

Farbfassungen auf Pariser Goldschmiedearbeiten

Quellen und Hypothesen

Die Verbindung von Malerei und Goldschmiedekunst stellt in der französischen Kunst des Mittelalters keine Seltenheit dar: Die Gesichter von Kopfreliquiaren oder Silberstatuetten waren oftmals »de carnation«¹ (das heißt fleischfarben) bemalt, um eine besondere Qualität des Ausdrucks und der Lebendigkeit zu erzeugen (Abb. 1). Trotz dieser mittelalterlichen Tradition gibt es keine Hinweise darauf, dass die Goldschmiede der Renaissance in Frankreich ebenfalls farbige Fassungen verwendet haben.

Französische Werke dieser Zeit wurden bekanntermaßen in erheblichem Umfang zerstört: im Zuge der Religionskriege, durch die königlichen Einschmelzungen sowie in Folge von Erlassen der Französischen Revolution. Die erhaltenen Werke sind oftmals nur auf uns gekommen, weil sie als diplomatische Geschenke dienten oder von ausländischen Kunden erworben wurden. Aus diesem Grund handelt es sich dabei größtenteils um besonders hochwertige, repräsentative Werke, höfischen Schmuck² oder in Goldemail eingefasste Gemmen.³ Sie weisen im Wesentlichen opake oder transluzide Tiefschnittemails auf, die sich durch eine besondere Raffinesse und Kostbarkeit auszeichnen. Ist daraus zu schließen, dass Farbfassungen im 16. Jahrhundert den weniger prunkvollen Arbeiten vorbehalten waren, um diese kostengünstig zu verzieren? Dies könnte zumindest das Fehlen von Farbfassungen in dem ebenso prächtigen wie dezimierten französischen Bestand erklären.

Unter den französischen Goldschmiedearbeiten der Renaissance können bislang nur zwei vergoldete Silberobjekte mit einer Farbfassung ausgemacht werden.⁴ Sehr prominent ist das mit einer grünen und roten Fassung versehene Heilig-Kreuz-Reliquiar aus der Cappella delle Reliquie im Palazzo Pitti in Florenz, das heute zur Sammlung des Tesoro dei Granduchi gehört (Abb. 2).⁵ Es besitzt einen runden Fuß, der mit Spangen in Form von Engelsköpfen verziert ist. Über ihm erhebt sich der Schaft mit einem Kind als Trägerfigur, das auf einem Hügel steht. Das Reliquiar selbst ist oval gestaltet und zeigt zentral, geschützt von zwei Scheiben aus Bergkristall, eine Reliquie des heiligen Kreuzes. Diese wird von einer Dornenkrone umfasst. Darüber ist das Schweißstuch mit dem heiligen Antlitz Christi dargestellt. Das Reliquiar wird von einer vollplastischen Figurengruppe aus vergoldetem Silber in Gestalt des auferstandenen Christus in Begleitung zweier Engel bekrönt. Die Fassung selbst besteht aus zwei vergoldeten Platten aus Silber, die aneinander montiert sind. Auf jeder Seite finden sich dort in Treib- und Ziselierarbeit die Kardinaltugenden und die theo-



Abb. 1

Zwei Engelsreliquiare aus dem Schatz des Ordens vom Heiligen Geist,

Bretagne, 15. Jahrhundert, Silber, vergoldet, Farbfassung,

H. 43,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nrn. MR 550 und MR 551

logischen Tugenden als geflügelte weibliche Personifikationen mit ihren jeweiligen Attributen: Glaube, Hoffnung, Liebe, Klugheit, Gerechtigkeit, Stärke und Mäßigung. Ergänzt werden diese Darstellungen durch in gleicher Technik herausgearbeitete Rollwerke und Fruchtgirlanden sowie Achate, Karneole und Sarder in Cabochonschliff oder flach geschliffene Lapislazuli, die in emailliertem Gold gefasst sind. Dem leuchtenden Kolorit der Steine und des emaillierten Goldes stehen die zurückhaltenden roten und grünen Farbfassungen



Abb. 2
Reliquiar des heiligen Kreuzes, Paris, 1561–1562, Silber, vergoldet,
Farbfassung, Edelsteine, Email (auf Gold), H. 75 cm, Florenz,
Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, Inv.-Nr. A. s. e. 1911, 227



Abb. 3
 Farbfassungen auf dem Reliquiar während
 der Reinigungsarbeiten

gegenüber, die heute nur noch partiell vorhanden sind, ehemals aber die gesamte Oberfläche des vergoldeten Silbers bedeckt haben müssen (Abb. 3). Im Zuge der Restaurierung des Reliquiars, die 2015 von der für das Opificio delle Pietre Dure in Florenz tätigen Restauratorin Mari Yanagishita⁶ in Zusammenarbeit mit Riccardo Gennaioli durchgeführt wurde, stellte sich heraus, dass das Objekt von einem Pariser Goldschmied zwischen Dezember 1561 und Dezember 1562 angefertigt wurde und auch die Farbfassungen zu diesem Zeitpunkt aufgebracht worden sind.

Das Reliquiar war Teil der Sammlung, die Caterina de' Medici, Witwe Heinrichs II. von Frankreich, ihrer Lieblingsenkelin Christine von Lothringen (1565–1637), die von jener in Paris erzogen wurde, vererbt hatte. Christine heiratete einige Monate nach dem Tod ihrer Großmutter (am 5. Januar 1589) Ferdinando I. de' Medici. Ursprünglich handelte es sich bei dem Stück jedoch nicht um ein Reliquiar,⁷ wie man anhand eines zweisprachigen, vom Juwelier der Königinmutter verfassten Inventars nachweisen kann, das 1589 zusammen mit den Objekten nach Florenz geschickt wurde. Dort heißt es: »Ein hoher ovaler Spiegel aus vergoldetem Silber, getrieben, mit vielen Steinen wie Lapis, Karneolen und Achate, auf der Rückseite dieses Spiegels befindet sich das Gemälde von Heinrich III. und oben eine weibliche Figur.«⁸ Zunächst handelte es sich also um einen Spiegel mit einem Standfuß, in den die Königinmutter am Ende ihres Lebens ein Bildnis ihres jüngsten Sohnes, König Heinrichs III. (1574–1589), hatte einarbeiten lassen. Dank dieses im engeren Sinne höfischen Objektes ist der Beweis erbracht, dass französische Goldschmiedearbeiten aus königlichem Besitz durchaus farbig gefasst sein konnten.



Abb. 4

Handspiegel, Etienne Delaune nach einer Zeichnung von Baptiste Pellerin, Paris, 1561, Kupferstich, 217×107 mm, Privatsammlung

Bei dem Urheber dieses Spiegels, dessen Meistermarke (ein Elefant unter einer Lilie, eingefasst von zwei Punkten) bislang nicht identifiziert werden kann, handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um einen für die Königinmutter tätigen Goldschmied. Der Spiegel entspricht einem bekannten Typus, der für diese Zeit durch eine Reihe von Vorzeichnungen für Handspiegel überliefert ist.⁹ Ein Großteil dieser Blätter kann plausibel dem Maler Baptiste Pellerin (aktiv in Paris 1549–1575) zugeschrieben werden, zu dessen Wirken erst kürzlich Details bekannt geworden sind.¹⁰ Zusammen mit Jean Cousin d. Ä. (um 1490/1500–nach 1560) gehört Pellerin zu den Malern mit breit gefächerten Fertigkeiten, die neben Buchmalereien auch Entwürfe für verschiedenste Kunsthandwerker schufen: Teppichweber, Glasmaler, Goldschmiede usw. Man schreibt ihm auch eine Reihe von »portraits« (Visierungen) für die königlichen Goldschmiedearbeiten zu.¹¹ Zu bemerken ist, dass nicht alle Zeichnungen Pellerins mit Spiegeln koloriert sind – ein Hinweis darauf, dass die Entscheidung für eine Farbfassung offenbar beim Goldschmied lag. Der Spiegel für Caterina de' Medici scheint besonders geschätzt worden zu sein, denn er diente als Vorbild für zwei Entwürfe, die bereits 1561 vom berühmten Pariser Goldschmied und Stecher Etienne Delaune (um 1518–1583) nach Zeichnungen Baptiste Pellerins gestochen wurden (Abb. 4).¹²



Abb. 5
Leuchterpaar, Mathurin Lussault (zugeschrieben),
Paris, 1560–1561, Bergkristall, Silber, vergoldet, H. 20,5 cm,
Toledo Museum of Art, Inv.-Nrn. 1971_149 und 1971_150



Abb. 6

Kamee, Werkstatt des Mathurin Lussault (zugeschrieben), Paris, um 1560, Gold, Email, H. 2,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Inv.-Nr. Babelon 327

Abb. 7 ►

Deckelschale auf Fuß, Werkstatt des Mathurin Lussault, Paris, um 1560, Silber, vergoldet, Bergkristall, Edelsteine in Montierung aus Goldemail, H. 31,5 cm, Rom, Vatikanische Museen, Inv.-Nr. 61844

Etienne Delaune war ein einfacher Goldschmiedegeselle, der auch als Stecher tätig war, um seine Einnahmen zu steigern. Es sind seine in den Ateliers der Pariser Goldschmiede zirkulierenden Entwürfe, die ihn berühmt gemacht haben, während bis heute nichts über sein Werk als Goldschmied bekannt ist. Die übereinstimmende Datierung seiner Stiche und des Silberspiegels der Königinmutter bestätigt seine Verbindung zu dessen Schöpfer. Dieser dürfte wahrscheinlich Mathurin Lussault (tätig 1556–1572) gewesen sein, der zu den wichtigsten Goldschmieden in der Umgebung Caterina de' Medicis gehörte.¹³ Im Dezember 1561 trat Mathurin Lussault übrigens als Trauzeuge für Etienne Delaune bei dessen zweiter Heirat in Erscheinung.¹⁴ Lussault und Delaune waren beide Calvinisten: Lussault wurde zusammen mit seiner Familie im Massaker der Bartholomäusnacht am 24. August 1572 auf grausame Weise umgebracht; Delaune floh aus Frankreich und fand in Straßburg sowie später in Augsburg Zuflucht. Die Nähe beider Goldschmiede lässt vermuten, dass Etienne Delaune an der Herstellung des vergoldeten Spiegels im Palazzo Pitti und seiner Farbfassung mitgewirkt hat.

Der Stil des Spiegels und seine Marken führten auf die Spur weiterer Objekte, die der Werkstatt Mathurin Lussaults zugeschrieben werden können: ein Paar Kerzenleuchter aus Bergkristall mit Montierungen von vergoldetem Silber im Toledo Museum of Art (Abb. 5),¹⁵ drei in emailliertem Gold montierte Kameen in der Bibliothèque nationale de France¹⁶ (einige davon stammen aus der königlichen Sammlung, ohne Marken, Abb. 6) sowie eine Schale aus Bergkristall und vergoldetem Silber, die die gleichen in Goldemail gefassten



Cabochons oder Tafelsteine aufweist und heute in den Vatikanischen Museen aufbewahrt wird¹⁷ (ohne sichtbare Marken, Abb. 7). Alle diese Objekte weisen Merkmale einer höchst verfeinerten höfischen Kunstproduktion auf, wie sie für Mathurin Lussault charakteristisch ist. Heute ist der Spiegel im Palazzo Pitti das einzige erhaltene Exemplar mit Farbfassungen. Haben die anderen vergoldeten Silberobjekte ihre Farbfassung möglicherweise verloren?

Wir wissen nun, dass Pariser Goldschmiede Farbfassungen am Beginn der 1560er Jahre eingesetzt haben, aber es scheint, dass diese Technik in Frankreich – im Gegensatz zu Deutschland – nicht sehr weit verbreitet war. Es ist also sinnvoll, archivalische Quellen nach dokumentarischen Belegen für Farbfassungen zu befragen. Mangels erhaltener Objekte kann uns das Vokabular in dieser Frage weiterhelfen: Die Pariser Goldschmiede waren bekannt für ihre »émaux clairs«, also für ihre Arbeiten mit transluzidem Grubenschmelz (auch »émaux de basse taille« genannt), durch das die Details der Ziselierung und der Gravierung im Metall hindurchscheinen. Die berühmteste Technik war das als »rouge clair« bezeichnete Email auf Gold. Informationen zu dessen Herstellungsweise sind einem in den 1580er Jahren in Frankreich entstandenen anonymen Manuskript in der Bibliothèque nationale zu entnehmen.¹⁸ Es ist bekannt, dass die italienischen Botschafter am französischen Hof dieses rote und transluzide Email, ein Geheimnis der Pariser Goldschmiede, sehr begehrten. Sie bezeichneten es in ihrer Korrespondenz als »Vieux Christus«.¹⁹ Benvenuto Cellini, der dem Emaillieren in seinem Traktat über die Goldschmiedekunst²⁰ ein eigenes Kapitel widmete, merkt darin an, dass die Flamen und die Franzosen den Florentinern in dieser Technik gleichkämen: »Da diese Technik große Schwierigkeiten bereitete, suchten einige von ihnen nach einer einfacheren Methode, mit der sie bei weniger kunstsinnigen Menschen Beifall erhielten«²¹ – ohne Zweifel eine perfide und abschätzig angelegte Anspielung auf das Verfahren der Farbfassung.

Nimmt man dieses Vokabular wörtlich, muss man über eine spezielle Technik der Emaillierung nachdenken, die in den Pariser Archiven 1549 erwähnt wird. In diesem Jahr hat die Stadt Paris bei den vier Goldschmieden Hans Yoncre, Thibaut Laurens, Macé Bégault²² und Jean Cousin eine Goldschmiedearbeit in Auftrag gegeben, die der Vorsteher der Kaufleute und seine Stellvertreter König Heinrich II. bei seinem feierlichen Einzug in die Hauptstadt am 20. Juni überreichen wollten. Glücklicherweise haben sich eine Vorzeichnung Jean Cousins d. Ä. (Abb. 8)²³ sowie die Notarakten erhalten.²⁴ Wir können in diesem Fall also die Visierung mit deren Beschreibung im Dokument vergleichen. Bei dem Objekt handelte es sich um ein goldenes Schiff mit dem Wappen der Stadt und den Emblemen Heinrichs II., getragen von drei krallenbewehrten Füßen und verziert mit Harpyien und personifizierten Tugenden, die auf den jungen König bezogen werden können. Wenn gleich das Stück heute verloren ist, lässt sich aus den Rechnungen und Zahlungen an die Goldschmiede eine Höhe von circa 80 cm ermitteln sowie ein Gewicht von etwa 14 kg reinen Goldes. Der Preis betrug mehr als 4 000 écus d'or. Im oberen Bereich bildete das Objekt eine Plattform, auf der zwei antikisch gekleidete Statuetten die Könige Ludwig XII. und Franz I. darstellten. Diese zeigten auf eine über ihren Köpfen befindliche lateinische Inschrift,²⁵ die ihren Nachfolger Heinrich II. verherrlichen sollte (Abb. 8), der ihnen in der Kleidung eines römischen Generals gegenüberstand. Auf der Zeichnung ist zu erkennen,

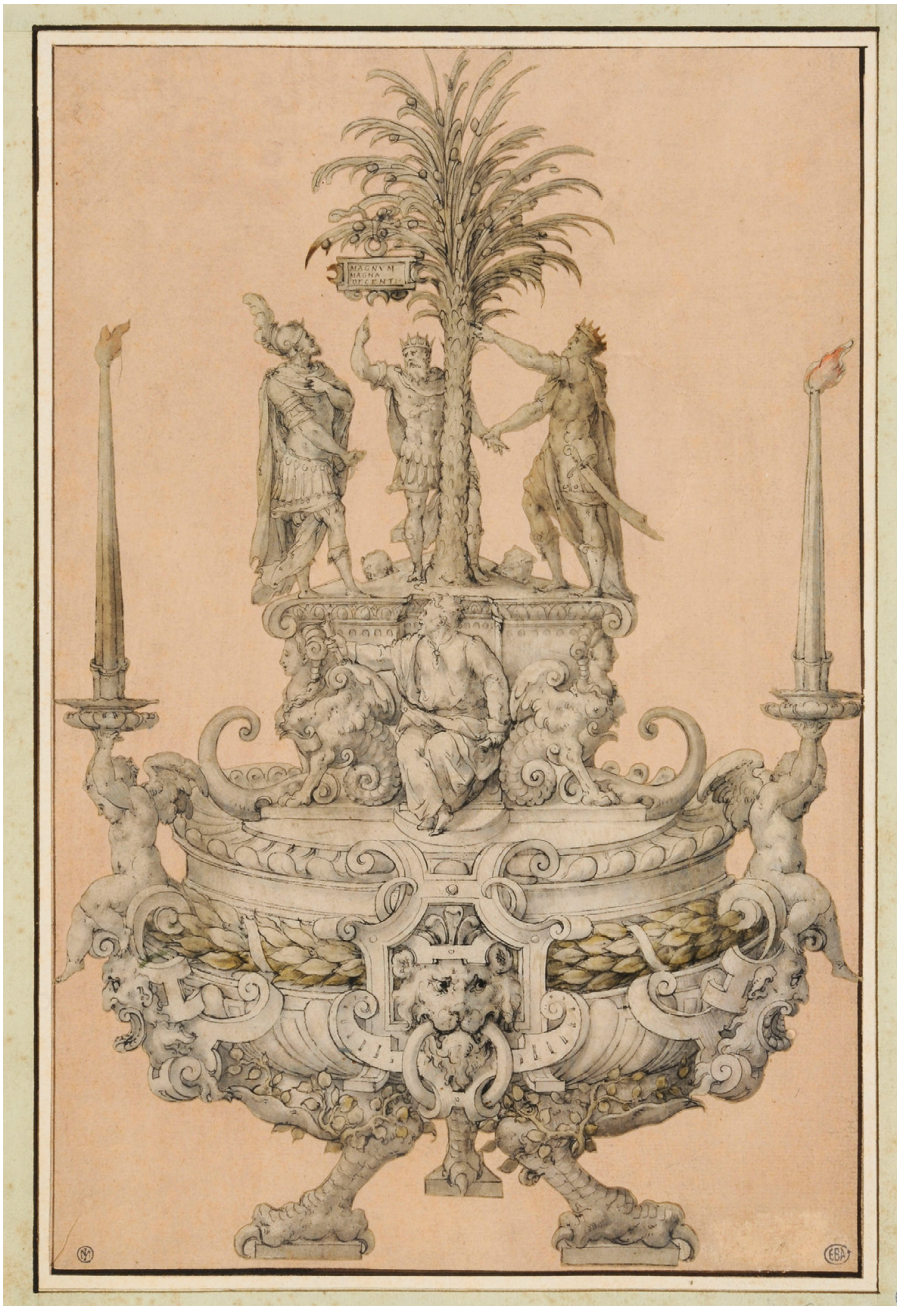


Abb. 8

Vorzeichnung für das »vaisseau d'or«, Geschenk an Heinrich II. von der Stadt Paris, Jean Cousin d. Ä., Paris, 1549, Federzeichnung, farbig laviert, 302 × 202 mm, Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Inv.-Nr. O.35

dass die Inschrift auf einer kleinen Tafel angebracht ist, welche an einer das Schiff bekronenden Palme (dem Symbol des Sieges) hängt. Diese Palme ist in verschiedenen Grüntönen gestaltet, die heute gelblich erscheinen. Tatsächlich beschreibt das notarielle Dokument die Farbigkeit der Palme mit dem Ausdruck »glassé de vert«. Nun aber steht »glassé« (im modernen Französisch »glacé«) in der Sprache des 16. Jahrhunderts für das Verfahren des zum Schutz von Gemälden aufgetragenen Firnisses.²⁶ Es ist daher anzunehmen, dass die Blätter und die Früchte der Palme farbig gefasst und nicht emailliert waren. Der offizielle Bericht der Einzugszeremonie, verfasst von einer mit der Technik der Goldschmiede nicht vertrauten Person, bemerkt, die Palme sei »schön emailliert, der Natur sehr ähnlich (»approchant du naturel«) mit ihren Früchten, die etwa an Weintrauben erinnern«. ²⁷ Anzumerken ist, dass die Erwähnung des Emails »au naturel« an die Tradition naturalistisch bemalter Gesichter mittelalterlicher Werke erinnert.

Wie die Zeichnung Jean Cousins d. Ä. zeigt, war in diesem Fall dem Zeichner selbst an der Farbigkeit des Objektes gelegen. Jean Cousin stand im Übrigen dem Milieu der Goldschmiede nahe, da eine seiner Töchter, Barbe Cousin, den Goldschmied Elias Lencker (gest. 1591) heiratete, also einen Bruder von Hans Lencker (1522/23 – 1585), der von den Franzosen »Elie Lincre« genannt wurde.²⁸ Bereits seit Marc Rosenberg ist bekannt, dass er sieben Jahre – zwischen 1555 und 1562 – als Meister in Frankreich tätig gewesen war,²⁹ bevor er seine brillante Karriere in Nürnberg fortsetzte. Seine Ausbildung sowie seine Gesellenzeit bleiben hingegen im Dunkeln. War Lencker möglicherweise 1549 bereits in Paris im Umfeld von Jean Cousin tätig? Könnte seine Anwesenheit den Gebrauch der grünen Farbfassung auf der Zeichnung des Malers erklären, die in der oben genannten Quelle beschrieben und von den Pariser Goldschmieden ausgeführt wurde?

Mangels weiterer Quellen, die dieses beweisen könnten, müssen wir uns mit Hypothesen zufriedengeben. In der Renaissance erfolgte der Technologietransfer durch Reisen und persönliche Beziehungen. Lehrbücher waren noch immer rar und die Künstler schützten eifersüchtig ihre Werkstattgeheimnisse. John Hayward³⁰ hat als erster vorgeschlagen, dass Elias Lencker während seines Aufenthalts in Paris die Technik der berühmten transluziden Emaillierung erlernte, die in der Folge seinen Ruhm als einer der besten Nürnberger Meister begründete. Könnte im Gegenzug die Anwesenheit Lenckers in Paris die Verbreitung der Farbfassung in den ansässigen Werkstätten befördert haben?

Übersetzung aus dem Französischen von Christoph Orth und Theresa Witting,
Lektorat von Geneviève Rérolle-Pouffier

1 Verwendet wird der Terminus 1584 im Inventar des »Cabinet du roi dressé à la Bastille«, Paris, Archives nationales, Minutier central, XCIX, 44, Bl. 12v, 8. 5. 1584: »[...] ung saint Paul d'argent doré, le visage et les mains peintes de carnation, pesant un marc demie once, estimé 8 écus.« **2** Vgl. z. B. den Smaragdanhänger der Caterina de' Medici, François Dujardin, Paris, 1571, Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Inv.-Nr. 56.336; vgl. auch Yvonne Hackenbroch, Catherine de' Medici and her Court Jeweller François Dujardin, in: *The Connoisseur* 163 (1966), S. 28–33. **3** Unter weniger stark dezimierten Beständen montierter Gemmen findet sich ebenfalls kein Beispiel einer farbigen Fassung. Daniel Alcouffe konnte kein einziges Objekt innerhalb der im Louvre aufbewahrten Edelstein-Sammlung Ludwigs XIV. ausmachen, in der sich auch eine Reihe Pariser Objekte der Renaissance befinden; vgl. Daniel Alcouffe, *Les gemmes de la couronne*, Paris 2001. Dennoch haben sich zwei kleine Kannen aus Bergkristall mit einer Montierung aus emailliertem Gold erhalten, entstanden in Paris im Zeitraum 1560–1570, die aus dem Besitz Ludwigs XIV. über den Kronprinzen Louis de France in die Sammlung der spanischen Könige gelangten. Diese könnten eine blaue Farbfassung aufweisen, wenngleich sie nur als »émaillées d'émaux bleus opaques« beschrieben sind; vgl. Letizia Arbeteta Mira, *El tesoro del Delfin*. Catalogo Razonado, Madrid 2001, S. 147f., Nr. 4. Diese Emails, die heute matt erscheinen, böten sich als Untersuchungsgegenstand hinsichtlich ihres ursprünglichen Erscheinungsbildes an. **4** Bei dem zweiten Objekt, das ebenfalls aus der Erbschaft Caterina de' Medici stammt und auch im Tesoro dei Granduchi verwahrt wird, handelt es sich um ein Schiff aus Bergkristall, dessen silbervergoldete Montierung wahrscheinlich von Pariser Goldschmieden gefertigt worden ist. Auf den Ornamenten und den ziselierten Partien, welche maritime Szenen mit Tritonen und Nereiden zeigen, sind die Spuren von Rot und Grün sehr gut zu erkennen. Französisch (Paris?), Mitte 16. Jahrhundert, Florenz, Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, Inv.-Nr. Bg., n. 4 (gFS, n. 267263); vgl. Ulrike Weinhold, Farbfassungen in den schriftlichen Quellen, in: Ulrike Weinhold, Theresa Witting (Hg.), *Natürlich bemalt. Farbfassungen auf Goldschmiedearbeiten des 16. bis 18. Jahrhunderts am Dresdner Hof*, Dresden 2018, S. 70–79, hier S. 77–79; *Magnificenza alla Corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, Ausst.-Kat. Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Florenz 1997/98, Mailand 1997, S. 179, Nr. 140. Philippe Malignoyres, Paris, Musée du Louvre, Département des Objets d'art, ist für die königliche Sammlung von Gemmen zuständig und hat bereits öfter Farbfassungen an den Montierungen von Steinschnittobjekten bemerkt. Diese schreibt er aber restauratorischen Eingriffen des 19. und des beginnenden 20. Jhs zu. Er bemerkt, dass sie eher dick aufgetragen sind und sich so deutlich von denen am Objekt im Palazzo Pitti unterscheiden würden. Ihm sei für die genauere Untersuchung der Farbfassungen einiger Steinschnittgefäße, speziell der Kanne aus Bergkristall, vergoldetem Silber und Email (Paris, um 1550, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. OA 36) gedankt. Deren Farbigkeit könnte auch von einer späteren Farbfassung stammen. **5** Paris, Mitte 16. Jahrhundert, Florenz, Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, Inv.-Nr. A. s. e. 1911, 227; vgl. auch die aktuelle Publikation zu diesem Stück in: *Sacri Splendori. Il tesoro della Cappella delle Reliquie in Palazzo Pitti*, Ausst.-Kat. Palazzo Pitti, Florenz 2014, hg. von Riccardo Gennaioli, Maria Sframeli, Livorno 2014, S. 106–109, Nr. 4. **6** Ihr sei viermal für die Bereitstellung der Detailaufnahme (Abb. 3) gedankt. **7** Das Stück wurde vom Goldschmied Andrea Tarchiani nach 1622 unter Hinzufügung einiger Elemente in ein Reliquiar umgewandelt, so gibt es bspw. eine Dornenkrone, die die Reliquie einfasst, auf dem oberen Abschluss aufgesetzte Figuren sowie Engelsköpfe am Fuß. Unterhalb dieser Engelsköpfe befindet sich dieselbe Farbfassung wie am restlichen Objekt. Das ist ein Beweis dafür, dass diese bereits in Frankreich von dem französischen Goldschmied aufgebracht worden ist. **8** Florenz, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo, 6354A, Bl. 383v: »[...] un haut miroir fait en ovale garny d'argent doré enlevé en bosse avec plusieurs pierres comme lapis, cornalines, et agates, au derrière dudit miroir est la peinture du Roy Henry IIIe et en haut dudit miroir, une femme enlevée.« Die italienische Version des Inventars ist von Mario Scalini publiziert in: *Magnificenza alla Corte dei Medici. Arte a Firenze alla Fine del Cinquecento*, Ausst.-Kat. Palazzo Pitti, Florenz 1997/98, hg. von Cristina Acidini Luchinat, Florenz 1997, S. 68, Nr. 28. **9** Vgl. besonders die folgenden Zeichnungen: Entwurf für die Rückseite eines Handspiegels, Baptiste Pellerin, Paris, um 1560, London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. E. 1937-1919; Entwurf für die Rückseite eines Handspiegels, Baptiste Pellerin, Paris, um 1560, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nrn. 38875 und 39925. **10** Vgl. Marianne Grivel, Guy-Michel Leproux, Audrey Nassieu-Maupas, Baptiste Pellerin et l'art parisien de la Renaissance, Rennes 2014. **11** Das bekannteste (heute verlorene) Beispiel war der Triumphwagen aus vergoldetem Silber,

den König Karl IX. von der Stadt Paris zu seinem Einzug in die Hauptstadt im Jahr 1571 geschenkt bekam; vgl. ebd., S. 37, Abb. 11. **12** Zum Stich für den zweiten Handspiegel: Etienne Delaune nach einer Zeichnung von Baptiste Pellerin, Paris, 1561, Kupferstich, 255×112 mm, befindet sich im Louvre, Département des Arts graphiques (Sammlung Edmond de Rothschild), Inv.-Nr. L49LR291. **13** Vgl. Michèle Bimbenet-Privat, *Les orfèvres parisiens de la Renaissance*, Paris 1992, S. 542f. **14** Vertrag zur Wiederheirat von Etienne Delaune, Goldschmied und Juwelier, wohnhaft in Saint Germain des Prés, mit Philippe Le Blattier, Witwe von Jean Borre, zu Lebzeiten ebenfalls Goldschmied in Paris. Zeugen der Ehe waren Jean Erondelle, Kämmerer der Kompanie des Königs von Navarra, und Marthurin Lussault, Goldschmied der Königinmutter; vgl. Paris, Archives nationales, Minutier central, LXX, 29, 28. 12. 1561. **15** Beschauezeichen von 1560/61, Punze mit Elefant, ist identisch mit jenem am Spiegel im Palazzo Pitti. **16** Werkstatt Mathurin Lussault, Paris, vor 1572, Paris, BnF, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Inv.-Nrn. Babelon 327, 965 und 975. **17** Vgl. Michèle Bimbenet-Privat, Alexis Kugel, *La collection d'orfèverie du cardinal Sfondrati au musée chrétien de la bibliothèque Vaticane*, Vatikan 1998, S. 116–123, Nr. 26. **18** Paris, BnF, Département des Manuscrits, Ms.Fr.640, Bl. 124v: »Esmail rouge clair«. Eine Transkription mit Übersetzung wird zurzeit unter der Leitung von Pamela Smith, Columbia University, erarbeitet. **19** Brief von Curcio Fornon (Diener Alfonso d'Estes, später von Herzog Alfonso II. von Ferrara) an Ludovico d'Este, 15. 4. 1556, zit. nach Marc H. Smith, *Clients italiens des orfèvres de Paris sous les derniers Valois*, in: *L'orfèverie parisienne de la Renaissance. Trésors dispersés*, Ausst.-Kat. Centre culturel du Panthéon, Paris 1995, hg. von Michèle Bimbenet-Privat, Paris 1995, S. 209–221, hier S. 219. **20** Die erste Edition ist 1568 in Florenz erschienen. **21** »Toutefois -ajoute-t-il-, comme cette manière offre de grandes difficultés, quelques-uns d'entre eux cherchèrent une méthode plus facile dont ils se servirent pour exécuter une infinité d'ouvrages qui obtinrent les éloges des gens peu experts en cet art«, zit. nach Benvenuto Cellini, *Traité de l'orfèverie et de la Sculpture*, hg. von Adrien Goetz, Paris 1992, S. 62. **22** Zu diesem Goldschmied vgl. Michèle Bimbenet-Privat, Macé Bégault, *orfèvre inconnu, illustre en son temps*, in: *Documents d'Histoire parisienne* 14 (2012), S. 5–16. **23** Zum Ereignis und zur Zeichnung vgl. George A. Wanklyn, *Le présent offert à Henri II par la ville de Paris en 1549*, in: *Revue de l'Art* 46 (1979), S. 25–31; *Le dessin en France au XVIe siècle. Dessins et miniatures des collections de l'Ecole des Beaux-Arts*, Ausst.-Kat. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts/ Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge/ Metropolitan Museum of Art, New York 1994/95, hg. von Emmanuelle Brugerolles, Paris 1994, S. 154–156, Nr. 50; Dominique Cordellier, *Les dessins d'orfèverie de Jean Cousin*, in: *Jean Cousin père et fils. Une famille de peintres au XVIe siècle*, in: Ausst.-Kat. Musée du Louvre, Paris 2013, hg. von Cécile Scaillièrez, Paris 2013, S. 182–189. **24** Publiziert von Wanklyn 1979, S. 25f. **25** »Magnum Magna Decent« (= »Dem Großen gebühren große Taten«; Caesar zugeschriebene Worte, angesichts der Ruinen von Karthago und des beabsichtigten Wiederaufbaus). **26** Paris, BnF, Département des manuscrits, Ms.Fr.640, Bl. 25r, Farbrezepte für Künstler: »couleur de pourpre: les peintres la font belle faisant la premiere assiette d'azur commun... et après ilz glassent de laque [...]« (Übersetzung: »Purpurfarbe: Die Maler machen sie schön, indem sie eine erste Schicht in Azurblau auftragen [...] und mit Firnis überziehen.«) **27** »[...] bien esmaillé, approchant du naturel, décoré de son fruit représentant à peu près les raisins«; Paris, Archives nationales, KK 286, Bl. 115r–115v. **28** Vgl. Cordellier 2013, S. 182 (nach Catherine Grodecki, *Histoire de l'Art au XVIe siècle (1540–1600)*, Documents du Minutier central des notaires de Paris, Paris 1986, Bd. 2, Nr. 752, S. 168). **29** Marc Rosenberg, *Der Goldschmiede Merkzeichen (R₃)*, Frankfurt a. M. 1925, Bd. 3, S. 103, Nr. 3951: »Elias Lencker, Meister 1562, war vorher sieben Jahre in Frankreich. [...]« Zu Elias Lencker vgl. Monika Bachtler, *Die Nürnberger Goldschmiedefamilie Lencker*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1978), S. 71–122; Karin Tebbe (Bearb.), *Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868*, Bd. 1: *Meister, Werke, Marken*, Nürnberg 2007, S. 249. **30** John Forrest Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the triumph of Mannerism. 1540–1620*, London 1976, S. 223. Die Frage nach der Verbreitung französisch grafischer Vorbilder in Deutschland wird auch von Cécile Scaillièrez im Ausst.-Kat. Paris 2014, S. 182, thematisiert, um die Präsenz französischer Vorlagen für Rüstungen in Süddeutschland zu erklären, besonders der Visierungen von Jean Cousin d.Ä.

Parisian Goldsmiths and the Use of Paint. Sources and Hypotheses

Unlike objects from the Middle Ages, French works of goldsmiths' art from the sixteenth century rarely feature the use of paint. The works from this period that are still extant are often covered in opaque or translucent *basse-taille* enameling. These pieces usually come from court surroundings and accordingly have a high value and artistic rank. But this raises the question whether paint, as an affordable alternative to enamel, might have been used primarily for simpler objects of goldsmiths' art.

A reliquary originally from France that was created using a mirror and made its way to Florence via the possession of Caterina de' Medici, refutes this hypothesis: as investigations at *Opificio delle Pietre Dure* in Florence have shown, it includes paint already applied at the time of its creation in 1561/62. Although the existing hallmark does not allow for an identification of the goldsmith responsible, the piece is clearly based on designs by the Parisian painter Baptiste Pellerin, of whom a series of sketches for works of artisanship is still extant. The mirror or rather its design served as the basis for two engravings by goldsmith Etienne Delaune dating from 1561. He might have worked with Mathurin Lussault, a goldsmith who worked for Caterina de' Medici, to whom we attribute the mirror.

A series of additional objects can also be grouped around the mirror that also come from the context of the French court, none of which include the use of paint. Where they originally not polychrome at all or has the paint just been lost in the course of time? In addition to the already mentioned mirror, on the basis of a study of source material a second object can be named that had been painted. At issue is a now lost, but documented golden ship that was created in 1549 to mark Henry II's arrival in Paris. In sources from the time, its decoration is described as "*glassé de vert*," which indicates paint and not enamel. The drawing of this work of goldsmiths' art by Jean Coustin the Elder also shows green coloring on parts of the object.

This poses the question of how the technique of painting, that was much more common in Germany than in France, found its way to the workshops of Parisian goldsmiths. Clearly personal relationships of the goldsmiths played a decisive role. Jean Cousin's daughter married the German goldsmith Elias Lencker, who was active in Paris between 1555 and 1562. It is most likely that goldsmiths like him brought the use of painting to Paris. At the same time, we can assume that this exchange of knowledge also went in the other direction, since Lencker returned to his Nuremberg home in 1562. It thus seems conceivable that he continued to practice the technique of translucent *émail champlévé* on silver learned in Paris, which brought him great renown in Germany.