Werk

Titel: Studien und Forschungen

Ort: Berlin

Jahr: 1880

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0001|LOG_0057

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

FILARETE'S TRAKTAT VON DER ARCHITEKTUR.

Der ungedruckte „Trattato di architettura" des Antonio di Pietro Averlino, gen. Filarete gehört in die Zahl der häufiger erwähnten als gelesenen Werke. Ja, wenn man den Stand der Literatur in Erwägung zieht, ist es in hohem Maſse wahrscheinlich, dass ihn überhaupt bisher noch kein deutscher Forscher durchgelesen habe. Wenigstens trifft man nirgends auf eine Mittheilung über sein eigentliches Wesen, trotzdem der Name Filarete's in den letzten Jahrzehnten in unseren kunsthistorischen Schriften oft genug wiederkehrt.

Die älteste Notiz über den Traktat findet sich bei Vasari im Leben Filarete's; dort wird er ohne weitere Begründung als eine alberne Leistung abgewiesen. Von den Späteren ist Milizia ähnlicher Ansicht, schreibt aber offenbar nur Vasari nach, ohne das von ihm verurtheilte Werk gesehen zu haben*). Vasari's Ansicht aber wurde schon von seinen Zeitgenossen nicht allgemein getheilt, wie ein ziemlich umfangreicher Auszug beweist, den sich der Architekt Pietro Cataneo von Siena († 1568) aus dem Buche machte; ja selbst der ganze Codex wurde im XVI. Jahrhundert noch wiederholt abgeschrieben. Ob Christine von Schweden, die eine Abschrift besass, den Traktat wirklich geschätzt oder ihn nur gelegentlich mit anderen Dingen für ihre Bibliothek erworben hat, vermag ich nicht zu sagen. Im XVIII. Jahrhundert beschäftigen sich Bottari, Mazzucchelli, Montfaucon in bibliographischem Interesse mit ihm, während Berardelli in der Nova raccolta Calogeriana, Bd. XXXVII, die der lateinischen Uebersetzung Bonfini's (s. unten S. 228) beigegebene Vorrede an Matthias Corvinus und den Anfang des eigentlichen Traktates nach dem Exemplare in der Bibliothek von SS. Giovanni e Paolo, heut in der Marciana, abdruckte. Auf Grund desselben Codex wies dann Morelli im Beginn unseres Jahrhunderts (Notizia d'opere di disegno, Bassano, 1800) zuerst nachdrücklich auf die Bedeutung der Arbeit Filarete's hin. Ihm folgte Valentinelli mit einer eingehenden aber nicht immer exacten bibliographischen Studie in seiner Biblioteca manuscr. ad S. Marci Venetiarum, V, p. 183—188.

In kunstgeschichtlichem Interesse haben unter den Neueren, abgesehen von kürzeren Erwähnungen Anderer, Gaye, Eastlake, Ricci, Milanesi und Müntz den Traktat benutzt: Ricci entlehnt demselben in seiner Architekturgeschichte einige Stellen; Eastlake geht im zweiten Bande seiner „Materials" auf das Buch ein und citiert die auf die Oelmalerei bezügliche Stelle, Gaye nach dem Exemplar der Palatina in Florenz die Widmung an Francesco Sforza und den bekannten Weheruf über die

*) Dizion. d. belle arti: Filarete è anche autore d'un libro d'architettura illegibile.

Gothik. Wenn Milanesi (Vasari Ed. Lem.) Vasari's Urtheil zurückweisend, die ihm leider oft nachgeschriebene Behauptung aufstellt, Vasari habe dem Werke des von ihm Geschmähten viele seiner Ansichten über Kunst entlehnt, so ist dies unbillig, denn die übereinstimmenden Gedanken in beiden Werken sind eben allgemeines Eigenthum der Zeit; auch bei Alberti kehren sie wieder, und Filarete ist ungleich abhängiger von letzterem, als Vasari von ihm. Ausgiebigeren Gebrauch als alle Vorgänger hat neuerdings Müntz in seinem Werke über die Kunst am päpstlichen Hofe von Filarete's Arbeit gemacht. Von ihm allein gewinnt man die Ueberzeugung, dass er in dem umfangreichen Buche nicht nur geblättert, sondern es wirklich mit der Feder in der Hand durchgelesen habe. — Was in der deutschen Literatur in Bezug auf den Traktat vorkommt, schöpft aus zweiter Hand, zumeist aus Gaye; das wichtigste davon ist Jansen's Biographie des Filarete in Meyer's Künstlerlexikon.

Entstanden ist der Traktat während Averlino's (zweitem) Aufenthalt in Mailand, der für die Zeit vom 20. Dezember 1451 (vergl. Müntz a. a. O.) bis zum 26. August 1465 (Calvi: Memoria sulla vita degli architetti ecc. in Milano) nachgewiesen ist. Der Künstler stand damals im Dienste Francesco Sforza's; eine Huldigung gegen diesen ist das Werk seiner ganzen Anlage nach. Ohne direct genannt zu werden, ist der Herzog eine Hauptperson des Traktates, die als das Ideal eines fürstlichen Baumeisters geschildert wird.

Da wir nun zwei verschiedene italienische Bearbeitungen des Werkes besitzen, von denen die eine dem Sforza, die andere Piero de' Medici gewidmet ist, so wird die älteste Redaction offenbar die mit der Widmung an Francesco sein.

Wann wurde sie niedergeschrieben?

Die Arbeit selbst giebt darüber annähernde Auskunft; wir können ihr allmäliges Fortschreiten beobachten: Im vierten Buche wird als Gründungstermin der zu erbauenden Stadt der fünfzehnte April 1460 genannt; dasselbe Jahr kehrt bei ähnlichen Gelegenheiten im 11. und 14. Buche wieder, so dass es nahe läge, diesen Termin für die Abfassung des Werkes oder doch wenigstens seiner ersten Hälfte anzusetzen. Daneben aber ist im 11. Buche schon vom Tode Domenico Veneziano's († d. 15. Mai 1461) die Rede. Diesem scheinbaren Widerspruch gegenüber — für den allerdings auch andere Lösungen beizubringen wären — möchte ich die Vermuthung aussprechen, dass Averlino mit seinem Termin der Stadtgründung das zehnjährige Jubiläum der Thronbesteigung Francesco Sforza's (Frühjahr 1450) habe feiern wollen. Es würde das wenigstens mit der Haltung des Buches durchaus übereinstimmen. Da nun ferner feststeht, dass er Mailand im Spätsommer 1465 — als flüchtiger Betrüger — verliess (vgl. Calvi), so kann er seine Arbeit dem Herzoge nur zwischen 1460 bez. 1461 und 1465 überreicht haben, wenn anders es überhaupt je dazu gekommen ist. Das Dedicationsmanuscript für Francesco ist heut nämlich nicht mehr nachweisbar.

Von dieser ältesten Niederschrift befindet sich ein Exemplar (I) in der National-Bibliothek zu Florenz, in die es mit der ehemaligen Palatina kam, ein Codex cart. mit fol. 248r. auslaufend, die Seite zu 36 Zeilen, von nachlässigen eiligen Schriftzügen, die mehrere Hände unterscheiden lassen, mit einzelnen Lücken im Text und fehlendem Schluss. Beigegeben ist eine kleine Zahl von Illustrationen in flüchtigen Federskizzen. Doch sind die Grundrisse hier grösser als in dem gleich zu erwähnenden Exemplare des Piero de' Medici und ist die Bestimmung der einzelnen Räume meist eingeschrieben. Eine unvollendete Zeichnung auf fol. 99r. lässt an den eingedrückten Umrissen erkennen, dass sie von einem andren, also älteren Exemplare durchgepaust worden.

Das Manuscript ist somit nicht etwa die Originalhandschrift des Autors, etwa gar das Dedicationsexemplar für Sforza, sondern eine, wenn auch immer noch ins XV. Jahrhundert fallende Copie.

Ein anderes Exemplar (II) desselben Originals, gleichfalls auf Papier, besass im Sommer 1764 der Buchhändler Pazzini Carli in Siena. Bei ihm sah es der Graf Jacopo Carrara und schrieb daraus einen Theil der Vorrede ab (Bottari IV u. V). Da Carrara aber ausdrücklich von dem „bellissimo carattere" der Handschrift redet, kann dies Exemplar nicht, wie Milanesi glaubt, das heut in der Palatina befindliche sein, welches gleichfalls aus Siena stammen soll. Ebenso wenig möchte ich auf das ursprüngliche Dedicationsexemplar schliessen, da Carrara in diesem Falle doch der Zeichnungen gedacht hätte, die in demselben nicht fehlen konnten, weil der Text auf sie Bezug nimmt. Diese Handschrift ist verschollen.

In Ermangelung des Originalmanuscriptes dieser ersten Fassung nimmt heut das vom Autor dem Piero de' Medici dargebrachte Exemplar (III) die wichtigste Stelle ein. Es befindet sich gleichfalls auf der florentiner Nationalbibliothek, in die es mit der Magliabecchiana*) kam; ein Codex cart., mit fol. 192r. auslaufend, die Seite zu 43 Zeilen, in sorgfältiger sauberer Handschrift, mit 209 Illustrationen, Federzeichnungen in leichter ursprünglich schwarzer, jetzt bräunlich gewordener Schattierung und zahlreichen farbigen Initialen. Fol. 1r. zeigt auf blauem Grunde inmitten von Arabesken das von zwei Putten gehaltene Mediceerwappen, ferner eine Initiale P mit der Darstellung eines Baumeisters, der zwei Werkleute bei ihrer Arbeit beaufsichtigt. Das Portrait desselben hat Vasari, vielleicht nicht mit Unrecht, als das Averlino's gegeben. Den stilistischen Charakter der Illustrationen erläutert am besten der beigegebene Holzschnitt, ein Facsimile in Originalgrösse, in dem nur die Schattierung weggelassen ist. Er schildert die Anlage eines offenbar nach venezianischen Vorbildern componierten Palastes im Wasser.

Vasari datiert das Exemplar ohne Angabe eines Grundes auf 1464 und Gaye stimmt ihm zu, indem er darauf hinweist, dass im Anfange der Schrift der ältere Cosimo noch als lebend, am Schlusse aber als verstorben aufgeführt werde, die Entstehung des Ganzen also um sein Todesjahr (1464) fallen müsse. Ist diese Begründung nun auch nicht ganz stichhaltig**) so bleibt Vasari's Angabe trotzdem richtig: Die zweite Redaction unterscheidet sich von der ersten wesentlich durch einen am Schlusse des Ganzen angefügten Excurs über die Kunstinterressen und Bauten der Mediceer (fol. 187v. bis fol. 192r.). In diesen Schilderungen nun sind die Maſsangaben für den Palazzo Medici in Florenz unausgefüllt geblieben. Auch berichtet Filarete über florentiner Bauten theils aus der Erinnerung theils vom Hörensagen (mi ricordo . . .; secondo che o inteso . . .). Der Schluss ist also wohl berechtigt, dass auch diese Bearbeitung vor seiner Rückkehr nach Florenz — deren genauen Termin wir allerdings nicht kennen — fertig war. Nun ist aber in diesem Anhange vom Tode des Giovanni di Cosimo de' Medici († 1463, vergl. Litta) die Rede, während Cosimo noch lebt, wie namentlich aus den bei Beschreibung des Palazzo Medici in Florenz über

*) Ich muss es den florentiner Bibliothekaren überlassen, den Umstand aufzuklären, wie das Exemplar, welches noch Vasari im Familienbesitz des Grossherzoglichen Hauses sah, später in die Sammlung Magliabecchi's kommen konnte.

**) Die von Gaye angezogene Stelle am Eingange des Traktates beweist zwingend weder für Leben noch Verstorbensein Cosimo's etwas; es heisst dort nur . . . difitii fatti per lo magnifico et degnissino tuo padre Cosimo et per te stabiliti et hordinati . . .

ihn gebrauchten Ausdrücken hervorgeht. Erst im allerletzten Absatz des Ganzen bei der Beschreibung des Palazzo Medici in Mailand heisst es plötzlich „la degna memoria del magnifico Cosimo". Als diese Zeilen niedergeschrieben wurden, war er also todt († 1. Aug. 1464). Mithin wurde der grösste Theil dieses Anhanges zwischen 1463 und August 1464 niedergeschrieben und der Schlusspassus erst nach diesem Termin. — Filarete wollte wohl durch die Uebersendung des Exemplares schon von Mailand aus sich bei Piero guten Empfang für seine Rückkehr in die Vaterstadt sichern.

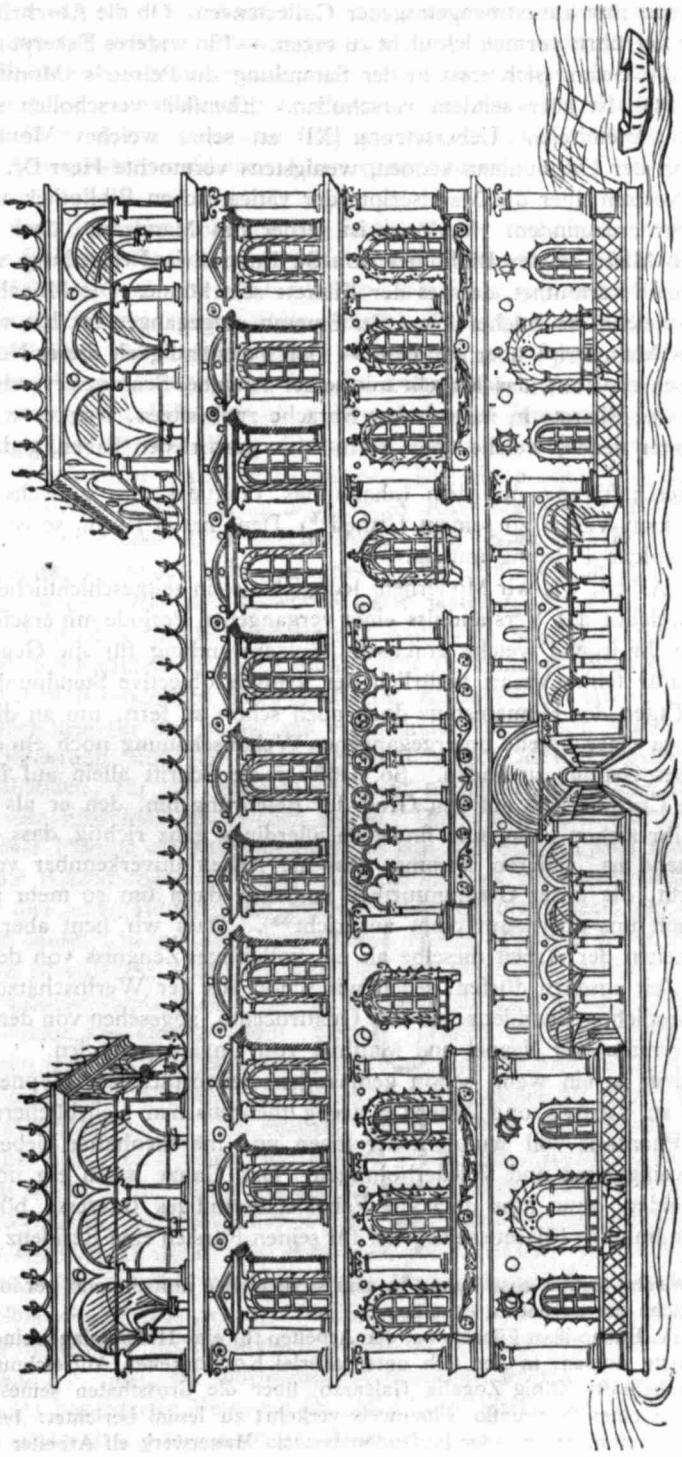
Ein zweites Exemplar dieser Fassung (IV) in gleich reicher Ausstattung, aber auf Pergament geschrieben, befindet sich heut in der Universitäts- und Provinzial-Bibliothek von Valencia. Die Abschrift wurde ursprünglich für Ferrante I von Neapel gemacht, dessen Wappen sich auch in der reichen Zierleiste am Eingange findet. Von ihm erbte sie Don Ferdinand von Arragon, der nach Vertreibung der Arragonesen aus Italien in Valencia lebte. Nach seinem Tode kam sie mit seinem Nachlass an das dortige Kloster San Miguel de los Reyes des Hieronymitenordens, um endlich bei Auflösung desselben an seinen heutigen Aufbewahrungsort zu gelangen.

Das Excerpt aus einer der italienischen Redactionen (V), welches, wie oben erwähnt, der Architekt Pietro Cataneo von Siena im XVI. Jahrhundert für sich machte, befindet sich heut in der dortigen öffentlichen Bibliothek. Es umfasst 22 Folioseiten mit 62 Figuren und enthält kurze Auszüge aus den Baubeschreibungen Filarete's, aus seiner Schilderung eines Eisenhüttenwerkes und der Baumaterialienlehre. Heut bildet die Handschrift den Theil eines Miscellenbandes mit Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Es ist dies derselbe Auszug, welcher früher dem Giov. Batt. Pelori zugeschrieben wurde, bis Milanesi den eigentlichen Urheber entdeckte.

Die dritte und letzte Bearbeitung des Manuscriptes datiert vom Jahre 1488 nämlich die lateinische Uebersetzung, welche Bonfini nach der Bearbeitung für Piero zum Gebrauch des Königs Matthias von Ungarn machte. Das prachtvolle Original-Manuscript dieser Fassung (VI) bildet heut eine der Zierden der Marciana, ein Codex membr. auslaufend mit fol. 173r., die Seite zu 34 Zeilen von höchst sorgfältiger Handschrift. Die Miniaturen sind hier noch reicher ausgeführt als in dem Mediceischen Exemplare, aber ängstlicher und in den Verhältnissen gelegentlich etwas missrathen. Ausser seiner oben erwähnten Dedication an Matthias hat Bonfini auch am Ende einige Sätze hinzugefügt, um den jähen Schluss des italienischen Originals etwas zu vermitteln. Für die nähere Beschreibung und Geschichte des Manuscriptes vergl. Morelli und Valentinelli a. a. O.

Eine Copie hiervon (VII) aus dem XVI. Jahrhundert auf Papier (172 Blätter) kam mit dem Nachlass Christine's von Schweden in die vaticanische Bibliothek (Reginensis; Cod. lat. No. 1886). Auch dieses Exemplar besitzt die sämmtlichen Miniaturen. Eine zweite Abschrift (VIII) mit fol. 173 recto auslaufend, gleichfalls auf Papier und aus dem XVI. Jahrhundert, doch ohne Initalen und Miniaturen, besitzt die eigentliche Vaticana. Sie wurde aus der Sammlung des Cardinals Sirleto (?) erworben. Weitere Nachrichten über die Geschichte beider Handschriften fehlen.

Ein Excerpt dieser Uebersetzung (IX), auf Papier, 16 Bl. fol., ohne Miniaturen, ebenfalls dem XVI. Jahrhundert angehörig, findet sich in der Ambrosiana. Es enthält notizenartige Auszüge des ersten und letzten Kapitels und ein Inhalts-Verzeichniss sämmtlicher fünf und zwanzig Bücher. Die Handschrift gehört heut zu einem Miscellenbande, den der Cardinal Fed. Borromeo mit den Resten der Bibliothek Giov. Vinz. Pinelli's erwarb. Pinelli starb 1601 zu Padua mit Hinterlassung zahlreicher aus Archiven und



Palast im Wasser. Facsimile einer Zeichnung von Antonio Averlino.

Bibliotheken von ihm zusammengetragener Collectaneen. Ob die Abschrift, wie naheliegt, von ihm herrührt, vermag ich nicht zu sagen. — Ein anderes Excerpt aus Bonfini's Uebersetzung (X) befand sich einst in der Sammlung du Peiresc's (Montfaucon, Bibl. manuscr. p. 1182), ist aber seitdem verschollen. Ebenfalls verschollen scheint jenes Exemplar der lateinischen Uebersetzung (XI) zu sein, welches Montfaucon und Mazzucchelli in der Ottoboniana kennen, wenigstens vermochte Herr Dr. Schmarsow, dem ich die Notizen über die Manuscripte der vaticanischen Bibliothek verdanke, es dort nicht mehr aufzufinden. Verloren ist ferner das Manuscript über Architektur, welches Scipio Maffei in der Bibliothek von St. Emeran in Regensburg sah und von dem Mazzucchelli vermuthet, dass es der Filarete sein könne. Die Münchener Staatsbibliothek, in welche die Bücherei von St. Emeran aufgegangen ist, hat von dort her kein derartiges Manuscript übernommen. — Der Vollständigkeit dieser Notizen wegen sei endlich noch erwähnt, das Morelli mit seiner Angabe, Scamozzi versichere (I, VI) ein Exemplar des Filarete in italienischer Sprache zu besitzen, irrt; es wird dort des Autors nur unter denen, welche über Architektur geschrieben haben, gedacht.

Jeder Beschäftigung mit dem Inhalte des Traktates tritt zunächst die Frage entgegen, wie kam Vasari zu seinem Urtheil?*) Denn hat er Recht, so ist jedes nähere Eingehen auf solche Leistung müssig.

Um die Arbeit, wie wir Modernen, lediglich als ein zeitgeschichtliches Document zu schätzen, welches das Verständniss einer vergangenen Periode mit erschliessen hilft, ohne dass von ihr irgend welche praktische Nutzanwendung für die Gegenwart verlangt wird, dafür fehlte Vasari natürlich der kritisch objective Standpunkt; zugleich steht er den Tagen des Humanismus doch auch schon zu fern, um an diesem Lehrgedicht in Prosa einer bereits untergegangenen Weltanschauung noch ein aesthetisches und literarisches Genüge zu finden. So prüft er die Schrift allein auf ihren Werth als historische Chronik und auf den Grad der Belehrung hin, den er als praktischer Künstler aus ihr ziehen kann, und findet da allerdings ganz richtig, dass das Resultat sehr unbedeutend ist. Hierzu kommt, dass die Arbeit unverkennbar voll barocker Schrullen steckt, die unser Gesammturtheil natürlich dann um so mehr beeinflussen, wenn der Inhalt uns überhaupt nicht anspricht**). Dass wir heut aber trotz aller Absonderlichkeiten der Arbeit dieselbe als ein vollgiltiges Zeugniss von den baulichen Idealen ihrer Zeit ansehen dürfen, sehen wir schon aus der Werthschätzung, welche sie bei den fürstlichen Baudilettanten des Quattrocento, abgesehen von den Sforza und Medici, bei Ferrante von Neapel und Matthias von Ungarn gefunden.

Die Schrift ist ein wenn schon gemässigtes Seitenstück zur Hypnerotomachie; im Gegensatz zu Vitruv's und Alberti's streng theoretischen Lehrbüchern eine baukünstlerische Phantasie voll wunderlicher Ideen und märchenhafter Uebertreibungen, voll Weitschweifigkeiten und Wiederholungen. Das Ganze ist in ein novellistisches Gewand gekleidet, ohne dass doch die Fabel selbständiges Interesse böte. Hauptträger der Handlung ist Filarete selbst, der für seinen Fürsten eine Residenz „Sforzinda"

*) E comechè alcuna cosa buona in essa si ritruovi è non dimeno per lo più ridicola, e tanto scioca, che per avventura è nulla più.

**) Im XIV. Buche lässt Filarete bei den Arbeiten für eine Hafenanlage seine Erdarbeiter auf eine Steinkiste stossen, in der sich unter allerlei Kostbarkeiten Aufzeichnungen finden, in denen der fabelhafte König Zogalia (Galeazzo) über die Grossthaten seines Architekten Onitoan Nolivera eines Notirenflo (silbenweis verkehrt zu lesen) berichtet; beim Bau der Stadtmauern beschäftigt er an jeder laufenden Braccia Mauerwerk elf Arbeiter u. s. f.

und eine Hafenstadt mit allen Zugehörigkeiten erbaut und nebenher den Erbprinzen in der Theorie der Künste unterrichtet. In dieses Grundthema sind gelegentlich persönliche Erlebnisse, Reise- und Jagdabenteuer, Mailänder Hofanekdoten, einmal sogar ein Recept für Salatbereitung eingestreut; auch findet der Verfasser Gelegenheit, seine Ansicht über allerlei politische und sociale Fragen darzulegen. Leider aber bleiben seine kunstwissenschaftlichen Erörterungen meist nur auf der Oberfläche der Dinge.

Trotz der klaren Disponierung des Stoffes in der Einleitung verwirrt sich sein Faden in der Folge; während der Arbeit kommen ihm allerlei Gedanken, die er für mittheilenswerth hält und nun wohl oder übel einflickt; so gehören auch die gegen Ende gegebenen Excurse über Kunstgeschichte des Alterthums, über Malerei und Bildhauerei wie über die Mediceerbauten nicht recht zu seinem eigentlichen Thema.

Die Darstellung verräth namentlich im Anfang eine gewisse Befangenheit, einen Mann, dem es nicht auf die Form sondern allein auf den Inhalt seines Buches ankommt: Gelegentlich verliert er den Faden der Erzählung, sein Periodenbau wimmelt von künstlich in einander geschobenen Sätzen. Der erzählende Ton der Exposition geht bald in theoretische Darlegung über, dann kehrt die Novellenform wieder und steigert sich oft zu dramatischer Wechselrede. Im Verlauf des Buches wächst die Kraft des Autors, er findet sich mehr und mehr, die Darstellung, stets breit und weitschweifig, wird klarer und bisweilen selbst fesselnd, wo sich der Verfasser auf dem ihm am meisten vertrauten Gebiete der Baupraxis bewegt. Vom 20. Buche an folgt dann, in den Rahmen der Fabel einfügt, jene Zusammenstellung von Collectaneen aus der antiken und modernen Kunstgeschichte, Kunsttheorien etc. Der Hauptwerth der Arbeit aber liegt für uns in der mit ermüdender Menge von Maßangaben durchgeführten Schilderung einer im Sinne der Renaissance idealen Residenz und deren einzelnen Gebäuden, für die gelegentlich auch geeignete malerische und plastische Decorationen im Einzelnen beschrieben werde. Dabei ist es nur von nebensächlicher Bedeutung, dass Filarete als Künstler nicht zu den hervorragendsten Meistern gehört, und dass seine Bauten sogar noch stark von der ihm so verhassten Gothik beeinflusst sind. Es ist dies jener Widerspruch zwischen Theorie und Praxis, der sich so häufig bei Künstlern findet, die an der Grenzscheide zweier Stilentwickelungen thätig sind. Filarete selbst ist sich am wenigsten bewusst, wie weit seine Bauten noch dem Geschmack der Lombarden Concessionen machen, unter denen er mit seinen florentinischen reiferen Anschauungen einsam steht. Seinem Wollen nach, wie wir es aus dem Traktat kennen lernen, ist er ein treuer Gesinnungsgenosse Brunellesco's und Alberti's. Aber sein Verständniss der neuen Zeit ist auf der Entwickelung stehen geblieben, die es bei seinem Scheiden von der Heimath erlangt hatte und wurde später durch manigfache Einflüsse der Fremde eher wieder geschädigt. So macht es nur der Aufenthalt in der bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus ganz innerhalb der Gothik stehenden Lombardei erklärlich, dass es ihm noch 1460 nothwendig erscheint, als Vorkämpfer der Renaissance gegen die mittelalterliche Tradition aufzutreten. Ernstlich erörtert er noch die Vorzüge des Rundbogens vor dem Spitzbogen (obgleich er bekanntlich selbst den Spitzbogen am Ospedale maggiore anwendet), während in der Stadt Piero's de' Medici der Spitzbogen bereits zu der Zeit, wo Filarete auswanderte (wahrscheinlich i. J. 1439), ein überwundener Standpunkt war.

Er ist ein begeisterter Verehrer des classischen Alterthums; seine Bewunderung für dasselbe macht sich gelegentlich in leidenschaftlicher Weise Luft, so z. B. wenn

er es beklagt, dass man noch zu seiner Zeit in Rom täglich alte Marmorreste zu Kalk brenne und dabei hinzufügt, dass man Barbaren, die dies zu thun fähig seien, besser selbst in die Kalköfen werfe. Andererseits aber fehlt ihm der künstlerische Geschmack, der bei Brunellesco die mangelnden historischen Kenntnisse ersetzte. Sein „Alterthum" ist ziemlich unbegrenzt; alle möglichen mittelalterlichen Werke mischen sich in dasselbe und werden ihm damit vorbildlich.

Während er einerseits das Colosseum, die Engelsbrücke und andre Bauten der classischen Zeit aufmisst, benutzt er zugleich für seine Bronzethür des St. Peter altchristliche Vorbilder. In Venedig besticht ihn die Anlage der dortigen Paläste mit ihrer Mittelloggia so, dass er in seinem Traktat einen solchen als Werk des Alterthums und zwar als einen Bau des von ihm erfundenen Königs Zogalia schildert (vergleiche die Abbildung auf S. 229).

Von mittelalterlichen Anlagen überträgt er in seine Idealstadt die Laubengänge der norditalienischen Städte und Venedigs Kanäle. Das Werk, dem er den besten Theil seines Künstlerrufes verdankt, das Ospedale maggiore, weist in den kleinen zierlichen Säulchen des Hofes auf das Vorbild romanischer Klosterbauten.

Geradezu befremdlich ist seine Anschauung von den antiken Säulenordnungen, über die er aus Vitruvs und Alberti's Schriften so gut wie durch seine eignen Studien und Brunellesco's Vorbilder wohl unterrichtet sein konnte. Von einem formellen Unterschied zwischen den einzelnen Ordnungen ist ihm überhaupt noch nichts bekannt. Nur durch die Verhältnisse sind sie ihm unterschieden, indem er die jonische Ordnung zu sieben, die korinthische zu acht, die dorische zu neun Durchmessern berechnet (Buch VIII). Dem entsprechend steht denn auch für ihn die Ornamentik in keiner wesentlichen Verbindung mit den Säulenordnungen. Ueber die verschiedenen Arten derselben will er an gelegener Stelle reden, kommt aber leider später nicht wieder darauf. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als er in der Praxis mit seiner Freude am gehäuften Ornament bestimmend für die norditalienische Frührenaissance und durch diese indirect auch für die französische wurde.

In Alberti hören wir eben den Chorführer der neuen Zeit, Filarete gewährt uns einen Einblick in jenes Wirrsal sich widerstreitender Anschauungen, welches die mittleren Jahrzehnte des Quattrocento über die Lombardei hereinführen: Alte und neue Zeit, nordische, französische und toscanische Kunst treffen hier zusammen, und Filarete's schwächere Kraft, die in Mailand ganz auf sich allein angewiesen ist, findet bei allem redlichen Willen nicht den Weg zur Abklärung. Gerade dadurch aber wird sein Buch so recht ein Spiegelbild der Zeit, und, obgleich es ungefähr neun Jahre nach Alberti's „De re aedificatoria" geschrieben wurde, doch ein Document älterer Gesinnung.

Beide Arbeiten stehen übrigens in Form und Inhalt unabhängig neben einander. Alberti's Buch ist in erster Linie eine gelehrte Arbeit: An philosophischem und archäologischem Wissen zu den Ersten seiner Zeit gehörend, abstrahiert er aus seinen eignen Studien antiker Bauten eine Architekturlehre, in der, wenn ich mich recht entsinne, neuerer Künstler überhaupt nicht gedacht wird. Seinem Ertwickelungsgange entsprechend fasst er die Baukunst mehr als Wissenschaft und von allgemeinen Gesichtspunkten: Nicht so sehr die einzelnen Werke als die aesthetischen, constructiven und sanitären Gesetze des Bauens interessieren ihn. Der Philosoph blickt überall durch. Filarete dagegen ist ganz Techniker; den Baudilettanten will er eine practische Anleitung geben, und thut dies, indem er eine Fülle von einzelnen Beispielen für monu-

mentale Anlagen aufstellt. Auch ihm steht achtbares antiquarisches Wissen zur Seite und nach Dilettantenart prunkt er gern mit diesen seinen Kenntnissen, die doch bei ihm rein äusserlich geblieben sind. Wacker hat er sich unter den Schriftstellern des Alterthums umgesehen, wie Citate aus Diodorus Siculus, Ovid, Plautus, Plinius, Seneca, Statius, Virgil und dem hl. Hieronymus neben der häufigen Erwähnung Vitruvs beweisen. Ja er giebt sich den Anschein selbst Griechisch zu verstehen, wenn er im 23. Buche die Fabel vom Fuchs und Wolf erzählend hinzufügt „leggi Isopo in greco". Auch citiert er an einer andren Stelle ein paar griechische Worte. Dass er wirklich Kenntniss der um 1460 nur wenigen Italienern vertrauten Sprache besessen, ist natürlich in hohem Mafse unwahrscheinlich; einzelne Brocken mag er sich im Umgang mit dem ihm nahestehenden Filelfo angeeignet haben. Auf den lehrreichen Verkehr mit diesem haben wir wohl überhaupt ein gut Theil von Filarete's antiquarischen Kenntnissen zurückzuführen. Auch sonst hätte er freilich am Mailänder Hofe Gelegenheit gehabt, mit dem Griechischen bekannt zu werden; unterrichtete doch Constantin Lascaris um 1460 die Prinzessin Ippolita, die Braut Alphons' von Neapel, in dieser Sprache (Tiraboschi, III, p. 151).

Jedenfalls ist Alberti's geistige Kraft die ungleich grössere. Von der Höhe einer ausgereiften philosophischen und wissenschaftlichen Vorbildung stellt er den Alten, so hoch er sie auch verehrt, sein eigenes Urtheil entgegen, sucht die Quellen auf ihren Werth zu prüfen, Dichtung und Wahrheit, Mythologisches und Historisches in ihnen zu unterscheiden und dringt über die Einzelheiten hinaus zur Theorie seiner Kunst durch. Filarete dagegen ist nichts weniger als ein scharfer Denker; allgemeine Gesichtspunkte finden sich bei ihm nur selten und sind, wo sie nicht auf Alberti oder Vitruv zurückgehen, oft schwach genug. In kritiklosem Glauben hängt er von den Schriftstellern des Alterthums ab; Beweis dafür ist namentlich das 19. und 20. Buch mit der geschmacklosen Häufung von Lesefrüchten aller Art: er will die grossen Künstler und Erfinder des Alterthums aufzählen, und giebt ein wüstes Gemisch von Künstlern, Gelehrten, Bauherrn, mythologischen Figuren durcheinander. Zugleich ist er voller Aberglauben: Augurien und glückliche Tage spielen bei ihm eine grosse Rolle, während Alberti sich ausdrücklich dagegen verwahrt, als könne ein gescheidter Mensch dergleichen Dingen irgend welchen Werth beimessen. — Alles in Allem enthält die captatio benevolentiae der Einleitung, in der er, sich entschuldigend, versichert, im Schreiben und wissenschaftlichen Denken ungeübt zu sein, nur die volle Wahrheit.

Wenn sich somit Filarete's Arbeit auch an allgemein wissenschaftlichem Werth nicht mit Alberti's Werken messen kann, so ist diese drittälteste architektonische Schrift der Renaissance, doch eine willkommene Ergänzung der beiden vorhergehenden Arbeiten Alberti's (De re aedificatoria, I cinque ordini architettonici). Schon das leitende Motiv des Traktates ist durchaus Eigenthum der neuen Zeit. Sie zuerst erfasst den Gedanken der einheitlichen Gesammtcomposition einer Stadt nach künstlerischen und sanitären Principien. Alberti hat auch hierfür die ersten Anregungen gegeben, wenn schon nur in Beziehung auf einzelne Stadttheile*). Auf seinen Lehren fusst wohl sein ehemaliger Bauführer Rossellino bei der bescheidenen Anlage von Pienza, während Filarete wenigstens auf dem Papier den Gedanken ziemlich gleichzeitig schon in umfassendster Weise ausspinnt.

*) Vergl. Dehio im Repertorium 1880 p. 241 ff.

Da der Traktat durch die von mir vorbereitete Herausgabe desselben bald allgemeiner Benutzung zugänglich sein wird, so widerstehe ich der Versuchung, hier einzelne für die Kunstgeschichte interessante Ergebnisse der Schrift mitzutheilen. Nur auf das frühzeitige Vorkommen der wechselweis aus dem Kreissegment und einem Dreieck construierten Fenstergiebel sei hingewiesen, da die Illustrationsprobe zu dieser Beobachtung Anlass giebt, so wie auf den Umstand, dass Filarete schon den reich ausgebildeten Grundriss einer kirchlichen Centralanlage mit Mittelkuppel und vier kleineren in die Diagonale gestellten beibringt. Sein Plan ist allerdings noch ziemlich ungeschickt, von ihm bis zu Michelangelo's Grundriss für St. Peter noch ein weiter Weg; aber man erkennt doch, dass von den ersten Tagen der neuen Zeit an die Renaissance-Meister nicht nur auf die Entwicklung der reich ausgebildeten Centralanlage als bewusstes Ziel losgehen, sondern dass sie sich auch schon damals über die principiellen Grundbedingungen derselben klar sind.

Endlich sei als ein Nachtrag zu Jansen's Arbeit bei Meyer in kurzen Worten zusammengestellt, was das Manuscript an neuen Beiträgen zu der freilich nach wie vor dunklen Biographie des Autors bietet.

Ueber Filarete's Geburtsjahr, Jugend- und Lehrzeit erfahren wir nichts; nur lassen Andeutungen im dritten Buche darauf schliessen, dass er zu Donatello in persönlichen Beziehungen stand; er erzählt nämlich, dass dieser einmal versuchsweise den in der Nähe von Florenz anstehenden Jaspis poliert habe und dass die Probe sehr gut ausgefallen sei. Mit Alberti war er befreundet; mit sichtlichem Stolz nennt er den wiederholt Gefeierten im 22. Buche „el mio Alberti". Ausserdem gehörten in die Zahl der ihm nahe Stehenden der Ingenieur und Architekt Aristotile von Bologna, Maestro Angelo von Murano, ein sonst nicht nachweisbarer Glaskünstler und besonders Filelfo. Vielleicht hatte dessen Sforziade sogar einen gewissen Einfluss auf die Fassung von Filarete's Buch. Zu den Medici muss er schon in früheren Jahren in Beziehung getreten sein, denn in der Widmung an Piero beruft er sich auf seine älteren Verbindungen mit ihm.

Müntz hat es auf Grund eines Briefes von Filelfo (No. 134 in der Krakauer Ausgabe von 1517) wahrscheinlich gemacht, dass dem bisher bekannten Mailänder Aufenthalt, der seit dem 20. Dezember 1451 nachweisbar ist, ein älterer vorangeht, da Filelfo in einem aus Mailand vom 24. Februar 1447 datierten Briefe von dem ihm nahe befreundeten „Antonius Florentinus fictor et excussor egregius" als von Jemand in Mailand Lebendem redet. Filarete wäre demnach nach Vollendung der Petersthüren in die lombardische Hauptstadt gekommen, nach der Thronbesteigung Nicolaus' V. aber zu bisher unbestimmter Zeit wieder nach Rom zurückgekehrt; denn er selbst erzählt, dass er unter jenem Papste an grösseren Entwürfen gearbeitet habe, jedoch durch „certe insidie, che a torto furono fatto a un grandissimo mio amico" (lib. IV) an deren Ausführung verhindert worden sei.

Ueber die Gründe seiner Flucht aus Mailand im Spätsommer 1465 fehlt jede Nachricht. Da aber Francesco Sforza schon am 8. Mai des nächsten Jahres an der Wassersucht starb, also bei der Natur dieser Krankheit offenbar schon im August 1465 schwer litt, so hielt es Filarete vielleicht für angezeigt, eine sich ihm bietende Gelegenheit zu benutzen, mit grösseren Geldsummen abzugehen; einen Brodherrn verlassend, dessen Tage doch gezählt waren. Für den Freund Filelfo's, den Betrüger des Domkapitels konnte in solchem Thun schwerlich viel bedenkliches liegen. Dass aber

die guten Tage Mailands mit dem Tode Herzog Francesco's zu Ende gingen, musste ihm seine Kenntniss der Hofverhältnisse nahelegen.

Filarete's künstlerische Thätigkeit umfasste übrigens nur die drei uns auch sonst schon bekannten Werke von Bedeutung (Petersthüren, Ospedale, Dom zu Bergamo); so gern er von seinen Leistungen spricht, er führt keine weitere auf. Als Schriftsteller bethätigt er sich erst in Mailand; und zwar spricht er im Traktat noch von anderen heut verschollenen Werken, die er dort verfasst habe. Von einer Abhandlung über den Ackerbau waren, als er an der zweiten Hälfte des Traktates schrieb, zwei Bücher vollendet; die im 20. Buche in Aussicht gestellte Aufzeichnung seiner eigenen Erfindungen ist wohl nur Project geblieben. —

Ich füge im Folgenden eine kurze Inhaltsangabe des Ganzen an, um dem Leser ein ungefähres Bild dessen zu geben, was er von dem Traktat zu erwarten hat.

Widmung. Bei dem bekannten Interesse, welches Piero de' Medici allen ruhmwürdigen Dingen entgegenbringt, glaubt der Verfasser voraussetzen zu dürfen, dass ihm eine Abhandlung über die Baukunst willkommen sein werde. Ist doch Bauten aufzuführen stets erhabenen Geistern eine Herzensangelegenheit gewesen; einmal bietet sich so die Gelegenheit durch die aufzuwendenden Summen dem Arbeiterstand aufzuhelfen und zweitens gewinnt man zugleich für sich Ruhm. Das hat vor Allen Cosimo, Piero's Vater, richtig erkannt, wie die Werke beweisen, die er aufgeführt und die zum Theil Piero vollendet hat. So widmet er diesem denn sein Werk, welches er, um allgemeiner verstanden zu werden, im Volgare geschrieben hat, während in lateinischer Sprache ja schon Abhandlungen über den gleichen Gegenstand von berühmten Männern vorhanden sind. Aber obgleich kein Vitruv, kein Leon Battista Alberti, sondern nur Antonio Averlino der Verfasser sei, so solle er sich doch nicht gereuen lassen, die Arbeit sorgfältig zu lesen.

Erstes Buch: An der Tafel eines Fürsten entspinnt sich ein Gespräch über architektonisehe Dinge, wobei einer der Gäste den Wunsch äussert, näher über das Wesen der Baukunst unterrichtet zu werden. Der anwesende Verfasser erbietet sich zum Lehrer. Eintheilung des Thema's: 1) Allgemeiner Theil: Proportionen, Mafse, Baumaterialien, Bauregeln etc., 2) Anlage einer Stadt, 3) Einzelne Gebäude und allerlei Mittheilungen über Dinge, die den Alten bekannt waren, jetzt aber fast vergessen sind.

Die von Gott dem Menschen verliehenen Fähigkeiten kommen erst im Kampf ums Dasein zur Entwickelung. Zu den ersten Aufgaben, die nach dem Verlust des Paradieses an ihn herantraten, gehörte nächst der Sorge um das tägliche Brod die um ein Obdach. Die Mafse für seine Bauten fand der Mensch an sich, und zwar nahm er zur Einheit das vornehmste Glied den Kopf (Angaben über Mafsverhältnisse am Menschen). Ebenso ist der lebende Organismus in allen anderen Dingen das Vorbild des Baues: Wie die Natur nie zwei absolut gleiche Wesen hervorbringt, so giebt es auch keine zwei völlig gleichen Bauten; wie der Mensch so verlangt auch das Bauwerk Pflege und Erhaltung, um zu bestehen. Anführung zahlreicher Beispiele von Bauten des Alterthums, die zum Theil dank sorgsamer Pflege noch erhalten, zum Theil in Folge von Vernachlässigung verfallen oder ganz verschwunden sind.

Zweites Buch: Von den Pflichten des Bauherrn und des Baumeisters. — Letzterer hat in Allem auf das Sorgfältigste das Interesse seines Arbeitgebers wahrzunehmen, alle Vorbereitungen geschickt zu treffen, das Modell zu fertigen, die Handwerker

sorgsam auszuwählen, sich beim Bau grösster Sparsamkeit zu befleissigen und stets darauf zu achten, dass das Werk gedeihe. Sieht er, dass der Bauherr durch falsche Sparsamkeit das gute Gelingen des Werkes in Frage stellt, so hat er eher den ganzen Bau aufzugeben, als dazu seine Hand zu leihen. Ferner hat er darauf zu achten, dass den Arbeitern ihr Lohn regelmässig gezahlt, überhaupt das ganze Rechnungswesen in Ordnung gehalten werde. Die Rechnungsbeamten haben Buch zu führen und Jahresabschlüsse zu machen. Unter den Handwerksmeistern (maestri da muro) hat er sich einen Bauführer auszusuchen, der die Arbeit an Ort und Stelle überwacht. Der Architekt soll dagegen vom Bauherrn gut bezahlt und in Ehren gehalten werden, denn noch ist diese Wissenschaft selten. Beispiele von grossen Bauherrn und Baumeistern aus dem Alterthum; auch soll man ihm weder an seinem Honorar noch an den einmal genehmigten Zeichnungen mäkeln.

Eintheilung der Bauten: 1) Oeffentliche, 2) Private, 3) Religiöse. Unterabtheilungen. — Um die einzelnen Werke zu schildern, will der Verfasser den Bau einer idealen Stadt „Sforzinda" beschreiben, die auf Geheiss jenes im Eingang erwähnten Fürsten erbaut werden soll. Schilderung der Gegend, in der die Stadt entstehen soll, Bebauungsplan; Lage der Plätze und Hauptgebäude.

Drittes Buch: Von den Baumaterialien: Kalk; Mauersand; Ziegel; Hausteine; Halb- und Ganz-Edelsteine; Geräthschaften; Bauhölzer. — Die Nachbarschaft von Sforzinda bietet, wie sich Averlino durch Excursionen überzeugt, vortreffliches Material.

Viertes Buch: Genaue Kostenberechnung für die Stadtmauer. Anstellung und Behandlung der Arbeiter. Mit 102,000 Arbeitern sollen bei einem täglichen Verbrauch von 30 Millionen Ziegeln die Mauern der Stadt in 10 Tagen errichtet werden. Ein Astrolog stellt den Termin der Grundsteinlegung auf den 15. April fest. Ceremonien bei derselben. Wunderbare Augurien. Die Mauern entstehen in der festgesetzten Zeit unter sich wiederholenden Wunderzeichen und unter persönlicher Aufsicht des Fürsten.

Fünftes Buch: Der Fürst unterrichtet sich, während die Arbeiten des Sonntags wegen ruhen, über eine Menge von baulichen Einzelheiten, die ihm bei der Besichtigung der Mauern auffallen. — Die Aussengräben entstehen in anderthalb Tagen, und sind am Ende des dritten Tages ausgemauert. Es folgt der Bau der Rundthürme an den acht äusseren Ecken der Mauer, der Thore, der Aussenmauern und Aussenthore. Allabendlich erstattet der Künstler dem Fürsten Bericht, der am Morgen die Arbeit des vergangenen Tages inspiziert. Nach Vollendung der Mauern will der Künstler die Stadtanlage fortführen, doch der Fürst wünscht zunächst erst den Bau der Citadelle, deren Anlage er selbst näher bestimmen will.

Sechstes Buch: Der Fürst beschreibt dem Künstler bis in die Einzelheiten den Plan der Citadelle. Nach seinen Angaben wird der Bau ausgeführt. Auf Befragen entwickelt Filarete seinen Plan der Stadt: Inmitten des Ganzen liegt der Hauptplatz, den im Osten die Kathedrale, im Westen der Königspalast begrenzt; im Norden stösst der Börsenplatz (Piazza dei mercatanti) daran, mit den Palästen des Podestà, der Schatzkammer, der Dogana und dem Justizpalast, an den sich die Gefängnisse anschliessen. Im Süden kommt man vom Hauptplatz auf den eigentlichen Marktplatz mit dem Geflügel- und Fischmarkt, den Fleischbänken u. s. w. An ihn grenzt der Palazzo del Capitano, dann Bäder, Gasthäuser u. A. Von diesem Centrum laufen die Strassen nach den Thoren. Vertheilung der übrigen Plätze. Kloster- und

Pfarrkirchen. Alle Hauptstrassen erhalten Laubengänge und in der Mitte Kanäle, so dass man zu Wasser auf den Hauptplatz gelangen kann. In acht Tagen sind sämmtliche Strassenanlagen einschliesslich der ausgemauerten Canäle vollendet, worauf der Fürst für einige Zeit den Bau verlässt, der nun nach Entlassung eines Theiles der Arbeiter nicht mehr in der bisherigen Eile weitergeführt werden soll. Für die Sculpturen an den Thoren, welche Ereignisse aus dem Leben Francesco's darstellen sollen, werden alle berühmten Meister Italiens herangeholt, die Filarete hier einzeln aufführt. Rückkehr des Fürsten. Er ist mit Allem einverstanden, lässt seinen Sohn auf dessen Bitten bei dem während des Winters nur mit beschränkten Kräften fortzuführenden Bau und reist wieder ab.

Siebentes Buch: Entwurf der Kathedrale: In die Ecken eines Quadrates legen sich vier kleinere Quadrate, zwei für die Sakristeien, zwei für Taufkapellen; das so übrig bleibende griechische Kreuz bildet den Kirchenraum, dem eine halbrunde Absis vorgelegt ist. Den Altar trennen vom Schiff Säulen-geschmückte Schranken, in deren Mitte sich das Predigtpult erhebt, über ihm auf dem Gebälk der Säulen der Crucifixus mit Maria und Johannes. Beschreibung des Aeusseren. Der Prinz ist während des Entstehens der Bauzeichnung stets zugegen gewesen, er zeigt durch lebhafte Fragen sein Verständniss für die Sache und übt sich nach Anleitung Averlino's im Zeichnen. Dieser verspricht, ihn demnächst in die Kenntniss der Säulenordnungen und der Perspective einzuführen.

Achtes Buch: Während die Zeichnungen für den Fürstenpalast entstehen, belehrt Averlino seinen Schüler auf dessen Andringen über die Säulenordnungen und über Wesen und Entstehung des Bogens. Lobpreisung Filippo Brunellesco's, der die antike Baukunst wieder zu Ehren gebracht. Vorzüge des Rundbogens vor dem Spitzbogen. Die Zeichnungen für den Königspalast und für die Disposition des Hauptplatzes mit dem grossen Springbrunnen inmitten werden vollendet.

Neuntes Buch: Art und Form der Gesimse und profilierten Glieder nach den Regeln der Antike. Auf Befehl des Fürsten beginnt der Bau der Kathedrale, deren Hauptaltar und Bronzethüren die besten Goldschmiede Italiens machen sollen. Musterung derselben. Hinter der Kirche entsteht in einem Gebäude vereint der Bischofspalast und das Canonicat. Der Prinz entwirft die Details für eine Loggia am Königspalaste gegen den Garten zu, für deren Decoration die besten Maler und Bildhauer herangezogen werden sollen. Uebersicht über dieselben. Der Hof der Dame wird gleichfalls nach Angaben des Prinzen decoriert, die Vorräume mit Allegorien. Anlage der Wasserleitungen und der Küche des Palastes.

Zehntes Buch: Die Bauten in der Umgebung der Piazza dei mercatanti: die Paläste della ragione und des Podestà, das grosse Staatsgefängniss, die Münze entstehen. Der Justizpalast soll auch auf der Rückseite an einen kleinen Platz grenzen, den ein Kirchlein abschliesst. Auf der einen Seite des Palastes sollen die Banquiers auf der andern die Goldschmiede ihren Stand haben. Versammlungshaus für die kleinen und für die grossen Zünfte (Wollen- u. Seidenhändler, Goldschmiede, Banquiers). Einzelheiten der Anlage des Lebensmittelmarktes, den Säulenhallen umgeben und an dessen Vorderseite die Fleischbänke und das Schlachthaus stehen. Ein Kanal geht durch diesen Theil und nimmt alle Unsauberkeiten auf; an der Südseite liegen die Stände der Geflügel-, Käse- und Pöckelwaarenhändler, an der Ostseite die der Bäcker, gegenüber vom Hauptplatz der Palazzo del Capitano. Die vollendeten Arbeiten besichtigt der Fürst und bestimmt, dass die Hauptgebäude malerischen und plastischen Schmuck er-

halten sollen. Bei dieser Gelegenheit macht ihn Filarete auf vier Marmorstatuen von Tugenden an der Eingangsthür des Palazzo del Podesta aufmerksam. Lob des Meisters derselben, Desiderio von Florenz. Die Ausmalung des innern Porticus und Kreuzganges sowie des grossen Gerichtssaales mit auf die Rechtspflege bezüglichen Gemälden übernimmt Paolo Uccello mit seinen Leuten. Vor dem Communalpalaste soll eine Marmorstatue des Mercur aufgestellt werden, über dem Eingang eine Allegorie auf die Mässigung, im grossen Rathssaal Darstellungen in Bezug auf weisen und unweisen Rath aus der Geschichte gemalt werden; ebenso sollen über den Portalen der Dogana und Münze bezügliche Gemälde entstehen u. s. f. Auch die Gebäude des Lebensmittelmarktes sollen mit Gemälden, die für sie passen, oder Bildwerken geschmückt und inmitten des Platzes eine Säule mit einer Statue der Copia aufgestellt werden. Der Fürst lässt sich nunmehr die Klosteranlagen für die Franciscaner, Dominicaner und Augustiner entwerfen.

Eiftes Buch: Bau einer Pfarrkirche und eines Hospitals nach Art des von Filarete in Mailand errichteten, mit Abtheilungen für beide Geschlechter, Räumen für bemittelte Kranke, Kirche etc. Schilderung des Baues in allen Einzelheiten. Beschreibung der Feier der Grundsteinlegung für das Ospedale maggiore in Mailand am 4. April 1457. Der Fürst reist wieder ab und überlässt seinem Sohne in Gemeinschaft mit Filarete die Bestimmung der weiteren Bauanlagen. Der Prinz wünscht ein Bauwerk nach Art der antiken von Filarete in Rom gesehenen Monumente zu errichten, doch dieser will erst einige Paläste aufführen, worauf der Prinz ihm hierfür zwanzig Tage Zeit giebt, die er zu einer Excursion in die Umgegend verwendet. Bau eines Palastes für einen Edelmann, welcher in dorischen Verhältnissen aufgeführt wird.

Zwölftes Buch: Der Prinz kommt schon nach zehn Tagen zurück, findet den Palast vollendet und lässt ihn mit Gemälden aus der alten Geschichte ausmalen. Nach seiner erneuten Abreise geht Filarete an den Bau eines Kaufmanns- dann eines Handwerkerhauses. Nach erfolgter Rückkehr des Prinzen beschreibt ihm Filarete die römischen Theater- und Amphitheater-Bauten, namentlich das Colosseum, dessen Hauptmafse er angiebt; für den Erbauer desselben hält er Nero. Vielleicht sei Vitruv der Erbauer, da er nach einer Inschrift (die Filarete nur von Hörensagen kennt) der Erbauer desjenigen von Verona sein soll. Errichtung eines Amphitheaters. Der Prinz macht darauf mit Filarete eine Reise an die nahe Meeresküste, um ihm einen für die Anlage des Hafens der Stadt geeigneten Punkt zu zeigen. Sie übernachten in dem gastfreien Hause des in der Nähe wohnenden Greises Carindo und kehren dann unter Führung von dessen Sohn Calidoro nach Sforzinda zurück.

Dreizehntes Buch: Nachdem der Prinz seinem Vater schriftlich über die Excursion berichtet hat, beräth er mit Filarete über vorzunehmende Brückenbauten. Dieser beschreibt ihm die heutige Engelsbrücke mit Angabe ihrer Mafse, ferner die venezianische Art zu fundamentieren und seine eigene Methode der Kastenfundamentierung. Entwürfe für drei zu erbauende Brücken. Excurs über eine Seilbrücke, die Francesco Sforza einst auf den Trümmern eines römischen Baues bei Todi zur Ueberführung seines Heeres errichten liess. Auf Weisung des Fürsten soll auf dem Wege zum Hafen eine Brücke mit zwei festen Brückenköpfen sofort in Angriff genommen werden. Beschreibung der beiden Castellbauten: Der Thurm soll eine Treppe ohne Stufen zum Hinaufreiten erhalten. In der Begleitung des Fürsten befindet sich ein anderer bauverständiger Signore, der eine längere Unterhaltung über die Vorzüge der

antiken Baukunst anknüpft, die er in Florenz kennen gelernt habe und seitdem nur noch übe. — Der Hafenbau soll in Angriff genommen werden.

Vierzehntes Buch: Bei den Fundamentierungsarbeiten am Hafenbau wird ein polierter quadrater Steinkasten gefunden mit griechischer, arabischer und ebräischer Inschrift auf dem Deckel, welcher beim Oeffnen allerlei Schätze, ausser den kostbarsten Geräthen, zwei goldene Portraitköpfe und ein prachtvolles Buch, enthält. An der Stelle, wo der Fund gemacht, wird ein Denkmal errichtet; Beschreibung desselben. Donatello, Desiderio und Cristofano Geremia da Cremona führen es aus. Die Aufrichtung der schweren Steine leitet der Ingenieur Letistoria (Aristotile) aus Bologna. Der Fürst lässt den Inhalt jenes Buches durch seinen „Poeta" entziffern: König Zogalia, der in der Vorzeit jene Gebiete beherrschte, hat darin die eingehende Beschreibung einer Anzahl von ihm hier vorgenommener Bauten niedergelegt. Die Hafenanlage soll möglichst nach den Beschreibungen des Buches ausgeführt werden.

Fünfzehntes Buch: Zur Erkundung geeigneten Baumaterials macht Filarete eine Reise in das Land, wobei er allerlei erlebt. Nach seiner Rückkehr liest der Dollmetscher Iscochefran Notilento (Francesco Tolentino) in Gegenwart des Prinzen aus dem Buche die Abschnitte über die dem Architekten nöthigen Kenntnisse vor. Indem sich Filarete dann auf Weisung des berühmten Ingenieurs Letistoria Segnelobo (Aristotile Bolognese) noch einmal aufmacht, um geeignete Baumstämme für den Transport der grossen Steine aus den Brüchen nach dem Hafen aufzusuchen, kommt er zu einem im Walde lebenden Jäger, bei dem er eine Rehbocks- und Wildschweinsjagd mitmacht. Später gelangt er zu einer Einsiedelei, deren Kirchlein und Klausen beschrieben werden. Im Weiterziehen übernachtet er in einer Besitzung, wo er in gastfreiester Weise aufgenommen und mit einem Lieferanten bekannt wird, mit dem er die nöthigen Contracte über Lieferung von Baumaterialien abschliesst. Rückkehr zum Hafen und Wiederaufnahme der Vorlesungen aus dem Buche. Beschreibung eines Palastes mit Gartenanlagen, wobei Filarete dem Prinzen und dem Dollmetscher die dunklen Stellen erklärt.

Sechszehntes Buch: Der Fürst und seine Gemahlin kommen nach Sforzinda und berufen dorthin die am Hafen Versammelten. Filarete erhält von der Fürstin den Auftrag zum Bau eines Eremitenklosters des heiligen Hieronymus in einem Walde drei Miglien von der Stadt, dessen Kirche genau nach dem Plane des von Filarete entworfenen Domes von Bergamo ausgeführt wird. Beschreibung dieses Baues. Darauf besucht das fürstliche Paar die Hafenanlage, deren Gebäude nach den Angaben des goldenen Buches ausgeführt werden sollen. Auf seine Nachfrage nach Bezugsquellen für das nöthige Eisen erfährt Filarete, auf einem Gute des Somato da Terie (Tomaso da Riete) sei neuerdings eine Eisenader entdeckt worden. Tomaso ist gerade im Begriff, nach seinen Besitzungen aufzubrechen, er nimmt Filarete und Aristotile gern mit, da er sie selbst für den Bau eines Castells gebrauchen will. Reise über Avipa (Pavia) und Zacienpa (Piacenza) nach Terie. Beschreibung der Hochöfen daselbst. Rückkehr nach Nomila (Milano). Die Bauten der Hafenstadt werden weitergeführt. Nach ihrer Vollendung inspiciert sie der Fürst, der bei dieser Gelegenheit erklärt, dass er nur noch in antiker Manier bauen werde. Darauf wird eine Jagd veranstaltet, auf welcher sie bei Carindo Nachtquartier nehmen. Beschreibung seiner Bewirthung und der Jagden.

Siebzehntes Buch: Auf Grund der Beschreibung des goldnen Buches schlägt Fila-

rete dem Fürsten vor, ein grosses Erziehungsinstitut für arme Knaben von 8—20 Jahren zu bauen, in dem sie in allem, was zur Ausbildung des Körpers und Geistes gehört, unterrichtet werden sollen. Der Fürst genehmigt den Bau, der nun beschrieben wird und trägt Filarete, als dem Urheber des Gedankens auf, die Statuten für das Institut zu entwerfen. Dieser zieht dafür Messer Zoloren da Tonecor (Lorenzo da Corneto) zu Rathe: Detaillierte Vorschriften für die Verwaltung, Lebensweise, Ernährung und Erziehung der Knaben. Ebenso soll ein Institut für zwanzig Mädchen gebaut werden, die bis zum siebzehnten Jahre dort bleiben, Kochen und Handarbeiten machen lernen sollen.

Achtzehntes Buch: Eingehende Beschreibung der Paläste des Lasters und der Tugend, die Filarete in Analogie der Schilderungen von Ovid (Palast des Sol und der Invidia) von Statius (Palast des Mars) und Virgil (Palast des Traumgottes) schon vor einiger Zeit ersonnen hat; Schilderung der Zwecke, denen sie dienen sollen.

Neunzehntes Buch: Aus dem goldenen Buche werden eine Fülle von berühmten Erfindern und Künstlern des Alterthums verlesen. Auf Weisung des Fürsten wird beim Hafen ein Arsenal erbaut, wobei man auf Reste einer ähnlichen antiken Anlage stösst und auch ein wohlerhaltenes Schiff die „Liburna serpentaria" findet, welches auf dem Platze vor der Hauptkirche von Sforzinda aufgestellt wird. Zurüstungen zum Bau von Kriegs- und Handelsschiffen werden durch eine Reise nach Sforzinda unterbrochen, da die nunmehr fertige Stadt vor Einzug der Bewohner eine Wasserleitung erhalten soll. Filarete geht deshalb ins Gebirge, um die Zuleitungsmöglichkeiten von dorther zu prüfen und findet einen grossen fischreichen See, dessen Wasser mit Durchstechung eines dazwischen liegenden Bergzuges in die Stadt geführt werden kann. Zum Andenken an den glücklich vollendeten vier Miglien langen Durchstich lässt der Fürst auf der Höhe des Berges ein Denkmal errichten.

Zwanzigstes Buch: Die Bauten für Zuführung des Wassers und Ableitung desselben aus der Stadt in den Fluss Averlo gehen fort. Der sechzig Braccien betragende Fall wird zum Betrieb von allerlei industriellen Unternehmungen ausgenutzt. Auf Wunsch des Prinzen wird ferner ein Thierpark und auf Befehl des Fürsten noch ein Palast und ein Garten, wie sie im goldenen Buche geschildert sind, erbaut.

Nunmehr wird die Stadt bevölkert, wobei jedes Handwerk sein besonderes Quartier erhält; den Ansiedlern werden auf zehn bis zwanzig Jahre Steuerfreiheit und andere Erleichterungen gewährt. Zur Ausarbeitung der „Statuten" wird ein Collegium von neun Männern eingesetzt, die unter dem Vorsitz des Fürsten zunächst das goldne Buch zu Rathe ziehen. Beschreibung des Ergastolon (Zuchthauses) und seiner Einrichtungen, ferner einzelner Verwaltungsgeschäfte. Aus dem Buche werden Verhaltungsregeln für einen Fürstensohn ebenso Nachrichten von allerlei antiken Sitten und Gebräuchen verlesen.

Einundzwanzigstes Buch: Fortsetzung der Vorlesungen: Beschreibung eines Palastes im Sumpfwasser (s. die Abbildung auf Seite 229), der Anlage einer reich decorierten Peschiera in einem Garten, einer torre volubile, als deren Meister Onitoan Nolivera genannt wird. — Abhandlung über Bäder und Parkanlagen. — Mittheilung der Angaben Vitruvs über das Aufsuchen von Quellen.

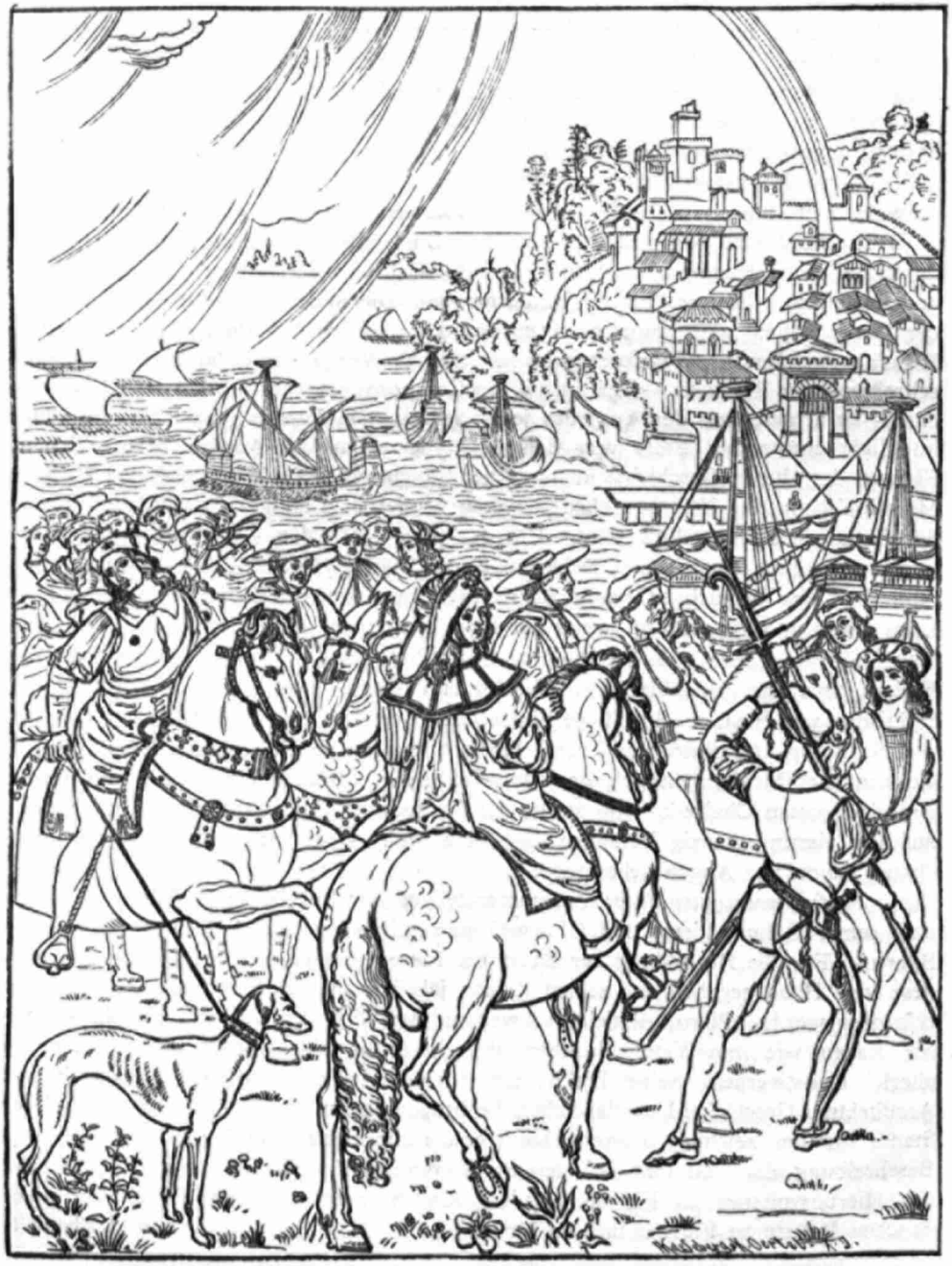
Zweiundzwanzigstes Buch: Auf Wunsch des Prinzen legt ihm Filarete die Principien der Zeichenkunst und Mathematik nach den Lehren der Alten und des Alberti'schen Traktates dar. Einige Elemente der Planimetrie: Punkt, Linie, Fläche, Körper.

Dreiundzwanzigstes Buch: Lehre von der Perspective (Augenpunkt, Verkürzung der Ebene, Perspective der Figuren), deren Regeln nach Filarete's Ansicht im Wesentlichen aus der genauen Beobachtung des Spiegelbildes entstanden sind: So hat, glaube er, Pippo di Ser Brunellesco die Regeln dieser neuen Kunst gewonnen. — Ueber die Darstellung von Figuren: Der Maler oder Bildner hat zunächst darauf zu achten, dass die Auffassung seiner Figur auch dem Charakter des Originales entspreche: Viele Beispiele hierfür. Einige Lehren über die Behandlung von Licht und Schatten. Rangstreit zwischen Sculptur und Malerei: Schwerer auszuüben ist die Sculptur, da sie dem Künstler weniger Möglichkeit sich zu corrigieren bietet, die Malerei dagegen kommt der Natur näher.

Vierundzwanzigstes Buch: Von den Farben. Es giebt sechs Hauptfarben: Weiss, schwarz, roth, blau, grün, gelb. Herstellungsarten derselben. Von den Bindemitteln: In Deutschland wird gern geklärtes Leinöl als Bindemittel gebraucht; dies thut Giovanni da Bruggia und Ruggiero. — Man lasse jede Farbe sorgfältig trocknen, ehe man die andere auflege. Einiges über Farbenharmonien. Die Malerei, welche nur den Schein der Dinge geben will, muss es vermeiden mit plastischen Mitteln z. B. aufgesetzten Reliefs zu wirken. — Mosaikarbeit ist nur noch in Venedig in Uebung. Flüchtige Beschreibung der Technik. — Bei figürlichen Compositionen hat der Künstler besonders darauf zu achten, dass der Ausdruck jeder dargestellten Person genau ihrer Handlung im Bilde entspreche; Fülle von Beispielen hierzu aus der Antike. Man will nicht Figuren der älteren Geschichte in moderner Tracht sehen, wie dies bei den Heiligen Masolino's oft der Fall ist, ebenso wenig Moderne in antiker Gewandung, wie es der Gattamelata Donatello's zeigt. Um geeignete Vorbilder für Faltenwurf zu bekommen, nehme man eine Gliederpuppe und hänge derselben das vorher in verdünnten Leim getauchte Gewand über. Man kann nun den Falten jede gewünschte Lage geben und diese bleibt, wenn der Leim getrocknet, unverrückt stehen, so lange man will. — Lehre vom Zeichnen nach der Natur mit Hülfe des Quadratnetzes. — Einiges über das Modellieren in Wachs und Thon. Das Arbeiten in Metall und Schneiden von Steinen. Treffliche Sammlungen geschnittener Steine hat der Cardinal von S. Marco, der Patriarch (Pietro Barbaro † 1484 in Rom) und ebenso Piero di Cosimo (de' Medici), endlich der Duca di Berri. Beschreibung eines ein Drittel Braccio grossen Chalcedons im Besitz der Kathedrale (Chiesa maggiore) von Tolosa, auf dem vierundzwanzig Personen dargestellt sind. Dem Verfasser ist nur der Gipsabguss davon vor Augen gekommen.

Fünfundzwanzigstes Buch: Zusammenstellung der Verdienste Cosimo's de' Medici und seiner Söhne Piero und Giovanni namentlich um die Architektur. Cosimo's Bauten. Für die Herstellung der Badia bei Fiesole hat er dem Don Timoteo Veronese freie Hand gegeben, bei seinen Kassen jährlich so viel zu erheben, als der Bau erfordern werde. Piero, obgleich schwer an der Gicht leidend, hat dieselbe Freude am Bauen wie sein Vater, daneben aber ist er ein leidenschaftlicher Sammler von allerlei Kunstwerken. Seine Liebhabereien sind Musik, Astrologie, Geometrie und Architektur. Geschickte Künstler haben die bedeutendsten Bauwerke Roms und anderer Städte für ihn zeichnen müssen, damit er sie nur immer vor Augen habe. Genaue Beschreibung der von ihm bei den Servi erbauten Kapelle. Giovanni's Klosterbau der Hieronymitaner zu Fiesole. Andere Mediceerbauten. Beschreibung der Mediceischen Paläste zu Florenz und zu Mailand. R. Dohme.

ZUR ENTSTEHUNG DES BREVIARIUM GRIMANI



Ueber das Breviarium Grimani hat zuletzt Eisenmann in Schnaase's abschliessendem Bande, S. 289 ff., gehandelt. Wir finden hier die Resultate der Forschung zusammengestellt. Die Malereien vertheilen sich auf verschiedene Meister und auf einen längeren Zeitraum. Es kann bereits unter Papst Sixtus IV. daran gearbeitet worden sein, andere

Blätter müssen später als 1493 fallen, Vieles weist stilistisch auf den Anfang des XV. Jahrhunderts hin; zuerst erwähnt wird das Breviarium 1521.

Eine Vergleichung der hier im Holzschnitte gegebenen zwei Compositionen, die eine aus dem Breviarium, die andere aus den Wandgemälden der Dombibliothek zu Siena, sagt ohne weitere Erklärung, in welche Zeit die Entstehung derjenigen Blätter des Breviariums zu setzen sei, welche als Illustration der Monate eine gewisse Gleichmässigkeit der Behandlung zeigen und zugleich auch wohl die jüngsten sind. Ohne Zweifel hat der nordische Künstler sich von Raphaels Composition (und zwar nicht in der Gestalt, welche sie auf Raphaels Zeichnung hat, sondern in der Umarbeitung, in welcher sie von Pinturicchio, oder dessen Schülern, in Fresco gemalt worden ist) inspirieren lassen, deren Elemente wir auf seinem Blatte wiederfinden. Ganz unmöglich wäre der umgekehrte Fall, dass Raphael das Blatt des Breviariums nachgeahmt hätte, da die Aehnlichkeit eben speziell die Wandmalerei und nicht Raphaels Zeichnung betrifft. Die Einzelheiten, welche aufeinander Bezug haben, treten so entschieden hervor, dass es unnöthig wäre, besonders auf sie hinzuweisen.

Es ergiebt sich hieraus, dass der Künstler dem die Monatsblätter ihre Entstehung verdanken, in Italien selbst arbeitete, und es zeigt sich, was auch wohl zu beachten ist, in wie geringem Grade er zu gleicher Zeit unter dem Einflusse der italienischen Kunst stand. Denn er hat das Werk Pinturicchio's ganz frei in sich aufgenommen und auf das Unbefangenste in niederländischer Gestalt aus seiner Phantasie wieder hervorgehen lassen.

Haben wir so nun für die Entstehung der Monatsblätter des Breviariums schon die Zeit zwischen, sagen wir, 1506 und 1520 gewonnen, so ergiebt eine weitere Vergleichung, dass dieser Zeitraum vielleicht noch enger gefasst werden könnte.

Auf dem den Monat April illustrierenden Blatte findet sich ein Pferd, dessen Kopf mit dem des Rosses übereinstimmt, auf den A. Dürer seinen christlichen Ritter einherreiten lässt. Dürer's Stich fällt ins Jahr 1513. Anzunehmen wäre auch hier nicht, Dürer könne das Breviarium vielleicht 1507 in Venedig gesehen und den Kopf seines Pferdes daraus genommen haben. Denn wir wissen, wie Dürers Pferd auf einer Umbildung des Pferdes des Bartolommeo Colleoni beruht, das er mit früheren eigenen Naturstudien nach deutschen Pferden gleichsam zusammenwarf. Zuletzt erst gab er seinem Pferde den kleinen Eichenzweig vor die Stirn, der kaum eine Erfindung des niederländischen Miniaturmalers sein dürfte.

H. Grimm.

ADAM ELSHEIMER.

SCHLUSS:

VERZEICHNISS DER WERKE ELSHEIMER'S.

Da unsere mangelhafte Kenntniss vom Entwicklungsgange des Künstlers nicht gestattet, seine Werke nach der Zeit ihrer Entstehung zu betrachten, so gebe ich das Verzeichniss derselben nach den Orten, an welchen sie sich befinden; dabei sollen dieselben zugleich eine kurze kritische Würdigung erfahren. Eine eingehendere Beschreibung der Darstellung, Angabe der Grösse und anderer Details werde ich dabei nur in den Fällen geben, wo es sich um bisher unbekannte oder sonst nicht beschriebene Bilder handelt.

Die Seltenheit von Elsheimer's Gemälden wird schon von seinen ältesten zeitgenössischen Biographen ausdrücklich hervorgehoben und von diesen mit der kurzen Lebensdauer des Meisters und der ausserordentlichen Ausführung der Bilder begründet. Dennoch glaube ich nahezu 60 Gemälde des Meisters noch jetzt nachweisen zu können. Bei der kritischen Bestimmung derselben kommt uns zu Statten, dass Sandrart die ausführliche Beschreibung einer Anzahl der hervorragendsten Werke giebt, sowie dass uns durch Elsheimer's Schüler und Nachfolger eine beträchtliche Zahl seiner Compositionen in Stichen überliefert sind, namentlich durch Hendrik Goudt, Jan van de Velde, und Wenzel Hollar. Erschwerend wirkt hingegen der Umstand, dass Elsheimer's Gemälde in Folge ihrer Beliebtheit und der hohen Preise, die trotz ihres geringen Umfanges dafür bezahlt wurden, schon gleichzeitig und zwar oft von geschickten Künstlern*) und Nachahmern des Meisters treu copiert wurden, sowie dass andererseits, nach Sandart's Mittheilung, einzelne seiner Schüler (wie J. Th. von Hagelstein) ganz in der Manier ihres Lehrers arbeiteten, sodass schon damals ihre Gemälde mit den seinigen verwechselt wurden: und grade von diesem Hagelstein sind wir leider nicht im Stande, auch nur Ein völlig zweifelloses Werk nachzuweisen. Erschwerend wirkt schliesslich auch der Umstand, dass wir die Entwicklungsgeschichte des Künstlers nur unvollständig kennen und namentlich nur wenige Jugendwerke mit einiger Sicherheit nachzuweisen wissen, sodass die von der gewöhnlichen Art und Grösse abweichenden Bilder schon desshalb leicht dem Meister abgesprochen werden.

Die meisten hervorragenden Gemälde Elsheimer's finden sich in den Sammlungen seines Vaterlandes, in Deutschland.

Sein Geburtsort Frankfurt steht hier zwar hinter mehreren anderen Städten zurück, worüber schon Sandrart klagt; aber immerhin gebührt ihm doch vor Rom der Vorzug, wo sich meines Wissens nicht ein einziges ächtes Werk Elsheimer's mehr befindet, obgleich dieser hier seine zweite Heimath und die eigentliche Stätte seiner Thätigkeit fand.

In der Sammlung des Städtischen Archivs zu Frankfurt befindet sich das

*) Im Katalog von Rubens' Nachlass wird „ein Opfer" von Rubens' Hand nach A. E., in G. Hoet's „Katalogus" (II. 363) eine Copie Poelenburg's nach E. erwähnt u. s. w.; bekanntlich soll nach Houbraken auch G. Dou die Ceres nach E. copiert haben.

früheste Jugendwerk Elsheimer's, die Ansicht seiner Vaterstadt, von Sachsenhausen aus genommen (aus dem Prehn'schen Kabinet, No. 737; auf Holz, H. 0,18, Br. 0,22). Kleinlich in der Behandlung, namentlich im Laubwerk, welches die Büsche wie Bienenschwärme erscheinen lässt, schwer und trübe in der Färbung und selbst noch in der Perspective theilweise verfehlt, lässt es doch den Künstler in seinen ersten Anfängen erkennen. — Künstlerisch weit bedeutender sind die beiden verhältnissmässig umfangreichen Bilder des Staedel'schen Kunstinstitutes. Das Opfer zu Lystra (Kat. No. 337)*), eine figurenreiche, klare und lebensvolle Composition, erinnert in den Typen, der reichen Färbung und dem dünnen Farbenauftrag in den bräunlichen Schatten noch an die deutschen Vorgänger des Meisters, namentlich an Rottenhammer; es gehört daher wohl in die frühere Zeit seines römischen Aufenthaltes. Das zweite, kleinere Gemälde, Bacchus als Kind unter den Nymphen von Nisa (Kat. No. 338), giebt ein überaus reizvolles, gross gedachtes Bild eines stillen Waldthals, mit einer Gruppe herrlicher Bäume im Vordergrunde. Die leuchtende Färbung und der emailartige Farbenauftrag weisen dieses Hauptwerk in die mittlere, vielleicht schon in die spätere Zeit des Künstlers. Beide Bilder sind von trefflicher Erhaltung.

Ausser diesen sind mir nur noch zwei ächte Bildchen von Elsheimer's Hand in Frankfurt bekannt, wenig bedeutende Gegenstücke, welche sich früher in der Sammlung des Senators Gwinner befanden. Das eine, im Besitze des H. Dr. W. Gwinner, zeigt Christus auf dem Wege nach Emmaus; eine Ruine zwischen dichtem Buschwerk im Mittelgrunde des Bildes nimmt den grössten Theil desselben ein und macht dadurch den Eindruck in ähnlicher Weise unruhig wie auf dem Gegenstück bei H. Karl Anton Milani, einer Ruhe auf der Flucht, der mit Buschwerk und Ruinen bedeckte Bergabhang am gleichen Platze.

Nach einer freundlichen Mittheilung des Herrn A. C. Prestel hat derselbe kürzlich im von Cronstett'schen Damenstift in Frankfurt die von Soutmann gestochene kleine Marter des hl. Laurentius wiederentdeckt, die einst Sandrart's Neffe Mertens in Frankfurt besass. Eine treffliche alte Copie danach hat die National-Galerie in London mit der Sammlung Wynn Ellis erhalten; für ein Original Elsheimer's, wofür es der Katalog ausgiebt, ist es etwas zu kleinlich und zu trocken. Eine geringe Copie besitzt die Galerie zu Innsbruck, eine freie Wiederholung, offenbar von der Hand des jüngeren Frans Francken, die Galerie in Aschaffenburg (No. 781).

Die Dresdener Galerie hat drei treffliche Gemälde Elsheimer's aufzuweisen. Durch Goudt's Stich (vom J. 1612) am bekanntesten ist das in der Wiedergabe der verschiedensten Lichteffekte unübertreffliche kleine Interieur, welches Jupiter und Merkur darstellt, die von Philemon und Baucis bewirthet werden (Kat. No. 1843). Ueber die eigenthümliche Vorzüge der Composition und Beleuchtung in diesem Bilde habe ich mich bereits ausgesprochen; die Zeichnung ist entsprechend meisterhaft und gross gehalten trotz des kleinsten Umfanges und die Behandlung demgemäss weich und fast breit zu nennen; die reichen harmonischen Lokalfarben kommen trotz des verschiedenartigen künstlichen Lichtes noch zu bedeutender Wirkung. — Auf gleicher Höhe steht die Ansicht eines bewaldeten Bergthales, in dessen Vordergrunde Joseph dargestellt ist, wie er von seinen Brüdern in den Brunnen gesenkt wird (Kat. No. 1842). Landschaft und Figuren halten sich hier etwa die Wage; die Landschaft ist von einer

*) Terwesten (S. 495) erwähnt das Bild auf der Versteigerung van Heemskerk im Haag am 7. October 1765.

Bestimmtheit und Grösse der Formen, die sie dem Dughet nähert, die Figuren sind von einer Meisterschaft und Energie in der Bewegung wie in der Formenbehandlung, dass sie einem Rubens Ehre machen würden. Der Farbenauftrag ist trocken pastos. — Die Flucht nach Aegypten (Kat. No. 1841), welche diesen Gegenstand ausnahmsweise bei Tageslicht und bei selten tiefer Färbung und fetter, fast flüchtiger Behandlung zeigt, — Eigenthümlichkeiten, die auf des Meisters letzte Zeit deuten — ist in der vorwiegenden Landschaft mit ihren vollen üppig belaubten Baumgruppen von ähnlicher Schönheit. — Ein dem Elsheimer nur als fraglich zugeschriebenes Bild, die Judith mit etwa drittel lebensgrossen Halbfiguren (Kat. No. 1844), scheint mir ein ächtes, wenn auch wenig erfreuliches Jugendwerk seiner römischen Zeit zu sein, das in der glasigen Färbung, in der mässigen, charakterlosen Zeichnung mit den Bildern im Belvedere und beim Grafen Czernin in Wien die auffallendste Verwandtschaft hat. Vielleicht ist dies Bild die jetzt verschollene Judith des Meisters, die aus Rubens' Nachlass in den Besitz Philipp's IV. überging.

Von gleicher Bedeutung für Elsheimer, wie die Dresdener Galerie, ist die Pinakothek zu München, wenn auch die fünf ächten Werke, welche sie vom Meister besitzt, diesen nicht in gleicher Weise von seiner günstigsten, ansprechendsten Seite zeigen. Schon in dem ungewöhnlich grossen Format weichen mehrere derselben von seiner gewöhnlichen Art ab. Ueber die beiden grossen interessanten Compositionen, das Märtyrium des hl. Laurentius (Kat. No. 746) und das von Sandrart ausführlich als „Contento" beschriebene allegorische Gemälde (Kat. No. 772), zu welchen die Albertina zwei grosse Zeichnungen besitzt, habe ich mich bereits früher ausgesprochen. Letzteres Bild ist neben der Composition noch von besonderem Interesse durch äusserst feine und doch leichte Ausführung, ausserordentlich reiche Färbung und ausgebildetes Halbdunkel. — Ebenso bekannt ist durch Goudt's Stich die Flucht nach Aegypten (Kat. No. 778). Die fein beobachtete Wirkung des Mondlichts, das voll über die reiche Waldlandschaft ausgegossen ist, wird leider durch Uebermalungen in einem grossen Theile des Bildes beeinträchtigt.

In dem Brand von Troja (Kat. No. 776), leider gleichfalls früher durch scharfes Putzen beschädigt, ist eine ebenso reiche und bewegte Darstellung geschildert wie in dem „Contento"; allein die Figuren sind weder annähernd so gut gezeichnet noch so glücklich componiert. Auf das besondere Interesse, welches dieses Bild durch seine mannigfache und kunstreiche Beleuchtung erweckt, ist bereits oben aufmerksam gemacht worden. — Ein ächtes Bildchen endlich, auf das mich Dr. Bayersdorfer aufmerksam machte, besitzt die Pinakothek unter der Bezeichnung „Art des P. Bril", ein Waldthal, in dem eine kleine Herde zum Wasser getrieben wird (Kat. No. 836a), der Landschaft mit dem Johannes bei Prof. Thausing verwandt, aber kühler und schwerer in der Färbung. Das Gegenstück dieses Bildchens (No. 836c) ist von einem späteren Nachahmer Elsheimer's in der Art des Eglon van der Neer. — Nicht von Elsheimer ist meines Erachtens die ihm zugeschriebene Predigt des Täufers (Kat. No. 781); die trockene, nüchterne Färbung, der völlig abweichende Baumschlag und die geringe Zeichnung der Figuren deuten auf einen Nachfolger Elsheimer's*).

Fast die gleiche Composition wie das Münchener Bild zeigt auch die Flucht

*) Wie ich höre sind in den letzten Monaten, nach dem Ableben des officiellen Katalogmachers für die Pinakothek, Prof. Markgraff, seitens der Galerieverwaltung zahlreiche und einschneidende Umtaufen der Gemälde vorgenommen, wie sie dringend Noth thaten.

nach Aegypten in der Galerie des Ferdinandeums zu Innsbruck (No. 92, aus der Tchager'schen Sammlung stammend). Das Bild ist jedoch wesentlich kleiner (0,26 m breit und 0,195 m hoch, auf Kupfer), hat aber vor dem erstgenannten Bilde neben der besseren Erhaltung feinere Färbung, grössere Klarheit der Schatten und liebevollere Durchführung des Laubwerks in den imposanten Baumgruppen voraus.

Die Berliner Galerie besass bisher kein Werk des Meisters, oder richtiger: man glaubte dort wenigstens keines zu besitzen; denn wenn jetzt zwei Gemälde (wenn man will sogar sieben) den Namen Elsheimer's führen, so sind dieselben nicht für hohe Summen neu erworben, sondern durch einfache Umtaufe der Galerieverwaltung — die seltene und angenehme Pflicht der Taufe aus Unbekanntem zu Bekanntem, aus Missachtetem zu Geachtetem, aus Verkanntem zu Anerkanntem — für die Galerie gewonnen. Das eine dieser Bilder (Kat. No. 664), eine Art Altärchen, das in formloser Weise sechs kleine Darstellungen aus dem Leben der Maria enthält, ist schon als ein Jugendwerk Künstlers, das er noch in Frankfurt ausführte, besprochen worden. Das grössere Mittelbild stellt die Himmelfahrt und Krönung der Maria dar; darunter befindet sich die Darstellung des Todes der Maria; an den Seiten, links: die Verkündigung und die Geburt, rechts: die Begegnung und Anbetung der Könige. — Das zweite Gemälde, eine Waldlandschaft mit Syrinx und Pan (No. 664 A), befand sich ohne Namen unter den kürzlich aus dem Kupferstichkabinet ausgeschiedenen Miniaturen. Im Vordergrunde zuäusserst links erklimmt die Nymphe Syrinx erschreckt das Ufer eines stillen, von hohen Bäumen eingefassten Teiches, von dessen entgegengesetztem Ufer Pan herbeieilt im Begriff, in das Wasser zu springen, aus dem er die badende Nymphe aufgescheucht hat. Hinter dem Baumesdickicht steigt rechts ein Berg zu einer abgeflachten Doppelkuppel an, über deren spärlich bewachsene Abhänge die Abendsonne ihr magisch spielendes Licht ergiesst. Diese Lichtwirkung, die Leuchtkraft, Tiefe und Klarheit der Farbe, verbunden mit der weichen, leichten Behandlung weisen dieses schöne Bildchen, das leider etwas durch Putzen gelitten hat, in die spätere Zeit des Künstlers. Es ist auf Kupfer gemalt und misst 0,20 M. in der Breite bei 0,14 M. in der Höhe.

Berlin enthält ausserdem im Privatbesitz noch einige bisher unbeachtete Gemälde Elsheimer's. In meinem eigenen Besitz befindet sich eine kleine ovale Landschaft mit Merkur und Argos als Staffage, die ich 1870 in Wien auf einer Versteigerung erwarb. Vorn in der Mitte des Bildes steht der Götterbote, dem der links sitzende Argos über den Weg Auskunft zu ertheilen scheint; hinter ihm vor hohen Bäumen die Kuh, weiter zurück einige Pferde; rechts erblickt man über Feldern, auf denen das helle Korn aufspriesst, einen niedrigen Hügel mit Buschwerk und antiken Ruinen auf der Höhe. Das Bild ist auf Kupfer gemalt, 0,22 M. breit und 0,16 M. hoch. Die beiden Figuren sind trefflich gezeichnet und stehen vorzüglich in der Landschaft, die sich durch die Helligkeit der Luft auszeichnet, während die Composition im Mittelgrunde etwas zu unruhig ist. Nach der tiefgrünen Färbung des Laubes und der fetten Behandlung ein spätes Bild des Meisters. — Dasselbe gilt auch für ein sehr viel umfangreicheres Gemälde bei Herrn Otto Pein mit der Darstellung des barmherzigen Samariters. Es ist auf Kupfer gemalt und misst 0,36 M. in der Höhe bei 0,53 M. in der Breite. In einer bergigen Landschaft, in deren Mittelgrunde sich ein steiler Felsen mit hohen Bäumen erhebt, sind vorn ganz links zwei Kriegsleute im Begriff, den Halberschlagenen auszuplündern; neben ihnen steht ein Vorgesetzter; rechts im Mittelgrunde

sieht man den Leviten mit dem Esel von dannen ziehen. Die Behandlung ist sehr leicht und flüssig, die Farbenstimmung besonders tief.

Die Gemälde der Galerie zu Braunschweig sind schon im Verlaufe dieser Arbeit näher gewürdigt. Die „Landschaft mit Bergferne" (No. 769), wie ich nachzuweisen suchte, eine frühe Arbeit der römischen Zeit, ist das umfangreichste mir bekannte Bild des Meisters, von seinem Selbstportrait abgesehen. Wenn diese ungewöhnliche Grösse, die geringere Zeichnung der wenigen unbedeutenden Figürchen, theilweise auch die Behandlung des Vordergrundes auf den ersten Blick an der Aechtheit des Bildes zweifeln lassen und mich bewegen, dasselbe seiner früheren Zeit zuzuweisen, so ist doch schon die ganze Auffassung, die feine Stimmung, die leuchtende Färbung durchaus charakteristisch für Elsheimer und zwar nur für diesen. Das zweite Gemälde, die durch Goudt's Stich allgemein bekannte Aurora (No. 770), hat leider den grössten Theil ihres Reizes, worin sie einst trotz ihres winzigen Umfanges mit Claude Lorrain wetteifern konnte, durch unbarmherzige Verputzung eingebüsst.

Grade durch seine köstliche Erhaltung zeichnet sich ein kleines, unbeachtetes Bildchen der Aschaffenburger Galerie aus, Christus zwischen den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emmaus. In hügliger Landschaft liegen im Mittelgrunde zwei kleine Seen, zwischen denen man eine kleine italienische Ortschaft gewahrt. In der ruhigen Fläche des vorderen Sees spiegelt sich das phosphorgelbe Abendlicht, das über die unteren Schichten des Himmels ausgegossen ist. Die kleinen Figuren sind von geschickter Zeichnung, die Färbung der Landschaft von einem klaren hellen Grün, und das Ganze wieder von äusserster Vollendung. Dieses kleine Meisterwerk könnte in jedem Betracht ein Gegenstück zu der Aurora der Braunschweiger Galerie abgeben, welche es bei dem jetzigen Zustande derselben weit übertrifft.

Ein ganz kleines ächtes Bildchen hat unter den deutschen Sammlungen noch die Karlsruher Galerie aufzuweisen, den hl. Laurentius, welcher, auf dem Rost lehnend, in einer Landschaft mit reizender Bergferne steht (No. 395). Das Bildchen ist der gleichen (mir in Bezug auf die Aechtheit zweifelhaften) Darstellung in den Uffizien sehr verwandt, wenn nicht damit übereinstimmend, in der Landschaft derselben überlegen, in der Zeichnung und in der Behandlung des Colorits aber gleichfalls noch mässig und in der Färbung noch kalt, sodass es wohl seiner früheren Zeit zugewiesen werden muss.

Die Wiener Galerien besitzen eine Anzahl Werke des Meisters, die wesentlich für seine frühere Entwickelung von Interesse sind. Die „Ruhe auf der Flucht" im Belvedere (No. 16 im 4. Saal des II. Stocks) ist ein sehr charakteristisches Werk der ersten Zeit von Elsheimer's Aufenthalt in Italien. Die Composition ist im Wesentlichen Correggio's Madonna della Scodella entlehnt; die Figuren haben jedoch etwas oberflächlich Akademisches, die Färbung hat eine Helligkeit von unangenehmer Härte; beides verräth den Einfluss der römischen Schule. Feineres Eingehen in die Natur fehlt sowohl in den verhältnissmässig grossen Figuren wie selbst noch in der Landschaft. — Von ganz ähnlichem Charakter und aus gleicher Zeit ist auch eine Geburt Christi in der Galerie Czernin, welche auch fast den gleichen Umfang (0,36 M. Höhe bei 0,28 M. Breite) und die gleiche Grösse der Figuren hat, wie das Bild des Belvedere. Auch hier zeigt sich namentlich Correggio's Einfluss und zwar das Vorbild seiner „Nacht". Elsheimer's Eigenart beweist sich schon in der mannigfachen, geschickten Beleuchtung: während das Hauptlicht vom Kinde ausgeht, ist die Gruppe der Hirten

durch mehrere Kerzen und Fackeln, die landschaftliche Ferne durch das Licht des Mondes erhellt.

Ein Bildchen der Galerie der k. k. Akademie stimmt völlig oder doch im Wesentlichen mit einem bekannten von Hollar in der Galerie Arundel unter dem Namen „das Reich der Venus" gestochenem Gemälde des Fitzwilliam Museums in Cambridge überein. Beide Bilder erscheinen mir nach wiederholter Vergleichung Originale zu sein. Das Wiener Bildchen ist von besonders klarer, emailartig aufgetragener Färbung und völlig erhalten.

Hervorragender und ganz originell in der Auffassung ist das einzige ächte Bild Elsheimer's in der Galerie Liechtenstein, die Flucht nach Aegypten (Kat. No. 1021). Die Composition weicht völlig von der durch Goudt's Stich bekannten, wie von anderen Darstellungen desselben Gegenstandes von Elsheimer ab. Unter hohen Bäumen liegt links ein altes rohes Steinhaus, anscheinend eine Herberge; über den Wipfeln der Bäume, unter denen in der Ferne Hirten am Feuer sitzen, steigt der Mond voll empor; vorn auf dem Wege, von hinten gesehen, Maria mit dem Kinde auf dem Esel reitend, den Joseph leitet, eine Fackel in der Hand. Die Auffassung ist realistischer als wir von Elsheimer gewohnt sind, aber dabei von besonderem Reiz; die Behandlung weist auf die mittlere Zeit des Künstlers.

Das anziehendste Bildchen Elsheimer's in Wien befindet sich im Besitze des Herrn Professor M. Thausing (auf Kupfer, 0,17 M. breit, 0,13 M. hoch). Ein stilles, breites Wasser zieht sich von vorn in das Bild hinein, bis es sich unter hohen Bäumen verliert. Ueber dem Walde erhebt sich ein Hügel, dessen Abhang zwischen Buschwerk einzelne Fichten sehen lässt. Vorn links sitzt Johannes der Täufer, einen rothen Mantel umgeworfen, in stiller Beschauung. Das helle Sonnenlicht breitet seinen heiteren Schein über diese einfache Landschaft, die in dem blonden Grün des Laubes, in dem emailartigen Farbenauftrag, in der Zeichnung und Charakterisierung der Bäume zu den vollendetsten und doch, trotz ihres geringen Umfangs, nicht miniaturartig gequälten Werken Elsheimer's gehört.

Unter den Sammlungen ausserhalb Deutschlands steht die Galerie der Uffizien zu Florenz nach Zahl und Bedeutung ihrer Gemälde Elsheimer's obenan. Das Selbstporträt des Meisters (Kat. No. 439) haben wir bereits früher besprochen. Die beiden grösseren Compositionen: der schalmeiblasende Hirt (No. 758) und die Töchter der Aglaia, von Merkur zum Tempel geleitet (No. 793), erwecken ein gleiches Interesse für die Landschaft wie für die Figuren und sind in jeder Beziehung Meisterwerke des Künstlers, weshalb sie schon bei der Charakteristik desselben ihre Würdigung erfahren haben. Behandlung und Färbung sind im engen Raum energisch und die Pinselführung weich und leicht, wonach beide Bilder seiner mittleren besten Zeit angehören werden. Ein Theil des letztgenannten Bildes ist von Hollar gestochen, woraus wohl geschlossen werden darf, dass dasselbe sich damals im Besitz des Herzogs von Arundel befand. — Einen früheren Charakter als diese Bilder trägt die miniaturartig durchgeführte kleine Waldlandschaft, in welcher Hagar, vom Engel getröstet, als Staffage angebracht ist (No. 772); in der Färbung fällt der eigenthümliche matt-graue Ton auf,

*) Ich gebe hier ausnahmsweise die Maße der Bilder, weil der Katalog der Uffizien, der mit denen der meisten andern italienischen Galerien auf gleicher Höhe steht, diese überhaupt nicht angiebt. No. 439 misst H. 0,52, Br. 0,46 M.; No. 793 H. 0,195, Br. 0,255 M.; No. 772 H. 0,105, Br. 0,14 M.; die kleinen Bildchen in No. 771 und 773 etwa jedes H. 0,10, Br. 0,07 M.

den kein anderes Gemälde des Meisters besitzt. — Neben diesen trefflichen Werken können die beiden Bilder (No. 771 u. 773), in welchen je fünf kleine Darstellungen von einzelnen Heiligen oder biblischen Scenen in Landschaften vereinigt sind, nicht als Originale bestehen. Die weiche, flauere Behandlungsweise, der etwas ins Violette gehende Ton der undurchsichtigen Färbung sind Merkmale, die mir deutlich auf C. Poelenburg als den Verfertiger dieser Bildchen hinzuweisen scheinen. Acht derselben finden sich mit den gleichen Gegenständen der Darstellung und, wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, im Wesentlichen gleich oder ganz ähnlich bei etwa gleichen Maſsen auch in der Galerie zu Petworth; und zwar sind dort die Bildchen, die ich gleich zu beschreiben habe, den gleichen Darstellungen in den Uffizien entschieden überlegen. Von den zwei Darstellungen, die sich in Petworth nicht finden: Abraham's Opfer und der hl. Laurentius, ist der letztere ganz ähnlich oder gleich und entschieden besser in der Karlsruher Galerie, wo ich ihn bereits erwähnt habe. Nur für ersteres Bildchen weiss ich das Original nicht nachzuweisen.

Ueber die sechs grösseren Landschaften, welche im Museo Nazionale zu Neapel unter der Bezeichnung „Scuola Fiaminga" im letzten Saal der niederländischen Schulen aufgestellt sind (unter den N. 2, 7, 13, 18, 49 und 54), habe ich bereits gelegentlich der Frage nach der Entwicklung des Künstlers gesprochen und dieselben dort als ächte Werke seiner Jugendzeit nachzuweisen mich bestrebt. Mit Ausnahme von No. 13, worin Theseus und Ariadne als Staffage eingeführt sind, enthalten diese bergigen italienischen Landschaften, von seltenem Umfange für den Künstler, sämmtlich Scenen aus dem Mythos des Ikaros als Staffage.

Zwei Gemälde, die in die erste Zeit seines Aufenthaltes in Rom fallen und wie die obengenannten als Werke des Meisters verkannt sind, besitzt auch die Akademie zu Venedig. Das eine, im Katalog als unbekannt aufgeführte und als „Familienscene" bezeichnete Bild (Kat. No. 245; auf Holz 0,26 M. hoch, 0,18 M. breit), stellt die Verläugnung Christi durch Petrus dar. Die Magd sowohl wie Petrus, die beiden einzigen Figuren in dem Raum, der durch Kerzenlicht erleuchtet ist, sind in eigenthümlich hastiger, fast ungeschickter Bewegung. Die Beleuchtung zeigt den Einfluss Caravaggio's, die Färbung daneben auch den der Venezianer. Das zweite Gemälde, welches ich gleichfalls dem Elsheimer zuschreiben zu müssen glaube, ist die Steinigung Christi, die der Katalog dem Gottfried Schalcken beimisst (No. 204; Kupfer, 0,34 M. hoch und 0,27 M. breit; die Figuren etwa 0,28 M. hoch). Auffassung und Composition sind eigenthümlich packend und grossartig und weisen deutlich auf das Vorbild von Sebastiano del Piombo's berühmtem Wandbild der gleichen Darstellung in S. Pietro in Vincoli zu Rom. Die Gestalten sind von ganz ausnahmsweiser Grösse, gut gezeichnet und lebendig bewegt; die Färbung bei der düsteren Beleuchtung, die von einem Kohlenbecken am Boden ausgeht, ist von venezianischer Tiefe und Kraft. Doch lässt die Beleuchtung sowohl als die Gewandung des als Türken gekleideten Aufsehers im Hintergrunde und die Behandlung des Nackten Elsheimer als den Künstler erkennen.

Nicht bestechend und auf den ersten Blick nicht einmal wie ein Original wirkt ein kleines Bild Elsheimer's in der schönen Sammlung des Senators Morelli in Mailand. Dasselbe hat so stark gelitten, dass es wie ein unfertiges Bild erscheint. Im Vordergrunde sitzt der hl. Hieronymus, dem ein Engel das Buch hält, in welchem er liest; rechts blickt man in ein waldiges Flussthal. Leicht und breit angelegt bei kühler Färbung, ist das Bild wohl in die mittlere Zeit des Künstlers zu setzen.

Der Louvre in Paris besitzt zwei Gemälde von Elsheimer's Hand. Die Flucht

nach Aegypten (Kat. No. 159) stimmt selbst in den Grössenverhältnissen fast vollständig mit der gleichen Darstellung in der Pinakothek zu München und dem Stiche Goudt's überein. Dennoch scheint mir an der Originalität des Bildes, das vor dem Münchener sorgfältigere Zeichnung der Figuren und leichtere, weichere Behandlungsweise voraus hat, kein Zweifel. — Der barmherzige Samariter (Kat. No. 160) ist der oben genannten grossen Darstellung desselben Gegenstandes im Privatbesitz zu Berlin in Auffassung und tiefer Stimmung der kräftig behandelten und leuchtenden Färbung nahe verwandt und gehört daher auch wohl, wie dieses, der späten Zeit des Künstlers an; die auffallend grossen Figuren sind hier wieder nach des Meisters Vorliebe in der äussersten Ecke des Bildes ganz vorn angebracht.

Im Privatbesitz in Paris ist mir kein Bild Elsheimer's bekannt. Eine kleine Sammlung seiner Werke soll der Privatarzt des Barons James Rothschild, Dr. Roth, besessen haben. Jedoch habe ich dieselbe nicht gesehen und habe auch nicht in Erfahrung bringen können, wo sie sich jetzt befindet — vielleicht im Besitze der Wittwe Rothschild, welche wenigstens seine Stiche erwarb.

Ein köstliches Bildchen, welches das Museum Boymans in Rotterdam besass, Christus im Oelgarten, ist leider 1864 beim Brande des Museums mit zu Grunde gegangen. Soweit mir bekannt, war dasselbe das einzige ächte Werk Elsheimer's in Holland; denn die beiden unter seinem Namen bekannten Bildchen im Museum des Haag sind weit spätere Producte von einem dem F. Moucheron verwandten Künstler, die kaum an Elsheimer erinnern.

Die englischen Galerien, namentlich die Privatsammlungen besitzen eine beträchtliche Zahl von Gemälden Elsheimer's. Mehrere der von Waagen in seinen „Art Treasures" erwähnten Bilder habe ich leider nicht gesehen; da aber Waagen andere Bilder Elsheimer's in verschiedenen von ihm beschriebenen Sammlungen gar nicht erwähnt und offenbar dem Meister nur ein geringes Interesse entgegenbrachte, so ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, dass sich in den englischen Privatgalerien ausserdem noch eine Anzahl ächter Gemälde Elsheimer's unbeachtet finden werden. Die neueren englischen Sammler haben allerdings keinerlei Interesse an Elsheimer gezeigt, und auch im vorigen Jahrhundert haben sich Bilder von ihm wohl wesentlich nur vereinzelt mit Sammlungsankäufen in die Galerien verirrt. Aber einer der grössten und kunstsinnigsten Sammler des siebenzehnten Jahrhunderts, Graf Arundel, welcher 1646 — noch ehe sein hoher Gönner das Haupt auf das Schaffot legen musste — auf einer Reise in Italien starb, hatte eine ausserordentliche Vorliebe für unseren Meister; und aus der reichen uns durch Hollar's Stiche bekannten Sammlung, welche er von Elsheimer's Werken — Gemälden wie Zeichnungen — zusammenbrachte, haben sich die meisten Galerien Englands, welche jetzt Gemälde des Meisters besitzen, recrutiert. Mit grosser Wahrscheinlichkeit dürfen wir auch die jetzt verschollenen Bilder der Arundel-Collection, soweit sie nicht etwa zu Grunde gegangen sind, noch im englischen Privatbesitz vermuthen.

Zu diesen Bildern gehören zunächst zwei Gemälde Elsheimer's im Fitzwilliam Museum zu Cambridge (No. 55 und 32), Pallas und Venus; das dritte Stück der Folge, die Juno, ist uns nur noch durch Hollar's Stich bekannt. Die Göttinnen sind jede in ihrem Reich dargestellt: Pallas als Beschützerin von Kunst und Wissenschaft sitzt in voller Rüstung im Vordergrunde eines durch verschiedene Lichter beleuchteten Zimmers, in welchem weiter zurück Künstler nach dem Modell zeichnen und Gelehrte in ihre Arbeit vertieft sind: Venus hockt nackt im Vordergrunde einer heiteren Wald-

landschaft, in deren Grunde tanzende Nymphen und Satyre sichtbar werden; neben ihr steht Amor. Beide Bilder haben leider gelitten; ersteres ist dabei noch durch Nachdunkeln fast unkenntlich geworden. Die Behandlung war weich, die Färbung besonders kräftig und tief.

Von wesentlich grösserem Interesse ist jetzt bei seiner trefflichen Erhaltung ein etwas umfangreicheres Bild, Amor und Psyche (No. 45). Amor steht mit einer Fackel in der Linken vor der links sitzenden Psyche, auf welche ein bekleideter Alter hinter Amor lebhaft einspricht. Das Bild ist keineswegs eines der umfangreicheren Werke des Künstlers (das Verhältniss der Breite zur Höhe beträgt etwa 20 : 30 cm.), aber die Figuren nehmen darin einen ausnahmsweise bedeutenden Raum, mehr als die halbe Bildhöhe ein; sie sind also reichlich so gross wie die Gestalten in seiner grössten Composition, dem hl. Laurentius in München. Die Formen sind etwas akademisch nüchtern; die Figur des Amor zeigt Benutzung eines antiken Vorbildes; die Färbung ist trotz des Fackellichtes ausserordentlich lebhaft und Wirkung und Vertheilung des hellen Lichtes, das nicht nur einem Honthorst, sondern selbst Rembrandt in seinen frühesten Bildern wie in dem Studierenden vom Jahre 1627 (bei Mr. Cook in Richmond), zum unerreichten Vorbild diente, zeugt vom feinsten Naturstudium. Fette und flüssige Behandlung weisen das Bild in die spätere Zeit des Künstlers. — Die Verspottung der Latona in derselben Sammlung (No. 13) ist ein zierlich und leicht behandeltes Bildchen, das mir jedoch (soweit bei dem hohen Platze ein Urtheil möglich ist) schon auf die Hand eines etwas vorgerückteren Künstlers mit Anklängen an Rubens, namentlich in den reizenden Zwillingen, zu deuten scheint. Erinnere ich mich recht, so stimmt die Composition nicht ganz mit der, welche Hollar nach dem Bilde beim Graf Arundel stach; mit der gleichen Darstellung des Künstlers, welche uns durch den Stich von Magdalena de Pas überliefert ist, hat sie nichts zu thun.

Ein köstliches Bild Elsheimer's, das leider durch starke Uebermalung einen Theil seines Reizes eingebüsst hat, besitzt der Herzog von Devonshire in Chatsworth, eine Ruhe auf der Flucht: über dem Waldesdickicht, an dessen Rande die hl. Familie Rast gemacht hat, erglüht der Abendhimmel, den leichte Wolken bedecken, in prächtigsten Farben; in der Ferne rechts sind Hirten um ein Feuer beschäftigt. Die reiche Färbung, die fette meisterhafte Behandlung, das unmittelbare volle Naturgefühl lassen sie wie eine in Miniaturform übertragene Schöpfung des Rubens erscheinen. — Ein zweites Bildchen derselben Sammlung hängt zu hoch für sichere Beurtheilung. Es zeigt eine italienische Villa auf felsiger Höhe. Die Schatten sind etwas zu schwer, aber der hell leuchtende Himmel spricht doch für den Meister selbst. Ich erinnere mich leider nicht, ob das Bild mit der kleinen ovalen Landschaft ähnlichen Motivs, die Hollar radiert hat (Vertue No. 42), übereinstimmt.

Der Folge von Bildchen, welche sich im Besitze des Earl of Leconfield zu Petworth befinden, habe ich bereits oben, gelegentlich der gleichen Darstellungen in den Uffizien, die wahrscheinlich nur gute Copien von Cornelis Poelenburg sind, kurz Erwähnung gethan. Sie zeigen auf landschaftlichem Hintergrunde die Heiligen: Petrus, Jacobus, Johannes d. T., Joseph mit dem Christknaben, Anna mit der kleinen Maria, Dominicus und den jungen Tobias mit dem Engel auf der Wanderung. Die Figuren sind zum Theil noch etwas schüchtern, die Färbung ist noch matt, die Behandlung jedoch schon leicht; wir dürfen daher diese Bildchen, die etwa

10 Centimeter in der Breite bei 14 Centimeter in der Höhe messen und auf Kupfer gemalt sind, der früheren Zeit Elsheimer's zuweisen.

Die Galerie des Marquis of Bute in London (früher in Lutonhouse) enthält ein besonders umfangreiches Gemälde Elsheimer's, die Begegnung des Elia mit Obadja, oder wie Waagen die Staffage deutet — Jacobs Rückkehr nach Canaan. Am Abhange eines hohen, spärlich bewachsenen Berges begrüssen sich die beiden Propheten, deren Gestalten besonders edel aufgefasst sind. Die Landschaft ist reich an interessanten Details, aber dabei gross gehalten; die Färbung ist klar und leuchtend. Das Bild misst etwa 40 Centimeter in der Breite und 30 Centimeter in der Höhe. Es trägt die Bezeichnung Aelsheimer, deren Originalität mir aber nicht völlig zweifellos scheint. Eine — wie ich glaube etwas vergrösserte — Copie dieses Bildes besitzt die Casseler Galerie unter des Meisters Namen (No. 164) und sogar mit der Bezeichnung A. Elshaimer. Ohne das Bild bei Marquis of Bute zu kennen, würde ich nicht wagen, das Casseler Bild eine Copie zu nennen; die Vergleichung beider ergiebt aber, dass letzteres etwas härter in der Färbung, kleinlicher in der Behandlung und leerer in den Formen, also wohl nur die sehr gelungene Copie eines tüchtigen Nachfolgers oder Schülers ist.

Die Winter-Exhibition der Royal Academy von 1878/79 brachte ausnahmsweise auch einmal ein Gemälde Elsheimer's, den durch Goudt's Stich bekannten sogen. grossen Tobias (Kat. No. 239), damals und auch jetzt wohl noch im Besitze des Mr. Samuel Sandars in Brighton. Leider ist das Bild, welches nach Angabe des Kataloges auf Holz gemalt und 7½" hoch und 11" breit ist, durch Putzen seines ursprünglichen Reizes fast ganz beraubt. Es ist wohl dasselbe Bild, welches Waagen im Besitze des Mr. E. Phipps beschreibt.

Waagen erwähnt in seinen Treasures einige andere Gemälde Elsheimer's in englischen Privatsammlungen, die ich nicht gesehen habe. Besonders ausgezeichnet durch die energische Lichtwirkung und die tüchtige Durchführung nennt er eine Befreiung des Petrus aus dem Gefängniss bei Lord Elgin in Broom Hall, unweit Edinburg. — Zwei Gemälde führt Waagen ferner im Besitz des Lord Methuen zu Corshamhouse auf, wo sie mir zufällig nicht zu Gesicht kamen; Paulus auf Melita im Begriff die Natter in's Feuer zu schleudern, welche ihn gebissen hat, „ein sehr reiches Bildchen, worin sich die Neigung zum Abenteuerlichen, die Kunst der Beleuchtung und die Gewissenhaftigkeit der Ausführung dieses seltenen Meisters in hohem Grade vorfinden"; und den Tod der Procris, worin „die Figuren weniger glücklich sind als die mit wunderbarer Zartheit ausgeführte Landschaft". — Endlich erwähnt Waagen noch eine kleine Landschaft unter Elsheimer's Namen in Belvoir Castle, über deren Aechtheit er bei dem hohen Platze, den sie einnahm, kein sicheres Urtheil zu fällen wagt.

Ein Bild, welches mir gleichfalls nicht bekannt ist, das aber seiner Herkunft nach allen Anspruch auf Aechtheit erheben darf, ist die Vespottung der Ceres im Museo del Prado zu Madrid, das berühmte Bild, welches Goudt 1610 in Rom etwa in Originalgrösse gestochen hat, und welches aus Rubens' Nachlass in den Besitz König Philipp's IV. kam. Allerorten glaubte man dies Bild zu besitzen: in den Galerien zu Braunschweig und Berlin, beim Fürst Liechtenstein in Wien u. s. f. Alle diese Bilder sind Copien. Wenn irgend ein zweites Bild neben dem Madrider Anspruch auf Aechtheit erheben darf, — und darauf lässt der Umstand schliessen, dass in Holland nach Houbraken's Angabe noch im XVII. Jahrhundert das Bild der Ceres mit 800 Gulden bezahlt wurde — so ist es, wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht,

eine wesentlich grössere Wiederholung dieses Gegenstandes im Besitze des Consuls Bamberg, z. Z. in Brüssel, ein Bild von grosser Kraft und Tiefe der Färbung. Derselbe Sammler besitzt auch ein zweites kleineres, zweifellos ächtes Bild, eine Landschaft, welche sich früher in der Schönborn'schen Galerie zu Pommersfelden befand. — Passavant beschreibt unter den Gemälden Elsheimer's auch eine mir unbekannte Flucht nach Aegypten im Besitze des Grafen Bentzel Sternau auf Emmerichshof bei Aschaffenburg; nach der Beschreibung ist das Bild ganz ähnlich componiert wie der gleiche Gegenstand in den Galerien zu München und Paris, aber von geringerem Umfange. Derselbe Kunstforscher rühmt auch ein kleines Bild des hl. Laurentius im Musée Fabre zu Montpellier, welches mit dem oben erwähnten Bilde in der Galerie zu Karlsruhe übereinzustimmen scheint.

Weit bedeutender als die Zahl dieser Bilder, über deren Aechtheit ich zur Zeit kein bestimmtes Urtheil abzugeben vermag, ist die Zahl der Gemälde, welche Elsheimer's Namen entschieden mit Unrecht tragen, sei es, dass sie Copien nach seinen Compositionen sind, oder dass sie von der Hand seiner Nachfolger und Nachahmer, des Poelenburg, Uijtenbroeck u. A. herrühren. Eine Reihe derselben ist bereits im Laufe dieser Arbeit genannt. Ich nenne ausserdem die nicht oben schon beschriebenen Bilder in den Galerien des Fürsten Liechtenstein und des Grafen Czernin zu Wien, ein Bildchen in der Sammlung der Kunstfreunde zu Prag, eine Landschaft in der Esterhazy-Galerie zu Pesth (von M. van Uytenbroeck), die Befreiung des Petrus im Museum zu Stuttgart, zwei Bilder in der Galerie zu Gotha (deutsche Werke um 1700!) eine Landschaft mit einer Nymphe in der Galerie zu Meiningen, eine kleine Anbetung der Hirten in der Oldenburger Galerie, in England die Bilder in Dulwich, in Hamilton Palace, in der Ermitage zu St. Petersburg beide Gemälde, welche ihm der Katalog zuschreibt u. s. f.

Eine Aufzählung aller Gemälde, welche unter Elsheimer's Namen auf alten Versteigerungen vorgekommen sind, würde nicht nur einen wesentlich grösseren Raum voraussetzen, als mir hier zur Verfügung steht: eine derartige Zusammenstellung würde auch desshalb immer nur von sehr bedingtem Nutzen sein, weil ohne Zweifel früher, wie jetzt, mehr unächte als ächte Bilder Elsheimer's unter seinem Namen gegangen und namentlich in den Handel gekommen sind. Wohl aber scheint es mir angezeigt, wenigstens auf eine kleine Anzahl von jetzt verschollenen Gemälden aufmerksam zu machen, welche nach den Sammlungen, in denen sie sich befanden, wenigstens den Anspruch auf Wahrscheinlichkeit ihrer Aechtheit machen dürfen. Von denselben wird sich meiner Ueberzeugung nach der Verbleib des grösseren Theiles beim nöthigen guten Willen der massgebenden Galeriebeamten nachweisen lassen. Dahin gehören zunächst drei von den vier Bildern, welche 1641 aus dem Nachlass Rubens' käuflich in den Besitz König Philipp's IV. von Spanien gelangten, nämlich eine Verkündigung, eine Judith und eine kleine Landschaft, zusammen für 1350 Gulden erworben, während für die jetzt im Museo del Prado ausgestellte Ceres 450 Gulden gezahlt wurden. Ferner besass die Kaiserin Katharina von Russland, die eigentliche Begründerin der köstlichen Galerie der Ermitage, ausser den jetzt darin ausgestellten irrthümlich Elsheimer benannten Bildern, nicht weniger als sechs Gemälde unter Elsheimer's Namen, darunter drei aus der Crozat'schen Sammlung stammend, eine Provenienz, die allen guten Glauben verdient. Es sind dies ein Tobias mit dem Engel, eine Flucht nach Aegypten bei Mondlicht, zwei Landschaften mit Bileam als Staffage, zwei andere Landschaften mit dem hl. Christoph und mit dem Tobias auf

der Reise, endlich ein Nachtstück mit Ceres, welche Proserpina sucht. Nach einer freundlichen Mittheilung des Herrn E. Bruiningk finden sich davon jetzt noch vier in Kaiserlichem Besitz, nämlich die letztgenannte Ceres und der Tobias in Gatschina, die Landschaften mit dem Tobias und mit dem hl. Christoph im Winterpalais. In ersterem Palais sind auch noch eine Verkündigung an die Hirten und eine Landschaft mit einer Herde unter Elsheimer's Namen aufgestellt. Jedoch erschien Herrn Bruiningk keines dieser sämmtlichen Bilder als zweifellos ächtes Werk des Meisters. Ferner besass die Casseler Galerie, im vorigen Jahrhundert die beste Sammlung Deutschlands nächst der Dresdener Galerie, vor ihrer Plünderung durch Napoleon I. fünf Gemälde unter Elsheimer's Namen, über deren Verbleib nichts bekannt ist, nämlich: die Geisselung Christi, Joel, Tobias auf der Reise, die Flucht nach Aegypten, endlich Hermaphrodit und die Nymphe Salmacis, letztere beide von selten grossem Umfange.

Ausserdem sind natürlich bei den Nachforschungen nach Gemälden Elsheimer's die alten Stiche zu Rathe zu ziehen, deren Originale verschollen sind, wie Goudt's Stich der Enthauptung Johannis, Matham's Stich des hl. Franciscus, Hollar's Stiche der Versuchung Christi, der Juno und verschiedener Landschaften u. a. m.

Schon früher habe ich darauf hingewiesen, dass sich die von Elsheimer auf uns gekommenen Handzeichnungen keineswegs auf die wenigen Blätter beschränken, welche seine Biographen aufzählen, und dass Mander's Aeusserung: *doch begheeft hem niet besonders te teyckenen*, nur so zu verstehen ist, dass Elsheimer in der Regel keine Akte und Naturstudien zu machen pflegte, nicht aber so, dass er überhaupt nicht zeichnete. Ja das Zeichnungenwerk Elsheimer's ist gradezu ein umfangreiches zu nennen: ich werde im Folgenden nahezu 250 ächte Zeichnungen des Meisters nachweisen; und nach dem Umstande, dass mir in kleinen Privatsammlungen wie bei Händlern und auf Versteigerungen ächte Zeichnungen Elsheimer's gar nicht selten vorgekommen sind, zweifle ich nicht daran, dass sich diese Zahl mit der Zeit nicht unwesentlich wird erhöhen lassen.

Das Hauptverdienst, das diese meist sehr flüchtigen und breiten Improvisationen und Skizzen in so beträchtlicher Zahl sich erhalten haben, gebührt einem alten holländischen Sammler, welcher der Zeit des Künstlers noch ganz nahe stand, vielleicht noch in directer Beziehung zu ihm selbst gestanden hatte. Diese werthvolle Sammlung von 179 Zeichnungen bildet das sogen. Skizzenbuch Elsheimer's, welches durch Boerner's Vermittlung 1868 aus englischem Privatbesitz an den Platz gekommen ist, an welchen es gehört, in die Sammlung des Städel'schen Instituts. Leider ist dasselbe hier seitdem noch fast völlig unbekannt und unbenützt geblieben. Nach einer älteren Ansicht ist kein kleinerer als Rembrandt der Sammler dieses „Skizzenbuches"; allein die Hand, welche vorn im alten Bande die Inschrift eintrug: *deser boeck van teekeninghen is gemaeckt van elshamer,* ist allerdings eine Hand des siebenzehnten Jahrhunderts, aber nicht die Rembrandt's. Und wäre Rembrandt der Besitzer gewesen, so würden wir den dicken Band jedenfalls im Inventar der Versteigerung seiner Habe im J. 1654 finden; hier ist jedoch auffallender Weise weder ein Gemälde noch eine Mappe mit Zeichnungen oder Radierungen von Elsheimer genannt. Der leidenschaftlichste Sammler und Verehrer des Meisters, zugleich sein bester Schüler und Dollmetsch durch den Stichel war bekanntlich Goudt. Sollte Er etwa das „Skizzenbuch" gesammelt haben?

„Verspottung Christi."
Federzeichnung in Sepia und Tusche, von Elsheimer. Original im Städel'schen Institut
zu Frankfurt a. M.

Die grosse flotte Schrift jener oben genannten Inschrift spricht wenigstens nicht gegen die Hand des, nach den Unterschriften unter seinen Stichen, die Schriftzüge mit der Meisterschaft eines Kalligraphen seiner Zeit hinmalenden Künstlers.

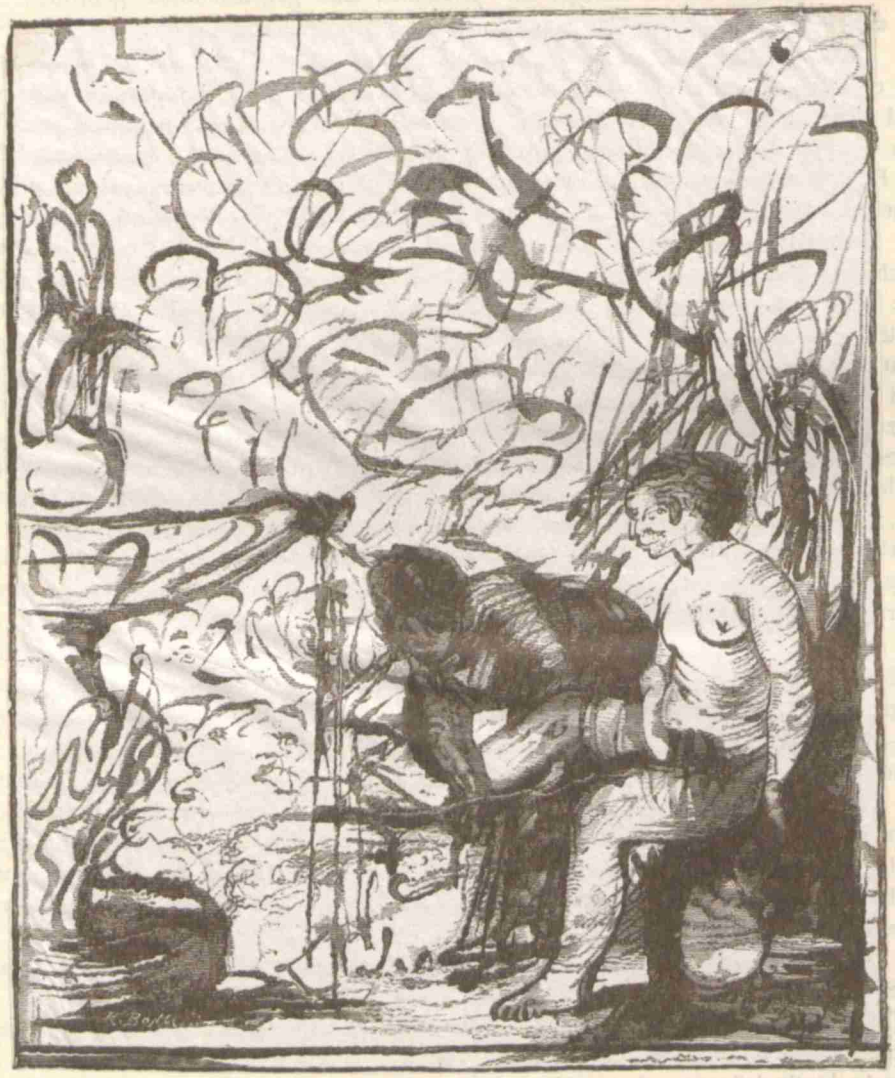
Doch uns interessiert hier vor Allem der Inhalt des Buches, welches jetzt wieder in seine einzelnen Blätter zerlegt ist. Dieselben sind gegenständlich geordnet. Mir sei eine summarische Aufzählung nach dieser Anordnung gestattet.

Den Anfang machen zwei grössere Skizzen zum Tobias auf der Wanderung, die eine mit dem Pinsel in rother Farbe aufgezeichnet. Blatt 3—7 enthalten flüchtige und meist sehr effectvolle Entwürfe zu einer Judith nach vollbrachter That. Von den beiden Darstellungen der Stäupung Christi ist das grössere meisterhafte Blatt als Beilage meines ersten Aufsatzes in treuem Facsimileschnitt von R. Bong wiedergegeben; da leider der Druck auf dem starken Büttenpapier misslungen war, gebe ich beistehend noch einmal einen Abdruck des Blattes. Die ganz wilde Pinselzeichnung des zehnten Blattes scheint den Entwurf eines Abendmahls darzustellen. Die beiden folgenden Blätter und No. 14 geben energische Studien zu einer Kreuzschleppung wie No. 13 und 15 zu einer Grablegung; letztere beide bei grossem Umfange und grosser Wirkung. Die Zeichnung No. 15 erinnert in der Wirkung und in der Composition an Rembrandt's grossen Lazarus. Es folgen einige kleinere Skizzen: bedeutender als zwei Entwürfe zur Anbetung der Könige sind drei Darstellungen der Ruhe auf der Flucht, sämmtlich kräftig in Effect gesetzt. Das nächste Blatt (No. 21), eines der grössten in der Sammlung, stellt eine hl. Familie dar, von klassischer Formengebung und Behandlungsweise, die deutlich Raphael als Vorbild erkennen lassen. Es folgen drei kleinere Madonnen; davon eine, das Kind säugend, besonders anziehend. Die nächste umfangreiche Darstellung von grosser Wirkung, ein nacktes Frauenzimmer auf einem Thron, die in ein Becken fasst, das ihr dargereicht wird, ist mir unverständlich. Die köstlich malerische Skizze einer Bathseba, die sich Rembrandt's Darstellungen dieses Gegenstandes auffallend verwandt zeigt, giebt der umstehende Facsimileschnitt wieder. Die vier folgenden Blätter (27—30) geben ganz flüchtig aber malerisch effectvolle Motive für eine Venus mit Amor. Blatt 31 ist nicht von Elsheimer, sondern eine mässige deutsche Zeichnung der Zeit. Das folgende flüchtige Blättchen scheint die drei Göttinnen zu einem Parisurtheil darzustellen. Zwei Zeichnungen geben sodann die Composition der Kallisto, beide in sehr wirkungsvoller Weise; die letztere grosse ist in der weichen, malerischen Behandlung, den kurzen Figuren, der Bewegung und dem Helldunkel nach dem Rembrandt ganz ausserordentlich nahe.

Unter den nun folgenden Studien einzelner Gestalten oder Gruppen von Figuren verbergen sich noch einige Compositionen des Künstlers. So enthält Blatt 38 die treffliche Skizze zum „Philemon und Baucis" in der Dresdener Galerie, die Blätter 98 und 112 ganz flüchtige Entwürfe zur Ceres. Die ganz kleinen Blätter 52—68 behandeln in flüchtigster, aber meist wieder sehr geistreicher Weise Motive, die sich oft nicht näher feststellen lassen: eine Judith, eine Satyrfamilie, verschiedene Interieurs.

Ausser den letztgenannten Skizzen zeigen die Blätter 35 bis 135 figürliche Studien aller Art. Theilweise und vorwiegend Studien für Compositionen: Züge von Reitern und Fussgängern in ganz kleinen Figürchen, die sich meist als Studien zum „Contento", zur „Hersc" oder ähnlichen Bildern des Meisters kennzeichnen, besonders die Blätter 35, 49, 74—78 u. a. m. Häufiger noch finden wir einzelne Figuren oder Gruppen, wie auf den Blättern 84—89 u. s. f. Besonders reizend in der Bewegung sind

Gruppen von Engeln oder jungen Mädchen, meist unbekleidet, die sich im Reigentanz bewegen, wie in den Zeichnungen 69—74, 90—92, 100—104. Nicht ganz so häufig sehen wir direct aus dem Leben genommene Studien oder Acte. Diese sind dann meist von grösserem Umfange und besonders energisch in einer dem J. de Gheyn und



Bathseba im Bade. Tuschzeichnung von Elsheimer im Städel'schen Institut.

Claes Visscher verwandten, aber künstlerisch noch feineren Weise behandelt. So das schöne Blatt No. 79, Fischer mit ihren Frauen darstellend, und das ähnliche folgende Blatt, die Studien römischer Männer und Frauen auf 125 und 126; von Acten besonders die Blätter 127 und 131. Von seinen charaktervollen Studienköpfen (128—130 und 133—135) geben die trefflich wiedergegebenen Facsimileschnitte der beiden jungen

Frauenköpfe auf S. 59 gute Beispiele. Raphael's Frauenköpfe, namentlich im Leben der Psyche sind als Vorbild nicht zu verkennen.

Die folgenden Blätter zeigen Elsheimer's Studien nach einem sehr verschiedenen Künstler, nach Lucas van Leyden. In den meisterhaften Zeichnungen 136—143 sind einzelne Figuren und Scenen der Passion nicht gerade Copien nach oder aus Stichen des holländischen Altmeisters, aber Schöpfungen in deutlicher Erinnerung und Nachahmung derselben.

Einen besonderen Schatz besitzt das Skizzenbuch in der letzten Serie von Zeichnungen (144—179), welche ausschliesslich aus landschaftlichen Skizzen und Studien besteht. Es sind dies meist so flüchtige Erinnerungen, dass kaum ein anderer älterer Sammler sie richtig gewürdigt und beachtet hat, daher fehlen sie ausserhalb des Skizzenbuches fast völlig. Und doch zeigen sie grade das höchste künstlerische Talent des Meisters. Leicht bewegtes Terrain, der Abhang eines Hügels, ein einsames Bergthal oder das Innere eines Waldes sind die immer wiederkehrenden einfachen Motive, die selten nur direct vor und nach der Natur gezeichnet sind, meist vielmehr Erinnerungen aus den einsamen Wanderungen des Künstlers in der Umgebung Roms wiedergeben. Sie sind daher ausnahmslos nur flüchtig hingeworfen, bald leichter, um die Form wiederzugeben, bald mit energischen Pinselstrichen, um die Stimmung festzuhalten. Das interessanteste Blatt (No. 171) in letzter Beziehung ist zugleich das einzige, welches ich als Studie für ein bestimmtes Gemälde wiedererkannt habe, nämlich zur „Aurora" in der Braunschweiger Galerie, die Goudt gestochen hat. Die Behandlungsweise erinnert bald an Rembrandt, wie die Waldlandschaften 158, 161 und wie in der Wirkung auch die ebengenannte Aurora, oder an Jan Livens, wie die Blätter 165—167 u. a. Wie sämmtliche Zeichnungen des Skizzenbuchs sind sie theils mit der Feder theils mit dem Pinsel in Bister gezeichnet und zuweilen mehr oder weniger in Effect gesetzt.

Das Städel'sche Institut besitzt ausser diesem Skizzenbuche noch einige beachtenswerthe Zeichnungen Elsheimer's: Zwei grössere Blätter mit je vier Leuten, die vorwärts schreiten, zwei andere mit Zügen kleiner, trefflich bewegter Figuren, eine meisterhaft breite und effectvolle Skizze zur „Ceres", endlich ein kleines, ganz wie ein Bild vollendetes Blatt, der „Satyr, der warm und kalt bläst", in Composition wie in feiner Lichtwirkung, die dem Rembrandt nahekommt, ein würdiges Gegenstück zu dem Bilde „Philemon und Baucis" in der Dresdener Galerie. Die Skizze einer Alpenlandschaft ist nicht zweifellos.

Die kleine aber gewählte Sammlung von Handzeichnungen im Museum zu Darmstadt besitzt mehrere ächte Zeichnungen Elsheimer's: drei kleine Federzeichnungen mit nackten Figürchen und Engeln, eine geistreiche flüchtige Skizze zum Tode der Niobiden, eine etwas zweifelhafte Waldlandschaft, endlich zwei Compositionen, welche an Umfang wie an Bedeutung und Durchbildung zu den hervorragendsten Zeichnungen Elsheimer's gehören: eine Grablegung mit acht Figuren von der Grösse und der meisterhaften Zeichnung eines frühen Rubens, und eine Taufe des Kämmerers von gleicher Güte; beide sind mit Bister laviert und weiss gehöht. Letztere trägt die grosse auffallende, zweifellos ächte Namensinschrift ÆLS·HIMÆR·F.

Gleich bedeutend sind die Zeichnungen des Meisters in der Albertina zu Wien. Zunächst unter dem Namen Eeckhout ein grosses Blatt mit drei Männern, die mit ihren Frauen und Kindern zusammenstehen. Auch von jenen Zügen kleiner Figuren aller Art besitzt die Sammlung ein treffliches Blatt. Mehrere Zeichnungen sind als Skizzen

zu Bildern von besonderem Interesse: Joseph mit dem kleinen Christus und die hl. Anna mit der Maria, leichte Entwürfe zu den Bildern in Petworth; ferner zum „Contento" ausser einem flüchtigen, noch wesentlich verschiedenen Entwurf der Hauptgruppe eine trefflich durchgeführte, sorgfältig in Wirkung gesetzte Zeichnung zum Bilde in voller Grösse desselben. Das vollendetste Blatt ist jedoch eine kleine Bathseba, mit schwarzer Tusche und weisser Kreide ganz bildartig aufgeführt, in klassischer Formengebung und reizvollster Wirkung des Abendlichtes ein kleines Juwel.

Eine kleine Sammlung von zehn Zeichnungen des Meisters besitzt auch die Galerie zu Pesth, aus der Sammlung Esterhazy stammend. Sie sind fast sämmtlich von erster Güte, von grösster Kraft und Wirkung. Drei darunter stellen wieder einen einen Reigen nackter Mädchen dar, zweimal findet sich derselbe ansprechende weibliche Kopf wiederholt; andere geben Volksscenen u. s. w.

Die fünf Zeichnungen Elsheimer's im Kabinet des Berliner Museums sind besonders umfangreich. Am geringsten ist ein Blatt mit Reitern und Fussgängern. Eine leicht aquarellierte Federzeichnung mit der Ansicht Tivoli's von einer gegenüber liegenden Grotte aus trägt die Bezeichnung: In Roma Ao. 1609. Venus und Amor, eine flüchtige aber sehr energische, wirkungsvolle Skizze zeigt wieder den Einfluss von Raphael's Compositionen in der Farnesina. Einen Narciss, der sich im hohen Wasserbecken einer Fontaine spiegelt, wird man auf den ersten Blick für die Zeichnung eines Rembrandt-Schülers, etwa des Hoogstraeten halten; so sehr ist hier Elsheimer nicht nur in Behandlung und Wirkung, sondern namentlich in seinem halb orientalischen Phantasiekostüm Vorbild Rembrandt's und seiner Schule. Endlich noch die grosse, ausserordentlich breite und effectvolle Zeichnung eines Kriegers in voller Rüstung, der eine Treppe hinabsteigt.

Besonders reich an Zeichnungen Elsheimer's ist unter den Privatsammlungen die Sammlung des Herrn von Beckerath in Berlin. Ein Blatt enthält sehr geistreiche Studien zu einer Stäupung Christi; ein zweites (mit der ächten Inschrift *Ælsheymer*) Gruppen von Engeln; ein drittes stellt einen Schlächter an seiner Auslage dar, in der Ferne ein Zug von Leuten. Zwei grössere Blätter zeigen junge Burschen, die zusammen stehen; ein ähnliches Blatt einen Trupp Leute in lebhaftem Vorschreiten. Diese letztere flüchtige Zeichnung hiess früher (vielleicht mit Recht) H. Goudt. Von besonderem Reiz ist eine leicht und duftig behandelte Composition, die Findung des Moses.

Das Dresdener Kabinet besitzt nur Eine ächte Zeichnung, die schöne Federzeichnung des Neptun mit einem Triton, welche noch durch die Inschrift: Adam Ehlsheim . . in Roma 1600, ein ganz besonderes Interesse erhält.

Einzelne ächte Zeichnungen Elsheimer's finden sich zerstreut und zuweilen unter falschem Namen in kleineren Kabineten und Privatsammlungen z. B. in dem Braunschweiger Kabinet (als J. Brueghel) und eine zweite, Hirtinnen am Waldesrand, (unter dem Namen Salvator Rosa) bei Herrn Professor Hasse in Hameln (als Eeckhout) u. s. w.

Ausserhalb Deutschlands sind mir nur selten Zeichnungen Elsheimer's vorgekommen. Die Sammlung der Uffizien in Florenz, wo man nach der Zahl der Bilder eine grössere Anzahl zu finden hofft, enthält auch nicht Ein ächtes Blatt. Dagegen besitzt eine Privatsammlung in Florenz, die des Herrn K. E. von Liphart, mindestens eine ächte Zeichnung, einen Zug von Fussgängern mit einem Reiter.

Im Kabinet des Louvre zu Paris finde ich nur Eine Zeichnung Elsheimer's aufgeführt, die ausgestellt ist.

DER PFERDEKNECHT

RADIERUNG VON A. ELSHEIMER

ORIGINAL IN DER SAMMLUNG S. K. H. DES PRINZEN GEORG VON SACHSEN

KUPFERLICHTDRUCK DER REICHSDRUCKEREI

In englischen Privatsammlungen scheint Elsheimer nicht so selten zu sein. In der Grosvenor Exhibition 1878/79 waren eine sehr reizvolle, miniaturartig vollendete Landschaft bei Mondlicht, im Besitz von Mr. Roupell in London (Kat. No. 337), und eine breite Federzeichnung einer Gruppe nackter Figuren unter Rembrandt's Namen, im Besitz der Christ Church zu Oxford (Kat. No. 289) zu sehen. Gleichzeitig war in der Burlingtonhouse-Exhibition unter No. 325 aus dem Besitz des Herzogs von Devonshire eine jener reizvollen Processionen zahlloser kleiner Figuren ausgestellt. Es ist dies jedoch nur ein Blatt einer grösseren Folge, die der Herzog in Chatsworth besitzt: zwei davon stellen bei kleinerem Umfange ähnliche Züge von Figuren dar, ein anderes schildert Leute in Unterhaltung; besonders reizvoll ist eine, wie die vorigen besonders sorgfältig ausgeführte Zeichnung nackter Engel in Landschaft; das Hauptstück ist aber ein ganz durchgeführtes Blatt mit der Enthauptung des Johannes. Eine der köstlichsten und vollendetsten Zeichnungen Elsheimer's, einen stillen Waldsee darstellend, getuscht und weiss gehöht, besitzt Mr. Malcolm of Poltalloch in seiner ebenso umfangreichen als gewählten Sammlung. Eine, der genannten Landschaft in der Grosvenor-Exhibition ganz verwandte, gleichfalls sehr vollendete Mondscheinlandschaft befindet sich im South Kensington Museum in der Dyce Collection (No. 368).

Das Printroom des British Museum besitzt unter seinen aufgestellten Zeichnungen nur zwei von Elsheimer: eine sehr vollendete Grablegung und eine Kreuzigung.

Zum Schluss sei es mir gestattet, noch kurz auf Elsheimer's Radierungen hinzuweisen. Zwar fallen dieselben nicht direct in das Bereich meiner Studien; aber da sie namentlich von Passavant eine sehr oberflächliche Behandlung erfahren haben, möchte ich wenigstens in den folgenden Zeilen die berufenen Fachleute auf eine Berücksichtigung derselben hinweisen. Den besten Anhalt bieten bisher Nagler's „Monogrammisten" (I. S. 256 ff.).

Die früher angeführten Zeugnisse von Baglione wie von Sandrart und Rubens beweisen, dass Elsheimer gerade als Radierer sich eines besonderen Rufes unter seinen Zeitgenossen erfreute; und wenn man die seltenen guten Abdrücke wirklich ächter Radierungen, wie sie selbst in den grössten Kabineten immer nur vereinzelt vorkommen, von den Copien, Nachahmungen und schlechten Abdrücken ausscheidet, so wird man in der That zu der Ueberzeugung kommen, dass Elsheimer auch auf die Ausbildung der Radierkunst in der vlämischen und besonders in der holländischen Schule einen ähnlichen Einfluss ausübte wie auf die Malerei derselben.

Baglione rühmt als sein Hauptblatt die „Zauberei"; ich habe dasselbe nie gesehen und auch nirgends erwähnt gefunden. Sollte Baglione Goudt's Stich der Ceres von Elsheimer dafür genommen haben? Das umfangreichste und hervorragendste erhaltene Blatt ist auch nur in einem Exemplare bekannt, der „Reitknecht" in der Sammlung Sr. K. H. des Prinzen Georg von Sachsen, von dem wir hier durch die gütige Vermittelung des Herrn Directors L. Gruner einen Kupferlichtdruck geben können. Einfache, energische Behandlung in einer Strichlage giebt dem Blatte einen ganz eigenthümlichen Charakter. Deutlich erkennt man hier in der Auffassung wie in der technischen Behandlung das Vorbild für Pieter de Laar.

Von besonderem Reiz und daher auch von Sandrart besonders namhaft gemacht sind mehrere kleine landschaftliche Radierungen mit Satyrn und Nymphen als

Staffage. Nagler (Monogrammisten I. S. 256 ff. Nr. 4—6) führt drei verschiedene Blättchen an: die Landschaft mit dem blasenden Satyr und zwei Nymphen, die Landschaft mit der Satyrfamilie und, die grösseste von allen, die Landschaft mit der tanzenden Nymphe. Von ersterer und letzterer hat Hollar Copien von der Gegenseite angefertigt und J. S. Küslen wieder Copien nach diesen, sodass letztere, wenn die Unterschrift fortgeschnitten ist, zuweilen als die Originale Elsheimer's gelten. Beide Blätter sind leicht und fast breit behandelt, aber flüchtig geätzt; selbst Hollar's Copien sind geistlos, hart und kleinlich daneben. Die Landschaft mit der Familie des Satyrs — ein äusserst seltenes Blättchen — mit seinen schlanken Figuren, seiner kräftigen Strichlage und dem an Uijtenbroeck erinnernden Baumschlag erscheint mir nicht ganz zweifellos. Ein viertes Blatt ähnlichen Motivs, ruhende Satyrn, das Nagler (a. a. O. Nr. 7) anführt, habe ich in keiner Sammlung gesehen.

Dreimal soll Elsheimer ein Lieblingsthema seiner Gemälde, den jungen Tobias auf der Reise, auch in der Radierung behandelt haben. Zweifellos erscheint mir die flüchtige verätzte Platte im Breitformat (Nagler Nr. 2) von kräftig malerischer Behandlung, in welcher die Figuren sich von rechts nach links bewegen. Die beiden andern Darstellungen sind keinesfalls in ursprünglicher Gestalt auf uns gekommen, weder der grosse Tobias in Hochformat noch der kleinere mit dem See in der Ferne und F. de Witt's Adresse: denn beide Radierungen sind stark und von späterer, geringer Hand mit dem Stichel überarbeitet. Namentlich erstere hat dadurch wesentlich eingebüsst; doch scheint mir in beiden noch die ursprüngliche Hand Elsheimer's durchzuscheinen.

Ein ächtes, sehr geistreiches und freies Blatt ist sodann der Joseph mit dem Christknaben, als Composition fast identisch mit dem Bilde in Petworth (in Copie von Poelenburg in den Uffizien). Dasselbe trägt allein die ächte Bezeichnung *A. Elf.* Es ist das einzige Blatt, welches Passavant unter den wenigen ihm bekannten als ächt gelten lassen will. Als zweifelhaft, wenn auch nicht als zweifellos unächt, erscheint mir die Landschaft mit dem Grabmal der Cäcilia Metella; auch abgesehen davon, dass die Figuren wie die Inschrift von späterer, geringerer Stecherhand herrühren, ist doch namentlich der Baumschlag mehr in der Weise von Elsheimer's Nachahmern radiert.

Die Landschaft mit Adam und Eva, welche Passavant nach dem Kataloge der Sammlung van Hulthen in Gent aufführt, habe ich weder gesehen noch sonst erwähnt gefunden.

W. Bode.

DIE ITALIENISCHEN SCHAUMÜNZEN DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

1430—1530.

III.

MATTEO DE' PASTI.

Matthaeus de Pastis nennt sich dieser Künstler meistens auf seinen Medaillen, selten Pastus oder Pastius. Ein Veroneser gleich dem Pisano, war er dessen wohl etwas jüngerer Zeitgenoss, vielleicht auch sein Schüler. Viele der Medaillen des Matthaeus stellen den gelehrten und kunstliebenden Fürsten von Rimini, Sigismund Pandulfus Malatesta und dessen Geliebte und später zweite Gattin Isotta degli Atti dar; mehrere sind mit 1446 bezeichnet, andere von 1447 und 1450 können ihm sicher zugeschrieben werden, obwohl sein Name nicht genannt ist, vielleicht auch eine wahrscheinlich 1453 verfertigte. Er lebte damals in Rimini, wie aus folgender Stelle eines gleichzeitigen Briefs hervorgeht, welchen ich in Zanetti's vortrefflicher Raccolta delle monete e zecche d' Italia Th. V. S. 414 Anm. 327 gefunden habe. Don Timoteo di Verona, canonico Lateranense — derselbe Timotheus Maffei, dessen Medaillon Matthaeus verfertigt hat, — schreibt im Jahre 1453 aus Bologna an Sigismund Malatesta: ad quandam tui nominis immortalitatem Matthaei Pasti Veronensis opera industris quidem vidi aere auro et argento innumeras quasi coelatas imagines, quae vel in defossis locis dispersae vel muris intus locatae vel ad exteras nationes transmissae sunt. Und Matthaeus Bossus, ein Zeitgenoss, sagte: Matthaeus Pastus, concivis ornatissimus meus, qui Arimini inter primores apud Sigismundum Malatestam habetur. Er lobt dann seine vielseitigen Kenntnisse und seine Redegabe.*)

Am lautesten spricht für den Ruhm unsres Künstlers die folgende Stelle eines gewiss vor 1463, wahrscheinlich viel früher geschriebenen Briefes, welcher in Balutii Miscellanea**) abgedruckt ist. Valturius, des Sigismund Malatesta Geheimschreiber, schrieb in dessen Auftrag an Sultan Mahomed II: qua in re, cum Mattheum Pastum Veronensem, plures jam annos contubernalem et comitem meum, mirificum harum rerum artificem ad te pingendum effingendumque mitti summopere postules, crebro virtutum suarum amore succensus, eum omnibus in rebus ita diligentem ut se mihi praestitit ac praebuit, summa scilicet fide, singulari modestia et impari hac tempestate eruditione, meis maxime officiis ac beneficiis ornatum et auctum a pluribus nostrae huius Italiae ac Galliae cupitum petitumque principibus, et ad hunc usque diem nulli concessum, ad te solum, sua etiam sponte, mittendum curavi.

Man weiss jedoch nicht, ob Matthaeus in Constantinopel war; die drei

*) M. Bossus de gerendo magistratu. Bossus starb 1502. Diese Nachricht ist aus Maffei's Verona illustrata, Folioausgabe Th. III. S. 195, entnommen.

**) Theil IV, S. 524, danach auch in Maffei's Verona und in Baldinucci Th. I. S. 455.

Medaillons des Sultans Mahomed, welche bekannt sind, tragen die Namen andrer Künstler: des Gentile Bellini, des Constantius und des Bertoldo.

In Carlo Pini's: Scrittura di artisti italiani, Dispensa 1, Florenz 1869, findet sich ein photographierter Brief, welchen „matio di pasti" an Pietro de' Medici aus Venedig (vineta) geschrieben hat, angeblich 1441. Pini, welcher den Matteo irrig Stempelschneider (coniatore di medaglie) und Maler nennt, sagt, man glaube die vier kleinen Gemälde i trionfi del Petrarca in der Galerie von Florenz seien von ihm.

Von seinem Leben wissen wir also nur, dass er 1446 schon in Rimini arbeitete und bis gegen 1463 dort blieb; andre Medaillons ohne Jahrzahlen stellen Veroneser dar, sind also wohl in Verona und, dem Stil nach, später verfertigt als die des Malatesta.

Nagler kannte nur fünf Medaillen des Matthaeus de Pastis, wir führen zwölf mit seinem Namen bezeichnete oder doch sicher ihm zuzutheilende auf, und zehn die ihm mit Wahrscheinlichkeit zugetheilt werden können.

Die Weimarschen Kunstfreunde kannten nur zwei Arbeiten des Matthaeus, allein sie characterisieren seine Werke ganz richtig, wenn auch wohl ein wenig zu günstig: „es offenbart sich an ihnen Zartgefühl, Ruhe, Einfalt, Naivetät, welche obschon ein Vorzug fast aller Werke aus der früheren Epoche der neueren Kunst, unserm Künstler vorzüglich eigen waren." An der Medaille Sigismund's mit dem Kastell auf der Kehrseite wird „die grosse Sorgfalt, ja fast Aengstlichkeit in der Angabe der Einzelheiten, das mit vieler Geduld ausgearbeitete Haar" richtig hervorgehoben. Am wenigsten kann man das Urtheil über eine der Medaillen Isotta's mit dem Elephanten unterschreiben, welche „an Gemüth, Innigkeit und anziehender alterthümlicher Einfalt der Darstellung so zu sagen einzig" genannt wird.

Die Vorderansicht der schönen und berühmten Kirche S. Francesco zu Rimini, welcher des Matthaeus Schutzherr Sigismund Malatesta durch Leo Baptista Alberti ihre jetzige Gestalt gegeben hat, ist auf einer der Medaillen dargestellt, von der Kuppel überragt welche leider nicht ausgebaut worden ist. In mehreren Reliefs im Innern dieser Kirche, namentlich in den Kindern, welche auf Delphinen reiten, in der zweiten Kapelle links, scheint mir unsres Künstlers Hand unverkennbar, und Sigismund's Reliefbildniss daselbst stimmt aufs Genaueste mit dem der Medaillen. Diese Marmorarbeiten, welche ich ihm zuschreiben möchte, werden von anderen noch übertroffen, namentlich von den musicierenden Engeln, welche in der Nähe des Grabmals der Isotta — wohl in Beziehung auf die Dichterin — die Pilaster zieren. Aber der gesammten Architektur dieser Kirche, welche mit dem grössten Glück den antiken Stil auf die modernen Verhältnisse anwendet, entspricht auch der Stil der Sculpturen und der Medaillen des Matthaeus, alles ist von der schönsten Eurythmie; mit stets wachsendem Vergnügen kehrt man zu ihrem Anblick zurück. Architektur und Sculptur haben sich noch nicht völlig von den Banden des Mittelalters befreit, aber das jugendfrische Streben nach Entfesselung giebt diesen Werken den ihnen eigenen Character der geistvollsten Lebendigkeit.

Das Kastell, welches auf mehreren Medaillen von 1446 dargestellt ist, steht zwar noch, aber entstellt und entehrt; über der Pforte ist eine Inschrift: Sigismund habe es im Jahre 1446 erbaut und nach seinem Namen Castellum Sismundum genannt.

ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
MATTEO DE' PASTI

14.

18.

19.

18.

4.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN

1., (83 MM.) 1446.

SIGISMVNDVS · PANDVLFVS · DE · MALATESTIS · S · RO · ECLESIE · CAPITANEVS · G · Das Brustbild linkshin.

CASTELLVM · SISMVNDVM · ARIMINENSE · MATHEVS · PASTVS · V · FECIT · Die Ansicht des Kastells.

Trésor Méd. ital. I VII 1.

G. am Ende der Aufschrift der VS. bedeutet Generalis, wie die folgende zeigt.

2., (43 MM.) 1446.

SIGISMONDVS · P · D · MALATESTIS · R · ECL · C · GENERALIS . Brustbild linkshin.

O · M · D · P · V · Wappenschild mit den verschlungenen Buchstaben S und I. Unten MCCCCXLVI.

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XIV II; Es giebt auch Exemplare aus demselben Modell, auf denen die Bezeichnung des Künstlers fehlt, eins ist in der Friedlaender'schen Sammlung, eins im Trésor Méd. ital. II III 3.

O · M · D · P · V · bedeutet: Opus Matthaei De Pastis Veronensis; S und I im Wappenschilde entweder **SI**gismundus oder eher **S**igismundus und **I**sotta.

3., (43 MM.) 1446.

Die identische Vorderseite.

MCCCCXLVI Eine Frau mit einer Strahlenkrone auf dem Haupte sitzt auf einem Throne linkshin und hält auf den Knieen eine gebrochene Säule.

Königliche Sammlung; Katalog der Goethe'schen Sammlung Nr. II; Trésor Méd. ital. II III 3. Hier steht zwar der Künstlername nicht, aber die VS. ist die identische wie die vorige.

4., (83 MM.) 1446.

· ISOTE · ARIMINENSI · FORMA · ET · VIRTVTE · ITALIE · DECORI · Das Brustbild der Isotta rechtshin, über dem Hinterhaupt ein Schleier.

OPVS · MATHEI · DE · PASTIS · V · Ein Elephant rechtshin, unten · M · CCCC · XLVI ·

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XVI I; Trésor Méd. ital. I VII 2.

5., (83 MM.) 1446.

Die identische VS.

Die identische KS., doch statt des Künstlernamens ist hier oben im Felde eine Sonne die aus Wolken scheint. Die Zahl unten ist geblieben.

In der Friedlaender'schen Sammlung. Das Modell der vorhergehenden hat auch zu dieser Medaille gedient, nur ist es an der bezeichneten Stelle verändert worden.

6., (41 MM.) 1446.

ISOTE · ARIMINENSI · FORMA · E VIRTVE · ITALIE . DECORI . Ihr Brustbild rechtshin, das Hinterhaupt bedeckt ein Schleier.

OPVS · MATHEI · DE · PASTIS · V · M · CCCC · XLVI Ein fliegender Engel, einen Kranz in den Händen haltend, linkshin.

Friedlaender'sche Sammlung; Trésor Méd. ital. II III 7; unvollständig, ohne den Künstlernamen: Mazzuchelli I, XVI, V.

7., (92 MM.)

TIMOTHEO · VERONENSI · CANONICO · REGVL · DEI · PRAECONI · INSIGNI Brustbild mit überzogener Kapuze, linkshin.

MATTHAEI·PASTII · VERONENSIS · OPVS Die Taube des heiligen Geistes rechtshin fliegend, nach unten gehen Strahlen von ihr aus.

Maffei Verona illustrata Th. II S. 86; Mazzuchelli I XVIII II; Trésor Méd. ital. I VIII 1, wo die Taube ein Phönix genannt wird!

Timotheus (eigentlich Jacob) Maffei ist hier dargestellt, dessen Leben in der Verona illustrata und bei Mazzuchelli beschrieben wird.

8., (27 MM.)

TIMOTHEO · VERONEN . CANONICO · R Derselbe Kopf.

fehlt.

Maffei Verona illustrata II S. 86 und, weniger vollständig, Mazzuchelli I XVIII III bilden diese kleine einseitige Medaille ab; da der Kopf eine getreue Wiederholung der grossen Medaille ist, darf man getrost annehmen, dass auch diese kleine Medaille von Matteo ist; auch von Sigismund Malatesta und Isotta hat er solche kleine Wiederholungen seiner grossen Medaillen gemacht.

9., (93 MM.)

· LEO · BAPTISTA · ALBERTVS · Das Brustbild linkshin.

· MATTHAEI · PASTII · VERONENSIS · OPVS · Ein Kranz, in welchem ein geflügeltes Auge dargestellt ist, unter welchem QVID · TVM · steht.

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XXVII I, Trésor Méd. ital. I VIII 2.

Der berühmte Baumeister, welcher auch in Rimini die schöne Kirche für Sigismund Malatesta gebaut hat.

Dieser Kopf ist wohl eins von Matteo's Meisterstücken. So wunderlich in Worten ein geflügeltes Auge sich ausnimmt, in der Darstellung ist es schön, und die Beziehung auf den Baumeister sinnig und treffend.

10., (93 MM.)

GVARINVS VERONENSIS Brustbild linkshin mit antikem auf der Schulter geknöpftem Gewande.

· MATTHEVS · DE · PASTIS · F · Ein Lorbeerkranz, innerhalb dessen ein Springbrunnen dargestellt ist, auf demselben steht oben ein nackter Jüngling mit kurzem Speer und Schild.

Friedlaender'sche Sammlung; Maffei Verona illustrata Th. II S. 67; Köhler MB. Th. XVII S. 49, 50; Mazzuchelli I XVII II; Trésor Méd. ital. II II 3.

Dieser Guarinus war ein berühmter Philolog, der Grossvater des Dichters.

11., (90 MM.)

BENEDICTVS · DE · PASTIS · C · V · Brustbild mit Mütze linkshin.

MATTHEVS · DE · PASTIS · F · Ein Schütz schiesst Pfeile nach einem Felsen, an welchem sie zerspringen.

Königliche Sammlung; Maffei Verona illustrata II 77, Mazzuchelli I XX 1; Trésor Méd. ital. II II 4.

Nach Maffei war Benedictus, Civis Veronensis, ein Bruder des Künstlers.

12., (93 MM.)

IESVS · CHRISTVS · DEVS · DEI · FILIVS · HVMANI · GENERIS · SALVATOR · Brustbild des Heilands linkshin mit einem Nimbus.

MATTHAEI · PASTII · VERONENSIS · OPVS · Der Leichnam des Heilands aufrecht, bis unter die Brust gesehen, mit zusammengelegten Händen, hinter ihm das Kreuz, ihm zu Seiten zwei klagende nackte Engelkinder, deren eins das Haupt des Heilands stützt.

In der Friedlaender'schen Sammlung, sonst unbekannt soviel ich weiss. Herr Armand führt ein Exemplar an, wahrscheinlich dasselbe.

Dem Plane dieser Arbeit gemäss sind hier nur die Medaillen aufgeführt worden, welche Pasti's Namen tragen, oder welche ihm aus guten Gründen sicher zugetheilt werden können. Allein aus demselben Jahre 1446, welches auf den Medaillen des Malatesta und der Isotta genannt ist und aus den nächst folgenden giebt es noch andre desselben Paars ohne seinen Namen, welche wohl auch von ihm sind, obwohl ich es — da sie zum Theil im Stil von jenen ein wenig abweichen — nicht von allen gleich sicher behaupten möchte, um so weniger, als auch Pisano eine Medaille mit den Köpfen dieses Fürsten und der Isotta gemacht hat. Dass Pasti innumeras quasi coelatas imagines des Malatesta gemacht hat, wissen wir aus dem angeführten Briefe des Timotheus Maffei.

13., (84 MM.) 1446.

SIGISMONDVS · PANDULFVS · DE · MALATESTIS · S · RO · ECLESIE · CAPITANEVS · G · Brustbild linkshin.

CASTELLVM · SISMVNDVM · ARIMINENSE · M · CCCC · XLVI Ansicht des Kastells, genau wie auf der vorn beschriebenen Medaille.

Friedlaender'sche Sammlung.

14., (83 MM.) 1446.

SIGISMVNDVS · PANDVLFVS · MALATESTA · PAN · F · Brustbild im Harnisch linkshin.

Dieselbe, vielleicht die identische KS.

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XIV V.

15., (83 MM.) 1446.

SIGISMVNDVS · PANDVLFVS · DE · MALATESTIS · S · RO · ECLESIE · C · GENERALIS Brustbild linkshin.

Dieselbe, vielleicht die identische KS.

Mazzuchelli I XIV III.

16., (83 MM.) 1446.

Die identische VS.

Eine gekrönte und geharnischte Frau sitzt von vorn gesehen auf einem von zwei Elephanten gebildeten Sitz und hält mit beiden Händen auf ihren Knieen eine gebrochene Säule. Unten M · CCCC · XLVI ·

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XIV IV; Trésor Méd. ital. II III 1.

17., (32 MM.) 1447.

SIGISMVNDVS PANDVLFVS MALATESTA Brustbild linshin.

PONTIFICII · EXERCITVS · IMP · M · CCCC · XLVII Ein bekleideter Arm (welcher aus einer Wolke ragt?) hält einen Palmzweig.

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XIV VI; Trésor Méd. ital. II III 5.

18., (40 MM.) 1450.

SIGISMVNDVS · PANDVLFVS · MALATESTA · PAN · F Bekränztes Brustbild im Harnisch linkshin.

PRAECL · ARIMINI · TEMPLVM · AN · GRATIAE · V · F · M · CCCC · L · Die Ansicht der Kirche S. Francesco in Rimini, welche Sigismund Malatesta umgebaut hat. Hier sieht man die vordere Ansicht vollendet und die grosse Kuppel dahinter, welche nicht zur Ausführung gekommen ist.

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XIV 1; Trésor Méd. ital. II III 4.

19., (90 MM.)

SIGISMVNDVS · PANDVLFVS · MALATESTA · PAN · F · POLIORCITES · ET · IMP · SEMPER · INVICT · Das Brustbild linkshin, mit einem Lorbeerkranz von sehr kleinen Blättern und dem Harnisch, unter welchem ein Kettenpanzer am Halse sichtbar ist.

Die KS. fehlt.

In der Friedlaender'schen Sammlung. Zanetti, Th. V, S. 414, Anm. 328 erwähnt diese sonst unbekannte nirgends abgebildete Medaille, auch sein Exemplar war einseitig. Er meint, dass „Poliorcites" sich auf die Eroberung von Vada beziehe. Diese für unbesiegbar gehaltene Feste nahm Sigismund im Jahre 1453, als Alphons von Neapel Toscana zum zweiten Mal angegriffen hatte und Sigismund Oberfeldherr der Florentiner war. Ist diese Zeitbestimmung richtig, so wird diese Medaille nicht von Pisano sein, dessen sie durchaus würdig wäre. Ich glaube daher, dass sie von Matthaeus Pasti ist, seine beste Arbeit neben der Medaille des Leo Baptista Alberti.

Herr Armand beschreibt diese Medaille, wohl unser Exemplar.

20., (83 MM.) 1446.

· D · ISOTTAE · ARIMINENSI · Das Brustbild der Isotta rechtshin, das Haar bildet auf dem Hinterhaupt einen grossen Wulst, welcher in zwei herabhängenden Spitzen endet.

Elephant rechtshin, unten · M · CCCC · XLVI ·

In der Friedlaender'schen Sammlung; Mazzuchelli I XVI III.

Der Elephant der Kehrseite ist vielleicht von demselben Modell abgeformt wie der der Medaillen No. 4 und 5 aus denselben Jahren. Wäre dies sicher der Fall, so wäre auch erwiesen, dass diese VS. ebenfalls Matthaeus Pasti's Arbeit ist.

21., (41 MM.)

Dieselbe Aufschrift und derselbe Kopf mit der gleichen Haartracht, nur weit kleiner. ELEGIAE · ein geschlossenes Buch.

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XVI II; Trésor Méd. ital. II III 6.

Die KS. bezieht sich auf die Gedichte der Isotta.

22., (41 MM.) 1446.

D · ISOTTAE · ARIMINEN · M · CCCC · XLVI Ihr Brustbild rechtshin, ein Schleier bedeckt das Hinterhaupt. ELEGIAE · ein geschlossenes Buch.

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XVI IV.

Herr Armand beschreibt noch eine Medaille, die ich nicht kenne: die Vorderseite unsrer No. 4, auf der Kehrseite: une grande rose, gravée en creux avec le monogramme de Matteo de' Pasti. Ich kenne auch kein Monogramm des Matteo. Sollte die Kehrseite mit dem Grabstichel gemacht sein? sie ist vertieft.

J. Friedlaender.

EIN HOLZSCHNITT VON MARCANTONIO RAIMONDI.

In einem, allem Anscheine nach äusserst seltenen in Venedig 1512 gedruckten Buche findet sich ein bisher fast unbeachtet gebliebener Holzschnitt von Marcantonio Raimondi. Dieses 176 mm breite 282 mm hohe Blatt, dessen weitere Beschreibung die nebenstehende getreue Nachbildung unnöthig macht, stellt den Unglauben des hl. Thomas (nach Joh. XX. 27) dar. In der rechten Ecke unten ist das bekannte Monogramm Marcantons, zusammengesetzt aus einem M. A. F. auf einem Steine angebracht.

Das Buch, welches diesen Holzschnitt enthält, führt den in halbgothischen Typen (alla moderna) gedruckten, von einer aus Delphinen gebildeten Bordure eingeschlossenen Titel: „Epistole: & euāgelij volgari hystoria / de: cum vna tabula: che insegna a / trouare facilmente tutte le Epi- / stole: & Evangelij scritti nella / sequẽte opera: secundo lor- / dine la corte Roma- / na: Cō alcune Episto- / le & euāgelij nō piu tradutti —" Darüber in einem achteckigen schwarzen Felde ein aus einer Bandverschlingung gebildetes I. H. S.

Fol. 1. verso: Tabula. Questo e la tabula de trouare a numero de charte tutte lepistole . . . etc. — fol. 4. recto

Ibid: Incominciano le Epistole & Lectioni . . . etc.

Fol. 4. verso der die ganze Blattseite einnehmende Holzschnitt mit dem hl. Thomas.

Fol. 5 recto beginnt der Text der Evangelien.

Fol. 88. recto: Stampata in Venetia per Zuane Antonio & fradeli / da Sabio ad instantia de Nicolo & Domene/go da Jesus fradeli nel anno del Signore. / M. D. XII. Del mese de zugno. /

Fol. 88. verso weiss. — 88 Blätter fol.*)

Die Vorderseite von Blatt 5 ist von einer Bordure eingerahmt, die, eine ziemlich geringe Arbeit, aus der venezianischen Werkstätte, welche gewöhnlich mit Z. A. (Zoan Andrea) zu bezeichnen pflegt, zu stammen scheint. Oben, ebenfalls ohne Kunstwerth, ein Holzschnitt: Christus als Weltrichter. Weiter folgen in den Text gedruckt sechs kleine Holzschnitte, je ungefähr 50 mm breit und etwa 75—80 mm hoch, und zwölf grössere Holzschnitte, die, rund je 14 cm im Durchmesser haltend, von einer sich wiederholenden viereckigen ornamentierten Umrahmung eingefasst sind. Die sämmtlichen kleinen und ein Theil der grossen runden Holzschnitte zeigen den Stil jener venezianischen Illustratoren der Schule des Bellini, welche vermöge ihrer Art der Zeichnung, namentlich der scharfen Conturierung der Formen und der Modellierung mit schrägen parallelen Strichzügen starken mantegnesken Einfluss erfahren zu haben scheinen. Einige von den runden Darstellungen haben jedoch einen ganz anderen Charakter. Sie sind breit, fast flüchtig gezeichnet und in grossen weitabstehenden Zügen geschnitten. Sie gehören zu einer späteren Gattung der venezianischen Holzschneidearbeiten und lehnen sich im Allgemeinen an die Richtung des Giorgione und Tizian an.

Die einzelnen Seiten sind von Randleisten eingerahmt, welche sich wiederholen und von denen einige aus einem sehr einfachen Rankenornament, andere aus etwas complizierterem Arabeskenwerk bestehen. Alle lassen Zeichen bedeutender Abnützung durch den Druck erkennen.

Schon aus dieser Beschreibung ist zu ersehen, dass die Holzschnitte in den „Epistole" keineswegs ein einheitlicher künstlerischer Schmuck sondern aus verschiedenen Werkstätten zusammengetragen und auch kaum ganz gleichzeitig entstanden sind. Während für die breiten Giorgionesken Schnitte das Druckjahr des Buches 1512 ein sehr frühes Datum ist, und sie in dieser Art wohl kaum irgendwo viel früher vorkommen dürften, sind die andern Bellinesken Illustrationen für diese Zeit fast schon alterthümlich. Die „Epistole" sind eben ein Product jener bekannten Fabrikation illustrieter Bücher, die in Venedig wie anderwärts vielfach betrieben wurde, und bei der die Drucker schon vorhandene Stücke verwendeten wie sie sie eben vorräthig hatten, oder zu den vorhandenen noch ein paar neue anfertigen liessen. Auch bezüglich des „hl. Thomas" wird das Erstere der Fall gewesen, und ein die ganze Blattseite füllender Stock dem Drucker eben zurecht gekommen sein, wenn er nur irgendwie in den Charakter des Buches passen wollte. Es wäre nicht abzusehen, warum diese Darstellung gerade am Beginne des Textes abgedruckt worden ist, wenn sie da mehr als blosse Bilderzier zu bedeuten hätte, denn der vom Unglauben des

*) Ein Exemplar der „Epistole etc." befindet sich in der Bibliothek des verstorbenen Herrn Henry Huth in London, und der besonderen Güte des Sohnes des genannten grossen Bibliophilen, dem Herrn Albert H. Huth, verdanke ich die Möglichkeit, die vorliegende Beschreibung und das Facsimile bringen zu können. Gleichzeitig habe ich auch den Buchhändlern Herren Ellis & White in Bondstreet, London, für ihre gefällige Beihülfe zu danken. In dem kürzlich erschienenen Katalog der Bibliothek Huth (London, 1880, 5 Bände gr. 8°.) sind die „Epistole etc." Band I. Seite 479 beschrieben.

Thomas handelnde Abschnitt aus dem Johannesevangelium kommt erst weit später auf fol. 67 verso. Die Platte dürfte sich demnach wohl auch unter dem älteren Vorrath von Stöcken befunden haben, die der Drucker besass, und bei dieser Gelegenheit zur Verwendung brachte.

Dass wir hier einen bezeichneten Holzschnitt von Marcanton besitzen, erscheint schon an sich und auch darum beachtenswerth, weil wir die Physiognomie der Künstlerschaft eines Meisters, den wir bisher nur als Kupferstecher kannten, nun im Holzschnitt kennen lernen.

Eine eingehende kunstgeschichtliche Würdigung hat unser Holzschnitt noch nicht gefunden. Eugène Piot in Paris besitzt ebenfalls ein Exemplar der „Epistole" und hiernach bringt Ambroise Firmin Didot in seinem „Essai . . . sur l'Histoire de la Gravure sur Bois" unter dem Schlagworte Marc-Antoine Raimondi eine kurze Notiz*).

In der flüchtigen Weise seines „Essai" spricht Didot von mehreren Holzschnitten Marcanton's ohne zu verrathen, wo sie sich finden, mit Ausnahme des hl. Thomas der „Epistole". Ich glaube, dass die „quelques planches" nur eine Redephrase sind, und dass wir verzichten dürfen, darauf hin weiter nach ihnen zu suchen.

Die Frage, ob das vorliegende Blatt wirklich ein Werk des Raimondi ist, würde vielleicht trotz des Monogrammes aufgeworfen werden können. Bildet aber die Form seines bekannten Zeichens schon an sich die kaum zweifelbare Bestätigung seiner Autorschaft, so liegt eine weitere in dem Charakter und Typus des Blattes selbst.

Marcantons künstlerische Thätigkeit ging nach zwei Richtungen; er beschäftigte sich mit der Reproduction fremder Werke, und namentlich in seiner früheren Epoche mit der Vervielfältigung eigener Compositionen. Indessen waren bei ihm beide Arten des Schaffens nie so scharf getrennt, wie etwa bei einem Stecher der neueren Zeit. Wo er nach fremden Erfindungen sticht, giebt er unbedenklich eigene Zuthaten hinzu; und wo wir annehmen müssen, seine eigene Schöpfung vor uns zu haben, ist sie bei näherer Betrachtung aus Reminiscenzen an Werke anderer Künstler zusammengewoben. Von dieser letzteren Art sind z. B. „Mars, Venus und Amor" von 1508 (B. 345), der „hl. Georg" (B. 98), „Venus, Amor und Vulkan" (B. 326); und unser Holzschnitt gehört zu derselben Classe. Schon von vornherein empfängt man den Eindruck, dass das Ganze aus Entlehnungen zusammengebaut ist. Vielleicht war für die Figuren die den ungläubigen Thomas darstellende Bronzegruppe des Verrocchio, an der Aussenseite von Orsanmichele von Einfluss. Der Typus der Figur Christi ist aus der Dürer'schen kleinen Holzschnittpassion und dem Marienleben entnommen, nur verflacht, der hl. Thomas gemahnt in etwas an den Engel, der den Teufel in den Abgrund sperrt, aus dem Schlussblatt der Dürer'schen Apokalypse, und wie bei vielen Blättern Marcantons ist der Hintergrund im Charakter der Dürer'schen Berg- und Seelandschaften gehalten.

Die Art der Ausführung des Schnittes ist sehr vollkommen. Die sich den Körperformen anlegenden Striche sind klar und bestimmt, die Kreuzlagen rein und durchsichtig und die kleine landschaftliche Partie einfach aber sehr verständig behandelt, die Haltung des Blattes energisch und einheitlich. Der Abdruck in dem Exemplar

*) Paris 1863. 8°. sp. 105: „Quelques planches ont été gravées par lui sur bois avec un vrai talent; elles sont extrêmement rares entre autres celle qui est en tête d'un livre in fo. intitulé Epistole: Evangelii volgari hystoriade etc. . . . dont j'ai admiré la belle exécution dans l'exemplaire qui appartient à M. Piot."

der Bibliothek Huth ist an einigen Stellen schwach gekommen, die Platte war, wie man heutzutage sagen würde, schlecht vorgerichtet. In unserer Nachbildung haben wir die Wirkung eines guten Abdruckes der Originalplatte zu geben getrachtet.

Hier wie in ähnlichen Fällen scheint sich wieder die Frage aufwerfen zu wollen, wie sich der erfindende Meister zur Ausführung des Schnittes verhalten hat, und ob Raimondi etwa selbst unser Blatt in Holz geschnitten habe? Man könnte sagen, wäre Marcanton mit dem Holzschneiden vertraut gewesen, so würde er seine Copien nach den Dürer'schen Holzschnitten kaum auf der Kupferplatte ausgeführt haben, und später, als sein Ruf als Stecher gestiegen war, hatte er kaum einen Grund, die Technik des Holzschneidens nachträglich zu betreiben. Für den Versuch eines Ungeübten wird man aber den „hl. Thomas" nicht halten können, Vorzeichnung und Schnitt sind daran von gleich wohlgeschulter Hand.

An solchen, die einen derartigen Ausschnitt machen konnten, hat es in Venedig nicht gefehlt, sogar weit früher nicht als 1512, dem Druckdatum der „Epistole", und in der That dürfte auch die Holzplatte wesentlich älter sein. Um 1512 stand Marcanton schon auf der Höhe seiner Künstlerschaft, und hatte die Imitation deutscher Weise, wenigstens was die Formengebung anlangt, im Wesentlichen abgestreift. 1510 sind die „Kletterer" nach Michelangelo datiert, und 1513 soll er schon bei Raphael in Rom gearbeitet haben. Jedenfalls wird man die Entstehung des „hl. Thomas" in die Zeit bald nach 1500 und nach Venedig zu setzen haben. Hiermit stimmt auch die Physiognomie des Holzschnittes selbst.

Die venezianische Xylographie des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts steht unter dem Einflusse verschiedenartiger Kunstströmungen und trägt keineswegs einen einheitlichen Typus. Dennoch unterscheidet sie sich meistentheils ganz unzweifelbar von andren italienischen Werken dieser Gattung. Der einfache Conturschnitt, der anfänglich in Venedig geübt wurde, lehnt sich in seinem Stile mehr an die Veroneser und Paduaner als an die venezianische Schule an, und scheint nach Venedig ursprünglich von Veroneser Xylographen gebracht worden zu sein, jedenfalls von solchen, die nicht unter der venezianischen Kunstrichtung gebildet waren. In den Illustrationen zur Hypnerotomachie erreicht diese einfach conturierende Behandlungsart ihren künstlerischen Höhepunkt. Bald nach 1500 wird sie aber verlassen oder wenigstens nur noch handwerklich fortgeübt, und schon in der dem Jacopo de' Barbari zugeschriebenen grossen Ansicht von Venedig vom Jahre 1500 tritt eine neue Richtung hervor. Eine freie breite, und malerische Behandlung kommt in Aufnahme, entsprechend dem in der venezianischen Malerei maſsgebend werdenden coloristischen Element. Als der vornehmlichste Repräsentant dieser neuen Weise und der eigentliche Reformator des venezianischen Holzschnittes ist Ugo da Carpi anzusehen. Das Bild von seiner Künstlerschaft erscheint freilich bis zur Unentwirrbarkeit verdunkelt, wenn wir es aus dem zusammensetzen wollen, was ihm Bartsch im XII. Bande seines Peintre Graveur zuschreibt. Hier sind ächte Arbeiten vermischt mit solchen, die erst Jahrzehnte nach ihm entstanden sein mögen, und wir können die richtigen Anhaltpunkte zu seiner Beurtheilung vorerst nur aus der verhältnissmässig geringen Zahl seiner bezeichneten Werke gewinnen. Hiernach stellt er sich uns als ein Künstler dar, der unzweifelhafte und bedeutende Originalität besessen hat. Er erfindet eine neue grossartige Behandlungsweise des Holzschnittes, indem er ihn wie in einer breit und klar ausgeführten Federzeichnung auffasst. Von den deutschen und den Holzschnitten Dürer's unterscheiden sich seine

Striche, dass er sie weniger streng in freiem wie zufälligem Zuge führt, und vorwiegend auf einen malerischen Gesammteffect hinarbeitet. In Venedig reproduziert er Compositionen in der Art des Tizian und Giorgione, die zum Theil vielleicht seine eigenen Erfindungen sind*).

Gleichzeitig mit Ugo da Carpi arbeiteten Venedig ungemein produktive Xylographen-Werkstätten, die aber vorwiegend gemeine Bilderwaare und fabrikmässige Buchillustrationen fertigen. In dem Schnitte ahmen sie bald die deutschen Weise nach, bald trachten sie einen den Kupferstichen ähnlichen Effect auf der Holzplatte zu erzielen. Composition und Formengebung ist bei ihnen meistens ein Gemisch des venezianischen Quattrocento mit anderen oberitalienischen Elementen und dies bis weit in das XVI. Jahrhundert hinein. Auch die ältere mantegneske Zeichnungsart mit schrägen parellen Strichen ohne Kreuzlagen wird von ihnen lange beibehalten. So die besonders fruchtbare Werkstätte des Giovanni Andrea Vavassore, dessen xylographische Bilderbibel von 1510 „Opera Nova Contemplativa" recht eigentlich eine Musterkarte dieser eben beschriebenen Gattung ist. Die kunstgeschichtlich so durchaus ungesichteten Verhältnisse des italienischen Holzschnittes, bei dem eine Menge rein handwerklicher Produkte sich neben das stellt, was mit künstlerischer Intention ausgeführt ist, erschwert unsere Uebersicht, wie dies in gleicher Weise kaum in einem andern historischen Kunstgebiet der Fall ist. Wollen wir aber einem Werke wie dem hl. Thomas des Marcanton seinen zugehörigen Platz anweisen, so wird sich schon aus dem Gesagten leicht einsehen lassen, wohin wir es zu stellen haben.

Der „hl. Thomas" hat nichts gemein mit der conturierenden Holzschneidetechnik des XV. Jahrhunderts, ebensowenig mit der schwankenden Manier der Xylographen-

*) Ein grosser, aus vier zusammen 112 Ctm. hohen und 80 Ctm. breiten Stücken bestehender Holzschnitt, der das Opfer Abrahams darstellt, und bald dem Domenico dalle Greche, bald dem Nicolaus Boldrini zugeschrieben wurde (Passav. P. G. VI. p. 223. 3) erweist sich durch ein Exemplar, welches das Kupferstichkabinet davon besitzt (erworben 1877 aus der Sammlung Didot) als ein Werk des Ugo da Carpi. Links unten erblickt man Abraham und Isaak mit einem Esel, der das Holz trägt, umgeben von einer Gruppe von Männern, rechts oben auf einer Anhöhe, Isaak auf dem Scheiterhaufen, daneben Abraham, der eben das Messer hebt, während der Engel dazwischen kommt. Den Hintergrund bildet eine bergige Landschaft, links nach oben werden Bauwerke sichtbar. In einer Tablette in der Mitte oben in halbgothischer Type: „In Venetia per Ugo da Carpi. Stampata per Bernardino Benale. Cum privilegio per lo illustrissimo Senato. Sul capo de San Stephano." Da Ugo da Carpi 1516 ein seine Arbeiten gegen Nachdruck schützendes Privilegium vom Senat Venedigs erhält, auf das hier offenbar Bezug genommen ist, so ist diese Ausgabe des Blattes jedenfalls nach 1516 zu setzen. In einer wie die Abnützungen der Platte erkennen lassen, späteren Abdrucksgattung lautet die Inschrift in der Tablette in Antiqua Versalien: „Sacrificio Del Patriarcha Abraham". Hiervon besitzt das Kupferstich-Kabinet ebenfalls ein Exemplar. Wahrscheinlich noch später sind die Abzüge mit der Inschrift: „Sacrificio del Patriarcha Abramo del Celebre Tiziano", die Passavant (a. a. O.) kennt.

Das Blatt ist — ganz wie eine grosse tizianeske Federzeichnung — von meisterhafter technischer Behandlung, ein Hauptwerk Ugo's. Die Composition dürfte, trotz des „del celebre Tiziano" in den späten Abdrücken, doch von Ugo da Carpi selbst herrühren. Gegen die Autorschaft Tizians spricht der Typus der Figuren, sowie die allzugehäufte Disposition der Landschaft, und übrigens auch der Umstand, dass auf der oben beschriebenen ältesten Abdrucksgattung der Name Tizians nicht vorkommt. Ugo da Carpi pflegte aber bei den Blättern, die er nach anderen Künstlern ausführte, fast überall neben seiner Signatur auch den Namen des Urhebers der Composition anzubringen.

Werkstätten, die von der Schule des Bellini und Mantegna vorwiegend beeinflusst sind, und für welche die Bottega des Giovanni Andrea Vavassore einen passenden Gattungsbegriff bildet.

Sehen wir uns nach den im Anfange zwischen 1500 bis höchstens 1512 in Venedig arbeitenden Holzschneidern um, denen ein Werk wie unser Holzschnitt zuzutrauen wäre, so scheint es mir, dass wir durch den Stand unserer Kenntnisse vor Allen auf Ugo da Carpi hingewiesen werden. Ihm ist die kräftige energische Haltung, der feste Zug der freien körperformenden Striche und die eigenthümlichen durchsichtigen Kreuzlagen in den Schatten am ehesten verwandt. Wohl hat Ugo in seinen Hauptwerken noch eine weit freiere und breitere Behandlung angenommen, so gut wie Marcanton später in der Umgebung von Raphael den Quattrocentisten abstreift; aber so gut der hl. Thomas eine verhältnissmässig frühe Arbeit Raimondi's, so ist er auch — wenn wir den Schnitt anders dem Ugo da Carpi zuschreiben dürfen — ein frühes Werk dieses Künstlers. Ein anderes, ebenfalls frühes, aber vermöge seiner Bezeichnung unzweifelhaft ächtes Blatt des Ugo da Carpi, das Clairobscur „Herkules, der den Neid aus dem Tempel der Musen vertreibt" nach Baldassare Peruzzi (Bartsch, Band XII. Sect. VIII. No. 12, erwähnt bei Vasari Ed. Lem. IX. S. 281.) zeigt in der noch ziemlich engen Behandlung des Schnittes der schwarzen Platte unverkennbare Aehnlichkeiten mit dem „hl. Thomas".

Wenn man davon absieht, dass die Vorzeichnungen von zwei ganz verschieden zeichnenden Künstlern herrühren, und vornehmlich auf die Bildung der Striche und Kreuzlagen achtet, so wird man in beiden Blättern gleichmässig vorkommende individuelle Züge erkennen, die auf einen, beiden Werken gemeinsamen Holzschneider zu deuten scheinen.

Ugo da Carpi kommt ziemlich zeitlich, etwa um 1506, vielleicht sogar noch früher nach Venedig. Es ist nicht undenkbar, dass Marcanton und Ugo da Carpi, die in dieser Stadt gleichzeitig lebten, auch gelegentlich ein Werk gemeinsam ausführten. Später, um 1518 finden wir Ugo da Carpi in Rom, wieder neben Marcanton und nach denselben Raphaelischen Compositionen arbeitend, wie er.

Friedrich Lippmann.

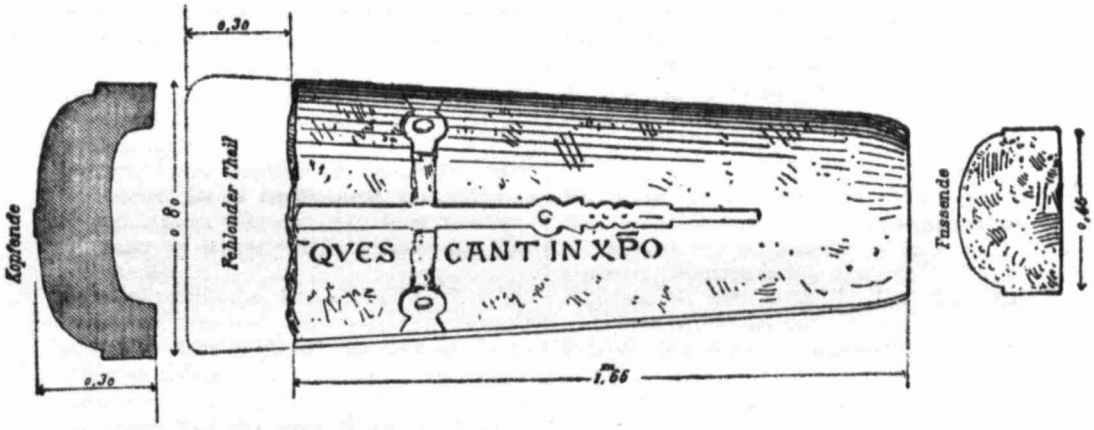
BEITRÄGE ZUR CHRISTLICHEN ARCHÄOLOGIE UND KUNSTGESCHICHTE.

I.

Die im ersten Theile von „Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen", S. 150 f. beschriebene und in ihren Details abgebildete romanische Kirche zu Mutzig in Unterelsass (Kreis und Kanton Molsheim) ist seither abgebrochen und durch einen Neubau ersetzt worden, welchen die Gemeinde seit Jahren verlangte. Die archäologischen Interessen mussten hier einmal wieder den Forderungen des Lebens weichen. Die

der Erhaltung werthen Architektur- und Sculpturtheile des alten Baues sollen neben dem Neubau aufgestellt werden.

Beim Abbruch der alten Kirche fand sich u. a. ein Sarkophag aus Vogesensandstein, den ich hiermit zur vorläufigen Kenntniss des archäologischen Publicums bringe, da die zweite Auflage meiner Kunsttopographie von Unterelsass, obgleich die erste fast ausverkauft ist, doch noch einige Jahre auf sich warten lassen wird. Der Sarg selbst bietet kein besonderes Interesse dar; er hat die Form jener zahlreichen Sarkophage der merowingisch-karolingischen Zeit, wie sie in französischen und rheinischen Grabfeldern oft gefunden werden. Dagegen verdient der Sargdeckel alle Beachtung. Die beigegebene Abbildung giebt die Maſse desselben und überhebt uns einer eingehenden Beschreibung. Das die Mitte des Deckels fast ganz einnehmende Kreuz hat die Form der Kreuze, wie sie auf zahlreichen merowingischen Grabsteinen (in Trier, Mainz etc.) gefunden werden und erinnert besonders auffallend an den von Revoil publicierten, bei de Caumont Abécédaire d'Archéol., Archit. relig., p. 82



(ed. 5e) wieder abgebildeten Sarg des Bischofs Boetius von Carpentras (um 604). Die Inschrift ist zu Anfang verstümmelt; sie ist zu lesen

*re*QV(*i*)ESCANT IN $\overline{\text{XPO}}$ (*Christo*).

Es waren also mehrere Personen hier beigesetzt, deren Namen offenbar fehlten, denn das abgeschlagene Stück des Sargdeckels bot keinen Platz für dieselben. Das Vorkommen des runden Є in der Schrift, noch mehr der Optativ „requiescant" lassen nicht mehr an die erste Zeit des Christenthums in Gallien denken, auch nicht einmal an die frühmerowingische. Zwar kommt das runde unziale Є in vereinzelten Fällen schon im VI. und VII. Jahrhundert auf christlichen Steinen vor (z. B. Le Blant, No. 613A, Inschrift aus dem Jahre 527), es gehört aber im Allgemeinen mehr dem X. und XI. Jahrhundert an. Die Formel requiescat, requiescant ist dem christlichen Alterthum im Allgemeinen fremd und specifisch mittelalterlich. Auch die merowingischen und gleichzeitigen Steine haben stets den Indicativ. Zwei Ausnahmen, welche Hübner Inscr.

Chr. Hisp. No. 129 und 171 giebt, kommen nicht in Betracht, da die No. 129, wie der Herausgeber selbst zugiebt, ins IX. Jahrhundert oder noch später fällt, in No. 171 (Jahr 614) dagegen Hübner wol mit Rücksicht auf jene No. 129 und vielleicht verleitet durch das folgende AMEN ohne Berechtigung den Optativ zu dem allein noch erhaltenen Buchstaben T (..... TIN PACEAMEN) ergänzt. Auf andere Ausnahmen hier einzugehen, würde zu weit führen. Ich setze den Mutziger Stein spätestens ins IX. oder X. Jahrhundert.

F. X. Kraus.