

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Über Künstler und Kunstwerke

Grimm, Herman

Berlin, 1867

Heft VII. VIII

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 'sperat' 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 Gesamtinhaltes 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 Erasum 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 mußte, 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 vorgefaßte 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 Preussen 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, Künstlerlex. 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 unbefangenen 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 außer 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 läßt) zu selbständigem Schaffen durchgearbeitet, hier, in jahrelanger Arbeit vielleicht, das Haupt- und Schlußwerk seiner Thätigkeit zu Stande gebracht hat. Gar nicht denkbar, daß 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 'bewundernswerth' zu nennen, daß Holbein siebzehnjährig dergleichen gemalt; während anderweitig die Vermuthung aufgestellt wird: die frühesten 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 maleirisches 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 aufgeben, ja verachtet haben? Und endlich, die Frage ist bei alledem noch ganz außer Acht gelassen, in wieviel Zeit denn ein Mensch, der 17 oder 19jährig jene Augs-

*) Der neueste Catalog der Münchener Pinakothek nennt (im Gegensatz 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, daß 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 gewiß außerordentliche 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 weiß, daß 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 muß. 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, welche reine frauenhafte Grazie, welche durchaus gleichmäßige 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 unbekanntem 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 Compositions-methode 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 aufgefasten 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 Kampfszene 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 schließliches Sitzenbleiben in England als die Folge des natürlichen Triebes: was seiner Natur am gemäßigtesten 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 großen 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 großen 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 genußreichste und bequemste halten werden. Daher auch nicht zu bemänteln, daß Holbein Frau und Kinder in Basel sitzen ließ, und, als er in London kaum 50 Jahre alt an der Pest starb, ein Pferd, wenig Hausrath, Schulden und ein paar Kinder zurückließ, von deren Mutter im Testamente weiter nicht die Rede ist. Vorausgesetzt daß 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 ergibt.

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 corrodant 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 ausgezeichnete Künstler ist. Wünscht er Quintin

(Messys) zu sehn und hast du keine Zeit selbst zu gehn, so laß ihm durch einen deiner Gehülffen 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 Korrektur 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 folgendermaßen. 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 Herbst 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 gefaßt werden können, daß 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, officiam.' 'Dein Maler ist ein wunderbarer Künstler, theuerster Erasmus, allein ich fürchte, er wird England nicht in dem Maafse ergiebig finden, als er gehofft hatte. Dafür, daß unser Boden jedoch nicht völlig steril für ihn bleibe, will ich das meine 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.**)

*) 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 Herbst 1524 nach England hinübergegangen, wird gegen Weihnachten von dort aus in Morus' Briefe über seine ersten Erfahrungen Nachricht gegeben.*)

Daß 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 wußte 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 daß er Morus späterhin ein zweites Portrait von der Hand Holbein's gesandt, noch daß 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, daß er sich bei Morus noch zurückhaltender geäußert. In seinen Briefen an Pirckheimer nennt er Holbein niemals mit Namen.

Man könnte conjecturiren, der Erzbischof von Canterbury habe sich Holbein's angenommen (obgleich in Erasmus' Briefe nichts darauf hin abzielendes enthalten ist), allein es fehlen, soviel ich weiß, 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 muthmaßliche Entstehung fielen. 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 daß dort, — wo im festen Vertrauen darauf daß Holbein 1526 fort gewesen sei, die Rechnungen für dieses Jahr vielleicht nicht so genau zur Durchsicht kamen —, sich nachträglich Aufschlüsse darüber finden. Daß 24 und 25 gar nicht von ihm die Rede ist, erklärt sich gleichfalls nun; ebenso daß 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 schließt dessen Verhältniß 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 schließt sich hier nicht unpassend an, was Erasmus neben Holbein zu Dürer in ein Verhältniß 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 Bildniß 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, daß 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. Cooperat 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 Grüsse gehandelt, so würde er das unfehlbar, seiner Gewohnheit nach, am Schlusse etwa und mit gleichgültigeren Worten angebracht haben. In Pirckheimer's Brief muß etwas von Dürer enthalten gewesen sein, das zu so aufergewöhnlicher Aeußerung Anlaß 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 daß Dürer die Ehre gehabt den Erzherzog zu portrairen**). Und Erasmus, dem Ehrfurcht vor allem was von Oben kam, angeboren, begann seinen Brief mit jener Gratulation, deren Ehrenstelle ebensowohl 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 Grüßen deutet auf Grüsse 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, heißt 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 daß dieser gut heraus kommt. Dies sollte man versuchen. Es amusirt mich daß Dürer seinen Kritiker gefunden hat' (Anspielung sowohl auf den Schuster des Apelles, als auf seinen literarischen Gegner Sutor) 'den ich vielmal zu grüßen bitte.'

Pirckheimer nämlich hatte, im December 23 muß 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 geäußert, so ungenügend ausgesprochen, daß 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 portrairt, die freilich nirgends erwähnt wird, und Pirckheimer ein Exemplar an Erasmus geschickt hatte, der nun Lust bekam sich gleichfalls so von Dürer portrairt 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 grössten 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 Ausguß von Kupfer anfertigen und sandte ihn zur Probe nach Basel, wo dieses Werk dann groses 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 ansehen 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 feliciter 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 artificem, 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 Erasmus 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 empfangen 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 beigelegt. 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 Erasmus, 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 Erasmus exspecto'. Das Buch muß Dürer's 1525 erschienene, Pirckheimer zugeignete Unterweisung 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 Körper 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 Kenntniß 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 bloßen Linien, schwarz auf weiß, nicht zur Anschauung? Schatten und Licht, Glanz, Hervortreten, Zurückweichen. Dabei die richtigste Perspective und vollkommene Harmonie der einzelnen Theile. Ja, er weiß 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, daß es Ueberfluß und Schade wäre mit Farben noch darüberzugehen. Ist es nicht bewundernswürdig 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 Zeugniß 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 daß 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 Bildniß. ‘Wie sich der Bildhauer mein Portrait verschafft hat, wundert mich, wenn er nicht vielleicht das hatte welches Quintinus in Antwerpen goß. Dürer portrairte mich, aber ohne eine Spur von Aehnlichkeit.’

Wie wenig Dürer bei den ihm zu Gebote stehenden Hilfsmitteln hier im Stande war etwas befriedigendes zu liefern, braucht jetzt keiner Erklärung weiter. Gewiß nur auf Pirckheimer's Zureden stach er die Platte, die was die Arbeit anlangt nichts zu wünschen übrig läßt. 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 einflößen, überschleicht uns auch hier: daß 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 Größe ist über die häßlichen 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 Häßlichkeit zu überwinden. Ein Vergleich mit Holbein's zeigt was Tizian geleistet um so deutlicher, als beide Portraits im Costüme wie in der Gemalthaltung 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, läßt Nebensächliches fort, verleiht dem kleinen Auge eine Spur mehr Weite, der Nase weniger Gestrecktheit, und steckt den so zurechtgemachten Kopf auf einen pompös aufgebauchten 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 aufgefaßt? Mehr wie Raphael etwa, nur entweder chronikenhaft steifer oder durch eine gewisse bürgerlich einfache Gesundheit dasjenige ausgleichend und ersetzend was in diesem falschen Anlitze vielleicht gar nicht von ihm verstanden wurde. Wie endlich aber nimmt Holbein den König? Er sieht sich den Mann an, fühlt daßs ein Gemälde ihn geben müsse wie er sei, und schreibt ihn mit Haut und Haar so Steckbriefartig genau hin auf seine Tafel, daßs 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 weiß. 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, gewißlich stets zu Theil werdende Beifall überzeugt ihn bald, daßs 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 Geschmacks, 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 Charaktereigenschaften, die Ursachen endlich aus denen er bei bestimmten Gelegenheiten in bestimmter Weise handelte? Ich kann meine Bemerkungen über ihn nicht abschließen 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 lieb-reizend 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 gefaßt, sich zur Tradition erhoben? Und dasselbe kann mit Holbein's präntendirter 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 daß die rothgeweinten Augen des Gemäldes von den gerechtesten Thränen beschwert erschienen, und schließlic, 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, daß 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, daß 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 großen Zug eines Menschenlebens oft fast blind macht. Immer will man überraschende Fußspfade wandern, mit Perspektiven die kein andrer Weg als eben nur dieser gestattet, während die direkte große Strafe vernachlässigt bleibt. Das Publikum will wie bei einem Bienenstocke plötzlich vor eine Glasplatte gestellt sein, durch die man das Volk im unbefangenen Privatverkehre handtieren und arbeiten sieht. Dergleichen ist hübsch wenn es sich nebenbei zuweilen ergibt, 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 lebenswürdig 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 Macchia-velli, 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 Kenntniß jedem der sich mit ihm beschäftigt empfindlich sein muß. Seine Sachen aus diesem Decennium stehn ein wenig da wie die seltenen Pflanzen eines Gewächshauses. Man sieht sie mit Erstaunen leben und sich ausbreiten, und es fehlt die Kenntniß in welcher Landschaft sie in ihrer Heimath gewachsen sind. Hier würden einige Funde von Details äußerst 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 Kenntniß 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 Kenntniß 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 Kreuz 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, daß hier bereits das Kreuz 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 Testaments objektiv-historisch auf; er thut das, es muß 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 kriegerrischen 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 glücklichste 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 frühestens 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 zielt. 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 gefalteter 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, daß Litta nicht auffiel, daß 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 ließen sich viel Beispiele beibringen. Jene Paula muß 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 großen Trivulzio, Wittve 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, daß 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 Anschluß 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, daß 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 mehrereu Gallerien, welche sämmtlich die Meisterschaft des großen Künstlers für ihr Eigenthum in Anspruch nehmen'. Welche Gallerien sind dies wohl? Mir selbst muß 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, umso mehr als der Verfasser, wie bei der Cultur der Renaissance, die seinigen oft nur anzudeuten liebt, oft deren Auf- findung dem Leser sogar etwas zu sehr überläßt. Ein Capitel des 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 wo- möglich in ausgeführterer Darstellung, die Malerei und Sculptur die- ser 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 Lion- ardo's und viere Raphael's enthaltend. Der Preis von 1 Thlr. und 1 Thlr. 10 Sgr. ist ein sehr mäfsiger. 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 Rußland 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. Rußland war nicht zu verdenken daß es zugriff, ein Italiener aber sollte lieber gehungert als das hergegeben haben.

Die Photographie scheint, wie die übrigen sämmtlich, nach einer vorhergehenden Aufnahme in größerem 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, daß 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 müßte 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, daß hier nicht etwa eine Copie, sondern ein diesem Portrait vorhergehende Studie vorliege. Viele Umstände sprechen dafür daß 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 Strafsen 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 liefse 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 Umriss 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 dafs 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: dafs 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 unbekanntes 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 il cardinale Albani. Carlo Maratta ne aveva copia; ed altra ne scopri 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 urbinata di Lucontonio 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 Montpellier. È un nostro desiderio questo, e nulla più.

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

November 1515. — Venditio domus pro domino Raphaelae de Urbino 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' di 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 Urbino pictori licet absentem, et domino Baverio Charocci de Parma pictori ibidem presenti et pro dicto Raphaeli stipulanti, quandam ipsius magistri Perrini domum positam in burgo Sancti Petri de Urbe 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 quique 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 universum, et constituit eum procuratorem ut 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 vocavit. Et si plus dicta domus valeret, etiam si dimidium iusti pretii excederet, totum illud plus eidem domino Raphaeli donavit, eique dimisit. Pro quibus observandis idem Perrinus se obligavit 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 vel 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 valente che non alcun altro de'suoi condiscipoli. 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 manomiserò 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 ufficiali 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 ufficiali, 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 imbartermi 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 Porcario 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 einfließen 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 Urbino 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 miei 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 volonta uoglio 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 d̄ la chatedrale Et
nuntio del ducha i chorte d̄l papa.



Messer antonio mio. ve adverto cum la pxente como o fornito de depignere la tavola, che voi me deste affare p le done de sancta lucia i turre et iam posta i locho. multi di questi homini de urbino me dichono che sutfiente opera et sta bene Et la vostra ighura somigliante alvero. del che me chompiacio infinitamete. 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 i 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

*) Straufs (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 piacere. Et ne sero oblighato. Valete.
de vrbino. XI. novemb. dani MCCCC84.

Servitor uester
Iannef 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 Du-
katen 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 cha-
rakterisirt in die er fällt.

Orlandus de Ruuere Electus Tarentin S^m dn̄j nr̄j ḡnalis the-
saurarius Spec^{bus} viris Vincencio et Seba^{no} de Saulis pecuniar cāmē
ap^{te} ḡnalibus depositarijs Salut indnō —

Vobis per p̄nēs comittim et mand Qtus de dictis pecunijs penes Vos exēntibus soluatis māgro Bramanti de Urbino architecto S^m dñi n̄ri et eius fabrica sancti petri ducat. vigintj de carlenis. X. pro duc. monete veteris pro eius p̄uisione et salario vnus mensis jam finiti die. XX. presentis mensis

Quos etc.

Datum die. XXVIII* mens. martij 1512. pontj Julij et anno
eius decimo duc 20

Vidit Berdus

Io Bramante d'Urbino. 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'Urbino. o. ricieuti li duch. 20. di mia prouigione dil (sic) mese daprile et maño 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^{mo} 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.º 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 Aeußerungen anderer gleichzeitiger Meister. Nichts enthaltend als ein Gewebe höflicher Redensarten, läßt 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.

