

Werk

Titel: Kahl, Robert: Das Venezianische Skizzenbuch

Autor: Wickhoff, Franz

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1883

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0006|log92

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

materieller Kenntniss der Schrift- und Bildquellen, aber namentlich ersterer unterbleiben. Es ist wahrscheinlich, dass bei dem Eifer des Verf. für den Stoff, bei der Tüchtigkeit der archäologischen Bildung, die dem Verfasser nach seiner Erstlingsarbeit zu urtheilen eigen, es nur einer tieferen Vensenkung in den Stoff, eines grösseren Aufwandes an Arbeitszeit bedurft hätte, um die gestellte Aufgabe der Lösung zuzuführen, die in dem vorliegenden Buche gestreift worden ist.

Von den sechs Illustrationen im Lichtdruck, welche das Buch zieren, hebe ich zwei: »Verliebte Kentauren«, »Geburt der Venus«, aus der Sammlung Hamilton Palace besonders hervor, da sie die ersten Publicationen dieser Werke des Rubens sind.

Das Venezianische Skizzenbuch. Beiträge zur Kunstgeschichte. Heft VI. Von **Robert Kahl**. Mit 23 Illustrationen in Holzschnitt und Phototypie. Leipzig, E. A. Seemann, 1882.

Robert Kahl hat die nun mehrfach aufgenommene Frage nach dem Ursprunge des bislang dem jungen Raphael zugeschriebenen venezianischen Skizzenbuches in vorliegender Arbeit eingehend behandelt. Er scheidet vorerst die Blätter aus, welche mit dem Skizzenbuche niemals in Verbindung waren, und nur fälschlich in Beschreibungen der venezianischen Sammlung unter diesem Titel figurirten. Dazu gehört eine echte Zeichnung Raphael's mit lionardesken Kriegerstudien aus seiner florentinischen Periode, die Nachzeichnung eines Kampfes in der Albertina, und andere, die zu Raphael nicht weiter in Beziehung stehen. Der Nachweis, dass die noch übrigen fünfunddreissig Blätter schon ursprünglich in Verbindung waren, ist Kahl vortrefflich gelungen. Er hat Papier und Wasserzeichen, die Leiter in einem Kreise, bei allen von ihm untersuchten Blättern identisch gefunden, und die ursprüngliche Reihenfolge der Zeichnungen an einer alten Numerirung der Blätter nachgewiesen. Leider macht den Leser nur eine Uebersichtstafel am Schlusse mit dieser wichtigen authentischen Anordnung bekannt. Kahl hat vorgezogen im Anschlusse an Passavant, jedoch im einzelnen wieder von ihm abweichend, eine neue Numerirung zu geben, so dass wir jetzt ausser der von ihm publicierten ursprünglichen echten, zu den gebräuchlichsten Nummern Passavant's und den oft citierten der Photographien Perini's eine vierte Nummernreihe bekommen haben, die gerade, weil sie sich mit Passavant zum Theile deckt, nur verwirrend wirken kann. Das ist nicht nur für den Leser lästig, sondern es dürfte auch dem Autor von Schaden sein. Eine neue Inventarisirung der Zeichnungen Raphael's, wobei die Apokryphen nicht ausgeschlossen werden können, ist ein allgemein als dringend gefühltes Bedürfniss der Wissenschaft. Man wird dann nicht umhin können auf die authentische Numerirung des Buches zurück zu gehen, da sie die allein gerechtfertigte ist — für 7 Blätter, deren Nummern weggeschnitten sind, dürfte sich ein Modus der Einreihung nicht schwer finden lassen — und Kahl's Nummern werden, ehe sie noch durchgegriffen haben, antiquirt sein.

Eine ungeschulte Hand wird von Kahl mit Recht als für die Unter-

suchung nicht weiter in Frage kommend bezeichnet. Ein Besitzer des Buches etwa in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, das beweist die Tracht des Brustbildes auf Fol. 37 b, Pass. 96, Per. 111, K. 104¹⁾, kritzelte auf leer gebliebene Stellen seine Alfanzereien. Hier über eine Landschaft einen fliegenden Vogel, dort zu einem Frauenkopfe den fehlenden Körper, zu einem Kinde eine Mutter, zu einer Mutter hinwiederum ein Kind, und was dergleichen mehr ist. Es kann nicht die Aufgabe dieses Referates sein, der Beschreibung jedes einzelnen Blattes bei Kahl nachzugehen. Die Zeichnungen sollen nach Hauptgruppen zusammengestellt und daran einzelne Bemerkungen geknüpft werden.

Die Arbeit geht natürlich von Lermolieff-Morelli's epochemachender Charakterisirung Pinturicchio's aus. Morelli hat bekanntlich eine Reihe von Figuren des Skizzenbuches als Studien zu den Gemälden der sixtinischen Capelle, wo Pinturicchio als Perugino's Gehilfe arbeitete, erkannt, andere als zu Pinturicchio's Presepio in Sta. Maria del popolo gehörig nachgewiesen, und daraus, so wie aus schlagenden stilistischen Kennzeichen Pinturicchio als den Autor des venezianischen Skizzenbuches wissenschaftlich erwiesen, nicht wie sich Kahl, der doch den Grundgedanken und die besten Theile seiner Arbeit diesem Manne verdankt, sehr unpassend ausdrückt (S. 4), ihre Entstehung durch die Hand Pinturicchio's behauptet. Diese von Morelli nachgewiesenen Gruppen von Studien, wir wollen sie unter dem Titel der Sixtinastudien zusammenfassen, hat Kahl durch keine neue Nachweisung vermehren können, möchte sie jedoch nicht für originale Arbeiten gelten lassen. Einmal sollen sie zu gut sein für Pinturicchio, einmal zu schlecht, und hin und wieder taucht, wenn auch verhüllt, die Frage auf, ob nicht doch Raphael irgendwie dabei im Spiele wäre. Man empfängt den Eindruck, als hätte der Autor während der Arbeit seine Meinung über die Zeichnungen vielleicht mehr als einmal geändert, und bei der schliesslichen Redaction die Rudimente verschiedener früherer Anschauungen nicht vollständig zu tilgen gewusst. So soll (Fol. 1 a, Pass. 2, Per. 19, K. 2) die Frau in lauschender Stellung, »wenn nicht von einem der beiden Meister (Perugino oder Pinturicchio) selbst herrühren, nach einer echten Studie eines der beiden copiert sein«, hingegen (Fol. 48 b, Pass. 42, Per. 18, K. 44) die Studie zur Ziporah auf der Beschneidung Mosis zeige »zur Evidenz, dass sie nicht für das Bild und auch nicht nach demselben gemacht sein kann, sondern nichts ist als die Reproduction einer Handzeichnung des erfindenden Meisters«, während (Fol. 51 b, Pass. 8, Per. 7, K. 8) die Jungfrau für das Presepio in Sta. Maria del popolo »auf eine enge Verwandtschaft mit einer Geburt Christi in Oxford (Braun 2) weist, die mit Recht dem Raphael zugetheilt wird.« Die Verwandtschaft dieser Madonna des Skizzenbuches mit dem Carton in Oxford (Robinson 7) lässt sich freilich nicht läugnen, sie sind sogar sicher beide von derselben Hand, ebenso wie die vorbereitenden Studien zu diesem schönen Presepio in Oxford, eigenthümlich

¹⁾ Fol. = Folio des Buches, Pass. = Passavant Raphael, Per. = Perini's Photographie, K. = Kahl.

durch den als Lager für das Kind verwendeten Sattel. Diese beiden Studienblätter zu dem Carton (Robinson 6 u. 7) zeigen, besonders das zweite (Braun 1) eine der seltenen Silberstiftzeichnungen Pinturicchio's, die Manier dieses Meisters so ausgeprägt, dass man von ihnen bei einer Charakterisirung von Pinturicchio's Zeichenweise geradezu ausgehen könnte. Man vergleiche nur die Hand der Madonna mit dem aufgebogenen Daumen mit der Hand auf der bekannten Zeichnung Pinturicchio's mit zwei allegorischen Frauen in den Uffizien. An diese Sixtinastudien reiht Kahl verschiedene Blätter, in welchen er dieselbe Hand erkennt, wenn auch hier ein beständiges Auslugen nach Raphael nicht angenehm auffällt. So hat (Pass. 24, Per. 75, K. 25) ein Kindermord — Ruland hat darin feinsinnig die Benützung einer giottesken Composition erkannt — mit dem von Marc Anton gestochenen Kindermorde Raphael's keine wie immer geartete Verwandtschaft, und alle Versuche Kahl's eine solche herzustellen, waren nicht glücklicher als kürzlich veröffentlichte Ausführungen Hermann Grimm's über jenen Stich. Auf (Fol. 33 a, Pass. 83, Per. 87, K. 89) einem Blatte mit 3 Männerköpfen soll ein alter Mann im Profil, nach einem bekannten Typus des Leonardo, eine Copie nach einer Copie Raphael's (Oxford, Robinson 28) sein. Dafür fehlt jeder Anhaltspunkt; Lionardo's Köpfe gingen eben in ihrer zwingenden Neuheit durch die ganze Welt. Fand doch ein von Lionardo häufig verwendeter jugendlicher Profilkopf sogar seinen Weg nach Deutschland. Er begegnet auch dem Johannes der Grablegung in Dürer's grosser Passion. Ebenso machte ein unbedeutender deutscher Meister des 15. Jahrhunderts auf einer Zeichnung im Germanischen Museum (Inv. Nr. 41) mehrfache ungelente Versuche, sein liebliches Lächeln und sein Lockengeringle nachzubilden. So wenig nun etwa zwischen dieser Zeichnung und Dürer's Holzschnitt ein Zusammenhang besteht, weil sie beide den jugendlichen Typus des Lionardo nachbilden, so wenig Zusammenhang braucht zwischen dem lionardesken Profilkopfe eines Alten im venezianischen Skizzenbuche und der raphaelischen Oxfordzeichnung zu bestehen. Auch bei dem schwebenden Engel mit Tambourin (Fol. 10 b, Pass. 20, Per. 20, K. 21) heisst es »eine gewisse Verwandtschaft der Zeichnung mit echten Erzeugnissen Raphael's lässt sich nicht läugnen«. Morelli hat auf die gleiche Technik mit der sogenannten »cavalcata« dem Entwurfe Pinturicchio's für das erste Frescobild in Siena hingewiesen. Noch grösser als mit dieser um 20 Jahre jüngeren Zeichnung ist die Uebereinstimmung dieses Engels, sowie seines blumenstreuenden Genossen im Berliner Kupferstichcabinete (Lippmann, Zeich. alter Meister Nr. 126), mit einer gleichzeitigen Taufe Christi im Louvre (von Braun 297 als Perugino photographirt). Einen dritten dieser Engel (Fol. 50 a, Pass. 11, Per. 53, K. 11) bringt nun Kahl gar mit Raphael's Horen auf der Hochzeit der Psyche in Verbindung. Freilich haben manche Zeichnungen Raphael's mit jenen des Skizzenbuches Verwandtschaft. Nur darf eine solche Beobachtung nicht wie bei Kahl zu dem Schlusse führen, als habe der Zeichner des Skizzenbuches Raphael copirt. Kahl kommt den wahren Verhältnissen bei Besprechungen der Zeichnungen (Fol. 54 b, Pass. 4, Per. 5, K. 4) und (Fol. 53 b, Pass. 5, Per. 8, K. 5) jugendlichen Apostelfiguren, die auf Raphael's Mariaekrönung ähnlich sich

wiederholen, nahe, und spricht es bei Gelegenheit (Fol. 15 a, Pass. 57, Per. 28, K. 59) eines aufblickenden Apostelkopfes, hier sich vollständig Morelli's Meinung anschliessend, geradezu aus: »Also findet sich hier eine Abhängigkeit Raphael's von Pinturicchio, die sich in Hinblick auf die Mythe von seiner Unterstützung und künstlerischen Führung des älteren Meisters recht sonderbar ausnimmt.«

Ruland hatte mit scharfem Blicke die höchst merkwürdige Entdeckung gemacht, dass Draperiestudien im Skizzenbuch (Fol. 53 a, Pass. 6, Per. 10, K. 6) für einen Carton ausgeführt wurden, dessen linke Hälfte sich in der Sammlung des Herrn Malcolm (Braun 105) erhalten hat. Da die ganze Anordnung bis auf manches Detail der Faltengebung in dieser unzweifelhaft Pinturicchio zuzuschreibenden Zeichnung mit der rechten Hälfte einer Zeichnung bei dem Herzog von Devonshire in Chatsworth, Pinturicchio's Entwurf für das vierte Fresco in Siena, stimmt, nur dass die Cardinäle hier auf der Zeichnung bei Malcolm phantastisch orientalische Kleider tragen, zog er dem damaligen Stande der Frage entsprechend, daraus den Schluss, die Draperiestudien des Skizzenbuches wären Detailstudien Raphael's in Pinturicchio's Aufträge für Siena ausgeführt. Folgt ihm Kahl auch in letzterem nicht mehr, so nimmt er doch noch immerhin die vermuthete Bestimmung der Malcolmzeichnung für Siena an, und verwirrt dadurch die Datirung des damit unzertrennlich verbundenen Blattes im Skizzenbuche. Wir würden so im Skizzenbuche Zeichnungen, einerseits die Sixtinastudien, andererseits die für Siena präsumirten, haben, welche um etwa 20 Jahre aus einander liegen. Nun ist aber gar nicht abzusehen, warum man, nachdem drei Bilder aus dem Leben des Aeneas Sylvius im Zeitcostüme begonnen oder vollendet waren, nur bei dem vierten, das noch dazu eine rituelle kirchliche Ceremonie darstellt, wobei jedes Kleid vorgeschrieben ist, auf ein phantastisches Costüm hätte überspringen sollen. Pinturicchio hat eben, wie er das bei seinen vielen Aufträgen so oft gethan hat, auch für dieses Fresco in Siena eine alte Composition hervorgeholt, die ihm schon früher zu einem biblischen oder mythischen Stoffe wird gedient haben. Gerade aus den achtziger und neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts, der Entstehungszeit des Skizzenbuches, hat sich nur ein Bruchtheil von Pinturicchio's reicher Thätigkeit erhalten.

Einige Zeichnungen, mit der Feder entworfen und mit graulicher Deckfarbe ausgeführt, hält Kahl für modern übergangen. Da er nun einmal Pinturicchio's Urheberschaft nicht zugeben will, hat er sich auch nicht weiter nach Zeichnungen dieses Malers umgesehen. Er würde sonst bemerkt haben, dass sich dieselbe Technik wie in (Fol. 22 a, Pass. 51, Per. 62, K. 53) und (Fol. 24 a, Pass. 43, Per. 60, K. 45) auf der miniaturartig ausgeführten, früher Perugino zugeschriebenen Himmelfahrt Mariae der Albertina (Braun 208) wiederfindet, wie ich glaube der frühesten und schönsten aller erhaltenen Zeichnungen Pinturicchio's.

Wir kommen nun zu den Copien nach anderen Meistern, aus welchen fast die Hälfte der Blätter des Skizzenbuches besteht. Kahl fasst sehr gut eine Gruppe zusammen (S. 43), nackte männliche Acte, meist Rückenfiguren, deren

erkannte Beziehung zu Signorelli er durch den Nachweis der Uebereinstimmung eines behelmten Kriegers im Skizzenbuche (Fol. 9b, Pass. 16, Per. 76, K. 16) mit einer Figur Signorelli's in Montoliveto noch deutlicher macht, ohne für ihre eigenthümliche Technik, kleine unregelmässige Federstrichelung, eine genügende Erklärung zu bieten. Er gibt jedoch zu, dass sie von derselben Hand wie die Sixtinastudien ausgeführt sind. Es scheint mir am besten, um die Copisten-thätigkeit des Zeichners des Skizzenbuches zu beurtheilen, von den Studien nach Mantegna's Grablegung (Fol. 31a b, Pass. 81, 82, Per. 1, 15, K. 87, 88) auszugehen. Hier übersehen wir die peinlich gewissenhafte Genauigkeit des Künstlers der seine Vorlage Strich für Strich copirt und doch dabei aus seiner gewohnten Weise nicht hinaus kann. Wodurch sich die Umbrier zunächst von einander unterscheiden, ist die Bildung der allen gemeinsamen Augen in der Gewandung. Perugino bildet sie etwa wie den oberen Theil einer Feuerzange, während sie bei Pinturicchio, in welcher Technik er immer arbeitet, ein gestielter Punkt sind, und, man entschuldige den Vergleich, wie eine Stecknadel aussehen. Diese Augen verlieren sich nun auch in die Falten der sonst treu nachgebildeten Gewänder Mantegna's, und verrathen augenblicklich die Hand Pinturicchio's. Wenden wir uns wieder den Signorelli-studien zu, so scheint sich ihre Technik auch am besten durch das Streben genauer Nachbildung mit anderen Mitteln zu erklären. Die faserigen Federstriche Pinturicchio's sollen Signorelli's breite Kreidemanier nachbilden, ohne dass er damit so gut zum Ziele käme wie bei den Copien zu Mantegna. Am deutlichsten wird dieser Versuch, Signorelli's Strichführung nahe zu kommen, bei dem Torso im Profile (Fol. 6b, Pass. 30, Per. 54, K. 32), der nicht von anderer Hand ist, wie Kahl vermuthet, und ebensowenig von der Weise Lionardos zeigt. Auch chronologisch fügen sich diese Blätter den Sixtinastudien passend an; Pinturicchio hatte sie aus den Zeichnungen des Signorelli, mit dem er zugleich in der Sixtina arbeitete, copirt, ebenso wie er einem anderen gleichzeitig dort arbeitenden Meister, dem Cosimo Roselli, nach Kahl's richtiger Bemerkung, einen Apostelkopf (Fol. 35a, Pass. 13, Per. 44, K. 13) in seiner allgemeinen Anordnung nachgebildet.

In zwei nackten Männern (Pass. 25, 26, Per. 109, 110, K. 27, 28) hat Morelli die Hand Antonio Pollajuolo's erkannt. Kahl fügt dieser Gruppe noch einen Hercules mit dem Löwen an, und mehrere nur mit der Feder umrissene Actstudien (der Schäfer mit dem Dudelsacke gehört nicht hieher), die er alle in consequenter Opposition gegen Morelli einem unbekannten florentinischen Quattrocentisten zuschreibt. Kahl hat den Unterschied zwischen Original und Copie nicht herausgefunden. Während die beiden ersteren Zeichnungen alle charakteristischen Kennzeichen von Pollajuolo's Hand tragen, sind die anderen Copien nach derselben Hand freilich wieder mit jener Genauigkeit und Vortrefflichkeit nachgebildet, die wir schon in den Copien nach Mantegna bewundern konnten. In den Falten des fliegenden Mantels z. B. und der Ohrbildung beim Hercules verrathen sich jedoch Pinturicchio's zähe haftende Gewohnheiten. Kahl, der immer darauf ausgeht, das Skizzenbuch in den Beginn des 16. Jahrhunderts hinabzurücken, wirft gegen Morelli's Bestimmung ein,

eine Zeichnung Pollajuolo's darin wäre chronologisch unhaltbar. Dem ist jedoch nicht so; gerade zur Zeit als Pinturicchio nach Beendigung der Arbeiten in der Sixtina seine reiche Thätigkeit in Rom für Innocenz VIII. 1484—92 und die Cardinäle entfaltete, ist Antonio Pollajuolo's Aufenthalt in Rom urkundlich nachweisbar (1489—1493). In den Actfiguren nach ihm, — die mit abgeschnittenen Armen gegebene Profilfigur (Fol. 39b, Pass. 38, Per. 99, K. 40) weist deutlich auf die Werkstatt des Plastikers, — hat uns Pinturicchio glücklich schematische Muskelfiguren des Pollajuolo erhalten, die nach Vasari so grosse Bewunderung und Nachahmung in Florenz fanden. Ebenso erklären sich die gedrängteren Strichlagen der Philosophenportraits nach Justus von Gent dadurch, dass die satteren Farben der Oelbilder vorlagen und auf der Copie zur Erscheinung kommen sollten. Auch an diesen Blättern ist von späterer Uebearbeitung, wie Kahl annimmt, nichts zu sehen; ebenso trifft das steife, archaische, das er ihnen vorwirft, die niederländischen Bilder, aber nicht ihre treu und geschickt behandelten Copien.

In den Ausführungen am Schlusse des Buches wird vorerst nachgewiesen, dass die Zeichnungen nicht von Raphael sein können, da sie mit seinen übrigen Arbeiten um die Jahre 1507—1508 nicht stimmen, ebenso dass alle chronologischen Daten gleich schwer stimmen würden, wollte man Pinturicchio als den Urheber des Skizzenbuches betrachten. Diese falsche Ansetzung beruht auf der, wie oben erwähnt, verfehlten Datirung der Gewandstudien für die Malcolmzeichnung. Mit der sich aus so vielen Gründen ergebenden richtigen Datirung zwischen die Jahre 1480 und 1490, ist einer Theilnahme Raphael's jede Basis entzogen, während sie, wie oben ausgeführt, mit Pinturicchio's römischem Aufenthalte in alle Details hinein vereinbar ist. Schliesslich gelangen wir zu dem Vorschlage eines Malernamens, um daraus erst nachträglich die Ursache so mancher Construction Kahls zu begreifen. Er glaubte das Monogramm des Zeichners auf Fol. 10a, (Pass. 21, Per. 22, K. 20) entdeckt zu haben, und sucht in Folge dessen alle Thatsachen mit dem vermutheten Namen in Einklang zu bringen. Auf jenem Blatte liest er ein Zeichen als die Verschlingung von G und J, wie er meint das Monogramm Jeronimo (sic) Genga's. Abgesehen von der Singularität eines verschlungenen Monogrammes bei einem italienischen Quattrocentisten, wovon die Möglichkeit natürlich nicht ausgeschlossen wäre, müssten die Initialen Genga's G. G. (Giolamo Genga) oder H. G. (Hieronymus Genga) lauten; eine Form mit J ist durchaus ohne Analogie. Nun ist aber jenes Zeichen nichts weniger als ein Monogramm, es ist eine Federprobe, ein schön gezeichnetes majuskles G mit etwas verlängerter Cauda. Dasselbe G findet sich in der fünften Zeile der Aufschrift von Pinturicchio's Zeichnung in den Uffizien, der »cavalcata«, im Worte Genova. Ein Facsimile des Buchstabens bei Kahl (S. 122) ist falsch, wenn es auch gewiss zufällig ist, dass die Abweichungen seiner vorgefassten Meinung zu Gute kommen. Kahl scheint eben alles Verständnisses für paläographische Genauigkeit zu ermangeln. Das entschuldigt allein die Wiedergabe einer in jedem der eilf Buchstaben unrichtig nachgezeichneten Schriftprobe (S. 68); man vergleiche nur die Photographie Perini's. Anstatt der Schrift