



Relief von den Kanzeln der Werkstatt Donatellos. Florenz, San Lorenzo

STUDIEN ZUM SCHATZ DES LORENZO IL MAGNIFICO IM PALAZZO PITTI

Von Walter Holzhausen

„Dei sapientia sardonycos et zaphyros non confertur.“
Spruch auf dem Fresko des hl. Gregorius von
Ghirlandajo im Vatikan

Unter den Schätzen des Museo degli Argenti im Palazzo Pitti hebt sich eine Anzahl köstlicher Halbedelsteingefäße als individuelle Gruppe heraus. In großer Antiquaschrift tragen sie sämtlich die Namensbezeichnung LAUR. MED., Spuren der Vergoldung sitzen in ihren gravierten Zügen. Zu dieser Gruppe kommen zwei Schalen in der Galerie d'Apollon des Louvre. Auch ein Cameo mit dem eingeschnittenen Relief des Wettstreites zwischen Apoll und Marsyas in der Bibliothèque Nationale in Paris (Nr. 2299) trägt seitlich dieselbe Bezeichnung.¹

Mit dokumentarischer Deutlichkeit hat Lorenzo il Magnifico damit sein persönliches Interesse für diese Gefäße, im weiteren Sinne für kostbare Steinarbeit bekundet. Selbstbewußt historische Zeitauffassung vereinigt sich dabei im Sinne der Renaissance mit der persönlichen Vorliebe des Sammlers. Bereits Cosimo und Piero hatten sich für geschnittene Steine, vor allem antike interessiert, wie schon Filarete berichtet.

Den eigentlichen Sinn für Steinarbeit mit dem Blick des großzügigen Förderers der zeitgenössischen Verarbeitung entfaltete aber erst Lorenzo, für den Meister wie Giovanni delle Cornirole oder Pier Maria da Pescia arbeiteten. Pelli² spricht von vielen Gemmen, die zu seiner Zeit mit der eben erwähnten typischen Bezeichnung LAUR. MED. vorhanden waren. Eine solche mit dem Kopf des Vespasian aus dem Kabinett des Marcantonio Sabbatini publizierte

¹ Nach Furtwängler, Die antiken Gemmen, Bd. II. S. 201. Kopie des XV. Jhts. Abb. ebda I. Taf. XLII. 28. Nach Planiscig, Die Estensische Kunstsammlung Bd. I, Nr. 256 war ein verschollenes Stück um 1428 im Besitz Cosimos und wurde von Ghiberti gefaßt. Über Bronzenachbildungen ebda. Als Anhänger auf dem Porträt Botticellis in Frankfurt vgl. H. Weizsäcker, Cat. d. Gem.-Gal. des Städelschen Kunstinstituts . . . 1900. S. 43. Im 18. Jahrhundert z. B. auf Porzellanvasen J. P. Melchior's (Pantheon 1928. Sept.)

² Pelli, Saggio storico della real galleria di Firenze S. 32.

Maffei.¹ Die größte Zahl mit dieser Bezeichnung besaß nach Pelli das Museum von Capo di Monte in Neapel. Ein Chalcedon mit dem Raub des Palladiums durch Diomedes kam 1737 nach Paris. Man hat in ihm eine Kopie der berühmten Gemme des Dioskorides sehen wollen, die dem König von Frankreich gehörte und schließlich in den Besitz von Lord Devonshire gelangte. Das Relief des Donatello im Palazzo Medici-Riccardi gibt jedenfalls den Beweis, daß die Vorgänger des Lorenzo bereits die Dioskoridesgemme oder eine ihrer Kopien besessen haben müssen. Soweit Pellis Vermutung. An dieser ist die Tatsache richtig, daß das Relief Donatellos auf eine Gemme mit dem Diomedes zurückgeht; sie befindet sich in Neapel und wurde bereits von Müntz veröffentlicht.² Schon Pelli wirft die interessante Frage auf, ob man in diesen Gemmen mit der Besitzerbezeichnung des Lorenzo antike Stücke oder für ihn gefertigte Kopien seiner Zeit zu sehen habe. Eine Darstellung des Zuges Noahs in die Arche im Besitz von Carlisle sieht er als „modern“ an.³ Aber unter den LAUR. MED. bezeichneten Stücken in Neapel seien ohne Zweifel antike, z. B. eine Bacchantin mit Efeukranz und Stirnbinde und eine Viktoria auf Zweigespann von Sostratus mit dem Namen des Gemmenschneiders signiert; sie sind noch heute dort.⁴ Nach der Gemme mit der Viktoria arbeitete Donatello den Halsschmuck der Büste des Antonio dei Narni.

¹ Maffei, Gemme figurate, I. Taf. 34 und S. 40 Erläuterungen.

² E. Müntz, Les précurseurs de la renaissance. S. 70, 156, 184.

³ Abgeb. bei A. Condivi, Vita di Michelangelo B., Firenze 1746, S. 80. Vgl. auch Gori, Thesaurus veterum diptychorum consul. et ecclesiast., 1759. Der Stein heute in London.

⁴ Die guida d. Mus. Nazionale di Napoli führt die Anzahl der LAUR. MED. bezeichneten Stücke nur allgemein an. Beide bei Furtwängler, Die antiken Gemmen, Taf. XXI, 21 u. LVII, 5.

Die Reliefs der Donatellowerkstatt im Palazzo Medici-Riccardi sind bekanntlich (bis auf den „Barbaren v. d. Feldh.“) nach antiken Gemmen der Sammlung Medici ausgeführt. Schon Vasari berichtet darüber. Einzelne bereits von Semper (Donat. Leb. u. Werke. 1887) identifiziert.

Das Diomedesrelief geht, wie oben erwähnt, auf eine Gemme des Dioskorides zurück, deren Komposition laut Gori, Mus. Flor. II. Taf. XXVIII, 2 dreimal in der Sammlung der Medici vorhanden war. Semper erwähnt dieselbe Darstellung in Neapel, in Cortona, Abb. bei Furtwängler, a. a. O. Taf. XLIX, 1, 2, 4 und XLIII 19. Darunter die des Lord Devonshire. Sie war im 15. Jahrhundert berühmt und wurde von Niccolò Fiorentino als Medaille nachgearbeitet (Abb. Müntz, L'Arte ital.). Die in Neapel (bez. LAUR. MED.) Abb. bei Müntz, Les précurseurs etc. S. 192 stammte aus der Sammlung Pauls II., 1471 von Rom mitgebracht (vgl. Müntz, ebda. S. 184). Liste der LAUR. MED. bezeichneten Gemmen ebda. S. 190.

Der „Triumph der Ariadne“ geht auf den Kameo in Neapel zurück. Furtwängler, a. a. O. Taf. LVII, 15, nicht auf den in Florenz, Furtwängler, a. a. O. Taf. LVII, 16. Mit F. ist darin richtiger ein „Triumph des Dionysos“ zu sehen. — Diese oder eine ähnliche Gemme dürfte auf das Relief am Helm des Goliath vom David Donatellos eingewirkt haben.

Der „Faun mit dem Bacchus“ geht auf eine Gemme in Neapel zurück, vgl. Semper.

Der „Odysseus mit Athene“, vgl. Semper, Abb. bei Müntz, Les précurseurs etc. S. 182.

Der „Centaur“ auf eine Gemme in Florenz laut Semper.

Der „Ikarus“ auf einen LAUR. MED. bez. Kameo in Neapel. Furtwängler, a. a. O. Taf. LVIII, 9.

Die „Ariadne auf Naxos, von Bacchus gefreit“ geht am ehesten auf den Worsleyschen Kameo zurück (vgl. Studniczka i. Jahrb. d. Dtsch. Archaeol. Inst. 1919).

Die Gefäße des Schatzes des Lorenzo il magnifico im Palazzo Pitti haben sämtlich silbervergoldete Fassung. Material, Schliff und Fassung sind verschieden. Bei allen außer einem wird man bereits in oberflächlicher Betrachtung empfinden, daß Steinkörper und Fassung der Gefäße verschiedenen Zeiten angehören und — Späteres vorwegnehmend — verschiedenen Kulturkreisen entstammen. Die Fassungen gehen bisweilen in ihrer bindenden oder begrenzenden Funktion ohne Rücksicht über Einzelformen des Schliffes weg; umgekehrt scheinen diese großenteils überhaupt nicht im Hinblick auf nachträgliche Fassung gefertigt. Die Gefäße selbst entsprechen in ihrer Technik zum Teil Ansprüchen einer fertigen Kultur auf der Basis langer Überlieferung, andere entstammen einem unbekümmerteren zufassenden Formwillen. Ihnen geben Härten und Unebenheiten infolge der Sprödigkeit des Materials ihren eigentlichen Reiz.

Innerhalb des ganzen Schatzes läßt sich zunächst nach der Seite der Technik eine besondere Gruppe von Gefäßen zusammenstellen. Ein unerhört feiner Schliff gestaltet mit äußerstem Raffinement des taktischen Empfindens den Gefäßkörper. Alle Schärfen, Härten sind für das Körpergefühl angenehm vermieden, abgeschliffen; der Vasenrand und der Fuß z. B. der Vase (Abb. 1) haben zart herausgedrehte Vorstöße im Profil. Diese Gefäße sind nicht mit Selbstverständlichkeit als Deckel und Gefäß ursprünglich zueinander gearbeitet; beim großen Pokal (Abb. 2) und bei den beiden kleinen Gefäßen (Abb. 4 und 5) hatte man kleinere Schalen und Tassen als Deckel genommen, die im Größenverhältnis nur oberflächlich zum Gefäßkörper passen. Alle Gefäße dieser Technik sind aus Sardonyx hergestellt. Sie stehen untereinander in engerer Beziehung einer Gefäßkultur, die sie von den anderen nach Art und Zeit trennt.

Unter den Beigaben eines Frauengrabes von La Pouzin-Ardèche im Louvre findet sich eine kleine, sehr feingliedrige Sardonyxschale. Ihr Profil ist nicht kompliziert; sie hat keine scharfen Kanten. Selbst dünn ausgeschliffen erscheint das Material bei absoluter Präzision der Technik fast weich in den Umrissen. Sorglosigkeit in Bezug auf Regelmaß und Symmetrie verleihen ihr eine

Zu den LAUR. MED. bez. Gemmen in Neapel kommt noch die mit „Helios auf dem Wagen“, „Aphrodite auf dem Bock“ und der Karneol mit dem Apollonkopfe in Leningrad. Furtwängler a. a. O. Taf. XLII, 27, LVII, 22 und XLIX, 29. Die Stücke, die der Donatellowerkstatt zur Anregung dienten, waren also bereits zu Lebzeiten des Cosimo bekannt und geschätzt. (Die Donatellomedailleurs ca. 1452 oder „nach 1455“, Cos. † 1464.) Piero baute dessen Sammlungen aus, Lorenzo ließ in einige der schönsten Stücke seinen Namen gravieren. — Im Bargello Bronzennachbildungen der Gemmen mit Diomedes und dem Triumph der Ariadne, in Wien Bacchus und Ariadne. Vgl. L. Planiscig, Die Bronzeplastiken, Kunsthist. Mus. i. Wien. Nr. 388. — Die Diomedesgemme noch im Wedgwoodsteingut nachgebildet (Burlgt. Mag. 1905, VIII). Für Kameen als jüngste Publikation heranzuziehen F. Eichler und E. Kris, Die Kameen im kunsthistorischen Museum, Band II der Publikationen aus den kunsthistorischen Sammlungen Wien. Dort schon auf ihre Beziehungen zum 15. Jahrhundert in Italien verwiesen.



Abb. 1. Vase aus Sardonyx, bez. LAVR. MED. Fuß Silber vergoldet, emailliert. Florenz (Palazzo Pitti). Höhe ca. 31 cm

zarte Lebendigkeit. Der Fund ist in der ägyptischen Abteilung (der *salle de Clarac*) ausgestellt, was darauf hindeutet, daß man sie für ägyptischen Ursprungs hält. Zu diesem Fund gehört eine offenbar römisch-hellenistische Elfenbeinschnitzerei.

Die Henkelbildung dieser Schale hat in der Technik des Steinschliffs, in einer bestimmten Grazie der Kurven bandartiger Formen, die sich ein- und wieder ausrollen, Ähnlichkeit mit dem Henkel des Kännchens Nr. 1001 der *Gallerie d'Apollon*. Diesem unverkennbar ähnlich bis in die Einzelheiten knospender Endformen im Bandwerk des Henkels, den charakteristischen drei oder vier Querrillen darunter, ist die Henkelbildung der Pittivase (Abb. 1). Dieselbe Formbildung wie diese zeigen auch die Henkel eines Kantharos aus Onyx, als Kelch montiert, in S. Marco in Venedig. Seine byzantinische Fassung trägt Schmelzplatten mit einer Inschrift des 10.—11. Jahrhunderts. Für die Zeit seiner Entstehung nimmt Albizzati das 1. Jahrhundert n. Chr. an.¹

Auf der Wandung trägt die Vase eingraviert den antiken Thyrsosstab. Er ist doppelendig; über ihn geht ein flatterndes Band hin.

Das Schwesterexemplar der Pittivase (Abb. 2) hat ähnliche Qualität, kräftigere, aber einfachere Bildung des Henkels. In der Bildung des Henkelansatzes, der mit einem besonderen Gefühl für das Organische an die Gefäßwand ansetzt, erscheint vielleicht rudimentär das pflanzliche Herauswachsen des Henkels, wie es rein bei dem Vasengefäß in San Marco ausgeprägt ist. Derselbe Henkelansatz findet sich vergrößert bei einer doppelhenkeligen Schale im Schatz von San Marco.² Aus einem wie die Pittivase kreisförmig gefleckten, doch „grünlichen Calcedon“ — der Sardonyx ist in seiner tiefsten Tönung ausgesprochen dunkelbraun — besteht die Schale mit dem Johanneshaupt im Schatz der Kathedrale von Genua. Sie ist nach der Reproduktion zu schließen ohne Zweifel antik, ihre Randfassung im 13. Jht. entstanden. Vor ihrer Mitnahme nach dem Abendland befand sie sich bezeichnenderweise in einer Kirche des Orients.³

Erwähnt sei in diesem Zusammenhang die in hellenistischer Zeit entstandene „Tasse des Ptolémées“ in der *Bibliothèque Nationale* in Paris. Sie ist aus Sardonyx gearbeitet und trägt auf der Wandung die Geräte des bacchischen Kultes in Relief. Ihre Henkel wachsen in derselben pflanzlichen Weise aus dem Gefäßkörper wie bei der Vase in San Marco in Venedig. Sie kommt aus dem Schatz von St. Denis, wohin sie vielleicht eher von Karl dem Kahlen als von Karl dem Einfältigen gestiftet wurde. Babelon sagt darüber: „Tout ce qu'il est permis de conjecturer, c'est qu'il a pu être fabriqué en Égypte, sous les Ptolémées parce

¹ C. Albizzati, *Quattro vasi romani nel tesoro di S. Marco a Venezia*. 1923. *Memorie* I. 1. (*Atti della pontificia accademia Romana di Archeologia*. Serie III.) Auch er weist auf die „Tasse des Ptolémées“ hin. Prof. Müller möchte ich hier für seine Unterstützung bei der Ermittlung der archäologischen Zusammenhänge danken.

² A. Pasini, *Il tesoro di San Marco in Venezia* Taf. XLIV. 94.

³ Abb. O. Grosso, *Il tesoro della cattedrale di Genova*, Dedalo. 1924. S. 440.

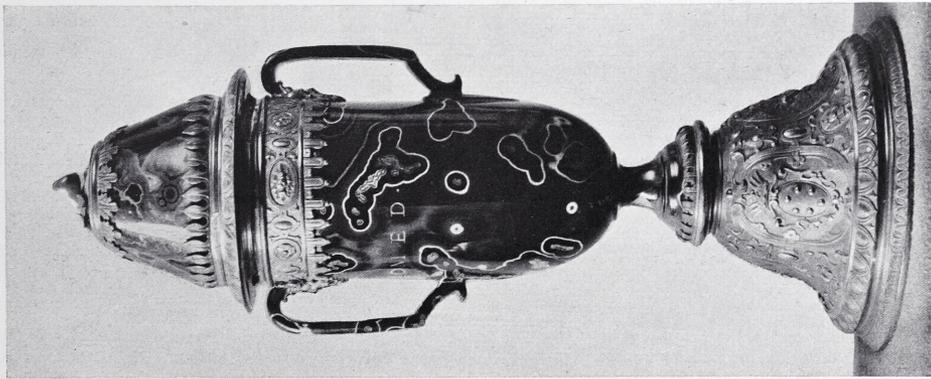


Abb. 2. Vase aus Sardonyx, bez. LAUR.
MED. Fuß und Fassung Silber vergoldet.
Florenz (Palazzo Pitti). Höhe ca. 45 cm.



Abb. 3. Deckelpokal aus zwei Jaspisschalen, bez. LAVR.
MED. Fuß und Fassung Silber vergoldet. Florenz (Palazzo
Pitti). Höhe ca. 25 cm.

que la mode des camées et des vases et bijoux d'onyx pris naissance en Égypte; les plus belles des agates de l'antiquité qui n'ont pas été sculptées à Rome, paraissent l'avoir été à Alexandrie.“¹

Das kleine Gefäß (Abb. 4) hat typisch spätrömische Ornamentik, eine Art ornamentalen Reliefs, aufs feinste unter Vermeidung jeder Kante herausgeschliffen und weich poliert. Ein Band läuft in großen Spiralkurven um Spielarten der Mandel- und Halbmondmotive, deren Schema Riegl² aufgestellt hat. Die Muschelung im Schliff, hier konkav, war früh, bereits im Altertum, bekannt. Konvexe Muschelform – am besten dem zu vergleichen, was man im 18. Jahrhundert godroniert nennt – hat noch die ovale Achatonyxschale in mittelalterlicher Fassung aus dem Schatz von St. Denis in der Bibliothèque Nationale in Paris.

Die Annahme spätantiken Ursprungs für das zweite kleine Gefäß (Abb. 5) gründet sich auf Technik und Geschlossenheit der Form.

Für die beiden rotgefleckten Jaspisschalen im Louvre (Abb. 6 und 7)³ ist in der Steinschliffepoche späterer Zeiten schwer ein Platz zu finden. Ihre unerhörte technische Brillanz, wieder gepaart mit jenem äußersten Gefühl für den Gefäßkörper, z. B. in dem feinen Randvorstoß der runden Schale, läßt an die Antike denken. Auch Müntz bezeichnet eine als antik. Jedenfalls entspricht ihre Form römischer Keramik allgemeiner Verbreitung, besonders in Terrasigillatagefäßen. Eine Verwendung von Jaspis in dieser Art ist mir bisher in der Antike freilich nicht bekannt geworden.

Sehr wahrscheinlich stecken auch in der Fassung des Deckelpokals auf Balusterfuß (Abb. 3) zwei Schalen als Becher und Deckel annähernd gleicher Größe. Fuß und Rand verbirgt die Fassung. Auch sie haben wohl die Form der Pariser Schalen. Der Schliff ist technisch gut, der Stein, unten grünlich, oben bräunlich getönter Jaspis, ist stellenweise in der Oberfläche körnig.⁴

Unter den Sammlungsstücken des Inventars nach dem Tode Lorenzos hat bereits Müntz⁵ die Tazza Farnese in Neapel, eines der Hauptstücke antiker Glyptik, identifiziert. Ihre Schlifftechnik steht in kulturellem Zusammenhang mit den anderen antiken Sardonyxgefäßen Lorenzos; dieser Zusammenhang erstreckt sich durch die Datierungen Albizzatis über mehrere Jahrhunderte. Das Inventar nennt sie „una schodella di sardonio et chalcidonio et aghata, entro

¹ E. Babelon, *Cat. des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*. 1897. S. 204.

² A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie etc.* Bd. I. Abb. 51.

³ Vgl. E. Müntz, *Les collections d'antiquités de Laurent le Magnifique*. *Revue archéol.* 1880 II. S. 257.

⁴ Auf die Verarbeitung zweier Achatschalen in ähnlicher technischer Brillanz beim Erbachpokal in Mainz — Fassung Mitte 15. Jahrhundert — sei hier wenigstens aufmerksam gemacht, vgl. G. Lehnert, *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*. Abb. 291.

⁵ E. Müntz, *Les collections des Médicis au XV^e siècle*. 1888. Abdruck der Inventare der Zeit.

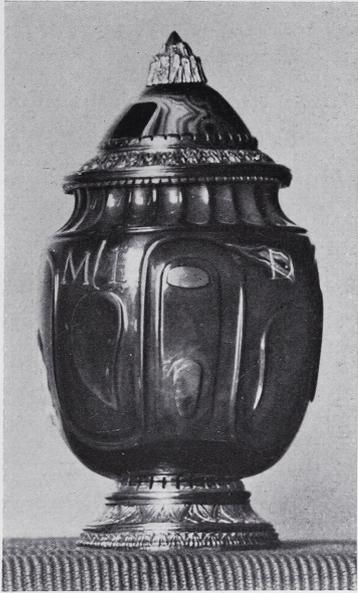


Abb. 4. Kleine Vase aus Sardonyx, bez.
LAVR. MED. Fuß u. Fassung Silber
vergoldet. Florenz (Palazzo Pitti).
Höhe ca. 13 cm

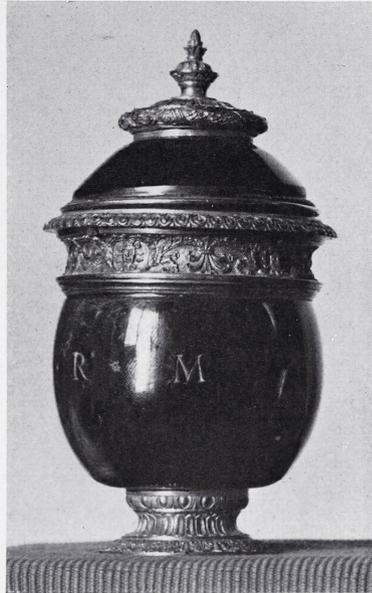


Abb. 5. Kleine Vase aus Sardonyx, bez.
LAVR. MED. Fuß u. Fassung Silber ver-
goldet. Florenz (Palazzo Pitti).
Höhe ca. 14 cm



Abb. 6, 7. Schalen aus Jaspis, bez. LAV. R. MED. (sic) Paris, Louvre

più figure et di fuori una testa di Medusa“. Lorenzo brachte sie 1471 als Erbe Papst Pauls II. von Rom mit. Vielleicht ist damals auch noch das eine oder andere Stück der antiken Gefäße mitgekommen. Pelli¹ gibt die ganze damalige Literatur über die Tazza Farnese samt ihren verschiedenen thematischen Ausdeutungen an. Die erste Publikation erfolgte durch Scipione Maffei nach dem Stich von Carlo Gregori in den *Osserv. Lett.* II. p. 339. Eine Wiederholung dieses Stiches gibt er in seinem *Museo Veronese* 1749. Das 18. Jahrhundert war sich über den antiken Ursprung einig, das 19. Jahrhundert brachte dafür die Epoche der Renaissance in Vorschlag.² Bereits im 18. Jahrhundert befand sich die Schale im Besitze des Königtums von Neapel, vorher war sie in der Sammlung Farnese. Albizzati verlegt die Zeit ihrer Entstehung zwischen das 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. Hinsichtlich der Lokalisierung der antiken, römisch-hellenistischen Glyptik verhalten sich die Angaben der Literatur zögernd. Jedenfalls sieht Furtwängler die Tazza Farnese als hellenistisch-alexandrinische Arbeit an.³

Unter den Steingefäßen der großen europäischen Sammlungen erinnert die bauchige Kanne (Abb. 8) an diejenige in der Galerie d'Apollon im Louvre, die Suger der Abtei von St. Denis schenkte und die sich eine Fassung des 12. Jahrhunderts gefallen lassen mußte (Kat. d. Musée du Louvre Abb. 19), und an die Kännchen Nr. 1002 oder Nr. 1005 (Abb. ebda) der Sammlung. Die speziellen Merkmale in der Gefäßbildung des letzten sind der Pittikanne vielleicht am ähnlichsten, die beiden ersten sind verhältnismäßig grob. Marquet de Vasselot bezeichnet bereits die Kannen des Louvre als möglicherweise „antik“, jedenfalls liegt ihr Gemeinsames in der Zugehörigkeit zu einer ganz anderen Kultur als etwa der des italienischen Quattrocento.

Die Kanne hat mit den Louvrekannen die ovale Rundung des Henkels gemein, der sich weich und organisch, doch in unantiker Schlaffheit an den Gefäßkörper schmiegt. Der Henkel hat die Form eines ornamentalen Fabeltiers, wohl eines Drachen. Vom Gefäßbauch schwingt es sich zum Rand des Halses. Sein Schwanz ist aus der spiegelnden Onyxfläche herausgeschnitten, graviert. Weich eingebettet bleibt seine plastische Form in der Oberfläche des ganzen Gefäßkörpers. Er ist in gewisser Ähnlichkeit der Technik wie der doppelendige Thyrsosstab mit dem flatternden Band auf der Vase (Abb. 1) graviert.

Die Ähnlichkeit der technischen und formplastischen Merkmale läßt noch nicht auf Gemeinsamkeit des Ursprungslandes und der Zeit schließen. Der Sardonyx ist das Lieblingsmaterial der späteren Antike. Eine Gemeinsamkeit besteht vorläufig allein in der Zugehörigkeit zu Mittelmeerkulturen der ersten Jahrhunderte.

Die größte auffindbare Ähnlichkeit der Kanne zu bekannten Gefäßen be-

¹ *Saggio storico*, 1779, S. 65; vgl. auch Deutungen Viscontis, Furtwänglers.

² E. Müntz, *Les collections des Médicis au XV^e siècle*. Anm. S. 66.

³ Abb. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*. III. Fig. 108, 109.

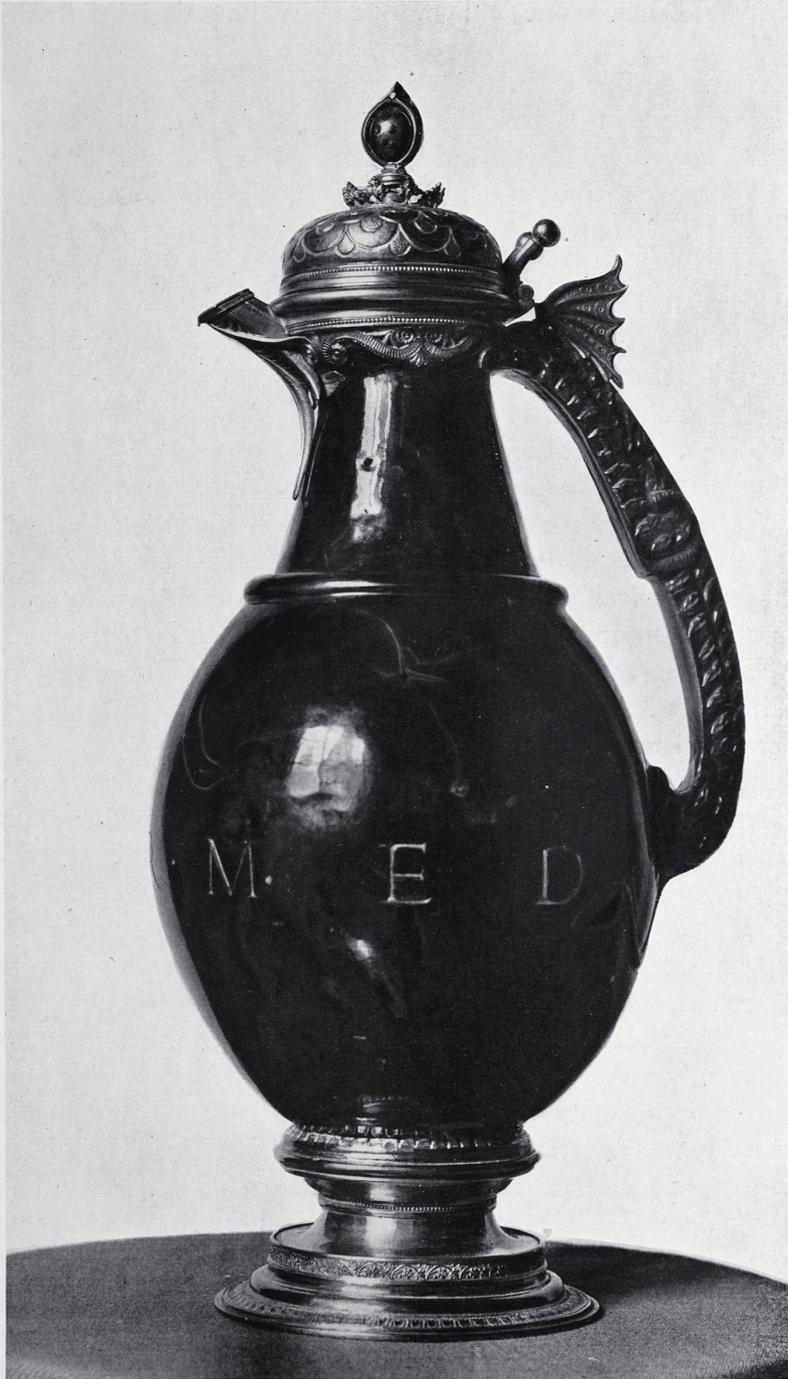


Abb. 8. Kanne aus Sardonyx, bez. LAVR. MED. Fuß und Fassung
Silber vergoldet. Florenz (Palazzo Pitti). Höhe ca. 40 cm

steht wohl zu der Bronzekanne der Sammlung Sarre im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Sie erstreckt sich auf das gesamte Körpergefühl dieses Gefäßes bis auf Einzelheiten seiner Bildung, z. B. dem Ring am Halsansatz. Sarre setzt die Entstehung dieser Kanne in frühsasanidischer Zeit des 3.—4. Jahrhunderts an.¹ Er spricht bereits davon, daß diese Gefäßform sich mit spätantiken Formen berührt.² Jedenfalls ist die Ausgußlippe bei der Pittikanne noch nicht so energisch nach vorne gezogen, wie das bei späteren persischen oder noch späteren fatimidischen Kannen der Fall ist. Für ihre größere Nähe zur sasanidischen als etwa zur fatimidischen Epoche spricht auch das palmettenförmige Schwanzende des Tieres, das aus sasanidischen Löwenstoffen hinlänglich bekannt ist.³ Die Pittikanne ist jedenfalls in einer Zeit entstanden, in der ihre Form noch den äußersten Einwirkungen der Spätantike erreichbar war.

Über die allgemeine Beobachtung der Lebendigkeit organischen Wachstums des Gefäßkörpers als antike Gesinnung, Ausfluß einer Formanschauung, die bis ins letzte Viertel des ersten Jahrtausends Spuren hinterließ, hinaus gibt der Henkel Anlaß zu näherer Bestimmung. In der Tat kommt das oval gestreckte drachenartige Fabeltier, bandartig gezogen und ornamentiert, in spätrömischer Kunstindustrie an Bronzeschnallen vor.⁴ Die Schnalle in Trier trägt ein laufendes Ornament, das zerbröckelt und rudimentär in den mandelförmigen Ornamenten auf den Seiten des Fabeltiers erscheint, Spielart der mandelförmigen Schmuckformen, deren Schema Riegl mitgeteilt hat.

Der Schatz von San Marco verwahrt zwei ganz ähnliche Kannen aus Achatonyx mit derselben Henkelbildung. Sie sind (nach den Abbildungen bei Pasini, *Il tesoro di San Marco* Taf. LII. 120 u. Taf. XXXVIII. 71 zu schließen) geringer an Qualität wie die Kanne im Pitti. Das erste dieser Gefäße hat den nach vorne vorgezogenen Ausguß wie die Bronzekanne der Sammlung Sarre. — Sollte diese erst auf den Vergleich weniger Stücke mit einem einzigen begründete Annahme sich weiterhin als haltbar erweisen, so wäre ein neuer Beweis der hochentwickelten Technik des Steinschliffes für diese Kultur, die so bedeutende Leistungen auf dem Gebiete des Metalls und Textils aufweist, erbracht.

Von dieser, mit Einschluß der Sardonyxkanne „antik“ bezeichneten Gruppe trennt sich eine zweite, deren Gefäßkörper einer anderen Steinschliffepoche entstammten. Sie setzt sich aus zwei Vasen aus rotem Jaspis (Abb. 9 und 10) und großen pokalartigen Kühlgefäßen zusammen. Zwei breitere davon sind aus rötlichem Jaspis (Abb. 11 und 12), eins aus braun-weißlich geflecktem Achat

¹ F. Sarre, *Die Kunst des alten Persien*, 1923. Abb. d. Kanne der Sammlung Sarre S. 127.

² F. Sarre und F. R. Martin, *Meisterwerke muhammedanischer Kunst in München*, 1910. Schöne Abb. der Kanne d. Sammlung Sarre auf Taf. 127, bearb. v. E. Kühnel.

³ Der Löwenstoff in Siegburg, 10. Jahrhundert, ist nach O. v. Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei* (neue Ausgabe), byzantinisch unter persischem Einfluß. (Abb. 176.)

⁴ Museo Kircheriano, Rom. Siehe A. Riegl a. a. O. Abb. 69. Wallraf-Richartz-Museum in Köln ebda. Abb. 75. Bonn ebda. Taf. 19 Abb. 4. Trier ebda. Taf. 19 Abb. 5.

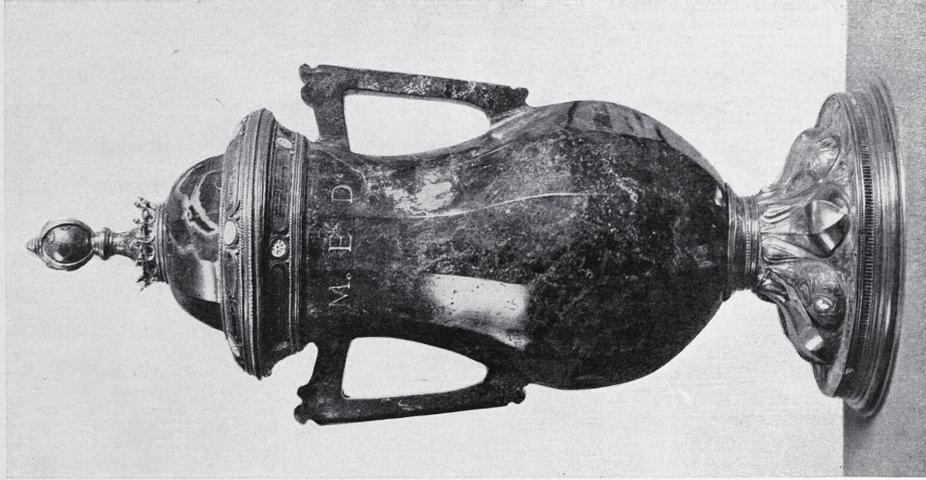


Abb. 9. Vase aus Jaspis, bez. LAVR. MED. Fuß und Fassung Silber vergoldet, emailliert. Florenz (Palazzo Pitti). Höhe ca. 41 cm



Abb. 10. Vase aus Jaspis, bez. LAVR. MED. Fuß und Fassung Silber vergoldet, emailliert. Florenz (Palazzo Pitti). Höhe ca. 27 cm

(Abb. 13), ein hohes aus rötlichem Jaspis (Abb. 14), ein schalenartiges aus rötlichem Jaspis (oder Achat) mit Einschüssen von Amethyst (Abb. 15).

Von diesen Gefäßen bieten zunächst nur die beiden Vasen aus rotem Jaspis Anhalte zu näherer zeitlicher Bestimmung. Die doppelhenkelige Vase erlaubt den Vergleich mit Form und Technik, wie sie aus der fatimidischen Bergkristallverarbeitung bekannt sind. Es sei an Krüge in London und Paris oder vor allem den doppelhenkeligen Krug im Kunsthistorischen Museum in Wien erinnert. Wahlverwandtes Körpergefühl hat diese und den geschwungenen Umriß des Vasenbauches gestaltet, an den sich charakteristisch unvermittelt die eckigen Henkel setzen. Typisch ist der Schliff des Gefäßkörpers in Facetten, bezeichnend sind die zierenden Ausbuchtungen und Einschnitte der Henkel. Der Bergkristallschliff erscheint hier auf das Material eines anderen „Halbedelsteins“, den Jaspis, übertragen. Im Vergleich zu den Leistungen technischer Brillanz der Bergkristallkrüge ist die bauchige Vase eine schlichtere Leistung. Die doppelhenkelige geradflächige Vase aus Jaspis stellt eine recht anspruchslose Arbeit dar. Doch macht sie in ihrer Schlichtheit im Organismus einer kunstvollen Fassung denselben Eindruck der Geschlossenheit und Seltsamkeit, der Lorenzo zu ihrer Fassung bewog. Im darauffolgenden Jahrhundert wurde ein Stück derselben Steinschliffepoche in ähnlich geringer Qualität aus rot-weiß gesprenkeltem Achat von Wenzel Jamnitzer (R₃ 3832) gefaßt. Es befindet sich heute in der Münchener Schatzkammer.

Kühnel bezeichnet die Gruppe der facettierten Bergkristallgefäße als fatimidisch. Danach sind sie in Ägypten im 10—12. Jahrhundert entstanden. Vielleicht wird der Zweifel, den er im Katalog der muhammedanischen Ausstellung in München 1910 ausdrückt, „der stilistische Zusammenhang mit den uns erhaltenen, unzweifelhaften Beispielen fatimidischer Kristallschneidekunst sei jedoch keineswegs zwingend“, durch einen Vergleich mit den „Hedwigsgläsern“ in etwa behoben. Denn es dürfte eine Formenverwandtschaft der Gruppe der Bergkristallgefäße mit der der Hedwigsgläser bestehen: wie bei den Bergkristallgefäßen ist bei ihnen das System des Gefäßkörpers in seiner Grundform facettiert. Die reliefplastische Verzierung, so willkürlich sie sich auch in manchen Stücken entfaltet, erscheint doch erst aus und auf den Facetten entwickelt. Charakterisch ist auch bei den Hedwigsgläsern wie bei den Bergkristallgefäßen das Abschleifen der durch die Facetten entstehenden Kante am Rande der Gefäße. Ihren Ursprung hat R. Schmidt überzeugend als fatimidisch nachgewiesen.¹

Durch die beiden Vasen würde für den Umkreis des fatimidischen Steinschliffs die Kenntnis des rötlichen Jaspis als Material gewonnen werden. Die Ähnlichkeit des Materials und, freilich im vagesten Sinne, eine Verwandtschaft in dem schlichten bis zu äußerster Einfachheit gehenden Charakter der beiden Schalen

¹ R. Schmidt, Jahrbuch d. Schles. Museums für Kunstgewerbe und Altertümer VI. 1912. S. 53.



Abb. 11. Schale aus Jaspis, bez. LAVR. MED.
Fuß Silber vergoldet, emailliert. Florenz (Palazzo Pitti).
ca. 22 cm Höhe, ca. 24 cm Durchm.



Abb. 12. Schale aus Jaspis, bez. LAVR. MED.
Fuß Silber vergoldet. Florenz (Palazzo Pitti).
ca. 20 cm Höhe, ca. 23 cm Durchm.



Abb. 13. Schale aus Achat-Onyx, bez. LAV. R. MED. (sic) Fuß und Fassung Silber vergoldet. Florenz (Palazzo Pitti).
ca. 21 cm Höhe, ca. 23 cm Durchm.

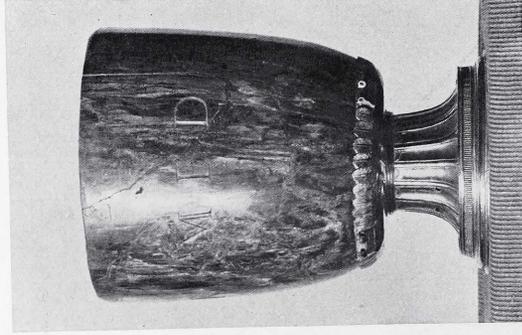


Abb. 14. Hohes Gefäß aus Jaspis, bez. LAVR. MED. Fuß Silber vergoldet. Florenz (Palazzo Pitti).
Höhe ca. 21 cm



Abb. 15. Schale aus Amethyst und Jaspis (?),
bez. LAVR. MED.
Fuß Silber vergoldet. Florenz (Palazzo Pitti).
Höhe ca. 17 cm, Breite 20 cm



Abb. 16. Deckelpokal aus zwei Amethyst-
schalen, bez. LAVR. MED. Fuß und Fassung
Silber vergoldet. Florenz (Palazzo Pitti).
Höhe ca. 25 cm

(Abb. 11 und 12) bringen auch diese zusammen mit dem hohen Gefäß (Abb. 14) dem fatimidischen Kreise nahe. Doch lassen sich für diese vorläufig ebensowenig Analogien beibringen wie für die Schale Abb. 13. Die Schale (Abb. 15) aus rotem Jaspis (oder Achat) mit Einschüssen von Amethyst besteht aus demselben sehr charakteristischen Steinmaterial wie ein kleiner Becher des Grünen Gewölbes in silbervergoldeter Fassung. Sein Facettenschliff trägt die fatimidischen Merkmale der Verarbeitung, die sich aus den Bergkristallarbeiten ableiten ließ.¹

Auch die beiden Amethystgefäße (Abb. 16 und 17), bei denen wieder je zwei Gefäße als Deckel und Gefäß zwangsweise unter der Hand des fassenden Goldschmiedes eine Einheit eingegangen sein dürften, entziehen sich vorderhand noch jeder sicheren Bestimmung. Ihre Entstehung in „gotischer“ Zeit ist nicht ausgeschlossen.

Allein der Deckelbecher (Abb. 18), wohl das köstlichste Gefäß des ganzen Schatzes, bildet mit Steinkörper und Metallfassung eine vollendete Einheit. An ihm haben mit Vorbedacht die beiden Techniken des Steinschliffs und der Metallfassung füreinander gearbeitet. Er ist gleich vollkommen in Technik des Schliffes wie absoluter Harmonie der Verhältnisse. Ihr Wesen ist gotisch in jener italienischen Gesinnung, die bei der Vorliebe zur Horizontalen auch dann, wenn sie die Vertikale zu ihr in Beziehung setzt, das klar ablesbare Maß herrschen läßt. Sie setzt sich damit in wesentlichen Unterschied zu nordisch-gotischen Gefäßbildungen.

Der Becher besteht aus gelb und braun geflecktem Jaspis. Charakteristisch ist seine senkrechte, zarte Riefelung. Dem Sinne nach, verändert durch leichte Schrägstellung, hat diese Art eine Fortsetzung in einem kleinen Weihwasserkessel aus geflecktem Jaspis der Galerie d'Apollon aus der Chapelle de l'ordre du Saint-Esprit erfahren (Nr. 226 d. Kat.). Seine silbervergoldete Renaissancefassung entstammt dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

In diesen Gefäßen wird man die Produkte der einheimischen, vielleicht toskanischen Steinschlifftradition erkennen dürfen. Ihr Material, verschieden gefleckte Jaspisarten, wird in der ganzen jahrhundertlangen Pietraduratradsition der Toskana verarbeitet, außerdem der Amethyst. Bereits im 15. Jahrhundert fand man viele Jaspisarten in der Toscana nahe bei Florenz. Donatello „polierte einige derselben, die sehr schön wurden“.²

Bei den antiken und den „fatimidischen“ Gefäßen stoßen in Körper und Fassung zwei Kulturen zusammen, eine ausgereifte und eine sehr formenkräftige, unbekümmerte. Es ist interessant, wie diese jüngere mit ihren Mitteln, weit

¹ Silberzimmer 1. Fensterschrank links. E. Kris denkt bei diesen Arbeiten an die Möglichkeit, daß sie Kopien nach fatimidischen Gefäßen sind. Zur Gewißheit fehlt noch der Nachweis, daß Bergkristallgefäße, wie etwa der „Hedwigsbecher“ im Grünen Gewölbe zu Dresden abendländischen Ursprungs sind. Der Verfasser geht den Fragen weiter nach.

² A. A. Filarete's Traktat über die Baukunst, herausgegeben von W. v. Oettingen. 1896. S. 103.

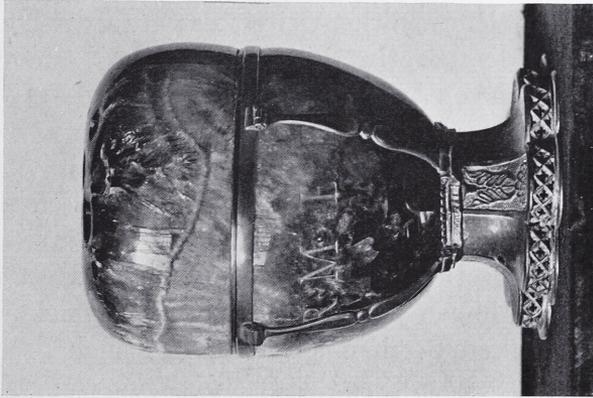


Abb. 17. Pyxis, aus zwei Amethystschalen,
bez. LAVR. MED.
Fuß und Fassung Silber vergoldet.
Florenz (Palazzo Pitti).
Höhe ca. 15 cm



Abb. 18. Deckelbecher aus geflecktem Jaspis,
bez. LAVR. MED.
Fuß und Fassung Silber vergoldet, in der
Bekrönung eine Perle.
Florenz (Palazzo Pitti). Höhe ca. 18 cm

entfernt sich selbst aufzugeben, den schwierigen Kompromiß der Fassung zu lösen sucht.

Mit der Frage nach der Fassung, ihrer zeitlichen Entstehung und ihrer Zugehörigkeit zu meisterlichen Werkstätten ergeben sich neue Probleme. Da sie keinerlei Marken tragen und archivalisch außer dem Mediciinventar nichts bekannt ist, muß der Nachweis bei einer vorläufigen Zusammenstellung stehenbleiben. Allein schon die Kontrolle der Formmerkmale läßt die Vorgänge innerhalb der stilistischen Entwicklung der italienischen Goldschmiedekunst in anderem Licht erscheinen, als sie von der durchforschten deutschen bekannt sind.

Die hohe antike Vase (Abb. 1), die roten Jaspisvasen (Abb. 9 und 10) und der Kühler (Abb. 11) bilden in der Fassung eine Gruppe für sich. Aufbau und Ornamentik — Fischblasen, Distelranken — sind einander so ähnlich, daß nicht allein von demselben Meister, sondern von der Verwendung derselben Vorlage, ja derselben Güsse des Zwischengliedes beim Knauf des Griffes und des Fußrandes an Onyxvase und Jaspispokal (Abb. 1 und 10) gesprochen werden kann. Am Fuß des Kühlers, am Fuß der Jaspisvasen und an ihrem Rand laufen Streifen wechselnden Emailornaments entlang.¹ Email, Treibarbeit und Guß verraten höchste Qualität. In der spätgotischen Fischblasen- und Rankenornamentik erscheint ein architektonisches Motiv im Gußstück des Knaufes, ein Doppelfenster mit einer Art Hängekapitell. Seine Verwendung, weder häufig noch lange in Mode, und im Ganzen wohl florentinische Eigentümlichkeit, wenn es auch außerhalb vorkommt, verweist die Fassung in die siebziger Jahre.² Der Vasenfuß (Abb. 10) entwickelt in Aufbau und Ornament bis in Einzelheiten das Stadium der florentinischen Silberschmiedetradition weiter, das etwa der Untersatz des Kreuzes vom Silberaltar aus dem Baptisterium, jetzt in der Domopera, kennzeichnet. Er wurde bekanntlich von Antonio del Pollaiuolo 1457—1459 gefertigt, das Kreuz von Betto di Francesco Betti gearbeitet.³

Dieser geschlossenen Gruppe stehen die übrigen Fassungen in vielfältig verschiedenen Anschauungen gegenüber. Sie schließen die gotischen Anklänge z. T. überhaupt aus. Das Ornament am Fuß des Kühlers (Abb. 12) ist prinzipiell dem am Fuß des Amethystpokals (Abb. 16) ähnlich. Dessen Fassung hat den gefiederten Streifen mit dem hohen Jaspiskühler (Abb. 14) gemein. Außerdem haben beide denselben gerillten Streifen am Fuß, den auch der aus Jaspis

¹ Das angeführte Inventar nennt ähnliche Ornamente „Feuerwerk und Sterne“.

² Sein Vorkommen z. B. auf dem Bilde der Mad. Benois in Leningrad, einer Schöpfung Leonardos wahrsch. von 1478, als er in Florenz bei Verrocchio arbeitete. Dadurch eine allgemeine Verbindung zum Metallhandwerk gegeben. (Abb. G. Gronau, Ein Jugendwerk des Leonardo da Vinci, Z. f. b. K. 1912. Herrn Direktor Gronau verdanke ich diesen Hinweis.)

³ Dem Kreis der Meister, zu dem die Emails des Giovannikreuzes gehören, seien die vier Emails vom Lukasreliquiar mit dem Wappen der Medici im Palazzo Pitti zugewiesen; die näheren Beziehungen innerhalb des florentinischen Emails des 15. Jahrhunderts sind noch zu untersuchen. (Vgl. Abb. bei H. Mackowsky: Das Silberkreuz für den Johannesaltar im Museo di S. Maria del fiore zu Florenz, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 1902.)

und Amethyst bestehende Kühler (Abb. 15) hat. Freilich verbirgt sich in dessen Ornamentierung eine Spur Gotik, im hohen Kühler herrscht ein strenges antikisierendes System.

Ein Zusammenstoßen ausgesprochen spätgotischer und antikisierender Formen herrscht bei der Amethystpyxis (Abb. 17). Auf dem Achtpaßfuß sitzt ein Relief mit Rosette und gefiedertem Laub in spätgotischer Art; die Verklammerung in Balusterform setzt sich nicht organisch an den Fuß an.

Ähnlich finden sich auch die Elemente in der Fassung der großen Kanne (Abb. 8) zusammen. Auf dem stark profilierten Deckel sitzt ein Kranz aus Kreuzblumen.

Am reinsten in ihrer gotischen Form ist die Fassung des Deckelbechers (Abb. 18) mit meisterlicher Verteilung von glatter Fläche und Ornamentik. Gerade diese Wirkung geschmacklicher Gestaltung erscheint im Gegensatz zum spätgotischen Norden für Italien typisch.

Die zarte Ornamentik des kleinen antiken Gefäßes (Abb. 4) nimmt eine besondere Stellung ein. Selbständig steht der Jaspispokal mit der Balusterform des Fußes, den Ornamentstäben aus der Gotik und der antikisierenden Architektur — Vierpaß, Kreis- und Eierstab — (Abb. 3), für sich bleibt der Onyxkühler mit dem Eierstab und Flechtband, Anklängen des Architekturornaments des 15. Jahrhunderts (Abb. 13) und schließlich die Fassung des kleinen, wohl antiken Gefäßes (Abb. 5) mit einem noch anders gearteten klassizistischen Material von Akanthusranken, Lorbeerkranz. Das letzte ist durch Ziselierung das Feinste in Technik und Relief; es ist das späteste dieser Gruppe.

Alle diese Merkmale charakterisieren durch innere, nebeneinander bestehende Verschiedenheiten die Periode der Entstehung der Gefäße und Fassungen. Sie reicht nicht über den Tod Lorenzos 1492 hinaus.

Die einzige Ausnahme bildet die Fassung der zweiten hohen antiken Vase mit Deckel (Abb. 2). Ihr Renaissancebandwerk umschließt eine Kartusche mit dem großherzoglichen Mediciwappen. Die Ähnlichkeit der Wappenkartusche und der Faunsmaske am Henkel mit der Formenwelt Buontalenti — Zeichnungen in den Uffizien — läßt ebenso wie das spezielle Stadium des Ornamentes die Annahme zu, daß Francesco die Fassung herstellen ließ. Durch sein Wappen hat er das Gefäß ebenso bezeichnet, wie einst Lorenzo seinen Besitzernamen darauf anbrachte. Die persönliche Vorliebe Francescos gerade für Gefäße aus edlem Stein mag diese Kombination einer antiken Vase und einer Tasse als Deckel veranlaßt haben. Die Fassung wäre damit in den Jahren 1574—1587 entstanden.

Die handwerkliche Kunst findet ihren Widerhall in den Gestaltungen der anderen Künste. In ihnen wird das eigentliche Dasein dieser behüteten Schatzkammer- und Museumsstücke lebendig. Sie waren keine Gegenstände für den Alltag, nicht einmal der hochmögenden Geschlechter. Ihr Zweck und Wesen ist das

Fest, bacchantische Ausgelassenheit oder haltungsvolle Geselligkeit. Gelegentlich kommen sie in Beziehung zur großen Szene innerhalb der plastischen Gestaltung.

Auf den beiden Kanzeln in S. Lorenzo mit den Reliefs aus dem Leben Christi aus der Werkstatt Donatellos laufen unter dem bekrönenden Gesims Reliefstreifen entlang. Ein kleines Volk von Putten treibt auf der einen Längsseite sein Wesen. Sie segeln mit einem riesigen Krug, halten Gelage, richten eine Hermenbüste auf, sind um einen Bacchus mit Füllhorn bemüht. Die Szenen folgen einander durch Paare von Krügen getrennt.¹ Auf den drei anderen Seiten sind die Putten mit der Weinlese beschäftigt. Große Gefäße bergen wie tiefe Schalen eine überquellende Fülle von Früchten. Die Merkmale der dickbauchigen Krüge mit gekehltem Fuß, rundem Deckel und bekrönendem Knopf kehren wahlverwandt, wenn auch variiert in dem Stück des Pitti wieder. Der Knopf der Krüge ist dort eine von Ringen gefaßte Kugel mit den Palle der Medici. Die tiefen, schalenartigen Gefäße ähneln den Kühlern noch mehr. Die Kanzeln wurden in den Jahren 1463 bis 1466 gearbeitet. Drei Jahre später starb Piero, trat der prachtliebende Lorenzo das Erbe, die „Regierung“ an. Zur gleichen Zeit lebt Donatellos Streben nach Ausdruck im antikischen Geist bis in die Oberfläche der Mode.² Er sucht ihn außer in der großen Form bis in zahllose kleine zu verwirklichen. Im Zeichen dieser Mode steht die Erwerbung und Fassung der Schalen, als „rinfrescatoio“ („Kühler“) für praktische Zwecke geeignet. Die obenerwähnte Kanne (Abb. 8) und die „Kühler“ mochte man als „antik“ ansehen. Unter dem Eindruck der Mode erhielten Kanne und Kühler ihre Fassungen wenigstens z. T. in der antikisierenden Anschauung des Goldschmiedeornamentes.

Während aber die gestaltende Erfindung Donatellos oder seiner Werkstatt aus der Fülle eigener Anschauung ihre antikisierenden Gefäße im Zusammenhang der Plastik schuf, stehen die Maler den Gefäßen anders gegenüber. Für sie sind sie Requisiten des tatsächlichen Lebens, aus dem sie zu dieser Zeit Raum und Figuren, Haltung der Szenen greifen.

Bei feierlichen Gastmählern prunkte ein Schaubüfett mit kostbaren Gefäßen. Auf dem Bilde des cassone für das Brautpaar Pucci-Bini des Jahres 1482 mit der Geschichte des Nastagio degli Onesti nach Boccaccio aus der Werkstatt Botticellis stehen neben umfangreichen Vasen zwei Deckelbecher ähnlich dem

¹ Die Szenen sind bei beiden Kanzeln ganz gleich bis auf eine Längsseite und Fortfall der äußersten Krüge und Putten durch Einfügung des Rossebändigers der rechten Kanzel (vom Eingang) und einem zugefügten Puttenfries Mitte unten auf der linken Kanzel. Die entsprechende Stelle der Kanzel rechts ist durch ein Ornament des 16. Jahrhunderts ersetzt. Vgl. M. Semrau, Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo. Er vermutet die Motive der Puttenfriese auch in antiker Glyptik, damaligen Sammelstücken der Medici und schreibt Teile der Kanzel Bellano zu.

² Im Werk Donatellos läßt sich die fast wissenschaftliche antiquarische Kenntnis der Antike weit zurückverfolgen. Auf dem Sockelrelief der Judith, dessen bacchantische Szenen sich ganz im Sinne der antiken Auffassung Donatellos bewegen, halten der Trunkene mit dem Füllhorn und der gefeierte Bacchus bauchige Krüge (ca. 1440).

aus geflecktem Jaspis. Sie verkörpern Kostbarkeit und Feierlichkeit, geeignet, als Geschenke der Könige aus dem Morgenland an das Christkind zu dienen. Auf dem wahrscheinlich wenig früher in Rom gemalten Bild Botticellis in der Eremitage in Leningrad wird ihm ein solcher Deckelbecher überreicht.

Auf dem Fresko mit dem Tanz der Salome aus dem 1490 abgeschlossenen Zyklus Ghirlandajos in S. Maria Novella ist ein Pokal dargestellt, dessen Fuß bereits in Balusterform gebildet ist. Ein Pokal auf dem 1487 datierten Anbetungsbilde Ghirlandajos in den Uffizien hat schräggerillte Zylinderform der Coppa.

Eine Ähnlichkeit dieser gemalten Gefäße mit den noch vorhandenen besteht nur allgemein; sie geben wohl kaum wirklich vorhandene Einzelstücke wieder. Im Falle des Pokals auf dem Ghirlandajozyklus bezieht sie sich auf die Metallarbeit des Fußes. Für den Steinkörper des Deckelbechers in Florenz oder beispielsweise des Weihwasserkessels in Paris geht die Grundform vielleicht auf ziselierendes Metallhandwerk zurück.¹

Die Untersuchung dieser Gruppen aus dem Schatz des Lorenzo, nur aus dem Wesen der Gefäße heraus entwickelt, hatte die hohe Wahrscheinlichkeit erbracht, daß sie im ganzen wohl erst für ihn angeschafft, jedenfalls gefaßt worden seien. Ihre Fassung würde danach in die beiden Jahrzehnte zwischen 1470 und 1490 fallen. Dieses Ergebnis wird noch durch eine andere Beobachtung gestützt. Aus den Jahren 1456, 1463, 1464 und 1492 sind Inventare des Medici-besitzes vorhanden.² Sie sprechen zunächst 1456 von dem Besitz des Piero di Cosimo und umfassen anscheinend die ganze mobile Besitzmasse der Medici, soweit sie sich im Stadtpalast und in ihren Landsitzen befand. Damals wird eine Anzahl Jaspisgefäße in silbervergoldeter Fassung mit Deckel genannt. Darunter könnte ein Kühler (Rinfrescatoio) mit silbervergoldetem emailliertem Fuß zu verstehen sein, es käme dann der mit dem Akanthusmuster in Frage, dessen Wert auch später mit Fior. 500 angegeben wird. Eine Chalcedonvase mit Henkeln, Fuß und Deckel silbervergoldet und emailliert, ein Jaspisgefäß mit Henkeln, der Deckel silbergefaßt emailliert, beide im Wert Fior. 300 werden bereits 1464 neben wenigen anderen Jaspisarbeiten genannt. Doch läßt sich keine greifbare Beziehung zu der Lorenzogruppe gewinnen. Jedenfalls werden die Sardonyx-, Jaspis-, Amethystgefäße, der gefleckte Jaspisbecher, der Pokal, wahrscheinlich eben alle Gefäße, soweit sie heute als zum Schatz des Lorenzo gehörig erkennbar sind, erst in dem Inventar nach dem Tode des Lorenzo 1492 genannt. Fünf Jahre Lebenszeit des Piero schließt das Inventar noch mit ein. Die Wahrscheinlichkeit, daß Piero in diesen Jahren noch Gefäße erworben habe, die Lorenzo sich dann habe fassen lassen, ist nicht groß.

¹ In den Werken Ghirlandajos und Botticellis läßt sich die Goldschmiedeschulung, von der sie beide ausgingen, häufig feststellen.

² E. Müntz, Les collections des Médicis au XV^e siècle. 1888.

Nach dem Inventar befand sich die ganze Sammlung Lorenzos an Gefäßen, Edelsteinen, Ringen, Gemmen und Kameen in einem Schrank (*scrittoio*) des Vorgemachs einer Kammer, die zum „großen Saal“ Lorenzos führte. Die Medici bewohnten damals den Stadtpalast, heutigen Palazzo Medici-Riccardi.

Der Besitz der Medici hatte ein merkwürdiges Schicksal. Ein Teil fiel der berühmten Plünderung 1494, ein anderer dem behördlichen Ausverkauf zum Opfer. Der dritte gelangte in die Hände des Piero de' Medici. Es ist nicht ersichtlich, was zunächst aus den Gefäßen wurde.

Sie wurden jedenfalls 1532 von Clemens VII. der Basilica Laurenziana geschenkt. Darüber berichtet Vasari in der Vita des Valerio Vicentino und erwähnt rühmend die hohe Kostbarkeit der Gefäße und ihren ersten Besitzer Lorenzo. Doch bleiben seine Angaben allgemein.¹ 1782 tauschte Großherzog Peter Leopold I. achtzehn Gefäße (*vasi*) gegen eine Reihe plastischer und reliefmäßiger Arbeiten ein, die bis dahin in dem Besitz der Kapelle des Palazzo Pitti waren.² Er sorgte für anderweitige Unterbringung der in den Gefäßen befindlichen Reliquien.

1782 befanden sich nach der Beschreibung der „Real galerie di Firenze“ nicht wenige „*coppa d'onyx onde prendere idea del sì decantato lusso di Roma antica*“ in einem Raum des ersten Stocks der Uffizien, der die Form einer prächtigen ovalen Tribuna besaß und in der äußersten Ecke des östlichen Flügels der Uffizien lag. Die Tür befindet sich dort, wo heute die antike Figur des Ebers steht. Später wird er Gemmenkabinett genannt. Er nahm in sechs Schränken die gesamte Pietradurasammlung der Medici auf.³ Die „*description de la Galerie Royal de Florence 1790*“ führt zwei Sardonyxvasen mit dem Namen des Lorenzo il Magnifico an.

Damals — 1791 — wandert ein Teil der Bergkristall- und Pietraduragefäße, die noch in der Guardaroba waren, ins Museo di Fisica, in dem sie sich noch zur Zeit Zobi 1853 befanden. Darunter interessierten ihn zwei wegen der Schönheit des Jaspis und dem eingravierten Namen des Lorenzo. Lemonnier erwähnt 1853 den „größeren Teil der kostbaren Vasen aus S. Lorenzo“ in demselben Gemmenkabinett. Merkwürdigerweise führt der zwei Jahre später erschienene Katalog wieder nur die beiden Sardonyxvasen an, deren eine größere den Namen des Lorenzo eingraviert getragen habe.

¹ Vgl. auch Richa, *Notizie istoriche etc.* Er führt 1757 alle fünfzig der kostbaren Reliquien samt ihren Behältnissen im Schatz von S. Lorenzo an. Darunter erscheinen auch die Gefäße aus dem Medicibesitz. Er weist sie sämtlich dem „*Goldschmied Valerius Vicentinus*“ zu, eine Annahme, die bereits in der Literatur als irrtümlich abgelehnt wurde. Sie hat mehr Wahrscheinlichkeit bei den im Schatz von S. Lorenzo befindlichen Kristallarbeiten. — Auch die *Guidenlit.* des 16. Jahrhunderts erwähnt die Medicigefäße.

² A. Zobi, *Notizie storiche sull'origine e progressi dei lavori di commesso in pietre dure . . . nell' I. E. R. Stabilimento di Firenze.* 1841 und 1853.

³ Nach Pelli, *Saggio storico della real galleria di Firenze 1772* (Plan) befand sich das Medaillenkabinett, in dem die Gemmen waren, damals im Ecksaal genau gegenüber.

Die Schätzung dieser Vasen hat vielfach geschwankt. In Zeiten antiquarischer Interessen, einer Bezugnahme der Gegenwart, also z. B. der einheimischen Steinarbeit zur Antike, war sie groß. Sie findet im 15. Jahrhundert einen Niederschlag in den Wertangaben des Inventars von 1492. Die großen Jaspisinfrescatoir wurden mit Fior. 500, die große Sardonyxkanne mit Fior. 2000, die geflammte Sardonyxvase mit Fior. 600, der gelbe Jaspisbecher mit Fior. 200, die Tazza Farnese mit Fior. 10000 bewertet, während ein Porträt des Herzogs Galeazzo von Piero del Pollaiuolo Fior. 10, ein Kampf des Herkules und Antäus des Pollaiuolo Fior. 20, ein Täfelchen mit einer mehrfigurigen Kreuzigung Giotto's Fior. 6, ein Bild mit den Heiligen Hieronymus und Franziskus von Pesello und Fra Filippo Fior. 10, zwei Bilder der Heiligen Petrus und Paulus von Masaccio zusammen Fior. 12 geschätzt wurden. Clemens VII. konnte sich trotz der Kostbarkeit immerhin von den Gefäßen trennen. Die Beschreibung des Kataloges „La Real Galleria di Firenze 1782“ gibt aber eine begeisterte Schilderung der Steinarbeiten im Gabinetto ritondato, dem Gemmenkabinett. Es war das letzte in der Saalfolge, das erste an Ausstattung. Der Großherzog hatte gewünscht, ein Gemmenkabinett einzurichten, wie es ganz Europa nicht noch einmal hatte. Man zeigte als besonderen Wert die antiken Gefäße und mit Stolz die viel größere Anzahl der florentinischen Gefäße seit den ersten Zeiten der Medici, die die Eleganz von Schliß und Form den ersten entlehnt hätten. Ihre Schätzung wuchs also vor allem mit der der antiken Steinarbeiten, auf die Pelli im Saggio storico 1779 ausführlich und mit großer Sachkenntnis eingeht. Schließlich steht die Schätzung der antiken Steinarbeiten unmittelbar mit dem durch Winckelmann in Fluß gebrachten Interesse für die überlieferte Antike in Verbindung. Die „description de la galerie Royal de Florence 1790“ hebt hervor: „deux vases antiques très rares en sardoine, avec le nom de Laurent de Médici le Magnifique . . . Ces vases ont été recemment mis en ordre avec plusieurs vases de ce prince cités par Vasari.“ In diesem Fall ist unter antique nicht alt schlechthin, sondern wirklich antik zu verstehen.

Zobi, der seiner Zeit gemäß die Kunst der Steinarbeit sehr in der Verwirklichung technisch schwieriger Ziele sieht, erklärt freimütig, die Schätzung dieser Vasen könne er durchaus nicht verstehen, die nichts künstlerisch Bemerkenswertes — nulla offrono per il lato artistico — aufwiesen, angesichts der Skulpturarbeit, wie sie die Reliquiare ziert, die man aus der Palastkapelle dagegen hergab. Immerhin seien sie nicht ohne Fleiß ausgeführt.

Seit dieser Zeit ist ihre differenzierte Schätzung verlorengegangen oder eine persönliche Vorliebe geblieben.

Die Beschäftigung mit den Gefäßen im Palazzo Pitti hat noch einige Feststellungen gezeitigt, die mit den Sammlungen der Medici im Museo degli

Argenti mehr oder weniger zusammenhängen. Ohne Schwierigkeit wird man in dem köstlichen Sardonyxbecher ein antikes Stück im Sinne von Form und Technik der großen Vasen in der Sammlung Lorenzos erkennen (Abb. 19). Die antike Provenienz einer großen hellen Achatschale ohne Fassung bleibt zunächst noch fraglich. Ein Schöpflöffel aus Sardonyx hat die antike Form des Senklöffels, die in Bronze z. B. im archäologischen Museum in Florenz vorkommt. Auch eine kleine zweihenklige Achatonyxschale in Fassung des 18. Jahrhunderts und eine Phiole aus Sardonyx in silbervergoldeter emaillierter und edelsteinbesetzter Spätrenaissancefassung (Abb. 20) sind antik. Ein Sardonyxkelch in Renaissancefassung (Abb. 21) gleicht in der Form seiner Koppa mehreren Arbeiten in S. Marco in byzantinischer Fassung des 9. oder 10. Jahrhunderts. Ein anderer Kelch aus Achat (?) (Abb. 22) erweist sich in der Form der silbernen (?) vergoldeten Montierung und ihres feingepunzten Punktornaments als Arbeit des 9. oder 10. Jahrhunderts. Auch hier ist die Ähnlichkeit mit den Kelchen in S. Marco maßgebend.¹ Bei diesem Kelche ist besonders zu betonen, daß Koppa und Fassung gleichzeitig sein könnten. Beide ergeben als Gefäß ein geschlossenes Ganzes, bei dem kaum spätere Schätzung der Steinarbeit die Fassung veranlaßt und damit ungelöste — und unlösbare — Elemente in der fertigen Gesamtform hinterlassen hat. Ob man von diesem Vergleich auch auf byzantinischen Ursprung des Kelches schließen darf, bleibt ungewiß. Es könnte ebensogut das mittelalterliche Abendland in Frage kommen. Die technische Qualität des Schliffes dieser Koppa dürfte freilich kein Urteil über frühmittelalterlichen Steinschliff gestatten. Eher schon zwei helle Onyxgefäße in Rillenschliff auf Renaissancefuß, die mit diesem Kelch in stilistischem Zusammenhang stehen (Abb. 23 und 24). Dazu kommt noch eine kleine Onyxtasche in silbervergoldeter Fassung, die an die mittelalterliche des Kelches erinnert.² An die Gruppe der rinfrescatoï reiht sich noch ein Stück in schlichter Renaissancefassung (Abb. 25). Die Rille unterhalb seines Gefäßbrandes ähnelt einer Gepflogenheit persischer Keramik des 13. Jahrhunderts.³

¹ Vgl. Schema byz. Kelche bei A. Pasini, *Il tesoro di San Marco in Venezia*, 1887, S. 55. (Freilich findet sich das Ornament der gepunzten Kreuze, soweit ich feststellen konnte, bei westeuropäischen Metallfassungen später, etwa um 1300.) Ebda bezeichnete byzant. Steinarbeiten.

² Auch unter den kleinen Halbedelsteingefäßen im Gemmenkabinett des Palazzo Pitti könnten sich noch antike Stücke befinden. Bezüglich Zuschreibung und Datierung der byzantinischen Gefäße ist die wissenschaftliche Vorarbeit noch zu lückenhaft, um sicher zu gehen. Der Schliff der beiden Coppae (Abb. 23, 24) dürfte sich aus dem spätantiken Hohlchliff (vgl. Abb. bei Kisa, *Das Glas im Altertum*) herleiten lassen. Vgl. die jedenfalls byzantinische geriefelte Schale von Botoşani in Moskau, viell. 5. Jahrhundert. Abb. R₃ 9612 Byzanz. Die Form des Fußes beim ersten Kelch läßt sich bis ins frühe Mittelalter (Tassilokelch und Abb. bei Rosenberg, *Merkmale, Byzanz*) zurückverfolgen. Datierung ins 9. oder 10. Jahrhundert versuchsweise nach G. Schlumberger, *L'Épopée Byzantine à la fin du X^me siècle*.

³ Vgl. z. B. Abb. i. d. Publ. d. Ukrainischen Museums, Kiew, Taf. II nach S. 175.



Abb. 19. Henkelschale aus Sardonyx.
Florenz (Palazzo Pitti). Höhe ca. 7 cm



Abb. 25. Schale aus Jaspis (?) Fuß Silber
vergoldet. Florenz (Palazzo Pitti).
Höhe ca. 13 cm, Durchm. ca. 16 cm



Abb. 21. Pokal aus Sardonyx auf Perl-
mutterfuß. Fassung Silber vergoldet.
Florenz (Palazzo Pitti). Höhe ca. 15 cm



Abb. 20. Phiole aus Sardonyx. Fuß
und Deckel Silber vergoldet, email-
liert. Florenz (Palazzo Pitti).
Höhe ca. 15 cm

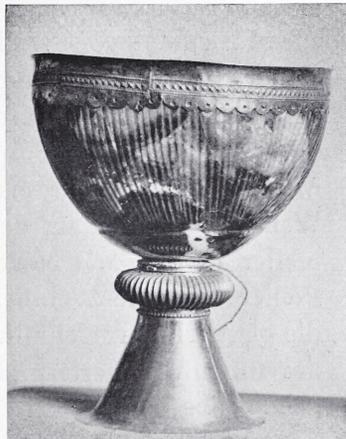


Abb. 22. Kelch aus Achat (?)
Fuß Silber (?) vergoldet. Florenz
(Palazzo Pitti). Höhe ca. 15 cm

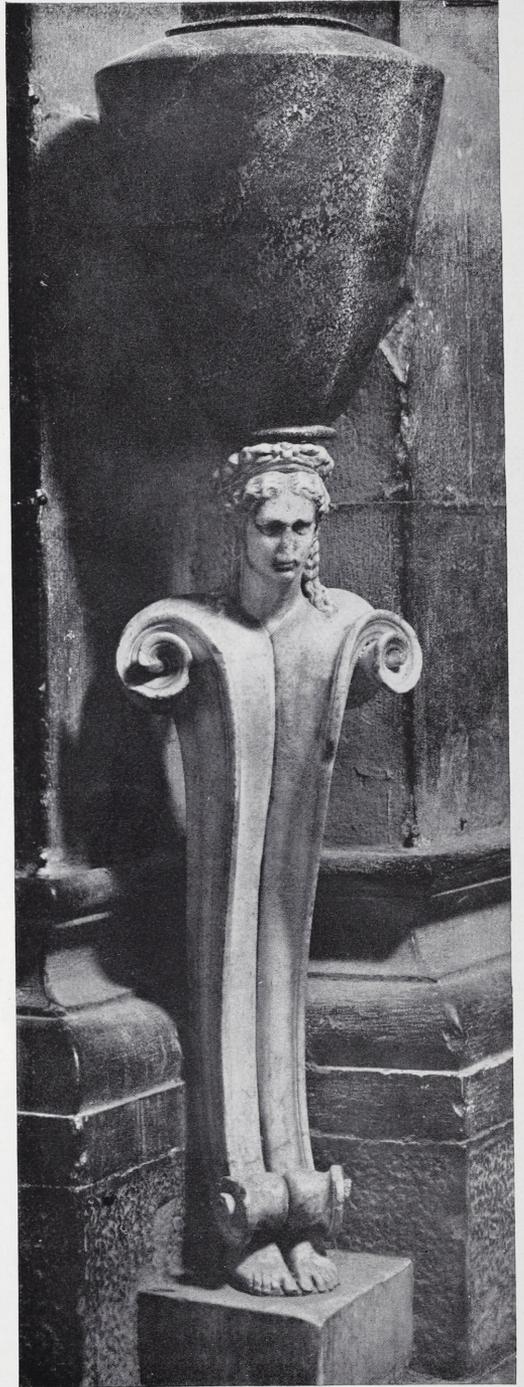


Abb. 23, 24. Schale und Kelch aus hellem Chalcedon.
Füße Silber vergoldet. Florenz (Palazzo Pitti).
Durchm. ca. 24, Höhe ca. 9 cm Höhe ca. 10 cm

Im Inventar der Medici druckt Müntz unter Aktennotizen anlässlich der Auflösung des Medicischatzes, in diesem Falle der berühmten Plünderung, einen Befehl ab, daß binnen drei Tagen eine „pila ex marmore seu serpentino confecta, et deputata ad aquam benedictam“ bei Strafandrohung wieder zu erscheinen habe. Er vermutet darin ein „vasque antique servant de b netier“. Ein Gefäß, auf das diese Beschreibung in jeder Beziehung paßt, dessen Inneres nur etwa 20 cm tief, zur Aufnahme von Weihwasser geeignet, ausgehöhlt ist und dessen feingemaserter Stein, wohl Granit, gerade die Feststellung ob Serpentin oder Marmor nicht leicht macht, ist das Weihwasserbecken auf dem Marmorpfeiler in S. Maria Novella. In dem Pfeiler erkannte Weinberger bereits die plastische Art Cellinis. Der Pfeiler des 16. Jahrhunderts und das Gefäß gehen aber nur oberflächlich zusammen, so daß man nach alledem Veranlassung hat, in ihm jenes Stück aus dem Besitz der Medici des 15. Jahrhunderts zu vermuten. Auch für diese Form fehlen bestimmende Analogien; am ersten ließe sich das Gefäß als „cinerarium“ nach dem Ägypten der römischen Kaiserzeit verweisen.

RÉSUMÉ

Der Schatz des Lorenzo il Magnifico im Palazzo Pitti in Florenz, zu dem noch zwei Schalen im Louvre in Paris gehören, erweist sich als eine Gruppe von Halbedelsteingef  en meist hervorragender Qualität, die eine wahrhaft „fürstliche“ Sammelleidenschaft zusammenbrachte. Ein Teil,



Vase aus Granit (jetzt Weihwasserbecken auf einem Pfeiler aus Marmor).
Florenz, Sta. Maria Novella

der hauptsächlich Sardonyxgefäße umfaßt, ist antik. Ein anderer in enger Beziehung zum fatimidischen Bergkristallschliff entstanden. Die große Kanne ist von saanidischen Formen wenigstens beeinflußt. Einige Gefäße entziehen sich vorläufig gewisser Bestimmung. Der Deckelbecher aus gelbgeflecktem Jaspis dürfte dem Ende des 15. Jahrhunderts entstammen; seine Form läßt sich jedenfalls auf florentinischen Gemälden der Zeit nachweisen. Die Fassungen zerfallen in eine bestimmte spätgotische Gruppe und eine allgemeinere untereinander verschiedener Gestaltungsart. Doch dürften alle zur Zeit Lorenzos und vielleicht in Florenz gefertigt sein. Der Schatz als Gesamtheit birgt eine Fülle von Problemen zur Erkenntnis der Anschauungen damaligen Sammelns und der Art des Kunsthandwerks, die Gegenstände einer „fremden“ Anschauungswelt mit zeitgenössischen Formen zu verbinden.

Die „Studien zu dem Schatz des Lorenzo il Magnifico“ wurden durch ein Stipendium des Sächsischen Staates dem Verfasser ermöglicht. Die Arbeit fand weitgehende Unterstützung bei der Leitung des Kunsthistorischen Institutes in Florenz Dir. Dr. Bodmer und Dr. Weigelt. Durch eine Stiftung des Pariser Sammlers Paul R. I. Horst ließ sich das Bildermaterial beschaffen.

Allen Beteiligten spricht der Verfasser hiermit seinen Dank aus.