

# **Universitäts- und Landesbibliothek Tirol**

## **Über Künstler und Kunstwerke**

**Grimm, Herman**

**Berlin, 1867**

Heft V. VI

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 außerordentlich 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 daß 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 großer 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

⌘ FPHFF ⌘

Herr Dr. Friedländer kommt zu dem Resultate daß 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 interessieren 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 Originalgröße 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 Conjekture an sich: daß 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, daß 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: daß die Buchstaben auf ihn passen können und daß ihm die Arbeit im Allgemeinen zuzutrauen wäre. Gegen ihn aber spricht, daß 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, daß 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 läßt (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 übergegangen 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, daß 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 vervollkommen 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 wenig 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 Liebblingsthätigkeit 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. Außerdem 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 außer 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 ließ bewiesen 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, daß er bis auf Pabst Leo's Zeiten die Münzformen arbeitete, und so geschätzt sind seine Werke, daß 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, daß einem florentiner, in diesem Fache nicht einmal renommirten Künstler ein Auftrag zukam, auf den Francia, fast möchte man sagen, unbeschränkte Ansprüche besaß! Jedenfalls, wenn die Medaille in Bologna zu Stande kam, hat Francia sie gefertigt. Hiervon muß ausgegangen werden.

Und mit derselben Bestimmtheit, scheint mir, ist aufzustellen, daß 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 FPHFF 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, daß 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, daß Francia nur diesen Amor, *questa figura*, und nicht auch den Avers gearbeitet habe.

Auf die Gestalt dieses Amor kommt es nun schließlicb aber an. Trauen wir die Composition dem Francia zu, so muß 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 daß Widerspruch dagegen am wenigsten von meiner Seite erlaubt scheint, dem diese Compositionen nicht einmal genau mehr crinnerlich, 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, daß 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 Gufse 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 läßt sie sich nachweisen.

Etwas anderes aber der Oberkörper. Diese Darstellung der rechten Schulter, die bei zurückgezwängtem Arme scharf heraussteht, ist eigenthümlich und derart, daß 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, daß ich seinen Einfluß hier nicht fortdenken und Filippino nicht das Zugeständniß machen kann, vor 1505 eine solche Stellung so gezeichnet zu haben. Ja ich möchte eine Wette eingehen daß 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 mißverstanden werden wenn ich in demselben Athem nun trotzdem zugebe: daß 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 muß 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 empfangen 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 große 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 verlichenen 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 daß 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 daß 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 bloß 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 läßt man sich kaum ein. Gewisse Fingersätze, Fußstellungen 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 daß 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 groß aufgezeichnet: da erst kam ihr Werth recht zu Tage. Sie könnte lebensgroß ausgeführt werden, keine Linie bedürfte einer Aenderung. —

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

Da einmal feststeht, daß die Medaille mit dem Amor ein Bildniß 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 gofs bekanntlich zwischen 1506 und 1508 die Bildsäule des Pabstes in Bologna. Er könnte die Medaille dort gemacht haben. Es liefse sich FPHFF auch Foppa Papiensis etc. lesen. Foppa war Cardoso'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: VIRTUTI AC FORMAE PVDICITIA PRAECIOSISSIMUM.) 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 fiel Bologna ganz fort, die Medaille könnte überall sonst, folglich auch in Ferrara entstanden sein. Und schließlic 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 außerdem 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 mußte fortschaffen lassen. Man könnte sich wahrhaftig

versucht fühlen, Ferito Poeta Hercule Firmata Felicitas zu deuten. Dies freilich gäbe der Umschrift *Virtuti ac formæ pudicitia pretiosissimum* einen Nebengeschmack von Ironie der arg genug klänge. Doch ist auch wieder zu bedenken daß 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: daß, 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*, (Erocole 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 angehängen, 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 daß dies nur anspruchslose Einfälle sind. Dergleichen sicher zu erledigen ist vielleicht nur in Ferrara möglich. Möchte Graf Campori, dem wir von dorthor soviel verdanken, seine Aufmerksamkeit darauf lenken.

---

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

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

Die Buchstaben FP HFF fehlen hier natürlich, zugleich ist die ganze Darstellung bei weitem roher. Es fehlt der Behandlung die Anmuth die dort so großen 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 cédé, la Deesse 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 daß das T am Ende als überflüssiger Zusatz fortzufallen hätte. Die Dea ista wäre dann, seiner Deutung nach, die umstehende Jacoba Corrigha 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 Deesse 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? Schließlich, 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 mußte.

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, daß sie nicht ganze Worte sondern Abkürzungen enthalten, und für den Fall daß man dies zuzugeben geneigt sein sollte, erlaube ich mir den Vorschlag, folgendermaßen 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 sarta feram manibus;  
Corniger hos aries humilis et maxima taurus  
Victima sacratos tinguat honore focos,  
Marmoreusque tibi, dea, versicoloribus alis  
In inorem 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.

**D**ie 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 sommente 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 Michelagnolo; 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 di Pierino o di Michelagnolo), nelle sue Considerazioni storico-critiche sulla catastrofe di Ugolino Gherardesca, conte di Donoratico. Firenze, Le Monnier, 1840. 4<sup>o</sup>.

In welchem Grade aber läßt dieses nachträgliche Ansichttreten 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 ausdrückt, schließlichs ein gewisses Etwas das als rein Michelangelesk erscheint, sprachen so deutlich, daßs 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 Hungerturmes 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, daßs 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 ausschließt, so wäre es das größte 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 daßs er ein würdiger Schüler des großen Michelangelo war.

## NACHTRÄGE ZUM LEBEN MICHELANGELO'S.

(Fortsetzung.)

**D**aßs Leo der Zehnte und der Cardinal von Medici in der That die Angelegenheit der Steinbrüche und des Straßenbaues von Serravezza Michelangelo's Wünschen gemäß 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 difficoltà 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. Valet. 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 großem Vergnügen haben wir vernommen, daß Ihr in dem Gebirge von Pietrasanta für unsere Zwecke dienlichen Marmor gefunden habt und daß 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 veranlaßt worden, so daß 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, daß Michelangelo die Absicht hatte durch Eigenthum an der Strafe 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 Geldbesteuer 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 britische Museum besitzt noch eine Anzahl Briefe, welche auf dies für Michelangelo wenig glückliche Jahr 1518 Licht werfen, wenn auch nur in Einzelheiten, 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 britischen Museums, No. 40:

Buonaroto. 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 raccomandi 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. Fallo intendere, e ringratia e raccomandami 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.

Michelagnuolo in Pisa.

Deutsch:

Buonaroto. 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 vernünftigen Preise abzuschließen, alles durch Piero's Vermittlung um Jacopo's willen. Empfehl 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 Strafse (ohne seine Hülfe) gar nicht machen können, jetzt aber denke ich wird Alles gut gehn. Sage es ihm und empfehl 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 Commissar der Republik in Pietrasanta mit, für den Strafsenbau. Den 7. April. Michelangelo in Pisa.

No. 42:

Buonarrotto. 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 bisognassi un mulo per portarle qua, ajutagniene trovare, che e' si spenda el mancho che e' si può.

Michelagnuolo 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:

Buonarrotto. 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 Cecone 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 Buonarrotto 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, daß ich bei einer Anzahl von Briefen mich auf das Wichtigste beschränken mußte.

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.

Michelagnuolo 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:

Buonaroto. 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 Prätionen 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, daß ich am 7. Juli zwei Briefe von dir durch Mr. Baldassare empfangen habe, durch welche du mich anweistest, für den Fall daß 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, daß am 3. Juni die Caterina ein Töchterchen geboren hat, das nach drei Tagen gestorben ist (che campò tre di). 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 michelagnuolo  
scultore et pittore 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, daß 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, weiß 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, daß 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 Schluß des Briefes. Fast möchte ich vermuthen, der Abschreiber habe Worte ausgelassen. Stand Michelangelo mit dem Vater damals schlecht, und Matteo räth zu entgegenkommen den 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: daß 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 weiß 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, daß 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 äußerst 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, daß 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, daß 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.

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

Adresse: Al mio molto amato et parente hoñ. Messer Michelangiolo

Bonaroto 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 bloß versprochen sondern wirklich begonnen werden, sagt nichts näheres über deren Inhalt. Alles soll dem großen Meister überlassen bleiben, sogar die Bestimmung des Preises. Fünfzig 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, daß 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 großen 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 daß 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 geglückte, Kanonen auch aufs andere Ufer des Arno geschafft, so daß von allen Seiten bombardirt werden konnte.

---

\*) Im L. M.'s II. Aufl. p. 450 muß es heißen „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 zurückzu- ahnen 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 schließlic eine Art Central- despotie, 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 hatersie, 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 Satz-bildung anlangt, einen ganz ungebildeten Menschen verrathende Brief dadurch, daß 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 daß ich in Ewigkeit sein Slave 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, daß 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 Einfluß 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 schriebe, 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, erschen 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 verthei-

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 bequeme 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 äußerst geringes Maß, 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 mußte 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 mußte 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 Herbst 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 daß man sie sähe

(perche sone [so] che michelagnuolo 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 daß kein anderer so gut dafür geeignet sei. Jacopo brachte demzufolge ein Werk zu Stande, das sowohl was die Großartigkeit 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 gesehen, 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, weiß 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 läßt 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 diletissimo, unser Benvenuto della Gollpaja 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 Erlaß würde dann auch der folgende Brief ohne weiteres seine Erledigung gefunden haben.

Daelli, 20.

Magnifico Messer Michelagnolo. Obgleich wir wissen daß Ew. Herrlichkeit (V. S. = Vossignoria. Hier zum erstenmale Michelangelo gegenüber gebraucht) sehr beschäftigt ist, und daß 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 daß Sie, soweit es in Ihrer Macht steht, uns stets gefällig sein werde. Und zwar deshalb weil wir von uns selbst wissen daß 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 größte 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 herbeiließen uns einen oder mehrere Ihrer Schüler, von denen Ew. Herrlichkeit überzeugt sind daß 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 Vorthail 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 eccellente 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 se fosse possibile 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 possibile 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, daßs er auf diese öffentliche Arbeit Ansprüche machen zu dürfen geglaubt.

Was gegen diese Auffassung einzuwenden wäre ist jedoch, daßs una stanze da lavorare ein Atelier und alocare vermieten heißt. Nehmen wir dazu, daßs Raphael damals bereits Schüler beschäftigte, daßs 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 großen, 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 Präfecten an den Gonfaloniere in Florenz zu erhalten, wie ich es vor wenig Tagen dem Oheim und dem Giacomo geschrieben habe, daßs sie mir ihn von Rom kommen lassen —. Dies geht nicht an. Das 'da roma' steht so, daßs 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 priè, 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 daßs 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 i roma

Chomettesi p me raphaello durbino dipintore q i roma | ad  
msf. agniolo di msf. domenicho chanigani da fiorenza di riscotemi |  
tute danarj mia da chiunche psona li avesj e lui | conosce auerli

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

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

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

dinari ame adare msf. lucha. e sono fiorini doro loro | septāta  
luy ebe al bancho deghaddi el DXIII 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 daßs 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, daßs  
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, daßs Giulio II,  
Vasari zufolge, erst nachdem er Raphael's Schule von Athen gesehen,  
ihm umfangreichere Aufträge zu Theil werden liefs.

Daßs 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 Biblio-  
thek zu Paris befindlichen, Passavants französischer Ausgabe im  
Facsimile beigegebenen Zettel:

Jo Raphaello so contento q̃to (quanto) de 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 nõ obstante quanto nelpenultimo | capitulo se contiene

Eluostro raphaello dipintore | i floreza.

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 bloß 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 officio 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 daß 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 Raffaello 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, daß er im Juli und December 1502 in Pinturicchio's Diensten arbeitete.

---

#### LIONARDO'S ERSTE SKIZZE ZUM CARTON DER REITER-SCHLACHT.

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 läßt sich kaum sagen was gemeint war. Das seltsame Ineinanderfliessen 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 großer 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, daß man das Original nicht herauserkante, (*— 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 Genuß 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.

