universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Über Künstler und Kunstwerke

Grimm, Herman

Berlin, 1867

urn:nbn:at:at-ubi:2-1870

ÜBER

KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM

ZWEITER JAHRGANG

MIT ZEHN PHOTOGRAPHIEEN auf 5 Tfln

BERLIN

FERD. DÜMMLER'S VERLAGSBUCHHANDLUNG

(HARRWITZ UND GOSSMANN)

1867.

INHALT.

HEFT I. II.

Raphael's Verhältnifs zur Antike. — Weitere Bemerkungen zum Vorhergehenden. — Hans Brüggemann und Albrecht Dürer's kleine Passion von Prof. F. Eggers.

HEFT III. IV.

Nachträge zum Leben Michelangelo's. — Dürer und Raphael. Raphael's Galatea. Raphael's Tod. — Gelegentliches über Albrecht Dürer und Goethe. — Pietà Michelangelo's. — Basrelief in Pisa.

HEFT V. VI.

Eine Medaille der Lucrezia Borgia, dem Filippino zugeschrieben. — Das Basrelief Michelangelo's. — Nachträge zum Leben Michelangelo's. (Fortsetzung.) — Raphael's erster Eintritt in Rom. Major Kuehlen's Entdeckung einer Vollmacht macht Raphael's. Raphael's Thätigkeit in Siena unter Pinturicchio. — Lionardo's erste Skizze zum Carton der Reiterschlacht. — Gemälde von Lionardo in Besitz des Geheimeraths Mendelssohn. (Mit einer photographischen Abbildung.)

HEFT VII. VIII.

Holbein's Reise nach Frankreich und erste Reise nach England. Die Briefe des Erasmus. Erasmus, Pirckheimer und Dürer. — Margareta Colleoni. Paula Gonzaga. — J. Burckhardt's Renaissance in Italien. — Die Raphael's und Lionardo's der Petersburger Sammlungen. — Sopra due case possedute da Raffaele da Urbino. — Ein Brief des Giovanni Santi und ein Paar Quittungen des Bramante. — Ein Brief Tizian's.

HEFT IX. X.

Die Composition der Wandgemälde Raphael's im Vatican. Ein Vortrag von H. Brunn. — Albrecht Dürer's Einfluſs auf die Entwicklung der deutschen Befestigungskunst von Colmar, Freih. von der Goltz. — Giotto's Berufung nach Avignon.

HEFT XI. XII.

Shakspeare's Todtenmaske. — Ist die Medaille der Lucrezia Borgia von Filippino Lippi oder von Francesco Francia? — Einfluſs griechischer Kunst auf Albrecht Dürer. — Nicht Hans Holbein der Alte, sondern Ambrosius Holbein Hans Holbein des Jüngeren Vater. — Anhang zum Vorausgehenden. — Schluſs. — Nachträge zu Band I. II.

RAPHAELS VERHAELTNISS ZUR ANTIKE.

gelesen am Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft.

Die archäologische Gesellschaft läfst grundsätzlich das bei Seite liegen, was nicht zum Alterthume in direkter Beziehung steht. Die italiänische Renaissance liegt aufserhalb des Kreises den sie sich gezogen hat. Wenn ich mir trotzdem erlaube von der italiänischen Kunst des 16. Jahrhunderts zu reden, so möchte dies gerade am heutigen Tage entschuldbar erscheinen. Denn wie Rom und Winckelmann einen unzertrennlichen Begriff für uns bilden, so sind Rom und Raphael nicht minder unauflöslich verwachsen in einander für unser Gefühl. Und so soll Winckelmann selbst der Vermittler sein der die Erlaubnifs giebt um Roms willen hier von Raphael sprechen zu dürfen, über dessen Verhältnifs zur Antike ich meine Gedanken mitzutheilen versuche.

Eine hergebrachte Meinung läfst die überraschende Blüthe der italiänischen Malerei zu Anfang des 16. Jahrhunderts aus einer plötzlichen Einwirkung der antiken Kunst auf die lebenden Talente entstehen welche unter Julius II. und Leo X. in Rom thätig waren. Die in gröfserem Maafse damals dort sich ansammelnden Werke der alten Kunst, verbunden mit dem Studium der Autoren, hätten den Malern die Augen geöffnet. Ohne diese fördernde Hülfe würde was unter den beiden Päbsten geschaffen worden ist, niemals geschaffen worden sein. Und um so einleuchtender erscheint dieser Procefs, als er, unserer Anschauung zufolge, aus der Natur der Dinge sich entwickelte.

Denn das Vortreffliche übt dadurch allein schon dafs es vorhanden ist und sichtbar dasteht, eine unwiderstehliche Wirkung aus. Keine schaffende Kraft entzieht sich dem Einflusse der stärkeren Kraft, selbst dann nicht wenn sie ihr absichtlich Widerstand leistete. Passavant glaubt deshalb den plötzlichen, aus sich selbst unerklärlich erscheinenden Fortschritt der sich in der Schule von Athen offenbart, ohne weiteres dem Einwirken der Antike auf Raphael zuschreiben zu dürfen. In Florenz standen die Reste des Alterthums sparsam damals zu Tage. Die Statuen des Gartens der Medici, an welchen Michelangelo noch gelernt, waren nach Vertreibung der Familie ver-

kauft und zerstreut worden. In Rom muste die glänzend beginnende Sammlung im Belvedere wie eine überweltliche, ungeahnte Schöpfung Raphael überkommen und seine Gedanken und Erinnerungen umformen.

So einleuchtend das nun aber auch erscheint, höchst seltsam dafs von einer derartigen Umgestaltung durch die Antike in Raphaels Arbeiten nichts nachgewiesen ist. Keine Spur bemerken wir bei ihm von dem was sich gerade in Rom wiederum, beim Einbruche einer späteren, moderneren Renaissance verfolgen läfst. Wir sehen mit Augen, wie gewaltsam im Jahrhundert Winckelmanns das Alterthum in die Anschauungen der Künstler eindringt. Wir vermögen die Werke, welche dieser Vermischung modernen und altgriechisch-römischen Wesens entsprangen, chemisch auf ihre Bestandtheile zurückzuführen. Wir wissen, wie Franzosen, Engländer, Deutsche: jede Nation in ihrer Weise sich die antiken Formen aneignete und reproducirte. Es wird uns diesen Gestalten gegenüber zu Muthe als hätten die alten Statuen mit der lebenden Generation zusammentreffend eine neue Schöpfung von Kunstidealen erzeugt, die halb todt halb lebendig, halb Marmor halb Fleisch, nicht recht gehen und stehen kann. Elegante Steifheit und Leerheit bei den gewöhnlicheren, Nachahmung äufserer Form aber selbst bei den besten Meistern erkennbar. Wo aber bei Raphael, bei Michelangelo, bei Lionardo ein Zug nur solcher Abhängigkeit und Nachahmung? Die Anfänge dieser Meister erkennen wir. Von wo sie ausgingen, wo sie sich anlehnten zuerst, worauf sie lossteuerten, zeigt sich deutlich oder läfst sich errathen. Wer aber vermöchte auch nur einen Blutstropfen antiker Kunst in dem vollen Leben ihrer Werke nachzuweisen?

Und dies am auffallendsten bei Raphael. Er hatte nichts in seiner Natur von dem einsam Abgeschlossenen Michelangelo's und Lionardo's, die Jahre lang an wenigen einzelnen Werken arbeitend nur die Natur vor Augen hatten. Nachahmnng und reichliche Production waren Raphaels Element von Anfang an. Eine Reihe seiner frühsten Arbeiten, welche das hiesige Museum besitzt, werden nur deshalb seiner Hand und nicht der Perugino's zugetheilt weil ein gewisser idealer Hauch, der sie wie ein leuchtender Glanz überschwebt, nur aus Raphaels Pinsel, meint man, geflossen sein könnte. Bekannt ist, wie er sodann in Lionardo's Manier verfiel, wie Fra Bartolommeo's verschwimmend blühende Farben ihn verlockten, wie

er das Christuskind der Jardinière nach dem der Madonna von Brügge des Michelangelo zeichnete und die Grablegung nach Mantegna componirte. Bei Disputa und Schule von Athen entdecken wir Anklänge an die Werke älterer florentinischer Meister, in einer Weise zuweilen, dafs sich eben nur sagen läfst, es erscheine unzweifelhaft Raphael müsse das und das gesehn, und es sich seinem Gedächtnisse eingeprägt haben; nirgends jedoch zeigt sich oder schimmert auch nur durch, was auf ein Festhaften antiker Motive in seiner Erinnerung oder gar auf bewustes Studium hindeutete. Noch mehr: an Stellen sogar wo ein solches Studium natürlich, man könnte sagen unumgänglich gewesen wäre unsern heutigen Begriffen nach, vermissen wir es. Bekannt sind die Statuen des Apoll und der Minerva in den Nischen des Tempels welcher den Hintergrund der Schule von Athen bildet. So wenig sind beide antik gehalten dafs Passavant für den Apoll sogar eine Nachahmung des heute im Louvre befindlichen Sklaven des Michelangelo annahm. Dies freilich ein Irrthum, denn es wäre beim Apoll am ehesten vielleicht an die Reminiscenz einer alten Statue zu denken.

Nichts destoweniger würde Passavant zufolge, ohne die Antike die Schule von Athen gar nicht zur Entstehung gekommen sein. In der französischen Ausgabe seines Buches, die er als eigene Umarbeitung bezeichnet, lesen wir in Betreff ihrer: 'Die Studien der Antike, welche Raphael für seine Fresken machen muste, hatten am meisten dazu beigetragen, ihm die Schönheit der griechischen Kunst aufgehn zu lassen'. Was Passavant damit im Sinne hat, ist hier nicht ganz klar, denn in der Folge erst lesen wir weiter bei ihm: 'Die Schule von Athen zeigt in ihrer handelnden Beweglichkeit die volle Freiheit künstlerischen Ausdruckes, ein um so wunderbareres Phänomen, als die antiken Werke die Raphael benutzen konnte, das heifst die Sculpturen, ihm hierfür nicht das mindeste zu gewähren im Stande waren'. Mit Sculptur bezeichnet Passavant hier, wie er selbst sagt, die Werke der antiken Kunst überhaupt. Geschnittene Steine, Vasengemälde, Ueberreste von Malerei und dergleichen werden nicht etwa im Stillen ausgenommen. Was bleibt da noch übrig? Das einzig, dafs Raphael seine schöpferische Begeisterung an den Schriftstellern entzündet hätte. Passavant erzählt dann auch von tiefen Studien der Philosophie, des inneren Lebens, der ganzen Anschauungsweise des Alterthumes,

welche Raphael unter dem Beirathe der vorzüglichsten, damals in Rom lebenden Gelehrten vorgenommen hätte.

Ueberliefert findet sich jedoch nichts von solchen Studien. Meiner Ansicht nach, welche ich andernorts zu begründen versucht habe, ist die moderne Deutung der Schule von Athen als einer Darstellung der griechischen Philosophie in ihren vorzüglichsten Vertretern unrichtig, vielmehr zu dem zurückzukehren was Vasari als ihren Inhalt bezeichnet, und was im 15. und 17. Jahrhundert widerspruchslos recipirt worden war. Raphaels griechische Gelehrsamkeit wäre damit freilich beseitigt. Allein nehmen wir an, die moderne Auslegung der Schule von Athen sei eine bewiesene Sache und Raphaels zum Zweck ihrer Darstellung erworbene Kenntniſs des Alterthums eben so feststehend: wie höchst seltsam, ja geradezu unerklärlich dann, daſs das Gemälde selbst auch nicht eine Spur dieser Versenkung in das antike Leben aufweist.

Und so beschränkt sich denn Rumohr, der einzige bisjetzt, der Raphaels Thätigkeit durchaus übersehn und aus sich selbst beurtheilt hat, darauf, ein Gefühl für Harmonie in den einzelnen Gestalten als das Ergebniſs einer Einwirkung der Antike auf Raphael zu constatiren. Diesen Vortheil habe bereits Perugino ihr entnommen und auf seinen groſsen Schüler verpflanzt. Weniger konnte kaum gesagt werden. Und dies wenige noch läſst sich beschränken. Denn es rundete Perugino allerdings die Figuren voller und harmonischer als seine Vorgänger, gab ihnen auch einzeln mehr hervortretende Geltung wo die Andern mit groſsen Massen operirten, allein es bedurfte zu diesem Fortschritte nur des Einflusses der Sculptur überhaupt, nicht nothwendiger Weise aber der antiken. Dem Alterthume soll hier nichts von seinem Ruhme genommen werden. Die Bildung der Jahrhunderte von denen ich rede beruht auf ihm. Auch auf die Malerei hat es eingewirkt, insofern als keine Kunst abgetrennt von dem allgemeinen Gange der geistigen Entwicklung betrachtet werden kann. Worum es sich hier aber handelt, ist ein plötzlicher, in wunderbarer Weise fördernder Einfluſs der antiken Kunst, der sich zu Rom unter dem Pontificate Julius des Zweiten vollzogen haben soll, und dem wir die Blüthe der italiänischen Malerei zu verdanken hätten.

Solche Annahmen haben etwas verlockendes. Man stellt culturgeschichtliche Epochen gern als mit einem Schlage eintretend hin. In der Nähe besehen, gestalten sich solche Umwandlungen langsamer.

Die Blüthe der italiänischen Kunst im 16. Jahrhundert entwuchs allmählich und sicher dem Boden den die vorangegangenen Zeiten und Meister vorbereitet. Die Werke antiker Sculptur welche Raphael 1508 in Rom traf waren nicht sehr zahlreich. Man betrachtete sie weder der Technik, noch der Idee nach als unübertrefflich oder unerreichbar. An griechischen Werken besafs man wohl überhaupt nichts; an Vasen, Bronzen und Steinen keine überraschenden Sammlungen. Dagegen blühte rings um Raphael, in Rom sowohl als in Florenz, die lebendige florentinische Kunst, in einer durch zwei Jahrhunderte fortlaufenden, Künstlern wie Publikum vertrauten Entwicklung und in ausgedehnter, kräftiger, momentaner Thätigkeit. Raphaels Phantasie, in Florenz mit Anschauungen reichlich ausgefüllt, stiefs auch in Rom, man könnte sagen wohin er blickte, auf Werke ihm bekannter Meister. Alle die grofsen Florentiner hatten in Rom gearbeitet. Ihre Werke und die Natur hatte Raphael sich anzueignen gesucht, sie bildeten die Grundlage seiner Anschauungen. Die antiken Sculpturen, mochten sie ihn noch sosehr mit Staunen erfüllen, pafsten nicht in den Kreis seiner Ideen und vermochten sich beim unbewufst combinirenden Schaffen seiner Phantasie nicht unter das Altbekannte einzudrängen. Masaccio, Lippi, Botticelli, Ghirlandajo, Perugino, Lionardo, Michelangelo standen da als die Meister, deren frische Arbeiten zur Nacheifrung anspornten. Ihre Wege schlug Raphael ein und erreichte auf ihnen was er in seinen ersten Jahren Grofses in Rom zu Stande gebracht hat.

Indessen stellt sich dies nun auch als das wirkliche Verhältnifs dar und mufs die Zauberei der Antike als eine kunsthistorische Mythe betrachtet werden: fremd blieben die Werke des Alterthums Raphael nicht, und auch einflufslos auf seine Entwicklung sind sie nicht geblieben. Gerade bei Raphael (während Lionardo wenig Anhaltspunkte gewährt, Michelangelo aber in späteren Jahren erst antike Motive selbständig vernutzte wo er sie gebrauchen konnte) läfst ein Contact sich nachweisen und ein ihm entspringendes Ergebnifs sich mehr als vermuthen. Raphael nahm die antike Welt in sich auf. Nur anders fassen müssen wir die Formel, der Zeit nach sowohl, als auch der Art und Weise nach: wie diese Berührung eintrat.

Raphaels künstlerische Wandlungen sind bekannt. Man glaubte bisher als letzten grofsen Umschwung seines Geistes jenen Fortschritt annehmen zu müssen der sich in der Schule von Athen zeigt. Mit

ihr nimmt er die gewaltige Maniera an, die als das Merkmal seiner römischen Wirksamkeit im Ganzen betrachtet wird. Zwar bleibt Raphael auch innerhalb ihrer nicht derselbe. Theilweise vervollkomnet er sich, theilweise aber auch läfst er eine gewisse Lässigkeit eintreten in späterer Zeit. Gerade im Begriff, diesen Fehler durch ein ungemeines Werk, die Transfiguration, wieder gut zu machen, so stellt Vasari die Dinge dar, stirbt er mitten in der Arbeit. Rumohr scheint Raphaels wahre Blüthe unter Julius den Zweiten zu verlegen. Ich bin dieser Meinung nicht. Jedenfalls aber mufs Raphaels römische Thätigkeit in zwei Hälften getheilt werden die mit der Regierungszeit der beiden Päbste etwa zusammenfallen. Und als Beginn der zweiten Hälfte nehme ich die Zeit an, wo die Antike auf ihn zu wirken beginnt.

Als er 1508 nach Rom kam, 25jährig, stand er unter dem Einflusse der Lehren Lionardo's. Zeugnifs hierfür legt seine erste römische Arbeit ab, die anfängliche, frühste Skizze zum Parnafs, in einem Stiche Marc Antons uns bewahrt geblieben.

Vergleichen wir dieses Blatt mit dem ausgeführten Gemälde, so möchte man kaum denselben Meister für beide Compositionen annehmen. Eine Anzahl wenig belebter, meistens silhouettenartig im Profil genommener Gestalten erblicken wir, ziemlich unverbunden vor und nebeneinande raufgestellt. Hier und da ein schüchterner Versuch Verkürzungen anzubringen. Dünne Gewänder, welche viel Nacktes frei lassen, glatt aufliegend auf den Muskelflächen, zurückweichend um die Umrisse, und in den Tiefen dicht und fein gefältelt. So hatte Lionardo die Gewandung vorgeschrieben. Die Antike könnte ihn auf dieses Princip (das nur in seinen Aussprüchen übrigens und weniger in seinen Werken auf uns gekommen ist) geleitet haben. Auch Michelangelo kam in späteren Zeiten auf Aehnliches. Raphaels Parnafs enthält in dieser ersten Fassung dadurch ein fast antik basreliefartiges Ansehn, und man dürfte hier bereits an direkten Einfluſs der römischen neuen Umgebung denken. Es erinnert sogar der hier die Leier spielende Apoll an den Apoll eines pompejanischen Wandgemäldes, welches in Panofka's Programm des Winckelmannsfestes heute vor 20 Jahren für Apoll und Thyia erklärt worden ist. Darauf hin liefse sich annehmen, es sei Raphael vielleicht auf einem geschnittenen Steine ein ähnliches Motiv zu Gesichte gekommen.

Hätten wir jedoch in dieser frühsten Skizze des Parnafs wirk-

lich eine Frucht unmittelbarer Einwirkung der Antike auf Raphael vor uns, so wäre doch nur die Schnelligkeit erstaunlich mit der er diese Richtung sogleich wieder verlassen und das alte Gleis aufgesucht hat.

So weit ich mir den Verlauf der Dinge klar zu machen im Stande bin, liefs es Raphael bei dieser ersten Skizze des Parnafs vorerst bewenden und ging zur Composition der Disputa über, deren allererster Entwurf wohl ziemlich in demselben Geiste gehalten war. Er stellt sich dar in einem jetzt in Frankfurt befindlichen, den unteren Theil der linken Hälfte des Gemäldes und zwar in nackten Gestalten zeigenden Blatte. Raphael hatte die Skizze mithin bereits zur Ausführung bestimmt und Aktstudien dafür angefangen. Die Magerkeit, die profilartige Aufstellung, und etwas Steifes, Aengstliches in den Figuren läfst hier durchaus die Hand wiedererkennen, welche die Gestalten des Parnasses zusammenstellte. Eine Umgestaltung der ganzen Composition deutet eine jetzt in Wien befindliche Zeichnung an: derselbe Theil des Gemäldes, in bekleideten Gestalten aber. Die Gewandung steht hier zwar hoch über der des Parnafs, immer aber sind die Figuren noch zu keiner ächten Freiheit in der Bewegung gelangt. Sehr bedeutend ist der Unterschied verglichen mit der Freske selbst. So durchgreifend sogar, und völlig andere Principien verrathend, dafs ich diese letzte Umgestaltung des Werkes nur dem Einflusse des Michelangelo zuschreiben kann, und mich der Annahme zuneige, Raphael sei sogar vor der letzten Ausführung der Disputa bereits in der Sistinischen Kapelle gewesen wo Michelangelo arbeitete.

Es war nicht nöthig dafs Michelangelo schon irgend etwas vollendet hatte damals. Raphael braucht nur seine Cartons oder Entwürfe gesehn zu haben. Für einen Genius wie ihn genügte ein Blick um zu begreifen worauf es ankomme. Bramante, erzählt Vasari, liefs ihn heimlich in die Kapelle ein. Ist auch der Zusatz falsch, es habe dieser Einbruch stattgefunden während Michelangelo auf der Flucht abwesend von Rom gewesen sei, so nimmt das doch der Sache selbst nichts an ihrer Glaublichkeit. Man müfste, fehlte diese Ueberlieferung, etwas Aehnliches als Hypothese aufstellen.

Denn es erscheint mir unstatthaft, da der Zusammenhang mit Michelangelo ein unabweislicher ist, Raphaels plötzliches Uebergehen zu ganz anderen Formen einzig aus einem inneren Aufschwunge seiner Natur zu erklären. Es handelt sich um ganz bestimmte Dinge.

Um eine neue, grofsartigere Art Gestalten aufzufassen und Gewänder um sie zu legen. Raphael mufs etwas vor Augen gehabt haben, etwas Neues das Neues in ihm erzeugte. Und nicht wir heute sind die ersten die diesen Aufschwung und die Nachahmung des Michelangelo als Ursache erkennen. Bekannt ist was Julius der Zweite zu Sebastian del Piombo sagte: Raphael habe, nachdem er die Werke des Michelangelo gesehn, sofort die Manier des Perugino verlassen und ihn nachgeahmt.

Ich übergehe was ich über diese Dinge andernorts bereits bemerkt habe, führe hier jedoch etwas bisher unerwähntes an: eine kleine Bestätigung dafs Raphael vor Conception der Schule von Athen wenigstens in der Sistinischen Kapelle gewesen ist. Nicht Michelangelo's Werke nämlich fand er allein dort, sondern auch die grofse Reihe historischer Gemälde welche zwanzig Jahre früher die vornehmsten Meister der Zeit ausgeführt und die, eins ans andre stofsend, einen weiten Kranz bilden. Nun erinnert sich wohl ein Jeder der die Schule von Athen kennt, des die Treppe hinaneilenden, uns den Rücken zuwendenden Jünglings, der mit beiden Händen nach dem auf den Stufen liegenden Diogenes deutet. Wohl, diese Gestalt finden wir auf dem Gemälde Botticelli's in der Sistina, das die Schicksale Mosis darstellt, so genau wieder, dafs die Annahme einer Entlehnung hier kaum abzuweisen ist. Vasari zufolge ist die Schule von Athen das erste römische Werk Raphaels. Einstimmig pflegt man jedoch heute die Disputa als das frühere anzunehmen. Ich mufs gestehn, dafs ich, obgleich ich bisher dieser Meinung selbst zustimmte, Vasari's Angabe dennoch für die richtigere zu halten anfange. Wahrscheinlich wurde die Schule von Athen erst nach jenem Besuche Raphaels in der Sistina concipirt und ging sogleich aus dem Vollen der neuerworbenen Anschauungen hervor; während bei Parnafs und Disputa ältere Compositionen vorlagen, welche zwar umgestaltet wurden, immer aber von der alten Unfreiheit nicht ganz erlöst werden konnten.

Raphael arbeitete nachgehends in diesem Sinne nicht weiter. Als eine neue Erweiterung seiner Macht tritt jetzt ein was man aus einer Berührung mit venetianischer Malerei hat erklären wollen: sein Colorit nimmt Gluth und Tiefe an. In den ferneren Compositionen der Vaticanischen Gemächer beginnt die seltsame Vermischung realer, fast genrehaft moderner Elemente mit idealen Gruppen und

Gestalten dicht daneben. Die Vertreibung Attila's und der Sturz des Heliodor zeigen diese Manier am prägnantesten. Die Päbste kommen da mit ihren Leuten so leibhaftig alltäglich von links angeritten, als wäre was auf der andern Seite und in der Luft geschieht, nur eine tragische Scene die Schauspieler aufführen. Die Messe von Bolsena offenbart diese Neigung zum Realismus dann in vollster und herrlichster Gestalt. Zu jener Zeit entsteht die Madonna von Fuligno, das Frauenportrait mit 1512 das man dem Giorgione selber hat zuschreiben wollen, und andere Werke die in ihrer Farbenblüthe und Natürlichkeit zu Raphaels entzückendsten Arbeiten gehören.

So etwa stand es mit ihm um 1513 und 14. Wohin wendet er sich nun? Für seinen Ruhm scheint er Alles gethan zu haben bereits, nur Eines nicht: Werke fehlten noch die den rauheren Accent männlicher Selbstständigkeit trugen der aus Michelangelo's Gestalten herausklang. Warum fehlen solche Werke? Und hier nun zeigt sich daſs Raphael alles dies gethan ehe er sein dreissigstes Jahr vollendete.

Dieses Jahres bedarf es aber, ehe gewisse Dinge im Menschen zur Reife gelangen. In der Mitte unseres Lebens, vom 30sten zum 35sten Jahre etwa, ändert sich die menschliche Natur durchaus. In jener ersten Hälfte giebt man unbekümmert seine Kräfte aus, sucht sie eben so unbekümmert, gleichviel woher, neu zu ersetzen, und wendet sich, ohne daſs von Inconsequenz gesprochen werden dürfte, vom Einen zum Andern. Dieses Schwanken findet ein Ende in der zweiten Lebenshälfte. Man überschlägt sein Vermögen, zieht sich ihm gemäſs eine für die Zukunft innezuhaltende Linie und weist fremden Einfluſs von sich. Bei gewöhnlichen Geistern äuſsert sich dieses Ueberschreiten der Mitte nicht selten durch einen gewissen Quietismus, Pedanterie und Abweisen neuer Gedanken, bei produktiven Naturen dagegen, und zwar am glänzendsten bei Künstlern, zeigen die Werke der früheren und späteren Periode so verschiedene Eigenschaften daſs sie sich aufs schärfste scheiden lassen. Byron spricht aus, man könne mit einem Manne unter 30 keinen Umgang haben, Lessing beansprucht dieses Alter für den als erste Bedingung der eine Tragödie schreiben wolle: keine Geringschätzung liegt in diesen Aeuſserungen, sondern nur eine petitio die wir vor der Mitte unserer Existenz nicht zu erfüllen vermögen: im Leben das zu zeigen was wir im höchsten Sinne Charakter, und im Schaffen das was wir

Styl nennen. Goethe hat in seinem Werther und in seinem eigenen Leben während er am Werther schrieb Charakter genug, Raphael in seiner Schule von Athen Styl genug gezeigt, beide noch weit entfernt von 30 Jahren. Es ist nicht das was ich meine. Denn beide erlangten später doch erst die Stätigkeit und die bewuste Beherrschung ihrer Mittel, deren Besitz und Anwendung ich mit Charakter und Styl hier hauptsächlich andeuten will.

In die Zeit nun, zu der dieser Uebertritt Raphaels in die zweite Lebenshälfte geschehn sein kann, fällt die sichtbare Einwirkung der alten Kunst auf die seinige.

Um 1512 malte er in der Farnesina den unter dem Namen Galatea bekannten Triumphzug der Amphitrite, eine bis ins Genaue zutreffende Illustration des Einganges des Psychemärchens bei Apulejus. Verglichen mit seinen früheren, auch noch den gleichzeitigen Arbeiten, erscheint diese Freske wie das Werk eines antiken Malers. Das colossal wirkende Alleinstehn der Figuren, alle soviel als möglich in den Vordergrund gebracht, das Bedecken der ganzen Bildfläche womöglich, das steile Aufsteigen des Grundes dafs die Gestalten sich ebensosehr übereinander als hintereinander zeigen: all dies deutet an dafs Raphael für seine Composition die Art und Weise der Alten studirt nnd nachgeahmt habe.

Rumohr tadelt die grellen Fleischtöne des Gemäldes. Mir scheinen sie, und sie mufsten ihrer Zeit noch viel greller wirken, weder einem Fehler des Meisters noch der Rohheit eines ausführenden Schülers, auch nicht dem Umstande beizumessen, dafs sie beim Putzen des Bildes erst späterhin zum Vorschein gekommen. Vielmehr, Raphael scheint erkannt zu haben dafs die Alten durch entschieden, aber wohlabgewogen nebeneinander gesetzte scharfe Farben, glückliche Effekte erzielten. Und ich frage, wer, selbst wenn er in jenen Tadel, der in der Folge auch auf die späteren Deckengemälde der Farnesina ausgedehnt worden ist, einstimmte, hätte ein anderes Gefühl aus dem Gartenhause Chigi's mitgenommen, als den Eindruck der festlichsten, frischesten und passendsten Ausschmückung angenehmer Räumlichkeiten?

Und gerade die sechs Jahre welche zwischen der Galatea und der Vollendung der übrigen Wandgemälde der Farnesina mitten inne liegen, zeigen dafs Raphael hier nach Principien verfuhr. Nicht anders behandelt er jetzt die Fortsetzung seiner Malereien im Va-

tikan. Die Gestalten zeigen sich rauher, schärfer, jede scheint gröfseren Spielraum zu bedürfen, die Umrisse treten mehr hervor, die Farbe mehr zurück. Am stärksten aber bezeugen die Sistinischen Teppiche den Umschwung in Raphaels Anschauungen. Vollkommen beherrscht er seine Mittel hier, und leistet aus bewuster Kraft das Grofsartigste, das ihn mit Michelangelo nun auf gleiche Höhe stellt.

Die fertige Ausführung seiner Conceptionen kann er hier um so sicherer Andern überlassen jetzt, als er im Carton bereits die Idee ganz zur Erscheinung bringt. Dafs er die Farben deshalb aber nicht zu gebrauchen verlernte, zeigen die Madonna della Sedia oder die Dresdner. Nur schärfer unterschied er die Fälle wo und wie das Colorit zur Anwendung kommen müsse. Bei den Teppichen stand es sogar im Wege, bei den Fresken empfahl sich die gröfste Einfachheit. Man vergleiche Disputa und Schule von Athen mit der Predigt des Paulus, der Heilung des Lahmen oder mit dem Burgbrande: wie einfache Quartette stehen sie umfangreichen, bis ins feinste nüancirten Symphonien gegenüber. Diese reizender, verführerischer, erschöpfender; jene gröfser, gewaltiger, ruhiger. Derselbe Unterschied, wenn wir die Deckengemälde der Camera della Segnatura mit denen der Loggia in der Farnesina vergleichen. Jene machen einen mehr miniaturartigen Eindruck; während die Götter hier so grofs und lebendig in den blitzblauen Himmel hineinragen! Dort bewundert man die Kunst, hier wird man mit fortgerissen. Denken mufs ich hier, wie die Freunde Chigi's, unter diesem Zelte tafelnd, sich mit zu den Wolken aufgetragen fühlten auf denen sie über sich die Olympische Gesellschaft so sicher gelagert sahn.

In welchem Maafse aber nun ist der Umschwung in Raphaels Natur hier dem Miteingreifen der Antike zuzuschreiben? Dafs er um der Galatea willen die alte Kunst studirt habe, war eine blofse Annahme, und sie bewiese, selbst wenn wir sie zugeben, nur seinen praktischen Sinn für den einzelnen Fall. Jene Beobachtungen über die Wirkung der Farben, und, mehr noch, seine Umkehr zum Einfachen, Grofsen: beides konnte jetzt seinem eignen Geiste allein entfliessen. Nicht umsonst hatte Raphael alle Eindrücke in sich aufgenommen: die Zeit war eingetreten, aus dieser Verwirrung als ein ganzer Genius hervorzugehn. Nichts anderes war geschehen auch. Und deshalb, wenn ich von dem Einflufse der Antike rede, als dem letzten was Raphael Fremdes in sich aufnahm, so kann nur von

Vermuthungen die Rede sein denen die Wahrscheinlichkeit nicht ganz abgeht. Was uns zu Hülfe kommt aber bei dem was ich als eine Art von Beweisführung dafür geben darf, sind Raphaels äufsere Verhältnisse.

Bramante wollte ihn zu seinem Nachfolger im Bauwesen des Sanct Peter machen. Ein gründliches Studium der antiken Architektur, damals die hergebrachte Vorschule, war nothwendig. Um 1512 mag hier ein ernsthafterer Anfang gemacht worden sein. Bald genug geht Bramante mit Tode ab und Raphael erhält einen Theil seiner Stellung. Nicht lange und er ist der Mann ohne dessen Bewilligung kein Stück antiken Marmors in Rom vernutzt werden darf. Raphael lebt sich ganz ein in die antike Stadt wie sie einst dastand. Er studirt, wie er selbst von sich sagt, die Autoren dafür. Fabius Calvi wohnt in seinem Hause um den Vitruv zu übersetzen. Raphael selbst verfasst den berühmten Bericht über die Aufnahme des alten Roms, den man ohne eine Spur von Berechtigung der vorzüglichen Mitarbeiterschaft des Grafen Castiglione zugeschrieben hat. Warum soll ein fertiger Mann wie Raphael bei so ernstem Angriff wichtiger Dinge nicht selbst die Fähigkeit erwerben so zu schreiben? Statt dieses ehrenvolle Zeugnifs geistiger Reife ihm zu entreifsen, wollen wir darin lieber ein Denkmal der Höhe sehen zu der er sich emporgearbeitet.

Unmöglich konnten diese Studien sich doch nur auf Architektur erstrecken. Raphael, lesen wir bei Vasari, hatte durch ganz Italien bis Griechenland seine Leute die die Ueberreste der antiken Werke für ihn zeichneten. Raphael, wenn er sich so in das Alterthum vertiefte, mufste es jetzt ganz zu umfassen suchen.

Ich will nicht als Beweis hierfür anführen was sich in unbedeutenderen Merkmalen etwa zusammenbringen liefse. So die die Antike copirenden oder in ihrem Sinne gezeichneten Blätter mit Satyrn, Faunen, Amoren und dergl., zumeist in Stichen Marc Antons auf uns gekommen. Antike Gegenstände mufsten sich Raphael wie Andern aufdrängen in Rom, und er skizzirte sie ohne weitere Consequenzen. Aus seiner frühsten Zeit schon haben wir das Blatt mit den Grazien der Bibliothek von Siena.

Von gröfserem Belange schon wären die Schüsseln für Chigi, die Grottesken der Loggien, des Badezimmers des Cardinal Bibbiena, der palatinischen Villa und der Magliana. Man könnte hier sagen,

die Laune der Auftraggeber habe das hervorgerufen; aber auch dagegen: Raphael würde nichts angenommen haben was ihm nicht zu Sinne gewesen.

Ein Zufall ferner könnte genannt werden, dafs ein heute in der Gartenfaçade der Villa Medici eingemauertes Basrelief das Motiv des Opfers von Lystra enthält. Auch Michelangelo, wenn er, wie behauptet wird, seine Judith dem unter dem Namen Siegelring des Michelangelo bekannten Steine entnahm, that dies, ohne dafs man sagen könnte er habe die Antike dafür studirt.

Ganz freiwillig jedoch erscheint Raphaels Eingehn auf die antike Kunst bei einer Composition die er ohne Auftrag und ohne anderen Beweggrund als die eigne Anmuthung auf die Wand seines Gartenhauses malte: die Vermählung Alexanders mit Roxane.

Betrachten wir die herrliche dafür entworfene Zeichnung der Albertinischen Sammlung, welche die Scene in nackten Figuren darstellt. So antik sind diese Gestalten gedacht als hätte sie ein griechischer Meister hingestellt. Und hier wissen wir zudem: Raphael wollte in griechischem Geiste arbeiten. Sein Werk ist der Versuch das von Lucian beschriebene Gemälde wiederzuerschaffen. Und dafs ihm dies so glücklich gelang, darf wohl zu der bestimmten Folgerung ausgebeutet werden: es müsse die classische Ruhe und die Grofsartigkeit der Arbeiten seines reiferen Alters auf das der Antike zugewandte Studium zum Theil mit zurückgeführt werden.

Hierfür nun einen letzten Beweis auf den ich vor Kurzem zufällig aufmerksam geworden bin.

Die französische Regierung hat die Trajanssäule formen lassen und es sind aus der langen Reihe der Ausgüsse zwei in das hiesige neue Museum gekommen. Eins dieser Basreliefs giebt einen Kampf zu Wasser und zu Lande. Der Grund ist der Länge nach getheilt: in dem an den vorderen Rand stofsenden bewegten Gewässer sehen wir Bewaffnete zu Fufse und zu Pferde, schwimmend, versinkend oder sich rettend umherarbeiten.

Denselben Anblick bietet Raphaels Constantinschlacht. Wobei zu bemerken dafs Passavant zufolge die erste Skizze dieser Composition gleichfalls eine mehr querdurchlaufende Scheidung in Land und Wasser zeigt, während auf dem Gemälde der Flufs soweit er sichtbar ist, wie ein Dreieck von rechts her in das Gemälde einstöfst. Hier nun sehen wir den unterliegenden Kaiser zu Pferde rückwärts

in den Wellen versinkend. In höchst genialer Weise ist diese Figur, Roſs und Reiter, aus zwei Figuren des römischen Basreliefs, die einander dicht gegenüber eigentlich dasselbe Motiv zeigen, zusammengesetzt. Raphael muſs sie vor Augen gehabt haben.

Auffallend auch was Passavant von einigen Pferdeköpfen der angeführten Skizze sagt: sie erschienen als so entschiedene Copien griechischer Vorbilder, daſs anzunehmen sei Raphael habe gerade damals dergleichen empfangen und angewandt.

Und so: bei Raphaels vielleicht letzter Arbeit die deutlichste Benutzung antiker Werke.

Ich schlieſse hier ab. Genauere Ausführung der von mir entwickelten Gedanken würde ohne Zweifel möglich sein, langte das dafür in Berlin zugängliche Material aus. Wie Raphael's Verhältniſs zur Kunst des Alterthumes zu fassen wäre, erlaube ich mir noch einmal kurz zu wiederholen: Direct fördernder, sich plötzlich aufdrängender Einfluſs der Antike ist weder bei ihm noch bei den andern hervorragenden Meistern der italiänischen Blüthezeit bemerklich. Wohl aber bei Raphael in reiferen Jahren freiwilliges Eingehn. Von einem Zufall dürfen wir im Hinblick auf seine so höchst normale Natur hier kaum reden; daſs wir ihn in dem Momente wo die männliche Selbständigkeit durchbricht, in Contact mit der Antike gewahren, scheint auf ein Gesetz hinzudeuten.

Göthe und Schiller hätten von Anfang an die Antike, hier natürlich muſs zunächst von Litteratur die Rede sein, sich aneignen können wenn sie gewollt. Alle Wege dahin standen ihnen offen. Dennoch, jedem von beiden in seiner Weise, tritt sie erst dann in sichtbarem Einflusse nahe, als einer wie der andere, an einem bestimmten Abschnitte der Entwicklung angelangt, durchaus geeignet dafür erscheint diesen gröſsten aller Eindrücke als letzten und bleibenden auf sich wirken zu lassen. Fast erscheint es, als sei die edle Ruhe und die Gemessenheit des antiken Geistes in jüngeren Jahren nicht so haftbar; als bedürfe es des Entgegenkommens der Erfahrung, als sei dies höchste Product der menschlichen Cultur von vornherein dazu bestimmt, den letzten Platz in der Reihe erziehender Eindrücke einzunehmen, dann aber zugleich auch dazu ausersehen, in seinem Einflusse zu verharren und Allem was fernerhin zur Entstehung kommt, einen unauslöschlichen Stempel aufzudrücken.

WEITERE BEMERKUNGEN ZUM VORHERGEHENDEN.

Soll eine auf vernünftige Kritik gegründete Untersuchung der frühsten römischen Thätigkeit Raphaels an Stelle der bisherigen Betrachtungsweise treten, so muſs damit begonnen werden den Standpunkt zu erkennen auf dem wir stehn.

Man hat sich bisjetzt begnügt, Raphaels Fresken wie sie im Vatican stehn, ästhetisch zuf sich wirken zu lassen.

Man hat das was von Passavant als Resultat dieser Wirkung auf sich und seinen Kreis ausgesprochen worden ist, deshalb weil es zwanzig bis dreiſsig Jahre lang unangefochten blieb, als ausgemacht richtig acceptirt.

Dies umsomehr, als alles was nach Passavant über diese Werke geschrieben worden ist, seine Darstellung zum Ausgangspunkte genommen hat.

Sosehr hat man sich in diese Art die Dinge zu behandeln eingewöhnt, daſs ein Versuch, sie anders aufzufassen, von vornherein etwa als das Gelüsten eines Revolutionärs, welcher legitimes Recht antastet, erscheinen möchte.

Nirgends findet sich auch nur die Neigung, den von Passavant und seinen Anhängern aufgestellten Satz: Vasari's Erklärung der Schule von Athen und Disputa sei verwirrt und unbrauchbar, zu beweisen, oder auch nur: diese Verwirrung als solche darzulegen. Vasari ist verurtheilt worden, ohne Proceſs und ohne Akten, durch eine bloſse Anklage, gegen die Niemand in seinem Namen appellirt hat. Und sosehr ist dies Urtheil gleichfalls in den Zustand ausgemachter Wahrheit hineingerostet, daſs ein Drehen daran, oder nur der Wunsch einer Untersuchung als ein bedenkliches Gelüsten, die Absicht jedoch, Vasari vielleicht sogar vertheidigen zu wollen, als eine gar nicht zu duldende angesehn wird. Niemals ist man bei der Frage über die Priorität der Schule von Athen oder Disputa mit derjenigen Beachtung aller Umstände zu Werke gegangen, ohne die heute derartige Untersuchungen nirgends sonst als genügend angesehn werden.

Ich erinnere an Ilias und Odyssee. Bis zu einer gewissen Zeit hatte man nur die beiden Werke als Ganzes vor Augen. Nun fing man an Theile zu scheiden, dann grammatische Untersuchungen an-

zustellen und so weiter bis auf die Studien der neusten Zeit. Angenommen nun, es tauchten frühere Formen dieser Gedichte auf, die das gegenseitige Verhältnifs sowohl als die allmählige Entstehung in ganz anderer Weise noch erhellten als es die mühsamen, dieser Hülfe noch entbehrenden Forschungen der heutigen Gelehrten im Stande sind: würde man denjenigen die immer nur die beiden fertigen Werke im Auge halten und all diesen Zuwachs ignoriren wollten, ihren Standpunkt überhaupt als einen möglichen concediren? Ja, wenn sie bewiesen es sei all dieses neue Material schlecht benutzt worden. Oder wenn sie darlegten, es ergäben sich bei richtigerer Benutzung dieses neuen Materials doch nur genau dieselben Resultate die man aus der Betrachtung der Gedichte an sich und allein zu gewinnen im Stande sei. Führten sie den Beweis wirklich, so möchte ihnen erlaubt sein, das neue Material unberücksichtigt zu lassen. Unter andern Bedingungen aber nicht. In einem solchen Stande der Kindheit jedoch befindet sich die moderne Kunstwissenschaft, dafs man das erste Erfordernifs fruchtbarer Kritik: Sammlung und Vergleichung des gesammten Materials, Anfangs gar nicht ins Auge gefafst, dann aber in einer Weise abgewiesen hat, als könne auf diesem Gebiete von methodischer Behandlung überhaupt nicht die Rede sein.

Allerdings ist es störend, bei längst für sicher angesehenem Eigenthum plötzlich den Titel des Besitzes nachweisen zu sollen.

Wer seine Freude bisher daran gehabt hat, über die Bedeutung und Benamsung der einzelnen Figuren in Schule von Athen und Disputa innerhalb der Geschichte der griechischen Philosophie und in der Kirchengeschichte Studien zu machen, wird sich nicht gern herbeilassen, nachträglich auf die Frage einzugehn: ob zu solchen Untersuchungen überhaupt hier Veranlassung vorliege. Auch mag er sich im Rechte glauben, diejenigen, die vor allem jetzt darauf dringen diese Frage zuerst zu lösen und zwar methodisch zu lösen, für Feinde zu halten, denen es nur darum zu thun sei in ein altes wohlberechtigtes Studium unnützen Zweifel und Beunruhigung hineinzutragen. Auch mufs das als sehr natürlich angesehn werden, dafs aus dieser Unlust die Lust entspringt, sich auf nichts einzulassen und ruhig beim Alten stehn zu bleiben. Allein ich möchte selbst denen die auf diese Seite treten den Vorschlag machen, in der Stille die Sache zu prüfen und ihrerseits das Material der Handzeichnungen theils vorerst herbeischaffen zu helfen, theils selbst zu

vergleichen, zu dem einen Endzwecke natürlich nur, die von mir eingeführten Neuerungen zurückzuweisen. Eine Darstellung der Geschichte der griechischen Philosophie aus der Schule von Athen herauszudeuten, ist ja als möglich bereits gezeigt worden; die Literatur des 16. Jahrhunderts in ihren handschriftlichen Denkmälern ist nach manchen Richtungen noch so wenig bekannt, ja das davon Gedruckte oft noch so reich an ungeahnter Ausbeute, dafs es sich der Mühe lohnte auf neue Daten Jagd zu machen. Die Behauptung, Vasari sei unzurechnungsfähig diesem Gemälde gegenüber, liefse sich vielleicht ja durchführen, sowie der Beweis schaffen, dafs die von mir ausgehende Benutzung der Skizzen und Studien für die Umdatirung der Gemälde eine unrichtige sei und bei anderer Betrachtung ganz andere Resultate hervortreten würden. Warum bei einer so wichtigen Frage sich der Mühe methodischer Untersuchung entziehen wollen?

Die Methode aber nach welcher hier verfahren werden mufs, ist weder eine neue noch eine bisher unangewandte; sie besteht in der bei wissenschaftlichen Dingen heute allgemein gebräuchlichen scharfen Behandlung des Materials.

Bei Vasari würde demnach das nächstliegende sein, dafs man seine Beschreibung der Gemälde sprachlich untersuchte, sie darauf mit den Werken vergliche, und endlich, je nach erlangter Ueberzeugung, darlegte warum sie zutreffend sei oder warum sie Unmögliches enthalte.

Für die Priorität der Gemälde untereinander müsten alle Skizzen unter sich und mit den Werken verglichen werden. Etwanige Aehnlichkeiten mit Arbeiten anderer Künstler wären zu constatiren. Zu entscheiden endlich bei einzelnen Figuren, in welchem Verhältnisse successiver Entstehung sie zu einander ständen.

Als Erstes würde sich bei dieser Vergleichung der vorhandenen Skizzen jedenfalls nun die Aufgabe herausstellen, diese Blätter selbst chronologisch zu ordnen, und wiederum, wenn sich auf ihnen Aehnlichkeiten der Motive finden, das Verhältnifs derselben zu prüfen. Nehmen wir z. B. jene Figur der Schule von Athen deren Motiv ich in einer andern des Botticelli in der Sistina wiedererkannte: die Wahrscheinlichkeit ist fast nicht abzuleugnen, Raphael habe Botticelli's Figur gesehn ehe er die seinige concipirte. Nicht um einen Einfall handelt es sich hier, den man nach Belieben berücksichtigen kann oder nicht, sondern um eine Feststellung die unum-

gänglich ist. Und das um so mehr als gerade dieses Motiv innerhalb der florentinischen Kunstentwicklung seine eigne nachweisbare Geschichte hat. Diese uns den Rücken zudrehende, leise nach der einen Seite sich wendende, das eine Bein mit erhobener Ferse rückwärts ein wenig uns entgegenstreckende, meistens mehr nach der rechten oder linken Seite des Gemäldes hin im Vordergrunde stehende männliche Gestalt findet sich namentlich bei Andrea del Sarto zu öfteren Malen, und es ist interessant zu vergleichen wie die beiden, von einander ganz unabhängigen Meister das Motiv ausgebildet haben. Man würde bei einer solchen Vergleichung dann entdecken, es sei auch auf der Disputa die einzelne Gestalt auf den Stufen eine Variation desselben Motivs, und es möchte zu bedenken sein, welche von beiden Figuren in ihrer definitiven Ausführung als die zuerst erfundene gelten müsse. Zuerst habe ich sie auf einem Gemälde Masaccio's in der berühmten Capelle gesehen wo Raphael zeichnete. Hier freilich in einfachster Form. Vielleicht dafs die Gestalt der Disputa direct von da entsprang, während die der Schule von Athen einen Umweg über Botticelli nahm, zwischen diesem und Masaccio vielleicht aber würden Mittelglieder liegen die sich augenblicklich nicht angeben lassen. Auf einem Studienblatte des Lionardo sogar (von Marville photographirt) treffen wir sie an, für das sich jedoch die Zeit nicht feststellen läfst.

Zurückweisen lassen sich solche Untersuchungen nicht. Einwerfen dürfte man, so gut wie Masaccio könne Botticelli und nach ihm Raphael in Rom und Andrea del Sarto (der nie in Rom war) zu Florenz das Motiv ganz aus sich selbst der Natur abgelauscht und zu ähnlichen Formen ausgebildet haben.

Auch liefse sich etwas beweisartiges für eine solche Schöpfung aus sich selbst beibringen. Die Abbildung eines indischen Basreliefs in Schnaase's neuer Auflage (Band I, 132) zeigt eine weibliche Gestalt so ganz und gar in der Lage der auf Raphael's Parnafs rechts von Apollo mit einer Leier im Schoofse sitzenden Muse, dafs, wäre diese indische Sculptur zu Raphael's Zeiten in Rom nachweisbar, eine Verwandtschaft der beiden Figuren als ausgemachte Sache betrachtet werden müste. Aber noch mehr, auf einem in der Archäologischen Gesellschaft vom 2. Januar vom Vorsitzenden mitgetheilten griechischen Vasengemälde*) erblicken wir Apoll neben

*) Gerhard, Denkm. u. F. 1865. Taf. CCII.

einem Lorbeerbaume, und rechts von ihm, als nächste Figur, einen nackten Satyr mit einer Leier im Schoofse, in einer Lage, die, bis auf geringen Unterschied in der Stellung der Beine, gleichfalls durchaus der der Raphael'schen Muse entspricht. Raphael hat von beiden Werken das erstere sicherlich nicht, das zweite schwerlich gesehn, ja ich nehme an, nicht einmal Aehnliches braucht ihm vorgekommen zu sein um die Gestalt seiner Muse zu erfinden. Dennoch aber, wären beide antike Werke seiner Zeit in Rom gewesen, so würde man sie heute als einen gewissen Zusammenhang andeutend mindestens nicht übergehen dürfen.

Die Frage erscheint natürlich, ob sich solchen Beobachtungen gegenüber nicht das was ich eben Methode nannte, in die Willkür auflöse, je nach Gefühl Zusammenhang anzunehmen oder auch nicht? Bis zu einem gewissen Grade allerdings. Die Freiheit persönlichen Beliebens ist niemals auszuschliefsen; nur, es mufs sich herausstellen eben, wie sie benutzt worden ist. Die heute richtigste Darstellung der vergangenen Dinge besteht in einem Verknüpfen der bekannt gewordenen Thatsachen wie die gröfste Wahrscheinlichkeit sie als zusammengehörig erscheinen läfst. Wir construiren den Seelenzustand Brutus' in welchem er Cäsar ermordete nicht aus persönlicher Kenntnifs der Männer und Zustände, sondern danach wie die vorhandenen Zeugnisse sie erscheinen lassen. Alle die Autoren die wir darüber lesen, waren entweder Parteileute oder schöpften aus Berichten von Parteileuten. Sehr möglich dafs sie sämmtlich falsch sahen und falsch berichteten; ja, wenn wir bedenken wie es in unseren Tagen schwierig ist ein sicheres Urtheil über die politisch eingreifenden Personen zu erlangen, kann fast mit Sicherheit angenommen werden dafs wir den wahren Grund der Erscheinungen nicht kennen und nie kennen lernen. Und dies am wenigsten bei dem Schaffen des Künstlers, der die Elemente seiner Werke auf so geheimnifsvolle Weise bewust und unbewust sucht und findet, dafs es leichter wäre bei jedem Härchen, jedem Hälmchen, jedem Flaum die ein Vogel zu seinem Neste aus aller Welt zusammenträgt, herauszuerkennen wo jedes einzelne gewachsen ist, als einer Dichtung oder einem Gemälde anzusehn was sein Urheber befruchtend auf sich wirken liefs um es hervorzubringen. Unmöglich diese Dinge ergründen zu wollen.

Allein mögen wir dies nun einsehn und anerkennen, trotzdem

ruht unsere Neugier nicht, und auch unser Trieb die Ereignisse und Charaktere zu reconstruiren und die Kunstwerke aufzulösen ruht nicht: wir verzichten darauf die Wahrheit zu erfahren und stellen an keinen Geschichtsschreiber die Anforderung sie uns zu schaffen: was wir wünschen ist nur, das an Nachrichten Ueberlieferte so vernünftig als möglich behandelt zu sehn.

Und deshalb war mir gestattet als Resultat nüchterner Beobachtung auszusprechen: Raphael war in der Capelle Sistina ehe er die Schule von Athen concipirte. Keine Spur deutet darauf hin, es sei jene dem Botticetti entnommene Figur, gleich der entsprechenden der Disputa etwa oder wie andere Figuren der Compositionen in der Camera della Segnatura, ursprünglich nicht vorhanden gewesen und erst später eingefügt worden.

Aber ich war weiter gegangen. Vasari erzählt, die Schule von Athen sei das Gemälde mit dem Raphael im Vatikan den Anfang gemacht. War Vasari nicht im Stande, sie und die Disputa insoweit zu unterscheiden um zu begreifen daſs diese vielmehr die erste Arbeit gewesen sein müsse? Ein Blick genüge, urtheilt man heute, um zu erkennen daſs die Schule von Athen gröſsere Reife zeige und die Disputa das frühere Werk sein müsse. War Vasari so kritiklos um aus einem Vergleiche der Gemälde nicht zu der gleichen Ansicht gelangen zu können? Zeigt nicht sein ganzes Buch vielmehr daſs er die Werke der Meister sehr wohl zu taxiren verstand? Sind ihm Versehen in dieser Beziehung zur Last zu legen? Ich frage nur, ich will nicht entscheiden.

Jedenfalls aber, selbst wenn wir diese Frage in einem für ihn ungünstigen Sinne beantworten wollten, würde es sich dennoch als nothwendig herausstellen, seine Behauptung, die Schule von Athen sei das frühste Werk Raphael's, nach allen Seiten hin zu prüfen, jede Möglichkeit zu erwägen die dafür und dagegen spricht, und dann erst ihn abzuweisen und zu corrigiren.

Handelt es sich hier um ein bloſses Versehen vielleicht? Wie bei der Verwechslung der Namen Giuliano und Lorenzo di Medici? Es kann dies nicht angenommen werden. Einmal weil hier nicht eine nur kurze Erwähnung vorliegt, sondern eine genaue Aufzählung dessen was Disputa und Schule von Athen enthalten; dann aber, weil wir daraus daſs Vasari Einiges innerhalb dieser Sätze für die zweite Auflage seines Buches corrigirte (offenbar um

sie deutlicher zu machen) ersehn, er habe das Gesagte durchgenommen und bleibe dabei.

'Laonde Raffaello, schreibt er, nella sua arrivata avendo ricevuto molte carezze da papa Giulio, cominciò nella camera della Segnatura una storia quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia; dove sono ritratti tutti i savi del mondo *che disputano in vari modi. Sonvi in disparte alcuni astrologi che hanno fatto figure sopra certe tavolette e caratteri in vari modi di geomanzia e d'astrologia, ed ai Vangelisti le mandano per certi Angeli bellissimi; i quali Evangelisti le dichiarano. Fra* costoro è un Diogene con la sua tazza a ghiacere in su le scalee; figura molto considerata ed astratta, che per la sua bellezza e per lo suo abito così accaso è degna d'essere lodata' (VIII, 14).

Die erste Ausgabe Vasari's hat statt der cursiv gedruckten Worte dagegen die folgenden: dove sono ritratti tutti i savi del mondo *e di certe figure abbigliò tal cosa che alcuni astrologi di caratteri di Geomanzia e d'Astrologia cavano e ai Vangelisti quelle tavole mandano. E infra* costoro è un Diogene etc. Wir sehen, wie der hier undeutlich gefafste und schlecht stylisirte Satz von Vasari in der zweiten Ausgabe vervollständigt worden war.

Doch ich lasse lieber Vasari's Beschreibung der Schule von Athen noch einmal hier folgen.

'Raphael, der bei seiner Ankunft von Pabst Giulio mit den 'Zeichen des gröfsten Wohlwollens empfangen worden war, begann 'damit in der Camera della Segnatura die Vereinigung der Philosophie '(d. h. Wissenschaft), Astrologie und Theologie auf ein und das- 'selbe Ziel hin durch die Theologen, in einem Gemälde darzustellen. 'Eine grofse Anzahl aller Gelehrten die jemals gelebt haben, ver- 'handeln hier mit einander. Abgetrennt von ihnen einige Astro- 'logen, die auf Tafeln geomantische und astrologische Zeichen und 'Figuren gezeichnet haben und diese Tafeln durch Engel von grofser 'Schönheit den Evangelisten senden, die sie auslegen. Zwischen 'ihnen (d. h. zwischen den beiden Gruppen der Astrologen und 'Evangelisten) liegt Diogenes mit seinem Trinkgefäfs auf die Stufen 'hingestreckt; eine wohl durchdachte, für sich allein ein Ganzes 'bildende Gestalt (figura molto considerata e astratta?) ihrer schönen 'Zeichnung und ihrer ungezwungen natürlichen Lage wegen des 'grösten Lobes würdig. Hier stehn ferner Aristoteles und Plato,

‘der eine mit dem Timäus, der andere mit der Ethik in der Hand,
‘und um sie her im Halbkreis eine grofse Schule (Versammlung)
‘von Philosophen.

‘Kaum beschreiben läfst sich die Schönheit der Zeichnung jener
‘Astrologen und Mathematiker welche mit ihren Instrumenten Figu-
‘ren auf die Tafeln zeichnen. Von ganz besonders schöner Wirkung
‘unter ihnen die Gestalt eines Jünglings, der im Erstaunen der Be-
‘wunderung die Arme ausbreitet und den Kopf senkt: ein Portrait
‘Federigo des Zweiten, Herzogs von Mantua, damals in Rom anwesend.
‘Eine andere Gestalt die sich tief bückt und einen Zirkel den sie
‘in der Hand hält auf der Tafel einen Kreis beschreiben läfst, soll
‘Bramante sein, der Baumeister, und er steht in der That so leib-
‘haftig da als lebte er, und neben ihm die uns den Rücken zu-
‘kehrende Gestalt mit einer Himmelskugel in der Hand ist Zoroaster,
‘und neben ihm Raphael selbst, der Meister des Werkes, der sich
‘im Spiegel gezeichnet hat. Sein jugendliches Antlitz hat etwas
‘bescheidenes, zugleich aber liebenswürdiges, reizendes; ein schwarzes
‘Barett bedeckt ihn.

‘Ebenso über alle Beschreibung hinaus ist die Schönheit der
‘Zeichnung bei den Evangelisten, in deren Antlitz er Aufmerksam-
‘keit und Scharfsinn auf das natürlichste ausgedrückt hat, bei denen
‘besonders welche schreiben. Hinter Matthäus, der von den Tafeln
‘auf denen sich die Figuren befinden und die ihm ein Engel vor-
‘hält, die Erklärung der Charaktere in ein Buch abschreibt, sehen
‘wir einen Alten der auf ein über's Knie gelegtes Blatt Matthäus'
‘Erklärungen abschreibt und der in der unbequemen Stellung in
‘der er sich befindet, bei jedem einzelnen Federzuge Kopf und Kinn-
‘backen vorzustrecken und zu drehen scheint.

‘Vieles Einzelne liefse sich noch bemerken, allein betrachten
‘wir das Ganze der Composition: welche Anordnung und Symmetrie!
‘was er geleistet hatte, sagte deutlich genug, er sei fortan dazu be-
‘rufen der erste von denen zu sein die damals den Pinsel führten,
‘ohne dafs irgend einer ihm den Rang streitig machte. Seinem
‘Gemälde gab er jetzt noch einen Hintergrund, ein mit Figuren ge-
‘schmücktes Bauwerk in perspektivischer Vertiefung, so zart und
‘sanft zurückweichend ausgeführt, dafs Pabst Giulio Alles was die
‘andern Meister, alte wie junge, an Gemälden (in jenem Zimmer)
‘geliefert hatten wieder abschlagen liefs, so dafs was bis dahin mit

'so vieler Mühe dort gearbeitet worden war, dem Ruhme Raphael's 'geopfert wurde.'

Dies die Beschreibung. Das Gemälde konnte nicht geordneter behandelt werden. Zuerst giebt Vasari den allgemeinen Inhalt der Composition. Darauf deutet er an was vorne rechts, sodann was vorne links geschieht. Darauf geht er zu Sokrates über, der die Mitte des Mittelgrundes hält, beschreibt dann die eigentliche Mitte: den redenden und horchenden Kreis der Philosophen, kehrt darauf zu den Gruppen des Vordergrundes noch einmal zurück in derselben Ordnung wie vorhin, und schliefst mit dem Ruhme der den Hintergrund bildenden Architektur.*)

Unbegreiflich, wie man dieser klaren Exposition Verworrenheit, Unklarheit, guazzabuglio zum Vorwurf machen konnte. Man konnte sagen, sie sei falsch, unbrauchbar, dem offenbaren Geiste des Gemäldes widerstrebend. Eine andere Erklärung sei nothwendig und müsse gesucht werden. Allein mit solchen Aussprüchen, und gingen sie von den ersten Autoritäten aus, ist nichts bewiesen. Dafs die Beschreibung klar und unverworren sei, wird Niemand mehr bestreiten; dafs sie ihrem Inhalte nach unmöglich auf das Gemälde passe, könnte sich indessen vielleicht herausstellen. Bisjetzt aber ist auch nicht ein Schimmer dieses Beweises geliefert, wohl aber niemals gegen einen Menschen ein wissenschaftlicher Proceſs elender geführt worden als gegen Vasari bei dieser Stelle. Man cassirt seine Worte kurzweg als unverständlich und setzt an ihre Stelle eine Erfindung, für die sich nichts anführen läfst als allenfallsige Möglichkeit. Hiermit zu Ende, wird noch obendrein ein Gesetz erlassen: jeder der sich Vasari's nachträglich doch etwa annehmen wollte, solle ohne weiteres wie er selbst angesehn und behandelt werden. In der in Wien erscheinenden Kunstzeitung 'Recensionen' sah ich mich noch kürzlich deshalb angegriffen. Mein Versuch Vasari beizuspringen, wurde als 'Neuerung' charakterisirt und dergl. Ich zweifle nicht daran, man wird früher oder später Passavant, dann Bellori der zuerst die Sache aufbrachte, und alle die die ihnen nachgefolgt sind, mit ebensoviel Recht wieder beseitigen, als man mit Unrecht Vasari bisher zur Seite geschoben hatte.

Pabst Giulio also, schliefst Vasari seine Beschreibung der

*) Vergl. N. E. 211, ff.

Schule von Athen ab, war mit Raphael's erstem Gemälde so zufrieden, dafs er für weitere Arbeiten mit Gewalt Raum schaffen liefs.

Nichts natürlicher als dafs man bei einem jungen in Rom neuen Künstler erst ein Urtheil gewinnen wollte was er vermöge.

Nun erst, nach Vollendung der Decke, folgen die übrigen Gemälde, und zwar zuerst der Parnafs, dann die Disputa, und schliefslich Dekretalen und Corpus Juris.

Niemand, und ich mufs diesen Vorwurf theilweise gegen mich selbst erheben, hat bisher daran gedacht die Gemälde auf diese Reihenfolge des Entstehens hin zu untersuchen. Allein freilich auch jetzt erst, wo die Studien und Entwürfe für diese Werke zum Theil bekannt sind (denn alle zusammen kenne ich sie auch jetzt noch nicht), wird eine Untersuchung möglich.

Wir wissen von Michelangelo, dafs er, bevor der Contract über die Ausmalung der Sistina zu Stande kam, dem Pabste vorlegen muste wie er zu Werke zu gehen beabsichtigte, und dafs der erste Entwurf aufgegeben und ein gröfserer umfangreicherer an seine Stelle gesetzt wurde.

Es ist anzunehmen dafs der Pabst bei den Vatikanischen Zimmern Raphael gegenüber in ähnlicher Weise verfuhr. Raphael hatte in Skizzen vorzulegen was er malen wollte. Ich glaube überall ist, wo es sich um einen einheitlich auszumalenden Raum handelte, stets so verfahren worden und wird stets so verfahren werden: Skizzen müssen daliegen auf die hin der Contract geschlossen wird.

Für Parnafs und Disputa sind uns diese ersten Skizzen erhalten*). Dafs Raphael daran veränderte, doch wohl weil sie dem Pabste oder ihm selbst nicht genügten, ist offenbar. Dafs darauf für beide Werke eine verbesserte Gestalt gefunden wurde in der sie zur Ausführung kommen sollten, zeigt sich gleichfalls, denn die Aktstudien für beide liegen vor**). Warum erscheint diese zweite Bearbeitung nun dennoch als so bedeutend zurückstehend hinter der definitiven Ausführung? Diese Frage tritt so aufdringlich uns entgegen dafs ihr nicht ausgewichen werden kann.

Vergleichen wir nun die drei Gemälde wie sie dastehen. Das, was auf Parnafs und Disputa hinter der Schule von Athen zurücksteht,

*) Der Stich Marcantons und der erste Entwurf in England.

**) Die Zeichnung in England (Fischer II, 41) und die beiden Entwürfe im Städel'schen Museum und in der Albertina. In Photographien billig zu haben.

ist gerade dasjenige was von ihnen auf den erwähnten Entwürfen zu sehen ist; was auf diesen Entwürfen jedoch nicht zu sehen ist, wohl aber auf den ausgeführten Gemälden: die grofsen freien Figuren im Vordergrunde rechts und links, erscheint als den Gestalten der Schule von Athen durchaus ebenbürtig. Hätten wir nun von Disputa und Parnafs nur die Skizzen und die Gemälde, Vasari's Werk aber existirte nicht, so würde erlaubt sein, anzunehmen: Disputa und Parnafs seien die früheren Arbeiten*), und die auf ihnen zuletzt zugefügten Gestalten im Vordergrunde bildeten den Uebergang zu der späteren, auf der Schule von Athen sichtbaren Stufe der Ausbildung des Meisters. Da Vasari jedoch vorhanden ist und wir bei ihm lesen, die Schule von Athen sei die erste Arbeit, so sagen wir, Raphael habe, nachdem er die Schule von Athen gemalt, eingesehen was den früher gemachten, noch nicht ausgeführten Compositionen des Parnafs und der Disputa gefehlt, und diesem Mangel durch den Zusatz jener Gestalten abgeholfen die wir zur Rechten und Linken beider Gemälde im Vordergrunde sehen, und die, wie gesagt, an Freiheit der Bewegung und Grofsartigkeit der Auffassung den Figuren der Schule von Athen nicht nur nicht nachstehen, sondern vollkommen in ihrem Geiste erfunden sind **).

---

*) Die Priorität des Parnasses vor der Disputa ergiebt sich noch aus einem Nebenumstande Die erste Skizze des Parnasses hat in der Luft flatternde Amoren welche Kränze in den Händchen tragen. Auf dem Gemälde selbst, sowie auf dem zweiten Entwurfe schon, sind diese fortgelassen; ihren Gestalten aber begegnen wir in der Glorie der Disputa wieder, und zwar einem von ihnen in ganz genauer Copie, zwei anderen bei nur unbedeutenden Abänderungen in der Arm- und Beinstellung. Es ist kaum anzunehmen dafs Raphael wenn er die Disputa etwa früher entworfen hätte, jene kleinen Gestalten in solcher Aehnlichkeit auf dem Parnasse zum zweitenmale angebracht haben würde. Denn wenn er sie auch später fortliefs, so wäre doch Anfangs seine Absicht gewesen sie anzubringen. Dafs er dagegen auf Disputa anbrachte was beim Parnafs sich als überflüssig erwies, entspricht ebenso sehr seinem praktischen Sinne, als auch, wenn das nicht gelten soll, dem natürlichen Laufe der Dinge.

Sehr auffallend ist die innere Verwandtschaft der zwei Entwürfe zum Parnafs, verglichen mit den beiden andern (zur linken untern Seite) der Disputa. Eine ganz ähnliche Art Fortschritt hier und dort. Und ganz in demselben Uebergange vom Kleinlichen, Beengten zum Freien, Grofsartigen die schliefsliche Ausführung in Fresko.

Was es für diese Fragen aber bedarf, ist der Besitz und das genaue Studium der betreffenden Blätter.

**) Die Spuren von Gold auf der Disputa deuten nicht etwa einen frühern, später überwundenen Standpunkt der Malerei an. Michelangelo wurde nur zufällig ver-

Habe ich trotz alledem mir nur den Ausdruck gestattet 'ich finge an zu glauben' daſs Vasari's Anordnung die richtigere sei, so that ich das weil noch nicht das gesammte Material vorliegt. Ehe dies nicht beschafft und verglichen worden ist, kann von etwas Anderem als von Vermuthung nicht die Rede sein. Es wäre sehr dankenswerth wenn Jemand der in der Lage ist die Sammlung in Windsor zu sehen, in diesem Sinne weitere Vergleichungen vornehmen wollte. In Deutschland, in Berlin wenigstens, fehlen die Mittel dazu. —

Ich gehe zu etwas Anderem über. Daſs die in der Farnesina gemalte sogenannte Galatea die Darstellung des Zuges der Amphitrite sei, wie Apulejus ihn beschreibt, ist mit Bezugnahme auf die Schrift des Marchese Haus, von Rumohr bereits genügend dargethan. Ich habe andernorts (L. M. 2. Aufl. Anm. 87) bewiesen daſs Alles was Passavant hiergegen beibringt, auf Irrthümern sowohl, als zumeist darauf beruht daſs ihm die Schrift des Marchese Haus gar nicht bekannt war, obgleich er sich den Anschein giebt sie gelesen zu haben. Zugleich äuſserte ich die Vermuthung, das Gemälde habe seinen Namen vielleicht der im Vordergrunde links, von den Armen eines Meergottes gehaltenen Nymphe Salacia zu verdanken, deren Namen von Raphael mit Galatea verwechselt wurde.

Folgendermaaſsen beschreibt Apulejus den Anblick des die Amphitrite geleitenden Zuges:

'Da sind die Töchter des Nereus, einen Reihen singend, und 'Portunus, starrend von Büscheln bläulichen Haares, und mit ihrem 'schuppigen Bauche die wuchtige Salacia, und als Fuhrmann für 'die Delphine der niedliche kleine Palämon. Jetzt beginnen die 'Schaaren der Tritonen die Gewässer zu durchtoben, hier einer auf 'klangreicher Muschel leichtsinnig tutend, dort einer ein seidenes 'Tuch zum Schirm gegen die Sonne haltend, ein anderer den Augen 'der Herrin einen Spiegel vorhaltend, andere unter dem Zweige-'spann durchschwimmend: so folgt das Heer der in den Ocean 'steuernden Venus.'

Raphael hat nicht alle diese Motive benutzt sondern nur einige, diese aber so frappant daſs der genaue Zusammenhang seines Ge-

---

hindert, Gold bei seinen Figuren anzubringen. Schon in den Propyläen (2. Heft) werden die Gestalten des Vordergrundes auf der Disputa aus innern Gründen für spätern Zusatz erklärt.

mäldes mit Apulejus' Beschreibung keinem Zweifel unterliegen kann. Auch scheint mir noch immer annehmbar dafs die Stelle 'Portunus caeruleis barbis hispidus et gravis piscoso sinu Salacia' fälschlich so von ihm verstanden wurde, dafs er, wie das Gemälde zeigt, die Salacia im fischhaften Schoofse des Portunus darstellte.

Ganz anders Philostratus:

'Sie aber spielt in den Fluthen des Meeres, in einem Vier-'gespann von Delphinen fahrend, die nebeneinandergespannt es mit 'Schnauben dahinziehen. Die tritonischen Jungfrauen aber geleiten 'sie, die Mägde der Galatea, die Delphine am Zügel führend, für 'den Fall dafs sie etwa unbändig werden sollten. Ein meer-'purpurnes Gewand aber hebt sie über ihrem Kopfe in den Zephyr, 'ihr ein Schirm und Schatten zu sein und zugleich ein Segel für das 'Fahrzeug; von dem auch ein Schimmer auf ihr Antlitz und den Kopf 'fällt, nicht so liebliches Roth aber als das der blühenden Wange. 'Ihr Haar aber nimmt der Zephyr nicht mit sich, denn es ist feucht 'und zu schwer für den Hauch des Windes. Der rechte Ellenbogen 'steht vor, den weifsen Unterarm in der Verkürzung zeigend (?) und 'mit den Fingern auf der zarten Schulter ruhend; und die Arme 'scheinen sich sanft zu heben und zu senken, die Brust sich zu 'heben und auch der Schenkel zeigt sich in voller Schönheit. Die 'Sohle ihres Fufses aber, die letzte Spitze ihres Liebreizes, ritzt das 'Meer, leicht die Fluthen durchfurchend, wie ein Steuer ihres Fahr-'zeuges. Ein Wunder aber ihre Augen, die fern in die Weite 'schauen, wie auf ein Ziel weit über das Meer hin.'

Raphael's Galatea lenkt ihre zwei Delphine mit eigenen straff gestreckten Armen, steht fest in ihrer Muschel auf beiden Füfsen, und während kein Schleier über ihr flattert und kein Schatten auf ihr Haupt fällt, ist der Schenkel verhüllt, sogar die Brust beinahe von dem quer vorliegenden Arme fast bedeckt. Bei Philostratos weht der Wind hinter ihr drein, denn der Schleier würde sonst nicht ein Segel zugleich für ihr Fahrzeug bilden; bei Raphael kommt er ihr entgegen und reifst das langflatternde Haar zurück, das bei Philostratus feucht und schwer anliegt, κρείττους τοῦ ἀνέμου. Nicht ein einziger Zug hier der Gemeinschaft des antiken und des modernen Künstlers.

Auffallend dagegen eine Aehnlichkeit bei jener Salacia. Hier ein Schleier der in der Luft fliegt. Hier ein mit den Fingern auf

der Schulter liegender, im Ellenbogen vorgestreckter Arm. Hier ein schön auffallender Schenkel, hier endlich festanliegendes Haar. Fast liefse sich annehmen, Raphael habe für diese Gestalt Philostratus zu Rathe gezogen.

Was die Benennung Galatea für das Ganze aber in Rom noch geläufiger machen muste, so dafs Raphael selbst sie gebrauchte, ist ein Umstand auf den bisher nicht aufmerksam gemacht worden ist.

Wir sehn in der Farnesina neben der Galatea eine andere Freske, die einzelne colossale Gestalt des Polyphem darstellend, ganz abgetrennt von der Galatea, aber, wie gesagt, daneben. An dem Werke wie es heute dasteht ist Raphael unschuldig. Wahrscheinlich aber bildet diese Schmiererei die Uebermalung eines Werkes das wirklich von Raphael herrührte, wie ich einem Briefe Giovio's an Messer Girolamo Scannapecore entnehme, auf den mich Herr Major Kühlen aufmerksam gemacht hat, und der Raphael als den gewandten, geistreichen Mann erscheinen läfst der sich frei in Mitte einer Gesellschaft bewegte wo Alles zu sagen erlaubt war wenn es mit Grazie geschah. Der Brief findet sich in den Lettere volgari di Monsignor Paolo Giovio da Como, Vescovo di Nocera. Raccolte per Messer Lodovico Domenichi et novamente stampate con la tavola. Con Privilegio. In Vinetia appresso Giovan Battista et Marchion Sessa. MDLX. 'Raro assai' fügt Herr Major Kühlen bei, nach dessen Notiz ich den Titel gebe und der das Buch besitzt.

Nichts natürlicher scheint mir, als dafs man, da hier Polyphem zu sehn war, die Göttin dicht daneben mit der Nymphe verwechselte und sehr bald die Composition für den Zug der Galatea hielt. Heute jedoch sollte der Sachverhalt eingesehn und einem Manne wie Rumohr, der zuerst in Deutschland auf Marchese Haus aufmerksam machte indem er sich auf seine Seite stellte, die Ehre gegönnt werden nicht durch Passavant's Versuch einer Gegenbeweisführung, die vielleicht das schlimmste ist was dessen Buch enthält, beseitigt worden zu sein. —

Wie wenig die Frage über Raphael's Verhältnifs zur Antike durch das von mir darüber Gesagte als eine erledigte zu betrachten sei, habe ich ausgesprochen und wiederhole es. Meine Kenntnifs der antiken Werke reicht nicht aus um hier allein arbeiten zu können. Professor Emil Hübner machte mich auf den Aufsatz Jahns

in den Berichten über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, historisch-philologische Classe I, p. 55 (1849), über Raphael's Benutzung antiker Sarkophagdarstellungen für sein in einem Stiche Marc-Antons erhaltenes Urtheil des Paris aufmerksam. Ich halte dieses Werk für gleichzeitig etwa mit den letzten Malereien der Farnesina. Die dem Aufsatze beigegebenen Umrisse der antiken Darstellungen sowohl als der Raphael'schen Composition machen hier in bequemster Weise eine Vergleichung möglich. Was Raphael der Antike entnahm, ist nur ein Theil der Motive gewesen: die charakteristischsten Figuren, bemerkt Jahn, die eigentliche Mitte des Ganzen habe er aus eigner Erfindung zugesetzt.

Etwas Anderes aber drängt sich bei dieser Gelegenheit mir auf: die Beobachtung dafs Raphael um 1512 etwa auch andernorts Reminiscenzen der Antike in seinen Werken Platz gab. Auffallend nämlich wird mir die Aehnlichkeit des auf dem Urtheil des Paris ganz zur Rechten liegenden Flufsgottes mit der Gestalt des stürzenden Heliodor auf der bekannten vatikanischen Freske. Die für den Heliodor vorhandene Studie zumal (Fisher No. 28) stimmt bis auf die Lage der Arme, die übrigens auch beim Heliodor der Freske selbst eine andere ist, so durchgängig und bis in's Genaueste mit dem Flufsgotte, dafs, wenn auch für diesen das von Jahn angeführte antike Basrelief, oder ein ähnliches, ohne Zweifel das Motiv von Neuem hergegeben hat, dennoch die für den Heliodor gemachte Studie hier aufs Neue benutzt worden zu sein scheint. Auch bedurfte es dieser Basreliefs nicht erst um Raphael den ersten Anblick solcher Gestalten zu liefern, die typisch und oft vorkommend, ihm in Rom an mehr als einem Orte vor Augen stehen musten. Nicht er allein, auch Michelangelo hat sie benutzt; am prägnantesten auf dem von mir (Band I, 71) mitgetheilten Basrelief der florentinischen Pest. Wie wenig Raphael aber sich mit dem begnügte was der antike Marmor darbot, zeigt wiederum der Umstand, dafs er die Stellung nach der Natur von frischem genau studirte, und das erst was er so sich zu eigen gemacht hatte zur Verwendung brachte.

Es liegen von Raphael bekanntlich eine ganze Reihe mythologischer Darstellungen vor. Wollten doch die, denen die Aufklärung seiner Studien nach dieser Richtung hin am Herzen liegt, gelegent-

lich dafür Vergleichungen aufstellen und ihre Resultate bekannt machen. —

Zum Schlusse eine Hypothese noch, meine Behauptung betreffend: Raphael habe bei seinem ersten Angriffe der Arbeiten im Vatikan unter dem Einflusse Lionardo's gestanden.

Unter Barthel Beham's Stichen befindet sich einer (Bartsch No. 16), der mir gleich beim ersten Anblick nach einer Zeichnung Raphael's entstanden zu sein schien. Die friesartig in's Breite ausgedehnte Composition zeigt einen Kampf nackter Männer. Mit Schilden und Helmen allein bewehrt, und mit Stangen, gewaltigen Knochen, Knütteln und Schwertern gehn sie einander wild zu Leibe. Die Figuren sind vortrefflich gestellt, die Bewegungen meisterhaft gezeichnet, die Verkürzungen, auch in den schwierigsten Formen, leicht und richtig. Beham war in Italien bei Marcanton gewesen, es konnte ihm dort das Blatt von der Hand Raphael's zu Händen gekommen sein.

Bei genauerer Vergleichung zeigte sich dann eine Art Beweis für meine Vermuthung. Wir finden auf dem Blatte die Figur des nackten uns den Rücken zudrehenden Mannes auf dem Urtheil Salomonis an der Decke der Camera della Segnatura wieder. Und nicht diese allein. Das unter der Apollostatue der Schule von Athen befindliche obere Basrelief zeigt vier im Kampfe begriffene nackte Männer; einer zu Boden liegend, der andere mit geschwungener Waffe über ihm stehend, links davon ein fliehender, rechts einer mit dem Schilde einen Schlag abwehrend und dieser wiederum identisch mit der Gestalt auf Salomon's Urtheil, die ganze Gruppe am besten sichtbar auf dem von Ottley grofs, von Fisher (I, 33) in der Verkleinerung gegebenen Studienblatte: auch diese Composition entspricht bis auf geringe Unterschiede, die auf Rechnung späterer Durcharbeitung nach der Natur zu setzen sind, einem Theile des Beham'schen Blattes. Da dieses nun, wie jeder zugeben wird, durchaus von einem Gusse und überall von gleicher Güte ist, auch in sich als abgeschlossenes Ganzes dasteht, dafs der Gedanke, es könnten jene vier Figuren etwa nur von Raphael und das Uebrige von anderer Hand dazu componirt sein, kaum aufsteigen dürfte, so darf hiermit wohl der Beweis als geliefert betrachtet werden, dafs Raphael der Urheber der Zeichnung gewesen, nach welcher Beham arbeitete.

Auch die Zeit der Entstehung wäre hiermit insoweit festgestellt, als wir sie spätestens in Raphael's erste römische Epoche zu setzen hätten.

Allein noch ein anderes Blatt Beham's (Bartsch No. 18) scheint hierher zu gehören, das in gleicher Form den gleichen Gegenstand, in viel vorzüglicherer Behandlung jedoch, darstellt. Wir haben es mit einem bei weitem kunstreicheren Meister hier zu thun. Giebt Raphael einen ziemlich wild geführten Kampf, so liefert dies zweite Blatt mehr: ein kannibalisches Angehn nackter Männer gegeneinander, dessen einzelne Gruppen eine so rasende, fast thierische Wuth zeigen, dafs etwas stärkeres in dieser Beziehung im gesammten Bereiche der Kunst nie zur Darstellung gebracht worden ist. Michelangelo's Kampf der Teufel und Verdammten wäre das einzige Gegenstück vielleicht. Wie eine Schaar in Menschen verwandelter Bestien, die aufser ihrer Gestalt nichts von ihrem früheren Wesen verloren haben, schlagen, beifsen, kratzen, würgen diese Gestalten auf einander los. Die Stellungen aber, die Verkürzungen zumeist, in deren Darstellung man das Schwierigste spielend überwunden sieht (denn das Ganze scheint wie ein Spiel der Phantasie), verrathen eine Meisterschaft die vielleicht über die des Michelangelo noch hinausgeht. Raphael's Blatt steht zurück dagegen. Nur ein Meister konnte dies zeichnen: meinem Gefühl nach, Lionardo da Vinci.

Lionardo will die Gedanken erschöpfen die er darstellt. Bei seinen Portraits sucht er wie auf den innersten Grund des Charakters einzugehn, bei seinen Carricaturen die Mifsgestalt bis zur äufsersten Gränze des Häfslichen zu treiben. Bei seiner Reiterschlacht hat er die Wuth des Kampfes soweit dargestellt, dafs ein Schritt mehr, Wahnsinn sein würde. Demselben Bestreben begegnen wir hier. Tollere Verkürzungen sind kaum ersinnbar und ärgeres Wüthen menschlicher Wesen gegeneinander ist nie dargestellt worden. Bei Michelangelo sind es Teufel mit denen die verzweifelten Verdammten streiten, hier sind es Männer, herkulische Kerle, nichts repräsentirend als den Gipfelpunkt angreifender Wuth. Und dabei alle Figuren trotz des geringen Formates in dem wir sie vor uns haben, colossal gedacht. Wollte man sie, zwölf Fufs hoch die einzelnen Gestalten, Fresko an die Mauer malen, es brauchte keine Linie dafür verändert zu werden; es würde ein Gemälde sein, das einzig dastände als Denkmal malerischer Phantasie.

Nun aber bemerken wir was hier vorgeht: die Mitte der Composition ist der Kampf um eine Fahne!

In jene letzten Jahre vor Raphael's Fortgang nach Rom fällt bekanntlich der berühmte Wettstreit des Michelangelo und Lionardo. Des letzteren Composition kennen wir heute nur aus der von Edelinck gestochenen Skizze Rubens', und aus der bekannten kleinen Federzeichnung Raphael's.

Von ganz verschiedenen Gesichtspunkten gingen die beiden grofsen Florentiner aus. Lionardo gab den Kampf eines Knäuels von Reitern und Fufsgängern um eine Fahne. Menschen und Thiere bilden eine ineinander verwirrte Masse, bei der zugleich die höchste Kunst der Composition gezeigt worden ist. Michelangelo dagegen zeichnete die bekannten aus dem Bade aufgeschreckten Soldaten, nackte Gestalten in prachtvollen Verkürzungen, weniger eine auf die Mitte componirte Gruppe, als eine in die Breite sich ausdehnende Menge zeigend.

Michelangelo trug den Sieg davon. Liegt die Annahme nun allzu fern, Lionardo, im Gefühl seiner Meisterschaft auch auf dem Gebiete auf dem er hier von Michelangelo überwunden worden war ohne es eigentlich selbst betreten zu haben, denn seine Reiter sind mit Rüstungen und Gewändern bedeckt, habe, theils um sich selbst zu genügen, theils seinen Freunden zur Beruhigung gleichsam dafs er in Michelangelo's Weise arbeitend Michelangelo übertroffen haben würde, den Kampf um die Fahne à la Michelangelo darzustellen versucht? Derselbe rasende Geist des Kampfes beidemale, hier nur von anderen Trägern ausgedrückt. Die kühnsten Verkürzungen die zu ersinnen waren, angebracht. Dieselbe sich in's Breite ziehende Art der Composition gewählt. Und Raphael, um sich auch seinerseits zu versuchen, unternahm es gleichfalls dann, auf diese Weise seine Kunst zu zeigen? An Ausführung wurde dabei nicht gedacht, und deshalb was sich später brauchbar erwies, gelegentlich angebracht.

Vielleicht dafs Anderen weitere Aehnlichkeiten zwischen den Figuren dieser Blätter und Arbeiten Lionardo's oder Raphael's auffallen. Eine der Gestalten des Blattes das ich dem ersteren beilege, die des Mannes zumeist rechts, der auf dem einen Beine stehend das andere in wunderbarer Verkürzung von sich fortstreckt, habe ich gesehn und zwar als Zeichnung Lionardo's, leider jedoch kann ich

mich nicht mehr entsinnen wo, und auch Niemandem, wo ich danach fragte, wollte es in die Erinnerung kommen. Und so zum Schluſs die alte Klage daſs wir keinen Centralpunkt in Deutschland haben für moderne Kunststudien, wo man sicher wäre das gesammte Material zu besitzen. Beide Blätter Beham's, von denen ich nur das Raphael's in verkleinerter Photographie diesem Hefte beifügen kann, sind bei Amsler und Ruthardt hierselbst in photographischen Nachbildungen bei Originalgröſse zu finden. Für diejenigen welche die Mappe Beham's auf dem Kupferstichcabinet einsehen wollen, ist zu bemerken daſs von No. 18 nur Nachstiche vorhanden sind.

Möglicherweise daſs einige andere Blätter Raphael's, Handzeichnungen, die in derselben Weise in die Breite componirt, den Kampf sogar um eine Fahne gleichfalls zeigen, und die, wie mir scheint in dieselbe Periode seiner Thätigkeit gesetzt werden müssen, ebendahin gehören. Die verkleinerten Facsimile's bei Fisher I, 22, 23 und 37. Eine gewisse Schlankheit der Gestalten, sowie etwas in ihrer Behandlung das ich silhouettenartig nennen möchte, deuten die frühe Zeit der Entstehung an und erinnern zumal an die Studien zur Grablegung, von denen nebenbei gesagt die jetzt immer zahlreicher an's Licht tretenden photographischen Publicationen (für kein Gemälde Raphael's liegen soviel Studienblätter vor) eine Ausscheidung der ächten und unächten Stücke immer leichter machen. Fisher sagt, in seinen Erklärungen, von 37 daſs die Zeichnung um 1507—1508 entstanden sein müsse, ein Zusatz der sich bei Passavant (franz. Ausg.), wo das Blatt unter No. 533 beschrieben ist, nicht findet. Gesagt ist da nur, die frühere Bezeichnung, es sei eine Skizze zu der Niederlage der Saracenen vor Ostia, beruhe auf einem Irrthum. Dasselbe aber hätte bei 22 und 23 (Pass. 517) bemerkt werden müssen, die nicht nur bien différents de la fresque executée (Pass.) zu nennen, sondern vielmehr auſser allem Zusammenhange mit ihr zu erklären sind, während sie zu 37 in nächster Verwandtschaft stehn. Und nicht nur diese drei Blätter, sondern andere noch von der Hand Raphael's gehören derselben Zeit und demselben Wurfe an. Ich muſs weitere Bemerkungen hierüber jedoch der Zukunft vorbehalten, da sich der Gegenstand auch hier erst dann wird reinlich behandeln lassen, wenn das dazu nöthige Material vorliegt. Es gehören Blätter hieher die einstweilen gar

nicht unter Raphael's Namen gehn, wie denn überhaupt auch in dieser Beziehung noch zu thun bleibt. —

Es läuft bei Raphael noch zuviel Unächtes, falsch datirtes und absichtlich gefälschtes mit unter. Passavant's Verzeichnifs bedarf sicherlich noch einer genauen Rectification. Es war eine schwierige Sache bisher, hier immer die Wahrheit zu sagen und Liebhabern die aus Gefälligkeit ihre Schätze zeigten, hinterher mit der Bemerkung zu kommen dafs dies und das den berühmten Namen mit Unrecht trage. Jetzt wo die Sachen herausgegeben werden und ein Urtheil gestattet ist, ändert sich das.

Eine grofse Anzahl italienischer Künstler der besten Zeit, und die bedeutendsten darunter am eifrigsten, zeichneten in der Sistinischen Capelle nach den Werken Michelangelo's. Diese Blätter, werthvoll an sich und oft besser als die besten Stiche die wir besitzen ausgeführt, werden fast sämmtlich heute für Entwürfe des Meisters selbst zu der eignen Arbeit gehalten. In diese Categorie gehört die Sibylle zum Beispiel, welche in dem kürzlich erschienenen ersten Hefte der Photographien nach den Weimaraner Handzeichnungen zu finden ist. Die ebendarin gegebene, dem Raphael zugeschriebene, sehr elegante Federzeichnung erscheint als ein, hier gewifs ohne jede Absicht der Fälschung, vortrefflich und mit sicherer Hand gearbeiteter Versuch die Vertreibung Attila's nach der Freske zu skizziren. Das Blatt mag in das 17. Jahrhundert gehören und ein niederländischer Künstler sein Urheber sein. Doch dies eine blofse Vermuthung.

Das werthvollste Blatt dieser ersten Serie ist offenbar der von Raphael gezeichnete Profilkopf eines bärtigen alten Mannes, nur dafs dessen Bezeichnung nicht richtig gegeben wurde. Pabst Julius hatte ein ganz anders gebautes Profil, wie zahlreiche Münzen und Medaillen zeigen, oder die Messe von Bolsena, oder noch charakteristischer die Vertreibung des Heliodor, wo das gedrungene Gesicht stärker und energischer, wie mir scheint naturalistischer noch hervortritt als auf dem Portrait von dem wir in Berlin die vortreffliche alte Copie besitzen. Auch Bembo kann der Kopf nicht darstellen, der zu Raphael's Zeiten jünger erscheinen muste. Wie dem sei jedoch, er ist von grofser Schönheit, und es kann nicht dankbar genug anerkannt werden dafs man sich zur Publication der Weimaraner Schätze, zu deren besten Stücken er gehört, ent-

schlossen hat. Das freilich möchte ich mir dennoch zu bemerken erlauben, daſs wenn ich das die ganze bevorstehende Reihe der Blätter bezeichnende und erklärende bereits in der ersten Lieferung ausgegebene Register mit den Zeichnungen selbst, soweit die Erinnerung dies erlaubt, in Gedanken vergleiche, manche Bedenken aufsteigen, die sich, scheint mir, durch nachträgliche Zuratheziehung geübter Augen, an denen in Weimar und Leipzig kein Mangel ist, im voraus noch zum Vortheil der Sache heben lieſsen. In solchen Dingen ist es immer gut, soviel als möglich kritische Blicke auf dasselbe Blatt zu lenken. Wie vortheilhaft würde eine solche Prüfung vor der Veröffentlichung der Wiener Albertina gewesen sein, neben deren kostbaren Blättern wir gerade was die vornehmsten Namen anlangt ganz traurigen Dingen begegnen. So bei Lionardo, dem eine Anzahl von Zeichnungen beigelegt worden sind, zu schlecht um nur als Fälschungen bezeichnet zu werden, oder bei Michelangelo, unter dessen Namen die erbärmlichen 'Götterliebschaften' gehen, deren Herkunft übrigens in Weigel's Buche richtig angedeutet worden ist. Dergleichen wird, sobald es erst einmal durchgesetzt worden ist daſs Akademien und Universitäten ihre photographischen Handzeichnungssammlungen besitzen, für welche Vollständigkeit erste Bedingung sein muſs, später nicht mehr möglich sein.

Welch wundervolle Werke Lionardo's dagegen zeigen die Photographien der Sammlungen zu Paris, Turin und Mailand. Wie nahe tritt uns der groſse Mann. Wie lernen wir seine Ergründung der menschlichen Gestalt in ihrer ganzen Tiefe kennen. Raphael sogar und Michelangelo erscheinen zuweilen conventionell und oberflächlich neben dieser Gewissenhaftigkeit. Jedenfalls, wenn wir die Antike noch immer als unübertroffen in ihrer Nachahmung der Natur anerkennen müssen, ist von den Modernen, was die Beobachtung des Aeuſseren anlangt, Lionardo ihr am nächsten gekommen. Und auch darin gleicht er ihr, daſs neben dieser ungemeinen Sorgfalt, diesem Geben der Menschen wie sie sind, dieselbe geheimniſsvolle Fremdheit der diese Körperhüllen belebenden Seelen uns wie ein abkühlender, keine Verwandtschaft einflöſsender Hauch anweht, während Raphael's und Michelangelo's Gestalten Blut von unserem Blute in den Adern flieſst.

In Didron's Annales archéologiques finden sich t. XXV. I. livr. in einem Aufsatze des Herrn Dr. Cattois, einen Reliquienkasten des X. oder XI. Jahrh. betreffend, folgende Stellen über Michelangelo:

pag. 9. — Michel-Ange fut un jour pris d'inquiétude, au milieu de ses succès qui étaient des triomphes; il se sentit saisi de crainte de se voir vaincu dans sa résistance au désir du pontife qui voulait, pour l'ornement de sa basilique de Saint-Pierre, d'autres peintures que des fresques, contrairement au mode de faire consacré par le temps et les rites. Seize cardinaux furent envoyés auprès de lui pour lever l'obstacle de sa répugnance à user des procédés nouveaux du pinceau accueillis d'enthousiasme de tous côtés. Rien ne put faire fléchir dans sa résolution cette tête austère. etc.

pag. 10. — Ainsi il ne veut, suivant les prescriptions des anciens canons, qu'un seul autel pour sa basilique vaticane, et ce n'est qu'à force d'instance qu'il en accorde plusieurs, sous la condition nécessaire que les officiants ne se pourront, en aucune façon, aperçevoir de l'un à l'autre. etc.

Dafs wir es hier mit kunstgeschichtlichen Mythen zu thun haben, versteht sich von selbst. Dr. Cattois führt nicht an woher er diese Dinge hat. Sollte Jemand bekannt sein wo sie sich zuerst finden, so erlaube ich mir die Bitte um Mittheilung.

Die diesem Hefte beigegebene Photographie ist nach dem Exemplare des Stiches von Beham angefertigt worden welcher sich in Besitz des Königlichen Kupferstichcabinets befindet und mir freundlichst zur Verfügung gestellt wurde.

Wichtig für den Verfolg der Untersuchung dieser Blätter ist auch No. 17 (mit 16 und 18 auf einem Carton der betreffenden Mappe). Hier sehen wir eine noch lebhaftere Composition, die aber soviel Gemachtes, Arrangirtes an sich hat dafs entweder eine Zusammenbringung verschiedener, ursprünglich getrennter Elemente vorliegt, oder eine zum Theil sehr mangelhafte Zeichnung von Beham benutzt worden sein mufs. Einige Figuren hier aber gerade sind so offenbar Lionardo's Arbeit und keines andern Meisters, dafs die Vergleichung dieses Blattes am deutlichsten seine Hand erkennen läfst. Uebrigens trägt es die Bezeichnung 1528.

HANS BRÜGGEMANN UND DÜRER'S KLEINE PASSION.

Für wie viele Schöpfungen seiner und der nachfolgenden Zeiten ist nicht Albrecht Dürer die bewufste oder unbewufste, die unmittelbare oder entferntere Quelle gewesen! Die Fülle eigenartiger Compositionen und Motive, die er in seinen Holzschnitt- und Kupferstichwerken schuf und in die Welt gehen liefs, — nicht selten sehen wir sie noch heute in die abgerundeteren Formen der Gegenwart gekleidet, auftauchen, und diese Anerkennung des Mustergültigen und deshalb Unvergänglichen, namentlich wenn eigne Stärke dabei nicht fehlt, ist schön.

So gewährt es Interesse, zu beobachten, wie Dürer einem tüchtigen noch nicht genug gewürdigten Bildschnitzer seiner Zeit, dem Hans Brüggemann, bei seinem grofsen Altarschrein für die Bordesholmer Klosterkirche in manchen Stücken zum Vorbilde gedient hat. Brüggemann fertigte dieses Werk in den Jahren 1514 bis 1521 bei den Mönchen des genannten Klosters. In Eichenholz geschnitzt und unbemalt, ist es bei 50 Fufs Höhe 25 Fufs breit. Das Mittelfeld giebt in zwei grossen übereinander liegenden Darstellungen die Kreuztragung und die Kreuzigung. Sechs Nebenfelder zur Linken enthalten die Passionsgeschichte Christi vom Judaskufs bis zur Handwaschung Pilati, sechs Felder rechts von der Kreuzabnahme bis zum schwergläubigen Thomas, zwei obere Felder fügen noch Himmelfahrt und Ausgiefsung des heiligen Geistes hinzu. Die Predella zeigt in 4 Fächern: den Bund Abrahams mit Melchisedech, das Abendmahl des Herrn, ein Liebesmahl der alt-christlichen Zeit und das Passahfest der Juden.

Seit 1666 ist der Altarschrein im Dom zu Schleswig; selten besucht, in den Kunstgeschichten bisher nur nach Böhndel's, allerdings umfangreicher und verdienstlicher, aber die volle Schönheit des Originals nicht treffender Abbildung (v. J. 1833) beurtheilt.

Vor dem Originale wird man freilich in höherem Grade gefesselt, und Anklänge an Dürer in einzelnen Motiven drängen uns, die „Kleine Passion" aufzuschlagen. — Da findet sich dann, dafs

der Meister Brüggemann sie vor Augen gehabt habe, was, da sie bereits 1510 ausgegeben war, bei ihrer baldigen weiten Verbreitung sehr wohl sein konnte. Gleich das Abendmahl des Herrn liefert ein Beispiel von der Anlehnung Brüggemanns an Dürer, zugleich aber von seiner eigenen grofsen Gestaltungsfähigkeit. Der Typus der Figur Christi und die Art, wie er Johannes am Busen hält, wie bei Dürer, aber der Kopf des Heilands von einer Schönheit, dafs er zu den schönsten und ausdrucksvollsten gerechnet werden mufs, die man sehen kann. Hat der Künstler ferner Haltung und Bewegung der Jünger hier und da wohl angesehen, namentlich bei Judas: so hat er sie doch eigenthümlich ausgeprägt und als wahre Galerie von Charakterköpfen neben einander gestellt. Aufserdem sind aus der Fufswaschung Dürers die Gruppe von Christus und Petrus in den Vordergrund des Abendmahls herübergenommen und beide Figuren bis auf die Gewandmotive genau übersetzt worden; nur bewahrt Brüggemann darin wieder seine Freiheit, dafs er den Dialog zwischen Beiden sichtbarer hervortreten und in Folge dessen auch Christus zu dem Jünger aufblicken läfst.

Beim Judaskufs ist die Gruppe Christi und des Verräthers mit dem hinter diesem her zupackenden Kriegsknecht entlehnt in Haltung, Bewegung und Tracht des Schergen. Petrus und Malchus sind selbständig behandelt und statt, wie bei Dürer, in den Vordergrund, zur Seite gestellt.

Die Figur des Kaiphas zeigt Anlehnung in Tracht und Geste, während dem feisten Gesicht ein ganz anderer, ohne Zweifel ironisirender Ausdruck in's Dumme gegeben ist. Der vordere schuppenbepanzerte Kriegsknecht, der Christus am Strick hält, erscheint in derselben schlagfertigen Geste, der Ausdruck des Gesichts aber in's Fanatische gezogen; die Figur Christi und des hinter ihm stehenden Schergen erinnert an ein anderes Blatt Dürers, wo Christus vor Pilatus steht.

Die Gruppe der Geifselung ist aus der Profilstellung bei Dürer in die Façe-Stellung übersetzt; in der edlen Gestalt Christi zeigt der Bildschnitzer seine ganze, auch sonst hervortretende Stärke in der Behandlung des Nackten. Der Aufseher bei der Exekution wie bei Dürer. Das Motiv des Ruthenschnürenden Schergen ist aus der „grofsen Passion“ herübergenommen, aber in freiester Originalität durchgeführt.

Bei Pilati Handwaschung ist Christus und die beiden ihn hinwegführenden Häscher im Motiv entnommen. Brüggemann läfst aber den von der Frau des Landpflegers gesandten Diener gegenwärtig sein und das warnende Wort überbringen. Ueber der ganzen Composition liegt eine lebhaftere dramatische Spannung.

Bei der Kreuztragung bringt er das schöne Motiv, auf welches auch Raphael gekommen ist: das Aufstützen der einen Hand auf den daliegenden Stein zur Verwendung. Brüggemann's Christuskopf, anders auch in der Haltung, ist gebrochener, leidvoller als der Dürer's, und wunderschön. Für die Veronika hatte er mehr Raum und hier zeigt er sich in dem grofsen und freien Wurf der Gewandung. Simon von Cyrene ist ganz anders, und zwar in Gestalt eines herrlichen langbärtigen Greises genommen, der Peiniger jedoch mit der umgekehrten Keule dicht hinter Christus, stammt aus Dürer's Blatt. — Im Uebrigen entfaltet sich hier und bei der Kreuzigung, welche ganz unabhängig ist, der Künstler in einer gedrängten Fülle von Gestalten, und man erkennt, wie sehr Characteristik in den Köpfen seine Stärke ist.

Bei der Kreuzabnahme hat ihn die eigenthümliche reale Originalität Dürer's zu sehr angesprochen, als dafs er den mit dem Körper Jesu die Leiter heruntersteigenden Jünger nicht hätte herüber nehmen sollen. Auch Joseph von Arimathia ist ähnlich in Tracht und Haltung. Durchaus zu einer schönen weiblichen Gewandfigur weifs er die Mutter des Herrn zu übersetzen, und ihr tiefen Ausdruck zu verleihen bei der Salbung des Leichnams. Hier weicht er ganz von Dürer ab und hat eine wirkungsvolle Pietà-Gruppe in den Vordergrund gestellt.

Die Vorhölle erscheint im Wesentlichen als Uebertragung des Holzschnittblattes in den Holzschnitz, nur dafs der Plastiker überall das Nackte mehr zur Geltung gebracht hat; dieselbe Geste, welche bei der Eva Dürer's als eine aus der Situation natürlich geborene erscheint, erinnert bei Brüggemann an die Venus von Medici. Auch ist der Täufer Johannes in lebhafte Beziehung zum Beschauer versetzt, während er sich dort zu Adam und Eva wendet.

In Kurzem wird die durch Herrn Brandt in Flensburg besorgte Herausgabe des Altarschreins in 26 photographischen Blättern die Kunstfreunde in den Stand setzen, diese eigenthümliche und mit so tüchtigem eigenen Können gepaarte Verwerthung Dürer'scher

Blätter für die Plastik aus eigner Anschauung kennen zu lernen; zugleich sich eine Ueberzeugung von dem hohen Werth des Schleswiger Schreines zu verschaffen.

Fr. Eggers.

Ueber Dürer noch Folgendes. Dr. A. v. Zahn zufolge (Dürer's Kunstlehre und sein Verhältnifs zur Antike. Leipzig 1866. p. 103 Anm.) soll Thomas Venatorius in der Vorrede zu seiner (mir unbekannten) Basler Ausg. von Alberti's „De Pictura" erzählen, wie er Dürer sich darüber habe aussprechen hören, dafs man oft im Geiste Gröfseres erfasse als man nachher darzustellen im Stande sei; ja, dafs er Dürer den Holzschneidern Linien habe vorzeichnen sehn, deren Ausführung mit dem Pinsel ihm dann schwer fiel. Die Worte „sculptoribus praescribere lineamenta quaedam quae ipse deinde penicillo adjutus difficulter assequebatur" sagt Hr. v. Zahn, schienen ihm anders keinen Sinn zu geben.

Mir will diese Uebertragung nicht einleuchten. Praescribere müfste doch, um hier den richtigen Gegensatz abzugeben, geistig genommen werden. Ich erlaube mir eine andere Deutung. Dürer, nehme ich an, läfst Bildschnitzereien ausführen. Die Arbeiter kommen seinen Intentionen nicht nach. Er demonstrirt wie er einen anderen Schwung der Linien, gröfsere Zartheit, feinere Nüancen wünsche, und versucht schliefslich mit Licht und Schatten darzustellen wie er die Modellirung verlange. Aber es wird ihm jetzt selbst schwer den Effekt herauszubringen.

Sollte der Basler Christus so zur Entstehung gekommen sein? Es finden sich einige kleine Stellen an ihm, das Ohr z. B., die, abweichend von der allgemeinen höchsten Vortrefflichkeit die ihn auszeichnet, nun darin ihre Erklärung fänden, dafs einer von den weniger geschickten Arbeitern sich hier versuchte. Wohl zu bemerken scheint mir, dafs nicht „sculptori cuidam" sondern „sculptoribus" dasteht, woraus sich herauslesen liefse, dafs von nach Gesellenart beschäftigten Arbeitern die Rede sei.

NACHTRÄGE ZUM LEBEN MICHELANGELO'S.

Für Michelangelo's Lebensgeschichte springen unaufhörlich neue Quellen auf. Während die Florentiner noch immer zögern mit der Bekanntmachung der zahlreichen Briefe, und es bei dem genügen lassen was Guasti in der Vorrede und den Anmerkungen zu seiner Ausgabe der *Rime* in dürftigen Bruchstücken mittheilt, läfst Daelli in Mailand ein Fascikel *Carte Michelangiolesche inedite* autographisch ans Licht treten, d. h. lithographisch vervielfältigte Abschriften von 46 im Besitz des Dr. Achille Migliavacca zu Mailand befindlichen Documenten, zum kleineren Theile allerdings nur aus Briefen Michelangelo's selbst bestehend, sämmtlich aber für seine Biographie von Interesse.

Was dieselben Wichtiges enthalten, was Guasti liefert, und was sich sonst aus gelegentlichen kleineren Fünden ergeben hat, will ich hier als chronologisch geordnete Nachträge zum Leben Michelangelo's folgen lassen.

Als ältestes Sonett Michelangelo's betrachtet Guasti eines das er in das Jahr 1506 setzt und an Giulio II. gerichtet glaubt.

Signor, se vero è alcun proverbio antico,
Questo è ben quel, che Chi può, mai non vuole.
Tu hai creduto a favole e parole,
E premiato chi è del ver nimico.
Io sono, e fui già tuo buon servo antico;
A te son dato come i raggi al sole;
E del mio tempo non t'increscе o duole,
E men ti piaccio se più m'affatico.
Già sperai ascender per la tua altezza;
E'l giusto peso, e la potente spada
Fassi al bisogno, e non la Voce d'Ecco.
Ma'l cielo è quel ch' ogni virtù disprezza
Locarla al mondo, se vuol ch' altri vada
A prender frutto d'un arbor ch' è secco.

Deutsch:

Herr, wenn jemals ein altes Sprichwort wahr gewesen ist — so ist es dies, dafs wer die Macht hat, nie den guten Willen hat. — Du hast Geschichten und Geschwätz Glauben beigemessen — und den belohnt der ein Feind der Wahrheit ist. = Ich bin und war nun

schon so lange dein guter Diener, — zu dir gehöre ich wie die Strahlen zur Sonne; — meine (verlorene) Zeit aber jammert dich nicht, — und je weniger ich mich anstrenge, um so lieber ist es dir. = Einst hoffte ich aufzusteigen durch deine Erhabenheit; — und dein gerecht abwägendes Urtheil und deine scharfschneidige Macht — (hoffte ich) würden für mich eintreten, nicht aber das Echo (meiner Feinde von dir gehört werden). = Aber der Himmel ist es, der alle Tüchtigkeit (Kunst) so sehr verachtet, — dafs er sie (nur dann) in der Welt erscheinen läfst, wenn er will, dafs sich Jemand abmühen solle, — Früchte von einem vertrockneten Baume zu pflücken.

Gehört dies Gedicht in das Jahr 1506, so könnte auffallend erscheinen, dafs Michelangelo sich einen 'servitore antico' des Pabstes nennt, dem er damals verhältnifsmäfsig kurze Zeit erst diente. Doch liefse sich das Wort als poetische leichte Uebertreibung entschuldigen. Vortrefflich dagegen pafste das von der Verläumdung gesagte zu dem von Condivi über Bramante's Intriguen erzählten.

Auch dürfte Guasti den 'arbor ch' è secco' auf die Eiche der Rovere's beziehen und daraus die Anspielung noch deutlicher herleiten. Zwar ist die Redensart eine sprichwörtlich ziemlich allgemeine, die Michelangelo an anderer Stelle ganz ohne diese Absichtlichkeit gebraucht und die wie 'risuscitar i morti', das bei ihm gleichfalls öfter vorkommt, nichts als die unnütze Verschwendung der Kräfte an einer unmöglichen Unternehmung bedeutet. Trotzdem könnte die Eiche hier wohl gemeint gewesen und ein doppelter Sinn gewonnen worden sein, für den sich bei Michelangelo sogar besondere Vorliebe nachweisen läfst.

Allein es erhebt sich eine andere Schwierigkeit. Guasti kannte die Originalhandschrift des Sonettes nicht, sondern hatte nur die Abschrift des Codex Buonarroti vor Augen. Ein Facsimile des Originales hätte er auf dem letzten Blatte der von Lawrence bei Woodburn publicirten Handzeichnungen Michelangelo's gefunden.

Hier aber zeigt sich das Sonett in folgender Gestalt:

Signor se uero è alcun prouerbio antico
questo è ben quel che chi puo maï non uole
tu ai creduto a favole *e parole*
e premiato chi e del uer nimico
i sono I fui (e ssō) tuo buō seruo antico
acte son dato come eraggi alsole
e delmie tēpo nōti increscе ole
e mēti piacco sepiu mafatico

G ia sperai ascēder p la tua alteza
el gusto peso ellapotente spada
fussi albixognio enō lauoce decho
M alcielo equel chogni uirtu dispreza
locarla almōdo seuol caltri uada
a prēder fructo dun arbor ch̄ secho.

('e ssō' nach 'I fui' ausgestrichen, und hiernach zu berichtigen was Guasti darüber sagt. 'Fassi' statt 'fussi' vielleicht nur ein Druckfehler Guasti's.)

Die beiden ersten Strophen und das letzte Wort der dritten erkennen wir hier nun als von fremder Hand zugesetzt! So gut sie an ihrer Stelle sich ausnehmen mögen, so wenig Sicherheit haben wir, dafs sie in dieser Fassung wirklich das enthalten was Michelangelo gewollt. Im Gegentheil, da wir seinen Grofsenkel als eifrigen und rücksichtslosen Ergänzer und Umänderer kennen, liegt die Vermuthung nahe, sie rührten von diesem her. Damit aber änderte sich Vieles. Denn was bleibt übrig von Anspielungen auf Giulio II.? Der 'servo antico' kann sich auf alles mögliche beziehen. Ebenso die 'altezza'. 'Giusto peso e la potente spada' wäre unter Umständen nichts als eine Umschreibung für 'Giustizia', deren allegorische Gestalt Waage und Schwert führt. Ich will damit Guasti nicht entgegentreten, der vielleicht immer noch das Richtige getroffen hat, allein ich kann ihm auch nicht gerade beistimmen und rechne meinestheils diese Verse zu den vielen andern ähnlicher Natur, deren wahrer Inhalt vielleicht niemals wieder bekannt werden wird. —

Als eine wichtige Bereicherung unserer Kenntnifs mufs angesehen werden, dafs durch Guasti die Zeit nun festgestellt worden ist, in der das Sonett auf das bekränzte Mädchen mit dem Haar von gesponnenem Golde entstand: es findet sich auf der Rückseite eines von Michelangelo's Lieblingsbruder Buonarroto geschriebenen und zwar den 24. December 1507 von Florenz nach Bologna adressirten Briefes. Guasti theilt den Brief selbst nicht mit: wahrscheinlich enthielt derselbe die Empfangsanzeige des Schreibens an den Cardinal von Pavia, das Michelangelo seinem Bruder zu schleuniger Weiterbesorgung hatte zugehen lassen.

Auf dem Briefe finden sich abgerissen noch die folgenden charakteristischen Worte: La m'arde e lega et emmi e parmi un zucchero = sie quält mich und hält mich gefangen und ist und scheint mir süfs wie Zucker.

Der neumitgetheilte Text weicht vom bisher bekannten ab, und zwar in einer Weise, die besonders geeignet ist, die Methode erkennen zu lassen, nach der Michelangelo's Grofsneffe die Gedichte seines Vorfahren verbessern, oder vielmehr verständlich machen zu müssen glaubte, denn es wäre doch ungerecht, andere Absichten bei ihm vorauszusetzen. Man mufs bedenken, dafs die Zeit, in der er diese Verse zum erstenmale herausgab, die jener von den Jesuiten herbeigeführten officiellen Prüderie war, wo man im Unschuldigsten Gift entdeckte.

Quanto si gode, lieta e ben contesta
Di fior, sopra' crin d'or d'una, grillanda;
Che l'altro inanzi l'uno all' altro manda,
Come ch' il primo sia a baciar la testa.
Contenta è tutto il giorno quella vesta
Che serra 'l petto, e poi par che si spanda;
E quel c' oro filato si domanda
Le guanci' e 'l collo di toccar non resta.
Ma più lieto quel nastro par che goda,
Dorato in punta, con si fatte tempre
Che preme e tocca il petto ch' egli allaccia.
E la schietta cintura che s'annoda
Mi par dir seco: qui vo' stringier sempre!
Or che farebbon dunche le mie braccia!

Im Versuche einer deutschen Uebertragung:

Der schwergeflochtne Kranz im blonden Haare:
Wie er mit Blüthen und mit Blatterspitzen
Die Stirn ihr küfst! Zuerst sie zu besitzen,
Stolz und beglückt. — Und wie im langen Jahre
Tagtäglich diese Brust sanft einzuschliefsen,
Und wieder nachzugeben ihrem Drange,
Dies Kleid sich glücklich fühlt! Und wie zu Wange
Und Hals die goldgesponn'nen Locken fliefsen
Vom Haupt herab! Sieh des Gewandes Saum,
Mit Gold gestickt: wie er den Athemzügen
Des Busens folgt, hinauf, hinabgetragen!
Den Gürtel sieh, verknotet leicht! — O Traum
Des Glücks, sagt er, sich so um sie zu fügen! —
Was aber würden meine Arme wagen!

Der Unterschied, der zwischen dem activen 'fare' der Arme und dem mehr passiven Glücksgefühle, das dem Kranze, dem Gewande und dem Gürtel zugeschrieben wird, liegt, und auf dem eigentlich die Pointe des letzten Verses beruht, liefs sich nur sehr

ungenügend ausdrücken. 'Wagen' erscheint mir zu allgemein und hat an der Stelle wo es steht keinen guten Platz. Der Accent fällt nicht genug darauf. Doch finde ich keine andere Wendung.

Wollen wir annehmen, wozu freilich nichts als die Phantasie berechtigt, dieses Gedicht sei mehr als der bloſse Ausdruck der Bewunderung den ein schöner Anblick in Michelangelo erregte, so bildete das Gefühl das es ausspricht einen schönen Hintergrund zu der endlich einem glücklichen Abschlusse zueilenden Arbeit an der Statue des Pabstes, und Michelangelo's Aufenthalt in Bologna verlöre etwas von dem traurigen Schimmer den seine bisher bekannt gewordenen Briefe darüber fallen lassen. Vielleicht daſs die Florentiner Briefe näheren Aufschluſs geben in der Zukunft.

Guasti bespricht das von mir über dies Sonett und Raphaels mit 1512 bezeichnetes Frauenporträt der Tribune von Florenz gesagte, widerlegt es und bemerkt in einer Note 'es schiene jedoch als hätte ich selbst keinen Glauben an meine Conjectur.' Guasti hat mich nicht recht verstanden. Ich hatte gar keine Conjectur aufgestellt, ausdrücklich die Idee zurückgewiesen, als könne sich Michelangelo's Sonett auf das Gemälde beziehen, und dasselbe nur erwähnt weil ich so einen Uebergang zu Raphael fand. Die betreffende Stelle meines Buches kann keinen Zweifel darüber zulassen. —

Hätte Michelangelo übrigens sein Gedicht nicht zufällig auf den das Datum verrathenden Brief geschrieben und wäre zugleich nicht die ursprüngliche Form aufgefunden, bei der der goldene Kranz fehlt, so würde ein zweites, offenbar derselben Stimmung entsprechendes Sonett, das Guasti sogleich darauf folgen läſst, fast als eine brillante Bestätigung der mir zur Last gelegten Conjectur erscheinen. Denn jenes Portrait der Tribune trägt auſser dem goldenen Kranze als Hauptkennzeichen den prachtvollen Pelz, der die Schulter halb bedeckt und in den die eine Hand der Frau so reizend coquett hineingreifend sichtbar wird; und gerade ein solcher Pelz bildet zum gröſsten Theile den Inhalt dieses zweiten Gedichtes, zum ersten Male hier zu unserer Kenntniſs kommend, das erste jedoch an Schönheit nicht erreichend: D'altrui pietoso e sol di se spietato. Michelangelo vergleicht sich hier mit einem Seidenwurme der sich selbst vernichte um andere zu bekleiden, und wünscht sein rauhes Aeuſsere möchte sich in den Pelz verwandeln, der die Brust der Frau so schön umgebe. Höchst wunderlich ist der

Gedanke mit dem es schliefst. Er wünscht sich an die Stelle der 'pianelle', der vom Gürtel gehaltenen Unterstützung des Busens wie sie die Frauen in Italien tragen.*) Warum aber wünscht er es? um in dieser Stellung bei Regenwetter stets auf so liebliche Art im Trocknen zu sitzen! Man mufs bedenken, dafs wir es hier mit dem auf ein altes Briefcouvert hingeworfenen Scherze eines jungen Mannes zu thun haben, der weder für sein Leben, noch für die Zeit nach seinem Tode eine Publication dieser Poesien auch nur für möglich hielt. Dichten war damals das gewöhnliche. Jedermann sprach so seine Gedanken und Gefühle aus, und es würden, wollte man all das nur zusammendrucken was auf diese Weise vielleicht noch erhalten ist, (das Meiste ging sicherlich verloren) dicke Bände entstehen. Trucchi hat in seinen ***Poesie inedite*** doch wohl nur das beste ausgewählt. —

Einige Jahre später fiele dann ein anderes Sonett, wenn es wahr ist dafs dessen höchst seltsamer Inhalt, dem, wie Guasti in einer Anmerkung sagt, auch die wunderlich verdrehte Schreibweise entspricht, sich auf die Zustände unter Giulio II. bezieht, zu der Zeit als man in Rom die gröfsten Anstrengungen machte den Krieg gegen die Franzosen fortzusetzen, während Michelangelo, der an der Sistina arbeitete, keine Bezahlung erhielt; im September 1510 also, wie seine Briefe beweisen.

Er vergleicht Rom mit der Türkei (dem Lande wo Christus verrathen und verspottet ward) und beschreibt wie es da hergehe:

Hier werden die heiligen Kelche zu Helmen und Degen umgearbeitet — und das Blut Christi Schoppenweise für Geld verkauft — und Kreuz und Dornen sind Lanzen und Schilde**) — und

*) Die Crusca giebt diese Bedeutung des Wortes nicht, allein der Sinn kann hier nicht zweifelhaft sein.

O fussi sol la mie l'irsuta pelle
Che, del suo pel contesta, fa tal gonna
Che con ventura stringe si bel seno,
Che 'l giorno pur m'aresti; o le pianelle
Fuss' io, che basa a quel fanno e colonna,
Ch' al piover t' are' pure adosso almeno.

Dazu die Variante:

Ch' i t'are' pure il giorno; o le pianelle
Che fanno a quel di lor basa e colonna,
Che pur ne porterei duo nev' almeno.

**) son lance e rotelle. Guasti erklärt: lance e scudi. Sollte rotella vielleicht für Kugel, und, in erweiterter Form, für Geschofs hier gebraucht sein? Das Bild käme so besser heraus.

Christus selber verliert die Geduld. = Aber möge er sich nur nicht hierher verirren — denn sein Blut würde bis zu den Sternen gehen (aufspritzen? Guasti meint: der Preis seines Blutes [wofür sie es verkaufen] würde unerschwinglich hoch werden) — denn in Rom verkaufen sie ihm die Haut — und es ist uns jeder Weg zum Guten abgeschlossen. = Bin ich jemals darauf ausgewesen einen Schatz zu besitzen: — jetzt wo ich alle Arbeit aufgegeben habe — macht es der, der den Mantel trägt (der Pabst) mit mir wie die Medusa mit dem Mauren (macht mich zu Stein d. h. regungslos). = Aber wenn im hohen Himmel Armuth (freilich) angenehm ist — wie soll unser Zustand dennoch uns zum Heile gereichen — wenn die Fahne unter der wir kämpfen das ewige Leben uns vernichtet. (S'un altro segno amorza l'altra vita. Ich folge hier Guasti's Erklärung, obgleich mir etwas anderes dahinter zu stecken scheint). Unterzeichnet ist das Sonett mit 'Vostro Miccelagniolo, in Turchia.' Michelangelo wollte bekanntlich ehe er nach Bologna ging um sich mit dem Pabste auszusöhnen, ein Engagement nach Constantinopel annehmen, wohin ihn der Sultan zu haben wünschte. Der Entschluſs sich nach Bologna zu begeben, hob diese Pläne dann auf. Möglich daſs er dort, wo die Kriegsrüstungen ja viel eifriger noch als in Rom ihm unter den Augen sein musten, in einem Momente wo er sich vom Pabst vernachlässigt glaubte, diese Verse dichtete und nach Hause schickte. Die Unterschrift deutete dann an daſs er es in Bologna nicht viel besser getroffen habe als wenn er in die Türkei gegangen wäre.

Hiermit stimmte auch daſs Rom in dem Sonette in einer Weise genannt wird, als sei es nicht der Ort wo Michelangelo sich gerade befand. —

Im Frühling 1510 war Michelangelo noch in voller Arbeit gewesen, und dafür, wie wichtig man dieselbe hielt und wie hoch er selbst damals schon stand, spricht ein bei Daelli abgedruckter Brief, das älteste von den Mailänder Documenten, geschrieben von dem bekannten Cardinal von Pavia, dem groſsen Günstlinge des Pabstes:

Excellens Vir nobis dilectissime Salutem. Nachdem wir zur Zufriedenheit Seiner Heiligkeit des Pabstes unseres Herrn ein groſses Gebäude in der Magliana aufgeführt und darin eine kleine Capelle gebaut haben, möchten wir die Kleinheit dieser Capelle durch die

Güte der Malerei ausgleichen, und wünschten deshalb unter anderen auch von Eurer Hand, als desjenigen der alle andern übertrifft, einen heiligen Johannes den Täufer der unseren Herrn Jesus Christus tauft, in Fresco gemalt zu haben, die Figuren nicht sehr grofs, wie Ihr von meinem gegenwärtigen Secretär zu genügender Auskunft vernehmen werdet. Wir glauben in dieser Weise Euch mit aller Sicherheit in Anspruch nehmen zu dürfen, wie Ihr Eurer einzigen Kunst wegen in allem was vorfällt dasselbe bei Uns thun könnt. Obgleich ich weifs dafs Ihr im höchsten Maafse beschäftigt seid, so mufs ich Euch doch bitten und in Euch dringen, wenn Ihr jemals etwas für uns habt thun wollen, uns in Bezug auf diese beiden kleinen Figuren gefällig zu sein, die wir höher als das ganze Gebäude schätzen und für die wir uns, ganz abgesehen von unserer beständigen Dankbarkeit, Euch in allen Euren Geschäften besonders erkenntlich und dienstwillig erzeigen werden. Lebt wohl.

Ravenna, 3. Mai 1510. Der Cardinal von Pavia.

Adresse: Excell. viro dno. Michelangelo Florent. in Pictura ac statuaria arte Principi nobis dilectissimo. F. Card.lis papien. Buon. ac Romandiole & Legatus.

Daelli setzt als Ueberschrift: Il Cardinal di Pavia a Michelangelo a Firenze. Der Irrthum ist daraus entstanden dafs die Abkürzung der Adresse 'florentino' für 'Florentiae' gelesen wurde. Michelangelo war in Rom damals.

Ich habe die Magliana nicht selbst gesehen, allein demzufolge was Passavant von ihr erzählt, ist die erwähnte Capelle keine andere als die, in der unter Raphael's Leitung später die Marter der heiligen Felicitas gemalt worden ist (Pass. Deutsche Ausgabe I, 290. II, 349), während die übrigen Gemälde von einem Schüler des Perugino herrühren. Wahrscheinlich waren es die bedenklichen Ereignisse in der Romagna, die den Cardinal bald nicht mehr an seinen Auftrag denken liefsen, bis er dann im folgenden Jahre, nachdem er mit Schande und dem Verdachte des Verrathes bedeckt Bologna aufgegeben, vom Herzoge von Urbino, dem Neffen des Pabstes, auf offener Strafse erstochen wurde.

Passavant setzt Raphael's Composition nach 1518, so dafs die Capelle noch acht Jahre auf ihren letzten Schmuck zu warten gehabt hätte. Bisher fehlte jede Andeutung dafs diese Arbeit anfänglich Michelangelo zugedacht gewesen war. —

Die beiden nächsten neuentdeckten Documente fallen gleichfalls in den Mai, drei Jahre später aber.

Alles verändert. Giulio todt. Leo X eben gewählt. Michelangelo mit dem Grabdenkmale Giulio's beschäftigt und noch ohne Bestellungen von Seiten des neuen Pabstes. Auf diese Arbeit beziehen sich die nachfolgenden Quittungen:

Jo michelagniolo di lodouicho buonarroti o ricieuto ogi questo di septe dimagio | dal datario duch. dugento doro di chamero, e quali sono uno mese de la | pagha p̄ chonto de la sepoltura de papa Julio. e p̄ il decto datario meglia | paghati bernardo bini qui ī roma e p̄ fede de cio io michelagniolo decto | . o . facta questa quitāza di mia propia mano questo di sopradecto nel mille cinque cento tredicj.

Michelangelo bekennt hiermit also, den 7. Mai 1513 von Bernardo Bini 200 Kammerducaten in Gold, als Zahlung für einen Monat Arbeit am Grabmal erhalten zu haben.

Wunderbarer Weise jedoch besitzt Herr Major Kühlen aufser dieser eine zweite, sowohl der Fassung wie der Handschrift nach ganz gleiche Quittung. Inhalt, Datum, sogar Zeilenabtheilung stimmen durchaus überein — nur dafs statt 'duch. dugento' 'duch. mille e secento' zu lesen ist. An ein und demselben Tage mithin zwei verschiedene Summen als Bezahlung desselben, einen Monats ausgezahlt. Und was das seltsamste ist: dieser Widerspruch erstreckt sich in's folgende Jahr, aus dem Herr Major Kühlen abermals zwei Quittungen besitzt, eine vom 7. April, wo Bernardo Bini im Namen des Messer Lorenzo Pucci Michelangelo 1600 Dukaten als 'paga' für einen Monat, und eine vom 8. Mai 1514, worin dieselbe Summe in derselben Weise ausgezahlt wird.

Ich habe eine so grofse Anzahl von Manuscripten Michelangelo's unter den Augen gehabt, dafs ich mich kaum würde täuschen lassen. Höchstens die zuerst erwähnte Quittung könnte verdächtig erscheinen, obgleich die Gründe dafür schwach sind, und recht gut eine schlechte Feder die Schrift etwas härter und ungelenker als gewöhnlich ausfallen lassen konnte. Nun geht aus dem was wir über das Grabdenkmal wissen, nicht hervor wie es mit der Bezahlung gehalten wurde. Der Preis für das Ganze war in dem nach Giulio's Tode geänderten Contracte auf 16000 Duk. erhöht worden. Hievon sind überhaupt ausgezahlt worden 5000; denn obgleich die Erben

des Pabstes später behaupteten, alle 16000 gezahlt zu haben, so konnten durch producirte Quittungen nur 5000 bewiesen werden. Rechnen wir nun aber die vorliegenden Quittungen zusammen, so kommen 5000 Duk. heraus, und wir hätten somit jene Belege für alle geleisteten Zahlungen hier vor uns. Die Sache mit den Monatsraten ist mir trotzdem nicht klar. Das wiederum geht aus Michelangelo's Correspondenz vom Jahre 1515 hervor, daſs er groſse Summen empfangen hatte, die in Florenz einstweilen deponirt wurden, woher er sich dann nach Bedürfniſs wieder Geld nach Rom zusenden lieſs. —

Was das Grabmal selbst anlangt, so ist seit längerer Zeit schon eine Zeichnung der Albertina zu Wien photographisch veröffentlicht worden welche die erste Idee des Moses als Federskizze von der Hand Michelangelo's enthalten soll. Um der Sache gröſsere Wahrscheinlichkeit zu verleihen, hat der Anfertiger dieses Blattes dem rechten Arme eine andere Lage gegeben und zwar eine die Michelangelo niemals in den Sinn hätte kommen können. Das Blatt gehört zu den zahlreichen meistens im vorigen Jahrhundert in betrügerischer Absicht angefertigten, sogenannten 'ersten Ideen' bedeutender Kunstwerke. —

Im Juli 1514 befindet sich Michelangelo in Florenz, er hätte jene für das Grabmal gezahlten Summen bei dieser Gelegenheit mit dorthin nehmen können. Die Reise ergiebt sich aus einem von Daelli mitgetheilten Briefe des Cardinal Giulio dei Medici an ihn, zugleich das früheste Document welches Michelangelo nach der Wahl Leo's in Verbindung mit den Medici zeigt, und zwar in der freundschaftlichsten. Er hat sich wegen Ankauf eines Grundstückes brieflich an den Cardinal gewandt dieser den Brief (wie er schreibt) dem Pabst zu lesen gegeben, der die Angelegenheit nun sogleich in einer Weise zu regeln befiehlt der man deutlich die Absicht anmerkt dem groſsen Meister in jeder Art gefällig zu sein. Der Brief ist vom 19. Juli, ex palatio. Die Adresse lautet:

Sp.li (spectabili) Michaeli Angelo Buonaroti
Amico nostro Charissimo

und darunter der Name des Cardinals mit seinen Titeln. Nun ist man mit 'amico' und 'fratello' zwar freigebig in Italien, es scheint aber als ob das Wort von 'carissimo' begleitet und auf der Adresse gebraucht, sowohl hier als im Briefe des Cardinal von Pavia etwas

mehr enthalten hätte als bloſse Höflichkeit. Die Anrede zu Anfang des Briefes lautet gleichfalls: Sp.lis vir Amice charis. —

Das nach diesem Schreiben von Daelli mitgetheilte Billet des Cardinale Aginense an Michelangelo handelt vom Grabmal und bestätigt, was wir freilich bereits wuſsten, daſs Michelangelo bis zum Herbste des Jahres 1516 in Rom eifrig daran beschäftigt war. Auch hier lautet die Adresse: Amico carissimo; die Anrede nennt ihn nur einfach bei Namen:

Michel Angelo, da Ihre Excellenz die Frau Herzogin von Urbino den entschiedenen Wunsch hegt Eure Arbeiten für das Grabmal Pabst Giulio's, guten Andenkens, in Augenschein zu nehmen, und da Ihr wiſst daſs dieselbe hier mit mir zusammen und ich mit Ihrer Excellenz zusammen bin, so werdet Ihr mir deshalb das ganz aufserordentliche Vergnügen bereiten, die besagten Arbeiten der genannten Madama Illustrissima zu zeigen, und bitten wir Euch Sie nicht etwa mit dem unangenehmen Gefühle von Rom abreisen zu lassen, diese Sachen nicht gesehen zu haben, denn Sie legt den gröſsten Werth darauf. Lebt recht wohl. Aus unserem Palaste, den 21. April.

Daelli druckt: che sapiamo li seria grandissimo et bene valeat ex domo nostra etc. Jedenfalls hat der Cardinal schreiben wollen: grandissimo piacere (oder dergl.), et bene valeat. ex domo nostra. 'valeatis' nämlich.

Aginense gehörte mit zu den Testamentsexecutoren. Man fühlt seinem Briefe an, daſs er zu befehlen wünschte, sich lieber aber doch auf's Bitten legte. Ob Michelangelo ihm zu Willen war, wissen wir nicht. Seine Stimmung war damals nicht die angenehmste. —

Zu Ende desselben Jahres begannen die unglücklichen Zeiten von Pietrasanta und Carrara, wo er dort neue Marmorbrüche entdecken sollte, hier aber Händel mit den Einwohnern bekam, welche die bevorstehende Concurrenz fürchtend, Alles für eine Intrigue seinerseits zu ihrem Schaden hielten. Es hat sich in der Folge zur Genüge herausgestellt, daſs Michelangelo's, durch Leo des Zehnten Eigensinn bei Pietrasanta eröffnete Brüche den Marmor nicht lieferten auf den es ankam, allein man war weit entfernt in Rom damals seinen Berichten Glauben zu schenken, sondern traute ihm im Gegentheil geheimes Einverständniſs mit den Carraresen zu. Darauf

bezieht sich ein von Daelli gebrachter Brief des Cardinals Giulio di Medici, aus Rom den 2. Februar 1517 geschrieben.

Im December 1516 nämlich hatte Michelangelo dort den definitiven Auftrag erhalten, die Façade der Kirche von San Lorenzo in Florenz auszuführen, ein ungeheures mit Sculpturen zu bedeckendes Feld. Er war im Begriff in's Gebirge abzugehen und mit den Arbeiten in den Steinbrüchen anfangen zu lassen. Auf der Stelle bereits scheinen aber auch seine Feinde im Vatican zu bohren begonnen zu haben; das nachfolgende Schreiben nun giebt Einblick in diese Dinge:

Wir haben Eure Briefe empfangen, sie unserem Herren mitgetheilt, und von Euren Fortschritten Kenntniſs genommen: daſs Ihr jedoch alles zum Vortheil von Carrara gewandt habt, hat Sr. Heiligkeit wie auch uns zu nicht geringer Verwunderung gereicht; denn was uns Francesco Salviati mittheilt entspricht durchaus nicht Euren Behauptungen. Salviati ist persönlich an Ort und Stelle gewesen, hat die Marmorbrüche von Pietrasanta in Gegenwart einer Anzahl kundiger Meister untersucht, und berichtet, der Marmor finde sich dort in gröſster Fülle, von schönster Qualität und sei auf das bequemste zu transportiren. Unter so bewandten Umständen muſste der Verdacht entstehen, Ihr hättet die Absicht, Eures persönlichen Vortheils wegen*) den carrarischen Marmor zu begünstigen und den von Pietrasanta in der öffentlichen Meinung herabzusetzen, ein Verfahren, welches Ihr, angesichts des Vertrauens das wir immer in Euch gesetzt haben, sicherlich nicht hättet einschlagen sollen.

Wir theilen Euch deshalb mit, daſs es Sr. Heiligkeit rücksichtsloser Willen ist, es solle fortan bei allen Arbeiten, sei's für Sanct Peter, für Santa Reparata oder für die Façade von San Lorenzo, Marmor von Pietrasanta zur Verwendung kommen und kein anderer, einmal aus den bereits gesagten Gründen, vorzüglich aber deshalb weil er billiger ist als der von Carrara. Aber selbst wenn er theurer wäre, Seine Heiligkeit will daſs er unter allen und jeden Umständen angewandt werde, denn es soll der Marmorhandel in Pietrasanta in Zug kommen und die Stadt ihren Vortheil davon haben. Seht Euch deshalb vor, in Vollzug zu setzen was wir Euch anbefohlen haben und handelt diesen Anweisungen nicht zuwider,

*) Als hätte man ihm in Carrara Procente gegeben!

da dies eine offenbare Widersetzlichkeit gegen den Willen Sr. Heiligkeit und gegen den unsern wäre, und wir dann den gerechtesten Grund zur Unzufriedenheit gegen Euch hätten. Domenico (Buoninsegni wahrscheinlich) ist beauftragt Euch in demselben Sinne zu schreiben, antwortet ihm wenn es nöthig sein sollte, und gebt sogleich jede Idee an Widerstand auf. (et presto levandovi dalla mente omni pervecacia.) Lebt wohl.

Rom, den 2. Febr. 1517. Der Cardinal von Medicis.'

Auf der Addresse wird Michelangelo diesmal nur 'Sculptor noster carissimus' und ebensowenig in der Anrede Freund genannt.

Der Brief ist höchst bezeichnend. Man sieht daſs Pabst und Cardinal die Absicht haben, so strenge als möglich zu schreiben, zugleich aber daſs sie beide halb voraussetzen, Michelangelo werde doch thun wozu er Lust habe. Sie verbieten ihm deshalb förmlich, ihnen zu antworten: er soll sich an den Secretär wenden. Wäre es Leo's ernsteste Absicht gewesen seinen Willen à tout prix durchzusetzen, so wuſste er als Pabst recht gut, daſs er eine Bulle erlassen konnte. Dann aber hätte ihm Michelangelo wahrscheinlich den Dienst aufgesagt.

Dessen Antwort kennen wir nicht. Jedenfalls lieſs er einstweilen noch in Carrara fortarbeiten, fügte sich jedoch in soweit daſs er auch bei Pietrasanta brechen lieſs. Wie es dort zuging, läſst ein nun besser verständlicher Brief in Besitz des Britischen Museums erkennen den ich bisher nicht publicirt habe.

No. 39 der Briefe an seinen Bruder Buonarroto:

Buonarroto. Jo vorrei che tu mi avvisassi se Jacopo Salviati a fatto fare el partito ai consoli dell' arte della lana secondo la minuta come mi promesse, se non l'ha fatto fare, pregalo per mia parte che non la facci, e quando tu vedessi che c' non fussi per farlo, avvisami, acciochè io mi ritragga di qua, perchè mi sono messo in una cosa da impoverire, e anche non mi riesce, come stimavo; pure, non di manco, quando mi sia osservato quello che è detto, sono per seguitare la impresa con grandissima spesa e noia, e senza certezza nessuna per ancora. Circa ai casi della strada qua, dì a Jacopo ch' io farò tanto quanto piace alle sua magnificenza, e che quello mi commetterà, non sene troverà mai ingannato, perchè io

non cerco l'utile mio in simile cose, ma l'utile e l'onore de' padroni e della patria, e se io ho chiesto al papa, o al cardinale, che mi dieno autorità sopra questa strada, l'ho fatto solo per potere commandare, e farla dirizzare in que' luogi dove sono e' marmi migliori, chè non gli conosce ogniuno, e non l'ho chiesta per farla fare per guadagnare, ch' io non penso a simile cosa, anzi prego la magnificenza di Jacopo che la facci fare a maestro Donato, perchè vale assai in questa cosa, e ho ch' e' sia fedele, e che a me dia autorità di farla adirizzare e acconciare come mi pare, perchè conosco dove sono e' marmi migliori, e so che strada bisognia a correggiare, e credo megliorarci assai per chi spenderà, però fa intendere quello ti scrivo a detto Jacopo, e raccommandami a sua magnificenza, e prega quella mi raccommandi a Pisa a' sua uomini che mi faccino favore a trovare barche per levare e' mia marmi da Carrara. Sono stato a Genova, e ho condotto quàn (sic!) barche alla spiaggia per caricargli; e' Carraresi hanno corotto e' padroni di dette barche e hanno pensato d'assediarmi immodo che io non ho fatto conclusione nessuna, e credo oggi andare a Pisa per provvedere dell' altre, però raccommandami, come detto, e scrivimi

A dì dua d'aprile.

fate di Piero che sta meco come faresti di me, e s'egli bisognia danari, datagli.

Michelagniolo in Pietrasanta.

(empfangen d. 3. April, steht auf der Adresse)

Deutsch:

Buonarroto, ich wünschte dafs du mich wissen liefsest ob Jacopo Salviati den Contract mit den Consuln der Wollenweberzunft in Richtigkeit gebracht hat so wie wir ihn aufgesetzt haben und wie er mir versprach. Hat er es nicht gethan, so bitte ihn meinerseits: nicht abzuschliefsen; und solltest du gewahren dafs er nicht abzuschliefsen gedächte, so theile es mir mit, damit ich mich fortmache von hier, denn ich habe mich in etwas eingelassen das mich zum armen Manne macht und es geht alles gerade so schlecht wie ich voraussah (oder: und alles stellt sich ganz anders hier heraus als ich gedacht). Trotzdem, hat man das was ausgemacht wurde, mir gehalten, so will ich die Unternehmung fortsetzen so viel sie mich auch kosten und mir Unannehmlichkeiten bereiten mag und so wenig ich irgend etwas Sicheres vor Augen habe. Was den

Bau der Straſse anlangt, so sage Jacopo ich würde alles thun was Seiner Magnificenz (d. h. ihm) irgend genehm sei, und, was er mir auftragen wird, er soll dabei nicht zu kurz kommen, denn ich suche meinen eignen Vortheil keineswegs bei dergleichen Geschäften, sondern den Vortheil und die Ehre der Herren und Beschützer unseres Vaterlandes, und wenn ich mir beim Pabste ausbedungen habe, oder beim Cardinal, daſs sie mir in Betreff der Straſse volle Machtvollkommenheit verliehen, so habe ich das gethan, nur um frei befehlen zu können und sie dahin zu dirigiren wo die besten Steinlagen sind, denn es kennt die nicht ein jeder; nicht aber habe ich dies Verlangen gestellt um dabei für mich besondern Gewinn zu machen, woran ich nicht denke, im Gegentheil Seine Magnificenz bitte, den Bau Meister Donato zu übertragen weil derselbe in dergleichen erfahren und ein zuverlässiger Mann ist; mir aber gebe er Machtvollkommenheit die innezuhaltende Linie meinem Gutdünken nach zu bestimmen, denn ich weiſs wo der beste Marmor zu finden ist, und verstehe mich darauf welcher Art Straſse es bedarf und glaube daſs die welche zu bezahlen haben sich gut dabei stehen werden. Deshalb laſs was ich dir schreibe genanntem Jacopo zu Ohren kommen und empfiehl mich Seiner Magnificenz und bitte ihn mir gute Empfehlungen nach Pisa zu geben damit man mir dort günstig und behülflich sei die nöthigen Barken zu Fortschaffung meines Marmors von Carrara zu erlangen. Ich bin in Genua gewesen und habe eine Menge Barken gemiethet um sie am Ufer (bei Carrara) zu befrachten; die Carraresen aber haben die Schiffer bestochen und mich selbst mit Gewalt zurückhalten wollen so daſs alles noch beim Alten steht, und denke ich heute nach Pisa zu gehen um anderes Fahrzeug zu beschaffen. Empfiehl mich deshalb wie ich gesagt und schreibe mir. Den 2. April. Michelangelo in Pietrasanta. Betrachtet meinen Diener Pietro wie meinen Stellvertreter in jeder Beziehung, und braucht er Geld, so gebt ihm.

Die näheren Verhältnisse finden sich im L. M.'s, Cap. IX. Nur habe ich, da der Brief ohne Datum war und die anderen Anhaltpunkte keine bestimmte Zeit vorzeichneten (Michelangelo's eigene Darstellung [L. M.'s Anm. 85, II. Ed.] erlaubte es), und da endlich auf der Adresse der folgenden Briefe das Jahr 1518 sich aufgeschrieben fand, diese Ereignisse um ein Jahr zu spät angesetzt. Daelli's Brief ist nun auch deshalb von Wichtigkeit weil er hier

eine schärfere Bestimmung möglich macht. Da Michelangelo selbst nämlich angiebt, er sei den 6. Februar 1517 in Florenz von Rom zurück gewesen, eine Reise die drei bis vier Tage erforderte, so sehen wir daſs Cardinal und Pabst die Klugheit gebraucht hatten, ihm jenes Schreiben vom 2. Februar entweder im Moment der Abreise einzuhändigen oder es zugleich mit ihm abgehen zu lassen, damit er es erst in Florenz erhielte, und es in Rom nicht etwa zu einer Scene käme.

Michelangelo gab nach. Allein unter der Bedingung nur, daſs ihm, wenn die Straſse in Pietrasanta gebaut werden sollte, diese Unternehmung ganz übergeben würde. Die Consuln der Wollenweberzunft hatten dabei mitzusprechen, weil es sich zugleich um den Bruch eines neuen Marmorpflasters für den Florentiner Dom handelte, der dieser Zunft gehörte. Wie es scheint war in diesem Contracte Michelangelo's Eigenthum an der zu erbauenden Straſse zur Bedingung gemacht, und Salviati, der Gonfalonier, hielt die Sache hin, entweder weil er damit nicht einverstanden war, oder weil die Wollenweberzunft auf diese Clausel, von Pabst und Cardinal zugestanden, nicht eingehen wollte.

(Fortsetzung im nächsten Hefte.)

DÜRER UND RAPHAEL. — RAPHAEL'S GALATEA. — RAPHAEL'S TOD.

Wie reich und zutreffend Dürer's Phantasie war, und wie Raphael's überall aufsaugender Geist auch bei ihm gesammelt, zeigt dessen Spasimo, das in seinem Hauptmotive Dürer's kleiner Passion entnommen worden ist. Von Eye spricht im Leben Dürer's von dieser Entlehnung als einer bekannten Sache, ich gestehe, mich nicht zu erinnern, wer sie vor ihm herausgefunden hat. Auch mir scheint die Verwandtschaft unleugbar, denn der sich mit der Hand des gesteiften Armes auf einen flachen Stein aufstemmende, hinsinkende Heiland findet sich vor Dürer nicht in dieser Gestalt, soweit meine Kenntniſs reicht. Die Figur des mit der Lanze von oben quer zustechenden Begleiters jedoch erinnert, obgleich Dürer gleichfalls die Elemente zu ihr liefern konnte, an eine auf Raphael's, denselben

Gegenstand darstellenden Jugendbilde (gestochen in der Galerie Orléans zu finden) anzutreffende Gestalt.

Weit auffallender als dies Verhältniſs jedoch ist ein anderes.

Die Florentiner Sammlung besitzt zwei Kreuztragungen Dürer's, beides rasch hingeworfene Federzeichnungen mittleren Formates aus dem Jahre 1521, in Photographieen jetzt billig zu haben. Bei Vergleichung der einen derselben mit Raphael's Spasimo wird man eine auffallende Aehnlichkeit entdecken, und zwar nicht mit dem Gemälde selbst, das Dürer nicht gesehen haben konnte, sondern mit dem 1517 danach erschienenen Stiche; man bemerke das Fallgitter im Thore rechts, das sich auf dem nach Raphael's Skizze gearbeiteten Stiche Agostino Veneziano's findet, auf dem Gemälde jedoch nicht. So hätte denn Dürer zuerst gegeben und dann wieder genommen. —

Noch ein Anderes.

Das Leben der Maria erschien 1511, war vielleicht aber in einzelnen Blättern bereits früher im Handel und so in die Hände Marc Antons gerathen, der sich für seine Nachstiche sicherlich so rasch als möglich in Besitz neuer Originale zu setzen suchte. Im Jahre 1511 beendigte Raphael das erste Zimmer der Camere della Segnatura, um darauf das zweite in Angriff zu nehmen. Nun vergleiche man die Darbringung Christi Dürer's mit der Vertreibung des Heliodor. Auf ersterer finden wir das hier (soviel ich weiſs) zuerst gebrauchte Motiv des eine Säule umarmenden Zuschauers. Ferner darauf die von Raphael so schön weiter ausgebildete, von hinten gesehene knieende Frau mit dem einen nach rückwärts gestreckten Fuſse. Es ist möglich, daſs ich hier zu viel gesehen, doch hat für mein Gefühl Dürer Raphael die Idee für beide Gestalten geliefert. Möglich daſs eine weitere Vergleichung noch Anderes auffinden läſst. Solche Entdeckungen, statt Raphael's Ruhm zu schmälern, erhöhen ihn, denn indem sie zeigen, was er fand und was er daraus gestaltete, tritt seine ganze Eigenthümlichkeit um so glänzender ans Licht.

Raphael's Heliodor leitet mich noch einmal auf den mit seiner Gestalt ziemlich identischen Flusgott auf dem Urtheil des Paris, in welchem wir neben der Galatea die deutlichste Spur eines bewusten Studiums antiker Compositionswerke gewahren.

Ich hatte dieses Blatt ins Jahr 1518 etwa setzen zu dürfen

geglaubt, bin jetzt aber der Meinung, daſs es viel früher und zwar grade in die Zeit des Heliodor und somit auch der Galatea verlegt werden müsse. Vasari nämlich setzt es unter die ersten Blätter, welche Marc Anton nach Raphael gestochen habe.

Hier nun böte es vielleicht eine Bestätigung der vom Marchese Haus in seiner Schrift über die Galatea gemachten Hypothese dar, daſs Raphael nämlich die Absicht gehabt, das ganze Leben der Venus in Chigi's Gartenhause zu malen. Wäre diese so durchgearbeitete, und gewiſs nicht etwa nur um von Marc Anton gestochen zu werden geschaffene Composition für eine der anderen Wände der Loggia bestimmt gewesen? Die in antikem Geiste gehaltene Darstellung paſste dann in jeder Weise zur Galatea.

Für meine Erklärung dieses Gemäldes aber, bin ich so glücklich, endlich einen ziemlich bedeutenden Beweis zu finden.

Vasari beschreibt die Scene dreimal in seinem Werke. Im Leben Raphael's (Vas. VIII, 22): 'Raphael hatte für Chigi in einer 'Loggia seines Palastes, heute 'i Chisj in Trastevere' genannt, in 'zartester Ausführung eine Galatea im Meere auf einem von Del-'phinen gezogenen Wagen gemalt, mit Tritonen und vielen Meer-'göttern umher.'

Im Leben Marc Anton's (Vas. IX, 273): 'Hierauf wurde die Ga-'latea gedruckt, gleichfalls von Raphael, auf einem von Delphinen 'gezogenen Wagen, mit Tritonen welche eine Nymphe rauben.'

Diese beiden Stellen machen die Venus also zur Galatea, meiner Erklärung entgegen. Beide aber finden sie sich nicht in Vasari's erster Ausgabe, sondern erst in den der zweiten eingefügten Zusätzen.

Dagegen lesen wir im Leben des Peruzzi (Vas. VIII, 223): 'und 'von der Hand des göttlichen Raphaels befindet sich dort, wie ge-'sagt, eine von den Meergöttern geraubte Galatea.'

Diese Stelle haben wir in beiden Ausgaben, und wäre sie somit für die erste die einzige welche das Gemälde näher beschreibt. Ich folgere daraus, daſs die richtige Ansicht in Rom einmal vorhanden war und von Vasari acceptirt wurde, daſs ihm später jedoch die andere besser einleuchtete, er derselben den Vorzug gab, die beiden sie enthaltenden Stellen seinem Werke zusetzte, sich aber mit oft beobachteter Nachlässigkeit nicht die Mühe gab, im Leben Peruzzi's eine Correctur vorzunehmen. Aufmerksam mache ich noch auf den Ausdruck, die Galatea sei 'con dolcissima maniera' von

Raphael gemalt worden. Die rothen Fleischtöne, um derentwillen Rumohr von einer 'an Härte grenzenden Festigkeit des Vortrages' (J. F. III, 142) redet, müsten also in späteren Zeiten entweder erst zum Vorschein gekommen oder bei einer Restauration hineingebracht worden sein, wenn sie nicht, wie ich anzunehmen geneigt bin, vielmehr deshalb etwas grell erscheinen, weil die übrigen ebenso licht und blühend gehaltenen Partieen des Gemäldes ihren Glanz eingebüfst haben, und die von Raphael erreichte Harmonie dadurch dem heutigen Anblicke verloren ging. —

Noch eine Berichtigung Passavants über die Quellen, welche Vasari in Betreff der Ursachen die Raphael's Tod herbeigeführt hätten, benutzt haben soll.

Bekannt ist, dafs mehrere gleichzeitige Nachrichten über Raphael's Tod vorliegen, aus denen ziemlich zweifellos hervorgeht, dafs er sich bei seinen Anstrengungen, das antike Rom aus den Ruinen wieder herauszuforschen, die tödtliche Krankheit zugezogen. Vasari dagegen soll, Passavant zufolge, seine anderslautende Erzählung den Anmerkungen des Simon Fornari zu Ariosts rasendem Roland*) entnommen haben. Fornari's Buch nämlich sei 1549, Vasari's erste Edition 1550 erschienen, und bei der unverkennbaren Verwandtschaft beider Berichte das erstere als Quelle des letzteren zu betrachten.

Passavant hat jedoch, wie sein mangelhaft abgedrucktes Citat zu beweisen allein schon hinreichte, das Buch nicht selbst vor Augen gehabt. Wäre dies der Fall gewesen, so würde er sogleich gesehen haben, dafs nicht nur das Leben Raphael's, sondern auch die übrigen darin enthaltenen Biographieen Lionardo's und Michelangelo's nichts als schlechte Auszüge aus Vasari sind. Dies erklärt sich auf das einfachste. Die Biographieen stehen im zweiten Theile Fornari's, welcher, wie die letzte Seite lehrt, im Juni 1550 die Presse verliefs, während Vasari's Werk, in derselben Officin gedruckt (beim Impressore Ducale Lorenzo Torrentino), bereits im März 1550 fertig war.

Vasari's unrichtige Angabe bleibt somit als völliges Eigenthum auf ihm selber sitzen.

*) La Spositione di M. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto. Firenze 1549. 1550. Das seltene Buch befindet sich auf der Königlichen Bibliothek.

Es ist wunderlich wie er trotzdem zu gleicher Zeit das Richtige bringt, ohne es, wie es scheint, selber zu wissen. Die vom Grafen Castiglione gedichteten Distichen auf den Tod Raphael's, mit denen Vasari seine Biographie schliefst, enthalten nichts anderes nämlich. Die Vermuthung dafs Vasari ihren Inhalt kaum in Betracht gezogen, wird dadurch verstärkt, dafs in diesen Versen auch von Raphael's Bemühungen um das antike Rom die Rede ist, von denen Vasari nichts sagt, und die folglich sogar dem gelehrten, mit Architektur zumeist beschäftigten Kreise des Cardinals Farnese gleichfalls unbekannt gewesen sein müssen.

Ich lasse die Grabschrift Castiglione's mit einem Uebersetzungsversuche folgen.

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte,
Hippolytum Stygiis et revocarit aquis,
Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas,
Sic pretium vitae, mors fuit artifici.
Tu quoque, dum toto laniatam corpore Romam
Componis miro, Raphael, ingenio,
Atque Urbis lacerum ferro, igni annisque cadaver
Ad vitam, antiquum jam revocasque decus,
Movisti superûm invidiam, indignataque Mors est,
Te dudum exstinctis reddere posse animam,
Et, quod longa dies paulatim aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum.
Sic miser heu! prima cadis intercepta juventa,
Deberi et morti nostraque nosque mones.

Weil mit gesegneter Hand Aesculap die zerrissenen Glieder
Wieder belebt, und den Tod, der schon die Beute gepackt,
Fort von dem Haupt Hippolyts in die Finsternifs wieder verscheuchte,
Zog ihn die gierige Macht selbst in die Tiefe hinab.
So dich! — Der du die Stadt, die verwüstete, niedergeworfne,
Trümmerbegrabne, empor tief aus den Grüften geholt;
Der du mit kundigem Blick die zerstreuten Gebeine geordnet
Und sie mit Zaubergewalt wieder in's Leben gelockt;
Bis sich der göttliche Leib, als kehrten die lange verrauschten
Zeiten der Gröfse zurück, jung aus dem Staube erhob:
Raphael! Aber es blickte der unersättliche Würger
Neidischen Sinn's und besorgt auf das begonnene Werk:
'Was ich für immer gestürzt! was mein ist! was dem Gesetze
'Ewig verfiel, wagt er wieder dem Lichte zu weih'n?
'Sink in den Staub!' und du sankst, voll blühender Kraft. Wir aber
Denken der Stunde, da er uns, dir zu folgen, befiehlt.

GELEGENTLICHES ÜBER ALBRECHT DÜRER UND GOETHE.

Ich muſs noch eimal auf das zurückkommen, was ich im ersten Bande dieser Zeitschrift über das im Besitz des Herrn Egli-Wegmann zu Basel befindliche, mit dem Monogramm Dürer's versehene lebensgroſse Crucifix gesagt habe.

Als Sculptur durfte ich dieses Werk für eins der vollendetsten seiner Art erklären. Als Albrecht Dürer's hatte ich es nicht hinstellen wollen; nur soviel auszusprechen gewagt, daſs ich persönlich an dieser Urheberschaft nicht zweifelte. Und dies nicht etwa des Monogramms wegen (ein Monogramm ist leicht zu fabriciren), sondern weil die Güte der Arbeit und Hoheit der Auffassung keinen Grund boten es Dürer nicht zuzuschreiben.

Hiergegen nun ist aufgetreten worden. Ein aus der Schweiz kommender, in den Haude und Spener'schen Berlinischen Nachrichten vom 14. Februar 1866 zum Abdruck gebrachter Aufsatz spricht dem Crucifixe alles Verdienst, und mir selbst, in Bezug auf dasselbe, alle Beobachtungsgabe ab. Der Verfasser belehrt uns, daſs ihm die deutschen Sculpturen der Zeit sehr wohl bekannt seien, und daſs das Crucifix unter ihnen einen äuſserst niedrigen Platz einnehme.

Ich war in der Lage als Erwiderung darauf anzeigen zu können, daſs eine gröſsere Photographie des Werkes, diejenige nach welcher die von mir gebrachte kleinere angefertigt worden war, in der Kunsthandlung von Amsler und Ruthardt zur Ansicht ausstehe, der gegenüber Jedermann sein eigenes Urtheil bilden könne.

Der Erfolg dieser Ausstellung ist, soviel mir davon zu Ohren kam, der gewesen, daſs die Schönheit und Groſsartigkeit des Crucifixes zu allgemeiner Anerkennung gelangten. Gegen Dürer sprach nur die zu groſse Vortrefflichkeit der Arbeit, das, was mich selber zuerst stutzig werden lieſs. Gerade von Seiten bedeutender Künstler ist dieser Umstand geltend gemacht worden.

Ich gestehe, daſs ich ohne das Monogramm zuerst an Holbein gedacht hätte. Schon der Fundort leitete darauf, noch mehr aber das im Basler Museum befindliche Gemälde Holbeins 'Christus im Grabe liegend', das durch seinen krassen Naturalismus eine gewisse Verwandtschaft zu einigen Partieen des Crucifixes zeigte. Holbein

wurde gleich von Cornelius genannt als ich ihm das Blatt zeigte. Wie dem nun sei, gegen die hohe Vollendung des Werkes dürfte kaum mehr ein Einwand erhoben werden.

Dafs man in dem Lande, wo sie aufgefunden wurde, diese Arbeit, statt sie anzukaufen, lieber in der öffentlichen Achtung entwerthen möchte, nur weil man sich scheut von dem einmal ausgesprochenen Urtheil, sie sei werthlos, wieder abzugehen, hat etwas sehr verständliches. Zu oft ist ähnliches beobachtet worden. Persönliche Rücksichten sachlichen überzuordnen, ist das alltägliche. Klug im höheren Sinne erscheint es jedoch nicht, denn es lassen sich wohl Personen, Geschäfte, Unternehmungen zeitweilig discreditiren, Kunstwerke aber müfste man verbrennen oder vermauern um sie zum Schweigen zu bringen. Sie stehen da und ihre, keine Schmähung beantwortende Schönheit läfst sich mit Worten nicht fortreden. Wir sehen es jetzt bei Cornelius' Werken. Es schien gelungen, in Berlin den Staub der Vergessenheit so geschickt und dicht über sie hinzublasen, dafs sie darunter erstickt schienen eine Zeit lang. Und nun erhebt sich ein frischer Luftzug, und sie stehen lebenskräftig wieder da, und Cornelius hat die Freude es selbst noch zu erleben.

Lasse man das Basler Crucifix noch eine Zeit lang umherirren und erschwere es ihm, eine Stätte zu finden. Früher oder später steht es doch irgendwo am ehrenvollsten Platze, und wird dann ohne weiteres als das Meisterwerk ersten Ranges verehrt, als das es jetzt nicht gelten soll. Niemand wird ihm dann mehr seine Würde streitig und Bädecker das Publicum pflichtschuldigst auf es aufmerksam machen. Es gab Zeiten wo man in Italien Raphael für veraltet, trocken und langweilig hielt. Dergleichen wird sich stets wiederholen.

Denn es ist merkwürdig, wie vorsichtig, vorbehaltsvoll und zaghaft oft einem Werke sein Name gegeben wird, und wie fest, wenn der Platz einmal eingenommen worden ist, das Publicum daran glaubt. Als die beiden Portraits Doni's und seiner Frau, von Raphael, in Florenz zuerst auftauchten, und ein gewiegter deutscher Kunstkenner zu Besichtigung und Ankauf hingesandt wurde, erklärte er die beiden Tafeln für werthlos. Heute weifs das jeder besser. Als ich in dem dem Coreggio zugeschriebenen Ecce Homo des hiesigen Museums einen Lionardo vermuthete, war es als hätte ich ein Staatsverbrechen begangen. Hinterher sagten mir hier und da eine Anzahl von Ken-

nern, gerade die auf deren Urtheil ich etwas gebe, sie seien längst derselben Ansicht gewesen. Ohne Zweifel wird sie durchdringen. Es ist keine Kleinigkeit, vor ein Werk zu treten bei dem alle Anhaltspunkte fehlen, und sich über seinen Urheber auszusprechen. Arbeiten giebt es die sich von selbst bestimmen gleichsam, andere bei denen es der gründlichsten Vorbildung bedarf. Am meisten aber wird immer ein gewisses persönliches Gefühl thun; man mufs sich, wie Geheimerath Waagen sagt, als Eisen vom Magnet angezogen fühlen; es mufs gleichsam eine dem inneren Werthe des Werkes entsprechende, in ihrer Erscheinung kaum recht zu bestimmende Ausströmung stattfinden, die uns trifft und urtheilen läfst. Das Basler Crucifix muthete mich an als das Werk eines grofsartigen Künstlers. Dürer's Monogramm stand da. Kein geringerer als er konnte es geschaffen haben. Bildhauerisches war mir nicht bekannt von Holbein. Bei Dürer lag wenigstens eine Möglichkeit vor, und deshalb entschied ich mich für ihn; gab dies jedoch ausdrücklich als persönliche Ansicht und sagte deshalb immer 'der Meister, der es gearbeitet hat' wenn ich seinen Urheber erwähnte.

Im hohen Grade jedoch scheint mir meine Ansicht nun der Sicherheit näher gerückt. Die ungeheure Ausdehnung welche die allgemeine Kenntnifs bedeutender Kunstwerke durch Hülfe der Photographie erlangt hat in neuerer Zeit, ist auch Dürer zu Gute gekommen. Zwei seiner Werke aus dem Jahre 1510 sind kürzlich publicirt worden: die sorgfältig ausgeführte Zeichnung der ehemaligen Sammlung Pourtalès: Simson die Philister schlagend, und das in feinen Kalkstein geschnittene Basrelief oder vielmehr Hautrelief des Britischen Museums: die Geburt des Johannes. Auffallend schon die verschiedene Behandlung zweier Arbeiten ein und derselben Epoche. Die Zeichnung dort, miniaturartig, peinlich in der Durchführung, der Composition jedoch und dem ganzen geistigen Inhalte nach unbedeutend; die kleine Bildhauerarbeit dagegen von einer Zartheit des Gefühls wie der Behandlung, die sie zu einem der wenigen Werke stempelt, in denen Dürer's Genius am sonnigsten durchbricht.*)

*) Leider giebt es kein öffentliches Institut bei uns, welches diese so höchst nothwendigen Materialien zum Studium der Kunstgeschichte ankaufte. Man geräth dadurch immer mehr in die Lage, in Berlin auf diesem Gebiete nicht mehr

Wie sehr kann ein einziges Werk die Anschauung die man von dem Wesen eines Meisters hegt, plötzlich bestätigen. Dürer's mir bisher bekannt gewordene bildhauerische Versuche waren keineswegs geeignet gewesen, ihn als denjenigen hinzustellen, dem das Basler Crucifix aus technischen Gründen zuzuschreiben sei. Dem Londoner Hautrelief gegenüber gewinne ich eine andere Ansicht. Wer Sculpturen zu schaffen im Stande ist wie diese, der ist nicht nur völlig zu Hause in der Bildhauerei, sondern muſs auch den Drang fühlen, sich innerhalb ihrer an höhere Aufgaben zu wagen. Man betrachte diese Hände, diese Falten, diese Meisterschaft in Erreichung des gewünschten Effectes! Kein Stich Dürer's steht in Hinsicht der darauf verwendeten Mühe und der hervorgebrachten Wirkung hinter dieser Sculptur zurück.*) Dürer muſs auch als Bildhauer auf der Höhe seiner Zeit gestanden haben, und wenn wir nichts darüber wissen, so kann dies nur dem Umstande zugeschrieben werden, daſs uns, wie das so oft geschah, durch eine Laune des Schicksals die darauf bezüglichen Nachrichten vorenthalten blieben. Was wüsten wir über ihn zu Venedig ohne den Glücksfall der seine Briefe von da wieder an's Licht brachte? —

Nicht nur jedoch was ich über das Crucifix geäussert, sondern auch mein Aufsatz über Dürer in Italien (Juli—Aug. d. vor. Jahrg.), und zwar zumeist das darin über Goethe und Goethe's Verhältniſs zu Dürer gesagte, hat Widerspruch erregt. Das dritte und vierte Heft der seit Anfang dieses Jahres in Leipzig neu erschienenen Zeitschrift für bildende Kunst (ein Unternehmen, dem in jeder Beziehung Theilnahme und glücklicher Fortgang zu wünschen ist) bringt unter dem Titel 'Goethe's Kunsturtheil von G. F. Waagen' (Geheimerath Professor Dr. Waagen zu Berlin) einen Artikel, dessen Inhalt der Beweisführung folgendes Satzes gewidmet ist: .

---

arbeiten zu können. Mit tausend Thaler jährlich und der Anstellung eines intelligenten jungen Mannes, der die bibliothekarische Behandlung übernähme, wäre die Sache gemacht. Man hat eingeworfen, Photographien hielten sich nicht. Präparate in Spiritus und dergl. halten auch keine Ewigkeit, und die Bücher der Bibliotheken nutzen sich ab. Oeffentliche Sammlungen sind für die Unterstützung des Studiums, und in zweiter Linie erst für Conservirung ihres Inhaltes da.

*) Der 'Tod der Maria' im 'Leben der Maria' ist beinahe übereinstimmend mit dieser Composition. Man vergleiche die Behandlung hier und dort; auch die Art und Weise wie durch Wegnahme und Zufügung einiger Gestalten die Veränderung vorgenommen worden ist.

'Jedem Kunstverständigen, welcher mit Unbefangen-'heit die Werke Goethe's liest, mufs es deutlich werden, 'dafs der Sinn für bildende Kunst, und namentlich für 'Malerei, diejenige Seite war, worin die Natur diesen 'so wunderbar begabten Genius am mindesten freigebig 'ausgestattet hatte.'

Goethe ist zwar beinahe vierzig Jahre todt, allein soviel weifs man im Allgemeinen immer noch von ihm, um solche Angriffe ohne Gegenbewegung durchgehen zu lassen. Wenn mir mein verehrter Freund ..... sagt, es werde nicht eher gut in Deutschland, als bis Goethe der Nation wie Quecksilber aus dem Leibe getrieben worden sei, so lache ich, und er dann auch, und erwartet nicht etwa Bekehrungsversuche von mir; und deshalb, wenn Geh. Waagen obiges so nebenbei geäufsert hätte, würde ihm Niemand widersprechen.

Allein er führt den Beweis seines Satzes. So betrachtet, fängt die Sache an ein historisches Phänomen zu werden. Und da der Aufsatz nicht allein gegen Goethe, sondern zumeist gegen mich gerichtet ist, so erscheint mir ein Eingehen darauf, wenn auch nicht nothwendig, so doch erlaubt.

Schon deshalb mufs das Losgehen Geheimerath Waagen's gegen Goethe auffallen, weil seine Entwicklungszeit in die Jahre fällt, in denen Goethe selbst in höchster Anerkennung dastand, sich aufserdem aber Goethe's Geist in Männern wie Schinkel, Rauch, Beuth und andern gleichsam incarnirte, lauter Männer, mit denen Geheimerath Waagen, wie gedruckte Briefwechsel lehren, in Verbindung stand. Sollte ihm denn innerhalb dieser Kreise niemals darüber gesprochen worden sein, was Goethe für das Verständnifs der Kunst in Deutschland gethan? Hat er niemals darüber nachgedacht, auf welche Weise Goethe's Anschauungen sich fortbildeten von Epoche zu Epoche? Weifs Geheimerath Waagen nicht, dafs es wohl eines ernsteren Studiums werth sei, diese Epochen zu bestimmen, und zu constatiren was Goethe in den aufeinander folgenden Zeiten gesehen habe, nicht gesehen habe, neu kennen lernte, und wie sein Urtheil sich klärte oder änderte? Ich stelle diese Fragen, weil der Aufsatz des Geh. Waagen es zu meinem gröfsten Erstaunen nahe legt, sie sämmtlich mit Nein zu beantworten. Goethe wird von Geh. Waagen summarisch und in grofsen Zügen abgekanzelt. Goethe sah manches voraus; aber

daſs innerhalb der nächsten fünfzig Jahre nach seinem Tode von einem Manne, der in Deutschland, ja Europa eine Stellung einzunehmen weiſs wie Geh. Waagen, ein Aufsatz geschrieben werden würde, wie der im 3. und 4. Heft der Zeitschrift für bildende Kunst, das hätte er doch wohl kaum für möglich gehalten.

Geheimerath Waagen redet zuerst von Goethe's in der Studentenzeit unternommenen Reise nach Dresden. 'Das sicherste Zeichen einer 'ausserordentlichen Begabung,' hebt er an, 'für das Verständniſs der 'bildenden Kunst besteht darin, daſs man in einer Sammlung sich 'von selbst von dem Besten, wie das Eisen vom Magnet, angezogen 'fühlt.'

Man? Auch ein junger Mensch von 17 Jahren, dem alle Erfahrung fehlt? Nichts bedarf einer gröſseren Uebung, als das Auge. Es ist rein unmöglich, ohne eine gehörige Vorbildung auf dem Standpunkte zu stehen, den Geh. Waagen bezeichnet.

'Nun bekennt aber Goethe', fährt er fort, 'der in allen anderen 'geistigen Beziehungen so vorgeschrittene Jüngling, als er von Leipzig 'aus zum ersten Mal die Dresdener Galerie besucht, daſs er den 'Werth der italienischen Meister mehr auf Treu und Glauben an-'genommen, als daſs er sich eine Einsicht in denselben hätte an-'maaſsen können.'

Gewiſs, Goethe sagt dies unter anderem, fügt aber als Erklärung hinzu, es sei auf ihn nichts wirksam gewesen, was er nicht aus eigener Erfahrung als Natur gekannt. Der materielle Eindruck mache den Anfang selbst zu jeder höheren Liebhaberei. Wie wahr! Er berichtet über diese ersten Anfänge seiner Kunstkenntniſs und sucht an sich selbst zu zeigen, auf welchen Umwegen und wie schwer man in das eigentliche Verständniſs eindringe.

'Noch auffallender', fährt Herr Geheimerath fort, 'ist, daſs ihn 'von diesen vorzugsweise die Bilder des Domenico Feti angesprochen 'haben. Denn wenn ihm, bei seiner damals entschieden realistischen 'Sinnesweise, die Meister der idealistischen Richtung, vor allen 'Raphael, unzugänglich sein mochten, so ist es doch auffallend, daſs 'ihn von den Realisten nicht Meister wie Tizian und Paolo Veronese 'mehr angezogen haben, als jener secundäre und manierirte Meister.'

Dies alles, was der Geheimerath Waagen bei 'unbefangener Lectüre' von Goethe's Werken über dessen Jugendexpedition nach Dresden mitzutheilen findet. Goethe geht nach Dresden; die Italiener

versteht er nicht; Feti zieht ihn vorzugsweise an. Wie kann ein solcher Mensch Sinn für Malerei haben?

Wer ein wenig eingedrungen ist in Goethe's Werke, der hat doch wohl die Beschreibung der Dresdener Reise gelesen. Der reizende, ins Geheim unternommene Ausflug, das Logiren bei dem philosophischen Schuster, der Besuch der Galerie, der ungemeine Eindruck dieser Sammlung auf ihn. Ich erlaube mir, einige der betreffenden Stellen aus 'Wahrheit und Dichtung' abzudrucken.

'Die Stunde, wo die Galerie eröffnet werden sollte, mit Unge-'duld erwartet, erschien. Ich trat in dieses Heiligthum, und meine 'Verwunderung überstieg jeden Begriff, den ich mir gemacht hatte. 'Dieser in sich selbst wiederkehrende Saal, in welchem Pracht und 'Reinlichkeit bei der gröfsten Stille herrschten, die blendenden 'Rahmen, alle der Zeit noch näher, in der sie vergoldet wurden, 'der gebohnte Fufsboden, die mehr von Schauenden betretenen als 'von Arbeitenden benutzten Räume gaben ein Gefühl von Feierlich-'keit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, 'womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manches 'Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur 'zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt erschien. Ich liefs mir die 'cursorische Demonstration meines Führers gar wohl gefallen, nur 'erbat ich mir, in der äufseren Galerie bleiben zu dürfen. Hier 'fand ich mich, zu meinem Behagen, wirklich zu Hause. Schon 'hatte ich Werke mehrerer Künstler gesehen, andere kannte ich 'durch Kupferstiche, andere dem Namen nach; ich verhehlte es 'nicht und flöfste meinem Führer dadurch einiges Vertrauen ein, 'ja ihn ergötzte das Entzücken, das ich bei Stücken äufserte, wo 'der Pinsel über die Natur den Sieg davon trug: denn solche Dinge 'waren es vorzüglich, die mich an sich zogen, wo die Vergleichung 'mit der bekannten Natur den Werth der Kunst nothwendig erhöhen 'mufste.'

Goethe zeigt hier, wie das bereits Bekannte, Geläufige ihn, einem natürlichen Processe gemäfs, zuerst anzog, er sich instinctiv dem zuwenden muste, was er durch seine bisherigen Erfahrungen geleitet, am genausten durchdrang. Wir wissen, welcher Art die Meister waren, deren Arbeit er in seines Vaters Hause kennen gelernt, welcher Art die, in deren Kreis er in Leipzig eingetreten. Jung, ohne Uebersicht der Kunstgeschichte stand er da, eingeführt in nichts als

in die Kunstrichtung welche damals in Deutschland die herrschende war. Zurückschauend auf diese Zeiten, zeigt er nun an seinem eigenen Geiste, wie gemäfs es dem Menschen sei, überall vom Bekannten zuerst auszugehen.

'Ich besuchte die Galerie,' schreibt Goethe weiter, 'zu allen 'vergönnten Stunden, und fuhr fort, mein Entzücken über manche 'köstliche Werke vorlaut auszusprechen. Ich vereitelte dadurch 'meinen löblichen Vorsatz, unbekannt und unbemerkt zu bleiben; 'und da sich bisher nur ein Unteraufseher mit mir abgegeben hatte, 'nahm nun auch der Galerie-Inspector, Rath Riedel, von mir Notiz 'und machte mich auf gar manches aufmerksam, welches vorzüglich 'in meiner Sphäre zu liegen schien. Ich fand diesen trefflichen 'Mann damals ebenso thätig und gefällig, als ich ihn nachher meh- 'rere Jahre hindurch gesehen und wie er sich noch heute erweis't.'

Dieser Mann also fühlte, was in Goethe's Sphäre damals liegen konnte, und sucht ihn, statt Unmögliches zu verlangen, vielmehr im Bestreben sich hier zu orientiren, möglichst zu unterstützen.

'Die wenigen Tage meines Aufenthaltes in Dresden,' so schliefst der Bericht Goethe's, 'waren allein der Gemäldegalerie gewidmet. 'Die Antiken standen noch in den Pavillons des grofsen Gartens, 'ich lehnte ab sie zu sehen, so wie alles Uebrige, was Dresden 'Köstliches enthielt; nur zu voll der Ueberzeugung, dafs in und an 'der Gemäldesammlung selbst mir noch vieles verborgen bleiben 'müsse. So nahm ich den Werth der Italiänischen Meister mehr 'auf Treu und Glauben an, als dafs ich mir eine Einsicht in den- 'selben hätte anmaafsen können. Was ich nicht als Natur ansehen, 'an die Stelle der Natur setzen, mit einem bekannten Gegenstand 'vergleichen konnte, war auf mich nicht wirksam. Der materielle 'Eindruck ist es, der den Anfang selbst zu jeder höheren Lieb- 'haberei macht.'

Nur eine einzige andere Sammlung sah Goethe damals noch in Dresden. 'Durch die Vermittelung jenes jungen Mannes' (eine Bekanntschaft die Goethe in Dresden gemacht) 'ward ich dem Di- 'rector von Hagedorn vorgestellt, der mir seine Sammlung mit 'grofser Güte vorwies, und sich an dem Enthusiasmus des jungen 'Kunstfreundes höchlich ergötzte. Er war, wie es einem Kenner 'geziemt, in die Bilder, die er besafs, ganz eigentlich verliebt, und 'fand daher selten an andern eine Theilnahme, wie er sie wünschte.

'Besonders machte es ihm Freude, daſs mir ein Bild von Schwane-
'feld ganz übermäſsig gefiel, daſs ich dasselbe in jedem einzelnen
'Theile zu preisen und zu erheben nicht müde ward: denn gerade
'Landschaften, die mich an den schönen heiteren Himmel, unter
'welchem ich herangewachsen, wieder erinnerten, die Pflanzenfülle
'jener Gegenden, und was sonst für Gunst ein wärmeres Klima den
'Menschen gewährt, rührten mich in der Nachbildung am meisten,
'indem sie eine sehnsüchtige Erinnerung in mir aufregten.'

Dies Goethe's Bericht. Von Feti ist erst viel später die Rede. In Straſsburg erzählt er Herder von diesem Besuch in Dresden. 'Freilich,' sagt er hier, 'war ich in den höhern Sinn der Italiäni-
'schen Schule nicht eingedrungen, aber Domenico Feti, ein treffli-
'cher Künstler, wiewohl Humorist und also nicht vom ersten Range,
'hatte mich sehr angesprochen. Geistliche Gegenstände muſsten
'gemalt werden. Er hielt sich an die neutestamentlichen Parabeln
'und stellt sie gern dar, mit viel Eigenheit, Geschmack und guter
'Laune. Er führte sie dadurch ganz an's gemeine Leben heran, und
'die so geistreichen als naiven Einzelnheiten seiner Compositionen,
'durch einen freien Pinsel empfohlen, hatten sich mir lebendig ein-
'gedrückt. Ueber diesen meinen kindlichen Kunstenthusiasmus spot-
'tete Herder folgendergestalt:

Aus Sympathie
Behagt mir besonders ein Meister,
Dominico Feti heiſst er.
Der parodirt die biblische Parabel
So hübsch zu einer Narrenfabel,
Aus Sympathie. — Du närrische Parabel.

'Dergleichen mehr oder weniger heitre oder abstruse, muntere
'oder bittere Späſse könnte ich noch manche anführen.'

Will es irgend Jemand noch in den Sinn kommen, diese Seiten zu dem Zwecke zu benutzen, um Goethe als ärmlich ausgestattet an Sinn für bildende Kunst hinzustellen? Die Anfänge eines angehenden Studenten beschreibt er, der zum erstenmale in die Welt sieht? Und was thut Herr Geheimerath Waagen? Nachdem er aus dieser Erzählung den oben mitgetheilten Auszug gegeben, springt er sogleich auf Goethe's italiänische Reise über (die beinahe zwanzig Jahre ernsthaftester Beschäftigung Goethe's mit der Kunst ignorirt er), und was wird citirt aus der italiänischen Reise? — eine Anzahl

gelegentlicher Urtheile Goethe's über ein halb Dutzend Gemälde die er hier und da lobend erwähnt, wie er es denn immer verstand die Intentionen der Meister zu erkennen und anzuerkennen. Ueber Goethe's Studium der Werke Raphael's und Michelangelo's in Rom hat Waagen kein Wort. Dagegen daſs er sich von Hackert angezogen fühlte und Angelica Kauffmann hoch stellte, wird ausgebeutet um seinen mangelnden Kunstsinn zu beweisen. Ein ebenso ungerechtes Verfahren, als etwa gegen Winckelmann geltend zu machen daſs er Mengs sogar über Raphael gestellt. Man sieht Künstler, die unter unsern Augen arbeiten, niemals mit historischem Blicke an, und die Sprache mit der man sie lobt und tadelt, ist eine andere und muſs es sein, als die mit der man todte Meister bespricht. Ich kann hier nicht die ganze italiänische Reise hersetzen, um Seite für Seite zu beweisen, daſs die von Geheimerath Waagen ausgefundenen wenigen Stellen erstens ganz anders zu verstehen sind als er sie auffaſst, zweitens aber so wenig den Inhalt von Goethe's italiänischer Reise bilden, als das was Geh. Waagen aus der Dresdener Reise entnommen hat deren wahren Gehalt wiedergiebt. Ein Beispiel nur, um zu zeigen, auf welche Weise hier verfahren worden ist.

'Daſs es ihm aber selbst in reiferen Jahren an einer rich-
'tigen Würdigung der Meister der italiänischen Schule fehlte, geht
'daraus hervor, daſs er, während er sich mit vielem Wohlgefallen
'über die Bilder des Guercino da Cento ausspricht, über die heilige
'Cäcilie von Raphael, welche er doch, als das berühmteste Bild in
'Bologna, ohne Zweifel gesehen haben muſs, keine Sylbe äuſsert.'

Dies, wörtlich abgedruckt, was Geheimerath Waagen von Goethe in Bologna zu erzählen findet!

Drei Briefe nur aus Bologna geschrieben enthält die italiänische Reise Goethe's. Der erste derselben, vom 18. October 1786, nennt von allem was er dort gesehen in erster Linie die heilige Cäcilie.

'Zuerst also die Cäcilia von Raphael! Es ist, was ich zum
'voraus wuſste, nun aber mit Augen sah: er hat eben immer ge-
'macht, was andere zu machen wünschsten, und ich möchte jetzt
'nichts darüber sagen, als daſs es von ihm ist. Fünf Heilige neben
'einander, die uns alle nichts angehen (uns als Protestanten nämlich, meint Goethe), deren Existenz aber so vollkommen dasteht, daſs
'man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden. Um ihn aber

'recht zu erkennen, ihn recht zu schätzen, und ihn wieder auch 'nicht ganz als einen Gott zu preisen, der wie Melchisedeck, ohne 'Vater und ohne Mutter erschienen wäre, mufs man seine Vorgänger, 'seine Meister ansehen. Diese haben auf dem festen Boden der 'Wahrheit Grund gefafst, sie haben die breiten Fundamente emsig, 'ja ängstlich gelegt, und mit einander wetteifernd die Pyramide 'stufenweis in die Höhe gebaut, bis er zuletzt, von allen diesen 'Vortheilen unterstützt, von dem himmlischen Genius erleuchtet, den 'letzten Stein des Gipfels aufsetzte, über und neben dem kein anderer 'stehen kann.'

Im Verfolg spricht Goethe über Francia, Perugino und Dürer; wer kennt diesen Brief nicht? Es ist nicht meines Amtes, auszumachen, ob ihn Geheimerath Waagen gekannt oder nicht gekannt, übersehen oder nicht übersehen habe, oder mich darüber auszulassen, ob ein solches Nichtkennen oder ein Uebersehen hier überhaupt möglich war. Jedenfalls scheint Geh. Waagen auf Leser gerechnet zu haben, denen Goethe's Werke nicht unter die Augen kommen.

Ich könnte hier nun wohl abbrechen. Allein Geh. Waagen soll nicht sagen, ich hätte auch nur eine Sylbe seines Aufsatzes unberücksichtigt gelassen, und so sei denn erzählt, dafs derselbe, nachdem er in der bezeichneten Weise Goethe in Italien behandelt hat, auf eine weitere Darstellung, wie sich dessen Kunsturtheil ausgebildet, verzichtet, und mit einem zweiten Sprunge auf Goethe's Verhältnifs zu Dürer übergeht. Goethe's langjährige, theoretisch wie praktisch im höchsten Sinne wirksame Bemühungen um lebende Künstler und um Kunstgeschichte (ich nenne nur den einen Namen Carstens!) ignorirt Herr Geheimerath Waagen (lassen wir auch dahingestellt, aus welchen Gründen). Sein Hauptaugenmerk ist auf Dürer gerichtet, und zwar sucht er die Ueberzeugung in uns zu erwecken: Goethe habe Dürer tief unterschätzt.

Ehe ich die Stellen bespreche, deren Geh. Waagen sich als Hülfsmittel hierzu bedient, nur einige Andeutungen, wie Goethe in Wahrheit zu Dürer stand. Ich hatte mich in dem Aufsatze des ersten Bandes auf das Allernöthigste beschränken müssen.

Durch Lavater wahrscheinlich wurde Goethe auf eingehendere Beschäftigung mit diesem Meister hingeführt. 'Deine Albrecht Dürer's,' schreibt er an Lavater den 7. Februar 1780, 'Martin Schön und 'Lukas von Leyden, die Du von Toggenburg und von Heideggern

'hast, sind alle schon recht schön von ihren alten Papieren losge-'löst und warten nur darauf, bis der letzte Transport Deines eigenen 'ankommt, um wieder in recht schöner Ordnung aufgetragen zu wer-'den. Ich hoffe Du sollst an dieser Sammlung, wenn sie fertig ist, 'ein Vergnügen haben. Ich werde Dir jeden Meister besonders hal-'ten und von denen, wo ich's wissen kann, den Werth der Blätter 'und Abdrücke bestimmen. Bei der Albrecht Dürerischen Sammlung 'will ich so viele Blätter, als mir Stücke fehlen, frei lassen und die 'Nummern darauf schreiben, dafs Du sie, wenn Du sie künftig 'überkommst, nur einkleben darfst. Von den Martin Schöns und 'Lukas von Leiden kenn' ich keinen completten Catalogus, kann es 'also damit nicht ebenso machen.' *)

Also in Weimar damals schon systematische Beschäftigung mit den Meistern der deutschen Schule.

Dann den 6. März desselben Jahres an Lavater: 'Ich will Dir 'gleich ein Verzeichnifs der fehlenden (Stiche von Dürer) schicken, 'damit Du von Deiner Seite, wie ich von der meinigen, arbeiten 'kannst, sie zusammen zu schaffen. Denn ich verehre täglich mehr 'die mit Gold und Silber nicht zu bezahlende Arbeit des Menschen, 'der, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt, an Wahr-'heit, Erhabenheit und selbst Grazie nur die ersten Italiener zu 'Seinesgleichen hat. Dieses wollen wir nicht laut sagen.'

Aus dem Briefe an Merck vom 7. April 1780: 'Für Lavater 'suche ich jetzt eine Sammlung Albrecht Dürers zu complettiren. — 'Vor Dürer'n selbst und vor der Sammlung, die der Herzog besitzt, 'krieg' ich alle Tage mehr Respect. Sobald ich einmal einigen Raum 'finde, will ich über die merkwürdigsten Blätter einen Gedanken 'aufsetzen, nicht sowohl über Erfindung und Composition, als über 'die Aussprache und die ganze goldene Ausführung. Ich bin durch 'genaue Betrachtung guter und schlechter, auch wohl aufgestochener 'Abdrücke von einer Platte auf gar schöne Bemerkungen gekommen. 'Aufser dem gewöhnlichen Tagewerk, das ich mich nach und nach 'mit der gröfsten Geschwindigkeit, Ordnung und Genauigkeit von 'Moment zu Moment abzuthun gewöhne, hab' ich, wie Du Dir leicht

*) Eine ziemliche Anzahl Blätter aus der Lavater'schen Kupferstichsammlung ist, ich weifs nicht wie, auf das Berliner Kupferstichkabinet gekommen. Sie sind daran kenntlich dafs sie als Unterschriften kürzere oder längere Gedichte, meistens in Distichen, von Lavater's eigner Hand tragen.

'vorstellen kannst, immerfort eine Menge Einfälle, Erfindungen und 'Kunstwerke vor.'

Wer schrieb und dachte so über Dürer in Deutschland im Jahre 1780?

'Deine Albrechts', meldet Goethe den 1. Mai Lavater'n, 'sind 'nunmehr schön geordnet, Bertuch hat sie aufgetragen und numerirt. 'Auf der Leipziger Messe hat Dir der Herzog noch einige Kupfer 'von Deinen fehlenden gekauft, worunter Marienbilder sind, die Dir 'fast ganz abgehen.'

'Suche übrigens durch das Treiben Jehu, so viel Du kannst, 'von dieser Sammlung zusammen zu bringen; wenn Du sie auch 'schon hättest, so schadets nichts; es ist vielleicht ein besserer Ab-'druck und auf alle Fälle kann man sie vertauschen. Denn das 'versichere ich Dir, je mehr man sich damit abgiebt, und beim 'Handel auf Copie und Original acht geben muſs, desto gröſsere 'Ehrfurcht kriegt man für diesen Künstler. Er hat nicht seines 'Gleichen.'

Genaues Vergleichen der Blätter also und Aufmerksamkeit auf die Vorzüge der Originale und der besseren Abzüge.

Den 3. Juli 1780 schreibt Goethe an Merck: 'Schicke doch ja 'die Dürer'schen Holzschnitte zurück. Ich brauche sie äuſserst noth-'wendig, und wenn Du die schöne Jahreszeit über den Gersaint (Catalogue raisonné von Rembrandts Gemälden) entbehren kannst, 'mit dem Supplemente, so schicke mir ihn mit.'

Den 8. August desselben Jahres an Lavater: 'Unter den neuern 'Kupfern, die Du geschickt hast, waren vier bis fünf Albrecht Dürer's, 'die Du noch nicht besaſsest, und einige bessere Abdrücke; ich 'habe sie schon eingeordnet und Du erhältst sie nächstens.'

In demselben Monat an denselben noch einmal von Dürer; man sieht, wie ihm der Meister ununterbrochen nahe steht. Und damit auch für die folgende Zeit die Zeugnisse nicht fehlen, die Stelle des Briefes an Lavater vom 4. October 1782: 'Sage mir doch 'gelegentlich ein Wort über das Portrait Karl des Fünften von 'Albert Dürer, das Du bei Merck gesehen hast; wir haben es gegen-'wärtig hier. Es ist ganz herrlich; ich möchte auch Dich darüber 'hören.' Und drei Wochen später an Merck: 'Ich habe einen Brief 'von Lavater über den Albrecht Dürer, der mir schreibt, er möchte 'über so ein Gesicht und so ein Werk ein ganz Buch schreiben.

'Oeser ist auch sehr entzückt davon; er sagt, er habe mehr als '100 Stücke von diesem Meister gesehen und dies sei nur das zweite 'von solchem Werthe. An dem Harnische erkenne man Albrecht 'Dürer, im Gesicht habe er sich selbst übertroffen. Doch giebt er 'meinem Gedanken Beifall, den ich gleich hatte, als ich das Bild 'ansah. Es ist nämlich gröfser gewesen, ein Brust- oder Kniestück, 'ein Theil davon durch die Zeit verunglückt und so zusammen-'geschnitten worden. Dies nimmt dem, was noch übrig ist, nichts 'von seinem Werthe.'

Und diesen, von angestrengtem Studium, Ehrfurcht und Liebe zeugenden Stellen, die Geheimerath Waagen doch jedenfalls bekannt waren, setzt er die Behauptung entgegen: Dürer sei von Goethe tief unterschätzt worden! Ist denn ein Mann wie Dürer überhaupt so leicht mifszuverstehen? Sollte gerade Goethe diesen Meister, den eigentlich jeder begreift und liebt, und der seit seinem ersten Auftreten nie anderes als Liebe und Verständnifs erfahren hat, unterschätzt haben, trotz der besonderen Zuneigung, die er für ihn hegt? Trotz der nachzuweisenden lebenslänglichen Beschäftigung mit ihm? Geheimerath Waagen behauptet und beweist es. Und womit? Mit zwei Citaten aus Goethe's Werken, die ihm für diesen Zweck genügend scheinen.

Goethe habe gesagt: 'Den Byzantinern standen die unschätzbaren 'Werke hellenischer Kunst vor Augen, ohne dafs sie aus dem Kum-'mer ihrer ausgetrockneten Pinselei sich hervorheben konnten. Und 'sieht man es denn Albrecht Dürer sonderlich an, dafs er in Venedig 'gewesen?'

Dies die Art wie Geh. Waagen die Stelle citiren zu dürfen glaubt. Und daraus interpretirt er: Goethe habe mit diesen Worten zwischen den höchsten Werken der altgriechischen Kunst und den mumienhaften Malereien der Byzantiner einen ähnlichen Abstand angenommen, wie zwischen den Leistungen der Venetianischen Schule und denen Dürer's.

Goethe hätte das gewollt? Nichts wollte er, als zeigen wie die Möglichkeit, künstlerische Einflüsse höherer Art in sich aufzunehmen und auf sich wirken zu lassen, nicht auch die Nothwendigkeit dieser Aufnahme und Wirkung in sich schliefse. Und darin hat er vollkommen Recht. Dürer schlug, von Venedig nach Nürnberg zurückgekehrt, ruhig die alte Strafse wieder ein. Dafs Goethe dies sagen wollte und nichts anderes, würde sich aber sogleich in

vollster Evidenz gezeigt haben, hätte Geh. Waagen nicht diejenigen Worte, welche es aussprechen, fortgelassen. Denn so sagt Goethe: 'Und sieht man es denn Albrecht Dürer sonderlich an, daſs er in 'Venedig gewesen? Dieser Treffliche läſst sich durchweg 'aus sich selbst erklären.' (Goethe kannte das Strahower Gemälde natürlich nicht.)

Dies die eine Stelle. Die andere: 'Weil A. Dürer, bei dem 'unvergleichlichsten Talente, sich nie zur Idee des Ebenmaaſses von 'Schönheit, ja sogar nie zum Gedanken einer schicklichen Zweck-'mäſsigkeit erheben konnte, sollen auch wir immer an der Erde 'kleben?' Goethe sagt das im Hinblick auf die für ihn damals moderne Richtung einiger Künstler, welche an die früheren Zeiten wiederanknüpfend, durch einen gewissen frömmelnden Naturalismus die durch lange Erfahrungen gebildete Kunstübung ersetzen wollten. Goethe bezeichnet Dürer damit als das, was er war: einen sich an die Natur haltenden Künstler. Waagen sieht darin jedoch die gröſste Verkennung. Dergleichen, sagt er, von einem Meister zu sagen, dessen schönste Compositionen auf einer Höhe mit denen eines Raphael ständen, zeige, wie tief Goethe ihn unterschätzt.

Wie kann es Geh. Waagen in den Sinn kommen, Dürer's 'schönste Compositionen' mit denen Raphael's zu vergleichen? Hat denn Dürer (die Strahower Madonna vielleicht ausgenommen) jemals componirt, was wir, ich sage ausdrücklich: im Hinblick auf die Italiener, und zwar die Methode Raphael's, componiren nennen? Dürer's Talent lag in ganz anderer Richtung. Niemals hat er in classischem Geiste bewuſst componirt, immer sich an das mehr Zufällige gehalten. Auch hier tritt seine Erfindung glänzend zu Tage, keine Spur aber von jener höheren Arbeit Raphael's, dessen groſse Gemälde bis in den Zug jeder Linie hinein harmonische Durchbildung zeigen. Raphael bemalte umfangreiche Flächen, Dürer zeichnete kleine Blätter zumeist. Er arbeitete rasch und sicher, während Raphael änderte, schwankte, besserte und langsam oft erst den zweckmäſsigsten Ausdruck seiner Gedanken fand. So gebraucht Goethe 'Zweckmäſsigkeit' hier im höchsten Sinne. Seine Bemerkung ist durchaus wahr, und, mag von Dürer noch zum Vorschein kommen was da will, wird es bleiben. Dürer war, was Erfindung, Reichthum der Phantasie anlangt, neben Rembrandt der vielleicht begabteste Künstler; jenes sich völlige Ablösen aber von der realen Natur,

einer höheren 'Zweckmäſsigkeit' zu Liebe, das wir bei Raphael bewundern, war Dürer nicht einmal im Bestreben eigen. Geh. Waagen hat sich hierüber ja im ersten Theile seines Buches 'Die Deutschen Malerschulen' mit ziemlicher Einsicht im gleichen Sinne ausgesprochen, und verweise ich ihn einfach auf das betreffende Capitel desselben. (Th. I. Buch III. Cap. 6.)

'Auch in dem räumlichen Stylgefühl,' lesen wir da unter anderem, 'd. h. in der Art und Weise, wie bei den gröſseren Compo-'sitionen die Massen vertheilt sind und sich die einzelnen Figuren 'entsprechen, bei kleineren, oder einzelnen Figuren, den Raum in 'einer dem Auge wohlthuenden Weise ausfüllen, wie in der Deutlich-'keit und Entschiedenheit der Motive steht er auf einer groſsen Höhe. 'Sein Verhältniſs zur Auffassung der Naturformen befindet sich hier-'mit in einer Art von Widerspruch. Er ist darin nicht allein ein 'entschiedener Realist, es fehlt ihm nicht allein häufig am Gefühl 'der Schönheit für Formen, die Züge seiner Köpfe haben, selbst bei 'den höchsten Aufgaben, wie die heilige Jungfrau, oft etwas Klein-'liches, Enges und Verzwicktes, eine nothwendige Folge seiner engen, 'kleinlichen, oft selbst drückenden und peinlichen Lebensverhältnisse. 'Die nackten Körperformen haben häufig sogar etwas abschreckend 'Häſsliches etc.'

Was Geheimerath Waagen hier sagt, wird schwerlich Jemand bestreiten, denn, wie bereits bemerkt worden ist, Dürer hat nichts Räthselhaftes in seiner Natur. Der Gang seiner Entwicklung liegt deutlich vor uns. Goethe hat ihn verstanden, viele Andere haben ihn verstanden, auch Geheimerath Waagen in seinem Buche das längst Bekannte noch einmal ausgesprochen.

Wie er dazu kommt, sich in der Leipziger Zeitschrift für bildende Kunst in entgegengesetztem Sinne zu äuſsern, ist mir ebenso unbegreiflich, wie mir sein ganzer Angriff gegen Goethe eine Unbegreiflichkeit bleibt.

Nehmen wir an, es sei das Thema gegeben — französische, belgische, englische, oder italienische wissenschaftliche Corporationen hätten es längst, und mehr als einmal gestellt —: Goethe's Verhältniſs zur bildenden Kunst darzulegen. Was würde hier die Mitte sein und den Ausschlag geben? Die Untersuchung, wie Goethe sich zu Lionardo, Michelangelo und Raphael und zu den Werken der antiken Meister verhalten. Daran rührt Geheimerath Waagen

nicht von ferne. So wenig scheint er zu ahnen, daſs Goethe für die Kenntniſs der modernen Kunst in Deutschland nicht weniger gethan als Winckelmann für die der antiken, ja so wenig scheint er zu wissen, es sei das Andenken an diese Wohlthat des grossen Mannes noch nicht ausgestorben in Deutschland, daſs er Goethe's auch nach dieser Richtung unsterbliches Verdienst in einer für uns alle so beschämenden Weise anzutasten versucht. Würde ein Italiener es wagen über Dante, ein Engländer über Shakspeare, ein Franzose über Corneille öffentlich zu urtheilen und ihnen diese oder jene Schwäche nachzuweisen, ohne sich der Kenntniſs ihrer Werke sicher zu wissen? Jenen Brief über die heilige Cäcilia kennt, möchte ich sagen, jedes Kind. Der darin enthaltene Ausspruch: Raphael habe eben immer gemacht was andere machen wollten, ist berühmt. Passavant druckt ihn im Leben Raphael's gleichsam als die Essenz alles dessen ab was Goethe bedeutendes über Raphael gesagt.

Es möchte scheinen, ich hätte zuviel gethan indem ich den Angriff des Herrn Geheimerath Waagen so ausführlich zurückwies. Nicht Goethe's wegen allein geschah das. Geheimerath Waagen ist der Mann, welcher öffentlich ausgesprochen hat, man werde für das neuzuerbauende Nationalmuseum eine Auswahl treffen müssen unter Cornelius' Arbeiten, da sie, wollte man sie alle ausstellen, andern den Platz wegnähmen! Ich zweifle nicht daran, daſs Geheimerath Waagen das Seinige thut und thun wird, diese für Deutschland schmachvolle Idee maaſsgebenden Ortes durchzubringen. Vielleicht aber, wenn man gewahr wird, wie dieser selbe Mann über Goethe denkt, wie er ihn liest und nicht liest, bilden sich Folgerungen daraus über den inneren Werth der Opposition, mit der er Cornelius entgegenzuwirken sucht.

PIETA MICHELANGELO'S. — BASRELIEF IN PISA.

Bekannt durch alte Stiche ist die Pietà welche Michelangelo für Vittoria Colonna zeichnete und unter die er schrieb:

Non vi si pensa quanto sangue costa.

Ein nach diesem Blatte ausgeführtes Gemälde befindet sich gegenwärtig hier, dem Anscheine nach ein Werk Marcello Venusti's. Obgleich die Oberfläche der Tafel mit der Zeit rauh und stumpf ge-

worden ist, so liegt doch eben darin ein Vorzug des Gemäldes, das ganz unberührt und nur in soweit verändert vorliegt, als es innerhalb der drei Jahrhunderte, die nach seiner Entstehung verflossen sind, sich umwandeln mufste. Eine geringe Restauration von geschickter Hand würde ihm seine alte Frische zurückgeben.

Zu bedauern ist, dafs was uns über die Herkunft des Werkes mitgetheilt wird, sich nicht um ein geringes sicherer gestaltet, es würde sonst vielleicht die Vermuthung, dafs es auf Michelangelo's direkte Bestellung zur Entstehung gekommen sei, zu einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit erhoben werden können.

Bis zum heutigen Tage nämlich befand und befindet es sich in Besitz einer Ragusanischen Familie die es bereits seit Jahrhunderten besafs und von einem Erzbischof empfangen haben soll. Nun begegnen wir unter den Erzbischöfen von Ragusa einem Freunde Michelangelo's und Vittoria's: Lodovico Beccadelli. Er gehörte dem so traurig gesprengten Kreise an, der einst auf eine religiöse Reform in Italien hoffte. Wie nah läge es, zu denken Beccadelli habe sich nach der Zeichnung, die die vergebliche Hoffnung vergangener schöner Tage symbolisch darstellte, das Gemälde bei Michelangelo bestellt, der die Ausführung Marcello Venusti übergab, so dafs es unter seinen Augen zur Entstehung kam.

Ein Landgut der Ragusanischen Familie der das Gemälde gehört, gelegen auf der Insel Giuppana, stöfst an den dortigen erzbischöflichen Besitz, und wir wissen dafs gerade hier Beccadelli oft verweilte und wissenschaftlich arbeitete.

Doch sind dies natürlicherweise nichts mehr als Notizen die ich anführe nur weil sie sich darbieten. Folgerungen daraus zu ziehen, kann mir nicht beifallen. Hauptsache bleibt, dafs das Gemälde von ausgezeichneter Arbeit ist, und dafs es, sollte es von einem öffentlichen Kunstinstitute angekauft werden, das Seinige dazu beitragen wird, Marcello Venusti die Achtung zurückzugeben, die er durch die Bezeichnung so vieler höchst mittelmäfsiger Arbeiten mit seinem Namen ein wenig verloren hat. Was irgend nach Zeichnungen Michelangelo's aus dessen älterer Zeit in Oel ausgeführt sich vorfindet, pflegt gut oder schlecht Marcello Venusti zugeschoben zu werden. Nicht anders verschwenderisch geht man mit dem Namen Sebastian del Piombo's um. Ein kleines Crucifix der hiesigen Galerie auf buntem Marmor, trägt mit demselben Unrecht den Namen

dieses grofsen Malers, wie das im gleichen Compartiment befindliche Gebet auf dem Oelberge den des Marcello Venusti. Würde das Ragusaner Gemälde hier angekauft, (doch äufsere ich dies ohne in irgend einer Weise dazu etwa den Anstofs geben zu wollen), so hätte man den Vortheil, ein Werk Marcello Venusti's von gröfseren Ansprüchen auf Aechtheit zu besitzen als das hier nach ihm genannte sie aufzuweisen im Stande ist. —

Eine sehr dankenswerthe Mittheilung über ein anderes Werk Michelangelo's empfange ich aus Dresden. Herr H. Bürck daselbst schreibt mir, die dortige Kupferstichsammlung besitze ein Blatt mit einer Abbildung des Basreliefs welches ich im Aprilhefte des vorigen Jahrganges für eine Darstellung der Florentinischen Pest erklärte. Die Unterschrift des Stiches giebt eine andere Deutung. Sie lautet:

Bassorelievo in Terra-cotta che esiste in Casa dei SSri: Conti della Gherardesca rappresentante il Conte Ugolino, Signore di Pisa, dell' istessa famiglia, che con quattro suoi figli muore di fame, in Pisa, nella Torre perciò detta della Fame. — Gaetano Vascellini del. e. sc. 1782. Opera di Michel-Angelo. Di questo fatto parla Dante C. XXXIII dell' Inferno.

'Was den Stich selbst betrifft,' fügt Herr Bürck hinzu, 'so 'stimmt derselbe mit der Photographie in den einzelnen Figuren genau 'überein, abweichend ist nur das Verhältnifs der Breite zur Höhe, 'indem letztere 13" 12‴, erstere 15" 6‴ beträgt. Dies deshalb weil 'die Figuren mehr auseinandergezogen sind, und rechts von dem Flufs-'gotte, der in der Rechten einen Schilfzweig hält und mit dem linken 'Arme auf einer umgestürzten Urne ruht, ein Stück Land sichtbar 'ist, wie sich auch auf der andern Seite eine Strecke Ufer zeigt.'

Die neue Erklärung hat viel Einleuchtendes. Dafs die Scene aus dem Thurme an's freie Ufer eines Flusses verlegt worden ist, darf nicht irre machen. Der liegende Flufsgott kann ebenso gut den Arno bei Pisa wie bei Florenz andeuten, die dämonische Gestalt in der Luft ebenso gut Hunger wie Pest. Von besonderer Wichtigkeit wird das Blatt aber weil es das letzte Ueberbleibsel von Michelangelo's Illustrationen zu Dante bildet. Ob sich das Originalbasrelief noch immer in der Casa Gherardesca zu Pisa befindet, ist mir nicht bekannt. Nachrichten darüber würden sehr willkommen sein.

Der dritte Theil von Crowe und Cavalcaselle's 'History of Painting in Italy' ist ausgegeben worden. Das ausgezeichnete Werk, ein wahres Denkmal aufopfernder Liebe zur Sache, wird hiermit allerdings noch nicht abschliefsen, denn es ist in der Vorrede zum ersten Bande ein vierter, die Anfänge der norditalischen Schulen behandelnder Theil versprochen worden, wohl aber scheint es aufserhalb der Absichten der beiden in ihrer Arbeit so trefflich ineinandergreifenden Verfasser zu liegen, auch die Blüthe der italienischen Kunst zu behandeln. Sehr zu bedauern wäre im Interesse der Wissenschaft, wenn es in der That dabei bleiben sollte. Möchte der Erfolg des Buches derart sein, dafs dessen Fortführung auch über das gesteckte Ziel hinaus zu einer Pflicht für die Verfasser sich gestaltete.

Leider bin ich nicht im Stande mich über den Inhalt der Arbeit hier weiter auszulassen. Es erforderte dies einen Aufwand von Zeit und Kräften, den ich, bei diesen Blättern so gut wie ganz auf mich allein angewiesen, jetzt nicht machen kann.

Eben im Begriff die Correctur abzuschliefsen, ersehe ich in der neuesten Nummer der Zeitschrift für bildende Kunst einen zweiten Artikel aus der Feder des Herrn Geheimerath Waagen, als Fortsetzung desjenigen über den ich mich im gegenwärtigen Hefte ausgesprochen habe. Und nicht genug damit: es wird in diesem zweiten ein dritter gegen mich gerichteter aus anderer Feder noch in Aussicht gestellt.

Ich mufs mich begnügen, auf das von dieser Seite her zu erwartende hiermit aufmerksam zu machen. Wollte ich selbst anfangen, Herrn Geheimerath Waagen's Aufsätze als etwas zu behandeln das Existenz für mich hat, so würde ich ohne Nutzen von der einmal bestimmten Reihenfolge dessen abweichen, was ich im zweiten Jahrgange dieser Blätter zu behandeln mir vorgenommen habe. Ich machte eine Ausnahme Goethe's und Cornelius' wegen. Herrn Geheimerath Waagen's kunstwissenschaftliche Bestrebungen sind so verschiedener Natur von den meinigen, dafs weder seine Zustimmung noch sein Entgegentreten Wichtigkeit für mich haben kann.

EINE MEDAILLE DER LUCREZIA BORGIA, DEM FILIPPINO LIPPI ZUGESCHRIEBEN.

Herr Dr. Julius Friedländer hat sich durch die Publicirung des Medaillons der Lucrezia Borgia, das in einem aufserordentlich schönen Exemplare der Sammlung seines seligen Vaters angehört, alle Kunstfreunde zu Dank verpflichtet. Zweierlei macht diese Schaumünze bemerkenswerth: die Vortrefflichkeit der Arbeit, und der Umstand dafs über den Meister der sie geschaffen haben könnte gar nichts bekannt ist.

Diesen festzustellen nun, ist die Aufgabe welche sich Dr. Friedländer gestellt hat.*) Eine Anzahl an in's Auge fallender Stelle auf der Rückseite der Medaille angebrachter Buchstaben scheinen den Namen zu enthalten. Wir sehen einen mit rückwärtsgewandten Armen an den Stamm eines Lorbeerbäumchens gefesselten Amor. Seine Augen sind verbunden, die nach beiden Seiten ausstehenden, bis in's Detail mit grofser Sorgfalt gearbeiteten Flügel zerzaust. Von den Aesten des Bäumchens hängen, im geschmackvollsten Arrangement durch weitschleifige Bänder verknüpft, dort ein zerbrochener Köcher mit ausfallenden Pfeilen, hier eine Geige mit zersprungenen Saiten, ein aufgeschlagenes Notenheft darunter, und als Unterstes ein Bogen mit zerrissener Sehne; über diesem Allen aber eine Tablette mit den Buchstaben

BO FPHFF EN

Herr Dr. Friedländer kommt zu dem Resultate dafs mit denselben Filippino Lippi gemeint, und Filippinus PHilippi Florentinus Fecit EN (für IN) BOnonia zu lesen sei.

Da Dr. Friedländer's Aufsatz denen die sich für die Sache interessiren leicht erreichbar ist, so genügt es, die Grundzüge seiner Beweisführung hier in kurzem Auszuge zu wiederholen.

Die Darstellung des gefesselten Amors sei durchaus im Style

*) Der betreffende Aufsatz ist im 8. Heft der Berliner Blätter für Münz-, Siegel- und Wappenkunde abgedruckt, unter dem Titel: Eine Schaumünze der Lucrezia Borgia von Filippino Lippi. Beigegeben eine die beiden Seiten der Medaille in Originalgröfse darstellende geschmackvoll ausgeführte Radirung von H. Bürkner in Dresden. Abgüsse bei G. Eichler, U. d. Linden 27.

des Filippino. Er erinnere an die Malereien in der Capella Strozzi (in S. Maria novella zu Florenz), was Professor Burkhardt in Basel bestätige.

Es sei Filippino zwar als Medailleur nicht bekannt, allein diese Thätigkeit bei ihm als einem Florentiner jener Epoche vorauszusetzen.

Lucrezia führe auf der Medaille (deren Avers ihre Büste bei lang aufgelöst herabfallendem Haare zeigt) den Titel Ferrariae Mutinae ac Regii Ducissa, den sie erst im Januar 1505 (nach dem Tode ihres Schwiegervaters) erlangte; andererseits sei Filippino bereits im April 1505 in Florenz gestorben, hätte also kurz vor seinem Ende die Reise nach Bologna machen müssen, um die Medaille dort anzufertigen; diese etwas unwahrscheinliche, zudem in keiner Weise verbürgte Combination löse sich jedoch auf folgendem Wege.

Der Kopf der Lucrezia Borgia wie ihn die vorliegende Medaille zeige sei jedenfalls vor 1505 gearbeitet. Er finde sich nämlich, und zwar bei totaler Uebereinstimmung, auf einer andern Medaille, deren Umschrift: LVCRETIA. ESTN. DE. BORGIA. DVC. die Entstehungszeit in die Jahre zurückverlege, in denen die Herzogin zwar mit Alphons von Este bereits vermählt, dieser aber noch nicht zur Regierung gekommen war, zwischen 1502 und 1505 mithin.

Nun habe Lucrezia auf ihrer Hochzeitsreise nach Ferrara im Januar 1502 Bologna berührt. Dort müsse damals diese letztere Medaille gleichfalls von Filippino gearbeitet worden sein, welcher sodann, mit Benutzung desselben Stempels für den Kopf, die zweite Medaille zu gleicher Zeit angefertigt habe, die jedoch später erst mit verändertem Titel herausgegeben ward.

Dies Dr. Friedländer's Darlegung. Die Conjektur an sich: dafs die Buchstaben auf Filippino Lippi zu deuten seien, hatte er mir bereits vor Jahren mitzutheilen die Güte gehabt, und ich sie im L. M.'s (2. Aufl. Anm. 10) angeführt. Mir schien die Annahme damals ziemlich unbedenklich, jetzt erst führt mir der Aufsatz meines verehrten Freundes einige Bedenken zu, die ich ihm selbst, dem ich auf diesem Felde so mannigfache freundliche Belehrung verdanke, zu geneigter Prüfung vorbringe.

Gegen die Annahme, es sei Filippino Lippi im Stande gewesen, eine geschmackvolle Medaille zu liefern, wird Niemand etwas einzuwenden haben. Die Befähigung des Meisters nach dieser Richtung hin versteht sich so sehr von selbst, dafs es als überflüssig erschei-

nen dürfte, speciell anzuführen was sich an bestätigenden Beweisen dafür aus Vasari beibringen liefse. Ich trage einige dieser Daten nach: — Filippino war für dekorative Arbeiten in antikem Geiste berühmt zu Florenz, seine Erfindungen gesucht bei öffentlichen Festlichkeiten, seine Studien in Rom hierauf besonders gerichtet gewesen. Benvenuto Cellini, der mit Francesco Lippi, Filippino's Sohn, Freundschaft geschlossen hatte, ward durch Filippino's Skizzenbücher zuerst für die Schönheit antiker Arbeit, wie sie in Rom zu Tage trat, für Rom begeistert. In Rom führte Filippino selbst ein Grabmal in Stuck aus. Warum sollte ein Meister dieses Schlages nicht eine schöne, geschmackvolle Medaille zu arbeiten im Stande gewesen sein? Nach Bologna gelangte man so leicht von Florenz? Die Buchstaben deuten sich auf so natürliche Weise für Filippino? Trotzdem aber, all dies gründet noch keinen strikten Beweis! Liefsen sich die Buchstaben auf andere Meister beziehen, so würde für diese vielleicht dieselbe Wahrscheinlichkeit geschaffen. Denn darauf allein beruht was für Filippino spricht: dafs die Buchstaben auf ihn passen können und dafs ihm die Arbeit im Allgemeinen zuzutrauen wäre. Gegen ihn aber spricht, dafs ein Zusammenhang weder mit den Borgia's noch mit den Este's, noch endlich eine Reise nach Bologna in der That nachzuweisen ist.

Es hebt sich was pro und contra etwa vorzubringen wäre wirklich auf. Ein Gemälde Filippino Lippi's findet sich in Bologna und zwar als eine Arbeit die von Anfang an für die Stadt bestimmt war. Mandò (sagt Vasari V, 247) anco certi lavori a Genoa, e fece a Bologna in San Domenico, allato alla capella dell' altar maggiore, a man sinistra, in una tavola un San Bastiano, che fu cosa di molta lode. Nun könnte man 'mandò' und 'fece' einander entgegenstellen, und verstehen, dafs er das eine Gemälde nach Genua sandte, das andere in Bologna selbst arbeitete. Dennoch würde dies bedenklich sein, da Vasari 'fece a' in dem Sinne von 'arbeiten für' gebraucht, wie er denn auch Raphael so für Neapel arbeiten läfst (die berühmte Stelle) ohne ihn darum nach Neapel zu versetzen. Ferner: die Tafel trägt die Jahreszahl 1501. In diesem Jahre aber und im folgenden malte Filippino die Capelle Strozzi, und es wäre nicht recht denkbar, wie man ihn aus dieser Arbeit heraus habe nach Bologna kommen lassen um dort eine Medaille anzufertigen. Auf der andern Seite jedoch: wer will heute, nach so langer Zeit,

über die Zufälle aburtheilen die Filippino dennoch damals nach Bologna geführt und ihm diese Bestellung in die Hände gespielt haben dürften? Es könnte ja doch möglich gewesen sein daſs er seine Tafel in Bologna malte oder wenigstens sie dahin brachte, und daſs dies gerade zu Ende 1501 der Fall war, während die Medaille (Friedländer zufolge) in den ersten Tagen 1502 entstand, so daſs wir bei dieser Hypothese sogar der Mühe überhoben wären eine besondere Berufung ihretwegen anzunehmen.

Daſs diese Art, mit Conjekturen zu operiren, den wahren Sachverhalt nicht zum Vorschein bringen könne, versteht sich von selbst. Ich führte die Daten nur an, um das Gefühl zu beseitigen, als sei irgend etwas dem vorhandenen Material zu Entnehmendes übergangen worden. Von Bedeutung dagegen erscheint mir die Frage: ob es denn, weil die Portraits der Lucrezia Borgia auf beiden Medaillen übereinstimmen, nothwendig sei, daſs beide Medaillen ganz und gar von ein und demselben Meister stammen müssen? Oder, direkter gesagt: ob bei der Medaille die den Amor auf der Rückseite zeigt und deren Buchstaben auf Filippino Lippi gedeutet werden können, so zwingende Indizien vorliegen: es seien Avers und Revers von ein und demselben Meister, daſs auf diese Anzeichen hin sogar die andere Medaille, weil sie den gleichen Avers zeigt, als ein Werk des Meisters betrachtet werden müsse, der dort nur für den Revers verbürgt erscheint?

Diese Indizien aber fehlen! Es lassen sich, wenn es darauf ankommt, in der Behandlung des Amors und des Kopfes der Lucrezia technische Verschiedenheiten erkennen. Der Kopf der Lucrezia ist in auffallend starkem, antiken Mustern wenig entsprechendem Relief gearbeitet, (Friedländer nennt ihn das Werk „eines an Medaillensculptur nicht gerade gewöhnten Künstlers“) während der Amor nicht eine Linie zu hoch oder zu tief erscheint. Sollten bei dieser Medaille verschiedene Meister thätig gewesen sein? Ohne Zweifel kam öfter vor in damaliger Zeit, daſs ein Künstler, zum Entwurf einer Composition für die Rückseite einer Medaille aufgefordert, die Zeichnung oder die Modellirung in Wachs lieferte und auf diesem Wege, ohne sich um das Portrait der andern Seite zu kümmern, Urheber einer Medaille ward die er nie gesehen zu haben brauchte. Die Sache konnte im vorliegenden Falle so liegen, daſs Filippino den Amor entwarf, die Medaille sodann (es bedurfte seiner

persönlichen Anwesenheit dafür nicht einmal) in Bologna angefertigt und sein Monogramm darauf gesetzt wurde. Ich glaube dafs zu dieser Annahme hier um so eher Veranlassung vorlag, als die eine der beiden Medaillen, welche Lucrezia als noch nicht regierende Herzogin zeigt, (Lucretia Estensis de Borgia) mit dem Bildnisse ihres Gemahls auf der Rückseite, kaum in Bologna entstanden sein, und nicht als Filippino's Werk bezeichnet werden kann, so dafs, wenn dieser an der andern Medaille betheiligt war, bei dieser die Anfertigung der Rückseite einzig und allein für ihn übrig blieb. Ganz in derselben Weise sehen wir in Florenz Michelangelo die Rückseite einer Medaille entwerfen, deren Ausführung Benvenuto Cellini aufgetragen worden war.

Der Grund aber, weshalb die Medaille mit Lucrezia's und Alphons' Köpfen nicht gerade an Bologna denken läfst, ist der, dafs Alphons im Januar 1502 gar nicht dahin gelangte. Lucrezia war in Rom Alphons' Bruder angetraut worden und kam von diesem geleitet in Bologna an, wo die Bentivogli ihr glänzende Gastfreundschaft zu Theil werden liefsen. In Ferrara erst empfing sie ihr Gemahl zu glänzenden Hochzeitsfeierlichkeiten, und bei dieser Gelegenheit wohl, im Februar 1502 mithin, ward die Medaille angefertigt, eine Vermuthung in der Bellini (pag. 159) Frizzi (II, 216) und Mayer (Gli ultimi Periodi della Zecca di Ferrara. Ferr. 1823) übereinstimmen und die als eine sehr natürliche erscheint. Frizzi, sei nebenbei bemerkt, nimmt an, die bekannte, auf der einen Seite Alphons' Vater, den Herzog Ercole von Ferrara, auf der andern die Darstellung eines Regens von Diamanten mit der Devise Juppiter ex alto nobis adamanta remisit tragende Medaille beziehe sich auf die 1501 stattgefundene Verlobung der jungen Pabsttochter mit dem Prinzen von Ferrara. Bekannt ist dafs die Herstellung einer Medaille damals nirgends leichter war als in Ferrara, wo Sperandio, Pisano, Anichino und Andere für den herzoglichen Hof arbeiteten. Keine Spur, ja fast unglaublich, es sei Filippino Lippi dafür aus Florenz berufen worden.

Allein selbst wenn wir Friedländer darin folgen wollten, die Medaille mit Lucrezia's und Alphons' Köpfen sei, ohne Alphons' Gegenwart, in Bologna den beiden Neuvermählten zu Ehren geschlagen worden, so würde die Frage nach ihrem Urheber nicht auf Filippino Lippi führen, ja, dies nicht einmal sogar wenn er

um diese Zeit als in Bologna anwesend nachzuweisen wäre. Denn ein anderer Künstler böte sich in diesem Falle für die Autorschaft mit solcher Aufdringlichkeit dar, dafs ihn hier nur der Beweis, er habe die Medaille nicht gearbeitet, fortzuschaffen im Stande wäre. Ich meine Francesco Francia.

Hören wir, wie Vasari, gleich im Beginn seiner Lebensbeschreibung Francia's, sich ausspricht. Vas. VI, 1.

„Während Francia auf diese Weise bei einem Goldschmiede als Lehrling arbeitete, suchte er sich vorzüglich im Zeichnen zu vervollkommnen und brachte es weit darin. Manche Silberarbeiten, die heute noch in seiner Vaterstadt Bologna zu sehen sind, liefern den Beweis für seine Fertigkeit, darunter vorzügliche Nielli's, wo er auf einem oft nur zwei Finger hohen und um ein weniges breiteren Felde zwanzig Figürchen in den schönsten Verhältnissen zusammengestellt hat. Vieles das er in Emaille auf Silber arbeitete ging beim Ruin der Bentivogli's mit zu Grunde. Kurz, was von einem Goldschmiede geleistet werden kann, leistete er, und besser als mancher andere."

„Seine Lieblingsthätigkeit jedoch und seine eigentliche Force war die Anfertigung von Münzstempeln. Darin stand er ganz einzig in seiner Zeit da. Man betrachte nur einige dieser Stücke mit dem Kopfe Giulio's II, die neben denen des Caradosso ihren Platz behaupten. Aufserdem sind die Medaillen des Giovanni Bentivoglio von ihm, den er in lebendigster Aehnlichkeit darstellt, sowie die Medaillen einer ganzen Reihe anderer fürstlichen Personen noch, die auf der Durchreise in Bologna Halt machten. Für diese arbeitete er die Medaillen in Wachs und sandte ihnen hinterher die Formen nach, was ihm aufser unsterblichem Ruhme beträchtliche Ehrengeschenke eintrug."

„So lange er lebte stand er an der Spitze der Münze von Bologna und fertigte sämmtliche Stempel an in den Zeiten der Bentivogli's; in der Folge behielt er diese Stellung unter Giulio II. Die Münzen welche der Pabst bei seinem Einzuge schlagen liefs beweisen es, wo wir auf der einen Seite den Kopf des Pabstes, auf der andern die Schrift 'Bologna durch Giulio von dem Tyrannen befreit' finden. So ausgezeichnet war Francia in diesem seinem Métier, dafs er bis auf Pabst Leo's Zeiten die Münzformen arbeitete, und so geschätzt sind seine Werke, dafs wer deren besitzt, sie für Geld nicht fortgiebt."

Und nun bedenken wir: ein solcher Mann, bekannt als Factotum der herrschenden Familie, arbeitet damals in Bologna (in Bologna, seiner Eifersucht auf fremde Künstler wegen berüchtigt!), und ihm soll von Seiten der Bentivogli's, die Alles für ihn thaten, die Beleidigung widerfahren sein, dafs einem florentiner, in diesem Fache nicht einmal renommirten Künstler ein Auftrag zukam, auf den Francia, fast möchte man sagen, unbeschränkte Ansprüche besafs! Jedenfalls, wenn die Medaille in Bologna zu Stande kam, hat Francia sie gefertigt. Hiervon mufs ausgegangen werden.

Und mit derselben Bestimmtheit, scheint mir, ist aufzustellen, dafs wenn der Revers der andern Medaille, der Amor am Lorbeerbaum, in Bologna gearbeitet worden ist, er von Francia herrühren muste und konnte. Denn so gut wir F P H F F Filippus PHilippi Florentinus Faciebat deuten dürfen, ist es erlaubt, zu lesen Francia Pictor Hanc Fecit Figuram. Francia allein kommt oft vor bei seinen Unterzeichnungen. Pictor nennen sich Pisanus und Boldù auf ihren Medaillen, mit derselben Coquetterie mit der Francia sich auf seinen Gemälden Aurifex nennt. Es läge also die Annahme nahe, dafs auch er sich hier Pictor genannt. Hanc Fecit Figuram wäre die Uebersetzung der im italienischen gebräuchlichen Formel fece questa figura.*) Wollte man ganz scharf interpretiren, so könnte sogar herausgelesen werden, dafs Francia nur diesen Amor, questa figura, und nicht auch den Avers gearbeitet habe.

Auf die Gestalt dieses Amor kommt es nun schliefslich aber an. Trauen wir die Composition dem Francia zu, so mufs diesem wohl die Medaille überhaupt zugeschrieben werden. Oder sollte Filippino allein etwas derartiges haben schaffen können? Dr. Friedländer allerdings beruft sich so entschieden auf die Amoren und Arabesken Filippino's in der Capella Strozzi dafs Widerspruch dagegen am wenigsten von meiner Seite erlaubt scheint, dem diese Compositionen nicht einmal genau mehr erinnerlich, Abbildungen nicht bekannt sind; (Dr. Friedländer hat derartige Belege seiner Abhandlung nicht beigefügt.) Es würde sich fragen: ist die Gestalt des kleinen Amors so originell, dafs nach Analogie der Compositionen der Capella Strozzi nur Filippino sie erfinden konnte, und sind die

*) Antonio Cicognara Vergine pura
Depinger fece questa tua figura.
Baruffaldi II, 519.

Compositionen der Capelle selbst so eigenthümlich, daſs gleichfalls nur Filippino sie schaffen konnte? Hierüber hier zu verhandeln, da die Beweise nicht vorliegen, dürfte um so weniger als zulässig betrachtet werden, als Filippino Lippi ein Meister ist, über dessen Arbeit, meiner Meinung nach, der allein mit voller Sicherheit sprechen darf, der in Florenz und Toskana an unzweifelhaften Werken die feinen Unterschiede einer Reihe von Künstlern dicht vor Augen hat, deren Eigenthümlichkeiten sich aus den zerstreuten Galleriestücken deutscher Sammlungen kaum erkennen lassen. Selbst Abbildungen, wären es nicht Photographien, würden wenig Aufklärung gewähren. Crowe und Cavalcaselle urtheilen über diese Malereien, II, 419: The decoration of the Strozzi Chapel is, in a word, a grotesque and capricious mixture of exaggerated movements, actions and forms. — it reveals the close of the career of a great painter. — Worte, aus denen sich für unsern Zweck hier nur soviel allenfalls entnehmen lieſse, daſs Angesichts des Amors der Medaille gewiſs Niemand ein ähnliches Urtheil fällen würde. Denn es hat die kleine Gestalt, weder für sich allein betrachtet, noch als Theil der ganzen Composition, nichts irgendwie Uebertriebenes oder das Abwärtsgehen eines Meisters Andeutendes, vielmehr stellt sie sich als eins der reizendsten Erzeugnisse der Kunst und als des bedeutendsten Künstlers würdig dar.

Zugegeben aber, daſs nur in der Capelle Strozzi über das Verhältniſs der Medaille zu Filippino Lippi's Werken eine fruchtbringende Diskussion möglich wäre: das aber wird auch fern von Florenz gestattet sein: über den Amor an sich, wie er uns vor Augen steht, und, ganz unabhängig von ihm, über die Schule welcher Filippino Lippi angehörte, Betrachtungen aufzustellen.

Die grazieuse Figur des Amor enthält, wie sehr sie als aus einem Guſse erscheint, für mein Auge zwei getrennte Partien. Der untere Theil des Körpers, von der zwischen Brust und Nabel einschneidenden Linie abwärts, reproducirt eine der Antike entnommene, um mich des Ausdrucks zu bedienen, künstlerische Formel. Diese Stellung der Beine, das linke sanft gestreckt, das andere bei rechtwinklig geknicktem Knie angezogen, so daſs der Hacken dieses Fuſses vom Schienbein des andern Beines gedeckt wird, findet sich oft. Jeder Künstler hatte sie gesehen von den ältesten Zeiten an, jeder war im Stande sie anzuwenden. Von originaler Auffassung

hierfür keine Rede also. Bei Raphael, gerade um 1505, bei Francia und Andern läfst sie sich nachweisen.

Etwas anderes aber der Oberkörper. Diese Darstellung der rechten Schulter, die bei zurückgezwängtem Arme scharf heraussteht, ist eigenthümlich und derart, dafs ich fast mit Sicherheit, soweit es überhaupt erlaubt ist dieses Wort bei so zweifelhaften Materien zu gebrauchen, auf sie hin behaupten möchte: von Filippino, der 1505 starb, habe die Composition nicht ausgehen können. Diese Schulter scheint mir so sehr nämlich im Geiste Michelangelo's und der von ihm neuaufgebrachten Anschauungen gedacht, die erst von 1505 frühestens datiren, dafs ich seinen Einflufs hier nicht fortdenken und Filippino nicht das Zugeständnifs machen kann, vor 1505 eine solche Stellung so gezeichnet zu haben. Ja ich möchte eine Wette eingehen dafs auf keiner der zahlreichen Amorencompositionen, die nicht von Filippino allein, sondern von Ghirlandajo und andern Meistern derselben Zeit vor Michelangelo in Florenz zu finden sind, eine solche Schulterstellung anzutreffen sei.

Ich will nicht mifsverstanden werden wenn ich in demselben Athem nun trotzdem zugebe: dafs sich die Stellung finden möge. Aehnliches kommt vor. Ein beliebter Vorwurf für die damalige Kunst war die Darstellung des heiligen Sebastian's, eines schönen Jünglings, rückwärts an einen Stamm gefesselt wie der Amor unserer Medaille. Nimmt man diese Position nun ein wenig aus der Seitenansicht, so mufs nothwendigerweise die Schulter vortretend erscheinen, und demzufolge haben wir auf dem Berliner Museum allein schon eine Anzahl heiliger Sebastiane aus dem 15. Jahrhundert, welche sich in dieser Stellung präsentiren. Allein es waltet ein Unterschied: diese Körper empfingen diese Stellung rein in Folge unbefangener Naturanschauung des Meisters, zufällig gleichsam, ohne jeden Accent. Die Ansicht des Körpers ergab sich, und man bildete sie nach, wie man jede andere nachgebildet hätte. Man bildete sie, wie man auch lange vor Goethe in Deutschland die Sprache bereits sprach die er erst zu etwas Höherem gestaltete. Nicht indem er sie änderte, sondern indem er aus unendlichen Wendungen eine gewisse Anzahl zu seinem Eigenthum stempelte gleichsam. Und so geschah es in der bildenden Kunst wenn grofse Meister die Wendungen der Natur betrachteten und das ihnen zusagende zum eigensten Gebrauche wählten. Michelangelo erst erhob jene

Schulterstellung zum Werthe eines künstlerischen Motives, das später dann, nur um dieses von Michelangelo verliehenen Werthes willen und in Nachahmung seiner Anschauung, da angewandt ward, wo man es, um abermals den Vergleich aus der Literatur zu nehmen, nur als Phrase benutzte. Das Original für die Stellung des Oberkörpers beim Amor unserer Medaille sehen wir am besten auf der Skizze Michelangelo's zum Grabmale Pabst Giulio's. Man betrachte den zweiten Sklaven unten von links an. Da zuerst ist diese Stellung zum Typus gestempelt worden. Jeder Künstler schafft Phrasen in dieser Weise, bei deren späterer Anwendung man sofort die Nachahmung merkt. Das Lächeln der Frauen Lionardo's ist bei Luini zur Phrase geworden. Er könnte es ja ebensogut der Natur abgelauscht und aus sich selber genommen haben, aber er that das nicht, er erschuf dies Lächeln nicht, seine Köpfe zeigen dafs er es nicht that. Nichts offenbart sich dem geübteren Blicke mit solcher Deutlichkeit, als der Unterschied zwischen unbefangener Naturnachahmung d. h. Benutzung ihrer Formen auf direktem Wege, und Nachahmung bedeutender Vorbilder, so dafs diese zwischen dem beobachtenden Auge und der Natur stehen und dieselbe von vornherein uns in vorausbestimmten Ansichten erscheinen lassen. Auch Luini copirte sein Lächeln nicht blofs von Lionardo, er beobachtete es in der Natur, aber er sah nur dies eine Lächeln in der Natur, ihre andern Nüancen verschwanden für ihn, er sah sie nicht mehr.

Auch die Künstler des 15. Jahrhunderts hatten ihre typischen Wendungen. Einmal die der antiken Kunst entnommenen, dann die eigenen, vom Meister auf den Schüler sich fortpflanzenden, die zu verfolgen eine der Aufgaben der vergleichenden Kunstgeschichte sein wird. Allein es handelt sich im 15. Jahrhundert doch nur um Manieren, Moden möchte man sagen. Auch spielt die Faltung der Gewänder die Hauptrolle dabei, auf das Nackte läfst man sich kaum ein. Gewisse Fingersätze, Fufsstellungen und Lagen bei Körpern kleinerer Kinder bilden sich zu feststehender Norm aus: ein Beherrschen des gesammten menschlichen Körpers als idealer Einheit wird jedoch kaum angestrebt.

Deren aber bedurfte es für Michelangelo und Raphael. Die höhere Kunst beruht auf der Darstellung der Formen, in deren Grenzen, wie die Bibel unübertrefflich ausspricht: Gott den Menschen sich zum Bilde schuf. Hier sucht der Künstler die ewig veränder-

liche Hülle der sich nie wiederholenden Natur zu symbolischer Einfachheit und Stätigkeit zu befestigen. Er beschränkt die in der Möglichkeit unendlichen Combinationen in Flächen und Linien auf eine Anzahl von Hauptansichten, gleichsam als biete die Natur nur diese Anblicke und keine andern. Die einzelne Figur empfängt dadurch Würde und Wichtigkeit. Die florentinischen Meister des 15. Jahrhunderts operiren immer mit Massen, sie bringen Complexe von Gestalten als Einheiten auf ihre Werke, während von Michelangelo und Raphael an erst die die Figuren vereinsamende, jede einzelne, (wie die Personen der ächten Tragödie) als eine Welt für sich darstellende höchste Kunst in's Leben tritt.

Es will mir scheinen als sei die Composition des Amors unserer Medaille von einer Hand gezeichnet, die in diesen Prinzipien bereits gebildet ward. Ob die Raphael's selbst, oder Michelangelo's, oder die eines ihrer Schüler, will ich nicht entscheiden. Auch nicht in Betracht stellen: Francia, der ja weit in Beider Zeiten hinein noch thätig war, habe unter dem neuen Einflusse seinen Styl verändern oder sich von Rom her eine Zeichnung verschaffen können. Nur dafs Filippino Lippi, der 1505 starb, dieses, so unbedeutend es zu sein scheint, aus sicherster Beherrschung aller Kunstmittel entstandene reizende Ensemble habe schaffen können, ist mir nicht glaublich. Man gehe zudem die Modellirung der Medaille genau durch: die Höhen und Tiefen sind von der Hand eines erfahrenen Meisters gesetzt. Ein Geschmack, eine langgeübte Sicherheit offenbart sich in den geringsten Kleinigkeiten, die erstaunlich sind. Ich habe mir die Composition grofs aufgezeichnet: da erst kam ihr Werth recht zu Tage. Sie könnte lebensgrofs ausgeführt werden, keine Linie bedürfte einer Aenderung. —

Ich finde, man hat in Fragen wie der vorliegenden nicht die Verpflichtung, abzuschliefsen. Man bringt die Untersuchung so weit man kann und läfst die Entscheidung offen. Deshalb einige Bemerkungen noch, die ich folgen lasse ohne auf Besonderes abzuzielen.

Da einmal feststeht, dafs die Medaille mit dem Amor ein Bildnifs Lucrezia Borgia's trägt, welches mindestens vier Jahre früher aufgenommen wurde als die Medaille zur Entstehung kam, so hindert nichts, die Zeit während der man in Ferrara dies erste Portrait benutzen zu dürfen glaubte, beliebig auszudehnen, und die

Entstehung der Medaille mit dem Amor von 1505 an bis 1519, Lucrezia's Todesjahre, in dasjenige Jahr zu setzen das aus andern Gründen vielleicht sich noch ergeben könnte. —

Michelangelo goſs bekanntlich zwischen 1506 und 1508 die Bildsäule des Pabstes in Bologna. Er könnte die Medaille dort gemacht haben. Es lieſse sich FPHFF auch Foppa Papiensis etc. lesen. Foppa war Cardosso's Familiennamen. —

Hiergegen spräche, daſs Ferrara damals im Kriege mit Giulio II. war, beide also kaum im Auftrage des Herzogs von Ferrara hätten arbeiten dürfen. —

Ich habe bisher die Deutung von EN BO mit IN BOnonia acceptirt. Auffallend aber wäre schon, daſs man das italiänische und als solches seltene EN auf eine Inschrift gebracht die übrigens lateinisch abgefaſst ist. (Die den gefesselten Amor umgebende Devise lautet: VIRTVTI AC FORMAE PVDICITIA PRAECIOSISSIMVM.) Nun finden wir sehr willkürliche Abkürzungen bei den Italiänern. Giovanantonio da Brescia schreibt sich IO. AN. BX., Domenico Campagnola DO. CAP. BO EN könnte BORGIA ESTENSIS gelesen werden. In diesem Falle fiele Bologna ganz fort, die Medaille könnte überall sonst, folglich auch in Ferrara entstanden sein. Und schlieſslich wäre es nicht einmal nothwendig die Buchstaben FPHFF als das Monogramm des Künstlers zu betrachten. Nirgends hat weder Filippino noch Francia sich in dieser Weise unterzeichnet, und es liegen doch eine ziemliche Reihe von ihren Unterschriften vor. In diesen Buchstaben könnte eine Devise stecken? Wir finden öfter solche Buchstabenreihen auf Kunstwerken, die sich nur als Anfangsbuchstaben unbekannter Sprüche deuten lassen. Mayer führt eine Medaille Ercole's I. an, welche auf dem Revers einen den Stier tödtenden Herkules zeigt mit den Buchstaben D. F. M., die er Deus Fortitudo Mea erklärt. Baruffaldi (I, 264) führt Malereien in einem adligen Hause zu Ferrara an mit der wiederkehrenden Buchstabenreihe Q F . M . M . Q . P . E., zu lesen Quia Fecit Mihi Magna Qui Potens Est. Eine Medaille des Pisano trägt die Reihe F.S.K.I.P.F.T. Monogramm können sie nicht sein, da Pisano's Namen aufserdem auf der Medaille steht. Es käme hier also darauf an, den Spruch zu finden der in F P H F F drinsteckte. Dr. Friedländer selbst erwähnt den Tod des Dichters Ercole Strozzi, den Lucrezia's Gatte ihretwegen mufste fortschaffen lassen. Man könnte sich wahrhaftig

versucht fühlen, Ferito Poeta Hercule Firmata Felicitas zu deuten. Dies freilich gäbe der Umschrift Virtuti ac formae pudicitia pretiosissimum einen Nebengeschmack von Ironie der arg genug klänge. Doch ist auch wieder zu bedenken dafs solche Medaillen oft nur zum privatesten Gebrauch angefertigt wurden. —

Pudicitia ist hier aber doch wohl als 'Zurückgezogenheit, Häuslichkeit' zu nehmen und der Sinn der Umschrift dahin zu verstehen: dafs, je schöner man sei und je mehr Talente man besitze, (darauf geht wohl die Virtus hier, in dem bei dem italienischen Virtù damals allgemein gebräuchlichen Doppelsinn), dennoch in einer glücklichen Zurückgezogenheit der Werth des Lebens liege. So verstanden hat dann die Darstellung des Amor wie wir ihn hier erblicken nichts Verletzendes für eine Frau mehr, er bildet nur im Allgemeinen die Illustration des Gedankens der Umschrift. Die Buchstaben FPHFF könnten in Verbindung hiermit entweder ein besonderes Ereignis betreffen, oder eine allgemeine Sentenz enthalten. Sie könnten z. B. auf eine Niederkunft Lucrezia's Bezug haben, etwa Filius Primogenitus Hercules Ferrariae Felicitas, (Ercole II war Lucrezia's ältester Sohn), im andern Falle aber nur die Darstellung des Amor erläutern. Mit Bezug auf den zerbrochenenen Köcher z. B. Fracta PHaretra Frenata Ferocia. Als habe Amor sich, nachdem er an den estensischen Lorbeerbaum gefesselt worden und all sein Rüstzeug zerbrochen daran hängt, in einen sanfteren Gott verwandelt. Oder Fronde Portat Honorem Felicitatem Frugibus, als seien diese zerbrochenen Werkzeuge, an die Zweige des Lorbeers trophäenartig angehangen, gleichsam die Früchte die der Vereinigung von Este und Borgia Glück gebracht. Oder Fronde Protectus Hacce Flecto Fulgura, als sei der Liebe im Schutze des Lorbeers weiter keine Waffe nöthig. Es versteht sich von selbst dafs dies nur anspruchslose Einfälle sind. Dergleichen sicher zu erledigen ist vielleicht nur in Ferrara möglich. Möchte Graf Campori, dem wir von dorther soviel verdanken, seine Aufmerksamkeit darauf lenken.

Was den gefesselten Amor noch besonders merkwürdig macht ist der Umstand dafs er auf dem Revers einer anderen Medaille wiederkehrt, in freier Nachahmung jedoch und mit einer Inschrift, die wiederum ein Räthsel enthält, sowie mit dem Bildnifs einer

Jacoba Corrigia auf dem Avers, deren Persönlichkeit Dr. Friedländer festzustellen nicht gelungen ist.

Die Buchstaben FPHFF fehlen hier natürlich, zugleich ist die ganze Darstellung bei weitem roher. Es fehlt der Behandlung die Anmuth die dort so grofsen Reiz ausübt. Als Umschrift um den gefesselten Amor lesen wir CESSI . DEAMILITATISTAT.

Der Trésor de Glyptique et de Numismatique erklärt: Cessi, Dea militatis stat, j'ai cedé, la Deèsse de la guerre est debout. Gleichsam als sage Amor selbst, er habe den Kampf aufgegeben weil die Göttin des Krieges sich erhoben habe. Dr. Friedländer verwirft dies und liest Cessi, Dea militat ista, so dafs das T am Ende als überflüssiger Zusatz fortzufallen hätte. Die Dea ista wäre dann, seiner Deutung nach, die umstehende Jacoba Corrigia selbst, von der Amor sich geschlagen erklärt. Professor Jaffé, der mich auf dem Gebiete dieser Latinität mit hülfreichem Rathe öfter zu unterstützen die Freundlichkeit hat, liest Cessi, Dea militat, instat, wobei I für IN zu lesen keine Schwierigkeit darbietet.

Mir wollen diese Deutungen sämmtlich aber nicht recht einleuchten, weil sie keinen prägnanten Gedanken geben. Wer ist die Deèsse de la guerre im ersten Falle? Was giebt uns das Recht das T einfach auszustreichen, im zweiten? Und beim dritten wiederum, wer ist die Göttin welche kämpft und droht? Schliefslich, in allen drei Fällen: soll Amor, gefesselt und wehrlos 'Cessi' von sich sagen? Cessi drückt mehr ein freiwilliges Aufgeben des Kampfes aus, während Amor hier offenbar gezwungen ihn aufgeben mufste.

Wie wir die Buchstaben DEAMILITATISTAT nehmen, sie müssen, um gelesen zu werden, getrennt werden und stehen offenbar nur deshalb in dieser Continuität da, weil entweder der Medailleur sie copirte ohne sie zu verstehen oder weil man ihn absichtlich so anwies. Es ist deshalb leicht möglich, dafs sie nicht ganze Worte sondern Abkürzungen enthalten, und für den Fall dafs man dies zuzugeben geneigt sein sollte, erlaube ich mir den Vorschlag, folgendermafsen abzutheilen CESSI . DE . AM . I(L) . LI . TA . TI . STAT. Cessi, Dea, Amor illic ligatus tabella tibi stat. Ich habe mich zurückgezogen, Göttin; hier steht ein gefesselter Amor als Weihebild für dich.

Was mich auf diese Deutung brachte, waren die Verse Virgils, Ad Venerem, Catalecta VI 5.

Non ego ture modo aut picta tua templa tabella
Ornabo, et puris serta feram manibus;
Corniger hos aries humilis et maxima taurus
Victima sacratos tinguat honore focos,
Marmoreusque tibi, dea, versicoloribus alis
In morem picta stabit Amor pharetra.
Adsis o Cytheraea: tuus te Caesar Olympo
Et Surrentini litoris ora vocat.

Bekannt ist, wie sehr Virgil für die Renaissance Quelle sprachlichen Ausdruckes und Vorbild zu Gedankenwendungen war. Seine Verse hier sagen freilich das Entgegengesetzte von dem was die Devise der Medaille zu erkennen giebt. Virgil verspricht eine schönbemalte Amorstatue als Tempelgeschenk zum Dank für endliches Erscheinen der Göttin; auf der Medaille dagegen sehen wir Amor gefesselt dastehen, als tragisch-ironisch gemeintes Weihebild der Göttin dargebracht, der man damit zu erkennen geben will, daſs man ihrer Gunst nicht mehr bedürfe. Sehr wohl aber konnte der erste Gedanke den zweiten hervorbringen. Vielleicht daſs die unbekannte Jacoba Corrigia den Wissenschaften zu Liebe den Entschluſs faſste, Amor mit zerbrochenen Waffen an den Lorbeerbaum zu fesseln. Genug vornehme Damen damals, von denen Aehnliches zu erzählen wäre. Nicht unnatürlich auch, eine solche Lebensumkehr, zu der vielleicht besondere Gründe trieben, in eine nicht jedem Leser deutliche Inschrift hineinzugeheimnissen, wie Goethe sagt.

Sollte die Art der Abkürzung bedenklich erscheinen, so erinnere ich nur an den die Fabel von dem unzerbrechlichen Pfeilbündel darstellenden Kupferstich (Passavant, Peintre Grav. V, 215) der die Unterschrift VN. FO. DI. FRA. trägt, was Passavant ziemlich sinnlos mit Un fondamento di fraternità erklärt, während Uniti fortes, disjuncti fragiles etwa zu lesen ist. Der Grund weshalb man sich dergleichen erlaubte, war, bei Medaillen zumal, wohl der, daſs diese Kunstwerke nur in die Hände solcher kamen welche genau wusten was die Buchstaben sagen wollten. —

Schlieſslich die Frage: in welchem Verhältnisse stehen beide Medaillen zu einander? Die der Jacoba Corrigia setze ich eher in die zweite Hälfte des Jahrhunderts als in die erste. Ist sie deshalb aber nach der der Lucrezia Borgia gearbeitet worden? Oder lag eine Zeichnung vor, nach der sie beide entstanden sind?

DAS BASRELIEF MICHELANGELO'S.

Die Frage, woher das in diesen Blättern besprochene Basrelief Michelangelo's stamme und was es darstelle, findet ihre Lösung in folgender Stelle des Vasari. Vas. X, 287:

Scriveva in questo tempo Luca Martino sopra la Commedia di Dante alcune cose, ed avendo mostrata al Vinci la crudeltà descritta da Dante, la quale usorono i Pisani e l'arcivescovo Ruggieri contro al conte Ugolino della Gherardesca, facendo lui morire di fame con quattro suoi figliuoli nella torre per ciò cognominata della fame, porse occasione e pensiero al Vinci di nuova opera e di nuovo disegno. Però, mentre che ancora lavorava il sopradetto fiume, messe mano a fare una storia di cera, per gettarla di bronzo, alta più d'un braccio e larga tre quarti; nella quale fece due figliuoli del conte morti, uno in atto di spirare l'anima, uno che vinto dalla fame è presso all' estremo, non pervenuto ancora all' ultimo fiato: il padre in atto pietoso e miserabile, cieco, e di dolore pieno, va brancolando sopra i miseri corpi de' figliuoli distesi in terra. Non meno in questa opera mostrò il Vinci la virtù del disegno, che Dante ne' suoi versi mostrasse il valore della poesia; perchè non men compassione muovono in chi riguarda gli atti formati nella cera dallo scultore, che faccino in chi ascolti gli accenti e le parole notate in carta vive da quel poeta. E per mostrare il luogo dove il caso seguì, fece da piè il fiume d'Arno, che tiene tutta la larghezza della storia, perchè poco discosto dal fiume è in Pisa la sopradetta torre; sopra la quale figurò ancora una vecchia ignuda, secca e paurosa, intesa per la Fame, quasi nel modo che la descrive Ovidio. Finita la cera, gettò la storia di bronzo, la quale sommamente piacque, ed in corte e da tutti fu tenuta cosa singulare.

Dazu die Anmerkung der Herausgeber:

Si conserva nel palazzo del Conte della Gherardesca presso la Porta a Pinti. Questo bassorelievo, del quale trovansi facilmente copie in gesso, è stato da alcuni erroneamente attribuito a Michelagniolo; e col suo nome fu dato inciso nel tomo III della Serie dei ritratti ed elogi degli uomini illustri toscani, al no. 5; poi da A. Zobi (al quale non importa di risolvere se sia lavoro die Pierino o di Michelagniolo), nelle sue Considerazioni storico-critiche sulla catastrofe di Ugolino Gherardesca, conte di Donoratico. Firenze, Le Monnier, 1840. 4°.

In welchem Grade aber läfst dieses nachträgliche Anslichttreten des wahren Sachverhaltes dasjenige bedenklich erscheinen was wir 'kritische Betrachtung' nennen?

Niemand würde dieses Basrelief einem anderen Künstler zugeschrieben haben, als dem ich es beigelegt hatte. Die Freiheit der Behandlung, die Naturbeobachtung welche sich in den Körpern ausspricht, schliefslich ein gewisses Etwas das als rein Michelangelesk erscheint, sprachen so deutlich, dafs sich die Bestimmung wie von selbst ergab.

Und ferner, wer hätte aus diesen Figuren eine Illustration jener Stelle Dante's herausgedeutet? Um wie viel natürlicher, an die Pest zu denken; an den Arno, der den unerträglichen Durst der Kranken anzeigt; an das Verderben, das mit schweren Flügelschlägen über der Stadt hing wie ein Vampyr der nicht wich und wankte? Angenommen es wäre mir die Idee gekommen, es sei dies Basrelief ein Werk Pierino da Vinci's und stelle die im Grunde des Hungerthurmes sich entwickelnde Tragödie dar, ich hätte so gut wie nichts zur Vertheidigung dieses Gedankens vorbringen können und würde eine unhaltbare Hypothese in die blaue Luft hinein gebaut zu haben scheinen.

Wie sehr das Basrelief übrigens den Stempel einer Arbeit Michelangelo's trage, sehen wir daraus, dafs es ihm trotz Vasari's klaren Worten dennoch zugeschrieben worden ist. Da dieser jedoch Pierino da Vinci in einer Weise als Urheber angiebt, die jeden Widerspruch ausschliefst, so wäre es das gröste Unrecht gegen den zu früh gestorbenen jungen Neffen Lionardo's, wollten wir ihm dieses Blatt aus seinem Kranze stehlen. Freuen wir uns vielmehr, einen neuen Beweis dafür zu empfangen dafs er ein würdiger Schüler des grofsen Michelangelo war.

NACHTRÄGE ZUM LEBEN MICHELANGELO'S.

(Fortsetzung.)

Dafs Leo der Zehnte und der Cardinal von Medici in der That die Angelegenheit der Steinbrüche und des Strafsenbaues von Serravezza Michelangelo's Wünschen gemäfs zu regeln beabsichtigten, geht aus einem Briefe des Cardinals an Michelangelo hervor, den wir bei

Daelli unter No. 13 finden, und der ganz wieder im alten Tone geschrieben ist:

Spectabilis amice nostro carissimo. Avemo avuto gran piacere a intendere che nelle montagne di Pietrasanta abbiate trovato i marmi al vostro proposito, e che di già siano uomini a lavorare per seguire la impresa, a che non porriamo più esortarvi di quel facemo. Desiderando Nostro Signore grandemente vederla in qualche buono essere, e perchè altra difficultà non vi resta che della strada, s' è ne scritto in buona forma costì a Messer Jacomo Salviati, che non si mancherà in niun modo di livrarla, come da Domenico nostro sarete raguagliato. Valete. Romae in Palatio Apostolico, XIII Martii MDXVIII.

Adresse: Spectabili viro Michaeli Angelo Sculptori Amico nostro carissimo.

Tituli Sancti Laurentii in Damaso Presbyter Cardinalis de Medicis Sanctae Romanae Ecclesiae Vicecancellarius.

Deutsch:

Wohlgeborener Herr und theuerster Freund,

Mit grofsem Vergnügen haben wir vernommen, dafs Ihr in dem Gebirge von Pietrasanta für unsere Zwecke dienlichen Marmor gefunden habt und dafs bereits Arbeiter daselbst in Thätigkeit sind um die Sache zu fördern, wozu wir hiermit noch in jeder Weise aufgefordert haben wollen. Da der Pabst dieser Unternehmung alles nur mögliche Gute wünscht, und da die einzige noch obwaltende Schwierigkeit in der Strafsenangelegenheit zu liegen scheint, so ist in Betreff derselben von Jacopo Salviati das Geeignete veranlafst worden, so dafs dieselbe nun unmangelhaft in Eure Hände übergeht, wie Euch unser Domenico mittheilen wird.

Solchen Auslassungen gegenüber hatte Michelangelo entschieden Recht, sich zu beklagen wenn die Angelegenheit nicht vorwärts kam. Woran es hing, wird sich heute kaum mehr feststellen lassen. Soviel erhellt, dafs Michelangelo die Absicht hatte durch Eigenthum an der Strafse sich überhaupt zum Herrn der Steinbrüche zu machen, während die Dombauverwaltung vielleicht keine Lust hatte, zu diesem Zwecke sich in so bedeutender Weise mit einer Geldbeisteuer an deren Eröffnung zu betheiligen. Wahrscheinlich hielten beide Theile mit ihren Meinungen jedoch zurück, weder Michelangelo noch die Dombauverwaltung gestanden offen zu was

sie in petto hielten, der Pabst, vielleicht, zeigte sich in der Stille beiden Theilen geneigt, und Salviati, der die Lage der Dinge durchschaute, rettete seine Ehre dadurch daſs er nichts that. Das brittische Museum besitzt noch eine Anzahl Briefe, welche auf dies für Michelangelo wenig glückliche Jahr 1518 Licht werfen, wenn auch nur in Einzelnheiten, die an sich von wenig Gewicht sind; ich lasse sie hier folgen, da sie denen die für Michelangelo's Leben Interesse haben, immerhin einer Durchsicht werth erscheinen dürften.

Brief an Buonarroto, in Besitz des brittischen Museums, No. 40:

Buonarroto. Jo era assediato, come ti scrissi, del condurre e' mia marmi. E giunto a Pisa, col favore di Jacopo Salviati gli ho allogato qua uno padrone di barcha per giusto prezzo, e sarò servito, e tutto ha fatto Piero per amore di Jacopo, come è detto. Però ti prego mi raccommandi alla sua magnificenza, e ringrati quella, perchè riconosco da quella grandissimo servizio, e tutti noi gli debbono esser obbligati insino della vita. Jo ho una sua lettera, e non rispondi per non essere sofficiente, ma infra quindici dì sarò costà, e a bocca spero risponder meglio che in iscritto. Non saprei fare la strada, e ogni cosa spero anderà bene. Fàllo intendere, e ringratia e raccommandami come è detto. Jo mi parto adesso, e vo a Pietrasanta, e Francesco Pieri mi da cento ducati che io gli porti al commessario di Pietrasanta per la strada. A dì sette d'aprile.

Michelagniolo in Pisa.

Deutsch:

Buonarroto. Man hatte mich belagert, wie ich dir schrieb, und wollte mich den Marmor nicht ausführen lassen. Ich ging nach Pisa, wo es mir, unter Berufung auf Jacopo Salviati, gelang, mit einem Schiffer zu vernünftigem Preise abzuschlieſsen, alles durch Piero's Vermittlung um Jacopo's willen. Empfiehl mich, bitte, Seiner Magnificenz und bedanke dich bei ihm, denn ich bin ihm zur höchsten Erkenntlichkeit verpflichtet und wir alle für unser ganzes Leben. Ich habe einen Brief von ihm in Händen, den ich nicht beantwortete, weil ich es nicht im Stande war, in vierzehn Tagen aber bin ich in Florenz und hoffe mündlich besser zu antworten als schriftlich. Ich würde die Straſse (ohne seine Hülfe) gar nicht machen können, jetzt aber denke ich wird Alles gut gehn. Sage es ihm und empfiehl mich ihm, wie ich bereits gesagt, zu bestem Danke. Ich bin im Begriff abzureisen und zwar nach Pietrasanta, Francesco Pieri giebt

mir hundert Dukaten für den Comissar der Republik in Pietrasanta mit, für den Strafsenbau. Den 7. April. Michelangelo in Pisa.

No. 42:

Buonarroto. Se io non fussi costà a tempo di pagare la gabella del terreno che io comperai, vedi d'accordarla in qualche modo che io non caschi in contumazia per tanto ch'io torni che sarà in fra un mese. Le cose mia di qua stimo anderanno bene, ma con grandissima noia. Jo mando costà Michele a cattare certe cose dall'opera, s'egli bisogniassi un mulo per portarle qua, ajutagniene trovare, che e' si spenda el mancho che e' si può.

Michelagniolo in Seravezza.

(auf der Adresse: 12. Aug. 1518.)

Dieser Brief bezieht sich auf den Ankauf eines Grundstückes (Vas. XII, 355. Gaye II, 254), um ein Haus darauf zu bauen, gelegen in Via Mozza, und früher in Besitz des Capitels von Santa Maria del Fiore.

Nr. 43:

Buonarroto. Jo ebbi per una tua come Donato Capponi t'avea messo per le mani una certa possessione etc. Wollten später darüber reden etc.*)

Gli scarpellini che vennono qua, non iscontorono niente, lavoronono solamente per que' pochi danari che io detti loro, poi s'andorono con Dio. Vero è che Meo e Ceccone sarebbono stati, e arebbono fatto cio che avessino potuto, ma non potevono così soli far niente immodo che io detti loro licenzia.

Sandro s'è partito ancora lui di qua. E stato qua parecchi mesi com' un mulo e com' un muletto in sulle pompe. Ha atteso con uno a pescare e a vagheggiare. Hammi buttato via cento ducati. Ha lasciato qua una certa quantità di marmi con testimoni che io pigli quegli che fa uno per me. Jo non vene trovo tanti per me che vaglino venticinque ducati, perchè sono una ribalderia, o per malizia, o per ignoranzia, e m'ha trattato molto male etc. Er denke nur einen Monat zu bleiben. Den beigeschlossenen Brief solle Buonarroto an Maestro Piero Roselli, architettore in Roma, adressiren und durch die Borgherini dahin senden.

(auf der Adresse: 1518. 2. September.)

*) Meine Zeit, als ich die buonarrotischen Papiere in London copirte, war so karg zugemessen, dafs ich bei einer Anzahl von Briefen mich auf das Wichtigste beschränken muste.

No. 44:

Von den Scarpellini seien nur Meo und Ceccone geblieben, die andern fort. Sie hätten vier Ducaten von ihm gehabt. Er habe ihnen mehr versprochen — acciochè potessino soddisfarmi. Hanno lavorato pochi dì, e con dispetto immodo che quel tristerello di Rubecchio ma p . . . . sso che guastò una colonna che ho cavata, ma più, che vengono costà, e danno cattiva fama a me e alle cave de' marmi per iscaricare loro, immodo che volendo poi degli uomini non ne posso avere. Vorrei almeno poi che e' m'hanno gabbati che e' si stessino cheti con qualche paura, o di Jacopo Salviati, o come pare a te, perchè questi ghiottoncelli fanno gran danno a quest' opera, e anche a me. Michelagniolo in Seravezza.

No. 45:

Ueber den Kauf eines Grundstückes hinter Fiesole und eines Hauses. Für den Kauf des ersteren sei er, doch möge die Sache womöglich bis zu seiner Rückkunft verschoben bleiben. Ceccone wolle kommen: Buonarroto solle ihm sagen, der Winter breche jetzt ein, es regne unaufhörlich und lasse sich im Gebirge nicht arbeiten; jetzt wo nur Zeit und Geld verschwendet würden, solle er lieber fortbleiben. An Berto wolle er selbst schreiben. Wie es Gismondo ginge, verlange ihn zu hören. Pietro solle er sagen, daſs er lerne. Er käme bald.

(auf der Adresse: 16. Sept. 1518.)

No. 46:

Buonarroto. Jo arei caro che tu intendessi quante stajora sono quelle terre da Santa Canterina, e quelle che le montano etc. Ueber ein zu kaufendes Haus: casa di Pierfrancesco.

Ohne Ort und Datum.

Wir sehen mit welcher Genauigkeit Michelangelo seine Angelegenheiten in Serravezza wie in Florenz betreibt und mit welcher Energie er sich ausspricht. Vom ersten Eintreten in Rom an, als er noch ganz jung war, bis zu seinen letzten Tagen beschäftigt, scheint er nur das im Auge zu haben: Grundbesitz für seine Familie zu erwerben.

Was diese nun anlangt, so enthält Daelli's Publikation zwei Briefe aus dem Jahre 1520, welche unsere Kenntniſs ansehnlich erweitern. Der eine giebt von einem Bruder Michelangelo's Kunde, dessen Existenz bis dahin nicht bekannt war; der andere klärt uns

auf über die Prätensionen der Buonarroti, mit den Grafen Canossa verwandt zu sein.

Daelli, No. 14:

Charissimo mio fratello salute etc. beginnt das erste dieser Schriftstücke, ich zeige dir an, dafs ich am 7. Juli zwei Briefe von dir durch Mr. Baldassare empfangen habe, durch welche du mich anweisest, für den Fall dafs ich die Sachen (robe) noch nicht verkauft hätte, sie nicht zu verkaufen. Du hättest mir das früher müssen zukommen lassen, denn ich habe alles was weiter keine Bedeutung hat, verkauft (ho venduto tutta la roba de basso) und habe der bewusten Person einen Dukaten gegeben. Du sagst du hättest mir zu verschiedenen Malen geschrieben, ich habe jedoch nichts als die genannten Briefe erhalten, auf die ich dir hiermit antworte. Was deine Gegner hier anlangt, so lasse ich mich in durchaus nichts ein. Anzuzeigen habe ich, dafs am 3. Juni die Caterina ein Töchterchen geboren hat, das nach drei Tagen gestorben ist (che campò tre dì). Ich war nicht selbst da, Messer Domenico hat es mir mitgetheilt. Weiter nichts. Christus bewahre dich vor Uebel. Diego empfiehlt sich dir, und du solltest nicht zuviel über dich nehmen ('dir nicht über alles zuviel Sorgen machen'? dich, nicht um zuviel kümmern' würde einen falschen Sinn geben). Hoffentlich hat es mit der Legung der Fundamente in Florenz seinen guten Fortgang (der neuen Sakristei nämlich). Gegen unseren Vater sei, ich bitte dich, entgegenkommend — —

Den Rest verstehe ich nicht und lasse das Ende, genau wie Daelli es giebt, lieber italienisch folgen:

Diego se raccomanda acte non curare di tante cose actendi a fare buoni fundamenti di la e pregoti che tu vadi nel verso a nostro padre se io saparni e niente de quello che noi imponemo io verro proprio a trovarti facta a di 7 di luglio 1520.

Condanna bajocchi 4. Tuo Caro fratello matteo
In roma.

Adresse: Sia data in mano al nobilissimo michelagniolo scultore et pictore In firenza.

Condannata in baiocchi 4.

Michelangelo hatte mithin auch 1520 noch Besitz in Rom, welcher Art, ist nicht ersichtlich. Ich hatte im L. M.'s angenommen, dafs er 1518 seinen Haushalt dort ganz aufgelöst, um nach Florenz zu

gehen. Die 'robe da basso' können Gegenstände im unteren Stockwerk, im unteren Stadttheil, oder geringen Werthes gewesen sein.

Wer die 'avversari' sind, jetzt noch, nach Raphaels Tode, weifs ich nicht zu sagen. Es können die gemeint sein, die Michelangelo sich durch seine Behandlung der Angelegenheiten von Serravezza und Carrara zu Feinden gemacht. Es ist und war in Rom Sitte, dafs wenn irgendwo Geld verdient wird vieles davon in Hände kommt die an sich keinen Anspruch darauf haben. Michelangelo scheint diesen Ansprüchen gegenüber selten nachgegeben und sich dadurch im Vatikan ungünstige Gesinnung erweckt zu haben.

Ebenso ist die Caterina unbekannt, zu der Matteo nicht hingeht, und zwar wie es scheint, auf Michelangelo's Wunsch nicht.

Domenico ist wohl Buoninsegni. Diego kenne ich nicht. Ganz unklar aber der Schlufs des Briefes. Fast möchte ich vermuthen, der Abschreiber habe Worte ausgelassen. Stand Michelangelo mit dem Vater damals schlecht, und Matteo räth zu entgegenkommenden Schritten? Wie dem jedoch sei, es lohnt sich kaum über diese Fragen weitere Nachforschungen anzustellen, bevor nicht die florentiner Papiere gedruckt vorliegen. Nur das noch: dafs aus dem Tone des Briefes herauszuklingen scheint, Matteo sei Michelangelo's älterer Bruder gewesen. Dies aber ist nicht der Fall. Michelangelo war der älteste, dann kommt Buonarroto, dann Giovansimone, endlich Sigismondo, Leonardo und dieser Matteo, ich weifs nicht in welcher Reihenfolge. Wäre nicht von dem nostro padre die Rede, so würde ich fratello nur für einen allgemeinen Freundschaftsnamen halten.

Bei weitem wichtiger das andere Schreiben. Man war bisher darüber einig, dafs die Ansprüche Michelangelo's und seiner Familie, von den Canossa abzustammen, auf einer Täuschung beruhten, zu der sie, bei dem damals in Betreff solcher Fragen äufserst unkritischen Verfahren, leicht kommen konnten. Neues an urkundlichen Beweisstücken empfangen wir jetzt nun freilich nicht, wohl aber zeigt ein Brief des Grafen Alessandro da Canossa an Michelangelo, dafs die Behauptung: ein Messer Simone da Canossa sei in früheren Zeiten Podesta von Florenz gewesen, durch den die Verwandtschaft vermittelt worden wäre, nicht auf einer Erfindung der Buonarroti, sondern auf einer Mittheilung der Canossa selbst beruhte, dafs diese mithin es waren, welche die Verwandtschaft reklamirten.

Daelli No. 15:

Geehrter Vetter (Parente hoñ:), Ich bin in Eurem Namen von dem Maler Giovanni da Reggio besucht worden, was mir sehr angenehm gewesen ist; viel lieber aber würde mir gewesen sein, Euch in eigener Person gesehen zu haben, daſs Ihr gekommen wäret die Eurigen und Euer Haus kennen zu lernen (che fusti venuto ad cognoscere li vostri et casa vostra). Hätte ich gewust, zu welcher Zeit Ihr nach Carrara kamet, so würde ich selbst gekommen sein, um Euch dahin zu bringen (sforzarvi) zu uns zu kommen, uns kennen zu lernen und einige Tage mit uns zu verleben. Ich stelle Euch für immer zu Diensten was wir haben, der Graf Alberto, mein Bruder, und ich. Sind wir im Stande etwas für Euch zu thun, so werdet Ihr uns immer bereit finden, uns Euch gefällig zu bezeigen; unser Wunsch ist, daſs Ihr alles was wir haben als Euer Eigenthum betrachtet, und daſs Ihr nur einmal kommen möchtet um Eure Familie (casa, oben hatte ich 'Haus' übersetzt) kennen zu lernen. Weiter hätte ich nichts mitzutheilen und empfehle mich Eurer Geneigtheit (in vostra buona grazia mi raccomando).

Ich weiſs daſs es keiner besonderen Empfehlung für den Ueberbringer dieses, Giovanni, der hier Herold ist, bedarf.

Bianello delle quattro Castella, den 8. October 1520.

Bei meinen Nachforschungen in unseren Alterthümern habe ich einen Messer Simone da Canossa gefunden, welcher Podesta von Florenz gewesen sein soll. Ich habe es Giovanni mitgetheilt.

Vrō Bom (bonissimo?) Parente Alexandro da Canossa Conte.

Adresse: Al mio molto amato et parente hoñ. Messer Michelangiolo Bonarroto da Canossa sculptore digmo (dignissimo) in Roma.

Wir sehen daſs die Familien bereits in Verkehr standen. Vielleicht daſs die Canossa Michelangelo als in Rom und bei den Medici angesehenen Mann bei dieser oder jener Angelegenheit in ihr Interesse zu ziehen wünschten. Daſs sie ihn Buonarroto da Canossa tituliren, scheint mir fast ein Uebermaſs verwandtschaftlichen Gefühls. Ein zweiter Brief der Canossa befindet sich bekanntlich unter den florentiner Papieren.

Neu ist auch der aus der Adresse des Briefes hervorgehende Umstand, daſs Michelangelo im October 1520 in Rom war. Wahrscheinlich der Medicäischen Gräber wegen, die damals mit frischem Eifer begonnen worden waren.

Bianello delle quattro Castella ist eins von vier unter dem Namen Quattrocastella bekannten Schlössern der Grafen von Canossa, südwestlich von Reggio, dicht bei dem Stammschlosse Canossa selbst gelegen, das einzige übrigens, das heute noch steht.

Aus dem Jahre 1523, wo während des Pontifikates Adrian's Michelangelo zum Grabmale Giulio's zurückgekehrt war, und Nebendinge ihn beschäftigen durften, empfangen wir Nachricht von einem Gemälde, das der Cardinal von San Marco bei ihm bestellte. Der Brief, Daelli 16, worin der Cardinal die Hoffnung ausspricht es werde die Arbeit nicht blofs versprochen sondern wirklich begonnen werden, sagt nichts näheres über deren Inhalt. Alles soll dem grofsen Meister überlassen bleiben, sogar die Bestimmung des Preises. Funfzig Dukaten empfängt er sobald er das Gemälde angefangen hat und nach der Vollendung soviel als er hinterher zu fordern beliebt. Und all das wird in einer Sprache vorgebracht als handelte es sich um eine Gnade. Ein neuer Beweis, dafs Michelangelo, wäre ihm überhaupt nur um Arbeit zu thun gewesen, der Aufträge wegen niemals in Verlegenheit war. Ob das Bild je zur Ausführung gelangte, wissen wir nicht. Der Brief ist vom 11. Juli, und im November des Jahres kam Clemens der VII. zur Regierung, wo dann der Bau der Sakristei mit grofsen Mitteln neu aufgenommen ward und alles Uebrige in den Hintergrund trat. —

Ueber die Zeiten während des letzten Freiheitskampfes der Florentiner bringt Daelli nichts. Der Mangel an Nachrichten aus dieser Epoche erklärt sich, wenn wir bedenken dafs in solchen Tagen mehr gehandelt als geschrieben wird.

Von anderer Seite aber kommt uns eine Notiz zu, die Michelangelo inmitten dieser Ereignisse zeigt, und zwar auf eine Weise, die für mich etwas ergreifendes hat.

Am 13. Februar 1530*) (29. florentinischer Rechnung) kamen die deutschen Landsknechte unter dem Grafen von Lodrone im Lager an. Jetzt erst wird die Stadt völlig umzingelt und, während bis dahin der Angriff dem Berge von San Miniato allein gegolten, Kanonen auch auf's andere Ufer des Arno geschafft, so dafs von allen Seiten bombardirt werden konnte.

*) Im L. M.'s II. Aufl. p. 450 mufs es heifsen „am 5. November 1529" statt „1530"

Wir wusten bisher im Ganzen nur, daſs Michelangelo Tag und Nacht thätig gewesen, ein Moment dieser jammervollen Zeit steigt jetzt wie ein Bild vor uns auf: wir sehen ihn hinaufsteigen auf die Kuppel von Santa Maria del Fiore und ausschauen nach dem Feinde. Der Beschluſs der Vorsteher der Kirche, ohne den das nicht erlaubt war, ist erhalten geblieben. Michelangelo mit zwei Begleitern soll hinauf dürfen, ein einzigesmal aber nur. Am 22. Februar war das. Gerade mochten die verderblichen Batterien zum erstenmale gespielt haben. Da steht er oben, die Vaterstadt rings um ihn zu seinen Füſsen, und im weiten Umkreise das Lager der Feinde. Man kann sich nicht enthalten jene längst verrauschten Gedanken zurückzuahnen die seine Seele bewegten in jenen Momenten.

Doch eine andere Beobachtung noch drängt sich auf. Mir war bei mehr als einer Gelegenheit aufgefallen, wie sich selbst im Wege stehend und mit unnöthiger Pedanterie in ihren Handlungen die florentiner Regierung functionirte. Ueberall Rechte die nicht angegriffen werden durften und deren ganzer Werth doch nur darin bestand, daſs sie eben respectirt wurden. Eine Theilung der Gewalten scheint stattgefunden zu haben, die schlieſslich eine Art Centraldespotie, wie die Medici sie einführten, als einen entschiedenen Fortschritt erscheinen lieſsen.

Schon bei Michelangelo's Flucht nach Venedig fiel mir das auf. Er, oberster Leiter der Befestigungsarbeiten, muſs erst von Thor zu Thor reiten, ehe man ihn herausläſst. Und jetzt hier: er, der von der Vertheidigung der Stadt allein etwas versteht, muſs in diesen wichtigsten Augenblicken, um auf die Kuppel des Domes zu gelangen, erst vielleicht eine Eingabe machen, es erfolgt eine Berathung, es wird Protokoll aufgenommen und endlich die Erlaubniſs ertheilt, hinaufzusteigen, ein einziges Mal aber nur, wie wir ausdrücklich erwähnt finden, — una cum duobus sociis possit ire in Cupola ad ejus libitum, impune et pro una vice tantum. Man könnte denken, es habe sich vielleicht um eine hergebrachte Formel gehandelt, in der nun einmal die Erlaubniſs gegeben zu werden pflegte, allein es scheint doch, als habe das gesammte Florentiner Staatswesen an dieser Weitschweifigkeit gelitten und Vieles erklärt sich uns unter diesem Gesichtspunkte.

Die Notiz selbst fand sich in Sebastian Brunners Heiteren Studien und Kritiken in und über Italien I, 115, äuſserst

liederlich geschriebenen Reiseeindrücken. Entnommen hat er sie, scheint es, Cesare Guasti's 'La Cupola di Santa Maria del Fiore. Illustrata con i Documenti etc.', einem ohne Zweifel inhaltreichen Buche, das mir jedoch noch nicht zu Gesicht gekommen ist. —

Aus dem Jahr 1531 giebt Daelli vier Briefe, jedoch an Michelangelo geschriebene. Der erste ein Reisebericht seines Dieners Antonio Mini, der ihn bekanntlich auf der Flucht nach Venedig begleitete, in der Folge dann aber nach Frankreich ging und nun aus Lyon meldet wie es ihm unterwegs ergangen.

Höchst wichtig wird dieser, was die Orthographie und Satzbildung anlangt, einen ganz ungebildeten Menschen verrathende Brief dadurch, dafs wir aus ihm ersehen, wie es mit Michelangelo nach der Belagerung in Florenz stand.

Daelli, 17:

Theuerster Michelangelo, um Euch Nachricht zu geben, wie ich gesund bin, Gott sei Dank, und dasselbe von Euch hoffe, Gott gebe es. Hier in Lyon kam ich den 20. December 1530 an, und ist mir soviel zu Ehren gethan worden von Francesco, Bruder von Papi Tedaldi, als wäre ich mehr wie sein Bruder gewesen, es wäre nicht möglich mehr, er hat mir von seinen eigenen Kleidern und seidenen Strümpfen gegeben, so dafs ich in Ewigkeit sein Sclave bin. Wenn ich noch so viel von seiner Güte erzählen wollte, so wäre es zu wenig, ich habe vielmal mit ihm von Euch gesprochen und erzählt wie sie Euch behandelt haben, dafs sie Euch nahmen was Ihr hattet an Geld und Getreide und Wein und Oel, ich habe die Armuth gesagt in die sie Euch versetzt haben, und dann zuletzt haben sie Euch für drei Jahre unfähig zu Staatsämtern erklärt (somi trovanto di molte volte a ragionare di voi e dire che vi trantorno imodo che vitosano [vi tolsono] cioche voi avevi di danari e di grano a di vino e dolio o detto ala miseria che vi ridusano epoi nelutimo vamonirono per tre anni). Zu meinem Troste erzählte ich das im Hause bei Zanobi Bartolini, wo viele Kaufleute waren, wo auch ein Bruder des Giovanni Spina war, dem ich, als er in Florenz war, die Sakristei zeigte, und der Euch kennt. Es sagte Zanobi Bartolini als ich das erzählte: „Wer einem Volke dient, der dient keinem Menschen", und wegen Francesco wurden mir viel Anträge gemacht und so ist es mir mit vielen Florentinern gegangen, welche hier sind und Einflufs haben (che sono qua e posano = possono?) Ich

bin mit Tomaso Sartini zusammengewesen, der den Heiligen Sebastian kaufte, den der Frate di San Marco (Fra Bartolommeo) machte und sagte, daſs er dafür 300 Scudi in Gold bezahlte, und daſs niemals ein Herr so sehr an etwas seine Freude gehabt als der König (von Frankreich) und der ganze Hof, so daſs sie an nichts anderes denken, als Gemälde und Sculpturen zu kaufen, und euer Tondo (rundes Basrelief oder rundes Gemälde?), das Ihr für Angelo Doni machtet, hat Antonio Gondi gekauft für mehr als 220 Scudi und denkt, meint er, genug wieder zu bekommen, so daſs ich mir unter allen Umständen etwas zu verdienen hoffe (e vostro tondo che voi facesti agniolo doni lanchompero antto . . . gondi piu di schundi dungiento 20 e pensa diche auuarne [cavarne?] assai tesoro in modo credo aogni modo farmi qualche pio [poco] di chapitale). Die Kunst ist hier in so groſse Reputation gekommen, daſs der Maler Rosso, demzufolge was mir darüber erzählt worden ist, die es mit eigenen Augen gesehen haben, daſs Rosso mit Dienern hinter sich reitet und mit Decken von Seide, wie sie ein groſser Herr hat, und Giovanfrancesco dort ebenfalls (e Gianfrancescho la cholta anche lui. = la costà d. h. in Paris?), und mit Gottes Hülfe werde ich es auch bald sehen mit eigenen Augen, all diese Wunder, daſs Jedermann überall davon hier spricht, und man übergenug davon hört, wie man sich eben erzählt, ich sage nichts als die reine Wahrheit.

Wenn Ihr könnt, daſs Ihr zwei Zeilen schriebet, so würde mir das soviel Freude machen, daſs ich nicht glaube es könnte Jemand mir hier auf Erden gröſsere Freude machen, denn nichts hat mich unglücklicher gemacht, als daſs ich so unzählige Male geschrieben habe und niemals Nachricht erhielt als von den Papi, daſs Alles sich wohl befindet. Ich empfehle mich Euch unendliche Male. Wir haben hier groſsen Schnee und furchtbares Wetter gehabt, es hat niemals soviel Schnee gelegen. Euer Antonio di Bernardo Mini

in Lyon.

Mini, ersehen wir aus diesem Briefe, ging nach Frankreich um dort Bilderhandel zu treiben. Zu diesem Behufe aber hatte ihm Michelangelo die Leda und manches andere wohl mitgegeben. Lyon erscheint hier als eine Art Zwischenmarkt für florentinische Kunstwerke. Ueber Fra Bartolommeo's Sebastian siehe Vas. VII, 161.

Michelangelo's Freunde nahmen Mini dort vortrefflich auf. Giovanni Spini gehörte zu denen die Florenz bis auf's letzte vertrei-

digten. Varchi lib. XI, cap. CV. Guasti erwähnt einen Brief Michelangelo's an ihn, auf dem ein Sonett geschrieben steht. Zanobi Bartolini, der bei diesen Kämpfen eine hervorragende Stellung einnahm, wuste sich, als die Medici siegten, mit Malatesta und Baccio Valori, dem er 40,000 Gulden lieh, zu arrangiren und bequemte sich später ganz den neuen Verhältnissen an. Varchi lib. XII, cap. XIV.

Nicht recht verständlich ist die Stelle über Michelangelo's 'tondo'. Er hatte bekanntlich die jetzt in der Tribune zu Florenz befindliche Madonna in Tempera für Agnolo Doni gemalt (und 70 Scudi seiner Zeit dafür empfangen); diesem Briefe nach scheint es beinahe, als wäre das Gemälde einmal nach Frankreich verkauft worden. Es müste von da in der Folge dann wieder zurückgekommen sein.

Ganz neu aber ist, was über Michelangelo's persönliches Schicksal nun zu Tage kommt. Einmal, sein Haus wurde geplündert. Dann aber: er ging doch nicht so straffrei aus, als bisher angenommen wurde. Immerhin aber erscheint die ihn betreffende Ammonizione auf 3 Jahre noch ein äufserst geringes Mafs, da er in der Lage war, seinen Kopf verlieren zu können. (Oder bezieht sich Alles auf die ihm nach der Rückkehr von Venedig zuerkannte Strafe?)

Michelangelo mufste in jenen bösen Zeiten seiner Kunst allerlei zumuthen was er sonst vielleicht nicht gethan. Wie er für Baccio Valori, den mächtigen Mann damals, einen Apollo in Marmor arbeitete, ein Werk das unvollendet geblieben ist, so muste er, wie ein zweites Schreiben Antonio Mini's verräth (Daelli 19), auch den Erzbischof von Capua, Clemens des Siebenten vornehmsten Vertrauten, auf diesem Wege sich geneigt erhalten; ja er that etwas für diesen, was er für Niemand sonst vielleicht gethan: er arbeitete den Carton, nach dem Puntormo dann für den Erzbischof malen sollte, flüchtig.

Diese Zeichnung gehörte zu den Kunstgegenständen, die Michelangelo Antonio Mini zum Geschenke gemacht. Bei dessen Abreise im Herbste 1530 war Puntormo mit dem Gemälde jedoch noch nicht zu Ende, und so schreibt Mini dann im November des folgenden Jahres an einen Freund, den er den Carton zu reklamiren und sorgfältig in eine Rolle verpackt ihm zuzusenden bittet. Allein es solle heimlich geschehen, wünscht er, damit Michelangelo nichts davon erfahre, der, gedrängt vom Erzbischof, die Zeichnung 'in furia' gemacht, sie deshalb nicht nach seiner Weise vollendet habe und jetzt vielleicht nicht damit zufrieden sein möchte dafs man sie sähe

(perche sone [so] che michelagniolo narebe dispiacere perche none fornito a suo modo lebe a fare in furia per contentare larcivenscovo).

Was dieser Carton darstellte, ergiebt sich aus einer Stelle Vasari's im Leben des Jacopo Puntormo, die ich hierhersetze.

Vas. XI, 56:

Herr Alfonso D'avalos hatte um diese Zeit durch die Vermittlung des Fra Niccolo della Magna (Nicolaus Schomberg, Erzbischof von Capua) von Michelangelo den Carton eines der Magdalena im Garten erscheinenden Christus erhalten, und gab Puntormo den Auftrag ihn als Gemälde auszuführen, da Buonarroto ihm gesagt dafs kein anderer so gut dafür geeignet sei. Jacopo brachte demzufolge ein Werk zu Stande, das sowohl was die Grofsartigkeit der Zeichnung von der Hand Michelangelo's anlangte, als auch wegen des Colorits das Puntormo ihm verlieh, als ein Gemälde von seltner Schönheit geschätzt wurde. Deshalb, als Herr Alessandro Vitelli, der zu jener Zeit als Befehlshaber der Besatzung in Florenz stand, dasselbe gesehn, liefs er sich von Jacopo den nämlichen Carton wiederholen, und sandte das Gemälde in sein Haus nach Città di Castello. —

Welches Schicksal beide Arbeiten Puntormo's gehabt, weifs ich nicht; ebensowenig ob der Carton nach Frankreich in Mini's Hände gelangte und was dort oder sonst wo aus ihm geworden ist.

Das unglückliche Jahr 1531 läfst uns Michelangelo wie eine Beute erblicken, auf die sich nun Alles losstürzt. Baccio, Valori und Schomberg waren die vornehmsten, diese musten befriedigt werden. Nun aber kommen noch die Cardinäle Salviati und Cibò, beides nahe Verwandte des Pabstes und wichtige Persönlichkeiten, denen man wenigstens keine abschlägigen Antworten durfte zu Theil werden lassen.

Daelli, 18:

Messer Michelangelo dilettissimo, unser Benvenuto della Golpaja hat uns wissen lassen, wie liebevoll (quanto amorevolmente. Sonst nicht Michelangelo's Manier) Ihr Euch bereit erklärt habt, uns ein Gemälde derart wie er Euch davon gesprochen hat, anzufertigen. Wir erkennen uns hierdurch um so mehr zum Ausdrucke unserer unbegrenzten Dankbarkeit verpflichtet, als wir wissen, in welchem Mafs Ihr mit Beschäftigung überhäuft seid. Da Benvenuto uns geschrieben hat wie Ihr denkt und wohin Eure Wünsche gehen, so haben wir unseres Theils ihm die unsrigen zu erkennen

gegeben und bitten Euch ihm wie uns selbst Vertrauen zu schenken, auch überzeugt zu sein daſs soviel wir vermögen alles gethan werden wird um so lebhaft wie möglich zu Eurer Befriedigung die nöthigen Schritte zu thun, wie Ihr aus dem Erfolg selbst erkennen werdet, auf den wir statt viele Worte zu machen hiermit hinweisen. Soviel nur, das wir soviel für Euch thun werden wie irgend für uns selbst und unser eigenes Leben, da in Wahrheit Euer ausgezeichnetes, einziges, eher göttlich als menschlich zu nennendes Genie (virtù) uns in solchem Maſse dazu verpflichtet, daſs wir „che già siamo più vostri che Voi medesimi“ (dieses Uebermaſs von Verbindlichkeit läſst sich kaum übersetzen); da Benvenuto jedoch alles darauf bezügliche mittheilen wird, so lassen wir uns deshalb und aus diesem Grunde nicht weiter aus darüber, und schlieſsen damit, daſs wir Euch immer zu Diensten stehen wo wir irgend können und daſs wir Euch bitten, uns unbedenklich in jeder Weise da in Anspruch zu nehmen, wo wir etwas zu thun im Stande sind. Gott der Herr schütze Euch und erhalte Euch lange gesund, wie Euch am liebsten ist. Rom, 1 Juli 1531.

Arbeitet ja nur dann wenn Ihr Lust dazu habt und es Euch bequem liegt und seid überzeugt daſs der Pabst Euch liebt und hochachtet, über Euere Arbeiten*) die besten Berichte empfängt und daſs ich ganz der Eurige bin.

Der Cardinal von Salviati.

Adresse: Allo Excellentissimo maestro Michelagnelo Bonaroti
Scultore Amico nostro dilectissimo.

Man sieht übrigens aus diesem Briefe, wie Michelangelo, nachdem einmal die florentinischen Kämpfe vorüber und verloren waren, nun Alles aufbietet, seine Stellung zu wahren und den Einfluſs derer in deren Händen die Macht lag, d. h. seiner Familie sicher zu halten.

Von welchem Gemälde die Rede ist und ob es zu Stande gekommen, wissen wir nicht. Bekannt dagegen ist, daſs Michelangelo gerade damals im Herbste 1531, in der traurigsten Verfassung war und daſs am 21. November schlieſslich ein Breve des Pabstes erschien, durch welches ihm alle und jede Arbeit ausgenommen eine für die Sakristei unter Androhung der Excommunicirung verboten ward.

*) In der Sakristei von San Lorenzo.

Durch diesen Erlafs würde dann auch der folgende Brief ohne weiteres seine Erledigung gefunden haben.

Daelli, 20.

Magnifico Messer Michelagnolo. Obgleich wir wissen dafs Ew. Herrlichkeit (V. S. = Vossignoria. Hier zum erstenmale Michelangelo gegenüber gebraucht) sehr beschäftigt ist, und dafs Sie nicht ohne Unbequemlichkeit sich mit Anderem befassen könne, als mit dem Werke das Sie unter der Hand hat, so halten wir uns dennoch für versichert dafs Sie, soweit es in Ihrer Macht steht, uns stets gefällig sein werde. Und zwar deshalb weil wir von uns selbst wissen dafs wir für Sie alles thun würden als wäre Ew. Herrlichkeit einer von unseren eignen Brüdern, sowie auch weil es bei Ihr hergebracht ist in Ihrer Kunst freigiebige Mittheilsamkeit herrschen zu lassen. Und so bitten wir Sie, uns, sobald dies ohne Belästigung möglich sein dürfte, eine Zeichnung zu einem für uns bestimmten Grabmale anzufertigen, das 1800—2000 Dukaten kosten könnte, und würde uns der gröfste Gefallen hiermit erwiesen werden. Und ferner, da wir noch nicht darüber entschieden haben, wo das Grabmal seinen Platz finden wird, so würden wir ihm am liebsten denjenigen geben, den Ew. Herrlichkeit als den passendsten bestimmen wird, und damit die Arbeit in jeder Weise dessen würdig sei, aus dessen Händen die Zeichnung hervorgegangen ist, so würde es eine ganz besondere Freundlichkeit sein, wenn Sie sich herbeiliefsen uns einen oder mehrere Ihrer Schüler, von denen Ew. Herrlichkeit überzeugt sind dafs sie dem Werk diejenige Vollendung deren es bedarf, zu geben im Stande seien, senden wollten. Die Arbeiten können dann hier in Carrara unverzüglich beginnen, sobald Ew. Herrlichkeit das obenerwähnte Modell und Personen die es auszuführen im Stande sind, hierherschickt. Wäre es jedoch nicht möglich, uns mit Arbeitern zu versehen, so möge uns wenigstens das obenerwähnte Modell zu Theil werden. Im Uebrigen bieten wir uns wo es sich um Ew. Herrlichkeit Ehre oder Vortheil handelt zu Allem an was wir irgend nur für uns selbst thun würden. Carrara, den 4. December 1531.

Stets der Eurige

der Cardinal Cibo.

Adresse: Al magnifico et molto excellente Messer Michelagnolo Buonarroti nostro charissimo etc. in Firenze.

Ich war nicht in Carrara. Möglich daſs Michelangelo, aus Vorliebe für den Ort, auch um Bildhauern auf diese Weise Beschäftigung zu verschaffen, eine Zeichnung gesandt hat, und daſs nach derselben ein in Carrara vielleicht sogar noch vorhandenes Grabmal zur Ausführung kam. Murray's Handbuch erwähnt nichts dergleichen.

In ähnlichem Tone ist ein Brief des Cardinals de' Pucci abgefaſst, welcher den 28. August 1533 aus Igno an Michelangelo nach Florenz schreibt und ihn zu sich einlädt, um Pläne zu einer Brücke und einer Kirche für Igno zu entwerfen, welche beide nel temporale e nel spirituale danno la perfezione a Igno. Einen Maurermeister möge er gleich mitbringen. Pferde zur Reise würden ihm nach Florenz gesandt werden.

Auch hier käme es wohl darauf an, in Igno nachzuforschen, das, in der Nähe von Pistoja gelegen, von Pucci, damals Bischof von Pistoja, zu einer prachtvollen Villa erhoben wurde. Mehr finde ich nicht darüber. Da wir bei Vasari lesen, daſs Michelangelo zu 'unzähligen' Bauwerken die Zeichnungen geliefert habe, und da er bei dergleichen wie es scheint am seltensten abschlägige Antworten ertheilte, vielmehr oft mehr that als verlangt wurde, so ist leicht möglich daſs den Wünschen des Cardinals Folge gegeben wurde.

RAPHAEL'S ERSTER EINTRITT IN ROM. MAJOR KUEHLEN'S ENTDECKUNG EINER VOLLMACHT RAPHAEL'S. RAPHAEL'S THÄTIGKEIT IN SIENA UNTER PINTURICCHIO.

In dem bekannten Briefe Raphael's an seinen Oheim Ciarla vom 21. April 1508, dem Letzten was von seiner Anwesenheit in Florenz bisher Kunde gab, findet sich die Stelle:

— aueria caro sefosse posibile dauere una letera direcomandacione al gonfalonero difioreza dal. S. Prefetto. e pochi di fa io scrisse al zeo e a giouane daroma mela fesen auere: me saria grande utilo p linteresse de una certa stanza dalauorare la quale t(o)cha a sua .s. (signoria) de alocare ueprego se e posibile uoi melamandiate — *)

Passavant nimmt an, und ich habe früher selbst diese Meinung getheilt, es handele sich hier um ein Gemach das mit Malereien

*) Nach dem Facsimile. Der Abdruck bei Passavant ist in der Orthographie verändert.

auszuschmücken war, und es habe Raphael durch eine Empfehlung des Herzogs von Urbino diese Arbeit zu erlangen gehofft. Raphael, schreibt er, sei um diese Zeit ein Mann von solcher Bedeutung gewesen, dafs er auf diese öffentliche Arbeit Ansprüche machen zu dürfen geglaubt.

Was gegen diese Auffassung einzuwenden wäre ist jedoch, dafs una stanze da lavorare ein Atelier und alocare vermiethen heifst. Nehmen wir dazu, dafs Raphael damals bereits Schüler beschäftigte, dafs er viele Werke zugleich in Arbeit hatte, überhaupt ein Künstler von Ruf und zahlreichen Aufträgen war, so ist es gar nicht nothwendig, diesen deutlichen Worten einen Sinn unterzulegen, den sie unbefangen betrachtet nicht haben können.

Es handelte sich wahrscheinlich um einen grofsen, gut gelegenen Raum in einem öffentlichen Gebäude, den mehrere Künstler im Auge hatten und bei dem er den Vorzug zu haben wünschte.

Die angeführte Stelle des Briefes enthält aber ein Zweites, das von Wichtigkeit ist. Passavant übersetzt: — Es wäre mir sehr lieb, wenn es möglich wäre, einen Empfehlungsbrief von dem Präfekten an den Gonfaloniere in Florenz zu erhalten, wie ich es vor wenig Tagen dem Oheim und dem Giacomo geschrieben habe, dafs sie mir ihn von Rom kommen lassen —. Dies geht nicht an. Das 'da roma' steht so, dafs man es auf Giovanni beziehen und als dessen Beinamen fassen könnte, und in der französischen Ausg. scheint Passavant die Sache so zu nehmen indem er schreibt (I, 104): j'ai prié, il y a peu de jours, l'oncle e Giacomo,*) de Rome, de me la procurer —. Aber man kann auch übersetzen: wie ich vor einigen Tagen dem Oheim und Giovanni von Rom aus geschrieben habe —. Und dafs die Worte in der That so gemeint waren, scheint aus einem autographischen Schriftstücke in Besitz des Herrn Major Kühlen in Rom hervorzugehen, dessen mir freundlichst mitgetheilte Abschrift ich hier folgen lasse:

a di V. de marzo ī roma

Chomettesi p̄ me raphaello durbino dipintore q ī roma | ad msf. agniolo di msf. domenicho chanigani da fiorenza di riscotemi | tute danarj mia da chiunche p̄sona li avesfi e lui | conoscie auerli

*) Bei Passavant findet sich in beiden Ausgaben irrthümlich Giacomo statt Giovanni.

auere e uoglione sia roghato msſ. | franciesco notaro deladitore d(?) fidem Jde | raphaello dipintore ī roma M. D. VIII.

danari ami adare msſ. bernardo de biny | p la pensione deloficio mio de luglio M. DII duc. XCIIII. p la pensione de dicembrio. duc. XCIIII

dinari ame adare msſ. lucha. e sono fiorini doro īoro | septāta luy ebe al bancho deghaddi el DXIIII e tucti | dinari ami a dare elueschouato e sono duc. L. dunanno. ∾

Deutsch:

Den fünften März in Rom.

Es wird durch mich den Maler Raphael aus Urbino hier (q = qui?) in Rom an Herrn Angelo Canigiani aus Florenz, Sohn des Herrn Domenico, der Auftrag ertheilt alles Geld von wem es immer sei und von wem ihm bekannt ist daſs man mir dessen zu zahlen habe, für mich einzutreiben, und wird der Notar des Auditors, Francesco, hiermit ersucht diese Vollmacht zu bestätigen. Derselbe Raphael, Maler, in Rom 1508.

Geld hat mir zu zahlen Herr Bernardo Biny: als Gehalt für mein Amt im Juli 1502 94 Ducaten, als Gehalt für December 94 Ducaten.

Geld hat mir zu geben Herr Luca, und sind es 70 Goldgulden in Gold, — ? — und alles Geld das mir der Bischof zu zahlen hat, nämlich 50 Dukaten für ein Jahr.

Diese Vollmacht und der Brief vom 21. April beweisen, daſs Raphael sich im März 1508 in Rom befand, im April jedoch wieder nach Florenz zurückgegangen war und noch von Rom aus dort ein Atelier zu miethen gesucht hatte, sei es für die Werke welche er unvollendet zurücklassen muste wenn er dann wieder nach Rom reiste, sei es weil er den römischen Aufenthalt überhaupt nur als eine temporäre Abwesenheit ansah. Hiermit stimmte, daſs Giulio II, Vasari zufolge, erst nachdem er Raphael's Schule von Athen gesehen, ihm umfangreichere Aufträge zu Theil werden lieſs.

Daſs er sich in der That Anfangs in Rom immer noch für einen Florentiner ansah, erhellt nun auch aus einem andern Schriftstücke, das jetzt erst verständlich wird, einem auf der kaiserlichen Bibliothek zu Paris befindlichen, Passavants französischer Ausgabe im Facsimile beigegebenen Zettel:

Jo Raphaello so contento q̃to (quanto) dc sopra e scritto e a fede ho facta questa | de mia mano In Roma die dicta et sono contento hauer Il mio pagamento | vz duch cento finita tucta la opera nō obstante quanto nelpenultimo | capitulo se contiene

Eluostro raphaello dipintore | ī fiorẽza.

Deutsch:

Ich Raphael bin mit dem Obenstehenden einverstanden und habe zur Bestätigung dies eigenhändig aufgesetzt, in Rom, an dem genannten Tage, bin auch damit einverstanden, meine Bezahlung, hundert Dukaten nämlich, nach Beendigung des ganzen Werkes zu erhalten, ohne daſs was im vorletzten Paragraphen enthalten ist dem entgegenträte. Euer Raphael, Maler, in Florenz.

Die Unterzeichnung eines Contraktes offenbar, den Raphael in Rom einging und in Florenz durch besondere Erklärung vollzog. Von Wichtigkeit wäre die Auffindung des Contraktes selber, von dem wir nicht wissen, worauf er sich bezog. Auf die Malereien im Vatikan schwerlich, da die Summe zu gering erscheint.

Raphael's Berufung nach Rom und sein erstes Auftreten dort verlieren hierdurch freilich an romantischem Schimmer, gewinnen dafür aber an Natürlichkeit. Er kam nach wohlüberlegten vorbereitenden Schritten und löste sich erst allmählich von Florenz los, wo sein Atelier einstweilen fortbestand; ob in jener 'stanza', über welche der Gonfalonier (Soderini) zu verfügen hatte, bringt vielleicht ein anderer Fund zu Tage. Man könnte Rechnungen entdecken die es auswiesen. Vasari's Angabe, Raphael sei 'in fretta' nach Rom abgegangen, erweist sich als eine blos stylistische Ausschmückung wie so vieles dieser Art in seinem Werke. Vergl. übrigens N. Ess. 192 und die Stelle bei Vas. VII, 223, durch die Condivi's Angabe, Raphael sei bereits in Rom gewesen als der Pabst den Gedanken faſste die Sistina von Michelangelo malen zu lassen, durchaus bestätigt wird. Passavant läſst all dies unbeachtet.

Höchst merkwürdig aber muſs die Stelle des von Major Kühlen entdeckten Schriftstückes erscheinen, wo von Bernardo de Biny und dem oficio des Jahres MDII die Rede ist. Ein Bernardo Bini stand bekanntlich als Schatzmeister in Diensten Giulio des Zweiten, welcher 1502 noch Cardinal di San Pietro in Vincola war, allein in Ostia, wo er residirte, bereits viele Künstler beschäftigte. Fast gewinnt es den Anschein, als hätte Raphael schon

damals mit ihm in Verbindung gestanden. 1502 jedoch erhielt Pinturicchio den Auftrag die Bibliothek des Domes von Siena zu malen und nahm Raphael mit sich. Am letzten Juni ward der betreffende Contrakt zwischen Pinturicchio und dem Cardinal Piccolomini in Siena unterzeichnet; Raphael's oficio aber fällt in den Juli: sollte Bini damals in Diensten des Cardinals Piccolomini, nachmaligen Pio III, gestanden und Raphael in den Contrakt mit eingeschlossen haben? Nein, denn es findet sich in dem erhaltenen, Vas. V, 286 am bequemsten abgedruckten Aktenstücke weder Bini's noch Raphael's Name.

Eine andere Hypothese deshalb.

Ausdrücklich werden in diesem Contrakte die Garzoni erwähnt, welche Pinturicchio sich zur Hülfe mitnehmen würde, und dafs darunter wirkliche Maler verstanden waren, geht aus dem Paragraphen hervor, in welchem Pinturicchio nur die Köpfe selbst zu malen verpflichtet wird. Er also miethet seine Gesellen, hätte Raphael folglich in seinen Diensten mitnehmen müssen, und dem auch entsprechen Vasari's Worte 'essendo amico di Raffaello, e conoscendolo ottimo disegnatore, lo condusse a Siena; dove Raffaelo gli fece alcuni dei disegni e cartoni di quell' opera.' Nun war Pinturicchio's eigentlicher Name Bernardo di Betti. Ferner, Major Kühlen schreibt mir ausdrücklich, es fehlten in dem Dokumente durchweg die Punkte über den i. Folglich darf sowohl Beny als Biny gelesen werden. Nichts aber gleicht sich in Raphael's Schrift mehr als ein n und ein doppeltes t. Wahrscheinlich steht di Bettj da, und Major Kühlen, dem jener Bernardo Bini aus Quittungen Michelangelo's ein wohl bekannter Name war, las in sehr natürlichem, ja nothwendigem Irrthume Biny.

Und so hätten wir hier von Raphael's Hand die Bestätigung, dafs er im Juli und December 1502 in Pinturicchio's Diensten arbeitete.

LIONARDO'S ERSTE SKIZZE ZUM CARTON DER REITERSCHLACHT.

Vasari erzählt, wie Raphael während seiner florentiner Lehrzeit nach den Cartons des Lionardo und Michelangelo gezeichnet habe, und es pflegt darauf hin eine Zeichnung, einst in Ottley's Sammlung,

und von ihm im Facsimile herausgegeben, jetzt in Oxford, als Probe dieser Thätigkeit Raphael's angeführt zu werden. Wir sehen auf dem Blatte eine mit der Feder hingeworfene Skizze des Reiterkampfes von Lionardo, übrigens zwei Studienköpfe und zwei Hände, mit dem Metallstifte gezeichnet.

Mit dem Edelinckschen Stiche verglichen zeigt die Composition Abweichungen, die nicht als willkürliche Veränderungen von der Hand Rubens', nach dessen Oelskizze Edelinck bekanntlich stach, betrachtet werden dürfen. Der Reiter, welcher den Stiel der Fahne gepackt hat, wendet bei Edelinck die Ellenbogenspitze des rechten Armes nach oben, während sie auf jener Zeichnung nach unten geht. Der Reiter welcher die Fahne am Tuchende faſst, hat dieses Tuch bei Edelinck um den Arm gewickelt, während es auf jener Skizze frei hinflattert. Die dem Raphael zugeschriebene Zeichnung zeigt zwei, mit den Stielen sich kreuzende Fahnen, Edelinck dagegen nur eine einzige, welche an der Stelle aber, wo dort die Stiele sich kreuzen, hier eben zerbrechen will und dadurch einen ähnlichen Winkel bildet.

Beurtheilen wir diese drei Punkte im Verhältnisse zur ganzen Composition, so erscheinen Edelincks Varianten als Verbesserungen so vorzüglicher Art, daſs es, wie gesagt, fast unmöglich ist, sie als Veränderungen aufzufassen die Rubens sich bei der Arbeit nebenbei erlaubte. Es sind neue Motive in die Composition hineingetragen. Die Wendung des Armes nach oben verstärkt die Energie des Reiters. Das Umwinden des Armes mit dem Fahnentuche ist ein höchst glücklicher Gedanke, und das Einknicken des Fahnenstieles, wodurch jene zwei Fahnen der Skizze zu einer einzigen werden, concentrirt den Kampf im höchsten Grade. Meiner Ansicht nach konnte nur ein Meister derartige Verbesserungen an diesem Werke anbringen, Lionardo selbst nämlich.

Wie aber kam Raphael dazu, Dinge zu copiren, die Lionardo abgeändert hatte und die sich auf seinem fertigen Carton sicherlich nicht fanden? Am einfachsten löst sich die Frage durch die Annahme, daſs die dem Raphael zugeschriebene Zeichnung gar nicht von ihm herrühre, sondern daſs sie die vielleicht erste flüchtige Notirung des Gedankens von Lionardo's Hand selber sei. Wir sind um so eher in der Lage, so urtheilen zu dürfen, als die übrigen auf dem Blatte sich vorfindenden Studien durchaus in Lionardo's Manier gehalten sind. Passavant sagt darüber II, 508:

532. Combat pour le drapeau. — D'après le carton de Léonard de Vinci. C'est le groupe, si connu, des cavaliers, que Raphaël semble avoir dessiné de souvenir sur une feuille remplie d'autres esquisses, savoir: une tête de vieillard vue de profil, dont le caractère se rapproche du style de Léonard de Vinci, quoique le faire soit tout raphaélesque. Au côté droit se trouve la tête d'un jeune moine semblable au saint Benoît de la fresque de l'année 1505, dans l'église S. Severo, à Pérouse, et deux mains, dont l'une tient un livre. Beau dessin à la pointe de métal et rehaussée de blanc.

In der deutschen Ausg. (II, 581): Kopf eines ältlichen Mannes, seiner Bildung nach ganz in der Art des Leonardo da Vinci behandelt, die Schraffirung ist die dem Raphael eigenthümliche etc.

Was Passavant über die Schraffirung urtheilt, ist unerheblich und ohne faktische Grundlage, wie jeder zugeben wird, der Raphael's und Lionardo's Zeichnungen kennt. Die Aehnlichkeit des einen Kopfes mit dem des H. Benedictus der Freske zu Perugia mag zutreffen, allein der Ausdruck dieses Gesichtes ist so allgemein, daſs sich noch viel andere Mönchsköpfe auf andern Gemälden ohne Zweifel finden lieſsen, mit denen er Aehnlichkeit besitzt. Die Idee, Raphael habe die Gruppe aus dem Gedächtnisse gezeichnet, scheint mir kaum haltbar, da sich die Verhältnisse der Composition zu genau wiederfinden, und sich die drei Punkte auf die es hier ankommt, Raphael sicherlich zumeist in's Gedächtniſs eingeprägt haben würden. Viel natürlicher, das Blatt dem Lionardo zuzutheilen.

GEMÄLDE VON LIONARDO IN BESITZ DES GEHEIMERATH'S MENDELSSOHN.

Die beigegebene Photographie ist eine Reproduktion des früher bereits erwähnten Gemäldes in Besitz des Herrn Geheimerath Mendelssohn, das derselbe in dieser Weise zu publiciren mir freundlichst gestattet hat. Es war nicht leicht, ein passendes Negativ herzustellen, und würde es ohne die Geschicklichkeit und die mit künstlerischem Gefühl ausgeführte Nachhülfe des Photographen Herrn Milster, hier, vielleicht überhaupt unmöglich gewesen sein das Blatt zu Stande zu bringen.

Ich hatte den Pfeil in der Hand des jungen Menschen so aufgefaſst, als solle er eine symbolische Schmeichelei für denjenigen

sein, dem er zum Attribut gegeben wurde. Doch auch der heilige Sebastian wird mit dem Pfeile in der Hand dargestellt. Es läfst sich kaum sagen was gemeint war. Das seltsame Ineinanderfliefsen von Anschauungen des Christenthums und der antiken Welt, das in Dante's Gedicht seine erste Blüthe hervorbrachte, trug im 16. und 17. Jahrhundert die vollsten Früchte. Simson und Herkules, Venus und Magdalena, Amor und San Giovannino, Mars und Sanct Michael fallen zusammen, während sich in Christus Jupiter und Apollo vereinigen. Unsere Tafel zeigt die Züge eines Jünglings, der eben aufhört ein Kind zu sein. Schöne Zeichnungen von Lionardo's Hand sind erhalten geblieben, die diesen Typus in verschiedenen Auffassungen bei grofser Familienähnlichkeit darstellen. Eins der schönsten Blätter dieser Art befindet sich in Weimar. Lionardo's eigenthümliche Strichführung in vielen seiner Zeichnungen bringt, auch hier angewandt, eine unbeschreibliche Wirkung hervor.

Wie bei den meisten Werken Lionardo's, liegt bei dem unsrigen die Frage nahe: ob es nicht eine Arbeit seiner Schule sei. Schwierig, ja unmöglich ist es heut in manchen Fällen, zu entscheiden, ob der Meister die ihm zugeschriebenen Gemälde selbst gemalt. Vasari erzählt, mit welcher Kunst man ihn seiner Zeit in Italien copirte. Lorenzo Credi habe es in solchem Maafse verstanden, dafs man das Original nicht herauserkannte, (— un quadro — ritratto da uno di Lionardo, — ma tanto simile a quello di Lionardo, che non si conosceva l'uno dell' altro. Vas. VIII, 204). Es wird deshalb, wenige ganz sichere Arbeiten ausgenommen, dieser Zweifel überall bestehen bleiben.

Das aber vermindert weder den Werth dieses Gemäldes, noch den Genufs an ihm in unsern Augen. Der Auffassung nach kann es nur ein Werk Lionardo's sein. Diese Schwärmerei des Blickes, diese Zartheit der Modellirung hätte keiner von seinen Schülern selbständig in der Natur zu finden vermocht.

Nach dem Original photographirt von *E. Milster* in Berlin.

HOLBEIN'S REISE NACH FRANKREICH UND ERSTE REISE NACH ENGLAND. — DIE BRIEFE DES ERASMUS. — ERASMUS, PIRCKHEIMER UND DÜRER.

Es war längst bekannt, daſs die Briefe des Erasmus, wie sie in den beiden Ausgaben, der prachtvollen Basler und der genau chronologisch geordneten, mit den Ergebnissen späterer Publikationen bereicherten und so zum Gebrauche tauglicheren Leidener, vorliegen, unzuverlässig sind was die Daten anlangt. Eine kurze Lektüre muſs jeden der sich mit diesen Briefen zu beschäftigen Veranlassung findet, auch ohne vorherige Andeutung darauf führen.

Eine Anzahl dieser Schriftstücke sind von Wichtigkeit für das Leben des jüngeren Holbein. Gerade bei den hier einschlägigen nun drängt sich die Vermuthung falscher Daten sofort auf. Da ist ein Schreiben des Thomas Morus vom December 1525, worin Holbein (der gebrauchte Ausdruck 'sperarat' läſst gar keine andere Deutung zu) als bereits anwesend in England genannt wird, während ein Empfehlungsbrief für die Reise dahin erst aus dem Herbste 1526 datirt ist. Dieser Umstand genügte, miſstrauisch zu machen gegen die vorhandenen Zahlen. Eine Prüfung des Gesammtinhaltes der Briefe hätte die entstandene Verwirrung längst aufdecken sollen; die Remedur ergiebt sich ohne Schwierigkeit.

Doch ich beginne mit dem ersten der Briefe des Erasmus, in welchem Holbein überhaupt erwähnt wird.

Erasmus schreibt an Pirckheimer den 3. Juni 1524: — 'Et rursus nuper misi in Angliam Erasmum bis pictum ab artefice satis eleganti. Is me detulit pictum in Galliam. Rex denuo me vocat.' — 'Und kürzlich erst wieder habe ich zwei Portraits von mir nach England gesandt, gemalt von einem nicht ungeschickten Künstler. Dieser hat ein Portrait von mir mit nach Frankreich genommen. Der König beruft mich von neuem dahin.'

'Rursus' bezieht sich auf frühere Portraits, von denen später die Rede sein wird. 'Nuper' ist ziemlicher Ausdehnung fähig. Waagen citirt ein in England befindliches Portrait des Erasmus von Holbein mit der Jahreszahl 1523. Sagen wir also: Holbein hat den Winter 1523 auf 24 zur Anfertigung dieser drei Stücke benutzt und

sich, während die für England gearbeiteten durch andere Gelegenheit ihrem Bestimmungsorte entgegengingen, mit einem dritten Bildnisse selber nach Frankreich aufgemacht; die Vermuthung liegt nahe: an den Hof des Königs, der Erasmus, wie dieser selbst schreibt, mit goldenen Bergen 'montibus auri' an sich zu ziehen suchte. Dafs dieser artifex satis elegans Holbein sein müsse, dagegen wird Niemand etwas einzuwenden haben.

Von den neuesten Biographen Holbein's wird diese Reise unerwähnt gelassen.*)

Wie weit Holbein in Frankreich gekommen, ob er dort etwa gearbeitet, und wie lange er geblieben, wissen wir nicht. Erlaubt wird es scheinen, das auf dem Louvre befindliche Portrait des Erasmus mit jenem dritten Bildnisse vom Jahre 1523 — 24 zu identificiren.**) Erasmus besafs manchen Freund in Paris, an den er den Künstler empfehlen konnte; in den uns erhaltenen Briefen da-

*) Ulrich Hegner in seinem Buche über Holbein den jüngeren führt den Brief an und druckt sogar pag. 140 die Stelle, auf die es ankommt, lateinisch ab. Die neuesten Biographen übergehen sie. Ich fürchte, die Sache hat folgenden Zusammenhang. Dem Briefe fehlte die Jahreszahl und deshalb liefs man ihn in der Leidener Ausgabe anfangs fort, nahm ihn jedoch, da sich 1524 aus dem Inhalte sofort ergeben mufste, in den Appendix auf. Hegner dagegen citirt ihn nur mit der Jahreszahl, und läfst das Monatsdatum fort. Nun durchsuchten die neuesten Bearbeiter Holbein's wahrscheinlich die Briefe vom Jahre 1524 nach der betreffenden Stelle, liefsen jedoch die im Appendix enthaltenen unberücksichtigt, fanden also nichts, und schwiegen nun lieber ganz. Ulrich Hegner's Buch wird von ihrer Seite als das Werk 'eines unkritischen Historikers, der eigentlich kein Kenner auf dem Kunstgebiete' bezeichnet. Hegner's Verdienste sind zu bekannt, als dafs ich ihn hier in Schutz zu nehmen hätte. Sein Werk, die Frucht langjähriger, liebevoller Beschäftigung mit Holbein, die Arbeit eines gereiften Mannes, der jeden Satz, den er drucken liefs, man fühlt das wohl, reiflich erwogen, ehe er ihn der Welt mittheilte. Sein Standpunkt ist der des gesunden Menschenverstandes; ohne vorgefafste Meinungen und ohne die Absicht seinen Helden aufzuputzen, bringt er das Vorhandene in natürlichen Zusammenhang. Hegner's Standpunkt, sagen abschätzig Holbein's neueste Biographen, sei der von 1827. 1827 erschienen Rumohr's italienische Forschungen. Herrschte doch heute in Preufsen was Kunstangelegenheiten betrifft der edle Geist von 1827! Hegner's Buch, obgleich es mancherlei enthält, das, nothwendig zu seiner Zeit, heute als erledigt abgestofsen werden könnte, erscheint dennoch seiner Composition und Schreibweise nach als so vorzüglich, dafs es denen, die ein ruhiges Urtheil über Holbein verlangen, als das beste empfohlen werden kann. Dies wollen wir festhalten und den wohlerworbenen guten Namen des Mannes nicht verdunkeln lassen.

**) Ohne Jahreszahl, wie man mir aus Paris schreibt. (Nagler, Kunstlerlex. nennt 1526.

hin aus jener Zeit fehlt jede Andeutung. Vielleicht wurde bewirkt durch Erasmus' Einfluſs, daſs Holbein das Portrait Franz des Ersten malen durfte, welches (als eins unter mehreren) sich in der Sammlung der Königin von England findend, diesen Menschen in abschreckender Wahrheit zeigt.*)

Die Reise nach Frankreich ist jedoch in viel weitgreifenderer Weise der Berücksichtigung werth für Holbein.

Bekanntlich fehlt es bei keinem unter den Malern ersten Ranges so sehr an Material, um den Lebenslauf, sowohl was äuſsere als was innere Schicksale anlangt, festzustellen. Die meisten Zahlen finden sich doppelt. Geboren soll er sein 1495 und 98, nach Basel gekommen sein 1516 oder 17, in England gewesen sein 1526, 27, 28 und wie die Zahlen weiterhin lauten, gestorben sein 1543 und 54 (denn daſs er mit dem 1543 gestorbenen Holbein identisch sei, ist, so unzweifelhaft es mir selbst erscheint, dennoch nicht erwiesen, und zudem eine ganz neue Entdeckung).

Diesen Unsicherheiten reihen sich jedoch viel wichtigere an. Holbein soll ehe er nach Basel gelangte, als 17 (oder 19) jähriger junger Mann in Augsburg bereits eine ganze Thätigkeit in prachtvollen Resultaten hinter sich gelassen haben, um in seiner zweiten Vaterstadt dann beinahe roh und wie von neuem zu beginnen.

Niemals, scheint mir, ist einem Manne von geschichtlicher Bedeutung (ich rede absichtlich so allgemein) eine seltsamere Erbschaft aufgedrängt worden als diese angeblichen Jünglingswerke dem jüngeren Holbein. Als Kind beinahe noch (Waagen, der am Geburtsjahr 1498 festhält, sagt: siebzehnjährig) soll er das umfangreiche Augsburger Altarwerk: den heiligen Sebastian nebst Flügelbildern, sämmtlich heute in München, geschaffen haben. Diese herrlichen Gemälde, ohne Namen und Jahreszahl, müssen jedem der unbefangen davortritt, als die Arbeiten eines gereiften Mannes erscheinen, welcher, nachdem er sich aus dem Einflusse der älteren deutschen und italienischen Schule (denn der Sebastian ist durch-

*) Waagen will dieses Portrait Holbein nicht zuertheilen. In England dagegen hält man an der Bezeichnung fest und, wie mir scheint, mit vollem Rechte, denn wer aufser Holbein sollte im Stande gewesen sein, diesen König mit solcher, ich möchte fast sagen, verrätherischen Treue, abzukonterfeien? Eine Photographie ist publicirt worden, ein wenig theuer, dafür aber auch von der Vortrefflichkeit, welche die englischen Arbeiten dieser Art auszeichnet.

weg unter italienischem Einflusse entstanden, wie sich an den einzelnen Figuren nachweisen läfst) zu selbständigem Schaffen durchgearbeitet, hier, in jahrelanger Arbeit vielleicht, das Haupt- und Schlufswerk seiner Thätigkeit zu Stande gebracht hat. Gar nicht denkbar, dafs ein junger Mann von 17 Jahren das gemalt. Ich würde darauf bestehen es liege eine Fälschung vor, selbst wenn des jüngern Holbein's Name auf den Tafeln stände.*)

Derjenige Maler, der jene Augsburger Tafeln malte, kann hinterher die Basler ersten Stücke nicht gemalt haben. Die neuesten Biographen Holbein's erklären den Uebergang entweder überhaupt nicht, oder suchen mit Hypothesen ohne Wahrscheinlichkeit darüber hinwegzukommen. Waagen begnügt sich damit, es 'bewunderungswerth' zu nennen, dafs Holbein siebzehnjährig dergleichen gemalt; während anderweitig die Vermuthung aufgestellt wird: die frühsten Baseler Sachen seien wohl nur rasch gemalte Dekorationsstücke gewesen, daher der Abstich. Hätte der Meister, der die Augsburger Werke malte, auch noch so rasch und für vorübergehende Zwecke arbeiten wollen, niemals würde er in die Manier haben verfallen können, welche die ältesten Baseler Produkte Holbein's kennzeichnet.

Hätte Holbein die heilige Barbara und Elisabeth hinter sich gehabt, als er so blutjung in Basel erschien, so hätte er als malerisches Wundergenie dort auftreten müssen, das in seinen ersten Werken bereits mit Dürer zu rivalisiren im Stande war. Und dieser schon gemachte Mann von einem Künstler sollte seine prachtvolle Augsburger Manier sofort aufgegeben, ja verachtet haben? Und endlich, die Frage ist bei alledem noch ganz aufser Acht gelassen, in wieviel Zeit denn ein Mensch, der 17 oder 19jährig jene Augs-

*) Der neueste Catalog der Münchener Pinakothek nennt (im Gegensatze zu dem älteren Cataloge) den jüngeren Holbein. Die Unterschrift der von Albert herausgegebenen Photographien theilt die Werke (heilige Barbara und Elisabeth) jedoch wieder dem älteren zu. — Noch weniger bedeutet der Tod der heiligen Katharina mit der auf der Rückseite zum Vorschein gekommenen Inschrift. Die neuesten Biographen Holbein's geben selbst zu, dafs die Art wie solche Bezeichnungen zu Tage treten, etwas bedenkliches habe. Es kann LXVII statt XVII dagestanden haben. Jedenfalls sind die Umstände nicht geeignet, diese Inschrift als einzige Belegstelle für 1495 als Geburtsjahr anzunehmen. Denn Patin setzte 1595 nach Gutdünken an, die Berliner Zeichnung trägt, wie der Augenschein lehrt, 1511 und nicht 1509, während 1498 anderweitig beinahe verbürgt erscheint.

burger Sachen zu malen im Stande wäre, diese Meisterschaft erworben haben solle. In 1, in 2, in 3, in 4 Jahren?

Raphael's und Dürer's Entwicklung kennen wir von frühen Zeiten an, beides gewifs aufserordentliche Genies, die unter den günstigsten Verhältnissen emporkamen. Wir haben vor Augen was sie in ihrer Jugend zu leisten im Stande waren, von Raphael zumeist liegen die Belege vor. Kein Maler jemals kam mit so überquellendem Talente auf die Welt als er, und bei keinem trug Talent so frühe Früchte. Nun vergleichen wir was Raphael mit 17, 19 oder 20 Jahren malte oder zeichnete mit den Augsburger Gemälden und, um auch das gleich mit abzuthun, mit den sogenannten Holbeinschen Skizzenbüchern. Auf der Stelle zeigt sich worin der Unterschied liege. Nehmen wir Raphael's Sposalizio, das er 1504, mit 21 Jahren also, vollendete. Wie da Nachahmung Perugino's, Schüchternheit eigenen Gefühls, und noch eine gewisse allgemeine Idealität der Naturauffassung sich vereinigen. So wie diese Maria dasteht, sieht ein junger Mann von 21 eine Frau vor sich, wenn er sie ideal gestalten will. Wie jene heilige Elisabeth und Barbara aber uns erscheinen, steht einem Vater etwa eine bewunderte und geliebte Tochter vor Augen. Und nicht anders mag es sich mit dem (Berlin-)Augsburger Skizzenbuche verhalten. So bringt, scheint mir, ein gereifter Mann Portraits zu Papiere, mit einer Hand, die längst gar nicht mehr weifs, dafs man bei einem Striche zögern oder sich irren könne.*)

Ob Holbein der Vater all dies nun geschaffen haben müsse, weil Holbein der Sohn es nicht geschaffen haben kann, ist eine Frage die einstweilen ungelöst bleiben mufs. Was Holbein den jüngeren anlangt, als er nach Basel kam, so war er ein Junge (wie der Basler Magistrat 1545 seinen eben so alten Sohn nennt), und wieviel er vermochte, zeigen wohlbeglaubigte Arbeiten dieser Zeit. Hier erst begann Holbein's Thätigkeit und seine Laufbahn. Es charakterisirt ihn ein anfangs unbeholfen fast in's Gemeine gehender Realismus, und die so entstandenen Werke entsprechen sowohl seinem Alter wie seinen Neigungen. Noch einmal komme ich auf jene Augsburger Sachen zurück: man betrachte die heilige Elisabeth der Münchener Gallerie. Welche Haltung, welch reine frauenhafte Grazie, welche durchaus gleichmäfsige Vollendung über das gesammte

*) Einige Blätter scheinen Dürer's Handschrift zu tragen.

Werk sich erstreckend! Welch ein Zusammenfluſs der Linien! Man verfolge das Gefältel des Schleiers, der das Gesicht leise umgiebt, man sehe wie der Contour des Körpers hier frei und scharf sich abzeichnend, dort wieder im Gewand sich verhüllend, die hoheitvolle Gestalt bald zeigt, bald wieder, indem er sie nur ahnen läſst, um so reiner vor uns hinstellt. Verdunkeln wir nicht dem noch unbekannten Meister dieser Gemälde seinen Ruhm dadurch, daſs wir für möglich halten, ein 17 jähriger Mensch (sei es ein Holbein) habe das zu malen vermocht. Lassen wir den Traum von Holbein's Augsburger Jugendthätigkeit schwinden und wenden uns aus dem Gebiete unmöglicher Hypothesen in das Reich natürlicher Wahrscheinlichkeit.

Hegner beginnt sein Buch damit, Holbein als Basler Produkt hinzustellen, und das ist der richtige Ausgangspunkt. Basel war der Ort, wo Culturen verschiedenartiger Länder zusammenstieſsen, wo schweizerisches, deutsches und burgundisches Wesen, an der südlichsten Grenze des Reiches nach Westen hin, frei sich vereinigte. Man war rascher, heftiger, als im übrigen Deutschland, nur ein paar Schritte brauchte es nach Frankreich hinüber; zwischen Rhone- und Rheinmündungen ging die groſse Straſse, die älteste in Europa, über Basel. Basel war voll von Kunstwerken (die Zerstörung 1529 wäre sonst nicht so umfangreich gewesen), kaum aber hatte es eine eigene Schule. Deshalb durfte Holbein, dem in Augsburg solche Freiheit nie gegönnt gewesen wäre, in Basel sich wenden wohin er wollte. Seine Compositionsmethode weist nach Burgund. Dort pflegte man die Menschen so unbefangen naturalistisch zusammenzustellen wie er that. Ich erinnere daran, daſs Fouquet's prachtvolle Miniaturen, heute vielleicht die Blüthe burgundischer Kunstthätigkeit, in der Schweiz von ihrem letzten Besitzer wieder aufgefunden worden sind. Holbein's Talent hat das Eigenthümliche, daſs ihm, gleich unberührt von deutscher wie italienischer Formalistik, alles Sichhineinarbeiten in bestimmte typische Auffassungen beinahe unmöglich wird. Er giebt sich der Natur hin, dem einfachen Augenschein, mit einer Energie, wie Caravaggio viel später, wenn auch in ganz anderem Sinne. Daſs Holbein mit dem zartesten Gefühl für die Natur niemals auch nur den Versuch macht, sich italienischer Compositionsweise zu nähern, ist ein sicherer Beweis, daſs er nie nach Italien ging. Ein Mann von seinem Geschmack hätte sich hier fangen lassen müssen. Sicherlich, niemals war Holbein in Italien. Keine

Nachricht über ihn stellt sich in jeder Weise so beglaubigt uns dar, als die Van Manders: Holbein sei nicht dort gewesen, während nichts so sehr zu seiner Art stimmt, als daſs er in Frankreich war.

Aber was thun seine neuesten Biographen? Während sie die Reise nach Frankreich in den Brunnen fallen lassen, schicken sie Holbein nach Italien. 1519 soll er die Fahrt unternommen haben. Von Luzern aus über den Gotthard und Bellinzona nach Mailand, vielleicht sogar nach Pavia. Nach Mailand, weil er Lionardo's Fresko dort gesehen haben müsse, nach Pavia, weil die Certosa ein so bedeutendes Werk der decorativen Frührenaissance sei. Zurückgekehrt dann von dieser Reise, mache sich ein starker Einfluſs Lionardo's bei Holbein geltend, der z. B. in der malerischen Behandlung des Christus im Grabe erkennbar sein soll.*)

Holbein hat manches mit Lionardo gemein. Ein gewisses Gleichklingen der äuſserlichen Schicksale ist bemerklich: daſs ihre Wege so versteckt sind; dann aber auch eine Aehnlichkeit des Charakters, keine Spur aber nachweisbar von künstlerischem Einfluſs Lionardo's auf Holbein.**) Nichts zudem unterscheidet beide so sehr, als der

*) Ueber das Lissaboner Gemälde, das Holbein anno 1519 gemalt haben soll, spreche ich hier nicht, weil nur eine Photographie vorliegt. Wahrscheinlich wird sich später erweisen, daſs dieses Werk mit ihm eben so wenig zu thun hat als die Augsburger Gemälde. Wie man für möglich halten kann, derselbe Meister habe zu etwa derselben Zeit dieses Gemälde und die ersten Arbeiten zu Basel malen können, begreife ich nicht. Noch weniger, wie einer der 17jährig die heilige Elisabeth gemalt hat, 21jährig die, soviel der Anschein zu urtheilen erlaubt, ein wenig manierirt aufgefaſsten Figuren der Lissaboner Tafel zeichnen konnte. Warum denn soll Holbein der Vater für diese nicht genannt werden? Was weiſs man denn von ihm, das ihn als unfähig dafür hinstellte? Schon das müſste auf ihn aber kommen lassen, daſs hier noch entschiedener das Werk eines älteren Mannes vorzuliegen scheint. — Bei dieser Gelegenheit eine Bemerkung über die in Berlin befindliche Zeichnung eines leeren Wappens, das von zwei Landsknechten gehalten wird. In der darum angebrachten Architektur findet sich ein Fries, eine Kampfscene zwischen Reitern und nackten Männern, die halb im Wasser waten, darstellend. Diese Composition erinnert der Form nach sowohl, als besonders was einzelne Gestalten anlangt, an die von mir in diesen Heften besprochenen Kampfdarstellungen, die Bartel Beham gestochen hat, zumal an das mit 1528 bezeichnete Blatt. Will man nun annehmen, Holbein habe derartiges erfunden, so kann nichts dagegen eingewandt werden, wenn das Wappen, wie die neuesten Biographen thun, in das Jahr 1520 etwa gesetzt wird. Nehmen wir dagegen an, Holbein habe seinen Fries in Anlehnung etwa an Beham's Stich gezeichnet, so müſste das Wappen etwa 10 Jahre später angesetzt werden.

**) Scheinbare Beweise des Gegentheils kommen nicht in Betracht. Hätte Holbein Lionardo's Abendmahl in Mailand gesehen, so wäre das seinige anders.

Umstand, daſs Lionardo stets zum Typischen dringt, Holbein niemals. Lionardo abstrahirte der Natur ein Ideal; seine Jünglingsköpfe, Frauenköpfe und Gestalten gleichen sich und erweckten Nachahmung: der träumerische Blick, der lächelnde Mund, das Sanftgebogene der Bewegungen des Körpers —, wer hat das nicht beobachtet? Nichts davon bei Holbein. Seine Dresdener Madonna ist durchaus über das Gemeinwirkliche erhoben, ohne Anflug von Typischem aber; unmöglich, in die von ihm so eingeschlagene Richtung nachahmend einzutreten etwa.

Holbein gleicht Shakspeare darin, daſs seine Gestalten etwas verzweiflungsvoll Wirkliches haben, als lebten sie lebendig-leibhaftiges Dasein, die einen als könnten sie nicht sterben, die andern als müſsten sie ewig sterben vor unsern Augen. Wenn ich Romeo und Julia heute lese, so schaudert mich, daſs diese beiden, die ich vor zwanzig Jahren sterben sah, von neuem und ewig wieder diesen Weg vom rasendsten Glücke zur furchtbarsten Vernichtung zurückzulegen gezwungen sind. Sie haben etwas von Dante's Gestalten, von dieser Francesca und ihrem Geliebten, die, nicht lebend und nicht todt, ewig von den Schauern ihres letzten Augenblicks durchbebt werden. Holbein's todter Christus vom Jahre 1521 flöſst uns etwas wie die Erwartung ein (was das Bild auch wohl so berühmt gemacht hat, denn zu allen Zeiten ist von ihm die Rede als eines Stückes das in Basel gesehen werden müsse): die Fäulniſs müsse dem grauenhaften Anblick doch endlich ein Ende machen. Das ist es, was Goethe und Schiller zur Erkenntniſs brachte: daſs es unmenschlich sei, die Ereignisse einer Dichtung ganz leibhaftig darzustellen, als wären die Worte wie sie gesprochen werden, wirklich so gesprochen worden. Holbein konnte malen als seien seine Portraits die Menschen selber, verurtheilt, als Bilder schweigend unendliche Zeit auszuharren, um vielleicht einmal erlöst zu werden und wieder zu reden. Dies auf äuſserste Treue gerichtete Bestreben, aus allen seinen beglaubigten Werken herausleuchtend, zeigt sich von Anfang an als der Grundzug seines Wesens und ist der Ausgangspunkt für Erklärung seiner künstlerischen Thätigkeit.

Das aber gerade verlangen die Engländer und, seltsamer Weise, auch die Schweizer. Ich habe nie eine Nation kennen gelernt, die so energisch nur das wirklich greifbare begehrt und es nur versteht eigentlich, als die Schweizer; fast übertreffen sie die Engländer

darin. Ein Leben in der Phantasie ist ihnen unbekannt, und geht nur wenigen auf, die die Fähigkeit es zu begreifen den Deutschen verdanken; die meisten wissen gar nicht wovon die Rede sei. Es kann mir nicht in den Sinn kommen, damit einen Tadel begründen zu wollen, auch ward es nie so genommen wenn ich mich Schweizern gegenüber darüber aussprach; im Gegentheil, man that sich etwas zu Gute darauf und leitete daraus verschiedene politische Fähigkeiten und Vortheile ab, die uns Deutschen mangelten.

Spiegelt sich das nicht in Holbein wieder? Erscheint nicht sein wiederholtes Hinübergehen und schliefsliches Sitzenbleiben in England als die Folge des natürlichen Triebes: was seiner Natur am gemäfsesten war, da aufzusuchen wo es sich am vollsten entwickelt hatte zu jenen Zeiten? Holbein malte wenig historische Bilder dort, aber Portraits! Wer kennt nicht die Reihen von Gemälden und Zeichnungen, in denen er uns die Blüthe des englischen Adels vorführt? Keine phantastischen Anschauungen machten ihm das Herz schwer, die nach Erlösung drängten — darstellen wollte er was er sah, und sich vom Rauschen des grofsen Stromes, der ihn trug so gut wie die andern, angenehm um die Zeit betrügen lassen wenn er nicht arbeitete. Das, wenn wir uns erlauben wollen, uns von dem persönlichen Charakter des Mannes eine Vorstellung zu machen ohne das Ueberlieferte weder geradezu zurückzuweisen noch als authentisch anzuerkennen, mag Holbein's Element gewesen sein. Er war der Diener eines Königs, der, wenn er auch nicht als ganz so bedenklicher Herr erscheint wie Cesare Borgia einst, dem Lionardo diente, doch allerlei an sich hatte. Und so auch wohl die grofsen Herren die er malen muste. Aber ich meine, es sollte auch heute manchen Künstler und manchen Hofmann geben, die ein solches Leben in solcher Stimmung begreifen und es nebenbei, bei sanfter ironischer Verachtung, im Stillen für das genufsreichste und bequemste halten werden. Daher auch nicht zu bemänteln, dafs Holbein Frau und Kinder in Basel sitzen liefs, und, als er in London kaum 50 Jahre alt an der Pest starb, ein Pferd, wenig Hausrath, Schulden und ein paar Kinder zurückliefs, von deren Mutter im Testamente weiter nicht die Rede ist. Vorausgesetzt dafs es das seinige sei; doch mag es, wie gesagt, wohl als erwiesen gelten.

Doch ich komme auf die französische Reise zurück. Statt diese zu übergehen, statt für sie eine italienische Reise, die ebenso

unmöglich beinahe, als unnachweisbar ist, einzuschieben, hätten die neuesten Biographen, wenn sie Holbein und Lionardo da Vinci doch einmal zusammenbringen wollten, letzteren mit seinen in Frankreich (Fontainebleau?) befindlichen Portraits Einfluſs auf Holbein ausüben lassen sollen. Hier wäre dergleichen möglich wenigstens, hier wo es sich nur um das malerische Packen von Persönlichkeiten handelt, obgleich sich eben so leicht das nach dieser Richtung hin Holbein auszeichnende nur aus dem eigenen Wesen heraus ableiten läſst. Jedenfalls aber muſste was er in Frankreich und den Niederlanden sah, seinen Neigungen jetzt gerade bedeutend entgegenkommen. Nirgends, zu jener Zeit, fand er solche Nahrung für den seiner Natur entspringenden Realismus. Ich glaube, wer sich hier auf ein vergleichendes Studium einlassen wollte, würde in der That manches, bisher als Holbein eigenwüchsige Gabe betrachtete, mit Recht oder Unrecht aus fremd aufgenommenen Eindrücken zu erklären versuchen. —

Indeſs ich kehre zu dem zurück, was sich aus Erasmus' Briefen für Holbein weiter ergiebt.

Die Annahme war eine ausgemachte bisher: daſs seine erste englische Reise in den Herbst 1526 falle. Hier nun trägt das den Beweis liefernde Schriftstück, ein Brief des Erasmus an den Rathsherrn Petrus Aegidius zu Antwerpen, irrthümliche Jahreszahl, denn nicht 1526, sondern 1524 bereits ist er geschrieben worden.

Nachdem Erasmus darin seinem Antwerpener Freunde eine Vorlesung über die richtige Wahl der zweiten Frau gehalten, schlieſst er: '— De Hieronymi libris concinnandis et Archiepiscopo Cantuariensi transmittendis, opinor tibi fuisse curae. — — Qui has reddit, est is qui me pinxit, ejus commendatione te non gravabo, quanquam est insignis artifex. Si cupiet visere Quintinum, nec tibi vacabit hominem adducere, poteris per famulum commonstrare domum. Hic frigent artes, petit Angliam ut corrodat aliquot Angelatos, per eum poteris quae voles scribere. Bene vale.' '— Was die Werke des Hieronymus anlangt, die ich dich einbinden zu lassen und dem Erzbischofe von Canterbury zu senden bat, so wirst du das besorgt haben. — — Der Ueberbringer dieses ist der, der mein Portrait gemacht hat. Ich will dich nicht damit behelligen ihn zu empfehlen, obgleich er ein ausgezeichneter Künstler ist. Wünscht er Quintin

(Messys) zu sehn und hast du keine Zeit selbst zu gehn, so lafs ihm durch einen deiner Gehülfen das Haus zeigen. Hier finden Künstler jetzt nichts zu thun. Er will nach England um etwas zu verdienen. Du kannst durch ihn sicher dahin schreiben. Lebe recht wohl.'

Erasmus' Erwähnung der von ihm edirten Briefe des Hieronymus macht die Correktur hier am anschaulichsten möglich. Am 4. September 1524 nämlich schreibt er dem Erzbischofe von Canterbury, er hoffe, das übersandte Portrait sei richtig angelangt (eins wohl von den beiden im Juni des Jahres erwähnten), dann aber: er habe den Hieronymus erst jetzt senden können, da man des zu frischen Druckes wegen mit dem Einbinden habe warten müssen. Dieser Brief ist richtig datirt (die drei ersten Bände der dem Erzbischof zugeeigneten Briefe des Hieronymus waren im August 1524 herausgekommen*)), der an Aegidius folglich nach ihm umzudatiren. Setzen wir aber 24 hier statt 26, so stimmt alles auf's vortrefflichste.

Ich conjekturire nun folgendermafsen. Das 'nuper' oben scheint im engeren Sinne aufzufassen, d. h. Holbein ging um die Zeit etwa nach Frankreich ab, wo die beiden Portraits nach England wanderten. In Frankreich fand er nichts mehr zu thun, da König Franz im Sommer nach dem Süden zu gehen genöthigt war und im Herbste gar nach Italien, um sich bei Pavia auf's Haupt schlagen zu lassen. Holbein kommt nach Basel zurück und macht sich, um es nach dieser Richtung hin jetzt zu versuchen, mit Empfehlungen seines Gönners nach den Niederlanden und England auf. Beide Briefe, den an Petrus Aegidius, wie den einige Tage später geschriebenen an den Erzbischof, gab Erasmus ihm mit, nebst einigen andern vielleicht, gleichfalls nach England gerichteten, von denen ich dies annehme weil sie sämmtlich das Datum des 4. September 1524 tragen.

Holbein hoffte in Antwerpen etwas zu verdienen. Das zeigen die Worte: 'ejus commendatione te non gravabo', die so gefafst werden können, dafs eine Empfehlung wenigstens erwünscht sei. Waagen will ein Portrait des Aegidius von Holbein's Hand in England gesehen haben, die weitere Hypothese wäre danach zulässig:

*) Panzer.

Aegidius habe den Empfohlenen des Erasmus durch diese Bestellung geehrt, so daſs Holbein nicht sogleich nach England weiter gegangen wäre. Alles, wiederhole ich noch einmal, Vermuthungen, die man aber doch aufzustellen nicht unterlassen kann.

Das nächste was wir wissen ist, daſs Holbein im December des Jahres 1524 sich in England befindet und dort schon einige Täuschungen erlebt hat. Der Brief des Thomas Morus vom 18. December 1525 ist gerade um ein Jahr zurückzustellen. 'Pictor tuus, lesen wir darin, Erasme charissime, mirus est artifex, sed vereor ne non sensurus sit Angliam tam foecundam ac fertilem quam sperarat. Quanquam ne reperiat omnino sterilem, quoad per me fieri potest, efficiam.' 'Dein Maler ist ein wunderbarer Künstler, theuerster Erasmus, allein ich fürchte, er wird England nicht in dem Maaſse ergiebig finden, als er gehofft hatte. Dafür, daſs unser Boden jedoch nicht völlig steril für ihn bleibe, will ich das meinige thun.'*)

Reichliche Beweise, daſs der Brief in der That bereits im Jahre 24 geschrieben sei, ergeben sich. Erasmus litt im Herbste 24 arg an Steinbeschwerden: es ist die Rede davon in Morus' Briefe. Morus erwähnt den im October des gleichen Jahres erfolgten Tod Linacer's. Morus bespricht Luthers Brief an Erasmus und die Schrift des Erasmus, durch die er hervorgerufen ward: beides fällt in's Jahr 24, ward im Herbste aber neu aufgewärmt durch die üble Lage des Erasmus, der von seinen Gegnern für einen Freund Luther's ausgegeben, sich dagegen zu verwahren suchte, womöglich aber ohne in Wittenberg Anstoſs zu erregen. Im Winter 25/26 war die Stimmung eine ganz andere bereits. Noch deutlicher spricht die Erwähnung Carlstadt's in Morus' Briefe. Dieser war, wie wir aus einem Briefe des Erasmus vom 10. December 24 ersehen, in Basel damals und lieſs seine deutsch geschriebenen, Erasmus im höchsten Grade compromittirenden Libelle drucken. Erasmus reinigte sich durch die lateinische Schrift De libero arbitrio und zu dieser gratulirt Morus in seinem Briefe vom 18. December.**) Es wäre ganz widersinnig,

*) Hier trifft Hegnern allerdings einige Schuld. Er faſst diese Zeilen so auf, als handle es sich um die Antwort auf eine vorherige Anfrage des Erasmus in Betreff einer projektirten Reise Holbeins nach England. Stände 'sperat' da, so ginge es möglicherweise. Die neuesten Biographen folgen Hegner ohne weiteres.

**) Beiläufig: Epist. DCCLXXX gehört nach DCCIX. DCCXXI ist die Antwort darauf.

anzunehmen, Morus habe alle die Punkte gerade ein Jahr später berührt, wo diese Wolken längst durch andere verdrängt waren. Am allerdeutlichsten aber, wenn es noch weiterer Beweise bedürfte, redet was Morus über die von Erasmus beabsichtigte Herausgabe des 'Hyperaspistes' gegen Luther sagt, zu der er ihn in jeder Weise zu bewegen sucht. Die Schrift erschien aber 1525, konnte also im December dieses Jahres nicht im allgemeinen erst beabsichtigt werden. Und somit: nachdem Holbein im Herbste 1524 nach England hinübergegangen, wird gegen Weihnachten von dort aus in Morus' Briefe über seine ersten Erfahrungen Nachricht gegeben.*)

Dafs Holbein schon 1525 nach Basel zurückkehrte, scheint ein mit 1525 bezeichnetes Stück des Basler Museums 'Gefecht im Bauernkriege' zu beweisen. Jedenfalls war er im März 1526 wieder in der Heimath, einer von Herrn His-Häusler (dem einzigen Forscher, dem wir nach Hegner brauchbares Material für Holbein verdanken) aufgefundenen Rechnung zufolge. Völlig genügende Zeit bleibt ihm nun, innerhalb 1526 die Lais Corinthiaca und deren Pendant in Basel zu malen, während beide kleine Meisterwerke bisher zu allerlei Hypothesen nöthigten. Man wufste die offenbar niederländische Behandlung nicht mit der noch ungethanen Reise nach

*) Was über einen angeblichen Empfehlungsbrief des Erasmus für Holbein an Thomas Morus mitgetheilt wird, beruht, wie schon Hegner andeutet, auf Erfindung. Geheimerath Waagen spricht (Malerschulen I, 263) von dem mit MDXXIII gezeichneten Portrait des Erasmus in folgenden Ausdrücken: 'Dieses ist ohne 'Zweifel das Bild, welches Erasmus im Jahre 1525 seinem Freunde, dem Kanzler 'Thomas Morus zuschickte, um ihm eine Vorstellung von dem Werth Holbein's 'zu geben, indem er ihm denselben bei seinem, schon um diese Zeit beabsichtigten 'Besuch Englands empfahl' etc. Waagen, und diejenigen welche ihm nachschreiben, würden nicht im Stande sein, das Allergeringste an Belegen für diese Behauptungen beizubringen. Erasmus hatte sich (siehe weiter hinten) von Quintin Messys für Th. Morus malen lassen, und es ist keine Andeutung vorhanden, weder dafs er Morus späterhin ein zweites Portrait von der Hand Holbein's gesandt, noch dafs er sich in einem Briefe an Morus über Holbein ausgelassen. Ein paar empfehlende Worte mag er diesem mitgegeben haben, doch auch das nur eine Vermuthung. Im Gegentheil: schrieb Erasmus über Holbein in so kühlem Tone an Petrus Aegidius, dem gegenüber er sonst keine Umstände zu machen pflegt, so ist anzunehmen, dafs er sich bei Morus noch zurückhaltender geäufsert. In seinen Briefen an Pirckheimer nennt er Holbein niemals mit Namen.

Man könnte conjekturiren, der Erzbischof von Canterbury habe sich Holbein's angenommen (obgleich in Erasmus' Briefe nichts darauf hin abzielendes enthalten ist), allein es fehlen, soviel ich weifs, Andeutungen, zu welcher Zeit Holbein den Erzbischof malte, ob bei seinem ersten englischen Aufenthalte oder später.

den Niederlanden zu reimen. Holbein sollte sie von Antwerpen, wo er rasch die neue Manier angenommen, noch vor der Abreise nach England, nach Basel geschickt haben! Er sollte sie überhaupt gar nicht gemalt haben! Sie sollten vor der Reise nach Antwerpen in Basel entstanden sein, aber keinen niederländischen Einfluſs zeigen! Jetzt dürfen wir sie in aller Bequemlichkeit in Basel gemalt werden lassen und in ihrer Behandlung die Frucht der ersten Reise Holbein's nach Frankreich, den Niederlanden und England sehen, während wir, was das Original, das Fräulein von Offenburg anbetrifft, über Hegner's Hypothese nicht hinausgehen wollen, deren bescheidene Andeutungen von neueren Biographen fast zu einem Roman ausgesponnen worden sind. Es fragt sich, ob die Aufschrift ächt das heiſst von Holbein sei. Sich mit einem Stücke Geld in der Hand abmalen zu lassen, war jener Zeit nichts ungewöhnliches. Ein fein und anziehend gemaltes Portrait der hiesigen königlichen Sammlung, etwa aus Holbein's Zeit und die Arbeit eines Niederländers, stellt ein junges Mädchen dar, beschäftigt auf einer Waage Gold zu wiegen und den Beschauer ebenso fragend ansehend wie uns die Lais Corinthiaca. Holbein malte den Bürgermeister Meier mit einem tüchtigen Goldstücke in der Hand: die einfachste Bezeichnung dafür daſs man wohlhabend sei. Nehmen wir auf der andern Tafel den Amor dazu, mit dem das Fräulein von Offenburg sich das zweitemal hat darstellen lassen, so bedeutet er hier und das Gold dort, daſs die Dame schön, reich und liebenswürdig sei, während ein späterer Besitzer vielleicht erst, durch die Unterschrift, dem Golde eine historische Beziehung zu Theil werden lieſs. Man will immer gern Besonderheiten aus Gemälden heraussehen. So hat man in die Dresdner Madonna die Geschichte vom kranken Aermchen des Kindes hineingetragen und in die Werke Raphael's unendliches andere. Dergleichen ist unschuldig und haftet selbst in der Erinnerung derer die recht gut wissen daſs es sich hier nicht um nachweisbare Dinge handle; man soll sie nur nicht als historisches Material verwerthen.

Nicht allein die Lais Corinthiaca jedoch, sondern auch die Darmstädter Madonna wird nun, da Holbein's erste Reise so ganz anders liegt, andere Zeit empfangen müssen in die ihre muthmaaſsliche Entstehung fiele. Auch die Frage wirft sich nun auf: wann ging Holbein zum zweitenmale nach England? Waagen will ein

mit 1527 gezeichnetes Werk dort gesehen haben. Das volle Jahr 1526 kann er in Basel geblieben sein. Möglich dafs dort, — wo im festen Vertrauen darauf dafs Holbein 1526 fort gewesen sei, die Rechnungen für dieses Jahr vielleicht nicht so genau zur Durchsicht kamen —, sich nachträglich Aufschlüsse darüber finden. Dafs 24 und 25 gar nicht von ihm die Rede ist, erklärt sich gleichfalls nun; ebenso dafs mit dem Jahre 1523 die Zahlungen für die Malereien im Rathhause ihr Ende nehmen. —

Wie Holbein später aus England zurückkommend dann Morus' und seiner Familie Portraits mitbringt und Erasmus in Freiburg, wohin dieser sich nach einem Zanke mit den Baslern zurückgezogen, vorlegt, ergiebt sich ferner aus Erasmus' Briefen. Damit aber schliefst dessen Verhältnifs zu Holbein ab. Für Erasmus existirte die Kunst kaum. In den Colloquien, die alles doch berühren was das damalige Leben bewegte, ist so gut wie nicht die Rede von ihr. Das dagegen schliefst sich hier nicht unpassend an, was Erasmus neben Holbein zu Dürer in ein Verhältnifs brachte. Auch bei ihm handelt es sich um ein Portrait Ja, fast nothwendig wird es, diese Dinge zu berühren, da hergebracht ist, Dürer's 1526 von Erasmus gestochenes Bildnifs mit Holbein's Auffassung zu vergleichen, um Dürer's geringere Befähigung für diese Art Arbeit in prägnanter Weise an's Licht treten zu lassen. Ich selbst, ehe ich die näheren Umstände kannte, nahm die Sache die ich an mehr als einem Orte so erzählt gefunden als sicher an, um so mehr als Holbein's Superiorität über Dürer als Portraitmaler in gewissem Sinne nicht zu bezweifeln war. Sei dem wie ihm wolle: das Beispiel war gerade hier schlecht gewählt, denn die Verhältnisse lagen so, dafs beide Meister sich hier gar nicht gegenübergestellt werden durften. Erasmus' Correspondenz mit Pirckheimer liefert den vollständigen Apparat für die Frage; es laufen auch hier falsche Daten mit unter.

Erasmus erwähnt Dürer's zuerst in einem Briefe an Pirckheimer, angeblich vom 19. Juli 1522.

'Durero nostro gratulor ex animo. Dignus est artifex, qui nunquam moriatur. Coeperat me pingere Bruxellae, utinam perfecisset.' 'Dürer wünsche ich von Herzen Glück. Ein der Unsterblichkeit würdiger Künstler. Er begann ein Portrait von mir in Brüssel. Leider vollendete er es nicht.' (Erasmus gebraucht pingere oder depingere stets ganz im allgemeinen.)

Weshalb Erasmus den Brief mit Dürer's Namen beginnt und ihm mit einer gewissen Feierlichkeit Glück wünscht, ist aus dem Folgenden weiter nicht ersichtlich. Hätte es sich um gelegentliche Grüfse gehandelt, so würde er das unfehlbar, seiner Gewohnheit nach, am Schlusse etwa und mit gleichgültigeren Worten angebracht haben. In Pirckheimer's Brief mufs etwas von Dürer enthalten gewesen sein, das zu so aufsergewöhnlicher Aeufserung Anlafs gab.

Wir sind in der Lage jedoch, eine Hypothese wenigstens aufzustellen, sobald wir auch hier das Datum des Briefes rectificiren.

Es wird in demselben ein Dankschreiben des Erzherzogs Ferdinand an Erasmus erwähnt für Zusendung der Paraphrase des Evangelium Johannis. Ferdinands Schreiben ist aus Nürnberg datirt und zwar vom 15. Februar 1523. Im Januar dieses Jahres war die von Erasmus herausgegebene Paraphrase, mit einer Zueignungsschrift an den Erzherzog im Druck fertig geworden. (Im Februar 1522 Ferdinand gar nicht in Nürnberg.*)) Erasmus' Brief an Pirckheimer wird in den Juli 1523 zu verlegen sein. Wahrscheinlich nun hatte Pirckheimer von irgend einer Gnadenbezeugung geschrieben, welche Dürer während des Reichstages vom Bruder des Kaisers zu Theil geworden war, eine sehr natürliche Annahme. Vielleicht dafs Dürer die Ehre gehabt den Erzherzog zu portraitiren**). Und Erasmus, dem Ehrfurcht vor allem was von Oben kam, angeboren, begann seinen Brief mit jener Gratulation, deren Ehrenstelle ebensosehr dem hohen Herrn der ihre erste Ursache war, als Dürer persönlich gegolten zu haben scheint.

Pirckheimer's Antwort auf diesen Brief ist nicht vorhanden. Am 21. November fragt Erasmus bei ihm an, was denn aus einer bleiernen Medaille mit seinem Bilde geworden sei, die er ihm zugesandt. 'Misi plumbeam imaginem, videlicet ineptiens apud amicum' und am Schlusse 'Resaluta nostrum Apellem'. Dieses Zurückgeben von Grüfsen deutet auf Grüfse Dürer's in Pirckheimer's verlorenem Briefe (August bis October) hin.

Erasmus' nächster Brief ist vom 9. Januar 1524. (Wieder um ein Jahr zu früh angesetzt, wie schon die Erwähnung Clemens des Siebenten, der erst im November 23 erwählt wurde, anzeigt.) 'De

*) Erst im Mai hielt er seinen Einzug dort.

**) Ein angebliches, mir unbekanntes Portrait Ferdinand's wird von Heller unter den zweifelhaften Stücken Dürer's angeführt.

fusili Erasmo, heifst es darin, recte conjecturas. Felicius provenire solet ex materia cupro stannoque temperata. Et terminus, qui a tergo est, obstat, quominus facies feliciter exprimatur. Id velim istos tentare. Gaudeo Durero nostro sutorem suum contigisse, cui ex me multam dices salutem'. 'In Betreff der Medaille hast du Recht. Bei einer Mischung von Zinn und Kupfer pflegt dergleichen besser zu gerathen. Und der Terminus auf dem Revers, gerade hinter dem Kopfe, verhindert dafs dieser gut heraus kommt. Dies sollte man versuchen. Es amusirt mich dafs Dürer seinen Kritiker gefunden hat' (Anspielung sowohl auf den Schuster des Apelles, als auf seinen literarischen Gegner Sutor) 'den ich vielmal zu grüfsen bitte.'

Pirckheimer nämlich hatte, im December 23 mufs es gewesen sein, sich in einem Briefe über die Medaille ungünstig ausgesprochen und zugleich erzählt, Eduard Leus, ein vornehmer englischer Theologe, der bereits gegen Erasmus aufgetreten war (und bald in der heftigsten Weise von neuem auftreten sollte) halte sich in Nürnberg auf und nehme Interesse an Dürer's Malerei, an der er jedoch mancherlei zu tadeln finde.

Es geht dies hervor aus einem Briefe des Erasmus vom 8. Februar. 'Prioribus literis tuis jam respondi quibus nunciabas, Leum adesse, ac de Dureri tabulis censuram egisse. An meas acceperis, non satis quivi ex tuis literis intelligere.'

Pirckheimer also hatte Erasmus' Brief vom 9. Januar zwar beantwortet, in dieser (verlorenen) Antwort jedoch sich über das was Erasmus in Betreff der Medaille geäufsert, so ungenügend ausgesprochen, dafs dieser zu vermuthen vorgiebt, Pirckheimer habe den Brief gar nicht erhalten. 'De fusili Erasmo scripseram, ex quo conjicio, literas eas non fuisse redditas. Si artifex quispiam plumbeum archetypum expressius purgaret angulis *), felicius esset fusio. Deinde, materia mixta ex aere et stanno felicius reddit imaginem. Postremo, si solus Erasmus absque Termino funderetur, opinor melius cederet; nam densitas saxi et aggeris, qui est a tergo, obstat quominus bene reddatur facies et collum. Licebit utrumque experiri. Si bene cesserit, fundat ac vendat suo bono. Si mihi miserit aliquot exemplaria felicia, quae donem ami-

*) expressius purgatis angulis bei Goldast. Das Verbum fehlt. Die Leidener Ausgabe verbessert daher expresserit purgatis angulis. Dies gäbe keinen Sinn.

cis, numerabo quod volet. Bene vale, patrone magne.' 'Wollte ein Künstler, wer es nun sein mag, das bleierne Original überarbeiten, so würde ein guter Guſs danach möglich sein. Und ferner, eine Mischung aus Zinn und Kupfer giebt ein Portrait gut wieder. Endlich, wenn das Avers mit meinem Kopfe allein, ohne den Terminus auf dem Revers, gegossen würde' (die eine Seite der Medaille also nur) 'so würde die Sache besser gehn, denn die Dicke des Altars und des Bodens darunter' (der Terminus besteht hier aus einem Altar nämlich auf dem ein Kopf steht) 'verhindern daſs Kopf und Büste an der andern Seite gut kommen. Man müſste eins wie das andere probiren. Gelingt es, so mag der Künstler Guſs und Verkauf sich zum eignen Gewinne unternehmen. Will er mir einige gute Exemplare zu Geschenken für Freunde zusenden, so bezahle ich ihm was er dafür verlangt.'

Nun aber, stand ein Wort von alledem in Erasmus' Brief vom 9. Januar? Nur die wunderliche Phrase 'id velim istos tentare' finden wir, die Pirckheimer natürlich so auffassen muſste, als solle in Antwerpen, wo die Medaille angefertigt worden war, ein neuer Versuch sie besser zu gieſsen gemacht werden, während Erasmus Nürnberg darunter verstanden, was er nun am 8. Februar meldet. Jedenfalls ein nicht angenehmer Auftrag: nach einem schlechten Ausgusse einer mittelmäſsigen Arbeit eine neue Form zu machen.

Suchen wir die Dinge in Zusammenhang zu bringen:

Vielleicht daſs Dürer den Erzherzog für eine Medaille portraitirt, die freilich nirgends erwähnt wird, und Pirckheimer ein Exemplar an Erasmus geschickt hatte, der nun Lust bekam sich gleichfalls so von Dürer portraitirt zu sehn. Dies fing er dann ächt diplomatisch an. Er sendet einen bleiernen Ausguſs der von Quintin Messys im Jahre 1519 von ihm angefertigten Medaille an Pirckheimer. 'Nur zum Schertze als Freundschaftszeichen.' Zugleich herzliche Grüſse an Dürer. Dann Anspielungen darauf, wie man wohl einen besseren Ausguſs würde herstellen können, nebst jenem doppelsinnigen 'id velim istos tentare'. Nun endlich die schlaue Wendung, Pirckheimer scheine seinen Brief gar nicht empfangen zu haben, und zugleich das ganze Projekt, abermals mit dem vielsinnigen Worte 'artifex quispiam'. Er meinte wohl Dürer damit. Und das Alles als handle es sich nur darum, dem Künstler ein vortheilhaftes Geschäft zuzuwenden. Natürlich, daſs Pirckheimer, der

'patronus magnus', Erasmus nichts für die Ausgüsse bezahlen liefs. Wer Erasmus' Charakter aus seinen Briefen kennen gelernt hat, wird es verzeihlich finden wenn ich die Dinge so in Zusammenhang bringe. Nie ein freies Wort bei ihm, immer etwas Verstecktes, Berechnendes, in den gröfsten wie den kleinsten Verhältnissen. Dabei unter dem Anschein vornehmer Unbekümmertheit, kleinliche Sorge für den eignen Vortheil. Erasmus existirte von Pensionen und Geschenken.

Pirckheimer aber war ein unabhängiger Grandseigneur. Er nahm die Medaille, liefs sie reinigen so gut es ging, natürlich nicht von Dürer, eine neue Form herstellen, einen Ausgufs von Kupfer anfertigen und sandte ihn zur Probe nach Basel, wo dieses Werk dann grofses Misfallen erregte.

Die Berliner Königliche Sammlung besitzt einen dieser Ausgüsse zweiter Hand. Man erkennt ihn als solchen einmal daran dafs er von reinem Kupfer ist, dann an der Ciselirung. Avers und Revers sind gleich roh und unbeholfen modellirt und haben durch die Ausputzung in Nürnberg nicht gewonnen. Pirckheimer hätte Dürer nie zugemuthet sich an dieser Arbeit zu betheiligen. Die Medaille trägt die Jahreszahl 1519 und ist öfter beschrieben worden.

Erasmus verhehlte sein geringes Wohlgefallen an dem Resultat sovieler Verhandlungen nicht und erwiederte die Sendung sogleich mit Vorschlägen zu neuen Versuchen. Pirckheimer antwortet nicht darauf. Erasmus schreibt zum zweitenmale. Pirckheimer jedoch ohne sich hierauf einzulassen sendet ihm jetzt eine weitere Anzahl Ausgüsse in Kupfer und scheint die Sache damit als ein für allemal erledigt ansehn zu wollen. Erasmus aber läfst nicht los. 'Arbitror, schreibt er den 3. Juni 1524. omnes epistolas tuas mihi bona fide redditas, quarum nulla mihi non fuit jucundissima. De meis dubito. Nam de prima imagine aenea mihi reddita scio me bis scripsisse. Et nunc has accepi quas promiseras. — — Quidam putant, fusionem felicius eventuram, si cyprio aeri misceatur stannum, ex quali materia funduntur campanae. Est et aliud remedium, si caput Termini vertatur ad latus. Nunc utrinque respondens densitas facit, ut vultus minus feliciter reddatur. Est insuper et ars contrahendi imaginem: sed longum id est et laboriosum: si excipiatur argilla incluso circulo aereo: deinde siccescat. Idque fiat saepius. Tandem ex argilla excipiatur plumbea. Id

commodius fieret si haberetis fontem. Is est in plumbo, sed apud arteficem, quamquam is pollicitus est, se mihi illum redditurum. Nam habuit ex me supra triginta florenos operae suae pretium. Tantum idem habuit pro pictura. *) Et rursus nuper misi in Angliam Erasmum bis pictum ab artefice satis eleganti. Is me detulit pictum in Galliam. Rex denuo me vocat. Paratum est amplum sacerdotium. Hic ob vinum subinde periclitor. Si qua pax affulserit, fortassis eo me conferam.' 'Was deine Briefe anlangt, so scheinen sie alle richtig an mich gelangt zu sein, nicht so die meinigen. Denn über das erste Exemplar meines Bildnisses in Metall bin ich sicher dir zweimal geschrieben zu haben, und nun empfange ich die übrigen von dir versprochenen. — — Einige sind der Meinung, der Guſs werde besser gelingen wenn das Kupfer einen Zusatz von Zinn erhielte, die Mischung aus der man Glocken gieſst. Es ginge aber auch so, daſs man den Kopf des Terminus mehr zur Seite rückte. Man könnte aber auch das Ganze auf künstlichem Wege auf geringere Dimensionen reduciren, was freilich langwierig und mühevoll wäre. Man macht einen Thonabdruck, der hohl ist, und läſst ihn eintrocknen. Dies wiederholte man öfter bis man zuletzt wieder einen Bleiabguſs machte. Wenn Ihr das Original' (er nimmt 'fons' hier wohl in diesem Sinne) 'hättet, ginge alles leichter. Es ist von Blei, der Künstler wollte es herausgeben hat es aber nicht gethan, obgleich er 30 Gulden dafür und ebensoviel für ein Portrait erhalten hat. Neulich erst etc.' (siehe die oben bei Holbein angezogene Stelle).

Pirckheimer aber scheint Erasmus' Vorschläge ignorirt, und dieser endlich eingesehn zu haben, es sei am besten die Sache auf sich beruhen zu lassen. Er versucht es jetzt auf anderem Wege.

Dürer hatte 1524 sein berühmtes Portrait Pirckheimer's ge-

*) Das Portrait ist das von Quentin Messys gemalte, auf dem Erasmus mit Petrus Egidius zugleich dargestellt ist und das Thomas Morus im Jahre 1517 zum Geschenk erhielt. Grund genug, wie oben schon bemerkt ward, um anzunehmen, Morus habe nicht 1524 eins von den beiden Portraits empfangen die von Holbein's Hand 'rursus' nach England gingen, wo Erasmus viele Freunde besaſs. Morus gab sein Entzücken über Messys' Arbeit in überschwänglichen Briefen zu erkennen. Die Medaille sandte Erasmus 1520 dem Cardinal von Mainz der ihm sein Bildniſs verehrt hatte. (Ich glaube kein Cardinal hat sich so oft abkonterfeien lassen als dieser wohlwollende Herr.) Alles dies durch Briefe zu belegen, von denen übrigens CCCLXXIII zwischen CLXXIV und CLXXV gehört.

stochen und dieser dasselbe Erasmus zugesandt. Eine Medaille Pirckheimers, vielleicht die mit 1517, von der in Berlin ein kupferner Ausguſs vorhanden ist, und ein Ring waren beigefügt. Es mag im December 1524 gewesen sein.

Sofort ist Erasmus bei der Hand. 'Accepi meum Bilibaldum, schreibt er am 8. Januar 1525, primum fusilem, cum annulo et literis. Nunc etiam pictum ab Apelle — — A Durero cuperem pingi; quidni a tanto artefice? Sed quî potest? coeperat Bruxellae carbone, sed jam dudum excidi, opinor. Si quid ex fusili et memoria sua potest, faciat in me, quod in te fecit, cui addidit aliquid obesitatis' — 'Meinen Wilibald habe ich zuerst in einem gegossenen Bildnisse empfangen, sowie den Ring und den Brief. Nun auch portraitirt vom Apelles — — Von Dürer möchte ich portraitirt sein; wer hegte einem solchen Künstler gegenber diesen Wunsch nicht? Allein wie soll er es beginnen? Er hatte mich zu Brüssel in Kohle zu zeichnen angefangen, mich jetzt aber wohl längst vergessen. Ist er im Stande aus dem Gedächtnisse und mit Hülfe der Medaille etwas herauszubringen, so möge er mir doch wie Dir ein wenig Fülle geben.' Uebrigens, schlieſst Erasmus, habe er bereits einmal geschrieben und keine Antwort erhalten.*)

Pirckheimer antwortet auch jetzt nicht, und den 5. Februar langt ein dritter Brief aus Basel an. Zweimal, meldet Erasmus, habe er bereits geschrieben, den Ring, die Medaille und den Stich 'von Dürer's überaus glücklicher Hand' empfangen und mit beidem die Wände seines Zimmers geschmückt, um wohin er sich wende Wilibald vor Augen zu haben. Von seinem eignen Portrait kein Wort. Am Schlusse dagegen die herzlichsten Grüſse an Dürer.

Diese Grüſse wiederholt im April; in einem andern, undatirten Briefe desselben Jahres 'amanter'; im August 'Grüſse an Dürer den Fürsten der Apelläischen Kunst'. Hier am Schlusse des Briefes 'Exspectamus Erasmum, illa felicissima Dureri manu pictum'. 'Wir erwarten mein Portrait von Dürer's glücklicher Hand'. Neue Grüſse im September. Nun dauert es bis in den Sommer des nächsten

*) A. von Eye stellt (Leben Dürer's, p. 520, Anm. 158) die Meinung auf, es habe Pirckheimer wahrscheinlich zwei Exemplare der Medaille an Erasmus gesandt, von denen eines, 'wie es damals geschah' von Dürer bemalt gewesen sei. Erasmus jedoch gebraucht pingere und depingere, wie schon bemerkt worden ist, ohne irgend dabei an Farben zu denken.

Jahres daſs von dem Portrait wieder die Rede ist: ein Brief vom 6. Juni 1526 schlieſst mit den Worten 'pro Ptolomaeo tuo et Dureri libello jam gratias egi; nunc pictum Erasmum exspecto'. Das Buch muſs Dürer's 1525 erschienene, Pirckheimer zugeignete Underweysung etc. gewesen sein, für Erasmus, welcher kein Deutsch verstand*) kaum eine Lektüre. Das 'nunc' in Erasmus Briefe, überhaupt das Kurze der Phrase klingt wie absichtlich, als solle ausgedrückt werden daſs man sich verwundere. Endlich dann, den 30. Juli, ist Erasmus in der Lage seinen Dank abzustatten. 'Alberto Durero, quam gratiam referre queam, cogito: dignus est aeterna memoria. Si minus respondet effigies, mirum non est: non enim sum is qui fui ante annos quinque. Jam fere biennium est, quod sub Februarium laborans calculo sic concussus sum vomitionibus, ut ex hoc tempore decreverit corpusculum, quod ante solet post morbum sarciri'. 'In welcher Weise ich mich Dürer erkenntlich bezeigen soll, weiſs ich noch nicht. Er ist ewigen Ruhmes würdig. Wenn seine Auffassung nicht ganz zutrifft, so ist das kein Wunder. Ich bin der nicht mehr der ich vor fünf Jahren war. Vor zwei Jahren etwa, im Februar, wurde ich bei meinem Steinleiden von Erbrechen befallen dessen Erschütterungen meinen armen Cörper bleibend heruntergebracht haben. Sonst pflegt man nach einer Krankheit wieder stärker zu werden.'

Seit dieser Zeit nun hört Dürer auf in Erasmus' Briefen an Pirckheimer erwähnt zu werden. Keine Grüſse an den Apelles mehr. Keine Erwähnung auch jenes 'Dankes', der den Gewohnheiten der Zeit zufolge wohl ein klingender hätte sein müssen.

Pirckheimer war es diesmal jedoch der nicht los lieſs. In einem Briefe vom 19. October 1527 schreibt Erasmus: 'Darüber, wie man Dürer's Namen verherrlichen könnte, hatte ich bereits selbst nachgedacht, doch ist es mir lieb, daran erinnert zu werden'. Leider habe er das Podagra gehabt etc. Pirckheimer hatte, sehen wir hieraus, eine öffentliche Anerkennung für Dürer verlangt.

Leider sollte diese zugleich ein Epitaphium werden. Im März 1528 kam Erasmus' Schrift De recte latini graecique sermonis pronuntiatione heraus, welche die folgende Stelle über Dürer enthält,

*) So behauptet Strauſs gelegentlich einer deutsch geschriebenen Streitschrift gegen Hutten, von der er meint, ein anderer habe sie für Erasmus übersetzt.

lateinisch bei Hegner (p. 137) zu finden, dem ich überhaupt ihre Kenntnifs verdanke.

'Dürer's Namen kenne ich seit langer Zeit. Er nimmt unter den Künstlern den ersten Platz ein. Einige nennen ihn den Apelles unserer Tage: lebte Apelles heute, er würde als ehrlicher Mann Dürer die Palme überlassen haben. Apelles malte, mit wenigen Farben zwar, aber er malte. Dürer jedoch, obgleich auch im Uebrigen zu bewundern: was bringt er mit blofsen Linien, schwarz auf weifs, nicht zur Anschauung? Schatten und Licht, Glanz, Hervortreten, Zurückweichen. Dabei die richtigste Perspective und vollkommene Harmonie der einzelnen Theile. Ja, er weifs das gar nicht darstellbare: Feuer, Strahlen, Gewitter, Blitz, Wetterleuchten und Nebel auf die Wand zu zaubern. Leidenschaften, Charaktere, die Sprache selber beinahe stellt er dar, und dies in seinen Stichen so vollkommen, dafs es Ueberflufs und Schade wäre mit Farben noch darüberzugehn. Ist es nicht bewundrungswürdig ohne die buhlerischen Reize der Farben das zu vermögen was Apelles mit ihnen nicht zu Stande gebracht hat?' Wir sehn, Dürer's Ruhm beruhte auf seiner Kupferstecherei.

Hegner irrt jedoch, wenn er auf Erasmus' scheinbar eigenes Zeugnifs hin dieses Lob, der Zeit nach, als eine Grabrede bezeichnet. Schon im März war die Schrift in Pirckheimer's Händen. Es ergiebt sich dies aus dem in diesen Monat zu setzenden Briefe MVI (p. 1139), worin Erasmus Dürer's Lage betrauert, 'Dureri vicem vehementer doleo' und von jener Schrift voraussetzt dafs Pirckheimer sie bereits gelesen. In diesem Falle vielleicht das Letzte was Dürer auf seinem Krankenbette von literarischer Ehre mitgetheilt worden ist. Den 6. April 1528 starb er. 'Quid attinet Dureri mortem deplorare, schreibt Erasmus den 24., quum simus mortales omnes? Epitaphium illi paratum est in libello meo'. Dies nun so zu verstehen: Was in meinem Buche über Dürer gesagt ist, ist so zu einer Grabrede geworden.

Erasmus nennt Dürer noch einmal, in einem Briefe an Henricus Botteus vom 29. März 1528. Er erwähnt ein ohne sein Vorwissen angefertigtes Bildnifs. 'Wie sich der Bildhauer mein Portrait verschafft hat, wundert mich, wenn er nicht vielleicht das hatte welches Quintinus in Antwerpen gofs. Dürer portraitirte mich, aber ohne eine Spur von Aehnlichkeit.'

Wie wenig Dürer bei den ihm zu Gebote stehenden Hülfsmitteln hier im Stande war etwas befriedigendes zu liefern, braucht jetzt keiner Erklärung weiter. Gewifs nur auf Pirckheimer's Zureden stach er die Platte, die was die Arbeit anlangt nichts zu wünschen übrig läfst. Das Rundliche der Formen, das als besonderer Fehler herausgehoben zu werden pflegt, kam, wie wir gelesen, auf Erasmus' ausdrückliche Bestellung hinein. —

Vergleichen wir nun aber eins der Portraits des Erasmus von Holbein, die in Copien überall hingelangt sind, mit dem Dürer's. Enthält das letztere nicht bei aller Unähnlichkeit ein Element das Holbein seinen Arbeiten nie zu geben vermochte? Das Gefühl, das alle Werke Dürer's einflöfsen, überschleicht uns auch hier: dafs uns wohl wird und der Meister des Werkes uns freundlich anzureden scheint.

Bei Holbein empfinden wir das in dieser Weise niemals. Und doch, wie natürlich diese Kälte bei ihm! Holbein sieht sich die Menschen an wie Macchiavelli, sein Zeitgenosse in Italien. Holbein's Portrait Franz des Ersten ist wie ein Capitel das dieser geschrieben hat. Es existirt eine Darstellung Franz des Ersten von Raphael auf den Vaticanischen Fresken. So etwa wie einen Imperator erblicken wir ihn da; Raphael suchte soviel in des Königs Züge hineinzulegen in diesem Sinne als irgend hineinging. Eine gewisse einfache Gröfse ist über die häfslichen Verhältnisse, sie leise mildernd, herübergehaucht. So denkt man sich den Fürsten der nach der Schlacht von Pavia nach Hause schreibt: Tout perdu hors l'honneur. Wir haben ein Portrait desselben Königs von Tizian. Hier ein ganz anderer Versuch, die Häfslichkeit zu überwinden. Ein Vergleich mit Holbein's zeigt was Tizian geleistet um so deutlicher, als beide Portraits im Costüme wie in der Gesammthaltung einige so bedeutende Aehnlichkeiten haben als hätten beide Meister zu gleicher Zeit, Tizian von der Seite, Holbein von vorn den hohen Herrn zu malen gehabt. Gleich Raphael nimmt auch Tizian ihn scharf im Profil. Corrigirt die Linie unmerklich, läfst Nebensächliches fort, verleiht dem kleinen Auge eine Spur mehr Weite, der Nase weniger Gestrecktheit, und steckt den so zurechtgemachten Kopf auf einen pompös aufgebauschten Rumpf. So etwa denkt man sich den König zwischen Madame d'Estampes und Benvenuto Cellini, ihr zärtlich galant, ihm fürstlich herab-

lassend, dahin und dorthin zur Seite zulächelnd und beiden Recht gebend. Wie hätte Dürer diesen Herrn aufgefafst? Mehr wie Raphael etwa, nur entweder chronikenhaft steifer oder durch eine gewisse bürgerlich einfache Gesundheit dasjenige ausgleichend und ersetzend was in diesem falschen Antlitze vielleicht gar nicht von ihm verstanden wurde. Wie endlich aber nimmt Holbein den König? Er sieht sich den Mann an, fühlt dafs ein Gemälde ihn geben müsse wie er sei, und schreibt ihn mit Haut und Haar so Steckbriefartig genau hin auf seine Tafel, dafs hier ohne Worte gesagt wird was Worte zu sagen vielleicht nicht einmal im Stande gewesen wären. So sahen den König die florentinischen Gesandten als er ihre Freiheit an Spanien verkauft hatte. Kein Maler, solange es eine Kunst giebt, hat Aehnliches an Charakteristik geleistet. Wir vindiciren der neuesten Zeit die Fähigkeit das Individuelle darzustellen. Holbein übertrifft bis heute Alles in dieser Richtung von uns gethane. Nebenbei bemerkt: Ich kann mir kein Studium der Geschichte jener Zeiten denken, das nicht diese Werke zu verwerthen weifs. Sie sind eben so unentbehrlich dafür, als die der Griechen für ihre Geschichte; ja, sind wichtiger noch, weil sie mannichfaltiger und deshalb ausgiebiger sind.

Ein Unterschied waltet zwischen Holbein und Dürer wie zwischen einem Fischer der sein Lebelang den wenige Stunden im Umkreis haltenden See ausfischt, dessen geheimste Buchten er kennt, den er als Kind mit seinem Vater befuhr und den seine Kinder nach ihm befahren werden — und zwischen einem Wallfischfänger der zwischen den Erdtheilen umhertreibt und nie wieder zu Hause kommt. Holbein früh von Augsburg nach Basel versetzt, bleibt, von der Schweiz nach England, und zurück, immer auf dem Wege, endlich in London ganz hängen. Frei in der Welt, ganz seinem Gutdünken überlassen. Keine Vorbilder welche ihn zur Accomodation nöthigen, keine Pirckheimer deren Kritik von Einfluſs ist. Seinen Launen anheimgegeben inmitten einer Gesellschaft welche ohne Zweifel starke Effekte verlangte, geht er von einem zum andern Extrem über, und der ihm, mochte er hervorbringen was ihm behagte, gewifslich stets zu Theil werdende Beifall überzeugt ihn bald, dafs man einem ungeleiteten Publikum Alles bieten dürfe. Daher das grauenhaft Daguerrotypische seiner Werke zuweilen: ein Experiment. Dann wieder eine himmlische Zartheit, die hervorbricht, die

von seiner Leidenschaft Kunde giebt, die Natur bis in ihre geheimsten Tiefen zu verfolgen. Der todte Christus ist ein ebenso wichtiges Denkmal für ihn als die Dresdner Madonna. Seine Façadendecorationen zeigen die Grofsartigkeit seines Geschmackes, der Todtentanz die Ironie mit der er das Leben ansah, die Illustrationen zu Erasmus' Lob der Narrheit die kühle Sicherheit mit der er jung schon die Welt auf das hin anzusehn wuste was sie an vergänglicher Narrheit beherbergt. Nichts geheimnisvolles hat das menschliche Leben für ihn, nichts märchenhaftes. Keine Symbole christlicher Frömmigkeit will er zur Darstellung bringen. Kein Dichter ist er, sondern ein Geschichtsschreiber.

Inwiefern aber ist es möglich, hieraus und aus dem was sonst noch überliefert worden ist, Schlüsse zu ziehen auf Holbein's Individualität: seine Neigungen, seine Lebensart, seine Charactereigenschaften, die Ursachen endlich aus denen er bei bestimmten Gelegenheiten in bestimmter Weise handelte? Ich kann meine Bemerkungen über ihn nicht abschliefsen ohne über diesen Punkt noch etwas gesagt zu haben.

Eins seiner wunderbarsten Werke ist das seine Frau mit zwei Kindern darstellende Gemälde. Die Köpfe auf Papier gemalt und auf die Holztafel aufgeklebt. Die Malerei in den Tönen so meisterhaft, dafs ihr in ihrer Art kaum etwas Frappanteres an die Seite gestellt werden könnte. Erschiene das Werk heute auf einer Ausstellung, so würde man es vielleicht für das Werk eines modernen Meisters ausgeben können. Es hat etwas Zeitloses. Es ist die Natur selbst gleichsam die wir vor uns haben.

Von dieser Frau wissen wir heute dafs sie eine Wittwe war als Holbein sie heirathete. Aeltere Biographen theilen uns mit sie sei zänkisch gewesen. Das Gemälde selbst läfst sie nicht als liebreizend erscheinen.

Aus diesen Daten hat sich nun ein einfacher aber drastischer Roman gebildet. Viardot (Musées de France, p. 109) redet von den tracasseries d'une femme acariâtre als lägen die sichersten Nachrichten vor. Die neuesten Biographen schildern diese Verhältnisse höchst beweglich. Selbst Hegner, ein Mann von Lebenserfahrung, kann sich nicht enthalten, so kühl er allerdings erzählt, dennoch die Dinge zu berichten wenigstens wie er sie vorfand, ohne jedoch Consequenzen daraus zu ziehn; er behandelt das Ganze als Neben-

sache und hebt, im Vergleiche zu Dürer, Holbein's wahrscheinlich anders geartetes Naturel hervor.

Mehr auch, glaube ich, dürfen wir nicht thun, denn wer sagt uns, ob nicht die ihrem Datum nach sehr unzuverlässigen und späten Nachrichten über Holbein's Frau nur Phantasien sind, welche, im Anblick ihres Portraits einmal gefafst, sich zur Tradition erhoben? Und dasselbe kann mit Holbein's prätendirter Liederlichkeit der Fall gewesen sein, die man aus dem bekannten Witze des Erasmus allein vielleicht abgeleitet hat. Nur das aber darf man unter allen Umständen nicht: etwa das letztere bestreiten, das erstere beibehalten. Mit demselben Rechte dürften wir statt dieser Traditionen ganz neue Phantasien aufstellen, um sie mit der Zeit zu ähnlicher Festigkeit gerinnen zu lassen. Warum z. B. hätte Holbein nicht eine gutmüthige ältere Frau bethören können ihn zu heirathen, ihr Geld verspielt und vertrunken, so dafs die rothgeweinten Augen des Gemäldes von den gerechtesten Thränen beschwert erschienen, und schliefslich, um sein Weglaufen nach England zu beschönigen, ausgesprengt die Frau sei zänkisch und unerträglich? Warum sollte das und anderes nicht möglich sein? Ich erinnere nur an Filippo Lippi's Leben und an seine Gemälde. Ich habe nichts dagegen, dafs man die üble Nachrede Patin's in Betreff Holbein's leugne, lasse man dann die Frau zugleich aber entschuldigt sein, und gestehe man einfach ein, dafs von Holbein's individueller Existenz nichts bekannt sei.

Diese Unwissenheit aber macht uns nicht um das geringste ärmer. Wir bedürfen solcher Nachrichten gar nicht, um Holbein uns trotzdem als lebendigen Menschen vorzustellen und seine Laufbahn zu verstehn. Die heutige Sucht auf individuelle Züge, privaten Klatsch, sogenannte charakteristische Einblicke, hat eine Spiegelfechterei mit dergleichen auf den Markt gebracht, die uns für den eigentlichen grofsen Zug eines Menschenlebens oft fast blind macht. Immer will man überraschende Fufspfade wandern, mit Perspectiven die kein andrer Weg als eben nur dieser gestattet, während die direkte grofse Strafse vernachlässigt bleibt. Das Publikum will wie bei einem Bienenstocke plötzlich vor eine Glasplatte gestellt sein, durch die man das Volk im unbefangensten Privatverkehre handtieren und arbeiten sieht. Dergleichen ist hübsch wenn es sich nebenbei zuweilen ergiebt, es kann jedoch niemals Zweck einer Darstellung sein.

Wir wollen wissen wie ein Mann an der Stelle steht die er seinem Werthe nach in der Entwicklungsarbeit der Menschheit einnimmt.

Wie oben gesagt und gezeigt ward: fast keine Jahreszahl ist sicher bei Holbein, von seinen Verhältnissen liegt ebenso wenig klar vor uns und doch erscheint der Mensch rund und anschaulich. Bei Dürer, der manche Eigenheit in seinen Werken zeigt, ist die Kenntniſs der Verhältnisse unter denen er aufkam höchst wichtig, sein Privatleben ist ein Theil seiner künstlerischen Existenz: bei Holbein, dessen Arbeiten frei sind von allem provinciellen Beigeschmacke, würde uns das genaueste Häuslichkeitsdetail wahrscheinlich nicht viel mehr zu liefern im Stande sein als wir bereits wissen. Wir, die wir heute, Anno 1866, in der Mitte eines Kreises von Männern leben, deren Thätigkeit wir zum Theil mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgen weil die Geschichte des Vaterlandes von ihr abhängt: was wissen wir von ihnen denn? Alle diese Herrn, von dem an der Spitze an, die ganze Liste derer durch, deren geistige Arbeit für uns so wichtig ist: von wem darunter ist uns denn bekannt, wenn nicht zufällig nebenbei, wann und wo er geboren ist, wo er studirte und ob er verheirathet sei, ob seine Frau ihn ärgere, ob er etwa trinke, ob er liebenswürdig oder unliebenswürdig, ob er gesund oder kränklich sei? Bei einigen hat sich dies oder das aus dem Bereiche des Privatlebens in die Oeffentlichkeit geschlichen: uns aber kommt darauf an, wie sie an ihren Stellen stehn, reden und wirken. Was man sich über die Männer nebenbei etwa auf der Straſse erzählt, wird auf der Straſse auch wieder vergessen.

Holbein hat in seiner Thätigkeit sehr wenig das zu einer Investigation des privaten Lebens anreizte. Er arbeitet wie ein Spiegel beinahe, der, als incarnirte Selbstlosigkeit, festhält was sich ihm darbietet. Gerade das ist ein Merkmal seiner Existenz. Und das wieder hat Hegner gefühlt, sich solchen Mittheilungen gegenüber parteilos gehalten und jedem überlassen das seinige zu denken, während wenn es sich um Dürer, Göthe, Michelangelo etwa handelte, eine solche Parteilosigkeit nicht möglich wäre. Bei Raphael schon weniger. Noch weniger bei Schiller, Corneille, Shakspeare oder Macchiavelli, bei denen wir wie bei Holbein fühlen daſs nur die Werke und das Zeitalter mit seinen ihm innewohnenden Ideen in Betracht komme. Was für Holbein noch zu thun bleibt, ist zumeist die Aufstellung

einer Chronologie dessen was er zwischen 1520 und 30 geschaffen hat, damit wir hier ein Gefühl seiner künstlerischen Entwicklung empfangen, deren mangelhafte Kenntnifs jedem der sich mit ihm beschäftigt empfindlich sein mufs. Seine Sachen aus diesem Decennium stehn ein wenig da wie die seltnen Pflanzen eines Gewächshauses. Man sieht sie mit Erstaunen leben und sich ausbreiten, und es fehlt die Kenntnifs in welcher Landschaft sie in ihrer Heimath gewachsen sind. Hier würden einige Funde von Details äufserst willkommen sein. Nicht aber, um es zu wiederholen, des Mannes wegen in seinem Privatleben, sondern um der Bilder willen ihrer Entstehung nach. Etwa wie es uns bei Reden Cicero's um die Kenntnifs politischer und juristischer Dinge zu thun ist auf denen ihr Inhalt beruht. Viel Gleichzeitiges kann hier noch mit Holbein's Schaffen in Verbindung gebracht werden. Nichts aber ist so schwierig als gerade dieser Theil der Arbeit, da hier nur bei ganz umfassender Kenntnifs Irrthümer vermieden werden.

Man kann bei etwanigen Vergleichen mit den Zeitgenossen nicht vorsichtig genug zu Werke gehn. Holbein hat Christus am Oelberge dargestellt. Der aus den Wolken kommende Engel bringt ihm ein Kreutz statt des Pokals. Diesen Zug finde ich von den neuesten Biographen als etwas Tiefes, Bedeutungsvolles hervorgehoben, das neu und eigenthümlich für Holbein sei und besonderer Erklärung bedürfe. Holbein's ganze Stellung aber wird verschoben sobald wir derartiges in ihm nachzuweisen versuchen. Auch ist die Bemerkung falsch. Wem gegenüber konnte er in diesem Falle neu sein? Nur Dürer. Ein Blick in dessen kleine Passion aber zeigt, dafs hier bereits das Kreutz angebracht worden war.

In andern Dingen dagegen ist Holbein neu. Bekannt ist jener Stich nach einem angeblichen Bilde seiner Hand: Christus, wie er bei Nacht gefangen fortgeschleppt und durch einen seichten Bach geschleift wird, durch den sie ihn bei Fackelschein durchzuwaten zwingen, während die Peiniger selbst über die Brücke gehn. Etwas schaurig Grausames liegt in diesem Anblick. Nachzuweisen wäre, warum das von Holbein sein könne, und in Zusammenhang zu bringen mit seiner ganzen Richtung. Es genügt nicht, zu sagen, Holbein sei modern, er fasse die Begebenheiten des Neuen Testamentes objektiv-historisch auf; er thut das, es mufs gezeigt werden aber, wie und warum er es thut.

Von Dürer fand ich dieser Tage in Pirckheimer's Werken etwas, das mir bis dahin ganz entgangen war.

'Erinnerst Du Dich, schreibt Pirckheimer im März 1522 an Ulrich Varnbühler, wie Dürer neulich uns von seinen Träumen erzählte? Wir standen am Fenster bei mir und sahen den kriegerischen Aufzug unten an: alles erfüllt von Trompeten, Waffengeklirr und von Geschrei. Er aber erzählte uns dabei, wie er in Träumen zuweilen so liebliches erlebe, daſs wenn ihm dergleichen je in Wirklichkeit geschähe, er der glückseligste Mensch sein würde.'

Ich erinnere mich keiner anderen Stelle, die Dürer mir so lebhaft vor die Phantasie gerückt hätte.

Dürer war ein Träumer, Holbein ein Denker. Dürer wiederholte, wo er Christus darstellt, alte Erinnerungen in denen er aufgewachsen war. Holbein dagegen hat hier die Absicht, Neues hervorzubringen. Zu untersuchen bleibt: wie weit ihm das gelungen sei, welcher Elemente er sich bediente.

Vielleicht daſs ich an einem andern Orte darauf zurückkommen darf.

MARGARETA COLLEONI. PAULA GONZAGA.

Wir besitzen in der hiesigen Königlichen Sammlung ein Portrait der Margareta Colleoni, ersten Gemahlin des groſsen Trivulzio, welches in manchem so auffallend an Lionardo erinnert, daſs die Bezeichnung des Catalogs: 'entstanden unter Mitwirkung Lionardo da Vinci's' ganz gerechtfertigt erscheint. Die Haltung der Arme und Hände entspricht nämlich beinahe der der Mona Lisa.

Margareta Colleoni starb bekanntlich aber schon 1483, und in diesem Jahre frühstens soll, der älteren Rechnung zufolge, Lionardo nach Mailand gekommen sein. Hat er die Dame dort dicht vor ihrem Tode gemalt? Wie aber wenn er, wie sich auch behaupten lieſse, später als 1483 dahinkam? Und ferner, entspricht das Gemälde nicht seiner ganzen Behandlung nach der von Lionardo's Einfluſs noch unabhängigen, auf Einwirkungen Mantegna's

beruhenden älteren mailändischen Schule? Man betrachte den Cardinal von der Hand des Bernardino dei Conti, der die hiesige Sammlung ziert. Eine sehr ähnliche Auffassung. Nicht unnatürlich deshalb, das Portrait der Margareta Colleoni ohne Lionardo's Mitwirkung entstehen zu lassen und was die Mona Lisa an Aehnlichkeit mit ihm enthält, eher einer Einwirkung der alten mailändischen Schule auf Lionardo zuzuschreiben.

Die Weimaraner Sammlung besitzt ein dem Giorgione zugeschriebenes, ungemein stark retouchirtes Frauenportrait, in der Auffassung durchaus dem der Margareta Colleoni entsprechend und Paula Gonzaga gezeichnet. Die Lage der Arme ist die gleiche, nur die der Hände und Finger eine andere. Ein ähnlicher fein gefältelter durchsichtiger Schleier über Haupt und Stirn. Ueber die abgewandte Schulter ist ein kleines Fell von edlem Pelzwerk gelegt, ein Stück das die mailänder Damen der Zeit in der Art wie die unsern ihr Taschentuch getragen haben müssen. Wenigstens trägt es die Isabella Sforza so, wie sie auf ihrem Grabdenkmal langhingestreckt zu sehen ist.

Wer nun ist diese Paula Gonzaga?

Litta bildet eine Medaille ab welche ganz genau dasselbe Profil mit der gleichen Kopfbedeckung zeigt und die Umschrift PAVLA GONZAGA COMIT. trägt. Er bringt diese Paula mit jener als Muster edler Weiblichkeit berühmten, 1449 aber schon verstorbenen Paula Gonzaga zusammen, der Gemahlin des Marchese Gianfrancesco. Allein weder Medaille noch Gemälde sind so früh entstanden, und zudem gesteht Litta selbst ein (Tav. XXI. Gonzaga) mit dem Titel Comitissa nichts anfangen zu können, da jener Gonzaga wohl Marchese, aber niemals Graf gewesen sei.

Es wundert mich, dafs Litta nicht auffiel, dafs man einer Dame die eine geborene Malatesta war, auch in der Ehe schwerlich den Namen ihres Gemahls allein gegeben haben würde. Auf dem Gemälde der Margareta Colleoni ist Colleoni der Name ihrer väterlichen Familie. Lucrezia Borgia behält auch als Gemahlin eines Este den Namen Borgia bei. Und so liefsen sich viel Beispiele beibringen. Jene Paula mufs eine geborene Gonzaga sein. Und als solche finden wir sie auch. Als Tochter des Rodolfo Gonzaga, Herrn von Castiglione, der bei Fornuovo fiel, ward sie die Gemahlin des Giannicolo Trivulzi, Sohnes jener Margareta Colleoni

und des grofsen Trivulzio, Wittwe seit 1503, und Mutter des Gianfrancesco Trivulzio. Giannicolo aber war Conte di Musocco, daher der Titel Comitissa.

Zu welcher Zeit Medaille und Gemälde entstanden, wird hieraus zwar nur annähernd sich ergeben. Merkwürdig aber ist, wie gewisse Typen in Mailand sich hielten. Denn Schwiegermutter und Schwiegertochter gleichen einander in der Darstellung so sehr, dafs man auf den ersten flüchtigen Blick versucht sein könnte, das eine Gemälde für die etwas veränderte Replik des andern zu halten.*)

Es war mein Wunsch eine Photographie des Weimaraner Portraits dieser Notiz beizugeben, allein alle Versuche eine solche herzustellen, scheiterten an der üblen Beschaffenheit des Gemäldes.

In Betreff der Berufung Lionardo's nach Mailand hatte ich im Anschlufs an die Vermuthung des Marchese Campori in diesen Heften früher ausgesprochen, vielleicht liege hier eine Empfehlung Verrocchio's zu Grunde, der selbst zusehr beschäftigt, seinen Schüler gesandt habe.

Solche Hypothesen, ich komme darauf zurück, haben das Gute oft, dafs in der angedeuteten Richtung gesucht und allerlei gefunden wird. Ich bringe damit etwas in Verbindung, das mir im Leben der Brüder Pollajuolo neu aufgefallen ist.

Vasari erzählt (V, 100) er habe eine Skizze des Antonio Pollajuolo in seinem Album, welche ein Projekt für eine Reiterstatue des Francesco Sforza, beabsichtigt von Ludovico Sforza, in zwei Ansichten darstelle. Aus welchen Gründen die Ausführung unterblieben sei, habe er niemals ermitteln können.

Nun ward angenommen bisher, Lionardo sei 1483 nach Mailand gegangen. Ich hatte auszuführen gesucht, man dürfe die Zeit

*) Das Berliner Gemälde ist von Ludwig Tieck als Titelkupfer seines Almanaches 'Novellenkranz' 1831 in Aquatinta publicirt, und in der Erklärung gesagt, es werde dem Lionardo da Vinci zugeschrieben und finde sich 'bekanntlich in mehreren Gallerien, welche sämmtlich die Meisterschaft des grofsen Künstlers für ihr Eigenthum in Anspruch nehmen'. Welche Gallerien sind dies wohl? Mir selbst mufs es entgangen sein, da ich mich dieser Gemälde nirgends erinnere.

zwei Jahre später setzen. 1484 aber, nach Pabst Sixtus' Tode werden die Brüder Pollajuoli von Innozenz nach Rom berufen, wo sich ihnen ein ausgedehnter Wirkungskreis eröffnete. Es liegt nahe, auf die Vermuthung zu kommen, diese Berufung von Seiten des Pabstes habe die Unterhandlungen mit Sforza sich zerschlagen lassen, und dessen Wahl sei nun auf Lionardo gefallen. Das Auffallende ist nämlich, wie ich früher nicht genug hervorgehoben habe: daſs Lionardo gleich vom ersten Eintritte in Mailand an mit dem Modell der Reiterstatue beschäftigt gewesen sein muſs.

Freilich aber kann er schon früher nach Mailand gelangt und 1485 erst, nachdem Pollajuolo und Verrocchio nicht zu haben waren, mit dieser Arbeit betraut worden sein. 1482 mindestens nämlich muſs Verrocchio in Venedig bereits das Modell des Pferdes für die Statue Colleoni's gearbeitet haben, und wir wissen nichts von Lionardo's Arbeiten, nachdem er Verrocchio's Atelier verlassen. Dieser ganze Zeitraum ist für Lionardo's Thätigkeit so dunkel daſs wir überhaupt nur auf Conjekturen angewiesen sind.

J. BURCKHARDT'S RENAISSANCE IN ITALIEN.

Franz Kugler's Geschichte der Baukunst war durch den Tod des Verfassers unterbrochen worden. Die Professoren J. Burckhardt und W. Lübke haben die Fortsetzung des Werkes übernommen, und das erste Heft des vierten Bandes, die Renaissance in Italien von J. Burckhardt enthaltend, liegt vor.

Es ist eine Freude, eine solche Arbeit zu lesen, die völliges Beherrschen der Quellen bekundet. Die aus der Sache sich ergebende Anordnung wird jeder als die angemessenste betrachten Die Sprache ist einfach und phrasenlos. Vielleicht daſs die Gedanken und Notizen nicht ganz so hart nebeneinander gereiht sein sollten. Für mich freilich ein besonderer Reiz, für das weitere Publikum aber zuweilen wohl ein wenig mühevoll. Doch darf der Verfasser voraussetzen daſs sein Buch als Ergänzung gleichsam seiner 'Cultur der Renaissance' betrachtet und gelesen werde, in deren Geiste es geschrieben ist.

Ich muſs mich auf diese Bemerkungen beschränken, da zu eingehenderer Recension die Zeit fehlt. Gerade dies Buch würde sich vortrefflich zu einer ausgedehnteren Besprechung eignen. Es reizt zu Gedanken, umsomehr als der Verfasser, wie bei der Cultur der Renaissance, die seinigen oft nur anzudeuten liebt, oft deren Auffindung dem Leser sogar etwas zu sehr überläſst. Ein Capitel das historisch-recapitulirenden Inhaltes den Hintergrund der ganzen Darstellung liefert, scheint den Abschluſs bilden zu sollen: die erste Lieferung, wie sie ausgegeben ist, bricht mitten in den Materien ab.

Wollte Professor Burckhardt doch in ähnlicher Weise, und womöglich in ausgeführterer Darstellung, die Malerei und Sculptur dieser für die moderne Kunstgeschichte wichtigsten Epoche behandeln.

DIE RAPHAEL'S UND LIONARDO'S DER PETERSBURGER SAMMLUNGEN.

Man hat angefangen, die Gemälde der Petersburger Kaiserlichen Sammlungen in Photographien zu publiciren. Fünf Hefte sind, den Angaben auf der Rückseite eines der vorliegenden zufolge, bereits erschienen, mir zu Gesichte gekommen nur zwei: drei Werke Lionardo's und viere Raphael's enthaltend. Der Preis von 1 Thlr. und 1 Thlr. 10 Sgr. ist ein sehr mäſsiger. Die Einrichtung des Ganzen in jeder Weise zu billigen. Doch muſs erwähnt werden daſs ich Exemplare von sehr verschiedener Güte gesehn habe, daſs mithin beim Ankauf eine sorgfältige Wahl zu empfehlen ist. Der den Blättern beigegebene französische Text, aus der Feder des Herrn Baron von Koehne, enthält, in Anlehnung an die vorhandene Litteratur, das dem gröſseren Publicum wissenswürdigste.

Lionardo's Heft beginnt mit der erst vor wenigen Jahren aus Mailand entführten Madonna des Hauses Litta. Das Gemälde hat sich auf der Reise nach Rufsland hier einige Tage aufgehalten, und durfte bewundert werden. Wenn Lord Elgin Parthenonbasreliefs nach London brachte, so war das eine Rettung, mag nun dagegen gesagt werden was da will, und der Einfluſs dieser Werke vom

Britischen Museum aus ist ein fühlbarer, glücklicher gewesen. Wie traurig dagegen, wenn ein solches Kleinod nachträglich als Handelsartikel einer Heimath entrissen wird, für die der Besitz ein Glanz und der Verlust eine Schmach war! In Mailand blühte Lionardo auf; dieses Werk, durch Jahrhunderte Italien erhalten, das erste Denkmal seiner Thätigkeit dort. Es liegt etwas jämmerliches in diesem Handel. Rufsland war nicht zu verdenken dafs es zugriff, ein Italiener aber sollte lieber gehungert als das hergegeben haben.

Die Photographie scheint, wie die übrigen sämmtlich, nach einer vorhergehenden Aufnahme in gröfserem Formate, in das hineingearbeitet worden ist, angefertigt zu sein. Ein Verfahren gegen das im allgemeinen nichts einzuwenden ist. Vielleicht aber wäre es möglich, in solchen Fällen eine doppelte Ausgabe zu machen: einmal mit überarbeiteten, das anderemal mit ganz unberührten Negativen. Ueber den Ton des Gemäldes sagt Baron von Koehnen: les chairs sont un peu pâles. Es hätte vielleicht als Nebenbemerkung hierzu gesagt werden können, dafs der etwas aschig-silberne Ton des Werkes eine Eigenthümlichkeit der Behandlung sei und noch aus der Schule Verrocchio's stamme.

Das zweite Blatt eine heilige Familie mit der heil. Catharina. Waagen setzt das Gemälde in's Jahr 1490 etwa. Die Composition des Ganzen, sowie die Stellung der Figuren hat etwas Steifes, Geziertes, das diese Arbeit zu keiner besonders angenehmen macht. Bei solchen Werken ist allemal die Hauptfrage: ob Lionardo sie selbst ausgeführt habe oder nur der Carton von ihm herrühre. Dazu müfste man freilich vor dem Bilde gestanden haben. Ich war noch nicht in Petersburg.

Das dritte Blatt ist für mich das interessanteste: der prachtvolle Oberkörper einer nackten Frau, in ihrer Stellung beinahe ganz der Mona Lisa entsprechend, während kleine Abweichungen, die der Fingerstellung z. B., den Beweis zu liefern scheinen, dafs hier nicht etwa eine Copie, sondern ein diesem Portrait vorhergehende Studie vorliege. Viele Umstände sprechen dafür dafs es der Körper der schönen Florentinerin selbst sei, den wir hier vor uns haben, wenn auch der vielleicht absichtlich allgemein und ihr unähnlich gehaltene Kopf nicht dazu stimmt. Dieser schöne, zartbewegt erscheinende, selbst auf der Photographie fast zitternd lebensvolle Leib mochte sich wohl den Blicken eines Meisters wie Lionardo zu

einer Zeit zur Schau dargeboten haben, wo es ganze Städte für eine einziehenden Fürsten angenehme Dekoration hielten, was ihre Mauern an schönen Frauen umschlossen, nackt, in prächtigem Aufzuge, im Sonnenlichte der Straſsen dem hohen Herrn und allem Volke zu zeigen. Nacktheit war damals nur eine von vielen andern Formen seine Schönheit leuchten zu lassen.

Nun wäre demzufolge gegen Waagen's Annahme, das Gemälde sei während Lionardo's zweitem Florentiner Aufenthalte (1499—1506) entstanden, nichts einzuwenden. Ein wunderlicher Zusammenhang läſst das aber doch wieder fraglich erscheinen.

Es war vorhin von dem Portrait der Margareta Colleoni die Rede. Stimmt nun die Haltung der Arme und Hände des Petersburger Bildes ziemlich mit der der Mona Lisa, so stimmt sie dagegen absolut mit jenem der Colleoni. Und zwar wird diese Gleichheit beinahe erhöht durch das über den rechten Arm, hier genau wie dort, gelegte Stück Faltenwurf. Eine Durchzeichnung würde möglich machen, zu constatiren ob die Linien einander decken. Die Kopfstellung ist eine andere, allein sie kommt nicht in Betracht da bei beiden Arbeiten die Köpfe etwas Steifes, Aufgesetztes haben.

Nun aber muſs die Colleoni 1483 spätestens entstanden sein. Etwa 20 Jahre später malte Lionardo die Mona Lisa. Sollte er zu dieser Arbeit, was den Körper anlangt, einen alten Carton benutzt haben und zwar tale quale, so daſs der Kopf der Mona Lisa sowohl, als der jener nackten Petersburger Frau, einem fremden Körper aufgesetzt worden wäre? Kaum denkbar. Müſste dann überhaupt aber das Petersburger Werk nicht vor 1483 zu setzen sein?

Ich weiſs hier keinen rechten Rath. Vielleicht lieſse sich das Verhältniſs (in Widerspruch freilich nun zu den Resultaten, zu denen ich oben in Betreff der Colleoni gelangt zu sein glaubte) folgendermaſsen erklären.

Das in Mailand befindliche Grabdenkmal der Colleoni, eine halbaufgerichtet ruhend hingestreckte Statue, zeigt genau die Kleidung des Gemäldes (Abbildung bei Litta); den Schleier, besonders den schleifenartigen Knoten vor der Taille. Sollte das Portrait erst lange nach dem Tode der Frau entstanden, und für den Körper dabei ein Carton Lionardo's, für die Züge und Gewandung das Grabdenkmal benutzt worden sein? Es erklärte sich die Härte und

Leblosigkeit der Umrisse und die Kälte der Färbung auf diese Weise. Das Gemälde könnte dann aber erst nach Lionardo's Rückkehr, um 1512 also etwa, in Mailand entstanden sein. Doch hat es allerlei an sich, was dem entschieden widerspricht. Vielleicht daſs ein Zufall die Lösung dieser Frage an die Hand giebt. Sehr wichtig wäre die Publicirung des Cartons für das Petersburger Gemälde, der in Besitz des Herzogs von Aumale in England befindlich, mir unbekannt geblieben ist. —

Raphael's Heft bringt vier Blätter. Zuerst die bekannte Madonna des Herzogs Alba. Ferner die heilige Familie mit Joseph ohne Bart. Hier scheint viel moderne Nachhülfe miteingeflossen zu sein. Dann den Ritter Georg mit dem Drachen, eins der Gemälde aus Raphael's frühen Zeiten. Baron von Koehne wiederholt zwar in seiner Erklärung was Passavant über dieses kleine Werk mit voller Bestimmtheit versichert: daſs es 1506 entstanden sei, doch dürfte die neuere Kritik dem schwerlich beistimmen. Es scheint spätestens zwei Jahre früher gemalt zu sein. Als viertes Blatt das Portrait eines unbekannten alten Mannes, für 16000 Gulden 1850 angekauft, und Waagen zufolge 1506 gemalt. Viardot läugnet Raphael's Urheberschaft. Die Photographie gewährt die Möglichkeit eignen Urtheils nicht. Wie das Portrait sich präsentirt, spricht nichts daraus was vorzugsweise auf Raphael deutete. —

Das Petersburger Unternehmen läſst von neuem die Frage aufsteigen, ob man in Berlin nicht mit Aehnlichem den Anfang machen werde.

SOPRA DUE CASE POSSEDUTE DA RAFFAELE DA URBINO.

A FRANCESCO KUEHLEN

cavaliere dell'ordine prussiano la Croce di ferro.

Non vi risovviene egli che Raffaello, scrivendo al suo carissimo zio Simone di Battista di Ciarla nel luglio del 1514 *), gli diceva

*) Nota Passavant nella vita di Raffaele che l'originale di questa lettera trovavasi al dire di Richardson (Traité de la peinture, vol. III, pag. 462) presso l cardinale Albani. Carlo Maratta ne aveva copia; ed altra ne scoprì il Pungileoni

con modesta compiacenza ' . . . fin in questo dì mi trovo havere 'roba in Roma per tremila ducati d'oro?' Roba al sole o stabili voleva senza meno intendere; i quali erano a mio credere una vigna che fin d'allora trovo possedeva sulle ruine delle terme di Tito (di cui altra volta vi terrò discorso) e la casa in Borgo, o palazzo (come lo chiama Vasari), che 'per lasciare memoria di sè 'fece murare in Borgo nuovo, il quale Bramante fece condurre di 'getto'.

Ove proprio si stesse per molti si cercò indarno. A niun patto però può esserne reliquia quell'angolo bugnato che sta di costa alla casa del medico Jacopo da Brescia; come spero farvi toccare quandochessia con mano, non ostante le molte contrarie assertive del Pontani. Trascorso poco più che un anno da questa lettera, Raffaello comperò da mastro Perino de' Gennari da Caravaggio, architetto della semplice arte del quattrocento, altra casa per dugento ducati di oro di camera, che tornano ai quattrocento scudi o poco meno di nostra moneta. Non libera però; ma vincolata dal diritto di ricompera in favore degli antecedenti suoi padroni, Antonino e Valerio Porcari; e inoltre gravata del canone annuo di cinque carlini. Per la qual cosa il valore vero e reale, come si dice pe' tribunali, di questo fondo se libero dai suddetti vincoli, secondo le consuetudini statutarie della nostra città, deve ritenersi di un trecento ducati: valore non dispregevole per que' tempi. Era essa per la via Sistina, avente a due lati case dei medesimi Porcari ed al terzo una casa del venditore. Alla scritta del notaio, che qui a piedi porrò diligentemente cavata dal suo originale fra i protocolli de'notai dell'Auditore *), fu presente in vece ed a nome di Raffaello, forse

---

nella cronaca urbinate di Lucantonio Giunta. L'originale non si è ritrovato fra i manoscritti della biblioteca romana degli Albani, allorchè furono venduti alcuni anni or sono. Per colmo di disgrazia questi manoscritti poscia perirono in mare Potrebbe però darsi che la lettera autografa di Raffaello o fosse rimasta in quella parte della biblioteca Albani che non si mosse da Urbino; ovvero stesse in qualcuno dei tanti volumi che nel passato secolo vennero sottratti alla biblioteca romana degli Albani e venduti alla università di Monpellieri. È un nostro desiderio questo, e nulla più.

*) Unica Pars — Instr. 1515 — Nicolaus Perottus Ch. 348.

Nouember 1515. — Venditio domus pro domino Raphaele de Vrbino pictore, per dominum Perinum de Jenariis de Carauagio facta cum pacto de retro uendendo.

Magister Perinus de Jenariis de Carauagio architector sponte pro se et suis

a que' dì chiamato in Firenze da papa Leone, Baverio Carocci da Parma dipintore e per certo uno della sua scuola; avvegnachè l'avergli affidate Raffaello le sue veci in cambio del Penni, adoperato a siffatte faccende di preferenza ad ogni altro, ne palesi la grande intimità. Questo Baverio comperò altresì nello stesso mese la casa che Giambattista degli Abbati maestro ostiario di Leon X e similmente parmegiano aveva in Borgo per trecento ducati di carlini. Ciò mi viene a dire che se il Carocci fece sì meschina

---

heredibus et successoribus vendidit domino Raphaeli de Vrbino pictori licet absenti, et domino Bauerio Charocii de Parma pictori ibidem presenti et pro dicto Raphaele stipulanti, quandam ipsius magistri Perrini domum positam in burgo Sancti Petri de Vrbe in via Sixtina cui ab uno latere est via publica; a duobus lateribus bona dominorum Antonii et Valerii de Porcariis; ab alio bona ipsius venditoris et alii veriores confines: cum annua responsione carlenorum quinque veterum dominis Antonino et Valerio prefatis de Porcariis, a quibus dictus Perrinus dictam domum alias emit pro infrascripto precio cum pacto redemendi; in omnibus autem aliis liberam exemptam ab omni onere census pedagii et gabelle una cum omnibus suis exitibus, introitibus, scalis, cantinis, salis et cameris, et omne et toto eo quod intra se et extra continet: ad habendum, tenendum etc. Et ex nunc ex causa venditionis hujusmodi cessit omnia iura que habet in domo predicta, et posuit dictum Raphaelem, licet absentem, in locum et ius suum vniuersum, et constituit eum procuratorem vt in re sua propria. Et constituit se tenere dictam domum nomine dicti Raphaelis donec idem Raphael per se, vel quicumque alius per eum, possessionem acceperit pacificam. Hanc autem venditionem prefatus Perrinus fecit dicto Raphaeli pro ducatis ducentis auri de camera; quod pretium prefatus venditor ad se traxit et de eisdem se bene contentum vocauit. Et si plus dicta domus valeret, etiam si dimidium iusti pretii excederet, totum illud plus eidem domino Raphaeli donauit, eique dimisit. Pro quibus obseruandis idem Perrinus se obliganit sub penis Camere apostolice cum iuramento.

Actum Rome in domo mei notarii, presentibus ibidem Marco Antonio de Raimondis de Bononia et Iohane Francisco Laurentii florentino et Camere apostolice mensuratore testibus.

Dicta die VIII^{a} nouembris 1515.

Nobiles viri domini Anthoninus et Valerius prefati, et quilibet eorum in solidum, certificati aduisati et ad plenum informati de supradicta venditione, et omnibus et singulis in ea contentis et specificatis, eidem in omnibus et per omnia consenserunt, et suos consensus pariter et assensus dederunt et prestiterunt. Saluo tamen, et reseruato eisdem et cuilibet eorum pacto de dictam domum, totiens quotiens eis placuerit et visum fuerit, reemendo. Et promiserunt non contrauenire per se uel alium seu alios sub pena damnorum.

Actum Rome in ecclesia sancti Augustini, presentibus dicto domino Marcantonio de Ramondis de Bononia, et Johanne Baptista de Abbatibus de Parma testibus.

Nicolaus Noiroti clericus bisuntine diocesis magistri. Francisci Vigorosi Curie causarum Camere apostolice substitutus de premissis rogatus scripsit.

riuscita nell'arte da non esser degno che il suo nome e le sue opere passassero alla posterità, pure era meglio fornito a valsente che non alcun altro de'suoi condiscepoli. Testimonii al contratto della casa di Raffaello furono Marcantonio bolognese, il padre della incisione italiana, e Gianfrancesco di Lorenzo fiorentino, maestro di abbaco, che allorquando Raffaello assunse la carica di architetto della fabbrica di san Pietro, ebbe il breve di misuratore della medesima con cinque ducati il mese di provvisione.

Avete a sapere che per due sole vie giungevasi al Vaticano prima di Sisto IV. L'una, chiamata la Via de'Cavalli, è quella che passa rasente all'ospedale di santo Spirito; l'altra che dicevasi Santa, è il moderno Borgovecchio. Per tutto il rimanente della città Leonina, ortaglie e vigneti. Il suddetto pontefice avvisò aprirne una terza, che del suo nome nominarono, dalla porta del palazzo pontificio alla chiesa di santa Maria traspontina; la quale però non era ove adesso la vedete; ma sì bene presso alle fossa del castello. In questa via adunque Raffaello comperò una casa; che, cercandola più da presso, è senza dubbio al mondo quella stessa, la quale non ha guari manomisero senza pietà i signori Modetti coll'alzarne il finestrato al pari del finestrato contiguo, col variarne l'interiore distribuzione in modo da fare una sola delle due case ben distinte che già erano; quella cioè di Raffaele alla destra di chi riguarda e l'altra di maestro Perino da Caravaggio*). Sulla parete esterna di ambedue vedevansi dipinture di chiaroscuro, malandate assaissimo per le ingiurie dei tempi e degli uomini, che per altro con poca spesa e con moltissimo merito potevansi fare rivivere. È da ripiangersi sopra tutto quel bellissimo fregio di sufficiente conservazione ove erano i leoni ed il giogo alternati all' anello e alle penne; emblemi, come ognun sa, di Leone X. Fortunatamente, voi mosso da ispirazione, che vorrei dire divina, l'avevate fatta ritrarre colla fotografia; e questo solo ne conforta in parte del sofferto danno.

Ma nè l'una, nè l'altra delle case possedute da Raffaello erano bastevoli a ricoverare il grande numero dei suoi garzoni; essendo uso comune alle maestranze di quei tempi che i maestri facessero con essi una sola famiglia e mangiassero tutti ad un desco. Grande

*) Queste due case congiunte sono ora segnate sulla via di Borgo sant'Angelo coi numeri cittadini 129—134. La porta d'ingresso dell'abitazione di Raffaele ora il 134.

per certo è il divario che passa da questo costume a quello de'nostri giorni; ne'quali se l'artistuzzo può beccarsi — e Dio solo conosce il come — qualche grassa commissione, ti si pianta di botto innanzi in gota contegna, e scordasi di essere stato pur ieri tuo pari ed anche al disotto di te, e vuole dell'illustrissimo a tutto pasto. E nemmeno gli fornivano quante stanze a lavorare erangli a uopo, se di lì a due anni Raffaello tuttavia ricercava in fitto dagli stessi Porcari le case che essi avevano per la via Alessandrina. Questa quarta via che ora mi occorre menzionare è quella che dal ponte sant'Agnolo dirittamente conduce sulla piazza di s. Pietro. Alessandro VI, come apprendesi dai suoi atti concistoriali, li 18 gennaio 1499 ne fece proposta al concistoro: ove il cardinale Orsino soggiunse ricordarsi che le altre due vie, la santa, cioè, e quella dei cavalli, erano state fatte alle spese degli officiali della curia. Allora quel pontefice commise al cardinale di san Giorgio vicecancelliere che informasse. Nel successivo concistoro, che fu a' 10 di febbraio, gli comandò richiedesse a' maestri delle strade, ed agli architetti quanto andava la spesa per dirizzare questa via dalla porta del castello al palazzo apostolico. Si pose tosto la mano a farla: solo però di lì a sei anni si concluse la distribuzione della spesa, che fu: pel papa e pe' cardinali, secento ducati; per gli officiali, ottocento, per l'ospedale di santo Spirito insieme alla chiesa di san Pietro, cento ducati. Basti di ciò e ritorniamo a Raffaello. Egli adunque non concordando con Valerio Porcari sulla quantità della pigione che pretendeva, questi si rimise all'arbitrio di tre comuni amici, che furono Pietro Bembo, il Dainerio e maestro Antonio orafo. Ignoro che cosa sentenziassero questi tre valentuomini; giacchè per quante ricerche ne ho fatte non ho saputo imbattermi in questo documento, il quale maggiormente chiarirebbe questa bisogna che non fa il compromesso. Con tutto ciò qui ve lo trascrivo: imperocchè ogni cosa che riguarda Raffaello, per minima che sia, vuolsi con religioso affetto conservare*):

'A di 23 de maggio MDXVI.

'Io Valerio Porcaro me contento et per la presente do potesta et facolta alla signoria di messer Pietro Bembo secretario di Nostro

*) Einige orthographische Abweichungen und Zusätze habe ich nach einer in meinen Händen befindlichen von Major Kühlen mitgetheilten Abschrift einfliefsen lassen.

Signore et a messer Antonio Ma: Daynerio et a maestro Antonio da san Marino, che possano leuare de lo prezzo de la locatione che io faro a messer Raphaele da Vrbino insino in la somma de fiorini Milly Romanj pocho, o, assai quanto a ciaschuno de li prenominatj piacera dimodo non se exceda la summa dicta, computatoce etiam tutto quello che tanto io, quanto alcun altro de miej fratelli lassassi a dicto Mes. Raphaele: pacandosi impero luj el medesimo che l'altri in pari loco, cioè con le medesime conditioni che l'altrj .... da noi su la medesima Strada Alessandrina tanto da un lato, quanto da l'altro.

'Et quando miei fratelli non se ne contentassino uoglio che similmente habbiano potesta de cassarlj quanto li piacera insino in dicta summa como di sopra da scomputarnelo in la pensione et risposta in la parte mia. E per chiarezza di questa mia volunta voglio che l'infrascripto Notaro ne sia rogato Anno mense et di como di sopra.'

Perchè poi io abbia voluto in voi intitolare questa e le altre memorie che di Raffaello ho radunate, dirovvi ingenuamente. Oltra l'amicizia di cui mi onorate, vi amo altresì perchè voi amate di vivissimo amore la nostra Italia e le sue glorie. Nè voi siete il primo di vostra nazione, nè il solo nell' esser preso di tale amore. Conversando con voi mi ricorda di quel Giovanni Gorizio da Lussemburgo, nella cui casa convenivano quanti uomini di lettere, di scienze e di arti aveva allora Roma, e che fece dipingere a Raffaele il profeta Isaia sul pilastro di sant'Agostino. Ma egli fu solo uomo di toga; e voi siete ben più eccellente di lui in questo che avete sul capo tre delle più belle corone che l'uomo possa cogliere sulla terra. Quelle cioè, di soldato, di artista, e di poeta.

Statevi sano; ed amate sempre il vostro

Momo.

Dieser Aufsatz ist dem Märzhefte der in Rom von Benvenuto Gasparoni herausgegebenen Zeitschrift IL BUONARROTI *) entnommen. Eine Uebersetzung zu geben, schien unnöthig, da den Lesern die sich hierfür interessiren, das Italienische geläufig ist.

*) Roma, Tipografia delle Scienze matematiche e fisiche. Via lata 211 A. Jedes Heft 20 Baj.

Neu war mir der Zusammenhang, in den Raphael's Isaias mit Gorizius gebracht wird. Gorizius stiftete die heute noch in San Agostino befindliche Marmorgruppe des Sansovino, ein Werk und eine Stiftung die den berühmt gewordenen jährlich sich erneuenden Wettstreit Römischer Dichter bewirkten, von dem wir Deutschen auch deshalb wissen weil Hutten unter ihrer Zahl sich fand*). Dafs Gorizius aber auch den Isaias hätte malen lassen, ist mir bisjetzt noch nirgends aufgestofsen.

EIN BRIEF DES GIOVANNI SANTI UND EIN PAAR QUITTUNGEN DES BRAMANTE.

Nachfolgendes publicire ich aus Abschriften von Originalien welche Major Kühlen in Rom besitzt.

Adresse:

ad d manus de messer antonio chanonego đ la chatedrale Et nuntio del ducha ī chorte đl papa.

†

Messer antonio mio. ve adverto cum la pxente como o fornito de depignere la tavola, che voi me deste affare p̄ le done de sancta lucia ī turre et iam posta ī locho. multi di questi homini de urbino me dichono che sufitiente opera et sta bene Et la vostra fighura somigliante alvero. del che me chompiacio infinitamēte. et ne rengratio ante omnia el Signior idio, de inde voi che mavete data ochasione de farmi honore. de li danari chavemo pactovito ma dato mes. ieronimo duch. XII. Et pocho de grano et olio ch̄ ī tucto monta duch. 2. a bon chonto de li duch. XX. che dicie la nostra schritta. dunqua ve ricomando me faciate dare da lo stacholo etiam

*) Strauſs (Hutten I, 161) weifs seltsamer Weise nicht, dafs es sich hier um die Stiftung des Altars in San Agostino handelt, und seine Darstellung läfst die Hauptsache unerwähnt.

li VI duchati che me farete piaciere. Et ne sero oblighato. Valete. de vrbino. XI. novemb. dani MCCCC84.

Servitor uester
Ianneſ Santi pictor.

Deutsch:

Zu Handen des Messer Antonio, Canonicus an der Cathedrale und Nuntius des Herzogs am Hofe des Pabstes.

Mein Herr Antonio, ich zeige Euch an mit Gegenwärtigem, wie ich mit dem Ausmalen der Tafel zu Ende bin die Ihr mir für die Klosterfrauen von Santa Lucia im Thurme in Auftrag gabt, und daſs sie bereits an Ort und Stelle steht. Viele Leute hier in Urbino sagen mir daſs die Arbeit ihren Zweck erfüllt, sich gut ausnimmt und Euer Portrait darauf von lebendiger Aehnlichkeit ist, was mir unendliches Vergnügen macht und wofür ich vor allem Gott dem Herrn dankbar bin, in zweiter Linie Euch aber, der Ihr mir hier Gelegenheit gegeben mir selbst Ehre zu machen. Von dem zwischen uns festgestellten Preise hat mir Messer Ieronimo 12 Dukaten und ein wenig Getraide und Oel, im ganzen um 2 Dukaten Werth, zukommen lassen, auf Abrechnung der 20 Dukaten die unser Vertrag besagt. Seid nun so gut mir durch Staccolo die restirenden 6 Dukaten auszahlen zu lassen, Ihr würdet mir damit eine Liebe anthun und ich Euch dafür verbunden sein. Lebt wohl. Urbino den 11. November 1484.

Euer Diener
Johannes Santi, Maler.

Unter den von Passavant aufgeführten Werken ist keins das zu diesem Briefe paſste. Ob das Kloster Santa Lucia in Torre noch existirt, weiſs ich nicht. Raphael war ein Jahr alt als dieser Brief geschrieben wurde, der in seiner Umschweiflosigkeit die Zeit charakterisirt in die er fällt.

Orlandus de Ruuere Electus Tarentin S^{m} dn̄j nr̄j gn̄alis thesaurarius Spec^{bus} viris Vincencio et Seba^{no} de Saulis pecuniar cām̄e ap^{ce} gn̄alibus depositarijs Salut indn̄o —

Vobis per pnēs comittim et mand Qtus de dictis pecunijs penes Vos exēntibus soluatis māgro Bramanti de Vrbino architecto Sm̄ dn̄i nr̄i et eius fabrica sancti petrj ducat. vigintj de carlenis. X. pro duc. monete veteris pro eius puisione et salario vnius mensis jam finiti die. XX. presentis mensis

Quos etc.

Datum die. XXVIII^{a} mens. martij 1512. pontj Julij et anno eius decimo duc 20

Vidit Berdus

Io Bramante d'Vrbino. o. recieuti li duch. vinti di mia prouigione et mano propio. o. sotto scritto.

Reg in libro prouis.

Robring.

Die andere Quittung ganz gleichlautend, nur für den nächsten Monat. Bramante's Unterschrift hier folgende:

Io Bramante d'Vrbino. o. ricieuti li duch.' 20. di mia prouigione dil (sic) mese daprile et mañ propia. o. sotto scritto.

Bramante empfing demnach als Architekt von Sankt Peter jährlich 240 Dukaten. Seine Handschrift ist roh, die Buchstaben stehen oft ganz einzeln da und sind wie mit einem Stück Holz gemalt, während Raphael und Michelangelo stets auf das sorgfältigste schreiben, als handelte es sich um ein kalligraphisches Probestück.

EIN BRIEF TIZIAN'S.

R^{mo} S^{re} mio col^{mo}

Avendo, passati molti giorni ed io non ho fatto riverenza a V. S. R^{ma} eccetto col core, ho voluto farla anchora con queste lettere, poi che mi si è offerta così bella occasione di fidato indrizzo col mezzo di Messer Alessandro, barbiere suo. Per lequali sì, come

mi è stato sempre scolpito nel core la memoria del suo valore e dell' affezione che, anchora a significarle ch'io mi ritrovo in questa mia età più che mai prodiss.° a farle servizio. E non essendo questa mia per altro, pregando Nostro Signor Dio ad accelerar quanto più si può il giorno felice di compimento di qualche sua maggior grandezza, et honore, come e desidero sommamente, mi raccomando nella buona grazia di V. S. R^ma^ et le baccio le mani.

Di Venetia agli 8 di Decembre MDLXV.

D. V. S. R^ma^

Ser: aff.^mo.^

Titiano Vecellio.

Diesen Brief, gerichtet an Monsignor Lodovico Beccadelli, Vescovo di Ravello, und in der schönsten Kalligraphie geschrieben, besitzt gleichfalls Herr Major Kühlen in Rom, dem ich die Abschrift verdanke.

Ein merkwürdiges Stück im Vergleich zu den schriftlichen Aeufserungen anderer gleichzeitiger Meister. Nichts enthaltend als ein Gewebe höflicher Redensarten, läfst es den Charakter Tizian's deutlich hervortreten, der als vollendeter Weltmann sich mit einer gewissen grofsartigen Grazie den Anforderungen einer neuen Zeit bequemt, in der er sich vollkommen heimisch fühlt. Niemals würde Raphael dergleichen leere Phrasen zu Papier gebracht haben. Der Hof Leo des Zehnten, bei all seinen Narrheiten, besafs doch andern Inhalt als der Carl des Fünften, an dem Tizian seine Schule durchmachte.

Lodovico Beccadelli, Erzbischof von Ragusa ('Bischof von Ravello' ist mir nicht recht verständlich) starb 1572 in Prato, ohne, was dieser Brief als bevorstehend andeutet, Cardinal geworden zu sein. Sein Portrait von der Hand Tizian's befindet sich in der Tribune zu Florenz.

DIE COMPOSITION DER WANDGEMÄLDE RAPHAEL'S IM VATICAN.

Ein Vortrag.

Kaum wird ein Name auf den künstlerisch Gebildeten einen solchen Zauber ausüben, wie der Raphael's von Urbino. Unsere Phantasie knüpft an ihn nicht nur den Begriff hoher, ja höchster Vollendung, sondern er tritt uns entgegen als einer der wenigen begünstigten Geister, denen, wie man sagt, die Götter schon bei der Geburt ihre schönsten Gaben in die Wiege gelegt haben. Allerdings lehrt uns die Kunstforschung, daſs auch ihm die gereiften Früchte nicht mühelos zufielen: in den noch erhaltenen Studien liegen uns die Zeugnisse der ernsten Arbeit vor, die ihn die höchsten Ziele erreichen lieſs. Aber während wir in den fertigen Werken anderer groſser Künstler die Arbeit, die Anstrengung des Geistes erkennen, sind in denen Raphael's die Spuren solcher Mühe und Anstrengung verschwunden; das Werk steht da, fertig, nicht ein gemachtes, sondern ein gewordenes; und während wir dasselbe bewundernd betrachten, gedenken wir kaum noch des Künstlers und der Bedingungen, unter denen er es geschaffen. Unser Urtheil, die Kritik scheint gefangen, gefesselt durch die Macht des Genius. Und doch lehrt die Erfahrung, daſs gerade in den vollendetsten Schöpfungen der Genius, die eigenste Individualität des Künstlers keineswegs in freier Willkür schaltet, sondern daſs vielmehr in ihnen das künstlerische Gesetz am reinsten zum Ausdruck kommt, sich gewissermaſsen verkörpert; und je gröſser, je umfassender die zu lösende Aufgabe ist, um so mehr werden gewisse allgemeine, von den Forderungen der besonderen Aufgabe unabhängige, unabänderliche und ewige Gesetze Erfüllung fordern und durch den Genius des Künstlers finden. In solcher Erfüllung liegt aber gerade dasjenige Verdienst Raphael's, welches ihm unter allen neuern Künstlern seine einzige Stellung sichert, welches ihn wie keinen Andern den Künstlern des Alterthums als ebenbürtig an die Seite stellt. Wir empfinden sofort und ohne bewuſstes Nachdenken angesichts jener Werke das Walten jener ewigen Gesetze und gewinnen dadurch das Gefühl jener inneren Beruhigung und Befriedigung, ohne

welche wahrer Genufs nicht denkbar ist. Aber eben weil hier nichts Zufälliges, nichts Willkürliches herrscht, müssen wir im Stande sein, bei genauerer Ueberlegung das Gesetz nicht blos zu empfinden, sondern zu erkennen und in seinem Wirken nachzuweisen.

Zu den umfassendsten Schöpfungen Raphael's gehören die Wandgemälde in den Stanzen des Vatican, und wenn irgendwo, so mufs sich also an ihnen die Richtigkeit der oben aufgestellten Sätze bewähren. Ein weites Feld liegt hier der Betrachtung offen. Doch die Kürze der mir zugemessenen Zeit mahnt zur Beschränkung, und ich stelle mir daher die scharf begrenzte Aufgabe, ein einziges jener ewigen Gesetze in diesen Compositionen aufzusuchen und in seinen Wirkungen Ihnen vorzuführen.

Denken wir uns einen Augenblick in die Lage Raphael's, als ihm die Ausschmückung der Stanzen des Vatican aufgetragen wurde. Die Wahl der darzustellenden Gegenstände wird, wie gewöhnlich in damaliger Zeit, nicht ihm selbst überlassen gewesen sein: dem freien Walten des Genius war also von vornherein eine gewisse Schranke gezogen. Doch *diese* Schranke war keine unbewegliche, unverrückbare: sie liefs noch immer in der Feststellung des Gesammtplanes der freien Vereinbarung zwischen Auftraggeber und Künstler einen weiten Spielraum, und band den Letzteren fast gar nicht in der Durchführung des Einzelnen. Etwas Anderes dagegen war unverrückbar: die Mauern, welche von seiner Hand geschmückt werden sollten. Sie boten meist niedrige und breite Parallelogramme dar, oben überhöht durch weite halbkreisförmige Bogen, auf denen das Kreuzgewölbe der Decke auflag, in ihren unteren Theilen aber, zur Seite oder in der Mitte, in keineswegs regelmäfsiger Weise unterbrochen oder zerschnitten durch die hereintretenden Oeffnungen der Thüren und Fenster: also nirgends eine Fläche, wie sie der Künstler bei freiem Ermessen sich wählen oder bestimmen würde. Allgemein anerkannt ist die Geschicklichkeit, mit welcher Raphael den scheinbar so ungünstigen Raum für seine Zwecke zu benutzen verstand. Aber handelt es sich hier um blofse Geschicklichkeit? um allerlei kleine Auskünfte, durch welche die Schwierigkeiten mehr umgangen, verdeckt, als gelöst werden? Durch solche enge Auffassung würden wir dem Genius Raphael's eines seiner schönsten Verdienste rauben. Er hat die Schwierigkeiten *wirklich* gelöst,

und er hat sie gelöst durch willige Anerkennung, durch unbedingte Unterordnung unter eines jener ewigen Gesetze.

Ein jedes Werk der bildenden Kunst existirt innerhalb der Grenzen eines gegebenen Raumes. Diese Begrenzung aber mufs, ganz abgesehen von dem Inhalt der Darstellung, auf die künstlerische Gestaltung derselben in bestimmter Weise einwirken. Ich brauche nur zu sagen, dafs die für ein Rundbild entworfene Composition sich nicht ohne Weiteres auf einen viereckigen, eine hohe Composition nicht auf einen breiten Raum übertragen läfst. Diese Forderungen aber werden sich steigern, je mehr das Werk an einen bestimmten Raum gebunden erscheint, also ganz besonders, wenn es an der Architektur geradezu haftet. Hier ist der Maler gezwungen, die Architektur als Basis anzuerkennen: sie stellt gewisse Gliederungen in unabänderlicher Weise hin und der Maler mufs sich bescheiden, dieselben mit den Mitteln seiner Kunst zu entwickeln. Nun begrenzen die Linien, welche das Bild umrahmen, materiell nur eine Fläche, aber ideell oder unter dem Gesichtspunkte des Malers öffnen sie den Blick in das Innere, in die Tiefe eines Raumes. Die Gliederung dieses Innern mufs aber in ihren Hauptlinien den Linien der Umrahmung entsprechen, wenn die durch die Architektur bezweckte Harmonie nicht zerstört werden soll. Hieraus ergiebt sich also für den Maler die Anforderung und das Gesetz: dafs die Grundlinien seiner Composition zusammenfallen müssen mit den geometrischen Linien, die sich im Zusammenhange der Architektur aus der Umgrenzung des gegebenen Raumes entwickeln lassen.

Wollen wir jetzt die Compositionen Raphael's nach den Principien dieses Gesetzes betrachten, so müssen wir allerdings die genialsten Schöpfungen der Kunst gewissermafsen mit Zirkel und Richtscheit zerlegen. Aber wenn das Wunder der Schöpfung des Menschen dadurch nichts von seiner Gröfse verliert, dafs wir seine Gestalt mit dem anatomischen Messer und bis in das mikroskopische Detail analysiren, so wird auch unsere Bewunderung des Genius eines Raphael durch eine analoge Analyse keine Einbufse erleiden. Wir allerdings zerlegen reflectirend die Einheit seiner Schöpfungen in ihre Bestandtheile, um das Wesen eben dieser Einheit zu erkennen. Aber dabei sind wir weit entfernt zu behaupten, dafs ebenso der Künstler mit mühevoller Berechnung die Einheit seines

Werkes aus einzelnen Theilen zusammengesetzt oder zusammengelesen habe. Vielmehr erkennen wir die Gröfse des Genius gerade darin, dafs er das Gesetz nicht einfach befolgt, sondern dafs er vom Gesetz erfüllt ist, dafs er gewissermafsen zum Träger des Gesetzes wird und fast unbewufst es in seinen Werken verkörpert.

Wir wenden uns jetzt zur Betrachtung dieser Werke und beginnen mit demjenigen, welches der Zeitfolge nach das erste ist, der sogenannten Disputa. Dargestellt soll werden die Theologie in ihrem Sein und in ihrem Wirken. Sie *ist* etwas Ueberirdisches und *wirkt* im Irdischen. Der gegebene Raum ist der oben angedeutete: ein niedriges Rechteck mit darüber gespanntem Halbkreise.

Durch das Hereinspringen eines Thürwinkels in die rechte untere Ecke wird die Grundform in ihrem Wesen nicht alterirt. Ein leichtes Auskunftsmittel genügt hier, die Unregelmäfsigkeit zu verdecken. Der gesammte Raum aber wird durch die Seitenpfeiler, die tragen, und durch den Bogen, der getragen wird, in Oben und Unten geschieden. Gleichmäfsig strebt sodann der Bogen von beiden Seiten gen oben nach der Mitte, und eine Senkrechte vom Scheitelpunkte nach unten gezogen theilt den Raum nach rechts und links. Die so gewonnenen beiden Linien, Horizontale und Verticale, geben aber zunächst nur eine Eintheilung der Fläche, sie gewähren noch keine Tiefe nach innen. Soll diese sich eben so geometrisch-architektonisch aus den Linien der Umrahmung entwickeln, so kann dies, wie wir später sehen werden, allerdings in verschiedener Weise geschehen. Aber *eine* Weise, und gewifs eine der einfachsten ist die, dafs wir die Linien dieser äufseren Umrahmung ohne Weiteres auch für den inneren Raum bestimmend sein lassen, und so wie sie sind, perspectivisch auf den inneren Grundplan eintragen. Dadurch gewinnen wir einen der relativ geringen Höhe der Seitenpfeiler entsprechenden Vorgrund, welcher nach hinten halbkreisförmig abschliefst. Die Idee einer Nische, einer Absis, welche dadurch in uns nothwendig erweckt wird, mufs aber in der obern, durch den Halbkreis dominirten Hälfte auch formell in einem halbkuppelförmigen Abschlufs ihren scharfen Ausdruck finden. So ist die Tiefe gewonnen: aber die äufsere Begrenzung dieser Tiefe, die Peripherie, weist uns wieder auf die Mitte des von ihr umschlossenen Raumes hin, und diese darf sich uns nicht blos ideell in einem Punkte oder einer senkrechten Linie darstellen, sondern

muſs uns auch körperlich als Masse entgegentreten, wenn wir nicht bei einem Blick in die Tiefe die Mitte als leeren Raum empfinden sollen. Die Gestaltung der für die Mitte nothwendigen Massen ist aber wiederum wesentlich bedingt durch die Natur der äuſseren Begrenzung: in der unteren Hälfte werden sich die horizontale Grundlinie und die Senkrechten der beiden Pfeiler, in der oberen der Halbkreis wirksam erweisen und gewissermaſsen reproduciren müssen.

Indem wir so aus der Natur des Raumes ein System von Linien mathematisch oder architektonisch entwickelten, haben wir alle Hauptlinien der Composition Raphael's bereits gefunden. Die horizontale Theilungslinie scheidet Irdisches und Ueberirdisches. Präcis in der Verticale, gerade im Centrum der Absis erscheint die dreieinige Gottheit im Bilde des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes; Christus, der Mittler zwischen Himmel und Erde, in der Mitte thronend, ihm zur Seite aber erweitert sich die Composition durch die Gestalten der Maria und Johannes des Täufers und findet ihren Abschluſs durch die halbkreisförmige Glorie, welche die Mittel- und die beiden Seitenfiguren gleichmäſsig umfaſst. Um dieses Centrum gruppiren sich jetzt in weitem Kreise die Erzväter, Apostel und Heiligen. In ihnen tritt die Form der Absis scharf markirt hervor, und der Wolkenkranz, auf dem sie thronen, übernimmt die Functionen eines architektonischen Gliedes, eines kräftigen Gesimses, auf dem die Last der Wölbung sicher ruht. Nach oben jedoch soll diese leicht aufsteigen, und diesen Gedanken verkörpern wiederum die schwebenden Engelgestalten, in denen nicht nur dieses Aufstreben, sondern auch die Verengerung der Absis nach ihrem Scheitelpunkte zu in feinster Weise ihren Ausdruck findet. Gewiſs ist es auch hier nicht Zufall, daſs, wenn wir die Absis nach ihrer Höhe in drei gleiche Theile zerlegen, der Schwerpunkt der sitzenden Figuren und die Schultern der Engel, in denen das Streben nach oben sich am kräftigsten offenbart, gerade mit den Linien dieser Dreitheilung vollständig zusammenfallen.

Eine Vermittelung nach unten zu gewähren die vier Engel mit den Evangelienbüchern unter der Glorie Christi. Sie scheinen radienförmig unter dem Centrum hervorzuströmen; aber in den beiden äuſsern gewinnt die gerade nach oben strebende Bewegung die Oberhand, und so vermitteln sie den Uebergang von den gerundeten

Linien, die in der ganzen obern Hälfte herrschen, zu den scharf eckigen Linien des Altars, der die Mitte des unteren Scenenraums einnimmt. Breite Stufen auf allen Seiten leiten den Blick auf ihn hin; und auf ihm, wiederum in der verticalen Theilungslinie des Ganzen, erscheint das Sacrament ausgestellt, durch welches die im Himmel thronende Gottheit auf Erden symbolisch vertreten wird.

Um dieses herum sind die Lehrer der Kirche in feierlicher Versammlung vereint. An beiden Enden treten die Figuren bis nahe an die Grundlinie des Gemäldes hervor; und hier hat der Künstler von der durch die Thüröffnung bedingten Unregelmäfsigkeit des Raumes einen eigenthümlichen Vortheil gezogen. Er benutzt die Umgrenzung der Thür als eine Schranke, durch welche die freie Bewegung der zunächst stehenden Figur gehemmt erscheint. Indem sich nun diese stark vorbeugt und der entsprechenden Figur auf der entgegengesetzten Seite eine analoge Bewegung gegeben ist, wird unser Blick wie mit Nothwendigkeit von den Seiten weg nach der Mitte gelenkt, wo die Figuren, dem Altar sich mehr annähernd ihn zuletzt wie in einem Halbkreise umschliefsen und so auch hie, die Absisform in freierer Weise, aber immer noch mit genügender Bestimmtheit zur Anschauung bringen. Vervollständigt wird dieser Disposition der Figuren durch die Anordnung des landschaftlichen Hintergrundes. Auf den Seiten zeigen sich uns ein Gebäude und eine Hügelkette gewissermafsen in Frontansicht, die aber bald von ihrer horizontalen Richtung nach der Mitte zu in weitem Bogen perspectivisch abfallen, um im Augenpunkte des Ganzen, im weiten Horizonte der Ebene zu verschwinden. Dort scheinen sich Himmel und Erde zu vereinen, und an diese Grenze gelangt würde unser Auge wie von selbst nach oben zu dem weiten Himmelsgewölbe emporgeleitet werden müssen, wenn auch nicht gerade an diesem Punkte das Sacrament, das Symbol des Himmels auf Erden, in den reinen Aether hineinragte und aufserdem die erhobene Rechte der zuächst stehenden Figur uns energisch nach oben hinwiese.

Das oben aufgestellte Gesetz, dafs die Grundlinien der malerischen Composition zusammenfallen müssen mit den geometrischen Linien, die sich im Zusammenhange der Architektur aus der Umgebung des gegebenen Raumes entwickeln lassen, findet also in der Disputa seine Erfüllung in der strengsten Weise; und wenn es, so viel ich weifs, bisher noch nicht theoretisch nachgewiesen war, so

war es doch schon von Vielen empfunden worden. Man meinte aber, diese ungewöhnliche Strenge sei hier bedingt, und deshalb erträglich, durch die religiös symbolische Natur der Aufgabe, während sofort in dem gegenüberstehenden Gemälde, der Schule von Athen, in welcher die Philosophie in ihren hervorragendsten Vertretern dargestellt ist, die Aufgabe selbst den Künstler zu einer freieren Auffassung bestimmt habe. Ich stehe nicht an, diese Ansicht als irrig zu bezeichnen. Die Strenge des religiösen Sujets gestattete eine einfache, sofort klar und sichtbar hervortretende Anwendung des Gesetzes; die gröfsere Freiheit des andern verlangte eine weit kunstreichere Anwendung desselben, sofern es nicht, statt als eine Schranke gegen Willkür, als beengende Fessel empfunden werden sollte.

Der Raum entspricht dem des gegenüberstehenden Bildes, nur dafs der Einschnitt der Thür sich auf der entgegengesetzten Seite findet; und naturgemäfs werden wir also wieder auf die gleichen Theilungslinien, die senkrechte und die waagrechte, hingewiesen. Der Schneidepunkt derselben ist der naturgemäfse Augenpunkt, in dem alle Linien von der Peripherie aus gleichmäfsig zusammenlaufen. Allein wenn dem Künstler hier eine Theilung in eine irdische und eine überirdische Hälfte nicht gestattet war, so tritt sofort der Mifsstand hervor, dafs der obere Theil materiell das Uebergewicht über den untern hat, während die Sache das Gegentheil verlangt. Es war also der Raum für den gegebenen Zweck gewissermafsen umzugestalten; aber nicht willkürlich, sondern es waren aufser den gegebenen Linien und Punkten noch andere eben so berechtigte zu finden, von denen aus der Künstler die neue Gliederung des Raumes unternehmen konnte. Ein solcher entscheidender Punkt wird gefunden, sofern wir die Senkrechte in der mathematischen Mitte ihrer Höhe schneiden. Sofort gewinnen wir einen andern Grundton. Der Bogen wird in seiner Bedeutung verkürzt; es bleibt nur ein starkes Segment übrig: die untere Hälfte überwiegt, und ihre rechtwinkligen Begrenzungen müssen in erster Linie bestimmend wirken, das Segment nur subsidiarisch in zweiter.

Um für das Gemälde die Tiefe, den Scenenraum zu gewinnen, auf dem sich die Figuren handelnd zu entwickeln vermögen, trugen wir bei der Disputa die Maafse der äufseren Umrahmung auf den Grundplan nach innen. In der Schule von Athen dominirt aber

nicht die Höhe, der Bogen, sondern die Breite der Oeffnung, weshalb wir oben diese Breite als Norm für die Tiefe der eigentlichen Scene annehmen dürfen. Da nun vom normalen Augenpunkt aus gesehen alle von der äufsern Umrahmung nach dem perspectivischen Centrum gezogenen Linien in der Distanz dieser Tiefe gerade um die Hälfte sich verjüngen müssen, so würde sich auf der Grundfläche des inneren Raumes der Abschlufs der Scene in der halben Höhe zwischen Grundlinie und Centrum oder auf halber Höhe der Seitenpfeiler ergeben. Nachdem wir aber die horizontale Theilungslinie der Gesammthöhe aus dem perspectivischen Centrum in die mathematische Mitte der Senkrechten verlegt haben, werden wir auch nach dem Hintergrunde zu eine Erhöhung der Grundfläche um so viel verlangen, als jene Theilungslinie über dem perspectivischen Centrum liegt. Dadurch aber entsteht eine doppelte Grundfläche, die eine, welche sich von der Grundlinie des Ganzen nach hinten, die andere, welche sich von der gefundenen Linie im Hintergrunde nach vorn entwickelt. Eine Vermittelung zwischen beiden liefse sich wohl in verschiedener Weise herstellen, am natürlichsten aber gewifs in der beiden gemeinsamen Mitte. — Einfach gliedert sich die Breite: ihre ganze vordere Weite stellt sich uns auf der Scenenwand in präciser Halbtheilung dar. Wollen wir von hier aus die Tiefe verdoppeln, so wird sich die Weite wiederum um die Hälfte, bei nochmaliger Verdoppelung um die Hälfte der Hälfte verengen.

Bis hierher also wirken die geraden Grund- und Seitenlinien der Umrahmung und die Theilungslinien der Fläche auf die Gliederung des Raumes bestimmend ein. Es fragt sich nun aber weiter, auf welche Weise eine rationelle Vermittelung zwischen diesen in rechten Winkeln auf einander stofsenden Linien und dem den obern Raum umspannenden Bogen zu finden ist, wodurch auch diesem seine Bedeutung und sein Einflufs gewahrt bleibe. Die Senkrechten, welche, vom Centrum aus gerechnet, beide Seiten der Scenenwand halbiren, berühren nach oben den Bogen in einem Punkte, wodurch derselbe ebenfalls in einem rationellen Verhältnisse durchschnitten wird. Der Abschnitt beträgt vom Centrum gerade ein Drittel des Halbbogens. Der Halbirungspunkt dieses letzteren hat also hier wie in der Disputa keine maafsgebende Bedeutung und wird überhaupt erst für das Auge sichtbar hervortreten, wenn auch das zweite Drittel des Bogenabschnittes durch eine

der ersten parallele Theilungslinie zur Geltung gelangt ist. Auf diese Weise gewinnt also der Bogen schon auf die Gliederung der Seiten einen freilich nur subsidiarischen Einfluſs. Wenden wir uns jetzt nach der Mitte, so ist die Bogenweite in der Distanz der Scenenwand durch die Oeffnung derselben gesetzmäſsig gegeben. Aber da wir die horizontale Theilungslinie über das Centrum emporgerückt haben, so vermag er sich nicht in einfacher Verjüngung auf seiner Grundlinie zu entwickeln, sondern gleichfalls erst weiter aufwärts zur Geltung zu gelangen. Hier nun möge mir, um längere Erörterungen zu vermeiden, ein Vergleich gestattet sein. Wie in der Musik die Harmonie nicht zerstört wird, wenn in einzelnen Theilen die Melodie eine volle Octave über den ursprünglichen Grundton verlegt wird, so wird es auch hier gestattet sein, den Bogen gewissermaſsen eine Octave höher, von der Grundlinie auf die Peripherie zu übertragen. Allerdings wird er dadurch dem Auge in der Frontansicht entzogen: aber um so freier entwickelt er sich nach innen auf den im Centrum zusammenlaufenden Radien, die seine Basis bilden.

So ist eine Reihe von Linien und Punkten gefunden, an der wir die Composition Raphael's zu messen vormögen. Durch die äuſsere Umrahmung öffnet sich uns der Blick in einen weiten, in seiner Tiefe der vorderen Breite entsprechenden Scenenraum, dessen Grundfläche sich hinten um so viel über dem natürlichen Boden erhebt, als die Mitte der Gesammthöhe über der perspectivischen Theilungs- oder Horizontlinie liegt. Die Vermittelung der beiden Flächen ist in der Mitte der Tiefe gegeben, nicht in einer senkrecht steil abfallenden Fläche oder Prosceniumswand, sondern durch sanft ansteigende Stufen. Auf dem hinteren Podium erhebt sich ein kräftigsolider Bau in scharfer Gliederung. Die Stärke seiner Fronten ist durch die Dreitheilung der umrahmenden Bogenhälften gegeben. Seine mittlere Bogenöffnung entspricht in ihrer Weite dem Maaſse der Grundlinie des ganzen Bildes und entwickelt sich nach der Tiefe in einer Halle von der doppelten Länge des Vorraumes, an die sich ein Querschiff mit Kuppel und eine Fortsetzung des Längenschiffes, beides zusammen der Länge des Vorderschiffes entsprechend, anschlieſsen. Der vorderen Halle entspricht an der entgegengesetzten Seite ein gleicher, oben offener Raum, der nach hinten einen bestimmten Abschluſs gewährt. Während aber in dem höher gelege-

nen Längenschiff das Gewölbe in vollem Bogen frei aufstrebt, tritt das Schlufsportal nicht nur auf die ursprüngliche Grundfläche zurück, sondern ein etwas flacherer in einen vollen Halbkreis eingezogener Bogen gemahnt uns zum Schlusse daran, dafs auch das Eingangsportal nicht ein vollständiger, sondern ein in seinem Scheitel etwas gedrückter Halbkreis ist.

So ist in streng mathematisch-architektonischer Weise die Scene präparirt, auf der sich die handelnden Personen zu bewegen haben. Aeufserlich betrachtet bestehen dieselben in zwei bewegten Gruppen zur Rechten und Linken des Vorgrundes und einer breit sich ausdehnenden Figurenreihe auf der Höhe der Stufen. Hat nun die Gruppirung noch einen näheren Zusammenhang mit den Linien der Architektur? Blicken wir zuerst nach dem Centrum, so hat die Senkrechte, im Gegensatz zur Disputa, hier nur eine ideelle Bedeutung. Vom Schlufsstein des Gewölbes werden wir nach den Seiten gewiesen, und so finden wir nicht im Centrum, sondern zu den Seiten des Centrums zwei Figuren, Plato und Aristoteles. Sie erscheinen in Vorderansicht und nehmen in dieser gerade die Breite des Schlufsportals ein. An sie schliefsen sich, ihnen zugewandt, zwei Gruppen an, die von dieser Begrenzung aus bis zu der Senkrechten vortreten, welche das Vorderschiff nach innen abschliefst. Von da an entwickeln sich neue Gruppen, durch welche die vorderen Ecken eben dieses Schiffes in scharfer Weise betont werden, während andere Gruppen die Ecken der Seitenhallen beleben. Zwischen ihnen ist auf der einen Seite factisch eine Lücke, während auf der andern eine vereinsamt grad aufrecht stehende Figur geistig nicht minder die Trennung fühlbar macht. Hier sollen die trägen Massen zur Anschauung kommen, auf welchen die das Gewölbe tragenden Pfeiler ruhen. Wo diese dagegen energisch nach oben streben, da erscheinen sie belebt durch die in zwei Nischen aufgestellten Statuen. Von ihnen wird unser Blick auf eine ganze Reihe ähnlicher Figuren hingelenkt, die in der perspectivischen Verkürzung des Längenschiffes nur zum kleinsten Theile sichtbar sind, aber immerhin genügen, um uns diese mächtigen architektonischen Glieder nicht als todte Massen empfinden zu lassen. — Von innen führt uns das radienförmig ausstrahlende Gesims, auf welchem das Gewölbe ruht, wieder nach der Peripherie zurück. Dieselben Radien aber reproduciren sich auch in der unteren Hälfte der Composition,

nur daſs sie uns umgekehrt von der Grundlinie und den inneren Ecken der Gruppen im Vorgrunde nach der Mitte, gerade zu den Füſsen der Hörer des Plato und Aristoteles hinführen, wie namentlich durch die eine, die Treppen hinaufsteigende Figur symbolisirt wird. Daſs in den so gewonnenen Raum zwei Figuren mit einer gewissen Nachlässigkeit gelagert sind, hebt die Bedeutung dieser Linien nicht auf: es sollte offenbar nur die Schärfe und Strenge des Gesetzes für das Auge gemildert werden. — So bleiben uns noch die vielbewunderten Gruppen des Vordergrundes, in denen, wenn je, der Genius des Künstlers in vollster Freiheit sich zu entfalten scheint. Ist es da nicht fast ein Frevel, auch hier noch nach dem mathematischen Gesetz zu fragen? Und doch, wagen wir es! Durch die horizontale Theilungslinie des Ganzen hatten wir den Bogen in seiner Bedeutung verkürzt. Soll das dadurch erzeugte Segment nicht als einziges irrationales Element in der Gliederung des Raumes übrig bleiben, so muſs es irgendwo eine Wirkung äuſsern. Reproduciren wir es also, wo allein noch eine Möglichkeit gegeben ist, nach unten, und wir werden zu unserer Ueberraschung finden, daſs das ganze geistige Leben, welches diese Gruppen durchweht, sich gerade auf dieser Bogenlinie bewegt. Allerdings erhalten wir unterhalb derselben gewissermaſsen zwei todte Ecken. Aber auch das ist nur Gewinn; denn die Unregelmäſsigkeit, welche durch das Einschneiden der Thür in den Raum des Bildes verursacht wird, verliert jetzt völlig jede Bedeutung.

Am Ende meiner Analyse dieses Gemäldes will ich gern zugeben, daſs dieselbe im Einzelnen manche Mängel haben mag, daſs sich vielleicht in der Folge mancher Punkt präciser und noch einfacher formuliren lassen wird. Doch glaube ich des positiv Sichern wenigstens so viel festgestellt zu haben, daſs Sie diese Mängel mir, und nicht dem Künstler anrechnen, vielmehr mit mir davon überzeugt sein werden, daſs das Gesetz architektonischer Raumgliederung in der Schule von Athen nicht laxer, als in der Disputa, sondern in gleicher Strenge, aber in weit complicirterer kunstreicherer Anwendung durchgebildet ist.

Wir gelangen jetzt zum dritten Bilde desselben Zimmers, zum Parnaſs, dem Reiche der Poesie. Der gegebene Raum ist nicht ein fundamental verschiedener, aber ein wesentlich modificirter: der Bogen ist nicht mehr in seinem Scheitel gedrückt, sondern über

den vollen Halbkreis hinaus nach unten verlängert; von der Höhe der Seitenpfeiler ist nur ein Bruchtheil übrig geblieben oder, wie wir allerdings zugeben müssen, nach dem eigenen Ermessen des Künstlers übrig gelassen worden. Die bedeutendste Veränderung aber ist, dafs die Mitte der Grundlinie durch die Oeffnung eines Fensters zerschnitten und in einen höheren Plan hinaufgerückt ist. Die Schwierigkeiten, welche dadurch für die räumliche Composition entstanden, sind hier allerdings in erster Linie überwunden durch die Genialität in der geistigen Auffassung der Aufgabe. Geben wir selbst zu, obwohl es keineswegs selbstverständlich ist, dafs Apollo, die Musen und die Dichter unentbehrliche Elemente der Composition waren, so ist doch damit noch in keiner Weise der geniale Gedanke gegeben, durch welchen Raphael diese geistigen Elemente in einen nothwendigen Zusammenhang mit dem Raume brachte. Auch in der Disputa haben wir eine bestimmte Wechselbeziehung zwischen Himmlischen und Sterblichen. Aber wenn auch der Christenglaube das Wunder einer persönlichen Erscheinung der Gottheit nicht ausschliefst, so bleibt es doch eben ein Wunder, eine Ausnahme; und der Künstler that wohl, statt der Gottheit selbst, auf Erden nur ihr Symbol zu zeigen. Nicht so fern stehen der Phantasie der Sterblichen die Götter des Gesanges. Zwar sind es nur ausgewählte Geister, die ihres Umganges gewürdigt werden; aber diese Auserwählten leben mit ihnen in wirklicher Gemeinschaft, allerdings nicht im Schmutze des Irdischen, sondern da, wo Himmel und Erde sich berühren, auf den reinen Höhen des Parnafs. In dem hohen Bogen unseres Gemäldes symbolisirt sich das Himmelsgewölbe. Von der Grundlinie aber, der Basis des Irdischen, werden wir in der Mitte emporgehoben in eine höhere Region. Dort, auf dem Gipfel des Parnafs thronen die Göttlichen; zu ihnen steigen empor, um sie herum schaaren sich die begünstigten Sterblichen.

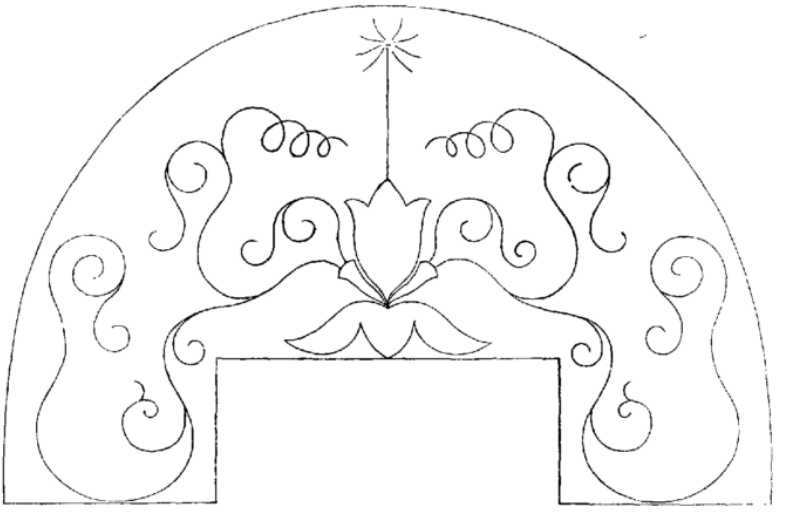
So erwächst also schon der poetische Grundgedanke des Ganzen auf dem Boden des gegebenen Raumes. Dafs derselbe auch in der Gliederung des Einzelnen noch weiter wirkte, wird nicht schwer zu beweisen sein. Ziehen wir einmal unser Netz von Linien, deren architektonische Bedeutung wir bereits kennen: die Senkrechte vom Scheitel aus und die beiden ihr parallelen Theilungslinien der Seiten, die Waagrechte in der Mitte der Höhe, und ihr

coordinirt wiederum zwei Parallelen; endlich die Reproduction des durch die mittlere Waagrechte abgeschnittenen Bogensegmentes. Diese letztere führt uns, gerade wie in der Schule von Athen, durch die geistige Diagonale der Seitengruppen nach der halben Höhe der Peripherie. Wie aber in jenem Bilde die Scenenwand durch die Ecken des Mittelschiffes in scharf mathematischer Weise gegliedert ist, so treten uns hier gerade auf denselben Linien des Raumes die kräftigen Gestalten des Homer und der vom Beschauer abgewendeten Muse gewissermafsen wie die Eckpfeiler der Mittelgruppe entgegen, die in sanfter perspectivischer Verkürzung, der gelinden Spannung des über ihr befindlichen Bogens entsprechend, nach dem Hintergrunde zu sich entwickelt. In den Figuren des Apollo aber und der beiden sitzenden Musen, die räumlich und geistig die Mitte des gesammten Raumes einnehmen, reproducirt sich der Halbkreis der äufseren Umrahmung gerade ebenso, wie bei der Disputa in der Glorie, welche die Gestalten des Christus, Johannes und der Madonna umfafst.

Doch es widerstrebt mir, gerade bei diesem Bilde noch weiter nach Zollen und Zahlen zu rechnen, wo ebenso wie bei der anmuthigsten Poesie trotz des strengsten und vollendetsten metrischen Baues uns doch überall die Phantasie in ihrem freiesten Schwunge anweht. Die Poesie liebt das Gleichnifs: erlauben Sie daher, dafs auch ich Ihnen das Gesetzmäfsige dieser Composition durch ein Gleichnifs zu erklären versuche oder, sagen wir: durch eine Uebersetzung in einen andern Dialekt der Kunstsprache.

Die Griechische Kunst hat ein Arabeskenschema ausgebildet, das höchst einfach in seinen Elementen, aber unendlicher Variationen fähig, auch in neuerer Zeit vorzugsweise geeignet zu schöngegliederter Ausschmückung architektonischer Flächen befunden worden ist. Entwickeln wir einmal ein solches Schema für den Raum des Raphaelschen Gemäldes. Im Mittelpunkte erhebt sich auf der Basis umgeschlagener Blätter ein Blatt- oder Blumenkelch, aus dem ein Blüthenstengel oder lange Staubfäden hoch aufschiefsen. Zu beiden Seiten des Kelches sprieſsen doppelte schöngeschwungene Ranken hervor, die oberen zunächst auf- und absteigend, die unteren zuerst nach den Seiten sich entwickelnd und von da steil aufstrebend und oben nach rechts und links sich theilend und leicht verzweigend. Schon vorher aber, wo sich der Raum nach der Tiefe öff-

net, zweigt sich vom Hauptstamme ein Theil ab, um zuerst die Tiefe zu erreichen und dann sich wieder nach der Höhe zu erheben und in leichten Ranken aufzusprieſsen. Das streng Mathematische



dieses Schema's bedarf keines Beweises. Die Hauptlinien desselben fallen aber durchaus zusammen mit den Grundlinien der Composition Raphael's. Im kastalischen Quell, der zu Apollo's Füſsen herabrieselt, haben wir die Basis umgeschlagener Blätter, in Apollo den centralen Blattkelch; in den beiden sitzenden Musen die erste Entfaltung der Seitenranken; in der dahinter aufgestellten Gruppe die zweite, nach oben strebende Entwickelung derselben, während uns die dritte zu den sitzenden Figuren des Vordergrundes herab- und an den stehenden wieder heraufführt. In den Gruppen schlanker Lorbeerbäume endlich finden wir das Aufsprieſsen leichter Blüthenstengel und Staubfäden wieder.

So lösen sich uns die Hauptlinien der ganzen Composition in ein leichtes und anmuthiges Spiel auf; und wo wir etwa kleine Abweichungen von der strengen Regel finden, da dürfen wir nicht vergessen, daſs hier an die Stelle der Pflanzenorganismen lebendige Gestalten treten, in denen die Bedeutung des Geistigen zuweilen die Schranke des mechanischen Gesetzes zu durchbrechen, zugleich aber die dadurch entstandene Disharmonie wieder in einer höheren Harmonie aufzulösen vermag, wovon wir uns bald an einem hervorragenden Beispiele in wirklich überraschender Weise überzeugen werden.

Ich übergehe die Gemälde der vierten Wand, welche die Jurisprudenz zum Inhalte haben. Das Fenster rückte hier so hoch in den Bogen hinauf, dafs nur ein kleiner Abschnitt übrig blieb, der mit den Seiten eine einheitliche Vermittelung nicht zuliefs. Raphael theilte also den Raum, zeigte in getrennten Seitenbildern die Einsetzung des weltlichen und geistlichen Rechtes und in dem oberen, in den drei Figuren der Weisheit, Mäfsigung und Stärke, die Grundbegriffe, auf denen das Recht und seine Ausübung beruht. Es genügt zu sagen, dafs uns auch hier in dem harmonischen Spiele der Linien das Walten räumlicher Gesetze angenehm berührt.

So gelangen wir zum zweiten Zimmer und wenden uns hier zuerst zu dem Bilde der Messe von Bolsena, der Darstellung des Wunders, welches durch die der geweihten Hostie entfallenden Blutstropfen einen zweifelnden Priester von der Wahrheit der Transsubstantiationslehre überzeugte, des Wunders, welches bekanntlich zur Einsetzung des Frohnleichnamsfestes den Anlafs gab. Der Raum ist dem des Parnafs analog, aber mit der sehr wesentlichen Modification, dafs das Fenster stark auf die eine Seite gerückt und dadurch der untere Raum in sehr ungleicher Weise getheilt ist. Diese Schwierigkeit, die wohl Manchen rathlos gemacht hätte, bot Raphael nur den willkommenen Anlafs zur Entfaltung neuer Schönheiten. Wiederum tritt es uns hier zuerst als ein genialer Gedanke entgegen, dafs der Künstler in der durch das Fenster emporgehobenen Grundfläche den über den Boden der Kirche erhöhten hohen Chor gegeben sein liefs, unter dem sich gewissermafsen der Eingang in die Krypta öffnete. Treppen führen von beiden Seiten auf die Höhe, und indem Raphael auf der schmalen Seite die Ecke des Fensters als Stufe benutzte, auf der andern aber die Fläche über die Ecke hinaus ausdehnte, fand er eine Ausgleichung, auf der sich die architektonische Gliederung des oberen Theiles frei entwickeln konnte. Der Altartisch tritt in die Mitte; dahinter bietet eine Art von Chorstühlen einen Abschlufs, der in seinen Ecken und dem sanft eingebogenen oberen Umrifs sehr bestimmt an die Linien der Gruppe hinter Apollo im Parnafs erinnert. Der regelmäfsig gegliederte Bau des Chorschiffes schliefst den Hintergrund ab und giebt dem Bilde die nöthige Tiefe. So ist der Schauplatz in wenigen, aber bestimmten Zügen vorbereitet. Aber warum rückte Raphael den betenden Papst vom Altar etwas ab? Warum dehnte er die Grundlinie des

Chors nicht bis zu dem Punkte aus, der genau der linken Fensterecke entspräche? Ist dies Willkür des Künstlers? Keineswegs; die Erklärung dieser scheinbaren Anomalie haben wir vielmehr in einem höheren Gesetze zu suchen. Trotz des geschickten Auskunftsmittels in der Treppenanlage bleibt immer materiell der Raum rechts vom Centrum der gröfsere, und das mechanische Gleichgewicht wäre nur herzustellen gewesen durch eine unkünstlerische Amputation eines Stückes rechts vom Fenster. Hier blieb nur ein Ausweg übrig, nämlich das räumlich gestörte Gleichgewicht herzustellen durch das geistige, das Metrum zu ergänzen durch den Rhythmus. Die ganze rechte Hälfte erscheint wie mühsam gedehnt, als eine träge Masse. Nirgends in den ceremoniell aufgestellten zehn Figuren zeigt sich eine Spur geistiger Emotion; eher, möchte man sagen, empfinden wir eine gewisse Langeweile. Diese zehn Längen des künstlerischen Versmaafses sind nun auf der Gegenseite aufgelöst in zwei und zwanzig Kürzen: denn von so vielen Figuren sind wenigstens theilweise die Köpfe sichtbar. Während dort Alles gedehnt war, ist hier Alles gedrängt und belebt durch die mannigfachsten Abstufungen der lebendigsten Affecte. Bis zur Höhe der Chorstühle sind zwei Jünglinge emporgeklommen; aber weit entfernt, das künstlerische Gleichgewicht zu stören, dienen sie vielmehr, in einem höheren Sinne es herzustellen.

Gegenüber der Messe von Bolsena finden wir die Darstellung der Befreiung Petri aus dem Gefängnisse. Treppen führen zu den Seiten des hier in der Mitte befindlichen Fensters nach dem erhöhten Terrain, auf dem sich das Gefängnifs thurmartig erhebt. Die Höhe der Stufen beträgt ein Drittel, die des Thurmes bis zum Gesims die Hälfte der Gesammthöhe. Die Weite des Gitterfensters im Gefängnifs entspricht der perpendikulär darunter befindlichen äufsern Lichtöffnung des Fensters; die Pfeilerstärke der Hälfte der Breite. Diese wenigen Grundverhältnisse genügten zu der Anlage des Ganzen, das hier aus specifisch malerischen Gründen einfacher als sonst zu halten war. Der Raum nämlich, über einem hellen Fenster und von der andern Seite durch das in einen engen Hof mündende Fenster sehr schwach beleuchtet, ist der dunkelste im ganzen Zimmer und deshalb für malerische Detailwirkung höchst ungeeignet. So war es wiederum die Natur des Raumes, die hier den Anlafs bot zur Wahl eines Nachtstückes, in welchem das na-

türliche Dunkel nur stellenweise durch ein künstliches Licht, den vom Engel ausgehenden Glanz oder durch den matten Schein des auf den Stahlrüstungen der Wächter sich brechenden Fackel- und Mondlichtes erhellt wird.

Es würde nun von den Bildern der beiden andern Wände, dem Heliodor und Attila, zu handeln sein. Allein ich verzichte darauf, weil die bisher dargelegten Principien hier nicht mehr oder in weit geringerem Maafse hervortreten als in den betrachteten Gemälden. Eine gewisse Eile in der Ausführung dieser und aller noch folgenden Bilder ist historisch nachgewiesen. Mag es sein, dafs Raphael selbst nicht mehr die frühere Sorgfalt in allen Entwürfen anwandte: sicher ist, dafs er namentlich nach Julius II. Tode zur Eile gedrängt wurde, und ebenso, dafs er durch äufsere Verhältnisse seinen Auftraggebern gegenüber etwas von seiner eigenen Freiheit eingebüfst hatte. So existiren Entwürfe zum Heliodor, in denen die Gruppe mit Julius II. zur Linken ganz fehlt; vom Attila, wo ebenso die Gruppe mit Papst Leo, wenn auch nicht ganz fehlt, doch durchaus in den Hintergrund gedrängt ist. Durch ihre vorwiegende Betonung mufste dem Künstler im eigentlichsten Sinne das Concept verrückt werden; und wenn sich auch das Verdienst Raphael's nach vielen andern Seiten hin in einem glänzenden Lichte zeigt, so trat doch die strengere Durchführung architektonischer Principien mehr in den Hintergrund. Falsch indessen wäre es, anzunehmen, dafs Raphael selbst aus inneren Gründen diese strengeren Principien etwa als mit seiner künstlerischen Freiheit fernerhin unverträglich aufgegeben hätte. Zum Beweise dafür mag es mir erlaubt sein, auf ein anderes Frescobild hinzuweisen, das Raphael erst in dieser späteren Zeit, aber unbedrängt und unbeengt durch äufsere Rücksichten ausführte: das sind die Sibyllen in S. Maria della pace. Für sie war ein fest in die Architektur eingerahmter Raum gegeben, der seiner Natur nach nicht den Blick in eine landschaftliche Tiefe eröffnet, sondern mehr hochreliefartig oder wie das Giebelfeld eines Tempels zu füllen war. Architektonisch bestimmt ist er durch die schmalen tragenden Grundflächen, von denen aus die Seitenpfeiler nach oben und die beiden Seiten des Bogens nach ihrem Centrum emporstreben, während die obere Linie nur abschliefsend, nicht activ wirkend erscheint. Die statisch-mechanische Natur dieser Linien ist es, deren künstlerische Verkörperung sich Raphael bei seiner Composi-

tion in erster Linie als Ziel vorsetzte. Durch zwei gegen aufsen zu schwebende Engel werden wir nach den oberen Ecken hingewiesen, wohin uns ebenfalls die beiden an den Seiten sitzenden Sibyllen führen. Diese beiden Seitenräume werden von dem zwischen ihnen befindlichen Mittelraum noch besonders durch zwei stehende auf Tafeln gelehnte Flügelknaben abgeschieden. An die emporstrebenden Seiten des Gewölbes lehnen sich sodann in ihrer ganzen Bewegung die beiden andern Sibyllen, während die vom Centrum absteigenden Linien desselben Gewölbes in den beiden nach unten gewendeten Engeln ihren Ausdruck finden, und endlich der Schlufsstein noch besonders durch ein fackeltragendes Knäblein symbolisirt ist. So haben wir den Raum durchmessen und nur zwischen den oberen Ecken und ihrem Centrum bleiben zwei freie Stellen übrig, gerade dort, wo nichts architektonisch zu tragen oder zu stützen ist. Sonst tritt nur einmal eine Bewegung aus dem vollen Flusse der Linien heraus, die der ältesten Sibylle. Aber gerade diese Bewegung ist wieder bedingt durch eine Eigenthümlichkeit des Raumes. Dort nämlich stöfst eine Wand in rechtem Winkel auf die Begrenzung des Bildes und ein unmittelbar darüber befindliches Fenster wirft einen starken Schlagschatten auf diese Ecke, einen Schatten, durch welchen die dort sitzende Figur gewissermafsen von der architektonischen Linie weg nach dem Lichte gedrängt wird.

So entwickelte hier Raphael aus neuen Anforderungen neue Schönheiten durch eine verschiedene Anwendung, aber durch eben so strenges Festhalten an dem architektonischen Gesetz. Wie aber, dürfen wir wohl schliefslich fragen, verfuhr Raphael, wo die Architektur auf den Raum nicht bestimmend einwirkte, wo also die Phantasie des Künstlers durch ihre Anforderungen nicht gebunden war? Zur Beantwortung dieser Frage kehren wir nach dem Vatican zurück, um zum Schlusse noch ein Bild unserer Prüfung zu unterziehen: die Schlacht des Constantin. Wie ein breiter Teppich spannt sich das Gemälde von mehr als der doppelten Breite der Höhe auf weiter Wand aus, von unbewegten geraden Linien umschlossen. Hier ist mathematisch eigentlich nur ein Punkt, das Centrum, mit Nothwendigkeit gegeben; und diesen allerdings hielt Raphael in bestimmter Weise fest: präcis in der Kreuzung der Diagonalen erscheint die Figur Constantin's zu Pferde. Wie aber war

weiter ein Gesetz für die Gliederung des Raumes zu finden? Raphael suchte und fand es in der Natur des darzustellenden Gegenstandes. Auch eine Schlacht ist ein Kunstwerk. Zwar mag zuweilen die rohe physische Gewalt der Massen den Sieg verleihen; aber eine höhere Bürgschaft für denselben gewährt erst die Kunst, welche diese Massen zu leiten und mit Aufwand der geringsten Kraft die gröfsten Wirkungen zu erzielen versteht. Einen solchen nicht zufälligen, sondern nach dem Gesetze der Kunst errungenen Sieg nun darzustellen unternahm Raphael. Die kunstmäfsigen taktischen Linien, Bewegungen und Kräfte, welche die Entscheidung herbeiführen, bestimmen für ihn auch die künstlerischen Gliederungen der Darstellung im Bilde. Dem Constantin soll der Einzug in Rom verwehrt werden. Die natürliche Vertheidigungslinie, der Tiber, öffnet nur auf einem Punkte durch eine Brücke den Zugang. Jenseits derselben in der Ebene stellt Maxentius sein Heer zur Vertheidigung des Ueberganges auf. Im Bilde erblicken wir im Centrum diese Ebene, rechts die Brücke und den vorderen Lauf des Tiber, links die Höhenzüge, über welche Constantin heranziehen mufste, ihnen entsprechend rechts eine Hügelkette auf dem andern Ufer, während in der Mitte zwischen beiden ein weiter Blick in das obere Tiberthal sich öffnet. Jetzt entwickelt sich der Angriff Constantin's, aber nicht direct auf das Centrum des Feindes, von dem immer noch ein Zurückweichen auf die allerdings schmale Rückzugslinie der Brücke möglich gewesen wäre. Der erste und Hauptstofs erfolgt vielmehr in der Flanke; der linke Flügel drängt von der Seite nach dem feindlichen Centrum. Jetzt aber, wo dieses erreicht ist, in dem Moment, wo die Brücke forcirt und die Masse des feindlichen Heeres von der einzigen Rückzugslinie abgedrängt wird, rückt das bisher zurückgehaltene Centrum mit Constantin selbst energisch vor, während gleichzeitig Reitermassen des rechten Flügels den linken des Feindes umgehen und diesen gleichfalls auf das Centrum zurückwerfen. So ist des Maxentius Heer zwischen Constantin und Tiber eingekeilt und unentrinnbarer Niederlage preisgegeben, indem, was dem Schwerte entflieht, in den Wellen des Flusses seinen Tod findet. Diesen ganzen Vorgang erblicken wir im Bilde: rechts den entscheidenden Kampf um die Brücke, links die vordrängenden Reitermassen, im Centrum Constantin selbst Nicht eine oder einzelne Episoden sind dargestellt, sondern quer

durch das ganze Bild zieht sich Kampf, und die Wirkung der auf den Flügeln thätigen Kräfte culminirt im Centrum, wo die Seele des Feindes im Haupte des im Schlamme versinkenden Maxentius durch Constantin's Lanze getroffen werden soll. — Nur eine Gefahr blieb dem Künstler zu meiden übrig. Die langgedehnte Schlachtreihe konnte namentlich in ihrer oberen Begrenzung künstlerisch zu einförmig, zu ungegliedert erscheinen. Zwei Legionsadler mit dem Kreuze und eine Reiterstandarte, die hinter Constantin in den reinen Horizont hineinragen, würden sie für das äufsere Auge kaum genügend unterbrechen. Aber diese sichtbaren Symbole der drei Heeresabtheilungen weisen uns nach oben, wo in drei Engeln die göttliche Hülfe als eigentlich entscheidendes Moment erscheint. Sie sind das Zünglein an der Waage, in der das Geschick der Schlachten gewogen wird. Aber auch ihr Wirken ist nicht ein allgemeines, zufälliges oder willkürliches. Gradaus dringt der mittlere vorwärts; ein zweiter zu seiner Linken schwebt nicht eigentlich zu seiner Seite, sondern er begegnet ihm von der Seite kommend in der Bewegung nach demselben entscheidenden Mittelpunkte: es ist der Genius, die personificirte Potenz des linken Flügels, während die ergänzende Kraft des rechten in dem dritten Engel wirksam erscheint, der noch etwas nacheilend bald den verhängnifsvollen Kreis schliefsen wird. — So tritt uns also über der Mitte, über dem irdischen Lenker der Schlacht, die geistige Idee derselben, auf ihre einfachsten Elemente zurückgeführt, entgegen, und indem sich dieselbe zugleich als der Ausflufs einer höheren überirdischen Macht erweist, kann ihr der irdische Sieg nicht fehlen.

Ich stehe am Ende meiner Erörterungen und hoffe, dafs Ihre Verehrung für Raphael durch dieselben keine Beeinträchtigung erlitten haben wird. Ein Begriff allerdings, der der sogenannten künstlerischen Freiheit, wird etwas bestimmter und strenger gefafst werden müssen, als es gewöhnlich geschieht. Allein im Begriffe der Freiheit selbst liegt bereits die nothwendige Beschränkung. Freiheit ohne Schranke ist Willkür, und Willkür ist eben so unkünstlerisch wie Unfreiheit. Erst durch das Gesetz, innerhalb des Gesetzes kann wahre Freiheit bestehen und gedeihen; und so erkennen wir auch die Gröfse und den Vorzug Raphael's nicht darin begründet, dafs er sich über das Gesetz stellt, sondern dafs er es als Schranke gegen Willkür willig anerkennt und vollkommener als andere erfüllt.

H. Brunn.

ALBRECHT DÜRER'S EINFLUSS AUF DIE ENTWICKLUNG DER DEUTSCHEN BEFESTIGUNGSKUNST.

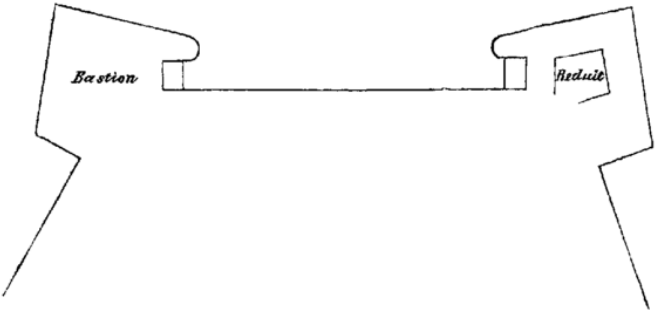
Wir finden den Namen Albrecht Dürer's stets in der Reihe der Kriegsbaumeister aufgeführt, welche sich durch mehr oder minder werthvolle Vorschläge für die Ausführung von Festungsbauten bekannt gemacht haben, ohne dafs ihm besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden wäre. Namentlich ward seiner Einwirkung auf die Entstehung gerade der modernen Deutschen Befestigungskunst nur selten die ihr gebührende Beachtung zu Theil.

Die ersten Anfänge der neueren Befestigungskunst knüpfen sich an die Einführung der Feuerwaffen, mit deren Entwicklung und Ausbildung Hand in Hand sie weiter fortschreitet. Die Anwendung der Feuerwaffen im Kriege ist durchaus nicht als etwas plötzlich Geschehenes zu denken. Wie das Zündnadelgewehr in unserer Zeit Jahrzehnte brauchte, um zur Geltung zu kommen, so bedurfte das Schiefspulver mehrerer Jahrhunderte, ehe es allgemeine Verwendung zu Kriegszwecken fand. Die Unvollkommenheit der Waffentechnik hinderte es namentlich daran, seine volle Wirkung zu entfalten. Noch bis zum Jahre 1626 sehen wir in einer so tüchtigen Armee, wie der Schwedischen, Finnländische Bogenschützen kämpfen, und die Pike behauptete sich neben dem Feuergewehr bis in das 18. Jahrhundert hinein. Lange Zeit hindurch hat das Pulver nur als Feuerwerk gedient, mehr darauf berechnet, Schrecken als Schaden in den Reihen des Feindes zu verbreiten. Der entscheidende Einfluſs der Feuerwaffen wird zuerst im 15. Jahrhundert sichtbar. Man ersetzte durch Geschütz allmählich die Belagerungsmaschinen, welche in den letzten Zeiten des Mittelalters sehr zurückgekommen waren und nur selten die festen Schlösser der Ritter, die Mauern der Städte zu brechen vermochten. Im Verlauf des 15. Jahrhunderts entwickelt sich in Spanien und Italien zumeist das Artilleriewesen. Um 1376 wendeten die Venetianer gegen den Beherrscher von Carrara bereits Geschütz an, und 1494 sehen wir das Heer Karls des Achten in Italien von einer wohlorganisirten Artillerie von 140 Geschützen begleitet. Gegen Anfang des 16. Jahrhunderts steht Herzog Alfons von Ferrara als der gröfste

Geschütz- und Befestigungskünstler seiner Zeit da, denn es mufste mit dieser Vervollkommnung der Artillerie die der Befestigungskunst gleichen Schritt halten, wollte sie sich einigermafsen ihr gegenüber behaupten. Die allgemeine Culturentwicklung wirkt stets auf das Kriegswesen zurück: so sehen wir auch hier die politische Zersplitterung Italiens in zahlreiche Herrschaften und Stadtgebiete, ferner das Emporblühen der Kunst auf Feld- und Festungskrieg ihren Einfluſs üben. Endlose Kämpfe und Fehden lieferten Gelegenheit zu immer neuen Erfahrungen auf diesem Felde.

Die Kriegsbaumeister jener Zeit nahmen zunächst darauf Bedacht, die Befestigungen für die Aufstellung von Geschütz geeignet zu machen, damit dessen Wirkung auch der Vertheidigung zu Gute käme. Erdanschüttungen wurden zu diesem Zwecke hinter den Stadtmauern aufgeworfen und zu diesem Ende die bis dahin üblichen Thürme durch geräumige Werke ersetzt, Basteien genannt, welche, auf den ausspringenden Ecken der Stadtmauern gelegen, deren einzelne Zweige flankirten. Diese Altitalienische oder, weil sie von Spanischen Kriegsleuten den Italienern überkommen war,

Altitalienische (Spanische) Befestigungsmanier.

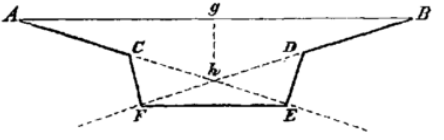


Neuitalienische Befestigungsmanier.

auch als 'die Spanische' bezeichnete Befestigungsmanier wurde bald mustergültig für ganz Europa, namentlich nachdem sie durch die Neuitalienische die bedeutende Verbesserung erfahren hatte, dafs gröfsere, noch mit einem Reduit versehene Basteien zur Anwendung kamen. Schon im 16. Jahrhundert waren Italienische Baumeister

in aller Herren Ländern, und so auch in Deutschland thätig, wo nach ihrer Anleitung ähnliche Befestigungen erstanden. Die Cittadellen von Spandau, Jülich, Antwerpen, sowie die Stadtenceinten von Cüstrin und Antwerpen datiren aus jener Zeit. Die sich auf diese Weise entwickelnde bastionäre Befestigung fand ihre rationelle Ausbildung und ihre Vervollkommnung im 17. Jahrhundert in Frankreich, wo die Kriege Ludwig XIV. und die Errichtung vieler neuer Festungen Gelegenheit, lehrreiche Versuche anzustellen, gab. Die beiden Ingenieure, durch welche das Bastionairtracé damals zum Abschluſs gebracht ward, sind Vauban und Cormontaigne, deren Entwürfe von nun an maſsgebend blieben. Erst in unserer Zeit, nach Beendigung der Freiheitskriege, begann man in Deutschland, gestützt auf einige Andeutungen, welche Friedrich der Groſse durch Ausführung anders gestalteter Festungswerke gegeben hatte, von dem Bastionairtracé abzugehen, und es bildete sich in Preuſsen eine eigenthümlich-Deutsche Befestigungskunst aus, welche alle bis dahin bestehenden Systeme überflügelnd, sich heute die unbedingte Anerkennung aller bedeutenden Militairmächte erworben hat.

Die leitende Idee des Bastionairtracé ist: durch die künstliche Gestalt des Festungswalles den ganzen davor gelegenen Graben zu flankiren. Der Wall wird dergestalt in einer gebrochenen Linie geführt, daſs vor demselben kein Punkt existirt, welcher nicht von dem auf den einzelnen Zweigen des Walles stehenden Geschütz zu erreichen ist. Die Construction einer diesen Anforderungen entsprechenden bastionirten Front ist folgende:



Eine Polygonseite wird zu Grunde gelegt, der Wall jedoch nicht auf derselben entlang geführt, sondern ein Theil desselben nach innen zurückgezogen. Man errichtet in der Mitte der Polygonseite AB einen Perpendikel $= \frac{1}{6}AB$, verbindet h mit A und B und verlängert die Verbindungslinien über h hinaus. Nun trägt man auf Ah und Bh von A und B aus je $\frac{2}{7} - \frac{1}{3}AB$ ab, von den gefundenen Punkten C und D aus fällt man dann einen Perpendikel

auf die verlängerten Linien Ah und Bh. Dadurch legt man die Punkte E und F fest, die verbunden werden. $ACFEDB$ giebt nun die Linie des Walles an. Bei aufmerksamer Betrachtung derselben findet man, daſs sie ihren Zweck, sich selbst in allen Theilen zu flankiren, vollkommen erfüllt, vorausgesetzt, daſs die Linie FE lang genug ist, zu gestatten daſs man von dem hohen Walle aus den Punkt treffen kann, der vor der Mitte derselben auf der Grabensohle liegt. Natürlich ist diese Construction durch die begrenzte Tragweite der Feuerwaffen in bestimmte Dimensionen eingeengt, welche sie nicht überschreiten darf.

Die Deutsche Festungsbaukunst wird am besten durch das sogenannte Neupreuſsische System repräsentirt, nach welchem jetzt alle bedeutenderen Festungen, wie Königsberg, Cöln, Coblenz, Posen u. s. w., erbaut werden.

Bei diesem System hat man davon abgesehen, dem Walle eine künstliche Grundriſsform zu geben, so daſs derselbe sich selbst flankirt. Das Tracé folgt vielmehr einfach dem Umrisse des Polygon's, welches den zu befestigenden Ort umgiebt. Um nun dem Graben eine kräftige Bestreichung zu geben, erhebt sich am Fuſse des Walles meist eine mit Schieſsscharten versehene Mauer, welche gleichzeitig das Ersteigen verhindert. An diese Mauer angehängt liegen in den Theilen der Festung, wo besondere Stärke erforderlich ist, abgesonderte gemauerte Gebäude auf der Grabensohle, welche für Geschütz- und Gewehrvertheidigung eingerichtet sind. Diese Gebäude, Blockhäuser oder Caponieren genannt, geben dem Graben eine wirksame Flankirung. Oft werden sie in sehr bedeutenden Dimensionen, mit mehreren Stockwerken über einander ausgeführt, von denen dann nur das unterste nach dem Graben, die oberen dagegen nach dem Vorterrain hin mit ihrem Geschütz wirken sollen. Diese groſsen Caponieren erhalten wiederum Deckwerke von Erde, um sie dem feindlichen Feuer zu entziehen; sie werden dann meist die Brennpunkte der ganzen Vertheidigung und kleine selbständige Festungen in sich. Die Städtebefestigungen nach diesem Neupreuſsischen System werden oft noch mit einem rings herum gelegten Gürtel detachirter Forts in Verbindung gebracht, welche eine vorgeschobene Vertheidigungslinie bilden und hinter denen eine im freien Felde geschlagene Armee zeitweise Schutz findet, um neu gestärkt unter günstigeren Verhältnissen wieder vorzubrechen.

Die vielen Vortheile, welche das Neupreufsische System, d. h. die Deutsche Befestigungskunst vor dem Bastionairsystem, d. h. der Italienisch-Französischen voraus hat, sind leicht zu erkennen. Wir heben die hauptsächlichsten hervor:

Vor allen Dingen gestattet das von dem Neupreufsischen System adoptirte Polygonaltracé nächst der gröfseren Frontalfeuerwirkung eine viel leichtere Berücksichtigung der Terrainverhältnisse und der Vortheile, welche sich aus diesen ergeben. Durch die Caponieren bilden sich selbständige Theile in der Befestigung, welche den Kampf noch fortsetzen können, wenn auch der Wall schon an einzelnen Stellen in Feindeshand ist, während eine bastionirte Front, an einem Punkte erstiegen, gänzlich in die Gewalt des Angreifers geräth. Bei der Bastionairbefestigung geht die gesammte Vertheidigung vom Walle aus, sie ist daher sehr exponirt, was namentlich bei den zur Flankirung bestimmten Batterien ein grofser Nachtheil ist, da deren Wirksamkeit in die letzten Stadien der Belagerung fällt und sie selten so lange zu conserviren sind. Bei der Neupreufsischen Befestigung stehen alle Flankengeschütze in kasemattirten Räumen; sie werden daher viel vollständiger den Zweck der Grabenvertheidigung erfüllen. Ferner ist es bei weitem leichter für den Angreifer, die einzelnen Zweige der bastionirten Front der Länge nach zu bestreichen, indem er Geschütze in deren Verlängerung postirt, als bei dem Polygonaltracé, dessen Winkel viel stumpfer sind. Die zahlreichen Caponieren und Hohlbauten bei dem Deutschen System geben ebenso viel sichere Unterkunftsräume für Mannschaften und Material ab, welche beim Bastionairtracé fehlen u. s. w. Das letzte hat fast nur den Vortheil der gröfseren Uebersichtlichkeit für sich; in allen andern Dingen besitzt das Neupreufsische System unbedingte Ueberlegenheit.

Diese leitenden Gedanken nun sind es, welche Dürer bereits seiner Befestigungslehre zu Grunde gelegt hat, wenn auch erfolglos. Zu derselben Zeit, wo sich das Bastionairtracé in Italien zu entwickeln begann, trat Albrecht Dürer mit seinem Werke: 'Etliche undericht zu befestigung der Stett, schlofs und flecken' auf, als der erste Deutsche Schriftsteller in diesem Fache. Sein Buch schrieb er im Jahre 1527, ein Jahr vor seinem Tode. Gewifs ist es von hohem Interesse, darin bereits alle die Grundsätze zu finden, welche heute die Hauptelemente der Deutschen Befestigungskunst bilden. So veränderlich auch die Kriegskunst in ihren Formen ist, so sind

die leitenden Gedanken doch fast zu allen Zeiten dieselben geblieben und die grofsen Genies haben sich eben deshalb über ihre Zeitgenossen erhoben, weil sie jene einfachen Principien unter allen Verkleidungen der Zeit wiedererkannten. Zu der seinigen fand Dürer keine Anerkennung, unserem Jahrhundert blieb es überlassen, seine Ideen, welche bis dahin nur ein antiquarisches Interesse hatten, zu verwirklichen, allerdings in wesentlich modificirter Form und mit den den Fortschritten der Kriegskunst und Waffentechnik angemessenen Mitteln.

Dürer's Vorschläge erzielen gleich denen der Italienischen Baumeister eine der Entwicklung der Feuerwaffen entsprechende Verbesserung der Städtebefestigung. Ueberall ist er dabei bemüht, die alten Stadtmauern uud ähnliche schon vorhandene Bauten zu benutzen und sie nur durch Erdanschüttungen u. s. w. für die Verwerthung der Feuerwaffen geeigneter zu machen. Bei Neubauten giebt er seinen Wällen grofse Breite, den Basteien, die er an denselben anbringt, bedeutende Ausdehnung, um viel und schweres Geschütz darauf placiren zu können. Dabei folgt er schon, ganz wie die modernen Ingenieure, dem Polygonaltracé. Der Wall erhebt sich 20 Fufs über den Bauhorizont; der Stadtgraben davor hat 55 Fufs Tiefe bei 2—300 Fufs Breite. Das Relief der Werke beträgt also nicht weniger als 75 Fufs und wird vor den Basteien noch dadurch erhöht, dafs am Fufse derselben in dem grofsen Graben wiederum ein zweiter kleinerer angelegt ist, von 12 Fufs Tiefe bei 18 Fufs Breite. Auf beiden Seiten bekleiden gewaltige Mauern den Wall, deren äufsere, welche den Geschossen des Feindes ausgesetzt ist, 18 Fufs Dicke erhält. Schon diese riesigen Dimensionen erklären die praktische Unausführbarkeit der ganzen Anlage, die, abgesehen von der Mühsamkeit des Baues, auch zu bedeutende Kosten erfordern würde. Dürer scheint diesen Uebelstand gefühlt zu haben; denn eine Betrachtung in der Einleitung seines Werkes, bei welcher er die nationalökonomische Seite berücksichtigt, soll jene Zahlen rechtfertigen: 'Und ob man sagen wolt', führt er an, 'es wurde vill kosten, so gedenk man an die Künig von Egipten, welche grofsen costen an die Pyramides gelegt haben, der doch nicht nutz ist, so doch dieser costen sehr nutz ist, haben die herrn vill armer leut die man sunst mit dem almusen erhalten mufs, den geb man taglon für ihr arbeyt, so dörffen sie nit betteln und werden dest-

minder zu aufruhr bewegt. Es ist auch besser ein Herr verpau ein groſs gelt, auf daſs er beleyben muge, dann daſs er in einer gehe von seynem feind ubereilt unnd auſs seynem land vertreben wurde wie das ein jeglicher geringes verstandes leychtlich abzunemen hat.'

Darauf handelt er die Anlage der Basteien ab. Hierbei faſst er sofort ein Princip ins Auge, das auch heute noch eine Rolle spielt und ebenfalls in der modernen Deutschen Befestigungskunst eines der Grundelemente bildet, nämlich: die Benutzung des Terrains. Er spricht diese Idee ziemlich bestimmt an folgender Stelle aus: 'Wer nun bauen will, der betracht erstlich die gelegene Oerter der statmauren, daraufs sich am füglichsten zu wehren ist, so man dan an derselben stat mer dan ein pastey bedarff, auff das man mit dem geschos zusammen reichen muge, settz man sie an die ort, da man am miñsten beschossen mag werden. Und der bau werd gesetzt auff vesten grund, es sei auf fels lebendich erdrich oder pfael . . . .'

Meist erhalten die Basteien ihren Platz an den ausspringenden Ecken der Stadtmauer, da von hier aus durch eine Bastei zwei Linien flankirt werden können. Die Ecken werden durch eine Sehne von 300 Fuſs abgestumpft und diese giebt die Grundlinie für die Construction der Bastei. Dieselbe besteht in einem Thurme von Hufeisenform, dessen halbrunder Theil um 90 Fuſs in den Stadtgraben hineinspringt, während das hintere viereckige Ende, 60 Fuſs weit, innerhalb der Stadtmauer zurückgezogen ist. Der Zweck dieses Thurmes ist ein doppelter; denn er soll gleichzeitig nach dem Vorterrain hin wirken und den Stadtgraben flankiren. Für ihre Wirkung nach dem Vorterrain hin erhält die Bastei eine Plattform mit Brustwehr, Zinnen und Scharten, so daſs man darauf Geschütz groſsen und kleinen Kalibers postiren kann. Die Brustwehr ist stark nach unten geneigt, wodurch es möglich wird, in die Tiefe durch Feuer zu wirken; Geschütz und Vertheidiger sind durch Blendungen u. s. w. gedeckt. Da die Brustwehr rings herum läuft, also auch nach der Stadtseite hin einen Widerstand zuläſst, so bildet die Bastei ein vollkommen selbständiges, in sich abgeschlossenes Werk, welches bei der Erstürmung der Mauer nicht gleiches Loos mit derselben theilt. Diese Idee einzelner, in der gesammten Befestigung gelegener selbständiger Werke findet auch in der modernen Deutschen Befestigungskunst ihre Ausbeutung: auch hier ist

man bemüht, die einzelnen Theile so vertheidigungsfähig zu machen, daſs ihre Gegenwehr noch über den Fall der Festung im Ganzen hinausreichen kann.

Noch charakteristischer für den vorgerückten Standpunkt, den Dürer seiner Zeit gegenüber einnimmt, ist die innere Einrichtung der Bastei. Im Gegensatz zu allen seinen Zeitgenossen, welche die Vertheidigung von dem offenen Wall ausgehen lassen, stellt er seine wichtigsten Batterien, die Flankenbatterien, in bombensichere gewölbte Räume, ebenso bringt er Besatzung und Material in ausgedehnten Wohnkasematten unter. Durch diese Kasemattenanlage will er seiner Befestigung besondere Stärke geben; die Genauigkeit, mit der er alle Details über Gewölbe, Communicationen, Treppen u. s. w. angiebt, zeigt, wie viel Werth er darauf legt. Ganz dasselbe findet man bei dem Neupreuſsischen Systeme wieder, dessen Ueberlegenheit über alle andern hauptsächlich in der Anwendung zahlreicher Hohlbauten besteht, welche nicht allein zur Aufnahme von Flankenbatterien, sondern auch zur Unterbringung der Vertheidigungsmittel dienen.

Dürer erkannte schon sehr richtig, wie vortheilhaft es sei, die Geschütze für die Grabenbestreichung bis zum letzten Momente der Vertheidigung der Zerstörung zu entziehen, um ihnen für den Augenblick, wo der Belagerer zum Sturme auf die Breschen schreitet, ihre volle Wirksamkeit zu erhalten. Eine hartnäckige Grabenvertheidigung kann am leichtesten einen bis dahin glücklichen Angriff aufhalten und zum Scheitern bringen; daher ist diese Deckung der Flankengeschütze von groſser Wichtigkeit. Dürer's Scharfblick und praktischer Sinn erkannte hier sofort das Einfachste und Beste, was zu thun ist; seine Zeitgenossen, namentlich die Anhänger des Bastionairtracé's, haben noch lange mit dem Problem einer guten Flankensicherung zu kämpfen gehabt, ohne es vollständig lösen zu können. Bei Dürer's System ist die ganze Bastei mit einer kasemattirten Batterie versehen, welche nach Front und Flanken wirkt: die Regeln, die er für die Bauausführung giebt, können noch hente als gültig angesehen werden:

'Die weyl aber', beginnt er, 'die nottorfft ereyscht das auch unden in den pasteyen streych und andere nidere wer gemacht werde, wil ich nun von demselben schreyben, dañ wie woll die gantz pasteyen, die nit andere wer dañ alleine oben haben in die

weiten dienen, sobald man aber zu schantzen anfecht oder in den Graben kompt; seind die gemelten pasteien nicht allein nichts nutz, sondern merklich schad, dann man vor derselbe pastey andere streichwer nit brauchen kan. Damit nun die auch unden zu der wer dienen, mogenn sy also gemacht werde:' — und nun erfolgt eine ausführliche Beschreibung dieser Batterien, welche den neuesten derartigen Bauten vollkommen entspricht. Selbst die Abmessungen für die Breite der einzelnen Geschützstände, für die Tiefe des ganzen Batteriegewölbes stimmen mit den heutzutage normirten beinahe genau überein. Bemerkenswerth ist, dafs Dürer schon auf eine gute Ventilation und auf Zuführung von Licht achtet, während fast alle andern aus jener Zeit herstammenden Kasemattenbauten dumpfig und finster sind. Auf gute Rauchabzüge legt er besonderen Accent, und in der That haben solche auch bedeutenden Werth, da der Pulverdampf leicht in dem engen Raum der Kasematte den Aufenthalt unerträglich macht. Die von ihm angegebenen Rauchabzüge kommen heute fast unverändert in Anwendung.

'Damit aber d'rauch so man anfecht zu schissen sein Ausgang haben mög ist von nöthen schlöt und underhalb derselbenn lufft locher zu machenn dann an solche kann man nit in den gewelben beleyben, welche auch derhalb samt den schlöten ein gutte weyten haben mussen, darumb sollen diese rauchlocher unnd schlöt rund und fier schuh weit gemacht werden zu nechst under dem gewelb der streichwer das underst hinaus geen. Aber die schlöt für man rund gemauert wie man die Brunnen macht grad durch die gewelb so hoch oben zu der mauren hinaus als es not ist und d'selb Ausgang soll gar stark verwart werden, auch soll man solche rauchlocher vergittern u. s. w.

Aehnliche, mit den heutigen vollkommen übereinstimmende Details giebt er für die übrigen Theile seiner kasemattirten Batterieen, welche er mit dem Namen 'streichweren' belegt — namentlich bespricht er die Einrichtung der Scharten genau, und auch diese sind ebenso angelegt wie es noch heute geschieht.

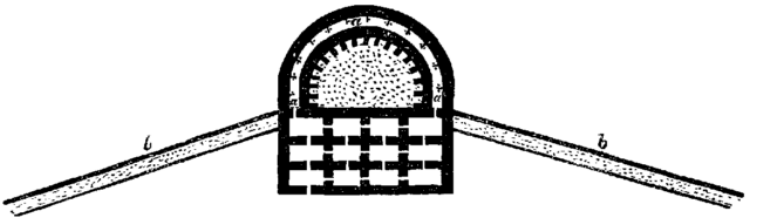
Die Wohnkasematten nehmen den hinter die Stadtmauer zurücktretenden Theil der Bastei ein, und sind hier in einer Ausdehnung angelegt, wie man sie nur bei ganz neuen Deutschen Befestigungen wiederfindet. Die Wohnräume sind sämmtlich bombensicher eingedeckt und, da sie im Ganzen eine Tiefe von 60 Fufs einnehmen,

in drei Reihen hinter einander angelegt, ähnlich wie sie die Festung Graudenz besitzt. Die vorderste, nach der Stadtseite gelegene Zimmerreihe wird durch grofse Fenster erhellt; die inneren, in das Bastion hineinführenden, sind dunkel und wohl mehr für die Aufbewahrung des Materials, als zu Wohnungen bestimmt. Die ganze Bastei erhält in Friedenszeiten zum Schutz gegen den Einfluſs der Witterung ein leichtes Ziegeldach.

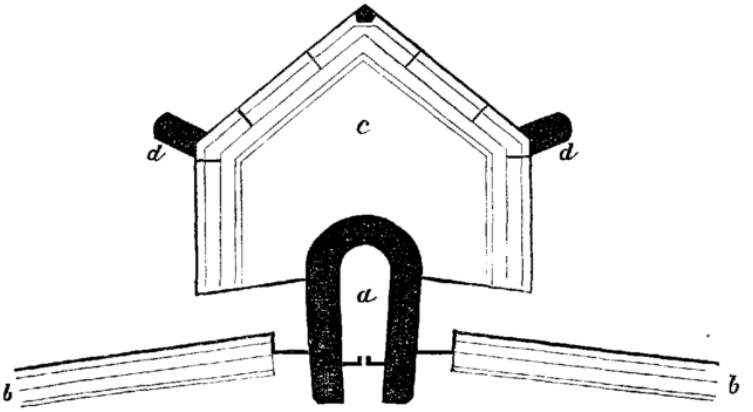
Aber nicht allein in dem Entwurf dieser Flankenbatterien besteht Albrecht Dürer's Verdienst um die Entwicklung der modernen Deutschen Befestigungskunst. Es ist weiter oben erwähnt worden, daſs das Neupreuſsische System auf dem Polygonaltracé beruhe und seine Haupteigenthümlichkeit darin bestehe, daſs die Grabenvertheidigung nicht wie bei dem Bastionairtracé vom Walle aus geführt wird, vielmehr zu diesem Zwecke auf der Grabensohle besondere Gebäude (Blockhäuser und Caponieren) liegen. Die Anwendung dieser Caponieren ist bei dem Neupreuſsischen System so häufig, daſs man der ganzen Befestigungsart oft den Namen Caponier-Befestigung beilegt. Diese Caponieren sind aber ebenfalls schon von Albrecht Dürer angegeben worden und von ihm in die Deutsche Befestigungskunst übergegangen. Die Anwendung der Caponieren geschieht von ihm ganz im Sinne der modernen Kunst zur Grabenbestreichung, und zwar sowohl da, wo die Erbauung einer Bastei auf zu grofse Schwierigkeiten stoſsen würde, als auch, wo es sich um die Verstärkung einer schon vorhandenen Stadt-Enceinte handelt. Sie haben häufig runde Form und gleichen einem kleinen Thurme, der mit Schieſsscharten versehen ist: solche Caponieren liegen alle 200 Fuſs auf der Sohle des zu bestreichenden Grabens. Ihre Verbindung mit der Stadtmauer ist nicht recht bestimmt angegeben; Dürer sagt darüber nur: 'dise streychweren sollen heymlich eyn und auſsgeng haben.' Meist ist die Form die eines länglichen Vierecks, das an den Fuſs der Stadtmauer angehängt ist. In der Mitte befindet sich ein kleiner Hof mit einer zweifachen Ueberdachung und guten Rauchabzügen; rings herum läuft eine bombensichere Gallerie mit Geschütz und Gewehrscharten. In dieser Gestalt wendet Dürer die Caponieren, die er sehr bezeichnend ebenfalls 'streychwer' nennt, gleichfalls an, um den Graben an dem Fuſse seiner Thurmforts zu vertheidigen. Wie wirksam solche Caponieren gegen den Sturm des Angreifers sind, weiſs Dürer schon

ebenso zu würdigen, als die Ingenieure unseres Jahrhunderts, welche davon wieder Gebrauch gemacht haben. Er selbst sagt darüber: 'solcher wer ist fast not und nutz, so die feynd mit hauffen in den graben fallen.'

Vergleich einer Stadtbefestigung nach Dürer mit dem Neupreufsischen System.

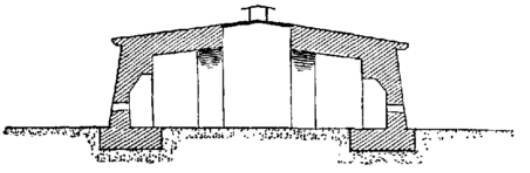


Dürer's Befestigung mit Basteien. *aaa* Streichwer der Bastei, *bb* Stadtmauer.

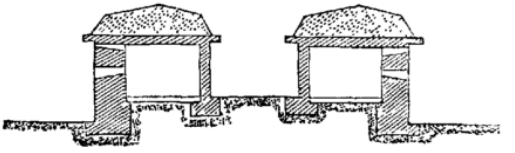


Stadtbefestigung nach dem Neupreufsischen System aus dem 19. Jahrhundert. *a* Hauptgrabencaponiere, *b* Hauptwall, *c* Deckwerk der Hauptgrabencaponiere, *dd* Caponieren zur Bestreichung des Grabens vor dem Deckwerk.

Dürer's abgesonderte Streichwer im Profil.



Moderne Grabencaponiere für Geschütz im Profil.



Dürer's Stadtbefestigung gleicht in Bezug auf die leitenden Grundgedanken so sehr den modernen Deutschen Befestigungen, dafs die Aehnlichkeit auch äufserlich in's Auge springt. Fassen wir nun die Hauptsachen zusammen, so sind von ihm folgende Elemente der Deutschen Befestigungskunst aus dem 19. Jahrhundert bereits zur Anwendung gebracht worden:

1) Die Benutzung der Polygonalform für das Tracé seiner Stadtbefestigung;
2) die kasemattirten Batterieen zur Grabenvertheidigung, versehen mit guter Ventilation u. s. w.;
3) die Grabenvertheidigung durch Caponieren;
4) die Anlage grofsartiger Wohnkasematten und bombensicherer Unterkunftsräume;
5) die Selbständigkeit einzelner Befestigungstheile.

Die Abmessungen und die Art der Ausführung sind natürlich, der veränderten Gestalt der Bewaffnung und Kriegführung angemessen, heutzutage anders als zu Dürer's Zeit. Die Theorie aber ist bestehen geblieben; ein Beweis, wie richtig der grofse Meister dieselbe erkannt hat.

Aufser diesen Entwürfen rührt noch eine Reihe anderer von Dürer her; so hat er z. B. schon verschanzte Lager projektirt, welche an die alten römischen Lager erinnern. Jedoch nur einer seiner Vorschläge hat, so zu sagen, eine gute Carriere gemacht. Es ist dieses sein Thurmfort, von ihm Clause genannt, ein rundes, mehrere Stockwerke hohes Gebäude, das in Gestalt und Abmessungen der Bastei sehr nahe kommt. Die unterste, über der Grabensohle gelegene Etage ist zu Geschütz- und Gewehrvertheidigung eingerichtet, die beiden oberen dienen zu Wohnungen, deren Fenster nach dem in der Mitte gelegenen Hofe führen. Den Thurm umgiebt ein Graben, der durch vier, von seinem Fufse vorspringende Caponieren (Streichweren) vertheidigt wird. Diesen Graben vollständig umschliefsend erhebt sich eine kreisrunde Walllinie (Enveloppe), in deren unterem Theil ebenfalls eine kasemattirte Gallerie für Geschütz und Gewehr angebracht ist, welche nach einem zweiten vor der Enveloppe liegenden Graben wirkt, der aufserdem wieder eine Flankirung durch Caponieren erhält. Zur Wirkung nach dem Vorterrain hin dient nur das auf den Plattformen dieser Enveloppe und des innern Thurmes (Donjon) aufgestellte Geschütz, weil Dürer den

50 Fuſs tiefen, 2—300 Fuſs breiten Graben als den Hauptkampfplatz ansieht.

Die Clause soll zur Sicherung einzelner Punkte dienen, zur Verschlieſsung von Pässen, zur Deckung von Stromübergängen, Landungsplätzen u. s. w. Die Einleitung zur Abhandlung der Thurmforts spricht sich folgendermaſsen darüber aus: 'Ob ein herr in seynem Land ein engen ebenen platz hätte, der zwischen dem mör oder einem groſsen Wasser und einem gepürg oder hohen felsenn läge, so der fels oder gepürg also gestalt were, das man mit keinem gewaltigen Zeug darüber kummen möcht und der Weg zwischen dem gepürg und wasser were etwas eng aber von einer groſsen länge, der möcht dahin ein feste Clausen pauen: durch die das Land an demselben ort beschlossen wurde.'

Es ist hierin also nichts Anderes, als die Idee der Fortbefestigung in ihren ersten Anfängen, ausgesprochen, welche heute eine so wesentliche Rolle spielt. Dürer's Absicht ist zunächst zwar nur, Gebirgsdefileen durch Forts zu sperren, doch giebt er damit die Anleitung, strategisch wichtige Punkte überhaupt auf diese Weise zu sichern. Dürer's Clause ist nun wirklich, wenn auch in modernisirter Form, zur Anwendung gekommen, namentlich bei der Deckung von Hafeneingängen und an Orten, wo der Raum zu Erdwerken nicht vorhanden ist. Die neueren Bauten dieser Art sind runde Thürme, dem Donjon der Clause ähnlich, doch von geringeren Abmessungen und durch alle Stockwerke hindurch für Geschütz eingerichtet. Ein jüngerer Ingenieur, der 1776 als Schriftsteller über Fortification auftretende Franzose Montalembert, hat diese Thurmbefestigungen in der neueren Form angewendet und sie namentlich zu Reduits für detachirte Forts bestimmt. So ist z. B. Linz mit einem Gürtel solcher Forts umgeben, welche dort den Namen Maximiliansthürme führen. Das Fort Sumter bei Charleston, ebenso der Dohna- und Wrangelthurm in der Befestigung von Königsberg u. s. w. sind ähnliche Bauten, welche die Entstehung ihrer Formen auf das Dürersche Thurmfort zurückführen können. Dürer gebührt daher auch hier der Ruhm, das bereits angedeutet zu haben, was die Gegenwart als richtig erkannt hat.

Ganz in der von Dürer angegebenen Form ist die Clause allerdings niemals zur Ausführung gekommen; dazu sind die von ihm bestimmten Dimensionen zu riesig. Er behauptet zwar mit einem

gewissen Recht: 'grofse feste land bedörffen auch feste Clausen und eyngäng, wie das land Catalonia gegen Frankreich durch das stark schlofs und Clausen Salsus verwart ist, dergleichen auch andere land mer', doch hätte er, wenn er die Abmessungen seiner Bauten mehr den Bedürfnissen und Mitteln seiner Zeit angepafst haben würde, gewifs gröfseren praktischen Erfolg erzielt, während so seine Vorschläge eigentlich nur in der Theorie Werth erhalten. Dürer hat jedenfalls die Uebertreibungen seiner Profile gefühlt; denn er hält es für nothwendig, die Einwände, welche er selbst voraussah, mit einigen Worten abzufertigen: 'Ob nun von yemand gesagt wolt werden, ein solichs gelegen ort wer nit leicht zu finden, und so das gleich gefunden wurd könt ein solich gepau nit an grossen kosten gepaut werden, Zu dem sag ich, wie im anfang gemelt das nur ein grofser mechtiger Kunig oder herr der grosse land und vil reychthumbs hat, solch gepeu zu verpringen mag verschaffen, dan wer das nit zu thon vermag, dem ist solcher pau nit beschrieben.'

Wenn es nun auch zum Nachtheil für Dürer's Erfolge als Kriegsbaumeister ausgefallen ist, dafs er seine Zahlenangaben nicht mehr den Wünschen seiner Zeit anpafste, so thut das doch der Richtigkeit seiner Theorie keinen Abbruch und es ist interessant zu sehen, wie er mit dieser auf einem wesentlich modernen Standpunkte steht. Es ist das indessen leicht verständlich. So complicirt äufserlich eine Festung in ihren Formen erscheint, so sind die sie bedingenden Elemente dennoch höchst einfach und beständig. Eigentlich läuft ja Alles darauf hinaus: unter Berücksichtigung der gegebenen Terrainverhältnisse die eigene Feuerwirkung zu begünstigen, die feindliche dagegen zu schwächen. Ein Mann von dem Scharfblicke Dürer's konnte daher sehr wohl damals bereits das Richtige in seinen grofsen Zügen auffinden. Nur ein einziges Element der modernen Deutschen Befestigungskunst ist ihm entgangen: die Begünstigung eines offensiven Vorgehens der Besatzung gegen den Belagerer; denn es fehlen ihm alle ein solches Verfahren ermöglichenden Festungsanlagen aufserhalb des Stadtgrabens. Indessen es ist ihm daraus kein Vorwurf zu machen; Befestigungen dienten seiner Zeit nur zum Schutz der Städte, welche sie einschlossen; heutzutage haben sie den Zweck, vorbereitetete Schlachtfelder zu bilden. Auch war ja Dürer selbst nicht Soldat uud eine so rein taktische Rücksicht mufste ihm daher fern liegen.

Bei seinen Zeitgenossen hat Dürer als Kriegsbaumeister keine Anerkennung gefunden, seine Ideen aber haben sich mehr oder minder scharf ausgeprägt, bei fast allen Deutschen Ingenieuren traditionell erhalten und sind das Erkennungszeichen der specifisch Deutschen Festungsbaukunst geworden, als deren Begründer Dürer angesehen werden mufs. Drei Jahrhunderte sind verflossen, ehe man den Werth seiner Thätigkeit erkannte und erst unsere Zeit hat seinen Ruhm verkündet; der seinigen war er zu weit voraus. Die Anerkennung die ihm bei Lebzeiten versagt geblieben ist, wird ihm heute in um so reicheren Mafse zu Theil, als das auf von ihm gelegten Fundamenten beruhende Neupreufsische System, die Deutsche Befestigungskunst, sich hoch über die Italienische und Französische erhoben hat, vor denen das seinige einst zurückstehen mufste.

Colmar, Freih. von der Goltz.

GIOTTO'S BERUFUNG NACH AVIGNON.

Ich hatte mir erlaubt im Leben Michel Angelo's (Cap. I.) Giotto's Reise nach Frankreich als ein feststehendes Faktum anzunehmen und zu benutzen. Es scheint jedoch dafs Giotto niemals nach Frankreich gelangte.

Vasari erzählt (I, 323) Giotto sei von Benedict XI (es steht irrthümlich IX da, was eine Unmöglichkeit wäre) nach Rom berufen worden. Nach dessen Tode habe ihn Clemens V, der erste Pabst welcher nach Frankreich ging, nach Avignon mitzugehen gezwungen, wo er, wie an vielen anderen Orten des Landes, zahlreiche Gemälde, Tafeln sowohl als Fresken, zu grofser Zufriedenheit des Pabstes und seiner Umgebung zu Stande gebracht. Im Jahre 1316 sei er darauf, beladen mit Ehren und Reichthümern, nach Florenz zurückgekehrt, unter anderem ein Portrait des Pabstes mitbringend, welches später in Taddeo Gaddi's Besitz gelangte.

Dies wäre, da Clemens V im Jahre 1305 gewählt ward, eine Abwesenheit von 11 Jahren.

Nichts präciser als diese Daten. Zwar konnte Giotto nicht von 1305 bis 16 in Frankreich gewesen sein, da er 1306 z. B. in Padua war. Auch mufste sofort auffallen, dafs Ghiberti's Commentarien, welche Vasari's Hauptquelle gewesen sind, gar nichts von dieser Reise enthalten; es wäre jedoch eine zu weit gehende Kritik gewesen, darauf hin diese Nachrichten einfach zu streichen.

Und so nimmt denn auch Schnaase die Reise nach Avignon als unbedenklich an. Einige Zeit nach 1312 meint er, (VII, 381), möge Giotto nach Avignon berufen worden sein, wo indessen nur noch sehr zerstörte und zweifelhafte Ueberreste ihm zugeschrieben würden.

Crowe und Cavalcaselle sind die ersten welche die ganze Expedition in Abrede stellen, indem sie (I, 272, Note 2) eine Passage des 1510 in Rom erschienenen Opusculum: de Mirabilibus Romae von Francesco Albertini anführen, welche folgendermafsen von ihnen citirt wird: 'Fuitque (Giotto scil.) a Benedicto XI pont. max. in Avinionem, ad pingendum martyrorum historias accīt. ingenti precio. Morte interveniente, opus omisit.' Benedict XI, den Vasari fälschlich IX schreibe, erklären sie, habe einen Legaten aus Treviso nach Florenz gesandt, der sich dort von Giotto's Brauchbarkeit überzeugte, worauf der Pabst den Künstler für ein hohes Gehalt nach Avignon engagirte. Allein der Tod des Pabstes habe diesen Plänen, bevor die Reise noch angetreten worden sei, ein Ende gemacht.

Wie denn kommt Benedict XI nach Treviso und nach Avignon? Crowe und Cavalcacelle übersehen einmal, dafs erst Benedict's XI Nachfolger nach Avignon ging, sodann dafs Giotto bereits unter Benedict's Vorgänger Bonifaz VIII in Rom gearbeitet hatte, es also keiner neuen Prüfungen bedurfte um sich über das Talent des Meisters zu unterrichten. Schon die Herausgeber des Vasari machen (V, 320, nota 1) darauf aufmerksam dafs Vasari's Angabe, Benedict XI habe Giotto nach Rom berufen, ebendeshalb falsch sein müsse weil Dokumente dessen Thätigkeit unter Bonifaz VIII bereits bewiesen.

Dafs Benedict XI Giotto nach Avignon habe schicken wollen, mochte es immerhin von Albertini berichtet werden, durfte demnach unmöglich als faktisch angenommen werden. Was Treviso anlangt, von wo dieser Pabst einen Legaten gesandt haben soll, so schreibt Vasari allerdings (I, 320) Giotto sei so berühmt geworden

'che papa Benedetto IX da Treviso mandasse in Toscana un suo cortigiano a vedere che uomo fusse Giotto.' Das 'da Treviso' bezieht sich hier jedoch auf den Pabst, welcher von Treviso stammte, und bestätigt damit dafs Vasari in der That Benedict XI, und nicht IX, meinte. Benedict XI, welcher am 1. November 1303 in Rom gewählt ward, zu Ostern des nächsten Jahres von dort flüchtete und im Juli 1304 zu Perugia mit Tode abging, hatte während seiner unsichern Regierung schwerlich Gedanken für Giotto übrig (s. Gregorovius, V, 590). Das Richtige ergiebt sich wenn wir Albertini's Stelle in ihrem ganzen Zusammenhange betrachten. Weder von Benedict IX, noch XI ist die Rede und auch von dem Tode eines Pabstes nicht.

Wir lesen bei Albertini (Imp. Lugd. MDXX p. 54):

'In Vaticano est porticus Sancti Petri duplex, in pariete unius est navis fluctuans cum Apostolis*) e musivo depicta ab Jocto Florentino pictore excellentissimo simul cum architectura, ut apparet in praeclara turri marmorea ecclesiae florentinae. Opera cujus per Italiam multis in locis extant, fuitque a Benedicto XI pontefice maximo in Avinionem ad pingendum martyrum hystorias accitus ingenti praccio, morte interveniente opus omisit. In sepulchro marmoreo cujus sunt carmina:

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit. Ut aperte dicam in epitaphiorum opusculo.'

Ich glaube, Jedermann wird hieraus sogleich ersehen, dafs nicht der Tod des Pabstes, sondern der Giotto's gemeint war. Nun aber starb Giotto 1336 in Florenz; während zwei Jahre vorher in Avignon Benedict XII zur Regierung gekommen war. Ohne Zweifel hat Albertini XII schreiben wollen statt XI. So gut Vasari irrte, der, vielleicht mit der Stelle Albertini's im Auge, IX aus XI machte, ebenso gut konnte Albertini selbst oder dessen Drucker XI gesetzt haben, wo XII gemeint gewesen war.

Giotto hätte demnach im Jahre 1335, etwa auf der Höhe seines Ruhmes, den Ruf nach Avignon erhalten. Nun auch erklärt

*) Was dies heute fast durchweg neue Werk anlangt, mache ich auf eine so viel ich weifs bisher übersehene Stelle aus Alberti's kleinem Buche de pictura aufmerksam, worin die in jedem Kopfe individuell zum Ausdruck gebrachte Besorgnifs der Insassen des Schiffes als ein hoher Vorzug des Werkes gepriesen wird.

sich 'praecio ingenti, was im Jahre 1303, dem jungen 27jährigen Meister gegenüber, auffallend erscheinen könnte. Im Begriff dem Rufe Folge zu leisten, mufste Giotto durch den Tod diese Bestellung einbüfsen — Morte interveniente opus omisit. —

Was meine zu Anfang dieses Aufsatzes erwähnte Hypothese anlangt, so gebe ich sie im Allgemeinen nicht auf. Ich bin nach wie vor der Meinung, dafs französische Miniaturen von entscheidendem Einflusse auf die Entwicklung der italienischen Malerei waren, wie sie unter Giotto in Toscana plötzlich zur Blüthe kam. —

Aus Albertini drucke ich hier noch ab was in den, der Ausgabe von 1520 angehängten 'Laudibus Civitatum Florentie et Saonensis' über die Florentiner Maler und Bildhauer seiner Zeit (1509) sich gesagt findet.

'Quid dicam de viris excellentibus in pictura ut fuit Joctus ac Thomas masacius. Stephanus symia. Thadeus ghaddus. Philippus carmellita. Johannes ordinis praedicantium. Andreas et paulus ocellius. et pisellus. Omitto modernos, scilicet Leonardum vincium, Domenicum Gilandarium a quo nonnulla a teneris annis didici. Alexandrum botticellum. Philippum brandolinum et Laurentium Credium. In sculptura vero Donatum et desiderium, ac Lucam de Rubea, qui terreas statuas cum viro (vitro?) mixtas, ut optimus inventor primus fuit. Laurentium de Cionis. Andream Varrocchium, et Antonium rosellum. Philippum Brunellescum et Minium. Omitto Antonium et Matthaeum pullarios et Michaellem archangelum (sic.) qui et pictura excellentissimus. Omitto praeterea Andream sansuinum et Antonium de Ponte Sevio. Omitto impressores et miniatores et scriptores infinitos et moniales ipsas, quae quidem diversa volumina pontificibus ac regibus scripsere ac picturis et auro exornaverunt. in architectura vero habuit praedicta civitas Philippum brunellescum. Bernardum rossum. Franciscum ciecam. Laurentium de medicis, qui et musica et oratoria praeclarus fuit cum arte militari, ab omnibusque appellabatur amator omnium virtutum et pater virorum excellentissimorum.

Antonio da Pontasieve finden wir hier an sehr ehrenvoller Stelle. Uebrigens ist nur bekannt von ihm, dafs er 1514 unter den von Raphael am S. Peter angestellten Scarpellinen sich befand (cf. I, 215 dieser Blätter). Sonderbar ist die Art wie Michelangelo hier und sonst zu Michelarcangelo gemacht wird.

Die im Vatican damals arbeitenden Meister, Raphael an der Spitze, nennt Albertini nicht. Er sagt nur 'Sunt praeterea aulae et camerae adornatae variis picturis ab excellentissimis pictoribus concertantibus hoc anno instauratae.' Ueber die sistinische Capelle: Capella P. P. Syxti IIII in palatio apostolico perpulchra, in quae sunt picturae novi et veteris testamenti cum pontificibus sanctis, manu et arte mirabili nobilium pictorum concertantium videlicet: Petri de castro plebis et Alexandri et Dominici et Cosmae et Philippi florentinorum. quam tua beatitudo ferreis catenis munivit, ac superiorem partem testudineam pulcherrimis picturis et auro exornavit opus praeclarum Michaelis archangeli florentini statuariae artis et picturae praeclarissimi.

Das 'superiorem partem' bezieht sich auf die 1509 enthüllte eine Hälfte der Sixtinischen Decke. Signorelli ist ausgelassen. Ich weifs nicht, ob daraus, sowie auch aus dem Umstande dafs die Malereien des Vatican sehr nebenbei behandelt werden, der Schlufs erlaubt scheint, dafs die modernen Werke welche damals entstanden, nicht in dem Maafse Gegenstand der öffentlichen Aufmerksamkeit waren als es jetzt scheinen möchte. Doch wurde Raphael's erstes Zimmer erst 1511 vollendet.

Jedenfalls ist Albertinelli's Buch für den welcher ein Bild vom Zustande der Stadt zu der Zeit wo Raphael dort eintrat, gewinnen möchte, der beste Leitfaden.

Graf G. Campori zu Modena hat uns mit einem Bande Lettere Artistiche inedite beschenkt, welcher, in Modena bei Soliani im vorigen Jahre erschienen, mir erst jetzt zugekommen ist.

Das Wort 'beschenkt' pafst im vollsten Sinne für eine, wie der Titel lehrt, nur 250 Exemplare starke Auflage. Kunstwissenschaftliche Bücher rein gelehrten Zweckes müssen einstweilen immer noch zu den Arbeiten gezählt werden, bei denen die Genugthuung des Autors, etwas Nützliches gethan zu haben, die beste, oft einzige Belohnung bleibt.

Campori's Buch enthält auf fast 600 Seiten über 550 Nummern Briefe, vom Beginn des 16. Jahrhunderts an bis auf unsere Tage

beinahe. Zugegeben sind überall Erklärungen, sowohl biographischen als sachlichen Inhaltes; ein Index am Ende erleichtert die Benutzung. Das Buch schliefst sich so in würdiger Weise den früheren Publikationen des für sein engeres Vaterland, Modena, seit Jahren unermüdlich thätigen Gelehrten an und liefert besonders für das vorhergehende und das laufende Jahrhundert interessante Beiträge zur Kenntnifs der zwischen Künstlern und Kunstforschern hin- und hergehenden Mittheilungen.

Ich könnte hier bereits auf eine Anzahl Punkte von besonderem Interesse hinweisen, welche mir bei dem ersten Durchsehen des Buches in die Augen fielen, behalte dies jedoch einer späteren eingehenderen Besprechung vor.

Die beigegebenen Photographieen gehören zu dem ersten Aufsatze dieses Heftes. Sie wurden so eng auf eine Seite zusammengebracht, um die Möglichkeit, sie mit einem Blicke vergleichend übersehen zu können, am bequemsten zu schaffen. Sie sind deshalb auch in so kleinem Formate angefertigt worden. Man hebt diese Verkleinerung durch Anwendung eines etwas grofsen Vergröfserungsglases sehr bequem wieder auf. Disputa, Schule von Athen und Parnafs sind als die zuerst von Raphael in Rom geschaffenen Werke der Camere Vaticane, ganz besonders geeignet seine Compositionsweise zur Anschauung zu bringen.

RAPHAEL SANTIVS PINX
IN AEDIBVS VATICANIS
RAPHAEL SANTIVS PINX
IN AEDIBVS VATICANIS

SHAKSPEARE'S TODTENMASKE.

Die diesem Hefte angefügte Photographie stellt eine Todtenmaske dar, deren Anblick mir bei meiner letzten Anwesenheit in Darmstadt zu Theil ward. Herr Dr. Becker, Privatsecretär der Prinzessin Alice von Hessen, K. H. ist in Besitz dieser Kostbarkeit. Er nahm sie aus einem sorgfältig gearbeiteten, von Glasplatten gebildeten Kasten und reichte sie mir hin ohne ein erklärendes Wort beizufügen.

Ich glaubte, beim ersten Blick darauf, niemals ein edleres Antlitz gesehn zu haben. Man täuscht sich so oft bei Physiognomien. Lichtenberg scheint nicht Unrecht gehabt zu haben mit seiner spöttischen Kritik der Lavater-Goethe'schen Bestrebungen in dieser Richtung. Die edelsten Züge lügen uns mit einer Ahnung tiefer Gedanken an, die niemals mit ihnen in Wirklichkeit zu thun hatten; das gewöhnlichste, hausbackenste, gleichgültigste Gesicht ist nicht selten die unscheinbare Maske eines bedeutenden Geistes. Man begreift nur zu sehr bei längerer Lebenserfahrung, Napoleons Grundsatz: er gebe nichts mehr auf das Aussehen eines Menschen, er gebe ihm eine Arbeit und urtheile danach wie sie ausgeführt sei.

Und trotzdem: wir verlangen das Gesicht eines Mannes den wir verehren und suchen in seinen Zügen die Bestätigung seines Geistes. Mag das Leben aber hier oft genug täuschen, der Tod täuscht nicht so leicht. Es ist als kehrte in den ersten Momenten nachdem seine Hand sich beherrschend und beruhigend auf den Menschen gelegt, das in dessen Züge sichtbar zurück als endliches Siegel, was sie als wirkliche Mitgabe der formenden Natur enthielten: der wahre Inhalt der ganzen Existenz. Wunderbare Aehnlichkeiten treten in diesen ersten Minuten nach den letzten Minuten wieder hervor, wunderbare Bestätigungen des Charakters. Mag es eine Täuschung sein: wie Viele sind ihr nicht unterlegen und halten fest an ihr.

Was ich in der Hand hielt, war vor Jahrhunderten von dem Antlitz eines Todten abgeformt worden und dennoch rief es seine letzten Momente unmittelbar zurück. Im Barte hielt der Gyps noch einige von den röthlichen Haaren fest, die er mitgenommen, frischgefaltet zeigte sich das den Hals umwindende Leintuch, kaum ge-

schlossen schienen die Augen. Und welche Höhlen in denen sie lagen, welch reiner, edler Schnitt der gebogenen Nase, welche wunderbare Form der Stirn. Ich fühlte, dieſs muſste ein Mensch gewesen sein in dessen Hirn edle Gedanken wohnten. Ich fragte. Man bedeutete mich die Rückseite des Gypses zu betrachten. Da war in den Rand, in Ziffern des 17. Jahrhunderts eingeschnitten: † Ao D$\overline{\text{m}}$ 1616. Ich wuſste von Niemand anders der in diesem Jahre starb, als von dem einen der in dem Jahre geboren ward in welchem Michelangelo starb, 1564 — Shakspeare.

Etwas so überzeugendes lag in dem Anblick daſs mir kein Zweifel aufstieg. Allein es wäre Unrecht dem allein zu vertrauen. Wir wissen wie lange der Schädel eines obscuren Abbate in der Accademia di San Luca zu Rom für Raphaels Schädel gehalten ward, den Goethe noch als solchen bewunderte, bis sich in neuerer Zeit der Irrthum aufklärte. Und so, in England, wo Dr. Becker seinem Schatze zuerst Anerkennung zu verschaffen suchen muſste, hat man noch nicht ganz an die Authenticität der Maske glauben wollen. Man hat sie nicht zurückgewiesen, im Gegentheil man hat sich bereitwillig gezeigt Beweise für die Aechtheit zusammenzubringen und es ist viel herbeigeschafft worden, dennoch fehlt zur Ueberzeugung der öffentlichen Meinung in London ein Letztes: der Beweis, daſs die Maske aus England nach Deutschland gekommen sei; und deshalb, was ich hier darüber sage, nicht bloſs in der Absicht gesagt, auf diese Maske hinzuweisen ihrer Schönheit und ihres Werthes wegen, sondern um die allgemeine Aufmerksamkeit auf sie zu lenken: ob irgend Jemand vielleicht im Stande wäre, beizutragen zur Lösung der Frage auf die es ankommt: hat ein Mitglied der Familie, in deren Besitz die Maske war, im Laufe des vergangenen oder des 17. Jahrhunderts sich in England befunden? Diese Familie ist ausgestorben nämlich, und es war bisjetzt nicht möglich, Nachrichten über eine solche Reise nach England zu schaffen. Es ist die Familie des 1843 in Mainz verstorbenen Domherrn Grafen Franz von Kesselstadt, aus dessen Sammlung von Antiquitäten und Merkwürdigkeiten Shakspeare's Todtenmaske herrührt.

Die Art wie sie in Dr. Beckers Besitz gelangte, ist seltsam.

In derselben Sammlung des Grafen Kesselstadt befand sich ein kleines auf Pergament gemaltes Portrait eines auf seinem Todtenbette liegenden Mannes. Die Stirn mit einem grünen Kranze umgeben,

hinter dem Bette hervor ein Leuchter sichtbar mit brennender Kerze, das Ganze geringen Umfanges und beinahe grau in grau gehalten, in der Manier wie Van Dyck derartige Grisaillen für den Kupferstich arbeitete. Im Hintergrunde neben dem Leuchter steht: Ao 1637.

Dieses kleine Gemälde soll sich über ein Jahrhundert in Besitz der Familie (zuerst in Cöln) befunden, in der Sammlung des letzten Grafen von Kesselstadt aber an hervorragender Stelle placirt gewesen sein, mit der Unterschrift: 'Den Traditionen nach, SHAKSPEARE.' Viele Personen, versichert Prof. Müller zu Mainz in einem Briefe vom 28. Febr. 1847, der in Dr. Beckers Händen ist, hätten, gleich ihm selber, das Bild so beim verewigten Grafen gesehn und derselbe namhafte Gebote darauf zurückgewiesen. Auffallend allerdings ist 1637, eine Zahl die mit Shakspeare, soviel ich weifs, nichts zu thun hat.

Bei der Versteigerung der gräflichen Sammlungen erstand ein Mainzer Antiquar, S. Jourdan, dieses kleine Gemälde und verkaufte es 1846 dem Hofmaler L. Becker, in dessen Familie es seitdem geblieben ist. Mir selbst ist das kleine Werk von Herrn Dr. Becker zugesandt worden, es liegt vor mir. Sein Anblick bestätigt vollkommen die Vermuthung, welche Herrn Hofmaler Becker davor aufsteigen muste: dafs es nämlich so nicht nach der Natur gemalt, sondern mit Hülfe anderweitiger Originale, vielleicht einer Todtenmaske, hergestellt sein müsse. Auf diese Idee hin begann Becker nach einer solchen Maske zu forschen. Er brachte heraus, es habe sich etwas derartiges im Nachlasse des Grafen befunden, wohin sie gelangt sei jedoch wufste Niemand zu sagen. Da, zwei Jahre später, entdeckt er sie im Laden eines Trödlers unter altem Gerümpel, nicht ganz unbeschädigt, immer aber noch geeignet den Verhältnissen nach für gut erhalten zu gelten.

Es verstand sich von selbst, dafs man sich mit dem Funde nach England wandte, und hier denn ist er, während bei uns Wenige davon wissen, bereits seit längerer Zeit bekannt und besprochen worden. Soweit sind schliefslich dort die Dinge gediehen, dafs man die Maske als echt anerkennen will, wenn sich jene Reise eines Mitgliedes der gräflichen Familie Kesselstadt zwischen 1616 und 1843 nach England nachweisen lasse. Ich verstehe den Werth nicht ganz, den ein solcher Nachweis haben soll. Entweder die Maske ist echt, mochte sie nun irgendwo an beliebiger Stelle ohne Namen und Nachweis aufgefunden worden sein, oder sie ist nicht echt, mag sich nun über die

Grafen Kesselstadt und deren Reisen nach England soviel nachweisen lassen als da wolle.

Was ich über die Frage der Echtheit hier noch vorzubringen habe, entnehme ich zumeist dem 1864 in London erschienenen Buche von I. Hain Friswell: Life Portrait of William Shakspeare, ein mit zahlreichen Photographieen ausgestatteter Band, in welchem, soviel ich urtheilen kann, das nöthige Material für die Frage vollkommen beisammen, und die Maske des H. Dr. Becker gleichfalls beurtheilt worden ist. Ich erlaube mir, ohne auf die Art wie der Verfasser seinen Stoff behandelt hat, kritisch hier einzugehn, die Resultate zu geben welche sich mir daraus ergeben haben.

Es existiren in England bekanntlich, neben einer Anzahl von vornherein als 'bedenklich' nicht in Frage kommender Bildnisse Shakspeare's, sieben Portraits von Belang: zwei Büsten, vier Oelgemälde und ein Kupferstich.

Zuerst nachweisbar ist der Kupferstich, einer Ausgabe der Werke Shakspeare von 1623 vorgesetzt und später oft wiederholt.

Nach diesem Stiche, einer aus uns unbekanntem Material zusammengestümperten Arbeit, welche einen physisch unmöglichen, geistig inhaltslosen Kopf darstellt *), sind offenbar gearbeitet: erstens,

*) Mr. J. Hain Frisswell hält diesen Kopf für eine gute Arbeit und bekämpft die Ansicht derer welche anderer Ansicht sind, mit einiger Schärfe. Ben Jonson nämlich sagt in seinen zu diesem Stiche gehörigen Versen

'— The graver had a strife
With nature to outdie the life.'

und dies in der That unbegreifliche Lob einer so elenden Arbeit hat natürlicherweise Widerspruch gefunden.

'Another writer insists, schreibt Mr. J. Hain Frisswell, p. 44, that Ben Jonsons' lines 'are futile and unworthy of credit'; and Britton, speaking of the engraving, says, 'it cannot be like any human face, for it is evidently ill drawn in all features, and a bad artist can never make a good likeness'! Each of these assertions is easily met. Had Mr. Britton studied the human face as well as he did antiquities, he would have owned that is has such diversity that hardly the wildest caricaturist, with the most vagrant imagination, can exhaust it. Secondly, the 'Droeshout' (Droeshout ist der Name des Stechers) is not so very much ill drawn, although it certainly might be improved. Thirdly, as a rule, as we have before hinted, untaught artists chiefly strive to catch the likeness; they depend upon this, indeed, for their success: and many a poor fellow who gains his precarious livelihood by painting portraits of the landlord and lady of a public-house and the 'best parlour gentry' who frequent it, is more faithful in his resemblances than Sir Joshua Reynolds or Sir Thomas Lawrence etc.

Ich habe dies Raisonnement abgedruckt weil es mir zu einer Nebenbemerkung

das berühmte Chandos-Portrait, ein Versuch, im Geiste der Rubens-Vandyckisch niederländisch-spanischen Manier aus den verzwickten Zügen des Kupferstiches ein menschliches Gesicht zu machen; zweitens, das ebenso berühmte Felton-Portrait, ein Versuch, mit Hülfe des Stiches das scheinbare Originalgemälde zu schaffen nach welchem der Stich etwa hätte gestochen sein können; drittens, Jansens Portrait, ein, wenn dieses Urtheil erlaubt ist, in ante-Vandykscher niederländischer Manier gemaltes Portrait, dem man durch künstliche Mittel eine schwache Verwandtschaft mit dem Stiche von 1623 gegeben hat, für den Fall dafs diese Verwandtschaft nicht zufällig ohne das bereits vorhanden war.

Nach dem Leben kann das Chandos-Portrait nicht gemalt sein, weil um 1616 kaum in dieser Weise in England gemalt worden sein dürfte. Mit dem Felton-Portrait hat es nicht die mindeste Aehnlichkeit, ebensowenig mit dem Jansen zugeschriebenen. Dagegen bei allen dreien genau die Haltung wie auf dem Kupferstiche, bei allen dreien ähnliches Arrangement des Haares und Bartes: der Gedanke, dafs sie, jede seinzeln, Versuche seien, nach dem Stiche, fehlerhaft und unmöglich wie er vorliegt, etwas richtiges und mögliches hervorzubringen, scheint mir der allernatürlichste. Es brauchte damit keine Fälschung beabsichtigt worden zu sein. Man wollte ein Portrait des grofsen Dichters haben, fand nichts an Material als den Stich von 1623, und die beauftragten Maler zogen sich aus der Sache so gut sie konnten.

Diese vier Portraits waren mithin als Material für Beurtheilung der Todtenmaske unbrauchbar. Nur das Eine gemeinsame zeigen sie: ähnliche Stellung des Bartes und eine hohe freie Stirn.

Anlafs giebt. Mr. J. Hain Frisswell ist der Meinung, ein ganz verzeichnetes elendes Portrait könne Aehnlichkeiten enthalten, welche Werke berühmter Maler festzuhalten nicht im Stande gewesen. Sicherlich. Diese zufälligen Aehnlichkeiten sind Einzelnheiten, hier und da den Beschauer frappirend und nur für den von Werth, überhaupt nur dem erkennbar, der das Portrait mit dem Originale vergleichen konnte. Dafs Droeshout's Stich dergleichen, heute verlorene Züge von Aehnlichkeit möglicherweise besessen haben könne, bestreitet Mr. Britton gar nicht Er fordert natürlich, Alles in Allem, vor allen Dingen ein menschliches Gesicht, und sein Studium der Antike hat, wie der vorliegende Fall zeigt, sein Auge genugsam gebildet um hier auf den ersten Blick zu sehn, dafs dies Gesicht kein menschliches Gesicht sei. Sollte eine derartige Carricatur wirklich gelebt haben, so würde man sich das als möglich gefallen lassen müssen, dann aber müfste eben diese Carricatur, damit wir sie für möglich hielten, mit besseren Mitteln glaubhaft dargestellt sein.

Allein dieser Portraits bedürfen wir nicht.

In Stratford, wo Shakspeare starb, steht seine Büste über seinem Grabsteine, zuerst erwähnt 1623 und wohlerhalten. Als charakteristische Züge: die gebogene Nase, die hohe Stirn, die lange Oberlippe, welche unsere Todtenmaske auszeichnen. Ein Unterschied aber: die Maske zeigt ein mageres Gesicht, die Büste ein fast breit zu nennendes. Dies die Hauptdifferenz, welche Mr. J. Hain Frisswell hervorhebt und die ihm als sehr bedeutend erscheint. Ich muſs dagegen bemerken, daſs nichts leichter eintritt als eine plötzliche Schärfe der Gesichtszüge bei bis zu den letzten Momenten voll erscheinenden Männern. Mr. J. Hain Frisswell übrigens ist von einem Umstande überzeugt: die Stratford-Büste sei nach einer Todtenmaske gearbeitet worden. Nichts natürlicher nun als die Annahme daſs dem Bildhauer die Aufgabe gestellt wurde, den Verstorbenen wie in seinen gewöhnlichen gesunden Tagen, nicht aber eingefallen darzustellen wie er vielleicht nach seinem Tode dalag und die Todtenmaske ihn lieferte. Ich glaube, diese Möglichkeit ist eine so natürliche und als solche so einleuchtend, daſs ihre Annahme kaum Widerspruch erfahren dürfte, und es wäre von dieser Seite somit die Echtheit der Maske durchaus bestätigt. Denn Mr. J. Hain Frisswell betont die in den Einzelheiten wie im Gesammteindruck auffallende Verwandtschaft der Maske und der Büste, zu der nun aber, als zweiter Beweis, eine zweite, ebenfalls Mr. I. Hain Frisswell zufolge nach einer Todtenmaske gearbeitete Büste hinzutritt, eine Terra-cotta, erst neuerdings aufgefunden beim Abbruche eines alten Theaters und vom Herzog von Devonshire (dessen Brief darüber p. 102) dem Garrickclub geschenkt. Von ihr kenne ich weder Abguſs noch Photographie, doch soll sie der Todtenmaske in manchem entsprechen, ohne deshalb der Stratford-Büste ihren Ursprung zu verdanken. Das Stratforder Oelgemälde schlieſslich, ist offenbar nach der Büste über dem Grabsteine gefertigt und ohne Werth.

Darf nun bejaht werden, Dr. Beckers Todtenmaske sei diejenige nach welcher die Büste in Stratford sowohl, als die des Garrickclubs gearbeitet wurden? Meiner Ansicht nach ist sie es was die erstere anlangt, die zweite kenne ich nicht. Nimmt man überhaupt eine Todtenmaske als Ausgangspunkt an für die einzig authentischen Portraits des groſsen Dichters, so liegt kein Grund vor, eine andere anzunehmen als die in Mainz zum Vorschein gekommene. Sie stimmt

SHAKSPEARE'S TODTENMASKE.

in der Aehnlichkeit, sie ist kein Fabrikat, denn dergleichen fabricirt man überhaupt nicht, und die Schriftzüge und Zahlen: † Ao Dm̄ 1616, tragen das Gepräge ihrer Zeit. Dieser letztere Umstand dürfte am geringfügigsten erscheinen, allein er kann, da das übrige stimmt, in Anschlag gebracht werden.

Es sei die Bitte hiermit wiederholt: sollte irgend Jemand dem diese Blätter zu Gesichte kommen, im Stande sein, über die Grafen von Kesselstadt Näheres beizubringen, so wird an ihn die Bitte gerichtet: diese Notizen an den Herausgeber oder an Herrn Dr. Becker in Darmstadt gelangen zu lassen*).

IST DIE MEDAILLE DER LUCREZIA BORGIA VON FILIPPINO LIPPI ODER VON FRANCESCO FRANCIA?

Häufig begegnen sich in der Kunstgeschichte und Kunstkritik Probleme, welche uns eben so sehr anziehen und zur Entscheidung reizen, als sie sich durch den Mangel an Documenten und positiven Beweisen einer endgültigen Lösung entziehen. Ein solches Problem

*) Im November des vorigen Jahres empfing ich einen Brief nebst Photographie vom Herrn Oberlehrer Fritsche aus Wehlau, welcher mir Mittheilungen machte über ein in einem Winkel der Königsberger Stadtbibliothek, angeblich aus dem Nachlasse Hippels stammendes, Portrait Shakspeare's. Hippel hatte seine Sammlungen der Stadt vermacht. Die werthvolleren Gemälde waren der städtischen Gallerie einverleibt worden, das in Frage stehende als künstlerisch werthlos irgendwo an die Wand gestellt. Herr Fritsche sprach die Vermuthung aus, es möchte eine Nachbildung des Chandos-Portrait sein, allein es könne der Maler noch andre Portraits des Dichters zu Rathe gezogen haben.

Dies nun glaubte ich in meiner Antwort verneinen zu müssen; es scheint nach einem manierirten (mir übrigens unbekannten) Stiche des 17. oder 18. Jahrhunderts angefertigt, welchem allerdings das Chandos-Portrait als Original gedient. Darauf wies auch der Umstand hin, dafs es nach der rechten Seite gewandt ist, während zugleich das Licht von dieser Seite her kommt. Die ganze Auffassung verräth dafs in keiner Weise nach dem Leben gemalt worden sei.

Herrn Oberlehrer Fritsche in Wehlau sage ich hiermit noch einmal Dank für den Eifer mit dem er sich dieses Portraits angenommen. Es ist nicht möglich, dafs überall wo sich Kunstwerke als der Aufmerksamkeit würdig aufdrängen, jedesmal ein Fund von Bedeutung sich herausstelle. Wohl aber können dadurch dafs Kunstfreunde auch das geringste sich darbietende Werk der Vergessenheit zu entziehen und seinen Werth festzustellen bestrebt sind, unerwartete Entdeckungen noch gemacht werden und die dafür aufgewandte Mühe belohnt sich oft in überraschender Weise.

ist die meisterhafte Medaille mit dem Bildnifs der Lucrezia Borgia in der Friedländer'schen Sammlung, welche sich durch den Styl der Composition und durch das ungewöhnlich markirte Relief von den meisten anderen Medaillen dieser Epoche unterscheidet. Der Name des Künstlers, welcher sie verfertigt hat, ist nicht genannt, sondern nur durch einzelne Buchstaben auf einem Täfelchen angedeutet; allein der originelle und phantastische Charakter, welcher sich besonders in der Kehrseite ausspricht, hilft diesem Uebelstande einer schwer verständlichen Inschrift ab; in der That hatte ich kaum diese Medaille zum ersten Mal erblickt, als ich erstaunte, hier den Styl des Filippino Lippi so deutlich wiederzuerkennen, und zu meiner Freude erfuhr ich damals, dafs mein Urtheil mit dem des Herrn Dr. Friedländer und des Herrn Prof. Jacob Burckhardt übereinstimmte. Auch Herr Grimm war ursprünglich dieser Meinung, er hat jedoch im Jahrgang 1866 seiner Zeitschrift die Frage untersucht und mit verschiedenen Gründen die obige Meinung widerlegen zu müssen geglaubt. So sehr ich Herrn Grimm als feinen und sorgfältigen Forscher in Fragen der Kunstgeschichte und Kunstkritik kenne und schätze, haben doch seine Gründe meine Ansicht über diese Medaille nicht zu erschüttern vermocht. Wenn Herr Grimm ausspricht: ein florentiner Künstler habe in den ersten Jahren des sechszehnten Jahrhunderts unmöglich einen so grofsen Styl und eine so freie vollendete Zeichnung gehabt, so trägt er dem individuellen Charakter des Filippino Lippi nicht hinlänglich Rechnung, denn dieser unterschied sich in seinem wunderbar lebendigen und frühreifen Genie wesentlich von seinen Zeitgenossen. Dies beweist sein Gemälde in der Badia von Florenz, welches, obwohl schon in seinem zwanzigsten Lebensjahr vollbracht, dennoch das schönste und vollkommenste seiner Altarbilder geblieben ist, und noch mehr beweisen es seine bewunderungswürdigen Fresken in der Kapelle Brancacci, welche, nur fünf Jahre später gemalt, alle florentiner Bilder seiner Zeit an Lebendigkeit des Ausdrucks und der Bewegungen übertreffen. Seine Fresken in S. Maria sopra Minerva in Rom und in der Kapelle Strozzi in Florenz zeigen dann, dafs Filippino während seines Aufenthaltes in Rom einen neuen und kühnen Fortschritt in dem Streben, seinen Gestalten immer mehr Lebendigkeit, und den Nebendingen immer gröfsere Abwechslung und zierlicheren Reichthum zu verleihen, gemacht hat. Herr Grimm bekennt selbst, dafs er weder Filippino's

Fresken in der Kapelle Strozzi, noch sein Gemälde in S. Domenico in Bologna kennt, also eben diejenigen, welche die Zutheilung der Medaille rechtfertigen, indem sie Motive darbieten, welche der kühnen Haltung und der phantastischen Idee des an den Baum gebundenen Amors ganz entsprechen. Herr Dr. Friedländer hatte bereits ausgesprochen, dafs die Kehrseite der Medaille den grau in grau gemalten Fresken der Kapelle Strozzi sehr nahe verwandt sei; ich kann noch hinzufügen, dafs der Amor eine überraschende Aehnlichkeit mit dem heiligen Sebastian auf dem erwähnten 1501 gemalten Bilde in S. Domenico zu Bologna zeigt, denn dieser nackte, an eine Säule gebundene Heilige hat, im Gegensatz zu der ruhigen, gottergebenen Haltung in welcher ihn Francia und Costa auf ihren Gemälden darzustellen pflegten, eine bewegte Körperstellung welche fast Ungeduld ausdrückt; vielleicht bezieht sich darauf ein besonderes Lobeswort welches Vasari über ihn ausspricht. Der obere Theil des Körpers entfernt sich von der verticalen Linie der Säule und bewegt sich nach vorn in derselben Weise wie der Amor, und die Beine sind ähnlich gestellt und verkürzt. So weit vorwärts schritt der kühne Filippo auf seiner neuen Bahn.

Da Herr Grimm über den Styl der Gemälde der Kapelle Strozzi nicht selbst urtheilen konnte, beruft er sich auf die Meinung des Herrn Cavalcaselle, welcher die Decoration dieser Kapelle ein groteskes und bizarres Gemisch von Bewegungen und übertriebenen Formen nennt. Allein wenn auch dies Urtheil im Allgemeinen richtig sein mag und wenn der Eindruck, den diese Fresken machen, der unerfreulichste ist, ein grofses Genie auf unrichtigem Wege zu erblicken, so kann man doch andrerseits nicht verkennen, dafs trotz grofser Fehler sich auch höchst graciöse Partien hier finden. Und leicht konnte einem Künstler dieser Richtung ein kleines Werk, eine Medaille in ihrer Raumbeschränkung glücklicher gelingen als grofse Darstellungen.

Es bleibt der Einwurf zu erörtern, dafs keine Kunde von Medaillen-Arbeiten des Filippino auf uns gekommen sei. Allein wie zahlreich sind solche Lücken in der Kunstgeschichte! So gut auch Vasari über die toskanischen Verhältnisse unterrichtet sein mochte, ist ihm doch gewifs manches entgangen. Fast alle florentiner Maler dieser Epoche waren ursprünglich Goldschmiede, wie kann man sich also wundern, dafs ein so gewandter und genialer Künstler wie Filippino, auch eine Medaille verfertigte, und dafs die Kunstgeschichte nichts

davon erwähnt? Daſs er während seiner Arbeit an der Kapelle Strozzi einen Ausflug nach Bologna gemacht, ist doch nichts so auffallendes, daſs man es leugnen müſste. Und jedenfalls hat er mit der bologneser Schule jener Zeit Berührungen gehabt; dies beweist mir unter anderm eine Federzeichnung im Museum des Louvre, das Original des sehr schönen Stiches von Marcantonio, welchen Bartsch den Triumph des Titus und Vespasian nennt; diese Zeichnung hat die etwas schwülstige Weise der letzten Jahre des Filippino und ich zweifle nicht, daſs sie von ihm ist.

Herrn Grimm's Hypothese, unsere Medaille sei Francesco Francia's Arbeit, weil er zu dieser Zeit lebte und weil Vasari sagt, er habe vielen Fürsten, wenn sie auf ihren Reisen zu Bologna verweilten, ihre Münzen gemacht, kann nicht richtig sein, denn diese Medaille ist himmelweit verschieden von allen Arbeiten Francia's, Bildern, Zeichnungen und Münzen. Wenige Künstler blieben während einer langen Laufbahn ihrem Styl so gleichmäſsig treu wie Francia. Hier ist kein Irrthum möglich: Francia hat niemals eine so belebte und so freie Zeichnung erreicht, und ebenso ist der Gedanke des an den Baum gebundenen Amor entschieden zu phantastisch, als daſs man ihn dem Francia zuschreiben dürfte. Und wenn man nun mit dieser Lucrezia die Münzen und Medaillen vergleicht, welche mit voller Gewiſsheit als Francia's Arbeiten bekannt sind — die Johannes II Bentivoglio, des Papstes Julius II, des Hercules und Alfons d'Este von Ferrara, des Johannes Sforza von Pesaro u. s. f., so überzeugt man sich leicht von der völligen Verschiedenheit der Arbeit. Francia's Medaillen und Münzen sind vom flachsten Relief, während das Brustbild der Lucrezia ein ungewöhnlich hohes Relief hat. Auch entspricht der Styl der Medaillen Francia's durchaus dem seiner Bilder und Zeichnungen, während die Medaille der Lucrezia einen weit verschiedenen Styl zeigt. Demnach fällt auch die Möglichkeit dahin, die Initialen auf dem Täfelchen F P H F F durch: Francia Pictor Hanc Figuram Fecit zu erklären. Es bliebe ja auch bei dieser Erklärung unbegreiflich, warum der Künstler, der doch sicherlich beide Seiten der Medaille gemacht hat, in der Inschrift nur den Amor, hanc figuram, erwähnte, und solche Bezeichnung in Initialen, welche sicher zu verstehen unmöglich war, gegeben hätte. Keine andere Medaille hat eine derartige Aufschrift.

Paris, Juni 1867. Dr. G. Frizzoni.

Ich erlaube mir zu dem (mir als Uebertragung aus dem Italienischen mitgetheilten) Aufsatze des Herrn Dr. G. Frizzoni, folgendes zu bemerken.

Meine Besprechung, die in den Händen der geehrten Leser dieser Blätter ist, sollte kein abschliefsendes Urtheil geben. Die Idee dafs Francia die Medaille gearbeitet haben könne, war nur eine Vermuthung, welche ich neben andern aufgestellt hatte. Allerdings entspricht die volle, abgerundete Gestalt des Amor nicht der mageren Grazie der Gestalten Francia's, ebensowenig aber denen Lippi's, dem wie allen Meistern vor Raphaels und Michelangelo's Blüthezeit eine gewisse höhere Anschauung des menschlichen Körpers fehlte, welche erst durch diese beiden in die italienische Kunst hineingetragen worden ist und vorher nicht vorhanden war. Die Feststellung dieses Unterschiedes: des Naturalismus vor Raphael und Michelangelo, und dessen was ich hier Idealismus nennen will, nach ihnen und unter ihnen, war der eigentliche Schwerpunkt meines Aufsatzes. Ich wollte darauf hinleiten: ein Werk wie dieser Amor könne ohne den Einfluſs Raphaelischer oder Buonarrotischer Schule nicht gedacht werden und deshalb sei Lippi unmöglich, während Francia oder Caradosso (Foppa Papiensis) nach fremder Zeichnung oder Modell hätten arbeiten können. Sicherlich lieferten bedeutende Meister öfter dergleichen Zeichnungen, so dafs die beiden Fälle die zufällig allein überliefert sind: dafs Michelangelo um eine Zeichnung für den Revers einer Medaille, Raphael um ein Portrait für eine Medaille des Lorenzi Medici angegangen ward, nur deshalb die einzigen sind, weil solche Beanspruchungen grofser Meister in Nebensachen zu häufig damals vorkamen. Indessen andere Gründe als diese die Person des Künstlers betreffenden Erwägungen, hatten mich schliefslich zu dem Gedanken gebracht, es sei in den Buchstaben F P H F F der Name des Künstlers überhaupt nicht vorhanden. Sie bilden fast den Mittelpunkt der Composition. Die Tafel auf der sie stehen, mufste, scheint mir, die von Anfang an beabsichtigte Stelle für etwas zu sein dafs das Centrum dieser räthselhaften, durch die Umschrift in ihrer Unverständlichkeit nur gesteigerten Composition bildete. Die Buchstaben müssen Worte mit bestimmtem, wenn auch zugleich vielleicht absichtlich doppeltem Sinne angedeutet haben.

Es ist bekannt, dafs man im 16. Jahrh. etwas darin suchte, Devisen für Medaillen zu erfinden, die ein Geheimnifs enthielten ohne

es zu verrathen. Ich erinnere an den von Ginori bei Cellini bestellten Atlas mit der Weltkugel und der Umschrift: Summam tulisse juvat, wohinter versteckt lag dafs Ginori sich rühmte die Liebe einer hochgestellten Dame erreicht zu haben. Vasari verlangt von Borghini (Brief von 1565, bei Gaye, III, 181) für eine Medaille 'un motto di lettere che sia per dichiaratione di quelle (figure scil.) breve, arguto, et che sia elegante'. Empfing man für solche Buchstaben nicht den Schlüssel, so war es unmöglich sie zu verstehn. Nun theilt uns Campori in seiner kleinen Schrift, Lucrezia Borgia un vittima della Storia, mit, Lucrezia's vorhandene Liebesbriefe an Bembo trügen die Unterschrift FF. Sollten diese Buchstaben, hinter den ebenso unverständlichen FPH der Medaille, auf das Verhältnifs hindeuten, und BO den absichtlichen Doppelsinn BembO und BOrgia in sich schliefsen?

Nur das Eine spräche dagegen: dafs, wenn in den Buchstaben eine Devise statt des Namens enthalten war, der Revers unserer Medaille eine doppelte Devise tragen würde: die Umschrift und die in den Buchstaben versteckten Worte. Doch warum nicht?

Noch etwas merke ich an, das auf die Entstehung der Medaille in Bologna hindeuten könnte: der gefesselte Amor findet sich auf einem unter dem Namen 'Genius of Music' von Longhi gestochenen Gemälde Guido Reni's. Dies könnte vermuthen lassen, Guido Reni, der bekanntlich in Bologna lebte, habe die für die Medaille angefertigte Zeichnung vor Augen gehabt. Doch kann er eben so gut die Medaille selbst benutzt haben.

Wie dem nun sei, höchst erfreulich ist es, dafs man von Italien aus Meinungen welche in Deutschland über italienische Werke geäufsert werden, erneute Beachtung schenkt. Möchte Herr Dr. Frizzoni fortfahren, in diesen Dingen Vermittler zu sein, und gestatte er mir, ihm meinen Dank für den Aufsatz auszusprechen, der so den Anfang hoffentlich zahlreich nachfolgender Veröffentlichungen bildet.

UNVOLLENDETE REITERSTATUE KAISER MAXIMILIANS IN AUGSBURG.

In Naglers Monogrammisten findet sich (I, 481.) über Meister Jörg (oder Georg Muschgat, wie man ihn nun nennen will) die Notiz, er habe Kaiser Max zu Pferde dargestellt. 'Das Werk blieb aber im Modell im Hofe von St. Ulrich stehen, wo es zu Grunde ging.'

Da Herberger in seinem Conrad Peutinger, wo (p. 23) die meisten Muschgat betreffenden Daten zusammengestellt sind, dieses Kaisers Max zu Pferde garnicht Erwähnung thut, so wird Nagler seine Nachricht wohl Paul von Stetten verdanken, welcher in den Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen der Reichsstadt Augsburg (p. 91) also berichtet:

'Daſs es entweder der Rath oder das Reichs-Gotteshaus bei St. Ulrich, im Sinne gehabt' (dem Kaiser Max nämlich ein dauerndes Ehrengedächtniſs zu stiften) 'beweiset das unausgearbeitete Bild eines Reuters, welches ihn vorstellen sollte, in dem Hofe bei St. Ulrich, welches noch daselbst zu sehen ist (1765 scil.). Ich finde daſs dieses Bild im Jahr 1509 hieher gebracht worden, und der Verfertiger davon Meister Jörg, des Kaysers Bildhauer gewesen seye. Allein das Werk kam nicht zu Stande.'

Wo hat Stetten das gefunden? Werlich's Chronik bringt nichts darüber und Gasser's lateinisches Original derselben ebensowenig. Die Augsburger Archive kenne ich nicht; enthielten sie etwas, so würde Herberger es mitgetheilt haben. Glücklicherweise hilft die Berliner Bibliothek hier aus, welche eine bis zum Jahre 1565 reichende Chronik eines mir unbekannten Verfassers besitzt, die für das 15. Jahrhundert sich auszugsweise an Zinck anlehnend, für das 16. (die Hauptpartie des Buches) wie es scheint selbständige Nachrichten liefert*). Hier finden wir p. 280 folgendes:

'Wie man des Kaysers, byldtnus, in ainen Stain gehawen hatt.'

'Auch in diesem 1. 5. 0. 9. Jar. da bracht man Allher gen Augspurg, ain stuckh bossiert Ross, vnnd mann, auf ainand, von Rotenbuch aufs dem Bürg, es hat die gestalt, d Kayser maximilian, hat geben. 500 fl. geen sanct Vlrich, das man Jm ein gedechtnufs da solt machen, Allfo ward der Stain, mit grosser Costung, hieher

*) Manuscr. German. folio. 816.

gebracht, vnnd gehawen, durch mayster Jörgen, des Kaysers Bildtnuſs, in Harnasch, Allso vonn aim stuckh, wie es dann stat, zu Sanct Vlrich, vnnd kam in dem Jar wie es ward angefangen, vnnd costet bis geen Augspurg, mer dann die 500. f. so der Kayser geben hat.'

In heutigem Deutsch:

Im Jahre 1509 brachte man einen gehauenen Stein hierher nach Augsburg, Ross und Reiter aus einem Stück, von Rotenbuch aus dem Bürg. Die Sache verhält sich folgendermaaſsen: Kaiser Max hat an St. Vlrich 500 Gulden gegeben, um ihm ein Denkmal davon herzustellen. Darauf wurde mit groſsen Kosten der Stein hiehergeschafft und von Meister Jörg der Kaiser in voller Rüstung ausgehauen, alles aus einem Stück, wie es zu St. Vlrich noch steht, soweit es in dem Jahre in dem die Arbeit anfing, gekommen ist. Bis nach Augsburg allein hat es mehr als die vom Kaiser gegebenen 500 Gulden gekostet.

Ob Stetten diese Notiz vor Augen gehabt, wissen wir nicht, doch mag es der Fall gewesen sein, da der eingeklebten Vorrede der Berliner Handschrift zufolge ein zweites Exemplar der Chronik in Augsburg vorhanden war. Jedenfalls hat Stetten die Sache dann anders dargestellt als sie sich verhielt, denn der Kayser war es, der sich ein Ehrengedächtniſs zu stiften beabsichtigte. Auch steht nicht da, Meister Jörg sei 'des Kaisers Bildhauer' gewesen.

Daſs es sich um kein Modell hier handelt, wie Nagler meint, ist klar. Man brauchte bossiren nicht nur von Wachs und Thon, sondern auch von Marmor und Metall (D. Wörterbuch, sp. 266). Des Kaisers Reiterstatue war, so verstehe ich die Stelle, im Modell nebst den Maaſsen in einen Steinbruch geschickt worden, und der im Ganzen zugehauene Block kam 1509 in Augsburg an, wo Meister Jörg die Arbeit in Angriff nahm, sie in der Folge aber, als der Kaiser keine weiteren Zahlungen leistete, liegen lieſs. Bis zum Jahr 1765 stand das begonnene Werk im Hofe von St. Vlrich, wo Stetten es noch sah. Was später aus ihm geworden sei, finde ich nirgends, habe jedoch auch nur oberflächlich nachgesucht.

Das Schicksal der Reiterstatue Maximilians erinnert an das grosse Project Ludovico Sforza's, für das Lionardo da Vinci vergebens so lange Jahre sich abmühte. Nur mit dem Unterschiede, daſs andere Dimensionen und andere Summen dabei anzunehmen sind.

Vielleicht liefs Meister Jörg die Arbeit an der Statue auch deshalb liegen, weil er um dieselbe Zeit bei andern künstlerischen Unternehmungen des Kaisers mit beschäftigt war. Statt Rotenbuch aus dem Bürg scheint Rotenbach aus dem Burggau (an der Donau nach Ulm zu) gelesen werden zu müssen. Ob in dortiger Gegend Steinbrüche gewesen sind, weifs ich nicht.

LESSING'S BEMÜHUNGEN FÜR DIE DEUTSCHE KUNST-Geschichte stehen als die ersten Anfänge einer bei uns wenn auch nur beabsichtigten wissenschaftlichen Behandlung da. Seine Untersuchungen über die Fenstergemälde im Kloster Hirschau sind bekannt, weniger wohl was sich in seinen Collectaneen findet: allerlei Notate die deutlich zeigen wie sehr seine Augen in dieser Richtung alles brauchbare zusammensuchten. Einen kleinen Nachtrag erlaube ich mir im folgenden zu geben, mit dem Vorbehalt der Bitte um Entschuldigung für den Fall dafs Andere vor mir schon die betreffende Stelle bekannt gemacht.

Im Theologischen Nachlasse (Lachmann, XI, 521) findet sich eine Streitschrift gegen den Pastor Göze über die von der Kirche angenommene Meinung: dafs es besser sei, wenn die Bibel von dem gemeinen Manne in seiner Sprache nicht gelesen würde, und darin, pag. 531, folgende Stelle:

'Ich kenne die cöllnische Bibel recht gut, und habe sie nicht erst hier in der Bibliothek dürfen kennen lernen. Denn ich kannte sie schon, als ich noch blos die alten Bibeln der Holzschnitte wegen durchsuchte, und erinnere mich gar wohl, wie sehr ich mich freute, als ich in der Vorrede derselben eine sehr merkwürdige Anekdote zur alten deutschen Kunstgeschichte entdeckte. (e)'

Diese Anmerkung 'e' fehlt aber wie alle Anmerkungen zu dieser Schrift Lessing's. Die Stelle aber lautet:

'Unde ouck vmme dat meere ghenoechde vnde leeffde kreghe dee mynsche dese werdige hyllighe schrifft tho lesen vnde sin tyt dar mede nuytlick thoe ghebruken: sint in etliken enden vnde capit-

telen figuren ghesat. Soe sec van oldes ouck noch in veelen kerken vñ cloesteren ghemaelt staen: welcke ock dat suluen de oghen ertoenen vnde meer erclaeren: dat de text des Capittels dar man de figuren vindet ynne heft.'

Enthalten sind in der Bibel bildliche Darstellungen nur fast allein zu den Büchern Mosis, Compositionen welche auf das 12. Jahrhundert oder frühere Zeiten noch hindeuten.

Man sieht (wie Lessing auch bei den 'Fenstergemälden des Klosters Hirschau' ausführt) dafs die heilige Geschichte den Leuten damals in schriftlichen Worten zum erstenmale gereicht zu werden begann, während vorher die bildlichen Darstellungen eine vielleicht noch gröfsere Rolle spielten als selbst die mündlichen Mittheilungen. Daher der gewaltige Einfluſs Dürers, der diese Richtung mit seinem ungemeinen Talente in so umfassender Weise ausbeutete, das Wort im besten Sinne genommen. —

Auch über Dürer ersah ich neues aus Lessing, durch den ich zuerst die Stelle Wimphelings kennen lernte (Lachmann, XI, 215) aus der hervorgeht dafs Dürer bereits um 1502 ein berühmter Mann war, dessen gemalte Tafeln nach Italien kaufmännisch exportirt werden. 'Ejus (Martini Schön scil.) discipulus Albertus Durerus et ipse Alemannus hac tempestate excellentissimus est, et Nurenbergae imagines absolutissimas depingit, quae a mercatoribus in Italiam transportantur, et illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parhasi aut Apellis tabulae'.

Dürer konnte also wohl von bereits vorhandenen Gemälden reden, wenn er 1506 aus Venedig schreibt: die Maler dort copirten seine Sachen in den Kirchen.

Was für Gemälde aber sind das gewesen? —

Dafs man in Venedig Dürer auch in den folgenden Zeiten zu schätzen wuste, beweist eine Stelle der (im vorhergehenden Doppelhefte angezeigten) Lettere artistische inedite von G. Campori.

Im Jahre 1659 giebt der modenesische Gesandte am Hofe Kaiser Leopolds seinem Herzoge eine detaillirte Beschreibung des kaiserliches Schatzes, und nennt (p. 117) 'L'ancona di Alberto Duro per cui li Venetiani volsero pagare 32 mila talleri a Ferdinando Secondo.' Sollen wir 'Icone' lesen und darunter den jetzt in Venedig befindlichen Ecce homo verstehen? da in Wien, soviel ich weifs, keiner vorhanden ist.

Gleich dahinter 'Un Christo di legno fatto del fratello di Alberto Duro di 1000 Ducati valore.' —

Ueber Dürer in Italien handelt auch Hutten an einer Stelle von der ich nicht weifs, ob sie bereits benutzt worden ist, in dem Briefe an Pirckheymer vom 25. Oct. 1518 (Böcking, I, 199).

'— ille nostro aevo pingendi artificio Apelles Albertus Durer, quam illi (Itali scil.) cum nihil facile Germanum laudari apud se aut ex invidia qua gens illa peculiariter laborat, aut recepta jam vulgo ibi opinione, ad omnia quae ingenio indigent hebetes nos esse et inertes, patiantur, ita tamen admirantur, ut non solum ultro ei concedant, sed et quidam, ut opera sua vendibiliora faciant, illius sub nomine proponant.'

Dies könnte auf Marc Antons bekannte Fälschungen gehen, in Bezug gesetzt aber zu Dürers Briefstelle sich auf Gemälde deuten lassen. Mir ist niemals eine derartige Fälschung jedoch vorgekommen. Sollte 'Christus unter den Schriftgelehrten' im Palazzo Barberini zu Rom dem seinen Ursprung verdanken?*)

In welchem Maafse Dürer übrigens die italienischen Meister beeinflufst hat, lesen wir am offenbarsten anerkannt in folgenden Worten Vasari's, wo er über Puntormo's Verfallen in Dürersche Manier spricht (XI, 50): 'Nè creda niuno che Jacopo sia da biasimore perchè egli imitasse Alberto Duro nell' invenzioni, perciocchè

*) Aeufserst spärlich finden wir italienische Meister in Deutschland erwähnt, weshalb ich eine Notiz der Werlich'schen Augsburger Chronik hier abdrucke (p. 260) 'Auff diesem Reichstag (im Jahre 1500 scil.) begab sichs, dafs ein Italianischer Mahler ein Hirschen vnd Hündtlein, so ein E. Rath allhie ausz befelch desz Keysers in den Stattgraben bei dem Gegginger Thor gehen hatte, abmahlen solte, der aber, alsbald er von dem Hirschen vermerckt war, von jhme zu todt gestossen worden.' Lateinisch bei Mencken, I, p. 1726 folgendergestalt: 'Contigit praeterea in his comitiis, ut Italicus quidam pictor in civitatis fossam infra Göggingensem portam incautius cervum ac cervam, quae Caesaris jussu ibidem alebantur, depicturus sese demiserit, ac statim a cervo olfactus misere cornibus confossus est.' Statt Hündtlein hatte der Uebersetzer wohl 'Hindin' geschrieben was der Drucker misverstand.

Einen zweiten Italiäner zu Augsburg finden wir um diese Zeit in Peutingers Hause. Auch hier ist kein Name genannt. Peutinger schreibt den 1. Nov. 1509 dafs er einen geborenen Römer, der 'in dem goldschmid vnd maler werke fürgeng vnd kunstlich' sei, jetzt bei sich habe. (Der Brief abgedr. in Th. Herberger's Conrad Peutinger in seinem Verhältnifse zum Kaiser Maximilian, p. 23, Anm. 70).

questo non è errore, e l'hanno fatto e fanno continuamente molti pittori: ma perchè egli tolsa la maniera stietta tedesca in ogni cosa, ne' panni, nell' aria delle teste e l'attitudini; il che doveva fuggire, e servirsi solo dell' invenzioni, avendo egli interamente con grazia e bellezza la maniera moderna.'

Nun fällt bei Puntormo die Nachahmung Dürers in die Jahre 1520 — 1540 etwa. Es handelt sich, wie aus vielen andern Stellen Vasari's hervorgeht, nicht allein um die Compositionen (invenzioni), sondern, bei Köpfen und Gewändern zumeist, auch um die Malerei. Nur die eine Stelle noch (p. 50): '— fece (Puntormo scil.) al suo luogo Cristo deposto di Croce, usando la medesima maniera (tedesca scil.), ma con molta unione di colori (Vasari hatte vielleicht das grelle Nebeneinandersetzen der Farben im Sinne, die Buntheit, deren sich Dürer in Betreff seiner Jugendwerke Melanchthon gegenüber selbst anklagte): ed in questa, oltre che la Maddalena, la quale bacia i piè a Cristo, è bellissima, vi sono due vecchi fatti per Joseffo d'Arimatea e Nicodemo, che se bene sono della maniera tedesca, hanno le più bell' arie e teste di vecchi, con barbe piumose e colorite con dolcezza maravigliosa, che si possano vedere.' Dies könnte an Dürers wundervollen Heil. Jacobus erinnern, einen Kopf in Wasserfarben von der höchsten Feinheit und mit der Jahreszahl 1516 versehen, der heute in den Uffizien ist*). Dies Stück aber, sowie der Heil. Philippus, kam erst unter Grofsherzog Ferdinand, dem Kaiser Ferdinand III sie schenkte (Heller, II, 161), nach Florenz. Welche andere Gemälde von Dürers Hand hatten früher ihren Weg dahin gefunden? Die Anbetung der Könige vielleicht, oder sein eigenes Portrait? Beide aus frühester Zeit? Oder das Portrait seines Vaters (eine Copie jedoch, soviel ich weifs), und allerlei anderes? Es wäre von Interesse, bei den einzelnen Stücken festzustellen, zu welcher Zeit sie nach Toscana gelangten. Denn in Venedig war Puntormo nicht, während, auf der andern Seite, Vasari, der so gewissenhaft registrirt was ihm von Werken der einzelnen Meister zu Gesichte kam, kein einziges Gemälde Dürers als in Florenz befindlich anführt und von Dürers Malereien nur das nennt was Raphael von ihm besafs und was er selbst in Venedig von Dürers Hand gesehn.

*) Photographisch billig zu haben, wie eine grofse Anzahl Gemälde der florentiner Gallerien.

Und so könnte obige Stelle sich am Ende trotzdem auf die Composition allein beziehn. Ich hatte bei meiner Anwesenheit in Florenz zu wenig Aufforderung, gerade diese Werke Puntormo's genauer zu untersuchen. Vielleicht nimmt Jemand der hier besser beschlagen ist, die Frage auf. —

Dürers Ehe ist fast so sprüchwörtlich geworden wie die des Socrates und der Xantippe. Bemitleidenswerth erscheint schon der erste Schritt. Sein alter Vater — Dürer erzählt es selbst — habe mit dem Vater seiner zukünftigen Frau 'gehandelt', und die Sache sei so zu Stande gekommen.

Wir kennen die näheren Verhältnisse nicht, und es kann wohl sein dafs Dürer, seinem Vater gehorsam, die Frau nahm welche dieser für ihn ausgesucht. Man vergesse bei dieser Heirath aber nicht, dafs auch für den Fall, dafs es sich hier um Liebe und in der Folge um die glücklichste Ehe gehandelt, kaum ein anderer Weg zu deren Anfang möglich war, als ein Handel des alten Dürers mit dem alten Frey. Alle Ehen wurden unter ähnlichen Verhältnissen damals so geschlossen. Unsern heutigen Maafsstab anzulegen, wäre das allerungerechteste. Die väterliche Gewalt war damals anderer Natur, ebenso das Verhältnifs der Familienmitglieder zueinander. Dürer sagt nirgends dafs ihm die Partie zuwider gewesen, und das genügt um uns die Gewifsheit zu geben, es sei diese Ehe nicht anders zu Stande gekommen wie alle Ehen zu jener Zeit. —

Ferner: es findet sich an sehr vielen Stellen, nirgends aber mit beweisendem Citate versehen, ein Spruch Raphaels über Dürer wiederholt: was aus Dürer geworden sein würde, wenn er die antiken Muster vor Augen gehabt. Mit nichts wüfste ich eine derartige Aeufserung zu belegen. Bekannt ist mir nur, dafs Vasari seine Kenntnifs Dürerscher Wirksamkeit einem Briefe des Lamberto Lombardo, bei Gaye, III, 173 abgedruckt, verdankte, und dafs sich darin die Stelle findet (p. 177) 'Chi dubita si quell' mirabile ingegno dotato di sì divina mano e di tante altre facultà, si fosse messo a considerare le reliquie delle antiquità, quelle stupende figure di Montecavallo, quel perfetto Laocoonte, et le terribili attitudini et sforzimenti di quelli doi goiveni ligati dalli serpenti, quell' Hercole grande, carnoso et musculoso, il suelto, gagliardo, morbido Apolline, certi liberi padri o Bacchi et delle donne tante belle Venere, quali ornamenti sariano restati nelli suoi libri della proportione dell' homo?'

Vasari hat dies in seiner Weise dann umgestellt wiedergegeben IX, 264.

Früheres ist mir nirgends zu Gesicht gekommen. Dafs Raphael sich in diesem Sinne ausgesprochen, ist aus mehreren Gründen unwahrscheinlich. Hätte er es aber gethan, so würde diese Aeufserung von grofser Wichtigkeit sein, sie würde auf Raphael selbst volles Licht werfen von einer Richtung aus von der es bisher mangelte. Da die Behauptung nun, Raphael habe dergleichen ausgesprochen, sich so oft findet, so würden sich diejenigen welche den Beleg dafür etwa in petto behielten, besonderen Dank erwerben, wenn sie ihn veröffentlichen wollten. —

Da mir die Schriften welche davon handeln, ob Dürer selbst in Holz geschnitten, nicht gleich zur Hand sind, finde, auf die Gefahr hin dafs bereits benutztes neu vorgebracht werde, folgende Passage hier noch ihren Platz. Passavant, der im ersten Theile des Peintre-Graveur ein Resumé der sich entgegenstehenden Meinungen und der dafür vorgebrachten Gründe giebt, führt sie nicht an.

Opera Alberti Dureri. Arnhem MDCIIII, Bogen T. ij. (ich citire diese Ausgabe da ich Dürers Werk zufällig in ihr zuerst kennen lernte und die Stelle daher anmerkte).

'Darausz kumbt das manicher etwas mit der federn in eim tag auff ein halben bogen papirs reyst, oder mit seim eysellein etwas in ein klein höltzlein versticht dez würt künstlicher vnd besser dann eins andern grosses werck daran der selb ein gantz jahr mit höchstem fleysz macht.'

Auch unter den von Heller ausgezogenen Stellen findet sie sich nicht. Wir sehen aus ihr, dafs das Holzschneiden, und nicht etwa blofs das Zeichnen auf den Block, von Dürer zu den rascheren, einfacheren Mitteln, einem Gedanken eigenhändig unmittelbaren Ausdruck zu geben, gezählt wurde. Dafs Dürer mit dem 'manicher' aber sich selbst, oder doch seines Gleichen gemeint habe, geht aus dem Zusammenhange ebenfalls hervor. Hat Dürer hier und da in Holz geschnitten, so braucht ja daraus nicht zu folgen dafs er es immer thun mufste. —

Dürers theoretische Schriften scheinen mir überhaupt des genauesten Studiums würdig. Sein Entwurf für eine Denksäule auf die besiegten Bauern (1525) ist eine so barocke und zugleich dennoch anmuthige Uebereinanderthürmung naturalistischer Elemente,

wie sie Niemand vor ihm und nach ihm zu Stande gebracht hat. Höchst interessant aber die Königsburg welche Dürer construirt. Für einen idealen König baut er ein ideales Schloſs, legt um dasselbe eine Stadt an, deren Besetzung mit Bewohnern er genau beschreibt, und umgiebt das Ganze mit Befestigungen. Kaum dürfte sich ein stärkerer Beweis für das von Pirckheymer hervorgegebene Träumerische in Dürers Natur finden als diese architektonischen Phantasien. Man kann sie nicht anders nennen, denn das praktisch Ausführbare scheint hier fast geflissentlich aufser Augen gesetzt worden zu sein. Dadurch ist ein seltsamer Zug von Freiheit und Groſsartigkeit in seine Pläne hineingekommen. Ich bedenke daſs diese Gedanken Dürers letzte Jahre erfüllten. Daſs er krank und hinschwindend und selbst seinen nächsten Freunden selten sichtbar, in seiner Stube steckend an diesem Buche fortschrieb, dessen buchhändlerischen Erfolg (nach seinem Tode) man heute kaum mehr begreift. Denn auch die Berechnungen der menschlichen Proportionen, die mit fast unbegreiflicher Beharrlichkeit oft bis ins Unmögliche ausgesponnen sind, tragen zuweilen den Charakter bloſser Hirngespinnste. —

Einer genauen Untersuchung bedarf das sogenannte Holbein'sche Skizzenbuch des Berliner Museums, das zuerst Dürer zugeschrieben, auf Rumohrs Autorität hin nun dem jüngern Holbein beigelegt wird. Meiner Ansicht nach ist dies eine Unmöglichkeit, doch will ich ebensowenig Dürer nennen. Die Blätter haben drei verschiedene Ueberarbeitungen auszuhalten gehabt und bedürfen einer genauen Vergleichung mit dem was von Dürer'schen Silberstiftblättern vorhanden ist. Daſs der jüngere Holbein diese Blätter nicht gezeichnet haben kann, zum Theil wenigstens nicht, geht schon daraus hervor, daſs der Abt Mörlin Anfang 1510 starb und das Lomenetlin in demselben Jahre aus der Stadt verwiesen ward. Ein zwölfjähriges Kind aber zeichnet dergleichen Portraits nicht. —

Lessing hat sich noch zwei Stellen über Dürer notirt (XI, 335): 'De Durero v. Opmeer, Chronogr. p. 755.' und 'De Dureri artificiosissima pictura v. Joseph. Rosaccerum in Prospectu Mundi, p. 9.' Opmeer enthält durchaus nichts von Belang; das zweite Werk befindet sich auf der Berliner Bibliothek nicht.

EINFLUSS GRIECHISCHER KUNST AUF ALBRECHT DÜRER.

Legen wir die Photographien der Reiterstatue Colleoni's und der griechischen Pferde vor dem Giebel der Marcuskirche nebeneinander*), so ergiebt sich für mich als höchst wahrscheinlich dafs letztere für jenes Modelle gewesen.

Nun aber vergleichen wir mit Colleoni's Reiterstatue Dürers Ritter auf dem Blatte: Ritter, Tod und Teufel. Kein Zweifel kann walten, dafs das Pferd hier eine Nachahmung des venetianischen Pferdes sei. Dürer mufs das Denkmal in Venedig gezeichnet und später (1513) für seine Zwecke verwerthet haben. Den aufstehenden Haarbüschel zwischen den Ohren sogar hat er beibehalten, indem er einen Busch von Eichenblättern daraus machte. Die Verwandtschaft der drei Werke und ihr Verhältnifs zueinander ist so klar und einleuchtend, dafs sie jedem der die betreffenden Blätter vergleichen will, sofort in die Augen springen mufs. In einer Beziehung ist Dürer, aus eigenem Gefühle wohl, zum ersten Originale zurückgekehrt. An Colleoni's Pferde finden sich, unschöner Weise, die Ohren mit den Oeffnungen nach hinten gekehrt: Dürer hat sie wieder nach vorn gerichtet wie dies bei den griechischen Rossen der Fall ist.

Dafs er sich auch diese in Venedig genau angesehen, dürfen wir nicht bezweifeln, ob er sie zeichnete wissen wir nicht. Jedenfalls (soviel hier dieses Wort erlaubt ist) ahmte er im vorliegenden Falle Colleoni's Rofs und nicht eines der Originale nach.

Will man übrigens recht empfinden, dafs Dürer bei Ritter, Tod und Teufel nicht etwa dennoch ein deutsches Pferd vor Augen gehabt, dessen Conterfey nur zufällig mit Leopardi's Werke übereinstimmte, so vergleiche man die beiden Couriere und besonders den Eustachius, welch ganz andere Natur sich da ausspricht.

In welchem Maafse aber verliert Leopardi's Pferd, wenn wir es mit seinen griechischen Urbildern zusammenhalten, die in ihrem jugendlich schlank aufstrebenden Wuchse eine Naturbeobachtung verrathen wie sie kein späterer Meister besessen hat! Leopardi's Pferd,

*) Beide Blätter gehören zu den schönsten Venetianer Photographien und kosten, jedes einzeln, 1 Thlr. 20 Sgr. 'Ritter, Tod und Teufel' ist in einer Visitenkarte für wenige Groschen zu haben.

ehe ich es in diese gefährliche Nachbarschaft versetzte, erschien mir als hervorgegangen aus tüchtigem Studium. Der etwas zu schwere, ein wenig gestreckte Leib, die zu stämmigen Beine die für ihre Kürze doch nicht Masse genug bilden, der steife, beinahe hölzerne Hals; alles konnte getreue Nachahmung eines Lieblingsthieres sein vielleicht, das Colleoni bevorzugte, wie man ja einiges Abnorme des Marc-Aurelischen Pferdes auf dem Capitol so zu erklären versucht hat. Der Vergleich mit den griechischen Originalen läfst diese Annahme als viel zu günstig erscheinen, und das Werk, auf dem der Lebensruhm eines modernen Künstlers sich aufbaute, erweist sich in seinen Eigenthümlichkeiten nur als die unvollkommnere Nachbildung älterer Werke deren Künstlernamen niemand kennt und für die erst die Photographie als stiller Advocat auftreten mufste um den unwiderleglichen Beweis ihrer übermächtigen Schönheit darzubringen.

Es liefsen sich hier Betrachtungen anschliefsen darüber wie die Griechen bei Darstellung von Pferden das Füllenhaft-jugendliche zum Ausgangspunkte nehmen, während später, bei den Römern schon, ausgewachsene ältere Thiere gewählt werden. Endlich, von den allerneuesten Bestrebungen müfste vergleichend gehandelt werden, da sich die moderne Bildhauerei in der Pferdesculptur vielleicht am unbefangensten ausgesprochen hat. Dies hier durchzuführen fehlt es einstweilen noch an Material. Was der Unterschied aber besagen wolle und wie tief es mit der ganzen Anschauungsweise der Griechen verwachsen sei, die immer nur die Blüthe des Lebens im Auge halten, auch das mufs ein blofser Vergleich der Photographien schon, als Ahnung wenigstens, dem Vergleichenden klar werden lassen.

Ob Shakspeare je von Holbein Notiz nahm? In der Einleitung zur Taming of the Shrew finden wir:

> We'll shew thee Jo, as she was a maid;
> And how she was beguiled and surprised,
> As lively painted as the deed was done.

Walpole behauptet (I, 148) der Herzog von Buckingham habe eine Jo und Jupiter von Holbein besessen.

NICHT HANS HOLBEIN DER ALTE, SONDERN AMBROSIUS HOLBEIN, HANS HOLBEIN DES JÜNGEREN VATER.

Niemand dem es um die Wahrheit wirklich zu thun ist wird widersprechen wenn er dasjenige Verfahren das heûte unter dem allgemeinen Namen der historischen Methode im Schwange geht, als ein unsicheres bezeichnen hört. Es läuft hinaus auf sorgfältige Anordnung des vorhandenen Materials. Man scheidet es seinem Alter und seiner Beschaffenheit nach, und giebt im allgemeinen der älteren Quelle den Vorzug vor der jüngeren, der originalen den Vorzug vor der abgeleiteten. Jedermann aber weifs dafs diese Untersuchungen auch vom scharfblickendsten Auge nur bis auf einen gewissen Punkt geführt werden können, dafs das was an schriftlichen Aufzeichnungen über die Thatsachen zurückblieb, immer nur unvollständige, verzerrte Schattenrisse sind, und dafs schliefslich doch, wenn ein Gesammtresultat gezogen werden soll, vorgefafste Ideen da sein müssen, subjektive Ansichten eines Schriftstellers, denen zum Beweise er die sich darbietenden Indicien so gut als möglich verwerthet. In allen mir bekannten historischen Forschungen hat es sich niemals um anderes als um die Indicienbeweise idealer Constructionen gehandelt, für die selber man den Beweis ablehnte, die man, um einen jetzt veralteten, ehemals sehr geläufigen Ausdruck zu gebrauchen: aus der Pistole schofs. Ideen werden immer aus der Pistole geschossen werden, scheint mir.

Stehn die Dinge so aber, dann sollte man, möchte es scheinen, nicht zu grofses Gewicht auf die gerühmte historische Methode legen. Und in der That, man beginnt sie zu umgehen bereits und auch gleich die Facta aus der Pistole zu schiessen. Hier nun aber wird eben so wenig irgend jemand dem um die Wahrheit zu thun ist, zugeben können dafs jene, sich als so mangelhaft erweisende historische Methode, bei all ihrer Unzuverlässigkeit, dennoch zu entbehren sei. Sie ist es nicht. Sie liefert nichts sicheres, aber sie bietet die relativ gröfste Sicherheit, und leitet darauf, positive Thatsachen zu finden. Wer sie aufgeben wollte, würde einem Juristen gleichen, der, statt sich auf sorgfältige Zeugenvernehmung einzulassen, gleich den sogenannten sicheren Blick als das von vorn herein Maafsgebende proclamiren wollte, da es auf diesen am Ende doch allein ankomme. Am Ende allerdings. Zum Anfange aber wird er es an

objectiver Feststellung des Thatbestandes ebenso wenig fehlen lassen dürfen, als der Historiker an der Anwendung der historischen Methode. Ich erlaube mir dieselbe im Folgenden auf ein kunstgeschichtliches Factum zu appliciren, das man bisher ohne ihre Hülfe zu constatiren versuchte, ja sogar, wie es scheinen könnte, bereits constatirt hat, und das sich dennoch, sobald man die inductive Methode nüchtern zu Rathe zieht, in ganz anderer Gestalt zeigt. Es wurde angenommen bisher, Holbein der Jüngere sei der Sohn des unter dem Namen des älteren Hans Holbein bekannten Augsburger Malers. Es wird sich zeigen wieweit diese Meinung eine wissenschaftlich erlaubte war, und in wieweit es, von der Erlaubniſs der historischen Methode ausgehend, gestattet sein wird, die Vaterschaft des berühmten Meisters auf eine andere Persönlichkeit zu übertragen.

Die Frage nach der Vaterschaft bei groſsen Männern ist keine so müſsige. Jeder bedeutende Mann ist das Product einer Familienkraft die in ihm gipfelt und deren letzte Repräsentanten Vater und Mutter waren. Ich erinnere an Goethe, der was ihm an geistiger Eigenthümlichkeit aus der Hand des schöpferischen Schicksales zufloſs, in den bekannten humoristischen Versen auf väterliche und mütterliche Eigenheiten zurückführt. Auch fragt Jedermann sogleich bei groſsen Leuten, von wem, wo und wann sie geboren seien, ohne daſs Vater, Ort und Jahreszahl an sich irgend scheinbare Wichtigkeit hätten. Es hat sein Natürliches also, wenn wir auf eine sichere Antwort hier auch bei Holbein einiges Gewicht legen.

Geboren ist Holbein im Jahre 1498. Wo er geboren ist, wissen wir nicht. Allerdings wird Holbein in Basel, gelegentlich seiner 1520 erfolgenden Aufnahme in die Zunft, 'von Augsburg' genannt, allein dies kann sich ebensosehr nur auf Augsburg als letzten Aufenthaltsort beziehn, wie das Attribut Basiliensis, das Holbein in England gegeben ward (Unterschrift von Hollars Radirung), auf Basel als letzten Wohnort geht. Ohne Zweifel wurde van Mander durch das in England notorische Factum, Holbein sei von Basel gekommen, zu der Annahme gebracht, daſs er auch dort geboren sei. Der historischen Methode nach nicht mit Unrecht. Und so möge Holbein auf die ihm in Basel zugetheilte Bezeichnung 'von Ausburg' (Hegner, p. 48) nun als Augsburger Stadtkind gelten; documentarische Nachweise jedoch über sein Zurweltkommen in Augsburg sind nicht vorhanden.

Zu verwundern übrigens ist dieser Mangel an Documenten nicht bei dem Manne und der ganzen Familie, die, wie alle Nachrichten beweisen, innerhalb der zwei Jahrhunderte die wir von ihr wissen, ein unstätes Leben führte. Kein Mitglied das nicht den Wohnort gewechselt hätte. Auch der uns unbekannte Michel Holbein verläfst auf länger sein Haus, wie die Augsburger Steuerregister zeigen, welche zu 'Michel Holbainin' die Anmerkung fügen: Jr Mann nit by Jr. (Woltmann, p. 362). Uri, Basel, Frankreich, England, Frankfurt, Augsburg, Wien sind die End- und Ausgangspunkte dieser dem schweizerischen Nationalcharakter entsprechenden Beweglichkeit.

1515 verliefs Holbein der Jüngere Augsburg, in seinem 17. Jahre, und wandte sich nach Basel, wo seine früheste Spur eine HANS HOLB. gezeichnete Titelvignette für Froben ist (Pass. P. Grav. IV, 407), scheint von da unbestimmt wann, nach Luzern und Altorf gegangen und 1520 erst sich dauernd festgesetzt zu haben. Bereits 1523 aber ging er nach Frankreich, und gleich darauf nach England, kam zurück, ging wieder, kam noch ein-, zweimal zurück und blieb endlich in London, wo er 1543 starb. Sein Sohn lernt in Paris als Goldschmidt, und wendet sich dann wieder nach Augsburg; dessen Sohn taucht in Wien auf. Hier hat sich die Familie seitdem erhalten, während eine Tochter oder Enkelin in Basel zahlreiche Verwandtschaft hinterliefs. Herr His-Heusler hat hierüber gehandelt. Es ist zu bedauern, dafs seine Untersuchungen in einer provincialen Interessen gewidmeten Zeitschrift ein wenig versteckt sind. Herr His-Heusler würde sich alle Freunde Holbeins zu Danke verpflichten, wenn er seine werthvollen Forschungen zusammengefafst als Buch publiciren wollte.

Derjenige der zuerst über Holbein geschrieben hat, ist Van Mander, der 60 Jahre nach des Meisters Tode in den Niederlanden Nachrichten aufzutreiben suchte. Er giebt Basel als Geburtsort Holbeins an. Wer sein Vater dort gewesen, wisse er nicht. Es habe, berichtet er, in Augsburg ein Maler gelebt Namens Holbein, den man als seinen Vater betrachten könne, dennoch ob er es gewesen und wer sein Lehrmeister gewesen, sei unbekannt.

Abermals 60 Jahre verstreichen und Sandrart giebt in seiner Deutschen Akademie einen Lebenslauf des Meisters. Hier zuerst finden wir 'Hans Holbein den Alten' als Vater unseres Holbein genannt. Nachdem Sandrart der Meinung Van Manders widersprochen welcher Basel als Geburtsort Holbein's anführt, '— so berichtet uns doch',

fährt er fort, (II, pag. 249) 'das Baselische Maler-Zunftbuch eines gewiſzern: Daſz nemlich der alte Hans Holbein, der auch ein guter Mahler gewesen, um vorgedachte Zeit (1498 scil.) als Burger in Augspurg gelebet, von dannen aber sich erst nacher Basel begeben, und daselbst seinen Sohn den jungen Hans Holbein hernach die Kunst gelehret, und in gemeldtes Zunft-Buch, für seinen Lehrling, einschreiben lassen, welches noch mehr bekräftiget das von dem jungen Hans Holbein gezeichnete Contrafät seines Vatters, und desselben Bruders, der auch ein guter Mahler gewesen, (die ich originaliter beyhanden habe, und in der Kupferplatte EE. samt des jungen Holbeins eigner Hand 1512, datirt, dem groszgunstigen Liebhaber mittheile) als bey den erstem diese Wort zu finden: Contrafät von Hans Holbein dem alten Mahler; Bey dem andern aber, Sigmund Holbein, Mahler und Bruder des ältern' etc.

Nun bemerken wir: Sandrart sagt nicht 1) ob er das Baselische Mahler-Zunft-Buch selbst gesehn; 2) wann der alte Holbein nach Basel gegangen; 3) ob der alte Holbein nach Augsburg zurückgekehrt oder in Basel geblieben sei. Er zeigt ferner, indem er sich auſser dem was er offenbar aus Van Mander abgeschrieben hat, nur auf jene Zunft-Buch-Notiz und gar nichts anderes beruft, daſs zu der Zeit wo er selbst sich in Augsburg aufhielt, das Andenken der Familie Holbein daselbst völlig erloschen war. Denn wäre es ihm gelungen dort irgend welche Originaltraditionen aufzutreiben, so dürften wir bei seiner pedantischen Schreibweise als sicher voraussetzen daſs er sie angeführt haben würde, mit derselben Sorgfalt mit der er die in Augsburg noch vorhandenen Werke des älteren Holbein aufgezählt hat.

Wie sehr Sandrart daran gelegen war zu sicheren Feststellungen zu gelangen, zeigen die Schlüsse die er aus einigen in seinen Besitz gelangten Zeichnungen zieht, welche heute in Berlin und England noch vorhanden, zugleich eine genauere Controlle der Art und Weise zulassen in der Sandrart sein historisches Material verwerthete.

Betrachten wir dasselbe näher. Das von ihm angeführte Maler-Zunft-Buch ist heute nicht mehr vorhanden, oder, wenn vorhanden, scheint die gegebene Notiz nicht zu enthalten. Nehmen wir an, es sei vorhanden gewesen, so giebt Sandrart die Notiz weder wörtlich, noch sagt er, daſs er sie im Originale selbst gesehn, noch daſs sie ihm in wörtlicher Abschrift zugegangen. Hauptsächlich käme es

darauf an, ob der ältere Hans Holbein in dem Buche als der Vater des jüngeren bezeichnet war. Wir dürfen dies bezweifeln. Denn was enthalten die von Sandrart angeführten Zeichnungen an Inschriftlichem? Die eine nichts als die Worte Holbein der alt maler; die andere Sigmund Holbein der maler. Beidemale hat Sandrart Zusätze gemacht!

Allein die Erweiterungen dieser Inschriften sind nicht die einzigen Freiheiten welche Sandrart sich gestattet zu haben scheint.

Vergleichen wir Hans Holbein des Aelteren Portrait wie Sandrart dasselbe, schwunghaft in Kupfer gestochen, seinem Buche einverleibt hat, mit dem Originale, das, in der Sammlung des Herzogs von Aumale befindlich, in einer Photographie auf dem Berliner Kupferstich verglichen werden kann, so stellt sich bei offenbarer Aehnlichkeit im ganzen Habitus, doch auffallende Unähnlichkeit der Gesichtszüge heraus, welche auf dem Originale ziemlich grob, auf Sandrarts Stich ganz bestimmt geartete individuelle Feinheit haben. Man könnte diese nun als Resultat von Sandrarts Bestreben ansehen, überall zu verfeinern, das auch bei Sigmund Holbeins Portrait hervortritt. Beim alten Holbein jedoch hat die Sache eine andere Bewandtnifs.

In der Berliner Sammlung findet sich auch das viel besprochene Blatt mit der Jahreszahl 1511 und den sich zugewandten Köpfen von Hans und Ambrosius Holbein, der erstere der Kopf eines etwa 13jährigen Knaben, der andere der eines schon gereiften Mannes. Das Blatt, oft erwähnt und besprochen, bildet in photolithographischer Abbildung das Titelkupfer des Dr. A. Woltmann'schen 'Holbein und seine Zeit.' Sandrart scheint dies Blatt gekannt und den älteren Kopf für eine andere Auffassung des Vaters aus früheren Jahren gehalten zu haben. Die über ihm befindlichen wenigen Buchstaben, in denen Dr. Woltmann die Ueberreste des Namens Ambrosius erkennt, verstand Sandrart nicht, arbeitete vielmehr beide Köpfe, den älteren bärtigen dort und den hier erscheinenden unbärtigen, wie eine Vergleichung offenbar macht, zu einem einzigen Portrait ineinander, welches die zartere Stirn- und Nasenbildung des einen Kopfes, mit dem Haarwuchse des anderen in auffallender Vereinigung zeigt. Warum er von dem Blatte mit der Zahl 1511 nichts sagt, weifs ich nicht, es müfste denn sein dafs er es unter der 'Platte EE' verstand, von der er spricht als gebe sie dies Blatt, und dafs er später, als die Kupferplatten zu seinem Buche verfertigt wurden, andre

Stiche gab als er zuerst beabsichtigte*). Jedenfalls scheint die Zeichnung mit der Jahreszahl 1511 und den beiden Köpfen dazu beigetragen zu haben, Sandrart in der Idee zu bestärken, der Hans Holbein der Alte sei des jüngeren Hans Vater gewesen.

Nehmen wir Alles zusammen was Sandrarts Buch und die vorhandenen Zeichnungen an wirklich probehaltigem Materiale liefern, so ergeben sich folgende Daten:

1. Im Jahre 1511 hat es einen Knaben Namens Hans Holbein gegeben, den ein ungenannter Zeichner an einem ungenannten Orte portraitirt hat.

2. In demselben Jahre gab es einen, ihm vielleicht verwandten Mann, Namens Ambrosius Holbein (wenn wir 'pro' nach Dr. Woltmann's Vermuthung so ergänzen wollen).

3. Zu derselben Zeit hat ein Maler, Holbein der Alte genannt, gearbeitet.

4. Zu derselben Zeit hat ein Maler Sigmund Holbein gelebt.

In welchem Verhältnisse diese vier zu einander standen, mufste ungewifs bleiben. Nur das eine ergab sich wohl: dafs der junge Hans Holbein und Ambrosius Holbein, beide auf demselben Blatte einander gegenüber, sich besonders nahe standen.

Erst in neuerer Zeit hat sich weiteres Material gefunden, und zwar über Holbein den Alten folgendes.

Er scheint identisch mit einem Johannes Holbein welcher sich auf einigen Gemälden so zeichnete und zuweilen 'Civis Augustanus' oder ähnliches hinzusetzte. Es findet sich ferner ein Maler Hans Holbein in Augsburger Steuer- und Rechnungsbüchern. Es werden ebendaselbst dessen Mutter, Frau und Kind, sämmtlich ohne Namen, endlich, es wird ein Sigmund Holbein als sein Bruder angeführt. Es findet sich ferner in dem Nachlafsinventar des Basler Buchhändlers Amerbach das Skizzenbuch eines Hans Holbein senior**) erwähnt. Es wird ferner 1499 ein Hans Holbein als Maler und Bürger zu Ulm nachgewiesen. Endlich, es stirbt 1524 in Augsburg ein Maler Hans Holbein. Die Belege für diese Daten finden wir was Augsburg anlangt in handschriftlichen Auszügen des Herrn

*) Ob diese Vermuthung übrigens das Richtige trifft oder nicht, ist für unsere Fragen hier natürlich ohne alle Wichtigkeit.

**) Keineswegs 'pater' wie man vermuthen sollte.

Archivar Herberger, von Dr. Woltmann am Ende seines Buches abgedruckt; die andern Daten sind an bekannten Stellen zu finden. Fassen wir sie in einen Stammbaum zusammen, so ergiebt sich:

N.
(nirgends erwähnt)

Sigmund Holbein (erwähnt 1506 und 1509) — Hans Holbein (erwähnt 1494—1529) ∞ N. (erwähnt 1508)

Sohn
(erwähnt 1508)

Keine Spur einer Verwandtschaft dieser Leute mit dem jüngeren Hans, noch mit Ambrosius, die auf folgendem, dem Anscheine nach durchaus legitimen Wege nun aber doch in die Familie hineingebracht worden sind.

Sigmund Holbein nämlich siedelt, unbestimmt wann, von Augsburg nach Bern über, wo er 1540 sein Testament macht und seines mit Namen nicht genannten Bruders Sohn, Hans, zum Haupterben einsetzt. Dies Testament wurde zuerst von Hegner publicirt. Ein von Herrn His-Heusler aufgefundenes Actenstück zeigt, dafs die bei Holbeins Uebergang nach London in Basel zurückgebliebene Frau ihren aus erster Ehe erzielten Sohn nach Bern schickt, um zu ihren Gunsten Sigmunds Nachlafs zu erheben. Ohne Zweifel war Hans Holbein der Jüngere mithin Sigmund Holbeins Erbe, und da er von Sigmund selbst als sein Brudersohn bezeichnet wird, ein anderer Bruder jedoch als Hans der Aeltere nicht bekannt war, so mufste dieser des jüngeren Hans Holbein Vater gewesen sein. Danach wäre jener in den Augsburger Papieren vorkommende ungenannte Sohn des alten Hans identisch mit dem jüngeren Hans. Und da ferner eine Notiz unter den Amerbachschen Papieren uns dahin belehrt, der jüngere Hans Holbein habe zwei Brüder, Ambrosius und Bruno, gehabt, so ergab sich daraus, dafs jener mit Hans auf demselben, 1511 gezeichneten Blatte erscheinende Ambrosius ein, wenn auch augenscheinlich bei weitem älterer, Bruder des jüngeren Hans war. Ein weiteres Document, von Herrn His-Heusler aufgefunden und publicirt, nennt einen Sohn des jüngeren Hans mit Namen Philipp, und in Sigmunds Testament finden sich noch drei in Augsburg gebliebene Schwestern. Der Stammbaum scheint sich demnach in folgender Gestalt aufstellen zu lassen:

N.

Sigmund — Hans der Alte — Drei Schwestern

Hans der Jüngere — Ambrosius — Bruno

Philipp.

Trotz all dieser Wahrscheinlichkeiten mache ich, das bereits Gesagte zusammenfassend, nun aber auf folgende Punkte von neuem aufmerksam:

1. Sigmund nennt den Namen seines Bruders, welcher Hans des Jüngeren Vater war, nicht; und nirgends, aufser bei Sandrart, wird Hans der Alte als Hans des Jüngeren Vater, oder dieser als jenes Sohn namentlich erwähnt.

2. Nirgends wird der Ambrosius des Berliner Blattes, oder der Ambrosius welcher 1517, laut heute noch vorhandener Notiz des Basler Zunftbuches, Basler Bürger wird, Hans des Jüngeren Bruder genannt, sondern nur an einer Stelle finden wir im allgemeinen die Angabe, es habe drei Brüder Holbein gegeben, Hans, Ambrosius und Bruno, welche alle drei Maler gewesen seien.

3. Nirgends wird gesagt, Sigmund habe nur den einzigen Bruder Hans, oder Hans nur den einzigen Bruder Sigmund gehabt.

4. Nirgends kommt ein Ambrosius Holbein oder Hans Holbein der Jüngere, wie schon bemerkt, in Augsburger Papieren vor.

Es bleibt mithin die Annahme, dafs Hans der Alte der drei Gebrüder: Hans des Jüngeren und Ambrosius' und Bruno's, Vater gewesen sei, Conjektur. Denn Niemand wird jenem Bezuge Sandrarts auf das Basler Maler-Zunftbuch beweisende Glaubwürdigkeit zugestehen. Beinahe 180 Jahre nach Hans Holbein des Jüngeren Geburt taucht diese höchst ungenügend mitgetheilte, vorher nie erwähnte, nachher niemals mit einem Document zu belegende Notiz Sandrarts auf. Was zumal gegen sie bedenklich machen mufs, ist, dafs Patin, welcher ein Jahr nachdem Sandrarts Akademie erschien, in Basel selbst ein Leben Holbeins als Vorrede zu der bekannten Ausgabe der Moria des Erasmus drucken liefs, mit keiner Sylbe dieser Notiz des Basler Maler-Zunftbuches erwähnt, welches ihm, der sich viel Mühe um Nachrichten gab, in Basel selbst in erster Linie zu Gebote gestanden haben müfste. Man könnte dagegen behaupten, Patin, welcher ein Interesse gehabt Holbein als geborenen

Basler zum Ruhme der Stadt hinzustellen, habe das Maler-Zunftbuch absichtlich unerwähnt gelassen. In diesem Falle aber würde er dann sicher auch die Behauptung, Holbein sei in Grünstadt in der Pfalz geboren, wie Einige behaupteten, übergangen haben.

Sandrart also ist irrelevant. Und was sich aus den übrigen Quellen für den Zusammenhang Hans Holbein des Aelteren und Hans Holbein des Jüngeren als Vater und Sohn ergiebt, ist immer nur das Resultat einer Wahrscheinlichkeitsrechnung ohne sichere Grundlage. Mag diese Rechnung noch so wahrscheinlich sein, es bleibt eine bloſse Rechnung. Fände sich mithin, um Beispielshalber dies anzunehmen, die zuverlässige Notiz: Hans Holbein der Jüngere sei Hans Holbein des Aelteren Sohn nicht, so würde nichts übrig bleiben, als einen dritten, unbekannten Bruder Sigmunds und Hans des Alten anzunehmen, dessen Sohn Hans der Jüngere gewesen sein müſste. Oder gar, stellten sich die Dinge so, daſs an glaubwürdigem Orte ein dritter Bruder Sigmunds und Hans des Alten namentlich als Vater Hans Holbein des Jüngeren angeführt würde, so läge kein Grund vor, diese Angabe zu bezweifeln, geschweige denn daſs ihrer Möglichkeit irgend etwas entgegen träte, weder etwas sich scheinbar freiwillig sogleich darbietendes, noch etwas das sich weiterher etwa heranziehen lieſse. Ja, soweit könnte man gehn, daſs wir den auf dem Berliner mit 1511 bezeichneten Blatte neben Hans Holbein dem Jüngeren erscheinenden Kopf eines Ambrosius, auf die bloſse, so bedeutend hervortretende Altersdifferenz hin, für nicht den Bruder, sondern den Vater des nebenstehenden Hans Holbein erklärten. Wäre dies auch eine etwas gewagte Conjektur — es würde in diesem Falle also der jüngere Holbein 1515 nicht mit seinem Bruder, sondern seinem Vater nach Basel gegangen sein — so stände ihr doch nicht mehr entgegen, als was Sandrart's Notiz, Hans der Alte sei mit dem jüngeren Hans Holbein nach Basel gegangen, entgegensteht: der einstweilige absolute Mangel an Beweisen für das Factum. Sonst nichts. Denn der jüngere Holbein könnte trotzdem daſs jener Ambrosius sein Vater wäre, zwei Brüder Namens Ambrosius und Bruno gehabt haben, Ambrosius nach seinem Vater so genannt. Kurz, ich muſs es noch einmal wiederholen: nur das Eine lieſse diese Conjektur bedenklich erscheinen, daſs es unzulässig wäre, auf die bloſse Möglichkeit hin dergleichen zu erfinden, und daſs die historische Methode solche Annahmen, zu denen

keine Nöthigung vorliegt, abwiese. Unmögliches aber läge nichts vor. Und deshalb, (man verzeihe die Wiederholung): fände sich irgendwo die brauchbare Notiz: Holbein des Jüngeren Vater habe Ambrosius geheifsen und sei mit jenem, im Jahre 1517 Basler Bürger gewordenen Ambrosius Holbein identisch, so müfste dies unentdeckte Faktum sofort, ohne dafs irgend etwas dagegen vorgebracht werden könnte, acceptirt werden.

Und nun: nicht neuentdeckt, sondern seit Jahren bekannt, abgedruckt und wiederabgedruckt existirt ein Document bester Qualität, aus welchem hervorgeht, dafs Ambrosius Holbein, welcher nach Basel berufen ward, Holbein des Jüngeren Vater war! Und man hat diese Angabe, ohne die Echtheit des Documentes auch nur in Frage zu stellen, als Irrthum einfach beiseitigt! Hegner und His-Heusler sprechen sich, ohne Gründe anzugeben, in diesem Sinne aus; Dr. Woltmann läfst das Document, das bei Hegner abgedruckt zu lesen war, überhaupt fort; Mr. Wornum, schliefslich, hat es zwar gesehen, benutzt es auch als echt und zuverlässig, für andere Zwecke aber und indem er das was von Ambrosius Holbein darin gesagt wird ohne weiteres durchaus unberücksichtigt läfst.

Es möge, da Hegners Buch nur in geringem Grade verbreitet ist und Herrn His-Heuslers Aufsätze dem gröfseren Publicum wenig zugänglich sind, das Actenstück hier noch einmal zum Abdruck kommen.

Hegner, p. 31:

'Eine Supplication von 1611, Philipp Holbeins, Kaiserlichen Hofjuwelirs und Bürgers in Augsburg, bei dem Kaiser Matthias um Confirmir- und Besserung seines uralten adelichen Wappens, worin ihm auch gnädiglich willfahret wurde durch einen den 1. October 1612 verliehenen Adel- und Wappenbrief.' Die Supplication fängt an:

'Ew. Kaiserl. Majestät berichte ich hiemit allerunterthänigst, wie dafs meine lieben Vorältern die Holbain (so ihre Ankunft und Geburt auszer Schweizerland mehr als vor zweihundert Jahren haben) unterstehend adeliches Wappen in und allwegen, auch noch ehe und zuvor die schweizerischen Cantonen verändert, und der Adel hin und her an andern Orten sowohl in als auszerhalb des heil. Reichs zertheilt worden, geführet und gebraucht, und sich in ermeldtem Schweizerland erstlich

meines Uranherrn Vater Jacob Holbein in der Stadt Uri*), sein Sohn Ambrosi meines Grofsvaters Vater zu Basel in vornehmen Diensten und Aemtern, mein rechter Anherr Johann in der Mahlerey, als ein zu selber Zeit in ganz Europa weit berühmter Mahler (von dessen Hand E. M. nicht nur Ein sondern viel Stück, unter welchen sonder Zweifel das uralt Holbeinische adeliche Wappen zu befinden, haben werden) gebrauchen lassen, wie nicht weniger mein lieber Vater sel. Philipp Holbein von Basel, weyland Kaiser Karl V und Ferdinand, christseligen Gedächtnisz in Kriegswesen und in anderem Werk. Ich für meine Person aber nun in die achtundzwanzig Jahr u. s. w.' Hier endet entweder v. Mechels heute verlorene Abschrift oder Hegners Abdruck derselben.

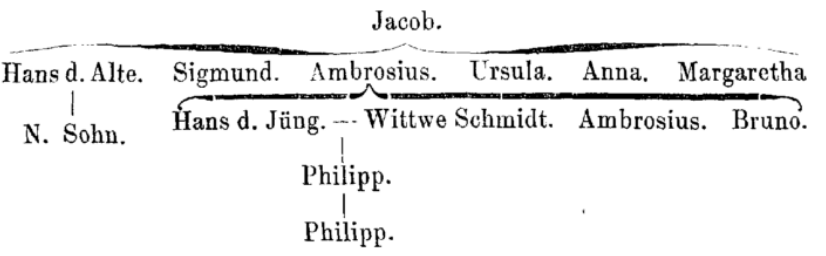
Und dieses so einfachen, unverworrenen, für die Familie Holbein höchst wichtigen Actenstückes Bedeutung und Rang war man bei sehenden Augen zu erkennen nicht im Stande! Hegner nennt es seltsam und verworren und begnügt sich mit Ertheilung dieser Attribute, um, ohne auch nur die Absicht einer Beweisführung, zu der Wendung zu gelangen, er citire das Schriftstück nur der Merkwürdigkeit wegen. Herr His-Heusler schliefst sich dieser Auffassung an, obgleich ihm durch das was er über Holbeins Sohn, den Goldschmied Philipp Holbein, selbst zuerst gefunden hat (Beiträge zur vaterl. Gesch. B. VIII) die Vermuthung gar nicht aufsteigen konnte, es möchte, (was übrigens auch Hegner nicht behauptet hat), hier etwa ein Fabrikat vorliegen. Dafs Holbeins leiblicher Enkel von seiner Familie mehr gewufst habe, als der 55 Jahre später schreibende unwissende Sandrart, versteht sich von selbst. Trotzdem behauptet Hegner kurzweg, Philipp Holbein habe sich geirrt. Man könnte, wenn dessen Angaben andere besser beglaubigte widersprächen, allenfalls so urtheilen. Was aber giebt uns hier ein Recht dazu? Möglich ist Irrthum überall; ihn anzunehmen sind wir aber da erst berechtigt, wo sich Anhalt für diese Annahme bietet.

Indessen Hegner und His-Heusler, wenn sie die Supplik von 1611 auch ihrem Inhalte nach nicht benutzen wollten, ihrer möglichen Wichtigkeit nach haben sie sie wenigstens gewürdigt, und als Männer

*) Altorf führt (Bädiker zufolge, andere Autoritäten fehlen mir) den Namen Uri, als Hauptort des Cantons.

denen vor allem um die Sache selbst und treue Sammlung des Materials zu thun war, sie abgedruckt. Es tritt als Entschuldigung hinzu für Hegner, daſs ihm die, vor ihm, von v. Mechel aufgestellte Stammtafel imponirte, welche Hans den Aelteren als Hans des Jüngeren Vater giebt, so daſs v. Mechel im Grunde die erste Vernachlässigung der Supplik zur Last fällt; für His-Heusler, daſs er keine Lebensbeschreibung Holbeins zu liefern beabsichtigte, sondern, ohne selbst Schlüsse zu ziehn, nur in Zeitschriften gelegentlich veröffentlichte was ihm über Holbein Wichtiges unter die Augen kam. Dr. Woltmann läſst die Supplik unbenutzt. Von welchen Grundsätzen Mr. Wornum ausgegangen sein kann, indem er sie nur um zu belegen anführt, Hans Holbein der Jüngere habe einen Enkel Namens Philipp gehabt, bin ich nicht im Stande zu erdenken. —

Der Stammbaum der Familie nimmt nun folgende Gestalt an:



Von Philipp Holbein, des berühmten Holbein Enkel abgefaſst, der, auf den Ruhm seines Groſsvater stolz, sich, wie sich von selbst versteht, gerade zu diesem Schriftstücke die genauesten Daten zu verschaffen bestrebt sein muſste, nennt die Eingabe von 1611 Ambrosius Holbein als Urgroſsvater des Bittstellers. Wäre Hans Holbein der Alte, von Augsburg, Philipps Urgroſsvater gewesen, so würde dies demselben (selbst Augsburger Bürger) um so eher bekannt gewesen sein, als Philipp Holbein, des Bittstellers Vater, nach Augsburg zurückkehrte und über sein verwandtschaftliches Verhältniſs zu dem funfzig Jahre früher ersten Meister der Stadt ohne Zweifel unterrichtet war. Hans Holbein der Alte muſs ohne lebende Nachkommenschaft zu hinterlassen, gestorben sein, denn seine Söhne oder Töchter würden dann doch in seines Bruders Sigmund Testamente, gleich den Schwestern, bedacht oder wenigstens erwähnt worden sein.

Die Bearbeiter des Lebens Hans Holbein des Jüngeren haben

der vorgefaſsten Idee zu Liebe: Holbein der Aeltere sei Holbein des Jüngeren Vater, für die, fehlte die Supplik von 1611, allerdings Wahrscheinlichkeit, nicht mehr aber als diese, vorlag, ein Document als unerheblich beseitigt, welches an seiner Stelle nicht umgangen werden durfte, und es ist somit bei der Bestimmung von des jüngeren Holbein Abstammung in derselben Weise mit falschen Schlüssen operirt worden, wie bei vielen andern ihn betreffenden Bestimmungen, zumeist aber bei Feststellung seines Geburtsjahres. Es versteht sich nun von selbst, daſs mit der verlorenen Vaterschaft des alten Holbein zugleich alle die Erzählungen in Nichts zerfallen, welche den jüngeren Hans Holbein als Sohn Hans des Aelteren zum Mittelpunkte haben, und ist überhaupt der Mythus von des jüngeren Hans Holbein Jugendthätigkeit in Augsburg nun als beseitigt zu betrachten. So z. B. die Erfindung, daſs der alte Mann mit den beiden Knaben vor sich, den Holbein der Alte in der Basilica des heiligen Paulus malte, Hans Holbein den Aelteren selbst mit seinen beiden Söhnen Hans und Ambrosius (oder Bruno) vorstelle. Ambrosius Holbein wird in den Augsburger Städtischen Büchern nirgends erwähnt, Hans Holbein der Jüngere gleichfalls nicht. Hans Holbein des Jüngeren Lebenslauf, soweit er uns interessirt, beginnt mit seinem Auftreten in Basel 1515; alles Vorhergehende bleibt als unverbürgt und ungewiſs einstweilen sosehr bei Seite liegen, daſs nicht einmal für Conjecturen Anhaltspunkte sich darbieten.

Ein Name des Stammbaumes, wie ihn die Supplik giebt, ist ganz neu, der Jacob Holbeins als Ambrosius' Vater. Dr. Woltmann sagt (p. 69 seines Buches) es stehe fest, daſs Michel Holbein Hans Holbein des Aelteren Vater gewesen sei. Da unserer Rechnung nach Hans der Aeltere aber Ambrosius' Bruder ist, so muſs für uns Jacob Holbein auch Hans des Aelteren Vater sein, es sei denn daſs beider gemeinsame Mutter etwa zuerst einen Michel, dann einen Jacob, beide Holbein mit Zunamen, zur Ehe genommen. Dies wäre zwar schon deshalb unwahrscheinlich, weil sie, da Hans Holbein der Alte älter als Ambrosius war, zuerst den Michel und in zweiter Ehe erst den Jacob geheirathet haben müſste: indessen, da Dr. Woltmann sagt: es stehe fest, daſs Michel Holbein Hans Holbein des Aelteren Vater sei, so müssen wir untersuchen, auf welche Gründe hin Michel Holbein als Hans des Aelteren Vater erkannt worden ist.

In den Augsburger Steuerbüchern kommt ein Michel Holbein vor, zuletzt im Jahre 1486. Er besitzt oder bewohnt, zugleich oder successive, Häuser in folgenden Stadtgegenden: vor dem Hl. Kreutzthor, in der Nagengasse, am Pilgrimshaus, in der Salta zum Schlechtenbad, auf dem Diepolt, in dem Predigergarten. Am Diepolt (also nur in derselben Stadtgegend, nicht im gleichen Hause) finden wir 1486 zuerst eine Anna Holbainin, ungesagt ob Mädchen, Frau oder Wittwe. In anderen Stadtgegenden findet sich zu anderen Zeiten derselbe Name, ebenso Ottilie und Margret Holbainin. Möglich dafs diese letzteren beiden identisch waren mit den in Sigmund Holbeins Testamente genannten, allein nicht einmal als wahrscheinlich dürfen wir es ansehen, da die Familie Holbein in Augsburg ziemlich verbreitet gewesen sein mufs und gerade diese drei weiblichen Vornamen es nicht minder waren.

Ein Hans Holbein, nehmen wir an: unser Hans Holbein der Aeltere erscheint zuerst 1494, acht Jahre mithin nach Michel Holbeins letztem Erwähntwerden. Michel Holbeins Frau war 1490 zum letztenmale genannt, ohne Vornamen, als am Judenberg wohnend. Nun finden wir 1496 neben Hans Holbein eine 'Holbainin', seine Frau oder Mutter ?) und zwar wohnt er in der Salta zum Schlechtenbad, in der (aber nur in derselben Strafse!) allerdings vor acht Jahren Michel Holbein gewohnt. 1498 wird zuerst neben Hans Holbein 'seine Mutter' genannt.

Ist diese Mutter nun die Wittwe Michels? und war Michel Hansens Vater? Dr. Woltmann sagt, es stehe fest: Michel sei Hans des Aelteren Vater gewesen. Ich begreife wirklich nicht, was Herrn Dr. Woltmann zu dieser Behauptung bewegen konnte. Im Gegentheil, es steht nicht das mindeste im Wege, da den ausdrücklichen Worten der Supplick von 1611 zufolge Jacob Holbein des Ambrosius Vater war, diesen nun auch als Hans des Aelteren und Sigmunds Vater anzuerkennen. Michel Holbein bleibt einstweilen für uns unbekannt; er lebte in Augsburg, das ist alles was wir wissen, wie es ja dort und in Basel und anderswo mannigfache Holbeins gab, welche mit den unsern in keiner nachweisbaren Verbindung standen.

Dafs Hans Holbein des Aelteren Frau eine Tochter des Malers Burckmair gewesen sei, wie Dr. Woltmann, nach Paul von Stettens Vorgang, vermuthet, ist ein blofser Einfall. Beide Familien wohnten eine Reihe von Jahren am Diepolt zusammen. Dies alles was wir

wissen. Paul von Stetten behauptet zwar, sie hätten in demselben Hause gewohnt; womit aber beweist er dies? Paul von Stetten schrieb seine oft höchst oberflächlichen Erzählungen einige Jahrhunderte nach Hans Holbein des Aelteren Verheirathung, und es liegt kein Grund vor, ihm in dieser Beziehung critische Schärfe zuzutrauen. Aber selbst wenn beide Familien in demselben Hause gewohnt, was bewiese das? —

Wer die Art und Weise kennt, in der bei allem beinahe was Holbein angeht, die einfachsten Fragen in eine künstliche Dämmerung versetzt worden sind, in deren zweifelhaftem Lichte es gelingen konnte, das Offenbare zu ignoriren und das nicht Vorhandene als vorhanden darzustellen*), wird es nur natürlich finden, wenn ich, um vollständige Klarheit herbeizuführen, das Resultat der geführten Untersuchung noch einmal in einer kurzen Reihe von Fragen und Antworten zusammenfasse.

1. Existiren gleichzeitige Acten über Holbeins Geburt und darüber wer sein Vater gewesen sei? — Nein.

2. Wird während Holbeins Lebzeiten sein Vater irgendwie genannt? — Nein, nirgends.

*) Man erwäge unbefangen folgendes: z. B. Der Münchener Sebastiansaltar besteht aus einem Mittelgemälde und den Flügelbildern. Für das Mittelgemälde fanden sich Zeichnungen von der Hand des älteren Holbein. Folglich, sagte man, sind alle diese Gemälde sein Werk. Nein, sagen spätere Kunstforscher, Holbein der Alte hat sie nicht gemacht, denn sie wären zu gut für ihn. Folglich mufs Holbein der Jüngere sie gemacht haben. Diesen letzten Schlufs zieht man, als bleibe gar kein anderer Ausweg.

Safs denn Augsburg nicht voll von Malern damals? War denn Hans Holbein der Jüngere zu der Zeit wo er dies Gemälde gemalt haben müfste, dort? Ist (aufser dem Portrait mit der Jahreszahl 1511) eine Spur seiner und seines Vaters Ambrosius Anwesenheit in Augsburg nachweisbar? Ist nicht das Attribut 'von Augsburg', das beiden bei ihrer Aufnahme in die Zunft zu Basel beigelegt wird, der verschiedensten Auslegungen fähig? Man kann diese Fragen nicht oft genug wiederholen. Sobald man sich entschliefst, Holbeins Leben logisch auf Grund dessen aufzubauen, was historisch nachweisbar ist, treten uns sein Wirken und seine Gestalt natürlich und einheitlich entgegen.

Man lernt den Mangel an Methode der sich auf diesem Gebiete bisher gezeigt hat, übrigens milder beurtheilen, wenn man vergleicht was durch ähnliche historische Träumereien sich an Raphael, um nur diesen einen zu nennen, angehangen hat. Grofse Künstler fordern das mythenbildende Vermögen der sie verehrenden Menschheit in ungemeinem Maafse heraus.

3. Wird er erwähnt? — Ja, in Sigmund Holbeins Testament, als Sigmunds Bruder.

4. Wird irgendwo gesagt, Sigmund habe nur den einzigen Bruder: Hans Holbein den Aelteren gehabt, oder ist es aus irgend einem Grunde wahrscheinlich, Sigmund habe nur einen einzigen Bruder gehabt? — Nein, nirgends, und aus keinem Grunde.

5. Ist das Document von 1611, welches Ambrosius Holbein als Hans Holbein des Jüngeren Vater nennt, irgend verdächtig? — Nein.

6. Widerspricht sein Inhalt irgend anderen vorhergehenden oder gleichzeitigen Nachrichten? — Nein.

7. Wo wird Hans Holbein der Aeltere zum ersten Male Hans Holbein des Jüngeren Vater genannt? — 1675 von Sandrart.

8. Bringt Sandrart haltbare Beweise? — Nein.

9. Zeigt sich Sandrart als in diesen Dingen besonders unterrichtet? — Nein.

10. Ist besonderer Grund zu Zweifeln gegen seine Angaben vorhanden? — Ja, denn Patin welcher gleichzeitig mit ihm in Basel schrieb hat sie nicht.

Niemand wird auf Grund des vorhandenen Materials eine dieser zehn Fragen anders beantworten dürfen. —

Noch einige Worte darüber, Hans Holbein der Jüngere habe, wenn sein Vater bereits Basler Bürger gewesen sei, sich nicht selbst hinterher noch in die Zunft aufnehmen zu lassen nöthig gehabt. Hegner stellt dies (p. 49) auf. Ambrosius Holbein aber war nicht Bürger, (wie Ochs, der das Bügerrodel expreſs darauf hin durchgenommen hat, [V, 394.] nachweist), er war nur Hintersasse. Aufserdem aber, da Hans Holbein der Jüngere zu der Zeit wo sein Vater nach Basel kam, bereits ziemlich in den Jahren vorgeschritten war, wäre eine besondere Aufnahme dennoch nothwendig gewesen.

Auffallend ist, daſs wir von dem jüngeren Ambrosius und Bruno, welche auch Maler gewesen sein sollen, so gar nichts wissen. Nun lautet die Notiz der Amerbach'schen Papiere, in denen diese beiden sich einzig erwähnt finden, folgendermaaſsen (Hegner, 39): 'Cum admissus essem (schreibt Fesch nämlich, dessen Papiere Patin wieder benutzte, dem Hegner folgte) ad inspectionem Musaei Amerbachiani, ab haeredibus audivi, in schedis Amerbachianis reperi, tres fuisse fratres Holbenios, pictores omnes, hunc Johannem, Ambrosium, Brunonem'. Man bemerke, wie ungewiſs die Herkunft der Nachricht

ist. Es existirt eine Notiz Amerbach's über die drei Brüder welche Maler gewesen wären; diese Notiz wollen Amerbach's Erben gesehn haben und erzählen Fesch davon, dieser zeichnet sie auf, und seine Notiz erst wieder, die Patin benutzte, ist das was uns heute vorliegt. Mir will scheinen, da von drei Brüdern die Rede ist welche alle drei Maler waren, als seien vielleicht Hans der Aeltere, Ambrosius und Sigmund gemeint gewesen, und in einer der bei dieser Tradition eintretenden vier Instanzen (es handelt sich das erstemal um mündliche Mittheilung!) sei Sigmund zu Bruno geworden. Doch ist das gleichgültig und kommt kaum etwas darauf an. Nur dafs sich vielleicht gelegentlich eine Bestätigung dieser Vermuthung findet, und es dann Vergnügen machte, im voraus darauf gekommen zu sein.

ANHANG ZUM VORAUSGEHENDEN.

Versucht sei noch die Vervollständigung eines auf Holbein bezüglichen Distichons, welches Dr. Woltmann auf dem MDXXIII gezeichneten Longford Castle-Portrait des Erasmus von der Hand Holbeins*) (Dr. Woltmann muthmaafst im Anschlufse an Mr. Wornum und Andere: 'Quintin Massys') gefunden hat, und das er folgendermaafsen in Seemanns Zeitschrift (1866, p. 204) mittheilt:

ILLE EGO JOANNES HOLBEIN NON FACILE . . MUS
MICHI MIMUS ERIT, QUAM MICHI . . . . . T.

Diesen Resten zufolge könnten die Verse etwa gelautet haben — non facile primus, Mihi mimus erit, quam mihi Momus erit; doch scheint fast, Herr Dr. Woltmann habe vielleicht E vermuthet, wo nur I, und MUS wo VIS stand. Verhält sich dies

*) Cf. Holbein's Geburtsjahr, p. 21. Man bedenke: Das Portrait des Erasmus, gemalt für Thomas Morus von Quintin Messis, stellt, wie an bekannten Stellen doppelt bezeugt ist, Erasmus schreibend dar. Ferner, es existirt ein bekanntes Gemälde in England, welches Erasmus schreibend darstellt. Dasselbe ist in der Manier des Quintin Messis gemalt. Ferner, die auf diesem letzteren Gemälde sichtbaren Büchertitel zeigen diejenigen Werke welche Erasmus dem Morus zugeeignet hatte — und trotz alledem soll jenes andere, ruhende Hände und Holbeins Signatur zeigende Gemälde dasjenige Portrait des Erasmus sein, welches Quintin Messis für Thomas Morus anfertigte!

so, dann dürften wir ergänzen: non facilius quis Quis mihi mimus erit, quam mihi Momus erit. Dafs dieses fehlerhafte Epigramm, so echt auch die Jahreszahl MDXXIII auf der Tafel ist, von Holbein selbst auf das Gemälde gesetzt worden sei, wird Niemand glauben. Irgend ein Verehrer mufs es darauf geschrieben haben.

Seltsam aber ist die Uebereinstimmung des Gedankens mit der Inschrift der Ragazer Tafel: Carpet aliquis cicius quam imitabitur. Und diese Inschrift wieder dem Inhalte nach an ihrer Stelle sehr auffallend, da der dargestellte Gegenstand, Herr Dr. Woltmann theilt dies in einem Nachtrage zu seinem Buche selbst mit, sich als eine Nachahmung Memling's erwiesen hat. Nehmen wir dazu dafs die Inschrift dieses kleinen Gemäldes überhaupt erst seit der Zeit zum Vorscheine gekommen ist, wo dasselbe in Augsburg restaurirt und Holbein dem Jüngeren zugeschrieben wurde, so bildet sich die Frage, ob das Motto Carpet aliquis cicius quam imitabitur nicht der Erinnerung an das Non facilius quis Quis mihi mimus erit quam mihi Momus erit, das man irrthümlich für einen Wahlspruch Holbeins hielt, seine Entstehung verdankte. Ich gestehe dafs sich mir diese Vermuthung aufgedrängt hat. Um so mehr, als meiner Behauptung: dafs die in Augsburg gleichfalls neu zum Vorschein gekommene Inschrift Jussu Venerabilis etc. bedenklich sei und den Verdacht einer Fiction nicht ausschliefse, bis heute nicht widersprochen worden ist. Sollte sich bei sachverständiger Untersuchung*) in der That herausstellen, die Inschrift der Augsburger Tafel sei neueren Datums, so dürfte die des Ragazer Gemäldes dadurch zu gleicher Zeit so zweifelhaft werden, dafs sie ohne eine unbefangene Nachprüfung in keiner Weise mehr als echt benutzt werden dürfte.

Freilich ist vorauszusehn, dafs die Unbefangenheit an welche ich hier appellire, sich nach Jahren vielleicht erst beschaffen lassen

*) Es ist mir die Notiz zugekommen, diese Untersuchung sei von einem Gelehrten, dem meine Zweifel an der Echtheit der Inschrift gar nicht bekannt waren, gemacht worden und er habe die Ueberzeugung gewonnen dafs die Inschrift falsch sei Ich darf, da ich nicht dazu autorisirt bin, weiteres hier nicht mittheilen. Verhält sich die Sache aber so, dann würde eine genaue Nachprüfung alles dessen was bisher von Augsburg her an Material für die Familie Holbein geliefert worden ist, unumgänglich sein, und es wäre zu wünschen, dafs man in München die Sache in die Hand nähme. Diese Fälschung ist wichtiger für uns als die der Nenniger Inschrift, um die sich unsere Regierung mit Recht sofort bekümmerte.

wird, wenn die Fragen über Holbein und seine Thätigkeit der heutigen, meistens journalistischen Behandlung entwachsen sind, und es sich nur um die Sachen nicht aber um Personen handelt.

Ich kann hier noch über einen Stich berichten den Friedrich Weber in Basel kürzlich nach der sogenannten Lais Corinthiaca des Basler Museums vollendet hat. Kaum kenne ich soviel widersprechende Urtheile über ein Gemälde als über dieses. Mr. Wornum tritt für den Einfluſs Lionardo's zuletzt wieder ein. Ich habe früher gezeigt, indem ich auf Holbeins Reise nach Frankreich hinwies, daſs dieser Einfluſs auch ohne die Annahme einer Reise Holbeins nach Italien (die Wornum übrigens gleichfalls für eine unnöthige Conjectur hält) möglich sein konnte. Sei dem wie ihm wolle, das Gemälde ist anziehend und der Stich giebt es vortrefflich wieder.

Wen aber stellt es vor? Hegner hat, ausgehend von der Unterschrift und von Nebensachen auf anderen ähnlichen Portraits derselben Persönlichkeit zuerst wohl die Idee aufgebracht, es sei eine leichte Dame dargestellt. Die in die Falten des Gewandes greifende Hand bringt er mit dem Golde das die andere in zweideutiger Weise ausgeschüttet zu haben scheine, indem sie anderes Gold verlange, in Verbindung. Dr. Woltmann nimmt, ohne übrigens Hegner zu nennen, diesen Gedanken in umfangreicher Weise auf und erkennt sogar in dem auf dem zweiten Basler Portrait derselben Dame sichtbaren Amor ein Kind dessen Vater Holbein sein müsse, da es mit den beiden eigenen Kindern Holbeins auf dem Gemälde welches Holbeins Familie darstelle, eine 'unverkennbare Familienähnlichkeit' habe. Ich führe dies nur an, um die Bemerkung daran zu knüpfen daſs die Provenienz der beiden Kinder mit denen Holbein seine Frau auf dem bekannten Portrait des Basler Museums dargestellt hat, keineswegs fest steht, und daſs ich geneigt bin den darauf befindlichen älteren Knaben für Franz Schmidt zu halten, welchen Holbeins Frau mit in ihre zweite Ehe hineinbrachte. *)

Was die Bewegung der linken Hand anlangt, so bedeutet deren allerdings auffallendes Greifen in die Falten des Rockes dennoch ohne Zweifel nichts besonderes. Man vergleiche die Zeichnungen Holbeins welche eine Anzahl junger Frauen in ganzer Figur

*) Philipp Holbein hat, dem Erlasse des Basler Raths vom 19. Nov. 1545 zufolge, im Jahre 1545 eine sechsjährige Lehrlingszeit hinter sich. Nehmen wir

darstellen, einige davon heben das Kleid genau in der nämlichen Art auf; es mufs damals in Basel die Mode gewesen sein. Allerdings werden diese Zeichnungen im Amerbach'schen Inventar als die Abbildungen leichtfertiger Dirnen bezeichnet, dies also spräche zu Ungunsten der Laïs Corinthiaca, und bestätigte ihren Namen nur. Die Frage aber wäre doch wieder: ob nur diese Art Frauen auf der Strafse sich das Gewand so aufgehoben, eine Manier an der in Betreff anständiger Haltung nichts auszusetzen wäre. Die Familie Offenburg, der die Lais Corinthiaca angehört haben soll, mufs eine in Basel angesehene gewesen sein. Der alte Plater erwähnt in seiner Lebensbeschreibung eines Junkers von Offenburg der mit ihm bei einem Hauskaufe concurrirte. Auf Plater's Buch will ich zukünftige Biographen Holbein's noch aufmerksam machen. Nirgends sonst ist das damalige Basler Leben so natürlich beschrieben. In Armuth und Reichthum arbeitete er sich dort durch Zustände durch, die uns heute kaum mehr begreiflich sind. Wie er als Geselle bei einem Seilermeister in Basel den langen Tag Hanf drehen mufs, kaum genug zu essen bekommt, und Abends in St. Lienhardt, mit der Seilerschürze vor, Vorlesungen über hebräische Sprache hält. Wie er mit seiner Frau dann dort Haus hält. Wie er allmählig in die Höhe kommt. Und um ihn herum der eiserne Egoismus der Bürger, durch den er sich siegreich endlich doch zu ansehnlicher Stellung durcharbeitet. Auch dafs Frankreich den Basler Augen in so natürlicher Nähe lag, geht daraus hervor, da Plater seinen Sohn, welcher Medicin studiert, nach Montpellier sandte. Dafs Holbein

an, er sei etwa 18 Jahre alt gewesen, so wäre er um 1527 geboren. Setzen wir das Gemälde in's Jahr 1526 etwa, so hätte sich Holbein um 1523 verheirathet und das auf dem Schoofse der Frau sitzende Kind wäre sein ältestes Kind, ein Mädchen, von dem später nicht mehr die Rede ist. Holbein's Sohn konnte so auf dem Bilde noch gar nicht dargestellt sein. Franz Schmidt heirathete 1536, könnte demnach als er mit seiner Mutter gemalt wurde 12 bis 14 Jahre alt gewesen sein und dem widerspricht sein Aussehn nicht, da dies bei Kindern bis zum funfzehnten Jahre, wie allgemein bekannt ist, nur selten eine genaue Schätzung des Alters erlaubt. Wollten wir dagegen annehmen, das Gemälde sei 1529 gemalt, als letztem möglichen Termin (die Zahl auf dem Gemälde zeigt bekanntlich nur 152.) so müfste Philipp Holbein, wenn er mit 12 Jahren in die Lehre kam, damals 3 oder 4 Jahre alt gewesen sein. Sagen wir sogar 5 bis 6: der dargestellte Kopf deutet immer noch einen entschieden älteren Knaben an.

An sich möchte diese Untersuchung müfsig erscheinen. Allein die Art und Weise wie Dr. Woltmann die angebliche Aehnlichkeit des Amors und der Kinder benutzt, zeigt, wie nothwendig es ist, hier auf den Grund zu gehn.

in Frankreich zuerst sein Glück versuchte, war das nahliegendste vielleicht.

Plater redet von der Kunst nicht. Nur ein einzigesmal kam ihm etwas derartiges unter die Hände. Er war Custos bei Myconius zu Zürich, der in der Schule zum Frauenmünster Schule hielt. Als solcher hatte er für das Einheizen zu sorgen und pflegte sich, wenn es fehlte, die Scheiter in der Stadt zusammenzustehlen, wie er denn überhaupt in seiner Jugend mit Betteln, Stehlen, oft sogar Strafsenraub sich durch Deutschland und die Schweiz durchstudirte. 'Eines Morgens,' erzählt er, 'hatt' ich kein Holtz, und wolt Zwingli beym Frauen-Münster predigen vor Tag, und als man zur Predig läutet, gedachte ich: Du hast kein Holtz und sind so vil Götzen in der Kirchen? und dieweil noch niemand da war, gienge ich in die Kirchen zum nächsten Altar, erwütschte einen Johannes, und mit ihme in die Schul in den Ofen, sprach zu ihm: Jäggli, nun bucke dich du must in den Ofen, ob du schon Johannes soltest seyn; Als er anfieng brünnen, gab es wüste grofse Blattern, nahmlich von denen Oehl-Farben; ich dachte: Nun halt still, rührstu dich, das du aber nicht thun wirst, so wil ich das Ofen-Thürlein zuthun, du must nicht heraus, der Teufel trag dich dann heraus. In dem komt Myconii Frau, als sie zur Kirchen in die Predig wolte gehen, dann man zunächst bey der Thür fürgieng; sprach: Gott geb dir einen guten Tag, mein Kind, hastu geheitzet? Ich that das Ofen-Thürlein zu, und sagte: Ja Mutter, ich hab schon verheitzet; dann ich wolts ihren nicht sagen, sie hätte mögen schwätzen; wann es wäre auskommen, so hätte es mich dazumahlen mein Leben gekostet Myconius sprach: Custos, du hast heut wol Holtz ghan. Ich dacht Johannes hat das best gethan. Da wir die Mesz singen solten, geriethen zwen Pfaffen an einander; des der Johannes gewesen war, sprach zu dem andern: Du Luther'scher Schelm, du hast mir meinen Johannes gestohlen. Das trieben sie eine gute Weil; Myconius wuste nicht was das ware, aber Johannes wurde nicht mehr gefunden.' —

Solche Zustände mufs man im Sinn haben, um zu verstehen, was die Bilderzerstörung in Basel später bedeuten wollte. Da mag mancher geholfen haben, nur um sich ein Theil Brennholz zu schaffen.

Ob wohl die Illustration einer solchen Verbrennung in Tschudi's Schweizerchronik, welche (p. 409) einen aus 'Götzenbildern

geschichteten Scheiterhaufen, zu dem eben noch neues Material herbeigeschleppt wird, darstellt, von Holbein stammt? Es stieg mir bei Betrachtung der kleinen, meisterhaft gezeichneten Composition diese Vermuthung auf. Für die Chronik selbst ist sie schwerlich gearbeitet worden, deren bildlicher Schmuck sehr verschiedenartigen Werthes ist. —

Ich komme noch einmal auf Holbeins Uebergang nach Basel zurück. Herr Dr. Woltmann hat da wo in seinem Buche (p. 177) die Meinungen derjenigen behandelt und widerlegt werden, welche eine andere Jahreszahl als 1516 für diesen Aufenthaltswechsel annehmen, die von mir oben angeführte Stelle Passavants mit Stillschweigen übergangen*). Es erscheint unzweifelhaft, dafs wenn Froben für ein 1515 in seiner Druckerei zu Basel gedrucktes Buch einen 'HANS HOLB.' gezeichneten Holzschnitt benutzte**), hierin, bis auf weiteres, der Beweis gefunden werden müsse: Holbein sei bereits 1515 in Basel thätig gewesen. Dies hat Mr. Wornum denn auch empfunden und den Widerspruch auf seine Weise zu lösen versucht. Holbein, sagt er (p. 135. Anm.) kam erst 1516 nach Basel: dies steht fest. Folglich, schliefst er weiter, ist die Zahl 1515 bei Passavant falsch und es mufs 1516 gelesen werden.

Im Jahre 1516 nämlich mufs Holbein, Dr. Woltmann zufolge (p. 176.), allerdings noch in Augsburg gewesen sein, weil er sonst einige Portraits des ihm zugeschriebenen Skizzenbuches nicht gezeichnet haben könnte. Statt nun zu dem sehr natürlichen Zweifel geleitet zu werden, ob denn dieses Skizzenbuch — (von dem Holbein einen guten Theil als Kind gezeichnet haben müfste, während er einen andern Theil, wenn er 1516 schon in Basel war, überhaupt nicht gezeichnet haben kann, es sei denn dafs er 1516 noch einmal aus Basel nach Augsburg zurückkehrte) — nicht von Jemand anders herrühre als von Holbein, wendet Mr. Wornum sein Mifstrauen gegen Passavant und verfährt ziemlich summarisch gegen diesen. Es lag doch wohl am nächsten, das betreffende, von Passavant

*) Dr. Woltmann scheint sie nicht gekannt zu haben, denn er erwähnt S. 201 den Holzschnitt auf den es hier ankommt, als in 'Druckwerken des Jahres 1516' zu finden. Dies entnahm er offenbar Hegner (p. 154), der den Holzschnitt früher als 1516 nicht gefunden hatte.

**) Mr. Wornum giebt in seinem Life of Holbein (das auf der Berliner K. Bibliothek vorhanden ist) eine Reproduction des Holzschnittes. Auch findet er sich in dem später citirten Bande: Xf 11, 705.

angeführte Buch selbst zu untersuchen. Fand sich 1516 statt 1515 darin, so hatte Passavant sich versehn. Passavant hat sich leider öfter versehen, und Zahlenirrthümer sind leicht möglich und verzeihlich. Hat Mr. Wornum aber das Buch verglichen? Er sagt nichts davon. Mir selbst war dies auch nicht möglich, da sich die von Erasmus edirte Schrift des Lilius, De octo orationis partium constructione auf unserer Bibliothek nur in einer Aldina von 1523 befindet. Allein Panzers sechster Theil wäre auf dem Britischen Museum Mr. Wornum vielleicht erreichbar gewesen? Seite 193 (sub anno MDXV) würde er da das Buch erblickt und Passavant in diesem Punkte correct gefunden haben. Allerdings liefse sich nun behaupten, das Buch möge immerhin 1515 erschienen sein: es enthalte aber den Holzschnitt gar nicht. Dieser Zweifel wäre jedoch zu stark, um ihn kurzweg zu erheben. Für mich liegt um so weniger Grund dafür vor, als ich Holbein nicht für den Zeichner des Berliner Skizzenbuches halte und nichts dagegen einzuwenden habe, dafs er bereits 1515 in Basel für Froben Holzstöcke zeichnete, meinethalben auch schnitt, da der Schnitt dieser und einiger anderer Blätter auffallend ungeschickt ausgefallen ist ohne roh zu sein, wie es bei einem Anfänger natürlich war*). Frobens Druck ward im August 1515 vollendet. Ich darf also, bis auf weiteres, nun annehmen, Holbein sei im Frühjahr 1515 nach Basel gekommen. Sollte einem der geehrten Leser dieses Aufsatzes der Druck von 1515 erreichbar sein, und wollte er mir mittheilen, ob sich der Holzschnitt darin findet, so würde ich Gelegenheit finden diese Nachricht dankbar zu verwerthen, da ich die Absicht habe, meine Untersuchungen über Holbein, unter Hinzufügung einer Reihe von Erörterungen zu denen sich aufserdem noch Veranlassung gefunden hat, zusammenzufassen. —

Holbeins Holzschnittarbeiten für buchhändlerische Zwecke, die, als frühste von ihm bekannte Thätigkeit, in seine ersten Basler

*) Hegner bespricht dies, als zur grofsen Controverse: ob Holbein selbst in Holz geschnitten, gehörig. Dr. Woltmann ist der Meinung, Holbein habe nur gezeichnet, nicht geschnitten, was er (p. 201) beiläufig erwähnt, indem er sich mit Recht auf diese Streitfrage, deren Lösung im höchsten Grade gleichgültig ist, nicht weiter einläfst. Dafs Holbein und Dürer, wenn sie Lust gehabt in Holz zu schneiden, in Holz schneiden konnten, wird Niemand bestreiten. Dafs deshalb, wenn dieser oder jener Holzschnitt besonders geistreiche individuelle Behandlung zeigt, er von ihrer Hand herrühren konnte, versteht sich ebenfalls von selbst.

Zeiten fallen, sind auch deshalb von Wichtigkeit, weil sie erkennen lassen wie er sich an Dürer anlehnte. Man vergleiche auf Holbeins Compositionen die kleinen Kinderengel mit denen auf einigen Blättern des 'Lebens der Maria' von Dürer, oder auf der in Basel befindlichen Handzeichnung einer Maria vom Jahre 1509. Wer diese Vergleichung in Berlin vornehmen will, findet in dem Froben'schen, mit Holzschnitten nach oder von Holbein verzierten Drucke der Utopia von Thomas Morus Gelegenheit. Das Buch ist auf der königlichen Bibliothek vorhanden, (Xf 11,705, klein 4°).

Diese, wenn auch sehr untergeordnete, Mitarbeiterschaft Holbeins an Morus' Werke mufste ihn auch später in England als nicht ganz unbekannt dort erscheinen lassen. Jener 'HANS HOLB.' gezeichnete Holzschnitt (von 1515) war in der Utopia wieder benutzt worden, Holbeins Name somit Morus schon seit Jahren bekannt. —

Der Utopia des Morus sind dessen Epigramme beigefügt. Einige darunter beziehen sich auf Gemälde, ohne jedoch specielles Verständnifs zu verrathen. Auch Epigramme des Erasmus sind dem Bande einverleibt darunter: In picturam fabulae Giganteae; In eosdem fulmine perpulsos; In Tabulam Penthei trucidati; In picturam Europae stupratae. Was darin gesagt ist, entbehrt so gänzlich aber der sinnlichen Auschauung, dafs wenn die Ueberschriften nicht von Gemälden sprächen, Niemand denken würde, Erasmus habe bei diesen Distichen und Jamben gemalte oder gezeichnete Gestalten vor Augen oder in der Erinnerung gehabt; es scheinen blofse Gedankenspiele zu sein, Nachahmungen antiker Epigramme, für welche er Sujets erfand, von denen mir zweifelhaft ist, ob sie jenerzeit überhaupt von einem Künstler dargestellt worden seien.

SCHLUSS.

Ich schliefse mit diesem letzten Hefte des zweiten Bandes diese Blätter ab. Was ich mit ihnen wollte, ist zum Theil erreicht worden. Auch hat die Zahl der Abonnenten stätig zugenommen, und das Interesse für die Sache ist lebhafter geworden, zugleich auch das Gefühl, dafs es bei Behandlung der neueren Kunstgeschichte der-

selben Schärfe und Arbeit bedürfe wie bei anderen Disciplinen. Ich zweifle nicht daran dafs dies Gefühl im Wachsen bleiben und sich daraus das Fach der neueren Kunstgeschichte als stehender Lehrgegenstand auf deutschen Universitäten entwickeln werde. Einstweilen wird es noch zu sehr nebenher behandelt und bietet keinem der sich ihm widmen wollte eine sichere Lebenslaufbahn. Sehr viel ist noch zu thun, ohne das bewuste Ineinandergreifen Vieler jedoch diese Arbeit einstweilen nicht möglich. Was zuerst zu schaffen bliebe, scheint mir, ist eine Heimath in Rom, wo in einer Deutschen Kunstakademie (um im Allgemeinen diesen Namen zu brauchen) deutsche Gelehrte ihren Centralpunkt für gemeinsame Studien finden müssen, aus denen hoffentlich auch ein Kunstblatt hervorgehn wird. Das Interesse dafür scheint sich zu entwickeln; die Wege die man einzuschlagen habe, ergeben sich später von selbst.

Was mich nöthigt, die Herausgabe dieser Blätter jetzt aufzugeben, ist das zu grofse Maafs von Zeit das sie in Anspruch nehmen. Dies auch der Grund, weshalb sich das Erscheinen der letzten Hefte hinausgezogen hat. Beinahe ganz auf eigene Arbeit angewiesen, und ohne die Aussicht, Hülfsarbeiter, wie sie mir zusagen, in gröfserem Umfange zu gewinnen, bleibt nichts übrig als zurückzutreten. Denen deren thätiges Interesse mich unterstützte, sage ich meinen besten Dank. Vor allem Herrn Major Kuehlen in Rom, dem ich am meisten verpflichtet bin. Auch den deutschen Blättern danke ich, welche hier und da mein Unternehmen erwähnt haben.

Berlin im Mai 1867.

Herman Grimm.

NACHTRÄGE

ZU BAND I.

Seite 16. Vasari erwähnt XII, 113 die 'Casa de' Giambeccari sopra la piazza di San Apostoli.'

S. 19. Eine bessere Ansicht des buonarrotischen Hauses in Jo. Babtista de Cavaleriis, Urbis Romae Aedificiorum illustrium quae supersunt etc. Romae MDLXIX (Auf dem Berliner Kupferstichcabinet zu finden).

S. 23. Basta che io ò trovato Daniello da Volterra che sè morto in 4 di, e dicono di passione danimo chel suo cavallo non venne bene la prima volta, et là auto a rigittare, et ancora è nella fossa sotterato, talchè à messo sottoterra il maestro. Vasari an Borghini. Da Roma la mattina di pasqua 1566. Gaye III, 209.

S. 48. Potevam su montar di chiappa in chiappa. Inferno XXIV, 33.

S. 138. Dürers Gemälde in San Bartolommeo erwähnt von Vasari XIII, 23.

S. 143. Chi sta bene bene, non si muove, italienisches Sprichwort. Guhl II, 249.

S. 144. Uebernacht daufsen bleiben. Ochs, Geschichte von Basel V, 370.

S. 149. Die Ambraser Copie ist noch vorhanden, wie mir Hr. v. Zahn mittheilt. In der Anmerkung von Mechel statt von Machel zu lesen.

S. 166. Clovio besonders hat Dürers Compositionen bei seinen Miniaturen benutzt.

S. 168. Stube scheint nichts anderes zu bedeuten als Zunftstube und sich darauf besonders die Sendung des 'Oelbaumen Holzes' zu beziehen, die im Scherze gemeint war. Es bestärkt mich darin die Anmerkung p. 230 des dritten Theiles der von Hefs herausgegebenen Dichtungen Usteri's.

'In früheren Zeiten pflegten die Bürger von Zürich sich am Sonntag Abend auf ihren Zünften zu versammeln, um sich über die öffentlichen Angelegenheiten zu besprechen. Zur Bestreitung der Einheitzkosten des Zunftstubenofens im Winter schickten sie am Bechtelitag, 2. Januar, durch ihre festlich geputzten Kinder ein paar Batzen unter dem Namen 'Stubenhitzen' auf die Zunft.' —

In Engelbert Werlichs Chronik (Frankf. a. M. 1595) finde ich eine Stelle welche Dürers 'Husseck' erklärt. Seite 257 lesen wir: 'Da auch allhie den zehenden Tag des Weinmonates (1497 scil.) Georg Turzo von Crakaw, Ladislai defs Königs in Vngarn Pfenningmeister (sie nennens ein CammerGrauen) mit Anna Vlrichen Fuggers Tochter Hochzeit gehalten hatte, kame erstlich der gebrauch auff, dafs die Bräute, welche vor diesem, wenn es schon Jungfrauwen waren, mit einer langen Hussacken angethan, auff dem Haupt ein Schleyer mit viel Falten vnnd zweyen Ecken, zu solchem Ehren-

tag pflegten auffzuhaben: nun von der Zeit an, mit hinder sich hangenden Haarzöpffen, vnnd einen Krantz von Kräutern vñ schönen Blumen auff bloſsem Haupt, vñ auch nur in einem engen und nachschleiffenden Oberrock bey vns gen Kirchen geführt werden.'

Im lateinischen Original (Mencken I, 1722) lautete die Stelle:

'Porro celebrante hic X die Octobris nuptias Georgio Thurzone Craccoviense, Ladislai VI Ungrorum regis quaestore, Camerae comitem illi appelant, cum Anna filia Ulrichi Fuggeri, invaluit primum mos ille, quo novae nuptae, quae hactenus etiam virgines, longa palla corpus velatae, et caput plurimarum plicaturarum bicorno peplo, sive flammeolo, redimitae ad id festum fuerunt, retortis capillorum tricis, adpertique cum herbaceo serto vertice, adeoque arctiore, atque caudata tunica solum cinctae, ad templa apud nos deduci occeperint.'

Ueber Werlichs Chronik selbst noch eine Bemerkung. Dr. Woltmann benutzt das Buch in 'Holbein und seine Zeit' als Welser'sche Chronik. Allerdings bildet eine Uebersetzung von Marcus Welsers Acht Büchern Rerum Augustanarum Vindelicarum den ersten Theil der Werlich'schen Chronik. Diese gehen jedoch nur bis zum Jahre 550. Der zweite und dritte Theil der Werlich'schen Chronik, (um den es sich hier allein handeln konnte) besteht in einer Uebersetzung von Gassers Chronik die mit der Welser's nur insofern hier zu thun hat, als in der von Werlich herausgegebenen Uebersetzung Gasser da fortfährt wo Welser aufhört, während Gassers lateinisches Original lange bevor Welsers Buch erschien, bereits vollendet war (s. die Chroniken der schwäbischen Städte. Augsburg I. Einl. XLV.) Sehr hübsch, ja anmuthig an manchen Stellen ist bei Werlich die hinter der Vorrede abgedruckte poetische Beschreibung Augsburgs von Salomon Frenzel aus Breslau, kaiserlichem gekrönten Poëten, die im Heumonat 1585 in Augsburg öffentlich vorgetragen wurde. Von bildender Kunst ist nur einmal darin die Rede, an folgender Stelle:

Stattgräben tief vnd hohe Wäll'
Auch Wassergraben lauffen schnell,
Under den alten Mawren hin,
Von Moſs vnd Eppich lustig grün.
Visch groſs vnd klein von aller Art,
Findt man im Graben da verwahrt.

Wenn man innen sie nun schawt,
So ist die Statt auffs schönst gebawt.
Die Gassen weit all nach der Schnur,
In einer Richtung sicht man nur.
Herrliche Häuser vnd Gebäw,
Stehn nach d'ordnung schön vñ new.
Auff allen Strassen sicht man stehn,
Die Gibel hoch von Stein gar schön,
Künstlich gemahlet allzumal
Appelles es nicht bessert wol. —

Ein Vergleich mit Appelles war damals das Gewöhnliche. Frenzels Bewunderung Augsburgs culminirt übrigens in dem, was er zum Lobe des schönen Elsle sagt, deren musikalisches Talent ihn und ganz Augsburg damals bezauberte.

S. 213. Vasari nennt Rosso 'maninconico'.

S. 214. Giulio Leno und Bramante von Giulio Romano portraitirt. Vas. X, 93. Leno tritt in Mantua als Architetto del papa auf. Cf. Campori, Artefici italiani e stranieri negli state estensi, unter Leno.

S. 215. Ueber die Bestallungen der genannten Künstler und Handwerker cf. Archivio Storico III. Parte I. 1866.

S. 223. Zeile 5 von oben lies manus für munus.

ZU BAND II.

S. 7. Vas. VIII, 23. — avanti che la capella di Michelangelo si discoprisse, avendola nondimeno veduta. Das letztere ist ein Zusatz der zweiten Ausgabe.

S. 9. Hab einer dreifsig Jahr vorüber
So ist er schon so gut wie todt

sagt Goethe im Faust. Cf. Düntzer, Goethe's Faust II, 116.

S. 13. Vasari sagt, X, 93, Giulio Romano habe für die Constantinschlacht die Colonna Trajana und Antonina studirt. Ferner, VIII, 29, Raphael habe für die Vertreibung des Attila, in den Stanzen, die Colonna Trajana benutzt.

S. 21. Vas. XI, 70. — la quale (opera) per la bravura nelle figure e per l'astrattezza delle attitudine, non più usata per gli altri, fu tenuta cosa stravagante — XI, 106. — Morto, pittore da Feltro, il quale fu astratto nella vita come era nel cervello e nelle no-

vità — VIII, 31. — e sivede nella sua testa quella astrazione che si vede nel vivo di coloro che sono in estasi. — Vasari scheint beim Diogenes entweder gemeint zu haben, dafs er in sich versunken daliege, oder dafs seine Stellung eine auffallende, unerhörte sei. Wahrscheinlich hat er das letztere sagen wollen.

S. 33. Pollajuolo arbeitet eine battaglia de' nudi, für Spanien. Alle florentiner Künstler haben Abgüsse davon. Vas. V. 100.

S. 42. Zeile 2 von unten, statt ole zu lesen o dole.

S. 43. Z. 10. v. oben, Verse zu lesen statt Strophen. Z. 14. v. o. Grofsneffen zu lesen statt Grofsenkel.

S. 53. Pervicacia est morositas in sermonibus. Pirckheymer, 218.

S. 54. Z. 17 v. u. dategli zu lesen für datagli.

S. 72. Zu erwähnen war auch noch des Herzogs Freude an Dürer. Cf. Düntzer 166. In den Venetianischen Epigrammen spricht Goethe dagegen von Dürers 'apocalyptischen Fratzen'.

S. 110. 7 Zeile v. oben, D'Avalos zu schreiben statt D'avalos.

S. 111. 7 Zeile v. unten, vor 'd. h.' 'sich' zu ergänzen.

S. 116. Für stanza als Atelier cf. Vas. XI, 3. — aveva (Vasari scil.) le stanze nel convento de' Servi per principiare a fore certe storie in fresco de' fatti di Cesare nella camera del canto del palazzo de' Medici. —

Und so kommt öfter vor, dafs die Regierung oder einzelne Behörden geräumige Ateliers vergeben. Auf der andern Seite: grade zu der Zeit wo Raphael Florenz verliefs, malte Morto da Feltro im Auftrage des Gonfalonier Soderini ein Zimmer (camera) des Palazzo mit Grotesken aus (Vas. IX, 108.) Es konnte sich auch bei Raphael um diesen Auftrag handeln.

S. 251. Weitere Bemerkungen über die Lais Corinthiaca finden sich, aus Dr. Woltmanns Feder, im letzten Hefte der Seemannschen Kunstzeitung (II. Jahrg. No. 16, p. 136).

INDEX.

Aegidius, Petrus —. 131 ff.
Alberti, De Pictura. 40. 206, Anm.
Alessandrina, Via — in Rom. 161.
Altorf auch Uri genannt. 242.
Ambraser Copie des Rosenfestes der Maria von Dürer. 247.
Amor. 94.
Anichino. 85.
Antike Kunst. 90.
Antonio da San Miniato, orafo. 161. 162.
Apollo auf Raphael's Schule von Athen. 3. — auf Raphael's Parnafs. 18.
Arabeskenschema der griechischen Kunst. 181.
astratto. 259.
Augsburg. 258.
aurifex. 87.
Bartolini, Zanobi —. 107.
Bartolommeo, Fra —. 2. St. Sebastian. 108.
Basel. 126.
Beccadelli, Erzbischof von Ragusa. 166.
Beham, Barthel —, Kampf nackter Männer. 30. 33.
Bellori. 23.
Bembo. 34. 161.
Bentivogli. 86.
Berlin, Nationalmuseum zu —. 77.
Betti, Bernardo di —. 117.
Bibel, die cöllnische —. 223.
Bildersturm in der Schweitz. 252.
Bini, Bernardo —, Datario Leo's X. 49. 115. 116.
Biographen, Holbein's neueste —. 233. 127 ff. 149.
Blüthe der ital. Malerei. 4.
Boldù. 87.
Borgherini. 100.
Borgia, Lucrezia —. 82. Medaille von Filippino Lippi (?). 81.
Borgo vecchio in Rom. 160.
Botteus, Henricus —. 143.
Botticelli. 5. 8. 17.
Bramante. 158. 165. Portrait von Giulio Romano. 259.
Brüggemann, Hans — und Dürer's kleine Passion, von Prof. F. Eggers. 37.
Brunner's Heitere Studien. 106.
Buonarroto, Il —, Römische Zeitschrift. 162.
Buonarroti, Giovansimone —. 103. Gismondo —. 101. Lionardo —. 103. Matteo —. ibid. Sigismondo —. ibid.
Buoninsegni, Domenico —. 103.
Burckhardt's Renaissance in Italien. 153.
Campori's Lettere artistiche inedite. 207.
Canigiani, Angelo —. 115.
Canossa, Grafen von —. 103.
Capponi, Donato —. 100.
Capua, Erzbischof von —. 109. 110.
Caradosso. 92.
Caravaggio. 126. Perino da —. 158.
Cardinal von Mainz. 140.
Carlstadt. 132.
Caroccio, Baverio — da Parma, Maler. 159.
Carpet aliquis cicius quam imitabitur. Inschrift eines angebl. Gemäldes von Holbein. 249.
Carrara. 112.
Carstens. 71.
Castiglione's Grabschrift auf Raphael. 60.
Cavalleriis, Batista de —, Urbis Romae Aedificiorum quae supersunt.
Cavalli, Via dei — in Rom. 160.
Cellini, Benvenuto —. 83.
CESSI. DEAMILITATISTA. 94.
Ciarla. 113. Brief Raphael's an — 157.
Clemens VII. 109. 136.
Clovio malt nach Dürer's Compositionen. 257.

Colleoni, Grabdenkmal der — zu Mailand. 156. — Reiterstatue zu Venedig. 230. Magaretha —. 150. 152 Anm. 156.
Colonna Trajana in Rom. 13. 260.
Colonna, Vittoria —. 77.
Composition der Wandgemälde Raphael's im Vatican, von H. Brunn. 169.
Conti, Bernardino dei —. 151.
Cornelius. 77.
Corrigia, Jacoba —. 94.
Crowe and Cavalcaselle, History of Pain-in Italy. Vol. III. 80.
Daelli, Carte Michelangiolesche inedite. 41.
Dainerio. 161. 162.
Dante. 128.
daussen. 257.
Deutsches, in Rom zu gründendes Institut für moderne Kunst. 256.
di chiappa in chiappa. 257.
Distichon auf Holbein's Portrait. 249.
Dreifsigstes Jahr. 9. 259.
Dürer. 71. 125. — Ehe. 227. — Bildhauerei. 40. — Holzschneiderei. 228. — Indirecter Einfluſs griechischer Kunst. 230. — Einfluſs auf die deutsche Befestigungskunst, von C. v. d. Goltz. 189. — in Italien. 257. — Werke in Italien. 224. 225; — in Florenz. 57. — Künstlerischer Charakter. 145. — Verhältnifs zu Erasmus. 135 ff. — zu Raphael. 56. — Theoretische Schriften. 228. — Träumerei. 150. 229. — Tod. 142. — Arbeiten: acona (?) in der kaiserl. Samml. zu Wien. 224. Bildnifs König Ferdinand's. 136. Anm. Karl des Fünften. 73; seines Vaters in Florenz. 226. Christus unter den Schriftgelehrten im Palazzo Barberini. 226. Crucifix in Besitz des Hern Egli-Wegmann. 61. Darbringung Christi. 57. Denksäule auf die besiegten Bauern. 228.
Ecce homo zu Venedig. 224. Heil. Jacobus zu Florenz. 226. Geburt des Johannes im Britischen Museum. 63. Kreuztragung. 57. Leben der Maria. 57. 215. Heil. Philippus zu Florenz 226. Simson. 63. Tod der Maria. 64. Dürer's Bruder. 225.
Edelinck's Stich der Reiterschlacht von Lionardo. 118.
Elsle, das schöne — in Augsburg. 259.
Engländer. 128.
Erasmus von Rotterdam. Angeblicher Empfehlungsbrief für Holbein an Th. Morus. 133. Briefe an Pirckheymer. 121. Epigramme auf angebliche Gemälde. 255. Verhältnifs zur Kunst. 135. Lob Dürers. 143. Medaille des Q. Messys. 136 ff. Portraits. 121 ff. Portrait von Q. Messys. 248.
v. Eye, Leben Dürer's. 56.
Façade von S. Lorenzo in Florenz. 52.
Farnesina. 10. 26. 58.
Ferrara, Alphons von —. 85. Ercole von —. 86. Ercole II. von —. 93.
Fesch. 247.
Feti, Domenico —. 66.
Florentiner Meister aufgezählt von Albertini 1509. 206.
Florentiner Sammlung von Handzeichnungen. 57.
Florenz. Belagerung von —. 105. Dom von —. 52. Marmorpflaster für den Dom von —. 52.
Foppa Papiensis. 92.
Fornari, Simone —, Anmerkungen zum Ariost. 59.
Francia. 71. 86.
Frifswell, J. Hain —. Life Portraits of Shakspeare. 212.
Frizzoni (Dr. G.) über die Medaille der Lucrezia Borgia. 215.
Froben. 254.
F P H F F. 81 ff. 92.
F S K I P F T. 92.
Gaddi, Bank der — in Rom. 115.
Gemäldehandel aus Italien nach Frankreich. 108.
Ghirlandajo. 5.
Giacomo (?) (in Verbindung mit Raphael). 114.
Gianfrancesco di Lorenzo, Maestro dell' abaco. 160.
Giotto's Berufung nach Avignon. 203. — Navicella. 205.
Giovanbatista dell' Abbate da Parma, 159.
Giulio Romano. 259.

Goethe über Dürer. 257. — in Bologna. 70. — in Dresden. 66. — Verhältnifs zur Antike. 14.
Gonzaga, Paula. 151.
Gorizius. 162. 163.
Griechische Pferde vor S. Marco in Venedig. 230.
Gnasti, Cesare —, La Cupola di Sa Maria del Fiore. 107.
Guercino. 70.
Hegner's Leben Holbein's. 122 ff. 241 ff. 250.
His-Heusler's Arbeiten über Holbein. 133. 241 ff.
Holbein, Ambrosius —, Hans H. d. Jüngeren Vater. 232. Anna —. 245. Bruno —. 239.
Holbein, Hans — der Aeltere, Hans H. d. Jüngeren Vater nicht. 232.
Holbein, Hans — der Jüngere. 61. 121 ff. künstlerischer Charakter. 144. — Frau. 251, Anm. Portrait seiner Frau. 146. — Stiefsohn. 251, Anm. — Uebergang nach Basel im Jahre 1515. 253. — in Italien? 127. — Reise nach Frankreich und England. 121. 129. — Angebl. Berliner Skizzenbuch. 125 ff. 229. 253. — ob er in Holz geschnitten. 254. — frühste Holzschnitte. 253. — als Portraitmaler. 128. — Arbeiten: Burgemeister Meier. 134. Christus am Oelberge. 149. Darmstädter Madonna. 128. Dresdner Madonna. 249. Jo und Jupiter. 231. Lais Corinthiaca. 133. gestochen von Friedrich Weber. 250. Angebliches Lissaboner Gemälde von 1519. 127. Angebliche Ragazer Madonna. 249.
Holbein, Jacob —. 242. 244. Michel —. 244. Margret —. 245. Ottilie —. 245. Philipp —. 251, Anm. Supplick von 1611. 241. Sigmund —. 236 ff. Testament 238.
Husseck. 257.
Hutten in Rom. 163. — über Dürer. 225.
Jacopo da Brescia. 158.
Igno. 113.
Jörg, Meister —. 221.
Italienische Maler in Deutschland zu Anf. d. 16. Jahrh. 225.
Julius II. 34. 86. 115. Grabmal von Michelangelo. 49. 51. 90.
Kesselstadt, Sammlung des in Mainz verstorbenen Domherren Grafen von —. 210.
Kuehlen, Major Franz — in Rom. 49. 117. 256.
Kunst des 15. Jahrh. 90. 91.
Lais Corinthiaca. 250. 257.
Lavater über Dürer. 71. Blätter aus —s Sammlung auf dem Berliner Kupferstichcabinet. 72, Anm.
Leno. 289.
Leo X. 51. 97. 160.
Lessing. 223.
Leus. 137.
Lilius, De octo orat. part. const. 254.
Linacer. 132.
Lionardo da Vinci. 2. 5. 35. 90. 127. 130. 151. — Berufung nach Mailand. 152. — Werke: Ecce Homo auf dem Berliner Museum. 62. Heil. Catharina in Petersburg. 155. Jünglingskopf, Zeichnung zu Weimar. 120. Madonna Litta. 154. Mona Lisa. 135. Reiterschlacht 31 ff. Erste Skizze zur Reiterschlacht. 117. Sforza's Reiterstatue. 152. Gemälde in Besitz des H. Geheimerrath Mendelssohn zu Berlin. 119.
Lippi, Filippino. 5. 215. — Arbeiten in der Capella Strozzi. 83. 87. — S. Sebastian zu Bologna. 83. Schule des —. 88. Francesco, sein Sohn. 83.
Luini. 90.
Lukas von Leiden. 71.
van Mander über Holbein. 234.
maninconico. 289.
Marc Anton. 159. 160. 225.
Marcello Venusti. 77 ff.
Marco, Cardinal von San —. 105.
Sa Maria Traspontina, Rom. 160.
Marmorhandel von Pietrasanta. 52.
Masaccio. 5. 18.
Max, Kaiser — beabsichtigte Reiterstatue in Augsburg. 221.
Michelangelo. 2. 5. 13. 29. 31. 36. 90. (Michelarcangelo. 206.) — Haus

in Rom. 256. Haus in Florenz, Via Mozza. 100. — in Carrara. 55. In Pietrasanta. 51 ff. 55. In Turchia. 47. Auf der Cuppel von S^a Maria del Fiore. 106. Briefe: An seinen Bruder Buonorroto, 2. Apr. 1517. 53. An denselben, 7. Apr. 1518. 99. 12. Aug. 1518. 100. Briefe an ihn von: Alessandro da Canossa. 8. Oct. 1520. 104. Antonio Mini. Dec. 1530. 107. Cardinal Aginense. 21. Apr. 1516. 51. Card. Cibò. 4. Dec. 1531. 112. Card. v. Medici. 19. Juli 1514. 50. 2. Febr. 1517. 52. 13. Mai 1518. 97. Card. v. Pavia. 3. Mai 1510. 47. Card. Pucci. 28. Aug. 1533. 113. Card. Salviati. 1. Juli 1531. 111. Matteo Buonarroto. 7. Juli 1520. 102. - Sonette. 41. 44. 46. — Werke: Basrelief des Grafen Ugolino. 96. Capella Sistina (gesehen von Raphael vor der Vollendung.) 289. Angebl. Federskizze zum Moses in Wien. 50. Madonna zu Brügge. 3. Madonna für Doni. 109. Magdalena im Garten, Carton. 110. Pest. 96. Pietà zu Ragusa. 77 ff.

Migliavacca, Dr. Achille — zu Mailand, Besitzer von Briefen Michelangelo's. 41.

Modetti, heutige Besitzer der ehmal. Häuser Raphael's zu Rom. 160.

Morto da Feltro. 259. 260.

Morus, Thomas —. 121 ff. 131 ff. Epigramme. 255.

Münchner Gemälde, dem jüngeren Holbein zugeschrieben. 123 ff.

Muschgat, Georg - . 221.

Nachträge zum Leben Michelangelo's 41.

Neues Testament. 149.

Noirot, Nicola —. 159.

Oeffentliches Urtheil. 148.

Orsini, Cardinal —. 161.

Ottley's Sammlung. 117.

Passavant's Leben Raphael's. 3. 15. 26. 59.

Patin, Biograph Holbein's. 124. Anm. 147. 247.

Perugino. 5. 71.

S. Peter in Rom. 52. Platz am —. 161.

Peutinger. 225.

Pietrasanta. 98.

pingere, depingere. 135.

Pinturicchio. 117.

Piombo, Sebastian del —. Crucifix auf dem Berl. Museum. 79.

Pirckheimer's Correspondenz mit Erasmus. 135. — Medaille. 139. 141. Anm.

Pisano. 85.

Pius III. 117.

Plater, Felix —, Biographie. 251.

Pollajuolo. 152. — Battaglia de' Nudi. 257.

Pontasieve, Antonio da —. 206.

Porcari. 158.

Publicum. 147.

Pudicitia. 93.

Puntormo. 109. 110. 225.

Quintin Messys. 138. 140. Anm.

Q F M M Q P E. 92.

Raphael. 125. 207. — im Jahre 1505. 89. — Verhältnifs zur Antike. 28. — Angeblicher Ausspruch über Dürer. 227. — arbeitet unter Pinturicchio in Siena 1502. 117. — Fortgang von Florenz nach Rom 1508. 260. — Erster Eintritt in Rom. 113. — Hausbesitz in Rom (Sopra due Case possedute da Raffaele da Urbino). 157. — Contracte über Hauskäufe 1515 und 1516. 158. 161. — Vollmacht vom 5. März 1508 in Rom. 115. — Tod. 59. — Werke: Befreiung Petri. 184. Bildnifs eines alten Mannes, in Petersburg (?). 157. Bildnifs einer Frau mit 1512, in der Tribune zu Florenz. 45. H. Caecilia in Bologna. 70. Constantinschlacht. 13. 187. 259. Disputa. 7. 20. 24. 172. Doni's Portrait. 62. Fresken im Vatikan. 15. Galatea. 10, 56. 58. Giardinière. 3. Heil. Familie mit dem Joseph ohne Bart. 157. Heliodor. 57. 185. Madonna des Herzogs Alba. 157. Marter der Heil. Felicitas. 48. Messe zu Bolsena. 183. Opfer von Lystra. 13. Parnass. 6. 18. 24. 179. Polyphem in der Farnesina. 28. Angebl. Skizze der Reiterschlacht Lionardo's.

118. Ritter Georg mit dem Drachen. 157. Schule von Athen. 16. 20 ff. 157. Sibyllen. 185. Urtheil des Paris. 29. 57. Urtheil Salomonis. 30. Sposalizio. 125. Vertreibung Attila's. 125. 185. 259. Werke in Petersburg. 154.
Roselli, Piero —. 100.
Rosso. 108. 259.
Rotenbach im Burggau. 223.
Rumohr über Raphael. 4. 26. — über die Galathea. 59.
Salviati, Jacopo —. 54. 56. 99.
Sandrart über Holbein. 234. 240.
Sansovino's Marmorgruppe in San Agostino. 163.
Santa, Via — in Rom. 161.
Santi, Giovanni —. Brief vom 11. Nov. 1478. 164.
Schiller's Verhältnifs zur Antike. 14.
Schön, Martin —. 71.
Schweitzer. 128.
Sebastiansaltar, angebliches Werk Holbein des Jüngeren zu München. 246. Anm.
Serravezza, Steinbrüche zu —. 97.
Shakespeare's Bildnisse. 212 ff. Todtenmaske 209. Ob von Holbein Notiz genommen? 231.
Sistina, Capella —. 7. 20.
Sixtus IV. 160.
Soderini. 116. 259.
Sperandio. 85.
Spina, Giovanni —. 107.
stanza da cavorare. 114. 116. 259.
Stetten, Paul von —. 246.
Strozzi, Ercole —. 92.
Stube. 257.
Tedaldi, Francesco —. 107. Papi —. ibid.
Tizian. Brief vom 8. Dec. 1565. 166.
Trivulzio. 152.
Trucchi, Poesie inedite. 46.
Urbino, Herzog von —. 114. Santa Lucia in Torri in —. 164.
Uri 242.
Valori, Baccio —. 110.
Varnbühler, Ulrich —. 150.
Vasari. 59.
Verrocchio. 152. 155.
Viardot, Musées de France. 146.
Vigorosi, Francesco —. 159.
Vinci, Pierino da —. 79. 97.
Vitelli, Alessandro —. 110.
VN. FO. DI. FRA. 95
Volterra, Daniele da —. 287.
Waagen, Geheimerath Prof. Dr. — über Goethe's Kunsturtheil. 64. Deutsche Malerschulen. 133, Anm.
Weber, Friedrich — zu Basel. 250.
Weimaraner Handzeichnungen. 34.
Welser, Marcus —, Acht Bücher Rerum Augustanarum. 258.
Werlich, Engelbert —, Augsburger Chronik. 225. 257.
Wimpheling. 224.
Winckelmann. 1. 77.
Woltmann, Dr. Alfred —, Holbein und seine Zeit. 232 ff.
Wornum. Life of Holbein 241 ff.

Gedruckt bei A. W. Schade in Berlin, Stallschreiberstr. 47.

In Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung in Berlin erschienen:

Bernays (Michael), Ueber Kritik und Geschichte des Goetheschen Textes. 1866. gr. 8. geh. 15 Sgr.

Diese kleine Schrift wird alle Verehrer unseres grofsen Dichters auf's Lebhafteste interessiren, indem sie an zahlreichen Beispielen unwiderleglich feststellt, wie manichfach verderbt der Text ist, den wir bisher in Goethe's Werken lasen. Die Diskussion geht meist auf eine ästhetische Würdigung der einzelnen Stellen ein und wirft vielfach neues Licht auf des Dichters Schaffen.

Brandstäter (Prof. Dr. J. A.), Ueber Schiller's Lyrik im Verhältnisse zu ihrer musikalischen Behandlung. 1863. gr. 4. geh. 12 Sgr.

Brugsch (Dr. H.), Die Adonisklage und das Linoslied. Mit einer lithographirten Tafel in folio. 1852. gr. 8. geh. 10 Sgr.

Förster (Dr. W.), Johann Kepler und die Harmonie der Sphären. Vortrag, gehalten im wissenschaftlichen Verein zu Berlin am 8. Februar 1862. Velinp. 8. geh. 8 Sgr.

Grimm (Herman), Holbeins Geburtsjahr. Kritische Beleuchtung der von den neuesten Biographen Holbein's gefundenen Resultate. 1867. Velinpapier. gr. 8. geh. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

——— Rede auf Schinkel gehalten vor der Festversammlung des Architekten-Vereins zu Berlin am 13. März. 1867. Velinpapier. gr. 8. geh. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Grimm (Jacob), Rede auf Schiller gehalten in der feierlichen Sitzung der Königl. Akademie der Wissenschaften am 10. November 1859. Dritter Abdruck. 1860. gr. 8. geh. 8 Sgr.

——— Rede auf Wilhelm Grimm und Rede über das Alter gehalten in der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Herausgegeben von Herman Grimm. Dritter Abdruck. 1865. Velinpapier. 8. geh. 10 Sgr.

Lazarus (Prof. Dr. M.), Ueber den Ursprung der Sitten. Antrittsvorlesung, gehalten am 23. März 1860 in der Aula der Hochschule zu Bern. Zweite Auflage. 1867. gr. 8. geh. 8 Sgr.

Mommsen (Th.), Zwei Sepulcralreden aus der Zeit Augusts und Hadrians. Aus den Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1863. 1864. gr. 4. cart. 14 Sgr.

Steinthal (Prof. Dr. H.), Gedächtnifsrede auf Wilhelm von Humboldt, gehalten an seinem hundertjährigen Geburtstage Sonnabend den 22. Juni 1867. Velinpapier. gr. 8. geh. 6 Sgr.

Arnold (Prof. Wilhelm), Cultur und Rechtsleben. 1865. gr. 8. geh. 2 Thlr. 15 Sgr.

Auf den Zusammenhang des Rechtes mit der Cultur überhaupt und zwar nicht blos bei seiner ersten Entstehung, sondern auch im Fortgange und weiteren Verlauf der Entwicklung, auf das lebendige Wechselverhältnifs, in welchem es sich jederzeit mit den übrigen Seiten des Volkslebens, insonderheit mit dessen wirthschaftlichen Zuständen befindet, hinzuweisen und versuchsweise die allgemeinsten Wechselwirkungen zwischen dem Rechts- und Culturleben eines Volkes für römisches und deutsches Recht darzuthun, war die Hauptaufgabe, die sich der Verfasser stellte.

Grimm (Herman), Neue Essays über Kunst und Literatur. 1865. Velinpapier. gr. 8. geh. 2 Thlr.

Inhalt: Ralph Waldo Emerson. — Die Akademie der Künste und das Verhältnifs der Künstler zum Staate. — Berlin und Peter von Cornelius. — Alexander von Humboldt. — Dante und die letzten Kämpfe in Italien. — Herrn von Varnhagens Tagebücher. — Raphaels Disputa und Schule von Athen, seine Sonette und seine Geliebte. — Der Verfall der Kunst in Italien. Carlo Saraceni. — Die Cartons von Peter von Cornelius. — Goethe in Italien.

Grimm (Jacob), Reden und Abhandlungen. 1864. Velinpapier. gr. 8. geh. 2 Thlr. 15 Sgr.

Inhalt: Selbstbiographie. — Meine entlassung. — Italienische und skandinavische reiseeindrücke. — Frau Aventiure klopft an Beneckes thür. — Das wort des besitzes (jubelschrift zu Savignys doctor-jubiläum). — Rede auf Wilhelm Grimm. — Rede über das alter. — Ueber schule, universität, akademie. — Ueber den ursprung der sprache. — Ueber etymologie und sprachvergleichung. — Ueber das pedantische in der deutschen sprache. — Rede auf Schiller. — Anhang von kleineren aufsätzen.

Homeyer (G.), Der Dreifsigste. Aus den Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1864. 1 Thlr. 22 Sgr.

Der uralte Gebrauch einer dreifsigtägigen Trauer, der sich bereits im Pentateuch erwähnt findet, wird in Verbindung mit der alten Rechtssatzung, dafs erst am dreifsigsten Tage nach des Erblassers Tode die Rechte und Pflichten des Erben in volle Wirksamkeit treten, durch eine Reihe von Nationen hindurch verfolgt, und hiermit die Frage beantwortet: Wann und wie schliefst in einem Sterbehause die Zeit der Ruhe und Stille ab und zwar nach der Sitte, der Religion, dem Rechte, zunächst derjenigen Völker, deren Anschauungen für uns bestimmend gewirkt haben, sodann der deutschen Nation selber. Die Betrachtung beginnt mit dem Judenthum, geht zu dem heidnischen und dem christlichen Rom, dann zu dem fränkischen Reiche, dem mittelalterlichen Deutschland und Skandinavien fort und schliefst mit dem neueren Deutschland.

Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. Herausgegeben von Prof. Dr. M. Lazarus und Prof. Dr. H. Steinthal. Vier Bände. 1860 bis 1866. gr. 8. geh. zu je 3 Thlr.

Diese Bände enthalten u. a. folgende Aufsätze:

Lazarus, Ueber den Ursprung der Sitten. — *H. v. Blomberg*, Das Theatralische in Art und Kunst der Franzosen. — *Steinthal*, Die ursprüngliche Form der Sage von Prometheus. — *W. Lübke*, Der gothische Styl und die Nationalitäten. — *Steinthal*, Die Sage von Simson. — *Tobler*, Ueber die dichterische Behandlung der Thiere. — *Lazarus*, Ueber das Verhältnifs des Einzelnen zur Gesammtheit. — Dr. *Ludwig Rüdiger*, Ueber Nationalität. — Dr. *B. Delbrück*, Die Entstehung des Mythos bei den indogermanischen Völkern. — *Lazarus*, Ueber die Ideen in der Geschichte. — *Adolph Tobler*, Ueber das volksthümliche Epos der Franzosen. — Dr. *B. Delbrück*, Ueber das Verhältnifs zwischen Religion und Mythologie. — *Steinthal*, Zur Stylistik. — *Paul Heyse*, Ueber italiänische Volkspoesie.