

JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN
DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES, BAND XXIV, HEFT 4.

ÜBER EINIGE ANTIKEN GHIBERTIS

VON

JULIUS VON SCHLOSSER.

MIT 15 TEXTILLUSTRATIONEN.

WIEN. 1904. LEIPZIG.
F. TEMPSKY. G. FREYTAG.

Alle Rechte vorbehalten.

Redakteur: Dr. H. Zimmermann.

Druck von ADOLF HOLZHAUSEN in Wien.
K. UND K. HOF-BUCHDRUCKER.



Fig. 1. Relief im Louvre.

ÜBER EINIGE ANTIKEN GHIBERTIS.

Von

Julius von Schlosser.

I. Das Bett des Polyklet.



Der Titel dieses Aufsatzes dürfte einiges Befremden wecken. «Das Bett des Polyklet»! — in der Tat, ein seltsames Geräte, seltsamer Weise mit einem der berühmtesten Künstlernamen des Altertums verknüpft. Wirklich handelt es sich dabei um einen merkwürdigen Spuk in der Geschichte der Renaissance, der, hier und dort auftauchend und wieder verschwindend, als schadenfroher Kobold sein Spiel treibt, anscheinend eigens dazu erzeugt, um die Neugierde von Archäologen und Kunsthistorikern zu stacheln und — unbefriedigt zu lassen. Wenn nun im folgenden die Resultate von Nachforschungen in dieser Sache vorgelegt werden sollen, so möge ein solches Unternehmen nicht lediglich als antiquarischer Müßiggang und gelehrte Mückenjagd betrachtet werden. Denn wenn sich auch der berühmte Name, der der Sache anhängt, als ein Schemen herausstellen sollte, so ist es doch für eine weitere Einsicht in die Bestrebungen der Renaissance keine ganz gleichgültige Sache, einem wirklichen oder vermeinten Erbstücke des Altertums nachzugehen, das lange Zeit, mehr als zwei Jahrhunderte hindurch, die Geister beschäftigt hat, das mit einem der ältesten Künstler im Florenz der Renaissance, Lorenzo Ghiberti, zuerst den Schauplatz betritt, einem Raffael nicht fremd geblieben und von den bedeutendsten Sammlern der Renaissance gekannt und begehrt worden ist: einem Gaddi und Bembo, einem Carpi und Granvella, den Este in Ferrara, zuletzt einem Rudolf dem Zweiten, der, wie in so manchen anderen Dingen, auch hier das Fazit ziehen konnte und mit dessen Sammlungen es sich, mysteriös wie es gekommen, wieder verliert. Wenn die nachfolgenden Ausführungen nun auch das kleine Verdienst für sich in Anspruch nehmen dürfen, die zahlreichen zerstreuten und vereinzelt Notizen, die man, soviel ich weiß, niemals ernstlich in Zusammenhang gebracht hat, gesichtet und geordnet, auch mit einigem Neuen vermehrt, dem Leser vorzustellen, so kann doch nicht verborgen bleiben, daß die Sache damit keineswegs völlig aufgeklärt ist. Denn, möchte gleich die vorgebrachte Deutung ziemlich plausibel scheinen, so verbirgt sich doch das Original selbst

noch bis heute in undurchdringlichem Dunkel und diese Zeilen können vielleicht dazu dienen, es gelegentlich wieder aufzufinden, falls es überhaupt noch vorhanden ist. Immerhin ist aber seine Geschichte so vielverschlungen und abwechslungsreich, so voll von Ausblicken auf Geist und Tätigkeit der Künstler und Sammler jener Zeiten, daß ihre Erzählung allein schon nicht einigen Interesses entbehren wird.

Zum ersten Male taucht das «Letto di Policleto», und zwar schon mit seinem kuriosen Namen begabt, in nächster Nähe des berühmten, 1455 verstorbenen Erzbildners von Florenz Lorenzo Ghiberti auf, jenes merkwürdigen Mannes, der in mehr als einem Sinne, nicht nur als Künstler, auch als Schriftsteller, vom Mittelalter in die toskanische Renaissance hinüberschreitet. Allerdings ist nicht er es selbst, der davon berichtet, vielmehr schweigt er in seinen «Commentarien», jener stets denkwürdigen ersten Um- und Selbstschau eines modernen Künstlers, darüber völlig, obgleich er in ihnen die schätzbarsten und namentlich für die Erkenntnis seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit wichtigsten Äußerungen über antike Denkmäler gibt. Ebenso wenig wie hier ist in der frühesten überhaupt unternommenen Bearbeitung der antiken Kunstgeschichte des Plinius, die bekanntlich gleichfalls einen Teil von Ghibertis Commentaren bildet, weder im Kapitel über Polyklet noch anderswo von jener seltsamen Antike die Rede.¹ Dennoch sind wir aber völlig berechtigt, der so viel, fast mehr als ein Jahrhundert späteren Angabe Vasaris Glauben zu schenken, der schon in der ersten Ausgabe seiner Künstlerbiographien von 1550 erzählt, daß aus Lorenzo Ghibertis Nachlaß «zahlreiche Antiken in Marmor und Bronze, darunter das Bett des Polyklet als eine überaus seltene Sache», in den Besitz des Sohnes Vittorio übergegangen seien.² Denn abgesehen von anderen Zeugnissen, die dartun, daß Vasari diesmal seiner Lust am Fabulieren nicht Raum gegeben hat, ist der Aretiner mit dem Enkel jenes Vittorio, der auch den Namen seines Großvaters trug, in seiner Jugend enge befreundet gewesen; er hat von diesem, wie er berichtet, im Jahre 1528 Zeichnungen des berühmten Ahnen zum Geschenke erhalten.³ Dann handelte es sich im Falle des Letto di Policleto offenbar um eine in Florenz von altersher berühmte und bekannte Sache; und so gedenkt in der Tat Albertini in seinem 1510 gedruckten Büchlein über die Sehenswürdigkeiten von Florenz kurz aber doch deutlich genug der «ausgezeichneten Sachen von der Hand des alten Polyklet», die sich damals noch im Hause der Ghiberti befunden haben; die Verallgemeinerung ist im übrigen bemerkenswert.⁴ Jener eben erwähnte jüngere Vittorio Ghiberti hat dann den ererbten Besitz durch unordentliche Wirtschaft verschleudert und ist schließlich um 1530 aus Florenz flüchtig geworden.⁵ Um diese Zeit wird denn auch das Letto di Policleto in den Besitz eines anderen, gleichfalls einer berühmten alten Künstlerfamilie entstammenden Sammlers, des Monsignore Giovanni Gaddi (1491—1542), übergegangen sein.⁶ So berichtet nicht nur der mit diesem letzteren befreundete Vasari, sondern auch eine andere etwas ältere Quelle, der anonyme Künstlerbiograph, dessen Werk in der Magliabecchianischen Bibliothek zu

¹ Herr Prof. Heinrich Brockhaus in Florenz war so gütig, dies auf meine Bitte hin aus der Handschrift der Laurenziana festzustellen. Während das insipideste und nutzloseste Zeug abgedruckt wurde, hat sich seltsamerweise bis heute niemand gefunden, der sich der dankbaren, wenn auch mühevollen Herausgabe des Ghibertischen Nachlasses, dieses einzigen Dokuments der Frührenaissance, gewidmet hätte.

² Vasari ed. Milanesi II, 245: «lasciò agli eredi molte anticaglie di marmo e di bronzo; come il letto di Policleto, ch'era cosa rarissima, una gamba di bronzo grande quanto è il vivo, ed alcune teste di femmine e di maschi con certi vasi, stati da lui fatti condurre di Grecia con non piccola spesa. Lasciò parimente alcuni torsi di figure e altre cose molte, le quali tutte furono insieme con le facultà di Lorenzo mandate male, e parte vendute a messer Giovanni Gaddi allora cherico di camera; e fra esse fu il detto letto di Policleto, e l'altre cose migliori.»

³ Vasari a. a. O., p. 249.

⁴ Albertini, Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze, Per nozze edd. G. e C. Milanesi, C. Guasti (Florenz 1863), p. 11: (In sancto Laurentio:) «Non fo mentione di quelle eccellentissime per mano di Polycleto antiquo, sono in casa e Ghiberti, dove ho visto uno vaso grande marmoreo intagliato bellissimo, il quale Lorenzo Ghiberti fece portare di Grecia, cosa bellissima.»

⁵ Vgl. Frey, Il codice Magliabecchiano XVII, 17 (Berlin 1892), Anm. zu p. 148.

⁶ Frey a. a. O., p. 8 (unter Polycleto Sicionio): «E anchora a nostri tempi s'è visto di sua mano di bronzo il letto con fure maravigliose, che hoggi è appresso monsignor Bembo (hierzu korrigiert der Autor selbst am Rande: salvo il vero a messer Giovanni Gaddi) che l'hebbe da Vettori Ghiberti Fiorentino, ch'era tra le cose di Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti.»

Florenz liegt und von dessen Notizen noch des weiteren wird die Rede sein müssen. Dieser ist nun auch der erste, der etwas detailliertere Angaben macht und vor allem ausdrücklich vom «Letto di Policleto» als einem Werk in Bronze spricht.¹

Damit wird man unmittelbar in die Antikensammlung Lorenzo Ghibertis geführt, nicht die älteste auf italienischem Boden (denn schon das XIV. Jahrhundert kennt dergleichen), wohl aber die erste, die mit vollem Bewußtsein der Sache von einem unterrichteten und überaus fein empfindenden Künstler angelegt worden ist. Freilich ist sie nicht gar zu lange in seinem Hause, bei seinen Erben verblieben und längst in alle Winde zerstoßen; nur ein Stück ist mit einiger Sicherheit heute noch nachzuweisen, der schöne Kolossalorso aus der Sammlung Gaddi, jetzt in den Uffizien, von dem noch im besonderen die Rede sein wird.

Man wird sagen dürfen, daß kein Künstler der Frührenaissance sich theoretisch und historisch in gleicher Weise mit antiker Kunst beschäftigt hat wie Ghiberti und es liegt nur ein scheinbarer Widerspruch darin, daß seine eigene, ganz in gotischer Tradition wurzelnde Tätigkeit nur höchst selten eine praktische Verwendung antiker Motive erkennen läßt. Er steht ihr noch unbefangener und freier gegenüber als sein andere Wege wandelnder Zeitgenosse Donatello; aber er muß sie als etwas seinem künstlerischen Wesen innerlich Verwandtes empfunden haben; man hat mit gutem Grunde schon des öfteren bemerkt, wie überraschend sich zuweilen die Reliefkomposition seines eigentlichen Vorgängers Andrea Pisano der stilistischen Auffassung attischer Reliefs nähert. Ganz abgesehen von seiner Bearbeitung der plinianischen Kunstgeschichte, hat Ghiberti die ältesten von wirklich künstlerischem Feingefühl zeugenden und so gar nicht archäologisch gestimmten Beschreibungen antiker Kunstwerke hinterlassen, die zu den kostbarsten Dokumenten der Frührenaissance gehören, eben weil sie einzig und allein auf die Erfassung künstlerischer Form, nicht antiquarischen Inhalts zielen, und vollends entspringt die gern geübte Beziehung auf griechische Künstler bei ihm viel weniger gelehrter Begeisterung als einem lebendigen Verständnis, stark gefühlter Künstlersehnsucht nach den Göttern Griechenlands; selbst seine wunderliche Olympiadenrechnung mag ein Abglanz davon sein. Denn in seiner Sammlung von Antiken, die wir uns für die Verhältnisse eines Künstlers damaliger Frühzeit, der sich noch nicht in der Grandseigneurweise eines Leoni oder Rubens geben konnte, ansehnlich genug denken dürfen, scheinen wirklich griechische Originalarbeiten, nicht bloß Übersetzungen von Kopisten römischer Zeit, vorhanden gewesen zu sein. Der früher erwähnte Torso der Uffizien wird heute der pergamenischen Schule zugerechnet und schon Albertini weiß von einer großen Marmorvase zu erzählen, die der Künstler sich direkt aus Griechenland verschafft habe, was gar nicht so unglaublich ist; es wird dabei wohl an einen jener nicht seltenen Mischkrüge zu denken sein, von denen z. B. die kaiserliche Antikensammlung in Wien ein schönes Exemplar besitzt und die man jetzt mit einem etwas konventionellen Namen der neuattischen Kunstweise einzuordnen pflegt. Auch Vasari berichtet Ähnliches und wir dürfen glauben, daß er dabei eine gute Haustradition von seinem Freunde Vittorio Ghiberti her wiedergibt. Es ist fast überflüssig, an die oft besprochene Bottega des Squarcione in Oberitalien zu erinnern, der sogar selbst in der Levante gewesen sein soll. So erscheint denn der gelegentlich hervortretende Einfluß griechischer Reliefkomposition von Donatello bis zu Tullio Lombardo historisch vorbereitet; der letztere hielt in seinem Atelier eine berühmte griechische Gewandstatue, von der in Venedig herumgeredet wurde, daß er sie oftmals in seinen Kompositionen verwendet habe.

Nach dem allem ist es ganz wahrscheinlich, daß Ghiberti allen Ernstes ein Original des Polyklet in seinem seltsamen Letto zu besitzen geglaubt hat und daß diese Bezeichnung auf ihn selbst zurückgeht; es wird sich noch zeigen, daß er in der Tat ein Erzeugnis griechischer Kunst, wenn auch späterer Zeiten, damit besessen zu haben scheint. Doch davon später; jetzt handelt es sich zunächst darum, die äußere Geschichte des Stückes weiter zu verfolgen.

Wir haben gesehen, daß dessen Ruf in Florenz zu Beginn des XVI. Jahrhunderts schon althergebracht und jedenfalls fest begründet war. Noch befand es sich damals in der Casa Ghiberti, aber

¹ Über die Sammlungen der Gaddi s. Frey a. a. O., p. LXXX; ferner Bandini im Kataloge der Laurenziana, vol. IV, und Lastrì, L'osservatore Fiorentino (Florenz 1821) III, 54 f.

das Gerücht davon war schon über die Grenzen Toskanas hinausgeflattert. Denn die nächste Nachricht stammt aus Rom, aus dem Kreise keines Geringeren als Raffaels selbst, in dem schon seiner äußeren Stellung nach die damalige italienische Welt das Haupt der Altertumskenner erblicken mußte. Vom 30. März 1517 ist nämlich ein Schreiben des ferraresischen Gesandten am römischen Hofe, Beltrame Costabili, Bischofs von Adria, an Herzog Alfonso I. datiert, in dem jener seinem Herrn über den Erfolg seiner Konferenzen mit Raffael über das «Letto di Policrato» (so lautet der Name hier) berichtet.¹ Auftraggeber und Berater zeichnen sich in gleich charakteristischer Silhouette ab: auf der einen Seite Raffael als Princeps antiquariorum, in dessen Hand alle derartigen Bestrebungen überhaupt zusammenzulaufen scheinen, von dessen Schule die schicksalsreiche Manier des Antikischen propagiert wird, unter dessen persönlichem Einflusse durch Marc Antons schön gestochene Blätter die Kenntnis der römischen Antiken mächtig gefördert und überallhin verbreitet wird; auf der andern Seite der estensische Hof, von jeher durch seine Anticaglienliebbaberei bekannt, die auch Alfonsos Schwester Isabella d'Este in ihr durch ganz Italien berühmtes Studiolo im Gonzagaschlosse zu Mantua begleitete, dieselbe Isabella, die schon von einem Künstler, der sich das bezeichnende Pseudonym l'Antico zugelegt hatte, Bronzekopien berühmter Antiken anfertigen ließ. Alfonso I. hat nun damals freilich keinen Erfolg aufzuweisen gehabt, das war erst einem gleichnamigen Nachfolger bestimmt; die Antwort Raffaels enthält aber genug des Interessanten und Aufklärenden. Er wisse, läßt er dem Herzoge durch Costabili melden, daß Seine Hoheit wiederholt den Wunsch ausgesprochen habe, das «Bett des Polykrates» zu erwerben, das sich bei «einem in Florenz» befände, — damit ist damals, 1517, ganz offenbar die Casa Ghiberti gemeint! — aber, wie er vernehme, sei es auf keine Weise zu haben. Jedoch wäre hier zu Rom ein Stück, das ihm eine noch viel schönere Sache dünke, obwohl es gerade nicht das «Bett des Polykrates» sei, ein Relief (so darf man wohl zwischen den Zeilen lesen) mit drei oder vier Figuren, die anderthalb Spannen groß seien. Zu dessen Erstehung dem Herzoge zu verhelfen, sei er immer gerne bereit.

Man meint hier in die Ausbreitung der Legende hineinzusehen; denn schon taucht ein zweites, allem Anscheine nach verwandtes oder ähnliches Exemplar auf. Wir werden auch gleich sehen, daß man in der Folge die vorsichtige Zurückhaltung Raffaels aufgegeben hat.

Es ist nicht überliefert, ob der Hof von Ferrara auf das von Raffael in Aussicht gestellte Stück Wert gelegt hat; es scheint kaum der Fall gewesen zu sein. Vielleicht erschien der dafür geforderte Preis zu hoch, Costabili deutet schon etwas dergleichen in seinem Briefe an. Aus den Augen verloren hat man aber die berühmte Antike nicht.

Nunmehr betritt eine andere, in antiquarischen Dingen etwas bedenkliche Persönlichkeit, der wir jedoch die eingehendsten Aufschlüsse über diese mysteriöse Sache verdanken, den Plan: Pirro Ligorio.² Dieser vielgewandte, ungemein kenntnisreiche, aber auch reichlich skrupellose Neapolitaner, Archäolog, Maler, Architekt, der sich als Erbauer der Villa Pia und anderer römischer Herrenhäuser einen Namen gemacht und schließlich als Hofantiquar beim Herzog von Ferrara (1593) geendigt hat,

¹ Aus dem Modeneser Archiv mitgeteilt von Campori, Notizie inedite di Raffaello da Urbino, in den Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi, Modena 1863 (Sezione di Modena), vol. I, 114. Costabili schreibt unter dem im Texte mitgeteilten Datum an den Herzog: «(Raffaello) . . . mi ha facto dire che altre volte la Ex. V. desiderò avere il lecto di Policrate ave uno da Fiorenza, et lo dixè a lui et che non si può avere. Ma qui ne è uno che li pare più bella cosa, benchè non sia il lecto de Policrate et che ha tre o quatro figure de sculptura longe uno palmo et mezzo la una, et se la Ex. V. vole'l faccia opera che lo abii, lo scriva, che'l farà quanto la scriverà. P. S. Ritornando da messa epso Raphaello me ha dicto che'l non si poteva trovare cosa antiqua più a proposito di V. Ex^a di questa et che quella non la lassi, et me la deve far vedere, ge ho dicto che governi la cosa di modo, che se la Ex. V. dice volerla, el patron non la incarisca, et lo farà.» (Die Stelle ist von Campori auch in französischer Übersetzung in der Gazette des beaux-arts 1863, I, 351, mitgeteilt worden.)

² Über ihn enthalten (außer Starks Handbuch, S. 203f.) wichtige Nachrichten die nachfolgenden Aufsätze: Henzen, Über die Fälschungen des Pirro Ligorio in den Commentationes philologicae in honorem Th. Mommseni, Berlin 1877, p. 627f.; Dessau, Römische Reliefs des P. L.: Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1883, 2, S. 1077f.; Hülsen, Die Herminenschriften berühmter Griechen und die ikonischen Sammlungen des XVI. Jahrhunderts (Römische Mitteilungen 1901, bes. S. 145 f.).

ist um die Mitte des Jahrhunderts wohl der Repräsentant des umfänglichsten archäologischen Wissens in Italien; Zeugnis davon gibt noch heute sein gewaltiger, mehr als vierzig Foliobände umfassender und noch lange nicht ausgebeuteter literarischer Nachlaß, dessen Hauptmasse im Turiner Staatsarchiv ruht. Obwohl nur eine unsichere Spur — in einem noch zu erwähnenden zeitgenössischen Schreiben — zu ihm führte, so war doch fast im vorhinein einige Auskunft von ihm zu erwarten und diese Erwartung hat denn auch nicht getäuscht.¹ Nur hat die Sache ein böses Häkchen; dem phantasievollen Manne sind nämlich reichlicher Weise Fälschungen von Münzen, Inschriften und sonstigen Altertümern nachgewiesen worden, Fälschungen, die er nicht bloß auf dem geduldigen Papiere verübt hat. Das muß uns, selbst auf die Gefahr hin, dem industriösen Altertumsfreunde Unrecht zu tun, etwas skeptisch stimmen; ist es doch bekannt genug, in welches Fabel- und Lügennetz ein späterer Landsmann von ihm, de Dominicis, die Kunstgeschichte von Neapel verstrickt hat. Wie dem auch sein mag, Ligorios Bericht ist überaus wertvoll, weil er uns nicht nur über die weiteren Schicksale des «Letto di Policleto» aufklärt (und darin ist er wohl zu kontrollieren) sondern auch weil bei ihm zum ersten Male eine detaillierte, wenn auch ein wenig phantastisch aufgeputzte Beschreibung des Stückes zu finden ist, die uns indessen erst später beschäftigen kann. Ich lasse einen Abdruck der Relation Pirros folgen.

Der Bericht Pirro Ligorios (Turiner Staatsarchiv, vol. XIV).

Polycleto. Fu nobilissimo scultore, di patria Thasio, lo quale sculpì le nozze di Hebe figliola di Lusione Iddea della Gioventù, con Hercole fatto immortale, ove ballarono le Gratie, l' Amore et Venere, et il cytharedo era Apolline, et al cui suono Pallade accompagnava il plauso et la melodia con la tibia suonante, vi ballavano le muse, Marte et Mercurio. Sculpì le nozze di Baccho con Ariadna, ove ballavano Syleno e i satyri e i silvani, et Pan suonava la syringa. Sculpì anchora la natività di Baccho et allevato dalle Nympe Dythirite. Sculpì l' amore rivale tra Adoni et Marte, amanti de Venere. Sculpì le nozze di Peleo con Tetyde figliuola dell' Oceano, ove erano tutte le Nereide e le figliole dell' Oceano. Sculpì le cose delli gesti d' Hercole et gli Dei principali. Sculpì Venere lusingante Volcano su un letto riposantesi, della cui opera di mezzo rilievo, se ne trovano memorie di picciola forma, l' una delle quali fu trovata in Roma nella regione del tempio della Pace, la quale hebbe monsignore Piero Bembo cardinale di Padua; l' altra tabola simile fu trovata circa alle Therme Traiane, in la parte dove fu la vigna di monsignore Giovan Gadi chierico della Camera Apostolica, la quale doppo la morte d' esso signore l' hebbe monsignor Rodolfo Pio, cardinale Carpense; poscia è stata presentata dal suo fratello all' altezza del serenissimo signor duca di Ferrara Alfonso sicundo, et l' ha locata tra l' altre sue bellissime antichità, in cui si trova scritto nella lingua greca questa sentenza, la quale intitulatione compose M. Agnelo Laschari figliuolo di Constantino Lascare, ove si significa come è veramente et senza dubbio alcuno essere opera del studio di Polycleto Thasio, et com' anche egli si sia è tutta opera di esso scultore, fatta simile a un letto o cubile in tabula degna di non essere spreggiata, et essere cosa tale di non essere da guastare o difformidare, anzi da reverirla. Così addunque ci significano le parti degne del opere di Polycleto.

XEIP ME ΠΟΛΥΚΛΕΤΟΥ ΘΑΣΙΟΥ ΚΑΜΕΝ
ΟΥ ΔΕ ΤΙΣ ΑΛΛΑ
XEIP ΕΘΙΓΕΝ ΤΟΤΟΥ ΔΕΜΟΝΙΟΥ
ΠΙΝΑΚΟΣ.

Nella cui narratione è da havertire la parola de ΔΕΜΟΝΙΟΥ, che nel greco suona cubili, o vogliamo dire letto,² perchè essa tabola contiene il vecchio di Volcano raccolto in letto, et con le

¹ Dank der freundlichen Unterstützung Prof. Chr. Hülsens in Rom war es mir möglich, den wichtigen Bericht Ligorios im Cod. Ottobonianus 3373, f. 38, der Vaticana — einem der auf Befehl Christinens von Schweden kopierten Bände — aufzufinden und darnach aus dem Originalwerk Ligorios im Turiner Staatsarchive, vol. XIV, eine Abschrift anfertigen zu lassen, die ich oben vollständig mitteile.

² Pirro Ligorio hat hier offenbar naiver Weise an das griechische δέμονον, δέμνα gedacht, das ihm trefflich in seinen Kram paßte.

braccia lasse et con la testa dimostra essere preso dal sogno, et Venere tutta ignuda assisa voltando le spalle a noi si torce et mostra voltarsi al suo consorte dormente, et con la mano sinistra lo scuopre et s'appoggia con la destra mano sul letto come essa volesse entrarle allato, et da piè del letto è una figura vestita che dorme assisa in sedia bassa, et perciò si dice il letto di Polycleto. Il quale anchora sculpi le nozze di Pandora con Epimetheo, con alcuni satyri che gli portavano duoi vasi pieni de tutti i mali et de tutti i beni del mondo. Fu di origine Polycleto Argivo, o pure perchè stette assai in Argo, onde Isacio Tezeze il chiama Argivo et statuario et pittore come esso narra in questi versi:

POLYCLETUS ARGIVUS ERAT STATUARIUS ATQUE PICTOR,
 MULTA QUI ET PIXIT ET STATUAS FECIT.
 DUO AUTEM OMNIUM IPSIUS OPERUM SUNT PRODIGIORUM INSTAR, ET SUPRA
 PICTAM IMAGINEM DICO, ATQUE STATU(A)M
 QUORUM IMAGINEM POSUERUNT REGULAM PICTURAE
 STATUAM RURSUS AUTEM STATUARIAE OPERAE.

Sono alcuni d'opinionone che il letto di Polycleto sia fatto alla imitatione di Laide che stava attorno al letto del suo amico detto Pausania Thessalo, la quale per bellezza fu emula di Phryne, et l'una et l'altra concubina furono sculpite le figure di Venere, et da Praxitele, et da Polycleto et da Phidia.

Ligorio spricht hier von dem «Bette des Polyklet» wie von einer schon längst ausgemachten Tatsache der alten Kunstgeschichte in dem Artikel, den er dem Polyklet in seinem großen Sammelwerke zu widmen gedachte. Er stellt uns die Sache so dar, daß kleine Nachbildungen (memorie) dieses berühmten Werkes, das er ausdrücklich als Relief bezeichnet, schon im Altertume angefertigt worden seien; zwei davon wären in Rom selbst bei Ausgrabungen zutage gekommen, die eine in der Nähe des Paxtempels (auf dem Forum des Vespasian), die in den Besitz des Kardinals Pietro Bembo in Padua übergang, — davon hat auch der Anonymus der Magliabecchiana etwas gehört — die andere ähnliche Tafel jedoch auf der Vigna des Monsignor Giovanni Gaddi, chierico der apostolischen Kammer, bei den Trajansthermen. Man sieht, daß Ligorio die weise Reserve Raffaels schon völlig aufgegeben hat und fröhlich darauf loskonstruiert und attribuiert. Darf man jedoch in diesem Exemplar des Gaddi das ursprüngliche, von Lorenzo Ghiberti herkommende «Original» sehen, das, wie früher erwähnt, vor 1530 in den Besitz jenes Florentiner Monsignore übergegangen war? Einmal behauptet der Anonymus der Magliabecchiana ausdrücklich, daß dieses aus Bronze gewesen sei, während Pirros Schilderung doch vielmehr auf ein Marmorrelief zu weisen scheint. Das könnte indes ein Irrtum des Anonymus sein, eine Verwechslung mit den Bronzwerken des Ghiberti, wie jenem lebensgroßen Fragmente eines Beines, von dem Vasari zu melden weiß. Denn er scheint überhaupt von jenen beiden Exemplaren nur durch Hörensagen Kunde zu haben, wie vor allem seine Selbstkorrektur (Bembo in Gaddi) deutlich zeigt.¹ Jedoch ist die präzise Fundnotiz Ligorios, wenn dieser nicht, was immerhin nicht ausgeschlossen ist, nach seiner Weise geschwindelt oder gar die Hand dabei selbst im Spiele gehabt haben sollte, schwer damit in Einklang zu bringen. Giovanni Gaddi müßte dann selbst schon zwei Exemplare des Letto, das in Rom wirklich oder angeblich gefundene und jenes des Ghiberti besessen haben; das letztere verschwände uns dann jetzt schon unter den Händen. Gaddis Sammlungen waren später in Rom in seinem Hause auf Montecitorio untergebracht; dort beschreibt sie der gelehrte Ulisse Aldroandi 1556 in seinem trefflichen Führer durch die Antiken der ewigen Stadt.² Aber vom Letto ist da keine Rede, weder von dem «Original» Ghibertis noch von der auf Gaddis Grund und Boden ausgegrabenen Nachbildung; es könnte das vielleicht einen bestimmten Grund haben. Denn man vermißt seine Er-

¹ Frey a. a. O., p. 158, übersetzt in wunderlicher und gewaltsamer Verdrehung des Sachverhaltes die bekannte Redeformel «Salvo il vero a Messer Giov. Gaddi»: «unbeschadet des wirklichen (d. i. originalen Exemplars) im Besitze des Giov. Gaddi». Das ist gewiß falsch und streitet gegen den allgemeinen italienischen Sprachgebrauch. Ich verweise nur e. g. auf den häufigen charakteristischen Gebrauch der einen leichten Zweifel ausdrückenden Redewendung beim Anonimo Morelliano.

² Venedig 1556.

wähnung ebenso in dem gleichfalls eingehendst von Aldroandi beschriebenen berühmten Museum des Kardinals Ridolfo Pio von Carpi (am Campo Marzio), obwohl Ligorio, seinen Bericht weiterführend, ausdrücklich sagt, daß das Exemplar der Trajansthermen nach dem Tode Gaddis (der 1542 erfolgte) in den Besitz jenes eifrigen Sammlers übergegangen sei. Das ist auch gewiß richtig; denn was er weiter über dessen Schicksale erzählt, stimmt durchaus mit dem, was wir von anderer Seite her wissen, und hier konnte und brauchte er auch nicht die Wahrheit zu korrigieren. Nach Ridolfos 1564 erfolgtem Tode kamen nämlich seine Sammlungen und damit auch das Letto di Policleto an seinen Bruder Alberto. Nun fand der alte Wunsch des ferraresischen Hofes endlich seine Erfüllung, und zwar unter Mitwirkung Ligorios selbst, der sich seit 1568 in Diensten Alfonsos II. befand. Noch ist der Brief des estensischen Unterhändlers Alessandro Grandi an den Herzog, vom 10. Mai 1572 aus Rom datiert, erhalten, worin diesem Bericht über die Carpischen Antiken erstattet wird.¹ Grandi hat nur vier oder fünf davon würdig befunden, in der Sammlung des Hauses Este zu figurieren, darunter, außer dem später sogenannten Ilioneus und einem heute noch in Modena verbliebenen, angeblichen Euripideskopf, das Letto di Policleto, jedoch nur in einem Exemplare. Das muß uns wieder auffällig sein, denn was ist aus dem Ghiberti-Gaddischen Exemplar geworden? Unser Verdacht wird bestärkt, daß es bei diesem Handel, an dem Pirro Ligorio so wesentlich beteiligt ist, nicht ganz lauter hergegangen sei; wir bedürfen kaum der ausdrücklichen Versicherung Grandis, daß dem Messer Pirro Ligorio jene beiden Stücke «wohl bekannt seien»; denn was den angeblichen Euripides betrifft, so ist es heute so gut wie ausgemacht, daß seine Inschrift von Ligorio gefälscht wurde: nun so könnte er recht wohl auch das Letto «authentischer» gemacht haben. Denn seine ungezügelter Fälscherlust hat ihn verleitet, selbst bei Originalen ausführliche Angaben über ihre Findung und ihre Schicksale zu erdichten.² Sei dem nun, wie ihm wolle, jedenfalls sind die Carpischen Antiken wohlverpackt nach Ferrara abgegangen; Ligorio berichtet selber, daß das Letto di Policleto mit einer von Angelo Lascari verfaßten griechischen Inschrift eingelangt sei. Es ist das jener gelehrte Halbgriche, der 1531 beim Kardinal von Carpi einen Unterschlupf gefunden hatte.³ Die Inschrift selbst ist wunderlich genug aus zwei auf Polyklet (jetzt auf Polygnot) bezogenen Epigrammen der griechischen Anthologie (Overbecks Schriftquellen, Nr. 1061 und 1064) zusammengeschweißt.⁴

In der That findet sich denn das Letto di Policleto 1584 im Inventar der Guardaroba Alfonsos II. verzeichnet, als in einer Kassetten verwahrt, was neben jener Inschrift deutlich genug für die Schätzung des Stückes spricht, vielleicht auch noch einen Hinweis auf seinen besonderen Charakter enthält.⁵

Das andere, angeblich beim Paxtempel gefundene Exemplar, das Ligorio als ganz ähnlich schildert, kam vermutlich vor der Mitte des Jahrhunderts, vielleicht als Pietro Bembo um die Vierzigerjahre in Rom weilte, in dessen weitbekannte Sammlung zu Padua, wo es neben Raffaels Doppelporträt des Beazzano und Navagero, der berühmten antiken Virgilhandschrift (des Vatikans) und so manchem anderen Cimelium eine Stätte fand.⁶ Zur Zeit, als Marcanton Michiel das Museum Bembo beschrieb, war es dort noch nicht vorhanden; er hätte es sonst kaum zu nennen unterlassen. Da nun die Samm-

¹ Publiziert in den *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia* IV (Firenze 1880), p. 456: «Feci opera di vedere quanto prima le cose antiche del S. Alberto Pio, il che eseguito ne feci nota et con questa la rimetto all'Ecc. V. dalla quale potrà vedere il poco numero delle infinite cose della S. M. del cardinale di Carpi, fra le quali sono però quattro o cinque pezzi degni di principe, et massime il letto di Policleto et la testa d'Euripide, molto ben note a M. Pirro Ligorio»; vgl. Venturi, *La galleria di Modena*, p. 73.

² Vgl. darüber Hülsen a. a. O., p. 135.

³ Das wird mir von meinem Freunde Wolfgang Kallab aus einer Relation des venezianischen Gesandten Antonio Soriano bei Alberi, *Relazioni degli ambasciatori Veneziani etc.*, Serie II, vol. III, 380, nachgewiesen.

⁴ Dies nach einer freundlichen Mitteilung Prof. Franz Studniczka, dem ich überhaupt für eine Reihe wertvoller Winke zu größtem Danke verpflichtet bin.

⁵ *Documenti inediti*, vol. III, p. 13 (Inventar der Guardaroba Alfonso II.): Una cassetta con dentrovi il letto di Policleto.

⁶ Über das Museum Bembos findet man sehr reichhaltige Aufschlüsse in des Abate Jacopo Morelli Ausgabe seines *Anonymus, Notizia d'opere di disegno* (Frizzoni's Ausgabe, p. 40f.), und darnach in Fiorillos *Kleinen Schriften* II, 269f. In Bembos Briefwechsel habe ich vergebens eine Erwähnung des Letto gesucht.

lungen Bembo's, der 1547 starb, zu Anfang des XVII. Jahrhunderts dem größten Teile nach von des Kardinals Sohn und Erben Torquato in den Besitz des bekannten französischen Historikers und Antiquars Peiresc übergingen,¹ so dürfte es wahrscheinlicher Weise mit diesem nach Frankreich gekommen sein, wo es indes bis auf eine höchst unsichere Spur verschwindet. Tatsächlich findet sich jedoch in Peiresc's auf der Pariser Nationalbibliothek noch vorhandenem Inventar unter den Antiken ein «Lectisternium» aus Marmor erwähnt, das allenfalls das Letto Bembo's gewesen sein könnte.²

Überhaupt beginnen seit der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts die Sammler von jenseits der Alpen mit Italien in einen diesem allgemach gefährlichen und nachteiligen Wettbewerb zu treten. In den Sechzigerjahren des Cinquecento weilt ein anderer berühmter Franzose, der Kardinal Perrenot da Granvella, in Rom, auch er in enger Verbindung mit Pirro Ligorio, der ihn in seinen Antikenkäufen unterstützt und beraten hat. Es ist auffallend und im Hinblick darauf gewiß nur geeignet, den früher ausgesprochenen Verdacht zu bestärken, wenn Granvella nun gleichfalls im Besitze eines Letto di Policleto oder vielmehr Polidoro erscheint — denn so lautet der Name jetzt zur Abwechslung. Er wird dieses Exemplar, von dem ausdrücklich überliefert ist, daß es aus Marmor war, wohl sicher in Italien gekauft haben, umso mehr als er, wie aus gleich zu erwähnenden Urkunden hervorgeht, Antiken (so die Bronzestatue einer stehenden Frau) eben aus Carpischem Besitz erworben hat.³ Das ist gerade mit Rücksicht auf das Original Ghiberti-Gaddis nicht zu übersehen, so wenig man auch zu weiteren Schlüssen berechtigt ist.

Zum Schlusse erscheint einer der einflußreichsten und für uns interessantesten Sammler, die diese Zeit der großen Liebhaber fürstlichen Geblüts hervorgebracht hat, auf dem Schauplatze — des zweiten Rudolfs kaiserliche Majestät. In seiner seltsam ausgestatteten Kunstkammer auf dem Hradschin in Prag laufen die letzten Fäden dieses ganzen verwickelten Gespinnstes zusammen; leider reißen sie dort auch ab, so weit bis jetzt eben unsere Kunde reicht.

Die Geschichte der Verhandlungen Rudolfs, den Nachlaß des 1586 in Besançon gestorbenen Kardinals Granvella betreffend, ist bekannt, bekannt auch, wie der Kaiser eine Reihe seiner wertvollsten Besitztümer: Die Marter der Zehntausend von Dürer, Tizians Venus mit dem Orgelspieler, Büsten Leone Leonis, um nur einiges zu nennen, von dem Neffen Granvella's, Grafen Cantecroy, an sich gebracht hat. Unter den dreiunddreißig damals, im Jahre 1600, um den Preis von 13.000 Talern erworbenen Kunstsachen befand sich nun auch jenes Exemplar des Letto, was ebenso sehr für dessen fortdauernde hohe Schätzung spricht als der andere Umstand, daß man in Besançon gerade von diesem Stücke einen Wachsabguß zurückbehalten hat, der heute freilich auch nicht mehr vorhanden zu sein scheint.⁴

Der glücklich gelungene Ankauf dieses Exemplars mag nun in Rudolf den Wunsch angeregt oder neu entfacht haben, auch das berühmte alte Stück sich zuzueignen, das doch vielleicht als das einstige Original des Ghiberti anzusehen sein wird und das, wie wir gesehen haben, aus der Gaddischen Sammlung unter einem möglicherweise bedenklichen Anteil des Pirro Ligorio am Ende in den Besitz der Este gelangt war. Dazu bot sich jetzt eine erwünschte Gelegenheit. Denn inzwischen war nach

¹ So berichtet Peiresc's Biograph Gassendi in seiner 1657 gedruckten Vita mit ausdrücklichen Worten: «Bembi equitis (d. i. Torquato) universam paene rerum antiquarum suppellectilem a cardinali usque Bembo deductam coemit.»

² Bibl. Nat., Ms. franç., no. 9534, fol. 27 v.: «Premièrement le lectisternium de marbre antique avec son couvercle et quantité de belles figures alentour auquel on voit tous les ordres de l'architecture parfaitement bien observez.» (Ich verdanke diese Mitteilung der Güte von M. Etienne Michon in Paris.) Das Stück muß sehr berühmt gewesen sein; denn in der (auf eine ältere Beschreibung von 1689 zurückgehenden) Übersicht des Peiresc'schen Kabinet's in Aix, die sich in Neickels Museo-graphia (Leipzig 1727), S. 224, abgedruckt findet, ist es unter no. 10 aufgeführt als «ein Grab-Stein von Marmor, von sehr schöner Arbeit, auf welchem ein altes Lectisternium oder Gastmahl zu sehen».

³ Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. VII (Urkundenteil), Nr. 4656 (Verzeichnis der vom Grafen Cantecroy Rudolf II. angebotenen Cimelien Granvella's von 1600): «doe statue di marmo insu un letto di Polidoro. — Una femmina in piedi di bronzo, che fu del cardinale di Carpi.»

⁴ Castan, Monographie du palais Granvella à Besançon, Paris 1867, p. 66, aus dem alten Inventar von 1607: «deux figurines d'homme et de femme nudz s'embrassant, faites de cire sur celles de marbre envoyées a S. M. Impériale.» Die Stelle ist schon von Ulrichs (Zeitschrift für bildende Kunst V, 141) angezogen, aber mißdeutet worden.

dem Tode Alfonsos II. Ferrara als päpstliches Lehen eingezogen worden und der Bastardenkel des ersten Alfons, Cesare d'Este, hatte alle Ursache, sich der Gunst des Kaisers zu versichern, um wenigstens in den Reichslehen Modena und Reggio sich behaupten zu können. Dazu mußten die trotz vieler Einbußen noch immer glänzenden Sammlungen des Hauses Este erhalten. Es ist bekannt, wie Rudolf II. in seiner rastlosen Sammelleidenschaft auch mit Kopien vorlieb nahm, wenn er momentan oder überhaupt keine Aussicht hatte, das gewünschte Original zu erlangen. So hatte er aus Spanien die treffliche Kopie von Correggios Jo, die jetzt in Berlin ist, gekauft und erst Jahre darnach ist es ihm geglückt, das Original von Pompeo Leoni in Mailand zu erwerben. Auch ein von Rudolf ungemein hochgeschätztes Relief des Giambologna war zuerst nur in der Silberkopie eines Schülers in Prag vorhanden, bis Cesare d'Este ihm das Original überließ; es ist mir vor einiger Zeit gelungen, beide Stücke als noch in den kaiserlichen Sammlungen vorhanden nachzuweisen.¹ Nicht anders war es im Falle des Letto. Einmal in den Besitz des Granvellaschen Exemplars gekommen, wird es ihn heiß nach dem altberühmten Stücke, das Alfonso II. erworben hatte, verlangt haben und Cesare hat ihm auch da wohl oder übel zu willigen sein müssen. So konnte endlich im Jahre 1604 Rudolfs getreuer und gewandter Unterhändler, sein Hofmaler Johann von Aachen, dem Herzoge von Modena anzeigen, daß die von ihm geschenkten (oder erpreßten?) antiken Marmorsachen, vor allem das Basrelief des Polyklet, dieses wahrscheinlich noch immer in der bekannten Kassetten, glücklich in Prag eingetroffen seien.² Zusammen damit gelangte nicht nur das schon erwähnte Relief des Bologna (über dessen freudigen Empfang von seiten des Kaisers ein hübsches Momentbildchen durch den modenesischen Gesandten Manzuolo überliefert ist)³ sondern noch eine andere berühmte Antike auf den Hradschin: jener später sogenannte Ilioneus, der schon längere Zeit hindurch die Geschicke des Letto di Policletto treulich geteilt hatte und mit ihm aus der Carpischen Sammlung gleichfalls an die Este gelangt war; seine weiteren wunderlichen Wanderungen und Schicksale, zuletzt in der Hexenküche des kuriosen Sonderlings Dr. Barth in Wien, sind uns erst vor kurzem in diesem Jahrbuch durch Robert v. Schneider erzählt worden.

So war Rudolf in kurzer Zeit in den Besitz von zwei Exemplaren der vielberufenen Antike gelangt; mit seiner Kunstkammer, deren unerhört traurige Schicksale gerade die Geschichte des Ilioneus enthüllt, verschwinden sie uns aus den Augen. Ob sie Königsmarks Schweden 1648 entführt haben wie jene Bronzestatuen aus der Sammlung Granvella, die gleichzeitig mit dem Pseudopolyklet von Rudolf angekauft worden waren und durch ein seltenes Geschick zu Anfang des XIX. Jahrhunderts wieder in die kaiserlichen Sammlungen zurückgelangten, ob sie nicht etwa schon vorher von den Bayern und Sachsen, die 1620 und 1631 die Rudolfinische Kunstkammer gebrandschatzt haben sollen, mitgenommen wurden, darüber sind bis jetzt die Akten jener Zeit stumm geblieben. In den Inventaren der Königin Christine von Schweden, die sonst mit großer Genauigkeit die aus Prag stammenden Kunstsachen verzeichnen, kommen sie nicht vor; sie finden sich nicht in dem alten Stichwerke von Fredenheim über die Stockholmer Antiken⁴ und ebenso wenig war es mir möglich, ihre Spur in der Sammlung Christinens, die im XVIII. Jahrhundert aus Rom nach San Ildefonso in Spanien und von da in den Prado gelangt ist, zu entdecken. Es ist das um so auffälliger, als gerade die gelehrte Dame, die

¹ Album ausgewählter Gegenstände der Kunstindustriellen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1901, S. 18, Text zu Taf. XXVII.

² Der modenesischer Chronist Spaccini schreibt in seinem handschriftlich im Archiv zu Modena bewahrten Werke: «Adi 5. (Dicembre 1603) è partito per l'Allemagna l'ambasciator cesareo (Hans v. Aachen) . . . tutto quello vi a domandato, lo hà hauto, di più Sua Altezza a mandato a donare a Cesare il letto di Policretto bassorilieve di marmo miracoloso; una statua del naturale senza testa e braccia pur di marmo antica eccellentissima» (das ist der Ilioneus). Unter den übrigen Geschenken befand sich auch das oben erwähnte Relief des Giambologna und ein Gemälde des Dosso, Satyr und Nympe. Am 27. Juni 1604 schreibt Hans von Aachen in seinem wunderlichen Italienisch dem Herzog: «Li marbori antichi che a piasuto a Vostra Altezza Serenissima mandare a Sua Maesta sono glonto benissimi condizionati escapere, quello di basso releve di mano di Policrette et ancora quel nudo grande al naturale . . .» (Alles dies mitgeteilt von Venturi im Repertorium für Kunstwissenschaft VIII, S. 17 ff.)

³ Venturi a. a. O.

⁴ Musei regis Sueciae antiquitatum etc. descriptio, Stockholm 1794.

sich doch den Nachlaß Pirro Ligorios (in den heute im Vatikan bewahrten Bänden der Ottoboniana) kopieren ließ, von dieser ehemals weit und breit berühmten Antike wohl etwas gewußt haben dürfte. Oder sollte die Tochter Gustav Adolfs, die nach einem zweifelhaften Leben und einer ebenso zweifelhaften Bekehrung ihre letzte Ruhestatt im Sankt Petersdome gefunden hat, ihre besonderen Gründe gehabt haben, sich mit einer etwas verfänglichen Sache nicht weiter zu befassen, einer Sache, die sich in einer viel unbedenklicheren und freier denkenden Zeit und Gesellschaft so bedeutender Wertschätzung erfreut hatte?

Solches sind denn die äußeren Schicksale der merkwürdigen Antike fast zwei volle Jahrhunderte hindurch gewesen. Noch bleibt aber die nicht gerade einfach zu beantwortende Frage übrig, was denn etwa hinter diesem mysteriösen Dinge sich verbergen möge?

Daß es sich um kein Originalwerk des berühmten peloponnesischen Bildners gehandelt haben wird, darf man ja wohl von vorneherein mutmaßen. Es ist hinlänglich bekannt, wie frei und naiv die Renaissance in ihren Geschichtskonstruktionen verfahren ist. Der Anstoß zu jener Benennung mag ja immer aus dem Altertume selbst überkommen sein. Standen doch in Rom seit jeher die beiden Rossebändiger von Montecavallo aufrecht, um deren aus später römischer Zeit stammende Künstlersignaturen Phidias und Praxiteles schon die mittelalterliche Mirabilienphantasie ihre wilden Ranken geschlungen hatte. Statuen, die im besten Falle als Kopien späterer Zeit berühmte altgriechische Meisternamen trugen, kamen schon im Mittelalter zutage; gerade Ghiberti weiß die historisch wie psychologisch gleich merkwürdige Geschichte jener mit dem Namen des Lysipp bezeichneten Statue in Siena zu berichten, von der noch im weiteren die Rede sein soll.

Daß die uns so sonderbar klingende Bezeichnung: «Letto di Policreto» auf Ghiberti selbst zurückreicht, ist durchaus wahrscheinlich. Ist er doch, wie schon erwähnt, der erste, der eine Bearbeitung der Künstlergeschichte des Plinius sich vornahm, und spielt doch gerade bei ihm, wie in seiner Umgebung überhaupt, der Name Polyklet eine gewisse Rolle. Die berühmte Marsyasgemme der Mediceer, die Ghiberti nach eigenem Berichte mit einer kunstreichen Fassung versehen hat¹, ist in seinen Augen ein so vorzügliches Werk, «daß sie nur von der Hand eines Pyrgoteles oder Polyklet sein könne».² In der ältesten noch von einem Zeitgenossen herrührenden Biographie Brunellescos wird an bedeutender Stelle, gerade bei Gelegenheit der Konkurrenzreliefs für die Baptisteriumtür die Kunst des Polyklet als Wertmesser herangezogen;³ es zeigt das, wie dieser Name damals gleichsam in der Luft lag. Diese hohe Schätzung gerade des Polyklet war übrigens den Florentinern aus ihrem Trecento überkommen und es ist gar nicht unmöglich, daß sie letzten Endes aus ihrem Nationalepos, der Divina Commedia, stammt; ist doch mit sehr einleuchtenden Gründen nachgewiesen worden, daß dort auch der legendarische Ruhm des alten Cimabue, als Vaters der toskanischen und neueren Malerei überhaupt, seine Quelle hat.⁴ Als Dante nämlich die Reliefs am ersten Girone des Purgatoriums beschreibt, rühmt er von ihnen:

... di marmo candido intorno
D'intagli, sì che non pur Policreto
Ma la natura li avrebbe scorno.

(Purg. X, 42.)

Und so weiß auch Petrarca in seinem bekannten Sonett an Simone Martini keinen höheren Ausdruck der Wertschätzung:

Per mirar Policreto a prova fiso
Con gli altri ch'ebbero fama di quell'arte

¹ Freys Ausgabe, p. 49.

² Frey, a. a. O., p. 50: «Furono certamente o di mano di Pirgotile o di Policreto.»

³ Manettis Vita des Brunellesco, ed. Holtzinger (Stuttgart 1887), p. 14: «E generalmente non avendo alcuno veduta quella (opera) di Filippo, non credevano non che Filippo, ma Policreto l'avessi potuta fare meglio.»

⁴ Wickhoff, Über die Zeit des Guido von Siena: Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung, Bd. X. 257.

Mill'anni, non vedrian la minor parte
Della beltà che m'ave il cor conquiso.

(Son. XLIX in vita di Mad. Laura.)

Die verschiedenen Namensformen können in der um solche Dinge sehr unbekümmerten älteren Zeit sicher nicht befremden; die Form Policreto insbesondere, die einer wohlbekannteren Eigentümlichkeit des toskanischen Dialekts entspringt, findet sich wie bei Ghiberti ebenso bei Dante und Villani, und als der sonst sehr gelehrte, gern mit seinem Griechisch prunkende Filarete in seinem Tractat von dem Marsyasarneol sowie von dem nicht minder berühmten, gleichfalls von Ghiberti¹ beschriebenen Chalcedon des Niccoli spricht, passiert ihm sogar deshalb ein ergötzliches Mißverständnis. Er setzt nämlich hinzu (und auch hier ist bemerkenswert, welche feste Form jenes Aperçu des Ghiberti schon gewonnen hat), jene beiden Steine seien allgemeiner Meinung nach von der Hand des Policreto, «von dem man sagt, daß er König gewesen sei»², eine leicht zu durchschauende Verwechslung mit Polykrates von Samos; erscheint doch selbst in Raffaels Stenzen noch der Astronom Ptolemäus, rein seines Namens wegen, mit der Königskrone. So ist es denn auch kein Wunder, wenn die Künstler der Renaissance sich gerne altgriechische Meisternamen beilegen oder panegyrisch mit solchen bedacht werden:³ Andrea Bregno wird in seiner Grabschrift zu S. Maria del popolo in Rom direkt Polycletus genannt und ein venezianischer Bildhauer vom Ende des XV. Jahrhunderts, vielleicht ein Verwandter des früher erwähnten Lascaris, bezeichnet sogar seine Werke mit dem Übernamen «Pyrgoteles», so wie ein dem Cristoforo di Geremia nahestehender Medailleur sich «Lysippus» nennt. Derart ist es, aus der allgemeinen Stimmung jener Zeit heraus durchaus erklärlich, daß man jedem halbwegs bedeutenden antiken Denkmale einen womöglich recht vollklingenden Namen aus der alten Kunstgeschichte, die nun einmal das Paradigma war, in naiver Attributionslust anzuheften gesucht hat. Besonders der des Praxiteles ist stark in Anspruch genommen worden; ja er ist neben Polyklet der am häufigsten gebrauchte Name, während Phidias merkwürdigerweise ganz zurückzutreten scheint; als dritter kommt dann noch etwa Lysipp hinzu. So glaubte Gentile Bellini in einer antiken Venus seines Ateliers ein Werk des Praxiteles zu besitzen und die schon im Trecento berühmten antiken Puttenreliefs aus S. Vitale in Ravenna, später in der Kirche dei Miracoli zu Venedig, galten in der Tradition der Ciceroni gleichfalls als Werke des attischen Bildhauers.

Im späteren Cinquecento müssen drei bis vier Exemplare des Letto di Policreto bekannt gewesen sein. Außer dem des Ghiberti, wenn es nicht dennoch etwa mit dem bei Giovanni Gaddi identisch ist und Ligorio nicht die Fundnotiz gefälscht hat, das Bambos, endlich jenes Granvellas. Überall scheint es sich um Marmorreliefs kleineren Formats gehandelt zu haben; bei dem Estensisch-Rudolfinischen ist das ausdrücklich überliefert. Nur eine einzige und, wie es den Anschein hat, mangelhaft unterrichtete Quelle bezeichnet das Exemplar Ghibertis als Bronzewerk. Es ist nun an der Zeit, jene von Pirro Ligorio hinterlassene Beschreibung der beiden angeblich aus Rom stammenden Funde ernstlich vorzunehmen; nach seiner besonderen Versicherung stimmten sie beide im wesentlichen überein. Ligorio sagt: «Die Tafel (es ist von dem Gaddischen Exemplare die Rede) enthält den alten Vulkan in einem Bette liegend; seine gelösten Glieder und das zurückgesunkene Haupt zeigen, daß er vom Schläfe umfangen ist. Venus, gänzlich nackt, kehrt dem Beschauer den Rücken zu und scheint sich dem schlummernden Gemahle zuwenden zu wollen, indem sie mit der Linken ihn aufdeckt und sich mit der Rechten auf das Lager stützt, als ob sie sich ihm zur Seite legen wollte. Am Fußende des Bettes ist eine bekleidete Figur zu sehen, die auf einem niedrigen Sessel sitzend schläft. Darum werde es das ‚Letto di Polycleto‘ genannt.»

Dazu bringt Ligorio als «Meinung von einigen», daß das Letto eigentlich die berühmte Hetäre Lais am Lager ihres Freundes, des Thessalers Pausanias, darstelle, die wegen ihrer Schönheit dem

¹ Frey, a. a. O., p. 59.

² Filaretos Traktat über die Baukunst, ed. H. v. Oettingen (Eitelberger-Ills Quellenschriften, neue Folge III, S. 638): «Sono di tanta dignità queste due cose, che si tiene, che fussino di mano di Policreto, il quale si dice fu re.»

³ Ein Verzeichnis von Künstlernamen dieser Art in Brockhaus' Ausgabe des Pomponius Gauricus (Leipzig 1886), S. 72.

Polyklet gerade so als Modell gedient habe wie Phryne dem Praxiteles. Darüber sind nun keine weiteren Worte zu verlieren; immerhin ist dieser Passus aber für die anekdotische Auffassung des Ganzen charakteristisch.

Jedem, der nur einigermaßen mit antiken Denkmälern vertraut ist, werden bei dieser Gelegenheit sofort jene hellenistischen, in der Mehrzahl nach Attika gehörenden, sogenannten Totenmahlreliefs einfallen, die man jetzt mit dem Heroenkultus in Verbindung bringt.¹ In der Tat hat man schon früher, um von anderen haltlosen Vermutungen zu schweigen, auf ein Bildwerk dieser Art geraten; das dürfte nun seine Bestätigung finden.

« . . . Ein wohlbekanntes Bild
Im Marmorglanze; Glanz vergang'ner Tage.
Der Vater ruht auf seinem breiten Polster,
Die Frau im Sessel, Kinder steh'n umher,
Von jedem Alter, Knechte tragen zu,
Das Pferd sogar, es wiehert an der Pforte:
Die Tafel ist besetzt, man schwelgt und ruht.»

(Des Epimenides Erwachen II, 6.)

Der gewöhnliche Typus jener Reliefs ist, von dem wechselnden Beiwerk abgesehen, das uns hier so wenig interessieren kann als die richtige Deutung dieser Szenen, in der Tat ziemlich einförmig. Der Tote erscheint mit nacktem Oberkörper, auf einer Kline gelagert; auf deren Fußende selbst oder aber auf einem Schemel daneben sitzt die Gattin, nach griechischer Frauensitte züchtig verhüllt und nur in wenigen, späten oder zweifelhaften Exemplaren mit entblößtem Oberkörper. Auch das ist, beiläufig bemerkt, ein Moment des Verdachtes gegen Ligorio, der seine angebliche Venus als völlig nackt beschreibt. Zuweilen lagert ein zweiter, jüngerer Mann neben dem Verstorbenen, von diesem wohl gelegentlich, wie auf einem Tarentiner Relief, zärtlich umfaßt. Hier war die irrige Deutung eines Liebesverhältnisses zwischen Mann und Frau oberflächlichen Beobachtern besonders nahegelegt.

Für uns, die wir die Sache ja nicht vom archäologischen Standpunkte sondern allein von dem der Renaissance aus betrachten wollen, ist die Deutung Ligorios, so absonderlich sie sich gibt, von nicht geringem Interesse. Franz Studniczka in Leipzig, der sich gleichfalls schon seit längerer Zeit mit dieser kuriosen Antike beschäftigt hat, macht mich darauf aufmerksam, daß sie auf eine vielbewunderte, von dem sittsamen Virgil mit ziemlicher Pikanterie ausgemalte Szene der Aeneis zurückgehen dürfte, in der Venus ihre ultima ratio aufbietet, um den sauertöpfischen und reichlich gehörnten Gemahl zu bewegen, daß er ihrem Lieblingssohne Aeneas die Waffen schmiede (Aeneis VIII, v. 369 sqq.) — es sind, nebenbei gesagt, die nämlichen Verse, denen der geistreichste Schriftsteller des XVI. Jahrhunderts, Montaigne, eines der längsten und nachdenklichsten Kapitel seiner Essays gewidmet hat.

Man meinte also in den Kreisen der Sammler und Gelehrten der Renaissance diesen Reliefs zweifellos einen stark erotischen Sinn unterschieben zu dürfen; Ligorio sagt das ganz unverhüllt. Daß derlei auch heute noch sehr nahe liegt, beweist der merkwürdige Umstand, daß ein aus Rhodos stammendes und 1890 aus der Sammlung Millosicz erworbenes Relief dieser Art in der Wiener Antikensammlung (Inventar-Nr. 639, Fig. 2) sich als modern überarbeitet erwiesen hat, in der ausgesprochenen Absicht, es pikant und für naive (oder nicht naive) Sammler interessanter zu machen. Die auf der Kline neben dem gelagerten Toten sitzende Frau, die ursprünglich voll bekleidet war, wurde nämlich, nicht gerade sehr geschickt, in eine Figur mit nacktem Oberkörper umgewandelt; ebenso,

¹ Vgl. Roschers Mythologisches Lexikon s. v. Heros, und das ältere Schriftchen von Pervanoglu, Das Familienmahl auf altgriechischen Grabsteinen, Leipzig 1872. — Über die epikuräische Auffassung des Motivs auf späteren römischen Sarkophagen vgl. O. Jahn in den Berichten der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 1851, 175 f. Ein Exemplar dieser Art ist im Museum des Laterans (Garrucci, Mus. Lateran., tav. XXX; Benndorf-Schöne, Antike Bildwerke, nr. 481).

noch unzulänglicher, der hinter ihr stehende dienende Knabe. Noch deutlicher ist der erotische Charakter in dem Exemplar Granvellas; das alte Inventar spricht unumwunden von «deux figurines d'homme et de femme nudz s'embrassant». Dergleichen bringt uns jene nicht eben seltenen und der Renaissance sicher wohlbekannten Symplegmata der Antike in Erinnerung, wie sie auf hellenistischen Bildwerken (Schreiber, Hellenistische Reliefbilder, Taf. LX, aus der Sammlung Baracco) oder auf einem kleinen aus Pompei stammenden Relief im Gabinetto osceno des Neapler Museums, vor allem



Fig. 2. Verfälschtes Relief aus Rhodos.
Wien, kais. Antikensammlung.

aber auf den aretinischen Terra sigillata-Gefäßen sich finden. Das Museum von Arezzo bewahrt noch hunderte von Scheiben und Modeln, die alle das gleiche mit der Freiheit und Frechheit römischer Romane geschilderte Motiv vorführen, wie denn die mit Vorliebe gewählte Situation an eine der gewagtesten Stellen im Goldenen Esel des Apulejus mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit anklingt. Etwas der Art könnte das Exemplar Granvellas gewesen sein. Es wäre ferner nicht unmöglich, daß Ghiberti, dem wir ja wohl die Vaterschaft bei der Benennung des Letto zuschieben dürfen, durch die Beschäftigung mit Plinius und durch die von dem alten Autor geschilderten «Symplegmata nobilia» des Kephisodot und Heliodor (H. N. 34, 80 und 36, 35) auf die Idee gekommen wäre, in seinem Relief ein solches Symplegma seines Lieblingskünstlers zu entdecken.

Es ist sattsam bekannt, wie gerne die Phantasie des Südländers mit solchen Dingen spielt; in jüngster Zeit hat der neue Brunnen beim Thermenmuseum in Rom sich recht bedenkliche Auslegungen gefallen lassen müssen, die sogar zu einem kleinen Skandal Anlaß gaben. Gleichwohl wird man zugeben können, daß die kräftige, offene und witzfrohe Sinnlichkeit, wie sie die altitalienische Novelle oder Macchiavellis Mandragola durchzieht, gleich weit von der schmutzigen Zote des Nordens wie von der abstrusen Sachlichkeit sich entfernt hält, die Orientalen auf dergleichen Dinge verschwenden. Es wird genügen, an Rabelais und noch mehr an deutsche Fastnachtsspiele zu erinnern oder an gewisse Scherze, die man den vornehmsten Frauen im Ambraser Bacchusheiligtume zu kredenzen wagte, echte Zoten, die nur durch ihre bäurische Ehrlichkeit und Herzhaftigkeit einigermaßen erträglich werden.

Das Letto di Policleto ist also erotisch aufgefaßt worden, gleichviel mit welcher Berechtigung. Scheint doch schon in dem Worte Letto, Lit, nach romanischem Sprachgebrauche (figlio di primo letto u. a.) ein Hinweis auf jene opération zu liegen, der der alte Spötter Montaigne eine seiner bedenklichsten Zwickfragen gewidmet hat. Jedem Sammler von Stichen ist ferner das berühmte, in den öffentlichen Sammlungen bei Seite gebrachte Blatt des Rembrandt bekannt, das unter dem Namen des «Lit français» geht. Vielleicht wird nun manches in der Geschichte des Letto verständlicher: das anscheinende Sekretieren des Stückes in der Carpischen Sammlung, die Art, wie es in einer Kasette verwahrt wird, — die hübsche Geschichte aus Wahrheit und Dichtung kommt uns in den Sinn, wie der junge Goethe vom Königsleutnant Thorane über einem solchen geheimen Kästchen ertappt wird. Dann der in Besançon zurückbehaltene Wachsabguß und endlich, nicht zu vergessen, Rudolfs II. eifriges Streben, beide Exemplare in seinen Besitz zu bringen. Man weiß ja genug von den Neigungen des kaiserlichen Herrn, um ihm nicht allzu bitteres Unrecht anzutun, wenn man mutmaßt, daß neben antiquarischer und Kunstbegeisterung auch ein gewisser Geschmack nicht ganz unbeteiligt gewesen sein dürfte, ein Geschmack, der schon Rudolfs Zeitgenossen nicht verborgen geblieben war. Der estensische Gesandte Manzuolo empfiehlt seinem Herzoge einmal ausdrücklich, dem Hans von Aachen doch ja ein schönes Gemälde, «das zugleich etwas sinnlich sei», für den Kaiser mitzugeben;¹ der gute Rat ist, wie wir früher gesehen haben, befolgt worden. Sehe man sich doch des braven Hofmalers Giuseppe Heinz Venus in der kaiserlichen Galerie an, die trotz ihrer hölzernen Lagerung durch den Kontrast einer wenn auch dürftigen Nacktheit mit dem reichen Geschmeide, das ihre einzige Bekleidung bildet, sehr absichtlich wirkt und jedenfalls den Geschmack des kaiserlichen Bestellers wieder spiegelt. Gewisse abgebrauchte Schlagworte schwirren uns, zumal bei einem Rudolf II., leicht durch den Sinn, obwohl wir Moderne durch einen Félicien Rops und seinesgleichen erheblich stärkere Dinge übertragen gelernt haben.

Doch wäre moralischer Jammer hier umsoweniger am Platze, als die Renaissance nur höchst selten die Grimasse seniler Lüsterheit zeigt. Das «Bett des Polyklet» ordnet sich durchaus seiner Deutung nach den zahllosen Darstellungen der Götterliebschaften ein; Pirro Ligorio sagt uns das klärlich. Diese aber sind von dem Kreise Raffaels an bis zu den Carracci und weiter eines der beliebtesten Themata der Palastmalerei in der Renaissance, die niemals Bedenken getragen hat, sie ganz frei zur Schau zu stellen, — heute kommen uns freilich auch die verfänglichsten Situationen in ihrer akademischen Monumentalität zumeist frostig genug vor, ganz abgesehen natürlich von solchen Ausnahmeseinungen wie Correggios Jo, in denen ein gewaltiges künstlerisches Brio jeden, der nicht in der Elefantenhaut hoffnungslosen Philisteriums steckt, über schwächliches Vorurteil hinwegtragen muß. An anderes, vermutlich Bedenklicheres, aber auch weit Intimeres wie Marc Antons nach Giulio Romano gestochene Blätter zu des Aretin Sonetti lussuriosi, die dem Künstler so schlimmen Lohn eintrugen, sei hier nur im Vorübergehen erinnert.²

Rudolfs II. Tage reichen indessen schon in jene Periode hinein, in der die Wirkungen kirchlicher Reaktion sich geltend zu machen begannen, und es möchte nicht ganz ohne Bedeutung sein, daß in diesen Zeiten einer strengeren, nicht mehr naiven und schwerlich gesünderen Lebensanschauung die Spur des Letto di Policleto verschwindet. Ist das bloß ein Zufall gewesen? — quaeritur. Noch ein Erzherzog Ferdinand hatte, auch darin ein Erbe der Renaissance, mit solchen Dingen nicht Versteckens gespielt und in seiner merkwürdigen, noch heute im kunsthistorischen Hofmuseum bewahrten Sammlung von Kupferstichen auch einen Band «Amatoria» nicht vergessen. Es ist bezeichnenderweise der einzige, der heute nicht mehr vorhanden ist; sehr wahrscheinlich wurde er in jener späteren Zeit, derselben, die dem unsterblichen Typus des Tartuffe zum Leben verhalf, als anstößig empfunden und von irgend einer frommen Dame oder deren Beichtvater beseitigt. Es ist ja bekannt, welchem Schicksale Correggios Leda, auch sie einst ein Juwel der Rudolfinischen Kunstkammer, zum Opfer gefallen ist — am Hofe des Regenten von Orleans, was alles sagt.

¹ Venturi im Repertorium, a. a. O., S. 10.

² Bertani, P. Aretino e le sue opere, Sondrio 1901, p. 40.

Zum Schlusse ist noch eine Erwägung zu machen, der bisher keine Stelle gegeben werden sollte. Man hat gesehen, wie sich im XVI. Jahrhunderte von dem Ghibertischen Originale eine Anzahl von Wiederholungen abzweigen, und bei dem relativ häufigen Vorkommen von derlei Totenmahlreliefs mochte es ja nahe genug liegen, auch andere verwandte Exemplare mit diesem altberühmten Namen zu belegen, was bei der starken Nachfrage der Sammler auch recht lohnend gewesen sein mag; bei Raffael meinten wir in den Beginn dieser Legendenbildung hineinsehen zu können. Umso weniger ist der Verdacht abzuweisen, daß sich das damals schon sehr geschickt und lukrativ betriebene Fälscherhandwerk diese günstige Gelegenheit nicht wird haben entgehen lassen. Man denke nur an Andrea del Sartos Atelier und seine Raffaelfälschungen. Dieser Verdacht wird noch zwingender, da Pirro Ligorio in der ganzen Sache eine bedeutende und etwas zweideutige Rolle spielt. Gerade seine genauen Provenienzangaben erregen, wie wir gesehen haben, durch äußere Umstände und wegen der notorischen Falschmünzerei, die er sich just auf diesem Gebiete und in diesem Umkreise erlaubt hat, gerechte Bedenken, obwohl seine sonstigen Nachrichten sich als zutreffend erweisen, freilich auch kaum derart sind, daß sie erlogen sein konnten und brauchten. Wie dergleichen jedoch betrieben wurde, lehrt die ergötzliche Geschichte vom Cupido des jungen Michelangelo bei Condivi und Vasari. Wie der Mediceer dem jungen Künstler selbst den Rat erteilt, sein Werk künstlich alt zu machen, dann nach Rom, als der großen Fundgrube, zu schaffen und dort als antik an den Mann zu bringen; wie Michelangelos Gehilfe, der Milanese, das wirklich ausführt, den Cupido in einer Vigna vergräbt, dann glücklich dem Kardinal von S. Giorgio anhängt, — wie mag sich der Mediceer dabei ins Fäustchen gelacht haben — seinerseits aber den Auftraggeber wieder betrügt, so daß der ganze Schwindel schließlich ans Licht kommt, alles das ist, und wäre es zur Hälfte Ateliertratsch, ein überaus lebendiges und bezeichnendes Gemälde aus diesem Winkel der Renaissance. Wie unbedenklich diese Zeit übrigens in ihren Nachahmungen zu Werke ging und wie schwer überhaupt der Begriff der Fälschung in dieser Periode zu begrenzen ist, die auch dem Plagiat gegenüber eine ganz naive Stellung einnimmt, das zeigt nichts besser als eine in zahlreichen Exemplaren, hie und da noch als antik in den Sammlungen vorkommende Bronzestatuette: das hübsche Figürchen eines mit dem dorischen Chiton bekleideten Mädchens (Fig. 3), mit altgriechischer Haartracht, das den Finger mahnend an den Mund legt. Es ist deutlich von einer Gewandfigur im strengen Stile althellenischer Plastik, etwa im Typus der sogenannten Hestia Giustiniani, abgeleitet, aber trotzdem ganz naiv mit dem Namen einer seit unvordenklichen Zeiten verschollenen altrömischen Gottheit, der Angerona als Patronin des Schweigens, bedacht worden.¹ Diese Deutung muß im Cinquecento außerordentlich beliebt und verbreitet gewesen sein; denn unter den Statuen, die Pius V. 1566 aus dem Belvedere an das römische Volk schenkte, befanden sich zwei Exemplare der Angerona.²

Sollte also nicht doch der Verdacht gerechtfertigt sein, daß Ligorio in der ganzen Angelegenheit nicht nur auf dem Papier Schleichhandel getrieben hat? Die Inschriften auf dem Euripideskopf von Modena (und auf einem zugehörigen des Homer in den Uffizien) hat er mit ziemlicher Gewißheit verbrochen;³ und das Exemplar Granvellas sieht vielleicht noch verdächtiger aus als die beiden angeblich in Rom gefundenen Stücke, bei deren Schilderung Ligorio seiner Phantasie freien Lauf gelassen hat. Es kommt hinzu, daß, wohl nicht ohne Zusammenhang mit dem berühmten Letto di Policeto des Ghiberti, hinter dem doch kaum etwas anderes als ein spätgriechisches Heroenrelief gesteckt haben wird, die Fälschung sich überhaupt dieses dankbaren Stoffes bemächtigt zu haben scheint. In einer großen öffentlichen Sammlung, im Louvre, ist bis heute ein Relief (im Format von 62 : 54 cm) erhalten, das Clarac noch als authentisch in seinen Atlas (Pl. 160, Nr. 336) aufnahm, obgleich er die modernen Zutaten wohl erkannt hat. Neuerer Zeit ist es jedoch in das Depôt des Louvre

¹ Über die Angerona vgl. man z. B. des Greg. Gyraldi Ferrariensis opp. omnia, Lugd. Batav. 1696, p. 57, sowie den Artikel in Roschers Mytholog. Lexikon I, 348.

² Michaelis, Geschichte des Statuenhofes im Belvedere: Jahrbuch des k. deutschen archäolog. Institutes, Bd. V, S. 60, [B, 17] VI. Angerona a sedere col dito alla bocca.

³ Hülsen, a. a. O., S. 135.

verbannt worden, da man es mit guten Gründen für apokryph, zum mindesten für verfälscht erachtet; die hier mitgeteilte Aufnahme (Fig. 1), die ich der Güte Herrn Michons verdanke, macht wohl einen langen Kommentar überflüssig. Das Relief zeigt einen Mann auf einer sofaartigen Lagerstatt ruhend, neben ihm eine Frau mit ganz entblößtem Oberkörper liegend und im Begriffe, ihn zu umarmen; am Fußende des Bettes steht eine weibliche Figur, die eine höchst seltsame Guirlande hält; zwei dienende Nebenfiguren treten hinzu; oben ist eine später beigelegte französische Inschrift: «Lit des deux époux» sichtbar. Über seine Provenienz ist leider nichts weiter zu ermitteln, als daß es zur Revolutionszeit in den Louvre gekommen ist. Mit der Beschreibung Pirro Ligorios wäre das Aussehen dieses Falsifikats zur Not zu vereinigen; um so eher, als es wie diese sicher von einem Sarkophag des abgeleiteten römischen Typus inspiriert ist. Sollte es eine jener verdächtigen Repliken des Letto di Policleto sein, am Ende das angeblich beim Paxtempel gefundene, das Peiresc mit der Sammlung Bembo nach Frankreich entführt zu haben scheint? Mit diesem Fragezeichen muß ich schließen; es ist nicht das einzige, das wir in dieser ganzen arg verwickelten Episode der italienischen Sammlergeschichte zu machen gezwungen sind.



Fig. 3. Angerona.
Wien, Hofmuseum.

II. Die Venus des Lysipp.

Unter den Resten, die seit langem mit der zerstörten Kanzel Giovanni Pisanos für den Dom seiner Vaterstadt in Verbindung gebracht werden, befindet sich auch die Gruppe der von vier Figuren getragenen Stadtgöttin, die jedem Besucher des städtischen Museums zu Pisa einer Besonderheit wegen im Gedächtnis geblieben sein dürfte (Fig. 10). Es ist kein Zweifel darüber möglich, daß der Künstler, wer er auch immer gewesen sein möge, in jenen Figuren die von der christlichen Kirche approbierten Kardinaltugenden verkörpern wollte: Gerechtigkeit und Stärke sind ohne weiteres zu erkennen; etwas ungewöhnlicher sieht schon die Temperantia mit Füllhorn (das im Kreise der Pisani, auf Nicolas Sieneser Kanzel, bei Andrea Pisano u. s. w., ein Attribut der Caritas ist) und Zirkel aus; es mag sein, daß dem Künstler das römische Münzbild einer Abundantia vorgeschwebt hat. Sonderbar und höchst auffallend an dieser Stelle und in solcher Umgebung ist jedoch die vierte Figur, die der christlichen Klugheit entsprechen soll (Fig. 4, 5). Sie ist völlig nackt, mit der Rechten die Brüste, mit der Linken den Schoß deckend, dargestellt; es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der Künstler, wie schon Conte Cicognara bemerkt hat, einen statuarischen Typus der Antike nachgebildet hat, als dessen berühmtestes Exemplar wir die mediceische Venus kennen. An sich wäre nun die Sache nicht so auffallend; man weiß, welche große Rolle die Nachbildung antiker Motive zumal in der mittelitalienischen Plastik des Dugento spielt, und die älteren italienischen Historiker haben das namentlich bei Nicola Pisano schon nach Gebühr gewürdigt. Eine christliche Tugend jedoch völlig nackt, in der Pose der altheidnischen Liebesgöttin vorzuführen, erscheint dennoch als eine sehr gewagte und ganz einzig dastehende Sache; und man wird fragen können, ob das Vorbild nicht etwa in einem weithin oder zum mindesten in einem bestimmten Umkreise wohl bekannten Werke alter Kunst zu suchen sei, das auf den Künstler wie auf seine Zeitgenossen einen ganz besonderen Eindruck gemacht haben muß, so daß er es nachbilden durfte, ohne den Vorwurf der Anstößigkeit allzusehr zu befürchten.

Schon vor mehreren Jahren hat ein trefflicher Kenner altitalienischer Kunst, Benvenuto Supino,¹ den Nachweis zu führen unternommen, daß aus äußeren wie aus stilistischen Gründen (deren Rekapitulation hier zu weit führen würde) jene Gruppe sowie eine ganz verwandte mit Christus und den vier Evangelisten niemals zur Pisaner Domkanzel gehört haben könne, daß sie überhaupt in ihrer ziemlich geringen künstlerischen Eigenart, die schon Cicognara erkannt hatte, nicht einem Meister wie Giovanni Pisano zugeschrieben werden könne. Wohl aber stimme sie mit beglaubigten Arbeiten eines jüngeren Zeitgenossen Giovannis, des Tino di Camaino, überein und es sei sehr wahrscheinlich, daß sie ursprünglich mit jener anderen einem denkwürdigen Werke Pisas zugehört habe, als Support des Grabmals nämlich, das die Stadt dem deutschen Kaiser Heinrich VII. von Luxemburg gleich nach dessen Ableben 1313 eben durch jenen Tino errichten ließ und in dem sie mit dem toten Fürsten so viele ihrer Hoffnungen einsargte. Dieser interessante Nachweis des toskanischen Gelehrten hat zweifellos viel Bestechendes. Das Grabmal ist nur verstümmelt und vielfach geschädigt auf uns gelangt; schon 1495 ist es von seinem alten Platze entfernt und an eine Seitenwand der Ranierikapelle übertragen worden, um von dort 1727 aufs neue zu weichen, an seine jetzige unscheinbare Stelle über der Tür der Sakristei im Campo Santo. Bei diesen Wanderungen hat es gar viel von seinem einstigen Glanze eingebüßt und präsentiert sich jetzt ziemlich ärmlich als ein schlichter Sarkophag mit den Gestalten der Apostel, auf dessen Deckel die Figur des toten Kaisers ausgestreckt ruht, während rechts und links, augenscheinlich als Reste eines bedeutenderen, prächtigeren Aufbaues die ziemlich insigni-

¹ In seinen drei Aufsätzen: *Il pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa*; *Giovanni Pisano*; *Tino di Camaino*, die sämtlich im *Archivio storico dell'arte* 1892, p. 66f., und 1895, p. 54, resp. 177f., erschienen sind.

fikanten Figuren des englischen Grußes erscheinen (Fig. 7). Supino hat, von anderen Grabmälern ausgehend, die, von Tino di Camaino für viel weniger hervorragende Persönlichkeiten ausgeführt, sämtlich einen reicheren, jedoch ziemlich gleichförmigen Typus aufweisen, eine interessante Rekonstruktion des



Fig. 4. Venus von Pisa.
(Seitenansicht.)

Kaisergrabes versucht, das in seinem heutigen bescheidenen Umfange gewiß nicht das Denkmal zur Anschauung bringt, mit dem Pisa seinen kaiserlichen Beschützer zu ehren gedacht hat. Es war ihm indessen unbekannt geblieben, daß in der merkwürdigen Bilderhandschrift des Codex Balduineus zu Trier, der die Romfahrt Kaiser Heinrichs schildert, eine schematische Abbildung des Kaisergrabes in Pisa erhalten ist (in Irmers Publikation auf Tafel 37, unsere Fig. 6). Supinos Rekonstruktion findet hierdurch insofern eine Bestätigung, als über dem Sarkophage mit den flüchtig angedeuteten Nischen (der Apostel) sich ein Baldachin erhebt, in dem drei Engel sichtbar werden. Von den figurierten Stützen ist allerdings nichts zu sehen, vielmehr schwebt die Tumba auf drei Konsolen, die die Gestalt von ruhenden Löwen haben, ein bemerkenswertes Detail, das uns gegen Supinos Rekonstruktion bedenklich machen muß, zumal da der Zeichner offenbar selbst dem Römerzuge Heinrichs angewohnt hat und zuweilen bestimmte Details, wie die Felsgalerien des Mont Cenis, in seiner andeutenden Weise wiedergibt (auf Irmers Tafel 7). Freilich müssen wir uns fragen, ob wir im Hinblick auf den bekannten Charakter der mittelalterlichen Gedankenkonstruktion diesem flüchtig, schematisch und wohl erst daheim in Deutschland entworfenen Erinnerungsbilde den Wert einer urkundlichen Aussage beimessen dürfen und nicht trotzdem der durch Analyse und Vergleichung erschlossenen Rekonstruktion des modernen Forschers den Vorzug geben sollen, umso lieber, als die mittelalterliche Illustration gerne stracks auf ihre Hauptsache losgeht und das für diese nicht wesentliche Detail als störend empfindet, unterdrückt, vernachlässigt oder frei umformt. Wirklich hat der Zeichner des Balduineus die Nischen für die Apostelfiguren bloß angedeutet, die Gruppe der Verkündigung aber ganz weggelassen und es wäre denkbar, daß er die tragenden Gruppen durch ein ihm irgendwie geläufiges Konsolenschema ersetzt habe. Indessen muß es uns stutzig machen, daß das Motiv der Löwen als Tragsteine gerade bei Tino di Camaino des öfteren wiederkehrt, so in einem bezeichneten Werke, dem Grabmal des 1321 verstorbenen Bischofs Orso im Florentiner Dom (Fig. 8) und ebenso auf dem ihm wenigstens zugeschriebenen Denkmal des Aliotti in S. Maria Novella (Fig. 9). Tatsächlich hat Emile Bertaux in seinem Werke *Santa Maria di Donna Regina e l'arte Senese a Napoli nel secolo XIV.* (Documenti per la storia e per le arti e le industrie delle province Napoletane, N. Serie, vol. I, Napoli 1899, p. 131 ff.) sehr ernste und gewichtige Bedenken gegen die

ganze These Supinos und seine etwas willkürliche, durch keinerlei Dokumente gestützte Rekonstruktion geltend gemacht.¹ Es möchte dabei weniger auf die ins Treffen geführten äußeren Gründe Gewicht zu legen sein, auf die Disposition der tragenden Gruppen, auf die geringe Wahrscheinlichkeit, daß eine Statue Christi den Support für ein Kaisergrab bilde, das doch mehr der Profankunst angehöre, weil hier doch subjektive Anschauungen hereinspielen können, als vielmehr darauf, daß jene Skulpturen tatsächlich mit dem Stil des Tino di Camaino eben keine große Verwandtschaft zeigen. Doch geht Bertaux, wie mir dünkt, wohl zu weit, wenn er, wie es den Anschein hat, sich gestimmt fühlt, diese

¹ Bertaux hat inzwischen selbst eine Rekonstruktion des Grabmals Heinrichs VII. versucht, wie ich eben aus dem Berichte C. v. Fabriczys im Repertorium für Kunstwissenschaft 1903, Heft 3, ersehe.

Gruppen dem Giovanni Pisano wieder zurückzugeben (p. 135). Dafür scheinen sie doch zu schwächlich und zu wenig prägnant im künstlerischen Ausdruck. Alles, was sich mit einiger Sicherheit von ihnen aussagen läßt, dürfte sich darauf beschränken, daß sie von der Hand eines Nachfolgers des großen Pisanoers sein werden, für den sich, falls Tino di Camaino eliminiert wird, vorläufig nicht wohl ein anderer Name in Vorschlag bringen läßt.

Darum soll hier nicht weiter bei dieser Frage verweilt werden, obwohl ihre Beantwortung für die Chronologie des seltsamen Bildmotivs, das wir jetzt schärfer ansehen wollen, gar nicht bedeutungslos ist.

Einem toskanischen Künstler, mochte er auch gerade nicht dem pisanischen Kreise mit seinen antikisierenden Tendenzen angehören, konnte in seinem heimatlichen Milieu, das seit langem von Vorahnungen des Humanismus erfüllt war, die Anschauung eines statuarischen Typus jener Art gar wohl vermittelt werden. In der Tat hat schon Eugène Müntz eine merkwürdige Stelle des Benvenuto Rambaldi von Imola aufgestöbert, der in seinem gegen Ende des XIV. Jahrhunderts verfaßten Dantekommentar berichtet, daß er in einem Privathause zu Florenz eine herrliche antike Venusstatue gesehen habe, deren Attitude er genau beschreibt.¹ Sie ist gänzlich die der mediceischen Venus und man könnte denken, daß es sich wirklich dabei um das nachmals so berühmte Schaustück der Tribuna handelt; die Mediceer haben dieses freilich erst 1584 aus römischem Privatbesitz, aus Palazzo della Valle, erworben.²

Ich komme aber nochmals darauf zurück, daß es ganz den Anschein hat, als ob ein besonders mächtiger Eindruck auf den Pisaner Künstler gewirkt habe. Und da wäre es für die Sache nicht ganz ohne Bedeutung, wenn gerade ein Sieneſe gleich Tino di Camaino als ihr Urheber angesehen werden müßte, wenn man auch diesen Umstand bei der großen Freizügigkeit und Wanderlust schon der toskanischen Künstler jener Frühzeit keineswegs überschätzen wird. Denn gerade in Tinos Vaterstadt Siena stand an bevorzugter Stelle, als öffentliches Denkmal, lange Zeit hindurch eine an Ort und Stelle gefundene antike Statue, die bedeutendes Aufsehen erregt hatte, so daß die Erinnerung an sie noch zu Anfang des XV. Jahrhunderts nicht erloschen war. Wir verdanken einen eingehenden und zuverlässigen, dabei kulturhistorisch höchst merkwürdigen Bericht darüber unserem emsigen Antikensammler Lorenzo Ghiberti. Ich lasse seine wiederholt gedruckte Erzählung in deutscher Übertragung folgen:³

«Noch eine Statue, ähnlich diesen beiden (d. i. den vorher beschriebenen eines Hermaphroditen und der Venus des Lombardo della Seta) wurde in der Stadt Siena aufgefunden, worüber großer Jubel herrschte; denn die Kenner erklärten sie für ein wunderbares Kunstwerk. Auf der Basis stand der Name eines ausgezeichneten Meisters, und zwar des Lysipp, geschrieben; am Stützbein hatte die Statue einen Delphin. Indessen habe ich selbst sie nur in der Zeichnung eines großen



Fig. 5. Venus von Pisa.
(Vorderansicht.)

¹ Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 147: «Io poi vidi in Fiorenza ed in casa privata una statua maravigliosamente bella di Venere, ornata come in antico, nuda, teneva la sinistra mano piegata, coprendo le parti del pudore, e coll'altra più alzata copriva il seno.»

² Vgl. Michaelis in der *Archäologischen Zeitung* 1880, 13.

³ Der Bericht Ghibertis steht in dessen III. Kommentar und wurde zuerst von Gaye im *Bullettino des römischen Instituts* 1837, p. 67—70, zuletzt von Frey in seiner *Sammlung ausgewählter Biographien des Vasari* III, p. 57—59, abgedruckt. Nach des letzteren Texte gebe ich ihn hier wieder: «Una ancora fu trovata, simile a queste due, [fu trovata] nella città di Siena, della quale ne feciono grandissima festa, et dagli intendenti fu tenuta maravigliosa opera; et nella basa era scripto el nome del maestro, el quale era excellentissimo maestro, el nome suo fu Lisippo, et aveva in sulla gamba,

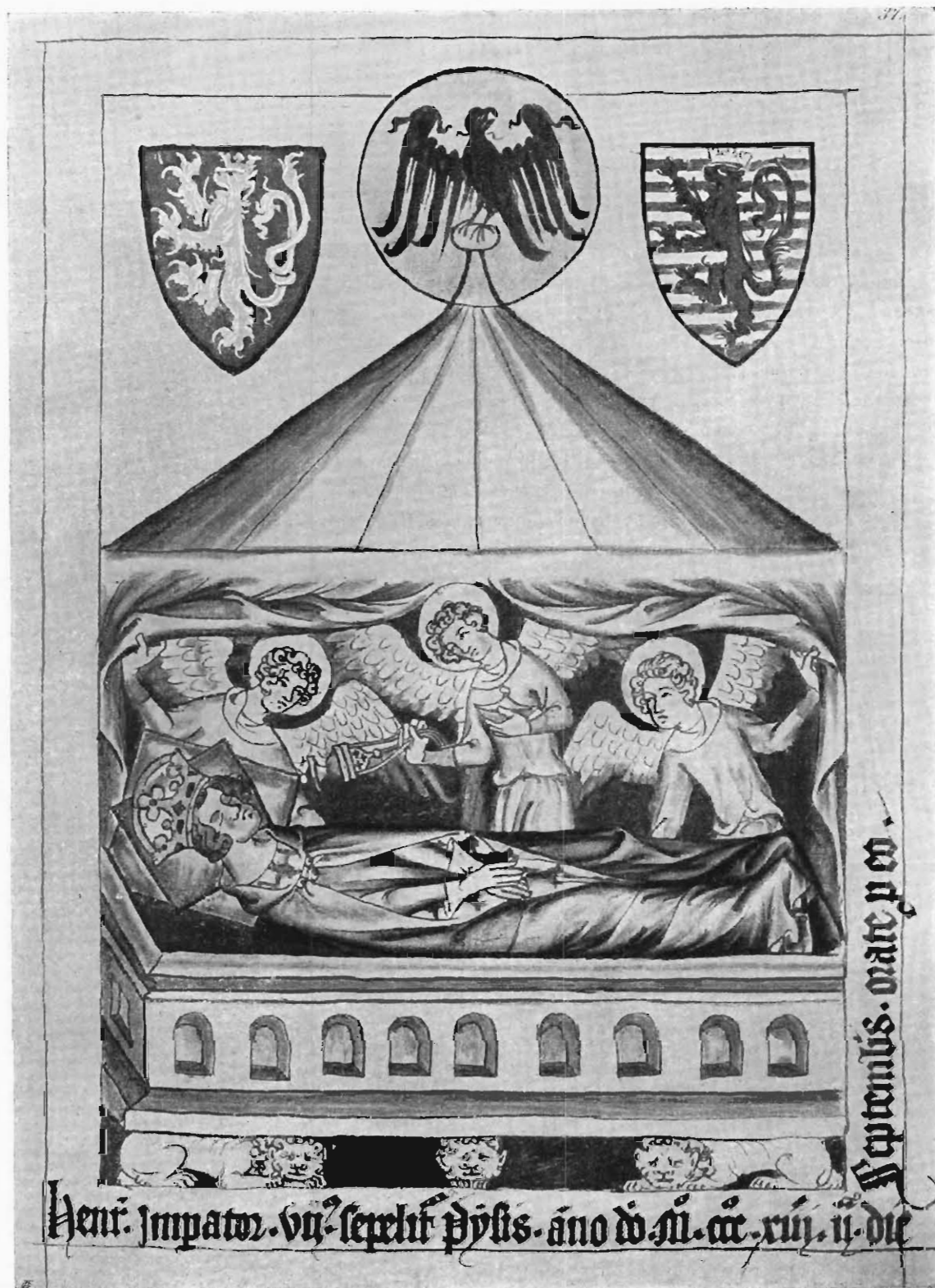


Fig. 6. Grabmal Heinrichs VII.

Aus dem Codex Balduineus.
(Nach Irmer.)



Fig. 7. Grabmal Kaiser Heinrichs VII. in Pisa.

Malers der Stadt Siena, der Ambrugio Lorenzetti hieß, gesehen; diese wurde mit größter Sorgfalt von einem sehr bejahrten Bruder aus dem Orden der Karthäuser behütet, der Goldschmied war, ebenso wie sein Vater, und Frater Jacopo genannt wurde; er war Zeichner und beschäftigte sich auch viel mit der Bildhauerkunst. Dieser erzählte mir, wie jene Statue gefunden wurde, als man nämlich an der Stelle, wo die Häuser der Malavolti stehen, eine Grundmauer auführen wollte, und wie alle Kunstverständigen und Kenner der Bildhauerkunst, Goldschmiede und Maler herbeiliefen, um jene wunderbare und kunstreiche Statue zu sehen. Alle lobten sie überaus, auch die berühmten Maler, die Siena damals hatte, und jedermann fand, daß sie die größte Vollkommenheit besäße. Und man beschloss, sie als eine ganz hervorragende Sache mit großen Ehren auf dem Stadtbrunnen aufzustellen. Unter großem Zusammenlauf wurde sie denn auch auf jenem Brunnen angebracht; doch blieb sie nur

in sulla quale ella si posava, uno alfino. Questa non vidi se non disegnata di mano d'uno grandissimo pittore della città di Siena, il quale ebbe nome Ambrugio Lorenzetti. La quale teneva con grandissima diligentia uno frate antichissimo dell'ordine de' frati di Certosa; el frate fu orefice et ancora el padre, chiamato per nome frate Jacopo et fu disegnatore e forte si diletteva dell'arte della scultura; et cominciòmi a narrare, come essa statua fu trovata, facendo uno fondamento, ove sono le case de' Malavolti. Come tutti gli intendenti e dotti dell'arte della scultura, et orefici et pictori corsono a vedere questa statua di tanta maraviglia e di tanta arte. Ciascuno (la) lodava mirabilmente; e (i) grandi pictori, che erano in quel tempo a Siena, a ciascuno pareva, grandissima perfectione fosse in essa. Et con molto honore la collocarono in su la loro fonte, come cosa molto egregia. Tutti concorsono a porla con grandissima festa et honore et muraronla magnificamente sopra essa fonte, la quale in detto luogo poco regnò in su essa. Avendo la terra moltissime avversità di guerra con Fiorentini, et essendo nel consiglio ragunati el fiore da loro cittadini, si levò uno cittadino e parlò sopra a questa statua in questo tenore; „Signori cittadini, avendo considerato, dappoi noi trovammo questa statua, sempre siamo arrivati male, considerato, quanto la ydolatria è proibita alla nostra fede, doviamo credere, tutte le adversità noi abbiamo. Iddio ce le manda per li nostri errori. Et veggiatlo per effecto, che, dappoi noi honoramo detta statua, sempre siamo iti di male in peggio. Certo mi rendo, che, per insino noi la terremo in sul nostro terreno, sempre arriveremo male. Sono uno di quelli (e) consiglieri (che) essa si ponesse et tutta si lacerasse et spezassesi e mandassesi a soppellire in sul terreno de' Fiorintini. Tutti d'achordo rafferamarono el detto del loro cittadino et così missono in essecutione, et fu soppellita insul el nostro terreno.“

kurze Zeit dort; denn da der Staat in einem Kriege mit Florenz viel Unglück hatte, erhob sich, da die Blüte der Einwohnerschaft im Räte versammelt war, ein Bürger und ließ sich in folgender Weise über jene Statue vernehmen:

„Ihr Herren, in Anbetracht dessen, daß wir, seit wir diese Statue gefunden haben, fortwährend vom Unglück verfolgt werden, in Anbetracht dessen, daß der Götzendienst von unserer Religion verboten wird, müssen wir glauben, daß alle unsere Widerwärtigkeiten uns von Gott als Strafe für unsere Fehler geschickt worden sind. Und sehet, in der Tat, seit wir jenem Bilde solche Ehren erwiesen



Fig. 8. Grabmal des Bischofs Orso im Dom zu Florenz.

haben, sind wir immer mehr vom Regen in die Traufe gekommen. Ich halte es für ausgemacht, daß, so lange wir sie auf unserem Grund und Boden behalten, wir immer schlecht fahren werden. Daher bin ich der Meinung derer, die da raten, daß man sie herabnehme, gänzlich in Stücke zerschlage und auf dem Gebiete der Florentiner verscharren lasse.‘ Alle schenken dieser Ansicht ihres Mitbürgers Beifall, brachten sie zur Ausführung und so wurde denn die Statue wirklich auf unserem Territorium vergraben.»

Des weiteren ist die Entfernung der Statue eine wohl verbürgte historische Tatsache, wenn auch von besonderen kriegerischen Verwicklungen zwischen Siena und Florenz gerade aus jener Zeit nichts überliefert ist. Den genauen Wortlaut des unter dem 7. November 1357 gefaßten Ratsbeschlusses hat Lisini vor einiger Zeit in den *Miscellanea Storica Senese*, Anno V (1898), p. 175—176, veröffentlicht. Er lautet: «Pro statua fontis Campi. Item quod statua marmorea ad presens in fonte Campi posita, quam citius potest, tollatur exinde, cum inhonestum videatur, et fiat exinde de ea, quod Dominis Duodecim (das sind die Gubernatoren der Stadt) videbitur et placebit.» Wann sie auf der Fonte Gaja — denn um diesen nachmals durch Jacopo della Quercia berühmten Brunnen auf dem Forum der Stadt handelt es sich — aufgestellt wurde, darüber haben wir keine sichere Kunde; doch kann dies schwerlich vor 1334 geschehen sein, da in diesem Jahre Giacomo di Vanni erst die unterirdische Wasserleitung (bottini) für den Brunnen anzulegen begonnen hat (Milanesi, *Documenti* I, 241; desselben *Vasariausgabe* I, 438, Note 3). Das würde denn zu der Nachricht Ghibertis stimmen, daß die Statue nur kurze Zeit auf jenem Ehrenplatze gestanden hat; doch ist es ja immerhin denkbar, daß sie schon früher aufgefunden worden wäre. Die Häuser der Malavolti, von denen Ghiberti spricht, lagen an der heutigen Piazza Pianigiani.

Mit der Lebenszeit Ambrogio Lorenzettis, der 1345 zuletzt urkundlich erwähnt wird und gleich seinem Bruder Pietro der furchtbaren Seuche des Jahres 1348 erlegen zu sein scheint, stimmen diese

Dieser Bericht, den Ghiberti aus mündlicher Überlieferung wiedergibt, erweist sich trotz seiner Einkleidung im anekdotenhaften Geschichtsstil und trotz seiner legendarischen Färbung als im ganzen zutreffend. Jener kunstübende Klosterbruder ist uns nicht unbekannt; eine von Milanesi (*Documenti per la storia dell'arte Senese* I, 382) angezogene Urkunde zeigt ihn noch im Jahre 1406 als Goldschmied tätig. Sein voller Name ist Fra Jacomino del Tonghio aus der Certosa von Maggiano; von seinem Vater Francesco rührt das Chorgestühl im Dome zu Siena her (Vasari ed. Milanesi IV, 413).

Daten wohl überein; wir haben ja nicht den mindesten Grund, die Aussage Ghibertis oder vielmehr seines gewiß wohlunterrichteten alten Gewährsmannes Tonghio, der jene Affaire in seiner Jugend miterlebt haben kann, in Zweifel zu ziehen.

Dieses merkwürdige historische Ereignis, das in den unmittelbar beteiligten Zeitgenossen einen derart starken Eindruck hinterlassen hat, dürfte nun die Frage nicht unangebracht erscheinen lassen, ob jene antike Statue, die im Mittelpunkte der Stadt Siena einen so auffallenden Ehrenplatz erhalten hatte — ein Vorgang, der auch fast allein in Italien möglich war, — und die zumal in dieser Umgebung jedem, der in jenen Jahren nach Siena kam, sich tief einprägen mußte, nicht Anregung und Vorbild zu der seltsamen und ganz ungewöhnlichen Verkörperung einer christlichen Tugend zu Pisa abgegeben hat.

Selbst mit der Lebenszeit des gegen Ende des Jahres 1337 in Neapel gestorbenen Tino di Camaino wäre das ja in Einklang zu bringen; wenn Milanesei Recht hat, die Inschrift am Grabmal des 1336 (?) gestorbenen Bischofs Aliotti in S. Maria Novella auf ihn zu beziehen (Documenti I, 184), so wäre Tino noch kurz vor seinem Tode in Florenz tätig gewesen. Anders stünde die Sache freilich, wenn jene Gruppe der Donna Pisa wirklich zum Grabmal Heinrichs VII. gehört hätte, das, wie sicher nachgewiesen ist, schon 1316 vollendet war und seine Bemalung erhalten hat. Indessen haben wir gesehen, daß jene geistreiche Hypothese Supinos schwerlich aufrecht erhalten werden kann, ja daß Tino kaum als Schöpfer jener Gruppe angesehen werden darf. Auf der anderen Seite scheint ihre neuerliche Zuteilung an Giovanni Pisano (der schon 1328 gestorben ist) nicht zutreffend und es ist vielmehr wahrscheinlich, daß es sich um einen jüngeren Nachfolger desselben handelt, der sehr wohl die Auffindung der Statue miterlebt und von ihr jenen mächtigen Eindruck davongetragen haben kann, von dem noch Ghiberti im Hinblick auf Künstler und Laien damaliger Zeit mit eindringlichen Worten zu berichten weiß.

Jedoch ist ein Einwand zu berücksichtigen, der noch gemacht werden könnte. Handelt es sich in Wirklichkeit um eine nackte Venusstatue vom Typus der mediceischen Anadyomene, wie bis hierher angenommen wurde, oder nicht vielmehr um eine männliche Figur, ein Bild des Poseidon also? Der Text Ghibertis ist zweideutig und scheint beide Annahmen zuzulassen. Beide Gottheiten konnten auch gleich sinnvoll zum Schmuck eines Brunnens mit fließendem Wasser verwendet werden und beiden kommt der Delphin zu, ja der Künstlernamen des Lysipp scheint einer Deutung auf Poseidon noch besonderes Gewicht zu geben. Ist er uns doch ganz vorzüglich als Bildner männlicher Ideale überliefert und wird doch ein berühmter statuarischer Typus des Meeresbeherrschers gerade auf ihn zurückgeführt.

Konrad Lange hat vor geraumer Zeit in seiner Doktordissertation: Das Motiv des aufgestützten Fußes in der antiken Kunst (Leipzig 1879, S. 31) scharfsinnig den Nachweis zu führen unternommen, daß die von Ambrogio Lorenzetti gezeichnete Statue in Siena als eine Kopie des istsmischen Poseidon anzusehen sei, den er etwas rasch, auf einen gelegentlichen Witz des eben nicht sehr verlässlichen Blagueurs Lukian gestützt, mit einer von diesem erwähnten Poseidonstatue des Lysipp zu Korinth



Fig. 9. Grabmal des Aliotti in S. Maria Novella.

identifiziert. Das Attribut des Delphins, den dieser Poseidon über dem hoch aufgestützten Fuße gehalten haben soll, hat Lange lediglich aus der Stelle Ghibertis erschlossen. Er übersetzt: «die Statue hatte auf dem Beine, auf welchem sie ruhte, einen Delphin» und er bestreitet, daß Ghiberti «von einer Statue, an deren Bein sich ein Delphin in die Höhe ringelte wie bei der mediceischen Venus», gesagt haben könnte: «in sulla gamba», obwohl er zugeben muß, daß «gamba, in sulla quale ella si posava», sonst meistens das Standbein bezeichne.¹ Nun, ich glaube, daß Lange die sehr mannigfaltige Anwendung der italienischen Präposition «in su» nicht genügend berücksichtigt hat. Es ist wohl unnötig, dafür einen Grammatiker zu zitieren, daß diese ebenso oft das Verhältnis an (oder in) als auf einer Sache bezeichnet, und man wird zugeben, daß Ghiberti in seinem oft kuriosen, immer aber lebendigen und sachlich klaren Brouillonstil sich nicht gewundener und undeutlicher hätte ausdrücken können, wenn er nach Lange sagen wollte, daß jene Statue in der Hand des auf dem Knie ruhenden Armes einen Delphin gehalten habe, während die sinngemäße Deutung sich völlig ohne Zwang ergibt, wenn man an das so außerordentlich häufige Motiv der mediceischen Venus denkt.

Überhaupt dürften diese archäologischen Bedenken nicht allzusehr ins Gewicht fallen; denn die Inschrift gehörte wohl sicher in die ansehnliche Klasse der Apokryphen aus römischer Zeit, von denen schon im vorhergehenden Kapitel die Rede war.

Bei der hohen Schätzung Lysipps in der Kaiserzeit ist sein Name gewiß öfter fruktifiziert worden, zumal bei dem Verlangen der römischen Sammler nach wirklichen oder vermeintlichen Originalen der großen Meister, und die Antike wird hierin schwerlich zurückhaltender gewesen sein als die Neueren. Die Inschrift auf der Zeichnung Lorenzettis, die Ghiberti sah, ist wohl sicher lateinisch gewesen und mag «Opus Lysippi» oder ähnlich gelautet haben. Löwy hat in seinem Korpus der griechischen Künstlerinschriften (Nr. 475—496) eine ganze Reihe von derlei posthumen und apokryphen lateinischen Signaturen gesammelt; die berühmtesten darunter sind die der Rossebändiger von Monte Cavallo. Es ist mir freilich nicht unbekannt, daß ein sehr angesehener deutscher Archäologe erst vor kurzem für ihre Glaubwürdigkeit eingetreten ist; seine These ist jedoch mit Recht abgelehnt worden.²

Vor allem ist aus den Worten Ghibertis, obwohl und vielleicht gerade weil er nirgends das Geschlecht der Statue bezeichnet, herauszulesen, daß sie wirklich eine Aphrodite dargestellt hat; denn Ghiberti sagt ausdrücklich, daß sie den beiden vorher von ihm beschriebenen ähnlich, «simile», gewesen sei. Die eine davon ist nun ein Hermaphrodit, also ein Zwittergeschöpf von ausgesprochen weiblichem Charakter, die andere aber, damals im Besitze des Markgrafen von Ferrara, deren Geschlecht Ghiberti freilich wieder expressis verbis anzugeben für unnötig findet, ist nach den Worten der Beschreibung: «posa in sul piede ritto, ha uno panno a mezze le coste», wohl sicher eine Venusstatue, etwa vom Typus der capuanischen, gewesen.

Dazu halte man noch die eigentümliche Ausdrucksweise des Dekrets von 1357; auf eine nackte Venusstatue paßt gewiß ganz besonders der Vorwurf des «inhonestum», der Verletzung der Wohlständigkeit.

Alle diese Gründe lassen demnach die Annahme zu, daß die Statue auf der Fonte Gaja wirklich die Liebesgöttin dargestellt hat, und daß wir in der Venus von Pisa ein Abbild jener berühmten Antike des mittelalterlichen Siena, zugleich ein Zeugnis ihrer durch Ghiberti verbürgten Wirkung auf die Künstler sehen dürfen.

Aus den dürren Worten des Ratsbeschlusses erfuhren wir nichts weiter, was die Dodici über die Statue verhängt haben; aber Ghiberti wird wohl von seinem Gewährsmann Fra Jacomino recht berichtet worden sein, so seltsam die Geschichte auch klingt. Sie ist psychologisch und kulturhistorisch

¹ In der bei Ghiberti unmittelbar vorausgehenden Beschreibung des Venustorsos in Padua ist das ganz klar: «posava in sul piede ritto».

² Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik, S. 129 ff.; dazu jedoch Petersen in den Römischen Mitteilungen 1900.

von allergrößtem Interesse. Es ist das Zusammenprallen zweier Gegensätze, die in Italien noch in viel späteren Zeiten in Konflikt geraten sind, zwischen der modernen, humanistisch und künstlerisch empfindenden, menschlich-freien Denkweise auf der einen, der älteren, von christlich-mittelalterlicher Anschauung getragenen und von einem urtümlichen Dämonismus erfüllten auf der anderen Seite. Der kleine aber bezeichnende Zug ist nicht zu übersehen, daß die Trümmer der Statue auf dem feindlichen Nachbargebiete verscharft werden, wohl nicht ohne den stillen Wunsch, daß der böse Zauber nun dort weiterwirken möge. Die ganze Sache läßt momentan wie im Aufleuchten eines Blitzes in die tiefsten Seelengründe jener Menschen, die auf der Scheide zweier Weltanschauungen standen, hineinblicken. Schon im alten Frankenreiche, in einer Zeit, wo noch manches antike und pagane Element gegen die neue Denkweise im Hinterhalt lag, hatte sich ein Vorgang ereignet, der einige Ähnlichkeit mit jener Sieneser Stadtaffaire aufweist. Der große Karl hatte, getreu seinen rückschauenden Tendenzen und wohl auch von einiger Sympathie für seinen gewaltigen germanischen Vorgänger berührt, der zuerst auf italienischer Erde ein dauerndes Reich errichtet hatte, die Reiterstatue des Theodorich aus Ravenna auf den Platz vor seiner Aachener Pfalz schaffen lassen. Ein Mönch der Reichenau, Walafrid Strabo, hat ihr dann ein Gedicht gewidmet, aus dessen antikem Silbenmaß nicht bloß der fanatische Haß des Klosterbruders gegen den Ketzerkönig sondern auch die ganze dämonistische und wunderlich verzerrte Anschauung des christlichen Mittelalters von der Antike in höchst lehrreicher Weise zu uns redet. Er hat offenbar einer nicht geringen Zahl seiner Zeitgenossen aus der Seele gesprochen: schon unter Karls frommem Sohne und Nachfolger scheint das anstößige Erzbild aus der Pfalz entfernt und wahrscheinlich vernichtet worden zu sein.

In Italien, das in der Antike seine glorreiche nationale Vergangenheit erblickte, ist man in solchen Dingen stets sehr weitherzig gewesen, schon in früher Zeit, wenn auch die Venus von Siena ein Unikum ist. Der Gedanke selbst, der auch hier, wiewohl zuletzt in feindlichem Sinne, durchblickt, daß die Geschicke einer Stadt an ein altes Bildwerk als ihre Tyche geknüpft seien, ist in seinen Wurzeln antik; man erinnert sich der Stadtgöttin von Konstantinopel und all der abergläubischen Sagen, von denen sie umwoben ward. Von den nicht wenigen Altertümern dieser Art, die in Italien eine Rolle gespielt haben und noch spielen, möge hier nur an das von Dante wiederholt erwähnte Marspalladium auf der alten Arnobrücke von Florenz erinnert werden:

« . . . quella pietra scema
Che guarda il ponte . . . »

(Par. XVI, 145; vgl. Inf. v. 47 und Inf. XIII, 146.)

Auch Villani weiß davon an mehreren Stellen seiner Stadtgeschichte gar wunderbare Dinge zu berichten. Darum ist ein Aufflackern solch dämonistischer Anschauung, wie sie im Falle von Siena geradewegs zur Zerstörung eines antiken Bildwerkes führt, wohl kaum sonst in Italien zu belegen und vollends wird jenseits der Alpen schwerlich irgendwo eine Antike aufzutreiben sein, wie der jetzt im Museum zu Trier bewahrte Venustorso, der jahrhundertlang an der Kirchenmauer von St. Matthias als Schandmal stand, den frommen Verwünschungen fanatisierten Wallfahrerpöbels preisgegeben, von dessen Steinwürfen er jetzt noch die Male trägt.¹ Es ist dagegen echt italienisch und schon ganz im Geiste der Renaissance gedacht, daß ein antikes Bildwerk, zugleich Zeuge einer ruhmvollen Vergangenheit und munizipalen Stolzes, in seiner künstlerischen Bedeutung sofort erkannt und als öffentliches Denkmal im Herzen der Stadt zur Schau gestellt worden ist.

Gar gerne möchte man wissen, wie die Zeichnung des großen sienesischen Malers nach jener berühmten Antike, die so viel Redens von sich machte, ausgesehen hat. Da es kaum zu hoffen steht, daß sie noch jemals zutage kommen wird, so vermag uns vielleicht die Kopie des Pisanoschülers, wenn sie wirklich ein Reflex von jener Venusstatue ist, einigen Ersatz zu gewähren; ich bin freilich weit da-

¹ Florencourt, Der gesteigte Venustorso zu St. Matthias bei Trier, in den Jahrbüchern des Vereines von Altertumsfreunden im Rheinlande XIII (1848), 128 (mit Abbildung).

von entfernt, eine Vermutung für eine sichere historische Tatsache auszugeben. Sei dem nun, wie es wolle, jene Nachbildung eines berühmten statuarischen Typus der Antike durch eine noch ganz im Geiste des Mittelalters wirkende Künstlerindividualität ist ohne Zweifel ein Faktum von nicht geringem Wert für die Erkenntnis der künstlerischen Psyche im Trecento.



Fig. 10. Gruppe der Donna Pisa.

III. Der Torso der Sammlung Gaddi.



Fig. 11. Buste von der ersten Tür des Ghiberti am Baptisterium zu Florenz.

Aus Ghibertis eigenem Munde wissen wir nichts über die Antiken, die er selbst besessen hat; die älteren Zeugnisse über die Sammlungen der Casa Ghiberti sind schon früher angeführt worden. Unter diesen beansprucht der Bericht Vasaris wegen seiner nahen Beziehungen zu einem Abkömmling Lorenzos besonderes Interesse und wohl auch besondere Glaubwürdigkeit. Baldinucci will noch die «nota originale di quei tempi», zu seiner Zeit im Besitze des Cristofano Berardi, gesehen haben, in der der Nachlaß des Ghiberti an Bronzen und Marmorbildern angeblich auf 1500 Goldgulden geschätzt war.¹ Die Annotatoren der Florentiner Vasariausgabe von 1832 machen nun eine Reihe antiker Torsis namhaft, die zum größten Teile später in italienische Privatsammlungen übergingen und heute nicht mehr auffindbar scheinen.² Ein einziger macht eine Ausnahme, weil er in eine öffentliche Sammlung gelangt ist; es ist dies der prächtige Kolossalorso eines herkulisch gebauten Satyrs der Uffizien, den man jetzt der pergamenischen Schule zuweist und den Großherzog Leopold 1778 aus dem Besitze der Gaddi

erworben hat (Fig. 12).³ Daß er wirklich in Ghibertis Museum war, ist zwar bis jetzt nicht mit Sicherheit nachgewiesen, aber immerhin wahrscheinlich, wobei denn auch ein bestimmter Um-

¹ Baldinucci, Dec. I, Parte I, del Sec. III (in der Mailänder Klassikerausgabe von 1811 V, 40): «... fu de' primi che usasse studiare dalle sculture Greche e Romane antiche, delle quali fece procaccio a buon gusto, tanto che alla sua morte, siccome noi abbiamo veduto, da una nota originale di quei tempi, ne restarono agli eredi tante e di bronzo e di marmo, che furono allora stimate sopra 1500 fiorini d'oro. Trovansi le antiche scritture, delle quali abbiamo ora parlato insieme con quelle che citeremo più avanti, appresso a Cristofano Berardi avvocato del collegio de' Nobili, Gentiluomo.» (Wie sich des weiteren auf S. 67 ergibt, handelt es sich um ein Ausgabenbuch Ghibertis, aus dem Baldinucci Auszüge mitteilt.)

² «Fra le cose migliori vendute al Gaddi erano il torso d'un Satiro, lavoro de' più bei tempi della Grecia; un altro d'una Venere, a imitazione della Medicea; un altro d'un Genio alato; un altro d'altra Venere; un altro di un Narciso; e un altro di un Mercurio. Il primo, acquistato col tempo dal granduca Pietro Leopoldo, si conserva nella nostra galleria; il secondo, nell'estinzione della famiglia Gaddi, passò ad un marchese di Sorbello, marito d'una signora della famiglia sudetta, e fuit da lui regalato ad un signor Oddi di Perugia, suo nipote; il terzo, che credesi opera di Prassitele, e passò parimente al marchese di Sorbello, fu poi acquistato dal cav. Lorenzo Adami.» Diese Notiz findet sich zuerst in der Vasariausgabe, die 1832—1837 bei Passigli in Florenz zu erscheinen begann (Parte I, p. 243, n. 36) und ist dann in die deutsche Übersetzung von Schorn (Stuttgart, Cotta, 1873, II, 1, S. 126, Anm. 43) und die späteren Florentiner Ausgaben übergegangen. Milanesi (II, 245, n. 2) bemerkt zum Schlusse: «Degli altri tre, passati in possesso dei signori Nerli, non sappiamo la sorte.» (In der Passigli'schen Ausgabe war gesagt, daß diese drei Stücke von den genannten Herren Nerli an die Akademie von Siena geschenkt worden seien, wohl ein Irrtum, den Milanesi stillschweigend korrigierte.) Der alte gedruckte Katalog der Galerie Gaddi von Bandinelli, den mir Prof. Heinrich Brockhaus freundlichst aus Bigazzis Florentiner Bibliographie (Firenze e contorni unter no. 3750) nachweist, ist mir unzugänglich geblieben.

³ Pelli, Saggio storico della R. Galleria di Firenze, Firenze 1779. p. 419.

stand zu erwägen ist. Er weist nämlich eine gewisse Verwandtschaft mit dem Torso des jungen Isaak auf Ghibertis erstem bekannten Werke, dem berühmten Konkurrenzrelief von 1402 für die Tür des Baptisteriums auf, in dem man schon längst die Einwirkung einer antiken Vorlage gefunden hat (Fig. 13). Nur ist der Torso der Uffizien anders, als Spiegelbild, gewendet. Daß Ghiberti ein antikes Motiv genützt hat, ist wohl ausser Zweifel; auch Brunellesco hat ja bekanntlich auf seinem Konkurrenzentwurf eine Reminiszenz an eine seit langem berühmte Antike, den Dornauszieher, gleichsam programmatisch angebracht (s. die Schlußvignette). Es fragt sich nur, was Ghibertis Vorlage gewesen sein kann? Der noch sehr junge Künstler war damals in der Werkstatt seines Ziehvaters Bartoluccio, der ihm mit Rat und Tat an die Hand gegangen ist, wie Vasari des näheren erzählt. Man wird annehmen müssen, daß dieser, was bei einem Florentiner jener Zeit gar nicht zum Verwundern Anlaß gibt, die betreffende Antike schon in seiner Werkstatt gehabt und auf Lorenzo vererbt haben wird; denn die Idee Marcel Reymonds (*La Sculpture florentine* II, 48f.), das Proberelief selbst lieber dem Bartoluccio (der Lorenzo nur vorgeschoben habe) zuzuweisen, eben weil sich eine solche Anlehnung an die Antike bei Ghiberti sonst nicht finde, wird man wohl nicht ernst nehmen wollen. Diese Freude an der Antike ist freilich jener Übergangszeit in Florenz eigen; es braucht nur an einen anderen zeitgenössischen Künstler, den Aretiner Niccolò Lamberti, erinnert zu werden, der in seiner in den Jahren 1402 bis 1408 entstandenen *Porta della Mandorla* am Florentiner Dome gern und mit vollem Verständnis antike Motive verwendet.¹ War doch auch gerade in dessen Heimat, in Arezzo, schon zu merkwürdig früher Zeit das Interesse an antiken Dingen geweckt worden durch die häufigen Funde, die man in diesem alten Zentrum der etruskisch-römischen Töpferei, dem Vaterlande der berühmten aretinischen Tongefäße, schon im Mittelalter gemacht hat; das Museum der Stadt ist bekanntlich voll von zahllosen Formen und Scherben dieser Industrie. Schon ein Schriftsteller des XIII. Jahrhunderts, Ristoro d'Arezzo, hat in seinem 1282 vollendeten *Libro della composizione del mondo* eine lange Betrachtung über jene Denkmäler seiner Heimat eingeschaltet, die für die Geschichte der Antike in Toskana und auch an sich so merkwürdig ist, daß ich sie hier auszugsweise wiedergebe, umsomehr da der Text nicht eben jedem bequem zugänglich sein dürfte:²

¹ Siehe auch dieses Jahrbuch, Bd. XX, S. 279.

² Ristoro d'Arezzo, *Libro della composizione del mondo* bei Nannucci, *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua Italiana*, Florenz 1858, II, 201, Dest. VIII, cap. 4: «Dacchè noi avemo fatto menzione della terra, volemo fare menzione del nobelissimo e miraculoso artificio che fo fatto d'essa, della quale feciario vasa per molti temporalì li nobilissimi e suttilissimi artificio anticamente en la nobele città d'Arezzo, en la quale noi fommo nati: la quale città, secondo che se trova, fo chiamata Orca, e mo' è chiamato Arezzo. De li quali vasa mirabili per la loro nobilità certì savi ne feciario menzione en li loro libri, come so Isidero e Sidilio; li quali feciario de terra colata suttilissima come cera, e de forma perfetta in ogne variazione. En li quali vasa fuoro designate e scolpite tutte le generazioni delle plante e delle follie e delli fiori, e tutte le generazioni delli animali, che se puono pensare, in ogne atto mirabile e perfettamente sì che passaro denanti all'operatore della natura, e feciarli de doi colori, come azzurro e rosso, ma più rossi; li quali colori erano lucenti e suttilissimi, non avendo corpo; e questi colori erano sì perfetti che, stando sotto terra, la terra non li potea corrompare nè guastare. Segno de questo, che noi avemo detto, si è de quello c' avemo veduto, che quando se cavava en lo nostro tempo per alcuna casione dentro della città o de fore dattorno presso quasi a doe millia, trovavane grande quantità de questi pezzi de vasa, e en tale loco più, e en tale loco meno, en una parte più e meno altrove; delle quali era presumato ch'elli fossaro stati sotto terra assai più de milli anni. E trovavane così coloriti e freschi co elli fossaro fatti via via; delli quali la terra non pareva c' avesse dominio sopra essi de potereli consumare: en li quali se trovavano scolpite e designate tutte le generazioni delle plante e delle follie e delli fiori, e tutte le generazioni delli animali mirabile e perfettamente, e altre nobilissime cose, sicchè per lo diletto facieno smarrire li conoscitori, e li non conoscitori per la ignoranza nonde riceviano diletto, spezzavanli, e gettavanli via. Delli quali me vennaro assai a mano, che en tale se trovava scolpito imagine magra, e en tale grassa; e tale ridea, e tale piangea, e tale morto, e tale vivo, e tale vecchio, e tale cittolo, e tale innudo, e tale vestito, e tale sciarmato, e tale a pè, e tale a cavallo, quasi in ogne diversità d'animale. E trovavane stormi e battaglie mirabilmente in ogne diverso atto; e trovavase fatta lussuria in ogne diverso atto; e trovavane battaglie de pesci e d'uccelli e d'altri animali mirabilmente in ogne diverso atto; e trovavase cacciare e uccellare e pescare mirabilmente in ogne atto che se pò pensare. E trovavase scolpito e designato sì mirabilmente che en le sculture se conoscano li anni, e 'l tempo chiaro e lo scuro, e se la figura pareva de logne e de presso; e trovavase scolpita ogne variazioni de monti e de valli e de rii e de fiumi e de selvi, e li animali che se convengo a ciò in ogne atto perfettamente. E trovavase spiriti volare per aere en modo de garzoni inudì, portando pendoli d'ogne diversità de poma; e trovavase tali armati combattere assieme, e tali se trovavano in carrette in ogne diverso atto con cavalli ennanti; e trovavane volare per aere

«In der edeln Stadt Arezzo, in der wir geboren sind, formten die trefflichen und sinnreichen Künstler vor Alters lange Zeit hindurch Vasen von höchst vollkommener und sehr mannigfaltiger Gestalt, zu denen sie eine überaus, fast wie Wachs bildsame Erde verwendeten. An diesen Vasen sah man gezeichnet und gebildet alle nur erdenklichen Pflanzen, Blätter, Blumen, auch Tiere, so wunderbar und vollendet, daß sie vor dem Schöpfer der Natur selbst mit Ehren bestehen könnten. Sie verwendeten zwei leuchtende und durchsichtige Farben, Blau und Rot (jedoch gaben sie dem Rot den Vorzug), die so trefflich waren, daß sie unter der Erde keinerlei Veränderung erlitten. Wir können davon aus eigener Anschauung Zeugnis ablegen; denn wenn man zu unserer Zeit in der Stadt oder in einem Umkreise von etwa zwei Miglien um sie bei irgend einer Gelegenheit Erdaushebungen vornahm, so fand sich immer eine große Menge von Vasenscherben, an dem einen Orte mehr, an dem anderen weniger, und man kann annehmen, daß sie mehr als tausend Jahre in der Erde gelegen haben. Trotzdem wurden sie so frisch und unversehrt in ihrem alten Farbenglanz befunden, als ob sie gerade gemacht worden wären, und es schien, daß die Erde keine Macht über sie hätte, sie zu zerstören. Ihre Ornamente von Pflanzen und Tieren waren so vorzüglich, daß die Kenner vor Vergnügen außer sich gerieten; die Nichtkenner jedoch merkten in ihrer Unwissenheit nichts sondern zerbrachen sie und warfen sie weg. Später kamen mir einige in die Hand, auf denen man menschliche Figuren in allen möglichen Stellungen, Dicke und Dünne, Lachende und Weinende, Tote und Lebendige, Alte und Junge, Nackte und Bekleidete, zu Fuß und zu Pferd erblickte; ferner sah man allerhand Tiere, Kämpfe und Schlachten, Jagden, Vogel- und Fischfang in aller denkbaren Mannigfaltigkeit. Alles das war so unübertrefflich gezeichnet und modelliert, daß man in den Reliefs die Zeitalter und das Wetter, ob klar, ob stürmisch, erkennen konnte, und ob eine Figur nahe oder fern sei; auch sah man da alle möglichen Berge, Täler, Bäche und Flüsse, Wälder mit ihrem Getier, und alles höchst trefflich. Dann sah man Genien in Gestalt nackter Knaben in den Lüften fliegend, die Guirlanden von allerhand Früchten trugen; auch Bewaffnete zu Fuß oder auf Streitwagen, mit einander kämpfend. Von diesen Vasen gelangte eine fast zur Hälfte erhaltene Schale in meinen Besitz, an der so ausgezeichnete und natürliche Figuren waren, daß die Kenner, die sie sahen, vor Entzücken fast närrisch wurden; die einfältigen Leute wollten sie aber zerschlagen und wegwerfen. Wenn dergleichen Scherben in die Hände von Bildhauern, Zeichnern oder anderen Kunstverständigen



Fig. 12. Torso der Uffizien.

mirabilmente in ogni diverso atto; e trovavansi combattere a pèe e a cavallo, e fare operazione in ogni diverso atto. De queste vasa me venne a mano quasi mezza una scodella, en la quale erano scolpite sì naturali e sottile cose che li conoscitori, quando le vedeano, per lo grandissimo diletto rañtieno, e vociferavano de se, e diventavano ad alto e uscieno de se, e diventavano quasi stupidi; e li non conoscenti la voleano spezzare e gettare. Quando alcuno de questi pecci veniva a mano a scoltori, o a desegnatori, o ad altri conoscenti, tenelli en modo de cose santuarie, maravigliandosi che l'umana natura potesse montare tanto alto in sottilità en l'artificio, en la forma de quelle vasa, en li colori, e en l'altro scoltimento. E diciano: quelli artificio fuoro divini, o quelle vasa descesaro de cielo, non potendo sapere co quelle vasa fuoro fatte nella forma, nello colore, nè en l'altro artificio. Fo pensato che quella sottilissima nobiltà de vasa, li quali fuoro portati quasi per tutto lo mondo, fosse conceduta da Deo per molti temporali en la detta città per grazia delle nobile contradie e delle mirabili rivere la o' fo posta quella città. E perciò che li nobili artificio se dilettao en la nobile rivera, e la nobile rivera addomanda li nobili artificio.»

kamen, so bewahrten sie sie fast wie Heiligtümer auf, da sie baß erstaunten, daß die Menschenhand zu einer solchen Vollendung in der Kunst gelangen könne. Und sie sagten: ‚Jene Künstler waren göttergleich oder es müssen diese Vasen vom Himmel gefallen sein‘, da sie nicht ersinnen konnten, wie sie in ihren Farben, ihren Formen und in ihrem sonstigen Kunstwerte zustande gekommen sein sollten. Man dachte sich, daß diese Gefäße von so ungemeiner Kunstfertigkeit, die hier aus allen Teilen der Welt zusammenkamen, lange Zeiten hindurch ein besonderes Geschenk Gottes für diese Stadt gewesen seien, das sie ihrer hervorragend günstigen Lage in ihrem herrlichen Tale verdanke. Denn die guten Künstler freuen sich einer so gesegneten Örtlichkeit und eine gesegnete Örtlichkeit zieht die guten Künstler an sich.»

Nicht ganz zwei Jahrhunderte später lebte in derselben alten Töpferstadt ein Mann, der seinen früheren Geschlechtsnamen, stolz auf sein Gewerbe, mit einem von diesem abgeleiteten nomignolo vertauscht hatte. Der Enkel dieses vasajo von Arezzo — es ist niemand anderer als der berühmte Künstlerbiograph Giorgio Vasari — erzählt uns, daß dieser sein gleichnamiger Großvater († 1481) sich sehr viel mit der in Arezzo, wie wir sahen, seit dem Mittelalter nicht vergessenen antiken Keramik abgegeben habe. Aus einer Familientradition berichtet der jüngere Vasari, daß sein Vorfahr in einer Lokalität außerhalb der Stadt, beim Nachgraben nach alten Vasen, drei Ellen unter der Erde auf Reste einer antiken Töpferwerkstatt gestoßen sei und unter vielen Scherben auch vier ganze Stücke gefunden habe, die er, als Lorenzo il Magnifico Arezzo besuchte, dem Mediceer verehrte. Er soll auch der Art der Herstellung der roten und schwarzen Farbe jener Vasen wieder auf die Spur gekommen sein und selbst dergleichen Gefäße verfertigt haben; eine Anzahl derartiger Nachahmungen, bis 1 $\frac{1}{2}$ Ellen hoch, waren in Vasaris Elternhause noch zu dessen Zeiten zu sehen. Schade, daß diese Nachahmungen antiker Tongefäße aus dem Quattrocento, die ältesten, die man kennt, nicht mehr vorhanden sind. Es wäre grundlos, zumal wenn man an den so viel älteren Bericht Ristoros denkt, an der Erzählung Vasaris irgendwelchen Zweifel zu hegen, wenn er auch die Geschichte seines Urgroßvaters Lazzaro, des angeblichen berühmten Malers aus Arezzo, der in Wirklichkeit ein ehrsamer Sattlermeister gewesen zu sein scheint, aus Familieneitelkeit etwas phantastisch aufgeputzt haben sollte. Zwischen den einheimischen Tongefäßen aus roter Tonerde und den massenhaft nach Etrurien importierten schwarz- und rotfigurigen Vasen griechischer Fabriken hat auch er natürlich keinen Unterschied gemacht, so wenig als Ristoro. Man weiß ja, wie lange noch die letzteren als «etruskisch» gegolten haben.¹

Es scheint jetzt Mode zu werden, den Einfluß der Antike auf die italienische Frührenaissance sehr gering einzuschätzen, womöglich ganz zu leugnen, eine Reaktion gegen ältere allzu starre Anschauungen, die jedoch eben als Reaktion wieder die Tendenz hat, einseitig zu werden. Diese Seminarweisheit vergißt nur allzugern, welch großes, ernstes und tiefes Interesse fast alle Künstler jener Zeit an die antike Plastik fesselte; denn nur um diese kann es sich damals wesentlich handeln. Es ist unhistorisch und unpsychologisch zu meinen, daß eine solche intensive Beschäftigung mit den Resten einer hochbewerteten Vergangenheit, eine Beschäftigung, die nichts weniger als ein müßiges Spiel des Witzes und altertümelnder Launen gewesen ist, so gar keine Wirkung auf die künstlerische Form ausgeübt habe; denn davon ist die Rede. Den äußeren, stofflichen Einfluß wird ohnehin niemand leugnen wollen. Gerade Ghibertis künstlerische Persönlichkeit gibt nun eine treffliche Probe an die Hand, zumal

¹ Vita di Lazzaro Vasari, ed. Milanese II, 557: «... lasciò Giorgio suo figliuolo, il quale attese continuamente all'antichità de' vasi di terra aretini, e nel tempo, che in Arezzo dimorava messer Gentile Urbinate, vescovo di quella città, ritrovò i modi del colore rosso e nero de' vasi di terra, che insino al tempo del re Porsena i vecchi Aretini lavorarono. Ed egli, che industriosa persona era, fece vasi grandi al torno, d'altezza d'un braccio e mezzo; i quali in casa sua si veggiono ancora. Dicono che cercando egli di vasi in un luogo dove pensava che gli antichi avessero lavorato, trovò in un campo di terra, al ponte alla Calciarella, luogo così chiamato, sotto terra tre braccia, tre archi delle fornaci antiche, e intorno a essi, di quella mistura, e molti vasi rotti, e degl'intieri quattro, i quali, andando in Arezzo il magnifico Lorenzo de' Medici, da Giorgio per introduzione del vescovo gli ebbe in dono.»

wenn man sie mit der jenes alten Künstlers von Pisa, der die Sieneser Venus zu kopieren gesucht hat, vergleicht.

Auf den ersten Blick erscheint die Anleihe, die der jugendliche Künstler in dem schönen vielleicht nur zu eleganten Akt seines Isaak bei der Antike gemacht hat, genau so zufällig, äußerlich und nebensächlich als in der vorhergegangenen «mittelalterlichen» Periode, sowie etwa der Illuminator des Herzogs von Berry gelegentlich den Perser von Aix als Aktmodell für einen Adam benützt, wie Niccolò Pisano die alten Sarkophage von Pisa als Formenschatz ausbeutet oder selbst Brunellesco noch den Dornauszieher als Episodenfigur frei verwendet. Dazu kommt, daß gerade bei Ghiberti, in dem überdies unter allen Zeitgenossen die gotische Tradition am stärksten nachklingt, abgesehen von dieser sehr freien und souveränen nur sehr wenig andere Reminiszenzen aus der Antike nachzuweisen sind; und selbst hier wäre viel mehr von einer Anlehnung denn von einer Entlehnung zu reden, da ein bestimmtes Vorbild wie der Gaddische Torso bloß hypothetisch, nur deswegen, weil er aller Wahrscheinlichkeit nach im Besitze Ghibertis (oder seines Lehrvaters) war, angerufen werden kann. Heinrich Brockhaus hat vor kurzem in seinen schönen «Forschungen über Florentiner Kunstwerke»¹ auf einige antikisierende Motive von der «Paradiesestür» Ghibertis hingewiesen; das interessanteste darunter ist wohl das entzückende Figürchen einer biblischen Heroine (Fig. 13), die augenscheinlich einer römischen Gewandstatue im Typus der sog. Pudicitia nachempfunden ist. Vielleicht noch charakteristischer für die antiker Form sich nähernde Art Ghibertis ist ein höchst energischer Medaillonkopf der ersten Baptisteriumtür, auf den mich ebenfalls Brockhaus aufmerksam macht und in dem der damals im blühendsten Mannesalter stehende Künstler wohl einen hellenistischen Apollontypus verwertet hat (Fig. 11). Wie in jener Gewandfigur die gotische Linie durchschimmert, so trägt dieser Kopf über dem wallenden Stirnhaar das Diadem der Engel des Trecento. Ghiberti steht in der Mitte wie zu Ende seiner Laufbahn der Antike noch gerade so gegenüber wie in seinem Jugendwerk, dem Konkurrenzrelief: sie schwebt als Ideal in seiner Erinnerung, als Ideal, zu dem er sich aber durchaus selbständig und eigenartig verhält.



Fig. 13. Isaak aus dem Konkurrenzrelief des Ghiberti.

Vergleichen wir indessen einmal die Venus von Pisa mit dem Isaaktorso des Ghiberti. Die Anlehnung an die Antike ist bei ihr viel stärker, sichtlicher, bestimmt nachweisbar; und dennoch ist das Motiv nur rein äußerlich, ganz im Sinne des Mittelalters, angeeignet. Auch wenn man nicht an ein fast unversehrt erhaltenes Original wie die Kapitolinische Venus denkt sondern an die viel vager, flacher, allgemeiner aufgefaßte Kopistenarbeit der Mediceerin mit ihrer rokokohaften Grazie, ist der Abstand so ungemain groß, daß wir gegen den Trecentisten leicht ungerecht werden. Ganz abgesehen davon, daß die Schultradition der Pisani überall durchklingt, vor allem in dem Typus des Kopfes mit dem charakteristischen Stirnband, in der flachen Augenbehandlung und dem Pathos des Ausdrucks, der durch die überstark angegebenen Falten an den Nasenwinkeln etwas Schmerzliches bekommt, ganz abgesehen davon, daß auch diese Maske letzten Endes die Umformung eines antiken Typus darstellt, so ist die Behandlung der Formen ganz leer, oberflächlich, von einer eigentümlichen Stumpfheit, die gewiß nicht auf äußere Unbilden zurückzuführen ist; sie sind wie durch einen Schleier gesehen, auf gut Glück erfaßt. Wenn man auch die leblose Behandlung der Hände und Füße der nur mäßigen Individualität des Künstlers zuschieben wollte, so deutet doch sehr vieles andere auf eine Zeit, der so wenig wie an einem individuellen Porträt an der lebendigen Anschauung des nackten Körpers viel gelegen war und die diesen auch bei gegebenem Vorbilde nur in allgemeinen schematischen Umrissen festzuhalten unternahm. Wenn

¹ Leipzig 1902, Seite 20 (mit drei Abbildungen).

Goethes Wort zu Recht besteht, daß jede Übersetzung parodistisch ist, so ist es diese doppelt. Denn die mittelalterliche Formensprache enthält zwar sehr viele Gracismen und Latinismen, aber sie ist in ihrem Ursprung und in ihrem Bau, vor allem ihrem ganzen Geiste nach von der Antike, in deren «klassischer» Ausbildung natürlich, grundsätzlich verschieden. Man sehe, um nur ein Detail zu nennen, die Art, wie schemenhaft bei der Venus von Pisa die Brüste behandelt sind, fast möchte man sagen als reines Symbol, als bloße Andeutung weiblichen Reizes, und man wird wohl urteilen können, daß dergleichen seinem Geiste nach nicht allzuweit von der naiven Thematik frühmittelalterlicher Illustratoren entfernt ist, die die Stammutter des Menschengeschlechtes, auch in Unschuld und Glück des Paradieses, didaktisch vorwegnehmend und karikiert ausdrucksvoll als eine Vettel mit Hängebrüsten vorzuführen liebten.

Bei Ghiberti liegt schon eine ganz andere Anschauung vor. Man hat seinen Isaak oft mit dem seines Nebenbuhlers Brunellesco konfrontiert und die naturalistische Tendenz dieses letzteren hervorgehoben. Ich muß aber gestehen, daß mir auch dieser nicht viel weniger mittelalterliche Züge zu enthalten scheint als die Gewandfigur des Vaters Abraham auf demselben Relief, wenn der florentinische Realismus in ihm auch unlegbar erwacht. Im Gegensatz zu dem sehnigen und eckigen Knabenkörper Brunellescos hat Ghibertis Isaak in seiner Weichheit etwas Antinousartiges, trotz des lebendigen und reichen Muskelspiels. Man möchte meinen, daß in dieser etwas studierten Eleganz, in dieser ein wenig schulmäßigen Korrektheit das Wesen eines jugendlichen Künstlers zum Vorschein kommt. Aber es ist schon ein Künstler, der die Antike nicht mehr äußerlich, nicht mehr ängstlich und unfrei kopiert, sondern der sie, wenn auch noch einigermaßen nach Schülerweise, versteht und in ihrem Sinne bildet.

Zwischen dem Isaak des jungen Ghiberti und der Venus von Pisa herrscht, obwohl sie zeitlich kaum mehr als durch zwei Generationen getrennt sind, ein entschiedener Gegensatz. Beide sind von der Antike inspiriert, aber in wie verschiedener Weise! Aus der Individualität der beiden Künstler ist dergleichen nur zu einem kleinen Teile erklärlich.

In einem vorausgehenden Aufsätze dieses Jahrbuches (Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, Bd. XXIII, S. 282) war von der merkwürdigen Art, in der ein französischer Gotiker, Villard de Honnecourt, die Antike sich zu eigen macht, des weiteren die Rede.

Damit ist die Schilderung antiker Denkmäler durch Ristoro von Arezzo wohl zu vergleichen. Wir dürfen es diesem glauben, daß er jene schwarz- und rotfigurigen Vasen häufig genug gesehen und in Händen gehabt hat; eine freilich halb zerstörte Schale besaß er selber, und was er über sie sagt, ist in seiner Art ganz verständig und klar, sein Schlußaperçu über die Beziehungen von Milieu und Kunstwerk klingt fast modern. Aber in was für ein phantastisch Ding verwandelt sich doch flugs die Antike in den Augen dieses mittelalterlichen Menschen, wie sieht er ganz anders als wir, genau wie Villard, dem sein antikes Grabmal wie durch einen seltsamen Spuk sich in eine Märchenarchitektur verwandelt! Jene griechischen Vasen werden, recht im Sinne des Mittelalters, zu einem ganzen Korpus und Inbegriff der Kunst, zu einer reinen Gedankenkonstruktion. Die Form löst sich für Ristoro in ein Symbol auf, er sieht über sie hinweg und gleichsam durch sie hindurch. Er schaut auf jenen Vasen ganze Zyklen, Landschaften, ja entdeckt atmosphärische Stimmungen und Perspektiven, in einer für jene Zeit übrigens sehr bemerkenswerten Äußerung. Dergleichen ruft uns die ganze romantische Antike ins Gedächtnis, wie sie nicht nur literarisch in der Kaiserchronik, den Gesta Romanorum und den Mirabilia urbis Romae sondern auch in gewissen mittelalterlichen Schilderungen von Kunstwerken, im Liber monstrorum, in den Gemmenbeschreibungen der Lapidarien, wie des Liber Cethel, lebt und webt und die in der bildenden Kunst des Mittelalters selber ihren Ausdruck findet, von dem Hexensabbath antiker Schemen auf gewissen veneto-byzantinischen Elfenbeintrühelein an bis zu jenen kuriosen Fälschungen nach der Antike hinab, die die Sammlung des Herzogs Johann von Berry aufzuweisen hatte.

Dabei ist aber bei Ristoro der nationale, italienische Einschlag ganz unverhohlen da, in der Art, wie er von diesen Dingen als einem vaterländischen Ruhm und Erbe spricht, und ganz besonders darin,

daß sie sogleich als von den Künstlern beachtet und geschätzt dargestellt werden, den Künstlern, die hier schon in einer sonst unerhörten Weise als soziales und Kulturelement eindrucklichst erscheinen. Wie werden Kenner und Nichtkenner in Gegensatz gestellt! Das ist nicht Cliquengeist, wie man bei einem Ghiberti mutmaßen könnte; denn Ristoro ist kein Künstler sondern allem Anscheine nach ein geistlicher Literator. Noch mehr, er überliefert gerade von seinen künstlerischen Zeitgenossen eine naiv ausgedrückte, aber sehr charakteristische Äußerung, die an die fast um ein Jahrhundert jüngere eines Freundes des Petrarca, Giovanni Dondi,¹ anklingt und in der schon deutlich genug der Keim zu jener langlebigen und noch immer wirksamen Gesinnung angelegt ist, die die antike Kunst als «klassisch» proklamieren sollte. Die kleine Anekdote, die Dondi von einem befreundeten, leider nicht namhaft gemachten Bildhauer erzählt, ist gerade um ihres Ursprungs aus Künstlerkreisen und ihrer Lebendigkeit willen zu lehrreich, als daß sie hier nicht Erwähnung finden müßte; das Ambiente, in dem sie spielt, erinnert ganz an jenes der späteren «Schatzgräber» Brunellesco und Donatello in Rom. Dondi sagt in seinem merkwürdigen, aus Rom (um 1375) datierten Briefe ungefähr folgendes: «Ich kenne einen durch ganz Italien berühmten Bildhauer, der insbesondere in der figürlichen Plastik seinesgleichen nicht findet; diesen sah ich oft, wenn er von den Statuen und Bildwerken Roms sprach, vor Begeisterung förmlich außer sich geraten. Man erzählte sich von ihm, daß er mit fünf Genossen an einem Ort vorübergehend, wo dergleichen Bildwerk zur Schau stand, in bewundernder Betrachtung versunken und seiner Gesellschaft gänzlich vergessend, so lang stillgestanden sei, daß ihm seine Begleiter fünfhundert Schritte und mehr vorausgekommen seien. Indem er vieles über die Trefflichkeit jener Figuren redete und ihre Urheber über alle Maßen lobte, pflegte er als Trumpf noch hinzuzusetzen, daß wenn jenen Werken (um mich seiner eigenen Worte zu bedienen) nicht das Leben fehlte, sie besser als lebendige wären, als wenn er sagen wollte, die Natur sei durch das Genie so großer Künstler nicht nur nachgeahmt sondern sogar übertroffen worden». Das sind, im letzten Drittel des Trecento, schon die Cymbeln und Pauken des Trionfo der Antike.

Wohl, dem humanistischen Sinn des alten italienischen Scholastikers von Arezzo gaben ebenso wie dem bescheidenen Töpfer, Vasaris Großvater, jene immerhin wenig prunkvollen Scherbenreste des Altertums eine Ahnung des unerreichbaren Ideals, des

¹ Erst neuerdings aus dem Original Dondis in der Marciana mitgeteilt bei Müntz und Prince d'Essling, Petrarque, Paris 1902, p. 45, Note 3.



Fig. 14. Statuette von der Paradiesestür des Ghiberti.

mustergültigen Vorbildes, mochte auch ein wenig Campanilismus dabei im Spiele sein. Aber so gut einzelnes beobachtet ist, die Antike erscheint bei Ristoro ganz unverkennbar im charakteristisch mittelalterlichen, phantastischen Kleide des Erinnerungsbildes, der Gedankenkonstruktion, als Modell im Sinne seiner Zeit, als Schema, «exemplum». Fähigkeit und Wille zu eigentlicher Assimilierung an diese als verwandt empfundenen aber doch innerlich fremd gewordenen Formen fehlen noch gänzlich. Daran arbeitet sehr langsam, sehr allmählich, auf zuweilen kraus und seltsam verschlungenen Wegen, seiner Absicht kaum bewußt, das Trecento. Ghiberti und seine Zeitgenossen sind denn endlich auf jenem Punkte angelangt, den ungefähr die reife griechische Kunst bis zum IV. Jahrhundert v. Chr. erreicht hatte, bei der aus lebendiger Anschauung entwickelten Form. Darum ist ihr Verhältnis der Antike gegenüber kein äußerliches Anlehnen mehr, sondern sie ist ein inneres Erlebnis geworden, wie ein Jahrhundert früher die neue Lyrik Dantes. Die Kunst hat annähernd wieder dieselbe Stellung zum Objekte zurückgewonnen wie in jener Vergangenheit. Man versteht die Antike wieder aus dem eigenen Selbst heraus; und so handelt es sich gar nicht mehr um zufällige Gelegenheitsanleihen, die schließlich das Mittelalter auch schon gekannt hatte, oder um die Lust an antiquarischem Aufputz, um archäologische Launen, sondern um die innerlichste Empfindung der Verwandtschaft mit Gleichartigem. Dieses Verständnis, das letzten Endes doch in überkommenem Blut und vererbtem Boden seine Grundlage hat, mußte Künstlern des Nordens eigentlich fehlen; die Italiener haben doch niemals das Gefühl dafür verloren, daß es sich für sie um die Kunst ihrer Ahnen handelte. Daß die Praxis ihre eigenen abweichenden Pfade wandelt, ist kein Beweis gegen die frühe vertretene Theorie von der klassischen, vorbildlichen Antike sondern eher dafür; denn die Kunstkritik und, wenn man die zweideutige Bezeichnung schon brauchen will, die Ästhetik der Kunst ist Jahrhunderte lang fast ausschließlich von Künstlern gemacht worden und das Korollar, das häufig gesuchte, fast immer idealisch überspannte Exposé dessen gewesen, was man in der Praxis wollte und schätzte, wenn auch wunderliche Irrwege, Verkennen und Beschränken des eigenen Schaffens sich dabei ergeben sollten. Man wird an die Worte Schillers erinnert, die er aus seiner eigenen tiefsten Künstlerüberzeugung heraus, gelegentlich an seinen großen Freund in Weimar richtet: «Die alten Muster sowohl im Poetischen als im Plastischen scheinen mir vorzüglich den Nutzen zu leisten, daß sie eine empirische Natur, die bereits auf eine ästhetische reduziert ist, aufstellen und daß sie, nach einem tiefen Studium, über das Geschäft jener Reduktion selbst Winke geben können» (14. September 1797).

Es ist gerade Ghiberti, der bekanntlich die unerschöpfliche Künstler- und Kunstliteratur Italiens eröffnet; er ist ihr Ältervater und Herold. Wenn man seine Schilderungen von dem zu Rom gefundenen Hermaphroditen oder der gelegentlich einer Grundaushhebung bei den Häusern der Brunelleschi zutage geförderten Venusstatue, später im Besitz des Lombardo della Seta, liest,¹ so ist man immer aufs neue überrascht, wie fein, wie fern jedem humanistischen Literatentum sein künstlerisches Empfinden für die Antike war; es ist der moderne Künstler, der da zum ersten Male zum Worte kommt. Zugleich der echte und rechte bildende Künstler, «zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt»; so, wenn er sagt, daß gewisse Schönheiten jenes Venustorso dem Auge weder im vollen noch im gedämpften Lichte sondern lediglich dem Tastsinn zugänglich seien, der «sehenden Hand», um einen anderen Ausdruck Goethes zu gebrauchen, — wen möchte man auch in solchen Dingen lieber nennen als den großen, ewigen Dilettanten, der von sich scherzte, daß er selbst in Abrahams Schoße Bleistift und Pinsel nicht los werden würde, und der im «Monolog des Liebhabers» seiner Resignation wie seinem lebhaften Gefühl für das eigentlich Künstlermäßige Ausdruck verliehen hat.

Für Ghiberti ist die Antike kein Exemplum mehr. Zwar könnte man nicht ganz zu Unrecht behaupten, daß das mittelalterliche Erinnerungsbild auch bei ihm noch fortwirkt, der das gotische Sentiment selbst in seinen spätesten Arbeiten nicht verleugnen kann und will. Nirgends weist sein Werk eine förmliche Studie nach der Antike, die direkt festzustellende Wiedergabe eines antiken Motivs auf;

¹ Comm. III, in Frey's Ausgabe p. 57: (Hermaphrodit) In questa era moltissime dolcezze, nessuna cosa il viso scorgeva, se non col tatto la mano la trovava. (Venus) A moltissime dolcezze, le quali il viso nolle comprende nè con forte luce nè con temperata, sola la mano a toccarla la truova.

trotz aller liebevollen Versenkung, eifrigen Sammelns, trotz aller theoretischen und historischen Beschäftigung mit der alten Kunst. Man kann nicht einmal sagen, daß Ghiberti die Antike nachahmt; er nähert sie sich an, wie es seinem eigentümlichen historisch gegebenen Künstlertum entspricht, nicht in penibelm Detailstudium sondern aus einer allgemein, allerdings höchst reichen und nuancierten Gesamtbilde seiner Phantasie. Und von da führt wohl noch manche Brücke zu der Auffassungsweise eines reinen Gotikers gleich Villard. Aber Ghiberti eignet sich das Antikische nicht mehr äußerlich, phantastisch zu sondern als eine innere Erfahrung. Und das scheidet ihm vom Mittelalter. Es ist nicht der nationale Stolz, nicht die antiquarische Begeisterung des literarischen Laien, wenn dergleichen auch immerhin mitspielen mag, sondern vor allem das lebhaftere Gefühl unmittelbarer Verwandtschaft, das den Künstler in der Antike etwas überaus Wertvolles entdecken läßt, deshalb, weil er sich auf dem gleichen und rechten Wege fühlt. Und das scheint die eigentliche Bedeutung und Wirkung der Antike bei den Männern der italienischen, vor allem der florentinischen Frührenaissance zu sein. Ein alter spanischer Kunstrichter, Sebastian Fox Morcillo von Sevilla, hat zu einer Zeit des strengen Klassizismus, um die Mitte des XVI. Jahrhunderts, als die Frage der Nachahmung antiker (literarischer) Vorbilder lebhaft erörtert wurde, den eigentlichen Sinn der Bildung an und nach einem Vorbild der Vergangenheit trefflich erläutert. Was er sagt, dürfte auf das Vorhergehende wohl anzuwenden sein und so sei es erlaubt, seine Worte als bekräftigenden Schluß hieher zu setzen: «Nachahmung kann nichts anderes sein, als den Geist, Art und Sinnesweise des Autors, den man schätzt, sich anzueignen . . . Die Nachahmung liegt weder in den Worten noch in den Formen der Rede sondern in einer gewissen Verwandtschaft der Naturanlage (*in naturae similitudine*), die leichter gefühlt als in Worten ausgedrückt werden kann. Wenn wir sehen, daß es jemandem leicht und gemäß ist, einem anderen nachzufolgen, so handelt es sich gewiß um eine mehr oder weniger offenbare Ähnlichkeit der geistigen Anlage. Sowie es absurd wäre, alle Schuhe über den gleichen Leisten zu schlagen, so ist es absurd, ein und dieselbe Form als Muster der Nachahmung für jeden aufzustellen, gleich als wenn alle Geistesbeschaffenheiten die nämlichen wären. Daraus folgt, daß es ebensowenig eine allgemein zutreffende, unbedingte Stillehre geben kann und daß alles von der Praxis, von der Beobachtung und dem Maße der Übung abhängt. Die erste und wesentlichste aller Regeln wird jedoch immer die sein, daß man dem Autor, dem man nachstrebt, in irgend einer Weise innerlich verwandt sein müsse.»¹

¹ Die bedeutende Stelle findet sich in Fox Morcillos 1544 zu Antwerpen gedrucktem Dialog: «De Imitatione, seu de informandi styli ratione.» Ich citiere nach dem reichhaltigen Werke von D. Menendez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en Espana*, Madrid 1896, vol. III, p. 237f.



