

Werk

Titel: Clément, Charles: Michel Ange, Léonard de Vinci et Raphaël

Autor: Brun, Carl

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1883

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0006|log87

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

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 minimen 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 Karrikatur 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 Reproduktion 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 similmente la divisione che fral mento(ne) e la bocha e similmente 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 1/3 di n. m. misurando dal taglio di fori del labro del ochio al segnio 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 gepaust. 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, Karrikaturen; 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 müssen¹⁰⁾. »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 klarge stellt 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 Milanese 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 Urbinate 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 Anghiarschlacht 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 illustrirten 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 illustrirten 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