

Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Berlin

Jahr: 1894

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0015|LOG_0039

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

JAHRBUCH
DER
KÖNIGLICH PREUSSISCHEN
KUNSTSAMMLUNGEN



FUNFZEHNTER BAND

II. HEFT

4. Teil

BERLIN 1894
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

H

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

Berlin:	
Königliche Museen	XIII
Königliche National-Galerie	XXIV

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Julius Meyer	61
Mit einem Bildnis des Verstorbenen nach einer älteren Photographie.	
Die Madonna mit dem Karthäuser und Heiligen von Jan van Eyck. Von Hugo von Tschudi.	65
Mit einer Tafel in Heliographie und einer Textabbildung.	
Tizian und Alfons von Este. Von C. Justi	70
Mit acht Textabbildungen.	
Friedrich der Große als Sammler. Schluss. Von Paul Seidel	81
Mit einer Abbildung im Text.	
Die Italienischen Niellodrucke und der Kupferstich des XV Jahrhunderts. Von Paul Kristeller	94
Mit zwei Tafeln in Lichtdruck und neun Textabbildungen.	
Die Radierungen der Schüler Rembrandts. Von W. von Seidlitz	119
Pastellbildnis des Grafen Francesco Algarotti von Jean-Etienne Liotard. Von Paul Seidel.	122
Mit einer Tafel in Farben-Kupferdruck.	

Redakteur: In Vertretung V. v. LOGA



Julius Meyer

Am 16. December 1893 starb zu München Dr. Julius Meyer, der frühere Direktor der Königlichen Gemäldegalerie, welcher diese Blätter mitbegründet und an ihrer Herausgabe bis zum Ausscheiden aus seinem Amt und zu seiner Übersiedelung nach München mit Rat und That lebhaften Anteil genommen hat. Die nie verblasste Erinnerung an den treuen Mitarbeiter und Freund wird doppelt lebendig in dem Augenblick, wo wir lernen sollen, seine Teilnahme an unseren Bestrebungen, seinen Rat und seine Mitarbeit auf immer zu entbehren.

Julius Meyer war 1830 zu Aachen geboren. Sein Vater hatte in den Freiheitskriegen der hannöverschen Armee als Offizier angehört, den Dienst aber früh verlassen und sich in das Privatleben zurückgezogen. Der Sohn besuchte das Mannheimer Gymnasium und studierte dann mehrere Semester in Göttingen Jurisprudenz. Ein längerer Aufenthalt in Paris, wo er Familienbeziehungen hatte, reifte sein Interesse für Kunst und gab seinem Leben eine neue Richtung. Seit 1851 lag er in Heidelberg philosophischen und litteraturgeschichtlichen Studien ob. Von besonderer Bedeutung aber für seine Entwicklung war es, dass er zu David Fr. Straufs in nähere Beziehungen

trat, welche bis zu dessen Tode in gleicher Wärme fortgedauert haben, und noch 1865 ihren Ausdruck in einer kleinen Schrift über Straufs' Leben Jesu für das deutsche Volk fanden.

Einen äußeren Abschluss gab er den Studienjahren dadurch, dass er 1853 in Tübingen den philosophischen Doktorgrad mit einer Abhandlung über die Geschichte der Ästhetik seit Kant erwarb, die er aber ungedruckt liefs.

Erst am Anfang der sechziger Jahre trat er von München aus, wohin er übersiedelt war, in den Grenzboten mit einer Reihe von Aufsätzen über Malerei, Skulptur und Architektur hervor, welche durch Ernst und Tiefe der Auffassung, durch Sicherheit und Schlagfertigkeit der Kritik und Darstellung damals in weiten Kreisen Aufsehen erregten, indess der Verfasser sich hinter einer Wenigen kenntlichen Chiffre verborgen hielt. Manchen der älteren Generation wird noch gegenwärtig sein, wie wirksam diese Aufsätze in eine damals unverkennbar sich vollziehende Wandlung der Kunstanschauungen eingriffen. Im Jahre 1867 endlich erschien, als reife Frucht langjähriger Vorstudien, die Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789, im Jahre 1871 seine Monographie über Correggio.

Beide Bücher zeigen J. Meyer auf der Höhe eines gereiften Geistes und einer reichen Bildung. Er nimmt es gleich streng mit den Aufgaben einer in alle Seiten des Kunstwerkes gleichmäfsig sich versenkenden Kennerschaft und den nur durch sie zu lösenden Fragen der Kritik, wie mit der Ausnützung aller litterarischen und sonstigen urkundlichen Dokumente zur Gewinnung einer verlässlichen Unterlage seiner Darstellung. Aber so sehr er die Aufgabe der Kunstgeschichte vor Allem darin sucht, dass sie eben eine Geschichte der Kunst sein solle, d. h. die Entwicklung der Kunst als solcher darzustellen habe, so sucht er doch nicht minder diese Kunstentwicklung in ihrem Zusammenhang mit dem ganzen Kulturleben zu begreifen und dem Leser zum Verständnis zu bringen.

Am Anfang der siebziger Jahre hatte er den Plan eines gröfseren litterarischen Unternehmens gefasst, eine von Grund aus neue Bearbeitung des Naglerschen Künstlerlexikons. Leider hat sich das Werk, trotz grofser daran gewendeter Mühe und zahlreicher Mitarbeiter, praktisch als undurchführbar erwiesen und ist nicht weit über den dritten Band hinaus gediehen. Jedenfalls war Meyers in späteren Jahren durch ernste Leiden eingeschränkte Arbeitskraft der doppelten Aufgabe der Fortführung dieses Unternehmens und eines verantwortlichen Amtes, nicht mehr gewachsen.

Ein solches Amt hatte sich ihm im Jahre 1872 geboten, als der damals an die Spitze der Königlichen Museen in Berlin berufene Graf Usedom ihm den Vorschlag machte, die durch Waagens Tod erledigte Direktion der Königlichen Gemäldegalerie zu übernehmen. Kurz zuvor war der damalige Kronprinz, nachmalige Kaiser Friedrich, zum Protektor der Museen ernannt worden; die veränderte Lage des Staates liefs auf reichere Mittel für die Zwecke der Kunst und Wissenschaft hoffen, und so kam Vieles zusammen, was Meyer die neue Aufgabe verlockend erscheinen liefs. Noch vor Ablauf des Jahres 1872 erfolgte seine Ernennung.

J. Meyer brachte zu dem neuen Amt eine ungewöhnlich reiche und vielseitige Bildung, Geschmack und warme Mitempfindung für alle künstlerische Produktion, und eine umfassende Kenntnis der Denkmäler der neueren Kunst mit. Sein Kunstinteresse war eindringend und allseitig. Man könnte auf ihn die Worte anwenden, mit denen W. Burger (T. Thore), dessen Schriften er besonders hochhielt, seine eigene Stellung zur Kunst bezeichnet hat: *il aimait tout en général, si ce n'est qu'il abhorrait les vieilles routines*. Für alles wirklich lebendige Schaffen, mag es sich auf den höchsten Höhen des Ideals bewegen oder bescheiden in den Grenzen einer sinnigen Vertiefung in die Wirklichkeit

halten, besafs er die gleiche Empfänglichkeit. Und so hat er bei der Erweiterung der ihm anvertrauten Galerie nach allen Seiten mit gleich unbefangener Liebe seine Aufmerksamkeit gerichtet, um von allen wahrhaft schöpferischen Schulen und Richtungen das Beste zu gewinnen. In diesem Sinne hat er, in engem Verein mit seinem Mitarbeiter und Nachfolger, zu erreichen gewusst, was unter den schwierigen Verhältnissen der Gegenwart irgend zu erreichen war. Vor Allem hatte er schon am Anfang seiner Amtsführung das Glück, die Sammlung Suermondt für Berlin zu gewinnen, und hat nach manchem schönen Erfolg vielleicht keine gröfsere Freude im Amt gehabt, als die, Dürers Holzschuher der ihm anvertrauten Sammlung einverleiben zu können.

So glücklich J. Meyer für die Leitung einer Kunstsammlung wie der Königlichen Galerie ausgerüstet schien, so mochte doch die Übernahme des neuen Amtes für einen Mann gewagt erscheinen, der 42 Jahr alt geworden war, ohne andere als selbstgewählte Pflichten und Aufgaben kennen gelernt zu haben. Aber jedes Bedenken, das man hätte hegen können, erwies sich bald als grundlos: auch in die Forderungen des täglichen Dienstes fand er sich rasch hinein und widmete ihnen dieselbe gleichmäfsige Sorgfalt, mit der er seinen höheren Aufgaben zu genügen suchte.

Besonders glücklich bewährte sich seine liebenswürdige Gesinnung, seine reiche Bildung und weltmännische Erfahrung, wie die unbedingte Zuverlässigkeit seines Charakters, als bei den Königlichen Museen an die Stelle älterer, den veränderten Verhältnissen nicht mehr entsprechender Einrichtungen im Jahre 1878 eine Organisation der Verwaltung trat, welche einestheils den Direktoren der einzelnen Sammlungen eine weitgehende, selbständige Verantwortlichkeit auflegte und andererseits gröfsere Anforderungen an ihr Zusammenwirken und ihre gegenseitige Unterstützung stellte. Jede einzelne der Sammlungen bringt für ihren Leiter Aufgaben mit sich, die er allein kaum völlig zu lösen vermag; und selbst wo er ihnen genügt, ist es ihm wertvoll und beruhigend, das eigene Urteil an dem Urteil sachkundiger und erfahrener Kollegen zu prüfen und zu befestigen oder zu berichtigen. In dieser Möglichkeit des Zusammenarbeitens und gegenseitiger Förderung und Ergänzung liegt ein unschätzbare und manche unleugbare Schwierigkeit weit überwiegender Vorteil des engen Zusammenschlusses einer gröfseren Zahl selbständiger Sammlungen. Aber er setzt bei den Beteiligten die Fähigkeit und die Bereitwilligkeit voraus, mitzuteilen und zu empfangen. Diese Fähigkeit besafs J. Meyer in hohem Grade: er wusste dankbar die Mitwirkung der durch jene Organisation geschaffenen Sachverständigenkommissionen zu schätzen und hatte ebenso grofse Freude an dem Anteil, den Kollegen seinen Bestrebungen zollten, wie er deren Thätigkeit und ihre Erfolge mit regem Interesse begleitete und zu fördern bereit war. Auch an den Arbeiten des Senats der K. Akademie der Künste, dem er seit deren Reorganisation angehörte, nahm er lebhaften und fruchtbaren Anteil.

Als J. Meyer 1872 die Leitung der Galerie übernahm, fand er ihre Räume noch fast durchgängig in der Gestalt und der Ausstattung vor, welche ihnen Schinkel bei der Erbauung des Alten Museums gegeben hatte; nur dass die Lichtverhältnisse durch die Errichtung des Neuen Museums eine schwere Beeinträchtigung erfahren hatten. Inzwischen war auch der Sammlung durch Waagens umsichtige Bemühungen mancher wichtige Zuwachs zu Teil geworden, der den Mangel an geeigneten Räumen zur wirklichen Aufstellung gröfserer Werke noch fühlbarer machte. Ein Versuch zur Besserung war bereits geschehen durch den von dem Baumeister Tiede gebauten Oberlichtsaal. Er hatte den Weg vorgezeichnet, auf welchem Abhilfe für die mehr und mehr hervorgetretenen Übelstände zu suchen war. So wurde auf Meyers Betrieb unter seiner Verwaltung ein durchgreifender Umbau ausgeführt, welcher an der ganzen Nordseite des

Gebäudes Oberlichtsäle herstellte, die kleineren mit Seitenlicht versehenen Räume in wesentlich veränderter Gestalt nur an der Ost- und Westseite bestehen liefs und für Beschaffung der jeder grösseren Sammlung unentbehrlichen Magazine und sonstigen Nebenräume sorgte. Unermüdlich in Versuchen, auch in der Ausstattung der Räume das Beste und für die Bilder Günstigste herauszufinden, hatte er die Genugthuung, den von dem Baumeister der Museen, Prof. Kühn begonnenen, von seinem Nachfolger, Baurat Merzenich fortgeführten Umbau im Jahre 1884 vollendet zu sehen und am 8. Dezember das Kronprinzliche Paar, welches seiner Person und seiner Thätigkeit alle Zeit ein besonders gnädiges Interesse geschenkt hat, durch die in neuer Aufstellung vorteilhafter und reicher sich darstellende Sammlung geleiten zu dürfen. Eine Zeit mannigfacher Schwierigkeiten und Nöthe, welche durch den Wunsch, die Sammlung dem Publikum nie ganz zu entziehen, sondern wenigstens immer zur Hälfte zugänglich zu erhalten sich noch gesteigert hatten, war damit abgeschlossen. Doch fehlte es auch dann nicht an wichtigen und schwierigen Aufgaben.

Eine besondere Fürsorge hat J. Meyer der Herstellung der litterarischen Hilfsmittel gewidmet, deren das Publikum für eine fruchtbare Benutzung öffentlicher Sammlungen nicht entraten kann. Der Waagensche Katalog der Galerie, zuerst bei ihrer Eröffnung erschienen und in einer Reihe von Auflagen sorgfältig nachgebessert, genoss eines wohlverdienten Ansehens. Aber er war längst vergriffen und die neuen Ankäufe, die veränderte Aufstellung der Sammlung und die inzwischen stetig fortgeschrittene Forschung machten eine völlig neue Arbeit erforderlich. Um dem dringendsten Bedürfnis zu genügen, erschien zuerst 1878 ein beschränkter Katalog der während des Umbaues ausgestellten Gemälde (von J. Meyer und W. Bode), dem 1883 eine neu bearbeitete, vollständige Ausgabe (von Meyer, Bode und Scheibler) folgte. Eine dritte knapper gefasste Auflage erschien 1891, zu einem erheblichen Teil noch von Meyer selbst, im Übrigen grösstenteils von Dr. von Tschudi bearbeitet. Bei der Abfassung und Redigierung dieser Kataloge war Meyers Bestreben vor Allem darauf gerichtet, durch genaue Feststellung alles thatsächlichen der Forschung eine zuverlässige Unterlage zu schaffen und in allen erläuternden Angaben den augenblicklichen Stand der wissenschaftlich begründeten Kenntnis genau zur Anschauung zu bringen. Dem Urteil des Beschauers wollte er nicht vorgegriffen, sondern nur durch Winke, namentlich durch Hinweis auf verwandte Werke zu Hilfe gekommen sehen.

Freier konnte er sich in dem grossen, von der Grotaschen Verlagshandlung unternommenen Galeriewerk ergehen, dessen Text er mit W. Bode zu bearbeiten übernommen hatte. Damit knüpfte er an seine früheren schriftstellerischen Arbeiten wieder an und fand in dieser Aufgabe, der er auch nach seinem Rücktritt treu blieb, besondere Freude und Befriedigung.

Als ernste körperliche Leiden, die sich lange vorbereitet hatten, ihn zu häufigerer und längerer Unterbrechung seiner amtlichen Thätigkeit zu nötigen begannen, entschloss er sich schweren Herzens zum Rücktritt aus einer Stellung, der er seine besten Jahre und seine besten Kräfte gewidmet hatte und an der er mit grosser Liebe hing. Am 1. Oktober 1890 schied er aus und zog sich nach München zurück, schmerzlich vermisst von den Kollegen und zahlreichen Freunden, die nun, nach seinem Hinscheiden, ihn von Herzen betrauern und ihm eine dankbare und verehrungsvolle Erinnerung für immer bewahren werden.



JAN VAN EYCK
MADONNA MIT HEILIGEN UND STIFTERN
ORIGINAL BEI BARON GUSTAVE DE ROTHSCHILD IN PARIS

DIE MADONNA MIT DEM KARTHÄUSER UND HEILIGEN
VON JAN VAN EYCK

VON HUGO V. TSCHUDI

Als ich im Jahre 1889 das kurz zuvor für die Königlichen Museen erworbene Bildchen, die Madonna mit dem Karthäuser von Jan van Eyck in diesen Blättern besprach, musste ich die Frage nach dem Verhältnis desselben zu einem anderen Gemälde des Meisters, das nach Crowe und Cavalcaselle die Madonna mit einem knieenden Dominikaner darstellen sollte, unentschieden lassen. Später erst habe ich dieses zweite Bild kennen gelernt und seitdem wiederholt gesehen. Gegen alles Erwarten grofs zeigte sich nun die Verwandtschaft zwischen den beiden Werken, ja gröfser als diejenige zwischen irgend welchen anderen Schöpfungen Jans, die beiden Franziskusdarstellungen ausgenommen. Dieser überraschende Zusammenhang, sowie der Umstand, dass die merkwürdige Tafel noch nirgends abgebildet und nur sehr ungenau beschrieben worden war, lässt eine kurze Schilderung derselben an dieser Stelle wohl gerechtfertigt erscheinen. Der beistehenden Heliogravure liegt eine von Braun in meinem Auftrage angefertigte Photographie zu Grunde, deren Herstellung der Besitzer des Bildes, Baron Gustav von Rothschild in Paris, in liebenswürdigster Weise gestattet hatte.

Unter einem prunkreichen Baldachin steht Maria, die Himmelskönigin, das segnende Kind auf dem Arm. Die ganze Farbenpracht seiner Palette lässt der Meister hier aufleuchten. Den Hintergrund bildet ein rot und grün gemusterter Goldbrokat auf dem grofse blaue Blumen stehen. Ein Band, das weit geschwungene Ranken umschlingt, trägt die Worte AVE, GRA, PLEA. Grüne Fransen umsäumen das Dach und den persischen Teppich, der unter den Füfsen der Madonna die Fliesen des Fufsbodens deckt. Sie selbst ist von einem weitfaltigen blauen Mantel eingehüllt, der mit einem juwelenbesetzten Saum auf den Boden stöfst. Darunter, nur wenig sichtbar, ein tiefrotes hermelinverbräuntes Gewand von einem grünen golddurchwirkten Gürtel umschlossen.

Noch gehoben erscheint dieses koloristische Prachtstück durch zwei dicht daran getückte neutralfarbige Massen: das weifse Karthäuserhabit des knieenden Stifters und das Schwarz des Mantels, der die zur anderen Seite stehende Nonne vom Scheitel bis zur Sohle umhüllt und nur ein Stückchen des weifsen Kopftuches und einen schmalen Streifen des grauvioletten Untergewandes sehen lässt. Eine kräftigere Note wird wieder in der heiligen Barbara angeschlagen die mit ihrem zinnoberroten Mantel und grünen Brokatkleid den Kontrast zwischen dem Weifß der Mönchskutte und den tiefen Tönen der Gegenseite einigermassen mildert.

Ort der Handlung ist eine romanische Loggia, auf deren Fußboden helle blau-gemusterte Fliesen mit Platten aus Porphyry und Verde antico abwechseln; grüne und schwarze Marmorsäulen erheben sich über dem Parapet, das wie die Wandung oben einen gleichmäßig bräunlichen Anstrich zeigt.

Durch die niederen Bogenöffnungen, an den Köpfen der Heiligen vorbei, strebt der Blick hinaus in eine weithin sich dehrende Landschaft. Ein idyllisch beschaulicher Vorgang drinnen, ein Traumbild sehnsuchtsvoller Frömmigkeit, und draußen das frisch pulsierende Alltagsleben, ein Stück unmittelbarer, treu geschilderter Wirklichkeit. Von einem fernen schneebedeckten Gebirgszug strömt an burgengekrönten Vorbergen vorüber ein mächtiger Fluss in Windungen dem Vordergrund zu. An seinem Ufer dehnt sich eine befestigte turmreiche Stadt; mit hohem Bogen überspannt ihn eine steinerne Brücke, die ein gotischer Bildstock schmückt, und auf der es von Menschen wimmelt. Schwäne schwimmen auf dem Wasser, ein vollbesetzter Kahn gleitet darüber hin, andere Bote haben am Ufer angelegt. Die Thorbogen der Stadtmauer öffnen sich auf das geschäftige Treiben der Gasse. Auf der Straße vorn ein Bauernwagen von einem Leinwanddache überspannt, unter dem ein Pärchen vorlugt. Am Himmel ein Zug Kraniche und darüber leichte Haufenwolken. Zur Linken erstreckt sich ein Obstbaumgelände, ein Reiter und ein Jäger mit Speer ziehen des Weges, auch ein lustwandelndes Paar fehlt nicht. Schafe weiden auf einer grünen Trift, aus einem Thaleinschnitt ragen ein Kirchturm und Hausdächer empor, eine Herde Rinder steht auf einer Bergkuppe scharf gegen die Luft und aus der Ferne glänzen wieder die Schneehäupter herüber. Fremdartig genug ragt inmitten dieser Landschaft das Attribut der Barbara auf, ein massiger gotischer Turm mit durchbrochenem Helm. Durch das dreiteilige von einem geschweiften Spitzbogen überspannte Fenster blickt man in das Innere, wo sich von einem sternbesäten blauen Grund die Bronzestatue des Mars — wie eine Unterschrift besagt — abhebt.

Vergleicht man dieses Gemälde mit dem Berliner Bild, so fällt vor allem die Übereinstimmung des Stifters auf. Hier wie dort ist derselbe Karthäuser dargestellt, die Warze auf der Nasenwurzel schließt jeden Zweifel aus, nur jugendlicher aber keineswegs liebenswürdiger erscheinen die derben beschränkten Züge auf der Rothschild'schen Tafel. Die Übereinstimmung bleibt aber nicht bei der Identität der Persönlichkeit stehen, sie erstreckt sich auf die ganze Haltung, den Wurf des Gewandes, den Bruch der einzelnen Falten. Immerhin kann von einer bloßen Kopie nicht die Rede sein. Verschiedene kleine Abweichungen, namentlich die etwas veränderte Stellung der Hände, verraten den frei gestaltenden Künstler, der in beiden Fällen nur dieselbe Skizze als Grundlage benutzte. Weicher und geschmeidiger zeigt sich die Drapierung auf dem Berliner Bilde, aber vielleicht steht die Scharfbrüchigkeit des Stoffes auf dem anderen der Natur noch näher.

Nicht viel erheblicher sind die Unterschiede in der Darstellung der hl. Barbara, aber sie sind zu Gunsten derjenigen auf dem Rothschild'schen Gemälde ausgefallen. Freier und größer steht sie neben dem Stifter, der weiter geöffnete Mantel, dessen einer Zipfel emporgezogen und über den rechten Arm geschlagen ist, lässt den Körper und die oberen Gliedmaßen deutlicher hervortreten. Leicht und doch entschieden legt sich die Rechte auf die Schulter des Schutzbefohlenen, während die Linke, die Palme zwischen Daumen und Zeigefinger haltend, auf die Madonna deutet. Wie diese sprechende Hand statt dessen bei uns den unmittelbar herangerückten Turm ergreift, kommt der etwas verkümmerten Haltung der Figur keineswegs zu gute.

War bisher die allgemeine Anordnung wenigstens durchaus identisch, so zeigt dagegen die Madonna trotz der übereinstimmenden Funktion, Ähnlichkeit des Typus, der Haartracht und Gewandung doch ein wesentlich anderes Bewegungsmotiv. Auf dem Berliner Bild scheint sie plötzlich im Gehen inne zu halten und indem sie das segnende Kind auf den Händen frei vor sich hält, neigt sich der Oberkörper leicht zurück. Hier aber steht sie, der ceremoniellen Anordnung entsprechend, beinahe gerade nach vorn gewendet unter dem Thronhimmel. Die Folge ist, dass das Jesulein, das sie mit beiden Händen fest an sich drückt, die unteren Extremitäten ganz im Profil zeigt und dafür Brust und Kopf mit starker Wendung nach dem Stifter hin dreht. Er ist ein Zwillingbruder des anderen, aber mit holdseligerem Ausdruck waltet er hier seines Amtes. Merkwürdigerweise findet sich nun in der Nonne die Haltung der Berliner Madonna treu wiederholt: die seitliche Ansicht, der zurückgebogene Oberkörper und das vorgeneigte Haupt. Nur ist es hier die frei hinausgehaltene Krone, die zur mechanischen Motivierung dient. Diese dreifache Krone lässt in ihrer Trägerin die hl. Elisabeth erkennen, auf deren dreifache Heiligkeit als Jungfrau, Gattin und Witwe sie sich bezieht. So weit die formalen Übereinstimmungen, aber auch da, wo die beiden Darstellungen aus einander gehen, wie in der Raumgestaltung, dem Landschaftsbild, ist die stilistische Gleichheit nicht zu verkennen. Sie ist es gerade, die selbst da, wo sich die Formgebung völlig deckt, keinen Gedanken an eine nur nachahmende Hand aufkommen lässt. Ein und derselbe Meister hat beide Werke geschaffen.

Ist dieser Meister Jan van Eyck?

Seitdem die kleine Karthäusermadonna aus Burleighhouse in die Berliner Galerie versetzt worden, sind wiederholt Zweifel an der Richtigkeit dieser Benennung laut geworden, zwar nicht öffentlich, aber von Männern, die mit der Feinheit künstlerischen Empfindens genaue Kenntnis der altniederländischen Malerei verbinden. Man dachte an den alten Hubert, wobei wohl nur der Wunsch ein selbständiges Bild dieses Meisters zu besitzen und die Notiz im Inventar des Blaise Hutter den zureichenden Grund abgaben; man wies aber auch auf Petrus Cristus oder einen verwandten sonst allerdings nicht fassbaren Eyckschüler.

Ich kann nicht leugnen, dass ich selbst, trotzdem ich bei der Publikation unseres Bildchens beide Möglichkeiten erwogen und abgelehnt hatte, mich dennoch allgemach der letzteren Meinung zuneigte. Das Gemälde bei Rothschild scheint mir nun wohl geeignet, diesen Schwankungen ein Ende zu machen und zwar, um es gleich zu sagen, zu Gunsten der Urheberschaft von Jan. Wie dieses fraglos demselben Künstler angehört, der unser Täfelchen gemacht hat, so eng verknüpft die stilkritische Analyse dasselbe mit einer Reihe von Werken, die bisher unbeanstandet unter dem Namen des jüngeren Eyck gingen.

Zunächst die Madonna. Diesem freundlichen aber etwas bausbackenen Antlitz mit der breiten Stirn, den schlichten hinter die Ohren gestrichenen Haaren, die sich erst über der Schulter in freiem Gelock ausbreiten, den hoch geschwungenen Brauen und den breit gestellten Augen, vor allem aber dem kleinen Mund, dem die dünne Ober- und die volle Unterlippe einen stark individuellen Charakter geben, begegnen wir wieder bei der Madonna von Lucca, derjenigen auf dem Dresdener Altärchen und dem Votivbild des Kanzlers Rollin. Besonders die Madonna von Lucca erscheint durch die gleiche Neigung des Hauptes, den unter gesenkten Lidern nach unten gerichteten Blick und durch gleichen Schmuck und gleiche Tracht als ihr treues Ebenbild. Ihre linke Hand hinwieder zeigt in der Art ihrer Bewegung, der bei Jan sonst ungewohnten gelösten Fingerstellung, die größte Ähnlichkeit mit der entsprechenden

Hand der Palamadonna. Der Teppich, auf dem sie steht, kehrt völlig übereinstimmend, nur anders gesäumt, auf dem Dresdener Triptychon wieder. Welche Beweiskraft diesem Umstand zukommt, lehrt ein Blick auf das Bild des Petrus Cristus im Städelschen Institut, wo derselbe Teppich dargestellt ist wie auf der Madonna von Lucca, aber unbeholfen, mit hart konturiertem Muster, in jedem Pinselstrich eine andere und dürftige Formanschauung verratend.

Für die hl. Elisabeth bietet die meisten Vergleichsmomente die Gattin des Arnolfini. Die porträthafte Züge der letzteren finden wir hier freilich nicht, umso mehr fällt die Übereinstimmung in der Zeichnung der langgeschlitzten Augen auf. Deutlich erinnern an jene die Haltung des Körpers, der vorgedrägte Unterleib, über dem sich

der Mantel bauscht und die schmiegsame Bildung der langfingrigen Hand.

Die Kapitäle in den reichen Formen des Übergangsstiles sind uns von dem romanischen Kirchenschiff des Dresdener Altärcchens und dem Hallenbau auf der Votivtafel des Kanzlers Rollin bekannt.

Dieses letztgenannte Gemälde bringt nun noch ein Moment, das für unsere Frage schwerer wiegt, als alle bisher berührten. Wenn von der für die junge Malkunst überraschendsten Fähigkeit Jan van Eycks die Rede ist, ein Landschaftsbild, reich, üppig und lachend, wie es dem naiven Auge erscheint, auf die Tafel zu zaubern, wird man immer in erster Linie den Ausblick aus jenen Hallenbogen auf das im Sonnenglanz schimmernde Flussthal nennen; welches Wohlgefallen der Meister selbst an seiner Schöpfung gefunden, lehrt, dass er dasselbe Motiv noch einmal mit gleicher Frische auf dem Rothschild'schen Bilde schildert. Das Motiv ist dasselbe, aber im einzelnen finden sich zahlreiche Abweichungen. Zunächst hindert der Baldachin den Blick auf das linksseitige Ufer, es fehlt die breite zwischen den



Jan van Eyck.
Madonna mit dem Kanzler Rollin.
Ausschnitt.

Brücken im Strome liegende Insel, der Kopf der Nonne verdeckt einen Teil der Stadt, die sich dafür um so weiter nach rechts hin dehnt und statt der dort nahe dem Brückenkopf gelegenen Kathedrale einen langgestreckten Kirchenbau mit hohem Spitzturm aufweist. In ähnlicher Weise hat Roger van der Wyden auf dem Bladelinaltar in Berlin und dem Münchener Triptychon mit Elementen des Stadtbildes von Middelburg frei geschaltet. Dass Jan dieselbe Ansicht zweimal verwertet, legt in der That die Vermutung nahe, auch er habe hier ein Stück selbstgeschauter Welt zur Darstellung gebracht. Schon vor der Tafel des Kanzlers Rollin wurde die Frage nach dem Namen der Stadt gestellt. Der eine dachte seltsamerweise an Brügge, aber auch Maestricht und Lyon, an die sich andere erinnert sahen, scheinen nicht überzeugend. Möglich dass für die breit hingelagerten Schneeberge und dem mächtigen die Stadtmauern bespülenden Strom das Urbild auf der Pyrenäenhalbinsel zu suchen ist.

Zieht man alle die angeführten Momente in Rechnung, so wird man schwerlich zu einem anderen Resultate gelangen können, als dass auch das Rothschild'sche Bild unter der Hand des Jan van Eyck entstanden ist. Im ganzen Bereich der altniederländischen Kunst finden sich nirgends Werke verschiedener Meister, die eine nur annähernd gleiche gegenständliche wie stilistische Übereinstimmung aufwiesen. Dieses Urteil wird auch durch den Umstand nicht erschüttert, dass unser Bild sich nicht durchweg auf der Höhe von Jans besten Schöpfungen hält. Am auffallendsten obgleich nicht geradezu störend ist die verfehlte Linearperspektive. Die Fluchtlinien des Fußbodens treffen sich erst hoch über dem Horizont, ja erst jenseits der Oberkante der Tafel, während diejenigen der Kapitäle annähernd richtig konstruiert erscheinen. Indess ist Jan van Eyck den strengsten Anforderungen auf diesem Gebiete nirgends gewachsen, wiederholt, wie auf der Anbetung des Lammes und der Petersburger Verkündigung, ergibt die Nachprüfung einen doppelten Horizont. Auch vermisst man etwas die weiche und doch energische Farbenstimmung und das dämmernde Halbdunkel, das gerade beim Bild des Kanzlers Rollin im Gegensatz zu der klaren Landschaft so zauberhaft wirkt. Motiviert wird diese veränderte koloristische Haltung hier freilich durch das von allen Seiten frei in die offene Bogenhalle eindringende Tageslicht. Immerhin ist die Mutter Gottes auf dem leuchtenden Brokatgrund ein Stück Farbenpoesie, wie es nur Jan zu dichten verstand. Und über alle Anfechtung erhaben ist die landschaftliche Ferne, der kein anderer Niederländer aus der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts etwas Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat. Einige Unbestimmtheiten im Mittelgrund links scheinen durch Übermalung verschuldet zu sein.

Dass dieses Werk in Paris, wo man im Louvrebild einen so nahverwandten Sprössling der Eyckschen Werkstatt besaß, den richtigen Namen trug, ist nicht zu verwundern. Um so seltsamer, dass es der kunsthistorischen Forschung so gut wie unbekannt blieb. Wo es in der Litteratur erwähnt wird, geschieht dies nur auf Grund der Notiz bei Crowe und Cavalcaselle, und dass diese selbst es nie gesehen, ergibt sich klar aus den dürftigen und ungenauen Worten ihrer Beschreibung. In der That verrät eine Anmerkung der englischen Ausgabe, dass sie ihre Kenntnis desselben nur einer kurzen Mitteilung Otto Mündlers verdanken. Das Bild befand sich damals bei Baron James Rothschild und weiter vermag ich auch nicht dessen Geschichte zurück zu verfolgen. Ebensovienig ergab sich ein Anhalt zur Bestimmung des Karthäuser Stifters. Dass er von der hl. Barbara vorgestellt wird, zu der sich hier noch eine zweite Heilige gesellt, lässt nicht einmal über seinen Taufnamen eine Vermutung aufkommen.

Auch für die genaue chronologische Einordnung dieses Gemäldes in das Werk des Meisters fehlt es an einer sicheren Unterlage. Kein Stück der Bildergruppe, mit der es stilistisch am nächsten zusammenhängt, trägt eine Jahreszahl. Indess lässt sich doch aus mancherlei Eigentümlichkeiten die einzelne dieser Tafeln mit datierten Bildern aus den dreißigern Jahren teilen und dem bejahrten Aussehen des Kanzlers Rollin, der freilich noch nicht die greisenhaften Züge des Porträts trägt, das im fünften Decennium Roger van der Weyden von ihm malte, mit Sicherheit auf die Zeit nach dem Genter Altar schliessen. Früher schon hatte ich das Berliner Bildchen der letzten Periode Jans zugeteilt. Etwas älter muss dasjenige bei Rothschild sein, wenn das jugendlichere Aussehen des Stifters hier auf keiner Täuschung beruht.

Zu demselben Resultat scheint eine Vergleichung des Stils der beiden Werke zu führen. Schon das grössere Ausmaß,¹⁾ die Pracht der Dekoration und die cere-

¹⁾ Das Bild, das auf Eichenholz gemalt ist, misst ungefähr 0,50 : 0,66 m. Die Figurenhöhe beträgt beinahe das dreifache wie auf dem Berliner Bild.

monielle Anordnung charakterisieren das Rothschild'sche Exemplar als eine für den Altar einer Kirche bestimmte Motivtafel. Einen weit intimeren Charakter trägt das Berliner Bildchen. Der auf die Seite gerückte Augenpunkt lässt darauf schließen, dass es nur ein Teil eines Diptychon war, wie sie zum Wohnungsschmuck und zur Mitnahme auf die Reise bestimmt waren, wenn sich auch bei der Abgeschlossenheit der Komposition schwer erraten lässt, was der andere Flügel enthalten haben mag. Die Anordnung ist zugleich anspruchsloser und lebendiger; sie zeigt eine durchgehende Vereinfachung der Ausstattung, bis auf die Weltkugel in der Hand des Knäbleins, wie eine freiere Beherrschung des Motivs bei flüchtigerer Durchbildung im Einzelnen. Dem feierlichen Stil jenes Altarwerkes gegenüber mutet dieses an wie eine geistreiche Variation desselben Themas für den Hausgebrauch.

TIZIAN UND ALFONS VON ESTE

VON C. JUSTI

Alfons I, Herzog von Ferrara, war der erste italienische Fürst, der Tizian beschäftigte und ihm so den Weg aus dem Kreise der Inselstadt in die Welt der Höfe eröffnete. Vor nunmehr zwanzig Jahren erhielt man die ersten genaueren, wenn auch immer noch fragmentarischen Mitteilungen über beider Verhältnis aus der Feder des um die Kenntnis eines der wichtigsten Kunsterbe Italiens so verdienten Grafen Giuseppe Campori, und zugleich Aufschlüsse über einige der köstlichsten, von jeher gefeierten Werke des Meisters von Cadore. Für die ferraresischen Bacchanalien, einst Alfonsos »Alabasterkammern« (mit Antonio Lombardis Skulpturen) zierend, würde man heute gern einen ganzen Olymp tüppiger Griechengöttinnen aus späteren Jahren hingeben. Das »Kinderfest« ist ohnegleichen unter den damaligen Palingenesien antiker Stoffe; es hat eine ganze Klasse späthellenischer Kunst, die Kinder- und Erosstücke, der Malerei der Folgezeit erschlossen. Der Künstler selbst scheint vom Glücke dieses Wurfs, dieser Intuition ganz besonders erbaut, ja überrascht gewesen zu sein. Das philostratische Gemälde hatte ihm der obwohl ungelehrte Herzog Alfonso selbst angegeben, ja sogar eine skizzierte Figur dazu geliefert. Tizian gestand, dass diesmal sein Erfolg ganz das Verdienst der Idee sei; die Seele hatte der Herzog gegeben, er nur den Leib. Er fügt hinzu (er war auf dem Wege ein Hofmann zu werden), er sei nun bestärkt worden in seiner Meinung, dass die alten Maler die Größe ihrer Kunst zumeist, ja ganz der Mithilfe der großen Fürsten schuldeten, die ihnen mit soviel findigem Verstand ihre Aufgaben zu stellen wussten.¹⁾

¹⁾ Quali ingenuissimi li ordinaveno. Campori, Nuova Antologia 1874. Diese Stellen werden gewöhnlich auf das Bacchanal in Madrid bezogen und die *figurina bozata* auf die schlummernde Bacchantin im Vordergrund, die einem antiken Relief entlehnt sein soll. Die Auslassung Tizians passt aber besser auf ein neues Thema wie das Kinderfest, als auf jene *fête champêtre*, die ja nur eine Variante der Bellinischen Tafel war, auf der sogar die schlafende Figur bereits vorkommt.

Von 1516 an bis zu des Herzogs Tode war Tizian oft als Gast im Palast zu Ferrara. Der Schlossherr liebte den Verkehr mit Technikern, Künstlern, Handwerkern; nicht ohne Ärgernis seiner Umgebung, welche solche Geringschätzung der Etikette mit einer Unterschätzung seiner Persönlichkeit vergalt, die ihm einmal sogar beinahe verhängnisvoll wurde. Es war nicht immer leicht mit diesem eisernen Topf zu schwimmen, diesem seltsamen Kunstfreund, der in den Instrumenten feste Mauern und Kolonnen zu brechen, und thönerne Töpfe zu drehen und zu bemalen nicht ohne Erfolg eigenhändig sich versuchte. Er war ein rauher, hochfahrender und leidenschaftlicher Herr, ohne Geduld für Widerspruch oder säumigen Gehorsam, obwohl angesichts des Staatsinteresses Herr über sich selbst wie wenige, standhaft im Unglück und maßvoll bei Erfolg. Nur ungern hat der durchlauchtige Mechanikus zur Steuer- schraube gegriffen; er hat einmal sein Silber eingeschmolzen und von irdenen Tellern gespeist.

Vom Hofton abgesehen war etwas wahres in Tizians Wort, dass er ihm mit Leib und Seele ergeben sei. Dafür könnte man auch eine Schöpfung anführen, deren Motiv ihm wohl ebenfalls der Herzog gegeben hatte, einsam stehend unter seinen Werken durch Bedeutung, Adel und Feinheit des Ausdrucks und der Formen, wie durch zarte Vollendung, — geeignet, die Begriffe von Tizians Rang als Künstler zu erhöhen.¹⁾

Den Zinsgroschen malte Tizian zu Ehren des Spruches, den man auf Goldmünzen Alfonsos liest.²⁾ Das Wort *Quod est Caesaris Caesari, quod est Dei Deo* war wirklich der Text, den dieses Haupt des altguelfischen Hauses der Este gern citieren mochte als Protest und Apologie seines Lebenskampfes mit drei Statthaltern Christi, um die Erhaltung seiner Städte und seiner Dynastie. Es war sein »Pallium und Palladium«. Er beherrschte Ferrara als Vicar der Kirche, Modena, Reggio und Este als Vasall des Kaisers. Als Eidam Alexanders VI war er Julius II verhasst, der ihn zwar zum Gonfalonier der Kirche machte, dann aber aus Modena und Reggio vertrieb, um diese Städte in der Folge Maximilian zu überantworten, dem sie Leo X abkaufte, bei dessen Krönung der Herzog das heilige Panier getragen hatte. Von den Nachfolgern Petri unaufhörlich bedroht und beraubt, rettete er schließlicly alle seine Staaten durch die Gunst des Kaisers.³⁾

Wie wenig fällt ins Gewicht, was später der von Ruhm und Ehren (doch nicht von Gold) gesättigte alte Meister seinem Verehrer Philipp II schickte, verglichen mit dem, was er damals für den kleinen Herzog von Ferrara übrig hatte!⁴⁾

¹⁾ Scanelli im *Microcosmo* p. 223 führt den Zinsgroschen an als Beweis, quanto siano vevoli per la buona operatione . . . gl' impulsi di compiacere al gusto de' più degni Principi, i cui comandi nei soggetti ordinarj operano eccessi, e negli straordinarii miracoli.

²⁾ A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*. 1883. p. 38.

³⁾ Jovius bemerkt ironisch: ut gloriosam triplicis triumphii lauream, si de sacrosancto hoste triumphare fas foret, meruisse dici possit. *Elog. L. VI*. Basel 1559, 305.

⁴⁾ Es liegt kein Grund vor, die Angabe Vasaris und Ridolfis, dass der Zinsgroschen für Alfons gemalt war, zu bezweifeln, und ebenso wenig, dass es nach 1514 geschah (wie Vasari sagt, aber richtiger ist 1516, als das Jahr seiner ersten Anwesenheit in Ferrara). Die feine Ausführung, die übrigens mit Jan van Eyck oder Dürer wenig gemein hat (man kann sich zu des letzteren Malweise wohl kaum einen schärferen Gegensatz denken), erklärt sich aus dem besonderen Wert, den diese Darstellung für seinen Gönner hatte. Feinheit im Detail stand Tizian jederzeit zu Gebote, man trifft sie ebenso im Bildnis der Herzogin Eleonore (1537), und noch 1545 setzt er seine Freunde in Erstaunen durch das »miniaturartig« durchgeführte Bildnis

Kein Wunder, dass er sich bei dem Bildnis dieses seines Gönners besonders angestrengt hatte. Über Zeit und Umstände seiner Entstehung hat leider das Archiv der Este den Grafen Campori im Stich gelassen. Wahrscheinlich aber gehört es in die erste Zeit ihrer Bekanntschaft, — wenn es im Jahre 1532, wie behauptet wurde, nicht mehr recht glich. Michelangelo, als ihn sein Weg während der Belagerung von Florenz nach Ferrara führte (1529 Juli, August), hatte es, wie Aretino in seiner Komödie *La Cortigiana* (1534) erzählen lässt, mit Staunen angesehen und gelobt,¹⁾ und Lodovico Dolce (der auch den Lohn, 300 Scudi angiebt) lässt ihn sogar sagen, er habe nicht geglaubt, dass die Kunst so etwas leisten könne, und Tizian allein verdiene den Namen Maler. Für Buonarrotti, der damals gerade mit Feldherrnattituden beschäftigt war, hatte Tizians Herzog vielleicht den Kontrastreiz des geschichtlichen Dokuments, als Ebenbild eines lebenden Heerführers, gegenüber den selbstgeschaffenen nach dem Kontrapost herausgerechneten, gewaltigen Posen, zu denen ihm jene Mediceer den Vorwand gegeben hatten.

Von Aretino erfuhr man auch zuerst, dass Karl V. das Porträt mit nach Spanien genommen habe. Gerade über diese Annexion brachte Camporis Artikel ebenso umständliche wie kuriose Einzelheiten. Wenn hier noch einmal die nun schon in die Biographie Tizians übergegangene Geschichte berührt wird, so geschieht es, weil sich in den Kardinalpunkt, die Wiedererkennung des Bildnisses, ein Irrtum eingenistet hat, an dessen Berichtigung sich weitere Folgerungen knüpfen.

Es ist in den letzten Monaten des Jahres 1532, wo man Tizian zum ersten Male am kaiserlichen Hoflager in Bologna antrifft. Wer hatte ihn gerufen? Vielleicht derselbe kaiserliche Rat, für den er bereits aus der Ferne in Anspruch genommen worden war und der bei den nun folgenden Verhandlungen die Fäden in der Hand hält.

»Der Zukunft Augen und den Verstand des Rats« (*occhi del futuro e senno del consiglio*) nennt Aretino Granvella und Cobos, beide auch warme Kunstfreunde. Francisco de los Cobos, Comendador von Leon und *secretario supremo* des Kaisers, war eines der fähigsten und einflussreichsten, doch am wenigsten hervortretenden Instrumente seiner Politik. Er stammte aus einem alten kastilischen Geschlecht, das seit dem XIV Jahrhundert in der ostandalusischen Stadt Ubeda seinen Sitz hatte. Während er in Welschland und Niederland mit seinem Herrn herumzog, hat er die alte, vor mehr als dreihundert Jahren den Mauren abgerungene Stadt nicht vergessen, bedacht darauf, einst nicht mit leeren Händen zurückzukehren. In diesem für die Kenntnis des dortigen Renaissancestils wichtigen, wenig bekannten Ort lernt man selbst heute noch den Minister und seine Verwandten als Bauherren in großem Stil kennen. Man kann Ubeda die Stadt der Cobos nennen. In seiner Kirche S. Salvador, über einem Seitenaltar der Nordseite, steht noch das große Gemälde des Sebastian del Piombo, die Pietas, die ihm Ferrante Gonzaga, Vicekönig von Sicilien, nicht ohne Mühe von dem faulgewordenen Frate verschafft hatte.²⁾ Über dem Hochaltar ist eine

Morosinis (Aretino, *Lettere* III, 161). Im Malerischen stimmt das Bild ganz mit den um die Asunta sich gruppierenden Tafeln. Wozu für jede Besonderheit eines Kunstwerkes ein Entwicklungsmoment herausquälen, auch da wo die Causalerklärung aus dem Gegenstand oder den Umständen so nahe liegt.

¹⁾ E lo stupendo Michelagnolo lodò, con istupore, il ritratto del duca di Ferrara translato da lo Imperadore appresso di se stesso. Atto III. Sc. 8. *Lettere* I, 257.

²⁾ Sebast. del Piombo e Ferrante Gonzaga, von Gius. Campori, in den *Atti e Memorie per gli studi di storia patria per le prov. Moden. e Parm.* Modena 1864. 4^o.

venezianische Marmorstatue des Knaben Johannes des Täufers, die ihm die Signoria verehrt hatte. Die Kirche war seine Schöpfung, den Baumeister Pedro de Valdevira soll er aus Italien gerufen haben. Ihre Fassade ist ein Prunkstück des plateresken Stils. Das Altarhaus war für die Grabmäler der Gründer und ihrer Nachkommen bestimmt. Die für solche Familienkapellen übliche Kreisform wurde mit jener Bestimmung auf das Altarhaus übertragen, vielleicht nach dem Vorbild der Annunziata in Florenz.

Der Staatssekretär hatte Tizians Namen wahrscheinlich zuerst aus dem Munde des Markgrafen von Mantua, Federigo Gonzaga vernommen. Als ihn in Bologna,



Medaillen des Alfonso I und Ercole II von Este.

im Haus des Grafen Pepoli eine junge Schöne, Cornelia bezauberte und den Wunsch erweckte, ihr Bild mitzuführen, schrieb Federigo an Tizian, der es aus dem Gedächtnis zu machen sich getraute. Auch andere Stücke malte er für Cobos: eine Wiederholung seines hl. Sebastian, ein Frauenbad.

Neben jener Kirche S. Salvador steht sein einst prächtiger Palast, jetzt halb Ruine und von armen Leuten bewohnt. Im großen Saal wahrscheinlich befand sich einst sein Bildnis und das seiner Gemahlin Maria Sarmiento de Mendoza von Tizians Hand. Später wanderte es in das königliche Schloss zu Madrid, wo beide im XVII Jahrhundert unter den venezianischen Bildnissen der *Galeria de mediodia* aufgeführt werden.

Cobos war also wieder an des Kaisers Seite, als dieser im Spätjahr 1532 die Alpen überschritt, um noch einmal den neue Pläne für die Seinigen in Bereitschaft haltenden Clemens VII in Bologna zu treffen. Karl V hatte sich diesmal auch für

andere Dinge Zeit gegönnt. In Mantua, bei Federigo Gonzaga, den er vor zwei Jahren zum Herzog erhoben, hatte er einen ganzen Monat zugebracht; zwischen Turnieren, Theater und Jagd verweilte er auch manche Stunde in der Guardaropa, ihre kostbare Waffensammlung und die schönen Gemälde betrachtend. Einen besonderen Eindruck hatte ihm das vor zwei Jahren gemalte Bildnis seines Gastgebers, in Vollrüstung, von Tizians Hand gemacht; er soll dabei den Wunsch geäußert haben, — oder dem Vorschlag beigestimmt — dem Venezianer auch einmal zu sitzen.¹⁾ Man bezieht hierauf das Billet Federigos an Tizian vom 7. November, worin er ihn dringend einlädt, sofort nach Mantua zu kommen.²⁾

Diesen Wunsch zu erfüllen, war nun Tizian nach Bologna gereist. Karl V wollte aber auch frühere Proben seiner Kunst besitzen, und der Maler wurde über empfehlenswerte und bekömmliche ältere Stücke befragt. Sollte man wirklich gehaut haben, dass dies zur Erwerbung guter Bilder seiner Hand der beste, ja einzige Weg sei, weil er für neue Aufträge, nach Hispanien, vielleicht nur die »Hälfte seines Geistes« nötig finden werde? Es traf sich, dass im Januar 1533 zwei Gesandte mit einem politischen Anliegen Alfonsos in Bologna erschienen. Ein Cobos erkennt und ergreift die Angebote des Zufalls auf den ersten Blick. Er unterbricht gleich in der ersten Audienz den Vortrag des Juristen Casella, um ein Bildergeschenk für seinen Herrn in Vorschlag zu bringen. In erster Linie wird allerhöchsten Orts auf des Herzogs Bildnis gerechnet.

Der Kaiser hatte dies Bildnis nie gesehen, denn er war nie in Ferrara gewesen. Aber Tizian hatte davon gesprochen, *è cosa bellissima*, und vielleicht auch Michelangelo angeführt. Und Karl V scheint ein besonderes Interesse an der Person des alten Herzogs gewonnen zu haben. Er hatte ihn vor zwei Jahren sehr genau kennen gelernt und eben jetzt noch die Reise von Friaul, wohin ihm Alfons mit zweihundert Rittern entgegengezogen war, nach Mantua in seiner Begleitung gemacht, er war dann in Modena sein Gast gewesen. Jedoch schon lange vorher, in der Ferne, muss er in des Kaisers intimstem Kreise eine vielbesprochene Persönlichkeit gewesen sein. Im Jahre 1526, als er, verfolgt vom Hasse des medicäischen Papstes, der Gefahren seiner Neutralität inne geworden war, hatte er dem Kaiser in Granada durch Lodovico Cato seine Dienste anbieten lassen, und obwohl vom Vater her unter französischer Klientel und einst ein Gast Ludwig XII, nun sich, seine Söhne und sein Land unter des Reiches Schutz gestellt. Die Vermählung seines Erstgeborenen Ercole mit des Kaisers natürlicher Tochter Margarete war damals ausgemacht worden. Aber in den Stürmen des folgenden Jahres, nach der Katastrophe Roms, als der Kaiser fern war, hatte Lautrec, der General der französischen Liga zur Befreiung Seiner Heiligkeit, seinen Beitritt zu dieser Liga erzwungen und Alfons seinen Abfall durch die Verbindung des Thronerben mit Renata, der Tochter Ludwigs XII besiegelt.

Genau ein Jahr nach der Pariser Hochzeit war das Bündnis zwischen Kaiser und Papst perfekt und König Franz gab im Frieden von Cambray alle seine italienischen Verbündeten preis.

In dieser schlimmen Lage entschloss sich Alfons, den Stier bei den Hörnern zu fassen, zum Entsetzen der Seinigen. Er wollte den Kaiser, der mit einem starken Heer in Genua gelandet war, aufsuchen und persönlich seine Sache führen. Carl V

¹⁾ Aretino, Lettere I, 257 (An die Kaiserin, 18. Dec. 1537) . . . nel vederlo l'altissimo Carlo consentì, che rassemplasse [Tiziano] la fatale effigie sua.

²⁾ Bei Crowe I, 456.

hatte die Absicht, seinen Weg nach Bologna, mit Umgehung der estensischen Lande, in weitem Kreis über Mantua und Finale zu nehmen: Alfons liefs ihn um die Gnade bitten, Reggio und Modena als seine Städte betrachten zu wollen. Er sorgte überall für einen Empfang, der ihm Aller Herzen gewann. Er selbst erschien in Reggio in der kaiserlichen Gegenwart. Der noch nicht dreißigjährige Monarch, »inmitten einer feindseligen Welt«, jetzt zum ersten Mal den schwierigen Schauplatz von Italien betretend, wo er keinen zuverlässigen Freund hatte,¹⁾ im Begriff mit dem schwergekränkten Pontifex den Preis der Krönung als König von Italien und Römischer Kaiser zu verhandeln, erkannte in der unvermuteten Begegnung alsbald die Gelegenheit, einen Meister im Schachspiel welscher Politik auszuhorchen. Aufmerksam folgte er den eindringenden Informationen, den scharfsinnigen und wortgewandten Erörterungen des in zwanzigjährigem Streit ergrauten Fürsten über das »System Italiens«, die leitenden Personen und ihr wirres Interessengewebe. Zwar dass der Räuber Modenas bei der Krönung in Bologna unter den versammelten Fürsten glänze, das konnte Clemens VII nicht zugemutet werden. Aber es zeigte sich bald — dank natürlich auch den Goldbächen, die sich in den kaiserlichen Schatz und in die Taschen der hohen Räte aus den damals wohlgefüllten Truhen des Ferrareser Schlosses ergossen hatten — dass der Schwiegervater Renatens sich im Kaiser einen zuverlässigen Beschützer gewonnen hatte. Wenn er auch seinen Sieg nicht lange überlebte; er starb bald (wie es zuweilen geschehen soll) nach seinem Todfeind Clemens VII (fünf Wochen) am 31. Oktober 1534, noch mit der Freude, seinen alten Freund, den Kardinal Farnese, auf Sankt Peters Stuhl erhoben zu sehen.

Jetzt nun, wo der Kaiser im Begriff stand, Italien zu verlassen, dachte er sich das Bild des alten Herrn, den er wirklich nicht wiedersehen sollte, mit nach Spanien zu nehmen.

Als Alfons das Begehren des Staatssekretärs vernahm, stellte er natürlich seinen Gemäldevorrat zur Verfügung. Cobos erinnerte, dass der Kaiser auf jeden Fall das Porträt haben müsse. Casella scheint gedacht zu haben, der Herzog werde gerade dieses Stück am wenigsten gern verlieren. Er bemerkte, dass das Bildnis, als vor langer Zeit gemalt (es mochten wohl fünfzehn Jahre sein), nicht mehr ähnlich sei, es dürfte also besser eine neue Aufnahme gemacht werden. Diese könne dann, mit dem Bildnisse des Sohnes Ercole, der dem Kaiser 1530 mit seinem Bruder Hippolyt in Mantua vorgestellt worden war, nach Spanien geschickt werden. Aber hohe Herren wollen sofort bedient sein, und es war wohl kein Geheimnis, wie gründlich sich Tizian Zeit zu nehmen pflegte. Die anderen Stücke, hiefs es, möchten ihrer Zeit nach Genua abgehen, das Bildnis Alfonsos aber müsse gleich hierher, nach Bologna geschickt werden. Cobos selbst wünschte sehr es zu sehen. Wollte er sich überzeugen, dass es auch das Original sei? Nach Verlauf einer Woche ergeht eine Mahnung. Am 23. Januar 1533 übergeben Alvarotto und Casella das Bild mit einem Brief des Herzogs.

Cobos war jetzt voll von Liebenswürdigkeiten. Wenn es der Kaiser nun immerdar vor Augen habe, werde er stets des Herzogs gedenken müssen. Jener liess es wirklich schon dort in seinem Zimmer aufhängen. »Was würde der Papst sagen, wenn er es wüsste«, scherzte Don Francisco. Er konnte sich das vorstellen. Nun schien ja der kluge Este seine kalten durchdringenden Augen, über der langen Monumentalnase, tagtäglich auf den Kaiser zu richten. Und die erbaulichen Betrachtungen, die sein

¹⁾ Baumgarten, Leben Karls V. III, 128.

erhabener Gönner und Zuhörer in Augenblicken der Muse vor diesem Kunstwerk anstellen mochte über die Überzeugungskraft groben Geschützes und wohlgefüllter Dukatenkasten und die Erfolge zähen Willens bei Elastizität der Mittel und augenblicklichem Entschluss.

* * *

Was ist aus diesem Gegenstand kaiserlicher Kunstbegehrlichkeit geworden?

Vergebens sucht man den Namen Alfons von Este in den Gemälde-Inventaren von Karl V bis auf Karl den Bourbonen. Sein Bild war nicht unter denen, die den alten



Tizian.
Ercolo II von Este.
Original im Museo del Prado zu Madrid.

Kaiser dreiundzwanzig Jahre später in die Einsamkeit von Estremadura begleiteten. Es wird in den Palast von Madrid gekommen sein, und zu Philipps II Zeit mit so vielen anderen Tizians in den (nicht inventarisierten) Privatgemächern gehangen haben. Im folgenden Jahrhundert, im Alcazar Philipps IV erscheint aber allerdings in der der venezianischen Schule gewidmeten Südgalerie das Bildnis eines *Duque de Ferrara, con un perro*, und bleibt da bis zum Tode Karls II (1666, 1686, 1703 zu 150 Doblone und 200 Dukaten geschätzt). Ohne Zweifel ist dies der im vorigen Jahrhundert im Inventar Karls III aufgeführte »Venezianer mit einem Wasserhund scherzend«, — das bekannte Stück der Pradogalerie, No. 452. Die in Madrid neuerdings aufgekommene Meinung (im Katalog von 1828 stand es noch ohne

Namen),¹⁾ dass wir hier ein Bildnis Alfons I vor uns haben, ist seit der großen Biographie Tizians allgemein angenommen worden. Bezeichnet ist es TIZIANVS. Ein junger Mann, barhaupt, in dunkelblauem goldgestickten Samtrock, mit blau und roter Gürtelbinde, um den Hals einen Rosenkranz, die Linke am Degengefäßs, die rechte Hand auf einem Hund mit seidenweichen weißen und hellbraunen Zotten ruhend. Cavalcaselle nennt das Gemälde ein Zeugnis der außerordentlichen Kraft

¹⁾ Im Katalog von 1828, No. 746 heißt es *Retrato asombroso* (erstaunliches Bildnis). Hoch 1,25, br. 0,99 auf Holz. Die Vermutung des neuen Katalogs, dass es ein Geschenk des Marques de Leganés an Philipp IV sei, ist ganz müßig.

und Geschicklichkeit Tizians. Das Gesicht, auch die Hände sind retouchiert, doch nicht so, dass der ikonographische Wert dadurch litte. Das Kostüm, der Hund, sind fast ganz intakt. Eine Wiederholung war in der Sammlung des Fürsten Kaunitz.¹⁾

Es ist zu verwundern, dass noch niemand die Verfehltheit dieser Benennung bemerkt hat. Die Züge widersprechen gründlich und durchweg den Medaillenprofilen und beglaubigten Gemälden Alfons I. Zu den letzteren gehören die Bildnisse in den Uffizien und in der Galerie zu Modena. Tizian hatte für das weggegebene Meisterwerk einen Ersatz zu liefern versprochen. Zu dem Zweck waren ihm die Insignien des dem Herzog im Jahre 1528 verliehenen französischen S. Michaelordens durch Tebaldi übergeben worden. Das Bild wurde erst nach Alfonsos Tode vollendet (1537) und von dessen Sohn Ercole »königlich« belohnt.²⁾ Pigna (in den Romanzi, Venedig 1554) hatte es gesehen, »es scheint er lebe noch«. Zuletzt erwähnt es Ridolfi (1648). Sollte es wirklich jenes Tizianporträt sein, das Franz von Modena 1650 dem Großherzog Ferdinand II von Toscana gegen eine hl. Katharina Leonardos überliefs? Von dieser Zeit an nämlich verschwindet es in Ferrara.³⁾ Die Originalität des sehr getrübteten Uffizienbildes ist streitig, aber mit der Beschreibung jenes Ersatzgemäldes stimmt es vollkommen. Alfons trägt einen Pelzmantel, den Orden S. Michaels und lehnt den Arm auf ein Kanonenrohr. In ähnlicher Stellung und mit denselben Zügen sieht man ihn in dem Dossi zugeschriebenen Gemälde der Galerie zu Modena.⁴⁾ Hier aber trägt er Waffenrock, Armschienen und hält in der Rechten eine Quadrelle. Im Hintergrund ist die Vernichtung der venezianischen Flotte bei



Tizian.
Alfonso I von Este.
Original in den Uffizien zu Florenz.

¹⁾ Radiert von W. Unger im Katalog der Artariasammlung, aufgenommen in Thodes »Kunstfreund«. Sammelmappe XXIV, 1886. Jetzt bei Frau André-Jacquemart in Paris.

²⁾ Dice M. Titiano ... che poi, che egli ritrasse Principi, non hebbe mai piu real premio di quello, che gli diede egli della imagine del padre. Aretino, Lettere II, 8 (An Nic. Buonleo 1538).

³⁾ Campori a. a. O. 30f. Dazu passt freilich nicht, dass der Kardinal Hippolyt II 1563 dem Großherzog ein Bildnis seines Vaters, wahrscheinlich von Bastianino schenkt. Venturi a. a. O. 30.

⁴⁾ Mitgeteilt in Zinkätzung bei A. Venturi 29.

Polesella, am 22. Dezember 1509 dargestellt, mit dem Angriff auf den Brückenkopf, wo Alfons gezeigt hatte, dass seine Kanonen keine Dilettantenarbeit waren.

Es ist nicht möglich, dass ein Gesicht in achtzehn Jahren sich dergestalt verwandeln sollte. Die Medaillen aber sprechen noch deutlicher. Sie geben von Anfang an einen Kopf mit harten Zügen und scharfem Profil. Besonders in der langen, an der Wurzel stark gekrümmten, dann steil herabfallenden Nase mit etwas überhängender Spitze¹⁾ ist die Familienähnlichkeit mit seinem Vater Ercole I und mit dem auch durch die Medaille und das Gemälde Vittore Pisanos (in Morellis Sammlung) allbekannten Profil des Bastards Lionello, seines Ohms, unverkennbar. Der Unterkiefer ist energisch gekrümmt und die Unterlippe etwas vorgeschoben. Der Blick ruhig, fest und kalt; die Stirn von einer Vertikalfalte durchschnitten. Paul Jovius sagt, man könne den festen Charakter schliessen aus dem strengen und sehr scharfen Zug dieses herben Gesichts.²⁾ Muratori nennt sein Äufseres rauh (*ruvido*).

Kaum dürfte sich ein Kopf finden, der hierzu weniger passt als der des Gemäldes in Madrid. Es ist ein breites, glattes, regelmässiges Gesicht, die kurze Nase mit etwas vortretender Spitze. Die Brauen, bei jenem lang und eher horizontal, wölben sich hier in hohen Bogen. Leben und Bewegung ist in der Figur; aber nichts von der konventionell gebieterischen Haltung, die Tizian offiziellen Porträts regierender Herren giebt. Statt jener durchdringenden Augen ein etwas vager, wiewohl gutmütiger, zerstreuter Blick. Dort der soldatische Autokrat, hier der sorglose Lebemann.

Auch die Chronologie widerspricht. Alfons war, als Tizian an seinen Hof kam, ein Vierziger. Der Madrider Katalog taxiert den Mann auf 30—35 Jahre, er kann aber noch jünger sein, denn der reiche dunkle, doch weiche Bart macht ihn älter. Alfons hat in jüngeren Jahren, als Gemahl der Lucrezia, auch noch nach seinem Regierungsantritt, keinen Bart getragen.³⁾

Die Bezeichnung »Herzog von Ferrara« in den Inventaren des XVII Jahrhunderts braucht darum nicht aus der Luft gegriffen sein. Auch das Bildnis des Erbprinzen Ercole war in Bologna gewünscht worden, und sehr wahrscheinlich nach Genua abgegangen. Nachrichten von ihm fehlen fast ganz, aufser der Notiz bei Vasari, dass der Maler Girolamo da Carpi es für den französischen Hof kopiert hatte.⁴⁾ Das während des XVI Jahrhunderts in der Guardaropa der Este bewahrte Bildnis wäre dann eine Wiederholung jenes ersten Werkes gewesen. — Nach dem was von Ercole bekannt ist, passt das Gemälde im Prado ebenso gut zu ihm, wie es zu seinem Vater schlecht passt.

Ercole, geboren 1508, war zur Zeit jener Verhandlungen mit Karl V fünfundzwanzig Jahre alt und seit vier Jahren mit Renata von Orleans vermählt. Im Äufseren wie im Charakter war er seinem Vater sehr wenig ähnlich. Er wird gerühmt als milde,

¹⁾ Questo Alfonso fu di statura onestamente grande, di faccia lunga, di aspetto grave e signorile, ma più tosto malinconico e severo. Bonaventura Pistofilo, Vita di Alf. I d'Este in Atti e Memorie di storia patria per le prov. Moden. e Parm. Vol. III, 491. Con naso onestamente chinato giù in fondo. Giraldi, cit. von Venturi 30.

²⁾ Fuit Alphonsus aspectu et natura subausterus. Vita Alfonsi 393. Basel 1559. In Alfonso . . . , ut ex severo et peracri oris ductu coniectari licet, et nos vidimus, ingenium egregie firmum stabileque et praececellens . . . enituit. Elog. l. l.

³⁾ Vergl. Litta, Famiglie celebri. D' Este, No. 20 und die S. 73 mitgeteilten Münzen.

⁴⁾ Girolamo . . . ricavò . . . la testa del duca Ercole di Ferrara da una di mano di Tiziano, e questa contrafece tanto bene, ch'ella pareva la medesima che l'originale; onde fu mandata, come opera lodevole, in Francia. Vasari XI, 236.

edelmütig, glänzend. Als Regent friedliebend, in der Politik lavierend, hatte er zu seinem Sinnbild die Allegorie der Geduld erkoren. Wenn dem Alten die humanistische Erziehung abging, so war Ercole fast ein Gelehrter. Als der Vater nach dem Tode Leos X sich beeilte, Hadrian VI seine Huldigung darzubringen, sandte er den Vierzehnjährigen nach Rom, der durch eine fließende lateinische Ansprache das Konsistorium entzückte. Seine Züge waren einnehmend, die Statur mehr als mittel, sein Wesen ernst, doch im Gespräche sich belebend.

In den ikonographischen Dokumenten erscheint Ercoles Kopf freilich wechselnd, aber die Unähnlichkeit mit seinem Vater ist in allen gleich deutlich. Die früheren Münzen zeigen eine gerade Stirn, eine dünne, mehr oder weniger konkave, mäfsig vortretende Nase, — einen Kopf von wenig Kraft. In den Medaillen späterer Jahre (darunter die Pastorinos) erscheint das Gesicht abgemagert, das Profil fast gedrückt, der Ausdruck wohlwollend, bisweilen ängstlich.

Dies unbedeutende Profil, das hier in Ercole II die schroffen Linien und die scharfgekrümmte lange Charakternase seiner streitbaren Ahnen verdrängt, war wohl ein Erbstück seiner Mutter, der Lucrezia Borgia und ihres verehrten Vaters. Auch der Charakter Ercoles erinnert an das passive, willenlose Naturell der Tochter Alexanders VI, in die man freilich neuerdings auch etwas Dämonisches hineindichten wollte, nach dem wunderlichen Reiz, den die moralischen Monstren der Renaissance auf die Nerven unserer Modernen auszuüben scheinen. Ercoles Sohn Alfonso II starb kinderlos, und seine Tochter Lucrezia — deren Profil (ebenfalls von Pastorino) dem des Vaters am meisten ähnelt — hat ihr Leben mit dem Verrat der eigenen Familie und der Auslieferung der einst glorreichen Stadt ihrer Vorfahren an den römischen Legaten beschlossen. Den Fortbestand verdankte das Haus bekanntlich der von der schönen Laura Eustochia stammenden Nebenlinie.

Das Kniestück im Prado dürfte zu den Schilderungen und auch zu der Erscheinung eines mit Geschäften unbehelligten Prinzen stimmen. Neben einem Vater wie Alfonso hat ein Erbprinz volle Muße für ein verfeinertes Genussleben. Für dieses hat er später ein Eldorado geschaffen an jenem Hofe, als dessen *soave signore* ihn Aretino preist. Der Blick hat etwas träumerisch Aufgeregtes. Um den Hals trägt er den Rosenkranz: er war in der Folge ein eifriger Förderer der Kapuziner und Jesuiten. Statt der Eisenhandschuhe oder Depeschen sieht man auf dem Tisch den wohlgepflegten Lieblingshund. —

Das echte Porträt Alfonsos ist also ziemlich sicher verloren, und zwar scheint es, nach dem Fehlen aller Nachrichten, schon lange vor der Decimierung des königlichen Gemäldeschatzes durch den Madrider Schlossbrand von 1734 abhanden gekommen zu sein. Vielleicht aber ist es im XVII Jahrhundert noch, nur unter falschem Namen, vorhanden gewesen. Im Südsaal kommt nämlich 1636 und 1686 ein *Duque de Urbino* vor, von Tizians Hand, *con una mano sobre un tiro de artilleria* (200 Dukaten). Er hing



Angelo Bronzino.
Ercole II von Este
(nach Litta le famiglie celebri).

da neben Tizians bekanntem Bild des Kaisers in ganzer Figur (Prado No. 453). Da nicht bekannt ist, dass Tizian einen Herzog von Urbino oder sonst Jemanden mit dem ungewöhnlichen Attribut der Kanone gemalt habe, so liegt die Vermutung nahe, dass dieser verschollene Herzog von Urbino das Karl V verehrte Bildnis Alfonsos gewesen ist. Dann müsste freilich das Kanonenmotiv schon in dem ersten, ursprünglichen Bildnis vorgekommen sein. Das ist aber nicht unwahrscheinlich. Vasari nennt bei Anführung des letztern die Kanone. Alfonso hatte ja bereits vor der mutmaßlichen Entstehung dieses ersten Bildnisses mit seinem groben Geschütz einige damals Aufsehen machende Erfolge erzielt. Bei der Belagerung von Legnago (1510) entschied die Riesenkanone, genannt *Il gran Diavolo*. Vielleicht ist das Dossi zugeschriebene Bild in Modena (wie auch Venturi vermutete) dem ersten Tizianschen nachgebildet. Der Waffenrock mit den Armschienen passt besser zu dem Kanonenrohr, als der Pelzmantel des Alters.

Und dass Karl V gerade an dem so inszenierten und konstruierten Bildnis besonderen Geschmack fand, ist ebenso erklärlich, wie nicht recht einzusehen wäre, weshalb aus dem Pradobildnis (ohne seinen Wert herabmindern zu wollen) damals so viel Wesen gemacht wurde, sogar von Michelangelo. Dazu scheint es doch nicht bedeutend genug.¹⁾

Aber mancher Leser hat vielleicht schon lange mit Ungeduld gewartet, von dem berühmten und schönen Tizian zu hören, auf dem neuerdings sogar von dem solchen naseweisen Neubennungen gegenüber sonst in seiner konservativen Würde so unerschütterlichen Louvre, durch ein Täfelchen, die Anwesenheit des Herzogs von Ferrara beglaubigt wird, der *Maitresse du Titien*. Dieser galante Kavalier, der im Halblicht der schönen Laura, bei der Toilette, anstatt der Zofe hülfreiche Hand leistet, welch erfreulich ergänzendes Pendant bildet er zu dem finstern Kanonier! Eine die Vielseitigkeit des hochgeborenen Dilettanten mit einem neuen, ungerm vermissten Licht streifende Metamorphose! Freilich müsste Alfons auch noch die Kunst besessen haben, sein eigenes Gesicht wie seine politischen Masken zu wechseln; oder er müsste dem Maler Vermeidung jeder Ähnlichkeit eingeschärft haben, wenn er hinter diesem jungen Mann mit der breiten, hohen, oben vorgewölbten Stirn und der kurzen, eingebogenen Nase versteckt sein sollte. Auch nach dem Alter passt der Kopf nicht für ihn, der beim Tod der Herzogin Lucrezia vierundvierzig Jahre zählte, und bei der Geburt von Laura Eustochias erstem Sohn bereits ein Fünfziger war.

¹⁾ Die Stellung und Geberde des Herzogs ist fast genau dieselbe wie in der Hauptfigur des Holbeinschen Gesandtenbildes in der Londoner Nationalgalerie. Auch die Tracht ist ähnlich. Holbein malte den französischen Gesandten Dinteville (der auch den St. Michaelsorden trägt) in demselben Jahre 1533, wo der Kaiser das Bild des Herzogs erhielt und Tizian sein Ersatzgemälde begann. Der Sieur de Polizi wird dadurch eine Art friedliches Gegenstück zu dem herzoglichen Kanonier. Ob diese Ähnlichkeit Zufall ist, wie er bei gleichzeitigen Werken so oft spielt, ob irgend ein Zusammenhang stattgefunden hat, das wäre müßig zu erörtern.

FRIEDRICH DER GROSSE ALS SAMMLER

VON PAUL SEIDEL

SCHLUSS

In meinem ersten Aufsatz im Jahrbuch über Friedrich den Großen als Sammler konnte ich eine Reihe von Briefen des Agenten Mettra in Paris an den König und an seinen Vorleser de Catt publizieren, wie sie im Geheimen Staatsarchiv und im Königlichen Hausarchiv aufbewahrt werden. Herrn Dr. Arend-Buchholz in Berlin verdanke ich den Hinweis auf eine Reihe von Briefen Mettras an de Catt in der Bibliothek der Görzitz-Lübeck-Stiftung in Berlin, die ebenso wie die Briefe im Königlichen Hausarchiv durch einen Zufall vor der Verwendung als Wurstpapier in einem Schlächterladen bewahrt worden sind. Der Stifter und Hüter dieser Bibliothek Herr Görzitz gewährte bereitwilligst die Möglichkeit, diese Briefe hier zu publizieren, soweit sie sich auf die Erwerbung von Kunstwerken aus Paris beziehen. Sie bilden zum Teil eine Ergänzung, zum Teil die Fortsetzung der bereits in meinem ersten Aufsatz abgedruckten Korrespondenz (vergl. Jahrbuch, Bd. XIII, S. 206—212).

Die beiden ersten Briefe beziehen sich auf die beiden angeblich von Raphael und Correggio auf Marmorplatten gemalten heiligen Familien, die zerbrochen in Potsdam angekommen waren und für die der König 60000 L. bezahlen sollte. Sie reihen sich an den S. 209 (a. a. O.) abgedruckten Brief vom 1. September 1766 an und bezeugen, wie sehr sich der König gegen diesen offenbaren Schwindel gesträubt hat. Leider erfahren wir nicht, ob der gewandte Pariser durch seine Auseinandersetzungen schliesslich die Abnahme der Bilder erreicht hat. Wenn sie überhaupt in die Schlösser gekommen sind, so haben sie sich nicht erhalten.

Monsieur

Je vois avec la plus vive douleur par la lettre dont vous m'avez honoré le 19 de ce mois que les certificats que je vous ai envoyé et qui attestoient la vérité et la pureté des deux *stes familles* du *Corrège* et du *Raphael* n'ont pas paru suffisant pour justifier ma conduite et mon zèle. Les srs Colins, Boileau et Doujeux sont ceux qui sont regardés ici comme les plus versés dans la connaissance des grands maîtres et qui ont guidé mon père dans toutes les acquisitions qu'il a faits par les ordres de Sa Majesté. Ce sont en même tems les seuls dont je puisse exiger l'attestation ayant été appelé expressement et ayant examinés particulièrement ces deux tableaux. Tous les autres peintres et connoisseurs d'ici qui les ont vus ont donné leurs suffrages et les auroient signé si je les en avois requis



Standuhr.
K. Schloss zu Berlin.

dans le temps, mais il serait difficile de leur faire donner un certificat de mémoire ce que feront certainement ceux qui les ont le plus considérés et dans l'esprit desquels ils sont le plus présents.

Je ne suis point en état de supporter la perte du renvoi de ces tableaux qui ont été brisés sans qu'il y ait de ma faute et qui sont accusés contre le témoignage de tous nos bons connoisseurs. J'implore de nouveau à ce sujet l'équité de Votre Auguste Monarque et supplie Sa Majesté de ne me pas rendre responsable d'événements que je ne pouvois parer, soit que quelque accident imprévu les ait occasionnés, soit qu'ils soient le fruit de l'envie.

Je dois avoir sous peu la *seconde tenture de Beauvais* et les *trois lustres de crystal* de Roche. Il faudra que je les paye sur le champ: je supplie Sa Majesté d'ordonner qu'on m'en fasse les fonds; j'ai l'honneur de vous envoyer le compte de mes avances dans lequel ces deux articles et leurs frais d'expédition sont compris. Le tout se monte a L. 67135.10.

Paris, le 29 7bre 1766.

Ohne Ort und Datum.

Vous me voyez au désespoir, Monsieur, votre lettre du 19^e m'a rempli d'amertume: qui aurait pensé que les 3 hommes qui m'ont toujours éclairé et procuré de bonnes choses dont un a été chargé avec son père du soin des tableaux du Roi et le second a l'inspection de ceux du duc d'Orleans dont la galerie est une des plus belles de l'Europe, que ces trois connoisseurs, dis-je, ne prévaudraient pas contre celui qui n'a parlé probablement contre moi qu'à l'instigation de quelques curieux. J'espère toujours en la Justice de votre équitable Monarque, sous les yeux duquel je vous supplie d'exposer mon chagrin de voir mes sentiments soupçonnés et en même temps mon inquiétude que ces tableaux brisés ne me restent sur le corps, parceque ma fortune ne me permettrait pas de supporter. Sa Majesté est trop remplie de bonté pour détruire en un instant celle dont elle m'a toujours comblé et pour permettre que mon zèle et mes soins éprouvent un pareil revers. Je ferai en sorte d'avoir de nouveaux certificats, j'aurai des témoignages de Boucher tant que j'en désirerai, mais comme je dois vous parler vrai, je vous avouerai que je crains de n'en pas obtenir d'autres, et il est bien humiliant pour moi qu'on en exige après tant d'années d'expérience du bon choix que mon père et moi avons toujours

sçu faire avec les mêmes conseils. La raison pour laquelle les peintres de notre académie ne voudront pas signer c'est qu'il y a de la jalousie ici tout comme là et qu'ils savent que je consulte ces trois peintres qui ont toujours fait leur unique étude des anciens tableaux tandis que les autres artistes n'ont souvent vu que leurs propres ouvrages et ceux de leurs instituteurs, et ont encore décidé il y a peu de temps une copie être un original et six mois après le véritable original encore un original, de sorte qu'il se trouvaient deux originaux parfaitement semblables. D'ailleurs, monsieur, ma façon de bien connaître le vrai sur un tableau est de comparer les sentiments des uns et des autres et surtout de ceux qui n'ont aucun intérêt à la chose. Je suis sur les épines tant que cette affaire ne sera terminée, j'aurais tout à craindre de l'envie vis à vis de tout autre maître mais celui que nous adorons vient de prouver encore en replaçant M. de la Hogue (?) qu'il sait la démasquer et qu'il est aussi éclairé que juste.

Je vous ai sans doute bien ennuyé de tous ces raisonnements que je fais fort à la hâte mais qui sortent du plus profond de mon coeur. Pardonnez à ma loquacité, c'est un objet bien intéressant pour moi, bien plus parce qu'il m'a fait soupçonner que pour les vues d'intérêt puisque j'aurais sûrement préféré d'avance cette somme telle forte qu'elle soit pour moi et que mon coeur paraisse tel qu'il est en effet.

Je vous prie de nouveau de me renvoyer les douze Lancrets pour 3000^{fr}. le Boulogne servira à en payer les frais de voyage je ferai tout ce que vous me recommandez.

Note d'Envoi d'estampes à Sa Majesté le Roy de Prusse Par L. F. Mettra de Paris le 18 decembre 1766.

48 Vues de Palais et Maisons Roiales par Rigaud ¹⁾	à 24 s.	57.12 s.
12 d ^o	à 18 »	10 16 »
9 d ^o	à 8 »	3.12 »
Prov ⁿ et Exped ⁿ		6
		L. 78

Die folgenden Briefe bilden die Fortsetzung der bereits (a. a. O. S. 208—211) abgedruckten Schreiben Mettras an de Catt.

Monsieur

J'eus l'honneur le d^r. Courier de vous prier de mettre aux pieds du Roy le Compte de mes avances montant à L. 54313.10 s. et de vous observer que je n'y comprenais pas les L. 18000 qui restent à payer sur les Lustres, l'expédition en étant retardé par l'infidélité du Mr de Milan qui n'a pas encore fourni tous les cristaux qu'il s'étoit engagé de livrer dans le mois de juin de l'année passée; je compte cependant pouvoir d'icy à deux mois vous expédier deux de ces lustres.

La *Danse d'un Village N^o 108* du Catalogue du Cabinet de M. de Julienne²⁾ a été jugée copie par tous les connoisseurs, encore le tableau étoit-il fendu et presque entièrement repeint, c'est pourquoi je n'ai pas crû devoir en faire l'acquisition, je n'enchérirai pas non

¹⁾ Jean Rigaud: Maisons royales et autres palais remarquables en France.

²⁾ Dieser und die nächsten Briefe Mettras geben uns noch eine Reihe interessanter Einzelheiten über die Ankäufe des Königs bei der Versteigerung der Sammlung Julienne (vergl. Jahrbuch a. a. O. S. 204 ff.). Das Bild, Katalog von Remy No. 108 sollte von Rubens sein: „Une danse dans la campagne; un homme assis sur un arbre joue de la flute; figures de neuf pouces de proportion.“ Holz. H. 26, Br. 38 Zoll. Das Bild erzielte den Preis von 1361 Francs

plus sur le tableau *N° 16* mis sous le nom du *Corrège*¹⁾ parcequ'il n'est surement pas de ce maître, il n'en sera pas de même de Gérard de Laïresse qui tient un des premiers rangs dans cette collection. Les *Vases* et les *bronzes* que le Roi a choisis sont la plus part très beaux et en bon Etat; c'est ce qui m'oblige à suplier de nouveau votre auguste monarque de donner des ordres pour le payement des L. 54313.10 s. montant de mes avances, afinque je puisse fournir les fonds de ces acquisitions qui dans de semblables ventes à l'enchère doivent se payer comptant et sur le champ. . . .

Paris le 13 avril 1767.

Monsieur

. . . . La grâce que Sa Majesté vient de m'accorder en me donnant le titre de son agent me penètre de la plus vive reconnaissance et me remplit d'une nouvelle ardeur pour son service; vous m'obligerez de me faire part des intentions du Roy sur la conduite que je dois tenir.

Par un mal entendu heureux pour-moi, quoique l'impératrice de Russie ait donné ordre qu'on poussât jusqu'à douze mil francs le *tableau* de Gérard *Laïresse N° 194*²⁾ il m'a été adjugé à L. 9610 et les *deux Vases de porphire* à L. 13000; je vous rendrai compte des prix aux quels auront été les autres articles que le Roi désire et vous en ferai desuite l'expédition. On ne veut absolument rien rabattre sur les *vases* dont je vous ai envoyé le dessein pour le prix de L. 16000 j'ay donné mon désistement pour les *statues* de *Pigale*.

Paris le 15 May 1767.

Monsieur

J'ay acheté à la vente de M. de Julienne³⁾

les <i>deux vases de Porphire</i>	<i>N° 1260</i>	L. 13000.— s.
celuy	<i>1261</i>	4395.— »
les <i>2 Têtes antiques</i>	<i>1264</i>	1999.19 »
le <i>Bronze</i>	<i>1239</i>	722.— »
		L. 20116.19 s.

Je feray les autres acquisitions que le Roi désire, si leur prix ne surpasse pas leur valeur réelle. J'implore de nouveau les bontés de notre équitable maître pour les rentrer de ces sommes que j'ay payés comptants.

Je suis etc.

Paris le 18 May 1767.

Monsieur

J'ay l'honneur de vous envoyer la note des acquisitions que j'ay faites à la vente des Effets de feu M. de Julienne suivant les ordres et pour le compte de Sa Majesté; elles se

¹⁾ Katalog von Remy No. 16. »Le Corrège: Une femme couchée et endormie, elle est en partie sur un drap, son dos appuyé sur des oreillers; le fond est du paysage.« Leinewand. H. 23, Br. 19 Zoll 3 Linien. Das Bild erzielte einen Preis von 2400 Francs.

²⁾ Der Katalog von Remy No. 194 hat keine Erklärung für die Darstellung auf diesem Bilde, das heute als »Taufe des Achilles« in der Gemälde-Galerie der Königlichen Museen unter No. 481 placiert ist.

³⁾ Vergl. Jahrbuch (a. a. O. S. 204 ff.), wo auch der jetzige Aufbewahrungsort der Gegenstände bezeichnet ist.

montent a L. 40789.19 s. 4 d. Vous aurez vu dans mes précédentes les raisons qui m'avoient engagé à ne pas acheter les autres articles que le Roi avoit indiqué; Le tableau du *Corrège*, et ceux de *Rubens* ont été jugé faux par nos meilleurs connoisseurs et les autres objets poussés bien au delà de leur valeur par concurrence d'opiniatreté et les manœuvres fort ordinaires dans nos ventes. Sa Majesté m'a permis d'espérer que ces avances me seroient remboursées sur le champ, je la supplie d'avoir la bonté de donner ses ordres en conséquence. L'expédition de ces articles sera faite cette semaine; Les *marbres* et les *Bronzes* partiront par les premiers vaisseaux qui feront voile pour Hambourg.

Je vous adresserai ces joursci les *Livres* que le Roi demande, on vient de m'indiquer une belle *pendule à fusée*, si elle me paroît convenable, je la joindrai a mes autres envois.

J'ay l'honneur etc.

Paris le 25 Mai 1767.

.....

M. le Duc de Choiseul m'a écrit une lettre fort obligeante sur le titre que Sa Majesté Prussienne a daigné m'accorder et j'ay lieu de croire qu'il a été agréable au ministre. je viens de demander des passeports pour l'exemption des droits de sortie des acquisitions que j'ay faites pour le Roi.

Paris le 5 juin 1767.

Monsieur

Voici le compte de mes avances et envois pour Sa Majesté montant a L 156745. 4 s., j'y comprends l'envoi d'une *collection de vases et tableaux* dont j'ai trouvé l'occasion à bon compte et que je n'ay pas crû devoir laisser échapper ces objets étant dans le goût du Roy, je prends la liberté d'apposer de nouveau a votre Auguste Monarque le besoin de fonds ou je suis ayant déboursé depuis longtemps une partie de ces sommes.

La *statue de Bachus* par *Michel ange* est celle dont Sa Majesté a agréée le dessein et m'a ordonnée de faire l'acquisition depuis longtemps.¹⁾ J'avais attendu cette occasion pour l'expédier. Les *deux tableaux* de *Rembrandt* sont dans la plus belle couleur de Wandick (sic) et d'un précieux qui a fait croire à plusieurs connoisseurs que ces tableaux étaient d'un peintre flamand qui a surpassé ce maître et dont les ouvrages sont fort rares. Il y a dans la collection delaquelle j'ay tiré ces articles plusieurs autres *vases, bronzes et tables* richement ornés entr'autres quatre forts vases de grand antique; quatre vases de porphire de même grandeur que ceux du cabinet de M. Julienne et plusieurs vases de Chipolin et autres marbres. Je crois qu'on en tirerait un meilleur parti en achetant la totalité, j'attendrai les ordres du Roy là dessus d'après l'arrivée de cette expédition.

Paris le 26 juin 1767.

Monsieur

J'ay l'honneur de vous envoyer la note des caisses contenant des marbres et effets destinés à Sa Majesté Prussienne et que je vous ai expédié sous passeports en franchise des droits de sortie savoir 18 caisses Nos 78 à 94 et le No 100 par mer jusqu'à Hambourg à la consignation de M^{rs} deshous (?) frères et les cinq caisses Nos 95 à 99 par terre a la consignation de M. Nicolas Herff à Strassbourg et Charles Geys à Francfort.

Paris le 17 juillet 1767.

¹⁾ Vergl. Jahrbuch a. a. O. S. 205.

M. *Davila* possesseur d'un cabinet très considérable de raretés de différente genre et principalement en histoire naturelle qu'il avait d'abord entrepris de former par ordre du feu Roy d'Espagne est dans l'intention de le vendre. M. Bernoulli vous en remettra un catalogue pour mettre aux pieds de Votre Auguste Monarque. Il est déterminé à en faire la vente en détail, s'il ne se présente personne d'icy au mois d'octobre pour acheter la collection entière. Il la céderait beaucoup au dessous de ses déboursés, qui sont montés à plus de L. 400000. Si Sa Majesté était disposé à en faire l'acquisition je ferais faire l'estimation de chaque article par des gens connaisseurs en cette partie et en rendrais compte à Sa Majesté afin de regler les offres qu'elle m'ordonnerait d'en faire. . .

Paris le 24 juillet 1767.

Monsieur

J'ai bien reçu les lettres que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire et je suis pénétré du mécontentement de Votre Auguste Monarque sur le retard des trois *lustres* de cristal de Roche. Je ne cesse de persécuter le s^r Juliot que j'ai chargé de cette entreprise et qui était le seul à Paris en état de la bien exécuter. Je lui ai fait de nouveau à ce sujet les reproches les plus amers; voici la lettre qu'il vient de me répondre, je pense que sous deux ou trois mois il pourra enfin me les livrer.

Le beau lustre de cristal de Roche que je vous avais annoncé a été fracassé par un accident imprévu; on vient de m'en annoncer un autre auquel il manque encore quelques ouvrages qu'on pourrait finir avant la fin de l'année. S'il me parait convenable je l'arrêterai sur le champ afin de ne pas manquer cette occasion, le cristal de Roche devenant de jour en jour plus rare et plus recherché.

J'ai en vue plusieurs *pendules à fusée*, vous me ferez plaisir de me marquer dans quel genre elles pourront plutôt plaire à Sa Majesté et si elle a été contente du goût et du dessin, de celles que j'ai déjà envoyées.¹⁾

Voici un duplicata de la convention que j'ai faite par les ordres du Roi avec les s^{rs} *Couston*, *Le Moine* et *Vassé* pour les 4 statues dont je sollicite tous les jours la prompte exécution; celle de Diane est fort avancée et je compte qu'elles pourront m'être livrées toutes quatre bien avant le terme que les sculpteurs ont exigés.²⁾

Le s^r *Gaucher* travaille aux *dessins de treillages* que Sa Majesté désire, je fais faire aussi des dessins de lit que je vous enverrai bientôt.

.....

Paris le 28 Aoust 1767.

Monsieur

J'ai eu l'honneur le 28 du passé de vous donner les éclaircissements que vous m'aviez demandé sur l'exécution de différents ordres de Sa Majesté. Voici le devis des ouvrages faits en *treillage* dont le s^r. Gaucher a envoyé les dessins au Roi et du *Berceau* dont le plan est inclu, j'y ai joint plusieurs projets de treillages gravés pour faire connaître combien on peut varier ces décorations.

¹⁾ Von den aus Paris bezogenen Uhren Friedrichs des Großen haben sich eine ganze Anzahl in den Königlichen Schlössern erhalten. Die schönste, ein Möbel allerersten Ranges, ist diesem Aufsatz in einer Abbildung (S. 82) als Illustration beigegeben, sie besteht aus Schildpatt mit Boule-Einlagen und Beschlägen von vergoldeter Bronze. Das Zifferblatt ist gezeichnet: GILBERT · A · PARIS und die ganze Uhr von tadelloser Erhaltung.

²⁾ Vergl. Jahrbuch a. a. O. S. 202 ff.

Le s^r. *Liottier* M^e. *sculpteur* en batiments desirerait consacrer ses talents au service de Votre Auguste Monarque; voici un dessin pour échantillon de son savoir faire et le mémoire de ses demandes qui se bornent au payement de son voyage et au privilège de travailler dans les états du Roi, sans être assujetti à aucune maîtrise.

Paris le 4 7^{bre} 1767.

Monsieur,

La lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le huit du courant a mis le calme dans mes esprits, en m'assurant d'un payement à compte que la bonté de Votre Auguste Monarque me ferait faire ces jours-ci, s'il avait encore retardé, j'aurais bien été dans l'embarras, mes échéances étant fort prêt.

J'ai conclu pour le grand *lustre* que Sa Majesté désire et en ai arrêté un de très beau cristal de Roche de trente mille Livres qui sera prêt à la fin de cette année; cette dernière emplette a épuisé tout le cristal qui se trouve maintenant à vendre à Paris, il y devient plus rare de jour en jour.

Les *dessins de lit* que je vous ai envoyé précédemment sont les seuls que nous ayons gravé et qui dirigent nos tapissiers pour les former; chacun varie les ornements selon son goût, j'en fais faire par un de nos bons dessinateurs en ce genre...

Paris le 18 septembre 1767.

Monsieur

J'ai bien reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 12 de ce mois; M^{rs} Splitgerber et Daum m'ont remis L 45086 14 s de la part de Sa Majesté. Je vous proteste de nouveau que le retard des trois lustres me fait la peine la plus sensible, j'ai employé toutes sortes de moyens pour mettre à la raison l'homme de Milan et me suis servi de l'argent et de l'autorité, il n'y a pas plus de la faute du fabricant de Paris que de la mienne, le gd. lustre sera prêt à la fin de l'année.

J'apprends avec plaisir l'heureuse arrivée des *tableaux*. J'ai été obligé de prendre avec les autres ceux qui sont dans le goût de *Rubens*, au surplus leur bon marché fait leur excuse, c'a été aussi le prix modique des deux Rembrandt et leur beauté qui m'a déterminé à les envoyer, n'ignorant pas que le sujet pourrait n'en pas paraître assez intéressant; les *Boulogne*, devenant rares de plus en plus, je regarde les cinq que j'ai envoyé comme une collection tres précieuse. Je vous enverrai bientôt le dessin de lit.

Paris le 21 septembre 1767.

Monsieur

J'ai reçu avec l'honneur de votre lettre du 14 c^t. de nouveaux reproches sur le retard des lustres. Je vous assure de nouveau, Monsieur, qu'il ne vient en aucune façon de ma faute. Le grand lustre à 12 bobèches sera prêt à la fin de décembre et j'ai lieu d'espérer que les autres suivront de près.

Mons. Esperandieu vous remettra un paquet contenant le *catalogue des tableaux* de Mons. le *duc de Noailles* qui doivent se vendre au commencement de l'hyver et celui du *cabinet* de M. de *Merval* qui a mis en marge les prix qu'il y a fixé. Il y aura certainement beaucoup de rabais à espérer s'il s'y en trouve qui plaise à Sa Majesté, je n'en ferai l'acquisition qu'après en avoir fait faire le plus severe examen par nos premiers artistes parceque je doute beaucoup de la vérité de plusieurs articles capitaux que j'ai soigneusement examinés...

Paris le 28 7^{bre} 1767.

Monsieur

J'ai eu l'honneur de vous envoyer le dernier courrier *douze dessins de lits* de diverses sortes dans le goût de ceux qui sont exécutés dans les maisons Royales. Je vous priaï de les mettre au pieds du Roi ainsi que les assurances respectueuses du zèle avec lequel je sollicite le fabricant des trois lustres depuis longtemps. Je joins ici la copie de la convention par laquelle il s'était engagé à les fournir à la fin de l'année d^{ere}. Je lus dois la justice que ce retard vient uniquement de la mauvaise foy du s^f. Cataneo de Milan dont il m'a communiqué toute la correspondance et de l'impossibilité de trouver ici des pierres qui puissent remplacer celles que le M^r. italien doit envoyer, on les attend de jour en jour. Comme il faudra que je paye comptant à la raison les L. 18000 qui restent dus sur ces lustres ainsi que le prix du grand lustre qui doit être prêt à la fin du mois prochain j'implore de nouveau la bonté du Roi pour un payement à compte des avances dont je vous ai envoyé la note.

Paris le 20 9^{bre} 1767.

Paris le 30 9^{bre} 1767.

Monsieur,

J'ai eu l'honneur de vous demander par ma dernière lettre les ordres du Roi pour quatre vases de porphire beaucoup plus grands et mieux travaillés que ceux que j'ai acheté chez M. Julienne. Les connaisseurs trouvent très médiocre le prix de L. 36000 que l'on en exige.

On commence dans deux ou trois jours la vente de M. D'Aviller qui durera fort longtemps, M. Bernouilli doit vous en avoir remis le catalogue.

Monsieur

J'ai bien reçu l'honneur de votre lettre du 12 ct. J'aurai de la peine à faire consentir le *tapissier* que je vous ai proposé à rabattre des trois mille livres d'apointement qu'il demande, son intention est de mener un élève avec lui. Je trouve un jeune homme qui se contenterait de deux mille livres par an, il a beaucoup de talent, mais je pense que le premier conviendrait beaucoup mieux tant par son mérite personnel que par son expérience. Je vous rendrai la dessus un compte plus exacte par le p^{er} courrier.

Je vous prie d'observer que dans les dessins que je vous ai envoyés les lits sont représentés en parade avec leurs courtépouts et soubassements, en les dépouillant de ces ornements, ils sont comme les autres, les doubles coussins ne sont que pour la symetrie.

Les *vases de porphire* que je vous ai proposés pour L. 18000 la paire, ne paraissent pas chers à nos connaisseurs puisqu'ils sont du double plus grand que ceux que j'ai achetés L. 13000 à la vente de M. de Julienne et beaucoup plus chargés de travail. Peutêtre en prenant les quatre vases en argent comptant pourrai-je obtenir quelque rabais.

Je vous expédierai le grand *lustre* de cristal de Roche sous huit jours, je ne mérite pas les reproches que vous me faites sur le retard des trois autres; il me chagrine extrêmement, je n'épargne aucune soin et aucune demarche pour en hâter la confection.

J'ai remis à la veuve Pellochet ses deux *tableaux* qui me sont bien parvenus. La v^e. Adam ne cesse n'y sollicitations n'y ses importunités...¹⁾

Paris le 4 Janvier 1768.

Paris le 11 Janvier 1768.

J'ai eu l'honneur de vous écrire le 4 du courant et de vous prévenir de la prompte expédition du grand *lustre* de crystal de Roche. Je puis enfin vous l'annoncer; ma première vous en remettra la note.

¹⁾ Vergl. Jahrbuch Bd. XIV. S. 107.

Je vous prie de mettre aux pieds de votre adorable maître le paquet cyjoint, dans lequel je supplie Sa Majesté d'ordonner qu'il me soit fait un payement. Les engagements que j'ai pour le mois prochain, auxquels le payement du grand lustre me rend fort difficile de satisfaire, doit excuser la liberté de ma demande. J'envoye à Sa Majesté la note de 8 grands vases de porphire qu'on veut vendre 60000 ₣; les quatre vases dont je vous ai parlé précédemment y sont compris, on les reduit au prix de 32000 ₣.

Je compte que les 3 lustres de crystal de Roche dont le delai me cause le chagrin le plus vif, pourront m'être livrés vers le mois d'avril. Je n'ai pu encore entamer de negotiations sur les 4 tableaux en question, le S. de Merval ne devant revenir de son voyage qu'au commencement de février.

Paris le 15 janvier 1768

Monsieur

La *pendule* que je vous ai proposé cy devant ne m'ayant pas paru convenable après un examen plus particulier, j'en ai découvert une autre dont je vous remes inclu le dessin; elle est entièrement neuve, les circonstances et le besoin d'argent comptant de celui qui veut la vendre la font avoir pour 8000.L. Je vous prie de me faire passer le plus tôt possible les ordres du Roi à ce sujet et de me renvoyer le dessin si l'intention de Sa Majesté n'était pas d'en faire acquisition.

Ein Zettel von Mettras eigener Hand und von demselben Tage (ohne Unterschrift).

Paris le 15 Janv. 1768.

Mille et mille compliments fort à la hâte. Par des circonstances particuliers un de nos seigneurs se détermine à vendre 3 superbes lustres de crystal de Roche. Ils reviendraient à environ 36 ou 40000 L. chaque avec les réparations, mais ils seraient bien plus forts que le grand que j'ai envoyé il y a 2 ans. Comme il faut saisir le moment et qu'on m'en propose encore un dans une autre grande maison, je vous prie de me marquer les intentions du Roi dont je défendrai les intérêts en cette occasion avec le zèle que j'ai voué à cet adorable maître.

Paris le 25 Janv. 1768.

... Les statues de Venus et de Diane sont tres avancés et pourront être prêtes sous quatre à cinq mois; si Sa Majesté l'ordonne j'en ferai sur le champ l'expédition. Les sculpteurs desireraient, que les quatre qui doivent faire pendants partissent ensemble, mais les figures de Mars et Apollon ne pourront être finies que vers la fin de cette année. Les sculpteurs chargés de ces ouvrages me demandent le payement du troisième à compte de L. 1200... Je supplie Sa Majesté de me faire passer des fonds pour cela.¹⁾ Si elle a la bonté d'ordonner le payement de mon compte montant à L. 136442 5.^s cette rentrée me mettra à portée de faire cette avance

Les habiles *sculpteurs* d'icy se trouvant maintenant fort employés, il serait fort difficile d'en déterminer un à remplir la place du sieur Sigisbert à moins d'avantages considérables, je vous rendrai compte le prochain courier de mes démarches à ce sujet. Je compte toujours que les trois lustres de cristal de Roche pourront m'être livrés d'icy à trois ou quatre mois, mes sollicitations pour les hâter sont toujours aussi vives.

Le sr. *Poliçot Tapissier* est disposé à partir ces jours icy pour vos cantons soit que Sa Majesté lui accorde une pension, soit que chacun de ses ouvrages lui soient payés; il emmenera un camerade avec lui.

¹⁾ Es handelt sich um die vier Statuen von Vassé, Lemoine und Constou le jeune in der Bildergalerie von Sanssouci vergl. Jahrbuch Bd. XIII S. 202 ff.

Paris le 29 Janvier 1768.

... Les 3 grands *lustres* dont je vous ai parlé sont enfin achetés j'en ai payé une partie et donnerai le surplus sous peu de jours, jugez comment va ma caisse puisque que avec le crystal qu'il faudra acheter pour les rassortir et compléter en les remontant ils reviendront à 120000^{fr} environ les trois, j'ai emprunté cette somme. Comme j'attends le paiement que le Roi m'a fait espérer pour Février et Mars j'ai pris des engagements vers ce temps. Je vous supplie de m'appuyer un peu au reste je sais que votre amitié vous parle toujours d'avance en ma faveur; si je pouvais toucher $\frac{1}{3}$ de mon compte le mois prochain et le surplus en Mars je serais bien satisfait. Vous me trouverez peut-être imprudent d'avoir acheté ainsi ces 3 lustres sans ordres mais quand vous saurez que la principale boule pèse près de 12 livres et que les pendeloques vont de 8 à 10 et 11 pouces, vous comprendrez que de semblables morceaux ne sont jamais à charge. D'ailleurs il y a impossibilité réelle et physique de trouver encore à Paris semblable collection et j'ai pensé remplir les vœux de notre adorable maître en saisissant cette occasion que j'aurais manqué en tardant un peu. Ils seront prêts et tous remontés sous 2 mois.

Paris le 12 fevrier 1768

J'ai bien reçu les deux lettres que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 26 passé et premier courant. Je vous expédierai les 3 grands lustres sitôt qu'ils seront remontés; ils reviendront à L. 120000 ... et seront beaucoup plus garnis chacun que le beau lustre de Versailles qui a couté L. 60000, les principales pièces ont 8 et 9 pouces de longueur celui de Versailles n'en a pas qui ayent plus de 6 pouces

J'apprends avec la reconnaissance la plus respectueuse l'ordre que Sa Majesté vient de donner qu'il me soit payé un à compte le premier de Mars. Cette nouvelle marque de bonté m'en hardit à la supplier de m'en faire payer un autre au ^{per} may, afin que je puisse satisfaire aux engagements que j'ai contractés, ma fortune et mon crédit étant entièrement dévoués ainsi que ma personne au service de cet adorable maître, j'attendrai le mois de Juin pour le paiement de la *Pendule* et des 3 grands *lustres*. Si Sa Majesté m'ordonne de faire l'avance du montant des 8 grands *vases de porphire* je n'aurai besoin de ces fonds que dans le mois de 7^{bre} au moyen des paiements qui me seraient faits dans les mois de mars, may et Juin.

Les deux *statues de Pigale* sont encore à Paris, on ne pourra les avoir à moins de L. 36000 ...

Paris le 26 fev. 1768.

Je m'aperçois par la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 14 du courant, que vous aviez mal compris la proposition que je vous ai faite le 15 du mois passé des trois lustres de cristal de Roche pour le prix de L. 40000. On me demandait cette somme pour chacun des lustres, et j'ai eu peine à obtenir en achetant les 3 que le prix de la réparation et du remontage y fut compris. Ces 3 lustres revenant ensemble à L. 120000 ... sont à très bonmarchés vu la beauté du cristal et la grandeur de pièces dont la plus part ont 8 et 9 pouces de longueur. Chaque lustre aura environ 6 pieds et 5 pieds $\frac{1}{2}$ de haut et est terminé par une forte boule. Un seigneur d'ici qui malgré le secret avec lequel cette acquisition s'est faite en a été instruit vient de me faire proposer de lui céder ce marché. Ca satisfaction que j'éprouverais si cette emplette était agréable à l'auguste monarque que nous servons ne m'a pas permis d'écouter ces sollicitations. Ces lustres seront prêt d'ici à 2 ou 3 mois, j'attends les ordres du Roi à ce sujet. Je puis enfin compter que les 3 lustres de cristal qui devaient m'être livré depuis si longtemps seront prêt dans le mois d'avril prochain.

Paris le 11 Mars 1768.

J'ai l'honneur de vous adresser le mémoire des demandes du sieur *Berruer sculpteur* du Roi et de l'Académie royale de Paris; il a été élève du S. Michelange Slodtz qui en faisait beaucoup de cas et m'en a souvent parlé avec les plus grands éloges.

Le sieur *Polizeau tapissier* est parti il y a 8 jours pour se rendre en votre ville; je lui ai compté L. 600 ... pour les frais de voyage. Il est convenu de travailler pour le service du Roi sans aucuns appointements et à condition seulement que les ouvrages lui seront payés suivant le tarif usité, c'est un fort bon ouvrier et qui a toujours travaillé ici dans les maisons royales.

J'attends les ordres du Roi pour les 3 grands lustres, un seigneur d'ici desirerait prendre au moins les deux moins considerables, je ne deciderai rien avant de connaître les intentions de Sa Majesté. Le grand seul reviendra à L. 60000 ..., je vous repète qu'il est composé de pièces beaucoup plus grandes et plus belles que le fameux lustre de Versailles, il sera monté dans le même goût sur une carcasse en forme de branches de Palmiers. Je compte toujours avoir les trois petits lustres à la fin du mois prochain.

Paris le 14 mars 1768.

J'ai eu l'honneur de vous écrire le 11 de ce mois et de vous donner avis du depart du sr *Polizeau tapissier*. Vous y aurez vu que le plus grand lustre de cristal de Roche reviendrait à L. 60000 ... et qu'un seigneur d'ici me sollicitait vivement pour lui céder les deux autres.

La belle *Pendule* est partie dans les caisses S. M. P. No. 1 et 2, elle revient avec les frais d'emballage et de douanes a L. 8860 ... Recommandez je vous prie les plus grandes précautions pour la debaler et faites observer qu'il y a une paire de bras à deux branches qui seussent au chapiteau de la Pendule.

Paris le 18 mars 1768.

Le besoin d'argent d'un de nos seigneurs me met a portée d'avoir deux des plus beaux tableaux qui soient connus à Paris; l'un de Carle *Maratte* de 4 pieds $\frac{1}{2}$ de haut sur 3 et $\frac{1}{2}$ de large, s^{te} famille de 7 figures de même proportion que celle du Guide que j'ai envoyé au Roi il y a trois ans. Ce tableau est très bien conservé et n'a jamais souffert de réparation. Le Roi m'avait ordonné de faire l'acquisition d'un pareil tableau annoncé de Carle *Maratte* à la Vente du M. Peilhon, je ne l'ai pas fait dans le temps ce tableau étant la copie de celui que je propose.

L'autre du *Poussin* de 6 pieds de haut sur 8 de large représentant Appollon qui couronne Virgile en tout 5 figures grandes comme nature dans un beau paysage. Ce tableau est le plus capital de ce maître qui soit en France il est pareillement dans toute sa pureté et fraîcheur.

On aura ces deux tableaux pour 25000 ₣. Les mesures sont prises sans les bordures.

J'ai reçu les lettres que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire les 7 et 12 de ce mois. Les trois petits *lustres* de cristal de Roche partiront à la fin du mois prochain, j'aspire bien après le moment où je pourrai vous annoncer qu'ils sont en route.

Il est très vrai qu'on m'a sollicité vivement et offert cinq cent Louis de bénéfice pour céder le marché des trois grands lustres, mais jamais l'interêt ne m'a conduit et je n'ai été porté à cette acquisition que par l'envie de procurer à Notre adorable maître ces superbes morceaux que j'ai cru entrer dans ses vues de magnificence.

.....

Paris le 25 Mars 1768.

Paris le 4 avril 1768.

J'ai bien reçu l'honneur de votre lettre du 14 passée et pénétré des bontés dont elle me porte des nouvelles marques de la part de notre adorable maître je volerai à ses pieds suivant les ordres le 10 de Juillet prochain.

Ces trois lustres seront certainement prêts à la fin de ce mois et je compte que les 3 autres grands Lustres pourront partir vers le même temps. J'apprends avec bien de la peine que celui qui vous est parvenu n'a pas été trouvé assez beau pour le prix puisque la rareté et la valeur du Cristal augmentant de jour en jour on ne peut se flatter d'en trouver dorénavant à moins de sommes très considérables.

Paris le 15 avril 1768.

Vous aurez vu par mes précédentes que les 3 lustres de Cristal de Roche commandées depuis si longtemps seront expédiées avant un mois, je crois que les 3 grands lustres pourront partir dans le même temps.

.....

Paris le 25 avril 1768.

J'ai eu l'honneur de vous écrire le 22 courant. Le sculpteur *Berruer* ne veut point se déterminer aux mêmes conditions que le S. Sigisbert mais lui ayant observé qu'il était déchargé des frais d'ouvriers qui sont pensionnés du Roi il m'a demandé quelques jours pour faire de nouvelles réflexions; je vous en rendrai compte le prochain courrier.

La vente de la belle collection de tableaux et de livres qui a laissée après son décès M. de *Gagnat* millionnaire de cette ville doit se faire dans le mois de novembre prochain sitôt que le catalogue paraîtra je ne manquerai pas de vous l'adresser.

.....

Paris le 29 Avril 1768.

J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 19 du passée avec de nouveaux reproches pour le retard des trois petits lustres. je crois ne pas pouvoir douter qu'ils me seront livrés avant quinze jours et vous en ferai sur le champ l'expédition.

J'ai l'honneur de vous envoyer le mémoire du sculpteur *Berruer*, je l'ai retourné de bien des manières et je ne crois pas qu'il se détermine à des conditions plus modiques. Je dois vous observer d'ailleurs que les bons artistes sont très employés ici et que les avantages considérables qu'on donne à quelquesuns d'eux dans plusieurs cours étrangers montent fort haut les prétentions des autres.

Paris le 23 Mai 1768.

Vous aurez vu dans la lettre que j'ai eu l'honneur de vous écrire le 16 du courant qu'un nouvel accident arrivé à quelques pièces des lustres avait occasionné un nouveau retard par le temps qu'il fallait pour les retailler. Il semble qu'il y ait une fatalité désespérante attachée à cette commission. J'espère positivement cette fois que le premier courrier vous annoncera leur départ.

.....

Paris le 6 Juin 1768.

J'ai bien reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 21 du pée. Je vais demander les passeports pour l'envoi des trois lustres dont 2 sont enfin prêts et le 3^e ne tardera pas à l'être. Je vous expédierai en même temps 3 des tableaux que Sa Majesté m'a

ordonné d'acheter du Cabinet de M. de *Merval* et dont je n'ai pu faire l'acquisition plutot à cause de son absence de cette ville. J'ai pris le témoignage des meilleurs connaisseurs de notre Académie dont je porterai le certificat. J'ai pensé qu'il serait plus avantageux au Roi que je fis l'acquisition de ces tableaux à la main que de subir le sort de la vente où l'intrigue et la cabale les font monter à des prix énormes...

Les reproches vifs et amers que vous me faites sur l'envoi des tableaux me pénètrent jusqu'au fond de l'âme. Vous devez avoir noté, monsieur, que vous me donates ordre de la part du Roi il y a 6 ou 9 mois d'acheter les 2 tableaux de *Carrache* et le *Corrège* avec deux autres qui ne se trouvèrent pas des maîtres indiqués. J'ai cru marcher surement dans cette acquisition en me guidant par la voix des connaisseurs et des académiciens les plus estimés, il serait bien malheureux pour moi que celle de mes ennemis prévalut. Un curieux de Paris m'a proposé d'acheter le *Corrège* ainsi je le lui enverrai. Le *Raphael* et les autres tableaux ne se sont trouvés dans cet envoi que parceque pour avoir le *Carrache* j'ai été obligé de m'engager à les faire voir au Roi et puisqu'ils ne plaisent pas à Sa Majesté je les renverrai sur le champ. Je vous supplie uniquement de représenter à Sa Majesté qu'elle m'avait donné ordre de pousser le *Carrache* jusqu'à 34000 L. si les examinateurs l'approuveraient. Ils l'ont fait de la manière la plus pieuse et la plus authentique et le tableau ne coute avec celui qui représente une femme nue et un *Satire* et celui dont le sujet est le triomphe de *Bachus* que 26000 L. Cette différence de prix me laissait espérer que Sa Majesté approuverait mon zèle ardent et respectueux pour ses interêts. Je vous prie, monsieur, d'en mettre à ses pieds l'hommage et de réclamer en ma faveur son équité et sa justice. Le nom écrit sur le tableau du *Carrache* est celui du sujet *Caia Cornelia* avec le chiffre de maître.

Les trois lustres qui viennent d'arriver ont été fait exactement sur le dessin qui m'a été envoyé et dans les proportions prescrites. Sa Majesté trouvera ici à son retour de *Silésie* le grand lustre de cristal de roche.

Berlin le 5 Aout 1768.

Berlin le 22 aout 1768.

Monsieur

Attristé et pénétré des reproches vifs que vous ne cessez de me faire sur l'envoi du tableau du *Carrache* que j'ai acheté d'après les ordres precis de Sa Majesté, j'ai pris la liberté de me prosterner devant elle pour reclaimer son equité en cette occasion. J'ai mis à ses pieds l'assurance des temoignages que tous les connaisseurs ont rendu à l'originalité et à la beauté de ce tableau, depuis plus d'un siècle qu'il tient une première placé dans les plus célèbres galeries de Paris et entr'autres dans celle du cardinal *Mazarin*. Je vous ai remis, Monsieur, le certificat que m'en ont délivré les s^{rs} *Boucher* et *Vien* peintres de la plus grande integrité et de la première consideration; vous devez d'ailleurs vous rappeler que vous m'aviez fixé de la part du Roi le prix de 34000 L. pour le *Carache* seul; j'avais donc lieu d'espérer que Sa Majesté approuverait mon zèle et mes soins que me l'ont fait obtenir à 26000 L. avec un *Schiavone* et un *Rubens* que Sa Majesté avait aussi choisis.

Sa Majesté a daigné m'assurer à *Charlottenbourg* qu'elle vous donnerait des ordres pour mettre cette affaire en règle et m'indiquer les arrangements que je dois prendre pour le payement avec le vendeur qui attend mon arrivée à Paris pour exiger de moi la réalisation du billet que je lui ai fait.

DIE ITALIENISCHEN NIELLODRUCKE UND DER KUPFERSTICH DES
XV JAHRHUNDERTS

VON PAUL KRISTELLER

Seitdem die Aufmerksamkeit der Forscher und Sammler sich den kleinen Blättchen mit Abdrücken von Gravierungen, die man im Sprachgebrauche der Sammler »Niellen« nannte, zugewendet hat, ist denselben in der Litteratur und besonders auf dem Kunstmarkte eine stets wachsende Wertschätzung zu teil geworden. Nicht allein ihre große Seltenheit veranlasste die Erzielung hoher Preise auf den Auktionen und im Handel, sondern auch die künstlerische Vollendung vieler dieser Blättchen, die zu dem Affektionswert einen wirklichen Kunstwert hinzufügte. Kann doch mit vollem Rechte eine große Anzahl der »Niellen« zu dem Feinsten und Anmutigsten gerechnet werden, was je der Grabstichel hervorgebracht hat. In ihren besten Leistungen steht die Niellotechnik ganz auf der künstlerischen Höhe, welche die italienische Goldschmiedekunst in der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts erreicht hat.

Allerdings war es nicht allein, vielleicht sogar nur in geringem Maße der Kunstwert der »Niellen«, der die Forscher und Sammler veranlasste, mit solchem Eifer dieselben zu studieren und zu sammeln: Mit den Papierabdrücken von Nielloplatten (den Abdrücken, die vor dem Einschmelzen der Niellomasse in die eingegrabenen Linien der Zeichnung von der gravierten Platte genommen worden sind) setzte man seit Zani, gestützt auf die Erzählung Vasaris, die Erfindung der Kupferstich-Abdruckstechnik in Verbindung. Man sah die Bedeutung der Nielloabdrücke fast ausschließlich in dieser ihrer Beziehung zur Erfindung des Kupferstiches, suchte den Hergang zu rekonstruieren, die Lücken in der Überlieferung auszufüllen die Unklarheiten und Widersprüche derselben zu beseitigen und zu erklären. Über dem allgemeinen Gesichtspunkte vernachlässigte man das Einzelstudium der Kunstwerke selber und war in der That ja auch ohne Hülfe der photographischen Reproduktion überhaupt nicht im Stande, eine eingehende Untersuchung und Vergleichung der erhaltenen, in den verschiedenen Sammlungen zerstreuten, zum Teil auch jetzt noch verborgenen Nielloabdrucke vorzunehmen.

Man hat bisher durchgehends die »Nielli« als eine Gruppe für sich ausschließlich im Hinblick auf die Erfinderfrage behandelt, ohne zu versuchen, ihr künstlerisches und technisches Verhältnis zu unserem Vorrate von italienischen Kupferstichen des XV Jahrhunderts, der freilich auch jetzt noch unvollständig genug bekannt ist, festzustellen. Von den »Niellen«, von Finiguerra pflegt die Betrachtung in einem Sprunge auf Baccio Baldini überzugehen, dessen Bekanntheit wir aber, ebenso wie die Finiguerras leider ausschließlich der schriftlichen Überlieferung verdanken.

Die gesamte bisherige Literatur geht von der Vasarischen Erzählung über die Erfindung des Kupferstich-Abdrucks durch Finiguerra aus, sucht sie als richtig zu erweisen oder polemisiert gegen dieselbe, oder sucht die Darstellung zu interpretieren. Sie ist durch diese Stellungnahme von vorn herein voreingenommen und hat den größten Teil ihrer Aufmerksamkeit und ihres Scharfsinnes den Kunstwerken selbst entzogen.

Ich glaube, nur wenn man vorerst von der Vasarischen Tradition ganz absieht und die erhaltenen Monumente ohne vorgefasste Meinung gründlich studiert, wird man etwas Klarheit in diese wichtige aber äußerst verwirrte Frage zu bringen im Stande sein.

Schon die Fragestellung, die man der Untersuchung zu Grunde legte, scheint mir durchgehends eine unrichtige, zu enge gewesen zu sein. Man fragte: Ist Maso Finiguerra der Erfinder der Technik des Kupferstich-Abdrucks in Italien gewesen? oder haben die Italiener diese Kunst von den Deutschen überkommen? Ist Vasaris Erzählung richtig oder nicht? Der Nachweis von deutschen Kupferstichen, die vor dem Jahre der angeblichen Erfindung Finiguerras entstanden sind, nimmt an sich der Vasarischen Darstellung noch gar nicht die Glaubwürdigkeit; und wenn auch die Unhaltbarkeit der Vasarischen Angaben erwiesen ist, bieten sich doch noch andere Möglichkeiten des Ursprunges des italienischen Kupferstiches als gerade die direkte Entlehnung der Technik aus Deutschland.

Derartige traditionelle Erzählungen von Erfindungen haben stets denselben Charakter wie die Erzählungen von der Geburt der Helden; wie diese stets ein Wunder in Mitwirkung setzen, dem der Held sein Dasein oder seine Rettung verdankt, so supponiert jene stets einen Zufall, der den Entdecker in einem einzigen Momente die Erfindung machen liefs. Die Tradition konzentriert alles, was sie weiß, mit allen den Irrtümern, die durch die mündliche Überlieferung wie von selbst entstehen, auf die Person, die am meisten hervorgetreten, deren Name am oftesten dabei genannt worden ist, eliminiert alles, was nicht in eine epitomatisch-novellistische Darstellung sich einfügen lässt, und macht aus der Geschichte eine Dichtung.

In Wirklichkeit aber werden Erfindungen nicht *entdeckt* sondern *gefunden*, gefunden nach langem Suchen, vielen Versuchen; Erfindungen werden stets in *dem* Zeitpunkte gemacht, in welchem ein dringendes Bedürfnis nach ihnen, den Zeitgenossen bewusst oder unbewusst, sich geltend macht. In solchem Zeitpunkte lenken sich die Gedanken, das Forschungsbemühen vieler zugleich an verschiedenen Orten auf den einen Punkt und mehr oder weniger vollkommen, mit mehr oder weniger großen Abweichungen kommen viele unabhängig von einander auf den gleichen Gedanken.

Nicht die Druckerkunst hat den geistigen Aufschwung im XV Jahrhundert veranlasst, sondern das Bedürfnis nach Mitteilung fand in dem Buchdruck seinen Helfer und Diener.

Der Abdruck gravierter Metallplatten ebenso wie lange vorher der Abdruck von Holzschnitten und kurz nachher der Typendruck, Erfindungen, die so nahe liegen, dass eben nur das Bedürfnis nach ihnen sich fühlbar zu machen braucht, um sie entstehen zu lassen, diese Erfindungen sind fraglos um die gleiche Zeit an verschiedenen Orten unabhängig von einander gemacht worden, in mehr oder weniger großer Vollendung der Technik, in mehr oder weniger lebensfähiger Form.

Ich meine, wir müssen alle Versuche die »Erfindung« des Kupferstiches dem einen oder dem anderen Lande zuzuweisen oder abzusprechen, wie das bisher, häufig tendenziös und unsachlich genug geschehen ist, aufgeben und bei der Betrachtung der

Entwicklung der Kunst in dem Lande allein, um das es sich hier handelt, stehen bleiben und vielmehr die Denkmäler dieser Kunstgattung in ihrer Entwicklung und in ihrem Zusammenhange mit einander und mit der Kunst des Landes überhaupt beobachten.

Wir haben also nicht zu fragen: hat Finiguerra den Kupferstich erfunden? oder haben die Italiener diese Technik von den Deutschen gelernt? sondern wir haben vorerst zu untersuchen: *hat in Italien überhaupt die Niellotechnik wirklich zur Entdeckung des Kupferstich-Abdruckes geführt?* in welchem Verhältnisse stehen die erhaltenen Nielloplatten und Abdrücke zu den gewöhnlichen Kupferstichen der Zeit?

Es ist nun meine Absicht, im Folgenden einige Beobachtungen, die Ergebnisse eingehender, mit Hülfe eines umfangreichen photographischen Materials angestellter Studien der Kunstwerke selber darzulegen. Von einer vollständigen Besprechung der technischen Fragen und der Litteratur über die Niellen ist für diese vorläufigen Mitteilungen abgesehen worden, ebenso wie die Bekanntschaft mit dem Gegenstande und den Ergebnissen der früheren Forschungen, die zuletzt vollständig in Dutuits Manuel de l'amateur d'estampes (vol. Ib) zusammengestellt sind, vorausgesetzt wird.

In erster Linie war nun eine kritische Sichtung des vorhandenen Materials erforderlich: Den folgenden Auseinandersetzungen hätte fraglos ein kritisches Verzeichnis der Nielloabdrücke angefügt werden müssen. Es lag auch im Plane der Arbeit, nicht allein ein Verzeichnis, sondern sogar getreue heliographische Abbildungen aller echten Niellen zu veröffentlichen. Die Ausführung dieses Planes hat aber ein Hindernis gefunden, das denselben vorläufig aufzugeben und die Arbeit in dieser abgekürzten Form zu veröffentlichen zwang. Doch hoffe ich, das Verzeichnis bald liefern zu können, vielleicht begleitet von heliographischen Reproduktionen aller oder aller wichtigen Niellen und mit einer vollständigen Abhandlung über den Gegenstand.

Die bisher veröffentlichten Verzeichnisse können als eine Grundlage für die Forschung durchaus nicht dienen. Das neueste in Dutuits Manuel veröffentlichte Verzeichnis bietet zwar eine lange Reihe von Nachträgen zu den sehr unvollständigen und unkritischen Duchesnes, Passavants u. A., erfüllt aber zum großen Teil nicht die erste Forderung, die an einen derartigen Katalog zu stellen ist, dass Beschreibungen und Urteile auf Autopsie, auf dem selbständigen Studium der Originale beruhen. Die Beschreibungen genügen nicht zur Identifizierung der Darstellungen, die Zustände und ihre Reihenfolge sind häufig nicht erkannt worden, Abdrücke von verschiedenen Zuständen der gleichen Platte werden oft genug als verschiedene Platten beschrieben und dergl. mehr. Es sind viele ganz offenbare Fälschungen in das Verzeichnis aufgenommen, andere Blätter ohne Grund ausgeschieden worden, die sachlichen Bemerkungen, zum Teil auf Angaben Dritter beruhend, sind oft unrichtig oder unzulänglich. Nur durch direkte Vergleichung der einzelnen Exemplare mit einander in den Originalen oder getreuen, nicht retouchierten Photographien ist es möglich, das Verhältnis der einzelnen Abdrücke zu einander zu konstatieren. Das Studium der einzelnen Zustände der Abdrücke ist hier aber wichtiger, als bei irgend einer anderen Gruppe von Kupferstichen, da schon aus der Feststellung von Zuständen allein, wie wir sehen werden, wichtige Folgerungen für den Charakter der Abdrücke gezogen werden können. Duchesne hat häufig späte Abdrücke von vollständig ausgedruckten, mehrfach retouchierten Platten für ganz frühe Nielloabdrucke vor der Vollendung der Platte gehalten. Sehr selten ist in Dutuits Manuel der wirkliche Sachverhalt festgestellt worden, meist ist die Verwirrung nur noch vergrößert worden. Nur die sorgfältigste Vergleichung aller Exemplare kann hier zu Resultaten führen. Allerdings auch so

kann nicht immer, zumal bei schlecht erhaltenen Abdrücken, die Vergleichung dieser so außerordentlich feinen und minutiösen Arbeiten in Photographien ein sicheres Urteil ermöglichen.

Um eine sichere Grundlage für die Untersuchung zu gewinnen, haben wir vor allem die modernen Fälschungen auszuscheiden und als solche kenntlich zu machen. Das persönliche Urteil und Stilgefühl allein kann nicht als ausschlaggebend gelten, es müssen durch Kennzeichnung der Merkmale, durch Gegenüberstellung charakteristischer Beispiele die Fälschungen als solche augenfällig gemacht werden.

In vielen Fällen macht es allerdings keine Schwierigkeiten, die Fälschungen von den echten Stücken zu unterscheiden. Fast alle Niellofälschungen sind in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts, meist in Venedig, entstanden;¹⁾ sie lassen das geübtere Auge daher auch bald einige für den Kunststil der Zeit der Fälschung charakteristische Eigentümlichkeiten der Formen und der Technik erkennen.

Vor allem verrät sich der Künstler des beginnenden XIX Jahrhunderts durch die überlangen, schlanken Gestalten mit vollen und weichlichen Formen, durch die fließende, überreiche Gewandung, die manierten Typen und dergl. In der Technik zeigen sich die Fälscher fast durchgängig von der Radiertechnik abhängig; gegenüber den körperhaften, bei aller Feinheit stets festen, mit einer gewissen Kraftanstrengung eingegrabenen Linien der echten Niellen, machen die Linien jener Fälschungen stets den Eindruck von Nadellinien; der etwas unbestimmte, flüchtige Zug der fast körperlosen, gleichmäßig starken, eingeritzten Linien verrät die an die Führung der Radieradel gewöhnte Hand. Den Fälschungen fehlt jene Sicherheit und Präzision in der Linienführung, welche den Stechern des XV Jahrhunderts auch in geringen Arbeiten eigentümlich ist; oder aber sie zeigen da, wo sie einmal die reine Grabstichelarbeit verwenden, eine Glätte und kalte Gleichmäßigkeit der Schraffierungslagen, die erst eine Errungenschaft der routinierten Grabsticheltechnik des XVII und XVIII Jahrhunderts ist und von der sich die alte Technik charakteristisch unterscheidet.

Leicht verrät sich die Fälschung auch durch das Beiwerk, in der Bildung des Bodens, der Pflanzen, des Wassers, der Wolken, Häuser etc. Die echten Niellen zeigen, jede Stilgruppe für sich, eine durchgehende Übereinstimmung in diesen Einzelheiten. Nur selten haben die Fälscher selbst bei Kopien genauer auf diese Nebendinge geachtet, wie überhaupt die Mehrzahl der Fälschungen nicht einmal geschickte genannt zu werden verdienen.

Auf eine der geschicktesten und gelungensten Fälschungen mag hier noch besonders hingewiesen sein, auf das Blatt mit der Anbetung der Könige (Duch. 32) in viereckiger Form mit ausgezackten Rändern.²⁾ Auch jetzt noch, nachdem Fisher in seiner Introduction (p. 34 ff.) dies Niello für eine Fälschung erklärt hat, wird dasselbe von vielen Forschern für echt gehalten.

Nicht, dass die Anbetung der Könige unter Niellen und Stichen kein Analogon findet, darf uns bestimmen, dieselbe für eine Fälschung zu halten, sondern die inneren Widersprüche, die Gegensätze zwischen der affektierten Ungeschicklichkeit und dem wirklichen Können des modernen Künstlers, das an einzelnen Stellen sich wahrnehmbar macht. In sehr geschickter Weise sind bis in alle Einzelheiten Formen,

¹⁾ Vergl. besonders Fisher, Introduction to a catalogue of the early italian prints in the British Museum. London 1886.

²⁾ Abbildung häufig. Mit dem dreieckigen Aufsätze mit der Verkündigung abgebildet in Dutuits Manuel.

Kostüme, Landschaftsbildung und dergl. den florentinischen Miniaturen des frühen XV Jahrhunderts nachgeahmt, aber doch verraten den Fälscher die modernen Gesichtstypen, die ganz moderne Haarbehandlung, kleine charakteristische Abweichungen von dem Originaltypus in der Zeichnung der Bäume, des Hintergrundes mit den gehäuften Hügeln und dergl. An einzelnen Stellen entfernt sich die Faltenbildung von dem alten strengen Schema, ganz freie gewandt wiedergegebene Stellungen und Bewegungen treten in Widerspruch mit der Ungeschicklichkeit der Komposition und der Bewegungen im allgemeinen; ferner muss die Zusammenstellung des Jünglings, der das Pferd hält, mit dem Engel und eine Reihe von Merkwürdigkeiten der Tracht Bedenken erregen. Vor allem aber scheint mir die sehr geschickte, aber sehr trockene Technik mit ihren tief eingegrabenen glatten Hintergrundschraffierungen durchaus modernen Charakters.

Von der Platte sind nicht weniger als sechs Abdrücke auf modernem Papier in grauschwarzer moderner Druckerfarbe bekannt, das Exemplar des Berliner Kabinetts allein ist auf altem Papier mit einer der alten ähnlichen Farbe gedruckt. Wenn wirklich schon Zani dies Blatt in Casa Martelli in Florenz gesehen hat (das Exemplar, das jetzt der Sammlung Malcolm angehört?), so ist doch damit die Echtheit noch nicht erwiesen. Man hat immer schon Gefallen daran gefunden, zu fälschen und die Kenner zu täuschen. Scheint nicht auf unserem Blatte der geschickte Fälscher selbst aus den kleinen urmodernen Vollmondgesichtchen, die er auf dem Plattenrande eingekratzt hat, auf die aber merkwürdiger Weise noch niemand geachtet zu haben scheint, den Gläubigen wie den Zweifler verschmitzt anzulächeln?

Im allgemeinen fasst man seit Zani und Duchesne unter dem Begriffe »Niellen« zusammen sowohl die Nielloplatten, Silberplatten, auf denen die eingegrabenen Linien der Zeichnung mit Niellomasse ausgefüllt sind, als auch die Schwefelabgüsse, die von solchen Platten, bevor die Linien mit der Niellomasse ausgefüllt waren, und die Papierabdrücke, die von den Schwefelabgüssen oder von den Platten selbst genommen worden sind. Man hat aber fast immer auch diejenigen Papierabdrücke, die von gravierten Platten ähnlicher Art, die *nicht* dazu bestimmt waren, mit Niello versehen zu werden, sondern die zu dem ausschließlichen Zwecke des Abdruckes hergestellt worden sind, zu den »Niellen« gerechnet und in die Verzeichnisse aufgenommen, teils aus Unkenntnis, oder weil man die Unterscheidung nicht durchzuführen im Stande war, teils auch wegen ihrer unleugbaren stilistischen und technischen Verwandtschaft mit den Abdrücken von wirklichen Niellen, wegen des gleichen Formates, der gleichartigen Darstellungen und dergl. mehr. Wir können diese Abdrücke »nielloartige Stiche« nennen. Duchesne hat in seinem Kataloge diese zwei Arten von Abdrücken überhaupt nicht unterschieden, spätere Forscher haben dagegen nur eine ganz kleine Anzahl von Abdrücken als wirklich von Nielloplatten herrührend anerkennen wollen. Ein Versuch der Unterscheidung der beiden Gruppen von Papierabdrücken soll weiter unten mitgeteilt werden.

Für unsere vorliegende Untersuchung, die sich nicht mit der Graviertechnik oder der Niellierkunst als solcher beschäftigt, sondern mit der Technik des *Abdruckens* von gravierten Platten, kommen die niellierten Silberplatten, von denen uns eine große Anzahl erhalten ist, nur in Betracht, insoweit sie im einzelnen in direkter Beziehung zu den Abdrücken stehen, und soweit wir das Studium ihrer Technik und

der verschiedenartigen Verwendungen der Arbeiten für die Erkenntnis des Charakters und der Herkunft der Abdrücke heranzuziehen haben. Das Verzeichnis in Dutuits Manuel beschreibt nur einen kleinen Teil des außerordentlich umfangreichen und überall hin zerstreuten Vorrates an niellierten Silberplatten, die in öffentlichen und privaten Sammlungen aller Art aufbewahrt werden, unter denen sich aber leider nur sehr wenige Stücke von zweifelloser Echtheit und von künstlerischem Werte befinden.

Wir haben uns zunächst mit den Schwefelabgüssen zu beschäftigen, die von Nielloplatten vor dem Einschmelzen der Niellomasse in die Linien, genommen wurden, und von denen uns eine kleine Anzahl erhalten geblieben ist.

Man hat bisher die Herstellung der Schwefelabgüsse von Nielloplatten stets als einen Notbehelf der Nielloarbeiter zur Reproduktion der Gravierung aufgefasst, als eine Vorstufe der Entdeckung der Technik, von der Platte auf Papier vermittelt der Druckerschwärze Abdrücke zu nehmen. Man stritt überhaupt nur darüber, ob man (d. h. Finiguerra) von den Schwefelabgüssen gleich zu den Papierabdrücken von der Silberplatte selbst übergegangen sei oder ob man die ersten Papierabdrücke von dem Schwefelabgüsse abgezogen und erst dann die Platte selbst dafür in Verwendung genommen habe. Man fragte: wozu brauchte man noch von Schwefelabgüssen die Abdrücke zu nehmen, wenn man einmal den Papierabdruck gefunden hatte, wozu hatte man dann überhaupt noch die Schwefelabgüsse nötig?

Hat man nun aber wirklich nur deshalb die Schwefelabgüsse angefertigt, weil man den Papierabdruck nicht kannte? Ich glaube, eine aufmerksame Betrachtung der Schwefelabgüsse und ihres künstlerischen Eindruckes giebt die einfachste und, wie mir scheint, allein richtige Antwort auf diese Frage. Es lässt sich wohl nur durch die Voreingenommenheit erklären, mit der auch kunstverständige und geschmackvolle Männer diesen Gegenstand in tendenziöser Weise behandelt haben, dass noch niemand bisher auf den künstlerischen Wert der Schwefelabgüsse aufmerksam geworden ist, dass niemand bemerkt hat, wie unendlich viel näher ein Schwefelabguss im künstlerischen Eindrucke dem Original-Niello kommt als der Papierabdruck, nicht allein deshalb, weil der Schwefelabguss die Zeichnung im Sinne des Originals, der Papierabdruck immer gegenseitig wiedergiebt,¹⁾ sondern vor allem durch die Feinheit und Schärfe in der Wiedergabe auch der feinsten Linien und durch die Wirkung der schwarzen Farbe auf dem Grunde des silbrig-gelben Schwefels. Man betrachte einen Schwefelabguss und vergleiche ihn mit dem vorzüglichsten gelungenen und erhaltenen Papierabdrucke, und man wird ohne weiteres zugeben, dass nie und nimmer durch einen Abdruck auf Papier eine so feine, scharfe und dabei künstlerisch vollendete Wiedergabe einer Nielloplatte zu erreichen ist, wie durch den Schwefelabguss. Der feine Schwefel, ebenso wie der feine Formsand des Negatives, schmiegt sich in die kleinsten Fugen, in die feinsten Linien der Gravierung ein und füllt sie vollständig und scharf aus, er giebt ein absolut getreues Abbild des Originalen. Auf dem weichen und gefeuchteten Papier zerfließt die Farbe stets ein wenig, die Struktur des Papiers ist ungleichmäßig und nimmt die Feuchtigkeit nicht gleichmäßig in sich auf; die Druckerschwärze liefs sich, damals wenigstens, nicht gleichmäßig verteilen und die

¹⁾ Es braucht wohl nicht bemerkt zu werden, dass auch die Papierabdrücke von den Schwefelabgüssen, die ja die Zeichnung gleichseitig mit der Originalplatte zeigen, die Darstellung im Gegensinne des Originals wiedergeben, ebenso wie die Abdrücke von der Platte selber. In Dutuits Manuel ist man sich auch über diesen einfachsten Gegenstand nicht klar geworden.

notwendige Stärke des Druckes nicht genau bemessen. Mehr oder weniger drucken immer einzelne Stellen zu stark, andere lassen ganz aus und dergl. mehr. Die überflüssige Druckerschwärze färbt fast immer auch den Papiergrund zwischen den Linien, die erhaben ausgedruckten dunklen Linien beschatten die hellen Zwischenräume



Abb. 1. Die Krönung Mariae.
Schwefelabguss von einer Nielloplatte
(British Museum).

Man hat die Möglichkeit, von Schwefelabgüssen Papierabdrücke nehmen zu können, überhaupt leugnen wollen; Schuchard hat (Archiv für die zeichnenden Künste IV 1858 p. 73 ff.) durch praktische Versuche die Möglichkeit nachgewiesen. Es hätte wohl auch der Hinweis auf die Capillaritätserscheinung genügt, vermöge deren feuchtes Papier die Druckerschwärze aufsaugen würde auch ohne Druck, sobald es nur mit ihr in genügend nahe Berührung gekommen. Es lassen sich auch von unseren Papierabdrücken eine ganze Reihe mit größter Wahrscheinlichkeit als Abdrücke von Schwefel-

zwischen ihnen. Wer will endlich die künstlerische Wirkung des Papiers der des feinen Schwefels gleichstellen?

Ob man nun den Handgriff, von gravierten Platten auf Papier Abdrücke zu machen, kannte oder nicht, ist also für die Frage der Schwefelabgüsse gleichgültig; man fertigte dieselben ihrer größeren Feinheit und Treue und des höheren künstlerischen Wertes halber an und wird sie den Papierabdrücken vorgezogen haben, auch wenn man sie sehr wohl herzustellen verstand.

Von dem Negativabguss, den man über der Originalgravierung hergestellt hatte, konnte man nun beliebig viele Schwefelabgüsse nehmen, während die Platte selbst nielliert und dem Besteller ausgehändigt war, man konnte aber auch von einem der Schwefelabgüsse wieder Papierabdrücke nehmen, alles dies ohne die Originalplatte zu beschädigen.

abgüssen bezeichnen. Nicht allein weisen die häufigen Brüche der Abdrucksform, die sich auf dem Papiere wiederabdrucken, darauf hin, dass die Papierabdrücke von einer aus zerbrechlichem Stoffe hergestellten Form genommen seien, da ja Metallplatten solchen Zufällen nur in den seltensten Fällen ausgesetzt sind und dann wegen der Verbiegungen kaum mehr einen Abdruck zulassen, und eine vor der Niellierung zerbrochene Nielloplatte überhaupt unbrauchbar wird, neu hergestellt werden muss; auch die charakteristischen Merkmale des Abdruckes, die wenig gleichmäßigen, auslassenden, aus einer Reihe von verschiedenen großen Punkten gebildeten Linien, lassen mit einer gewissen Bestimmtheit derartige Abdrücke als von Schwefeln herrührend erkennen.

Nielloplatten sind, sobald es sich um feine sorgfältige Arbeit handelte (und nur solche lohnte es sich durch Abdruck zu vervielfältigen), hochgeschätzt und hochbezahlt worden, dafür sprechen die Preise die einem Francia, einem Finiguerra gezahlt worden, deutlich genug. Die Niellatoren werden sicher nicht die außerordentlich kostbare mühsame, zarte Arbeit der Gravierung durch die Herstellung von Abdrücken von der Originalplatte selber haben beschädigen wollen. Das Abdrucken greift die Platte aber außerordentlich an, die feinsten Linien verschwinden schon nach einer geringen Anzahl von Abdrücken. So hat z. B. die nicht niellierte Pax mit der Bekehrung Pauli im Bargello, von der im vorigen Jahrhunderte und in unserem eine Anzahl von Abdrücken genommen worden sind, einen großen Teil ihrer Feinheit durch diese Abdrücke eingebüßt. Es scheint mir daher sehr wahrscheinlich, dass auch die Nielloabdrücke auf Papier zum größten Teile von den Schwefelabgüssen genommen wurden, die also somit einen doppelten Zweck erfüllten.

Die Annahme, die Niellatoren hätten Schwefelabgüsse von der noch nicht ganz vollendeten Platte genommen, um sich von dem Stande der Arbeit zu überzeugen, hat schon Schuchardt¹⁾ mit vollem Rechte als durchaus unzutreffend bezeichnet. Durch Einschwärzen der Platten konnten die Niellatoren viel einfacher und sicherer ein Bild von dem Stande der Arbeit gewinnen, wenn sie überhaupt eines derartigen Hilfsmittels bedurften. Da die Platte vor dem Niellieren in Asche ausgekocht und sorgfältigst gereinigt wurde, konnte die Schwärze dem Einschmelzen der Niellomasse nicht hinderlich sein, wie man, ebenfalls irrig, angenommen hat.

Die Schwefelabgüsse sind als vorzügliche Nachbildungen der vollendeten Platten, hergestellt worden und haben als solche eine hohe Wertschätzung und vielfache Verwendung gefunden.

In sein *Libro dei ricordi*²⁾ trägt Alesso Baldovinetti, der mit dem Kupferstich in mehr als einer Beziehung in Verbindung zu stehen scheint, unter dem 23. Juli 1449 ein: »Riceve da Bernardo d'Agabito de' Ricci un pugnaletto in vendita, del quale »pugnale gli debbe dare uno zolfo di Maso di Tommaso Finiguerra tornito a sue spese, »per grossi 6 d'argento, ossia L. 1. 13.« Dies wichtige Dokument zeigt uns, dass Schwefelabgüsse geschätzt, gesucht und bezahlt wurden. Schwefelabgüsse fertigte der Meister der Nielloarbeit also nicht nur an, um eine Erinnerung an sein Werk zurtückzubehalten, er konnte sie auch im Handel verwerten.

Eine Reihe von Schwefelabgüssen mit Darstellungen aus dem alten und dem neuen Testament, die jetzt im British Museum und in der Sammlung Rothschild in Paris aufbewahrt werden, stammen von einem Tragaltare der Camaldulenser-Convents-

¹⁾ Archiv für die zeichnenden Künste IV (1858) p. 52 Anm. 4.

²⁾ »Estratto« herausgegeben 1868 von Giovanni Pierotti, das Original ist jetzt leider verloren!

kirche bei Florenz. Man verwendete also auch die Schwefelabgüsse selber als Schmuckstücke.

Wir wissen, wie hoch Zeichnungen bedeutender Künstler geschätzt und gesucht wurden, vor allem als Studienmaterial von den Jüngeren und auch besonders von den weniger Tüchtigen als Hilfsmittel und als Vorlagen für ihre selbständigen Arbeiten. Wir könnten das schon allein daraus entnehmen, dass öfters einem bedeutenden Künstler nur der Auftrag, die Zeichnung für ein Werk anzufertigen, übertragen wurde, die Ausführung desselben aber einem anderen, weniger bedeutenden, weniger beschäftigten und deshalb wohl auch weniger anspruchsvollen. Für die Entstehung der Schwefelabgüsse und der Papierabdrücke wie der Kupferstiche in Italien überhaupt ist dies ein Moment von ganz besonderer Wichtigkeit. Die Vervielfältigung der Zeichnung, der Originalcomposition hat also hier in erster Linie den Zweck als Vorlage, zum Studium zu dienen, nicht sowohl als selbständiges Bild wie im Norden. Dass diese Nachbildungen im Kreise der Künstler bleiben, in demselben sich aber weithin verbreiten, erklärt so viele Eigentümlichkeiten des italienischen Kupferstiches und auch der italienischen Kunst überhaupt und ihrer Verbreitung im Auslande.

Wie die Zeichnung zu einer vorzüglich gelungenen und besonders erfolgreichen Arbeit ausgenützt wurde für Studien und Wiederholungen in und außerhalb der Werkstatt des Meisters, dafür bietet uns ein charakteristisches und lehrreiches Beispiel die berühmte Pax selber, die den Ausgangspunkt aller Untersuchungen über die Niellen gebildet hat, die Pax aus S. Giovanni, die jetzt im Bargello bewahrt wird, und die seit Gori und Zani dem Maso Finiguerra zugeschrieben wurde, bis Milanesi nachwies, dass diese Zuteilung unbegründet sei. Aufser der niellierten Silberplatte, die, wie bekannt, die Krönung Mariae darstellt, existieren nicht weniger als zwei Schwefelabgüsse (im British Museum [vergl. Abb. 1] und beim Baron Edm. v. Rothschild in Paris), drei Papierabdrücke (zwei in Paris, der von Zani entdeckte und der im Arsenal von Dumesnil gefundene, und ein dritter bisher ganz unbekannt gebliebener in der Sammlung Malcolm in London) und endlich eine ganz freie Kupferstichcopie, von der später die Rede sein wird. Zani zweifelte nicht daran, dass der Papierabdruck der Bibliothèque nationale und der Schwefelabguss, der damals Durazzo gehörte, von der Platte der florentiner Sammlung stammten und glaubte so einen schlagenden Beweis für die Richtigkeit der Vasarischen Erzählung gefunden zu haben. Er war allerdings nicht im Stande ohne Vergleichung der Originale mit einander oder mit Photographien, den Thatbestand sicher festzustellen. Man stritt dann viel darüber, ob der Papierabdruck von der Platte selber oder von dem Schwefelabgusse genommen sei. Der gründliche und gewissenhafte Dutuit machte zuerst (in seinem Aufsätze im *l'Art* von 1884) auf die Abweichungen des Papierabdruckes von dem Schwefelabgusse und beider wieder von der Silberplatte aufmerksam. Er half sich über diese Schwierigkeiten mit der Annahme hinweg, dass der Schwefelabguss und der Papierabdruck von verschiedenen Zuständen der Pax genommen seien. Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, dass die Abgüsse von Nielloplatten nicht vor der Vollendung derselben, gewissermaßen als Probedrucke, sondern dass sie als wirkliche Reproduktionen der vollendeten Arbeit angefertigt wurden. Der Schwefelabguss beim Baron von Rothschild befindet sich in einem sehr schlechten Zustande der Erhaltung, der die Vergleichung mit der etwas verkleinerten Photographie der Platte sehr erschwert, so dass das Resultat vorläufig als zweifelhaft hingestellt werden muss, der Papierabdruck der Bibliothèque nationale zeigt aber Arbeiten, die auf der Platte fehlen, so dass er von derselben oder von einem Abgusse der Pax nicht wohl herrühren kann. Allerdings bleibt die, abgesehen von einer Reihe von Ab-

weichungen, sehr genaue Übereinstimmung immerhin bemerkenswert. Ganz fraglos von einer anderen Platte rührt der Schwefelabguss des British Museum her (vergl. Abb. 1), welcher eine ganz außerordentlich feine, sorgfältige Arbeit zeigt. Eine ganze Reihe wesentlicher Abweichungen beweisen, dass derselbe nicht von der Pax des Bargello sondern von einer, allerdings ebenfalls bewunderungswürdig genauen und sorgfältigen Wiederholung genommen ist. So zeigt z. B. der Boden, auf dem der Thron steht, unter den Füßen Christi Schraffierungen, die in der Pax fehlen, die drei Falten am Ärmel des heiligen Augustinus haben eine ganz andere Form als in der Silberplatte, der Saum des Mantels Christi ist mit Runden verziert, die in der Pax fehlen, besonders auch die Gesichter scheinen anderen Ausdruck zu haben als dort.

Die beiden Papierabdrücke in Paris (aus der Bibliothèque de l' Arsenal) und derjenige der Sammlung Malcolm kennzeichnen sich leicht als Abdrücke von genauen aber ungleich geringeren, roheren Kopien. Noch viel weniger genau ist in dem Kupferstiche, der in der Mitte von Darstellungen aus dem Leben Mariae, die Krönung Mariae aufweist, der aus der Sammlung Durazzo stammt und 1870 mit der Sammlung Drugulin¹⁾ (wohin?) verkauft worden ist, die berühmte Pax kopiert worden.

Es haben sich also wenigstens fünf Wiederholungen derselben Darstellung erhalten, mindestens viermal ist die Pax in Niello kopiert worden, da sowohl die drei Papierabdrücke wie ja natürlich auch der Schwefelabguss des British Museum von Nielloplatten herrühren.

Nach der Pax, die in der Kirche sorgfältig aufbewahrt und nur bei der heiligen Handlung zum Vorschein kam, konnten diese Kopien gewiss nicht angefertigt werden, sondern eben nach den Schwefelabgüssen und Papierabdrücken von ihnen. Dies war also offenbar der Zweck jener Abdrücke, nicht etwa bloß den Wunsch des Meisters den Fortschritt seiner Arbeit zu beobachten oder das sentimentale Verlangen, eine Erinnerung an seine teure Arbeit zu bewahren. Von einem Werke von besonderer Vortrefflichkeit mochte wohl mancher weniger selbständige Nielloarbeiter eine so genaue Nachbildung zu besitzen wünschen, an einer solchen Arbeit konnten die Lernenden ein vortreffliches Muster haben, der Meister konnte den ganz natürlichen Wunsch haben, dieselbe Arbeit für andere zu wiederholen oder durch seine Gesellen wiederholen zu lassen; da mochten auch andere Kirchenvorstände, die die schöne Arbeit bewundert hatten, eine gleiche Pax für ihre Kirche wünschen. So machte man in der gleichen Werkstatt oder wohl auch in verschiedenen eine ganze Reihe von Nachbildungen, von denen man dann, vielleicht auch wenn sie nicht besonders gelungen waren, Abdrücke in Schwefel oder auf Papier nahm; und wer weiß wie viele Platten, Schwefelabgüsse und Papierabdrücke genau der gleichen Komposition existiert haben mögen!

Ein zweites, ähnliches Beispiel bieten der Schwefelabguss und die Papierabdrücke einer Pax mit der Darstellung der Madonna mit dem Kinde und weiblichen Heiligen. (Schwefelabguss im Brit. Mus. Dutuit 23, Papierabdr. Duch. 53 u. 54, Dut. 182—84.)

Dies ist nun alles so natürlich, dass es überflüssig scheinen könnte, so viele Worte darüber zu verlieren, wenn man nicht bisher dies alles außer Acht gelassen und mit aller Gewalt in den verschiedenen erhaltenen Abgüssen und Abdrücken verschiedene Zustände derselben Arbeit in verschiedenen Stadien ihrer Vollendung nachzuweisen gesucht hätte, wenn man nicht seit Vasari alle möglichen merkwürdigen Zufälle zur Erklärung dieses einfachen Vorganges zu Hülfe gerufen hätte. In der Werkstatt des

¹⁾ Abbildung im Verkaufskatalog der Sammlung. Vergl. über denselben Archivio storico dell' Arte VI (1893) p. 392 u. 399.

Matteo Dei, des Finiguerra und anderer mehr arbeitete man gewiss nicht anders als Perugino, als Raffael, als Rubens in ihren Werkstätten arbeiten ließen, die Kopien anfertigten, so lange solche eben Absatz fanden. — Der künstlerische Wert der Originalarbeit wird dadurch um nichts geringer.

Wir haben also aus diesen Betrachtungen zu entnehmen, dass die Schwefelabgüsse nicht ein Notbehelf vor der Kenntnis der Papierabdrücke, vor der »Entdeckung« des Kupferstich-Abdruckes, nicht eine »tedious operation«, wie Fisher sagt, waren, sondern dass sie als künstlerisch und technisch vorzüglichste, den Papierabdrücken weit überlegene Reproduktionen von Nielloplatten hergestellt worden sind; eine Folgerung die, wie mir scheint, nicht allein uns über die Niellofrage wesentlich aufklärt, sondern auch für die Erkenntnis der Ursprünge und der Entwicklung des italienischen Kupferstiches von Bedeutung ist.

Die erste und wichtigste Frage, die wir bei der Betrachtung der Papierabdrücke, die uns überall in den Sammlungen, in den Katalogen u. dergl. als »Niellen« vorgeführt werden, zu beantworten haben ist die: welche der erhaltenen Papierabdrücke rühren von wirklichen Nielloplatten her, und wie unterscheiden sich überhaupt Nielloabdrücke von gewöhnlichen Kupferstichen?

Duchesne hat in seinem Katalog alle Blätter kleinen Formates und ähnlichen Charakters als Niellen beschrieben, Passavant hat ganz kritiklos das Verzeichnis Duchesnes und die Verwirrung vermehrt; man ist schliesslich dahin gekommen, dass man in Sammlungen und Katalogen einfach jeden Stich kleinen Formates Niello nennt! In dem Kreise der englischen Amateure regte sich zuerst der Widerspruch gegen diese kritiklose Anordnung. Das Verzeichnis in Dutuits Manuel hätte hier vor allem die Aufgabe gehabt, eine Unterscheidung durchzuführen; man ist jedoch über einige Einzelbemerkungen dort nicht hinausgekommen. Und doch ist eine prinzipielle Unterscheidung der wirklichen Nielloabdrücke von den »nielloartigen Stichen«, von den Stichen, die in Formen und Charakter jenen ähnlich sind, aber nicht von Platten genommen sind, die für die Niellierung bestimmt waren, sondern von solchen Platten, die gleich von vorn herein *für den Abdruck* hergestellt worden sind, als Grundlage für die Untersuchung ein unbedingtes Erfordernis; allerdings begegnet aber die Durchführung dieser Unterscheidung zwischen Nielloabdrücken und nielloartigen Stichen großen Schwierigkeiten.

Man ist schon seit langer Zeit auf eine Reihe von äusseren Merkmalen aufmerksam geworden, an denen man die wirklichen Nielloabdrücke erkennen zu können glaubte. Man bemerkte ganz richtig, dass auf Abdrücken von Platten (oder von Abgüssen), die nicht für den Abdruck bestimmt waren, die Schriften natürlich rückläufig, die Bewegung u. dergl. gegenseitig sich zeigen müssen; ebenso hielt man Angaben von Nagellöchern zur Befestigung der Platte für ein sicheres Merkmal der Nielloabdrücke. Ein ganz sicheres, aber nur negatives Merkmal ist merkwürdiger Weise bisher ganz unbeachtet geblieben: Wenn wir von einer Darstellung Abdrücke von der ganz ausgedruckten, oder gar von der aufgearbeiteten, retouchierten Platte finden, so beweist dies doch, dass die Platte jedenfalls nie nielliert worden, sondern ganz für den Abdruck verwendet worden ist, und ferner aber auch, da diese Fälle sehr häufig und gleichartig sind, dass diese Platten überhaupt nicht für die Niellierung, sondern für den Abdruck angefertigt sind. Es versteht sich, dass hier nicht Ab-

druckszustände vor der Vollendung der Platte gemeint sind, sondern Veränderungen, Retouchen, Aufarbeitungen, die nach teilweiser Ausnützung der Platte durch den Abdruck sich nötig gemacht haben. Die Vergleichung der einzelnen Exemplare der Abdrücke mit einander gewinnt hierdurch, wie man sieht, noch eine besondere Bedeutung, da alle Abdrücke, von denen Exemplare mit derartigen Retouchen sich finden, schon allein dadurch sich als nicht von Niellen herrührend, als Abdruckstiche kennzeichnen. Duchesne hat, von seiner Idee, ausschließlich Nielloabdrücke vor sich zu haben, ausgehend, merkwürdiger Weise oft ganz gegen den Augenschein solche ganz späten, ausgedruckten, mehrfach retouchierten Zustände für Probedrucke vor Vollendung der Platte erklärt; nur selten haben seine Nachfolger den wirklichen Sachverhalt klargestellt. Ein Zweifel über das wirkliche Verhältnis der Zustände zu einander kann aber bei genauer Vergleichung absolut nicht bestehen bleiben. In manchen Fällen kann man in den verschiedenen Exemplaren die Platte von ihrem ursprünglichen Zustande durch drei verschiedene Retouchen verfolgen. Diese Platten nutzten sich eben sehr schnell durch den Druck ab und erforderten schon nach einer ganz kleinen Anzahl von Abdrucken eine Aufarbeitung besonders der feineren Linien, die dann natürlich ohne Veränderungen nicht zu bewerkstelligen war.¹⁾

Wenn wir nun solche ausgedruckten und retouchierten Zustände auch bei Abdrücken mit rückläufiger Schrift und gegenseitigen Bewegungen feststellen können, so muss uns dies veranlassen, rückläufige Schriften und linkshändige Bewegungen nicht für ein unbedingt sicheres Kennzeichen der wirklichen Nielloabdrücke halten zu wollen. Gewiss können Abdrücke mit *rechtläufiger* Schrift nicht von Nielloplatten herrühren, weil man sicher auf einer kostbaren, sorgfältig gearbeiteten Nielloplatte keine rückläufigen Inschriften angebracht haben wird. Wenn man rechtläufige Schrift auf der Platte einzugravieren hatte, wird man sich gewiss nicht die unnütze Mühe gemacht haben, die Schrift rückläufig zu stechen, wie dies beim Abdruckstich nötig war. Dagegen können die rückläufigen (also rechtläufig in die Platte gestochenen) Inschriften in Abdruckstichen sehr wohl in der Nachlässigkeit oder Bequemlichkeit des ein Original oder die Vorzeichnung allzu genau und gedankenlos kopierenden Stechers ihren Grund haben. Derartige Irrtümer finden sich ja häufig genug auf Kupferstichen.²⁾ So zeigt z. B. der bei Duchesne 304 beschriebene Abdruck mit der Darstellung der

¹⁾ Die durch Abnützung der Platte entstandenen Schwächen im Abdrucke sind natürlich wohl zu unterscheiden von solchen, die in dem mangelhaften Abdruck (ungleichmäßiger Verteilung der Farbe und des Druckes) einer ganz frischen Gravierung ihren Grund haben. Die Unterscheidung kann kaum je Schwierigkeiten machen, da in ersterem Falle die feineren Linien gleichmäßig auf der ganzen Fläche im Abdrucke verschwinden, während in letzterem Falle an einzelnen Stellen auch die stärkeren Linien auslassen, an anderen aber auch die allerfeinsten ganz scharf sich abdrucken. Während die Schwächen im Abdruck, die von der Ausnützung der Platte herrühren, beweisen, dass der Abdruck nicht von einem Niello genommen ist, sind solche Ungleichmäßigkeiten im Abdruck gerade ein charakteristisches Merkmal der Abdrücke von wirklichen Niellen oder Schwefelabgüssen.

²⁾ Wohl zu beachten ist, dass die Inschriften auch oft ohne Rücksicht auf die Richtung der Schrift so angeordnet sind, dass sie von dem Gesichte oder der Hand der Person, welche das Inschriftband hält, ausgehen (vergl. z. B. Taf. I, 6); ganz ähnlich wie dies in ganz naiver Weise auch die alten griechischen Vasenmaler thaten. So ist z. B. auf dem Stiche Duchesne 170, Johannes der Täufer (Abb. im Handbuche von Lippmann) die Inschrift nur scheinbar rückläufig, sie geht von der Hand des Johannes, der das Band hält, aus. Durch einen Abdruck von der ausgedruckten und retouchierten Platte (im British Museum) wie durch die Technik erweist sich dieser Stich als von einer für den Abdruck bestimmten Platte herrührend.

Fortuna rückläufige Schrift, obwohl Abdrücke von dieser Platte in ganz ausgedrucktem und retouchirtem Zustande beweisen, dass dieselben keine Nielloabdrücke sind. Ebenso finden wir verschiedene Zustände von Stichen mit gegenseitig dargestellten Bewegungen, die durch diese Zustände und in einigen Fällen auch noch durch die rechtläufige Schrift sich als gewöhnliche Abdrucksstiche kennzeichnen.

Bei Abdrucksstichen, die, wie dies sehr häufig der Fall ist, nach wirklichen Nielloplatten kopiert sind, mochte man wohl auch hierin den Eindruck des Nielloabdruckes hervorrufen wollen, da solche Nielloabdrücke in den Werkstätten als ein begehrtes Hilfs- und Studienmittel besser Absatz fanden.

Mit Sicherheit ist ferner die Möglichkeit, dass die Abdrücke von für die Niellierung bestimmten Platten genommen seien, auszuschließen bei einer kleinen Gruppe von Ornamentstichen, die entweder nur das halbe Muster darstellen, die eine Seite eines aus zwei korrespondierenden Hälften bestehenden Ornaments, oder welche auch die plastisch auszuführenden Teile des Gegenstandes im Abdrucke zeigen (z. B. Duch. 371, 379, 394, 398). (Vergl. Taf. II, 9 u. Abb. 7.) Ganz offenbar haben wir hier wirkliche Ornamentstiche vor uns, Gravierungen, die für den Abdruck angefertigt wurden, um Goldschmieden als Vorlagen zu dienen.¹⁾

Als ein sicheres Kennzeichen für die Herkunft der Abdrücke von Nielloplatten hat man auch die Andeutungen von Nagellöchern, die zur Befestigung der Platte auf dem mit ihr zu verzierenden Gegenstande dienten, auf den Abdrücken betrachten wollen. Allerdings kann man in manchen Fällen aus dem Abdrucke wirklicher Löcher in der Platte, die sich dann im Abdrucke als tief ausgedruckte weiße Erhebungen des Papiers kenntlich machen müssten, oder starker runder Vertiefungen in der Platte oder im Schwefelabgüsse, die im Abdrucke dann stark ausgedruckte schwarze Runde bilden müssten, mit großer Wahrscheinlichkeit den Schluss ziehen, dass wir einen Nielloabdruck vor uns haben. Es wurden jedoch auch in Abdrucks(Ornament)stichen, die nach Niellen genau kopiert waren, und die für die Ausführung von Niellen als Vorbilder dienen sollten, von dem Stecher die Stellen, an denen dann auf dem Original die Löcher eingeschlagen werden sollten, in ganz ähnlicher Weise angegeben und ornamentiert (vergl. Abb. 6). Andererseits konnten aber auch die Abgüsse und Abdrücke von der Nielloplatte genommen werden, bevor die Löcher ausgearbeitet waren; und vollends waren zur Befestigung der Platte Löcher nicht unbedingt erforderlich, man konnte die Nielloplatte eben so gut durch Falze auf dem Gegenstande befestigen.

Es kann demnach weder aus dem Fehlen der Löcher noch aus dem Vorhandensein derselben auf den Abdrücken ein *sicherer* Schluss auf die Herkunft des Abdruckes von einer Niello- beziehentlich von einer Abdrucksplatte gezogen werden.

Man sieht also, aus den äußeren Kennzeichen lassen sich keine sicheren Beweise für die Herkunft der Abdrücke von Nielloplatten entnehmen, wohl aber lässt sich durch dieselben eine große Anzahl von Abdrücken mit Sicherheit aus der Zahl der Nielloabdrücke ausscheiden und als gewöhnliche Abdrucksstiche erweisen.

Aus der Untersuchung der Technik und ihrer Unterschiede allein können wir, meines Erachtens, sichere und lehrreiche Kennzeichen zur Unterscheidung der beiden Gruppen gewinnen.

¹⁾ Mit dieser Gruppe dürfen natürlich nicht vermischt werden einige Abdrücke von Nielloplatten, die auch die Umrahmung der Darstellung im Abdrucke zeigen, deren Originalplatte (weil nach einem Original mit plastischer Umrahmung kopiert) auch die Umrahmung in Niello ausgeführt zeigte. (D. 54. Brit. Mus., *nicht* in Metallrahmen, wie Dutuit [No. 183] sagt.)



2.



1.



3.



4.



6.



5.



7.



8.



9.



10.



11.

NIELLODRUCKE DES XV JAHRHUNDERTS

- Florentinisch:* 1. Musizierende Amoretten mit Hund. Unbeschr. (Florenz. Bibl. Marucelliana). 3. Amor einen Kranz haltend. Dut. 477 (Berlin. Kupf.-Kab.). 5. Drei Sänger. D. 288 (London. Brit. Mus.). 8. Jüngling von einem Löwen überfallen. D. 283 (Paris. Samml. Dutuit). 9. Jüngling an einen Baum gefesselt. D. 318 (Berlin. Kupf.-Kab.). 10. Mann von einer Frau gefesselt. D. 310 (Paris. Bibl. Nat.). 11. Amor auf einem Sockel. Dut. 100 (Berlin. Kupf.-Kab.). 6. (florentinisch?) Frau mit Kranz und Schriftband. Dut. 444 (Berlin. Kupf.-Kab.).
- Bolognesisch:* 2. Aufsteigendes Ornament. D. 334 (Pavia. Samml. Malaspina). 4. Halbfigur der Madonna. D. 38 (London. Brit. Mus.). 7. Wappen mit zwei Putten als Schildhaltern. Dut. 610 (Berlin. Kupf.-Kab.).

Um die Linien einer Gravierung in Silber mit der Niellomasse ausfüllen zu können, müssen diese eingegrabenen Linien eine gewisse Tiefe und Schärfe der Ränder besitzen, sie müssen vor allem scharf von einander getrennt sein, in gewissen Abständen von einander stehen, damit jede Furche für sich ausgefüllt werde und nach der Vollendung klar sich scheidet von der nebenstehenden. Die erhaltenen guten Nielloplatten und die Schwefelabgüsse zeigen bei aller Feinheit und Enge der Linien eine ganz außerordentliche Schärfe und Klarheit der einzelnen Linien, die sich ganz scharf von einander sondern und tief und mit klaren, scharfen Rändern eingegraben sind. Bei geringeren, nachlässiger gearbeiteten Platten sucht man sich die Arbeit durch Vergrößerung der Abstände der Schraffierungslinien von einander und Verdickung derselben zu erleichtern; stets aber bleibt, wenn man nicht etwa, wie das häufig geschah, ganze Flächen des Hintergrundes und dergl. mit Niello ausfüllen wollte, jede einzelne Linie scharf von der anderen getrennt. Dies Erfordernis bedingt nun eine große Regelmäßigkeit in der Führung der langen, meist ohne Unterbrechung fortlaufenden Linien besonders der Hintergrundsschraffierungen. Diese Klarheit, Schärfe und Regelmäßigkeit der Linien bilden also das charakteristische Kennzeichen der Niellotechnik, weil sie eben durch die Natur derselben gefordert sind.

Untersuchen wir nun an der Hand dieser Beobachtungen unseren Vorrat von »Niellen«, so sondert sich uns sogleich eine ziemlich umfangreiche Gruppe von Abdrücken aus, die ebenso sehr wie sie sich charakteristisch von den anderen Abdrücken unterscheiden, so sehr mit der Technik, die wir in Platten und Schwefelabgüssen beobachteten, übereinstimmen. Wir bemerken in den Abdrücken dieser Gruppe dieselbe außerordentliche Schärfe und Tiefe und Klarheit der Linien, dieselbe Gleichmäßigkeit und Regelmäßigkeit der Schraffierungen, auch der einander kreuzenden Lagen, die wir in den Platten und Schwefelabgüssen hervorhoben.

Diese künstlerisch höchst wertvolle Gruppe, welcher der größte Teil unserer vorzüglichsten und frühesten Blätter angehört, zeigt nun auch alle jene äußeren Merkmale, die, wie wir gesehen haben, die Herkunft der Abdrücke von Nielloplatten sehr wahrscheinlich machen. Wir finden hier durchgehends rückläufige Schrift, links-händige Bewegungen, die stark ausgedruckten Ründe der Nagellöcher in Rosetten und dergl., die vielfältig ausgebogten Formen der Platten. Diese Argumente finden bei dem größten Teile der Blätter eine wichtige Bestätigung in der Abdrucktechnik. Die Abdrücke sind alle von ganz frischen Platten genommen, sie geben auch die feinsten Linien in der größten Schärfe wieder, sie zeigen andererseits aber in der Unvollkommenheit des Abdrucks, der an Stellen zu viel, an anderen zu wenig Farbe, zu starken oder zu geringen Druck erkennen lässt, ihren Charakter als gelegentliche, ohne große Kunst und Vorbereitungen hergestellte Abdrücke von Platten, die *nicht* für den Abdruck angefertigt waren (vergl. Taf. I, Taf. II, 1—3, 7; Abb. 2 u. 3).

Wenn auch nicht mit Sicherheit, so doch mit der allergrößten Wahrscheinlichkeit, kann der allergrößte Teil dieser Abdrücke als von Schwefelabgüssen herrührend bezeichnet werden. Vor allen Dingen die häufigen Brüche, die sich in den Abdrücken markieren (z. B. Dutuit 43, 425. Duch. 298), auf die schon oben (S. 101) hingewiesen wurde, ausgebrochene Stellen der ausgebogten Umrandungen, deren Entstehung man sich bei Metallplatten ebenso wenig wie die Brüche erklären könnte, dann besonders die Ungleichmäßigkeit in der Aufnahme der Farbe aus den Linien beweisen, dass die Abdrücke von einer aus sehr zerbrechlichem Stoffe hergestellten Platte genommen sind, der man beim Abdrucken (mit dem Reiber oder durch leichtes Aufdrücken der Hand) keinen starken Druck zumuten konnte. In den einzelnen Fällen wird es natürlich oft

schwer sein, festzustellen, ob die Abdrücke von der Platte selbst oder von den Abgüssen herrühren, doch kann es nicht fraglich bleiben, dass in der That eine Anzahl der Abdrücke wirklich von Schwefelabgüssen genommen ist.

Aus welchen Gründen man vorzog, die Abdrücke eben von den Schwefelabgüssen und nicht von den Silberplatten selbst zu nehmen, ist oben schon angedeutet worden (s. S. 101).

Dieser Gruppe von Abdrücken, die mit Sicherheit als von für die Niellierung bestimmten Platten oder Abgüssen herrührend bezeichnet werden kann, stellt sich



Abb. 2. Florentiner Nielloabdruck. Statue Amors. Duch. 225 (Brit. Mus.)



Abb. 3. Bolognesischer Nielloabdruck. Die Geburt Christi. Duch. 26 (Berlin).

nun eine andere gegenüber, die eine von der eben beschriebenen durchaus und zwar in charakteristischer Weise abweichende Technik der Gravierung aufweist.

Die einzelnen Linien sind hier nicht klar und scharf von einander getrennt, die Ränder der Linien vor allem sind nicht klar und scharf, sondern haben den sogenannten Grat (Bart), die Rauheit, behalten, die den guten früheren Abdrücken einen weichen, farbigen Ton giebt. Die Linien sind meist breiter und nur leicht in das Metall eingeritzt und stehen sehr eng, so dass die Lagen einen Ton bilden. Besonders ist die Ungleichmäßigkeit der Schraffierungslagen, die häufig aus schräg gegeneinander gestellten Gruppen kurzer Striche bestehen, die über feinen, kritzlichen Linien Lagen von stärkeren Linien zeigen und unverkennbar eine mehr malerische Wirkung anstreben, bezeichnend für die technische Verschiedenheit dieser Stiche von den Nielloabdrücken.

Die Möglichkeit, in dieser Technik gravierte Platten zu niellieren, scheint mir ausgeschlossen; die Weichheit der Linien deutet auch mehr auf Gravierung in dem weicheren Kupfer als auf Silbergravierung hin (vergl. Taf. II, 4, 5, 6, 8, 9. Abb. 4, 5, 6, 7).¹⁾

¹⁾ Von den wirklichen Niellodrucken sowohl als auch von den nielloartigen Stichen wohl zu unterscheiden ist eine Reihe von (meist modernen) Abdrücken, die in mancher Hinsicht, in den äußeren Merkmalen, in der Technik und in Eigentümlichkeiten des Druckes den Niellodrucken nahe stehen, die aber von Platten herrühren, welche weder für die Niellierung noch für den Abdruck bestimmt waren, sondern die, durch die eingravierte Zeichnung verziert, als Ornamentstücke Verwendung finden sollten. Von solchen gravierten Platten hat man wohl gelegentlich Abdrücke genommen; da die Linien unausgefüllt blieben, war das ja leicht zu bewerkstelligen. Ich glaube solche Arbeiten, die meist dem XVI Jahrhundert an-



2.



1.



3.



4.



6.



5.



9.



7.



8.

NIELLODRUCKE DES XV JAHRHUNDERTS

1. Francesco Francia. Bildnis eines Bentivoglio (?). D. 350 (London. Brit. Mus.). 2. Derselbe? Bildnis eines Mädchens. Dut. 590 bis? (London. Brit. Mus.). 3. Derselbe? Bildnis einer Frau. D. 342 (London. Brit. Mus.). 7. Bolognesisch. Ritter Dannezo. P. 693 (London. Brit. Mus.).

NIELLOARTIGE STICHE

4. Peregrino da Cesena. Halbfigur einer Frau. P. 66 (London. Brit. Mus.). 5. Derselbe. Frau von zwei Satyrn an einen Baum gefesselt. D. 237 (Berlin. Kupf.-Kab.). 6. Derselbe. Thronende Madonna mit Heiligen. D. 58 (Paris. Bibl. Nat.). 8. Derselbe. Abraham sattelt seinen Esel. D. 9 (London. Brit. Mus.). 9. Ornamentmuster. Dut. 379 (Paris. Bibl. Nat.).

Eine große Anzahl von Abdrücken dieser Gruppe werden nun schon durch das Vorhandensein ausgedruckter und retouchierter Plattenzustände, durch die recht-



Abb. 4. Nielloartiger Stich.
Pyramus und Thisbe.
Duch. 259. II (Berlin).



Abb. 5. Nielloartiger Stich.
Der Engel mit Tobias. Duch. 20
(Berlin).



Abb. 6. Nielloartiger Stich.
Frau mit Schwert und Kugel.
Duch. 314 (Berlin).

läufigen Inschriften, rechtshändige Bewegungen als nicht von Nielloplatten herrührend, als gewöhnliche Abdruckstiche im Stile der Niellen erwiesen.

Während die Abdrücke der erstgenannten Gruppe fast alle nur in einem, einige wenige in zwei Exemplaren bekannt sind, kennen wir von den Platten der zweiten Gruppe meist mehrere, oft bis zu zwölf Abdrücke, häufig in verschiedenen Zuständen derselben. Auch dass einige solcher Blätter der letztgenannten Gattung in Deutschland mehrfach kopiert wurden (z. B. von Dürer und Altdorfer), deutet darauf hin, dass die Originale nicht Nielloplatten waren, von denen nur einige wenige Abgüsse und Abdrücke in den Werkstätten aufbewahrt wurden, sondern, dass wir es mit gewöhnlichen Abdruckstichen, mit Ornamentstichen, die sich durch den Handel weithin verbreiteten, zu thun haben.

Meist ist die Zugehörigkeit der einzelnen Abdrücke zu der einen oder der anderen Gattung durch die Beobachtung der Technik und durch die äußeren Merkmale festzustellen, in manchen Fällen jedoch begegnet die Durchführung dieser Unterscheidung zwischen Nielloabdrücken und nielloartigen Stichen (wie sie im Verzeichnisse versucht werden soll) großen Schwierigkeiten.

Vor allem lassen stark beschädigte, verriehene Abdrücke die Feststellung ihres technischen Charakters, der übrigens auch bei gut erhaltenen



Abb. 7. Ornamentstich. Zwei Entwürfe
für Messergriffe. Duch. 294 (Paris).

gehören, an der Dicke und Plumpheit der Linien, die ja in der Originalarbeit als solche zu wirken hatten, erkennen zu können (z. B. Duch. 401 und 402).

Da wir uns hier nur mit der Abdrucksgavierung und ihrem Zusammenhange mit der Niellotechnik beschäftigen, so gehören derartige Abdrücke eigentlich überhaupt nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtungen.

Abdrücken nur an den Originalen, nicht in Photographien¹⁾ erkennbar ist, oft überhaupt nicht mehr zu.

In für den Abdruck bestimmten Stichen, in denen man wirklich ausgeführte Niellen oder Abdrücke von solchen kopierte, oder bei denen es besonders darauf ankam, den Eindruck der Nielloarbeit hervorzurufen, suchte man ganz naturgemäß so genau als möglich die Niellotechnik nachzuahmen, so daß dann bei besonders sorgfältiger Arbeit auch der Abdrucksstich in frühen guten Drucken ganz den beabsichtigten Eindruck des Nielloabdruckes macht.

Wenn nun aber auch die Unterscheidung der Nielloabdrücke von den nielloartigen Stichen sich (vielleicht nur vorläufig) nicht immer mit Sicherheit durchführen läßt, so haben wir doch jedenfalls die technische Verschiedenheit der beiden unterschiedenen Gruppen feststellen können und also nachweisen können, dass die Technik



Abb. 8. Der h. Vincentius von Saragossa.
Kupferstich-Kopie nach einem Niello (Reid n. 19).
Unbeschr. (Pavia Samml. Malaspina).

der für den Abdruck bestimmten, nielloartigen Gravierungen sich von der Gravierungstechnik für die Niellierung bestimmter Platten ganz charakteristisch unterscheidet.

Man hatte also für die nicht für die Niellierung, sondern für den Abdruck bestimmten Platten eine ganz andere, weniger mühsame und schwierige Technik zur Verfügung. Wir kennen sogar genaue, gegenseitige Kopien nach wirklichen Niello drucken, die durchaus in der Technik der gewöhnlichen Abdrucksstiche gearbeitet sind (vergl. Abb. 8).

Ich denke, aus diesen Thatsachen haben wir den Schluss zu ziehen, dass die Kupferstichtechnik für den Abdruck ganz unabhängig ist von der Niellotechnik, ganz

¹⁾ Die Heliogravuren in Dutuits Manuel sind für derartige Untersuchungen überhaupt nicht zu verwenden, da dieselben mit Nadel und Roulette stark überarbeitet sind. Auch unsere Abbildungen lassen leider diese feinen Unterschiede nicht erkennen.

selbständig neben ihr besteht und sich entwickelt, dass die Nielloarbeiter erst, als die Nachbildungen nach ihren Niellen sehr gesucht wurden, und die schöneren, aber kostspieligen Schwefelabgüsse nicht mehr der Nachfrage genügten, das längstbekannte Abdruckverfahren von gravierten Kupferplatten auf Papier, auf die Schwefelabgüsse und wohl auch auf die Nielloplatten in Anwendung brachten.



Abb. 9. Kupferstich-Kopie nach drei Niello-
drucken (vergl. D. 216, Dut. 307 und D. 20).
D. 19 (Brit. Mus.).

Hätte der italienische Kupferstich wirklich seinen Ursprung von der Niellotechnik genommen, sein Entwicklungsgang wäre ein ganz anderer gewesen. Wie wird man sich wohl *technisch* den Übergang von der Arbeit der Pax mit der Krönung Mariae (die besonders deutlich sich in dem Schwefelabguss des British Museum erkennen lässt) zu der Technik der Kupferstiche des Monte Santo di Dio (von 1477) und der anderer gleichartiger florentinischer Stiche zu erklären vermögen? Die seichten, rauhen Linien, die zu einem einzigen

Ton zusammenwirken, so dass sich die einzelne Linie kaum unterscheiden lässt, jene Weichheit und Unbestimmtheit der feinen Schraffierungen neben den breiteren Umrisslinien, die für diese Technik so charakteristisch sind, stehen in dem größten Gegensatze zu der scharfen, unendlich feinen und präzisen Linienführung der Niello-technik. Ein Übergang von der einen zur anderen Manier scheint undenkbar. Man kann sich von diesem Grundunterschiede der Technik am besten überzeugen, wenn etwa diese Hinweise noch nicht genügen sollten, durch die Betrachtung der modernen und deshalb sehr harten und klaren Abdrücke, die man von der (nicht niellierten) Pax mit der Bekehrung Pauli im Museo Nazionale in Florenz hergestellt hat. Gibt es wohl einen einzigen italienischen Kupferstich des XV Jahrhunderts, der eine solche Schärfe und Klarheit der Linien zeigt wie diese Abdrücke?

Fraglos ist in Italien, wie in Deutschland, der Kupferstich aus der Goldschmiedetechnik hervorgegangen. Die uralte Technik der Gravierung, der Verzierung von Metallgegenständen mit flach eingegrabener Zeichnung, bildete überall die erste Stufe der Entwicklung der Kupferstichtechnik. Von dieser Ornamentgravierung mit ihren seichten, breiten, rauhrandigen Linien unterscheidet sich aber die Niellogravierung mit ihren tiefen, feinen und scharfrandigen Linien, wie sie zur Aufnahme der Niello-masse erforderlich waren, ganz wesentlich. Man geht vollständig fehl, wenn man grose Ungeschicklichkeit in der Führung des Grabstichels oder gar der Zeichnung für ein Zeichen hohen Alters der Abdrucksstiche hält. Die Geschicklichkeit in der Behandlung des Metalles mit dem Grabstichel war ja schon Jahrhunderte vorher in hohem Grade vorhanden. Was durch lange Übung und Erfahrung erst noch gelernt werden musste, war die Berechnung der verschiedenartigen Wirkung der Linien auf dem Metalle und abgedruckt auf dem Papier, die Ausbildung einer *für die besonderen Erfordernisse des Abdrucks* geeigneten Gravierungstechnik. Dies sind die Schwierigkeiten, mit denen wir das ganze XV Jahrhundert hindurch den italienischen Kupferstich im Kampfe erblicken.

Es ist die Verfolgung rein künstlerischer Gesichtspunkte, die, wie mir scheint, hier die Ausbildung einer rationellen Abdruckstechnik verhindert. Durch die Mitwirkung künstlerisch bedeutender, aber nicht in der speciellen Technik ausgebildeter Kräfte, durch die Mitwirkung und den Einfluss der grofsen in allen Künsten gleichmäfsig

thätigen Meister wird der Kupferstich in Italien von der eigentlichen Goldschmiedetechnik abgezogen und auf die Verfolgung malerischer Wirkungen hingelenkt. Vollendeter im künstlerischen Eindruck als der deutsche Kupferstich bleibt er so technisch hinter diesem zurück.

Es kann keine Frage sein, dass jener weiche, zarte Gesamton, der durch die Zusammenwirkung der seichten, gratigen Schraffierungslinien wie auch durch die matte grünlich-graue Druckfarbe hervorgebracht wird, von den Stechern wohl beabsichtigt war, dass sie mit dieser Behandlungsweise eine feine malerische Wirkung hervorbringen suchten.

Für den Abdruck war diese Stechweise nun aber durchaus ungeeignet, da sich die Platten außerordentlich schnell abnutzten und nur wenige gute Abdrücke zuliefen. Dies ist auch der Grund des Misslingens so vieler Versuche, den Kupferstich für die Buchausstattung zu verwenden.

Hätte sich der italienische Kupferstich in der That so konsequent aus der Niello-technik herausgebildet, wie man es nach Vasaris Erzählung annehmen müsste, er hätte sich nicht gleich in den ersten Jahrzehnten seiner Entwicklung so sehr von jener Technik der tiefen Niellogravierung entfernen können, er hätte nicht nötig gehabt, bei den Deutschen, bei Schongauer und Dürer in die Schule zu gehen, um seine Technik für die sachgemäße praktische Bearbeitung der Platte für den Abdruck auszubilden, wie es die Italiener zu thun gezwungen waren.

In keinem Punkte seiner Entwicklung, soweit wir sie zu überblicken vermögen, lässt der italienische Kupferstich eine Einwirkung der Niellotechnik erkennen.

Wird man diesen Erwägungen gegenüber wohl Wert legen wollen auf vereinzelte Daten, die ja doch das Vorhandensein älterer Denkmäler gar nicht ausschließen?

Wenn wir auf die äußere Beglaubigung allein Wert legen wollten, dann hätten wir allerdings vor den siebziger Jahren Kupferstiche in Italien nicht nachzuweisen. Aber allein schon Mantegnas und seiner Rivalen, Zoan Andrea und Simone Ardizoni, Arbeiten, die sich nachweislich schon vor 1478¹⁾ in voller Thätigkeit als Stecher befanden, zwingen uns, den Rückschluss auf eine vorhergehende, Jahrzehnte lange Ausübung der Technik des Kupferstiches für den Abdruck zu machen.

Diese Annahme findet ihre volle Bestätigung durch eine Gruppe von Kupferstichen, die, wie ich an anderer Stelle mich bemüht habe nachzuweisen,²⁾ noch vor der Mitte des XV Jahrhunderts in Florenz entstanden sind. Der Stilcharakter der Zeichnung, Ornamentik und Kostüme der Stiche und ihre Technik, die der Goldschmiedegravierung noch ganz außerordentlich nahe steht, führen uns, wie ich glaube, mit Notwendigkeit auf diese Datierung.

Diese Stiche, die also älter sind als alle erhaltenen Nielloabdrücke auf Papier, älter als die berühmte Maso Finiguerra zugeschriebene Krönung Mariae, stehen in Technik wie in der Formgebung absolut unabhängig von den Niellen da, während sie sich dem Entwicklungsgange des italienischen Kupferstiches ganz naturgemäß anfügen.³⁾

¹⁾ Siehe das von Karl Brun in der Zeitschrift für bildende Kunst XI (1876) p. 54 veröffentlichte Dokument. Lodovico III, an den der Brief des Ardizoni gerichtet ist, starb 1478.

²⁾ Siehe Archivio storico dell'Arte (1893) VI. p. 391 ff.

³⁾ Ein ferneres wichtiges Beweisstück für die Unabhängigkeit und das höhere Alter der Kupferstechtechnik bildet die alte im Stile der frühesten florentiner Kupferstiche ausgeführte Kopie nach der Pax mit der Krönung Mariae in Bargello in Florenz. Da ich dieselbe, im

Bedürfte es nach den vorstehenden Auseinandersetzungen noch eines Beweises, diese Gruppe von Kupferstichen genügte, um uns deutlich erkennen zu lassen, dass *der italienische Kupferstich ganz unabhängig von der Niellotechnik entstanden ist und sich ebenso unabhängig von ihr entwickelt, dass vielmehr die Niellatoren die Technik des Papierabdruckes erst der älteren Kupferstichkunst entlehnt haben.*

In den vorstehenden Erörterungen haben wir die Nielloabdrücke und die nielloartigen Stiche ihren technischen Eigentümlichkeiten nach und in ihrem Verhältnisse zu den gewöhnlichen Kupferstichen betrachtet. Es scheint mir notwendig für die weitere Begründung unserer Ergebnisse, über die Gruppierung derselben nach der Zeit und den Orten ihrer Entstehung einige Bemerkungen anzufügen.

Wir können allerdings nicht wissen, wieviel uns erhalten geblieben ist von den im XV Jahrhundert angefertigten Niellodrucken, ob nicht gerade die ältesten von ihnen sämtlich verloren gegangen seien, und haben daher keine Berechtigung, ohne weiteres die ältesten uns erhaltenen Stücke auch als die ältesten überhaupt anzusehen. Doch können wir einem Vergleiche der erhaltenen Nielloplatten mit den Abdrücken einige Beobachtungen von Wichtigkeit für diesen Punkt entnehmen.

Es ist hervorzuheben, dass die größte Mehrzahl der uns erhaltenen Nielloplatten geringe oder ganz rohe Arbeiten durchaus handwerksmäßigen Charakters sind, gute Arbeiten unter ihnen aber zu den Seltenheiten gehören, dass dagegen die Abdrücke und Abgüsse zum allergrößten Teile von sorgfältig und fein, vielfach sogar von ganz vorzüglich ausgeführten Platten herrühren. Es liegt ganz in der Natur der Sache, dass man eben nur von guten, wertvollen Arbeiten, die wirklich der Nachahmung wert schienen, Abgüsse oder Abdrücke genommen hat. Von rohen, handwerksmäßig hergestellten Niellen, die für alle denkbaren Zwecke, vom kirchlichen Gerät bis zum Pferdegeschirr, Verwendung fanden, gab man sich im allgemeinen gewiss nicht die Mühe, Abdrücke herzustellen.

So zeigt unser Vorrat von Abdrücken gewissermaßen eine Auslese des Besten, was in dieser Technik damals hervorgebracht worden ist. Die erhaltenen Abdrücke geben uns so einen höheren Begriff von der Ausbildung der Technik und von der Kunst und Sorgfalt, die man auf die Vorbereitung und Ausführung dieser Kunstwerke verwendete, als die uns erhaltenen ausgeführten Niellen selber.

In unserem Vorrat von Abdrücken bilden die mythologischen und allegorischen Darstellungen bei weitem die Mehrzahl, während unter den erhaltenen Platten diejenigen mit religiösen Darstellungen überwiegen. Für den Kult oder die Andacht bestimmte Gegenstände, deren Schmuck diese Gattung von Nielloplatten meist bildeten, haben sich naturgemäß eher erhalten als die dem gewöhnlichen Gebrauch und Schmuck dienenden.

Aus dem Überwiegen der mythologischen Darstellungen auf den Abdrücken, die, wie wir sahen, nur nach den besten Arbeiten hergestellt wurden, geht hervor, dass im allgemeinen auf diese, für ein anspruchsvolleres, kunstverständiges Publikum bestimmten Niellen in Zeichnung und Ausführung ungleich mehr Kunst und Sorgfalt verwendet wurde als auf die zum Schmuck von kirchlichen Gebrauchs- und Devotions-

Archivio storico dell' Arte VI (1895) p. 399 f. ausführlich besprochen und die Schlussfolgerungen, die aus dem Vorhandensein dieser Kupferstich-Kopie zu ziehen sind, dargelegt habe; so beschränke ich mich hier auf diesen Hinweis.

geräten angefertigten. Es liegt auf der Hand, dass man auf den Gedanken, Abdrücke von Nielloplatten zu nehmen, gekommen ist, erst als diese Art von Arbeit einen wirklichen künstlerischen Wert und eine ausgedehntere Benutzung besonders auch für Gegenstände des weltlichen Gebrauches erhielten.

Unter der großen Zahl der mir bekannten Nielloplatten befindet sich kaum mehr als eine einzige, die Pax mit der Kreuzigung im Museo Nazionale in Florenz, die neuerdings von Milanesi mit Unrecht Finiguerra zugeschrieben worden ist,¹⁾ die mit Sicherheit in die erste Hälfte des XV Jahrhunderts zu setzen ist.²⁾ Alle anderen scheinen mir sicher nach der Mitte des XV Jahrhunderts, zum allergrößten Teile sogar in den letzten Jahrzehnten desselben oder im Beginne des XVI entstanden zu sein. Auch was wir sonst aus schriftlichen Nachrichten von der Niellotechnik wissen, deutet darauf hin, dass erst nach der Mitte des XV Jahrhunderts diese, als solche ja schon seit dem Mittelalter bekannte und geübte Technik zu einer wirklichen künstlerischen Blüte und zu vielseitiger Verwendung gelangt ist.

Es ist deshalb durchaus unwahrscheinlich, dass man vor diesem Zeitpunkte Abgüsse oder Abdrücke von Niellen genommen habe, dass wesentlich ältere und andersartige Abgüsse oder Abdrücke als die uns erhaltenen existiert haben. Die uns erhaltenen Schwefelabgüsse und Papierabdrücke scheinen mir ausnahmslos nach der Mitte des XV Jahrhunderts entstanden zu sein, kein einziger kann, aus stilistischen Gründen, hinter das Jahr 1450 hinaufgerückt werden; der größte Teil von ihnen gehört dem Ende des XV und dem Anfange des XVI Jahrhunderts an. Bestimmte Daten stehen uns allerdings nicht zur Verfügung, doch gewährt uns die stilistische Betrachtung einige sichere Anhaltspunkte.

Wir können deutlich zwei stilistische Hauptgruppen unterscheiden, die den auch durch andersartige Monumente und die Nachrichten bezeugten zwei Hauptcentren der Goldschmiedekunst in Italien entsprechen: eine *florentinische* und eine *bolognesische* Gruppe.³⁾ Mit wenigen Ausnahmen lässt sich fast der gesamte Vorrat an Abdrücken unter diese beiden Gruppen verteilen.⁴⁾ An beiden Orten verbinden sich die Niellen stilistisch aufs engste mit Persönlichkeiten, deren thätige Teilnahme an der Niello-

¹⁾ S. L'Art 1884. I. p. 66 ff.

²⁾ Auch das Rund mit dem Reiterbildnisse Francesco Sforzas in derselben Sammlung, das ganz die Form der alten Rittersiegel nachahmt, mag noch vor 1450 angefertigt worden sein.

³⁾ Es scheint mir beachtenswert, dass die große Mehrzahl der uns erhaltenen florentinischen Niellodrucke in einer der ältesten Sammlungen, in der Salamancas, vereinigt waren. Einige äußere, allen gemeinsame Eigentümlichkeiten (Spuren von Farbe und dergl.) machen es sehr wahrscheinlich, dass die Abdrücke der Salamancaschen Sammlung, mit wenigen Ausnahmen, unmittelbar aus der Werkstatt eines Florentiner Goldschmiedes der Pollaiuolo-Schule stammen, welcher dieselben für seinen Gebrauch gesammelt oder auch zum Teil selbst hergestellt hatte. In ähnlicher Weise waren in der bedeutendsten älteren Sammlung von Nielloabdrücken des Marchese Durazzo in Genua fast ausschließlich Werke der bolognesischen Gruppe vereinigt.

⁴⁾ Andere Entstehungsorte sind natürlich damit nicht ausgeschlossen; eine kleine sehr interessante Gruppe von Abdrücken weist auf einen mehr nördlich gelegenen Ursprungsort hin (bes. Dutuit 462 [Durazzo 2840], Dut. 511 [Dur. 2872] vergl. auch Taf. I, 4). Die Datierung erleidet durch sie keine Veränderung. Hier sollten nur die Hauptcentren hervorgehoben werden. Die Zuteilung einer Anzahl von Niellodruckten an eine venezianische Schule, die man zu konstruieren sich bemüht hat (wohl besonders im Kreise der venezianischen Fälscher), scheint mir durch nichts gerechtfertigt.

technik ebenfalls mehrfach bezeugt ist: mit *Antonio Pollaiolo* und mit *Francesco Francia*. Antonio Pollaiolos selbständige künstlerische Thätigkeit kann nicht vor 1450 begonnen haben. Er scheint es gewesen zu sein, der im Zusammenwirken mit dem Specialtechniker Finiguerra, dem er ja auch Zeichnungen zu seinen Werken lieferte, die Niellotechnik auf die künstlerische Höhe ihrer Entwicklung gebracht hat, und der zuerst es verstand, dieselbe für die Ornamentik in wirksamster Weise zu verwenden.

Eine große Anzahl von Niellen tragen ganz deutlich den Stilcharakter Pollaiolos und seiner Schule zur Schau. Über das Niveau der Durchschnittsarbeit dieser Gruppe erheben sich jedoch einige Stücke, die in der meisterhaften Zeichnung und in der Feinheit der Ausführung, in der vollständigen Übereinstimmung der Formen bis in alle Einzelheiten mit denen der bekannten Werke Antonios unzweifelhaft die Hand des Meisters selbst verraten.

Vielleicht das vorzüglichste Niello, das uns in einem Abdrucke erhalten ist, bewahrt die Sammlung Malaspina in Pavia in der »Fontana d'amore« (Duch. 298), ferner ist die spätere und minder fein gearbeitete »Fortitudo« (Dutuit No. 425) der Sammlung des Barons Edm. v. Rothschild¹⁾ und der unbeschriebene Niellodruck, die Enthauptung eines Gefangenen darstellend, in der Kupferstich-Sammlung in Parma²⁾ mit Sicherheit Pollaiolo selbst zuzuschreiben; endlich sei noch der, stets als eine der vortrefflichsten Arbeiten dieser Gattung anerkannte, aber unbegreiflicher Weise bisher stets dem Francia zugeschriebene Herkules mit der Hydra (Duch. 248) im British Museum³⁾ erwähnt (vergl. auch besonders Taf. I, 5).

Die große Mehrzahl der Abdrücke gehört der Werkstatt oder der Schule des Meisters an, die seine Arbeiten zu kopieren nicht müde wurde. Eine Reihe von ihnen z. B. rührt augenscheinlich von demselben Schüler Pollaiolos her, dem die gewöhnlich, ohne Grund, Finiguerra zugeschriebenen Zeichnungen der Uffizi angehören (vergl. z. B. Taf. I, 8).

Die Bedeutung Antonio Pollaiolos für die Geschichte des Kupferstiches scheint mir durchaus noch nicht erkannt zu sein. Man begnügt sich, seine gelegentliche Teilnahme am Kupferstiche zu konstatieren. Seine Bedeutung für den Kupferstich liegt aber nicht sowohl hierin, auch nicht einmal allein in der kleinen Anzahl von Niello-Drucken, die unmittelbar auf ihn selbst zurückzuführen sind, sondern vor allem in seinem Einflusse auf die Entwicklung des Kupferstiches in seiner Schule. Die stilistische und technische Verwandtschaft mit seinen Werken macht es unzweifelhaft, dass nicht allein die Florentiner Nielloarbeiter fast alle aus seiner Werkstatt hervorgegangen sind, sondern auch jene Gruppe von Kupferstechern, deren Stil nach Kolloffs Vorgänge gewöhnlich die »breite Manier« genannt wird. Es kann hier nicht der Ort sein, diesen stilistischen Zusammenhang näher nachzuweisen, der, meiner Ansicht

¹⁾ Aus der Sammlung Salamanca, No. 54 des Katalogs von Reid (mit Photographie), abgebildet in Dutuits Manuel vol. I, 2, p. 214/15. Wie das Wappen zeigt, ist dies Niello für einen Orsini angefertigt, vielleicht für denselben Gentil Virginio Orsini, an den Pollaiolo am 13. Juli 1494 ein Schreiben richtete. S. Venturi, Archivio storico dell'Arte. V (1892) p. 208.

²⁾ Dies Niello ist das Original des im Jahrgang 1891 (No. 2) der Publikation der internationalen chalkographischen Gesellschaft abgebildeten Kupferstiches der Kunsthalle in Hamburg.

³⁾ Abbildung bei Dutuit p. 320/21. Im Verzeichnisse werde ich diese Zuteilung näher zu begründen haben. Ich mache hier nur auf die Zeichnung desselben Gegenstandes von Pollaiolo im British Museum aufmerksam.

nach, auch schon augenfällig genug ist. Die Thätigkeit dieser Stechergruppe, die übrigens auch viele Elemente des Filippo Lippischen Kunstcharakters in sich aufgenommen haben, erstreckt sich bis in den Anfang des XVI Jahrhunderts. Hervorzuheben ist der Gegensatz dieser Manier, die sich, wie gesagt, aus der Nachahmung der Federzeichnung herausbildet, zu der feinen Manier, die sich direkt aus der alten Gravierungstechnik entwickelt und ihren künstlerischen Charakter, wesentlich unter dem Einflusse Botticellis, durch das Streben nach malerisch farbiger Wirkung der Stiche als vollständiger Helldunkel-Bilder gewinnt.

Antonio Pollaiolos Zeichnungen waren, wie uns Vasari und besonders Cellini bezeugen, außerordentlich geschätzt und gesucht. Ganz natürlich ist er dadurch, genau ebenso wie, vielleicht ganz unabhängig von ihm, Mantegna auf den naheliegenden Gedanken gekommen, seine Zeichnungen vermittelt der längst bekannten Abdruckstechnik von gravierten Kupferplatten zu vervielfältigen.

Sollte es nicht viel eher Pollaiolo als Finiguerra gewesen sein, der zuerst die Kupferstich-Abdruckstechnik auch auf die Schwefelabgüsse in Anwendung brachte? Doch darauf soll kein Gewicht gelegt werden, ob er der erste gewesen sei oder nicht. Fraglos aber erhellt aus einem Vergleiche der Kupferstiche Pollaiolos, in denen derselbe den Eindruck von Federzeichnungen hervorzurufen sich bemüht, mit den Nielloabdrücken, die ihm zuzuschreiben sind, dass es nicht die Niellotechnik gewesen sein kann, die ihn auf den Kupferstich geführt hat, sondern dass er vielmehr durch die Nachfrage nach einer größeren Anzahl von Nachbildungen seiner Niellen dazu veranlasst worden ist, das Verfahren des Abdruckes auf Papier auch auf die Schwefelabgüsse anzuwenden.

Neben der Pollaiolo-Gruppe ist nur noch eine kleine Anzahl von florentinischen Niellodrucken zu erwähnen, die der Kunstweise Filippo Lippis so außerordentlich nahe stehen, dass in einzelnen Fällen die Annahme sich aufdrängt, er selber habe die Zeichnungen dazu geliefert. Hierher gehört in erster Linie die bisher Finiguerra zugeschriebene Krönung Mariae (Paris Bibl. Nat. s. p. 102 u. Abb. 1) und die Madonna mit weiblichen Heiligen (Wien Albertina. Duch. 53).

Wie in Florenz durch Pollaiolo, so ist für die bolognesische Gruppe die Altersbestimmung der Niellodrucke durch den Beginn der Thätigkeit *Francesco Francias* gegeben. Der bestimmende Einfluss Francias ist in den Niellen dieser Gruppe unverkennbar. Bekannt ist, wie hoch Francia gerade als Nielloarbeiter geschätzt und gerühmt wurde, allein von dieser seiner Thätigkeit sind uns *unzweifelhafte* Denkmäler nicht erhalten. Man glaubt ihm im allgemeinen mit Sicherheit die beiden Majestates¹⁾ der Pinacoteca in Bologna zuschreiben zu können. Doch sind irgendwelche Dokumente für diese Zuschreibung nicht vorhanden. Die beiden Niellen zeigen jedenfalls in Zeichnung und Ausführung so große Verschiedenheiten, dass man wohl Anstand nehmen sollte, beide demselben Meister zuzuschreiben. Francesken Stil zeigt besonders die Auferstehung. Einen sicheren stilistischen Anhaltspunkt gewähren dagegen die Medaillen und Münzen, die Francia gearbeitet hat. Sie erlauben uns z. B. den Nielloabdruck (Duch. 350. Taf. II, 1) mit dem Jünglingsbrustbild, wahrscheinlich eines Bentivoglio, wenn man das Ornament auf dem Schulterstücke des Panzers als die »sega«, das Wappen der Bentivoglio auffassen darf, wohl das vorzüglichste Blatt dieser Gruppe, mit einer gewissen Sicherheit dem Meister selbst zuzuschreiben und eine Reihe anderer Brustbildchen, meist zwischen Blattornamenten, wenigstens in seine aller-

¹⁾ Meist fälschlich Paces genannt. S. Venturi. Archivio storico dell' Arte III (1890) p. 286.

nächste Nähe zu stellen (vergl. Taf. I, 2, II, 2 u. 3).¹⁾ Der größte Teil der Blätter gehört aber wohl sicher der zahlreichen Schule Francias an.

Francias Thätigkeit kann vor 1470 kaum begonnen haben, also 20 Jahre später als die Pollaiolos, die Niellen Francias stehen demnach den Anfängen des Kupferstiches schon ziemlich fern. Diese Gruppe von Abdrücken kann mit dem Ursprunge des Kupferstiches schlechterdings nichts zu thun haben.

Während in der florentiner Gruppe die Abdrücke von wirklichen Niellen überwiegen, besteht die Mehrzahl der Blätter der bolognesischen Gruppe aus nielloartigen Stichen, aus Kopien nach Niellen. Man scheint hier die genaue, sorgfältige Kopie in Kupfer für den Abdruck dem mühsamen und wenig praktischen Verfahren des Abdrucks von Schwefelabgüssen vorgezogen zu haben. Die besonders feine und zarte Technik der bolognesischen Niellen konnte auch gewiss kaum ohne Schädigung des Originalen den Abdruck vertragen.

Noch viel schwieriger, als die eigenhändigen Arbeiten Francias von denen seiner Schule zu sondern, ist es, die verschiedenen Hände in den Schülerarbeiten zu unterscheiden. Nur eine Persönlichkeit hebt sich heraus: *Peregrino*,²⁾ der seinen Namen in voller Bezeichnung oder in Monogrammen, auf vielen seiner Arbeiten angegeben hat. Seine Thätigkeit reicht bis in den Beginn des XVI Jahrhunderts, wie aus einigen Kopien von seiner Hand nach Stichen Dürers und anderer sich entnehmen lässt.

Ob uns von Peregrino wirkliche Niellodrucke erhalten sind, muss fraglich bleiben. Alle mit seinem rechtläufig abgedruckten Namen oder Monogramme bezeichneten Stiche aber können schon deshalb nicht als Nielloabdrucke angesehen werden. Man darf nicht annehmen, wie das geschehen ist, dass etwa die Bezeichnungen nur für die Herstellung der Abdrücke eingraviert und dann wieder entfernt worden sei, dass der Rand, auf dem sie sich gewöhnlich befinden, dann abgeschnitten oder durch den Falz verdeckt worden sei. Einmal finden sich die Bezeichnungen nicht immer auf dem Rande, dann ragt sehr häufig auch die Zeichnung über die Einfassungslinien auf den Rand hinaus, so dass eine Entfernung oder Verdeckung des Randes nicht beabsichtigt gewesen sein kann. Eine verkehrte derartige Inschrift ist aber auf einer kleinen Nielloplatte doch nicht wohl denkbar. Vor allem aber finden wir von fast allen bezeichneten Peregrino-

¹⁾ Im einzelnen können die Francia selbst oder seiner Schule zuzuschreibenden Abdrücke von Niellen erst im Verzeichnisse besprochen werden. Hier handelt es sich nur darum, einige charakteristische Beispiele anzuführen. Die Blätter, die Passavant, Ottley, Dutuit u. a. Francia zuschreiben, müssen wir vorläufig unbeachtet lassen; sie sind fast alle sicher keine Nielloabdrucke und unterscheiden sich nicht von den Arbeiten der Schule. Dass der Niellodruck Herkules die Hydra bekämpfend (Duch. 248) nicht Francia, sondern Pollaiolo zuzuschreiben sei, ist schon oben erwähnt worden. Die Verwirrung ist hier so groß, dass ihr mit Korrekturen allein nicht abgeholfen werden kann.

²⁾ Da Cesena oder da Cesio oder dergleichen. Die Annahme, dass Peregrino identisch sei mit Jacopo Francia, dass diesem dann auch eine Reihe von Zeichnungen der Liller Sammlung eines »Jac^o. pictor ... (da) pollogna pouero pelegrino dalla mia infelice (?) adolescentia ... « und die Plaquette mit der Bezeichnung I. F. P. ebenfalls angehören (vergl. Emile Molinier. Les Plaquettes I. p. 184 ff), kann durchaus nicht als zutreffend bezeichnet werden (s. auch Venturi. Rivista Stor. ital. IV, 3, 1877.) Die Stiche sind auch nicht nach den Plaquetten kopiert, sondern, wie sich nachweisen lässt, die Plaquetten nach den Stichen, die ja, wie wir gesehen haben, gerade zu diesem Zwecke, als Vorbilder zu dienen, als Ornamentstiche angefertigt worden sind. Danach berichtigt sich auch beiläufig Lichtwarks Bemerkung in seinem »Deutschen Ornamentstich«, dass die italienische Kunst im XV Jahrhundert keine Ornamentstiche hervor gebracht habe. Das war gerade der Hauptzweck der Mehrzahl von ihnen.

stichen Abdrücke von ganz ausgedruckten und retouchierten Platten; von fast allen Arbeiten Peregrinos ist uns eine mehr oder weniger beträchtliche Anzahl von Abdrücken erhalten (vergl. Taf. II, 4, 5, 6, 8; Abb. 4, 5, 6).

Hier kann es sich also nur um Platten handeln, die für die Herstellung von Abdrücken angefertigt worden sind. Unter den nicht bezeichneten Abdrücken jedoch könnten allerdings einige wirkliche Niellodrucke Peregrinos sich befinden.

Ohne Zweifel ist Peregrino bei der Herstellung seiner Stiche von der Niellotechnik ausgegangen. Wir können deutlich zwei Gruppen von Stichen Peregrinos unterscheiden: Die erste kommt in der Feinheit und Schärfe der Gravierung der wirklichen Niellotechnik sehr nahe, die Abdrücke dieser Gattung sind oft in der That schwer von Niellodrucken zu unterscheiden (vergl. Taf. II, 4, 5; Abb. 4, 5, 6). Die zweite Gruppe zeigt eine freiere, breitere, weichere Manier, die von der Niellotechnik durchaus abweicht, ganz und gar in der Ausführung und in dem Streben nach farbiger Wirkung derjenigen der gewöhnlichen Kupferstiche gleich kommt. Die Blätter haben meist etwas größeres Format und größere Figuren. Die Monogramme zeigen jedoch auf den Stichen beider Gruppen die gleichen Formen; Zeichnung, Landschaft und dergl. sind gleichartig; einige Stiche, die zwischen beiden Gruppen den Übergang bilden, beweisen vollends, dass alle diese Stiche, trotz jener Verschiedenheiten und trotz der sehr ungleichmäßigen Sorgfalt der Ausführung, einer Hand, oder vielmehr einer Werkstatt angehören. Die Stiche der erstgenannten Art stehen nun auch äußerlich den wirklichen Niellen näher, sie sind wohl fast alle nach Niellen kopiert, oder nach Zeichnungen hergestellt, die unmittelbar für die Ausführung von solchen angefertigt waren. In einigen Fällen haben sich die Originale der Kopien Peregrinos in Abdrücken erhalten (z. B. Orpheus Duch. 255 und 256), oder Zeichnungen, die mit jenen Kopien im engsten Zusammenhange stehen. Die Stiche der anderen Gruppe stehen dagegen mit den Nielloplatten nicht in direktem Zusammenhange, sondern beruhen auf freien Erfindungen des Stechers oder, wahrscheinlicher, auf Zeichnungen, die ursprünglich für die Ausführung andersartiger Kunstwerke die Vorbereitung bildeten. Als charakteristisches Beispiel soll der Stich (Duch. 58, Abb. Taf. II, 6) die Madonna mit Franciscus und Paulus darstellend, hervorgehoben werden, der ziemlich genau mit einem Gemälde Francesco Francias in der Pinacoteca in Bologna übereinstimmt.¹⁾ Die erste Gruppe gehört ihrem Kunstcharakter nach noch mehr dem XV Jahrhundert an, während die zweite in dem Beginn des XVI Jahrhunderts zu setzen ist, wohin dieselbe auch schon aus äußeren Gründen zu verweisen ist.

Nicht allein in Bologna sondern auch an anderen Orten findet Peregrino Genossen, die wie er kleine Kupferstiche in Nachahmung und im Stile der Niellen als Vorlagen für Goldschmiede und andere Künstler als Ornamentstiche anfertigen.

Aus der gelegentlichen Verwendung der Schwefelabgüsse und der Papierabdrücke von Niellen zu Studienzwecken und als Vorlagen hat sich so nun, wie wir sehen, eine ganz geschäftsmäßige Verwertung der in den Niellen zum Ausdruck kommenden künstlerischen Formen zur Herstellung von Ornamentstichen herausgebildet.

Nicht also in ihren Anfängen führt die Technik des Nielloabdrucks zum Kupferstich, dem, wie wir gesehen haben, im Gegenteile sie den Handgriff des Abdruckens

¹⁾ Hier muss die Anführung von Beispielen genügen; im einzelnen können diese sehr wichtigen Beziehungen der Niellodrucke zu Zeichnungen und anderen Kunstwerken erst im Verzeichnisse angegeben und besprochen werden. Sie sind bisher meist unbekannt geblieben, geben uns aber überaus wertvolle Aufschlüsse über den Zusammenhang der Kunstgattungen mit einander und über die Verwertung der Gegenstände der Darstellungen.

entlehnt haben wird, wohl aber geht sie in einem späten Stadium ihrer Entwicklung, in dem Kupferstiche auf. Die Niellodrucke bilden eine gegenständlich wie technisch in sich geschlossene Gruppe und entwickeln sich unabhängig vom Kupferstiche, der nur erst später zur Hülfeleistung herangezogen wird, zur vollständigen Ausnutzung der Vorteile des Abdruckverfahrens.

Wenn aber auch ihrem technischen Charakter nach unabhängig von einander, stellen Nielloabdruck und Kupferstich doch nur zwei verschiedene Anwendungsformen der künstlerischen Vervielfältigung mit Hülfe der Gravierung dar und stehen doch in ihren künstlerischen Formen in engster Beziehung mit einander.

In den Niellodrucken sind uns nicht nur durchaus treue Nachbildungen von bedeutenden Werken der Goldschmiedekunst erhalten, nicht nur vermitteln sie uns die Kenntnis von interessanten Darstellungskreisen des italienischen Quattrocento, sie bieten uns in ihren künstlerischen Formen ein bedeutungsvolles Verbindungsglied des Kupferstiches mit der großen Kunst, mit der sie technisch und künstlerisch in noch viel engeren Beziehungen stehen als die Kupferstiche. Sie vor allem lassen uns erkennen, dass der italienische Kupferstich in seiner künstlerischen und technischen Entwicklung und in seiner Verwertung nur im Zusammenhange mit den anderen Kunstzweigen zum historischen und künstlerischen Verständnis gebracht werden kann.

DIE RADIERUNGEN DER SCHÜLER REMBRANDTS

VON W. VON SEIDLITZ

Während der letzten Jahrzehnte, nämlich seit der im Jahre 1877 veranstalteten Ausstellung des Burlington Club, hat sich das von Bartsch zusammengestellte Radierwerk Rembrandts so manche Abstreichungen gefallen lassen müssen, die alle dahin zielen, das Wesen des Meisters in möglichster Klarheit, befreit von allem ihm nicht zuzumutenden Ballast, festzustellen. Dadurch entstand vielfach die Frage, welche von seinen Schülern wohl die einzelnen ausgeschiedenen Blätter angefertigt haben könnten. Hierüber sich zu äußern, musste so lange als bedenklich erscheinen, als nicht das seit Jahren angekündigte Werk des um die Rembrandtforschung hochverdienten Petersburger Senators Rovinski über die Radierungen der Schüler und Nachahmer Rembrandts erschienen war. Jetzt, da die Rovinskische Publikation (*L'oeuvre gravé des élèves de Rembrandt et des maîtres qui ont gravé dans son goût*, St. Petersburg 1894, zwei Foliobände und Textheft) als eine würdige Ergänzung seines Oeuvre de Rembrandt vorliegt, kann die Anzahl der in Frage kommenden Blätter überblickt werden, ohne dass der Befürchtung, Wichtiges übersehen zu haben, Raum gegeben zu werden braucht.

Auf eine Kritik des Rovinskischen Werkes als solches kann hier nicht eingegangen werden. Es handelt sich nur um die Ergebnisse, die daraus für die Kenntnis der einzelnen Nachfolger Rembrandts gezogen werden können. Da zeigt es sich denn leider, dass die bisher gemachte Erfahrung bestätigt wird, wonach aus all' diesen Blättern wenig Aufklärung über die fraglichen Nummern in dem Werke des Meisters selbst zu erwarten ist. Wohl treten einige schärfer umrissene Künstler-

persönlichkeiten hervor: Livens, Bol, Vliet, Verbeeck; aber selbst deren Werk ist auch jetzt noch nicht durchweg klargestellt. Die Masse der übrigen zeigt neben einer ganz geringen Zahl guter Arbeiten meist durchaus Minderwertiges.

Auch für die Chronologie ist die Ausbeute gering. Wir sehen, dass Vliet fast alle seine Blätter in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre angefertigt hat und zwar im Jahre 1631 wohl ausschliesslich nach Rembrandt arbeitend, im Jahre 1635 aber selbständig, wenn auch noch immer in Nachahmung Rembrandts, schaffend. Dass er an Rembrandts großer Kreuzabnahme von 1633 und besonders an dessen *Ecce homo* von 1635/36 stark mitgewirkt, ergibt sich aus der Vergleichung mit seinen Arbeiten in überzeugender Weise, um so mehr, als er hier wie dort in überwiegender Weise den Grabstichel verwendet hat. Reine Radierungen sind in seinem Werk nur Bartsch 25, der Greisenkopf, der ihm nicht einmal mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, da er seine Namensbezeichnung nicht trägt, B. 26, das Brustbild eines Offiziers, und die Figurenfolge B. 83—92 von 1632; zum Teil wenigstens radiert und dann mit dem Stichel fertig gemacht sind B. 57 und 57^{bis}, die Bildnisse der Amalie von Solms und des Prinzen Friedrich Heinrich, die Figurenfolgen B. 59—72 von 1635 und B. 73—82 von 1632.

Auf den Blättern Bols reichen die Jahreszahlen von 1642 bis 1653, welches Datum, von Rovinski nicht erwähnt, auf dem Philosophen Bartsch 5 sich befindet, nämlich im I. Zustande auf dem vom Tische herabhängenden Blatt Papier (den von Claussin angeführten III. Zustand, mit dem Datum 1662 rechts oben, hat auch Rovinski nicht zu Gesicht bekommen). Noch um ein Jahr weiter kommen wir, wenn wir die Halbfigur der Frau im Fenster, Bartsch 52 der Verschiedenen, ihm zuschreiben, da deren verkehrt geschriebene Jahreszahl 1654 durchaus die gleiche Bildung der Ziffern zeigt wie das vorgenannte Blatt, und die Arbeit ganz dazu stimmt. Die Greisenfigur B. 19 dagegen, die das früheste Datum, nämlich 1639, aufweisen würde, können wir dem Künstler, trotz der Namensinschrift, nicht lassen, da sie selbst für die Arbeit eines Anfängers zu schwach ist.

Bei Livens fehlen die Jahreszahlen durchweg; nur aus dem Umstande, dass die von Rembrandt retouchierten Kopieen nach seinen, viel besseren Köpfen Bartsch 18—20 von 1635 datiert sind, lässt sich schließen, dass Livens Vorlagen etwas früher entstanden sein werden. Livens sind auch bestimmt die von Bartsch unter den Verschiedenen verzeichneten Köpfe 25 und 33 zuzuschreiben. Rovinski 74 von 1649 ist schwach; zu Rovinski 75 von 1651 fehlt die Abbildung.

Erwähnen wir dann noch den Eeckhoutschen Kopf (Bartsch 66) von 1646, die drei von Sal. Koninck (B. 68—70) von 1638 (alle drei so datiert und nicht blos B. 69), die beiden Kompositionen von Renesse (Rovinski, Atlas 438 fg.) von 1653 (auf dem ersten Blatt steht diese von Rovinski nicht erwähnte Jahreszahl unmittelbar unter dem Namen und auf dem zweiten ist sie so, statt 1657, zu lesen) und eine von 1651, so bleibt nur noch Verbeeck übrig, dem außer den von 1639 datierten Blättern Bartsch 83—86 F. auch die beiden hier nach Bartschs Vorgange Rodermont zugeschriebenen Kompositionen B. 77 und 78 angehören, die bereits Gersaint mit richtigem Blick Verbeeck zuerkannt hatte (die angebliche Bezeichnung R. M. F. auf dem zweiten vermag ich nicht herauszuerkennen). — Der einer weit früheren Generation angehörende Roel. Savery (Rovinski, Atlas 459) hat mit Rembrandt überhaupt nichts zu thun; Seymour Haden, wenn er ihn unter den Mitarbeitern Rembrandts erwähnt, meinte jedenfalls den viel späteren Sal. Savry.

Geht man die Werke der einzelnen Stecher an der Hand des Rovinskischen Kataloges durch, so ergibt sich Gelegenheit zu den folgenden Bemerkungen, die jedoch nicht darauf ausgehen, die Zuweisungen oder Beschreibungen einer eingehenden Kritik zu unterziehen, sondern nur das Material für die Beurteilung der Künstler klarstellen wollen.

Bol. Rovinski 21, Kopie des Kopfes der großen Judenbraut (Rembrandt Bartsch 341): Die Behauptung, dass auf der Brust (!) Bols Name zu lesen sei, erinnert durchaus an Lautners Phantasien; es handelt sich dabei um ein bloßes Spiel der Nadel; die Arbeit zeigt übrigens gar keine Verwandtschaft mit Bol. — Rovinski K, Rembrandts Schiff der Fortuna, B. 111, dürfte ganz ohne Grund einem andern Künstler, und gar Bol, zugesprochen worden sein.

Livens. Bartsch 32 zeigt die Züge, die nach Michel als diejenigen von Rembrandts Vater bezeichnet werden. — B. 34 verkleinerte Wiederholung von 24; dasselbe Modell wie 29. — B. 39 verkleinerte Wiederholung von 16. — B. 66 sicher nicht von Livens; vielleicht, wie Bartsch annimmt, von Sal. Savry, dessen Adresse darauf steht. — Rovinski 73 gegenseitige Kopie nach Rembrandt Bartsch 263, nur das Brustbild. — Rovinski 77 Kopie nach Rembrandt B. 174, größer, doch bereits unterhalb der Knie abgeschnitten. — Rovinski 83 Kopf der Diana, gegenseitig nach Rembrandt B. 201 kopiert, nicht nur in Anlehnung an Rembrandt. — Das Verhältnis zwischen den beiden gleichstrebenden Jugendgenossen war demnach der Art, dass anfangs, um 1630/31, Livens mehrfach nach Rembrandt kopierte; später aber, im Jahre 1635, Rembrandt Kopien, die seine Schüler nach Livens angefertigt hatten, selbst überarbeitete.

Vliet. Bartsch 12, die Taufe des Kämmerers; neu ist die Angabe, dass das Originalgemälde Rembrandts, das Bode jetzt in dem Schweriner Exemplar erblickt, sich beim Grafen Tolstoi in Odessa befinden soll. — B. 18, lesende Alte; Bodes Studien S. 381 zufolge nach dem Bilde von 1631 in Oldenburg. — B. 19, nach Bode Rembrandts Vater (diese bei B. 20 angebrachte Bemerkung gehört hierher). — B. 24 ebenso, entsprechend dem sogenannten Juden Philo. — Unter Vliets Namen führt Rovinski (Atlas Nr. 280 fgg.) den größten Teil der Blätter auf, die in den letzten Zeiten Rembrandt abgesprochen worden sind, jedoch nicht durchgehends (z. B. nicht Rembrandt Bartsch 169) der Hand Vliets zugeschrieben werden können; manche durchaus ähnliche (wie z. B. das Bildnis Rembrandts B. 12) fehlen hier übrigens noch. Dagegen ist kein Grund abzusehen, weshalb B. 24, 142, 164, 165, 190, 191, 316, 327 Rembrandt, dessen Behandlungsweise sie durchaus zeigen, abgesprochen werden sollten.

Verschiedene: Blatt 38 gegenseitige Kopie nach Rembrandt Bartsch 100. — L. Bramer Rovinski Atlas 398; die Vorlage dazu befindet sich nicht in der Dresdner Galerie, wie Rovinski angiebt. — Das Monogramm IP, das Rovinski auf Rembrandts schlafendem Hunde B. 158 (Atlas 421) sieht, kann ich nur für einen Schnörkel halten.

Das Ergebnis dieser Betrachtungen lässt sich dahin zusammenfassen, dass für die erste Hälfte der dreißiger Jahre Vliet, der bereits eine ganze Reihe Rembrandtscher Gemälde gestochen hatte, auch als der Verfertiger vieler kleiner, mit Rembrandts Monogramm versehener Radierungen sowie als Mitarbeiter an des Meisters großen Kompositionen angesehen werden kann, wobei er den Grabstichel noch in höherem Maße als die Radiernadel anwendete. — Livens ist wegen seiner durchaus selbständig durchgebildeten Künstlerpersönlichkeit nicht als Nachahmer und noch weniger als Schüler Rembrandts anzusehen, sondern, wie dies auch durch zeitgenössische Zeugnisse bestätigt wird, durchaus als dessen gleichgestellter Studiengenosse. Die Möglichkeit, dass er gelegentlich eines oder das andere der früheren Blätter seines begabteren Freundes kopiert habe, ist deshalb nicht ausgeschlossen: immerhin möchte bei der Entscheidung dieser Frage besondere Vorsicht am Platze sein, wenn man als ausgemacht annimmt, dass andererseits Rembrandt es für der Mühe wert erachtet habe, Kopien die seine Schüler nach Livensschen Radierungen ausgeführt hatten, einer Überarbeitung zu unterziehen. Die Fälle der Übereinstimmung, wie z. B. bei Rembrandts Vater und

dem Bettler, lassen sich am Ende durch die gleichzeitige Verwendung eines und desselben Modells erklären. Dass aber die Kopie nach dem Kopf der badenden Diana Rembrandts gerade von Livens ausgeführt sei, dürfte noch nicht als feststehend zu betrachten sein. — Für die zweite Hälfte der dreißiger Jahre könnte bei Rembrandts Radierungen die Mitarbeiterschaft von Salomon Koninck und Verbeeck in Frage kommen, für die vierziger Jahre die von Eeckhout und Bol, obwohl solches bei der Selbständigkeit, die der Letztere sich so früh errungen, immerhin zweifelhaft erscheint, und die Behauptung, dass Bol überhaupt einmal eine Radierung Rembrandts (wie die große Judenbraut) kopiert habe, noch der Bestätigung bedarf.

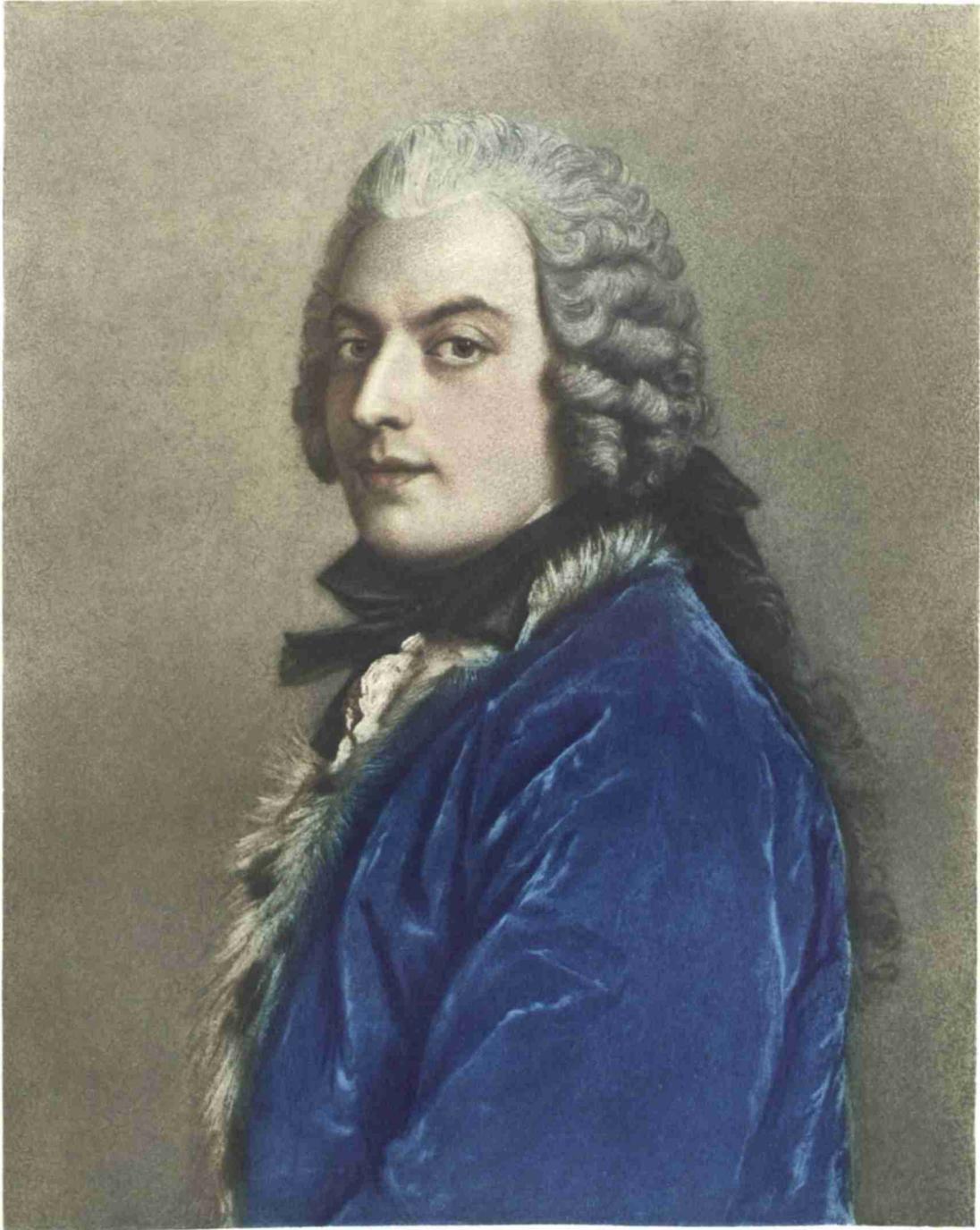
PASTELLBILDNIS DES GRAFEN FRANCESCO ALGAROTTI

VON JEAN-ETIENNE LIOTARD

VON PAUL SEIDEL

Die Kunstsammlungen Seiner Majestät des Kaisers haben in jüngster Zeit einen wertvollen Zuwachs gewonnen durch den Ankauf eines auf Pergament gemalten Pastellbildnisses Jean-Etienne Liotards, das den Freund Friedrichs des Großen, den Grafen Francesco Algarotti, darstellt. In der an Werken der französischen Malerei des XVIII Jahrhunderts so reichen Sammlung Friedrichs des Großen war Liotard bisher nicht vertreten, und auch von anderer Hand ist ein Bildnis Algarottis in den Königlichen Schlössern nicht vorhanden, so dass dieses Porträt in doppelter Beziehung unser Interesse wachrufen muss. Die meisterhafte farbige Heliographie des Bildes, die dem Ruhmeskranze Professor Röses und der Reichsdruckerei ein neues Blatt hinzufügt, enthebt mich der Pflicht einer näheren Beschreibung; ich will nur hinzufügen, dass das Pastell so vorzüglich erhalten ist, wie es nur bei Liotard vorzukommen pflegt, der ein besonderes Verfahren gekannt zu haben scheint, um die Pastellfarben zu fixieren. Der blaue Sammet des Rockes ist mit einer malerischen Vollendung und an den durch die Falten hervorgerufenen Brechungen des Lichtes darauf mit einer Feinheit der Farbenwirkung gemalt, die ihres Gleichen sucht. Das Bild stammt aus der Familie Algarottis, die sich nur von dem Gesichtspunkt aus von diesem Kunstwerk getrennt hat, dass es in den Königlichen Schlössern eine dauernde Stätte neben den Erinnerungen an Algarottis Königlichen Freund erhalten würde. Ein mangelhafter Kupferstich des Bildes von der Hand Raphael Morghens ist dem ersten Bande der im Jahre 1791 in Venedig erschienenen Gesamtausgabe der Werke Algarottis vorgeheftet, und eine Wiederholung des Pastelles selber von Liotards eigener Hand ist aus dem Nachlass des Künstlers in das Amsterdamer Museum gelangt.

Der mit Friedrich gleichaltrige Algarotti hatte bei seinem ersten Besuche in Rheinsberg im Jahre 1739 durch sein gewinnendes und gewandtes Wesen sowohl wie durch seine vielseitige blendende Bildung auf den Kronprinzen einen tiefen Eindruck gemacht. Algarotti vereinigte in seiner Persönlichkeit Alles, was der nach »Geist« förmlich lechzende junge Prinz bei den Männern seiner Umgebung suchte: »Je regarde les hommes d'esprit comme des séraphins en comparaison du troupeau vil et méprisabile



JEAN ETIENNE LIOTARD

GRAF FRANCESCO ALGAROTTI

PASTELGEMÄLDE IM BESITZ SEINER MAJESTÄT DES KAISERS

des humains qui ne pensent pas«, schreibt Friedrich an Algarotti und versichert ihn an anderer Stelle, dass er niemals die acht Tage seines Besuches bei ihm vergessen werde. Algarotti besaß eine für seine Zeit gediegene künstlerische Bildung, die er gerne in den Dienst kunstfreundlicher Monarchen stellte, wie namentlich in die des Königs von Polen. Die durch Algarotti gemachten Erwerbungen für die Dresdener Gallerie sind von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Ich erwähne hier nur die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Holbein, die erst durch die moderne Kunstkritik als Kopie festgestellt worden ist, die »drei Schwestern« von Palma Vecchio, sowie bedeutende Bilder von Courtois, Strozzi und Jan Weenix¹⁾.

Unter diesen Erwerbungen hat an dieser Stelle eine noch nicht genannte ein besonderes Interesse für uns, diejenige des berühmten Liotardschen Chokoladenmädchens, weil durch dieselbe die Möglichkeit geboten wird, die wahrscheinliche Entstehungszeit von Liotards Porträt des Grafen Algarotti zu bestimmen. Dieses Bild ist nach dem eigenhändigen Auszuge seines Tagebuches²⁾ von Algarotti im Februar 1745 in Venedig vom Künstler selber erworben worden: »à Venise. 3 février 1745 payé au sieur Liotard pour un tableau de pastel représentant une Stoubemenche (sic) 120 sequins = L. 2640« und in einem nach Dresden gerichteten Schreiben³⁾ vom 23. April 1746 erwähnt er das Bild folgendermaßen: »Je ne parlerai pas ici de la Magdelaine de la Rosalba,⁴⁾ regardée par elle même comme son chef d'oeuvre, ni de la Stoubmenche qui a été considérée par tous les Peintres de Venise et par la Rosalba même comme le plus beau Pastel qu'on ait jamais vu.« Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir in diese Zeit, Anfang des Jahres 1745, wo Liotard in Venedig anwesend war, auch die Entstehung des Bildnisses Algarottis setzen, denn dieser war damals 33 Jahre alt (geboren 11. Dezember 1712) was sich mit dem Bilde wohl in Einklang bringen lässt.

Es war aber nicht allein reine Kunstliebe, die Algarotti zu seinem Eifer für die Kunstsammlungen des Königs von Polen anspornte, sondern der ehrgeizige Italiener verband hochfliegende Pläne damit, die sich aber nur zum Teil erfüllen sollten. Zu seinem größten Missvergnügen wurde nicht ihm sondern dem Unterhändler Ventura Rossi u. A. der Auftrag, die Modeneser Gallerie für Dresden zu erwerben. In dem schon erwähnten Schreiben vom 23. April 1746 beschwert Algarotti sich bitter über diese Zurücksetzung und stellt eine Berechnung auf, nach der die von ihm bisher vermittelten Gemäldeankäufe anstatt der gezahlten 2774 Golddukaten einen Wert von 11900 hätten, eine Differenz auf die er großmütig zu Gunsten des Dresdener Hofes verzichtet habe. Als Entschädigung fordert Algarotti die Verleihung des Kammerherrntitels und den Ankauf seiner eigenen Gemäldesammlung gegen eine jährliche Leibrente von 1800 Dukaten. Gegen diese Wünsche verhielt sich der Dresdener Hof ablehnend, Algarotti hat es dort nie weiter als bis zu dem Titel eines Kriegsrates gebracht.

Bei der Unzuverlässigkeit der Berater Friedrichs des Großen in Kunstsachen können wir es heute nur bedauern, dass er Algarotti nicht in größerem Maße zur Vermittelung von Ankäufen herangezogen hat, da dessen Erwerbungen für Dresden und seine zahlreichen Schriften kunstkritischen Inhaltes ihn zu einer solchen Vertrauens-

¹⁾ Vergl. Woermann, Katalog der Königlichen Gemäldegallerie zu Dresden 1887. S. 9 und Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1871 S. 186—189. »Algarottis Correspondenz über die Erwerbung der Holbeinschen Madonna«.

²⁾ Königliches Haupt-Staatsarchiv in Dresden.

³⁾ Königliches Haupt-Staatsarchiv in Dresden.

⁴⁾ Vergl. Woermann, Katalog. Pastelle Nr. 61.

stellung als ganz besonders befähigt erkennen lassen.¹⁾ Der König wäre jedenfalls, namentlich auf dem Gebiete der italienischen Malerei, nicht derartig hintergangen worden, wie es durch seine Pariser Agenten zeitweilig geschehen ist. Algarotti hat für Potsdam nur Kleinigkeiten besorgt, so die beiden Bilder Zuccarellis in Sanssouci,²⁾ ferner Bücher und namentlich Zeichnungen und Aufnahmen italienischer Paläste, die als Muster für die von Friedrich in Potsdam errichteten Bürgerhäuser dienten. Der junge König schätzte an dem geistreichen Italiener vor allen Dingen den gewandten nie langweiligen Gesellschafter, und bei Friedrichs bekannter Hochschätzung des »esprit« darf es uns nicht verwundern, wenn er Algarotti mit seinem älteren Bruder gleich in dem Jahre seines Regierungsantrittes in den erblichen Grafenstand erhob. Der oben angedeutete Misserfolg in Dresden führte Algarotti wieder näher an den Preussischen Hof, und hier wurde ihm auch endlich das Ziel seiner Wünsche zu Teil. Die ganze Wollust befriedigten Ehrgeizes leuchtet aus dem Potsdam den 15. April 1747 datierten Schreiben Algarottis an den Grafen Brühl, dessen Anfang hier folgen mag: »Monseigneur Voyant combien j'étais inutile au service de Sa Majesté, j'ai accepté, Monseigneur, les offres généreux que Sa Majesté le Roi de Prusse a daigné me faire. Il me donne 3000 écus de pension, et m'a honoré hier au soir de la clef de son chambellan et de l'ordre du Mérite. J'ai remis, Monseigneur, ce matin la patente de conseiller privé de guerre à Monsieur de Bulow.« Die Beziehungen des großen Königs zu Algarotti, seinem »Schwan von Padua« sind bis zu dessen Tode trotz des Italieners Unbeständigkeit ungetrübt geblieben. Wenn auch der König die übertriebenen Schmeicheleien seines Freundes mit feiner Ironie zurtückweist, so kann er sich doch nie genug an seiner glänzenden und schlagfertigen Unterhaltungsgabe über alle möglichen wissenschaftlichen und künstlerischen Gebiete erfreuen, und er kann darin nach seiner Meinung allein mit Voltaire verglichen werden.³⁾

Die Korrespondenz Friedrichs mit Algarotti bringt an vielen Stellen die Bewunderung des Königs für dieses Talent seines Freundes zum Ausdruck, auch die Sehnsucht nach dessen Vaterlande, dem nie geschauten Italien, bricht sich oft Bahn in seinen Briefen, namentlich als Algarotti einmal erwähnt hatte, dass er nicht nach Herculanium zu gehen beabsichtige. »Vous n'allez donc à Herculanium? J'en suis fâché; c'est le phénomène de notre siècle; et si de si fortes entraves ne me retenaient pas ici, je ferais cinq cent lieues pour voir une ville antique ressuscitée de dessous les cendres du Vésuve.«

Am 3. Mai 1764 ist Graf Algarotti in Pisa verschieden. Der König sprach sofort den Wunsch aus, dass auf seinem Grabe eine Marmortafel mit folgender Inschrift errichtet werde: »Hic jacet Ovidii aemulus et Newtoni discipulus«. In bedeutend erweiterter Form wurde dieses Grabdenkmal nach den Entwürfen Maurinos und Carlo Bianconis im Campo Santo zu Pisa aufgerichtet,⁴⁾ wo es noch heute den Wanderer, der überrascht den Namen des Großen Friedrichs an diesem Orte entdeckt, daran gemahnt, wie der Große König die Ritter des Geistes zu ehren wusste.

¹⁾ Vergl. Woermann a. a. O.

²⁾ Vergl. meinen Aufsatz: »Friedrich der Große als Sammler« s. Jahrbuch Bd. XV S. 54.

³⁾ Vergl. die glänzende Schilderung des Freundeskreises des Großen Königs bei Koser, »König Friedrich der Große« im Kapitel »Sanssouci«.

⁴⁾ Gestochen von Volpato und Raphael Morghen.



GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI