

Werk

Titel: Aufsätze

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1883

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0006|log7

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Der Saal des grossen Rathes zu Venedig in seinem alten Schmucke.

Von Franz Wickhoff.

Viele, ja die meisten Kunstwerke aus dem classischen Alterthume, die von den Zeitgenossen am höchsten bewundert wurden, sind für uns unwiederbringlich verloren gegangen. Wir würden jedoch von der Geschichte der Kunst jener Völker keine Vorstellung gewinnen können, wenn nicht die Forscher auf dem Gebiete der classischen Archäologie unermüdlich bestrebt wären, die epochemachenden Kunstwerke durch beschreibende oder bildliche Restauration vor uns lebendig zu machen und so den unterbrochenen Zusammenhang zwischen den erhaltenen Resten herzustellen. Vom Schilde des Achilleus und der Lade des Kypselos bis zu den chryselephantinen Kolossen des Phidias, von dem Gesamtbilde des Burgfelsens in Athen mit allen seinen Heiligtümern und Statuen bis zu dem Rogos des Hephästion und den Pompen der Ptolemäer, muss das einzelne Weihgeschenk wie der grosse Tempel, das flüchtige Schaugepränge, wie die für kommende Geschlechter gegründete Stadt in der Phantasie gebildet und wieder aufgebaut werden, wollen wir nicht für immer verzichten, die herrlichste Blüthe arischer Cultur verstehen und erklären zu können. In jenem beständigen Suchen nach den geringsten Spuren in der schriftlichen Ueberlieferung, nach Repliken und Analogien unter den erhaltenen Denkmälern liegt der eigenthümliche Reiz, aber, wie wir uns nicht verhehlen dürfen, auch die Gefahr in dieser Wissenschaft. Es ist darum ein grosses und einziges Glück für sie, dass ihr Denkmälervorrath noch immer durch planmässige und zufällige Ausgrabungen vermehrt wird, um so mehr, wenn die Zeugen, die aus der Erde kommen, wie jüngst das Abbild der Parthenos, bekräftigen, dass die Forschung das Rechte schon gefunden hatte, wenn es auch vorher noch nicht diese deutliche Gestalt gewinnen konnte. Erscheinen nun gar die

edelsten Schöpfungen der Griechen, wie der Hermes des Praxiteles oder der Altar von Pergamon vor der erstaunten Nachwelt wieder, so werden auf einmal ganze Perioden erhellt und Schlüsse nach vor- und rückwärts ermöglicht, welche früher nicht hätten gewagt werden dürfen.

Aber selbst aus den Hochzeiten der italienischen Kunst, von denen uns wenige Jahrhunderte trennen, ist vieles für den historischen Zusammenhang Wichtige verloren gegangen, und wir dürfen uns nicht mit der Hoffnung trösten, dass das Zerstörte je wieder wie die Werke der Alten aufgefunden werde. Ist es auch zu beklagen, wenn die Renaissance selbst, statt für ihre neuen Bilder unbemalte Wände zu suchen, die Werke der Quattrocentisten z. B. in den Stanzen oder der Sixtina opferte, wenn ganze Cyclen wie die Malereien des Pinturicchio in der Engelsburg und den Häusern der Cardinäle verloren gingen, es bleibt dennoch für die historische Einsicht genug des Analogen, um diesen Verlust weniger fühlbar zu machen. Uebler steht es schon mit jenen zerstörten Malereien profanen Inhalts in Palästen und Lustschlössern der kleinen Dynasten. Gerade das Erhaltene, wie die Fresken in Schifanoja, beweisen uns, dass wir durch solche Verluste, ich nenne z. B. die Arbeiten des Francia in den Häusern der Grossen von Bologna, nicht nur um die lieblichsten Gebilde der Kunst, sondern auch um die Einsicht in ganze Gesellschafts- und Culturkreise betrogen sind.

Durch den Untergang von oft an sich gewiss minder bedeutenden Kunstwerken stehen uns zuweilen zwei Perioden unverständlich gegenüber, die durch eine kurze Nachricht über untergegangene Gemälde verknüpft werden können. Ich erinnere an die merkwürdige Darstellung von Pferden aus dem Marstalle des Herzogs von Mantua im Palaste del Tè, welche eigenartig aus den übrigen Werken des Giulio Romano herausfallen. Eine erhaltene Rechnungsvermerkung bringt vielleicht den erwünschten Zusammenhang. Unter den berühmten Fresken des Mantegna in der Camera degli Sposi befinden sich auf der Eingangswand rechts Jäger und Stallburschen mit Pferden und Hunden, welche der Herzog Lodovico Gonzaga bei der Darstellung seiner »Familia« und seines häuslichen Behagens nicht missen mochte. Im Jahr 1518 wird Benedetto Ferrari für Ausbesserungen von Gemälden im Schlosse zu Marmirolo bezahlt, wo die Wände eines Saales mit Pferden, einer Kammer daneben mit Hunden bemalt waren ¹⁾. Der Tross war nun schon zum hauptsächlichsten Gegenstande der Darstellung geworden. Als etwa ein Decennium später Giulio seine Malereien in Mantua beginnt, kann er sich dieser nun üblich gewordenen Deco-

¹⁾ Carlo d'Arco, delle arti e delle artefici di Mantova. Mantova, 1857. II, 83.

rationsweise nicht entziehen und malt im ersten Saale des Palazzo del Tè jene erwähnten Pferde, während auch die Lunetten mit Hercules- thaten nach Form und Gegenstand ihren Zusammenhang mit den Malereien in der Camera degli Sposi nicht verläugnen können.

Schlimm ist es, wenn die verlorenen Kunstwerke von grosser, für die Geschichte der Kunst weittragender Bedeutung sind. So wird es für unsere tiefere Einsicht immer ein unersetzlicher Verlust sein, dass die Fresken des Fra Filippo Lippi in Padua untergegangen sind, obgleich wir ihre Wirkung auf Pizzolo und Mantegna gleichsam mit Händen greifen können. Dass es sorgfältigen Untersuchungen gelungen ist uns ein annähern des Bildes Schlachtencartons Michelangelo's oder des berühmten Reiterdenkmals des Lionardo zu verschaffen, darf zu weiterem Suchen ermuthigen.

Diese vorausgeschickten Betrachtungen mögen es entschuldigen, wenn in Folgendem der Versuch gemacht wird, den wenigen Resten, die uns von einem verlorenen Gemäldecyclus erhalten sind, nachzuspüren und sie in Zusammenhang mit der schriftlichen Ueberlieferung zu bringen. Ein Denkmal von weitreichender Wirkung waren die Schildeereien im Saale des grossen Rathes von Venedig. An dem vornehmsten Orte der Republik waren in zwei sich folgenden Jahrhunderten die bedeutendsten Gegenstände dargestellt worden. Da ist es fast eine Pflicht, nach den geringen Ueberresten zu suchen, die uns das Gesamtbild der Ausmalung, wenn auch nur dunkel, hervorrufen könnten.

Zu einer Zeit, als man in Toskana kaum begonnen hatte, die heimische Politik durch Allegorien des Regimentes zu verherrlichen, als man Ereignisse, wie die Vertreibung des Herzogs von Athen aus Florenz nur durch eine sinnbildliche Darstellung für die Nachwelt zu erhalten dachte, als Cola di Rienzi die Römer durch frostige Gemälde mit weit hergeholtten Anspielungen zu politischer Leidenschaft aufzustacheln suchte, hatte bei den Venezianern auch in den Künsten jene Lust am Wirklichen gesiegt, die sie in Politik und Leben so gut mit Heldenmuth und tiefer Innerlichkeit zu verbinden wussten. Am 11. December 1319 fasste der grosse Rath den Beschluss, das Erbtheil des Staates nach Andreas aus der alten Familie der Coppo zur Ausschmückung der nackten Wände in der Hauscapelle des Dogenpalastes zu verwenden ²⁾. Mit eminentem Sinn für das Reale wurde die Darstellung eines historischen Ereignisses gewählt, die Anwesenheit

²⁾ Giambattista Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia. Venezia 1868, Nr. 36. Ich werde alle Urkunden, die sich auf den Dogenpalast beziehen, nach dieser Sammlung, in welcher auch die früheren Drucke verzeichnet sind, citiren.

Papst Alexander III. und Kaiser Friedrich I. in Venedig mit aller Zubehör, die den heimischen Geschichtsschreibern als erwiesen galt. Man wusste der Gottheit nichts Besseres vorzustellen, als wie sich die Republik zu Zeiten einer Bedrängnis der Kirche ihrem höchsten Priester hilfreich und unterwürfig erwiesen hatte, sich selbst dabei werthvolle geistliche Güter und die höchsten weltlichen Ehren für ihren Herzog zu erringen gewusst hatte.

Ehe auf die Wiederholung dieser Vorwürfe an den Wänden des grossen Saales eingegangen wird, sei ein kurzer Blick auf das Gebäude selbst gestattet. Die Geschichte der Erbauung des Dogenpalastes, d. h. seiner Seeseite, deren Obergeschoss der Saal des grossen Rathes bildet (die Renaissancebauten kommen für uns jetzt nicht in Betracht), ist vor Allen von Cadorin³⁾, Ruskin⁴⁾ und Zanotto⁵⁾ untersucht, von letzterem im Ganzen richtig dargestellt worden. Giacomo Lorenzi, dem schon Zanotto einen grossen Theil der wichtigsten Nachweise verdankte, hat in seinem oben angezogenen Werke eine musterhafte Publication aller auf den Dogenpalast bezüglichen Urkunden geboten⁶⁾.

Gegen die Zeit, als das langjährige Streben der Aristokratie die Herrschaft in ihren Händen zu concentriren, auch äusserlich besiegelt werden sollte, war die Wichtigkeit des grossen Rathes immer mehr gewachsen und der stetige Besuch dieser Versammlung musste jedem Berechtigten als Pflicht und Ehre gelten. Daher wurde es schon zehn Jahre vor diesem grossen Ereignisse nöthig, an Strafbestimmungen zu denken, damit bei grossem Zudrange die Estrade des Dogen und der Signoria gebührend respectirt werde⁷⁾. Und obwohl ein Jahr vor der sogenannten Schliessung des grossen Rathes der Sitzungssaal vergrössert wurde⁸⁾, musste doch bald nachdem jene für die Geschichte und Entwicklung Venedigs folgenschwere That 1297 endlich geschehen war, ein Auskunftsmittel ergriffen werden der Ueberfüllung des Saales abzuhelpen. Der Doge und die Signoria durften jenen, welche im Saale keine Sitzplätze fanden, die Erlaubniss geben, in den benachbarten Zimmern zu verweilen⁹⁾. Solche unleidliche und unwürdige Zustände

³⁾ G. Cadorin, *Pareri di XV Architetti etc.* Venezia 1838.

⁴⁾ John Ruskin, *the Stones of Venice.* London 1853. Vol. II, S. 281 ff.

⁵⁾ Francesco Zanotto, *il Palazzo Ducale,* Venezia 1853, Vol. I.

⁶⁾ Die Darlegung bei Schnaase (2. Aufl., B. VII, S. 226 ff.) scheint mir durch die Bedeutung, die einer von dem englischen Schriftsteller Parker beigebrachten Zeichnung des Palastes von 1360 in der Bodleiana beigelegt wurde, nicht sehr glücklich.

⁷⁾ Lorenzi, Nr. 13, vom 2. August 1289.

⁸⁾ Lorenzi, Nr. 16, vom 18. Mai 1296.

⁹⁾ Lorenzi, Nr. 19, vom 11. Sept. 1298.

führen endlich am 14. Juli 1301 zu dem Entschlusse, einen Umbau des Saales vorzunehmen ¹⁰⁾, der, 1309 vollendet, bis 1419 als Versammlungsort des grossen Rathes dient ¹¹⁾. Auch er bot bald nicht Raum genug; schon von 1340 liegen Beschlüsse über einen abermaligen Neubau vor ¹²⁾. Die Mitgliederzahl war durch die Gesetze bei der sogenannten Schliessung im beständigen Wachsen. Im Jahre 1264 noch 317, war sie 1310 ein Jahr nach der Beziehung des Baues auf 900 gewachsen, im darauffolgenden Jahre auf 1017 ¹³⁾.

Der Neubau von 1340, der heutige Saal im Obergeschosse des Tractes der Seeseite, lässt sich in seinem Verlaufe an der Hand von Urkunden verfolgen ¹⁴⁾. Aus den Gewohnheiten der heimischen Kunst heraus, und nur mit ihren Mitteln arbeitend, wurde jenes eigenartige kühne Gebäude geschaffen, als welches der Dogenpalast unsere Phantasie gefangen nimmt, während er uns zugleich zur vollen Anerkennung des zweckmässigen Gebahrens seiner Meister zwingt.

In der byzantinischen Periode hatte sich ein Typus für die venezianischen Paläste festgesetzt: An eine breite Loggia mit zierlicher Säulenstellung in zwei Stockwerken schliessen sich schmale Flügel an, die jedoch ebenfalls durch hohe Fenster durchbrochen, nur eine Fortsetzung der Loggia bilden. Als Typus möge der Fondaco dei Turchi genannt sein. Im Palazzo Farsetti erscheint das Obergeschos in eine durchlaufende Colonnade aufgelöst. Es ist die endliche Ausgestaltung des spät antiken Prachthauses, dessen ältere Fassung uns im Palaste

¹⁰⁾ Lorenzi, Nr. 21.

¹¹⁾ Die Nachweise gesammelt bei Zanotto a. a. O. Tom. I, 41. Doch ist aus Lorenzi, Nr. 148, das richtige Datum 1419 anstatt 1423 nachzutragen.

¹²⁾ Lorenzi, Nr. 79, vom 17.—18. Dec. 1340, Nr. 80, vom 28. Dec. 1340.

¹³⁾ Zanotto a. a. O. S. 41.

¹⁴⁾ Lorenzi, Nr. 82, vom 3. Juni 1341: Für die Bauverwaltung werden zwei Beamte bestellt; Nr. 85, vom 10. März 1342: Der Neubau soll auf ein grösseres Areale ausgedehnt werden; Nr. 88, vom 22. Jan. 1344: Die Gefängnisse müssen wegen des fortschreitenden Baues geräumt werden; Nr. 91, vom 30. Dec. 1344: Zur Entscheidung streitiger Meinungen der Werkmeister wird ein Collegium eingesetzt; Nr. 94, vom 5. Juli 1348: Eingehende Bestimmungen über Einschränkung der Ausgaben und Reinhaltung des Bauplatzes; Nr. 95, vom 10. Juli 1348: Wieder wird über die unendlichen Kosten geklagt; Nr. 96, vom 24. Febr. 1350: Es wird auf Beschleunigung des Baues gedrungen; Nr. 103, vom 15. Dez. 1362: Da der Saalbau Schaden nehme, und es leicht einzusehen sei, dass er mit nicht zu grossen Kosten zu einem Ende gebracht werden könne, wo er, ohne Schaden zu leiden, vorläufig belassen werden könne, werden zur Vollendung Summen angewiesen. Das ist die letzte Urkunde, die sich mit dem Baue als solchem beschäftigt, die weiteren beziehen sich auf die Ausschmückung. Es muss also bald nach 1362 der Bau vollständig unter Dach gebracht worden sein, da 1365 schon die Bemalung der Wände beginnt.

des Diocletian zu Spalato erhalten ist, während uns die verbindenden Glieder im oströmischen Reiche leider verloren gegangen sind. In gothischer Zeit hatte sich, unter Einfluss des arabischen Hauses mit seiner verzierten Thüre und dem gegitterten Balcon darüber, der venezianische Palast verändert. Der Raum für die Säulenstellungen und das mannigfaltige Masswerk, das sich dazu gefunden, war zu Gunsten der Seitenflügel mit ihren bequemen Innenräumen beschränkt worden. Es darf aber nicht befremden, wenn der gothische Baumeister des Saales des grossen Rathes, d. h. der Seeseite des Dogenpalastes, bei diesem bedeutungsvollen Gebäude den nächsten gemeinen Nutzen der Raumersparniss ausser Augen lässt, und auf die Eintheilung zurückgreift, von der er noch das vielleicht würdigste Beispiel vor Augen hatte.

Hatten wir schon an Privatgebäuden des byzantinisch-romanischen Stiles eine Vorliebe für ausgedehnte Colonnaden bemerken können, so dürfen wir nicht zweifeln, dass an der ehrwürdigen, unter Sebastian Ziani zum letzten Male umgebauten Wohnung des Dogen mit diesem Schmucke nicht gespart wurde. Als nun mit demselben grossen Bausinne der alten Zeit die Façade der beiden Geschosse ganz in Säulen und Masswerk aufgelöst wird, die romanische Eintheilung wiederholt jedoch überboten wird, war das Werk keineswegs gethan. Die Aufgabe, einen grossen stillen Saal zu schaffen, in welchem die Versammlung durch keinen Lärm gestört wurde, einen hellen Saal zu schaffen, wo jeder auf seinem Platze die krause alte Schrift ohne Anstrengung lesen könne, wäre schlecht gelöst gewesen, hätte man ihn hinter die niederen Colonnaden gesetzt, wo der Lärm des Hafens hineingedrungen wäre, wo beschattete Fenster nur spärliches Licht geben. Da erwuchs dem Baumeister, — wir wollen die Frage nach seinem Namen bei Seite lassen —, ein so einfacher als praktischer Gedanke, ein Gedanke voll seltenen Stilgefühles, einzig herausgewachsen aus dem Zwecke, dem das Gebäude entsprechen sollte. Er stellte breit auf alles Zierwerk seinen mächtigen Cubus, in den das helle Sonnenlicht durch mächtige Fenster einströmen und den Raum durchfluthen konnte, während bis hinauf zu ihnen der wechselnde Tageslärm nur wie verworrenes Sausen drang.

Mit Recht fand dieser Bau die volle Bewunderung der Zeitgenossen, die sich am besten aus dem Beschlusse vom Jahre 1422 ¹⁵⁾ ausspricht, das alte baufällige Richthaus dem prächtigen neuen Palaste an Schmuck

¹⁵⁾ Lorenzi, Nr. 150, vom 27. Dec. 1422: Cum Palacium nostrum deputatum ad jus redendum ut evidenter apparet in dies minetur ruinam et tam ob necessitatem predictam quam pro providendo opportune quod dictum Palacium fabricetur et fiat in forma decora et convenienti, quod correspondeat solenissimo principio nostri Palacii novi etc.

und bequemer Eintheilung nachzubilden, d. h. jenen Neubau des grossen Saales auf der Seite der Piazzetta bis zur Markuskirche fortzusetzen¹⁶⁾.

¹⁶⁾ Ruskin hat bei seiner Annahme, der Bau von 1301—1309 unter Pietro Gradenigo wäre uns in dem rechten Flügel der Seefaçade, zwei Fenster Breite von dem Ponte della Paglia an, erhalten, an welchen sich der Bau von 1340, gleicherweise Eintheilung und Decoration nachbildend, angeschlossen habe, wie an diesen die Piazzettafronte von 1422, ausser Acht gelassen, dass die Abtragung des Baues Pietro Gradenigo's wegen Baufälligkeit im Jahre 1425 durch Sanudo überliefert ist. Die Urkunde vom 13. August 1311 (Lorenzi, Nr. 25) beweist nun noch überdies, dass auch der Saalbau von 1301 sich im Erdgeschosse befand, was mancherlei Unzukömmlichkeiten im Gefolge hatte.

Selvatico's Behauptung, der ganze gothische Theil des Palastes (Seefront und Piazzettafront) stamme vom Baue des Jahres 1422, ist durch die Urkunden in allen Theilen widerlegt. Damals war schon die erste Bemalung des Saales beendet, das Paradies des Guariento, dessen Reste heute noch erhalten sind, stand schon seit 57 Jahren an der Wand.

Zanotto (a. a. O., Tom. I, 43 ff.) ist gewiss im Rechte, wenn er verneint, dass der Bau von 1340 mit der Fundamentirung begonnen habe; jedoch mit der Zurückdatirung des Beginnes der Seefront in ihrer heutigen gothischen Gestalt auf 1309, einzig auf einer Angabe Francesco Sansovino's fussend (Venezia descritta, Venezia 1581, S. 123 b), so dass nach seiner Meinung das Erdgeschosse und das erste Stockwerk mit ihren Arkaden 1340 fertig gewesen wären, und dass es sich damals nur mehr um das Aufsetzen der Saalmauern gehandelt hätte, geht er entschieden zu weit. Gewiss jedoch ist, dass als 1340 über den Aufbau des Saales des grossen Rathes verhandelt wurde, ein Theil der Stockwerke der Seeseite stand und von Magistraten bezogen war (Lorenzi, Nr. 80, vom 28. Dec. 1340): quod ipsa sala nuperrime construenda, debeat construi super sala praedictorum dominorum de Nocte in hunc modum videlicet, quod fieri debeat tantum longa, quantum est ipsa Sala dominorum de Nocte, et tanto plus, quantum distat Camera officialium de Catavere ab ipsa sala Dominorum de nocte, quae longitudo erat passuum viginti et minus cum dimidio; et lata tanto, quanto est ambulum existens super columnis versus canale respicientibus. Der Wortlaut der Urkunde ergibt also eine Loggia im Erdgeschosse an der Seeseite und eine andere im ersten Stockwerke darüber, bis über welche der Saal hinausgeführt werden soll. Dass aber damit schon die gothischen Galerien gemeint seien, steht keineswegs fest. Eine urkundlich nachweisbar ununterbrochene Bauthätigkeit von 25 Jahren (1440 bis nach 1462) kann sich nicht allein auf die Aufführung und Eindeckung der Saalwände bezogen haben, um so weniger als ihre äussere decorative Verzierung z. B. durch den Balcon in der Mitte erst nach 1400 beendet wird (Lorenzi, Nr. 126, vom 12. Juli 1400, und Nr. 130 vom 24. Sept. 1402), sondern muss noch den Umbau der unteren Stockwerke mit ihren Colonnaden inbegriffen haben. Auch das vollständige Fehlen von Bauurkunden von 1309—1340 wäre bei obiger Annahme Zanotto's auffallend, aus jener Zeit also, wo gerade der complicirteste Theil des Baues sollte aufgeführt worden sein, während sie in den nächsten 25 Jahren so reichlich fliessen. Ein so geheiligtes Gebäude wie der Dogenpalast mit allen seinen weitläufigen Amtslöcalen ist gewiss immer auf derselben Stelle gestanden, und baufällige und beschränkte Theile wurden nur neu aufgeführt und vergrössert, was der erwähnte Umbau des Richthauses in die heutige Front gegen die Piazzetta (1422)

Während am Saale des grossen Rathes gebaut wurde, war Andrea Dandolo Doge geworden (1343—1354). Unter ihm und durch ihn blühten die historischen Studien. Neue Sammlungen der Gesetze wurden veranstaltet, die Staatsverträge mit den Orientalen in dem *Liber Albus*, jene mit den italienischen Staaten in dem *Liber Blancus* vereinigt, endlich von dem Dogen selbst die Geschichte der Republik geschrieben. Hatte er nun auch mit jenem echt kritischen Sinne, der sein Werk überall auszeichnet¹⁷⁾, die Geschichten, die sich an Alexander III. Aufenthalt in Venedig knüpfen, mit Vorsicht betrachtet¹⁸⁾, so kann er doch nicht umhin, sie nach den Aufzeichnungen des Dominicaners aus Chioggia, Pietro Calo, und nach den heimischen Geschichtsbüchern (*Venetorum historiae*) in extenso mitzuthemen¹⁹⁾. Wahrscheinlich war schon zu seinen Lebzeiten das Programm für die Ausschmückung des grossen Saales festgesetzt, die ein Jahrzehnt nach seinem Tode begonnen wurde; gewiss ist es nicht ohne Zusammenhang mit seinen Bemühungen um die heimische Geschichte, dass für die Gegenstände der Darstellung ein historisches Ereigniss, das nun einmal als der Gipfelpunkt venezianischer Macht und Ehre galt, jenes oben erwähnte, schon in der Capelle des Palastes geschilderte, wieder gewählt wurde.

Die Stirnseite des Saales, wo die Estrade für den Dogen und die Signoria stand, war einer religiösen Darstellung vorbehalten. Man berief den Guariento aus Padua, der unter dem Dogen Marco Cornaro 1365 zu malen begann²⁰⁾. Zwei Stiche, auf welchen eine Sitzung des

bestätigt. In den Loggien und Säulen der eben citirten Urkunde haben wir gewiss die Loggien und Säulen des romanischen Palastes zu erkennen, dessen Kern mit seinen Amtlocalen erhalten blieb, dem aber, als man den grossen Saal aufzusetzen gedachte, nun modische gothische statt der alten romanischen Colonnaden vorgelegt werden. Die gothischen Arcaden und die soliden Mauern des Saales darüber bilden also einen zusammengehörigen Baugedanken. 1342 (Lorenzi, Nr. 85) gedenkt man dann den Saal grösser zu machen, als es vor drei Jahren projectirt war, und auch den Kern der unteren Stockwerke gegen die Säulen der Piazzetta fortzusetzen: *et ultra dictum sale sint necessaria alia laboreria videlicet locus auditorij pro Domino et Conciliaris, Cancellaria et alie camere oportune.*

¹⁷⁾ Ueber Andrea Dandolo als Historiker vergl. E. Simonsfeld, *Andrea Dandolo e le sue opere storiche*. Archivio Veneto, Tom. XIV, Parte I, 1877, S. 49 ff.

¹⁸⁾ *Andrae Danduli Chronicon*, Muratori script. rer. Ital., Tom. XII, 301.

¹⁹⁾ Simonsfeld a. a. O. weist nach, dass Dandolo ausser Pietro Calo und Fra Paolino auch noch andere Quellen für diesen Abschnitt benutzt haben muss.

²⁰⁾ Sansovino, *Venezia descritta*. Venedig 1581, S. 123 b. und Sanudo bei Muratori script. rer. Ital. XXII, 664. Die Nachricht bei Sansovino, dass der Saal schon vor dieser durch Guariento begonnenen Ausmalung in *chiaroscuro* bemalt gewesen sei, ist falsch. Zwischen der letzten Bauurkunde 1362, wo der Saal noch nicht fertig gestellt war, und dem Beginne von Guariento's Thätigkeit liegen nur 3 Jahre.

grossen Rathes vor dem Brande des Saales (1577) dargestellt ist, haben uns die Composition erhalten ²¹⁾.

In einer Art gothischem Tabernakel krönt Christus die demüthig vor ihm knieende Jungfrau, während Engel verehrend heranschweben, andere an den Stufen des Thrones Laute und Harfe spielen. Zu beiden Seiten des Thrones eine Reihe Patriarchen und Propheten auf Stühlen sitzend, mit Spruchbändern in den Händen, hinter dem Stuhle eines jeden ein Engel. Dehnt sich diese Composition über der Estrade aus, so sind oberhalb der Thüren, an den Enden der Wand, die Figuren der Verkündigung, rechts die Jungfrau mit der Taube, links der Engel in ähnlichen Tabernakeln, wie die Mittelgruppe, angebracht. Ein kleines Bogenfeld über der Thüre rechts zeigt die heiligen Einsiedler Antonius und Paulus, wie Sansovino deutet ²²⁾, als Vorbild der Liebe und wechselseitigen Hilfe für die Regierenden.

Die Ehre, in der man dieses Gemälde durch so lange Zeit hielt, zeugt für das hohe Ansehen, das es genossen hatte. Als gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Malereien des Saales neu hergestellt wurden, liess man diese Darstellung allein unverändert bestehen. Erst als der grosse Brand von 1577 den Saal zerstörte, wurde es durch das Leinwandbild des Tintoretto bedeckt ²³⁾. Auch ist die Wirkung dieser Composition auf die venezianische Malerei noch in späteren Zeiten erkennbar ²⁴⁾.

²¹⁾ a) im Museo Correr ohne Datum und Autor publicirt bei Lorenzi a. a. O. zu S. 180, in vollständigerer Fassung; b) in der Marciana von Paolo Farlano 1566 publicirt bei Zanotto a. a. O., Tom. III, Tav. CXXV. grösser und deutlicher.

²²⁾ A. a. O. p. 124 a.

²³⁾ Eine Restauration durch Francesco Cevola (Lorenzi, Nr. 386 vom 20. Oct. 1524 und 389 vom 22. März 1525) bestand nur in einer Auffrischung des Gemäldes.

²⁴⁾ Ich denke besonders an die Madonnen in trono des Gian Bellin mit den musicirenden Engeln an den Thronesstufen. Er hatte sich anfangs nicht in diesen Vorstellungen voll stiller Heiterkeit bewegt, sondern noch in Nachwirkung der Einflüsse seines Vaters herbe Stoffe, vor allen die Pietà, vorgezogen. Seine Madonnenbilder der frühen Zeit tragen ein übereinstimmendes Gepräge: Es sind Halbfiguren mit dem Kinde von Cherubimköpfen umschwebt, nicht in der Durchbildung der Formen, aber in ihrer Anordnung in direktem Zusammenhange mit den florentinischen Reliefs desselben Gegenstandes, die ihm durch seinen Vater, vielleicht in Padua, auch unmittelbar bekannt geworden sein können. Besonders merkwürdig ist eine sorgfältig ausgeführte Zeichnung der Albertina (Inv. Nr. 13 der venetianischen Schule) etwa aus der Zeit der Pietà in der Brera: die Madonna hält das Kind im Schoosse, das den Johannesknaben, der sich verehrend naht, scherzend beim Kinn fasst. Hermann Hettner hat schön ausgeführt (Ital. Studien, Braunschweig 1879, S. 64), dass Fra Filippo die Gruppierung dieser drei Figuren erfunden hat, sinnvoll für Florenz, wo der Täufer der Stadtheilige war. Sehen wir nun Gian Bellin nach zwei Richtungen in der Erfindung seiner frühen Madonnenbilder als Nachfolger der

Die Legende von Alexander III. Aufenthalt in Venedig berichten in fortlaufender Erzählung die Ueberschriften der zweiundzwanzig Bilder jener ersten Ausmalung. Sie sind in einer Abschrift von 1425 von Lorenzi publicirt worden²⁵⁾. Um diese Zeit ist auch eine Fassung dieser Legende im venezianischen Dialekte zu setzen, die in einem miniirten Codex des Museo Correr (mss. I 383) erhalten ist²⁶⁾. Sie setzt erst mit der Ankunft des Papstes in Venedig ein, die Vorgeschichte summarisch behandelnd, und ist von jenen Ueberschriften abhängig. Durch eingeschobene Wechselreden und breitere Stilisirung gewinnt sie etwas anheimelnd Volksthümliches. Ich folge bei einer kurzen Inhaltsangabe, so weit sie zum Verständnisse der Bilder nöthig ist, der ersteren Fassung, nur dort, wo ihre zuweilen knappen Ausdrücke unverständlich bleiben würden, aus der letzteren ergänzend:

Im Jahre 1172 wurde Friedrich Barbarossa in der Peterskirche von Papst Adrian IV. zum Kaiser gekrönt. Bei einem Tumulte greifen die Römer sein Lager auf der neronischen Wiese vor der Engelspforte an, werden von den Deutschen jedoch zurückgeschlagen. Gegen Adrians Nachfolger, Alexander III. erheben sich schismatische Cardinäle, die zwischen ihm und dem Kaiser Unfrieden zu säen wissen: In jenem Streite bannt Alexander den Kaiser, der allen Ländern und Fürsten verbietet, den Papst zu unterstützen. Die Stadt Spoleto entscheidet sich für den Papst und wird deshalb von dem Kaiser belagert und erstürmt. Der Papst in Rom selbst unsicher, flüchtet sich nach Frankreich, dessen König ihn, der Aufforderung des Kaisers trotzend, nicht ausliefert. Beide Theile rüsten zum Kriege. Der Papst, der nicht Anlass zum Tode so vieler Christen geben will, flüchtet in der Tracht eines niederen Priesters nach der freien Stadt Venedig²⁷⁾ im Jahre 1177. Die erste Nacht bringt er bei den Chorherren von S. Spirito zu, welche ihn in das Kloster St. Maria della carità bringen, wo er unerkant die Dienste eines Capellans versieht. Da kam auf Antrieb Gottes ein Fremder in die Stadt, dort ein Gelübde zu lösen. Er besucht die

Florentiner, so dürften wir nicht fehl gehen, wenn wir für die vollständige Aenderung der Composition zur Zeit, als er sich ganz in Venedig eingelebt hatte, einen Grund eben in der ehrwürdigen Geltung von Guariento's Paradies sehen, auf welchem die Musikengel an dem Throne der Jungfrau sitzen.

²⁵⁾ A. a. O. Nr. 153.

²⁶⁾ Publicirt mit linguistischen Anmerkungen von D. Urbani de Gheltof: *Leggenda Veneziana di Alessandro III.*, Archivio Veneto, Tom. XIII, Part. II, 1877, S. 361 ff. Ein Facsimile der ersten Seite und der Miniaturen, auf welche noch einzugehen sein wird, gibt Lorenzi a. a. O. Taf. I—IV zu Seite 64—65.

²⁷⁾ Stolz sagt die Legende im Dialekte: Lo papa — abíando intexo che veniexia iera la plu francha citade che avesse tuto lo universo mundo.

Kirche della Carità, erkennt den Papst, und berichtet seine Entdeckung dem damaligen Dogen Sebastiano Ziani. Der Doge, die Signoria, die Nobili, ja das ganze Volk, der Patriarch und der gesammte Clerus mit vorgetragenen Kreuzen kommen zu jener Kirche. Der Doge fällt vor dem Papste auf die Knie, küsst ihm die Füsse und lässt ihn mit den Gewändern seiner Würde, welche schnell bereitet worden waren, bekleiden. Der Papst kann sich nun, erschüttert von so viel Glaubenseifer und Ergebenheit, nicht länger verbergen und segnet den Herzog und das Volk, die ihn unter Gesängen zur Markuskirche geleiten. Der Doge wiederholt hier feierlich, dass er sich selbst, so wie die Macht und Grösse des Staates, in des Papstes und der Kirche Schutz begeben, und deren Vertheidigung gegen Jedermann unternehmen wolle. Der Papst verleiht dem Dogen eine weisse Wachskerze, deren er und sein Nachfolger sich bei ihren Aufzügen für ewige Zeiten bedienen dürfen. Nun werden Gesandte zum Kaiser nach Apulien geschickt mit Briefen des Dogen, dem der Papst das Recht verleiht, seine Briefe mit Bleibullen mit dem Bilde des heiligen Markus zu versehen, wie er selbst solche mit dem Bilde der Apostelfürsten anwendet. Der Kaiser empfängt die Gesandten erst freundlich, aber nachdem er hört, dass sie Frieden zu unterhandeln kämen, antwortet er strenge, dass sie ihm den flüchtigen Papst übergeben oder sich zum Kriege bereiten sollten. Diese herbe Antwort bringen die Gesandten heim, der Papst erschrickt, doch der Doge erinnert, dass er seine Vertheidigung gelobt habe. Als er hierauf mit dreissig Galeeren auszieht, übergibt ihm der Papst ein Schwert für ihn und seine Nachfolger als Zeichen ewiger Gerechtigkeit, und verleiht allen Kämpfern einen vollständigen Ablass. Inzwischen war Otto, des Kaisers Sohn, mit 75 Galeeren genaht, aber mit Gottes Beistande besiegen die Venezianer die Ueberzahl, nehmen Otto gefangen, und bringen 60 feindliche Schiffe als Beute heim. Hier erwartet der Papst freudig das siegreiche Heer und übergibt seinem Feldherrn, dem Dogen, einen Ring, mit dem er sich zum Zeichen immerwährender Herrschaft dem Meere vermählen soll. Prinz Otto bietet sich auf göttliche Eingebung an, Frieden zu vermitteln, und verspricht, falls der Friede nicht zu Stande kommen sollte, in das Gefängniss zurückzukehren²⁸⁾. Der Kaiser wird durch den Anblick des Sohnes höchlich

²⁸⁾ Diese Episode möge als Beispiel für die knappe Erzählungsweise in den Ueberschriften und die lebenswürdige Breite in der volksthümlichen Erzählung gelten:

1) Lorenzi a. a. O. p. 63: Otto Imperatoris filius divina inspiratione offert se procuraturum bonam pacem inter Papam et Ducem ex una parte et Imperatorem ex altera. Idcirco permittitur abire sub fide. Imperator viso filio valde letatus,

erfreut, doch vom Frieden will er nichts hören. Endlich durch die Standhaftigkeit des Sohnes überwunden, gibt er ihm den Auftrag, Frieden zu schliessen. Der Kaiser und Otto gehen zu Schiffe nach Venedig. An der Vigilie des Himmelfahrtstages langt der Prinz, am Morgen des Festtages der Kaiser daselbst an. Noch am Himmelfahrtstage wird der Friede geschlossen; der Papst, am Portal der Markuskirche, setzt den Fuss auf des Kaisers Nacken mit jenen Worten Davids: Auf den Löwen und Ottern wirst du gehn und treten auf den jungen Löwen und Drachen²⁹⁾; worauf der Kaiser: Nicht Dir, sondern Petro, der Papst antwortet: mir und Petro. Hierauf feiert der Papst das Messopfer in S. Marco und verleiht der Kirche für den Himmelfahrtstag und seine Octaven einen grossen Ablass, dann stattet er dem Dogen und den Venezianern seinen Dank ab und wird von Doge und Kaiser zu seinem römischen Sitze zurückgeleitet. Bis Ancona geht die Reise zur See; dort kommen ihnen die Anconiaten entgegen mit zwei Sonnenschirmen, einen für den Papst, den andern für den Kaiser. Der Papst fordert einen dritten für den Dogen, der sich auch dessen als bleibenden Ehrenzeichens bedienen darf. Jetzt wird die Reise mit

sed pacem omnino recusat: longa disceptatione habita inter eos, tandem considerata filiali constantia dat pater filio potestatem tractande pacis. Imperator Ottoque accesserunt Venetias cum galeis pro conclusione pacis etc.

2) Archivio Veneto, Tom. XIII, Part. II, 1877, S. 367: E siando el fio de lo imperador in prixon in veniexia el fe dir a misier lo papa et a misier lo doxe chelo li uoleua dir algune parole che seraue (sarebbero) de so honor e la misier lo papa e misier lo doxe fo con lo fio delo imperador el qual li disse: quando el ue plaxesse lassarme ala fe io andaraue volontiera da mio pare misier lo Imperador a tratar paxe. e in caxo che la paxe no se complisse io ue prometo in lianza (lealtà) de tornar in prixon. E de questo fo contenti misier lo papa e lo doxie. E cossi el fio de lo Imperador se parti et ande in puia (Pulia) da so pare el qual aue grande alegrezza quando el uete so fio . e de prexente et prega misier lo Imperador che clamasse li suo baroni che lo li uoleua dir certe parole e misier lo imperador fexe uegnir tuti li suo baroni ela con gran reuerencia prega misier lo Imperador che faça paxe con misier lo papa e con lo comun di veniexia . e che lo li feua (faceva) a sauer se acordo no fosse lo auea promesso de tornar in prexon in veniexia. Et allora lo imperador disse a so fio, lo e uxanza che in le bataie chi perde e chi uadagna. ma io te prometo chio fare amar. CCCC, galie et andero a veniexia e consumere tuta quella citade e no auero pensier nessun. e la li respoxe so fio. misier io non son uegnado qua per far guerra. ançi som uegnado per meter paxe. e con uostra reuerencia parlando mi aue combatudo contra la ueritade e la raxon e perço ue priego e domandoue de gracia che vui façe questa paxe. E la vegando misier lo imperador li priegi de so fio et eciandio quelli de li suo baroni si consenti a far paxe e partissi de puia e uene a veniexia e çonse (giunse) lo dì de la sensa (ascensione) etc.

²⁹⁾ Psalm 90, 13.

grossen Gefolge bis Rom zu Pferde fortgesetzt, wo ihnen mit Zeichen der Ergebenheit und Freude die Cardinäle, der Clerus und endlich die Volksmenge entgegenziehen. Die Römer bringen acht schöne Fahnen aus Seide und ebensoviele Silbertrompeten. Fahnen und Trompeten lässt der Papst dem Dogen übergeben als Auszeichnung für ihn und seine Nachfolger. Nun betreten Papst, Kaiser und Doge den Lateran. Als nur zwei Throne (Faltstühle) für Papst und Kaiser gestellt sind, lässt der Papst dem Dogen einen dritten bringen, wiederum als dauerndes Ehrenzeichen für ihn und seine Nachfolger.

Es braucht nicht erinnert zu werden, wie weit die Localsage von dem wirklichen Verlaufe der Geschichte abläuft, auch das speciell Venezianische, die Ehrenzeichen für den Dogen, sind älteren Ursprungs, Ausdrucksmittel für die fürstliche Würde nach byzantinischem Muster³⁰⁾, genug dass die patriotische Phantasie an jenes grosse historische Ereigniss der Zusammenkunft von Kaiser und Papst in Venedig das ganze Festgepränge bei den solennen Aufzügen des Dogen knüpft. Die Ueberschriften der zweiundzwanzig Bilder enthalten ein Plus über die dargestellten Momente, etwa wie die Ueberschriften der Fresken Pinturicchio's in der Libreria zu Siena. Die Auswahl der Momente ist uns nur in der Beschreibung der zweiten Ausmalung durch Sansovino erhalten³¹⁾, doch sind wir berechtigt, gleiche Auswahl und Vertheilung für die erste Ausmalung vorauszusetzen³²⁾. Die Reihe der Bilder be-

³⁰⁾ Romanin, Storia documentata di Venezia. Venezia 1854, Vol. II, S. 109 ff.

³¹⁾ A. a. O. S. 125 ff.

³²⁾ 1) Luigi Vivarini bietet sich der Signoria an, im grossen Saal ein Bild in der Art der Bellini zu machen; die Signoria gibt den Auftrag, für ihn eine Leinwand herstellen zu lassen, für jenen Platz, wo sich das Gemälde des Pisano befindet: (Lorenzi, Nr. 221, vom 28. Juli 1488) in loco ubi extat pictura Pisani. Nun wissen wir, wie sogleich ausgeführt werden wird, dass Vittore Pisano's Bild die Audienz Otto's bei seinem Vater Friedrich I. darstellte. Denselben Gegenstand behandelte nach Sansovino (a. a. O. S. 129 b) Luigi Vivarini. Wir haben also für dieses Gemälde der 15. Reihe, dem sechsten von der Hofwand von der Ecke der Piazzetta aus gerechnet, den gleichen Gegenstand für beide Ausmalungen überliefert.

2) Geht aus einem nicht zur Ausführung gelangten Auftrage an Pietro Perugino hervor, dass die Gegenstände an den einzelnen Feldern als etwas Gegebenes betrachtet wurden, so dass sogar die nähere Localbezeichnung davon genommen wird: ein Feld (das ist ein Raum zwischen zwei Fenstern, auf welchen hier zwei Bilder fallen), das von der Geschichte der Carità (d. i. dem 8. Bilde der Begrüssung des Papstes in S. Maria della carità) um ein anderes Feld absteht: a tolto adpenzer nella Sala de gran Conseio uno Campo tra una finestra et l'altra in ver San Zorzi, tra el qual campo et el campo de la historia di la charitade e un altro campo over quadro (der Zusatz over quadro deshalb, weil dieses

gann an der rechten Langseite des Saales, anschliessend an Guariento's Paradies an der Stirnwand. Sieben Bilder schmückten diese zweite Wand, die durch vier Fenster und die grosse Balconthüre durchbrochen war. Daraus erklärt sich, dass die Ueberschriften, die, wie es scheint, in Friesform angebracht waren, in elf Compartimenten vertheilt wurden, an der nächsten Wand mit zwei Fenstern in acht Compartimenten, während der Bilder darunter nur sieben, resp. zwei waren. Die Inschriften konnten aber auch dort gut fortlaufen, wo wegen der Fenster die Malerei unterbrochen werden musste. Auf der letzten damals fensterlosen Wand — die Renaissance-Fenster wurden erst nach dem grossen Brande von 1577 eingesetzt — entsprachen den dreizehn Bildern genau dreizehn Compartimente der Ueberschrift:

Sieben Bilder der Wand gegen San Giorgio:

- I. Kaiserkrönung Friedrich Barbarossa's in St. Peter.
- II. Kampf vor der Porta S. Angelo.
- III. Wahl Alexander III.
- IV. Alexander III. thut den Kaiser in Bann.
- V. Schlacht bei Spoleto.
- VI. Rüstung der Franzosen zum Kriege.
- VII. Der Papst flieht nach Venedig.

Zwei Bilder der Wand gegen die Piazzetta. Zwischen den beiden Fenstern dieser Wand war eine Statue des heiligen Markus aufgestellt, das Wappen des Dogen Andrea Cortarini (1367—81) darüber gibt uns ein neues Datum für das Fortschreiten der inneren Ausschmückung des Saales:

VIII. Der Doge begrüsst den erkannten Papst in der Kirche S. Maria della Carità.

IX. Der Papst verleiht dem Dogen die Wachskerze.

Dreizehn Bilder an der Wand gegen den Hof des Palastes, entsprechend den sieben Bildern, vier Fenstern und der Balconthüre (mit ihrer steinernen Umrahmung etwa zwei Fenster breit) an der gegenüber liegenden Wand:

X. Gesandte werden an den Kaiser abgeschickt.

XI. Audienz der Gesandten bei dem Kaiser.

XII. Der Papst verleiht dem ausziehenden Dogen das Schwert.

Feld »campo« nur ein Gemälde »quadro« enthielt). Lorenzi, Nr. 237, vom 9. August 1494.

3) Die Aufschriften der Bilder bei den Ausmalungen sind ihrem Inhalte nach identisch, gingen auf der zweiten Wand bis zu Alexanders Flucht aus Frankreich, auf der dritten bis zur Ueberreichung der Wachskerze, während der Rest für die vierte Wand blieb, gleicher Weise bei beiden Ausmalungen.

XIII. Die Seeschlacht.

XIV. Der Papst verleiht dem siegreichen Dogen den Ring.

XV. Otto bietet sich an, Frieden zu unterhandeln.

XVI. Otto vor dem Kaiser und seinen Baronen.

XVII. Friedensschluss und Unterwerfung des Kaisers an der Thüre der Markuskirche.

XVIII. Der Papst celebrirt die Messe in der Markuskirche.

XIX. Der Papst verleiht dem Dogen vor Ancona den Sonnenschirm.

XX. Die Römer ziehen dem heimkehrenden Papst entgegen.

XXI. Der Papst übergibt dem Dogen Standarten und Trompeten.

XXII. Der Papst verleiht dem Dogen im Lateran den Faltstuhl.

Ernste würdige Versammlungen mit feierlichem Gepränge in Kirchen und Hallen, Auszug und Ankunft von Gesandten und Kriegern, Aufzüge endlich von Fürsten, Clerus, Adel und Gemeinden gaben den Malern die Gelegenheit, venezianische Pracht und Festfreude darzustellen, venezianische Schaulust zu befriedigen. Der Kampf bei der Engelspforte, das Treffen bei Spoleto und die Seeschlacht allein forderten auf, complicirte leidenschaftliche Handlung darzustellen; denn die Rüstung der Franzosen haben wir uns gewiss besser als eine Schaustellung der verschiedenen Waffengattungen des Heeres und nicht als das Abbild eines belebten Lagerlebens vorzustellen. Die Lust an Aufzügen war Venedig vor allen Städten eigenthümlich, jeder private und öffentliche Anlass wird benützt, dergleichen zu veranstalten, der Markusplatz und die Piazzetta waren der Ort, wo sie sich am besten ausbreiten und bewundern lassen konnten. Als Vorbild und Muster für alle gelten aber die gesetzlich geregelten Aufzüge des Dogen mit allen Magistraten, bei welchen jene Würdenzeichen mitgetragen wurden, deren einzeln präsumtive Verleihungen die Vorwürfe vieler der aufgezählten Bilder abgeben. Zur Zeit der Ausführung dieser Malereien gab es acht solcher Aufzüge von Alters her, für welche ein eigener Name »Andate in trionfo« im Gebrauche war. Francesco Sansovino hat ihrer Aufzählung und ihrer geschichtlichen Begründung das 12. Buch seiner *Venezia descritta* gewidmet. Meist wegen Rettung der Republik aus drohender Gefahr gelobt, bewegten sie sich theils zu Lande, theils zu Wasser nach St. Maria Formosa ³³⁾, nach S. Zaccharia ³⁴⁾, nach S. Geminiano ³⁵⁾, nach den beiden Castellen zur berühmten Vermählung mit dem Meere

³³⁾ Sansovino a. a. O. S. 194 a.

³⁴⁾ Ebendort S. 195 b.

³⁵⁾ Ebendort S. 196 b.

am Himmelfahrtstage ³⁶⁾, nach S. Vito ³⁷⁾, nach S. Giorgio Maggiore ³⁸⁾, und zweimal nach S. Marco ³⁹⁾. Dazu kam die während des Baues des grossen Saales eingeführte Procession nach S. Isidoro als Dank für die Vereitelung der Verschwörung des Dogen Marino Falier 1348 ⁴⁰⁾.

Bis zum Ende der Republik hatten sich diese Aufzüge in dem conservativen Venedig erhalten; einer Darstellung dieses Pompes durch Gentile Bellini ⁴¹⁾ um 1500 entspricht ein Holzschnitt Mathio Pagan's um 1550 ⁴²⁾, ein Stich Baptista Franco's, um 1600 ⁴³⁾, ohne dass sich nur eine erwähnenswerthe Aenderung bemerkbar macht. Damit stimmt die Beschreibung Sansovinos überein ⁴⁴⁾: »Zu Anfang kommen die acht vom Papste verliehenen Standarten, hierauf die silbernen Trompeten vorne von Knaben unterstützt, dann zu zweien die Comandatori, auf Latein precones, blau gekleidet, ein rothes Barett mit einer kleinen Goldmedaille auf dem Haupte, auf deren einer Seite das Bild des heiligen Markus geprägt ist. Ehemals gingen sie mit einem Stabe, an dessen Stelle ihnen 1323 das Barett gegeben wurde. Sie werden von dem Dogen in der Anzahl von 30 ernannt, und er hat über sie die Jurisdiction. Hinter ihnen kommen roth gekleidet die Pfeifer und Posaunenbläser mit harmonischer Musik. Ihnen folgen die Kämmerlinge des Dogen in schwarzen Sammt gekleidet, hierauf acht Chorherren im Pluviale, denn es war bei uns immer im Gebrauche die zeitlichen Dinge mit der Religion in Verbindung zu erhalten. Hinter diesen die Castalden des Dogen und die Secretaire des Collegiums, jene der Pregadi und jene des Rathes der Zehn. Dann kommen die beiden Kanzler des Dogen, die sich Unterkanzler oder Herzogliche nennen, im Gegensatze zum Grosskanzler, der dem Staate dient. Ihnen folgt der Grosskanzler, sie alle sind violett gekleidet, aber mit geschlossenen Aermeln, mit Ausnahme des Grosskanzlers, der sie in Art der Senatoren offen trägt. Unmittelbar darauf der Capellan des Fürsten mit dem Franciscaner, der die Kerze trägt und mit dem Ballottino des Dogen.

³⁶⁾ Ebendort S. 197 a.

³⁷⁾ Ebendort S. 199 b.

³⁸⁾ Ebendort S. 201 a.

³⁹⁾ Ebendort S. 201 b und 202 b.

⁴⁰⁾ Ebendort S. 204 a.

⁴¹⁾ Auf der Procession mit dem Kreuzpartikel in der Akademie.

⁴²⁾ Heliotypische Reproduction: La processione del doge nella domenica della palme. Incisa in Venezia per Mathio Pagan (1556—1559), Venezia 1880, Ferd. Ongania editore.

⁴³⁾ In: La citta di Venezia con l'origine e governo di quella, Venedig 1613, Parte II; reproducirt von Ferd. Ongania, Venedig 1867.

⁴⁴⁾ A. a. O. S. 193 ff.

Dann der faltstuhl und das Kissen, der eine rechts, der andere links und der Schirm, vor dem der Doge selbst erscheint, umgeben von den Gesandten auswärtiger Fürsten. Und bei diesen Triumphgängen trägt er immer den Hermelinkragen. Hinter ihm kommen Rathsherren und die Procuratoren von S. Marco ⁴⁵⁾ paarweise, wenigstens nach dem Gesetze von 1459, die Avogadori, die Capi di Dieci, die Suavi Grandi, Suavi di terra ferma genannt, und die anderen Senatoren und Magistrate Hand in Hand nach dem Gesetze, alle in carmoisinrothe Seide gekleidet mit offenen weiten Aermeln in Art des Dogen, mit solcher Pracht und Grossheit, dass nichts darüber geht. Und diese Ordnung und Weise nennt man, wie gesagt, im Triumph gehen.«

Nehmen wir zu diesen die hohen kirchlichen Feste und Ceremonien hinzu, die in Venedig mit seltener Pracht gefeiert wurden ⁴⁶⁾, das bedeutsame Schauspiel des grossen Rathes mit dem Dogen und der Signoria auf dem Throne, die Empfänge der durchreisenden Fürsten und dergleichen, so musste so viel sinnfälliges Gepränge auf die Kunst bestimmend wirken, und es wird begreiflich, dass Auftraggeber, die bei jenen Aufzügen miterschienen, Maler, die sie beständig zu sehen gewohnt waren, bei der Auswahl der Scenen jenen den Vorzug gegeben hatten, wo sie schildern und verewigen konnten, was sie für den mannigfachen Wechsel in den Lustbarkeiten des Festlandes einzig ent-schädigen musste.

Unter den Malern, die für die Ausführung jenes Cyclus verwendet wurden, hören wir an erster Stelle den Maler des Paradieses, Guariento, nennen. Die Schlacht bei Spoleto, das fünfte Bild, wird ausdrücklich unter anderen als sein Werk erwähnt ⁴⁷⁾. Möglich, sogar wahrscheinlich, dass er auch die vier Bilder zwischen diesem und dem Paradies ausgeführt hat. Der zweite Name ist der des Antonio Veneziano. In Florenz zur Meisterschaft gebildet, »wollte er,« wie Vasari sagt ⁴⁸⁾, »sich auch in seiner Vaterstadt sehen lassen, um sich der Früchte seiner Anstrengung zu erfreuen; er begab sich deshalb nach Venedig. Dort war ihm, nachdem er sich durch viele Arbeiten in Tempera und in Fresco bekannt gemacht hatte, von der Signoria der Auftrag geworden,

⁴⁵⁾ Hier hat Sansovino den Träger des geweihten Schwertes vergessen, welcher dem Dogen folgt.

⁴⁶⁾ »C'est la plus triumpante citè«, sagt Comynes (liv. VII c. XVIII), »que j'aye jamais veue, et qui plus fait d'honneur à ambassadeurs et estrangiers, et qui plus saigement se gouverne, et où le service de Dieu est le plus sollempnellement fait.«

⁴⁷⁾ Sansovino a. a. O. S. 123 b.

⁴⁸⁾ Vasari, Le Monnier, Vol. II, S. 171.

eine Wand im Rathssaal zu malen. Das brachte er so vortrefflich und mit solcher Würde zu Ende, dass er verdientermassen einen ehrenvollen Lohn erhalten haben würde, wenn nicht der Wetteifer und der Neid der Kunstgenossen, und die Gunst, die gewisse Edelleute anderen fremden Malern schenkten, Ursache einer anderen Wendung der Dinge geworden wären. Er geht nach Florenz zurück etc.« Crowe und Cavalcaselle bezweifeln diese Nachricht, weil die venezianischen Specialberichterstatter darüber schweigen⁴⁹⁾. Aber auch die Nachrichten über Guariento's, Gentile de Fabriano's oder Pisano's Thätigkeit dortselbst erhalten wir aus späten oder auswärtigen Quellen. Es ist keineswegs zu wundern, wenn Sansovino, nur dessen Schweigen kann gemeint sein, einen Maler, von dessen Thätigkeit zu seiner Zeit nichts mehr in Venedig erhalten war, nicht nennt, während in Toscana, wo sich seine Hauptthätigkeit abspielte, die Tradition auch von seinen auswärtigen Arbeiten ganz gut erhalten bleiben konnte. Natürlich sind alle Nachrichten Vasari's über die Trecentisten mit grosser Vorsicht aufzunehmen, aber wegen des Schweigens anderer Quellen allein sind sie doch nicht zu verwerfen. Bei dem ausgebildeten Heimathssinn der Venezianer dürfte es im Gegentheil Wunder nehmen, wenn sie den berühmten Landsmann nicht bei diesem grossen Kunstunternehmen des Staates beschäftigt hätten. 1386/87 arbeitet er die Darstellungen aus dem Leben des heiligen Raniero im Campo Santo zu Pisa. Es wurde früher erwähnt, dass die untere Schmalseite des grossen Saales zwischen 1367 und 1381 mit der Bildsäule des heiligen Markus geschmückt wurde. Wenn wir Vasari's Worten Glauben schenken wollen, dass Antonio Veneziano eine ganze Wand gemalt habe, so könnte es nur diese Wand sein, da auf der Fensterseite wie an der Stirnwand Guariento gemalt hatte, die Seite gegen den Hof zu erst im Beginn des 15. Jahrhunderts vollendet wurde. In jene Jahre dürfte Antonio's venezianische Thätigkeit zu legen sein. Die drei Felder mit der Legende des heiligen Raniero im Campo Santo zu Pisa machen es glaublich, dass er im grossen Rathssaal zur Zufriedenheit der Besteller gearbeitet habe. Die Procession von Geistlichen, welche den Heiligen zu Grabe geleitet, mit ihrer sorgfältigen Behandlung alles Beiwerkes, kann jenen dort verlangten Aufzügen wohl an die Seite gestellt werden. Wenn er auch in seiner Formgebung ganz toscanisch ist, verläugnet er doch seinen nordisch realistischen Sinn nirgends. Die Gebäude der Hintergründe, der Dom von Pisa, das Baptisterium, die Meerschiffe gehen in ihrer man darf fast sagen portraitureuen Durchführung weit über die toscanischen Zeitgenossen

⁴⁹⁾ C. C. deutsch. B. II, S. 58.

hinaus — selbst die Darstellung des Florentiner Domes in der Capella degli Spagnuoli kann sich nicht mit ihnen messen, — und sind in dem Gewichte, das ihnen in der Composition beigelegt wird, nur den Wandmalereien in der Georgscapelle in Padua an die Seite zu stellen. Diese Wandgemälde der Veroneser Künstler in Padua mit ihrer breiten Würde, mit der Häufung von Figuren ohne lebhaftere Handlung, mit ihren reichen und zierlichen Architekturen geben überhaupt den nächsten Anhaltspunkt, wie wir uns die verlorenen Fresken ungenannter Künstler im Rathsaale vorstellen dürften. Heimische Maler gab es genug in Venedig, wenn uns auch ihre erhaltenen Tafelbilder⁵⁰⁾ auf mittelmässige Arbeiten schliessen lassen, von anderen sind uns nur die Namen erhalten⁵¹⁾; darunter kann sich der eine oder andere finden, der die von Guariento und Antonio Veneziano begonnene Bilderreihe fortsetzte, doch wird gewiss der Haupttheil an Fremde gefallen sein. Denn wenn die Signoria auch den grossen Landesgenossen, der sich auswärts ausgebildet, zu schätzen wusste, sie war erleuchtet genug, nicht einen falschen Localpatriotismus den wichtigen Angelegenheiten der Kunst vorzusetzen. Die drei Namen von Künstlern, welche venezianische Quellen als bei dieser ersten Ausmalung beschäftigt allein erhalten haben, sind gewiss nicht zufällig die von Fremden⁵²⁾.

Die Ausmalung des gesammten Saales muss nicht zu lange Zeit in Anspruch genommen haben, da schon 1382⁵³⁾ der grosse Rath die Procuratoren von S. Marco beauftragen muss, zu sorgen, dass der Saal nicht in seinen Gemälden oder anderswo Schaden leide. Der Grund dieser Besorgniss bleibt nicht verborgen. Noch 1400⁵⁴⁾ war der Bau des grossen Balcons (*podium qui respicit versum sanctum Georgium*) nicht begonnen worden. Die grösste Oeffnung des Saales, die Balconthüre also, noch nicht oder nur nothdürftig verschlossen, so dass Luft und Wetter was bisher geschaffen bedrohen konnten. Es war auch wirklich erst durch die atmosphärischen Einflüsse, dann durch den Einbau des reichgearbeiteten Balcons Vieles verdorben worden, so dass 1409⁵⁵⁾ zu einer Ausbesserung der Gemälde geschritten werden

⁵⁰⁾ Gesammelt bei C. C. deutsch, II, 423 ff.

⁵¹⁾ Eine Reihe im Archivio Venet., Tom. XX, Parte I, S. 441 ff., worunter eine Malergeneration: ein Nicolaus pictor filius quondam magistri cipriani spricht in seinem Testamente vom 16. August 1374 den Wunsch aus, man möge seinen kleinen Sohn die Malerei lehren.

⁵²⁾ Guariento aus Padua, Gentile aus Fabriano, Pisanello aus Verona.

⁵³⁾ Lorenzi, Nr. 107, vom 10. Juni 1382.

⁵⁴⁾ Lorenzi, Nr. 126, vom 22. Juli 1400.

⁵⁵⁾ Lorenzi, Nr. 137, vom 25. Mai 1409: *Quia sala nostri magioris consilii multum destruitur in picturis.*

muss, die bis 1411⁵⁶⁾ dauert. Nun war man endlich befriedigt. Bedeutend und schimmernd genug muss der Saal gewesen sein, den 1400⁵⁷⁾ der Doge Michele Steno mit einer Sternendecke zieren liess, an dem auf allen vier Wänden die hellen Temperabilder glänzten, die sich von den dunklen Holzbänken bis hinauf zur Decke zogen, zwischen deren Lambris die Bilder der Dogen, vom ersten an, in würdiger Reihe niedersahen⁵⁸⁾, und mit gerechtem Stolze rühmt sich der grosse Rath in einem Beschlusse vom 21. September 1415 dieses schönen Werkes⁵⁹⁾: »Unter den anderen Prachtwerken, die in unserer Stadt errichtet wurden, steht der neue Saal unseres Palastes als ein wunderbares und denkwürdiges Gebäude. Das erhellt, weil alle Herren und berühmten Männer, die unser Gebiet bereisen, ihn wegen des Rufes seiner Schönheit und wegen seiner ausgezeichneten Ausführung dringend zu sehen verlangen.« Jetzt, nachdem alles vollendet ist, kann der Saal bezogen werden. Der 30. Juli 1419 war der denkwürdige Tag, an welchem die erste Sitzung des grossen Rathes in dem neuen Saale gehalten wurde, der nun mit kurzer, durch den grossen Brand verursachter Unterbrechung bis zum Ende der Republik benützt wurde.

Es ist natürlich, dass die Hofwand, die den Oeffnungen des Saales gegenüber lag, nachdem sie fast 40 Jahre der Seeluft, die durch die unverschlossene Balconthüre eindringen konnte, ausgesetzt war, beschädigt und feucht wurde, so dass trotz der Ausbesserung von 1409 einzelne Gemälde zusehends verderben. Daher wird 1422⁶⁰⁾ den Procuratoren von S. Marco der Auftrag ertheilt, einen tüchtigen, geschickten Meister Maler zu suchen, der den Schaden wieder gut machen könnte. Das scheint die Berufung des Gentile de Fabriano und Pisanello zur Folge gehabt zu haben⁶¹⁾. Jener malt die Seeschlacht; in welcher Weise, darüber fehlen uns in seinen erhaltenen Gemälden alle Analogien. Besser sind wir über Pisanello unterrichtet⁶²⁾. Erst bei

⁵⁶⁾ Lorenzi, Nr. 140, vom 19. April 1411.

⁵⁷⁾ Sansovino a. a. O. S. 123 b.

⁵⁸⁾ Diese Verewigung der Fürsten wieder ein Zeugniß des patriotischen Stolzes und der Liebe zur heimischen Geschichte. Es ist vielleicht die erste vollständige Reihe von weltlichen Regentenbildern in einem öffentlichen Kunstgebäude, den Pöpstebildern in S. Paolo fuori nachgeahmt.

⁵⁹⁾ Lorenzi, Nr. 145.

⁶⁰⁾ Lorenzi, Nr. 148, vom 9. Juli 1422.

⁶¹⁾ C. C. deutsch B. N., S. 109 setzen seine Berufung früher, da er 1421 und 1423 in Florenz nachweisbar ist, aber für einen Maler der eine grosse Werkstatt hielt, ist doch die Vollendung eines Wandbildes in einem Jahre keine zu grosse Leistung.

⁶²⁾ Die Quellen über Vittore Pisano zusammengedruckt bei Friedländer: Ital. Schaumünzen; Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml. I, S. 79 ff.

Facius, de viris illustribus ⁶³⁾, der Gegenstand: Friedrich Barbarossa, der seinen bittenden Sohn empfängt, vor einer grossen Versammlung, deren Mitglieder als Deutsche an Gestalt und Antlitz kennbar waren, endlich als Staffage ein Paar Knaben, die einen gesichterziehenden Geistlichen verlachen; dann bei Sansovino die Nachricht ⁶⁴⁾, dass sich das Portrait des nachmaligen Dogen Andrea Vendramin (1476—77), geboren 1395, als junger Mann, damals der schönste in der Stadt, darauf befunden habe. So geringfügig diese Nachrichten sind, können sie uns doch, verbunden mit einer Skizze eine annähernde Vorstellung von dem verlorenen Bilde geben.

Auf einem Studienblatt Pisano's im Codex Vallardi im Louvre scheint sich mir der erste Entwurf für jenes Gemälde nachweisen zu lassen. Die Skizze selbst, auf einem Blatte mit Studien nach Jagdhunden vereinigt, ist 11 Ctm. hoch, 7 breit ⁶⁵⁾. Im weiten Saale mit hochgestellten breiten Bogenfenstern sitzt der Kaiser rechts auf der Schmalseite auf hoher Estrade, zu seiner Linken steht ein Würdenträger, vor ihm auf den Stufen des Thrones kniet flehend ein Jüngling, der Sohn, dem der Vater gütig die Linke zum Kusse niederreicht, während er die Rechte mit Sprechgebärde erhoben hat. Den beiden Langseiten des Saales parallel sitzt das Gefolge oder besser der Rath des Kaisers, in je zwei Reihen auf Bänken hintereinander, so dass man den beiden Reihen zur Rechten des Kaisers ins Gesicht, den beiden Reihen zur Linken in den Rücken sieht. Der Saal, der die Figuren in ihrer doppelten Höhe überragt, schliesst nicht mit einer perspectivischen Darstellung der Decke ab, sondern hat darüber hinaus noch jene schmale ideale Andeutung der Aussenmauern, die schon bei den Giottesken, sobald sie Innenräume bilden, üblich war. Hier ist sie von spitzgiebeligen Zinnen überragt und trägt an ihrer Vorderseite Wappen. Selbst bei der wenig ausgeführten Andeutung dieser Skizze kann man nicht in Zweifel sein, dass der Maler für den Audienzsaal ein Conterfei des Raumes benützt hat, in dem er arbeitete. Es ist der Saal des grossen Rathes selbst, mit seinen hochgestellten breiten Fenstern, mit seinen eigenthümlichen Zinnen, der hier für die Kaiserresidenz das prächtige Vorbild abgeben muss. Ueberdies ist auch die Einrichtung

⁶³⁾ Pinxit Venetiis in palatio Fridericum Barbarossam Romanorum Imperatorem et ejusdem filium supplicem: magnum quoque ibidem comitum coetum, germanico corporis culte orisque habitu, sacerdotem digitis os distortentem et obdi ridentes pueros, tanta suavitate ut aspicientes ad hilaritatem excitent.

⁶⁴⁾ A. a. O. S. 124 a.

⁶⁵⁾ Ich verdanke dem Herrn Vte. Both de Tauzia eine sorgfältige Pause dieser Skizze.

mit der Estrade an der Schmalseite und den nicht gewöhnlichen Sitzen in langen, der Längsrichtung des Saales parallelaufenden Bankreihen aus den Gewohnheiten der Versammlung genommen, die in diesem Saale tagte⁶⁶⁾. Ein Studienblatt Pisano's im Berliner Kupferstich-cabinete⁶⁷⁾ führt uns näher in seinen venezianischen Aufenthalt ein. Links venezianisches Masswerk, in der Breite einer Arcade mit Eselsrücken und verzierten Kreisen in zwei Stockwerken, an dem alles Schwere der Steinsculptur in zierlichen Decorationsstil übersetzt ist. Die Oeffnungen sind mit treuen Darstellungen wirklicher Gegenstände, worin Pisano Meister war, angefüllt. Ein Rosenzweig im linken Intervalle unten, eine Pfauenfeder im rechten, eine Pilgermuschel im Vierpasse des Kreises darüber, während in das Masswerk der oberen Arcade eine Lilie und ein Nachtfalter gesetzt sind. In der Arcade selbst hockt eine Sphinx, ein Löwe mit lieblichem Mädchengesichte, an Pisano's Vorliebe für die Antike erinnernd, von der wir auf demselben Blatte noch ein beachtenswerthes Beispiel finden werden. Das Ganze ohne Zweifel der Entwurf für eine Wanddecoration, ebenso wie ein Bandgeschlinge mit heraldischen Rosen rechts ein altes Beispiel der Reception dieses orientalischen Geflechtes, das durch die Schule Leonardo's und Dürer's Knoten so berühmt wurde. Inmitten des Blattes eine hohe Säule, auf deren Kapital der geflügelte heilige Michael steht. Mit seinem Schwerte schlägt er nach dem alten Drachen, der sich unter seinen Füßen krümmt, eine Nachbildung der Säule mit dem heiligen Georg⁶⁸⁾ auf der Piazzetta, wohin auch die kleinen aufkletternden Figuren an der breiten Basis deuten. Der Säulenschaft ist mit erhabenem Bildwerk verziert, verschlungenen Thieren nach orientalischen Gewebemustern. Erwähnen wir noch die kleine Figur einer Heiligen unter einer schematisch gebildeten Pflanze, und zwei an einen Baumstamm gekettete Hunde, so bleibt nur noch die Betrachtung einer kleinen Skizze rechts unten, welche für Pisano's antiquarisches Interesse nicht ohne Bedeutung ist. Eine Zeichnung aus der Sammlung His de la Salle im Louvre mit dem Profilbilde der älteren Faustina⁶⁹⁾ ein Hercules im Codex Vallardi⁷⁰⁾, die Zeichnung einer Eberjagd nach einem antiken Sarkophage im Campo Santo zu Pisa im Berliner Cabinet⁷¹⁾

⁶⁶⁾ Vergl. die Darstellungen auf den oben erwähnten Stichen mit Guariento's Paradies, und dem versammelten grossen Rathe.

⁶⁷⁾ Publicirt von F. Lippmann: Zeichnungen alter Meister etc., Nr. 95.

⁶⁸⁾ Der h. Theodor wurde erst später an dessen Stelle gesetzt.

⁶⁹⁾ Both de Tauzia, Notize des dessins de la coll. His de la Salle, S. 58.

⁷⁰⁾ Ebendort S. 66.

⁷¹⁾ Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml., B. II, S. XXXIV.

und ebendort Studien nach einem liegenden Flussgotte, einem Eros, der die Fackel senkt, und zwei Guirlandenhälterinnen⁷²⁾ lassen ein lebhaftes Interesse an der Antike nicht verkennen. Auf unserem Blatte nun kommt der Versuch hinzu, die schöne Fabel von der Erfindung des korinthischen Capitells durch Kallimachos nach Vitruv⁷³⁾ darzustellen. Auf das Grab eines jungen Mädchens hatte man einen Korb mit ihrem Kinderspielzeug gestellt und ihn mit einer Platte zugedeckt. Er war zufällig gerade auf eine Akanthuspflanze gestellt worden, die nun mit ihren Blättern und Ranken unter ihm hervorbrach und ihn auf zierliche Weise umschloss. Der Künstler, der zufällig vorbeikam, bildete das schöne Phänomen in Stein nach. Vittore Pisano aber, wenn er gleich wie ich nach den vielen lateinischen Gedichten an seine Adresse⁷⁴⁾ glauben möchte, selbst Latein verstand, hat die Geschichte nicht ganz richtig aufgefasst. Er gibt das hübsche, aus Weiden geflochtene Körbchen, lässt aber die Akanthusblätter und Ranken, auf das Beste vertheilt, nicht darunter, sondern aus dem Korbe selbst herauswachsen. Kleine Figürchen, die man unter dem Boden des Korbes kaum noch unterscheidet, könnten wohl das Spielzeug des Mädchens bedeuten. Es ist eine der frühesten Benützungen einer Vitruvstelle für künstlerische Darstellung.

In jenem Gemälde des Vittore Pisano verbanden sich also scharfe Individualisirung, Portraits, gefällige jugendliche Gestalten, deren modisch bizarre Tracht er eigenthümlich wirksam zu gestalten wusste, mit fleissigen Studien nach venezianischem Decorationswerk zu einer Arbeit, in welcher der Künstler alle seine Fähigkeiten voll darlegen konnte. Gewiss fehlte auch diesem Bilde nicht jener Reiz, den er seinen Werken durch bescheidene Einfügung antiker Details zu geben wusste; die gleichzeitige Zeichnung spräche wenigstens nicht dagegen. So steht sein Werk am Schlusse der ersten Ausmalung als ein Vorläufer jener realistischen Richtung, die vollständig zur Herrschaft gelangt diesen Cyclus in nicht zu langer Zeit verdrängen sollte⁷⁵⁾.

⁷²⁾ Ebendort, B. II, S. XXXXV.

⁷³⁾ Lib. IV, 1, 9.

⁷⁴⁾ Bei Friedländer a. a. O.

⁷⁵⁾ Es sind noch die elf von Lorenzi a. a. O. Taf. I—IV zu S. 64, 65 publicirten Miniaturen des oben besprochenen Codex des Museo Correr mit der Legende Alexander III. im venezianischen Dialekte zu erörtern. Sie stellen elf Scenen aus der Legende dar, auf wenige Personen reducirt und mit geringem Beiwerk, nicht immer dieselben, welche für die Bilder im Saale gewählt worden waren. Schon diese Verschiedenheit spräche gegen Lorenzi, der geneigt ist, die Miniaturen für Reproductionen jener Gemälde zu halten. Nun sind aber, man betrachte nur die Faltengebung bei dem hl. Marcus in der Initiale J (Taf. I),

Vasari — in seiner Lust an pragmatischer Darstellung — scheint den rechten Grund gefunden zu haben, weshalb man in Venedig schon nach einem halben Jahrhunderte an die Neuausmalung des grossen Saales schritt, wenn er berichtet, die bewunderten Oelbilder der Bellini hätten den Wunsch erregt, die Gelegenheit so seltener Meisterschaft zum Schmucke des grossen Saales zu benützen⁷⁶⁾. Wo in den Rathsbeschlüssen und Chroniken vom Verderben der Bilder die Rede ist, darf es nicht gar zu ernst genommen werden. Es waren die letzten Ausbesserungen durch berühmte Maler mit aller Sorgfalt geschehen, das Paradies Guariento's hielt sich bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts im selben Saale mit nur technischen Ausbesserungen, auch die ersten Bilder der Seewand, die erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts neu hergestellt wurden, müssen bis dahin erträglich gewesen sein. Jener leichte Verderb, den Wandmalereien in 50 Jahren erleiden, war vielmehr ein Vorwand, die Bilder in der neuen glänzenden Oeltechnik herstellen zu lassen. Es blieb desshalb auch dem Gentile Bellini der Vorwurf nicht erspart, er habe viele Bilder bedeckt, mehr neidisch, um den Ruhm anderer zu verdunkeln, als weil er die alten Bilder durch bessere hätte ersetzen können⁷⁷⁾. Die Gegenstände der neuen Ausmalung blieben die gleichen, und auch daraus sehen wir, dass nicht eine neue Idee, sondern die Erhöhung des Glanzes für die Besteller das treibende Motiv war. Daher in der Bestellsurkunde des Gentile Bellini die sonderbaren Ausdrücke von Erneuern und Repariren⁷⁸⁾,

die Miniaturen unter dem Einflusse von Pisanello's Stilrichtung entworfen, dürfen daher keineswegs früher gesetzt werden, als dessen venezianische Malereien. Die Miniature 8 (Taf. III), welche denselben Stoff mit Pisanello's Bild behandelt, weicht durchaus von diesem, wie es uns erschienen ist, ab. Miniatur und Wandmalerei, wie schon vielfach richtig hervorgehoben wurde — ich verweise noch besonders auf Dobbert's Bemerkungen im April-Hefte dieser Zeitschrift — gehen ihre eigenen Wege, bedingt durch Technik und ornamentalen Zweck, wenn auch Neuerungen in der Zeichnung allgemach ihren Weg von den Tafel- oder Wandbildern in die Miniaturen finden. Es liegt keineswegs in der ornamentalen Natur der letzteren, die Werke der ersteren geradezu nachzubilden. Wir dürfen eher für die Beziehung der Codexbilder zu den Wandmalereien ein ähnliches Verhältniss annehmen, wie es zwischen der Abbildung der Markuskirche in der Anfangsinitiale des Codex und ihrem wirklichen Urbilde besteht, eine so ferne Verwandtschaft, dass sie unsere Vorstellung von jenen Bildern zu verdeutlichen nichts nützen kann.

⁷⁶⁾ Vasari, Lemonnier V, S. 5.

⁷⁷⁾ Sansovino a. a. O. S. 124 a.

⁷⁸⁾ Lorenzi, Nr. 188, vom 1. Sept. 1474: del reconzar et reparar le figure et penture dela predicta (sala) et refar dove bisognera; Nr. 189, vom 21. Sept. 1474: dictus Gentilis deputatur ad dictum opus instaurandarum renovandarumque prefatre Sale figurarum et picturarum.

während doch aus dem Anbote des Luigi Vivarini hervorgeht, dass vor die alten Temperawandbilder auf Rahmen gespannte Oelbilder auf Leinwand gesetzt wurden ⁷⁹⁾. Wir würden heute von Neufertigung der Bilder desselben Vorwurfes sprechen; jenen alten Venetianern war aber an den beibehaltenen Gegenständen vor Allem gelegen, die neue Ausführung galt nur als ein neuer Schmuck der alten geheiligten Geschichten.

Processionen und Umzüge waren in Venedig seit der ersten Ausmalung nicht weniger geworden ⁸⁰⁾, sogar die »Andate in trionfo« des Dogen wurden vermehrt. Das Frohnleichnamfest wurde 1407 durch einen solchen Aufzug ausgezeichnet ⁸¹⁾, und während der Ausmalung kam noch der Triumphgang nach Sta. Marina als Dank für die Wiedergewinnung Padua's dazu ⁸²⁾. Die äusseren Bedingungen für die Erfindung der Compositionen waren sich also gleich geblieben. Sansovino berichtet, dass die Inschriften der zweiten Ausmalung von Sabellico abgefasst wurden ⁸³⁾. Wenn diese Angabe richtig ist, so fühlte sich auch der sonst so gedreht schreibende Humanist durch die Macht der Ueberlieferung gebunden. Wenige und meistentheils nur stilistische Abweichungen lassen einen klassisch gebildeten Redactor vermuthen. Mehr als drei Viertheile des Contextes wurden unverändert belassen. Als Beispiel für ersteres: über dem zweiten Bilde wird die Localbezeichnung »in porta sancti Angeli« durch die klassische »ad molem Adriani« ersetzt. Bei dem Friedensschlusse wurde die stolze römische Auffassung von dem Fusse des Papstes auf des Kaisers Nacken sammt jenen bitteren Worten des Psalmisten weggelassen. Dass das Ansehen des Papstthumes damals in Venedig gelitten hatte, zeigt die merkwürdige Weiterspinnung unserer Legende, wie sie ein deutscher

⁷⁹⁾ Lorenzi, Nr. 102, vom 28. Juli 1488: nel modo che lavorano al presente li do Fradelli Bellini. C. C. deutsch V, S. 57 haben richtig hervorgehoben, dass mit diesen Ausdrücken nur die neue Oelmalerei der Brüder Bellini gemeint sein kann. Die Leinwand wird im darauffolgenden erwähnt: Ne domando altro che teler de tela et la opera di colori cum la spexa di garzoni etc.

⁸⁰⁾ Vergl. P. G. Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata, seconda Ediz. Turino 1880, Part. II, Cap. VIII: Pompe nuziali etc.

⁸¹⁾ Sansovini a. a. O. 204 b.

⁸²⁾ Ebendort S. 206 a.

⁸³⁾ Ebendort S. 124 b. Die weitere Nachricht, dass Petrarca die oben besprochenen Aufschriften der ersten Ausmalung abgefasst habe, scheint eine schöne Erfindung des venezianischen Localpatriotismus. Von seinem Stile ist nichts darin wahrzunehmen. Erwähnt mag noch werden, dass sich von dieser Legende auch nichts in den dem Petrarca zugeschriebenen Leben der Kaiser und Päpste: *Chronica della vite de pontefici et imperatori Romani, Venet. 1507*, findet.

Berichterstatter, der Kölner Arnold von Harff 1497 aus dem Munde eines venezianischen Edelmannes vernommen hatte⁸⁴). Hier kommt der Papst in der Vorgeschichte schlecht weg: Er fürchtet, durch einen Kreuzzug des Kaisers möchte der Patriarch von Constantinopel grösseres Ansehen als er selbst erringen. Auch besorgte er, der Tribut der lombardischen Kaufleute entginge ihm, wenn der Kaiser die Meerherrschaft erringe, und so entschliesst er sich, ihn an den Sultan zu verrathen. Der Sultan nimmt den Kaiser gefangen, eröffnet ihm aber den Verrath. Dieser, nach einem Jahre aus der Gefangenschaft entkommen, kehrt zurück und erstürmt zur Strafe Rom. Der Papst entflieht nach Venedig etc., das folgende der gewöhnlichen Fassung im Ganzen conform.

Wenn auch diese Auffassung nicht die officielle war, zeugt doch die Möglichkeit ihrer Entstehung für eine Aenderung der Gesinnung unter der Nobilität. Trotzdem wagte man an den ehrwürdigen Vorwürfen nicht zu rühren, trotzdem hatten sie, die sich nun einmal zum höchsten Ausdrucke venezianischen Ruhmes verdichtet hatten, keinen Rivalen zu fürchten. Eben weil die Macht der Regierung so concentrirt war, weil Corporationen und Einzelne ohne Einfluss auf den conservativen Geist der Herrschenden waren, erhielten sich auch Kunstanschauung und Kunstabsichten in Venedig stabiler, als in den politisch bewegten Republiken und Tyrannensitzen des Festlandes. Auch steht die Aufsicht der höchsten Behörde über alle in ihrem Auftrag angefertigten Kunstwerke einzig da, und darf nicht mit den Concurrenzen der Künstler, oder mit den Modellen, welche den Fürsten vorgelegt wurden, sie für Kunstaufträge zu gewinnen, verglichen werden. Zuane und Bartolomeo Bon verpflichten sich in ihrem Contracte, die Porta della Charta genau nach der der Signoria vorliegenden Zeichnung auszuführen⁸⁵). Für den Balcon des Saales gegen S. Giorgio war sogar dem grossen Rathe eine Zeichnung vorgelegt

⁸⁴) Publicirt von Alfred Reumont im Archivio Veneto, Tom. XI, 1876, P. I und II. Viaggio in Italia nel MDXCVII del cav. Arnaldo di Harff di Colonia etc.

⁸⁵) Lorenzi, Nr. 159, vom 10. Nov. 1438: prometemo — de dover far e lavorar la dita — secondo la forma di un disegno che per nuj e fato et a nuj in le vostre mani avemo consignado e dado; — e lavorar una figura del nostro marmo in figura di justicia secondo la continenzia del dito disegno. — Et si a vuj piaxera che la dita figura sia dopia si dentro chomo de fuora, nuj semo contenti quello dover far et lavorar. Daraus geht hervor, dass die Signoria bestimmte, die Justitia habe nicht, wie die Künstler wollten, in Relief, sondern als Rundfigur ausgeführt zu werden. Ein merkwürdiger Eingriff in die Composition.

worden⁸⁶⁾. Auch für Arbeiten des Kunsthandwerkes, für die Fahnen vor der Markuskirche z. B., sah die Signoria die Zeichnungen ein⁸⁷⁾. Natürlich liess sie sich auch Zeichnungen für die auszuführenden Bilder im grossen Rathssaale vorlegen. In dem nicht zur Ausführung gelangten Contracte mit Pietro Perugino ist vermerkt, dass er den Proveditoren eine Zeichnung vorlegen muss⁸⁸⁾.

Die Hauptmeister der neuen Ausmalung waren die Brüder Bellini. Am 1. September 1474 beschliesst der Senat, den Gentile mit der Anwartschaft auf die zuerst erledigte Sensarie im Fondaco dei Tedeschi als Maler im grossen Saale aufzustellen⁸⁹⁾, und am 21. desselben Monats bestätigt der grosse Rath diesen Beschluss⁹⁰⁾, 1479 wird Gentile zum Sultan nach Constantinopel geschickt⁹¹⁾, am 28. August dieses Jahres sein Bruder Gian Bellin zum Maler im grossen Saale ernannt⁹²⁾, am 1. Juli 1480 wird ihm ein jährlicher Gehalt von 80 Dukaten ausgesetzt⁹³⁾, am 26. Februar 1483 werden ihm noch überdies alle Abgaben an die Malerzunftskasse erlassen⁹⁴⁾. Dem Gentile war, als er aus Constantinopel heimkehrte, seine Sensarie vorbehalten worden, und er malt nach der Rückkehr laut Aufschrift des 10. Bildes⁹⁵⁾ wieder im Saale. 1488⁹⁶⁾ hatte sich Alvisè Vivarini angeboten, das Bild des Pisanello in Art der Bellini neu zu malen. Die Signoria acceptirte sein Angebot. Es sind die Namen anderer Maler erhalten, die noch im grossen Saale gemalt haben, doch belehrt uns eine Urkunde über ihr Verhältniss zu den Hauptmeistern⁹⁷⁾. Aus ihr entnehmen wir, dass Luigi Vivarini

⁸⁶⁾ Lorenzi, Nr. 126, vom 22. Juli 1400: quod fiat dictus podiolus in forma qua jam diu depictus et designatus est.

⁸⁷⁾ Archivio Veneto, Tom. VIII, Part. II, 1875, S. 73. Dem Lorenzo Sebastiano in Benedetto Diana gibt die Signoria den Auftrag für die Bemalung der Fahnen: secunde el modello et disegno de Benedecto predicto.

⁸⁸⁾ Lorenzi, Nr. 237, vom 9. August 1494: Item il ditto maistro Piero sara obligato far tuor in desegno lopera e al presente et quella dara ai prefati Magnifici Signori Prouedadori.

⁸⁹⁾ Lorenzi, Nr. 188.

⁹⁰⁾ Lorenzi, Nr. 189.

⁹¹⁾ Vergl. Marino Sanuto bei Vasari (Lemonnier) V, S. 13.

⁹²⁾ Lorenzi, Nr. 192.

⁹³⁾ Lorenzi, Nr. 195.

⁹⁴⁾ Lorenzi, Nr. 197.

⁹⁵⁾ Sansovino a. a. O. S. 127 b.

⁹⁶⁾ Lorenzi, Nr. 221.

⁹⁷⁾ Lorenzi, Nr. 296, vom 28. Sept. 1507: Essendo di non picol ornamento di la Sala nostra de gran Consiglio de ultimar tandem li tre quadri principiati de pictura videlicet del quondam Alvisè Vivarini et li altro do restano, uno de li quali non e ancor principiato: siche poi compir si possi el resto de dicta Sala, che non resti piu impedita come sinhora e stata: et che una volta tuta dicta Sala

sein begonnenes Bild unvollendet hinterlassen habe, dass Gian Bellini beauftragt wird, es zu vollenden, sowie zwei andere Bilder, welche damals 1507 noch fehlten, deren eines nicht einmal noch begonnen ist. Das kann sich nur auf die Bilder der Hofwand beziehen; die Wand gegen die Piazzetta zeigte die frühesten Arbeiten der beiden Bellini, die dunklere Fensterwand gegen S. Giorgio wurde damals in ihrem alten Stande belassen und erst von einer neuen Generation von Künstlern in Angriff genommen. Nun ergibt sich aber auch aus der Urkunde, dass dem Gian Bellin von der Regierung drei Gehilfen bezahlt wurden, unter welchen wir dem berühmten Namen des Vittorio Carpaccio begegnen. Das erklärt, warum Sansovino und der in diesem Falle ausgezeichnet unterrichtete Vasari nicht immer übereinstimmen, Vasari die ganze Hofwand mit Ausnahme der wenigen Arbeiten des Vivarini den Brüdern Bellini zuschreibt, Sansovino hingegen für nur einzelne Bilder den Namen der Bellini nennt, für eines Carpaccio, während er den Rest unbenannt lässt⁹⁸). Vasari war recht berichtet, denn wirklich war Gentile, später Gian Bellin der Obermeister der ganzen Ausmalung, von ihm hing die Eintheilung, gewiss in den meisten Fällen auch die Composition ab. Aber auch Sansovino hatte nicht unrecht, wenn er, der sich in so vielen Fällen als feiner Kunstkenner zu erkennen gibt, nicht in allen Bildern die Hand der Bellini erkennen kann, eines direct dem Carpaccio zuschreibt. Carpaccio war eben hervorragend an der Arbeit betheiligt, und mit ihm noch so Viele, deren schon eine Rech-

finita et expedita sia come si convien al ornamento di quella juxta li aricordi di Proveditori nostri del Sal. Havendosi etiam per questo offerto el fedelissimo cittadino nostro Zuan Bellin, per la obligation lui ha, de usar ogni solecita diligentia cum la solertia sua de imponer fin a simel opera de li prefati tre quadri, dummodo habia in ajuto suo li infrascripti nominati pictori: pero.

Landerà parte che appreso la persona del preditto Zuan Bellin, el qual haverà cura de tal opera el sia azonto maistro Vector dicto Scarpaza cum salario de ducati 5 al mexe: maistro Vector quondam Mathio cum 4 al mexe: Hieronymo depentor cum ducati do al mexe, i qual siano diligenti et soleciti in ajuto del predito Ser Zuan Bellin, in depenzer li predicti quadri: siche ben diligentemente cum quella prestezza di tempo possibil sia siano compiti. I salarii di qual tre maestri pictori soprascripti cum le spese de colori et altro ocorera, pagar si debano di danari de la Cassa grande per loffitio nostro del Sal.

Hoc per expressum declaratum, qual dicti pictores provisionati teneantur et obligati sint laborare de continuo et omni die, ut dicti tres quadri quantum ederim perficiantur et sint ipsi provisionati ad beneplacitum huius Concilij.

De parte 23 — De non . . . — . 3 — Non sincere . . . — O.

⁹⁸) Eine vergleichende Uebersicht der Nachrichten gibt untenstehende Zusammenstellung. Die Buchstaben vor den Malernamen bedeuten die Quellen. S = Sansovino, V = Vasari, U = Urkunde, R = Ridolfi.

nung von 1495⁹⁹⁾, als Luigi Vivarini noch lebte, ausser den Hauptmeistern sieben anzuführen weiss. Aber schon ihr geringer Lohn Gian Bellini und Luigi Vivarini gegenüber, die zudem jeder eine Sensarie am Fonduco hatten, gibt sie als Gesellen zu erkennen. Um 1510 mag die Hofwand beendet gewesen sein, denn schon 1513 bietet sich Tizian für die Wand gegen S. Giorgio an.

Vasari schreibt das 9. bis 14. Bild der Reihe dem Gentile zu¹⁰⁰⁾, und er mag gegen Sansovino im Rechte sein, der diese Reihe durch ein Bild des Gian Bellin durchbrechen lässt. Gentile hatte an der unteren Schmalseite des Saales in der rechten Ecke begonnen, und malt dann noch fünf sich anschliessende Bilder an der Hofwand. Inzwischen war dem Luigi Vivarini das 16. aufgetragen worden, und nach Gentile's Tode übernimmt er auch das 15., das dieser unvollendet hinterlassen¹⁰¹⁾. Er kommt aber mit dem eigenen Bilde nicht zu Ende, das nach seinem Tode Gian Bellin mit Hilfe des Carpaccio beenden muss. Gian Bellin hatte, nachdem sein Bruder nach Constantinopel gegangen war — es war das sogleich nach Beendigung des ersten Bildes, denn sein zweites

Stirn wand.					
S V U		Paradies von Guariento.			
Hof wand.	R	Gian B.	22		
	R	Gian B.	21	1) S	Tintoretto.
	V	Gian B.	20		
	V	Gian B.	19	2) S	Oratio Vecellio.
	V	Gian B.	18	3) S	Paolo Veronese.
	S	Carpaccio			
	V	Gian B.	17	4) S	Tintoretto.
	S V	Neu gemalt von Tizian			
	U S V	Vivarini	16		
	V	Vivarini	15		
	V	Gentile B.	14	5) S V U	Tizian.
	V	Gentile B.	13	6) }	Unbekannt.
	S	Gian B.			
	V	Gentile B.	12	7) }	
V	Gentile B.	11			
S V	Gentile B.	10			
		9. Statue des hl. Markus		8.	
		S V	Gentile B.	S	Gian B.
Piazzettawand.					

⁹⁹⁾ Lorenzi, Nr. 239: Zuan Bellin, Alvix Vivarin, Christophalo da Parma, Latantio da Rimano, Marco Marcian, Vizenzo da Treviso, Francesco Bissuol, Perin fante di depentori, Mathio dicto Mapo fante di depentori. Lorenzi, Nr. 307, vom 1. Sept. 1508 und Nr. 317 vom 23. Sept. 1509 berichten noch von weiterem Wechsel der Gehilfen.

¹⁰⁰⁾ Vasari (Lemonnier) V, S. 6 ff.

¹⁰¹⁾ Ebendort S. 8.

trug schon seinen Namen mit dem türkischen Rittertitel — die untere Schmalwand durch Hinzufügung eines zweiten Bildes beendet¹⁰²⁾. Er dürfte dann in der Ecke beim Paradiese begonnen haben (Bild 22), von dort fortarbeitend bei Luigi Vivarinis Tode bis zum 19. Bilde gekommen sein, so dass, wie die mitgetheilte Urkunde berichtet, nur mehr zwei Bilder fehlten. Diese Bilder dürften dann während der Jahre 1507 bis 1509 vollendet worden sein, da die in Anmerkung 99 wegen des Gesellenwechsels angezogenen Urkunden die Fortarbeit während dieser Jahre bezeugen¹⁰³⁾.

Vasari hat aber auch eine Schilderung von 12 Gemälden dieser Meister entworfen, in welcher er nach Angabe des Sujets charakteristische Details der einzelnen Bilder hervorhebt¹⁰⁴⁾:

Nr. 9. Die Ueberreichung der Wachskerze von Gentile Bellini. Er gab die Ansicht des Platzes vor der Markuskirche. Der Papst stehend in Pontifikalkleidern mit vielen Prälaten hinter sich; gleicherweise stehend der Doge von vielen Gesandten begleitet.

Nr. 10. Hier wurde Vasari bei seinen Notaten durch die doppelte Aufschrift des 10. Bildes, welche auch von einer Einschiffung spricht, irregeführt, er spaltet das 12. Bild in zwei Theile, indem er die Beschreibung des 12. Bildes, und ihr vorhergehend die des 10. gibt, während er zwischen dem 9. und 11. Bilde eine Lücke lässt. Er hatte die Vorstellung für den Papst, der den zum Kriege ausziehenden Dogen zum Meere begleitet, versehen, während offenbar Nr. 10 dargestellt war:

Papst und Doge senden Gesandte an den Kaiser, von Gentile Bellini. Der Papst sass auf der Sedia pontificale, hatte den Dogen an seiner Seite und unter ihnen erschienen viele Senatoren. Auch auf diesem Bilde stellte Gentile den Platz und die Façade von San Marco dar, sowie das Meer mit einer solchen Menschenmenge, dass es wirklich ein Wunder ist. Aber in anderer Art, setzt Vasari hinzu, d. h. es war hier eine Ansicht der Piazzetta vom Meere her gegeben, wo sich die Gesandten einschifften.

Nr. 11. Der Kaiser empfängt die venezianischen Gesandten, von Gentile Bellini. Mit schönen Perspectiven und einer Anzahl von Porträts.

¹⁰²⁾ Sansovino a. a. O. S. 126 a.

¹⁰³⁾ Vasari (Lemonnier) S. 9 ff. berichtet nur von vier Bildern, 17–20 des Gian Bellin an dieser Wand. Bild 21 u. 22 schreibt ihm nur der Compiler Riddolfi zu, der jedoch über die Bilder des Dogenpalastes überall aus einer guten Quelle geschöpft zu haben scheint. Auch wäre der Wortlaut der Urkunden, wollte man für diese Bilder nicht noch einen vierten Protomaestro, der uns unbekannt geblieben, annehmen, sonst nicht zu verstehen.

¹⁰⁴⁾ Ebendort S. 6–10.

Nr. 12. Der Papst gibt dem Dogen das Schwert, von Gentile Bellini. (Dieses Bild behalte ich einer ausführlicheren Besprechung vor.)

Nr. 13. Die Seeschlacht, von Gentile Bellini. »Und gewiss, indem Gentile in diesem Bilde eine Anzahl von in die Schlacht verwickelten Kriegsschiffen gemacht hat, kämpfende Soldaten, mit Verständniss perspectivisch verkleinerte Barken, eine schöne Ordnung des Kampfes, Wuth, Kraft, Gegenwehr und Verwundungen der Soldaten, verschiedene Todesarten, das Wasser wie es von den Schiffen durchschnitten wird, die Strudel der Wellen und alle Arten maritimen Kriegszeuges; gewiss, sage ich, kann das Bezwingen so verschiedener Dinge nur den grossen Geist Gentiles, seine Kunst, seine Erfindung und sein Urtheil bezeugen, da jedes Ding für sich und gleicherweise auch die ganze Composition vortrefflich ist.«

Nr. 14. Der Papst gibt dem Dogen, der als Sieger über Otto heimkehrt, den Ring, von Gentile Bellini. Hierauf sah man Otto vor dem Papste knien, hinter dem Dogen viel Soldaten in Waffen, wie hinter dem Papste viele Cardinäle und Edelleute, überdies die Hintertheile der Galeeren, auf dem Hauptschiffe eine vergoldete Victoria, mit Krone und Scepter in den Händen, sitzen.

Nr. 15. Otto bietet sich an, Frieden zu unterhandeln, von Luigi Vivarini (begonnen von Gentile). Im Hintergrunde die perspectivische Ansicht einer offenen Tempelhalle mit Treppen und vielen Besuchern. Der Papst auf der Sedia von Senatoren umgeben.

Nr. 16. Otto beim Kaiser, von Luigi Vivarini (beendet von Gian Bellin). Die Scene bildet eine schöne Strassenperspective, den Prinzen begleiten viele venezianische Edelleute, alle vortreffliche Portraits.

Nr. 17. Der Friedensschluss in San Marco, von Gian Bellin (aus unbekanntem Gründen später von Tizian neu gemalt). Mit einer Ansicht der Kirche (Façade?) in ihrem damaligen Zustande.

Nr. 18. Der Papst liest Messe in S. Marco, von Gian Bellin. Mit einer Innenansicht der Kirche, der Papst über den Stufen der Chor-
treppe in Pontificalkleidung, umgeben von vielen Cardinälen und Edelleuten.

Nr. 19. Die Ueberreichung der Sonnenschirme vor Ancona, von Gian Bellin. Der Papst war im Chorrocke, sonst wird nichts hervorgehoben.

Nr. 20. Papst, Kaiser und Doge vor Rom, vom heranziehenden Clerus und Volke empfangen, von Gian Bellin. Mit einer grossen Anzahl Pferde, vielen Fusssoldaten, Fahnen und anderen Freudenzeichen auf der Engelsburg, in der Ferne eine schön gemalte Ansicht von Rom.

Daran fügen sich die vielen Porträts von Zeitgenossen, welche

Sansovino anführt ¹⁰⁵⁾, mit besonderer Feinheit ausgewählt, so dass z. B. auf dem Bilde, wo der Papst die Messe liest, in seiner Assistenz alle jene Venezianer vereinigt waren, die in jenem Jahrhunderte den rothen Hut empfangen hatten, von Angelo Correr, dem nachmaligen Papst Gregor XII. (1406—1409) bis zum Cardinal Domenico Grimani († 1523), der der Republik seine berühmte Antiken-Sammlung hinterliess.

Aufzüge, Versammlungen, kirchliche und weltliche Feste aller Art, sorgfältige Darstellung der heimischen Bauten vereinigen sich hier zu einem Prachtwerke, das in seinen generellen Zügen in nichts von dem Gesamteindrucke der ersten Ausmalung, den wir gewonnen hatten, abweicht; sondern er bestätigt, dass es bei der neuen Ausschmückung nur auf die Herrlichkeit der Oelmalerei ankam, nicht auf eine Aenderung des Wesens.

Es wurde schon oben, wenigstens für Gian Bellin, bemerkt, dass er nicht mit auf ruhige freudige Pracht gerichteten Kunstabsichten nach Venedig kam, sondern mit Darstellungen leidenschaftlichen Gebahrens; doch auch Gentiles frühe Gestalten haben etwas Herbes, Dräuendes. Um so mehr macht uns der Staat erstaunen, der auch die Künstler durch seine stille Grösse zwingt, bis sie mit seinen Absichten in eins verschmolzen nur mehr in seinem Geiste wirken und denken können. Gentile hatte inzwischen in der Antike einen grossen Lehrmeister für solche Aufzüge gewonnen. In Constantinopel wählt er von den vielen Alterthümern die Theodosiussäule zur Nachbildung, und zeichnet die Züge von Kriegern, die sich spiralförmig um ihren Schaft hinaufziehen, vollständig; die einzige Reproduction dieses inzwischen zerstörten Kunstwerkes. Leider ist Gentiles Original auf der Pariser Bibliothek in Verlust gerathen und wir sind auf eine ungenaue Publication desselben aus dem vorigen Jahrhundert angewiesen.

Die Wirkung dieser Bilder war mächtig, die vielen Bruderschaften der Stadt wollten alle Aehnliches besitzen. So finden wir die Maler des grossen Saales auch für die Sitzungssäle dieser Scuolen verwendet. Wenige und zumeist nur später decorirte von diesen Räumen sind uns erhalten, die meisten wurden erst am Beginne des Jahrhunderts zerstört, die Bilder aus ihrer alten Verbindung gerissen, um sie in der Galerie der Akademie aufstapeln zu können, das köstliche Schreinerwerk der Wände und Decken dem Verderben überlassen. Ueber dem Holzgetäfel der Wände dieser Säle ragten ringsum enge aneinander geschlossene Oelgemälde bis zur schön verzierten Holzdecke hinan, mit

¹⁰⁵⁾ A. a. O. S. 130 a bis 132 b. Ihr Verzeichniss im Index nimmt allein vier Seiten in Anspruch.

nichts vergleichbar, was sich zu ähnlichen Zwecken in anderen Städten Italiens findet, Nachbilder im Kleinen von der Decoration des grossen Rathssaales. Konnte man an diesen halb religiösen, durch einen Altar an der Stirnwand geheiligten Orten auch keine profanen Gegenstände darstellen, so wusste man das Heilige doch der Art des grossen Saales anzunähern. Man betrachte nur einmal die Bilder aus der Scuola der h. Ursula von Carpaccio. Wie ist die Legende dieser Heiligen in ein beständiges Abgehen und Empfangen von Gesandtschaften aufgelöst, wie jedes nebensächliche Motiv aufgegriffen, einen langen Zug herrlich gekleideter Würdenträger anzubringen, so wird z. B. die an sich ganz belanglose Durchreise der Heiligen durch Rom benützt den Papst in Begleitung aller Cardinäle und Bischöfe darzustellen, die ihn in langen Zügen vor die Porta San Angelo geleiten, mit der Engelsburg im Mittelgrunde und Rom dahinter, gerade wie auf dem 20. Bilde im grossen Rathsaale. Geschmückte Innenräume mit tagenden Staatsversammlungen, Strassenperspectiven und belebten Hafenscenen mit thronenden Fürsten und abreisenden Prinzen, gerade wie es uns vom grossen Saale berichtet wird ¹⁰⁶⁾ Ein verlorenes Bild des Vincenzo

¹⁰⁶⁾ Von grosser Wirkung, doch von einfacherem Gepränge mag auch die Scuola des San Girolamo gewesen sein, von den Malern des grossen Saales Gian Bellin, Luigi Vivarini und Carpaccio geschmückt, deren Bilder jetzt zerstreut und verloren sind. Sie stellten Szenen aus der Legende des hl. Hieronymus dar, ähnlich wie im Kleinen in der Scuola degli Schiavoni von Carpaccio, dem einzigen unversehrten Raume dieser Art aus dem Quattrocento. Die Bilder der drei genannten Maler sind in ungnügenden Umrisszeichnungen bei Agincourt, Taf. 162, publicirt. Darnach gelang es mir, ein verdorbenes Bild in den Depots der Wiener Belvedere Galerie mit der Bestattung des hl. Hieronymus von Carpaccio zu identificiren: Eine Halle rückwärts durch zwei gothische Bogenfenster abgeschlossen, zwischen welchen ein Bild des Gekreuzigten mit Maria und Johannes. Von den Fenstern Aussicht auf eine Meeresbucht. Links an der Wand ein Altärchen mit rundem Abschlusse, auf der Tafel zwei byzantinische Heilige. Der todte Hieronymus, ausgestreckt nach rechts, in einer Vertiefung des Bodens. Die Mönche hinter ihm geordnet. Vortrefflich, wie auf den fast in gleicher Linie gestellten Köpfen der Mönche Licht und Schatten wechselt. Zu Häupten des Heiligen der einsegnende Priester mit violettem Pluviale, die Assistenz hinter ihm in Chorröcken. Am Ende rechts ein Theil der Säulenhalle des Kreuzganges mit Balkendecke in Perspective, von ihr Aussicht auf den Klosterhof, dessen gegenüberliegende Wand die hellbeleuchtete Kirche bildet. Von rechts ein Mönch, der zwischen den Bögen hervortritt, ein letzter am Rande läutet das Todtenglöcklein. Vor ihm gelagert der treue Löwe des Heiligen. Das Bild, von ergreifender Einfachheit und Schönheit in der Composition, wurde vielleicht ganz unnöthig von pietätsloser Hand fast vollständig übermalt. Die einzelnen intakt belassenen Stellen zeigen eine vortreffliche Erhaltung. Intact: der Löwe, das Rauchfass in der Hand eines Bruders, die durch Kaiserköpfe verzierten Messingleuchter am Altärchen, die Zinnleuchter mit den

Catena in der Kirche della carità, das die Abholung des Papstes aus der Kirche darstellte, war gewiss nicht ohne Zusammenhang mit der Darstellung desselben Gegenstandes im grossen Rathssaale. Was sollen wir aber zu Paris Bordone's Fischer sagen, der dem Dogen den gefundenen Ring überreicht? Scheint er nicht mit seinen reichen Perspektiven, Hallen und Treppen, mit dem Dogen auf dem Throne und den ehrwürdigen Räthen an seiner Seite, alle in den köstlichsten Festkleidern, mit dem demüthig nahenden Fischer auf den Thronesstufen, ein Kind jenes Bildes Luigi Vivarini's im grossen Rathssaale, auf dem Prinz Otto in Ehrfurcht dem Papste nahte, um seine Vermittelung bei dem Kaiser anzubieten, von dem alle hier hervorgehobenen Züge ebenfalls berichtet werden. Und was von dem berühmten Seesturme in der Akademie? Ja, es gibt wenige Bilder jener Zeit in Venedig, die man nicht aufzählen dürfte, wollte man von den grossen Einflüssen der Malerei im grossen Saale nach allen Seiten hin reden.

Wer die bisher angeführten Bilder im Gedächtniss hat, dürfte sich ein annähernd treues Bild von jener Ausmalung gestalten können. Doch würde es mehr den Arbeiten des Vivarini, des Gian Bellin und seiner Genossen entsprechen, als dem schweren Ernste des älteren Bruders. Aber auch über dessen Bilder belehrt uns ein erhaltener Cyclus. In der Scuola von S. Giov. Evangelista hatte Gentile und seine Genossen die wunderbare Wiedergewinnung eines gegen Ende des 14. Jahrhunderts bei einer Procession in einen Canal gefallenen Kreuzpartikels gemalt. Gedenken wir nur der beiden Hauptbilder des Meisters selbst. Auf dem einen bringt der Guardian Andrea Vendramin die über dem Wasser schwebende Reliquie aus dem Canal. Eine kunstreiche perspectivische Ansicht eines kleinen Canals mit den beiden

Kerzen am Boden neben dem Heiligen, an der Landschaft durch das erste Fenster links, der rechte Theil und die Luft, die Landschaft durch das zweite Fenster, der blaue Saum am Altartuche, die rechte Hand und der Aermel des Mönches gerade oberhalb der Hände des Heiligen, Stellen an den Händen des Heiligen selbst. Diese durch das ganze Bild zerstreuten, zum Theile ausgedehnten intakten Stellen von vorzüglichster Erhaltung, welche zumeist das ornamentale Detail betreffen, scheinen mir zu beweisen, dass die ganze Restauration nur aus blöder Lust an der Erhöhung des Effectes durch kräftigeres Hervorheben der Localfarben veranlasst wurde. Möge die Direction der k. k. Gemäldegalerie den Versuch machen, die überschmierten Stellen abdecken zu lassen, sie würde vielleicht eines der schönsten Bilder der Galerie retten können.

Das Bild wurde 1838 von Venedig nach Wien gebracht, die übrigen Bilder des Cyclus befinden sich vielleicht in den Depots der Akademie in Venedig. Es würde, scheint mir, die Mühe lohnen, dort nach einem Historienbilde Gian Bellin's zu suchen.

begrenzenden Häuserreihen. Die Brücke und die Fondamenti an den Seiten so voll von Menschen, »dass es wirklich ein Wunder ist«, wie Vasari bei den Bildern im Rathssaale sagt. Das Wasser voll Gondeln, und in den Menschenknäueln Einzelne und Gruppen als Porträts hervorragender Leute deutlich kennbar. Vorne rechts die Königin von Cypern mit ihren weiblichen Verwandten, wie jetzt richtig erkannt ist, alle im höchsten Schmucke, gerade wie im Rathssaale die zeitgenössischen Frauen in die Geschichte vergangener Zeit hineingesetzt.

Das zweite, die Procession mit dem Heiligthume über den Markusplatz. Rückwärts die Kirche, die Ecke des Dogenpalastes, der untere Theil des Campanile, wie es Vasari bei vielen Bildern im Rathssaale gesehen hat, und vorne endlich der lange Zug, der, ausgehend von der Porta della Carta, den Platz heraufkam, sich im rechten Winkel nach rechts wandte und seine volle Frontseite dem Beschauer bietet, während er sich, bei den alten Procuratien angelangt, wieder der Richtung der Kirche zuwendet, wo er schon an den aufgestellten Mönchsbrüderschaften vorbeikommt, während aus der Porta della Carta eben der Doge in Trionfo mit allen Würdenträgern der Republik geschritten ist. Hinter dem Zuge steht dicht gedrängt Kopf an Kopf das schaulustige Volk. Feine Damen und modische Jünglinge treiben sich auf dem Platze. Das Bild ist in drei Plänen geordnet, vorne die Procession, darüber die perspectivische Darstellung des Platzes mit den verkürzten Theilen des herankommenden und fortschreitenden Zuges sammt der anderen Staffage, auf dem dritten Plane endlich Markuskirche und Dogenpalast. Wir täuschen uns nicht, so haben auch Gentiles Bilder im Palaste ausgesehen, ebenso waren sie geordnet, mit ähnlichem Detail waren sie geschmückt.

Dass wir dabei nicht im Unrecht sind, lässt die Betrachtung des 12. Bildes, die bisher gespart wurde, erkennen. Der Theil der Aufschrift, der sich auf den Gegenstand des Bildes bezieht, lautet: »Papst Alexander fordert den Dogen und die Venetianer auf, mit 30 Dreiruderern, die auf öffentliche Kosten ausgerüstet wurden, von heiliger Liebe und Glauben getrieben, tapfer gegen den Feind zu gehen, und gibt dem erhabenen Dogen ein Schwert, ihm und seinen Nachfolgern als beständiges Vorzeichen der Gerechtigkeit. Den andern in den Kampf Ziehenden gibt er den Ablass«¹⁰⁷⁾. Dazu die Beschreibung Vasaris: »Man sieht den Papst in Pontificalkleidern stehen und dem Dogen den Segen geben, der bewaffnet mit vielen Soldaten hinter sich zum Auszug in den Krieg bereit erscheint, hinter dem Dogen eine lange Procession

¹⁰⁷⁾ Sansovino a. a. O. S. 128 b.

unzähliger Edelleute und auf demselben Bilde den Dogenpalast und S. Marco in perspectivischer Darstellung.«

Eine Zeichnung der Albertina (Niederländer Inventar Nr. 899) welche nebenstehende Tafel in verkleinerter Reproduction gibt, ist zur Vergleichung heranzuziehen. Ich glaube, sie als die Copie einer Skizze Gentile Bellinis zu dem besprochenen Gemälde nachweisen zu können: Von links her tritt der Papst in Pontificalkleidern, mit Mitra und Pluviale, dessen Zipfel Prälaten zurückgeschlagen halten. Geistliche und Chorknaben mit Leuchtern auf hohen Stangen hinter ihm. Feierlich überreicht er dem Dogen das Schwert, der ganz gerüstet, das Corno auf dem Haupte, vor ihm steht. Mit der Rechten greift er nach dem bedeutungsvollen Geschenke, die Linke legt er ergriffen auf die Brust. Neben und hinter ihm Soldaten in voller Rüstung, deren letzter sich dem folgenden Zuge von Signorens und hohen Würdenträgern (ihre Würden bezeugen die offenen Aermel) zuwendet. Sie kommen zu zweien und zu dreien feierlich herangeschritten und man kann noch gut bemerken, wie sich am Ende der Zug im rechten Winkel wendet. Wo Raum zwischen den Köpfen ist, sieht man das dicht gedrängte Volk neugierig herüberblicken. Im Hintergrunde rechts oben auf einem höheren Plane sind noch ein paar schwatzende Jünglinge erkennbar, wie auf der Procession mit dem Kreuzpartikel. Auch die Anordnung der anderen Personen mit den vielen individualisirten Porträtköpfen zeigt die grösste Verwandtschaft mit jenem Bilde. Nur die Andeutung des dritten Planes, auf dem der Dogenpalast und die Markuskirche in Perspective zu sehen waren, also die Piazzetta, auf der natürlich der Auszug zum Seekampfe vor sich geht, fehlt.

Die Zeichnung ist 35,8 Ctm. lang, 24 hoch, auf gelbem, wie es scheint orientalischem Baumwollpapier (nachher aufgeklebt) mit spitzen Röthel entworfen, mit Feder und Pinsel in Sepia ausgeführt. Die Partie von Papst und Doge rechts im vollen goldenen Lichte, der linke Theil durch geringe Beimischung von Deckfarbe getrübt. Die Sepia ist nicht rein verwendet, sondern durch Beimischung von rothen Tönen wird die mannigfaltigste Abstufung der Farben hervorgebracht, wovon unsere Reproduction natürlich keinen Begriff geben kann. Die vielen Brüche des Papiere sind auch in der Reproduction sichtbar, ebenso ein Wurmloch am Halse des Dogen. Kleine Abschürfungen auch sonst noch z. B. am Helme des Kriegers, der sich umwendet, eine andere über dem Haupte des zweiten Senators. Auch das Gesicht des Papstes ist abgerieben.

Die Zeichnung wird Rembrandt zugeschrieben, wie ich glaube, mit Recht. Eine eingehende Vergleichung der Feder- und Pinselführung liess keinen Unterschied mit anderen echten Zeichnungen gewahr

werden. Wenn sie bisher zuweilen angezweifelt wurde, so war das durch die befremdende Composition und Formengebung veranlasst. Durch die Erklärung, dass es eine Copie nach Gentile Bellini ist, schwindet das Absonderliche.

Rembrandt, ein leidenschaftlicher Sammler alter Kunstwerke, besonders italienischer, hat es nicht verschmäht, manche derselben zu copiren. Bekannt ist seine Zeichnung in der Albertina mit dem Porträt des Castiglione nach Raffael, gewiss nicht nach dem Bilde, sondern nach einer Handzeichnung des Meisters, sowie die Copien nach Mantegna's Verläumdung des Apelles im britischen Museum. Im Kupferstichcabinete zu Berlin befindet sich das Medaillon-Portrait des Andrea Doria von Genua, augenscheinlich nach einem italienischen Originale¹⁰⁸⁾. Eine andere Zeichnung der Albertina (Niederländer Inv. Nr. 880) zeigt die Anbetung des Kindes durch die Hirten nach einem italienischen Naturalisten. Es ist mir leider nicht gelungen, das Original aufzufinden. Auf der Radirung »die drei Könige«¹⁰⁹⁾ wurde die Benützung einer Schaumünze Pisanello's nachgewiesen¹¹⁰⁾. Diesen Beispielen, denen bei einer Durchforschung von Rembrandt's Werken gewiss noch viele anzureihen wären, fügt sich unsere Zeichnung an.

Sie hat, wie ich glaube, den Beweis geliefert, dass wir bei der Suche nach Analogien auf der rechten Spur waren, und uns bei einer Restauration im Geiste jenes Cyclus von Bildern von ihnen wohl durften leiten lassen. Das zwölfte Bild können wir mit ihrer Hilfe in der Phantasie fast vollständig herstellen.

Was nun noch an der Fensterwand gemalt wurde, berührt unsere Untersuchung nicht weiter. Die Maler von Tizian bis Paolo und Tintoretto gehören einem anderen Kreise an, als dem, der uns jetzt beschäftigt. Ihre Hauptwirkungen liegen anderswo als in jenen Bildern. Wenn auch Tizians Schlacht viele Nachfolger gefunden hat, so fallen diese Wirkungen in eine Zeit, wo auch sie zu Grunde gegangen, nur in einer Reproduction durch den Stichel bekannt war.

Alle diese Bilder, die Reste der ersten Ausmalung und sämtliche der zweiten, wurden durch den Brand im Jahre 1577 zerstört und nur vereinzelte Nachbildungen, deren Zahl sich die hier neu beigebrachten bescheiden anfügen, gewähren einen schwachen Schimmer verlorener Kunst und verlorenen Glanzes.

Wien, Juli 1882.

¹⁰⁸⁾ Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml. 1881, B. II, S. XXXIV.

¹⁰⁹⁾ Bartsch 78.

¹¹⁰⁾ Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml. II, S. 258.

Alberti-Studien.

Von **Hubert Janitschek**.

Vor mehr als acht Jahren begann ich, das Material für eine dem Stande unserer Disciplin entsprechende Biographie L. B. Alberti's zu sammeln. Ein vierjähriger Aufenthalt in Italien war fast ausschliesslich der mir gestellten Aufgabe gewidmet. Je eingehender aber meine Studien wurden, um so dürftiger, lückenhafter erschien mir mein Wissen über Alberti und seine Zeit. Vorarbeiten gab es nicht viel; Pozzetti's Elogio, Springer's ausgezeichnete Essay, in dessen Bildern aus der neueren Kunstgeschichte, J. Meyer's Artikel im Allgemeinen Künstlerlexikon boten die Summe dessen, was über Alberti's Leben und Schaffen gewusst wurde. In jüngster Zeit ist es anders geworden; Milanesi und Braghirolli brachten urkundliches Material an's Licht; Ch. Yriarte erläuterte die Umbaugeschichte von S. Francesco ¹⁾; Cortesi stellte zum Zwecke einer Rettung von Pandolfini's Autorschaft des *Governo della famiglia* alle bisher als feststehend angenommenen Daten des Lebens Alberti's auf den Kopf. Dann erschien die ausführliche Biographie Alberti's von Girolamo Mancini — ein Buch, das völlig ungenügend den Künstler und Kunsttheoretiker behandelt, dagegen die litterarische Seite von Alberti's Thätigkeit mit Sorgfalt und Ausführlichkeit schildert — und endlich haben A. Neri und Scipione Scipioni die Debatte über das vermuthliche Geburtsjahr Alberti's neuerlich angeregt ²⁾. Alle

¹⁾ Wesentlich Neues hat Yriarte für die Illustration von S. Francesco in Rimini nicht beigebracht; zum Mindesten steht das Gefundene zu der so hoch dramatisch geschilderten Forschungsreise in starkem Missverhältniss. Vgl. *Gazette des Beaux-Arts*, 21^{ère} année 2^e période tom. XIX, pg. 19 u. 122 sequ., 444 sequ. und da besonders von pg. 454 an.

²⁾ G. Mancini: *Vita di Leon Battista Alberti*. Firenze, Sansoni, 1882. Virginio Cortesi: *Il governo della famiglia di Agnolo Pandolfini*. Studio Critico. Piacenza, 1881. Scipione Scipioni: *Leon Battista Alberti e Agnolo Pandolfini*. Lettere al Dottor Rodolfo Renier. Ancona, Morelli, 1882. A. Neri: *La Nascita di Leon Battista Alberti im Giornale Ligustico Anno IX. Fascicolo V.* (Mai 1882).

diese Arbeiten haben zwar das von mir bereits gesammelte Material nur sehr wenig bereichert, aber sie zwingen mich, die Untersuchung einzelner Fragen vor den Augen der Fachgenossen zu führen. Man pflegt solche Untersuchungen in Anmerkungen und Excursen zu verweisen; da ich aber vorhabe, ein für alle Gebildeten lesbares biographisches Denkmal des grossen Vorläufers Lionardo's zu schaffen, mein Buch also nicht mit allzugrossem Anmerkungs-material belasten will, so muss ich gegen meine Gewohnheit und wider meine Absicht einige geschichtskritische Studien der vollendeten Arbeit **voraussenden**.

I.

Ueber den Verfasser der Vita anonyma des L. B. Alberti.

Die fragmentarische Lebensskizze L. B. Alberti's, welche Muratori im XXV. Bande der *Scriptores Rerum Italicarum* publicirte, ist das Geistreichste und in der Charakterschilderung Interessanteste, was die Künstlergeschichte der Renaissance aufzuweisen hat. Wohl erfahren wir darin wenig über das Schaffen Alberti's, um so mehr über seine geistige Art, sein intimes Seelenleben. Wer war der Autor dieses Musterstückes geistvoller Biographik? Der Erste, der diese Frage aufwarf, war Anicio Bonucci, der fleissige Herausgeber der *Opere Volgari Alberti's*. Er beantwortete aber diese Frage schnell damit, dass er Alberti selbst als Verfasser nannte³⁾. Man weiss es, dass Bonucci in Folge leidenschaftlicher Vorliebe für Alberti bald jeden kritischen Scharfblick verlor, überall Alberti's Feder vermuthete, so dass er ihm ja u. A. auch Boccaccio's *Fiammetta* zuzueignen geneigt war. Man brauchte die Sache demnach nicht allzu ernst zu nehmen. Es mochte genügen, was Palermo und Cortesi aus inneren Gründen gegen solche Zuweisung vorbrachten⁴⁾. Ernster aber muss nun diese Frage in's Auge gefasst und ihre Lösung gesucht werden, nachdem auch Mancini sich für die Autorschaft Alberti's ausgesprochen hat, ohne freilich sich um Beweise für diese Annahme zu bekümmern⁵⁾. Die Geschichte der Handschrift der *Vita anonyma* bietet keine Anhaltspunkte. Muratori publicirte sie zu gleicher Zeit mit dem Commentar *De conjuratione Porcaria* mit der Titelbemerkung: »Leonis Baptistae Alberti commentarius de conjuratione Porcaria, cui praemittitur vita ejusdem scriptoris nunc primum in lucem prodeunt ex codice manuscripto Abbatis Laurentii Mehus.« Mehus

³⁾ *Opere Volgari*. (Firenze 1843) I, pg. LXXXIX.

⁴⁾ Palermo in der Einleitung zu seiner Ausgabe des *Padre di famiglia*, bes. pg. XXVII. Firenze 1872 und Cortesi a. O. pg. 29 fg.

⁵⁾ Nonostante le osservazioni del Palermo e del Cortesi ancora io inclino a credere scritta dall' Alberti la vita anonima a. O. pg. 557.

sagt, er habe für die Publication der Vita anonyma eine Handschrift der Magliabecchiana, für die des Commentars einen von ihm selbst besessenen Codex benützt⁶⁾. Was die letztere Angabe betrifft, so hat er sich einer kleinen Unwahrheit schuldig gemacht; die von ihm publicirte Abschrift war ihm von dem Canonicus Biscioni besorgt worden, welcher derselben die einzig alte Handschrift des Commentars, nämlich die des Palastes Roselli zu Grunde gelegt hatte. Da nun, wie ich später zeigen werde, derselbe Codex auch die Vita anonyma von gleicher Hand enthält, so könnte man vermuthen, dass Mehus auch hier sich von Biscioni bedienen liess. Doch die Entscheidung ist für die Untersuchung von keinem Belang, da die Abschrift der Magliabecchiana wahrscheinlich erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts angefertigt wurde und sie — so weit ich mir ein Urtheil bilden konnte — eine Copie der Handschrift im Palaste Roselli ist. Der Besitzer dieser letzteren Handschrift war zu Mehus Zeit Stefano de' Roselli⁷⁾.

Ob Stefano de' Roselli, der Freund Biscioni's, Salvini's u. s. w. die Handschrift damals erst erworben, oder ob sie sich bereits länger im Besitze der Familie befand, vermag ich nicht zu sagen. Sicher ist nur, dass sie die einzige alte Abschrift ist, welche von der Vita anonyma existirt. Der Codex, welcher in der Bibliothek des Palastes Roselli die Nummer 212 führt, enthält: 1) De Commodis Litterarum atque incommodis (Schrift des 16. Jahrhunderts, I. Hälfte), 2) De ludis Rerum Mathematicarum (aus ungefähr derselben Zeit, aber von

⁶⁾ »In codice Chartaceo Bibliothecae Publicae Magliabecchianae adservatur vita Leonis Baptistae Alberti ab anonymo scriptore, acephala illa quidem ed ad calceum mutila, quae me duce et auspice inter Rer. Ital. Script. in lucem prodiit, praefixa est Leonis Commentario de Conjur. Porcar. quem ex manuscripto domesticae Bibliothecae descripsi.« Mehus in Ambrosii Traversari Latinae Epistolae etc. pg. XCIII.

⁷⁾ In einem Miscellaneencodex der Marucelliana in Florenz (A. 251 Bottari, Gori, Salvini: opuscoli diversi) findet sich folgende, ich glaube von Gori herrührende Notiz vor einer Abschrift des Commentars de Conjur. Porcaria: L'Ab. Mehus l'ebbe come me dal Can. Biscioni; il Mehus la mandò al Argelati che la pubblicò nel tomo ultimo Script. Rer. Ital. e così senza nominare il Can^o Biscioni a se attribui tutto il merito.

Und die Schlussbemerkung:

»Ab originali satis antiquo et prout videtur eorum temporum praesentem epistolam transcripsi quod apud amicum meum Stephanum de Rosellis servatur et non satis correctum apparebat, sed scripturam mutare aut corrigere nolui, fideliter exemplari obediens.

Der Codex der Magliabecchiana trägt jetzt die Signatur IV. 48 und enthält ausser der Vita noch die ersten drei Bücher Della famiglia, einen Stammbaum der Alberti und das Sonett: Se io sto doglioso . . .

anderer Hand). Dann folgen die Porcaria conjuratio und die Vita anonyma (Ejusdem L. B. Alberti vita incerti authoris) und endlich der Dialog Cena familiaris (späte Abschrift vom Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts).

Der Commentar über die Verschwörung des Porcari und die Vita anonyma sind von gleicher Hand und die Schrift weist noch auf das Ende des 15. Jahrhunderts zurück. Zweierlei aber ergibt die Prüfung des Codex: 1) dass die Abschriften erst spät gesammelt und zusammengeheftet wurden, wahrscheinlich erst von Stefano de' Roselli, dann 2) dass die Abschrift der Vita anonyma und der Conjuratio Porcaria zwar noch in das 15. Jahrhundert zurückversetzt werden kann, dass sie aber keinesfalls von Alberti's Hand herrührt, dessen Schriftcharakter wir aus vorhandenen Autographen in genügender Weise kennen. So ist es denn zweifellos, dass die älteste Handschrift, ihr Zustand, ihre Geschichte durch kein Anzeichen zu dem Schluss berechtigt, in der Vita anonyma ein Werk Alberti's zu sehen.

Es fragt sich nun, sind überhaupt Anhaltspunkte vorhanden, dass Alberti eine Autobiographie hinterlassen habe. Pozzetti schreibt in seinem Elogio: I mentovati Ricordi, per testimonianza di Filippo Valori ne' suoi termini di mezzo rilievo etc. si conservarono già presso di Giov. di Angelo degli Alberti, vescovo di Cortona e governatore di Camerino fin al cader del secolo XVI⁸⁾.

Das wiederholt dann Bonucci in positiver Form:

D'altronde noi sappiamo ancora che L. Battista lasciava scritto de' Ricordi sulla sua Vita; e che sul-finire del XVI secolo erano essi in mano del vescovo di Cortona e governatore di Camerino suo discendente⁹⁾.

Filippo Valori also wird als der einzige Gewährsmann dafür citirt, dass Alberti autobiographische Denkwürdigkeiten hinterlassen habe. Das Buch, worin sich diese Aussage finden soll, führt den Titel: Termini di Mezzo Rilievo e d'intera Dottrina tra gl' Archi di Casa Valori in Firenze (In Firenze, appresso Crist. Marescotti 1604) und sein Inhalt giebt biographische Notizen jener Männer, mit deren Bildnissen die Fassade des Palastes Valori (jetzt Altoviti) im Borgo degli Albizzi in Florenz geschmückt ist.

Da heisst es nun auf Seite 9:

Il medesimo (Alberti) compose un Trattato dell' Economia che

⁸⁾ L. B. Alberti Laudatus. Accedit: Memorie e documenti inediti per servire alla vita letteraria di L. B. Alberti. Florentiae 1789, sec. num. pg. 6.

⁹⁾ Opere Vilgari I, pg. LXXXIX.

è in Casa a penna e per burla fece una Commedia in idioma latino antico per publicarla per lingua prisca, a farla crederé a, certi suoi compagni nello studio di Bologna quasi trovatasi di nuovo, e la burla s'appiccò; ma egli notò in un suo libretto, che era appresso il Vescovo Giovanni Alberti, la verità, il che non sapendo Paulo Manuzio stampò in Lucca come prisca essa Commedia, detta Philodoxios« etc. . . .

Wer nun mag aus dieser Stelle herauslesen, dass eine Selbstbiographie Alberti's im Hause des Giovanni Alberti sich befunden habe? Das »ma egli notò« etc. sagt denn doch nichts weiter, als dass in einem dem L. B. Alberti zu eigen gewesenem Codex sich eine Nachricht über die Autorschaft des Philodoxios sich befand.

Bei der Unbestimmtheit, mit der Valori das Buch bezeichnet (»un suo libretto«), wird es nicht kühn geschlossen sein, wenn ich sage, dass dies Buch aller Wahrscheinlichkeit nach eine Abschrift des Philodoxios selbst gewesen sei, begleitet von dem Commentar, den Alberti bei der Publication (1436 oder 1437) der Comödie vorausschickte. Der Commentar, mit welchem Alberti das dem Leonello Este gewidmete Exemplar begleitete, ist von Pozzetti und Bonucci publicirt worden; eine anders lautende Widmungsepistel enthält eine im Hause des Vittorino da Feltre gemachte Abschrift¹⁰⁾. In dem Commentar dort, wie in der Widmungsepistel hier, bekennt sich Alberti als den wahren Autor der Comödie.

Will man aber der Aussage Valori's eine besonders liberale Deutung geben, so könnte man annehmen, Alberti habe in einem ihm gehörigen Buche die Notiz angebracht, dass er der Autor des Philodoxios sei. So hat er in einer ihm gehörigen Abschrift von Cicero's Brutus auf der letzten leeren Seite die Geburten einiger Glieder der Familie und die genaue Zeitangabe der Vollendung der drei Bücher über Malerei notirt¹¹⁾. Eine Deutung darüber hinaus lässt die Stelle in Valori's Buch nicht zu — und jede Berufung auf ihn als Zeuge, dass eine Autobiographie Alberti's existirt habe, entbehrt jeglichen Fundaments.

So bliebe denn einzig übrig, aus der Form und dem Inhalt der Vita anonyma Alberti als Autor nachzuweisen.

Wie die Vita uns heute vorliegt, ist sie scheinbar Fragment. »Omnibus in rebus, quæ ingenuum et libere educatum deceant, ita fuit a pueritia instructus, ut inter primarios ætatis suæ adolescentes minime ultimus haberetur« — so beginnt sie. Es muss also schon von

¹⁰⁾ Jetzt im Besitze der Wiener Hofbibliothek, Cod. 2509.

¹¹⁾ Cod. der Marciana in Venedig, Clas. XI. cod. 67 in 8°.

Alberti, dessen Name im ersten Satz gar nicht genannt wird, die Rede gewesen sein. — Sieht man aber genauer zu, so ergibt sich keine Lücke in der Charakteristik. Positive Lebensdaten werden überhaupt nicht gegeben, es handelt sich für den Schreiber nur darum, ein Bild der geistigen Persönlichkeit zu entwerfen.

Das Fussleiden, das Alberti als 15-Jähriger bestand, die schwere Erkrankung während des Studiums in Bologna, werden nur angeführt, um die Charaktergrösse des Helden zu constatiren. So vermute ich, dass die ganze Vita anonyma ein Brieffragment sei; die vorhandene Handschrift copirte von da an das Document, wo die Charakteristik Alberti's, um die ein Freund den Schreiber angesucht haben mochte, beginnt. Und für die Briefform spricht dann auch die Form der Erzählung. Sie trägt den Charakter völliger Unmittelbarkeit, ohne Versuch, den Stoff zu ordnen, die einzelnen Daten zu gruppiren. Der erste Theil mit seiner Schilderung der Jugenderziehung und der Jugendarbeiten Alberti's ist wohl am geordnetsten; dann folgt eine bewundernde Schilderung seiner geistigen Art, Anführung von Aussprüchen, kurze Erwähnung von Arbeiten, besonders aber Beschreibung der geheimnissvollen optischen Demonstrationen, dann wiederum Charakteristik, wiederum Citation berühmter Aussprüche, um dann abermals zur Schilderung grosser und geheimnissvoller Seiten seiner geistigen Natur zurückzukehren. Das Brieffragment hat aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Satze: »Gemmis, floribus valetudinem rediit« geschlossen, wozu dann noch der Copist desselben eine weitere Sammlung von Aussprüchen, die man auf Alberti zurückführte, hinzufügte ¹²⁾.

Die Absicht des Biographen ging dahin, das Ungewöhnliche, ich möchte sagen Dämonische dieses Geistes hervorzuheben. Die Thätigkeit Alberti's als praktischer Architekt wird mit keinem Worte erwähnt, auch das wissenschaftliche Hauptwerk seines Lebens, die zehn Bücher über Architektur, werden nicht genannt. Seiner Beschäftigung mit der Malerei wird nur gedacht, um seine ungewöhnliche Gedächtnisstärke in gebührendes Licht zu setzen. Die ganze Art der Charakteristik zeigt, dass schon die Legende der wunderbaren Individualität sich bemächtigt hatte — eine Reihe mitgetheilte intimere Züge beweist nur, dass auch die nächste Umgebung Alberti's in der Auffassung seines Charakters unter dem Banne seines gewaltigen Geistes stand.

¹²⁾ Auch ein Cod. der Laurenziana in Florenz enthält eine kurze Sammlung von Aussprüchen Alberti's (Plut. XC. sup. cod. 57) auf Fol. 88. Vorher Werke und Uebersetzungen des Lionardo Aretino; dann: Domini Baptistae de Alberti's militis aurati dictoria feliciter incipiunt, Dat. 7. Febr. 1486. Keines der mitgetheilten Dicta kommt in der Vita Anonyma vor.

Ich will nun nicht diesen Ton anstaunender Verehrung, der durch die Biographie geht, als wesentliches Zeugniß, dass Alberti der Autor nicht sein könne, anführen; gegen die Bemerkungen Mancini's und Bonucci's möchte ich aber doch zu bedenken geben, dass es etwas Anderes ist, der Gestalt einer Dichtung seine eigenen Züge sich selbst bewundernd zu leihen, und etwas Anderes, dies in einer Selbstbiographie zu thun¹³⁾. Doch wie gesagt, das wäre noch kein Einwand, der unbedingt stichhaltig ist. Aber merkt man denn nicht, dass das in der Vita Vorgebrachte eine ganz ungleichmässige Kenntniß selbst der literarischen Arbeiten Alberti's aufweist? — Dass unbedeutende Arbeiten Alberti's genannt, hervorragende gänzlich verschwiegen werden, so z. B.: *De re aedificatoria*, *Momus*, *della tranquillita dell' Animo*, *Teogenio* etc.? dass über andere der Autor sich ungenau unterrichtet zeigt, z. B. »*scripsit libellos de Pictura*«? — dass wie erwähnt, der umfangreichen Thätigkeit Alberti's als Architekt mit keinem Worte gedacht wird, dass der Biograph da, wo er von den Demonstrationen spricht, er ein ihm unlösbares Geheimniß anstaunt?

» . . . et opera ex ipsa arte pingendi efficit inaudita, et spectatoribus incredibilia, quae quidem parva in capsula conclusa pusillum per foramen ostenderet« — und dann die Beschreibung der darin gesehenen Wunder!

Genügt aber das noch nicht, so liegt in einigen Sätzen selbst der unumstössliche Gegenbeweis gegen die Annahme, in der Vita es mit einer Autobiographie zu thun zu haben. Da wo von Alberti's Gabe der Prophezie die Rede ist, beruft sich der Schreiber ausdrücklich auf Freunde und Bekannte Alberti's als Quelle;

» . . . tum et pontificum fortunas, quae ad annum usque duodecimum essent affuturæ prædixerat, multarumque reliquarum urbium, et principum motus ab illo fuisset enunciatus, amici et familiares sui memoriæ prodiderunt.«

Dann wo erwähnt wird, wie man seine Aussprüche sofortiger Aufzeichnung werth fand:

»Fuerunt qui ejus dicta, et seria et ridicula complurima colligerent, quae quidem ille ex tempore, atque vestigio celerius ediderit ferme, quam præmeditarit. Ex multis pauca exempli gratia referemus.«

Nach Anführung solcher Stellen halte ich es kaum noch für nothwendig, auf Sätze hinzuweisen, welche durch die Form zeigen, dass es sich in der Erzählung um einen bereits Verstorbenen handelt. Z. B.: »*Cantu per omnem ætatem usus est*«, oder: »*Vixit cum invidis et malevolentissimis tanta modestia*« etc. . . .

¹³⁾ Bonucci, *Opere volgari* I, pg. CIX. Mancini a. O. pg. 557.

Wenn so unwiderleglich die Vita selbst darthut, dass sie keine Autobiographie ist, so könnte man höchstens noch die Vermuthung aufstellen, sie sei auf Grund einer Selbstbiographie abgefasst worden; für die Annahme einer solchen Hypothese mangelte aber jedes äussere Fundament und die Vita selbst spricht dagegen, erstens durch die Ungleichmässigkeit der Schilderung, und dann durch ihre Form, welche klar zeigt, dass sie der unmittelbare Erguss eines Bewunderers des Genius des Alberti ist.

Die Zeit der Abfassung der Vita anonyma ist nicht zweifelhaft. Sie entstand noch im 15. Jahrhundert. Doch aber schon nach dem Tode Alberti's. Die Stellen, die ich anführte, weisen darauf hin. Der Verfasser dürfte in dem Kreise jüngerer Bekannter oder Freunde Alberti's zu suchen sein — oder er hat doch zum Mindesten nach den Mittheilungen von Verwandten oder intimen Freunden Alberti's berichtet.

Nach einem Autor will ich nicht rathen; Girolamo Massaini spricht in einem Briefe an Roberto Pucci den Vorsatz aus, über Alberti ausführlich zu schreiben:

»Sed de hoc tanto viro mihi alias longiori sermone scribere in animo est, et si delituit hactenus, pro virili mea fatis contraria fata rependam«¹⁴⁾.

Gegen seine Autorschaft aber spricht, dass er sich bereits in dem angeführten Briefe zum Mindesten über die litterarische Thätigkeit Alberti's (»novus hic Socrates« wie er ihn nennt) besser unterrichtet zeigt, als der Verfasser der Vita anonyma. Dagegen macht heute die Vita anonyma auf den Leser noch den gleichen Eindruck, wie ihn der Bericht eines Freundes Alberti's auf Massaini machte, den er in dem Briefe an Roberto Pucci erwähnt:

Refert mihi non numquam amicus quidam, qui Baptistæ perquam familiaris semper vixit, plura de illo, quæ dum audio, admirabilitate percitus stupeo magis, quam laudare possim. Quanta fuerit continentia quanta corporis castimonia, quanta in omnibus rebus vitæ integritate! — Doch Vermuthungen gehören nicht in das Gebiet der Quellenkritik. Massaini's Brief aber zeigt zum Mindesten, in welchem Kreise der Verfasser der Vita anonyma zu suchen sei.

Ist so die Hypothese, in der Vita anonyma des Alberti eine Selbstbiographie zu sehen, hoffentlich endgiltig abgewiesen, die Zeit und

¹⁴⁾ Der Brief ist vorausgeschickt der von Massaini besorgten Ausgabe einiger Werke Alberti's (De Commodis Litterarum atque incommodis, De Jure, Trivia, Canis, Apologi, ohne Zeit und Ort des Druckes, nach Mazzuchelli, Florenz, 1499). Der Brief an Roberto Pucci findet sich auch abgedruckt Bonucci a. O. pg. CCXXXV sequ.

der Kreis auch angedeutet, wo sie entstanden, so ergibt sich als praktisches Resultat, dass wir in der *Vita anonyma* zwar eine Quelle vornehmen Ranges besitzen, doch aber keine solche, deren einzelne Angaben in jedem Falle ausserhalb jeder kritischen Discussion stehen. —

II.

Das Geburtsjahr L. B. Alberti's.

Seit dem Erscheinen von Pozzetti's Schrift: *L. B. Alberti laudatus* wurde das Geburtsdatum Alberti's ziemlich allgemein auf das Jahr 1404 angesetzt¹⁵⁾. Was die Geburtsstadt betrifft, so schwankt man zwischen Genua, Venedig und Padua. Pozzetti gründete seine Angabe vornehmlich auf eine Notiz, die der Abbate Pier Antonio Serassi in einem der Bibliothek der Franciscaner in Urbino gehörigen Exemplar der florentinischen ersten Ausgabe von Alberti's *De re aedificatoria* (bei Nicolaus Laurentii Alamani 1485) gefunden und in den *Memorie per le belle arti* (Tom. IV. Anno 1788, pg. 20) publicirt hatte. Auf dem inneren Deckel jenes Exemplars stand geschrieben: *Autor hujus Architecturae D. Leo Baptista de Albertis natus est Januae Anno Cristianae Salutis 1404 (sc. stil. comm.) hora prandii usu mercatorum die 18 Februarii*. Pozzetti nahm das Datum — wie gesagt — an, nur bezeichnete er Venedig und nicht Genua als Geburtsstadt. Spotorno acceptirte beide Angaben der Notiz Serassi's¹⁶⁾. Passerini liess das Datum 1404 unangefochten, erklärte sich aber wieder für Venedig als Geburtsstadt; er war dann der Erste, der L. B. Alberti illegitim geboren sein liess, ohne jedoch einen Beweis für die Illegitimität beizubringen¹⁷⁾. In der genealogischen Tabelle führte er dann Margherita Benini als Gattin Lorenzo's an.

Mancini hat sich der Angabe Pozzetti's angeschlossen (nur schreibt er irrthümlich 14. Februar statt 18.), doch ist er geneigt, Genua statt Venedig als Geburtsstadt gelten zu lassen. Cortesi dagegen suchte —

¹⁵⁾ Vor dem Erscheinen von Pozzetti's Schrift herrschte grosse Verschiedenheit in den Angaben des Geburtsjahrs. Bocchi setzte es in das 15. Jahrhundert, liess es aber unbestimmt (anno MCCCC *Elogia*, Florentiae 1609). Manni: 1398 (*De flor. inv.*, Ferrar. 1731 pg. 68). Bandini: 1393—1401 (*Odepoerico di Casentino Cod. Ms. 19*, tom. X. der Sammlung Bandini in der *Marucelliana* in Florenz). Mehus: 1416 (*Cod. Ms. der Marucelliana B. VII, 34*). Tiraboschi: 1414 (*Storia della Lett. Ital.* Venezia 1796, tom. VI, pg. 383).

¹⁶⁾ *Storia Letteraria della Liguria*. Genova 1824—1858, vol. II, pg. 168.

¹⁷⁾ *Nacque in Venezia illegitimo 1404*. *Gli Alberti di Firenze*. *Genealogia, Storia e Documenti*. Firenze 1869, I, pg. 132. Für Venedig tritt auch Milanese ein. *Ed. Vasari II*, 537 n.

in der bereits angeführten Schrift — wiederum die Angabe Tiraboschi's, also 1414, zu rehabilitiren und zuletzt haben mit scheinbar ganz plausiblen Gründen Scipioni 1407 und Neri 1408 als wahrscheinlichstes Geburtsdatum nachzuweisen unternommen¹⁸⁾. Alle drei haben erklärt, dass die von einem Anonymus beiläufig gemachte Notiz nicht bindend sein könne, 1404 als Geburtsjahr unumstösslich festzuhalten, wenn andere Daten gegen diese Angabe sprechen.

Cortesi ist leicht widerlegt mit den Worten Alberti's selbst: »Mortuo Laurentio Alberto patre meo, cum ipse apud Bononiam juri pontificio operam darem . . .« Da aber Lorenzo Alberti am 28. Mai 1421 starb, so hätte Leone Battista bereits im 7. Lebensjahre an der Universität Bologna die Rechte studirt¹⁹⁾! —

Ernster ist die Beweisführung Scipioni's; er beruft sich auf Alberti's Angaben selbst. Im Commentar zum Philodoxios heisst es:

»Itaque nostra, ut docui, fabula materiam habeat non inelegantem, neque quam ab adulescenti, non majori annis XX editam, quispiam doctus minime invidus despiciat²⁰⁾.« . . .

»Denoque annos decem vagata est (sc. fabula), quoad e studiis pontificiis aureo anulo et flamme Donatus, excessi. Cum autem ad hæc studia philosophiæ rediissem, hæc fabula eliminatior et honestior, mea emendatione, facta, quod eam quasi post liminio, recuperarim, invidia effecit, ut minus placeat.«

Der Commentar ist von einem Dedicationssschreiben Alberti's an Lionello d'Este und von einem Empfehlungsschreiben Poggio's begleitet. Der Brief Poggio's ist datirt:

Bononia die XII Octobris²¹⁾.

¹⁸⁾ Scipioni im Preludio Anno VI. n. 5, p. 48 und dann in der bereits angeführten Schrift: L. B. Alberti e Agnolo Pandolfini. Neri in dem schon citirten Aufsatz des Giornale Ligustico.

¹⁹⁾ Bonucci a. O. I, pg. CXXII. Die Grabschrift des Lorenzo Alberti bei Gonzati, La Basilica di S. Antonio di Padova, tom. II, pg. 116. Mit diesem Datum ist auch Voigt's Vermuthung, Alberti sei wahrscheinlich 1417 geboren (Wiederbelebung des classischen Alterthums, 2. Aufl., 1880, I, S. 373) als falsch abgewiesen.

²⁰⁾ Aehnlich im Prolog der Wiener Handschrift: »Non quidem cupio non peto in laudem trahi, quod hac vigesima annorum meorum aetate hanc ineptam scripserim fabulam . . .«

²¹⁾ Der Brief Poggio's Specil. Rom, tom. X, pg. 273. Desgl. mit Alberti's Brief und Commentar bei Pozzetti a. O. und Bonucci a. O. I, pg. CXX sequ. Der Commentar wurde wohl erst später von Alberti dem Werke hinzugefügt, da er bereits sich darin beklagt, dass das umgearbeitete Werk — seit der wahre Name des Autors bekannt, mehr Neider und Verkleinerer als Bewunderer finde: Et quam omnes, etsi obscenam et incomptam, cupiebant, eam nunc pauci sunt, qui non vituperent. A. O.

Wir wissen, dass die Curie Eugen's IV., an der Poggio und Alberti sich befanden, vom 18. April 1436 an in Bologna verweilte, dass aber bereits im October 1437 die Verlegung des Concils nach Ferrara decretirt wurde.

Nun rechnet Scipioni so: die Widmung fällt 1437 — die Umarbeitung des Philodoxios war also da vollendet; zehn Jahre vorher wurde er geschrieben — also 1427 —, damals war Alberti 20 Jahre alt, also wurde er 1407 geboren. Dem entgegen weise ich auf den Wortlaut des Commentars. Er besagt, dass zehn Jahre nach der ersten Abfassung Alberti wieder zu litterarischen Studien zurückkehrte, dass er zu dieser Zeit dann auch mit der gründlichen Umarbeitung des Philodoxios begann. Da aber ein gut Ding Weile braucht, so kann unmöglich Beginn und Vollendung der Umarbeitung in einen Zeitpunkt zusammenfallen. Und dazu mache ich noch folgende Bemerkung: Im Jahre 1435 erfolgte die Abfassung von *De Pictura* und in den ersten Monaten des Jahres 1434 war aller Wahrscheinlichkeit nach der erste Entwurf der drei ersten Bücher *de familia* entstanden — so dass also die Umarbeitung des Philodoxios von schöpferischer Thätigkeit begleitet war. Ferner ist der Brief Poggio's aller Wahrscheinlichkeit nach schon 1436 geschrieben worden, da wie bemerkt im October 1437 die Verlegung des Concils von Bologna nach Ferrara beschlossen war, also in nächster Zeit Gelegenheit sich bot, das Werk dem Lionello persönlich zu übergeben. So läge denn zwischen dem Beginne der Umarbeitung und der Herausgabe des Philodoxios ein Zeitraum von zwei Jahren, falls man das Geburtsdatum 1404 festhielte — das erscheint mir verständiger gerechnet als bei Annahme von 1407.

Also die Angaben Alberti's im Commentar widersprechen nicht der Angabe des Anonymus im genannten Exemplar von *De re aedificatoria* ²²⁾.

²²⁾ Einen zweiten möglichen Einwand, angenommen von der Datirung eines Werkes Alberti's, möchte ich gleich vorweg beseitigen. In der *Vita anonyma* heisst es: »Scripsit praeterea et affinium suorum gratia, ut linguae latinae ignaris prodesset, patrio sermone annum ante trigesimum aetatis suae etruscos libros primum secundum ac tertium de Familia, quos Romae die nonagesimo, quam inchoarat, absolvit; sed ineliminatos et asperos, neque usquequaque etruscos.« Und später: »Vicit tamen indignationem officio, et post annos tres, quam primos **ediderat** (sc. libros de familia) quartum librum ingratum protulit.« Nun ist es sicher, dass das IV. Buch der Schrift *de familia* für den litterarischen Wettkampf bestimmt war, der am 22 October 1441 in Florenz stattfand. Eine aus dem 15. Jahrhundert herrührende Abschrift des IV. Buches in der Vaticana (Cod. Ottob. 1481) enthält folgende Bemerkung: *Versi di Leon Bapt. Alberti recitati nel primo certame coronario anno Xpi MCCCCXXXI. diè quando e' donò questo quarto libro de famiglia*

Neri fusst in der Hauptsache auf der Argumentation Scipioni's — nur ist er geneigt, das Geburtsdatum noch um ein weiteres Jahr nach vorwärts zu rücken — also auf 1408 — und er glaubt einen neuen mittelbaren Beweis für diese Datirung beibringen zu können.

Staglieno hatte bereits im Jahre 1878 in einer im *Giornale Ligustico* publicirten Studie: *Le Donne nell' antica società Genovese* (von S. 275 jenes Jahrgangs an) ein Document citirt, aus dem hervorging, dass Lorenzo Alberti im Mai 1408 in Genua geheirathet habe. Es war ein Erlass des Stadtcapitains, welcher während der Hochzeitstage des Lorenzo Alberti (20., 21. und 22. Mai) die Luxusgesetze aufhob und gestattete, dass während dieser Tage die Banken geschlossen bleiben dürften. Neri gab einen umfangreichen Auszug aus diesem Document und baute dann darauf die Hypothese, dass Lorenzo Alberti, nachdem wahrscheinlich Battista Anfang 1408 geboren worden sei, diese Geburt durch seine rechtliche Eheschliessung baldmöglichst zur legitimen habe machen wollen ²³).

Das Document nennt nicht Lorenzo's Braut, aber Neri folgt Passerini's Angabe, nach welcher sie Margherita Benini geheissen habe.

Neri schliesst richtig. Pier Antonio dall' Ancisa notirt in seinem nach amtlichen Quellen abgefassten Werk: *Famiglia fiorentina die Ehe auf das Jahr 1409.*

1409. Lorenzo di messer Benedetto delli
Alberti — gab^a CC 201
Margh^a di messer Piero Benini ²⁴).

al Se. e po. fiorentino. Da die ersten drei Bücher früher publicirt wurden, so ergibt sich dafür das Jahr 1438. Man könnte nun des Geburtsdatum 1407 oder 1408 zu Liebe diese Zeit zugleich als Zeit der Entstehung der drei ersten Bücher fixiren. Eine solche Hypothese scheiterte aber an folgendem: Der Anonymus betont, dass die drei ersten Bücher im Laufe von 90 Tagen in Rom geschrieben wurden. Da aber Alberti bei der Curie Eugen's attachirt war, so war er auch mit derselben von 1434 (4. Juni an) bis 1443 von Rom ferne. Wohl aber befand er sich 1433 und 1434 (eben bis Juni) in Rom, was durch ein Empfehlungsschreiben der florentinischen Signoria an den Cardinal von S. Clemente ausser allen Zweifel gesetzt ist (*Archivio Centr. di Stato in Florenz. Lettere missive dal 1429—1437, a cartę 77 verso*). Und dies Datum stimmt dann wieder genau mit dem Geburtsjahr 1404. Die erste Abfassung — in einem so schlechten Volgare, dass es kaum den Namen toscanisch verdient — blieb dann längere Zeit liegen und erst nachdem Alberti nach längerem Aufenthalt in Toscana seine Ausdrucksweise gebessert — wurde an die Umarbeitung gegangen und die umgearbeiteten drei ersten Bücher ca. 1438 publicirt.

²³) Ich publicire das interessante Document am Schlusse der Studie vollinhaltlich.

²⁴) *Archivio Centrale di Stato in Florenz. GG. fol. 92.* Die Ehe scheint in Florenz erst einige Monate nach ihrem Abschluss registrirt worden zu sein.

Margherita gehörte der Familie der Benini Formichi an — eine Familie, die vor und nach der Herrschaft der Albizzi zu den angesehensten in Florenz zählte. Piero Benini gehörte 1380 zu den Prioren, Margherita's Bruder Michele bekleidete diese Würde 1446 und 1451 ²⁵⁾.

Ich enthalte mich, auf die Collision hinzuweisen, in welche das Geburtsdatum 1408 mit einzelnen bereits angeführten feststehenden Daten aus Alberti's Leben gerathen müsste — ich möchte der Vermuthung Neri's von der »Sanirung der Illegitimität« nur das Bedenken entgegenstellen: Welche Gründe sollen die Glieder zweier zwar exilirten, aber beide in Wohlhabenheit lebender und hochangesehener Familien von Florenz bestimmt haben, einen nicht sanctionirten Bund abzuschliessen? und dann: ist es denkbar, dass die Glieder solcher Familien die Umwandlung eines mehrjährigen Concubinats in eine legitime Ehe mit eclatantem Pomp begehen würden? — Bei aller Liberalität, welche jene Zeit in Beurtheilung von Fragen socialer Sittlichkeit besass, mangeln dafür doch alle Analogien.

Wenn nun die hypothetische Bestimmung die Geburt Alberti's auf 1407 oder 1408 einer eingehenden Kritik nicht Stand hält, wenn diese immer wieder auf 1404 zurückweisen, so fragt es sich schliesslich noch, ob denn die Aussage des Anonymus im Exemplar von *De re aedificatoria* isolirt steht ²⁶⁾. Schon Pozzetti macht beiläufig die Bemerkung, dass mit jener Ausgabe Carlo Strozzi und der Can. Salvini übereinstimmten. Scipioni kannte Salvini's Angaben — mindestens die Eine — aber er verdächtigte sie, indem er behauptete, Salvini sei unsicher, er gebe einmal den 19. Februar 1404, ein anderes Mal den 15. Februar 1403 als Geburtsdatum an.

Ich muss dem widersprechen. In der Materialsammlung Salvini's für seinen Katalog und seine *Vite* der Canoniker von Florenz, die aller Wahrscheinlichkeit auf den Urkunden-Excerpten des Carlo Strozzi beruhen (ich fand Hinweise auf Carlo Strozzi) heisst es:

Messer Battista di Lorenzo del Cav. Benedetto degli Alberti Doct. in Decret. Scritt. e Abbrev. delle lettere Apost. Abate di S. Savino di

²⁵⁾ Ebenda. Il Priorista III, fol. 529.

²⁶⁾ Um so mehr könnte die Notiz angefochten werden, als das betreffende Exemplar von *De re aedificatoria* in Verstoß gerathen ist. Das Kloster wurde bereits in napoleonischer Zeit aufgehoben. Die Bücherei soll theilweise nach Bologna, theilweise nach Rom gekommen sein. Weder in Urbino noch in Bologna oder Rom konnte ich auf eine Spur jenes Exemplars kommen.

Pisa, Priore di S. Martino a Gangalandi e Piovano del Borgo a S. Lorenzo, archit. e lett. fam. 19. Febr. 1403 (sc. stil. fiorent.)²⁷⁾.

In seinen handschriftlich vorhandenen Vite de' nostri Canonici lesen wir:

Venne egli alla luce l'anno 1403 il di 19 di febbrajo (sc. stil. fiorent.) et fu sua madre Margherita del Cav. Piero di Bindo Benini Formichi, per la quale egli era cugino di Messer Giuliano de' Bicci nostro canonico ed arcivescovo di Pisa²⁸⁾.

Ich vermag nun nicht mehr das Originaldocument, aus welchem Salvini eventuell Carlo Strozzi ihr Excerpt schöpften, nachzuweisen, aber die Genauigkeit der Angabe zeigt genügend, dass ein solches dem Einen oder Andern oder Beiden noch vorlag. Wollte man aber noch daran zweifeln, so tritt zur Erhärtung der Autorität hinzu, dass Salvini's Niederschrift der Vite de' Canonici um fast ein halbes Jahrhundert dem Bekanntwerden jener Notiz in dem Buche des urbinatischen Klosters vorausging. Die Differenz, die in den Angaben herrscht — bei Salvini der 19. Febr., in der anonymen Notiz der 18. Febr. — ist nur im Stande, die von Serassi publicirte Notiz noch unverdächtiger erscheinen zu lassen (um einen Tag sich zu irren, war ja auch bei guter Information möglich). Die Angabe des Geburtsortes Alberti's (der Salvini unbekannt geblieben war) von Seite der Notiz, hat durch das genuesische Document nun gleichfalls Bestätigung erhalten. In Venedig ist Lorenzo Alberti erst 1414 nachweisbar, zu welcher Zeit er der dortigen Bank der Alberti vorstand²⁹⁾. In Genua aber muss er 1408 bereits seit Langem sesshaft gewesen sein, da ihm von der Regierung so aussergewöhnliche Zugeständnisse gemacht wurden. — So wird denn, wie ich meine, der kritische Kopf am 19. Februar 1404 als Geburtsdatum und Genua als Geburtsstadt nicht mehr rütteln dürfen. Was aber die von Salvini nicht erwähnte und von Mancini angezweifelte Illegitimität betrifft, so scheint dieselbe dadurch gesichert zu sein, dass Pier Antonio d'Ancisa, der aus amtlichen Quellen schöpfte, eine zweite

²⁷⁾ Biblioteca Marucelliana in Florenz, Cod. A. 144. Scipioni, der diesen Codex citirt, las merkwürdiger Weise 15. Februar (a. O. pg. 6, n.)

²⁸⁾ Archiv der Canoniker in Florenz, tom. sec. dall' anno 1400–1500. Die Liebenswürdigkeit des florentinischen Domcapitels gestattete es mir, die Handschrift, die seit Pozzetti von Niemandem eingesehen wurde, zu studieren. Dass Salvini als Mutter Battista's Margherita nennt, lag wohl darin, dass er das genaue Vermählungsdatum Lorenzo's nicht kannte — oder er wollte die Illegitimität des geistigen Würdenträgers verschweigen. Der gedruckte Catalogo Cronologico de' Canonici (Firenze 1782) welcher ein Geburtsdatum überhaupt nicht angiebt, ist postum und wahrscheinlich nur nach Papieren Salvini's.

²⁹⁾ Alberti Della famiglia, lib. IV. ed. Bonucci a. O. I, pg. 400.

Ehe Lorenzo's nicht anzugeben weiss — und dass Alberti — so oft und pietätvoll er von seinem Vater spricht, seiner Mutter nie erwähnt⁸⁰⁾.

Diese Illegitimität bietet dann die beste Erklärung der Kämpfe, die Battista und sein Bruder Carlo um ihr Erbe mit ihren Anverwandten zu bestehen hatten.

Ich theile nun hier das Lorenzo Alberti betreffende Document vollinhaltlich mit.

Cod. Diversorum Cancellariæ, anni 1408. X. 936, fol. 60 verso.

MCCCCVIII die XV may.

Pro solempni-
bus nuctis fien-
dis, et contra
collectorem ca-
belle perlarum
et vestium.

Spectabilis et egregius miles dominus Ugo Choleti locumtenens illustris domini domini regii januensium gubernatoris, et Consilium Antianorum. Ad magnificentiam presentis felicis status regii et civitatis Janue civiumque decorem cedere cognoscentur que infrascriptam concessionem pro parte plurium postulatam ab ipsis munifice et de gratia largiendam debere impendi pro tribus saltem diebus subscriptis firmiter statuatur. Providerunt et decreverunt statuendum quod diebus dominica XX^a mensis presentis, et lune XXI^a et martis XXII^a dicti mensis presentis, quibus fieri debent nucie et festiva tripudia sponse nobilis viri Laurentii de Albertis de Florentia, liceat et licitum sit dominabus differre portare et habere quascumque perllas veraces voluerint; ipsisque dominabus et etiam viris et juvenibus januensibus induere habere et portare vestes quorumcumque pannorum de septa quorumcumque collorum et cuiuscumque qualitatibus. Absque eo quod teneantur vel cogi possint ad solucionem alicuius cabelle vel cabellarum pro dictis perllis vel indumentis de septa solvendarum, quantum videlicet pro dictis tribus diebus continuis et quolibet eorum tantum. Ita quod ad alia tempora aliqua precedentia vel secutura presens concessio minime se extendat.

Voluerunt etiam prefati spectabilis dominus locumtenens et Consilium dictis sponso et sponse presentibus concedentes, quod possint eis que liceat facere claudi per oportunas barrerias trabum et lignorum buccas carrubeorum quibus habetur ingressus in platheam Bancorum, in qua ordinatum est fieri solacia festiva tripudiorum et aliorum jocorum; et sic clausas et barratas tenere dictis diebus tribus continuis; dummodo postea ad statum pristinum expensis dicti sponsi, vel alterius

⁸⁰⁾ Eine indirecte Anspielung will man in einigen Worten von Alberti's Canis finden.

pro eo, ut convenit redducantur. Per quos dies tres concesserunt etiam et concedunt dicti dominus Locumtenens et Consilium bancherios Janue posse desistere a tenendo banca eorum, ordine aliquo disponente aliter non obstante ³¹⁾).

³¹⁾ Ich danke die genaue Abschrift des Documents der Liebenswürdigkeit des cav. Belgrano, Directors des Staats-Archivs S. Giorgio in Genua. Bei meinen Nachforschungen dort im Frühling 1879 hat er mir mit Rath und That beigestanden. Auch noch später bemühte er sich in meiner Angelegenheit. — Leider musste er mir schreiben:

Mantenendo la promessa fatta Le, ho consultato le Pandette Richeriane mss. di questo Archivio di Stato, le quali contengono il sommario della maggior parte degli atti notarili dal secolo XII ai principi del XVI; e sono dispiacente di dover Le riferire che nessun documento è ivi accennato, cui mi sia fatta menzione di Lorenzo Alberti o degli Alberti.

Das Manuscript von Paul Behaim's Kupferstichkatalog im Berliner Museum.

Von J. E. Wessely.

Wie wir von vielen Fürsten und reichen Privatpersonen wissen, dass sie Gemälde berühmter Meister, allerlei Curiositäten, Werke der Goldschmiede und Edelsteine sammelten und in diesen Sammlungen ihre Freude und die Befriedigung ihres Ehrgeizes fanden, so wurden auch bald nach Erfindung der Kupferstichkunst die Werke derselben mit gleichem Eifer gesammelt. Diese um so mehr, als sie keine so hohen Anforderungen an den Säckel machten; auch in Bücher eingeklebt, keine weiten Räume beanspruchten. Dürer's Werke insbesondere erfreuten sich frühzeitig der Aufmerksamkeit sammelnder Kunstfreunde. In Nürnberg zunächst, dem Wohnsitz Dürer's und vieler anderer guter Künstler, mögen sich im 16. Jahrhunderte sehr viele Kunstblätter der einheimischen Künstler im Besitze der Familien befunden haben. Kam dann eine lebhaftere Kunstliebe hinzu, so reizte der vorhandene Besitz, als tüchtiger Grundstock, zu weiterem Sammeln und zur Vermehrung des Vorhandenen von selbst. Zu den angesehenen Patrizierfamilien Nürnbergs gehörte die der Behaim's, die ursprünglich wahrscheinlich von Böhmen eingewandert war. Dieser Familie entspross die berühmte Reisende Martin Behaim (um 1450 geboren, 1506 gestorben), der den ersten Erdglobus verfertigt hat und den Columbus zur Fahrt nach Westen aufmunterte. Es werden mehrere Glieder dieser Familie genannt, doch ist die Art der Verwandtschaft unter den Einzelnen noch nicht genau fixirt. Auch Dürer war mit der Familie befreundet und zeichnete dem Rathsherrn Michel Behaim (1459—1511) das Wappen desselben auf den Holzstock. Ob die drei Paul Behaim auch zu dieser Familie gehörten, ist nicht klar. Paul Behaim I. lebte 1519—1568, P. B. II. 1557—1621, war Senator, endlich Paul B. III. 1592—1637, des letzteren Sohn, war Zoll- und Waagemeister. Dass Letzterer auch die Kunst liebte und mit grossem Eifer Kupferstiche der besten Künstler sammelte, erfahren wir durch den eigenhändig geschriebenen Katalog seiner Kupferstichsammlung, die wohl heutzutage zu einer der reichsten an alten Stichen zählen würde.

Die Sammlung selbst ist längst zerstreut, so manches bewunderte Blatt in öffentlichen Sammlungen mag ihr entstammen, wenn man auch beim

Abgang jedes Stempels nicht diese Provenienz beweisen kann und so manches auch mag in den Unbilden der Zeit, durch Feuer, Unverstand, zu Grunde gegangen sein. Nur der Katalog der Sammlung steht wie ein Grabmonument da und gibt Zeugniß von der Kunstliebe ihres einstigen Besitzers. Ein Wunder, dass er sich überhaupt erhielt! Der Titel desselben lautet: »Verzeichniß allerley Kunst von alten Niederlendischen, Teutschen, Italienischen, Franzosischen vñnd andern gueten Meistern, in Kupfer vñnd holtz an tag gegeben, collegirt vñnd zusammengebracht durch Paulus Behaim juniorem 1618. 9. Decembris«.

Gegenwärtig ist der Katalog im Besitze des Berliner Kupferstich-Cabinetts, in welches er mit den Kunstschätzen von Nagler's kam. Wie Letzterer in dessen Besitz gelangte, ist mir unbekannt.

Ein Kupferstich-Katalog aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, verfasst von einem Kunstliebhaber, wird für die Kunstgeschichte immerhin ein besonderes Interesse haben. Es dürfte darum gerade im Repertorium für Kunstwissenschaft eine Besprechung desselben am Orte sein.

Das Verzeichniß ist ohne alle Ordnung zusammengestellt, weder das chronologische noch das alphabetische Moment zur Richtschnur genommen. Der Verfasser hat nur insofern eine Eintheilung getroffen, als er in der ersten Hälfte seines Katalogs die älteren (also verstorbenen), in der zweiten die neueren, zeitgenössischen Künstler nach Bequemlichkeit und Bedürfnis eintrug. Wo er einzelne Meister in der Folge bedeutend vermehrte, war er beim Mangel an Raum am entsprechenden Orte gezwungen, die Fortsetzung der Blätter eines Meisters an späterer, Raum gewährender Stelle einzuschieben. Dass der Katalog in verschiedenen Zeitperioden entstanden ist — entsprechend der Vermehrung der Sammlung — ersieht man aus der ungleichen Schreibweise und Farbe der Tinte.

Eines aber können wir aus der Anlage des Manuscripts mit voller Sicherheit schliessen: Für Dürer's Werke hatte der Verfasser eine ganz besondere Affection. Nicht allein hat er diesen Meister primo loco gesetzt, nicht allein besass er dessen Werke in grosser Reichhaltigkeit, er hatte dem Verzeichnisse seiner Blätter noch ein zweites hinzugefügt (Seite 177). Dieses ist nach der Aufschrift von Julius Airer verfasst und hat den Zweck, Alles »was Albrecht Durrer in Kupfer und holtz ausgehen lassen« anzugeben.

Wir sind gewiss Behaim zum grossen Dank verpflichtet, dass er uns dieses Verzeichniß, in dem wir den Ahnherrn des Peintre-Graveur von Bartsch begrüßen, in seinem Katalog erhalten hat.

Wir wollen auch, bevor wir die Kunstschätze Behaim's und ihre Beschreibung durchmustern, uns früher mit Airer's Verzeichniß beschäftigen.

Gleich auf den ersten Blick finden wir, dass wir es hier mit einer kritischen Arbeit nicht zu thun haben. Eine solche Behandlung der Kunst ist von jener Zeit nicht zu erwarten. Was kümmerte man sich damals um Maasse der Blätter, um die Weise ihrer Bezeichnung und Datirung, um frühere oder spätere Abdrücke. Man war zufrieden, wenn man kurz das Blatt benannte. Trotz dieser Kürze werden wir, wenn wir zwischen den Zeilen zu lesen verstehen, manche willkommene Andeutung gewinnen.

Es war nur eine Folge der unkritischen Zusammentragung, wenn sich offenbare Irrthümer eingeschlichen haben; wir werden gelegentlich diese hervorheben.

Das Verzeichniss der Kupferstiche Dürer's deckt sich so ziemlich mit jenem von Bartsch. Die Passion zählt nur »14 Stück« (B. 4—17), es werden also, wohl mit Recht, B. 3 und 18 nicht zu dieser Folge gerechnet. — »Das kleine runde Crucifix« (B. 23; der sogenannte Degenknopf Maximilian's) kommt vor; Behaim besass es nicht. Dagegen werden die übrigen drei Niellen (B. 62, 64, 65) nicht genannt, obwohl ihm die kleinen Holzschnitte mit gleichen Darstellungen bekannt sind. Irrthümlich wird der h. Paulus (B. 50) »Matheus mit dem Schwert« genannt; man sieht, wie bald dem protestantischen Nürnberg die Ikonographie der Heiligen abhanden gekommen ist. Dagegen wird das Blatt, welches Bartsch (63) Genovefa nennt, richtiger »S. Johannes Chrysostomus mit dem gultnmundt« genannt¹⁾. Das Blatt mit dem Ritter, Tod und Teufel (B. 98), das den Auslegern schon so viel Kopfbrechens bereitet hat, wird angeführt: »Philipp Rinneck der Einspenniger mit dem Todt und Teüfell.« Auch Behaim bezeichnet das Blatt seiner Sammlung auf diese Weise. Die Zeichnung des Ritters mit dem Pferde, die Dürer zu diesem Stiche 1513 benützte, ist vom Jahre 1498 (in der Albertina). Vielleicht wollte der Künstler, als er die vor 15 Jahren entworfene Rüstung hervorholte, die Zeichnung verwerthen und die Begleitung des Ritters hat des Künstlers Phantasie hinzugefügt, ohne dass sich dieser eine Rechenschaft über die Bedeutung des Ganzen gegeben hatte. Warum hätte schliesslich die Nürnberger Sage vom Einspennigen nicht auch die künstlerische Composition beeinflussen können? Wenn Heller diese Deutung verwirft, weil Rinneck der Sage angehört, so ist dies kein stichhaltiger Grund, denn der Inhalt der Sage gehört so gut in das Repertorium der Kunst, wie je eine historische Begebenheit.

Wie soll nun das Blatt: »Ein weiblein nackent« gedeutet werden? Die kleine Fortuna ist es nicht, da diese ausserdem aufgenommen ist. Ich glaube, dass Airer hier die Copie nach Marc-Anton meint, welche Dürer's Zeichen trägt (Heller 2552). Aehnliches gilt wohl auch von dem Blatte, das »Fünff windtspiel oder Jagthundt« genannt wird; es ist die Copie nach den Hunden im Blatte des h. Hubertus, entweder das Blatt von A. Veneziano oder das anonyme Blatt. »Hercules mit einem bogen, weib und hirschen« ist offenbar Apollo und Diana (B. 68), Behaim schreibt auch »Hercules« bei Anführung seines Blattes. »Der Toth mit einem Weib« ist sicher der Gewaltthätige (B. 92) und die Deutung Airer's zutreffender.

Noch ist hervorzuheben, dass Airer die Stiche: Dreifaltigkeit (B. 27), der grosse Courier (B. 81) und das Porträt des Patenier (B. 108) in sein Verzeichniss nicht aufgenommen hat. Hierin steht er mit unserer modernen Forschung auf gleichem Boden.

Was nun die Holzschnitte anbelangt, so finden wir zuerst mehrere als echte Werke Dürer's genommen, die Bartsch in den Appendix verwiesen hatte.

¹⁾ S. meine Ikonographie Gottes bei Johannes Chrysostomus.

Wir führen einfach die Bartsch-Nummern an: 1, 6, 7, 9, 17, 30, 34, 36, 37, 38. — B. App. 34 ist bezeichnet: »zwei stuck von einem alten debrich (Tepich), A° 1524 vor 100 iaren gefunden«. Auch das Porträt des Eoban Hessus (Pass. 218) ist ihm bekannt, die Maria Egyptiaca (B. 121) wird Himmelfahrt Mariä genannt. B. 123 wird beschrieben: »Zwen Münch halten mess vorm Altar«; es ist die Messe des h. Gregor gemeint und Airer weiss nicht, dass nie zwei Priester bei einem Altar zugleich Messe lesen können. Als Originalholzschnitte gelten ferner: 12 Monat (Heller 2076), Venus mit einem kindt, das hönig auss einem binkorb« (H. 2056?), »Thurnier über die schranken« (H. 2099), »Ein andres Thurnier zu fuess« (H. 2100).

Dagegen fehlen im Verzeichniss mehrere Blätter, die wir bei Bartsch unter den Originalen finden; doch scheint dieses nicht so exact redigirt zu sein, wie das der Kupferstiche, da es nicht erklärlich wäre, wie Airer die Apokalypse z. B. oder die Dreifaltigkeit oder das Porträt des Kaisers Maximilian hätte übersehen können. Behaim besitzt die beiden erstgenannten Holzschnitte.

Wenden wir uns nun zum Verzeichniss, das Behaim über seine Sammlung aufgesetzt hat. Er besass 71 Kupferstiche von Dürer. Das grosse Glück (B. 77) wird nicht Nemesis genannt, sondern: »Fortuna oder Dürer's Weibs Contrfeth«. Die Kanone (B. 95) heisst: »Ein Türck mit einem grossen Stuck geschünze, in stahl gegraben«. Wird hier der Stahl erwähnt, so finden wir bei zwei anderen Blättern ein anderes Metall angegeben: »Ein Maria mit 4 bilde in blei gestochen« (B. 43) und »S. Jeronim in einem gebürg in bley« (B. 59). Noch ein drittes Blatt wird zu nennen sein: »Albrecht in bley geezet. h. Folio.« Ich weiss nicht, wohin ich es einreihen soll; auf eines der beiden Porträts von Albrecht passt es doch nicht. Die Hexe (B. 67) nennt er »ein Bockfahrerin«.

Bei den Holzschnitten finden wir, wie bei Airer, viele von B. in den Appendix verwiesenen als echt angeführt. »S. Clara« ist offenbar die h. Barbara (B. App. 24). Behaim hielt den Kelch für eine Monstranz, wodurch der Irrthum herbeigeführt wurde. Die Stickmuster oder Knoten kommen als »5 Zuchwerchstück« vor. Behaim irrt sich auch, wenn er den Holzschnitt (B. 137) anführt als: »Stat Wien belägerth, uff 2 bogen«. Wien wurde 1529 von den Türken belagert und der Holzschnitt trägt das Jahr 1527 und gehört jedenfalls zu Dürer's Arbeit über die Befestigung der Städte.

Im Anschluss an diese beiden Abtheilungen (Stiche und Holzschnitte) werden in einer dritten mehrere Blätter nach Dürer genannt, so »Dürer's Contrfeth« von Luc. Kilian, »Der Arme betrangte Csell dieser Welt« von E. Kieser, Blätter von Sadeler, Theod. Krüger, Th. de Bry, Crispin de Passe; bei einem heisst es: »Mose empfenngt die zehen gebote von Gott. Von A. Dürr in ain buch gerissen und durch L. Strauch gradirt«. (Andr. 12.) Schliesslich heisst es: »Ein Crucifix, so nur mit Hauptrissen aufs Kupfer verzeignet, doch nit gestochen und verfertigt worden, so mir Eberhard Kieser von Frankfurt herauf geschickt hat«. Behaim hält also dieses Blatt, das Pass. (109) unter die Originale aufnahm, nicht für solches, da es hier unter die Inventionen

eingereiht ist. Sollte man aus der Bemerkung Behaim's schliessen, dass es Kieser entworfen hat? Jedenfalls sehen wir, dass der Nürnberger Kunstsammler aus nah und fern seine Kunstschätze zu bereichern verstand. Es sei hier nebenher bemerkt, dass Behaim bei jedem Künstlernamen, der an der Spitze der dazugehörigen Blätter steht, auch das Monogramm und zwar auf möglichst zierliche Weise anbrachte.

Es wird wohl am gerathensten sein, bei der Würdigung des Katalogs die von Behaim befolgte Nacheinanderfolge beizubehalten.

Es folgt also nach Dürer Georg Pencz. Er besitzt das Werk desselben fast vollständig, es fehlen nur fünf Blätter und die Folge der Triumphe Petrarcha's. Hagar (B. 6) muss schon damals sehr selten gewesen sein, wir suchen sie vergebens im Verzeichniss. Wir finden: »Salomon, wie er Milcom anbetet« (B. 22). Der Ausdruck »Milcom« kommt noch öfters vor, es ist die Vielzahl von Moloch, also Götzen. Das Blatt »Der Welt Lauff« ist nicht von Pencz, sondern von H. S. Beham. Auch ein zweites: »Laubwerk mit einem nackend kindlein und harnischbrust« wird anderswohin gehören. Es bietet eben das Verzeichniss grosse Schwierigkeiten für die Bestimmung, da das Vorhandensein oder das Fehlen der Monogramme nicht berücksichtigt wird. So kommen noch Blätter vor: »Mundi Vanitas«, »Jupiter und Leda«, »ein fendrich in schweizer Tracht, 1537«, »Gradessen von Laubwerch«, »Romanische Kriegsrüstung aufgehäng«; sind hier verloren gegangene Blätter des Meisters angeführt, oder gehören dieselben Pencz nicht an?

Von Lucas von Leyden werden 69 von B. erwähnte Blätter genannt; darunter fälschlich: »Joseph umbfengt und küsset Mariam« an Stelle von Joachim und Anna (B. 34). Ausserdem finden wir: »ein halb Marienbildt« (B. pag. 436, Nr. 2?), »zwei Kinder schlagen auf einen dünnen Rosskopf«, »S. Johannes in öhl gesotten«, die ich nirgends unterbringen kann.

Es folgt: Albrecht Altegraf; damit ist selbstverständlich Heinrich Aldegrever gemeint. Die Benennung »Altegraf« ist erklärlich, da wir auch seinem Namen in der Form »Alde Grave« begegnen. Warum aber Behaim den Heinrich in einen Albrecht umgetauft hat, bleibt unerklärlich²⁾. Sein Werk war ziemlich in der Sammlung vertreten. Oft ist schwer, zu rathen, welches Blatt in der Beschreibung gemeint ist, so: »Zween menner bei einem richter oder könig, dern einer ein beütl ind hand helt. 1528«. Damit ist B. 21 gemeint: Joseph verkauft seinen Brüdern Getreide. Oder: »ein mensch helt ein wolleben bei einem Wannbadt u. Aderlass«; hier ist der reiche Prasser aus der Parabel (B. 44) zu verstehen. Wie aber die beiden Blätter: »Nackend engelein mit der Sackpfeifen in Laubwerk mit V. G« (Pass. 6) und »ein Schild in Laubwerk mit V. G. 1534« (Pass. 4) unter Aldegrever registriert werden

²⁾ Auch Sandrart nennt in seiner Akademie, die 1675 erschienen ist, den Künstler Albrecht. Meyer's Künstlerlexicon beim Artikel Aldegrever macht keine Erwähnung dieses Umstandes. Es wäre zu untersuchen, ob Sandrart unseren Katalog benützte, oder ob beide, Sandrart wie Behaim, von einander unabhängig, den gleichen Fehler machten.

konnten, da sie nach eigener Angabe Behaim's das Monogramm des Urse Graf tragen, bleibt ein Räthsel. Beachtenswerth ist aber, dass derselbe folgende Blätter, die Bartsch, Vol. XI, unter den Anonymen des 16. Jahrhunderts anführt, als Werke Aldegrever's angibt: »Kindter mit drei hunden« (B. 8), »Kindter ziehen einen wagen« (B. 11), »Kinder springen durch einen Reif« (B. 9), »Satyr und s. Weib halten einen schilt« (B. 20). Thut es Behaim irrthümlich, oder galten diese Blätter zu seiner Zeit als Werke Aldegrever's?

Beim nun folgenden Künstler Hans Sebaldt Beheim, dessen Werk sehr reich vorhanden war, fällt alle kritische Arbeit insofern weg, als der Verfasser von einem Bartel Beham keine Notiz nimmt und dessen Blätter in Hans Sebald's Werk einreicht. So finden wir folgende Stücke des Barthel hier verzeichnet: B. 2, 3, 10, 20, 27, 28, 32, 40, 44, 45, 47, 49, 63, 95. Pass. 72. Rosenb. 64. Merkwürdiger Weise tragen alle diese Blätter kein Monogramm, mit Ausnahme von B. 27, welches aber im zweiten Abdruck das Zeichen des Hans Sebald hat. Damit wäre eine Irrung des Katalogschreibers erklärt, nicht aber der Umstand, dass derselbe überhaupt nichts von Bartel besass und beschrieb. — Die Blätter, welche B. im App. 1 und 5 anführt, sind hier auch ausser allem Zweifel der Originalität behandelt. Beim Blatt B. 152, welches beschrieben wird: »Der Doth hinder 2 nackendtn menschen und einem kindt« finden wir den Zusatz: »propter quam picturam Sebald Beham civitate fuit eiectus«. Auch Sandrart erwähnt dieses Umstandes als eines Grundes der Uebersiedlung Behaim's von Nürnberg nach Frankfurt a. M. Es muss diese Tradition allgemein gewesen sein. Rosenberg in seiner Monographie über die beiden Beham hat zwar festgestellt, dass beide Künstler wegen atheistischen und sozialistischen Umtrieben angeklagt und 1529 aus der Stadt verwiesen wurden, aber neben diesem Grunde kann der erstere sehr gut bestehen, was um so wahrscheinlicher ist, als oben erwähntes Blatt gerade in das Jahr 1529 fällt. — Auch von Holzschnitten des Meisters befand sich eine reiche Anzahl, darunter Hauptwerke, in der Sammlung.

Bei »Albrecht Aldendörfer«, wie Behaim den Altorfer nennt, haben wir zu berichtigen, dass die Radirung B. 63: »Die Judenschuel so zu Regensburg gestanden« mit Unrecht unter die Holzschnitte aufgenommen wurde. »Stehendt Engellein mit einer Sackpfeifen« ist wohl Pass. 100, aber folgende Blätter sind schwer aufzufinden: »Sitzend Engellein schiesn mit ein bogen«, »ein engellein reibt auf einem stein etwas« und »Vier sodaten Würfeln u. karten miteinander.«

Lucas Cranach, oder wie er im Katalog genannt wird, Cronaicher, war auch würdig vertreten. »Luthers Contrfeth, als er 1552 in seinem Pathmo gewesen«, also Luther als Junker Jörg, wird unrichtig als Stich angeführt, da wir es doch mit einem Holzschnitt zu thun haben (Pass. 193). Die »Zwen herzog von Sachsen, hinder denen die stiftkirchen zu Wittemberg« sind auch als Stich angegeben. Es dürfte das Blatt B. 2 sein.

Hans Scheüfelein übergehen wir, da hier viele Blätter der Nachweisung bedürfen, die uns zu weit führen würde. Es sei genug, auf diesen Umstand hingewiesen zu haben. Viele werden als Illustrationen zu Büchern

zu betrachten sein. Als besonders auffallend erwähnen wir: »Ein maalzeit, wannenbadt und aderlass nach Altegrafs Kupferstuckh gemacht«, »Unterschiedliche historien aus dem Broccatii Centonovellis«, »Sigismund August Poloniae rex aetat. 35.«

Bei Hans Sebald Lautensack werden neben mehreren echten auch zwei Blätter erwähnt, die nicht ihm, sondern dem Adolph Lautensack gehören und zwar Andresen 2. und 3. (Peintre-Graveur II. Band.) Es bleibt unerklärlich, wie sie hereinkommen konnten. Mit zwei angeblichen Holzschnitten, Belagerung von Pest und Ofen, weiss ich nichts anzufangen und habe die Vermuthung, dass hier Radirungen von Sibmacher zu verstehen sind.

»Matheus Zingel« (»oder Zarzinger«). Das Eingeschlossene ist von einer späteren Hand dazugeschrieben. In neuerer Zeit heisst der Meister Zagel oder Zasinger. Welcher ist dann der rechte Namen? Behaim besass das vollständige Werk, mit Ausnahme von B. 12. Er nennt aber ausser dem einen »S. Sebastian in Fol. nach der Läng«, von dem die Autoren schweigen. Das Blatt B. 5, welches Bartsch Marter des h. Sebastian nannte, wird im Katalog ganz recht beschrieben als »Historia von dreien sohnen, so iren Dothen Vatter erschiessen«. Ausserdem fällt auf, dass er den Meister Matheus und nicht, wie unsere Handbücher, Martin nennt. Ein Stecher Matheus Zinck soll in Nürnberg gearbeitet haben und diesem wird Behaim die Blätter zuschreiben wollen. Der Künstler unserer Blätter lebte aber in München. Uebrigens ist sein Name noch nicht ganz sicher gestellt.

Jetzt erst kommt Martin Schön. Der eigentliche Name Schongauer war also bereits damals in Vergessenheit gerathen. Das Werk ist ziemlich reich, es werden nach Bartsch 39 Nummern genannt, ausserdem aus dem Appendix B. 7 und 15. Dazwischen treten Blätter auf, die wohl anderswohin gehören, wie: König Davidt kniet in einem Garten; bekanntlich befindet sich im Werke Schongauer's keine Darstellung aus dem alten Testamente. Dann werden genannt: Christus im garten gefangen, hoch Folio. — Ein Landshäfftle, darinnen ein iagt, Visch und voglfang, rund; — Ein man geht an einem stecken; — Mann und weib hefften ein weinstock; — Ein narr mit eim kolben.

Auch bei Melchior Lorch ist viel Confusion; acht Kupferstiche sind gut citirt (dabei auch Lorchs Eigenbildniss 1575 (Pass. 13, doch ist es hier klein rund und bei Behaim hoch Regal); ob das Blatt: »Einfassung zu einem Kleinodt« ihm gehört und gestochen ist, weiss ich nicht. Dagegen ist »Fortuna nackendt stehendt« die Natur und Holzschnitt (B. 2), ebenso ist »ein heidnisch oder Antiqtetische schiffarth« Holzschnitt und mit Pass. 12 identisch. Unter den angeführten Holzschnitten wäre »Ein gebuzt weibsbildt in Fol. Sib. Tybortina« und »Fama mit zwo Posaunen, in Einfassung« erst zu bestimmen.

Unter Hans Brosamer sind 13 Blätter nach Bartsch und Pass. 24 leicht zu finden; das Blatt aber: »August dux Saxon et Elector A° 1582« dürfte des späten Datums wegen diesem Künstler nicht angehören.

Das Werk des Virgilius Solis ist sehr reich, sowohl an Kupferstichen als Holzschnitten. Den Sammlern ist die Thatsache längst bekannt, dass das

Werk des Künstlers bei Bartsch sehr lückenhaft behandelt ist und dass sich längst die Nothwendigkeit einer exacten Bearbeitung dieses, besonders für die Ornamentik wichtigen Künstlers herausgestellt hat. Die Arbeit ist keine geringe, da alle öffentlichen und reichen privaten Sammlungen Europas durchforscht werden müssten, auch die Beschreibung des ornamentalen Theiles auf grosse Schwierigkeiten stösst. Man müsste viele Grottesken, Goldschmiedarbeiten geradezu im Umriss oder Heliogravüre beilegen. Wir machen aber den eventuellen Unternehmer dieser Arbeit darauf aufmerksam, dass er Behaim's Verzeichniss nicht ohne Nutzen zu Rathe ziehen wird.

Den Ludwig Krug nennt Behaim Lucas, was wohl nur ein Schreibfehler ist, da Neudörffer den Künstler ausdrücklich Ludwig oder Luidel nennt.

Zum Monogramm W H setzt Behaim den Namen Wolff Hueber. Bartsch citirt VII. 485 nur das Zeichen, Pass. hat aus unserem Verzeichniss den Namen adoptirt, ohne über das hier (neben 6 bekannten Holzschnitten) angeführte Blatt: »S. Sebastianus« weiter zu berichten.

Zu beiden Seiten des Monogramms I. M. steht: Israhel v. Mechl. Das Werk war sehr ärmlich bestellt, nach B. nur 3 Stück und das sonst unbekannt: »S. Marcus der Evangelist. I: V: M: l. 4^o« (also Querformat).

Auch der Monogrammist F V B ist richtig Franz von Bocholt genannt. Angeführt sind die Blätter B. 5—17.

Reicher ist Hans Springenkleee vertreten. Das Blatt, welches B. 48 unbekannter Bischof heisst, wird hier »S. Ambrosius in bischofl. Ornath« genannt. Ein anderes Blatt: »St. Vlrichs schlacht zu Augspurg A^o 955« wird dagegen von B. (74) dem Lucas Cranach zugeschrieben.

Das Monogramm D V mit dem Stern dazwischen wird auf Dieterich von Stern bezogen; in Handbüchern Dirk van Staren genannt. Behaim besass nur die zwei Blätter B. 3. 5.

Von Vrsgraff werden 11 Blätter »Auss einem Passion gar alt in holz geschnitten« (P. 2 flg.) und mehrere Holzschnitte, die in Bücher gehören, namhaft gemacht.

Es folgen mehrere Monogrammisten ohne Beifügung eines Namens, von denen am Schlusse Einiges gesagt wird.

Nun citire ich den folgenden Absatz vollständig: »W: Wolgemuth. Albr. Dürers Lehrmeister. Traum von einem weib, so auch hnach Dürer in's Kupfer gstoichen. h. 4^{to}«. Da hätten wir eine Beglaubigung der Ansicht Thausings, dass Dürer dieses Blatt (gewöhnlich der Traumdoctor genannt) und einige andere nach Stichen seines Lehrers Wohlgemut copirt habe. Behaim konnte ohne Zweifel genau unterrichtet sein; aber dasselbe gilt auch von vielen anderen Meistern, über die er sich doch, wie wir an vielen Stellen gesehen haben, geirrt hat. Es wäre somit doch erst der Beweis zu liefern, dass ihm gerade an dieser Stelle kein Irrthum unterlaufen ist. Bei dem Charakter des ganzen Katalogs ist dieser Passus noch keineswegs der letzte, absolut entscheidende Beweis.

Das Monogramm A: G: führt die Bezeichnung Albrecht Glockenthon. Bartsch gibt zu diesem Zeichen keinen Namen und citirt nur nebenbei

aus Sandrart die Benennung, die ihm nicht über jeden Zweifel erhaben erscheint. Es werden hier neben der Passion (B. 2—13) noch viele Holzschnitte aufgezählt.

Hans Baltung Grün vertritt 18 bekannte Holzschnitte und ausserdem das unbekanntes Blatt: »Christus nach der abnehmung, Todt durch 6 englein getragen. h. Fol.

Unter Hanns Burckmeir (so wird der Name hier geschrieben) werden die Blätter des älteren und jüngeren ohne Kritik durch einander geworfen. »Venus weckt Martem auf«, soll heissen Mercurium, ist vom jüngeren (B. 1), dem auch drei Blatt »Landschaften 1544 in eisen gradirt« und »86 Bl. die fürnemsten geschlechter in alte rüstung mit wapen, auf eisen gradirt« (Pass. 3 spricht nur von 80 Bl.) zuzuschreiben sein werden.

Von Erhardt Schönn (B. VII. 475) werden angeführt: »Ein durchsichtig Perspectivisch gebäu mit zwei hohen Thoren und offnem Dach« (gehört wohl zu Pass. 37?). Interessant ist die andere Folge, bei welcher der dafür gezahlte Preis angegeben ist: »84 Bl. etliche heilig und geistl. historien Preis 60 fl.« Für die damalige Zeit ein sehr hoher Preis für kleine Holzschnitte.

Das Monogramm, welches B. (VII. 448) anführt, wird dem Georg Brooy (jetzt auch Brew genannt) vindicirt. Angeführt ist nur das Blatt B. 1.

Von Peter Flötner (Pass. III. 253) sind auch mehrere Blätter vorhanden, so Pass. 4, was aber wunderbarer Weise: »König Salomon und Bethsabe« (anstatt David) genannt wird, dann verschiedene »Zugwerk«, Becher architectonische Bestandtheile und mehrere seiner schön concipirten Bettstätten dabei die vom Jahre 1533 (P. 28).

Vom seltenen Künstler N. Mair von Landshuth besass Behaim sechs Blätter und aus dem Zeichenbuch von Heinrich Vogtherr 1537 29 Bl. Holzschnitte. Unter Hanns Guldenmundt wird nur ein Blatt citirt: »Eine Beierische Rockenstuben, Holz. 1524«. Es dürfte das Blatt sein, das Pass. 196 dem Hans Seb. Beham zuschreibt, aber die Jahreszahl nicht erwähnt. Vielleicht ist es ein zweiter Abdruck mit Guldenmundt's Adresse.

Einem sonst ganz unbekanntem »Johannes Tornensis« werden 149 Bl. »Bibl. figuren dess Alten Testaments, in Holz ganz sauber, gleich dess Holbeinss« zuerkannt.

Von den vorkommenden unbekanntem Monogrammistem führen wir an: I. W. (B. IX. 53). Hier werden neben drei beschriebenen Blättern sieben angeführt, die nirgends erwähnt werden, meist mythologischen Inhalts. Ob sie gerade diesem Meister zuzuschreiben sind, ist schwer zu sagen.

Beim Monogramm H M (B. IX. 79) wird ein Blatt beschrieben: »Zwen Hyppocentauri streitn in Laubwerk, deren ieder ein nackendt weib auf sich sitzendt führet«. Ich vermuthe hier eine Copie nach Aldegrever, B. 204, obgleich im Original vier Kentauren angeführt sind. Der Copist konnte nur zwei aufgenommen haben.

Das Monogramm P. S. 1539 ist nirgends erwähnt. Hier wird die Eisenätzung genannt: Der Prophet Jonas vor Ninive sitzend, 1. fol.

Schliesslich werden unter der Aufschrift 1440 elf Blatt angeführt: »Ein

sehr alt Passion von geschrotener Arbeit mit dieser Jahrzahl: A° 1440. h. 8°. «Murr wollte diese geschrotene Blätter für Kupferstiche erklären. Heutzutage weiss Jeder, dass Schrotblätter Holzschnitte sind, für welche das Jahr 1440 nicht so weit zurückgeht. Ebenso unter der Aufschrift 1491 werden 16 Bl. »Etliche Passionalstückh geschrotener arbeit mit Rot und Weiss gedruckt« angegeben. Ob wir es hier mit einem Clair-obscur oder mit Illuminirung von Holzschnitten zu thun haben, ist schwer zu entscheiden, wenn uns die Blätter nicht vorliegen. Ich vermüthe das zweite.

Mit dieser Revue der ersten Abtheilung des Behaim'schen Catalogs mag es genug sein; die Künstler und Blätter, die im zweiten Theile notirt sind (von den Sadeler, Kilian u. A.), können uns nicht dasselbe Interesse abgewinnen, wie die älteren Meister.

Als echter Patriot sammelte Behaim fast ausschliesslich Werke deutscher Künstler; kein italienisches oder französisches Blatt kommt in der ersten Abtheilung vor, obgleich der Titel des Manuscripts auch diese Schulen anführt; von Niederländern werden nur Lucas von Leyden, Cornelis Bos und C. Tenissen angeführt.

Dass der Katalog keinen Anspruch auf Unfehlbarkeit macht, haben wir an vielen Stellen gesehen. Dennoch bleibt er interessant, weil er uns zeigt, wie die Kunstwissenschaft zu Anfang des 17. Jahrhunderts beschaffen war. Ausserdem birgt er in sich noch sehr viele Fragen, die zu lösen wohl der Zukunft gelingen wird. Es wäre darum immerhin angezeigt, das Manuscript nicht im Berliner Cabinet unter Verschluss zurückzuhalten, sondern es herauszugeben. Es würde sicher eine Bereicherung der Kunstlitteratur bilden.

Ergänzungen zu Andresen's Peintre-Graveur.

Von **Alwin Schultz.**

In der Absicht, für die schlesische Künstlergeschichte einigermaßen zuverlässiges Material herbeizuschaffen, habe ich die Breslauer Archive, die Kirchenbücher etc. in letzter Zeit durchgesehen und bei dieser Gelegenheit auch mancherlei Nachrichten über Meister gefunden, welche Andresen in seinem Peintre-Graveur erwähnt, über deren Lebensgeschichte er aber selbst nichts mitzuthellen weiss. Für eine Neubearbeitung von Andresen's werthvollem Werke werden daher diese Nachträge und Ergänzungen vielleicht brauchbar sein.

Tobias Fendt (Fhendt, Vendt), Maler und Radirer, wurde 1566 am Quartal Reminiscere Meister, erwarb das Bürgerrecht 1569 den 19. Dec. und ist schon 1576 den 7. Jan. (nach handschriftlichen Nachrichten den 23. Jan.) gestorben. Das einzige von ihm bekannte Werk eine Sammlung von 125 Kupferstichen, die italienische Grabdenkmäler darstellen, hat Andresen II, 32. beschrieben.

Johann Twenger, Maler und Radirer, ist 1543 zu Steier im Lande ob der Ens geboren, wurde 1572 am Quartal Luciae Meister zu Breslau, und 1573 am 20. Jan. Bürger. Er stirbt 1603 den 27. Juli im Alter von 60 Jahren. Im Jahre 1577 entwarf er die Zeichnung zu dem bei dem Einzuge Maximilians II. in Breslau errichteten Triumphbogen und veröffentlichte später im Kupferstich eine Abbildung desselben (Nicolaus Pol, Breslauer Jahrbücher IV, 88) Andresen kennt den Stich, den ich nicht gesehen habe, und beschreibt ihn P. Gr. II, 50.

Johannes Christianus Mahler, Wachsbossirer. Ueber ihn habe ich nur eine Nachricht gefunden: er lässt 1605 den 4. Juni mit seiner Frau Anna in der Maria-Magdalenenkirche eine Tochter Anna taufen. Von ihm rührt her das radirte Bildniss des Pastors zu S. Elisabeth Dr. Johannes Fleischer (nicht Fleisser, wie bei Andresen II, 54 steht). In dem Museum schlesischer Alterthümer wird ein in Wachs bossirtes Porträt des Breslauer Pastors Dr. Lucas Pollio bewahrt, das wohl von Mahlers Hand herrühren dürfte, zumal es im ganzen Arrangement mit dem radirten Bildniss grosse Aehnlichkeit zeigt.

Georg Hayer (Hawer), der Sohn des Dresdener Baumeisters Georg Hayer, ist geboren 1559. In Breslau wird er Meister 1584 am Quartal Crucis, verheirathet sich am 24. Sept. 1584 mit Magdalena, der Tochter des Malers Bartel Fichtenberger, und als diese 1609 Anfangs März starb, vermählte er sich in demselben Jahre mit Magdalena, der hinterbliebenen Tochter des Buchdruckers Georg Baumann. »1614 (†) Der Ernueste vndt kunstreiche Herr George Hayer, Mahler, Werckscheider, Zeugschreiber vndt Eldester in Bresslaw am Nierenblutten, kalten wasser vndt Blasen geschwer. Obijt 18. Julij« (Tottenbuch). 1697 schrieb der damalige Malerälteste Nicolaus Witwer in das Ältesten-Büchlein der Malerzunft folgende Notiz: »1614 den 18. Juli verschied der kunstreiche Herr George Heyer der Eltere, des Löblichen Mittels der Mahler, Tischler, Goldschläger und Glaser Eltester. J. R. K. Majestät Landmesser in die 11 Jahr, Eines hochweisen Raths dieser Stadt Besteller Zeugschreiber 15 Jahr. Ist gewesen Ein Liebhaber Götlichen wortes und heyl-Sacrament. hat vor seinem Endt Jederman vmb verzeihung gebeten, dergleichen er auch gethan und Seelig verschieden seines Alters im 55. Jahr. Liget auch in der (Maler) Capelle begraben.«

Andresen hat nun (IV, 174) zweiundvierzig Radirungen des Meisters unter den Nummern 1—6 verzeichnet; zweiunddreissig ihm unbekannte Blätter habe ich noch in der städtischen Kupferstichsammlung gefunden. Ehe ich dieselben hier aufzähle, bemerke ich, dass die von Andresen unter Nr. 3 beschriebene Städteansicht nicht Breslau, sondern Neisse darstellt. Die Aufschrift lautet klar genug NISSA (A. liest aber Missa) SILESIIORUM SEDES EPISCOPALIS.

Als bisher nicht beschrieben wären folgende Stiche anzuführen:

7) Ansicht von Breslau aus der Vogelperspective (H. 36 cm; Br. 48 cm). »Georgius Hayer effingebat et sculpsit 1591«.

8) Genealogia Illustris Familiae Generosorum Baronum à Kortzbach. (Zwei Platten H. 33 cm; Br. 55 cm). »Praescribente Nathanaele Tilesio à Tilenau Poeta Caesareo Coronato Vratislaviae sculpsit et excudit Georgius Hayer exordio aerae Christianae cuius cabala: DisCe Mori' (1602).

9) 24 Stiche zu den »Astra, alle Bilder des Himmels« samt deren sternchen artlich in Kupferstich gebracht... durch Zachariam Bornman. Illuministen zu Bresslaw. Gedruckt zu Bresslaw, bey Georgio Bawman. Anno domini M.D.XCVI.« Das sechszehnte Blatt dieser Kupferstiche stellt den Scorpio, Lupus und Centaurus dar und ist bezeichnet: Georg Hayer, pictor Vratisl. Sculps.

10) 2 grosse Ansichten des Triumphbogens, welcher am 18. Sept. 1611 beim Einzuge des Königs Matthias in Breslau errichtet worden ist. (H. 70 cm; Br. 38 — aus je drei Platten zusammengesetzt). Nicolaus Pol beschreibt denselben in seinen Jahrbüchern der Stadt Breslau (V, 98) und fügt hinzu: »Die aufgerichtete königliche Ehrenport hat Georgius Hoyer, Maler, in Kupfer künstlich gebracht und geätzt.« Die beiden Blätter stellen den Triumphbogen von der Vorderfront und von der Rückseite gesehen dar. Auf beiden sind oben zwei gedruckte Zettel aufgeklebt, die eine Erklärung in

deutscher und lateinischer Sprache geben. Die lateinische Inschrift lautet: »Effigies Arcus Triumphalis Matthiae II. Hungariae et Bohemiae Regi etc. Archiduci Austriae etc. Duci Silesiae etc. Vratislaviam Metropolin Silesiae 18. Sept. h. 3. p. m. feliciter ingredienti à SPQVratisl. subjectissimae observantiae causa erecti.« Die auf jedes Blatt gestochene Unterschrift: »Delineatum et expressum per Georgium Hayerum pictorem ac civem Vratislaviensem A° MatthJas seCVnDV's' (1611).

Nicht mit seinem Namen bezeichnet sind folgende Stiche, die aber meines Erachtens sicher von ihm herrühren.

- 11) Bildniss des Hans von Holtz (H. 30 cm; Br. 21 cm) Unterschrift:
 Talis erat prisca celebris virtute fideque
 Janus ab Holtz patriae praecipuumque decus,
 Quem Patribus gratum, quem civibus inclita fouet
 Bresla et suspicient posteritate sati.

12) Karte von Böhmen (H. 44 cm; Br. 56 cm — aus zwei Platten zusammengesetzt). Oben die Inschrift: BOHEMIÆ REGNI NOVA CHOROGRAPHICA DESCRIPTIO. Oben in der Mitte das Medaillonportrait Rudolfs II., links der Schildhalter mit dem Wappen Böhmens, rechts der mit dem mährischen Wappen; unten links das Wappen Schlesiens, rechts das der Lausitz. Die Karte selbst ist oval; die vier Schildhalter füllen die Zwickel des Blattes aus.

- 13) Brustbild, oval (11 cm : 7,50 cm). Inschrift: Natus A° Hand-
 54 Obiit
 Anno 99

schriftlich bezeichnet: Joachimus Georgius J.V.D.S. CAES. MAT. Consiliarius et Reip. Vrat. Syndicus.

- 14) Brustbild, oval (gleiche Dimensionen). Inschrift: Nata A. 63.
 Depicta a°
 1600.

Handschriftlich bezeichnet: Anna Nata Hessin a Stein Eiusdem Uxor.

Gar nicht bekannt ist Andresen der tüchtige Breslauer Maler und Radierer Jacob Lindnitz, der auch in gepunzter Manier einige Blätter ausgeführt hat. Er ist 1623 zu Weizendorf in Oesterreich geboren, kam 1648 nach Breslau und arbeitete vom Quartal Reminiscere an ein volles Jahr bei Meister Hans Using, fertigte darauf sein Meisterstück, die Kreuzigung Christi, und wurde am Trinitatis-Quartal 1649 Meister. 1651 gieng er als Hofmaler nach Öls und blieb da zehn Jahre, kehrte jedoch 1661 nach Breslau zurück. Er stirbt Anfang Juli 1676 am hitzigen Fieber in seiner Wohnung auf der Bischofsstrasse, 53 Jahre alt. Nach ihm hat Philipp Kilian zweimal (einmal oval, einmal rund) das Brustbild des Jacobus Sachs à Löwenheimb, Phil. et Med. Dr., († 1671) gestochen.

- 1) Grosse Ansicht von Breslau VRATISLAVIA SILESIAE METROPOLIS (H. 24,34 cm; Br. 99 cm). — Jacob Lindnitz Delin. et Sculpsit Ao 1667.

2) Der Postreiter (H. 18 cm; Br. 29,70 cm) radirt 1660; links oben das kaiserliche Wappen, links unten eine Ansicht von Wien; rechts oben die Ansicht von Berlin, unten die von Breslau. — Jac. Lindnitz fec. Vratislaviensis.

- 3) Elisabeth Maria, Herzogin von Württemberg-Öls (H. 24 cm; Br. 19,50 cm), radirt und gestochen. — Heinrich Ortlob pinx. — Jacob Lindnitz delin. et sc.
- 4) Melchior Hedloff, Mörder, zu Öls hingerichtet 1654. (H. 24 cm; Br. 29 cm). Oben links das Bildniss, auf dem übrigen Blatt die Hinrichtung. Radirt. — Jac. Lindnitz fec.
- 5) Godofredus Kretschmar, Promnicio-Plesnensis Consul et Cancellarius. Gepunzt (H. 14,50 cm; Br. 10,60 cm). — Jacob Lindnitz fec.
- 6) Albertus de Sebisch. Aet. XLVIII. (H. 60,50 cm; Br. 10 cm). — Gepunzt. — J. L. F.
- 7) Portrait, handschriftlich bezeichnet: Her Donat Fritsch, Wratisl. Obiit 167 . . (H. 22,30 cm; Br. 17 cm). Kniebild eines jungen Mannes, zu dessen rechten Seite ein Hund steht. Gepunzt, der Hintergrund mit der kalten Nadel schraffirt. — Nicht mit Lindnitz Namen, aber sicher von ihm herrührend.
-