

Werk

Titel: Archäologie. Allgemeine Kunstgeschichte

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1883

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0006|log84

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

werden. Die Entwicklung geht von den kurzen Linien zu den längeren, zu den aus Linien zusammengesetzten Figuren, zu Mäanderstreifen, Spirallinien, Arabesken, und deren kunstgewerblicher Verwendung. Von der Zeichnung der (stereometrischen) Körper ist mit Recht ebenso Abstand genommen, wie von der Zeichnung der sogenannten Landschaften und der so sehr beliebten »Köpfe«, welche in dem üblichen Zeichnenunterricht, wie bekannt, meist zu dreiviertel unter der helfenden Hand des Lehrers zu Stande kommen, und nichts als zeitvergeudende Spielerei bedeuten.

Aus den Erläuterungen und den denselben beigegebenen Abbildungen spricht ein logischer und consequenter Geist, und ein wirkliches Verständniss für das was beim Unterricht geht und nicht geht. So heisst es z. B. in den Erläuterungen § 4: . . . »Wird eine Form verwerthet, so frage der Lehrer seine Schüler, ob sie die betreffende oder eine ähnliche Verzierung schon an Gegenständen wahrgenommen, und wo sich solche befinden. Ferner mache der Lehrer darauf aufmerksam, in welcher Weise der Zimmermaler, der Töpfer, Schreiner, Steinhauer, das Mädchen bei der Stickerei u. s. w. solche Formen verwerthen kann. Der Schüler soll wissen, was er zeichnet.«

Wir finden hier gleichsam die vier Rechnungsarten, oder die Lehre von der Rechtschreibung und Satzbildung in das Zeichnerische übersetzt. Ein mittelmässiger Schüler hat daran ein gutes Besitzthum, ein guter kann und wird darauf weiter bauen. Die Vorlagenhefte Zeller's helfen über die Schwierigkeiten hinweg, die darinnen liegt, dass man nicht jedem künftigen Volksschullehrer die Fähigkeit beibringen kann, gut zu zeichnen. Mit den »Erläuterungen« in der Hand wird es jedem Lehrer möglich sein, den Unterricht zu einem fruchtbaren zu gestalten. s.

Archäologie. Allgemeine Kunstgeschichte.

Otto Benndorf, Vorläufiger Bericht über zwei österreichische archäologische Expeditionen nach Kleinasien. (S.-A. aus den arch.-epigr. Mitth. aus Oesterreich VI, 2.) Wien 1883.

In diesem lebendig und höchst anziehend geschriebenen Hefte berichtet Benndorf über zwei Expeditionen, durch welche Oesterreich, anknüpfend an die frühere Untersuchung Samothrake's, in die Reihe der Nationen getreten ist, welche gegenwärtig so eifrig bemüht sind, dem noch wenig durchforschten Boden Kleinasien's seine Cultur- und Kunstgeheimnisse zu entlocken. Die südwestlichen Landschaften Lykien und Karien wurden von Benndorf mit sicherem Blick als einer solchen Erkundung besonders bedürftig erkannt und namentlich zwei besondere Aufgaben ins Auge gefasst, die genauere Erforschung des durch Ross und Newton bekannten Hekate-tempels in der karischen Stadt Lagina und die Aufsuchung eines schon 1841 von dem Posener Schulmann Jul. Aug. Schönborn an einsamer Stelle entdeckten, seitdem aber von niemandem wieder besuchten Grabdenkmals auf dem steilen südlichen Küstenplateau Lykiens oberhalb Myra. Schönborn hatte in seinem Tagebuch eine begeisterte Schilderung von der Schönheit und der Fülle der Sculpturen nieder-

geschrieben, welche die Umfassungsmauern jenes Grabbezirkes schmückten, und hatte den troischen Krieg darin zu erkennen geglaubt. Aus den hinterlassenen Papieren des verdienten Reisenden hatte bald nach dessen Tode Karl Ritter jene Schilderung in sein grosses geographisches Werk aufgenommen (Erdkunde XIX, 2 = Klein-Asien II, 1859, S. 1137 ff.), gerade noch zur rechten Zeit, da kurz darauf der Tod Ritter's das Werk zum Torso werden liess und Schönborn's Tagebücher von niemandem sonst benützt worden sind. Aber freilich ward Schönborn's Mittheilung an jener Stelle nur von Wenigen beachtet und bot überdies einer archäologischen Verwerthung allzu wenig festen Anhalt dar. Desto dankbarer ist es anzuerkennen, dass Benndorf das äusserst umfangreiche Denkmal als ein Hauptziel der geplanten Forschungsreise ins Auge fasste. Eine viermonatliche Recognoscirung, welche Benndorf und der bewährte Architekt Prof. G. Niemann, begleitet von Dr. von Luschan und einem Photographen, im Auftrage der Regierung im Sommer 1881 durchführten, erstreckte sich über einen bedeutenden Theil Kariens und fast ganz Lykien. Ausser anderen werthvollen Resultaten stellte sich heraus, dass die beiden bezeichneten Hauptaufgaben in der That reichsten Erfolg verhieszen. Vor Allem erwies sich das Heroon von Gjölbaschi als noch weit bedeutender, als man nach Schönborn's Bericht erwarten durfte; dabei war es verhältnissmässig so vollständig erhalten, dass eine sichere Bergung des reichen, aber jeder Unbill der Witterung oder Zerstörung ausgesetzten Schatzes geradezu als Pflicht erscheinen musste. Zur Realisirung dieser Aufgabe traten hervorragende Kunstmäcene in Wien, Prag und Triest zu einer »Gesellschaft für archäologische Erforschung Kleinasiens« zusammen und beschafften die für Ausrüstung einer Expedition erforderlichen Geldmittel. Die Regierung stellte einen Dampfer und einige Arbeitskräfte zur Verfügung und erwirkte in Konstantinopel einen Firman, der die Ausgrabungen in Lagina und Gjölbaschi auf zwei Jahre gestattete. Für die archäologischen Aufgaben der Expedition wurden ausser Benndorf und Niemann, Prof. E. Petersen in Prag und die jüngeren Gelehrten Dr. Schneider, Dr. Löwy und Dr. Studniczka gewonnen; der Arzt Dr. von Luschan und der Geologe Dr. Tietze, endlich der Ingenieur G. Knaffl-Lenz Ritter von Fohnsdorf ergänzten den archäologischen Stab.

Auf verschiedenen Wegen brachen im April 1882 die Theilnehmer an der Unternehmung auf, um am Ende des Monats auf der rauhen öden und nur spärlich bewohnten Höhe von Gjölbaschi, 2400 Fuss über dem Meere, sich wieder zusammenzufinden. Es verlohnt sich sehr, Benndorf's eingehende Schilderung der Schwierigkeiten zu lesen, welche jetzt zu überwinden waren; die Beschaffung der Lebensmittel wie der Arbeitskräfte, der Mangel an trinkbarem Wasser wie an geeigneten Lastthieren, vor Allem aber die Unzugänglichkeit des schroff abfallenden Hochplateaus konnten auch kühne Männer muthlos machen. Aber der Eifer sämmtlicher Theilnehmer ward aller Schwierigkeiten Herr. Die Anlage einer vielgewundenen, an einem steilen Abhange von mehr als 2000 Fuss Höhe sich hinabziehenden Strasse gehört zu den bemerkenswerthesten Leistungen der Expedition und bildet ein grosses Verdienst des Ingenieurs.

Das Heroon selbst bildet den östlichsten Ausläufer der steilen Burg von Gjölbaschi (der alte Name des Ortes scheint Trysa oder Tryseis gewesen zu sein). Es ist ein viereckiger Hof von 20—24 Metern Ausdehnung, ringsum von einer Mauer aus Kalksteinquadern umschlossen, in deren Südseite die Thür sich befindet. Von den Anlagen im Innern des Hofes haben sich nur wenige Spuren erhalten. Die hervorragende Zierde des Grabdenkmals bot der Fries in flachem Relief dar, welcher die oberen Quaderschichten der Mauer bedeckte, sowohl aussen an der südlichen Eingangswand (s. die Radirung von Niemann, Taf. IV), wie innen an allen vier Seiten; doch waren die Quadern der Ostseite hinabgestürzt und haben sich nur theilweise auf dem steilen Abhange wiedergefunden. Die insgesamt etwa 100 Meter langen Relieffriese, meistens in zwei Reihen über einander, bilden keinen einheitlichen Zusammenhang, sondern stellen eine ausserordentlich reiche Auswahl verschiedenster mythischer Stoffe dar, deren Genuss nur durch die starke Verwitterung der meisten Theile beeinträchtigt wird. Das Thor unterscheidet sich aussen und innen durch besondere Darstellungen; dort erblicken wir die heroisirte Familie, für welche die ganze Anlage bestimmt war, hier zum Theil seltsame Gestalten, Tänzer und Musiker, die zum Todtencultus Bezug zu haben scheinen. Der Rest gehört fast ausschliesslich der Mythologie an; nur einzelne Darstellungen sind dem täglichen Leben entnommen. Auf der südlichen Aussenseite zieht sich links ein Kampf zwischen Griechen und Orientalen oder Amazonen hin, darunter eine Kentaumachie, rechts der Zug der Sieben gegen Theben, darunter eine sehr eigenthümliche Scene: ein Bote scheint einem Herrscher Bericht über einen daneben dargestellten Kampf zu erstatten, in dem die Landung einer Flotte von Bedeutung ist. Dieselbe Südmauer enthält im Innern links ein Gelage mit tanzenden Frauen, ferner einen Krieger zu Wagen und darunter Bellerophon's Kampf gegen die lykische Chimära, rechts die ausführliche Schilderung, wie Odysseus und Telemachos die Freier tödten, und darunter die Jagd des kalydonischen Ebers. Die auf Tafel VII, VIII mitgetheilte Umrisszeichnung gewährt ein höchst anziehendes Bild von der Feinheit und dem Reichthum der Motive, welche die letzten beiden Scenen auszeichnen. Die Westwand zerfällt in drei Abtheilungen, die aber zusammen ein Ganzes zu bilden scheinen. Von links nach rechts folgen auf einander eine gelandete Flotte und eine grosse Feldschlacht; sodann eine belagerte Stadt, gegen deren Thore die Feinde andringen, während auf der Mauer ausser den Vertheidigern ein opfernder und betender Held, ein thronender König, ein gleichfalls thronendes halbnacktes Weib erscheinen, ganz rechts verlässt eine Familie zu Fuss und zu Mauthier die gefährdete Stadt (s. die Abbildung dieses Mittelstückes auf Taf. VII, VIII); endlich ein Kampf zwischen Griechen und berittenen Amazonen. Dieser Cyklus von Darstellungen ist es, in welchem Schönborn homerische Scenen zu erblicken glaubte, und auch Conze hat sich neuerdings (Neue freie Presse, 29. Dec. 1882) dahin ausgesprochen, dass hier entweder eine freie Nachbildung der homerischen Dichtung oder, wenn eine reale Kriegsbegebenheit gemeint sein sollte, wenigstens eine Darstellung ganz im homerischen Stil vorliege. Benndorf verhält sich der ersteren Annahme gegenüber

zurückhaltender und möchte z. B. statt der vermutheten Helena auf der Mauer lieber eine Stadtgöttin erkennen. Allerdings ist es ja ungewöhnlich, einen Künstler so frei mit den Einzelheiten der Sage und Dichtung schalten zu sehen, wie es hier der Fall sein würde, aber der Zusammenhang des Ganzen und die meisten einzelnen Elemente, mögen sie auch in besonderer Weise gewendet und zusammengestellt sein, stimmen doch mit der Dichtung vom troischen Kriege so merkwürdig überein, dass man sich schwer entschliesst, dies alles für Zufall oder für blosses Hineintragen homerischer Motive in eine fremde Begebenheit zu halten. Bietet doch auch die Schilderung des Freiermordes, neben engem Anschluss an Homer in der Hauptszene, andere Züge dar, in welchen der Künstler homerische Gestalten und Motive frei verwendet, um sie seinem Zwecke dienstbar zu machen. — Die Nordwand ist durch eine ausserordentlich reich durchgeführte Schilderung des Raubes der Leukipiden durch die Dioskuren, mitten aus einer Opferfeier heraus, ausgezeichnet. Es ist die umfänglichste und phantasievollste Darstellung dieses beliebten Mythos. Rechts davon folgt eine Jagd auf Löwen und Eber, und darunter noch einmal ein Kentaurenkampf. Die erhaltenen Blöcke der Ostwand endlich weisen Thaten einzelner Heroen auf, unter denen der attische Theseus hervorragt.

Der ungewöhnliche stoffliche Reichthum dieses mythologischen Bilderbuches in Stein gewinnt noch bedeutend an Werth durch den stilistischen Charakter und die kunsthistorische Stellung der Reliefs. In ihnen mischen sich, ähnlich wie bei den Friesen des sog. Nereidenmonuments von Xanthos, einheimische Elemente mit echt griechischem Geist; nur dass in den Reliefs von Gjölbaschi eine weit grössere künstlerische Begabung und ein viel feinerer poetischer Sinn hervortreten als in den Friesen von Xanthos, die ihre Stoffe ganz aus den heimischen Ereignissen genommen haben. Während in letzteren der Einfluss attischer Kunst wohl im Allgemeinen unverkennbar ist, aber im Einzelnen hinter der localen Färbung des Gegenstandes und der Darstellungsweise zurücktritt, athmen die neuentdeckten Frieze überhaupt einen viel reineren griechischen Geist und enthüllen im Einzelnen eine ganz überraschende Menge von Motiven, welche der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts entlehnt sind. Benndorf verweist auf einige sehr bezeichnende Beispiele, theils aus dem phigalischen Frieze, theils aus Vasen; im höchsten Grade interessant ist die Uebereinstimmung einzelner Züge des Freiermordes mit einer schönen attischen Vase (S. 57). Von ganz besonderer Wichtigkeit sind aber die merkwürdigen Analogien zwischen den Reliefs von Gjölbaschi und Einzelheiten polygotischer Gemälde, z. B. zwischen der Scene der ausziehenden Familie und Antenor's Abzug in Polygnot's Iliupersis, ja auch für die Gesamtcomposition jener verlorenen Meisterwerke versprechen unsere Reliefs neue Aufschlüsse. Wer hätte denken sollen, dass uns aus einem weltentlegenen Felseneste des lykischen Alpenlandes ein Licht aufgehen würde für die genauere Erkenntniss polygotischer Kunst? Der zeitliche Abstand der neuen Sculpturen von der Epoche der grossen attischen Kunstblüthe ist in der That nicht allzu gross. Die Reliefs gehören allem Anschein nach den letzten Jahrzehnten

des 5. oder dem Beginn des 4. Jahrhunderts an. Benndorf schreibt sie mit voller Bestimmtheit attischen Künstlern zu, welche, wie z. B. nach dem Peloponnes, so auch nach dem mit Attika in alter Verbindung stehenden Lykien gezogen seien und dort ihre Kunst, nicht ohne einige Anbequemung an Landessitten und Landestrachten, in den Dienst lykischer Herrscher und Grossen gestellt hätten; er erklärt es für so gut wie ausgeschlossen, sich die Künstler als Lykier zu denken (S. 77). Conze spricht von »attischen oder doch attisch geschulten Arbeitern, die an den grossen Aufgaben jenseits des Meeres mitgearbeitet hätten«. Beim Nereidenmonument neigte man bisher mehr dahin, einheimische, in Attika ausgebildete Künstler anzunehmen; wie denn doch auch für das sog. Harpyienmonument und die übrigen älteren Denkmäler von Xanthos einheimische, etwa mit ionischer Kunst in Verbindung stehende Künstler als die Verfertiger gelten. Sollte Benndorf sich nicht allzu sehr auf den Standpunkt von Gjölbaschi stellen und die Bedeutung eines Ortes wie Xanthos unterschätzen, wenn er das Vorhandensein aller geistigen Elemente leugnet, die das Entstehen einer einheimischen Kunst in Lykien hätten bedingen und fördern können? Lykien gehörte während der perikleischen Zeit zum attischen Bunde, in Athen strömten damals Künstler und Handwerker aus allen Ländern zusammen: können wir mit Sicherheit behaupten, dass Lykier nicht darunter gewesen seien?

Die Reliefs von Gjölbaschi nehmen in dem vorliegenden Hefte so sehr das Hauptinteresse in Anspruch, dass es hier genügen wird, darauf hinzuweisen, dass die Expedition auch ausserdem unserer Kenntniss des lykischen Landes und seiner Denkmäler vielfache Bereicherungen gebracht hat. Jene Reliefs sind mittlerweile wohlbehalten in Wien angelangt und der kaiserlichen Sammlung als Geschenk überwiesen worden; ja hervorragende Theile derselben sind bereits in Abgüssen von dort zu beziehen. Dieser stattliche Besitz von höchstem kunsthistorischen Werthe hebt den Rang der Wiener, an guten Marmorwerken bisher nicht überreichen Antikensammlung mit einem Schlage in ähnlicher Weise, wie die Erwerbung des pergamenischen Frieses dem Berliner Museum einen ganz neuen Platz angewiesen hat. Ueber der Schwierigkeit, diesen Gewinn zu bergen, hat das zweite Ziel der Expedition, die möglichst vollständige Aufdeckung des Tempels in Lagina, diesmal bei Seite gelassen werden müssen. Der bereits erzielte Erfolg wird hoffentlich die Gesellschaft, deren hochherziger Munificenz er verdankt wird, veranlassen, nicht zu ruhen, bis auch die zweite Aufgabe durchgeführt und dem älteren Denkmal das jüngere, aus hellenistischer Zeit stammende, zur Seite getreten ist. Möge auch über diesem Unternehmen ein günstiger Stern walten! *Ad. Michaelis.*

Sophus Müller, Die Thier-Ornamentik im Norden. Aus dem Dänischen übersetzt von J. Mestorf. Hamburg 1881.

Nachdem jetzt die Mehrzahl der aus dem Mittelalter herrührenden, noch erhaltenen Werke der Baukunst und Erzeugnisse des Kunsthandwerks beschrieben und besprochen worden ist, wird es Aufgabe der Kunstforschung fortan sein, die feineren Stilnuancen zu beobachten und zu untersuchen, welche bisher nicht

in der gebührenden Weise beachtet worden sind, da das Sammeln der Monumente die Zeit der Arbeitenden fast ganz allein in Anspruch nahm. Und es giebt da überaus wichtige Fragen, deren Beantwortung doch früher oder später einmal versucht werden muss. So ist es gewiss von höchster Bedeutung, festzustellen, woher die nichtrömischen Formen der Ornamentik herkommen, welche wir in dem romanischen Stile so vielfach verwendet finden. Die Untersuchung wird jedenfalls sehr schwierig sein und nur mit Erfolg von einem unternommen werden können, welcher mit den Formelementen der nordischen Ornamentik ganz vertraut ist.

Die vorliegende Arbeit beweist, dass der Verfasser dieser Aufgabe durchaus gewachsen wäre; alle die, welchen mehr die kunstgeschichtliche Erforschung als die rein antiquarische am Herzen liegt, würde er zu grösstem Danke verpflichtet, wollte er seine Studien einmal dem oben bezeichneten Gebiete zuwenden.

In dem hier zu besprechenden Werke untersucht der Verfasser nur eine einzige Seite der nordischen Ornamentik; er zieht mit erfreulichstem Erfolge gegen die zu Felde, welche in den Thiergestalten jener Zierraten geheimnisvolle Symbolik, Reminiscenzen aus dem Heidenthume und wer weiss was alles noch erblickten. Im ersten Capitel bespricht er die vorhandenen Vorarbeiten und schildert dann im folgenden Abschnitt die germanisch-römische Ornamentik (von Christi Geburt bis zur Völkerwanderung). Die Germanen entlehnen den Römern mancherlei Ornamente: Kreise, Halbkreise, Perllinien, versuchen auch Thier- und Menschenbilder in roher Weise nachzuahmen. Bezeichnend ist die Vorliebe, die Ecken und Kanten, Spitzen und Zipfel der Zierstücke mit Thierköpfen zu ornamentiren. Diese Köpfe sind keinem bestimmten Thiere nachgebildet, sondern rein ornamentale Schöpfungen. Das dritte Capitel führt uns die Ornamentik der Völkerwanderungszeit (Völkerwanderung bis zu Karl dem Grossen) vor. Jetzt spielt die Thierornamentik eine sehr grosse Rolle, aber das Thier selbst wird als eine Zusammenstellung von Ornamenten angesehen, die man willkürlich versetzen, fortlassen oder vermehren kann. In der capriziösesten Weise sind die Thiere in einander geflochten; mit den Köpfen werden die wunderlichsten Ornamente erzeugt (S. 60, 61). Es ist eine wüste und deshalb wenig erfreuliche Kunstform. Sehr eingehend ist nun im vierten Capitel die nordisch-irische Ornamentik behandelt (vom Anfange der Wikingerzüge bis zum Schlusse des heidnischen Zeitalters). Der Verfasser unterscheidet zwei Stilepochen der irischen Ornamentik: die erste reicht vom 6. Jahrhundert bis etwa zum Jahre 900 und zeichnet sich dadurch aus, dass die Linearornamente noch vorwiegen; von Thieren kommt ein Vierfüssler und ein Vogel vor. In der jüngeren Stilperiode (von 900 bis zum 12. Jahrhundert) ist das Linearornament mehr verdrängt; unter den Thiergestalten erscheint jetzt auch die Schlange, nach des Verfassers überzeugend dargestellter Auffassung, ursprünglich ein Bandgeflecht; dem man einen Kopf angesetzt. Er untersucht nun den Einfluss dieser irischen Ornamentik auf die Kunstthätigkeit in Norwegen und Schweden und weist die Veränderungen, welche jene Formen bei dieser Uebertragung erlitten, nach. Der folgende Abschnitt schildert die karolingische Ornamentik.

Unter Karl dem Grossen wird die Wiederbelebung der römischen Kunstform angestrebt; zu unterscheiden ist der ältere Stil (bis Mitte des 9. Jahrhunderts) und der jüngere (bis Ende des 10. Jahrhunderts). Die antiken Blattformen werden aufgenommen, die Thierbilder, den römischen Mustern entsprechend, nie mit rein ornamentalen Elementen vereinigt, nie stilisirt. Daneben ist der Einfluss der irischen Ornamentik nicht gering; beide Formen, die klassische wie die irische Verzierungsweise, verschmelzen in wunderbarer Weise. Die Angelsachsen nehmen irisch-karolingische Motive an, die sie zu einem eigenen Mischstil verarbeiten. Der northumbrische Stil entlehnt die Pflanzenornamentik der karolingischen Kunst. Ueberhaupt hat die nordische Kunst die Pflanzenornamentik nie gepflegt; wo solche Motive vorkommen, sind sie von den Völkern des klassischen Alterthums direct oder indirect entlehnt. Interessant erscheint die Beobachtung, dass der mittelalterliche Drachen erst nach 1000 nachgewiesen ist. Die Ornamentik des jüngeren Karolingerstils zeigt in der Gestaltung der Pflanzenformen schon den Uebergang zu den Gebilden des romanischen Stiles; die mannigfachen Thierbilder, die jetzt verwendet werden, sind aber immer naturalistisch, nicht ornamental gebildet. Der Verfasser bespricht dann den Einfluss des Karolingerstils auf die Kunstgebilde des Nordens. Den der Byzantiner Bedeutung für die nordische Ornamentik hält er, wie Capitel VI nachweist, für sehr gering; die vielfach behaupteten Einwirkungen der persisch-sassanidischen und arabischen Ornamentik findet er (Cap. VII) ganz und gar nicht erwiesen.

Das Werk wird durch Abbildungen auf zwei Tafeln und ferner durch zahlreiche (81) Holzschnitte illustriert. Wenn man der mit so viel Gründlichkeit verfassten Arbeit einen Vorwurf machen darf, so dürfte der begründet sein, dass mit den Abbildungen zu sehr gespart worden ist. Die meisten Kunsthistoriker werden nicht in der Lage sein, die vom Verfasser citirten Kupferwerke zum grösseren Theile zur Hand zu haben und einzusehen, und ein genaues Verfolgen der Deductionen des Verfassers ist doch nur dann möglich, wenn man die Richtigkeit seiner Schilderung immer zu controlliren vermag. Es wird ja heut so unendlich viel publiciert: wäre es nicht auch möglich, einmal die Hauptmonumente der vom Verfasser besprochenen Kunstformen in guten Abbildungen zusammenzustellen? Dass dem Verfasser gewiss nicht die Schuld beizumessen ist, wenn die Illustrationen zu seinem Werke zu wenig sind, davon wird ja jeder überzeugt sein.

Zum Studium kann das Buch, das uns in guter Uebersetzung vorliegt, nur dringend empfohlen werden; aber es erfordert ein ordentliches Studium, zur leichten Lecture ist es keineswegs geeignet. *Alwin Schultz.*

Charles Clément, Michel-Ange, Léonard de Vinci et Raphaël, avec une étude sur l'art en Italie avant le XVI^e siècle et des catalogues raisonnés historiques et bibliographiques. Illustré de 167 dessins d'après les grands maîtres. Grand in 8°, 470 p. Paris, 1881. Collection J. Hetzel & Cie. Bibliothèque d'éducation et de récréation. 10 frs. Papier vélin. Titre rouge et noir.

Clément's Buch über Raphael, Michelangelo und Lionardo bedarf wohl kaum noch einer besondern Empfehlung. Dass es bereits bei der fünften Auflage

angelangt ist, sagt genug. Nicht nur im Vaterlande des Verfassers, in Frankreich, und in den übrigen französisch redenden Staaten des Continents bürgerte es sich schnell ein, auch in Deutschland und England fand es bald zahlreiche Leser. In deutscher Bearbeitung ¹⁾ liegt es seit 1870 vor, in englischer ²⁾ seit 1880. Was ist nun die Ursache des grossen Erfolges, den der welsche Kunsthistoriker mit seinem Werke errungen? Ich meine, die populäre Weise, in der er seine Aufgabe löste, ohne das Streben nach Wissenschaftlichkeit zu verleugnen. Zieht man ausserdem noch den minimalen Preis von 3 Franken in Erwägung, für den das Buch bisher abgegeben wurde, so begreift man, dass es rasch in die weitesten Kreise drang.

Der Zweck nachstehender Zeilen ist, dem deutschen Publicum die illustrierte Ausgabe des Clément'schen Werkes anzuzeigen. War denn, so fragen wir, wirklich das Bedürfniss nach einer solchen vorhanden? Wir bezweifeln es. Hetzel wird, fürchte ich, dieselben Erfahrungen wie Seemann machen, dessen ebenfalls mit Abbildungen ausgestattete Uebersetzung, vielleicht gerade weil sie das vierfache des Originalbandes kostet, im Buchhandel nicht ging und nie eine zweite Auflage erlebte. Illustrationen müssen, wenn sie wirken sollen, reich und vor allem charakteristisch sein. Das ist allerdings bei der französischen Ausgabe im höheren Maasse der Fall als bei der deutschen, allein immer noch nicht genügend. Es ist ja bekannt, dass die Meinungen über die Echtheit gewisser Bilder und Handzeichnungen sehr auseinandergehen, und dass die Kritik, welche an den letzteren geübt wird, noch in Anfängen sich befindet. Gerade deshalb sollte der Autor es sich zur Pflicht machen, nur unanfechtbare Illustrationen dem Leser vorzulegen. Dies hat Clément nicht immer gethan. Seite 452 z. B. gibt er eine Abbildung von der sogen. Fornarina in der Tribuna der Uffizien zu Florenz; dieselbe ist ganz richtig mit einem Fragezeichen versehen. Beim Umwenden des Blattes jedoch erfahren wir durch den Text, dass Clément durchaus nicht an dem Raphaelischen Ursprung dieses Gemäldes zweifelt (vgl. S. 356). Die Fornarina in Florenz hat aber mit dem grossen Urbinaten entschieden nichts zu thun, sie ist, wie man auf den ersten Blick sieht, venetianischer Herkunft und geht auf Sebastiano del Piombo zurück. Sie fällt in die Zeit der Rivalität Michelangelo's und Raphael's, wie Eugène Müntz neuerdings nachgewiesen hat ³⁾ und zeigt uns, dass Raphael und Sebastiano, der von der Coterie Buonarroti's gegen ihn vorgeschoben wurde, einander beeinflussten. Auch Michelangelo erscheint mir nicht durchweg glücklich illustriert. So verwechselt der Verfasser S. 73 den Engel des Niccolo dell' Arca mit dem des Florentiners. Dass Michelangelo an der Arca di San Domenico in Bologna Antheil hat, ist ausser allem Zweifel und durch Aufzeichnungen von Zeitgenossen beglaubigt,

¹⁾ Als Supplementband von Becker's »Kunst und Künstler« des XVI., XVII. u. XVIII. Jahrhunderts. Leipzig, E. A. Seemann.

²⁾ C. Clément, Michael Angelo, Leonardo da Vinci and Raphael. Transl. by Corkran. London, in 8°, pag. 370.

³⁾ Cf. Une rivalité d'artistes au XVI^e siècle. Gaz. d. B.-A. v. 1882, Mars et avril.

sein Engel ist aber nicht derjenige links, sondern der, welcher sich an der Epistelseite des Altars befindet. Schon Gualandi äusserte sich Cicognara gegenüber in diesem Sinne, und heute haben die meisten Gelehrten sich seinem Urtheile angeschlossen ⁴⁾. Was die berühmten Parzen in der Galerie Pitti zu Florenz betrifft, so rühren dieselben keinesfalls von Michelangelo her (vgl. die Abbildung S. 134 und cf. hierzu S. 405). Sie sind, wie auch Clément zugibt, von Rosso Fiorentino gemalt ⁵⁾, und es liegt ihnen gewiss nicht einmal ein Carton des Meisters zu Grunde. Wenden wir uns jetzt zu Lionardo da Vinci. Seine Handzeichnungen sind sehr zahlreich und über die ganze Welt zerstreut, ein kritisches Verzeichniss derselben muss aber erst noch gegeben werden. In den Galerien Italiens sowohl wie Frankreichs, Englands und Deutschlands finden sich neben unstreitbar echten Blättern viele unechte und sind neben solche, welche die Art und Weise Lionardo's klar offenbaren, solche gestellt, die sofort eine andere Hand verrathen. *Ex ungue leonem!* Sind die Züge irgend eines Meisters leicht zu erkennen, so gilt dies von denen Lionardo's. Ganz abgesehen von dem Stempel des Genialen, den alle seine Zeichnungen tragen, haben dieselben so spezifische Kennzeichen, dass eine Verwechslung unbegreiflich ist. Zum Vergleich mit den zweifelhaften Blättern sei hier eine Liste von authentischen und nicht anzufechtenden Zeichnungen Lionardo's gegeben. Absichtlich führe ich auf derselben nur solche an, die Allen in Originalphotographie oder Facsimile leicht zugänglich sind.

A. Florenz. Uffizien. Der Profilkopf einer Frau. Röthelzeichnung. Braun, Nr. 442. Brogi, Nr. 2002. Offenbar dasselbe Modell wie auf Nr. 390 im Louvre (Braun, Nr. 162. Vgl. den Katalog von Reiset. Ausgabe von 1868, S. 127). — Ein männlicher Profilkopf. Kreidezeichnung. Braun, Nr. 438. Brogi, Nr. 2007. Das gleiche Modell auf einem Blatte in Venedig. Naya, Nr. 31. — Der Profilkopf eines Jünglings und eines alten Mannes. Kreidezeichnung. Braun, Nr. 450. Brogi, Nr. 2009. Der gelockte Jünglingskopf rechts findet sich auch, al Pastello gezeichnet, im Codex Atlanticus zu Mailand. Fogl. 41 verso, oben. — Zwei Profilköpfe und verschiedene Kriegsmaschinen. Federzeichnung. Braun, Nr. 439. Wie wir aus einer handschriftlichen Notiz erfahren, gehört dies Blatt in das Jahr 1478. Unten lesen wir: 1478 io chominciai le 2 Vergine Marie. Der Kopf links, S. 233 bei Clément abgebildet. — Federzeichnung vom 5. August 1473, von Charles Ravaisson fälschlicherweise Ansicht vom Rigi betitelt. Vgl. die Abbildung in der Gazette des Beaux-Arts vom März 1881, S. 241, hierzu Henry de Geymüller: Léonard de Vinci a-t-il été au Righi? Chronique des arts vom 11. Juni 1881, Nr. 23, S. 186—187.

B. Venedig. Academia. Ein Christuskopf, den die Hand eines Schergen bei den Haaren fasst. Silberstiftzeichnung. Braun, Nr. 54. Naya, Nr. 27. Abgebildet bei Bossi, *del cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro*, S. 102 und bei Clément S. 245. — Der Profilkopf eines Mannes. Bleistiftzeichnung. Braun, Nr. 46. Naya, Nr. 29. — Knospen und Blumen, mit der Feder nach

⁴⁾ S. A. Springer's Raphael und Michelangelo. S. 12 u. S. 490—492.

⁵⁾ Vgl. Burckhardt's Cicerone. Zweite Auflage. S. 890.

der Natur gezeichnet. Perini, Nr. 184. Abgebildet bei Gerli-Vallardi, *disegni di Leonardo*, Taf. 16*. — Mechanische und geometrische Figuren, mit begleitendem Text. Federzeichnung. Perini, Nr. 183. — Waffen, wie sie im Alterthum und Mittelalter gebräuchlich waren, und Reiter im Kampfe mit Fusssoldaten; die letztern mit Lanzenbrechern versehen. Darunter erklärender Text. Federzeichnung. Perini, Nr. 185. Eine Abbildung bei Gerli-Vallardi, Taf. 7*. — Sieben Profilköpfe, darunter ein weiblicher. Karrikaturen. Federzeichnung. Sepia. Perini, Nr. 186. Braun, Nr. 50. Der weibliche Kopf abgebildet bei Gerli-Vallardi, Taf. 5, ebenda der Kopf oben rechts. Auf Taf. 39 die übrigen fünf. — Fünf Köpfe, von denen vier Karrikaturen; diejenigen links weiblichen, diejenigen rechts männlichen Geschlechts; bis auf einen sind sie im Profil gesehen. Federzeichnung. Sepia. Perini, Nr. 187. Braun, Nr. 51. Die unterste Karrikatur abgebildet bei Gerli-Vallardi auf Taf. 39. In Lomazzo lesen wir (*Trattato*, S. 360), dass Aurelio Lovino, der Sohn Bernardino's, ein Buch besessen habe, welches ungefähr 50 Karrikaturen Lionardo's enthielt. — Die Gestalt eines Mannes mit vier Armen und vier Beinen. Sie ist von vorne gesehen und von einem Kreis und Quadrat umschrieben. Aus den Aufzeichnungen des Blattes geht hervor, dass es sich hier um eine Illustration des ersten Kapitels vom 3. Buche des Vitruv handelt. Federzeichnung. Vgl. *Zeitschr. für bildende Kunst* von 1880, Heft 1, S. 23. Naya, Nr. 36. Braun, Nr. 45. Eine Abbildung, jedoch ohne Text, in Bossi, a. a. O. S. 208, bei Gerli-Vallardi auf Taf. 1*, und in der *Gazette des Beaux-Arts* von 1860, Bd. 7, S. 197. Ein Bruchstück des Textes facsimilirt in: *La scrittura degli artisti italiani del sec. XIV—XVII riprodotta con la fotografia*. Carlo Pini editore. Florenz, gr. 4. — Drei tanzende weibliche Gestalten; die in der Mitte erscheint im Profil, die zwei andern kehren uns den Rücken zu. Rechts oben noch ein Profilkopf. Federzeichnung. Perini, Nr. 174. — Der Kopf eines Mannes, an die Carrikatur streifend. Federzeichnung. Naya, Nr. 28. Braun, Nr. 48. Abgebildet bei Gerli-Vallardi, Taf. 5*. Unter demselben die Studie zu einer Rudervorrichtung, durch welche vier Ruder von einem einzigen Menschen in Bewegung gesetzt werden. — Studien zu dem Bilde in Paris, auf welchem die Jungfrau Maria auf dem Schoosse der heil. Anna sitzt und nach dem Christusknaben greift, der zu ihren Füßen mit einem Lamm spielt. (Nr. 459 im Louvrecatalog von 1878. Abgebildet bei Clément, S. 435). Rothstiftzeichnung. Naya, Nr. 35. Braun, Nr. 41. Eine Abbildung bei Gerli-Vallardi, Taf. 9*. — Eine mit der Feder flüchtig hingeworfene Skizze, vielleicht der erste Entwurf zu dem soeben beschriebenen Bilde im Louvre. Naya, Nr. 21. Braun, Nr. 39. Abgebildet bei Bossi, op. cit. S. 231. — Die Büste eines Mannes im Profil, an dessen Haupt ein Kapitel aus der Proportionslehre erörtert wird. Mit Kreide vor- und mit der Feder nachgezeichnet. Links der Text, welcher bereits von Bossi publicirt ist. Vgl. a. a. O. S. 204 und 260. Die beiden andern Figuren auf dem Blatte, zwei Reiter, ebenfalls im Profil, sind Kreidezeichnungen. Naya, Nr. 31. Braun, Nr. 37. Abgebildet bei Gerli-Vallardi, Taf. 11* und Taf. 13*. — Studien zum heiligen Abendmahl in Sta. Maria delle Grazie. Mit dem Röthel gezeichnet. Ueber den Häuptern der Apostel stehen die Namen derselben. Naya, Nr. 59.

Braun, Nr. 58. Das Nähere siehe in Dohme's »Kunst und Künstler« Bd. 5, S. 27—28.

C. Mailand. Ambrosiana. Ein Blatt, enthaltend acht Köpfe, von denen sechs im Profil Karikaturen sind. Braun, Nr. 69—75. Nr. 75 abgebildet bei Gerli-Vallardi, Taf. 5, Nr. 71 auf Taf. 7, Nr. 69 und 70 auf Taf. 35, Nr. 72 auf Taf. 38, Nr. 74 auf Taf. 40. Alle acht Köpfe Rothstiftzeichnungen. — Echt sind die 25 Blätter, welche Pozzi in Mailand aus dem Codice Atlantico photographirt hat, und selbstverständlich auch die, welche im Saggio delle opere di Leonardo da Vinci (Mailand, 1872) facsimilirt sind. — In der Kupferstichsammlung des Luigi Angiolini: vier Reiter auf Postamenten, sämmtlich im Profil gesehen. Offenbar nach einer Zeichnung Lionardo's gestochen und ohne alle Frage Studien zu seinem Reiterstandbild des Francesco Sforza. Eine Abbildung gibt Courajod: Léonard de Vinci et la statue de François Sforza. Paris, 1879, S. 15.

D. Turin. Königl. Bibliothek. Der Kopf eines Greises, von vorne gesehen. Lionardo's Selbstportrait. Rothstiftzeichnung. Unter dieselbe hat eine andere Hand links mit Rothstift Leonardo da Vinci und rechts mit Bleistift ritratto di lui stesso geschrieben. Eine gute photolithographische Reproduction als Titelblatt im Saggio. — Studie zum Engel auf der Madonna in der Felsrotte in Paris (Nr. 460 im Louvrecatalog von 1878. Braun, Nr. 110). Bleistiftzeichnung. Philpot, Nr. 726. — Ein männlicher en face Kopf; links von demselben ein Auge und erklärender Text. Ein Paragraph aus Lionardo's Proportionslehre. Federzeichnung. Philpot, Nr. 731. Ein Facsimile bei Richter in der Zeitschrift für bildende Kunst von 1882, S. 17. Der Text lautet folgendermaßen: a. n. o. f. son simili ala bocha. — a. c. he a. f. son simili allo spatio ch e fra lluno ochio e llaltro. — n. m. o. p. q. r son similia ala meta dela grosseza del orbi dell ochio cioe dal lagrimatoro dell ochio alla sua coda ne è similmemente la divisione che fral mento(ne) e la bocha e similmemente la piu stretta parte che a il naso infra lluno ochio e llaltro e questi tali spati ciasscun per se e lla ñ parte della testa. — n. m. e simile alla largeza dell ochio o vale lo spatio ch e infra li ochi. — m. c. he $\frac{1}{3}$ di n. m. misurando dal taglio di fori del labro del ochio al segno c. — b. z. sia simile alla largeza della nave del naso.

E. Paris. Louvre. Ein Blatt mit Federskizzen, die sich als Studien ausweisen für das angefangene Bild der Uffizien: Die Anbetung der Magier. Sechs Figuren, von denen drei nackt. Braun, Nr. 185. — Eine Federskizze, mit Bleistift vorgezeichnet, aus dem Studienbuche Lionardo's. Sie bezieht sich, wenigstens was den einen Theil betrifft, auf sein Abendmahl. Alle Figuren auf diesem Blatte sind Akte. Braun, Nr. 186. Abgebildet in Dohme's »Kunst und Künstler«, Bd. 5, S. 21. — Der Kampf des heil. Georg mit dem Lindwurm. In der Mitte das Ungethüm, rechts und links ein Reiter. Federzeichnung. Abgebildet bei Clément, S. 268. — Im Besitze von Louis Galichon eine höchst werthvolle Federzeichnung zum Epiphaniabilde in Florenz. Das Blatt weilt uns in den ersten Gedanken des Meisters ein und wurde nach dem Tode Emil Galichon's von seinem jetzigen Besitzer für 12,900 Fr. erworben. Braun, Exposition de l'école

des Beaux-Arts von 1879, Nr. 37. Abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts von 1867. Dort auch Seite 534 ein Holzschnitt nach dem angefangenen Bilde in Florenz. — Bibliothek des Instituts. In dem Manuscrite Lionardo's, welches mit A bezeichnet ist, Fogl. 62 verso, zwei Pferdeköpfe, an denen die Lehre von der Proportion auseinandergesetzt wird. Federzeichnung. Von G. Govi am 21. August 1873 an Ort und Stelle gepaut. Abgebildet bei Clément, S. 230. — In dem gleichen Manuscrite der Profilkopf eines Mannes, ebenfalls ein Blatt aus der Proportionslehre. Federzeichnung. Bei Clément, S. 227. — Im Manuscript B. ein interessantes Blatt, auf dem architektonische Skizzen, ein Schiff und Text. Federzeichnung. Abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts von 1881, S. 345. — Ebenda der Entwurf einer Flugmaschine mit begleitendem Text. Federzeichnung. Abgebildet a. a. O. S. 337. — Endlich dort Blumen, geometrische Figuren etc. und Text. Federzeichnung. Abgebildet a. a. O. S. 517. — Aus dem Vallardibande im Louvre sei dem Leser als authentisch vorgeführt: 1) Ein weiblicher, vor sich hin blickender Profilkopf. 2) Vier Profilköpfe, Karikaturen; zwei weibliche und zwei männliche. Alle abgebildet bei Clément, S. 207, 274 und 282. — Im Besitze des Marquis de Chennevières: Ein Blatt, auf dem ein Erhängter dargestellt ist, neben demselben den Vorgang erläuternde Worte. Federzeichnung. Braun, Beaux-Arts, Nr. 33.

F. London. British Museum. Illustrationen zur Kriegsgeschichte. Eine Lanze, eine Menschenmähmaschine, die durch einen Reiter bedient wird, und Sprenggeschosse. Unter denselben lesen wir: questo e buono per rompere le schiere. Federzeichnung. Braun, Nr. 52. — Royal Academy. Der Carton zu dem von den Frati de Servi in Florenz bestellten Bilde, das den Hauptaltar der Nunziata schmücken sollte, aber nie zur Ausführung kam. Braune und schwarze Kreide. Maria mit dem Christkinde, auf dem Schoosse der Anna, daneben Johannes. Von Dixon in London photographirt. Eine Abbildung in Jean Paul Richter's Leonardo. London, 1880, S. 72. — Im Besitze von Lord Ashburnham der Entwurf zu einem Maleratelier. Federzeichnung. Abgebildet in der Zeitschrift für bildende Kunst von 1882, S. 13. — Sammlung des Herrn Malcolm. Die Profilgestalt eines Kriegers von energischem Ausdruck. Prachtvolles Blatt! Nr. 34 in Robinson's Catalog von 1869. Bleistiftzeichnung. Braun, Exposition de l'école des Beaux-Arts, Nr. 42. — Ein nackter Mann, dem ein Bekleideter durch ein posaunenartiges Instrument in's Ohr bläst; er wendet sich fliehend von demselben ab. Beide Gestalten sind im Profil gesehen und neigen sich nach vorn über. Darunter zwei sitzende Männer, ebenfalls Profilfiguren, im Zwiegespräch begriffen. Federzeichnungen. Bei Robinson Nr. 38. Braun, Nr. 40. — Ein schwebender Engel im Profil mit flatternden Haaren. Rechts derselbe Kopf noch einmal, aber in anderer Stellung. Unten eine weibliche Profilfigur. Federzeichnung. Braun, Nr. 38.

G. Windsor Castle. Ein weiblicher Kopf, von vorne gesehen, niederschauend. Haarflechten. Studien zur Bewegungstheorie Lionardo's. Federzeichnungen. Abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts von 1881, S. 238 und 239. — Zwei Tottenköpfe, der eine en face, der andere im Profil, wie aus der Inschrift hervorgeht a di 2 daprile 1489 gezeichnet. Abgebildet ebenfalls in der Gazette,

S. 244. — Allegorie weiter Reisen. Ein wunderbar geformtes Segelschiff, dessen Steuer ein Thier leitet, in der Mitte desselben ein Baum, fährt an der Weltkugel vorbei, auf welcher ein Adler mit der Krone auf dem Kopfe. Eine Abbildung in der Gazette, S. 339. — Project zu einem Schloss für die Insel Cypren (Grundriss und Aufriss) und zwei männliche Gestalten. Abgebildet in der Gazette, S. 345 u. 347. — Ein weiblicher Profilkopf. Abgebildet in der Gazette, S. 521. — Studie zum Reiterstandbild. Die Bewegung der Gruppe ähnlich wie auf dem Stiche im Besitze Angiolini's. Eine Abbildung gibt Courajod in seiner Schrift über die Reiterstatue, S. 19. — Fünf Reiter zu Pferde. Dreimal ist das Pferd im Schritt gehend, zweimal galoppirend und über den Feind hinwegsetzend dargestellt. Studien, welche in die Zeit fallen, in der Lionardo sich mit der Reiterstatue beschäftigte. Courajod, S. 35. — Vier Entwürfe zum Reiterstandbild Sforza's, drei derselben auf hohem Postament. Abgebildet bei Courajod, S. 37. Die Bewegung des Pferdes stimmt mit der Bewegung der Pferde auf dem Angiolinischen Stiche überein. — Die Profilfiguren zweier Männer, an denen die Lehre von der Proportion erklärt wird. Links erläuternder Text. Silberstift- und Federzeichnung. Eine Abbildung bei Courajod, S. 51^o) und in der Zeitschrift für bildende Kunst von 1882, S. 16.

H. Chatsworth. Sammlung des Herzogs von Devonshire. Vier Profilköpfe, Karrikaturen, zwei weibliche und zwei männliche. Braun, Nr. 53. Der Kopf unten rechts derselbe wie der links oben auf Braun, Nr. 50. (Venedig). — Zwei Profilköpfe, Carrikaturen. Federzeichnungen. Braun, Nr. 46. Die Karrikatur rechts unten die gleiche wie die rechts auf Braun, Nr. 49. Wohl Copie! Was die beiden übrigen Köpfe, sowie den Ziegenbock auf Braun, Nr. 46 betrifft, so haben dieselben mit Lionardo nichts zu thun.

J. Wien. Albertina. Eine Frau im Profil, Karrikatur, überreicht einem Mann, welcher en face erscheint, einen Ring; er macht ein saures Gesicht. Rechts von der Gruppe sechs männliche Profilköpfe, die theils nieder-, theils aufblicken, der unterste von ihnen gleicht auffallend dem gelockten Jüngling in den Uffizien zu Florenz (Braun, Nr. 450). Vielleicht haben wir das Portrait des Francesco Melzi vor uns, den Lionardo seiner Schönheit halber bewunderte. Braun, Nr. 98. Abgebildet bei Dohme, Bd. 5, S. 41.

Hier ist also eine Liste von Zeichnungen Lionardo's, welche nach meinem Dafürhalten unzweifelhaft echt sind. Natürlich ist dieselbe weit davon entfernt, vollständig zu sein. Sie beansprucht dies auch nicht, sie will den Leser nur in den Stand setzen, sich zu jeder Zeit und an jedem beliebigen Ort die charakteristischen Züge des Meisters zu vergegenwärtigen. Worin bestehen dieselben denn? Darin, dass die Strichlagen bei Lionardo gewöhnlich nicht, wie bei den übrigen Meistern, von rechts nach links, sondern von links nach

^o) Ueber Lionardo's Zeichnungen in der Windsor-Collection vide the Athenaeum, Nr. 2626 vom 23. Febr. 1878, S. 258 — 259, Nr. 2645 vom 6. Juli 1878, S. 24, Nr. 2646 vom 13. Juli 1878, S. 56 und Nr. 2647 vom 20. Juli S. 86. Es ist sehr zu bedauern, dass die hundert Photographien nach Lionardo's Zeichnungen in der königl. Bibliothek zu Windsor nicht einzeln zu haben sind.

rechts laufen. Dieses Merkmal haben alle von mir beschriebenen Blätter gemein. Stellt man aber dieser Eigenthümlichkeit jene andere gegenüber, dass Lionardo nach Art der Ebräer die lediglich für den Privatgebrauch bestimmten Aufzeichnungen von rechts nach links, in Spiegelschrift, niederschrieb, so wird man nicht umhin können, es für mehr als wahrscheinlich zu halten, dass er überhaupt von Natur links war. Und somit wäre der Ausspruch in Dohme's »Kunst und Künstler« (Bd. V, S. 22), Lionardo sei auch im Stande gewesen, mit der linken Hand zu zeichnen, dahin zu berichtigen, dass er wohl meistens mit der Linken zu arbeiten pflegte. (Vgl. das Zeugniß in Pacioli »De divina proportione«.)

Untersucht man nun auf das Gesagte hin die Illustrationen bei Clément, so wird man finden, dass bei weitem nicht alle vor der Kritik bestehen können, und dass der Verfasser speciell dem sogenannten Lionardo-Buche im Louvre allzuviel Vertrauen schenkt. Dasselbe enthält viele dem Meister durchaus fälschlich zugeschriebene Zeichnungen, und es ist heute kein Geheimniß mehr, dass manches Blatt, welches bisher unter dem Namen Lionardo's bekannt war, von Lorenzo di Credi und Vittore Pisano herrührt⁷⁾. Glücklicher ist Clément in der Auswahl der Bilder. Hier greift er nur im Texte fehl. Das Medusenhaupt in den Uffizien zu Florenz ist entschieden nicht von Lionardo (S. 201, 212 u. 214—215), und ebensowenig ist es der Kopf in der Ambrosiana, welcher auf Bianca Maria Sforza gedeutet wurde (S. 255). Ersteres ist ein retrospectiver Versuch nach Vasari, letzterer rührt, wie Lermolieff siegreich nachgewiesen (a. a. O. S. 456—457), von dem Mailänder Ambrogio de Predis, einem von Lionardo indirekt beeinflussten Künstler her. Auch das Madonnenbild in St. Onofrio zu Rom (cf. S. 201 u. 217) muss Lionardo abgesprochen werden. Dasselbe hat, wie ich bereits in meiner Luini-Biographie von 1880⁸⁾ gesagt habe, den Mailänder Giovan Antonio Boltraffio zum Urheber. Der gleichen Ansicht ist Thausing⁹⁾. Es kann nicht genug betont werden, dass Lionardo absichtlich und aus guten Gründen die Frescotechnik gemieden, und dass alle ihm zugemutheten Fresken nichts mit ihm zu thun haben.

Sehen wir uns jetzt den Text des Clément'schen Buches etwas näher an. Was zunächst Raphael betrifft, so setzt der Verfasser seinen Geburtstag mit Passavant (I, 28) auf den 6. April, während sich die bedeutendsten Kunstschriftsteller der Gegenwart — Müntz, Springer, Robinson, Paliard, Kinkel — auf den 28. März geeinigt haben! Auf diesen Tag fiel in der That 1483, vorausgesetzt immerhin, dass man nach neuem Calender rechnet, der Char-

⁷⁾ Vgl. Lermolieff, die Werke italienischer Meister etc., S. 258 und S. 400. Clément hält mehr als 200 Blätter des Vallardibandes für echt (S. 235—236). Uebrigens ist die Behauptung, dass nichts aus dem Bande photographirt sei, falsch. Z. B. gerade die beiden Kinderprofilköpfe bei Clément auf Seite 235 und 238 existiren in photographischer Wiedergabe (Braun, Nr. 166 u. 167).

⁸⁾ Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich, S. 15 u. 23, Anmerk. 49.

⁹⁾ Vgl. sein Feuilleton in der Neuen freien Presse vom 8. Juni 1881. Morgenbl. Nr. 6026, S. 2. Wieder abgedruckt im Bund vom 30. u. 31. August 1881, Nr. 239 u. 240.

freitag; denn zieht man den Gregorianischen Calender zu Rathe, so deckt sich in jenem Jahre der höchste Festtag der Christenheit, wie es scheint, mit dem 26. März. (Vgl. übrigens die Einwendungen von F. Piper: »Raphael's wahrer Geburtstag und die falschen Säculartage«. (Beil. zur Augsb. Allg.-Ztg. vom 27. u. 28. Juli 1881, Nr. 208 u. 209, S. 3041—3043 und S. 3059—3060). Ferner sei bemerkt, dass Clément, wenn er die berühmten Verse aus der gereimten Chronik des alten Giovanni Santi: »Due giovin par d'etate« etc. citiren wollte, Herman Grimm's Conjectur, statt »par d'amori«, »par d'onori« zu lesen, hätte berücksichtigen müssen ¹⁰⁾. »Par d'amori« gibt absolut keinen Sinn. Sehr zu bedauern ist auch, dass er sich Lermolieff's Studie über Raphael's Verhältniss zu Timoteo Viti nicht zu eigen gemacht hat. Er hätte dann nicht nur gesagt, dass der junge Raphael mit Viti nach 1494 zusammengekommen sei, sondern geradezu auf sein Schulverhältniss zu demselben hingedeutet. Und wäre ihm das viel citirte Document bekannt gewesen, welches wir dem Marchese d'Adda verdanken, aus dem hervorgeht, dass Perugino 1496 nicht ständig in Perugia weilte, dann würde Clément Raphael's Uebersiedelung nach dieser Stadt nicht in das Jahr 1495 oder 1496, sondern erst in das Jahr 1500 gesetzt haben. Bis dahin führte Perugino bekanntlich ein zu unstätes Leben, um ein Atelier in Perugia halten zu können. Seinen Künstlertypus hat Clément gut getroffen, nur hätte er noch eine kurze Parallele zwischen den Charakteren Raphael's und Perugino's ziehen sollen. Perugino hatte blos das kleine Einmaleins inne, er bediente sich eines ziemlich primitiven A B C's; Raphael dagegen beherrschte das grosse Einmaleins und wandte ein völlig ausgebildetes Alphabet an. Dies der Hauptunterschied zwischen Lehrer und Schüler. Der Meister wiederholt sich selbst und zwar bis zum Ueberdruß, der Schüler hingegen verfügt stets über neue Motive. Sein Genius ist unerschöpflich wie die Quelle der Hippokrene! Erfreulicherweise vertritt Clément offen die Ansicht, dass der Antheil Raphael's an den Fresken Pintoricchio's in Siena weit davon entfernt ist, die Bedeutung zu haben, welche Vasari ihm beimisst. Alles, was er über Raphael und Pintoricchio sagt, ist vom bon sens des Franzosen dictirt. Um so mehr muss uns sein unerschütterlicher Glaube an die Echtheit des venetianischen Skizzenbuchs wundern. Er steht durchaus auf der Seite von Müntz, Herman Grimm und Schmarsow nicht zu vergessen. Der Erstere hält auch noch in der zweiten Auflage seines Buches über Raphael an der Authenticität des Skizzenbuchs fest (Preuss. Jahrbücher vom 20. Febr. 1882, S. 134—135), der letztere veröffentlichte zu Gunsten seiner Ansicht eine polemische Abhandlung im 48. Bde. der preussischen Jahrbücher (vgl. die Mainummer von 1881, S. 122 bis 149). Den entgegengesetzten Standpunkt vertritt bekanntlich Lermolieff, auf dessen Seite Springer, Minghetti, Eisenmann (Zeitschrift für bildende Kunst, Nr. 40, Beibl. vom 4. Aug. 1881, Jahrg. 16) und kämpfen (s. Repertorium von 1881, S. 219—223). Ich werde in solchen zweifelhaften Fällen immer an das Wort erinnert, welches Schiller auf dem Reichstage zu Kra-

¹⁰⁾ Siehe seine Besprechung von Müntz, Raphael, in der deutschen Litteratur-Ztg. von 1881.

kau den Fürsten Sapieha ausrufen lässt: »Man soll die Stimmen wägen und nicht zählen.« Für den, welcher die lichtvolle Auseinandersetzung Lermoloeff's im letzten Jahrgang dieser Zeitschrift mit Aufmerksamkeit gelesen, ist die Frage, ob Raphael oder Pintoricchio, entgültig entschieden. Das Capitel über Raphael mögen einige bibliographische Ergänzungen schliessen. Bei Besprechung von Raphael's und Perugino's Sposalizio in Mailand und Caën hätte Clément der geistreichen Parallele von Max Jordan in Dohme's »Kunst und Künstler« (Lfg. 61, Leipzig, 1878) gedenken sollen, und bei der Schule von Athen wäre es am Platz gewesen, eine Ansicht Grimm's, die der gewöhnlichen allerdings zuwider läuft, wenigstens zu erwähnen. Während Trendelenburg in seinem 1843 gehaltenen Vortrag (wieder abgedruckt in der Sammlung seiner kleinen Schriften, Leipzig, 1871) in den zwei Mittelfiguren oben Plato und Aristoteles sieht, will Grimm in denselben Plato und Paulus erkennen (vgl. Raphael's Schule von Athen, I—III, S. 353—396 in der deutschen Rundschau, Jahrg. 6., Heft 12., Sept. 1880, Bd. 24). Kann man diese Auffassung nach einer kritischen Erwägung aller Gesichtspunkte auch nicht theilen, so wird man doch zugeben müssen, dass sie manches für sich hat.

Wichtig und in mancher Hinsicht noch nicht ganz klargestellt sind die Wechselbeziehungen zwischen Raphael, Michelangelo und Lionardo. Was zunächst Raphael und Michelangelo betrifft, so hat Clément ihr Verhältniss entschieden zu optimistisch aufgefasst (vgl. S. 337). Der von Milanesi herausgegebene Briefwechsel Buonarroti's liefert den unwiderleglichen Beweis, dass der Schöpfer des Moses nicht nur gegen Bramante, sondern auch gegen Raphael Misstrauen hegte. Er hatte es sich fest in den Kopf gesetzt, dass nur die Eifersucht der beiden Urbinaten Schuld daran war, wenn sich von Zeit zu Zeit zwischen ihm und Julius II. unüberwindliche Schwierigkeiten erhoben. Sein Wort, dass Raphael alles, was er könne, von ihm habe, und dass er überhaupt mehr dem Studium als der Natur verdanke, ist ja bekannt. Man kann sich denken, dass das ungerechte Urtheil Michelangelo's durch die Aufstachelung von Intriganten wie Sebastiano del Piombo noch verschärft wurde und muss umsomehr die Seelenruhe anerkennen, welche Raphael sich in diesem unwürdigen Personenstreite stets zu bewahren wusste. Allezeit hat er mit Bewunderung vor den Werken seines grossen Rivalen gestanden. Wer die Sibyllen in Sta. Maria della Pace und den Jesaias in St. Agostino betrachtet, wird sich hiervon bald überzeugen. Dass er ganze Figuren des älteren Meisters, wie z. B. den David, abzeichnete, kann ihm billigerweise Niemand zum Vorwurf machen. Raphael war eben eine Natur, die sich leicht anschmiegte; hat er als Jüngling doch auch nach Lionardo eifrig studirt! Die Federzeichnung von kämpfenden Reitern in Dresden (Braun, Nr. 79), sowie die in Oxford (Nr. 28 in Robinson's Catalog von 1870, S. 142—144. Braun, Nr. 15), beide zeugen noch heute für das lebhafteste Interesse, welches er an der Anghiari-schlacht nahm.

Derjenige Theil des Buches, welcher über Lionardo handelt, hat manche Bereicherung und Verbesserung erfahren. In den früheren Auflagen und noch in einem Artikel des Journal des Débats vom 4. Febr. 1880 sagte der Ver-

fasser, dass jenes im Jahre 1500 von Ludwig XII. in Pavia gestohlene Manuscript der Nationalbibliothek zu Paris, das die auf S. 242 mitgetheilte Miniatur aufweist, das Leben des Francesco Sforza enthalte, während es doch in Wirklichkeit die Biographie des Stammvaters der Sforza, die Biographie des Giacomo Muzio Attendolo Sforza enthält. In der illustrierten Ausgabe seines Buches hat Clément diesen Fehler, den auch Perkins und Waagen begehen, corrigirt und den Sinn der Miniatur richtig verstanden (cf. S. 240—241), ohne jedoch den Namen des Dargestellten kurzweg zu nennen, was noch wesentlich zur Erleichterung des Verständnisses beigetragen haben würde. Durch die Unterschrift der Abbildung: *premier modèle du monument de François Sforza* wird der Laie von Neuem irre geführt. Die Pariser Handschrift ist bekanntlich auf Befehl und Rechnung des Lodovico il Moro von Bartholomäus Gambagnola geschrieben, die in demselben enthaltenen Miniaturen sind Werke des Minuti und Antonio da Monza. Nach meiner festen Ueberzeugung ist einstweilen ganz von ihnen abzusehen, aus innern wie äussern Gründen hat der Holzschnitt auf S. 242 mit Lionardo's Reiterstandbild absolut nichts zu schaffen. War in diesem Falle die Aenderung Cléments eine Verbesserung, so kann das in dem folgenden nicht gesagt werden. Von Charles Ravaisson-Mollien irre geführt, hält er dafür, dass die Echtheit des berühmten Briefes an Lodovico il Moro nicht über allen Zweifel erhaben sei (S. 220). Warum? Weil er von links nach rechts geschrieben, die Züge Lionardo's nicht trägt. Als ob der Meister, wenn es sich darum handelte, einem Fürsten Mittheilungen zu machen, sich nicht eines Secretärs hätte bedienen können! Unbegreiflich ist, dass immer noch das viel missbrauchte Sonett, von Lomazzo unter der Etikette Lionardo's citirt, für sein poetisches Können als Zeugniß angerufen wird (S. 232 u. 234). Längst ist dasselbe von Gustavo Uzielli als unecht nachgewiesen. Zum Schluss die Bemerkung, dass der Neptun mit den Hippokampen nicht, wie Clément meint, unwiderruflich verloren, sondern uns in einer schwarzen Kreidezeichnung in Windsor Castle erhalten blieb, und dass der Theil des Buches, welcher über Lionardo's Thätigkeit am Dome zu Mailand handelt, heute total veraltet erscheint. Hier wäre es durchaus nöthig gewesen, dass Clément von den archivalischen Actenstücken, die uns durch Calvi mitgetheilt worden, Kenntniss genommen hätte.

Alles in Allem genommen wäre es ungerecht, nicht auf den Fortschritt der illustrierten Ausgabe den früheren Auflagen gegenüber hinzuweisen. Auf der andern Seite darf aber auch nicht verhehlt werden, dass in manchen Punkten eine noch radicalere Umarbeitung wünschenswerth ist. Das Buch steht bei weitem nicht überall auf der Höhe der heutigen Wissenschaft und lässt bisweilen sehr wichtige neuere Forschungen unberücksichtigt. Seit der zweiten Auflage stereotypirt, weil der Verleger sah, dass es in der einmal gegebenen Form guten Absatz fand, konnte der Verfasser bisher mit dem besten Willen keine durchgreifenden Aenderungen vornehmen, jetzt dagegen, wo der Satz neu hergestellt werden musste, hatte er vollkommen freie Hand. In seiner Macht lag es, einen umfassenderen Gebrauch davon zu machen. Ein Buch, welches so meisterhaft concipirt ist, wie dasjenige Clément's, und dem