Werk

Titel: Aufsätze

Ort: Berlin ; Stuttgart

Jahr: 1891

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0014|log7

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Raphael und Timoteo Viti.
Nebst einem Ueberblick über Raphael's Jugendentwicklung.

(Aus Anlass von Koopmann's Raphael-Studien.)

Von **W. v. Seidlitz.**

Eine Kritik von Koopmann's [1]) Ansicht über Raphael's Jugendentwicklung liesse sich nur in der Form einer vollständigen Gegendarstellung liefern, da bei diesem Gegenstande jede Abweichung in Bezug auf Einzelheiten bestimmend auf den gesammten weiteren Verlauf der Darstellung einwirkt; der Meinungsverschiedenheiten aber bei der Schwierigkeit des Problems naturgemäss viele entstehen.

So seien denn hier nur zwei Behauptungen des übrigens mit warmer Hingabe geschriebenen Buches, als den Widerspruch in besonders hohem Grade herausfordernd, hervorgehoben und beleuchtet.

Die eine dieser Behauptungen — die nicht Koopmann angehört, sondern von ihm aus Morelli's Schriften herübergenommen worden ist — besteht darin, dass Raphael, bevor er um 1500 zu Perugino gekommen, durch Timoteo Viti in Urbino beeinflusst worden sei und dass der Traum des Ritters, die Grazien und der hl. Georg des Louvre unter diesem Einfluss und noch vor der perusiner Zeit entstanden seien.

Da Morelli die beiden letztgenannten Bilder vorsichtigerweise nicht dieser Zeit, sondern erst einer späteren zuweist, so sei von ihnen hier vorläufig abgesehen.

Worauf gründet sich nun die Annahme, dass der Traum des Ritters durch Timoteo beeinflusst und daher früh entstanden sei? Lediglich auf die Annahme, dass Timoteo's Madonna mit den Heiligen Vitalis und Crescentius in der Brera (abgebildet bei Koopmann Nr. 2), die einen ausgesprochen raphaelischen Charakter tragen soll, bald nach dessen im Jahre 1495 erfolgter

---

[1]) Dr. W. Koopmann: Raffael-Studien mit besonderer Berücksichtigung der Handzeichnungen des Meisters. Mit 36 Abbildungen. Marburg, H. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1890. gr. 4°.

Rückkehr von Bologna nach Urbino entstanden sei. Da zu dieser Zeit der zwölfjährige Raphael nicht im Stande gewesen sei, irgend welchen Einfluss auf Timoteo auszuüben, der Traum des Ritters aber, wie behauptet wird, eine grosse Verwandtschaft mit dieser Madonna habe, überdies in nichts an Perugino erinnere, dagegen noch — wie weiter behauptet wird — von einer gewissen Kindlichkeit zeuge, so ergebe sich die Schlussfolgerung von selbst, dass das Bildchen unter dem Einfluss Timoteo's daher noch während des letzten Lustrums des 15. Jahrhunderts in Urbino entstanden sein müsse.

Nach dieser Lehre soll Raphael *später*, nachdem er den verderblichen Einfluss Peruginos wieder abgeschüttelt, also erst etwa von 1504 an, zu dieser guten frühen, nicht etwa ihm sondern dem Timoteo angehörenden Manier wieder zurückgekehrt sein: da »erscheint wieder die Costa-Timoteosche breite Hand in den Bildern des jungen Raphael, sowie auch die Fleischtöne klarer, die Schatten statt schwarz wieder grau werden« (Lermolieff, Deutsche Galerien S. 351); in Bezug auf die Hände auf dem Traum des Ritters wird angemerkt, dass sie hier *noch* nicht »jene auffallenden Zeichenfehler hätten, welche zum Theil dadurch entstanden seien, dass Raphael die Schwächen von Peruginos Hand fühlte, dass es ihm aber nicht gelang, sie zu verbessern« (Koopmann S. 20); was ihm erst viel später geglückt sein soll. Da Timoteo durchaus als sein Lehrer gelten soll, wird Raphael nicht einmal die unnachahmliche Kindlichkeit des Gesichtsausdrucks auf diesem Bilde als Eigenthum belassen: »derselbe müsste raphaelesk genannt werden, wenn dieser Ausdruck nicht auf dem Gesichte des hl. Vitalis von Tim. Viti schon ausgeprägt wäre« (Koopmann ebendort).

Alle diese unserem Gefühl wie unserer Erfahrung ins Gesicht schlagenden Folgerungen ergeben sich naturgemäss aus der Annahme, dass Raphael den Traum des Ritters *vor* seiner perusiner Zeit gemalt habe und dass er darin nicht seine eigene Sprache, sondern die eines anderen Meisters, und zwar die des Viti, geredet habe.

Was nun die Verwandtschaft dieses Bildes und der Vitischen Madonna betrifft, so ist das eine Jdee, deren Aufrechterhaltung in früheren, die Kunstwerke weniger scharf ins Auge fassenden Zeiten wohl hätte erklärt werden können, die aber jetzt nicht so zahlreiche Anhänger gefunden haben dürfte, wenn nicht durch Morelli das Interesse von dem künstlerischen auf ein logisches Moment übergeleitet worden wäre.

Morelli selbst hebt hervor (Deutsche Galerien S. 346), dass Viti in dem Brera-Bilde »noch ziemlich von der Art und Weise seiner Lehrmeister Francia und Lor. Costa beeinflusst sei; der musicirende Engel erinnert an Costa, die Heiligen Crescenzio und Vitalis an Francia, während gerade die reizende Gestalt des Vitalis dazu beigetragen haben dürfte, dass dies Bild als ein Werk Raphaels betrachtet worden ist«, wie das früher geschah. Koopmann andererseits gibt (S. 18) zu, dass Viti in einem so bezeichnenden einzelnen Punkte, wie der Bildung der Hände, Raphael nicht zum Vorbild gedient haben könne. »Timoteo,« sagt er, »erweist sich als der schwache Meister, welcher er in der That ist, indem er seine Hände verschieden zeichnet, die linke Hand des Vitalis hat

stumpfe Finger und die Hände und Finger des Crescentius sind in der Verkürzung so wenig wie in ihrer ganzen Haltung gelungen.«

Trotzdem soll er Raphaels Entwicklung beeinflusst haben — weil angenommen wird, dass er das betreffende Bild zu einer Zeit gemalt habe, da Raphael noch nicht im Stande gewesen sei, etwas Aehnliches hervorzubringen. Das ist, selbst wenn die Verwandtschaft der Kunstweisen beider Meister als eine ausgemachte Thatsache anzunehmen wäre — was aber durchaus nicht zugegeben werden kann und wogegen die eben angeführten eigenen Worte der Verfechter dieser Ansicht zeugen — doch immer nur eine rein logische Schlussfolge, bei der alles auf die Richtigkeit der Voraussetzungen ankommt. Und diese Voraussetzungen erweisen sich bei näherer Betrachtung als auf völlig schwachen Füssen stehend.

Derselbe Vasari, dessen Viti-Biographie nach Morellis überzeugenden Ausführungen (Deutsche Galerien S. 331 ff.) sich als durchaus unzureichend erweist, wird hier als Zeuge dafür angerufen, dass Viti das Brerabild sehr bald nach dem Jahre 1495 gemalt habe. Vaseri nämlich sagt (Ausg. Milanesi IV, 494): Tornato dunque alla patria (aus Bologna, wo er bei Francia gelernt) già uomo di ventisei anni, vi si fermò per alquanti mesi, dando bonissimo saggio del saper suo; perciocchè fece la prima tavola della Madonna nel duomo ... (das Brerabild) ... Appresso dipinse un' altra tavola ... (die hl. Apollonia in S. Trinita in Urbino). Da er nun das Todesjahr Viti's annähernd richtig auf 1524 angibt — Viti starb 1523 — und ihn ein Alter von 54 Jahren erreichen lässt, wonach er um 1469 geboren sein müsste, so ergäbe sich ihm als die Zeit, da der sechsundzwanzigjährige Timoteo seine Wirksamkeit in Urbino begann, richtig das Jahr 1495, wie es auch durch andere Zeugnisse bestätigt wird.

Dabei wird aber ganz übersehen, dass er unmittelbar darauf also fortfährt: Per queste opere ed alcune altre, delle quali non accade far menzione, spargendosi la fama ed il nome di Timoteo, egli fu da Raffaello con molta instanza chiamato a Roma u. s. w. Mag nun Timoteo (in den Jahren zwischen 1508 und 1518) nach Rom gegangen sein oder nicht: der Ansicht Vasari's nach ist das geschehen; und da wird Vasari doch nicht die Berufung dorthin mit der Anfertigung von Gemälden in Zusammenhang bringen, die mehr als zehn Jahre vor diesem frühesten, Vasari jedenfalls gegenwärtigen Termin (1508) entstanden wären. Einem Künstler wie Vasari standen sicherlich die inneren künstlerischen Bezüge zwischen gewissen Meistern und deren Schöpfungen klarer vor Augen, als die rein chronologischen Thatsachen. Es liegt daher die Annahme durchaus nahe, dass er sich gar nicht erst ausgerechnet hat, in welchem Jahre Viti nach Urbino zurückgekehrt sei; die Kenntniss seines damaligen Alters genügte ihm vollständig und weiterhin kam für ihn nur die Beziehung zu Raphael in dessen römischer Periode in Betracht. Beide Thatsachen verknüpfte er mit einander und zwar offenbar mit dem Endzweck, zu zeigen, dass Viti vor der Berührung mit Raphael, also zur Zeit der Entstehung der beiden von ihm genannten Bilder, anders gemalt habe als nach dieser Berührung, was auch aus dem Anblick der Werke selbst hervorgeht,

denn die Breramadonna z. B. trägt noch, nach dem Eingeständniss Morelli's wie Koopmann's, durchaus den Charakter der Bologneser Schule, während die Empfängniss der Maria im Beisein des hl. Johannes d. T. und Sebastian (gleichfalls in der Brera) bereits jenen Stil zeigt, den man als den der römischen Schule Raphael's bezeichnen kann.

Die ganze Annahme von der frühen Entstehung der Madonna mit den Heiligen Vitalis und Crescentius hätte übrigens dem Anblick des Bildes selbst gegenüber gar nicht aufkommen dürfen, denn dieses weist schon durch seine Costüme durchaus auf das 16. Jahrhundert und zwar weit mehr auf die zweite als auf die erste Hälfte seines ersten Jahrzehnts. Den viereckigen Halsausschnitt des Obergewandes bei den Männern, die vorn breiten Schuhe findet man m. W. noch nicht auf Pinturicchio's in den Jahren 1503—1506 entstandenen Sieneser Fresken, die gerade auf die Darstellung solcher Aeusserlichkeiten grosses Gewicht legen; auf den Fresken des Heliodorszimmers von 1512—14 dagegen treffen wir sie, sowie den gefälteten unteren Theil des Rocks bereits an. In die Zwischenzeit, also etwa um 1510, muss somit das Brerabild fallen, und hiermit stimmt auch der Umstand, dass es in seinem Charakter den frühen Schöpfungen eines Andrea del Sarto einerseits und eines Sodoma andererseits verwandt ist, die beide um 1510 als selbständige Künstler auftraten.

Damit wird aber die Lehre von Raphael's Schülerschaft bei Timoteo hinfällig; es besteht daher auch durchaus kein Grund, den Traum des Ritters in eine Zeit zu versetzen, von der sich gar kein Uebergang zu Raphael's perugineskер Periode finden lässt. Der Beginn seiner künstlerischen Thätigkeit bleibt dann freilich in das alte Dunkel gehüllt; das reizende Bildchen aber kommt an den Platz, wo es sich ungezwungen einfügen lässt, nämlich an den Anfang seiner eigentlichen selbständigen Florentiner Periode, da er den Einfluss Perugino's bereits völlig überwunden hatte (um 1505—1506).

Die zweite Behauptung Koopmann's, gegen die ich mich zu wenden habe, besteht darin, dass eine ganze Reihe von Zeichnungen ausdrücklich auf Grund von Zeichenfehlern als Jugendarbeiten Raphael's in Anspruch zu nehmen seien (S. 29, 32, 42, 50). Fehler laufen ja bei jedem, auch dem grössten Künstler mit unter: aber nur bei untergeordneten, mechanischen Naturen können sie als Merkmal der Zuschreibung verwendet werden. Bei einem grossen Meister, und stecke er noch so sehr in den Anfängen seiner Entwicklung, lassen sie sich in solcher Weise nicht verwerthen. Von den so dem Raphael zugeschriebenen Blättern kann ich übrigens auch nicht eines als echt annehmen und bedaure, dass Koopmann, der doch glücklicherweise wenigstens das Venezianische Skizzenbuch für Raphael ganz ausser Betracht lässt, ihm ausser den übrigen bekannten, von Alters her fälschlich unter seinem Namen gehenden Zeichnungen auch noch ein paar weitere, meines Wissens ihm bisher nicht zugeschriebene, aufbürdet (Abb. 19 und 20).

Auf eine nähere Auseinandersetzung mag ich mich nicht einlassen, da Gründe bei rein stilkritischen Fragen meist doppeldeutiger Natur sind: sie lassen sich, je nach dem Standpunkt, den man einnimmt, eben so gut für

wie gegen eine Behauptung verwenden. In solchen Fällen gilt es, die nicht voreingenommenen Gegner durch eine richtige Zusammenstellung und Aneinanderreihung der Werke zu überzeugen. Ich führe desshalb die in Frage kommenden Zeichnungen einfach nur an.

Ob die Madonna mit den beiden Heiligen in der Albertina (Br. 134, Koopmann, Abb. 15) Pinturicchio angehört oder nicht, weiss ich nicht; dagegen halte ich mit Morelli die lesende Madonna im Louvre (Br. 250, K. 27), sowie die aussergewöhnlich milde und anmuthige Madonna im Städel'schen Institut (K. 21) für Werke Pinturicchio's, und glaube das auch von der hl. Katharina in Florenz (Br. Perugino 540, K. 19) und dem hl. Franciscus daselbst (Br. desgl. 541, K. 10). Wegen weiterer Zeichnungen Pinturicchio's, die Raphael zugeschrieben worden sind, sei auch Lermolieff's Aufsatz in der Lützow'schen Zeitschrift von 1887 verwiesen.

Das Doppelblatt in Berlin mit den Compositionen der Madonna Terranuova und der Madonna Connestabile (K. 16 u. 17) kann ich mich nicht entschliessen, ohne weiteres Perugino selbst zuzuschreiben; die Madonna im Britischen Museum (Br. 86, K. 18) mag aber sein Werk sein. Zu den von Morelli ihm zugewiesenen Blättern kann ich noch zwei Federzeichnungen in Grossfolio, bei J. C. Robinson, je einen stehenden Evangelisten darstellend, anführen, die unter Raphael's Namen gehen (Photographien im Berliner Kupferstichcabinet). Uebrigens halte ich auch den von Koopmann (Abb. 11) für Raphael in Anspruch genommenen Apoll und Marsyas im Louvre für einen schönen Perugino aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts.

Bologneser Charakter tragen das schöne Jünglingsbildniss — das aber ein zu kurzes Kinn zeigt, um Raphael darstellen zu können — in Oxford (Br. 13, K. 1), das Brustbild der hl. Katharina daselbst (Br. 14), das Mädchenbildniss bei M. Malcolm (K. 31), sowie die beiden Frauenköpfe in Lille (Br. 63 und 83). Diese Arbeiten mögen von Timoteo Viti sein.

Die Bogenschützen in Lille endlich (Br. 64, K. 4) kann ich gleichfalls nicht als ein Werk Raphael's hinnehmen, wenn ich auch nicht im Stande bin, anzugeben, wer es gemacht haben könnte.

Wer Zeichnungen, wie die genannten, für Arbeiten Raphael's hält, der sieht sich vielfach genöthigt, schwächere Blätter, die mit irgend einem wenn auch nur annähernd datirbaren Gemälde in Beziehung stehen, später anzusetzen, als andere, die wesentlich freier und richtiger behandelt sind, aber wegen einer ebensolchen und zwar allgemein anerkannten Beziehung in eine frühere Zeit versetzt werden müssen, was sich mit Koopmann's bei Gelegenheit des Venezianischen Skizzenbuchs gemachter ganz richtigen Bemerkung (S. 14), dass »kein Künstler, am wenigstens ein hochbegabter, zweimal von vorn anfangen könne«, durchaus nicht in Einklang bringen lässt. Reisst man gar Zeichnung und Gemälde auseinander und trennt sie durch einen Zeitraum von mehreren Jahren, so geräth man in das Gebiet der Unwahrscheinlichkeiten, abgesehen davon, dass bei einem wirklich bedeutenden Künstler die Annahme einer anfänglichen Zeit stärkster Unselbständigkeit — in diesem Fall einer bedingungslosen Abhängigkeit von Perugino und das bei einem Genie von

bereits 17 bis 18 Jahren — und eines darauf folgenden plötzlichen Durchbruchs der Eigenart mehr als gewagt ist.

Hier sei noch der Wunsch zum Ausdruck gebracht, dass doch recht bald eines unserer zahlreichen kunsthistorischen Seminare sich entschliessen möge, ein raisonnirendes Verzeichniss der unter Raphael's Namen gehenden Braun'schen Photographien auszuarbeiten und in Druck zu geben. Nicht etwa unter Anwendung selbständiger Kritik, denn das könnte nur ein Einzelner unternehmen: sondern bloss in Form einer Zusammenstellung aller in der zahlreichen Litteratur über jedes einzelne Blatt geäusserten Bemerkungen; und nicht in irgend einer systematischen, immer mehr oder weniger der Willkür unterworfenen Ordnung, sondern einfach nach der Reihenfolge von Braun. Die von Braun nicht reproducirten Blätter könnten dann hinten angefügt werden.

Das Material ist namentlich in den letzten zehn Jahren so angewachsen, dass nur noch ein Raphael-Specialist es völlig beherrschen kann. Die Frage nach Raphael's Jugendentwicklung, der eine solche Arbeit in erster Linie entgegenkommen würde, ist aber eine so interessante und wichtige, dass jeder Forscher und Liebhaber in den Stand gesetzt werden sollte, ihr näher zu treten.

Im Anschluss an das Vorhergehende hatte ich schon eine sehr ausführliche Darstellung meiner Ansicht über Raphael's Jugendentwicklung niedergeschrieben, sah mich jedoch dann veranlasst, auf den Verbrauch weiterer Druckerschwärze zu verzichten, da ich gewahrte, dass ich dabei, von wenigen Ausnahmen abgesehen, im Ganzen zu demselben Ergebniss gelangt war, das Passavant schon vor fünfzig Jahren veröffentlicht hatte.

Ich begnüge mich daher damit, hier die betreffenden Passavant-Nummern 1—55 nach der französischen Ausgabe, unter Ausschliessung der nicht Raphael angehörenden Werke und mit Angabe der wenigen Abweichungen, hinzusetzen. So lange man über diese Fragen der Zeitfolge noch nicht einig ist, bringt ein Eingehen aus Raphael's künstlerischer Eigenart wenig Nutzen.

Passavant 6, der Gekreuzigte in der Sammlung des Earl of Dudley, ist die früheste Schöpfung Raphael's, die wir kennen. 1501 oder eher noch **1502**, nicht 1500, wo er eben erst in Perugino's Werkstatt getreten war. Der Zusammenhang mit der Albertina-Zeichnung, die den Charakter einer späteren Zeit trägt, erscheint fraglich.

Derselben frühen Zeit dürften die Zeichnungen: Louvre, Braun 246, Pass. 333, sitzender Evangelist, und Oxford, Br. 12, ein Betender, angehören.

Ferner das Bildniss eines jungen Mannes in Pest. Fehlt Passavant.

Die Madonna Diotalevi. Passavant 274.

Die Zeichnung der Madonna mit dem Granatapfel, in der Albertina.

7. Madonna Solly. Koopmann gebührt das Verdienst, zwei herrliche Zeichnungen zu diesem Bilde (Abbildungen bei ihm 25 und 26) nachgewiesen zu haben.

Hierauf folgt die Madonnenzeichnung in Oxford, Br. 10, Pass. 486, die jedoch keine Studie zu dem Bilde ist, sondern bereits auf die Zeit weist, da

die ehemals Timbal'sche Zeichnung im Louvre, Madonna mit Sebastian und Rochus, entstand. Letzteres Blatt bei Koopmann 33 abgebildet.

10. Madonna mit dem hl. Hieronymus und Franciscus. Wohl erst unmittelbar nach dem Folgenden gemalt.

11. Die Krönung Mariens. 1503.

Männliches Bildniss der Galerie Borghese. Fehlt bei Passavant. Abgebildet in Minghetti's Raphael.

Hierher ist der hl. Sebastian, P. 16, zu setzen, der jedenfalls vor dem Sposalizio entstanden ist.

In dieser Zeit mögen auch die beiden Zeichnungen in Oxford zu Pinturicchio's Sieneser Fresken entstanden sein: Die vier Soldaten, Br. 33, P. 530, Robinson 14, und die zwei stehenden Jünglinge, P. 531, Rob. 15.

12. Madonna Connestabile; vielleicht erst gleich nach dem Sposalizio.

13, siehe hinter 30.

15. Das Sposalizio. Datirt 1504.

Zeichnung eines Frauenkopfs, Lille, Br. 48, Pass. 411b.

16, siehe hinter 11.

18. Der hl. Georg, im Louvre.

19. Der hl. Michael.

Hierher dürfte das Selbstbildniss der Uffizien, P. 41, gehören.

21, siehe hinter 31.

22. Madonna Terranuova.

Zeichnung eines Kinderturniers, beim Herzog von Aumale. Br. 118, Pariser Ausstellung von 1879.

23, siehe hinter 32.

24. Madonna Ripalda, zur Zeit im South Kensington Museum. Um 1505, doch wohl erst unmittelbar nach dem Folgenden ausgeführt.

26. Madonna Ansidei. 1505.

27. Der Schmerzensmann, in Brescia. Vielleicht schon zur Zeit des Sposalizio entstanden.

29. Die Freske von S. Severo. Gegen Ende 1505.

30. Madonna del Cardellino.

Der Traum des Ritters. P. 13.

In den nun folgenden Bildern erscheint der Einfluss Perugino's vollends abgestreift.

31. Madonna im Grünen.

Madonna del Granduca, P. 21.

32. Madonna Tempi.

Die kleine Madonna des Earl of Cowper, P. 23.

33. Die hl. Familie mit dem Palmbaum.

34. Bildnisse Angelo Donis und seiner Frau.

Die Zeichnungen nach Michelangelo's David im Britischen Museum, Br. 79, und in Lille, Br. 88.

37. Der hl. Georg, in St. Petersburg. 1506.

39. Madonna Orleans.
41, siehe hinter 19.
42. Die drei Grazien.
45. Madonna Canigiani, wohl erst nach P. 46.
Die Belle Jardinière, P. 53, 1507.
46. Heil. Familie mit dem Lamm.
47. Heil. Katharina.
48. Grablegung. 1507.
51. Die grosse Madonna des Earl of Cowper. 1508.
52. Madonna Colonna.
53, siehe hinter 45.
54. Madonna del Baldacchino.

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

XIV.

München.

Königl. Bayerische Hof- und Staatsbibliothek.

Eine grosse Anzahl der seltensten Blätter, welche sich in Handschriften oder Incunabeln fanden, gelangte nach und nach an das Kupferstichcabinet. Die hier aufgeführten Stiche sah ich zuletzt im Juni 1888 in der Staatsbibliothek. Es wäre sehr dankenswerth, wenn auch sie dem Cabinet überwiesen werden könnten, wo sie leichter aufzufinden und neben anderen gleichartigen Blättern der Forschung nutzbringender sein würden, als in den Deckeln der Manuscripte und Druckwerke. Zur leichteren Auffindung der Blätter ist die Bibliotheksnummer des Codex, in dem sie sich finden, jedesmal hinter der Ordnungsnummer in Klammern beigefügt.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister von 1462.

1. (Rar. 24.) Die hl. Dreifaltigkeit. P. II. 17. 18. und 62. 177. Vergl. Lehrs, Spielkarten p. 1. und 40; Kunstfreund 1885. Sp. 145. und Der Meister mit den Bandrollen 30. 3. Nachstich von Hess bei Dibdin, A bibliographical antiquarian and picturesque tour in France and Germany, London 1821. III. p. 278 nach dem Exemplar der Staatsbibliothek und Lichtdruck bei Schmidt, Incunabeln, Taf. XI. Nr. 28. nach dem Abdruck des Kupferstichcabinets in München. Der Stich findet sich in einem alten Buchdeckel aus der Bibliothek des Klosters Buxheim. Der tiefschwarze Druck ist besser als bei dem Exemplar des Kupferstichcabinets. Einzelne Theile wie die Krone und Mantelbordüre sind mit derselben dicken rothen Farbe bemalt, die für die in meinen Spielkarten facsimilirte Inschrift benutzt wurde.

2.* (Cgm. 403.) Die nackte Frau mit der Rose. Kunstfreund 1885. Sp. 150. Der Stich findet sich zusammen mit Nr. 7. im vorderen Deckel einer Handschrift des 15. Jahrhunderts: »Griseldis, Melibeus und Prudentia« eingeklebt.

Wilhelm Schmidt [1]) corrigirt die von mir im Kunstfreund ungenau wiedergegebene Legende. Dieselbe lautet: Set ale her czo wor Ich disse rose hin do. Er bestätigt meine Zuschreibung des Blattes an den Meister von 1462 und hält den Stich für eine gegenseitige Copie nach einem verschollenen Original des Spielkarten-Meisters. Daraus wäre, wie er weiter ausführt, auch das »zo« (zu) und das »do« (thun) erklärt bei der sonst oberdeutschen Inschrift: der Copist übertrug die ursprünglich niederdeutsche Schrift in sein heimatliches Oberdeutsch, liess jedoch bei dem Reim die kölnischen Formen.

3.* (20 Inc. c. a. 3478.) Der König von Frankreich. Ein König mit langem Bart und Haar, auf dem Haupt die von einem Wulst umgebene Krone, sitzt mit gekreuzten Beinen auf einem breiten mit grossem Kissen bedeckten Thron ohne Lehnen. Er trägt einen reich gezaddelten gürtellosen Rock und zeigt auf das Scepter in seiner Rechten. Vor den Stufen des Thrones unter dem linken Fuss des Königs befindet sich das französische Lilienwappen. 120 : c. 100 mm. Pl. Die oberen Ecken der Platte sind stark abgerundet. Unbeschrieben.

Dieser interessante Stich ist eine Copie nach dem Rosen-König des Meisters der Spielkarten (L. 5. 3. und 25. 59.) mit Hinzufügung des Bartes und des Scepters an Stelle des Ringes in der rechten Hand des Königs, sowie des Lilienwappens vor den Thronstufen. Die letzteren sind an ihrer verticalen Fläche mit einem wellenförmigen Linearornament überzogen, ganz wie beim Thron der Dreifaltigkeit desselben Stechers, der ebenfalls einer Spielkarte, nämlich dem Thier-König L. 24. 31. entlehnt ist [2]).

Das Blatt findet sich in einer Ausgabe von Robertus Gagninus de origine et gestis Francorum compendium. Lugduni 1497, aus Hartmann Schedel's Besitz. Derselbe hat nach seiner Gewohnheit einzelne Stellen bemalt, und zwar die Lippen roth, das Wappen blau und gelb und Krone und Scepter ebenfalls gelb. Den auf das Vorsatzblatt geklebten Stich umgab er mit einer zinnoberrothen Bordüre und schrieb darüber: VIVE · LA · ROIJ ·:· ~ und darunter CRISTIANISSIMVS REX · FRANCIE ·:· ~ in rothen Capitalbuchstaben mit blauen Initialen. Auf der Rückseite steht ebenfalls von Schedel's Hand eine Notiz mit dem Datum: Mill. CCCCXCIIII (1494). Wenn das Vorsatzblatt nicht älter als das Buch ist, muss es wohl XCVII oder XCVIII heissen.

Meister ·𝔈·𝔖·

4. (Clm. 14790.) Die kleine Madonna von Einsiedeln. B. VI. 18. 36. Holzschnitt bei Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte II. p. 327. Fig. 619. Lichtdruck im Katalog Durazzo. Hochätzung in der Zeitschrift f. bild. Kunst XXIV. (1889.) p. 168. Fig. 1.

Der wohlerhaltene, schöne Abdruck findet sich eingeklebt auf Fol. 211 einer Handschrift aus St. Emmeram in Regensburg. Vergl. Zeitschrift f. bild. Kunst XXIV. p. 169.

---

[1]) Repertorium X. p. 127.

[2]) Vergl. Kunstfreund 1885. Sp. 145 und ff.

(4a.) (Clm. 716.) Der Heiland. Gegenseitige Copie nach B. VI. 21. 50. Dieser von Passavant (II. 149. 26.) erwähnte Stich befand sich ursprünglich in dem Schedel'schen Sammelband auf p. 1 d verso. Jetzt bewahrt ihn das Kupferstichcabinet, und an seiner Stelle ist ein moderner Nachstich von Matthias Schmidt eingeklebt, der als ehemaliger Vorstand des Cabinets auch vier Blätter von Jacopo de Barbarij aus derselben Handschrift durch selbstgefertigte Facsimiles ersetzte, während er die Originale dem Kupferstichcabinet einverleibte.

Da in dem Schedel-Codex die eingeklebten Stiche nicht als Copien, sondern als Originale aufgeführt sind, war ich im Frühjahr 1887, als mir der kostbare Band zu Händen kam, sehr erstaunt, von der Copie nach dem Christus des Meisters E S nicht das Original, sondern die nach meinen Notizen offenbar moderne Aftercopie eingeklebt zu finden, welche im Münchener Cabinet neben dem Original bewahrt wird und sich von diesem durch das Fehlen der Stichelkratzer ausserhalb der Einfassung, sowie durch die etwas kleineren Maasse (154 : 72 mm. statt 155 : 73 mm. Einf.) unterscheidet. W. Schmidt klärte dann den Sachverhalt auf. (Vergl. meine Bemerkungen im Repert. X. 265. Anm. 30.)

Für die Datirung der echten alten Copie ist der Umstand nicht unwichtig, dass sie in dem 1504 gebundenen Codex Schedel's gefunden wurde.

5.* (Clm. 472.) Wappen-Sieben aus dem grösseren Kartenspiel. L. p. 15. Sieben Wappenschilde: in der Mitte drei unter einander aufrecht stehend, links und rechts je zwei nach der Mitte zu geneigt. Es sind die Wappen der sieben Kurfürsten, nämlich: in der Mitte zu oberst: Mainz (gevierter Schild: Feld 1 und 4 das Mainzer Rad, 2 und 3 dreimal getheilt von Roth und Silber), darunter Bayern (gevierter Schild: Feld 1 und 4 der gekrönte Löwe, 2 und 3 die bayerischen Wecken, in der Mitte das Herzschildchen der Kurpfalz [3]). Zu unterst Sachsen (siebenmal getheilter Schild mit dem Rautenkranz). Oben links Trier (Kreuz mit gewecktem Herzschildchen), darunter Böhmen (der zweischwänzige gekrönte Löwe). Oben rechts Köln (Kreuz mit dem Herzschildchen, in dem ein Schrägbalken) und darunter Brandenburg (der Adler). 131 : 83 mm. Pl. Unbeschrieben. W. Fragment. Die Plattenecken sind abgeschrägt.

Diese bisher ganz unbekannte Karte ist mit vollem Papierrand, offenbar nicht als Spielkarte, sondern der sieben Kurfürsten-Wappen wegen zwischen Fol. 12 und 13 einer Nürnberger Chronik von 1488 aus Schedel's Besitz eingebunden. Die Handschrift ist 1504 geschrieben.

Unter den neun Karten der Wappen-Farbe, welche sich in Bologna befinden [4]), fehlt gerade die Sieben, so dass deren Auffindung in München besonders erfreulich ist.

Martin Schongauer.

6.* (Clm. 19870.) Der Auszug zum Markte. Gegenseitige Copie nach B. 88. Nur die Figur des Bauern. 82 : 48 mm. Pl. Unbeschrieben.

---

[3]) Vergl. Lehrs, Spielkarten. p. 11. Anm. 1.

[4]) Zwei, Drei, Fünf, Sechs, Acht, Neun, Unter, Dame, König. Vergl. Zeitschr. f. bild. Kunst XXIV. (1888) p. 16.

Dies zart gestochene Blättchen findet sich mit Roth bemalt in einer Handschrift aus Tegernsee. Oben steht von einer Hand des 16. Jahrhunderts der Name: »Maccolfus vel ezopus«.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister der Spielkarten.

7.* (Cgm. 403.) Thier-Unter B. aus dem Copien-Spiel. Lehrs 23. 28. Das Blatt befindet sich zusammen mit Nr. 2 im vorderen Deckel der Handschrift: Griseldis, Melibeus und Prudentia eingeklebt. Es ist sehr zart gestochen und nicht retouchirt.

Meister des hl. Erasmus [5]).

8.* (Clm. 14865.) Maria mit dem Leichnam Christi. Die hl. Jungfrau mit über dem Kopf gezogenem Mantel und doppelt umrandetem Scheibennimbus sitzt, mit dem Gesicht etwas nach rechts gekehrt, vor dem offenen Sarg und hält den Leichnam des Sohnes mit Schapel, Lendentuch und Kreuz- und Scheibennimbus auf dem Schooss. Hinter ihr ragt das Kreuz. In einem Rahmen aus drei oder vier Einfassungslinien, der links von den Füssen Christi überschritten wird. 63 : 43 mm. Bl. Unbeschrieben.

Der oben verschnittene Stich findet sich auf Fol. 316. einer Handschrift aus St. Emmeram in Regensburg.

9.* (Clm. 14937.) Christus wird dem Volke gezeigt. Aus dem grossen Leben Christi. Lehrs, Kat. des German. Museums 15. i. Vergl. Repertorium XII. 259. (40.) Lichtdruck nach dem Exemplar des Münchener Kupferstichcabinets bei Schmidt, Incunabeln Taf. VI. Nr. 11. Der Abdruck der Staatsbibliothek klebt in einer Handschrift aus St. Emmeram in Regensburg.

10—11.* (Clm. 456.) Das Leben Christi. Zwei Blatt aus einer Folge gleich- und gegenseitiger Copien nach der Original-Folge Lehrs, Katal. des German. Museums 15. 15—18. Repertorium XII. 253. 9—48.

Die Darstellungen sind von einem Rahmen aus vier Einfassungslinien mit rhombischem Muster umschlossen.

Schmidt, Incunabeln bei Nr. 26. Lehrs, Kat. des German. Museums 62. 45 a. und Zeitschrift f. bild. Kunst XXIII. (1888) p. 147. Die drei mir ausserdem noch bekannten Blättchen dieser Folge sind mit Buchstaben eingeschaltet.

10.* Christus am Oelberg. Gegenseitige Copie nach Lehrs, Kat. p. 15. c. mit Hinzufügung eines Kreuzes über dem Kelch. Der Baum hinter dem Gartenzaun ist belaubt. Am Boden verschiedene Grasbüschel. Oben links das Zeichen II 68 : 48 mm. Einf. 74 : 54 mm. Pl. (Schmidt, Incunabeln bei Nr. 26. Lehrs, Kat. 62 a.)

Das Blättchen klebt im Vorderdeckel der aus Schedel's Besitz stam-

---

[5]) Dieser Stecher, welchen ich früher für einen Nürnberger hielt, und dessen Blätter daher in den vorangehenden Verzeichnissen bei den oberdeutschen Stechern aufgeführt wurden, ist nach neueren Forschungen doch ein Niederrheiner, vielleicht ein Kölner. Vergl. Repertorium XIII. S. 382 fg.

menden Handschrift. Nimben und Kelch sind gelb getuscht und der Raum zwischen Einfassung und Plattenrand mit Blau bemalt.

a.* Christus am Kreuz. Unbeschrieben. Wien, Hofbibliothek.

b.* Die Beweinung Christi. Schmidt, Incunabeln bei Nr. 26. Lehrs, Kat. 62. 45a. Nürnberg.

c.* Die Auferstehung. Unbeschrieben. Wien, S. Artaria.

11.* Christus erscheint der Magdalena. Copie nach Lehrs, Kat. p. 15. Nr. 16. mit Hinzufügung von Grasbüscheln zwischen den fünf Pflanzen. Die Bäume sind belaubt, und Magdalena hat Strahlen im Nimbus. Auf dem Spruchband über Christi Haupt stehen die Worte: maria · ich · dyn · here ·· 67 : 48 mm. Einf. Schmidt, Incunabeln bei Nr. 26. Lehrs, Kat. 62. b.

Der Stich klebt auf Fol. 54 verso derselben Handschrift. Er ist mit Blau, Schmutziggelb und Roth colorirt, der Raum zwischen Einfassung und Plattenrand mit Blau bemalt und von einem breiten Ornamentrahmen in denselben drei Farben umgeben.

12. (Clm. 14951.) St. Johannes Evang. Der Apostel neigt das von einem Scheibennimbus umschlossene Haupt ein wenig auf die linke Schulter und blickt nach rechts. Er hält in der vom Mantel verdeckten Rechten den Kelch mit der Schlange und segnet denselben mit der Linken. 63 : 43 mm. äussere Einf. Unbeschrieben.

Der Stich zeigt Spuren von Lackroth und Gelb. Er findet sich im Vorderdeckel einer Handschrift aus St. Emmeram in Regensburg. Das Münchener Exemplar ist bis an die innere Einfassungslinie verschnitten und misst daher nur 56 : 35 mm. Bl. Ein zweites besser erhaltenes Exemplar befindet sich in Berlin und stammt aus den Sammlungen Stengel und Nagler.

Aus dieser Folge mit doppelter Einfassung kenne ich noch die Apostel:

a.* Petrus. Lehrs, Kat. des German. Museums 24. 2. Berlin.

b.* Andreas. Lehrs, Kat. des German. Mus. 24. 3. Berlin. Ebenda auch eine unbeschriebene Variante in gestricheltem Rahmen.

c.* Bartholomäus. Unbeschrieben. Berlin.

13. (Clm. 19802.) S. Dorothea. Die Heilige mit einem Stirnband steht etwas gegen links gewendet. Sie fasst mit der Linken ihren Mantel und hält in der Rechten das Blumenkörbchen. 55 : 34 mm. äussere Einf. 75 : 55 mm. Pl. Lehrs, Kat. des German. Mus. p. 15. a. Aus der Folge von Heiligen in Blumenrahmen. Lehrs, Kat. 14. 10—14.

Der theilweise mit Roth bemalte Stich findet sich auf Fol. 235 einer Handschrift aus Tegernsee. Ein zweites Exemplar besitzt die Sammlung König Friedrich August II. zu Dresden. Es stammt angeblich aus einer Münchener Auction.

14. (Clm. 14951.) S. Ursula. Lehrs, Kat. des German. Mus. 14. 14. aus derselben Folge.

Das Blättchen findet sich in einer Handschrift aus St. Emmeram in Regensburg. Es ist mit Saftgrün, Lackroth und Zinnober colorirt, so dass die Pfeile, ursprünglich nicht sichtbar, erst bei genauerer Untersuchung zum Theil durch Waschen zum Vorschein kamen. Ein zweites Exemplar in Nürnberg.

15. (Clm. 7836.) Die Messe des hl. Gregor. P. II. 233. 159. Weigel und Zestermann II. 393. 470. Schmidt, Incunabeln Nr. 21.) Lichtdruck nach dem Exemplar des Kupferstichcabinets ebenda. Ein dritter Abdruck in Berlin.

Der Stich ist mit Grün, Gelb und Roth colorirt und befindet sich auf Fol. 14 verso einer Handschrift aus Kloster Indersdorf. Wilhelm Schmidt schreibt ihn richtig dem Erasmus-Meister zu, irrt aber, wenn er ihn nach dem gleichen Papier und der schon abgenutzten Platte, sowie der gleichen Grösse für ein Gegenstück zu Nr. 20. St. Michael hält. Jenes Blatt ist sicher von anderer Hand.

Meister der Berliner Passion.

16. (2.° Inc. c. a. 56.) Ornament mit dem Mann, der nach einer Frucht greift. B. X. 63. 8. P. II. 278. 20. Blatt 7 aus der Ornament-Folge B. X. 61. 1—12. P. II. 278. 13—24., die sich complett im Berliner Cabinet und in der Albertina befindet.

Der Stich ist eingeklebt in Petrus de Crescentiis. Augsburg, Schüssler 1471 aus Hartmann Schedel's Besitz. Ein anderes Exemplar befindet sich seit 1872 in der Wiener Hofbibliothek und eine Photographie davon im Oesterreichischen Museum.

Meister mit den Bandrollen.

17. (Clm. 215.) Das Paris-Urtheil. B. X. 41. 5. P. II. 24. 44. W. Scheere mit dem Kreuz. Lehrs [6]) p. 5. Lichtdruck verkleinert bei Dehio, Kupferstiche des Meisters von 1464, und in Originalgrösse bei Lehrs, Taf. III. Fig. 6. Beide nach dem Münchener Abdruck. Ein zweites Exemplar besitzt die Wiener Hofbibliothek.

Der Stich mit breitem Rande fand sich in einem Sammelband aus Schedel's Besitz zwischen Bl. 91 und 93 als Illustration zu der Historia Trojana des Guido Colonna eingeklebt. Er ist auf der rechten Seite doublirt und hat überhaupt etwas Verschwommenes und Unklares. Die Legenden sind wahrscheinlich von Schedel's Hand — wie bei der Apostel-Folge im Münchener Cabinet mit Tinte überzogen.

Tycho Mommsen [7]) sagt über den Codex 215 und die darin befindlichen, neuerdings aber getrennt aufbewahrten Stiche des Bandrollen-Meisters Folgendes:

»Eine Handschrift der Münchener Staatsbibliothek, ein dicker Foliant, war schon 1462 so, wie er jetzt ist, gebunden vorhanden, hatte aber damals zwischen den einzelnen vielen historischen Bruchstücken, Notizen etc. etc. an mehreren Stellen leere Blätter, welche der 1484 verstorbene Dr. med. Hartmann Schedel aus Nürnberg eigenhändig mit Notizen, Copien von Briefen und Actenstücken, seiner Zeit angehörig, ausfüllte. Er pflegte das Datum, wenn er schrieb, darunter zu setzen, und demnach geschahen seine Einträge zwischen 1462 und 1468. Von einer anderen Hand ist eine kurze Chronik bis 1513 ungefähr fortgeführt. — Nun finden sich auch zwei Kupferstiche, welche frei-

[6]) Der Meister mit den Bandrollen. Dresden 1886.

[7]) Naumann's Archiv, III. p. 346.

lich insofern nicht gleich mit eingebunden scheinen, als der angeklebte Rand einen Anfangsbuchstaben der Schrift überdeckt hat; aber dieser Anfangsbuchstabe ist in der Weise ergänzt, als sei es von demselben (älteren) Schreiber (der vor 1462 schrieb), oder doch von Hartmann Schedel um 1467 geschehen. Denn später scheint er sich wenig oder gar nicht mit seinem Buche abgegeben zu haben; vermuthlich diente ihm dies als Collectaneen-Heft für seine später in Nürnberg abgedruckte Chronik. Demnach ist es immerhin wahrscheinlicher, dass die Einfügung der Kupferstiche um 1462—1468, als dass sie später geschehen.«

Paul Behaim beschreibt den Stich im handschriftlichen Verzeichniss seiner Kupferstichsammlung von 1618. Es ist dies dasselbe etwas verschnittene Exemplar, das v. Murr [8]) im Cabinet Silberrad zu Nürnberg sah, und das sich jetzt in der Wiener Hofbibliothek befindet. Auch Heinecken [9]) meint wohl den Abdruck bei Silberrad. Er hielt den Stich für eine Arbeit des 16. Jahrhunderts. Sotzmann [10]) ist der Erste, welcher ihn dem Meister mit den Bandrollen zuschreibt. Mommsen machte dann a. a. O. auf den Zirkel im Schild des Paris aufmerksam, den er für die Marke des Stechers hielt. Passavant folgt ihm darin, aber mit Unrecht, da der Zirkel auf keinem anderen Stich des Meisters vorkommt. Auch das Wasserzeichen hat er nach Mommsen als den Buchstaben g oder y mit einem Kreuz copirt, während es eine Scheere ist.

Meine Datirung des Stiches vor 1467 ist nicht aufrecht zu erhalten, da der Johannes Baptista B. X. 23. 41., von dem die Mehrzahl der Pflanzen und das Bergschloss stammen, älter als der Johannes auf Pathmos des Meisters E S mit dem Datum 1467 ist, während ich in meiner Schrift die Priorität für letzteren in Anspruch nahm.

Die Darstellung dürfte eine der frühesten, vielleicht die früheste in Kupfer gestochene des Parisurtheils sein. Es handelt sich hier um die mittelalterliche Version der Sage, welche richtiger »Der Traum des Paris« genannt wird, wie z. B. der Stich von Virgil Solis B. 110 mit der Aufschrift »Traum Paris« bezeugt. Die drei Göttinnen erscheinen dem von der Jagd ermüdet an einem kühlen Bronnen eingeschlummerten Paris im Traum. Diese Version entstand vermuthlich aus der Schilderung des höfischen Epos, wie sich eine solche im »Liet von Troye« des Herbart von Fritzlar (vor 1210) erhalten hat. Aehnliche Compositionen finden sich im 15. und 16. Jahrhundert häufig mit denselben charakteristischen Beigaben des in voller Rüstung schlafenden Paris, des Brunnens, der meist nicht als einfache Waldquelle, sondern als Zierbrunnen mit mehr oder minder reichem architektonischen Schmuck dargestellt wird, u. s. w. [11]).

Rosenberg kennt nur den vorliegenden und einen von Passavant irrig dem Bandrollen-Meister zugeschriebenen Stich (P. 43.) aus dem 15. Jahrhundert,

---

[8]) Journal zur Kunstgeschichte II. p. 195. 2.

[9]) Neue Nachrichten I. 342. 262.

[10]) Kunstblatt 1850. p. 101.

[11]) Vergl. A. Rosenberg in der Kunstchronik 1873, Sp. 363 und 446.

sowie eine Miniatur aus einer französischen Handschrift vom letzten Viertel des Jahrhunderts. Ich möchte noch auf die sehr hübsche Malerei vom Deckel einer runden Schachtel im Germanischen Museum [12]) hinweisen, welche viel Berührungspunkte mit dem Stich des Bandrollen-Meisters bietet, obgleich sie künstlerisch auf einer weit höheren Stufe steht. Sie findet sich übereinstimmend auch auf einem Lebkuchenmodell in gebranntem und glasirtem Thon im Besitz des Fürsten Fugger-Babenhausen zu Augsburg [13]).

18.* (Clm. 215.) Die zehn Lebensalter. P. II. 25. 45. Lehrs 21. 13. W. gothisches y mit dem Kreuz. Verkleinerter Lichtdruck bei Dehio, Kupferstiche des Meisters von 1464.

Der Stich fand sich in demselben Sammelbande wie Nr. 17 zwischen den Blättern 42 und 43 als Illustration einer kleinen Abhandlung: »De moribus juvenum senumque divitum et nobilium«. Passavant hat die von Tycho Mommsen [14]) sehr ungenau wiedergegebenen Legenden copirt.

Israhel van Meckenem.

19. (Inc. c. a. 958.) St. Antonius. B. 85. Eine Photographie davon im British Museum. Der Stich fand sich in einer Incunabel von 1480 [15]) und ist an einzelnen Stellen von Schedel's Hand mit Blau und Roth bemalt. Unter der Darstellung stehen vier Zeilen Text.

20. (Clm. 386.) Der Heiland mit dem Passionswappen in einem Initial-O. B. 216. Photographie nach dem Exemplar in Oxford, Lichtdruck von Obernetter und Hochätzung in Hirth's Formenschatz 1884. Nr. 77 nach dem Exemplar des Münchener Cabinets. Der Abdruck ist mit Grün, Blau, Roth und Gelb colorirt. Er findet sich in einer Handschrift aus Schedel's Besitz.

21. (Clm. 414.) St. Benedict. B. 223. Lichtdruck von Obernetter nach dem Abdruck im Münchener Cabinet. Der Stich findet sich in einer Handschrift aus Schedel's Besitz. Auch das Exemplar des Kupferstichcabinets stammt von Hartmann Schedel.

C. Unbekannte Meister.

22.* (Clm. 362.) Die Vermählung Mariä. In der Mitte eines gewölbten Zimmers steht der Priester mit Mitra und Inful hinter Joseph und Maria und legt ihre Hände ineinander. Joseph mit langem Bart, eine Tasche am Gürtel und in der unter dem Mantel verborgenen Linken einen Stab, steht links. Maria mit langem Haar, einen Mantel über dem gürtellosen Kleid, das sie mit der Linken ein wenig aufhebt, steht rechts. Beide tragen Trippen. Rechts hinter Maria sieht man vor einer offenen Thür, die in ein zweites Zimmer

[12]) Abgebildet bei Becker und Hefner, Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters etc., Bd. III. Taf. 50.

[13]) Vergl. den Katalog der Schwäbischen Kreis-Ausstellung zu Augsburg 1886. Nr. 637.

[14]) Naumann's Archiv III, p. 347.

[15]) Königshoven, Chronica von allen keysern vnd künigen. Augsburg, Ant. Sorg 1480.

führt, zwei ihrer Begleiterinnen, links hinter Joseph zwei Begleiter desselben im Gespräch am Fenster. Der eine von ihnen ist bärtig und trägt einen hohen Turban. Gequaderter Fussboden. Die Darstellung schliesst oben ein Stichbogen mit Zwickeln. Einfassungslinie, die oben nicht geschlossen ist. 207 : 126 mm. Einf. 220 : 142 mm. Pl. Unbeschrieben. Vergl. Schmidt, Incunabeln bei (Nr. 31) und Zeitschrift f. bild. Kunst XXIII. (1888.) p. 148. (Lehrs.) Dieser interessante Stich ist als Fol. 42a. in die Handschrift Clm. 362 [16]) aus Schedel's Besitz eingebunden. Einige Stellen hat Schedel nach seiner Gewohnheit mit Roth und Blau bemalt, und auf der Rückseite des Stiches ist der Text der Handschrift fortgeführt.

W. Schmidt erkennt in diesem Blatt richtig die Hand desselben niederrheinischen E S-Copisten, der das Martyrium des hl. Erasmus P. II. 231. 146. im Münchener Cabinet und einige andere Stiche gefertigt. Sicher ist, dass der Vermählung Mariä ebenso wie dem Erasmus-Martyrium ein verschollenes Original des E S zu Grunde liegt, da alle Figuren, namentlich aber die Maria deutlich dessen Formensprache zeigen. Vielleicht handelt es sich um eine Compilation, denn das Zimmer, in dem sich die Scene abspielt, ist nach der Verkündigung des Meisters E S P. II. 50. 114. und 212. 3. gleichseitig copirt. — Seit meinen Bemerkungen in der Zeitschrift f. bild. Kunst hatte ich Gelegenheit, die Vermählung Mariä und einige der von Schmidt demselben Stecher zugeschriebenen Blätter neuerdings zu untersuchen. Dabei gelangte ich zu dem Resultate, dass wahrscheinlich jene ganze Gruppe aus Abdrücken verdorbener und von Grund aus aufgestochener Platten Israhels van Meckenem besteht. Mit Sicherheit ist dem Letzteren die Madonna mit dem anbetenden Mönch P. II. 55. 146. und 224. 103. (Berlin und Wien, Hofbibliothek) und der hl. Antonius P. II. 93. 56. (Berlin) zuzuweisen. Besonders der letztgenannte Stich gleicht in der Mache dem Erasmus-Martyrium oder der Vermählung Mariä wie ein Ei dem anderen. Er trägt aber unten deutlich die Spuren der ausgeschliffenen Bezeichnung: »Israhel«.

Ich möchte mir vorbehalten die Frage, ob auch die übrigen von Schmidt dem »Meister der Vermählung Mariä« zugeschriebenen Stiche von Meckenem herrühren, an anderer Stelle zu beantworten. Die Aufstiche der Platten müssten dann freilich schon relativ früh stattgefunden haben, da die Vermählung Mariä einer Abschrift Schedel's nach F. Barbari, Liber de re uxoria beigebunden ist, welche am 12. August 1466 beendet wurde [17]). Möglich bleibt es immerhin, dass Meckenem schon damals in der Werkstatt des Meisters E S als junger Geselle thätig war.

23.* (Clm. 7836.) Die Grablegung. Der Leichnam Christi wird von dem rechts hinter dem Sarkophag stehenden Johannes und Joseph von Arimathia, mit Kapuze und Tasche, ins Grab gelegt. Nicodemus hält die Füsse. Hinter dem Sarg steht Maria mit Petrus (?) und dahinter noch drei heilige Frauen, von denen die hinter Maria befindliche Strahlen im Nimbus hat. Ausser

[16]) Die Angabe Clm. 326 bei Schmidt beruht auf einem Druckfehler.

[17]) Gefl. Mittheilung von Dr. W. Schmidt.

Christus haben nur Maria, Johannes und die drei hl. Frauen Nimben. Einfassungslinie. 67 : 63 mm. Bl.: Einf. Unbeschrieben. Vergl. Repertorium XII. p. 346. b. Der Stich ist oben stark verschnitten. Er findet sich auf Fol. 254 einer Handschrift aus Kloster Indersdorf in Oberbayern.

Zu derselben in der Manier des Spielkarten-Meisters behandelten Passionsfolge, über welche ich bereits im Repertorium XII. 345 bei 142 berichtet habe, gehören folgende drei Blätter:

1. Christus am Oelberg. Repertorium XII. 345. 142. Darmstadt.
2. Christus am Kreuz. B. X. 6. 10. P. II. 220. 73. Repertorium XII. p. 346. a. Wien, Hofbibliothek.
3. Die Auferstehung. P. II. 222. 88. Repertorium XII. p. 346. c. Wien, Hofbibliothek.

24.* (Clm. 14911.) St. Paulus. Der Apostel mit langem Bart und spärlichem Haar sitzt nach links gewendet auf einem gothischen Lehnsessel. Er ist barfuss und in einen Mantel gehüllt, der vorn am Boden aufliegt. Mit der Linken hält er zwei Bücher, mit der Rechten das Schwert. Hinter ihm eine Balustrade, welche fast bis zur Schulterhöhe des Apostels reicht. Einfassungslinie. 112 : 76 mm. Einf. 116 : 80 mm. Pl. Unbeschrieben.

Dieser schöne Stich findet sich in einer Handschrift aus St. Emmeram zu Regensburg. Er erinnert zunächst an die Manier des Meisters ist aber minder kräftig gestochen und von einem gleichmässig silbergrauen Druckton. Von derselben Hand rührt ein hl. Dionys P. II. 236. 172. im Berliner Cabinet her. Da jener Heilige zu den Schutzpatronen von Regensburg zählt, und der Paulus in einer Regensburger Handschrift gefunden wurde, ist der Stecher beider Blätter vermuthlich in dieser Stadt ansässig gewesen. Ob die Stiche zu einer Folge gehört haben, da sie im Format ziemlich genau übereinstimmen, auch die Mauer hinter den Heiligen hier wie dort wiederkehrt, muss vorläufig dahingestellt bleiben, bis weitere Stiche von derselben Hand gefunden werden.

25.* (Clm. 19034.) S. Catharina. Die Heilige mit einer Krone auf dem langen Haar, steht, in einen faltenreichen Mantel gehüllt, ein wenig nach rechts gewendet, auf dem Kaiser Maxentius, der mit langem Bart, sein Scepter in der Linken haltend, auf dem gemusterten Fussboden liegt (?). Sie stützt die Rechte auf das Schwert und hält in der Linken das zerbrochene Rad. Doppelte Einfassung [18]). 71 : 49 mm. äussere Einf. Unbeschrieben.

Der Stich ist mit Hellviolett, Gelb, Roth, Grün, Braun, Grau und Fleischfarbe colorirt und befindet sich in einer Handschrift aus Tegernsee. Die Manier erinnert an die des Erasmus-Meisters, aber die Zeichnung ist besser, besonders bei dem liegenden Maxentius.

26. (Clm. 21725.) S. Catharina. P. II. 239. 188. Der Stich ist mit breitem Rande in den vorderen Deckel einer von 1482 datirten Handschrift geklebt und trägt ein Colorit von Zinnober, Schmutzigroth, Gelb, Blau und Grün. Passavant citirt das etwas verschnittene Exemplar der Wiener Hof-

[18]) Auch zwei gezeichnete Einfassungslinien umgeben das Bild.

bibliothek (78 : 62 mm. Bl., das Münchener misst 82 : 54 mm. Pl.). Dasselbe klebte nach Fr. v. Bartsch [19]) im Deckel eines Einbandes aus dem 15. Jahrhundert. Der ehemalige Besitzer schrieb zur Seite des Stiches: presentem libr. consecrauit Reuerendus vir Seyfridus Weyerman de oppido impiali Dinckelſpühel artiū liberaliū magiſter Anno rc̃ lxxiiJ° rc̃ (1473). Den Band, welcher fünf Incunabeln enthielt, besass 1844 der Antiquar Kuppitsch in Wien, der den Stich der Hofbibliothek überliess.

Das Blatt ist offenbar eine Copie nach einem verschollenen Original der Frühzeit des Meisters E S. Zwei andere Copien vom Meister des hl. Erasmus, welche die Heilige durch Einfügung eines Lammes an Stelle von Rad und Schwert in eine S. Agnes verwandelt zeigen, gehen auf dasselbe Urbild zurück. Die eine, zu unserem Stich gegenseitig (B. X. 33. 63. P. II. 94. 66.) befindet sich in Darmstadt und Wien (Albertina), die andere gleichseitig und unbeschrieben in Berlin. Vergl. Repertorium XII. 271. 68.

27.* (Clm. 3941.) Die Macht des Weibes. Eine Dame in langem Kleide, auf dem Haupt den Kopfputz der Zeit, am Gürtel Geldbeutel, Messer und Rosenkranz, reitet auf einem Esel nach rechts, wo vier Narren mit langen Röcken und Eselsohren an den Gugeln beisammen stehen. Drei davon zeigen auf die Reiterin, und der ganz rechts befindliche in kürzerem Rock hat ein Horn auf dem Rücken hängen. Die Dame hält auf der linken Faust einen Kukuk und mit der Rechten einen Strick, an dem vier Affen befestigt sind. Letztere stehen auf der linken Seite. Gleichzeitig fasst sie mit derselben Hand ein langes Spruchband, welches über ihr, den Affen und den Narren drei grosse Bogen bildet. Man liest darauf in gothischen Charakteren, die durch verschiedene Ornamente getrennten Worte: Eynen essel reyden ich wan ich weil [20]) — Eyn gauch [21]) dat is myn federspil da myt fangen ich naren und affen vyl. Der Erdboden ist mit Rasen bedeckt, auf dem man sechs Pflanzenbüschel zählt. 130 : 201 mm. Pl. Repertorium X. p. 127. (W. Schmidt.)

Der Stich findet sich in einer aus Augsburg stammenden Handschrift auf Fol. 139 verso eingeklebt. Oben im breiten Rande stehen zwei, unten rechts sechs kürzere mit dem Manuscript gleichzeitige lateinische Schriftzeilen.

W. Schmidt hält diesen Stich für eine Arbeit des oberdeutschen Meisters von 1462 und zwar für eine gleichseitige Copie nach einem verschollenen Original des Meisters der Spielkarten. Er liest in der Legende: »da mit« statt »da myt« und »md« statt »und« und sagt, dass ihr offenbar ein niederrheinisches Original zu Grunde liege. Die Inschrift zeige jene Mischung von Ober- und Niederdeutsch, wie sie in Köln stattgefunden hatte (vergl. a. a. O): »Uebri-

[19]) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek. Nr. 1510.

[20]) Das Wort muss offenbar »wil« heissen. Es verlangt dies der Reim und auch der Sinn:

»Einen Esel reite ich, wann ich will,
Ein Gauch das ist mein Federspiel,
Damit fang ich Narren und Affen viel!«

[21]) Kukuk.

gens ohne Missverständnisse von Seiten des Copisten, der hier die Originalmundart nicht übertragen hatte, ging es nicht ab: in dem »weil« steckt offenbar ein solches, und das kölnische »ind« (d. h. und) war ihm fremd und er glaubte »md« zu lesen. Abgedruckt ist der Stich unrein und zwar genau wie die Verkündigung und die Dreifaltigkeit im Kupferstichcabinet, während das Exemplar der Dreifaltigkeit in der Staatsbibliothek und das besprochene Blatt mit der stehenden Frau (Nr. 2) klar und rein gedruckt sind.«

Soweit W. Schmidt. Ich kann seiner Zuweisung des Stiches an den Meister von 1462 nicht unbedingt folgen, finde vielmehr nur eine ziemlich grobe anonyme Arbeit mit sehr dicken Contouren und geradlinigen Querschraffirungen. Die Zeichnung ist gut, und die saubere Schrift sehr sorgfältig gestochen.

Nach Mittheilung eines mir befreundeten Germanisten sind die Verse auf der Bandrolle nicht, wie man glauben könnte, rein niederdeutsch, wie aus den Worten: eynen, reyden, ich, affen statt ênen, rîden, ik, âpen hervorgeht. Ebensowenig sind sie jedoch oberdeutsch wie das *d* in reyden und das *t* in dat beweisen. Die Mundart ist die mittelfränkische, für welche besonders das *n* in der ersten Person Präs. Sing. charakteristisch ist: ich reyden, ich fangen für ich reite, ich fange. Das Gebiet des mittelfränkischen Dialektes umfasst die Hauptmasse der Rheinprovinz von Düsseldorf bis Trier, von Westphalen den Kreis Siegen und den nordwestlichen Zipfel von Nassau. Dort wird man also den Stecher des Blattes zu suchen haben.

28.* (Clm. 716.) Drei Landsknechte im Gespräch. Thausing, Dürer (2. Aufl.) Bd. I. p. 238. Repertorium X. 264. 15. a. (Lehrs.)

Der Stich findet sich in einem am 20. December 1504 gebundenen Handschriftenband Hartmann Schedel's auf Fol. 328 recto und ist wahrscheinlich Copie nach einem verschollenen Original des Meisters P W. Vergl. hierüber wie über die Schicksale der anderen in demselben Codex enthaltenen Stiche meine Angaben im Repertorium a. a. O.

Die sogenannte „Idealstadt“ des Ritters Vasari.

Von **Wolfgang von Oettingen.**

Die theoretische Behandlung der Civilarchitektur beginnt im Laufe des 15. Jahrhunderts, seit der Wiederbelebung des Vitruv, sich der ungleich früher entwickelten Litteratur über die Kriegsbaukunst anzuschliessen. Und alsbald offenbart sich an ihr eine gewisse Schwäche, die von der im Grunde unthunlichen Herübernahme von Competenzen aus der theoretischen Militärarchitektur herrührt. Während nämlich letztere, als eine rein technische Wissenschaft, nach Massgabe der in Frage kommenden Bodenbeschaffenheit ihre Vorschriften nicht nur für die Befestigung, sondern sogar für die ganze Anlage von Ortschaften mit vollem Recht aufs genaueste ertheilt, überschreitet jene ihre Befugniss, indem sie das Gebiet der praktischen Rathschläge nur zu oft verlässt, um den ausführenden Meister mit derselben Strenge in der künstlerischen, wie in der technischen Gestaltung seiner Bauten zu beschränken. Ein solches Bestreben ist gerechtfertigt, wenn es sich damit begnügt, einen geltenden oder einen neuen, gegen den zur Zeit vorhandenen sich noch durchsetzenden Stil zu empfehlen und dessen Eigenthümlichkeiten systematisch darzulegen; aber jene älteren Tractate pflegen bedeutend weiter zu gehen und mit vollendeter Einseitigkeit ihrer Forderungen auf das Einhalten bestimmter Schemata auszudehnen. So verlangt Alberti eine gewisse Form der Gebälke, einen bestimmten Aufbau der Thürme; so Filarete für das Haus eines Edelmannes diese, für das eines Handwerkers jene Masse. Wie die Luxusgesetze damals den verschiedenen Ständen besondere Kleiderstoffe und Farben zusprechen, sollen willkürliche ästhetische Normen die übrige künstlerische Ausstattung des Lebens regeln, was zur Folge hätte, dass sie durch unendliche Wiederholung einer bestimmten Gruppe von Motiven doctrinär und ermüdend gestaltet würde. Ihren Gipfel erreichen solche Zumuthungen an die freie Schaffenslust der Künstler und an die Aufnahmefreudigkeit des Publicums dann, wenn der Theoretiker gleich das Schema einer ganzen Stadt aufstellt und neben hygienischen und technischen Gesetzen eine gleichartige Durchbildung auch der künstlerischen Elemente sämmtlicher Gebäude der Stadt, nach ihren verschiedenen Classen abgestuft, durchführen will. Dies tritt vorzüglich in dem »Trattato dell' Architettura« des Antonio Filarete (vom Jahre 1464) hervor, welcher mit Leidenschaft seine Ideal-

stadt Sforzinda als eine Musterleistung hinstellt und in vollständiger Regelmässigkeit der radialen Strassenanlage im achtspitzigen Stern mit symmetrisch eingefügten Plätzen, sowie in der durchgängigen Anwendung der nämlichen antikisirenden Pilaster- und Säulenordnungen mit eingefügten halbrund geschlossenen Fenstern und schweren horizontalen Abschlüssen, der nämlichen Säulenhallen, Kuppelbauten und Riesenthürme das einzig Erlaubte erblickt; nur die Hütten der Proletarier verschont er mit seinen »modi e misure«.

In der Wirklichkeit sind solche Pedanterien freilich nur selten, und nie ohne wesentliche Einschränkungen ausgeführt worden. Zwar erstehen in nüchternen und betriebsamen Ländern noch heute zahlreiche Städte nach einem im Voraus rein praktisch festgesetzten Plane ohne die geringste Anmuth, und ihre nummerierten Häusergevierte begegnen sich, was die künstlerische Ausstattung betrifft, in absoluter Formlosigkeit — aber diese Gemeinwesen erheben auch eben keine Ansprüche auf irgendwelchen Kunstwerth. Aus älteren Zeiten mag man allenfalls an die mediceische Anlage der Stadt Livorno als an eine etwa entsprechende Erscheinung denken; ferner an die hier und da in grossem Massstabe betriebene Einfassung der Strassen durch einförmige Hallen. Der künstlerisch grossartige, freilich zur Realisirung nicht einmal in Angriff genommene Plan Papst Nicolaus' V. für die leoninische Stadt ist die Krone solcher Entwürfe und führt zugleich ihrer aller Existenzberechtigung ad absurdum. Ja es erheben sich sogar im 16. Jahrhundert Stimmen, die dergleichen Unternehmungen schlechthin für thöricht erklären: so sagt Messer Alvise Corner, ein Venezianer, in der Vorrede zu seinem etwa 1550 entstandenen »Trattato dell' Architettura« ganz unumwunden, er wolle weder über Theater, noch über Amphitheater, noch über Thermen, noch endlich über die Anlage einer Stadt überhaupt reden — »perchè questo mai auiene et quelli altri edificj; più non si usano« [1]). Indessen kommt es doch noch immer vor,

[1]) Ueberhaupt drückt sich Corner über seine Schriftstellerei sehr verständig aus. »Jo tratto di stantie da Cittadini«, sagt er, ebenfalls in der Vorrede zu dem angeführten Tractat, »et non da Principi. Ma non però dico, che si debbi fare tutte le stantie di una casa a questo modo, ma algune di esse ... et acciò che li cittadini si disponino et inanimino al fabricare, gli prometto, di quest' arte facilmente sarà imparata da loro per li loro bisogni leggendo questa mia scrittura ... tratterò solamente delle cose più che necessarie, lassando le altre; e cercherò d'esser più facile che potrò, usando uocabuli et parole, le quali hora si usano; et così misure, che s'intendono hora. Nè dechiarò, qual sia l'opera dorica, nè la Jonica, nè la Corinthia; perchè ne son hormai pieni li libri; et oltre a ciò una fabrica può bene esser bella e commoda, et non esser nè dorica nè in alcuno di tali ordini; come è in questa città la griesia [chiesa] di S. Marco et in Padova quella del Santo. Ma non però per causa di breuità lasserò alguno delli ueri fondamenti, termini et regole di quest' arte ...« etc. — Das angeführte Citat ist aus einem Sammelbande der Ambrosiana entnommen; Codex Ambros. Miscell. An. 71. Inf. Nr. VII, Collectanea Pinelli. Unter diesen Collectaneen befinden sich, als Nr. 10, zwei Auszüge von zehn, resp. neun Bl. Umfang, aus der 1ma und der 2da edizione des »Trattato d'Architettura del Messer Aluise Corner.« Es ist mir bisher nicht gelungen, irgend einen Druck, geschweige eine Handschrift dieses Trattato zu finden.

dass phantasierende Architekten eine Reihe von Entwürfen zusammenstellen und so eine »città ideale« redigieren, wobei sie sich allerdings gewöhnlich auf Grundrisse beschränken.

Man könnte die verschiedenen Stadtgrundrisse bereits als solche »città ideali« auffassen, die uns von der Hand von Baumeistern wie des Pietro Cattaneo überkommen sind. Indessen handelt es sich bei diesem meist hauptsächlich um die Anlage der Befestigung, oder die Verbindung der Stadt mit einem Hafen, oder um die Berücksichtigung eines Flusses u. dergl.; die Plätze, Strassen, Kirchen sind nur beiläufig und schematisch angegeben, und die Absicht, für die verschiedenen Gebäudegattungen Vorbilder zu liefern, ist von vornherein ausgeschlossen.

Dagegen bringt eine Sammlung von architektonischen Entwürfen des Bartolommeo Ammannati (Handzeichnungen-Sammlung der Uffizien, Bd. 25, Bl. 3382—3464) den Begriff der auch im Einzelnen componierten »città ideale« uns schon näher. Wir haben hier — allerdings auch nur in Grundrissen und bis auf die Unterschriften ohne jeden verbindenden Text, also vielleicht erst nachträglich zu einer Art von Ganzem vereinigt — Pläne von Kathedralen und von deren Thürmen, ferner von Gebäuden für den Clerus und verschiedene Bruderschaften; von Spitälern, Schulen, Märkten, Verwaltungsbauten, königlichen und herrschaftlichen Palästen und Villen, nebst deren Stallungen, Nebengebäuden und sonstigen Annexen [2]); also von Bauwerken, welche in denselben Kategorien und derselben Anordnung von L. B. Alberti in seiner »Baukunst« durchgenommen werden.

Ein interessantes und genügendes Beispiel für ein durchaus construirtes, abgerundetes Stadtbild ohne Anspruch auf obligatorische Mustergültigkeit bietet uns dann die »Idealstadt« des jüngeren Vasari, welcher diese Zeilen gewidmet sind. Um künstlerische und ästhetische Dinge handelt es sich hier zwar auch nicht — die verschiedenen Stilarten wurden ja damals, am Ausgange des 16. Jahrhunderts, in so vielen Büchern hinreichend besprochen; es wird eine vermuthlich einförmige Ausbildung der Formen im frühen Barockstil angenommen, und wir erhalten fast lediglich Grundrisse; aber desto ergiebiger an sachlichen und characteristischen Bemerkungen ist der Text, welcher die einzelnen Blätter begleitet. Wir finden in der bereits erwähnten Sammlung der Uffizien im 39. Bande unter den Nummern 4529 bis 4594 eine Folio-Mappe voll loser, wohlgeordneter Blätter; die Vorderseite eines jeden derselben zeigt eine Architektur, die Rückseite den zum nächstfolgenden Entwurfe gehörigen Text. Das Ganze trägt den Titel: »Città ideale del Cav. Giorgio Vasari, inventa e disegnata l'anno 1598«. Ein besonderes Titelblatt führt unterhalb einer im damaligen Barockstil gehaltenen, nüchternen und einfachen Kirchenfaçade mit Giebel und Pilasterordnung, ohne Thürme, den Inhalt weiter aus: »Libro di diuerse Piante, che possino occorrere nel fabbricare una Città, così Publiche come Priuate, et così Chiese et Tempij; fatto . . .« etc.

[2]) Die Blätter des Ammannati sind in Copien von der Hand G. B. Nelli's noch einmal, und zwar als Nr. 3740—3830 des 30. Bandes in der Uffizien-Sammlung vorhanden.

Zunächst wendet sich eine Vorrede an Ferdinand Medici, Grossherzog von Toscana. Verfasser habe vor zehn Jahren bei Ueberreichung eines »Ragionamento« des älteren Vasari, seines Oheims, so warme Gnadenbeweise von Sr. Hoheit erhalten, und sei erst noch vor zwei Jahren von derselben durch den Prinzen Giovanni wegen seiner Entwürfe für die Capelle bei S. Lorenzo so gütig gelobt worden, dass er vor Begierde brenne, mit einer weiteren Arbeit vor ihr zu erscheinen [3]). Ein weiteres Wort an die geneigten Leser — wonach zu schliessen wäre, dass das Werkchen zur Veröffentlichung bestimmt war — fügt hinzu, der Verfasser sei stets darauf bedacht gewesen, seinem Oheim sowie seinen Lehrern Averardo de Filicaio (für Mathematik und Kosmographie), und Cav. Lorenzo Sirigatti (für Perspective) Ehre zu machen; und so lege er diesen bescheidenen Versuch dem Publicum vor.

Auf Blatt 4530 wird uns zunächst der Grundriss der projectirten Stadt gegeben; er zeigt — im Anschluss an die moderne Befestigungskunst und im Gegensatz zu den in Italien bis dahin üblichen Sternformen — ein regelmässiges Polygon, und zwar ein Achteck, dessen Ecken durch Bastionen mit eingezogenen Flanken verstärkt sind. Ein Graben und eine mit Rücksicht auf die vortretenden Eckbastionen leicht gebrochene Vormauer vervollständigen die, wie man sieht, ganz nebensächlich behandelte Befestigung. In der Mitte jeder Polygonseite befindet sich ein Thor; und von jedem Thore führt eine Strasse durch den Mittelpunkt der Stadt zum gegenüberliegenden Thor, so dass ein System von 8 radialen Hauptstrassen entsteht. Diese Radien (des eingeschriebenen Kreises) werden von einem fast durchaus symmetrisch angelegten Strassennetz übersponnen, welches im Wesentlichen 4 mit dem Grundpolygon und unter sich concentrische Quadrate darstellt. Das innerste derselben bildet den von Hallen umgebenen Marktplatz, auf dessen Mitte die ebenfalls quadratische Residenz des Fürsten frei dasteht; das nächstgrosse zeigt an seinen 4 Ecken je einen 8eckigen Platz, das darauf folgende in der Mitte seiner Seiten je einen rechteckigen; das letzte endlich stösst an die Courtinen der Befestigung und wird durch diese abgestumpft. Ausserdem sind, wenn wir die Ecken der Stadt von links nach rechts mit a, b u. s. w. bezeichnen, 2 Strassen von a nach f und von b nach e gezogen. — Der Text zu diesem

[3]) Einige Einzelheiten dieser Dedication dürften im Originaltext willkommen sein. ... Jo riceuai tanta grazia e fauore da V. A. S^ma^ l'anno 1588, quando io le presentai il Ragionamento di M. Giorgio Vasari mio zio, fatto con la Ser^ma^ Alt^a^ di Vostro Fratello, felice memoria [Grossherzog Francesco Medici], sopra l'inuenzioni delle storie da lui dipinte nel suo Palazzo Reale; nè minore fu quella, che Essa medesima, due anni sono, mi fece per mezzo dell' Illmo et Ecc^mo^ Sig^re^ D. Giovanni, il quale per parte sua mi comandò, che io disegnassi e dimostrassi quello, che fusse il pensier mio nella cappella, che V. Alt^a^ disegnaua e disegna fare in S. Lorenzo; il che feci prontamente, più per obbedirla, come conueniua, che per mostrarle, che io facessi professione d'Architettore, come in uoce Le dissi; al che da Lei benignissimamente fu risposto, che hauemo fatto bene ... etc. Ueber das »Ragionamento« cf. Vasari, le Opere, ed. Sansoni, VIII, 7. — Die Capelle Medici wurde schliesslich nach Motiven des Prinzen Giovanni ausgeführt.

Blatte sagt klüglich, die Bodenbeschaffenheit sei als eine durchaus flache gedacht. Die Gegend müsse gesund und fruchtbar sein; ein in der Nähe vorbeifliessender Strom sei sowohl als Wasserstrasse, wie für die Anlage von Mühlen, für die Auffüllung der Stadtgräben, für die Bewässerung der Felder erwünscht. Ein Fluss innerhalb der Stadt selbst säubere dieselbe zwar von allerlei Unrath, bringe aber auch Ueberschwemmungsgefahren mit sich. Die Anlage der Befestigungsthürme, fährt Vasari fort, sowie die Disposition der kleineren Strassen, der Kaufläden und Herbergen überlasse ich dem Architekten. An der Geradlinigkeit der Strassen soll Niemand Anstoss nehmen: wenn feindliche Truppen erst in der Stadt sind, so dringen sie doch überall ein, und bei inneren Kämpfen mag man Ketten ziehen oder Barrikaden errichten. Vor Allem ist auf die dauernde Schönheit der Stadt zu sehen, mit Rücksicht auf den Geschmack der Einwohner und vorzüglich der Fremden; und die Schönheit besteht eben in der Breite und Geradlinigkeit der Strassen [4]). — In dieser Auffassung begegnet sich Vasari mit den meisten Bautheoretikern aller Zeiten — das Malerische an Architekturanlagen dieser Art wird gewöhnlich nicht gesucht, sondern mehr oder weniger widerwillig mit in den Kauf genommen; aber das Schema, welches er aufstellt, ist doch ausserordentlich dürftig. Anderthalb Jahrhunderte vor ihm besass Filarete wenigstens noch Phantasie genug, um jede zweite seiner 16 radialen Hauptstrassen mit einem schiffbaren Canal und sämmtliche Plätze mit gewaltigen Bassins und andern Wasserwerken auszustatten: und gerade mit diesen Leistungen sucht er den Fremden, auf deren Bewunderung auch ihm viel ankommt, zu imponiren — Vasari, in jener traurigsten Periode florentinischer Architektur, glaubt denselben Zweck durch blosse Regelmässigkeit zu erreichen. Wir haben mit seiner Anlage das nüchterne Bild eines modernen Strassenviertels vor Augen. Und indem er den Zug der »vicoli« ohne Weiteres dem Architekten überlässt, verräth er, dass die Wichtigkeit desselben im Hinblick auf Sonne und Wind ihm nicht mehr so gegenwärtig ist, wie dem umsichtigeren Mittelalter.

Obgleich er nun mit der Umwallung der Stadt sich nicht weiter befasst, gibt er doch, auf dem nächsten Blatte, eine Citadelle an, welche dem Fürsten als Stützpunkt, den Kostbarkeiten der Stadt zur Bergung, der Cultur und den Wissenschaften eine Bürgschaft der Ruhe sein soll. Er ordnet sie »accanto« der Stadt und möglichst hoch gelegen — also genau wie das Forte di Belvedere in Florenz — an; und gibt ihr die Gestalt eines fünfspitzigen Sternes, der ein regelmässiges Courtinen-Fünfeck mit Eckbastionen umschliesst; denn diese Form verlange die geringste Besatzung [5]). Innerhalb des Fünfecks bilden fünf rechteckige Gebäude miteinander ein freistehendes, ebenfalls regelmässiges Fünfeck; vier von ihnen dienen als Kasernen; das fünfte, dem Eingang gegen-

[4]) ... Si dee bene hauer cura alla bellezza perpetua d'una città et al piacere e gusto che se n'ha da tutti, e massimamente da forestieri, da uederla bene ordinata e con lunghe, larghe e diritte strade. E se alcune non sono così, è auuenuto dall' hauersi hauuto ad accomodare al uecchio ed essere stata fatta ed accresciuta la città in più uolte ...

[5]) Ob dieses Motiv bei den Entwürfen für Caprarola mitgesprochen hat?

überliegende, als Remise für die Artillerie. Sie umschliessen einen fünfeckigen Säulenhof; in den spitzen Winkeln zwischen je zweien von ihnen erheben sich thurmartige runde Bauten für die Munition- und Waffenmagazine. Mitten auf dem Hofe steht die »casa del castellano«. Weitere Vorschriften werden nicht aufgestellt, weil von dem Terrain Alles abhänge — eine Einsichtigkeit, die im Gegensatz zu den doctrinären Künsteleien im Festungsbau der älteren Italiener wohlthuend berührt, zugleich aber der Oberflächlichkeit dieses ganzen Unternehmens einer »città ideale« und also Vasari selbst einen Verweis ertheilt.

Nachdem auf diese Weise ein Rahmen für die Stadt geschaffen ist, nehmen nach der hergebrachten Ordnung der Tractate des 15. und 16. Jahrhunderts zunächst die Kirchen unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Allen voran die Kathedrale. Sie soll — eine Forderung, die theoretisch schon bei Alberti und Filarete, in der Praxis noch viel früher auftritt, den ersten Platz in der Stadt einnehmen, da sie als Stätte für hohe Feste und wichtige Ceremonien den vornehmen Clerus und die Magistrate öfters zu versammeln hat. Bei Filarete findet sie denn auch ihre Stelle gegenüber dem fürstlichen Palast, an einer Schmalseite der Piazza grande; Vasari aber hat den Palast frei in die Mitte seiner Piazza gerückt, und vergisst ganz, die Kathedrale überhaupt anzugeben. — Im Uebrigen erklärt er, ihre Ausstattung müsse reich und prunkvoll, die Anzahl ihrer Altäre eine sehr grosse sein, um die ansehnliche Volksmenge, die besonders bei feierlichen Gelegenheiten zusammenströmen werde, zu befriedigen. Der Grundriss zeigt dementsprechend ein dreischiffiges Langhaus von sechs Travéen mit einschiffigem Querschiff und vorgelegter Halle; die Länge des Ganzen beträgt 232 Braccia (zu c. 60 centim.), die Breite der drei Schiffe nebst den unmittelbar angefügten Capellen 90 Br., die Länge des Querschiffes 150, die Tiefe der Vorhalle 18 Br. Die drei Kreuzarme sind halbrund geschlossen; der östliche wird mit den beiden andern durch je zwei halbrunde, diagonal gestellte Capellchen verbunden; auch die je sechs Capellen des Langhauses treten nach aussen halbrund vor. Eine Kuppel erhebt sich über der Vierung: rechts vom östlichen Kreuzarm steht, abgesondert, der Campanile; ihm entsprechend links die Sacristei, auch sie »spiccata per più bellezza«. Die dahinter liegende Canonica kann durch einen Gang mit der Kirche verbunden werden. — Sollte eine grosse Stadt neben dem Dome noch einer zweiten Hauptkirche bedürfen, so wird ihr eine solche von 113 Br. Länge bei 66 Br. Breite vorgeschlagen, der soeben beschriebenen Kathedrale im Ganzen ähnlich; nur dass alle Abschlüsse rechteckig sind und die Vorhalle in Wegfall kommt. Und da wohl keine Stadt der Christenheit ohne eine reiche Ordenskirche ist, so mag sie eine solche von 150 : 60 Br. aufführen, dem obigen Schema abermals entsprechend; d. h. mit rechtwinkligen Abschlüssen der Kreuzarme und ohne Vorhalle. Hierbei treten aber die Capellen des Langhauses selbständig über die Fluchten vor, und der »discreto architetto« darf allenfalls den Thurm und die Sacristei fest in die Winkel der Kreuzarme, an Stelle der bisher daselbst vorgeschriebenen Capellen, einsetzen. — Parochial- und ärmere Ordenskirchen sollen je nach den vorhandenen Mitteln 110 : 43, oder 100 : 20 Br. weit, mit nur einem Schiffe, ohne Kuppel, mit Tonnen-

gewölben oder flacher Decke angenommen werden. Als Taufkirchen und Mariencapellen werden regelmässige Achtecke von 80 Br. Durchmesser, mit drei Thüren und einer rechteckigen Altarnische, und mit vier halbrunden Nischen an den noch unbenutzten Seiten, also etwa dem Florentiner Battistero entsprechend, empfohlen. Nähere Angaben in irgendwelchem Sinne über die weitere Ausbildung der Kirchen fehlen durchaus.

Nunmehr wird, auf Blatt 4539 und 4540, für die Findel- und Krankenhäuser gesorgt. Ein Findelhaus für die Erziehung derjenigen Kinder, welche die Eltern nicht selbst ernähren wollen oder können, sei für jeden Ort sehr nothwendig. Man wird zu beiden Seiten einer Kirche je einen Hof für die Knaben und die Mädchen, daranstossend einen grossen Garten zum Spielen, und über dem Refectorium die Dormitorien anzulegen haben. In kleineren Städten ist freilich die Verbindung des Findelhauses mit dem Spital unerlässlich — eine Einrichtung, welche übrigens in dem reichen Mailand bei dem Riesenbau von Filarete's Ospedale Maggiore von vornherein getroffen war. Das Spital des Vasari zeigt zunächst ein einschiffiges lateinisches Kreuz, das nach altem Herkommen als Hauptkrankensaal dient; unter seiner Vierung steht der Altar für die tägliche Messe so, dass er von jedem Krankenbette aus gesehen werden kann. Dem Fusse dieses Kreuzes liegt rechtwinklig ein Querbau vor, dessen Maasse denjenigen des Querschiffes gleich sind; und die Räume zu beiden Seiten des Langhauses zwischen den Armen dieser Querbauten sind durch Wirthschaftsgebäude, die Apotheke, die Zellen für Geisteskranke, die Capelle, die Wohnungen und Gärtchen der Geistlichen und des Verwalters ausgefüllt. Leider wird über die Einrichtung des Krankensaales nichts Näheres mitgeteilt; der Vergleich mit den von Francesco Sforza und Filarete in Mailand eingeführten Vorkehrungen müsste zur Feststellung der Fort- oder Rückschritte auf dem hygienischen Gebiete interessant genug ausfallen.

Die Reihe der für die Religionsübung und die Wohlthätigkeit bestimmten Gebäude wird dann durch einige Klöster u. dergl. beschlossen. Das zwei Stockwerk hohe Nonnenkloster gruppirt sich um einen grossen Hof, dessen Kreuzgang vom oberen Stocke aus als Terrasse benutzt wird. Die kleine, rechteckige, einschiffige Kirche mit abgetheiltem Chore steht seitwärts. Gegen den Garten öffnet sich eine Loggia; neben den sonst nothwendigen Räumen wird ausdrücklich ein bedeckter und ein offener Hühnerstall, sowie ein Trockenplatz für Wäsche erwähnt. Das Mönchskloster wird reicher bedacht; es erhält zwei Kreuzgänge, eine Kirche mit Querschiff und angeschlossenem Friedhof, eine Fremdenherberge. Im Uebrigen wird hier ausdrücklich bemerkt, das Vorgeschlagene bedeute nur einen Typus, der nach Willkür und je nach den vorhandenen Mitteln könne abgeändert werden. Ein Kinderasyl, wo Findlinge und dergleichen eine christliche Erziehung erhalten, mit grossem Garten und heizbaren Arbeitssälen, leitet dann zu einem Bruderschaftshause über, deren es in Florenz besonders viele gebe. Es ist ein schmales, rechteckiges Gebäude. An einem Ende betritt man das Auskleidezimmer (spogliatoio) und gelangt dann in den Saal mit Sitzen an den Wänden und mit dem der Ein-

gangsseite gegenüber angelegten Altarraum zwischen zwei Sacristeien. Das Gebäude dient zu frommen Versammlungen und »da ridursi i fanciulli«.

Zur Bequemlichkeit der Bürger, und vorzüglich solcher Auswärtiger, welche mit den städtischen Behörden zu schaffen haben, sind die Sitze der verschiedenen Magistrate, dazu die Dogana, das Archiv und andere Verwaltungsräume in 32 Abtheilungen an den quadratischen Platz im Mittelpunkte der Stadt gelegt. Dieser Platz, auf welchem, wie erwähnt, der fürstliche Palast ganz frei steht, hat an seinen Ecken und je in der Mitte seiner Seiten Zugänge, und wird von Säulenhallen umzogen, unter denen die auf Audienzen beim Fürsten oder auf Termine bei den Magistraten Wartenden sich gedulden mögen. Auch bei Filarete werden fast sämmtliche öffentliche Gebäude um einen Complex von drei an einander stossenden Plätzen im Centrum der Stadt gruppirt. Und ebenfalls Filarete entsprechend umzieht Vasari seinen Marktplatz, einen jener vier rechteckigen Plätze des dritten Strassenquadrates, mit bedeckten Hallen, ordnet eine Fontaine in der Mitte an und weist den Metzgern, Fischern, Gemüse- und Obsthändlern ihre Stände zu. Der nächste Platz soll dann dem Adel und den grösseren Kaufleuten als willkommener Versammlungsort eingerichtet werden: ein Rechteck von doppelten Säulenhallen, mit an den beiden Schmalseiten vorgelegten Terrassen, umzieht einen kleinen freien Platz, auf dem ein Trinkbrunnen steht. Nunmehr sind noch zwei der rechteckigen Plätze disponibel: den einen davon lässt Vasari für Volksfeste (fiere), Jahrmärkte und — »in uece de' teatri, che haueuano gli antichi« — für Schauspiele dienen; den andern versieht er in der Mitte mit einem Trinkbrunnen und mit vier grösseren Wasserbassins, zum Tränken der Pferde, zum Waschen von Leinwand, zum Waschen von Wolle und zum Spülen von Leder (purgare pelle). Eine umfassendere Vertheilung dieser Bassins durch die Stadt wäre wohl weiser gewesen. Verfügungen über die vier achteckigen Plätze trifft Vasari nicht.

Hierauf wenden wir uns zu den Bedürfnissen des Fürsten. Seine Behausung, welche (wie bei Alberti und Filarete) »in un certo modo publica« genannt wird, befindet sich nicht nur ehrenhalber, sondern auch mit Rücksicht auf die zahlreichen, den Zutritt verlangenden Bürger und Fremden bequem im Mittelpunkt der Stadt. Der quadratische Palast umschliesst einen Hof mit zwei Eingängen und vier Treppen; vier grössere und eine Anzahl unter einander gleich grosser Gemächer sind im Grundriss angegeben. Dabei werden ausser dem des Anstands und der Trockenheit wegen möglichst erhöhten Untergeschoss noch drei Stockwerke vorgesehen. In diesem Untergeschosse liegen sämmtliche Wirthschaftsräume; im ersten Stockwerke die Wohnung des Fürsten und die vornehmsten Fremdenzimmer; im zweiten diejenigen der Damen und geringere Fremdenzimmer; im obersten endlich die Garderoben und die Räume für den Hofstaat. Neben dieser Residenz bedarf aber der Fürst noch eines in der Stadt selbst gelegenen Gartenpalastes, damit er sich von den nie mangelnden Mühseligkeiten seines Berufes erholen mag, ohne die Villen vor der Stadt aufsuchen zu müssen; wie man in Rom »nach seinem Weinberg geht« (»come si dice: andare alla Vigna«), so soll er im Garten gelegentlich

speisen und sich belustigen können. Dem entsprechend besteht das Gebäude dieser Anlage aus nur wenigen Räumen, die um einen Säulenhof liegen; eine Halle öffnet sich an der Rückseite auf den »giardino grande«, während zwei kleinere Gärten, ein »giardinetto per fiori« und ein anderes »per semplici«, das Haus flankieren. Sämmtliche Gärten, besonders die beiden letzteren, zeigen künstliche Muster für Blumenparterres u. dergl. — Eine kleine Villa ohne Hof und Garten, für einen kurzen Landaufenthalt bestimmt, ein Marstall für 165 Pferde mit Reitbahn und Dienstwohnungen, ein Jagdhaus endlich mit geräumigen Loggien an den vier Seiten, vervollständigen die Zahl der fürstlichen Privatgebäude.

Es folgen drei Paläste von halböffentlichem Charakter. Zunächst derjenige des Bischofs oder Erzbischofs. Er liegt neben der Kathedrale, und muss sehr geräumig sein, da er ausser dem zeitweiligen Inhaber noch dessen Vicar, ferner die Secretäre und häufig auch vornehme Fremde zu beherbergen hat. Besonders der Vicar bedarf eines grösseren Saales. Seltsamerweise ist der Pferdestall an ein Höfchen innerhalb des Hauptgebäudes, und zwar dicht neben die Küche, gelegt. Die erzbischöfliche Villa, wird bemerkt, mag derjenigen des Fürsten nachgebildet werden. Die Mitglieder des Gerichtshofes für Civilsachen (giudici di Ruota), welche immer Auswärtige sind und in der Stadt nie Grundbesitz haben, müssen deshalb Dienstwohnungen erhalten, und der Geschäfte wegen zusammen in einem Palaste residiren. Das Gebäude nimmt auch die Notare und Procuratoren auf, und ist rings um das Erdgeschoss mit offenen Loggien, an einer Seite mit zu vermiethenden Läden versehen. Im ersten Stockwerke befindet sich der grosse Gerichtssaal und eine kleine Capelle. Nicht weit davon steht der Palast des »Capitano di Justitia«, welchem die Criminalsachen anvertraut sind. Die verschiedenen Bureaux, ein Archiv und umfassende Gefängnisse für alle Arten von Verbrechern, mit Höfen und offenen Capellchen, werden zu einem Ganzen mit ihm verbunden.

Da schöne Privathäuser, besonders wenn sie mit fürstlichen Bauten wetteifern, einer Stadt zu hoher Zierde gereichen, so mögen die Adeligen auf würdige Wohnungen Bedacht nehmen. Der adelige Palast ist auf eine grosse Familie und zahlreiche Gäste zu berechnen; ein Hallenhof schmückt ihn; im Gebäudetrakt, der gegen den Garten liegt, befindet sich über der unteren Loggia ein Salone. Der Garten wird links von einer Gallerie, rechts von Wirthschaftsräumen eingefasst. — Minder anspruchsvoll tritt der Landpalast auf; statt des inneren Hofes hat er nur eine Halle. Doch schaut er auf einen besonders grossen Garten, und ein Capellchen ziert seine Anfahrt. Immerhin mag auch dieser Entwurf nach Belieben abgeändert werden.

Vornehme Kaufleute können anständig, doch bescheiden bauen; sie verzichten beim Stadthause auf den innern Hof, bei der Villa auf den Garten, bringen aber doch hie und da einen Brunnen, eine Capelle an.

Noch grössere Bescheidenheit in Stadt- und Landhaus wird wohlhabenden Handwerkern empfohlen; ärmere freilich denken nicht an Villen und ländliche Erholung, sondern sind froh, wenn sie täglich ihr Brod haben, und begnügen sich zu zwei Familien mit einem Doppelhause: jede der beiden

Wohnungen hat ihr abgetheiltes Gartenstück und enthält ausser dem Bodenraum ein Sälchen, sowie 2—3 Kammern.

Bei dem Bauernhause ist vor Allem auf die Ställe Rücksicht zu nehmen; Rinder-, Schweine-, Esel- und Ziegenstall liegen um einen Keller herum im Erdgeschoss; eine bedeckte Terrasse, zum Arbeiten im Freien geeignet, zieht sich am Hause hin. Die Wohnung nimmt dann mit sieben Räumen das Stockwerk ein. Ein kleineres Bauernhaus mag sich mit drei Räumen und einem einzigen Stalle begnügen. Von Strohhütten redet Vasari nicht, weil sie überall nach besonderer Weise aufgeführt werden; er sagt nur, man pflege sie, der Feuersgefahr wegen, möglichst entfernt von anderen Bauwerken anzulegen.

So sind denn die verschiedenen Stände der Gemeinde versorgt; und es bleibt nur noch übrig, einzelne besondere Bauwerke hinzuzufügen. Da denkt Vasari zunächst an die »Sapienza«, die er als eine Bildungsanstalt mit Alumnat auffasst. Sie liegt so fern als möglich vom lärmenden Treiben der Stadt, »in un luogo quieto e solitario«, und zeigt ein Quadrat von 100 Br. Seitenlänge, das einen ebenfalls quadratischen Säulenhof umschliesst. An diesem Hofe befinden sich zu ebener Erde 13 Hörsäle; zur Erholung in den Pausen zwischen den einzelnen Vorlesungen dienen die Wandelgänge unter den Hallen. Corridore und Treppen führen in beträchtlicher Breite — denn die Schüler »il più delle uolte escano con gran furia e molti insieme« — nach den oberen Stockwerken, die zur Aufnahme der vornehmen und geringeren Schüler, sowie des Dienstpersonals dienen, auch einen Speisesaal, heizbare Räume, Disputierzimmer und eine Capelle enthalten.

Nicht minder erwünscht als eine Sapienza, ist jedem Verständigen eine öffentliche Bibliothek. Zwar erscheint sie Manchem seit der Erfindung des Buchdruckes nicht gar so nöthig; aber einmal dient sie aufgeweckten, dabei jedoch mittellosen Menschen zum Vorwärtskommen auf geistigen Gebieten; und andrerseits enthält sie häufig so seltene Bücher, wie auch die Reichsten sie nicht anzuschaffen vermöchten. Der Grundriss der »Libreria« ist ein lateinisches, dreischiffiges Kreuz von 150 Br. Länge mit einem 30 Br. tiefen Vorraume, dem Eingangszimmer. Die Bücher sind so aufgestellt, dass in dem Langhause die lateinischen, in den Kreuzarmen je die griechischen, hebräischen und italienischen Platz finden. Zwischen je zwei der die Schiffe trennenden Säulen stehen drei Bänke (vor denen wohl auf Repositorien die Bände angekettet zu denken sind).

Auch auf ein Vorrathshaus (granaio) ist Bedacht zu nehmen. Es wird am Besten von andern Gebäuden entfernt angelegt, als ein Rechteck von etwa 100 : 150 Br. Getreide und andere Lebensmittel lagern, für den Nothfall in schlechten Zeiten, im unteren Stockwerke, zu dem auch Karren, mittels einer Rampe, Zutritt haben. Darüber dient ein von Hallen umgebener, fünfschiffiger Riesensaal als Waffenkammer (armeria).

Um die Alten nachzuahmen, welche in fast allen Städten Theater hatten, wie die Ruinen derselben in Rom, Verona, Arezzo beweisen, entwirft Vasari einen »Stanzone« (also wohl einen bedeckten Raum, wie das Theater

des Palladio in Vicenza) für Tragödien und Komödien; denn Turniere und Reiterspiele, sagt er, gehören auf öffentliche Plätze und breite Strassen. Er denkt sich das Theater als ein aussen von Hallen und Nischen umzogenes Rechteck mit abgestumpften Ecken. An der einen Schmalseite befindet sich der Eingang, mit doppelten Treppen versehen, damit die Damen durch kein Gedränge belästigt werden. Im Zuschauerraum umziehen sieben Sitzreihen übereinander ein geräumiges Parquet; die Bühne und die hinter ihr angeordneten Räume für die Schauspieler nehmen die dem Eingang gegenüberliegende Schmalseite ein. Die Bühne ist aus drei Seiten des regelmässigen Achteckes construirt; ihre Hinterwand ist geschlossen; dagegen hat jede Seitenwand vier Thüren. Eine Orchestra ist nicht angegeben.

Die Münze (Zecca) hat einen achteckigen Hof, um den sowohl die Arbeiterwohnungen und Bureaux, als auch die Präge- und Aufbewahrungsräume für die Münzen liegen. Der besseren Aufsicht wegen wird nur ein Eingang gestattet.

Sollte die Stadt im glücklichen Besitze von Heilquellen sein, so ist die Anlage eines grossen Bades für Gesunde und Kranke sehr erwünscht. Abweichend von dem sonstigen Gebrauch mag es der »prudente architetto« in concentrischen Kreisen disponiren, deren Anzahl sich nach den localen Verhältnissen zu richten hat. Den Mittelpunkt würde ein rundes Bassin bilden, das den Aermeren zum gemeinsamen Bade dient; unter der dasselbe umgebenden Halle zieht man sich aus und an. Der erste Ring um dieses Centrum würde einzelne Bäder für Vornehme, dazu besondere Ankleidezimmer, endlich Räume für die Aerzte und Apotheker enthalten. Auf einen Corridor folgt dann ein weiterer Ring, etwa mit 42 Badezellen u. s. w.

Nachdem Vasari nun die hauptsächlichen Gebäudegattungen bedacht hat, welche in einer Stadt vorkommen, besinnt er sich nachträglich auf noch einige geistliche Bauten. Zunächst entwirft er die Canonica für das Domcapitel. Um einen ovalen Hof, in deren Mitte sich ein ebenfalls ovales Gebäude für das Archiv, den Capitelsaal u. s. w. erhebt, liegen zu ebener Erde 42 Wohnungen für ebensoviele Canonici; jede zu einem Saal, zwei Kammern, der Küche und einem Gärtchen. Ueber jeder derselben befinden sich die Wohnungen der Capläne. Für etwaige Fälle ist eine grosse Küche in Bereitschaft; eine kleine Wiese dient den Herren zur Erholung und zu Spielen in aller Ehrbarkeit (giuochi onesti). Ferner bringt Vasari Entwürfe zu einer Pieue, einer Prioria und einer Rettoria auf dem Lande. Alle drei Anlagen denkt er sich als milde Stiftungen von mehr und weniger Aufwand. Die »Pieue« ist unter ihnen die vornehmste: eine dreischiffige Kirche (ohne Querschiff), flankiert von einer Sacristei und einem Bruderschaftssaale einerseits, andererseits von einem Glockenthurm und der Wohnung des »Vicepieuano«, liegt an einem quadratischen Platz, den Säulenhallen umgeben; die Seite gegenüber nimmt die geräumige Wohnung des »Pieuano« ein. Viel bescheidener ist die »Prioria«: eine einschiffige Kirche mit Querschiff wird an der Ostseite von Sacristeien und der Wohnung des »Priore« eingefasst, während von Kreuzarm zu Kreuzarm um das Langhaus herum eine »zu Vielem nützliche« Loggia

läuft. Bei der »Rettoria« endlich, die sonst entsprechend angelegt ist, fehlt das Querschiff; die Loggia wird eine Vorhalle an der Schmalseite, die Masse sind bedeutend geringer. Zu Mariencapellen auf dem Lande, auch zu Capellen an Mirakelstätten, eignet sich ein ovaler Grundriss mit vier symmetrisch angeordneten Conchen. Nonnenklöster sollte man, der Kriegsgefahren wegen, nicht auf dem offenen Lande gründen; geschieht es dennoch, so ist auf einige Sicherheit zu denken. Die Anordnung der Räume entspricht im Ganzen dem städtischen Kloster. Für ein Mönchskloster schlägt Vasari eine Kirche vor, deren Eigenartigkeit er besonders betont; es handelt sich um einen einschiffigen Bau ohne Querschiff, mit je sieben Capellen im Schiffe und einem von Sacristeien flankirten kreisrunden Mönchschor hinter dem Hochaltare. Ein Haus für unheilbare und gemeingefährliche Kranke weit ausserhalb der Stadt, mit zwei Höfen, beschliesst die Reihe dieser Bauten.

Und um, seiner Meinung nach, dem Publicum nichts Wichtiges schuldig zu bleiben, wendet sich Vasari endlich dem Hafenbau zu. Nachdem er uns eine fünfbogige Brücke gezeigt, unter deren mittlerem Joch Schiffe hindurchgehen können, beschreibt er ein »Arsenale«, d. h. eine Schiffswerft. Sie soll in oder nahe bei der Stadt liegen, als ein Quadrat von etwa 300 Br. Seitenlänge. Der fünfschiffige Hauptraum dient zum Schiffsbau; andere Hallen nehmen Vorräthe und Rüstzeug auf; Arbeiterwohnungen und eine Capelle fehlen nicht. Darauf kommt der Hafen selbst an die Reihe, angeblich einem Theile desjenigen von Marseille nachgebildet. Man sieht ein Oval, eine Art von Molo, der auf der Landseite Lagerplätze und Hallen für die Douane trägt, auf der Seeseite Standpunkte für Batterien bietet. Die Aus- und Einfahrt liegt seitlich, und wird durch vier Thürme und ein Vorwerk geschützt. Ein Bagno (oder Serraglio) für die Galeerensclaven während des Ankerns ihrer Schiffe schliesst sich natürlich an. Vasari gesteht, er habe noch keines gesehen, und entwirft »al suo capriccio« ein von vier Eckthürmen überragtes Rechteck mit grossem Hof. Die verschiedenen Gattungen der Sträflinge (schiaui, forzati, schiaui di rispetto) werden in getrennten Räumen gehalten, und mit Weben, Spinnen und sonstigen Arbeiten für die Schiffe beschäftigt. Lager von Biscotto, Wein, Brennholz, ferner ein Spital und eine Wohnung für den Capitano werden nicht übergangen.

Hierauf beendigt Vasari sein »ragionamento« mit der Wendung, er könnte noch eine »infinità« von Tafeln liefern, für Tavernen, Gasthäuser u. s. w. aber er wolle Anderen, vielleicht besser begabten, auch etwas zu thun übrig lassen. Nur soll man ihm glauben, dass er sich gerne Allen hilfreich beweisen würde. Ganz unorganisch sind dann noch vier Entwürfe für Theile jener Capelle bei S. Lorenzo angehängt — Zeichnungen, die offenbar nur zur Ausfüllung herangezogen werden, und nicht weiter von Interesse sind.

Aus unserem Referate, welches keine wesentliche Angabe, keinen Gedanken übergangen hat, ergibt sich die geistige Armuth des Vasari'schen Werkes, welches sein Bestes dem herrschenden Geschmacke verdankt.

Aber auch so würde es als etwas Originelles höheren Werth haben, wäre es nicht offenbar nach den Tractaten des Alberti und des Filarete, was

die Aufstellung und Anordnung der Gebäudegattungen betrifft, zusammengesetzt worden. Immerhin ist es nicht ohne Interesse für uns. Wir finden einerseits eine Reihe von Gesichtspunkten für architektonische Anlagen im Sinne des 16. Jahrhunderts klar und sachlich hervorgehoben, und erkennen andererseits in dem spielerischen »ragionamento« den letzten, unscheinbaren, aber nothwendigen Ausläufer der oben gekennzeichneten, im Grunde verfehlten Bestrebungen einzelner Tractate, an Stelle systematischer Belehrung und methodischer Deduction eine subjective, oft willkürliche Auffassung der Kunst vorzutragen. Bei Vasari handelt es sich dann nicht mehr um die Kunst, sondern nur um eine zwanglose Uebung im Entwerfen von Grundrissen, welche zu einem immerhin anspruchsvollen Ganzen nachträglich vereinigt worden sind.

Fragment eines Lorscher Sacramentariums in der Erlanger Universitätsbibliothek.

Von Dr. **M. Zucker.**

Das Pergamentblatt, von dem in Folgendem die Rede ist, war einst zum Einbande eines aus dem Jahre 1589 stammenden Buches der Erlanger Universitätsbibliothek verwendet worden, wobei es an der einen Seite nicht sehr erheblich beschnitten wurde, während es an der anderen noch mehrere Buchstaben des Textes einbüsste. Seine Höhe beträgt nicht ganz 0,25 m, die Breite der intacteren Hälfte 0,21 m, die der anderen nicht ganz 0,16 m. Die ganze erste Seite wird von einem in Deckfarben ausgeführten Initialenschmuck eingenommen, dessen Motive fast durchaus dem Kreise rein karolingischer Buchmalerei angehören, doch weist die Schrift bereits auf den Ausgang des 10. oder den Anfang des 11. Jahrhunderts. Das Fragment stammt aus einem Sacramentarium, das nach sicheren, unten zu erörternden Merkmalen für das Kloster Lorsch geschrieben worden war, und zwar bildete es das mittelste Blatt einer Lage, so dass der Text ein zusammenhängendes Ganzes ergibt. Es ist der Messcanon von den Worten Te igitur bis zu den fast unleserlichen Worten omni benedictione des Gebetes, in welchem Gott angerufen wird, das in der Messe dargebrachte Opfer durch die Hand seines Engels vor sich auf den Altar in der Höhe bringen zu lassen.

Mit dem Wort Sacramentarium [1]) bezeichnet man bekanntlich die Mess-

[1]) Ducange citirt z. B. als Titel einer vor der Zeit Karls d. Gr. geschriebenen Handschrift: »In nomine Domini incipit Sacramentarium de circulo anni . . .« In einem Bücherverzeichniss von S. Vandrille 787—806 (Becker, Catalogi bibliothecarum antiqui, p. 3) sind genannt: »sacramentaria volumina tria«. Daneben war schon in früher Zeit der Name missalis üblich. In dem St. Gallener Katalog der dortigen irischen Handschriften aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts steht verzeichnet: »Missalis in vol. I.« Fd. Keller, Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken, p. 61. Becker, Catalogi bibliothecarum antiqui lesen wir p. 28 in einem Verzeichniss von St. Riquier vom Jahre 831: missales Gregoriani tres etc. — Dieselbe Bezeichnung gebraucht der unten p. 38 zu erwähnende Katalog der Lorscher Klosterbibliothek, der dem 10. Jahrhundert zugewiesen wird.

bücher des frühen Mittelalters, welche im Wesentlichen nur die von dem Priester zu sprechenden Gebete enthielten. Vom 11. Jahrhundert ab gestalteten sich dieselben zu dem umfänglicheren sogen. Missale aus, das durch das Tridentinum dann seine endgültige heutige Form erhielt. In der jüngsten Zeit hat man nachdrücklich auf die Bedeutung dieser Sacramentarien für die Kunstgeschichte hingewiesen. Dieselben bilden neben den Psalterien und Evangeliarien eine besondere Classe der kirchlichen Ritualbücher mit eigenartigen Darstellungen, und haben überdies den Vorzug, dass sich ihre Herkunft meist feststellen lässt. So erscheinen sie besonders geeignet, der Forschung als Ausgangspunkte zu dienen. Leopold Delisle hat denselben besondere Aufmerksamkeit zugewendet, und zuletzt in seinen »Mémoires sur d'anciens Sacramentaires 1886« 127 ihm bekannt gewordene Exemplare beschrieben. Mit auf seiner Arbeit fussend hat dann Springer in einer grundlegenden Besprechung »Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des frühen Mittelalters« (Abhandlungen der Sächsischen Academie der Wissenschaften, 1889, XI. phil.-hist. Cl. p. 339 ff.) die kunstgeschichtliche Seite jener Denkmäler eingehend erörtert.

Für die eigenartige Ausschmückung der Sacramentarien kommen besonders zwei Stellen in Betracht, nämlich erstens die sogen. Praefatio: »Vere dignum et justum est . . . nos gratias agere,« wo die Buchstaben V und D von vere dignum in Folge mystischer Ausdeutung eine besondere, oft monogrammatische Auszeichnung erfuhren, und dann in noch höherem Grade der Anfang des unmittelbar auf jene Praefatio folgenden Messcanons selbst. Nachdem im vorhergehenden Theile der Messe die Abendmahlselemente bereits dargebracht sind, beginnt das erste Gebet des Canons mit: Te igitur clementissime pater per Christum Jesum . . . rogamus . . . uti accepta habeas . . . haec dona. Hier fesselte nun das erste Wort durch die Kreuzesform des Buchstabens T die Aufmerksamkeit. Eines der ältesten bei Delisle beschriebenen Sacramentarien N. 2, das aus Südfrankreich stammt und dem Ende des 7. oder Anfang des 8. Jahrhunderts zugewiesen wird, kennt zwar jenes Motiv noch nicht, aber von da ab hat die Kreuzgestalt des T die Anregung zu einer sehr mannigfachen Decoration dieser Stelle der Sacramentarien gegeben. Das dem 8. Jahrhundert angehörende Sacramentarium aus Gellone (Delisle Nr. 7), jetzt in der Pariser Nationalbibliothek, eröffnet den Reigen mit einem Crucifixus an Stelle des T. Im 9. Jahrhundert war es bereits feststehende Uebung, den beiden genannten Stellen künstlerischen Schmuck angedeihen zu lassen [2]). Die Canonbilder wurden sogar verehrt [3]).

Bei unserem Blatt nimmt die Miniatur am Anfang des Canons, wie erwähnt, die ganze Seite ein. Bei der Wichtigkeit der Sacramentarien für die Kunstgeschichte verlohnt es sich wohl, von allen derartigen Resten Nachricht zu geben. Das vorliegende Beispiel wenigstens dürfte trotz der späten Zeit, aus der das Fragment stammt, zu den interessanten Verzierungen an dieser Stelle zählen.

---

[2]) Springer l. c. 348 sqq.

[3]) l. c. 343: »aliquantum coloris oscula deterserunt« Muratori.

Zunächst ist hervorzuheben, dass das fast $^3/_4$ der Blatthöhe einnehmende T in sehr ausgesprochener Weise als Kreuz gekennzeichnet ist, wie wir dies z. B. bereits in dem Sacramentarium des Drogo finden[4]). Das dahinter gestellte E zeigt bei schmalem Körper der Hauptlinien goldene, roth umränderte Riemenverschlingungen, die an den Enden der Linien eine halbe und an den Vereinigungspunkten eine volle Scheibe bilden. Gehoben ist dieses Geflecht mehrfach durch dazwischengeschobenes Grün. Es nimmt sich diese Bildung des Buchstabens aus wie eine Fortbildung von Formen, wie sie bei dem IN des Johannisevangeliums in dem Wiener karolingischen Evangeliarium vorliegen (Adahandschrift Taf. 21).

Bei dem T dagegen ist jenes beliebte Element der Buchstabenverzierung, das auch mehrfach bei dem T in anderen Sacramentarien wiederkehrt, durchaus vermieden. Es besteht vielmehr aus einem fast zwei Finger breiten Haupt- und Querbalken, welche beide, um die gerade Linie etwas zu brechen, zweimal von beiden Seiten her stark eingebuchtet sind, eine Decoration, bei welcher der Charakter eines Holzbalkens jedenfalls vollständig gewahrt bleibt. Durch jene Einziehungen grenzen sich an den Balken wie von selbst viereckige Felder ab, welche golden bemalt wurden, während die sie trennenden, eben bezeichneten Stücke ehemals Purpur aufwiesen, von welchem sich jetzt ganz verblasste schematische Pflanzen mit eingerollten schmalen Blättern abheben. Die Umränderung aller dieser einzelnen Abtheilungen ist roth, was bei sämmtlichen Einfassungslinien wiederkehrt. Auf dem Felde an der Verbindungsstelle der beiden Balken sehen wir, was wohl selten vorkommen dürfte, eine Christusbüste in rothem Gewand mit grünem Kreuz-Nimbus. Das Haar war golden. Die Fleischfarbe bildet hier wie bei einer zweiten noch vorhandenen Gestalt das Pergament, auf welchem die Details mit einer bräunlichen Farbe angegeben sind. In die übrigen vier Felder wurden die nächsten, auf Te folgenden Worte des Textes igitur | clemen | tissime | pater eingeschrieben.

Den Hintergrund für dieses T und E bildet eine grosse, jetzt schmutzig blaue Scheibe, welche von einem breiten, aus schematischen grünen und blauen Blättern gebildeten Kranze umschlossen wird. Damit Scheibe und Kranz sich bestimmt von einander sondern, ist zwischen beide ein roth eingefasster Goldstreifen gelegt, ein solcher umgibt auch den Kranz nach aussen. Sehr ansprechend nimmt es sich dann aus, dass diese umschliessende Kreislinie rings mit zierlichen goldenen Blättchen besetzt ist, die aus grünem Grunde aufsteigen. Dasselbe Motiv findet sich schon in dem Evangelium von Soisson zur Verzierung eines Arkadenbogens (Adahandschrift Taf. 31).

Um an den Seiten des Blattes einen Abschluss zu gewinnen und die frei gebliebenen Ecken passend zu decken, wurde eine auf zwei Säulen ruhende rechteckige Einrahmung gewählt, deren Linien die Scheibe theilweise überschneiden. Dieser Rahmen über den Säulen zerfällt nach karolingischer Weise in mehrere Abtheilungen, welche von Blattornament und Riemengeflecht in etwas derben Formen gefüllt werden. Das Geflecht ist rechteckig, doch mischt

[4]) Springer l. c. p. 355.

sich einmal die Spirale in dasselbe. Es sind dies also noch rein irische Motive in allerdings nicht gerade feiner Ausführung. Die Säulen erinnern in ihrem Composita-Capitell noch vernehmlich an die Antike. Die goldenen Akanthusblätter stehen in doppelter Reihe auf Purpurgrund. Auffallend ist der Körper des Capitells. Es nimmt sich aus, als wäre es aus zwei ineinander gesteckten Trichtern gebildet; man erstrebte sichtlich eine classische Form, aber die Blätterreihen über einander greifen zu lassen, war eine zu schwierige Aufgabe. Man half sich mit obigem Auskunftsmittel. An den ionischen, von sehr niedriger goldener Platte ausgehenden Voluten sind nicht die kleinen Palmetten vergessen, welche die Winkel der Volute verzieren. Darüber liegt ein feiner, jetzt schwarz aussehender Abacus. Die Basen zeigen zwischen einer goldenen oberen und einer zweifachen unteren, gleichfalls goldenen Platte[5]) einen dicken rothen Wulst. Die dabei an den Ecken entstehenden leeren Stellen sind oder waren oben wie unten durch eine Art Palmette in Grün ausgefüllt[6]). Bemerkt zu werden verdient, dass auch die unteren beiden Platten abgerundet sind, also nicht an die abgetreppten, in der karolingischen Kunst so häufigen Formen erinnern. Die Schäfte sind purpurn. Mit Purpur wurde auch der untere frei gebliebene Theil des Blattes zwischen den Säulen in der Weise gedeckt, dass in der Mitte noch Raum für eine kleinere grüne, goldumränderte Scheibe gelassen wurde, welche in den Kranz darüber etwas einschneidet. Sie dient als Hintergrund für eine wohl als herabschwebend zu bezeichnende Engelsgestalt. Das Gewand und die schräg in die Höhe stehenden Flügel derselben heben sich roth von dem grünen Gewande ab. Die Arme sind kreuzförmig ausgebreitet.

Wie man sieht, war der Miniator auf fast überreichen Schmuck, zugleich aber auch auf kräftige Hervorhebung alles Einzelnen und auf Brechung der Monotonie durch gegensätzliche Linien wohl bedacht. Als die Malerei noch frisch war, muss sie von recht guter Wirkung gewesen sein. Jetzt sind die Farben an vielen Stellen abgerieben und schmutzig.

Die Verbindung eines viereckigen Rahmens mit einer Scheibe in der gekennzeichneten Weise verräth eine Empfindung, die sich merklich von der karolingischen Kunst entfernt hat; es ist eine Vergröberung der karolingischen Weise, die Darstellungen auf künstlerisch umrahmten Blättern zu geben. Was jedoch im übrigen die formelle Seite der Arbeit anlangt, so steht, wie bereits erwähnt, alles noch auf rein karolingischem Boden. Farbe, Decorationsformen, Behandlung der Gewänder und die karolingisch antikisirende Zeichnung der beiden Köpfe mit ihrem kräftigen, bei Christus nach unten breiten Oval bei relativ natürlicher, etwas derber Auffassung sprechen dies sehr be-

---

[5]) Diese untere Platte zeigte möglicherweise zweierlei Farben, unten Gold, oben Silber, wenn die jetzt wie an dem Abakus schwarze Farbe ursprünglich jene Metallfarbe war.

[6]) Wir haben hier Vorläufer der Eckdeckblätter des 12. Jahrhunderts vor uns, jedoch mit dem beachtenswerthen Unterschied, dass die Blätter sich dem Wulste anschmiegen.

stimmt aus. Dabei muss man im Auge behalten, dass es in dem Kloster Lorsch an älteren Vorbildern auf keinen Fall fehlte. Wir besitzen ein aus dem 10. Jahrhundert stammendes Verzeichniss der damals dort vorhandenen reichen Bücherschätze [7]). Jener Katalog zählt zu Anfang 17 Sacramentarien auf [8]), die dort bereits »missales« genannt wurden. Dass darunter auch reich verzierte sich befanden, ist bei einem von Karl dem Grossen an von den Kaisern so bevorzugten Kloster selbstverständlich. Von dreizehn werden die ehemaligen Besitzer oder Stifter angegeben, was auf reiche Ausstattung jener Handschriften schliessen lässt. Sie mochten eine kleine Galerie karolingischer Malerei repräsentiren.

Noch erübrigt ein Wort über das Figürliche und die beiden scheibenförmigen Hintergründe. Springer hat nachgewiesen, dass die Künstler für die Ausschmückung der Sacramentarien ihre Anregung für die sonstigen Darstellungen in der Regel dem Textinhalt entnahmen, während sie für den Anfang des Canons fast durchgehends durch die Kreuzesgestalt des T sich die Richtung bezeichnen liessen, in der sich ihre Phantasie bewegte. Dies bestätigt auch die vorliegende Miniatur, doch bringt sie für die Canonbilder, wie wir oben gesehen haben, eine interessante Variante. Die Kreuzgestalt des T ist in Uebereinstimmung mit vielen anderen Sacramentarien auf das bestimmteste betont, aber der Künstler hat für die figürliche Zuthat nicht den Gekreuzigten gewählt, was fast nicht zu umgehen scheint, wenn die Person Christi herangezogen werden soll, noch hat er nach Analogie der dritten von Springer l. c. p. 364 aufgestellten Gruppe der Sacramentarien, bei welcher die frühere Tradition bereits gelockert erscheint, Christus in der Glorie dargestellt, wir sehen vielmehr am Kreuze eine Büste Christi, der, in der Linken wie es scheint ein rothes Buch haltend, die Rechte mit der antiken Bewegung des Lehrens erhebt, ein Gestus, den man bekanntlich früher für die griechische Weise, den Segen zu ertheilen, ansah [9]).

Wir haben hier einen bemerkenswerthen Fall, wie Vorbilder früherer Jahrhunderte in der karolingischen Kunst nachwirkten. Jene Zeit, welcher Christus am Kreuz keine fremdartige Darstellung war, konnte nicht mehr von selbst auf ein Brustbild am Kreuze [10]) verfallen. Es ist klar, dass man in jenem Kreise die Darstellung Christi in Gestalt eines Brustbildes über dem Kreuze kannte, wie sie z. B. in dem Mosaik von S. Stefano rotondo in Rom (Ciampini mon. vet. II, tv. 32), oder auf den Oelfläschchen in Monza (Gar-

[7]) Becker, Gst., Catalogi bibliothecarum antiqui, p. 82—120.

[8]) Reichenau besass zur Zeit Ludwigs d. Fr. deren 58. l. c. p. 9: »libri sacramentorum LVIII.«

[9]) Otte, Handbuch d. christl. Archäologie, 5. Aufl., I, p. 466. In karolingischen Handschriften findet sich dieser Gestus z. B. bei dem bekannten jugendlichen Christus des Godescalc-Evangelistariums und bei der Christusgestalt in einem G des Evangeliars von Soissons. Adahandschrift Tf. 34.

[10]) Büsten Christi an sich waren der karolingischen Kunst nicht fremd. Eine solche findet sich z. B. in einem O des Sacramentariums von Gellone, Springer l. c. p. 348, ferner in einem V der Vivianbibel. Janitschek, Adahandschrift, p. 82.

rucci tv. 433 ff.) vorliegt, wo Christus zwischen den Schächern am Kreuze in obiger Weise abgebildet ist. Auch Medaillen zeigen eine verwandte Darstellung, cfr. Garrucci tv. 480, 6. Ob der Zeichner unserer Büste bei der erhobenen Rechten an Lehren oder Segnen dachte, ist schwer zu entscheiden. Für das letztere liesse sich auf das Gebet des Messcanons verweisen, wo es von Christus heisst: Per Christum dominum nostrum, per quem haec omnia domine semper bona creas, sanctificas, vivificas, benedicis et praestas nobis, wonach ein segnender Christus an der Spitze des Canons sich ungezwungen erklären würde. Es würde dies auch zu der von Springer festgestellten Gewohnheit stimmen, die Motive aus dem Inhalt der Gebete zu entnehmen.

Wodurch der Maler darauf kam, die Gestalt eines schwebenden Engels auf dem Blatte anzubringen, liegt auf der Hand. Er wollte auf diese Weise die Erhörung des oben erwähnten Gebetes versinnlichen, welches dahin geht, dass Gott das in der Messe dargebrachte Opfer durch einen Engel zum Himmel emportragen lassen möchte[11]). Der Engel schwebt hier herab, um dasselbe zu holen.

Die hier wie sonst in der karolingischen Kunst vorkommenden Scheiben erinnern an den unmittelbaren Zusammenhang jener Miniaturmalereien mit antiken Vorbildern. Es gab dem Schmuck einen gewissen Nimbus, wenn man antike Formen wiederholte. Zunächst erinnert man sich hierbei wohl an die Darstellung von Porträts auf schildförmiger Unterlage, eine Form, die bekanntlich in der Renaissancezeit des 16. Jahrhunderts auch Dürer bei dem Porträt des Kleberger in Wien wieder aufleben liess. Dieselbe findet sich ähnlich auf Diptychen, und diese kleinen Kunstwerke werden vor allem die Anschauung vermittelt haben. Das Rund eines Diptichons im Louvre z. B., von dem sich ein Consularporträt abhebt, ist von einer langgezogenen Raute umschlossen (Gazette archéol. 1884, Taf. 16), ganz so, wie dies in der Bamberger Alcuinbibel bei einem Rund wiederkehrt, welches das Lamm zeigt (Leitschuh, Aus den Schätzen der Bibliothek zu Bamberg Taf. II). Gazette archéol. 1884, S. 126 sind drei weitere Diptychen namhaft gemacht, auf welchen die Büste des Consuls von einem solchen Rund umschlossen ist. Daneben kann aber auch auf den dem 6. Jahrhundert angehörigen Codex Rossanensis verwiesen werden, wo die Aufschrift für das Vorsatzblatt der Evangeliencanons in eine von breitem Rand umgebene Scheibe eingeschrieben ist. In verwandter Weise wird der Titel der Wiener Dioskorides-Handschrift von einem Kranz umschlossen. In dem Sacramentarium von Autun wurde reichlicher Gebrauch von diesen Scheiben gemacht; auch den Hintergrund für die Gestalt Gregor's des Grossen bildet eine solche, und zwar in Grün (Gazette archéol. l. c. p. 158).

Erhöht wird der Werth unseres Fragmentes dadurch, dass der Ort, woher dasselbe stammt, angegeben werden kann. In der Reihe der Heiligen, welche am Anfang des Messcanons angerufen werden, findet sich zwischen

---

[11]) Ob etwa die blaue Farbe der oberen Scheibe den Himmel, die grüne der kleineren unteren die Erde andeuten sollte, wage ich nicht zu entscheiden.

Laurentius und Chrysogonus der heilige Nazarius genannt, und zwar ist er durch goldene Capitalbuchstaben als der locale Hauptheilige gekennzeichnet. Ferner lesen wir am Rande der zweiten Seite in einer mit Goldtinte gezogenen Einfassung und gleichfalls goldener Minuskelschrift folgende im Genitiv gegebene Namen: Hathonis, Adalberonis, theotolahi, theotrochi, Egilberti, Babonis, Fridagarii. Es sind dies Namen von Personen, deren bei der Messe gedacht werden soll. Zu diesen wurden etwas weiter unten von zwei verschiedenen Händen etwa aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts noch zwei weitere in sorgfältiger Schrift mit schwarzer Tinte zugefügt: Werinheri epi und Burchardi epi.

Diese am Rande stehenden Namen lassen füglich nur an deutsches Gebiet denken, und innerhalb dieser Grenzen verweist uns der Name des Nazarius auf das einst hochberühmte Kloster Lorsch in Hessen, wo noch jetzt die allbekannte Vorhalle aus karolingischer Zeit erhalten ist. Durch den Metzer Bischof Chrodegang kam der Leichnam jenes römischen Heiligen in das bereits bestehende Kloster, das fortan dessen Namen führte. Bekannt sind in der Annalistik des Mittelalters die Annales Nazariani; auch in philologischen Kreisen lebt der Name in der Bezeichnung Codex Nazarianus fort.

Bestätigt wird die Zuweisung durch Folgendes. Man kennt noch drei andere Lorscher Sacramentarien, die Delisle l. c. unter Nr. 92, 93, 94 beschreibt. Eines derselben wird der Wende des X. und XI. Jh., die beiden anderen dem XI. Jh. zugewiesen. Die Namen der Heiligen nun, die in Nr. 92, dem ältesten der drei Exemplare, im Messcanon sich finden . . . Cornelii, Cypriani, Laurentii, NAZARII, Chrisogoni, Johannis et Pauli, Cosmae et Damiani, Hilarii, Martini, Augustini, Gregorii, Hieronimi, Benedicti, Uodalrici, Adalberti, kehren genau in derselben Reihenfolge auf unserem Fragment wieder, bis auf die beiden letzten. Diese sind indess, wie Delisle bemerkt, erst nachträglich beigeschrieben, was auf unserem Blatte von noch sehr früher Hand nur mit dem Namen Adalbertus geschah, der ohne Verweisungszeichen am Rande steht. In beiden Sacramentarien finden wir also genau dieselben Heiligen bis zum Namen Benedictus. Dass zu dieser Reihe in beiden Exemplaren ein wenigstens zur Hälfte identischer Zusatz gemacht wurde, bezeugt überdies die Benützung derselben an ein und demselben Orte.

Nach Lorsch weisen endlich in gleicher Weise die am Rande stehenden Namen. Unter den sieben des älteren Eintrages treffen wir fünf in der Aebtereihe des Klosters: Eigilbert 857—863, Theotroch 863—875, Babo 875—881, Adalbero, Bischof von Augsburg und Abt von Lorsch, 893—898, Hatto, Erzbischof von Mainz und Abt von Lorsch, 898—913[12]). In dem Lorscher Necrologium, abgedruckt Böhmer, Fontes rerum germanicarum III, p. 144 ff., kehren die fünf Namen wieder unter dem 23. August, 18. October, 29. Mai, 28. April, 18. Januar.

Was die ausserdem noch beigeschriebenen Namen der Bischöfe Werinher und Burkhard anlangt, so wissen wir, dass der anfangs zu den Gegnern

[12]) Falk, V. Al. Fr., Geschichte des ehemaligen Klosters Lorsch, 1866.

Heinrich's IV. zählende Merseburger Bischof Werinher (1063—1093, † 1103) von dem Kaiser, nachdem er sich unterworfen hatte, für einige Zeit nach dem gut kaiserlichen Lorsch verwiesen worden war. Das Necrologium verzeichnet seinen Namen unterm 12. Januar. Er hatte die Feier des Gedenktages des hl. Maximus in Lorsch veranlasst und hierfür eine Stiftung gemacht. Falk l. c. p. 202.

Dass auch das Andenken eines Bischofs Burkhard in Lorsch gefeiert wurde, ergibt ein Eintrag in dem oben bereits genannten Lorscher Sacramentarium Nr. 93, wo wir für den 12. April angemerkt lesen: Obiit Burchardus frater et Basiliensis episcopus. Delisle l. c. p. 241 (cfr. Necrologium bei Böhmer p. 146). Es ist dies der Bischof Burkhard von Basel (1072—1105), der, auf Seiten des Kaisers stehend, auf der Versammlung in Worms für Absetzung Gregors gestimmt hatte.

Es sind nun noch zwei Namen des älteren Eintrages übrig: Theotolahi und Fridagarii.

Ueber Letzteren konnte ich nichts ausmitteln [13]) und auch für den des Theotolahus fand ich nur, dass ein Wormser Bischof dieses Namens (»Thietelahus«) einmal mit dem Erzbischof Hatto zusammen als Zeuge bei einer Schenkung auftritt, die der Augsburger Bischof und Lorscher Abt Adalbero seinem Kloster macht (Mon. Germ. SS. XXI, p. 382, 17), sowie dass König Konrad im Jahre 912 bei einer Schenkung an das Lorscher Tochterkloster Heiligenberg bei Heidelberg eben diesen Bischof unter den Personen nennt, durch deren Bitten er zu jener Schenkung veranlasst worden sei (Mon. Germ. l. c. p. 426, 7 [die dortige Namensform ist »Thiedelachus«]). Es ist also recht gut möglich, dass jener Name dem Wormser Bischof angehört. Die Reihenfolge, in der die Personen eingeschrieben wurden, steht dem zum mindesten nicht entgegen. Bei Aufzählung derselben war der geistliche Rang massgebend. Hatto war von den dort genannten Aebten der Zeit nach der jüngste, als Erzbischof steht er aber an der Spitze. Auf ihn folgt sein Vorgänger in der Abtswürde, Adalbero, der zugleich Bischof von Augsburg war, und an dritter Stelle steht dann der Name des Theotolahus, dem sich die dreier älterer Aebte des Klosters anschliessen. Die Reihenfolge der Namen hindert also nicht, ihn als Bischof zu betrachten, ja sie fordert fast, in ihm gleichfalls einen solchen zu vermuthen. Doch wie dem auch sei, da auf jeden Fall von den auf unserem Blatte stehenden neun Namen sieben mit solchen von Personen zusammentreffen, die zu dem Lorscher Kloster in näherer oder fernerer Beziehung standen, so ergibt sich der Schluss von selbst, dass unser Fragment jenem Kloster zugewiesen werden muss.

Für die genauere Datirung des Blattes bin ich auf paläographische Gründe angewiesen. Der malerische Schmuck selbst könnte vielleicht bei eingehenderem Vergleichen Anhaltspunkte ergeben. Das ist mir mit den hiesigen Mitteln nicht möglich. Da die Darstellung einfach aus einer älteren

[13]) Möglicherweise findet sich der Name in dem nicht vollständig publicirten Necrologium in Würzburg Mp. Theol. f. 132 (cfr. Falk l. c. 171).

Handschrift herübergenommen sein kann, würde ein darauf gegründeter Schluss überdies leicht irreführen. Die Nennung des Erzbischofs Hatto, der am spätesten von den ursprünglich an den Rand geschriebenen Personen lebte, ist für unseren Zweck werthlos, da die Schrift bestimmt einer späteren Zeit als dem Anfang des 10. Jahrhunderts angehört. Es ist eine ziemlich grosse schöne Minuskel. Die Schäfte der über oder unter die Zeile sich erstreckenden Buchstaben sind sehr kurz und nur noch hie und da unmerklich keulenförmig. Der rechte Strich des a steht noch durchaus schief, die beiden rechten Striche des m sind mitunter ziemlich gerade, in den meisten Fällen jedoch mehr oder weniger stark gekrümmt, mehrere Male sinkt i am Ende etwas unter die Zeile, unciales N kommt gleichfalls vereinzelt vor, einige Male auch noch die an die Cursive erinnernde Ligatur von r und e, aber in ihrem Gesammtcharakter entfernt sich die Schrift schon leise von der vollen, breit ausladenden Rundung der früheren Zeit. In dem den letzten Jahrzehnten des 10. Jahrhunderts angehörigen Codex Egberti in Trier finden wir ähnliche Züge. Ein Vergleich mit einer Reihe anderer Blätter bestätigt, dass das Sacramentarium um die Wende des 10. und 11. Jahrhunderts entstanden ist.

Notizen zur Geschichte zweier Dürerbilder.

Von **Joseph Neuwirth.**

Bei der Sammlung und Verarbeitung des Stoffes für meine Monographie über »Albrecht Dürer's Rosenkranzfest« war es mir nicht möglich gewesen, die Richtigkeit der Angabe Woltmann's, dass Waagen 1837 in Folge eines Anbotes an das Berliner Museum im Auftrage der preussischen Regierung nach Prag kam, um mit dem Prälaten des Stiftes Strahow über die Erwerbung des Bildes zu unterhandeln, aus urkundlichen Belegen des genannten Klosters zu erweisen. Erst vor Jahresfrist theilte mir der allzeit gefällige Stiftssecretär P. Lohelius Schmidt mit, dass der Strahower Prälat P. Sigismund Starý bei Durchsicht alter Briefschaften auch auf einen Briefwechsel gestossen wäre, in welchem Verhandlungen, den Verkauf des »Rosenkranzfestes« nach Berlin betreffend, nachweisbar seien. Auf meine Bitte, mir zu ermöglichen, diese für die Geschichte des Dürerbildes wichtigen Briefe kennen zu lernen, erhielt der erwähnte Secretär die Weisung, vorher dem Prälaten einen Bericht über den Briefwechsel und das, was aus demselben veröffentlicht werden könnte, vorzulegen. Derselbe eröffnete mir in einem Briefe vom 22. Januar 1889 in dieser Angelegenheit Folgendes:

»Der hochwürdigste Herr Prälat sah sich nämlich in Folge meines Referates über den besagten Briefwechsel bestimmt, von einer weiteren Mittheilung abzustehen; und somit beschränke ich mich bloss auf die (freilich hauptsächlichste und jedenfalls ausreichende) Notiz, dass zwar in den Jahren 1836 und 1837 Verhandlungen, angeregt durch den Grafen Brühl als Generalintendant der königlichen Museen, im obgedachten Sinne stattfanden, jedoch einerseits wegen der gerechtfertigten Bedenken, dass es doch schwer hält, ein solches Kunstwerk ausser Land zu schaffen, andererseits aber in Folge der von der betreffenden Berliner Commission ausgesprochenen Befürchtung, dass das Bild auf der weiten Reise von Prag nach Berlin noch mehr leiden könnte, als es bereits der Fall war, zu keinem Ziele führten.«

Durch diese Angaben ist zweifellos sicher gestellt, dass man in Berlin gesonnen war, das »Rosenkranzfest«, trotz der bedeutenden Beschädigungen des Werkes, zu kaufen; die von der Berliner Commission ausgesprochene Befürchtung wegen weiterer Beschädigung beim Transporte geht offenbar darauf zurück, dass Waagen das Bild zu dem erwähnten Zwecke besichtigt und ein Gutachten abgegeben hatte. Leider ermöglichen die kurzen Angaben keine Klarheit über den Gang der Verhandlungen, die für die Geschichte des Dürerbildes, für die klare Beurtheilung seines damaligen Zustandes, seiner Schäden

und seines Werthes in jenen Tagen von grosser Wichtigkeit bleiben. Jedenfalls können die beiden oben angeführten Gründe für die Erfolglosigkeit der Verhandlungen nicht maassgebend gewesen sein, da man ja gerade beim »Rosenkranzfeste« — freilich als es noch gut erhalten war — sich nicht durch Bedenken betreffs der Transportfähigkeit abhalten liess, das herrliche Meisterwerk von Venedig nach Prag zu übertragen; die Transportverhältnisse an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts waren aber im Vergleiche zu jenen des vierten Jahrzehnts im 19. Jahrhunderte weit misslichere, so dass die Möglichkeit der Grösse einer Beschädigung der Tafel in beiden Fällen fast gleich bleibt, da einmal das Bild intact und auf schlechteren Wegen fortzuschaffen, das andere Mal aber schon beschädigt und die Verkehrsmittel weit bessere waren. Die eigentlichen Gründe, an welchen sich die Verhandlungen zwischen Strahow und Berlin zerschlugen, müssen offenbar anderer Natur gewesen sein; hoffentlich gelingt es noch einmal, sie zuverlässig nach dem Einblicke in die urkundlichen Belege festzustellen. Vielleicht regt die Constatirung der Thatsache, dass briefliche Aufzeichnungen über die zwischen Strahow und Berlin gepflogenen Abmachungen vorliegen und an ersterem Orte noch erhalten sind, auch dazu an, an dem anderen Orte nach dem ergänzenden Materiale zu forschen und aus letzterem den Sachverhalt klarer zu stellen, als es derzeit möglich ist.

Wie durch das Rosenkranzfest hatte Dürer seinen Ruhm als Maler auch zu sichern gehofft durch den Heller'schen Altar; allein während das erstere nach der Restauration, welche die schweren Beschädigungen forderten, den Geist des grossen Meisters gleichsam nur hinter einem die Feinheit der Theile verdeckenden Schleier wahrnehmen lässt, vermittelt die dürftige Copie des anderen bloss eine Ahnung von der Grösse des Verlustes, welchen die Kunstgeschichte durch den Untergang des Dürer'schen Meisterwerkes erlitten hat. Als solches wurde der Heller'sche Altar, solange er in Frankfurt stand, vielfach bewundert, und die verschiedenen Notizen, welche sich in den Geschichtsquellen Frankfurts über denselben finden, werden zu hochinteressanten Belegen, an welchen sich der wachsende Ruhm des Meisters und die gesteigerte Werthschätzung seiner Schöpfungen erweisen lässt. Da sie bei allen jenen sich finden, welche überhaupt auch hie und da ein Wort über die Denkwürdigkeiten der altehrwürdigen Krönungsstadt verlieren, so ergibt sich daraus, dass Dürer's Altarwerk ein Gegenstand allgemeinen Interesses und eines gewissen Stolzes der Frankfurter war.

Die Angaben der Frankfurter Gewährsmänner vermitteln jedoch auch noch andere Thatsachen, denen bisher noch wenig Beachtung geschenkt wurde, so wichtig sie auch für die Geschichte des Heller'schen Altares sind.

Der erste Frankfurter, welcher über den Heller'schen Altar berichtet, ist der 1524 geborene Johannes Latomus, der später Dechant des Bartholomäusstiftes wurde und als 74jähriger Greis am 8. August 1598 starb. Seine »Acta« und »Antiquitates« gehen, wie stellenweise ausdrücklich betont ist, auf ältere schriftliche Aufzeichnungen, auf Angaben von Augenzeugen und sonst glaubwürdiger Gewährsmänner seiner Zeit zurück[1]); diese Thatsache lässt Ange-

[1]) Grotefend, Quellen zur Frankfurter Geschichte. Frankfurt a. M. 1884.

sichts der Lebensstellung des Geschichtsschreibers das, was er über das Werk Dürer's meldet, doppelt beachtenswerth erscheinen. Joh. Latomus weiss betreffs desselben Folgendes zu berichten [2]): »Anno 1509 erecta est crux in coemiterio sancti Bartholomaei a Jacobo Heller scabino, singulari benefactore ecclesiarum et pauperum. idem condidit domum ex opposito parvae portae Praedicatorum, in qua hypocaustum constituit publicum, in quo pauperes se calefacerent hieme. fecit tabulam insignem Alberti Dureri manu pictam in eodem monasterio, quam marchio Brandenburgensis emere voluit mille thaleris. Nostra aetate quidam mercator 3000 florenis emere voluit.« Die letzteren beiden Angaben, deren Zuverlässigkeit sich aus der Würde des Joh. Latomus unbedenklich ableiten lässt, zeugen von der Werthschätzung des Bildes während des 16. Jahrhunderts.

Es ist nicht anzunehmen, dass noch bei Lebzeiten des Stifters Jakob Heller, der am 28. Januar 1522 starb, der Markgraf von Brandenburg den Mönchen ein den Verkauf des Altarwerkes betreffendes Anbot gemacht habe, dessen Zurückweisung unbedingt erfolgt wäre, da der fromme Stifter nach Allem, was sonst über seine Religiosität und die Bethätigung derselben bekannt ist, gewiss nicht die Einwilligung zum Verkaufe eines Werkes gegeben hätte, dessen Erwerbung und gediegene Ausführung ihm selbst Gegenstand umsichtigster Fürsorge gewesen war. Das Anbot des Markgrafen von Brandenburg kann also erst nach Heller's Tode gemacht worden sein. Fasst man die Markgrafen von Brandenburg in's Auge, welche bis zum Niederschreiben der Notiz des Joh. Latomus in Betracht kommen können, so ist es schwer, letztere Angesichts der knappen, jeden näheren Anhaltspunkt ausschliessenden Fassung auf eine bestimmte Persönlichkeit zu beziehen.

Hinter dem Sammeleifer der Fürsten, welcher namentlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Erwerbung manches guten Stückes in's Auge fasste und durchführte, stand jener des reichbegüterten Bürgers, dessen Wohlstand erst die Stürme des dreissigjährigen Krieges in den Grundvesten erschüttern und vernichten sollten, keineswegs zurück. Darum ist es nicht zu verwundern, dass nach dem erfolglosen Bemühen des Markgrafen von Brandenburg ein reicher Kaufherr durch eine höhere Summe die Tafel, deren Werthschätzung durch das Wörtchen »insignem« trefflich hervorgehoben und beleuchtet erscheint, für sich zu erwerben trachtete. Aus der Verschiedenheit der gebotenen Summen ergibt sich unzweifelhaft die interessante Thatsache, dass in der zwischen beide Erwerbungsversuche fallenden Zeit der Werth der Schöpfungen von Dürer's Hand gestiegen war und der Ruhm und die Bedeutung des heimgegangenen Meisters von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wuchsen, ein schönes Zeichen, wie spätere Geschlechter es sich angelegen sein liessen, den eigenartigen Geist eines der grössten Künstler des deutschen Volkes zu erfassen

I. Band: Chroniken des Mittelalters, S. 100. Quidam ex nostris ante annos centum eum hic consecratum scribit, quod alioquin non legi. — S. 104. Anno 1504. Descriptio belli Bavarici ab oculato teste. — S. 109. Hoc a plurimis fide dignis habeo, qui ex ore eius audierunt.

[2]) Ebendas. S. 110; desgleichen Huber, Font. rer. Germ., IV. S. 428.

und an seinen Darbietungen sich zu erheben. Vielleicht darf man aus dem Anbote des reichen Handelsherrn, falls derselbe nicht nur als Unterhändler auftrat, sondern die Erwerbung des Dürerwerkes für seine eigene Person beabsichtigte, eine Bestätigung dafür ableiten, dass unter den wohlhabenden Bürgern jener Tage nicht bloss ein Sammeleifer, sondern auch wirkliches Verständniss für grossartige Kunstwerke und das Bestreben bestand, solche selbst für verhältnissmässig hohe Summen zu erwerben. Verbürgen doch so viele Werke der Profankunst, die sich aus jener Zeit in die Gegenwart herübergerettet haben, unwiderleglich, dass der deutsche Bürger ein für Kunst empfängliches Auge hatte und dieselbe in seinem Hause nicht missen wollte.

Die zweite Nachricht über das Himmelfahrtsbild Dürer's kommt gleichfalls von einem Angehörigen des Bartholomäusstiftes, nämlich von dem 1601 verstorbenen Philipp Schurg, Canonicus und Custos des Stiftes. In seinen Collectaneen, deren Notizen besonders für die ersten zwei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts von Wichtigkeit sind, erwähnt er nach 1518 das Bild also[3]): »Francofordiae ad Moenum in caenobio Praedicatorum est praeclarissima pictura Alberti Dureri, excellentis pictoris Norinbergensis, qua expressa est assumptio beatae Mariae virginis cum ornamentis flosculorum. hic obiit 6 aprilis 1527 aetatis 56 Noribergae. hanc tabulam Jacobus Heller fieri curavit pro 400 florenis. nobilis quidam pro hac pictura priori et conventui voluit dare noningentos coronatos.« Bei dieser Angabe ist die Thatsache von Interesse, dass die drei letzten kurzen Sätze von »hic« bis »coronatos« später hinzugefügt, sowie links und rechts am Rande nachgetragen sind; dessgleichen wurde das »excellentis« hinter dem Namen des Künstlers »über der Zeile stehend später eingefügt«. Diese Art und Weise der Eintragung verbürgt aber, dass Philipp Schurg Dürer und seinem Werke die wärmste Theilnahme entgegenbrachte; er begnügte sich nicht mit einer blossen Erwähnung desselben, sondern näherte sich dem Bilde noch durch genaue Angabe des Gegenstandes der Darstellung und die Bemerkung »cum ornamentis flosculorum«. Die »tabula insignis« des Joh. Latomus ist bei ihm zur »praeclarissima pictura« geworden; mit der darin liegenden Steigerung bewundernder Anerkennung, die man dem Heller'schen Altare zollte, hielten die wachsende Bedeutung der Werthschätzung Dürer's und das verständnissvollere Erfassen der Künstlerpersönlichkeit gleichen Schritt. Die Kenntniss der Lebensverhältnisse des grossen Meisters hatte sich in weitere Kreise verbreitet; denn sie klingt gegen Joh. Latomus in dem Beisatze »pictoris Norinbergensis« hinter dem Künstlernamen, in der allerdings nicht ganz richtigen Angabe seines Todestages und Lebensalters[4]) ebenso durch, wie sie gleich dem später vor »pictoris« eingefügten »excellentis« auf die vermehrte Beachtung Dürer's als wahren Künstlers hindeutet. Die Angabe der Summe, welche Jakob Heller für die Anschaffung des Altarwerkes gezahlt haben soll, ent-

[3]) Grotefend, Quellen zur Frankfurter Geschichte. Frankfurt a. M. 1888. II. Band: Chroniken der Reformationszeit nebst einer Darstellung der Frankfurter Belagerung von 1552, bearbeitet von Dr. R. Jung, S. 494. — Ueber den Werth seiner Nachrichten: Einleitung p. XXVIII und XXIX.

[4]) Thausing, Dürer, II. S. 295 und 296.

spricht zwar nicht den Thatsachen[5]), die sich aus Dürer's Briefen rücksichtlich seiner Entlohnung ergeben; wäre es aber nicht denkbar, dass der Gesammtbetrag von 400 fl. nicht bloss der eigenhändigen Arbeit des Meisters, sondern auch der seiner Gehilfen an den Flügeln und den Kosten des Transportes sowie der Aufstellung gelten? Jedenfalls bezeugt er, dass Schurg weitere Erkundigungen über den Heller'schen Altar einzog und getreulich das Ergebniss derselben verzeichnete. Den Namen des kauflustigen »nobilis« erwähnte er leider ebenso wenig, als Joh. Latomus den des »mercator«.

Auf die Angabe des Latomus kommen zurück die »Notizen aus der Chronica Francofurtensis pars tertia des Stadtschreibers Adam Schile über die Zeit von 1500 bis 1551«; sie fügen der Uebersetzung der betreffenden Stelle noch bei[6]): »Georg Bewerlin von Augsburg hat im namen kaiser Rudolphi II 10 000 gulden geboten. in anno 16 . . ist diese tafel nach München transferirt und eine copie an deren statt gemacht worden«. Die Aufzeichnungen dieses Gewährsmannes, der als Raths- und Stadtschreiber am leichtesten wichtigere Dinge erfahren konnte, enthalten für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts überhaupt manches Interessante[7]); für das Dürerbild setzen sie, sich auf ältere Quellen zurückbeziehend, bei der bekannten Thatsache ein, dass Kaiser Rudolf II. und Maximilian von Bayern sich um die Erwerbung der Tafel bemühten, das bedeutende Anbot des ersteren erfolglos blieb und letzterem das Original für München überlassen wurde[8]), während Frankfurt nur eine Copie behielt. Die Vervollständigung dessen, was man über den Heller'schen Altar wusste, durch Schile und seine Zeitgenossen verbürgt als sicher, dass in Frankfurt der Ruf des Dürerwerkes nur noch gestiegen war; denn wenn Schile's Notizen, die in der Erzählung von Feuersbrünsten so langathmig werden, einer Kunstschöpfung so viel Beachtung und Raum gönnen, muss sie für Stadt und Zeit eine ganz besondere Bedeutung gehabt haben.

Das ergibt sich auch aus der Art und Weise, mit welcher Carel van Mander[9]) des Heller'schen Altares gedenkt; seine Angaben werden von Sandrart sozusagen wörtlich herübergenommen und sind nur durch den Zusatz[10]): »Ist aber nachmalen dem durchleuchtigsten Churfürsten in Bayern, Maximiliano, überlassen worden und stehet nun in der Galeria zu München« den geänderten Verhältnissen entsprechend erweitert worden.

---

[5]) Ebendas. II. S. 11 u. f. — Thausing, Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime, nebst einem Anhange von Zuschriften an und für Dürer, S. 30 u. f.

[6]) Quellen zur Frankfurter Geschichte, II, S. 501.

[7]) Ebendas. Einleitung p. XXIX und XXX.

[8]) Ebendas. S. 501, Anm. a wird die Uebertragung auf 1613 angesetzt. — Eye, Leben und Wirken Dürer's. Nördlingen 1869, S. 257 gibt dieselbe Jahreszahl; Thausing, Dürer, II. S. 12 dagegen 1615. Ist letzteres nicht einfach ein Druckfehler statt 1615, so muss wohl noch genauer festgestellt werden, welches Jahr als das der Uebertragung nach München zu gelten hat.

[9]) Carel van Mander, Het Schilder-Boeck. Haerlem 1604, Fol. 209.

[10]) Sandrart, Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg, 1675, I, S. 224.