Werk

Titel: Studien und Forschungen

Ort: Berlin

Jahr: 1896

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0017|LOG_0045

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Carl Humann

Am 12. April d. J. ist in Smyrna, seiner zweiten Heimat, *Carl Humann* einem schweren Leiden erlegen, dem ein durch vieljährige Anstrengungen geschwächter Körper nicht zu widerstehen vermochte. In diesen Blättern, in denen zuerst vor Jahren von seinen Plänen und Arbeiten, Hoffnungen und Erfolgen ausführliche Rechenschaft gegeben worden ist, möge ein kurzes Wort der Erinnerung Zeugnis ablegen von der dankbaren Liebe und Verehrung, mit der wir des treuen Freundes, Mitarbeiters und Beamten unserer Museen gedenken.

Carl Wilhelm Humann war am 4. Januar 1839 in Steele, einem Städtchen des Regierungsbezirks Düsseldorf, geboren. Seine Ausbildung fand er zunächst auf dem Gymnasium zu Essen, das er im Jahre 1859 nach bestandenem Abiturientenexamen verliefs, um sich dem Ingenieurberuf zu widmen. Nach einem Jahre praktischer Beschäftigung im Eisenbahnbau und Feldmesserdienst ging er 1860 nach Berlin, um hier auf der damaligen Königlichen Bauakademie seine Studien zu beginnen und zugleich Vorlesungen an der Universität zu hören. Die reiche Anregung, welche ihm diese Studien und die eifrig betrachteten Kunstschätze der Hauptstadt boten, hat auf sein ganzes Leben bestimmend nachgewirkt, obgleich er sich schon im Jahre 1861 durch seine Gesundheit gezwungen sah, Berlin zu verlassen und ein milderes Klima aufzusuchen.

Er wandte sich nach dem Orient. Wie er dort zunächst in Samos mit seinem alten Lehrer Heinrich Strack zusammentraf und in dessen Auftrage eine kleine Aus-

grabung an dem berühmten Heratempel der Insel ausführte; wie er von da nach Konstantinopel gelangte und auf wiederholten Reisen in Kleinasien bei Vorbereitung und Ausführung von ausgedehnten Straſsen- und Brückenbauten immer wieder auf Pergamon zurückgeführt wurde; welche Bedeutung dann für ihn das Zusammentreffen mit Ernst Curtius, Friedrich Adler und Major Regely gewann, die im Jahre 1871 die Westküste Kleinasiens bereisten und eine Reihe wichtiger antiker Stadtgebiete untersuchten — das alles hat er selbst in diesem Jahrbuch mit der ihm eigenen Lebhaftigkeit anschaulich und anziehend geschildert.

In eifriger praktischer Thätigkeit war Humann zum Manne herangereift und hatte eine Vertrautheit mit dem kleinasiatischen Küstenlande, eine Übung in dem Verkehr mit der einheimischen Bevölkerung, eine Geschicklichkeit in der Überwindung der eigentümlichen Schwierigkeiten, mit denen jedes gröſsere Unternehmen in der Levante zu kämpfen hat, erworben, wie sie schwerlich vor ihm einem Deutschen zu Gebote gestanden haben. Von nicht geringerer Bedeutung war es, dass er durch die Tüchtigkeit seiner Leistungen und die Zuverlässigkeit seines Charakters allerorten, wo er thätig gewesen war, einen Schatz von Vertrauen und Zuneigung erworben hatte, der nicht wenig zu den Erfolgen der kommenden Jahre beigetragen hat.

Wer je vom Meer in dem weiten Kaikosthale landeinwärts hinaufgewandert ist zu den Trümmern der Hauptstadt des Attalidenreiches, dem wird der Eindruck unvergesslich sein, den man empfängt, wenn, etwa drei Stunden von der Küste, bei einer starken Biegung der Straſse plötzlich die gewaltige Burghöhe von Pergamon hervortritt. Man begreift beim ersten Blick, wie dieser zwischen zwei tief eingeschnittenen Flussthälern in kühnen und feinen Umrissen hervortretende Berg zu einer befestigten Burg- und Stadt-Anlage einladen und wie eine solche Stadt in friedlichen Zeiten sich behaglich in die fruchtbare Ebene ausbreiten musste, in die jene Thäler ausmünden. Diese Höhen haben Humann von vornherein gefesselt. Die in Berlin und im Umgang mit deutschen Forschern gewonnenen Anregungen lehrten ihn in den grandiosen Trümmern der Attalidenstadt einen verlockenden Schatz geschichtlicher Aufschlüsse erkennen, und sein in der Entfernung von der Heimat nur um so feuriger entbrennender Patriotismus liefs ihn immer von neuem auf den Wunsch zurückkommen, dass es gelingen möchte, diesen Schatz zu Gunsten seines Vaterlandes zu heben.

Es ist oft erzählt worden und braucht hier nicht im einzelnen wiederholt zu werden, wie Humann aus byzantinischen Festungsmauern der pergamenischen Burg Bruchstücke von grofsen Marmorreliefs herausgebrochen und dem Berliner Museum geschenkt hatte; wie Conze, als er die Leitung unserer Sammlung antiker Skulpturen übernahm, auf diese Bruchstücke aufmerksam wurde, und wie auf seinen Antrag Humann von dem damaligen Kultusminister Dr. Falk den ersehnten Auftrag erhielt, dem Bauwerk nachzugraben, von dem diese Reliefs stammen mussten. Es war ein Wendepunkt in seinem Leben, das fortan einem neuen Kreis von Aufgaben bis zum letzten Tage gewidmet blieb.

Mit begeisterter Zuversicht ging er ans Werk, das gleich in den ersten Wochen zu den überraschendsten Erfolgen führte und, von der huldvollen Teilnahme des grofsen Kaisers Wilhelm und des unvergesslichen Protektors unserer Museen, des nachmaligen Kaisers Friedrich, getragen, Jahre hindurch von ungewöhnlichem Glück begleitet war.

Aber dieses Glück war im Grunde in dem einen Umstand beschlossen, dass in Carl Humann ein kluger Spürsinn, eine erfahrene Kenntnis von Land und Leuten,

eine unermüdliche Arbeitslust und eine helle, lautere und feurige Begeisterung für Vaterland und Wissenschaft sich vereinigten, wie sie auf Erden gar selten so stark und so rein sich zusammenfinden. Diese Eigenschaften waren es, die auch alle seine Mitarbeiter an ihn fesselten und die ihm nicht minder die Anhänglichkeit und den Gehorsam seiner Tagelöhner, als das unbedingte Zutrauen der heimischen und, was mehr sagen will, auch der türkischen Behörden sicherten. Man musste ihn sehen auf den weiten Trümmerfeldern, die es zu erforschen galt, inmitten der mannigfaltig beschäftigten Arbeiter, die hier überwacht, dort angeleitet, hier angespornt, dort zu Vorsicht und Sorgfalt angehalten sein wollten, wie er in allen Tonarten, von unnachsichtlicher Strenge bis zum gutmütigen Scherz, mit kurzem Befehl oder in eingehender Anweisung seine Anordnungen zu treffen und die Disciplin zu handhaben wusste. Dabei verlor er keinen Augenblick die höhere Aufgabe der Hinleitung der gesamten Arbeit zu ihrem wissenschaftlichen Ziele aus den Augen und wusste die jüngeren Kräfte, die ihm zu helfen kamen, je nach dem Bedürfnis zu leiten oder gewähren zu lassen und durch das Beispiel seiner Unermüdlichkeit zu befeuern. So war es seine Persönlichkeit, welche das ganze Unternehmen zusammenhielt, vom ersten Spatenstich an bis zur glücklichen Bergung auch der letzten Kiste auf dem Dampfer, der sie dem Vaterlande zuführen sollte. Mit Ruhe, Geistesgegenwart und gutem Humor wusste er alle Schwierigkeiten zu beseitigen oder zu umgehen und selbst den ärgerlichsten Zwischenfall zu überwinden — »oft glückts ihm, kühn betrog er die Gefahr; doch auch ein Bock macht' ihm kein graues Haar«.

Selbst Humanns zähe Arbeitskraft und Frische wäre schwerlich der Durchführung einer so weit verzweigten Aufgabe gewachsen gewesen ohne die Hilfe von R. Bohn, der zeitweise ihn auch in der Leitung vertrat, von E. Fabricius und manchem anderen jüngeren Gelehrten, vor allem aber ohne den Beistand seiner treuen Gattin, die in gleicher Hingabe wie er selbst das grofse Unternehmen überall hilfreich zu fördern verstand und sich gerechten Anspruch auf den Dank aller derer erworben hat, die dabei thätig waren oder seine Früchte zu geniefsen und zu schätzen wissen. Im Jahre 1874 hatte er in Smyrna den eigenen Herd gegründet und fand, inmitten aller Unruhe und Aufregung des täglichen Lebens, den festen Mittelpunkt seines Daseins in einem Familienglück, das er, von der über alles geliebten Heimat getrennt, mit doppelt innigem Danke empfand. Den Verlust eines geliebten Kindes hat er nie ganz überwunden; mit um so gröfserer Liebe und Treue umfasste er die Gattin, die Tochter und den Sohn, die ihm geblieben waren.

Die 1878 begonnene Erforschung von Pergamon und die Hebung seiner Schätze, welche 1884 zu Humanns definitivem Eintritt in den Dienst der Königlichen Museen zu Berlin führte und erst 1886 nach mehrfachen Unterbrechungen zu vorläufigem Abschluss gelangte, bildet das gröfste, aber nicht das einzige Verdienst Humanns. Es war natürlich, dass, wo es im Orient eine wichtige und schwierige Aufgabe zu lösen galt, man von Deutschland aus sich seine durch grofse Erfolge bewährte Sachkenntnis dafür zu sichern suchte. So unternahm er im Jahre 1882 im Auftrage der Königlich Preufsischen Akademie der Wissenschaften mit Dr. von Domaszewski eine Expedition nach Angora und brachte von dort einen vollständigen Gipsabdruck von dem griechischen und lateinischen Texte des berühmten Rechenschaftsberichtes des Augustus über seine öffentliche Wirksamkeit heim. Mommsen hat in der zweiten Ausgabe seines *Monumentum Ancyranum* die reichen Ergebnisse der auf diese Weise ermöglichten genauen Nachprüfung des merkwürdigen Denkmals mitgeteilt, und Humann später (1890) selbst einen eingehenden Bericht über die auch an anderen Resultaten fruchtbare Reise ver-

öffentlicht. Noch anstrengender und schwieriger war eine zweite, gleichfalls im Auftrage der Berliner Akademie unternommene Reise zur Erforschung des Grabdenkmals des Königs Antiochos auf dem Nimruddagh, am Südabhang des Taurus. Zuerst aus grofser Ferne von dem Feldmarschall Grafen von Moltke im Jahre 1839 wahrgenommen und später nur von dem Ingenieur Sester beobachtet, war dieses höchst merkwürdige und in seiner Bergeinsamkeit grofsartige Denkmal im Jahre 1882 von Dr. O. Puchstein und Sester so weit untersucht worden, dass seine Wichtigkeit aufser Zweifel gestellt war. Im Verein mit Dr. Puchstein und Dr. von Luschan brach dann Humann im Jahre 1883 von Alexandrette auf und führte die nicht leichte Aufgabe glücklich durch. Das von ihm und Dr. Puchstein 1890 über diese und die Reise nach Angora veröffentlichte Werk enthält von seiner Hand die eingehende Schilderung ihres äufseren Verlaufs und zahlreiche Beobachtungen, während Puchstein die Veröffentlichung und Erläuterung des Denkmals selbst und seiner Inschriften zufiel.

Eine weitere im Jahre 1888 im Auftrage des Berliner Orientcomités unternommene Expedition richtete sich nach Sendjirli in Nordsyrien. Dort war der kundige Direktor des Kaiserlichen Museums in Konstantinopel, Hamdi Bey Exc., merkwürdige, in keine bekannte Gattung sich einordnende Skulpturen gewahr geworden. Dr. Puchstein, dem eine Kunde von ihnen zugekommen war, und Dr. von Luschan hatten sie auf Humanns Veranlassung auf dem Wege nach dem Nimruddagh aufgesucht, worauf dann in Berlin ihre gründliche Untersuchung angeregt wurde. Aber in dem Fieberklima dieses merkwürdigen Trümmerhügels versagte zum ersten Male Humanns Gesundheit. Begleitet von Dr. von Luschan und Dr. Winter, konnte er die nötigen Einrichtungen an Ort und Stelle treffen und die Arbeiten mit der Ausgrabung des unteren Burgthors und der Entdeckung des einen Stadtthors auf das Glücklichste einleiten; dann musste er abbrechen, um nach Smyrna zurückzukehren, und die Durchführung dieser und der späteren Ausgrabungen an derselben Stelle Dr. von Luschan und dem Architekten R. Koldewey, der 1889 hinzutrat, überlassen. Auch dieses Unternehmen aber blieb ihm bis zu Ende für stetige wichtige Förderung seiner Interessen verpflichtet. Eine Grabung von weit bescheidenerem Umfang, die Humann in Tralles für das Orientcomité ausführte, fällt gleichfalls noch in das Jahr 1888. Das wichtigste Unternehmen seiner späteren Jahre ist die 1891—1894 für die Sammlung der antiken Skulpturen unserer Museen ausgeführte Ausgrabung im Stadtgebiet von Magnesia am Mäander, die er unter Assistenz von R. Heyne und Dr. O. Kern mit besonderer Liebe und glücklichem Scharfsinn durchgeführt hat. Eine von dem Archäologischen Institut in Athen unternommene Voruntersuchung war vorausgegangen; die Untersuchung des Theaters durch Dr. Hiller von Gärtringen erfolgte gleichzeitig. Von den reichen Ergebnissen ist bisher verhältnismäfsig Weniges zur Veröffentlichung gelangt, und die unerwartet grofse Ausbeute an Inschriften, die zuerst zugänglich werden wird, giebt naturgemäfs in Humanns Leistung am wenigsten einen unmittelbaren Einblick. Sein Verdienst lag auch hier in der überraschend früh gewonnenen richtigen Erkenntnis der ganzen Anlage der an den Tempel der Artemis Leukophryene anstofsenden Agora, welcher allein die rasche und sichere Durchführung der ganzen Untersuchung zu verdanken ist. Nach dem Abschluss der Arbeiten in Magnesia fasste er gemeinschaftlich mit R. von Kekulé, der seit 1889 an die Spitze der Berliner Skulpturensammlung getreten war, an Ort und Stelle den Plan einer Untersuchung von Priene, den er bis in die letzten Tage seines Lebens mit unvermindertem Eifer verfolgte. Mit schmerzlicher Resignation musste er sich entschliefsen, auf die persönliche Leitung der Arbeiten mehr und mehr zu

verzichten und sie seinen jungen Freunden, dem Architekten R. Heyne und den Doktoren Wiegand und Schrader zu überlassen; in der nie ganz verlöschten Hoffnung, sie wieder aufzunehmen, hat er die Augen geschlossen.

Ein Leberleiden, das in mancherlei Beschwerden sich schon längere Zeit angekündigt haben mag, warf ihn im vergangenen Winter aufs Krankenlager. Seine Hoffnung stand auf eine Reise nach Deutschland, wo er Heilung zu finden gedachte. Aber die Kräfte schwanden zu rasch, als dass an die Ausführung solcher Pläne zu denken gewesen wäre: behütet von der sorgsamsten und aufopferndsten Pflege der Seinen, ist er in der Fremde gestorben.

Von einem Mann wie Humann ist es schwer, denen, die ihn nicht persönlich gekannt haben, eine einigermafsen zutreffende Vorstellung zu geben. Vielleicht das schönste und treffendste Bild hat er unwillkürlich selbst von sich in den Berichten gezeichnet, die er über die verschiedenen von ihm geleiteten Unternehmungen abgestattet hat; sie spiegeln die ganze Frische und Unbefangenheit, die warmherzige und hingebende Begeisterung des Mannes und erklären dem Leser am ehesten die Anziehungskraft, welche seine Persönlichkeit ausübte. Humann war kein für Schreibtisch und Studierstube geschulter Forscher und hat sich dafür weder gehalten noch ausgegeben. Er war eine auf praktische Ziele und praktische Thätigkeit gerichtete Natur und fand sich in seinem Element, wo es galt, zahlreiche selbständige Kräfte zu einheitlicher Arbeit zu vereinigen und über Schwierigkeiten und Widerstände hinweg einem gemeinsamen, mit der Intuition der Begeisterung ergriffenen und verfolgten Ziele zuzuführen. Aber wenn er nicht im gewöhnlichen Sinne ein Gelehrter war, so hat er doch der Wissenschaft mit warmer Hingabe und selbstloser Bescheidenheit gedient, und mit einem Erfolge, wie ihn nur sehr Wenigen zu erringen vergönnt gewesen ist. So war es eine wohlverdiente Auszeichnung, als im Jahre 1880 die philosophische Fakultät der Universität Greifswald ihn zu ihrem Ehrendoktor ernannte. Die Gröfse und Hoheit der griechischen Kultur vor allem erfüllte seine Seele: ihre Denkmäler aus der Vergessenheit emporzuheben an das Licht des Tages, sie der Forschung und der bewundernden Betrachtung der Gegenwart zugänglich zu machen, mit ihnen die Hauptstadt des wiedererstandenen Reiches zu schmücken, das war es, was er mit gehobenem Herzen erstrebte, und oft konnte er kleinmütig werden, wenn Tage, Wochen und Monden vergehen mussten, ohne dass er sich sagen durfte, einen merklichen Schritt zur Lösung dieser Aufgabe gethan zu haben. Denn an der Höhe seiner Ziele und an der Wärme seiner Begeisterung gemessen, wollte ihm zuweilen alles klein erscheinen, was er erreicht hatte.

Wir aber blicken mit Freude und Stolz auf das Lebenswerk des treuen Mannes, der eine der Hochburgen griechischer Kultur aus dem Schutt der Jahrhunderte hat erstehen lassen und ihre Denkmäler den Museen der Hauptstadt zugeführt hat. Als er seine Augen schloss, trauerte um ihn die ganze deutsche Kolonie von Smyrna; Vertreter aller Kulturnationen folgten voll Teilnahme seinem Sarge und in ergreifenden Worten gaben der treue Freund des Hauses, Hofrat Benndorf aus Wien, und der deutsche Konsul Dr. Galli dem Schmerz um seinen Heimgang Ausdruck. Seinen heimischen Freunden war durch die Entfernung versagt, ihm die letzte Ehre zu erweisen; sie trauern nicht minder herzlich um ihn, als die, denen mit ihm in unmittelbar persönlicher Gemeinschaft zu leben vergönnt war, und werden seiner so wenig vergessen, wie die deutsche Wissenschaft und das ganze Vaterland.

R. SCHÖNE.

PETER FLÖTNER ALS BILDSCHNITZER

VON KONRAD LANGE

Peter Flötner ist in den letzten Jahren wiederholt zum Gegenstand eingehender Untersuchungen gemacht worden,[1]) und doch stehen wir gegenwärtig erst im Beginn einer gründlichen Kenntnis dieses merkwürdigen Künstlers. Noch immer kann man unter den Fachgenossen Äufserungen über ihn hören, wie die, dass er ein Nachtreter der Kleinmeister, besonders des H. S. Beham gewesen sei, dass er vielfach Kompositionen anderer Meister benutzt habe, dass er eigentlich schon der Verfallszeit angehöre, ein gutes Stück Manierismus zeige, und was dergleichen Urteile mehr sind. Dem gegenüber kann nicht entschieden genug betont werden, dass Peter Flötner noch durchaus der guten Zeit der deutschen Renaissance angehört, dass er einer der selbständigsten und originellsten Künstler dieser Epoche ist, ja, dass er geradezu als einer der bedeutendsten Bahnbrecher der deutschen Renaissance bezeichnet zu werden verdient. In seltener Einhelligkeit stimmen hierin alle, die sich genauer mit ihm beschäftigt haben, also von Früheren besonders Bergau und Stockbauer, von Neueren Lichtwark, Reimers und Domanig, miteinander überein. Und gerade die Forschungen der letzten Jahre haben uns einen überraschenden Einblick in die Vielseitigkeit dieses Künstlers gewährt. Aber selbst durch die glücklichen Entdeckungen von Reimers, Schneider, Schmidt und Domanig ist uns noch lange nicht das ganze Werk des Meisters vor Augen geführt worden. Vollkommen authentische Arbeiten desselben, wie der berühmte Saalbau des Hirschvogelhauses in Nürnberg, sind dabei aufser acht gelassen, und das von Domanig zusammengestellte Plakettenwerk lässt sich durch Hinzufügung anderer zweifelloser Stücke jetzt etwa verdreifachen.

Bei dieser, man kann wirklich sagen vollkommenen Wiedererweckung des Künstlers handelt es sich nun erfreulicherweise nicht um Werke, die sich ihren Platz in der Kunstgeschichte erst erobern müssen. Wäre das der Fall, so würde ja freilich

[1]) Ich citiere nur A. Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance (1888) S. 32, 81, 144 ff., J. Reimers, Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten, 1890, und Karl Domanig, Peter Flötner als Plastiker und Medailleur, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XVI (1895) S. 1 ff., dazu als Ergänzung Dr. Fr. Schneider, Der Urheber des Marktbrunnens zu Mainz, 1890 (Mainzer Journal Nr. 276, 26. Nov.), und W. Schmidt, Über Breunners Kriegsvölker, Repertorium für Kunstwissenschaft 1894 S. 366 ff.

der sanguinischen Überschätzung Thür und Thor geöffnet sein, und der Biograph, der diese Werke anpriese, würde Gefahr laufen, der Parteilichkeit für seinen Helden geziehen zu werden. Nein, hier handelt es sich vielmehr fast durchweg um Kunstwerke, deren Wert seit Jahrzehnten allgemein anerkannt ist und die sich nur jetzt infolge verschiedener glücklicher Kombinationen als Arbeiten Flötners herausstellen.

Schon längst wusste man, dass der Hirschvogelsaal in Nürnberg vom Jahre 1534 eines der frühesten und hervorragendsten Werke der Renaissance auf deutschem Boden sei, und in jeder Geschichte der deutschen Renaissance nimmt der Mainzer Marktbrunnen vom Jahre 1526 und das Tucherhaus in Nürnberg vom Jahre 1533 einen Ehrenplatz ein, aber erst vor einigen Jahren hat Schneider darauf hingewiesen, dass der Mainzer Marktbrunnen die Signatur Flötners trägt. Und dass der Hirschvogelkamin durch Neudörfer als Flötnersches Werk bezeugt ist, wodurch auch ein Teil der künstlerischen Ausstattung des Tucherhauses als solches erwiesen wird, war bisher überhaupt nicht beachtet. Die Plaketten, die Domanig und ich, unabhängig voneinander, als Werke Flötners zusammengestellt haben, waren längst von den Plakettensammlern als anonyme italienische Arbeiten geschätzt: so sehr näherte sich ihr Stil dem italienischen, und so grofs schien das Antiken- und Naturstudium, das sich in ihnen verriet. Längst hatte man eine gewisse Gruppe von Medaillen des XVI Jahrhunderts als unübertreffliche Schöpfungen aus der höchsten Blütezeit der deutschen Medaillenkunst bewundert. Jetzt stellt sich durch Vergleichung mit signierten Werken Flötners heraus, dass ein grofser Teil derselben von ihm herrührt. Dass die beiden Bücher des Rivius, die Architektur (oder Perspektive) von 1547 und die Übersetzung des Vitruv von 1548 zu den klassischen Lehrbüchern der deutschen Renaissance gehören, deren Einfluss auf die gleichzeitige deutsche Kunst gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann, war längst hervorgehoben, ehe Reimers den Nachweis führte, dass die reizenden Illustrationen dieser Bücher, die mindestens ebenso anregend auf die Zeitgenossen gewirkt haben müssen wie der Text, von Flötner gezeichnet sind. Ornamentale und figürliche Kompositionen, die man sich bisher nicht scheute, mit den Namen H. Burgkmairs, H. Holbeins und W. Jamnitzers in Verbindung zu bringen, erweisen sich jetzt unzweifelhaft als Arbeiten unseres Meisters, und wenn die neuere Kritik seine Thätigkeit für den Ornamentschnitt hat einschränken wollen, so zeigt eine genaue Nachprüfung des Materials, dass sie darin zu weit gegangen ist, dass Flötner vielmehr auch auf diesem Gebiete als der eigentliche Bahnbrecher dasteht, der seinen Zeitgenossen neue Wege gewiesen hat.

Von dieser vielseitigen allumfassenden Thätigkeit, die ich in grösserem Zusammenhange an anderer Stelle zu schildern gedenke, soll hier nur ein Teil, und zwar derjenige gewürdigt werden, der bisher am wenigsten Beachtung gefunden hat, nämlich die Bildschnitzerei. Flötner, den man in weiteren Kreisen eigentlich nur als Urheber gewisser Arabesken kennt, wird in den Quellen allgemein als Bildhauer oder Bildschnitzer bezeichnet. Es ist also schon aus diesem Grunde falsch, den Schwerpunkt seiner Thätigkeit im Holzschnitt oder in der Erfindung von Ornamenten zu suchen. Als Bildschnitzer hat er teils gröfsere dekorative Arbeiten geschaffen, besonders Holzvertäfelungen vornehmer Nürnberger Wohnhäuser, teils aber auch figürliche Skulpturen. Und nur diese letzteren sollen uns hier beschäftigen. Vorher aber mögen die biographischen Nachrichten, die wir über Flötner besitzen, einer kritischen Behandlung unterzogen werden.

Was wir bisher über das Leben Peter Flötners wussten, beschränkte sich auf die kurze Biographie des Meisters bei Neudörfer, zu der noch ein Nachtrag in der Lebensbeschreibung Melchior Bayrs gerechnet werden muss (Quellenschriften für Kunstgesch. X S. 115 und 125), ferner auf eine archivalische Notiz, die Lochner in seinem Kommentar zu Neudörfer mitteilt, und eine flüchtige Erwähnung bei Baader, deren Richtigkeit und specielle Bedeutung wir dahingestellt sein lassen mussten.

Die Neudörfer-Ausgabe Lochners ist, was ich bei dieser Gelegenheit auch im Interesse künftiger Forschungen bemerken möchte, schon deshalb philologisch ganz ungenügend, weil der Herausgeber von den vier in Nürnberg vorhandenen Handschriften Neudörfers seinem Abdruck gerade diejenige zu Grunde gelegt hat, die durch sinnlose Zusätze entstellt, dem Originale am fernsten steht. Dies macht sich ganz besonders in unserem Falle geltend, indem einige Lesarten Lochners neuerdings zu Irrtümern über das Leben Flötners Veranlassung gegeben haben. Ich drucke deshalb den Text nicht nach Lochner, d. h. nach der Handschrift Will III 915*b* der Stadtbibliothek in Nürnberg,[1] ab, sondern nach einem anderen Manuskript der Stadtbibliothek (Will III 915) und einer Handschrift im Germanischen Museum (Ms. 4355), welche beide die späteren Zusätze noch nicht enthalten und auch sonst in jeder Beziehung einen zuverlässigeren Eindruck machen. Herr Dr. Fuhse war so freundlich, die beiden Handschriften für mich zu kollationieren. Danach lautet die Biographie Flötners folgendermafsen:

»Peter Flötner[2] Bildhauer.

Was für klein Ding dieser Flötner gemacht hat, das zeigt noch heutigs Tags seiner Hand Arbeit[3] an. Er machte aber und schnitt an einem Kirschenkern[4] 113 veränderliche[5] Angesichter, von Manns- und Weibspersonen. Er schnitt auch an die Corallenzinklein[6] Thierlein und Müschelein, als wären sie daran gewachsen. Seine Lust aber in täglicher Arbeit[7] war in weifsen Stein zu schneiden, das waren aber nichts anders[8] dann Historien den Goldschmieden zum Treiben und Giefsen, damit sie ihre Arbeit bekleideten, geordnet. In Perspektiv und Mafswerk[9] war er also erfahren, dass ich achte, so obgemeldter[10] Veit Stofs gelebt hätte,[11] er würde ihm den Preis zugelassen haben. Und wo er einen Verleger gehabt hätte, würde er in grofsen Werken nicht weniger dann in kleinen Dingen gewaltig gewest sein, wie dann das

---

[1]) Dass diese Handschrift, die auch die Familiennachrichten Dürers enthält, nicht, wie Lochner S. XIX seiner Einleitung sagt, aus dem Ende des XVI oder Anfang des XVII Jahrhunderts stammt, sondern frühestens aus dem Ende des XVII Jahrhunderts, hat Dr. Fuhse schon in unserer Dürer-Ausgabe S. 1 bemerkt.

[2]) Germ. Museum: Flödner.

[3]) Lochner: seine Arbeit.

[4]) Lochner: Kühhorn.

[5]) D. h. verschiedene.

[6]) Lochner: Korallenzinken.

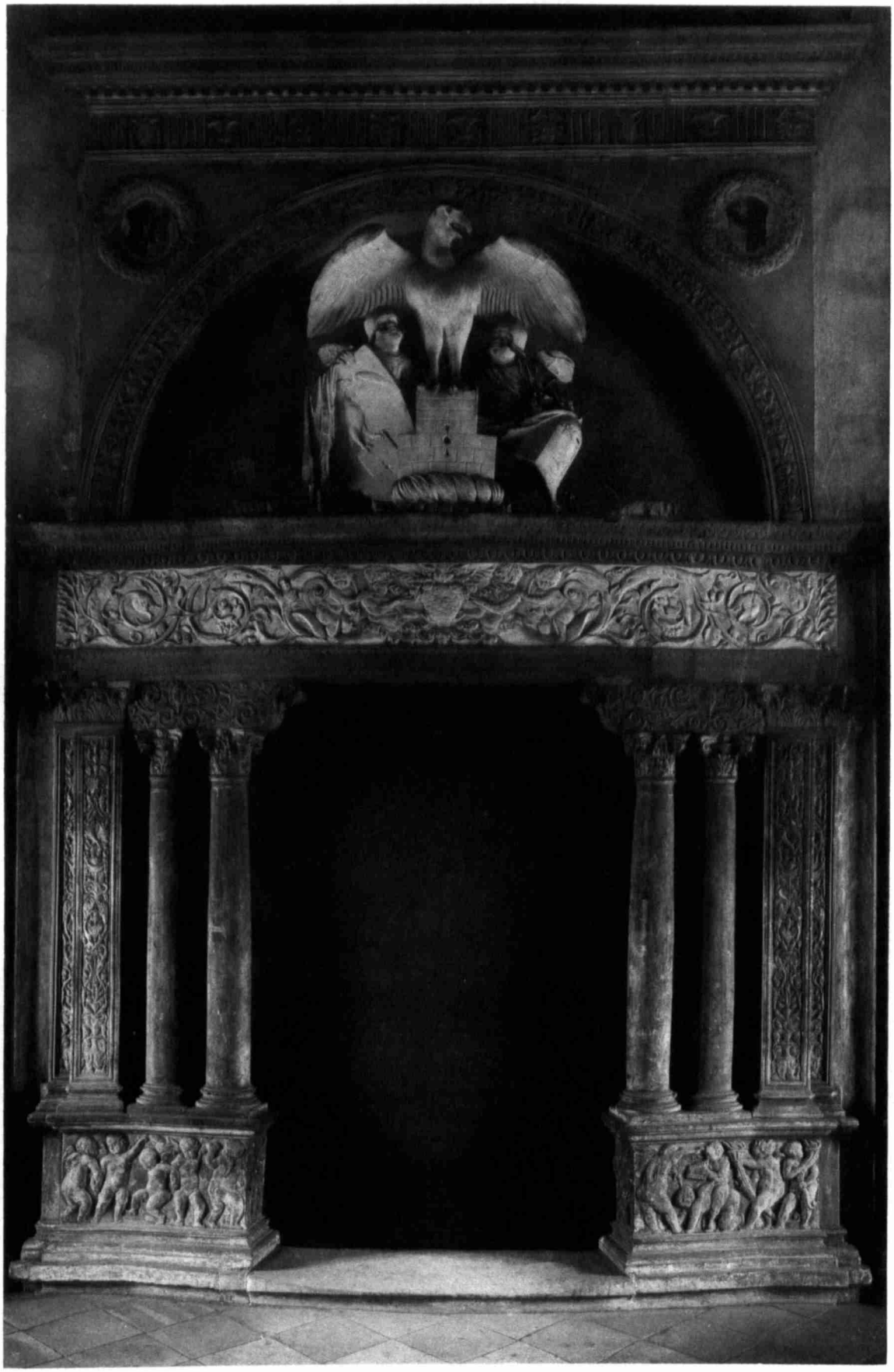
[7]) Nürnberger Stadtbibliothek: seine Lust und tägliche Arbeit.

[8]) Stadtbibliothek: anderst nichts.

[9]) D. h. natürlich Mathematik oder genauer gesagt darstellender Geometrie.

[10]) Lochner: nebenbemelter.

[11]) Lochner: hatte.



PETER FLÖTNER

KAMIN

IM HIRSCHVOGELHAUS ZU NÜRNBERG

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

steinerne Camin in des Hirschvogels Haus[1]) am Schwabenberg wohl Zeugniss gibt. Den mehrern Theil seiner Kunst und Arbeit hat Jacob Hoffmann, Goldschmied, von ihm erkauft.[2]) Was aber dieser Flötner für sich selbst machet,[3]) das mussten eitel wüste und abscheuliche Angesichter und Gemäld in Form der langen Creuzfahrt zu Münich,[4]) Nonnen und Pfaffen, die er gerissen und in Druck geben hat, sein.[5])«

Lochner fügt diesen Worten noch in Klammer die Notiz hinzu: Starb 1546 den 23 Oct. In den beiden erwähnten Handschriften fehlt dieser Zusatz, wahrscheinlich ist er nach der Grabinschrift von dem Schreiber der von Lochner benutzten Handschrift hinzugefügt worden. Reimers[6]) meint, er stamme von Andreas Gulden her, der 1660 die Neudörferschen Nachrichten fortsetzte und besonders die Sterbejahre nachtrug, und glaubte hierdurch die Möglichkeit zu gewinnen, das Datum 1546 anzuzweifeln und den Tod des Künstlers auf 1547 (oder 1548) herabzurücken, worin ihm von Lützow gefolgt ist.[7]) Doch ist schon, abgesehen von der Frage, wer den Zusatz gemacht hat, der Hauptgrund, den Reimers für das spätere Todesdatum anführt, nicht stichhaltig. Er meint nämlich, Neudörfer gedenke mit den Worten: »gemacht hat oder machet« Flötners als eines noch Lebenden. Und da das Vorwort zu seinen »Nachrichten« vom 16. Oktober 1547 datiert sei, so könne der Tod des Künstlers frühestens in das Ende des Jahres 1547 fallen. Nun haben aber die beiden erwähnten Handschriften übereinstimmend: »machte«. Wir werden also annehmen müssen, dass auch die Originalhandschrift Neudörfers »machte« oder »machet« hatte. Wenn wir als ursprüngliche Lesart »machet« annehmen, so ist auch klar, wie der Zusatz entstehen konnte. Da »machet« zweideutig ist und entweder von der Gegenwart oder von der Vergangenheit verstanden werden konnte, setzte irgend ein Abschreiber zur Erklärung (vielleicht am Rande der Originalhandschrift oder einer genauen Abschrift) die Worte: »gemacht hat« hinzu, und der Urheber der von Lochner benutzten Handschrift nahm dieses »gemacht hat« unsinnigerweise in den Text auf, indem er es durch »oder« mit dem überlieferten »machet« verband. Lochner aber, der offenbar der Ansicht war, dass die ausführlichste Fassung die authentischste sei, ist ihm darin gefolgt.

Dass man mit dem Todesjahr Flötners nicht unter 1546 herabgehen kann, ergiebt sich schon aus dem »grofsen Totengeläut von S. Sebald«, wo unter dem

---

[1]) Stadtbibliothek: der Hirschvoglischen Behausung.

[2]) Stadtbibliothek: ein Goldschmied. Die drei letzten Worte fehlen.

[3]) Die beiden Handschriften haben: machte. Lochner: gemacht hat oder machet. Der Zusatz ist schon in der von Lochner benutzten Handschrift (wahrscheinlich von Dr. M. Mayer, der die Handschrift überhaupt kollationiert hat) rot durchgestrichen worden, trotzdem hat ihn Lochner abgedruckt.

[4]) Stadtbibliothek: München. Lochner: Creuzfahrten von Mönchen.

[5]) Natürlich bin ich in der Orthographie den Grundsätzen gefolgt, die Herr Dr. Fuhse und ich in der Einleitung zu unserer Dürer-Ausgabe für kunsthistorische Quellenpublikationen vorgeschlagen haben. Wer sich die Mühe nimmt, diese Einleitung zu lesen und wer philologisch genügend geschult ist, um textkritische Anmerkungen zu verstehen, wird diese Grundsätze nur billigen können.

[6]) A. a. O. S. 3.

[7]) Geschichte des deutschen Holzschnitts und Kupferstichs S. 215, wo der Tod sogar *nach* 1548 angesetzt wird.

Jahre 1546 zwischen Crucis (14. September) und Lucie (13. Dezember) »Peter Flettner, Bildhauer am Spitzenberg«, als begraben genannt wird.[1]) Der Spitzenberg, wo also Flötner in seinen letzten Jahren wohnte, ist ein stark ansteigendes Quartier auf der Sebalder Seite der Stadt, nahe dem Wöhrder Thor im Osten.

Ferner ist die Grabinschrift Flötners von 1546 schon aus Trechsel bekannt, der sie folgendermafsen beschreibt: »Ob dem 39. (Grabe) mit Nr. 406 gibt eine zierliche Tafel zu lesen: Im 1546 Jar den 23. October starb der Erber Peter Flettner Bildhawer, dem Got gnad. Amen. Unter der Tafel ist in einem zierlichen Lorbeer-Kränzchen, auf einer runden messingenen Scheibe ein quer getheiltes Oval mit einem Pfahlreifs, und zwar oben zwischen einem offnen Flug ein darauf liegender Meifsel, dessen Stiel in dem mittleren Feld der unten dreifach getheilten Hälfte des Feldes auf einem Pfahl aufstehet (?), und in den übrigen zweien Feldungen jedes Orts ein Sternlein von sechs Strahlen befindlich«.[2]) Das Grab ist, worauf mich Herr Direktor Boesch aufmerksam machte, noch erhalten, und ich gebe hier eine Abbildung des Wappens. Das Instrument, welches den Mittelpunkt des letzteren bildet, ist offenbar dasselbe, das teils allein, teils doppelt oder mit einem Klöpfel gruppiert in dem Monogramm Flötners eine so grofse Rolle spielt.[3]) Es ist nicht, wie Trechsel meinte und wie man auch jetzt allgemein annimmt, ein Meifsel, d. h. ein Steinmetzinstrument, sondern ein sogenanntes »Balleisen«, d. h. ein Bildschnitzerinstrument. Das Wort findet sich weder bei Grimm noch bei Heyne, doch liest man in Karmarsch und Heerens Technischem Wörterbuch, 3. Auflage (1874) I, S. 280 folgende von einer Abbildung desselben Instruments begleitete Erklärung: »Balleisen (fermoir néron —

Peter Flötners Wappen.
Von seinem Grabstein auf dem Johanniskirchhof zu Nürnberg.

[1]) Vergl. auch Mitteilungen des Germanischen Museums II (1889) S. 278 und Ritter in den Mitteil. d. österreich. Museums für Kunst und Industrie N. F. III 1891 S. 269. Über das grofse Totengeläut vergl. Bauch im Anzeiger des Germanischen National-Museums 1896 S. 43 f.

[2]) Trechsel, Verneuertes Gedächtnis des Nürnbergischen Johannis-Kirchhofs. 1735 S. 503.

[3]) Abbildungen des Monogramms finden sich bei Brulliot, Nagler und Reimers.

Peter Flötner.
Fries aus Holz geschnitzt.
Im Hirschvogel-Saal zu Nürnberg.

skew chisel) ist ein Werkzeug, welches von dem gewöhnlichen Stemmeisen nur durch die schräge Stellung seiner Schneide unterschieden ist und ähnliche Verwendung findet. Dasselbe gestattet durch seine spitzwinklige Spitze die Bearbeitung von winkligen Vertiefungen, sowie durch die schräge Schneide ein leichteres Eindringen in das Holz«.[1]) Gerade die schräge Schneide kann man bei dem in Flötners Monogramm vorkommenden Instrument fast immer beobachten, und wo die Schneide einmal gerade ist, braucht man deshalb noch nicht an einen Steinmeifsel zu denken; denn der Holzschnitzer benutzt, wie man in jeder Werkstatt sehen kann, auch Stemmeisen mit gerader Schneide in den verschiedensten Gröfsen. Diese Stemm- und Balleisen bilden die Hauptinstrumente der Holzschnitzerei und werden viel öfter angewendet als z. B. die Hohleisen oder gekröpften Eisen. Man bewegt sie entweder stofsweise mit der Hand vorwärts (stemmend) oder schlägt sie, wo das Holz härter ist oder gröfsere Massen desselben weggenommen werden müssen, mit dem Klöpfel. Auf Darstellungen der Holzschnitzerei aus jener Zeit, z. B. dem Ammanschen Holzschnitt der Bildhauer (Hirth, Kulturhistorisches Bilderbuch III, 1184) und dem H. S. Behamschen Holzschnitt der Planet Mercur (Hirth I, 288 ff. und v. Lützow, Geschichte des deutschen Holzschnitts und Kupferstichs, S. 204) erscheinen in der Regel beide Instrumente. Sie sind also ganz besonders geeignet, den Künstler als Bildschnitzer zu charakterisieren. Über die beiden Flügel vergl. unten S. 176.

Zu der Angabe Neudörfers über den Kirschkern macht Lochner die unpassende Bemerkung: »Die Variante Kirschkern ist ein Unsinn« und setzt statt dessen Kühhorn ein. Das Gegenteil wäre richtig gewesen. Die von Lochner benutzte Handschrift und Doppelmayr haben allerdings »Kühhorn«. Aber in den beiden anderen Handschriften steht übereinstimmend »Kirschkern«, und dies entspricht auch, wie schon Bergau und Stockbauer richtig sahen, sicher der ursprünglichen Lesart. Denn was soll wohl für ein besonderes Kunststück dabei sein, in ein Kühhorn 113 Gesichter zu schneiden? In einen Kirschkern ist es schon schwieriger und doch nicht geradezu unmöglich. Denn Obstkerne dieser Art giebt es noch mehrere. Ich erinnere nur an den mit 185 geschnitzten Köpfen verzierten Kirschkern im Grünen Gewölbe zu Dresden,[2]) sowie an einige Zwetschenkerne mit figurenreichen Reliefdarstellungen im National-

[1]) Der Name Balleisen stammt wohl von dem gerundeten hölzernen Griff, dem »Ballen«, in welchem das Eisen steckt. Übrigens kommt in Flötners Monogramm ein einziges Mal auch ein (ganz eisern gedachter) Steinmeifsel vor, nämlich auf der bekannten Groteske Reimers (Fig. 18), wo der Gegenstand in der Mitte unter den Initialen wohl als solcher aufzufassen ist.

[2]) Vergl. Graesse, Beschreibender Katalog des Grünen Gewölbes zu Dresden. 1872 S. 95 (wo er auf Leo Pronner von Nürnberg zurückgeführt wird) und Das Grüne Gewölbe zu Dresden, beschrieben von I. u. A. Erbstein (1884) S. 170*i*. Hier sind S. 168 Anm. 1 die Verfertiger ähnlicher Arbeiten angegeben.

museum zu München. Derartige Spielereien waren im XVI und XVII Jahrhundert besonders in Nürnberg etwas ganz Gewöhnliches, und man wird gewiss Flötner, der seine Schnitzereien auch in Korallen, Muscheln, Kokosnüssen u. s. w. ausführte und gerade im Gebiete der Kleinplastik ein Meister war, als einen der ersten Bildschnitzer zu betrachten haben, der sich mit dieser Specialität abgab.

Eine weitere unpassende Bemerkung fügte Lochner in Bezug auf den Kamin im Hirschvogel-Hause hinzu, wodurch er wesentlich mit Schuld daran trägt, dass dieses noch erhaltene Hauptwerk Flötners in der neueren Litteratur hat unbeachtet bleiben können. Ich werde an anderer Stelle darauf zurückkommen.

Noch nicht aufgeklärt ist die Bemerkung Neudörfers über die »langen Kreuzfahrt zu Münich,[1]) Nonnen und Pfaffen«, die Flötner gerissen und in Druck gegeben haben soll. Dass es sich dabei um Zeichnungen für den Holzschnitt handelt, ist ja klar, aber ob man darunter wirklich, wie gewöhnlich angenommen wird, verloren gegangene Karikaturen auf den katholischen Klerus zu verstehen habe, ist, da sich bisher nichts derart von Flötner gefunden hat, zweifelhaft, wenn es auch immer noch wahrscheinlicher ist als die Vermutung von Lichtwark (S. 145) und Reimers (S. 62), dass Neudörfer hiermit auf die Missbildungen in den Grotesken und dem bekannten Menschen-Alphabet habe hinweisen wollen. Denn gerade in diesen fehlt jede Hindeutung auf die Klerisei.

Die Entscheidung hierüber würde in biographischer Hinsicht nicht ohne Interesse sein. Es würde nämlich, wenn wir es hier wirklich mit einer antipäpstlichen Satire zu thun hätten, Flötner dadurch als ein entschiedener Anhänger der Reformation erwiesen werden, was ja schon aus dem vorwiegend weltlichen Charakter seiner Kunst, vielleicht auch aus einigen seiner allegorischen Reliefkompositionen, die auf Verfolgung des Glaubens bezogen worden sind, geschlossen werden könnte.

Jedenfalls geht aus der Neudörferschen Schilderung deutlich hervor, dass der Nürnberger Schreib- und Rechenmeister den Schwerpunkt von Flötners Thätigkeit weder in die plastischen Spielereien nach Art des Kirschkerns, noch auch in die Arbeiten für den Holzschnitt (z. B. in die Ornamentzeichnungen), sondern vielmehr in die Bildhauerei, speciell in die Anfertigung *kleiner Reliefs in weifsem Stein*, d. h. Speckstein, verlegte und dass Flötner diese Reliefs als Modelle für Goldschmiede anfertigte, die nach ihnen die plastischen Verzierungen ihrer Arbeiten gossen oder trieben. Wenn Neudörfer nun in diesem Zusammenhang einen Goldschmied Jakob Hoffmann, nennt, der »den mehreren Teil seiner Kunst von ihm erkauft« habe, so kann sich dies wohl nicht, wie Reimers (S. 48f.) wollte, auf Zeichnungen zu Goldschmiedegefäfsen, sondern nur auf die erwähnten plastischen Modelle beziehen.

Eine besondere Erwähnung der Thätigkeit Flötners als Bild*schnitzer* ist in Neudörfers Worten, abgesehen von der Notiz über den Kirschkern und die Muschel- und Korallen-Arbeiten, die allenfalls hierher gerechnet werden könnten, nicht enthalten. Die Vergleichung mit dem Bildschnitzer Veit Stofs bezieht sich nicht auf die bildhauerische Thätigkeit der beiden Künstler im allgemeinen, sondern nur auf »Perspektiv und Mafswerk« im besonderen. Sie kann deshalb natürlich auch nicht den Sinn haben, den Lochner (S. 115) ihr unterlegt, dass Flötners Thätigkeit durch sie auf die Jahre nach 1533 (dem Todesjahr des Veit Stofs) eingeschränkt würde,

[1]) Ob »Münich« in der Originalhandschrift Neudörfers als München oder als Mönchen gemeint war, wage ich nicht zu entscheiden. Ersteres wird durch das »zu« (wenn dies die ursprüngliche Lesart ist) nahegelegt.

Peter Flötner.
Randleiste mit Grotesken.
Nach Wessely.

sondern es kann damit nur gemeint sein, dass der Künstler diese mathematischen Studien erst in den letzten Jahrzehnten seines Lebens, als Veit Stofs schon tot war, betrieben habe, was ja an sich schon wahrscheinlich ist und durch die erst 1547 und 1548, also nach seinem Tode erschienenen Holzschnitte zu den Riviusschen Werken bestätigt wird.

Die Nachrichten Neudörfers werden nun durch mehrere archivalische Notizen aus den Nürnberger Ratsprotokollen ergänzt. Schon Lochner hat eine derselben publiziert, nämlich, dass »Peter Flettner, Bildhauer« am 22. März 1542 zusammen mit Bernhardt Schaller als Vormund der beiden Kinder des verstorbenen Jorgen Sonnenscheins, der Katharina, Sebald Merkels Ehewirtin, und des Hans Sonnenschein, genannt wird.[1]) Aufserdem hat J. Baader in seiner Liste Nürnbergischer Künstler[2]) ohne Angabe seiner Quelle Peter Flötner zusammen mit Mattes Gebel unter dem Jahre 1523 aufgeführt. Herrn Archivsekretär Dr. Bauch in Nürnberg verdanke ich die Notiz, dass diese Angabe sich auf eine Eintragung in dem auf dem Königlichen Kreisarchiv in Nürnberg befindlichen Bürgerbuch von 1495—1534 bezieht, welche folgendermafsen lautet:

Sabbato post Sixti 1523
Sigmund Hartman dedit O
Peter Flattner Schnitzer dedit O } juraverunt
Hans Stengel Bot dedit O

d. h. also: Peter Flötner leistete am 8. August 1523 in Nürnberg mit Sigmund Hartmann und dem Boten Hans Stengel zusammen den Bürgereid, wobei ihm die gewöhnlich zwei (oder vier) Gulden betragende Bürgeraufnahmegebühr erlassen wurde. Dies kam besonders häufig bei armen eingewanderten Handwerkern oder Künstlern vor, teils ihrer Armut wegen, teils mit Rücksicht auf ihre Kunstfertigkeit, teils auch auf Fürsprache angesehener Bürger.

Dass Flötner in der That eingewandert ist, ergiebt sich aus folgender Notiz in den Nürnberger Ratsprotokollen von 1522, die mir Herr Dr. Hampe in Nürnberg liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellt hat:[3])

Quarta post Michaelis p'ma Octbr.
dem fremden Bildschnitzer von Onolzbach Meister Peter
genannt ze Bürger aufnehmen und das Bürgergeld schenken
H. Volkamer.

[1]) Nürnberger Stadtarchiv Lit. 54 fol. 103b.
[2]) J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1860, S. 5.
[3]) Heft VI Blatt 16*a*. Königliches Kreisarchiv zu Nürnberg.

wonach also unter dem 1. Oktober 1522 ein Ratsbeschluss gefasst wird, dass ein Meister Peter, Bildschnitzer aus Ansbach, zum Bürger aufgenommen und ihm das Bürgergeld erlassen werden soll. Als »deputierter Herr«, der also das Weitere zu veranlassen hat, wird dabei H. Volkamer bestimmt. Dieser Bildschnitzer aus Onolzbach kann nach Lage der Sache nur Peter Flötner gewesen sein. Denn wenn dessen Eidesleistung am 8. August 1523 erfolgte, so muss natürlich der Ratsbeschluss, der ihm das Bürgerrecht abgabenlos gewährte, schon früher gefasst worden sein. Und wenn die beiden Termine auch etwas weit auseinander liegen, so dürfen wir doch wohl kaum annehmen, dass im Verlauf von zehn Monaten zwei verschiedene Bildschnitzer des Namens Peter das Bürgerrecht in Nürnberg abgabenlos erhalten haben.

Wenn Peter Flötner den Antrag auf Bürgerrechtsverleihung, wie man hiernach annehmen muss, noch vor dem 1. Oktober 1522 stellte, so ist es wohl wahrscheinlich, dass er noch im Herbst desselben Jahres die Übersiedelung vollzog. Mangelhafte Beschäftigung in Ansbach wird ihn vermutlich zum Wechsel des Wohnsitzes veranlasst haben. Danach ist also klar, dass der Künstler nicht aus Nürnberg, sondern aus Ansbach stammte, oder genauer gesagt, dass er vor seiner Übersiedelung nach Nürnberg in Ansbach gelebt hatte. Denn ob er in Ansbach geboren oder auch dorthin erst aus seiner Geburtsstadt übergesiedelt war, geht aus der Art, wie er in den Ratsprotokollen erwähnt wird, nicht hervor. Wenn ich das Letztere für wahrscheinlicher halte, so veranlasst mich dazu die Signatur einer in der Handzeichnungensammlung der Universität Erlangen befindlichen Zeichnung des Triumphs der Kirche in Form eines Zuges von Putten,[1] über die ich an anderer Stelle ausführlicher handeln werde. Diese Signatur enthält nämlich aufser den beiden Anfangsbuchstaben des Namens P. F. noch die beiden Buchstaben V R. Es liegt jedenfalls nahe, die letzteren auf die Herkunft des Künstlers zu beziehen und mit »von Rothenburg« oder ähnlich aufzulösen. Doch ist das freilich eine sehr unsichere Vermutung, und das einzige Sichere, was wir aus der neugefundenen Notiz der Nürnberger Ratsprotokolle entnehmen können, ist, dass Peter Flötner schon ehe er sich in Nürnberg niederliefs, in Ansbach Meister gewesen war, da er schon in dem Aufnahmebeschluss als Meister bezeichnet wird.

Leider ist es mir weder in Ansbach noch in Rothenburg gelungen, den Namen des Künstlers vor 1522 oder überhaupt seinen Familiennamen während des XVI Jahrhunderts nachzuweisen. Das in Ansbach noch erhaltene Trauungsregister von 1528—1552 und die daselbst noch befindlichen Steuerbücher enthalten, wie mir Herr Landgerichtsdirektor a. D. K. Schnitzlein mitteilt, seinen Namen nicht und die Kirchenbücher der beiden Hauptkirchen beginnen, wie ich von dem protestantischen Pfarramt St. Johannes erfahre, erst mit 1553. Auch die Nachforschungen im städtischen Archiv und in den Kirchenbüchern zu Rothenburg, sowie in den Ansbacher und Rothenburger Beständen, die sich im Kreisarchiv von Nürnberg und im Reichsarchiv zu München befinden, sind bis jetzt ohne Erfolg geblieben.

An sich wäre es wohl denkbar, dass Flötner in Rothenburg geboren, dort von einem der in Rothenburg, Creglingen u. s. w. thätigen Bildschnitzer, wie Dill Riemenschneider oder dem Meister des Creglinger Altars oder Jakob Mühlholzer aus Windsheim,[2] zuerst unterrichtet worden wäre, dass er sich dann, etwa in der Hoff-

[1] Erwähnt, aber nicht erkannt bei Nagler, Monogrammisten IV S. 882, Nr. 2963.

[2] Vergl. Bode, Geschichte der deutschen Plastik S. 176.

nung, von den Markgrafen beschäftigt zu werden, nach Ansbach gewendet hätte und schliefslich, als er auch dort seine Rechnung nicht gefunden, nach Nürnberg verzogen wäre. Aber mehr als Vermutungen lassen sich darüber bis jetzt nicht äufsern, und ich kann nur so viel sagen, dass mir weder in Ansbach noch in Rothenburg noch in Heilsbronn ein plastisches Werk begegnet ist, das ich Flötner zuschreiben könnte. Am nächsten steht ihm noch das Grabmal des Sebastian von Luchnau, Ritter zu Wiserspach, in der Georgen-Kapelle der Gumpertus-Kirche zu Ansbach (rechts vom Altar) vom Jahre MDXX? (der Schluss der Jahreszahl ist weggebrochen), doch ist auch dieses schwerlich von ihm selber ausgeführt. Dass es auch in Ansbach Bildschnitzer gab, dass also Flötner dort seine Kunst sehr wohl hätte lernen können, beweist der Name eines »Meister Heinrich Bildschnitzer«, im Verzeichnis der Onolzbacher St. Sebastians-Brüderschaft, dessen Grabschrift vom Jahre 1505 sich noch an einem der westlichen Pfeiler der St. Johannis-Kirche in Ansbach befindet.[1])

Wenn wir also über Flötners Jugendentwickelung und seine Thätigkeit vor seiner Niederlassung in Nürnberg bisher gar keine Nachricht haben, so bin ich dagegen durch die Freundschaft des Herrn Dr. Fuhse in die Lage versetzt, über seine Nürnberger Zeit vier weitere archivalische Notizen aus den Ratsprotokollen mitteilen zu können. Wir werden dadurch wenigstens über seine Vermögensverhältnisse und die verschiedenen Frauen, mit denen er verheiratet war, aufgeklärt.

Zwei dieser Notizen beziehen sich auf die Vormundschaftsangelegenheit der Sonnenscheinschen Erben, auf welche sich auch die von Lochner publizierte Notiz des Jahres 1542 bezog. Die eine stammt vom 26. Mai 1546, also aus der Zeit kurz vor dem Tode des Bildhauers. Ursula Jacoben Reitschen, Schreiners, Burgers zu Koblentz, Ehewirtin (offenbar auch eine Tochter Sonnenscheins) sagt in ihrem zwanzigsten Jahr Peter Flettner (er wird in derselben Urkunde auch Fletner geschrieben) und seinen Mitvormund Schaller ihrer Verpflichtungen gegen sie los.[2])

Die übrigen Sonnenscheinschen Erben scheinen indessen von Flötner bei seinen Lebzeiten nicht befriedigt worden zu sein. Denn seine Witwe Margareta zahlt denselben erst nach dem Tode des Künstlers eine Summe aus, die ihr Mann ihnen schuldig geblieben war. Darauf bezieht sich die zweite Notiz, ein Protokoll vom 7. Februar 1548, wonach Margareta, Peter Floettners gewesene, jetzt Sebalden Ringmachers Ehewirtin, den Kindern Gregorius Sunnenscheins, deren Vormund Peter Flöttner selig war, 44 Gulden 3 Pfund und 7 Pfennig zahlt, die Peter Flöttner denselben schuldig geblieben ist.[3])

Man kann daraus schliefsen, wie kümmerlich es Flötner in seinen letzten Jahren gegangen sein muss, wenn er nicht einmal im stande war, seinen Mündeln ihr kleines Vermögen, das er offenbar schon bei Lebzeiten hätte auszahlen müssen, herauszugeben, so dass es seine Witwe erst anderthalb Jahre nach seinem Tode thun musste.

Vor dieser seiner letzten Frau Namens Margareta hatte Flötner noch eine andere desselben Namens gehabt, die eine geborene Hohe war. Während die letzte Margareta sich verpflichtet fühlte, die Schulden ihres Mannes wenigstens nach seinem Tode zu bezahlen, hielt es ihre gleichnamige Vorgängerin für nötig, ihr bischen Hab und Gut bei ihrem Tode nicht ihrem Manne, sondern ihren Geschwistern zu ver-

[1]) Vergl. Selecta Norimberg. III S. 317 und »Führer durch Ansbach« 1878 S. 52 (Mitteilung des Herrn Landgerichtsdirektors Schnitzlein).

[2]) Nürnberger Stadtarchiv, Cons. 63, fol. 100*b*.

[3]) Nürnberger Stadtarchiv, Cons. 66, fol. 90. Einmal heifst es hier: Peter Flottners Wittib.

machen. Das Protokoll vom 26. Juni 1532, das sich darauf bezieht, lautet folgendermafsen:

»Hanns Hohe Mulner (Müller) von der Weifsenstadt, Haintz Hohe von Schergitz, Margreth Hannsen Scharrn Ehewirthin in Beisein und mit Verwilligung desselben ihrs Ehewirths und Kungund Hohin bekennen für sich und ihre Erben: Nachdem Margretha *Peter Flatners* Bildschnitzers selige Ehewirthin, ihr Schwester und Muhm, ihnen allen zusammen etliche Varnus (Fahrnis, Waren, Möbel) und darzu achtzehen Guldein zu gleichen Teilen in ihrem letzten Willen vermeint und geschafft hat, dass ihnen gedachter Flattner solichs alls zugestellt und entrichtt habe ... Gleichermafs quittirt Michel Rewman Sackwager um ein Truhelein sammt etlichen darin verwahrten leinen Dinglich ihme von der verstorben *Flatnerin* geschafft[1] ...«

Aber schon vor diesen beiden Frauen hatte Flötner eine Frau Namens Anna gehabt, die ihm auch einen Sohn Kaspar geboren hatte. Natürlich war er bei dem Tode dieser ersten Frau nicht im stande gewesen, seinem Sohne sein mütterliches Erbteil auszuzahlen, und auch der Geiz und Familienegoismus seiner zweiten Frau scheint ihm die Mittel dazu nicht gewährt zu haben. Erst während der Ehe mit der dritten Frau 1539 war er in der Lage, sich wenigstens mit seinem und seiner Frau Vermögen für das seinem Sohn aus erster Ehe noch zukommende Erbteil zu verbürgen: »*Peter Flatner* Bildschnitzer und mit ihme Margareth sein Hausfrau, haben sammentlich und sonderlich ... bekannt: Nachdem seinem des *Flatners* Sohn Caspar genannt, den er mit Anna seiner ersten Hausfrau ehelichen erzeugt, und Jorg Herttenstain Maler und Sebald Wyrszperger Redlmacher Vormund sind, für sein mutterlich Erbteil, einundfunfzig Gulden drei Pfund, Ausweisung des Inventariums gebührt, dass sie demnach ... alle und jegliche ihr beede Eheleut Hab und Güter, soviel sie der itzo haben und kunftiglich uberkummen werden (dweil sie kein hebliche Caution vermögen) hiemit auf drei Jahr lang zu einem offentichen Unterpfand eingesetzt ... und damit Versicherung und Caution gethan haben wollen[2] ...«

Man kann aus dem Wortlaut dieses Protokolles entnehmen, dass der Sohn des Bildhauers, Kaspar Flötner, im Jahr 1539 noch unmündig war, d. h. also — da das Jahr der Mündigkeitserklärung in Nürnberg das achtzehnte war — jedenfalls nicht vor 1522 geboren worden ist. Da aber eine Grenze nach unten für seine Geburt nicht daraus hervorgeht, ist aus dieser Thatsache auch kein Schluss auf das Datum der Begründung von Flötners Hausstand zu ziehen. Nicht einmal so viel können wir sagen, ob der Künstler schon vor seiner Niederlassung in Nürnberg, d. h. vor 1522 verheiratet war oder ob er sich erst nach seiner Niederlassung, etwa mit einer Nürnbergerin verheiratet hat.

Jedenfalls aber wissen wir aus dem oben S. 169 mitgeteilten Ratsbeschluss über seine Bürgeraufnahme, *dass er 1522 schon Meister war*, also doch wohl spätestens in den neunziger Jahren des XV Jahrhunderts, wenn nicht noch früher, geboren worden ist. Diese Vermuthung hat ja auch im übrigen sehr viel Wahrscheinlichkeit. Schon die grofse Fruchtbarkeit des Künstlers lässt nicht gerade auf eine besonders kurze Lebensdauer schliefsen, die man doch annehmen müsste, wenn der 1546 Gestorbene erst etwa 1500 geboren wäre, und auch der Umstand, dass er schon 1532 zum zweiten Mal Witwer war, macht die letztere Annahme ziemlich unwahrscheinlich.

[1] Nürnberger Stadtarchiv, Cons. 43, fol. 124*b*.
[2] Nürnberger Stadtarchiv, Cons. 53, fol. 112*a*.

Die Vermutung, dass er spätestens in den neunziger Jahren des XV Jahrhunderts geboren sei, verträgt sich auch am besten mit einem allerdings nur kleinen und flüchtigen Selbstporträt Flötners, das schon Stockbauer und neuerdings unabhängig von ihm Domanig auf einem seiner Holzschnitte erkannt hat. Ich meine das Blatt mit der Bettlade vom Jahre 1533, auf welchem der Bildhauer selbst mit dem Klöpfel, seinem bekannten Zeichen, in der Hand sitzend und vor ihm ein junger, malerisch drapierter Mann, wahrscheinlich der Besteller der Bettlade, stehend dargestellt ist.[1]) Hier hat nämlich Flötner die Züge eines etwa vierzigjährigen Mannes, und der finstere Ausdruck seines Gesichtes, sein wirres Haupt- und Barthaar, kurz eine gewisse Vernachlässigung seines Äufsern stimmen sehr wohl zu dem Bilde eines Mannes, der viel Unglück im Leben gehabt hat und trotz angestrengten Fleifses doch niemals auf einen grünen Zweig gekommen ist.

Wenn wir nun aber Flötners Geburt wirklich mindestens in die neunziger Jahre des XV Jahrhunderts zurückversetzen müssen, so gewinnen wir dadurch einen wichtigen Anhalt für sein Verhältnis zu den übrigen deutschen Kleinmeistern der Frührenaissance. Bisher ist man, wie es scheint, ziemlich allgemein der Ansicht gewesen, dass er jünger als die beiden Beham, Pencz, Aldegrever, Binck u. s. w. gewesen sei, deren Geburt in die Jahre 1500—1502 fällt. Diese Ansicht wird natürlich durch die vorhergehende Untersuchung wesentlich erschüttert, und wenn man nun noch dazu nimmt, dass er schon als Meister, d. h. als ein in seiner Entwickelung fertiger Künstler nach Nürnberg kam, so wird schon dadurch die Theorie seiner Abhängigkeit von den anderen Kleinmeistern hinfällig.

Vielleicht klärt uns noch einmal ein günstiger Zufall, etwa der Fund einer datierten Handzeichnung oder eine bisher übersehene archivalische Notiz über den wirklichen Beginn seiner künstlerischen Thätigkeit oder sein Geburtsjahr auf. Vorläufig können wir nicht weiter kommen als im vorigen angedeutet wurde. Die wenigen Jahreszahlen auf seinen Werken, die wir besitzen, 1526, 1527, 1532, 1533, 1534, 1537, 1540, 1544, 1546 (von den Medaillen sehe ich ab), stimmen damit vollkommen überein, indem seine frühesten datierten Arbeiten, der Mainzer Marktbrunnen und eine Handzeichnung in Erlangen, aus dem Jahre 1526 sind, sein letztes datiertes Werk, die Groteske bei Reimers Fig. 18, das Datum 1546 trägt. Seine Beteiligung an den 1547 und 1548 herausgekommenen Werken des Rivius würde natürlich in sein letztes Lebensjahr zu setzen sein. Da er seine Werke nur ausnahmsweise datiert, kann man das Jahr 1526 selbstverständlich nicht als den Beginn seiner künstlerischen Thätigkeit auffassen, sondern muss diesen, da er 1522 schon Meister war, mindestens in das zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts zurückversetzen.

Leider können wir aus diesen biographischen Daten auch keinen bestimmten Anhalt über die Thatsache und den eventuellen Zeitpunkt einer italienischen Reise des Künstlers gewinnen. Weder Neudörfer erwähnt eine solche, noch findet sich in den archivalischen Notizen die geringste Andeutung davon. Demgemäfs hat Reimers die italienische Reise überhaupt geleugnet. Lichtwark und Domanig dagegen nehmen sie an. Jener setzt sie in die Mitte der zwanziger Jahre, dieser ins Jahr 1535. Ich schliefse

[1]) Der Holzschnitt ist abgebildet in Hirths Formenschatz 1884 Nr. 129 und bei Reimers S. 15, seine linke Hälfte auch bei Domanig S. 1. Die Gesichtszüge sind ungefähr dieselben wie die eines allerdings nicht besonders individuellen Kupferstichporträts, das Domanig unter Fig. 1 abbildet (vergl. Panzer, Verzeichnis von Nürnbergischen Porträten, 1790, S. 65).

mich den letzteren beiden an, möchte den Zeitpunkt aber früher fixieren. In den Jahren 1526—1546 finden wir Flötner in Nürnberg in ziemlich kontinuierlicher Thätigkeit, ohne dass wir sagen könnten, dass das eine oder andere Jahr sich besonders zur Annahme einer italienischen Reise eignete. Die dreimalige Verheiratung des Künstlers während seiner Nürnberger Zeit, seine notorische Armut, die bis an sein Lebensende dauerte, die grofse Fruchtbarkeit, die er bis zu seinem Tode entwickelte, alles das macht eine italienische Reise nach der Begründung seines Hausstandes bezw. nach seiner Niederlassung in Nürnberg nicht sehr wahrscheinlich. Dagegen steht der Annahme nichts entgegen, dass er vor seiner Niederlassung in Nürnberg, vielleicht sogar ehe er in Onolzbach das Meisterrecht erwarb, in Italien gewesen sei. Jedenfalls ist der italienische Einfluss schon in seinen ersten datierten Werken von 1526 vollkommen vorhanden, und da uns über sein Leben vor 1522 jede Nachricht fehlt, dürfte diese Lücke der Überlieferung durch die Annahme einer italienischen Reise in diesen Jahren am einfachsten ausgefüllt werden. So würde sich auch am besten erklären, warum Neudörfer, der doch z. B. bei Bartel Beham von einer italienischen Reise weifs und bei Joachim Deschler, dem jüngeren Zeitgenossen und vielleicht Schüler Flötners,[1]) ausdrücklich sagt, dass er »in ehelichem Stand, mit Vergunst seiner frommen Ehewirthin, zwei Jahr in Welschland reiste und davon aus Venedig, Rom und anderen Orten viel schöner Kunst und Verzeichnuss brachte«, bei Flötner kein Wort davon erwähnt. Denn dessen Reise würde eben vor seine Niederlassung in Nürnberg, d. h. vor dasjenige Ereignis fallen, von welchem an Neudörfer die Thätigkeit des Künstlers beobachten konnte. Eine passende Gelegenheit, nach Italien zu kommen, gab es gerade damals auch für einen mittellosen Künstler: er brauchte sich nur im Jahre 1521 als Landsknecht für das Heer Karls V anwerben zu lassen, mit welchem der Krieg gegen Franz I von Frankreich geführt werden sollte. Und dass das damals thatsächlich zuweilen geschah, beweist gerade zufällig die poetische Beischrift eines Holzschnitts von Flötner selbst, der in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts, jedenfalls nach 1525 entstanden sein muss. Ich meine die von Reimers S. 55 Fig. 40 abgebildete Landsknechtfigur, die als »Veyt Bildhauer« bezeichnet wird, mit dem Klöpfel und Balleisen signiert und von folgenden Versen (des Hans Sachs?) begleitet ist:

Viel schöner Bild hab ich geschnitten
  Künstlich auf welsch und deutschen Sitten.
Wiewohl die Kunst jetz nimmer gilt,
  Ich künnt dann schnitzen schöne Bild,
Nacket und die doch leben thäten,
  Die wären weit in Mark und Städten.
So aber ich dasselb nit kann,
  Muss ich ein anders fahen an,
Und will mit meiner Hellenbarten
  Eins grofsmöchtigen Fürsten warten.

Da diese Landsknechtholzschnitte nach der allgemeinen Annahme die »Kriegsvölker« Karls V in dem 1521 begonnenen und durch die Schlacht von Pavia (1525) beendigten italienischen Feldzuge darstellen, da ein grofser Teil derselben nach W. Schmidts richtiger Bemerkung auf Flötner zurückgeht, da endlich diese ganze Serie eine ziemlich genaue Kenntnis des kaiserlichen Heeres, auch bestimmter individueller

[1]) Vergl. Domanig im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XIV (1893) S. 26 ff.; XVI (1895) S. 80.

Figuren desselben verrät, so wird schon dadurch der Gedanke nahe gelegt, dass Flötner in engeren Beziehungen zu diesen »Kriegsvölkern« gestanden habe. Wenn nun das einzige von ihm signierte Blatt der Folge uns einen Bildhauer vorführt, der sich aus Mangel an Arbeit als Landsknecht hat anwerben lassen, so liegt gewiss der Gedanke, dass Flötner sich damit selbst gemeint und seinen Namen nur unter dem damals bekanntesten Bildhauernamen Veyt (Stofs) verborgen habe, nicht sehr fern. Die Klage über die für die Kunst schlechten Zeiten, die mit Flötners Armut so gut übereinstimmt, die Unterscheidung der deutschen und italienischen Kunstweise, die ihm unter allen Bildschnitzern jener Zeit jedenfalls am meisten geläufig war, alles das scheint diese Vermutung zu stützen. Doch ist es eben nicht mehr als eine Vermutung, und es soll damit nur eine der Möglichkeiten bezeichnet werden, wie Flötner, wenn er unbemittelt war, in seiner Jugend doch nach Italien hätte kommen können. Eine kriegerische Thätigkeit, die der künstlerischen voranging oder sie unterbrach, kam ja bei Künstlern jener Zeit auch sonst wohl vor, ich erinnere nur an Nikolaus Manuel genannt Deutsch,[1]) der noch als Künstler in Erinnerung an seine frühere Thätigkeit den Dolch im Zeichen führte. Vielleicht lässt sich eine gewisse Ausgelassenheit in Flötners Kunst, seine Vorliebe für schmutzige, ja obscöne Darstellungen, mit auf eine solche in dieser Beziehung bildende Periode seiner Jugend zurückführen.

Das Wichtigste, was wir aus den archivalischen Nachrichten über Flötners Leben entnehmen können, ist, dass er in erster Linie Bildhauer, genauer gesagt, *Bildschnitzer* war. Er wird in den Ratsprotokollen durchweg als solcher bezeichnet, und wenn wir neben den Anfangsbuchstaben seines Namens so häufig die Instrumente der Bildschnitzerei in seinem Monogramme finden, so ist es klar, dass er selbst sich in erster Linie als Bildschnitzer fühlte, und dass wir dieses Monogramm einfach aufzulösen haben »Peter Flötner, Bildschnitzer«.

Ferner geht aus den Ratsprotokollen hervor, dass Flötner sich selber gar nicht Flötner, sondern Flattner, höchstens in seiner letzten Zeit Flettner nannte. Die Form Flottner oder Flöttner kommt erst nach seinem Tode, im Jahre 1548 vor, scheint aber selbst im XVII Jahrhundert noch nicht allgemein gebräuchlich gewesen zu sein. So heifsen z. B. die beiden Nürnberger Kunstgiefser Andreas (Endres) und Hieronymus, die in den Jahren 1615—1629 erwähnt werden, und von denen der letztere auch als Bürger und Handelsmann bezeichnet wird und ein Haus in der St. Sebalds-Pfarre (in der auch Meister Peter gestorben war) besafs, nicht Flötner, sondern Flettner oder Flethner.[2]) Wir dürfen sie gewiss als Nachkommen unseres Flötner, vielleicht als Enkel oder Urenkel seines Sohnes Kaspar, betrachten.

Man sieht daraus jedenfalls, dass der Name ursprünglich nichts mit »flöten« zu thun hat, sondern eher »Fladenmacher«, »Fladenbäcker« oder etwas Ähnliches bedeutet. Vlade, Flade ist ein flacher Kuchen, etwa in der Form unseres Eierkuchens. Man spricht von Eierfladen, Käsefladen, Honigfladen u. s. w. Ein solcher Fladen eignete sich nun sehr wenig, als Teil der Signatur oder als redendes Wappen verwendet zu werden, da man ihn nur schwer in einer Weise darstellen konnte, die über die Bedeutung keinen Zweifel liefs. So musste also Flötner, wenn er sich ein redendes Zeichen wählen wollte, nach irgend einem anderen Gegenstande suchen, dessen Name eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Klang seines Namens hatte.

[1]) Vergl. Haendcke, Die schweizerische Malerei im XVI Jahrhundert (1893) S. 64 f.

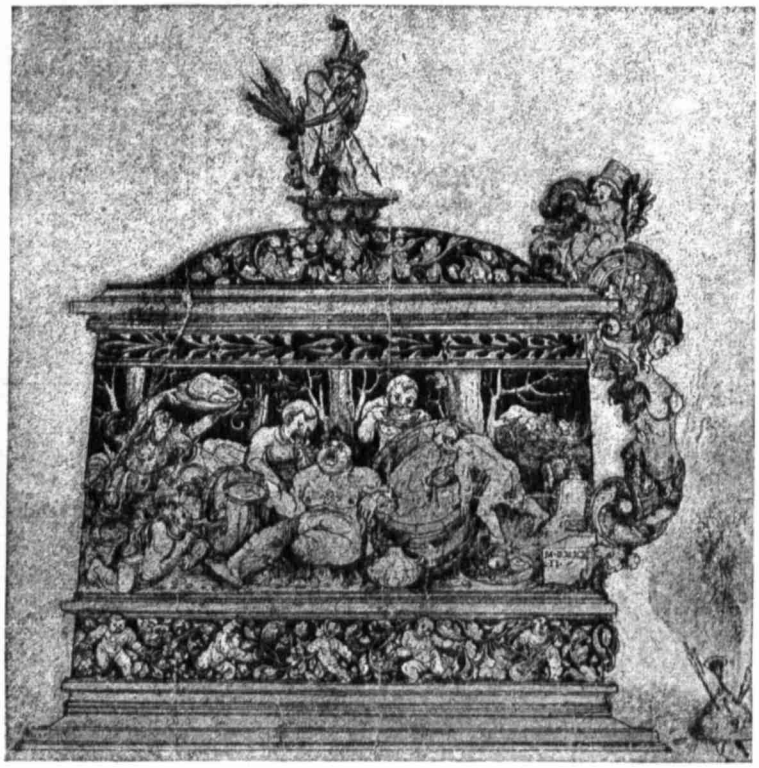
[2]) Vergl. städtisches Archiv zu Nürnberg L. 127. 39*b*, 57*b* und 139*a*. L. 140. 49*b* und 149*b* und Mummenhof, Das Rathaus der Stadt Nürnberg (1891) S. 330.

Der Zusammenhang von Flatner, Flattner mit flattern musste ihn zunächst auf den Flügel oder das Flügelpaar führen. Es ist schon von Reimers bemerkt worden, dass Flügelköpfe sehr häufig in den ornamentalen Kompositionen Flötners vorkommen. Soweit es sich dabei um einfache geflügelte Engelsköpfe handelt, wie z. B. Reimers Fig. 2, 8, 10, 12, Lichtwark Fig. 59, wird man darauf nicht allzuviel Wert legen dürfen, da diese »Cherubim«-Köpfe zu dem typischen Dekorationsinventar der Renaissance gehören. Auffallender ist es schon, wenn aufser dem gewöhnlichen Flügelpaar bei solchen Köpfen noch ein zweites an den Schläfen angebrachtes erscheint, wie z. B. am Fufse des Pokalentwurfes Reimers Fig. 5, an der Kokosnuss des Holzschuherschen Pokales (vergl. das folgende Heft dieser Zeitschrift), und wiederholt in den Dekorationen des Hirschvogel- und Tucherhauses, oder wenn nur zwei Flügel in ornamentaler Weise miteinander gruppiert werden, wie z. B. in den Streifen der Goldfassung des Holzschuherschen Pokales und an den von Putten getragenen Insignien der erwähnten Handzeichnung in Erlangen, oder ein einzelner Flügel als Wetterfahne erscheint, wie in den Illustrationen zum Rivius. Und wenn man auch diesen Beispielen für sich allein keine besondere Beweiskraft beilegen wollte, so würde man doch jetzt, wo man weifs, dass dieses Flügelpaar in Flötners Wappen vorkommt, in der häufigen Anbringung desselben eine bestimmte Absicht erkennen müssen. Besonders deutlich wird das in drei Fällen: die Rücklehne des Bettentwurfs Reimers Fig. 4 ist von einem Wappen mit Totenkopf bekrönt, über dem sich ein Helm mit einer von zwei Flügeln flankierten Sanduhr befindet. In den Werken des Rivius findet sich mehrmals wiederholt ein Holzschnitt Flötners,[1]) darstellend eine Allegorie des Genies, das durch Armut am Aufschwung verhindert wird. Hier hält der Genius in der erhobenen rechten Hand ein Flügelpaar, in der gesenkten linken einen Stein. Die Allegorie ist allerdings aus den Emblemata des Alciatus entlehnt, aber es kann wohl kein Zweifel sein, dass der arme, fortwährend in Geldverlegenheit befindliche Künstler die Flügel hier mit einer ganz besonderen, wehmütigen Nebenbeziehung auf sich selbst angewendet hat. Das dritte Beispiel ist das charakteristischste: auf dem sogenannten Menschenalphabet Flötners (Reimers Fig. 45) findet sich als Signatur ein »wurstartiger« Gegenstand, der nach der Weise gewisser antiker Phallusdarstellungen geflügelt ist. An seinem vorderen Ende hängen an einem Bande Klöpfel und Balleisen, in sein hinteres Ende ist ein Fähnchen gesteckt, auf dem sich die Initialen P. F. befinden. Hier ist es wohl klar, dass die Flügel, genau wie auf dem Wappen, als redendes Zeichen für den Namen Flattner aufzufassen sind, während die Bildschnitzerinstrumente diesen selben Flattner als Bildschnitzer charakterisieren sollen. Man wird danach annehmen dürfen, dass die Flügel auch da, wo sie ohne den Namen oder die Werkzeuge vorkommen, geradezu die Bedeutung einer Signatur haben, so dass man also wenigstens in allen den Fällen, wo bei einem Werke stilistische Gründe für die Urheberschaft Flötners geltend gemacht werden können, in den Flügeln eine Bestätigung für diese erkennen darf.

Dasselbe gilt nun auch von dem »wurstartigen« Gegenstande selbst, den wir in der Signatur des Menschenalphabets finden. Schon Reimers hat darauf aufmerksam gemacht, dass derselbe sich öfter auf Holzschnitten und Zeichnungen des Meisters findet. So z. B. gleich noch ein zweites Mal auf dem Menschenalphabet selbst, wo das Q durch die Gestalt eines liegenden Menschen dargestellt wird, der in beiden Händen eine zum Halbkreis gebogene Wurst hält. Dann auf der von Reimers unter Fig. 16 abgebildeten Handzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts, welche

[1]) Abgebildet in Hirths Formenschatz, 1885, 67.

eine Frau darstellt, die mit der Rechten nach einem wurstartigen, aus den Wolken heraushängenden Gegenstande zeigt. Die Natur dieses rätselhaften Gegenstandes wird uns klar werden, wenn wir auf das häufige Vorkommen von Kothaufen in den Werken Flötners achten. Diese kommen nämlich bei ihm nicht nur in derselben Weise wie bei den anderen Kleinmeistern vor, d. h. so, dass sie, wie z. B. auf manchen Plaketten des Meisters, mit der ganzen Komposition in Zusammenhang stehen, sondern auch in isolierter und offenbar absichtlicher Weise, z. B. auf dem Kartenspiel und als Wappenzeichen in der Krönung des wundervollen Portalentwurfs Reimers Fig. 10 (wo Reimers gewiss mit Unrecht an eine Flamme denkt), dann aber auf einer kürzlich in Dresden versteigerten Handzeichnung, dem Entwurf eines Humpens, wo als Signatur rechts unten in der Ecke ein Kothaufen dargestellt ist, durch den drei Gegenstände durchgesteckt sind, ein Pfeil — welcher wohl auf den pfeilschiefsenden Amor des Deckels zu beziehen ist —, ein Grabstichel und ein Balleisen. Hier sowohl wie in der Signatur des Menschenalphabets tritt der Kothaufen bezw. die Wurst ganz offenbar in Form einer redenden Signatur auf, und es liegt nahe, hier an die zweite Bedeutung von Flade, d. h. Exkrement (Kuhflade) oder an flät = Schmutz, Kot zu denken, das Grimm, Wörterbuch, Sp. 1710 statuiert und mit unflat, fläts, flätsig zusammenbringt.[1])



Peter Flötner.
Entwurf zu einem Humpen.
Federzeichnung früher in der Sammlung Grahl zu Dresden.

[1]) Von Herrn Prof. Braune in Heidelberg werde ich allerdings belehrt, dass das Bestehen eines solchen flät zweifelhaft ist und dass vielmehr flât aus unflât = Schmutz hervorgegangen sein dürfte, indem man das un als Verstärkungssilbe (z. B. wie in Unmenge = Menge) nahm. Dass das a in dem Namen Flattner offenbar kurz ist, würde dieser Er-

Woher es kam, dass Flötner trotz seiner fruchtbaren und bis an sein Ende unausgesetzten Thätigkeit zeitlebens ein armer Schlucker blieb, lässt sich nicht mehr bestimmen. In katholischen Kreisen pflegt man für solche Umstände seit Janssen immer die Reformation verantwortlich zu machen. Ich werde bei einer anderen Gelegenheit die Janssensche Auffassung der Kunstgeschichte etwas eingehender beleuchten. Hier mögen nur einige Bemerkungen Platz finden. Die Klagen über den Rückgang der Künste seit dem XVI Jahrhundert, auf die Janssen so viel Wert legt, kommen vor dem Beginn der Reformation ebenso häufig vor, wie nachher. Ich erinnere nur an den Stofsseufzer, den der Maler Lucas Moser von Wil auf sein Tiefenbronner Altarbild vom Jahre 1431 setzte:

Schrie Kunst schrie und klag dich sehr,
Din begehrt jetz Niemand mehr. So o weh!

Oder an die Bemerkung Dürers in einem seiner venezianischen Briefe vom Jahre 1506: »O wie wird mich nach der Sunnen frieren, hie bin ich ein Herr, doheim ein Schmarotzer«. Und auch jene Verse, mit denen »Veyt Bildhauer« seinen Übergang von der Kunst zum Kriegshandwerk entschuldigt, sind im Sinne einer Zeit gesagt, in der die Reformation kaum begonnen hatte und noch keinen durchgreifenden Einfluss auf die Kunst ausgeübt haben konnte. Was diesen Einfluss selbst betrifft, so ist es ja klar, dass die specifisch *kirchliche* Kunst durch die Reformation einen Rückgang erfahren musste. Aber gerade Flötner kann uns als bezeichnendes Beispiel dafür dienen, dass darunter die künstlerische Thätigkeit überhaupt durchaus nicht zu leiden brauchte, sondern vielmehr eine specifische Richtung nach der weltlichen Seite erhielt, die ihre Kräfte in ganz eigenartiger Weise entwickelte. Auch hat man niemals davon gehört, dass Künstler wie Holbein und Kranach, die ihre Kunst doch ganz in den Dienst der Reformation bezw. der neuen weltlichen Richtung stellten, deshalb ärmer oder weniger fruchtbar gewesen wären. Und auch bei Dürer, dessen Kunst — aus rein chronologischen Gründen — eine ebenso katholische war, wie er persönlich von Luthers Auftreten an bis zu seinem Tode ein überzeugter Lutheraner gewesen ist,[1]) hat noch kein Mensch behauptet, dass seine künstlerische Thätigkeit nach dem Jahre 1521 geringwertiger oder weniger einträglich geworden wäre.

Nein, die Gründe des pekuniären Verfalls müssen bei Flötner in ganz anderer Richtung gesucht werden. Weniger in seinem persönlichen Charakter. Denn wenn man seine künstlerischen Beziehungen zu den etwas anrüchigen Nürnberger Kleinmeistern gegen ihn geltend machen wollte, so würde mit Recht erwidert werden können, dass eine künstlerische Beziehung noch keine persönliche Freundschaft voraussetzt, und dass Flötner gerade im Gegensatz zu den Beham und Pencz, soweit wir nachweisen können, niemals mit dem Rat in Konflikt gekommen ist. Auch seine Neigung zu gewissen Derbheiten und Obscönitäten wird bei der allgemeinen Vorliebe des Zeitalters für diese Dinge wenig ins Gewicht fallen, zumal da wir Flötner andererseits als Vormund finden, woraus jedenfalls hervorgeht, dass er ein gewisses Vertrauen bei seinen Mitbürgern genoss.

---

klärung nicht sehr günstig sein. Doch handelt es sich ja hier nicht um eine etymologische Ableitung, sondern um eine spielende Vergleichung des Namens mit einem Gegenstande, der sich besser als der Kuchenfladen zum redenden Wappen eignete.

[1]) Vergl. K. Lange, War Dürer ein Papist? Grenzboten, 1895 S. 266 ff.

Eher wird man zur Erklärung seiner Armut geltend machen dürfen, dass Flötner in einer Zeit steigender Kapitalbildung und freier Konkurrenz,[1]) wo auch unter den Handwerkern eigentlich nur diejenigen, die schon von vornherein ein gewisses Vermögen besafsen, zu wirklichem Reichtum gelangen konnten, gänzlich mittellos in Nürnberg eingewandert war, auch, wie es scheint, von seinen Frauen kein besonderes Vermögen mit in die Ehe bekommen hat. Gerade in Nürnberg wird es ihm schwer genug geworden sein, sich gegen so viele andere tüchtige Künstler aufrecht zu halten. Ferner, dass er vielleicht infolge seiner etwas unkultivierten Persönlichkeit nicht wie andere hervorragende Künstler seiner Zeit in dauernde Beziehungen zu fürstlichen Gönnern getreten ist, sondern nur von einzelnen Aufträgen lebte, Entwürfen dekorativer Art, Medaillen u. s. w., die nicht sehr viel einbringen konnten. Auch der Umstand, dass er sich weniger der monumentalen Kunst, als, seiner eigentümlichen Begabung entsprechend, der ornamentalen Holzschnitzerei und der Kleinplastik zuwendete, wird ihm einen eigentlichen pekuniären Aufschwung unmöglich gemacht haben. Die Form, wie Neudörfer den Kamin im Hirschvogelhause als das einzige monumentale Werk bezeichnet, zu dem er den Auftrag erhalten habe, zeigt ja, dass er vorwiegend im Gebiete der Kleinkunst thätig war. Nun sollte man allerdings denken, dass Flötners industrielle Thätigkeit für Goldschmiede, besonders die Plakettenfabrikation, ihm ein sicheres Brot geboten hätte. Aber gerade hier ist es sehr bezeichnend, dass der Künstler den gröfsten Teil dieser Arbeiten nach Neudörfer verkauft hat, also wenigstens in seiner späteren Zeit keinen Gewinn mehr daraus ziehen konnte. Waren doch auch die anderen Kleinmeister, deren Kupferstiche ja von den Kunsthandwerkern der Zeit unendlich häufig benutzt wurden, zum Teil arme Schlucker, die sich in Nürnberg nicht auf die Dauer halten konnten. Dazu macht die ganze Biographie Neudörfers, sein Bericht über Flötners Arbeiten in schwierigem Material, über allerlei technische Spielereien, über seine perspektivischen Studien, ganz den Eindruck, als ob der Künstler ein Tüftler und Grübler gewesen sei, der sich um die materiellen Verhältnisse des Lebens wenig gekümmert habe.

So ist es denn auch begreiflich, dass die Tradition über Flötners künstlerische Thätigkeit mit der Zeit geradezu verloren gehen konnte. Still und bescheiden führte er bei Lebzeiten sein Dasein, weder von Fürsten dauernd gefördert, noch von Humanisten umworben und gepriesen, ein Kleinmeister unter kleinen Leuten, ein Vertreter der bürgerlichen Kunst, der ganz in seinem stillen Schaffen aufging und darin seine Befriedigung fand. Wurde doch schon gleich nach seinem Tode sein Name von dem, der ihn hätte nennen und rühmen müssen, von Rivius, verschwiegen. Und dennoch blieb er nicht vollständig vergessen.

Noch zu Anfang des XVII Jahrhunderts muss in Kunsthändlerkreisen eine bestimmte Tradition über Flötners Steinreliefs und die danach angefertigten Bleiabgüsse bestanden haben. Denn im April des Jahres 1611 schickte der bekannte Patrizier Philipp Hainhofer aus Augsburg an den Herzog Philipp II von Pommern-Stettin »ein Kunstst(uck), in Stein geschnitten, vom alten Fletner, *dessen Künsten sonsten in Blei abgegossen*, aber man nit weifst, dass dieses nachgegossen oder abgeformet worden. Habe mich viel bemühet, bis ichs dem Wandelmiller Goldschmied allhie pro Thaler 85 abgeschwätzt, *und ist im Landschäftlein grofser Verstand*«. In einem zweiten Schreiben wird dasselbe Stück geradezu als »ein schönes, vom Fletner in

[1]) Vergl. über die Verhältnisse der Malerei als »freier Kunst« gegenüber den Handwerken Dr. Bauch im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1896 S. 9.

lebendigen Stein geschnittenes Landschaftlin« bezeichnet.[1]) Wenn auch die Taufen Hainhofers sonst mit Vorsicht aufzunehmen sind,[2]) so ist doch in diesem Falle an dem Flötnerschen Ursprung des betreffenden Reliefs um so weniger zu zweifeln, als die Erwähnung der Bleiabstöfse und der Landschaft gerade auf Flötner vorzüglich passt. Man sieht aus der Notiz, dass die Kunstkenner des XVII Jahrhunderts die Steinreliefs Flötners teuer bezahlten und ihre im Handel und in den Goldschmiede-Ateliers vorkommenden Bleiabgüsse schon miteinander verglichen, ihr häufigeres oder selteneres Vorkommen beobachteten und ihre landschaftlichen Hintergründe ganz besonders schätzten.

Doch schon im Laufe des XVII Jahrhunderts scheint sich die wirkliche Kenntnis von Flötners Arbeiten allmählich verloren zu haben. In den kunsthistorischen Sammlungen aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf der Nürnberger Stadtbibliothek, die aus Neudörfer zusammengestellt sind, wird er schon nicht mehr erwähnt,[3]) und Sandrart begnügt sich in seiner Biographie, die Nachrichten Neudörfers einfach aüszuschreiben und ihnen nur folgende selbständige Notiz hinzuzufügen: »So sind auch sehr viele kuriose *Contrafäte* von ihm in Stechstein gemacht[4]) mit grofser Emsigkeit und in des Erzherzogs Leopold Wilhelms Kabinett wie auch bei vielen anderen zu sehen sein.«[5]) Danach hat man ihm also in Sandrarts Zeit, d. h. in der zweiten Hälfte des XVII Jahrhunderts, eine gröfsere Anzahl von Modellen zu Medaillen — denn um etwas Anderes kann es sich hier nicht wohl handeln — zugeschrieben, eine Nachricht, die natürlich für Flötners Thätigkeit als Medailleur nicht ohne Interesse ist. Diese Angabe hat dann, in allgemeinerer Fassung, Doppelmayr, der auch im übrigen nur Neudörfer und Sandrart ausschreibt, übernommen, indem er als einzige neue Notiz die Anmerkung hinzufügt: »Von diesem Künstler findet man auch in Nürnberg in der Praunschen Kunstkammer noch drei schöne mit Wasserfarben gemalte Stück, welche die Geschicklichkeit dieses Meisters ebenfalls genugsam zu erkennen geben.«[6]) Es sind damit wahrscheinlich dieselben Zeichnungen gemeint, die nach Beckers Zeugnis zu Anfang des XIX Jahrhunderts Herr von Derschau besafs.

[1]) Vergl. des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II von Pommern-Stettin. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, n. Folge VI Bd. Wien 1894 S. 129 f.

[2]) Vergl. die Einleitung zu der erwähnten Publikation von Dr. Oskar Döring, S. VII.

[3]) Briefliche Notiz des Herrn Dr. Fuhse.

[4]) Speckstein oder Kelheimer Stein, Solnhofer Stein.

[5]) Joachim von Sandrart, Teutsche Malerakademie. Nürnberg 1675.

[6]) Doppelmayr, Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. 1730. S. 192 Anm.

(Schluss folgt.)

KOPIE NACH LIONARDO DA VINCI

KOPF DES JACOBUS MINOR AUS DEM ABENDMAHL

IN DER GEMÄLDE-GALERIE ZU STRASSBURG

ZU DEN KOPIEN NACH LIONARDOS ABENDMAHL

VON G. DEHIO

Die Städtische Gemäldesammlung in Straſsburg hat vor einiger Zeit durch W. Bodes Vermittelung in England sechs farbige Kartons mit Köpfen aus Lionardos Abendmahl erworben. Indem ich dies sage, wird jeder sogleich an die berühmten Blätter im Besitz der Frau Groſsherzogin von Weimar denken; und in der That sind die Straſsburger Stücke den Weimarern im allgemeinen Eindruck sehr ähnlich. Von diesem Verhältnis hat die Kritik auszugehen. Sind die Weimarer Exemplare wirklich, wie viele glauben, Originale von der Hand Lionardos, so müssen die Straſsburger selbstverständlich Kopien nach ihnen sein, und es bliebe nur die Frage nach der Zeit ihrer Entstehung zu erörtern übrig. Haben dagegen die anderen recht, welche das Weimarer Exemplar nicht sowohl als Vorbereitung zu, denn als Kopie nach dem Wandgemälde des Mailänder Klosterrefektoriums ansehen, dann tritt die Untersuchung des Verhältnisses unter viel kompliziertere Bedingungen.

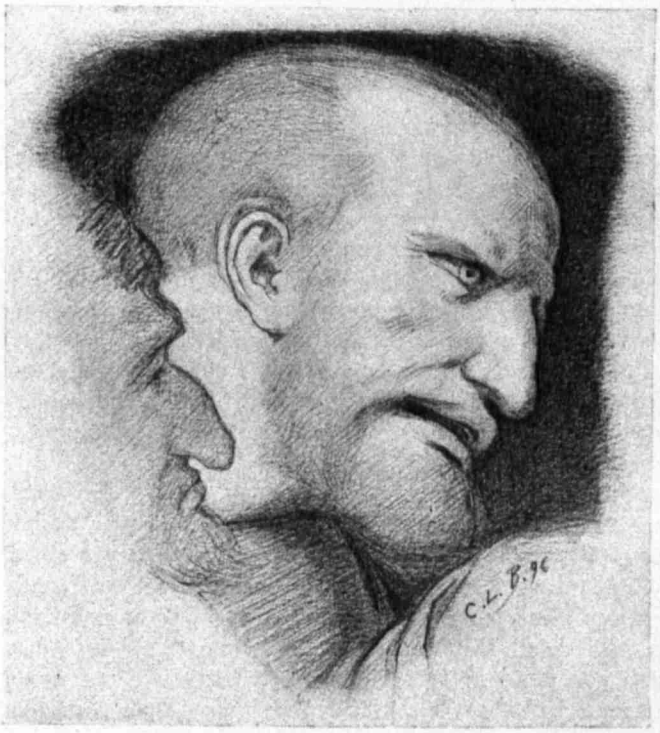
Die Besitztradition reicht nicht weit zurück. Auffallend ist dabei, dass *beide* Exemplare aus England stammen. Die Annotatoren zu Vasari wissen aus der älteren italienischen Überlieferung nur *ein* Exemplar anzuführen, das nach mehrfachem Wechsel zuletzt (es scheint, dass das Ende des vorigen Jahrhunderts gemeint ist) an die Familie Sagredo in Venedig kam und von dieser an den englischen Konsul Uduny verkauft wurde, welcher sie wieder an zwei Maler, Landsleute von ihm, vermachte derart, dass der eine zehn, der andere drei von den Köpfen erhielt. Hier bricht die Tradition ab. Dass Sir Thomas Lawrence seine acht Blätter, die in der That zehn Köpfe enthalten, von dem einen der obgenannten Maler erworben habe, scheint bloſse Kombination zu sein. Nach Lawrences Tode kamen sie an den König der Niederlande, von diesem an seine Tochter, die jetzige Hohe Besitzerin.

Bei solcher Sachlage hat sich die Untersuchung allein an die technischen und stilistischen Kriterien zu halten. Gefühlsurteile, wie sie unlängst H. Thode in einem feurigen Lobgesang auf die Weimarer Blätter vorgetragen hat, sind gewiss an sich berechtigt, haben aber das Missliche, dass dritte Personen durch sie vielleicht überredet, nicht überzeugt werden können. Sehen wir also zu, die Untersuchung so lange als möglich in der Bahn des logisch Beweisbaren zu halten. Ich beginne mit der Schilderung und dem Vergleich der äuſseren Merkmale, wobei ich der Kürze halber die beiden Exemplare durch die Zeichen St und W unterscheiden will.

Der Maſsstab der Köpfe ist beidemal gleich, d. i. etwas mehr als Lebensgröſse. Bei W ist der Grund um einiges ausgedehnter; bei St ist er durch Beschädigung oder ausgleichende Beschneidung des Randes mit der Zeit kleiner geworden. Die jetzige Bildfläche von W ist 62 : 48 cm, von St 57 : 44 cm.

Das Papier konnte, weil es jetzt auf Leinwand gezogen ist, nicht geprüft werden.

Hinsichtlich der technischen Ausführung ist, zunächst über St, dieses zu bemerken. Die Haupttöne — Fleisch, Haar, Gewand, Hintergrund — sind mit dünnflüssiger Farbe, wahrscheinlich Tempera, in gleichförmigem Auftrage unterlegt, Haar und Fleisch durchsichtig, das stumpfe Rot und Gelb der Gewänder leicht deckend. Darüber in Kohle der Umriss und die Modellierung. Auf dem dunkeln Hintergrunde und in den tiefsten Schatten zeigt die Farbsubstanz einen matten Glanz, von dem ich dahingestellt lasse, ob er von einer Schlussübermalung oder nur von stärkerer Tränkung mit Fixativ herrühre. Die Erhaltung ist, abgerechnet einige Wasserflecken und eine gewisse, nicht allzu erhebliche Verreibung, vortrefflich. Von etwaiger Auffrischung durch Retouchen habe ich, aufser an den beschädigten Randpartien, keine Spur entdeckt. Der leichte und sichere Gang der Reifskohle in weicheren Parallelstrichen ist genau zu verfolgen. Auf bildmäfsige Wirkung wird nicht ausgegangen; überall ist nur das Notwendigste, und auf dem kürzesten Wege, mit den einfachsten Mitteln gegeben, wie es ein Künstler thut, der nicht für die Augen Dritter, sondern zur eigenen Belehrung arbeitet. Besonders zu beachten ist die Zeichnung der Augen mit der für Lionardo charakteristischen scharfen Umrandung der Regenbogenhaut (am ausgeprägtesten auf dem Kopf des Andreas). Genug, wenn schon St aus Gründen, die ich später ausführen werde, eine eigenhändige Arbeit Lionardos sicher nicht ist, so spricht doch in der zeichnerischen Behandlung alles für die Hand eines ihm nahestehenden Schülers.

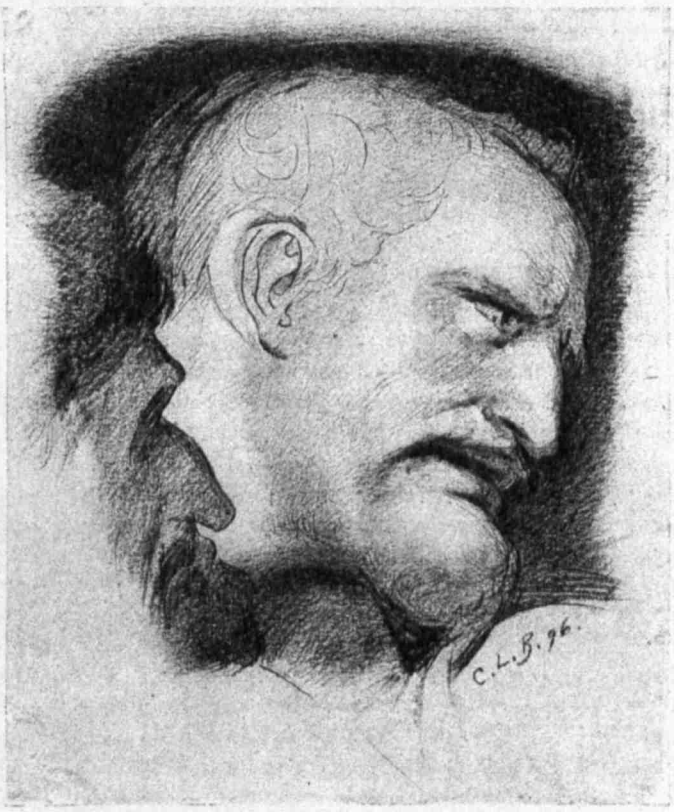


Nach Lionardo da Vinci.
Kopf des Petrus aus dem Abendmahl.
Original in Strafsburg.

Wende ich mich nun zu W, so ist der erste und allgemeinste Eindruck zwar ähnlich, aber die Ausführung im einzelnen doch erheblich verschieden. Zuerst ist das Zeichenmaterial ein anderes, nicht Kohle, sondern eine gröbere, schwärzere Substanz, Kreide allem Anschein nach. Von einem in flüssiger Farbe, wie bei St, *gemalten* Grunde habe ich nichts entdecken können, vielmehr sind die Farbennuancen ebenfalls mit Stiften hervorgerufen. Der Unterschied zwischen dem leichteren,

kühleren Fleischton der jugendlichen Personen und der gebräunten Haut der alten kommt in W härter heraus als in St. Die Umrisse sind derber und zugleich unsicherer, die Modellierungsflächen nicht in gesonderten Strichen hingesetzt, sondern massig verrieben. Ein malerischer Effekt und eine Art von flotter Eleganz ist angestrebt, die beide Lionardo und seiner Zeit fremd sind. An einigen Stellen wollte es mir scheinen, als schimmerten unter der Kreide Spuren einer älteren Kohlezeichnung durch; bis zur Gewissheit habe ich diese Beobachtung jedoch nicht gebracht.

Ich bemerke noch, dass ich die Weimarer Blätter nicht etwa im Vorübergehen, sondern in aller Ruhe und Gründlichkeit betrachtet habe, unmittelbar vom Studium der Strafsburger kommend und dazu zurückkehrend. Der technische Befund lässt für mich nur zwei Möglichkeiten zu: entweder ist W eine Kopie, gleich St, jedoch aus erheblich jüngerer Zeit, oder die ausgedehnte und systematische Überarbeitung einer nicht mehr zu beurteilenden Unterlage.



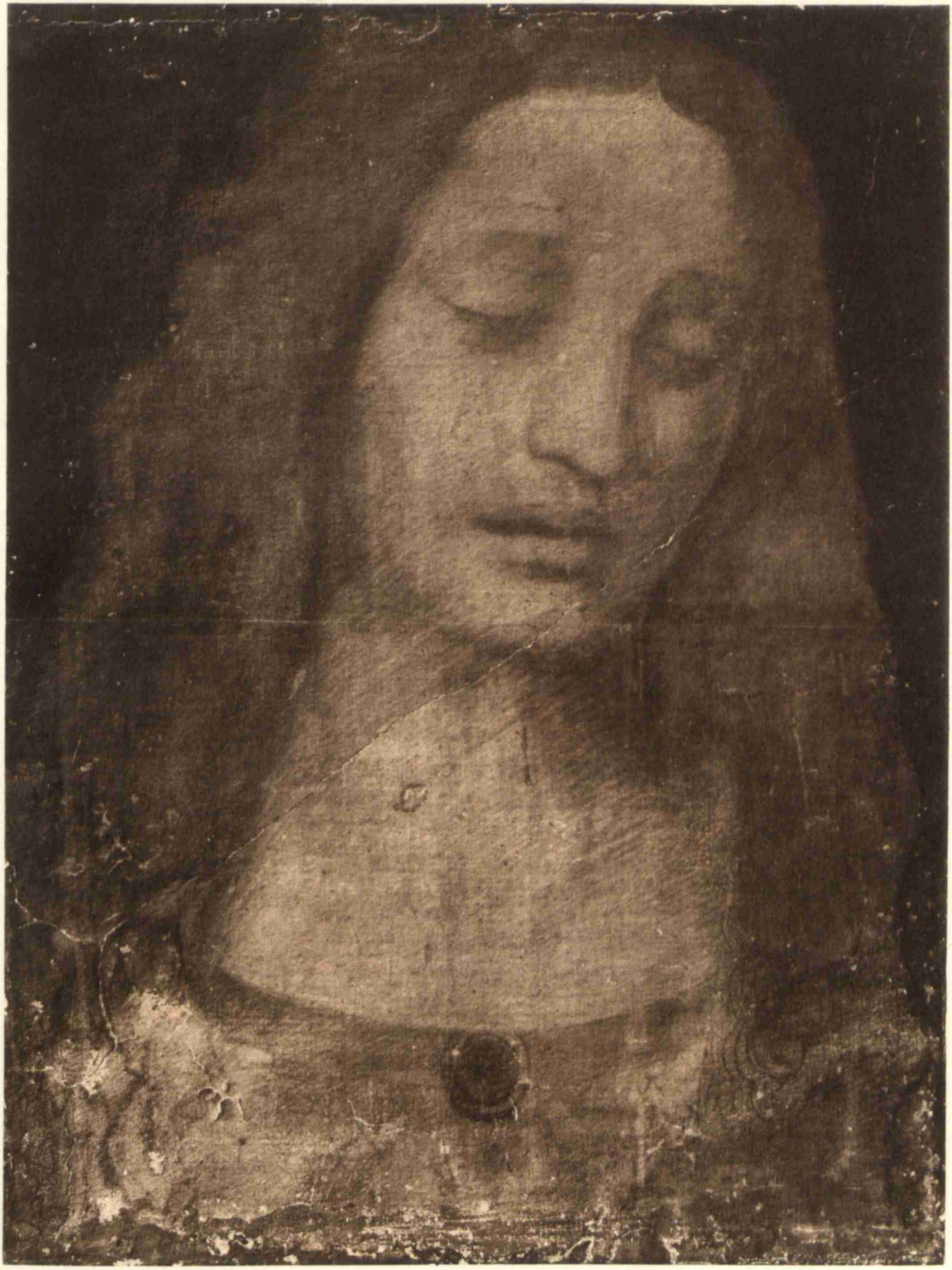
Nach Lionardo da Vinci.
Kopf des Petrus aus dem Abendmahl.
Original in Weimar.

Aber ich weifs wohl, dass auch die Kunstforscher von Beruf von der Geltung des Satzes noch nicht ausgeschlossen sind: wenn zwei das Gleiche sehen, so sehen sie es nicht immer gleich. Ich werde mich deshalb um »objektivere« Beweismittel bemühen müssen. Schon von anderen ist hervorgehoben worden, dass auf mehreren Blättern von W Bruchstücke der Umgebung, der Kopfumriss und die übergreifende Hand des Nachbars mitgezeichnet sind, was durchaus für eine Kopie nach der fertigen und nicht für eine Studie nach der noch im Fluss begriffenen Komposition spreche; ich füge hinzu: dass überall auch die Gewandfalten genau so liegen wie auf dem Gemälde. Es müsste also, wenn die Deutung von W als vorbereitende Studie festgehalten werden sollte, der über alle Mafsen seltsame Fall gegeben sein, dass Lionardo in den Körpern und Gewändern alles bis auf die letzte Linie festgestellt hätte, bevor er sich an die Ausarbeitung der Köpfe machte. Dann aber wird es von der anderen Seite wieder

unverständlich, wozu er die für *diesen* Zweck ganz gleichgültigen Nebendinge noch einmal in aller Ausführlichkeit wiederholte. Selbstverständlich gelten diese gegen die Originalität von W gerichteten Erwägungen ganz ebenso gegen St. So arbeitet nicht der schöpfende Künstler, so arbeitet nur der Kopist. Wie man weifs, sind alsbald nach Vollendung des Abendmahls in S. Maria delle Grazie Nachbildungen in Menge entstanden, darunter Wandgemälde von einer dem Original sich nähernden Gröfse. Zu ihrer Ausführung brauchte der Kopist, mindestens für die Köpfe, Reproduktionen grofsen Mafsstabes, während er für die Komposition im ganzen sich mit einem kleinen Hilfskarton begnügt haben mag. Dagegen ist es ganz unwahrscheinlich, dass Lionardo seine Gedankenentwickelung im Karton abgeschlossen hätte; wäre das der Fall gewesen, wäre für die Ausführung an der Wand nichts mehr nötig gewesen, als den Karton abzuschreiben — wie die Verteidiger der Authenticität von W *implicite* behaupten —, dann wäre die Langsamkeit der Ausführung kaum zu begreifen. Alle auf die Entstehung des Abendmahls sich beziehenden Erzählungen haben aber den übereinstimmenden Sinn, dass Lionardo eben deshalb so stockend und sprungweise vorging, weil er mit der inneren Arbeit, an den Charakteren, nicht fertig war, und dieses wird auch mit ein Grund für die Wahl der Öltechnik gewesen sein, die ihm gestattete, die Malerei beliebig zu unterbrechen und wieder aufzunehmen. Der beiläufigen Bemerkung Lomazzos: »... *fù molto usato (il colorire a pastello) da Lionardo Vinci, il quale fece le teste di Cristo e degli Apostoli a questo modo eccellenti e miraculose, in carta*« — kann ich grofses Gewicht nicht zugestehen. Aus ihr folgt nicht mehr, als dass um das Jahr 1585, als Lomazzo schrieb, mithin hundert Jahre nach der Entstehung von Lionardos Gemälde, es Blätter dieser Art gab, die Lionardo zugeschrieben wurden.

C. Ruland sieht einen untrüglichen Beweis für die Authenticität der Weimarer Zeichnungen in ihren häufigen Pentimenti. Hiergegen erlaube ich mir zu bemerken, dass Pentimenti *allein* nichts beweisen, da sie ebensogut von einem Kopisten herrühren können. Alles kommt auf ihre Art und Bedeutung an. Mir sind die Pentimenti von W auffallend geistlos und roh erschienen, jedenfalls von einer Art, die ich auf echten Zeichnungen Lionardos niemals, auch den flüchtigsten nicht, gesehen habe. Natürlich kann ich niemanden zwingen, dies ebenso zu fühlen. Zum Glück liegt aber einer der Fälle so, dass sich eine einfache, logische Folgerung an ihn knüpfen lässt, der nicht widersprochen werden kann. Es handelt sich um den Petruskopf. Um das zu erkennen, worauf ich hinauswill, bedarf es nicht einmal der Kenntnis der Originale, sondern genügt es, die beigegebenen Reproduktionen zu vergleichen. Man wird da auf den ersten Blick eine starke Verschiedenheit der Schädelproportionen im Sinne der Längsachse gewahr werden und als Folge eine ebensogrofse Verschiedenheit des physiognomischen Ausdrucks: in St eine um einen Schritt nur von der Karikatur entfernte Kühnheit und Macht der Charakteristik, in W zahmes akademisches Durchschnittsmafs. Sieht man dann schärfer hin, so bemerkt man, dafs ursprünglich auch der Zeichner von W dem Hinterkopf denselben stark ausladenden Kontur gegeben hatte wie St, nachher jedoch ihn erheblich weiter nach innen zog. Aufserdem ist aber noch ein zweites Pentimento vorhanden, am Ohr, und dieses ist *beiden Exemplaren*, W *und* St, *gemeinsam!*

Aus diesem zwiefachen Verhältnis folgt unweigerlich: erstens, dass W keine Originalstudie sein kann, zweitens, dass W nicht einmal eine Kopie nach dem Gemälde ist, sondern einfach eine Kopie von St, welches W gemäfs einem akademischen Schönheitsideal willkürlich zu verbessern nicht hat unterlassen können. Von den



KOPIE NACH LIONARDO DA VINCI

CHRISTUSKOPF AUS DEM ABENDMAHL

IN DER GEMÄLDE-GALERIE ZU STRASSBURG

übrigen Pentimenti erlaubte ich mir schon zu sagen, dass sie nach meinem Gefühl geistlos und roh seien. Aber noch etwas Anderes fällt an ihnen auf. Wer so viel Zeit und Mühe auf den bildmäfsigen Effekt seiner Arbeit verwendet, wie der Zeichner von W, dem müsste es ein leichtes gewesen sein, die im ersten Griff falsch geratenen Umrisse wegzuwischen; anstatt dessen lässt er sie geradezu aufdringlich in die Augen springen, und was das Bedenklichste ist, an mehreren Stellen (z. B. an der dem Petrus gehörenden Hand auf dem Blatt mit Johannes) tritt deutlich zu Tage, dass das Pentimento nicht *unter*, sondern *über der definitiven* Form liegt.

So legen diese verräterischen Pentimenti, gewiss sehr gegen den Willen ihres Urhebers, dasselbe Zeugnis ab, das wir aus dem Vergleich der zeichnerischen Behandlung schon entnahmen, und wir werden unser Urteil jetzt so zusammenfassen dürfen: Original von der Hand Lionardos ist weder das Weimarer noch das Strafsburger Exemplar, vielmehr sind beide Exemplare Kopien, das Strafsburger eine alte, wohl dem Original annähernd gleichzeitige Kopie, das Weimarer eine moderne Kopie zweiter Hand. Erinnert man sich, dass beide aus England stammen, so liegt die Vermutung nicht weit, dass bei der Teilung des alten Exemplares zwischen die zwei ungenannten Maler derjenige von ihnen, der sich mit dem kleineren Teil begnügen musste, die übrigen nachgezeichnet habe; ob *bona* oder *mala fide* bleibt eine ziemlich gleichgültige Frage.

Ein eigentümliches Interesse knüpft sich noch an den Strafsburger Christuskopf. Er ist bartlos, im Unterschied zum Original in Sta Maria delle Grazie und zu allen sonstigen Kopien, im Widerspruch auch mit der ikonographischen Regel; aber er teilt diese Anomalie mit der bekannten Zeichnung in der Brera, aus der, aller Verderbnis zum Trotz, doch wohl Lionardo selbst zu uns spricht. Denken wir dann noch an die Überlieferung, von der sowohl Vasari als Lomazzo Kenntnis hatten, *che quella (testa) del Cristo lasciò imperfetta, non pensando poterle dare quella divinità celeste, che all' imagine di Cristo si richiede* — so erklärt sich daraus der Zustand der Strafsburger Kopie aufs beste. Der Kopf ist unfertig, nicht blofs insofern ihm der Bart fehlt, sondern es scheint die ganze untere Hälfte des Gesichtes noch nicht in der rechten Ordnung zu sein. Wann der Bart hinzugefügt wurde, ob etwa von Lionardo selbst bei seinem zweiten Aufenthalt in Mailand, oder ob vielleicht gar von anderer Hand, das entzieht sich der Beantwortung.

Nun bleibt noch die Frage übrig: wer ist der Urheber der Strafsburger Kartons? Ich hoffe, dass sich auch darauf eine Antwort wird geben lassen; allerdings nur von einem, der die sämtlichen bedeutenderen Kopien genau kennt. Meine Bemühungen um photographische Reproduktionen derselben sind grofsenteils erfolglos geblieben. Mich in unbestimmten Vermutungen zu ergehen wäre aber zwecklos. Nur so viel möchte ich sagen, dass wohl in erster Linie Boltraffio in Frage kommen wird. Ihm schreibt man jetzt die grofse Londoner Kopie zu und ebenso die beiden, offiziell den Namen Lionardos führenden Porträtzeichnungen der Ambrosiana (No. 260, 261), die, sofern meine Erinnerung mich nicht trügt, in der zeichnerischen Behandlung den Strafsburger Kartons ähnlich genug sind. Wie immer hierüber das schliefsliche Urteil ausfallen mag, daran wird es, wie ich glaube, nichts ändern, dass das Strafsburger Exemplar die älteste, unmittelbarste, treueste Wiedergabe von Lionardos Abendmahl ist, die wir bis jetzt kennen, unschätzbar, nachdem das Wandbild in Mailand in einen Zustand geraten ist, der ihm auf den Namen Original nur noch sehr uneigentlichen Anspruch giebt.

DAS LANDHAUS DES KARDINALS TRIVULZIO AM SALONE

VON C. VON FABRICZY

Das gelobte Land der Kunst hat, so viel der Schätze es uns auch schon gespendet, für diejenigen, die sich die Mühe — aber auch den Reiz — seiner intimeren Durchforschung nicht verdrieſsen lassen, noch immer Überraschungen in Bereitschaft. — Wenigen dürfte das Bauwerk, womit wir uns im folgenden beschäftigen wollen, auch nur dem Namen nach bekannt sein; noch weniger mögen es einer Betrachtung gewürdigt haben, wenngleich wohl ihre Mehrzahl bei einem Ausflug nach Tivoli daran vorbeikam. Liegt es doch etwa 10 Kilometer vor Porta maggiore unmittelbar an der zweiten Station der Bahn, die beide Orte verbindet. Diese führt sogar von dem an ihr vorübergeleiteten Wasserlaufe, einem Zufluss des Anio, mit unserer Villa den gleichen Namen »al Salone«. Obwohl so wenig beachtet, ist uns in der fraglichen Anlage, leider nur in arg verwahrlostem Zustande, ein Erzeugnis jener goldenen Zeit der Sonnenhöhe der Kunst überkommen, die uns — um gleich das Höchste, was in der nämlichen Richtung hervorgebracht wurde, zu nennen — Schöpfungen wie Villa Madama, die Farnesina, Villa Imperiale bei Pesaro, Villa Lante in Bagnaja geschenkt hat.

Ihre Entstehung dankt die Villa am Salone dem jüngsten der drei Kardinäle, die in den ersten Decennien des Cinquecento aus der in der Lombardei reich begüterten und vielverzweigten Familie der Trivulzi hervorgegangen waren, während einige andere ihrer Mitglieder zu gleicher Zeit in die politischen Geschicke ihrer Vaterstadt Mailand und mittelbar ganz Italiens in hervorragender Weise eingriffen und ihre Namen in der Geschichte verewigten.

Antonio, das älteste jener drei geistlichen Glieder der Familie, geboren im Jahre 1449, war — nachdem er schon seit 1482 als Gesandter des Herzogs von Mailand am päpstlichen Hofe geweilt — 1487 von Innocenz VIII zum Bischof von Como ernannt worden, hatte sodann im Jahre 1499, als Lodovico il Moro vor den Franzosen flüchtig geworden war, Anteil an der Regentschaft von Mailand und wurde im folgenden Jahre auf die Empfehlung König Ludwigs XII von Frankreich durch Alexander VI zum Kardinal kreiert. Ein würdiges Mitglied des Kollegiums, starb er zu Rom am 18. März 1508. Der zweite Trivulzio, Scaramuzza mit Namen, vom Zweige der Grafen von Melzo, seit 1491 Lehrer an der Universität zu Pavia, 1508 von Julius II zum Bischof von Como erhoben, war durch Leo X in der groſsen Promotion des Jahres 1517 zum Kardinal gemacht, von Franz I mit dem Protektorat Frankreichs beim Heiligen Stuhle betraut und 1522 zum Bischof von Piacenza ernannt worden. Wegen seiner Geschäftskenntnis in groſsem Ansehen, lebte er bis 1527 am päpstlichen Hofe und floh nach

dem Sacco aus Furcht, wegen seiner stets zur Schau getragenen Parteinahme für Frankreich den Insulten des kaiserlichen Heeres ausgesetzt zu sein, in das Kloster Maguzzano im Veronesischen, wo er noch im selben Jahre starb.[1])

Agostino,[2]) der jüngste der drei geistlichen Trivulzi, der uns hier vorzugsweise interessiert, war ein Sohn Giovannis vom Zweige Borgomanero, Porlezza und Bojano, Neffe des Kardinals Antonio und Theodors, des Marschalls von Frankreich, der 1531 als Gouverneur von Lyon starb. Auch mit dem berühmtesten Sprossen der Familie, dem Marschall Giangiacomo Marchesen von Vigevano, Gouverneur Mailands unter Ludwig XII und Sieger in der Schlacht von Marignano (1515), stand er in naher Verwandtschaft, da dieser ein Vetter seines Vaters war. Aufser den Traditionen der Familie wiesen ihn somit diese nächsten Verwandtschaften darauf, sich in dem Kampfe, den Frankreich und Deutschland um Italien führten, auf des ersteren Seite zu stellen.

Bald nach 1494 finden wir Agostino in der Würde eines Komturs der Benediktinerabtei SS. Pietro e Paolo zu Lodi Vecchio,[3]) sowie als Abt des Cistercienserklosters Aquafredda (S. Maria Montisfrigidi) am Comersee. Früh war er sodann an den päpstlichen Hof gekommen und hatte es dort, begünstigt durch sein einnehmendes Äufsere nicht minder wie durch glänzende Geistesgaben, tüchtige Kenntnisse und kluges Benehmen, schon unter Julius II zum apostolischen Protonotar und Kämmerer gebracht, war aber, als der Papst sich 1511 mit Venedig und Spanien gegen Frankreich verbündete, gezwungen gewesen, Rom zu verlassen und sich nach Mailand zurückzuziehen. Der Umschwung der päpstlichen Politik unter Julius' II Nachfolger, Leo X, führte Agostino nach Verlauf einiger Jahre wieder nach Rom zurück und verschaffte ihm schon am 1. Juli 1517 die Würde eines Kardinaldiakonen von S. Adriano (später erhielt er den Titel von S. Niccolò in Carcere).[4]) Ein Jahr darauf verlieh ihm der Papst das Protektorat des Humiliatenordens beim päpstlichen Stuhle und 1520 das Erzbistum von Reggio; sein Nachfolger Hadrian gab ihm 1522 das Bistum von Bobbio, und Clemens der VII, bei dem er in besonderer Gunst stand, auf Wunsch Franz I die Bistümer von Toulon (1524), Asti (1528) und Bayeux (1531); Paul III endlich jene von

---

[1]) Aus Civitavecchia, das Schiff erwartend, das ihn in Sicherheit bringen sollte, richtete er am 24. Mai einen Brief an seinen Sekretär, der sich erhalten und uns die wertvollsten Nachrichten über die schreckliche Katastrophe überliefert hat (publiziert von C. Milanesi, Il sacco di Roma, Florenz 1867).

[2]) Das Folgende vorzugsweise nach Ciacconio, Vitae etc. Romae 1677 III 410; Litta, Famiglie celebri und Moroni, Dizionario ecclesiastico. Manche bisher wenig bekannte Daten, die in der vorliegenden Studie verwertet erscheinen, verdankt ihr Verfasser der Zuvorkommenheit des Bibliothekars und Archivars der Trivulziana, Ing. Emilio Motta. Er hält es für eine angenehme Pflicht, dem genannten Herrn für diese Förderung seiner Arbeit auch hier aufrichtigsten Dank zu sagen.

[3]) Unter allen biographischen Quellen weifs von der Verleihung dieser Würde an Agostino nur A. Ciseri, Giardino istorico lodigiano, ossia istoria sacro-profana della città di Lodi e suo distretto, Milano 1722 zu berichten. Seine Nachricht wird durch eine noch vorhandene Schöpfung des späteren Kardinals in der genannten Abtei bestätigt (s. weiter unten).

[4]) Wir besitzen das Schreiben des Papstes an den Marschall Giangiacomo Trivulzio, worin er diesem in schmeichelhaften Ausdrücken die Kreierung seines Grofsneffen anzeigt. Als Grund dafür hebt der Papst neben dem lange gehegten Wunsch des Marschalls und den hervorragenden Eigenschaften des Erwählten namentlich hervor: »demum etiam vestrae familiae cum Nostra consuetudine, officiorumque prope omnium coniunctione suadente« (s. Ciacconius III, 410).

Brugnato in Ligurien (1535) und von Rouen (1544),[1]) so dass er — ganz abgesehen von seinem Familienvermögen — infolge des Ertrags der auf ihn gehäuften Pfründen als einer der reichsten Prälaten des päpstlichen Hofes galt. In Rom residierte der Kardinal Agostino in dem späteren Palazzo Buoncampagni-Sora (jetzt Liceo Terenzio Mamiani).[2]) Vom Grafen Urbano Fieschi von Lavagna, Protonotar unter Sixtus IV angelegt, war er von dessen Neffen Nikolaus nach seiner Erhebung zum Kardinalpresbyter von S. Prisca im Jahre 1503 ausgebaut und verschönert worden und ging nach dessen Tode 1524 in den Besitz Agost. Trivulzios über.[3])

In den folgenden Jahren war es unserem Helden auch beschieden, infolge der Wandelbarkeit der päpstlichen Politik, die sich von dem Kaiser ab- und Frankreich wieder zugewendet hatte, in hervorragender Rolle thätig in die Geschicke des Kirchenstaates einzugreifen. Zu Beginn des Pontifikats Clemens' VII ging er als Legat nach Frankreich, bei dessen König er wohlangeschrieben war, wie ihm denn Franz I nach dem Tode des Kardinals Scaramuzza die von diesem innegehabte Advokatur Frankreichs beim päpstlichen Stuhle übertrug. In dem unglücklichen Kampfe, den Clemens VII nach der Plünderung der Stadt durch die Colonnesen am 20. September 1526 gegen diese und die Spanier unter Lannoy begonnen hatte (Dezember 1526) — er ist unter dem Namen des Campagnakrieges bekannt — war dem Kardinal die Legation in der Maritima und Campagna und mit ihr neben dem militärischen Führer der päpstlichen Truppen Lorenzo Orsini (Renzo da Ceri) die Leitung der Kriegsoperationen übertragen worden. Sein Briefwechsel aus dem Lager mit dem politischen Vertrauten Clemens' VII, dem Datar und Bischof von Verona Gian Matteo Giberti, ist uns erhalten,[4]) und wir müssen der Umsicht und dem politischen Scharfblicke Trivulzios alle Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn wir die aufserordentlichen Schwierigkeiten ermessen, mit denen er von Beginn an zu kämpfen hatte.

Freilich konnte alle Voraussicht den unglücklichen Ausgang der Expedition nicht aufhalten. Eine Meuterei der von Sold und Lebensmitteln entblöfsten Truppen drängte Clemens VII zum Abschluss des Vertrages vom 15. März 1527, der Quelle des Unglücks, das nun unaufhaltsam über Rom hereinbrach. Kaum hatte der Kardinal am 12. April im Konsistorium über seine Legation Bericht erstattet, als auch schon am 6. Mai der Sturm der Kaiserlichen und die Plünderung der Stadt, einen Monat darauf die Ka-

[1]) Dass er auch dasjenige von Graz besessen, sagt keine der älteren Quellen, sondern nur Moroni.

[2]) D. Gnoli, Descriptio Urbis o Censimento di Roma, im Archivio della Società romana di storia patria. Anno 1894 S. 461. Der Palast liegt in einer ehemals al pozzo bianco (ad puteum album) benannten Gegend in der Nähe von S. Maria in Vallicella (Chiesa Nuova).

[3]) Albertini, De mirabilibus novae urbis Romae, edit. Schmarsow, Heilbronn 1886 S. 28 führt ihn schon 1509 als »ampliatum ac variis picturis decoratum« an. Die Tradition schreibt ihn Bramante zu, und wenn auch seine Conception an den grofsen Meister erinnert, so gehört er doch im besten Falle nur einem seiner wenigst begabten Schüler oder Nachahmer an. Reumont, Geschichte Roms III b, S. 374 vermutet mit Unrecht Ant. da Sangallo d. j. als Erbauer; Gnoli, La cancelleria ed altri palazzi di Roma attrib. a Bramante, im Archivio storico dell' arte V, 347, spricht zögernd die Annahme aus, er könnte von Giuliano Leno, dem bekannten Bauführer Bramantes und Raffaels an St. Peter herrühren und zieht als Grund dafür das Urteil Vasaris (IV, 165) über ihn heran, dass er nämlich »molto valse nelle fabbriche de' tempi suoi per provvedere ed eseguire la volontà di chi disegnava, più che per operare di man sua«.

[4]) F. Gualterio, Corrispondenza segreta di Gian Matteo Giberto datario di Clemente VII col cardinale Agostino Trivulzio dell' anno 1527. Torino 1845.

pitulation des Papstes in der Engelsburg erfolgte. Mehrere Monate blieb nun Trivulzio mit dem Papst und 15 anderen Kardinälen dort in Gewahrsam, bis er am 26. November als Geisel für die Einhaltung der Bedingungen des Friedensvertrages mit vier seiner Kollegen nach Neapel abgeführt wurde, wo er ein halbes Jahr als Gefangener im Castel Nuovo zubringen musste. Nachdem aber so durch die Gewalt der Thatsachen die kaiserliche Strömung am päpstlichen Hofe von neuem das Übergewicht erhalten hatte, war auch die politische Rolle Trivulzios ausgespielt, da er getreu den Überlieferungen seines Geschlechts und seiner persönlichen Überzeugung es vorzog, sich zurückzuziehen, als zur kaiserlichen Partei überzugehen. Nur einmal noch unter Paul III hören wir von einer Sendung des Kardinals als Legat an den Hof Franz' I, um im Interesse des zwischen ihm und Carl V abzuschliefsenden Friedens von Crespy (1544) thätig zu sein. Wenige Jahre darauf, 1548, starb er in Rom nach einem Kardinalate von 31 Jahren und ward in S. Maria del popolo beigesetzt. Dort bezeichnet noch heute am dritten Pfeiler des linken Seitenschiffes ein ihm und seinem Oheim von einem berühmten Mitgliede der Familie hundert Jahre später errichtetes Epitaph den Ort seiner Beisetzung.[1])

Seine Verdienste, sein Anhang, seine Familienverbindungen sicherten dem Kardinal bis an den Tod eine angesehene und einflussreiche Stellung im Heiligen Kollegium, seine Reichtümer erlaubten es ihm, ein seiner vornehmen Geburt entsprechendes, glänzendes Haus zu führen. Von den Schätzen seines Palastes an antiken Bildwerken[2]) berichten zwei Gedichte des Kosmographen Gerolamo Volpi aus Como (um 1540), in denen er in lateinischen Distichen die dort aufgestellte Gruppe des Pan und Olympos und eine Bacchusstatue besingt.[3]) Von dem Umgange des Kardinals mit Dichtern und Gelehrten seiner Zeit legen die Widmungen ihrer Schriften an ihn Zeugnis ab.[4])

[1]) Eine schwarze Marmortafel vom Trivulziowappen überragt, am Sockel über einem hängenden Fruchtfeston die Familienimpresa der drei Gesichter, trägt folgende Inschrift: MAGNIS PATRUIS ANT[ONIO] AB ALEX[ANDRO] VI. AUGUST[INO] A LEONE X. CARD[INALIBUS] AMPLISS[IMIS] THEODORUS CARD[INALIS] TRIVULTIUS MDCLIV.

[2]) Laut einer von Santi Bartoli 1682 aufgezeichneten Nachricht soll der Kardinal noch ein Jahr vor seinem Tode gelegentlich einer in den Vignen bei Sette Sale, dem Orte der ehemaligen Trajansthermen veranstalteten Ausgrabung nebst prachtvollen Säulen nicht weniger als 25 vollkommen erhaltene Statuen ans Licht gezogen und seiner Sammlung einverleibt haben (C. Fea, Miscellanea ecc. Romae 1790 vol. I pag. 227). Ob aber die anderthalb Jahrhunderte vor Bartoli zurückgreifende Mitteilung, wofür er seine Quelle leider nicht angiebt, vollen Glauben verdient? Prof. R. Lanciani konnte dem Verfasser aus den gleichzeitigen Fundnachrichten keine Bestätigung dafür nachweisen.

[3]) »In statuam Satyri et Pueri quae est in aedibus R.mi Trivultii« und »In statuam Bacchi ibidem« unter den Handschriften Volpis in der Stadtbibliothek zu Como (fila II n.° 52), das erste auch gedruckt bei G. B. Giovio, Dizionario degli uomini illustri della Comasca diocesi, Modena 1784 S. 281. Ich verdanke die Mitteilung der Volpischen Gedichte der Güte Dr. Franc. Fossatis, des Bibliothekars der Comunale von Como, wofür ich ihm auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank ausspreche. Sie machen übrigens von der gewohnten concettistischen Behandlung ähnlicher Themata im Cinquecento keine Ausnahme und besitzen wenig oder keinen poetischen Wert.

[4]) So dedicierte ihm Scipione Veggio seine Historia rerum in Insubribus gestarum sub Gallorum dominio ab anno 1515 ad 1522 (handschriftliches Exemplar in der Trivulziana, neuerdings gedruckt als erster Band der Bibliotheca Historica Italica, Mailand 1876), Lod. Pariseti und Silv. Prierias [Mazolini] ihre Traktate De perfectiori humanae vitae felicitate, Parmae 1531 und De Strigimagarum Daemonumque Mirandis, Romae 1520, und Fil. Beroaldo d. jüng. eine

Aber auch von seiner eigenen Vorliebe für wissenschaftliche Beschäftigung und gelehrte Studien, und von seinen ausgebreiteten Kenntnissen wissen die Biographen zu erzählen. Unterstützt von seinen Familiaren und Sekretären Luca Contile, dem bekannten Verfasser des Libro delle Imprese, und dem römischen Dichter Ant. Lelli, soll er lange Jahre hindurch namentlich auch aus dem Auslande Material für ein biographisches Werk über Päpste und Kardinäle gesammelt haben, an dessen Verarbeitung jedoch durch den Tod verhindert worden sein. Erst seine Nachfolger in diesem Unternehmen, Panvinio und Ciacconio, konnten sich, wie sie selbst den Wert seiner Vorarbeiten betonend angeben, mit Vorteil derselben bedienen.

Den Gedanken zur Anlage eines Landhauses in der durch die Quellen der Acqua Vergine — sie entspringen in nächster Nachbarschaft der Villa — seit unvordenklichen Zeiten bekannten Gegend am Flüsschen Salone und an der Straſse von Rom nach Lunghezza, dem ehemals der Abtei S. Paolo fuori, dann den Strozzi und heute den Grazioli gehörigen malerischen Baronialkastell auf der Stelle des alten Collatia, musste der Kardinal Trivulzio in den Jahren, die dem Sacco di Roma unmittelbar vorangingen, gefasst und sofort ins Werk gesetzt haben; denn inschriftlichem Zeugnis zufolge (s. weiter unten) war der Bau im Jahre 1525 so weit gediehen, als er überhaupt zur Ausführung gelangte. Wann und wie die ansehnliche Tenuta, die sich um unseren Bau ausdehnt — sie umfasste über 600 Rubbien (= 1200 Hektaren) Landes — in den Besitz des Kardinals gekommen war, wissen wir nicht. Schon zur Zeit Gregors VII gehörte sie den Benediktinern von S. Paolo fuori le mura, wie aus einer erhaltenen Bulle dieses Papstes vom Jahre 1074 erhellt, in der er dem Kloster den Besitz des »Casale de Solone cum castello suo quod vocatur Ulmetum« bestätigt. Nach dem Tode des Kardinals wurde sie Eigentum des Kapitels von S. Maria maggiore und ist es bis zum heutigen Tage geblieben.[1])

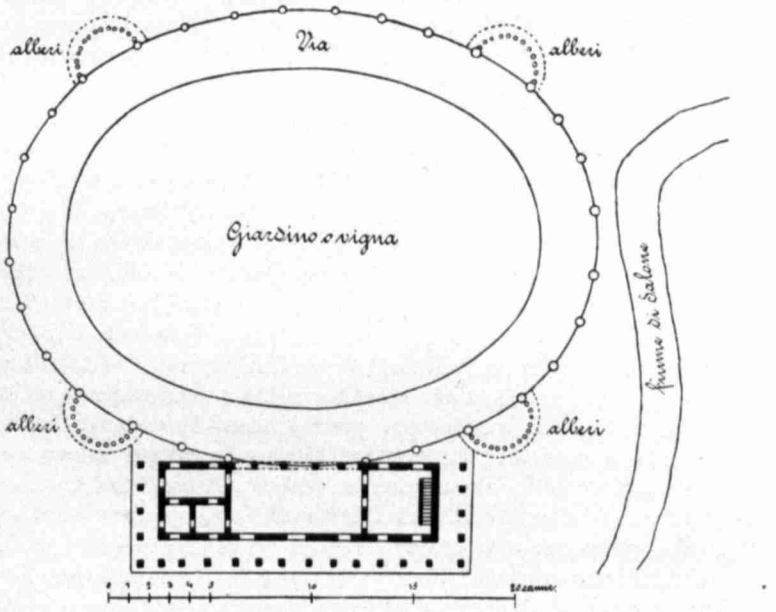
Es ist uns eine Situationsskizze der gesamten Anlage, wie sie ursprünglich geplant gewesen zu sein scheint, von der Hand Baldassare Peruzzis unter den Zeichnungen der Uffiziensammlung erhalten, die wir umstehend in verkleinertem Maſsstabe wiedergeben.[2]) Sie zeigt ein einfaches Rechteck von im Verhältnis zur Breite sehr bedeutender Länge, das auf drei Seiten von einer offenen Pfeilerhalle oder Pergola umgeben, an der vierten sich in seinem mittleren Hauptgemache — einem groſsen Saale, an den sich rechts und links einige kleinere Gelasse anschlieſsen — mit einer

Auswahl seiner Dichtungen, die unter dem Titel Carminum ad Augustinum Trivultium Cardinalem libri III, Romae 1530 erst nach des Verfassers Tode gedruckt wurden.

[1]) Seinen Namen führte das Landgut also schon im Mittelalter von dem Flüsschen Solone oder Salone, in dem wir den »Rivus Herculaneus« der Römer, den Plinius, Hist. natur. XXXI c. III, 25 erwähnt, wiedererkennen. Siehe Nibby, Analisi dei Dintorni di Roma, Roma 1848 III, 55 ff. Aufser den obigen Nibby entnommenen Nachrichten giebt auch diese Quelle — die einzige, die sich etwas eingehender mit unserer Lokalität beschäftigt — nur noch die gleich zu erwähnenden Mitteilungen Vasaris über ihre künstlerische Ausschmückung wieder, ohne ihnen irgend etwas beifügen zu können, wodurch sie, namentlich was den Urheber der Architektur betrifft, ergänzt würden.

[2]) Sie trägt dort die Nummer 453; s. Ferri, Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze, Roma 1885 S. 209. R. Redtenbacher hatte sie in seinen Mitteilungen aus den Uffizien, Karlsruhe 1875 Taf. 26 Fig. 2 schon publiziert, ohne von der Örtlichkeit und dem Bestande der Anlage, auf die sie sich bezieht, Kenntnis zu haben.

Säulenarkade von fünf Öffnungen gegen den in Form eines Eirunds von einer breiten Strafse umgrenzten Garten öffnet. Die Anlage des letzteren ist nicht näher detailliert, nur an dem äufseren, durch Bäume markierten Umfang der Strafse sind in symmetrischer Anordnung vier gleichfalls mit Bäumen umpflanzte, halbkreisförmige Exedren angedeutet. Die Einfachheit der Grundrissanordnung bezeugt, dass die Villa nach dem Sinne des Bauherrn nicht mehr als ein ländlicher Ausflugsort, ein Absteigequartier blofs für kurze Zeit sein sollte, kaum zu längerem Aufenthalte geeignet und eingerichtet. Deshalb wird sie auch gar nicht als Villa, sondern mit der anspruchsloseren Benennung »casamento« bezeichnet (s. weiter unten). Es war in ihr von vornherein keine jener glänzenden Schöpfungen beabsichtigt, wie sie sich Päpste und Kardinäle zum Sommeraufenthalte schufen, um darin mit allen Annehmlichkeiten ein aufwandvolles Hofleben führen zu können; keiner jener schon in seiner Lage bevorzugten Landsitze, die mit den prächtigsten und ausgedehntesten Wohnräumen weite, durch Statuenschmuck, Terrassen und allerlei Wasserkünste reich ausgestattete Gartenanlagen, ja selbst Theater, Bäder und was sonst zum Aufwand eines vornehmen Renaissancehaushaltes gehörte, verbanden (s. Villa Madama, Villa di Papa Giulio u. a. m.).



Situationsplan der Villa am Salone.
Nach einer Zeichnung von Baldassare Peruzzi
In den Uffizien zu Florenz.

Und wenn auch unser Landsitz in der Folge nicht nach dieser ursprünglichen Skizze verwirklicht ward, so nimmt er doch aus ihr — in Übereinstimmung mit seiner höchst anspruchslosen Situation in einer Niederung der weiten einsamen Campagnaebene, die nicht einmal die volle Aussicht auf die fernen Bergzüge gestattet — dieses Charakteristikum äufserster Einfachheit der Grundrissdisposition nicht weniger, wie der bescheidensten Durchbildung des Äufseren in die Ausführung hinüber.

Dass aber auch bei dieser Peruzzi, der Urheber der ersten Planskizze, beteiligt gewesen sein dürfte, lassen stilistische Merkmale — wie wir weiterhin sehen werden — sehr glaublich erscheinen; und wenn auch kein direkt darauf bezügliches Zeugnis angeführt werden kann, so wird doch durch eine Stelle in Vasaris Biographie des Meisters zum mindesten so viel verbürgt, dass er seine Dienste auch dem Kardinal

Trivulzio gewidmet hatte.[1]) Da nun von einer sonstigen Bauthätigkeit des letzteren nichts bekannt geworden ist, so darf wohl mit einiger Begründung die Äufserung Vasaris auf die Villa am Salone bezogen werden. Immerhin bleibt es sonderbar, dass der aretinische Biograph des Baues im Leben Peruzzis keine Erwähnung thut, und es ist sein Schweigen nur dadurch erklärlich, dass der Schwerpunkt von dessen künstlerischer Bedeutung schon in seinen, wie auch heute noch in unseren Augen, nicht in der Architektur, sondern der inneren Ausschmückung der Räume lag.

Denn dass ihm die Villa nicht unbekannt war, dafür giebt eine zweite Stelle im Leben Danieles da Volterra bestimmtes Zeugnis. Er berichtet, wie dieser Künstler, nachdem er sich mit einem seiner Gemälde die Gunst des Kardinals Trivulzio gewonnen hatte, von ihm beauftragt wurde, einen grofsen Bau, den er aufserhalb Roms auf einem seiner Landgüter, Salone genannt, errichtet hatte, und nun mit Fontänen, Stuccos und Gemälden ausschmücken liefs, und wo gerade dazumal Gianmaria von Mailand und andere Künstler in einigen Gemächern Stuccos und Grotesken arbeiteten, mit Malereien zu verzieren.[2])

Diese Mitteilung Vasaris erhält aber — gleich den übrigen Nachrichten, die er über Werke bringt, die in den ersten drei Decennien des Cinquecento in Rom entstanden waren — dadurch besondere Glaubwürdigkeit, weil sie auf Autopsie und auf Erkundigungen an Ort und Stelle und an den sichersten Quellen beruht. Weilte doch der kaum 20jährige Künstler damals zum ersten Male in Rom (Juli 1531 bis August 1532), und blieb doch seinem Wissenseifer und Fleifse, wie er sich selbst rühmt, kaum eine der namhaften Kunstschöpfungen aus alter und neuer Zeit verborgen.[3]) Damals wird er also auch die wenige Jahre zuvor entstandene Villa am Salone gesehen und die Daten über die dabei beschäftigten Meister erkundschaftet und aufgezeichnet haben.

Halten wir uns nun diese Nachrichten vor Augen und berücksichtigen, was er im Leben Peruzzis von dessen verschiedenen Aufenthalten in Rom berichtet, so wird es nicht schwer, den Beginn der Arbeiten an der Villa am Salone annähernd genau festzustellen. Wie oben bemerkt, datiert deren Abschluss vom Jahre 1525. Da er die Anlage in unvollendetem Zustande liefs, so kann wohl mit aller Wahrscheinlichkeit vermutet werden, dass man sie in den unmittelbar vorhergehenden Jahren begonnen haben musste. Von ihnen wäre der Zeitraum vom Juli 1522 bis Herbst 1523 auszuschliefsen, da Peruzzi während desselben in Bologna weilte.[4]) Und da die kurze

[1]) Vasari, ediz. Milanesi IV, 603: ... desiderando Baldassare di ritornare a Roma, i cardinali Salviati, Triulzi e Cesarino, i quali tutti aveva in molte cose amorevolmente servito, lo ritornarono in grazia del papa.

[2]) Vasari VII, 51: il cardinale Triulzi mandolo (d. h. Daniele Ricciarelli) poco appresso a lavorare dove avea fatto fuor di Roma a un suo casale, detto Salone, un grandissimo casamento, il quale faceva adornare di fontane, stucchi e pitture, e dove appunto allora lavoravano Gianmaria da Milano ed altri alcune stanze di stucchi e grottesche. Folgen einige nähere Angaben über die durch Daniele ausgeführten Malereien, auf die wir weiter unten zurückkommen. Zum Schluss dann die Notiz: le quali tutte opere andando spesso il detto cardinale a vedere, e menando seco or uno or altro cardinale, furono cagione che Daniello facesse con molti di loro servitù ed amicizia. —

[3]) Vasari VII, 654: non rimase cosa notabile allora a Roma ... la quale io non disegnassi; e non solo di pitture, ma anche di sculture ed architetture antiche e moderne. Unter den Meistern, deren Schöpfungen er besonders studierte, nennt Vasari wenige Zeilen später auch Baldassare Peruzzi.

[4]) Vasari IV, 597 n. 2. Im November 1523 war er schon wieder in Rom; am 19. dieses Monats hatte er den Festapparat für den Krönungsumzug Clemens' VII angegeben (a. a. O. 601 n. 1).

Frist von weniger als zwei Jahren von Anfang 1524 an bei der damals beliebten gemächlichen Art des Bauens doch kaum hingereicht hätte, das Werk so weit zu fördern, wie es vor Ende 1525 thatsächlich dastand, so werden wir notwendig annehmen müssen, dass es schon 1521 oder längstens 1522 in Angriff genommen worden war. Peruzzis ununterbrochene Anwesenheit bei dessen Ausführung vorauszusetzen, liegt ja keine Notwendigkeit vor: die Schwierigkeiten, die jene bot, waren nicht derart, dass sie, nachdem er einmal die Pläne dazu entworfen, nicht auch von einem Bauführer unter zeitweiliger Revision des Meisters hätten bewältigt werden können.

Mit dieser Fixierung des Baubeginns ist auch die Thätigkeit der anderen, von Vasari dabei beschäftigt angeführten Künstler ganz wohl in Einklang zu bringen. Daniele da Volterra hatte die Groteskenmalerei, wie er sie in der Villa Trivulzio anwandte, von Perino del Vaga erlernt, bei dem er gleich nach seiner Ankunft in Rom als Schüler eingetreten war.[1]) Nun hatte Perino seine Geschicklichkeit in dieser Art Dekoration, sowie in Stuccoarbeiten, die ihm auch Vasari wiederholt nachrühmt,[2]) bei der seit 1515 im Gange befindlichen Ausschmückung der vatikanischen Loggien und der Decke des grofsen Saals im Appartamento Borgia gewonnen und vor ihrer Vollendung wohl keine anderen Aufträge und keine Schüler angenommen. Dies verbot ja schon die grofse Jugend des 1500 geborenen Künstlers. Kaum vor circa 1520 wird also Daniele bei ihm in die Lehre eingetreten sein, wie es ja auch sein Alter kaum früher zuliefs, das — selbst wenn man sein nicht sicher stehendes Geburtsjahr (1509) um einige Jahre zurückrückt — dazumal höchstens drei Lustren erreicht hatte. Dieser Zeit mögen die nicht sicher datierbaren, übrigens untergegangenen Fresken der Capp. Massimi in S. Trinità dei Monti angehört haben, bei deren Ausführung sich Perino nach Vasaris Angabe (VII, 51) zuerst der Mithilfe seines neu aufgenommenen Schülers bediente. Die übrigen Arbeiten, an denen Vasari diesen bei Aufträgen, die sein Meister übernommen hatte, und deren manche er zu vollenden erhielt, teilnehmen lässt, schreiben sich alle erst aus späterer Zeit her,[3]) wie denn der ebengenannte Gewährsmann ihn ausdrücklich als denjenigen bezeichnet, der nach del Vagas Tode in diesem Zweige der Dekorationskunst seine Stelle eingenommen habe.[4])

Als den Künstler, in dessen Hände vorzugsweise neben einigen Gehilfen die Herstellung der Stuccoarbeiten und Grotesken gelegt war, nennt Vasari in seiner oben wiedergegebenen Mitteilung (S. 192 Anm. 2) aufserdem noch Gianmaria da Milano. Einen Meister dieses Namens und Ursprungs kennt die Kunstgeschichte nicht.[5]) Sollten wir

---

[1]) Vasari V, 51 lässt ihn die Malereien in Villa Salone zwar vor seiner Bekanntschaft mit Perino ausführen; allein sie verraten eine so geübte Hand, dass man nicht umhin kann, sie *nach* dieser anzusetzen und Vasaris umgekehrte Chronologie als eine der vielen Irrungen anzusehen, die seine Vite gerade in dieser Richtung auszeichnen.

[2]) Vasari V, 593: imparò i modi del lavorare di stucco ... e fu, fra tutti coloro che ci lavoravano, tenuto il primo e di disegno e colorito (S. 594) ... le quali cose fanno stupire ognuno e per le pitture e per molti stucchi che egli vi lavorò di sua mano (S. 595).

[3]) Die Fresken der Capp. del Crocifisso in S. Marcello, von Perino um 1525 begonnen, wurden von Daniele erst nach dem Sacco vollendet (Vasari V, 610, 631 und VII, 52), die Stuccodekorationen der Sala regia, von del Vaga nach 1535 begonnen, erst nach seinem Tode fortgeführt (V, 624 und VII, 57).

[4]) Vasari V, 631: Rimase nel luogo di Perino Daniello Volterrano, che molto lavorò seco.

[5]) Unter der Unzahl lombardischer Künstler, die uns die Forschungen Bertolottis als in Rom arbeitend vorführen, würden der Zeit nach nur zwei mit dem Vornamen Gianmaria hier in Betracht kommen: der Maler G. M. de Zopelli aus Cremona, der 1564 im Hemicycle

hier nicht einem der bei dem Aretiner Biographen, namentlich wo es sich um die Angabe der engeren Heimat des Künstlers handelt, nicht eben ungewöhnlichen Versehen gegenüberstehen, und wäre unter dem von ihm als Mailänder qualifizierten Meister nicht vielmehr der Architekt und Maler Gianmaria Falconetto von Verona (1457—1534) zu agnoszieren?

Manches kommt zusammen, um diese Vermutung zu stützen und zu rechtfertigen. Dass Falconetto in Stuccoarbeiten hervorragte, hebt Vasari ausdrücklich hervor.[1]) Eine vollkommen beglaubigte Arbeit dieser Art ist uns in der Dekoration der auch von ihm erbauten Gartenhäuser Luigi Cornaros in Padua erhalten.[2]) Ihre Vortrefflichkeit verschaffte dem Meister sodann den Auftrag, die Decke und Vorderwand der Prunkkapelle des hl. Antonius im Santo zu Padua in ähnlicher Weise zu verzieren — eine Arbeit, die er nur wegen seines bald darauf eingetretenen Todes nicht ausführen konnte. Dass er in seiner Jugend lange Jahre in Rom mit dem Studium der antiken Monumente zugebracht, auch später die ewige Stadt wiederholt besucht habe, berichtet Vasari (V, 319 und 323). Unter diesen Reisen erwähnt er eine, die Falconetto in Gemeinschaft mit seinem Gönner Cornaro unternommen, um ihm als Cicerone durch die Ruinenwelt Roms zu dienen; als Folge des in Cornaro bei dieser Gelegenheit geweckten Enthusiasmus für die Antike sei dann sofort nach seiner Heimkehr der Bau der beiden Gartenhäuser in Padua in Angriff genommen worden.[3]) Nun datiert die Bekanntschaft des Künstlers mit Cornaro aus dem Jahre 1521, und die ebenerwähnten Bauten für ihn wurden inschriftlich 1524 unternommen.[4]) In den von diesen beiden Daten begrenzten Zeitraum fällt also jene gemeinsame Romfahrt, in den gleichen Jahren stand aber auch — wie oben gezeigt wurde — die Villa am Salone im Bau. Die Bekanntschaft mit dem Kardinal Trivulzi mochte dessen Kollege Marco Cornaro, der lebensfrohe Neffe der Königin von Cypern, vermittelt haben, der erst 1523 beim Ausbruch der Seuche, die Rom heimsuchte, in seine Vaterstadt flüchtete, wo er bald darauf starb. In seinem gastfreien Hause, dem heutigen Palazzo de' Penitenzieri an Piazza Scossacavalli, werden gewiss auch sein Familienverwandter Luigi Cornaro und dessen künstlerischer Berater während ihres römischen Aufenthaltes öfters verkehrt haben.

Den Gründen, die sich aus dem dargelegten Zusammentreffen so vieler Umstände für die Identifikation des Vasarischen Gianmaria da Milano mit der Person

---

des Belvedere und 1565 eins der Wandgemälde in der Sala regia malt (Bertolotti, Artisti lombardi a Roma, Milano 1881 I, 118) und der Glockengiefser G. M. Folchino aus Crema, der am 28. April 1543 sein Testament macht (a. a. O. II, 300). Aber es ist klar, dass keiner von beiden etwas mit unserem Gianmaria zu thun hat.

[1]) Vasari V, 324: Fece Gianmaria lavorare di stucchi alcune cose in Venezia, ed insegnò a metterli in opera ... e fece di stucco lavorare la volta della cappella del Santo in Padoa ... e ne fece lavorare in casa Cornara, che sono assai belli. Insegnò a lavorare a due suoi figlioli ... e a Bart. Ridolfi il quale lavorò in compagnia loro molte cose di stucco (a. a. O. S. 326). Vielleicht waren die letzteren die von Vasari erwähnten Gehilfen Falconettos bei den Arbeiten in der Villa am Salone.

[2]) S. die Studie des Verfassers in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. 1888 S. 82 ff. und 104 ff. unter dem Titel: Die Gartenhäuser des Palazzo Giustiniani zu Padua.

[3]) Vasari V, 322: il quale [Cornaro] desideroso di vedere l' anticaglie di Roma ... menandolo seco, se n' andò a Roma ... Dopo tornati a Padoa, si mise mano a fare col disegno e modello di Falconetto la bellissima ed ornatissima loggia che è in casa Cornara, vicino al Santo.

[4]) Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. 1888 S. 85.

Falconettos ergeben, steht nur das hohe Alter des Meisters — er war dazumal in der Mitte der Sechzig — sowie das Bedenken entgegen, ob er wohl während eines jedenfalls nicht allzulangen Aufenthaltes in der ewigen Stadt, wobei er mehr oder weniger an die Seite seines Gönners gebannt war,[1] Zeit zu eigener Bethätigung in der Kunst gefunden haben könne. Der letztere Zweifel nun löst sich im Hinblick darauf, dass — wie wir weiter sehen werden — die fraglichen Arbeiten keinen übermäfsigen Umfang hatten. Auch mochte der Meister sich nur die Überwachung der Ausführung der von ihm gelieferten Entwürfe durch andere, in ähnlichen Arbeiten erfahrene Kräfte vorbehalten haben, an denen es nach Herstellung der Loggien in Rom am allerwenigsten gefehlt haben wird. Und auch sein hohes Alter kann kaum als ernstliches Hindernis gelten, in jener Zeit aufserordentlicher künstlerischer Energie, wo Michelangelo noch mit 70 Jahren die Cappella Paolina ausmalt, Tizian noch mit 90 den Pinsel führt.

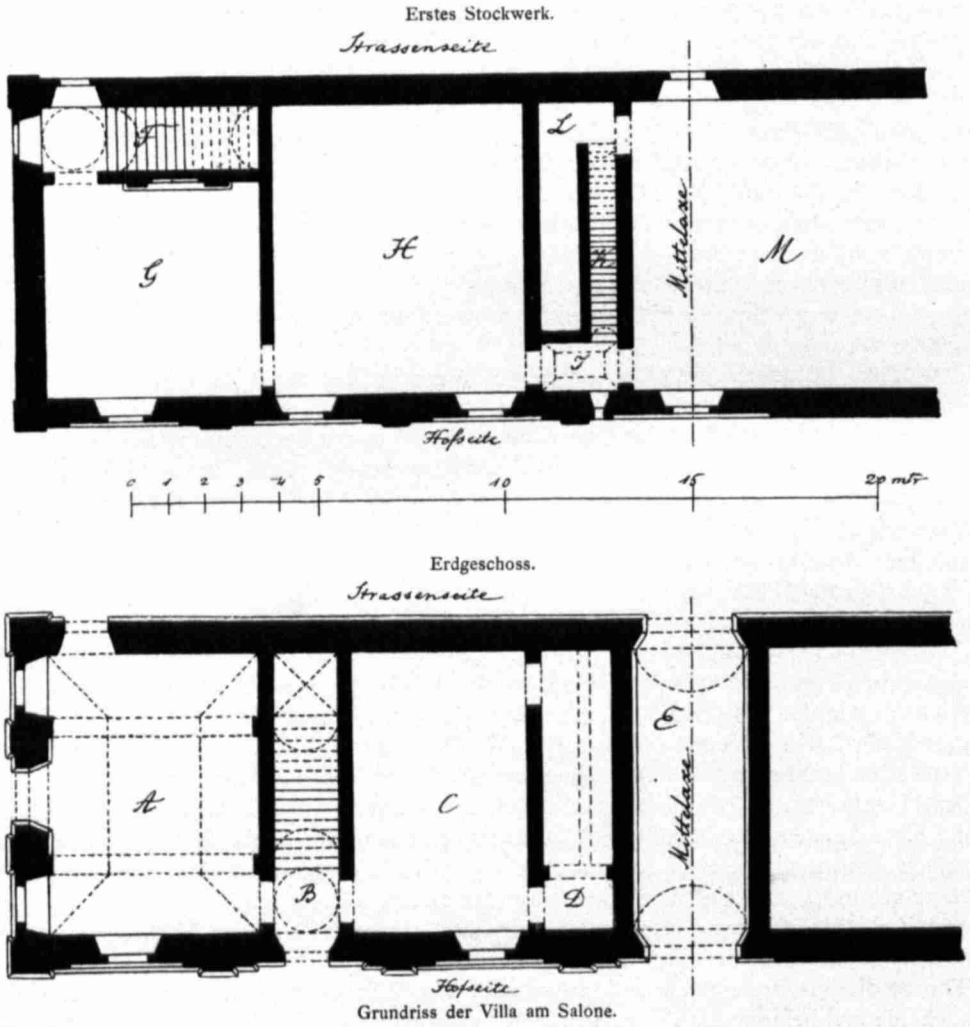
Dazu kommt dann aber als schwerwiegendstes Argument, dass — wie wir noch näher ausführen werden — der Stil der fraglichen Arbeiten jenem der gleichartigen Paduaner Schöpfungen Falconettos so nahe steht, dass ein Zweifel daran, beide gehörten ein und demselben Künstler, nicht wohl aufzukommen vermag.

Dem Besucher, der sich von der Strafsenseite her der Villa nähert, stellt sich ihr Hauptgebäude als ein stockhoher Bau von rechteckigem Grundrisse ohne Flügelvorsprünge oder Risalite dar, bei dem die Längenausdehnung im Verhältnis zur Tiefe — annähernd 36 auf 9 m — auffallend überwiegt.[2] Nichts von architektonischer Gliederung ist an der ganzen Wandfläche sichtbar, die, in Backsteinrohbau hergestellt, aufser einem Fenster über dem Thorbogen der Einfahrt, einem zweiten kleineren an der rechten Ecke, das zur Beleuchtung der Treppe dient, und einer wahrscheinlich später eingebrochenen Thür darunter, die den Eingang zu dem ebenerdigen Eckgemach (*A* in nebenstehendem Grundriss) vermittelt, nicht einmal von Licht- oder Zugangsöffnungen durchbrochen erscheint. Ebenso fehlt jedes Gurtgesims zwischen dem ebenerdigen und ersten Geschoss, wie auch das Hauptgesims als Abschluss des letzteren. Schon hier erhalten wir den Eindruck, dass der Bau vor seiner Vollendung stecken blieb. Das drei Meter breite Vestibül *E*, das unser Gebäude in der Mittelachse in seiner ganzen Tiefe durchschneidet, führt in einen quadratischen Hof, dessen Seiten der Länge des Hauptgebäudes (36 m) entsprechen. Die ihn umgebende Umfassungsmauer ist in der Mitte der dem Hauptbau gegenüber liegenden Front von einem kleineren (etwa 15 m langen) Ökonomiegebäude unterbrochen, das sich in der Fortsetzung der Achse des Hauptgebäudes mit einem grofsen turmüberragten Thorbogen, über dem in Stein gemeifselt das Wappen des Kardinals prangt, gegen das freie Feld öffnet. Ähnlich finden sich auch in der Mitte der beiden seitlichen Umfassungsmauern des Hofquadrats Thore, die ins Freie führen. Wie sowohl das Wappen am Ökonomiegebäude als auch die architektonischen Formen der übrigens ganz einfach gehaltenen beiden Seitenthore bezeugen, gehört die Anlage des Hofes der gleichen Zeit an wie das Hauptgebäude. Sie war also bei der Ausführung an Stelle der geplanten elliptischen Garten-

[1] Vasari sagt darüber ausdrücklich: dove [messer Luigi Cornaro], avendo costui (sc. il Falconetto) sempre in sua compagnia, volle vedere minutamente ogni cosa.

[2] Was die Hauptmafse betrifft, entspricht der ausgeführte Bau in seiner Länge genau, in der Tiefe annähernd den schon in der vorläufigen Skizze Peruzzis dafür gewählten Dimensionen, wenn man bei dieser den Pfeilergang, der das eigentliche Gebäude an drei Seiten umzieht, mit dazu rechnet. Die 16 auf 5 canne der Skizze geben umgerechnet 36 auf 11 m.

anlage in der Peruzzischen Skizze getreten und ursprünglich wohl dazu bestimmt, nicht wie jetzt als Ökonomiehof zu dienen, sondern Bosketts, Beete, Fontänen und dergl. aufzunehmen, wie schon daraus hervorgeht, dass die gegen sie gerichtete Front des Gebäudes als dessen Hauptfaçade ausgebildet wurde. Dies freilich nur in ihrer linken Hälfte; an der rechten fehlen Fenster, Thüren und Gurtgesimse (weshalb wir sie auch



Grundriss der Villa am Salone.

in unseren Grundrissen nicht mit dargestellt haben), so dass auch hieraus wieder zu ersehen ist, wie der Bau mitten in seiner Entstehung unterbrochen und auch später nicht zur Vollendung gebracht ward. —

Schwach vorspringende Lisenen, durch beide Geschosse aufsteigend, teilen die ganze Façade in sieben rechteckige Felder, innerhalb deren, in die Wandfläche eingelassen, sich ebensoviel nach oben im Halbkreis geschlossene kleinere Felder vertiefen. In der Fläche der letzteren sind die Thür- und Fensteröffnungen angeordnet,

und zwar so, dass die Fenster des Obergeschosses in die Lünetten der Bogen zu sitzen kommen. Ein Gurtband teilt die beiden Geschosse, ein einfaches Gesims schliefst das obere ab. Nur die beiden Gesimse, sowie die Thür- und Fenstergewände sind in Stein (Travertin) ausgeführt, die Wandflächen samt den Lisenen dagegen in Backsteinrohbau hergestellt. Die Fenster des Hauptgeschosses schliefsen in Flachbogen, haben an den oberen Ecken sogenannte Ohren und besondere Fensterbänke; die Fenster und die einzige Thür des ebenerdigen Geschosses sind geradlinig verdacht. Die Umrahmungen entsprechen in ihrer einfachen, feinen, jedes Ornament verschmähenden Profilierung durchaus der Art Peruzzis. Auch in der edlen Anspruchslosigkeit der Gesamtdisposition der Façade, in dem feinen Gefühl, womit die wenigen Gliederungen gegen die Wandflächen, sowie die Verhältnisse zwischen diesen und den Öffnungen abgewogen erscheinen, verrät sich der geniale Meister der Form, der mit den geringsten Mitteln stets die gröfsten Wirkungen zu erreichen wusste.

Auch unsere Façade verschmäht jeden ornamentalen Schmuck, wenn man nicht eine längliche Marmortafel, die unmittelbar auf das mittlere Fenster über dem Bogen der Thoreinfahrt im ersten Geschosse aufgesetzt ist, dafür gelten lassen will. Sie trägt, rechts und links von zwei Wappen — dem einfachen Schild der Trivulzi mit drei senkrechten Balken unter dem Kardinalshut, und dem grofsen Familienwappen mit der geflügelten Sirene, Harpyie oder Meernixe als Helmzier, der rätselhaften Devise: »Ne te smay« auf dem Spruchband, und den zwei aus Füllhörnern herauswachsenden Riesen als Wappenhaltern — flankiert, die folgende Inschrift:

AUG. TRIVULTIUS
CARDINALIS
VILLAM HANC AD AQUAM
ADRIAM
SECESSUM SIBI
ANIMI CAUSA PARAVIT
MDXXV.[1])

Die Tafel muss ursprünglich für eine andere Stelle, wahrscheinlich für eine Attika über dem Hauptgesims, bestimmt gewesen sein; an ihrem jetzigen Ort, wo sie sogar den Sturzbalken des Fensters verdrängt hat, nimmt sie sich ganz sonderbar und unvermittelt aus. Auch dies deutet aber nur wieder darauf, dass man in der letzten Phase des Baues trachtete, ihn, selbst um den Preis des Aufgebens wesentlicher Partien des ursprünglichen Entwurfes, möglichst schnell unter Dach zu bringen.

Eine Treppe (*B*, *F* in vorstehendem Grundriss), unmittelbar von der Eingangsthür in zwei Läufen, die im rechten Winkel gegeneinander liegen, aufsteigend, vermittelt den

[1]) Nibby, Analisi dei dintorni di Roma III, 56 macht hierzu die Bemerkung: In questa lapide è notabile l' errore di chiamare Appia l' Acqua Vergine. Sie beruht auf falscher Lesung der Inschrift; diese hat deutlich: ad Aquam Adriam. Zu der trotzdem für die alte Aqua Virgo ganz ungewohnten Benennung kann den Kardinal nur die Erinnerung daran bewogen haben, dass Papst Hadrian I (772—795) es war, dem die früheste Wiederherstellung der alten Wasserleitung zu danken ist, die trotz späterer Arbeiten an ihr unter Nikolaus V (1453), Paul II (1466), Sixtus IV (1472) und Julius II bis auf die Zeiten des Erbauers unserer Villa auch die bedeutendste geblieben war. Als Kardinaldiakon von S. Adriano mag es ihm auch ganz gelegen erschienen sein, wenn er so seinen Titel durch den Namen des grofsen Papstes mit seiner eigenen Schöpfung in Beziehung bringen konnte. (Siehe Reumont, Geschichte der Stadt Rom II, 177 und vergl. dazu Vasari II, 539, Müntz, Les Arts à la cour des papes I, 156, II, 96 und III, 174, sowie Albertini, De Mirabilibus novae Urbis Romae, edit. Schmarsow, S. 51.)

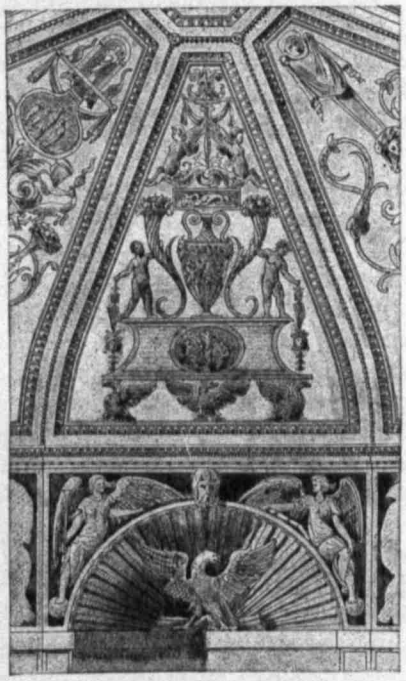
Zugang zum oberen Stockwerk. Ihre drei Podeste sind mit zierlichen Flachkuppeln und einem Kreuzgewölbchen, die beiden Treppenläufe mit Tonnen überdeckt. Gewölbe und ihre Gurtgesimse sind in Backsteinrohbau angelegt, offenbar zu späterer Verzierung in Stucco berechnet, wovon jedoch nie etwas zur Ausführung kam. Vom oberen Podest führt eine Thür mit Travertingewände (alle Thüren des oberen Geschosses haben ähnliche, noch wohlerhaltene Umrahmungen) in ein quadratisches Gemach *G*, das wohl als Anticamera diente. Seine Decke wird durch Flachkassetten mit einfachen Rosetten an den Balkenkreuzungen gebildet. Ein Gesimsgurt mit Zahnschnitt in Stucco umzieht unter ihr die Wände. Als einziger Schmuck des Gemaches ist an dessen Eigangswand eine tabernakelartige Umrahmung in Stucco sichtbar: zwei kannelierte toscanische Pilaster auf hohen Postamenten mit Triglyphenfries und Gesimse darüber umschliefsen einen profilierten Rahmen. Das Feld innerhalb desselben war sicherlich für ein Gemälde, das Ganze vielleicht für einen Wandaltar bestimmt. Oder sollte davor, dem Zweck des Gemachs als Warteraum entsprechend, ein Pancone angeordnet gewesen sein? Die Formen und Profilierungen entsprechen nicht dem feinen Gefühle Peruzzis; auch die Verhältnisse des Ganzen erscheinen zu sehr ins Breite gezogen, so dass wir darin die Hand der beim Bau beschäftigten Stuckateure zu erkennen haben werden.

Aus der Anticamera tritt man in einen grofsen durch die ganze Breite des Baues gehenden nahezu quadratischen Saal *H* (jetzt durch eine Zwischenwand in zwei Hälften geteilt). Er scheint das Prunkgemach gewesen zu sein. Seine Decke ist nicht mehr vorhanden, man sieht jetzt in den offenen Dachstuhl hinein. Erhalten ist aber ein breiter Fries in flachem Stuccorelief, der offenbar unmittelbar unter der Decke angeordnet, um die Wände herumläuft. Er ist in quadratische und länglich rechteckige Felder geteilt; jene sind mit den Imprese des Kardinals (die wir weiter unten noch näher betrachten werden), diese mit Festongewinden zwischen Kandelabern und mit sonstigem Arabeskenornament gefüllt. In den vier Ecken und der Mitte jeder Seite sind Schilder mit dem Trivulziowappen angebracht, an denen sich noch Spuren von Vergoldung bemerken lassen. Leider entzieht sich dieser Schmuck in seinem gegenwärtigen völlig verwahrlosten Zustande gänzlich einer näheren Würdigung. Gerade in diesem Raume haust — wer weifs seit wie vielen Generationen — der Colone des Pächters, der die Tenuta al Salone, die bald nach dem Tode des Kardinals in den Besitz des Kapitels von S. Maria Maggiore überging, bewirtschaftet, und ein mächtiger offener Herd, Tag bei Tag in Thätigkeit gesetzt, hat dafür gesorgt, dass Rauch und Russ die Wände geschwärzt, die Formen mit einer dicken Kruste überzogen und fast unkenntlich gemacht haben. Jene haben übrigens nie einen besonderen Schmuck getragen, denn unter dem Simsgurt, der den Fries nach unten abschliefst, sind noch die eisernen Haken zum Aufhängen der Teppiche vorhanden, womit sie verkleidet wurden.

Ein ganz enger, wenig über zwei Meter im Geviert messender Durchgang *J* vermittelt die Verbindung zwischen dem grofsen Saal *H* und den die rechte Hälfte des Gebäudes einnehmenden Räumen *M*. Diese scheinen, wie wir schon oben aus dem äufseren Ansehen ebenderselben Hälfte geschlossen haben, nie vollendet und in wohnlichen Zustand gesetzt gewesen zu sein; zum mindesten ist jetzt keine Spur einer ehemaligen Ausschmückung daran zu bemerken. Da sie die ursprüngliche Einteilung nicht mehr bewahren, haben wir es für überflüssig erachtet, diese Hälfte des Baues in unseren Grundrissskizzen mit darzustellen. Gegenwärtig werden sie, ebenso wie die ihnen entsprechenden Gelasse des ebenerdigen Geschosses, als Getreidespeicher

und Heumagazine verwendet, und sind, nachdem die Thür, die aus dem Durchgang *J* in sie führte, zugemauert wurde, nur mittels einer Nottreppe, die vom Hof aus zu einer nachträglich eingebrochenen Thüröffnung emporführt, zugänglich.

Der Durchgang *J* ist von einem Klostergewölbe mit Spiegel überdeckt, das über einem Gurte mit stuckiertem Wellenmäander aufsteigend eine reiche malerische und plastische Dekoration zeigt. In der Mitte der vier Kappen des Gewölbes sind, von reich umrahmten quadratischen Feldern umschlossen, in vertieften Rundmedaillons die antik drapierten Gestalten der Kardinaltugenden in fein modelliertem Stuccorelief gebildet. Was von den Kappenfeldern dann rechts und links noch übrig bleibt, war einst mit Groteskenmalerei gefüllt, wovon man aber jetzt unter der Schicht von Russ und Schmutz, die über ihnen lagert, kaum noch Spuren wahrzunehmen vermag. Bei diesem Zustande und dem dürftigen Lichte, das der kleine Raum nur durch eine schmale Fensterspalte empfängt, ist auch nicht zu unterscheiden, ob das Spiegelfeld der Wölbung eine plastische oder gemalte Darstellung enthielt. An den Rippen der vier Ecken ziehen sich aus Sphinxen oder Harpyien herauswachsende Kandelaber, in Stucco überaus fein modelliert, empor, die zum Schönsten der ganzen Dekoration der Villa gehören. Hier ist wohl die eigene Hand Gianmaria Falconettos zu erkennen, so harmonisch stellt sich uns das Ganze der Komposition, so graziös und sicher das Einzelne in Formengebung und Ausführung selbst noch in seinem Ruin vor Augen.



Gianmaria Falconetto.
Deckendekoration.
In der Villa am Salone.

Sonderbar, ja unerklärlich bleibt nur, wie gerade für diesen, der Ausdehnung und dem Zwecke nach doch ganz untergeordneten Raum eine so prächtige Ausschmückung beliebt wurde, gegen die jene der Hauptgemächer bedeutend zurückgestanden haben muss. Sogar die steile und nicht einmal ganz einen Meter breite Treppe *K*, die aus ihm unter den Dachboden hinaufführt, hat ihren graziösen malerischen Schmuck erhalten: ihre flache Decke ist mit Rankenornament in pompejanischem Stile, die Wände mit feingeglättetem Stuck in braunroter Farbe überzogen (ähnlich wie auch die spärlichen Wandflächen des Durchgangs selbst). Wir vermuten, dass die Treppe den Zugang zu einer über dem mittleren Teile des Gebäudes in Aussicht genommenen Plattform hätte vermitteln sollen. Sie kam ebensowenig zur Ausführung als die Attika, deren beabsichtigte Existenz sich uns oben aus der Inschriftstafel als wahrscheinlich ergab, würde aber als Belvedere für die in der Niederung etwas versteckt situierte Anlage ihre gute Berechtigung gehabt haben.

Das Prunkgemach der ganzen Villa scheint indes der grofse Eckraum *A* im ebenerdigen Geschosse gewesen zu sein. Unmittelbar von dem Hauseingang aus zugänglich — die jetzige Thür gegen die Strafsenseite ist später eingebrochen —

öffnete er sich ehedem an der Schmalseite des Gebäudes in dessen ganzer Tiefe mit einer grofsen mittleren Rundbogenarkade und zwei seitlichen, rechteckigen Fenstern gegen das Freie. Diese Anordnung kennzeichnet sich noch deutlich am Äufsern der jetzt zugemauerten Schmalseite. Im Innern ist der Saal durch toscanische Pilaster — in den Ecken und an den längeren Seiten je zwei, an den kürzeren je einer — gegliedert; sie tragen einen Fries ohne Gebälk, über dem sich die Kappenfelder eines Klostergewölbes mit grofsem Mittelspiegel erheben. Pilaster, Fries und die plastische Dekoration der Wölbung sind in Stucco hergestellt, jetzt aber leider völlig mit glänzendem Russ überzogen, den ein mächtiger Herdkamin, von den bäuerlichen Inwohnern in die Leibung der ehemaligen Mittelarkade hineingebaut, nur zu reichlich spendet.

In den vier Ecken sind vor die Gewölbrippen Atlanten gesetzt, die den mittleren Spiegel zu tragen scheinen. Die Mitte jeder Kappe nimmt ein grofses Feld, einst mit einem Gemälde geschmückt, ein, das reich mit Stucco-Ornament von festonhaltenden Putten, Kandelabern, Arabesken umrahmt ist. In den Eckzwickeln sind nochmals kleinere elliptische Felder mit Malereien angebracht (nur die Kappen der beiden schmäleren Seiten sind so dekoriert; in jene der zwei längeren schneidet der Bogen der Mittelarkade, bezw. derjenige einer an der gegenüber liegenden Rückwand der Symmetrie zuliebe angeordneten Blindarkade als Stichkappe ein, wodurch das grofse Mittelfeld in den beiden entsprechenden Kappen des Klostergewölbes verloren geht). Der grofse Mittelspiegel endlich ist auch von einem doppelten Fries von Rosetten und Arabeskenranken in Stucco umrahmt und trug jedenfalls eine malerische Darstellung, die aber jetzt ganz unkenntlich ist. Diese Stelle werden wir wohl der »Geschichte Phaetons« anzuweisen haben, die Vasari als die gelungenste der Kompositionen Danieles da Volterra in der Villa Trivulzio hervorhebt, während der Flussgott, den er gleichfalls rühmt, die Personifikation des Anio oder Salone in einem der grofsen Felder der Gewölbekappen gewesen sein dürfte, der in dem gegenüberliegenden ohne Zweifel das Abbild seines Genossen entsprach.[1])

In der ganzen Ausschmückung dieses Raumes, der uns jetzt noch einigermafsen einen Begriff seiner einstigen Pracht gestattet, ist eines der glänzendsten Beispiele des Dekorationsstiles des Cinquecento, wie er sich zu voller Freiheit entwickelt hatte, zu bewundern, ebenso ausgezeichnet durch Einheitlichkeit der Conception, wie durch glänzende Phantasie der Durchbildung und künstlerische Feinheit der technischen Ausgestaltung. Auch hierfür können wir also, wenigstens was den Entwurf anlangt, die Autorschaft Falconettos ohne Zögern um so eher annehmen, als uns daraus vielfache Analogien mit dem Stil und der Behandlung der Dekoration im achteckigen Hauptgemach des Casino Cornaro zu Padua entgegenblicken. Ja, die Vortrefflichkeit der Ausführung möchte veranlassen, ihm auch ihre unmittelbare Überwachung zuzuschreiben.

Die übrigen Räume des Erdgeschosses bieten nichts, weder an Architektur, noch an Ornamentation dar, — nur noch einer Stelle müssen wir gedenken, an der wir dem jetzt blofs noch einzigen Specimen der Thätigkeit Danieles da Volterra bei der Ausschmückung der Villa in noch wohlerhaltenem Zustande begegnen. Es ist die Decke des Vestibüls *E*, die er durchaus in Relief und Malerei verziert hat. Über den von

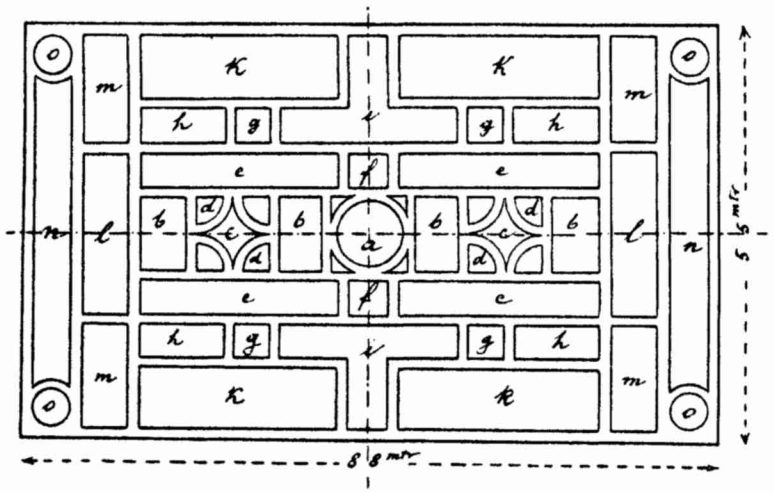
[1]) Vasari VII, 51: Ma sopra tutto riuscì molto bella una storia di Fetonte, fatta a fresco, di figure grandi quanto il naturale; ed un fiume grandissimo che vi fece, il quale è una molto buona figura.

je drei zierlich profilierten Stuccorahmen gegliederten Seitenwänden wölbt sich, von ihnen durch ein feines Simsband abgegrenzt, im Halbkreis die Tonne des Gewölbes empor. Von dem Reichtum ihrer Dekorierung möge die nebenstehende schematische Skizze ihrer Einteilung und die folgende Erklärung derselben einen Begriff geben. Es erhellt daraus, dass das Werk durchaus der Art entspricht, die Vasari (VII, 51) für die in Rede stehende Arbeit des Künstlers mit den Worten charakterisiert: dipinse diverse cose in molte stanze e loggie, e particolarmente vi fece *molte grottesche, piene di varie feminette.*

a) Wappen des Kardinals, in Malerei mit Stucco-Umrahmung.

b) Festonhaltende antikisierende weibliche Figuren in Stucco.

c) Imprese der Trivulzio, gemalt. Wir sehen in dem einen Felde den Ährenstrauſs mit dem Wahlspruch: »Virtutis messis«, das Erinnerungszeichen an die Freigebigkeit eines Mitgliedes der Familie, das zur Zeit einer Hungersnot Getreide an das Volk verteilen lieſs; — in dem anderen den Garnhaspel (arcolaio), dem die Devise: »Nec inexorabile Clotho volvi opus« entsprach, zum Zeugnis dessen, dass, wer sich jener Impresa bedient, die Hand nicht an ein vergängliches Werk zu legen gesonnen sei.[1])



Schema der Deckendekoration im Vestibül der Villa al Salone.

d) Hippocampen, Tritonen und andere Meerungeheuer, — Einzelfiguren, in Malerei ausgeführt.

e) Stuccofelder mit gröſseren Darstellungen von Flussgöttern, die wohl den Anio, Salone und zwei andere innerhalb der Grenzen des Landgutes befindliche Bachläufe symbolisieren sollen.

f) Die beiden anderen Hauptimprese der Trivulzio, gemalt: das Kreuz im Strahlenkranze (la croce radiante, ruota del sole), von Papst Alexander V im Jahre 1410 der Familie verliehen; und die drei Gesichter, sonst ein beliebtes Symbol der Trinität, hier aber im Sinne einer »redenden« Impresa angewandt (tre volti, Trivulzio) und wohl das älteste Sinnbild der Familie.

g) Die unter *c* und *f* beschriebenen vier Sinnbilder der Trivulzi, in Stucco gebildet.

h) Vier Felder mit gemalten pompejanischen Grotesken auf dunkelrotem Grund.

i) Gemalte Felder, in deren Mitte Schilder mit landschaftlichen Darstellungen, in deren Armen seitlich je zwei ruhend gelagerte Flussnymphen, unten je eine Göttin (Minerva und Venus) dargestellt sind.

---

[1]) Zur Deutung der Imprese und Sinnsprüche der Trivulzi vergl. F. ed E. Gnecchi, Le Monete dei Trivulzio, Milano, Dumolard 1887 S. XXX f.

k) Vier gröfsere Felder mit figurenreichen Scenen al fresco aus dem römischen Cirkusleben, — einer Naumachie, einem Gladiatoren-, einem Tierkampf und einem Wettfahren im Circus maximus.

l) Zwei Felder in Stucco, im Wasser schwimmende Fische darstellend (es sind darunter wohl die Bewohner des Anio und Salone gemeint).

m) Grotesken, zwischen denen wieder die vier Hauptimprese, wie unter *g* (nur hier gemalt, nicht stuckiert) vorkommen.

n) Die Leibungen der beiden Thorbogen, in pompejanischem Arabeskenstil mit den dazwischen angebrachten vier Familiensinnbildern ausgemalt.

o) Vier Rundmedaillons mit fein gemalten Scenen aus dem Landleben des Kardinals: Reise zu Pferde auf die Villa hinaus mit drei Begleitern; Ruhe unter einem schirmartig zugestutzten Baum in Gesellschaft von drei Familiaren; Wasserfahrt im Nachen mit mehreren Begleitern; die vierte Scene ist, weil stark beschädigt, nicht mehr zu enträtseln.

Sogar die schmalen Streifen zwischen den einzelnen Feldern der Wölbung sind mit gemaltem Ornament ausgefüllt, in dem auch stets die vier Familiensinnbilder, von Bandringen umschlossen, abwechselnd mit rein pflanzlichen Dekorationsmotiven wiederkehren. Die Vorliebe, die die Renaissance für die zumeist recht bizarre Rätselsprache der Imprese und Motti hegte, ist ja bekannt, und wir haben kaum nötig — wie es in einem ähnlichen Fall, in dem es sich auch um eine künstlerische Schöpfung unseres Kardinals handelt, geschah [1]) — als Grund ihrer überhäufigen Anwendung den Umstand heranzuziehen, dass Luca Contile, mit Paolo Giovio einer der ersten, der die krause Wissenschaft über den Gegenstand in ein System zu bringen versuchte, jahrelang als Familiare im Hause Trivulzios lebte. In unserem Fall ist selbst die Möglichkeit des vorgebrachten Grundes ausgeschlossen, da Contile, geboren 1507, erst nach vollendeten Studien und nach siebenjährigem Aufenthalte in Bologna in die Dienste des Kardinals trat, zu einer Zeit also, da die Villa am Salone lange fertig stand.[2])

Die Kenntnis aber der eben erwähnten zweiten Schöpfung, deren Entstehung auf den Kunstsinn Agostino Trivulzios zurückzuführen ist, verdanken wir dem um die Kunstgeschichte seiner Heimatprovinz so vielfach verdienten Verfasser der unten Anm. 1 angeführten Schrift. Es ist dies der malerische Schmuck eines Raumes, in dem heute einzig noch übrigen, als Wohnung des Ortspfarrers dienenden Flügel der ehemaligen Benediktinerabtei SS. Pietro e Paolo zu Lodi Vecchio, dem unbedeutenden Flecken, welcher auf der Stelle der von den Mailändern 1158 zerstörten Stadt entstanden war. Wir haben oben gesehen, dass eine der frühesten Agostino übertragenen kirchlichen Würden die Kommende der Lodisaner Abtei war. Indes gehört die Ausschmückung ihrer Gemächer — denn sicher wird der später untergegangene Teil des Klosters deren noch mehr ähnlich dekorierte umfasst haben [3]) — nach der Ansicht

[1]) Vergl. D. Sant' Ambrogio, Lodi Vecchio. San Bassiano. Illustrazione artistica con 40 tavole in eliotipia. Milano, Calzolari e Ferrario 1895 S. 45.

[2]) Er verliefs den Kardinal im Jahre 1542, weil dieser, wie er sich in seinen Briefen wiederholt beklagt, ihm den verdienten Lohn vorenthalten hatte. Tiraboschi, Storia della letteratura italiana, ediz. Firenze 1805 vol. VII S. 904.

[3]) Es sind denn auch in den übrigen Gemächern der Pfarrerswohnung und in einem gröfseren Saale, der heute »ad uso di teatro dell' oratorio locale« (d. h. zu den meist kirchlich-religiösen Aufführungen des Oratorienvereines, wie solche in Norditalien heimisch sind)

Sant' Ambrogios erst der Zeit nach dem Sacco di Roma, wo sich der Kardinal viel in seiner Vaterstadt aufhielt, also einer späteren Epoche an, als die Villa am Salone.[1]) Nach der Beschreibung des Verfassers (a. a. O. S. 43 ff.) machen sich auch an den Gewölbkappen des in Rede stehenden Raumes die Wappen und Sinnbilder der Trivulzio in ähnlich ausgiebiger Weise geltend, wie im Vestibül des Landhauses in der römischen Campagna. In vier grofsen Lünetten aber sind Kriegsscenen dargestellt, wahrscheinlich den wiederholten Angriffen entnommen, die Lodi im Jahre 1522 bei der Belagerung durch die kaiserlichen Truppen unter den Befehlen Renzo di Ceris und Prospero Colonnas zu erdulden hatte. Auch hier handelt es sich blofs um Arbeiten dekorativer Bedeutung. Sie haben durchaus nichts vom Charakter der lombardischen Kunst der ersten Decennien des Cinquecento an sich. Da im Gegenteil der breite Fries, der die Wände des Saales umzieht (Arabesken in Weifs auf blauem Grunde, in denen die »Tre volti« in Verbindung mit geflügelten Ungetümen eine Rolle spielen, unterbrochen von Medaillons, die das Wappen des Kardinals auf weifsem Grunde tragen), Vorbildern aus der römischen Schule folgt, schliefst Sant' Ambrogio, dass der Bauherr sich zur Ausführung der gesamten, offenbar in den Hauptzügen von ihm selbst angegebenen malerischen Dekoration irgend eines aus Rom verschriebenen oder mitgebrachten Künstlers von Ruf müsse bedient haben. Im Zusammenhalt mit den Thatsachen, die wir im Vorstehenden über die Villa am Salone und die daran beschäftigten Kräfte feststellen konnten, verlieren sich die Zweifel, die man der Argumentation des Verfassers sonst entgegensetzen möchte. Ja es entfteht die Frage, ob man nicht auch hier dieselbe Hand beschäftigt zu denken habe, welcher der Hauptanteil an den Malereien dort zugefallen war. Der Mangel an urkundlichen Daten über den Verlauf der künstlerischen Thätigkeit Danieles da Volterra macht die Entscheidung auf beglaubigten Grundlagen unmöglich, und es bleibt nur diejenige auf der Basis des Stilvergleichs mit seinen ähnlichen Arbeiten, namentlich also dem Vestibül unserer Villa, und dem Fries im Pal. Farnese übrig. Da uns jedoch die Autopsie der Malereien zu Lodi abgeht, müssen wir das entscheidende Urteil andern überlassen.

Forschen wir zum Schlusse noch nach dem Eindruck, den die Villa am Salone auf die Zeitgenossen hervorgebracht, so bleibt die Ausbeute für unsere Neugierde in gedachter Richtung recht dürftig. Vergebens haben wir bei all den gleichzeitigen Chronisten, Historikern, Biographen, Traktatisten und Topographen nach irgend einer Erwähnung des Buen retiro unseres Kardinals gesucht, was um so mehr zu beklagen ist, da wir darin eher auf Nachrichten über die dort beschäftigten Künstler hätten hoffen können, als etwa in allfälligen poetischen Verherrlichungen desselben. Aber selbst von solchen ist es uns nicht geglückt, mehr als zweien in der gleichzeitigen Litteratur zu begegnen, — wenig genug zu einer Zeit, in der die Zahl der Dichterlinge und Reimer Legion, und vor der Insolenz ihrer ebenso formgewandten als gedankenarmen Federn schier nichts Erschaffenes sicher war.

---

verwendet wird, an den Gewölbschlusssteinen wenigstens Schilde mit den Imprese der Trivulzio noch heute sichtbar.

[1]) Da die Kommende der Abtei 1543 von Paul III auf Ersuchen des Kardinals an seinen Neffen Antonio da Rho übertragen worden war (das betreffende päpstliche Privilegium vom 13. Februar 1543 ist im Familienarchiv noch vorhanden), so können wir den Zeitraum der Herstellung der in Rede stehenden Arbeit zwischen den Jahren 1528 und 1543 begrenzen.

Das erste Zeugnis der fraglichen Art liegt unter den Gedichten eines sonst wenig bekannten Poetasters jener Zeit, Marco da Lodi, genannt Cadamosto, gedruckt vor.[1]) Der in ein Sonett gefassten Aufforderung Tommasos da Pietrasanta, eines seiner Genossen auf dem cinquecentistischen Pseudo-Parnass, das »Casale des Kardinals Trivulzio« poetisch zu verherrlichen, kommt der Genannte in seinem Antwortsonett und den sich daran schliefsenden, nicht weniger als sechzehn (!) achtzeiligen Stanzen nach. Es ist Gelegenheitsreimerei der schlimmsten Sorte, aus deren wortreicher Inhaltslosigkeit ihr einziger Zweck, nach der Menge der Verse bezahlt zu werden, hervorleuchtet. Und wenn den Leser für die absolute Wertlosigkeit der Dichtung doch wenigstens einige thatsächliche Angaben entschädigen würden! Allein nichts von alledem. Die Lage der Villa wird in einigen trockenen Sätzen angegeben; das Lob ihrer Architektur in zwei Strophen, voll der gewöhnlichsten Gemeinplätze und ohne irgend einen Namen zu nennen, absolviert; der Ausschmückung des Innern wird mit keinem Worte gedacht.[2]) Alles übrige aber ist noch nichtigeres leeres Wortgeklingel, mit einigen Lappen des unvermeidlichen mythologischen Bettelprunks anspruchsvoll ausstaffiert.

---

[1]) Sonetti et altre Rime di M. Marco (Cadamosto) da Lodi. In Roma, per Antonio Blado Asolano. 1544 S. 52—56. Ihre Mitteilung danke ich der Freundlichkeit E. Mottas. Selbst Fr. Arsilli, De poetis urbanis libellus (abgedr. bei Tiraboschi VII, p. III S. 1650 f.) nennt unter den vielen römischen Dichtern seinen Namen nicht; nur Tiraboschi a. a. O. S. 1293 erwähnt ihn.

[2]) Als Probe mögen diese Strophen hier wiedergegeben sein:

— — — — — — — — — — —

Il tuo bel sito delicato, e ameno
È distante da Roma poca via,
E vi si va per il bel Latio in meno
D' un hor è mezza, e poco se devia
Da l' Appennino, ch' ivi fa sereno
L' aer turbato, quanto che più sia,
E anchor per quel ch' io veggio, e che discerno,
Il camin senza loto, e a mezzo il verno.

Apo quivi si vede un singulare
Cominciato edificio a l' occhio grato,
Ch' empie l' huom d' allegrezza al riguardare,
Si bene esser dimostra disegnato,
Non posso, com' ho detto, dimostrare
Quanto sia bene inteso, et fabricato,
E più ch' ogni opra nostra si comprende
Nel suo fine, e maggior sua gloria rende.

— — — — — — — — — — —

Ma quel che fa che più mi piace e lodo
La somma altezza con mia bassa rima,
Vien che tua architettura merta 'l lodo,
Perchè d' ogni altra ella è d' honor la prima,
E tanto è bene intesa, e con tal modo
Che mostra un certo che fuor d' ogni stima,
Ch' al tuo Signor, s' io non facessi errore,
Direi ch' in esso è di Vetruvio 'l core.

— — — — — — — — — — —

Ganz anders muten uns die wenigen Verse an, die Angelo Colocci († 1549), das gefeierte Haupt der unter Leo X wiedererstandenen römischen Akademie, der gastfreie und selbst klassisch gebildete Förderer der humanistischen Wissenschaft, der Nymphe des Salone gewidmet hat.[1]) Wenn auch sie unser gegenständliches Wissen über die an seinen Ufern angelegte Villa nicht mehren, so leuchtet uns aus ihrer ungesuchten Einfachheit doch immerhin ein Funke echter poetischer Empfindung, aus ihrer tadellosen Form etwas von der getragenen Melodie Virgilischer Versifikation entgegen, — viel des Löblichen in jenem Zeitalter der Leere an Gehalt und Verkünstelung des Stils. So möge denn auch unser Bericht von der Schöpfung Trivulzios in den Distichen des späteren Bischofs von Nocera harmonisch ausklingen:

Sacri huius regina loci, Dea fontis amoeni,
Quae laeta Augusti Principis arva rigas:
Hunc post tot curas et fessum pulvere et aestu
Sparge salutiferis, Nympha, Solonis aquis.
Ille tibi geminis faciens cava pocula palmis,
De non suspecto saepe liquore bibat,
Perque tuos latices nantes longo ordine cygni
Oblectent Dominum, turba canora, suum.
Sic tibi caeruleis undis, rivoque perenni
Perpetua liceat virginitate frui.[2])

[1]) Man vergleiche über ihn Feder. Ubaldino, Vita Angeli Colotii Episcopi Nucerini. Romae 1673; auch Tiraboschi VII, 1349. Wenn Gregorovius, Geschichte d. Stadt Rom etc. 4. Aufl. VIII, 296 von einer Villa berichtet, die Colocci seit 1513 bei Aqua Virgo anlegte, so ist darunter nicht etwa die unsere, sondern sein Haus und Garten zu verstehen, die an der Stelle des heutigen Collegio Nazareno lagen, wo — wie ein in Via del Nazareno noch bestehender Bogen bezeugt — der Aquädukt der Virgo auch vorüber geleitet war. Nibby, Analisi III, 470.

[2]) Zuerst finden sich die vorstehenden Distichen gedruckt in der oben citierten Biographie Ubaldinos, S. 35; sodann in den Poesie italiane e latine di Mons. Angelo Colocci, raccolte dall' Abate G. Fr. Lancelotti, Jesi 1772. Parte III S. 69. Ihre Aufschrift: »In eo ductu, ubi aquae Virginis origo perhibetur, in gratiam Augustini Trivultii Cardinalis, qui ibi nobiles Aedes construxit« schließt jeden Zweifel über ihren Bezug aus.

DIE VOTIVTAFEL DES ESTIENNE CHEVALIER VON FOUQUET

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Über die französische Tafelmalerei des XV Jahrhunderts sprechen ist Verlegenheit. Die Hoffnung besteht kaum, eine strenge stilkritische Arbeit vermöchte noch eine zusammenhängende Vorstellung von der französischen Bethätigung auf diesem Felde in dieser Zeit zu erwerben. Zu wenige Tafeln werden gezeigt. Auch in den holländischen Provinzen ist ganz wenig erhalten. Doch helfen van Manders Angaben ordnen. In Frankreich fehlt die Handhabe der Litteratur fast ganz.

Ein französischer Malername strahlt in hellem Ruhme. Oft sind die litterarischen Zeugnisse zusammengestellt worden, die dem Maler von Tours, Jehan Fouquet, eine aufserordentliche Beachtung sichern: Florios überlautes Lob, die Angaben Jean Pélérins, Vasaris, Filaretes. Die »Couronne Margueritique« fügt Fouquet mit besonderer Betonung den grofsen Meistern der Niederlande an. Er malte etwa 1443, ziemlich jung — kurz vor 1420 mag er geboren sein — den Papst Eugen zu Rom, ward also wenigstens für diese Aufgabe italienischen Meistern vorgezogen.

Noch gegen Ende des Jahrhunderts, nach seinem, etwa 1480 erfolgten, Tode ist er den Franzosen der Maler an und für sich. Ein Begleiter Charles' VIII preist Poggio reale als so schön, »que le beau parler de maistre Alain Chartier, la subtilité de maistre Jehan de Meun et la main de Foucquet ne sauroient dire, escripre ni peindre«.

Fouquet war der Maler des französischen Hofes in den Zeiten Charles' VII und Louis' XI. Er malte Miniaturen, ein Gebetbuch mit Historien in Gold und Azur für die Herzogin von Orléans. Er lieferte einen Entwurf für das Grabdenkmal Louis'. In der Kirche Notre Dame la riche bei Tours schuf er umfangreiche Werke (Wandgemälde?). Ein kleines Tafelbild seiner Hand, eine Madonna, besafs die Statthalterin Margarethe. Filarete rühmt ihn besonders als Portraitisten. Kein Gebiet der Flächendekoration und der figürlichen Malerei scheint dem Meister fremd. Zwischen 1450 und 1480 ist Fouquet der unbestrittene Vertreter des französischen Hofstils, vielleicht auch dessen Schöpfer. Er scheint den französischen Geschmack jener Tage vollkommen befriedigt zu haben. Frankreich war damals schon relativ stark centralisiert. So stark, dass wir den französischen Hofstil als den französischen Stil überhaupt ansehen dürfen?

Fouquet wurzelt in der Buchmalerei, war in Italien, bedient den Hof. Die Bemühung um eine Vorstellung von seiner Art ist nicht fruchtlos geblieben. Und seine Art, soweit sie erkannt ist, wird durch jene drei Umstände erklärt. Ist der Meister damit Typus oder Ausnahme innerhalb der französischen Tafelmalerei seiner Zeit?

JEAN FOUQUET

DIE VOTIVTAFEL DES ESTIENNE CHEVALIER

IM K. MUSEUM ZU BERLIN

HELIOGR. D. REICHSDRUCKEREI

Von Fouquet abgesehen, sind uns wenige Monumente der alt-französischen Tafelmalerei erhalten, und die wenigen sind nicht gerade erkennbar durch ein gemeines nationales Gepräge vereinigt. Nicolas Froments, von 1461 datiertes, Triptychon hängt in den Uffizien und wird, umgeben von italienischer Kunst, missverstanden und unterschätzt. Die dicht gedrängten hageren Gestalten, deren Ausdrucksweise dem modernen Auge freilich auf der Grenze vom Lächerlichen zum Schauerlichen erscheint, geben doch kraftvolles Zeugnis von eigenen künstlerischen Absichten. Stilistisch Verwandtes wurde nirgends bemerkt bisher. Unter den »alt-niederländischen« Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinets liegt eine farbig gehöhte Darstellung der Transfiguration, die mir eine Arbeit des wunderlichen Meisters zu sein scheint. Die bedeutende Tafel mit der Auferweckung Lazari bei Herrn von Kaufmann in Berlin, die nur mühsam in die holländische Schule eingeordnet wurde, möchte durch eine Vergleichung mit dem Florentiner Gemälde erst verstanden werden. Der »Brennende Busch« in Aix ward dem Meister nach Urkunden zugesprochen; die Stilbetrachtung stimmt zögernd zu. Der Altar in Aix erscheint weit milder als das Florentiner Triptychon und gehört jedenfalls in eine spätere Zeit. Froment ist in Abhängigkeit von der niederländischen Malerei, deren Art er, gleich einigen Spaniern, übertreibend, mit provinziell beschränkter Derbheit weiterbildet. Französisch ercheint seine karikierende Schärfe nicht gerade. Eher werden die sauberen und zierlichen nordfranzösischen Tafeln, die für Arbeiten Simon Marmions gelten, als Schöpfungen gallischen Stammes erkannt. Ihr Meister verhält sich etwa zu Bouts wie später Bellegambe zu Orley. Die französischen Holzschnitte aus dem letzten Drittel des XV Jahrhunderts erinnern hie und da an Froments Stil.

So viel mag nach der kärglichen Umschau erlaubt sein, zu behaupten: Fouquet ist den Landsleuten voraus. Der Nationalstolz könnte ihn als den Befreier von niederländischen Fesseln feiern, wenn der Befreier nur nicht die Waffen aus Italien geholt hätte. In ihm war die französische Empfindlichkeit gegen die peinlich scharfe Naturnachahmung der Niederlande lebendig, eine Empfindlichkeit, die zuerst wohl und am schärfsten am Hofe sich äufserte.

Mit seinen Beziehungen zur Buchmalerei ist Fouquet doch wohl typisch französisch. Fast alle französischen Maler, die in älteren Nachrichten genannt werden, treten als »illumineurs« auf. Wenn es eine Geschichte der französischen Tafelmalerei des XV Jahrhunderts nicht giebt und nicht geben wird, so möchte eine zusammenhängende Darstellung der älteren französischen Buchmalerei als das lohnende Ergebnis fernerer Bemühung zu erreichen sein und etwa in die Lücke gestellt werden dürfen. Eine beträchtliche Zahl reich geschmückter Codices gallischer Arbeit steht in nationaler Eigenart und ebenbürtig den niederländischen Schöpfungen gegenüber. Schnaase führt ein kluges Raisonnement über die französische Malerei des XV Jahrhunderts zu dem Schluss, eine bedeutende Tafelmalerei habe es neben der blühenden Buchmalerei überhaupt nicht gegeben. Im XVI Jahrhundert ist in Frankreich wenig genug von einer Tradition auf diesem Felde zu bemerken. Der italienische Stil der grofsen Malerei wird anscheinend nicht, wie anderswo, auf einen nationalen Stamm gepfropft, vielmehr unmittelbar in den französischen Boden gepflanzt. Höchstens im Porträtfach ist zu dieser Zeit eine specifisch französische Kunst in Übung, und sie ist allem Anschein nach niederländischer Abstammung.

Frankreich hat die Gotik geschaffen und war besonders begabt zur mathematisch konstruierenden Gestaltung. Die Gotik aber ist der Malerei feindlich, insofern und insoweit die Malerei aus der genauen, ruhigen und unbeirrten Beobachtung

der Natur schöpft. Der grofse Krieg zerriss die Entwickelung der französischen Kultur im entscheidenden Augenblick, als es galt, ein Neues zu suchen, nachdem die Gotik auf diesem Boden unvergleichlich reich geblüht hatte. Bis zum XIV Jahrhundert diente die Malerei. In den Niederlanden ändert sich dann die Gruppierung der Künste. Die Malerei übernimmt hier mit reiner Freude an der Illusion die Herrschaft, in innerlichem Gegensatze zur Gotik, die als Baustil freilich noch geraume Zeit fortlebt. Den Aufschwung des niederländischen Naturalismus mitzumachen, war Frankreich weder im stande noch auch bereit. Andererseits gestattete die gotische Tradition nicht unbedingt und ohne weiteres den Anschluss an die italienische Frührenaissance.

Das Verhältnis der Buchmalerei zur Tafelmalerei ist in Frankreich zu jener Zeit anders als anderswo. Überall sonst lebt sich die Miniaturistenkunst alternd und rückständig aus neben der jugendlich aufblühenden Tafelmalerei. In Frankreich wahrt die Buchmalerei — wie auch andere flächenschmückende Übungen — die überkommene Macht durch das XV Jahrhundert und zwingt die grofse und naturalistische Malerei eher, als dass sie ihr wiche. Fouquet erscheint als Illumineur, dem die Aufgaben der grofsräumigen Malerei zufallen, nicht aber als ein Maler grofser Tafeln, der sich herbeilässt, das Gebetbuch eines Gönners zu zieren.

Die Buchmalerei denkt an die Neigungen des *einen* Auftraggebers vorzüglich, sie hat einen privaten Charakter, während Altartafeln, auch wenn sie von Einzelnen gestiftet sind, sich eher an die Vielen, an die Gemeinde wenden. Die Buchmalerei ist aristokratisch, namentlich im XV Jahrhundert. Da das gedruckte Buch die allgemeinen Bildungswünsche zu befriedigen beginnt, lebt die Miniaturistenkunst nur noch als aufserordentlicher Luxus. Spielerischer Reichtum und den Sinnen gefälliger Glanz wird über die Blätter gesponnen. Die kleinen Mafse der figürlichen Darstellungen führen leicht zur spitzpinseligen Virtuosität, während sie das eindringliche Formenstudium nicht gerade verlangen. Der Beobachtung des Ausdrucks im menschlichen Antlitze, der dramatischen Belebung kommt die Gewöhnung der Buchmalerei keineswegs zu statten. Und wenn die formal angenehme und leicht übersichtliche Anordnung wohl hier geübt wird, die ausdrucksvolle Komposition, die den Sinn der Aufgabe dem ersten Blick enthüllt, wird um so weniger gefordert, wie der Text ja erklärend dem Bilde zur Seite steht.

Zum Vorteil war es der Tafelmalerei in Frankreich vermutlich nicht, dass sie so eigen eng mit der minder ernsten und minder grofsen Schwester verbunden war. Zum Verständnis der sonderartigen Schöpfungen Fouquets, der sich vom Mittelalter unmittelbar zur Hochrenaissance, von der Buchmalerei zur Darstellung grofsen Stiles zu wenden scheint, ist die Bekanntschaft mit den besonderen Verhältnissen der französischen Malerei erwünscht.

Wo von Fouquet gesprochen wurde, ward auch der Tafel bei Herrn Brentano in Frankfurt a. M. rühmlich, doch meist undeutlich Erwähnung gethan. Dieses Gemälde ist jetzt trotz lebhaften französischen Werbungen der Berliner Gemäldegalerie glücklich gewonnen worden. Die Abbildung in diesem Hefte giebt eine gute Vorstellung von dem Original, das fast einen Meter im Geviert misst.

Wenige Tafelbilder werden mit Recht als Arbeiten Fouquets angesehen. Bezweifelt wurden, namentlich in früherer Zeit, auch diese wenigen, mit jener Vorsicht, die eine Tochter der Unkenntnis ist. Neuerdings ist man etwas mutiger geworden, und gerade die Brentanosche Tafel dürfte jetzt Anfechtungen überhoben sein. Immerhin mag der kürzeste Weg bezeichnet werden, auf dem auch ein ängstlicher Wanderer

zur Überzeugung von Fouquets Autorschaft gelangt. Mehrere Miniaturen in der französischen Übersetzung der »Jüdischen Altertümer« des Josephus, die in der Pariser Bibliothek bewahrt wird, sind durch ein klassisches, noch aus dem XV Jahrhundert stammendes Zeugnis als Arbeiten Fouquets beglaubigt. Durch Vergleichung mit diesem Codex werden mindestens zwei andere Folgen von Miniaturen sicher dem Meister zugeschrieben und ganz allgemein als Schöpfungen seiner Hand anerkannt: der »Boccaccio« in der Münchener Bibliothek und das auseinander genommene Gebetbuch des Maistre Estienne Chevalier, aus dem 40 Miniaturen, jetzt im Besitz des duc d'Aumale, bis vor einigen Jahren bei Herrn Brentano in Frankfurt waren, während wenige dazugehörige Blätter zerstreut sind. Herr Brentano, der zu Anfang unseres Jahrhunderts in Basel die 40 Blätter des Gebetbuches an sich brachte, kam durch einen denkwürdigen Zufall auch in den Besitz des Tafelbildes, das den Besteller des Buches, Estienne Chevalier mit seinem Heiligen zeigt. Das Tafelbild ist mit den Miniaturen in enger Beziehung und zweifellos von derselben Hand, von der Hand des »bon peintre et illumineur« Jehan Fouquet. Abgesehen von der äufseren Wahrscheinlichkeit, dass der Gönner, der das überaus reich und sorgsam ausgestattete Gebetbuch bestellte, die Bildnistafel von eben dem Meister machen liefs, bestätigt es die Stilvergleichung, soweit mit den Miniaturen die Tafel verglichen werden kann. Auf einem Doppelblatt, allem Anschein nach am Eingang des Gebetbuches, ist Maistre Estienne Chevalier mit dem Märtyrer Stephan und Engeln in feierlicher Verehrung vor der Madonna dargestellt, und dies Porträt des Stifters entspricht in der Auffassung und in der Haltung durchaus dem Bildnisse auf unserer Tafel.

Estienne Chevalier erfreute sich der Gunst Charles' VII, Agnes Sorels und Louis' XI, 1451 ward er trésorier de France. Auf der Tafel ist der anscheinend kluge, doch schwunglose, von den Geschäften, den Würden und dem Alter schon etwas ermüdete Herr knieend dargestellt, in Ruhe, mit dem verhaltenen Ausdruck dumpf ceremonieller Andächtigkeit. Er wird in natürlicher Gröfse bis unterhalb der Hüfte sichtbar. Vielleicht kniet Chevalier auf einem Kissen. Auf dem Boden knieend, würde er wohl nicht dem Heiligen bis zur Schulter reichen. Der hl. Stephan steht dicht hinter dem Stifter, er ist einen Schritt nach rechts hin vorgetreten. Der Kopf des Donators erscheint dunkel gerötet, in auffälligem Kontrast zu den sehr hellen Händen, die er zur Brust erhoben und pedantisch gerade im Gebet aneinander gelegt hat. Chevalier steckt in einem tiefroten Sammetkleide, dessen modische Steifheit und Stofffülle überaus grofse, einfache und stolze Faltenlinien bilden. Die Ärmel reichen über die Handwurzeln und sind ebenso wie der hinten hochstehende Kragen mit schmalem braunem Pelzbesatz verbrämt. Über die linke Schulter ist ein schwarzer Stoffstreifen gebreitet, der vorn und den Rücken entlang herabfliefst. Eben dieses besondere Gewandstück, das hier glücklich rahmend das leuchtende Rot des Kleides begrenzt, trägt Chevalier in der Miniatur.

Im Gegensatze zu dem etwas starren und bänglichen Donator ist der schirmende Heilige grofs und stolz bewegt. Die rückwärts gestreckte Rechte legt er auf die Schulter Chevaliers, mit der Linken stemmt er ein grofses zinnoberrot gebundenes Buch gegen die Hüfte. Auf dem Buch liegt ein Stein zum Gedächtnis an sein Martyrium. Die breit ausgreifende Doppelbewegung führt Stephan in freier Lässigkeit aus, den Leib fast ganz in Vorderansicht, den Kopf von der Seite zeigend. Das Haupt mit blutender Wunde auf dem tonsurierten Schädel ist individuell, wohl auf Grund einer Porträtstudie gestaltet, von grofsem und edlem Schnitt, asketisch mager, wenn auch jugendlich stark, von träumerischem Tiefsinn beseelt. Das dunkelblaue weite Diakonen-

gewand Stephans mit weifsem Kragen und goldenen Einsatzstreifen erscheint mit wenigen langen, geraden Faltenlinien fast noch einfacher und gröfser gegliedert als Chevaliers Kleid. Schnurgerade laufen die Falten sternförmig in das Centrum, das von dem, fest an die Hüfte gestemmten Buche gebildet wird.

Der klassischen Anschauung sind die Linien der Kleidung, verhüllend und enthüllend, gleichsam eine poetische Ausdrucksform der Körperbewegung. Der Renaissance, die eine Ahnung wenigstens von solcher Vorstellung hatte, war die eigenwillig steife Zeittracht ein Hindernis. Je mehr Interesse die italienischen Meister an dem Menschenleibe, je mehr Verständnis sie für die angedeutete Aufgabe besafsen, desto gleichgültiger wurden sie gegen das zeitliche Kostüm. Michelangelos Verachtung bedeutet das Extrem auf dieser Seite. Auf der anderen Seite mag von den Italienern Pisanello etwa als ein Meister genannt sein, dessen Blick gleichsam das Kostüm nicht durchdrang. Auch Fouquets Blick durchdrang das Kostüm nicht. Und die Tracht des französischen Hofes, in der Mitte des XV Jahrhunderts, die er mit der Sorgfalt des Ceremonienmeisters beobachtete, verhüllte besonders viel, zeigte besonders wenig. Zum Studium des nackten Leibes mag Fouquet weniger Gelegenheit gehabt haben als die Italiener. Wenn es dem Meister an Kenntnis des verborgenen Körpergerüstes mangelte, so machte dieser Mangel dem Miniaturisten noch keine Sorge, da sein leichtes Erfassen der äufseren Erscheinung zu Darstellungen kleinen Mafsstabes vollkommen genügte. Erst in den grofsen Tafeln wird die Oberflächen-Auffassung, die das Kleid für den Leib, das Sekundäre für das Primäre nimmt, deutlich. In der Architektur unterscheidet man tragende und füllende Teile. Das Kleid bei Fouquet ist zu sehr tragend, zu wenig füllend, zu viel Gerüst und Struktur, zu wenig abhängig und dienstbar. Wie der Meister der Körperform nicht sicher ist, sucht er auf den weiten Flächen Anhalt und klare Gliederung in dem Kostüm, dessen Parallelzüge und reine Kurven er, stilisierend ins Grofse und Einfache, kräftig heraushebt.

Die Köpfe des Donators und seines Patrons sind entschieden modelliert, im Kopfe des Heiligen ist der Schatten energisch bei dem Profil konzentriert. Die wohlgeschlossene Gruppe, in imposanter Breite mit einfachem, stolzem Umriss aufgebaut, hebt sich glücklich mit den Lokalfarben der Gewänder, die in Rubin- und Saphirglanz leuchten, von dem hellen Grunde einer Marmorwand ab. Diese Wand, im Stile entwickelter Renaissance, gegliedert mit Pilastern und eingelegten farbigen Steinplatten, zieht sich nach rechts perspektivisch verjüngt in die Bildtiefe hinein. Ein Stück des musivischen Fufsbodens wird rechts sichtbar, perspektivisch nicht ganz geglückt. Auch in Fouquets Miniaturen erscheint der Fufsboden öfters abschüssig nach vorn.

Eine rechte Raumillusion will sich dem Betrachter nicht einstellen. Die prunkvolle Steinwand ist eher hinzugefügte Folie, Füllung im Sinne der Flächendekoration, als dass die Figurengruppe mit der Räumlichkeit einheitlich geschaut wäre. Zwischen der Wand und der Gruppe ist wenig Abstand und überhaupt kein rechtes Verhältnis; die der starken Linienverjüngung entsprechende Luftperspektive erscheint nicht genügend beobachtet.

In der Tafel sind klare Lokalfarben zu reicher, schmuckvoller und weithin strahlender Wirkung aneinandergefügt. Doch mangelt wie die Raumillusion die koloristische Einheit. Das helle Pinselgold, mit dem die breiten Streifen im Gewande des hl. Stephan und der Schnitt und die Schliefsen seines Buches gefüllt sind, steht der Ruhe des Farbeneindrucks, auch dem Anschein der Körperlichkeit, gefährlich entgegen.

Dem blinkenden Effekt ist vieles leicht geopfert. In diesem naiven Opfer verrät sich der Franzose und der Buchmaler, der von gotischem Flächenschmuck ausgegangen ist. Ragt die monumental und frei bewegte Gestalt des Heiligen beinahe in die Sphäre der italienischen Hochrenaissance hinein, so reguliert dieses Gold wieder die kunsthistorische Stellung Jehan Fouquets.

Unsere Tafel fordert formal und inhaltlich eine Ergänzung auf der rechten Seite. Nach Analogie der Miniaturen im Gebetbuche Chevaliers wird die verehrte Madonna erwartet. Eine Doppeltafel — auf dem einen Bilde der Stifter mit dem hl. Stephan, auf dem anderen die thronende Maria — hing in der Abteikirche zu Melun, nach Beschreibungen aus dem XVII Jahrhundert, eine Schenkung des Maistre Estienne Chevalier. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Brentanosche Tafel die linke Hälfte des Bildes aus Melun ist, und ebensowenig sollte ein Zweifel darüber herrschen, dass die andere Hälfte in der bekannten Madonna Fouquets zu Antwerpen gefunden wurde. In diesem Marienbilde eine Kopie zu sehen, ist hyperkritisch. Ein Zettel auf dem Rücken der Antwerpener Tafel bestätigt mit einem Zeugnis aus dem Jahre 1775 den Zusammenhang. Die zum Teil verwischte Mitteilung besagt: die Tafel war — vor 1775 — im Chor von Notre Dame zu Melun, gestiftet von Maistre Estienne Chevalier und Maria ist dargestellt mit den Zügen Agnes Sorels. Dass in der Madonna des Doppelbildes in Melun die Maitresse Charles' VII gesehen wurde, berichtet eine alte Beschreibung. Die Tradition war allgemein verbreitet, und als Porträt der berühmten Dame wurde das Madonnenbild kopiert.

Auf dunkelem, neutralem Grunde steht der Thronsessel, mit starken Quasten und Perlen sonderbar und reich geziert; die thronende Madonna blickt zu dem Christkind herab, das, auf ihrem linken Knie sitzend, nach links weist — dorthin, wo der Donator kniet. Der Madonnenkopf mit der hohen kugeligen Stirn und dem kalkig weifsen Teint — etwa dem Fleischtone, den Piero degli Franceschi liebt — erscheint individuell und porträtartig genug, um die Tradition, hier sei Agnes Sorel dargestellt, berechtigt erscheinen zu lassen, oder mindestens, um die Entstehung der Tradition zu erklären. Der weifsliche Fleischton offenbar zeugte in Melun eine zweite, minder fest wurzelnde Meinung über die Persönlichkeit, die der Madonna ihre Züge geliehen hätte: Reine Blanche wäre dargestellt. Ein kleiner Beitrag zur Kenntnis der Mythenbildung! De Laborde verwertet diese Tradition mit Recht als Zeugnis für die Originalität des blassen Antwerpener Madonnenbildes. Der aus den Miniaturen Fouquets bekannte Madonnentypus ist beträchtlich abweichend. Auch kleidet der Maler sonst seine Madonnen nicht in ein so knapp geschnürtes Modekleid und nicht in den fürstlichen Hermelin. Den Thronsessel umgeben in ungeschickter Anordnung und Hantierung rote und blaue Engel. Wie die Madonna haben die Seraphim und Cherubim eigentümlich leere, wie gedrechselte Formen. Aus Walzen und Kugeln gefügt scheinen diese Geschöpfe.

Die oft bemerkten bizarren Eigenschaften dieses Madonnenbildes beweisen nichts gegen die Originalität der Tafel und nichts gegen die Autorschaft Fouquets. Eine vergleichende Betrachtung der Putten und der wenigen übrigen nackten Gestalten in den Miniaturen des Meisters lässt zur Genüge erkennen, dass die naturfremde, streng und sonderbar stilisierte Zeichnung, die in den grofsen Verhältnissen der Antwerpener Madonna freilich besonders auffällig wird, Fouquets Formenauffassung entspricht.

Die Antwerpener Tafel misst 95:86 cm. — Die Mafse des Kataloges 91:81 sind vorn, innerhalb des Rahmens genommen —; die Brentanosche Tafel misst 96:88 cm. Der Unterschied ist also ganz unbeträchtlich und wird erklärt, falls er einer Erklärung

überhaupt bedarf, durch eine nachträgliche Verkleinerung des Madonnenbildes. Neuerdings wurde von französischer Seite unbesonnen behauptet, die Stiftung in Melun wäre ein Triptychon gewesen, eine dritte Tafel, die Gemahlin Chevaliers und deren Heilige darstellend, wäre verschollen. Zu solcher Annahme fehlt jede Veranlassung. Ihr widerspricht nachdrücklich der Umstand, dass in Chevaliers Gebetbuch weder durch ein Bildnis, noch durch ein Wappen oder einen Namenszug irgendwie an die Gemahlin erinnert wird. Die Gattin Chevaliers starb 1452; die Stiftung zu Melun sowohl wie das Gebetbuch sind aus späterer Zeit. Wenn Fouquets Gönner in den Miniaturen der Verstorbenen kein Denkmal pietätvoll setzen liefs, warum sollen wir annehmen, dass er im Chor der Marienkirche zu Melun ihr eine Votivtafel widmete? Die ganz willkürlich vorausgesetzte dritte Tafel müsste schon im XVII Jahrhundert verloren gewesen sein, da die alten Berichte ihrer nicht Erwähnung thun.

Ergänzen sich die jetzt nach Berlin gelangte und die Antwerpener Tafel zu Chevaliers stolzer Stiftung, so mag anstöfsig noch erscheinen, dass die Architektur des ersten Bildes keine Fortsetzung in dem zweiten findet. In welchem Grade als Einheit waren die beiden Gemälde gedacht? Diese Frage, die eng verknüpft ist mit der Frage nach der ursprünglichen Rahmung, kann dank den alten, von de Laborde gesammelten Beschreibungen allenfalls beantwortet werden.

In der Mitte des XVII Jahrhunderts, als Denis Godefroy seine Notizen machte in der Kirche zu Melun, hingen die Tafeln an der Wand in mittlerer Höhe, hinter dem Chor, neben der Sakristei. Eine etwas spätere Beschreibung nennt den Ort der Bilder »au dessus de la porte de la sacristie«. Eher ist anzunehmen, dass die erste Angabe ungenau ist, als dass die Tafeln in der Zwischenzeit den Platz gewechselt hätten. Die verschiedenen Erwähnungen sprechen gemeinsam von zwei Gemälden, nicht aber von einer Doppeltafel, einem zweiteiligen Bilde. Die Art der Notierung: »l'un tableau« und dann »l'autre tableau« bestätigt die Vorstellung, dass die Gemälde, jedes für sich gerahmt — »les bordures des dits tableaux« —, unabhängig voneinander, wenn auch nebeneinander, hingen — »se fermans l'un dans l'autre«. Ein Diptychon im engeren Sinne war die Stiftung keineswegs, am allerwenigsten eine zum Zusammenklappen gerichtete Doppeltafel. »Ces tableaux ont chacun un rideau qui les couvre«: sagt eine Beschreibung.

Godefroy redet ausführlich, aber nicht gerade anschaulich von den Rahmen. Offenbar bestimmte die Rahmung nicht unbeträchtlich den Eindruck des ganzen Werkes und war namentlich als trennendes und vermittelndes Glied zwischen den beiden, nicht ohne weiteres zusammenstimmenden Tafeln von grofser Bedeutung.

Jedes der beiden Bilder wurde umgeben von einer flachen und breiten Leiste, die mit blauem Sammet ausgeschlagen war — »en dedans couvertes«, was wohl sagen soll: die Leiste hatte erhabene Ränder, zwischen denen der Stoff eingespannt lag. Auf den Sammet waren rings um das Gemälde in gleichen Abständen verknotete Zierschnüre aus Gold- und Silberfäden — »lacs d'amour« — aufgenäht, die zwei grofse, mit Perlen bedeckte »E«, die Initialen des Stifters, umschlangen und miteinander verbanden. Eine Vorstellung von dieser reichen, dem Buchmaler werten Schmuckform bietet fast jedes Blatt aus Chevaliers Gebetbuch. In den Intervallen aber, je zwischen zwei »lacs d'amour«, schmückten den Rahmen des weiteren silberne, vergoldete Medaillen, auf denen heilige Historien dargestellt waren, rings um die linke Tafel vermutlich Scenen aus der Legende des hl. Stephan, rings um die rechte Tafel Scenen aus dem Leben Mariä. Der Gewährsmann nennt die Medaillen mittelgrofs und kann damit kaum übertrieben haben, da er ja die

Gestalten in den Darstellungen, die er »admirablement bien peints« nennt, zu unterscheiden vermag. Die Tafeln hingen in ziemlich grofsem Abstande vom Boden. Ein Durchmesser von 15 cm etwa für die Medaillen muss wohl angenommen, die Breite der ganzen Rahmenleiste dann auf 17 cm geschätzt werden. Somit würde ein Abstand von 34 cm ungefähr die beiden Bildflächen getrennt haben! Und die Wirkung dieser räumlichen Scheidung ward bedeutend verstärkt durch die Farbe und die reiche Zier der Rahmung. Unter den »médailles d'argent doré« werden zunächst getriebene oder gegossene Reliefs vermutet. Damit im Widerspruch nennt Godefroy die Figuren der Darstellungen »peints«. Und eine andere Notiz sagt einfach: »la bordure est d'émaille«. Vielleicht dürfen runde, mit vergoldetem Silber gefasste Platten in Emailmalerei angenommen werden, mit Voraussetzung einer kleinen Ungenauigkeit in der ersten Beschreibung. Zur Geschichte des émail peint wäre Art, Umfang und Datum dieser Anwendung der in Frankreich später eifrig gepflegten Technik von Interesse. Etwa 1460 entstand das Werk. Datierte oder datierbare Emailmalereien aus dieser Zeit kommen kaum sonst vor. Licht würde von hier aus auf Beziehungen Fouquets zur Emailmalerei fallen. Solche Beziehungen hat Courajod — gazette archéologique 1885 — vermutet, indem er sich nur stützte auf den, freilich merkwürdigen Umstand, dass eine der ältesten, in Email gemalten Platten — im Louvre — Fouquets Bildnis zeigt. Der Forscher sah in dieser Platte eine Arbeit Fouquets, ein Selbstbildnis, wies darauf hin, dass Filarete, dem der französische Maler in Rom anscheinend nahe stand, die Emailmalerei geübt hätte, und schloss: Fouquet hat die Technik von Italien nach Frankreich gebracht. In den französischen Emailplatten wird die Stilbeobachtung nicht vergeblich nach Spuren des Meisters suchen.

Ob nun die »médailles« vergoldete Reliefs oder Emailplatten waren, jedenfalls galt dem französischen Maler der festlich reiche Rahmen nicht als eine fensterartig abschliefsende, die Illusion der Bilder verstärkende, an sich neutrale Leiste. Vielmehr war diese Rahmung dem Zierrande der Buchmalerei gleich, auf den die flächenschmückende Kunst überquillt und ausläuft.

Aufser dem Doppelbild von Melun sind drei Porträttafeln als Arbeiten Fouquets bekannt. Ein feines, bescheidenes, von 1457 datiertes Bildnis in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein dürfte kaum bezweifelt werden. Vielleicht ein Selbstbildnis des Meisters. Die Platte des Louvre zeigt eine verwandte Kopfform und ähnliche Züge.

Der Louvre besitzt zwei Porträts, die stilistisch vollkommen zu den Tafeln aus Melun stimmen. Die Franzosen haben wunderlich lange gezögert, Fouquet als den Autor dieser Gemälde anzuerkennen. Das Porträt Charles' VII, entstanden vor 1461, dem Todesjahre des Fürsten, ist sicher keine Kopie, sondern ein des Meisters würdiges und wohlerhaltenes Werk, monumental trotz dem Ausdruck müden Überdrusses. Die starren Falten des Zelttuches und des gepolsterten Gewandes, grofs und gerade, die Ohrform und die fast geometrisch reinen und bestimmten Linien im Gesicht werden als Stileigenschaften Fouquets wiedererkannt.

Vermutlich etwas jünger als dieses strenge fürstliche Bildnis, gleichzeitig etwa dem Chevalier-Porträt, erscheint die Tafel im Louvre, auf der Juvénal des Ursins betend in Seitenansicht dargestellt ist. Mit grandios einfach geschwungenem Umriss hebt sich die breite Gestalt des französischen Kanzlers ab von dem unruhigen goldenen Reichtum der im Renaissancestil geschmückten Wand.

Mühelos anscheinend überwand Fouquet die schüchterne Magerkeit und fand den repräsentativen Stil an dem ersten modernen Königshof. Den grofsen Umriss

zu füllen, die feineren Bewegungen der individuellen Linien zu beobachten, gelang ihm nicht ebensowohl. Sein reicher Geschmack neigte zu fast heraldischer Stilisierung. Die glanzvoll farbige Belebung der Flächen, auch der grofsen Flächen, glückte. Der inhaltlichen Vertiefung war Fouquet ebensowenig sicher wie der räumlichen. Seine Andacht zeigt mehr ceremonielle Würde als gläubige Empfindung. Die Verhältnisse des italienischen Renaissancestils nahm er leicht auf. Mit sehenden Augen wanderte er durch Italien. Rogier van der Weyden kam unbelehrt aus dem Süden zurück. Es scheint, als ob Fouquet die architektonischen Gründe in den Fresken Fra Angelicos, auch die Figurenordnung dieses Meisters, lernfähig betrachtet habe. Dem eigentlichen Wesen des Frate allerdings blieb er fern und in dessen seelischer Anmut sah er nur die körperliche Grazie. Wenngleich mehr von aufsen als von innen, Fouquet hat einen specifisch französischen Stil geschaffen, seinen italienischen Lehrern verdankt er nicht mehr, als Watteau, einen specifisch französischen Stil schaffend, den Vlamen verdankt.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI