

STUDIEN ZUR VENEZIANISCHEN GOLDSCHMIEDEKUNST DES 15. IAHRHUNDERTS

von Erich Steingraber

Die venezianische Goldschmiedekunst des Mittelalters wurde aus sehr verschiedenen Quellen gespeist und entwickelte dennoch starke schulbildende Kräfte. Der Handel als der stärkste Faktor im venezianischen Wirtschaftsleben zwang schon früh zur Ausbildung rationeller handwerklicher Arbeitsverfahren. Bereits im Zeitalter Marco Polos verfügte Venedig über systematisch aufgebaute, streng organisierte Handelsorganisationen mit weitreichenden Exportbeziehungen. Der harten Konkurrenz war nur ein ebenso straff organisiertes Gewerbeleben gewachsen. Von den 52 *arti*, die es im 14. Jahrhundert in Venedig gab, zählten die *orefici* und die *cristalleri* nach der *arte della lana*, der Glas- und Schiffsindustrie zu den angesehensten Handwerkern. Schon 1233 regeln die „Capitolari“ die Arbeit der Goldschmiede. 1324 wird über die Einführung von Beschauzeichen und 1331 in einem Erlass des Grossen Rates über die Konzentration der Goldschmiede am Rialto („Ruga degli orefici“) verfügt.¹ Den strengen Zunftregeln entsprechen rationelle Arbeitsverfahren, die der venezianischen Goldschmiedekunst betont manufakturmässige Züge verleihen. Gusstechnik und Stanzen spielten im Rahmen der industriellen Vorratswirtschaft eine besonders wichtige Rolle. Diese Arbeitsökonomie zwang die Goldschmiede verschiedenster Herkunft immer wieder zur Anpassung an das lokal-venezianische Milieu.²

Bis ins 13. Jahrhundert standen die Venezianer im Bann der byzantinischen Goldschmiedekunst. Es ist jedoch bezeichnend, dass die teure und zeitraubende Goldemailtechnik, deren bedeutendstes Kompendium in der Pala d'oro in San Marco überliefert ist, in Venedig seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts mit unter Kristallplättchen gerahmten Pergamentminiaturen in eine verbilligte Arbeitsweise übersetzt wurde.³ Die byzantinisierenden venezianischen Glaspasten des 13. Jahrhunderts schufen wohlfeilen Ersatz für teure Kameen.⁴ Schon um 1300 besass das „opus venetum ad filum“, eine in Anlehnung an rheinisch-maasländische

¹ G. Monticolo, *I capitolari delle arti veneziani*, Venedig 1896, Bd. I, S. 114, 134.

² Gemessen an den ungeheueren Verlusten, die gerade die venezianische Goldschmiedekunst in napoleonischer Zeit zu beklagen hatte, ist das Erhaltene nur ein schwacher Abglanz vergangener Pracht. Der unvorstellbare Reichtum an Heiltümern im alten Venedig dürfte nur noch von Rom übertroffen worden sein. Vgl. R. Gallo, *Reliquie e reliquiari veneziani* (Rivista di Venezia, maggio 1934, S. 3 ff.). Zwei Ausstellungen gaben einen Überblick über das Wichtigste des Erhaltenen: G. M. Urbani de Ghelthof, *Mostra Eucaristica di Venezia*, 1897; G. Mariacher, *Cat. della Mostra dell'artigianato liturgico*, Venezia 1950. Ein im Auftrag der Fondazione Giorgio Cini vorbereiteter grossangelegter Katalog des Tesoro von San Marco in Venedig, an dem der Verf. beteiligt ist, verspricht wichtige Aufschlüsse über die Geschichte der venezianischen Goldschmiedekunst. Der Verf. ist der Fondazione Cini für die Unterstützung seiner Studien zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Ferner gedenkt der Verf. gerne der jahrelangen Zusammenarbeit mit Herrn Prof. Hans-R. Hahnloser, Bern, und der gemeinsamen, teilweise vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützten Studienreisen in Italien und Dalmatien.

³ E. Maurer, *Das Altar-Diptychon des Königs Andreas III. von Ungarn* (Kunstdenkmäler der Schweiz, Aargau III: das Kloster Königsfelden, Basel 1954, S. 255 ff.).

⁴ H. Wentzel, *Das Medaillon mit dem hl. Theodor und die venezianischen Glaspasten im byzantinischen Stil* (Festschr. für Erich Meyer, Hamburg 1959, S. 50 ff.).



1 Prozessionskreuz, bezeichnet „Bernardo e Marcho Sexto fecit 1421“. Venzon, Dom.



2 Prozessionskreuz, bezeichnet „Bernardo e Marcho Sexto fecit 1421“. Venzone, Dom.

Vorbilder des frühen 13. Jahrhunderts entwickelte Filigrantechnik, den Ruf eines zum festen Begriff gewordenen Exportartikels. Auch rheinische Rankenornamente wurden übernommen und fanden in gestanzten Silberblechen weite Verbreitung. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts begründeten die venezianischen Kristallschleifer ihre langlebige Monopolstellung.⁵ Aus ihren Werkstätten gingen unzählige Kreuze und, im Anschluss an arabischen Vorbilder, auch Hohlschliffgefäße hervor, die weit verhandelt wurden. Erst durch die im 15. Jahrhundert rasch aufblühende und ebenso industriemässig organisierte Muraneser Glasindustrie erlitt das Monopol der *cristalleri* Einbussen. Als um die Mitte des 14. Jahrhunderts der rankenförmige Filigrandekor aus der Mode geriet, wurden nordische Tier- und Blattrankenmotive des 13. Jahrhunderts aus der zarten Treiarbeit in die vereinfachende und schematisierende Gusstechnik übersetzt.⁶ An dieser für das Bild der gesamten mittelalterlichen Goldschmiedekunst Venedigs typischen Arbeitsökonomie änderte sich auch im 15. Jahrhundert nichts.⁷

Die Erneuerung der venezianischen Goldschmiedekunst um 1400 scheint genau wie die Münzprägung an mehrere Mitglieder der Goldschmiede- und Münzstempelschneiderfamilie Sesto gebunden zu sein.⁸ Sie prägen das Gesicht der venezianischen Goldschmiedekunst im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts. 1404 wird Iacomo Sesto, „intagliador alla moneda de Venexia“, in Sto. Stefano begraben.⁹ Sein Sohn Bernardo wird 1411 mit seinen Söhnen Lorenzo und Marco, die bereits 1394 als Stempelschneider für Silbermünzen erwähnt werden, als „intagliatore dei coni dell'oro“ genannt. Ob es sich bei jenem Marco Sesto orefice, dessen Frau am 13. Januar 1407 eine Bürgschaftserklärung leistet, um den eben genannten Münzschneider handelt, muss dahingestellt bleiben.¹⁰ 1417 erfolgte an Bernardo, Marco und Alessandro Sesto (vielleicht ebenfalls ein Sohn des Bernardo) ein Auftrag für ein Kreuz in S. Nicolò bei Treviso, das leider nur noch aus einer Beschreibung bekannt ist.¹¹ Von 1402-36 wird ein Goldschmied Antonio Sesto, 1407 ein Goldschmied Francesco Sesto, 1416-17 und nochmals 1436 ein Tomaso Sesto orefice in den Notariatsakten erwähnt.¹² Am 13. 7. 1441 macht Marco Sesto sein Testament.¹³ Aus der verhältnismässig häufigen Erwähnung von Mitgliedern der Familie Sesto als *orefici* dürfen wir auf eine beachtliche Monopolstellung dieser Familie auch im Goldschmiedehandwerk schliessen.

Ein bezeichnetes und datiertes Kreuz im Dom von Venzone ist der einzige gesicherte Aus-

⁵ H. R. Hahnloser, *Opus venetum ad filum, scola et artes cristellariorum de Venetiis, 1284-1319* (Venezia e l'Europa, Atti del XVIII Congresso internazionale di storia dell'arte, Venedig 1956, S. 157 ff.); ders., *Das Venezianer Kristallkreuz im Berner Hist. Museum* (Jahrb. d. Berner Hist. Museums XXXIV 1954, S. 35 ff.). Prof. Hahnloser bereitet eine umfassende Arbeit über den venezianischen Kristallschliff vor.

⁶ H. R. Hahnloser, *Ein arabischer Kristall in venezianischer Fassung aus der Wiener Geistlichen Schatzkammer* (Festschr. Karl M. Swoboda, Wien 1959, S. 133 ff.).

⁷ Diese erste Zusammenfassung der für das Gesamtbild der venezianischen Goldschmiedekunst im 15. Jahrhundert wesentlichsten Erscheinungen soll zugleich den Text des in Vorbereitung befindlichen „Catalogo del Tesoro di San Marco in Venezia“ entlasten.

⁸ Für die Bedeutung der Sesto als Münzschneider vgl. P. Grottemeyer, in Thieme-Becker, *Allg. Lexikon d. bild. Künstler*, Bd. XXX.

⁹ E. Cicogna, *Giunte alle iscrizioni veneziane*, Ms. del Museo Correr, Chiesa di Sto. Stefano B 1593 n. 8/ n. 149 carta.

¹⁰ Venezia, Archivio di Stato, Cancelleria inferiore B 208, notaio *Bartolomeo de Tomaso*, perg. 74. Für die Abschrift der Auszüge aus dem Staatsarchiv hat der Verf. Dott.ssa *Ileana Chiappini* und Dott.ssa *Lina Frizziero* herzlich zu danken.

¹¹ G. M. Urbani de Ghelthof, *Les arts industriels a Venise au moyen âge et à la Renaissance*. Venedig 1885, S. 22 f.

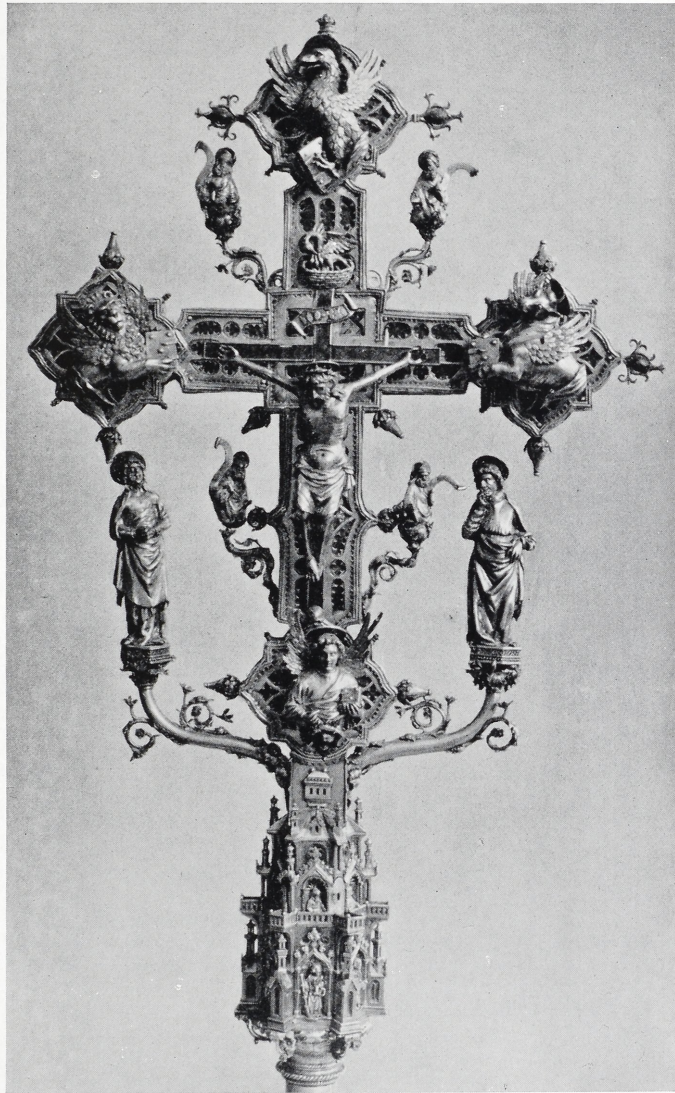
¹² Venezia, Archivio di Stato: Notaio *Pietro Tibertini*, testamenti B 69 n. 41; Procuratori di S. Marco, misti B 12; Cancelleria inferiore B 208 passim, notaio *Pietro Tibertini* registro; B 214 protocollo II carta 74 verso, B 213 protocollo grande II carta 3 verso e carta 14 e 14 verso, notaio *Tabarino Odorico*.

¹³ Venedig, Archivio di Stato, notaio *Bruno Felice*, Sezione notarile B. 565.

gangspunkt, um eine Vorstellung von der Kunst der Sesto als Goldschmiede zu gewinnen (Abb. 1, 2).¹⁴ Es trägt die Inschrift: „Bernardo e Marcho Sexto fecit 1421“, wurde also offensichtlich von Vater und Sohn gefertigt, deren Zusammenarbeit auch für das erwähnte nach Treviso gelieferte Kreuz überliefert ist. Über einem architektonisch gegliederten Nodus gabeln sich zwei mit Drahtemail verzierte Arme, die die Gusstatuetten von Maria und Johannes tragen und das masswerkverzierte Kreuz in ihre Mitte nehmen. An den Kanten der Kreuzarme ranken Weinreben mit eigentümlichen Korkenzieherenden. Sämtliche Masswerkformen sind von transluzidblauen Emailflächen hinterfangen. Vorder- und Rückseite sind mit vollplastischen Figuren besetzt. Die Gestalt des Gekreuzigten wird von zwei schwebenden, aus Blattkelchen spriessenden Engelbüsten flankiert. Die Silhouette des Kreuzes wird durch angezapfte Rosetten und Granatäpfel aufgelockert.

Der besondere Typus des Prozessionskreuzes mit plastisch aufgesetzten Figuren folgt einem in Ober- und Mittelitalien seit dem Trecento geläufigen Schema. Zukunftweisend für die venezianische Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts ist jedoch der Reichtum im Detail, die bewegte, aufgelockerte Gesamtform des Kreuzes.

Kein Zweifel, dass die Sesto die stilistischen Mittel der durch die Massegne und die Florentiner Bildhauer Lamberti erneuerten venezianischen Plastik verdanken. Die stehende Madonna an der Rückseite des Kreuzes besitzt ihr Vorbild in der fast wörtlich übereinstimmenden Marienfigur über dem Grabmal des Dogen Antonio Venier in SS. Giovanni e Paolo, die wiederum einen französischen Prototyp der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zur Vor-



3 Prozessionskreuz, Werkstatt der Sesto, um 1420/30. Venzone, Dom.

¹⁴ Die Signatur wurde immer falsch interpretiert und auf einen Bernardo de Marco Sesto bezogen, der in den Quellen nie vorkommt. *G. Fogolari*, *La teca del Bessarione e la Croce di San Teodoro di Venezia* (Dedalo III, 1922/23, Vol. I, Abb. S. 159); *G. Marchetti*, *L'oreficeria medioevale in Friuli e i reliquiari di Pordenone* (Il Noncello n. 11, 1958, Abb. 31).

aussetzung hat.¹⁵ Die Büsten des Kreuzes lassen sich unmittelbar mit den ebenfalls aus Blütenkelchen aufwachsenden Büsten an den Giebeln der Fassade von San Marco in Venedig vergleichen, die denselben aufgelockerten „weichen“ Stil mit einem bisher nicht gekannten Anflug von Sinnhaftigkeit aufweisen.¹⁶

Die enge Verwandtschaft des signierten Sesto-Kreuzes mit zwei weiteren Vortragekreuzen in Vicenza und Venzone kann nur durch werkstattmässige Zusammenhänge erklärt werden (Abb. 3).¹⁷ Die besondere Form des architektonisch durchgebildeten Nodus, die zarten Masswerkvergitterungen der emaillierten Kreuzflächen, der plastische Figurenbesatz und die auf die Wurzel Jesse anspielenden Prophetenbüsten gehören zum formalen Rüstzeug der Sesto-Werkstatt. Vor allen Dingen sind es immer wieder die Engel, die seit den Arbeiten der Sesto in der venezianischen Goldschmiedekunst eine auffallend beherrschende Rolle spielen. Ein besonders schönes Beispiel hierfür ist das prächtige Heiligblut-Reliquiar in San Marco in Venedig, das sich mühelos den bisher beschriebenen Arbeiten angliedern lässt (Abb. 4).¹⁸ Unverkennbar ist die geschwisterliche Verwandtschaft der das Ostensorium umschwebenden Engel mit den Büsten der Kreuze. Schliesslich haben auch die dem Fuss aufgelegten plastischen Evangelistensymbole, zwischen denen Drachen kauern, das Galerie-Motiv unterhalb des Ostensoriums und die von Spitzgiebeln überspannten rundbogigen Nischen mit Fächerwölbungen hier und dort ihre Entsprechungen. Die durchbrochene Masswerk Galerie des Fusses wie auch die Architekturmotive des Nodus kehren wörtlich oder ähnlich in einer Gruppe von Kelchen wieder, aus der wir als Beispiel das Exemplar aus S. Pantaleone in Venedig abbilden (Abb. 5).¹⁹ Nicht nur das Masswerk, sondern auch das Profil des Fusses und die Form der aufgelegten Blätter sind hier und dort als Signum derselben Werkstatt aufzufassen.

Der neue Stil des frühen 15. Jahrhunderts lässt sich angesichts der Vielfalt der Kräfte und Werkstätten naturgemäss in verschiedenen Varianten verfolgen.²⁰ Hier kommt es allein darauf an, die wesentlichen, das Gesamtbild der venezianischen Goldschmiedekunst prägenden Kräfte

¹⁵ L. Planiscig, *Gesch. d. venezian. Skulptur im XIV. Jh.* (Jahrb. d. Kunsthist. Sammlg. d. Allerh. Kaiserh. 33, 1916, S. 164, Abb. 118).

¹⁶ G. Fiocco, *I Lamberti a Venezia I-III* (Dedalo VIII, 1927/28, Vol. I, Abb. S. 302-307, 344-346, 456). Blattkelche mit Figurenbüsten kennt die venezianische Goldschmiedekunst schon im 14. Jahrhundert, z.B. an dem bereits im Inv. von 1325 aufgeführten Georgsarmreliquiar im Tesoro von S. Marco (*A. Pasini, Il Tesoro di S. Marco in Venezia, Venedig 1887, S. 34, Taf. XXX, 45, XXXI, 46*). Die Sesto verleihen solchen Details jedoch eine bis dahin unbekannte Frische und natürliche Anmut. Es scheint mir, dass die besondere Redaktion des „weichen Stils“ in den Arbeiten der Sesto gleichzeitig aber auch Anregungen deutscher Bildhauer in Venedig verwertet hat. So wurden etwa in Venzone, der kleinen venezianischen Grenzfestung, fast alle plastischen Arbeiten im frühen 15. Jahrhundert deutschen Händen anvertraut. Vgl. *W. Körte, Deutsche Vesperbilder in Italien* (Kunstgesch. Jahrb. der Bibl. Hertziana I, 1937, S. 34). *Theodor Müller* wies als Erster überzeugend auf die enge Verwandtschaft zwischen der Kalksteinfigur der sitzenden Muttergottes in Venzone und den vier monumentalen Steinfiguren im Chor von S. Marco in Venedig (Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1953, S. 143). Der Zuschreibung dieser Figuren an Hans von Judenburg können wir uns nicht anschliessen (vgl. zuletzt: *N. Rasmø, Il Crocefisso ligneo di S. Giorgio Maggiore a Venezia, Festschr. Karl M. Swoboda, Wien 1959, S. 237 ff.*).

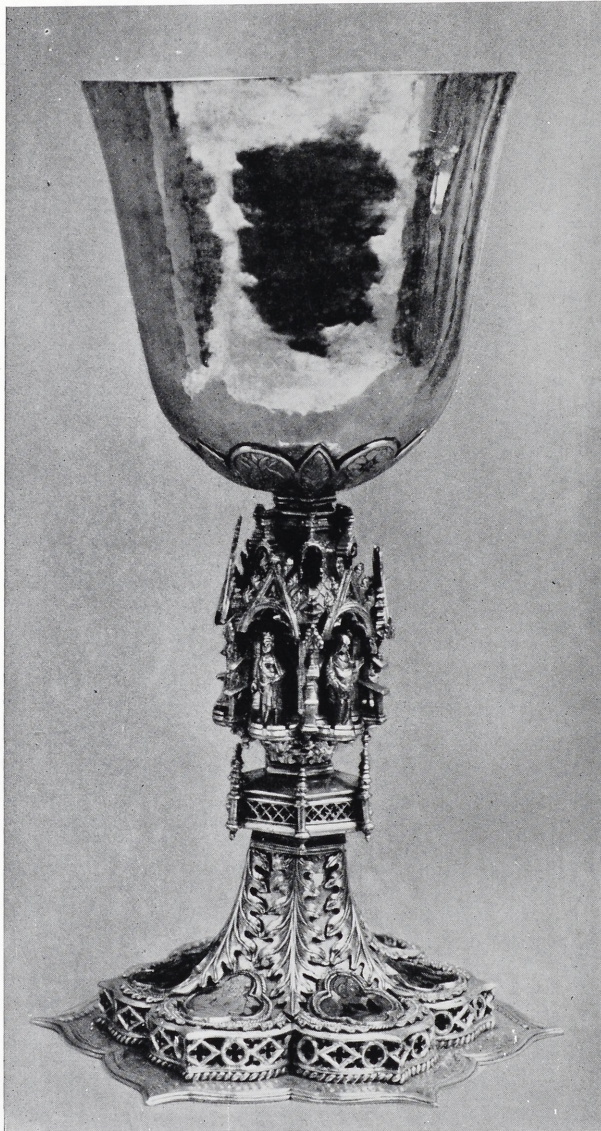
¹⁷ *G. Marchetti, a.a.O., Abb. 30*; *E. Arslan, Cat. delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Vicenza I, Le Chiese, Rom 1956, Nr. 243 Taf. XXIII.*

¹⁸ *A. Pasini, a.a.O., S. 24 Taf. XXVII, 34.* Ursprünglich wohl als Monstranz benutzt, denn die byzantinische teca mit der Heiligblutreliquie wurde erst im späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert eingefügt.
¹⁹ *G. Mariacher, a.a.O., Nr. 43.* Unmittelbar verwandt sind ein Kelch in S. Marco in Venedig (*Pasini Taf. XLVII, 102*), ein Kelch in der Kathedrale von Jativa (Foto Mas, Barcelona: JM 64) und zwei von Jan van Grevenbroick überlieferte Kelche, die sich ehemals in S. Paterniano und S. Giuliano in Venedig befanden (Museo Correr, Venedig: *Varie Venete curiosità sacre e profane. 1760 Vol. II*). Die Wurzeln dieses Kelchtyps reichen ins Trecento zurück.

²⁰ Die beiden umfangreichsten venezianischen Goldschmiedearbeiten aus dem frühen 15. Jahrhundert, der von Gregor XII. 1408 nach S. Pietro di Castello gestiftete Paliotto und der Paliotto in S. Salvatore in Venedig stehen noch weitgehend in trecentesco Tradition (*G. Mariacher, Il paliotto argenteo del*



4 Heiligblut-Reliquiar, Werkstatt der Sesto, um 1420/30. Venedig, San Marco.



5 Kelch, Werkstatt der Sesto, um 1420/30. Venedig, San Pantaleone.

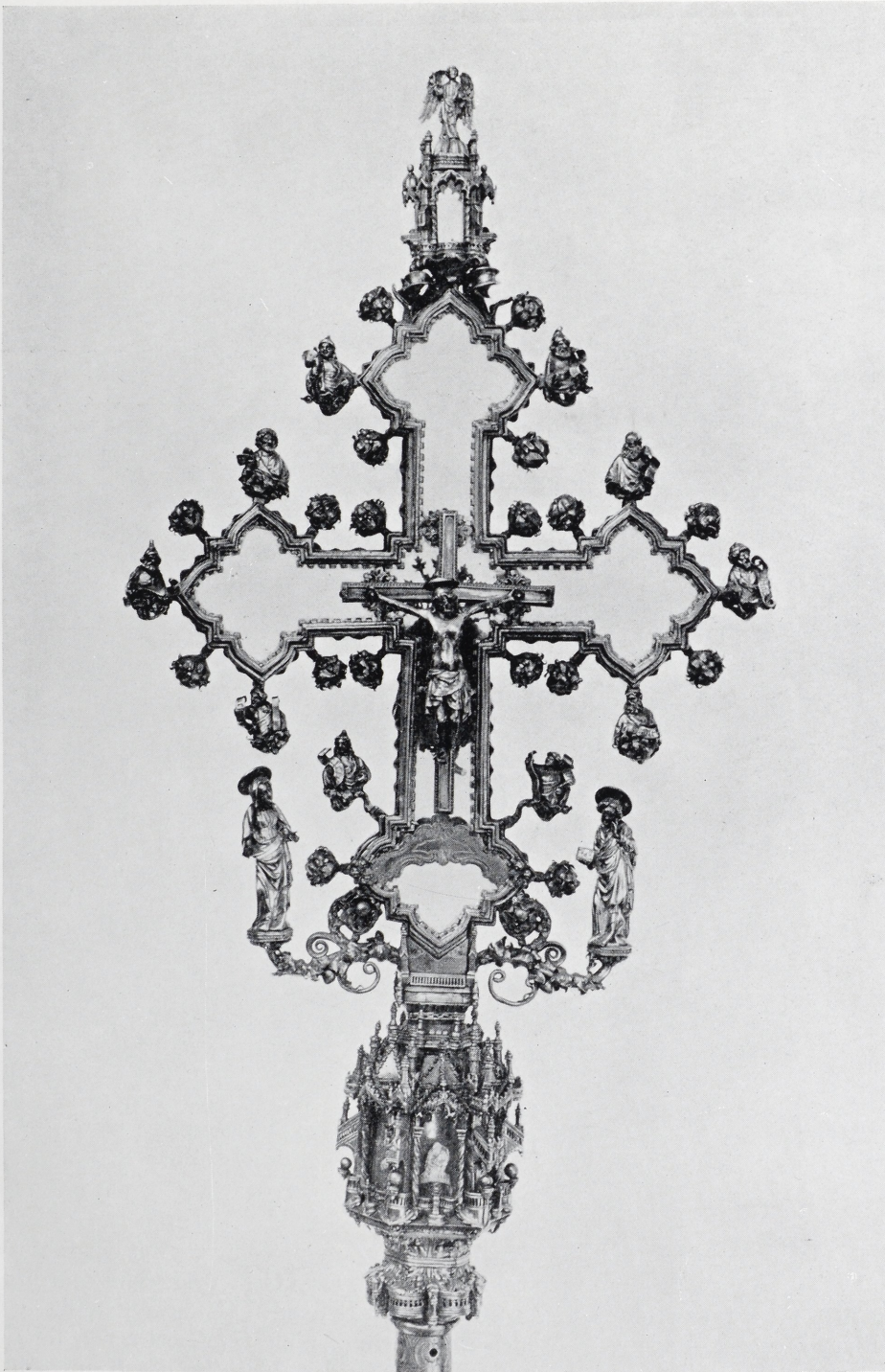
von G. Fiocco, den Künstler mit einem Giuliano da Firenze zu identifizieren, können wir uns jedoch nicht anschliessen (L'Arte di Andrea Mantegna, Venedig 1959, S. 22, Abb. 8,9); vgl. Anm. 48.

²¹ Inv. degli oggetti d'arte d'Italia I, Prov. di Bergamo, Rom 1931, S. 56. Ursprünglich in S. Agata dei Padri Teatini in Bergamo.

²² Wir dürfen in unserem Zusammenhang von dem berühmten, aber nicht einheitlichen Kreuz der Scuola di San Giovanni Evangelista, dessen Wunder Gentile Bellini, Vittore Carpaccio und Andere verherrlicht haben, absehen (G. Fogolari, a.a.O., Abb. S. 157). Das Kristallkreuz und seine rahmende Silberfassung dürften um 1369 entstanden sein, als Filippo dei Masseri, Grosskanzler von Zypern und Jerusalem, der Scuola die Kreuzreliquie überliess. Die figürlichen Zutaten (bis auf die Engel der Bekrönung) dürften dem frühen 15. Jahrhundert entstammen, als das ältere Kristallkreuz dem neuen, oben beschriebenen Typus angepasst wurde. Die Montage des bekrönenden Reliquienbehälters und die volumenförmigen Halter der Prophetenbüsten und Knospen sind schliesslich Zutaten des 17. Jahrhunderts.

sichtbar zu machen. Dabei kommt einem bisher kaum beachteten grossen Kristallkreuz in Bergamo besondere Bedeutung zu (Abb. 6).²¹ Es steht mit der stattlichen Höhe von 83 cm am Beginn einer ganzen Reihe grosser Reliquienprozessionskreuze aus Bergkristall in mit Figuren belebten Silberfassungen.²² Die meisten grossen Kirchen und Scuole Venedigs wetteiferten im 15. Jahrhundert mit Prozessionskreuzen dieses Typus, der grundsätzlich mit dem der Sesto-Kreuzen verwandt ist. Wieder wird die Silhouette durch angestiftete Granatäpfel und Prophetenbüsten auf Blattkelchen, die sich hier alle erhalten haben, aufgelockert. Auch die in weite, weich fließende Gewänder gehüllten Figuren entsprechen stilistisch so weitgehend den

SS. Salvatore a Venezia. Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi, Rom 1961, S. 423 ff.). Eines der künstlerisch bedeutendsten venezianischen Goldschmiedewerke des frühen Quattrocento ist das Marienbüstenreliquiar in Zara, auf dessen Basis sich der Goldschmied „Cristoforus de Rochis Venetus“ mit der Jahreszahl 1403 nennt (C. Cecchelli, Cat. delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Zara. Rom, o.J. S. 77). Von den dem Stil der Sesto verpflichteten Arbeiten sei besonders auf ein silbernes Prozessionskreuz in S. Silvestro in Venedig hingewiesen (G. Mariacher, Cat. artigianato liturgico, Nr. 68). Der künstlerische Standort des prächtigen „Croce dei Pisani“ im Dom von Lucca scheint trotz mehrerer Versuche noch nicht eindeutig festgelegt werden zu können. Am wahrscheinlichsten ist die Annahme eines in Venedig arbeitenden toskanischen Goldschmiedes, denn der ungewöhnliche Typus kehrt noch einmal in ähnlicher Weise in einem Kreuz in S. Cassiano in Venedig wieder (G. Mariacher, Cat. artigianato liturgico, Nr. 32). Dem Vorschlag



6 Reliquienprozessionskreuz, Venedig, um 1420/30. Bergamo, Chiesa del Carmine.



7 Flügelaltärchen, Venedig, um 1430. Venedig, Scuola di San Rocco.

bisher aufgeführten Arbeiten, dass die Annahme eines Zusammenhanges mit der Sesto-Werkstatt und eine Datierung in die Zeit um 1420 nahegelegt wird. Dem Gekreuzigten im Zentrum der Vorderseite entspricht auf der Rückseite die Statuette der stehenden Gottesmutter, die unter ihrem weiten Mantel eine Gruppe von Mönchen in Schutz nimmt (offensichtlich in Anlehnung an Johannes den Evangelisten als Schutzmantelfigur an der Rückseite des Kreuzes in S. Giovanni Evangelista). Der dem Kreuz aufgesetzte Reliquienbehälter wird von einem Engel bekrönt. Die grazilen architektonischen Glieder des Nodus erinnern an das Kreuz in S. Silvestro



8 Flügelaltärchen, Venedig, um 1430. Venedig, Scuola di San Rocco.

in Venedig (vgl. Anm. 20). Wir werden auf die spezifisch venezianische Redaktion des „weichen Stils“ in den bisher behandelten Prozessionskreuzen zurückkommen, wenn es gilt, den stilistischen Standort der übrigen grossen Kristallkreuze zu bestimmen.

Der Emaildekor an den Tragarmen der beiden Assistenzfiguren vom signierten Kreuz in Venzone (Abb. 1) lenkt den Blick auf eine für das Verständnis der venezianischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts äusserst wichtige Erscheinung. Die Technik des Drahtemails fand seit dem späten 14. Jahrhundert in weiten Teilen Italiens Verbreitung.²³ Im Veneto war es vor allem Nicolò de' Lionelli da Udine, der die Drahtemailtechnik in allen seinen Arbeiten anwendete. Für ihn gesichert sind eine 1434 datierte und bezeichnete Pax in S. Maria Maggiore in Trient, ein grosses Ostensorium aus dem Jahre 1435 im Dom von Gemona und eine Pax im Museo Nazionale in Neapel.²⁴ Man hat bisher übersehen, dass die Quellen des bei Lionello da Udine so stark hervortretenden Drahtemaildekors in der Werkstatt der Sesto zu suchen sind. Auch bei einem Vergleich des Gekreuzigten der Paxtafel in Trient mit dem Cruzifixus am zweiten Kreuz in Venzone wird das abhängige Verhältnis Lionellos deutlich, wenn er im übrigen auch in der Tradition der friulanischen Goldschmiedekunst steht.

Charakteristisch für die spezifische Redaktion des Drahtemails am Kreuz in Venzone ist die Wellenranke mit eingeschlossenen grossen Emailrosetten, herausragenden lanzettförmigen Silberblättchen und Korkenzieherenden. Technisch und stilistisch eng verwandt ist die etwas lockerer geführte Drahtranke im Mittelstück eines Flügelaltärchens der Scuola di San Rocco in Venedig, die als einzige der fünf Scuole Grandi den grössten Teil ihrer Kunstschätze am alten Ort bewahren konnte (Abb. 7,8).²⁵ Die Ranke des Altärchens ist reicher gefiedert und hebt sich stärker aus dem Emailgrund heraus, zeigt aber dieselben charakteristischen Blättchen und Korkenzieherenden. Statt der emaillierten Drahtrosetten treten hier plastische, aus Silberblech gebogene Blüten auf. Auch der Stil der gegossenen Madonnenstatuette im Zentrum unterstreicht eine Datierung des Altärchens in die Zeit um 1430. Während das Mittelstück also aus der lokalvenezianischen Tradition zu erklären ist, deutet der reiche Emaildekor der Flügel und des Sockels auf einen hier erstmals sichtbar werdenden Kontakt mit der niederländisch-burgundischen Kunst hin. Die völlige Verkleidung einer Goldschmiedearbeit mit farbigem Emailüberzug wurde erstmals in der burgundischen Goldschmiedekunst um 1400 praktiziert. Nur ist es wieder sehr bezeichnend für die ökonomische Arbeitsweise des venezianischen Goldschmiedes, dass er die *gemalten* Goldornamente der burgundischen Vorbilder in *gestanzte* Metallfolien übersetzte. In den transluzidblauen Emailgrund der offenen Flügel sind Blattstanzen eingelegt, die grünen Tondi zeigen Schuppen- und Rosettenmuster. Die geschlossenen Flügel weisen eine dicht gefiederte Blattranke aus quergeschnittenen Silberblechstanzen in violetter Emailgrund auf. Der Sockel ist mit Fischschuppenmustern und Rosetten eingelegt. Die durchbrochene Masswerkborte entspricht wörtlich der Sockelleiste des Fusses

²³ Wo die Wurzeln des „Drahtemails“ innerhalb Italiens zu suchen sind, kann beim heutigen Stand der Forschung nicht entschieden werden. Vom östlichen Oberitalien aus verbreitete es sich seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts über Ungarn nach Österreich, Ostdeutschland und Polen. Bibliogr. bei E. Steingraber, Artikel „Email“, Reallexikon z. dt. Kunstgesch., Bd. V, Sp. 42.

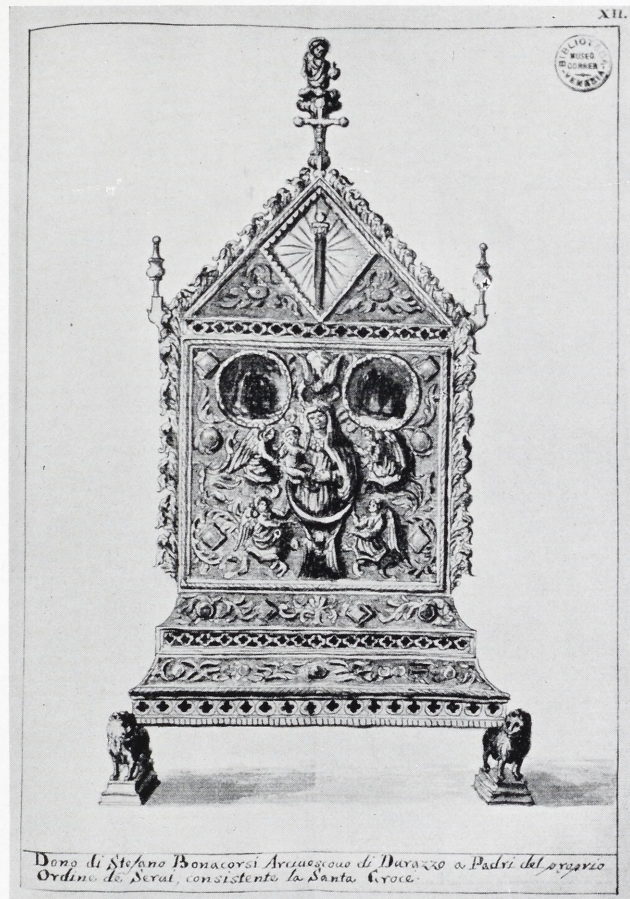
²⁴ A. Morassi, *Antica oreficeria italiana*, Mailand 1937, Nr. 159, 162; G. Marchetti, a.a.O., Abb. 34; A. Rusconi, *Oreficerie sacre di Nicolò de Lionelli* (Ce Fastu, 1954 n. 1-6, S. 8 ff.). Drahtemailranken ähnlicher Art kennt auch die paduanische Goldschmiedekunst im vierten und fünften Jahrzehnt, besonders ihr Hauptvertreter Bartolommeo da Bologna. Im übrigen aber entwickelten die paduanischen Goldschmiede ihren eigenen Lokalstil, der im Vergleich mit den venezianischen Arbeiten eigentümlich kraus und kleinteilig wirkt.

²⁵ Auf Grund des Wappens zu den Geschenken des venezianischen Patriziers Maffeo Donà vom 20.10.1526 gehörig. M. Brunetti, *Il tesoro della Scuola Grande di San Rocco a Venezia* (Dedalo IV 1924, Vol. III, S. 747). Das Altärchen wurde von U. de Ghelthof, a.a.O., bezeichnenderweise als französische Arbeit bezeichnet.

vom Kelch in S. Pantaleone (Abb. 5). Übrigens überliefert uns eine Abbildung des Jan van Grevenbroick ein eng verwandtes, ebenso reich emailliertes Reliquiar, das der Erzbischof von Durazzo, Stefano Bonacorsi, dem Servitenkloster in Venedig schenkte und das zweifellos von der Hand desselben Goldschmiedes gefertigt wurde (Abb. 9).²⁶

Eine weitere Stütze für die Datierung des Altärchens in S. Rocco bildet ein becherförmiges Reliquiar auf hohem Fuss, das Bischof Fantinus Valaresso (gest. 1425) dem Dom von Parenzo stiftete.²⁷ Den Deckel ziert eine Drahtemailranke; in die Emailfelder der Fusszungen sind Ranken mit herausragenden Blättchen und Blechblüten eingelegt. Bei einem Reliquiar in S. Salvatore in Venedig handelt es sich offensichtlich um eine Arbeit derselben Werkstatt.²⁸ In diesen Zusammenhang gehört schliesslich auch das Reliquiar mit einem Finger des hl. Markus in San Marco in Venedig, das über und unter dem Nodus blau emaillierte Ringwülste mit eingelegten Silberblechranken von der eben beschriebenen Art aufweist.²⁹ Im übrigen entspricht der Nodus weitgehend dem des erwähnten Reliquiars in Parenzo.

Die prächtigste Arbeit dieser durch die spezifische Form und Technik der Emailranke zusammengehaltenen Gruppe, die durch viele Fäden mit den Arbeiten der Sesto-Werkstatt verknüpft erscheint, birgt die Schatzkammer der Kathedrale von Toledo (Abb. 10, 11). Es handelt sich um ein bisher unbeachtetes Tafelprunkgerät in Form eines Schiffes, das in der Reihe der wenigen überkommenen Profanarbeiten der venezianischen Goldschmiedekunst zu den köstlichsten gezählt werden muss.³⁰ Den Bauch



9 Kreuzreliquiar, Venedig, um 1430. Ehem. Venedig, Chiesa dei Servi (Museo Correr: Cod. des Jan van Grevenbroick).

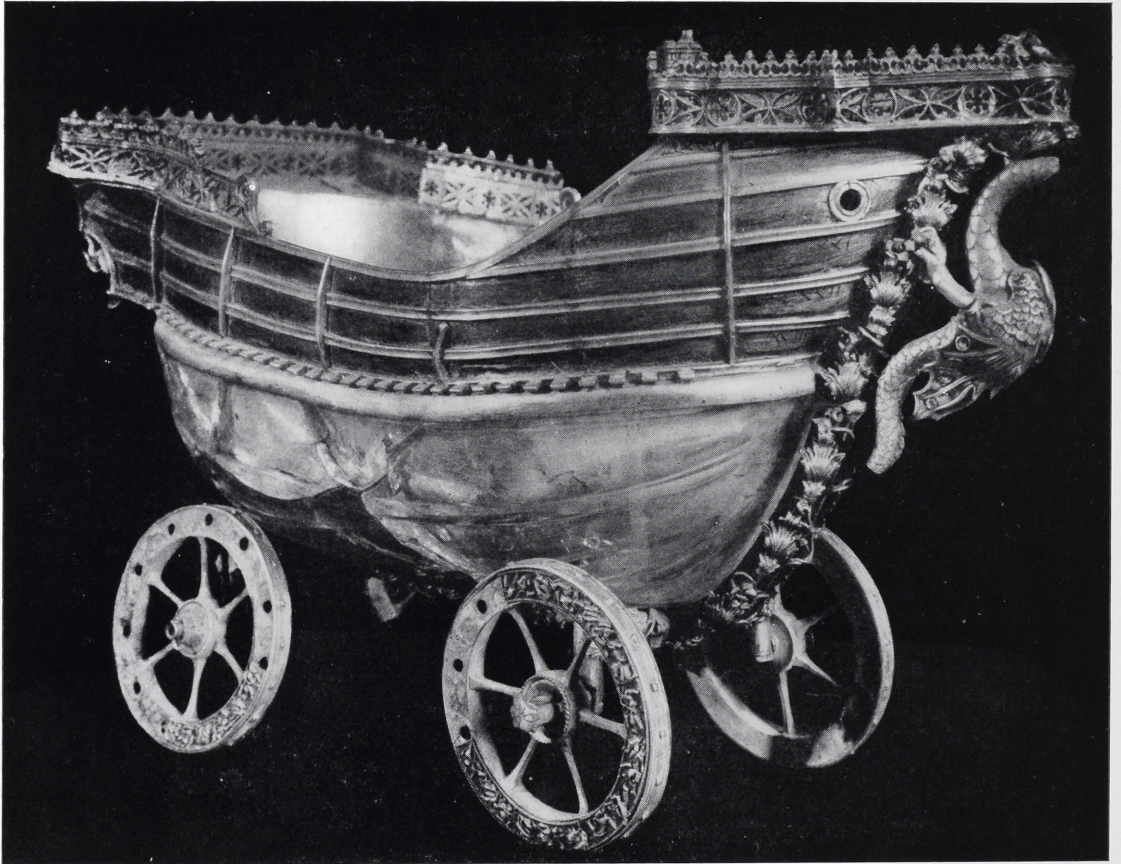
²⁶ Cod. Grevenbroick, a.a.O., XII, 65.

²⁷ Inv. degli oggetti d'arte d'Italia: Prov. di Pola, Rom 1935, Abb. S. 133.

²⁸ A. Mihalik, L'origine dello smalto filigranato, Rom-Budapest 1933, Abb. 29.

²⁹ A. Pasini, a.a.O., S. 46, Taf. XXXII, 47. Die obere Inschrift „DELA LATE DELA VERGINE MARIA“ besagt, dass das Reliquiar einst einem anderen Zweck diene.

³⁰ Silberne Schiffe sind als *ex voto* für überstandene Seefahrten schon in der Zeit des hl. Ludwig bezeugt. Die meisten wurden später als Reliquiare benutzt. Im Inventar König Karls V. von Frankreich werden mehrfach Schiffe als königliches Tafelgerät und kostbare Geschenke erwähnt. Papst Gregor XI. schenkte Karl VI. ein Schiff „d'argent d'oré sans couvècle, semée de pierres néellées et de cristaulx, pesant IX marcs VII onces“. Vgl. H. Havard, Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration etc., Paris o.J., Bd. III, Sp. 972 ff. (frdl. Hinweis von Herrn Dr. G. Schiedlausky).

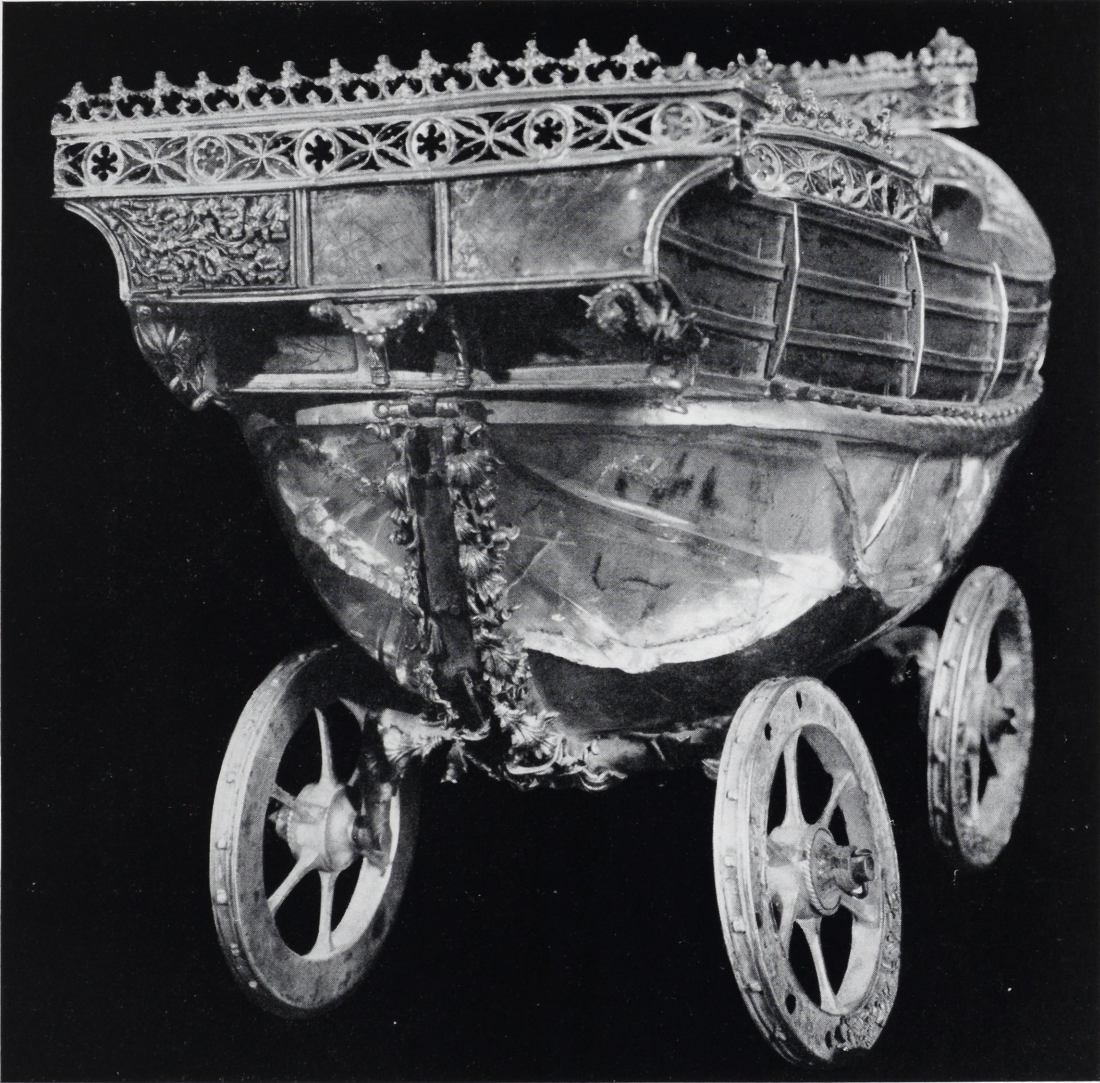


10 Tafelgerät in Form eines Schiffes, Venedig, um 1430. Toledo, Kathedrale.

des auf Rädern rollenden Schiffes bildet ein grosses Bergkristall-Hohlgefäss, das die Planken des Bootes mit geschliffenen Wülsten andeutet. Das Oberteil mit hochaufragendem Bug und flach geschlossenem Heck besteht aus Silber. Die in blauen Emailgrund eingelassenen Silberrankenfüllungen mit den charakteristisch gerollten Blättchen und Korkenzieherenden, die sich teilweise an den Rädern und am Heck des Schiffes erhalten haben, besitzen den schon vertrauten Duktus. Dasselbe gilt für die gegossene Masswerk-galerie und die sich am Bug hinziehende, aus einzelnen Gusstücken zusammengesetzte Blattranke. Einen weiteren wichtigen Hinweis für die Lokalisierung und Datierung dieser Arbeit besitzen wir schliesslich in einigen für den aragonesischen Hof entstandenen Entwurfszeichnungen für Tafelaufsätze in Schiffsform, die Pisanello zugeschrieben werden. Besonders die Zeichnung Nr. 291 des Louvre besitzt bis in Details gehende Übereinstimmungen, wenn man die Masswerk-galerien oder die Drachentiere mit emaillierten Flügeln miteinander vergleicht.³¹

Das Vorbild niederländischer Emailkunst, sehr wahrscheinlich durch deutsche Goldschmiede vermittelt, prägt unmittelbar eine Anzahl von Arbeiten, die sich durch ihre figürlichen Email-

³¹ B. Degenhart, Antonio Pisanello, 3. Aufl. Wien 1941, Abb. 137.



11 Tafelgerät in Form eines Schiffes, Venedig, um 1430. Toledo, Kathedrale.

malereien auszeichnen, und die wir versuchsweise nach Venedig lokalisieren.³² Es handelt sich um zwei hausförmige Reliquienschreine mit Kristallfenstern im Domschatz von Regensburg

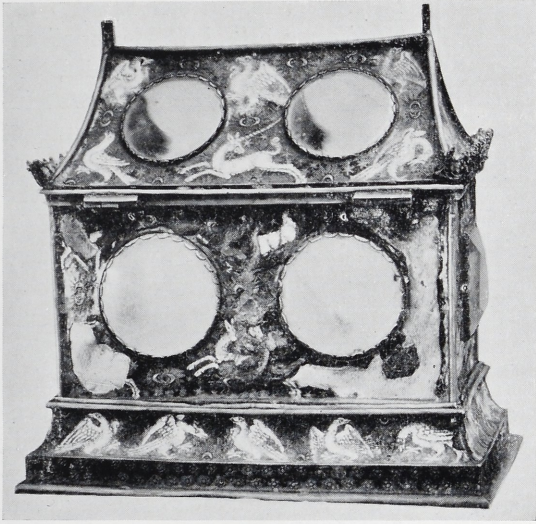
³² Einige der im folgenden zu behandelnden Arbeiten erwähnt *H. Kohlhaussen* als niederländische Werke (Niederländisch Schmelzwerk, Jahrb. d. preuss. Kunstsammlg. 52, 1931, S. 153 ff.). Ich klammerte später das Regensburger Reliquiar und das Wiener Becherpaar aus diesem Zusammenhang aus und bezeichnete sie als unter niederländischem Einfluss entstandene oberdeutsche Goldschmiedearbeiten (Das Silberemailreliquiar im Regensburger Domschatz und seine Restaurierung. Kunstchronik 5, 1952, S. 204 ff.; redaktionelle Druckfehlerberichtigung im folgenden Heft). In meinem Email-Artikel (Reallex. z. dt. Kunstgesch. Bd. V, Sp. 43 f.) wies ich auf Venedig als den Vorort dieser durch ihre Stanzfolien-Emailtechnik charakterisierten Arbeiten hin. In einem Vortrag „Gli inizi della tecnica



12 Reliquenschrein, Venedig (?), 2. Viertel 15. Jahrhundert. Regensburg, Domschatz.

und im Dommuseum in Florenz (Abb. 12, 13), ein Becherpaar im Wiener Kunsthistorischen Museum (Abb. 15), ein Ostensorium in der Ermitage in Leningrad (Abb. 18, 19) und ein kleines

dello smalto dipinto e il problema dello smalto veneziano nel Quattrocento“, den ich am 9.2.1959 in der Fondazione Cini in Venedig hielt, fasste ich die Ergebnisse meiner Untersuchungen erstmals zu-



13 Reliquienschein, Venedig (?), 2. Viertel 15. Jahrhundert. Florenz, Dommuseum.

14 Reliquiar des hl. Pantaleon, Venedig, 2. Viertel 15. Jahrhundert. Venedig, S. Pantaleone.

Reliquienkreuz, das 1923 als Legat Don Corroyer in den Louvre gelangte (Abb. 20). Sämtliche Aussen- und Innenflächen der beiden Schreine und des Becherpaares sind mit einer blauen, beziehungsweise amethystroten oder grünen transluziden Emailhaut überzogen, in die vergoldete Silberstanzen in Form von Strahlenhalbmonden, Sternen und Rosetten eingelassen sind. Auf diesen Grund sind mit opak-weißen Glasflüssen Ranken und Tiere gemalt: Adler, Löwen, Steinböcke, Einhörner, Hirsche, Greifen und Hähne mit der Fratze eines Kobolds. Das Ostensorium weist Heiligenfiguren und Szenen aus der Passionsgeschichte auf und zeigt nur an den gedrehten Säulen Metallfolien-Einlagen in Form von Rosetten. Beachtenswert ist die zweifache Emailschrift im Innern und an der Unterseite der Schreine: über amethystrotem Grund mit silbernen Sternen liegt eine chromoxydgrüne Schicht, in die vergoldete Sterne eingeschmolzen sind, sodass die Sterne aus verschiedenfarbigen Tiefen leuchten. Die Evangelistensymbole des kristallinen Reliquienkreuzes besitzen ein leichtes Relief und sind weiss vor blauem Grund emailliert.

Die künstlerischen Quellen dieses „Maleremails“ liegen in den Niederlanden. Die Ausbildung einer eigentümlichen Grisaille-Technik mit Goldhöhnung, die seit dem frühen 15. Jahrhundert das Email „en ronde bosse“ allmählich ablöst, läuft parallel mit der Erneuerung der niederländischen Malerei durch die Brüder van Eyck. Ein Medaillon in der Walters Art Gallery in Baltimore und ein kleines Plättchen mit der Kreuzigungsdarstellung im Victoria and Albert Museum in London zählen zu den Inkunabeln dieser Technik, die auf die Darstellung feiner Tonwerte

sammen. Inzwischen konnte die Materialsammlung noch wesentlich erweitert werden. Einer besonderen Untersuchung bedürfte das Kopfreliquiar des hl. Ladislaus im Dom von Győr (Ungarn). Die bisherige Datierung „um 1405“ ist vom stilistischen Befund her nicht zu stützen. Die Besonderheit der Haartracht, wie auch der burgundisierende Emaildekor mit Metallfolieneinlagen sprechen dafür, dass die Büste in engem Kontakt mit der venezianischen Goldschmiedekunst gegen die Mitte des 15. Jhs. entstanden ist. (B. Czobor-E. v. Szalay, Die Historischen Denkmäler Ungarns, Budapest-Wien 1896, Farbtaf. XXVI; S. Mihalik, Emailkunst im alten Ungarn, Budapest o. J., Abb. 22, 23).



15 Deckelbecher, Venedig (?), 2. Viertel 15. Jahrhundert. Wien, Kunsthistorisches Museum.

zielt.³³ Es folgen um 1430/40 der „Affenbecher“ im Metropolitan-Museum New York, zwei Löffel (London, Victoria and Albert Museum und Boston, Museum of Fine Arts), der Fuss eines 1454 datierten Reliquiars in der Kathedrale von Reims und ein im Heiltumsbuch Albrechts von Brandenburg überlieferter venezianischer Kristallpokal in niederländischer Silberemailfassung.³⁴

Es spricht viel dafür, dass diese Technik durch niederländisch-rheinische Künstler nach Venedig verpflanzt wurde, denn ihre Resonanz ist durch die ganze zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zu verfolgen. Bezeichnend ist die Schematisierung und Vereinfachung der zarten gemalten Goldornamente des niederländischen Emails durch vorgefertigte Metallstanzen, wie wir dies bereits am Altärchen in S. Rocco feststellten. Die von Grisaille-Tönen zu Ocker im Inkarnat spielende niederländische Palette wird auf weissen Glasfluss reduziert. Während der szenische Dekor des „Affenbechers“ und seiner Verwandten eine Bildhaftigkeit aufweist, wie sie im 15. Jahrhundert vor allem in der niederländischen Kunst realisiert worden ist, erscheint der Dekor an den abgeleiteten Arbeiten streumuster-

³³ E. Steingraber, *Alter Schmuck*, München 1956, Abb. 94, 95. – Ph. Verdier, *The Medaillon of Ara Coeli and the Earliest Burgundian Painted Enamels* (The Journal of the Walters Art Gallery, XXIV, 1961).

³⁴ H. Kohlhaussen, a.a.O., Abb. 1-3, 5; Th. Müller-E. Steingraber, *Die Pariser Goldemailplastik um 1400* (Münchner Jahrb. d. bild. Kunst V, 1954, Abb. 49); *Cat. of the Exhib. „Masterpieces of Flemish Art“*, Detroit 1960, Nr. 131.

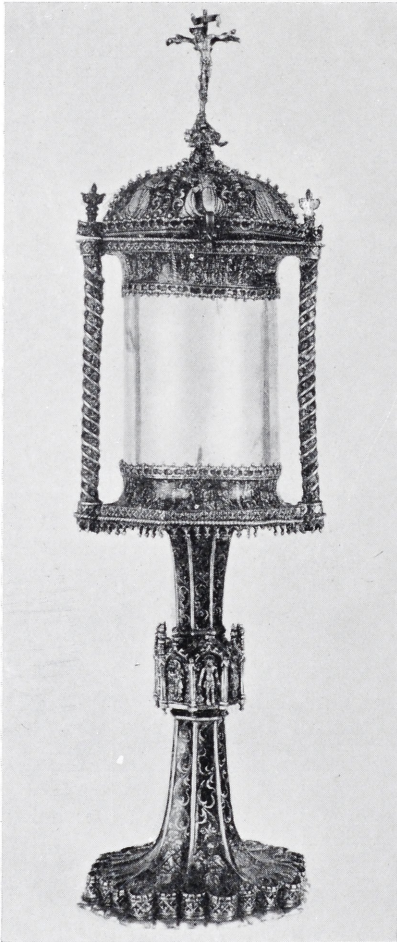


16 Musterblatt mit Tierskizzen, Oberrhein (?), um 1440. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

17 Carlo Crivelli, Heilige Katharina (Ausschnitt). London, National Gallery.

artig aus Einzelfiguren zusammengesetzt, deren Herkunft aus dem Skizzenbuch durch ein eng verwandtes Blatt wahrscheinlich oberrheinischer Herkunft belegt werden kann (Abb. 16). Die Zeichnung gibt zugleich einen Hinweis auf die sehr wahrscheinliche Mittlerrolle deutscher Goldschmiede bei der Verpflanzung burgundischer Farbenpracht nach Venedig. Während die Gestalten am „Affenbecher“ das Auge durch ihre stofflichen Werte beschäftigen, besitzen die Figuren am Regensburger Reliquiar und seinen Verwandten eine vergleichsweise graphische, die Körperlichkeit betonende Struktur. Es handelt sich also nicht nur um qualitative, sondern um künstlerische Differenzen.

Neben der Bedeutung, die der Emaildekor mit Metallfolieneinlagen für die venezianische Goldschmiedekunst bis in die Zeit um 1500 spielt, sprechen noch andere Gründe für die Annahme, dass die genannten Arbeiten in Venedig entstanden sind. Zu den beiden Schreinen lässt sich ein dritter in S. Pantaleone in Venedig gesellen, der ursprünglich ebenfalls ganz emailliert war und gewiss eine venezianische Arbeit darstellt (Abb. 14). Die besondere Form des Blattwerks auf den Dachschrägen verbindet das Pantaleonsreliquiar noch mit der vorher erörterten Gruppe von Goldschmiedearbeiten, sodass man eine Entstehungszeit um 1430/40 annehmen darf. Auch die besondere Form der laternenförmigen Monstranz auf hohem Fuss mit zylindrischem Ostensorium, wie ihn die Monstranz in Leningrad vertritt, weist auf Oberitalien, insbesondere auf Venedig, wo dieser Typus im 14. und 15. Jahrhundert weite Verbreitung gefunden hatte (vgl. Abb. 43-45). Das ornamentale Vokabular dieser Emailarbeiten



18 Ostensorium, Venedig (?),
Mitte 15. Jahrhundert. Lenin-
grad, Ermitage.

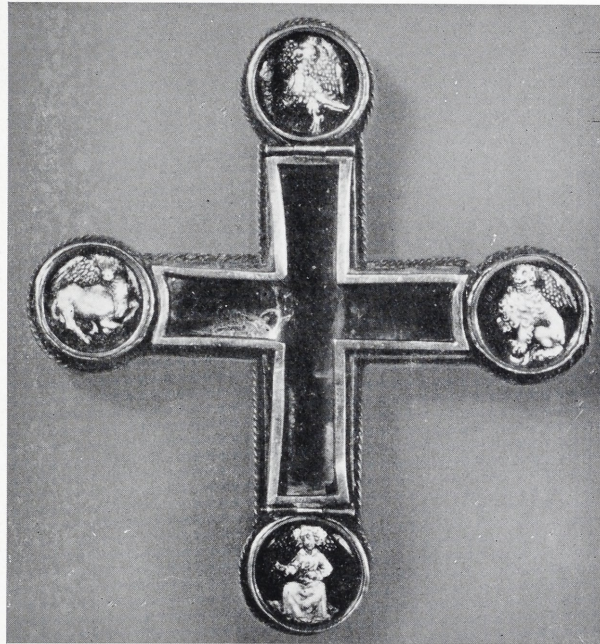


19 Detail des Ostensoriums Abb. 18.

— Sterne, Strahlensonnen, Halbmonde und Tierdarstellungen — ist grösstenteils aus der ritterlich-höfischen Emblematik abzuleiten (vgl. z. B. das Strahlenbündel im Wappen der Barbarigo) und tritt besonders häufig auch im burgundisierenden Kostüm des 15. Jahrhunderts auf. Die genau registrierenden Bilder Carlo Crivellis bieten hierfür zahlreiche Belege (Abb. 17).

Glücklicherweise besitzen wir zwei für das Verständnis der venezianischen Goldschmiedekunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts äusserst wichtige Arbeiten, die zeitlich fixiert sind: ein aus S. Marta in Venedig stammendes Reliquiar und ein monumentales Leuchterpaar in San Marco in Venedig. Das bei der Aufhebung des Klosters S. Marta in napoleonischer Zeit von der letzten Äbtissin gerettete Reliquiar der hl. Martha wurde von ihren Nachkommen 1875 an Adolph de Rothschild verkauft, mit dessen Sammlung es 1900 in den Louvre gelangte

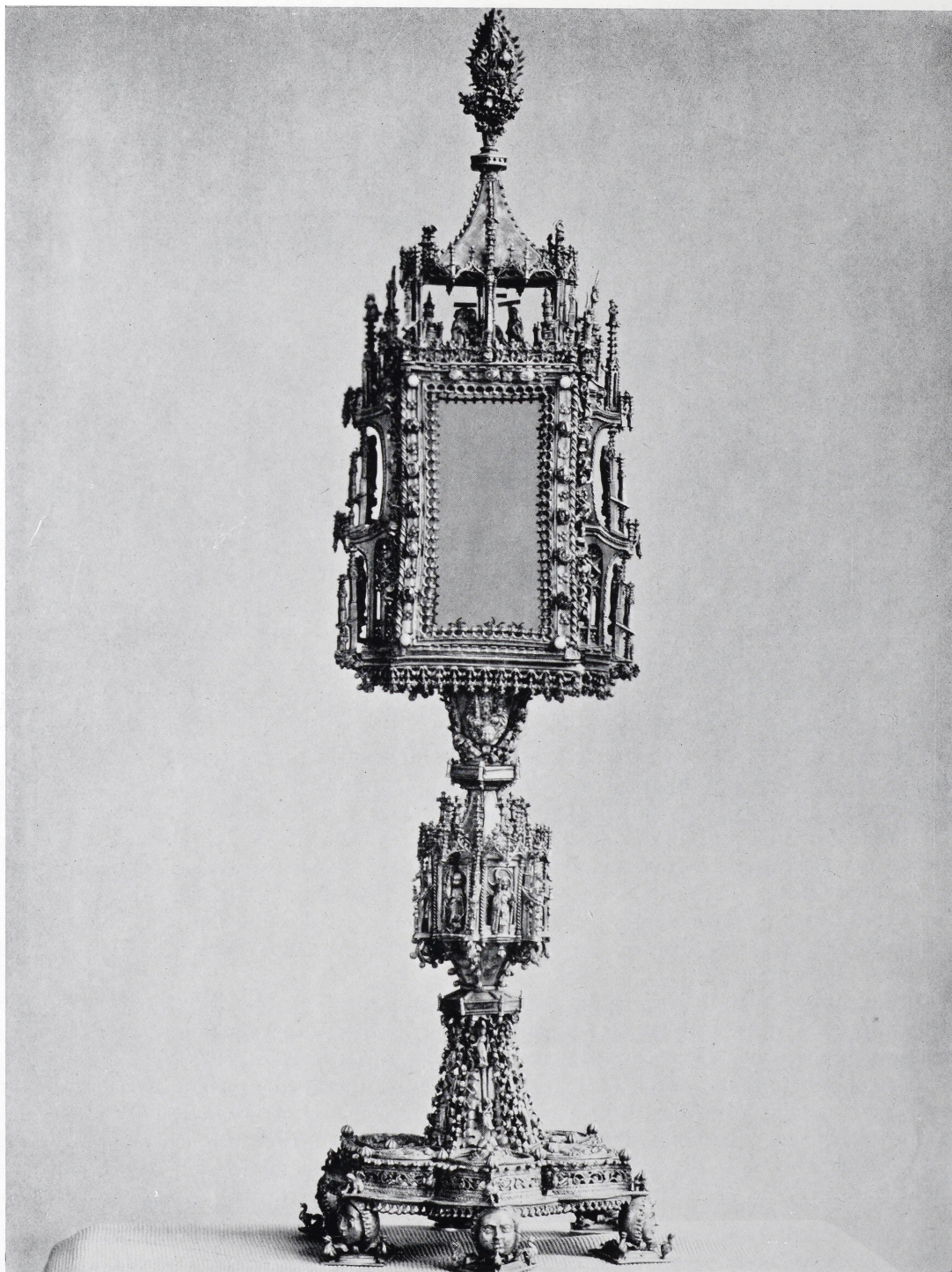
(Abb. 21, 22).³⁵ Nachdem das Kloster 1463 in den Besitz einer Handreliquie der hl. Martha gelangt war, schloss die Äbtissin Orsa Zorzi am 2. Oktober 1472 mit dem Goldschmied *Zuane Lion* (*Giovanni Leon*) di Colonia einen Vertrag „per far un tabernaculo d'ariento dorado per reponer in esso la man de Madona Sancta Martha... fatto et adornado de bei lavori cum figure et altro... secondo costume dalemagna“. Bis zum 22. Juli 1473 sollte die Arbeit fertiggestellt sein. Das 71 cm hohe, silbervergoldete Reliquiar erhebt sich über einem sechspassförmigen, aus Gussteilen hergestellten Fuss mit durchbrochenem Sockelfries, der von sechs menschlichen Köpfen getragen wird. Den Fuss zieren sechs blaugeschmelzte Medaillons mit den plastisch aufgesetzten Evangelistensymbolen und zwei heiligen Märtyrern. Den am Schaft emporrankenden Blattzweigen sind Heiligenfigürchen eingefügt. Der architektonisch durchgebildete Nodus weist sechs Nischen mit gegossenen Statuetten von Heiligen, darunter die hl. Helena und die hl. Martha, auf. Die charakteristische, aus der nordischen Schreinplastik abzuleitende Form der Nischen mit einem zweigiebeligen, über Eck gestellten Baldachin wird bei den folgenden Betrachtungen von besonderer Wichtigkeit sein. Ebenso merkwürdig sind die amphoraförmigen Gussappliken zu beiden Seiten unterhalb des Tabernakels. Der hochrechteckige Reliquienbehälter wird von Perlen und Edelsteinen gesäumt. In den übereinandergestellten, aus offenem Strebewerk gebildeten Nischen der Schmalseiten stehen Heiligenfigürchen, darüber musizierende Engel. Unter dem bekrönenden offenen Baldachin ist eine freiplastische Figurengruppe der Pietà mit dem hl. Joseph und den hl. Frauen aufgestellt. Die Dachflächen am Baldachin und am Nodus weisen noch Spuren von transluzidblauem Email auf. Den oberen Abschluss bildet die Halbfigur des segnenden Gottvaters.



20 Reliquienkreuz, Venedig (?), 2. Viertel 15. Jahrhundert. Paris, Musée du Louvre.

Die kunsthistorische Bedeutung des Reliquiars liegt in der Tatsache, dass hier ein deutscher Goldschmied am Werk war. Dieser Ausgangspunkt erleichtert das Verständnis einer wichtigen Gruppe venezianischer Goldschmiedearbeiten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die unserer Überzeugung nach entscheidende Impulse durch deutsche Goldschmiede erhielt. Die Tatsache, dass die Äbtissin eines venezianischen Klosters ein Reliquiar „secondo costume dalemagna“ bestellte, beweist, dass die besonderen Eigentümlichkeiten deutscher Goldschmiedearbeiten in dieser Zeit in der Lagunenstadt bereits zum festen Begriff geworden waren. So überrascht es nicht, dass in Venedig nur noch unter den *intagliatori* so auffallend

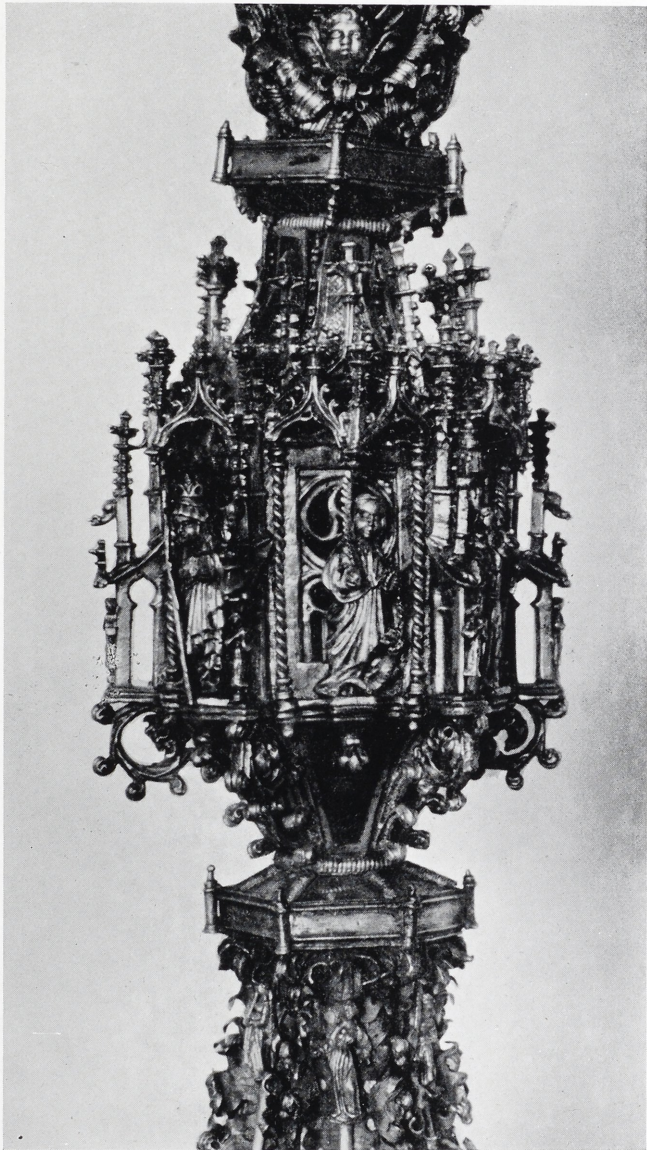
³⁵ E. Molinier, Musée du Louvre – Donation A. de Rothschild, Paris 1902, Nr. 92. Die schon von *Corner*, *Cicogna* und *Caffi* überlieferte Geschichte des Reliquiars zusammengefasst bei *R. Gallo*, a.a.O., S. 22 ff. (Die *Navicella* und ein weiteres Ostensorium der Rothschild Collection, von *Molinier* Nr. 6 und 13 als venezianisch bezeichnet, halten wir für Arbeiten des 19. Jahrhunderts.).



21 Reliquiar der hl. Martha, von Giovanni Leon aus Köln, Venedig 1472/73. Paris, Musée du Louvre.

viele Deutsche wie unter den Goldschmieden nachweisbar sind.³⁶ Die Reliefs des oberrheinischen Meisters am Chorgestühl der Frari-Kirche von 1468 vertreten einen sehr verwandten Stil in der Holzplastik.³⁷ Es handelt sich um jenen als „spätgotischen Realismus“ zu bezeichnenden Figurenstil, der von den Niederlanden seinen Ausgang nahm und durch Niclas Gerhaert in die deutsche Plastik Einzug hielt.

Die beiden vergoldeten Silberleuchter im Tesoro von San Marco, mit einer Gesamthöhe von 123 cm, sind durch Wappen als Stiftung des Dogen Cristoforo Moro (1462-71) ausgewiesen (Abb. 23-25).³⁸ Sämtliche Einzelteile wurden im Gussverfahren hergestellt. Der getreppte sechspassförmige Fuss besitzt einen durchbrochenen Sockelfries von paarweise ineinander verschlungenen zweibeinigen Fabelwesen mit bekrönten menschlichen Köpfen. Die einzelnen Zungen des Fusses sind mit Weinranken verziert. In den sechs Statuetten im unteren Abschnitt des

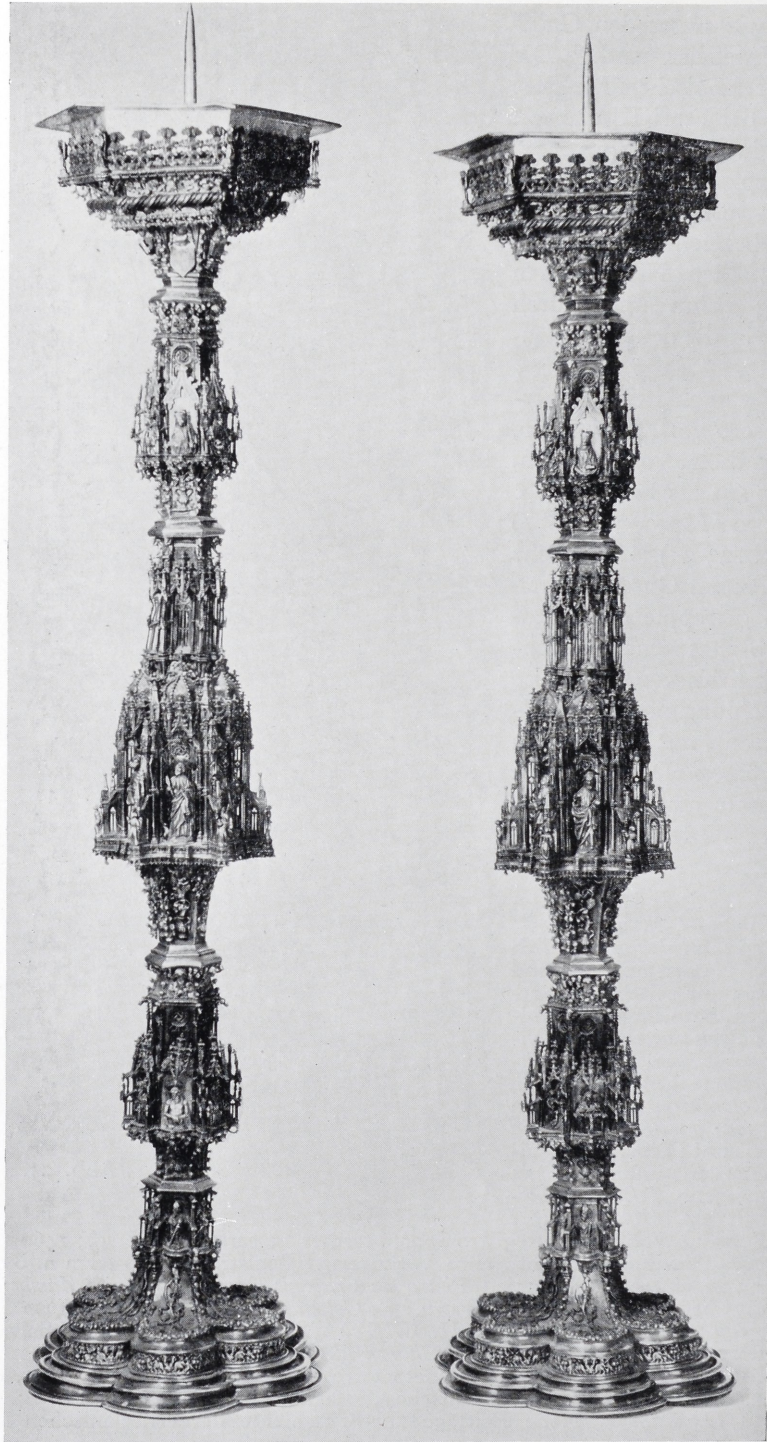


22 Detail aus Abb. 21.

³⁶ Da die deutschen Künstler gewöhnlich mit italianisierten Namen auftreten und die Notariatsakten nur selten ihre Herkunft verzeichnen, bezeichnen die folgenden Namen gewiss nur einen Bruchteil der in Venedig ansässigen deutschen Goldschmiede: 1437 werden ein *Thoma de Colonia aurifice* und ein *Johannis de Strada, aurefex de Colonia* als Gläubiger genannt (Venedig, Archivio di Stato: Cancelleria inferiore B 214 carta 360 verso, notaio *Tabarino Odorico*); 1466 erhält ein *Alvisio aurifice de Saxonia* in Venedig Wohnrecht (Registro Senato terra n. 5 carta 173 verso); 1469 erhält ein Goldschmied *Ottone de Alemania* für acht Jahre Wohnrecht (Registro Senato terra n. 6 carta 84 verso); 1471 hören wir von einem Goldschmied *Pietro de Frisengis* (Notaio *Lodovico Zamberti*, testamenti B 1066 n. 23); 1475 ist ein Goldschmied *Petruci de Colonia* erwähnt (Notaio *Filippo Trioli*, testamenti B 974 n. 183); *Jan van Grevenbroick* (Bd. II, LXXV) bildet eine ehemals in S. Salvatore befindliche Reliquienmonstranz ab, die 1492 von einem *Chorad Herpel* gefertigt wurde; 1508 lesen wir von einem *gioielliere tedesco Joannes Lang* (Registro Senato terra 16 carta 43). Auffallend ist, dass drei Goldschmiede aus Köln stammen. – Über deutsche „intagliatori“ in Venedig im 15. Jh. besonders: *P. Paoletti* und *G. Ludwig*, Neue Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei (Rep. f. Kunstwiss. 22, 1899, S. 437 f.).

³⁷ Vgl. zuletzt: *J. A. Schmoll gen. Eisenwerth*, Zum Werk des „Strassburger Frari-Meisters von 1468“ (Annales Universitatis Saraviensis, Philosophie-lettres VII 3/4, 1958, S. 265 ff.).

³⁸ *A. Pasini*, a.a.O., S. 76.



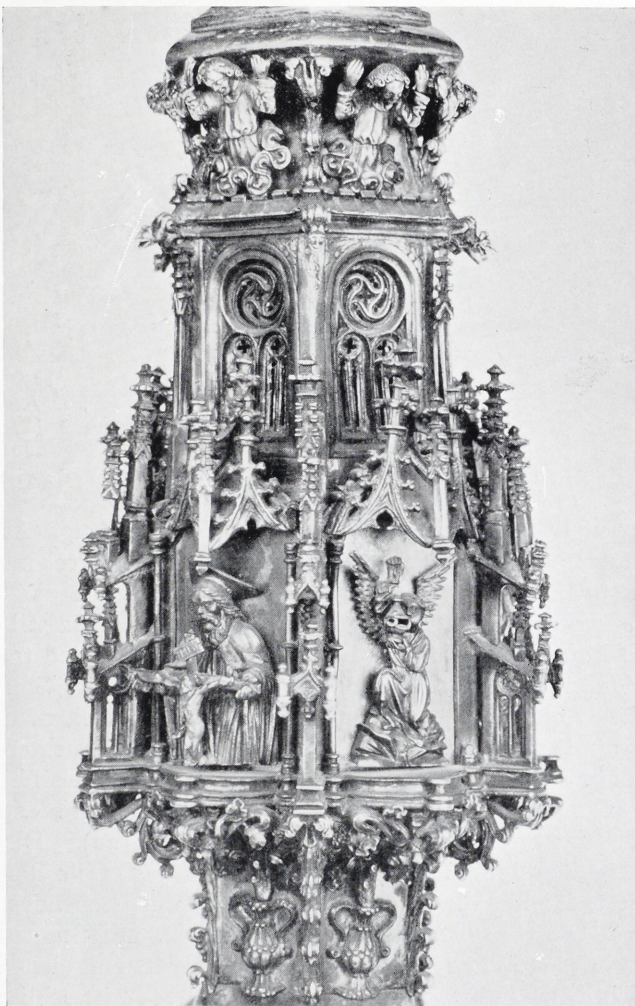
23 Leuchterpaar, Stiftung des Dogen Cristoforo Moro (1462-71).
Venedig, San Marco.

Schaftes erkennt man die Heiligen Franziskus, Bernardin von Siena, Antonius von Padua, Dominikus, Ulrich und Erasmus. Der untere Nodus, unter dem die schon vertrauten Amphora-Applikationen auftreten, zeigt in sechs Baldachinnischen die Halbfigur des Schmerzensmannes zwischen zwei Rauchfässer schwingenden Engeln, die Gottesmutter, Johannes und die hl. Dreifaltigkeit. Im mittleren, grössten Nodus sind die Statuetten Christi, der vier Evangelisten und des hl. Simon untergebracht. Die Strebepfeiler sind mit Engelfigürchen belebt. Im oberen Knauf, unter dem wieder das Vasenornament mit Weinranken auftritt, sind sechs Halbfiguren von gekrönten weiblichen Heiligen mit Palmzweigen untergebracht, von denen zwei als hl. Elisabeth und hl. Dorothea zu identifizieren sind. In der Kehle, die zum Kerzenteller vermittelt, sind drei Markuslöwen und drei Engel mit dem Dogenwappen appliziert. Die um die Kerzenschale gelegte Blattgalerie endet in Engelsköpfen.

Der enge Zusammenhang zwischen dem Reliquiar der hl. Martha und dem Leuchterpaar ist offensichtlich, wenn auch verschiedene Hände am Werk gewesen sein dürften. Die Gussteile der Knäufe mit den zweigebeligen Baldachinen, das Masswerk der Nischenfenster, das Amphoramotiv und auch das Rankenwerk können nur als Requisiten eng benachbarter Werkstätten aufgefasst werden.

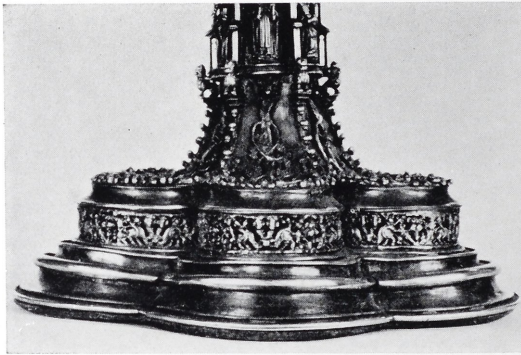
Es ist derselbe, der lokalvenezianischen Tradition angeglichene „gusto tedesco“, der den Stil beider Arbeiten bestimmt, und der in Venedig in dieser spezifischen Prägung keine Vorläufer besitzt. Dennoch tritt im Ganzen wie im Einzelnen — es genüge der Hinweis auf den Stil verschiedener Figuren im mittleren Nodus der Leuchter oder auf das charakteristische Amphoramotiv — der venezianische Dialekt deutlich in Erscheinung.

Charles Oman machte bereits auf den Zusammenhang der Kandelaber mit dem Isidor-Reliquiar in San Marco, einer Monstranz und einem Kelch in Capodistria und einem weiteren Kelch in London aufmerksam.³⁹ Der Fuss des Reliquiars mit dem Haupt des hl. Isidor wurde



24 Detail aus Abb. 23.

³⁹ C. C. Oman, Über die Kandelaber von San Marco und ihren Meister (Pantheon VI, 1930, S. 471 ff.); vgl. auch A. Morassi, a.a.O., Nr. 152, 157.



25 Detail aus Abb. 23.



26 Armreliquiar des hl. Vigilius, Sockel, Venedig (Werkstatt der Moro-Leuchter), 1466. Trient, Dom.

zweifelloos von dem Meister der Leuchter gefertigt (Abb. 27).⁴⁰ Der durchbrochene Sockelfries entstammt derselben Gussform wie die entsprechenden Friese der Leuchter. Auch für die architektonischen Glieder des Knaufes wurden die Gussformen des untersten Knaufes der Leuchter verwendet. Es sind vorfabrizierte Einzelteile, mit denen der Goldschmied arbeitete. Die zungenförmigen Silberflächen des Fusses sind transluzidblau emailliert und mit Sternen, Wolkenbändern und Halbsonnen aus gestanzten Silberfolien eingelegt, ganz ähnlich wie bei den vorhin erwähnten burgundisierenden Arbeiten, die sich um das Regensburger Reliquiar gruppieren. Dem gegossenen Sockelfries der Leuchter und des Isidor-Reliquiars begegnen wir schliesslich noch am Sockel des Armreliquiars des hl. Vigilius im Dom von Trient (Abb. 26).⁴¹

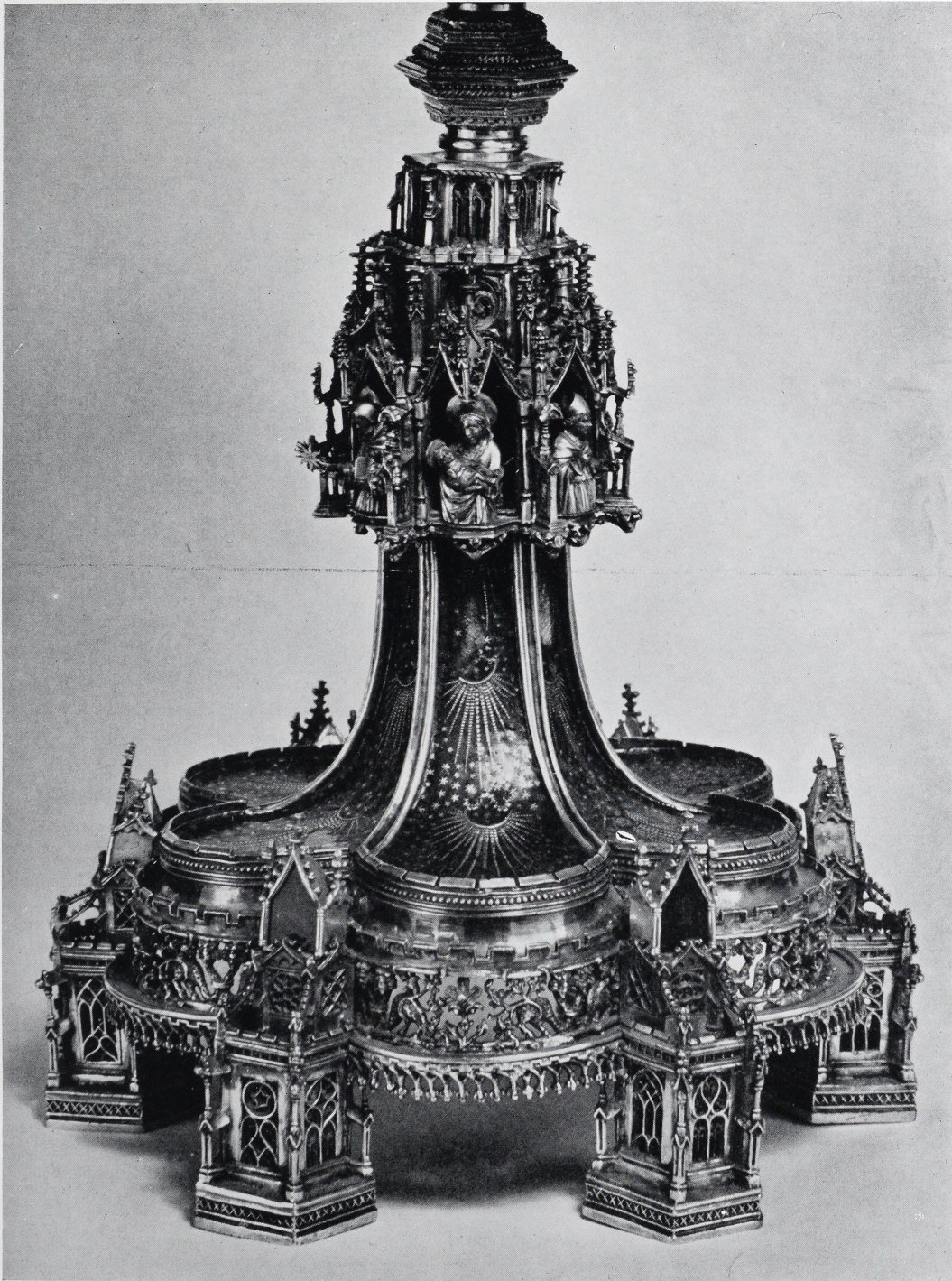
Die grosse Monstranz im Dom von Capodistria entspricht im Fuss und Nodus weitgehend der unteren Partie der Leuchter (Abb. 28, 29).⁴² Die gegossenen Weinranken mit Korkenzieherenden treten hier dichter und krauser auf. Dem Rankenfries mit Engelsköpfen um die emaillierte Kuppel diente die Gussform des entsprechenden Dekors um die Kerzenteller der Leuchter. Die das Ostensorium flankierenden, mit Statuetten besetzten Strebe Pfeiler entsprechen weitgehend dem architektonischen Gerüst um den Tabernakel des Martha-Reliquiars. Ein deutlicher Hinweis auf den „gusto tedesco“ ist schliesslich der Typus der von Strebe Pfeilern flankierten hochaufragenden Turmmonstranz selbst, der seit dem späten 14. Jahrhundert nördlich der Alpen vorherrschte. In Italien bevorzugte man dagegen die pyxiden- oder laternenförmige Monstranz.⁴³ Zwei von Jan van Grevenbroick überlieferte Reliquienmonstranzen, die einst zu den kostbarsten Heiltümern von SS. Giovanni e Paolo in Venedig gehörten, vertreten nicht nur denselben nordischen Typus, sondern dürften sogar in derselben Werkstatt

⁴⁰ A. Pasini, a.a.O., S. 44, Taf. XXX, 44. Über die Erwerbung der Reliquie im Jahre 1677 vgl. R. Gallo, a.a.O., S. 4. 1682 fertigte Piero Bartoletti den Reliquienbehälter, für den der aus einem nicht mehr bekannten Zusammenhang stammende Fuss des 15. Jahrhunderts adaptiert wurde.

⁴¹ Die Armreliquie des hl. Vigilius wurde am 20. August 1368 vom Trientiner Kanonikus Johannes de Vezane da Calestano in ein silbergefasstes Kristallreliquiar übertragen. Beim Amtsantritt des Bischofs Johannes Hinderbach 1466 wurde der waagerechte Reliquienbehälter des 14. Jahrhunderts unter Hinzufügung der Hand und des Sockels in ein stehendes Reliquiar umgewandelt (frdl. Mitteilg. von Herrn Staatsarchivar Dr. Antonio Ziegler, Trient). Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Dr. Hans R. Hahnloser.

⁴² Inv. degli oggetti d'arte d'Italia: Prov. di Pola, Roma 1935, S. 54 f.

⁴³ Vgl. J. Braun, Das christliche Altargerät, München 1932, S. 360. Für die Form der Turmmonstranz mit kuppelförmigen Verschluss vgl. z. B. eine Monstranz im Essener Münsterschatz (J. Braun, Die Reliquiare, Freiburg 1940, Taf. 107, Nr. 386).



27 Reliquiar des hl. Isidor (Fuss), Venedig (Werkstatt der Moro-Leuchter), um 1460/70. Venedig, San Marco.



28 Turmonstranz, Venedig (Werkstatt der Moro-Leuchter), um 1460/70. Capodistria, Dom.

entstanden sein (Abb. 30, 31).⁴⁴ Über dem Nodus des Reliquiars des hl. Vincenzo Fererio erkennt man wieder das diese ganze Werkstattgruppe wie eine Leitform durchziehende Vasenmotiv.

Schliesslich bedarf die Einbeziehung von drei Kelchen in Capodistria, London und S. Eufemia in Venedig in diese Werkstattgruppe keiner besonderen Begründung mehr (Abb. 32, 33, 34).⁴⁵ Wieder begegnen wir dem gleichen Formenvorrat, der sich aus dem industriemässig betriebenen Gussverfahren erklärt: von einem zweigiebeligen Baldachin überspannte Figurennischen, Engelbüsten, Weinranken und Halbfigurenreliefs in den Fussfeldern. Dennoch wirken alle diese Arbeiten nicht mechanisch-starr, sondern beeindruckend durch die Frische und den köstlichen Reichtum im Detail. Der Kelch im Victoria and Albert Museum, dessen Engel am Fuss den Wappenhaltern an den Leuchtern entspricht, ist in zweifacher Hinsicht von besonderer Wichtigkeit: unter den Engelbüsten der Kupa sind noch Spuren von blauem und grünem Email mit eingeschmolzenen goldenen Sternen zu erkennen, also dieselbe Technik, die auch am Isidor-Reliquiar begegnet. Ferner besitzt der Kelch den Markuslöwen-Stempel und ist somit ausdrücklich als venezianische Arbeit ausgewiesen. Angeschlossen werden darf ein bis in die Details verwandter Kelch, der sich in S. Marina in Venedig befand und von Jan van Grevenbroick überliefert wird.⁴⁶

⁴⁴ Cod. Grevenbroick, a.a.O., XLI, XLVIII.

⁴⁵ Inv. Pola, a.a.O., S. 54; *W. W. Watts*, Victoria and Albert Museum – Cat. of Chalices, London 1922, Nr. 21; *G. Mariacher*, Cat. artigianato liturgico, Nr. 42.

⁴⁶ Cod. Grevenbroick, a.a.O., XXXI. Die Kupa scheint im späten 16. Jahrhundert erneuert worden zu sein. Die Angabe, dass der Kelch ein Geschenk des Dogen *Michele Sten* aus dem Jahr 1412 sei, beruht offensichtlich auf einem Irrtum.

Ein weiterer, ebenfalls aus Grevenbroicks gemaltem „Inventar“ bekannter Kelch aus S. Salvatore in Venedig, dessen reich profilierter Fuss von sechs Engeln getragen wird, lenkt den Blick auf einen Kelch in der Kathedrale zu Chieti, an dessen venezianischer Herkunft es demnach keinen Zweifel geben darf (Abb. 35, 36).⁴⁷ Neben den Engeln als Fusstützen ist es besonders das Motiv der Engel als Karyatiden unterhalb der Kuppel und der posaunenblasenden Engel als nackte Putti unter dem Nodus, das beide Kelche miteinander eng verbindet. Die gegossenen Weinblattranken mit eingefügten Figurenbüsten besitzen den vertrauten Duktus. Die einen Vorhang haltenden Engel an der Kuppel des Kelches aus S. Salvatore erinnern an



29 Detail aus Abb. 28.

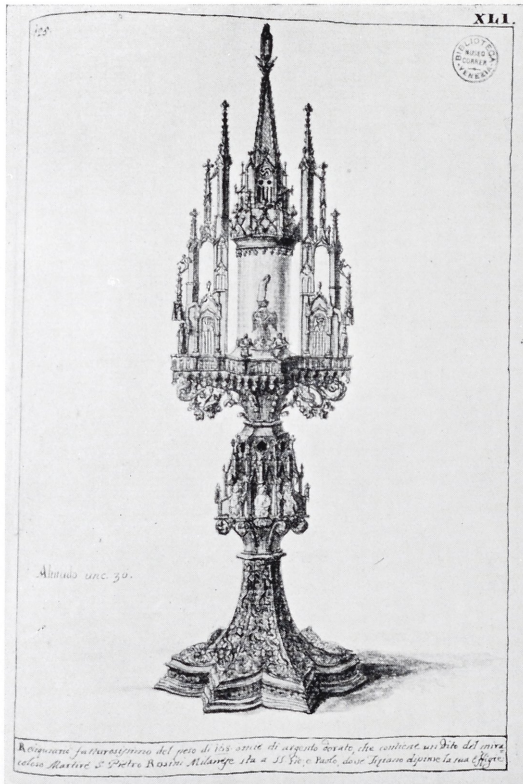
das Schema der vorhin genannten Kelche, das Muster des Sockelstreifens am Kelch von Chieti entspricht denen an den Kelchen in London und Capodistria. Man wird demnach nicht fehlgehen mit der Annahme, dass diese beiden Kelche wenigstens in engem Kontakt mit der „Werkstatt der Moro-Leuchter“ entstanden sind.

Nach den bisherigen Beobachtungen und Feststellungen lassen sich schliesslich auch die drei prächtigen Kristallprozessionskreuze in der Accademia, in S. Maria della Salute und in der Scuola di San Giorgio degli Schiavoni in Venedig diesen von uns um die Moro-Leuchter gruppierten Arbeiten angliedern. Über ihre zeitliche Einordnung herrschte bisher grosse Unklarheit. Das künstlerisch bedeutendste und schönste dieser Kreuze stammt aus der Scuola di San Teodoro in Venedig (Abb. 37-39).⁴⁸ Seine kostbare Wirkung beruht auf dem zarten Kontrast zwischen dem immateriellen Schimmern der Kristallflächen und einer aufwendig gestalteten, teilemaillierten Goldschmiedefassung. Der prächtige Nodus lässt sich wieder bis in die Details der einzelnen Gussteile mit den Knäufen der vorhergenannten Arbeiten vergleichen. Auch hier erscheint unterhalb des Nodus und an der Rückseite das Vasenmotiv, das wie eine Signatur der ganzen Werkstattgruppe wirkt. Man vergleiche auch die schönen Engel mit Weihrauchfässern und Kelchen mit den entsprechenden Engeln am unteren Knauf der Moro-Leuchter, um immer wieder dasselbe Vokabular festzustellen.

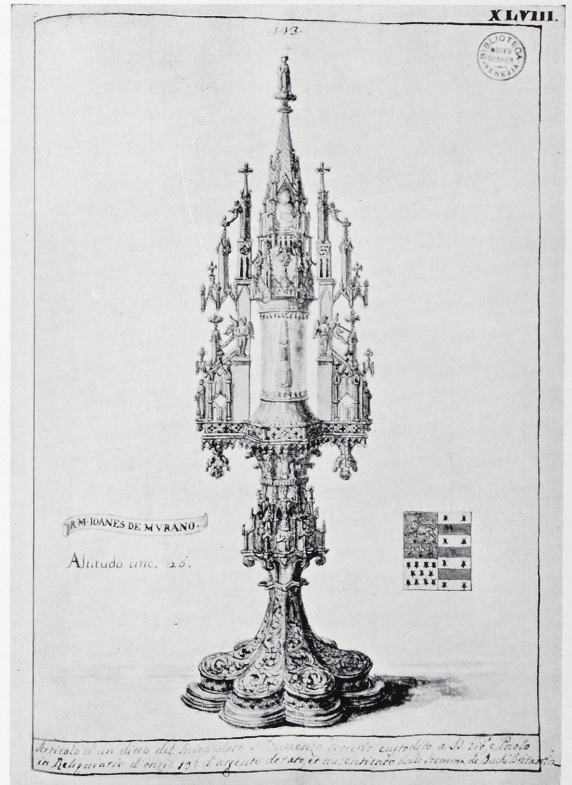
Im Typus folgt das Kreuz den Vorbildern des frühen 15. Jahrhunderts. Der Vergleich mit den Kreuzen in Venzone und Bergamo erweist aber zugleich den stilistischen Abstand. Das wird besonders deutlich in dem eigentümlichen Realismus der getriebenen Silberfiguren des

⁴⁷ Cod. Grevenbroick, a.a.O., LXXVI.

⁴⁸ Hoch 92 cm. S. *Moschini Marconi*, Gallerie dell'Accademia di Venezia – Opere d'arte dei secoli XIV e XV, Rom 1955, Nr. 217. G. *Fiocco* rückte den Stil des Kreuzes zunächst in den Umkreis der Lamberti (a.a.O., S. 248 f.) und erwog neuerdings die Autorschaft eines *Giuliano fiorentino aurifex* (L'Arte di Andrea Mantegna, Venedig 1959, S. 18, 21), der kürzlich als Goldschmied des 1433/35 gearbeitet. Antoniusreliquiars im Santo in Padua nachgewiesen werden konnte (Fr. A. Sartori, Il reliquiario della lingua di S. Antonio di Giuliano da Firenze. Rivista d'arte XXXIV, 1959 (61), S. 123 ff.). Dieser Vorschlag fand die Zustimmung von G. *Mariacher* (Due orafi toscani a Venezia nel '400. Arte Veneta XIII/XIV, 1959/60, S. 226). Nur *Fogolari*, a.a.O., S. 138 ff. betonte mit Recht den stilistischen Abstand zwischen den Kreuzen in Venzone und dem aus der Scuola di S. Teodoro.



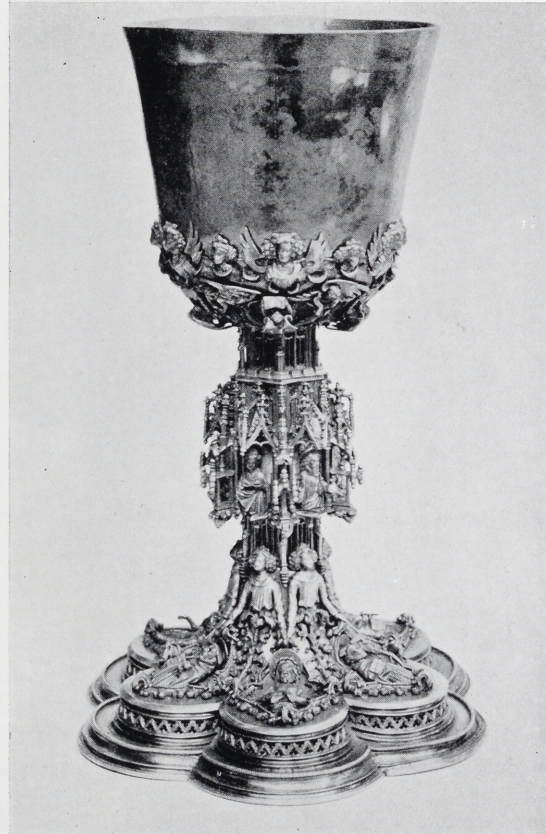
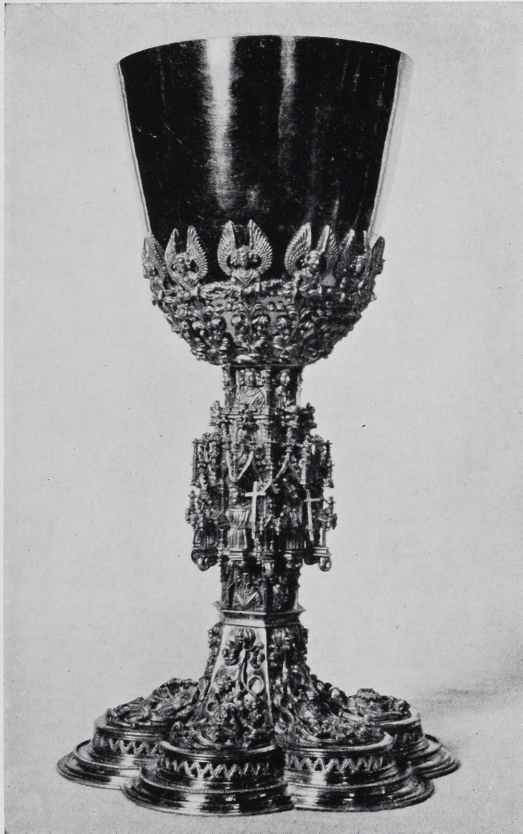
30 Ostensorium, Venedig (Werkstatt der Moro-Leuchter?), um 1460/70. Ehem. Venedig, SS. Giovanni e Paolo (Museo Correr: Cod. des Jan van Grevenbroick).



31 Ostensorium, Venedig (Werkstatt der Moro-Leuchter?), um 1460/70. Ehem. Venedig, SS. Giovanni e Paolo. (Museo Correr: Cod. des Jan van Grevenbroick).

Gekreuzigten und der Assistenzfiguren von Maria und Johannes, der nichts mit dem spezifischen Realismus etwa des späten Donatello zu tun hat. Die Voraussetzungen dieses Stils sind in der niederländisch-deutschen Plastik zu finden, in jenem spätgotischen Realismus, dessen Schrittmacher in Deutschland Niclas Gerhaert war.⁴⁹ Die tief angelegten, untersetzten Figuren mit ihren in scharfen Bruchfalten gelegten Gewändern, die den Körper mehr verdecken als sichtbar machen, stehen in der Tradition der nordischen „Gewandfigur“. In der Gestalt des hl. Theodor an der Rückseite des Kreuzes aber fügte sich der Goldschmied der Lokaltradition. Seine Körperlichkeit und antikisierende Aufmachung lässt sich etwa mit jenen Kriegerern vergleichen, die den Vorhang über dem Grabmal des Dogen Francesco Foscari in der Frari-Kirche in Venedig zurückziehen. Auch in der Magdalenenfigur zu Füßen Christi und an einzelnen

⁴⁹ Besonders überzeugend ist der Vergleich der Assistenzfiguren des Kreuzes mit zwei 1469 zu datierenden grossen Figuren von Maria und Johannes in der Pfarrkirche von Kalkar (E. Lütgen, *Gotische Plastik in den Rheinlanden*, Bonn 1921, Abb. 68, 69). Das wäre zusammen mit den in Venedig nachweisbaren Kölner Goldschmieden ein erneuter Hinweis auf den Niederrhein als die wichtigste Stilquelle für die „Werkstatt der Moro-Leuchter“. (Den Hinweis auf die Figuren in Kalkar verdanke ich Herrn Prof. Dr. Theodor Müller).



32 Kelch, Venedig (Werkstatt der Moro-Leuchter), um 1460/70. Capodistria, Dom.

33 Kelch, Venedig (Werkstatt der Moro-Leuchter), um 1460/70. London, Victoria and Albert Mus.

Statuetten im Nodus werden — genau wie am mittleren Knauf der Leuchter — Anregungen durch die gleichzeitige venezianische Plastik deutlich.

Dem Kreuz der Accademia geschwisterlich verwandt ist das Kristallkreuz in S. Maria della Salute (Abb. 40).⁵⁰ Die bis in die handschriftlichen Einzelheiten reichenden Übereinstimmungen lassen an der künstlerischen Einordnung keinen Zweifel aufkommen. Etwas früher dürfte das ebenso stattliche Kristallkreuz der Scuola di San Giorgio degli Schiavoni entstanden sein, das sich ebenfalls zwanglos der beschriebenen Gruppe einfügen lässt.⁵¹

Der „Werkstatt der Moro-Leuchter“ verdanken wir die künstlerisch bedeutendsten venezianischen Goldschmiedearbeiten des 15. Jahrhunderts. Wenn uns der Name des Goldschmiedes Giovanni aus Köln auch einen wichtigen Hinweis auf die künstlerischen Vorausset-

⁵⁰ G. Mariacher, *Cat. artigianato liturgico*, Nr. 31 (dort als „Arte dei Da Sesto“ bezeichnet.) Die sechs Statuetten im Nodus sind Ergänzungen aus späterer Zeit.

⁵¹ R. Pallucchini, *I telari del Carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni (con un'appendice di G. Perocco)*, Mailand 1961, S. 86, Abb. 108, 109. Die Arme, auf denen Maria und Johannes stehen, sind moderne Ergänzungen, der Kruzifix wurde 1745 hinzugefügt.



34 Kelch (Ausschnitt), Venedig (Werkstatt der Moro-Leuchter), um 1460/70. Venedig, S. Eufemia alla Giudecca.

zungen der Arbeiten dieser das Gesicht der venezianischen Goldschmiedekunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts massgeblich prägenden Werkstatt gibt, sind alle diese Werke dennoch nirgendwo anders als in Venedig entstanden denkbar. Sie besitzen jenen Anflug von Duft und Sinnhaftigkeit, der alle Kunst der Lagunenstadt auszeichnet.

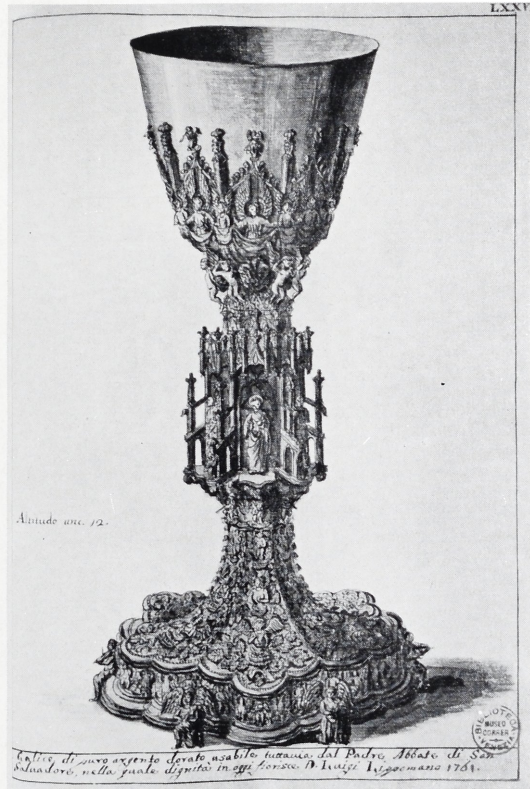
Neben der Strahlungskraft dieser Werkstatt und in Verbindung mit ihr behauptet sich die von der niederländisch-burgundischen Goldschmiedekunst angeregte Emailmode bis in die Zeit um 1500. Diese aus den ökonomischen Arbeitsverfahren resultierende Beharrlichkeit im Festhalten einmal erprobter Möglichkeiten ist sehr bezeichnend für die venezianische

Goldschmiedekunst. Der Fuss des mediceischen Reliquiars der hl. Katharina in der Schatzkammer von S. Lorenzo in Florenz, der eine fatimidische Kristallkanne mit drachenförmigem Ausguss, (späterem) schlangenförmigen Henkel und zwiebförmigem Deckel trägt, besitzt die vertraute getreppte Sechspassform mit blau emaillierten Zungen und eingelegten Silbersternen (Abb. 41).⁵² Der durchbrochen gearbeitete Sockelstreifen entspricht denen der Kelche in Capodistria und London. Der grünemaillierte Ausguss ist mit flammenförmigen Stanzen verziert, in den Emailstreifen der Halsfassung sind quergerippte Ranken eingelegt. Das Reliquiar der hl. Lanze in der Schatzkammer von St. Peter in Rom gehört zu den prächtigsten venezianischen Kristallarbeiten (Abb. 42).⁵³ Über einem sechspassförmigen Fuss, dessen fallender Blattkranz dem des Katharinenreliquiars gleicht, wölbt sich der bauchige, facettiert geschliffene Kristallbehälter. Der Hals wird von acht Kristallfenstern durchbrochen und der gewölbte Deckel von einer Kristallkuppel geschlossen, die eine gestielte Blume krönt. Sämtliche Flächen sind transluzidblau emailliert und mit eingelegten Metallfolien verziert: am Hals sind es geflammte Strahlenmuster, am Fuss quergerippte gefiederte Ranken, deren Stammbaum, wie wir gesehen haben, bis zu dem Altärchen in der Scuola di San Rocco zurückreicht. Das Email an den Fusszungen und den Dachflächen des Reliquiars der hl. Magdalena und der hl. Katharina, das 1816 als Schenkung Papst Pius VII. in die Schatzkammer von S. Giovanni im Lateran gelangte, ist nur noch in Spuren nachweisbar.⁵⁴ Im übrigen lässt sich auch dieses Reliquiar zwanglos der venezianischen Goldschmiedekunst etwa im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts einordnen. In der Kathedrale von Trogir (Traù) begegnen wir einer zylindrischen Reliquienmonstranz mit sechspassförmigem Fuss, dessen Zungen blau und rot emailliert und mit quergerippten Silberrankenfolien verziert sind. Ein Ostensorium in der Colle-

⁵² Cat. della Mostra Firenze sacra, Florenz 1933, Nr. 825; F. Rossi, in: Boll. d'arte XIII, 1933/34, Abb. 229.

⁵³ F. S. Orlando, Il tesoro di San Pietro, Mailand 1958, Taf. 99.

⁵⁴ C. Cecchelli, Il tesoro del Laterano II: oreficerie, argenti, smalti (Dedalo VII, 1926/27, Vol. I, Abb. S. 252). Beispiele desselben Typus aus verschiedener Zeit befinden sich u.a. in der Pfarrkirche von Vermo (Prov. Pola), im Dom von Pordenone und in S. Pantaleone in Venedig.



35 Kelch, Venedig, 3. Viertel 15. Jahrhundert.
Chieti, Kathedrale.

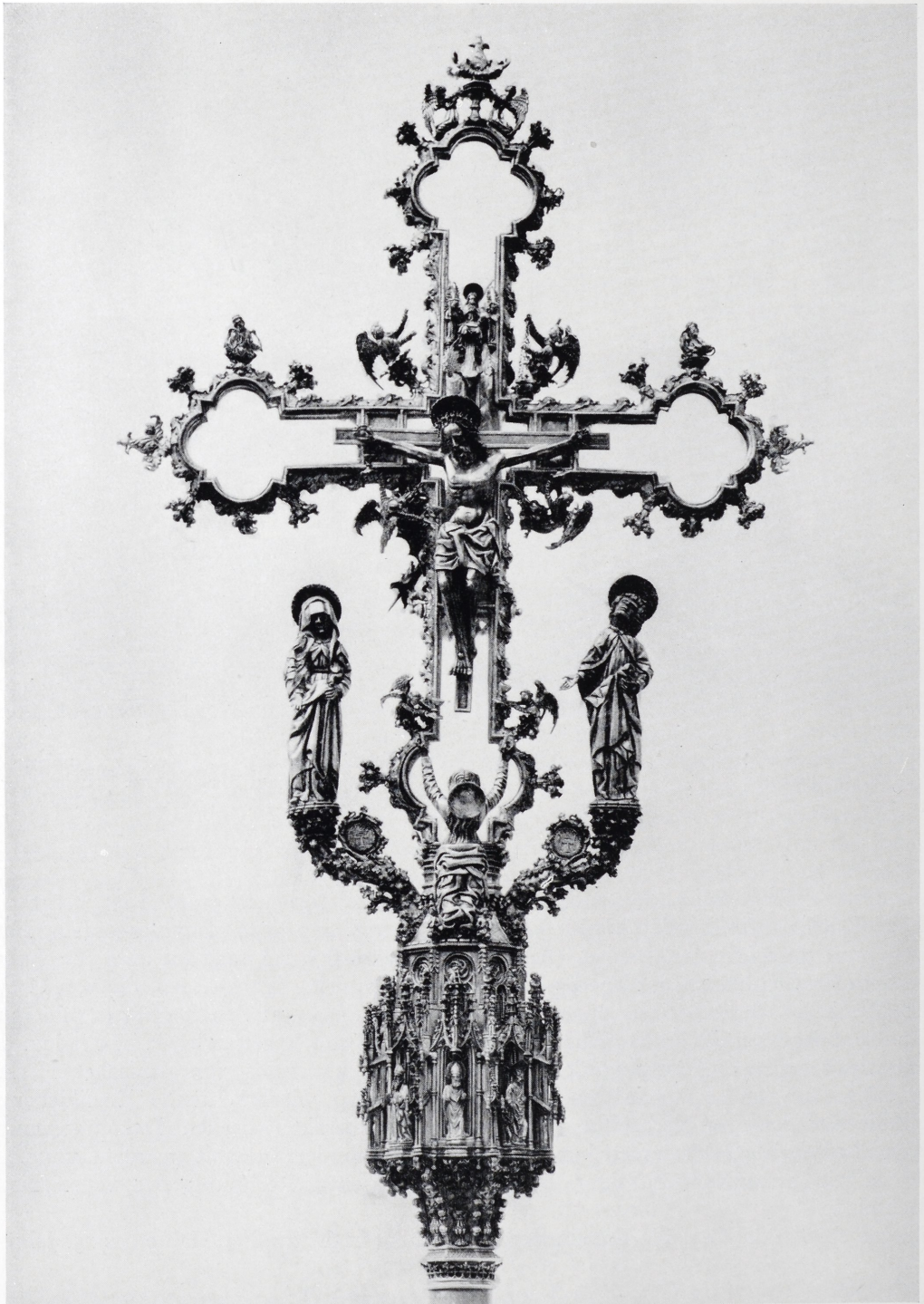
36 Kelch, Venedig, 3. Viertel 15. Jahrhundert.
Ehem. Venedig, S. Salvatore. (Museo Correr :
Cod. des Jan van Grevenbroick).

giata in Ossero (Prov. Pola), dessen Fuss in der Barockzeit erneuert worden ist, trägt einen sämtliche Flächen bedeckenden blauen Emailüberzug mit eingelegten Strahlensonnen, Hasen, Rosetten und quergerippten Ranken (Abb. 43).⁵⁵ Schliesslich sei noch auf zwei verschollene, ehemals im Servitenkloster in Venedig befindliche Ostensorien hingewiesen, die von Grevenbroick überliefert werden (Abb. 44, 45).⁵⁶ Einmal sind Fuss und Schaft grün emailliert und mit Ranken ausgelegt, das andere Mal ist es blaues Email mit Rosettendekor. Wir halten diese Aufzählung der uns bekanntgewordenen Emailarbeiten zweifellos venezianischer Herkunft für wichtig, um zu demonstrieren, dass der stereotyp wiederkehrende Emaildekor mit Metallfolieneinlagen weit verbreitet war und zu den charakteristischen Dekorationsmitteln der venezianischen Goldschmiedekunst im 15. Jahrhundert gezählt werden muss. Die Farbe ist ein wesentlicher Faktor in der künstlerischen Rechnung der venezianischen Goldschmiede.

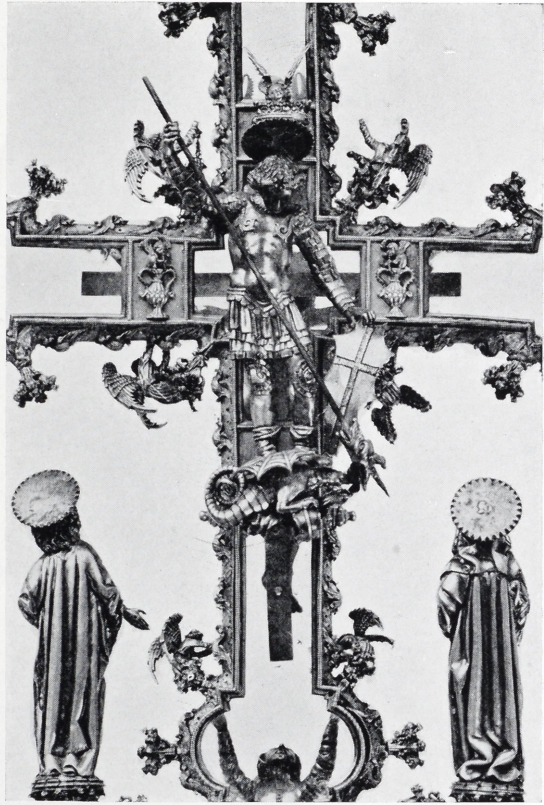
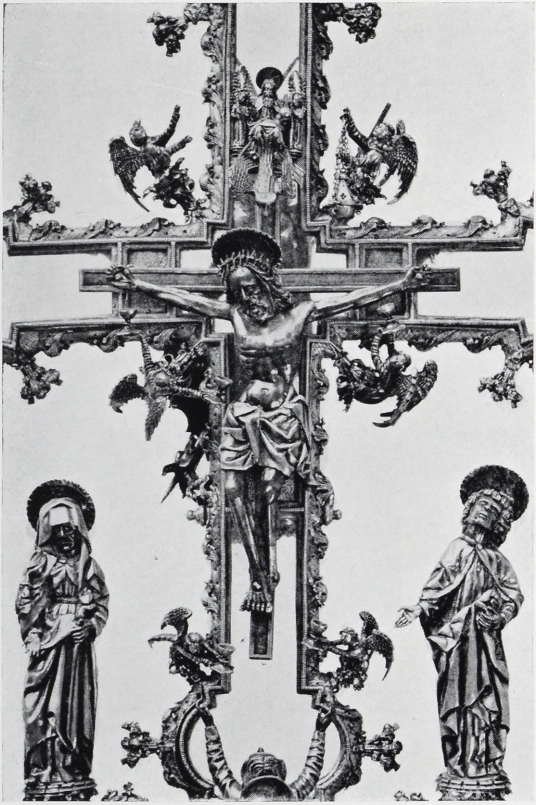
Dagegen spielen die Grisaille-Emailmalereien offenbar in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhun-

⁵⁵ Inv. Pola, a.a.O., S. 123.

⁵⁶ Cod. Grevenbroick, a.a.O., XVII.

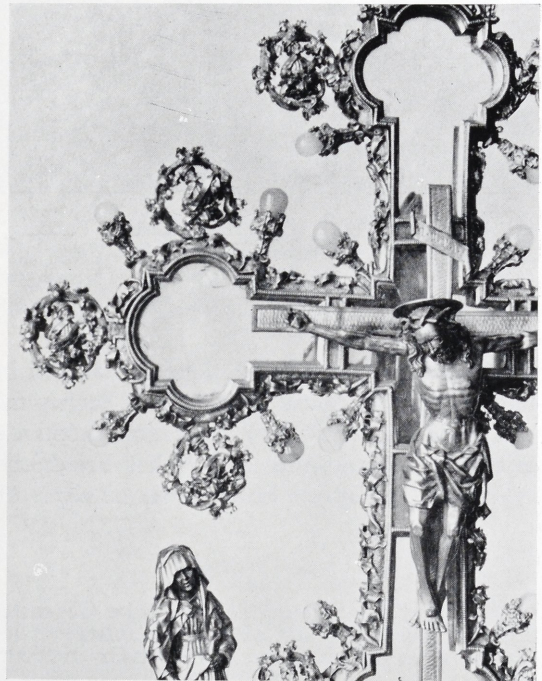


37 Prozessionskreuz, Venedig (Werkstatt der Moro-Leuchter), um 1460/70. Venedig, Accademia.



38 (oben links) Detail des Prozessionskreuzes
Abb. 37.

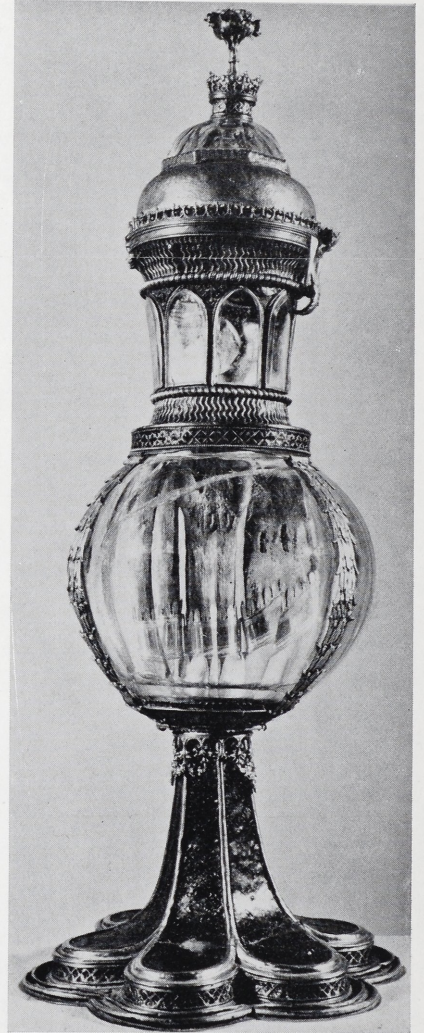
39 (oben rechts) Detail des Prozessionskreuzes
Abb. 37.



40 Prozessionskreuz (Ausschnitt), Venedig (Werk-
statt der Moro-Leuchter), um 1460/70. Ve-
nedig, S. Maria della Salute.



41 Reliquiar der hl. Katharina, Fassung Venedig, um 1460/80. Florenz, S. Lorenzo.



42 Reliquiar der hl. Lanze, Venedig, letztes Drittel 15. Jahrhundert. Rom, Tesoro di S. Pietro.

derts sowohl in den Niederlanden als auch in Venedig keine Rolle mehr. In die Zeit Karls des Kühnen von Burgund gehören der Becher mit dem Wappen des kaiserlichen Rates Hugo von Werdenberg (1440-1508), der schon 1460 an den Wiener Hof kam und Ratgeber Kaiser Friedrichs III. wurde, und der Becher Friedrichs III. (1440-1493) im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 46).⁵⁷ Es sind die einzigen überlieferten Arbeiten, die darauf hindeuten, dass

⁵⁷ Abb. bei *J. v. Schlosser*, *Ausgewählte Gegenstände der kunstindustriellen Sammlungen*, Wien 1901 ; *O. v. Falke* (in : *Illustr. Gesch. d. Kunstgew.*, herausg. von *Lehnert*, Bd. I, S. 386) versuchte die Becher nach Wien zu lokalisieren, ohne dafür stichhaltige Gründe vorbringen zu können.

auch die niederländisch-burgundische Goldschmiedekunst nach der Jahrhundertmitte dazu übergegangen war, die gemalten goldenen Ornamente in gestanzte Metallfolien zu übersetzen. Der Kaiserpokal zeigt in die Emailschiicht eingelegte Strahlenornamente, der Werdenbergpokal die aus der venezianischen Goldschmiedekunst vertraute quengerippte Silberfolienranke. Ein erneuter Hinweis auf den ständigen künstlerischen Austausch zwischen den niederländischen und den venezianischen Goldschmieden. Die Grenzen sind nicht scharf zu ziehen. Nur die eigentümlich bizarre Silhouette der Becher und das burgundische Ritterfigürchen auf dem Kaiserpokal sind Hinweise auf die nordische Herkunft beider Arbeiten. Dagegen sprechen viele Einzelheiten eines dritten Pokals im Hohenlohe-Museum von Schloss Neuenstein, der ebenfalls den burgundischen Typus vertritt, für eine Entstehung in Venedig (Abb. 47, 48).⁵⁸ Der Gesamtaufbau mit Kristalldurchbrüchen entspricht dem Kaiserpokal, der Emaildekor mit eingelegten Ranken dem Werdenbergpokal. Auch das Innere ist blau emailliert und mit Wolkenschlangen und Strahlen dekoriert. Indessen wird bei einem Vergleich mit den Wiener Pokalen sofort deutlich, wieviel geschlossener und beruhigter im Umriss sich der Hohenlohebecher darbietet. Die Rüstung der Ritterstatuette auf dem Deckel (die Blume ist eine spätere Zutat) besitzt besonders mit den auffallend grossen Armgelenkstücken charakteristische Details, die auf Italien verweisen.⁵⁹ Wieviel puppenhafter wirkt der Ritter des Kaiserpokals. Auch die gegossenen Reiterstatuetten, die den Pokal tragen, sind mit ihren condottierehaften Zügen nicht ohne die Kenntnis der monumentalen Reiterstandbilder des Quattrocento zu erklären. Wenn aber schon Hinweise auf Italien bestehen, ist nur an eine Entstehung in Venedig zu denken, wo der Pokal sich in das oben beschriebene Milieu gut einfügen lässt.

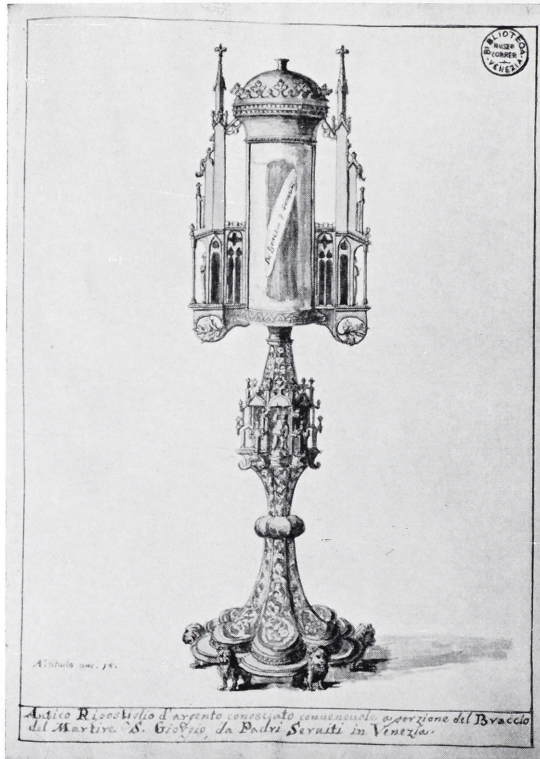


43 Ostensorium (Ausschnitt), Venedig, um 1460/70. Ossevo (Prov. Pola), Dom.

Wir können noch eine weitere ursprünglich zum profanen Gebrauch bestimmte Arbeit venezianischer Herkunft bekanntmachen. Im Domschatz von Toledo befindet sich ein zweites Prunkschiff, das heute als Reliquiar der hl. Leocadia dient, durch sein Fahrgestell aber ebenfalls als Tafelgerät ausgewiesen ist (Abb. 49). Über einem kielförmigen Unterteil baucht sich der silberemaillierte Schiffsleib. In die blauen Emailfelder sind Silberstanzen in Form von

⁵⁸ H. Stafsky, Der burgundische Prunkbecher des Hohenlohe Museums zu Neuenstein (Zeitschr. f. Kunstwiss. III, 1949, S. 71 ff.).

⁵⁹ Für frdl. Beratung habe ich Dr. Alexander Frhr. von Reitzenstein zu danken.



44 Ostensorium, Venedig, 3. Viertel 15. Jahrhundert. Ehem. Venedig, Chiesa dei Servi. (Museo Correr: Cod. des Jan van Grevenbroick).



45 Ostensorium, Venedig, 3. Viertel 15. Jahrhundert. Ehem. Venedig, Chiesa dei Servi. (Museo Correr: Cod. des Jan van Grevenbroick).

Sternen, Wolkenbändern, gefiederten Ranken und Netzwerk eingelassen. Das Drachentier am Bug ist dem Ungeheuer des früheren Schiffes ähnlich.

Zu den wenigen profanen Goldschmiedearbeiten lassen sich schliesslich noch einige Besteckteile gesellen: ein Löffelpaar im Victoria and Albert Museum London und im Metropolitan Museum New York und drei Vorlegemesser mit blau emaillierten Kristallgriffen im Besitz der Abegg-Stiftung, Bern (Abb. 50, 51).⁶⁰ Die Löffel sind rot, grün und violett emailliert und besitzen weisse Mittelstreifen. Auch in den beiden Kristall-Löffeln und einer Gabel im Kunsthistorischen Museum in Wien, sowie in einem Kristall-Löffel im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, deren emaillierte Fassungen unter sich eng verwandt sind, vermuten wir venezianische Arbeiten.⁶¹ Der die Laffe haltende Engel eines Löffels mit Lapislazuli-Griff in venezianischem Privatbesitz ist den Engeln aus der „Werkstatt der Moro-Leuchter“ geschwisterlich verwandt.⁶²

⁶⁰ G. Macoir, *Armes anciennes des collections de S. A. S. Le Duc d'Arenberg*, Brüssel 1911, Taf. V; für den oberitalienischen Messertyp vgl. O. Gamber, in: *Jahrb. d. Kunsthist. Sammlg. in Wien* 57, 1961, S. 17 Abb. 8, 9.

⁶¹ H. Kohlhaussen, a.a.O., Abb. 8,9.

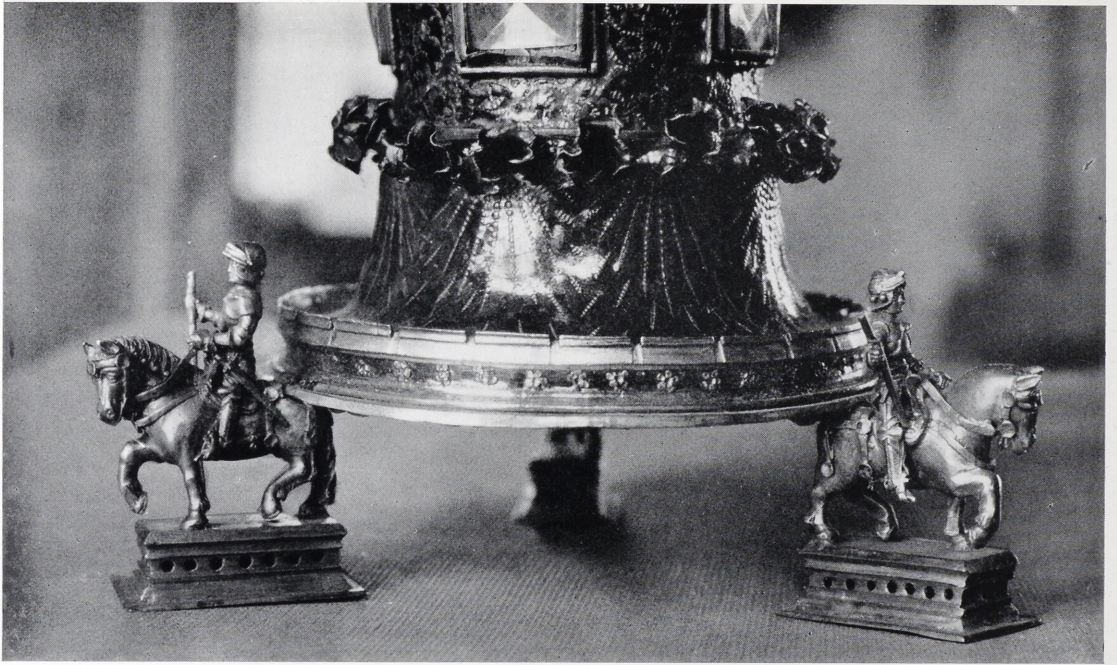
⁶² F. Rossi, *Capolavori di oreficeria italiana*, Mailand 1956, Taf. XXVIa.



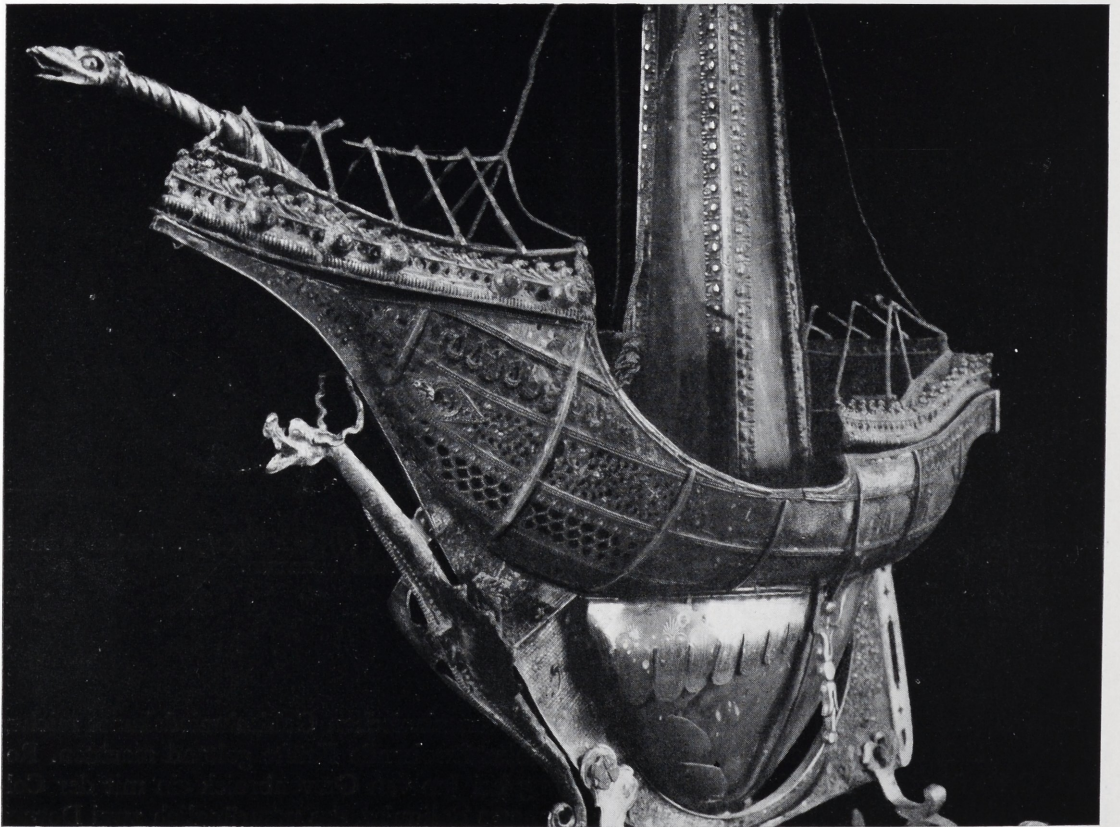
46 Pokal Kaiser Friedrichs III, Niederländisch, um 1460. Wien, Kunsthistorisches Museum.

47 Pokal, Venedig (?), um 1460/70. Schloss Neuenstein, Hohenlohe Museum.

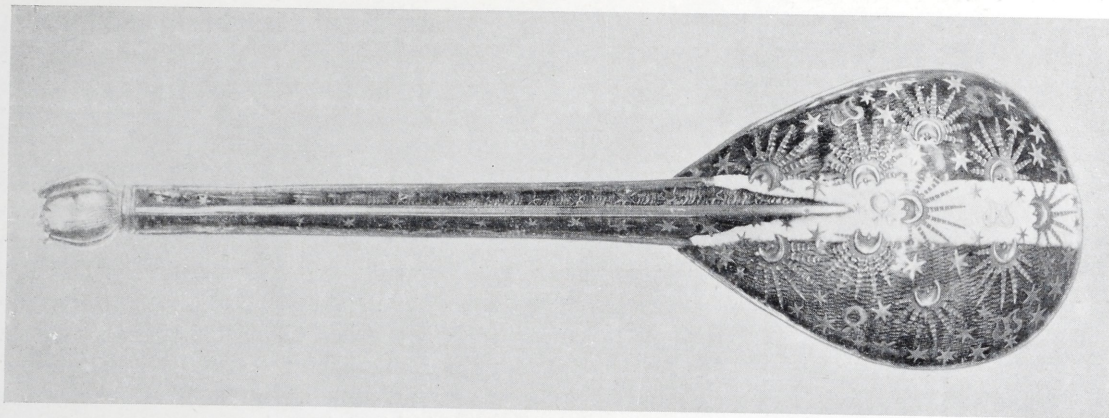
Die burgundisierenden Tendenzen innerhalb der venezianischen Goldschmiedekunst reichen bis in die Zeit um 1500, als sich bereits neue, zukunftsweisende Kräfte geltend machten. Rodolfo Gallo identifizierte mit Hilfe der Abbildung bei Jan van Grevembroick ein mit der Collection Adolph de Rothschild in den Louvre gelangtes Reliquiar, das ursprünglich zwei Dornen



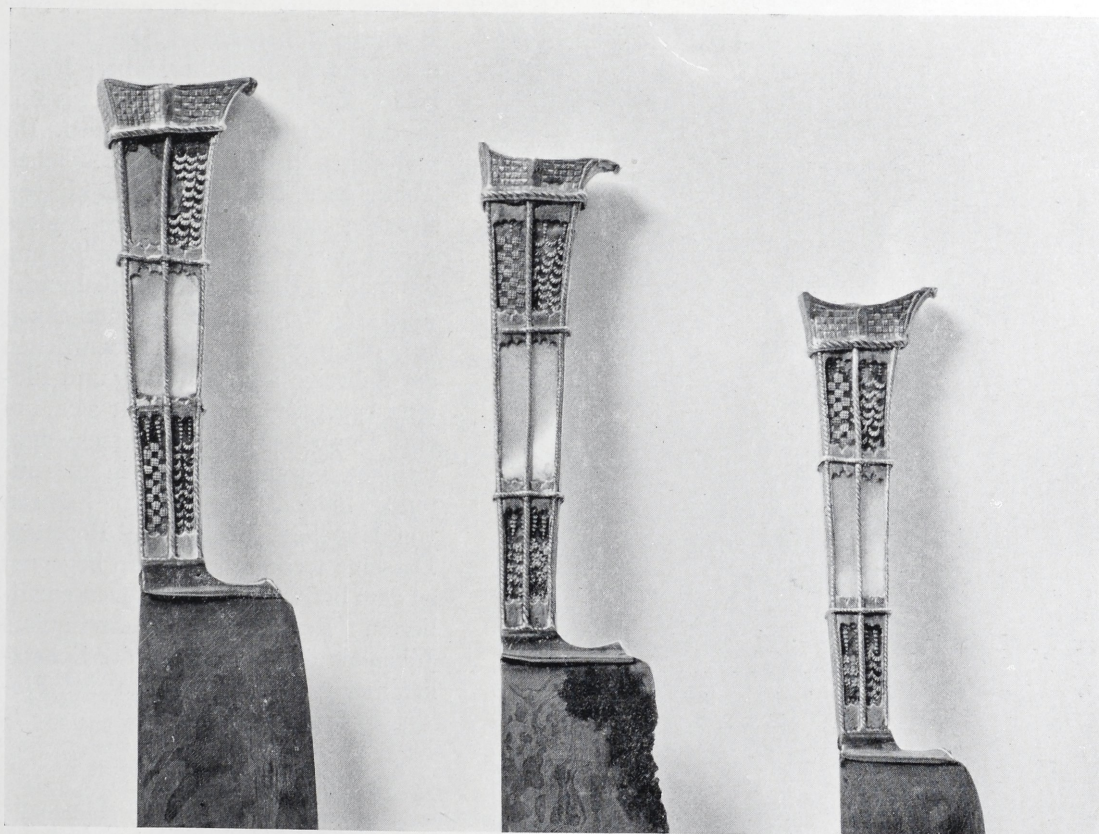
48 Detail aus Abb. 47.



49 Reliquiar der hl. Leocadia, Venedig, 3. Viertel 15. Jahrhundert. Toledo, Kathedrale.



50 Löffel, Venedig, 2. Hälfte 15. Jahrhundert, London, Victoria and Albert Museum.



51 Messer, Venedig, 2. Hälfte 15. Jahrhundert. Bern, Abegg-Stiftung.

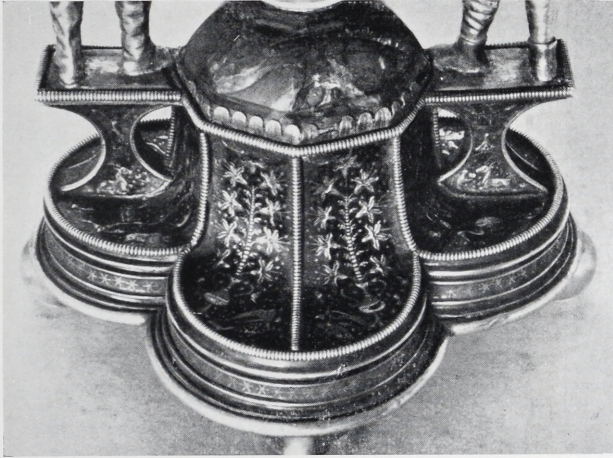


52 Dornenkronen-Reliquiar, Venedig, um 1500.
Paris, Musée du Louvre.

der Krone Christi barg und im Kloster S. Alvisè in Venedig verehrt wurde (Abb. 52-54).⁶³ Der facettierte Kristallbecher mit Wulstring vertritt einen geläufigen venezianischen Typus (vgl.z.B. Abb. 56). Der Schaft mit Kristallnodus sitzt auf einer facettierte geschliffenen Jaspiskuppe, die zum emaillierten Fuss vermittelt. Das Reliquiar vereint somit alle der venezianischen Goldschmiedekunst teuren Materialien: Kristall, Jaspis, Silber und Email. In die blau emaillierten Felder des vierpassförmigen Fusses sind Hirsche, Reiher, Affen, Adler und Amphoren mit Blütenzweigen in Silberfolien eingelegt, ein figürliches Vokabular also, das bereits am Regensburger Reliquiar und dem Wiener Becherpaar begegnete. Die Figuren der beiden Schächer aber lassen keinen Zweifel darüber, dass wir uns in der Zeit um 1500 befinden. Ihr realistischer Stil hängt mit ähnlichen Tendenzen bei einer Anzahl von Bronzen aus dem Kreis des Andrea Riccio zusammen.⁶⁴ Die Emaillierung des inneren Becher- und Deckelrandes weist eine technische Eigentümlichkeit auf, die bereits an den Innenflächen der Schreine in Regensburg und Florenz begegnete. Es handelt sich um eine Doppelschicht aus verschiedenfarbigen Glasflüssen mit in die unterste Schicht eingelegten Stanzen von Hirschen, Vögeln und Rosetten. Dasselbe technische Prinzip begegnet an dem breiten, mit Jagdszenen emaillierten Rand des Becherreliquiars Johannes des Täufers in der Schatzkammer von S. Lorenzo in Flo-

⁶³ R. Gallo, a.a.O., S. 22 f.; E. Molinier, a.a.O., Nr. 5.

⁶⁴ J. v. Schlosser, „Armeleuterkunst“ alter Zeit (Jahrb. für Kunstsammler, 1921, Abb. 28, 29).



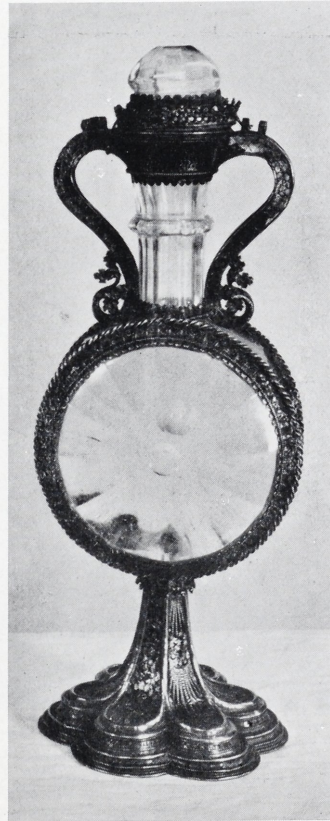
53 Detail aus Abb. 52.



54 Deckel des Reliquiars Abb. 52.

renz,⁶⁵ an den Innenflächen der Füße eines Karaffenpaares in der Galleria Estense in Modena (Abb. 55)⁶⁶ und am Innenrand des Thomasreliquiars in der Scuola di S. Rocco in Venedig (Abb. 56).⁶⁷ Die Henkelform der Kristallkaraffen und der streng profilierte Fuss des Thomasreliquiars weisen eindeutig in die Zeit um 1500.

Der Bruch mit der Tradition der quattrocentesken Goldschmiedekunst erfolgte gleichzeitig mit der Erneuerung der venezianischen Plastik durch die Lombardi. Zu den frühesten zeitlich fixierten Arbeiten des neuen Stils gehören ein von Iacomo di Filippo da Padova bezeichnetes und 1484 datiertes Kreuz in der Schatzkammer von S. Marco, ein im Auftrag des Cristoforo Rizzo für S. Giovanni in Bragora in Venedig von demselben Goldschmied 1486 gearbeiteter Kelch (Abb. 57)⁶⁸ und das Heiligblut-Reliquiar in der Frari-Kirche in Venedig, das unmittelbar im Anschluss an die Schenkung der Reliquie durch Melchior Trevisan 1480 entstanden sein



55 Karaffe, Venedig, um 1500. Modena, Museo Estense.

⁶⁵ Cat. della Mostra Medicea, Florenz 1939, S. 128.

⁶⁶ Die Galleria Estense bewahrt ferner ein Paar kleine Deckelgefäße aus rotem Jaspis in Goldschmiedefassung, die ebenfalls als venezianische Arbeiten der Zeit um 1460/80 angesprochen werden müssen.

⁶⁷ G. Mariacher, Cat. artigianato liturgico, Nr. 24. Die bekrönende Figur muss als Zutat aus der Mitte des 16. Jahrhunderts betrachtet werden. — Nachträglich entdeckte ich im Top-Kapu Serail in Istanbul ein nusschalenförmiges Kristallgefäß, dessen silberne Randfassung blau emailliert und mit Sternen verziert ist. Auch hierbei handelt es sich offensichtlich um eine venezianische Arbeit des ausgehenden 15. Jahrhunderts.

⁶⁸ A. Pasini, a.a.O., S. 68, Taf. LXI, 149; Cod. Grevenbroick, a.a.O., XL, 124.



56 Reliquiar des hl. Thomas, Venedig, Anfang 16. Jahrhundert. Venedig, Scuola di San Rocco.

dürfte.⁶⁹ Als eine der edelsten jener zahlreichen vom plastischen Stil der Lombardi angeregten Goldschmiedearbeiten nennen wir abschliessend ein Prozessionskreuz aus S. Pietro di Castello in Venedig (Abb. 58).⁷⁰ Bemerkenswert ist der völlige Verzicht auf Farbigkeit. Alle Details der fein ziselierten Ornamentik sind der auf plastische Klarheit im Umriss zielenden Gesamtkonzeption untergeordnet. Die letzten Konsequenzen in dieser Richtung zog Vincenzo Belli, dessen vorrömisches Werk jedenfalls dem venezianisch-paduanischen Kunstkreis um 1500 seine wichtigsten Impulse verdankte.⁷¹

⁶⁹ G. Mariacher, *Cat. artigianato liturgico*, Nr. 82; *Arte Veneta IV*, 1950, S. 167.

⁷⁰ G. Mariacher, *Cat. artigianato liturgico*, Nr. 37; *Arte Veneta IV*, 1950, S. 168.

⁷¹ Vgl. E. Steingräber, *Das Kreuzreliquiar des Marc'Antonio Morosini in der Schatzkammer von San Marco* (*Arte Veneta XV/XVI*, 1961/62, im Erscheinen).



57 Kelch, von Filippo da Padova, Venedig 1486. Ehem. Venedig, S. Giovanni in Bragora. (Museo Correr: Cod. des Jan van Grevenbroick).



58 Prozessionskreuz, Venedig, Anfang 16. Jahrhundert. Venedig, S. Pietro di Castello.

RIASSUNTO

L'oreficeria veneziana medioevale si distingue per particolari caratteristiche di manifattura. Per l'aspetto economico di quest'arte la tecnica della fusione ed il conio avevano una particolare importanza. Il rinnovamento dell'oreficeria veneziana intorno al '400 sembra che sia dovuto a qualche membro della famiglia Sesto, orefici e intagliatori di zecca. Prendendo lo spunto da un crocifisso di Venzone firmato *Bernardo e Marcho Sexto fecit 1421* si possono creare relazioni con alcuni lavori di questa bottega, influenzata dalla scultura dei Lamberti, bottega che dette a sua volta una fisionomia alla oreficeria veneziana dei primi decenni del '400. Dalla decorazione in smalto intarsiata a piccole lamelle metalliche di un piccolo trittico databile intorno al 1430 in S. Rocco a Venezia, si avverte per la prima volta il contatto con l'arte dei Paesi Bassi e Borgogna. Questo rapporto ebbe decisiva importanza per l'oreficeria veneziana del '400: smalto e cristallo di rocca divennero elementi determinanti nelle realizzazioni artistiche degli orefici veneziani. Per la comprensione dell'oreficeria nella seconda metà del '400 sono di prima importanza due opere di datazione certa: un reliquiario di Giovanni Leon di Colonia (1472/73) *secondo costume d'alemagna* fatto per S. Marta a Venezia e un paio di candelabri ad esso stilisticamente

vicini e donati dal Doge Cristoforo Moro (1462/71) a S. Marco. Alla "bottega dei candelabri Moro" si possono attribuire numerose opere, fra le quali lo splendido crocifisso di cristallo di rocca proveniente dalla Scuola di S. Teodoro. Criteri stilistici e notizie archivistiche riferentesi ad orefici tedeschi soprattutto di Colonia, danno la possibilità di determinare un influsso renano e dei Paesi Bassi sull'oreficeria veneziana del '400. Il "gusto tedesco" rimase efficace fin verso il 1500, allorché si fecero sentire, con il rinnovamento della scultura veneziana per mezzo dei Lombardi, anche nuovi orientamenti stilistici nell'oreficeria.