfen, onruhige, lufftvogelgemäse Dannzapfen, die nicht stehn *sine ponere*, sonder gehn wollen, Fäusthämer, Weinfewr speiende Büchsen und andere dergleichen schöne Muster." ²⁸ In einem Bericht von 1589 schliesslich wird festgestellt: "Uns Teutschen kann man die Trinkgeschirr nicht gross genug, sondern auch nicht schön und seltsam genug machen. Man trinkt aus Affen und Pfaffen, Mönch und Nonnen, Löwen und Bären, Strassen und Käuzen und aus dem Teufel selbst: Ich will und mag nichts sagen von den un-



14 Giuseppe Maria Mitelli, Glasofen, Radierung. Bologna, Cassa di Risparmio.

flätigen Weinzapfen, die aus Kannen, Schüssel, Häfen, Hüten, Schuhen, Stiefeln, Handbecken und gar auf eine sybaritische Weis aus den *matulis* [Nachtgeschirren] und Harnkachel einander zutrinken.”²⁹ 1621 äussert sich der Jesuitenpater Etienne Binet: “Mouran de Venise a beau temps d’amuser ainsi la soif, et remplissant l’Europe de mille et mille galanteries de verre et de cristal faire boire les gens en despit qu’on en aye: et qui s’en pourroit tenir, voyant que la glace mesme est devenue allumette de vin. On boit un navire de vin, une gondole, un boulevard tout entier. On avale une pyramide d’hypocras, un clocher, un tonneau, on boit un oyseau, une balaine, un lion, toute sorte de bestes potables et non potables.”³⁰ 1702 schildert der Gelehrte Giuseppe Lanzoni eine mit figürlichen Gläsern reich gedeckte Tafel in Siena: “Meravigliosa per certo ne’ giorni andati a me parve una gran tavola di bichieri tutta coperta ove oltre al numero eravi una varietà sì grande di finissimi cristalli, ed in tante e sì nuove e maravigliose forme tirati, e convertiti, che la stessa bichierografia con tutto il suo sforzo, e la più sottile industria, di più nuove, o più leggiadre, o capricciose inventare non ne havrebbe potuto. Eranvi non tanto gli sferici d’ogni maniera, le patere cosidette *a patendo*, li cilindri e li conici e quante forme può la matematica donarci, ma in oltre le più nobili di natura e dell’arte, come di fontane, di conchiglie, delfini, lumache, serpenti, uccelli, navi, urne, e cent’altre, che ridir non saprei; onde a questa tavola il titolo, che a quella d’Eliogabolo diede Lampridio sopraporre avrebbe potuto cioè *omnem apparatus poculorum*. ”³¹



15 Glasofen, Holzschnitt aus: *G. Agricola, De re metallica*, 1556. New York, The Metropolitan Museum of Art.



16 Giovanni Maria Butteri, Glashütte. Florenz, Palazzo Vecchio.

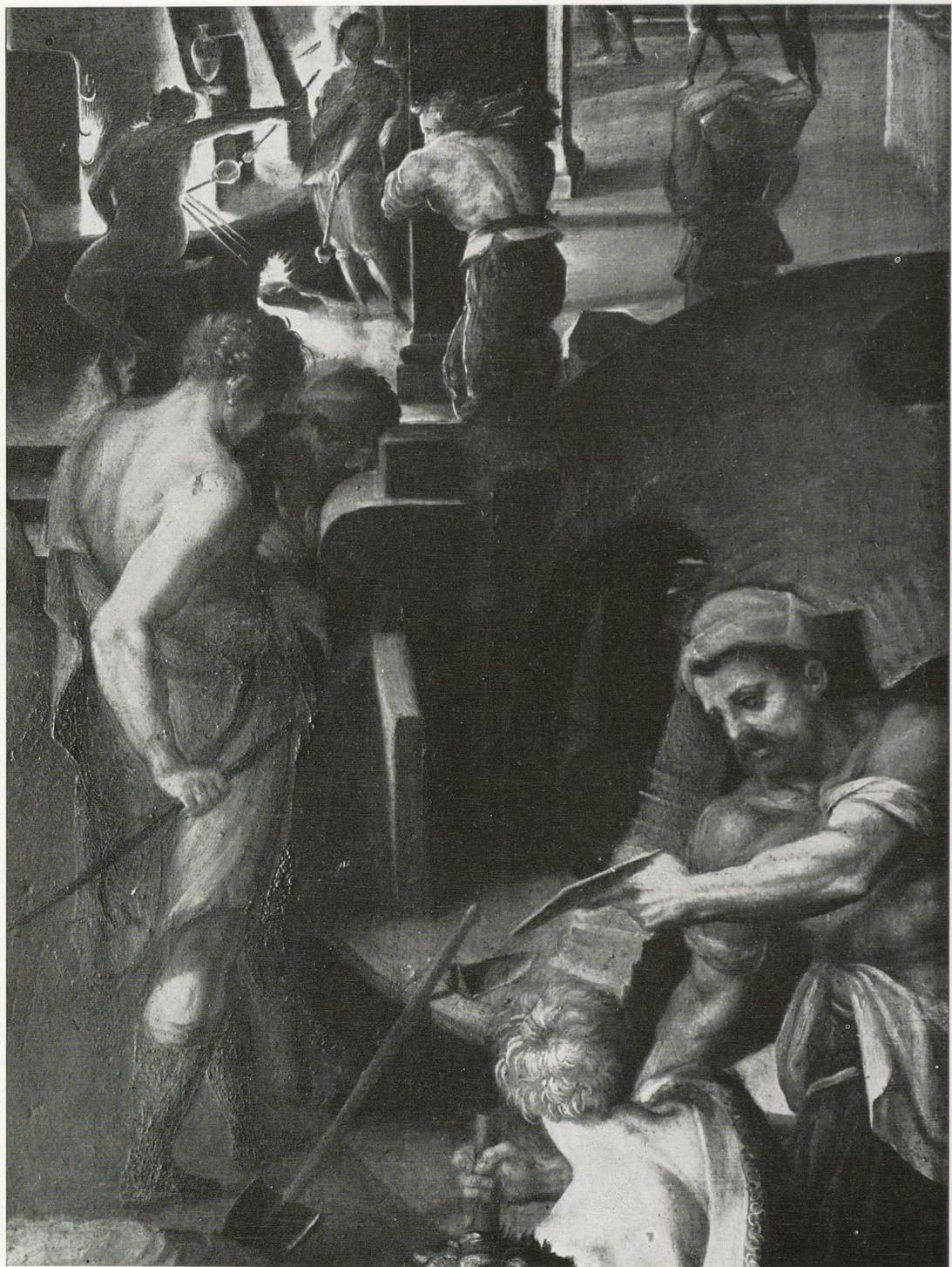


17 Giovanni Maria Butteri, Francesco de' Medici, Ausschnitt aus Abb. 16. Florenz, Palazzo Vecchio.

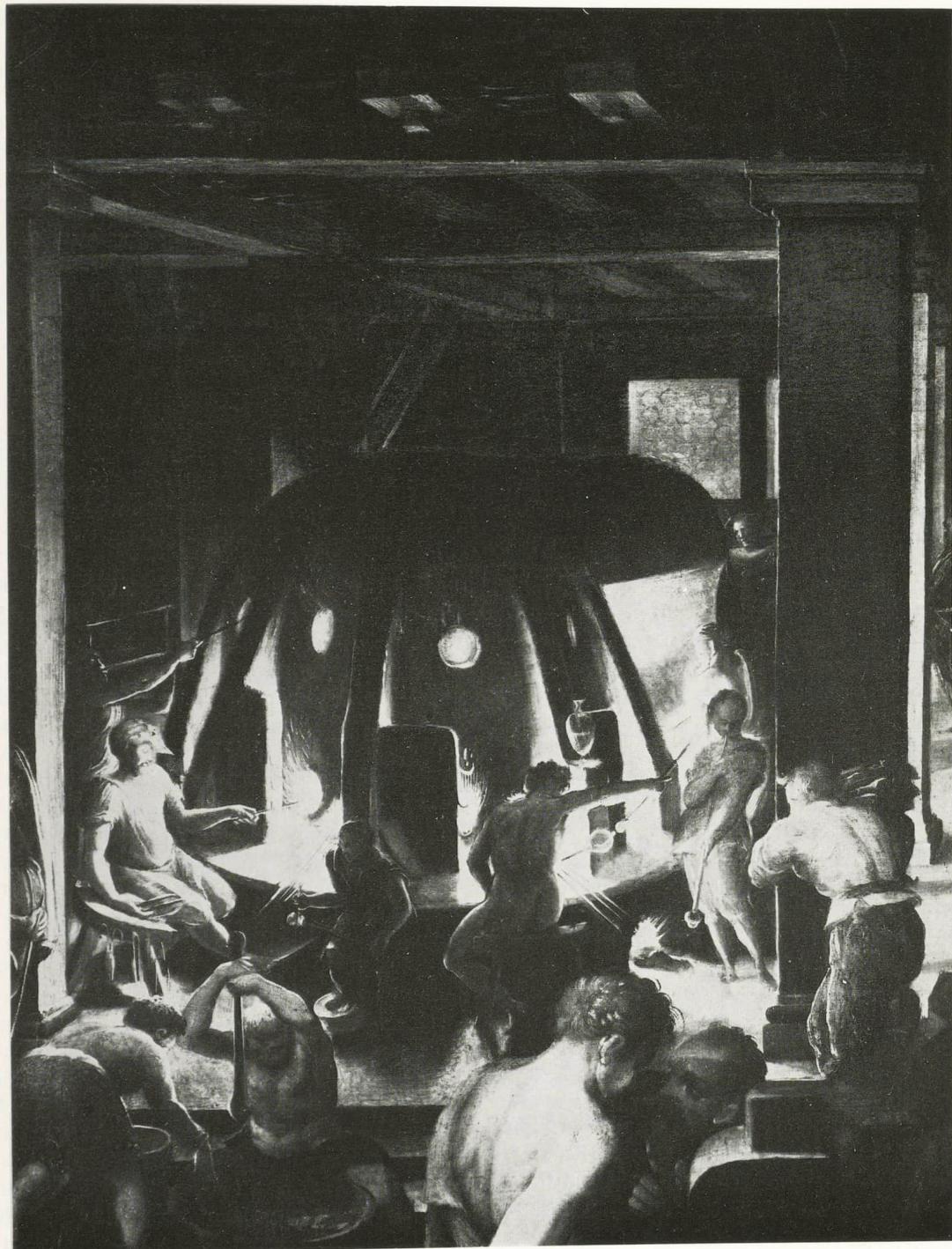
Die figürlichen Trinkgläser werden als Scherz-, Jux- oder Narrengläser bezeichnet. Ihre internationale Verbreitung wird darin deutlich, dass sie über Länder- und Sprachgrenzen hinweg auf ähnliche Weise beschrieben werden, sie waren also durchaus nicht eine alleinige Domäne unserer wackeren deutschen Altvorderen. In den Augen des Zechers konnten fast alle sichtbaren Dinge zum Trinkgefäß werden, so wie sich in der Vision des Schlemmers im Schlaraffenland fast alles in Leckereien verwandelte. Das Schlaraffenland war der Traum des armen Mannes im Norden wie im Süden; er hatte von jenen fürstlichen Prunkmahlzeiten gehört, die im weiteren Verlauf dieser Abhandlung vorgestellt werden, und so mancher wird aus der Ferne die für die Schauessen überladenen Tafeln bewundert haben (Abb. 198, 199). Aber auch in wohlfeilen Kupferstichen wurde ihm das Schlaraffenland so wirksam vor Augen gestellt, dass ihm das Wasser im Munde zusammenlief. Der griechische Wein konnte dort ein ganzes Meer ausfüllen, in armdicken Strahlen floss er aus den Springbrunnen (Abb. 210, 211). Dieses Märchenland wurde zu einem gesamteuropäischen Erfolg, die Ideen, die hier sichtbare Gestalt angenommen hatten, entsprangen dem gleichen Geiste wie das Scherzglaswesen und die neuen Zechgebräuche. Rabelais' "Gargantua" hingegen, der im protestantischen Norden so grossen Anklang fand, konnte sich in Italien nicht durchsetzen.

Beim Becher wurde die Funktion zugunsten der figürlichen Gestaltung vernachlässigt. Die Gläser dieser Art entstammen meist einer volkstümlich derben Vorstellungswelt. Stellte das Gefäß einen Gegenstand dar, der mit dem Trinkvorgang absolut gar nichts zu tun hatte, so empfand man dies offenbar als besonders lustig. Was mögen die Gründe für diese seltsamen Ausgebürtungen der Phantasie gewesen sein? Über einige Ursachen vermag ein Text aus dem Jahre 1616 Auskunft zu geben. Der Autor der Schrift "Jus potandi oder Zechrecht" verbirgt sich unter dem Pseudonym "Blasius Multibibus utriusque V[eneris]. & C[ereris]. cand.". Das Werkchen ist eine Satire auf die Trunksucht, bei der man sich allerdings des Verdachtes nicht erwehren kann, dass der Verfasser heimlich die Partei der Zecher ergreift. Dass dem Traktat die Form einer juristischen Abhandlung gegeben ist, darf nicht verwundern. Die Rechtsterminologie verleiht der Verherrlichung des Lasters den Anstrich von Legitimität.³² Schon Pietro Aretino bediente sich in seinen für die Massstäbe des Cinquecento ungeheuerlichen "Dubbi amorosi" der Rechtssprache. Noch im 19. Jahrhundert wurden in den deutschen Universitätsstädten die "Bierconvente" in der Form von Gesetzesvorschriften veröffentlicht. *Blasius Multibibus* berichtet: "Geschichts gar offt, dass da entweder auss den Speiseschüsseln, darinnen noch wol ein Stücklein Fleisch und ein ziemliches von der fetten Suppen vorhanden, oder aber aus dess Haussknechts lausichten Filtzhute, oder aber aus alten schlim getretenen Schuen, so selten mit *aromaticibus* oder Würzt aussgepickt, mit grawlich aufgesperten Rachen und starken Schlucken getrunken wird. Mag allhier vor ehrliebenden Ohren nicht gerne melden, dass auch solche Garsthimmel und Mistfincken gefunden werden, die da wol die *matulas cum ipsis urina incrementis* dürfen vor die Hand nehmen einem andern ehrlichen Freund darauss eins zutrincken." Wie schon aus den anderen Zitaten deutlich wurde, benützte man tatsächlich die absurdesten Geräte als Trinkgefässe, bevor man sie durch gläserne Abbilder ersetzte. Der *Multibibus* macht deutlich, dass aufgrund der Wahl des improvisierten Gefäßes der Trank zuweilen mit Schweiss oder Urin versetzt war.

Dieses Gedankengut wird im folgenden Jahrhundert in abgewandelter Form von Stefano Della Bella wieder aufgenommen. Er stellt einen mit Wein zu füllenden "trionfo da tavola" dar, der aus drei Wiedehopfen gebildet ist.³³ Dieser Vogel mit seinem prächtigen Federkleid genoss gemäss antiker und mittelalterlicher Überlieferung den Ruf, dass er sein Nest aus Menschenkot knete, sich von den ekelhaftesten Exkrementen ernähre und der schmutzigste (*spurcissimus*) und widerwärtigste Bewohner des so dicht bevölkerten Vogelreiches sei.³⁴ Körperausscheidungen jeglicher Art bewahrten nach dem Glauben der



18 Giovanni Maria Butteri, Glashütte, Ausschnitt. Florenz, Palazzo Vecchio.



19 Giovanni Maria Butteri, Glashütte, Ausschnitt. Florenz, Palazzo Vecchio.

Volksmedizin Lebenskräfte ihres Urhebers: ein anderer, der sie zu sich nimmt, überträgt diese Kräfte auf sich selbst. Aus diesem Grunde wurde alles, was der Organismus an Eingeweiden beherbergt, sekretiert oder exkretiert, medizinisch verwendet. Die Ekelhaftigkeit der *remedia ex stercore* verlieh ihnen zusätzlich apotropäische Kräfte.³⁵ Dieser magische Nutzen, den der Zecher aus seinem Tun für seine Gesundheit ziehen konnte, ist wiederum als Legitimierungsversuch seines Lasters anzusehen. Auf der anderen Seite war man sich durchaus der verheerenden Wirkung des Alkoholismus bewusst; so versichert uns Fischart: "Denn es ist gewiss, bei den Deutschen hat Mars und Bachus mehr erlegt, als Venus bei den Welschen aussgefegt."³⁶ Mit dem abergläubischen Bereich hat es wohl auch zu tun, dass die Trinkgefäße jede beliebige Form aus der Dingwelt annehmen konnten. Das Zechen aus diesen vielgestaltigen Geräten wurde zu einem magischen Prozess der Weltaneignung bzw. ihrer "Einverleibung". Zu den Ursachen, die zu der weitverbreiteten Produktion der Scherzgläser führten, ist auch der Konkurrenzdruck zu rechnen, der unter den Glashütten herrschte. Kaum eine andere Ware wurde vor der Industriellen Revolution in solchen Mengen wie das Glas hergestellt. Überflüssige Konsumbedürfnisse sollten um jeden Preis angeregt werden, der unsinnige Witz sollte den unschlüssigen Käufer zum Erwerb reizen. Vergleichbar unfunktionelle Absurditäten kann man z. B. in frühindustrieller Zeit in der Kitschproduktion des Berliner Eisengusses beobachten, als sich zahlreiche Kleinbetriebe mit den staatlichen Giessereien den Markt streitig machten. Überall, wo Massenware aus einem wohlfeilen Grundmaterial hergestellt wird, lassen sich ähnliche Erscheinungen bis auf den heutigen Tag wahrnehmen.

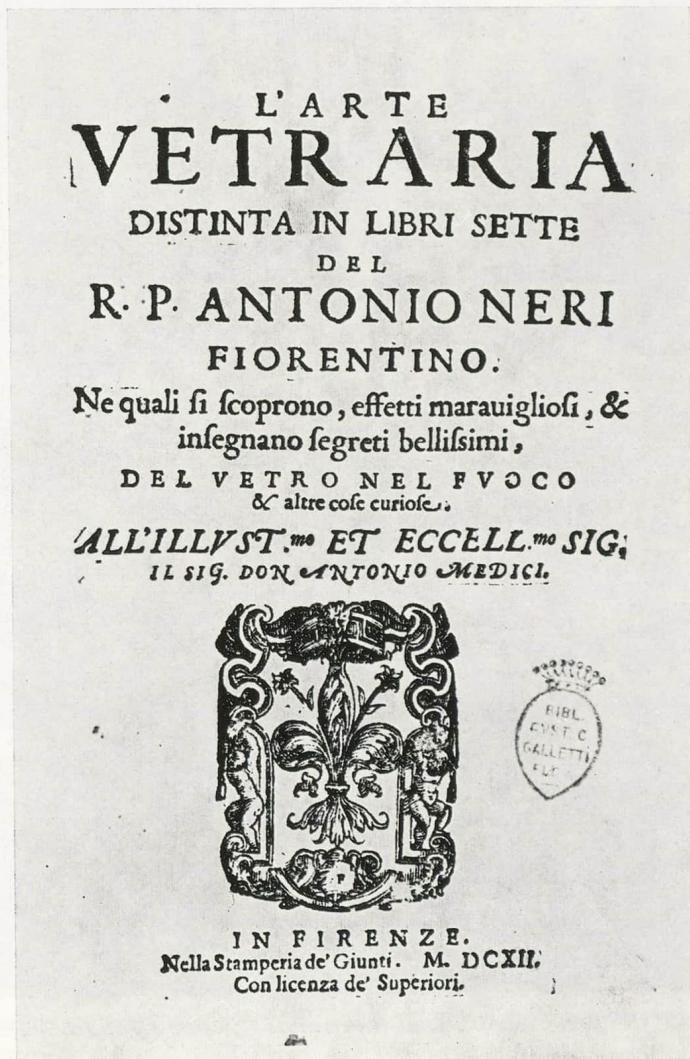
Neben den eher grobschlächtigen Trinkfreuden behaupteten sich auch feinsinnigere Dimensionen des Zechens. Man ergötzte sich am funkeln des Rubinrot des Weines, am Plätschern beim Einschenken, das man auch durch besonders geformte Gläser beim Trinken selbst erzeugte. Auch der Pater Binet freute sich an der Farbe des Weines, wobei es ihn allerdings, entgegen dem heutigen Geschmack, durchaus nicht störte, wenn diese durch das bunte Glas völlig verfremdet wurde. Der Zecher konnte oft erst beim Kosten feststellen, dass er es überhaupt mit Rebensaft zu tun hatte, nur mit der Zunge vermochte er zu entscheiden, ob ihm weißer oder roter Wein kredenzt wurde: "Le vin se void tout estonné prenant tant de figures, voire tant de couleurs, car les verres jaunes le vin clairet s'y fait tout d'or, et le blanc se teint en escarlatte dans un verre rouge, fait-il pas beau voir boire une grand traict d'escarlatte, d'or, de lait, d'encre, de viel et d'azur."³⁷ Der überlegene und modern gesonnene Lorenzo Magalotti vermag beim Weintrinken ohne bizarre Schnurrpfeifereien jedem der fünf Sinne seinen Anteil am Genuss zuzuweisen: "E torna assai bene, che dal sapore, dal colore, e dall'odore e la lingua, e l'occhio, e l'odorato, ciascuno traggia sua dilettanza, e sì l'un senso all'altro non porta invidia, e s'adastino, ma s'egli è possibile ognun ne goda; conciossiacosachè nel mescersi poi nelle tazze, dal gorgolar soave, alcuna cosa ne strappa l'udito ancora."³⁸ Auch beim Problem der beim Zechen beteiligten Sinne hält sich jedoch vielfach die scherzhafte Komponente, und zwar bis ins 18. Jahrhundert. Pfarrer Matthesius wusste schon 1562 von gläsernen Gefäßen zu berichten, "die do kuttern, klunkern oder wie ein Storch schnattern, wenn man daruss trinket."³⁹ Noch 1727 erlebte Carlo Goldoni solche altertümlichen Tafelfreuden in der abgelegenen österreichischen Provinz Krain. Der Conte Lantieri gab ein Bankett auf seiner Burg Vipack, von dem der Lustspieldichter in seinen Memoiren köstlich erzählt: "on présenta à chacun des convives des vases à boire d'une espece tout à fait singuliere: c'étoit une machine de verre de la hauteur d'un piede, composée de différentes boules qui alloient en diminuant, et qui étoient séparées par de petits tuyaux, et finissoient par une ouverture allongée qu'on présentoit très commodément à la bouche, et par où on faisoit sortir la liqueur; on remplissoit le fond de cette machine qu'on appelloit le *glo-glo*: et en approchant la sommité



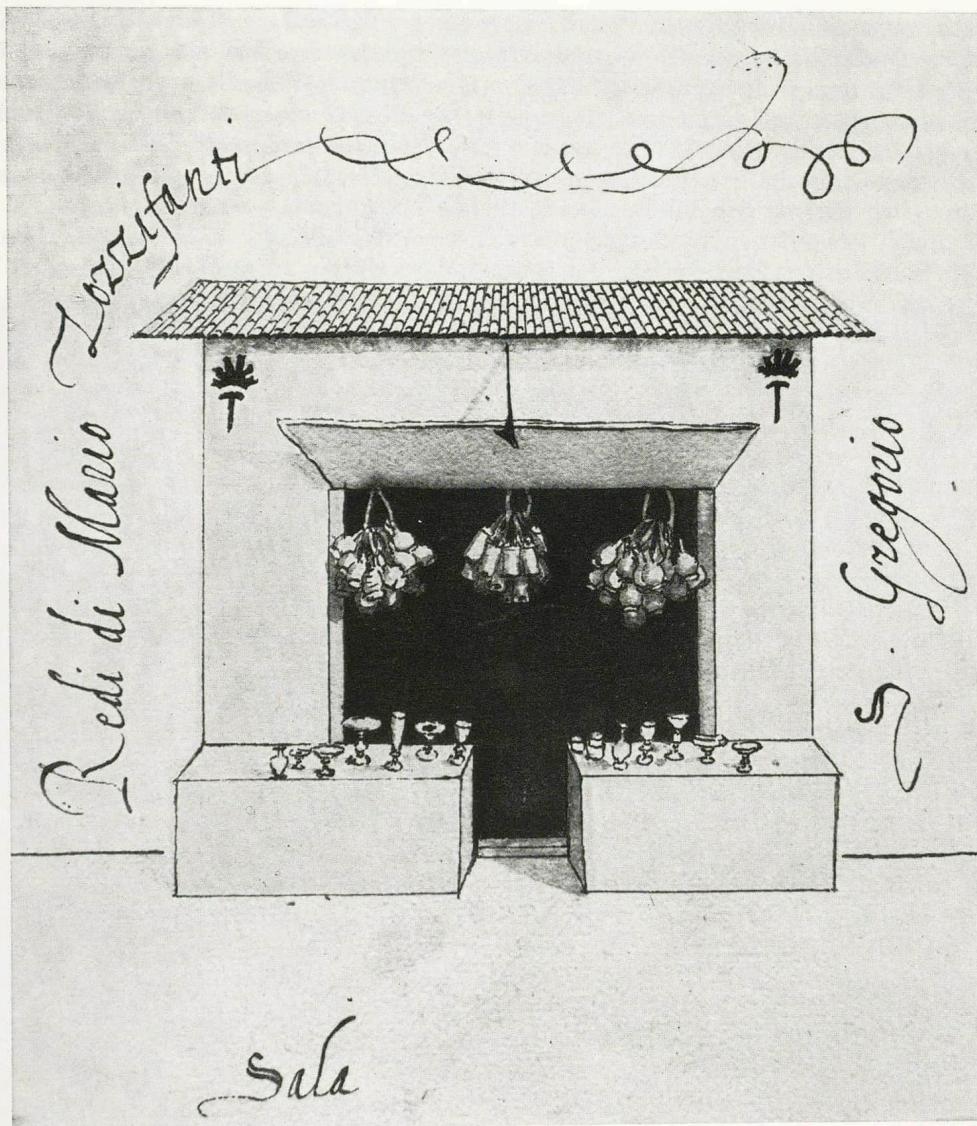
20 Jan van der Straet, Chemisches Labor. Florenz, Palazzo Vecchio.

à la bouche, et en éllevant le coude, le vin qui passoit par les tuyaux et par les boules, rendoit un son harmonieux; et tous les convives agissant en même-temps, cela formoit un concert tout nouveau et très-plaisant.”⁴⁰

Bei den Bechern war zu beobachten, dass ein sinnvoller Zusammenhang zwischen der Funktion als Trinkgeschirr und ihrer Form aufgegeben wurde. Neben dieser Tendenz begann sich bereits seit dem 15. Jahrhundert eine andere auszubilden: nämlich völlig auf den praktischen Gebrauchswert der Glasgegenstände zu verzichten. Die Glasbläser eroberten sich neue Bereiche, die bisher den hohen Künsten, Malerei und Skulptur, allein vorbehalten waren.



21 Antonio Neri, L'arte vetraria, Titelblatt. KIF.



22 Glasladen, Zeichnung, Ausschnitt. Pistoia, Archivio di Stato.

Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts war es Brauch, dass die Glasbläser von Murano ihre Erzeugnisse nur auf ihrer Insel verkauften, um auf diese Weise die Fremden zum Besuch der Werkstätten anzulocken. Diese Besichtigung gehörte in Zukunft zum Protokoll für die offiziellen Gäste der Stadt Venedig. Nur einmal im Jahr, nämlich zu Himmelfahrt, hielten die Muranesen eine Glasmesse auf der Piazza San Marco ab.⁴¹ Hier wurden gläserne Festungen, Tiere und Bäume ausgestellt. Schliesslich erschuf man aus Glas ein Abbild des gesamten *theatrum mundi* als Allegorie der Vergänglichkeit. Diese Er-

zeugnisse waren Schaustücke, die wohl eigens für die Messe hergestellt wurden, vielleicht vor allem als Publikumsattraktion und weniger mit der Absicht, sie zu verkaufen. Als ein fernes Echo dieser einstigen Kunstübung entdeckt man noch heute in den venezianischen Andenkenläden an der Lampe modellierte gläserne Bäume, die von bunten Vögeln bevölkert sind, oder zierliche Segelschiffe aus Glasgespinst. Eine praktische Verwendung konnte den gläsernen Landschaften, Festungen und Schiffen allenfalls bei prunkvollen Schauessen zukommen, wie sie von den Fürsten bei festlichen Ereignissen veranstaltet wurden. Längst war es üblich geworden, aus diesen Anlässen die Tafel bildhaft zu gestalten, wobei vor allem die Skulptur aus Zuckerwerk oder gefalteten Servietten zum charakteristischen Tafelschmuck geworden war, beide hatten mit dem Glase die Vergänglichkeit gemein. Man war bestrebt, die scheinbar natürlichen Grenzen dieses Werkstoffes zu überwinden oder immer wieder in Frage zu stellen. Wirklich spielbare gläserne Orgeln wurden hergestellt, welche die universelle Anwendbarkeit des Glases demonstrierten, das sowohl die bleiernen Pfeifen wie das hölzerne Gehäuse zu ersetzen vermochte. Musik durch gläserne Instrumente zu erzeugen, hat erneut das 18. Jahrhundert fasziniert; der Ton scheint eine immaterielle Qualität zu erlangen, wenn er durch eine so fragile Materie hervorgebracht wird. Anders verhält es sich bei den gläsernen Bestecken, wo die Quintessenz der Nutzlosigkeit demonstriert wird (Abb. 156). Die Fähigkeit des Glasbläser findet an diesen Gegenständen ihre härteste Bewährungsprobe, an ihnen werden die Möglichkeiten technischen Fortschritts ermittelt. Diese gläsernen Gebilde wurden schon früher hergestellt als etwa die gedrechselten Elfenbeinkunststücke und die Mikroschnitzereien in den Kunstkammern, sie scheinen jedoch die Geisteshaltung vorwegzunehmen, die den Objekten in diesen Sammlungen zugrunde liegt. Es handelt sich um Glasware schwierigster Herstellungsbedingungen, deren Produktion ganz auf dem handwerklichen Erfahrungsschatz und dem virtuosen Können des Glasbläser beruht. Was für die abbildhafte Darstellung alles Sichtbaren im Glase gilt, trifft auch auf die einzelnen technischen Verfahren zu: Man denke etwa an die Herstellung des Netzglases (*vetro a reticello*), die ebenfalls ans schier Unglaubliche und Wunderbare grenzt. Das Glas, das sich durch seine Zerbrechlichkeit von jedem anderen Grundmaterial handwerklich herstellter Gegenstände unterscheidet, reizt wohl gerade wegen dieser Eigenschaft zu einer ans Gauklerische grenzenden Kunstfertigkeit des Glasbläser, der auf diese Weise mehr als irgendein anderer Handwerker die Fragwürdigkeit allen menschlichen Tuns demonstriert. Aus der gleichen Ursache jedoch überschritt er vielleicht die gestalterischen Grenzen, die sich andere Gewerbe für ihre Erzeugnisse gesetzt hatten. Ihre Existenzberechtigung fand diese gläserne Weltdarstellung in ihrer abbildhaften, symbolischen Bedeutung und in einer Lust am freien Experimentieren, das nicht auf bestimmte Ziele gerichtet war. Im Jahrhundert der Aufklärung und vielfach noch heute wird dieses Glaswerk ebenso wie die Kunststücke aus den Wunderkammern als Abstrusität empfunden. In unserer Zeit macht man sich nicht klar, dass auf den Ausgeburten der "technica curiosa" in Renaissance und Barock ein gutteil heutiger Errungenschaften beruht.⁴² Die Glasfäden z. B., die Jacopo Ligozzi als Zier für seine seltsam anmutenden Vexierbecher benutzt, sind die ersten jemals hergestellten synthetischen Fasern. Ihr Anwendungsgebiet war durch Jahrhunderte ein äusserst eingeschränktes. Erst im 20. Jahrhundert erlebten sie ihre grosse Stunde. Als Isoliermaterial sind sie heute unentbehrlich, vor allem aber die Nachrichtenübermittlung wurde durch die Verwendung der Glasfasern revolutioniert. Die Glasbläser träumten ihre Zukunftsträume, die über Jahrhunderte von den Aussenstehenden, vielfach auch von den Berufsgenossen, in die Rumpelkammer nutzloser Abstrusitäten verbannt wurden, bevor sie in einem veränderten Kontext überragende Wichtigkeit erlangten. Man erinnert sich an die wohlwollende Herablassung, mit welcher der Praktiker Kunckel von dem im "kleinen Glasblasen" hergestellten Glasgespinst spricht.

Jahrhundertelang haben die Besucher des Glasmarktes, der zu Himmelfahrt in Venedig abgehalten wurde, die Wunderwerke bestaunt, die dort zur Schau gestellt wurden. Leandro Alberti schreibt 1550 über Murano: "Io ho veduto quivi (fra l'altre cose fatte de vetro) una misurata galea, longa un braccio con tutto i suoi fornimenti, tanto misuratamente fatti, che par cosa impossibile (come dirò) che ci tal materia tanto proportionatamente si siano potuti formare. Oltra di questa galea, vidi un'organetto, le cui canne erano di vetro,

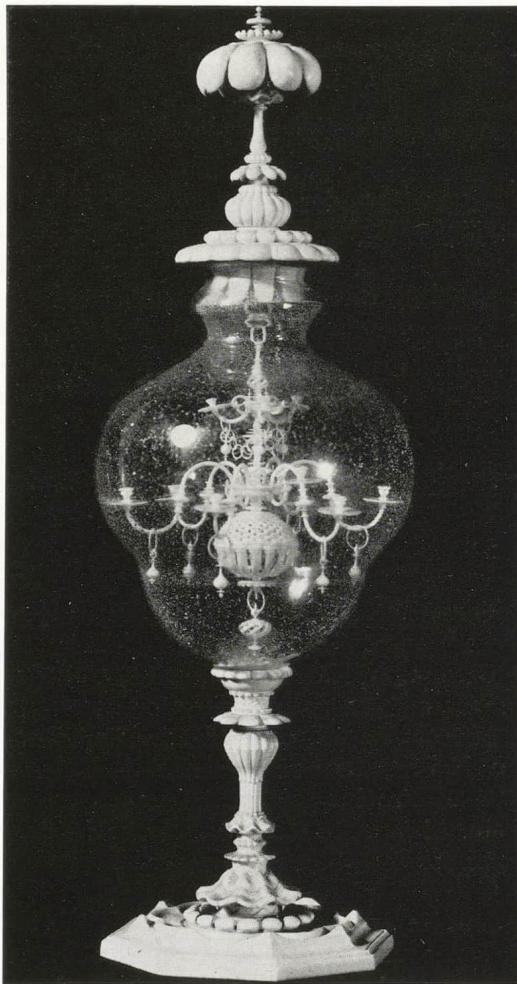


23 Jacques Callot, Die Messe von Impruneta, Radierung, Ausschnitt. Florenz, GDSU.

lunghe da tre cubiti (dico le più lunghe) condutte tanto artefiosamente alla loro misura, secondo la proportione sua, che dattogli il vento, et toccati i tasti da periti sonatori, se sentivano sonare molti soavemente.”⁴³ Georgius Agricola erinnert sich 1556 an die Vassen, Becher und Tafelaufsätze, die er während seines Venedigaufenthaltes gesehen hatte: *Vitrarii autem diversas res efficiunt, et enim cyphos, phyalas, urceos, ampullas, lances, patinas, specularia, animantes, arbores, naves: qualia opera multa praecclara et admiranda cum quondam biennio agerem Venetiis contemplatus sum.*⁴⁴ Tommaso Garzoni überlieferte 1585: “hoggidì è tanto in colmo a Murano quest’arte, che non è cosa imaginable al mondo, che col vetro, et col cristallo non si operi, essendosi fatto fino a’ castelli con torri, bastioni, bombarde, et muraglie, come nel’Ascensa di Venetia tal volta s’è visto.”⁴⁵ Gläserne Schiffe, Orgeln und Festungen werden auch noch um 1650 von Richard Lassels in Murano bewundert: “Sometimes to shew their art, they make here pretty things. One made a ship in glasse, with all her tacklings, gunns, masts, sayles, and streamers. An other made an Organ in glasse three cubits high, so iustly contrived, that by blowing into it, and touching the stopps it sounded musically. A third made a perfect Castle, with all its Fortifications, ramparts, Sentry houses, and gates.”⁴⁶ Christopher Merrett, englischer Arzt und Chemiker, der 1668 einen Kommentar zu Neris “Arte Vetraria” veröffentlichte, schreibt darin: “Es machen



24 Reliquiar Johannis des Täufers,
Zeichnung. BNCF.



25 Elfenbein-Kunststück. Florenz, Museo degli Argenti.

aber die Glassmacher mancherley gläserne Sachen, als da sind ... Tier, Bäume und Schiffe; dergleichen herrliche und wunderbarliche Arbeit habe ich weiland zu Venedig, als ich mich 2 Jahr alldar aufhielte, mit Verwunderung gesehen; sonderlich aber ist solches geschehen zur jährlichen Zeit der Himmelfahrt Christi, da dergleichen Sachen zu verkaufen von Moran sind hergebracht worden... ”⁴⁷ Abraham a Santa Clara weiss von einem diplomatischen Geschenk zu berichten: “ Die Venetianer schickten einsmahls Kayser Ferdinando dem I. ein sehr künstliches, aus Glas geblasenes Schloss zur Verehrung.”⁴⁸

Wohl angeregt durch die venezianischen Glasszenarien wurden bei Hofe in Florenz seit der Regierungszeit Cosimos II. prunkvolle gläserne Tafelaufsätze hergestellt, die in ihren Motiven die mannigfältigsten Bereiche und Tätigkeiten des menschlichen Lebens zum Gegenstand hatten. Im Gegensatz zu Venedig jedoch handelt es sich ohne Ausnahme um

Hohlgefässe, die in ihrer äusseren Erscheinung ganz als Skulpturen gestaltet waren. Die Entwürfe wurden von den Hofkünstlern geliefert; um die Zeichnungen in den Werkstoff Glas umzusetzen, wurden aufwendige Modelle und Formen zu Hilfe genommen. Die über zweihundert erhaltenen Entwurfszeichnungen legen Zeugnis von dieser einst wahrscheinlich sehr reichen Produktion ab, deren Vollkommenheit der Ausführung den vergleichbaren venezianischen Erzeugnissen vielleicht weit überlegen war.

Die Zerbrechlichkeit des Glases mit der *humana fragilitas* zu vergleichen, liegt auf der Hand. In den vergangenen Jahrhunderten war dem Glasbläser die Vanitas alles Irdischen auch deswegen besonders bewusst, weil die Arbeitsbedingungen seines Berufes ihm meist nur ein kurzes Leben beschieden. Biringuccio warnt das Glas betreffend: "... considerando la sua breve et pocha vita ... non se li può ne deve porre molto amore, et per exemplo che si deve usarlo et tenerlo avanti per memoria dela vita del homo et dele cose del mondo caduche et frali anco che le sien belle."⁴⁹ Giuseppe Maria Mitelli stellt 1698 in einer Radierung einen Glasofen dar (Abb. 14). Der Bläser führt einer erlauchten Gesellschaft, unter anderen einem Fürsten mit hermelingeschmücktem Barett, seine Kunst vor. Aus dem hauchdünnen Cristallo schafft er die allegorische Gestalt des Friedens. "Fatta di vetro io son e son di soffio", lautet die Beischrift. Der Fürst kommentiert: "Io osservo", das vornehme Publikum fällt ein: "È difficile a farla", "Ma facile a romperla", "Si vedrà nel fin dell'opra". Für Christopher Merrett triumphiert das zerbrechliche Glas letztendlich über jede andere, scheinbar so beständige Materie. Er sieht das Ende der Welt in einer Vision erstarrten Schweigens voraus: "Ich hörte einsmahls von einem wackern Künstler im Schertz sagen, dass die Glassmacher-Kunst die letzte unter allen Künsten in der gantzen Welt seyn würde; denn, saget er, wann Gott dieses gantze Weltgebäu durch Gewalt des Feuers verzehren wird, so wird alles zu Glass werden, und solches müste wegen der vermutlichen Zusammenmischung dess Saltzes und Sandes oder Steine, vernünftig also zu reden sonder Zweifel erfolgen."⁵⁰ Kaiser Friedrich III. dagegen schätzte die Zerbrechlichkeit des Glases ganz nüchtern ein. Als er 1468 Venedig besuchte, wurde ihm vom Rat der Stadt ein kostbares Glasgefäß überreicht; er liess es unwillig fallen mit der sarkastischen Bemerkung, dass Gegenstände aus Edelmetall doch weit kostbarer seien, da sie stets ihren Wert behielten, selbst wenn sie in Stücke gegangen seien.⁵¹ Der Widerspruch von höchstem Kunstwert und völliger Wertlosigkeit der Materie ist in dieser Anekdote vortrefflich ausgedrückt; dabei erinnert das Aussehen des künstlichen Materials an Bergkristall und Diamant, eingefärbtes Glas dient der täuschenden Nachahmung kostbarer Edelsteine.

Die Zerbrechlichkeit des Glases wird auch zum ästhetischen Reiz. Mit einem Hauch resignierender Einsicht in die Unabdingbarkeit der Weltläufe wird diese Eigenschaft des Glases auch ironisch eingeschätzt. Diese Concetti waren bereits in der Glasindustrie der Antike voll ausgebildet, es gab gläserne Keulen des Herkules und gläserne Spielzeughämmer. Seit dem 16. Jahrhundert ergötzt man sich an Paradoxen wie gläsernen Mörsern und Kanonen (Abb. 64, 65), um es mit Rabelais auszudrücken "einer bacchischen Artillerie", aber auch an Obelisken, deren Vorbilder aus härtestem Granit für die Ewigkeit geformt zu sein scheinen (Abb. 66). Die Zerbrechlichkeitsphilosophie trieb in der praktischen Anwendung seltsamste Blüten. Ein venezianischer Kaufmann wollte 1512 etwas ganz Neues für den Orienthandel machen lassen, nämlich eine gläserne Prunkrüstung, "di quelle uxano i signori de li quando i se armano per andar in campo ... con el suo elmeto lavora di cristallo fin, inguernido di arzenti smaltadi, con tutte le gale e sontuoxita e posibelle." Tausend oder mehr Dukaten sollte dieses auf der Welt einmalige Wunderwerk einbringen. Der Handelsmann malte es sich in allen Einzelheiten aus, in seiner prunkvollen Phantastik scheint es einem morgenländischen Märchen oder einem mittelalterlichen Ritterroman zu entstammen. Der kristallene Harnisch sollte mit künstlichen Edelsteinen, Rubinen, Dia-

manten, Smaragden, Karfunkeln und Saphiren gepflastert sein, so dass niemand seinen Anblick bei Tages- oder Sonnenlicht hätte ertragen können. Der Glasbläser Vetur Biondo war von der Idee begeistert und wollte sich an die Arbeit machen, sobald er seinen gläsernen Sattel fertiggestellt hatte, der ebenfalls für den Nahen Osten bestimmt war.⁵²

Wir haben in diesem einführenden Kapitel in grossen Zügen den Versuch einer Typologie der Gläser und Entwürfe gegeben, ausserdem haben wir aus dem reichen Quellenmaterial einige Schilderungen über den Gebrauch von Scherz- und Vexiergläsern bei den Trinkgelagen unserer Vorfahren zutage gefördert. Abschliessend seien einige lexikalische Betrachtungen zum Beruf des Glasbläsers und über seine Erzeugnisse am mediceischen Hofe angestellt.

Der Glasbläser (*vetricchio*) wurde in der Toskana als "bicchieraio" bezeichnet. Für die einstige Häufigkeit des Berufes mag als Indiz gelten, dass der patronymische Nachname



26 Alessandro Allori, Gastmahl des Syphax, Fresko, Ausschnitt. Poggio a Caiano, Villa Medicea.

Bicchierai im Florentiner Telephonbuch von 1983 neunzehnmal aufgeführt ist, im venezianischen Telephonbuch dagegen kommt er nur einmal vor. Hier hatte man sehr viel differenziertere Bezeichnungen für die einzelnen Tätigkeiten der Glasbläser, sie wurden aufgeteilt in "fioleri", "verreri", "fornasieri", "cristallai" und andere Spezialberufe.⁵³

Das toskanische Werkstattvokabular für die verschiedenen Glasformen im 16. und 17. Jahrhundert zeigt den gleichen Reichtum, der uns allenthalben literarisch und in den Rechnungsbüchern der Produktionsstätten und den Nachlassinventaren überliefert ist. Die höfischen Urkunden sind jedoch, was die Benennung des Hohlglasses angeht, von einer bemerkenswerten Kargheit. Die Hüttenerzeugnisse werden meist summarisch als "bicchieri" aufgeführt. Auch Ligozzi versieht seine äusserst komplizierten Vexiergläser mit dieser Bezeichnung, und nicht anders verfahren die Entwurfszeichner der prunkvollen Tafelaufsätze.⁵⁴ Zuweilen finden sich aber auch differenziertere Benennungen, deren genaue Bedeutung jedoch nicht in jedem Falle zu ergründen ist. Cosimo Bartoli spricht 1568 in einem Brief an den Florentiner Herzog von "belli et buoni capricci da principi"⁵⁵, womit, wie aus dem Zusammenhang zu schliessen ist, wohl besonders schöne prunkvolle Gläser gemeint sind. In späterer Zeit scheint sich die Bedeutung des Begriffs zu wandeln und entspricht wohl eher dem deutschen Scherzglas oder auch dem Vexierglas. 1592 ist die Rede von "capricci di bicchieri", 1618 von "capricci con mille galanterie", 1626 von "bicchieri di capriccio".⁵⁶ Daneben tauchen auch andere Bezeichnungen auf; 1607 werden "bicchieri stravaganti" genannt⁵⁷, 1618 findet sich der schöne Ausdruck "bicchieri di fantasia"⁵⁸ und 1689 schliesslich "scherzi di cristalli".⁵⁹ Im Jahre 1620 wird auch einmal "cristallo alla bufferia" aufgeführt⁶⁰, das Wort "bufferia" entspricht etwa der deutschen "Narretei", aber mit dem Unterton des Betrügerischen; hier könnte es sich vielleicht um jene Vexiergläser handeln, die von Ligozzi mit besonderer Vorliebe erfunden wurden.⁶¹ Aufwendige Tafelaufsätze waren bei den fürstlichen Schaubanketten im Italien des 17. Jahrhunderts gang und gäbe (Abb. 198, 199); dem Typ nach gehören sie derselben Gattung an wie die gläsernen Erzeugnisse, sie wurden treffend als "trionfi da tavola" bezeichnet.⁶²



DIE ANFÄNGE DER MEDICEISCHEN GLASPRODUKTION ZUR ZEIT COSIMOS I.

Der Herzog Cosimo beauftragte seinen Botschafter in Venedig, Cosimo Bartoli, führende venezianische Glasbläser mit ihrem Werkstattpersonal für die toskanischen Hütten anzuwerben.¹ Bartolis Briefe geben ein anschauliches Bild des intriganten Ambientes der Glasbläserzunft in Murano. Der Herzog schien geradezu besessen davon gewesen zu sein, einen tüchtigen Glasbläser in Florenz anzusiedeln. Nur Meister "della prima bussola" kamen für ihn in Frage. Diese aber machten in Murano so gute Geschäfte, dass es kaum möglich war, ihnen verlockende Angebote zu machen. Häufig musste Bartoli seinem Herrn wöchentlich Bericht über den Fortschritt seiner Verhandlungen erstatten. Mit grösster Ausführlichkeit beschreibt er jeden schlauen Schachzug, den er in der Angelegenheit unternimmt, um den Herzog von seinem Eifer zu überzeugen, mit dem er das Abwerbungsgeschäft betreibt. Die Lektüre von Bartolis Briefen, der im Interesse des Herzogs handelt, mutet streckenweise wie ein "giallo" über Gewerbespionage an, auch die Gegenpartei kommt in den Prozessakten der Stadtvogtei von Murano zu Worte. Im August 1567 beginnen die schwierigen Verhandlungen, die sich bis 1569 hinziehen. Die Glasbläsermeister und der Rat der Stadt Venedig wachten eifersüchtig darüber, dass dieses Gewerbe und seine Berufsgeheimnisse in Murano angesiedelt blieben, dass die Handwerker nicht auswanderten und dass keine ausländische Konkurrenz entstand. Dem "Rat der Zehn" oblag die Aufgabe, auf die Einhaltung der Zunftgesetze zu achten. Wer es wagte, sich dem Auswanderungsverbot zu widersetzen, musste mit schweren Strafen rechnen. Die Republik Venedig hatte mit einem Erlass vom 27. Oktober 1547 das Verbot für die Glasbläser erneuert, ihre Kunst im Auslande zu betreiben. Zu widerhandlungen wurden mit Vermögenseinziehung und Gefängnis, auch für die Verwandten, die etwa daheim geblieben waren, bestraft. Trotz allem, die Angebote und Möglichkeiten in anderen Städten waren zu verlockend, und es liess sich nicht verhindern, dass gegen Ende des Jahrhunderts Gläser à la façon de Venise von venezianischen Meistern oder ihren ehemaligen ausländischen Lehrlingen in ganz Europa hergestellt wurden. Die Situation wird von seiten der Venezianer nicht ohne Resignation betrachtet worden sein, das einstige venezianische Monopol war zum europäischen Gemeingut geworden. Entsprechend dieser neuen Lage hat die Strenge des Auswanderungsverbotes für die Glasbläser aus Murano seinen Sinn verloren, zu Zeiten Cosimos wachte man jedoch noch mit Eifer über die Einhaltung dieses Gesetzes.² Bartoli musste daher mit grösster Behutsamkeit vorgehen, der Name Cosimo I. durfte nicht genannt werden. Der Erzbischof von Florenz wurde als einflussreicher Vermittler vorgeschoben, der seinerseits einen Edelmann, einen gewissen Paolo Loredano, mit der Aufgabe betraute. Loredano behauptete, einen Meister gefunden zu haben, der bereit sei auszuwandern, aber er gab den Namen nicht preis. Die Furcht vor dem "Rat der Zehn" scheint bei diesem geheimnisvollen Vorgehen eine Rolle gespielt zu haben. Der in Aussicht genommene Glasbläser, dessen Namen auch Bartoli nie erfuhr, konnte sich letztlich doch nicht entschliessen; er liess Bartoli bestellen, er habe einen Geldgeber gefunden, um eine eigene Werkstatt zu eröffnen.

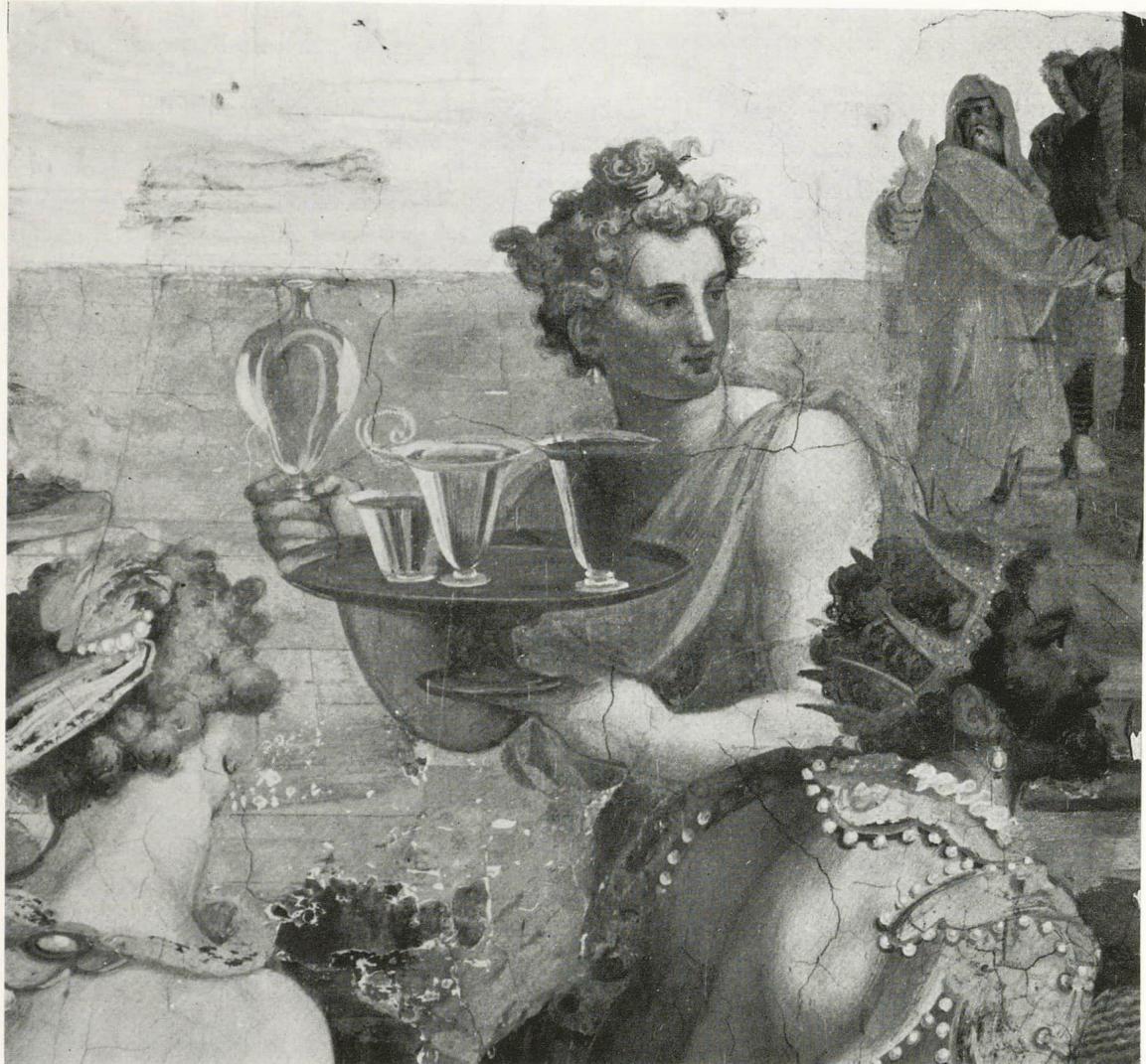
Bis zum November wurde ein neuer Kandidat gefunden, "persona queta et posata et non dozzinale", jedoch mit grosser Familie belastet, so dass er sich nur ungern entschied, die Heimat zu verlassen. Er sollte zunächst nach Florenz reisen, um unverbindlich mit dem Herzog zu verhandeln. Cosimo Bartoli versprach ihm das Reisegeld. Aber der Meister hielt ihn immer wieder hin; auch diesmal schien es die Furcht vor der venezianischen

Justiz gewesen zu sein, die der Unentschlossenheit des Glasbläzers zugrunde lag. Mitte Dezember 1567 hatte Bartoli alle Hoffnung auf diesen Meister aufgegeben; die Verhandlungen zerschlügen sich. Bartoli begibt sich nun selbst nach Murano auf die Suche nach Ersatz, aber er findet nur "lance rotte o scavezacolli"; so kommt er denn nolens volens auf seinen Kandidaten zurück, mit dem er schon so oft und vergeblich verhandelt hatte. Jetzt gibt er auch seinen Namen preis, es handelt sich um einen gewissen Mattio. Dieser hatte inzwischen eine Familienangelegenheit erledigt, die ihm sehr am Herzen lag, nämlich die Vermählung seiner Tochter, und sei nun vielleicht endlich zum Aufbruch bereit. Wahrscheinlich handelt es sich bei diesem Mattio (venezianisch "Maffio") um Misser Maffio Bigaia, der einer angesehenen Muranese Glasbläserfamilie entstammte, die seit mindestens 1407 auf der Insel nachzuweisen ist und die dort auch heute noch das Glasbläsergewerbe ausübt.³ Da Mattio inzwischen eine eigene Werkstatt aufgemacht hatte, war er wahrscheinlich nicht für weniger als 600 Scudi *per annum* wegzulocken. Weil sich kein anderer finden liess, blieb Bartoli mit ihm in Verbindung, vor allem auch, weil er eine grosse Auswahl von Glasmustern besass. Die umständlichen Verhandlungen, die vagen Versprechungen der Vetraili liessen Bartoli an seiner Aufgabe verzweifeln: "non si può voler dagli huomini se non quello che voglion loro, né di questa si possono sforzare, ma bisogna pagarli et poi che son pregati et disposti a venire, bisogna che venghino quando par loro di poter venire ... io non [ho] mancato né di diligenza né di amorevolezza, ma non posso più che io mi possa."

Ein anderer Vetrailo, Maestro Bortolo alli Tre Mori, ergriff heimlich die Partei des Florentiners gegen seine eigenen Zunftgenossen in Murano. Seinen Überredungskünsten gelang es schliesslich, den in Aussicht genommenen Mattio zu überzeugen; dieser willigte ein, für ein Gehalt von 200 Scudi pro Jahr und 50 Scudi Vorauszahlung sowie freie Reise nach Florenz zu gehen, diese Entlohnung entspräche seinem Verdienst in Murano. Maestro Bortolo versicherte, es gäbe nur einen besseren Mann, aber der hätte so viele Aufträge, dass er um nichts in der Welt fortgehen würde. Obwohl Mattio bereits Mitte Februar seine präzisen Forderungen gestellt hatte, fand er immer neue Ausreden, um die Reise nicht anzutreten. Bortolo alli Tre Mori als Vermittler schwor jedoch "a piè et a cavallo", Mattio würde das Angebot annehmen. Cosimo Bartoli blieb skeptisch und machte Bortolo das Angebot, an seiner statt für die gleiche Bezahlung nach Florenz zu kommen, falls Mattio doch noch abspringen sollte. Bortolo erklärte sich dazu bereit.

Mattio strapazierte Bartolis Geduld aufs äusserste. Immer wieder versicherte er, er würde nach Florenz kommen, aber er machte keine Anstalten zur Abreise. Bartoli fühlte sich an der Nase herumgeführt, am 31. März berichtete er dem Herzog voll Überdruss: "non so ne posso pigliare simili huomini per il petto, che hanno alla venetiana più parole che maggio foglie." Am 7. April machte er seinem Zorn erneut Luft: "questi Venezianelli, che non hanno né vergogna né faccia, et dicono disdicono tante volte quante torna lor bene il giorno. Io certo me ne vergogno et mi pare restare il più affrontato huomo del mondo, ma non ci posso far altro." Schliesslich fand Bartoli den wahren Grund für das Zögern des Vetrailo heraus; er war noch vertraglich an eine Werkstatt gebunden, das Arbeitsjahr der Glasbläser hörte erst am 3. Juli auf. Bartoli hatte nun endgültig genug von diesem Mann "e dalla mala natura di questi così fatti artieri". An die vergeblichen Verhandlungen mit dem wankelmütigen Mattio hatte Bartoli vier Monate, von Januar bis April 1568, verschwendet. Er konnte freilich nicht wissen, als er sich so über seine vergeblichen Mühen aufregte, dass Mattio im gleichen Jahre noch das Zeitliche segnen würde.⁴

Ende Mai sandte der Herzog zwei Glasbläser, Costantino und Fabio, aus Florenz nach Venedig. Sie sollten sich in den Werkstätten umschauen, um neue Produktionsmethoden zu erlernen. Costantino wurde als Abgesandter des Herzogs von den Muranese Meistern



27 Alessandro Allori, Gastmahl des Syphax, Fresko, Ausschnitt. Poggio a Caiano, Villa Medicea.

freundlich empfangen. Offenbar trat er *incognito* als Einkäufer auf. Es gelang Costantino, jene Glastypen zu sehen, an denen der Herzog besonders interessiert war. Für 50 Scudi sollte er eine Mustersammlung von Murano - Glas zusammenstellen. Hierbei ergab sich wiederum die Hoffnung, dass er so manches Geheimnis der Herstellungsweise erhaschen könnte. In der Werkstatt von Maestro Bortolo hatte er einiges lernen können, dieser hatte erlaubt, dass er seinem Hauptmeister namens Filippo Della Serena bei der Arbeit zuschauen konnte. Solches war auch bei einem Meister Giuseppe möglich - wofür sich Fabio verwendet hatte. Zwei Tage lang, solange er seine Rolle als Einkäufer aufrecht erhalten konnte, ging alles gut. Dann wurde Costantino mit seinem Gefährten Fabio zusammen gesehen, von dem die Muranesen wussten, dass dieser Florentiner ihr Handwerk ausübte. Sogleich

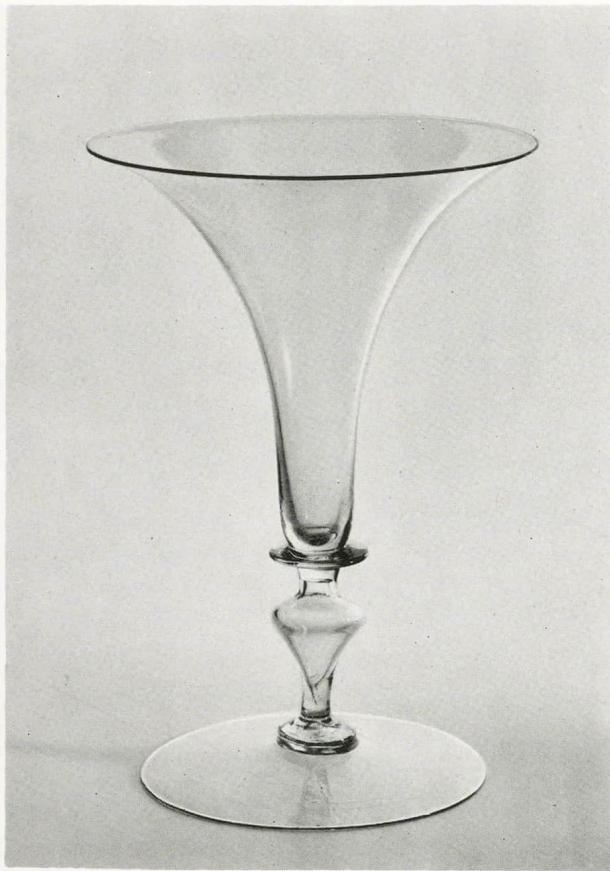
erwuchs bei ihnen der Verdacht, dass Fabio als Abwerber auftreten könnte. Gute Glasbläser aber waren rar und brachten den Meistern, bei denen sie angestellt waren, grossen Gewinn ein.

Costantino bekam es, nachdem man seine Rolle durchschaut hatte, mit der Angst zu tun. Schon jetzt, nach den ersten zwei Tagen, wollte er abreisen; Bartoli musste alle Überredungskünste aufbieten, um ihn zu einem Aufenthalt von 15 oder 20 Tagen zu bewegen. Widerwillig gab er nach, aber er bereute es sogleich bitterlich. Nach einer Woche gab es für ihn kein Halten mehr, er verliess die Insel unter dem Vorwand, dass sein Bursche, der ihn begleitet hatte, erkrankt sei. Costantino war aus Furcht vor der Rache der Muranesischen Meister so eingeschüchtert, dass er dem Herzog kein Wort von seinen neuen Erfahrungen zu berichten wagte, sondern sogleich an seinen Heimatort zurückkehren wollte. Fabio übernahm jetzt die Glasankäufe, ausserdem erwarb er zwei Formen aus Schmirgel zur Glasherstellung.

Von Mitte Juni 1568 bis Anfang März 1569 ist keine Korrespondenz Bartolis über Angelegenheiten von Glasbläsern erhalten. Wie sich jedoch aus seinen späteren Briefen ergibt, war er in dieser Zeit nicht untätig gewesen, seine Intrigen in der Angelegenheit weiterzuspinnen. Maestro Bortolo alli Tre Mori hatte angeboten, dass sechs Glasbläser aus seiner

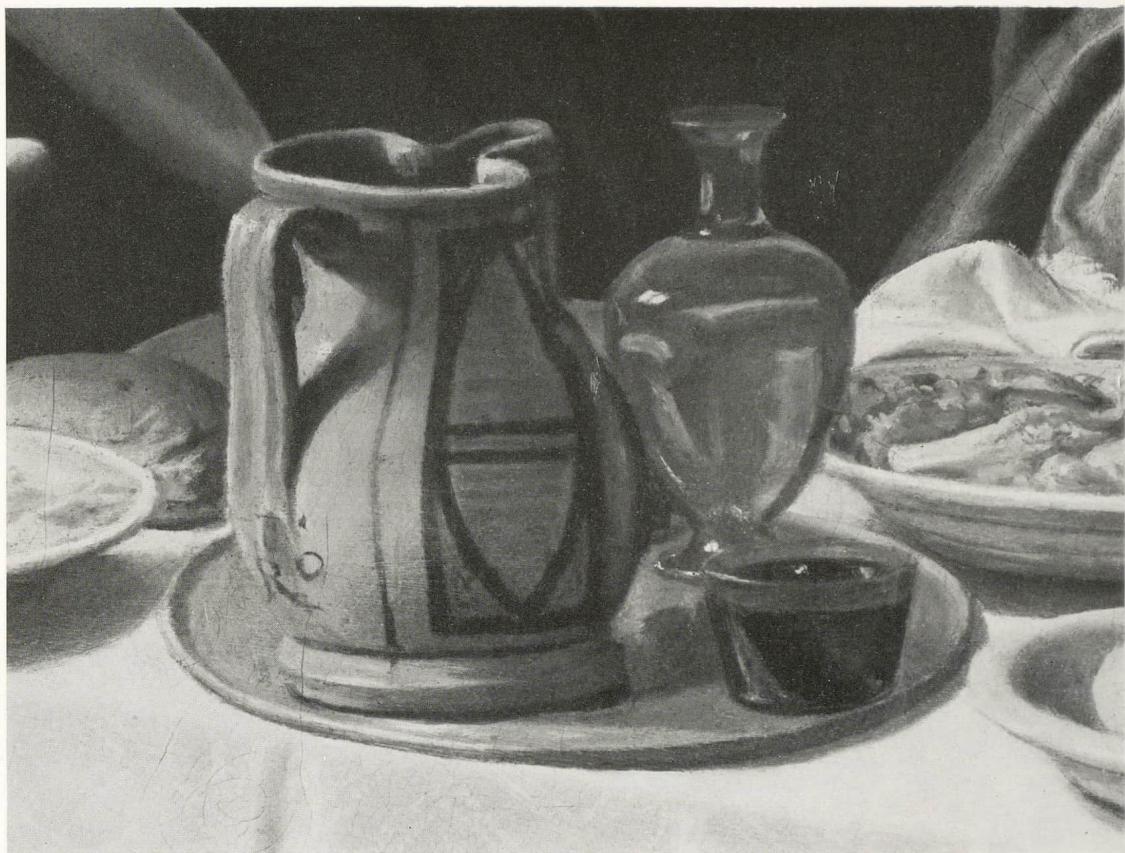


28 Alessandro Allori, Christus im Hause von Martha, Ausschnitt. Wien, Kunsthistorisches Museum.



29 Kelchglas. New York, The Metropolitan Museum of Art.

eigenen Werkstatt in die Dienste Cosimos I. eintreten sollten. Einer seiner Gehilfen, ein gewisser Girolamo, bekam Wind von der Sache und wusste sie zu seinem Vorteil zu nutzen. Er denunzierte Maestro Bortolo, die Briefe des Herzogs an den Meister wurden von nun an von den venezianischen Behörden heimlich geöffnet. Die Sache kam ans Licht, in einem Prozess wurden die auswanderungslustigen Glasbläser zu Karzer oder Galeere verurteilt. Maestro Bortolo verlor mit einem Schlag sechs seiner fähigsten Mitarbeiter und auch noch einen siebten: Der verräterische Girolamo nämlich eröffnete nun seine eigene Werkstatt; da er ein ausgezeichneter Handwerker war, wandte sich der Strom der Einkäufer in Zukunft an ihn. Maestro Bortolo jammerte über den Verlust seiner Angestellten, ausserdem habe ihn die Konkurrenz der Werkstatt Girolamos Tausende von Scudi gekostet, "et io ne credo qualche cosa", kommentierte der sonst so misstrauische Bartoli. Wie aus einem Schreiben an die Vorsteher des "Rats der Zehn" in Venedig hervorgeht, hatten ausser Girolamo noch einige andere Hüttenbesitzer in Murano die beabsichtigte Flucht der Glasbläser angezeigt, als Rädelsführer wurde Meister Filippo Della Serena beschuldigt. Alle sechs Beteiligten wurden vom Stadtvogt von Murano zu 18 Monaten Karzer und Galeerenstrafe verurteilt.⁵



30 Florentiner Maler um 1620/30, Das Gastmahl zu Emmaus, Ausschnitt. Schleissheim, Schlossgalerie.

Am 2. März 1569 berichtet Bartoli dem Herzog, dass es vier Glasbäsern gelungen sei, aus dem Karzer zu entfliehen; Filippo Della Serena jedoch, der getrennt von den anderen gefangen gehalten wurde, verbüsste weiterhin seine Haft. Der Bruder Filippos wandte sich an Cosimo Bartoli, dass dieser durch die Vermittlung des Herzogs seine Befreiung in die Wege leiten möge. Weil das Urteil nicht vom "Rat der Zehn" in Venedig gefällt war, hielt er die Aussichten auf Loskauf für gut. Der Herzog von Urbino oder ein Kardinal sollten als Vermittler in der Angelegenheit auftreten, der Name Cosimo I. könnte bei der Angelegenheit völlig aus dem Spiele bleiben. Im Falle seiner Befreiung wollte Filippo vorgeben, dass er nicht mehr den Beruf des Glasbläsers ausüben wolle, in Wirklichkeit aber beabsichtigte er, Venedig zu verlassen und in die Dienste des Herzogs zu treten. Auch seine Verwandten hatten schon versucht, ihn loszukaufen, und es fehlte ihnen nicht an guten Verbindungen. Der Plan wurde aber von den Zunftgenossen in Murano hintertrieben, sie genossen dabei die Unterstützung von einigen reichen venezianischen Patriziern, die ihr Geld in den Glashütten angelegt hatten. Die Glasbläser aus Murano hatten wohl davon munkeln gehört, dass Filippo nach seiner Befreiung das Weite suchen würde, dies war nicht in ihrem Sinne, denn dafür war er ein zu guter Handwerker und man brauchte ihn.

Wenn er sich die Freiheit erkaufen liess, sollte er auch eine sichere Bürgschaft leisten, dass er die Heimat nicht verlassen würde.

Im Mai 1569 verbreitete sich das Gerücht, dass der Geselle "il Tondino", der zusammen mit Filippo gefangen sass, entflohen sei. Er habe sich krank ins Hospital verlegen lassen, und von dort sei ihm der Ausbruch gelungen. Bartoli hegte die Hoffnung, dass er sich nach Florenz wenden würde und dass man auf diese Weise ohne die sonst üblichen Umstände einen Glasbläser gewinnen könnte, der nach seinem Urteil ein "valantuomo" war. Wenige Tage später dementierte Bartoli die Nachricht von der Flucht mit der verächtlichen Bemerkung, "il Tondino non fu da tanto che dello spedale seppesi scappare".

Auch der arme Filippo Della Serena sass im Mai immer noch als Gefangener auf der Galeere. Er hatte keinen anderen Gewährsmann, an den er sich wenden konnte, um die Freiheit zu erlangen, als den übervorsichtigen Bartoli, der sich in keiner Weise kompromittieren wollte. Er selbst fand schliesslich die Lösung, wie er auf sicherste Weise befreit werden könnte. Für die nicht unbeträchtliche Summe von 300 Scudi liesse sich ein Ersatzmann stellen, der seine dreijährige Galeerenstrafe abdienen könnte. Wenn dieses Angebot von einem entsprechenden Empfehlungsbrief eines Kardinals begleitet wäre, würde es sicherlich Erfolg haben. Der Herzog war offenbar nicht bereit, diese Summe für Filippo zu investieren. Noch bis zum November musste er Galeerendienst leisten, dann endlich gelang

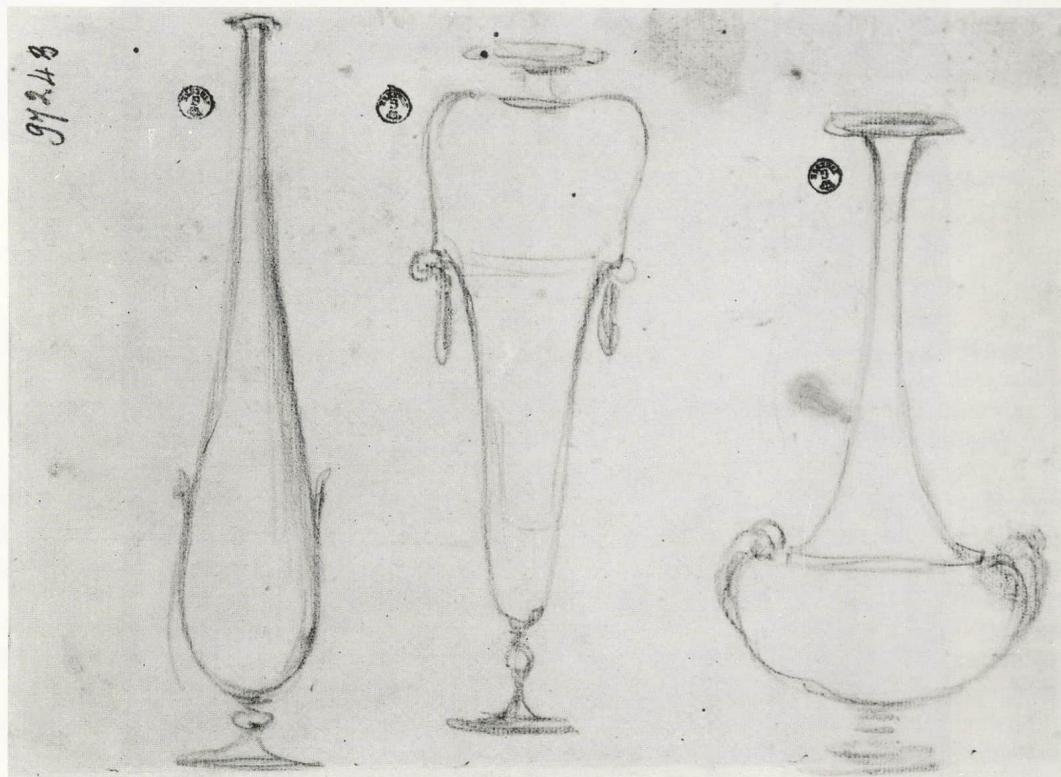


31 Jacopo da Empoli, Stilleben, Ausschnitt. Marano di Castenoso, Privatsammlung.

ihm die Flucht. Bartoli kündigte voller Befriedigung die baldige Ankunft des Gesellen in Florenz an, wobei er sich einer an die Gaunersprache anklingenden Ausdrucksweise bedient: "Dovverà esser comparso costi Filippo Della Serena con duoi compagni che li han tenuto il sacco a scappare di galea."

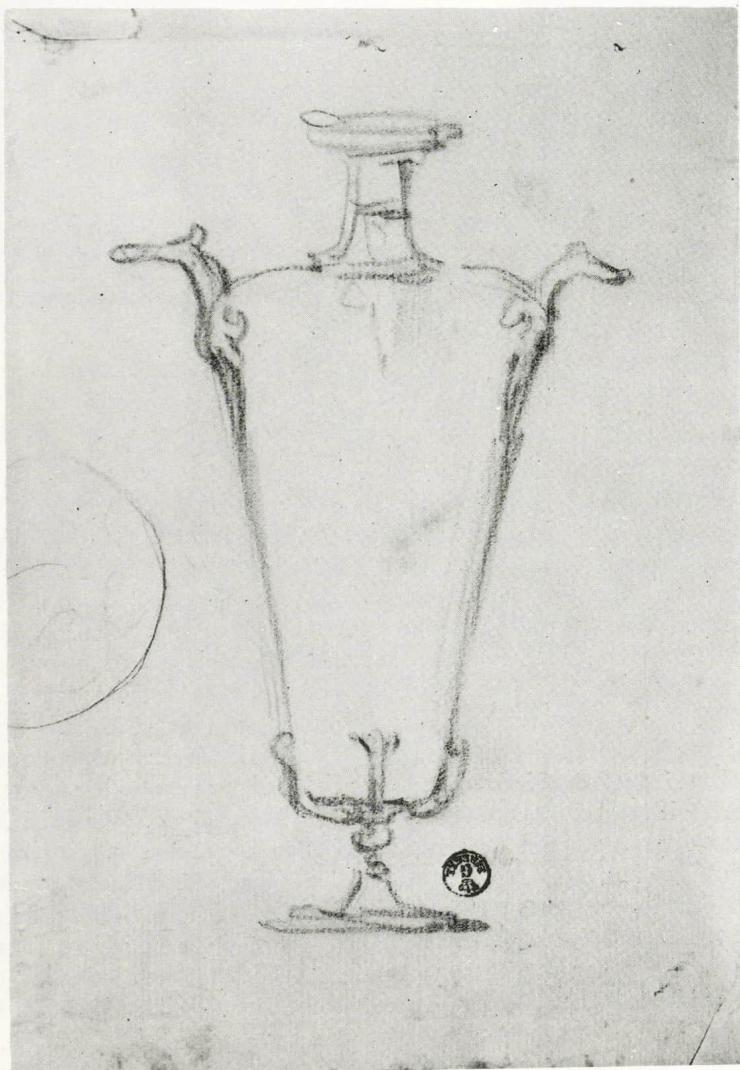
Schon im März 1568 hatte Maestro Bortolo mit dem Gedanken gespielt, in den Dienst Cosimos I. einzutreten. Ein Jahr später kam er auf dieses Angebot zurück. Der Verlust all seiner fähigen Gesellen durch die misslungene Abwerbung nach Florenz hatte ihm offenbar den Aufenthalt in Murano vergällt, in Florenz wollte er ein neues Leben anfangen. Der spärlichen urkundlichen Überlieferung nach zu urteilen, gehörte Bortolo di Alvise nicht zu den herausragenden Meistern der Insel. Sein Name taucht im Jahre 1554 auf. Bereits damals war er selbständiger Unternehmer, in einem Beschwerdeschreiben an den Stadtvoigt von Murano wird er beschuldigt, gewisse Zunftregeln in seiner Werkstatt nicht zu respektieren. Als Besitzer der Hütte zu den drei Mohren wird er zuerst 1565 aufgeführt.⁶

Bortolo war darauf bedacht, dem Herzog klarzumachen, dass er in der geplatzten Abwerbung seiner Gesellen eine weisse Weste besass und dass er nicht etwa ein doppeltes Spiel zwischen dem Herzog und dem Stadtvoigt von Murano gespielt hatte. Zum Beweis dafür wollte er Cosimo I. die Prozessakten übersenden. Bartoli nahm das Angebot des Maestro alli Tre Mori, nach Florenz zu übersiedeln, mit grösster Zurückhaltung auf. Offen-



32 Bernardo Buontalenti, Vasen. Florenz, GDSU.

bar, um den Preis zu drücken, stellte er den Wunsch des Herzogs, einen venezianischen Glasbläser zu beschäftigen, als eine jener "voglie che a' Principi passon via presto" dar, sein Misstrauen über die etwas undurchsichtige Rolle Bortolos in der ganzen Angelegenheit und sein Misstrauen gegen die Venezianer im allgemeinen mögen hierbei mitgespielt haben. Der Herzog wollte aber nicht auf die Dienste von Maestro Bortolo verzichten. Bortolo setzte einen Vertragsentwurf auf, der in seinen Bedingungen bis an die äusserste Grenze ging, er forderte Privilegien über Privilegien, Erleichterungen über Erleichterungen. Schlau, wie wir ihn kennen, wird er den Entwurf dem Herzog als *conditio sine qua non* vor seiner Übersiedlung geschickt haben. Cosimo genehmigte fast alles, Maestro Bortolo hatte fürwahr



33 Bernardo Buontalenti, Vase. Florenz, GDSU.



34 Werkstatt Buontalentis, Vasen. Florenz, GDSU.

einen äusserst günstigen Start in Florenz. Seine Möglichkeiten, dort zu Reichtum und Ansehen zu gelangen, waren wohl weitaus grösser als in seiner Heimat. Die Privilegien, die die Vetrai in Murano genossen, wollte er auch in der Toskana beibehalten; so verlangte er für sich und einen Begleiter, in Florenz und überall in der Toskana Waffen tragen zu dürfen.⁷ Vielleicht fürchtete er aber auch die Häscher, die von der Serenissima gegen jedes Gesetz auch in fremde Staaten gesandt wurden, um die Glasbläser zu strafen, die verbotenerweise ausgewandert waren, um ihr Handwerk im Ausland auszuüben. Da Maestro Bortolo sich wahrscheinlich die Rückkehr nach Murano für alle Zeiten verscherzen würde, sollte der Vertrag gleich auf 14 Jahre laufen. Er will Cristallo, aber auch andere Glassorten herstellen, „vetro cristallino“ darf nur er in Florenz produzieren. Wer sein Privileg verletzt, muss eine Geldstrafe von 25 scudi „per padella“ bezahlen, d.h. es wird für die Bemessung der Strafe berechnet, wieviel Häfen Glasfritte für die illegal hergestellte Ware notwendig waren. Für die Einfuhr und auch das Passieren von nicht in der Toskana hergestelltem Glas werden Schutzzölle erhoben. Die besonders gute Pottasche aus Spanien wird für Maestro Bortolo zu günstigen Bedingungen von den Schiffen des Duca mitgebracht, wenn diese spanische Häfen anlaufen⁸, alles eingeführte Rohmaterial ist für Maestro Bortolo frei von Abgaben. Unter seinen recht kühnen Forderungen verlangte Bortolo auch, dass er überall Holz schlagen dürfe, auch dort, wo es allgemein verboten war; dies erlaubte der Herzog nicht, versprach aber huldvolle Anhörung seiner Forderungen, wenn sich diese ergäben.



35 Henkelvase. Turin, Museo Civico.

Die ausländischen Meister seiner Hütte sollen steuerfrei arbeiten und sich auch nicht in die Zunft der Bader und Spezereienhändler einschreiben. Das Grundstück für die Hütte und die Unterbringung der Arbeiter bleibt frei von Abgaben. Maestro Bortolo verpflichtet sich, 11 Personen zu beschäftigen, die er auf seine Kosten nach Florenz bringen will. Eiserne Pfannen, Tiegel usw. werden vom Herzog gestellt, auch das Aufmauern der Öfen wird von diesem übernommen. Soda soll nach Forderung des Maestro zu besonders günstigem Preis geliefert werden: Der Herzog jedoch schenkt es ihm. Auf drei Jahre erhält er ein zinsfreies Darlehen von 1000 Scudi, um Glasbläser anzuwerben und für andere Ausgaben. Maestro Bortolo schlägt vor, dass die Buchführung von den Beamten des Duca vorgenommen oder kontrolliert wird. Offenbar geschieht dies mit der versteckten Absicht, dass der Herzog im Falle von Verlusten für den Schaden aufkommen sollte. Cosimo lehnt dies in der gleichen höflich verschleierten Form ab, in der die unbescheidene Forderung gestellt wurde: "questa è cosa che tocca a lui ..., Sua Excc.za non ci vuol guadagnare nulla." "Per commodo, overo diletto" des Duca sollen jederzeit ein oder zwei Frittenkübel gratis zur Verfügung stehen, die der Herzog für eigene Herstellungsexperimente nutzen kann. Ein oder mehrere Meister und auch Bortolo selbst sollen Cosimo hierbei zu Diensten stehen. Dieses Angebot entspricht der Idealvorstellung vom Fürsten der Spätrenaissance, der ausser in den Regierungsgeschäften in allen Wissenschaften und Handwerken zu Hause ist; doch auch die Absicht, stets neue Verfahren zu erproben, um das Wirtschaftsleben des Staates zu heben, spielt bei dieser Vertragsklausel eine Rolle.

August und September waren die Ferienmonate für die Glashütten in Murano. In diesem Zeitraum konnte die Abwesenheit eines Glasbläsers am wenigsten auffallen. Im Sommer 1569 jedoch blieb der Weggang verschiedener Handwerker nicht unbemerkt, am 10. September meldete der Zunftvorsteher an die Stadtvogetei die Abreise von zwei Meistern und zwei Gesellen, die auswärts arbeiten wollten. Auch Bortolo selbst suchte im September das Weite und ging nach Florenz.⁹ Seine Auswanderung hatte alsbald in Murano ein böses Nachspiel. Man übte auf einen gewissen Domenico Montebuoni Druck aus, er sollte für die Rückkehr Bortolos aus der Toskana sorgen. Wir wissen nicht, in welcher Beziehung Montebuoni zu Maestro Bortolo stand, vielleicht betrieb er mit diesem zusammen die Muranese Werkstatt. Auf das Drängen Montebuonis behauptete Bortolo, er könne Florenz nicht aus eigenem Willen verlassen. Bortolos Verschwinden aus Murano konnte vom Ambiente der dortigen Glasbläser nicht ungestraft hingenommen werden. Da der Meister nicht erreichbar war, wurde Domenico Montebuoni zum Sündenbock erwählt, von gedungenen Häschern wurde ihm eine Tracht Prügel verabreicht. Nach dieser Erfahrung war Montebuoni äusserst interessiert, dass Bortolo in die Heimat zurückkehrte. Ein Bote wurde nach Florenz geschickt, der erkunden sollte, ob Bortolo wirklich auf höheren Befehl oder aus eigenem Interesse in Florenz zurückgehalten wurde. Montebuoni hatte nämlich gehört, dass ein Florentiner Patrizier seine dortige Werkstatt finanziert habe und dass Bortolo aus diesem Grunde keinerlei Neigung zeigte, Florenz zu verlassen. Montebuoni klagte Bartoli sein Leid, aber dieser wusch seine Hände in Unschuld, und tatsächlich hatte er sich nicht um das weitere Schicksal von Maestro Bortolo alli Tre Mori gekümmert, seitdem dieser glücklich in Florenz angelangt war und seitdem Cosimo I. endlich seinen Wunsch erfüllt sah, die venezianische Glasindustrie in das Herzogtum zu verpflanzen.

Bartolis Sinn war bereits auf neue Projekte gerichtet. Im November verhandelte er mit dem Maestro Pietro Del Rosso, der aus Flandern nach Murano zurückgekehrt war und sich interessiert zeigte, ebenfalls nach Florenz überzusiedeln; Cosimos Begehren, Glasbläser anzuwerben, hatte sich inzwischen herumgesprochen. Der Pisaner Giulio Requisenzi bot in einem Brief aus Antwerpen seine Vermittlungsdienste an, einige Muranese Glasbläser, die sich in Lüttich niedergelassen hatten¹⁰, für die Dienste des Herzogs zu verpflichten.



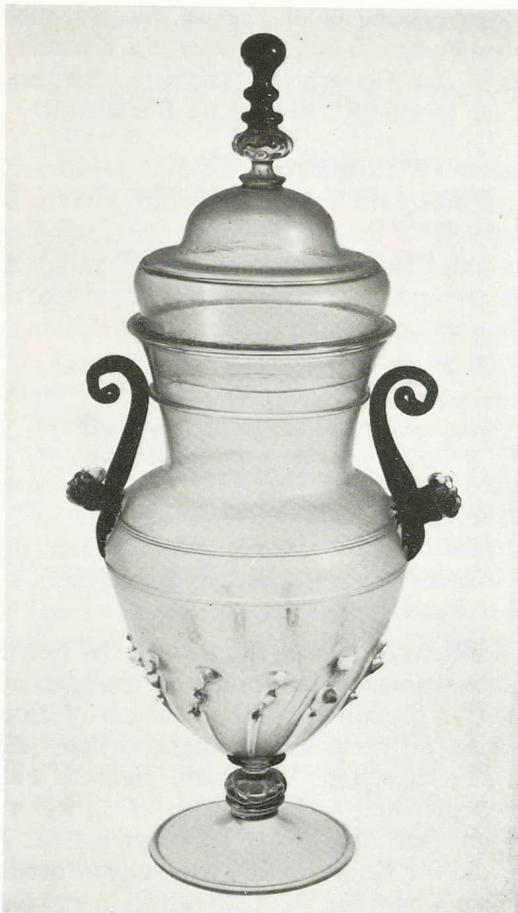
36 Henkelvase aus grünem Glas. Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst.

Doch kehren wir zu den Entwicklungen in Murano zurück. Am 5. Oktober wurden wiederum zwei Meister angezeigt, welche die Insel verlassen hatten. Am 24. Oktober endlich wurde Maestro Bortolo selbst wegen seiner Auswanderung nach Florenz verklagt, mit ihm zusammen wurde ein Glasbläser namens Giacomo Mazzola beschuldigt, der Bortolo nach Florenz gefolgt war. Ein gewisser Gerolamo Ruosa war in Murano geblieben, wo er die Aufgabe übernommen hatte, für Bortolo weitere Meister anzuwerben. Es wurde ein offizielles Ermittlungsverfahren zur Anberaumung eines Prozesses eingeleitet. Hierbei wurde

offenkundig, dass sich alle sechs Emigranten in der neuerrichteten Hütte Maestro Bortolos in Florenz ein Stelldichein gegeben hatten, um hier Arbeit und Brot zu finden. Die neu aufgemauerten Öfen waren seit Mitte Oktober in Betrieb. Bortolo selbst hatte, so jedenfalls nach seiner eigenen Version, Murano verlassen, weil er nicht mehr wusste, wie er seine teuren Meister, das Brennholz und die Pottasche bezahlen sollte. Er versicherte jedoch, dass er seine Schuldner bis auf den letzten Pfennig entschädigen würde. Unglaublich verdiente Einzelheiten kamen bei den Verhören zutage. Am dritten November berichtete ein Gondoliere, dass er vor einer guten Woche zusammen mit drei Gefährten vier Personen nach Ferrara gerudert habe, die er angeblich teils gar nicht oder nur vom Ansehen kannte. Am Ziele angekommen, teilten ihm seine Fahrgäste mit, sie würden weiter nach Florenz reisen, um in die Dienste des Herzogs einzutreten. Am 29. Dezember wurden Maestro Bortolo, Giacomo Mazzolà und Gerolamo Ruosa öffentlich aufgefordert, sich dem Gericht zu stellen. Nur Gerolamo präsentierte sich zwei Monate später und erklärte sich für unschuldig. Am 26. Februar wurde das Urteil gesprochen: Bortolo wurde in Abwesenheit zu 200 Dukaten Geldstrafe und einem Jahr Kerkerhaft verurteilt, Giacomo sollte in Eisen gelegt vier Jahre lang Ruderdiens auf den Galeeren ableisten, Gerolamo wurde für zwei Jahre von der Insel verbannt.¹¹ Im August verkaufte der Zunftmeister in Murano auf Anordnung der Stadtverwaltung den beträchtlichen Glasbestand, der in Maestro Bortolos Werkstatt auf der Insel



37 Anonymer Zeichner, Deckelvasen mit Henkeln.
Florenz, GDSU.



38 Deckelvase mit Henkeln. Florenz, IMStSc.

zurückgeblieben war. Emailgläser mit Goldverzierung, Gläser mit Fadennetz-Dekor, Eisgläser und Gläser mit Diamantritzung werden aufgeführt.¹² Es ist anzunehmen, dass Bortolo die gleichen Techniken für seine Glasproduktion in Florenz anwandte. Seine Hütte hat er in dieser Stadt noch viele Jahre betrieben, und nachdem seine Übersiedlung an den Arno so glücklich ausgegangen war, wurde er auch von keinen Gewissensbissen geplagt, weiterhin auf ungesetzlichem Wege Fachkräfte in Murano abzuwerben. Im Jahr 1574 musste sich erneut ein Glasbläser vor der Stadtvogtei auf der Insel verantworten, weil er in Bortolos Florentiner Hütte gearbeitet hatte.¹³

Seit der Antike übten die Glasbläser ihre Kunst als Wandergewerbe aus, sie führten ein rastloses Nomadendasein, das sie in fremde Länder und Städte verschlug. Die Serenissima versuchte etwas, was schlechthin nicht gelingen konnte: nämlich auf dem Verordnungswege das Volk der Glasbläser zur Sesshaftigkeit zu zwingen. Durch Jahrhunderte lässt sich beobachten, wie an den Erlassen des Auswanderungsverbotes herumgedoktert wird. Übertretungen werden stillschweigend geduldet, oder die Obrigkeit erlässt Amnestien, um ihr

Gesicht zu wahren. Die Gesetzgebung blieb Theorie, die sich nicht in die Praxis umsetzen liess. Der Florentiner Weber Baccio Talani verfasste ein Karnevalslied, in dem das umhergetriebene Emigrantendasein der Glasarbeiter trefflich zum Ausdruck kommt. In seiner "Canzona de' maestri di far bicchieri" singen die Bicchierai:

*Noi siam, donne, forestieri
venuti a stare in questa città vostra;
il mestieri e l'arte nostra
è 'l fare infrescatoi, tazze e bicchieri.*

.....

*pertanto innanzi andiáno
dove ci guida e c'insegna la natura,
e parci aver ventura,
giugnendo dove si facci bicchieri.*

*Donne non vi sia affanno
di darci avviamento se vi piace:
lavorián tutto l'anno,
la state e 'l verno s'è buona fornace.¹⁴*

.....

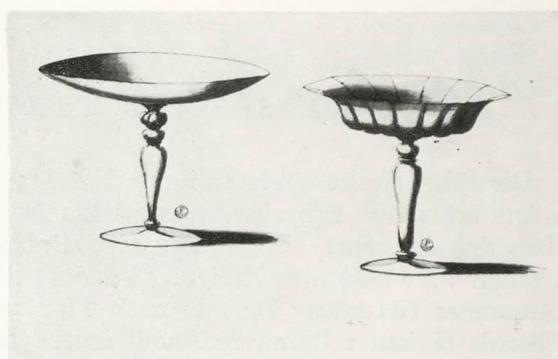
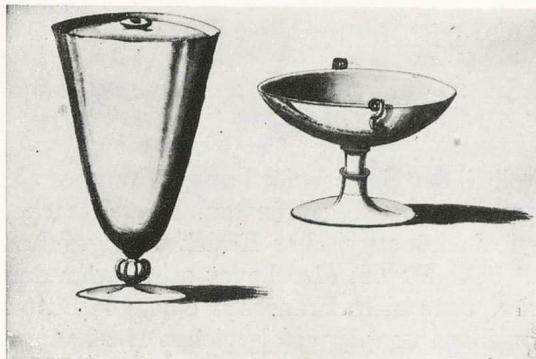
Der Beruf prägt den Charakter dessen, der ihn ausübt; der erzürnte Bartoli findet vielerlei Ausdrücke, um das (jedenfalls damals) wankelmütige Wesen der Glasbläser zu beschreiben.¹⁵ Der grosse Bedarf guter Vetrai, der allerorten herrschte, wird zu ihrem Verhalten beigetragen haben, aber gewiss gibt es noch viele andere Gründe für ihre Unstetigkeit. Sie lebten in einer eigenen, abgekapselten Welt mit eigenen Privilegien, Bräuchen und Festen.¹⁶ So unausgeglichen die Meister in der Ausübung ihres Berufes waren, so gross war ihr Beharrungsvermögen, dem Metier die Treue zu halten. Noch heute gibt es Glasbläserfamilien in Murano, die ihr Gewerbe seit über einem halben Jahrtausend ausüben. Hier zeigt sich ein Traditionsbewusstsein, das man schwerlich in anderen Handwerkszweigen antreffen wird.



III

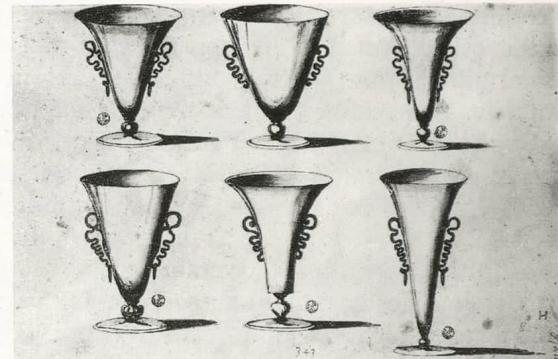
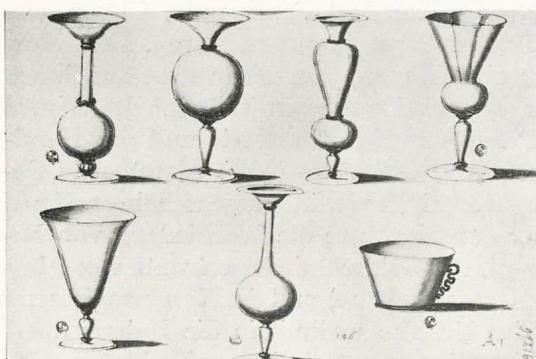
DIE GLASKUNST ZUR ZEIT FRANCESCOS I. UND FERDINANDOS I.

Die Söhne Cosimos folgten ihrem Vater in der Politik der Gewerbeförderung. Francesco I. zeigte schon als Erbprinz grosses Interesse an den angewandten Künsten. Die Tatsache, dass ihm in seiner Jugend Bernardo Buontalenti als künstlerischer Erzieher beigegeben worden war, mag diese Neigung bestärkt haben.¹ Schon 1566, also bevor sein Vater den Muranese Glasbläser Bortolo nach Florenz berief, unterhielt Francesco eine Glashütte. Damals berichtet Bernardo Buontalenti dem Erbprinzen von der erfolgreichen Herstellung von farblosem Cristallo, die Produktion von grünem Glas dagegen will noch nicht so recht gelingen.² 1570 sendet Francesco seinem Bruder, dem Kardinal Ferdinando, Gläser, die, unter seiner Aufsicht angefertigt, als Geschenk für den Papst bestimmt waren. Dem Kardinal gibt er den Auftrag, für ihn Gläser in Rom einzukaufen, von denen man annehmen möchte, dass sie als Muster für die Florentiner Produktion dienen sollten.³ In seinem "Stanzino" im Palazzo Vecchio liess er Werkstätten der Kunstindustrie und des Handwerks darstellen. Giovanni Maria Butteri schilderte eine Glashütte (Abb. 16-19). Alle Gewerbe, welche das an der Ausmalung beteiligte Künstlerteam in Augenschein nehmen konnte, sind mit grösster Treue dargestellt, ausser der Glashütte die Wollsiederei von Mirabello Cavalori, die Pulvermühle von Jacopo Coppi, die Goldschmiedewerkstatt von Alessandro Fei, das chemische Labor von Jan van der Straet (Abb. 20) und die Kanonengiesserei von Francesco Morandini detto il Poppi.⁴ Hier wird ein Themenkreis in die Malerei übertragen, der bis dahin der wissenschaftlichen Illustration von technischen Traktaten oder allenfalls den druckgraphischen Einzelblättern vorbehalten war. Ein Vergleich von Butteris Darstellung einer Glashütte mit dem Holzschnitt gleichen Themas in dem Werk *De re metallica* von Georgius Agricola (1556) zeigt die Gemeinsamkeiten (Abb. 15). In beiden Fällen ist grösster Wert darauf gelegt, die Konstruktion der Öfen, die Tätigkeit der Handwerker und das Aussehen der Werkzeuge präzise darzustellen. Man darf mit Sicherheit annehmen, dass als Vorbild für Butteris Darstellung die erst seit 1569 in Florenz eingerichtete Glashütte von Bortolo alli Tre Mori gedient hat. In diesen Darstellungen des Studiolo spiegelt sich ein bezeichnender Aspekt des Grossherzogtums. Seit Cosimo I. werden unermüdlich, bestimmt durch merkantilistische Grundsätze, Gewerbe und neue Technologien gefördert und angesiedelt. Auf Butteris Gemälde ist an beherrschender Stelle im Vordergrund der Erbprinz selbst porträtiert, der eine Glasvase prüfend in der Hand hält (Abb. 17). In dem Gemälde von Fei vermeint man ihn im Hintergrund zu erkennen, wie er mit seinem Gefolge die Treppen der Loggia hinabschreitet⁵, auch in van der Straets Schilderung des Labors ist er dargestellt (Abb. 20). Der distinguiert gekleidete Francesco röhrt auf dem Ofen eine Flüssigkeit an; er hat es sich dabei bequem gemacht, das Oberwams hat er abgelegt, die Ärmel hochgekrepelt und eine Schürze umgebunden. Ein würdiger alter Gelehrter, ebenfalls mit bildnismässigen Zügen, erteilt ihm Anweisungen. Denkt man daran zurück, dass Cosimo sich von Vasari mit seinen Malern, Bildhauern und Architekten malen liess, die ihn in respektvoller Haltung verehren⁶, so wird deutlich, wie anders die Gesinnungen Francescos waren. Von ihm ist vielfach bezeugt, dass er, selbst Hand anlegend, mit Vorliebe seine Zeit in den Werkstätten seiner Kunsthändler verbrachte. Der Vordergrund von Butteris Bild wird von zwei Gestalten gerahmt, links ein Glasbläser, der eine fertige Vase in der Hand hält, rechts ein anderer, der einen eisernen Löffel mit kleiner Schöpfkelle geschultert trägt, die dazu diente, die Glasfritte umzurühren und umzuschöpfen. Ein Knabe in der Mitte trägt in einem Kessel auf dem Kopf eine fertige Vase fort, ein Indiz



39

40

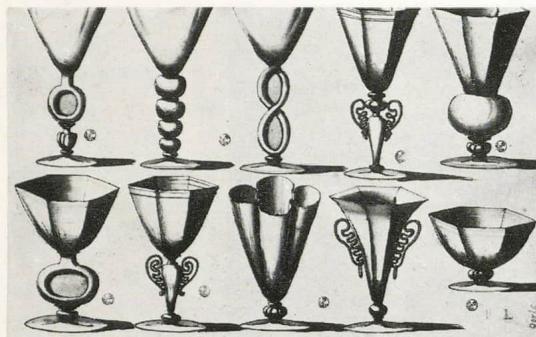


41

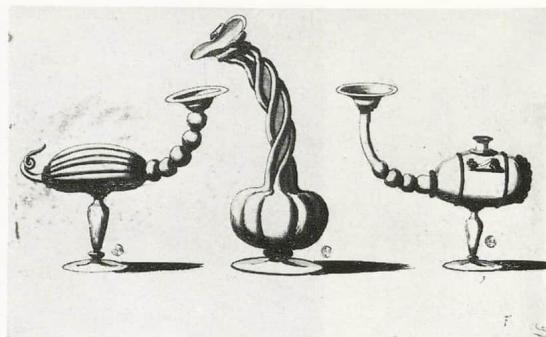
42

39-42 "Zeichner der Gläser à la façon de Venise", Glasmodelle. Florenz, GDSU.

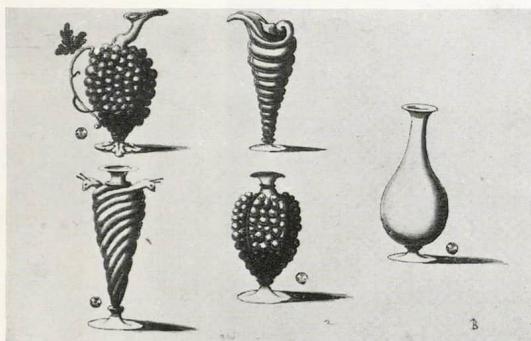
dafür, dass Kinderarbeit in den damaligen Werkstätten gang und gäbe war. Rechts, etwas zurückgesetzt, ist ein Maurer dabei, die letzten Arbeiten an einem frisch aufgeführten Ofen zu verrichten. In der Hand hält er ein metallenes Werkzeug zum Glätten des Verputzes, neben ihm liegt die Kelle, ein Spaten lehnt an der Außenwand der Feuerungskammer des Ofens, angerührter Mörtel, ein Häuflein Ziegel und weiteres Maurergerät liegen vor ihm auf dem Boden. Ein Glasbläser mit einem Blasrohr in der Hand betrachtet prüfend das neue Werk. Dieser zweistöckige Ofen war für die erste Schmelzung der Fritte bestimmt. Die grossen bogenförmigen Fenster der Schmelzkammer sind noch nicht zugesetzt, weil der Ofen noch nicht mit den Frittentöpfen bestückt und betriebsfertig gemacht ist. In einiger Entfernung im Mittelgrund liegt ein Ballen, der vielleicht Salzkräuter für die Herstellung der Pottasche enthält, dahinter zerkleinert ein Arbeiter mit dem Stössel die im ersten Arbeitsgang gewonnene und inzwischen erkaltete Fritte, es könnte sich auch um die kalzinierten Marmorkiesel handeln, die zur Gewinnung der Glasmasse notwendig sind. Der glühende Ofen im Hintergrund ist voll in Betrieb (Abb. 19), um ihn herum sind vier Pfeiler aufgemauert, die einen Balkenrost tragen. Dieser dient der Stapelung und Trocknung des Brennmaterials, ein gefährlicher Brauch, der oft zu Feuersbrünsten führte.⁷ Dieser Ofen ist dreistöckig; in dem Podest befindet sich wiederum die Feuerstelle, die Kuppel darüber ist im Innern in zwei Geschosse unterteilt, alle Geschosse sind im Zentrum durch ein kreisförmiges Feuerzugloch verbunden. Das zweite Geschoss wird von der Kammer für die



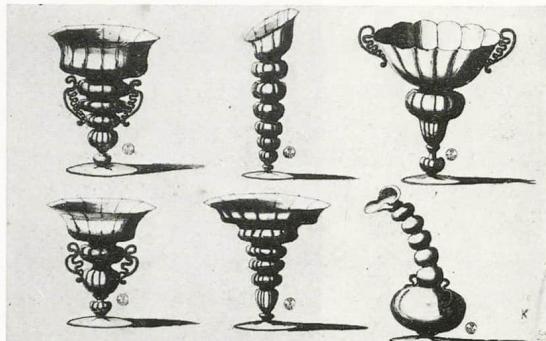
43



44



45



46

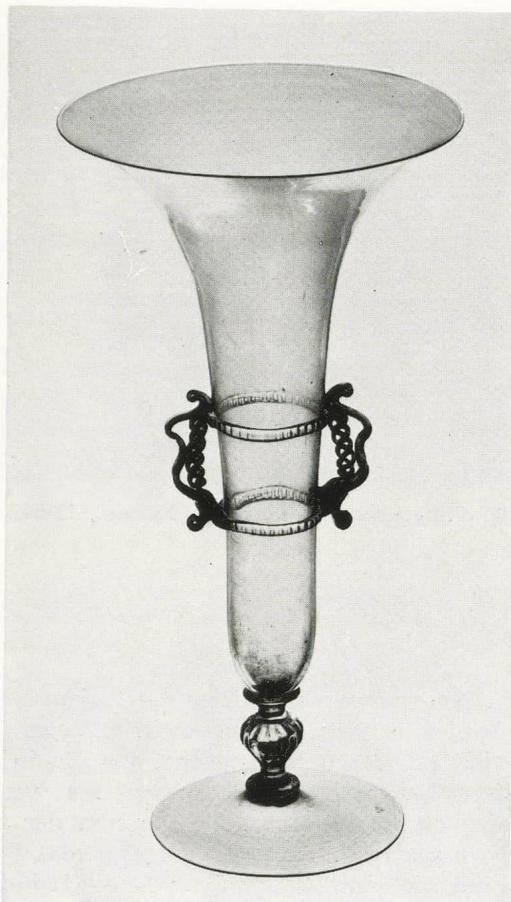
43-46 "Zeichner der Gläser à la façon de Venise", Glasmodelle. Florenz, GDSU.

Zweitschmelzung der Fritte eingenommen, hier entnehmen die Glasbläser den Töpfen mit ihren Rohren das Material. Das dritte Geschoss dient als Abkühlkammer für die fertige Ware. Nach hinten zeigt der Ofen eine merkwürdige Ausbuchtung, anscheinend befindet sich hier eine weitere Abkühlkammer, wie sie dann im 17. Jahrhundert fortentwickelt und tunnelförmig dem Hauptofen angeschlossen wurde (Tunnellehr), vom Hauptofen wurde sie auch durch ein Zugloch beheizt. Die Rippen des Ofens ragen weit von dem Kuppelbau vor, so dass die Handwerker nicht unmittelbar den hohen Temperaturen ausgesetzt sind. Das Podest der Feuerkammer dient als Arbeitstisch. Die aufgemauerten, quergestellten Wandschirme bieten den Bläsern weiteren Blend- und Hitzeschutz bei ihrem schweren Gewerbe. Ganz links sieht man einen Stehenden, der die fertigen Produkte in die Abkühlkammer einschiebt. Neben ihm sitzt ein Bläser auf dem traditionellen dreibeinigen Schemel. Mit der linken Hand hält er das Rohr in das Ofenloch (bocca), um dem Topf in der Schmelzkammer die Fritte zu entnehmen. Das Rohr hat er in einen der drei Haken (halsinelle) eingehängt, die an dem Wandschirm angebracht sind. In der rechten Hand hält der Bläser die Borsella, "ein Instrument bei den Italiänern ... , mit welchen sie die Gläser nach Beschaffenheit der Sachen erweitern oder verengern und glatt machen." Mit Nägeln an seinem Schemel befestigt, hängt "die Glass-Scheer, von den Italiänern 'Tagliante' geheissen, damit man das überflüssige Glass abschneidet", ausserdem "die gespitzte Borsella, mit welcher man das Glas ausdehnet, zusammenlegt und gleich einem Strick drehet."⁸



47 Weinglas. Florenz, IMStSc.

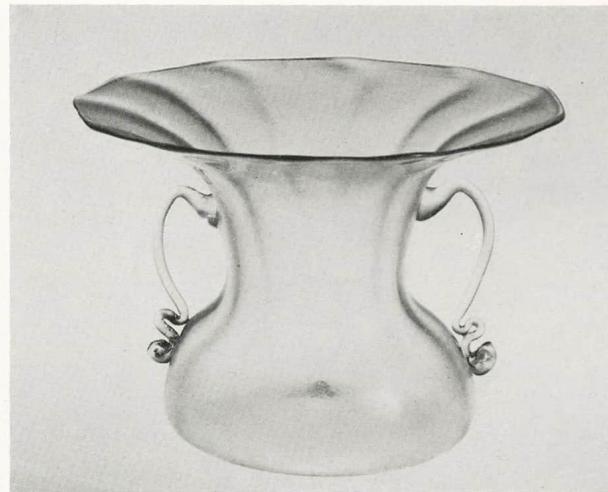
In das rechte, kleinere und etwas tiefer gelegene Ofenloch (*bocchetta*) hat der Sitzende weitere Blasrohre zum Vorwärmen eingelegt. Er trägt einen breitkrempigen Hut, um die Augen vor dem Licht der Flammen zu schützen, der Hitze wegen ist er nur mit einem leichten Hemd bekleidet, andere Hüttenarbeiter haben ihren Oberkörper entblößt.⁹ Der zweite Glasbläser am Ofen hat seinen Fuss anscheinend auf eine geschlossene Form gestützt, mit der Borsella bearbeitet er die Glasblase, die an seinem Blasrohr hängt. Der folgende hält in der Linken die Glaspfeife, an der als grosse Blase das künftige Gefäß hängt. In der Rechten hält er das Hefteisen; an diesem hängt ein kleiner Frittenklumpen (*Kübel*), der nun an die Blase angeschmolzen wird. Das Eisen muss ihm von einem Gefährten zugereicht worden sein. Wie der Stab beim Staffettenlauf wandern die Pfeifen vielfach von Hand zu Hand, vor allem aber von Mund zu Mund. Die Glasbläser sind perfekt auf Teamwork eingestellt; stellt man sich dazu jene vor, welche die Pfeife über den Kopf schwingen, um der Glasblase längliche Form zu verleihen, so gleicht das lebhafte Treiben der Handwerker vor dem Ofen vielfach einem bizarren Tanz. Neben dem letztgenannten Glasbläser steht auf einem Vorsprung der Ofenrippe eine halb mit Weisswein gefüllte Karaffe. Eine bestimmte Menge davon stand jedem



48 Weinglas. Florenz, IMStSc.

Glasbläser bei der Arbeit zu, um seine ausgedörrte Kehle zu netzen.¹⁰ Ein Knecht bringt ein Reisigbündel herbei, um die Feuerkammer zu beheizen. Vor ihm steht ein Glasbläser, der die Fritte den Töpfen in der Schmelzkammer entnommen hat und diese zu einer Hohlform aufbläst. Im Hintergrund sind vornehme Höflinge und Hofdamen zu sehen, unter ihnen die unverwechselbare, wohlbeleibte Gestalt des Hofzwerges Cosimos, Nano Morgante. Rechts schweift der Blick in einen Säulenhof, in dem eine elegante Kutsche angekommen ist. Die Architektur zeigt Reminiszenzen an Vasaris Uffizien; dies gilt in noch höherem Masse für Alessandro Feis Darstellung der Goldschmiedewerkstatt. Man fragt sich, ob diese Tatsache bereits ein Indiz für den Plan ist, die Hofwerkstätten in die Uffizien zu verlegen, ein Vorhaben, das erst im Jahre 1588 von Ferdinando I. realisiert wurde.¹¹

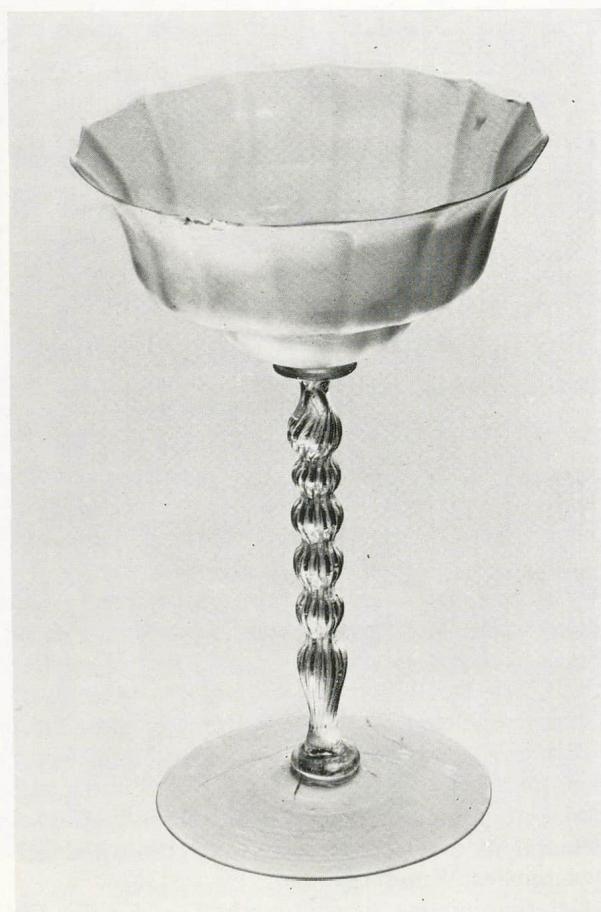
In der gleichen Zeit, in der das Studio di Francesco das Casino di San Marco erbaut. Nachdem er Grossherzog geworden war, brachte Francesco zunächst die Hofwerkstätten im Casino unter; hier wurden Vasen aus Halbedelstein geschliffen, Goldschmiede und andere Kunsthander gingen



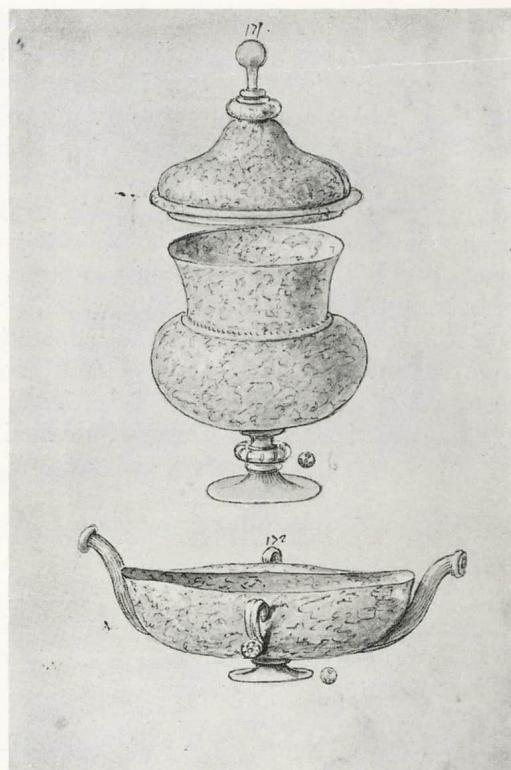
49 Trinkgefäß mit Henkeln. Florenz, IMStSc.

hier ihrem Gewerbe nach. Ausserdem wurde hier die "Fonderia" eingerichtet, ein Laboratorium, in dem Medizinalien hergestellt und chemische Experimente ausgeführt wurden. Für diese wiederum war vielerlei Glasgerät vonnöten, das nun in eigener Regie in den mediceischen Hütten fabriziert werden konnte. Das Gemälde van der Straets im Palazzo Vecchio (Abb. 20) gibt eine anschauliche Vorstellung von der aufwendigen Ausstattung mit Retorten, Kühlschlangen und anderem Destilliergehäuse, das Francesco in seiner chemischen Küche benutzte. Eine wichtige Rolle spielte beim Casino di San Marco auch die Glasfabrikation. Der venezianische Botschafter Andrea Gussoni berichtet 1576 über Francesco und seine Werkstätten in Buontalentis Bau¹²: "ha un luogo che lo chiama il Casino, ove in guisa di un piccolo arsenale, in diverse stanze ha diversi maestri che lavorano di diverse cose, e qui vi tiene i suoi lambicchi ed ogni suo artificio. Qui va la mattina, e vi sta sino all'ora del desinare, e dopo desinare ritorna a starvi sino alla sera, e poi va un poco per la città a spasso ... Si prende poco piacere di caccie e di altri tali fatiche, ma ha risposto tutti i suoi diletti in alcune arti, nelle quali fa professione di ritrovarvi, ed aggiungervi molte cose nuove, come è in effetto. Imperocché ha ritrovato il modo di fondere il cristallo di montagna che e' lo fonde in vasi da bere ed altre sorti, lavorandoli nella fornace nel medesimo modo che si lavora nella fornace del vetro ordinario¹³, e perciò ha salariato alcuni maestri dei nostri da Murano molto sufficienti. Questi vasi, e per la materia in sé e per l'artifizio sono molto nobili e vaghi, e tanto più desiderabili quanto che sono fatti da lui solo ed anco per il lavoro riescono molto belli. Ma non solamente cristallino bianco ma anche diverse sorti di vetro colorati vengono fabricati nel Casino. Francesco si diletta anche di formar delle gioie false così simili alle vere, che alle volte i gioiellieri medesimi ne restano ingannati, e mi mostrò un vasetto fatto da lui di smeraldo in vero molto bello."¹⁴ Francescos Experimente wurden über die Grenzen des Staates hinaus bekannt. Ulisse Aldrovandi, der Bologneser Naturwissenschaftler, wendet sich 1578 an den Erbprinzen: "Mi serà ancora carissimo haver un vaso di porcellana et di cristallo fatti di sua inventione."¹⁵ Montaigne, der dem Herzog 1580 in Florenz begegnete, schien seine Experimente nicht

ganz ernst zu nehmen. Er berichtet über Francescos Aktivitäten im Casino di San Marco: "Le mesme jour [22. November] nous vismes un palais du duc où il prend plesir à besoigner lui-mesmes, à contrefaire des pierres orientales et à labourer le cristal: car il est prince souingneus un peu de l'archemie et des ars méchaniques ..." ¹⁶ Die Leitung der Fonderia hatte Niccolò Sisti aus Norcia inne. Er trug daher auch den Beinamen "Niccolò del Casino" oder "Niccolò di Fonderia". Er war vor allem ein Experte in allen gewerblichen Produktionszweigen, bei denen das Feuer eine Rolle spielt. Ausser mit der Fabrikation von Glas beschäftigte er sich mit der Herstellung von Majolika und dem berühmten Medici-Porzellan, bis zu seinem Tode 1633 ist er im Dienste der Medici bezeugt.¹⁷ Francesco liess eine weitere Glashütte bei seiner Villa Pratolino einrichten, die auch noch unter seinem Nachfolger Ferdinando I. bestand. Am 14. Juli 1580 schreibt Niccolò Sisti an den Granduca Francesco, nachdem er am 12. Juli aus Pratolino nach Florenz zurückgekehrt war: "se attende anchora a lavorare il cristallo, che riesce assai bello, et si sono fatti assai vasi belli, catalane, bicchieri grandi, et certi secchietti con belli manichi et con un poco di piede,



50 Weinglas. Florenz, IMStSc.



51 "Zeichner der mediceischen Glashütten", Deckelvase u. Giessgefäß. Florenz, GDSU.

poiché Filippo tiene difficultà a fare detti secchietti piani in fondo et con la zembola o cor-doncino intorno al fondo ... ”¹⁸ 1584 sandte Francesco dem Herzog von Mantua “ un sag-gio di Christalli et porcellane fabbricate nella mia fonderia accioché piacendole possa va-lersene che ce ne sarà maggior somma ”.¹⁹ Die Florentiner Produktion muss bereits da-mals eine beträchtliche wirtschaftliche Bedeutung gehabt haben, denn im Jahre 1586 werden schon Florentiner Gläser im Besitz einer Dame in Spanien, der Francisca Ruiz de Castejón, genannt.²⁰

Nach dem Tode Francescos I. im Jahre 1587 verzichtete sein Bruder Ferdinando auf die Kardinalswürde und übernahm die Regierung des Grossherzogtums; auch er förderte die Glasfabrikation. Er fasste die Organisation der höfischen Werkstätten straff zusammen; sie wurden aus dem Casino di San Marco in die Uffizien verlegt. Damals zogen auch die Glasbläser, die an der Lampe kleine Ware herstellten, in die Galeriewerkstätten der Uffi-zien.²¹ Nicht nur ihre Tätigkeit, sondern auch die der anderen Gewerbe, die dort betrieben wurden, bargen ständig die Gefahr einer Feuersbrunst. Zu denken ist vor allem an die zahlreichen Goldschmiede, aber auch an das Uffizientheater mit seiner aufwendigen Illu-mination. Dass nur zweimal in den Jahren 1599 und 1600 kleinere Brände ausgebrochen sind, erscheint als segensreiches Wunder.²²

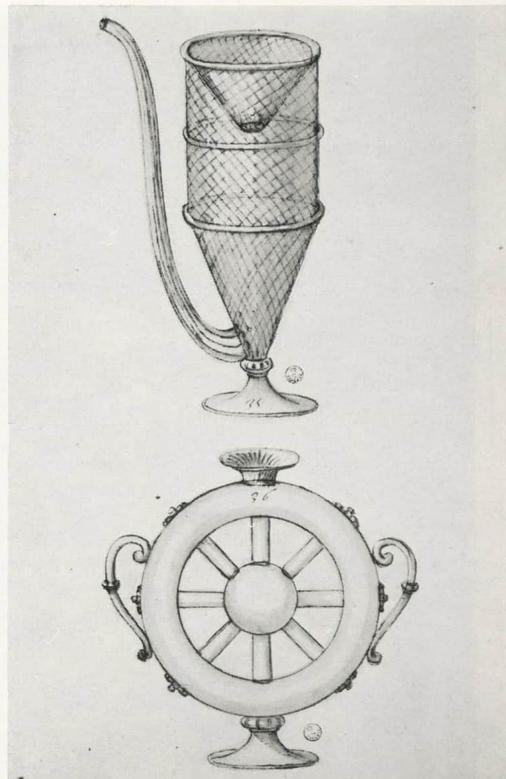
Das neue Amt des Galerieministers wurde geschaffen, Emilio De' Cavalieri wurde mit diesem Posten betraut; er stand nun den Botteghe als Verwaltungsbeamter vor, die prakti-



52 Deckelvase aus Eisglas. Florenz, IMStSc.



53 "Zeichner der mediceischen Glashütten", Tazza und Henkelschale. Florenz, GDSU.

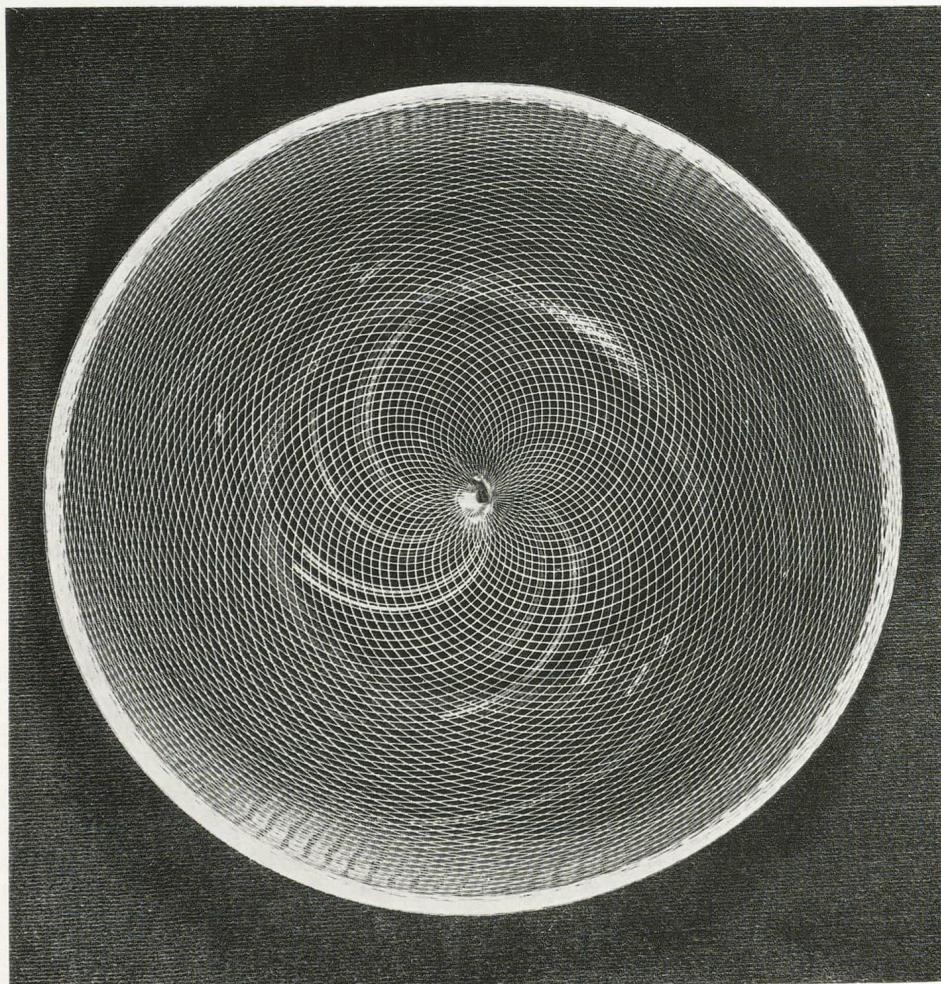


54 "Zeichner der mediceischen Glashütten", Becher und Scherzglas. Florenz, GDSU.

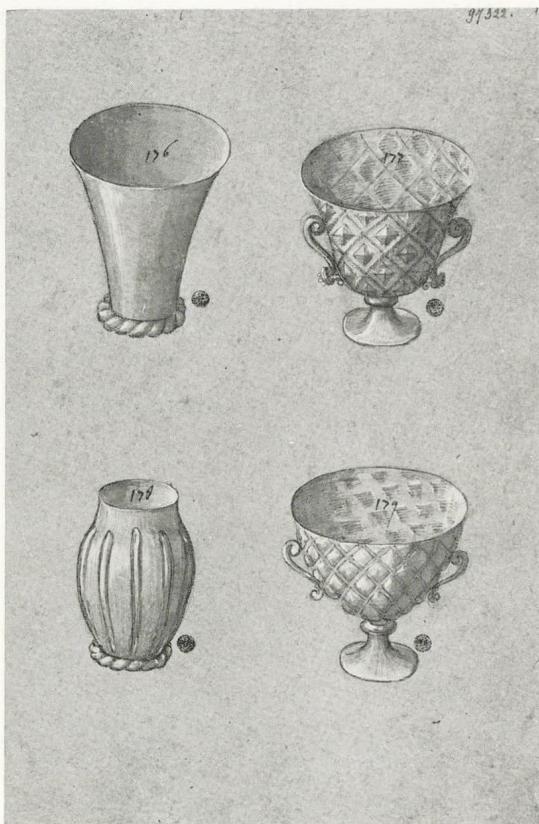
sche Organisation übernahm als "maestro di Galleria" ein Kunsthanderwerker.²³ Die Glasherstellung wurde in den schon bestehenden Hütten wie Pratolino fortgeführt²⁴, seit 1598 wurde die höfische Glasproduktion auch beim Casino di San Marco wieder aufgenommen.²⁵ In Pisa wurde die Glashütte zum grössten Unternehmen der Toskana ausgebaut; hier wurde auch eine Produktionsstätte für Medici-Porzellan geschaffen.²⁶ Zu Cavalieris Aufgaben gehörte es, neue Gewerbe im Grossherzogtum heimisch zu machen. Seine Tätigkeit erstreckte sich auf die ganze Toskana. Neue Manufakturen wurden begründet oder bestehende vergrössert, von überall her wurden Handwerker in die Toskana berufen.²⁷ Aus dem Jahre 1592 stammt eine Relation über die venezianische Glasproduktion, die sich in der Korrespondenz von Ferdinando Sekretär Lorenzo Usimbardi erhalten hat. Offenbar wurde sie von einem in Venedig lebenden Toskaner verfasst, da sie keine Spuren des venezianischen Dialektes aufweist.²⁸ Die Denkschrift wurde wohl angefordert, um die möglichen Gewinnchancen der pisanischen Glashütte und die Verkaufsmöglichkeiten der verschiedenen Artikel besser einschätzen zu können. Aus diesem Grunde wurden in dem Memorial die verschiedenen Glastypen aufgeführt, die in die einzelnen Länder gingen. Der venezianische Umsatz, ganz auf den internationalen Handel eingestellt, war enorm. Für 25 000 Scudi wurde in der Stadt Venedig selbst abgesetzt, für 15 000 in der venezianischen Republik. Mittel- und Süditalien erbrachten 12 000 Dukaten, Türkei und Ägypten zusammen 15 000 Dukaten,

nach Deutschland dagegen wurde nur für 3 000 Dukaten exportiert; auf die iberische Halbinsel wurde für 22 000 Dukaten ausgeführt, für 20 000 Dukaten ging Ware in den Nahen Osten, nach Syrien und Aleppo, für 30 000 Dukaten wurden Glasprodukte in den spanischen Kolonien abgesetzt. Dieser sonst übliche Export war in den letzten zwei Jahren aufgrund einer Wirtschaftskrise allerdings auf die Hälfte zurückgegangen.

Neben dem uns schon bekannten Niccolò Sisti war unter der Regierung Ferdinandos Niccolò di Vincenzo Landi aus Lucca der führende Glasbläsermeister²⁹, bis Ende 1620 ist er in mediceischen Diensten bezeugt. Er war, wie aus den Urkunden deutlich hervorgeht, in der Arbeit an der Lampe spezialisiert, hier scheint er wahre Wunderwerke hervorgebracht zu haben. Er verstand sich jedoch auch auf die Herstellung von Hüttenglas, und so vertraute ihm Cosimo II. 1618/19 die Leitung der Glasöfen im Boboligarten an. Eine Abrechnung der Guardaroba Medicea für Arbeiten aus den Jahren 1591/92 zählt viele der von Landi an der Lampe geblasenen oder modellierten Erzeugnisse aus Cristallo auf. Für die



55 Mondglasteller aus Netzglas. Florenz, IMStSc.



56 "Zeichner der mediceischen Glashütten",
Glasmodelle. Florenz, GDSU.



57 "Zeichner der mediceischen Glashütten",
Glasmodelle. Florenz, GDSU.

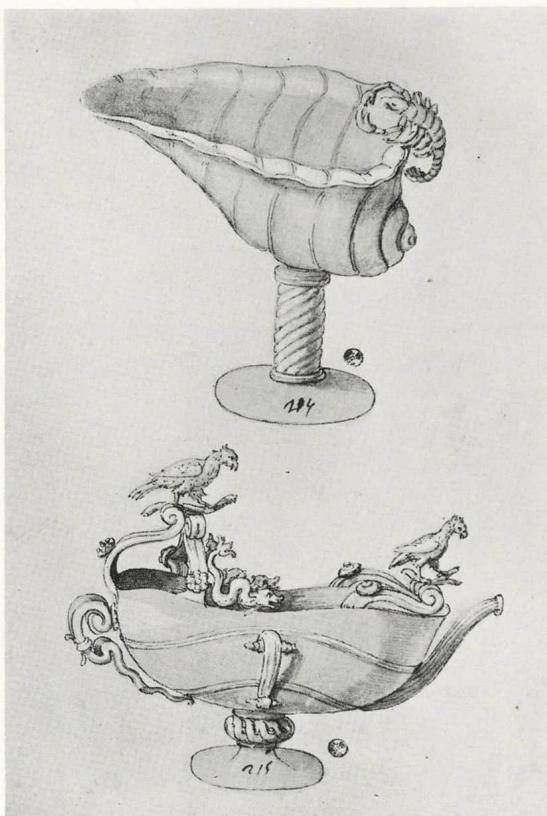
Töchter des Grossherzogs schuf er vier "vassettini", 70 "animalini" lieferte er in der Galleria ab, von dort wurden sie an Niccolò Sisti nach Pisa gesandt. Der Grossherzog hatte diesem Meister die Leitung der Pisaner Glas- und Majolika-Öfen anvertraut. In Anwesenheit Sistis wurden nun von Landi in Pisa die "animalini" als Verzierung an den Gefässen aus Hüttenglas angebracht. Ein "Cristo in croce tutto di cristallo, lavorato a lucierna" war für Christina von Lothringen bestimmt, ein ähnlicher wurde der Herzogin von Alba, Vizekönigin von Neapel, als Geschenk überreicht. In Pratolino stellte Landi weitere "animalini" her, nämlich "farfalle, grilli", ausserdem "rosoni", "rosette", "pennacchini", "un arme dei Medici" und anderes mehr.³⁰

Im August 1592 erstattete Niccolò Biffoli einen Bericht über die Arbeiten der Glashütte in Pisa an den Grossherzog, den aufzufinden uns leider nicht gelungen ist.³¹ 1593 bittet Ferdinando I. Vincenzo Gonzaga, die Lizenz für den "mastro di fornace", Valenza dall'Altare, zu erneuern³², damit dieser in den Hütten von Pisa und Florenz beim Casino di San Marco arbeiten könne. Altare ist in der Markgrafschaft von Monteferrato gelegen, über welche die Herzöge von Mantua die Herrschaft ausübten. Im April 1594 schreibt Sisti an den Sekretär Ferdinando, dass er in Pisa anstelle des Maestro Valenza einen neuen Glasbläser, Luigi Della Luna aus Murano, eingestellt habe, der dort den Ruf geniesse, einer



58 Henkelvase mit drei Ausgusstüllen. Florenz, IMStSc.

der drei besten Meister zu sein.³³ Um ihn anzuwerben, hatte Sisti einen Bevollmächtigten nach Murano geschickt. Wie man sieht, war es jetzt sehr viel einfacher geworden als zu Zeiten Cosimos I., Handwerker aus Murano im Ausland zu beschäftigen. Damals musste noch der Geschäftsträger des Herzogs langwierige Verhandlungen führen, und selbst Kardinäle mussten als einflussreiche Vermittler bemüht werden. Die schnelle Einstellung eines neuen Meisters erwies sich als notwendig, damit die Arbeit an der Hütte nicht unterbrochen würde. Eine reibungslose Tätigkeit war in diesem Musterbetrieb notwendig, um die Arbeit in Pisa auch für auswärtige, und das heisst vor allem venezianische Werkstattbelegschaften attraktiv zu machen. Ausserdem mussten für die Messe von Pisa genügend Glasvorräte zum Verkauf bereit sein. Die Kristallglashütte in Pisa, die bis um 1594 zu einem Grossbetrieb herangewachsen war, erwies sich zunächst noch als Verlustgeschäft. Ihre wirtschaftlichen Schwierigkeiten waren eng verknüpft mit der scharfen Konkurrenz



59 "Zeichner der mediceischen Glashütten",
Glasmodelle. Florenz, GDSU.



60 "Zeichner der mediceischen Glashütten",
Scherzgläser. Florenz, GDSU.

anderer Produktionsstätten in der Toskana, mit der Einfuhr venezianischen Glases und mit der Verteuerung durch Transport und Zölle. Niccolò Sisti legt in seiner ausführlichen Denkschrift an den Sekretär des Grossherzogs vom 16. September 1594 diese wirtschaftlichen Probleme dar³⁴, zugleich macht er Sanierungsvorschläge, wie der Pisaner Manufaktur zur Prosperität zu verhelfen sei. Aus seinen Erörterungen erhält man ein anschauliches Bild von Glasproduktion und Glashandel gegen Ende des 16. Jahrhunderts in der Toskana. Die Pisaner Hütte wurde ausser vom Grossherzog von Paolo Rucellai, von dessen Verwandten Pompeo Bedini und den Ricasolis finanziert. Die Florentiner Patrizier und Glasproduzenten hatten beschlossen, die Öfen im September ausgehen zu lassen; das Unternehmen hatte sich als ein Verlustgeschäft herausgestellt. In fünf Monaten hatte man 1 200 Scudi investiert, denen nur 200 Scudi Einnahmen gegenüberstanden. Die Produktion des vergangenen und des laufenden Jahres, die in den Magazinen gestapelt war, entsprach zwar einem Wert von 3 000 Scudi, aber die Ware liess sich nicht absetzen; außerdem musste man bei der Lagerung mit mehr als 12 % Bruch rechnen. Trotz dieser düsteren Geschäftslage hatte sich Sisti von Florenz nach Pisa begeben und die Unternehmer überredet, die Öfen nicht zu löschen. In den Depots stapelte sich mehr und mehr Glas und der Betrieb verschlang weiteres Geld, jetzt zum Winter hin bestand geringe Aussicht auf Verkauf. Niccolò

Sisti war bis zum Halse mit in die Angelegenheit verwickelt, er hatte die Glasbläser angeworben und ihnen versprochen, dass sie wenigstens neun Monate des Jahres in Arbeit ständen. Aufgrund dieser Versicherung hatten einige von ihnen ihre Familien mitgebracht und von den Unternehmern einen Kredit aufgenommen, um sich zu etablieren. Bisher war ihnen kein Gewinn aus ihrer Tätigkeit erwachsen. Würden sie jetzt arbeitslos, würden sie sich mit Recht bitter beklagen und speziell würden sie Sisti selbst die Schuld geben. Die Pisaner Hütte würde in Verruf geraten, die venezianischen Meister würden, in die Heimat zurückgekehrt, kein Blatt über ihre toskanischen Erfahrungen vor den Mund nehmen, niemals wieder würde man venezianische Glasbläser überzeugen können, in Pisa zu arbeiten. Der Grossherzog hatte bereits früher eingewilligt, dass die Hütte im Herbst an Maestro Noro aus Rom verpachtet werden sollte. Sisti schlägt vor, den Vertrag sogleich abzuschliessen. Für den römischen Meister ist das Angebot sehr attraktiv, die Öfen sind befeuert und in Betrieb, das bedeutet eine Ersparnis von mehr als 100 Scudi für den Pächter. Die auswärtigen Meister, die an der Hütte arbeiten, sind nach Pisa übergesiedelt, ohne dass Maestro Noro die erheblichen Kosten für ihre Berufung tragen muss, im Winter arbeiten die Meister sehr viel besser als im heißen Sommer. Ein weiterer Vorteil für Maestro Noro ist die Nähe des Hafens von Livorno. Für geringen Zoll und geringe Transportkosten kann er die Ware per Schiff nach Rom schaffen, um sie dort abzusetzen. Dies ist auch im Sinne der toskanischen Glashändler, denn diese sind daran interessiert, dass die Ware das

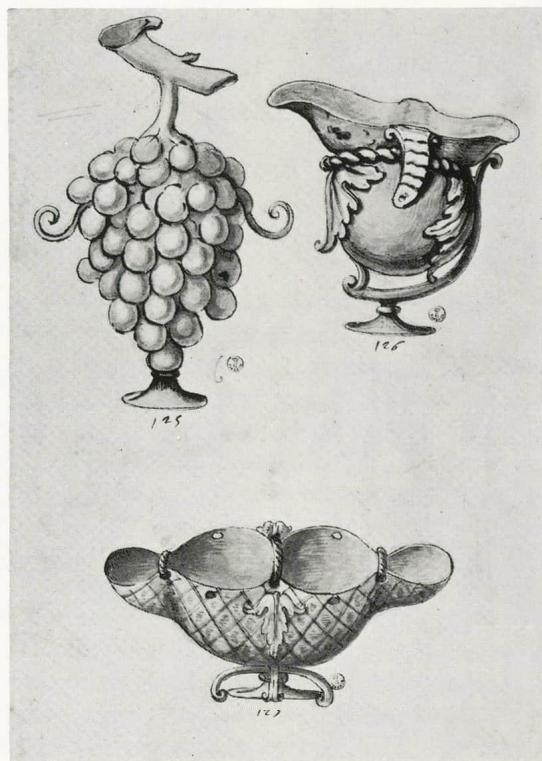


61 "Zeichner der mediceischen Glashütten",
Navicella und Scherzglas. Florenz, GDSU.



62 "Zeichner der mediceischen Glashütten",
"Kaiserbecher". Florenz, GDSU.

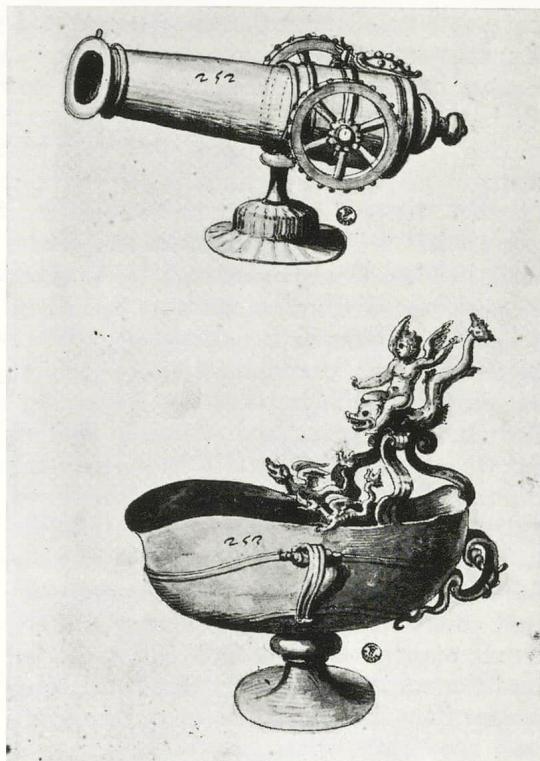
Grossherzogtum verlässt. Gegenwärtig kostet das pisanische Glas genausoviel wie das aus Murano, trotzdem ist es für die toskanischen Händler uninteressant, denn sie müssen es in bar bezahlen. In Murano haben sie eine grössere Verdienstspanne, weil sie das Glas gegen Luxustextilien und andere Ware eintauschen können. Ein weiterer Nachteil für die toskanischen Händler besteht darin, dass sie beim Transport der pisanischen vergoldeten Becher auf dem Landwege zweimal Durchgangszoll zahlen müssen. Sie ziehen daher die Becher von schlechter Qualität vor, die in Pistoia und in Prato von Glasbläsern aus Altare gemacht werden, die sich dort angesiedelt haben. Die Hütte in Pisa wurde begründet mit der Hoffnung auf grossen Absatz im Grossherzogtum; insbesondere mit den wohlfeilen Bechern mit Golddekor sollte das grosse Geschäft gemacht werden, denn diese könnten bei arm und reich abgesetzt werden. Jetzt hingegen wird in Pisa nur Cristallo von höchster Qualität hergestellt, selbst sieben Staaten würden nicht ausreichen, um den Absatz dieser teuren Ware zu garantieren. Man hätte die Ware jedoch losschlagen können, wenn schon zu Beginn des vergangenen Jahres für die Pisaner Hütte die Privilegien erneuert worden wären, die schon früher der Grossherzog Francesco gegeben hatte, d. h. der Einfuhrzoll für ausländische Gläser müsste verdoppelt werden, nur die Hütte in Pisa dürfte Becher herstellen, die mit Gold auf heissem Wege oder "a mordente" dekoriert sind. Der Gebrauch der Stempel, der früher den toskanischen Meistern unbekannt war, müsste ein Monopol der Pisaner Hütte sein. Da gegenwärtig jeder Glasbläser in der Toskana Glas mit Goldfadendekoration



63 "Zeichner der mediceischen Glashütten",
Glasmodelle. Florenz, GDSU.



64 "Zeichner der mediceischen Glashütten", Scherzgläser und Giessgefäß. Florenz. GDSU.



65 "Zeichner der mediceischen Glashütten", Scherzglas und Tazza. Florenz, GDSU.

herstellen dürfe, haben die sienesischen Händler einen Meister in San Gimignano veranlasst, Becher mit Verzierung in Email und Gold herzustellen. Auf diese Weise vermeiden die Sienesen den Wegzoll von Pisa, und die Ware der Pisaner Hütte bleibt unverkauft. Sollte sich Maestro Noro entschliessen, die Pacht der Pisaner Hütte zu übernehmen, könnte er die feinere Ware mit geringen Transportkosten nach Rom ausführen, um sie dort in seinem Laden zu verkaufen; in Rom können die Becher auch dem letzten veredelnden Arbeitsgang unterworfen werden. Die Becher mit venezianischem Emaildekor können in Florenz veredelt und im Grossherzogtum abgesetzt werden. Diese Vorschläge lassen sich jedoch nur verwirklichen, wenn Meister Noro das Alleinhandelsrecht mit dieser Ware zugestanden wird. Auch dem Publikum wäre auf diese Weise besser gedient, gegenwärtig wird es betrogen mit Bechern, die "a mordente" vergoldet sind, auf diese Weise wird das schlechteste Glas zunächst prunkvoll maskiert. Auch die heiss vergoldeten Becher sind von weit schlechterer Qualität als die in Pisa hergestellten. Nach Ansicht von Sisti würde auch das Monopol der Pisaner Hütte, Becher mit Goldfäden herzustellen, den Glasbläsern an anderen Orten nicht schaden. Diese könnten sich auf die Herstellung aller anderen Glassorten konzentrieren und würden genausoviel verdienen wie jetzt. Die toskanischen Glasbläser aber, die in der Lage sind, golddekorierte Becher zu produzieren, könnten nach Pisa berufen werden; wenn sie dort mit den beiden venezianischen Spezialisten zusammenarbeiten würden, könnten sie in

kurzer Zeit soviel dazulernen, dass sie ihrerseits Schüler heranziehen könnten, so dass diese Kunstfertigkeit auch unter den Einheimischen bekannt würde. Das pisanische Monopol für Becher mit Goldfadendekor würde pro Jahr einen Gewinn von 4 000 Scudi erbringen, der Verkauf dieser Ware würde mehr als dreihundert Scudi Gewinn für die Zollbehörden abwerfen. Sistis Auffassungen erscheinen recht unrealistisch, glaubt er doch, bereits Allgemeingut gewordene technische Errungenschaften verbieten zu können, um sie zum pisani-schen Monopol zu machen; einmal eingebürgerte Technologien lassen sich jedoch nicht per Dekret wieder auslöschen. Einige der eher Erfolg versprechenden Vorschläge Sistis stiessen beim Grossherzog nicht auf taube Ohren. Am 15. Januar 1595 publizierte er einen Erlass an den Gouverneur von Siena, in dem die ausländischen Glas- und Majolikaerzeugnisse mit doppeltem Zoll belegt werden.³⁵ Vom Verbot der goldverzierten Becher aus San Gimignano, die Sisti als eine so schädliche Konkurrenz für die pisani-schen Erzeugnisse ansah, ist allerdings nicht die Rede. Die Verbesserungsvorschläge, die Niccolò Sisti dem Granduca gemacht hatte, konnten die privaten Finanziers nicht dazu bewegen, weiterhin ihr Geld in der Pisaner Hütte zu investieren. Die Unkosten mussten jetzt allein von Ferdinand I. getragen werden, und Sisti muss sich ständig an ihn wenden, um neue Kredite zu erhalten. Im Januar 1595 schreibt er, dass die Arnoüberschwemmung das Gebäude, in dem die Grundmaterialien für die Glasherstellung gemahlen wurden, stark beschädigt hätte, und die Rohstoffe selbst waren wohl auch unbrauchbar geworden.³⁶ Um neues Soda und anderes Material zu kaufen und um die Meister zu bezahlen, hatte Sisti mehr als 500 Scudi ausgegeben. Die Produktion ist wieder aufgenommen, die Ware soll im Frühjahr und Sommer verkauft werden. Im Augenblick aber entstehen nur Kosten, und Sisti muss ausser den 300 Scudi, die er vor einigen Tagen erhalten hatte, um eine weitere Zahlung von 100 Scudi bitten.

Im Jahre 1598 liess Ferdinand die Hütte auf dem Grundstück des Casino di San Marco zur via Sangallo hin reaktivieren.³⁷ Die Leistungsfähigkeit der neuen Produktionsstätte ist beträchtlich, in einem der Öfen werden vom 14. August bis zum 7. September des folgenden Jahres 1856 Kristallarbeiten produziert.³⁸ In den Jahren 1600 und 1602 immatrikulierten sich venezianische Vetrai bei den Florentiner Zünften, wobei ausdrücklich gesagt wird, dass sie "al Casino" bzw. "alla fornace di S.A.S. in via S. Gallo" tätig seien.³⁹ Bis 1607, also zwei Jahre vor dem Tode Ferdinando, berichten die von uns aufgefundenen Dokumente über die Glasproduktion unter diesem Herzog.⁴⁰ Vermutlich jedoch ist durch den Regierungswechsel keine Unterbrechung des Hüttenbetriebes eingetreten, im Gegenteil, Cosimo II. war der Glasleidenschaft noch weit mehr ergeben als sein Vater.



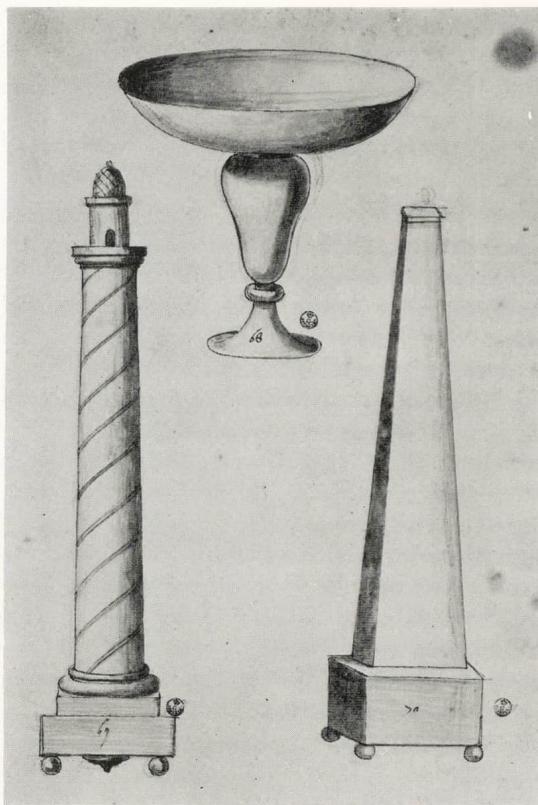
IV

DER PRETE NERI UND SEINE "ARTE VETRARIA"

Zu Anfang der Regierungszeit Cosimos II., im Jahre 1612, erschien in Florenz Antonio Neris "L'arte vetraria" (Abb. 21); dies war ein ausserordentliches Ereignis für ein Handwerk, das bis dahin seine Fertigungsmethoden mit Eifersucht als strenges Geheimnis gehütet hatte. Das Buch ist von seinem Autor Don Antonio de' Medici gewidmet, da dieser ein Kenner der Materie, aber auch stets sein "singolar protettore" gewesen sei. Bei dieser faszinierenden Persönlichkeit, in deren Umkreis sich der Prete Neri bewegte, ist vorübergehend zu verweilen. Don Antonio (1576-1621) war der Sohn Francescos I. und der Bianca Cappello.¹ Er wurde noch zu Lebzeiten der ersten Gemahlin des Grossherzogs, Johanna von Österreich, geboren. Nach deren Tod (1578) vermählte sich Francesco mit seiner venezianischen Geliebten, Don Antonio wurde legitimiert, mit bedeutendem Vermögen ausgestattet, und bereits 1579 wurde eine im Neapolitanischen gelegene Markgrafschaft für ihn erworben; fortan trug Antonio den Titel eines Principe di Capistrano.

Schon bevor Ferdinando die Nachfolge als Herrscher der Toskana angetreten hatte, kamen abenteuerliche Gerüchte über die Umstände der Geburt Don Antonios auf, die von einer skandalsüchtigen Lokalgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts mit grosser Lust am Detail ausgemalt wurden. Don Antonio wurde im vorigen Jahrhundert, ebenso wie sein Vater, als ein etwas spleeniger, wissenschafts- und kunstliebender Dilettant geschildert; er wurde außerdem mit einer verfälschenden romantischen Aura umgeben - eine Auffassung, die sich hartnäckig bis ins 20. Jahrhundert gehalten und sogar noch neuen Auftrieb bekommen hat. Jedenfalls was Don Antonio angeht, ist diese Sicht in jüngster Zeit mit der gebührenden Nüchternheit berichtigt worden. 1593 wurde der Prinz von Capistrano zum Ritter des Ordens von Jerusalem geschlagen. Die neue Würde und das Gelöbnis des Zölibats schlossen ihn nun von allen dynastischen Ansprüchen aus. Mit dem Gelöbnis der Armut fiel sein Besitz an das Haus Medici zurück. Dieses Los wurde ihm sicherlich nicht ohne sein, wenn auch ohnmächtiges Widerstreben auferlegt. Um ihm seinen neuen Stand zu versüßen, behielt er auf Lebenszeit die Nutzniessung des Casino di San Marco sowie von Villen und anderen Besitzungen auf dem Lande, daneben garantierte ihm eine Leibrente von 3 000 Scudi jährlich einen opulenten Lebensstil, so dass von "Armut" eigentlich nur im Vergleich mit seiner ursprünglichen Kondition die Rede sein kann.

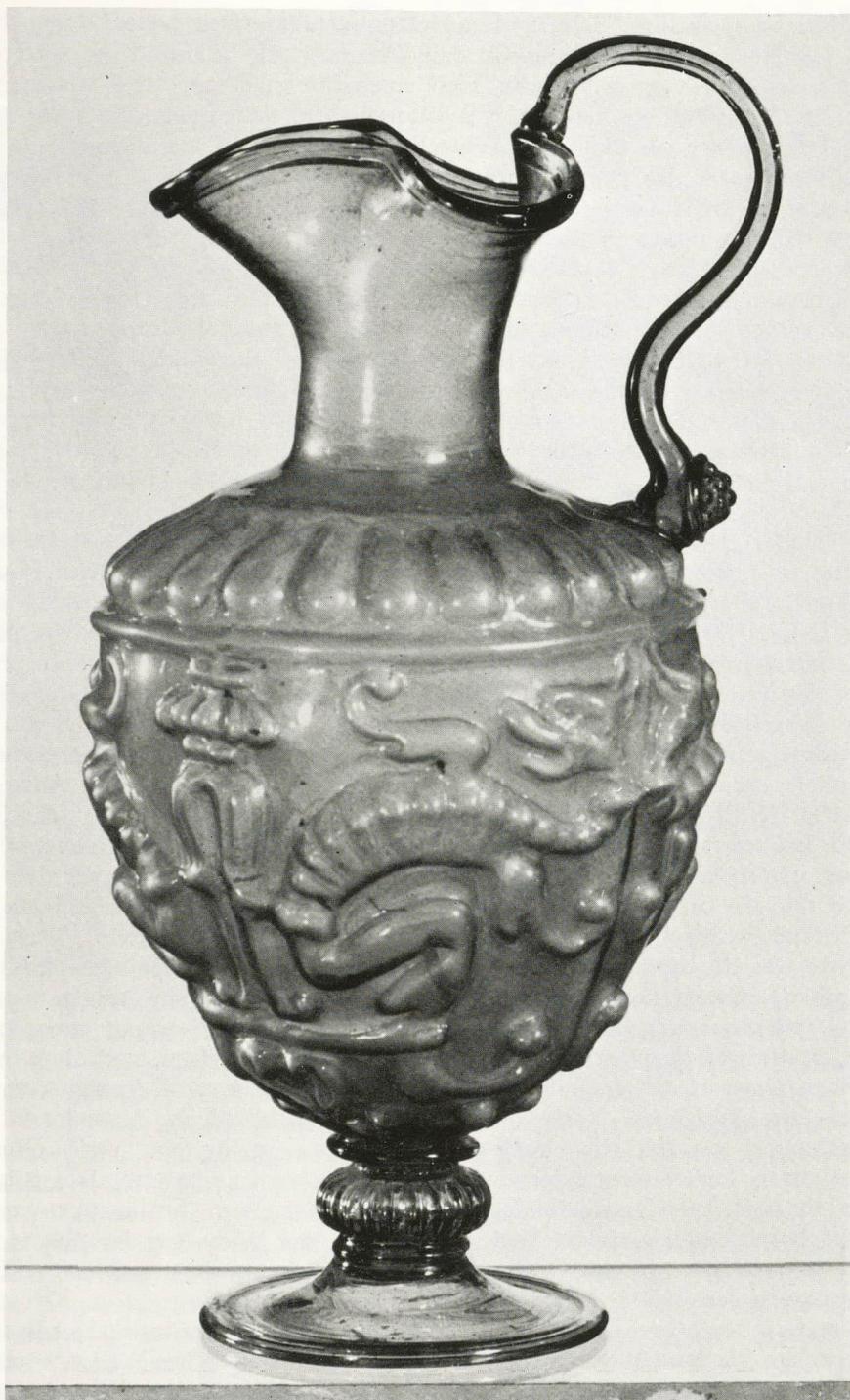
Seitdem Don Antonio im Jahre 1597 mündig geworden war, bewohnte er das von Buontalenti erbaute weitläufige Casino. In der von seinem Vater daselbst eingerichteten Fondria nahm er die Arbeit wieder auf. Nach dem hoffnungsvollen Lebensabschnitt zu Zeiten Francescos war er unter der Regierung Ferdinando mit dem Stigma einer zweifelhaften Herkunft behaftet und von aller politischen Macht abgeschnitten. Die Versenkung in die gleichen wissenschaftlichen Interessen, die schon Francesco gepflegt hatte, gab seinem Leben einen Inhalt und mag ihn in seinem Selbstbewusstsein gestärkt haben. Sein Sinn war bei dieser Tätigkeit auch durchaus aufs Praktische gerichtet; die Medizinen, die er destillierte, wurden mit Erfolg angewendet. Die eingehende Beschäftigung des Principe di Capistrano mit chemischen und pharmazeutischen Experimenten erregte mancherlei Verdacht gegen seine Person und brachte ihn in den Augen des Volkes fast in den Geruch eines Hexenmeisters. In seinem Naturalienkabinett vereinigte er eine riesige Zahl von Pflanzen, Tieren, Geweihen, Fossilien, Mineralien und anderen Naturalia. In seiner Bibliothek begründete er eine reichhaltige Sammlung von handschriftlichen Rezepturen und "se-



66 "Zeichner der mediceischen Glashütten", Kredenzschale und Scherzgläser. Florenz, GDSU.

greti", wobei ihm sein gesellschaftlicher Rang von Nutzen war, er scheute aber auch nicht beträchtliche Ausgaben. Berühmte Mediziner und Naturwissenschaftler, ebenso jedoch obskure Marktschreier und Scharlatane, die ein populäres Ansehen genossen, waren seine Lieferanten. Seine Büchersammlung über Chemie war auf dem neuesten Stand und alles andere als provinziell. Besonders reichhaltig war die Literatur vertreten, die sich mit den Lehren des Paracelsus und ihren Auswirkungen, sei es zustimmender oder polemischer Natur, befasste. Texte über arabische, mittelalterliche und moderne Alchimie waren vorhanden, über Rosenkreuzertum, Botanik, Zoologie und Mineralogie. Don Antonio hat keine eigenen Schriften hinterlassen², aus der Analyse seiner Bibliothek ergibt sich jedoch, dass er wissenschaftlich durchaus auf der Höhe seiner Zeit stand. So verbanden ihn auch mit Galilei über Jahre freundliche Beziehungen. 1611, als Galilei nach Rom reiste, wo er damals hochgeehrt wurde, empfahl ihn Don Antonio mehreren Kardinälen, u.a. Maffei Barberini, dem zukünftigen Urban VIII., unter dessen Pontifikat sich Galilei später der Inquisition stellen musste.

Die Entdeckungen Galileis erlebte Don Antonio aus unmittelbarer Nähe, dieser erteilte ihm selber zuweilen schriftlichen Bericht darüber, wie der ganze mediceische Hof nahm der Prinz grossen Anteil daran. An der grossherzoglichen Tafel diskutierte er über die me-



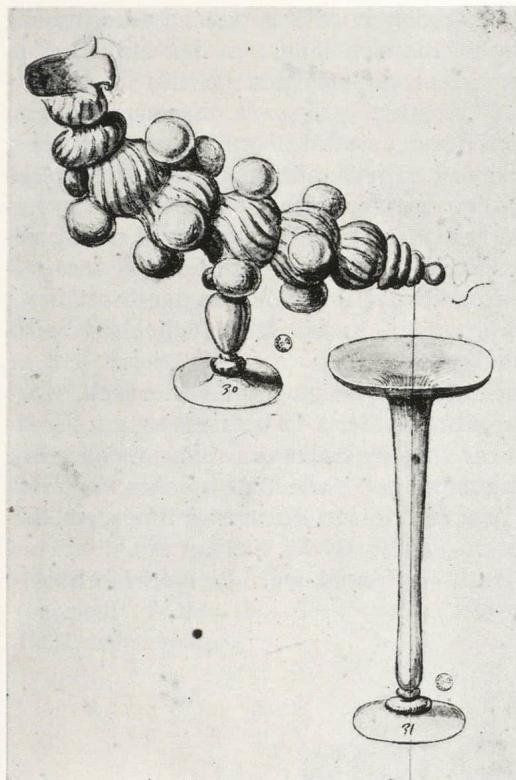
67 Reliefierte Henkelkanne. New York, The Metropolitan Museum of Art.

diceischen Planeten; Galileis Schüler Benedetto Castelli erfreute sich seiner besonderen Förderung. Die Himmelsbeobachtung mit dem Fernrohr, die in ganz Europa zu einer fürstlichen Modewissenschaft geworden war, hielt auch ihn in Bann.³ Die wissenschaftlichen Richtungen und Vorlieben, die sich in der Bibliothek des Prinzen von Capistrano abzeichnen, sind die gleichen, die auch die Gedankenwelt des Prete Neri erfüllten.⁴

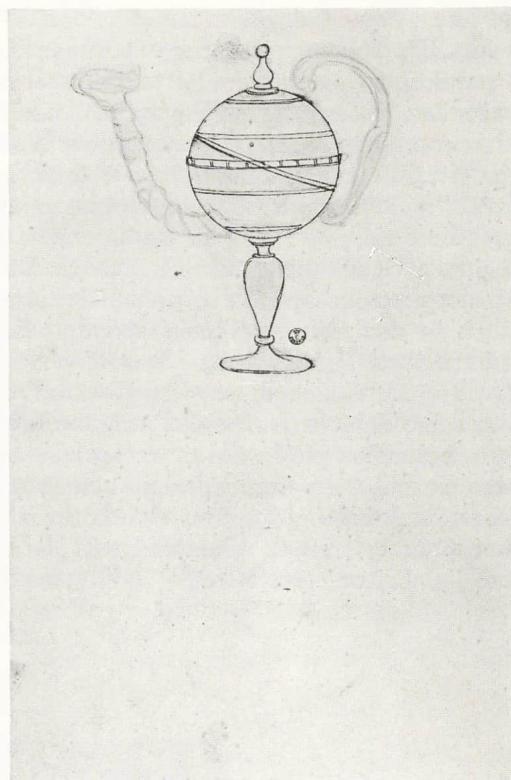
Im Nachlassinventar des Don Antonio werden 1612 ausser der "Arte vetraria" verschiedene andere Schriften unseres Autors genannt: "un libro coperto di cartone intitolato estratto di Prete Neri; un libretto piccolo coperto in carta peccora di Prete Antonio Neri di medicamenti" usw.⁵ Schliesslich erhielt die grossherzogliche Fonderia in den Uffizien im Jahre 1670 aus der Erbschaft eines natürlichen Sohnes von Don Antonio Aufzeichnungen den Prete Neri betreffend, die von dem Prokurator Iacinto Faldacci allerdings sehr abschätzig beurteilt werden. Er bezeichnet sie als "alcuni fogli scritti, che trattano della opera di Prete Neri, confusamente e metafisicamente scritti e da esserne poco capace". Zusammen mit diesen Papieren befand sich ein Alberello mit der Aufschrift: "Materia di tutto il composto di Prete Antonio Neri"; auch zu dieser Mixtur liefert Faldacci einen verächtlichen Kommentar: "essendo polvere capellina e rossa che sperimentava sopra il § non per cosa alcuna".⁶

Der plötzliche Tod Neris im Jahre 1614 war für Don Antonio ein harter Schlag; er verlor nicht nur einen geschätzten Mitarbeiter, Neri hatte außerdem das Geheimnis mit ins Grab genommen, aus unedlen Metallen Gold zu machen. Die nur wenige Zeilen umfassende Anweisung *Donum Dei* für diese wunderbare Verwandlung hatte Neri vorsorglicherweise in hermetischer Schrift verfasst, ohne einen Schlüssel dafür zu liefern. Schon zu Lebzeiten Neris hatte der Prinz des öfteren vergeblich versucht, dem Geistlichen das heissbegehrte Rezept zu entreissen. Nach seinem Tode eröffnete er eine Untersuchung von inquisitorischer Eindringlichkeit. Zum Teil sind die höchst ergötzlichen, anekdotenreichen Vernehmungsprotokolle erhalten. Alle Mühen waren vergeblich; auch aus diesen Aufzeichnungen wird übrigens deutlich, dass der Prete Neri ein überzeugter Anhänger des Paracelsus war, der die Lehren des Schweizer Arztes auch auf alchimistischem Gebiet anwendete.

Wir haben uns so lange aufgehalten, den Hintergrund zu skizzieren, vor dem der Prete Neri agierte, und die Interessen zu ergründen, die ihn ausser der Glastechnologie bewegten, weil das Entstehen der "Arte vetraria" hierdurch verständlicher wird. Das Milieu des Casino wirkte wie ein brodelnder Schmelztiegel, in dem sich naturphilosophische, kabalistische und experimentelle Methoden zu einem höchst seltsamen Amalgam verbanden. Denkinhalte und Anregungen verschiedenster Art wurden in Betracht gezogen und aufgenommen, es sind die gleichen, die auch in anderen Kulturkreisen, vor allem in England, das Entstehen einer modernen Wissenschaft begleiteten. Es wäre durchaus verfehlt, die goldmacherischen Passionen Neris und seines Protektors Don Antonio im Zeitalter der Entdeckungen Galileis für einen Anachronismus zu halten. Viele Grundgesetze, welche bestimmte Forschungstendenzen in den Naturwissenschaften als aussichtslos erweisen, waren noch nicht aufgefunden, mit ungebrochenem Optimismus wurden auch die kühnsten Hypothesen verfolgt. Neri schreibt in seiner Widmung der "Arte vetraria", der Prinz von Capistrano sei ein "intendente di questa pregiata cognitione". Tatsächlich kommt man zu diesem Schluss, wenn man von dem reichen Bestand an Kunst- und Laborglas in seinem Nachlass-Inventar liest. Überdies gab es die Glashütte beim Casino di San Marco in der via Sangallo, der Niccolò Landi und später Niccolò Sisti vorstand, aber diese Hütte war wohl stets im Besitz der Grossherzöge. Don Antonio scheint sich nicht aktiv mit der Glasherstellung beschäftigt zu haben. In seinen Rezeptsammlungen finden sich keine aus der Praxis erwachsenen Anweisungen zur Glasproduktion, sondern nur unausführbare "segreti", an deren Realisierbarkeit der Prinz jedoch geglaubt zu haben scheint. Der



68 "Zeichner der mediceischen Glashütten", Scherzglas und Vase. Florenz, GDSU.



69 "Zeichner der mediceischen Glashütten", Scherzglas. Florenz, GDSU.

Traum, Glas eisenhart zu machen, hat schon die Antike beschäftigt; erst dem 20. Jahrhundert gelang es, ihn zu verwirklichen. Eine andere der Rezepturen betrifft das genaue Ge genteil, nämlich Glas herzustellen, das auch nach dem Erkalten alle Eigenschaften der heissen Fritte bewahrt: also leichte Formbarkeit und äusserste Dehnbarkeit. Es ist die utopische Vision eines idealen Werkstoffes, die man nicht mit besserwisserischem Hochmut als blosse Skurrilität eilig beiseite schieben sollte. Eine weitere Anleitung betrifft ein Glas mit magnetischen Kräften.⁷

Neri verspricht zu Eingang seiner "Arte vetraria", er wolle auch seine medizinischen Studien und jene über die "arte chimica et spagirica" veröffentlichen, daran hat ihn der Tod gehindert.⁸ Auch nach dem wenigen, das wir über unseren Autor wissen, darf man gewiss sein, dass seine anderen geplanten Publikationen von einer komplexen und durchaus spekulativen Methodik geprägt gewesen waren, im Gegensatz zu seinem tatsächlich erschienenen Glastraktat.

Unter den vielen Pfaden, die Neri aufgrund seiner wissenschaftlichen Neugier einzuschlagen versucht war, wählte er in seinem Glasbuch mit strenger Konsequenz einen einzigen. Er handelt mit einer Pragmatik, die den Leser bei dem Goldmacher Neri zunächst in Erstaunen versetzt. Durch den Verzicht auf alles verstaubte, scholastische Gedankengut

ist die Abhandlung von einer gedanklichen Unabhängigkeit, die geradezu revolutionär wirkt. Er bekennt sich zur experimentellen Methode, die sich längst in der industriellen Produktion eingebürgert hatte, die aber in der Gelehrtenrepublik noch nicht in ihrer überragenden Bedeutung erkannt war. „Con l'esperienza si trova, et impara più assai, che non si fa con lungo studiare“, mit diesen Worten schliesst er das sechste Kapitel seines Buches, das der Frittenherstellung für das Cristallo gewidmet ist.⁹ Die Tradition der alten, als „segreti“ gehüteten Rezeptsammlungen sind ein weiterer Ausgangspunkt für Neri, er systematisiert sie, bereichert sie durch eigene Erfahrung und macht so die lange und streng gewahrten Geheimnisse zu öffentlichem Besitz. Zugunsten der Geheimhaltung mag man allerdings anführen, dass in einer Zeit, als das Patentwesen in Form von Privilegienerteilung noch in den Kinderschuhen steckte, die Verschwiegenheit die einzige Möglichkeit wirtschaftlichen Selbstschutzes war.

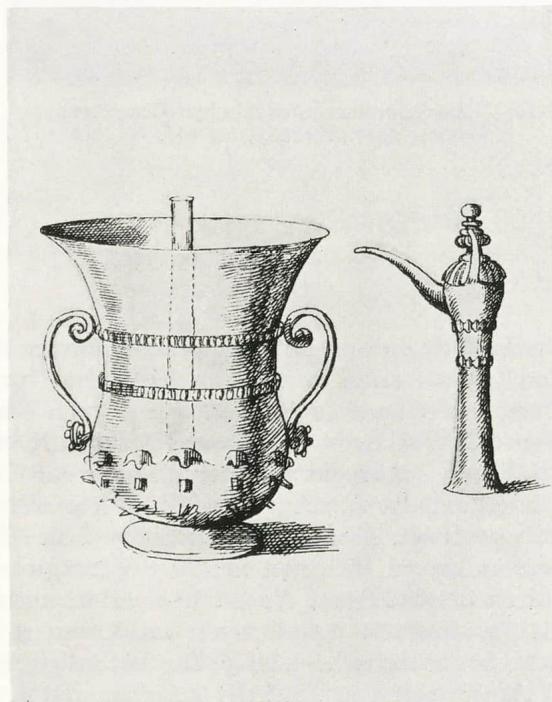
Über Neris Leben ist wenig bekannt, aber auch dieses wenige macht deutlich, dass ihn seine Schicksale für die Aufgabe, den ersten Leitfaden der Glasherstellung zu schreiben, besonders prädestiniert hatten. Geboren wurde er 1576 als Sohn eines Fisico, das heisst also eines Arztes, der etwa dem heutigen Internisten entspricht, wenn ein solcher Vergleich über die Jahrhunderte hinweg erlaubt ist. 1601 war er bereits als Priester ordiniert, in diesem Jahr begann er seine Tätigkeit als Glasbläser in der Hütte des Casino; sie stand unter der Leitung des Niccolò Landi, der Neris vertrauter Freund war. Vielleicht schon in



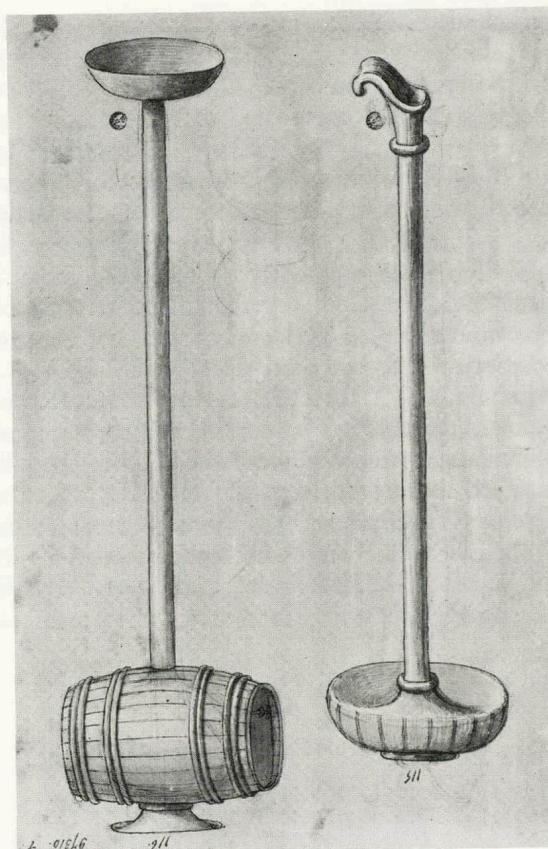
70 „Zeichner der mediceischen Glashütten“,
Glasmodelle. Florenz, GDSU.

diesen Jahren, mit Sicherheit aber im Sommer 1603, arbeitete Neri auch an der von Niccolò Sisti geleiteten mediceischen Glashütte in Pisa. Hier machte er vor allem Experimente zur Herstellung farbigen Glases.

In der gleichen Periode gehörte der Prete dem Haushalt des Florentiner Patriziers Almanno Bartolini an; in dessen Palast an der Piazza Santa Trinita begegnete er dem portugiesischen Edelmann und Bürger von Antwerpen Emanuel Ximenes, mit dem ihn alsbald eine Freundschaft aufgrund der gemeinsamen naturwissenschaftlichen Interessen verband. Nachdem Ximenes nach Flandern zurückgekehrt war, bahnte sich ein Briefwechsel zwischen dem Edelmann und dem Priester an, der zunächst vom 26. Juli 1601 bis zum 31. Oktober 1603 geführt wurde. Ximenes bekennt dem Freund: "Il mio desiderio di conoscerre quelli [segreti] della natura è intimo e credo mi sarà compagno fino al sepolcro".¹⁰ Auch in den Briefen werden wiederum die Schriften des Paracelsus und seines Umkreises erörtert. Neben dem "alchimistischen" Inhalt dieser Veröffentlichungen interessieren sich die Korrespondenten auch für die medizinischen Lehren des Schweizers, deren Bedeutung sie sehr wohl erkennen. Daneben behandeln die Briefe Fragen der Glasherstellung, und zwar vorwiegend Probleme der Farbgebung. Offenbar im Herbst des Jahres 1603 oder im Frühjahr des folgenden reiste Neri auf Einladung von Ximenes nach Antwerpen, wo er sich bis Anfang 1611 im Hause des Freundes aufhielt, auch hier mit Experimenten in den Glashütten beschäftigt. Nicht als Handwerker, sondern als Signore wird er diese Jahre verbracht haben, bei der Sonderstellung der fahrenden Glasbläserzunft braucht dieses nicht zu verwundern.

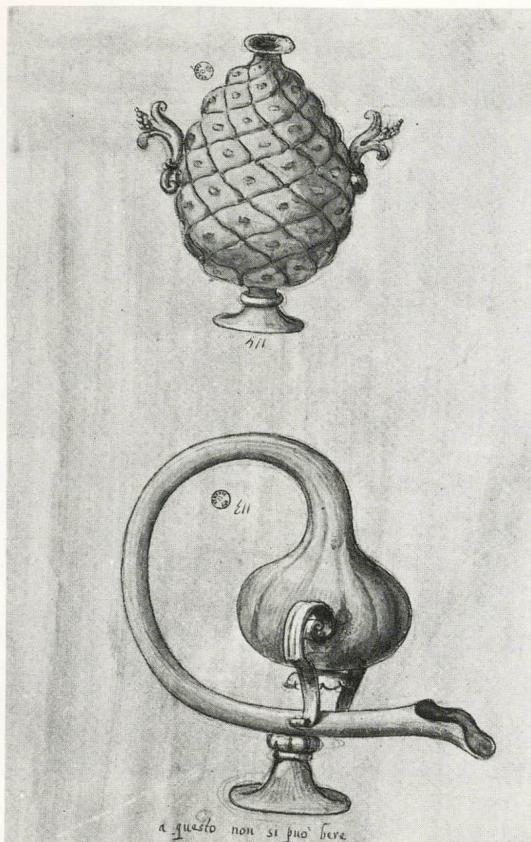


71 Giovanni Maggi, Vexierbecher mit Siphon.
Florenz, GDSU.



72 "Zeichner der mediceischen Glashütten",
Vexiergläser. Florenz, GDSU.

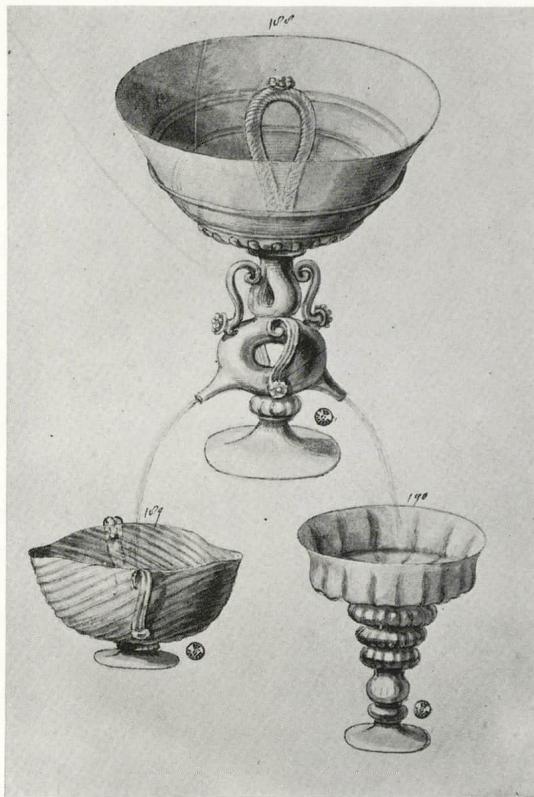
Schon um 1535 war in Antwerpen von dem Unternehmer van Helmont eine Glashütte begründet worden, in der "verre cristallin à instar de Venise" produziert werden sollte. 1556 wurde die Herstellung von Glas *à la façon de Venise* von Giacomo Francisci erneut aufgenommen, dessen Nachfolger Giacomo Pasquetti wurde. Nachdem dieser gestorben war, wurde ein anderer Italiener, Ambrogio Mongarda, Leiter der Hütte, die zwanzig Jahre später in seinen Besitz überging. In der Antwerpener Hütte wurden gewohnheitsmäßig venezianische Glasbläser beschäftigt. Am 14. Februar 1569 z. B. erschien der uns weidlich bekannte Bortolo d'Alvise mit zwei Kollegen in der Stadtvogtei von Murano, um zwei Meister und vier Garzoni zu beschuldigen, die "tanta audacia et temerità" an den Tag gelegt hätten, die Gesetze zu übertreten und nach Antwerpen zu emigrieren¹¹, dies war wohlgernekt sechs Monate, bevor der scheinheilige Bortolo selbst das Weite suchte. Nachdem auch Mongarda in Antwerpen das Zeitliche gesegnet hatte, heiratete seine Witwe den Meister Filippo Ghiridolfi, der 1607 das Alleinverkaufsrecht für Gläser venezianischen Stils in Antwerpen erhielt und der die eigentliche Schlüsselfigur der niederländischen Glas-



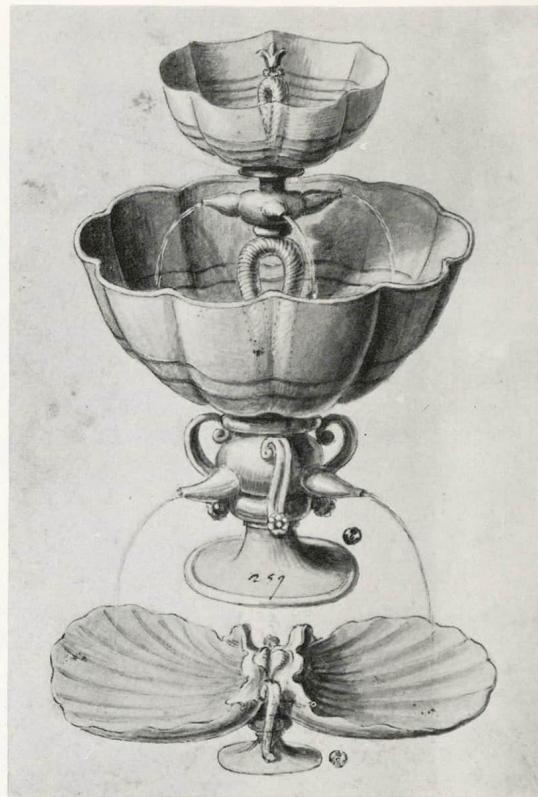
73 "Zeichner der mediceischen Glashütten",
Scherz- und Vexierglas. Florenz, GDSU.

industrie wurde. Neri war dieser Unternehmer persönlich bekannt; in den Glasöfen dieses "Signor molto cortese" stellte er im Januar 1609 künstliche Chalzedone her. Sein hauptsächlicher Lehrmeister auf dem Gebiet der Edelsteinnachahmungen war ein gewisser Isaak von Holland, ein Experimentator, der vielleicht eher dem Milieu des Goldschmiedehandwerks als dem des Glashüttenwesens entstammte. Dank der Wirkung von Ghiridolfi begann in den Jahren, in denen Neri sich in Antwerpen aufhielt, die Blütezeit der dortigen Produktionsstätte für Gläser à la façon de Venise; die Muraneser Ware wurde so glänzend nachgeahmt, dass sie von den Vorbildern kaum zu unterscheiden ist.¹²

Nach Neris Rückkehr in die Heimat wurde der Briefwechsel mit Ximenes wieder aufgenommen. Ein Schreiben des Letzteren ist aus Antwerpen den 31. März 1611 datiert. Ximenes bedankt sich für drei Briefe, die Neri ihm seit dem 3. Februar, nach seiner Abreise, geschrieben hatte. Seine Erfahrungen in der Glasherstellung hatte Neri in den Hütten von Florenz, Pisa und Antwerpen gesammelt. An allen drei Plätzen hatte man zu Beginn des 17. Jahrhunderts den Wissensstand der Unternehmen Muranos eingeholt. In allen drei



74 "Zeichner der mediceischen Glashütten", Glasmodelle. Florenz, GDSU.



75 "Zeichner der mediceischen Glashütten", Tischbrunnen und Tazza. Florenz, GDSU.

Produktionszentren waren venezianische Glasbläser tätig, ihre Verfahrensweisen hatte man insbesondere in der Toskana durch viele neue Methoden bereichert, da hier die Glaskunst von den Grossherzögen mit reichen Mitteln gefördert wurde. So kann man sicher sein, dass Neris Buch der getreue Spiegel der damaligen Kenntnisse von der Glaskunst in Europa ist. Es ist wohl kein Zufall, dass der erste für die praktische Glasherstellung brauchbare Traktat von einem Florentiner konzipiert und veröffentlicht wurde und dass er nicht in dem führenden europäischen Glaszentrum Venedig entstand. Neri war von Haus aus mit den Naturwissenschaften vertraut, die experimentellen wissenschaftlichen Methoden standen schon zu seinen Lebzeiten in Florenz in hohem Ansehen. Er war nicht mit dem Selbstverständnis des Glasbläsers, der seine Berufsgeheimnisse hütet, aufgewachsen, sondern hatte erst in seinem 26. Lebensjahr begonnen, sich mit der Glasherstellung zu beschäftigen. Die mediceischen Glashütten mit ihrer betonten Experimentierfreudigkeit, das Kommen und Gehen von Saisonarbeitern aus der Lagune, der Verkehr in dem anregenden Milieu des Casino und mit dem Freunde Ximenes in der Welthandelsstadt Antwerpen schufen liberalere Voraussetzungen als das zünftig-enge Ambiente von Murano. Dort wachte der "Rat der Zehn" über die Einhaltung der Innungsgesetze, und die Mei-

ster bespitzelten sich gegenseitig aus Brotneid. Die alteingebürgerten Traditionen mussten einem so aufklärerischen Schritt entgegenstehen, wie ihn Neri getan hatte, als er die Arcana der Glasherstellung zum Allgemeingut mache. Neris so bescheiden aufgemachtes Buch fand zunächst keinerlei Beachtung, ein Versäumnis, das später allerdings auf eindrucksvolle Weise wiedergutmacht wurde. Der Pater Agostino Vignani, einer der Geistlichen, die die Druckerlaubnis zu erteilen hatten, erkannte zwar wohlwollend, das Werk sei "piena di cose, e secreti naturali, non meno utili, che curiosi"¹³, ansonsten ist bisher nur ein zeitgenössisches Urteil bekannt geworden. Federico Cesi, der Begründer der Accademia dei Lincei, schreibt am 3. Januar 1614 an Galilei, dass er von dem Erscheinen des Buches gehört habe, und bittet ihn, das Werk zu beschaffen, da die römischen Buchhändler dazu nicht in der Lage seien. Darüber ist man verwundert, denn immerhin ist Neris Buch von der angesehenen Druckerei der Giunti verlegt worden, die sicherlich über ein leistungsfähiges Auslieferungsnetz verfügte; jedenfalls ist kaum anzunehmen, dass das Buch des Prete deswegen keine Wirkung hatte, weil die Auflage in einem Lagerhaus still vor sich hin schlummerte. Am 24. Januar dankt der römische Gelehrte seinem Briefpartner Galilei für die Übersendung, wobei er den Traktat als "molto ricco di esperienze e belli arteficii" bewertet.¹⁴

1636 erschien das umfangreiche Opus des Modeneser Jesuiten Bernardo Cesio *Mineralogia sive naturalis philosophiae thesaurus*, in dem acht Kapitel dem Glas gewidmet sind. Dem Autor dieser praxisfernen, gelehrten Kompilation ist Neris Traktat noch gänzlich unbekannt; wenn er technologische Argumente behandelt, beruft er sich immer noch auf das 1556 erschienene Werk Agricolas und auf die Abhandlungen des Gerolamo Cardano und des Giovanni Battista Della Porta.

Erst 50 Jahre nach der ersten Ausgabe setzte der ausserordentliche verlegerische Erfolg von Neris Werk ein, der nun über ein Jahrhundert anhält. 1661 erschien eine Neuauflage in Florenz, 1663 und 1678 und noch 1787 und 1788 erschienen Ausgaben in Venedig. Schliesslich wurde die Erstausgabe der "Arte vetraria", nicht aus technologischem Interesse, sondern als literarische Kuriosität, noch einmal in Mailand im Jahre 1817 nachgedruckt. 1662 veranstaltete Christopher Merrett, Arzt, Naturforscher, Mitglied der Royal Society, seine reich kommentierte englische Edition. In seinem Vorwort bedauert er, dass Neris Werk bei den Zeitgenossen keine Beachtung fand, und erklärt dies "diesweil man ... angefangen hat, dergleichen Art Künste (welche doch unter allen Menschen am nützlichsten) unter die Zahl der liederlichen oder garstigen und unnützlichen Sachen zu rechnen als solche Dinge, welche von denen hochgelehrten Leuten dieser Zeit geringschätzig und der Untersuchung kaum wehrt von ihnen geachtet werden: Denn der subtile Kunst-Fleiss solcher Gelehrten ist nur eintzig und allein beschäftigt mit unnützlichen und unbegründeten Speculationen, deren Wissenschaften meistentheils nur Spinnengebäu und leere Wortstreite sind".¹⁵

Merrett behandelt in seinem Kommentar auch die in England üblichen Hütteneinrichtungen, eine Dimension, die Neri in seinem ganz als Rezeptsammlung konzipierten Buche ausser acht gelassen hatte und die von nun an in den zukünftigen Ausgaben eine wichtige Rolle spielt. So erscheint die von Merrett annotierte Ausgabe 1668 in lateinischer Übersetzung in Amsterdam. Jetzt ist das Werk auch mit Kupferstichen illustriert, dargestellt sind die *Instrumenta et fornax vitraria apud Amstelodamenses*, auch die Tafeln mit Darstellungen von Glasöfen aus Agricolas *De re metallica* sind in Kopien beigelegt. Schon ein Jahr später wird eine Neuauflage veranstaltet, eine dritte wird 1681 gedruckt, gemäss der Sekundärliteratur soll aus dem gleichen Jahre eine Edition in holländischer Sprache existieren. Merretts englische Fassung erschien noch einmal als bibliophiler Druck im Jahre 1826, diesmal aber ohne den Kommentar des Übersetzers. In französischer Sprache wird

die "Arte vetraria" 1697 von dem Vielschreiber Haudicquer de Blancourt herausgegeben, betrügerischerweise gibt er das Opus als seine eigene Arbeit aus; es ist von ihm allerdings um einige nutzlose Betrachtungen und rhetorische Floskeln erweitert, 1699 erscheint dieses Machwerk auf englisch, 1886 erweist man ihm die unverdiente Ehre eines Faksimiledrucks.

Merretts Version von Neris Traktat wird 1678 von Friedrich Geissler auf deutsch ediert. Der Übersetzer verfügte nicht über die notwendigen Kenntnisse der Glasfabrikation, um den Text immer richtig zu interpretieren. Der kundige Johann Kunckel bezeichnet das Buch verächtlich als eine "Charteque".¹⁶ Seine eigene Übersetzung der Amsterdamer Edition erscheint ein Jahr später mit neuen Kommentaren bereichert. 1689 gibt er das Werk in erweiterter Form heraus. Im 18. Jahrhundert erscheinen bis 1789 sechs neue Auflagen.

1752 schliesslich wird die Kunckelsche Version, von Paul Thiry Baron de Holbach durch viele Beobachtungen erweitert, in einer monumentalen französischen Ausgabe vorgelegt. Von dieser erscheint eine zweite Auflage, mit 16 Tafeln illustriert, im Jahre 1759. Die Holbachsche Edition wurde 1778 ins Spanische übersetzt und in mehreren handschriftlichen Exemplaren in den Reales Fabricas de Cristales de San Ildefonso benutzt, die Hüttenmeister sollten in den Manuskripten ihre Kommentare zu dem Text vermerken.

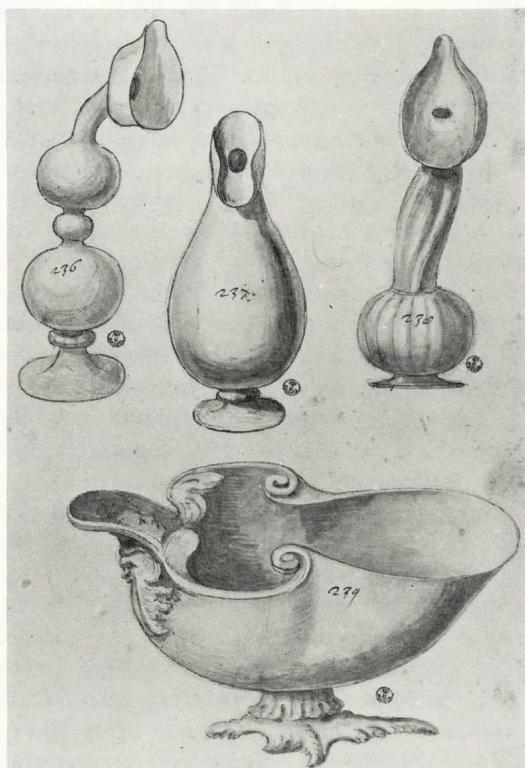


V

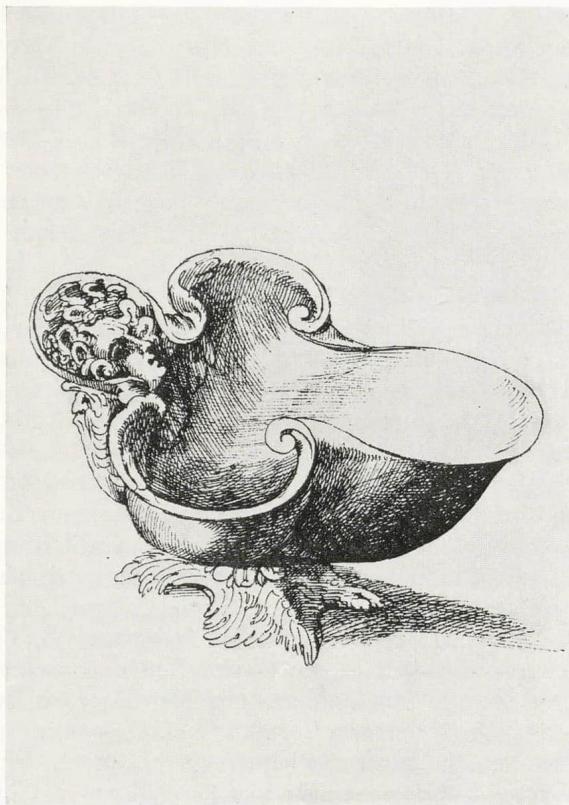
DIE MEDICEISCHEN GLASHÜTTEN ZUR ZEIT COSIMOS II.
UND FERDINANDOS II.

Vielleicht noch leidenschaftlicher als seine Vorgänger war Cosimo II. der Glaskunst ergeben. Die Quellen über seine Initiativen auf diesem Gebiet fliessen besonders reich.¹ Um die Produktion aus nächster Nähe beobachten zu können, liess der Herzog eine Glas-hütte im Boboligarten nur wenige Schritte von seiner Residenz errichten. Sie war von 1618 bis 1619 in Betrieb, im darauf folgenden Jahr nahm der Fürst die Öfen beim Casino di San Marco für seine private Glasherstellung in Beschlag. Das kurze Leben Cosimos war eine einzige Leidensgeschichte, Schwindsucht und Gicht waren seine ständigen Begleiter: "Continuò per tanti anni, con sì noiosi accidenti e sì fieri, l'irreparabil pericolo della morte ... concedendo talora la fieraZZa del male, qualche intervallo." ² Ein Heer von Ärzten marterte ihn mit erfindungsreichen, aber gänzlich verfehlten Pferdekuren, so dass es verwundert, dass der Herzog nach dieser Traktierung zuweilen Augenblicke eines gewissen Wohlbefindens genoss. Der getreue Hofbeamte Cesare Tinghi hat in seinem offiziellen Tagebuch jede Station dieses Leidensweges festgehalten. Vielfach spielten sich die bescheidenen Aktivitäten des Herzogs im Krankenzimmer ab. Tinghi gewährt uns dabei manchen Einblick in das Privatleben seines Herrn, und man erfährt auch von der spielerischen Freude, mit der sich dieser Fürst, in dem nur eine so schwache Lebensflamme brannte, an seinen zerbrechlichen "bicchieri di fantasia" ergötzte. Am 12. August 1618 berichtet der Chronist, dass Cosimo trotz seiner Gicht eine ruhige Nacht verbracht habe. Nachdem er im Palazzo Pitti die Messe gehört hatte, ging er in den Garten, um den Glasbläsern bei ihrer Arbeit zuzuschauen. Am 14. und 29. August beschäftigt er sich erneut mit den Erzeugnissen seiner Hütte. Am 2. September muss er nach der Messe ins Bett zurückkehren, er tröstet sich auf dem Krankenlager wiederum mit seinen neuesten Glasbechern, und auch an den folgenden Tagen dienen sie ihm zum Zeitvertreib. Colloredi berichtet Anfang September, dass der Grossherzog jeden Morgen eine Stunde bei seinen Glasbläsern im Boboligarten zubringe. Auch im Sommer des Jahres 1620 beschäftigte sich der Grossherzog wieder intensiv mit seinen Glasarbeiten, die jetzt in der Hütte beim Casino hergestellt wurden. Am 14. August heisst es bei Tinghi "et stette tutto il giorno in allegria", weil er sich mit seinen Bechern abgab. Noch einmal im August und zweimal im September hält Tinghi diesen Zeitvertreib für würdig, vermerkt zu werden. Auch diesmal liess sich der gichtgeplagte Cosimo eine grosse Zahl von Vexierbechern ans Bett tragen. Der eigentliche Witz dieser Becher besteht darin, ihr Funktionieren zu ergründen. Jacopo Ligozzis Entwurfszeichnungen für die Produktion der Boboli-Hütten (Taf. II, S. 203; Abb. 106-121, 123-133) geben einen Begriff von den vertrackten Tücken, die diese Gebilde für den arglosen Zeicher in Reserve hielten. Man möchte daher vermuten, dass der Herzog seine Vexiergläser erprobte und sich mit manchem herhaften Schluck über seine missliche Situation hinwegtröstete. Andere Episoden, die sich in seinem Krankenzimmer zutrugen, lassen daran zweifeln: Er veranstaltete Wettkämpfe zwischen Deutschen und Florentinern, zu denen auch reichlich Speisen aufgetragen wurden. Die nordischen Trunkenbolde verwirklichten

bei diesen lärmenden Gesellschaften in der Schlafkammer im Erdgeschoss des Palazzo Pitti die von Johann Fischart so dithyrambisch geschilderten Zechvisionen, ihre toskanischen Kumpane dagegen standen besser ihren Mann und erwiesen sich als weit trinkfester. Andere Male versammelte Ihre Hoheit die beträchtliche Schar seiner Mohren und Hofzwergen um sein Bett, die miteinander pokulierten. Man vermeint die Mohrenknaben und Zwerge vor sich zu sehen, wie sie aus Scherzbechern in Gestalt von Muscheln, Gänsen, Hunden, Mörsern oder was auch immer den Wein in ihre durstigen Kehlen rinnen liessen. Vexiergläser gaben Gelegenheit zu fröhlicher experimenteller Wissenschaft. Die Riesigkeit der Gefäße wird in seltsamem Kontrast zu der kleinen Statur der Festteilnehmer gestanden haben. Die Zeichnungen von Giulio Parigi und Baccio Del Bianco vermitteln eine Vorstellung von diesem Treiben (Abb. 143, 144). Der Herzog selbst wohnte, in resignierter Enthaltsamkeit auf dem Lager hingestreckt, den ausgelassenen Zusammenkünften bei.³ Viele grillenhafte Züge sind uns aus dem Leben Cosimos überliefert, sei es was seine Hofhaltung, sei es was seine persönlichen Neigungen angeht. Das Leben in der Reggia spielte sich in einer vom Alltag weit entfernten Welt ab, in der noch so manche Traditionen der Ära Buontalentis nachwirkten; der Tageslauf wurde jedoch auch mit ganz neuen bizarren Arabesken umrankt. Den Künstlerfreunden des Herzogs, meist von bescheidenerer Statur, kam dabei eine wichtige Rolle zu.



76 "Zeichner der mediceischen Glashütten",
Scherzgläser und Tazza. Florenz. GDSU.



77 Giovanni Maggi, Halbedelsteinschale. Florenz,
GDSU.

Im Zusammenhang mit seiner Glashütte hatte sich Cosimo noch einen weiteren Zeitvertreib ausgedacht. Er liess Niccolò Landi seinen Werktisch im herzoglichen Gemach aufstellen, um ihm bei der Glasmacherarbeit an der Lampe zuzusehen. Am 29. August 1620 wird Niccolò bezahlt für 17 Arbeitstage "lavorati a Pitti alla lucerna, lavori diversi in Camera di S. A." Im September wird er erneut entlohnt für 11 Tage, die er im Palazzo Pitti gearbeitet hat, ein Gehilfe von ihm wird vergütet, weil er Meister Landi bei der Arbeit an der Lampe zur Hand gegangen ist. Im Oktober ist Landi wiederum 14 Tage an der Lampe im Pitti-Palast beschäftigt. Wie es dem Grossherzog Vergnügen bereitete, das wundersame Entstehen eines Glasgegenstandes zu beobachten, so delektierte er sich auch auf dem Krankenlager, den Schöpfungsprozess eines Gemäldes zu beobachten. Baldinucci berichtet: "Filippo Napoletano ... in quegli ultimi anni della vita di Cosimo, ne' quali per mala sanità egli visse per lo più obbligato al letto o alla camera, si tratteneva appresso a quell'altezza, per suo virtuoso sollazzo, dipingendole tuttavia di que' suoi paesi, con piccole bellissime figurine".⁴

Die höfische Überlieferung, welche dem anekdotischen Genre nicht abhold ist, hat uns Einblick in die Glaspassion des Herzogs gewährt. Wir wenden uns nun der Hütte selbst und ihrer Entstehungsgeschichte zu. Am 17. Dezember 1617 gab Cosimo die Anordnung,

mit der Einrichtung der Produktionsstätte im Giardino di Boboli, oberhalb des "Gartens der Erzherzogin", zu beginnen. Die Leitung der Hütte wurde Niccolò Landi übertragen. Die beiden Kontobücher des Unternehmens sind erhalten; sämtliche Ausgaben für Einrichtung und Betrieb werden darin aufgeführt. Die Buchhaltung oblag Vincenzo Giugni, dem Administrator der Galeriewerkstätten, d. h. auch die Boboli-Hütte wurde als ein Teil dieser Organisation angesehen. Der Grossherzog bezeichnete seine Glashütte mit einem ebenso liebevollen wie untertriebenden Terminus als "la mia fornacetta" oder als "una piccola fornacie di bicchieri"⁵, in Wirklichkeit handelte es sich um einen Betrieb von erheblichen Ausmassen.

Von dem Leiter Niccolò Landi haben wir bisher als von einem Glasbläser an der Lampe gehört, das heisst also, er war ein Handwerker, der mit einem sehr geringen Aufwand an Arbeitsgerät und Material auskommen konnte. Die Tatsache, dass ihm die Leitung der Boboli-Hütte anvertraut wurde und dass er in der Lage war, die Organisation dieser Einrichtung zu meistern, zeigt, dass er auch mit dem Hüttenwesen und der Grossproduktion vollkommen vertraut war. Es scheint, dass das Unternehmen schon seit längerem geplant war. Niccolò Sisti, der Leiter der pisanischen Glashütten, hatte eine Denkschrift verfasst, in der die Planung und der notwendige Aufwand für das neue Unternehmen dargelegt waren. Leider ist es uns nicht gelungen, dieses Memorandum aufzufinden. Aus den Briefen Sistis an Ferdinando I. und seinen Sekretär Lorenzo Usimbardi haben wir diesen Glasbläser schon als einen umsichtigen Organisator kennengelernt, der seine Absichten und Projekte klar darzulegen wusste. Das verlorene Exposé Sistis muss eine Urkunde gewesen sein, die wie kein anderes Zeugnis Einblick in die finanziellen und technischen Gegebenheiten einer Glashütte zu Beginn des 17. Jahrhunderts gegeben hätte, es ist genau jener Aspekt, den man in Antonio Neris "Arte vetraria" voller Bedauern vermisst. Die Rechnungsbücher der Boboli-Hütte können die mutmasslichen Ausführungen der Denkschrift nur unvollkommen ersetzen, gleiches gilt für die sehr viel bescheidenere Hüttenplanung des Glasbläser Simone Parigini. Das Kontobuch über die Einrichtung und erste Arbeitssaison der Hütte ist anschaulicher und ausführlicher in seinen Ausgaben als das zweite über die Produktion in den Jahren 1619 und 1620. Aus seiner Lektüre gewinnt man den Eindruck einer hektischen Geschäftigkeit, und es ist nicht immer leicht, den roten Faden des Geschehens zu erkennen. Niccolò Landi musste über generalstabsmässige Fähigkeiten verfügen, um für einen rationellen Ablauf der zahlreichen zu gleicher Zeit stattfindenden Arbeitsprozesse zu sorgen. Die Gleichzeitigkeit verschiedenster Tätigkeiten macht das Resumieren dieser Dokumente zu einer nicht eben leichten Aufgabe.

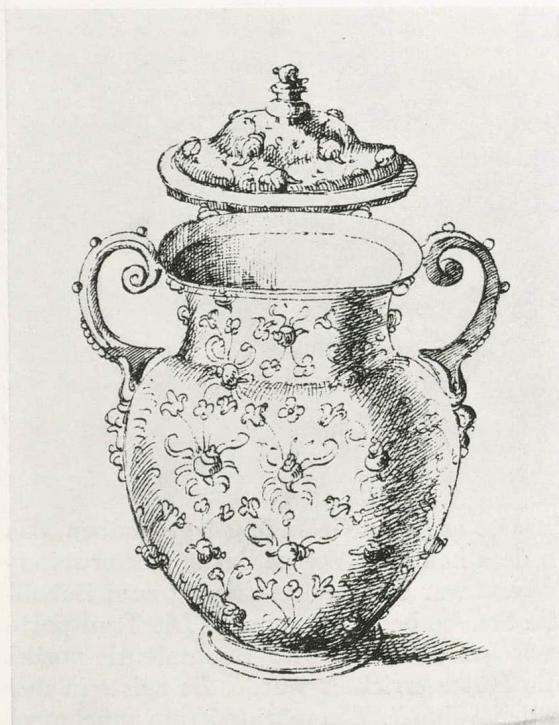
Schon 1617 entwarf der in höfischen Diensten stehende Veroneser Maler Jacopo Ligozzi die ersten Glasmodelle für die Produktion des geplanten Unternehmens (Abb. 106-120). Nach seinen eigenen Angaben beruhten diese auf den Inventionen des Grossherzogs. Aus den Beischriften der Zeichnungen geht hervor, dass Ligozzi während seiner Arbeit Kontakt mit Niccolò Landi hielt, vermutlich um sich nicht in technischen Irrwegen zu verlieren.

Am 2. Januar 1618 wird auf Weisung Cosimos II. vom grossherzoglichen Schatzmeister die Summe von 400 Scudi an den Säckelmeister der Galerie überwiesen. Dieser hat davon je nach Bedarf kleinere Beträge an Cosimo Latini, den Galerieverwalter, auszuzahlen, um die laufenden Spesen der Hütte zu begleichen. Die Anlaufzeit bis zur Aufnahme der Produktion war erstaunlich lange, sie dauerte fast sieben Monate, nämlich bis zum 19. Juli.

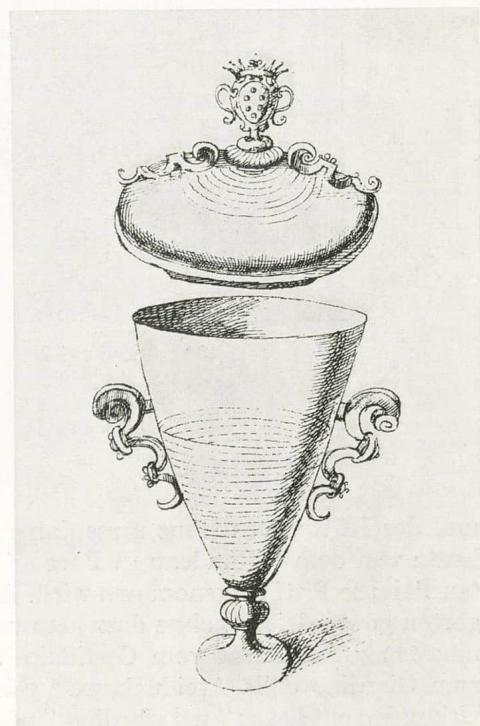
In der via dei Guicciardini wurde ein Haus bereitgestellt, in dem Niccolò Landi und die Belegschaft wohnen sollten. Von dort waren es nur wenige hundert Meter zum Hüttengelände. Das Haus sollte gleichzeitig die Zusatzeinrichtungen für die Rohstoff- und Glasbereitung aufnehmen. Es bestand also ständig intensiver Lastenverkehr zwischen dem Haus



78 Giovanni Maggi, Bergkristalleimer. Florenz, GDSU.



79 Giovanni Maggi, Deckelvase aus Majolika oder Medici-Porzellan. Florenz, GDSU.



80 Giovanni Maggi, Gläserner Deckelbecher mit Medici-Wappen. Florenz, GDSU.

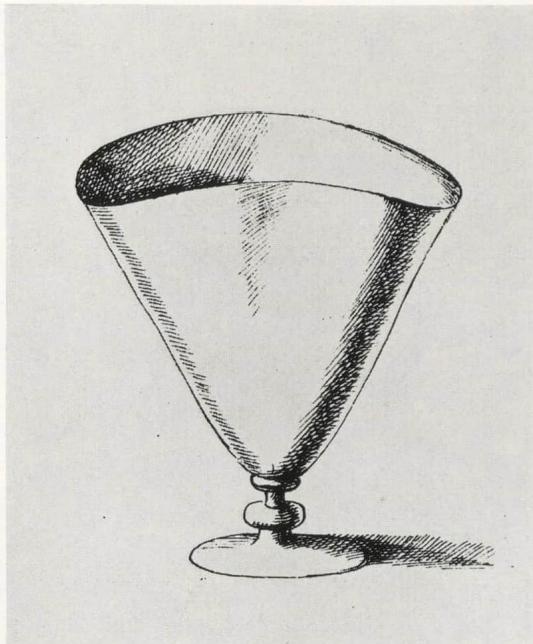


81 Giovanni Maggi, Vase mit Metallfassung. BNCF.

und der Hütte. Das Haus muss daher an der Strasse auf dem Gelände gelegen haben, das heute von dem "Rondeau di Bacco" bzw. von dem heutigen Vorhof des später erweiterten Palazzo Pitti eingenommen wird. Auf diese Weise war der direkte Zugang zum Boboli-garten gewährleistet, ohne dass man zunächst die Strasse benutzen musste. Die Transporte mussten unbehindert vom Corridoio Vasariano rechts an der Grotte Buontalentis vorbei zum Giardino della Arciduchessa⁶ gehen, wo die Hütte errichtet wurde. Es heisst in den Urkunden entweder "nel giardino" oder "sopra il giardino". Man möchte kaum annehmen, dass die Bepflanzung des Ziergartens für den Betrieb der Glashütte zerstört wurde. Eher kommt das heute als Wiesengrund genutzte Areal gegenüber dem Garten in Frage.



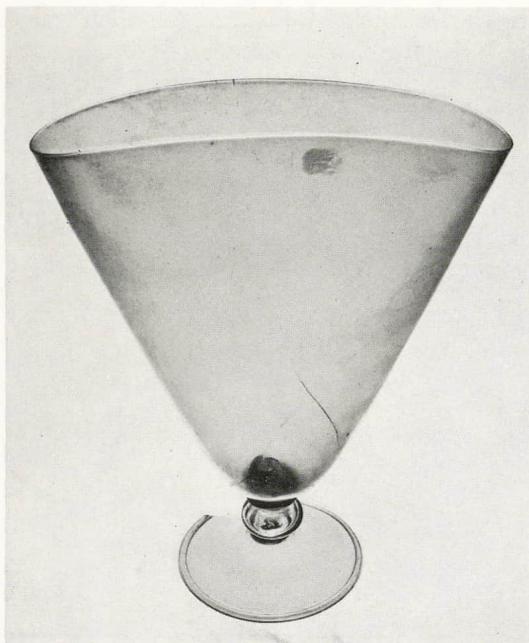
82 Vase mit Metallfassung. Waddesdon Manor.



83 Giovanni Maggi, Becher. BNCF.

Im Oktober erhält Landi einmal einen Tragkorb für Maultiere, ein Indiz dafür, dass die Lasten vom Hause an der via dei Guicciardini zu den Öfen im Garten der Erzherzogin mit Maultieren transportiert wurden. Es finden sich sonst keine Zahlungen für Futter und Wartung, wahrscheinlich weil die Lasttiere von dem grossherzoglichen Gestüt bereitgestellt wurden. Man darf sicher sein, dass der Hüttenbetrieb das Gelände beim "Giardino della Arciduchessa" in eine Wüstenei verwandelt hatte, die in einem seltsamen Kontrast zu der Parkanlage des Boboli stand. Es ist genau die Zeit, in welcher der Boboligarten mit grossem Aufwand neu gestaltet wurde. Nach drei Jahren beseitigte man alle Spuren der Glasproduktionsstätte und gab das Areal seiner ursprünglichen Nutzung zurück.

Wir betrachten zunächst die Herrichtung des Gebäudes für seinen neuen Zweck. Das Haus wurde für die nur kurzfristig vorgesehene Glasherstellung erheblichen baulichen Eingriffen unterworfen. Man darf daher annehmen, dass es sich um ein Bauwerk recht armeseliger Substanz gehandelt hat; noch bis ins 18. Jahrhundert, bevor die Rondeaus errichtet wurden, war die Randbebauung des Pittivorhofes von ausgesprochen provisorischem Charakter. In dem Haus, bzw. einem daran anschliessenden Schuppen (*capanna*), werden kleinere Öfen aufgemauert, ausdrücklich wird darunter auch ein Ofen für die Rohfritte genannt. Diese Öfen dienten wahrscheinlich zur Herstellung des Grundmaterials für besonders feines oder farbiges Glas, von dem nur geringere Mengen benötigt wurden, weil man es hauptsächlich an der Lampe verarbeitete. Die Feuerlöcher der Öfen wurden vom Steinmetzen mit Einfassungen aus hitzebeständigem Naturstein (*pietra morta*) versehen, daraus stellte man auch die Deckel der Ofenlöcher her, außerdem wurden steinerne

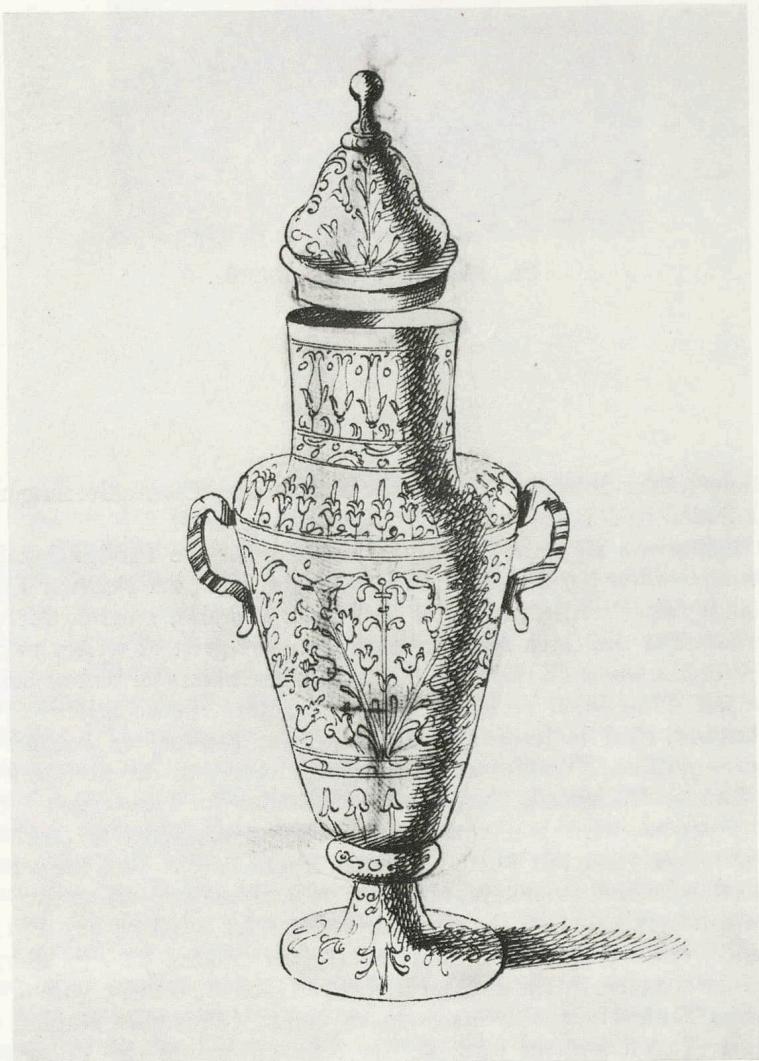


84 Becher. Florenz, IMStSc.

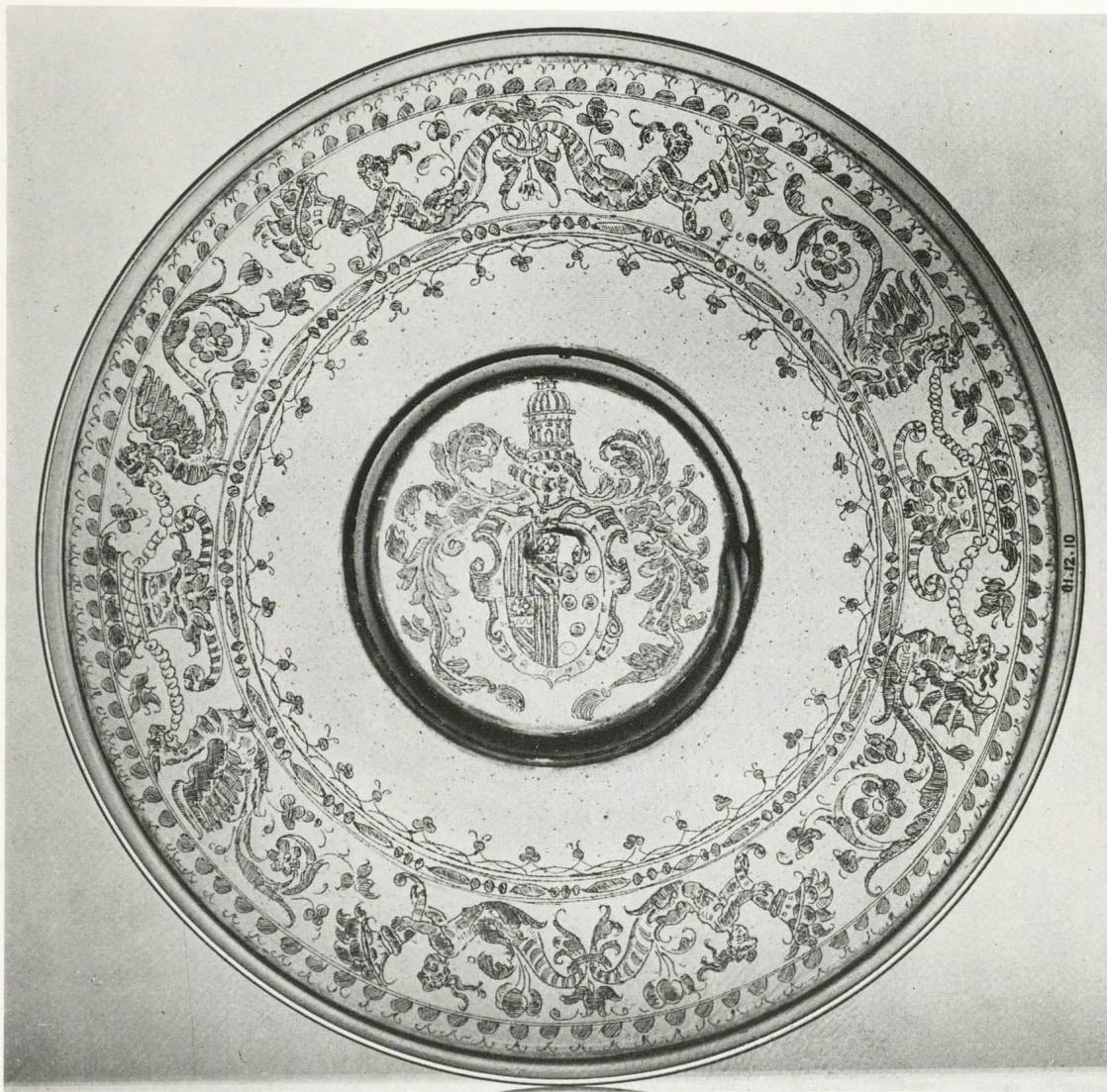
Konsolen angeliefert. Der Schmied fertigte die Feuerroste, Eisenhalterungen für die Tröge zum Sieden des Sodas und Baubeschläge für den Schuppen.

In dieser Anlaufperiode ist die Rohstoffbeschaffung für die Produktion in vollem Gange. Am 17. Februar werden 7 580 Pfd. Soda angeliefert. Vom 22. Februar bis zum 16. März geht Niccolò Landi mit Pferd und Wagen auf Einkaufsreise, zunächst fährt er nach Pistoia, um Brennholz für die Öfen zu besorgen, von dort geht es weiter nach Pisa. Wegen des schlechten Wetters muss er dort die Reise unterbrechen; er wohnt solange im grossherzoglichen Palast, dann fährt er nach Serravezza, um "tarsio scielto e buono" zu erstehen. Schon Antonio Neri hatte die Quarzkiesel dieser Provenienz wegen ihrer Härte und makellosen Weisse gerühmt. Wiederum über Pisa tritt Landi die Heimreise nach Florenz an. Kurz nach Landis Rückkunft beginnen die Arbeiter im Hause den "tarsio" für die Glasherstellung vorzubereiten. Die Quarzkiesel werden zunächst ausgeglüht, um sie zu kalzinieren, dann werden sie mit kaltem Wasser abgeschreckt und anschliessend zerstossen und gesiebt (trascierre il tarsio, pestare il tarsio). Eine besonders qualitätvolle Fritte sollte ausserdem mit zerstossenem Bergkristall angefertigt werden; 227 Pfd. wurden Ende April aus Mailand verschrieben, Ende Mai lieferte die Galerie 77 Pfd. Bergkristallabfälle aus der "stanza delle pietre", die im Ostflügel der Uffizien, unweit vom Palazzo Vecchio, gelegen war. Schon Ende März war das Soda an einen Müller zum Mahlen geschickt worden, nach wenigen Tagen kam es zurück. Als "soda" wurde die Pottasche bezeichnet, die vom Handel im rohen Zustand angeliefert wurde. Um sie für die Herstellung eines klaren Glases geeignet zu machen, musste sie gemahlen, gesiebt, in heissem Wasser gelöst

und verdampft werden. Nach der Auskristallisierung endlich war der verwendbare Rohstoff "il sale" gewonnen. Im Mai wurde mit dem Aussieden begonnen (*bollire i ranni*). Die Arbeitsgänge im Hause werden seine Luft mit Rauch und Dampf geschwängert haben, dazu kam das ständige rhythmische Stampfen und Krachen beim Zerkleinern des ausgeglühten Materials. Das Soda-Sieden musste ohne Unterbrechung rund um die Uhr durchgeführt werden, d. h. die Belegschaft musste in Tag- und Nachschichten arbeiten. Wer seinen Turnus abgeleistet hatte, versuchte, so gut es ging, der Ruhe zu pflegen. Man kann sich vorstellen, dass diese Bedingungen das Leben in der Fabrik-Herberge zeitweilig in eine Art Hölle verwandelten.

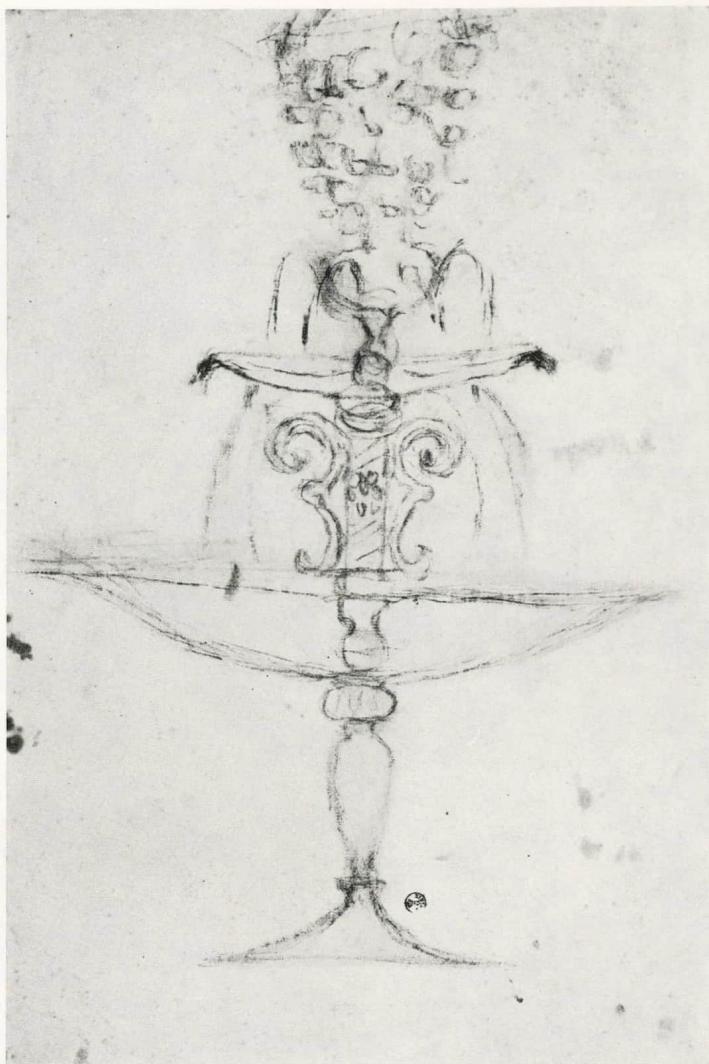


85 Giovanni Maggi, Deckelvase mit Diamantritzung. Florenz,
BNCF.



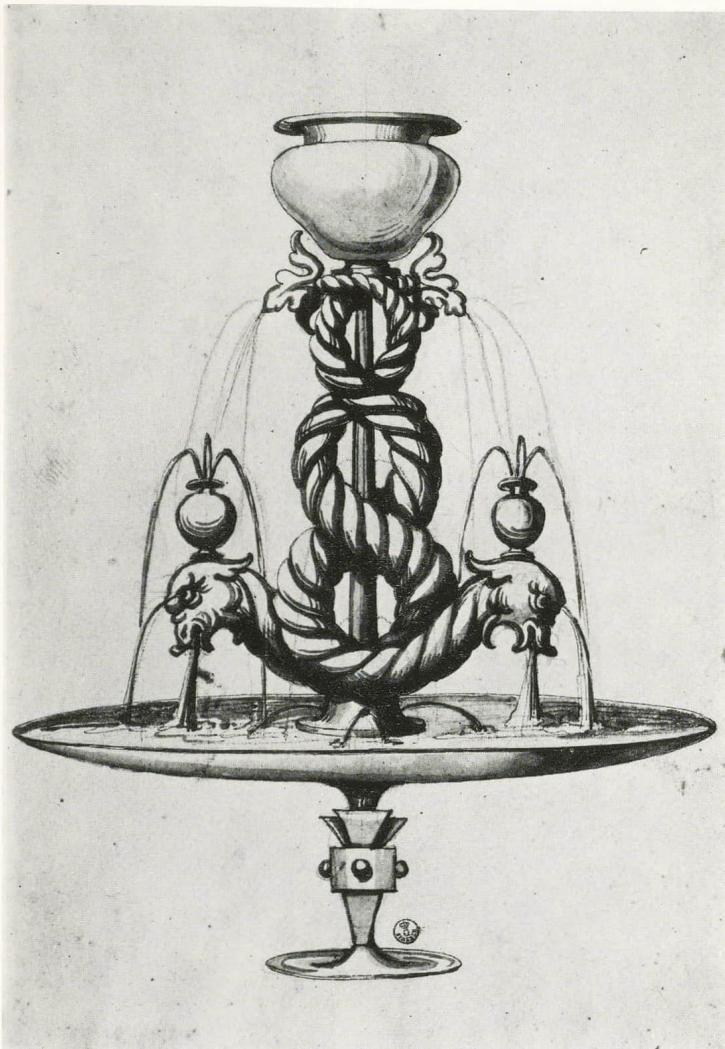
86 Teller mit Diamantritzung. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Während im Hause die festen Einrichtungen aufgemauert und während die Rohstoffe eingekauft wurden, war auch eine Fülle von Werkzeug und Gerät anzuschaffen. Dieses war für die Ausstattung des Hauses vonnöten, für die Aufbereitung des Rohmaterials und für die Öfen im Garten. Bis zum 14. Juli, dem Tag, an dem die Produktion begann, war das meiste angeliefert. Aber schon in der Anlaufphase musste abgenutztes Werkzeug ersetzt werden. Das Soda z. B. zerätzte die irdenen Schüsseln und die Rührstangen. An Käufen werden unter anderem genannt: Zum Einkochen des Sodas Kessel aus Blei, irdene grosse



87 "Zeichner der Tischbrunnen", Tafelfontäne. Florenz, GDSU.

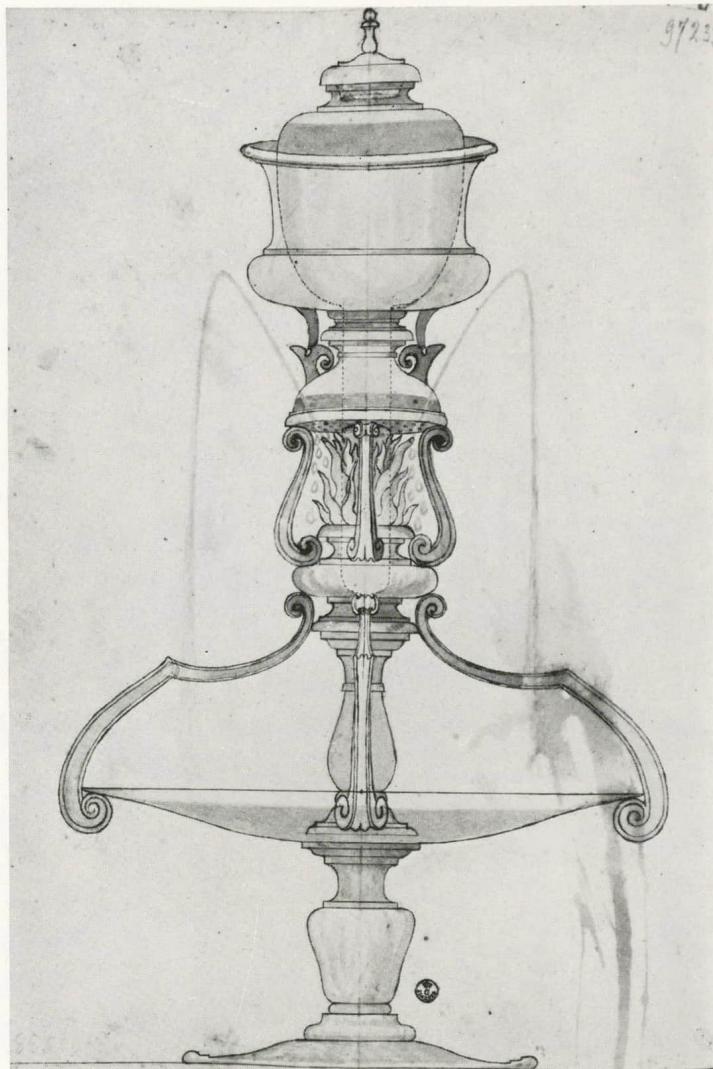
Bütten, eiserne und kupferne Schöpfkellen, um das Wasser zum Sieden zu schöpfen, kupferne Eimer, Hanfseile, Ketten und Rollen für den Brunnen des Hauses. Zum Zerstossen der Kiesel werden Tröge aus Wurzelholz gefertigt, zum gleichen Zweck werden eiserne Schüsseln geliefert, Hämmer, hölzerne und eiserne Stampfer, Siebe aus Stoff und Leder, Drillich, um Säcke zu nähen. Für unterschiedliche Arbeitsgänge werden Ambosse, Bronzemörser, eine grosse gebrauchte Waage mit Laufgewicht benötigt. Die bevorstehende Produktionsphase zeichnet sich deutlich in den Ankäufen ab. Ofenschaufeln, Aschenharren, Feuerzangen werden beschafft, irdene Pfannen für die Glasfritte, Stangen, um sie umzurühren, Blasrohre, Hefteisen, eine Krummzange, um Glasschüsseln herzustellen, Kisten,



88 "Zeichner der Tischbrunnen", Tafelfontäne. Florenz, GDSU.

um die fertige Glasware aufzunehmen. Besen werden besorgt, Leinwand für Schürzen, eine Pfanne und Rührlöffel für die Küche sowie eine Truhe. Von der Galerie werden zwei abschliessbare Kisten und ein gebrauchter Schrank aus Pappelholz zur Verfügung gestellt.

Im Hause herrschte eine fieberhafte Tätigkeit, aber auch im Garten war man nicht müssig. Im März werden aus Lugnano grosse und kleine Backsteine, sechs Ofenrippen und 1000 Pfd. feuerfeste weisse Erde zum Aufmauern der Öfen angefahren, ein Ofen für die Rohfritte (calcare, Kalzinierofen) und ein Arbeitsofen (fornace, Werkofen) werden aufgemauert. Im April werden mit einem Ochsgengespann von der Porta alla Croce vier Tannenstämmen zum Boboligarten geschafft, die als Eckpfosten für einen der Holzroste dienen

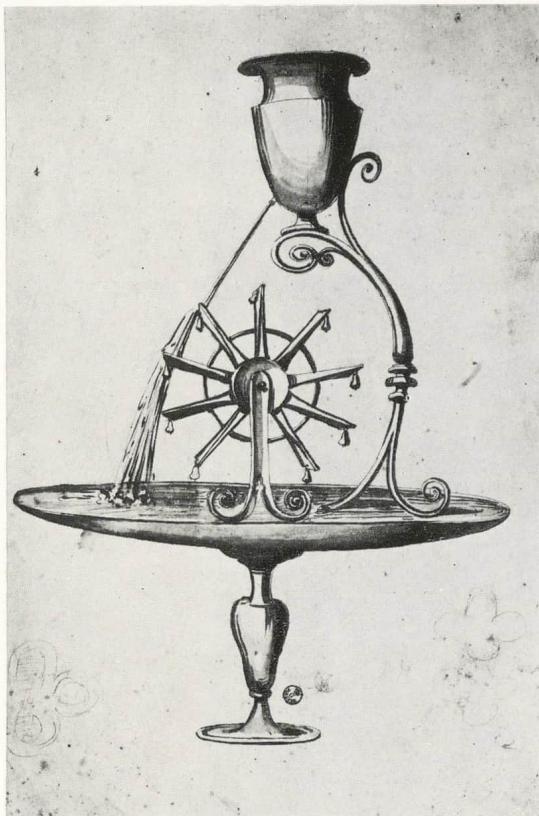


89 "Zeichner der Tischbrunnen", Tafelfontäne, Florenz, GDSU.

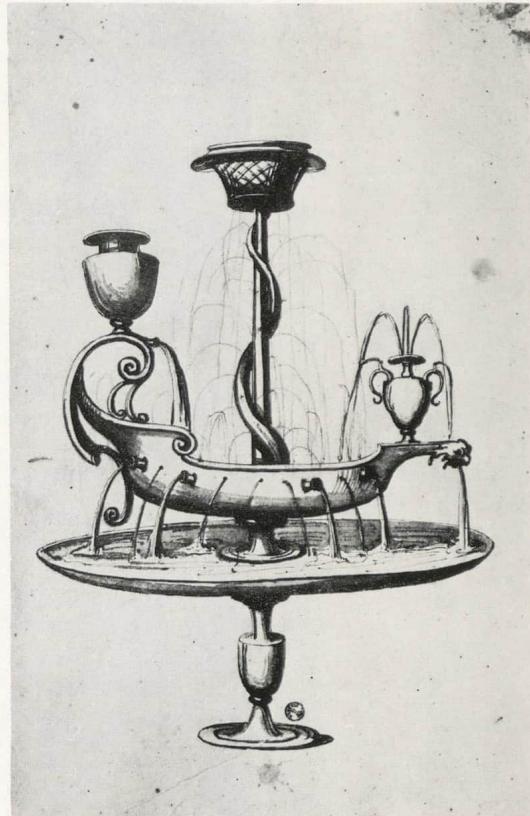
sollten, die über den Öfen errichtet werden. Der Boden um die Öfen wird gepflastert, das Holz wird auf den Rosten gestapelt. Am 2. Juli endlich werden die Öfen für die Rohfritte gezündet, und es wird mit dem Kochen der Fritte begonnen. Gemäss dem Brauch wird der Hüttenbelegschaft ein Festmahl gegeben, dann werden die Arbeitsplätze angewiesen. Am Sonntag, den 8. Juli legten die Heizer Feuer im Arbeitsofen, die Frittenmeister beaufsichtigten die Häfen mit der gereinigten Glas-Speise. Die Belegschaft wird aufgeführt, die sich im Vergleich zum vergangenen Monat vergrössert hatte; auch in Zukunft ist eine gewisse Fluktuation zu beobachten, je nach Bedarf werden für untergeordnete Arbeiten neue Kräfte eingestellt. Im Augenblick bestand die Belegschaft aus Niccolò Landi als Leiter der Hütte



90 Deckelvase mit Henkeln. Turin, Museo Civico.

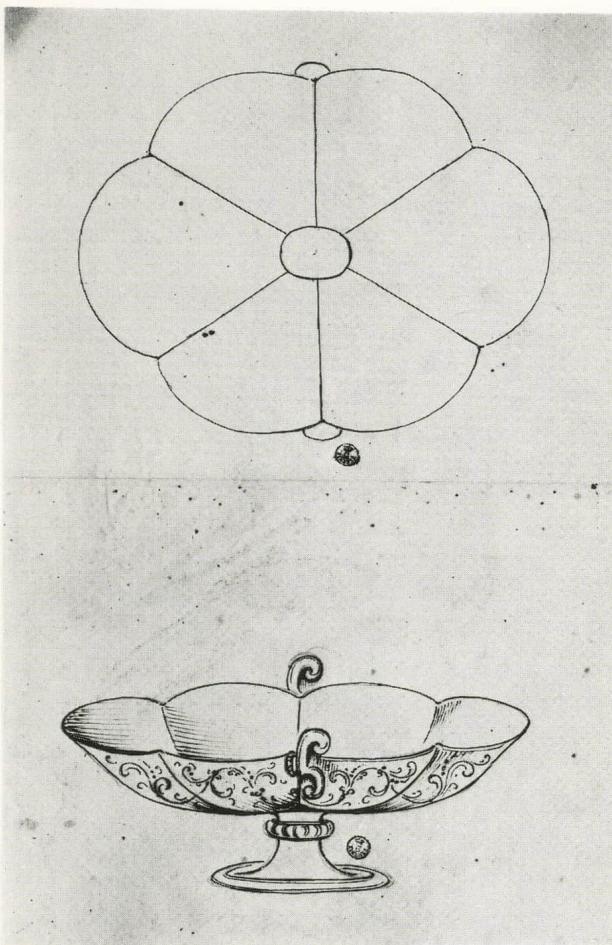


91 "Zeichner der Tischbrunnen", Tafelfontäne.
Florenz, GDSU.



92 "Zeichner der Tischbrunnen", Tafelfontäne.
Florenz, GDSU.

mit zwei Gehilfen (garzoni), zwei Heizern (attizzatori) mit je einem Gehilfen, zwei Glasbläsern (maestri di fornace), auch diese mit je einem Gehilfen, einem Frittensieder (conciatore), einem Maurer, um die Öfen neu zu ummanteln, einem Arbeiter, um die Holzroste zu beladen. Die Glasbläser waren Meister Bartolomeo Gambi und Bartolo di Jacopo venitiano, ihre Gehilfen Piero Giardini und Alvisi di Battista vinitiano. Dieses Personal war in Florenz angeworben, auch die beiden Venezianer, die vielleicht schon länger in der Arnostadt ansässig waren. Einen Tag vor dem Beginn der eigentlichen Glasproduktion hatte Landi die Glasbläser und ihre Gehilfen gemäss dem Brauch wiederum zu einem Mahl eingeladen, am 14. Juli wird der Werkofen mit einer Messe eingesegnet, von nun an lief die Produktion Tag und Nacht, festtags und alltags. Am 23. Juli wurden drei Lastträger bezahlt, die den Rost über dem Werkofen mit Holz bestückt hatten, vom Matratzenmacher werden drei neue Betten ins Haus geschafft, Eisengerät für die Öfen wird gekauft. Landi arbeitet in der folgenden Zeit an der Lampe, an den Öfen werden Becher hergestellt; die Maurer sind mit kleineren Arbeiten beschäftigt, sie pflastern vor dem Arbeitsofen; neues Holz wird gekauft. Landi organisiert die Mensa der Glashütte und besorgt gebrauchte Servietten, neue Leinwand für Tischdecken, Hackbretter für die Küche, Teller, Pfannen und

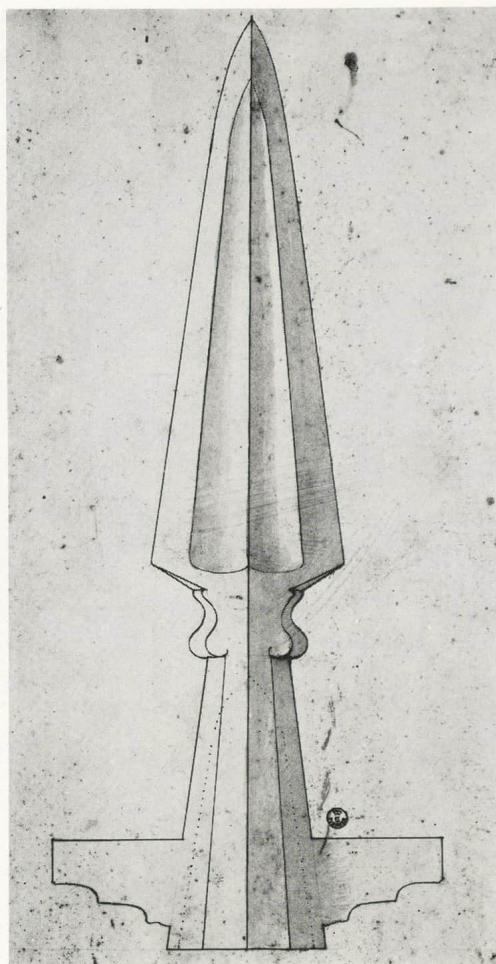


93 "Zeichner der Tischbrunnen", Tazza mit Rankendekor. Florenz, GDSU.

anderes Geschirr für die Tafel der Meister. Am 13. August werden die Ausgaben aufgeführt für Öl für das Blasen an der Lampe und für die Laternen bei der Nachtarbeit. Ausserdem werden Pfeifen und Hefteisen für grosse Becher angeschafft.

An dieser Stelle ist der Bericht über das auf vollen Touren laufende Geschehen im Boboli-garten und in der via dei Guicciardini zu unterbrechen. Im August trafen Muranese Glasbläser bei der Hütte ein, um die einheimischen Kräfte bei ihrer Arbeit zu unterstützen. Ihre Anwerbung hatte sich lange hingezogen und sei hier zurückblendend geschildert.

Der Grossherzog hatte schon seit Beginn der Planung der Hütte im Boboli-garten die Absicht, besonders qualifizierte Glasbläser einzustellen, die er aus Murano kommen lassen wollte. Da er wusste, wie empfindlich die venezianische Regierung auf ein derartiges Anliegen reagieren würde, betraute er nicht seinen venezianischen diplomatischen Vertreter mit der Angelegenheit, er beschloss vielmehr, die Sache durch seine familiären Bezie-



94 "Zeichner der Tischbrunnen", Gläserne Lanzenspitze. Florenz, GDSU.

hungen in der Lagunenstadt zu regeln. In Murano hatte sich sein Onkel Giovanni de' Medici zur Ruhe gesetzt. Dieser war ein natürlicher Sohn Cosimos I.; bis zum Jahre 1617 hatte er als "Governatore generale delle armi in Friuli" im Dienste der Republik gestanden. Nach seiner Verabschiedung hatte er in Murano einen Palast aus dem Besitze der Familie Cappello gemietet; es ist das Gebäude, das heute das Glasmuseum beherbergt.

Cosimos Kammerherr Fabrizio Colloredi wurde mit dem Schriftwechsel beauftragt. Am 19. März 1618 schrieb er an Giovanni de' Medici, dieser möchte Umschau nach zwei fähigen Meistern halten. Am 9. Juni teilte er mit, die Meister und zwei Gesellen sollten gegen Ende des Monats eintreffen und dann drei Monate in Florenz bleiben. Sie sollten nur Privataufträge des Herzogs in der neuen Hütte im Garten des Palazzo Pitti ausführen, auch sollten unter ihrer Aufsicht keine anderen Glasbläser arbeiten (diese hätten ihnen ihre Produktionsgeheimnisse absehen können). Cosimo hofft aufgrund dieser Bedingungen, die offi-

zielle Erlaubnis der Serenissima für die Anstellung der Meister zu bekommen. Am 4. August schreibt Colloredi noch einmal an Don Giovanni, falls eine besondere Genehmigung notwendig sei und sich diesbezüglich Schwierigkeiten einstellen könnten, möge er dies sogleich nach Florenz mitteilen. Tatsächlich konnte offiziell keine Erlaubnis eingeholt werden, denn den muranesischen Glasbläsern war die Ausreise verboten. Die einzige Möglichkeit bestand darin, die Glasbläser zu überreden, während der jährlichen Ferien auf eigenes Risiko die Insel zu verlassen. Die Ferien dauerten von Anfang August bis Ende September; in dieser Zeit bestand Aussicht, dass die Abwesenheit eines Meisters nicht bemerkt würde. Das Anliegen aber, einen Meister in der Arbeitssaison nach Florenz abzuwerben, musste von vornherein zum Scheitern verurteilt sein.

Diese Schwierigkeiten wurden offenbar von Giovanni de' Medici seinem Florentiner Briefpartner nicht dargelegt. Als die Hütte in Florenz Anfang Juli fast soweit eingerichtet war, um den Betrieb aufzunehmen, war der Herzog immer noch im Ungewissen, ob die Meister aus Murano kommen würden. Cosimo gab daher den Befehl zur Feuerung der Öfen; die



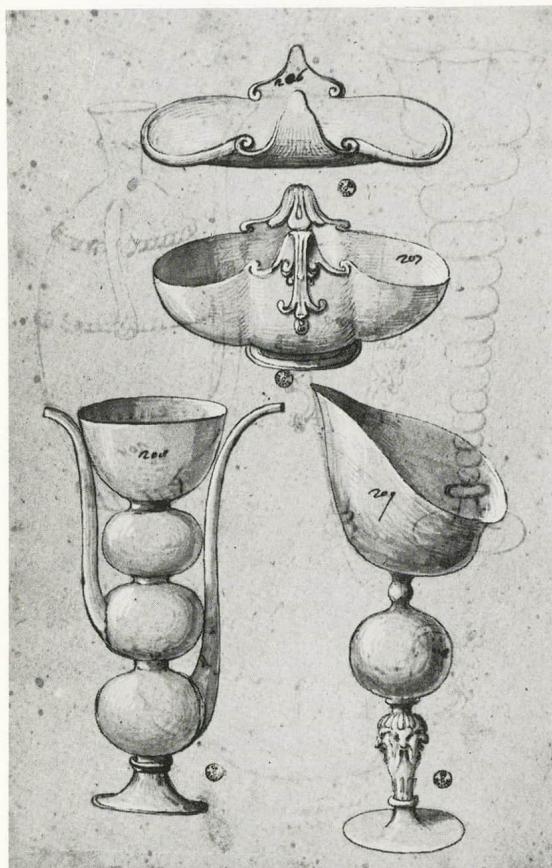
95 Anonymer Zeichner, Trinkgefässe. Rom, Biblioteca Casanatense.



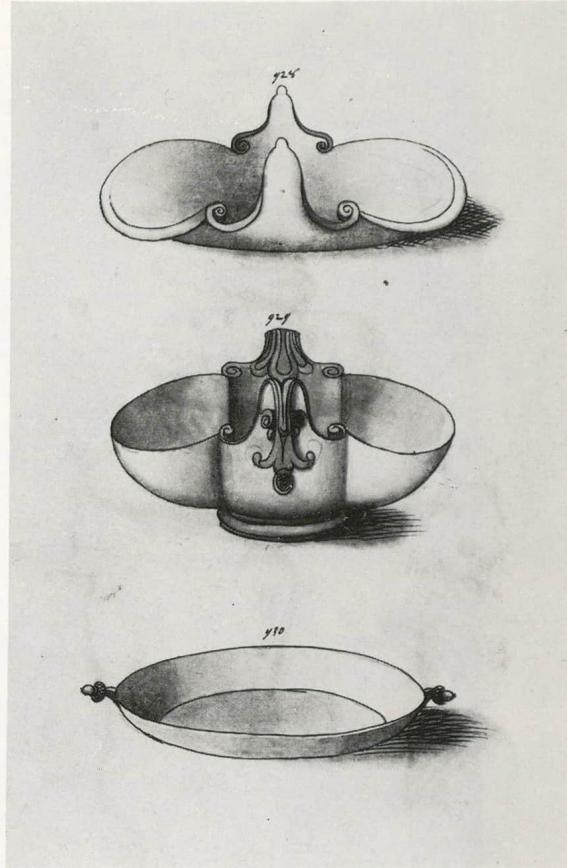
96 Anonymer Zeichner, Glasmodelle. Rom, Biblioteca Casanatense.



97 Giessgefäß in Gestalt eines Schiffes. Murano, Museo Vetrario.

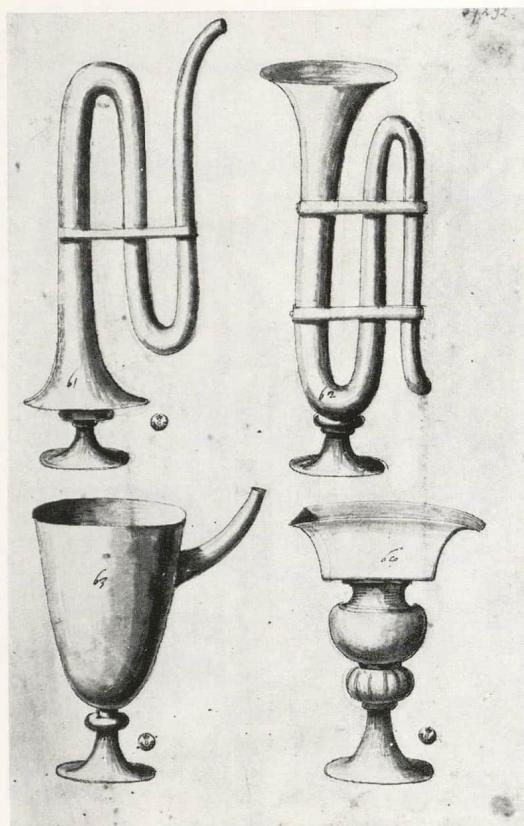


98 "Zeichner der mediceischen Glashütten", Glasmodelle. Florenz, GDSU.

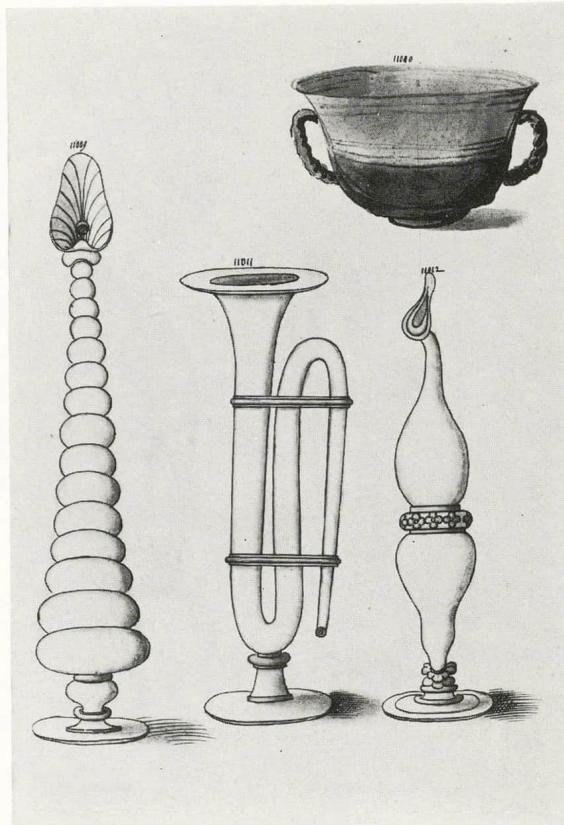


99 Anonymer Zeichner, Glasmodelle. Rom, Biblioteca Casanatense.

Belegschaft sollte zunächst von den lokal verfügbaren Kräften gestellt werden. Der Herzog gab erst einmal den Plan auf, Glasbläser aus Murano kommen zu lassen, und dachte nun daran, sich qualifizierte Kräfte aus Altare zu verschaffen. Das Städtchen unterstand der Botmässigkeit von Ferdinando Gonzaga, dem Herzog von Mantua und Monferrato. Dieser war mit Cosimos Schwester Caterina de' Medici vermählt. Cosimo bat daher seine Schwester, die Angelegenheit in die Hand zu nehmen. Die Zeit verstrich jedoch, ohne dass die sehnlichst erwarteten Altaresen eintrafen. Am 3. August teilte Cosimo dies mit schlecht verhehltem Ärger seiner Schwester mit. Er liess über seinen Oheim erneut die Verhandlungen in Murano aufnehmen, wobei er jetzt seine Forderungen zurücksteckte; er erklärte sich nämlich mit einem zweimonatigen Aufenthalt nur eines Glasbläser mit seinem Gesellen in Florenz zufrieden. Unterdessen trafen jedoch die Altaresen in Florenz ein; während man mit ihnen noch die Anstellungsbedingungen erörterte, kam nun auch Giacomo Della Luna mit seinem Gehilfen Domenico Pizzochero am 11. August aus Murano angereist. Die Altaresen wurden kurzerhand wieder nach Hause geschickt, und am 15. nahm Giacomo die Arbeit in der Hütte auf. Der Herzog machte seiner Schwester in Mantua vom Gang der



100 "Zeichner der mediceischen Glashütten", Scherzgläser. Florenz, GDSU.

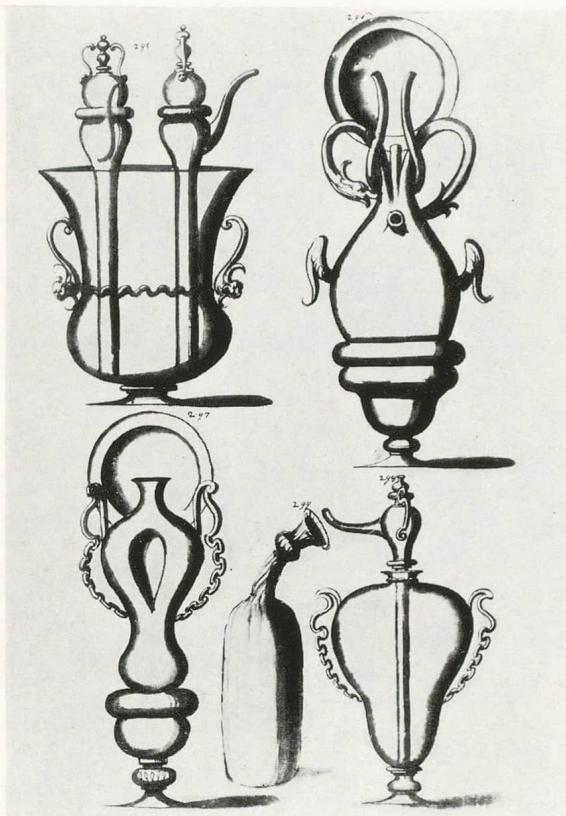


101 Anonymer Zeichner, Glasmodelle. Rom, Biblioteca Casanatense.

Ereignisse Mitteilung, wobei er allerdings in prahlerischer Weise die Wahrheit etwas frixierte. Er behauptete nämlich, die Muranesen hätten sich ungefragt auf den Weg nach Florenz aufgemacht, nur weil die Kunde von dem neuen Unternehmen des Grossherzogs ihnen zu Ohren gekommen sei.

Giacomo Della Luna, der nun in Florenz tätig wurde, war wohl keiner der führenden Glasbläser aus Murano. Sein Vetter Alvise war offenbar sehr viel angesehener. Der Grossherzog äusserte den Wunsch, dass auch dieser nach Florenz kommen sollte. Tatsächlich folgte Alvise dem Begehr des Grossherzogs und verliess die Insel. Am 29. August nahm er in Florenz die Arbeit auf. Am 2. September gibt Colloredi davon Nachricht nach Murano.

In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass am 24. Juli 1618 der Stadtvogt von Murano an zwei Stellen des Rio einen Anschlag hatte anbringen lassen, dass auf Befehl des Dogen und des "Rats der Zehn" niemand die Insel verlassen dürfte, um anderen Ortes und vor allem ausserhalb Venetiens sein Handwerk auszuüben, Zu widerhandelnde würden sich den strengsten Strafen aussetzen. Jedem Glasbläser war dieses Edikt wohl bekannt, denn der Rio ist jener schmale Inselkanal, an dessen Ufern fast alle Glashütten

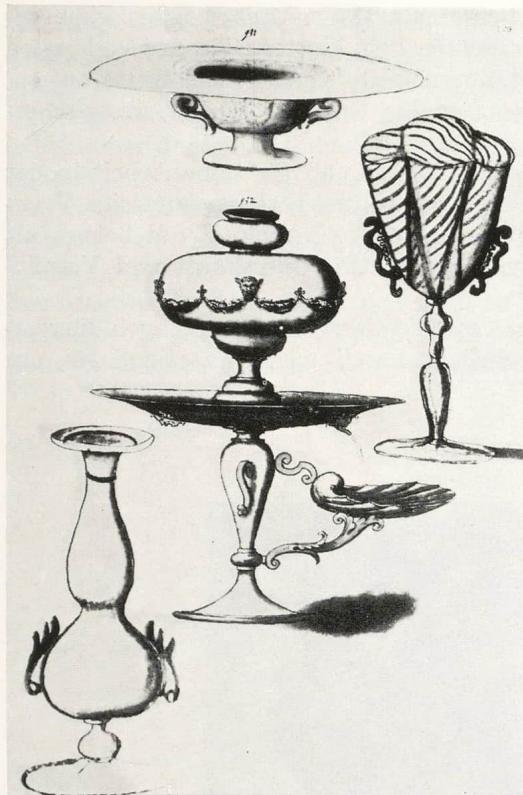


102 Anonymer Zeichner, Glasmodelle. Rom, Biblioteca Casanatense.

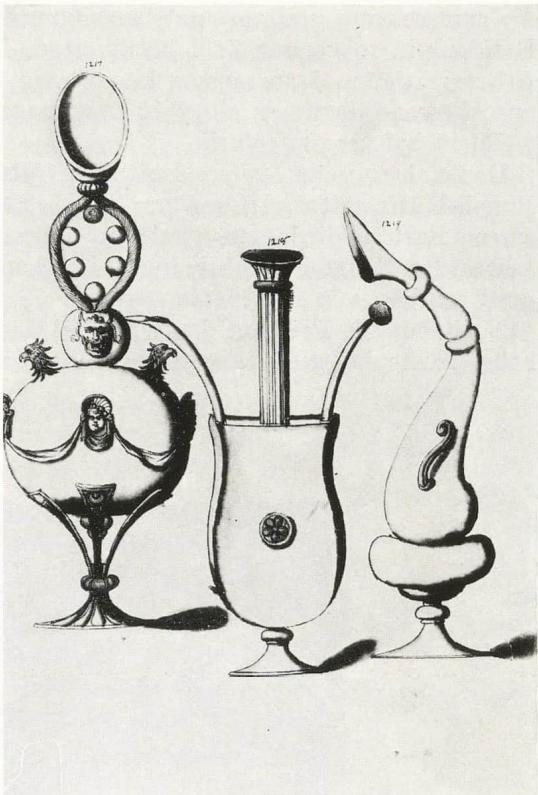


103 Anonymer Zeichner, Tischbrunnen und Henkelschale. Rom, Biblioteca Casanatense.

lagen.⁷ Dieser Erlass hätte die Handwerker eigentlich bedenklich stimmen müssen, sie schlügen die Drohungen jedoch in den Wind und verliessen die Insel, ohne gross um Erlaubnis zu fragen. Offenbar wurde die Abwesenheit in der behördlich verordneten Sommerpause trotz allen Säbelrasselns seitens der Obrigkeit nur als geringes Vergehen angesehen. Wer die Möglichkeit hatte, während der Ferienzeit ausserhalb Muranos sein Brot zu verdienen, dachte nicht zweimal darüber nach. Auf Murano wurden die Öfen gewöhnlich am 31. Juli gelöscht und am 1. Oktober wieder geziündet. Es stand jedoch im Belieben der Meister, falls der letzte Julitag in die Mitte der Woche fiel, die Arbeit bis zum Wochenende fortzusetzen. Im Jahre 1618 war der letzte Tag des Juli ein Dienstag, infolgedessen unterhielt man die Glut bis zum Sonnabend, den 4. August. Giacomo Della Luna nahm sich anschliessend noch eine ganze Woche Zeit, um seine Reise nach Florenz vorzubereiten und durchzuführen. Am 30. September beendete er dann seinen Aufenthalt in der Arnstadt und kehrte zusammen mit den anderen Muraneser Glasbläsern in die Heimat zurück; zu Beginn der Saison am 1. Oktober waren sie wieder zu Hause und nahmen unbehelligt ihre Tätigkeit auf der Insel wieder auf. Präzise werden in dem Rechnungsbuch der Hütte die Spesen vermerkt, die Niccolò Landi entstanden waren, weil er dreimal in seiner Wohnung einen neuen Meister und dessen Gehilfen bewirkt hatte.



104 Anonymer Zeichner, Glasmodelle. Rom, Biblioteca Casanatense.



105 Anonymer Zeichner, Tropfflaschen und Viererglas. Rom, Biblioteca Casanatense.

Nach dieser Berichterstattung über die so umständlichen Anwerbungsaktivitäten mit glücklichem Ausgang, die sich im Hintergrund des neuen Unternehmens abspielten, wenden wir uns von neuem der Tätigkeit an der Florentiner Produktionsstätte selbst zu.

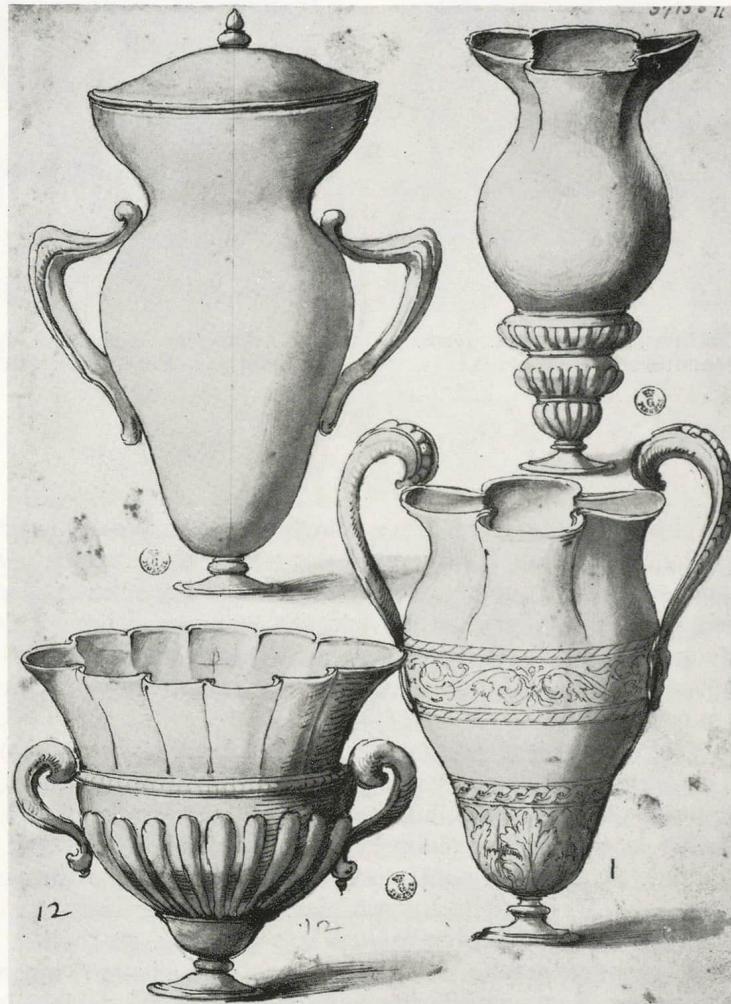
Im August wurden 40 Pfd. Glasscherben aus der "stanza dei bicchieri" in den Uffizien an die Hütte geliefert, um zu Fritte eingeschmolzen zu werden. Neues Eisengerät für die Öfen wird angeschafft, Aschenrechen, Rührstangen, Zangen, Scheren, Blasrohre, Hefteisen für grosse Becher.

Das Kontobuch gibt unter dem Datum des 6. Oktober Auskunft über die Bezahlung der Belegschaft. Die Muranesen brauchten sich nicht über ihre Entlohnung in der Toskana zu beklagen. Giacomo Della Luna erhielt L. 322 für 46 Arbeitstage, die sich aus Werk- und Feiertagen zusammensetzten, der Tageslohn betrug sieben Lire für die Zeit vom 15. August bis zum 30. September. L. 92 gingen an seinen Gehilfen Domenico Pizzochera für 46 Arbeitstage zu L. 2 pro Tag. Alvise Della Luna erhielt 224 Lire, er hatte 32 Werk- und Festtage vom 29. August bis zum 30. September, zu L. 7 pro Tag, gearbeitet. Er wurde offenbar vom Grossherzog besonders geschätzt. Mit ihm möchte man jenen "maestro di bicchieri" aus Venedig identifizieren, dem von Cosimo eine Goldkette im erklecklichen Werte von 110½ Scudi überreicht wurde. Bei dieser Episode tritt wieder einer der Hofzwerge ins Bild,

die zum seltsam und verwunschen anmutenden Vergnügen Ihrer Altezza Serenissima die Residenz in so grosser Zahl bevölkerten. Es war gerade kein Geschmeide der verlangten Art vorrätig, und so musste kurzerhand der bedauernswerte Gnom seine Kette opfern, anschliessend durfte er ein Jahr lang warten, bis ihm das Gnadengeschenk, prosaischerweise in bar, ersetzt wurde.

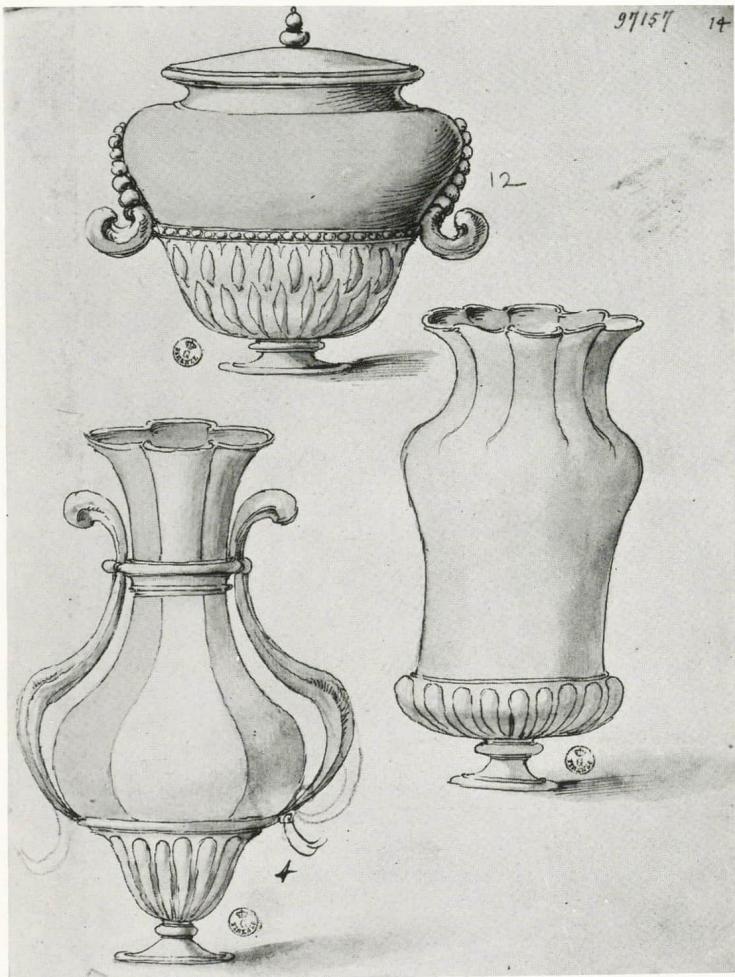
Der einheimische Meister Bartolo Gambi musste sich als Lohn für seine Arbeit in der Boboli-Hütte mit drei Liren pro Tag begnügen, auch der in der Toskana ansässige Venezianer Bartolo di Jacopo wurde mit diesem Lohn abgespeist. Niccolò Landi bekam als Leiter der Hütte immerhin fünf Lire. Die Löhne waren netto, Unterkunft und Verpflegung wurden von der Hütte gestellt.

Nachdem das Feuer in den Öfen des Gartens am 20. Oktober gelöscht und auch die restliche Hüttenbelegschaft entlassen war, erhielt Niccolò Landi weiterhin sein Salär, um



106 Jacopo Ligozzi, Glasmodelle. Florenz, GDSU.

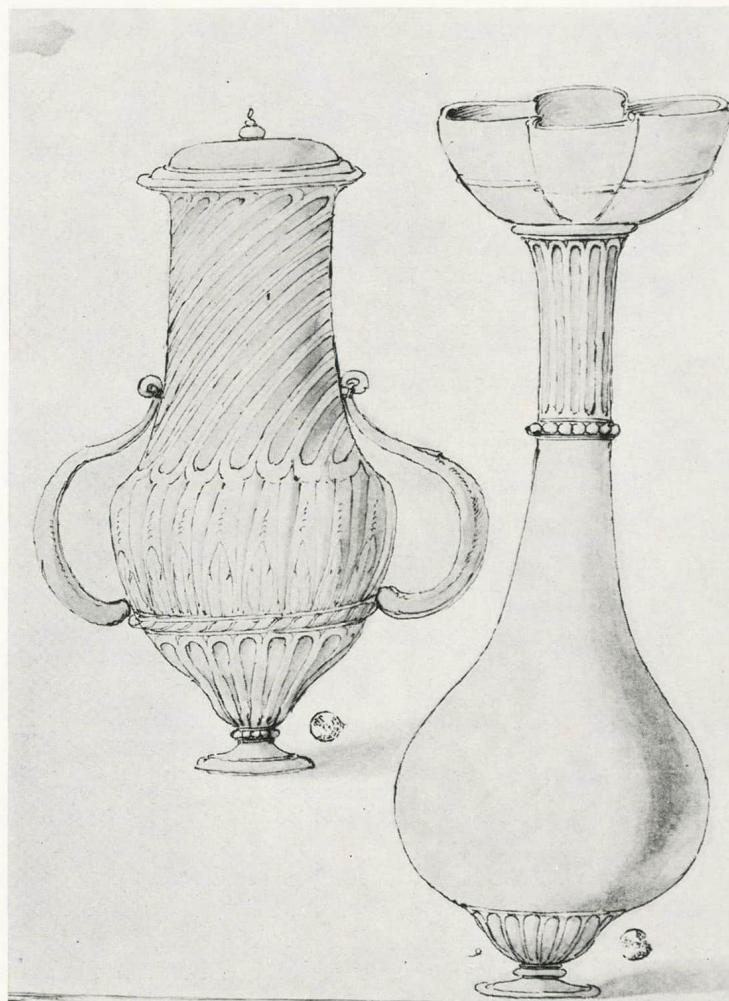
die zahlreichen Becher, die in den Uffizien aufgestellt waren, zu vollenden; sie sollten mit Zierraten versehen werden, die von Landi an der Lampe hergestellt wurden. Diese Arbeit wurde am Montag, den 29. Oktober, begonnen und zog sich noch bis zum 21. Januar 1619 hin. Im Februar war Landi dann im ersten Stock des Ostflügels der Uffizien tätig; hier arbeitete er über dem Tribunale di Mercanzia⁸ an einem kleinen Frittenofen in einer Räumlichkeit, die zu der von Niccolò Sisti geleiteten Uffizien-Fonderia gehörte. Landi erprobte hier neue Glaspasten, um künstliche Kameen herzustellen, ausserdem stellte er "cimenti di piastre di vetro" her. Für diese Arbeiten benutzte er spezielle Glasfritten, für die vor allem die Mitglieder der Familie Della Luna in Murano als Lieferanten dienten. Im Dezember brachte ein Fuhrmann 164,6 Pfd. zu Faden versponnenes Glas, das Alvise Della Luna aus Venedig schickte; im Februar 1619 schickte Giacomo Della Luna 203 Pfd. Fadenglas von verschiedener Farbe. Ein anderes Mal erhält Landi 100 Pfd. "calcidonio in pezzi"



107 Jacopo Ligozzi, Glasmodelle. Florenz, GDSU.

als Rohmaterial. Ein gewisser Pasquino Franciosi wird bezahlt, der im Auftrag von Niccolò Sisti "composti di paste di cristallino" hergestellt hatte, welche in den Uffizien verarbeitet wurden.

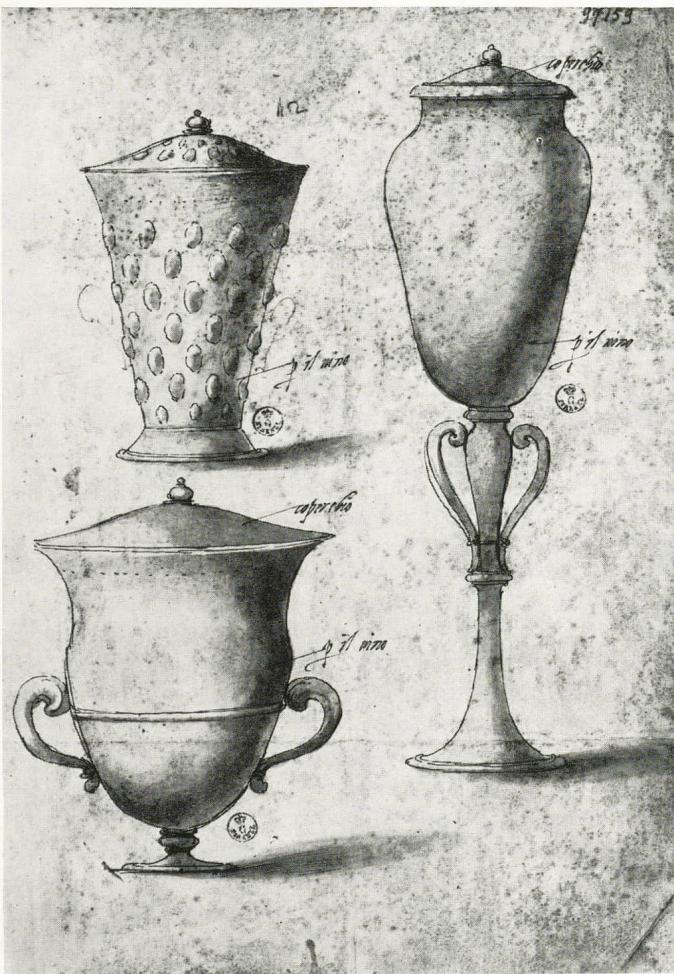
Die Glasware der Hütte Cosimos wurde nicht verkauft, sondern diente grösstenteils dem Eigenbedarf des Hofes. Von den Erzeugnissen der Arbeitssaison 1618 wurde ein Teil in Wandschränken in einem eigens dafür bestimmten Zimmer am Ostkorridor der Uffizien zum Palazzo Vecchio hin aufgestellt. Die Becher wurden also als Kunstgut angesehen, das es wert war, mit den anderen Artificialia und Naturalia in der Galerie zur Schau gestellt zu werden. Ein weiterer Teil der Produkte wurde an den Haushalt zum Verbrauch abgezweigt. Es handelte sich um 1658 Gläser im Wert von L. 797, 10, die wohl von den venezianischen Meistern der Hüttenbelegschaft hergestellt waren. Die ausführlichen Abrechnungen berücksichtigen im allgemeinen nur die Ausgabenseite, nicht aber den Wert der



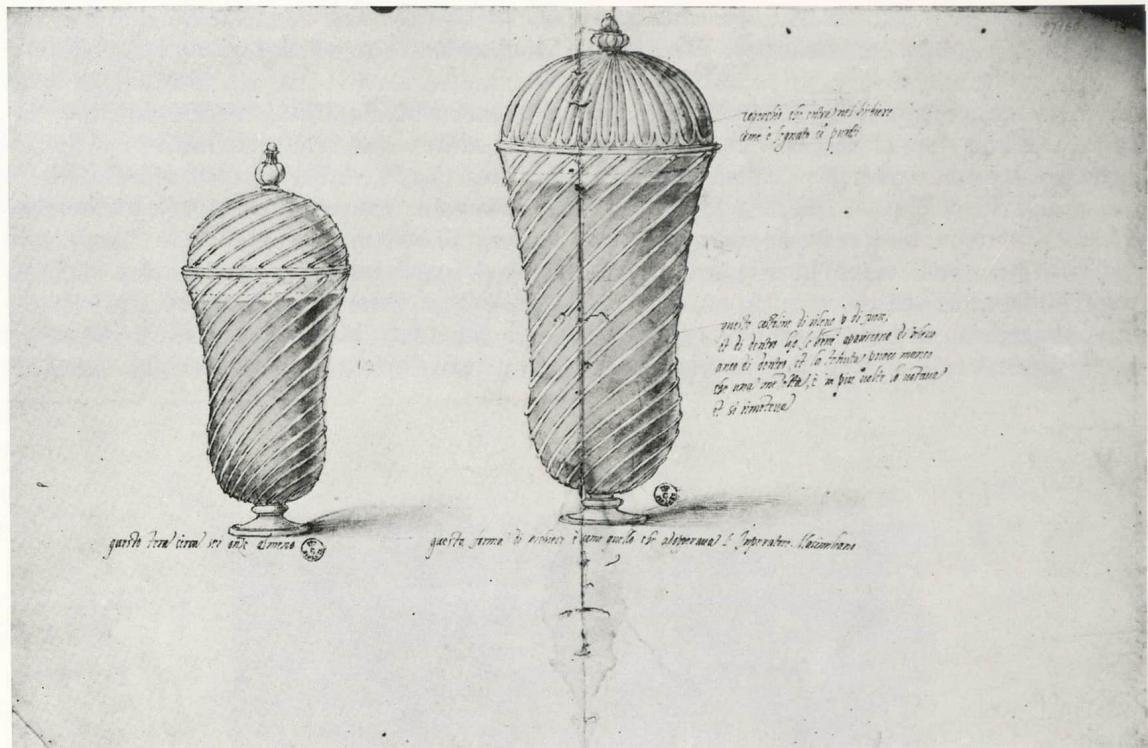
108 Jacopo Ligozzi, Glasmodelle. Florenz, GDSU.

Produktion, da es sich nicht um ein kommerzielles Unternehmen handelte. Hier bildet die Ware für den höfischen Haushalt mit Ihren Wertangaben also wiederum eine Ausnahme. Eine Gesamtanalyse der wirtschaftlichen Gegebenheiten der Hütte ist also nicht möglich. Trotzdem wäre es nützlich, die Rechnungsbücher vollständig zu veröffentlichen, ein Vorhaben, das den Rahmen des vorliegenden Versuches gesprengt hätte. Die Auszüge enthalten notwendigerweise Lücken, die das Gesamtbild der Produktionsstätte einschränken.

Das Kontoheft für die zweite Arbeitssaison der Hütte im Jahre 1619 bietet in vieler Hinsicht ein weniger aufwendiges Spiegelbild des ersten. Wiederum steht Niccolò Landi dem Unternehmen vor, 1400 L. werden als Startkapital angewiesen, es wiederholen sich die Angaben über Einkäufe von Holz und Grundmaterialien. Einer der alten Öfen im Hause muss abgerissen und neu aufgemauert werden. Seit Mai läuft wieder die Lärm und Dampf erzeugende Prozedur der Rohstoffaufbereitung an. Aus Venedig wird farbiges Glas für



109 Jacopo Ligozzi, Glasmodeled. Florenz, GDSU.



110 Jacopo Ligozzi, Deckelbecher. Florenz, GDSU.

die Verarbeitung an der Lampe verschrieben, die Balkenroste über den Öfen werden mit Holz zum Dörren beladen, im Juli wird mit der Herstellung der Rohfritte begonnen, die Belegschaft arbeitet in Tag- und Nachschichten. Am Sonnabend, den 27. Juli wird auch der Werkofen gezündet, die Meister werden bewirkt, die Einweihungsmesse wird gelesen.

Die Muranesen hatten seit ihrer Rückkehr 1618 kein Geheimnis daraus gemacht, dass sie in die Toskana zurückkehren wollten. Am 27. Oktober 1618 schrieb Sagredo an Galilei, dass Alvise Della Luna die Absicht habe, auch im folgenden Jahr nach Florenz zu reisen. Im Jahre 1619 wurden auf der Insel die Öfen am 3. August gelöscht, anschliessend konnten die Glasbläser ihre Reise in die Toskana antreten; ausser der Belegschaft des vergangenen Jahres hatte der Grossherzog noch weitere sechs Arbeitskräfte angefordert. Vier muranische Meister und fünf Gehilfen waren seit dem 12. August in der Boboli-Hütte tätig.

Die kleine venezianische Kolonie bildete jetzt fast den ganzen Teil der Hüttenbelegschaft, der unmittelbar mit der Glasproduktion beschäftigt war. Zusammen mit ihnen arbeitete nur noch Maestro Bartolomeo di Jacopo venetiano, der schon in der Saison von 1618 tätig gewesen war. Niccolò Landi, ein Frittenmeister und zwei Ofenheizer standen den Venezianern für Hilfsdienste bei. Am 9. November wird wiederum der Fuhrmann Francesco di Baldo bezahlt, der Meister und Gesellen nach Murano zurückgebracht hatte. Alvise Della Luna jedoch war nicht mit von der Partie; wohl veranlasst durch die huldvolle Wertschätzung des Herzogs, hatte er beschlossen, sich in der Arnstadt niederzulassen; er starb 1627 in Florenz.⁹

Alvise Della Luna und Bartolo di Jacopo waren weiter in der Produktion tätig, zu ihrer Unterstützung wurden die auch schon 1618 tätigen Luigi di Battista Vinitiano, Nicolaio di Piero und zwei Gesellen neu eingestellt.

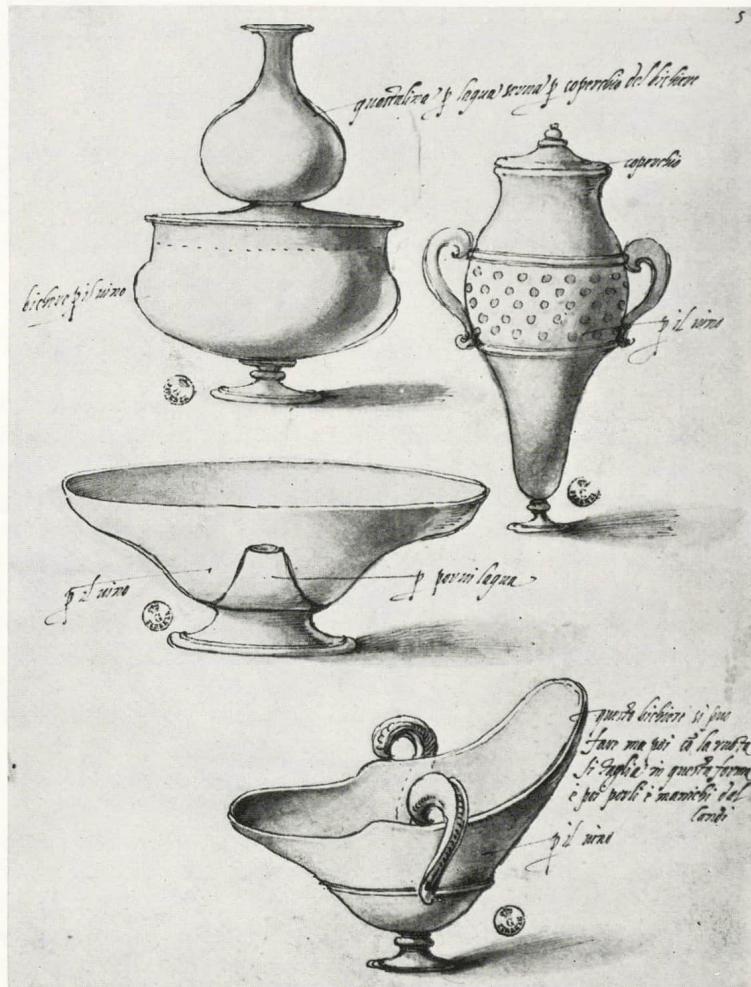
Die Hütte war im Jahre 1619 noch bis zum 23. November in Betrieb, am 25. wurden die Feuer gelöscht, und nun wurde auch die einheimische Hüttenbelegschaft weitgehend entlassen. Nur zwei Arbeiter blieben in Lohn, die unter der Leitung von Landi damit begannen, alles aufzuräumen und zu ordnen und die ausserdem Glas an der Lampe bearbeiteten.

Um an der Lampe die Produktion aus Cristallo zu vollenden, die am Ofen noch nicht fertig dekoriert war, blieb Landi noch den ganzen Dezember tätig. In den ersten Monaten des Jahres 1620 ist er damit beschäftigt, gläserne Reliquiare zu vollenden, ausserdem regelte er die noch nicht geleisteten Zahlungen. Im Mai 1620 wurden die Konten der Hütte im Boboligarten endgültig abgeschlossen.



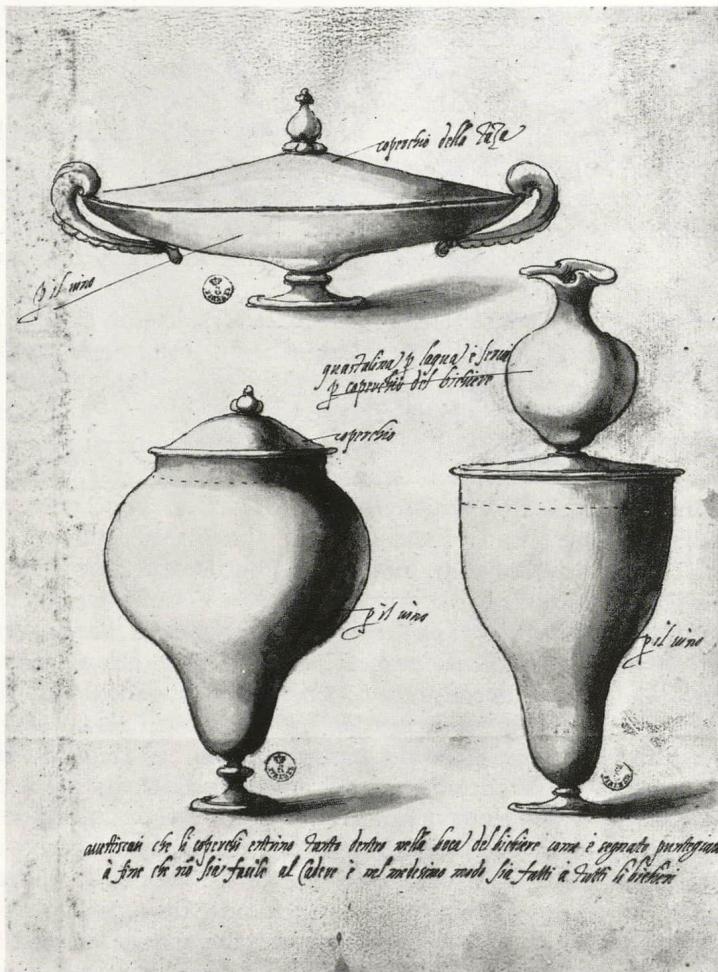
111 Jacopo Ligozzi, Vexierbecher. Florenz, GDSU.

Die Erzeugnisse der zweiten Arbeitssaison müssen noch mehr zur Zufriedenheit des Grossherzogs ausgefallen sein als diejenigen von 1618. Während des ersten Arbeitspensums ist nur davon die Rede, dass ein Teil der Gläser für den Haushalt des Grossherzogs verwendet wurde. In dem neuen Kontobuch fehlen nicht Angaben über Geschenke an hochgestellte in- und ausländische Persönlichkeiten. So wird im September 1619 der Ankauf von feiner Watte aus Zypern vermerkt, um Becher für Mantua zu verpacken; eine Spedition nach Rom ist für zwei Kardinäle bestimmt, im November bekommt Landi das Geld für den Ankauf von kleinen Kisten zurückgestattet, um Gläser als Geschenksendungen einzupakken. Im März 1620 werden zwei mit Wachstuch überzogene Kisten bezahlt, in denen Gläser für den Herzog von Lothringen versandt werden sollen.



112 Jacopo Ligozzi, Glasmodelle. Florenz, GDSU.

Auch im Jahre 1620 lässt Cosimo wieder unter der Regie der Galerieverwaltung in einer dritten Kampagne Glas herstellen. Jetzt jedoch wird die Produktion in der von Niccolò Sisti geleiteten Hütte in der via Sangallo beim Casino di San Marco vorgenommen. Die Hütte war voll in Betrieb, die Öfen waren gezündet, gereinigte Fritte stand zur Verfügung, und man konnte ohne Anlaufzeit sofort mit der Produktion beginnen. Cosimo stellte 2 100 Lire als erste Rate für die notwendigen Ausgaben zur Verfügung. Auch diesmal forderte er eine venezianische Belegschaft. Um sich diesen Wunsch zu erfüllen, mussten die bis dahin tätigen Meister mit einer Entschädigung abgefunden werden. Am Sonntag, den 23. August, übernahmen die Venezianer die Arbeit an den Werköfen. Die Meister waren die in Florenz ansässigen Venezianer Alvise Della Luna und Bartolo di Jacopo, dazu wa-



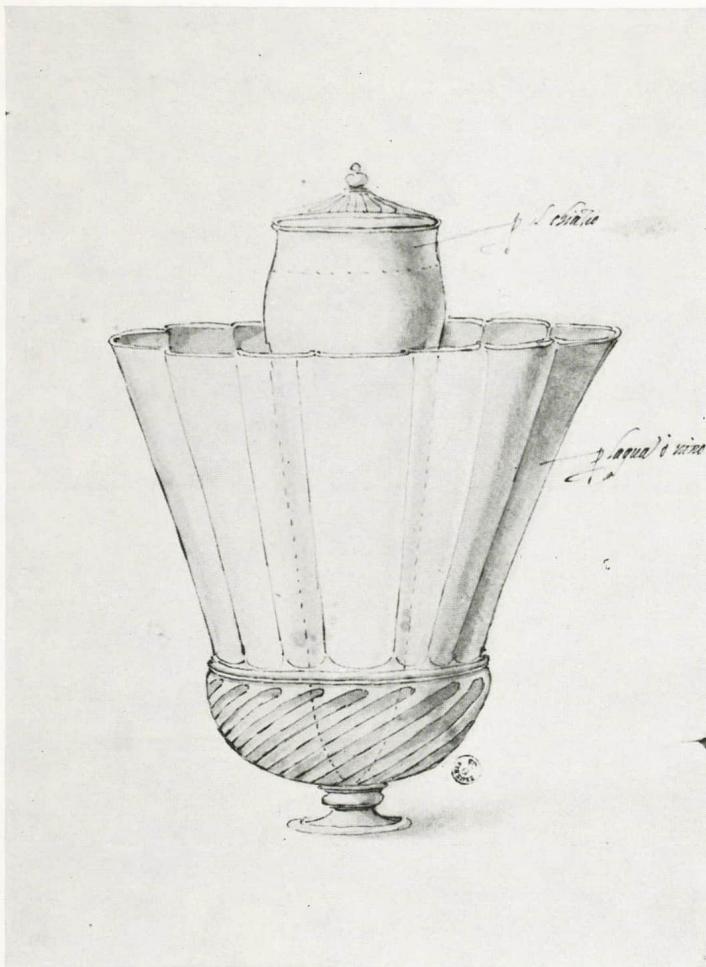
113 Jacopo Ligozzi, Glasmodele. Florenz, GDSU.

ren aus der Lagune angereist Francesco Della Luna, Agostino Borello und drei Gehilfen. Bis auf Francesco Della Luna war diese Belegschaft schon bei den vorhergehenden Arbeitskampagnen dabei gewesen. Zwei Ofenmeister, ein Frittensieder und weitere vier Arbeitskräfte waren einheimisches Personal, also nur die unmittelbar an der Produktion beteiligten Glasbläser stammten aus Murano. Von der aufgelösten Hütte im Boboligarten wird ein Restbestand von 425 Pfd. Fritte, 600 Pfd. Quarz und 5 Scheffel Kohle übernommen. Am 15. September werden noch einmal 2100 Lire in das Unternehmen investiert. Im Oktober erkrankt Alvise Della Luna, die recht teuren Medizinen, die ihm verabreicht werden, gehen auf Kosten der Galerie. Ende September, pünktlich zum heimatlichen Arbeitsbeginn, kehren die Muranesen auf ihre Insel zurück.

Niccolò Sisti erhält am 16. November eine Zahlung von 1260 Liren für Glasarbeiten, die ausserhalb der regulären Glasproduktion in der Hütte für den Grossherzog hergestellt worden waren. Landi ist im Dezember noch fünf Tage damit beschäftigt, an der Lampe die "Capricci" zu vollenden, die in der Hütte beim Casino von den Venezianern hergestellt worden waren.

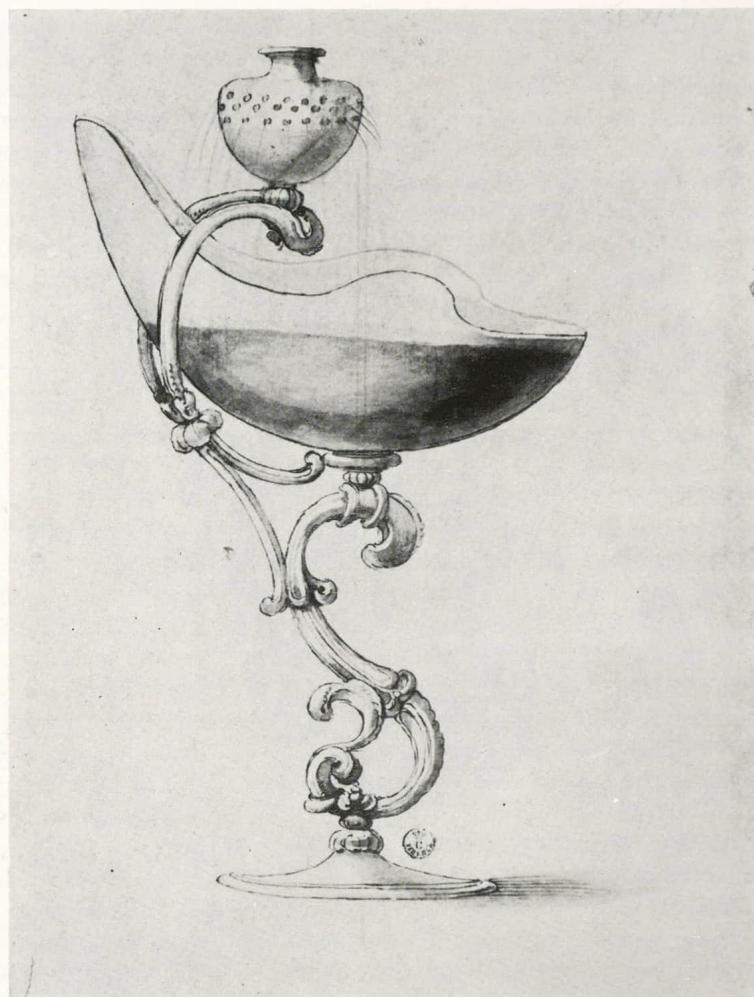
Was das Aussehen der in den drei Jahren von 1618-1620 entstandenen Produktion angeht, sind die Urkunden äusserst wortkarg, auch hier bietet wiederum die Haushaltsware die Ausnahme. Die Beschreibungen klingen nach schllichten Serienerzeugnissen: glatte Becher (*bicchieri lisci*), Karaffen, Zwillingskaraffen (*caraffe a due colli*), Karaffenstöpsel (*co-perchini di caraffe*), Nachtgeschirre (*orinali doppi*) und Schutzglocken für Lichter (*fanali*). Eine genaue Vorstellung der aufwendigeren Erzeugnisse erhält man jedoch durch Ligozzis Vorzeichnungen. Seine Tätigkeit für die erste Saison ist durch sein datiertes Skizzenbuch bezeugt (Abb. 106-120), für die zweite Saison werden in den Abrechnungen 33 Blatt mit 76 Modellzeichnungen genannt, die der Künstler an Niccolò Landi ab lieferte. Vielleicht sind die übrigen zwanzig in den Uffizien erhaltenen Entwürfe Ligozzis ein Teil dieses Bestandes (Taf. II, S. 203, Abb. 121, 123-133).

Wie der Herzog für die Entwurfszeichnungen einen Hofmaler einsetzt, so lässt er die Formen teilweise von gelernten Bildhauern anfertigen. Entsprechend muss das Qualitätsniveau des ausgeführten Glasgeschirrs ausgefallen sein. Man möchte vermuten, dass diese Bildhauer auch mit dem Drechslerhandwerk vertraut waren, um die Vasenkörper der Positivmodelle zu formen, von denen dann die Negativformen abgenommen wurden. Die Angaben über die Formen in den Urkunden vermitteln eine, wenn auch indirekte, Vorstellung von den reicheren Erzeugnissen der Hütte. Zum Teil lassen sie Produkte von einer Grösse, Aufwendigkeit und Exzentrizität ahnen, die auch Ligozzis erhaltene Entwürfe weit in den Schatten stellen. Bei der ersten Arbeitskampagne der Hütte wird bereits Ende März 1618 Material für die Herstellung von Formen und Modellen eingekauft. Hierzu dient Erlen- und Pappelholz, Gips, Stein, Blei, Kupfer, Messing und Bronze. Formen werden nicht nur in eigener Regie hergestellt, sondern auch schon fertig angeschafft. Die Modelle wurden aus Wachs hergestellt. Drei Bildhauer sind als Modelleure tätig, ein Deutscher, dessen Name, wohl in verbalhornnisierter Diktion, als Mattio Cailinmo angegeben wird, ausserdem ein italienischer Bildhauer, Bartolomeo di Vitaliano, und Giovanni Battista di Antonio mit zwei Gefährten. Von Niccolò Landi wird eine kannelierte Säule in zwei Hälften aus Erlenholz eingekauft, ausserdem wird ein Gesimsstück aus Pappelholz erworben, danach sollten dann vermutlich die Negativformen abgegossen werden. Aufmerken lässt die Formulierung "le forme per gittare il cristallo", nimmt man die Ausdrucksweise wörtlich, so würde es heissen, dass nicht mit der Glasbläserpfeife in die Formen geblasen werden sollte, um einen Hohlkörper zu erzeugen, sondern dass die Glasfritte in die Form gegossen werden sollte, um einen massiven Gegenstand herzustellen. Es scheint, dass dieses Verfahren für eine gläserne Lanzenspitze angewendet werden soll-



114 Jacopo Ligozzi, Weinkühler. Florenz, GDSU.

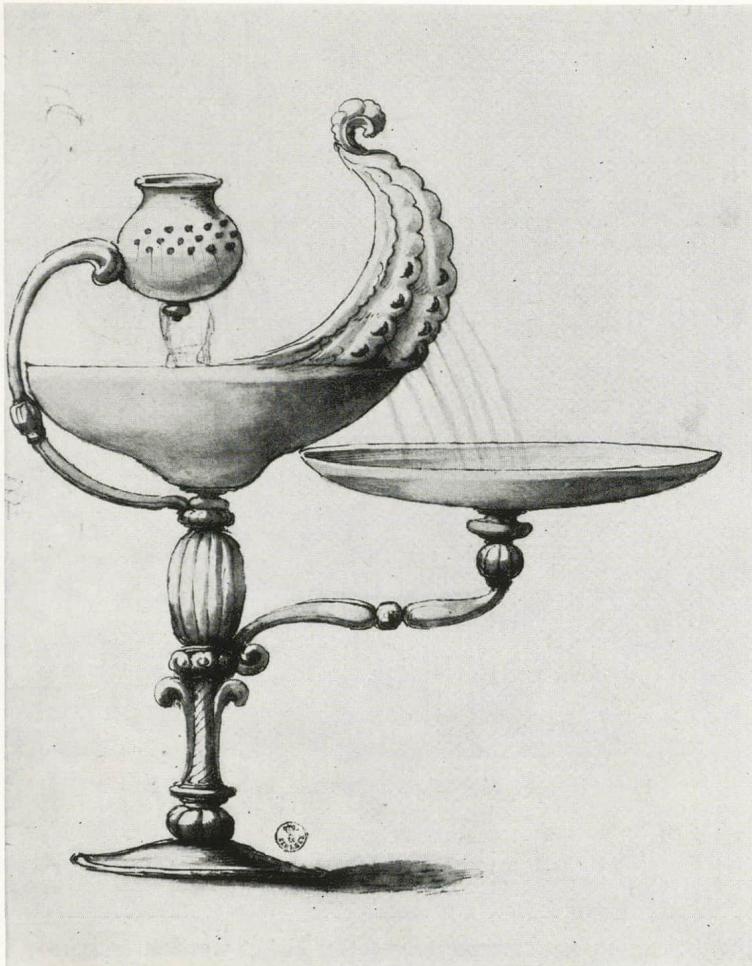
te, von welcher der Entwurf erhalten ist (Abb. 94). Es ergibt sich bei der Interpretation dieses wichtigen Passus die Frage, inwieweit man die Worte des Galerieverwalters Cosimo Latini auf die Goldwaage legen darf. Ist er ausreichend mit den Produktionsgängen vertraut oder schleichen sich in seine Formulierungen eigenmächtige, laienhafte Interpretationen ein? Bronzeformen für Becher und Vasen werden ebenfalls im Mai gekauft, im Juni werden in eigener Regie Bronzeformen nach vorhandenen Modellen gegossen und anschließend überarbeitet. Bei einem gewissen Oratio d'Agostino wird diese letztere Tätigkeit als Berufsbezeichnung (*rinettaforme*) gegeben. Gegen Ende des Monats werden 15 besonders aufwendige Formen, meistens aus Bronze, einige aus Blei, angeschafft, das Metall war von der Galerie zur Verfügung gestellt worden. Die Gewichtsangaben sind zum Teil beträchtlich, die herzustellenden Gegenstände mussten daher von erheblicher Grösse sein. Besonders interessant erscheint die Form für eine gläserne Maske (30.6 Pfd.), Masken aus Glas, versilbert und vergoldet, werden schon im Nachlassinventar Ferdinando I. († 1609)



115 Jacopo Ligozzi, Vexierglas. Florenz, GDSU.

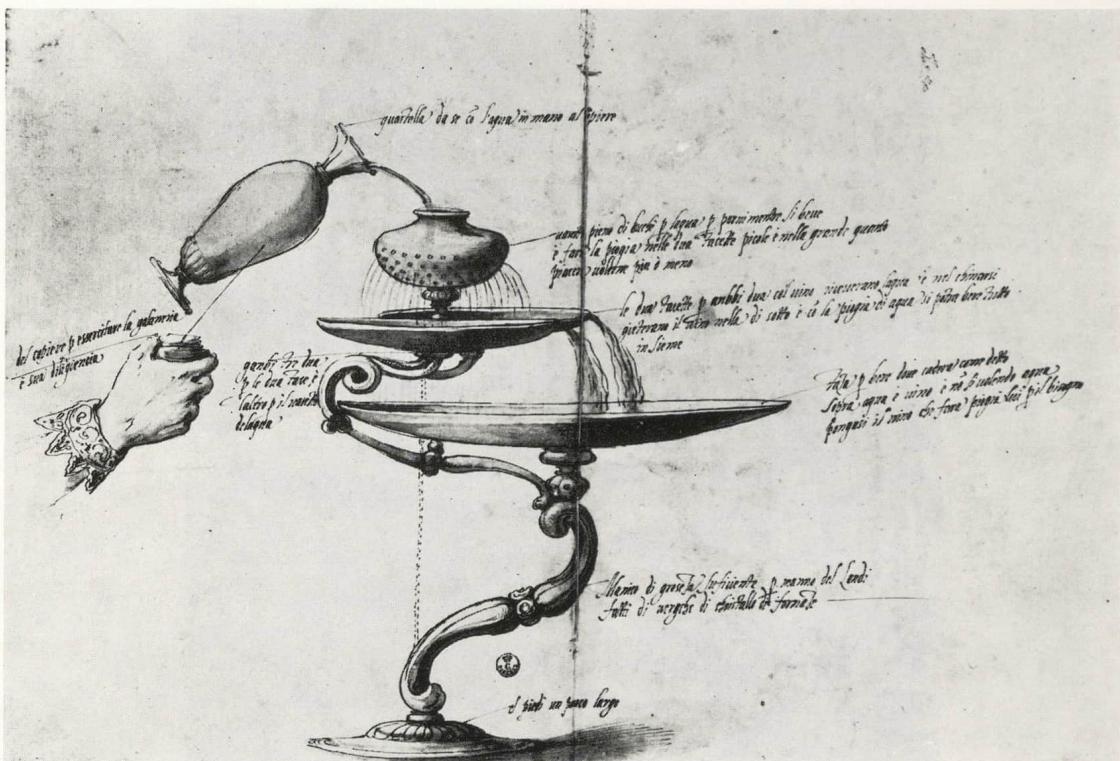
genannt und dienten wahrscheinlich für Theateraufführungen. Unter "bracchettone" (30 Pfd.) ist wohl die Form für einen grossen Jagdhund zu verstehen, die Formen für eine Säule haben das erstaunliche Gewicht von 67 Pfd., auch taucht immer wieder ein Gesimsstück auf, wahrscheinlich handelt es sich um die Kupferformen, die inzwischen nach den Holzmodellen gegossen worden waren, die Landi im März angeschafft hatte. Die Form für eine "navicella" ist im Gegensatz zu den meisten anderen Stücken nicht aus Kupfer, sondern aus Blei (46 Pfd.), verschiedene Schneckenhäuser variieren in ihrem Gewicht zwischen 28 und 46 Pfd., also auch diese Modelle waren für figürliche Gefässer von beträchtlicher Grösse vorgesehen. Die Form für eine Muschel aus Blei (29 Pfd.) und für einen im Vergleich sehr kleinen Mörser (4 Pfd.) werden erwähnt.

Am ersten September wird der Bildhauer Bartolomeo di Vitaliano für drei Wachsmodelle von "tazze" bezahlt, ein besonders grosses Modell war von einer Figur bekrönt. Am 22.



116 Jacopo Ligozzi, Vexierglas. Florenz, GDSU.

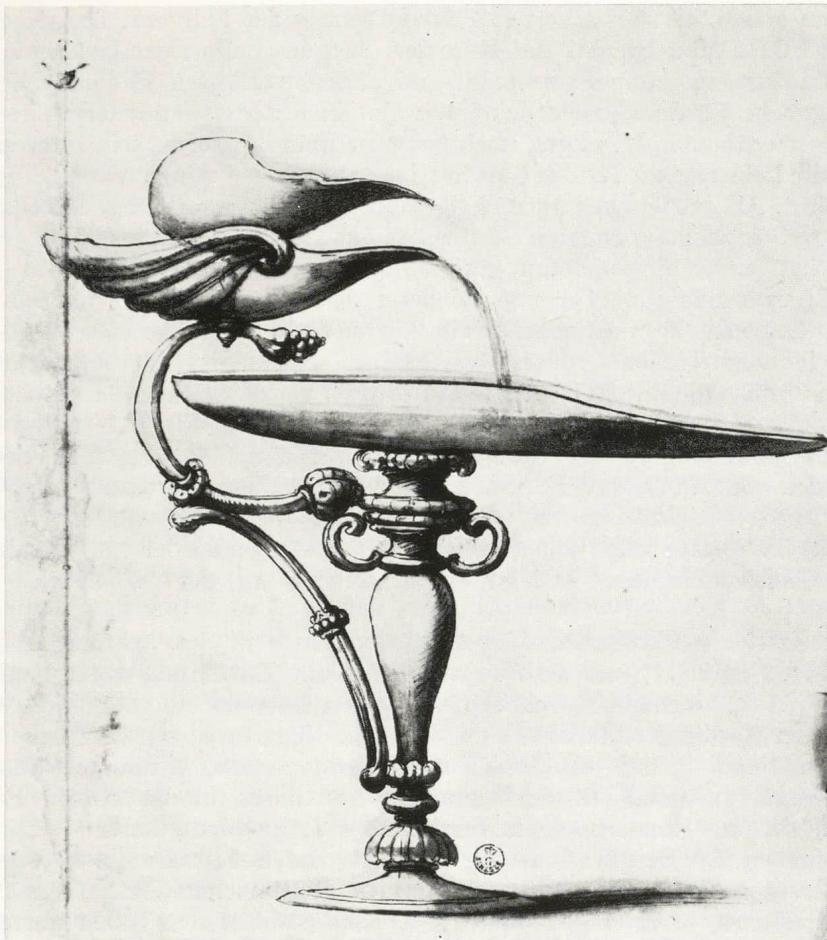
September werden Giovanni Battista d'Antonio und zwei andere Bildhauer für die Becher, die sie aus Pappelholz geschnitzt hatten, entlohnt, wobei auch der Maler Giulio Parigi in nicht genannter Weise mitwirkte. Besonders aufwendig war die Form für einen Gekreuzigten; diese bestand zunächst aus 11 Einzelteilen. Die Verwendung war aber wohl zu kompliziert, daher wurden diese Elemente mit Krampen zusammengesetzt, so dass die Form schliesslich nur noch aus vier Elementen bestand. Ende Januar des folgenden Jahres erhält Landi eine aus drei Teilen bestehende Form, um das Haupt Christi aus Glas zu bilden, ausserdem die Form für eine Muschel und eine Ente. Auch aus der zweiten Saison erfährt man wenig über das Aussehen der Gläser aus der mediceischen Hütte. Die Werkzeuge sind die üblichen, Glasbläserpfeifen, "puntelle", Scheren, um Kristall zu schneiden, aber auch Gerät, um Spiegel herzustellen. Auch jetzt fehlen nicht die Formen, für die Modelle wird wieder gelbes Wachs angeschafft und Gips zum Abgiessen. Bronzeformen, die aus ein-



117 Jacopo Ligozzi, Vexierglas. Florenz, GDSU.

zernen sphärischen Segmenten zusammengesetzt sind, werden gekauft, dem Bildhauer Bartolomeo Bocci werden Wachsmodelle für Becher bezahlt. Im Mai des folgenden Jahres werden Zahlungen für 80 Pfd. Gips aufgeführt, die der Giesser Oratio erhält, und für Becherformen, welche Antonio di Battista ottonaio an der Piazza dell'Olio herstellte. Die Ausgaben für Modelle und Formen sind jedoch sehr viel niedriger als im vorangegangenen Jahre. Es scheint, dass die venezianische Belegschaft wenig Gelegenheit gab, dies letztere Produktionsmittel anzuwenden. Auf der anderen Seite besteht natürlich auch die Möglichkeit, dass die Formen des Vorjahres wiederbenutzt wurden. Bei der dritten Arbeitskampagne des Jahres 1620 werden überhaupt keine Ausgaben für Formen mehr angeführt.

Die vielfache Verwendung von Formen war wohl ein besonderes Merkmal der Hütte im Boboligarten. Ihr experimenteller Gebrauch wird einer der Hauptgründe für die Einrichtung der neuen Produktionsstätte gewesen sein. Man bedenke, dass das kommerzielle Unternehmen, wie es Guasparre Parigini in seiner Denkschrift entwarf, mit nur einem Dutzend Formen für "guastade", "bicchieri" und "saliere" auskam. In Cosimos Hütte werden nicht nur Formen für gängige Gefäßtypen verwendet, sondern auch für figürliche Darstellungen und wirkliche gläserne Plastiken. Die Benutzung der Formen ermöglichte einen grossen gestalterischen Reichtum der Erzeugnisse, trug aber auch zu einer erheblichen Produktionssteigerung bei, weil zahlreiche Arbeitsvorgänge durch die Verwendung der Formen abgekürzt werden konnten.



118 Jacopo Ligozzi, Vexierglas. Florenz, GDSU.

Auch die Angaben über die Grundmaterialien sind nicht sehr zahlreich. Genannt werden Soda, Tarsio, Kobaltfarbe, Kupfergrün, Mennige, Emailfarbe, "biccha venetiana", um Kristallpaste herzustellen, vier Kisten mit Mangandioxyd aus Piemont, das aus dem Arsenal in Pisa auf Anordnung des Grossherzogs gesandt wurde. Eine Zahlung bezieht sich auf Blattgold, das, wie auch schon 1618, für die Arbeit an Landi geliefert wird.

In der Regierungszeit Cosimos spiegeln sich die technischen Innovationen der Glasherstellung deutlich in den Urkunden. Man erfährt von den Entwurfszeichnungen Ligozzis, von den aufwendigen Modellen für Architekturteile und Masken, von den Bildhauern, die als Formschneider eingestellt wurden, ja sogar anekdotische Details werden berichtet. Die Nachrichten betreffen jedoch meist sekundäres Material, Rohstoffe und Gerät, die produzierte Ware selbst wird kaum beschrieben.

Als der erst dreissigjährige Cosimo im Jahre 1621 verschied, begann die Regentschaft der Grossherzogswitwen. Bigotterie und Priesterherrschaft bestimmten das Hofleben in

noch höherem Masse, als dies schon zu Zeiten Cosimos der Fall war. Das neue Regime der Sparsamkeit führte zum Exodus der Künstler, Jacques Callot, der Goldschmied Gasparo Mola, der Musiker Gerolamo Frescobaldi und andere verliessen Florenz. Die längst etablierte toskanische Glasindustrie scheint den Unbilden der gewandelten Zeiten widerstanden zu haben. Ferdinando II. zeigte, noch bevor er mündig wurde, sein Interesse an diesem Gewerbe¹⁰, die Leidenschaft für das Glas hat ihn, ebenso wie seinen Vater, durch das ganze Leben begleitet. Als er zwischen 15 und 17 Jahre alt war, erwarb er schon Gläser von Giovanni Battista Guerazzi und anderen Glasbläsern aus Pisa. Von 1625 bis 1627 werden Zahlungen notiert für "navicelli, gorgottini, grappoli con il piede" und andere Ware. Es scheint, dass diese Gegenstände zum Teil von reicherer Ausführung waren, vielleicht in Art der Modelle des "Zeichners der mediceischen Glashütten", die Preise der einzelnen Stücke halten sich jedoch in bescheidenen Grenzen. Bei einem "bicchiere grosso squadrato" und bei vier Bechern "a uso di pentolini" wird ausdrücklich vermerkt, sie seien gemäss den Zeichnungen ausgeführt. Im April 1626 beschliesst Ferdinando, in Pisa "bicchieri capricciosi" herstellen zu lassen. Er gibt Anweisung, dass alle in Florenz eingelagerten Formen dorthin gesandt werden sollen. Aus der Formulierung der Order möchte man schliessen, dass die pisanischen Hütten nicht mehr in staatlicher Regie betrieben wurden; ihr ehemaliger Leiter Niccolò Sisti hatte schon seit spätestens 1619 die Öfen an der via Sangallo in Florenz übernommen, außerdem stand er jetzt, wie schon erwähnt, der "Fonderia" in den Uffizien vor.

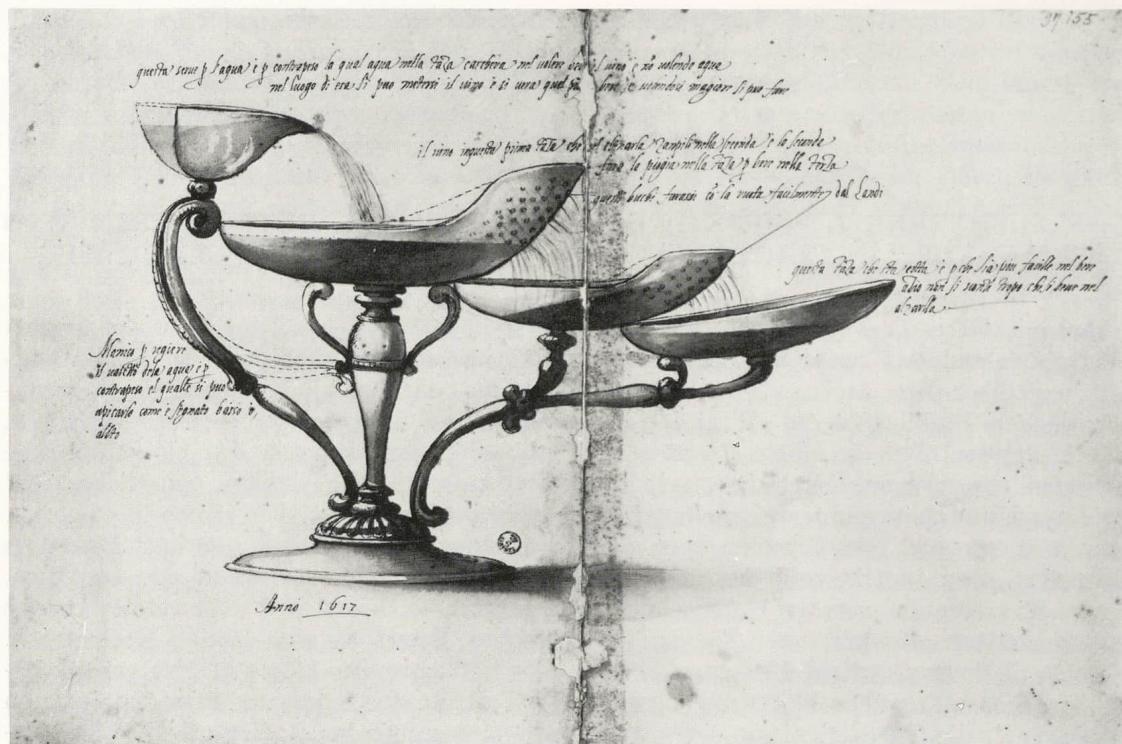
Die Blütezeit der mediceischen Glasproduktion hatte in den späteren Regierungsjahren Cosimos II. eingesetzt, und sie erreichte ihre volle Entfaltung unter Ferdinando, der im vertrauten Zusammenwirken mit seinem Bruder Leopoldo die Geschicke der Toskana leitete. Mit dem Kardinal teilte der Herrscher auch die naturwissenschaftlichen Interessen. Das Experimentieren in den Akademien mit Thermometern, Barometern und gläsernem Laborgerät wirkte anregend auf die Produktion des Glases für die barocke Festtafel. Für diesen Abschnitt, die Regierungszeit Ferdinandos (1628-1670), haben wir keine Dokumente aufgefunden. Die Berichterstattung des vorliegenden Kapitels muss mit der Auflistung der wenig beredten Urkunden aus den Jahren der Regentschaft enden. Das Bild der mediceischen Glaskunst in ihrer glorreichsten Epoche enthüllt sich bisher ausschliesslich in dem so reichen Zeichnungsbestand dieser Jahre.



VI

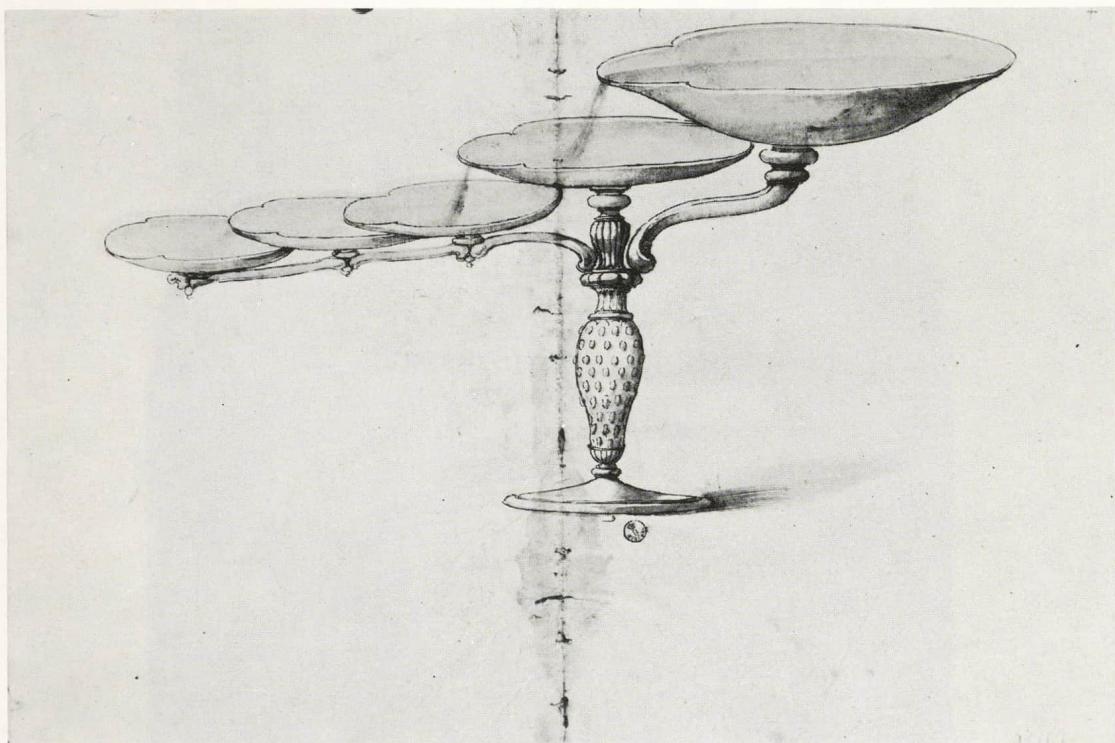
DAS NÜCHTERNE KONTRASTPROGRAMM: PRIVATES HÜTTENWESEN UND GLASHANDEL IN DER TOSKANA. AUS DEM ALLTAG DER GLASBLÄSER

Antonio Neris Traktat ist ein Rezeptbuch, erst in den späteren Bearbeitungen werden Werkzeuge und die Öfen erläutert und illustriert.¹ Auch aus den mediceischen Dokumenten ist vieles über diese technischen Aspekte zu erfahren, darüber hinaus geben sie einen anschaulichen Einblick in das Alltagsleben der Glasbläser. Dieses wurde schon deutlich in den Urkunden über die Hütte Cosimos II. im Boboligarten. Aus den Zeugnissen über die privaten Produktionsstätten lassen sich weitere Aufschlüsse gewinnen. Staatliches und privates Unternehmertum war nicht strikte voneinander getrennt. Die Hütte in Pisa z.B. wurde ausser von den Grossherzögen auch von Angehörigen des Florentiner Patriziats finanziert. Den Wettbewerb der privaten Hütten behielt man stets wachsam im Auge, einerseits waren die privaten Unternehmen wohlgekommen, weil sie den Wohlstand des Landes hoben, andererseits bereiteten sie den mediceischen Betrieben eine lästige Konkurrenz. Niccolò Sistis ausführliche Berichte über den Geschäftsgang der Hütte in Pisa geben vielseitige Information über die Glaserzeugung in der Toskana überhaupt und über den privaten Glashandel, die Thematik lässt sich daher nicht streng auf das vorliegende Kapitel eingrenzen. Vermutlich aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts stammt die undatierte Denkschrift des Florentiner Glasbläser Guasparre di Simone Parigini.² Dieser gehörte einer Familie an, die schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts den Beruf des Bicchieraio ausübte. Damals wird des öfteren ein Simone di Niccolò Parigini vocato Calavrese genannt.³ Im Jahre 1480 wird in einer "bottega per vendere il vetro lavorato" ein Guasparro di Simone aufgeführt, der vielleicht ebenfalls ein Vorfahre unseres Meisters ist.⁴ Das Exposé führt die Kosten auf, welche die Einrichtung einer Glashütte im Mugello und ihr Betrieb auf Dauer eines Monats erfordern. Den herausspringenden Gewinn auf Heller und Pfennig zu berechnen, weigert sich der Meister allerdings. Unvorhergesehene Zwischenfälle bei der Befeuerung der Öfen, die Fähigkeiten der Hüttenbelegschaft und die Güte der Grundstoffe für die Glasherstellung können zu erheblichen Verdienstschwankungen führen. Dazu kommt die unregelmässige Nachfrage für verschiedene Artikel. Einige Ware lässt sich mit grösserer Gewinnspanne verkaufen als andere, der Profit lässt sich auch deswegen nicht genau kalkulieren, weil die Erzeugnisse teils einzeln, teils *en gros* abgesetzt werden, auch am Bruchglas ist noch zu verdienen. Dieses war ein wichtiger Handelsartikel, der von den Hütten zur Frittenherstellung aufgekauft wurde, für die moderne Glasforschung ist die bedauerliche Folge, dass die so erwünschten Scherben auf dem alten Produktionsgelände oft rar sind, als man sich wünschen möchte.⁵ Wahrscheinlich wurde das Dokument für einen investitionsfreudigen, aber berufsfremden Spekulanten abgefasst. Es gibt eine anschauliche Vorstellung vom Betrieb einer Hütte, ihrer Einrichtung, von den Produktionsformen und den wirtschaftlichen Problemen. Besonders reich ist auch die Ausbeute hinsichtlich der Benennung des Handwerkszeugs. Man erfährt von dem harten Los der Glasbläser, die als Wanderarbeiter, fern von Weib und Kind, in der holzreichen Waldeinsamkeit ein karges Leben fristen, das allerdings durch reichliche Verpflegung und die verfängliche Tröstung des Weines während der Arbeit vor den glühenden Öfen etwas erleichtert wird.⁶



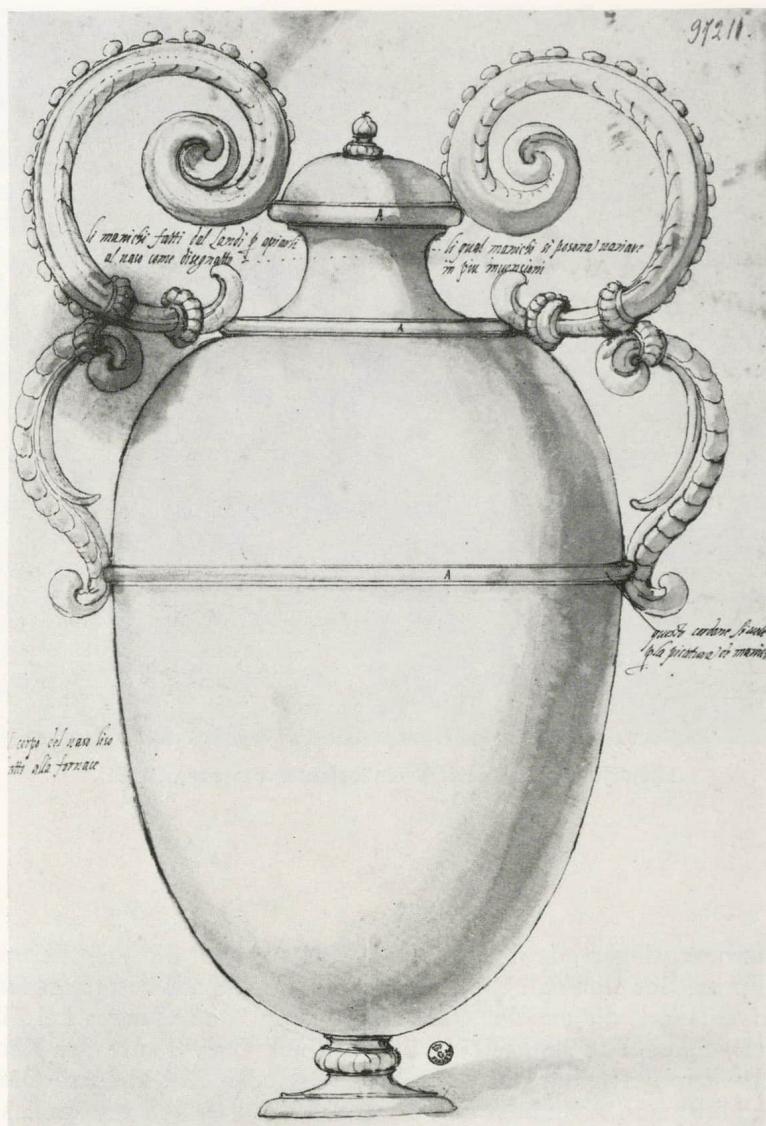
119 Jacopo Ligozzi, Vexierglas. Florenz, GDSU.

In Tag- und Nachschichten wird produziert, die Männer der Belegschaft, die Feierabend haben, teilen sich zu mehreren die Betten, die gerade von den Arbeitern verlassen wurden, die ihren Turnus neu beginnen.⁷ Wie träge oder fleissig und geschickt der einzelne ist, lässt sich klipp und klar an der Produktion ablesen; für die harte Schichtarbeit gibt es pro Monat acht Ruhetage. Ein Wohnhaus mit drei Kammern soll Platz bieten für acht Meister und drei Gesellen. Für das Personal, das in vier Schichten arbeitet, sind zwei grosse Betten vorgesehen, die immerhin alle 14 Tage neu bezogen werden, weitere Möbel und Haushaltsgerät sind erforderlich. Den Meistern wird zu drei Mahlzeiten stets frisches Fleisch oder Geflügel und Rotwein gereicht, nachts und morgens während der Arbeit am Ofen steht ihnen Weisswein zu. Weitere Ausgaben entstehen für Brot, Öl, Essig, Salz und andere Nahrungsmittel. Dem Wohnhaus angebaut ist der Arbeitsschuppen, dieser misst 20 × 12 Braccien in der Grundfläche und ist wegen der Rauchentwicklung 16 bis 20 Braccien hoch. Falls sich das Breitenmass des Schuppens von 12 Braccien als zu gross erweist, kann man ihn durch niedrige Mauern unterteilen, welche die Arbeiter und die Öfen abschirmen. Der Ausgang muss in Blickrichtung der Glasbläser liegen, so dass frische Zugluft für die vor den Feuerlöchern der Öfen Beschäftigten von vorne hereinstreicht. Die Hütte soll "all'antica" eingerichtet werden, offenbar gab es also auch schon ein moderneres System. In einem Ofen (calcaro) befindet sich die Kammer, um die Rohfritte zu schmelzen. Dieser ist niedrig und von grossem Fassungsvermögen; darüber wird der Quarzsand für die Her-



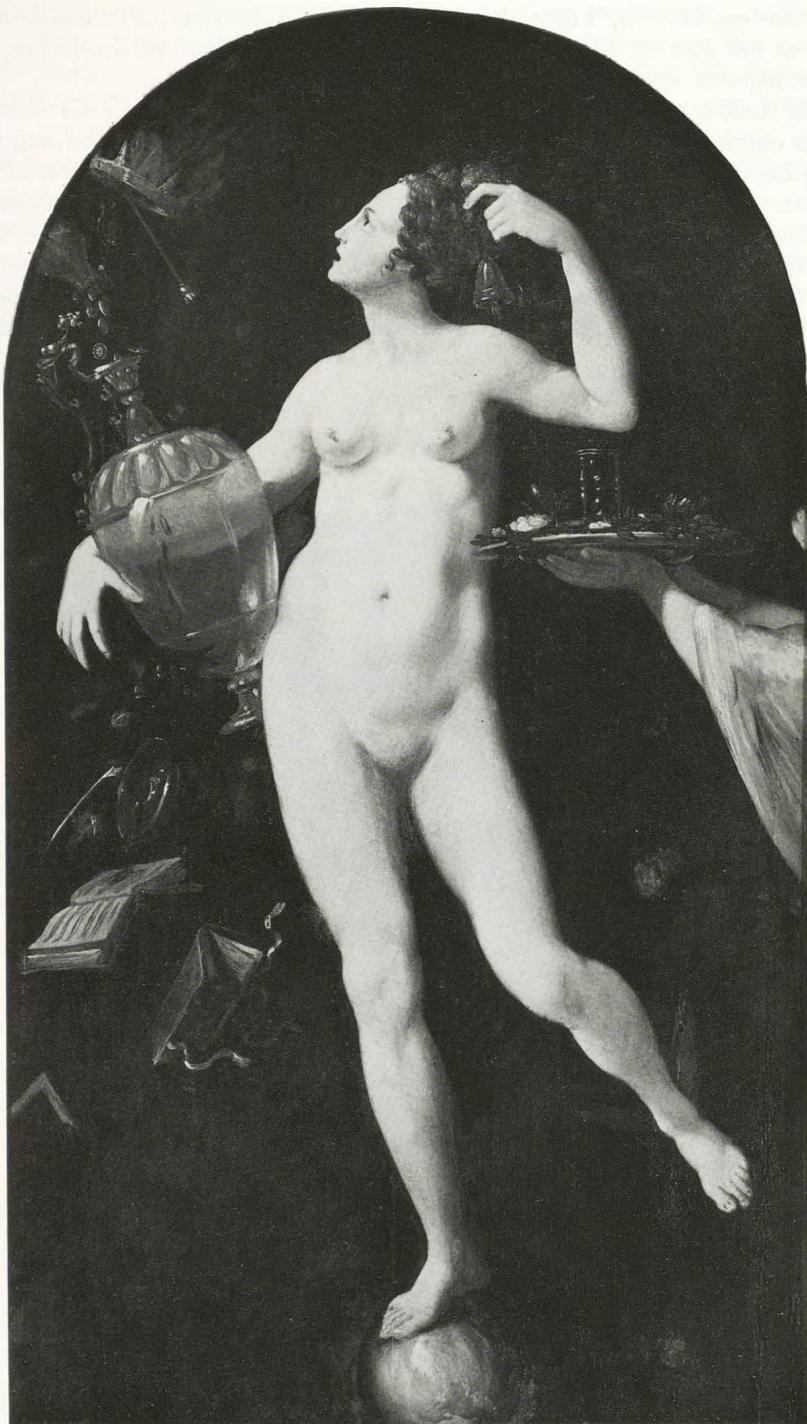
120 Jacopo Ligozzi, Weinkaskade. Florenz, GDSU.

stellung der Glasware gelagert, der leicht feucht wird, aber für die Verarbeitung ganz durchgetrocknet sein muss. Gewölbe und Rippen dieses Ofens sind aus besonders feuerbeständigen Backsteinen aufgemauert, die aus der weissen Erde von Monte Magno bei Pistoia gebrannt sind, der Mörtel ist aus Tuff hergestellt. Ein weiterer Ofen diente der Bereithaltung der gereinigten Fritte zur Fertigung der Glasware, zwei oder drei kleinere Öfen nahmen die vollendeten Produkte zum Abkühlen auf. Diese Öfen waren aus gewöhnlichem Backstein, jedoch auch mit Tuff-Mörtel aufgemauert. In zwei Braccien Abstand von den Öfen sind jeweils vier Holzpfosten aufgestellt, die einen Rost tragen, dieser befindet sich in einem Abstand von $1/2$ bis $2/3$ Braccien über dem Ofen. Hier wird das Holz zur Feuerung der Öfen bis unter das Dach gestapelt, so dass es gut ausdörren kann. Für die Bereitung der Fritte sind sieben grosse irdene Häfen notwendig, ausserdem zwei kleine, um blaues und anderes farbiges Glas zu schmelzen. Da diese Kübel häufig bersten, müssen sie frisch gebrannt und vollkommen trocken sein. Weil sie ausserdem zu verschiedenen Zeiten benutzt werden, muss man mindestens 20 grosse und sechs kleine auf Vorrat halten. Auch diese Töpfe werden aus der Erde von Monte Magno geformt; diese muss sorgfältig vorbereitet werden, sie ist zu reinigen, dann wird sie gestampft und gemahlen, schliesslich werden daraus Laibe geformt, die einige Tage ablagern müssen, bevor sie verarbeitet werden. Zahlreiches eisernes Gerät ist erforderlich, diverse Schaufeln (pale, palucci), Harken (ratarelli, ratavellini), um die Asche aus dem Ofen zu entfernen, Stangen (pali; rasoi, cioè pali con la gorbia) in ver-



121 Jacopo Ligozzi, Deckelvase mit Henkeln. Florenz, GDSU.

schiedener Ausführung, Feuerzangen (molli), Scheren (taglianti), Blasrohre (canne), die Haken (uncinelli), um die Blasrohre während der Arbeit einzuhängen, ein kleiner Amboss, Hammer und Waagen, ausserdem werden Formen (forme) aus Bronze für die Becher und Karaffen (guastade) benötigt. Gelingt es, dieses Gerät gebraucht zu kaufen, lassen sich Einsparungen machen. Um das Handwerkszeug in Ordnung zu halten, braucht man einen Schmied, der sein Metier versteht und der täglich Ausbesserungen vornimmt. Schliesslich



122 Umkreis des Jacopo Ligozzi, *Fortuna*, Florenz, Galleria degli Uffizi.

werden Holztonnen, Bütten, Tröge, Körbe und Siebe gebraucht. Für die fertige Glasware ist ein Speicher mit Borten oder Rosten und Fächern zu errichten. Zwei Maultiere sind für anfallende Transporte notwendig.

Es folgt die Aufstellung der notwendigen Grundmaterialien für die Glasherstellung, um die Hütte für einen Monat in Betrieb zu halten. 4 000 Pfund Pottasche aus Soria werden mit dem Hammer zerkleinert und gemahlen. Ist dieses hochwertige Material nicht zu bekommen, kann man auch mit Pottasche anderer spanischer Regionen oder mit solcher aus der Provence vorliebnehmen; dies würde aber eine Verdiensteinbusse von mehr als 10 % verursachen. Der Pottasche werden 5 000 Pfund Quarzsand, unter Umständen auch mehr, zugesetzt. Der Sand ist vorher zu trocknen und zu sieben, dabei können erhebliche Gewichtsverluste entstehen. Aus dem Gemisch wird die Rohfritte hergestellt, die dann



123 Jacopo Ligozzi, Henkelvase. Florenz, GDSU.

nach der Reinigung als "vetro nuovo" zur Verarbeitung bereitsteht, ausserdem werden 6 000 Pfund Glasscherben eingeschmolzen. Um die Öfen zu heizen, werden 30 Klafter Holz verbraucht. Es folgt die Aufstellung der notwendigen Arbeitskräfte. Von den acht Meistern erhält einer, der die "lavori grossi" herstellt, eine besonders gute Bezahlung. Einer der Meister kann pro Tag 300 Karaffen herstellen, ein anderer, der "Conciatore", ist vor allem mit dem Beaufsichtigen der Öfen und der Herstellung der Fritte beschäftigt; diese Arbeit lässt ihm noch Zeit, pro Tag 100 Fiaschi zu blasen. Die anderen sechs Meister produzieren pro Tag zusammen 3 000 Becher, davon geht jedoch bei den verschiedenen Arbeitsvorgängen ein erheblicher Teil zu Bruch. Die Aufgaben der vorher genannten drei Gesellen werden nicht beschrieben. Die Aufstellung würde einer idealen wirtschaftlichen Planung entsprechen, in Wirklichkeit geht die Produktion jedoch nicht so regelmässig vonstatten; vor den



124 Jacopo Ligozzi, Deckelkanne mit Henkeln. Florenz, GDSU.

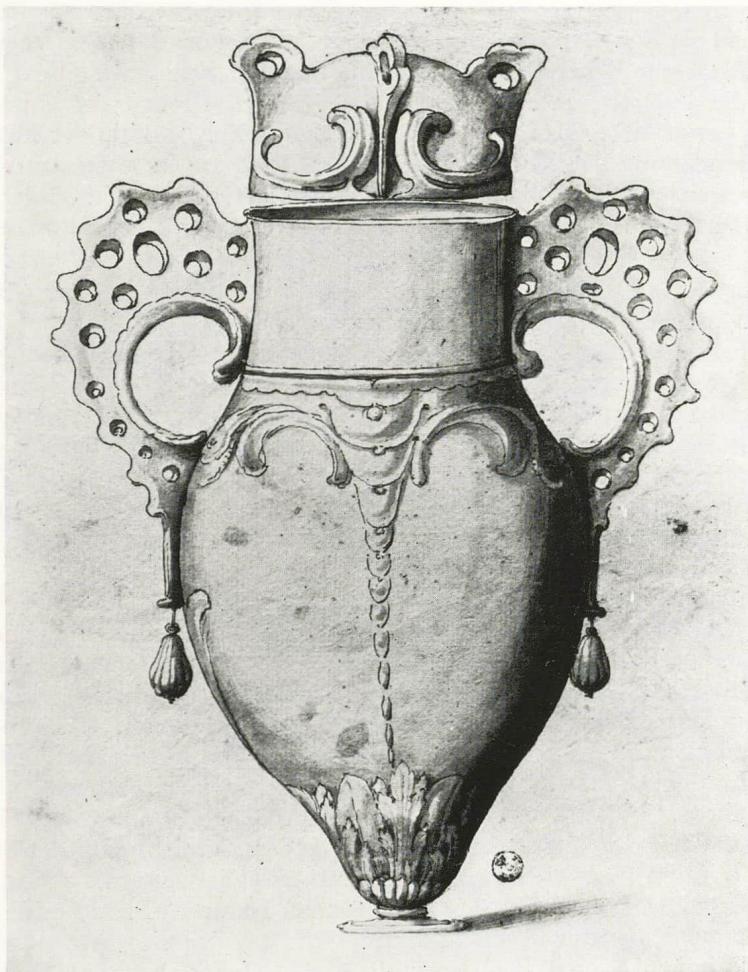
Festen z.B. wird mehr Ware mit grossem Fassungsvermögen hergestellt, in der letzten Arbeitswoche werden nur Fiaschi angefertigt. Meister Guasparre reflektiert über die Glaskunst: "questa è un'archimia e sottoposto al fuoco e all'uomo."⁸ Fest steht jedoch, dass ein solches Unternehmen ohne ausgesprochene Pechsträhne Gewinn abwerfen müsste; je länger die Öfen in Betrieb sind, desto sicherer wird dieser sein.

Im Jahre 1620 radierte Jacques Callot seine Ansicht der "Messe von Impruneta" und widmete dieses Hauptwerk seines graphischen Oeuvre dem Grossherzog Cosimo II. Das dargestellte Szenarium ist von über 1000 Figuren belebt. An beherrschender Stelle im Vordergrund ist der Stand eines Glashändlers (Abb. 23) zu sehen, was merkwürdigerweise weder in der Glasmalerei noch in der Callot-Forschung gebührende Beachtung gefunden hat. Impruneta liegt neun Kilometer südlich von Florenz, in der Pfarrkirche Santa



125 Jacopo Ligozzi, Deckelvase mit Henkeln. Florenz, GDSU.

Maria wird ein Madonnenbild verehrt, das vom hl. Lukas gemalt sein soll. In den ersten drei Tagen der Woche, in die das Fest von St. Lukas am 18. Oktober fällt, wird auf dem geräumigen Platz vor der Kirche die Messe abgehalten, die vielfach von den Florentinern als Ausflugsziel besucht wurde. Links wird die Ansicht durch ein zinnenbewehrtes, ruinöses Gebäude begrenzt. Eine Erdgeschossloggia ist mit einem Brettervordach versehen, an dem geraffte Segeltuchvorhänge befestigt sind. Vor dieser Loggia hat der Glashändler seinen Stand aufgeschlagen, an dem Brettervordach hängt als Aushängeschild das Mediciwappen. Auf zwei grossen improvisierten Verkaufstischen sind Trinkgläser, Terrinen, Teller und Kredenzschalen zur Schau gestellt, am Eckpfosten sind Spiegel und Kannen aufgehängt. Auf einem stufenförmigen, drapierten Podest ist eine Prunkkredenz aufgebaut. Henkelvasen, Kredenzschalen und Becher werden hier gezeigt, vor allem aber grosse Mondlasteller; man



126 Jacopo Ligozzi, Deckelvase mit Henkeln. Florenz, GDSU.

erkennt jeweils deutlich die durch das Einstechen spitz aufgewölbte Mitte des Fonds. Zwei Verkäufer bieten die Ware feil, ein dritter ist gerade mit einem vornehmen Kunden handels-einig geworden und lässt sich ein Trinkglas bezahlen. Der Stand ist dicht umdrängt von Käufern und Schaulustigen, überwiegend sind es elegante Städter. Man sieht dem lebhaften Treiben an, dass hier die Ware zu Schleuderpreisen abgesetzt wird. Callots unübertrefflich genaue Beobachtung des Marktlebens erweckt den Eindruck, dass sich dieses seinem Wesen nach seit dem 17. Jahrhundert bis auf den heutigen Tag kaum verändert hat. Einige Messesbesucher haben bereits ihre Käufe getätig, die sie stolz umherzeigen. Ein Kunde erprobt sein neu erworbene Vergrößerungsglas, ein anderer schaut durch das gerade erstandene Fernglas, das nun kurz nach seiner Erfindung schon zum Jahrmarktsartikel geworden ist.

Der Händler, den Callot auf seiner Radierung der "Messe von Impruneta" schildert, bietet nicht nur Glasgeschirr an, sondern auch Spiegel und optische Geräte. Die Bitschrift dreier venezianischer Glasbläser aus dem Jahre 1643⁹ beweist, dass auch in den Hütten ein breitgefächertes Warenangebot von Hohl- und Flachglas hergestellt wurde. Aus anderen Urkunden geht hervor, dass z.B. Niccolò Sisti sich auch mit der Produktion von Glas für optische Linsen abgab. Francesco Gimignano, sein Sohn Vincenzio und sein Bruder Alvise unterbreiten in ihrer Suplik an den Grossherzog den Plan für die Gründung einer Hütte in Florenz, die sie als Familienbetrieb führen wollen. Zu günstigen Preisen wollen sie Glasware aus verschiedenen Bereichen produzieren, nämlich Fensterscheiben, wie sie für die Galerie¹⁰ und die Paläste Verwendung finden könnten, Becher aus Cristallo und sogar Wandmosaik in jeder Farbe. Es ist ihnen bekannt geworden, dass in der Fortezza da Basso Gerät zur Glasherstellung aus Kupfer, Bronze und Eisen in einem Gesamtwert von L. 135 s. 6 lagert. Dieses wollen sie für ihren Betrieb gegen Gestellung einer Bürgschaft ausleihen, weil sie selbst über kein Handwerkszeug verfügen. Schon vier Tage später wird das Gesuch genehmigt.

In einem Cabreo des Spedale del Ceppo in Pistoia ist der Laden der Glashandlung der Erben des Mario Zozzifanti abgebildet (Abb. 22). Das unverglaste Ladenfenster kann durch eine hölzerne Klappe geschlossen werden, die während der Verkaufszeit hochgestellt ist und, durch einen Haken in waagerechter Stellung gehalten, als Regen- und Sonnenschutz dient. Es ist das gleiche System, das sich noch heute, freilich im 19. Jahrhundert erneuert, an einigen Goldschmiede-Botteghen auf dem Ponte Vecchio erhalten hat. Vom Fenstersturz der ärmlichen Handlung von Zozzifanti Erben hängen gebündelt Fiaschi und Flaschen mit bastgeflochtenen Hülsen herab. Auf den beiden aufgemauerten Ladentresen, die in der Mitte den Durchgang zum Verkaufslokal frei lassen, werden Becher, Karaffen und Kredenzschalen aus Cristallo à la façon de Venise feilgeboten.

Ein Dokument aus dem Jahre 1674 vermag wieder in mancher Hinsicht Callots Radierung zu illustrieren. Die Zeiten flossen in gemächlicher Langsamkeit dahin, und bis sich eingeführte Bräuche und soziale Zustände änderten, dauerte es Jahrzehnte, wenn nicht noch länger. Man erfährt aus der Urkunde von den Strassenhändlern, die, vielleicht ärmerlicher als der recht opulente Marktschreier von Impruneta, auf den Gassen und Plätzen von Florenz ihr aufdringliches Wesen trieben. Meistens lagen Produktion und Vertrieb des Glases in einer Hand. Im Sommer des genannten Jahres richteten zwei Florentiner Hüttenbesitzer auch im Namen ihrer städtischen Berufsgenossen eine Bitschrift an Cosimo III. Sie beklagen sich darüber, dass drei oder vier ambulante Händler ihre Glasware auf der Strasse sowie an den Ecken und auf den Plätzen feilboten, insbesondere aber hatten sie sich ein Revier auf dem Mercato Vecchio erkoren, das den vielsagenden Namen "Fiera fredda" führte. Hier boten sie Gläser zu Schleuderpreisen und zum Schaden der eingesessenen Glasbläser an. Diese waren mit hohen Spesen für Personal, Miete, Steuer, Brennholz usw. belastet, so dass sie durch die Konkurrenz, stets nach ihrem eigenen Urteil, vom wirtschaftlichen Zu-

sammenbruch bedroht waren. Die Ware, die auf der Strasse abgesetzt wurde, war leichter, zerbrechlicher Schund. Einige wenige verursachten nach dem Dafürhalten der Florentiner Bicchierai grossen Schaden für viele, ohne dass der Stadt irgendein Nutzen aus der Sache erwüchse. Die Capitani da Parte nahmen sich der Angelegenheit an; sie ergriffen jedoch die Partei der freien Marktwirtschaft und unterrichteten den Grossherzog, dass die fliegenden Händler ihre Ware in Montaione und anderen Hüttenzentren wohlfeil einkauften; zwar seien die Klagen der Florentiner Glasbläser berechtigt, aber letztendlich sei auch der Nutzen für das Publikum zu bedenken, der sich aus einem reichen und günstigen Angebot ergäbe. Es scheint also alles beim alten geblieben zu sein, und die Florentiner Bicchierai mussten sich wohl oder übel der Konkurrenz der Hütten in der Provinz stellen.¹¹

Das zuletzt besprochene Dokument gibt einen Einblick in Leben und Treiben der besccheidensten Vertreter des Metiers, von den Kiepen- und Bauchladenständlern ist die Rede,



127 Jacopo Ligozzi, Grosser Becher mit Henkeln. Florenz, GDSU.

die ihr Warenangebot, nicht selten durch betrügerische Machenschaften, so wohlfeil absetzen konnten.¹² In den graphischen Darstellungen der Strassenhändler und Ausrüfer ist auch der Glashausierer des öfteren abkonterfeit (Abb. 207-209). Giuseppe Maria Mitelli reimt unter seiner Radierung des "Venditore di vetro":

*La sorte maledetta ad'ogni modo,
sempre cercò perseguitarmi adietro:
Ch'io già mai non sarò mercante sodo,
s'il Capital m'assicurrò sul vetro.*

Bei Mitelli erscheint der fliegende Glashändler als eine Commedia-dell'arte-Figur, bei der das *omnia meo mecum porto* eher einen idyllischen Anstrich hat. Das Elend dieser am Rande des Existenzminimums dahinvegetierenden und wie Lasttiere beladenen ambulanten Verkäufer wird eher in einer Radierung deutlich, die vielleicht von Giovanni Maggis Hand stammt, und in einem anderen Blatt, das nach einer Vorlage der Carracci gestochen wurde. Das Heer der städtischen Strassenhändler und Ausrüfer war riesig, und schon früh wurden in der populären Graphik, die wiederum von Strassenhändlern vertrieben wurde, die einzelnen Mitglieder dieser Armee der Armen akribisch erfasst und dargestellt. Es herrschte eine extreme Spannweite zwischen arm und reich bei denen, die sich mit Glasfabrikation und Handel befassten. Am oberen Ende der sozialen Leiter standen Unternehmer und Grossisten wie Maestro Noro in Rom, der auch mit hochgestellten Persönlichkeiten wie dem Kardinal Del Monte und seinen Freunden Kontakt hatte und von dem Niccolò Sisti erhoffte, er könnte der Retter in der Not sein für das in Schwierigkeiten geratene Grossunternehmen der Glashütte in Pisa.¹³



VII

DIE GLASBESCHREIBUNGEN IN DEN FLORENTINER HOFINVENTAREN

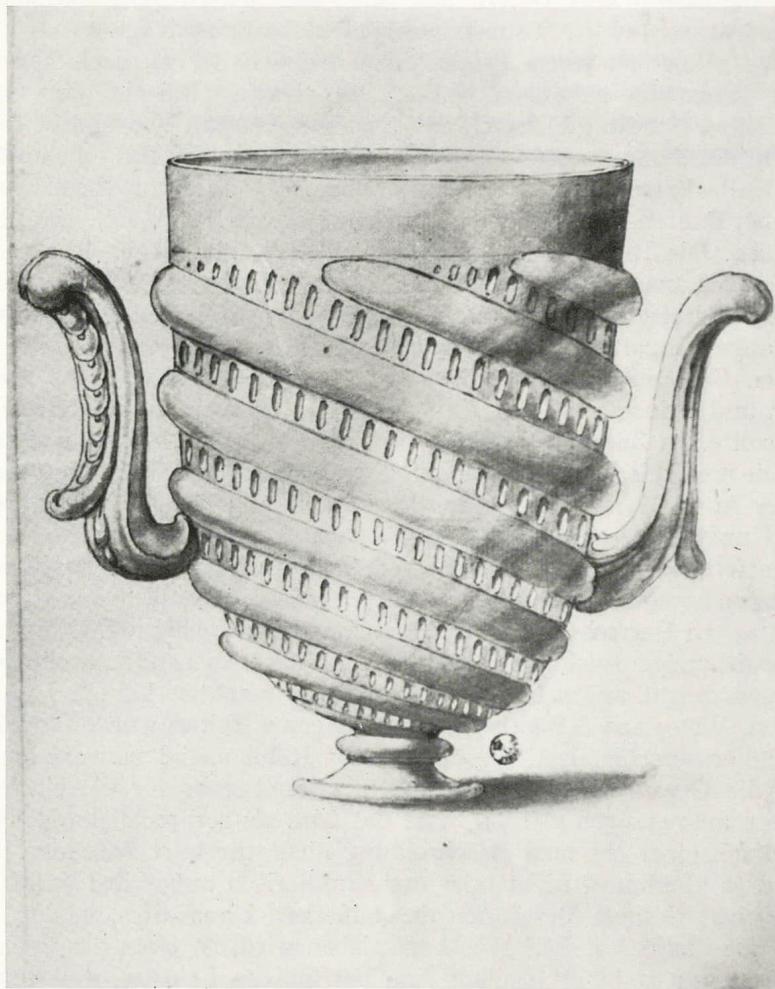
Von den mediceischen Inventaren wurden für die vorliegende Untersuchung die Nachlassinventare der Grossherzöge durchgesehen. Das Inventar von Don Antonio de' Medici wurde herangezogen, weil von diesem das besondere Interesse für die Glaskunst bekannt ist; Antonio Neri widmete ihm seinen Glastraktat. Auch bei Kardinal Leopoldo, dem Begründer der Accademia del Cimento, war Interesse für das Glas vorauszusetzen.¹ Eine systematische Durchsicht der Inventare anderer Mitglieder des Mediceischen Hauses sowie der Palast- und Villeninventare würde vermutlich weiteres Material zutage fördern. Eine vollständige Prüfung dieses reichen Urkundenbestandes hätte den Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch gesprengt. Bis auf wenige Ausnahmefälle haben wir nur die Beschreibungen von Hohlgefäßen und Tellern aus den Dokumenten aufgenommen, Spiegel und Fensterscheiben wurden bei der Transkription nicht berücksichtigt.

Auch das Glas gehört zu jenen Produktionsbereichen der mediceischen Hofkunst, die ganz oder fast ganz untergegangen sind. Kein einziges Beispiel der Goldgefässe aus den reich bestückten Schränken der Guardaroba des Palazzo Vecchio ist erhalten. Nichts ist in den Florentiner Sammlungen von den Ebenholzmöbeln des 16. Jahrhunderts mit ihrem Schmuck aus Halbedelstein-Mosaik übriggeblieben. Die meisten Harnische und Waffen der einst hochberühmten mediceischen Rüstkammer sind zerstört, die Liste liesse sich beliebig fortsetzen. Die Inventare der Galerie und der Guardaroba lesen sich heute vielfach wie Erzählungen aus "Tausend und eine Nacht". Eine riesige, fast erdrückende Menge von Urväterhausrat hatte sich im Laufe der Jahrhunderte in den Palästen und Villen des Fürstenhauses angesammelt. 1737 starb der letzte mediceische Grossherzog Gian Gastone. Die europäischen Grossmächte hatten darüber entschieden, dass Franz Stephan, Herzog von Lothringen und Prinzgemahl der Kaiserin Maria Theresia von Österreich, seine Nachfolge antreten sollte. In Zukunft wurde jeweils der jüngste Sohn des Kaisers Grossherzog von Toskana. Die mediceischen Sammlungen gingen beim Tode Gian Gastones in die Hände seiner Schwester Anna Maria Luisa über, der letzten Angehörigen des Hauses Medici. Sie vermachte die Kunstschatze im Jahre 1739 Florenz als unveräußerlichen Besitz, der nicht aus der Stadt entfernt werden durfte. Bei ihrem Tode 1743 trat diese Bestimmung in Kraft. Möbel und Gebrauchsgegenstände des höfischen Haushaltes, die "Guardaroba", überliess die Fürstin den neuen Herrschern der Toskana zur freien Verfügung. Dieser Vertragspunkt erlaubte eine weitherzige Auslegung. Die kunsthandwerklichen Sammlungen der Medici wurden als Haushaltsgut angesehen. Die Lothringer machten kurzen Prozess mit dieser Flut von Dingen. Vieles aus der Erbschaft vergangener Zeiten wurde als nutzloser Trödel an Altwarenhändler verschleudert, die oft nur das Rohmaterial verwerteten. In günstigen Fällen wurden die Gegenstände von englischen Connoisseurs für die Nachwelt gerettet.²

Es muss davon ausgegangen werden, dass das Glas als zerbrechliche Massenware in den Inventaren vielfach einer genauen Beschreibung nicht für wert befunden wurde und die Bestände entweder überhaupt nicht oder nur summarisch aufgeführt wurden, so dass, gemessen an den einst riesigen Beständen des höfischen Haushaltes, in den Verzeichnissen nur geringe Kunde überliefert ist.³ Was beschrieben wird, ist trotz der geringen Quantität aufschlussreich genug; es bleibt freilich eine betrübliche Lektüre, weil buchstäblich alles in Scherben gegangen ist. Kein einziges Glas der Florentiner Sammlungen lässt sich di-

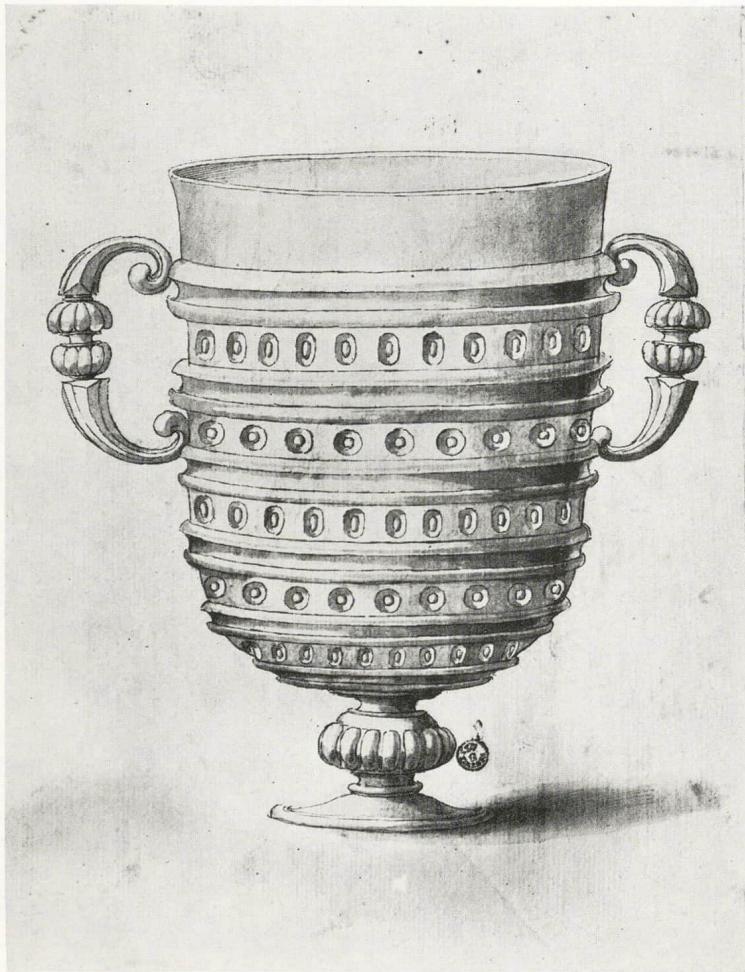
rekt mit einer Beschreibung in den Medici-Inventaren in Verbindung bringen. Man erfährt jedoch etwas über die Florentiner Provenienz der bisher so rätselhaften farbigen Gläser in vergoldeter Kupferfassung, auch werden Gattungen geschildert, von denen kein Exemplar erhalten ist. Vergeblich sucht man Vexiergläser und Tafelaufsätze, wie sie in den Zeichnungen überliefert sind. Die frühesten von uns aufgefundenen Inventarnachrichten über "trionfi da tavola" stammen aus dem späteren 18. Jahrhundert.⁴

Besonders gering ist die Ausbeute des Inventars Cosimos I. († 1574). Darin werden nur zwei Vasen genannt, eine aus farbigem Glas. Diese verdankt ihre Auflistung wohl der Tatsache, dass sie eine unbekannte Flüssigkeit enthielt, die der Schreiber, vielleicht mit einem gewissen Erschauern, betrachtet hat, konnte er doch nicht beurteilen, ob es sich um ein harmloses Wässerchen oder um Gift handelte. Ein zweites Gefäß aus farblosem Glas



128 Jacopo Ligozzi, Grosser Becher mit Henkeln. Florenz, GDSU.

ist wohl wegen seiner Silberfassung aufgeführt. Reicher ist die Aufzählung von Gläsern im Nachlassinventar Francescos I. († 1587). Fünf Kisten voller Glaswaren werden genannt, summarisch werden außerdem 59 Vasen und Becher verschiedener Form und Grösse erwähnt. Prunkvolleres Geschirr wird einzeln beschrieben: vier Schüsseln mit Golddekor und Tierdarstellungen, ein Teller zeigt die Geschichte des "Antione", bei vier Schüsseln wird ausdrücklich erwähnt, sie seien aus "cristallo veneziano", drei von ihnen sind bemalt. Auch hier finden sich wieder Gefäße mit unbekannten Flüssigkeiten, einige Flaschen sind mit Leder oder Bast überzogen. Ein Gefäß besteht aus Fadenglas. Noch ausführlicher in seinen Beschreibungen ist das Nachlassinventar Ferdinandos I. aus dem Jahr 1609. Genannt werden zwei Kassetten mit Glasware aus "cristallo di Vinetia". Wohl in die Form geblasen ist eine Flasche aus Cristallo in Gestalt einer Muschel. Gleiches wird für zwei Masken



129 Jacopo Ligozzi, Grosser Becher mit Henkeln. Florenz, GDSU.

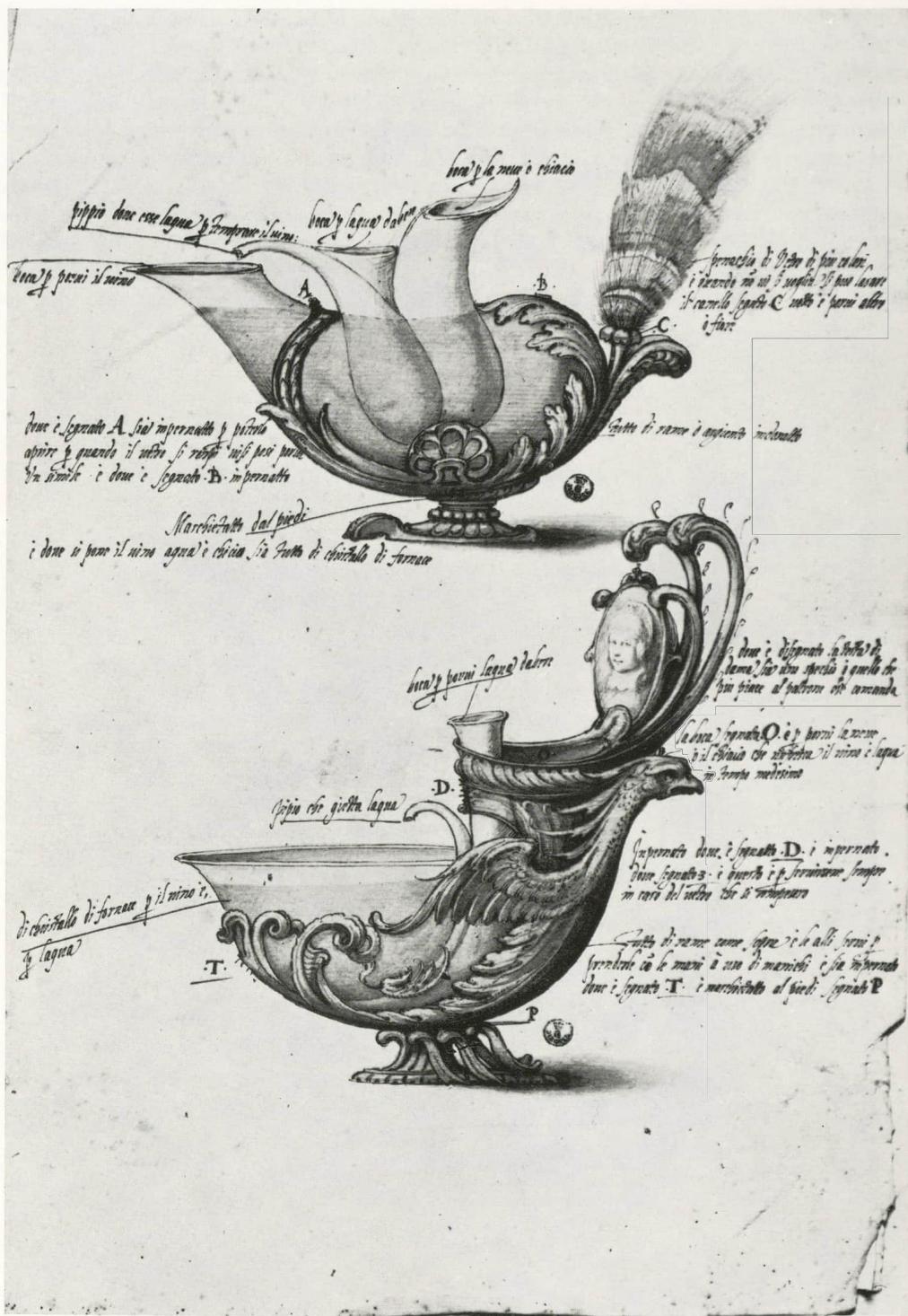
aus Glas gelten, die versilbert und vergoldet waren. Man ist versucht zu glauben, dass diese Masken bei Theateraufführungen oder Festaufzügen verwendet wurden. In der Glashütte Cosimos II. wurden 1618 die Modeln für eine gläserne Maske angeschafft, die immerhin 33.6 Pfd. wogen, also für die Ausformung eines Objektes von beträchtlicher Grösse dienten.⁵ Man erinnert sich bei dieser Gelegenheit daran, dass im Inventar Cosimos I. aus dem Jahre 1564 aztekische Masken aus Türkismosaik beschrieben werden, die zusammen mit den Kostümen für Maskeraden aufbewahrt wurden.⁶ Ein gläsernes Kreuz mit Verzierungen aus wohl farbigem Glas war auf einem Kalvarienberg angebracht; dieser war anscheinend aus Glas an der Lampe aufgebaut und in Form eines "Handsteins" gebildet. Kleine Tiere aus Glasmasse bevölkerten die Klippen dieses Kreuzfusses. Weiter werden bemalte Glasbecken mit Historien, Laubdekor und Vögeln genannt. Ein grosser Becher "alla tedesca"



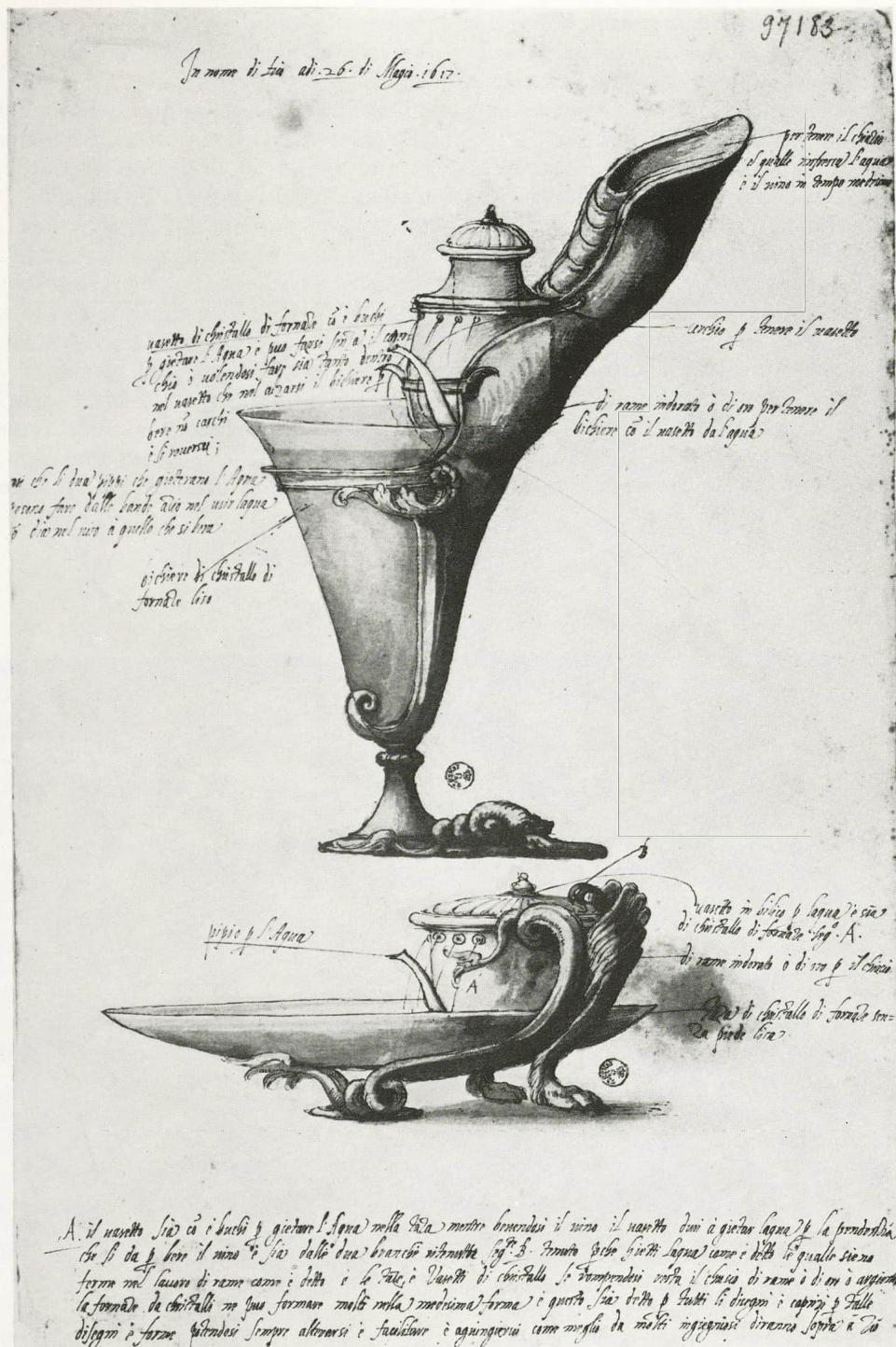
130 Jacopo Ligozzi, Kanne mit Henkeln. Florenz, GDSU.



131 Jacopo Ligozzi, Glasmodeled. Florenz, GDSU.



132 Jacopo Ligozzi, Vexiergläser. Florenz, GDSU.



aus "cristallo o smalto marezata" bestand aus Emailglas in verschiedenen Farben, das einen gemaserten oder gekämmten Dekor aufwies. Das ungewöhnlich prunkvolle Stück hatte einen reich ornamentierten Fuss aus ziseliertem, vergoldetem Silber, der mit getriebenen Laubwerk mit Masken, schwarzen Emaillierungen, Rosetten aus böhmischen Granaten und künstlichen Türkisen, mit zum Teil ovalen Cabochons aus Edelsteinen oder Email, anderen Cabochons aus weissen Steinen und weiterhin drei Meeresschnecken geschmückt war. Auch der getriebene und durchbrochene Knauf und die Fassung der Kelchöffnung bestanden aus vergoldetem Silber. Am Deckel wurden die Motive des Fusses teilweise wiederaufgenommen. Aus vergoldetem Silber war er wiederum ziseliert und schwarz emailliert, ausserdem zierten ihn drei zisierte, durchbrochene Buckel; Rosetten auch hier aus böhmischen Granaten, Cabochons aus den gleichen Steinsorten wie am Fusse und Schneckenhäuser. Die Mitte des Deckels war von einer Blume bekrönt. Der Pokal wurde in einem turmförmigen Etui aus Holz aufbewahrt. Aufgrund der böhmischen Granaten könnte man vermuten, dass es sich um ein Geschenk Rudolfs II. gehandelt hat. Die Beschreibung des Deckels erinnert an die Goldschmiedearzeugnisse Wenzel Jamnitzers mit ihrem Dekor aus Naturabgüssen. In die selbe Kategorie gehört wohl eine grosse farbige Tazza aus "cristallo o smalto lavorato" mit Rosetten, Buckeln und emailierten Auflagen, die



134 Jacques Callot, Fuss eines Tischbrunnens. Florenz, GDSU.



135 Kredenzschale. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.



136 Jacques Callot, Becher. Florenz, GDSU.

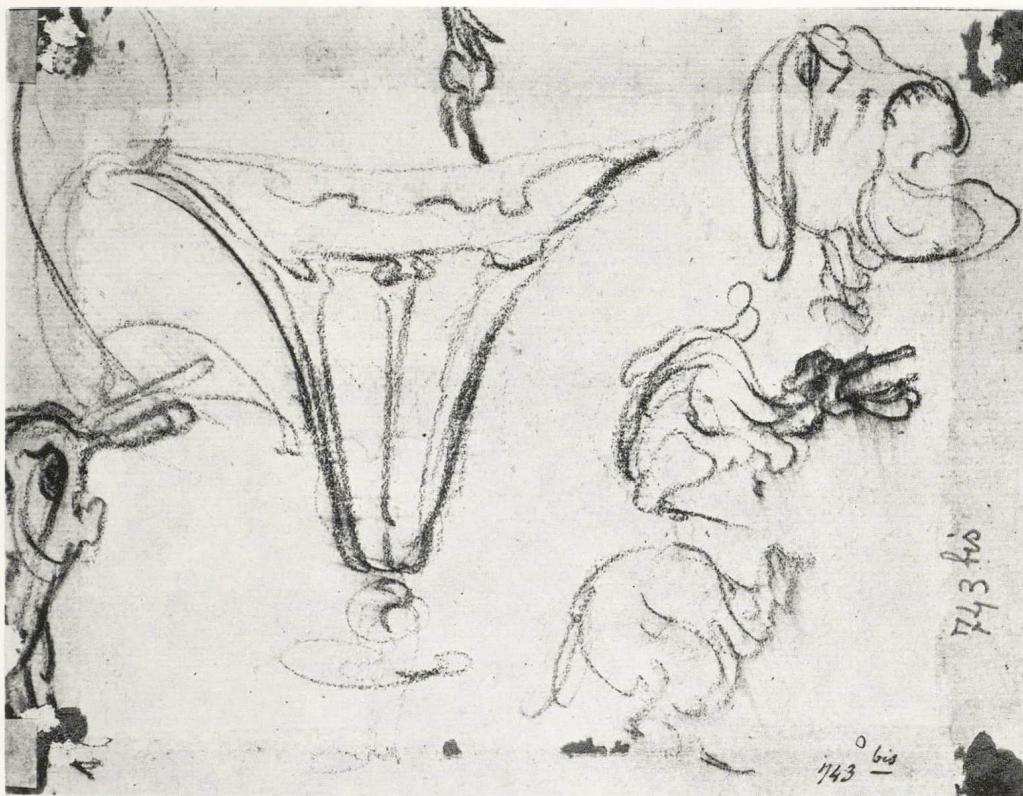
Türkise und rote Edelsteine vortäuschten; ein Reif um das Gefäß bestand aus bemaltem und arabeskiertem Holz, das außerdem mit Pulvergold vergoldet war. Auch der Fuss bestand aus Holz mit künstlichen, gefassten Edelsteinen, türkisfarbenen Rosetten aus Email und Glas, das Gefäß stand in einer grossen, runden Schachtel.

Wir haben gesehen, dass sich im Nachlassinventar Ferdinando I. besonders prunkvolle Gläser, vielleicht böhmischer oder deutscher Herkunft, befanden. Deutsche, meist sächsische Emailgläser gehören zu den Beständen des Museo degli Argenti. In diesem Zusammenhang sei ein Glas aus der Zeit um 1600 bekanntgemacht, das sich einst als Reliquiar in der Kirche von San Lorenzo befand (Abb. 24). Im gemalten Inventar des Reliquienschatzes der Basilika ist es als Abbildung überliefert. Das Reliquiar bestand aus der Cuppa eines abgebrochenen Schaftglases, die anschliessend in Italien mit einer Metallfassung versehen wurde, die mit Smalten reich dekoriert war. Der Deckel war von der Statue Johannes des Täufers aus Koralle bekrönt, um auf diese Weise zu bedeuten, dass das nun zum Reliquiar umgewidmete Glas Reliquien dieses Heiligen enthielt. Auf der Vorderseite zeigt das Glas eine Beschlagwerkskartusche, welche die allegorische Gestalt der *Contemplatio* rahmt. Am Rande der Cuppa ist zu lesen: "DIE SEL BETRACHT, AUFS EWIG ACHT". Die erläuternde Beischrift gibt darüber Auskunft, dass rechts von der *Contemplatio* die *Pudicitia* dargestellt war mit dem Motto: "BEWAR DEIN EHR, DIR WIRDT NIT MEHR". Links war die *Perseverantia* abgebildet, diese war unbegreiflicherweise mit dem blasphemischen Ratschlag für das letzte Stündlein überschrieben: "HARR DAS END VOL, SO IST DIR WOL". Man bedauert den frommen Stifter, der ahnungslos, ohne des Deutschen mächtig zu sein, dieses verruchte Glas mit den heiligen Resten des Schutzpatrons seiner Vaterstadt der Basilika hinterliess. Vielleicht aber sieht man vom heutigen Standpunkt die Angelegenheit zu puritanisch an, jedenfalls nahm der Glossator des Heiltumsbuches von San Lorenzo keinen Anstoss daran; dass er Deutsch konnte, ersieht man aus einer orthographischen Korrektur, mit der er das Motto der *Contemplatio* transkribierte.

Im Inventar Cosimos II. aus dem Jahre 1619 werden grosse, urnenförmige Vasen aus farbigem Glas oder "pasta" genannt, sie waren entweder von azurblauer oder grüner Farbe. Gefasst waren sie mit Spangen aus vergoldetem Kupfer, auch die Deckel und Henkel bestanden aus diesem Material; in einem Falle war die Montierung aus Silber. Diese Fassungen wurden von den Florentiner Goldschmieden Piero Gianetti und Cosimo Merlino gearbeitet. Vergleichbare Vasen werden im Inventar der Kunstkammer Rudolfs II. aus den Jahren 1607-11 genannt. Dort heisst es z.B.: "Ein vaso von grienem glass oder 'pasta di Napoli', ist formirt wie ein körblin, rund, oben weitt, mit aussgefieilter gelöcherter arbeit von silber gefasst mit two handhebin, in schwartzem futral". Zwei mit durchbrochenen Spangen gefasste Vasen, wie sie hier beschrieben werden, sind in Maggis "Bichierografia" dargestellt (Abb. 81). Die Spangen sind als durchbrochenes Band aus *fleur de lis* gestaltet. Vasen dieser Art finden sich auch in der Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts wiedergegeben, so z.B. auf einem Gemälde des Spaniers Juan van der Hamen y Leon und auf anderen Bildern italienischer und niederländischer Künstler. Dies spricht für die grosse Verbreitung, die diese Glasware gehabt haben muss. Das dickwandige Glas, grün oder azurblau, ist manchmal vertikal gerippt, ein Dekor, der durch das Blasen in den Model entstanden ist. Die Glasmasse ist meist etwas blasig, die Formen sind einfach und phantasielos. Die Fassungen sind recht roh und nach dem Guss überhaupt nicht oder nur flüchtig ziseliert. Die einzelnen Teile der Metallfassung sind vielfach durch Scharniere verbunden. Vasen dieser Art (Abb. 82) gehören zum üblichen Sammlungsbestand der Museen Europas und der Vereinigten Staaten von Amerika. Aufgrund der urkundlichen Überlieferung kann kein Zweifel daran bestehen, dass Vasen dieses Typus in Florenz in enger Zusammenarbeit zwischen den Glashütten und den Goldschmieden entstanden. Dass in den Inventaren



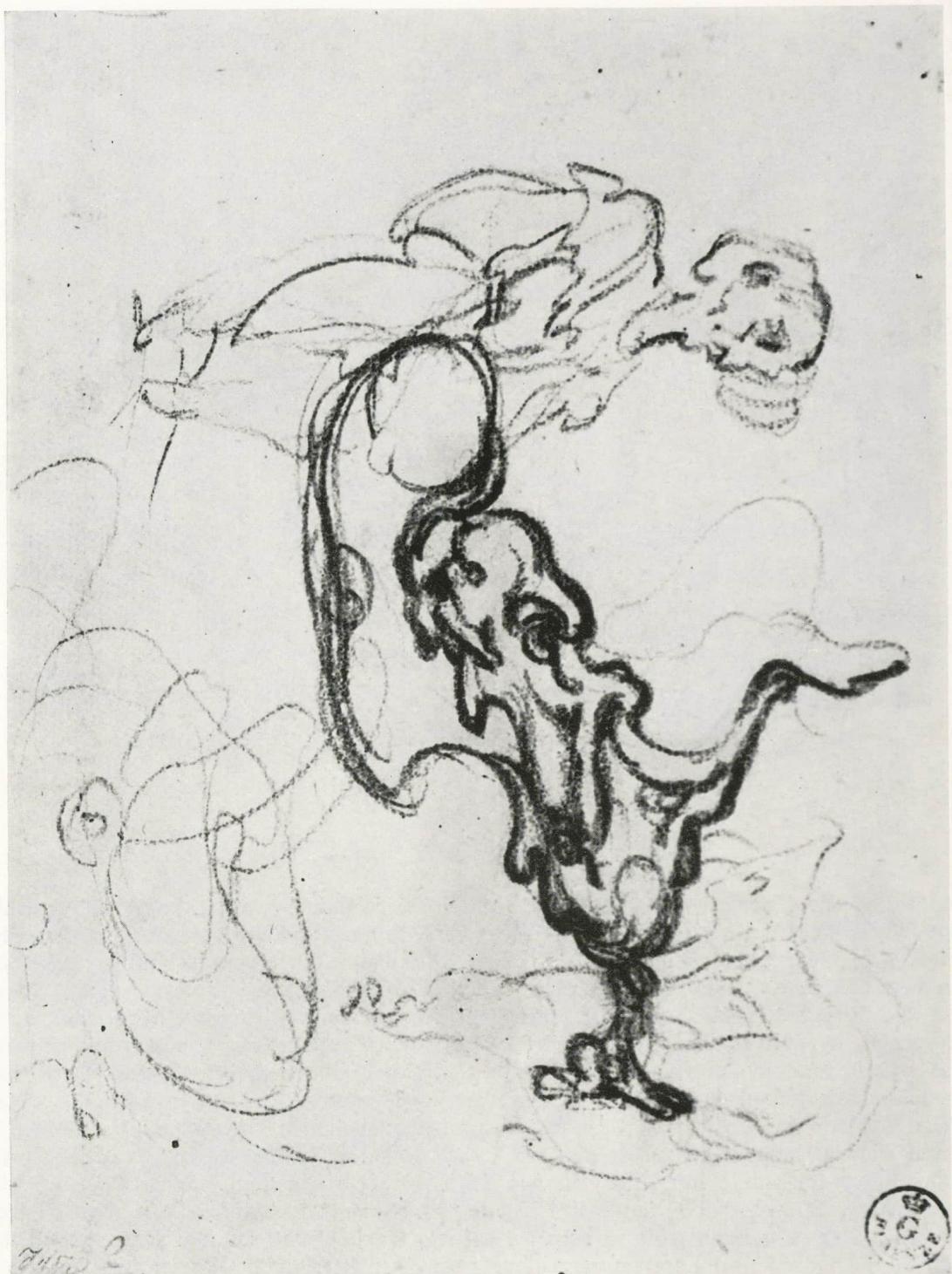
137 Jacques Callot, Tischbrunnen. Florenz, GDSU.



138 Jacques Callot, Henkelkanne und Fabelwesen. Florenz, GDSU.

Rudolfs II. die Glasmasse als "pasta di Napoli" bezeichnet wird, lässt sich auf verschiedene Weise erklären. Vielleicht wurden diese Gefäße aufgrund des grossen kommerziellen Erfolges in Neapel nachgeahmt. Es bestand allerdings eine enge Verbindung zwischen den verschiedenen Glasproduktionszentren; für Florenz und Venedig, Antwerpen, Altare, Pisa und Rom lässt sich dieser Zusammenhang für das 16. Jahrhundert urkundlich nachweisen. Die neapolitanische Glaskunst ist bisher kaum erforscht; es ist jedoch bezeichnend, dass schon aus dem Jahr 1470 überliefert ist, dass in einer neapolitanischen Hütte zwei Glasbläser aus dem alten toskanischen Glaszentrum Montaione in Lohn und Brot standen.⁷

Don Antonio de' Medici war der vorgeblich aus der ehelichen Verbindung von Francesco I. und Bianca Cappello entsprossene Sohn (1576-1621). Er wohnte im Casino di San Marco und nahm erneut die "Fonderia" in Betrieb, die dort schon von Francesco eingerichtet worden war. Entsprechend werden im Nachlassinventar Don Antonios vor allem Glasgeräte und Gefäße genannt, die in seiner Fonderia Verwendung fanden. Daneben werden auch Blumenvasen und Lampen verzeichnet; bei einer Partie von Gläsern wird ausdrücklich betont, dass diese in der Hütte des Casino hergestellt seien. Einige Kuriositäten aus Glas werden genannt, zum Beispiel ein kleines Bild mit gläsernem Rahmen, in dem die Unbefleckte Empfängnis zu sehen war; auch diese Darstellung war ganz aus Glas an der



139 Jacques Callot, Henkelkanne und sitzende Gestalt. Florenz, GDSU.

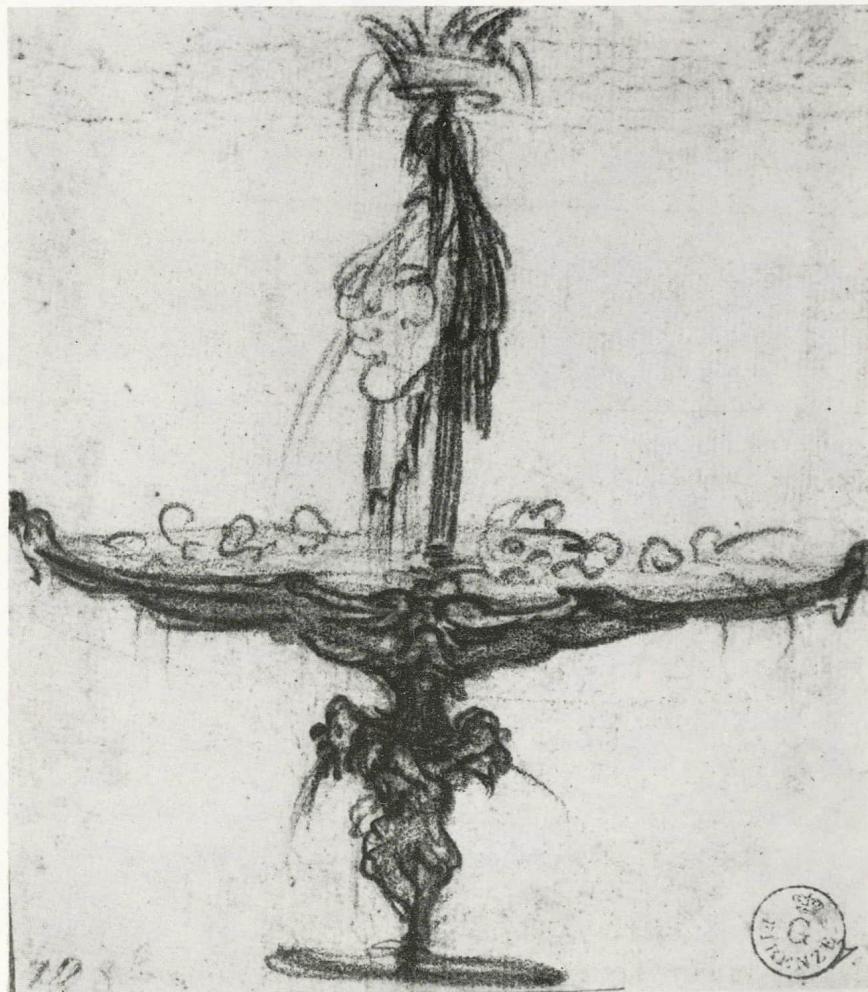
Lampe geformt. In der Galerie befanden sich ein gläsernes Ei in verschiedenen Farben und eine Kugel, die mit gläsernen Bändern und künstlichen Edelsteinen geziert war; wahrscheinlich, so möchte man vermuten, war dieser Dekor wie bei einem modernen Paper-weight in die Kugel eingeschlossen. Im Nachlassinventar Ferdinando II. (1621-1670) werden wieder die vier Schüsseln mit Historien, Vögeln und Laubdekor verzeichnet, die uns schon aus dem Nachlassinventar Ferdinando I. bekannt sind. Sechs urnenförmige Vasen des Typus, wie sie auch im Inventar Cosimos II. aufgeführt werden, müssen andere Exemplare sein, weil die Fassungen grösstenteils aus vergoldetem Silber und nicht aus Kupfer



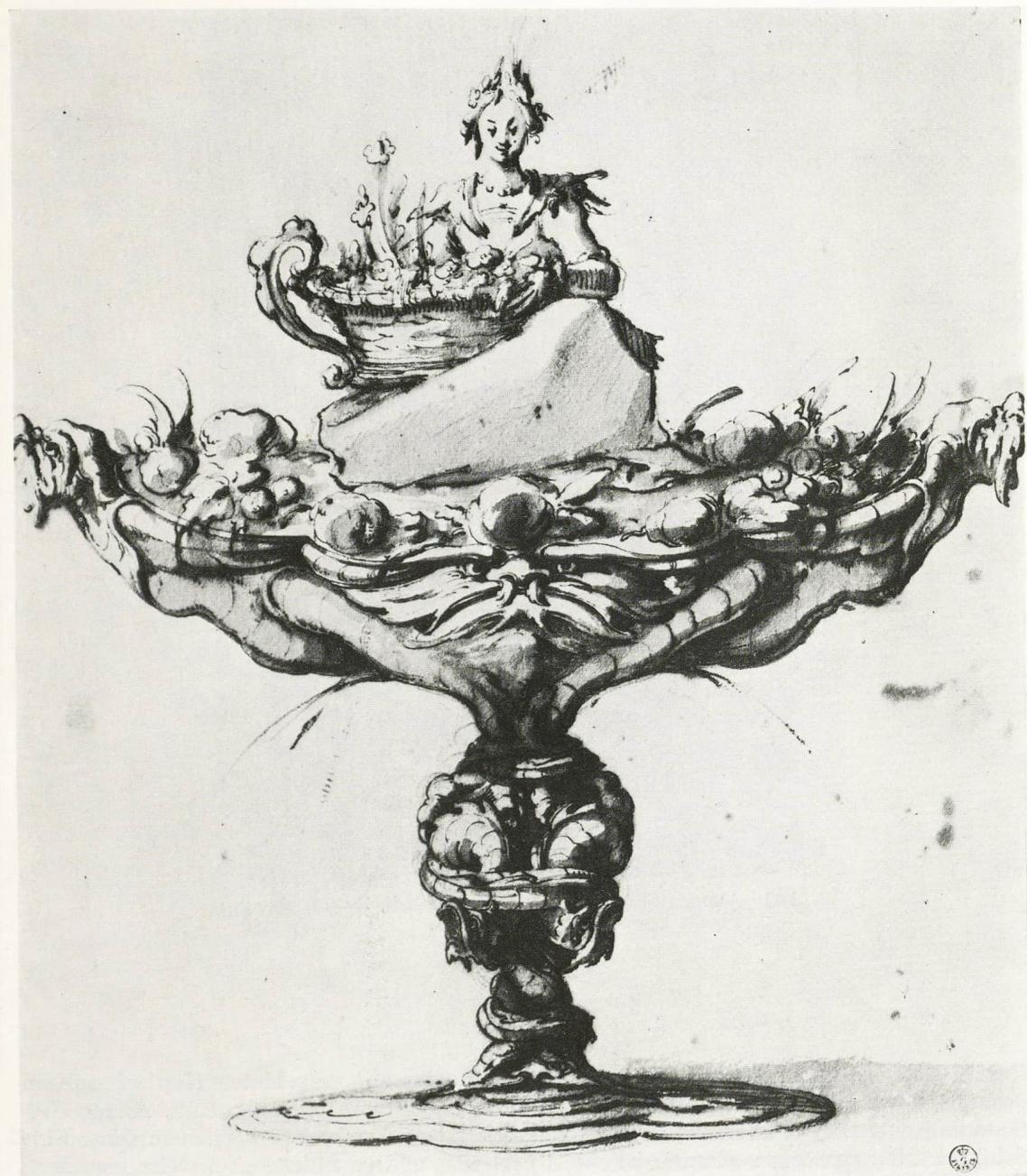
140 Jacques Callot, Henkelkanne, Florenz, GDSU.

bestehen. Bemalte Flaschen, deren Ausgüsse mit Schraubverschlüssen aus Zinn versehen sind, werden beschrieben, andere Flaschen haben silberne Verschlüsse. Drei kleine Henkelpokale bestehen aus farbigem Glas, das ausserdem noch bemalt ist. Mehrere besonders kostbare Glasgefässer haben lederne Etuis, in einem Falle mit Goldstempeln geziert; auf diese Weise ist eine Kristallflasche in Form zweier Muschelschalen geschützt oder eine Vase, die mit goldenen Festons und mit farbigem Dekor bemalt ist. Das gläserne Kruzifix mit farbigen Glaspasten könnte dasselbe sein, das schon im Inventar Ferdinandos I. genannt wird.

Das reichste Glasverzeichnis bietet das Nachlassinventar des Kardinals Leopoldo (1617-1675); an Tellern und Hohlgefassen werden darin 261 Stücke einzeln aufgeführt neben 1 282 anderen, die summarisch genannt werden, dazu kommen verschiedene Kuriositäten. Zu



141 Jacques Callot, Tischbrunnen mit Marktfrau. Florenz, GDSU.

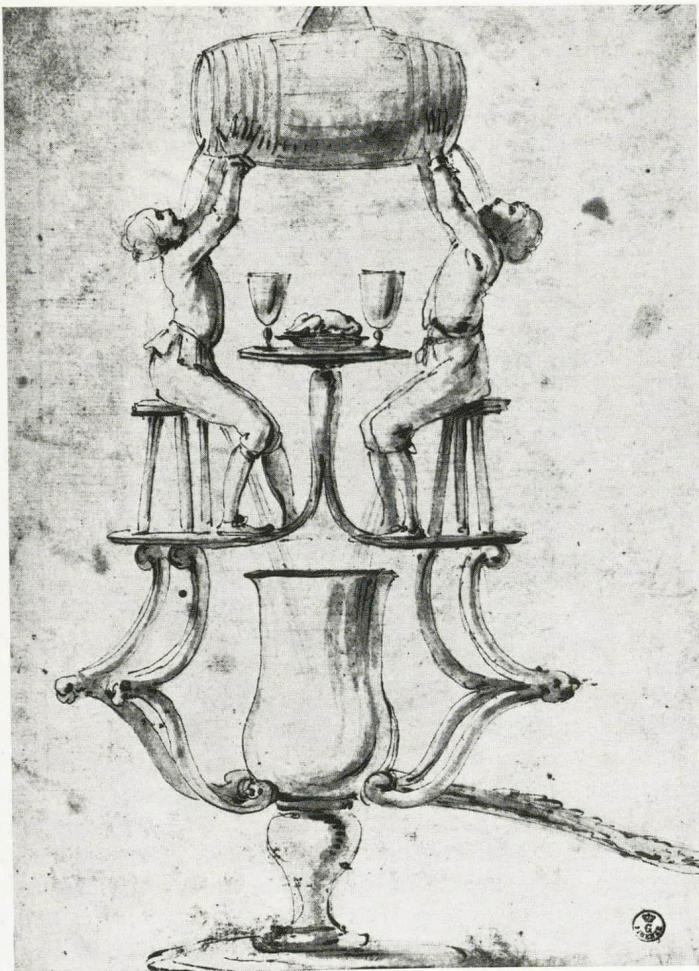


142 Jacques Callot, Tischbrunnen mit Marktfrau. Florenz, GDSU.



143 Alfonso Parigi, "trionfo da tavola", Zwerg, einen Fiasco leerend. Florenz, GDSU.

Beginn sind wiederum einige Gefässer aus farbigem Glas mit vergoldeten Kupferfassungen genannt. Zwei Flaschen aus Milchglas sind mit Goldarabesken geschmückt. Andere Gefässer und auch Kandelaber mit solchem Golddekor bestehen aus türkisblauem Glas. Eine Schüssel mit zugehöriger Karaffe ist weiss gestreift, andere Stücke sind weiss gemasert. Eine Tazza mit niedrigem Fuss ist teilvergoldet und mit dem Mediciwappen geziert, das von der päpstlichen Tiara bekrönt wird.⁸ Von einem grossen Kelche mit Teilvergoldung wird ausdrücklich erwähnt, dass er aus Portugal stammt. Ein geripptes Rinfrescatoio aus Portugal ist weiss gestreift. Vier kleine Fläschchen sind in Lucca hergestellt, acht kleine Tabletts (guantiere) sind aus venezianischem Kristall und mit Blumen bemalt. Eine Schachtel enthält verschiedene gläserne Thermometer, wie sie aus dem Instrumentarium der Accademia del Cimento bekannt sind. Es fehlen in dem Inventar nicht allerlei Glaskurio-



144 Baccio Del Bianco, "trionfo da tavola", Zecher, Florenz, GDSU.

sitäten wie z.B. sechs Löffel und fünf Gabeln aus Kristall, die auch in der venezianischen Produktion üblich waren (Abb. 156). Zwei Wachsreliefs, die hl. Maria Magdalena und Judith mit dem Haupt des Holofernes darstellend, waren in aus Glas geformten Gehäusen in Laternenform eingeschlossen. In einiger Hinsicht vergleichbar ist ein erhaltener zierlicher elfenbeinerner Kronleuchter, der von einem Glasballon geschützt wird (Abb. 25). Solche in Glaskugeln eingeschmolzene Kunststücke, zuweilen auch aus Holz, wurden von Cosimo III. sehr geschätzt.

Eine besondere Neuigkeit in Leopoldos Nachlassinventar bilden die Möbel mit Glasinkrustationen, wie sie bisher nur aus dem 18. und 19. Jahrhundert bekannt waren.⁹ Die Platte eines Tischchens ist mit kleinen Glasscheiben verschiedener Farbe ausgelegt, Blumen aus farbiger Glaspaste sind in Relief dargestellt. Offenbar handelt es sich um eine Nachahmung

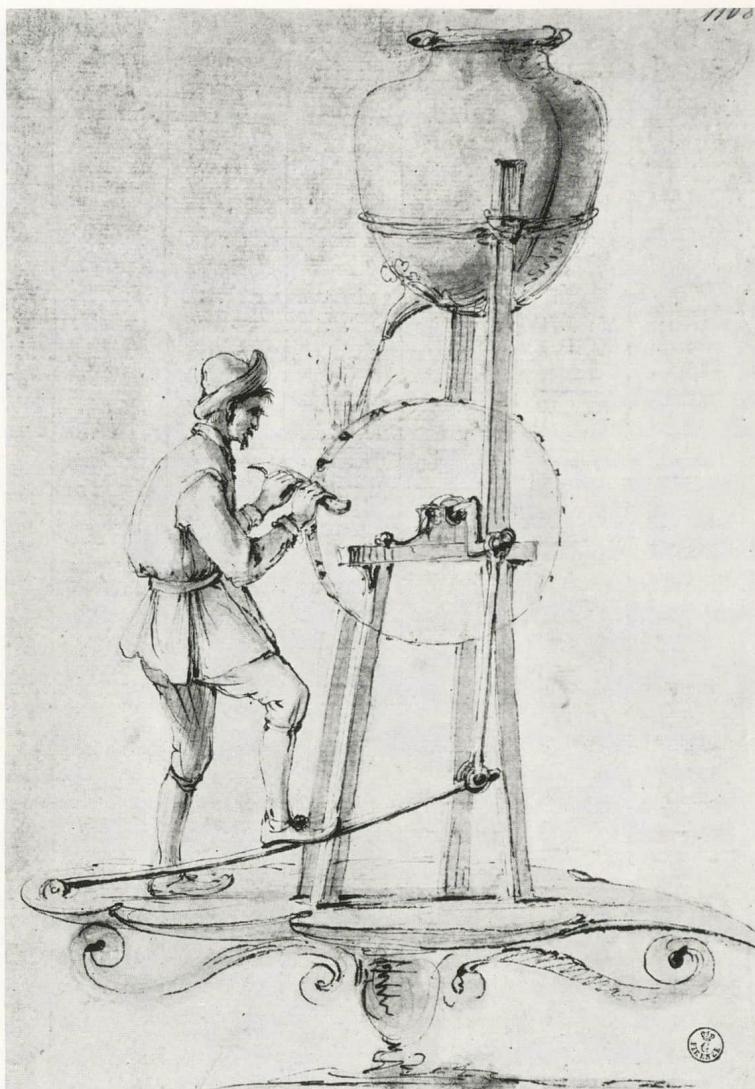
von Pietre-Dure-Arbeiten, wie sie damals in den mediceischen Hofwerkstätten angefertigt wurden. Eine Imitation aus Glas konnte zeitsparend und wohlfeiler hergestellt werden. In gleicher Weise war ein kleiner Prunkschrank mit fünf Schubladen gebildet, der von einem Kruzifix aus farbigem Glas bekrönt war. Zwei achteckige Kästchen, aus facettierten Glastafeln zusammengesetzt, waren in Silber gefasst, eines der Kästchen war amethystfarben, das andere topasfarben.

Im Nachlassinventar Cosimos III. begegnen wiederum Vasen aus farbigem Glas mit vergoldeten Kupfer- oder Silberfassungen, wie sie schon in den Verzeichnissen Cosimos II. und Ferdinando II. beschrieben wurden. Daneben finden sich Virtuosenstücke aus Cristallo, z.B. vier Körbe aus Netzglas mit eingeschlossenen Blumen, die ihrer Kostbarkeit wegen in Etuis aus Pappelholz aufbewahrt wurden. Ein Bild mit einem Rahmen aus Rosenholz ist aus farbigen Glasröhren modelliert. Dargestellt ist in einem Tondo ein Rosenzweig, auf dem ein weißer Vogel sitzt. In der gleichen Technik wie der Stipo im Inventar des Kardinals Leopoldo ist ein Prunkkästchen dekoriert. Es besteht aus Glasplatten, die in Relief ein Monogramm und Arabesken zeigen. Die Metallfassung besteht aus Gold- und Silberfiligran. In die Litzen aus Goldgespinst sind gläserne Rosetten eingelassen. Im Inneren ist das Kästchen wiederum mit gläsernen Arabesken geziert, die hier jedoch mit rot-goldinem Seidenbrokat hinterlegt sind. Inzwischen hatte auch in Italien das Glas *à la façon de Bohême* seinen Siegeszug angetreten (Abb. 200-202) und behauptete sich mehr und mehr neben dem Cristallo. Dieses Glas war nicht mehr im heißen Zustand dekoriert, sondern nach seiner Abkühlung mit dem Schleifrad bearbeitet. Aus diesem neuen "cristallo di Boemia" finden sich kleine Karaffen und Schüsseln von roter Farbe mit Golddekor verzeichnet.

Bis zum 18. Jahrhundert wird eine Unmenge des Glasgeschirrs zerbrochen sein. Bei der Dünnewandigkeit des "vetro cristallino" war dies der unvermeidliche Verlauf der Dinge, und trotzdem, eine nicht unbeträchtliche Menge war übriggeblieben. Der konervative Sinn der Medici und ihrer getreuen Guardaroba war zu ausgeprägt, als dass man irgend etwas mutwillig zerstört hätte. Auch wurde das Glas unter den Lothringern nicht von jener Verkaufslawine mitgerissen, die jetzt die mediceische Hinterlassenschaft dezimierte, es war ohne jeden materiellen Wert. Pietro Leopoldo und seinen Administratoren, Bewunderer der nützlichen Wissenschaften und des Klassizismus, mussten die Scherz-, Vexierbecher und "trionfi da tavola" ein Greuel sein. Giuseppe Bencivenni già Pelli, Direktor der Uffizien (1775-1793), verdammte z.B. Stefano Della Bellas Entwürfe der Tafelaufsätze in Bausch und Bogen als "un genere tanto sterile".¹⁰ Zu Geld liess sich das aus der Mode gekommene Glas nicht machen, und selbst die vermeintlichen Scheusslichkeiten genossen ein Schutzrecht, weil sie als Hinterlassenschaft der Accademia del Cimento angesehen wurden, die damals in hohem Ansehen stand. So wurde eine grosse Zahl von Glasgerät, nicht nur wissenschaftliches Instrumentarium, an das 1775 neubegründete Museo di Fisica e Storia Naturale überwiesen. Als Reliquien der berühmten Akademie, aber auch als Zeugnis menschlichen Gewerbefleisses wurden hier die Gläser gemäss den aufklärerischen Grundsätzen von Diderots "Enzyklopädie" aufgestellt.¹¹ Als 1776 das Inventar der "Stanza dei vetri" aufgenommen wurde, kam man immerhin noch auf 2818 Stücke, eine Zahl, die jedoch nicht vollständig ist, weil vieles nur summarisch aufgeführt wurde. Was z.B. wird alles in jener Kiste ohne Deckel gewesen sein, von der es heißt, sie sei "piena colma di promiscui cristalli e vetri da fornace"! Die Instrumente und das Glasgerät für wissenschaftliche Zwecke überwogen allerdings bei weitem, ein nicht geringer Teil stammte sicherlich aus den Beständen der ehemaligen grossherzoglichen "Fonderia", auf die wir im 11. Kapitel zurückkommen werden. Daneben gab es aber vielerlei Tafelgeschirr. Im Museo di Fisica e Storia Naturale gerieten die im 18. Jahrhundert so sorgfältig



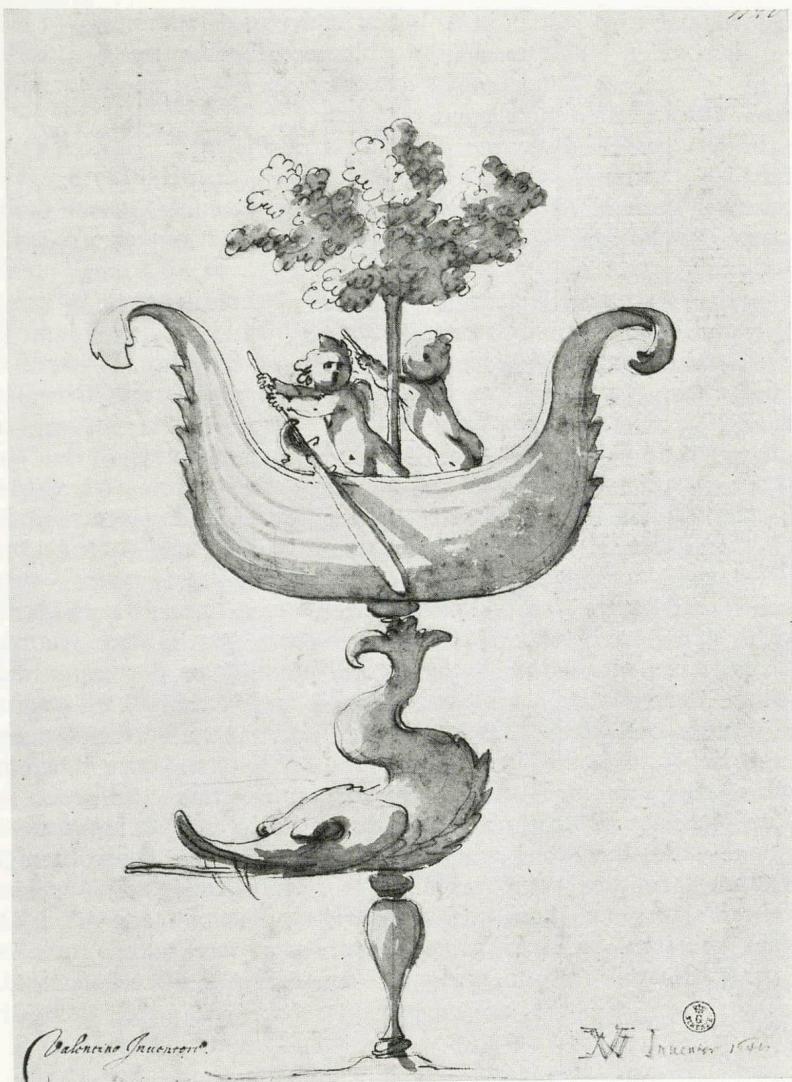
145 Baccio Del Bianco, "trionfo da tavola", Gärtner. Florenz, GDSU.



146 Baccio Del Bianco, "trionfo da tavola", Messerschleifer.
Florenz, GDSU.

verzeichneten Glasgeräte zunehmend in Vergessenheit. Vincenzo Antinori, Direktor des Museums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, berichtet von den Thermometern der Accademia del Cimento, dass diese als verloren galten; 1829 fand er sie wieder auf "in un magazzino in mezzo a molti rottami di vetri appartenenti tutti a quell'epoca gloriosa".¹²

Aus dem naturkundlichen Museum gelangte im 19. Jahrhundert ein Teil des Glases in das Museo Nazionale, hauptsächlich handelte es sich hierbei um die Gläser mit Tiefschnitt-Dekor. Die Instrumente und das gläserne Tafelgeschirr, das im naturwissenschaftlichen Museum verblieben war, wurde 1930 in das neugegründete Museo di Storia della Scienza überwiesen.



147 Valentino N., "trionfo da tavola", Rudernde Putten. Florenz,
GDSU.

Das Auswahlprinzip, das bei der Verteilung auf die beiden Museen gewaltet hat, war willkürlich und ist heute weitgehend unerfindlich. Sinnvoll wäre es, im Museo di Storia della Scienza nur die Instrumente zu belassen und alles Tafelgerät im Museo degli Argenti zu vereinigen. Dort befinden sich schon die deutschen farbigen Emailgläser, die zum alten Bestand des Palazzo Pitti gehören. Viele von ihnen lassen sich als Dresdener Hüttenfabriken bestimmen, aller Wahrscheinlichkeit nach kamen sie als diplomatische Geschenke der sächsischen Kurfürsten nach Florenz; mit diesen bestand ein reger Geschenk- und Tauschverkehr, wie auch andere Objekte aus Sachsen in den Florentiner Sammlungen bezeugen.

Eine solche Neuordnung wird jedoch in Anbetracht der partikularistischen Florentiner Museumspolitik auf lange Zeit ein Wunschtraum bleiben. Der heutige Bestand an gläsernen Instrumenten und gläsernem Tafelgeschirr aus Medicibesitz in den verschiedenen Florentiner Museen beläuft sich auf wenige hundert Stück.

Die Glasbeschreibungen im Inventar des Museo di Fisica e Storia Naturale von 1776 sind sehr ausführlich und anschaulich, wie es dem neuen Verwaltungsstil seit den Leopoldinischen Reformen entsprach, einer bürokratischen Gewissenhaftigkeit, die in seltsamem Gegensatz steht zu dem Schlendrian und der Korruption im Umgang mit dem mediceischen Nachlass selbst.

Im 18. Jahrhundert waren die Gläser im Museum in zehn zitronengelb gefassten Schränken aufgestellt, deren Türen durch Maschendraht den Blick in das Innere freigaben. Die Schränke waren architektonisch gegliedert und mit Schnitzereien versehen. Offenbar handelte es sich um ältere Sammlungsschränke, die für das Museum übernommen worden waren; denn die Schlösser waren zum Teil schadhaft, außerdem scheint es, dass die Schränke ursprünglich mit Spiegelglas ausgekleidet waren, ein Stilmittel, das eher der ersten Jahrhunderthälfte entspricht. Weiterhin gab es einen Schrank aus Nussbaumholz, dessen zwei gleiche Elemente übereinander gestellt waren; die Gesimse waren zum Teil vergoldet, die Türen auch hier durch Maschendraht verschlossen. Das in dem Inventar aufgeführte Tafelgeschirr lässt sich kaum mit erhaltenen Stücken identifizieren¹³; von wenigen Ausnahmen abgesehen, scheint es sich um einfachere Ware gehandelt zu haben. Hier jedoch kann man endlich der gläsernen Tafelaufsätze quellenmäßig habhaft werden, von denen vier ausführlich beschrieben werden. Außerdem befand sich in der Sammlung ein Scherzglas in Form eines Pilzes von grüner Farbe sowie die noch erhaltene gläserne Waage (Abb. 192). Zwei Schachteln enthielten Cartesische Teufelchen, weiter werden einige seltsame Schaustücke beschrieben, die hier ein Obdach gefunden hatten, heute aber längst verschollen sind. So gab es eine silberne Kugel, in welcher der Besucher sich spiegeln konnte, sie war auf einer gedrechselten hölzernen Base mit einem Blechschaft montiert. In ein hölzernes Gestell in Form eines Leuchters von roter Farbe waren vier Glasmäntel eingesetzt, die anscheinend mäanderförmig gebogen waren. Eine weitere Röhre ragte senkrecht auf. Auf jeder dieser Röhren stand eine bunt emaillierte Figur, diese wurden durch Drahtgewichte im Gleichgewicht gehalten. Schliesslich gab es einen gedrechselten rotfarbenen Sockel, an der eingelassenen Glasmäntel waren zwei weiss emaillierte Tauben befestigt.



VON DEN FRÜHEN GLASENTWÜRFEN ZUR ERSTEN BLÜTEZEIT:
EIGENER STIL UND WIRKUNG NACH AUSSEN

Die Florentiner Glasproduktion stand im ständigen Austausch mit Venedig, daneben spielte auch hier Altare eine Rolle. Venezianische und altaresische Meister wurden nach Florenz berufen. Venezianische Formen bilden den Ausgangspunkt für die toskanische Entwicklung und bleiben hier immer lebendig, auch als man in Florenz in einzelnen Gattungen des Glases zu ganz eigenen Gestaltungen findet und schliesslich die venezianische Glaskunst technisch überflügelt. Venedig und Florenz standen im Laufe ihrer Geschichte in lebendiger Wechselbeziehung. Die Anregungen, die Vasari für die Architektur der Sala grande im Palazzo Vecchio und für die Uffizien empfangen hat, sind eine wohlbekannte Tatsache der Florentiner Kunstgeschichte; gleiches gilt für den Einfluss der Malerei Venedigs auf die Florentiner Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Malerei des Goldenen Zeitalters Venedigs wurde von den Medici und den Florentiner Privatsammlern des Barock als grosse Kostbarkeit begehrt. Dass auch das Kunsthhandwerk der Lagunenstadt für Florenz eine entscheidende Rolle gespielt hat, wird an der Glasproduktion besonders deutlich. Die Darstellung von Gläsern in der Florentiner Malerei gibt eine gute Vorstellung davon, welche Formen in der Stadt eine weitere Verbreitung gefunden hatten. Alessandro Allori hat in seinen Fresken und Altarbildern häufig Tafelgeschirr mit genauer Beobachtung des Details dargestellt. Zwischen den menschlichen Gestalten von akademischer Auffassung im Stil der "grande maniera" breitet er Stilleben von manchmal hausbackener Auffassung aus. 1582 malte er im grossen Saale der Villa Poggio a Caiano das "Gastmahl des Syphax". Die Glasbecher und Teller auf der überladenen Tafel zeigen die gängigen venezianischen Formen der Zeit (Abb. 26, 27). Auch die Gläser auf einem Spätwerk von 1605 gehören noch dem gleichen Formenkreis an (Abb. 28). Hier ist ein Kelchglas dargestellt, wie es auch der "Zeichner der Gläser à la façon de Venise" auf einem seiner Musterblätter schildert (Abb. 41). Gläser dieser Art sind in vielen Sammlungen erhalten (Abb. 29). Auf einem Florentiner Gemälde "Christus in Emmaus", das um 1620/25 entstand, ist eine Karaffe abgebildet (Abb. 30), wie sie häufiger in Alloris Malereien zu finden ist (Abb. 27, 28). Auch die Gläser auf den Stilleben aus der letzten Schaffenszeit von Jacopo Chimenti da Empoli († 1640) sind à la façon de Venise gebildet (Abb. 31). Auf einem Fresko von Poccetti, auf den Bildern von Andrea Comodi, Cecco Bravo, Francesco Curradi, Orazio Fidani und anderen Florentiner Malern sind öfters Gläser zu sehen.¹ Auch hier handelt es sich immer um Gläser à la façon de Venise, ein Zeichen dafür, dass die Scherz-, Vexiergläser und gläsernen Tafelaufsätze, die uns so vielfach in den Entwurfszeichnungen überliefert sind, in Florenz auf das höfische Milieu beschränkt blieben.

Im Gabinetto dei Disegni der Uffizien haben sich mehrere Modellbücher mit Glasentwürfen erhalten. Im Jahre 1924 wurden sie aus dem Opificio vom Zeichnungskabinett übernommen. Das Opificio ist als lothringische Nachfolgeorganisation aus den einstigen mediceischen Hofwerkstätten des 16. Jahrhunderts hervorgegangen, die ursprünglich zahlreiche Gebiete des kunsthåndwerklichen Schaffens umfassten. Seit 1796 hat das Opificio seinen Sitz in der via degli Alfani. Die Provenienz der Glasentwürfe spricht dafür, dass sie einst in den mediceischen Werkstätten einen praktischen Zweck erfüllten. Die Zeichnungen wurden bisher von der Forschung summarisch dem Jacopo Ligozzi zugeschrieben. Bei einer genauen Prüfung lassen sich jedoch verschiedene Hände unterscheiden. Abgesehen von den eigenhändigen Blättern Jacopo Ligozzis ragen durch ihre Qualität zwei Rötelzeichnungen



148 Valentino N., "trionfo da tavola", Pegasus. Florenz, GDSU.

von Bernardo Buontalenti hervor (Abb. 32, 33), die bisher nicht als Werke dieses Künstlers erkannt waren. Buontalenti übte durch seine unermüdliche Entwurfstätigkeit einen entscheidenden Einfluss auf alle Gebiete des mediceischen Kunstgewerbes aus. In seinen Glaszeichnungen gelingt es ihm, sich ganz von den venezianischen Vorbildern loszusagen und eine eigenständige, typisch florentinische Formenwelt im Stile des Manierismus zu erschaffen. Ein Blatt aus altem Uffizienbestand zeigt Entwürfe mit der Feder, die in Buontalenti's unmittelbarem Umkreis entstanden sein müssen (Abb. 34). Bisher wurden diese Skizzen als Modelle für Halbedelsteinvasen betrachtet. Es kann jedoch kaum Zweifel daran bestehen,

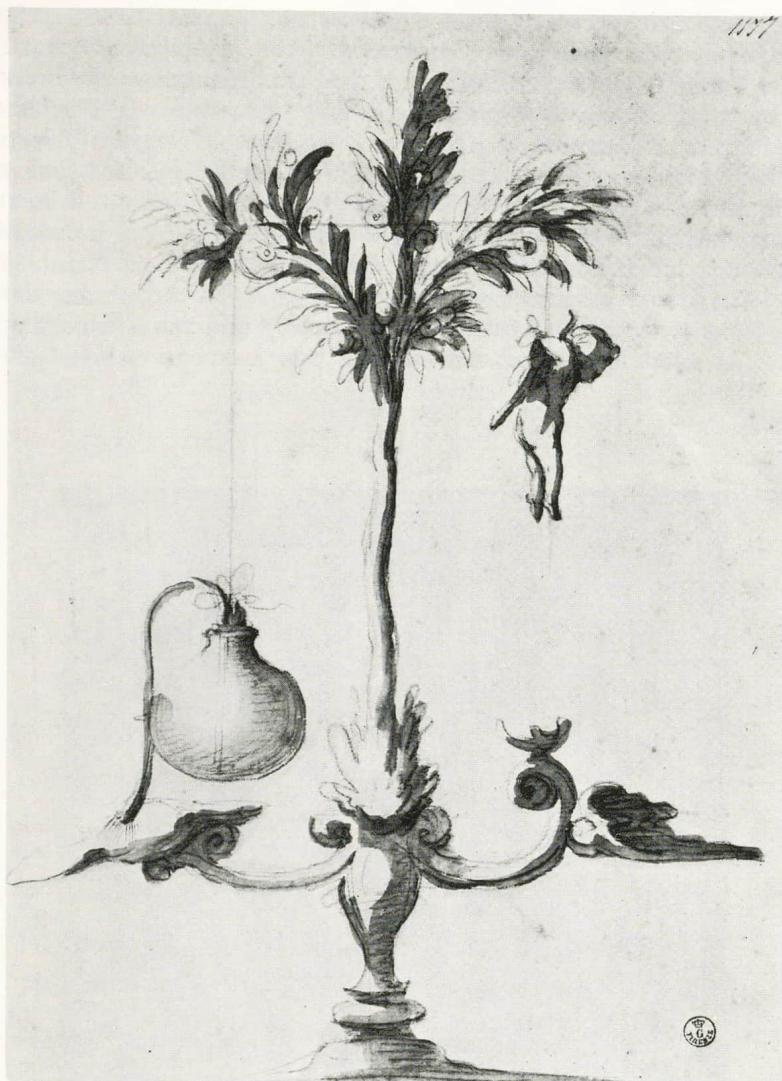


149 Valentino N., "trionfo da tavola", Medusa. Florenz, GDSU.



150 Valentino N., "trionfo da tavola", Raub des Ganymed. Florenz, GDSU.

hen, dass es sich auch hier um Vorlagen für Glas handelt. Einige der dargestellten Vasen sind von antiken Vorbildern inspiriert. Solche klassizisierenden Formen sind auch aus der venezianischen Glasproduktion bekannt, als Beispiel seien eine Vase in Wien und eine andere im Museo Civico in Turin genannt (Abb. 35, 36). Die übrigen auf der Zeichnung dargestellten Gefäße zeigen Umrisse, die von Buontalentis Auffassung abhängig sind und ganz den Florentiner Erneuerungsbestrebungen in der Gestaltung des Glases angehören. Eine Federzeichnung mit Deckelvasen, wiederum aus altem Besitz der Uffizien, stammt von einem Zeichner, der ebenfalls nur mit diesem einen Blatt vertreten ist (Abb. 37). Vasen

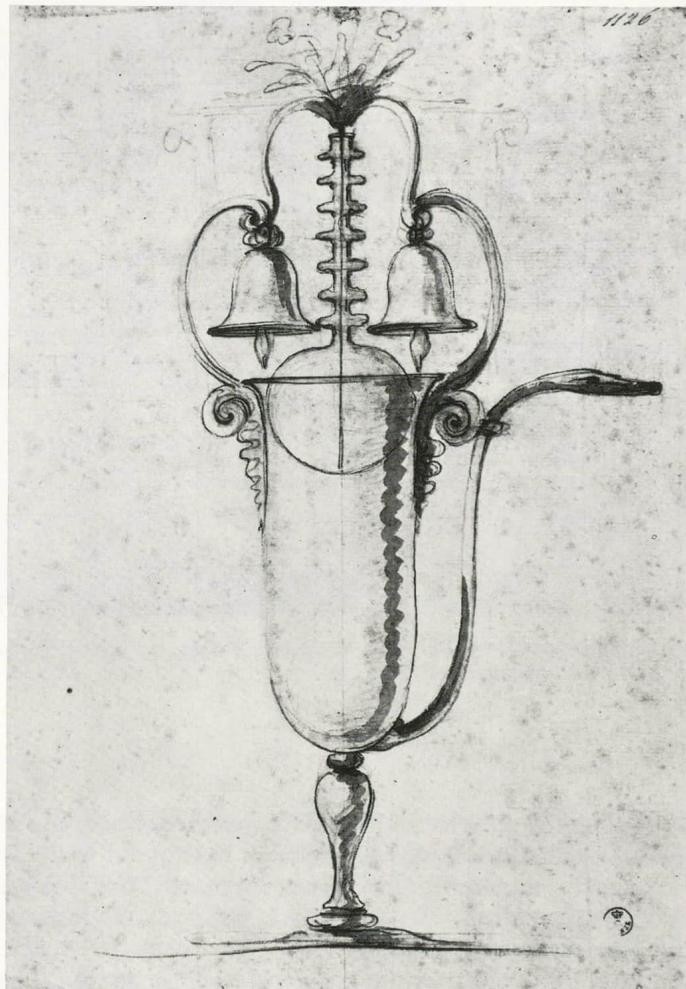


151 Valentino N., "trionfo da tavola", Amor, an einem Baume hängend. Florenz, GDSU.

dieses Typs wurden in Venedig und auch in anderen europäischen Glasproduktionszentren hergestellt. Insbesondere in der Hütte des Erzherzogs Ferdinand von Tirol in Hall wurden reich dekorierte Deckelvasen angefertigt. Mehrere schlichte Vasen dieser Art sind in Florenz erhalten und vielleicht auch dort entstanden (Abb. 38). Die Henkel und Deckelbekrönungen sind von blauer oder violetter Farbe.

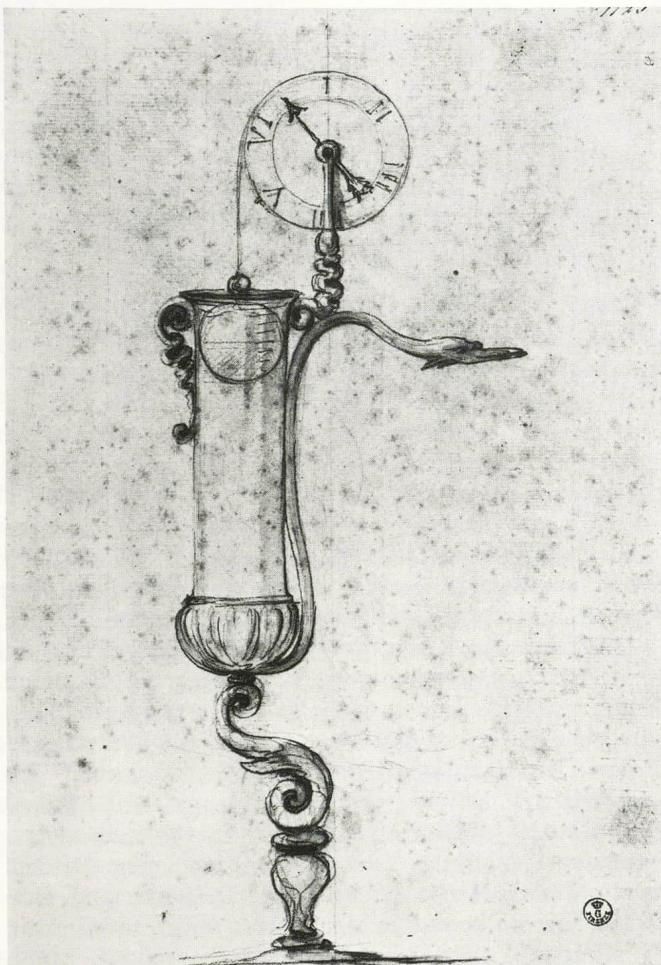
Kehren wir nun zu den als Bücher gebundenen Modellzeichnungen zurück. Die Blätter sind meist von handwerklichem Niveau, jedoch nicht selten von grossem Erfindungsreichtum. Um die verschiedenen Hände zu unterscheiden, werden die Zeichner hier mit Not-

namen belegt. Der "Zeichner der Gläser à la façon de Venise" stellt meist Becher und Vasen in traditionellen venezianischen Formen dar (Abb. 39-46). Die Schatten sind braun laviert, Knäufe, Verzierungen und Henkel sind vielfach in aquamarinblauer Farbe angegeben, wie es bei weissblauem Glas üblich ist. Einige Gläser dieser Formen werden noch heute in den Muraner Werkstätten hergestellt. Es handelt sich um Typen, die uns aus den Gemälden der Florentiner Künstler vertraut sind. Gläser dieser Art sind mehrere in den Florentiner Sammlungen erhalten (Abb. 47-50), von denen jedoch keines unmittelbare Übereinstimmung mit den Zeichnungen aufweist. Die Zeichnungen halten sich streng an das in der Glaskunst Mögliche. Niemals lässt der Entwerfer seiner Phantasie freien Lauf. Zwar sind die Blätter von bescheidenem Anspruch, aber der Anonymus verfügt über die Grundlagen der Zeichenkunst, eine sichere Linienführung und Schattengebung. Man möchte annehmen, dass er selbst Glasbläser war. Neben den konventionellen Gefäßen zeichnet



152 Valentino N., Scherzbecher mit Glockenspiel. Florenz,
GDSU.

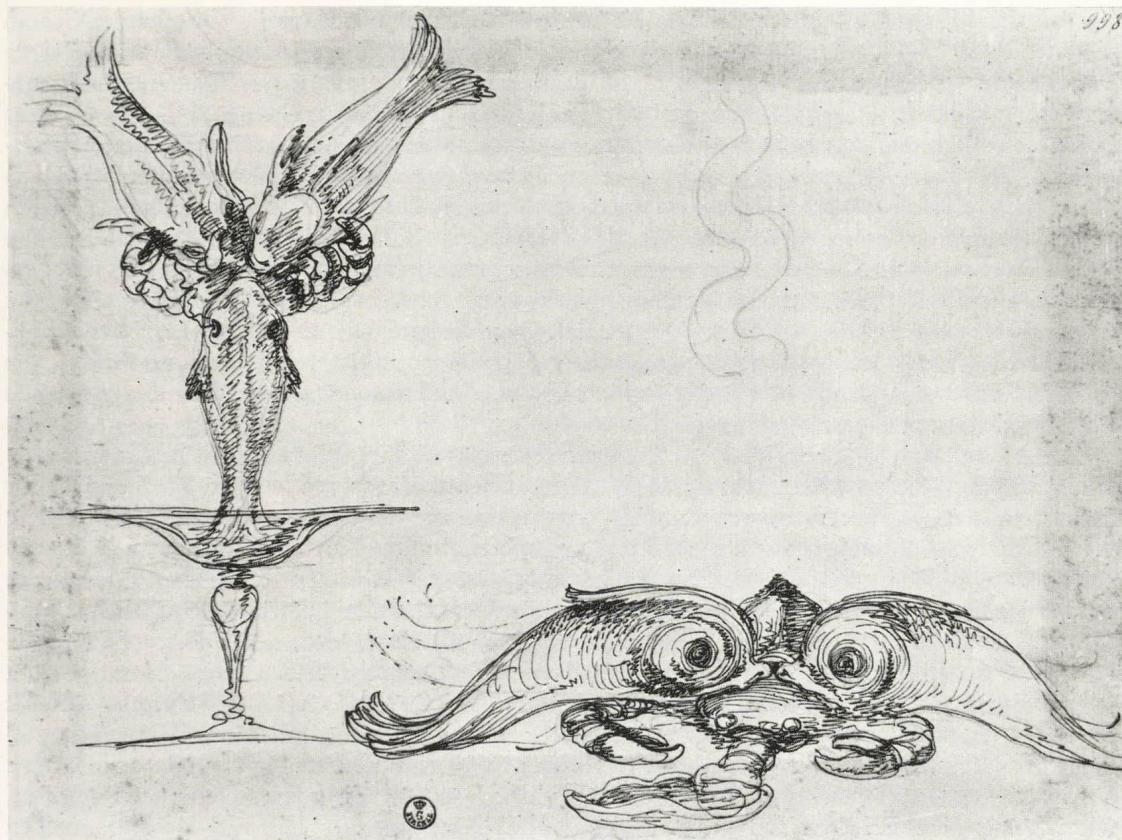
er auch Vorlagen für Scherzbecher; sie sind z.B. in der Form von Nacktschnecken gebildet, die spiralförmig umeinander gewunden den Gefässkörper bilden (Abb. 45). Auch diese Becher halten sich durchaus im Rahmen des in Venedig Üblichen. Es ist anzunehmen, dass diese Zeichnungen zu den frühen Versuchen der Glaskunst unter Francesco gehören. Man imitiert noch pedantisch die Werkstattgebräuche Muranos, von wo das neue Gewerbe nach Florenz eingeführt wurde. Ein ähnliches Vorgehen ist auch bei den anderen Hofwerkstätten zu beobachten. Die ältesten Vasen der Halbedelstein-Schleifereien halten sich eng an die Mailänder Vorbilder. Durch die Entwurfstätigkeit Buontalentis findet man dann zu neuen, eigenen Formen. Gleiches gilt auch für das Medici-Porzellan und die Majolika; zunächst werden orientalische und urbinatische Vorbilder nachgeahmt, später gelangte man zu eigener Gestaltung und neuen Techniken, neben Vasen werden nun auch Reliefportraits hergestellt.² Schon aus dem Vertrag von Maestro Bortolo mit Cosimo I. war zu ersehen, dass



153 Valentino N., Scherzbecher mit Mess-Skala. Florenz, GDSU.

die technischen Experimente bei der Florentiner Glasherstellung eine Rolle spielen sollten.³ Eher als in Murano bestand die Möglichkeit, neue Fertigungsmethoden zu erkunden. Die Mittel, die zur Verfügung standen, waren grösser, man war nicht auf den unmittelbaren kommerziellen Nutzen angewiesen. Ähnlich wie bei modernen technologischen Entwicklungsprojekten scheint man den finanziellen Gewinn jedoch als Endziel durchaus im Auge behalten zu haben.⁴ Neben den Scherzbechern stellte man in der Pisaner Hütte, die von den Grossherzögen mitfinanziert wurde, Massenware her. Neue Möglichkeiten technischen Fortschrittes, der von den Hofkünstlern erzielt wurde, wertete man dabei aus.

Diese Experimentierfreudigkeit spiegelt sich ebenfalls in den Blättern des Codex vom "Zeichner der mediceischen Glashütten". Auch seine Entwürfe sind von uninspirierter Ausführlichkeit, aber auch hier wird es dem Glasbläser leicht gemacht, die Absichten des Entwerfers genau aus der Zeichnung abzulesen. Zwar sind diese Zeichnungen trocken in ihrer Auffassung, aber sie stellen höchste Ansprüche an das Geschick des Glasbläser. Niemals macht der Zeichner jedoch Vorschläge, die nicht realisierbar wären. Er ist mit der Glaskunst auf das beste vertraut; auch Gebrauchsgeschirr à la façon de Venise wird von ihm dargestellt, aber meist durch besondere technische Schwierigkeiten und allerlei Zierrat bereichert; seine Vorliebe jedoch gilt den prunkvollen Schaugeschirren, Rinfrescatoi, Tischbrunnen, Scherz- und Vexiergläsern. Der Formenreichtum und die Vielzahl der Trink- und Scherzbecher korrespondiert in erstaunlichem Masse mit der schriftlichen Überlieferung über jene Gläser, welche Deutschen und Franzosen bei ihren Trinkgelagen benutztten. Auf weite Strecken wirken die Zeichnungen geradezu wie eine Illustration zu diesen Texten. Blättert man den Band durch, so fällt es einem schwer zu glauben, dass sich die Italiener beim Zechen mässiger verhalten hätten als ihre nordischen Zeitgenossen. Einige Gefässe halten sich im Rahmen des in Venedig Üblichen, z.B. der Entwurf für eine Deckelvase aus Eisglas (Abb. 51); ein ähnliches Stück ist in den Florentiner Sammlungen erhalten (Abb. 52). Eine Tazza zeigt einen vollrunden Puttokopf, dieser ist aus Glasruten aufgebaut und mit der Zange und Stäbchen modelliert (Abb. 53). Die Wandung des Gefäßes ist mit figürlichen Szenen belebt. Zwei Putten reiten auf Delphinen in einem mit Schilf bestandenen Gewässer. Im Hintergrund ist ein Schwan zu sehen. Aufgrund der Zeichnung lässt sich nicht entscheiden, in welcher Technik dieser Dekor ausgeführt werden sollte, es könnte eingearbeitete Emailfarbe sein, es käme aber auch kalte Goldbemalung in Frage. Der Golddekor war in der Toskana verbreitet, wie auch die Urkunden bezeugen.⁵ Ein Becher mit einer Saugtülle trägt an der Öffnung einen trichterförmigen Einsatz, wohl um ihn mit kühlendem Eis zu füllen (Abb. 54). Das Gefäß ist aus Netzglas (vetro a reticello) hergestellt, eine venezianische Spezialität, die recht selten in den Florentiner Zeichnungen vorgeschlagen wird. Im Museo di Storia della Scienza ist ein prächtiger Mondglasteller in dieser Technik erhalten (Abb. 55), dessen Provenienz sich allerdings kaum mit Sicherheit bestimmen lässt. Zwei Becher zeigen am Fuss die "zembola", eine gedrehte Schnur aus Glas, die dazu dient, die Standfläche zu vergrössern (Abb. 56). In einer Urkunde aus dem Jahre 1580 heisst es, dass in der Hütte in Pratolino ein gewisser Filippo "sechietti" mit diesem Konstruktionselement hergestellt habe.⁶ Andere Glasware ist mit an der Lampe modellierten Blumen verziert (Abb. 57). Eine grosse Henkelvase, vielleicht aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts (Abb. 58), zeigt einen vergleichbaren Dekor. Oft sind die Gläser auf den Zeichnungen mit kleinen, wiederum an der Lampe massiv geformten Tieren verziert: Vögel, Krebse, Schnecken, Delphine und Drachen (Abb. 59, 60, 65). 1591/92 modellierte Niccolò Landi in der Hütte von Pratolino an der Lampe zahlreiche "animalini", nämlich "ragni, farfalle, grilli, moschoni, cavaluccie, schorpioni" und "formiconi", ausserdem "rosoni", "fiori" und das Mediciwappen, Zieraten also, die uns aus den Zeichnungen wohlvertraut sind (Abb. 57, 64, 73). Ebenfalls an der Lampe



154 Stefano Della Bella, "trionfi da tavola", aus Fischen und Krebsen gebildet. Florenz, GDSU.

blies er 12 "lavamani a diamante"⁷, auch diese sind in den Entwürfen dargestellt (Abb. 56); um das Oberflächenrelief zu erzeugen, wurden die kleinen Gefäße in die Form geblasen. Aufgrund der Übereinstimmung der erhaltenen Modelle mit Landis urkundlich überliefelter Produktion ist nicht auszuschliessen, dass Landi mit dem "Zeichner der mediceischen Glashütten" identisch ist.

Aus dem Mittelalter ist die Form der *aquamanili* bekannt, Giessgefäße in Form von Fabelwesen, die zunächst meist aus Gelbguss in den südlichen Niederlanden hergestellt wurden. Die Ware wurde in ganz Europa unter der Bezeichnung "Dinanderie" verbreitet, eine Anspielung auf den hauptsächlichen Herstellungsort Dinant. Die Glaskunst orientiert sich häufig an den Vorbildern der metallverarbeitenden Künste, und so wurden die *aquamanili*, wenn auch dem neuen Material angepasst, ins Glas übertragen (Abb. 61). Ein Tafelaufsatz auf dem gleichen Blatt ist in Form einer "navicella" gebildet. Gefäße dieses Typs aus Silber oder Bergkristall waren ebenfalls schon im Mittelalter bekannt und gehörten bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zur Zier der reich gedeckten fürstlichen Tafel, Versionen aus Glas aus dem 16. Jahrhundert sind recht häufig überliefert (Abb. 97). Anregungen aus dem Goldschmiedehandwerk, aber auch aus dem Bereich der Halbedelstein- und Bergkristallgefässe sind oft zu beobachten. 1599 schuf der Goldschmied Andrea di

Vettorio auf dem Ponte Vecchio eine Form "da far grappoli d'uva". 1624 hatte Niccolò Sisti in Pisa "una botticina a uso di grappolo alla rovescia a far gamba" angefertigt. Sowohl der "Zeichner der Gläser à la façon de Venise" als auch der "Zeichner der mediceischen Glashütten" fertigten Entwürfe mit diesem Motiv (Abb. 45, 63). Flaschen in Form von Weintrauben haben eine uralte Tradition, schon in der Antike wurden sie hergestellt. Die sogenannten "Kaisergläser" in Form des Habsburger Doppeladlers sind aus Venedig geläufig. Richard Lassels berichtet aus Murano, dass er mit eigenen Augen gesehen habe, wie solche Becher angefertigt wurden, wobei man ihm weismachte, dass sie für den Kaiser höchstpersönlich bestimmt seien. Üblicherweise befand sich die Cuppa des Bechers über den Adlerköpfen, auf der Zeichnung hingegen schwebt, hier von einem gebogenen Glasstab emporgehalten, die Krone (Abb. 62). Zum Trinken dient ein Rohr an der Rückseite des Bechers, das in den Körper des Doppeladlers mündete. Mit diesen Stücken, die in ihrem Erscheinungsbild den funktionellen Umriss des Trinkgefäßes verfremden, kommen wir zur Kategorie der Scherzgefässe.

Sowohl bei dem Kaiserbecher wie bei den Entwürfen für Scherzbecher in Gestalt von Weintrauben, Mörsern, Kanonen und Obelisken fällt auf, dass zur Herstellung dieser Gläser besonders aufwendige Formen vonnöten sind (Abb. 63-66). Die vielfache Verwendung der Formen scheint ein Charakteristikum der mediceischen Hütten gewesen zu sein, wie auch aus den Dokumenten deutlich wird.⁸ Aufgrund der häufigen Anwendung der Form wird diese neue Technik auch zum künstlerischen Ausdrucksmittel der höfischen Glasproduktion. Diese gewinnt nun einen durchaus eigenständigen Charakter, der sich von der *façon de Venise* deutlich unterscheidet. Die Technik, in die Form zu blasen, wurde aus Venedig übernommen, an den Gefäßen konnten auf diese Weise reliefierte Oberflächen hergestellt werden; diese Methode eignete sich aber auch, wie wir gesehen haben, zur Herstellung figürlicher Gläser; in Murano war das Verfahren seit Beginn des 16. Jahrhunderts bekannt. Offenbar wurden Herstellung und Anwendung der Formen als grosses Geheimnis gehütet, wie wir aus dem Briefwechsel des venezianischen Gesandten des Herzogs Cosimo ersehen haben.⁹ Zu einem gewissen Zeitpunkt des 16. Jahrhunderts scheint diese Technik in der Toskana jedoch allgemein verbreitet gewesen zu sein, dies ist in einigen Versen des undatierten Karnevalsliedes von Meister Baccio Talani bezeugt. Mit den für das literarische Genre üblichen derben Anspielungen heisst es dort:

*Le canne abbiam da noi,
 son giuste, tonde, diritte e perfette;
 le forme arete voi,

 ma voglion esser ben pulite e nette;
 quand'il vetro si mette
 entro la forma e che si soffia e preme
 s'appa meglio insieme,
 e così vengon ben fatti i bicchieri.*¹⁰

Die neue Technik war einerseits sehr ökonomisch, weil arbeitssparend, andererseits jedoch war die Herstellung der Formen eine aufwendige Angelegenheit; zunächst musste ein Modell angefertigt werden, von diesem wurde dann die Negativform abgenommen. Zweiteilige Formen werden das übliche in den privaten Hütten gewesen sein. In den höfischen Produktionsstätten bestanden die Formen oft aus mehreren Elementen. Die Urkunden geben reichlich Auskunft darüber. Der Formenschneider musste das gewünschte Oberflächenrelief der herzustellenden Glasobjekte in scharfer, gratiger Modellierung ausführen. Beim Erkalten des fertigen Glaserzeugnisses zerflossen die Konturen, die Umrisse des Dekors wirken leicht verschwommen. Als Beispiel dafür kann eine reich reliefierte Kanne

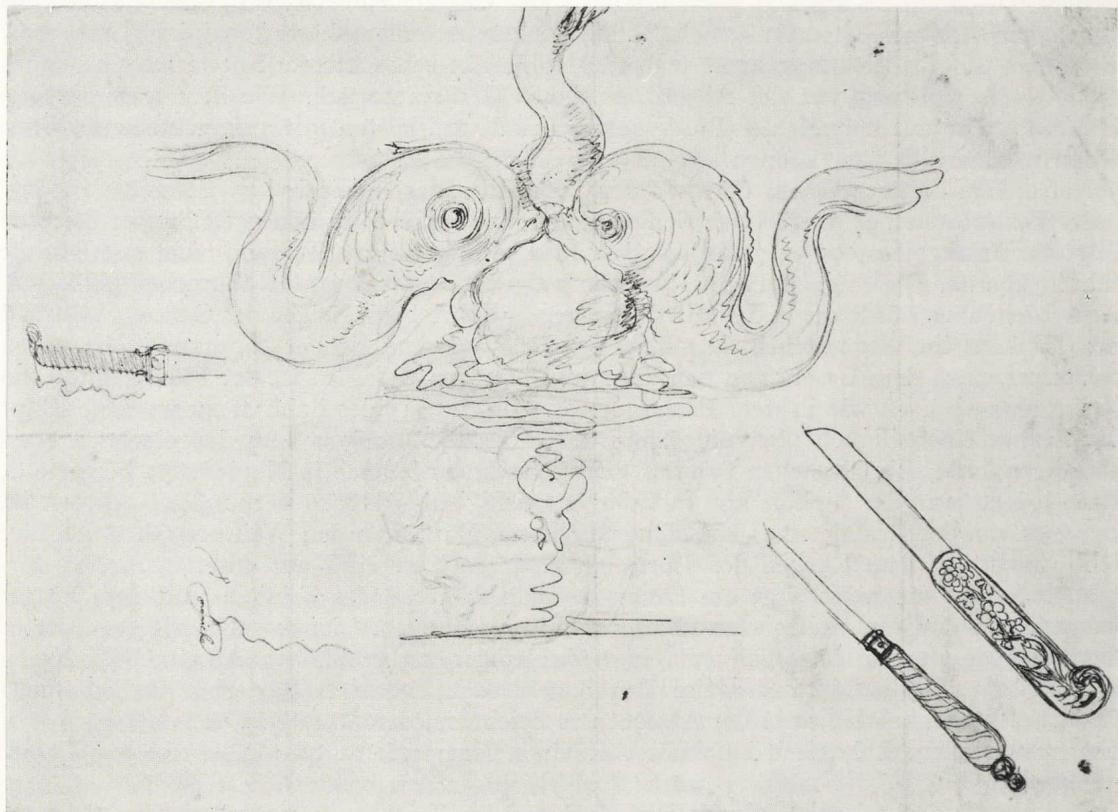
aus der Sammlung des Metropolitan Museums dienen (Abb. 67). Der Entwurfszeichner arbeitet für den Formschneider und stellt die ideale Erscheinungsform des Gegenstandes dar, die aufgrund der technischen Unzulänglichkeit beim Glasblasen nicht realisiert werden konnte. Unter diesem Vorbehalt sind die Entwurfszeichnungen zu betrachten, die mit Formen herzustellenden Gegenstände wirken auf den Vorzeichnungen manchmal wie Metallgeräte. 1618/19 wurden an Niccolò Landi, der nun die Leitung der neuen Glashütte im Boboligarten übernommen hatte, die Formen für Schneckenhäuser, Muscheln und eine Ente geliefert¹¹, auch diese Motive finden sich wiederum auf den Vorzeichnungen (Abb. 59, 60, 64, 75). Neben den grossen Modellen oder Formen, in welche die Glasmasse hineingblasen wurde, gab es kleine Stempel, mit denen Löwenköpfe, Masken und ähnliches auf den massiven Stielen von Schaftgläsern angebracht wurden. Diese Motive wurden im "Catalogue Colinet" bereits häufig verwendet (Abb. 1, 2), ein Zeichen dafür, dass sich das Verfahren um die Mitte des 16. Jahrhunderts bereits nach Nordeuropa verbreitet hatte. Der Gebrauch der "stampette" fand in die Toskana erst zur Regierungszeit Francescos I. Eingang, auch der "Zeichner der mediceischen Glashütten" geht noch sparsam mit diesen Zieraten um.¹² Auch bei den Scherzgläsern mussten durchaus nicht immer Formen verwendet werden. Ein recht bizarres Gefäß auf einem Standfuss zeigt kugelförmige Ausbuchtungen, die durch Abschnüren während des Blasens erzeugt werden konnten. Die Gefäßwandungen sind dann noch mit Glasbällen besetzt (Abb. 68). Durch die Engpässe im Gefäßkörper konnte der Wein beim Ausgiessen nur mit Mühe entweichen, und man könnte sich vorstellen, dass hierbei ähnliche akustische Wirkungen entstanden wie bei dem von Goldoni so köstlich geschilderten "Glo-Glo".¹³ Ein anderes Scherzglas ist mit einem gewissen gelehrten Anspruch in Form einer Armillarsphäre konzipiert (Abb. 69); allerdings ist die Zeichnung nicht vollendet, vielleicht schreckte der Entwerfer selbst während der Ausführung vor der Absurdität dieses Gerätes zurück. Wie dem auch sei, die Himmelskreise auf der mit der Pfeife geblasenen Kugel hätten mit aufgeschmolzenen Glasfäden markiert werden können.

Neben den Scherzgefäßen entwirft der "Zeichner der mediceischen Glashütten" vielerlei Vexierbecher. Hier wird der Benutzer vor schwierige Aufgaben gestellt. Ein Entwurf zeigt ein Trinkgefäß von einer Grösse, dass man es in gefülltem Zustand nicht zum Munde führen könnte. Die dünnen Henkel würden aufgrund des Gewichtes abbrechen (Abb. 70). Ausserdem aber würde die in der Mitte aufragende Röhre beim Neigen des Gefäßes während des Trinkens im Wege stehen. Die Röhre, welche aus dem Becher heraussteht, ist unten perforiert, nach dem Gesetz von den kommunizierenden Gefässen ist der Flüssigkeitsstand darin genauso hoch wie in dem Becher selbst. Um des Weines habhaft zu werden, stülpt der Zecher einen Siphon über die Röhre, aus dessen Öffnung er nun das ersehnte Nass einsaugen kann. Ein ähnlicher Typ des Vexierglasses wurde auch in Nordeuropa hergestellt. Hier jedoch war der Siphon fest mit der herausragenden Röhre verbunden; bekrönt ist er meist von der Gestalt eines Hirsches, aus dessen Maul man den Wein saugte. Auch hier fehlte nicht auf dem Rücken des Tieres ein Knauf, wie er auch auf unserem Siphon dargestellt ist. Dieser hatte oben ein Loch, das man während des Trinkens mit dem Finger verschliessen musste, wollte man nicht nur Luft einsaugen.¹⁴ Noch schwieriger ergeht es dem Trinker, der ein Fässchen mit einer überlangen, zerbrechlichen Ausgussröhre leeren soll (Abb. 72). Die Gebrauchsweise des daneben abgebildeten Vexierbechers ist unerfindlich. Tatsächlich lag es in der Absicht des Zeichners, den Durstigen vor unlösbare Probleme zu stellen. Lakonisch beschriftet er einen Entwurf "a questo non si può bere" (Abb. 73).

Die den Vexierbechern zugrundeliegende Idee, das Trinken in ein schwieriges Problem zu verwandeln, das nur der besonders Gewitzte lösen kann, war ein geselliger Spass, der

sich aus den immer ausgefeilteren Trinksitten entwickelt hatte. Der *Multibus* schildert jene Zechgebräuche, die schliesslich zur Erfindung äusserst komplizierter Gläser führten. Nur der Saufbruder, der sich täglich in seinem Laster übte, konnte dieses Mass schändlicher Vollkommenheit erreichen: " Das Trinken an sich selbst geschickt nun auch auf viel und mancherley Weise, ich will nur etliche wenig Umbstände dissfals erzehlen und anmelden. Etliche, wenn sie trinken, fassen und heben das Glass mit dem Munde auf, etliche fassen die eine Lippe, damit sie also mit zur Erde gestürtzten Kopfe trinken können, andere nehmen zwey Gläser zusammen und trinken sie miteinander zugleich aus. Andere fassen das Glass nicht mit der Hand, sondern zwischen den Arm, andere stürtzens an die Stirn, damit also das liebe Getränke allgemachsam an der Nasen als in einer Rinne zum Munde zu herabflesse und bedünket mich, dass bey solcher seltzamen Sauf-Ceremoni diejenigen mit einer sonderlichen Praerogativ und Vorteil begabet seyn, die da feine, grosse und hereinwärts gekrümpte Nasen wie ein Habichts-Schnabel zu haben pflegen. "¹⁵

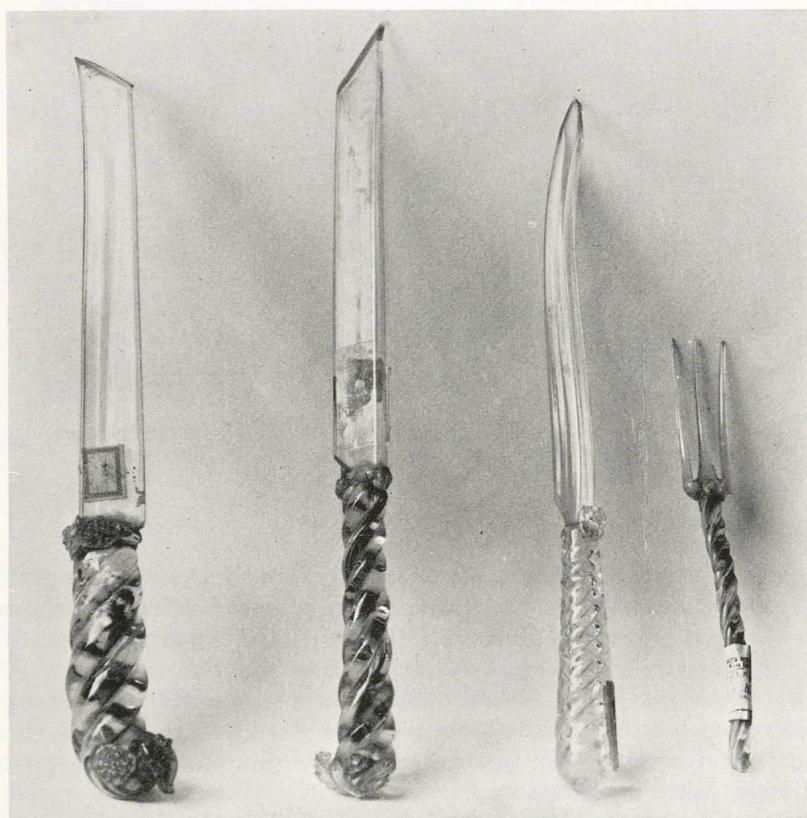
1625 stellte Niccolò Sisti in Pisa " bicchieri con manichi in boca " her¹⁶; weil er für zwei dieser Becher als Bezahlung nur Lire 1.10 bekam, muss es sich um bescheidene Arbeiten gehandelt haben. Das Motiv des Henkels im Gefäss kommt jedoch auch auf einigen Entwürfen für aufwendige Tischbrunnen vor (Abb. 74, 75). Der Zeichner kann sich nicht ge-



155 Stefano Della Bella, "trionfo da tavola", aus Delphinen gebildet, Messer. Windsor Castle.

nugtun, die Aufgabe zu komplizieren, zwei grosse Schalen sind z.B. übereinander getürmt, das Leitungssystem ist aus mehreren Elementen zusammengesetzt, die Röhren sind in die Form geblasen, um ihnen eine gerippte Oberfläche zu geben, anschliessend sind sie im noch heissen Zustand spiralförmig gedreht. Die hauptsächliche Schwierigkeit wird gewesen sein, die sehr grossen Brunnenschalen frei zu formen. Diese Entwürfe beweisen, dass nicht nur bei der Anwendung der Modeln, sondern auch bei den traditionellen Techniken die höfischen Hütten über eine ausserordentliche Leistungsfähigkeit verfügten.

Buontalentis Einfluss auf die Frühzeit der Glashütte, der in einigen Blättern bezeugt ist, hat sich nicht durchsetzen können. Die meisten Entwürfe des "Zeichners der mediceischen Glashütten" sind aus eher volkstümlichen Vorstellungen gespeist. Man sieht, dass sich die Produktion verselbständigt hatte und die stilistische Ausrichtung wohl weitgehend in den Händen der Glasbläser lag. Zuweilen finden sich noch Entwürfe, die an höfischen Halbedelstein- oder Goldschmiedearbeiten inspiriert sind (Abb. 53, 56, 63, 64, 76, 98). Es ist jedoch auch in Betracht zu ziehen, dass die nicht eben raffinierten Hüttenzeichner vorgegebene Entwürfe auf verballhornisierende Weise kopierten. Ein Beispiel dafür ist eine Tazza mit dem Haupt der Medusa, die von dem "Zeichner der mediceischen Glashütten" und dem noch zu besprechenden Giovanni Maggi nach einer gemeinsamen Vorlage abgezeichnet



156 Gläserne Tafelbestecke. Murano, Museo Vetrario.



157 Stefano Della Bella, "trionfo da tavola", aus Delphinen und Aalen gebildet. Windsor Castle.

wurde (Abb. 76, 77). Dem Florentiner ist es in seinem verwaschenen Konterfei kaum gelungen, die exquisite Eleganz des Vorbildes zu bewahren. Solche Fälle mögen natürlich öfters vorliegen, es ist immer mit der Möglichkeit zu rechnen, dass einst bedeutende Entwürfe durch das Kopieren im Werkstattbetrieb ihre Qualität einbüsst. Die Entwürfe des "Zeichners der mediceischen Glashütten" lassen sich mit Urkunden in Verbindung bringen, die von 1591 bis 1624 reichen. Da viele der Zeichnungen von Giovanni Maggi im Jahre 1604 kopiert wurden (Abb. 70, 71), ist zu vermuten, dass ein grosser Teil der Blätter vor diesem Jahre entstanden ist.

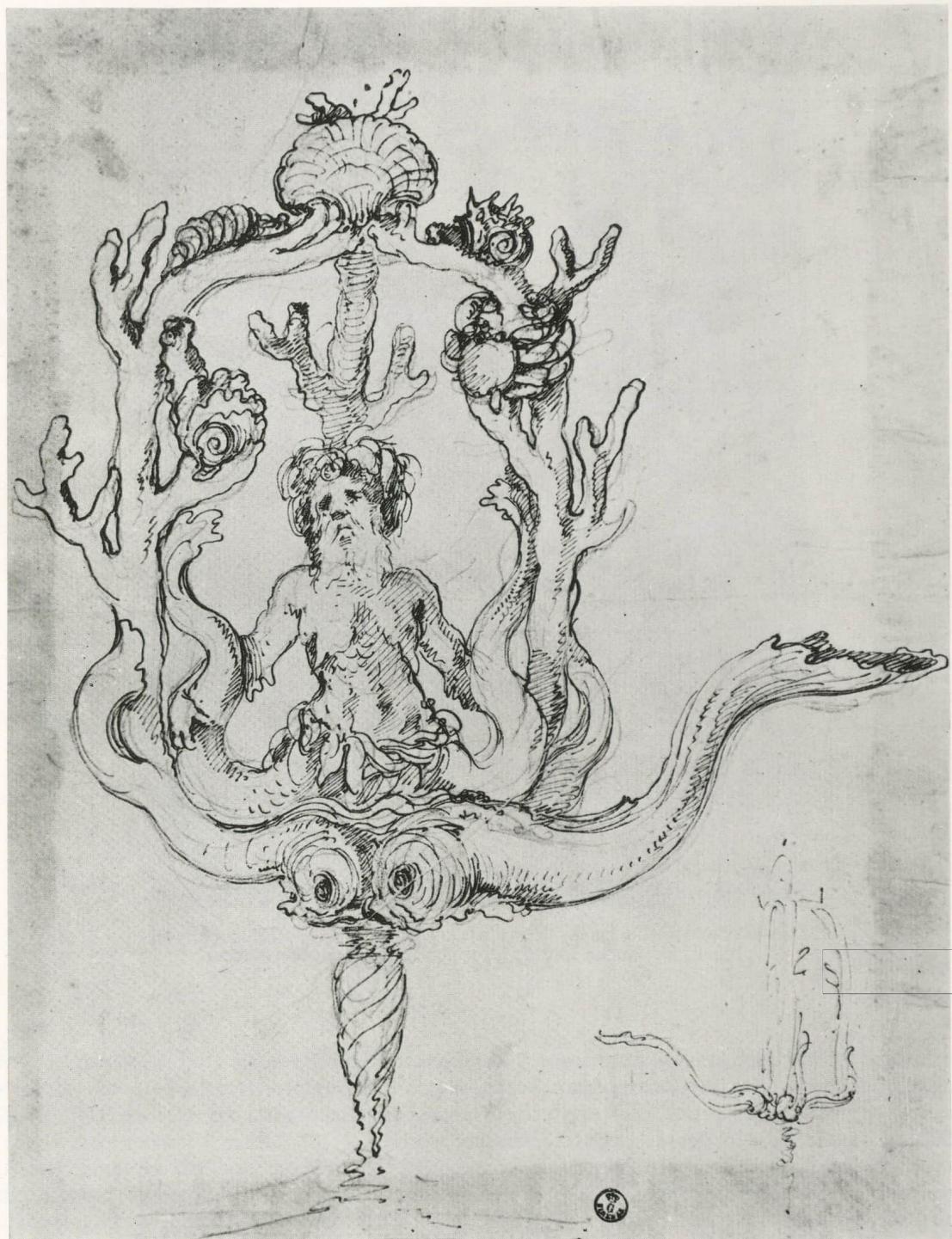
34 Blatt in den Uffizien sind von einer recht ungeliehenen Hand und meist Kopien nach den Entwürfen des "Zeichners der mediceischen Glashütten". Soweit sich keine Vorbilder



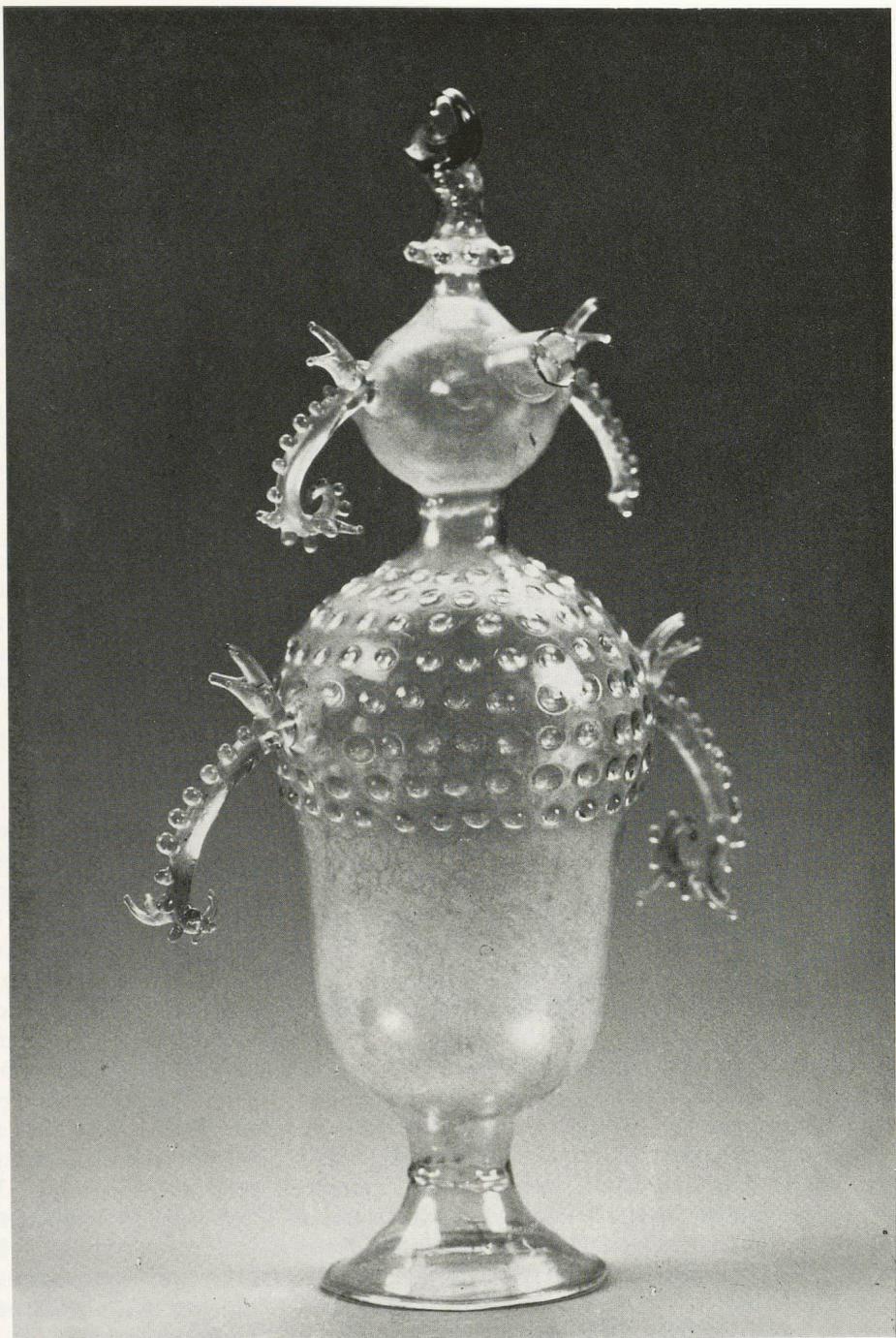
158 Stefano Della Bella, "trionfi da tavola", aus Fabelwesen, Delphinen, Schlangen und Tritonen gebildet. Windsor Castle.

ermitteln lassen, möchte man annehmen, dass diese verlorengegangen sind. Insofern kommt einigen dieser sonst unbedeutenden Darstellungen dokumentarischer Wert zu. Bemerkenswert ist, dass zwei der Blätter durch Funkenflug angesengt sind, ein Zeichen dafür, dass sie tatsächlich in den Glashütten benutzt wurden.

Die Erzeugnisse der mediceischen Glashütten wurden auch an anderen Höfen bekannt, weil sie von den Grossherzögen als diplomatische Geschenke verschickt wurden¹⁷; weiterhin wird das unstete Wanderleben der Glasbläser das mediceische Formengut nach auswärts vermittelt haben. In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass die florentinischen Vorbilder auch Eingang in anderenorts gezeichnete Modellbücher fanden, dass die Medici-Hütten also einen gewissen Einfluss über die Grenzen der Toskana hinaus auf die italieni-



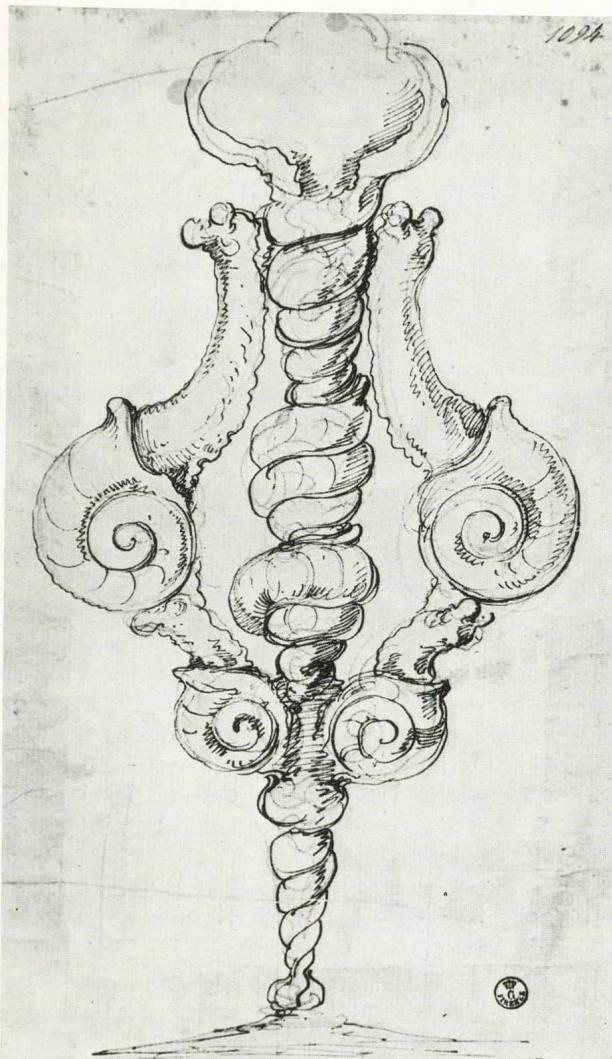
159 Stefano Della Bella, "trionfo da tavola", Triton in Korallenlaube. Florenz, GDSU.



160 Scherzflasche. Florenz, IMStSc.

sche Glasproduktion ausgeübt haben. Der römische Zeichner Giovanni Maggi hat in seiner vierbändigen „Bichierografia“ vielfach Blätter des „Zeichners der mediceischen Glashütten“ kopiert. Maggi unterscheidet sich von den drei zuletzt behandelten Florentiner Entwerfern dadurch, dass seine Darstellungen nicht an der Grenze zum Handwerklichen stehen. Er ist ein spätmanieristischer Zeichner und Radierer von Profession, wenn auch von bescheidener künstlerischer Statur, dies kann man besonders an den Frontispizien zu den Glasmodellbüchern ablesen. Seine Zeichnungen sind flott mit der Feder hingeschrieben, jedoch nicht ohne eine etwas leere Schematik. Römische Veduten und Stadtpläne gehören zu seinen Hauptwerken.¹⁸ Maggi widmete seine „Bichierografia“ dem Kardinal Francesco Maria Del Monte. Der Kardinal war nicht nur Sammler von Gemälden Caravaggios und seiner Zeitgenossen, er war auch mit Leidenschaft der Alchimie ergeben. Im Gartencasino der Villa Ludovisi und später in seinem Gartenpalast an der Ripetta hatte er ein Labor (stilleria) eingerichtet. Del Monte, der sich schon, bevor er Kardinal wurde, 1578 in Florenz aufhielt, hatte aufgrund seiner Interessen offenbar Kontakt mit den Bestrebungen in den experimentellen Wissenschaften am Florentiner Hofe. So wurde er auch zum Förderer Galileis, der auf Betreiben Del Montes und seines Bruders Guidobaldo im Jahre 1589 den Lehrstuhl für Mathematik in Pisa erhielt und später im Jahre 1592 den Lehrstuhl in Padua.¹⁹ Del Monte war der Intimus Ferdinando Grossherzog von Florenz geworden war, wurde Del Monte auf sein Betreiben zum Kardinal ernannt und wurde sein römischer Botschafter. Für den Grossherzog war er nun auch als Vermittler und Berichterstatter bei Ankäufen von antiken Statuen und anderen Kunstwerken tätig.²⁰ Aufgrund seiner wissenschaftlichen Betätigung interessierte sich Del Monte auch für die Glasherstellung. Bemerkenswert ist, dass in seinem Nachlassinventar die stattliche Zahl von 500 „bicchieri di cristallo e vetro di diverse sorte“ genannt werden.²¹ In der Dedikation des zweiten Bandes der „Bichierografia“ an den Kardinal schreibt Maggi: „Non dubito che V. S. Ill.^{ma} non sia per ricevere con lieta fronte le consequenti foglie ... deliniate dalle sue, sicome le prime“, d.h. also, die Zeichnungen des ersten und zweiten Bandes sind kopiert nach Gefässen im Besitz des Kardinals oder nach gezeichneten Modellen. Die zweite Annahme ist wahrscheinlicher, denn ein nicht geringer Teil der Blätter stimmt mit den Erfindungen des „Zeichners der mediceischen Glashütten“ genau überein. Es finden sich jedoch auch zahlreiche Blätter, deren Vorlagen in Florenz nicht erhalten sind. Auch in diesen Fällen jedoch ist anzunehmen, dass die Zeichnungen auf verlorenen Florentiner Entwürfen beruhen. Die Darstellungen zeigen die gleichen Charakteristika wie die Modelle des „Zeichners der mediceischen Glashütten“. Teilweise handelt es sich um Varianten von Gefäßtypen des Florentiners. In einem Falle ist ein Becher mit dem Medici-Wappen und der Grossherzogskrone geziert (Abb. 8o). Mehrere Zeichnungen Maggis müssen jedoch auf anderen Vorlagen als den handwerklichen Erfindungen des Florentiner Glasentwerfers beruhen. Es handelt sich um Modelle für Goldschmiedearbeiten, für Gefässe aus Halbedelstein, Bergkristall sowie aus Majolika oder Medici-Porzellan (Abb. 77-79). Die Formenwelt zeigt die Merkmale der Florentiner Hofkunst auf höchstem Niveau; wenn auch nur in Kopien ist uns hier ein Schatz von Modellen der mediceischen Werkstätten überliefert. Zeichnungen dieser Art waren bisher nur von der Hand Buontalentis neben einigen wenigen anonymen Blättern bekannt.²² Entweder wurden die Vorlagen, die Maggi benutzte, irrtümlich von ihm als Glasentwürfe interpretiert, oder er hielt sie für geeignet, auch in Glas ausgeführt zu werden.

Auf der Widmungstafel des dritten Bandes berichtet Maggi: „Alli giorni passati diedi a V. S. Ill.^{ma} alcune foglie di bichieri: ne mi son contentato parendomi quelle più fatiche de altri che mie, hora le appresento quest'altre tutte fatte di mia inventione ... Questo di 17 d'Aprile 1604 ...“ Der dritte Band also enthält Maggis eigene Entwürfe, die sich von



161 Stefano Della Bella, "trionfo da tavola", aus Meeresschnecken gebildet. Florenz, GDSU.

den Modellen des ersten und zweiten Bandes wesentlich unterscheiden. Im vierten Band der "Bichierografia" ist die Widmungstafel ohne Text geblieben, auch dieser Band jedoch enthält Entwürfe Maggis. Lediglich am Schluss des Codex finden sich einige Zeichnungen, die wiederum nach anspruchsvollen Inventionen für mediceisches Kunstgewerbe kopiert sind. Vielleicht hatte der Kardinal die kopierten Vorbilder leihweise aus Florenz erhalten, denn es hätte wenig Sinn gehabt, sie von Maggi abzeichnen zu lassen, wenn sie ständig in seinem Besitz gewesen wären. Die vier Bände von Maggis "Bichierografia" fanden ihren Weg von Rom nach Florenz zurück, zwei Bände befinden sich heute im Fundus der Magliabecchiana in der Florentiner Biblioteca Nazionale, zwei Bände gehören zu dem Material,

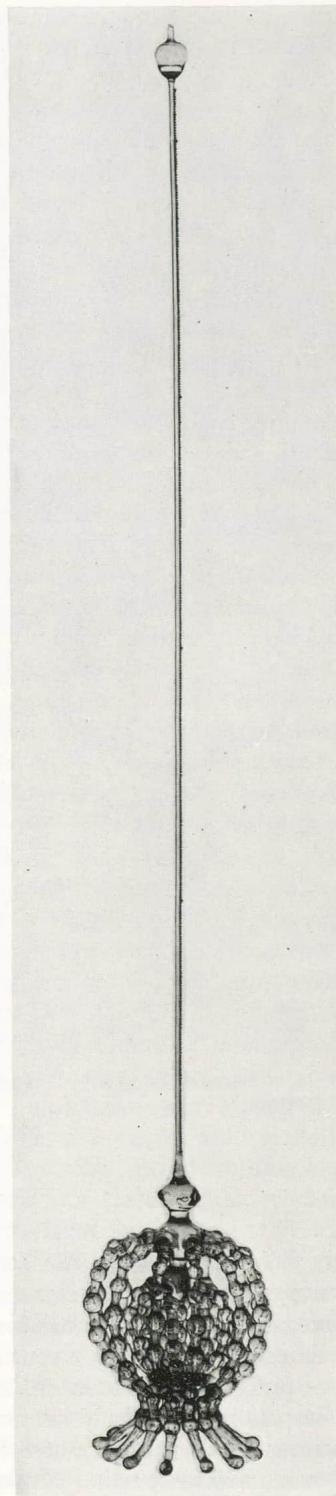
das 1924 aus dem Opificio delle Pietre Dure an die Uffizien abgegeben wurde. Diese Provenienz spricht wieder dafür, dass auch die "Bichierografia", nachdem sie in mediceischen Besitz gelangt war, als Vorlagenwerk für die höfischen Glashütten gedient hat. Das Frontispiz des ersten Bandes zeigt die technisch genaue Darstellung eines Glasofens mit Glasbläsern und ihren Werkzeugen, der zweite Band zeigt ländliche Zecher unter einer Pergola, im dritten Band sieht man Weinfässer, die gerade angezapft werden, im vierten ist anscheinend ein Levantiner mit phrygischer Mütze dargestellt, der einige Fässchen griechischen Weines in seinem Boot an einer Küste anlandet. Diese Darstellungen sind von einem schlichten Realismus, der weit entfernt ist von raffiniertem höfischem Lebensstil. Es ist der gleiche Geist, der aus Maggis eigenständigen Entwürfen für Scherzgläser spricht. Nicht ganz ohne Mühe erfindet der gute Maggi seine 800 neuen Bicchieri. Das Alphabet, Zahlen, Werkzeuge, Waffen, Musikinstrumente, Meilensteine, Säulen, Türme, Früchte, Tiere, menschliche Akte mit ornamentalem, teigigem Muskelrelief sind besonders häufig gezeichnet. Neben der vollständigen Darstellung von Mensch und Tier deektiert sich der Künstler daran, einzelne Glieder darzustellen; Arme und Beine in modischer Bekleidung, Kuhfüsse, Löwentatzen und Narrengesichter geben die Möglichkeit, zahlreiche Seiten zu füllen. Eines der Gläser ist in Gestalt der Diana von Ephesos gebildet und mit der Unterschrift *Natura* bezeichnet. Diese symbolische Darstellung bildet eine Ausnahme unter seinen Entwürfen, viele seiner Figuren gehen zweifellos auf damals gängige Typen zurück. Seine Scherzbecher waren in den meisten Fällen nur mit Hilfe von Modellen zu verwirklichen, Vasen und Becher in konventionellen Formen hingegen könnten auch mit der Glasbläserpfeife allein hergestellt werden; aber auch hier gibt es einige Fälle, welche die Verwendung von Modellen notwendig machen würden. Man gewinnt von den eigenen Erfindungen Maggis im dritten und vierten Band den Eindruck, dass er durchaus mit den Möglichkeiten und Grenzen der Glaskunst vertraut war. Die meisten seiner Entwürfe sind realisierbar. Verglichen mit den Kopien nach Florentiner Blättern im ersten und zweiten Bande besteht jedoch ein wesentlicher Unterschied: in den Kopien ist die Palette der dargestellten technischen Möglichkeiten sehr viel reicher. Man sieht, dass die Zeichnungen auf Vorlagen von wirklichen Fachleuten zurückgehen. Einige dieser venezianischen Handwerkstraditionen, die in Maggis eigenen Schöpfungen entweder gar nicht oder nur selten verwendet werden, seien hier genannt. Die Stiele der Kelche sind im ersten und zweiten Band mit Löwenmasken verziert, die mit Stempeln geformt sind. Vasen sind am Boden mit der "zembola" versehen oder ihre Oberfläche ist mit Diamantquadern reliefiert. Charakteristische Formen *à la façon de Venise* werden dargestellt wie Schüsseln mit einem Pinienzapfen, der aus dem Boden aufragt. Besonders häufig ist der Kuttrolf vertreten; viele von ihnen zeigen einzelne Abschnitte in Form von Kringeln (ciambelle), der Kreis in der Mitte ist manchmal durch eine dünne Glasmembran ausgefüllt, wie sie an zahlreichen erhaltenen Gläsern vorkommt. Zwei Gefäße besitzen eine Metallfassung aus durchbrochenem *fleur-de-lis*-Ornament, Vasen dieser Art werden in florentinischen Goldschmiederechnungen und in den mediceischen Inventaren aufgeführt und sind in vielen Sammlungen überliefert (Abb. 81, 82). Eine Zeichnung zeigt den Entwurf für einen Becher, dessen Cuppa vor dem Erkalten leicht flach gedrückt ist; ein Stück, das mit dieser Vorlage fast genau übereinstimmt, hat sich in den Florentiner Glasbeständen erhalten (Abb. 83, 84). Sowohl unter den Blättern, die als Kopien anzusehen sind, wie unter Maggis eigenen Erfindungen sind Vasen mit Diamantritzungen dargestellt. Merkwürdigerweise gibt es unter den übrigen Uffizienzeichnungen keine eindeutige Darstellung dieser sehr häufigen Verzierungsweise, während sich unter Maggis Modellen sehr schöne Beispiele finden (Abb. 85); zum Vergleich mit den Zeichnungen möge ein Teller dienen, der das Allianzwappen von Paolo Giordano Orsini, später Herzog von Bracciano, und der Medici zeigt (Abb. 86). Im Jahre 1553 heiratete er Isabella de' Medici,



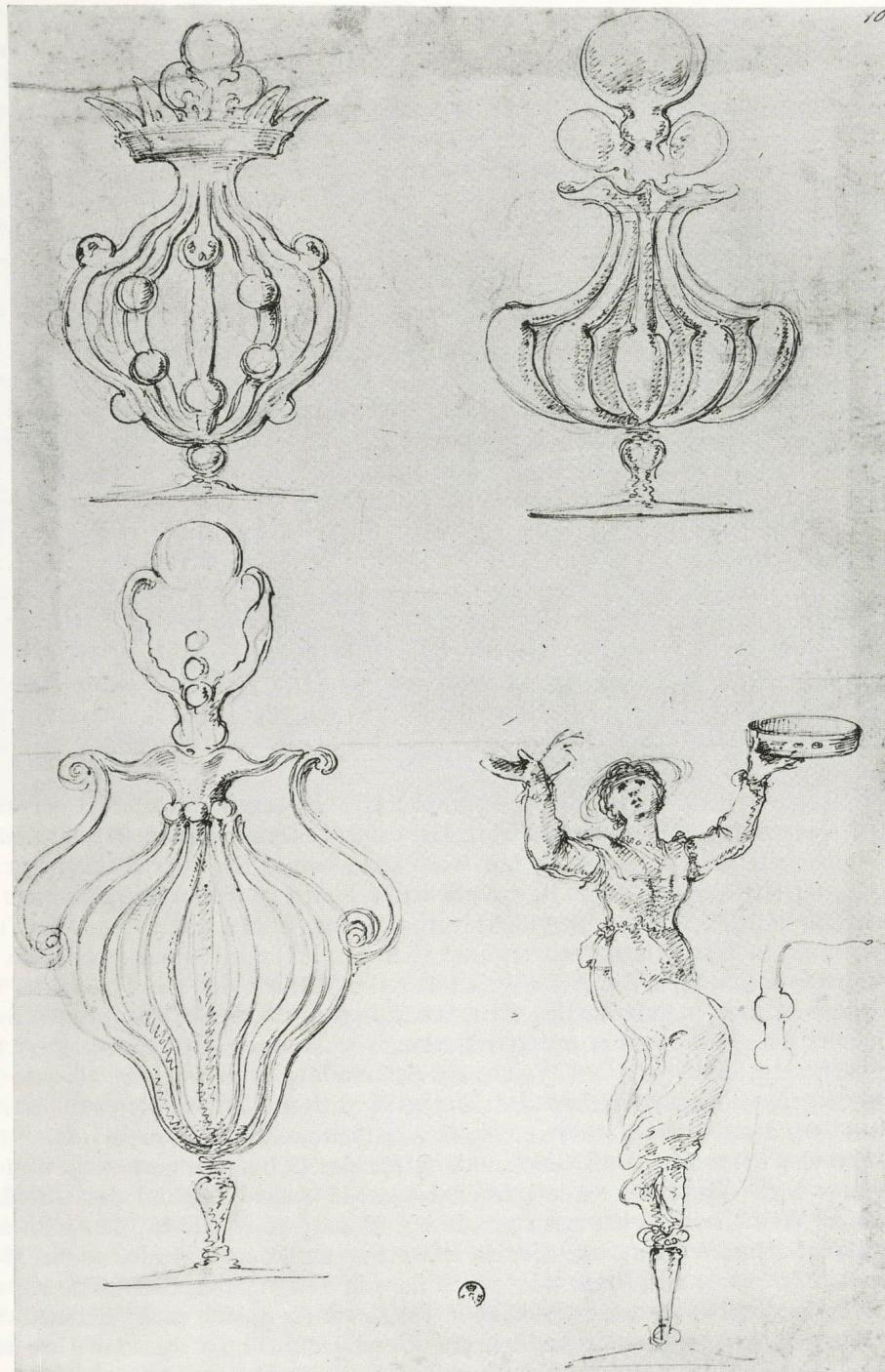
162 Stefano Della Bella, "trionfo da tavola", aus Schwänen gebildet.
Berlin, Kunstabibliothek.

die einzige Tochter Cosimos I.; 1576 fand sie durch die Hand ihres Gemahls den Tod, der Teller muss also im Zeitraum von 1553 bis 1576 entstanden sein. Dieser Teller gehört zu einer Gruppe, von der bisher insgesamt acht Stück bekannt sind, alle von ungewöhnlich feiner Qualität. Die Teller sind sicherlich in Italien entstanden, ohne dass man sich aufgrund unserer heutigen Kenntnisse auf einen bestimmten Entstehungsort festlegen möchte.

Die Blätter des Florentiner "Zeichners der Tischbrunnen" scheinen später als Maggis "Bichierografia" von 1604 entstanden zu sein, denn unter Maggis Kopien finden sich keine nach diesen Vorlagen. Der Anonymus zeichnet seine Modelle in sauber mit Tinte ausgezogenen Umrisslinien, seine Vorzeichnungen in schwarzer Kreide sind jedoch von skiz-



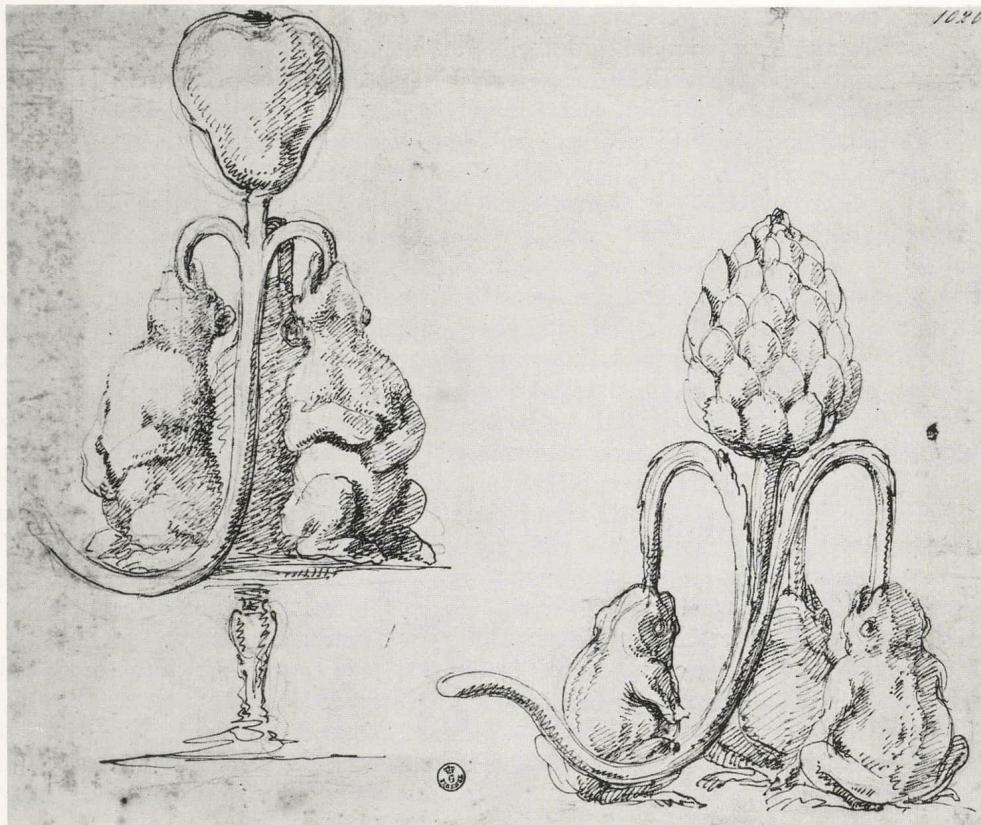
163 Thermometer. Florenz,
IMStSc.



164 Stefano Della Bella, "trionfi da tavola". Florenz, GDSU.

zenhafter Freiheit (Abb. 87). Seine Schöpfungen beruhen auf den Gesetzen der Flüssigkeitsmechanik, wie besonders gut an der kanonenbewehrten Navicella zu beobachten ist (Abb. 92). In kommunizierenden Gefäßen befindet sich der Flüssigkeitsspiegel stets auf gleicher Höhe; diese Verhaltensweise macht sich der Zeichner zunutze. Er hat die Vase perforiert, die wie eine Laterne das Heck seines Schiffes bekrönt. Der Wein, der aus den Löchern hervorsprudelt, tendiert dahin, die gleiche Spiegelhöhe wie in dem Einfülltrichter zu erreichen, der in Form eines Mastkorbes gebildet ist. Da die Austrittsöffnungen von kapillarer Enge sind, übt die Flüssigkeit einen erheblichen Druck aus, um ins Freie zu gelangen, und schießt als Fontäne in die Höhe. Auch aus dem perforierten Mast sprudelt der Wein in haarfeinen Parabeln. Diese überschneiden sich mit den Strahlen, die sich aus dem durchlöcherten Boden des Mastkorbes in die Tiefe ergießen. Die Röhre, die sich um den Mast schlängelt, füllt den Schiffsrumpf mit grösseren Weinquantitäten. Aus den Kanonen mit ihren relativ grossen Mündungen plätschert der Rebensaft wegen des geringeren Druckes in fast senkrechten, dicken Strahlen in das Auffangbecken. Eine Wasserkunst oder eigentlich "Weinkunst" entsteht, die, in die Realität umgesetzt, durchaus gemäss den Absichten ihres Erfinders funktionieren würde. Dies geschieht nach den gleichen Gesetzen, wie etwa, im grossen gesehen, ein Wasserturm ein Stadtviertel versorgt. Der Betrachter wird jedoch sogleich gewahr werden, dass auch bei dem im Vergleich winzigen Tafelaufsatzt das Reservoir des Mastkorbes viel zu klein ist, um den Springbrunnen länger als einen Augenblick in Gang zu halten. Ein Mundschenk hat ständig mit einer grossen Karaffe bereitzustehen und muss das Werk mit neuem Wein speisen. Dass dies den damaligen Tafelsitten entsprach, macht die Zeichnung einer Weinkaskade von Ligozzi deutlich (Abb. 117); dort besteht das gleiche Problem: ständiger Weinnachschub ist vonnöten. Ligozzi hat die mit einer eleganten Spitzenmanschette bekleidete Hand des Pagen, die eine Karaffe hält, mitgezeichnet, "per esercitare la galanteria e sua diligencia", glossiert er dazu in seinem weich klingenden Veroneser Dialekt.

Nach ähnlichen Prinzipien ist der Delphinbrunnen gestaltet (Abb. 88), der allerdings eine weniger spektakuläre Vorstellung bietet. Bei einer weiteren Fontäne ist das bekönende Gefäß in eine zweite Schale eingestellt, die wohl zerstossenes Eis oder Kühlwasser enthielt (Abb. 89). In der Mitte des Schaftes ist ein gläsernes Feuer zu sehen, die Flammen werden aus einer in der Mittelachse des Brunnens verlaufenden Röhre mit rotem Wein gespeist, aus den perforierten Flammenspitzen ergießt sich der Wein in feinen, graphisch wirkenden Kurven. Aus einem Sieb tropft das Schmelz- oder Kühlwasser aus der oberen Schüssel auf die Flammen. Der ballusterartige Brunnenaufbau wird durch elegant geschwungene Glasranken mit dem ausladenden unteren Becken verklammert. Bei einem vierten Brunnen schliesslich setzt der Strahl des Weines ein Schaufelrad in Bewegung, an dem gläserne Glöckchen hängen, die beim Drehen des Rades ihr zartes Geläute ertönen lassen (Abb. 91). Die weinspendenden Tischbrunnen, die den versammelten Gästen bei der Tafel zierliche Augenweide, Plätschern und Glockenklang für das Gehör bescherten, hatten für den Festteilnehmer noch eine umfassendere Bedeutung. Sie waren Sinnbild des Überflusses in einer idealeren Welt. Beim Schauessen wurde ein Traum verwirklicht, den man sonst im märchenfernen Schlaraffenland anzusiedeln pflegte; auch dort sprudelte der Wein aus den Brunnen (Abb. 210), und Wein wogte und floss in den Meeren, Seen, Flüssen und Bächen. Die Kanonenschlünde an der Breitseite der Navicella speien nicht Eisen und Feuer, sondern auch hier ergießt sich freundlich plätschernd der Trank aus den Geschützmündungen. Das Kriegsschiff ist zum Friedensschiff geworden. Im Schlaraffenland geht es etwas volkstümlich-derber, aber im Prinzip nicht viel anders zu. Eine kanonenbestückte Festung dient dort als freilich sehr angenehmer Kerker für jene Bewohner dieses irdischen Paradieses, die sich unterstanden hatten zu arbeiten (Abb. 211). Aus den Kanonen



165 Stefano Della Bella, "trionfi da tavola". Florenz, GDSU.

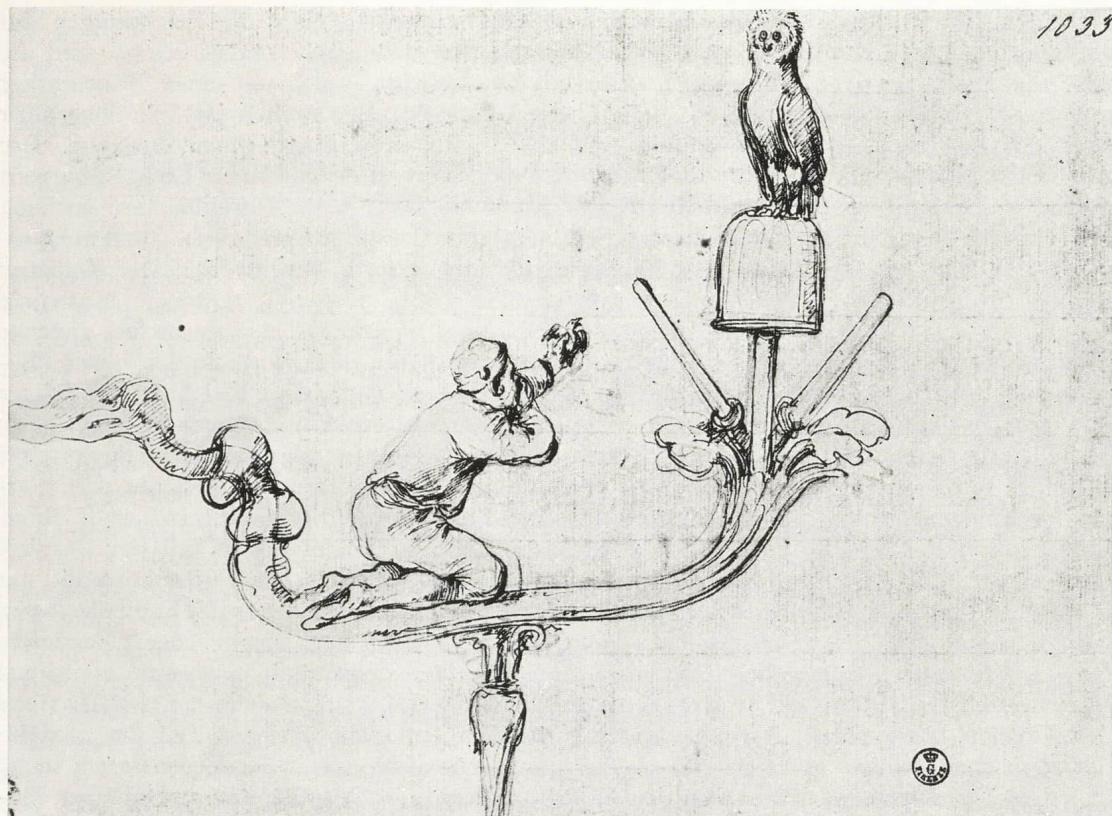
bollern weingefüllte Fiaschi in den wiederum mit Süsswein gefüllten Burggraben. "La quiete d'Italia" ist die Sehnsucht des Jahrhunderts, für den Radierer Giuseppe Maria Mitelli wird der Umgang der Glasbläser mit ihrer zerbrechlichen Materie am Ofen zur Allegorie des stets gefährdeten Friedens (Abb. 14).

Entwürfe für Glasschalen, die in Seiten- und Aufsicht dargestellt sind, zeigen, dass der "Zeichner der Tischbrunnen" Anregungen aus der Goldschmiedekunst aufnahm; der Rankendekor der einen Schale sollte entweder mit dem Diamanten geritzt oder aufgemalt werden (Abb. 93). In den Heldenromanen des Mittelalters werden Waffen von fabelhafter Kostbarkeit beschrieben, Schwerter und Lanzen aus Edelstein und Bergkristall. Vieles aus dieser Literatur lebt im Turnierwesen und auf der Bühne des 16. und 17. Jahrhunderts an den europäischen Höfen weiter. Eine gläserne Lanzenspitze sollte wahrscheinlich für eine Theateraufführung dienen (Abb. 94). Der Zeichnung nach zu urteilen, sollte die Lanzenspitze aus schwerem Glas in der Form hergestellt und anschliessend geschliffen werden. Die Massivität des Materials lässt sich ablesen, da die Höhlung für die Aufnahme des Lanzenschaftes mit einer punktierten Linie angegeben ist. Fritten für den Schliff wurden zu Beginn des 17. Jahrhunderts meist nur für künstliche Edelsteine und für Brillengläser hergestellt, Gegenstände also von geringen Ausmassen. Dass man diese Grenzen in Florenz

anscheinend überschritt, wäre charakteristisch für die Hofwerkstätten. Florenz konnte auf eine Jahrhundertealte Tradition im Schliff von Brillengläsern zurückblicken²³, hinzu kamen Anregungen durch die höfischen Schleifereien für Halbedelsteingefäße, die zu solchen neuartigen Produkten führen konnten. Der "Zeichner der Tischbrunnen" kennt sich in den Herstellungstechniken des Glases sehr gut aus. Die Glasflammen z.B., die er an einer seiner Tafelfontänen darstellt (Abb. 89), sind ein geläufiges Element von Gläsern *à la façon de Venise* des 17. Jahrhunderts. Als Beispiel bilden wir ein Glas mit Flammenbekrönung aus den Turiner Sammlungen ab (Abb. 90). Auffallend sind die zahlreichen technischen und inhaltlichen Neuerungen, die dieser Zeichner in die Glaskunst einführt, die von zukunfts-trächtiger Bedeutsamkeit sind. Bei der Bergkristall nachahmenden gläsernen Lanzenspitze erinnert man sich wieder an die schon erwähnten versilberten und vergoldeten Glasmasken, die im Nachlassinventar Ferdinando I. genannt werden, sowie an die Formen von beträchtlicher Grösse, die unter Cosimo II. zur Herstellung einer gläsernen Maske angeschafft wurden. Die Verwendung des Glases auf der Bühne zeigt einen längst vergessenen, aber wegen seines phantastischen Wesens faszinierenden Aspekt der *ars vitraria*. Die Glasranken oder Glasruten, die bei den Tischbrunnen eine so wichtige Rolle spielen, begegnen uns bei diesem Zeichner zum ersten Mal. Im muranesischen Glasbläservokabular heissen diese runden Stäbe, die an der Lampe gebogen und geformt werden, "verghe di cristallo". In Florenz findet sich der Ausdruck in einer Randglosse von Ligozzi zu einer seiner Zeichnungen (Abb. 117). Athanasius Kircher spricht bei der Schilderung seines Besuches in Murano von *virgis aut rotundis massis*.²⁴ Dieses Grundmaterial der Glasformungsarbeit an der Lampe wird hier als konstruktives Element eingesetzt; in der Art, wie es durch Voluten und Baluster gegliedert wird, ist deutlich die Anregung der Goldschmiedekunst zu verspüren. Für Ligozzi, Baccio Del Bianco und Valentino N. sind in Zukunft diese "verghe di cristallo" wichtige Bauteile ihrer Tafelaufsätze (Abb. 119, 144, 151), auch bei einem fragmentarisch erhaltenen gläsernen "trionfo da tavola" in Gestalt eines Vogels wird eine Glasrute ver-



166 Stefano Della Bella, "trionfo da tavola", Adler
einen Hasen schlagend. Florenz, GDSU.



167 Stefano Della Bella, "trionfo da tavola", Vogelsteller. Florenz, GDSU.

wendet (Abb. 203). Neuartig ist, dass der "Zeichner der Tischbrunnen" seine Tafelfontänen als hydraulische Maschinen konstruiert, bei denen der Wein Räder und Glockenspiele in Bewegung setzt; auch diese Möglichkeiten werden in Zukunft von Baccio Del Bianco und Valentino N. genutzt (Abb. 146, 152). Im Gegensatz zum "Zeichner der mediceischen Glashütten" ist der "Zeichner der Tischbrunnen" bei seinen Vorschlägen für die Verwendung von Modellen zurückhaltender. Er denkt in erster Linie an den Handwerker, der das Gefäß frei an der Glaspfeife formt, die Ranken werden an der Lampe gebogen. Wie sind diese Zeichnungen zu datieren? Es ist auffallend, dass Giovanni Maggi in seiner "Bichierografia" von 1604 noch keinen der Tischbrunnenentwürfe kopiert. Jacopo Ligozzi hingegen verwendet in seinen Darstellungen von Vexiergegläsern von 1618 die "vergle di cristallo", die von dem "Zeichner der Tischbrunnen" anscheinend eingeführt wurden. Nach unserem Dafürhalten können daher die Blätter in die ersten beiden Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts datiert werden.

Ein Modellbuch in der Biblioteca Casanatense wurde im Jahre 1745 für die Bibliothek um einen geringen Preis in Rom erworben, über die ältere Herkunft ist nichts bekannt. Der Band enthielt ursprünglich 1645 nummerierte Modelle von gleicher Hand, später wurden weitere 85 unnummerierte Entwürfe von größerer Ausführung hinzugefügt, wofür man freibleibende Lücken auf den Seiten oder die letzten ohnehin weiss ge-

bliebenen Blätter des Bandes genutzt hat. Qualitätsmässig stehen die Zeichnungen auf der gleichen Stufe wie die Blätter des "Zeichners der mediceischen Glashütten" und die des "Zeichners der Tischbrunnen"; also auch hier scheint es sich um einen Handwerker mit einer gewissen zeichnerischen Begabung zu handeln. Erstaunlich ist sein Überblick über das zeitgenössische Glasschaffen und die verfügbaren graphischen Vorlagen. Der 167 Seiten starke Band sollte wohl ein Kompendium aller zu seiner Entstehungszeit in Italien bekannten Glasformen darstellen. Auch hier fällt beim Durchblättern sogleich auf, dass der heute erhaltene Glasbestand ein ganz unvollständiges und dem Zufall anheimgegebenes Bild von dem einstigen Reichtum der *ars vitraria* vermittelt.²⁵ Der Zeichner kopiert die Radierungen des Monogrammisten CAP (Abb. 3, 4, 95), zahlreiche Entwürfe venezianischen Stils sind wiedergegeben, so z.B. eine "navicella", wie sie in fast gleicher Ausführung im Glasmuseum von Murano erhalten ist (Abb. 96, 97). Viele der Vasen, Becher und Schalen gehören dem Typus an, der in Florenz von dem "Zeichner der Gläser à la façon de Venise" dargestellt wurde (Abb. 42, 96). Weiterhin finden sich in dem Codex Modelle, die nach Blättern des "Zeichners der mediceischen Glashütten" kopiert sind (Abb. 98-101). Vexiergläser mit Siphons und aufwendige Tischbrunnen gehören dem gleichen Formenschatz an, der aus Florenz bekannt ist, einzelne Varianten sind wohl durch heute verlorene Vorlagen zu erklären (Abb. 102-104). Ein Vexierglas ist mit dem Medici-Wappen geziert (Abb. 105), auch zeigt es einen für Florenz typischen Puttenkopf und die ebenfalls für florentinische Entwürfe charakteristischen Vogelköpfe, die an der Lampe geformt wurden. Dem Zeichner des römischen Codex waren offenbar auch Modelle des "Zeichners der Tischbrunnen" zugänglich. Auf eine solche Vorlage deutet hin, dass eine allerdings schlichtere Tafelfontäne mit Glasranken versehen ist (Abb. 104), wie sie auf den Blättern der Uffizien vorkommen. Man darf vermuten, dass ein nicht geringer Teil der Modelle des römischen Bandes auf Florentiner Vorlagen zurückgeht, wenn der Beweis auch nicht in jedem Fall zwingend geführt werden kann. Aufgrund der Zusammenhänge mit den Florentiner Modellen ist auch dieser Codex in die ersten zwei Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zu datieren.



IX

EIN ZWISCHENSPIEL: JACOPO LIGOZZI ALS ENTWURFSZEICHNER FÜR DIE GLASHÜTTEN COSIMOS II.

Jacopo Ligozzi (* 1547) war ein betagter Mann, dem nur noch ein Jahrzehnt zu leben beschieden war, als er 1617 von Cosimo II. zum Zeichner für die mediceischen Hütten bestellt wurde. Gemäss dem Bild, das sich aus den erhaltenen Zeichnungen ergibt, setzt damit ein neuer wichtiger Abschnitt für die höfische Glasproduktion ein. Nach dem anfänglichen Wirken von Buontalenti und seiner Werkstatt ist nach langer Pause wieder ein wirklicher Künstler auf diesem Gebiete tätig, eine Gepflogenheit, die von nun an, jedenfalls bis in die Regierungszeit Ferdinando II., beibehalten wird. Die Erfundungsgabe der Florentiner Hofkünstler führt zu einer Originalität des mediceischen Glases, die wohl in Europa nicht ihresgleichen fand. Die überlieferte Formenwelt *à la façon de Venise* wird in Zukunft nur noch für gängiges Gebrauchsgeschirr angewendet. Für dieses sind einige wenige Entwurfszeichnungen für den noch zu behandelnden Zeitabschnitt erhalten (Abb. 175, 176), und man möchte vermuten, dass diese Ware meist ohne zeichnerische Vorbereitung von den Glasbläsern am Ofen gefertigt wurde. Dass immer noch Tafelgeschirr in erheblichen Mengen produziert wurde, ergibt sich aus dem beträchtlichen Rohstoffverbrauch, der in den Rechnungsbüchern aufgeführt wird.

Ligozzi, aus Verona gebürtig, war vermutlich für die Florentiner Künstlerschaft ein nicht gern gesehener Eindringling, der aufgrund seiner isolierten Stellung um so mehr seinen bizarren Neigungen nachgehen konnte. Eher in seinen Zeichnungen und Stichvorlagen als in seinen Gemälden und Fresken zeigt sich die ganz und gar unkonventionelle Eigenart dieses Künstlers, der als eine Art Faktotum der Galeriewerkstätten das ihm gemäss Betätigungsfeld fand. Für Francesco I. zeichnete er mit der Lupe und schier unerschöpflicher Geduld Tier- und Pflanzenminiaturen; ein begehrtes Sammelobjekt waren seine ebenfalls feinen, goldgehöhten Zeichnungen, in denen sich die von deutscher Graphik beeinflusste Manier mit düsterer, eigenbrötlerischer Phantastik mischt. Er entwarf Stickereien, Halbedelsteinmosaike von labyrinthischer Kompliziertheit des Ornamentes, Theaterkostüme und Festausstattungen. Bei diesen höfischen Aufträgen war exzentrisches Wesen willkommen, und so konnte er hier die unkonventionellen Ideen, die seinem saturnischen Temperament entsprangen, voll ausleben.¹

Seit Ende 1617 hatte Cosimo II. die Einrichtungen seiner experimentellen Glashütte im Boboli-Garten vorbereitet, die von Niccolò Landi geleitet wurde. Dass den Grossherzog seine Spaziergänge im Boboli-Garten zu dieser Hütte führten, um den Glasbläsern bei der Arbeit zuzusehen, haben wir bereits aus den Urkunden erfahren, ebenso dass, wenn ihn die Gicht ans Bett fesselte, er sich die neuesten Erzeugnisse seiner Glasbläser ans Krankenlager bringen liess. Niccolò Landi arbeitete in Cosimos Schlafkammer Glas an der Lampe, um dem schmerzgeplagten Fürsten Ablenkung von seinen Leiden zu verschaffen. Für dieses Steckenpferd des Grossherzogs, so darf man das Unternehmen füglich bezeichnen, dienten Ligozzis Entwürfe (Abb. 106-120) in einem Zeichenheft, das den autographischen Titel trägt: "1617. Numero ventinove disegni di più sorte di bicchieri del Ser.^{mo} Gran Ducha inventio-ne, disegnati in venti faccie in più tempi che io Jacopo Ligozzi ò fatti sino adì 2 di luglio 1618 in Fiorenza". Ligozzi also führte gemäss seiner Versicherung die Entwürfe aus, die Cosimo II. höchstselbst ausgedacht hatte. Diese Nachricht ist nicht als höfische Schmeichelei

zu nehmen, sondern man kann ihr ohne weiteres Glauben schenken. Dass die Herzöge lebhaften Anteil an den Werkstätten nahmen und unter Umständen selbst Hand anlegten oder gar eigene Drechslerarbeiten für die Kunstkammer anfertigten, ist seit Cosimo I. belegt und entspricht dem Ideal des universell gebildeten Fürsten.² Am 13. Oktober 1618, sieben Tage also, bevor die erste Arbeitssaison in der Hütte beendet war, hatte Ligozzi noch einmal 76 Zeichnungen auf 33 Blatt geliefert.³ Ligozzis Tätigkeit für die Glashütten Cosimos bedeutet einen wichtigen Einschnitt in der mediceischen Glaskunst. Er bricht



168 Stefano Della Bella, "trionfo da tavola", Bauer im Feigenbaum. Florenz, GDSU.



169 "Zeichner der Tritonenbrunnen", Tafelfontäne. Florenz, GDSU.

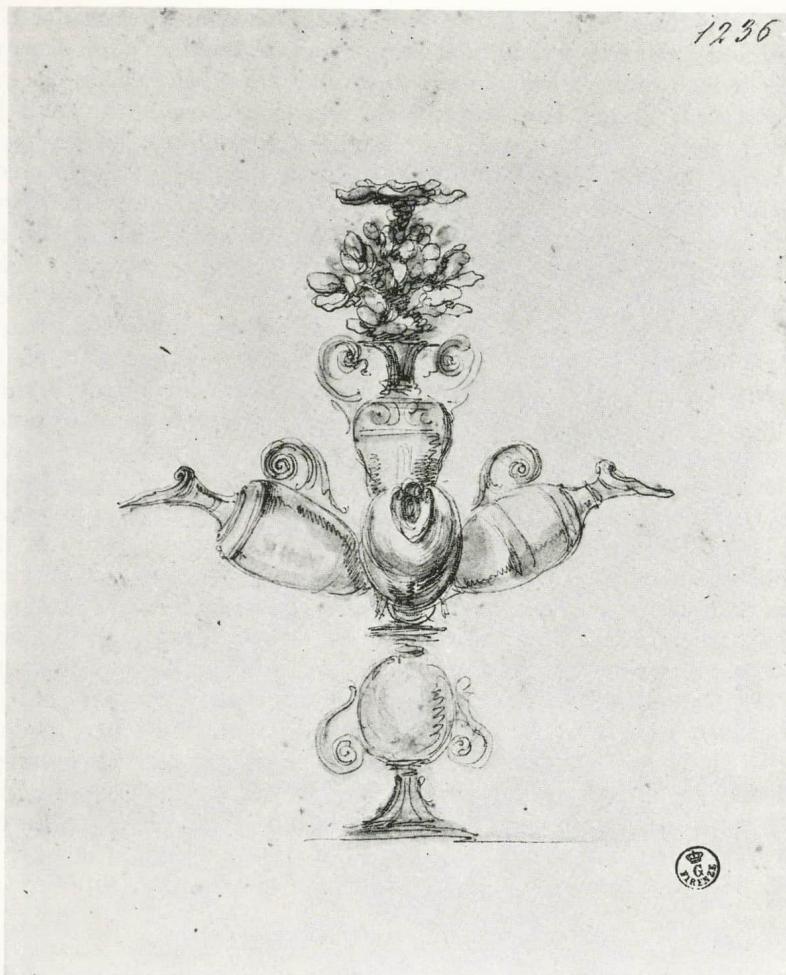
in seinen Zeichnungen, ebenso wie Buontalenti, vollkommen mit der Tradition des Glases *à la façon de Venise*. Dass auch er, ebenso wie sein Vorgänger, mit der Glasfabrikation und ihren Meistern vertraut war, geht aus den handschriftlichen Glossen seiner Zeichnungen hervor. Er stand bei seiner Tätigkeit in ständigem Gedankenaustausch mit dem Glasbläser Niccolò Landi.

Das Bändchen in den Uffizien von 1617/18 enthält Zeichnungen für grosse Vasen, teils mit, teils ohne Deckel und Henkel. Einige der Gefäße sind von schlichter, glatter Oberfläche, andere zeigen im unteren Abschnitt der Cuppa Godrons, die Hälse sind oft röhrenförmig eingekniffen, so dass die Öffnungen Vier- oder Achtpässe bilden. Eine Vase zeigt reliefierte Akanthus- und Rankenfriese, die in die Form geblasen werden mussten (Abb. 106-109), teilweise sind die Umrisse von grosser Eleganz. Vielfach sind die Zeichnungen mit Beischriften versehen, die Herstellungstechnik und Benutzungsart erklären; in ihrer



170 "Zeichner der Tritonenbrunnen", Tafelfontäne. Florenz,
GDSU.

phonetischen Schreibweise zeigen sie Eigentümlichkeiten des Veroneser Dialektes, den sich der Künstler offenbar bis ins hohe Alter bewahrt hat. Mit dem Worte weiss er weniger geschickt umzugehen als mit Feder und Pinsel, und so bieten seine Glossen und Gebrauchsanweisungen manchmal eine etwas mühselige Lektüre. Ein Deckelbecher von herkömmlicher Form, der aussen mit einem spiralförmig aufgelegten Rippendekor versehen ist, wird in zwei verschiedenen Größen dargestellt (Abb. 110). Ligozzi vermerkt dazu, diese Art Becher sei von Kaiser Maximilian benutzt worden, man möchte annehmen, dass Maximilian II. (1564-1576) gemeint ist. Das grössere Gefäß fasste eine knappe "mezzetta", d. h. etwa einen viertel Fiasco, der trinkfeste Kaiser leerte ihn mehrmals hintereinander, wie es in der Beischrift heisst. Der kleinere Becher konnte etwa sechs Unzen Wein aufnehmen. Ein "Becher", der nach moderner, wohl anachronistischer Auslegung die Form einer Sauciere besitzt, trägt die Erläuterung: "questo bichiere si può fare, ma poi con la ruota



171 "Zeichner der Tritonenbrunnen", "trionfo da tavola", aus Vasen gebildet. Florenz, GDSU.

si taglia in questa forma e poi porli e manichi del Landi" (Abb. 112). Es ist nicht einsichtig, warum in diesem Falle das Schleifrad benutzt werden sollte, denn der asymmetrische Umriss des Bicchiere hätte auch aus dem noch heißen Glase mit der Schere geschnitten werden können. Ebenfalls siebartige Perforierungen sollten gemäss einer Randglosse Ligozzis von Landi am erkalteten Glase mit dem Rad gebohrt werden (Abb. 119). Diese Nachrichten sind wichtig, es sind die einzigen, die uns bisher bekannt sind, in denen das Schleifrad zur Glasbearbeitung in Florenz genannt wird. Schon bei dem Entwurf für eine gläserne Lanzenspitze von dem "Zeichner der Tischbrunnen" hatten wir vermutet, dass das Schleifrad angewendet werden sollte (Abb. 94). Dem Vernehmen nach soll dieses Gerät für die Glasbearbeitung zuerst von Caspar Lehmann (1570-1622) benutzt worden sein, der seit 1588 in Prag am Hofe Rudolfs II. als Edelsteinschleifer tätig und seit 1608 auch als Glasgraveur offiziell bestallt war.⁴ Er dekorierte Cristallo im Tiefschnitt, das jedoch zu

diesem Zwecke eine grössere Dicke haben musste. Ob auch in Florenz der Glasschnitt als Dekorationsmittel angewandt wurde, darüber geben Urkunden oder Zeichnungen keine Auskunft. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, dass auch am mediceischen Hofe diese Technik bekannt war. Mit dem Prager Hof bestand ein lebhafter Austausch, auch Künstler und Kunsthändler wanderten hin und her.⁵ Die Bergkristallbearbeitung in Florenz legt nahe, dass man die Dekorationstechnik dieses Materials auf das Glas übertrug.

Ligozzi beziehungsweise der Grossherzog Cosimo II. führen neue, diskretere Formen der Scherzgläser ein, als wir bisher kennengelernt haben; sie sind nicht mehr figürliche Abbilder von Gegenständen, Mensch und Tier, sondern besitzen durchaus traditionelle Formen. Ihr Umriss lässt ganz und gar nicht darauf schliessen, dass sie dem Weingenuss dienen sollen. Die Gefässe haben die Form von Urnen, Vasen und von flachen Deckelvasen (Abb. 113). Eine unverfänglich aussehende Kredenzschale erweist sich als ein schwierig zu handhabendes Vexierglas, wie man erst Ligozzis Randglosse entnimmt (Abb. 111). Der Wein sammelt sich in dem geräumigen Balusterschaft. Durch die Öffnung zur Schale hin fliesst er jedoch so zögernd wie aus dem Verschluss eines Parfumflacons, weil nur wenig Luft in den Schaft eindringen kann. Das Trinken wird daher zu einem langwierigen Geschäft, das viel Geschick erfordert. Das Kühlproblem wird von Ligozzi in seinen Becherentwürfen auf vielerlei Weise reflektiert. Schon in der Antike war es Brauch, den Wein mit Schnee oder Wasser zu mischen. In Florenz scheint im 16. und 17. Jahrhundert die Sitte, eiskalte Getränke zu kredenzen, besonders verbreitet gewesen zu sein. Montaigne berichtet im Sommer 1581 aus Florenz: "Si costuma qui di mettere neve nelli bicchieri di vino."⁶ Berühmt ist Gian Vittorio Soderinis Beschreibung der Trink- und Speisegewohnheiten Francescos I., der seinem Magen Gewaltkuren in Form von Wechselbädern schwerer Dessertweine und eisiger Tafelweine zumutete.⁷ Tommaso Rinuccini schreibt, dass zu Beginn des Seicento die Mode der eiskühlten Getränke einen neuen Aufschwung erlebte und sich in den folgenden Jahren sehr verbreitete. Im Winter wurden Eis und Schnee in tiefe Gruben gefüllt, wo sie bis zum Sommer überdauerten. Das Alleinhandelsrecht mit dem Eis wurde jedes Jahr neu ausgeschrieben, sein Preis stieg im Verlauf des 17. Jahrhunderts in schwindelnde Höhen.⁸ Francesco Redi besingt den eiskühlten Trunk:

*Son le nevi il quinto elemento
Che compongono il vero bevere:
Ben'è folle chi spera ricevere
Senza nevi nel bere un contento.⁹*

Unter Ligozzis Becherphantastereien gibt es zweistöckige Gefässe, auf dem Deckel des unteren ist eine "guastalina" angebracht, welche das Kühlwasser enthalten sollte. Dass es sich bei diesen Doppelgefäßsen von offenbar beträchtlichem Fassungsvermögen nicht um Behälter handelt, aus denen beim Gebrauch an der Tafel der Wein in kleinere Gläser ausgeschenkt werden sollte, geht daraus hervor, dass die für den Wein bestimmten Kompartimente nicht mit Tüllen versehen sind (Abb. 112-114). Vielleicht wurden die Gläser im Umtrunk geleert, denn dass eine einzelne Person ihren Inhalt bewältigen könnte, ist schwer vorstellbar. Eine Trinkschale zeigt am Boden einen nach oben offenen, festen Einsatz für das Wasser, so dass, wenn man den Wein hinzugoss, beide Flüssigkeiten sich auf diese allerdings recht umständliche Weise mischten (Abb. 112).

Das Mischen von Wasser und Wein als ein zeitlich begrenztes Schauspiel darzustellen, hat Ligozzi mit dem "Zeichner der Tischbrunnen" gemeinsam. Ligozzi jedoch konstruiert Kaskadensysteme aus flachen Schalen, die miteinander durch elegant geschwungene Glasranken verbunden sind (Abb. 115-120). Ausdrücklich wird vermerkt, dass diese "vergle di cristallo" durch Niccolò Landi angefertigt werden sollten. Dieser war als Spezialist



II Jacopo Ligozzi, Zwei Vexiergläser. Florenz, GDSU.

für die Arbeit "alla luce di lucerna" zuständig. Die Ranken sind von der gleichen Art, wie sie uns schon von dem anonymen Erfinder der Tafelfontänen vertraut sind. Auf einem Doppelblatt ordnet Ligozzi zwei Tazze zusammen mit einer durchlöcherten Vase über einer grossen Schale an (Abb. 117). Der Mundschenk giesst Wasser in die perforierte Vase, es ergießt sich ein Regen in die kleinen Tazze und mischt sich dort mit dem Wein. Von hier fliesst das überlaufende Gemisch in die untere Sammelschale, aus welcher der Zecher, ohne das Kaskadenwerk zu neigen, vorsichtig das Mischgetränk herausschlürfen muss. Von diesem Arrangement gibt es auch vereinfachte Versionen, das Wasser wird z.B. aus der perforierten Vase direkt von der Trinkschale ohne zwischengeschaltete Kaskaden aufgefangen. In einem anderen Falle konstruiert Ligozzi ein Weinrinnensal mit fünf stufenförmig angeordneten Schalen, ohne dass dem plätschernden Wein auch Wasser hinzugemischt wird.

Auf einem Gemälde in den Uffizien aus dem unmittelbaren Umkreis von Jacopo Ligozzi ist eine nackte Fortuna dargestellt (Abb. 122). Mit einem ihrer geflügelten Füsse balanciert sie auf der Glückskugel. Mit der linken Hand hält sie eine gläserne Glocke an ihr Ohr, mit der rechten umspannt sie eine gläserne Vase, für deren ungewöhnliche Grösse die Gestalt der Göttin als Massstab dienen kann. Die Schulter des Vasencorpus ist mit konzentrischen Buckeln geziert. Der ausladende Henkel ist aus einer Kristallranke gebildet, die oberhalb des Ansatzes an den engen Vasenhals als weibliche Herme modelliert ist. Aus einem in der Luft schwebenden Geldbeutel fallen Goldmünzen in die Vase, auf einer ist deutlich das Mediciwappen zu erkennen. Daneben purzeln, vorbei an einem Schmetterlingsreigen, eine Krone, Zepter, Schreibfeder, Bücher, Winkelmaß und eine gläserne Schale in die Tiefe. Der Fortuna reicht ein Engel, von dem nur Arme und Flügelansatz zu sehen sind, der Rest ist vom Bildrand überschnitten, einen gläsernen Teller dar. In Blumen eingebettet steht darauf eine Sanduhr als Mahnmal der Vergänglichkeit.

Die Vase auf dem Gemälde ist einem Entwurf vergleichbar, der sich zusammen mit anderen Zeichnungen Ligozzis in einem der Sammelbände der Uffizien erhalten hat (Abb. 121). Es handelt sich um eine Serie von Ziervasen, die als Paradestücke für die Leistungsfähigkeit der mediceischen Hütten gelten können. Eine Deckelvase mit grossem eiförmigem Corpus ist, wie Ligozzi vermerkt, am Ofen geblasen. Drei aufgelegte Verstärkungsringe dienen als Grundlage für die Befestigung der Henkel von Meister Landi, ihre Form kann auf verschiedene Weise variiert werden, notiert er dazu. Die ausladende Volutenform der Henkel auf dem Entwurf erlaubt nicht, den Deckel von der Vase abzunehmen, d.h. die Henkel könnten auch erst angesetzt werden, als die Vase bereits mit dem Deckel verschlossen war. Hieraus ist ersichtlich, dass das Gefäß als reines Schaustück ohne praktischen Zweck dienen sollte. Eine Vierpassvase mit weiter Öffnung zeigt röhrenartige Einschnürungen von beträchtlichem Durchmesser, die Wandung ist mit Glastropfen belegt, deren Spitzen flammenartig ausgezogen sind (Abb. 127). Die anderen Vasen dieser Gruppe sind dafür bestimmt, in die Form geblasen zu werden (Abb. 123-126, 128-130). Auf der Oberfläche sind Laubfriese, einzelne Pflanzenblätter, Buckel, Kanneluren und andere Zier motive angebracht. Einige Gefäße zeigen im Umriss starke Einschnürungen, vielfach sind sie mit kunstvollen Henkeln geziert. Bei einem besonders originellen Stück zeigen die breiten Henkel runde, ausgestanzte Löcher, die auch auf den ohrenartigen Auswüchsen des Deckels erscheinen (Abb. 126). Vielfach sind die Vasen denen vergleichbar, die uns schon aus dem Vorlagenheft von 1617/18 bekannt sind, ihre Formenwelt ist häufig an der Goldschmiedekunst orientiert. Die aufwendige Benutzung von Modellen erlaubte es, im Glas ähnliche Relieffunktion und Gefäßumrisse zu erzielen, wie sie von getriebenem oder gegossenem Metall vertraut sind. Manches erinnert auch hier an nordische Vorbilder, eine Kanne in Gestalt eines Nautilus z.B. könnte an den Ornamentstichen des Cornelius Floris inspi-

riert sein (Abb. 130). Nordische Goldschmiede konnte Ligozzi in den Galeriewerkstätten täglich bei der Arbeit beobachten; überhaupt muss man diese utopisch wirkende Versammlung einer Elite von Kunsthändlern verschiedener Sparten und Nationalitäten, die in den Uffizien unter einem Dach tätig waren, als einen Quell unerschöpflicher Anregung und gegenseitiger Befruchtung ansehen. Dieses Ambiente wird wesentlich dazu beigetragen haben, dass sich die mediceische Glaskunst von den fast allmächtigen venezianischen Stilgewohnheiten lösen konnte, deren Traditionsbewusstsein und Beharrungsvermögen bis auf den heutigen Tag sichtbar ist.

Wahrscheinlich für die Zusammenarbeit mit den Hofwerkstätten entwarf Ligozzi auch Glasgefäße, die in Fassungen aus vergoldetem Kupfer eingestellt werden sollten. Die metallenen Henkel sind denen zum Verwechseln ähnlich, die er sonst zur Ausführung in Glas



172 "Zeichner der Tritonenbrunnen", "trionfo da tavola", Ballspieler. Florenz, GDSU.



173 "Zeichner der Tritonenbrunnen", "trionfo da tavola", Jagdpartie im Kahn. Florenz, GDSU.

entwarf. Diese Montierungen erinnern an die allerdings recht groben Metallfassungen, welche die dickwandige azurblaue oder grüne Glasware umschließen, die bis auf den heutigen Tag in vielen Sammlungen erhalten ist und die ausführlich im Inventar Cosimos II. von 1619 beschrieben wird (Abb. 82); auf Ligozzis Entwürfen jedoch rahmen die Metallbänder farbloses Cristallo (Taf. II, S. 203; Abb. 131-133). In einer Gruppe von Entwürfen für Vexierbecher befreit sich Ligozzi von jeglicher kunsthandwerklichen Überlieferung der Form. Die stattliche Grösse der Blätter, die sorgfältige Kolorierung und Beschriftung lassen vermuten, dass es sich um Modellausführungen handelte, die dem Grossherzog zur Begutachtung vorgelegt werden sollten. Auch bei diesen Bechern geht es wie bei den Kaskadenkonstruktionen, die wir schon kennengelernt haben, um das Problem der Mischung von Wein und Kühlwasser. Eine dieser Zeichnungen ist auf den 26. Mai 1617 datiert (Abb. 133). Alle Blätter sind mit ausführlichen Kommentaren von der Hand Ligozzis versehen, die uns entheben, jeden der Entwürfe einzeln zu besprechen. Die Becher sind an der Pfeife in mehreren Elementen ohne Zuhilfenahme von Modellen geblasen und anschliessend zusammengesetzt. Sie bilden einzelne Kammern, die dazu bestimmt sind, Wein, Wasser oder Schnee aufzunehmen. Einige dieser amorphen und asymmetrischen Gebilde scheinen an den inneren Organen höherer Lebewesen inspiriert zu sein, etwa am menschlichen Herzen mit seinen Kammern für das venöse und arterielle Blut. Die metallenen Fassungen,

die sich um diese eigentümlichen Glasgebilde schmiegen, erinnern an Bänder, welche dem Ganzen stützenden Halt verleihen. Verfolgt man diesen Gedankengang jedoch konsequent weiter, so erweist er sich als ein hinkender Vergleich. Die Mischung und die Entnahme von Wasser und Wein erfolgt nicht durch einen Pumpvorgang, sondern durch das Neigen des Gefäßes und das Trinken des Zechers. Ligozzi verzichtet darauf, seine Scherzbecher als hydraulische Maschinen zu konzipieren, wie es der "Zeichner der Tischbrunnen" z.B. bei seiner Tafelfontäne mit Glockenspiel getan hat. Ligozzis Erfindungen behalten die Starre modellhafter Schaustücke; dass sich der Künstler, wenn auch nicht mit aller Konsequenz, durch den lebenden Organismus anregen liess, scheint jedoch ausser Zweifel. Bei allerdings um ein Vieles anspruchsvolleren Kunstwerken der Zeit wurde schlüssiger vorgegangen, etwa im Falle der riesigen Gartenstatue des Apennin von Giambologna, dessen hohler Körper mit unermüdlich arbeitenden Wasserautomaten ausgestattet wurde, die ein Abbild des pulsierenden Blutes gaben. Ligozzi selbst hat lange in der finsternen Höhlung des Leibes dieses Giganten gehaust, um dort ein Fresko zu malen, so dass ihm das Werk wohlvertraut war.¹⁰

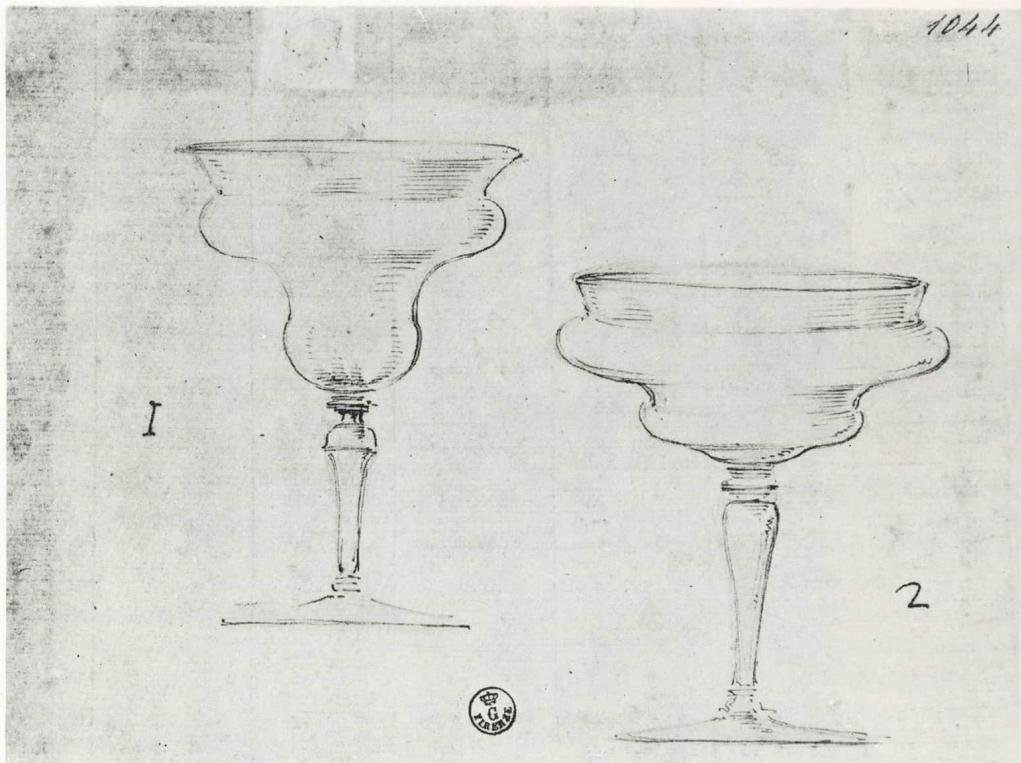
Einer der Vexierbecher ist in drei Kammern aufgeteilt (Abb. 132). Das blasenartig geformte Kompartiment für Eis ist demjenigen von ähnlicher Gestalt für Wasser benachbart, an das es die Kälte abgibt. Beide Hohlkörper sind in das grosse Behältnis für den Wein eingestellt, so dass auch dieser eiskühlt wird. Neigt der Zecher die Ausgusstülle des Weinbeckens zum Munde, so tropft aus dem Wasserbehälter das Kühlwasser in den Wein. Der Trinkende muss allerdings äusserst behutsam zu Werke gehen, um das Ausgussröhren (pippio) des Wasserreservoirs nicht mit den Lippen zu verschliessen. Die Fassung des Vexierbechers in Form von Laubwerk soll aus Kupfer oder vergoldetem Silber hergestellt werden. Sie passt sich genau der Rundung des Glaseinsatzes an. Ligozzi markiert die Stellen, wo sich diese Montierung durch Scharniere öffnen lässt, um ein neues Glas einzusetzen, falls das erste einmal zerbrechen sollte. (Von diesen Gläsern könne man eine grosse Zahl in Reserve halten, vermerkt er auf einem anderen Entwurf.) Hier zeigt sich der Praktiker, der mit den Bedingungen der Goldschmiedekunst wohlvertraut ist und weiss, dass die Metallfassung auf kaltem Wege an dem hitzeempfindlichen Glas angebracht werden muss. An der Rückseite der Fassung befindet sich eine Hülse, in die ein regenbogenfarbiger Pinselschopf aus Glasfasern als recht merkwürdiger Zierat eingesteckt ist. Man könne auch einen anderen Gegenstand oder eine Blume anbringen, notiert der Künstler dazu. Die Pinselschöpfe aus Glasfäden wurden von Niccolò Landi gemäss einer venezianischen Tradition hergestellt. Athanasius Kircher hat bei einem Besuch auf Murano das Spinnen der Fäden an der Lampe beobachtet und genau beschrieben. Auch er berichtet, dass die Fäden zu Schöpfen gebunden wurden. Die Stofflichkeit dieses feinen Gespinstes vergleicht er mit den zarten Federn des Balearen-Fischreihers.¹¹ Der zweite Vexierbecher, der auf diesem Blatt dargestellt ist, funktioniert nach dem gleichen Prinzip wie der eben besprochene. Die Fassung ist in Form eines Adlers gebildet, der Glaseinsatz ruht rücklings auf seinen ausgebreiteten Schwingen. Über das Haupt des Adlers emporragende Metallranken dienen als Staffelei für das Bildnismedaillon einer Dame, ihr schaut der Zecher während des Trinkens in die Augen; man könne dort auch einen Spiegel einsetzen, vermerkt Ligozzi. Der Zecher würde sich also vielleicht voller Tiefsinn selbst zuprosten, während er einen herzhaften Zug aus dem Becher nimmt. In seiner behäbig-prunkvollen Erscheinung wirkt dieses Gefäß wie ein reich aufgeputzter Festkarren in einem barocken Karnevalsaufzug.

Nicht eben praktisch, was die Benutzbarkeit angeht, ist ein Vexierbecher, der als Vogel gestaltet ist (Taf. II, S. 203). Der gläserne Vogelkörper hat die Form eines geschwungenen Hornes, dessen Mündung sich dort öffnet, wo eigentlich der Schwanz des Tieres ansetzen müsste.



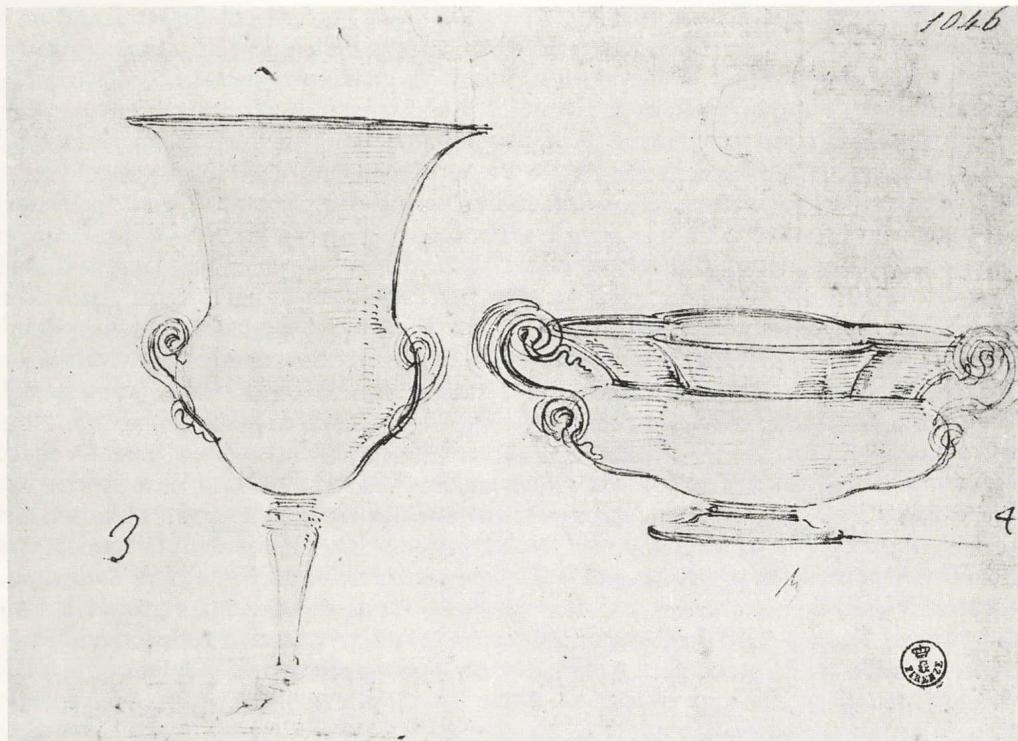
174 "Zeichner der Tritonenbrunnen", "trionfo da tavola",
Monogramm Vittoria Maria della Rovere Medici. Flo-
renz, GDSU.

Auf dem gläsernen Hals sitzt der metallene Vogelkopf als Stöpsel, die Fassung besteht aus einer prunkvollen, mit Amethysten besetzten Brustmanschette, an der die gespreizten Flügel und die Beine angesetzt sind, die zugleich als Standfläche dienen. Die Amethyste schützen gemäss einem von Plinius überlieferten Aberglauben gegen die Trunkenheit. Zwischen die Flügel, also mit künstlerischer Freiheit, hat Ligozzi den Schwanz des Vogels, wiederum in Gestalt eines bunten Pinselschopfes aus Glasfasern, plaziert. Mit dem violetten Edelsteinfries, dem rubinrot funkeln Wein, den ausgebreiteten goldenen Schwingen und dem farbig abgestuften Schweif aus glitzernden Glasfasern musste diese Tafelzier, in die Wirklichkeit umgesetzt, einen kostbaren, märchenhaften Anblick bieten; einschränkend ist allerdings zu sagen, dass diese Kostbarkeit nur das äussere Erscheinungsbild betraf. Die Fassung sollte aus wohlfeilem vergoldetem Kupfer hergestellt werden, das Glasgefäß und der gläserne Vogelschwanz waren, was ihren materiellen Wert angeht, Pfennigware. Man kann sich auch des Verdachtes nicht erwehren, dass bei der tatsächlichen Ausführung dieses Vexierbechers die vermeintlichen Amethyste wohl doch aus Glaspaste bestanden hätten. In der Herstellung künstlicher Edelsteine waren die Florentiner Meister, und Antonio Neri gibt in seinem Glastraktat eigens ein Rezept zur Herstellung amethystfarbenen Glases an. Es war ein unverrückbares Prinzip des italienischen Theaters



175 "Zeichner der Tritonenbrunnen", Weingläser. Florenz, GDSU.

in Renaissance und Barock, alles Sichtbare der wirklichen Welt aus wertlosen Ersatzstoffen nachzuahmen, Skulptur bestand aus Cartapesta oder aus Lehm, der mit Werg vermischt war, architektonische Ordnungen aus kunstvoll marmoriertem Holz usw.; auch der wertvoll anmutende Vogelbecher gehört dieser Scheinwelt des Bühnen- und Festwesens an. Das Stück ist inspiriert an nordischen sogenannten "Greifenklauen", dies sind exotische Büffelhörner, die im 15. Jahrhundert, zuweilen eben in Gestalt des sagenumwobenen "Vogel Greif", in Metall gefasst wurden. Auch hier begegnet uns wieder die Ritterromantik vergangener Zeiten, die so vielfältig im Theater des 16. und 17. Jahrhunderts weiterlebte. Trinken sollte der Zecher aus dem Vexierglas Ligozzis an der Mündung des Hornes, welches den Vogelkörper bildet. War er mit den Geheimnissen des Bechers vertraut, konnte er jedoch auch den oberen Streifen der metallenen Brustmanschette des Fabeltieres hochstreifen und hier eine verborgene Reihe von feinen Löchlein freilegen, durch welche der Wein nun in dünnen Strahlen hervorsprudelte. Vergeblich wäre es gewesen, den Stöpsel in Gestalt des Vogelkopfes zu lösen, um von dorther an das Nass zu gelangen. Der Hals des Vogels ist leer, denn sonst würde die hintere Mündung des Bechers überlaufen, das gleiche würde geschehen, sobald man den Becher nach vorne neigt. Nur wenn der Zechende das Gefäß von hinten zu Munde führte, konnte er sicher sein, nichts von seinem Inhalt zu verschütten. Der zweite Becher auf dem selben Blatt ist in drei Kammern unterteilt, eine für den Wein, eine für das Wasser und eine für den kühlenden Schnee. Setzte man die

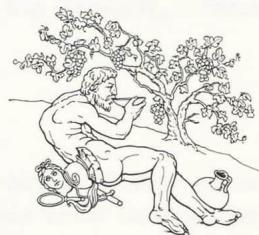


176 "Zeichner der Tritonenbrunnen", Weinglas und Henkelschale. Florenz, GDSU.

vordere Tülle an den Mund, in die ausser dem Weinkompartiment auch das Wasserbehältnis mündete, so trank man eine Mischung aus Wein und Wasser. An der hinteren Becheröffnung liess sich der Wein unvermischt geniessen, wobei man allerdings den Kopf vorsichtig zwischen die beiden Henkel einzwingen musste.

Ligozzis Vexierbecher sind schwerer durchschaubar als jene verbreiteten Gläser, die mit einem Siphon zu leeren waren. Wer einmal mit den letzteren Bekanntschaft gemacht hatte, für den war ihre Benutzung ein Kinderspiel. Bei anderen Vexierbechern, die der "Zeichner der mediceischen Glashütten" entworfen hatte, genügt meistens die aufmerksame Betrachtung, um die Benutzungsweise zu ergründen, aber auch dort gab es so manche Konstruktion, die zunächst Rätsel aufgab oder wo die Engpässe in den Becherhälsen das begehrte Nass nur zögernd in die durstige Kehle des Zechers gelangen liessen. Den Pokulierer beschleicht ein Unbehagen, der Aufschub des Genusses wird als Schikane empfunden; diesen Eindruck beschreibt der erstaunlich scharf beobachtende Fischart in seinem "Truncken Gespräch": "Was unterschids ist, *audi provisor*, zwischen Flaschen, Angster und Gutteruff? Grosse, dann die erste sind eng geseckelmeulet, am Mund kort der Kuteruff am weidengewundenen Kranichshals. Auss dem Angster muss mans mit engen Aengsten wie der Balbierer ihr Spiccanarden und Rosswasser heraussängstigen, wirbeln, türbeln, türmeln und gleichsam betteln: O, es macht blöd Köpf und übersichtig Augen. Ha, *bon!* gebt ihm zu trinken, dass ers probier. Nun gurgelguttere dapfer, spitz das Schlehenmaul.

Secht, wie schön der geschnäbelt König gutterschnatteret; er hat ein besser Hand zu angsteren, undergäbelet ihm den Kopf, er wird sonst zu windhälsig vor ängstigen Angsterwirbeln.”¹² “Mit engen Ängsten herausängstigen und gleichsam bitteln”, das sind auch die Frustrationen, die den gedachten Benutzer von Ligozzis Bechertüfteleien überkamen. Wenn der Uneingeweihte das Gefäss vorsichtig balancierend an die Lippen gesetzt hatte, galt es in anstrengender Nahsicht die Augen zu verdrehen, um den Höhenspiegel von Wein und Kühlwasser zu beobachten, denn der Zecher wurde wahrscheinlich von der Besorgnis verfolgt, dass der Becher beim Trinken überläuft oder dass die erhoffte Labsal, aus einer verborgenen Öffnung hervorschiesend, den Durstigen mit einer kalten Dusche besudelt. Der Humor des 16. und 17. Jahrhunderts ging uns fremd gewordene Wege. Auch Vexierbecher wie der des hochgebildeten Kardinals Del Monte, bei dessen Benutzung dem unbesonnenen Trinker der Wein in die Nase rann, wird man heutzutage nicht als äusserst amüsant empfinden¹³, überhaupt hatte man andere Ansichten darüber, was ein Scherz ist. Manches davon mag uns im 20. Jahrhundert laut, ungehobelt und sogar einfältig erscheinen. Im Park der untergegangenen Villa von Pratolino mit seinen längst versiegten Wasserkünsten, die aus demselben Geist entstanden waren wie das Vexierbecherwesen, gab es seltsame Spässe: Der Besucher wurde bis auf die Haut von einem eiskalten Strahl durchnässt, da er selbst unfreiwillig mit dem Fusse einen verborgenen Mechanismus ausgelöst hatte. Dieses stets wiederkehrende Ereignis wurde von den meisten Touristen mit kritiklosem Beifall, ja mit grösster Belustigung geschildert. Die Gedankenmäander des grilfenfängerischen Ligozzi sind in diesem Milieu angesiedelt; unserem schwierigen Freunde auf seinen Pfaden zu folgen, ist nicht ohne geduldige Anteilnahme möglich.



X

DER BAROCKE HÖHEPUNKT: ENTWÜRFE FÜR GLÄSERNE "TRIONFI DA TAVOLA"

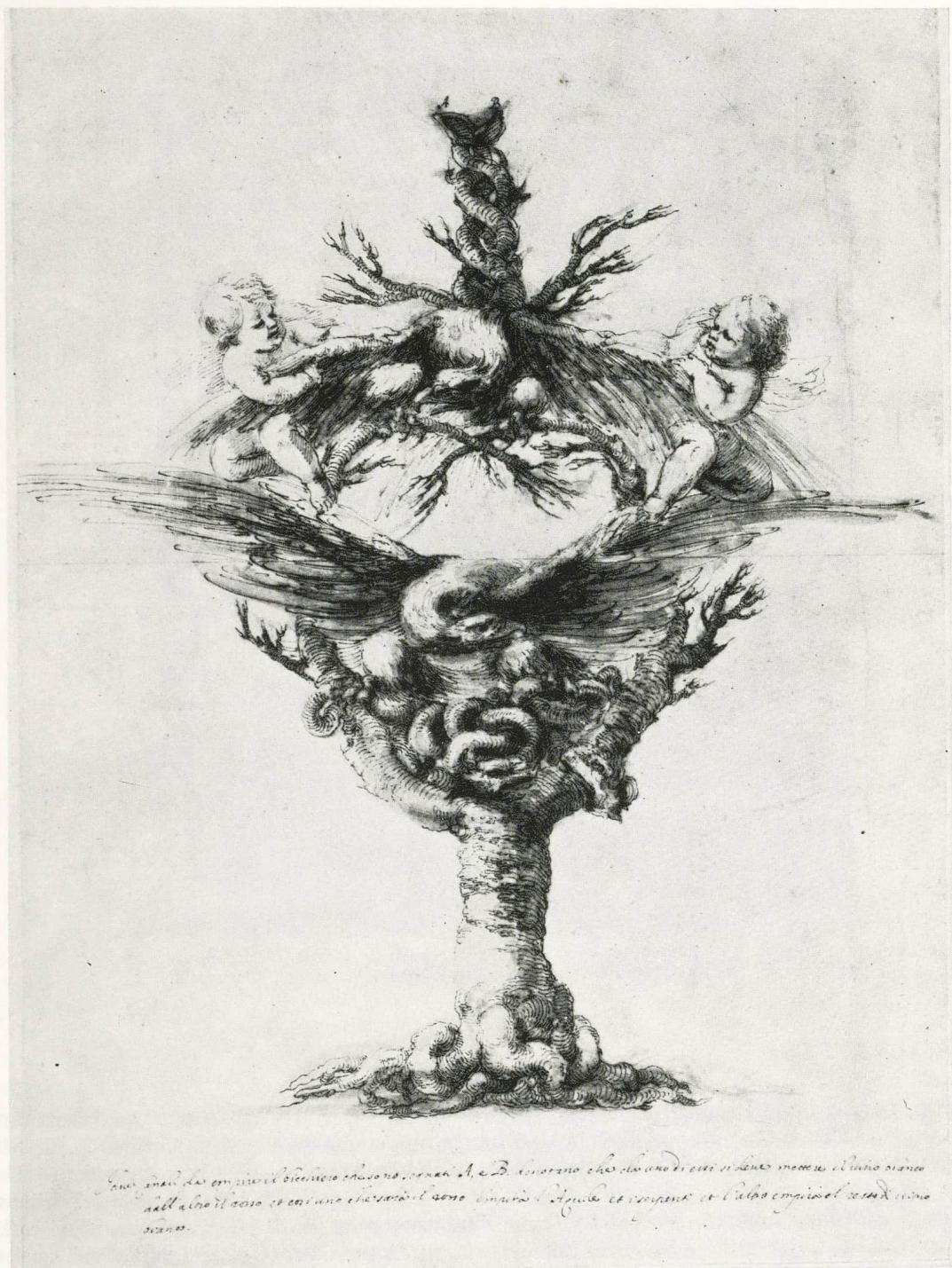
Jacques Callot skizzierte während seines Florenzaufenthaltes, meist mit Rötel, eine Reihe von Vasen und Tischbrunnen, die sich grösstenteils in den ursprünglich mediceischen Zeichnungsbeständen der Uffizien erhalten haben. Die Blätter werden in der Literatur unterschiedlich datiert, einige Autoren glauben, dass sie bereits um 1616/17 entstanden seien, andere ziehen auch die folgenden Jahre bis zu Callots Abreise aus der Arnstadt im Jahre 1621 in Betracht. Seine Zeichnungen unterscheiden sich durch Welten von den bedächtig-umständlichen Kunstübungen, die Jacopo Ligozzi mit dünnen, sauber ausgezogenen Federstrichen zu Papier brachte. Callot trägt seine phantastischen Einfälle mit spontaner Eleganz vor. Im einzelnen begegnen die gleichen Motive, die uns aus den Entwürfen des "Zeichners der mediceischen Glashütten" vertraut sind: Muscheln, Delphine und Vögel. Callots Vorliebe für groteske Elemente entspricht einer Florentiner Tradition, der sich auch er während seines toskanischen Aufenthaltes nicht entziehen konnte; sie ist erwachsen aus Buontalentis Entwürfen für Halbedelsteingefässe, aus seinen Höllenvisionen für das Theater in den Uffizien. Giambolognas "Diavoletto", Federico Zuccaris Darstellungen des Jüngsten Gerichts in der Domkuppel, Pietro Taccas Brunnen auf der Piazza SS. Annunziata gehören dieser Stilrichtung an, die vielleicht in der Skulptur eine noch grössere Wirkung als in der Malerei und Graphik entfaltet hat. Trotz der Berührungs punkte zwischen Callot und dem "Zeichner der mediceischen Glashütten" wird deutlich, dass der letztere weitgehend von dieser Hauptströmung der zeitgenössischen Florentiner Kunst isoliert ist. Er schöpft seine Anregungen vor allem aus folkloristischer Überlieferung, teilweise aus der Formenwelt des venezianischen Glases. Die Möglichkeiten, die insbesondere Buontalentis Vorbild hatte bieten können, werden zwar auch von ihm, aber doch nur selten genutzt.

In der Literatur wurde die Vermutung ausgesprochen, dass Callots Entwürfe für die Ausführung in Keramik oder Goldschmiedearbeit bestimmt seien; in den letzten Jahren wurde auch vorgeschlagen, dass es sich vielleicht um Skizzen für Glasobjekte handelt. Diese Annahme gewann an Wahrscheinlichkeit, seitdem Annamaria Petrioli Tofani im Uffizieninventar von 1793 eine Notiz über zwei der Tischbrunnenentwürfe mit der Marktfrau auffand. Es heisst dort über die Blätter: "Sono disegni serviti per lavori di vetro, che già furono molto in moda." Das Inventar wurde von dem gelehrten Giuseppe Bencivenni già Pelli verfasst, damals Direktor der Uffizien. Im Jahre 1779 hatte er seinen "Saggio istorico della Real Galleria" herausgegeben. Aufgrund der Forschungen, die er für dieses Werk betrieben hatte, war er mit der Geschichte der mediceischen Sammlungen wohlvertraut, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass seine Bemerkungen über Callots Blätter auf einer heute verschollenen Überlieferung des 17. Jahrhunderts beruhen. Da die Glaskunst vielfach Techniken und Erscheinungsform ihrer Produkte von der Goldschmiedekunst übernommen hat, lässt sich die Frage, für welches Material Callot seine Entwürfe bestimmt hatte, nicht mit letzter Sicherheit entscheiden. Tatsächlich sprechen aber viele Merkmale dafür, dass sie für die Ausführung in Glas bestimmt waren, z.B. die dünnen,

kreisförmigen Standfüsse von geringem Durchmesser der Tafelaufsätze und Vasen (Taf. III, S. 221; Abb. 138, 140-142). Die Gefäßschäfte zeigen häufig Maskenzierat, wie er mit Hilfe von Stempeln an den Stielen von Gläsern *à la façon de Venise* angebracht wurde (Abb. 134, 135). Eine muschelförmige Vase könnte dazu bestimmt sein, in die Form geblasen zu werden (Abb. 136). Der Kakadu und der Drache, mit denen sie dekoriert ist, entspricht an der Lampe ausgeführten Tierfiguren, vergleichbare Beispiele sind vom "Zeichner der mediceischen Glashütten" überliefert (Abb. 59). Ein Tischbrunnen ist als Meerungeheuer mit weit aufgerissenem Maul gestaltet (Abb. 137). Die Zähne und der Kamm auf dem Nacken des Monsters liessen sich mit der Zange aus der heißen Glasfritte kneifen. "Gezenkte" Dekorationsarbeit wird später auch von Stefano Della Bella in seinen Entwürfen ange deutet, so wenn er bei dem "Triton in der Korallenlaube" (Abb. 159) die bizarre Auswüchse der Schneckenhäuser zeichnet. Pflanzen und Blumen, wie sie auf den Entwürfen für den grossen Tafelaufsatz die Marktfrau in ihrem Korbe trägt (Taf. III, S. 221; Abb. 142), könnten in Silber im Naturabgussverfahren hergestellt werden, wie dies vor allem aus dem Werk Wenzel Jamnitzers bekannt ist.¹ Aber auch hier bietet sich die Ausführung in Glas vor der Lampe an. Baccio Del Bianco und Valentino N. z.B. verwenden das Motiv blühender Pflanzen aus Glas in ihren Projekten (Abb. 145, 152).

Auf der endgültigen Version der Marktfrau von Callot ist deutlich zu erkennen, dass sie nicht nur Blumen, sondern auch Gemüse und Feldfrüchte verkauft; also eine ganz alltägliche Hökerin ist dargestellt in der populären Tradition der "Arti per via" oder "Cris de Boulogne", die von Simon Guillain und Giuseppe Maria Mitelli nach Annibale Carracci gestochen wurden oder doch jedenfalls an seinen Zeichnungen inspiriert sind. Die "Ortolana" von Mitelli z.B. ist einer früheren Version von Callots Marktfrau durchaus vergleichbar. Das Motiv ist dem Alltagsleben entnommen, auch dieses würde eher für eine geplante Ausführung in dem bescheidenen Glas anstatt dem anspruchsvollen Silber sprechen. Der ausladende Henkel, aber auch der mit Knäufen gezierte Schaft einer grossen Vase ist der gläsernen Vase auf dem Gemälde der Fortuna aus dem Ligozzi-Umkreis zu vergleichen (Abb. 122, 140). Ganz eigenständig, und in den sicheren Glasvorzeichnungen anderer Meister nicht vorkommend, sind die teigigen Formen von Callots Skizzen, aber auch dieses Erscheinungsbild ist der Stofflichkeit des Cristallo durchaus angemessen (Abb. 67, 139, 140).

1620 stellte Callot auf seiner Radierung der "Messe von Impruneta" an beherrschender Stelle im Vordergrund den Verkaufsstand eines Glashändlers dar (Abb. 23), seine Gedanken kreisen also in diesen Jahren um den Gegenstand Glas; dass er einen vielleicht gläsernen Tafelaufsatz mit einer Marktfrau in mehreren Varianten entwirft, verweist wieder auf den Messeplatz mit seinem lebhaften Verkaufstreiben zurück. Es spricht also einiges von den äusseren Umständen dafür, dass die Zeichnungen in der Spätzeit von Callots Florentiner Aufenthalt entstanden sind, es handelt sich um die Jahre, in denen Cosimo II. seine Glashütten im Boboli-Garten und in der via Sangallo beim Casino di San Marco betreibt. Der Gedanke ist daher verlockend, dass Callot seine Entwürfe für diese Unternehmen zeichnete. Ganz abgesehen davon, in welcher Form Callot sich eine Verwirklichung seiner Tischbrunnen und Gefässe dachte, er hat mit seinen Zeichnungen eine neue Epoche des Modellzeichnens für prunkvolles Tafelgeschirr am Florentiner Hof eingeleitet. Die neue Freiheit, die sich zunächst in seinen Blättern zeigt, fand bei einer ganzen Gruppe von Künstlern begeisterte Nachfolge. Die manieristische Formensprache Callots wird von ihnen allerdings durch die neuen Ausdrucksmittel des Barock ersetzt. Nicht mehr wie in den Zeichnungen für Scherzgläser werden einzelne Gegenstände, Tiere oder menschliche Gestalten dargestellt, sondern ganze Handlungssabläufe. Im Tafelaufsatz werden nun Szenen aus dem menschlichen Leben geschildert, d.h. also Bereiche, die bisher Malerei und Skulptur vorbehalten waren. Callots Studien für den Tafelaufsatz mit der Marktfrau, die ihre Blumen und Früchte feil-



Giovan Battista Tiepolo
Giovan Battista Tiepolo chiamone come A e B. Vorano che di un tronco di vetro medeum il tutto siano
dell altro il suo et corona che sarà il sono un vero Trionfo et volo empiere et l'alto empire et sotto come
scorre.

177 "Zeichner der blau lavierten 'trionfi da tavola'", Tafelaufsatz, Adler und Putten. Ehemals London, Christie's.



178 "Zeichner der blau lavierten 'trionfi da tavola'", Tafelaufsatz, Kraniche und Tritonen. Ehemals London, Christie's.

bietet, ist das erste Beispiel dieser Gattung. Ein Bestand von insgesamt 244 Glasentwürfen in den Uffizien stammt von Baccio Del Bianco und einem gewissen Valentino N., dessen Identität bisher nicht enträtselt werden konnte. Ein einzelnes Blatt ist von Alfonso Parigi signiert. Eine grössere Gruppe wurde von Stefano Della Bella und seinen Schülern gezeichnet, hinzu kommt eine beträchtliche Zahl anonymer Entwürfe von eher handwerklicher Qualität, die nicht dem Umkreis eines bestimmten Meisters zugeschrieben werden können. Einiges Material befindet sich in ausländischem Besitz, Zeichnungen von Stefano in der Kunstabibliothek zu Berlin und in Windsor Castle, Blätter von einem Schüler Della Bellas wurden 1975 in London versteigert. Dem modernen Betrachter mögen diese Ent-



179 Weinglas. New York, The Metropolitan Museum of Art.

wurfszeichnungen auf den ersten Blick als Phantastereien erscheinen, die gar nicht mit der Absicht auf Realisierbarkeit entstanden sind. Bei genauerem Hinsehen stellt man fest, dass die entwerfenden Künstler über genaue Kenntnisse der Möglichkeiten der Glasherstellung verfügten; darüber hinaus sind sie präzise über das Verhalten von Flüssigkeiten unter verschiedenen Druckverhältnissen unterrichtet, das richtige "Funktionieren" der projektierten Becher ist immer gewährleistet. In einigen Blättern haben sie sich Zwang auferlegt, was die Grenzen betrifft, die der Werkstoff Glas hinsichtlich seiner Modellierbarkeit setzt, in anderen Fällen hat die intellektuelle Leistung der "invenzione" den absoluten Vorrang. Alfonso Parigi, Baccio Del Bianco und Stefano Della Bella waren als Kostümzeichner und



180 "Zeichner der blau lavierten 'trionfi da tavola'", Tafelaufsatz, Triton, Nymphe und Drache. Ehemals London, Christie's.

Bühnenbildner für Feste und Theater tätig gewesen. Von dieser Aktivität ist so manches in ihre Entwürfe für das Glas eingegangen. Bei den Erfindungen für die Tafelaufsätze kam es genau wie im barocken Theater darauf an, das schier unmöglich Scheinende zu verwirklichen und Kostbarkeit in einem wohlfeilen Material vorzutäuschen.

Am Anfang der Gattung stehen vielleicht zwei Blätter von Alfonso und Baccio von pantagruelischer Derbheit. Alfonso Parigi stellt einen Hofzwerg dar, der den Inhalt eines Fiasco, halb so gross wie er selbst, mit Schwung die Kehle hinunterspült (Abb. 143). Del Bianco schildert zwei Zecher, die auf einer Art Schaugerüst aus Kristallranken sitzen (Abb. 144). Ihr kleines Tischchen ist mit Weingläsern und einem gebratenen Huhn gedeckt. Vorräufig unbekümmert um das Mahl, das sie erwartet, stemmen sie ein Fässchen empor, aus dem der Vin Santo in ihre weit aufgesperrten Münder rinnt, um sich sogleich, scheinbar verwandelt in einen anderen Saft, in einen grossen Becher zu ergiessen. Das Geschehen mag die ungezwungene Lebensfreude der Florentiner Gesellschaft in den vom Glück begünstigten Perioden während der Regierungszeit Ferdinando II. (1628-1670) widerspiegeln; zu jedem Scherz aufgelegt, handelt man gemäss der Devise: *Lude, bibas et edas, post mortem nulla voluptas*. Alles Beiwerk lässt sich ohne weiteres in der dargestellten Weise in Glas ausführen, nur bei den Figuren der beiden Zecher hegt man einige Zweifel. Da diese hohl sein mussten, um den Wein in sich aufzunehmen, mussten sie in die Form geblasen werden; diese Technik erlaubt, wie wir gesehen haben, nur eine summarische Modellierung im Gegensatz zu Figuren, die aus Glasstäben massiv an der Lampe aufgebaut wurden und dann

mit der Zange und anderen Instrumenten in den Einzelheiten bearbeitet werden konnten. Aus Hall in Tirol, Nevers, dem übrigen Frankreich, aber auch aus Venedig, Spanien, Deutschland und England ist solche Glasplastik bekannt, die anscheinend im 16. Jahrhundert aufkam, aber wohl nie wirkliche Bedeutung erlangt hat. Es sind kleine Kunstwerke von der Art, wie sie in Florenz der geschickte Meister Landi in Gestalt von Vögeln, Krebsen und Insekten herstellte, um sie den von Niccolò Sisti am Ofen geblasenen geräumigen Gefäßen zu applizieren.

Die derbe Darstellung ist nur eine der vielen Möglichkeiten in Baccios reichem Repertoire. Der Gärtner, der seine Blumen begiesst, ist von zarter Poesie (Abb. 145). Vorsichtig balanciert er auf einer Glasvolute, in der einen Hand seine bauchige, schwere Giesskanne, während er in der anderen einen kleinen Spaten so elegant wie ein Spazierstückchen hält. Schon der "Zeichner der Tischbrunnen" nutzte die Möglichkeiten der Flüssigkeitsmechanik, um seine Tafelfontänen durch Bewegung zu beleben. Baccio Del Bianco greift diesen Gedanken wieder auf. Bei dem "Messerschleifer" bildet der Wein die Antriebskraft des Schleifrades (Abb. 146). Unter dem Vorwand des beim Schärfen erforderlichen Kühlwassers setzt der Wein einen Mühlradmechanismus in Bewegung, dieser überträgt sich auf das Tretbrett und das rechte Bein des Handwerkers. Das Bein also müsste eigentlich, betrachtet man die Sache pedantisch, mit einem Gelenk beweglich in die Figur eingehängt sein. Wie Baccio sich die Lösung dieses Problems im einzelnen dachte, lässt er in seiner Zeichnung offen. Der Messerschleifer ist ein ambulanter Beruf, insofern gehört auch er in jene grosse Familie der ärmlichen Gewerbetreibenden, die von Mitelli und anderen als "Arti per via" geschildert werden. Das verbindet das Motiv wiederum mit Callots Marktfrau, beide The-



181 "Zeichner der blau lavierten 'trionfi da tavola'", Tafelaufsatz, Triton im Kampf mit Meeresungeheuer. Ehemals London, Christie's.

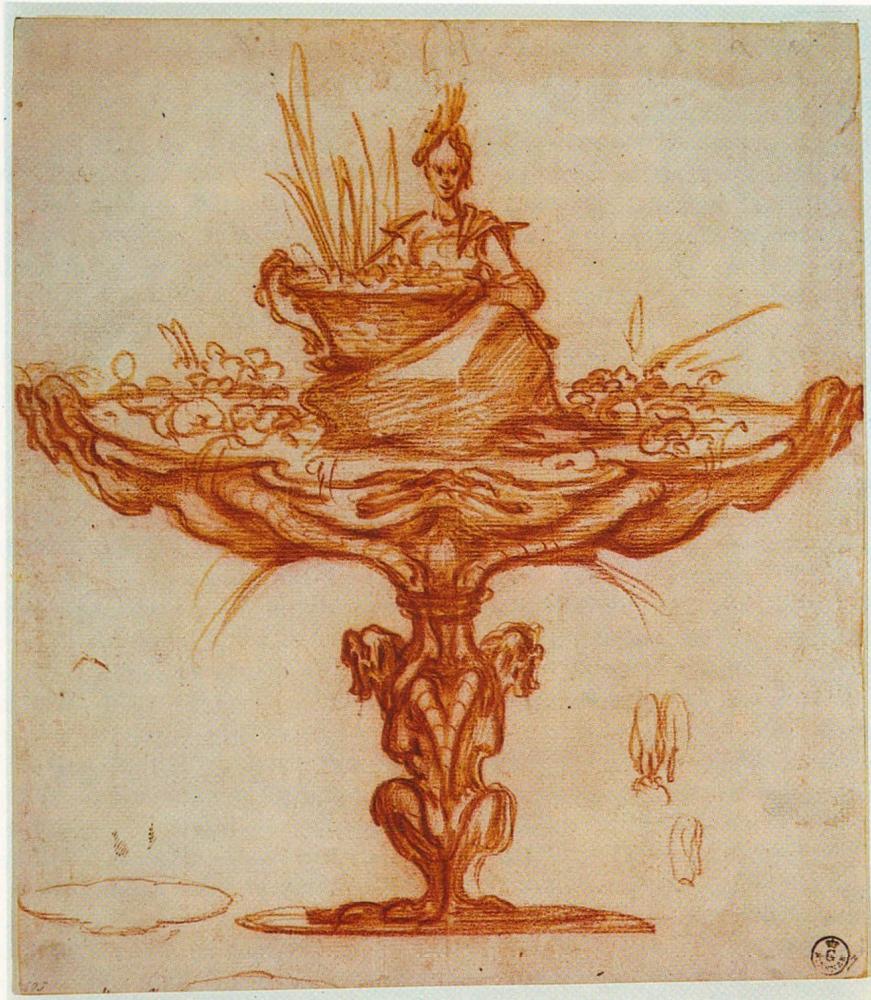
men gehören der gleichen populären Tradition an. Die Zecher an der Tafel, der Gärtner und der Messerschleifer sind sehr realistisch eingefangen, man fühlt sich an Baccios scharf beobachtete Volksszenen aus dem Hafen von Livorno erinnert.²

Die heraldischen und emblematischen Paraphrasen auf das grossherzogliche Wappen und die Allianzwappen der Fürsten und ihrer Gemahlinnen bildeten einen unerschöpflichen Aufgabenbereich für geistvolle Einfälle in Malerei, Skulptur und Kunstgewerbe. Insbesondere das festliche Ereignis der Vermählung des Grossherzogs Ferdinando II. mit Vittoria Maria della Rovere im Jahre 1637 brachte eine grosse Zahl solcher Erfindungen hervor. Hierbei spielte vor allem die botanische Emblematik eine Rolle, die zu einer mediceischen Tradition geworden war, seitdem Lorenzo der Prächtige Rose und Lorbeer zu seinen Wahrzeichen erwählt hatte. Eine Zeichnung von Baccio Del Bianco zeigt einen Eichbaum, die Wappenzier von Vittoria, zusammen mit den Medici-Bällen, die in Form von Galläpfeln dargestellt sind (Taf. I, Frontispiz). In der Mitte sind Romulus und Remus mit der Kapitolinischen Wölfin zu sehen, sollen doch gemäss uralter lokaler Tradition die Söhne des Remus das toskanische Siena begründet haben. Amor mit dem Köcher reitet auf dem Tier und stemmt einen der Bälle in die Höhe, in dem sich die Eingussöffnung für den Wein befindet, der sich durch die hohlen Zweige überallhin verteilen kann. Die erklärende zeitgenössische Inschrift scheint nicht von der Hand des Künstlers zu stammen.

Bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts war man noch davon überzeugt, die Galläpfel seien eine natürliche Frucht des Eichbaumes. Die heraldische Kombination Eichenlaub-Medici-Bälle schien also gleichsam wie ein Wunder von der weisen Mutter Natur vorwegengenommen. Der Concetto erfreute sich grosser Beliebtheit und wurde von den Entwurfszeichnern für Tafelaufsätze häufiger dargestellt und auch tatsächlich in Glas ausgeführt. Erst 1668 machte Francesco Redi Schluss mit dieser schönen Fabel und wies nach, dass die Galläpfel eine Wucherung pflanzlichen Gewebes sind, die durch den Stich der Gallwespe hervorgerufen wird, deren Larve sich dann von dem Gallapfel ernährt.

Ausgehend von der signierten Zeichnung des Valentino N. aus dem Jahre 1648 lassen sich ihm weitere 29 Blätter zuschreiben. Sie alle sind sehr spontan über flüchtiger Kreidevorzeichnung mit der Feder skizziert. Ohne Übergänge sind nur hellstes Licht und tiefster Schatten nebeneinander gestellt. Es ist eine Technik der Lavierung, wie man sie aus den Zeichnungen Cigolis kennt. Man könnte daher vermuten, dass Valentino in Cigolis Werkstatt tätig gewesen ist. Es fehlen von seiner Hand die realistischen Darstellungen von Menschen, Tieren und Pflanzen, wie sie bei Baccio Del Bianco und Stefano Della Bella häufig sind. Ein Hauch von akademischem Geiste haftet der Themenwelt dieses bescheidenen, aber sympathischen Künstlers an, dessen Schöpfungen, trotz eines eventuellen Zusammenhangs mit der Cigoli-Werkstatt, eigentlich ganz unflorentinisch wirken. Man fragt sich, ob er ein Ausländer, vielleicht ein Franzose gewesen ist. Wie dem auch sei, sein Glück als Künstler scheint er nicht gemacht zu haben, jedenfalls ist es bis heute nicht gelungen, die Initiale seines Nachnamens zu deuten. Seine Motive sind der Mythologie, dem klassischen Ornamentenschatz oder der Botanik entnommen. Die Sujets sind mit feinem Sinn für Humor persifliert, ohne jedoch zur Karikatur zu werden.

Voller Trotz schlägt der recht fette Pegasus mit dem Huf das Quellwasser aus dem Felsen (Abb. 148). Ganymed, der vom Adler entführt wird, ist von pikanter Frivolität (Abb. 150). Das schlängenumzüngelte Haupt der Medusa (Abb. 149) wirkt nicht apotropäisch, dafür ist es zu behaglich rund, die zusammengezogenen Augenbrauen erscheinen als grimmig gemeinte, aber letztendlich doch gutmütige Pose. Dieses Antlitz scheint mehr Lebenskraft auszustrahlen als die anderen manchmal etwas von des Gedankens Blässe angehauchten Erfindungen des Künstlers. Das Blatt hat einiges mit der Auffassung von Baccio Del Bianco gemeinsam, beide Zeichner werden viele Möglichkeiten der Begegnung und der gegen-



III Jacques Callot, Tischbrunnen mit Marktfrau. Florenz, GDSU.

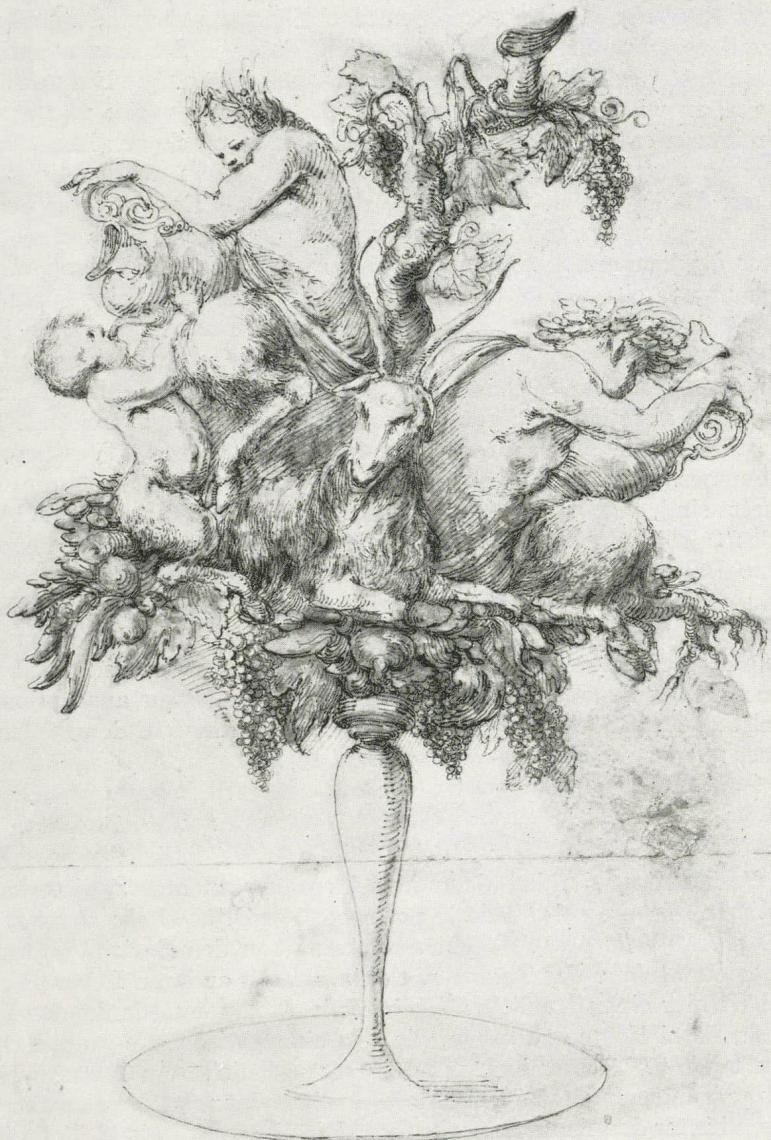
seitigen Einflussnahme gehabt haben. Trotz einiger zeichnerischer Freiheiten halten sich die Darstellungen durchaus an den Bereich des im Glase Machbaren. Sicherlich würde es nicht gelingen, den Ausdruck des Medusenhauptes ins Glas zu übertragen, aber sonst spricht nichts gegen die Ausführung dieses Tischbrunnens; der Wein wird durch eine verborgene Öffnung auf dem von Schlangen umzungelten Haupte eingefüllt und rinnt über die herausgestreckte Zunge wieder hinaus. Nicht ohne Witz nutzt Valentino die Möglichkeit der Hydraulik. Ein Tischbrunnen ist von rokokohaftem Anmut (Abb. 151); Amor, an den Flügeln mit einem Strick gefesselt, baumelt hilflos in der Krone eines Baumes. Der Strick läuft über Rollen durch die Zweige und ist an seinem Ende mit einem weingefüllten Glasballon beschwert, der als Gegengewicht den bedauernswerten Liebesgott in der Schwäche hält. Die Rettung ist jedoch schon eingeleitet, aus einem Siphon leert sich unaufhaltsam der Ballon und wird zunehmend leichter. Amor sinkt langsam zur Erde hinab, während der Glasballon emporsteigt. Bald wird der Putto sanft auf einem winzigen Eiland landen, das auf einer Kristallvolute angebracht ist. In einem weingefüllten Scherzbecher treibt ein Schwimmball (Abb. 152); leert der Zecher das Gefäß durch einen Siphon, so sinkt der Ball zu Boden und bringt mit einem gezähnten Stab ein Glockenspiel zum Erklingen. In einem anderen Becher setzt der sinkende Schwimmball einen Zeiger in Bewegung, der auf einer Skala das schwindende Flüssigkeitsvolumen anzeigt (Abb. 153). Spezifische Glasformen werden in den Zeichnungen angedeutet: die Glasranke, welche die Ausgusschale auf dem Becher des Pegasus stützt, die Art, wie die Vegetation am Fusse des Baumes angegeben ist, von dessen Krone der wehrlose Amor herunterhängt, der Umriss der Auffanggläser für den Wein.

Die Stefano Della Bella zugeschriebenen Entwürfe für "trionfi da tavola" lassen sich durch die Inventare lückenlos bis in das Jahr 1687 zurückverfolgen. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit stammen sie aus dem Nachlass des 1675 verstorbenen Kardinals Leopoldo de' Medici, der seine bedeutende Zeichnungssammlung mit Hilfe von Filippo Baldinucci zusammentrug. Von den knapp über hundert Blättern sind gemäss modernen Kriterien höchstens 77 eigenhändig. Der Bestand gewährt uns also einen interessanten Einblick in die Möglichkeiten und Grenzen der Kennerschaft des Seicento. Im 19. Jahrhundert wurden seit 1832 die Zeichnungen der Uffizien neu geordnet; dadurch ist es in den meisten Fällen unmöglich geworden, den Provenienzen der einzelnen Stücke nachzuspüren. Dass der Bestand der Glasentwürfe Stefanos unberührt die Zeiten überdauert hat, ist ein Zeichen dafür, dass man diesen Werken kein Interesse entgegenbrachte. 1793 waren die Zeichnungen noch in einem Klebebändchen zusammengefasst. Der damalige Galerie-direktor Giuseppe Bencivenni äusserte sich verächtlich dazu: "Questo volume spiega la facilità delle invenzioni di Stefano in un genere tanto sterile." Dass der verdienstvolle Gelehrte mit seinen vom Klassizismus geprägten Überzeugungen diese Blätter verständnislos betrachtete, ist einleuchtend; merkwürdig ist es dagegen, dass dieses Material auch von der modernen Forschung fast ganz aus dem Oeuvre Della Bellas ausgeklammert worden ist. Vielleicht hängt dies damit zusammen, dass der Bereich des italienischen Kunstgewerbes erst neuerdings wieder die Anteilnahme der Forschung auf sich zieht.

Der Künstler zeigt in seinen Entwürfen für Tafelaufsätze grossen Einfallsreichtum. Das Glas regt ihn zu Erfindungen an, die in ihrer zarten Poesie oder in ihrer bizarren Phantasie zu den Höhepunkten seines zeichnerischen Werkes gehören. Das überkommene Material lässt sich in mehrere Gruppen einteilen, deren Übergänge jedoch fliessend bleiben. Vergleicht man Giovanni Maggis Erfindungen für Scherzgläser im dritten und vierten Band seiner "Bichierografia" mit den Blättern Stefanos, so bemerkt man, dass auch dieser zunächst aus den gleichen volkstümlichen Quellen schöpft wie der bescheidene Maggi. Gemäss einer venezianischen Tradition stellt Maggi mit Vorliebe Fische, überhaupt die

Meeresfauna und Meeresgottheiten dar. Dies ist auch einer der bevorzugten Themenkreise Stefanos. Daneben illustriert er Handlungen aus dem täglichen Leben, toskanische Redensarten, äsopische Fabeln und sicherlich auch so manches Sujet, dessen verborgener Bedeutungsgehalt dem unbefangenen Betrachter heute gar nicht mehr bewusst wird. Er kombiniert die geläufigen Motive zu reichen Gebilden, durch komplizierte Kommunikationssysteme vermag der Wein auch in die entferntesten Teile dieser Tafelaufsätze zu fliessen. Besonders der Freund des Menschen, der Delphin, wird von ihm gerne dargestellt; die Tiere führen, zu Gruppen vereint, wie Artisten in einer Zirkusnummer schwierige Balanceakte auf, wobei es vielfach zu humoristischen Situationen kommt: Zwei Delphine haben einen Krebs mit gewaltigen Scheren entmachtet, indem sie ihn mit ihren Mäulern gepackt und zur Bewegungsunfähigkeit verurteilt haben, das Schalentier scheint den Betrachter aus erschreckten Augen anzublicken (Abb. 154). Auf dem selben Blatt findet sich ein anderer Entwurf für einen Tafelaufsatz; hier haben sich ein Krebs und drei Fische, um der Kunst willen, friedlich geeinigt. Einer der Fische hat sich auf dem Schwanz emporgestemmt, den Krebs trägt er im Maule, und dieser packt, recht behutsam möchte man hoffen, zwei weitere auf dem Kopf stehende Fische mit seinen Scheren, so dass ein dreizackiger Tierstern entsteht, der im Zentrum von dem Krebs zusammengeklammert wird. Diese bizarre Figur ist in ein Weinglas von durchaus konventioneller Form eingestellt. Das Motiv der Delphine, die einen Krebs mit dem Maule gepackt haben, wird in einer anderen Zeichnung paraphrasiert, diesmal sind drei Delphine am Werke (Abb. 155). Die Kunstfigur ist in ein Weinglas eingestellt, das, in Gestalt eines eigenwillig und flüchtig verschnörkelten Stenogramms, doch einen vollkommenen Begriff des Gegenstandes vermittelt. Auf dem selben Blatt finden sich drei Messer skizziert; Entwürfe für Goldschmiedearbeiten, wie sie Stefano ja häufig dargestellt hat, ist man zunächst versucht zu glauben. Ein Vergleich mit gläsernen Messern aus dem Museum in Murano (Abb. 156) belehrt jedoch darüber, dass es sich auch hier um Projekte für Glas handelt. Bestecke aus Cristallo erfreuten sich als Scherzartikel in der Produktion *à la façon de Venise* im 17. und 18. Jahrhundert grosser Beliebtheit.

Weiterhin gibt es vier Delphine, die einen äquilibristischen Akt aufführen, ein Aal ist ihnen hinzugesellt, der aufgrund seiner Körperform besonders geeignet ist, um als Siphon für dieses Bechercapriccio zu dienen (Abb. 157). Auf einer Zeichnung ist ein Alternativentwurf für einen grossen Tafelaufsatz dargestellt (Abb. 158). An der linken Hälfte des Projektes sind merkwürdige Fabelwesen geschildert, die den Deckelbecher emporstemmen. Einfältig blickende Hammelhäupter laufen in volutenartig geringelte Hammelhörner aus. Die rechte Hälfte stellt einen anderen Vorschlag zur Wahl: hier sind es Delphine, die den Becher unterstützen. In zwei kleinen Skizzen wird das Thema variiert, einmal ist der Becher von Schlangen umwunden, das andere Mal ruht er auf den Schultern von Tritonen. Zwei Delphine bilden den Thronsitz für einen Triton, der von einer Laube aus Korallenzweigen umrahmt ist (Abb. 159). Die Verästelungen der Korallen sind von Krebsen und Meeresschnecken bevölkert. Eine Muschel bildet den oberen Abschluss des Arrangements. Vermutlich sollte sich der rote Wein nur in die Korallenzweige und Delphine ergieissen, um so einen Kontrast zu der Gestalt des Tritonen zu bilden. Das geringe Fassungsvermögen des Bechers zeigt an, dass dieser vor allem als Tafelzier und weniger als Gebrauchsgegenstand gedacht war. Bei diesem Stück ist durchaus auf die technischen Möglichkeiten von an der Lampe geblasenen Gegenständen Rücksicht genommen worden. Die Einzelheiten sind recht summarisch gegeben, an den stachelbewehrten Schneckenhäusern ist die Möglichkeit angedeutet, solche Auswüchse in dem noch geschmeidigen Glas mit Hilfe der Zange zu kneifen oder zu "zenken". An einem Scherzbecher der Florentiner Sammlungen lässt sich diese Technik gut ablesen (Abb. 160). Die Henkel sind in Gestalt von grotes-



182 "Zeichner der blau lavierten 'trionfi da tavola'", Tafelaufsatz, Satyrfamilie. Ehemals London, Christie's

ken Raupen mit Perlenbesatz und stacheligen Auswüchsen auf dem Rücken gebildet, an den Köpfen tragen sie schneckenartige Fühler. Sowohl bei der Herstellung der Henkel wie an der heute beschädigten Bekrönung des Fläschchens ist die Zwickzange vielfach benutzt worden. Wiederum in einem anderen Tafelaufsatz werden Meeresschnecken zu einer trophäenhaft wirkenden Kunstfigur zusammengesetzt (Abb. 161). Auch die Schwäne gehören zu Stefanos bevorzugten Motiven (Abb. 162). In einem Tafelaufsatz setzt er zwei dieser Tiere zu einer symmetrisch-ornamentalen Figur zusammen, wobei sich die Flügelfedern kunstvoll verschränken. Es ist ersichtlich, dass die Schwingen und die Füsse mit ihren Schwimmhäuten hohl sind, um den Wein aufzunehmen. Die Formen sind summarisch und verschwommen wiedergegeben, wie es der Erscheinungsweise von an der Lampe geblasenen Hohlfiguren entspricht. Freilich ist bei dem besprochenen Entwurf nicht der Höckerschwan dargestellt (*Cygnus olor Vieill.*), der nur einen fauchenden Laut hervorzubringen vermag; die Natur hat ihm jedoch, gleichsam als Entgelt, eine besonders prächtige Erscheinung zugestanden. Gemeint sind hier vielmehr die Singschwäne (*Cygnus musicus Fab.*) mit ihrer glockenähnlich tönen Stimme; dabei ist zu bedenken, dass Männchen und Weibchen nur je einen Ton verschiedener Höhe hervorzubringen vermögen, erst im Konzert kommt der Schwanengesang zum Erklingen. Dass Stefano die Singschwäne als Motiv für seine Tafelaufsätze wählte, ist als metaphorische Anspielung auf das Plätschern des Weines zu verstehen. Im Gegensatz zu heute wurde im 17. Jahrhundert neben Blume und Farbe auch die akustische Dimension des Rebensaftes hochgeschätzt. Die dem Zecher wohlvertraute Musik, die beim Einschenken entsteht, birgt das Versprechen des bevorstehenden Genusses. Hier und auch in den korbartigen Flaschen, die aus Glasröhren zusammengesetzt sind, von denen eine in Gestalt des Mediciwappens gebildet ist, wird die Stofflichkeit des "alla luce di lucerna" hergestellten Glases präzise wiedergegeben (Abb. 164).

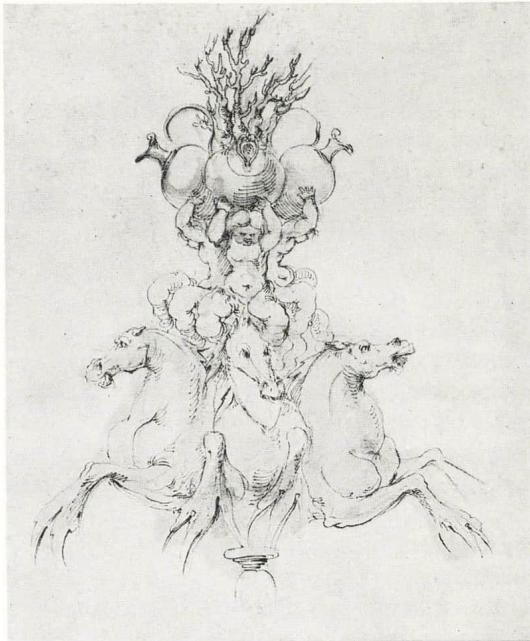
Dass Stefano Della Bella ein grosser und kenntnisreicher Tierfreund gewesen ist, wird in seinem gesamten Werk immer wieder deutlich. Er fühlte sich ein in das Leben der Kreatur und betrachtete es mit humorvoller Anteilnahme. Auf einer Zeichnung sind drei junge Bären dargestellt, die einrächtig um eine grosse Birne herumsitzen und den herabträufelnden süßen Saft der Frucht schlecken (Abb. 165). Ein Passus aus Lorenzo Lippis "Malmantile racquistato" gibt Aufschluss über diese Darstellung. In dem Versepos ist die Metapher zu lesen:

*E come un orsacchin, che appiè d'un pero
A bocca aperta i pomi suoi rimira ...*

Der gelehrte Paolo Minucci führt dazu in seinem Kommentar zwei toskanische Redensarten an: " 'L'orso sogna pere'; 'Leva le pere ecco l'orso!' *Dal che si cava, che questo animale sia molto ghiotto delle pere.*" Wohl ausgehend von den Sprichwörtern über Bär und Birne paraphrasiert Stefano das Thema noch einmal mit anderen Lebewesen. Der moderne Betrachter erhält hier einen trefflichen Einblick in Stefanos Gedankenwerkstatt. Auf dem selben Blatt sind drei Kröten zu sehen, die, um eine Artischocke gruppiert, den Tau von ihren Blättern trinken. Dass es sich um Kröten und nicht um Frösche handelt, möchte man aus ihrer gedrungenen Gestalt schliessen, auch meint man die charakteristischen Drüsenschwellungen hinter den Augen zu erkennen. Die Kröte war als tödlich giftig verschrien; dass sie ebenso wie die Viper als Zierde für Tafelaufsätze interessant war, ist ihren apotropäischen Kräften zuzuschreiben. Die Artischocke, die erst seit dem 15. Jahrhundert in Italien bekannt ist, wird häufig auf den Entwürfen für "trionfi da tavola" dargestellt. Ihr Ansehen als Heilpflanze hatte sich schnell verbreitet, sie stand damals wie auch noch heute im Rufe, besonders auf jene Organe wohltuend einzuwirken, die durch übermässiges Zechen und Prassen angegriffen werden. Als Becher- oder Tafelaufsatzfiguration war sie



183 "Zeichner der blau lavierten 'trionfi da tavola'", Tafelaufsatz, Putto auf Fabewesen. Ehemals London, Christie's.



184 "Zeichner der blau lavierten 'trionfi da tavola'", Tafelaufsatz, Seepferde und Putten. Ehemals London, Christie's.

daher besonders willkommen. In der Illustration von Redensarten oder Sprichwörtern auf der Zeichnung mit den Bären folgt Stefano einer im 16. und 17. Jahrhundert in der Druckgraphik weit verbreiteten volkstümlichen Tradition. In seinem eigenen radierten Oeuvre gehören die als Bilderrätsel verschlüsselten Sprichwörter in diesen Bereich.³

Tiere auf der freien Wildbahn und Jagdmotive haben Stefano vielfach beschäftigt. Eine der Zeichnungen stellt einen Adler dar, der einen Hasen geschlagen hat, zusammengekauert mit angstvoll ergebenem Blick erwartet er den Tod (Abb. 166). Die Singvogeljagd mit Eule und Lockvogel hat Stefano in kompendienhafter Vollständigkeit gemäss den bis heute in der Toskana üblichen Gebräuchen dargestellt (Abb. 167). Der Jäger hält der Eule ein Rotkehlchen entgegen, dieses lässt sein höhnendes Warngeschrei ertönen, um seine Gefährten herbeizurufen, denn die Eule ist bei Tageslicht geblendet und wehrlos gegenüber ihren nächtlichen Opfern. Der Jäger hat die rechte Hand zum Munde geführt, um mit einer typischen Bewegung den Luftstrom in der knöchernen Lockpfeife (*pispola, chiocco*) zu regulieren. Die Eule sitzt auf einem Ständer (*gruccia, mazzuolo*), dessen Kuppe mit Kork überzogen ist, um ihren Fängen Halt zu bieten; der Ständer wird in die Erde gesteckt, Stefano hat ihn mit sprissenden Blattpflanzen umgeben. Aus seinem Schaft ragen die Leimruten (*panioni*) hervor, auf denen alsbald die überlisteten Vögel hilflos flatternd und schreiend ihrem letzten Stündlein entgegensehen werden.

Was bei den bisher besprochenen Entwürfen zum Teil schon deutlich wurde, kommt bei einer zweiten Gruppe voll zum Durchbruch. Der Künstler kann nicht der Versuchung widerstehen, seiner Phantasie freien Lauf zu lassen. Menschen und Tiere sind von so lebhaftem Ausdruck erfüllt, dass es auch für den geschicktesten Glasbläser unmöglich sein musste, diese Eigenschaften in seinen Werkstoff zu übertragen. Ebenso wie Alfonso Parigi, Baccio

Del Bianco und zuweilen Valentino N. benutzt auch Stefano Della Bella die Genredarstellung für seine Glasentwürfe. Ein Mädchen, selbstvergessen dem wirbelnden Tanze hingeben, schlägt das Tamburin (Abb. 164). Ein junger Geistlicher reitet auf einem Maultier (Taf. IV, S. 255); sein jugendlicher Gesichtsausdruck will schlecht zu seinem hohen Range passen, der an seiner kostbaren Kleidung deutlich wird. Ganz despektierlich hat das Maultier den Kopf zum Wiehern erhoben, wobei es seine hässlichen langen Zähne entblösst. Wahrscheinlich ist hier, ebenso wie bei den Bären mit der Birne, ein bestimmter, diesmal wohl satirischer Kontext dargestellt, den aufzuspüren uns nicht gelungen ist.

Ein Bauer, in einem Feigenbaum sitzend, tut sich an den süßen Früchten gütlich (Abb. 168). Das Gesicht des Bauern, seine Hände und der Faltenwurf seines Kittels sind sorgfältig detailliert. Die Blätter des Feigenbaumes dagegen sind wiederum vereinfacht dargestellt, um ihre Verwirklichung durch den Glasbläser zu ermöglichen. Wegen ihrer Dicke sieht man den Blättern deutlich an, dass sie als gläserne Hohlräume konzipiert sind, in die sich der Wein ergießen kann. Sie sind den Laubblättern an den erhaltenen Fragmenten eines gläsernen Eichenzweiges vergleichbar (Abb. 206). Auf einer recht mässigen Schülerzeichnung ist zu sehen, wie der Bauer, wohlgesättigt, auf einer Leiter vom Baume wieder herabsteigt. Dass verschiedene Phasen der gleichen Handlung von verschiedenen Künstlern geschildert wurden, scheint uns ein Indiz dafür, mit welch unermüdlichem Eifer zu einem bestimmten Zeitpunkt von Meistern und Schülern an der Erfindung neuer und immer einfallsreicherer Motive für Tafelaufsätze gearbeitet wurde. Der Gesamtbestand der Entwürfe in den Uffizien gewährt auch heute noch Einblick in dieses Treiben. Dabei gelangen auch den Anfängern, deren Hand noch ungelenk und schwerfällig war, was die Erfindung angeht, höchst geistreiche Trouvailles. Wir müssen im Rahmen unserer Arbeit der nicht geringen Versuchung widerstehen, auch die Blätter von geringer Qualität vorzustellen, und beschränken uns darauf, zwei der bemerkenswerteren Zeichner aus der Schule von Stefano Della Bella zu besprechen. Da es bisher nicht möglich ist, diese zu identifizieren, müssen wir uns fortan wieder mit Notnamen begnügen.

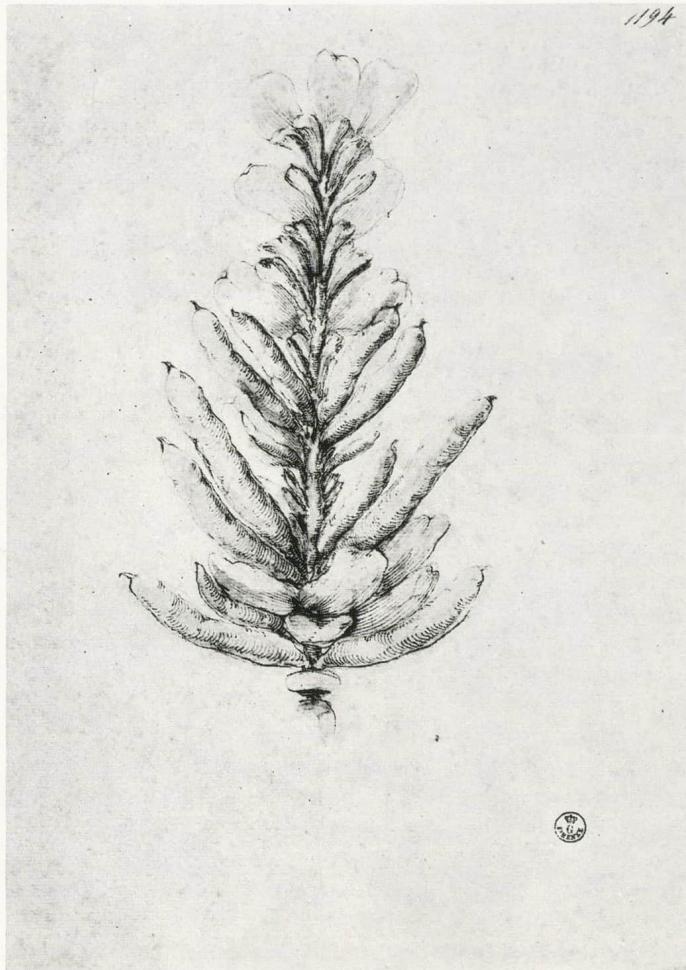
Einen vielleicht etwas blässlichen Künstler wollen wir wegen seiner besonderen Vorliebe für ein bestimmtes Thema den "Zeichner der Tritonenbrunnen" nennen (Abb. 170). Von seiner Hand stammt der Entwurf für einen Tafelaufsatzt, der aus sechs Vasen zu bestehen scheint, eine muss man sich verborgen an der Rückseite vorstellen (Abb. 171). Die Darstellung ist abhängig von Vorbildern aus Stefanos "Raccolta di vasi diversi", die in Frankreich um 1646 entstanden ist, also vier Jahre, bevor Stefano in die Heimat zurückkehrte. Da der "Zeichner der Tritonenbrunnen" in all seinen Blättern dem Meister sehr nahestehet, ist anzunehmen, dass er in seiner Werkstatt gewirkt hat, als dieser sich wieder in Florenz niedergelassen hatte. Es gelingt dem anonymen Zeichner vor allem in der Menschendarstellung, etwas von der Liebenswürdigkeit und Anmut der Werke seines Lehrers einzufangen. Mit Della Bella verbindet ihn auch seine Vorliebe für Genredarstellungen aus der toskanischen Alltagswelt mit ihren bescheidenen Vergnügungen, Ballspiel (Abb. 172) und Jagd. Beim Entenschiessen vom Ruderboot aus ist das Portrait des Jagdhundes, der sich mit seinen Vorderpfoten über den Bootsrand lehnt, köstlich beobachtet (Abb. 173). Die Wellen sind durch zwei wie zu einer Schnur zusammengedrehte Glasmäntel angedeutet, die gleichzeitig als Ausguss des Tafelaufsatzen dienen. Auch der "Zeichner der Tritonenbrunnen" verherrlicht die Verbindung des urbinatischen mit dem toskanischen Hause, wobei ihm ein durchaus neuer Concetto eingefallen ist. Er kombiniert zwei Posaunen als Symbol des Ruhmes in der Form eines "V" für "Vittoria", der Buchstabe "M" kann entweder für "Maria" oder für "Medici" stehen; bekrönt ist das Monogramm von der Grossherzogskrone und umrahmt von zwei Palmenwedeln als Sinnbild des Friedens (Abb. 174).



185 "Zeichner der blau lavierten 'trionfi da tavola'", Tafelaufsatz, Delphine, Seepferde, Adler und Putten. Ehemals London, Christie's.

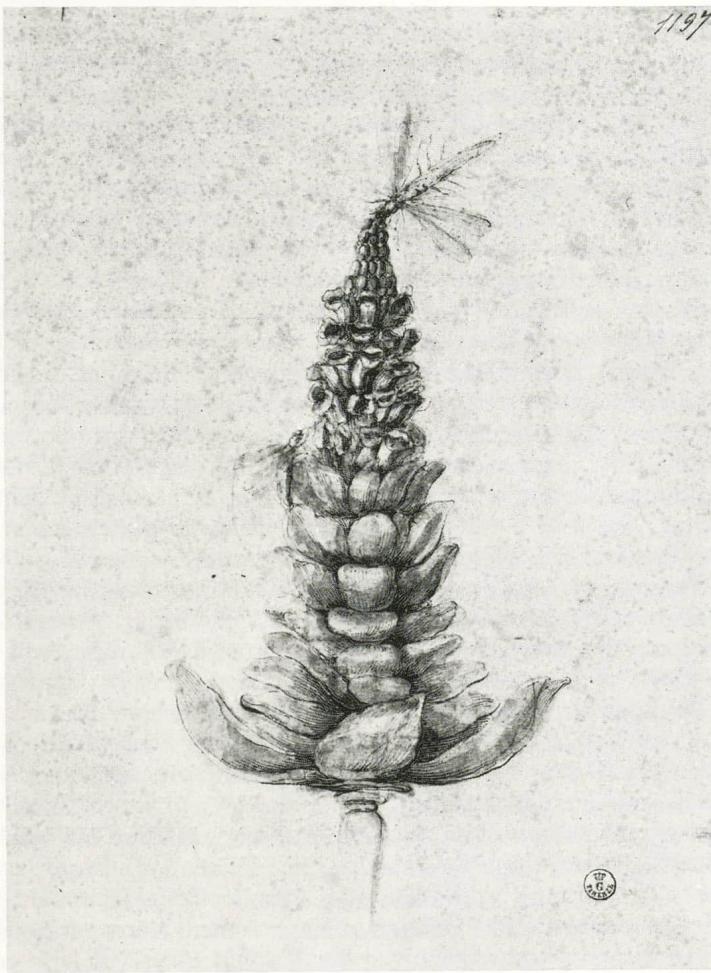
Dieser Zeichner verschmäht nicht, Gebrauchsgeschirr à la façon de Venise zu entwerfen (Abb. 175, 176), was man erneut als Anzeichen dafür nehmen kann, dass die Künstler mit den höfischen Glashütten in Verbindung standen. Ebenso wie bei Stefano ist auch bei seinen Tafelaufsätzen in Einzelheiten die Vertrautheit mit den technischen Gegebenheiten des Glases abzulesen. Das Postament für den Brunnen mit dem geflügelten Wassergott könnte vor der Lampe hergestellt werden, auch das Arrangement unter der Jagdszene und das Becken unter dem Ballspieler sind realistisch konzipiert. In den Figuren jedoch gewinnt die freie Erfindung die Oberhand.

Im Jahre 1975 wurde in London eine Gruppe von Zeichnungen versteigert, sie bildeten ursprünglich Teil eines aufgelösten Albums aus dem Besitze des Schreibmeisters Thomas Tomkins (1743-1816). Neben Zeichnungen Stefanos enthielt der Band eine Gruppe von 24



186 "Zeichner der blau lavierten 'trionfi da tavola'", Tafelaufsatzz, Hülsengewächs. Florenz, GDSU.

Entwürfen für Tafelaufsätze, vereinzelte Silberarbeiten, Skulpturen und Kartuschen, die alle von der Hand eines Schülers von Stefano stammen. Wir haben schon gesehen, dass sich der "Zeichner der Tritonenbrunnen" in einem seiner Blätter durch Stefanos ornamentale Radierungen anregen liess, die fortan über ein Jahrhundert zur Vorlagenbibel für den jungen Kunstadepten wurden. Bei dem jetzt zu besprechenden Zeichner sind fast alle Blätter Variationen von Stefanos Druckgraphik. Es scheint, dass dieser Anonymus sich die kunstvolle Paraphrase der Werke des Meisters als Aufgabe gestellt hatte, um seine virtuosen Fähigkeiten zu beweisen. Verglichen mit den Radierungen Stefanos sind die Entwürfe aus dem Album Tomkins spiegelverkehrt. Vielleicht hat der Künstler in einer Vorbereitungsphase der endgültigen Entwürfe seine Skizzen durch Abklatsch auf ein neues Blatt übertragen. Modellierung und Schatten werden mit halbrunden, konzentrischen oder



187 "Zeichner der blau lavierten 'trionfi da tavola'", Tafelaufsatz, Akanthusblüte mit Libellen. Florenz, GDSU.

parallelen Strichlagen gegeben. In einigen der bis ins letzte Detail ausgeführten, kalligraphisch wirkenden Entwürfe sind diese Schraffuren so sorgfältig angelegt, dass jede Spontaneität des Stiles verlorengingeht. Es ist eine zeichnerische Technik, die eigentlich die Radierung mit ihren ganz anderen Entstehungsbedingungen imitiert, und auch hier sind es wieder die Radierungen Stefanos mit all ihren graphischen Eigenheiten, die der Zeichner genau studiert hat. Ein solches *quid pro quo* der graphischen Medien lässt sich manchmal sogar bei Della Bella selbst beobachten⁴; ein Meister dieses Verwechslungsspieles ist Valerio Spada gewesen, aber auch in den Zeichnungen der toskanischen Landschaftskünstler Remigio Cantagallina und Ercole Bazicaluva findet sich diese Manier. Von unserem Anonymus wird die Ähnlichkeit mit der Radiertechnik jedoch dadurch wieder aufgehoben, dass er seine Blätter fast immer blau aquarelliert. Wir nennen ihn daher in Zukunft den "Zeichner der blau lavierten 'trionfi da tavola'"⁵.

Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Blättern Stefanos mit ihren liebenswürdig volkstümlichen Untertönen haben seine Entwürfe anspruchsvolle mythologische Themen zum Gegenstand, die in reiche ornamentale Form gebracht sind; es fehlt nicht jenes grotesk-phantastische Gepränge, wie es seit Buontalentis Zeiten nun einmal für die Florentiner Kunst charakteristisch geworden war. Vielfach sind Kampfmotive geschildert: Adler, die verknäuelte Schlangen mit ihren Fängen umkrallen, Reiher, die sich mit spitzen Schnäbeln eine Schlacht liefern, Tritonen, die Nereiden gegen Meeresungeheuer verteidigen (Abb. 177, 178, 180, 181). Manchmal fehlt es diesen aggressiven Darstellungen nicht an einer gewissen sinistren Bösartigkeit. Von arkadischer Idyllik dagegen ist eine Satyrfamilie (Abb. 182); in der Vergänglichkeitsallegorie mit dem Stundenglas vermag der Zeichner trotz des ernsten Themas nicht seinen Sinn für das Burleske zu verbergen (Abb. 212). Man weiss nicht, was man an dem "Zeichner der blau lavierten 'trionfi da tavola'" mehr bewundern soll, seine selbstverleugnende Einfühlungsgabe in das Werk Stefanos oder seine Fähigkeit, die Vorlagen des Meisters mit überquellender Phantasie zu bereichern und auszuspannen, er ist das geborene dekorative Talent von grosser Leichtigkeit des Hervorbringens. Man möchte vermuten, dass sich hinter diesen vielleicht frühen Werken des Zeichners eine nicht unbedeutende Künstlerpersönlichkeit verbirgt. Stefano selbst zeigt auch in seinen radierten Capricci stets seine bescheidene Natur, die der "grande maniera" und jeglicher Rethorik abhold ist. Dieser Zeichner hingegen liebt die grosse Geste und den monumentalen Anspruch auch im kunsthändwerklichen Entwurf, wobei er des Guten vielleicht manchmal zuviel tut. Gewisse Verstösse gegen das Dekorum möchte man ihm nicht recht verzeihen, so wenn er einen Seeadler zeichnet (Abb. 180), der im Ungestüm des Kampfes das Haupt eines Tritonen, wie in einer Raubtierdressur, fast ganz in seinem aufgerissenen Rachen verschwinden lässt; die rittlings auf dem Fischleib des Meergottes sitzende Nixe (auch dieses nicht ganz *comme il faut*) verfolgt das grausige Schauspiel mit entsetzter Geste. Aber auch anderes gibt es an seinen Blättern zu bemäkeln, mit der Anatomie von Mensch und Tier ist der Zeichner nur oberflächlich vertraut. Das Muskelrelief ist vielfach bis zum Trivialen vereinfacht, Gliedmassen geraten übermäßig lang. Graphische Kürzel, mit denen Hände und andere Einzelheiten angedeutet werden, sind nicht als Frucht langer Erfahrung auf überzeugende Formeln zurückgeführt, sondern bleiben vage Umschreibungen (Abb. 178, 183, 184). Ebenso wie Stefano benutzt der Zeichner als Base für seine figürlichen Tafelaufsätze schlichte Gläser à la façon de Venise, bei diesen aber stimmt es nicht immer mit der perspektivischen Verkürzung (Abb. 180, 182). Mit der dekorativen Brillanz werden also manche Mängel eines nicht wirklich soliden zeichnerischen Könnens überspielt.

In sauberer Kanzleischrift sind auf einigen der Entwürfe des "Zeichners der blau lavierten 'trionfi da tavola'" technische Angaben notiert; man erfährt, wo sich die Eingussöffnungen für den Wein befinden, was dem Beschauer durch Überschneidungen verborgen ist,

wie die Standflächen gebildet sind usw. (Abb. 177, 185). Die Stücke mögen noch so reich und bizarr in ihrem Erscheinungsbild sein, sie sind immer so aufgebaut, dass sie ihre Funktion erfüllen könnten. Die Weingläser à la façon de Venise, die manchmal als Base für die Tafelaufsätze dienen, entsprechen den zeitüblichen Formen. Ein Glas in der Sammlung des Metropolitan Museum ähnelt weitgehend dem Glase, das als Untersatz der Gruppe von Tritonen und Fischreihern dargestellt ist (Abb. 178, 179). Die Knäufe an den Schäften, eine Laubrosette unter der Cuppa eines Glases sind werkgerecht wiedergegeben. Der Zeichner kennt sich gut aus in der zeitgenössischen Glasproduktion; mitgerissen von seinen phantastischen Eingebungen vergisst er jedoch meist, in seinen figürlichen Kompositionen auf die Grenzen des Handwerks und seines widerspenstigen Grundstoffes Rücksicht zu nehmen. Zuweilen erinnert er sich wieder an die Materialeigenheiten des Glases, etwa wenn er Wurzelgeschlinge, Amphoren, Korallen oder Feuerflammen (Abb. 177, 184, 212) zeichnet.

In den Uffizien werden von dem "Zeichner der blau layierten 'trionfi da tavola'" vier Blätter mit Entwürfen für gläserne Blüten und Getreideähren aufbewahrt. Die überraschende Breite seiner Möglichkeiten mag man daran ablesen, dass er nicht etwa die stolzen Königinnen der Blumen darstellt, wie man nach seinen allgemein so anspruchsvollen Sujets vermuten sollte, sondern ganz im Gegenteil, er hat sich der eher unscheinbaren oder ganz prosaisch anmutenden Bewohner des Reichen der Flora angenommen. So stellt er z.B. den Blütenstand eines Hülsengewächses dar, an dem sich ausser dem bescheidenen Blütenflor an der Spitze in den tieferen Abschnitten bereits die Schoten gebildet haben (Abb. 186). Auch mit der sparsamen Pracht der Blütenähre des ansonsten so herrlichen Akanthus ist nicht viel Staat zu machen (Abb. 187). Die Libellen, die sich darauf tummeln, lassen wieder an Niccolò Landis Künste zurückdenken, der solche "animalini" an der Lampe modellierte. Die Pflanzenstudien sind stets auf den Schaft eines Weinglases von gängiger Form gestellt. Diese Zeichnungen sind von einer botanischen Präzision, die ihnen durchaus wissenschaftlichen Rang verleiht. Hat man erst einmal die Entwürfe in den Uffizien kennengelernt, so wird man gewahr, dass der Zeichner auch schon in einer seiner "Satyrfamilien" aus dem Album Tomkins seine botanischen Kenntnisse für die Darstellung des Weinstocks und des Bodenwuchses nutzt (Abb. 182). Wäre es im Seicento möglich gewesen, die Uffizientenwürfe mit der gleichen Treue ins Glas umzusetzen, wie es in der Gegenwart möglich ist, so wären sie die legitimen Ahnen jener berühmten "Harvard Glass Flowers" geworden, welche heute aufgrund einer reichlich anachronistischen Wunderkammer-Mentalität jährlich 200 000 Besucher ins Museum locken.

Zusammenfassend seien noch einmal die zeitlichen Indizien betrachtet, die sich für die Entstehung der Tafelaufsatz-Entwürfe ergeben. Es ist zu hoffen, dass in Zukunft Urkundenmaterial aufgefunden wird, welches die näheren Umstände dieser Kunstausübung weiter aufhellen wird. Die Zeichnungen aufgrund der Stilkritik näher zu datieren, dürfte bei den gegenwärtigen Kenntnissen in den meisten Fällen kaum möglich sein. Jacques Callots Zeichnungen sind während seines Florentiner Aufenthaltes entstanden, vermutlich in der Spätzeit, bevor er 1621 die Stadt verliess. Baccio Del Bianco war 1623 nach dreijähriger Abwesenheit aus Böhmen nach Florenz zurückgekehrt; im Jahre 1650 reiste er nach Spanien ab, wo er 1656 starb. Im Jahre 1637 fand die Vermählung Ferdinando II. mit Vittoria Maria della Rovere statt; diese Verbindung gab den Anlass für die Erfindung der Tafelaufsätze mit heraldischen Anspielungen auf die Wappen beider Familien oder die Initialen des Fürstenpaares. Neben anonymen Blättern (Abb. 174) gehört dazu auch die Zeichnung von Baccio Del Bianco (Taf. I, Frontispiz). Themen dieser Art können seit 1637 in der ganzen folgenden Regierungszeit Ferdinando († 1670) konzipiert worden sein. Man ist zunächst versucht anzunehmen, dass das heraldisch-botanische Emblem von Eichenlaub und Galläpfeln durch Redis Publikation über die Gallwespe von 1618 obsolet geworden wäre.

Die neuen naturkundlichen Erkenntnisse fanden jedoch nur selten Eingang in die künstlerische Darstellung. Die meist seit der Antike geheiligten ikonographischen Vorstellungen galten als ein kaum antastbarer Bereich, der unerschüttert von bescheidenen oder weltumwälzenden Neuentdeckungen der Wissenschaften weiterexistierte.⁶

Aus dem Jahre 1648 ist ein Modell für einen Tischbrunnen von Valentino N. datiert. Stefano Della Bella war von 1633 bis 1636 in Rom, in den folgenden Jahren kehrte er aus Florenz vielleicht gelegentlich dorthin zurück, so wie er vorher zuweilen auch wieder seine Vaterstadt aufsuchte. 1639 reiste er nach Paris, dort radierte er 1646 seine "Varii capricci"; die "Raccolta di vasi diversi" entstand für den Verleger Ciatrres, der 1647 starb. Die Radierfolgen haben die Entwürfe des "Zeichners der Tritonenbrunnen" und des "Zeichners der blau lavierten 'trionfi da tavola'" angeregt. Wahrscheinlich ist dieses nach Stefanos Rückkehr nach Florenz im Jahre 1650 geschehen, denn das Werk der anonymen Zeichner erweckt den Eindruck, dass sie nicht nur die allgemein zugänglichen Vorlagen Stefanos benutzt haben, sondern auch Schüler des Meisters waren. Die Entwürfe für die Tafelaufsätze müssen also unter der Mitwirkung verschiedener Künstler seit der letzten Regierungszeit Cosimos II. († 1621) bis in die siebziger Jahre entstanden sein, wo bei der Höhepunkt der Mode wahrscheinlich in die Periode Ferdinando fiel, der seit 1628 die Geschicke der Toskana lenkte. Im Falle der Zeichnungen Callots ist noch einmal daran zu erinnern, dass nicht mit völliger Sicherheit ihre Bestimmung als Glasentwürfe feststeht. Wie wir im folgenden Kapitel ausführen werden, fand ein anregender Gedankenaustausch zwischen den höfischen Glashütten und den wissenschaftlichen Akademien statt, die von 1642 bis 1667 bestanden. Vielleicht hat der Gebrauch des gläsernen Tafelzierates sogar noch bis in die Zeit Cosimos III. angehalten; anlässlich des festlichen Hochzeitsmahlens zu Ehren des Gran Principe Ferdinando und seiner Braut Violante Beatrix von Bayern im Jahre 1689 wird nämlich von "bellissimi lavori e scherzi di Cristalli" berichtet, die bei dem Weinvorrat aufgestellt waren.⁷



EIN BRÜCKENSCHLAG: HÖFISCHE GLASKUNST UND EXPERIMENTELLE
WISSENSCHAFT IN FLORENZ

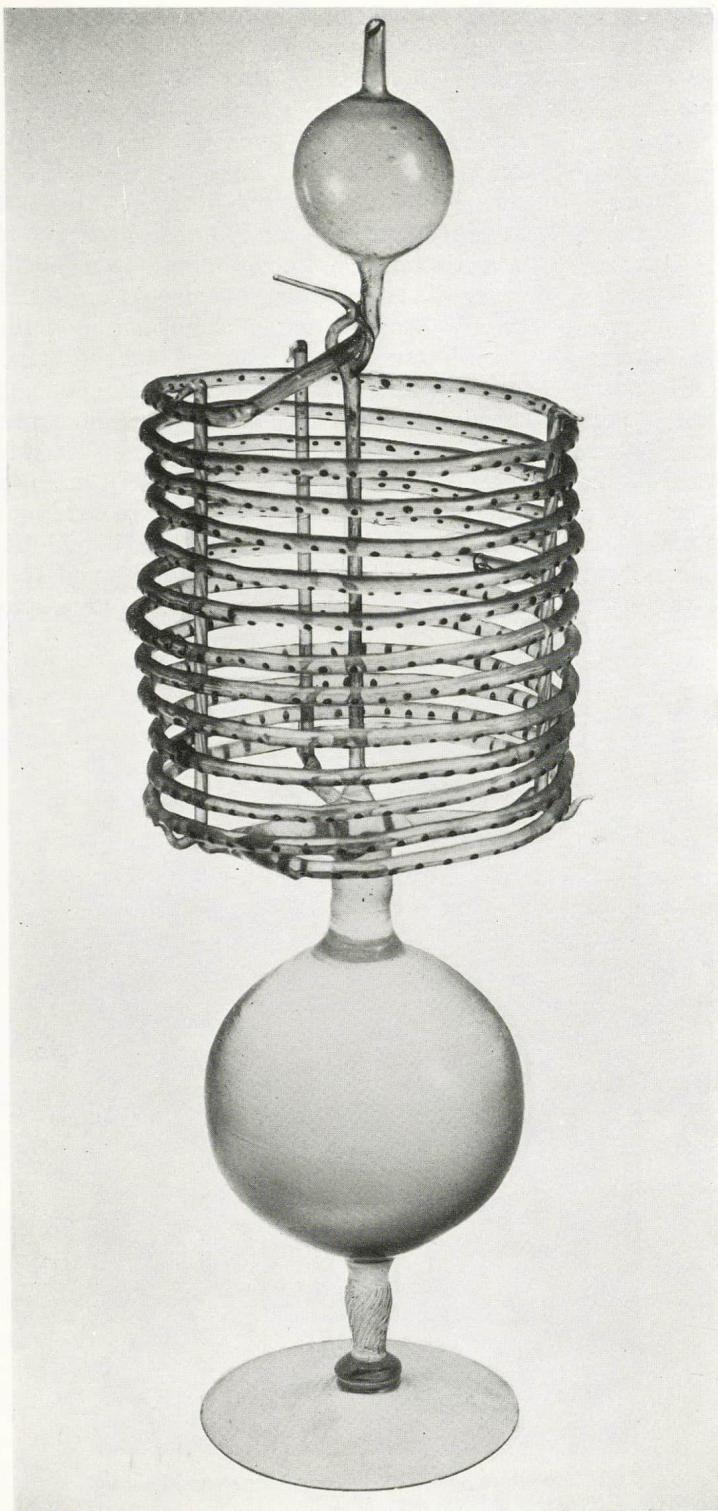
Schon auf den Entwürfen des "Zeichners der mediceischen Glashütten" begegnet immer wieder die Kombination von am Ofen herstelltem Hohlglas mit Appliken von Tierfürcchen, Blumen und Wappen, die an der Lampe modelliert sind. Der "Zeichner der Tischbrunnen" führt die an der Lampe gebogenen "vergle di cristallo" als Konstruktionselement seiner Tafelaufsätze ein. Ligozzi zeichnet seine Weinkaskaden, die von einem Gerüst aus solchen Kristallruten gestützt werden. Andere seiner Entwürfe stellen riesige, in der Hütte hergestellte Vasen dar, deren Verstärkungsringe und ausladende Henkel "alla luce di lucerna" angefertigt sind, wobei er sich der kundigen Arbeit von Meister Landi versicherte, wie er ausdrücklich auf seinen Zeichnungen vermerkt.¹ Die treffliche Arbeit an der Lampe, insbesondere von Niccolò Landi, war neben der vielfachen Verwendung von Formen eine wesentliche Voraussetzung dafür, dass der neue Stil der Florentiner Hohlglasproduktion von jeglicher Erinnerung an venezianische Überlieferung befreit wurde. Galilei fand für seine Studien und Experimente den Erfahrungsschatz dieser Handwerker, aber auch das hochentwickelte mediceische Hüttenwesen fertig vor und konnte darauf zurückgreifen, beneidet von seinem Briefpartner, dem venezianischen Patrizier Giovanfrancesco Sagredo, der sich bitter dem Freunde gegenüber beklagte, dass die venezianischen Glasbläser nicht in der Lage seien, seine Vorstellungen in die Realität umzusetzen.² 1610 schreibt Galilei an Giuliano de' Medici nach Prag und berichtet, dass Maestro Niccolò Sisti in vier Tagen im Auftrag des Grossherzogs neue Fritte schmelzen würde und dass er versprochen habe, ein Glas reinster Qualität herzustellen, hierbei wird es sich um Glas für optische Zwecke gehandelt haben.³ Am 3. November 1618 beantwortete Sagredo einen Brief Galileis. Zunächst geht es auch hier um optische Gläser, dann jedoch erfahren wir, dass Alvise Della Luna, der gerade aus Florenz zurückgekehrt war, wo er in der Hütte Cosimos II. im Boboli-Garten gearbeitet hatte, einen Meister lobt, der an der Lampe arbeitet. Er ist begierig, ein Erzeugnis seiner Hand zu besitzen.⁴ Hier kann es sich nur um Niccolò Landi handeln, welcher der Boboli-Hütte vorstand und von dessen Arbeit vor der Lampe auch in den Abrechnungen häufig die Rede ist. Später wollte Sagredo offenbar auch Aufträge nach seinen Anweisungen an den Florentiner Glasbläser vergeben, der eigenwillige Handwerker war aber nicht bereit, seine Wünsche zu erfüllen. Erneut schreibt Sagredo an Galilei, dieser möge ihm doch "solo uno o due lavori delli più gentili" dieses Meisters verschaffen, die er wie Reliquien behüten will.⁵

Seit 1616 war Ippolito Francini detto il Tordo auf der Zahlungsliste der Grossherzöge. Schon sein Vater hatte als Steinsäger in den Botteghe Granducali gedient. Ippolito war zunächst als Drechsler von Säulen in den Halbedelsteinwerkstätten der Galerie tätig. 1623 war er mit der Herstellung von Fernrohren beschäftigt, in der Folgezeit betätigte er sich für Galilei als Linsenschleifer.⁶ Ein spanischer Korrespondent Galileis, Esau da Borgo, berichtet 1630 aus Madrid über gewisse Linsen, die Philipp IV. aus Florenz erhalten habe; der König wisse gut, versichert er, dass Linsen dieser Qualität nur in der Galerie und unter

Aufsicht von Galilei hergestellt würden.⁷ Es scheint also, dass inzwischen die optischen Gläser aus Florenz den venezianischen an Güte überlegen waren. Hierbei mag die andere Zusammensetzung des Florentiner Glases, vor allem was die Silikatbestandteile angeht, eine Rolle gespielt haben.⁸ Aus den Nachrichten geht deutlich hervor, dass Galilei unmittelbar mit den Hofwerkstätten zusammenarbeitete, so manches Mal, möchte man sich vorstellen, hat er über die vielen Treppen den Westkorridor des Galeriestockwerks der Uffizien erklimmen, um den Handwerkern seine Anweisungen zu geben. Hier konnte er auch die Glasbläser an der Lampe arbeiten sehen. Galilei selbst liess auch Instrumente an der Lampe blasen, aus seinem Besitz soll, der Überlieferung nach, ein gläsernes Thermoskop im Museo di Storia della Scienza stammen.⁹ Aus seiner Korrespondenz geht hervor, dass ihm die Glasbläser Niccolò Sisti, Niccolò Landi, Alvise Della Luna aus Murano und sein Vetter Giacomo bekannt waren.¹⁰ Man darf daraus schliessen, dass Galilei mit dem Ambiente der höfischen Glashütten auf das genaueste vertraut war. Wichtig auch ist es, aus den Dokumenten zu erfahren, dass das Schleifen der Linsen in der Galerie vorgenommen wurde, und dass hierbei ein Handwerker tätig war, der aus den Halbedelstein-Werkstätten hervorgegangen war. Techniken des Glasschliffs für optische Gläser als Dekorationsmöglichkeit auf das Hohlglas zu übertragen, war vermutlich das folgenreiche Ergebnis. Auch hier zeigt sich wieder, welch ein wirksames Instrument die Hofwerkstätten in ihrer Gesamtheit für die künstlerische, technologische und wissenschaftliche Entwicklung im toskanischen Staate waren, neue Fertigungsmethoden der Galeriewerkstätten wurden vom privaten Handwerk aufgenommen und wirkten in hohem Masse gewerbefördernd. In den Galeriewerkstätten wurden repräsentative Geschenke hergestellt, welche die Grossherzöge gemäss protokollarischen Erwägungen an andere Höfe versandten oder auch vornehmen Besuchern verehrten. Wie wir gesehen haben, spielte dabei sowohl das optische als auch das luxuriöse Gebrauchsglas eine erhebliche Rolle. Die politisch-repräsentative Wirkung der Hofwerkstätten wird aus den Berichten der Reisenden deutlich, die Botthege waren, ebenso wie ihre Erzeugnisse, eine besondere touristische Attraktion.¹¹

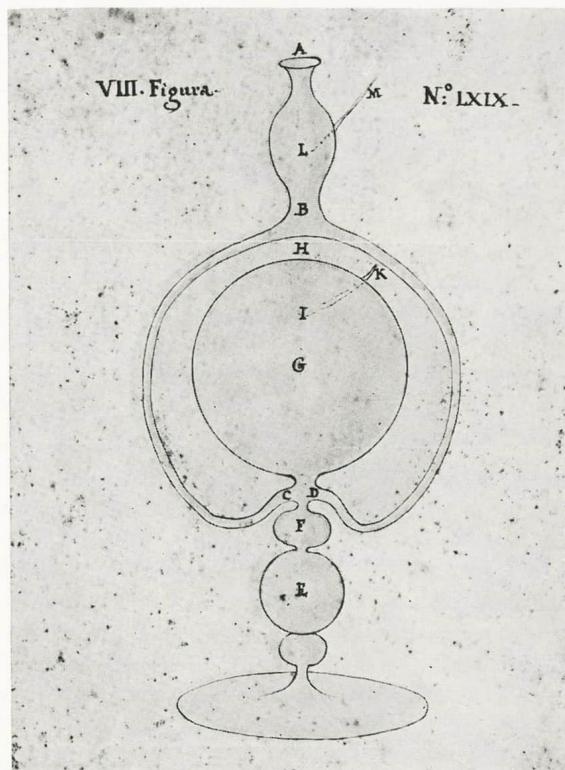
Im Jahre 1642, dem Todesjahr Galileis, gründete Ferdinando seine Privatakademie, 15 Jahre später, 1657, erfolgte die Gründung der Accademia del Cimento, die zehn Jahre lang bestand. Ferdinando und sein Bruder, der Kardinal Leopoldo, unterstützten die Naturwissenschaften mit fürstlichen Mitteln, der Florentiner Hof wurde zum Sammelpunkt bedeutender Gelehrter. Die Traditionen der Lehren Galileis, die experimentellen Methoden, wurden durch seine Schüler lebendig erhalten und fortgesetzt, der Instrumentenbau gehörte zu den unerlässlichen Forschungsgrundlagen.

Von den gläsernen Tafelaufsätzen aus der Zeit Ferdinandos haben nur einige kärgliche Trümmer die Jahrhunderte überlebt. Die Verehrung für Galilei und seine Schule hat jedoch einen nicht geringen Teil der wissenschaftlichen Geräte, auch jene aus Glas, vor diesem Schicksal bewahrt. Denkt man heute an die mediceische Glasproduktion des 17. Jahrhunderts, so wird man diese weitgehend mit dem Instrumentarium gleichsetzen, mit den Thermometern (Abb. 163, 188), Barometern, Aerometern und Hygrometern der Accademia del Cimento. Dass daneben eine offenbar hochbedeutsame Produktion von Luxusgeschirr existierte, ist fast ganz der Vergessenheit anheimgefallen. Neben den erhaltenen wissenschaftlichen Instrumenten, von den Florentiner Glasbläsern gefertigt, können die Versuchsanordnungen, von den Akademikern selbst gezeichnet, einen Begriff davon geben, welche Anforderungen man an die Handwerker stellte. Gleichzeitig beweisen diese Zeichnungen aber, dass die Gelehrten sich vollkommen in die Bedingungen der Glaskunst hineingedacht hatten. Wie vermutlich schon Galilei selbst, waren auch seine Schüler und Nachfolger Evangelista Torricelli, Vincenzo Viani, Alfonso Borelli, Francesco Redi und andere zu Kenner der Möglichkeiten und Grenzen der Glasbläserei an der Lampe geworden. Eine Zeich-

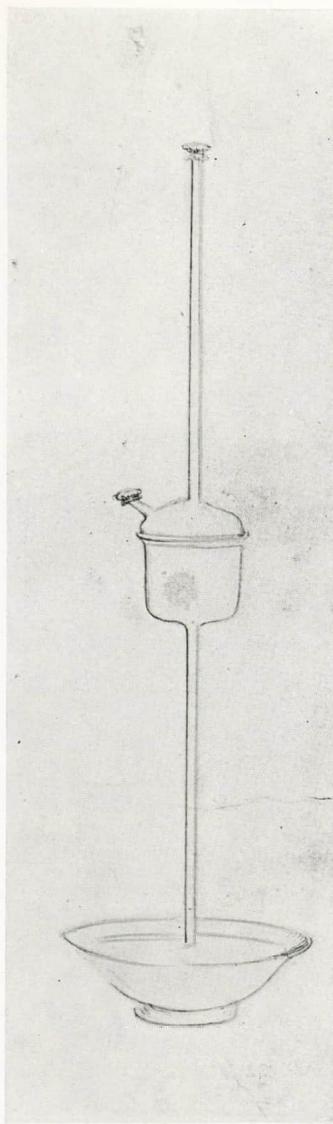


188 Spiralförmiges Thermometer. Florenz, IMStSc.

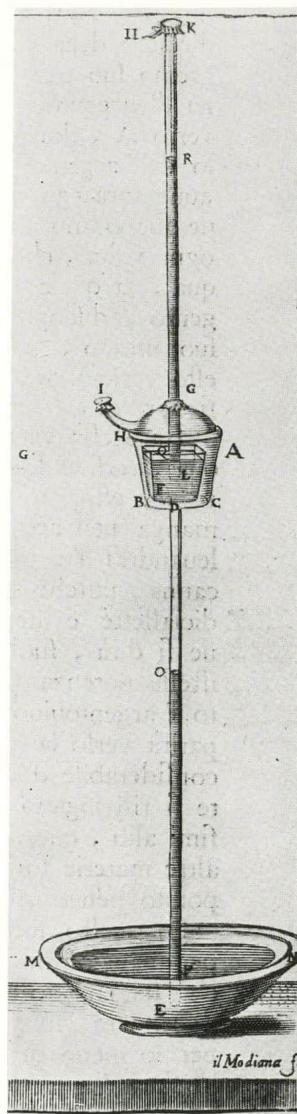
nung, ein Experiment des Akademikers Candido Del Buono darstellend, zeigt ein labyrinthisch konzipiertes Gefäß, dessen Herstellung an der Lampe geschickten Glasbläsern aber keine sonderlichen Probleme bereiten dürfte (Abb. 189). Es dient dazu, die Absonderung von Gasen aus aromatischen Flüssigkeiten zu demonstrieren. Für den Laien mag es zunächst erstaunlich sein, dass sich die Flüssigkeit ohne Schwierigkeiten ihren Weg durch diesen vertrackten Irrgarten aus hohlem Balusterschaft, Glasballon und Siphons bahnen kann, so dass schliesslich das Gefäß bis zur Neige der Eingussöffnung gefüllt ist. Bei diesem Experiment war spitzfindig über Luftverdrängung durch Flüssigkeiten und über den Fluchtweg der entweichenden Luft zu reflektieren. Die Zeichnung, andere Quellen und die erhaltenen Instrumente beweisen, dass für die Accademici nur ein frei an der Lampe geblasenes Instrumentarium interessant war, die Verwendung von Formen war für die benötigten Apparaturen ohne Belang. Um den Versuch Del Buonos durchzuführen, war die Anwesenheit eines Glasbläser notwendig, nachdem das Gefäß nämlich ganz gefüllt war, musste er vor der Lampe die Ventile *IK* und *LM* versiegeln.¹² Das vorzunehmende Experiment ist von den Accademici so anschaulich beschrieben, dass man es nicht besser in moderne Worte kleiden könnte: "28 luglio 1657 ... Pretese il signor Candido del Buono, empiendo l'istruimento posto all'ottava figura di vino marascato, o verdea, o altra cosa ventosa, e vaporosa, di raccorre quelle esalazioni, o gallozole d'aria o vapore che per i suddetti liquidi vediamo ascendere e facendo calare in quella una mosca, o altro animale, vedere se si viva, o pur cavare qualche altra verità o dalla difficoltà del volo o altro. Se ne empie pertanto uno di



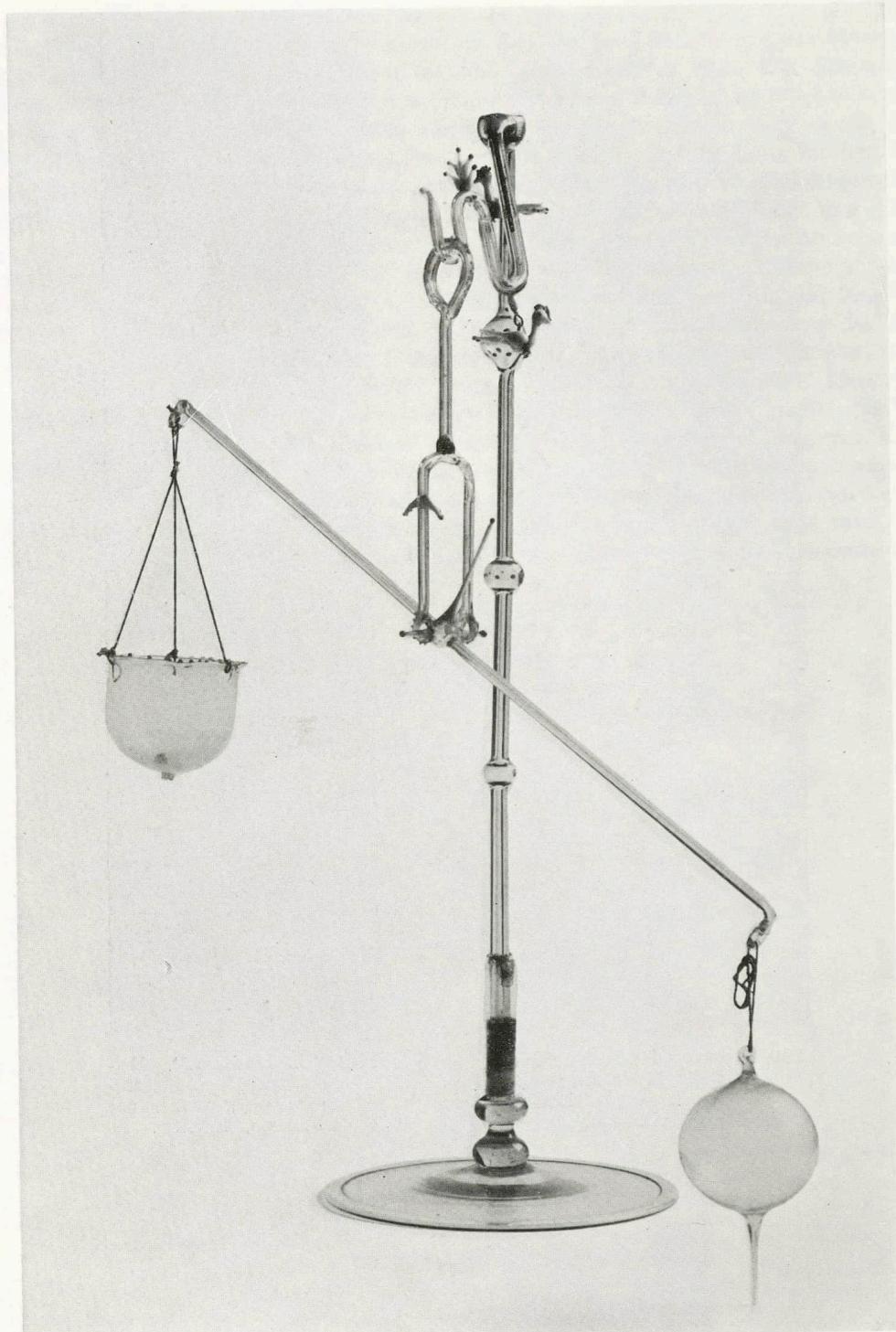
189 Anonymer Zeichner, Instrument zur Messung der Verdunstung. BNCF.



190 Umkreis des Stefano Della Bella, Hydrostatisches Messinstrument. Berlin, Kunstabibliothek.



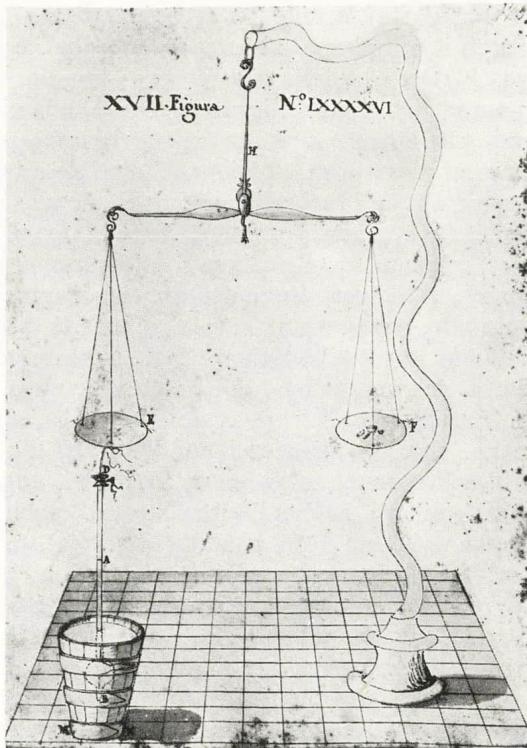
191 "Il Modiana", Hydrostatisches Messinstrument, Radierung. Florenz, IMStSc.



192 Hydrostatische Waage. Florenz, IMStSc.



193 Anonymer Zeichner, "trionfo da tavola", Waage. Florenz, GDSU.



194 Anonymer Zeichner, Waage zur Messung des Luftgewichtes. BNCF.

verdea marascata, la quale cadendo per la bocca *A* veniva per i sifoni *BD*, *BC* ad empiere la palla *E*, lo spazio *F* e finalmente lo spazio maggiore *G* sino alla sommità *H* avendo l'aria nell'empiersi esito per i sifoni *JK*, *LM* i quali dopo il total empimento del vaso sino alla bocca *A* venivano chiusi alla lucerna. Ciò fatto incominciarono dalla palla *L* a muoversi infinite gallozzoline per la retta *LFGIH* le quali si univano nella cima della palla *G*; e da questo sin ora si è raccolto la verdea marascata esser la più vaporosa di qualunque altro liquore experimentato, sicché questo potrà essere strumento proporzionato per misurare l'esalazioni vaporose di tutti i liquidi."

Bei den Experimentsitzungen der Accademia del Cimento wurde der Glasbläser, der an der Lampe arbeitete, zum unentbehrlichen Famulus. Aufgrund seiner fast ans Wunderbare grenzenden Geschicklichkeit trat besonders Antonio Alamanni detto il Gonfia hervor. "Domandar il Gonfia", heisst es lakonisch in einer Randbemerkung zu Notizen der Akademiker über Wärmemessungen.¹³ An anderer Stelle ist zu lesen: "Per questa esperienza ci vuole quattro vasetti di cristallo secondo il disegno che se ne darà al Gonfia."¹⁴ Antonio Alamanni, wohnhaft in der via dei Servi, immatrikulierte sich am 3. April 1636 als Glasbläser in der Arte dei Medici e Speziali, er starb wenige Jahre nach der Gründung der Accademia del Cimento, sehr wahrscheinlich in jugendlichem Alter.¹⁵ Die Akademiker widmeten ihm den Nachruf: "il nostro Gonfia ... nativo di Firenze (che pur era un valentissim'huomo

in quest'arte), e tale che essendo egli oggi morto, non solo non c'è per ancora riuscito trovargli il compagno, nè lo speriamo, ma nè meno sappiamo ch'ei l'abbia auto in verun tempo.¹⁶ Der ebenfalls aus Florenz stammende Glasbläser Mariani wurde nach dem Tod Almannis der neue "Gonfia" der Akademie, er war auch als Linsenschleifer ausgebildet und war längere Zeit für diese gelehrte Gesellschaft tätig.¹⁷ Lorenzo Magalotti hebt in den "Saggi di naturali esperienze" die Rolle der Glasbläser für die Versuche hervor. In meisterhafter Prosa beschreibt er das Entstehen eines Thermometers: "Egli è tutto di cristallo finissimo lavorato per opera di quegli artefici, i quali servendosi delle proprie gote per manice, tramandano il fiato per un'organo di cristallo alla fiamma d'una lucerna, e quella, o intera, o in varie linguette divisa, di mano in mano dove richiede il bisogno di lor lavoro spirando, vengono a formar' opere di cristallo delicateissime, e meravigliose."¹⁸

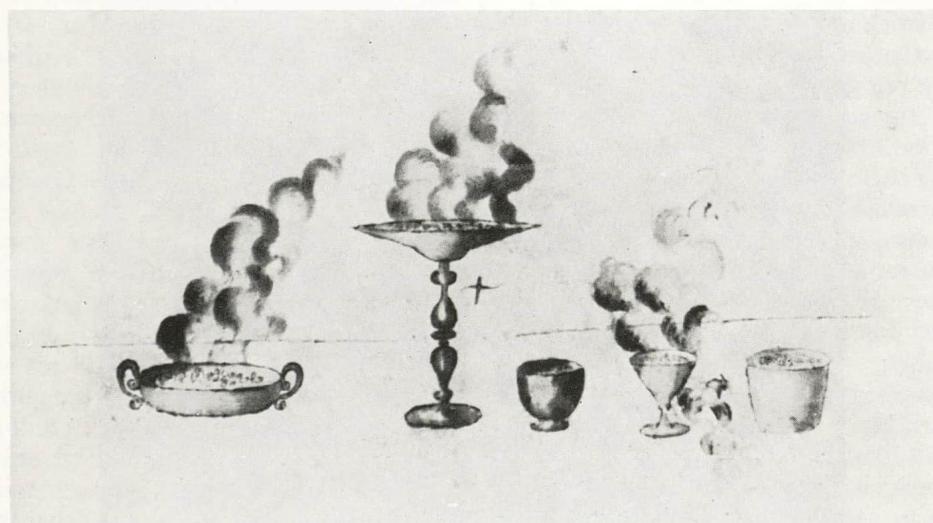
Nicht nur die höfischen Glasbläser, sondern auch die Entwerfer der Tafelaufsätze gingen den Gelehrten helfend zur Hand. Aus dem weiteren Umkreis Stefano Della Bellas hat sich in Berlin eine Zeichnung erhalten, die ein hydrostatisches Messgerät aus Glas darstellt (Abb. 190); es diente einem Versuch, der zuerst von einem französischen Mathematiker, Gilles Personne, Seigneur de Roberval, angestellt worden war und der von den Florentiner Akademikern nachvollzogen wurde. Nach der Zeichnung wurde von dem Radierer "il Modiana" eine Tafel geätzt (Abb. 191), die Lorenzo Magalotti 1667 in den "Saggi di naturali esperienze" veröffentlichte.

Der Instrumentenbau wurde in Florenz nicht nur mit wissenschaftlichem Ernst betrieben, er wurde auch zur Mode, die in vielen Bereichen des Hoflebens gegenwärtig war. Liebevoll bezeichneten Ferdinand und sein Bruder, der Kardinal Leopoldo, ihre Thermometer als "gli strumentini"; in jedem Raum der Residenz, dem Palazzo Pitti, waren sie zu sehen, Leopoldo führte eines in der Kutsche mit, als er 1668 von Florenz nach Rom reiste.¹⁹ Der Engländer Richard Lassels sah im Schlafzimmer des Grossherzogs "curious thermometers or weather glasses which are most curious"²⁰; dass er auch in diese private Sphäre des Grossherzogs zur Besichtigung eindringen konnte, machte einen Teil der fürstlichen Grandeur aus.

Auch in der Akademie ging es nicht mit jenem nüchternen Professionalismus zu, der seit dem späten 18. Jahrhundert den Naturwissenschaften eigen ist. Wie ein Blick auf das barocke Instrumentarium lehrt, war dieses meist mit höchstem ästhetischem Anspruch gestaltet. Der Grossherzog selbst delektierte sich daran, neue Instrumente zu erfinden²¹, experimentelle Wissenschaften wurden zum edlen Zeitvertreib des geselligen Lebens; so kann es nicht verwundern, dass einige der Instrumente fliessende Übergänge darstellen zwischen wissenschaftlichem Apparat und höfischer Kunstübung. In die Kategorie des Glaskrätes, das eine solche Mittlerstellung zwischen mondäner Spielerei und nach Erkenntnis strebender Forschung einnimmt, gehört eine zierliche hydrostatische Waage aus Glas, deren Erhaltung durch die Jahrhunderte fast ans Wunderbare grenzt (Abb. 192). Das an der Lampe hergestellte Werkchen ist ein Meisterstück der Glaskunst, als wissenschaftliches Instrument jedoch ist es ein kaum brauchbares Capriccio. Das Gerät ist im Vergleich zu einer in Metall ausgeführten Waage, wo der Waagbalken auf stählernen Schneiden ruht, gänzlich ungenau. Die Zerbrechlichkeit ist hier wiederum zu symbolischer Bedeutsamkeit erhoben. Der gläserne Waagbalken hält nur winzigen Belastungen stand, auf diese Weise ist angedeutet, dass bei dieser Waage nur mit minimalen Gewichtseinheiten gearbeitet werden soll. Bei einer durchaus ernst gemeinten Versuchsanordnung zum Messen des Luftgewichtes hängten die Akademiker eine metallene Waage an einen bizarr geschwungenen Waagpfosten, der aus einer Röhre des dünnen "vetro cristallino" bestand (Abb. 194). Auch in diesem Falle sollte demonstriert werden, dass die Waage nur zu Operationen mit federleichten Gewichten diente. Eine anonyme Zeichnung in den Uffizien macht den Über-

gang zwischen Wissenschaft und höfischer Glaskunst besonders deutlich (Abb. 193). An einer in Kurven und mehrmals in Schleifen gebogenen Röhre ist wiederum eine Waage aufgehängt, auch die Schnüre für die Waagschalen sollten aus dünnen Glasstäben bestehen. Die Röhre in Form einer eleganten Paraphe, welche den Waagpfosten bildet, mündet in ein Auffangbecken. Sie war mit Wein gefüllt; verstöpselte man die Eingussöffnung, so floss der Wein nicht in das Becken, weil der Ausguss am unteren Ende der Röhre von kapillarer Enge war. Dieses Verhalten der Flüssigkeit aufzuzeigen, war der hauptsächliche Daseinszweck des Gerätes; die Weinmenge nämlich, welche das zierliche Abbild einer Waage zu fassen vermochte, war so gering, dass die praktische Funktion eines Behältnisses nur sehr unzureichend erfüllt wurde. Der "trionfo da tavola" wird zu einem Bibelot, der nur dazu dient, ein physikalisches Gesetz zu demonstrieren, dafür aber war allein der Waagpfosten vorgesehen, die Waage selbst war zum eigentlich überflüssigen Anhängsel geworden.

Nicht nur Glasbläser und Entwurfszeichner regten die Gelehrten an, auch umgekehrt lernten Künstler und Handwerker von den Naturforschern. Insbesondere die flüssigkeitsmechanischen Capricen des Valentino N. sind ohne diesen Gedankenaustausch kaum denkbar. In dem Fläschchen in Form eines Krebses oder dem Tafelaufsatz in Gestalt eines Vogels (Abb. 8, 203) werden die Erkenntnisse über das Verhalten von Flüssigkeiten in Gefässen mit engen Ausgussöffnungen zu verblüffenden Scherzen genutzt. Stefano Della Bella hatte aus Röhren zusammengesetzte Vasen entworfen, von denen er auch eine als das Mediciwappen gestaltete (Abb. 164). Vergleicht man diese Zeichnungen mit einem Thermometer der Accademia del Cimento, dessen Fuss von zwiebelförmigem Umriss ebenfalls aus einem verzweigten Röhrensystem zusammengesetzt ist (Abb. 163), so wird die Wechselwirkung zwischen wissenschaftlicher und höfischer Glasproduktion besonders deutlich. Das Thermometer besteht aus einem korbbartigen Röhrengesamtbilde, um ihm eine möglichst grosse Oberfläche zu verleihen, dem gleichen Zweck dient das An- und Abschwellen der Röhren; auf diese Weise hat der Alkohol, der das Gerät füllt, den grösstmöglichen Kontakt mit dem Ambiente und kann um so besser seiner Aufgabe dienen, die Temperatur anzuzeigen. Röhren,



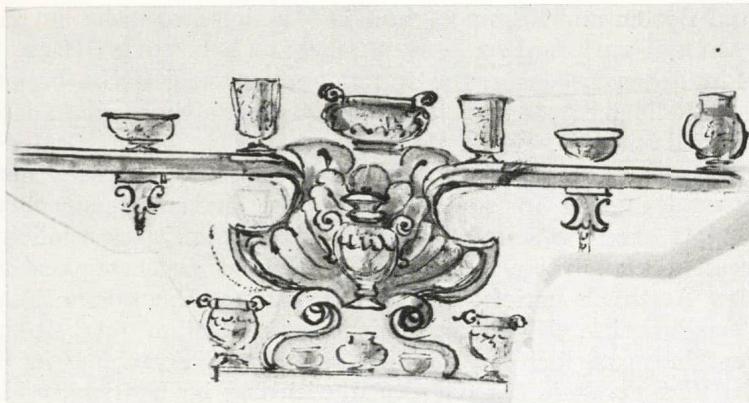
195 Anonymer Zeichner, Erzeugung kalter Dämpfe. BNCF.

die sich verengen und erweitern, werden für die gleichen Aufgaben wie im 17. Jahrhundert auch noch im modernen chemischen Labor verwendet. Stefano macht die Überlegungen der Gelehrten für sein Tafelgerät nutzbar und stellt Tischgerät in Formen dar, die den Thermometern vergleichbar sind. Man darf vermuten, dass seine Gefäße mit aromatischen Weinen gefüllt werden sollten, die, auf diese Weise kredenzt, um so wirkungsvoller ihre Blume entfalten konnten, vielleicht waren die Behältnisse auch für Parfum bestimmt. Einer der Entwürfe zeigt an der Ausgusstülle drei Perlen. Hier scheint es sich um eine Flasche für balsamischen Essig zu handeln; die Perlen spielen auf das Gastmahl der Kleopatra an, bei dem die verschwenderische Königin eine überaus kostbare Perle in Essig auflöste, ein Experiment, das übrigens unter besonderen Bedingungen von den Accademici del Cimento nachvollzogen wurde.

Eine bedeutende Rolle werden die höfischen Glashütten auch für die sogenannte "Fonderia" gespielt haben. Diese Einrichtung diente chemischen Versuchen und der Herstellung von Medikamenten. Von Cosimo I. im Palazzo Vecchio begründet, wurde die Fonderia von Francesco I. im Casino di San Marco weiterbetrieben; von da wurde sie in die Uffizien verlegt, dort lag sie am Südende des "Corridoio di Ponente". Giovanni Cinelli gibt in seiner handschriftlichen Beschreibung der Galerie auch einen anschaulichen Begriff von der Fülle an Glasgerät, das dieses Laboratorium beherbergte. Seine Schilderung lässt vor dem inneren Auge des Lesers eine faustische Alchimistenküche erstehen, ähnlich jener, welche Jan van der Straet gut 100 Jahre früher im Studiolo des Palazzo Vecchio gemalt



196 Giacinto Maria Marmi, Kamin "alla francese". Florenz, GDSU.



197 Giacinto Maria Marmi, Bort und Schaugerüst mit Gläsern. Florenz, GDSU.

hatte (Abb. 20). Es heisst bei Cinelli: " Entrando si trova un andito ... assai lungo, alle pareti del quale non altro che vetri in copia grande appiccati vedi per l'uso del distillare qui trasportato, e piegando su la sinistra troverai due stanze assai grande, l'una dall'altra da novero considerabile di fornelli murati e sotto un gran cammino situati, divisa: sono ambedue queste di vasi di vetro parate, essendovi circulatori, separatori, sublimatori, antenitori, lucerne, colonne, campane, recipienti, storte, e bocce a molte fogge, ed inusitate maniere fabbricate. Rigira intorno a queste una incrostatura d'armari di noce alti più di 5 braccia con bella grazia aggiustati, che le stanze più vaghe ed ornate rendono, e dalla sommità di essi fino alla parte più alta è la parete tutta di vetri e cristalli come si è detto, coperta. "²²

Nach Aussage des berüchtigten Uffizien-Kustoden Giuseppe Bianchi, dem der herostratische Ruhm des Brandstifters der Galerie anhaftet, befanden sich einst die Werkstätten der Glasbläser an der Lampe unmittelbar neben der Fonderia.²³ Schon Johann Kunckel hatte festgestellt, dass " eine solche Werckstelle einem Chymico zu vielen Dingen nützlich " sei.²⁴ Chemiker, Glasbläser, in der Galerie beschäftigte Künstler, Accademici, die neuen Aufträge zu vergeben hatten, sie alle fanden hier im Westkorridor der Uffizien ein von Leben und neuen Ideen pulsierendes Kommunikationszentrum. Es ist müssig, Prioritäten für die Glaswerkstätten in der Galerie setzen zu wollen, waren es zuerst die Naturwissenschaftler oder die Künstler, nach deren Erfindungen die Glasbläser arbeiteten? Am ehesten ist anzunehmen, dass sich die Aufträge in einem unentwirrbaren Geflecht verschränkten. So wie übrigens in der Fonderia in grossen Schränken die Laborgläser zur Schau gestellt waren, so beherbergte die Galerie Vitrinen, in denen die Vexiergläser Cosimos II. prangten.²⁵ 1697 wurde von Cosimo III. eine neue Fonderia im Palazzo Pitti eingerichtet. Man mag dies als ein Symptom dafür ansehen, dass das Zentrum in der Galerie seine ursprüngliche Bedeutung als eigentümliche Mischung von Handwerksbetrieben und naturwissenschaftlichem Labor langsam einbüßte. Giacinto Maria Marmi zeichnete die neue Ausstattung, das Ambiente ist völlig verwandelt; nicht mehr vollgestopft mit dem Instrumentarium einer Goldmacherklause, zeigen die Entwürfe eine sehr wohnliche und repräsentative Einrichtung mit offenen Kaminen "alla francese" (Abb. 196), Gemälden an den Wänden und elegant gepolsterten Schemeln. Glasgeschirr verschiedenster Form bildet ein wesentliches Deko-

rationselement auf Borten und Kamingesimsen; es handelt sich nicht um Gerät für chemische Versuche, sondern um prunkvolles Haushaltsgut (Abb. 197), Gefäße und Möbel aus dem täglichen fürstlichen Lebensbereich waren für das mediceische Labor durchaus angemessen. Auch im Falle der Accademia del Cemento war zu beobachten, dass die Gelehrten keineswegs verschmähten, z.B. eine herkömmliche Kredenzschale für den Tafelgebrauch bei einem ihrer Versuche zu verwenden (Abb. 195). Hier wie dort legte man keinen Wert darauf, in der Gestaltung der Instrumente unbedingt einen professionellen Anspruch zu vertreten. Es genügte, dass die Schüsseln und Schalen ihren Zweck erfüllten. Die Attitüde des "Fachmannes" ist eine neuere Errungenschaft, die der Gelehrsamkeit des Seicento mit ihrem universalen Anspruch zutiefst fremd sein musste. Die salonmässige Erscheinung der neuen Fonderia brauchte also durchaus nicht gegen ernsthafte Arbeit zu sprechen. Das mondäne Element hatte nie bei der fürstlich geförderten Forschung in Florenz gefehlt. Neben der neuen Pitti-Fonderia hat die alte Einrichtung im Uffizienkorridor anscheinend weiterbestanden. Im Grundriss des Galeriegeschosses, den Giuseppe Ruggieri 1742 zeichnete²⁶, sind noch die Öfen des chemischen Labors zu erkennen. Man möchte jedoch vermuten, dass der Galerie-Offizin der Lebensnerv genommen war, seitdem in der prunkvollen Residenz das gleiche Metier betrieben wurde. Das steife Zeremoniell und die Bigotterie des Palast-Ambientes konnten aber keinen so günstigen Nährboden für den Fortschritt der Naturwissenschaften bieten wie das Werkstattmilieu am Uffizienkorridor.



XII

DER "TRIONFO DA TAVOLA" BEIM FÜRSTLICHEN BANKETT, DAS AUSKLINGEN EINER MODE, ÜBERKOMMENE SCHERBEN

Man stelle sich einen Tafelaufsatz aus dünnwandigem Kristall auf dem von Speisen und Dekorationen fast brechenden fürstlichen Speisetisch vor. Niemand wird gewagt haben, das vom Wein beträchtlich beschwerte Objekt zu berühren, geschweige denn, es zu bewegen, um daraus zu trinken. Der Wein war als köstliche Göttergabe zur Schau gestellt. In vielen Fällen waren die Tafelaufsätze als Tischbrunnen konzipiert und boten so zugleich neben der Augenweide ein akustisches Vergnügen. Callot z.B. deutet auf den Entwürfen für seinen Brunnen mit der Marktfrau die feinen Weinstrahlen an, die aus Masken am Schaft des Brunnens oder direkt aus Löchern im Brunnenbecken hervorsprudeln sollten. Die späteren Entwurfszeichner denken sich oft kompliziertere Lösungen aus, die auf den Binsenwahrheiten der Gesetze vom Verhalten der Flüssigkeiten beruhen, den Tafelaufsätzen wird so ein pseudowissenschaftlicher Anspruch gegeben. Der Inventarisator, der 1776 jene medicischen Gläser beschrieb, welche die Zeiten überdauert hatten, findet dafür den glücklichen Ausdruck "physikalische Scherze".¹ Die Erkenntnisse der experimentellen Wissenschaften für das Vergnügen nutzbar zu machen, war ein typischer Brauch des barocken Hoflebens. Ein beliebter Trick bei den gläsernen Tafelaufsätzen war es, diese mit Ausgussröhren zu versehen, die nur unter gewissen Umständen erlaubten, dass sich das Gefäß entleerte. Wir haben dieses Phänomen schon bei dem Tafelaufsatz in Form einer Waage beobachtet (Abb. 193). Bei Stefanos auf dem Maultier reitenden Kardinal (Taf. IV, S. 255) wurde der Wein durch den Hut eingegossen; um sein Ausfliessen zu verhindern, musste während des Füllens die Ausgusstülle verstöpselt sein. War die ganze Glasfigur erst einmal mit Wein gefüllt, so konnte man die Öffnung im Hute verkorken und den Stöpsel an der Tülle wieder lösen. Wegen des geringen Durchmessers des Siphons konnte der Wein nicht ausfliessen. Gemäss dem Gesetz von den kommunizierenden Gefäßen bahnte sich die Flüssigkeit ihren Weg auch durch seine vertracktesten Schnörkel. Diese Möglichkeit wird von Giulio Parigi bei seinem "Trinkenden Zwerg" sehr geschickt genutzt (Abb. 143). Der Siphon steigt in eleganter Kurve und rahmt die Figur; der Schwung, mit dem der Zwerg den schweren Fiasco an den Mund gesetzt hat, wird durch die dynamische Form der Röhre paraphrasiert. Gefüllt wurde der Tafelaufsatz durch den offenen Boden des Fiasco. Vielfach waren die Siphons mit ballonartigen Ausbuchtungen versehen, die mit Einschnürungen wechselten. Öffnete man die Verschlussstutzen der "trionfi da tavola", deren Ausgüsse diese Vorkehren besassen, dann floss der Wein unter laut glucksenden Geräuschen aus und es entstanden jene Konzerte des Kutterns, Klunkerns, Gurgelgutterns, Gutterschnatterns und "gloglo", wie sie uns von Matthesius, Fischart und Goldoni bei der Benutzung von Angstern und Kuttrulufen so vergnüglich geschildert werden. Besonders bei Stefanos "Reitendem Kardinal" (Taf. IV) musste die Wirkung verblüffen; wenn sich der Wein seinen Weg durch



198 Pierre Paul Sevin, Schaugericht. Stockholm, Nationalmuseum.

die Hindernisse des Siphons suchte, entstanden Geräusche, welche in lautmalischer Weise das Wiehern des Maultieres nachahmten. Sehr viel einfacher gestaltet Baccio Del Bianco seinen Tafelaufsatze mit dem Gärtner, ohne gesuchte Capricen fliest der Wein aus der Giesskanne. Bei dem Scherenschleifer setzt der Wein Schleifrad und Figur aufgrund eines Mühlrad-Mechanismus in Bewegung (Abb. 145, 146). Recht differenziert behandelt Valentino N. die flüssigkeitsmechanischen Probleme. Im "Pegasus" (Abb. 148) ist der Weinfluss nach dem selben Prinzip geregelt wie bei dem "Trinkenden Zwerg". Bei dem Tafelaufsatze mit den rudernden Putten (Abb. 147) wird der Wein in die Krone des Baumes eingefüllt, durch den Stamm rinnt er in den Körper des Delphins und ergiesst sich dann aus dem Maul des Tieres. Das Boot wurde also einleuchtenderweise nicht geflutet, ausserdem entstand durch dieses Vorgehen ein dekorativer Weiss-Rot-Kontrast. Auch bei dem "Ganymed, von Jupiter in Gestalt eines Adlers geraubt" (Abb. 150) wird nur die Figur des Ganymed mit Wein gefüllt gewesen sein. Der Becher mit dem Glockenspiel und der Becher mit der Messskala zur Bestimmung des Flüssigkeitsvolumens bilden eine Ausnahme unter den hier besprochenen Entwürfen (Abb. 152, 153); sie gehören eigentlich noch in die Kategorie der Scherzbecher und sind nicht wie die Tafelaufsätze vorwiegend als Schaustücke, sondern durchaus zur Benutzung gedacht.

Bei Stefano Della Bella sind die meisten Tafelaufsätze ganz und gar auf den Zweck des Anschauens hin konzipiert, mechanische Spielereien interessieren ihn weniger als die anderen Zeichner. Häufiger sind seine Entwürfe nicht einmal mit Siphons versehen. Ohne Ausguss



199 Pierre Paul Sevin, Schaugericht. Stockholm, Nationalmuseum.

ist z.B. der Dreistern aus Fischen und Krebs gebildet und die anderen trophäenhaften Arrangements aus Seeschnecken und Schwänen (Abb. 154, 161, 162); es ist allerdings nicht ganz auszuschliessen, dass die Ausgüsse an der Rückseite dieser Tafelaufsätze vorgesehen waren. Neben diesen recht exzentrischen Erfindungen gibt es konventionellere wie die Delphine und Fabelwesen, welche einen grossen Deckelbecher emporstemmen (Abb. 158). Bei den aus Röhren gebildeten Vasen wird auf figurliche Abbildhaftigkeit ganz verzichtet (Abb. 164). Für die überwiegende Schaufunktion der Entwürfe Stefanos spricht, dass, wenn sie ausgeführt wären, viele von ihnen nur ein sehr geringes Fassungsvermögen besitzen würden. Dies gilt z.B. für den "Vogelsteller" und für den "Bauern im Feigenbaum" (Abb. 167, 168).

Der "Zeichner der blau lavierten 'trionfi da tavola'" verzichtet grundsätzlich auf das Anbringen von Ausgusstüllen. Er stellt jedoch einen Tafelaufsatz mit verschiedenen Eingussöffnungen dar, um roten und weissen Wein getrennt einzugießen (Abb. 177). Das Gefäß war im Innern in Kammern aufgeteilt, so dass, wenn der Bicchiere gefüllt war, die einzelnen Figuren rubinrot oder topasfarben wirkten; dies ist eine Farbkombination, die auch bei florentinischen Juwelen des 17. Jahrhunderts sehr beliebt war.²

Um Skulpturen im herkömmlichen Sinne, scharf konturiert und mit Reichtum an Details, für die Schauessen zu schaffen, gab es ein anderes, bewährtes Material, das mit dem Glas das hohe Mass der Vergänglichkeit, aber nicht die unmittelbare Zerbrechlichkeit gemeinsam hat: den Zucker. Skulpturen aus Zucker herzustellen, war eine allerorten und auch in



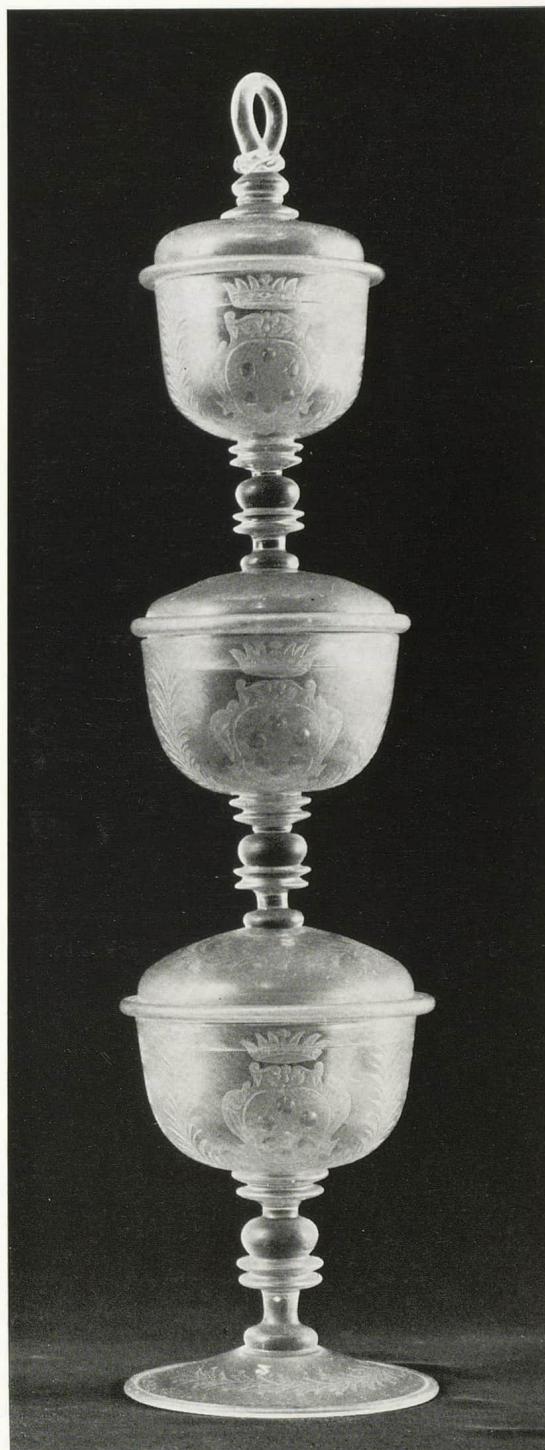
200 Vase mit Mediciwappen. Florenz, Privatbesitz.

Florenz geübt Gepflogenheit; selbst für einen so berühmten Bildhauer wie Pietro Tacca war es nicht unter seiner Würde, auf diesem Gebiet tätig zu werden.³ Im 18. Jahrhundert bot dann das figürliche Porzellan neue, ungeahnte Möglichkeiten; die Industrialisierung und infolgedessen die Massenhaftigkeit, mit der es heute den Markt überschwemmt, hat unser Auge zu sehr abgestumpft, um noch zu erkennen, dass auch für die Porzelloplastik einst ein Virtuosentum erforderlich war, das den Leistungen der barocken Glaskunst durchaus ebenbürtig ist.⁴ Bevor das Porzellan seinen Siegeszug antrat, gab es neben dem Zucker noch ein weiteres Material, um ein Abbild der Welt und ihres Treibens darzustellen, nämlich die kunstvoll gefalteten Servietten; Zucker- und Serviettenplastik waren längst im Schwange, bevor die gläsernen Tafelaufsätze aufkamen. Dies kann man als Zeichen dafür ansehen, dass eine Kunstabübung, für die schon seit langem ein Bedürfnis bestand, lediglich in den bisher nicht für diesen Zweck benutzten Werkstoff Glas übertragen wurde. Die vielen Beschreibungen der spektakulären Hochzeitsfeierlichkeiten Cosimos II. von 1608, also ein

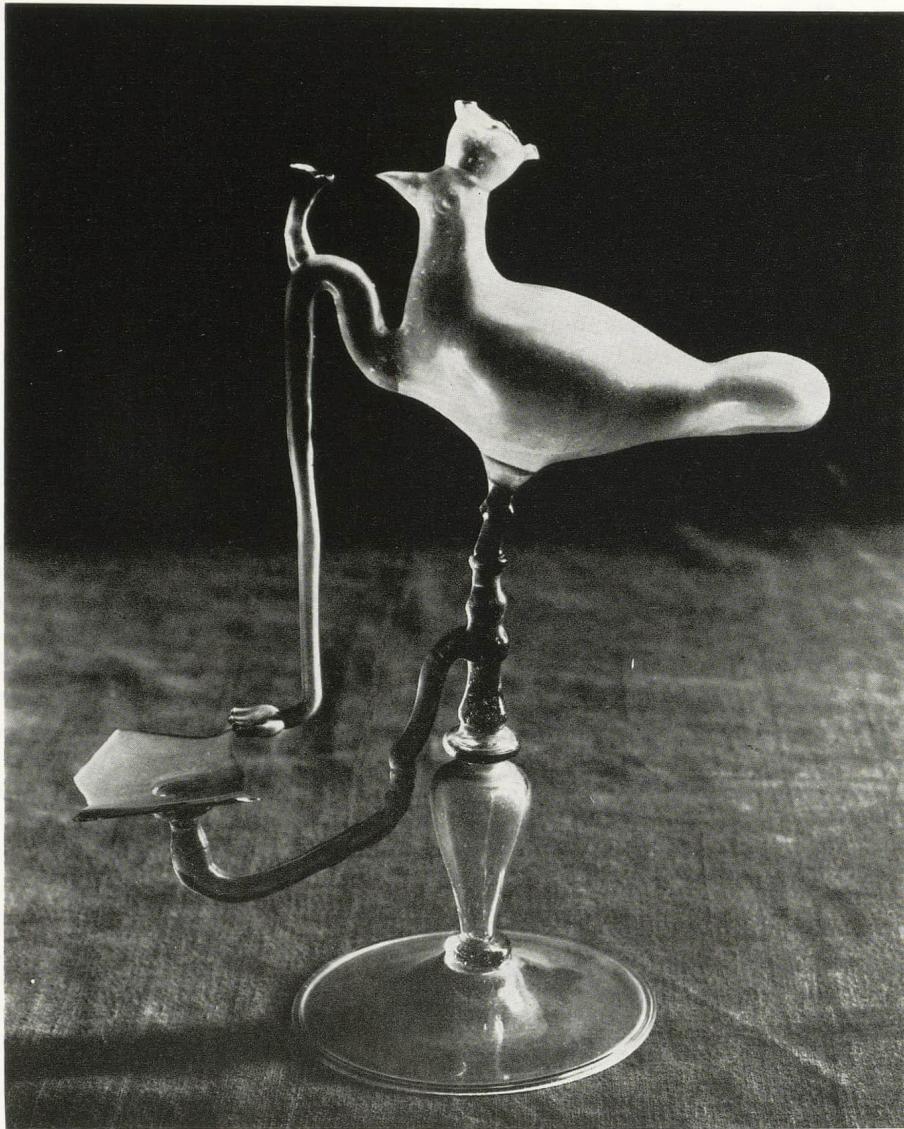


201 Vase mit Mediciwappen, Rückseite.
Florenz, Privatbesitz.

Jahr, bevor er Grossherzog wurde, können einen Begriff der Servietten-Faltkünste und auch der Zuckerplastik vermitteln: "L'apparato delle tavole fu superbissimo, perchè di piegature vi fu ogni sorte di figure, huomini, fiere, uccelli, serpenti, e piante, e vasi di fiori ed ogni altro artifizio d'architettura, colonnati, palazzi, logge, cupole da giardini, torri, e ponti, piramidi, colonne, e simili edifizi ed altri capricci d'arte, come gabbie, sfere, galere, navi, e cocchi, e simili, e due gran castagni metteano in mezzo la mensa reale, fatti della stessa manifattura, e con lor rami, e frondi, e frutti facevan'ombra e vago ornamento alla tavola. Altrettanto maravigliose furono le fantasie di zucchero, con quasi i medesimi artifici, e invenzioni, e di più quaranta statue di venti modelli, che rappresentavano le più belle sculture, che siano in questo Stato, nella base delle quali a ciascheduna era scritto con oro qualche componimento di poesia." Die Serviettenplastik, ein Wort, das schon in sich als Widerspruch erscheint, hat mit den gläsernen Tafelaufsätzen das Unwahrscheinliche gemeinsam; man kann sich dergleichen nicht vorstellen und nicht an seine Existenz glauben, bevor man es nicht



202 Dreistöckiger Deckelpokal mit Mediciwappen.
Florenz, Museo Nazionale del Bargello.



203 Gläserner "trionfo da tavola" in Gestalt eines Vogels. Florenz, IMStSc.

mit eigenen Augen gesehen hat. Da dieses niemals mehr der Fall sein kann, wird die ganze Kunstübung für uns wohl für immer ein Geheimnis bleiben. Aber das scheinbar Unmögliche zu realisieren, lag ja überhaupt in der Absicht der Festkünste, und auch hier wieder, fast überflüssig es zu sagen, das Ephemere.⁵ Leitfäden der Barockzeit über das Serviettenfalten geben keinen Begriff von den Höhenflügen, zu denen man in dieser Disziplin befähigt war, aber jedenfalls von der Zuckerplastik sind uns Ansichten, wenn auch nicht aus Florenz, überliefert, die den Wert wirklicher Bildreportagen besitzen. Am 12. Dezember 1667 war

Leopoldo de' Medici von Papst Clemens IX. zum Kardinal ernannt worden. Vielleicht wurde zu seinen Ehren aus diesem Anlass ein Festessen gegeben, die reich geschmückten Tafeln hat Pierre Paul Sevin in zwei Zeichnungen festgehalten (Abb. 198, 199). Auf dem einen Tisch ist links ein "trionfo da tavola" in Gestalt des Mediciwappens zu sehen, bekrönt von dem Kardinalshut und flankiert von zwei Tugenden, die linke ist aufgrund des Spiegels in der Hand als *Sapientia* zu erkennen. Alle Tafelaufsätze stehen auf grossen Tellern, was dafür spricht, dass sie aus Zucker hergestellt waren. In der Mitte ist der Parnass mit Apoll und den Musen beim Konzert zu sehen. Pegasus, die jagende Diana, Herkules mit dem Nemeischen Löwen, konfektbeladene Kredenzschalen und Vasen mit fruchttragenden Zitronenzweigen, dieses wiederum eine mediceische "Impresa", einzelne Teller mit angerichteten Speisen und kunstvoll gefalteten Servietten machen das übrige reiche Gedeck aus. Auf der Darstellung des zweiten, kleineren Tisches ist die Mitte von einem Modell des Denkmals für Ferdinando I. in Livorno geziert; auch beim Hochzeitsmahl des Erbprinzen Cosimo wurde erwähnt, dass die Tafeln mit Modellen der schönsten Statuen des Grossherzogtums geschmückt waren. Im Vordergrund ist auf der Zeichnung Sevins die Florentiner Lilie zu sehen, im Hintergrund links die allegorische Gestalt der Toskana; Neptun, Athena, Herkules, Tritonen, andere Figuren und Blumenvasen dienen als weitere Tafelzier. Wenn es sich bei den Dekorationen auf den Ansichten auch um Zuckerwerk handelt, die mit gläsernen Trionfi dekorierten Tafeln werden einen vergleichbaren Anblick geboten haben. Hat man die Skulpturenpanoramen auf den Zeichnungen Sevins betrachtet, so versteht man noch eher, dass das Zuckerwerk nicht zum Essen und dass der Wein in unseren kunstvollen Tafelaufsätzen nicht zum Trinken bestimmt war, die Tische hätten nach vollendetem Mahle einen Anblick wie nach einer Erdbebenkatastrophe geboten.⁶

Es hat den Anschein, dass zu gewissen Zeiten die "Bicchierografia" am mediceischen Hofe mit einer Art von Frenesie betrieben wurde, genauso wie die Thermometer- und Barometer-Passion und viele andere künstlerisch-wissenschaftliche Vergnügungen. Der Mode der Tafelaufsätze aus Cristallo wird eine neue Erfahrung den Garaus gemacht haben: das Aufkommen des Glases à la façon de Bohême. Dieses dickwandige, in Tiefschnitt dekorierte Tafelgerät hat sich in den Florentiner Sammlungen in grösserer Zahl erhalten (Abb. 200-202); ob es in der Toskana hergestellt ist oder eingeführt wurde, lässt sich aufgrund unserer heutigen Kenntnis nicht entscheiden.

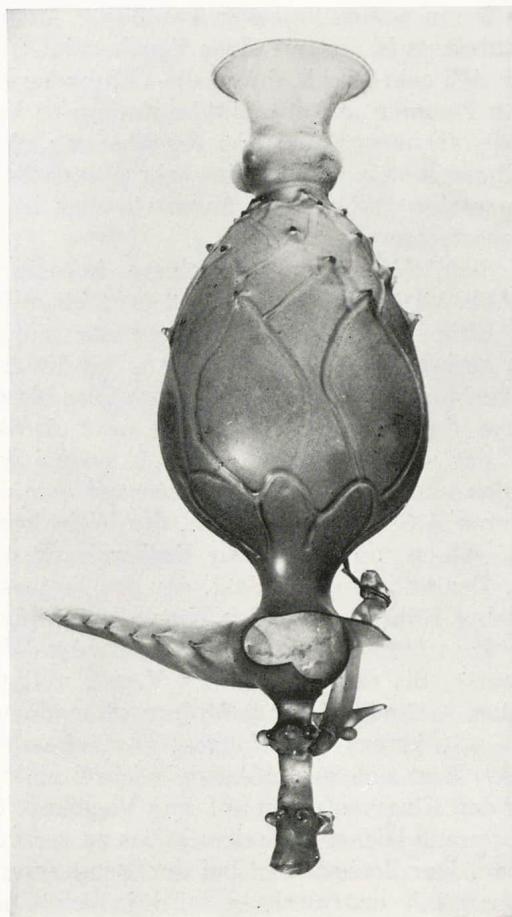
Gegenüber den 244 zeichnerischen Entwürfen für die gläsernen Tafelaufsätze haben sich nur die kläglichen Überreste von vier tatsächlich einst in Glas ausgeführten Stücken erhalten. Auch diese würden, selbst wenn sie unversehrt auf unsere Zeiten überkommen wären, vielleicht mit einer Ausnahme nicht zu den prunkvolleren, sondern zu den bescheidensten Vertretern ihrer Gattung gehören. In der bisherigen Literatur nicht beachtet, verdienen diese unscheinbaren Fragmente dennoch höchste Aufmerksamkeit. Bevor wir auf diese Überbleibsel eingehen, ist noch ein Flakon in Gestalt eines Krebses zu betrachten (Abb. 8), der mit den dann folgenden Stücken einige Verwandtschaft aufweist. Auf den ersten Blick könnte man glauben, es handele sich um ein einfaches Scherzglas, wie es der venezianische Zeichner im Modellbuch des Prinzen Luigi d'Este dargestellt hat (Abb. 7). Die fachmännische Beschreibung des Inventars von 1776 zeigt jedoch, dass es sich auch hier um einen "physikalischen Scherz" handelt, um wiederum zu demonstrieren, wie Flüssigkeiten in einem Behältnis mit Ausgussöffnungen von geringem Durchmesser vom umgebenden Luftdruck am Ausfliessen gehindert werden. Der Krebs ruht auf einem Ballusterschaft, der in einem ornamentierten Dreifuss aus gezenkten Glasranken endet. Der hohle Körper des Krebses zeigt eine Eingussöffnung grösseren Durchmessers, die fast waagerecht zum Beschauer gerichtet ist, sowie eine Tülle, von der man zunächst vermutet, dass sie sich zum Krebskörper hin öffnet, dies ist jedoch nicht der Fall. Die Scheren des



IV Stefano Della Bella, "trionfo da tavola", Reitender Kardinal.
Florenz, GDSU.

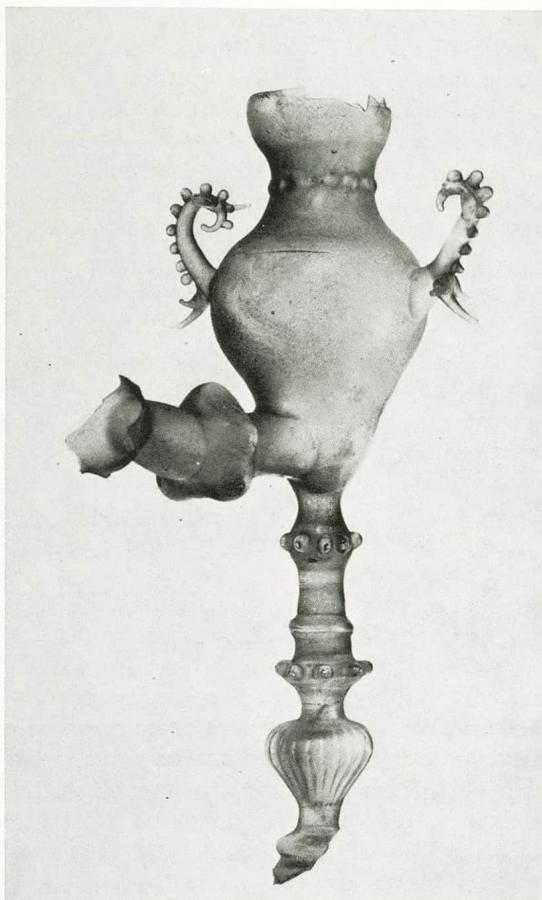
Krebses dagegen enden in kaum wahrnehmbaren kapillaren Ausgussduschen, wie sie ähnlich der Siphon des Tafelaufsatzes in Gestalt eines Vogels zeigt (Abb. 203). Neigt man das gefüllte Gefäß, so ergießt sich sein Inhalt durch die Öffnungen der spitzen Krebsscheren in die Tülle. Legt man den Daumen auf die Einfüllöffnung, so kann man den Luftstrom, der in das Gefäß eindringt, regulieren und das Ausfliessen verlangsamen, beschleunigen oder auch verhindern. Es handelt sich also um eine sehr praktische Giessflasche, deren Mechanismus jedoch auf den ersten Blick nicht durchschaubar ist, insofern ist auch dieses Werk den Vexiergläsern zuzurechnen.⁷

Der Tafelaufsatz mit dem Vogel ist mit einem krönchenartigen Eingussstutzen auf dem Kopf versehen (Abb. 203), von seiner Brust geht ein u-förmig gebogener Siphon aus, der sich an seinem Ende in vier kapillare Ausgüsse gabelt. Dieser Siphon mündete in ein heute fast ganz zerbrochenes Auffangbecken, das durch eine Glasranke mit dem Schaft des Tafelaufsatzes verbunden ist. Wollte man das Glas bis zur Neige füllen, so musste man die Ausgussduschen des Siphons mit Wachs oder Brotkrumen verstopfen. Das Röhrchen, das am Scheitel des Siphons abzweigt, musste sorgfältig verkorkt sein. Nach der Füllung verkorkte man auch noch den Eingussstutzen auf dem Kopf des Vogels und öffnete dann wieder den unteren Ausguss des Siphons, der Wein konnte nun allenfalls tropfenweise ausfliessen. Nach diesen umständlichen Vorbereitungen konnte der Zecher auf die Probe gestellt werden. Der unbefangene Gast, der des Weines habhaft werden wollte, öffnete vermutlich das kleine Röhrchen an der Kurve des Siphons. Er wäre nicht zum Ziele gelangt; die Folge wäre nämlich gewesen, dass sich der Wein unaufhaltsam in das Auffangbecken ergossen hätte, bis der Körper des Vogels völlig entleert gewesen wäre. Den Wein aus diesem Becken in die Kehle zu befördern, ohne einen Teil des kostbaren Nas-ses zu verschütten, ist ein schwieriges Unterfangen. Der scheinbar so einfache Weg, den sich der Einfältige ausdenkt, lässt sich nur mühsam beschreiten. Besser wäre der Benutzer vielleicht beraten, wenn er den Eingussstutzen auf dem Vogelkopf öffnete und an den Mund setzte. Auch dies ist nicht gerade leicht, ohne das Gefäß zu zerbrechen und sich über und über mit Wein zu beflecken. Der Zecher wird bei der Benutzung dieses Bechers über die Gesetze der Flüssigkeitsmechanik instruiert, es wird jedoch eine Didaktik angewendet, die den Scholaren durch unliebsame Erfahrung auf den Pfad der Erkenntnis geleitet. Diese Belehrungsweise konnte oft geradezu grobianische Formen annehmen, man denke etwa an das Vexiergeglas, das der Kardinal Del Monte dem Grossherzog Ferdinando I. übersandte: "Ardisco mandarli per mostra l'incluso bicchiero, quale non piglia vento, si può adacquar da se stesso, butta bene e tiene poco, e chi alza assai la mano dà nel naso. L'Altezza Vostra guardi l'invenzione, e non la cosa."⁸ Das fragmentarisch erhaltene Glas in Gestalt eines Vogels ist eigentlich noch ein Zwischending von volkstümlich derbem Vexierbecher und anspruchsvollem "trionfo da tavola". Mit dem letzteren hat es die Konstruktionselemente des Siphons und des Auffangbeckens gemein. Das Stück ist ohne Zuhilfenahme von Formen an der Lampe geblasen, die Glasranke, die das Auffangbecken unterstützt, ist nicht mit Zange und Stäbchen ornamental modelliert. Im Vergleich mit den Entwurfszeichnungen für ähnlich gestaltete Tafelaufsätze ist es eine enttäuschend grobe Version. Von einem weiteren Tafelaufsatz ist die bekronende Artischocke mit ihrer Eingusstülle erhalten (Abb. 204). Auch dieses Stück ist an der Lampe geblasen, die einzelnen Hüllblätter des Fruchtbodens sind durch nachträglich aufgelegte Glasfäden markiert. Ein drittes Bruchstück zeigt das ballusterförmige Zwischenstück einer Tafelzier mit dem Ansatz einer Ausgusstülle (Abb. 205). Abgesehen von dem gerippten Knauf, für den ein Model benutzt wurde, ist auch dieses Teil frei an der Lampe geblasen. Der fragmentarische Zustand des Objektes erlaubt es nicht, sich eine genauere Vorstellung seines ursprünglichen Aussehens zu machen.



204 Fragment eines gläsernen "trionfo da tavola" in Gestalt einer Artischocke. Florenz, IMStSc.

Glücklicherweise sind auch einige kärgliche Reste eines einst anspruchsvoller Tafelaufsatzen erhalten, des Wappens Medici - della Rovere (Abb. 206), gebildet aus Eichenzweigen, Eicheln und Galläpfeln. Die Zweige und die Galläpfel sind frei an der Lampe geblasen, die Blätter und die Eicheln hingegen sind unter Benutzung von Modellen hergestellt. Alle Elemente sollten miteinander kommunizieren, infolgedessen mussten sie dreidimensional und hohl gebildet sein, dies gilt auch für die Eichenblätter, eine Forderung, welche die Formen wiederum stark verunklärt hat. 1776 war dieser Becher noch unversehrt erhalten und wird im Inventar des Regio Gabinetto di Fisica e Storia Naturale beschrieben.⁹ Der Inventarisor war ein Gelehrter, der über einen reichen Sprachschatz verfügte und der sich einer durchaus literarischen Diktion bedient. Sein ablehnendes Urteil gegen die ganze Kunstrichtung trübt buchstäblich seine Auffassungsgabe. Dass er nichts weiter als ein Arrangement aus Eichenzweigen mit Galläpfeln vor sich hatte, dies gelingt ihm nicht zu erkennen. Der simple Tatbestand wird für ihn zu einem schwer durchschau-

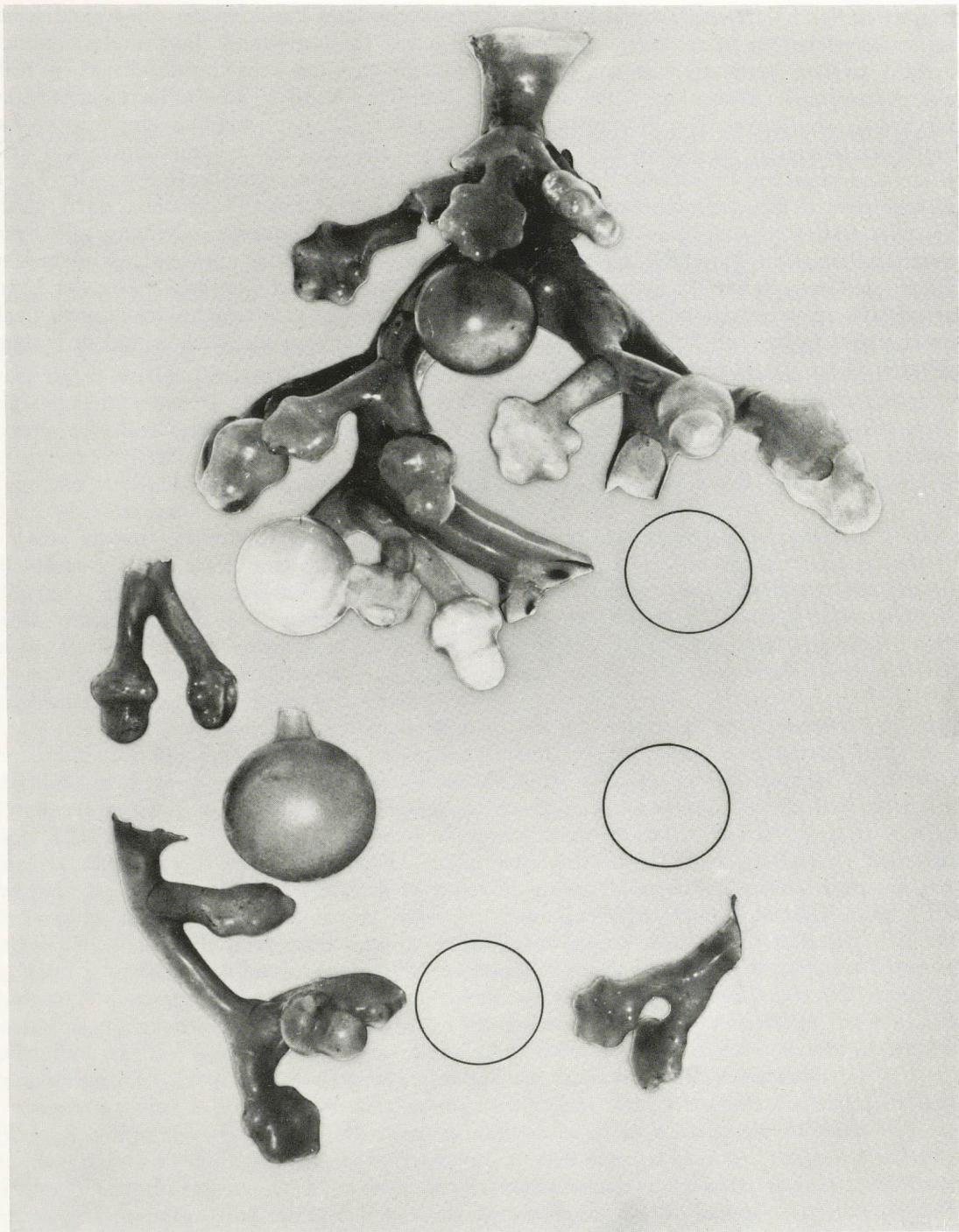


205 Fragment eines gläsernen "trionfo da tavola".
Florenz, IMStSc.

baren Problem, dem nur in äusserst gewundenen Formulierungen beizukommen ist: Er sieht "una capacità rotondastra con due manichi esteriori, per l'insù prodotto in tubo ramificato". Der moderne Betrachter hingegen, ausgerüstet mit dem Wissen um die heraldische Bedeutung von Eichenzweigen mit Galläpfeln, begreift die simple Darstellung, selbst im fragmentarischen Zustand, auf den ersten Blick. Der spintisierende Museumsmann des 18. Jahrhunderts liefert ein Schulbeispiel für die Subjektivität der Sinneswahrnehmung, die in seinem Falle einer unfreiwilligen Komik nicht entbehrt. Er beschreibt den Tafelaufsatz mit offensichtlichem Missfallen als eine Skurrilität, seine knorrig Erscheinung hebt er immer wieder tadelnd hervor und belegt sie mit der verächtlichen Vokabel "bernoccoluto". Gemäss seiner Schilderung diente auch hier als Standfuss der Stiel eines Weinglases. Dort, wo die beiden Eichenzweige mit dem Schaft zusammentrafen, setzte die horizontale, leicht nach oben gebogene Ausgussröhre an, die ähnlich wie bei Stefano Della Belas Tafelaufsatz mit dem Kardinal auf dem Maultier (Taf. IV, S. 255) Einschnürungen und

ballonartige Erweiterungen aufwies, so dass der Wein, wenn er nach dem Entstöpseln des Eingussstuzens ausgeflossen wäre, ein Gluckerkonzert verursacht hätte. Unser Gewährsmann führt noch ein weiteres Beispiel auf¹⁰, das vermuten lässt, dass er auch in diesem Falle den Wald vor Bäumen nicht sah. Das Stück bestand aus einer Vase "esteriormente non liscio", also mit rauher Oberfläche, aus Eisglas möchte man vermuten. Das Gefäß war zwischen zwei Hörner (corni laterali) eingestellt, eine Röhre in Form eines grotesken Schlangengeheuers (wörtlich: collo di serpente fantastico) bäumte sich fast bis zur Vasenöffnung empor und endete in einem Schlitz. Solche flachgedrückten Ausgüsse kommen sowohl bei Jacopo Ligozzis Entwürfen wie auch bei Stefano Della Bella vor. Ligozzi vergleicht sie in der Randglosse zu einer Zeichnung (Abb. 131) treffend mit den Mundstücken von Flöten: "questo sia schiaziato simile a queli che usano metersi di legno i piferi che si sonano."¹¹ Weiterhin war an diesem "trionfo da tavola", wie häufig bei den zeichnerisch überkommenen Stücken, ein Siphon angebracht, als Base für das Ganze diente ein schlichter Weinglasschaft mit Standplatte. Da dieser Tafelaufsatz längst in Scherben gegangen ist, müssen wir uns auch hier, wie so oft, mit der unzureichenden literarischen Überlieferung begnügen. In diesem Zusammenhang ist auch eine Tischfontäne zu erwähnen, die nur in der Beschreibung des Inventars von 1776 überliefert ist¹²: Eine Vase besitzt in ihrer Leibung eine Einschnürung, der obere grössere und der untere kleinere Teil des Corpus sind jeweils mit zwei Henkeln versehen. Vom unteren Vasenabschnitt zweigt eine Röhre ab, diese steigt bis über die obere Vasenleibung an, biegt dann wieder nach unten um und gabelt sich schliesslich in drei Ausgusstüllen. Jedem dieser Ausgüsse ist eine Auffangschale zugeordnet, die alle auf gleicher Höhe angebracht sind. Aus diesen Schalen fliest der Wein als Kaskade in drei andere, tiefer angebrachte Schalen und von dort noch einmal in drei weitere Schalen. Diese Becken werden von einer entsprechend gebogenen, mit drei Querarmen versehenen Glasranke unterstützt. Das Ganze ruht auf einem Schaft mit glattem Fuss. Es handelt sich bei dieser Tafelzier also um einen Kaskadenbrunnen von der Art, wie sie auch schon Jacopo Ligozzi zu erfinden liebte. Unterschiedlich zu den Entwürfen dieses Malers ist jedoch die Röhrenleitung als neues Element eingeführt, das uns zuerst an den figürlichen "trionfi da tavola" begegnet ist. Eine Darstellung des "Zeichners der Tritonenbrunnen" weist vielleicht verwandte Züge auf. Im Gegensatz zu der beschriebenen Tafelfontäne konzipiert dieser Künstler jedoch nur ein einziges Auffangbecken (Abb. 170).

Die Fragmente des Eichenzweiges sind die Überbleibsel eines "trionfo da tavola", der bereits einer höheren Kategorie angehörte als die enttäuschend simplen Reste der Tafelaufsätze mit dem Vogel oder der Artischocke. Aber auch an diesen anspruchsvolleren Relikten werden die Grenzen der künstlerischen Möglichkeiten für den Glasbläser des 17. Jahrhunderts sichtbar. Zwar sind die Eicheln und die Blätter in die Form geblasen, aber das Resultat ist nicht eben brillant. Beim Abkühlen haben sich die scharfen, vom Modell geprägten Konturen wieder verunklärt. Jene präzis modellierte, aber vermutlich auch triviale Erscheinung, die man heute diesem Objekt mit modernen Glasflussmitteln und der Hitze der Gasflamme verleihen könnte, war den damaligen Zeiten unerreichbar. Verglichen mit der Vorzeichnung des Hofkünstlers konnte die ausgeführte Glasfigur nur einen schemenhaften Abglanz der Absichten des Entwerfenden geben. Nur selten lassen sich die Zeichner herbei, schon in ihren Modellen so etwas wie Merkmale der Unvollkommenheit des fertigen Gegenstandes voreiligend wiederzugeben. Die Glasbläser und die Künstler jagten einer technisch utopischen Vision nach, die erst zwei Jahrhunderte später verwirklicht werden konnte. Sicherlich waren die Vetrai, wie alle Erfinder, gut beraten, sich nicht einem wirtschaftlich-trivialen Nützlichkeitsdenken zu ergeben. Sie erreichten etwas ganz anderes als das, was sie tatsächlich gewollt hatten: sie waren beteiligt,



206 Fragmente eines gläsernen "trionfo da tavola", Eichenzweige mit Galläpfeln. Florenz, IMStSc.

die notwendigen Voraussetzungen für eine der fruchtbarsten Perioden der abendländischen Naturwissenschaften zu schaffen. Als ihre eigentlichen Träume im 19. Jahrhundert endlich Realität werden konnten, war das einstige Problem zu einer museumsdidaktischen Aufgabe geschrumpft; Blaschka, Vater und Sohn, schufen seit 1890 im Exklusivvertrag ihre Harvard Glass Flowers. Die Florentiner "trionfi da tavola" kann man als eine Station auf dem Wege sehen, der zu diesem Ziele führte. Aber die Aspekte dieser Kunstübung sind vielfältiger; so mancher Betrachter des 17. Jahrhunderts hat die vergrößerte Form der Tafelaufsätze gern in Kauf genommen, zuweilen gehörte auch Stefano Della Bella dazu (Abb. 159, 162, 164, 165, 168). Das Disegno hatte sein über Jahrhunderte geltendes, allbeherrschendes Primat in Florenz eingebüsst, man denke an die Bilder eines so faszinierenden Malers wie Cecco Bravo, in dessen Gemälden sich Menschen und Gegenstände in der Luftperspektive zu nebelhaften Schemen auflösen. Vielleicht hat die barocke *ars vitraria* noch immer nicht ihre wahre Erfüllung gefunden, die bisher so verwunderlichen und unvorhersehbaren Wege des Metiers lassen auch diese Möglichkeit offen.



ANHANG

Die bisherige Literatur zur toskanischen Glasproduktion und den Glasvorzeichnungen	301
Zu den Glasbeständen in den Sammlungen von Florenz und der Toskana, Gesamtüberblick	302
Die italienischen Glasvorzeichnungen, Gesamtüberblick	303
Bernardo Buontalenti, Jacopo Ligozzi und Anonymi, Vasi, bicchieri e tazze disegnate, Florenz, GDSU 303. "Zeichner der mediceischen Glashütten", Disegni di bicchieri, Florenz, GDSU 303. Giovanni Maggi, Bichierografia, Florenz, BNCF und GDSU 304. Anonymer Zeichner, Codice di bicchieri, Rom, Biblioteca Casanatense 306. Libro del Principe Luigi d'Este, Venedig, Archivio di Stato 306. Jacopo Ligozzi, Disegni di più sorte di bicchieri, Florenz, GDSU 306. Jacques Callot, Entwurfszeichnungen für "bicchieri" und Tischbrunnen, GDSU und andere Sammlungen 306. Alfonso Parigi, Baccio Del Bianco, Valentino N., Stefano Della Bella und Anonymi, Entwürfe für "bicchieri" und "trionfi da tavola" 307. Stefano Della Bella, Entwürfe für "bicchieri" und "trionfi da tavola" in nichtitalienischen Sammlungen 308. "Zeichner der blau lavierten 'trionfi da tavola'", die Entwürfe aus dem Album Tomkins, ehemals London, Christie's 308.	
Katalog der Farbtafeln und Abbildungen	310
Konkordanz zwischen den Inventarnummern im GDSU und den Abbildungen	336
Documenti e regesto	337
Ducato (1537-1570) e Granducato (1570-1574) di Cosimo I de' Medici 337. Granducato di Francesco I de' Medici (1574-1587) 346. Granducato di Ferdinando de' Medici (1587-1609) 347. Granducato di Cosimo II de' Medici (1609-1621) 356. Epoca della Reggenza (1621-1628) e di Ferdinando II de' Medici (1628-1670) 380. Granducato di Cosimo III de' Medici (1670-1723) 383. Granducato di Leopoldo I da Lorena (1765-1790) 387.	
Redaktionelle Hinweise	389
Abkürzungen und Sigel	389
Abgekürzt zitierte Inventare	390
Ausserhalb des Urkundenanhangs zitierte Handschriften	391
Bibliographie und Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur	392
Abbildungsnachweis	406
Personenregister	407
Ortsregister	415