

Ueber ein  
italienisches Beintriptychon des XIV. Jahrhunderts

im

Ferdinandeum

und

diesem verwandte Kunstwerke.

Von

Hans Semper.



Das auf Tafel VI abgebildete Klappaltärchen befindet sich im mittleren Glasschrank des Saales für Plastik im hiesigen Museum Ferdinandeum, wo es das einzige Beispiel einer im Uebrigen sehr häufig vertretenen Kunstgattung bildet, über deren Ursprung bisher aber nur soviel bekannt war, dass sie aus Italien und aus dem 14. Jahrhundert stammen müsse, wie dies schon aus den stilistischen Merkmalen hervorgeht. Da nun aber durch die neueste Forschung ein helleres Licht über die Urheberschaft und den oder die Orte der Erzeugung dieser Art von Kunstwerken verbreitet worden ist, so dürfte es vielleicht nicht unstatthaft erscheinen, die Leser dieser Zeitschrift auf das im Ferdinandeum befindliche Exemplar als Probestück eines umfangreichen Kreises nunmehr näher bestimmbarer Kunstwerke aufmerksam zu machen.

Ehe wir jedoch beginnen, auf die Kunstgattung, dem unser kleines Altärchen angehört, näher einzutreten, sei dieses selbst noch zuvor in Bezug auf Masse, Material, Technik und Gegenstände der Darstellungen einer genaueren Betrachtung unterzogen. Dasselbe misst in seiner Gesamtbreite M. 0·260, während jeder Flügel M. 0·065, das Mittelstück M. 0·130 breit ist. Die Flügel haben demnach genau die halbe Breite des Mittelstückes, über welches sie ehemals mit Hilfe von Charnieren geklappt werden konnten. Die Charniere deren Spuren noch sichtbar sind, fehlen jetzt und alle drei Theile sind nebeneinander auf ein dünnes Brett aufgeleimt, das hinten noch mit Leinwand und schwarzem Papier überklebt ist. Die Scheitel-

höhe des mittleren Giebels und des seitlichen Halbgiebel beträgt M. 0·273 und einschliesslich des auch unten angeleimten Brettes M. 0·285; die horizontalen oberen Ecktheile haben ohne Brett eine Höhe von M. 0·184, mit Brett von M. 0·185.

Sowohl das Mittelstück, wie die Seitenflügel sind auf allen Seiten von M. 0·015. breiten Holzrahmen eingefasst, welche an den Innen- und Aussenseiten mit dünnen Beinplättchen belegt sind, während die Oberfläche mit sogenannter Marquetteriearbeit, d. h. aufgeleimter, geometrisch gemusterter Mosaik verziert ist, welche aus grünem (gebeiztem) und braunem Holz sowie Beinstücken zusammengesetzt ist. Innerhalb dieser etwa M. 0·013 dicken Rahmen befinden sich aus Bein geschnittene Figurenreliefs auf der Grundfläche befestigt, und zwar links die stehende Gestalt des heiligen Petrus mit Buch und Schlüsseln, rechts die des hl. Paulus mit Buch und Schwert, von denen jeder aus einem oblongen Beinstück geschnitten ist. In der Mitte ist Christus am Kreuz mit Magdalena, welche den Stamm desselben umarmt, nebst verschiedenen Felsen mit pinienartigen Bäumen darauf, wieder auf einem länglichen Stück Bein geschnitten, während zu beiden Seiten Maria und Johannes ebenfalls sich auf je einem Stück Bein befinden. Diese convexen Beinstücke sind in senkrechten Fugen aneinandergepasst. Ueber Maria und Petrus ist ein Stück des ursprünglichen Beines abgebrochen und durch neue Einsätze ohne Bearbeitung ergänzt.

Das Material dieser Schnitzereien ist jedenfalls kein Elfenbein, eher dürfte es Pferdeknochen wegen seiner harten, porösen Textur sein; gewöhnlich werden die Arbeiten verwandter Art als aus Walrosszahn, bisweilen auch aus Nilpferdzahn bestehend bezeichnet; jedenfalls haben alle Arbeiten dieser Art das gemein, dass sie aus einer härteren Masse als Elfenbein bestehen und auch nicht dessen Maserung zeigen; ferner dass die Reliefs, welche auf ihnen dargestellt sind, immer aus einzelnen, oblongen, nach Aussen gewölbten Stücken zusammengesetzt sind, die in senkrechten Fugen aneinanderstossen. Diese Gestalt und Art der Zusammensetzung der einzelnen Stücke war

eben bedingt durch das verwendete Material, ob es nun bald aus Röhrenknochen, bald aus Walross- oder Nilpferdzähnen bestand, welche alle innen hohl sind und nicht die breiten, tiefen und kompakten, in Platten zersägbaren Massen des Elfenbeins darbieten.

Ferner ist für die Reliefdarstellungen sowohl unseres Altärechens, wie aller ähnlichen Arbeiten charakteristisch, dass auf jedem Beinstück immer eine abgeschlossene Figurengruppe oder einzelne Figur dargestellt ist und dass nur selten der Theil einer Figur von einem Beinstück auf das andere hinüber greift. Die Folge davon ist eine möglichst geschlossene, zusammengehaltene Stellung oder Bewegung der einzelnen Figuren oder Gruppen, wodurch oft der Eindruck einer gewissen Steifheit oder gewaltsamen Beengung hervorgehoben wird. Eine freiere, bewegtere Composition, ein Ineinandergreifen der Motive ist durch jene Art der Zusammenstellung durchaus unmöglich gemacht, ein strenges Nebeneinander der vorgeführten Figuren unvermeidlich, sobald nicht auf einem Stück mehrere Figuren eng neben und hintereinander zusammengedrängt sind. Eine grössere Bewegtheit konnte nur bei horizontal schwebenden Genien oder bei laufenden Thieren, deren Richtungsaxe länger als ihre Höhenaxe ist, zur Geltung gebracht werden, indem das oblonge Beinstück wagrecht verwendet wurde.

Was endlich den Stil der Figuren im Einzelnen betrifft, (soweit er nicht schon durch diese Compositionsweise zu einer gewissen Einförmigkeit verurtheilt ist), so zeigen dieselben durchwegs langgezogene Verhältnisse bei besonders kleinen Köpfen, die nur eine beiläufige Charakteristik von Jugend und Alter zeigen. Doch ist fast allen Figuren eine gewisse weiche und zugleich in grossen, ruhigen Linien sich bewegende Anmuth eigen, die besonders auch durch die grossen, einfachen und breiten Gewand- und Faltenmotive unterstützt wird, welche die Körperformen geschmeidig umgeben und dieselben oft gut ausprägen. Freilich ist auch in diesen letzteren, schon wegen der Kleinheit der Figuren, keine höhere künstlerische Durchbildung wahrnehmbar. Im Ganzen wird man aber durch

eine gewisse einfache Würde und zugleich natürliche Frische dieser Figuren, welche von der gezierten Grazie der gleichzeitigen französischen Elfenbeinarbeiten so sehr absticht, an den Einfluss der monumentalen Malerei eines Giotto und seiner Nachfolger (wie z. B. des Taddeo Gaddi) sowie in der weichen Anmuth auch einigermassen an Andrea Pisano erinnert, von dem sie jedoch in den Gewandmotiven (die sich mehr an die giotteske Breite und Natürlichkeit als an Andreas gothischen Kurvenschwung anlehnen) wesentlich abweichen.

Um nun unserem Altärchen gleich von vornherein seine Stelle inmitten der grossen Familie ähnlicher Arbeiten anzuweisen, stellen wir ohne Weiteres fest, dass der Gekreuzigte auf dem hohen Kreuzesstamme, (an dem ein Trittbrett den durch einen Nagel angehefteten Fusse stützt) mit den stark gebogenen Knien, sowie den steil emporgerichteten Armen und dem nach links geneigten Kopf, endlich mit den über dem Kreuz aufragenden Felsen, auf denen eigentümlich geformte Bäume stehen, typisch in stets gleicher Weise auf allen Kreuzigungsdarstellungen dieser Gattung von Kunstwerken anzutreffen ist.

Ferner finden wir die Gestalten des Johannes und der Maria in Stellung, Hand- und Armhaltung, Kopfeignung, in der Gewandung, ja bis auf die einzelnen Falten in durchaus identischer Weise auf einem ähnlichen Flügelaltärchen derselben Technik im Hôtel Cluny zu Paris, n. 1081. (Figur VII).

Für Petrus und Paulus auf unserem Altärchen finden wir dagegen die absoluten Doppelgänger auf einem eben solchen Altärchen im Nationalmuseum zu Florenz n. 171. (Abbildung im Arch. storico dell'arte 1896 p. 27.)

Auch die aus dem Achteck gebildeten Sockel auf denen sämmtliche Figuren auf unsem Altärchen stehen, finden sich in ganz gleicher Weise wieder auf den ebenbezeichneten, sowie auf fast allen anderen Kunstwerken dieser Art.

In Folge dieser absoluten Uebereinstimmungen, auch in den einzelnen Kompositionsmotiven, erleidet es keinen Zweifel

mehr, nicht nur, dass unser Altärchen aus derselben Werkstatt (wenn wir zunächst so sagen wollen) stamme, wie die andern beiden, sondern auch, dass diese und viele andere ähnliche Arbeiten nicht als jedesmal neuerfundene und componierte Kunstwerke zu betrachten sind, sondern dass sie die Erzeugnisse einer industriellen Massenproduction sind, bei der sowohl die ganzen Altärchen mit ihrer Marquetterieeinfassung wie die einzelnen Figuren und Darstellungen nach einer bestimmten Anzahl von Vorlagen oder Modellen immer wieder in gleicher oder wenig veränderter Weise schablonenmässig hergestellt wurden, ja bei welcher sogar nach jenen Vorlagen die einzelnen Beinstücke mit Figuren dutzendweise auf Vorrath ausgearbeitet wurden, um hernach erst zusammengesetzt und nach Belieben, nicht componiert, sondern combinirt zu werden. Besonders mochte diese Art der Arbeit bei den kleineren, nicht im Voraus bestellten, sondern für den Handel bestimmten Erzeugnissen eingeschlagen werden, während bei den grossen Aufträgen vielleicht ein etwas weniger mechanisches Vorgehen, nach eigens hergestellten, aber doch an den gewohnten Formenkreis sich anlehenden Entwürfen, beobachtet wurde.

Dass die Werke dieser Art in der That häufig in der geschilderten Weise aus schon vorrätigen Einzelstücken zusammengesetzt wurden, das ergibt sich deutlich schon daraus, dass oft die zusammengestellten Figuren und Gruppen weder in ihrem Masstab noch in den Massen der Beinstücke, aus denen sie geschnitzt sind, recht zu einander passen und häufig in Folge dessen auch ursprüngliche Flickarbeit daran sichtbar wird.

Aus der Betrachtung der eben angeführten Klappaltärchen im Hotel Cluny und im Nationalmuseum von Florenz, sowie vieler verwandter ergibt sich aber ferner, dass unser Altärchen eigentlich nur das Bruchstück eines solchen ist, d. h. dass ihm die Basis und die Bekrönung fehlt. Die Basis bildet an diesen Altärchen, soweit sie noch intact sind, durchwegs ein hölzerner Unterbau, dessen Flächen mit Ebenholz oder Marquetterie belegt, während die Profilierungen aus

Bein gedrechselt sind. Nach oben hin verbindet eine ebenfalls mit Marquetterieeinlagen (häufig à la grècque) geschmückte Hohlkehle den Sockel mit dem Mittelstück des Flügelaltärchens.

Die Bekrönung beschränkt sich naturgemäss auf das Mittelstück und besteht in bald feiner, bald derber ausgearbeitetem Krabbenwerk (in Form von krausbewegten Akanthusblättern) an den beiden Schenkeln des Giebels, sowie häufig auch aus frei emporragenden Figuren, zu beiden Seiten und auf dem Scheitel des Giebels. Bisweilen stehen die Seitenfiguren (Engelgruppen etc.) noch auf aus Bein gedrechselten, dockenartigen, hohen Sockeln, so z. B. an einem Triptychon dieser Gattung im Museo Civico zu Bologna.

Ausser den hier bis jetzt besprochenen vier Klappaltärchen im Ferdinandeum zu Innsbruck, im Hotel Cluny zu Paris, im Nationalmuseum zu Florenz und im Museo Civico zu Bologna ist Schreiber dies in der Lage, noch eine Reihe in der Gestalt, Umrahmung sowie im Stil und Gegenstand der Reliefdarstellungen durchaus mit den Obigen verwandter, im Einzelnen vielfach identischer Hausaltäre anzuführen, welche sich als Erzeugnisse derselben Zeit und Werkstatt zu erkennen geben.

Als charakteristisch ist an denselben, ausser den schon erwähnten Eigenschaften, noch hervorzuheben, dass an der Mehrzahl derselben, (wie auch an den vorerwähnten, mit Ausnahme desjenigen im Ferdinandeum) ein jeder der drei Theile, je zwei Darstellungen übereinander zeigt, die durch einen horizontalen Leisten von einander getrennt sind, welcher entsprechend den äusseren Umrahmungen mit Holz- und Beinmarquetterie ausgelegt ist.

Bezüglich der dargestellten Gegenstände zeigt die Mehrzahl der Flügelaltärchen dieser Art die Kreuzigung als oberes Mittelbild oder, wenn auf jedem der drei Theile nur eine Darstellung befindlich ist, (wie am Altärchen des Ferdinandeums) als ausschliessliches Bild des Mittelstückes. Daneben kommen aber noch, wenn auch nicht so häufig, Triptycha derselben Mache mit Madonnafiguren als Hauptgegenstand der Mitteltafel und ohne Kreuzigung vor. Die übrigen Reliefs führen

uns Szenen aus der Kindheit Christi und der Passion vor, sowie einzelne Heilige, unter ihnen besonders Johannes den Täufer, Petrus und Paulus, doch auch den hl. Christoph und andere.

Wir lassen nach diesen Vorbemerkungen ein Verzeichnis der uns bekannten kleineren, dreitheiligen Tragaltäre dieser Art nach den Städten, wo sie sich befinden, alphabetisch geordnet folgen:

### I. Triptycha mit Kreuzigungen.

1. Berlin. K. Museum. (Bildwerke der christlichen Epoche) n. 548. Mit Sockel, ohne oberen Bekrönungsschmuck. 6 Felder.  
(Beschreibung der Bildwerke etc. von Bode und Tschudi. Berlin 1888 p. 143. T. LXIV).
2. Bologna. Museo civico. Mit Sockel, reich bekrönt. 6 Felder.  
(Fotografia Emilia e. 2544).
3. Brünn. Mährisches Gewerbemuseum. Mit Sockel, ohne Bekrönungsschmuck. 6 Felder.  
(Kunstgewerbliche Objecte der Ausstellung kirchl. Klein-kunst im mähr. Gewerbemuseum 1884—1885. Tafel 70).
4. Faenza. Museo civico.
5. Florenz. Museo nazionale. Mit Sockel und Bekrönung. 6 Felder.  
(Archivio storico dell'arte. 1896, p. 37. Tav. I.)
6. Florenz. Museo nazionale. Ein kleineres Triptychon. 6. Felder.
7. Florenz. S. Maria novella. Sacristei.  
(Westwood, Ivories, p. 377. Ohne Abbildung).
8. Innsbruck. Museum.  
(Beschreibung oben. Tafel VI.)
9. London. Kensington Museum. Nr. 7606 (1861), mit Sockel, ohne Bekrönungsschmuck. 6 Felder.  
(Aus der Sammlung Gigli Campana.)
10. London. Nr. 933, (1856). Aehnlich.
11. Lyon. Musée d'antiquités.

- 10 Theile eines Altärchens, 4 mit der Taufe Christi, 4 mit Christi Geburt, 2 Seitenstücke einer Kreuzigung.  
(Westwood, p. 426).
12. München. Nationalmuseum. (Erdgeschoss rechts, Saal II.) 6 Felder.
13. München. Nationalmuseum. Mittelstück eines solchen Triptychons. (Oben Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, unten Maria zwischen hl. Katharina und Johannes).
14. Paris. Bibliothèque nationale (Cabinet des médailles). Triptychon ähnlich dem Berliner.  
(Molinier Musée nat. du Louvre. Catalogue des ivoires. Paris 1896, p. 227).
15. Paris. Hotel Cluny. n. 1081. Triptychon mit Sockel. (Figur VII.) Mittelgiebel mit einfachem Krabbenschmuck. 6 Felder.  
(Photographie Mieuxement. Catalog. Sommerard. 1884.)
16. Paris. Louvre. n. 111. Triptychon mit Sockel. 6 Felder. (Beschrieben bei Molinier p. 225).
17. Paris. Sammlung Micheli. Ueberrest eines Altärchens. 4 Beinstücke mit der Taufe Christ.  
(Westwood, Ivories, p. 414 und 206. Tafel XVIII.)
18. Rouen. Musée. Triptychon mit bloss 3 Feldern (wie in Innsbruck.) In der Mitte Kreuzigung, zu beiden Seiten S. Paul und eine Heilige.  
(Westwood p. 418).

---

## II. Triptycha mit der Madonna als Hauptfigur.

(Marienaltärchen).

1. Mailand. Brera. Triptychon. 3 Felder. Madonna stehend zwischen 4 Heiligen.  
(Westwood, p. 368).
2. Monza. Domschatz. Triptychon. 3 Felder. Madonna

zwischen zwei Heiligen. Auf den Flügeln Petrus und Paulus mit Büchern.

(Westwood, p. 179 n. 401).

3. London. British Museum. Triptychon mit Sockel und Bekrönung von Krabben, sowie 2 Seitenfiguren am Mittelgiebel. 3 Felder. Im Mittelfeld gothische Nische, darin die Madonna. Zu beiden Seiten hl. Bischof und Johannes B. Auf den Flügeln je 2 Heilige, die Blendnischen mit Spitzbogenabschluss.

4. Oxford. Bodleian Library. Triptychon. 3 Felder. Mittelstück mit Madonna zwischen 2 Heiligen. Auf den Flügeln S. Joh. Ev. (?) und S. Laurentius.

(Westwood, p. 207, n. 483).

5. Rom. Collegio Romano. Madonna mit Kind, auf den Flügeln S. Peter und S. Paul.

(Westwood p. 356).

Auch eine Anzahl Diptychen, angeblich italienischen Ursprunges, werden in verschiedenen Katalogen von Sammlungen genannt; da aber deren Beschreibung darin zu wenig genau ist, um sichere Schlüsse darauf zu bauen und auch dem Schreiber dies genauere Aufzeichnungen darüber fehlen, so übergeht er sie hier.

Umsomehr zu betonen ist dagegen eine, sich den vorerwähnten Hausaltären eng anschliessende Gruppe von italienischen Beinarbeiten, welche als die hervorragendsten Leistungen dieser Gattung zu bezeichnen sind und ihr gewissermassen erst eine höhere, kunstwissenschaftliche Bedeutung verliehen haben. Es sind dies eine Reihe von grossen Altaraufsätzen in Triptychenform, aber nicht mit beweglichen Flügeln, welche im Unterschied zu den vorgenannten kleinen Hausaltären auf Bestellung fürstlicher Persönlichkeiten oder kirchlicher Behörden für Kirchen oder Familiencapellen hergestellt und darum mit besonderer Sorgfalt ausgeführt wurden, während die kleineren Altären offenbar als Handelswaare zu verschiedenen Preisen und darum in verschiedener Güte in grosser Menge auf Vorrath fabriziert wurden.

Der berühmteste unter diesen grossen Altaraufsätzen ist derjenige in der Certosa von Pavia. Wenn schon bisher nach ihm alle kleineren und grösseren Arbeiten derselben Gattung als Arbeiten im Certosastil, daneben freilich auch bald als florentinisch, bald als venetianisch bezeichnet wurden, so ist es dem rührigen italienischen Kunstforscher, Diego S. Ambrogio zu verdanken, dass er den Namen des Lieferanten dieses umfangreichen Kunstwerkes genau und endgiltig festgestellt hat.

Wenn jedoch der genannte Schriftsteller ihn schlechtweg als den Künstler bezeichnet, der diese und alle ähnlichen Arbeiten ausführte, so stehen dem sowohl die schon oben angeführten technischen und stilistischen Umstände, welche diesen Arbeiten mehr den Stempel fabrikmässiger Herstellung aufdrücken, sowie auch die noch jetzt ungemein grosse Anzahl von Werken dieser Art entgegen, die unmöglich von einer einzelnen, wenn auch noch so fleissigen und langlebigen Persönlichkeit ausgeführt werden konnten<sup>1)</sup>.

Dieser Altaraufsatz wurde von den Mönchen der Certosa von Pavia kurz nach begonnenen Bau derselben (im Jahre 1396) in Auftrag gegeben und auf einem, vom Bildhauer Giovanni da Campione mit Reliefs geschmückten marmornen Hochaltar der Klosterkirche aufgestellt, wo ihn schon 1515 ein französischer Reisender, Pasquier le Moine, sah und bewunderte. Sein Aufbau stellt eine breite mit drei Spitzgiebeln gekrönte Fasadwand dar, die sich über einem hohen Sockel erhebt und an beiden Seiten von starken, übereck vortretenden Strebepfeilern flankiert ist. Unter den Giebeln, deren mittlerer höher aufragt, als die seitlichen, erheben sich drei Blendspitzbögen auf schlanken, gewundenen Halbsäulen, welche die Wand in drei grosse Kompartimente theilen, die vollständig mit (im Ganzen

<sup>1)</sup> Diego S. Ambrogio. Il trittico in dente d'ippopotamo, e le due arche o cofani d'avorio della Certosa di Pavia. (Archivio storico Lombardo. 1895. Serie III. Fascicolo VIII). Von demselben Autor: Un trittico fiorentino del XIV secolo ascrivibile a Baldassare degli Embriachi. (Archivio storico dell' arte. 1896. p. 25 f.).

64) Relieffeldern ausgefüllt sind. Letztere sind aus einzelnen oblongen Beinstücken, angeblich von Nilpferdzähnen zusammengesetzt und von breiten, mit Marquetterie belegten Rahmen mit weissen Zickzackmustern auf schwarzem Grund eingefasst. Ebenso sind die Sockel und die polygonen Eckpfeiler mit zahlreichen (im Ganzen 94) aus Bein geschnitzten Figürchen von Heiligen, Aposteln, Propheten, Kirchenvätern etc. geschmückt, welche in gothischen Nischen stehen und gleichfalls von Marquetterierahmen umgeben sind.

Der Raum zwischen den Scheiteln der Blendbögen und den Spitzgiebeln darüber ist mit Rundmedaillons ausgefüllt, deren Marquetterierahmen Beinreliefs umschliessen, während ebensolche in den Zwickeln zu beiden Seiten der Medaillons und über denselben angebracht sind. Ueber den Eckpfeilern und zwischen den Giebeln ragen schlanke mit farbigem Holz und Bein belegte Fialen empor, während die Spitzen der Giebel in Knäufen enden.

Die grösste Breite des Aufsatzes beträgt M. 2.43, die Höhe des Mittelgiebels M. 2.50, die der höchsten Eckfialen M. 2.60. Die 18 Reliefs auf den rechtsseitigen Kompartiment stellen Szenen aus Christi Jugend, Passion und Verklärung dar, diejenigen auf dem linken Flügel 18 Szenen aus dem Marienleben nach den apogryphen Evangelien, die 26 Felder der mittleren Abtheilung Szenen aus dem Zug der drei Könige nach Bethlehm, auf Grund apogrypher, mittelalterlicher Legenden.

Schon aus der vorausgehenden Beschreibung, aber ebenso aus der Ikonographie, sowie der technischen und stilistischen Behandlung der einzelnen Reliefs, welche z. B. auch die eigenthümlichen, kegelförmigen, durch horizontale Einschnitte und verticale Furchen schablonenhaft charakterisierten Pinien auf Felsen, sowie die Gebäude an den oberen Theilen der Darstellungen zeigen, wie sie typisch auf den oben angeführten Triptychen wiederkehren, geht zur Evidenz hervor, dass dieser Altaraufsatz aus derselben Werkstatt stammen müsse, wie jene Arbeiten.

Wenn nun auch schon die Tradition diese Arbeit einem gewissen Bernardo degli Ubriachi von Florenz zuwies <sup>1)</sup>, so ist es doch das Verdienst von Diego S. Ambrogio, nicht nur diesen unrichtig überlieferten Namen auf urkundlicher Grundlage richtig gestellt, sondern auch eine jüngst erfolgte irrthümliche Zuweisung dieses Altaraufsatzes an einen gewissen Francesco de Masiis <sup>2)</sup> als unbegründet erwiesen zu haben. Beltrami stützt seine Annahme, dass Francesco de Masiis der Künstler sei, darauf, dass in einem Akt des Notars Francesco Bellisomo von Pavia vom Jahre 1400 eine Zahlungsanweisung des Priors der Certosa von 1000 Goldgulden an Francesco de Masiis für den übrigen Theil der Arbeit an einem Altaraufsatz und an zwei Kästchen von Knochen und Elfenbein verzeichnet ist. Beltrami führt wohl auch eine Schlusszahlung von L. 2954 S. 85 vom Jahre 1409 an einen Baldassare degli Embriachi für die nämlichen Arbeiten an, hält Letzteren aber, von dem ausserdem bekannt ist, dass er Banquier und politischer Agent des Grafen Virtù in Venedig war, nur für den Zahlungsvermittler und Francesco de Masiis für den Künstler. Diego S. Ambrogio weist aber umgekehrt nach, dass Baldassare degli Embriachi, der aus einer vornehmen florentinischen Familie stammte, zwar in der That auch die Eigenschaften besass, die ihm Beltrami zuschreibt, zugleich aber auch Bildhauer in Florenz war und stützt sich dabei auf urkundliche Nachweise, welche G. Milanesi hierüber gab <sup>3)</sup>. In einer florentinischen Steuerrolle von 1427 wird z. B. ein Gino, Sohn des Bildhauers Baldassare degli Embriachi angeführt. Andererseits stellt Diego S. Ambrogio fest, dass Francesco de Masiis kein Künstler, sondern ein florentinischer Notar war,

---

<sup>1)</sup> Vergleiche: Une Visite à la chartreuse près de Pavie. Milan. Impr. Rivolta 1836, p. 53. Ferner: Visita alla Certosa di Pavia, Milano 1859, p. 56, dto. ed. 1865 p. 55.

<sup>2)</sup> In dem sonst trefflichen Büchlein des Architecten Luca Beltrami: „La Certosa di Pavia Milano. U. Hoepli. 1895, p. 35, 36.

<sup>3)</sup> G. Milanesi Trattati dell'arte del vetro. Bologna 1864.

dass also er im Jahre 1400 der Zahlungsvermittler an Baldassare war, nicht aber umgekehrt.

Die Thatsache aber, dass Baldassare degli Embriachi, unter dessen Namen fortan die genannten Bein- und Marquetteriearbeiten zu gehen haben werden, nicht nur Künstler, sondern auch der Spross einer angesehenen Familie, sowie Banquier war und politische Missionen übernahm, lässt uns nun weitere Schlüsse ziehen, (die mit der Massenhaftigkeit der unter seiner Leitung entstandenen Werke sehr wohl übereinstimmen), welche Diego S. Ambrogio aber nicht zog, da er nur einer kleinen Anzahl von Arbeiten der „Firma“ Embriachi seine Betrachtung widmete.

Baldassare degli Embriachi war nicht sowohl ein Künstler im wahren Sinn des Wortes, der einem Ideale nachstrebend, von Werk zu Werk fortschreitend in rastlosem Ringen sich ihm zu nähern sucht, sondern er war in erster Linie ein Kunstindustrieller, der eine bestimmte Gattung von kunstgewerblichen Erzeugnissen, deren guten Absatz er erkannt hatte, durch einen fabrikmässigen Betrieb im Grossen nach einer gewissen Anzahl von Mustern und Vorlagen, die er zum Theil allerdings vielleicht selbst entworfen, zum Theil aber auch monumentalen Kunstwerken seiner Vaterstadt entlehnt hatte, immer und immer wieder mit kleinen Variationen und (je nach dem zu zahlenden Preis für die einzelne Branche von Artikeln) mit grösserer oder geringerer Sorgfalt herstellen liess. Bei diesem Betrieb beschäftigte er ohne Zweifel hunderte von Arbeitskräften, die, wie heutzutage z. B. in den Nürnberger Spielwaaren-Manufacturen, mit vertheilten Rollen als Spezialisten, bestimmte Theile der verschiedenen Artikel auf Vorrath immer wieder herzustellen hatten, während Monteurs dann aus den Theilen ein Ganzes schufen.

So erklärt sich auch das ursprüngliche Flickwerk, welches sich so häufig, besonders an der Dutzendwaare dieser Kunstanstalt bemerkbar macht.

Als Grossindustriellem und Geschäftsmann lag es dem Chef der Firma, Herrn Baldassare degli Embriachi, dann selbstver-

ständig auch nicht fern, Geldspeculationen ausserhalb seines Fabrikbetriebes zu machen und eine Bank zu errichten; ebenso wie ihm dann die politischen Missionen leicht zuflossen, besonders soweit sie mit finanziellen Gebahrungen verbunden waren.

Dies schliesst nicht aus, dass er für grosse Aufträge, welche ihm als Kunstunternehmer zukamen, nicht den Kern seiner besten Kräfte für eine mehr planmässige Arbeit organisiert und dass er diesen Arbeiten nicht auch seine besondere Aufmerksamkeit und Leitung zugewendet hätte. Aber von den einmal angenommenen und üblichen Normen und Formen wich er auch bei diesen Arbeiten nicht völlig ab, so dass sie ihre Familienzusammengehörigkeit mit den Marktartikeln seiner Firma, trotz grösserer Pracht der Ausführung, auf den ersten Blick verrathen.

Der Umstand, dass Baldassare degli Embriachi sich auch in Venedig als Banquier und politischer Agent aufhielt, — wo er demnach auch jedenfalls eine Filiale seiner Industrie aufgeschlagen hatte, stimmt auch trefflich mit der Thatsache, dass diese Artikel noch jetzt in den Catalogen der Museen entweder als florentinische oder venetianische, wenn nicht schlechtweg als italienische Arbeiten des 14. oder 15. Jahrhunderts bezeichnet werden. Diese Angaben der Cataloge stützen sich ohne Zweifel auf die Provenienz genannter Artikel.

Nachahmungen einer „unerlaubten Concurrenz“ mögen dabei freilich auch nicht ganz ausgeschlossen gewesen sein, wie besonders einige auffallend minderwerthige Artikel dieser Art zu verrathen scheinen.

Um nun aber den weiteren Nachweis für die von uns behaupteten Massenproductionen dieser Firma zu liefern, wollen wir zunächst noch mehrere Altaraufsätze anführen, welche ebenso wie derjenige der Certosa im Auftrag ausgeführt wurden und daher zu den vornehmsten Erzeugnissen dieser Unternehmung gehören:

## III. Altaraufsätze.

1. Paris. Hôtel Cluny. n. 1079. Oratorium der Herzoginnen von Burgund. Altaraufsatz mit Marquetterieeinfassungen und Beinreliefs, welche die Geschichte des Täufers darstellen. Hoch M. 1·38, breit M. 0·60. — Stammt aus der Chartreuse von Dijon, wohin er um 1392 von Philipp dem Kühnen von Burgund gestiftet wurde.  
(Catalogue des Musée Cluny v. Sommerard 1884. n. 1079.)
2. Paris. Hotel Cluny. n. 1080. Altaraufsatz mit Reliefs aus dem Leben und Leiden Christi. Pendant zum Vorigen. Gleiche Provenienz und Masse.  
(Catalogue des Hôtel Cluny n. 1080.)
3. Paris. Louvre. n. 112. (Höhe M. 2·765, Breite M. 2·36). Altaraufsatz des Herzogs von Berry, aus der Abtei de Poissy. 3theilig wie jener der Certosa. Auf der linken Abtheilung 19 Reliefs aus dem Leben des Täufers, in der mittleren 25 Reliefs aus dem Leben und der Passion Christi, rechts 19 Szenen aus dem Leben des Evangelisten Johannes. Am Sockel, zu beiden Seiten an den Eckrisaliten: Nischen mit den knieenden Stiftern, dazwischen 12 Nischen mit Apostelfiguren, von denen 4 fehlen. An den Pfeilern Nischen mit Engelfiguren.  
(Molinier: Musée du Louvre. Catalogue des Ivoires. n. 112 p. 217 f.<sup>1)</sup>. Abbildung eines Theiles im Archivio storico dell' arte. 1896 p. 31. (Restauriert von Trichetti.)
4. Pavia. Certosa. (Siehe oben.)

Hiezu kommt:

<sup>1)</sup> Die von A. de Champeaux und P. Gauchery in: Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, Duc de Berry, (Paris, 1894) p. 190 f. und nach ihnen von E. Molinier (op. cit. p. 232) vertretene Ansicht, dass der Altaraufsatz von Poissy das Werk eines Holzintarsiatoren von Siena (Domenico di Niccolo?) sei, welchen der Herzog von Berry um 1408 in seine Dienste zu ziehen suchte, ist wenig begründet, insofern der betreffende Intarsiator ausdrücklich als „ouvrier très solennel de musayque et de faire ymages de marqueterie“ bezeichnet wird, während an diesem Altaraufsatz nur musivische Marquetterie an den Rahmen verwendet ist, wogegen die ymages aus Bein geschnitzt sind.

5. London. Kensington Museum. n. 7611 (1861).  
 Fragmente der Predella eines grossen Altaraufsatzes.  
 Aus der ehemaligen Sammlung Gigli Campana. (Höhe  
 7¼'', Länge 5' 10'' engl. Mass).

Das Mittelstück Christus im Grabe stehend, zwischen Maria und Johannes, nach W. Maskell<sup>1)</sup> später eingesetzt. An den Ecken gothische Baldachine mit gezinnten Thürmen darüber, Engelfiguren darin. (Vergleiche unten: Fragment eines Kästchens im Pester Museum). Aus den Fenstern der Thürme schauen ein Mann und eine Frau. Zwischen Ecken und Mitte auf beiden Seiten je 4 Felder mit Darstellungen, die wieder durch Baldachine mit Engeln und darüber Thürmen getrennt sind. Die Felder zeigen Szenen aus dem Leben Christi und Marias.

In den oben angeführten Urkunden von 1400 und 1409 werden, wie wir sahen, ausser dem Altaraufsatz auch noch zwei Kästchen (coffani eburnei) erwähnt, welche derselbe Baldasari degli Embriachi für die Certosa von Pavia fertiggestellt hatte. Wie Diego S. Ambrogio nachweist, wurden dieselben im Jahre 1536 vom deutschen Rechtsgelehrten Fischart in der That in jenem Kloster noch gesehen. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden sie jedoch von den Mönchen auseinandergenommen und deren einzelne Theile in einem Prachtzimmer reich umrahmt angebracht. Nach der Aufhebung des Klosters durch Napoleon im Jahre 1810 wurden diese Theile zur Verzierung eines Salons des kaiserlichen Staatsrathes Benedetto Tordorò in Mailand verwendet.

Von dort gelangten sie nach verschiedenen Schicksalen in den Besitz des Herrn H. B. Cagnola in Mailand, der sie im Jahre 1874 daselbst in der kunstgewerblichen Ausstellung sehen liess. Diese Ueberreste der zwei Kästchen bestehen nach Diego S. Ambrogio aus 32 Täfelchen von 20 Cm Breite und 10 Cm Höhe mit verschiedenen Darstellungen, von denen je 16 paarweise in 8 Reihen übereinander angeordnet und von beinge-

<sup>1)</sup> Ivories etc. p. 67.

schnitzten Rahmen umgeben sind. Der eine Rahmen stellt ein Gewinde von Epheublättern und dazwischen nackte, schwebende Genien dar, welche paarweise einen herzförmigen Schild (ohne Wappen) halten; während am andern Rahmen zwischen Rosenblättern allerlei laufende Jagdthiere zu sehen sind. (Vergleiche oben S. 149.) Die dargestellten Szenen der Reliefs sind, im Gegensatz zum Altaraufsatz, nicht der Heiligengeschichte entlehnt, vielmehr mittelalterlichen Fabeln und Erzählungen weltlichen Charakters. Die eine Gruppe von 16 Reliefs enthält Szenen aus der Erzählung des „Gänseschnabels“. (Becco all'occa), welche ein beliebtes Thema der mittelalterlichen Erzähler war <sup>1)</sup>.

Auf den andern 16 Reliefs sind Szenen aus der Legende des Schwanenritters, sowie andere Szenen mittelalterlicher Sagen dargestellt.

Noch andere Relieftäfelchen, aus einzelnen Stücken zusammengesetzt, zeigen theils paarweise gruppierte Figuren, „meist von Frauen“, theils ritterliche Szenen, theils Szenen aus der Geschichte des Paris, der Hero und des Leander, des Pyramos und der Thysbe u. s. f.

Diego S. Ambrogio stellt schliesslich fest, dass diese Reliefs in technischer und künstlerischer Hinsicht durchaus mit denen des Altaraufsatzes übereinstimmen und daher kein Zweifel besteht, dass sie in der That von jenen beiden, gleichzeitig mit dem Altaraufsatz, dem Baldassare degli Embriachi in Auftrag gegebenen Kästen stammen.

<sup>1)</sup> Der Inhalt ist in Kürze angedeutet der, dass ein König, um die Unschuld seiner Tochter zu schützen, sie in ein unbezwingliches Schloss einschliesst, in welches aber ihr Liebhaber durch List eindringt, indem er eine wunderbare, mechanische Gans construieren lässt, in der er sich verbirgt und welche der König, um sie seiner Tochter zu zeigen, in das Schloss bringen lässt. Erst ohne Schnabel, erhält die Gans, nach gelungenem Anschlag, ihren Schnabel. Ueber diese Veränderung verwundert und aufgeklärt willigt der König in die Hochzeit seiner Tochter Alcene mit ihrem Liebhaber Cassandro ein.

Die Frage, wie die Mönche dazu kamen, zwei solche Kästen mit durchaus weltlichen Darstellungen anfertigen zu lassen, erklärt D. S. Ambrogio dadurch, dass die Gründung der Certosa durchaus ein Werk des Herzogs Gian Galeazzo Visconti war und dass die Mönche deshalb, um ihm eine Aufmerksamkeit zu erweisen, diese Kästen herstellen liessen, als Schmuck der Gemächer des Herzogs und der Herzogin bei ihrem gelegentlichen Aufenthalt im Kloster, sowie als Truhen für ihren Gebrauch.

Eine Andeutung auf die Stiftung des Klosters durch Gian Galeazzo Visconti sieht Diego S. Ambrogio auch in der Verwendung der Lilie als Ornament sowohl am Altaraufsatz, wie an einigen erhaltenen Einrahmungen der Kästen. Schon seit der Verheirathung seiner Tochter Valentina mit Louis von Valois im Jahre 1387 bat Gian Galeazzo den französischen König, die französische Lilie in das erste und vierte Feld seines Wappens aufnehmen zu dürfen, was ihm aber erst im Jahre 1394, aus Anlass seines Bündnisses mit Karl VI. von Burgund bewilligt wurde.<sup>1)</sup>

So unzweifelhaft nun, (nach Diego S. Ambrogios Darlegungen) auf Grund der Urkunden wie der stilistischen Uebereinstimmung, die beiden Truhen der Certosa aus der nämlichen Kunstanstalt (des Baldassare degli Embriachi) hervorgiengen, wie der Altaraufsatz, ebenso belehrt uns eine weitere Umschau, dass noch eine grosse Anzahl anderer Kästchen und einstiger kleiner Luxusmöbel und Geräthe, welche in den Sammlungen und Kirchenschätzen fast ganz Europas zerstreut sind, nicht nur mit den Arbeiten der Certosa, sondern auch mit den übrigen oben erwähnten Altaraufsätzen und Klappaltären stilistisch übereinstimmen. Dies zeigt sich sowohl in der Art ihrer technischen Herstellung und in den dazu verwandten Materialien, wie in dem Stil der Marquetterieeinrahmungen sowie der Beinreliefs, und besonders auch in gewissen typischen Beigaben,

<sup>1)</sup> Die Lilien könnten allerdings auch auf die florentinische Heimath des Baldassare degli Embriachi hinweisen, da sie auch an anderen Arbeiten dieser Art vorkommen. (Vergl. unten IX. n. 17.)

wie z. B. den eigenthümlich geformten Bäumen, den am oberen Theil der Reliefs häufig dargestellten Gebäuden u. s. f.

Und zwar überwiegen diese, für den weltlichen Gebrauch bestimmten Möbel und Geräthe noch weitaus die der religiösen Andacht gewidmeten Erzeugnisse dieser Gattung und liefern dadurch noch unwiderleglicher den Beweis einer Massenproduction solcher Artikel, welche ohne Zweifel in Verkaufsläden in reicher Auswahl ausgestellt und ausboten wurden.

Am häufigsten kommen die Kästchen und Truhen vor, welche ihrer Mehrzahl nach der Bestimmung dienten, als Schmuckkästchen für die der Braut bei der Hochzeit dargebrachten Geschenke verwendet zu werden. Am häufigsten haben dieselben eine oblonge, seltner im Grundriss quadratische Gestalt; neben ersterer kommt auch ziemlich oft die sechs oder achtseitige Form vor. Das Basament, welches häufig auf kugel- oder tatzenförmigen Füßen ruht, ladet ziemlich stark aus und seine Gliederungen und Profile sind aus weissen, grün oder schwarz gebeizten Beinstücken, auch wohl Ebenholz, gebildet, sowie an den Flächen mit Marquetterie belegt, die aus weissen und grün gebeizten Beinstücken, sowie aus braunem Cedernholz und schwarzen, entweder gebeizten Bein- oder Holztheilen oder Ebenholzstückchen zusammengesetzt ist.

Die senkrechten Wandungen der Kästchen sind mit solchen, auf einzelnen Stücken von Walross- oder Hippopotamuszähnen geschnitzten Reliefs aus dem mittelalterlichen oder antiken Sagenkreis oder auch bloss mit Paaren von Jünglingen und Mädchen geschmückt, wie sie auf den Kästen der Certosa vorkommen. Diese Reliefs sind mit breiten Rahmen in Marquetteriarbeit in der Mitte und an den Ecken, oder bloss an letzteren, eingefasst, oder ebenfalls von Beinstücken, welche meist als Thürmchen mit Thoren und Fenstern, bisweilen auch als cannellierte Pfeiler behandelt sind <sup>1)</sup>. Erstere sind nicht

<sup>1)</sup> So ein Kästchen, ehemals der Sammlung Meirinck (jetzt Kensington Museum) in England. Abgebildet bei: Waring: Sculpture in marble etc. selected from the royal and other collections. London T. VI.)

selten mit einfachen, gothischen Spitzgiebeln geschmückt. Nach oben schliesst die Kästen ein Gesims mit Profilierungen und Marquetterie ab, während der Deckel durchwegs von einem unteren Wulst aus Bein umgeben ist, auf welchem meist Rosenblätter geschnitzt sind, über denen nackte oder bekleidete Genien schweben, die nicht selten Bandrollen oder herzförmige Schilde halte (wie wir es an den Fragmenten der Kästen der Certosa sahen). Ueber dem Wulst verjüngt sich der Deckel durch eine hohlkehlenförmige Einziehung, die mit besonders reich gemusterter Marquetterie, sowie oben meist mit einigen Beinleisten und Zahnschnitt geschmückt ist. Den Abschluss bildet eine aus zwei Schrägen zusammengesetzte vorspringende Grat- oder Firstleiste (Siehe Figur VIII), auf welcher der Henkel befestigt ist. Bei quadratischen und polygonalen Kästchen besteht der oberste Abschluss aus einem, ebenfalls aus zwei Schmiegen zusammengesetztem Knopf.

Um nun das häufige Vorkommen dieser Kästchen darzutun, wollen wir ebenfalls eine Zusammenstellung der uns bekannten Exemplare vornehmen, die zwar keineswegs den Anspruch machen kann, erschöpfend sein, aber immerhin in diesem Umfang noch nicht durchgeführt worden sein dürfte.

#### IV. Oblonge Kästen.

1. Arles. S. Trophime. Kirchenschatz. Ohne Basament, an den Ecken Pfosten mit aufgerichteten Akanthusblättern, daneben Thürmchen mit offenen Rundbogenfenstern. Gegen die Mitte zu weibliche Figürchen mit Rollen, jede auf eigenem abgerundeten Sockel. Deckel ohne Wulst, mit hohlkehlenförmiger Einziehung, reich mit Marquetterie geschmückt. Oben schräg ausladender Firstleisten. Vielleicht eine Vorstufe der hier in Rede stehenden Richtung. Nach Viollet le Duc und Westwood angeblich noch vom 13. J. (?).

(Abbildung: Viollet le Duc. Dictionnaire du Mobilier

français I. Tafel IV. — Kurz beschrieben bei Westwood, *Ivories* p. 428).

2. Berlin. K. Museum. Catalog n. 552. — (Höhe M. 0·145, Länge M. 0·232, Breite 0·132). Ohne Basament, an den Seiten und an den schrägen Flächen des dachförmigen Deckels Liebespaare, in Bein geschnitzt. An der oberen Abflachung zwei kranzhaltende Genien. — Ebenfalls etwas abweichend von den gewöhnlichen Typen.

(Abbildung und genauere Angaben in: Bode und Tschudi, *Beschreibung der Kunstwerke der christlichen Epoche*. Berlin. 1888, p. 143).

3. —, —, Katalog n. 553. (Höhe 0·19, Länge 0·245, Breite 0·127.) Basament aus schwarzem Holz, Gesims ebenfalls und aus Beinprofilierungen. An den Wandungen Liebespaare, Eckthürme. Deckel gewöhnliche Form, am Wulst Amoretten, welche Wappenschilde halten.

(Abbildung und Beschreibung im citierten Catalog n. 553, p. 144. Tafel LXIV).

4. —, —. Catalog n. 554. Aehnlich wie n. 553.

(Abbildung und Beschreibung op. cit. p. 144. Tafel LXIV).

5. Brixen. Domschatz. Kästchen mit Liebespaaren, am Deckel Genien und Marquetterie.

Innsbrucker Landesausstellung.-Catalog n. 78).

6. —, —. Aehnliches Kästchen. (Innsbrucker Landesausstellung. Catalog 132.)

7. Darmstadt, Museum. Kästchen mit Liebespaaren, an den Ecken Thürmchen, mit Schildwachen. (Erwähnt bei Schäfer. *Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des grossh. Museums zu Darmstadt*. Darmstadt 1872 p. 71).

8. Dresden. „Grünes Gewölbe.“ n. 121. Gewöhnliche Form. Basament auf kugelförmigen Füßen, kannellierte Eckpfosten. An der Front und den Seiten Jünglinge und Priester (?), Schlösser, Schiffe; an der Rückseite Kämpfe mit Ungeheuern. Am Wulst des Deckels schwebende Amorinen.

9. Dresden. n. 123. Aehnlich, besonders schöne Marquetterie. (Elfenbeinzimmer II. 9. Tisch.)
10. Köln. Erzbisch. Museum. Kästchen mit Roman-Darstellungen. Sieht zusammengeffickt aus.
11. London. Kensington Museum. n. 3265, 1856. (Höhe  $10\frac{1}{2}$ " , Länge  $15\frac{1}{2}$ " , Breite 8" englisches Maas). Grosse Truhe. An den Seiten Darstellungen aus der Geschichte Jasons. An den Felsen, Bäumen, Menschen und Thieren noch Reste von Vergoldung und goldner Zierrathen. Treffliche Ausführung. Am Wulst des Deckels Genien auf Rosenblättern, am oberen verjüngten Theil Marquetterie. (Photogr. des Kens. Mus. n. 4636).
12. —, —. —, —. n. 2563. Kästchen auf kugelförmigen, horizontal weiss und schwarz gestreiften, vertical gekerbten Füßen. An den Ecken Pfeilerchen mit aufrechten Blättern verziert, an den Wänden Kämpfe von Amorinen mit Schnecken, Grashüpfern, angelnde Amorinen etc. auf einem Grund von Rosenblättern. An dem dachförmigen Deckel mit Hohlkehlen-Profilierung fehlt der gewöhnliche Wulst, ersterer ist reich mit Marquetterie in kreisförmigen Dessins verziert. Der Typus verwandt mit n. 1. (p. 166). (Abbildung bei W. Maskell Ivories etc. p. 64).
13. —, —. British Museum. Kleine Truhe. An den Seiten lustwandelnde Frauen und Jünglinge, an den Ecken Thürmchen mit Schildwachen. Am Deckelwulst auf Rosenblättern schwebende Genien mit herzförmigen Schilden.
14. —, —. —, —. Kleine Hochzeitstruhe. An den Ecken Spiralsäulchen, an den Seiten weibliche Figuren abwechselnd wappen- und bannerhaltend. Am Wulst des Deckels Weinranken und Satirmasken in Relief, der verjüngte obere Theil mit Marquetterie.
15. —, —. —, —. Grosse Truhe mit schöner Marquetterie in grün, weiss, braun und schwarz am weit ausladenden Basament, Gesims und Deckel. Eck- und Mittelpilaster cannelliert, mit Pfeifen ausgefüllt. Capitäle aus zwei Reihen Palmblättern. Auch die Reliefs mit der Geschichte

der Susanna besonders fein ausgeführt. Am Deckelwulst nackte schwebende Genien mit Bandrollen, auf Rosenblättern.

(Abbildung bei Waring. op. cit. Tafel VI. Geschenk des Obersten Meyrinck an das Museum. Detaillierte Beschreibung bei Westwood, *Ivories*, p. 250, 251, n. 703 bis 707. Abgüsse im Kens. Mus.)

16. London. British Museum. Kästchen der gewöhnlichen Form. An den Seiten Romandarstellungen, an den Ecken Schildwachen. (Vergl. n. 11.) Am Deckelwulst schildhaltende, nackte Genien auf Rosenblättern. Marquetterie.
17. —, —. Sammlung Goldsmid. Grosse Truhe. (Höhe 2' 3'', Länge 2' 6'', Breite 2' engl. Mass.) An den Seiten mit Wappenschildern geschmückt. Am Deckel Blattwerk und Thiere in Relief und schöne Marquetterie.  
(W. Maskell, *Ivories etc.* p. 65.)
18. Leamington (Warwickshire, England) Privatbesitz. Ebenfalls sehr gross. Treffliche Arbeit. An den Seiten Romandarstellungen.  
(W. Maskell, *Ivories etc.* p. 65.)
19. Meaux (Frankreich). Sammlung D'Assy. Grosser Kasten.  
(W. Maskell op. cit. p. 65.)
20. Paris. Hotel Cluny. n. 1110. Kleines Kästchen. An den Wandungen Liebespaare. Am Deckelwulst auf Rosenblättern vorn zwei schwebende Genien einen Schild haltend, an den Seiten je einer.  
(Catalog 1884. n. 1110.)
21. —, —. —, —. Kästchen, mit cannellierten Eckpfeilern. (Vergl. n. 15.) Knieende Liebespaare. Deckelwulst mit schwebenden Genien auf Rosenblättern.  
(Catalog 1884 n. 1092.)
22. —, —. —, —. n. 1057. (Länge 0·38). Löwenfüsse. An den Langseiten je 2 aus 4 Beinstücken zusammengesetzte Reliefs, von Marquetterie eingerahmt, an den Schmalseiten je ein Feld. Romandarstellungen. (Sage des Schwanen-

- ritters?). Deckelwulst mit nackten, schwebenden Genien auf Rosenblättern. Der obere Aufsatz mit Marquetterie. (Photogr. Mieusement n. 496. Catalog, du Sommerard. 1884, p. 80, 81). (Siehe beistehende Figur VIII.)
23. Pest. Nationalmuseum. Kästchen, ähnlich wie n. 16. Marquetterie ziemlich derb. Eckthürmchen, Liebespaare einander zugekehrt sich die Hände reichend. Deckel mit bekleideten Genien auf Rosenblättern, an der Front je zwei einen Herzschild haltend. (Photographie.)
24. Rom. Collegio Romano. Kästchen in der Form und Ausstattung mit n. 15 verwandt. Ausladendes Basament mit Marquetterie. Cannellierte Eckpfeiler, am Gesims grosses Zickzackmuster in Marquetterie. — Die Reliefs der Wände stellen lebhaft schreitend einzelne Figuren, Männer und Frauen in langen Gewändern dar. — Am Deckelwulst die üblichen Genien auf Rosenblättern.  
(Abguss im Kensington Museum n. 4718 (1859).)
25. Sillian (in Südtirol) bei Herrn Paprian. Kästchen mit Liebesscenen und am Deckel Genien.  
(Innsbrucker Landesausstellung 1893 u. 86.)
26. —, —, —. Aehnliches Kästchen.  
(Innsbrucker Landesausstellung 1893 n. 87.)
27. Wien. Kunsthistorisches Hofmuseum. Saal XVII. Aehnlich dem in Pest (n. 23). An den Ecken Thürmchen mit schildhaltenden Wachen, (vergl. n. 13 und 16) an den Seiten einander zugewendete Liebespaare. Ueber den Figuren Bäume. Am Deckel schildhaltende Genien in Relief und Marquetterie.
28. —, —, —. Hochzeitskästchen, fast identisch mit dem vorigen in der Profilierung. Ruht auf Löwenfüßen. An den Seiten allerlei Thiere (Tiger, Bären, Hirsche, Stiere, Rehe) sowie Berge und Bäume.

#### V. Achtseitige Kästen.

1. Dresden. Grünes Gewölbe. (II. Elfenbeinzimmer 9. Tisch). n. 122. — (Näheres Detail fehlt.)

2. London. Kensington Museum. n. 4304 (1857), (Höhe 18" Durchm. 12" engl. Mass). Untersatz mit Marquetterie. Auch die acht Seitenfelder mit Marquetterierahmen eingefasst. Romandarstellungen mit Felsen und Bäumen. Konisch verjüngter Deckel, mit 8 Relieffeldern, mit den 7 christlichen Tugenden und auf dem 8. Feld wappenhaltenden Genien. Der obere Knopf später. (17. Jahrh.).
3. Paris. Musée Cluny. n. 1056. (Durchm. M. 0·34). Aehnlich dem Vorigen. An den Seitenwänden Geschichte Jasons, (vergl. IV. n. 11) am Deckel die 7 christlichen Tugenden und wappenhaltende Genien. Marquetterieeinrahmungen.  
(Catalog du Sommerard. 1884, p. 80.)

#### VI. Sechsseitige Kästen.

1. London. Kensington Museum. n. 5624 (1859). (Aus der Sammlung Soulage). Höhe  $12\frac{1}{2}$ " , Durchm.  $12\frac{1}{4}$ " engl. Mass). Basament mit Marquetterie (Mäander, Perlen-schnur). An den Ecken wachhaltende Jünglinge in kurzer Tunica mit herzförmigen Schilde. (Schildwachen.) (Vergl. IV. n. 13, 16). An den 6 Seiten Szenen eines Liebesromanes (Pyramos und Thisbe). Deckelwulst mit nackten Genien auf Rosenblättern schwebend. An einer Seite knieende schildhaltende Genien.
2. Paris. Louvre. A. 82. (Höhe 0·32, Durchm. 0·34.) Basament und Gesims mit Ziergliedern aus Bein und Marquetterie. An den Ecken Schildwachen, an den Seiten Geschichte des Paris, mit Felsen und Bäumen. Am Deckelwulst Genien, zwei davon an der Vorderseite zwei Schilde haltend. Am eingezogenen Obertheil des Deckels und am Knopf Marquetterie. Reste von Goldverzierungen.  
(Aus der Sammlung Sauvageot. Catalog Sauzay n. 70. Molinier, 1896 n. 109).

3. Paris. Louvre. A. 81. (Höhe 0·32, Durchm. 0·35). Aehnlich dem Vorigen. Doch ruht er auf 4 knöchernen Füßen mit spiralförmigen Cannellierungen. An den Ecken je zwei aneinanderstossende gothische Blendarkaden, mit je einer weiblichen Figur darin. An den Seiten Hochzeitszenen, vielleicht aus der Geschichte der Griseldis (nach Boccaccio 10 Cap., Novelle 10). Am Deckelwulst Genien etc., am Aufsatz Marquetterie.

(Aus der Sammlung Revoil n. 70. Catalog Molinier n. 110, p. 213).

4. Wien. Kunsthistor. Hofmuseum. Saal XVII. Ebenfalls mit Schildwachen an den Ecken (wie bei IV. 13, 16, VI. 1). An jeder Seite je zwei Liebespaare (wie auf IV. 20). Deckelwulst mit schildhaltenden nackten Genien, der eingezogene obere Theil und Knopf mit Marquetterie. — Auf den Beinreliefs aufgesetzte Verzierungen, Blumen, Häuser etc. von Gold.

#### VII. Quadratische Grundform.

1. Paris. Bibliothèque nationale. Hölzernes Basament mit kugelförmigen Füßen wohl später, oder seiner Inkrustation beraubte. — Vier Eckthürme mit Thoren und Fenster darüber. (Vergl. IV. 13, 16, VI. 1.) An den Seiten Darstellungen aus einer Erzählung. Figuren, Felsen, Bäume. Deckelwulst mit schwebenden, nackten Genien auf Rosenblättern. Oberer eingezogener Theil des Deckels mit Marquetterie. — Messinghenkel.

(Photogr. A. Giraudon B. 544.)

#### VIII. Reliquienkästen.

Diese sind sehr selten. Uns sind nur folgende bekannt:

1. Schloss Churburg (Tirol). Im Besitz des Grafen v. Trapp. Grosse, oblonge Truhe, reich mit Marquetterie verziert, an der Vorderseite mit Beinreliefs von Heiligen.

(Innsbrucker Landesausstellung 1893. Catalog n. 192.)

2. Siena. Cathedrale. Truhe mit Beinreliefs, in welcher die Marienkrone und Pax aufbewahrt wird, welche Papst Pius II. der Kirche schenkte.

(Didron aîné. Annales archéol. XXV. p. 270.)

3. Xanthen. Victorskirche. Schatz. Sechsseitiges Reliquiar 29 Cm. hoch. Die tragenden Löwen und der durchbrochene Untersatz aus Bronze ist deutsche Arbeit des 15. Jahrh. Ebenso das Cruzifix auf der Deckelspitze. Der Deckel mit Marquetterie. An den Seiten 18 Heiligenfiguren auf einzelnen Beinstücken.

(Aus'm Weerth. Kunstdenkmale des christl. Mittelalters in den Rheinlanden T. XVIII. 3. — Clemen. Kunstdenkmale der Rheinprovinz. Düsseldorf 1892. I. p. 133.)<sup>1)</sup>.

#### IX. Fragmente.

1. Florenz. Sammlung Carrand. n. 125 Bd. 1. 3 Beinreliefs: Fides, Spes und Caritas. Fides und Caritas sitzend, in langen Gewändern, Spes nackt, knieend. (Vergl. V, 2, 3).
2. —, —. —, — n. 142. 2 Täfelchen mit Liebespaaren an einem Brunnen und bei einem Baum.
3. London. Kensington Museum. n. 357—357 e (1889). 5 Beinstücke einer Truhe. Aus einer Erzählung. Schlanke Figuren. Oben Bäume.
4. —, —. British Museum. 8 längliche Beinstücke mit ebensovielen durchbrochenen gothischen Baldachinen, die von schlanken Säulen gestützt sind. In denselben schlanke Engelfiguren in langen Gewändern. Ueber den Spitzgiebeln der Baldachine Thürme mit Zinnen und Fenstern, aus zweien schauen Köpfe heraus. (Vergleiche III. n. 5, VI. n. 3.)
5. —, —. —, — Stück von einem Deckelwulst. 2 schwebende bekleidete Genien auf Rosenblättern; der eine mit beiden Händen einen kleinen Schild haltend.

<sup>1)</sup> Vielleicht gehört auch IV. n. 1 hierher.

6. London, Kensington Museum. Beinstück mit einer männlichen u. weiblichen Figur, beide mit einander sprechend.
7. —, —. —, — Beinstück mit einer schlanken Jungfrau, welche, wie erschreckt, beide Hände erhebt. Daneben florentinische Häuser.
8. —, — —, — 11 oblonge Beinstücke mit der Darstellung der Geschichte des Schwanenritters. Von der Seite eines Kastens. (Vergl. IV. n. 22. Identisch mit n. 12 unten?).
9. —, — —, — 6 Beinstücke mit schwebenden, bekleideten Genien auf Rosenblättern, zwei davon halten ein Wappen. Von einem Deckelwulst.
10. —, — —, — 3 Beinstücke mit Marquetterierahmen. Oben abgeschlossen durch halbrunden Bogen mit Masswerk in Bein geschnitzt. — Darstellung: Urtheil des Paris, er sitzt auf einem Stein, vor ihm die 3 nackten Göttinnen, hinter diesen Mercur als bärtiger Mann mit langem Gewand und Flügeln mit einem Apfel in der Hand. Felsen und Bäume. Schmalseite eines Kästchens.  
(Abbildung bei Waring, Sculptures etc. p. 21. Vergl. oben: VI. n. 2).
11. —, — Sammlung Hawkins. 6 Beinstücke eines Kästchens in 2 Reihen übereinander. (Höhe 4", Br. 5½" engl. Mass.) Darstellung: Sechs christliche Tugenden, in langen Gewändern, beflügelt. Fortitudo fehlt. Stellungen, Symbolik, eckige Nimben genau wie auf Andrea Pisanos Bronzethüre und an den Reliefs seiner Schule am Campanile in Florenz und an der Loggia dei Lanzi. (Vergl. V. 2, 3; IX. 1.)  
(Digby Wyatt. Notices of sculpture in ivory. London 1856, p. 46 h. Westwood, Ivories, p. 251, 252 n. 709, 710.)
12. —, — —, — 11 Beinstücke von einem Kästchen. (Höhe 4", Breite 8¾") Szenen entsprechend denen auf dem Kästchen in Hôtel Cluny n. 1057 (IV. n. 22. Vergl. oben IX. n. 8). Angeblich aus der Geschichte des Schwanenritters.  
(Digby Wyatt op. cit. p. 46 f. Westwood n. 715).

13. London. Sammlung Hawkins. Ein Stück Bein, einen König oder Anführer darstellend, der zu seinem Anhang spricht.

(Dygbj Wyatt p. 46 c).

14. —, — —, — Beinstück mit der Figur der Geometrie. (op. cit. g.)

15. —, — —, — 2 Beinstücke mit schildhaltenden Männern (op. cit. h.).

16. Liverpool. Sammlung Fejervary (Meyer). 2 Seiten eines Kästchens mit Eckthürmen und goth. Portalen, darin zum Theil weibliche Figuren, (Vergl. oben VI. n. 3, IX. n. 4), dazwischen Männer und Frauen in felsiger Landschaft mit Bäumen.

(Phot. Philpot. n. 2764).

17. Pest. Nationalmuseum. 9 oblonge Beinstücke mit zwei Eckthürmen und einem Mittelthurm, mit Thoren, Fenstern, gothischen Giebeln, oben Aufsatz mit je zwei Lilien auf jedem Stück. Zwischen den Thürmen je drei gothische Baldachine, mit gleichem Abschluss, auf schlanke Säulchen gestützt, darin Engelfiguren in langen Gewändern mit Bandrollen, Musikinstrumenten etc.

(Photographie. — Vergleiche III. n. 5 sowie die vorige Nummer und bezüglich der Lilien die Certosaobjekte.)

Ausser diesen Fragmenten erwähnt Westwood unter den Gypsabgüssen der Arundel society, die er beschreibt, mehrere, bezüglich deren er nicht angeben kann, wo sich die Originale befinden:

Es sind folgende:

18. Kensington Museum. (Gypsabguss n. 249 1858). Deckel und 6 Seiten eines sechsseitigen Kästchens. Am Deckelwulst die gewohnten, fliegenden Amorinen, die vorderen mit 2 herzförmigen Schildern. An den Seiten lustwandelnde Paare und Szenen aus einem Roman.

(Westwood p. 249 n. 696—702).

19. —, — (Gypsabguss n. 260 a 1873.) Höhe 4" Durchmesser 4 $\frac{1}{2}$ " engl. Mass.) Theile eines Kastens mit Roman-

darstellungen, Gebirge, Bäume, ein Hirsch auf einen Felsen, ein Mönch sechs eingewickelte Kinder haltend. — Aehnliche Syenen wie auf IV. n. 22, sowie IX. n. 8 u. 11.

(Westwood, p. 251, n. 708.)

20. Detto. (Gypsabguss n. 49 a 1858). 3 Stücke eines Kästchens. In der Mitte allegorische Figur, zu beiden Seiten Männer mit Schildern.

(Westwood p. 252 n. 71.)

Diesen Kästen schliessen sich endlich allerlei Luxusgeräte an, welche mit Figuren verziert und ebenfalls aus Bein geschnitzt sind und dieselbe Technik und stilistische Behandlung zeigen.

#### X. Geräte.

1. Florenz, Sammlung Carrand. n. 137 u. 138. Zwei Stiletgriffe. Je eine Frau von einem Manne von hinten umfasst.
2. —, — —, —. Kamm. Auf der einen Seite Stadthor mit Schildwache. Ein Krieger mit gesenktem Speer greift sie an, dahinter drei Frauen und ein Mann. Gemalte Goldornamente, derbe Arbeit. Rückseite ?  
(Photogr. Alinari 2791.)
3. London. British Museum. Petschaftgriff. Justitia in langem Gewand, mit Waage und Schwert und eckigem Nimbus. Thronend. (Vergleiche oben V. n. 2, 3, IX. 1, 11.)
4. —, — Kensington Museum n. 229 (1867.) Kamm. Auf der einen Seite Liebesszene, auf der anderen Belagerung.
5. —, — —, — n. 151 (1879). Kamm. Auf der einen Seite Männer und Frauen vor einer Fontäne, auf der andern Seite eine Jungfrau, welche Fahnen an 2 knieende Ritter vertheilt. Daneben je ein Liebespaar und ein einzelner Jüngling.
6. —, — —, — n. 227 (1867). Kamm. Auf beiden Seiten Liebespaare, welche musizieren, sich küssen etc. Feine Ausführung.

7. London. Kensington Museum. n. 5607 (1859.)  
Kamm. Liebespaare, ziemlich roh ausgeführt.
8. —, —. —, —. n. 221 (1867). Kamm. Je vier einzelne  
Figuren von Jünglingen und Jungfrauen zwischen Bäumen  
auf jeder Seite.
9. München. Nationalmuseum. (Erdgeschoss rechts,  
Saal II Vitrine 26). Wandspiegel. (Angeblich venet.  
Arbeit.) Sechseckiger Rahmen, der aus sculpierten Mittel-  
stücken aus Bein zwischen Marquetteriestreifen besteht.  
Die Beinstücke zeigen schwebende und stehende Engel, die  
unsymmetrisch eingesetzt sind. An der oberen Seite noch  
ein Aufsatz mit Spitzgiebel, dessen Marquetterierahmen  
einen in Bein geschnitzten Engel zwischen Bäumen ein-  
schliesst. Am Rahmen unter dem Aufsatz 2 herförmige  
Schilder in Bein geschnitzt.
10. Paris. (Ehemals in der Sammlung Sauvageot. (Jetzt?)  
Kamm. Ein Mann auf einer Kanzel predigt vor sitzen-  
den Frauen und Kindern. Derbe Arbeit. Rückseite?  
(Photogr. Philpot. 1487.)

---

Mit der vorliegenden kurzen Charakteristik und der Zusammenstellung einer bestimmten Classe von italienischen Bein- und Marquetteriarbeiten des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts haben wir zwar keineswegs dieses Thema erschöpft, indem sich gewiss noch eine grosse Anzahl ähnlicher Arbeiten den obigen Verzeichnissen zufügen liessen, die uns bisher entgangen sind. Allein wir glauben doch, nicht nur die enge Zusammengehörigkeit aller angeführten Arbeiten erwiesen, sondern auch dargethan zu haben, dass es sich bei denselben nicht sowohl um die individuelle Production eines einzelnen Künstlers, als vielmehr um eine industrielle Massenproduction handelt, bei der zahlreiche, vielleicht hunderte von Arbeitskräften bethätigt waren, welche nach einer gewissen Anzahl von Mustern durchaus handwerks- ja man möchte sagen fabrikmässig zu-

sammenwirkten, um stets Erzeugnisse ähnlicher Art, die einmal eine gangbare Handelswaare geworden waren, herzustellen.

Baldassare degli Embriachi hatte also das Verdienst, der Organisator dieses Unternehmens gewesen zu sein, der das Kapital und wahrscheinlich auch die leitenden Ideen und Vorklagen dafür geliefert und der den Betrieb dieser Industrie, mit ihren Hauptsitzen in Florenz und Venedig, sowie den Vertrieb ihrer Erzeugnisse in Händen hatte. Alle Werke dieser Art aber als Schöpfungen seiner Hand anzusehen, ist schon angesichts des vorgeführten Materials einfach unmöglich.

Allein trotz ihrer fabrikmässigen Herstellung vermeint man doch, in den weltlichen Gegenständen dieser eigenen Kunstgattung die romantische Fabellust und höfische Lebensfreude des ausgehenden Mittelalters, im naiven Erzählerton eines Boccaccio nachklingen zu hören, und im Abglanz der grossen Formen eines Giotto und Andrea Pisano sich wieder spiegeln zu sehen. Deshalb bilden sie nicht nur einen anziehenden Stoff für die Kunstforschung und den Kunstgenuss, sondern würden auch dem Romanisten, dem Kunststudien nicht ganz fremd sind, ein ergiebiges Feld der Forschung bieten, um auf Grund der litterarischen Quellen, die aus mittelalterlichen Sagen und Romanen entlehnten Darstellungen dieser Kunstwerke einer eingehenden Erklärung und Deutung zu unterziehen.

---

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1896

Band/Volume: [3\\_40](#)

Autor(en)/Author(s): Semper Hans

Artikel/Article: [Ueber ein italienisches Beintriptychon des XIV. Jahrhunderts im Ferdinandeum und diesem verwandte Kunsterwerke. 145-178](#)