

# **Universitäts- und Landesbibliothek Tirol**

## **Über Künstler und Kunstwerke**

**Grimm, Herman**

**Berlin, 1867**

Heft XI. XII

## SHAKSPEARE'S TODTENMASKE.

Die diesem Hefte angefügte Photographie stellt eine Todtenmaske dar, deren Anblick mir bei meiner letzten Anwesenheit in Darmstadt zu Theil ward. Herr Dr. Becker, Privatsecretär der Prinzessin Alice von Hessen, K. II. ist in Besitz dieser Kostbarkeit. Er nahm sie aus einem sorgfältig gearbeiteten, von Glasplatten gebildeten Kasten und reichte sie mir hin ohne ein erklärendes Wort beizufügen.

Ich glaubte, beim ersten Blick darauf, niemals ein edleres Antlitz gesehen zu haben. Man täuscht sich so oft bei Physiognomien. Lichtenberg scheint nicht Unrecht gehabt zu haben mit seiner spöttischen Kritik der Lavater-Goethe'schen Bestrebungen in dieser Richtung. Die edelsten Züge lügen uns mit einer Ahnung tiefer Gedanken an, die niemals mit ihnen in Wirklichkeit zu thun hatten; das gewöhnlichste, hausbackenste, gleichgültigste Gesicht ist nicht selten die unscheinbare Maske eines bedeutenden Geistes. Man begreift nur zu sehr bei längerer Lebenserfahrung, Napoleons Grundsatz: er gebe nichts mehr auf das Aussehen eines Menschen, er gebe ihm eine Arbeit und urtheile danach wie sie ausgeführt sei.

Und trotzdem: wir verlangen das Gesicht eines Mannes den wir verehren und suchen in seinen Zügen die Bestätigung seines Geistes. Mag das Leben aber hier oft genug täuschen, der Tod täuscht nicht so leicht. Es ist als kehrte in den ersten Momenten nachdem seine Hand sich beherrschend und beruhigend auf den Menschen gelegt, das in dessen Züge sichtbar zurück als endliches Siegel, was sie als wirkliche Mitgabe der formenden Natur enthielten: der wahre Inhalt der ganzen Existenz. Wunderbare Aehnlichkeiten treten in diesen ersten Minuten nach den letzten Minuten wieder hervor, wunderbare Bestätigungen des Charakters. Mag es eine Täuschung sein: wie Viele sind ihr nicht unterlegen und halten fest an ihr.

Was ich in der Hand hielt, war vor Jahrhunderten von dem Antlitz eines Todten abgeformt worden und dennoch rief es seine letzten Momente unmittelbar zurück. Im Barte hielt der Gyps noch einige von den röthlichen Haaren fest, die er mitgenommen, frischgefaltet zeigte sich das den Hals umwindende Leintuch, kaum ge-

schlossen schienen die Augen. Und welche Höhlen in denen sie lagen, welch reiner, edler Schnitt der gebogenen Nase, welche wunderbare Form der Stirn. Ich fühlte, dieß mußte ein Mensch gewesen sein in dessen Hirn edle Gedanken wohnten. Ich fragte. Man bedeutete mich die Rückseite des Gypses zu betrachten. Da war in den Rand, in Ziffern des 17. Jahrhunderts eingeschnitten: † Ao Dm̄ 1616. Ich wußte von Niemand anders der in diesem Jahre starb, als von dem einen der in dem Jahre geboren ward in welchem Michelangelo starb, 1564 — Shakspeare.

Etwas so überzeugendes lag in dem Anblick daß mir kein Zweifel aufstieg. Allein es wäre Unrecht dem allein zu vertrauen. Wir wissen wie lange der Schädel eines obsuren Abbate in der Accademia di San Luca zu Rom für Raphaels Schädel gehalten ward, den Goethe noch als solchen bewunderte, bis sich in neuerer Zeit der Irrthum aufklärte. Und so, in England, wo Dr. Becker seinem Schatze zuerst Anerkennung zu verschaffen suchen mußte, hat man noch nicht ganz an die Authenticität der Maske glauben wollen. Man hat sie nicht zurückgewiesen, im Gegentheile man hat sich bereitwillig gezeigt Beweise für die Aechtheit zusammenzubringen und es ist viel herbeigeschafft worden, dennoch fehlt zur Ueberzeugung der öffentlichen Meinung in London ein Letztes: der Beweis, daß die Maske aus England nach Deutschland gekommen sei; und deshalb, was ich hier darüber sage, nicht bloß in der Absicht gesagt, auf diese Maske hinzuweisen ihrer Schönheit und ihres Werthes wegen, sondern um die allgemeine Aufmerksamkeit auf sie zu lenken: ob irgend Jemand vielleicht im Stande wäre, beizutragen zur Lösung der Frage auf die es ankommt: hat ein Mitglied der Familie, in deren Besitz die Maske war, im Laufe des vergangenen oder des 17. Jahrhunderts sich in England befunden? Diese Familie ist ausgestorben nämlich, und es war bisjetzt nicht möglich, Nachrichten über eine solche Reise nach England zu schaffen. Es ist die Familie des 1843 in Mainz verstorbenen Domherrn Grafen Franz von Kesselstadt, aus dessen Sammlung von Antiquitäten und Merkwürdigkeiten Shakspeare's Todtenmaske herrührt.

Die Art wie sie in Dr. Beckers Besitz gelangte, ist seltsam.

In derselben Sammlung des Grafen Kesselstadt befand sich ein kleines auf Pergament gemaltes Portrait eines auf seinem Todtenbette liegenden Mannes. Die Stirn mit einem grünen Kranze umgeben,

hinter dem Bette hervor ein Leuchter sichtbar mit brennender Kerze, das Ganze geringen Umfanges und beinahe grau in grau gehalten, in der Manier wie Van Dyck derartige Grisailen für den Kupferstich arbeitete. Im Hintergrunde neben dem Leuchter steht: Ao 1637.

Dieses kleine Gemälde soll sich über ein Jahrhundert in Besitz der Familie (zuerst in Cöln) befunden, in der Sammlung des letzten Grafen von Kesselstadt aber an hervorragender Stelle placirt gewesen sein, mit der Unterschrift: 'Den Traditionen nach, SHAKSPEARE.' Viele Personen, versichert Prof. Müller zu Mainz in einem Briefe vom 28. Febr. 1847, der in Dr. Beckers Händen ist, hätten, gleich ihm selber, das Bild so beim verewigten Grafen gesehn und derselbe namhafte Gebote darauf zurückgewiesen. Auffallend allerdings ist 1637, eine Zahl die mit Shakspeare, soviel ich weiß, nichts zu thun hat.

Bei der Versteigerung der gräflichen Sammlungen erstand ein Mainzer Antiquar, S. Jourdan, dieses kleine Gemälde und verkaufte es 1846 dem Hofmaler L. Becker, in dessen Familie es seitdem geblieben ist. Mir selbst ist das kleine Werk von Herrn Dr. Becker zugesandt worden, es liegt vor mir. Sein Anblick bestätigt vollkommen die Vermuthung, welche Herrn Hofmaler Becker davor aufsteigen musste: dafs es nämlich so nicht nach der Natur gemalt, sondern mit Hülfe anderweitiger Originale, vielleicht einer Todtenmaske, hergestellt sein müsse. Auf diese Idee hin begann Becker nach einer solchen Maske zu forschen. Er brachte heraus, es habe sich etwas derartiges im Nachlasse des Grafen befunden, wohin sie gelangt sei jedoch wufste Niemand zu sagen. Da, zwei Jahre später, entdeckt er sie im Laden eines Trödlers unter altem Gerümpel, nicht ganz unbeschädigt, immer aber noch geeignet den Verhältnissen nach für gut erhalten zu gelten.

Es verstand sich von selbst, dafs man sich mit dem Funde nach England wandte, und hier denn ist er, während bei uns Wenige davon wissen, bereits seit längerer Zeit bekannt und besprochen worden. Soweit sind schließlichs dort die Dinge gediehen, dafs man die Maske als echt anerkennen will, wenn sich jene Reise eines Mitgliedes der gräflichen Familie Kesselstadt zwischen 1616 und 1843 nach England nachweisen lasse. Ich verstehe den Werth nicht ganz, den ein solcher Nachweis haben soll. Entweder die Maske ist echt, mochte sie nun irgendwo an beliebiger Stelle ohne Namen und Nachweis aufgefunden worden sein, oder sie ist nicht echt, mag sich nun über die

Grafen Kesselstadt und deren Reisen nach England soviel nachweisen lassen als da wolle.

Was ich über die Frage der Echtheit hier noch vorzubringen habe, entnehme ich zumeist dem 1864 in London erschienenen Buche von I. Hain Friswell: *Life Portrait of William Shakspeare*, ein mit zahlreichen Photographieen ausgestatteter Band, in welchem, soviel ich urtheilen kann, das nöthige Material für die Frage vollkommen beisammen, und die Maske des H. Dr. Becker gleichfalls beurtheilt worden ist. Ich erlaube mir, ohne auf die Art wie der Verfasser seinen Stoff behandelt hat, kritisch hier einzugehen, die Resultate zu geben welche sich mir daraus ergeben haben.

Es existiren in England bekanntlich, neben einer Anzahl von vornherein als 'bedenklich' nicht in Frage kommender Bildnisse Shakspeare's, sieben Portraits von Belang: zwei Büsten, vier Oelgemälde und ein Kupferstich.

Zuerst nachweisbar ist der Kupferstich, einer Ausgabe der Werke Shakspeare von 1623 vorgesetzt und später oft wiederholt.

Nach diesem Stiche, einer aus uns unbekanntem Material zusammengestümperten Arbeit, welche einen physisch unmöglichen, geistig inhaltslosen Kopf darstellt<sup>\*)</sup>, sind offenbar gearbeitet: erstens,

\*) Mr. J. Hain Friswell hält diesen Kopf für eine gute Arbeit und bekämpft die Ansicht derer welche anderer Ansicht sind, mit einiger Schärfe. Ben Jonson nämlich sagt in seinen zu diesem Stiche gehörigen Versen

'— The graver had a strife  
With nature to outdie the life.'

und dies in der That unbegreifliche Lob einer so elenden Arbeit hat natürlicherweise Widerspruch gefunden.

'Another writer insists, schreibt Mr. J. Hain Friswell, p. 44, that Ben Jonsons' lines 'are futile and unworthy of credit'; and Britton, speaking of the engraving, says, 'it cannot be like any human face, for it is evidently ill drawn in all features, and a bad artist can never make a good likeness'! Each of these assertions is easily met. Had Mr. Britton studied the human face as well as he did antiquities, he would have owned that it has such diversity that hardly the wildest caricaturist, with the most vagrant imagination, can exhaust it. Secondly, the 'Droeshout' (Droeshout ist der Name des Stechers) is not so very much ill drawn, although it certainly might be improved. Thirdly, as a rule, as we have before hinted, untaught artists chiefly strive to catch the likeness; they depend upon this, indeed, for their success: and many a poor fellow who gains his precarious livelihood by painting portraits of the landlord and lady of a public-house and the 'best parlour gentry' who frequent it, is more faithful in his resemblances than Sir Joshua Reynolds or Sir Thomas Lawrence etc.

Ich habe dies Raisonement abgedruckt weil es mir zu einer Nebenbemerkung

das berühmte Chandos-Portrait, ein Versuch, im Geiste der Rubens-Vandyckisch niederländisch-spanischen Manier aus den verzwickten Zügen des Kupferstiches ein menschliches Gesicht zu machen; zweitens, das ebenso berühmte Felton-Portrait, ein Versuch, mit Hilfe des Stiches das scheinbare Originalgemälde zu schaffen nach welchem der Stich etwa hätte gestochen sein können; drittens, Jansens Portrait, ein, wenn dieses Urtheil erlaubt ist, in ante-Vandykscher niederländischer Manier gemaltes Portrait, dem man durch künstliche Mittel eine schwache Verwandtschaft mit dem Stiche von 1623 gegeben hat, für den Fall daß diese Verwandtschaft nicht zufällig ohne das bereits vorhanden war.

Nach dem Leben kann das Chandos-Portrait nicht gemalt sein, weil um 1616 kaum in dieser Weise in England gemalt worden sein dürfte. Mit dem Felton-Portrait hat es nicht die mindeste Aehnlichkeit, ebensowenig mit dem Jansen zugeschriebenen. Dagegen bei allen dreien genau die Haltung wie auf dem Kupferstiche, bei allen dreien ähnliches Arrangement des Haares und Bartes: der Gedanke, daß sie, jede seitzeln, Versuche seien, nach dem Stiche, fehlerhaft und unmöglich wie er vorliegt, etwas richtiges und mögliches hervorzubringen, scheint mir der allernatürlichste. Es brauchte damit keine Fälschung beabsichtigt worden zu sein. Man wollte ein Portrait des großen Dichters haben, fand nichts an Material als den Stich von 1623, und die beauftragten Maler zogen sich aus der Sache so gut sie konnten.

Diese vier Portraits waren mithin als Material für Beurtheilung der Todtenmaske unbrauchbar. Nur das Eine gemeinsame zeigen sie: ähnliche Stellung des Bartes und eine hohe freie Stirn.

Anlaß giebt. Mr. J. Hain Frisswell ist der Meinung, ein ganz verzeichnetes elendes Portrait könne Aehnlichkeiten enthalten, welche Werke berühmter Maler festzuhalten nicht im Stande gewesen. Sicherlich. Diese zufälligen Aehnlichkeiten sind Einzelheiten, hier und da den Beschauer frappirend und nur für den von Werth, überhaupt nur dem erkennbar, der das Portrait mit dem Originale vergleichen konnte. Daß Droeshout's Stich dergleichen, heute verlorene Züge von Aehnlichkeit möglicherweise besessen haben könne, bestreitet Mr. Britton gar nicht. Er fordert natürlich, Alles in Allem, vor allen Dingen ein menschliches Gesicht, und sein Studium der Antike hat, wie der vorliegende Fall zeigt, sein Auge genugsam gebildet um hier auf den ersten Blick zu sehn, daß dies Gesicht kein menschliches Gesicht sei. Sollte eine derartige Carricatur wirklich gelebt haben, so würde man sich das als möglich gefallen lassen müssen, dann aber müßte eben diese Carricatur, damit wir sie für möglich hielten, mit besseren Mitteln glaubhaft dargestellt sein.

Allein dieser Portraits bedürfen wir nicht.

In Stratford, wo Shakspeare starb, steht seine Büste über seinem Grabsteine, zuerst erwähnt 1623 und wohl erhalten. Als charakteristische Züge: die gebogene Nase, die hohe Stirn, die lange Oberlippe, welche unsere Todtenmaske auszeichnen. Ein Unterschied aber: die Maske zeigt ein mageres Gesicht, die Büste ein fast breit zu nennendes. Dies die Hauptdifferenz, welche Mr. J. Hain Frisswell hervorhebt und die ihm als sehr bedeutend erscheint. Ich muß dagegen bemerken, daß nichts leichter eintritt als eine plötzliche Schärfe der Gesichtszüge bei bis zu den letzten Momenten voll erscheinenden Männern. Mr. J. Hain Frisswell übrigens ist von einem Umstande überzeugt: die Stratford-Büste sei nach einer Todtenmaske gearbeitet worden. Nichts natürlicher nun als die Annahme daß dem Bildhauer die Aufgabe gestellt wurde, den Verstorbenen wie in seinen gewöhnlichen gesunden Tagen, nicht aber eingefallen darzustellen wie er vielleicht nach seinem Tode dalag und die Todtenmaske ihn lieferte. Ich glaube, diese Möglichkeit ist eine so natürliche und als solche so einleuchtend, daß ihre Annahme kaum Widerspruch erfahren dürfte, und es wäre von dieser Seite somit die Echtheit der Maske durchaus bestätigt. Denn Mr. J. Hain Frisswell betont die in den Einzelheiten wie im Gesamteindruck auffallende Verwandtschaft der Maske und der Büste, zu der nun aber, als zweiter Beweis, eine zweite, ebenfalls Mr. I. Hain Frisswell zufolge nach einer Todtenmaske gearbeitete Büste hinzutritt, eine Terra-cotta, erst neuerdings aufgefunden beim Abbruche eines alten Theaters und vom Herzog von Devonshire (dessen Brief darüber p. 102) dem Garrickclub geschenkt. Von ihr kenne ich weder Abgufs noch Photographie, doch soll sie der Todtenmaske in manchem entsprechen, ohne deshalb der Stratford-Büste ihren Ursprung zu verdanken. Das Stratforder Oelgemälde schließlic, ist offenbar nach der Büste über dem Grabsteine gefertigt und ohne Werth.

Darf nun bejaht werden, Dr. Beckers Todtenmaske sei diejenige nach welcher die Büste in Stratford sowohl, als die des Garrickclubs gearbeitet wurden? Meiner Ansicht nach ist sie es was die erstere anlangt, die zweite kenne ich nicht. Nimmt man überhaupt eine Todtenmaske als Ausgangspunkt an für die einzig authentischen Portraits des großen Dichters, so liegt kein Grund vor, eine andere anzunehmen als die in Mainz zum Vorschein gekommene. Sie stimmt



SHAKSPEARE'S TODTENMASKE.



in der Aehnlichkeit, sie ist kein Fabrikat, denn dergleichen fabricirt man überhaupt nicht, und die Schriftzüge und Zahlen: † Ao Dm̄ 1616, tragen das Gepräge ihrer Zeit. Dieser letztere Umstand dürfte am geringfügigsten erscheinen, allein er kann, da das übrige stimmt, in Anschlag gebracht werden.

Es sei die Bitte hiermit wiederholt: sollte irgend Jemand dem diese Blätter zu Gesichte kommen, im Stande sein, über die Grafen von Kesselstadt Näheres beizubringen, so wird an ihn die Bitte gerichtet: diese Notizen an den Herausgeber oder an Herrn Dr. Becker in Darmstadt gelangen zu lassen\*).

---

### IST DIE MEDAILLE DER LUCREZIA BORGIA VON FILIPPINO LIPPI ODER VON FRANCESCO FRANCIA?

**H**äufig begegnen sich in der Kunstgeschichte und Kunstkritik Probleme, welche uns eben so sehr anziehen und zur Entscheidung reizen, als sie sich durch den Mangel an Documenten und positiven Beweisen einer endgültigen Lösung entziehen. Ein solches Problem

---

\*) Im November des vorigen Jahres empfing ich einen Brief nebst Photographie vom Herrn Oberlehrer Fritsche aus Wehlau, welcher mir Mittheilungen machte über ein in einem Winkel der Königsberger Stadtbibliothek, angeblich aus dem Nachlasse Hippels stammendes, Portrait Shakspeare's. Hippel hatte seine Sammlungen der Stadt vermacht. Die werthvolleren Gemälde waren der städtischen Gallerie einverleibt worden, das in Frage stehende als künstlerisch werthlos irgendwo an die Wand gestellt. Herr Fritsche sprach die Vermuthung aus, es möchte eine Nachbildung des Chandos-Portrait sein, allein es könne der Maler noch andre Portraits des Dichters zu Rathe gezogen haben.

Dies nun glaubte ich in meiner Antwort verneinen zu müssen; es scheint nach einem manierirten (mir übrigens unbekanntem) Stiche des 17. oder 18. Jahrhunderts angefertigt, welchem allerdings das Chandos-Portrait als Original gedient. Darauf wies auch der Umstand hin, daß es nach der rechten Seite gewandt ist, während zugleich das Licht von dieser Seite her kommt. Die ganze Auffassung verräth daß in keiner Weise nach dem Leben gemalt worden sei.

Herrn Oberlehrer Fritsche in Wehlau sage ich hiermit noch einmal Dank für den Eifer mit dem er sich dieses Portraits angenommen. Es ist nicht möglich, daß überall wo sich Kunstwerke als der Aufmerksamkeit würdig aufdrängen, jedesmal ein Fund von Bedeutung sich herausstelle. Wohl aber können dadurch daß Kunstfreunde auch das geringste sich anbietende Werk der Vergessenheit zu entziehen und seinen Werth festzustellen bestrebt sind, unerwartete Entdeckungen noch gemacht werden und die dafür aufgewandte Mühe belohnt sich oft in überraschender Weise.

ist die meisterhafte Medaille mit dem Bildniß der Lucrezia Borgia in der Friedländer'schen Sammlung, welche sich durch den Styl der Composition und durch das ungewöhnlich markirte Relief von den meisten anderen Medaillen dieser Epoche unterscheidet. Der Name des Künstlers, welcher sie verfertigt hat, ist nicht genannt, sondern nur durch einzelne Buchstaben auf einem Täfelchen angedeutet; allein der originelle und phantastische Charakter, welcher sich besonders in der Kehrseite ausspricht, hilft diesem Uebelstande einer schwer verständlichen Inschrift ab; in der That hatte ich kaum diese Medaille zum ersten Mal erblickt, als ich erstaunte, hier den Styl des Filippino Lippi so deutlich wiederzuerkennen, und zu meiner Freude erfuhr ich damals, daß mein Urtheil mit dem des Herrn Dr. Friedländer und des Herrn Prof. Jacob Burckhardt übereinstimmte. Auch Herr Grimm war ursprünglich dieser Meinung, er hat jedoch im Jahrgang 1866 seiner Zeitschrift die Frage untersucht und mit verschiedenen Gründen die obige Meinung widerlegen zu müssen geglaubt. So sehr ich Herrn Grimm als feinen und sorgfältigen Forscher in Fragen der Kunstgeschichte und Kunstkritik kenne und schätze, haben doch seine Gründe meine Ansicht über diese Medaille nicht zu erschüttern vermocht. Wenn Herr Grimm ausspricht: ein florentiner Künstler habe in den ersten Jahren des sechszehnten Jahrhunderts unmöglich einen so großen Styl und eine so freie vollendete Zeichnung gehabt, so trägt er dem individuellen Charakter des Filippino Lippi nicht hinlänglich Rechnung, denn dieser unterschied sich in seinem wunderbar lebendigen und frühreifen Genie wesentlich von seinen Zeitgenossen. Dies beweist sein Gemälde in der Badia von Florenz, welches, obwohl schon in seinem zwanzigsten Lebensjahr vollbracht, dennoch das schönste und vollkommenste seiner Altarbilder geblieben ist, und noch mehr beweisen es seine bewunderungswürdigen Fresken in der Kapelle Brancacci, welche, nur fünf Jahre später gemalt, alle florentiner Bilder seiner Zeit an Lebendigkeit des Ausdrucks und der Bewegungen übertreffen. Seine Fresken in S. Maria sopra Minerva in Rom und in der Kapelle Strozzi in Florenz zeigen dann, daß Filippino während seines Aufenthaltes in Rom einen neuen und kühnen Fortschritt in dem Streben, seinen Gestalten immer mehr Lebendigkeit, und den Nebendingen immer größere Abwechslung und zierlicheren Reichthum zu verleihen, gemacht hat. Herr Grimm bekennt selbst, daß er weder Filippino's

Fresken in der Kapelle Strozzi, noch sein Gemälde in S. Domenico in Bologna kennt, also eben diejenigen, welche die Zutheilung der Medaille rechtfertigen, indem sie Motive darbieten, welche der kühnen Haltung und der phantastischen Idee des an den Baum gebundenen Amors ganz entsprechen. Herr Dr. Friedländer hatte bereits ausgesprochen, daß die Kehrseite der Medaille den grau in grau gemalten Fresken der Kapelle Strozzi sehr nahe verwandt sei; ich kann noch hinzufügen, daß der Amor eine überraschende Aehnlichkeit mit dem heiligen Sebastian auf dem erwähnten 1501 gemalten Bilde in S. Domenico zu Bologna zeigt, denn dieser nackte, an eine Säule gebundene Heilige hat, im Gegensatz zu der ruhigen, gottergebenen Haltung in welcher ihn Francia und Costa auf ihren Gemälden darzustellen pflegten, eine bewegte Körperstellung welche fast Ungeduld ausdrückt; vielleicht bezieht sich darauf ein besonderes Lobeswort welches Vasari über ihn ausspricht. Der obere Theil des Körpers entfernt sich von der verticalen Linie der Säule und bewegt sich nach vorn in derselben Weise wie der Amor, und die Beine sind ähnlich gestellt und verkürzt. So weit vorwärts schritt der kühne Filippo auf seiner neuen Bahn.

Da Herr Grimm über den Styl der Gemälde der Kapelle Strozzi nicht selbst urtheilen konnte, beruft er sich auf die Meinung des Herrn Cavalcaselle, welcher die Decoration dieser Kapelle ein groteskes und bizarres Gemisch von Bewegungen und übertriebenen Formen nennt. Allein wenn auch dies Urtheil im Allgemeinen richtig sein mag und wenn der Eindruck, den diese Fresken machen, der unerfreulichste ist, ein großes Genie auf unrichtigem Wege zu erblicken, so kann man doch andererseits nicht verkennen, daß trotz großer Fehler sich auch höchst graciöse Partien hier finden. Und leicht konnte einem Künstler dieser Richtung ein kleines Werk, eine Medaille in ihrer Raumbeschränkung glücklicher gelingen als große Darstellungen.

Es bleibt der Einwurf zu erörtern, daß keine Kunde von Medaillen-Arbeiten des Filippino auf uns gekommen sei. Allein wie zahlreich sind solche Lücken in der Kunstgeschichte! So gut auch Vasari über die toskanischen Verhältnisse unterrichtet sein mochte, ist ihm doch gewiß manches entgangen. Fast alle florentiner Maler dieser Epoche waren ursprünglich Goldschmiede, wie kann man sich also wundern, daß ein so gewandter und genialer Künstler wie Filippino, auch eine Medaille verfertigte, und daß die Kunstgeschichte nichts

davon erwähnt? Daß er während seiner Arbeit an der Kapelle Strozzi einen Ausflug nach Bologna gemacht, ist doch nichts so auffallendes, daß man es leugnen müßte. Und jedenfalls hat er mit der bologneser Schule jener Zeit Berührungen gehabt; dies beweist mir unter anderm eine Federzeichnung im Museum des Louvre, das Original des sehr schönen Stiches von Marcantonio, welchen Bartsch den Triumph des Titus und Vespasian nennt; diese Zeichnung hat die etwas schwülstige Weise der letzten Jahre des Filippino und ich zweifle nicht, daß sie von ihm ist.

Herrn Grimm's Hypothese, unsere Medaille sei Francesco Francia's Arbeit, weil er zu dieser Zeit lebte und weil Vasari sagt, er habe vielen Fürsten, wenn sie auf ihren Reisen zu Bologna verweilten, ihre Münzen gemacht, kann nicht richtig sein, denn diese Medaille ist himmelweit verschieden von allen Arbeiten Francia's, Bildern, Zeichnungen und Münzen. Wenige Künstler blieben während einer langen Laufbahn ihrem Styl so gleichmäßig treu wie Francia. Hier ist kein Irrthum möglich: Francia hat niemals eine so belebte und so freie Zeichnung erreicht, und ebenso ist der Gedanke des an den Baum gebundenen Amor entschieden zu phantastisch, als daß man ihn dem Francia zuschreiben dürfte. Und wenn man nun mit dieser Lucrezia die Münzen und Medaillen vergleicht, welche mit voller Gewißheit als Francia's Arbeiten bekannt sind — die Johannes II Bentivoglio, des Papstes Julius II, des Hercules und Alfons d'Este von Ferrara, des Johannes Sforza von Pesaro u. s. f., so überzeugt man sich leicht von der völligen Verschiedenheit der Arbeit. Francia's Medaillen und Münzen sind vom flachsten Relief, während das Brustbild der Lucrezia ein ungewöhnlich hohes Relief hat. Auch entspricht der Styl der Medaillen Francia's durchaus dem seiner Bilder und Zeichnungen, während die Medaille der Lucrezia einen weit verschiedenen Styl zeigt. Demnach fällt auch die Möglichkeit dahin, die Initialen auf dem Täfelchen FPHFF durch: Francia Pictor Hanc Figuram Fecit zu erklären. Es bliebe ja auch bei dieser Erklärung unbegreiflich, warum der Künstler, der doch sicherlich beide Seiten der Medaille gemacht hat, in der Inschrift nur den Amor, hanc figuram, erwähnte, und solche Bezeichnung in Initialen, welche sicher zu verstehen unmöglich war, gegeben hätte. Keine andere Medaille hat eine derartige Aufschrift.

Paris, Juni 1867.

Dr. G. Frizzoni.

Ich erlaube mir zu dem (mir als Uebertragung aus dem Italienischen mitgetheilten) Aufsätze des Herrn Dr. G. Frizzoni, folgendes zu bemerken.

Meine Besprechung, die in den Händen der geehrten Leser dieser Blätter ist, sollte kein abschließendes Urtheil geben. Die Idee daß Francia die Medaille gearbeitet haben könne, war nur eine Vermuthung, welche ich neben andern aufgestellt hatte. Allerdings entspricht die volle, abgerundete Gestalt des Amor nicht der mageren Grazie der Gestalten Francia's, ebensowenig aber denen Lippi's, dem wie allen Meistern vor Raphael's und Michelangelo's Blüthezeit eine gewisse höhere Anschauung des menschlichen Körpers fehlte, welche erst durch diese beiden in die italienische Kunst hineingetragen worden ist und vorher nicht vorhanden war. Die Feststellung dieses Unterschiedes: des Naturalismus vor Raphael und Michelangelo, und dessen was ich hier Idealismus nennen will, nach ihnen und unter ihnen, war der eigentliche Schwerpunkt meines Aufsatzes. Ich wollte darauf hinleiten: ein Werk wie dieser Amor könne ohne den Einfluß Raphaelischer oder Buonarrotischer Schule nicht gedacht werden und deshalb sei Lippi unmöglich, während Francia oder Caradosso (Foppa Papiensis) nach fremder Zeichnung oder Modell hätten arbeiten können. Sicherlich lieferten bedeutende Meister öfter dergleichen Zeichnungen, so daß die beiden Fälle die zufällig allein überliefert sind: daß Michelangelo um eine Zeichnung für den Revers einer Medaille, Raphael um ein Portrait für eine Medaille des Lorenzi Medici angegangen ward, nur deshalb die einzigen sind, weil solche Beanspruchungen großer Meister in Nebensachen zu häufig damals vorkamen. Indessen andere Gründe als diese die Person des Künstlers betreffenden Erwägungen, hatten mich schließlich zu dem Gedanken gebracht, es sei in den Buchstaben FPHFF der Name des Künstlers überhaupt nicht vorhanden. Sie bilden fast den Mittelpunkt der Composition. Die Tafel auf der sie stehen, mußte, scheint mir, die von Anfang an beabsichtigte Stelle für etwas zu sein daß das Centrum dieser räthselhaften, durch die Umschrift in ihrer Unverständlichkeit nur gesteigerten Composition bildete. Die Buchstaben müssen Worte mit bestimmtem, wenn auch zugleich vielleicht absichtlich doppeltem Sinne angedeutet haben.

Es ist bekannt, daß man im 16. Jahrh. etwas darin suchte, Devisen für Medaillen zu erfinden, die ein Geheimniß enthielten ohne

es zu verrathen. Ich erinnere an den von Ginori bei Cellini bestellten Atlas mit der Weltkugel und der Umschrift: *Summam tu-  
lisse juvat*, wohinter versteckt lag daß Ginori sich rühmte die  
Liebe einer hochgestellten Dame erreicht zu haben. Vasari verlangt  
von Borghini (Brief von 1565, bei Gaye, III, 181) für eine Medaille  
*un motto di lettere che sia per dichiarazione di quelle (figure scil.)  
breve, arguto, et che sia elegante*. Empfing man für solche Buch-  
staben nicht den Schlüssel, so war es unmöglich sie zu verstehn.  
Nun theilt uns Campori in seiner kleinen Schrift, *Lucrezia  
Borgia un vittima della Storia*, mit, Lucrezia's vorhandene  
Liebesbriefe an Bembo trügen die Unterschrift FF. Sollten diese  
Buchstaben, hinter den ebenso unverständlichen FPH der Medaille,  
auf das Verhältniß hindeuten, und BO den absichtlichen Doppelsinn  
BemBO und BOrgia in sich schließsen?

Nur das Eine spräche dagegen: daß, wenn in den Buchstaben  
eine Devise statt des Namens enthalten war, der Revers unserer Me-  
daille eine doppelte Devise tragen würde: die Umschrift und die in  
den Buchstaben versteckten Worte. Doch warum nicht?

Noch etwas merke ich an, das auf die Entstehung der Medaille  
in Bologna hindeuten könnte: der gefesselte Amor findet sich auf  
einem unter dem Namen 'Genius of Music' von Longhi gestochenen  
Gemälde Guido Reni's. Dies könnte vermuthen lassen, Guido Reni,  
der bekanntlich in Bologna lebte, habe die für die Medaille angefer-  
tigte Zeichnung vor Augen gehabt. Doch kann er eben so gut die  
Medaille selbst benutzt haben.

Wie dem nun sei, höchst erfreulich ist es, daß man von Italien  
aus Meinungen welche in Deutschland über italienische Werke ge-  
äußert werden, erneute Beachtung schenkt. Möchte Herr Dr. Frizzoni  
fortfahren, in diesen Dingen Vermittler zu sein, und gestatte er mir,  
ihm meinen Dank für den Aufsatz auszusprechen, der so den Anfang  
hoffentlich zahlreich nachfolgender Veröffentlichungen bildet.

## UNVOLLLENDETE REITERSTATUE KAISER MAXIMILIANS IN AUGSBURG.

In Naglers Monogrammisten findet sich (I, 481.) über Meister Jörg (oder Georg Muschgat, wie man ihn nun nennen will) die Notiz, er habe Kaiser Max zu Pferde dargestellt. 'Das Werk blieb aber im Modell im Hofe von St. Ulrich stehen, wo es zu Grunde ging.'

Da Herberger in seinem Conrad Peutinger, wo (p. 23) die meisten Muschgat betreffenden Daten zusammengestellt sind, dieses Kaisers Max zu Pferde garnicht Erwähnung thut, so wird Nagler seine Nachricht wohl Paul von Stetten verdanken, welcher in den Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen der Reichsstadt Augsburg (p. 91) also berichtet:

'Dafs es entweder der Rath oder das Reichs-Gotteshaus bei St. Ulrich, im Sinne gehabt' (dem Kaiser Max nämlich ein dauerndes Ehrengedächtnifs zu stiften) 'beweiset das unausgearbeitete Bild eines Reuters, welches ihn vorstellen sollte, in dem Hofe bei St. Ulrich, welches noch daselbst zu sehen ist (1765 scil.). Ich finde dafs dieses Bild im Jahr 1509 hieher gebracht worden, und der Verfertiger davon Meister Jörg, des Kaysers Bildhauer gewesen seye. Allein das Werk kam nicht zu Stande.'

Wo hat Stetten das gefunden? Werlich's Chronik bringt nichts darüber und Gasser's lateinisches Original derselben ebensowenig. Die Augsburger Archive kenne ich nicht; enthielten sie etwas, so würde Herberger es mitgetheilt haben. Glücklicherweise hilft die Berliner Bibliothek hier aus, welche eine bis zum Jahre 1565 reichende Chronik eines mir unbekanntem Verfassers besitzt, die für das 15. Jahrhundert sich auszugsweise an Zinck anlehnend, für das 16. (die Hauptpartie des Buches) wie es scheint selbständige Nachrichten liefert\*). Hier finden wir p. 280 folgendes:

'Wie man des Kaysers, byldtnus, in ainen Stain gehawen hatt.'

'Auch in diesem 1. 5. 0. 9. Jar. da bracht man Allher gen Augsburg, ain stuckh bossiert Ross, vnnd mann, auf ainand, von Rotenbuch aufs dem Bürg, es hat die gestalt, d Kayser maximilian, hat geben. 500 fl. geen sanct Vlrich, das man Jm ein gedechtnufs da solt machen, Allfo ward der Stain, mit grosser Costung, hieher

\*) Manusc. German. folio. 816.

gebracht, vnnnd gehawen, durch mayster Jörgen, des Kayser's Bildtnuffs, in Harnasch, Also vnnn aim stuckh, wie es dann stat, zu Sanct Vlrich, vnnnd kam in dem Jar wie es ward aufgefangen, vnnnd costet bis geen Augspurg, mer dann die 500. f. so der Kayser geben hat.

In heutigem Deutsch:

Im Jahre 1509 brachte man einen gehauenen Stein hierher nach Augsburg, Ross und Reiter aus einem Stück, von Rotenbuch aus dem Bürg. Die Sache verhält sich folgendermaassen: Kaiser Max hat an St. Vlrich 500 Gulden gegeben, um ihm ein Denkmal davon herzustellen. Darauf wurde mit grossen Kosten der Stein hiehergeschafft und von Meister Jörg der Kaiser in voller Rüstung ausgehauen, alles aus einem Stück, wie es zu St. Vlrich noch steht, soweit es in dem Jahre in dem die Arbeit anfang, gekommen ist. Bis nach Augsburg allein hat es mehr als die vom Kaiser gegebenen 500 Gulden gekostet.

Ob Stetten diese Notiz vor Augen gehabt, wissen wir nicht, doch mag es der Fall gewesen sein, da der eingeklebten Vorrede der Berliner Handschrift zufolge ein zweites Exemplar der Chronik in Augsburg vorhanden war. Jedenfalls hat Stetten die Sache dann anders dargestellt als sie sich verhielt, denn der Kayser war es, der sich ein Ehrengedächtniß zu stiften beabsichtigte. Auch steht nicht da, Meister Jörg sei 'des Kaisers Bildhauer' gewesen.

Dafs es sich um kein Modell hier handelt, wie Nagler meint, ist klar. Man brauchte bossiren nicht nur von Wachs und Thon, sondern auch von Marmor und Metall (D. Wörterbuch, sp. 266). Des Kaisers Reiterstatue war, so verstehe ich die Stelle, im Modell nebst den Maaßen in einen Steinbruch geschickt worden, und der im Ganzen zugehauene Block kam 1509 in Augsburg an, wo Meister Jörg die Arbeit in Angriff nahm, sie in der Folge aber, als der Kaiser keine weiteren Zahlungen leistete, liegen liefs. Bis zum Jahr 1765 stand das begonnene Werk im Hofe von St. Vlrich, wo Stetten es noch sah. Was später aus ihm geworden sei, finde ich nirgends, habe jedoch auch nur oberflächlich nachgesucht.

Das Schicksal der Reiterstatue Maximilians erinnert an das grosse Project Ludovico Sforza's, für das Lionardo da Vinci vergebens so lange Jahre sich abmühte. Nur mit dem Unterschiede, dafs andere Dimensionen und andere Summen dabei anzunehmen sind.

Vielleicht liefs Meister Jörg die Arbeit an der Statue auch deshalb liegen, weil er um dieselbe Zeit bei andern künstlerischen Unternehmungen des Kaisers mit beschäftigt war. Statt Rotenbuch aus dem Bürg scheint Rotenbach aus dem Burggau (an der Donau nach Ulm zu) gelesen werden zu müssen. Ob in dortiger Gegend Steinbrüche gewesen sind, weiß ich nicht.

LESSING'S BEMÜHUNGEN FÜR DIE DEUTSCHE KUNST-Geschichte stehen als die ersten Anfänge einer bei uns wenn auch nur beabsichtigten wissenschaftlichen Behandlung da. Seine Untersuchungen über die Fenstergemälde im Kloster Hirschau sind bekannt, weniger wohl was sich in seinen Collectaneen findet: allerlei Notate die deutlich zeigen wie sehr seine Augen in dieser Richtung alles brauchbare zusammensuchten. Einen kleinen Nachtrag erlaube ich mir im folgenden zu geben, mit dem Vorbehalt der Bitte um Entschuldigung für den Fall daß Andere vor mir schon die betreffende Stelle bekannt gemacht.

Im Theologischen Nachlasse (Lachmann, XI, 521) findet sich eine Streitschrift gegen den Pastor Göze über die von der Kirche angenommene Meinung: daß es besser sei, wenn die Bibel von dem gemeinen Manne in seiner Sprache nicht gelesen würde, und darin, pag. 531, folgende Stelle:

‘Ich kenne die cöllnische Bibel recht gut, und habe sie nicht erst hier in der Bibliothek dürfen kennen lernen. Denn ich kannte sie schon, als ich noch blos die alten Bibeln der Holzschnitte wegen durchsuchte, und erinnere mich gar wohl, wie sehr ich mich freute, als ich in der Vorrede derselben eine sehr merkwürdige Anekdote zur alten deutschen Kunstgeschichte entdeckte. (e)’

Diese Anmerkung ‘e’ fehlt aber wie alle Anmerkungen zu dieser Schrift Lessing’s. Die Stelle aber lautet:

‘Unde cuck vmme dat meere ghenoechde vnde leefde kreghe dee mynsche dese werdige hyllighe schrift tho lesen vnde sin tyt dar mede nuytlick thoe ghebruken: sint in etliken enden vnde capit-

telen figuren ghesat. Soe see van oldes ouck noch in veelen kerken vñ cloesteren ghemaelt staen: welcke ock dat suluen de oghen ertoenen vnde meer erclaeren: dat de text des Capittels dar man de figuren vindet ynne heft.'

Enthalten sind in der Bibel bildliche Darstellungen nur fast allein zu den Büchern Mosis, Compositionen welche auf das 12. Jahrhundert oder frühere Zeiten noch hindeuten.

Man sieht (wie Lessing auch bei den 'Fenstergemälden des Klosters Hirschau' ausführt) dafs die heilige Geschichte den Leuten damals in schriftlichen Worten zum erstenmale gereicht zu werden begann, während vorher die bildlichen Darstellungen eine vielleicht noch gröfsere Rolle spielten als selbst die mündlichen Mittheilungen. Daher der gewaltige Einfluß Dürers, der diese Richtung mit seinem ungemeinen Talente in so umfassender Weise ausbeutete, das Wort im besten Sinne genommen. —

Auch über Dürer ersah ich neues aus Lessing, durch den ich zuerst die Stelle Wimphelings kennen lernte (Lachmann, XI, 215) aus der hervorgeht dafs Dürer bereits um 1502 ein berühmter Mann war, dessen gemalte Tafeln nach Italien kaufmännisch exportirt werden. 'Ejus (Martini Schön scil.) discipulus Albertus Durerus et ipse Alemannus hac tempestate excellentissimus est, et Nurenbergae imagines absolutissimas depingit, quae a mercatoribus in Italiam transportantur, et illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parhasi aut Apellis tabulae'.

Dürer konnte also wohl von bereits vorhandenen Gemälden reden, wenn er 1506 aus Venedig schreibt: die Maler dort copirten seine Sachen in den Kirchen.

Was für Gemälde aber sind das gewesen? —

Dafs man in Venedig Dürer auch in den folgenden Zeiten zu schätzen wuste, beweist eine Stelle der (im vorhergehenden Doppelhefte angezeigten) Lettere artistica inedite von G. Campori.

Im Jahre 1659 giebt der modenesische Gesandte am Hofe Kaiser Leopolds seinem Herzoge eine detaillirte Beschreibung des kaiserlichen Schatzes, und nennt (p. 117) 'L'ancona di Alberto Duro per cui li Venetiani volsero pagare 32 mila talleri a Ferdinando Secondo.' Sollen wir 'Icöne' lesen und darunter den jetzt in Venedig befindlichen Ecce homo verstehen? da in Wien, soviel ich weiß, keiner vorhanden ist.

Gleich dahinter 'Un Christo di legno fatto del fratello di Alberto Duro di 1000 Ducati valore.' —

Ueber Dürer in Italien handelt auch Hutten an einer Stelle von der ich nicht weiß, ob sie bereits benutzt worden ist, in dem Briefe an Pirckheymer vom 25. Oct. 1518 (Böcking, I, 199).

'— ille nostro aevo pingendi artificio Apelles Albertus Durer, quam illi (Itali scil.) cum nihil facile Germanum laudari apud se aut ex invidia qua gens illa peculiariter laborat, aut recepta jam vulgo ibi opinione, ad omnia quae ingenio indigent hebetes nos esse et inertes, patiantur, ita tamen admirantur, ut non solum ultro ei concedant, sed et quidam, ut opera sua vendibilia faciant, illius sub nomine proponant.'

Dies könnte auf Marc Antons bekannte Fälschungen gehen, in Bezug gesetzt aber zu Dürers Briefstelle sich auf Gemälde deuten lassen. Mir ist niemals eine derartige Fälschung jedoch vorgekommen. Sollte 'Christus unter den Schriftgelehrten' im Palazzo Barberini zu Rom dem seinen Ursprung verdanken?\*)

In welchem Maasse Dürer übrigens die italienischen Meister beeinflusst hat, lesen wir am offenbarsten anerkannt in folgenden Worten Vasari's, wo er über Puntormo's Verfallen in Dürersche Manier spricht (XI, 50): 'Nè creda niuno che Jacopo sia da biasimare perchè egli imitasse Alberto Duro nell' invenzioni, perciocchè

---

\*) Aeufserst spärlich finden wir italienische Meister in Deutschland erwähnt, weshalb ich eine Notiz der Werlich'schen Augsburger Chronik hier abdrucke (p. 260) 'Auff diesem Reichstag (im Jahre 1500 scil.) begab sichs, dafs ein Italianischer Mahler ein Hirschen vnd Hündtlein, so ein E. Rath allhie ausz befehch desz Keyzers in den Stattgraben bei dem Gegginger Thor gehen hatte, abmahlen solte, der aber, alsbald er von dem Hirschen vermerckt war, von jhme zu todt gestossen worden.' Lateinisch bei Mencken, I, p. 1726 folgendergestalt: 'Contigit praeterea in his comitiis, ut Italicus quidam pictor in civitatis fossam infra Göggingensem portam incautius cervum ac cervam, quae Caesaris jussu ibidem alebantur, depicturus sese demiserit, ac statim a cervo olfactus misere cornibus confossus est.' Statt Hündtlein hatte der Uebersetzer wohl 'Hindiu' geschrieben was der Drucker misverstand.

Einen zweiten Italiäner zu Augsburg finden wir um diese Zeit in Peutingers Hause. Auch hier ist kein Name genannt. Peutinger schreibt den 1. Nov. 1509 dafs er einen geborenen Römer, der 'in dem goldschmid vnd maler werke fürgeng vnd kunstlich' sei, jetzt bei sich habe. (Der Brief abgedr. in Th. Herberger's Conrad Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian, p. 23, Anm. 70).

questo non è errore, e l'hanno fatto e fanno continuamente molti pittori: ma perchè egli tolsa la maniera stietta tedesca in ogni cosa, ne' panni, nell' aria delle teste e l'attitudini; il che doveva fuggire, e servirsi solo dell' invenzioni, avendo egli interamente con grazia e bellezza la maniera moderna.'

Nun fällt bei Puntormo die Nachahmung Dürers in die Jahre 1520 — 1540 etwa. Es handelt sich, wie aus vielen andern Stellen Vasari's hervorgeht, nicht allein um die Compositionen (invenzioni), sondern, bei Köpfen und Gewändern zumeist, auch um die Malerei. Nur die eine Stelle noch (p. 50): '— fece (Puntormo scil.) al suo luogo Cristo deposto di Croco, usando la medesima maniera (tedesca scil.), ma con molta unione di colori (Vasari hatte vielleicht das grelle Nebeneinandersetzen der Farben im Sinne, die Buntheit, deren sich Dürer in Betreff seiner Jugendwerke Melanchthon gegenüber selbst anklagte): ed in questa, oltre che la Maddalena, la quale bacia i piè a Cristo, è bellissima, vi sono due vecchi fatti per Joseffo d'Arimatea e Nicodemo, che se bene sono della maniera tedesca, hanno le più bell' arie e teste di vecchi, con barbe piumose e colorite con dolcezza maravigliosa, che si possano vedere.' Dies könnte an Dürers wundervollen Heil. Jacobus erinnern, einen Kopf in Wasserfarben von der höchsten Feinheit und mit der Jahreszahl 1516 versehen, der heute in den Uffizien ist\*). Dies Stück aber, sowie der Heil. Philippus, kam erst unter Großherzog Ferdinand, dem Kaiser Ferdinand III sie schenkte (Heller, II, 161), nach Florenz. Welche andere Gemälde von Dürers Hand hatten früher ihren Weg dahin gefunden? Die Anbetung der Könige vielleicht, oder sein eigenes Portrait? Beide aus frühester Zeit? Oder das Portrait seines Vaters (eine Copie jedoch, soviel ich weiß), und allerlei anderes? Es wäre von Interesse, bei den einzelnen Stücken festzustellen, zu welcher Zeit sie nach Toscana gelangten. Denn in Venedig war Puntormo nicht, während, auf der andern Seite, Vasari, der so gewissenhaft registriert was ihm von Werken der einzelnen Meister zu Gesichte kam, kein einziges Gemälde Dürers als in Florenz befindlich anführt und von Dürers Malereien nur das nennt was Raphael von ihm besaß und was er selbst in Venedig von Dürers Hand gesehn.

---

\*) Photographisch billig zu haben, wie eine große Anzahl Gemälde der florentiner Gallerien.

Und so könnte obige Stelle sich am Ende trotzdem auf die Composition allein beziehn. Ich hatte bei meiner Anwesenheit in Florenz zu wenig Aufforderung, gerade diese Werke Puntormo's genauer zu untersuchen. Vielleicht nimmt Jemand der hier besser beschlagen ist, die Frage auf. —

Dürers Ehe ist fast so sprüchwörtlich geworden wie die des Socrates und der Xantippe. Bemitleidenswerth erscheint schon der erste Schritt. Sein alter Vater — Dürer erzählt es selbst — habe mit dem Vater seiner zukünftigen Frau 'gehandelt', und die Sache sei so zu Stande gekommen.

Wir kennen die näheren Verhältnisse nicht, und es kann wohl sein daß Dürer, seinem Vater gehorsam, die Frau nahm welche dieser für ihn ausgesucht. Man vergesse bei dieser Heirath aber nicht, daß auch für den Fall, daß es sich hier um Liebe und in der Folge um die glücklichste Ehe gehandelt, kaum ein anderer Weg zu deren Anfang möglich war, als ein Handel des alten Dürers mit dem alten Frey. Alle Ehen wurden unter ähnlichen Verhältnissen damals so geschlossen. Unsern heutigen Maafsstab anzulegen, wäre das allerungerechteste. Die väterliche Gewalt war damals anderer Natur, ebenso das Verhältniß der Familienmitglieder zueinander. Dürer sagt nirgends daß ihm die Partie zuwider gewesen, und das genügt um uns die Gewißheit zu geben, es sei diese Ehe nicht anders zu Stande gekommen wie alle Ehen zu jener Zeit. —

Ferner: es findet sich an sehr vielen Stellen, nirgends aber mit beweisendem Citate versehen, ein Spruch Raphaels über Dürer wiederholt: was aus Dürer geworden sein würde, wenn er die antiken Muster vor Augen gehabt. Mit nichts wüßte ich eine derartige Aeußerung zu belegen. Bekannt ist mir nur, daß Vasari seine Kenntniß Dürerscher Wirksamkeit einem Briefe des Lamberto Lombardo, bei Gaye, III, 173 abgedruckt, verdankte, und daß sich darin die Stelle findet (p. 177) 'Chi dubita si quell' mirabile ingegno dotato di sì divina mano e di tante altre facultà, si fosse messo a considerare le reliquie delle antichità, quelle stupende figure di Montecavallo, quel perfetto Laocoonte, et le terribili attitudini et sforzimenti di quelli doi goiveni ligati dalli serpenti, quell' Hercole grande, carnoso et muscoloso, il suolto, gagliardo, morbido Apolline, certi liberi padri o Bacchi et delle donne tante belle Venere, quali ornamenti sariano restati nelli suoi libri della proportionne dell' homo?'

Vasari hat dies in seiner Weise dann umgestellt wiedergegeben IX, 264.

Früheres ist mir nirgends zu Gesicht gekommen. Dafs Raphael sich in diesem Sinne ausgesprochen, ist aus mehreren Gründen unwahrscheinlich. Hätte er es aber gethan, so würde diese Aeufserung von großer Wichtigkeit sein, sie würde auf Raphael selbst volles Licht werfen von einer Richtung aus von der es bisher mangelte. Da die Behauptung nun, Raphael habe dergleichen ausgesprochen, sich so oft findet, so würden sich diejenigen welche den Beleg dafür etwa in petto behielten, besonderen Dank erwerben, wenn sie ihn veröffentlichen wollten. —

Da mir die Schriften welche davon handeln, ob Dürer selbst in Holz geschnitten, nicht gleich zur Hand sind, finde, auf die Gefahr hin dafs bereits benutztes neu vorgebracht werde, folgende Passage hier noch ihren Platz. Passavant, der im ersten Theile des Peintre-Graveur ein Resumé der sich entgegenstehenden Meinungen und der dafür vorgebrachten Gründe giebt, führt sie nicht an.

Opera Alberti Dureri. Arnhem MDCIII, Bogen L. ij. (ich citire diese Ausgabe da ich Dürers Werk zufällig in ihr zuerst kennen lernte und die Stelle daher anmerkte).

‘Daraus kumbt das manicher etwas mit der federn in ein tag auff ein halben bogen papirs reyst, oder mit seim eysellein etwas in ein klein höltzlein versticht dez würt künstlicher vnd besser dann eins andern grosses werck daran der selb ein gantz jahr mit höchstem fleysz macht.’

Auch unter den von Heller ausgezogenen Stellen findet sie sich nicht. Wir sehen aus ihr, dafs das Holzschneiden, und nicht etwa blofs das Zeichnen auf den Block, von Dürer zu den rascheren, einfacheren Mitteln, einem Gedanken eigenhändig unmittelbaren Ausdruck zu geben, gezählt wurde. Dafs Dürer mit dem ‘manicher’ aber sich selbst, oder doch seines Gleichen gemeint habe, geht aus dem Zusammenhange ebenfalls hervor. Hat Dürer hier und da in Holz geschnitten, so braucht ja daraus nicht zu folgen dafs er es immer thun mußte. —

Dürers theoretische Schriften scheinen mir überhaupt des genauesten Studiums würdig. Sein Entwurf für eine Denksäule auf die besiegten Bauern (1525) ist eine so barocke und zugleich dennoch anmuthige Uebereinanderthürmung naturalistischer Elemente,

wie sie Niemand vor ihm und nach ihm zu Stande gebracht hat. Höchst interessant aber die Königsburg welche Dürer construiert. Für einen idealen König baut er ein ideales Schloß, legt um dasselbe eine Stadt an, deren Besetzung mit Bewohnern er genau beschreibt, und umgiebt das Ganze mit Befestigungen. Kaum dürfte sich ein stärkerer Beweis für das von Pirckheymer hervorgegebene Träumerische in Dürers Natur finden als diese architektonischen Phantasien. Man kann sie nicht anders nennen, denn das praktisch Ausführbare scheint hier fast geflissentlich außer Augen gesetzt worden zu sein. Dadurch ist ein seltsamer Zug von Freiheit und Grofsartigkeit in seine Pläne hineingekommen. Ich bedenke daß diese Gedanken Dürers letzte Jahre erfüllten. Daß er krank und hinschwindend und selbst seinen nächsten Freunden selten sichtbar, in seiner Stube steckend an diesem Buche fortschrieb, dessen buchhändlerischen Erfolg (nach seinem Tode) man heute kaum mehr begreift. Denn auch die Berechnungen der menschlichen Proportionen, die mit fast unbegreiflicher Beharrlichkeit oft bis ins Unmögliche ausgesponnen sind, tragen zuweilen den Charakter bloßer Hirngespinnste. —

Einer genauen Untersuchung bedarf das sogenannte Holbein'sche Skizzenbuch des Berliner Museums, das zuerst Dürer zugeschrieben, auf Rumohrs Autorität hin nun dem jüngern Holbein beigelegt wird. Meiner Ansicht nach ist dies eine Unmöglichkeit, doch will ich ebensowenig Dürer nennen. Die Blätter haben drei verschiedene Uebearbeitungen auszuhalten gehabt und bedürfen einer genauen Vergleichung mit dem was von Dürer'schen Silberstiftblättern vorhanden ist. Daß der jüngere Holbein diese Blätter nicht gezeichnet haben kann, zum Theil wenigstens nicht, geht schon daraus hervor, daß der Abt Mörlin Anfang 1510 starb und das Lomenetlin in demselben Jahre aus der Stadt verwiesen ward. Ein zwölfjähriges Kind aber zeichnet dergleichen Portraits nicht. —

Lessing hat sich noch zwei Stellen über Dürer notirt (XI, 335): 'De Durero v. Opmeer, Chronogr. p. 755.' und 'De Dureri artificiosissima pictura v. Joseph. Rosaccerum in Prospectu Mundi, p. 9.' Opmeer enthält durchaus nichts von Belang; das zweite Werk befindet sich auf der Berliner Bibliothek nicht.

## EINFLUSS GRIECHISCHER KUNST AUF ALBRECHT DÜRER.

Legen wir die Photographien der Reiterstatue Colleoni's und der griechischen Pferde vor dem Giebel der Marcuskirche nebeneinander\*), so ergiebt sich für mich als höchst wahrscheinlich das letztere für jenes Modelle gewesen.

Nun aber vergleichen wir mit Colleoni's Reiterstatue Dürers Ritter auf dem Blatte: Ritter, Tod und Teufel. Kein Zweifel kann walten, das das Pferd hier eine Nachahmung des venetianischen Pferdes sei. Dürer muß das Denkmal in Venedig gezeichnet und später (1513) für seine Zwecke verwerthet haben. Den aufstehenden Haarbüschel zwischen den Ohren sogar hat er beibehalten, indem er einen Busch von Eichenblättern daraus machte. Die Verwandtschaft der drei Werke und ihr Verhältniß zueinander ist so klar und einleuchtend, das sie jedem der die betreffenden Blätter vergleichen will, sofort in die Augen springen muß. In einer Beziehung ist Dürer, aus eigenem Gefühle wohl, zum ersten Originale zurückgekehrt. An Colleoni's Pferde finden sich, unschöner Weise, die Ohren mit den Oeffnungen nach hinten gekehrt: Dürer hat sie wieder nach vorn gerichtet wie dies bei den griechischen Rossen der Fall ist.

Das er sich auch diese in Venedig genau angesehen, dürfen wir nicht bezweifeln, ob er sie zeichnete wissen wir nicht. Jedenfalls (soviel hier dieses Wort erlaubt ist) ahmte er im vorliegenden Falle Colleoni's Ross und nicht eines der Originale nach.

Will man übrigens recht empfinden, das Dürer bei Ritter, Tod und Teufel nicht etwa dennoch ein deutsches Pferd vor Augen gehabt, dessen Conterfey nur zufällig mit Leopardi's Werke übereinstimmte, so vergleiche man die beiden Couriere und besonders den Eustachius, welch ganz andere Natur sich da ausspricht.

In welchem Maasse aber verliert Leopardi's Pferd, wenn wir es mit seinen griechischen Urbildern zusammenhalten, die in ihrem jugendlich schlank aufstrebenden Wuchse eine Naturbeobachtung verathen wie sie kein späterer Meister besessen hat! Leopardi's Pferd,

\*) Beide Blätter gehören zu den schönsten Venetianer Photographien und kosten, jedes einzeln, 1 Thlr. 20 Sgr. 'Ritter, Tod und Teufel' ist in einer Visitenkarte für wenige Groschen zu haben.

ehe ich es in diese gefährliche Nachbarschaft versetzte, erschien mir als hervorgegangen aus tüchtigem Studium. Der etwas zu schwere, ein wenig gestreckte Leib, die zu stämmigen Beine die für ihre Kürze doch nicht Masse genug bilden, der steife, beinahe hölzerne Hals; alles konnte getreue Nachahmung eines Lieblingsthieres sein vielleicht, das Colleoni bevorzugte, wie man ja einiges Abnorme des Marc-Aurelischen Pferdes auf dem Capitol so zu erklären versucht hat. Der Vergleich mit den griechischen Originalen läßt diese Annahme als viel zu günstig erscheinen, und das Werk, auf dem der Lebensruhm eines modernen Künstlers sich aufbaute, erweist sich in seinen Eigenthümlichkeiten nur als die unvollkommnere Nachbildung älterer Werke deren Künstlernamen niemand kennt und für die erst die Photographie als stiller Advocat auftreten mußte um den unwiderleglichen Beweis ihrer übermächtigen Schönheit darzubringen.

Es ließen sich hier Betrachtungen anschließen darüber wie die Griechen bei Darstellung von Pferden das Füllenhaft-jugendliche zum Ausgangspunkte nehmen, während später, bei den Römern schon, ausgewachsene ältere Thiere gewählt werden. Endlich, von den allerneuesten Bestrebungen müßte vergleichend gehandelt werden, da sich die moderne Bildhauerei in der Pferdesculptur vielleicht am unbefangenen ausgesprochen hat. Dies hier durchzuführen fehlt es einstweilen noch an Material. Was der Unterschied aber besagen wolle und wie tief es mit der ganzen Anschauungsweise der Griechen verwachsen sei, die immer nur die Blüthe des Lebens im Auge halten, auch das muß ein bloßer Vergleich der Photographien schon, als Ahnung wenigstens, dem Vergleichenden klar werden lassen.

Ob Shakspeare je von Holbein Notiz nahm? In der Einleitung zur *Taming of the Shrew* finden wir:

We'll shew thee Jo, as she was a maid;  
And how she was beguiled and surprised,  
As lively painted as the deed was done.

Walpole behauptet (I, 148) der Herzog von Buckingham habe eine Jo und Jupiter von Holbein besessen.

NICHT HANS HOLBEIN DER ALTE, SONDERN AMBROSIUS  
HOLBEIN, HANS HOLBEIN DES JÜNGEREN VATER.

Niemand dem es um die Wahrheit wirklich zu thun ist wird widersprechen wenn er dasjenige Verfahren das heute unter dem allgemeinen Namen der historischen Methode im Schwange geht, als ein unsicheres bezeichnen hört. Es läuft hinaus auf sorgfältige Anordnung des vorhandenen Materials. Man scheidet es seinem Alter und seiner Beschaffenheit nach, und giebt im allgemeinen der älteren Quelle den Vorzug vor der jüngeren, der originalen den Vorzug vor der abgeleiteten. Jedermann aber weiß daß diese Untersuchungen auch vom scharfblickendsten Auge nur bis auf einen gewissen Punkt geführt werden können, daß das was an schriftlichen Aufzeichnungen über die Thatsachen zurückblieb, immer nur unvollständige, verzerrte Schattenrisse sind, und daß schließlich doch, wenn ein Gesamteresultat gezogen werden soll, vorgefaßte Ideen da sein müssen, subjektive Ansichten eines Schriftstellers, denen zum Beweise er die sich anbietenden Indicien so gut als möglich verwerthet. In allen mir bekannten historischen Forschungen hat es sich niemals um anderes als um die Indicienbeweise idealer Constructionen gehandelt, für die selber man den Beweis ablehnte, die man, um einen jetzt veralteten, ehemals sehr geläufigen Ausdruck zu gebrauchen: aus der Pistole schoß. Ideen werden immer aus der Pistole geschossen werden, scheint mir.

Stehn die Dinge so aber, dann sollte man, möchte es scheinen, nicht zu großes Gewicht auf die gerühmte historische Methode legen. Und in der That, man beginnt sie zu umgehen bereits und auch gleich die Facta aus der Pistole zu schießen. Hier nun aber wird eben so wenig irgend jemand dem um die Wahrheit zu thun ist, zugeben können daß jene, sich als so mangelhaft erweisende historische Methode, bei all ihrer Unzuverlässigkeit, dennoch zu entbehren sei. Sie ist es nicht. Sie liefert nichts sicheres, aber sie bietet die relativ größte Sicherheit, und leitet darauf, positive Thatsachen zu finden. Wer sie aufgeben wollte, würde einem Juristen gleichen, der, statt sich auf sorgfältige Zeugenvernehmung einzulassen, gleich den sogenannten sicheren Blick als das von vorn herein Maafsgebende proclamiren wollte, da es auf diesen am Ende doch allein ankomme. Am Ende allerdings. Zum Anfange aber wird er es an

objectiver Feststellung des Thatbestandes ebenso wenig fehlen lassen dürfen, als der Historiker an der Anwendung der historischen Methode. Ich erlaube mir dieselbe im Folgenden auf ein kunstgeschichtliches Factum zu appliciren, das man bisher ohne ihre Hülfe zu constatiren versuchte, ja sogar, wie es scheinen könnte, bereits constatirt hat, und das sich dennoch, sobald man die inductive Methode nüchtern zu Rathe zieht, in ganz anderer Gestalt zeigt. Es wurde angenommen bisher, Holbein der Jüngere sei der Sohn des unter dem Namen des älteren Hans Holbein bekannten Augsburger Malers. Es wird sich zeigen wieweit diese Meinung eine wissenschaftlich erlaubte war, und in wieweit es, von der Erlaubniß der historischen Methode ausgehend, gestattet sein wird, die Vaterschaft des berühmten Meisters auf eine andere Persönlichkeit zu übertragen.

Die Frage nach der Vaterschaft bei großen Männern ist keine so müßige. Jeder bedeutende Mann ist das Product einer Familienkraft die in ihm gipfelt und deren letzte Repräsentanten Vater und Mutter waren. Ich erinnere an Goethe, der was ihm an geistiger Eigenthümlichkeit aus der Hand des schöpferischen Schicksales zufloß, in den bekannten humoristischen Versen auf väterliche und mütterliche Eigenheiten zurückführt. Auch fragt Jedermann sogleich bei großen Leuten, von wem, wo und wann sie geboren seien, ohne daß Vater, Ort und Jahreszahl an sich irgend scheinbare Wichtigkeit hätten. Es hat sein Natürliches also, wenn wir auf eine sichere Antwort hier auch bei Holbein einiges Gewicht legen.

Geboren ist Holbein im Jahre 1498. Wo er geboren ist, wissen wir nicht. Allerdings wird Holbein in Basel, gelegentlich seiner 1520 erfolgenden Aufnahme in die Zunft, 'von Augsburg' genannt, allein dies kann sich ebensosehr nur auf Augsburg als letzten Aufenthaltsort beziehen, wie das Attribut Basiliensis, das Holbein in England gegeben ward (Unterschrift von Hollars Radirung), auf Basel als letzten Wohnort geht. Ohne Zweifel wurde van Mander durch das in England notorische Factum, Holbein sei von Basel gekommen, zu der Annahme gebracht, daß er auch dort geboren sei. Der historischen Methode nach nicht mit Unrecht. Und so möge Holbein auf die ihm in Basel zugetheilte Bezeichnung 'von Augsburg' (Hegner, p. 48) nun als Augsburger Stadtkind gelten; documentarische Nachweise jedoch über sein Zurweltkommen in Augsburg sind nicht vorhanden.

Zu verwundern übrigens ist dieser Mangel an Documenten nicht bei dem Manne und der ganzen Familie, die, wie alle Nachrichten beweisen, innerhalb der zwei Jahrhunderte die wir von ihr wissen, ein unstätes Leben führte. Kein Mitglied das nicht den Wohnort gewechselt hätte. Auch der uns unbekannte Michel Holbein verläßt auf länger sein Haus, wie die Augsburger Steuerregister zeigen, welche zu 'Michel Holbainin' die Anmerkung fügen: Jr Mann nit by Jr. (Woltmann, p. 362). Uri, Basel, Frankreich, England, Frankfurt, Augsburg, Wien sind die End- und Ausgangspunkte dieser dem schweizerischen Nationalcharakter entsprechenden Beweglichkeit.

1515 verließ Holbein der Jüngere Augsburg, in seinem 17. Jahre, und wandte sich nach Basel, wo seine früheste Spur eine HANS HOLB. gezeichnete Titelvignette für Froben ist (Pass. P. Grav. IV, 407), scheint von da unbestimmt wann, nach Luzern und Altorf gegangen und 1520 erst sich dauernd festgesetzt zu haben. Bereits 1523 aber ging er nach Frankreich, und gleich darauf nach England, kam zurück, ging wieder, kam noch ein-, zweimal zurück und blieb endlich in London, wo er 1543 starb. Sein Sohn lernt in Paris als Goldschmidt, und wendet sich dann wieder nach Augsburg; dessen Sohn taucht in Wien auf. Hier hat sich die Familie seitdem erhalten, während eine Tochter oder Enkelin in Basel zahlreiche Verwandtschaft hinterließ. Herr His-Heusler hat hierüber gehandelt. Es ist zu bedauern, daß seine Untersuchungen in einer provincialen Interessen gewidmeten Zeitschrift ein wenig versteckt sind. Herr His-Heusler würde sich alle Freunde Holbeins zu Danke verpflichten, wenn er seine werthvollen Forschungen zusammengefaßt als Buch publiciren wollte.

Derjenige der zuerst über Holbein geschrieben hat, ist Van Mander, der 60 Jahre nach des Meisters Tode in den Niederlanden Nachrichten aufzutreiben suchte. Er giebt Basel als Geburtsort Holbeins an. Wer sein Vater dort gewesen, wisse er nicht. Es habe, berichtet er, in Augsburg ein Maler gelebt Namens Holbein, den man als seinen Vater betrachten könne, dennoch ob er es gewesen und wer sein Lehrmeister gewesen, sei unbekannt.

Abermals 60 Jahre verstreichen und Sandrart giebt in seiner Deutschen Akademie einen Lebenslauf des Meisters. Hier zuerst finden wir 'Hans Holbein den Alten' als Vater unseres Holbein genannt. Nachdem Sandrart der Meinung Van Manders widersprochen welcher Basel als Geburtsort Holbein's anführt, '— so berichtet uns doch',

fährt er fort, (II, pag. 249) 'das Baselische Maler-Zunftbuch eines gewizern: Daz nemlich der alte Hans Holbein, der auch ein guter Mahler gewesen, um vorgedachte Zeit (1498 scil.) als Burger in Augspurg gelebet, von dannen aber sich erst nacher Basel begeben, und daselbst seinen Sohn den jungen Hans Holbein hernach die Kunst gelehret, und in gemeldtes Zunft-Buch, für seinen Lehrling, einschreiben lassen, welches noch mehr bekräftiget das von dem jungen Hans Holbein gezeichnete Contrafät seines Vatters, und deselben Bruders, der auch ein guter Mahler gewesen, (die ich originaliter beyhanden habe, und in der Kupferplatte EE. samt des jungen Holbeins eigener Hand 1512, datirt, dem groszgunstigen Liebhaber mittheile) als bey den erstem diese Wort zu finden: Contrafät von Hans Holbein dem alten Mahler; Bey dem andern aber, Sigmund Holbein, Mahler und Bruder des ältern' etc.

Nun bemerken wir: Sandrart sagt nicht 1) ob er das Baselische Mahler-Zunft-Buch selbst gesehn; 2) wann der alte Holbein nach Basel gegangen; 3) ob der alte Holbein nach Augsburg zurückgekehrt oder in Basel geblieben sei. Er zeigt ferner, indem er sich aufser dem was er offenbar aus Van Mander abgeschrieben hat, nur auf jene Zunft-Buch-Notiz und gar nichts anderes beruft, dafs zu der Zeit wo er selbst sich in Augsburg aufhielt, das Andenken der Familie Holbein daselbst völlig erloschen war. Denn wäre es ihm gelungen dort irgend welche Originaltraditionen aufzutreiben, so dürften wir bei seiner pedantischen Schreibweise als sicher voraussetzen dafs er sie angeführt haben würde, mit derselben Sorgfalt mit der er die in Augsburg noch vorhandenen Werke des älteren Holbein aufgezählt hat.

Wie sehr Sandrart daran gelegen war zu sicheren Feststellungen zu gelangen, zeigen die Schlüsse die er aus einigen in seinen Besitz gelangten Zeichnungen zieht, welche heute in Berlin und England noch vorhanden, zugleich eine genauere Controlle der Art und Weise zulassen in der Sandrart sein historisches Material verwerthete.

Betrachten wir dasselbe näher. Das von ihm angeführte Maler-Zunft-Buch ist heute nicht mehr vorhanden, oder, wenn vorhanden, scheint die gegebene Notiz nicht zu enthalten. Nehmen wir an, es sei vorhanden gewesen, so giebt Sandrart die Notiz weder wörtlich, noch sagt er, dafs er sie im Originale selbst gesehn, noch dafs sie ihm in wörtlicher Abschrift zugegangen. Hauptsächlich käme es

darauf an, ob der ältere Hans Holbein in dem Buche als der Vater des jüngeren bezeichnet war. Wir dürfen dies bezweifeln. Denn was enthalten die von Sandrart angeführten Zeichnungen an Inschriftlichem? Die eine nichts als die Worte *Holbein der alt maler*; die andere *Sigmund Holbein der maler*. Beidemale hat Sandrart Zusätze gemacht!

Allein die Erweiterungen dieser Inschriften sind nicht die einzigen Freiheiten welche Sandrart sich gestattet zu haben scheint.

Vergleichen wir Hans Holbein des Aelteren Portrait wie Sandrart dasselbe, schwunghaft in Kupfer gestochen, seinem Buche einverleibt hat, mit dem Originale, das, in der Sammlung des Herzogs von Aumale befindlich, in einer Photographie auf dem Berliner Kupferstich verglichen werden kann, so stellt sich bei offenkundiger Aehnlichkeit im ganzen Habitus, doch auffallende Unähnlichkeit der Gesichtszüge heraus, welche auf dem Originale ziemlich grob, auf Sandrarts Stich ganz bestimmt geartete individuelle Feinheit haben. Man könnte diese nun als Resultat von Sandrarts Bestreben ansehen, überall zu verfeinern, das auch bei Sigmund Holbeins Portrait hervortritt. Beim alten Holbein jedoch hat die Sache eine andere Bewandniß.

In der Berliner Sammlung findet sich auch das viel besprochene Blatt mit der Jahreszahl 1511 und den sich zugewandten Köpfen von Hans und Ambrosius Holbein, der erstere der Kopf eines etwa 13jährigen Knaben, der andere der eines schon gereiften Mannes. Das Blatt, oft erwähnt und besprochen, bildet in photolithographischer Abbildung das Titelkupfer des Dr. A. Woltmann'schen 'Holbein und seine Zeit.' Sandrart scheint dies Blatt gekannt und den älteren Kopf für eine andere Auffassung des Vaters aus früheren Jahren gehalten zu haben. Die über ihm befindlichen wenigen Buchstaben, in denen Dr. Woltmann die Ueberreste des Namens Ambrosius erkennt, verstand Sandrart nicht, arbeitete vielmehr beide Köpfe, den älteren bärtigen dort und den hier erscheinenden unbärtigen, wie eine Vergleichung offenbar macht, zu einem einzigen Portrait ineinander, welches die zartere Stirn- und Nasenbildung des einen Kopfes, mit dem Haarwuchse des anderen in auffallender Vereinigung zeigt. Warum er von dem Blatte mit der Zahl 1511 nichts sagt, weiß ich nicht, es müßte denn sein daß er es unter der 'Platte EE' verstand, von der er spricht als gebe sie dies Blatt, und daß er später, als die Kupferplatten zu seinem Buche verfertigt wurden, andre

Stiche gab als er zuerst beabsichtigte\*). Jedenfalls scheint die Zeichnung mit der Jahreszahl 1511 und den beiden Köpfen dazu beigetragen zu haben, Sandrart in der Idee zu bestärken, der Hans Holbein der Alte sei des jüngeren Hans Vater gewesen.

Nehmen wir Alles zusammen was Sandrarts Buch und die vorhandenen Zeichnungen an wirklich probehaltigem Materiale liefern, so ergeben sich folgende Daten:

1. Im Jahre 1511 hat es einen Knaben Namens Hans Holbein gegeben, den ein ungenannter Zeichner an einem ungenannten Orte portrairt hat.

2. In demselben Jahre gab es einen, ihm vielleicht verwandten Mann, Namens Ambrosius Holbein (wenn wir 'pro' nach Dr. Woltmann's Vermuthung so ergänzen wollen).

3. Zu derselben Zeit hat ein Maler, Holbein der Alte genannt, gearbeitet.

4. Zu derselben Zeit hat ein Maler Sigmund Holbein gelebt.

In welchem Verhältnisse diese vier zu einander standen, mußte ungewiß bleiben. Nur das eine ergab sich wohl: daß der junge Hans Holbein und Ambrosius Holbein, beide auf demselben Blatte einander gegenüber, sich besonders nahe standen.

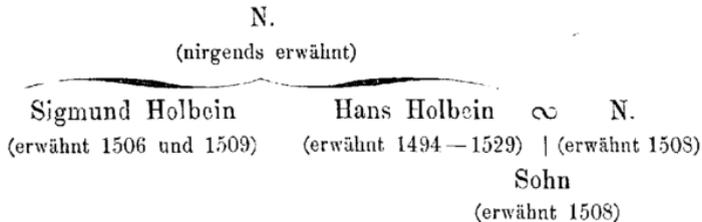
Erst in neuerer Zeit hat sich weiteres Material gefunden, und zwar über Holbein den Alten folgendes.

Er scheint identisch mit einem Johannes Holbein welcher sich auf einigen Gemälden so zeichnete und zuweilen 'Civis Augustanus' oder ähnliches hinzusetzte. Es findet sich ferner ein Maler Hans Holbein in Augsburger Steuer- und Rechnungsbüchern. Es werden ebendasselbst dessen Mutter, Frau und Kind, sämmtlich ohne Namen, endlich, es wird ein Sigmund Holbein als sein Bruder angeführt. Es findet sich ferner in dem Nachlaßinventar des Basler Buchhändlers Amerbach das Skizzenbuch eines Hans Holbein senior\*\*) erwähnt. Es wird ferner 1499 ein Hans Holbein als Maler und Bürger zu Ulm nachgewiesen. Endlich, es stirbt 1524 in Augsburg ein Maler Hans Holbein. Die Belege für diese Daten finden wir was Augsburg anlangt in handschriftlichen Auszügen des Herrn

\*) Ob diese Vermuthung übrigens das Richtige trifft oder nicht, ist für unsere Fragen hier natürlich ohne alle Wichtigkeit.

\*\*) Keineswegs 'pater' wie man vermuthen sollte.

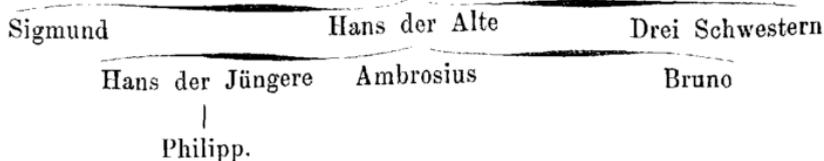
Archivar Herberger, von Dr. Woltmann am Ende seines Buches abgedruckt; die andern Daten sind an bekannten Stellen zu finden. Fassen wir sie in einen Stammbaum zusammen, so ergibt sich:



Keine Spur einer Verwandtschaft dieser Leute mit dem jüngeren Hans, noch mit Ambrosius, die auf folgendem, dem Anscheine nach durchaus legitimen Wege nun aber doch in die Familie hineingebracht worden sind.

Sigmund Holbein nämlich siedelt, unbestimmt wann, von Augsburg nach Bern über, wo er 1540 sein Testament macht und seines mit Namen nicht genannten Bruders Sohn, Hans, zum Haupterben einsetzt. Dies Testament wurde zuerst von Hegner publicirt. Ein von Herrn His-Heusler aufgefundenes Actenstück zeigt, daß die bei Holbeins Uebergang nach London in Basel zurückgebliebene Frau ihren aus erster Ehe erzielten Sohn nach Bern schickt, um zu ihren Gunsten Sigmunds Nachlafs zu erheben. Ohne Zweifel war Hans Holbein der Jüngere mithin Sigmund Holbeins Erbe, und da er von Sigmund selbst als sein Brudersohn bezeichnet wird, ein anderer Bruder jedoch als Hans der Aeltere nicht bekannt war, so mußte dieser des jüngeren Hans Holbein Vater gewesen sein. Danach wäre jener in den Augsburger Papieren vorkommende ungenannte Sohn des alten Hans identisch mit dem jüngeren Hans. Und da ferner eine Notiz unter den Amerbachschen Papieren uns dahin belehrt, der jüngere Hans Holbein habe zwei Brüder, Ambrosius und Bruno, gehabt, so ergab sich daraus, daß jener mit Hans auf demselben, 1511 gezeichneten Blatte erscheinende Ambrosius ein, wenn auch augenscheinlich bei weitem älterer, Bruder des jüngeren Hans war. Ein weiteres Document, von Herrn His-Heusler aufgefunden und publicirt, nennt einen Sohn des jüngeren Hans mit Namen Philipp, und in Sigmunds Testament finden sich noch drei in Augsburg gebliebene Schwestern. Der Stammbaum scheint sich demnach in folgender Gestalt aufstellen zu lassen:

N.



Trotz all dieser Wahrscheinlichkeiten mache ich, das bereits Gesagte zusammenfassend, nun aber auf folgende Punkte von neuem aufmerksam:

1. Sigmund nennt den Namen seines Bruders, welcher Hans des Jüngeren Vater war, nicht; und nirgends, aufser bei Sandrart, wird Hans der Alte als Hans des Jüngeren Vater, oder dieser als jenes Sohn namentlich erwähnt.

2. Nirgends wird der Ambrosius des Berliner Blattes, oder der Ambrosius welcher 1517, laut heute noch vorhandener Notiz des Basler Zunftbuches, Basler Bürger wird, Hans des Jüngeren Bruder genannt, sondern nur an einer Stelle finden wir im allgemeinen die Angabe, es habe drei Brüder Holbein gegeben, Hans, Ambrosius und Bruno, welche alle drei Maler gewesen seien.

3. Nirgends wird gesagt, Sigmund habe nur den einzigen Bruder Hans, oder Hans nur den einzigen Bruder Sigmund gehabt.

4. Nirgends kommt ein Ambrosius Holbein oder Hans Holbein der Jüngere, wie schon bemerkt, in Augsburg'schen Papieren vor.

Es bleibt mithin die Annahme, daß Hans der Alte der drei Gebrüder: Hans des Jüngeren und Ambrosius' und Bruno's, Vater gewesen sei, Conjectur. Denn Niemand wird jenem Bezuge Sandrarts auf das Basler Maler-Zunftbuch beweisende Glaubwürdigkeit zugestehen. Beinahe 180 Jahre nach Hans Holbein des Jüngeren Geburt taucht diese höchst ungenügend mitgetheilte, vorher nie erwähnte, nachher niemals mit einem Document zu belegende Notiz Sandrarts auf. Was zumal gegen sie bedenklich machen muß, ist, daß Patin, welcher ein Jahr nachdem Sandrarts Akademie erschien, in Basel selbst ein Leben Holbeins als Vorrede zu der bekannten Ausgabe der Moria des Erasmus drucken ließ, mit keiner Sylbe dieser Notiz des Basler Maler-Zunftbuches erwähnt, welches ihm, der sich viel Mühe um Nachrichten gab, in Basel selbst in erster Linie zu Gebote gestanden haben müßte. Man könnte dagegen behaupten, Patin, welcher ein Interesse gehabt Holbein als geborenen

Basler zum Ruhme der Stadt hinzustellen, habe das Maler-Zunftbuch absichtlich unerwähnt gelassen. In diesem Falle aber würde er dann sicher auch die Behauptung, Holbein sei in Grünstadt in der Pfalz geboren, wie Einige behaupteten, übergangen haben.

Sandrant also ist irrelevant. Und was sich aus den übrigen Quellen für den Zusammenhang Hans Holbein des Aelteren und Hans Holbein des Jüngeren als Vater und Sohn ergibt, ist immer nur das Resultat einer Wahrscheinlichkeitsrechnung ohne sichere Grundlage. Mag diese Rechnung noch so wahrscheinlich sein, es bleibt eine bloße Rechnung. Fände sich mithin, um Beispielshalber dies anzunehmen, die zuverlässige Notiz: Hans Holbein der Jüngere sei Hans Holbein des Aelteren Sohn nicht, so würde nichts übrig bleiben, als einen dritten, unbekanntem Bruder Sigmunds und Hans des Alten anzunehmen, dessen Sohn Hans der Jüngere gewesen sein müßte. Oder gar, stellten sich die Dinge so, daß an glaubwürdigem Orte ein dritter Bruder Sigmunds und Hans des Alten namentlich als Vater Hans Holbein des Jüngeren angeführt würde, so läge kein Grund vor, diese Angabe zu bezweifeln, geschweige denn daß ihrer Möglichkeit irgend etwas entgegen träte, weder etwas sich scheinbar freiwillig sogleich darbietendes, noch etwas das sich weiterher etwa heranziehen liefse. Ja, soweit könnte man gehn, daß wir den auf dem Berliner mit 1511 bezeichneten Blatte neben Hans Holbein dem Jüngeren erscheinenden Kopf eines Ambrosius, auf die bloße, so bedeutend hervortretende Altersdifferenz hin, für nicht den Bruder, sondern den Vater des nebenstehenden Hans Holbein erklärten. Wäre dies auch eine etwas gewagte Conjectur — es würde in diesem Falle also der jüngere Holbein 1515 nicht mit seinem Bruder, sondern seinem Vater nach Basel gegangen sein — so stände ihr doch nicht mehr entgegen, als was Sandrant's Notiz, Hans der Alte sei mit dem jüngeren Hans Holbein nach Basel gegangen, entgegensteht: der einstweilige absolute Mangel an Beweisen für das Factum. Sonst nichts. Denn der jüngere Holbein könnte trotzdem daß jener Ambrosius sein Vater wäre, zwei Brüder Namens Ambrosius und Bruno gehabt haben, Ambrosius nach seinem Vater so genannt. Kurz, ich muß es noch einmal wiederholen: nur das Eine liefse diese Conjectur bedenklich erscheinen, daß es unzulässig wäre, auf die bloße Möglichkeit hin dergleichen zu erfinden, und daß die historische Methode solche Annahmen, zu denen

keine Nöthigung vorliegt, abwiese. Unmögliches aber läge nichts vor. Und deshalb, (man verzeihe die Wiederholung): fände sich irgendwo die brauchbare Notiz: Holbein des Jüngeren Vater habe Ambrosius geheißsen und sei mit jenem, im Jahre 1517 Basler Bürger gewordenen Ambrosius Holbein identisch, so müßte dies unentdeckte Faktum sofort, ohne daß irgend etwas dagegen vorgebracht werden könnte, acceptirt werden.

Und nun: nicht neuentdeckt, sondern seit Jahren bekannt, abgedruckt und wiederabgedruckt existirt ein Document bester Qualität, aus welchem hervorgeht, daß Ambrosius Holbein, welcher nach Basel berufen ward, Holbein des Jüngeren Vater war! Und man hat diese Angabe, ohne die Echtheit des Documentes auch nur in Frage zu stellen, als Irrthum einfach beiseitigt! Hegner und His-Heusler sprechen sich, ohne Gründe anzugeben, in diesem Sinne aus; Dr. Woltmann läßt das Document, das bei Hegner abgedruckt zu lesen war, überhaupt fort; Mr. Wornum, schließlic, hat es zwar gesehen, benutzt es auch als echt und zuverlässig, für andere Zwecke aber und indem er das was von Ambrosius Holbein darin gesagt wird ohne weiteres durchaus unberücksichtigt läßt.

Es möge, da Hegners Buch nur in geringem Grade verbreitet ist und Herrn His-Heuslers Aufsätze dem größeren Publicum wenig zugänglich sind, das Actenstück hier noch einmal zum Abdruck kommen.

Hegner, p. 31:

‘Eine Supplication von 1611, Philipp Holbeins, Kaiserlichen Hofjuwelirs und Bürgers in Augsburg, bei dem Kaiser Matthias um Confirmir- und Besserung seines uralten adelichen Wappens, worin ihm auch gnädiglich willfahret wurde durch einen den 1. October 1612 verlichenen Adel- und Wappenbrief.’ Die Supplication fängt an:

‘Ew. Kaiserl. Majestät berichte ich hiemit allerunterthänigst, wie daß meine lieben Vorältern die Holbain (so ihre Ankunft und Geburt auszer Schweizerland mehr als vor zweihundert Jahren haben) unterstehend adeliches Wappen in und allwegen, auch noch ehe und zuvor die schweizerischen Cantonen verändert, und der Adel hin und her an andern Orten sowohl in als auszerhalb des heil. Reichs zertheilt worden, geführt und gebraucht, und sich in ermeldtem Schweizerland erstlich

meines Uranherrs Vater Jacob Holbein in der Stadt Uri\*), sein Sohn Ambrosi meines Großvaters Vater zu Basel in vornehmen Diensten und Aemtern, mein rechter Anherr Johann in der Mahlerey, als ein zu selber Zeit in ganz Europa weit berühmter Mahler (von dessen Hand E. M. nicht nur Ein sondern viel Stück, unter welchen sonder Zweifel das uralte Holbeinische adeliche Wappen zu befinden, haben werden) gebrauchen lassen, wie nicht weniger mein lieber Vater sel. Philipp Holbein von Basel, weyland Kaiser Karl V und Ferdinand, christseligen Gedächtnisz in Kriegswesen und in anderem Werk. Ich für meine Person aber nun in die achtundzwanzig Jahr u. s. w. Hier endet entweder v. Mechels heute verlorene Abschrift oder Hegners Abdruck derselben.

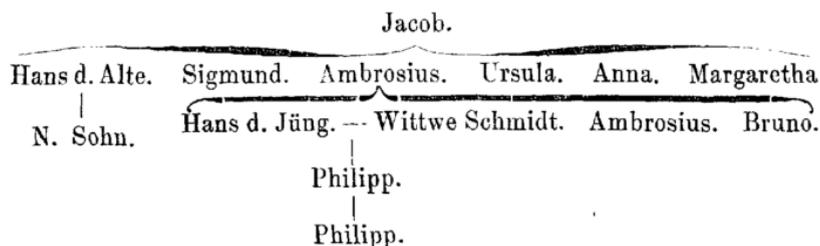
Und dieses so einfachen, unverworrenen, für die Familie Holbein höchst wichtigen Actenstückes Bedeutung und Rang war man bei sehenden Augen zu erkennen nicht im Stande! Hegner nennt es seltsam und verworren und begnügt sich mit Ertheilung dieser Attribute, um, ohne auch nur die Absicht einer Beweisführung, zu der Wendung zu gelangen, er citire das Schriftstück nur der Merkwürdigkeit wegen. Herr His-Heusler schließt sich dieser Auffassung an, obgleich ihm durch das was er über Holbeins Sohn, den Goldschmied Philipp Holbein, selbst zuerst gefunden hat (Beiträge zur vaterl. Gesch. B. VIII) die Vermuthung gar nicht aufsteigen konnte, es möchte, (was übrigens auch Hegner nicht behauptet hat), hier etwa ein Fabrikat vorliegen. Daß Holbeins leiblicher Enkel von seiner Familie mehr gewußt habe, als der 55 Jahre später schreibende unwissende Sandrart, versteht sich von selbst. Trotzdem behauptet Hegner kurzweg, Philipp Holbein habe sich geirrt. Man könnte, wenn dessen Angaben andere besser beglaubigte widersprächen, allenfalls so urtheilen. Was aber giebt uns hier ein Recht dazu? Möglich ist Irrthum überall; ihn anzunehmen sind wir aber da erst berechtigt, wo sich Anhalt für diese Annahme bietet.

Indessen Hegner und His-Heusler, wenn sie die Supplik von 1611 auch ihrem Inhalte nach nicht benutzen wollten, ihrer möglichen Wichtigkeit nach haben sie sie wenigstens gewürdigt, und als Männer

\*) Altorf führt (Bädiker zufolge, andere Autoritäten fehlen mir) den Namen Uri, als Hauptort des Cantons.

denen vor allem um die Sache selbst und treue Sammlung des Materials zu thun war, sie abgedruckt. Es tritt als Entschuldigung hinzu für Hegner, daß ihm die, vor ihm, von v. Mechel aufgestellte Stammtafel imponirte, welche Hans den Aelteren als Hans des Jüngeren Vater giebt, so daß v. Mechel im Grunde die erste Vernachlässigung der Supplik zur Last fällt; für His-Heusler, daß er keine Lebensbeschreibung Holbeins zu liefern beabsichtigte, sondern, ohne selbst Schlüsse zu ziehn, nur in Zeitschriften gelegentlich veröffentlichte was ihm über Holbein Wichtiges unter die Augen kam. Dr. Woltmann läßt die Supplik unbenutzt. Von welchen Grundsätzen Mr. Wornum ausgegangen sein kann, indem er sie nur um zu belegen anführt, Hans Holbein der Jüngere habe einen Enkel Namens Philipp gehabt, bin ich nicht im Stande zu erdenken. —

Der Stammbaum der Familie nimmt nun folgende Gestalt an:



Von Philipp Holbein, des berühmten Holbein Enkel abgefaßt, der, auf den Ruhm seines Großvater stolz, sich, wie sich von selbst versteht, gerade zu diesem Schriftstücke die genauesten Daten zu verschaffen bestrebt sein mußte, nennt die Eingabe von 1611 Ambrosius Holbein als Urgroßvater des Bittstellers. Wäre Hans Holbein der Alte, von Augsburg, Philipps Urgroßvater gewesen, so würde dies demselben (selbst Augsburger Bürger) um so eher bekannt gewesen sein, als Philipp Holbein, des Bittstellers Vater, nach Augsburg zurückkehrte und über sein verwandtschaftliches Verhältniß zu dem funfzig Jahre früher ersten Meister der Stadt ohne Zweifel unterrichtet war. Hans Holbein der Alte muß ohne lebende Nachkommenschaft zu hinterlassen, gestorben sein, denn seine Söhne oder Töchter würden dann doch in seines Bruders Sigmund Testamente, gleich den Schwestern, bedacht oder wenigstens erwähnt worden sein.

Die Bearbeiter des Lebens Hans Holbein des Jüngeren haben

der vorgefaßten Idee zu Liebe: Holbein der Aeltere sei Holbein des Jüngeren Vater, für die, fehlte die Supplik von 1611, allerdings Wahrscheinlichkeit, nicht mehr aber als diese, vorlag, ein Document als unerheblich beseitigt, welches an seiner Stelle nicht umgangen werden durfte, und es ist somit bei der Bestimmung von des jüngeren Holbein Abstammung in derselben Weise mit falschen Schlüssen operirt worden, wie bei vielen andern ihn betreffenden Bestimmungen, zu meist aber bei Feststellung seines Geburtsjahres. Es versteht sich nun von selbst, daß mit der verlorenen Vaterschaft des alten Holbein zugleich alle die Erzählungen in Nichts zerfallen, welche den jüngeren Hans Holbein als Sohn Hans des Aelteren zum Mittelpunkte haben, und ist überhaupt der Mythos von des jüngeren Hans Holbein Jugendthätigkeit in Augsburg nun als beseitigt zu betrachten. So z. B. die Erfindung, daß der alte Mann mit den beiden Knaben vor sich, den Holbein der Alte in der Basilica des heiligen Paulus malte, Hans Holbein den Aelteren selbst mit seinen beiden Söhnen Hans und Ambrosius (oder Bruno) vorstelle. Ambrosius Holbein wird in den Augsburger Städtischen Büchern nirgends erwähnt, Hans Holbein der Jüngere gleichfalls nicht. Hans Holbein des Jüngeren Lebenslauf, soweit er uns interessirt, beginnt mit seinem Auftreten in Basel 1515; alles Vorbergehende bleibt als unverbürgt und ungewiß einstweilen so sehr bei Seite liegen, daß nicht einmal für Conjecturen Anhaltspunkte sich darbieten.

Ein Name des Stammbaumes, wie ihn die Supplik giebt, ist ganz neu, der Jacob Holbeins als Ambrosius' Vater. Dr. Woltmann sagt (p. 69 seines Buches) es stehe fest, daß Michel Holbein Hans Holbein des Aelteren Vater gewesen sei. Da unserer Rechnung nach Hans der Aeltere aber Ambrosius' Bruder ist, so muß für uns Jacob Holbein auch Hans des Aelteren Vater sein, es sei denn daß beider gemeinsame Mutter etwa zuerst einen Michel, dann einen Jacob, beide Holbein mit Zunamen, zur Ehe genommen. Dies wäre zwar schon deshalb unwahrscheinlich, weil sie, da Hans Holbein der Alte älter als Ambrosius war, zuerst den Michel und in zweiter Ehe erst den Jacob geheirathet haben müßte: indessen, da Dr. Woltmann sagt: es stehe fest, daß Michel Holbein Hans Holbein des Aelteren Vater sei, so müssen wir untersuchen, auf welche Gründe hin Michel Holbein als Hans des Aelteren Vater erkannt worden ist.

In den Augsburger Steuerbüchern kommt ein Michel Holbein vor, zuletzt im Jahre 1486. Er besitzt oder bewohnt, zugleich oder successive, Häuser in folgenden Stadtgegenden: vor dem Hl. Kreuzthor, in der Nagengasse, am Pilgrimshaus, in der Salta zum Schlechtenbad, auf dem Diepolt, in dem Predigergarten. Am Diepolt (also nur in derselben Stadtgegend, nicht im gleichen Hause) finden wir 1486 zuerst eine Anna Holbainin, ungesagt ob Mädchen, Frau oder Wittwe. In anderen Stadtgegenden findet sich zu anderen Zeiten derselbe Name, ebenso Otilie und Margret Holbainin. Möglich dafs diese letzteren beiden identisch waren mit den in Sigmund Holbeins Testamente genannten, allein nicht einmal als wahrscheinlich dürfen wir es ansehen, da die Familie Holbein in Augsburg ziemlich verbreitet gewesen sein muß und gerade diese drei weiblichen Vornamen es nicht minder waren.

Ein Hans Holbein, nehmen wir an: unser Hans Holbein der Aeltere erscheint zuerst 1494, acht Jahre mithin nach Michel Holbeins letztem Erwähntwerden. Michel Holbeins Frau war 1490 zum letztenmale genannt, ohne Vornamen, als am Judenberg wohnend. Nun finden wir 1496 neben Hans Holbein eine 'Holbainin', seine Frau oder Mutter?) und zwar wohnt er in der Salta zum Schlechtenbad, in der (aber nur in derselben Strafsse!) allerdings vor acht Jahren Michel Holbein gewohnt. 1498 wird zuerst neben Hans Holbein 'seine Mutter' genannt.

Ist diese Mutter nun die Wittwe Michels? und war Michel Hansens Vater? Dr. Woltmann sagt, es stehe fest: Michel sei Hans des Aelteren Vater gewesen. Ich begreife wirklich nicht, was Herrn Dr. Woltmann zu dieser Behauptung bewegen konnte. Im Gegentheil, es steht nicht das mindeste im Wege, da den ausdrücklichen Worten der Supplick von 1611 zufolge Jacob Holbein des Ambrosius Vater war, diesen nun auch als Hans des Aelteren und Sigmunds Vater anzuerkennen. Michel Holbein bleibt einstweilen für uns unbekannt; er lebte in Augsburg, das ist alles was wir wissen, wie es ja dort und in Basel und anderswo mannigfache Holbeins gab, welche mit den unsern in keiner nachweisbaren Verbindung standen.

Dafs Hans Holbein des Aelteren Frau eine Tochter des Malers Burckmair gewesen sei, wie Dr. Woltmann, nach Paul von Stettens Vorgang, vermuthet, ist ein blofser Einfall. Beide Familien wohnten eine Reihe von Jahren am Diepolt zusammen. Dies alles was wir

wissen. Paul von Stetten behauptet zwar, sie hätten in demselben Hause gewohnt; womit aber beweist er dies? Paul von Stetten schrieb seine oft höchst oberflächlichen Erzählungen einige Jahrhunderte nach Hans Holbein des Aelteren Verheirathung, und es liegt kein Grund vor, ihm in dieser Beziehung critische Schärfe zuzutrauen. Aber selbst wenn beide Familien in demselben Hause gewohnt, was bewiese das? —

Wer die Art und Weise kennt, in der bei allem beinahe was Holbein angeht, die einfachsten Fragen in eine künstliche Dämmerung versetzt worden sind, in deren zweifelhaftem Lichte es gelingen konnte, das Offenbare zu ignoriren und das nicht Vorhandene als vorhanden darzustellen\*), wird es nur natürlich finden, wenn ich, um vollständige Klarheit herbeizuführen, das Resultat der geführten Untersuchung noch einmal in einer kurzen Reihe von Fragen und Antworten zusammenfasse.

1. Existiren gleichzeitige Acten über Holbeins Geburt und darüber wer sein Vater gewesen sei? — Nein.

2. Wird während Holbeins Lebzeiten sein Vater irgendwie genannt? — Nein, nirgends.

\*) Man erwäge unbefangen folgendes: z. B. Der Münchener Sebastiansaltar besteht aus einem Mittelgemälde und den Flügelbildern. Für das Mittelgemälde fanden sich Zeichnungen von der Hand des älteren Holbein. Folglich, sagte man, sind alle diese Gemälde sein Werk. Nein, sagen spätere Kunstforscher, Holbein der Alte hat sie nicht gemacht, denn sie wären zu gut für ihn. Folglich muß Holbein der Jüngere sie gemacht haben. Diesen letzten Schluß zieht man, als bleibe gar kein anderer Ausweg.

Safs denn Augsburg nicht voll von Malern damals? War denn Hans Holbein der Jüngere zu der Zeit wo er dies Gemälde gemalt haben mußte, dort? Ist (außer dem Portrait mit der Jahreszahl 1511) eine Spur seiner und seines Vaters Ambrosius Anwesenheit in Augsburg nachweisbar? Ist nicht das Attribut 'von Augsburg', das beiden bei ihrer Aufnahme in die Zuft zu Basel beigelegt wird, der verschiedensten Auslegungen fähig? Man kann diese Fragen nicht oft genug wiederholen. Sobald man sich entschließt, Holbeins Leben logisch auf Grund dessen aufzubauen, was historisch nachweisbar ist, treten uns sein Wirken und seine Gestalt natürlich und einheitlich entgegen.

Man lernt den Mangel an Methode der sich auf diesem Gebiete bisher gezeigt hat, übrigens milder beurtheilen, wenn man vergleicht was durch ähnliche historische Träumereien sich an Raphael, um nur diesen einen zu nennen, angehangen hat. Große Künstler fordern das mythenbildende Vermögen der sie verehrenden Menschheit in ungemeinem Maasse heraus.

3. Wird er erwähnt? — Ja, in Sigmund Holbeins Testament, als Sigmunds Bruder.

4. Wird irgendwo gesagt, Sigmund habe nur den einzigen Bruder: Hans Holbein den Aelteren gehabt, oder ist es aus irgend einem Grunde wahrscheinlich, Sigmund habe nur einen einzigen Bruder gehabt? — Nein, nirgends, und aus keinem Grunde.

5. Ist das Document von 1611, welches Ambrosius Holbein als Hans Holbein des Jüngeren Vater nennt, irgend verdächtig? — Nein.

6. Widerspricht sein Inhalt irgend anderen vorhergehenden oder gleichzeitigen Nachrichten? — Nein.

7. Wo wird Hans Holbein der Aeltere zum ersten Male Hans Holbein des Jüngeren Vater genannt? — 1675 von Sandrart.

8. Bringt Sandrart haltbare Beweise? — Nein.

9. Zeigt sich Sandrart als in diesen Dingen besonders unterrichtet? — Nein.

10. Ist besonderer Grund zu Zweifeln gegen seine Angaben vorhanden? — Ja, denn Patin welcher gleichzeitig mit ihm in Basel schrieb hat sie nicht.

Niemand wird auf Grund des vorhandenen Materials eine dieser zehn Fragen anders beantworten dürfen. —

Noch einige Worte darüber, Hans Holbein der Jüngere habe, wenn sein Vater bereits Basler Bürger gewesen sei, sich nicht selbst hinterher noch in die Zunft aufnehmen zu lassen nöthig gehabt. Hegner stellt dies (p. 49) auf. Ambrosius Holbein aber war nicht Bürger, (wie Ochs, der das Bürgerrodel exprefs darauf hin durchgenommen hat, [V, 394.] nachweist), er war nur Hintersasse. Außerdem aber, da Hans Holbein der Jüngere zu der Zeit wo sein Vater nach Basel kam, bereits ziemlich in den Jahren vorgeschritten war, wäre eine besondere Aufnahme dennoch nothwendig gewesen.

Auffallend ist, daß wir von dem jüngeren Ambrosius und Bruno, welche auch Maler gewesen sein sollen, so gar nichts wissen. Nun lautet die Notiz der Amerbach'schen Papiere, in denen diese beiden sich einzig erwähnt finden, folgendermaassen (Hegner, 39): 'Cum admissus essem (schreibt Fesch nämlich, dessen Papiere Patin wieder benutzte, dem Hegner folgte) ad inspectionem Musaei Amerbachiani, ab haeredibus audivi, in schedis Amerbachianis reperi, tres fuisse fratres Holbenios, pictores omnes, hunc Johannem, Ambrosium, Brunonem'. Man bemerke, wie ungewiß die Herkunft der Nachricht

ist. Es existirt eine Notiz Amerbach's über die drei Brüder welche Maler gewesen wären; diese Notiz wollen Amerbach's Erben gesehn haben und erzählen Fesch davon, dieser zeichnet sie auf, und seine Notiz erst wieder, die Patin benutzte, ist das was uns heute vorliegt. Mir will scheinen, da von drei Brüdern die Rede ist welche alle drei Maler waren, als seien vielleicht Hans der Aeltere, Ambrosius und Sigmund gemeint gewesen, und in einer der bei dieser Tradition eintretenden vier Instanzen (es handelt sich das erstemal um mündliche Mittheilung!) sei Sigmund zu Bruno geworden. Doch ist das gleichgültig und kommt kaum etwas darauf an. Nur dafs sich vielleicht gelegentlich eine Bestätigung dieser Vermuthung findet, und es dann Vergnügen machte, im voraus darauf gekommen zu sein.

---

#### ANHANG ZUM VORAUSSGEHENDEN.

Versucht sei noch die Vervollständigung eines auf Holbein bezüglichen Distichons, welches Dr. Woltmann auf dem MDXXII gezeichneten Longford Castle-Portrait des Erasmus von der Hand Holbeins\*) (Dr. Woltmann muthmaafst im Anschlusse an Mr. Wornum und Andere: 'Quintin Massys') gefunden hat, und das er folgendermaafsen in Seemanns Zeitschrift (1866, p. 204) mittheilt:

ILLE EGO JOANNES HOLBEIN NON FACILE..MUS  
MICH I MIMUS ERIT, QUAM MICH I.....T.

Diesen Resten zufolge könnten die Verse etwa gelautet haben — non facile primus, Mihi mimus erit, quam mihi Momus erit; doch scheint fast, Herr Dr. Woltmann habe vielleicht E vermuthet, wo nur I, und MUS wo VIS stand. Verhält sich dies

---

\*) Cf. Holbein's Geburtsjahr, p. 21. Man bedenke: Das Portrait des Erasmus, gemalt für Thomas Morus von Quintin Messis, stellt, wie an bekannten Stellen doppelt bezeugt ist, Erasmus schreibend dar. Ferner, es existirt ein bekanntes Gemälde in England, welches Erasmus schreibend darstellt. Dasselbe ist in der Manier des Quintin Messis gemalt. Ferner, die auf diesem letzteren Gemälde sichtbaren Büchertitel zeigen diejenigen Werke welche Erasmus dem Morus zugeeignet hatte — und trotz alledem soll jenes andere, ruhende Hände und Holbeins Signatur zeigende Gemälde dasjenige Portrait des Erasmus sein, welches Quintin Messis für Thomas Morus anfertigte!

so, dann dürften wir ergänzen: *non facilius quis Quis mihi mimus erit, quam mihi Momus erit.* Dafs dieses fehlerhafte Epigramm, so echt auch die Jahreszahl MDXXIII auf der Tafel ist, von Holbein selbst auf das Gemälde gesetzt worden sei, wird Niemand glauben. Irgend ein Verehrer muß es darauf geschrieben haben.

Seltsam aber ist die Uebereinstimmung des Gedankens mit der Inschrift der Ragazer Tafel: *Carpet aliquis cicius quam imitabitur.* Und diese Inschrift wieder dem Inhalte nach an ihrer Stelle sehr auffallend, da der dargestellte Gegenstand, Herr Dr. Woltmann theilt dies in einem Nachtrage zu seinem Buche selbst mit, sich als eine Nachahmung Memling's erwiesen hat. Nehmen wir dazu dafs die Inschrift dieses kleinen Gemäldes überhaupt erst seit der Zeit zum Vorscheine gekommen ist, wo dasselbe in Augsburg restaurirt und Holbein dem Jüngeren zugeschrieben wurde, so bildet sich die Frage, ob das Motto *Carpet aliquis cicius quam imitabitur* nicht der Erinnerung an das *Non facilius quis Quis mihi mimus erit quam mihi Momus erit,* das man irrthümlich für einen Wahlspruch Holbeins hielt, seine Entstehung verdankte. Ich gestehe dafs sich mir diese Vermuthung aufgedrängt hat. Um so mehr, als meiner Behauptung: dafs die in Augsburg gleichfalls neu zum Vorschein gekommene Inschrift *Jussu Venerabilis etc.* bedenklich sei und den Verdacht einer Fiction nicht ausschliesse, bis heute nicht widersprochen worden ist. Sollte sich bei sachverständiger Untersuchung\*) in der That herausstellen, die Inschrift der Augsburger Tafel sei neueren Datums, so dürfte die des Ragazer Gemäldes dadurch zu gleicher Zeit so zweifelhaft werden, dafs sie ohne eine unbefangene Nachprüfung in keiner Weise mehr als echt benutzt werden dürfte.

Freilich ist vor auszusehn, dafs die Unbefangenheit an welche ich hier appellire, sich nach Jahren vielleicht erst beschaffen lassen

---

\*) Es ist mir die Notiz zugekommen, diese Untersuchung sei von einem Gelehrten, dem meine Zweifel an der Echtheit der Inschrift gar nicht bekannt waren, gemacht worden und er habe die Ueberzeugung gewonnen dafs die Inschrift falsch sei. Ich darf, da ich nicht dazu autorisirt bin, weiteres hier nicht mittheilen. Verhält sich die Sache aber so, dann würde eine genaue Nachprüfung alles dessen was bisher von Augsburg her an Material für die Familie Holbein geliefert worden ist, unumgänglich sein, und es wäre zu wünschen, dafs man in München die Sache in die Hand nähme. Diese Fälschung ist wichtiger für uns als die der Nenniger Inschrift, um die sich unsere Regierung mit Recht sofort bekümmerte.

wird, wenn die Fragen über Holbein und seine Thätigkeit der heutigen, meistens journalistischen Behandlung entwachsen sind, und es sich nur um die Sachen nicht aber um Personen handelt.

Ich kann hier noch über einen Stich berichten den Friedrich Weber in Basel kürzlich nach der sogenannten *Lais Corinthiaca* des Basler Museums vollendet hat. Kaum kenne ich soviel widersprechende Urtheile über ein Gemälde als über dieses. Mr. Wornum tritt für den Einfluß Lionardo's zuletzt wieder ein. Ich habe früher gezeigt, indem ich auf Holbeins Reise nach Frankreich hinwies, daß dieser Einfluß auch ohne die Annahme einer Reise Holbeins nach Italien (die Wornum übrigens gleichfalls für eine unnöthige Conjectur hält) möglich sein konnte. Sei dem wie ihm wolle, das Gemälde ist anziehend und der Stich giebt es vortrefflich wieder.

Wen aber stellt es vor? Hegner hat, ausgehend von der Unterschrift und von Nebensachen auf anderen ähnlichen Portraits derselben Persönlichkeit zuerst wohl die Idee aufgebracht, es sei eine leichte Dame dargestellt. Die in die Falten des Gewandes greifende Hand bringt er mit dem Golde das die andere in zweideutiger Weise ausgeschüttet zu haben scheine, indem sie anderes Gold verlange, in Verbindung. Dr. Woltmann nimmt, ohne übrigens Hegner zu nennen, diesen Gedanken in umfangreicher Weise auf und erkennt sogar in dem auf dem zweiten Basler Portrait derselben Dame sichtbaren Amor ein Kind dessen Vater Holbein sein müsse, da es mit den beiden eigenen Kindern Holbeins auf dem Gemälde welches Holbeins Familie darstelle, eine 'unverkennbare Familienähnlichkeit' habe. Ich führe dies nur an, um die Bemerkung daran zu knüpfen daß die Provenienz der beiden Kinder mit denen Holbein seine Frau auf dem bekannten Portrait des Basler Museums dargestellt hat, keineswegs fest steht, und daß ich geneigt bin den darauf befindlichen älteren Knaben für Franz Schmidt zu halten, welchen Holbeins Frau mit in ihre zweite Ehe hineinbrachte.\*)

Was die Bewegung der linken Hand anlangt, so bedeutet deren allerdings auffallendes Greifen in die Falten des Rockes dennoch ohne Zweifel nichts besonderes. Man vergleiche die Zeichnungen Holbeins welche eine Anzahl junger Frauen in ganzer Figur

---

\*) Philipp Holbein hat, dem Erlasse des Basler Raths vom 19. Nov. 1545 zufolge, im Jahre 1545 eine sechsjährige Lehrlingszeit hinter sich. Nehmen wir

darstellen, einige davon heben das Kleid genau in der nämlichen Art auf; es muß damals in Basel die Mode gewesen sein. Allerdings werden diese Zeichnungen im Amerbach'schen Inventar als die Abbildungen leichtfertiger Dirnen bezeichnet, dies also spräche zu Ungunsten der *Lais Corinthiaca*, und bestätigte ihren Namen nur. Die Frage aber wäre doch wieder: ob nur diese Art Frauen auf der Strafe sich das Gewand so aufgehoben, eine Manier an der in Betreff anständiger Haltung nichts auszusetzen wäre. Die Familie Offenburg, der die *Lais Corinthiaca* angehört haben soll, muß eine in Basel angesehene gewesen sein. Der alte Plater erwähnt in seiner Lebensbeschreibung eines Junkers von Offenburg der mit ihm bei einem Hauskaufe concurrirte. Auf Plater's Buch will ich zukünftige Biographen Holbein's noch aufmerksam machen. Nirgends sonst ist das damalige Basler Leben so natürlich beschrieben. In Armuth und Reichthum arbeitete er sich dort durch Zustände durch, die uns heute kaum mehr begreiflich sind. Wie er als Geselle bei einem Seilermeister in Basel den langen Tag Hanf drehen muß, kaum genug zu essen bekommt, und Abends in St. Lienhardt, mit der Seilerschürze vor, Vorlesungen über hebräische Sprache hält. Wie er mit seiner Frau dann dort Haus hält. Wie er allmählig in die Höhe kommt. Und um ihn herum der eiserne Egoismus der Bürger, durch den er sich siegreich endlich doch zu ansehnlicher Stellung durcharbeitet. Auch daß Frankreich den Basler Augen in so natürlicher Nähe lag, geht daraus hervor, da Plater seinen Sohn, welcher Medicin studiert, nach Montpellier sandte. Daß Holbein

an, er sei etwa 18 Jahre alt gewesen, so wäre er um 1527 geboren. Setzen wir das Gemälde in's Jahr 1526 etwa, so hätte sich Holbein um 1523 verheirathet und das auf dem Schoofse der Frau sitzende Kind wäre sein ältestes Kind, ein Mädchen, von dem später nicht mehr die Rede ist. Holbein's Sohn konnte so auf dem Bilde noch gar nicht dargestellt sein. Franz Schmidt heirathete 1536, könnte demnach als er mit seiner Mutter gemalt wurde 12 bis 14 Jahre alt gewesen sein und dem widerspricht sein Aussehn nicht, da dies bei Kindern bis zum funfzehnten Jahre, wie allgemein bekannt ist, nur selten eine genaue Schätzung des Alters erlaubt. Wollten wir dagegen annehmen, das Gemälde sei 1529 gemalt, als letztem möglichen Termin (die Zahl auf dem Gemälde zeigt bekanntlich nur 152.) so müßte Philipp Holbein, wenn er mit 12 Jahren in die Lehre kam, damals 3 oder 4 Jahre alt gewesen sein. Sagen wir sogar 5 bis 6: der dargestellte Kopf deutet immer noch einen entschieden älteren Knaben an.

An sich möchte diese Untersuchung müßig erscheinen. Allein die Art und Weise wie Dr. Woltmann die angebliche Aehnlichkeit des Amors und der Kinder benutzt, zeigt, wie nothwendig es ist, hier auf den Grund zu gehn.

in Frankreich zuerst sein Glück versuchte, war das nahliegendste vielleicht.

Plater redet von der Kunst nicht. Nur ein einzigesmal kam ihm etwas derartiges unter die Hände. Er war Custos bei Myconius zu Zürich, der in der Schule zum Frauenmünster Schule hielt. Als solcher hatte er für das Einheizen zu sorgen und pflegte sich, wenn es fehlte, die Scheiter in der Stadt zusammenzustehlen, wie er denn überhaupt in seiner Jugend mit Betteln, Stehlen, oft sogar Strafsenraub sich durch Deutschland und die Schweiz durchstudirte. 'Eines Morgens,' erzählt er, 'hatt' ich kein Holtz, und wolt Zwingli beym Frauen-Münster predigen vor Tag, und als man zur Predig läutet, gedachte ich: Du hast kein Holtz und sind so vil Götzen in der Kirchen? und dieweil noch niemand da war, gienge ich in die Kirchen zum nächsten Altar, erwütschte einen Johannes, und mit ihm in die Schul in den Ofen, sprach zu ihm: Jäggli, nun bucke dich du must in den Ofen, ob du schon Johannes soltest seyn; Als er anfieng brünnen, gab es wüste grofse Blattern, namlich von denen Oehl-Farben; ich dachte: Nun halt still, rührstu dich, das du aber nicht thun wirst, so wil ich das Ofen-Thürlein zuthun, du must nicht heraus, der Teufel trag dich dann heraus. In dem komt Myconii Frau, als sie zur Kirchen in die Predig wolte gehen, dann man zunächst bey der Thür fürgieng; sprach: Gott geb dir einen guten Tag, mein Kind, hastu geheitzet? Ich that das Ofen-Thürlein zu, und sagte: Ja Mutter, ich hab schon verheizet; dann ich wolts ihren nicht sagen, sie hätte mögen schwätzen; wann es wäre auskommen, so hätte es mich dazumahlen mein Leben gekostet Myconius sprach: Custos, du hast heut wol Holz ghan. Ich dacht Johannes hat das best gethan. Da wir die Mesz singen solten, geriethen zwen Pfaffen an einander; des der Johannes gewesen war, sprach zu dem andern: Du Luther'scher Schelm, du hast mir meinen Johannes gestohlen. Das trieben sie eine gute Weil; Myconius wuste nicht was das ware, aber Johannes wurde nicht mehr gefunden.' —

Solche Zustände mufs man im Sinn haben, um zu verstehen, was die Bilderzerstörung in Basel später bedeuten wollte. Da mag mancher geholfen haben, nur um sich ein Theil Brennholz zu schaffen.

Ob wohl die Illustration einer solchen Verbrennung in Tschudi's Schweizerchronik, welche (p. 409) einen aus 'Götzenbildern

geschichteten Scheiterhaufen, zu dem eben noch neues Material herbeigeschleppt wird, darstellt, von Holbein stammt? Es stieg mir bei Betrachtung der kleinen, meisterhaft gezeichneten Composition diese Vermuthung auf. Für die Chronik selbst ist sie schwerlich gearbeitet worden, deren bildlicher Schmuck sehr verschiedenartigen Werthes ist. —

Ich komme noch einmal auf Holbeins Uebergang nach Basel zurück. Herr Dr. Woltmann hat da wo in seinem Buche (p. 177) die Meinungen derjenigen behandelt und widerlegt werden, welche eine andere Jahreszahl als 1516 für diesen Aufenthaltswechsel annehmen, die von mir oben angeführte Stelle Passavants mit Stillschweigen übergangen<sup>\*)</sup>. Es erscheint unzweifelhaft, daß wenn Froben für ein 1515 in seiner Druckerei zu Basel gedrucktes Buch einen 'HANS HOLB.' gezeichneten Holzschnitt benutzte\*\*), hierin, bis auf weiteres, der Beweis gefunden werden müsse: Holbein sei bereits 1515 in Basel thätig gewesen. Dies hat Mr. Wornum denn auch empfunden und den Widerspruch auf seine Weise zu lösen versucht. Holbein, sagt er (p. 135. Anm.) kam erst 1516 nach Basel: dies steht fest. Folglich, schließt er weiter, ist die Zahl 1515 bei Passavant falsch und es muß 1516 gelesen werden.

Im Jahre 1516 nämlich muß Holbein, Dr. Woltmann zufolge (p. 176.), allerdings noch in Augsburg gewesen sein, weil er sonst einige Portraits des ihm zugeschriebenen Skizzenbuches nicht gezeichnet haben könnte. Statt nun zu dem sehr natürlichen Zweifel geleitet zu werden, ob denn dieses Skizzenbuch — (von dem Holbein einen guten Theil als Kind gezeichnet haben mußte, während er einen andern Theil, wenn er 1516 schon in Basel war, überhaupt nicht gezeichnet haben kann, es sei denn daß er 1516 noch einmal aus Basel nach Augsburg zurückkehrte) — nicht von Jemand anders herrühre als von Holbein, wendet Mr. Wornum sein Mißtrauen gegen Passavant und verfährt ziemlich summarisch gegen diesen. Es lag doch wohl am nächsten, das betreffende, von Passavant

\*) Dr. Woltmann scheint sie nicht gekannt zu haben, denn er erwähnt S. 201 den Holzschnitt auf den es hier ankommt, als in 'Druckwerken des Jahres 1516' zu finden. Dies entnahm er offenbar Heguer (p. 154), der den Holzschnitt früher als 1516 nicht gefunden hatte.

\*\*) Mr. Wornum giebt in seinem Life of Holbein (das auf der Berliner K. Bibliothek vorhanden ist) eine Reproduction des Holzschnittes. Auch findet er sich in dem später citirten Bande: Xf 11, 705.

angeführte Buch selbst zu untersuchen. Fand sich 1516 statt 1515 darin, so hatte Passavant sich versehen. Passavant hat sich leider öfter versehen, und Zahlenirrhümer sind leicht möglich und verzeihlich. Hat Mr. Wornum aber das Buch verglichen? Er sagt nichts davon. Mir selbst war dies auch nicht möglich, da sich die von Erasmus edirte Schrift des Lilius, *De octo orationis partium constructione* auf unserer Bibliothek nur in einer Aldina von 1523 befindet. Allein Panzers sechster Theil wäre auf dem Britischen Museum Mr. Wornum vielleicht erreichbar gewesen? Seite 193 (subanno MDXV) würde er da das Buch erblickt und Passavant in diesem Punkte correct gefunden haben. Allerdings liefse sich nun behaupten, das Buch möge immerhin 1515 erschienen sein: es enthalte aber den Holzschnitt gar nicht. Dieser Zweifel wäre jedoch zu stark, um ihn kurzweg zu erheben. Für mich liegt um so weniger Grund dafür vor, als ich Holbein nicht für den Zeichner des Berliner Skizzenbuches halte und nichts dagegen einzuwenden habe, daß er bereits 1515 in Basel für Froben Holzstöcke zeichnete, meinethalben auch schnitt, da der Schnitt dieser und einiger anderer Blätter auffallend ungeschickt ausgefallen ist ohne roh zu sein, wie es bei einem Anfänger natürlich war\*). Frobens Druck ward im August 1515 vollendet. Ich darf also, bis auf weiteres, nun annehmen, Holbein sei im Frühjahr 1515 nach Basel gekommen. Sollte einem der geehrten Leser dieses Aufsatzes der Druck von 1515 erreichbar sein, und wollte er mir mittheilen, ob sich der Holzschnitt darin findet, so würde ich Gelegenheit finden diese Nachricht dankbar zu verwerthen, da ich die Absicht habe, meine Untersuchungen über Holbein, unter Hinzufügung einer Reihe von Erörterungen zu denen sich außerdem noch Veranlassung gefunden hat, zusammenzufassen. —

Holbeins Holzschnittarbeiten für buchhändlerische Zwecke, die, als frühste von ihm bekannte Thätigkeit, in seine ersten Basler

---

\*) Hegner bespricht dies, als zur großen Controverse: ob Holbein selbst in Holz geschnitten, gehörig. Dr. Woltmann ist der Meinung, Holbein habe nur gezeichnet, nicht geschnitten, was er (p. 201) beiläufig erwähnt, indem er sich mit Recht auf diese Streitfrage, deren Lösung im höchsten Grade gleichgültig ist, nicht weiter einläßt. Daß Holbein und Dürer, wenn sie Lust gehabt in Holz zu schneiden, in Holz schneiden konnten, wird Niemand bestreiten. Daß deshalb, wenn dieser oder jener Holzschnitt besonders geistreiche individuelle Behandlung zeigt, er von ihrer Hand herrühren konnte, versteht sich ebenfalls von selbst.

Zeiten fallen, sind auch deshalb von Wichtigkeit, weil sie erkennen lassen wie er sich an Dürer anlehnte. Man vergleiche auf Holbeins Compositionen die kleinen Kinderengel mit denen auf einigen Blättern des 'Lebens der Maria' von Dürer, oder auf der in Basel befindlichen Handzeichnung einer Maria vom Jahre 1509. Wer diese Vergleichung in Berlin vornehmen will, findet in dem Froben'schen, mit Holzschnitten nach oder von Holbein verzierten Drucke der Utopia von Thomas Morus Gelegenheit. Das Buch ist auf der königlichen Bibliothek vorhanden, (Xf 11,705, klein 4").

Diese, wenn auch sehr untergeordnete, Mitarbeiterschaft Holbeins an Morus' Werke mußte ihn auch später in England als nicht ganz unbekannt dort erscheinen lassen. Jener 'HANS HOLB.' gezeichnete Holzschnitt (von 1515) war in der Utopia wieder benutzt worden, Holbeins Name somit Morus schon seit Jahren bekannt. —

Der Utopia des Morus sind dessen Epigramme beigefügt. Einige darunter beziehen sich auf Gemälde, ohne jedoch specielles Verständniß zu verrathen. Auch Epigramme des Erasmus sind dem Bande einverleibt darunter: *In picturam fabulae Giganteae; In eosdem fulmine perpulsos; In Tabulam Penthei trucidati; In picturam Europae stupratae.* Was darin gesagt ist, entbehrt so gänzlich aber der sinnlichen Anschauung, daß wenn die Überschriften nicht von Gemälden sprächen, Niemand denken würde, Erasmus habe bei diesen Distichen und Jamben gemalte oder gezeichnete Gestalten vor Augen oder in der Erinnerung gehabt; es scheinen bloße Gedankenspiele zu sein, Nachahmungen antiker Epigramme, für welche er Sujets erfand, von denen mir zweifelhaft ist, ob sie jenerzeit überhaupt von einem Künstler dargestellt worden seien.

---

## SCHLUSS.

Ich schliesse mit diesem letzten Hefte des zweiten Bandes diese Blätter ab. Was ich mit ihnen wollte, ist zum Theil erreicht worden. Auch hat die Zahl der Abonnenten stätig zugenommen, und das Interesse für die Sache ist lebhafter geworden, zugleich auch das Gefühl, daß es bei Behandlung der neueren Kunstgeschichte der-

selben Schärfe und Arbeit bedürfe wie bei anderen Disciplinen. Ich zweifle nicht daran dafs dies Gefühl im Wachsen bleiben und sich daraus das Fach der neueren Kunstgeschichte als stehender Lehrgegenstand auf deutschen Universitäten entwickeln werde. Einstweilen wird es noch zu sehr nebenher behandelt und bietet keinem der sich ihm widmen wollte eine sichere Lebenslaufbahn. Sehr viel ist noch zu thun, ohne das bewusste Ineinandergreifen Vieler jedoch diese Arbeit einstweilen nicht möglich. Was zuerst zu schaffen bliebe, scheint mir, ist eine Heimath in Rom, wo in einer Deutschen Kunstakademie (um im Allgemeinen diesen Namen zu brauchen) deutsche Gelehrte ihren Centralpunkt für gemeinsame Studien finden müssen, aus denen hoffentlich auch ein Kunstblatt hervorgehn wird. Das Interesse dafür scheint sich zu entwickeln; die Wege die man einzuschlagen habe, ergeben sich später von selbst.

Was mich nöthigt, die Herausgabe dieser Blätter jetzt aufzugeben, ist das zu große Maafs von Zeit das sie in Anspruch nehmen. Dies auch der Grund, weshalb sich das Erscheinen der letzten Hefte hinausgezogen hat. Beinahe ganz auf eigene Arbeit angewiesen, und ohne die Aussicht, Hülfсарbeiter, wie sie mir zusagen, in größerem Umfange zu gewinnen, bleibt nichts übrig als zurückzutreten. Denen deren thätiges Interesse mich unterstützte, sage ich meinen besten Dank. Vor allem Herrn Major Kuchlen in Rom, dem ich am meisten verpflichtet bin. Auch den deutschen Blättern danke ich, welche hier und da mein Unternehmen erwähnt haben.

Berlin im Mai 1867.

Herman Grimm.

## NACHTRÄGE

### ZU BAND I.

Seite 16. Vasari erwähnt XII, 113 die 'Casa de' Giambecconi sopra la piazza di San Apostoli.'

S. 19. Eine bessere Ansicht des buonarrotischen Hauses in Jo. Babbista de Cavalariis, Urbis Romae Aedificiorum illustrium quae supersunt etc. Romae MDLXIX (Auf dem Berliner Kupferstichcabinet zu finden).

S. 23. Basta che io ò trovato Daniello da Volterra che sè morto in 4 di, e dicono di passione danimo chel suo cavallo non venne bene la prima volta, et là auto a rigittare, et ancora è nella fossa sotterato, talchè à messo sottoterra il maestro. Vasari an Borghini. Da Roma la mattina di pasqua 1566. Gaye III, 209.

S. 48. Potevam su montar di chiappa in chiappa. Inferno XXIV, 33.

S. 138. Dürers Gemälde in San Bartolommeo erwähnt von Vasari XIII, 23.

S. 143. Chi sta bene bene, non si muove, italienisches Sprichwort. Guhl II, 249.

S. 144. Uebernacht daufsen bleiben. Ochs, Geschichte von Basel V, 370.

S. 149. Die Ambraser Copie ist noch vorhanden, wie mir Dr. v. Zahn mittheilt. In der Anmerkung von Mechel statt von Machel zu lesen.

S. 166. Clovio besonders hat Dürers Compositionen bei seinen Miniaturen benutzt.

S. 168. Stube scheint nichts anderes zu bedeuten als Zunftstube und sich darauf besonders die Sendung des 'Oelbaumen Holzes' zu beziehen, die im Scherze gemeint war. Es bestärkt mich darin die Anmerkung p. 230 des dritten Theiles der von Heß herausgegebenen Dichtungen Usteri's.

'In früheren Zeiten pflegten die Bürger von Zürich sich am Sonntag Abend auf ihren Zünften zu versammeln, um sich über die öffentlichen Angelegenheiten zu besprechen. Zur Bestreitung der Einheitskosten des Zunftstubenofens im Winter schickten sie am Bechtelitag, 2. Januar, durch ihre festlich geputzten Kinder ein paar Batzen unter dem Namen 'Stubenhitzen' auf die Zunft.' —

In Engelbert Werlichs Chronik (Frankf. a. M. 1595) finde ich eine Stelle welche Dürers 'Hussek' erklärt. Seite 257 lesen wir: 'Da auch allhie den zehenden Tag des Weinmonates (1497 scil.) Georg Turzo von Crakaw, Ladislai des Königs in Vngarn Pfenningmeister (sie nennens ein CammerGrauen) mit Anna Vlrichen Fuggers Tochter Hochzeit gehalten hatte, kame erstlich der gebrauch auff, daß die Bräute, welche vor diesem, wenn es schon Jungfrauen waren, mit einer langen Hussacken angethan, auff dem Haupt ein Schleyer mit viel Falten vnnd zweyeyn Ecken, zu solchem Ehren-

tag pflegten aufzuhaben: nun von der Zeit an, mit hinder sich hangenden Haarzöpfen, vnd einen Krantz von Kräutern vñ schönen Blumen auff bloßem Haupt, vñ auch nur in einem engen und nachschleiffenden Oberrock bey vns gen Kirchen geführt werden.'

Im lateinischen Original (Mencken I, 1722) lautete die Stelle:

'Porro celebrante hic X die Octobris nuptias Georgio Thurzone Craccoviense, Ladislai VI Ungrorum regis quaestore, Camerae comitem illi appellat, cum Anna filia Ulrichi Fuggeri, invaluit primum mos ille, quo novae nuptae, quae hactenus etiam virgines, longa palla corpus velatae, et caput plurimarum plicaturarum bicorno peplo, sive flammeolo, redimitae ad id festum fuerunt, retortis capillorum tricis, adpertique cum herbaceo sereto vertice, adeoque arctiore, atque caudata tunica solum cinctae, ad templa apud nos deduci oceperint.'

Ueber Werlichs Chronik selbst noch eine Bemerkung. Dr. Woltmann benutzt das Buch in 'Holbein und seine Zeit' als Welser'sche Chronik. Allerdings bildet eine Uebersetzung von Marcus Welsers Acht Büchern Rerum Augustanarum Vindellicarum den ersten Theil der Werlich'schen Chronik. Diese gehen jedoch nur bis zum Jahre 550. Der zweite und dritte Theil der Werlich'schen Chronik, (um den es sich hier allein handeln konnte) besteht in einer Uebersetzung von Gassers Chronik die mit der Welser's nur insofern hier zu thun hat, als in der von Werlich herausgegebenen Uebersetzung Gasser da fortfährt wo Welser aufhört, während Gassers lateinisches Original lange bevor Welsers Buch erschien, bereits vollendet war (s. die Chroniken der schwäbischen Städte. Augsburg I. Einl. XLV.) Sehr hübsch, ja anmuthig an manchen Stellen ist bei Werlich die hinter der Vorrede abgedruckte poetische Beschreibung Augsburgs von Salomon Frenzel aus Breslau, kaiserlichem gekrönten Poëten, die im Heumonath 1585 in Augsburg öffentlich vorgetragen wurde. Von bildender Kunst ist nur einmal darin die Rede, an folgender Stelle:

Stattgräben tief vnd hohe Wäll'

Auch Wassergraben lauffen schnell,

Under den alten Mawren hin,

Von Mofs vnd Eppich lustig grün.

Visch grofs vnd klein von aller Art,

Findt man im Graben da verwahrt.

Wenn man innen sie nun schawt,  
So ist die Statt auff schönst gebawt.  
Die Gassen weit all nach der Schnur,  
In einer Richtung sicht man nur.  
Herrliche Häuser vnd Gebäu,  
Stehn nach d'ordnung schön vñ new.  
Auff allen Strassen sicht man stehn,  
Die Gibel hoch von Stein gar schön,  
Künstlich gemahlet allzumal  
Appelles es nicht bessert wol. —

Ein Vergleich mit Appelles war damals das Gewöhnliche. Frenzels Bewunderung Augsburgs culminirt übrigens in dem, was er zum Lobe des schönen Else sagt, deren musikalisches Talent ihn und ganz Augsburg damals bezauberte.

S. 213. Vasari nennt Rosso 'maninconico'.

S. 214. Giulio Leno und Bramante von Giulio Romano portrairt. Vas. X, 93. Leno tritt in Mantua als Architetto del papa auf. Cf. Campori, *Artefici italiani e stranieri negli state estensi*, unter Leno.

S. 215. Ueber die Bestellungen der genannten Künstler und Handwerker cf. *Archivio Storico* III. Parte I. 1866.

S. 223. Zeile 5 von oben lies manus für munus.

## ZU BAND II.

S. 7. Vas. VIII, 23. — avanti che la capella di Michelangelo si discoprisse, avendola nondimeno veduta. Das letztere ist ein Zusatz der zweiten Ausgabe.

S. 9. Hab einer dreißig Jahr vorüber  
So ist er schon so gut wie todt  
sagt Goethe im Faust. Cf. Düntzer, *Goethe's Faust* II, 116.

S. 13. Vasari sagt, X, 93, Giulio Romano habe für die Constantinschlacht die Colonna Trajana und Antonina studirt. Ferner, VIII, 29, Raphael habe für die Vertreibung des Attila, in den Stanzen, die Colonna Trajana benutzt.

S. 21. Vas. XI, 70. — la quale (opera) per la bravura nelle figure e per l'astrattezza delle attitudine, non più usata per gli altri, fu tenuta cosa stravagante — XI, 106. — Morto, pittore da Feltro, il quale fu astratto nella vita come era nel cervello e nelle no-

vità — VIII, 31. — e sivede nella sua testa quella astrazione che si vede nel vivo di coloro che sono in estasi. — Vasari scheint beim Diogenes entweder gemeint zu haben, daß er in sich versunken daliege, oder daß seine Stellung eine auffallende, unerhörte sei. Wahrscheinlich hat er das letztere sagen wollen.

S. 33. Pollajuolo arbeitet eine battaglia de' nudi, für Spanien. Alle florentiner Künstler haben Abgüsse davon. Vas. V. 100.

S. 42. Zeile 2 von unten, statt ole zu lesen o dole.

S. 43. Z. 10. v. oben, Verse zu lesen statt Strophen. Z. 14. v. o. Grofsneffen zu lesen statt Grofsenkel.

S. 53. Pervicacia est morositas in sermonibus. Pirckheimer, 218.

S. 54. Z. 17 v. u. datagli zu lesen für datagli.

S. 72. Zu erwähnen war auch noch des Herzogs Freude an Dürer. Cf. Düntzer 166. In den Venetianischen Epigrammen spricht Goethe dagegen von Dürers 'apocalyptischen Fratzen'.

S. 110. 7 Zeile v. oben, D'Avalos zu schreiben statt D'avalos.

S. 111. 7 Zeile v. unten, vor 'd. h.' 'sich' zu ergänzen.

S. 116. Für stanza als Atelier cf. Vas. XI, 3. — aveva (Vasari scil.) le stanze nel convento de' Servi per principiare a fore certe storie in fresco de' fatti di Cesare nella camera del canto del palazzo de' Medici. —

Und so kommt öfter vor, daß die Regierung oder einzelne Behörden geräumige Ateliers vergeben. Auf der andern Seite: grade zu der Zeit wo Raphael Florenz verließ, malte Morto da Feltro im Auftrage des Gonfalonier Soderini ein Zimmer (camera) des Palazzo mit Grottesken aus (Vas. IX, 108.) Es konnte sich auch bei Raphael um diesen Auftrag handeln.

S. 251. Weitere Bemerkungen über die *Lais Corinthiaca* finden sich, aus Dr. Woltmanns Feder, im letzten Hefte der Seemannschen Kunstzeitung (II. Jahrg. No. 16, p. 136).