Bodleian Libraries
UNIVERSITY OF OXFORD

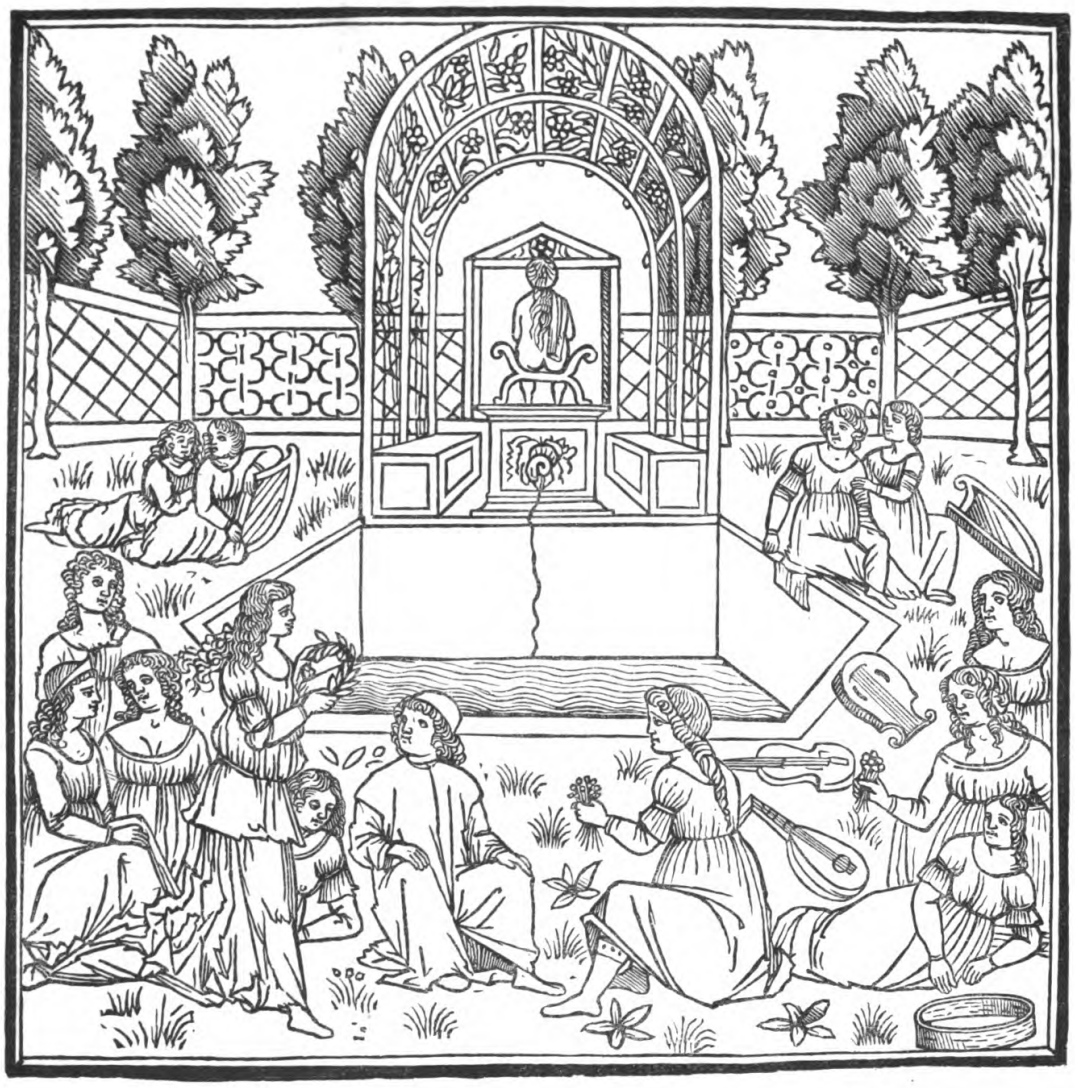
This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

600076651V



POLIPHIL UND POLIA

von den Nymphen am Venusbrunnen vereinigt.

Schluss-Illustration des ersten Theiles in der Venezianischen Ausgabe von 1499.

(Siehe pag. 124.)

Holzschnitt aus dem xylographischen Institut von F. W. Bader in Wien.

Ueber den kunſthiſtoriſchen Werth

der

HYPNEROTOMACHIA

POLIPHILI.

Ein Beitrag

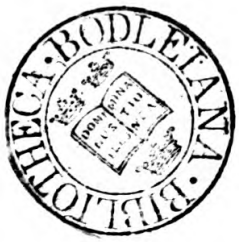
zur Geſchichte der Kunſtliteratur in der Renaiſſance.

Eingereicht

zur Erlangung des philoſophiſchen Doctorgrades an der philoſophiſchen Facultät der Univerſität Tübingen

von

ALBERT ILG.



Wien 1872.

WILHELM BRAUMÜLLER

k. k. Hof- und Universitäts-Buchhändler.

129

275. m. 181.

HERRN HOFRATH

PROFESSOR

DR. RUDOLF EITELBERGER VON EDELBERG

IN DANKBARER VEREHRUNG.

UEBER DEN

KUNSTHISTORISCHEN WERTH

DER

HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI.

I.

Venedig und der Humanismus in Wissenschaft und Kunst. — Die Kunsttractate und ihre Entwickelungsgeschichte. — Die Hypnerotomachia als Dichtung, dieselbe als kunsthistorisches Denkmal.

Eingeleitet durch Petrarca, von Sieg zu Sieg vorwärtsdringend, hatte der Humanismus Italien erobert, die grössten seiner Feinde in Bewunderer umgewandelt und die Kirche selber so allseitig mit seinem Geiste durchdrungen, dass nun der überschwengliche Cultus der Antike der Hochaltar geworden war, zu dem sich nach dem Veraltetwerden der fabula de Christo, wie sich Papst Leo ausdrückte, in kosmopolitischer Brüderlichkeit Alles drängte, was von der Bewegung der Zeit überhaupt berührt wurde. Was in Dante bereits unwillkürlich, in Petrarca jedoch mit klarem Blick für ein schönes Reich der Zukunft aufgebaut erscheint, empfing die eigentliche Quelle des Lebens durch das Wiederbekanntwerden und das daraus folgende Studium der griechischen Sprache. Unter Bonifacius VIII. betrat Manuel Chrysoloras den Boden Italiens, seinem Schüler- und Freundekreis entstammen die mächtigsten Thaten der neuen Wissenschaft. Die grossen Namen eines Valla, Bruni, Niccoli, Traversari, die wenigstens hochbegabten geistreichen Männer: Poggio, Filelfo, Beccadelli, Facio, Sylvio sind in Aller Mund; sie weisen mehr oder minder sämmtlich nach Florenz, als dem Brennpunkt des neuen Geisteslebens.

Hier concentrirt sich die tausendfältige, überrege Bewegung des Humanismus, dessen Samen zwar bis in die winzigsten

Höfe und Städte der Halbinsel geflogen und überall Keime für neue Thätigkeit geworden waren, doch nirgends ohne Bezug zu dieser Metropole des modernen Lebens sich entwickeln konnten. Ich habe nicht die Aufgabe, die Geschichte des Humanismus in dieser Stadt zu untersuchen, wende mich daher sogleich den Verhältnissen an jenem Orte zu, für dessen Cultur- und Kunstgeschichte die Hypnerotomachia in erster Reihe Bedeutung hat.

Venedig besass bekannte, hervorragende Männer, die den Studien des Alterthums Geist und Herz geweiht hatten, aber im Vergleich zur Arnostadt, Rom, Neapel und den kleineren Orten selbst, wie Ferrara, Siena, Mantua und Urbino, ist es ein Stillleben, das sich da unseren Blicken darbietet. Eine grosse Zahl der Edlen betreiben zwar classische Studien, das gesellschaftliche Leben nimmt allmälig dieselben Formen im Guten und Schlimmen an, welche die völlig verwandelte Welt der Renaissance charakterisiren, aber es stellt sich die Neuerung hier nicht als der allgemeine, grosse Zug in der Gesammtmasse dar, sie bleibt ein äusserer Einfluss, behält privaten Charakter und ergiesst sich keineswegs wie ein überschwellender Strom mit Einem Male über alle Gebiete des geistigen Seins, gleich den Bewegungen in Toscana und Rom — vielmehr muss sie für alle Zweige fast besonders in die abgeschlossene Inselstadt gebracht werden, eine künstliche Befruchtung starrer, unfügsamer Elemente. In der Literatur, Philologie, Beredsamkeit und Geschichtsschreibung waren es die Bestrebungen und die Neigung Einzelner, zudem meist in Florenz Gebildeter, die auch Venedig zur Pflegestätte des Humanismus schufen, aber auch hierin unterscheidet sich, was wir erblicken, von jenem wunderbaren, unbeschreiblichen Charakter, den die Begeisterung für die Antike an anderen Orten annahm. Chrysoloras, als er mit Demetrios Kydonios zuerst in der Lagunenstadt sein Heil versuchte, sah bald, dass die Republik nach ihrem ganzen Geiste,

weder seiner officiellen Mission, noch der Richtung seines gelehrten Strebens günstig sein werde und ergriff daher gerne das Anerbieten, nach Florenz zu kommen (1399), wo allerdings die Aufforderung zum Türkenzuge gleichfalls taube Ohren, der Lehrer der griechischen Sprache aber begierige Jünger fand, die ihm wie dem Verkünder des Evangeliums zuhörten. Auch Venedigs Gelehrte mussten zu diesem Manne oder zu Guarino von Verona, der in Byzanz gewesen, in die Schule.

Zuweilen kam aber auch einer oder der andere der wandernden Lehrer in die Stadt, daselbst die üblichen ludi literarii zu halten, Giovanni Malpaghino da Ravenna, der Zögling Petrarca's, oder Gasparino da Barzizza. Zu den Füssen des Letzteren sass die Blüte des jungen venezianischen Adels und lauschte seinem eleganten, ciceronianischen Epistolarstyle. Aber die Meister nahmen Abschied, die Schüler, darunter Venedigs bedeutendster Humanist, Francesco Barbaro, vervollständigten ebenfalls in der Fremde ihre Studien und schlossen sich dann an Filelfo, Poggio, Bessarion und Valla an : eine Schule von Gelehrten in der Stadt, die Gründung einer Universität, Bibliothek von Staatswegen wurde durch diese Bestrebungen nicht eingeleitet.

Ursache ist das eigenthümliche Regierungssystem. In Florenz hatte das Entzücken über den Frühling, der nun mit einem Male tausend herrliche Blüten wachgerufen, den Staat, die Gesellschaft, die Gesammtheit bis in's tiefste Mark ergriffen; es war ein berauschender Freudengedanke, dass die Schönheit des Heidenthums nicht in ewigem Todesschlaf gelegen, wie die Kirche bisher triumphirend verkündete, sondern dass es nur ein Winterschlaf gewesen, der nun ausgeträumt und dem reichsten Lenz gewichen sei. Da erhob sich die Republik in stolzer, schönster Kundgebung des Machtgefühles und bereitete mit allen Mitteln, in freigebigster Weise dem neuen Weltheiland, dem Humanismus, den Eingang. Sein Cult wurde die höchste

Zier der Republik, zum Throne (den er übrigens verschmähte), schuf man ihm eine Hochschule mit solcher Dotirung, dass sie bald 40 Lehrkanzeln besass; und nur, „damit Tuscier nicht in fremde Länder gehen dürften, um die Rechte zu studiren", wurde der erste Jurist seiner Zeit, Baldus, nach Florenz berufen. Der Adel der Stadt, an der Spitze die Medici, bildeten durch das ganze 15. Jahrhundert eine begeisterte Jüngerschaar des neuen Geistes und die ungetrübteste Freiheit war dem Fleisse, dem Talente, dem Genie und endlich auch dem geistvollen Schwindler wie nirgends hier gewährt.

Wenn demgegenüber Venedigs Staatsleitung sich höchstens tolerant und passiv gegen die allgemeinen Umwälzungen dieser Art verhält, wenn seine Gelehrten den neuen Studien mehr nur wie Privatpassionen obliegend erscheinen, so finden wir leicht den Grund in dem so ganz eigenartigen, Florenz beinahe entgegengesetzten Charakter des Inselstaates und seiner Verfassung. Wenn eine Regierungsform, und was mehr ist, ein gesammtes Staatswesen: Verfassung und Volk, Bürgerleben, Cultur und Begabung der Einzelnen dem Idealbilde der antiken Freistaaten sich genähert hat, so ist es Florenz gewesen, und aus diesem Grunde fällt der Aufgang der Sonne des Alterthums wie ein glühender Tagesstrahl in seine Geschichte, ein verwandtes Leben wandelte, von den Todten erweckt, plötzlich auf Erden, und ihm wandte die Blume Tusciens sich zu. Venedigs aristokratische Verfassung, deren Schwerpunkt keineswegs im schönen, harmonischen Werden des Innern, sondern in äusserer Macht und Bedeutung lag, die in Folge dessen, durch ein oft barbarisch hartes Gesetz, jene erste Bedingung, die Ruhe im eigenen Bereich, erzwingen musste, gestattete der Freiheit der Individualität, dem Haupterforderniss aller humanistischen Entwickelung kein Dasein. Den kühnen Plänen seiner auswärtigen Politik und Kriegführung war vor Allem nöthig, dass alle Bürger wie nur Ein Ganzes allem Fremden gegenüberstanden; das erreichte

auch Gewalt und Schrecken und das mysteriöse Ansehen der Regierung. Da war nichts, das mit Athens edler Freiheit stimmte; an Stelle der köstlichen Lebenslust, des stolzen Bürgersinnes im florentinischen Volke hatte daher jenes der meerbeherrschenden Venezia einerseits scheue Furcht und Gleichgiltigkeit gegen die Interessen des Gesammtwesens, andererseits ein Surrogat erfasst : die Lust an Handel und Kaufmannschaft, Freude an Gewinn und Wohlleben. Somit musste den Leitern des Staates im Humanismus eher ein gefährliches als willkommenes Element erscheinen, die Menge aber fühlte sich unbewegt und ohne Verständniss der Neuerung gegenüber : nur einzelnen edlen Männern ist zuzuschreiben, dass auch hier, allen Hindernissen zum Trotz dem grossen Sieger die Pforten geöffnet wurden, der zum zweitenmal die Welt aus Nacht und Dunkel zum Tag geleitete.

Diese Verhältnisse hatten jedoch auch manches Gute zur Folge. Ausartungen, wie sie in Rom und Florenz an der Tagsordnung waren und als piquante Würze des literarischen Lebens und Treibens galten, jene Hetzereien, Angriffe, Schmähschriften und Satiren der Gelehrten und Literaten, die zum Schaden des wissenschaftlichen Ernstes immer beliebter wurden und so manche geistreiche Feder entwürdigten — all' das begegnet uns in dem kleinen Kreise venezianischer Humanisten nicht. Ueber diesen Menschen schwebt die geistige Luft ihres Vaterlandes und bestimmt bis in's innerste Privatleben den Charakter aller Einzelnen in einer allgemeinen Weise. Das kluge Schweigen, einsame Verfolgen der vorgesteckten Ziele und möglichste Vermeidung jeglichen intimeren Anschlusses an Andere, wodurch das stets wache Auge der Staatslenkung auf ihr Thun aufmerksam gemacht werden könnte, war zum Principe geworden; Gelehrtenkreise, Verbindungen unter Gleichgesinnten gab es nicht, und jeder dieser Nobili, den die Studien des Alterthums beschäftigten, übte sie im stillen Gemache

seines Palastes, einsam und für sich allein. Da war er im Kreise hellenischer Grössen Weltbürger gleich den Florentinern, draussen aber lieh er die ganze Kraft des Geistes der Wirklichkeit, dem Vaterlande, dem er als Führer der Heere, als Gesandter, Procurator oder Statthalter diente.

Ein Beispiel bietet das Leben Carlo Zeno's, der als Feldherr der Republik grossen Ruhm erwarb, auch in Byzanz, Frankreich und England als deren Gesandter gelebt hatte. Daheim erquickte er seinen Geist an den Schriften der Alten und öffnete sein Haus Chrysoloras, Vergerio und Guarino. Er ist wohl die früheste Erscheinung des Humanismus an dieser Stätte, zu Beginn des Quatrocento † 1418. Die beiden Giustiniani, Leonardo und Bernardo, Vater und Sohn, beide von Guarino unterrichtet und kundige Hellenisten, verdankten das allgemeine Ansehen, dessen sie sich rühmen konnten, den Staatsgeschäften, die sie mit grossem Erfolge verwalteten. Leonardo's Statthalterschaft in Friaul, seine Procuratorswürde 1443, ebenso die Leistungen des Sohnes im selben Stande (1474) erhoben den Namen Giustiniani, aber Niemand nahm Antheil an ihrer Freude im Sammeln griechischer Manuscripte, ihren Briefen und rhetorischen Arbeiten. Während Leonardos jungen Jahren lehrte auch Filelfo als Professor in Venedig, ging dann nach Constantinopel als Legationssecretär der Republik, um nach 7 Jahren, beladen mit griechischen Büchern, zurückzukehren. Er fand einen bedeutenden Genossen seiner Bestrebungen in dem jungen Francesco Barbaro, dessen classische Beredsamkeit vier Jahre zuvor die gelehrte Welt auf ihn aufmerksam gemacht hatte, als er beim Empfang des Paläologen Johannes eine griechische Ansprache hielt. Mit 18 Jahren aber schon hatte er dem Lorenzo de Medici ein Werk über die Ehe gewidmet, einundzwanzigjährig ward ihm die Senatorswürde zu Theil. Barbaro ist der edelste, reinste Charakter unter der ganzen Humanistenschaar des Jahrhunderts gewesen, ohne Leidenschaft

und Streitsucht, vielmehr der stete Vermittler zwischen Bruni und Niccoli, Poggio und Valla. Ihn beseelt die reine Liebe zur Wissenschaft, die wärmste Liebe zum Vaterland; seine patriotischen Verdienste erfüllen ihn mit Stolz und Freude, auf die literarischen legte er geringes Gewicht. Er glaubte, sein Wissen für das gemeinsame Beste anwenden zu müssen, darum finden wir ihn fortwährend in diplomatischen Missionen an auswärtigen Höfen oder in den Provinzen als Podestà. Brescia hielt er glänzend gegen dreimonatliche Belagerung. Der gesammte Kreis der Florentiner schätzte Barbaro's Freundschaft hoch, mit ihnen, namentlich aber mit Guarino, Aurispa, Bessarion, Biondo, Fazio, Valla und Filelfo stand er in vertrautem Verkehre, fand aber in der Heimat gleichfalls keine Verbindungen, so wenig es an einzelnen Freunden humanistischer Studien hier mangelte. Er und die Giustiniani nahmen fremde Gelehrte in Venedig freundlich auf, sonst aber erfuhren, wie früher Chrysoloras und Guarini, nun auch Filelfo, Georgios Trapezuntios und Nic. Sagundinos, dass die rührige Lagunenstadt für Krieg und Handel, Reichthum und Ueppigkeit, aber nicht für die Pflege der Wissenschaften Sinn habe.

Nicht anders war es mit den Fortschritten der Renaissance in dem Gebiete der Künste beschaffen. Hier stellt sich Venedigs eigenthümliche Isolirung, die Absperrung, dürfen wir sagen, welche eine Folge der allgemeinen Principien war, besonders klar vor Augen. Ganze Phasen der italienischen Kunst sind für die seine ohne jeglichen Einfluss geblieben, vor Allem die erste Renaissance durch Giotto, deren Wirkung in deutlichen Ausstrahlungen weit und breit, bis nach Neapel und Oesterreich, ja selbst bis nach Böhmen gereicht hat; sie vermochte die Malweise der venezianischen Künstler nicht zu berühren, obwohl ihre Nachbarn in Verona, Padua sich mit den Ausläufern des Styls, Cennini, Giusto da Menabuoi u. A. innig verbündeten und einer Nachblüte Anlass gaben, die mit neuen Keimen für

die Zukunft befruchtet, in d'Avanzo und Altighiero hohe Bedeutung gewann. Wie die herrliche Stadt ihre prächtigste Ansicht der See zukehrt, so richtete auch die Politik des Staates das höchste Bestreben auf seine maritime Bedeutung, wodurch der Osten des Mittelmeeres der eigentliche Schauplatz seiner Geschichte wurde. Die sichere Heimat, der Ausgangs- und Directionspunkt so mächtiger Flotten und Heere war dann auch die Schatzkammer für alle Erwerbungen und Beute der Zurückkehrenden, so dass auf diese Weise eine völlig andere Beschaffenheit des Begriffs von Pracht und Luxus in Venedig heimisch wurde, als in den übrigen Städten des Abendlandes. Es war ein orientalisches Element hiedurch in das Leben der Stadt gekommen, welches in der phantastisch reichen, zuweilen beinahe an's Mauresque streifenden Architektur, der farben- und goldreichen Mosaikdecoration, dem Gefallen an bunter Kleidung sich aussprach. Andererseits fand bis in diese Zeit verhältnissmässig noch geringer Verkehr — so in freundlichen, wie feindlichen Dingen — mit dem italienischen Festlande statt.

Aber das 14. Jahrhundert bringt doch bereits Umwandlungen mit sich. Wohl hatten die Erwerbungen Venedigs im Lombardischen noch keinen Einfluss auf seine Malerschule genommen und ist eine Wirkung d'Avanzo's durchaus nicht nachweisbar; man fertigte unermüdlich Mosaiken und Werke der Malerei im Geschmacke der Byzantiner, wie seit Jahrhunderten ohne viel Unterschied und Fortschritt der Technik es geschehen, wie um 1290 eine ganze zahlreiche Schule sie machte — aber es gesellt sich auf der einen Seite durch Semitecolo und später jenen Künstler, der sich Alamanus nannte, ein realistisches Princip hinzu, andererseits vermitteln Lorenzo Veneziano, Gerini, Giambono und Gentile vor Allem doch schon in einigem den venezianischen Byzantinismus mit der Malweise des übrigen Italiens. — Es sind die Vorgänger der eigentlichen Neuerung, die dann durch die Mantegnesken

Reformen der Vivarini, Crivelli, Negroponte, sich vollzogen haben, nachdem, namentlich was die technische Seite betrifft, auch der Norden sein Schärflein zur Gründung einer besonderen venezianischen Kunst beigetragen. Dann tritt Bellini in diesen Kreis und versöhnt die bewegten Elemente dieser neugewordenen Schöpfung in seiner milden, leuchtenden Malerei, die vom alten byzantinischen Styl die Liebe für das tiefe, satte Colorit, von den Paduanern die Ornamentik und das Kräftige der männlichen, von Gentile die Holdseligkeit der Madonnen-Gestalten erhalten hat, als Eigenes, Heimisches aber fügt er den gemüth-menschlichen Charakter seiner Heiligen, die behagliche Traulichkeit der Conversazione hiezu, die dem weltlich gemässigten Sinne des praktischen Handelsvolkes so überaus entsprach.

Es sind demnach genau dieselben Erscheinungen, wie im wissenschaftlichen Gebiete der Renaissance. Auch hier liess die Regierung, die Gemeine, die wenigen Einzelnen ohne Antheil und Interesse, ihrer Neigung und dem Gange des von ihnen erkannten Zeitgeistes folgen — der Unterschied ist nur, dass zahlreichere Freunde der heiteren Kunst als des strengen Bücherstudiums aufstanden, dass ferner zur Ausübung der ersteren in dem Volke grössere Anlage ruhte. So erklärt sich's, dass die Republik zur Entfaltung höchster Pracht dieselben Byzantiner als Maler und Mosaicitsen in ihre Mauern herüberholte, deren Sprache und Gelehrsamkeit nur kühle Aufnahme finden sollte. In Florenz entsprosste die Blume der Renaissance, nach Venedig kam sie von aussen, dort lehrte den Künstler der Gelehrte, so dass Donatello auswärtige Anträge ablehnte, um nur die Kunde der Vorzeit von humanistisch gebildeten Freunden stets hören zu können, dort hatte über Ghiberti's Thüren auch Traversari, Niccoli und Lionardo d'Arezzo mitgeurtheilt; Venedigs Gelehrte und Künstler aber empfingen aus der Fremde das Heil der neuen Aera — das haben wir im Auge zu behalten, wenn wir den Werth der Hypnerotomachia für die

Geschichte der Renaissance völlig verstehen wollen, denn es scheint dieses wunderliche Buch eben ein erster Hauptverkündiger der Renaissance für Venedig selber gewesen zu sein.

Italiens Kunst dankte der Wiederbelebung der Antike nicht nur eine neue Stoffwelt, Gedanken und Formen, sondern auch nebstdem, was vorher unbekannt gewesen, wissenschaftliche oder wenigstens literarische Behandlung ihrer Aesthetik, Theorie und Technik. Die Entwickelung einer an den alten Mustern gebildeten, leichteren und gefälligen Schreibweise, die alle Gegenstände menschlichen Könnens und Schaffens zu erfassen im Stande war, kam auch den Angelegenheiten der Kunst zu Gute. Nun unterschieden sich die Tractate bald sehr vortheilhaft von jenen Aufzeichnungen des Mittelalters, die ohne System, logische Folge und Theorem Alles zusammengewürfelt enthalten, was dem Verfasser aus der eigenen Praxis zufällig in den Sinn kam. Wir werden unten beleuchten, wie die Hypnerotomachia allerdings nach der äusseren Form ihrer Abfassung und des Autors Angabe als selbstständiges, i. e. literarisches Kunstwerk, ein seltsames Gemisch von humanistischer Stylübung und Roman, zu gelten hat, ich behaupte indessen, dass dem wahren Inhalte nach und im letzten Grunde eine Parallele zwischen ihr und jenen Büchern gezogen werden darf, welche sich selber nicht als poetische Arbeiten, sondern als Kunsttractate ankündigen. Daher möge ein kurzer Excurs über die historische Entwickelung dieses Literaturzweiges gestattet sein, namentlich um den Zusammenhang unseres merkwürdigen Werkes mit Schriften, die schliesslich ähnlichen Inhalts sind, auch durch die Veränderungen wahrscheinlich zu machen, welche die Genesis der Kunstschriftstellerei bis in die Zeit der Frührenaissance erfahren.

Alle Tractate sind naturgemäss aus praktischer Uebung hervorgegangen, und von dem Verfasser zum Zweck, ein Memoriale für eigenen Gebrauch zu sein, oder Jünger seiner

Kunst heranzubilden, zusammengestellt worden. Als die gesammte Technik in der frühesten Periode des Mittelalters als uralte antike Tradition den Mönchen, den ausschliesslichen Vertretern jeglicher Cultur, allein bekannt gewesen, lehrte man Handgriffe und jede Regel von Mund zu Mund, die Klosterschule bildete eine Welt für sich — da scheint derartige Fortpflanzung der Praktiken wohl kein Bedürfniss gewesen zu sein, denn die Ueberlieferung ging über das Leben von Generationen hinaus, mit Auswärtigen bestand aber kaum Verkehr oder es war wieder der persönliche. Aber die Schreiblust der fleissigen Väter, die schwieriger zu behaltenden Zahlen von Quantitäten und Mischungen in manchen Recepten, endlich hie und da Excerpte aus einem alten Classiker oder arabischen Autor veranlassten denn doch zur Aufzeichnung und bisweilen scheint die Erwägung des Verfalls, in welchem zu seiner Zeit die Künste lagen, einem erfahrenen Alten gleichfalls die Feder in die Hände gegeben zu haben. Ein Beispiel bietet der zweitälteste mir bekannte Tractat, der des Heraclius, „des hochweisen Mannes, von den Farben und Künsten der Römer". Wahrscheinlich durch einen Italiener des 10. Jahrhunderts compilirt, werden hier in Hexametern 20 Recepte mitgetheilt, dazu ein prooemium. Die Verse sind keine eigentlichen Leoninen, zeigen aber fast durchweg Assonanz am Schlusse und an der Caesur. Die inferiore Sprache prunkt mit bombastischem Geprahle von der einzigen Grösse des römischen Volkes, der Stadt und des Senates, von Poeten, die mit Epheu gekrönt wurden etc. — lauter Dinge, die neben den Regeln für ziemlich geringe Handwerke, welche ertheilt werden, lächerlich genug da stehen. Es gemahnt an die Verse eines Fulgentius mit ihrem Schwulste. Das Motiv der Arbeit ist die Furcht, dass derlei Künste völlig verloren gehen könnten, eine Besorgniss, die der Verfasser zwar für seine Techniken des alltäglichen Handwerks ohne Noth hegte, die aber für die allgemeine, grosse Kunst Italiens in diesen Jahrhunderten Begründung gehabt hätte. Wenn wir

noch der Berichte des Arztes Aetius im 6. und des Anonymus des Muratori im 8. Jahrhundert gedenken, so sind wir mit Heraclius und mit sämmtlichen Kunsttheorien des Südens fertig, welche vor jener Kluft der kunstentblössten, barbarischwilden Zeit zu Italien in irgend einer Beziehung stehen. Nun wird bis an die Grenzscheide des 14. und 15. Jahrhunderts, bis auf Cennino, keine Silbe über Kunsttechnik von einem Künstler und für solche geschrieben. Anders im Norden. Da thürmen im 10., 11. Jahrhundert allerorten gewaltige Dome sich zum Himmel empor, von Sculptur, Malerei und jeder Kleinkunst in reicher Fülle geschmückt — hier ergreift ein edler Mönch die Feder, Theophilus, und unternimmt es, den Schatz seiner Kenntnisse zu hinterlegen. Noch waltet derselbe Geist in seiner Doctrine wie bei Heraclius, auf Empirie lediglich gestützt, aber ein treffliches System ist bereits in die Masse der mitgetheilten Vorschriften gebracht, in welchem alle Bedürfnisse gottesdienstlicher Kircheneinrichtungen bedacht erscheinen. Malerei, Glasmalerei und Erztechnik sind gesondert und von den rohen Anfängen steigt man in jedem dieser Fächer bis zu seinen feinsten Arbeiten empor. Man fühlt den Geist, die ordnende Hand eines begabten Mannes, während die meisten Tractate des Mittelalters wirres Kunterbunt auftischen. Aus Theophilus' Eintheilung allein schon tritt der Charakter einer romanischen Kirche entgegen. Die Sprache ist in den Stellen, wo der dürre Receptenstyl verlassen werden konnte, edel, einfach und begeistert zugleich, denn des Autors Impuls ist lediglich die Ehre Gottes und des Nächsten Bedürfniss. Da finden sich leoninische Verse, Citate der Schrift, ja einmal ein Spruch des Cato. Die mappae clavicula des 12. Jahrhunderts ist eine magere Regelsammlung eines Mönches; in das sogenannte 3. Buch des Heraclius, d. s. Zusätze des 12., 13. Jahrhunderts aus byzantinischen, arabischen und französischen Quellen, haben sich antike Traditionen aus Vitruv und Pilinus (diese durch Isidor)

eingefunden, verständnisslos und ohne Urtheil eingereiht. Aus dieser Zeit finde ich auch im deutschen Wigalois eine Erwähnung von Erzsäulen mit corinthischen Formen oder Säulen aus corinthischem Erz, je nachdem man die Stelle verstehen will, jedenfalls aus antiken Schriften, verstreut. Eine artige Bemerkung ist Alles in so frühen Nachrichten. Oder es überrascht in Heinrich von Veldeke's Zeit plötzlich die Erwähnung von dem wunderlichen Funde, der bei Friedrich des ersten Krönung zu Rom gemacht worden sei: die Entdeckung des Grabes des Pallas — eine Geschichte, die dann Schriftsteller des 15. Jahrhunderts, besonders Bruder Felix Faber von Ulm, ausführlicher erzählt. Sind das Märchen, phantastische Zerrbilder, in denen ein Andenken der antiken Herrlichkeit mitten durch die Nebeltrübe des Mittelalters aufleuchtet, ist es die Dichtkunst, welche uns derlei verstohlene Grüsse zumittelt, so gibt es noch ein anderes Gebiet, das sie offen, voll Jubel verkündete, die bildende Kunst der Pisani, ein kurzer Vorfrühling der Renaissance.

Italien ist durch alle Wirrsale seines Geschickes, die finstersten Zeiten des Mittelalters hindurch, eines grossen Gedankens, eines hohen Bewusstseins niemals ganz uneingedenk geworden und diese Idee war sein Genius, der mit mächtigen Schwingen die Kluft barbarischer Jahrhunderte zu überschreiten vermochte: die Erinnerung seiner antiken Herrlichkeit. Indem dieser Zauber zu keiner Zeit völlig aus dem Denken, Handeln und Empfinden des Volkes schwand und auch während des traurigsten Verfalles noch wie ein schöner Traum über einem Entschlummerten schwebt, gleichet Italien Goethe's wunderbarem Kinde, das auch im niederen Kreise seiner Entführer die Ahnung eines bedeutenden Vergangenen, einer stolzen Abkunft umgibt. Die Erinnerung ist des Volkes Talisman geworden; wie ein segensreicher Zauber lebte sie im innersten Geistesleben der Generationen fort und hat den anstürmenden Barbaren des Nordens nicht nur getrotzt, sondern als kräftiges Ferment

umbildend auf ihre Empfänglichkeit gewirkt, sie herbeigezogen, veredelt und den Resten seiner alten Grösse einverleibt als Keime neuen Lebens. Ein armseliges hohles Wort war es allerdings nur mehr, ein todter Name, was diese schwachen, verkommenen Epigonen der Caesaren im Munde führten, aber doch besass noch ein solcher Schatten Macht genug und stellte dem staunenden Germanen sich riesengross vor die Seele, so dass er seiner frischen Kraft eingedenk sich stark genug fühlte, dieses Höchste zu erreichen, fortzusetzen und mit eigenem Leben neu zu beleben, das seiner Väter Schwert von dem morsch gewordenen Weltthron gestossen hatte.

Die classische Vorzeit war auch während des Mittelalters nur geistig erstorben, äusserlich, der Sache nach schätzte, las und citirte auch die mönchische Welt ihre grossen Autoren, aber dieselben haben sich in diesem Dienste gleich Allem und Jedem der individuellen, wahren Bedeutung entkleiden lassen müssen und wurden, wo es irgend einer ihrer Aussprüche nach irgend einer Deutung zuliess, so gut Propheten des Alleingeltenden, wie nur die eigentlich also genannten Verkünder des Wortes. Hatten ja die Kirchenväter noch mit Begeisterung den Alten nachgeeifert und wie Lactantius vor Allem nach Ciceronianischer Eloquenz gestrebt; noch redete das Volk auf Strassen und Gassen eine Sprache, die mancher neuen Einflüsse ungeachtet, mit jedem Klange doch wieder nur all' die übrige Herrlichkeit der Ahnen in die Gemüther zurückrief. Das Recht der Römer durchdrang seit dem 12. Jahrhundert wieder mit seinem scharfen, unendlich charakteristischen Geiste allmälig die Fremdlinge auf dem heimatlichen Boden der Catonen und theilte dem Blute der neuen Bevölkerung auf's allermächtigste verwandte Elemente mit. Noch ragten trotz ihrer eigenen wüsten Barbarei zahllose Monumente der Vorzeit vor den Blicken der Römer empor und erhielten schon als Wahrzeichen und locale Denkmale das Andenken an die Helden, Kaiser, Rhetoren und Dichter, deren

Fuss einst die geweihten Stätten durchwandelt hatte. Der höchste Gedanke des Mittelalters, die Idee des Kaiserthums, ist die grossartigste Bethätigung dieses unklaren, aber formell immer fortgenährten Bewusstseins, Roms wunderbare, magnetische Macht, die es auf das gesammte Abendland übte, ja selbst die Gründung des Stuhles Petri beweisen das ununterbrochene Fortwirken, die ewige Bedeutung der antiken Vergangenheit.

Im Einzelnen freilich erblicken wir nur allen Verständnisses, aller Empfindung baares, geistloses Wiederholen einiger weniger traditionell gewordener Dinge. Nicht nur die Kirche zwingt die classischen Autoren unter ihre Fahne, sondern die Gesammt-Anschauung der Zeit bildet sich ein subjectives, phantastisches Etwas aus den Resten des Alterthums, welches willkürlich geschaffen schliesslich zur Fabelwelt geworden ist. Nicht nur der Kirche musste Vergil der Herold ihres Heiles sein, er wurde Typus einer ganzen bedeutenden Seite des mittelalterlichen Lebens. An manche Bauwerke, die moles Hadriani, das Pantheon, das Reiterbild Marc Aurel's, das Septizonium am Fuss des Capitols, klammerte sich ein wunderliches Gespinnst von Mährchen, wie ein blosser Schatten an die classische Wirklichkeit erinnernd. So träumte das Volk nur mehr über seine Geschichte der Vorzeit, die Gelehrten aber standen der Erkenntniss derselben nicht näher. Wohl raffte unter den Karolingern und Ottonen sich eine Anzahl hervorragender Männer zur Reception der Antike auf, ihr Einfluss durchdringt alle Gebiete der Wissenschaft, der Kunst und selbst des privaten Lebens; aber es bleibt ein Versuch von Individuen, dem die Menschen und die Gravitation der Zeit entgegenwirken. Wieder in's Kloster gebannt, Beschäftigung eines schwächeren, zur strengen Arbeit untüchtigen Bruders, der sie ohne Gedanken mechanisch copirt, schlafen die Grössen der Antike den Winterschlaf weiter und nur manchmal, wenn sie ein Unberufener weckt und den Trojanerkrieg oder die Aeneis als ritterliche Aventiuren-Stoffe zu entdecken meint,

müssen sie vor der Zeit aus den Schlupfwinkeln und in wunderlichen Verballhornungen neben Herrn Erek und Wigalois durch die Welt taumeln. Da frieren sie denn im Norden und erscheinen dessen Söhnen selber wieder lächerlich neben den gesunden, markigen Gestalten der heimischen Poesie; sie, die Fremdlinge im Costume veränderter Welt und Zeiten.

Doch wir kehren zur Betrachtung der einzelnen Kunsttractate zurück, in denen derartige Reminiscenzen an die Antike noch weit spärlicher angetroffen werden, als selbst in den zufälligen Kunstnotizen der Gedichte. Der chronologischen Reihenfolge nach ist nun ein in Frankreich entstandenes Ms. des British Museum (Sloane 1754) anzuführen, tractatus de coloribus illuminatorum et pictorum, eine Receptsammlung von Klosterbrüdern angelegt, sowie das verwandte Opus des Pierre de S. Audemar (13—14. Jahrhundert) in unserem Betrachte hier ohne Bedeutung; ein drittes Werk ganz ähnlicher Art ist venezianischen Ursprungs (Sloane 416); die nächste bedeutendere Arbeit wird also in Cennini's trattato della pittura zu sehen sein, mit Ausnahme des geringeren vorgenannten Ms., welches im Venezianer Dialekt geschrieben ist, das erste bekannte Kunstbuch in der Volkssprache, die kurz vorher durch Dante war zu Ehren gebracht worden. Cennini's Werk hat das Verdienst, dem ausübenden Künstler besonders praktische Belehrungen darzubieten; aus der Werkstatt hervorgegangen und für den Handwerker berechnet, enthält es überaus umsichtige Unterweisungen bis in die kleinsten Bedürfnisse der Mache. Weil es dem lebendigen Schaffen entsprossen ist, herrscht auch ein frisches Leben des Geistes darin, Aesthetik, höhere und allgemeine Auffassung der Kunst werden wir aber vergebens suchen. Der philosophische Gesichtspunkt des Meisters, von dem aus er Ursprung und Bestimmung der Kunst ansieht, ist in merkwürdiger Uebereinstimmung mit Theophil der religiöse; wenn er von den Alten spricht, so sind die Maler byzantinischen Styls vor Giotto

gemeint und nur einmal gedenkt er der „vielen, guten, nackten Figuren der alten Zeit". — In diesem Jahrhunderte verfasst auch in Deutschland ein Maler derartige Anweisungen in der Vulgärsprache. (Ms. der Strassb. Bibl.)

Der erste vom Hauch der Antike angewehte Tractat ist Ghiberti's Commentar. Mit einem Schlage sehen wir uns da in eine neue Welt versetzt. An Stelle magerer Recepte, dunkel und unbestimmt wiedergegebener Phrasen, empfängt uns helle Begeisterung, ein hochgehender Strom freudiger Empfindungen für den Zauber der neuerstandenen Schönheit und eine Fülle subjectiven Urtheils, lebhaft sich zudrängender Antheilnahme des Autors. Freilich nimmt diese erste berauschte Freude den Mund so voll als möglich, alle Statuen spätrömischer Kunst, namentlich die handwerksmässig fabricirten Sarkophagsculpturen sind Arbeiten des Phidias, jeder geschnittene Stein stammt aus den Händen Pyrgoteles', aber gerade in diesem Uebermasse gibt sich die edle Freude am besten kund. Mit Eifer schreibt er Notizen aus Plinius hin, die ihm offenbar Traversari oder andere gelehrte Freunde mittheilten, denn, obwohl selber unbewandert in Sprache und Schrift der bewunderten Antike, legt von nun an der Künstler immer grösseren Werth darauf, ebensoviel literarische und antiquarische Kenntnisse zu entwickeln, wenn er die Feder ergreift, als er im artistischen und stylistischen mit Meissel und Pinsel den Alten gleichzukommen trachtet. Die nüchternen Receptbücher weichen daher immer mehr in den Hintergrund und beschränken sich auf den bescheidenen Kreis der Werkstatt, mit allem Pomp humanistischer Sprache und Gelehrsamkeit aber treten nunmehr eine Reihe von Arbeiten auf, deren Verfasser Künstler und Gelehrte zugleich, wohl auch oft das Letztere mehr als das Erstere, waren. Ich gedenke daher von nun an jener noch hie und da auftauchenden handwerklichen Compilationen, des Ms. von S. Salvator in Bologna, des Ketham Ms. im British Museum u. a. nicht weiter, und wende mich

zur Betrachtung der wissenschaftlichen Kunsttheorien, die im Laufe des 15. Jahrhunderts, durch die classischen Studien angeregt, aus italienischen Künstlerkreisen hervorgehen.

Das grösste Verdienst für die Wiederauffindung der Classiker aus deutschen und französischen Klosterbibliotheken hatte Poggio gehabt; auf sein Beispiel hin entschlossen sich zahlreiche andere Freunde zur Unternehmung solcher Entdeckungsreisen und es kamen die Verbannten immer häufiger in ihr altes Heimatland zurück. Darunter befanden sich auch die 10 Bücher des Vitruvius, durch deren Auffindung die Renaissance der Wissenschaften jener der Kunst eigentlich erst Leben und Stärke verliehen hat. Er war es, dessen Studium Brunelleschi's neue Richtung bestimmte, ihn auf genaue Untersuchung der vorhandenen Monumente hinwies und so eine neue Gedankenwelt begründete. Aber eben in Brunelleschi macht sich bereits die geistige Selbstständigkeit des Renaissancestyles mächtig geltend, jene eigene Freiheit des Wollens, die sie aus der untergeordneten Stellung der Nachahmerin adelnd gehoben und zu einer unabhängigen, in sich beschlossenen Kunstphase gemacht hat. Brunelleschi schon handhabt, was ihm Vitruv und die Ruinen Roms darboten, völlig nach freier Auffassung, willkürlich — im guten Sinne. Er behält in seinem Meisterwerke das gothische Princip bei und gebraucht in den zu Florenz aufgeführten Palästen die Formen des Rundbogenstyles, wenn gleich dabei antike Massverhältnisse und Constructionen in Anwendung gebracht sind. Die Antike gibt zu diesen Schöpfungen der Frührenaissance oft nur ein kurzes Motiv und nun ergiesst sich in die gegebenen Formen ein wahrhaft unerschöpflich reiches Meer von Gedanken als eine umgestaltende Phantasie des schlichten Themas. In diesem Sinne gehen auch die Autoren der Tractate an ihre Aufgabe, zu deren Lösung ihnen die Antike als Ideal vorschwebt, jedoch keineswegs der kritischeruirte, getreue Charakter derselben, sondern eine poetische

Vorstellung davon, nach der sie das Bedürfniss der Gegenwart befriedigen wollen.

Ein solches Werk soll der lombardische Maler Vincenzio Foppa geschrieben haben und es wird erzählt, dass es Bramante, Rafael und Ferrari bei ihren Arbeiten gedient habe. Mehr wissen wir von dem, übrigens auch noch unedirten Ms. des Antonio Filarete. (Magliabecch. Cl. 17, cod. 30, palc. I.) Er widmete es 1460 Piero de Medici und bemerkt in der Einleitung, der Gönner möge es, so wie es sei, nicht als ein von Vitruv und den anderen würdigen Architekten herrührendes Werk betrachten, sondern als die Arbeit eines bescheidenen Künstlers. Wenn dem Vasari zu glauben ist, der aber dem Meister sehr abhold scheint, so wäre allerdings das römische Vorbild nichts weniger als erreicht, er tadelt das Zusammenmischen von alten und modernen Bauten und fällt endlich das harte Urtheil, diese Bücher über Architektur enthielten zwar manches Gute, seien aber meist lächerlich und so albern wie nur irgend etwas. Vasari hätte gewiss über die Hypnerotomachia sich womöglich noch ungünstiger ausgesprochen, dennoch glaube ich, in seiner Ansicht die veränderte Lage der Dinge nach beinahe einem Jahrhundert als Ursache erkennen zu dürfen, in einer Zeit, da an Stelle der frischen Begeisterung eine regelrechte Schulmanier, sowohl in der Behandlung der wissenschaftlichen als der künstlerischen Angelegenheiten getreten war. Die masslose, phantastische Confusion von Antike, Gothik und völlig neuen, originellen Einfällen kennzeichnet eben das liebenswürdig-naive der Frührenaissance.

Auch Piero della Francesca steht in seinem Werke auf den Schultern der Alten, namentlich ist es nebst Vitruvius Euklid, dessen Schriften man, um die Gesetze der Perspective und damit eine Grundfeste aller Zeichnenkunst zu erlangen, nun mit Eifer durchforschte. Pietro schrieb vorzüglich über Kriegsbaukunst, sein Schüler Fra Luca Pacciolo gab heraus: Summa

arithmeticae; la divina proporzione, wozu Lionardo da Vinci die Figuren zeichnete. In den theoretischen Schriften dieses Riesengeistes dann zeigt sich eine staunenswerthe Fülle humanistischer Bildung in so sicherer, kundiger Verarbeitung des Materials, wie nach und vor ihm kein Lehrbuch der Künste erreicht hat. Der trattato della pittura und die übrigen Arbeiten stehen an der Spitze aller theoretischen Leistungen von Künstlern seit den ersten Tractaten des Mittelalters bis zu den umfangreichen Lehrbüchern der späteren Akademien. Mit einer gründlichen Kenntniss der Alten steht hier Mathematik und Anatomie im Bunde — es hat die Wissenschaft sich des Kunststoffes bemächtigt und seinen Reichthum aus der vaguen Sphäre unbewusster Empirie an's helle Tageslicht der Erkenntniss gezogen. Zugleich gesellt sich diesem Streben, das man ein Münzen der rohen Goldmasse der Kunst nennen könnte, die Errichtung einer ersten, grossen Kunstakademie, als Schauplatz seiner praktischen Verwerthung, ein Institut, das in so begeistert frischen Zeiten, unter der Leitung eines solchen Genies noch nichts von dem Wesen an sich hat, das sonst die Bezeichnung „akademisch" bedeutet.

Gleichzeitig, 1485, erscheint auch Leo Battista Alberti's lateinisches Werk über die Baukunst in 10 Büchern. Er war einer der merkwürdigen Universal-Menschen, die nur die Renaissanceperiode hervorgebracht hat, Lionardo und Michelangelo in der Allseitigkeit des Talentes vergleichbar, so gut Humanist als Dichter, Musiker, Philosoph, Architekt, Bildhauer und Maler, Jurist und Mathematiker. In einer Reihe von Schriften sprach er sich über alle Zweige der Kunst aus, so inhaltreich und gelehrt, dass sie allein neben jenen Lionardos genannt werden dürfen.

Schliessen wir mit der Erwähnung dieses bedeutenden Mannes, an dessen Behandlungsweise kunsttheoretischer Stoffe

wir den besten Halt finden, auf unseren Schriftsteller zu kommen, die Betrachtung über den Werdegang dieses Literaturzweiges bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Beide zuletzt genannten Künstler haben später über die verschiedenen Fächer ihrer Thätigkeit geschrieben als der Verfasser der Hypnerotomachia (wenn wir das Jahr der Entstehung des Poliphil im Auge behalten, 1467). Dennoch wurde ihre Leistung berücksichtigt, weil sie erstens als die bedeutendsten Schöpfungen auf dem in Rede stehenden Gebiete die ganze Entwickelung krönen und die höchsten Ziele derselben bezeichnen, ferner aber, indem an ihrer Grösse nur eine Schätzung über den Werth des Poliphil gewonnen werden kann, während alle vor demselben entstandenen Arbeiten dafür keinen Massstab darbieten.

Lionardo und Alberti waren Dichter. Von jenem versichert es uns Vasari, dieser hat über die Liebe in Versen geschrieben und seine sonstigen rhetorischen Fähigkeiten in einer Anzahl Abhandlungen: de re uxoria, della tranquillità dell' animo etc. an den Tag gelegt. Ebenso versuchte sich Brunelleschi in Sonetten. Es waren bereits Menschen modernen Charakters, moderner Bildung, von der Vielseitigkeit der Tendenzen erfüllt, welche die eigentliche Frucht des Humanismus im Gegensatz zur früheren Monotonie der Wünsche und der Pflichten gewesen. In der Allgemeinheit der geistigen Thätigkeit beruhte ihnen der Reiz des Lebens, daher litt es den feurigen Alberti nicht an einem Werke lange, er modellirte beim Verfassen und Dictiren seiner Abhandlungen, sprang von der trockenen mathematischen Definiton zur scherzhaften Comödie, die er im Styl der Alten schrieb, erklärte nun die Aeneis, baute Guckkästen und Maschinen, und übte jegliche Kunsttechnik. Hunderte von Künstlern und Gelehrten lebten in dieser Weise, mehr oder minder begabt, auch Filarete, der diesen Namen in humanistischen Kreisen seines Umganges erhielt, und Piero della Francesca besassen Bildung und literarische Kenntnisse — aber

sie Alle trennten die einzelnen Richtungen ihres Fleisses von einander, pflegten bald dieses, bald jenes nach Lust und Laune, aber jegliches für sich: Poesie, Rhetorik, Alterthumskunde und Kunsttheorie — da fiel es einmal einem begabten und überaus bewanderten Künstler ein, all' diese Richtungen in einem Werk zu vereinen, das ist unsere Hypnerotomachia Poliphili.

Allerdings unterscheidet sie sich durch die äussere Form, die Fassung ihres Gehaltes, von den in einem zierlichen Latein geschriebenen Büchern der eigentlichen Humanisten. Von diesem Gesichtspunkt werden wir sie in der Gestalt, wie sie jetzt vorliegt, vielmehr der italienischen Literatur zuzuschreiben haben, denn sie ist einerseits in der Sprache der Ungelehrten, andererseits in einem Genre verfasst, das älteren Perioden der italienischen Poesie angehört. Es ist auch billig, dass eine Arbeit diese populären Formen schliesslich annahm, welche sich als Hauptzweck vorgesetzt hatte, nach all' den wissenschaftlichen Leistungen im Bereich der Kunst- und Alterthums-Literatur auf eine angenehmere Art den Zeitgenossen so viel Wissenswerthes beizubringen; es erscheint vernunftgemäss, dass dieser Versuch, Kunstansichten und Theorien im Gewand der Dichtung, in der Verzuckerung eines Romans aufzutischen, auch vom Kothurn herabgestiegen und in die Vulgärsprache übersetzt begegnet. Zu Treviso hat Poliphil, wie er am Schlusse mittheilt, seinen seltsamen (1499 ed.) Traum im Jahre 1467 geträumt, hätte auch in diesem Jahre sich wahrscheinlich nicht anders als in der Sprache Vergil's darüber hören lassen, denn noch in der 1. Hälfte des Jahrhundertes stand die Muttersprache in Verachtung; nur Giusto de' Conti, ein Nachahmer Petrarca's und Burchiello in Florenz wagen sich noch mit italienischen Poesien in die Oeffentlichkeit, und auch ein Gelehrter, Leon. Giustiniani in Venedig, verfasste süsse Liebeslieder, die das Volk durch ganz Italien nachsang, während die Humanisten sie ignorirten. Zwischen dem Inhalte der romantischen Epopöen, die später

dann Durante da Gualdo, Luigi und Luca Pulci, endlich Bojardo ausgehen liessen, der regina Ancroja, Ciriffo Calvaneo, Morgante maggiore oder Forteguerri's Ricciardetto und unserer Dichtung besteht grosse Verwandtschaft, indess möchte ich unter dem Eindruck der entsetzlichen Ermüdung, welche die Lecture des zwei Finger starken Foliobandes mit ihrem unermesslichen Schwulst hervorbrachte, gar sehr Anstand nehmen, dem P. Marchese beizupflichten, wenn er behauptet, dass die Hypnerotomachia, in Verse gesetzt, Ariost's Orlando nichts nachgeben würde. Diese Meinung kann durch das Durchfliegen einiger Blätter wohl entstehen, bei genauerem Bekanntwerden wird man trotz des unendlichen, überladenen Reichthums der Schilderungen bald quälende Monotonie empfinden und sich nach den köstlichen Gesängen des genannten Dichters sehnen, wie nach der freien Natur, die in gestutzte Ziergärten lieblich und lockend hereinblickt. Vielleicht suchte unser Dichter diese Gemeinschaft. Es ist sehr bedeutsam, dass er seinen Poliphil (wie noch erörtert werden soll), nachdem er ihn 1467 lateinisch geschrieben, 1499 italienisch herausgab.

Es liegt die Bedeutung sämmtlicher Poesien dieser Art und Zeit in der vermittelnden Stellung, welche sie zwischen classischem und romantischem Genre einnehmen. Pulci und Bojardo, der Verfasser des Poliphil, und Ariost genossen humanistische Bildung, ihre Gedankenwelt, ihre Sprache, deren Bilder und Gleichnisse sind voll von dem Geiste der Alten, den sie von Jugend auf kennen gelernt; aber sie haben sich in ihren Dichtungen einer Form, oft auch eines sachlichen Inhalts bedient, der im Mittelalter entstanden war. So knüpfen sie Blumen aus Süd und Norden zusammen und schöpfen eine neue Kunstform dadurch zu gleicher Zeit. Aber nirgends tritt dieser Zug so klar entgegen als im Poliphil; hier ist es nicht nur die allgemeine Bildungsstufe des Autors, welche die Schale der romantischen Form, des Romans, mit humanistischem Gehalte füllt, sondern

es geht seine besondere Absicht dahin, in Rahmen desselben gerade das zu schildern, was sonst lediglich aus der Schule des Humanismus hervorgegangene Künstlerschriften, die Tractate und anderweitigen Anknüpfungen an Vitruv, zum Gegegenstande hatten. Wie wir sehen werden, ist das überlange Buch nur in schwülstig langweilige Liebesklagen (u. drgl.), und in Beschreibungen aller möglichen Werke der Kunst getheilt; das ist das Merkwürdige an ihm, dass es voll gründlicher antiquarischer Kenntnisse, wie sich ein Cyriaco und Traversari ihrer nicht zu schämen gehabt hätte, auf den Ruhm einer für Gelehrte berechneten Arbeit verzichtet und in dieser Zeit der Gelahrtheit gerade, zur populäreren, gemeinverständlicheren Form sich bequemt hat, in der sonst nur die heitere, leichte Muse erscheint. Die Hypnerotomachia ist der erste Kunstroman im modernen Sinne, das einzige Beispiel, dass die Kunstbegeisterung der Renaissance ihre Anschauungen und formalen Principien durch einen in sich selber wieder künstlerischen Vorgang darlegte. Sie darf ein Kunstroman heissen, insofern die Kunstthemata an dem Faden einer poetischen Erfindung erscheinen, aber allerdings offenbart sich auch in dieser Form der lehrhafte Drang der Periode so allgewaltig, dass die Hauptsache Nebensache, diese Hauptsache wird. Sobald der Autor sich in Beschreibungen der Denkmale eingelassen hat, wird er unglaublich breit, minutiös, doctrinär, trocken und thut sich in wahrhaft peinlicher Gewissenhaftigkeit der Schilderung nie Genüge. Gebäude, Altäre, ja selbst ein einzelner Wagen oder ein Kleid werden 4—10 Folioseiten hindurch beschrieben, richtiger: wir erhalten von jedem Gegenstand ein genaues Inventar von Allem, was nur an, in und auf ihm angebracht war. Ist er in dieses Fahrwasser einmal gekommen, so umgibt den Leser ein unbegrenzter Ocean von Worten der Beschreibung, ohne Aussicht baldigen Ausganges, dann ist auch der Pomp der Sprache einem schlichten, nein, nüchternsten Tractatenstyl mit Massangaben, Betrachtung der

Constructionen und Verhältnisse gewichen, wie ihn nur die Capitel über Perspective und Architectur bei Lionardo und Alberti zeigen. Dann fällt ihm bisweilen ein, dass er zu sehr aus dem Geleise sei und der Fluss der dichterischen Erzählung schon gar zu lange stocke und er will uns auf einmal glauben machen, d. h. erinnern, dass ja die Liebe Poliphil so sehr plage, dieser seufzt daher etwas Weniges, dass das antike Grabgewölbe widerhallt; sogleich aber ist wieder eine herrliche Pforte von wunderbarer Arbeit da, Polia vergessen und die Wellen der breitesten Schilderung schlagen wieder über dem Leser zusammen; ja, einmal gesteht Poliphil höchst naiv, es sei ihm beim Durchwandeln der Antiken einigemale die Geliebte in den Sinn gekommen, darauf habe er den Gedanken mit Seufzern unterdrückt und sich von Neuem dem Anschauen der geliebten Monumente hingegeben! Die späteren Cap. bringen solche Vernachlässigung allerdings nur zu reichlich ein. Lahm in der Erfindung, alltäglich und uninteressant schleppt sich die Dichtung von einem Tempel zum anderen, von Beschreibung zu Beschreibung zahlloser Gegenstände. Ohne künstliche Gliederung, Knoten und Lösung ist sie nichts als die Dienerin des eigentlichen Zweckes ihres kunsterfahrenen Verfassers; daraus folgt, dass wir ihr jeden absoluten Werth absprechen müssen, ehe sie aber vollkommen verdammt wird, möge man erwägen, ob ihr nicht relative Bedeutung bloss von ihrem Schöpfer absichtlich verliehen sei, ob sein letztes Absehen auf andere Weise hätte erreicht werden können und endlich, dass er andere Leser erwarten konnte, als heute vor dem vierhundert Jahre alten Werke sitzen. Als man damals die Grösse von Rom und Hellas allen Ernstes wieder errungen zu haben meinte, waren diese Schilderungen Angelegenheiten des höchsten, lebendigsten, wirklichen Interesses, dagegen alles Uebrige zurücktreten musste; und es ist ja nicht unausstehliche Pedanterie des Individuums, wenn unser Autor ohne Ende in Kunstbeschreibungen badet, sondern

er entsprach damit nur dem Wunsch und Drang der Zeit, activ und passiv.

„Die Hypnerotomachia des Poliphil, wo gezeigt wird, dass alles Irdische nur ein Traum sei“, nennt der Verfasser in der Vorrede seine Arbeit. Er habe durch jenes griechische Wort den Kampf der Liebe im Traum ausdrücken wollen. Sein Poliphil werde viel wunderbare Dinge im Schlummer schauen, auch das Labyrinth, ein Bild des menschlichen Lebens. — Aus dieser Einleitung glaubt P. Marchese die Motivirung zu einer Deutung des gesammten Werkes holen zu dürfen, wodurch es zur Allegorie gestempelt wird. Der Autor nennt selbst die fünf Nymphen die Sinne, ihre Königin sei der freie Wille, daher Eleuterilyda genannt; ich muss daher Marchese von ganzem Herzen zustimmen, wenn er in der heissersehnten Polia die Antike erblickt und glaube die Deutung noch im Folgenden weiterführen zu dürfen: Πολιά ist nämlich wörtlich die Antike, wenigstens in dem Sinne, wie Aeschylos den νόμος πολιὸς nennt, das Altehrwürdige, Verehrungswürdige der Vergangenheit. Nach ihr sehnt sich Poliphil, der Freund der Polia, den wir zu Anfang des Romanzo durch öde, freudlose Wildnisse irren sehen, d. h. zu Beginn seines Traumes. Es scheint diese Idee der göttlichen Comödie nachgebildet (auch das dräuende wilde Thier fehlt nicht), an die noch eine Stelle deutlich erinnert, bezeichnet hier aber den Zustand der Menschheit vor der Wiedererkenntniss des Alterthums. Nun beginnt eine Wanderung durch Trümmer und Behausungen der Vergangenheit, Grüfte und Mausoleen, es sind die Steine, die allmälig zu den Menschen vom Zauber der Vorzeit redeten. Unendlich merkwürdig bedünkt mich die Wahl der fünf Sinne und der freien Vernunft als Vereinigerinen des Liebespaares, darin liegt eine staunenswerthe, klare Erkenntniss des Hauptverdienstes, das der Humanismus um den Fortschritt der Menschheit hat, die Würdigung und Verehrung der Wissenschaft als höchster Kraft. Sie ist das

Zaubermittel, die Schätze der alten Welt fruchtbar zu machen für die Gegenwart, sie führt Polia in die Arme ihres sehnsüchtigen Freundes, aber zuerst noch unerkannt, das ist wieder ein bedeutungsvoller Zug.

Aus einigen, sogleich zu berührenden Stellen geht nämlich hervor, dass der Autor keineswegs billigend und zufrieden auf das Kunstleben seiner Zeit herabsieht, er stellt da immer die wunderbare Vollendung der Antike den getadelten zeitgenössischen Werken entgegen. Er schmäht da auf die ungebildeten und unbelesenen Architekten, welche die Masse und Theorien nicht kennen. So klagt er, die schöne Pforte nicht würdig beschreiben zu können, „vorzüglich, weil in unseren Tagen die Ausdrücke, Eigennamen und alte Worte, namentlich in der Baukunst, gleich wie die rechten Menschen, begraben und todt sind. O der fluchwürdigen, schändlichen Barbarei, die den kostbaren Schatz und das Heiligthum Latiums und seine so hochgehaltene Kunst plünderte und gegenwärtig sie so sehr mit verwünschter Unwissenheit verdunkelt und beleidigt hat! Die im Bund mit der wüthenden etc. Habsucht jenes ganze herrlichste Gut vernichtete, das Rom geschaffen, die hohe, nun flüchtige Kaiserin.“ Damit wird das Mittelalter, besonders die armen Gothen bedacht, die alle eigene Barbarei der Epigonen in Italien auf den Rücken bekamen, aber auch über die Gleichzeitigen folgt ein verwandtes Urtheil: „Nachdem ich diese Figuren beschrieben, erwog ich zu passender Zeit, mit welchem Recht die blinden Modernen sich für etwas halten in der Baukunst, da sie selbe doch nicht verstehen? Da sie solche Scheusslichkeiten noch immer in ihren falschen Bauwerken liefern, heiligen wie profanen etc.“ Ein andermal, bei der Schilderung eines Tempels, dessen Construction eben geometrisch entworfen und detaillirt gelehrt wurde, ruft er aus: „O unglückliche Zeiten, o unser Zeitalter! Da die Modernen (um die übliche Bezeichnung zu gebrauchen), eine so schöne, werthvolle Erfindung nicht kennen!“

und endlich wird ihnen derselbe Vorwurf des Mangels an wissenschaftlicher Bildung gemacht, wo das edle Gebäu eines Thores, seine Construction gepriesen, „welche den blinden Modernen etwas Fremdes ist, den Pseudoarchitekten ohne Literatur, Mass und Kunst“ etc. Der Verfasser spricht dadurch als echter Humanist seine Meinung aus, wie Blondus einmal letteratissimus und humanus zusammenstellt.

Er selber hält ja ganze Beschreibungen der Baulichkeiten im Texte völlig im Styl einer Abhandlung über die res aedificatoria und bemüht sich, Vitruv's Ton, termini technici zu treffen; es ist ein wahres Schaugericht gelehrter Ausdrücke und schwirrt von di panglypho und hemiglypho, semiscalptura, scaphe, conchae etc., geometrische Entwürfe sind genau detaillirt u. a. m. Ihm schwebt daher das Ideal vor, dass einst Wissenschaft die reine Kenntniss der Antike ihren Freunden schenken könnte, das ist sein Traum, der Kampf der Liebe für die herrliche Braut, die in der Wirklichkeit seiner Periode noch unerkannt, wenngleich geschätzt mit ihren Anhängern ging, wie das trefflich dadurch angedeutet ist, dass Poliphil seine Führerin schon liebt und noch nicht weiss, dass es Polia sei. Für diesen Glauben tritt er ein, das genaue Studium Vitruv's will er seinen Zeitgenossen in einer Fiction an's Herz legen, zu der ihm vielleicht eine Arbeit Traversari's die Anregung geboten, welcher 1432 ebenso über Ruinen und Trümmern phantasirte; in der innersten Bedeutung seines Buches aber zeigt er sich auch in dieser Hinsicht als Gesinnungsgenosse Alberti's, der auf derselben Basis, Vitruv, die Bestrebungen derjenigen Architekten der Frührenaissance verbessern wollte, die dem bisherigen noch Concessionen machte und mit ihrer Antike sich anbequemen wollte. Die gehen neben Polia und kennen sie nicht. Wie Alberti aber alles Heil schliesslich nur in der Befolgung der Vitruv'schen Angaben erblickte, daher z. B. Bogenstellungen auf Säulen verwarf und nur Pfeilerarkaden anerkennen wollte u. A.,

so verficht unser Verfasser dieselbe Idee des reinen römischen Styls, der nach Alberti auch wirklich bei vielen Architekturen Anwendung fand.

So beschaffen war sein Wille; wahren Begriff von der Antike besass er natürlich trotzdem keinen. Er ist ein erfreulicher Vertreter der Frührenaissance, wie aus den, zum wenigsten doch nach seiner Angabe gefertigten Holzschnitten des Buches ersichtlich wird. Doch wir werden dies aus der Besprechung der einzelnen Kunstwerke sehen, schreiten daher zur Inhaltsangabe, welche bei der Vertheilung der einzelnen Stücke im ungeheuern Raum des (unpaginirten) Buches, einige Erleichterung zum Aufsuchen bieten wird.

II.

Inhalt der Erzählung. — Kunstgegenständlicher Inhalt.

Wenn die Argumenta der Hypnerotomachia hier zum erstenmal ausgezogen gegeben werden, so muss auch gegen die etwaige Beschuldigung, dass hiemit nur Unwichtiges und ziemlich Interesseloses Berücksichtigung finde, eine Abwehr getroffen werden. Es ist wahr, der Stoff der Erzählung an sich hat für unsere Untersuchung keinen Werth, er gehört unter die blassesten Erscheinungen auf dem Gebiete des Romanes und der Epik, aber insofern wird die Kenntnissnahme desselben zum Ganzen beitragen, als wir in der Construction der Materie endlich das Gerüste erkennen, welches der Verfasser mit Berechnung aufgebaut hat, um nur Anhalt zur Anbringung aller Kunstbesprechungen zu haben, die ihm am Herzen liegen. Die eigentliche Geschichte ist gewissermassen bloss der Grundriss, die beabsichtigten Schilderungen darauf zu errichten, die sich der Autor augenscheinlich genau verzeichnet hatte, ehe er den Plan seines Romanes entwarf. Es sind so ziemlich alle Zweige der sogenannten grossen Kunst, die die Renaissance cultivirte, bedacht, nur dass, wie noch berücksichtigt werden wird, mehrere sonst in jenen Tagen bereits weniger geübte Techniken aus besonderen Gründen aufgenommen, andererseits die Tafelmalerei stiefmütterlich bedacht ist. Der Fluss der Erzählung bewegt sich in diesen ausgesteckten Linien gehorsam weiter, und da es dem Dichter dabei nicht genügt, manche Dinge nur einmal beschrieben zu haben, Triumphe z. B. viermal vor-

führt werden, so kann man sich einen Begriff von der Lecture dieses Buches machen. Andererseits jedoch folgt daraus, dass es so inhaltsreich, ausführlich und genau ist, als je ein eigentlicher Kunsttrattato war, darum vindicire ich ihm eine der ersten Stellen unter den Fundgruben für Kenntniss der Frührenaissance, deren Quellen es mit Gleichberechtigung, ja, mit einem ganz besonderen Specialcharakter an die Seite tritt. Unter den drei grossen Schwesterkünsten wird wohl nur die Architektur darin in vorzüglicher Erwähnung und Würdigung angetroffen, dazu auch nur in Reflexen Vitruv'scher Grundregeln, aber namentlich ist es der Gesammteindruck des Buches, welcher kostbare Beiträge liefert und die Allseitigkeit, die üppige Allgemeinheit des Kunstbedürfnisses in jener Zeit beleuchtet, ferner erhält die sogenannte Kleinkunst überaus werthvolle Berücksichtigung, sie, die wie immer, wenn sie auftritt, die mächtigste Durchdringung des ganzen Lebens durch die Kunst auch in der Renaissance an den Tag legt. Nichts leuchtet mehr ein, als dass ein Autor von solcher Bedeutung als Quellenschriftsteller behandelt werden müsste, dass also im vorliegenden Falle aller Wust, der ganze Schwulst der Liebesgeschichte entfernt und auch die Stellen kunsthistorischen und technischen Gehaltes nach Fug verkürzt werden müssten. Manche Partien erforderten wörtliche Mittheilung, für die Mehrzahl genügte ein Excerpt oder Umschreibung; hier aber, wo nur die Absicht waltet, den allgemeinen Werth der merkwürdigen, in ihrer Art einzigen Schrift auf eine eingehendere Weise zu würdigen als bisher durch die Notizen von Temanza, Federici und Marchese geschehen, soll das charakteristische nur Erwähnung finden.

Was ich oben besonders hervorgehoben habe, der Umstand, dass dem Verfasser seine Herzensergiessungen über Kunstwerke das Wichtigste, die Hauptsache an seiner Arbeit sind, bestätigt er selbst in der Inhaltsangabe, die er dem ersten Capitel vor-

ausstellt, der Vorrede seines Werkes. Hier reiht er die Gegenstände der einzelnen Capitel an einander, lässt jedoch Gang der Begebenheit und Entwickelung der Erzählung ganz unberücksichtigt, während die Pyramide, der Elephant etc. mit selbstgefälliger Wichtigkeit aufgezählt werden. — Und nun zum Berichte des allgemeinen Inhaltes.

Cap. 1. Poliphil, d. i. der Sohn des Renaissancezeitalters (der auch stets in den Holzschnitten im langen, einem Talar oder einer Schaube ähnlichen Gewande, das käppchenförmige Barett am Kopfe — also in moderner Tracht erscheint), findet sich im Traum in einer schweigenden Landschaft, verödeten Charakters. Von Furcht ergriffen, tritt er in einen unwegsamen, schattigen Wald.

Cap. 2. Voll Besorgniss betet er zu Diespiter, sucht durstgequält den Ausgang des wilden Forstes, als er einen lieblichen Gesang vernimmt. Dem folgt er und findet Wasser, aber es will ihm in seiner Angst nicht schmecken.

Cap. 3. Mit einem Male sieht er sich in einem engen Felsthale, dessen Ausgang künstlich geschlossen ist, indem eine ungeheuere Pyramide oder vielmehr ein phantastisches Conglommerat von Tempel, Mausoleum, Pyramide, Obelisk und Warte, das wir noch kennen lernen werden, den Weg versperrt. „Welche er mit Sorgfalt und Behagen emsig betrachtet,“ — die Angst ist dem Forschergeiste gewichen.

Cap. 4. Poliphil beschreibt das wundersame Monument, „die gewaltige Pyramide mit dem staunenswerthen Obelisk;“ sodann ein Pferd von Bronceguss, „einen liegenden Coloss,“ einen Elephanten (der eine Gruft birgt), dann eine herrliche Pforte. All' diese Werke stehen verlassen und in der Umgebung zahlloser Trümmer, ringsum das Schweigen der Einsamkeit; wunderbare Pflanzen drängen sich zwischen den Fragmenten empor. Den Wanderer hat alle Furcht verlassen, die reinste Freude am Schauen dieser Herrlichkeit bemächtigt sich dafür

seines Gemüths — es ist das ideale Wunderland, in welches sein Schritt gelangte, die erträumte Schönheit des Einst, das Paradies der Renaissance, welches dadurch so naiv-reizend wirkt, weil es sich geberdete, der classische, ernste Olymp von Hellas zu sein.

Cap. 5. Der Autor hat zum erstenmal gezeigt, wie bewandert er in Vitruv's Vorschriften sei, er berichtet uns nun auch ein wenig von seiner Liebe zu Polia, dann, „nachdem er die grosse Pforte genugsam erklärt und nach ihrer Symmetrie gewürdigt hat, folgt auf's Beste die Beschreibung ihrer eleganten Ornamentation, und wie wunderbar sie componirt sei". Auch hier begegnet derjenige, an dem Verfasser merkwürdige Zug, welcher ein völlig romantischer, sein Charakterbild sehr bedeutsam zu vervollständigen hilft: die grosse Liebe für die Natur, die Pflanzenwelt, welche an zahlreichen Stellen des Buches wieder zu finden ist. Wie alle Gegenstände, die er ergreift, erschöpft er auch diesen mit wahrhaft stupender Gewissenhaftigkeit; es folgen daher viele Seiten mit Pflanzennamen angefüllt, die ihm willkommen sind, mit seiner humanistischen Kenntniss aus Hippokrates und Galen, Dioscorides, Plinius, Columella und Varro zu leuchten. Ihre Farben und Formen werden liebevoll angegeben, dabei aber oft auch eine Probe von künstlerischem Geschmack bester Art geliefert, wenn sie sinnvoll gruppirt und schön zusammengestellt erscheinen. Wenn man bedenkt, wie viel später erst durch Matthiolo's Erbario in Italien, in Deutschland durch die Arbeiten eines Leonh. Fuchs, Hier. Bock, Dodonaeus u. A. die Pflanzenkunde auf der Basis der alten Autoren angebahnt wurde, so erhält unser Buch auch von diesem Gesichtspunkte Werth und Bedeutung. Offenbar muss Botanik eine Nebenbeschäftigung des Autors gewesen sein, denn es hat, was er an so vielen Stellen mit sichtlicher Vorliebe und reichem Wissen über Blumen und Bäume sagt, mehr als nur den Charakter einer prahlerischen

Wissenskundgebung aus antiken Fachschriftstellern an sich. Wir werden die Quelle dieses Wissens noch kennen lernen, die Schriften des Ermolao Barbaro. Ausserdem bezeichnet es abermals den neuen Menschen, den Freund der vordem verfluchten, bannbelegten Natur, der solche Liebe zum heiligen Urquell alles Schönen nur dem Studium der Alten verdankt, im Gegensatz zum Menschen des Mittelalters. Aber es tritt zu diesem gelehrten Behagen zugleich auch das Gefühl, die wundersame Neigung des romantischen Menschen für die Natur, und Beides konnte nur eine Periode hervorbringen, in der die mittelalterliche Träumerei durch strenges, kritisches Studium der Antike consolidirt, in der zugleich dieses Letztere Menschen ergriffen und begeistert hatte, hinter denen Jahrhunderte romantischer Empfindungsweise lagen und ihren Grundcharakter doch schon bestimmt hatten. Von diesen Naturschilderungen, die mit ihrer Farben- und Blumenliebe ganz entschieden zum Gesammtbilde des venezianischen Kunstcharakters passen, soll gleich eine Probe folgen, da ihnen auch einiger Reiz der Darstellung innewohnt.

Cap. 6. Im Inneren der schmuckreichen Pforte überraschen den Wanderer neue Schönheiten an den Wänden der Eingangshalle, er gibt sich abermals der Schau- und Schilderlust hin, bis ein gräulicher Drache der Freude ein Ende macht. Poliphil ergreift die Flucht, gelangt in einen dunklen Raum unter der Pyramide und ruft die mitleidigen Götter an, ohne jedoch zu versäumen, dass seine Situation stets sorglich durch Citirung analoger Begebenheiten aus der antiken Fabel erläutert werde. Es ist, als ob diese übertreibenden Verehrer der Alten keine Wahrnehmung, kein Ereigniss und Gefühl erfassen könnten, als nachdem es durch das Medium solcher Beispiele ihnen vor die Seele geführt ist. Nach etlichen Seiten oratorischer Klagen und Verzweiflungsphrasen finden wir den Helden an einem angenehmen Orte.

Cap. 7. Der Geist des Dichters, der an so mancher Stelle

der Georgica seinem wenig poetischen Stoffe dennoch eine bewundernswerthe Lieblichkeit durch landschaftliche Malerei in wohlklingenden Versen verliehen hat, scheint über unsern Schriftsteller gekommen zu sein. Die Beschreibung einer paradiesischen Flur, in der ein überaus kunstvoller Brunnen steht, ist für sich allein ein kleines Kunstwerk von bedeutsamer Verwandtschaft mit der Richtung der bildenden Kunst seiner Zeit. Nicht als ob ihr auf dem Gebiete der Malerei damals schon in Italien eine selbstständige Würdigung der Landschaft entsprechen würde, nicht einmal die hervorragende Bedeutung derselben wie in den gleichzeitigen Schöpfungen der Niederländer ist nachweisbar, ausser wo eben deren Einfluss unzweifelhaft waltete, aber es finden sich demungeachtet homogene Elemente in der bildenden Kunst dieses Landes. Im Norden entstammte die Feier der Natur in den Kunstwerken aus dem Urcharakter der germanischen Race, dessen angeborne Liebe zu derselben trotz aller Fesseln des mittelalterlichen Geistes, trotz der aufgedrungenen schwärmerischen Idealitätsprincipe dieser Periode, schon in der Minnepoesie erwachte, endlich bei allgemeiner Umgestaltung des Lebens durch einen kräftigen Realismus sich wieder ihr Recht verschafft hatte. Wenn hier dann in der mächtigen ersten Freude über das wiedergefundene Heil eine Bevorzugung daraus resultirt, so dass die Landschaft und was sonst der Wirklichkeit nachgebildet wird, nicht mehr Fond und Rahmen der eigentlichen Darstellung, sondern als Hauptzweck erscheinen, so blieb die italienische Malerei frei von solcher Einseitigkeit. Bei ihr ging mit der erneuten Würdigung von Blumen, Kräutern und Bäumen die gleichfalls neugeborne Verehrung der Antike Hand in Hand, daher erhielt jener Beitrag künstlerischen Schmuckes sogleich eine Verwendung, eine harmonische Eintheilung, wodurch ihm sein Recht und den nach wie vor bleibenden Hauptgegenständen kein Abbruch geschah. Das lernte Italiens Kunst von den Resten der Antike, wo sie die Zierden der Natur nur ornamental verwendet vorfand.

So kennen wir viele liebliche Bilder, gerade aus der Venez. Schule der Vivarini, besonders von Crivelli und Bellini aber, wo eine Fülle von Blumen und Blüthen den prachtvollen Rennaissance-Thron Marias in Gewinden umgibt und doch nur als vermehrter Ornamentschmuck erscheint. Ebenso hat hier unser Dichter einerseits seine Blumen sachlich dem herrlichen Brunnen nur als untergeordneten Hintergrund beigegeben, andererseits ideell das Gefühl für die Landschaft, das er begeistert kundgibt, nur gebraucht, um dann das Kunstwerk darin in um so hellerem Glanze leuchten zu lassen. „Ich erblickte eine Berglandschaft mit mässigen Hügeln, voll Grün und sanftem Gebüsche mit eicheltragen-Steineichen, Buchen, gewöhnlichen Eichen, Stech- und Buch-eiche, die kleinen und Korkeichen, beide Gattungen von der Stecheiche, eine Art der Smilaceen oder Aquifolia, oder eigentlich Aquilon. Dann war sie gegen die Ebene hin mit Korneelkirschen, Haseln, wohlriechendem und blühendem Hartriegel und den duftenden Blumen der Rainweide besetzt etc. Unter einer antiken, herrlichen Brücke rieselte eine breite Ader eines überaus klaren, lebendigen Gewässers, das sich in zwei Strömungen zur Rechten und Linken theilte. Es lief durch bethaute und von Rosen umsäumte Gestade mit Gemurmel in frischer Kühle dahin, die felsigen, schattenreichen Ufer bedeckten Bäume, hier sah man mannigfaltige Kräuter, den Trichomanes und Adianto etc. Nach meiner Musterung stellte sich diese schweigende Gegend also dar: umschlossen von bewaldeten Höhen prächtigen Anblickes und dann die Fläche, mit ihrer Fülle bunter Pflanzen; die hellsten Flüsschen rollten um den Fuss der hochragenden Berge mit Gemurmel durch das Thal dahin etc.“ Und weiter dann die Bemerkung des Kenners Vergil's: „Deshalb schien mir ein so lieblicher und angenehmer Ort die schöne Zufluchtsstelle des Hirten zu sein, eine wahrlich einladende Gegend, um buccolische Gesänge zu erheben, da blieb ich nicht wenig erstaunt stehen, gespannter Erregung, als ich die Güte der Natur für ihr

einsames, wildes Geschlecht erkannte. Dann aber, die Blicke nach der schmuckreichen Ebene wendend, bewunderte ich ein Marmorwerk, das zwischen den Bäumen durchsah und deren zarte Wipfel überragte.“ Und nach gegebener Beschreibung des Brunnens: „Um dieses liebliche Plätzchen wuchsen an den plaudernden Bächen das Vaticinium, Lilien etc.“ Die Umgebung des herrlichen Bildwerks zierte „bunte Blumenfülle und Farbe, Baumgruppen, milder Vogelsang und das Wehen der reinsten Lüfte“. In dieser Einsamkeit kommen fünf anmuthige Nymphen auf ihn zu, die ihn einladen, mit ihnen zu gehen. Poliphil nimmt die Gelegenheit wahr, ihre reichen Gewande ausführlich zu schildern.

Cap. 8. Die Wanderung zum Palaste der Königin hat den Zweck, abermals Kunstwerke, Thermen, Brunnen vorzuführen, wobei Poliphil von den legiadre damigelle eben nicht sehr ernst und ceremoniös behandelt wird. Nach einem ziemlich derben Spass, den man sich mit ihm erlaubt, gelangen sie zum Palaste, von dem wir beinahe eine Inventarsaufnahme erhalten.

Cap. 9. Endlich wird ein gestickter Vorhang weggeschoben und Poliphil steht vor „der Majestät“ der Königin Eleuterylida. Hier beginnt eine Beschreibung von ihrer Umgebung, welche nach all den vorausgegangenen Schilderungen von Pyramide, Pforte, Brunnen, Thermen etc. doch so originell erfindungs- und phantasiereich ist, dass wir dem Kopfe, der das zu ersinnen wusste, unsere Bewunderung nicht versagen können, folgte weiter auch kein beschreibendes Wort mehr, wäre es auch nicht erst der Anfang, wo wir uns befinden. Wenn man so Dutzende von Seiten durchliest und des Verfassers Fruchtbarkeit und Unermüdlichkeit gleich bestaunen muss, meint man sich endlich in die Welt von tausend und einer Nacht versetzt. Nur dort habe ich ähnliche unerschöpfliche Freude an detaillirten Ausmalungen gefunden und doch nicht feurigere Farben, nicht stärkere Mittel der Schilderung, denn auch bei unserm Dichter versteigt sich

schliesslich die Phantasie in Mährchen, wie wir an dem Brunnen mit saphyrnen und smaragdenen Säulen u. A. sehen werden. In der Ueppigkeit der Erfindung stehen Poliphil's Paläste und Bäder jenen der morgenländischen Dichter nicht nach, wenngleich hier und dort natürlich grundverschiedene Verhältnisse diese Erscheinung motiviren; in beiden Fällen aber war es das gleichzeitige Vorhandensein einer hochentwickelten Kunst und einer ebenbürtigen Literatur, einer schmiegsamen, ausgebildeten Sprache, wodurch derartige Schöpfungen ermöglicht wurden. Vor dem Throne der Gebieterin werden Festlichkeiten in langer Reihe abgehalten, zuerst ein „wundervolles und glänzendes Gastmahl, das über die Fassungskraft der Menschen hinausging". Die Tafelaufsätze, Geräthe und Credenzgefässe sind die der damaligen Fürstenhäuser, deren manche noch erhalten sind und darthun, wie der Verfasser wirkliche Kunstarbeiten seiner Zeit wenn auch in einer Anzahl und einem Werthe vor Augen hatte, den selbst jene Wirklichkeit mit ihrer Verschwendung kaum kennen mochte. Indessen spricht die Geschichte selber von Festen, die der Dichtung im Poliphil nicht allzu fern stehen, ja man möchte beinahe meinen, unser Autor habe ähnliche Gastmahle gesehen, wie jenes strahlende Fest, das Cardinal Riario im Jahre 1473 der Prinzessin Leonora von Arragon in Rom gab. Die Schilderung, welche Corio davon entwirft, erscheint wie eine Parallele zu dieser 6 Jahre früher geschriebenen. Die kostbaren Gobelins oder gestickten Tapeten, die Stühle mit silbernen Füssen, die Speisen, die Brunnen mit Rosenwasser, Tänze, Musikinstrumente werden fast mit denselben Worten beschrieben.

Cap. 10. Nach dem Balle übergibt ihn die Königin an zwei Führerinen. Sie bringen ihn, wieder an manchem Werke vorbei, zu drei Felsthoren, deren mittleres er betritt; eine willkommene Gelegenheit, um von der mystischen Dreieinigkeit ägyptisch-spätrömischen Cultes gelehrte Berichte anzufügen.

Cap. 11. Am Rande eines Gehölzes lassen ihn die Ge-

leiterinen allein, bald erblickt er eine überaus schöne Nymphe, „deren Anmuth und Kleidung er lieblich beschreibt“.

Cap. 12. Die Unbekannte ladet ihn ein, mit ihr zu gehen. Sie trägt eine Fackel in der Linken. Poliphil entbrennt in Liebe zu seiner Begleiterin.

Cap. 13. Es ist Polia, die er nicht erkennt. Sie gewinnt ihn immer mehr durch ihre Holdseligkeit und Güte. Indem kommen sie zu einer grossen Schaar von Jünglingen und Mädchen an einem angenehmen Orte, dessen mächtige Bäume mit vieler Freude an der Form geschildert werden, desgleichen hindert den Helden seine Liebespein mit nichten, die Gewänder breit und ausführlich zu beschreiben.

Cap. 14. Vier herrliche Triumphzüge kommen an dem Paare vorüber, in den Siegern, oder vielmehr den Symbolen der Triumphatoren, ist die Liebe gefeiert. Die Menge singt Loblieder des Jupiter.

Cap. 15. Polia erklärt Poliphil, wer die von den Göttern geliebten liebenden Jünglinge und liebenswürdigen Mädchen seien (sic). Es geschieht dies facunda mente, mit einem erschreckenden Aufwand mythologischer Weisheit. Ueberhaupt beginnt von hier an im Ganzen das gelehrte, literarische Element über die Kunstschilderungen ein wenig, aber nur ein wenig, das Uebergewicht zu erlangen, während diese zu Anfang kaum etwas Anderes neben sich dulden.

Cap. 16. Polia ist mit der umfangreichen Erklärung des Mysteriums der Triumphe und des göttlichen Amor zu Ende gekommen. Beide treffen zahlreiche Nymphen mit ihren Freunden, die sich in den Blumen erfreuen, in den kühlen Schatten, an klaren Quellen. Poliphil findet seine und der Gefährtin Ausnahmsstellung unter so viel Gesinnungsgenossen sehr unvernünftig, tröstet sich einstweilen aber mit Hoffnung und gibt uns eine Abhandlung über dieses Labsal der Verliebten in dem

pedantischen Style, der alle derartigen philosophischen Tractate der Humanisten kennzeichnet, Phrasen, an denen namentlich Cicero's Pflichten Schuld sind.

Cap. 17. Die Entwickelung der Geschichte, welche, wie man sieht, schon geraume Zeit in's Stocken gerathen ist, wird noch durch einen ebenfalls sehr unmotivirten Triumph des Autumnus und der Pomona aufgehalten, der einen heiligen Altar fröhlich umkreist. Es folgt ein Priapäisches Opfer, dann kommt man an einen Tempel, wohl die wichtigste bauliche Construction in dem Buche, dessen ganze Beschaffenheit vom Grundriss aus bis zur Wetterfahne (die in der That nicht fehlt) trocken mitgetheilt wird, eine Stelle, die ohne Veränderung in ein Lehrbuch der Architektur damals hätte aufgenommen werden können. Im Inneren befindet sich ein besonders geschmackvoll erdachter Altar. Die Führerin Poliphil's löscht hier „mit vielen Ceremonien" die Fackel, gibt sich als „seine Polia" zu erkennen und ruft am Altar des Heiligthums die Grazien an.

Cap. 18. Die folgende Scene gehört zu den Partien des Buches, denen wirklich dichterische Schönheit innewohnt. Polia muss der Venus ein Taubenopfer bringen, während welchem ein Genius (spiritello) herzufliegt, den Willen der Göttin zu verkünden. Die Priesterin verrichtet das Gebet; dann streut sie Rosen in die Opferflamme und es erhebt sich aus deren Asche ein grosser herrlicher Rosenbaum, von dessen Früchten das Liebespar geniessen muss. Die Ereignisse sind bei allem Schwulst mit einer gewissen Lieblichkeit erzählt, und wenn auch das Wunder allerdings etwas Opernhaftes, Effecthaschendes an sich hat, so ragt die Scene doch über die übrigen Banalitäten in der Erfindung hervor. Beide entfernen sich in eine öde Partie der Landschaft, wo eine mächtige antike Ruine Poliphil's Aufmerksamkeit erregt. Polia macht den Cicerone wahrscheinlich so liebenswürdig, dass ihr Gefährte von der bereits unternommenen Erklärung vorgefundener Inscriptionen wieder abgebracht wird,

und uns zum so und so vielten Male einige Seiten lang mit Schilderungen ihrer Reize unterhält.

Cap. 19. Es erübrigt unter den mannigfachen Antiken, die wir bisher schon kennen gelernt, noch ein wichtiger Theil, um den sich schon im 15. Jahrhundert zahlreiche Gelehrte viele Mühe gegeben, Grabschriften und Verwandtes. Derlei findet Poliphil reichlich; nachdem er aber allzueifrig in das Studium ihrer Entzifferung sich vertieft hat, findet er die Geliebte nicht, eilt zurück und wird von dem Gott der Liebe, der sie ihm wieder zuführt, eingeladen, bei mild fächelnden Westwinden mit ihr den Nachen zu besteigen. Sie gelangen unter die Schaar der Seegötter, welche ihnen grosse Ehren erweisen.

Cap. 20. Poliphil erzählt so anmuthig, dass die Nymphen ihre Ruder entgleiten lassen und süsse Lieder anstimmen, daran auch Polia theilnimmt. Diese Schifffahrt ist ein entzückend schön gedachter Triumph des Amor, auch die Pracht des Bootes wird geschildert.

Cap. 21. Die Liebenden landen an einer Insel, deren Einrichtung Poliphil genau anzeigt. Dieses Capitel ist der Gartenkunst gewidmet, es enthält sehr merkwürdige Aufschlüsse.

Cap. 22. Auf den reizenden Wiesen dieser Insel bewegt sich ein Triumphzug des Amor heran. Der Gott thront auf dem meisterhaft gezierten Wagen, hinter demselben führt man das Liebespaar in Blumenketten, gefolgt von einer Nymphenschaar, welche Trophäen in Händen tragen. Der prächtige Zug zieht durch ein Säulenthor in dem grossen Amphitheater der Insel ein, „welches sowohl innen als aussen genau geschildert wird“.

Cap. 23. Inmitten der Arena des Theaters steht ein Quellenhaus der Venus. Seine Säulen sind Edelsteine, das Dach Krystall. In dieser Therme erscheint den Beiden die Göttin der Liebe. Es erfolgt eine ziemlich lüsterne Scene, wie Venus sie vereinigt. Endlich kommt Mars zu seiner Geliebten und die Uebrigen werden entlassen.

Cap. 24. Das gesammte Nymphengefolge, Polia und Poliphil ziehen durch das Thor des Amphitheaters hinaus in die Gartenflur der Insel und machen an einem schönen Quell Halt, der der Göttin geweiht ist. Die Nymphen erzählen den Tod Adonis' und die Trauer der Venus. Alle lagern sich hier unter schattigen Lauben; es endet das erste Buch.

Das zweite, bedeutend kürzere, besitzt in keiner Hinsicht die Bedeutung des ersten. Kunstwerke sowie Tendenzen im Gebiete der Kunst sind darin nicht mehr aufgenommen, es strömt nur die Redseligkeit und Phrasenkunst des Autors übermässig reichlich. Er benützt es nur, noch einige humanistische Prunkstücke anzubringen. Im Allgemeinen zeigt es, dass ihm das Homerische in medias res wohl bekannt sei, denn dieses 2. Buch theilt die Vorgeschichte der Liebenden umständlich mit. Ferner gibt es Gelegenheit, Briefe einzuschalten, eine Lieblingsarbeit der Zeit, in der der Epistolarstyl so viel galt. Der Verfasser hat so viel Vergnügen daran, dass er der Angebeteten das härteste Gemüth verleiht, um seinen Helden nur drei lange, lange Liebesbriefe in den zierlichsten Apostrophen und Ovidischen Seufzern abfassen zu lassen. Ich gebe den Inhalt dieser noch folgenden 14 Capitel in nuce, da dieses Referat ohnehin schon lang werden musste.

Polia, dann Poliphil, erzählen in der lieblichen Au der Venusinsel den lauschenden Nymphen den Ursprung ihrer Liebe, Polia berichtet qualvoll, pedantisch genau die antike Vergangenheit ihres Heimatortes Treviso; es wäre ja sonst noch ein Lieblingsthema damaliger Gelehrsamkeit dem Werke entzogen, die halb historische, halb fabulose panegyrische Verherrlichung von Städten und Geschlechtern der Zeit in rhetorischen Uebungen. Daher folgt noch ein Langes und Breites über die gens Lelia dieser Stadt, dessen genaue Untersuchung wir ihren Localhistorikern überlassen müssen. Hier sah sie zuerst Poliphil im Tempel, als sie nach überstandener schwerer Krankheit sich der Diana angelobte. Vor Liebesweh, das unerhört bleibt, fällt

Poliphil in Siechthum und verliert das Bewusstsein, erwacht aber in ihren Armen; ihr hat ein Traum gezeigt, wie der erzürnte Amor zwei seiner Macht widerstrebende Frauen an seinen Wagen gekettet und nackt durch dornige Wildnisse gejagt, dann eigenhändig mit dem Schwert in Stücke gehauen und ihre Körper den Waldthieren zum Frass überlassen habe. Ihre Amme, eine welterfahrene Dame, legt ihr den Traum mit Moral aus und fügt eine Litanei von mythologischen Frauennamen hinzu, deren Trägerinen sich gleichfalls der Diana geweiht hatten und Aphrodite's Zorn erfuhren. Sie geht zum Tempel, findet den wie todt Daliegenden und verliebt sich glücklich. Diana's Priesterinen aber jagen sie hinaus, sie begibt sich zum Fanum der Venus und trifft dort den Geliebten. Zu Hause erblickt sie am Fenster, wie Venus im Wagen der Feindin siegreich nacheilt und sie in die Flucht treibt, eine Vision, die ihren Entschluss völlig bestimmt. Nun bestreut sie die Kammer mit Rosen. Beide werden zum erstenmal im Tempel der Göttin vereint. — Poliphil's Bericht ist ganz ähnlich, nur dass er während seiner Ohnmacht in den Olymp entrückt wurde, wo Venus ihren Sohn nach der Anstifterin dieses Unheils fragt. Amor bringt hierauf ein Brustbild der Polia herbei, welches er auf Befehl der Göttin mit seinen Pfeilen durchbohren muss, ein Zug, der dem zeitgenössischen Aberglauben und Zauberwesen entstammt. Auch in Pulci's Morgante kommt Aehnliches vor und auch im wirklichen Leben gebrauchte man Wachsbilder von geliebten oder gehassten Personen zu solchen magischen Künsten. Nach beendeter Erzählung Beider entfernen sich die Zuhörerinen; sie selber geben sich der innigsten Liebe hin, da entweicht Polia und der Held erwacht. Im letzten Capitel beklagt er die Kürze des in 468 Folioseiten erzählten Traumes und schilt auf die neidische Sonne.

Bei aller Armuth des Hauptgedankens, die dann um so unangenehmer gegen die Ueberladung im Detail contrastirt, bei

einer dilettantenhaften Zusammenstellung des Materials und grosser Langweile im Ganzen, hat diese Dichtung doch den Werth, ein treues Bild der Idealvorstellungen zu liefern, welche zu jener Zeit alle humanistisch gebildeten Köpfe Italiens erfüllten. Sie ist ein echtes Kind der Renaissance, deren höchste Zier eben in der poetischen Freiheit liegt, mit welcher sie sich an die antiken Stoffe heranwagt. Diese geniale Unbekümmertheit um historische Wahrheit, das ruhige Vertrauen auf die eigene dichterische Schöpferkraft macht sie so anziehend, gewinnt alle Gemüther. Wie ein Dichter, der den historischen Gegenstand ergreift und ihn völlig subjectiv aus- und umbildet, ohne dabei den Gedanken seiner Verherrlichung aufzugeben, vielmehr eben zur Erreichung dieses Zweckes, so steht die Renaissance dem Alterthum gegenüber, nicht als eine kritische, im Sinne des Antiquars objective Verehrerin, sondern als Künstlerin mit völliger Freiheit. Sie sammelt den süssen Staub aus seinen tausend herrlichen Blüthenglocken, sie schafft daraus ein eigenes Werk, das zwar etwas derber Honig, aber wieder an sich ein Besonderes ist. Die Quelle dieser Fähigkeit ist ihr frisches, gesundes Leben, ihr Ursprung aus echten Bedürfnissen des Lebens, ihre Bestimmung zu deren Befriedigung: denn Alles, so entstanden, hat den Charakter der umformenden Schöpferkraft an sich, im Gegensatz zu jenen lebensunfähigen Reformen, die sich mit getreuer Reception vergangener Perioden begnügen wollen. Daher dürfen wir nicht lächeln, wenn diese Götterculte und was sonst im Poliphil Antikes begegnet, halb in christlichen, halb in phantastischen Formen erscheinen etc. Wenn wir diese innige Begeisterung der Zeit für das antike Ideal im Sinne haben, wird uns auch Poliphil's Widmung seines Werkes klar, in welcher mit der Geliebten ganz deutlich die Antike gemeint erscheint. „Vielmal," so beginnt er, „habe ich erwogen, dass die alten Autoren ihre Werke mit Fug immer den Fürsten und grossherzigen Männern widmeten, welche ihnen Lohn oder Gunst oder Lob ertheilten.

Ich nun habe aus keinem von diesen Gründen ausser dem zweitgenannten diese meine Hypnerotomachia verfasst und wusste sie keinem würdigeren Fürsten als dir, meine Kaiserin, zu weihen, dir, deren wundersame Beschaffenheit und unglaubliche Schönheit, deren verehrenswerthe und grösseste Tugenden und herrliche Art in unsern Jahrhunderten vor jeglicher andern Nymphe den Vorrang behauptet, zu der ich in unendlicher Liebe entbrannt und erglüht bin. Daher sammelte ich den zerstreuten Glanz aller Schönheit und die ganze Pracht des Alterthums in ihrem erhabenen Ansehen zu diesem kleinen Geschenke. Dasselbe hast du emsiglich in mein liebendes Herz mit goldenen Pfeilen gemalt (sic) und mit deinem engelschönen Antlitze das Gemälde besiegelt und vollendet, das nur du, Polia, dein nennst."

Venezianer, für die das Buch vor Allen geschrieben scheint, mussten alle ihre Neigungen im Bereich der Künste, des reichen Lebens ferner hier gespiegelt finden. Man legte hier schon frühzeitig Sammlungen antiker Münzen und Cameen an, wie Traversari mittheilt, allerdings, wie gesagt, durchweg private Bestrebungen. Derselbe Gelehrte bewunderte hier eine prachtvolle Goldmünze der Berenike, die ihm ein Nobile der Stadt vorwies, und eben diese Venezianische Liebhaberei des Sammelns von Münzen und Gemmen nahm Papst Pius II. nach Rom. Venezianer begegneten im Poliphil ihren herrlichen, gerühmten Gärten, ihrem Stolze wieder, welche Murano, die benachbarten Inseln und die Küste bedeckten. Hier sahen sie eine Erinnerung an Pola's oder Verona's Theater, die Reminiscenz des berühmtesten Standbildes ihrer Stadt. Einer ausführlicheren Erörterung aber bedarf noch eine Reihe von Kunstwerken, welche den Zusammenhang des Buches mit der Lagunenstadt bekunden, die Mosaiken, von denen Poliphil berichtet. In der Thorhalle, wo ihn dann der Drache bedroht, tragen die Wände funkelnden Mosaikschmuck, „eine äusserst fleissige Arbeit in bunter Zeich-

nung von ausgesuchtem Würfelwerk aus Glas, dessen eine Fläche Vergoldung hat und von höchst angenehmem Colorit.“ Auf den Friesen waren in dieser Manier Blumengehänge von Smaragdfarbe mit Blüthen dargestellt, ferner aber historische Bilder, auf der einen Seite die Mythen von Europa und dem Hause des Cadmus, gegenüber die Geschichte der Pasiphae, des Daedalus, Minotaurus etc. „Trefflich und von gutem Geschmack war die Anordnung, die Erfindung, die Farben nach der Natur, die Stellungen, die Augen, der Ausdruck. Ein ähnliches Mosaik-Gemälde ist der Raub der Proserpina in dem verfallenen Tempel, wo Poliphil die Epitaphien findet, ausserdem werden öfters noch kleinere Werke, lambris- oder parapetartige Brüstungen und drgl., in einfacherer, bloss ornamentaler Weise in dieser Technik geziert, angegeben; diese häufige Erwähnung ist der Beachtung wohl werth. Poliphil gedenkt sonst nur solcher Techniken und Kunstbranchen, welche in der Renaissance mit dem gesammten Kunstwesen eine Neubelebung empfingen, oder noch mehr solcher, denen man jetzt seit der Antike erst wieder Aufmerksamkeit zuwendete. Wenn nun aber der Mosaikmalerei, — und zwar nicht der alten, sondern byzantinischen Technik, nicht jener mit Stein-, sondern der mit Glaswürfeln — gedacht wird, so konnte das nur auf Grundlage der Kenntniss Venezianischer Verhältnisse geschehen. Denn im übrigen Italien ist seit der Renaissance nur an Fussböden, wie Beccafumi in Siena fertigte, Mosaik gebraucht worden und hierzu natürlich Steinmosaik; Venedig, welches überhaupt zäher an den Traditionen des Ostens festhielt, fristete aber die Mosaike nicht nur in die neue Epoche hinein, sondern versuchte sogar, ganz wie Poliphil berichtet, den veränderten Styl derselben mit der alten Technik zu vermählen. Beispiele davon sind uns erhalten. Schon um 1350 entstanden in der Capelle S. Isidoro im Marcus-Dom Mosaiken eines freieren Styles als die alten byzantinischen zeigen, in denen der statuarisch feierliche, der Architektur untergeordnete

Charakter der Darstellungsweise von Frescogemälden gewichen ist, noch später dann tritt der siegreiche Einfluss der allgemeinen Umgestaltungen in der Kunst in den Rundbildern der Capella de' Mascoli im selben Dome deutlich an den Tag. „Es sind historische Gemälde von sehr entwickeltem Styl, in sauberes feines Mosaik übersetzt; allein die Gemessenheit der Vertheilung, die Schönheit und der Ausdruck der Gestalten, die leuchtende Farbe und der prachtvolle architektonische Hintergrund, welcher überdies perspectivisch richtig ist, ertheilen diesem Werke nicht bloss den Vorzug vor allen übrigen Mosaiken dieser Kirche, sondern eine hohe Stellung in der damaligen Historienmalerei überhaupt.“ In diesen Worten Kugler's überrascht uns der Gebrauch derselben Ausdrücke, die Poliphil's lobende Kritik seiner ersonnenen Mosaikbilder enthält, denn nebst den bereits übersetzten Bemerkungen findet sich auch noch an den Gemälden gerühmt, dass sie die Figuren in perspectivischer Verkleinerung, in die Ferne verschwindend dargestellt haben, ja selbst Landschaften und Gewässer waren auf diese Weise naturgetreu wiedergegeben. Dass hiemit der Verfasser einer Behandlungsweise des Mosaiks das Wort redet, die, eigentlich malerisch, diesem Genre stylwidrig ist, dass trotz der unbeholfenen Zeichnung das, was die Byzantiner geschaffen haben, viel richtiger und logischer in Hinsicht auf den Stoff und dessen Anbringung in der Fläche, braucht hier nicht bemerkt zu werden; der Verfasser bezeichnet, ohne es zu wissen, diese Entartung sehr treffend, wenn er die Gruppen wie mit dem Pinsel ausgeführt nennt. Vasari stellt in der Introduzione zwar den richtigen Satz auf, dass „Derjenige, welcher in dem Mosaikgemälde die Fülle und den Reichthum von Figuren wie in der Historien-Malerei einmischt und mit der Menge im Detail trübt, sie in Wirrniss bringt“, aber er verlangt doch malerische Verschmelzung der ganz dunklen Partien mit den Schatten, „dass man es für Malerei hält, nicht für eine Intarsienarbeit“, so wie Poliphil

aracter [illegible]
„noch später [illegible]
mgestaltunge [illegible]
e' Mascoli in [illegible]
istorische Gemä[illegible]
eines Mosaik übersetz[illegible]
lie Schönheit un[illegible]
Farbe und der prac[illegible]
überdies perspectivi[illegible]
bloss den Vorzug [illegible]
sondern eine hon[illegible]
überhaupt.“ In [illegible]
Gebrauch derselbe[illegible]
seiner ersonnenen Mosai[illegible]
übersetzten Bemerkunge[illegible] en.
den gerühmt, das [illegible] nach
nerung, in die Ferne [illegible] würdig
Landschaften und Gr[illegible] Nicht
wiedergegeben. Das [illegible] der von
weise des Mosaiks [illegible] Vasen und
diesem Genre stylisirt [illegible] der hehren
nung das, was die Byzantiner [illegible] Dichter und
und logischer in Flächen [illegible] ten ein Bedürf-
in der Fläche, [illegible] us, und so durch-
fasser bezeichnet, [illegible] Lebens, durch alle
fend, wenn er die Tempel [illegible] damaligen Welt.
nennt. Wenn [illegible] nd Alterthum be-
Satz auf, das [illegible] einahe sich zwin-
Fülle und [illegible] Lob zu schreiben,
Malerei [illegible]

[illegible] wirklichen Lebens hat
[illegible] Ausdruck gefunden: die

auch das Plastische der Falten hervorhebt. Derartige und wahrscheinlich also jene Arbeiten in der Capella de' Mascoli schweben ihm an dieser Stelle vor, denn Michiel Giambono, ihr Verfertiger, starb circa 15 Jahre vor der Vollendung der Hypnerotomachia. In Florenz arbeitete damals noch Domenico Ghirlandajo in Mosaik-Technik.

Sind die berührten Punkte offenbare Bezüge auf Venedigs Antheil an den grossen Ereignissen der Zeit, so geht aber das gesammte übrige Italien gleichfalls nicht leer aus, wie bei Besprechung mehrerer Monumente sich ergeben soll. Mehr aber als derlei besondere Anspielungen und Reminiscenzen bedeutet indess die Ueberstimmung der Begeisterung für die Antike, die im Poliphil ausgesprochen ist, mit dem allgemeinen Enthusiasmus des Landes. Um die Fülle von Monumenten in der Erzählung nicht völlig als unvernünftigen Märchenbombast zu verwerfen, lenke man den Blick auf die Massenhaftigkeit, in der dieselben zu jener Zeit eben der Erde entnommen wurden, auf den fieberhaften Eifer, mit welchem man durch die Halbinsel nicht nur, sondern weit über ihre Grenzen hinaus, in Griechenland und Afrika, damals nach Statuen, Broncen, Münzen und geschnittenen Steinen stöberte. Man lese Ghiberti's Commentar, die Biographien dieses Meisters, Donatello's, Brunelleschi's, Verocchio's und zahlreicher damaliger Künstler im Vasari, um zu sehen, wie man Expeditionen unternahm, nach Antiken zu graben, wie auf den Rath dieser begeisterten Männer Fürsten ihre Paläste den wundersamen Gästen der Vorzeit öffneten und in Sammlungen dieser Schätze den höchsten Stolz erblickten. Nach Blondus' Berichte lieferte namentlich Ostia unglaubliche Mengen, und es wird erzählt, dass auch Venezianer hier aufräumten, nachdem bereits mehrere Cardinäle Statuen für ihre Cabinete fortgeführt hatten. In Chios soll man in einer Höhle 100 Bildwerke auf einmal gefunden haben; allerorten begann auch schon das Händlerwesen sich des Zweiges zu bemächtigen. Wie unser

Autor die Liebe für Alterthümer mit der gelehrten Kenntniss der antiken Schriften verband, so sammelte auch der gelehrte Niccolo Niccoli, Poggio alles Einschlägige; der Letztere legte in dem Tractat de varietate fortunae auch eine Art Verzeichniss der römischen Monumente an, eine Richtung, der dann der Mailänder Prospettivo folgte. Niemand aber erreichte Cyriaco von Ancona, in dem die Begeisterung zu einer fast krankhaften, leidenschaftlichen Sucht geworden. Rastlos, voll kühner Unternehmungslust, mit dem bewundernswürdigsten Spürgeist, betrat er 3-, 4mal den heiligen Boden von Hellas, Byzanz, Rhodus, die Inseln, Palästina, Damascus und Alexandrien. Indien und Persia, Aethiopien und das Ammonorakel blieben indess nur Gegenstand seines sehnsüchtigen Verlangens; stets mit Antiquitäten beladen, jagte er auch durch ganz Italien ohne Ruhe, dass man ihm nachrühmte, die Erde sei zu klein für ihn.

Doch genug der Andeutungen von allbekannten Dingen. Was vor Allem die Rührigkeit des Grabens und Suchens nach antiken Kunstwerken, Münzen und Inscriptionen denkwürdig macht, ist die Vielseitigkeit des Interesses, das sie erregten. Nicht der Künstler allein, wie Francesco Squarcione in Padua, der von seinen Reisen in Griechenland und Italien Torso, Vasen und Statuen heimgebracht hatte, trug nach den Reliquien der hehren Zeit Verlangen, sie waren dem Philologen, dem Dichter und Redner ebenso unentbehrlich geworden, sie machten ein Bedürfniss des Reichen, des Vornehmen nicht minder aus, und so durchdrang ihr Einfluss jede Ader des alltäglichen Lebens, durch alle Canäle strömte er zum Herzen der ganzen damaligen Welt. Was Wunder demnach, dass ein in Kunst und Alterthum bewanderter Mann, wenn er die Feder ergriff, beinahe sich zwingen musste, um nicht unaufhörlich bloss ihr Lob zu schreiben, ihre Schönheit zu preisen!

Auch eine weitere Erscheinung des wirklichen Lebens hat im Poliphil's Cultus der Antike ihren Ausdruck gefunden: die

Uebertreibung des wahren Werthes der Funde, dessen Grösse man häufig nicht in der reinen, absoluten Schönheit ersah, sondern in äusserlichem Zusammentreffen mit den Nachrichten, die von berühmten Werken in den Schriftquellen verzeichnet stehen. Die erhitzte Phantasie sah natürlich überall die ursprünglichen echtesten Arbeiten; wenn man Homer und Vergil im Bibliothekenstaub gefunden hatte, warum sollte Phidias und Praxiteles nicht aus dem des Bodens auferstehen? Jene schier kindische Selbstüberredung und Kritiklosigkeit, welche Blondus in einigen morschen Holzresten, die Reste von Tiberius' schwimmendem Palaste am Nemisee, erblicken liess oder das Unglaublichste von Allem, das mit der berühmten Leiche der Tochter Cicero's sich zutrug, es lebt und webt gleichfalls im Poliphil. Es ist mehr als nur die Vergrösserung des Poeten, wenn er (bis auf einen, wohlbegründeten Fall) stets ganze, vollkommen erhaltene Gebäude, Tempel, Thermen etc. entdeckt; hier wirkt der innerste sehnsüchtigste Wunsch der Zeit mit, die in den soeben in Beispielen angedeuteten Uebertreibungen nur das Verlangen verrieth, mit einer gewaltigen Entdeckung zum vollendeten Verständniss des antiken Lebens zu gelangen, einer Erkenntniss, die erst unsere nüchterne Periode durch ruhige, emsige Forschung und scharfsinnige Kritik zum Theil erringen konnte, aber die Renaissance war ein sorgloses Kind, welches träumte, ihm werde der Apfel von ungefähr in den Schooss fallen. Deshalb tritt Poliphil in seinem Traum in eine fertige, antike Welt ein, keine Trümmerwelt, wie sie die Wirklichkeit darbot: Die Renaissance, selber die Mutter der Wissenschaft und der Kritik, kann diese ihre Früchte selber noch nicht nutzen, um aus den lückenhaften Funden das Alterthum sich mühsam zu reconstruiren; sie greift zu einem anderen Mittel, zur Phantasie; und Dank dieser Kraft versucht auch die Hypnerotomachia uns ein Bild zu entrollen, das der antiken Wirklichkeit entsprechen soll. Man vermag sich nicht vorzustellen, welche noch höhere Temperatur der

Enthusiasmus des 15. Jahrhunderts angenommen hätte, wenn in seinem Verlaufe Pompeji aufgegraben worden wäre.

Nebst all' dem, was schon von des Verfassers Entzücken über die Pracht der alten Werke gesagt ist, spricht er sich an vielen Stellen auch direct voll Begeisterung darüber aus. Ziemlich im Anfange z. B., als er uns das mächtige Trümmerfeld von Säulentrommeln, Architravstücken etc. geschildert, das vor der schönen Pforte ausgebreitet ist, hören wir diese Expectoration: „Das war die wahre Kunst, sie deckte unsere wüste Unwissenheit auf, und das verwünschenswerthe Vorurtheil, den öffentlichen, höchst schädlichen Irrwahn. Sie ist das helle Licht, das milde zu seiner Betrachtung einladet, auf dass unsere verdunkelten Augen erleuchtet werden. Deshalb bleibt nun keiner mit offenen Augen blind, ausser er entzöge sich mit absichtlichem Widerstreben etc.“ Ein andermal entlockt ihm die Bewunderung den Ausruf: „Wenn die Ueberbleibsel des heiligen Alterthumes in solches Staunen versetzen, was bewirkten erst die unverletzten Werke?“ Oder er spricht die „heiligen Väter, die antiken Künstler“ an.

Im Allgemeinen bekundet das Buch in den gehäuften Anführungen aus Plinius, Vitruv u. A. ungemeine Belesenheit und Kenntniss der Stellen, welche über antike Monumente und deren Errichter, über Kunstwerke und Künstler Nachricht gaben. Daher kommt keines der vorgeführten Denkmäler weg, ohne mit den berühmtesten Schöpfungen der Alten von verwandter Art in Parallele gestellt zu werden. Auf wirkliche Uebereinstimmung kommt es ihm dabei natürlich nicht an, vielmehr dient eine Zusammenstellung dieser Art nur dazu, abermals seine Gelehrsamkeit zu zeigen, es werden da Pyramiden und Bauten der Semiramis, griechische, römische, rhodische Arbeiten, Labyrinthe, Tempel und Aquaeducte wirr durch einander geworfen.

Besondere Anknüpfungspunkte fehlen gleichfalls nicht. Schon war von dem Amphitheater die Rede, nach Mustern der Antike,

die der Autor sicher gesehen hat; er bezieht sich sehr unglücklich auf den Ephesischen Dianentempel, um so passender aber und eben nach eigener Anschauung auf die Theater in Rom (das Colosseum) und Verona. Es war so schön, dass dergleichen M. Scaurus während seines Aedilenamtes nicht zu veranstalten wusste, eine Erinnerung an die fragmentarisch erhaltene Rede Cicero's für M. Aemilius Scaurus. Oben aber, am äussersten Kranze, finden wir den wunderlichen Aufputz von zugeschnittenen Buxhecken, in denen Tausende von Blumen blühen. Die Pyramide, in der ein Grabgemälde eingeschlossen ist, hat wohl in der Zusammensetzung mit anderen Bestandtheilen, in der sie erscheint, fremdartigen Charakter, worüber im Folgenden zu sprechen sein wird, den Anlass zu ihrer Erfindung scheint aber wieder ein wirkliches antikes Denkmal gegeben zu haben, die Cestiuspyramide in Rom, deren Bestimmung dieselbe ist. Verglichen wird das Bauwerk mit den sieben Weltwundern, dem Alexanderbild, welches Dinocrates aus dem ganzen Berge Athos herstellen wollte, dem Ninusgrab, den Bauten der Aegypter. Der damit verbundene Obelisk aber übertraf bei Weitem den Vaticanischen, den von Alexandria, die Babylonischen (sic). Oben ist eine drehbare Figur aufgesetzt, welche bei der Bewegung angenehmere Töne hervorbrachte als das Tintinnabulum der Hadrianischen Thermen; eine Inschrift besagte ferner: Lichas Libicus architectus me erexit. In dieser Art geht es durch viele Partien des Buches fort, immer dasselbe Haschen nach der Gelegenheit, wo eine classische Reminiscenz anzubringen wäre, immer dieses wohlgefällige Prunken mit dem Luxus kunsthistorischer Citate aus allen möglichen Autoren. Einmal glaube ich den Mäander angedeutet zu finden, wenn es heisst, die Wände seien mit zweifachen Wirbeln im Liniamente geschmückt. Die Flächen innerhalb dieser ornamentalen Umfassung nehmen dann einzelne Nymphenbilder ein, gerade wie an den Wänden der erwähnten Cestiuspyramide gemalt sind. Der feenhafte Thron-

Saal der Königin, der von Halbedelsteinen funkelt, hat an den Wandflächen die sieben Planeten mit ihren Eigenschaften und Einwirkungen gemalt, und zwar in enkaustischer Manier.

Zwei das Gebiet der Sculptur berührende Notizen sind vorzüglich bemerkenswerth. In dem Raume der Epitaphien befindet sich u. A. ein schönes Relief, das sehr wohl einem antiken nachgebildet sein könnte, auch im Holzschnitt beigegeben. Es ist ein Opferfest von Frauen, Kindern und Satyren, darunter ganz links eine jugendliche Figur, faunenartig, die die Flöte blasend an einem Baumstamme lehnt. Da es nun eine ziemliche Anzahl von Marmorcopien des berühmten Praxitel'schen Satyr's von Megara noch heute gibt, deren vorzüglichste in Rom ist, wo unser Autor unzweifelhaft geweilt haben muss, so ist ein Zusammenhang von Text und Zeichnung mit einem derselben durchaus nicht unwahrscheinlich. Im Inneren des colossalen Elephanten stehen Figuren auf Tumben, ein Mann und eine Frau, gekrönt und Beide nackt, einen Schild von ital. Renaissanceform neben sich. Das Material ist schwarzer Marmor, Haare, Augen, Zähne und Lippen sind von Silber eingelegt. Somit hat sich selbst von der Polychromie der antiken Sculpturen in dieses Buch eine Nachricht eingefunden, wo sie noch erkannt, gewürdigt Aufnahme erhielt, während eine spätere Zeit gerade im Gegentheil bekanntlich den Zauber der plastischen und architektonischen Werke der Griechen sehen zu müssen glaubte. Ob in diesem Falle dem Verfasser auch wirkliche Bildwerke oder vielleicht nur Schriftstellen vorschwebten? Die meisten jetzt vorhandenen Statuen dieses Genres sind Broncen und in den verschütteten Städten am Vesuv gefunden, wie jene reizende Fortuna mit zierlichem Halsschmuck und Gewandsaum von Silber in Neapel, woselbst ferner noch einige weibliche Figuren mittlerer Grösse von ähnlicher Technik bewahrt werden; andere, z. B. ein besonders schöner Lampadophor, den man in Piombino fand, mit Lippen, Brauen und Brustwarzen von eingelegtem

Silber, oder die Athletenbüste aus der Blüthezeit, deren Lippen vergoldet sind (zu München), hat gleichfalls die neuere Zeit erst an's Licht gefördert. Solche Figuren, an denen die polychrome Wirkung auf der Buntheit des Marmors beruht, wie bei der lieblichen sogenannten Isispriesterin in Wien, besitzen wieder selten jene Einlagen von edlem Metalle, so dass im Ganzen 1. in so früher Zeit, 2. ganz in der von Poliphil bezeichneten Technik wirkliche Arbeiten dieses Genre kaum bekannt gewesen sein dürften.

Ein anderes Hauptgebiet humanistischer und antiquarischer Thätigkeit, in dessen Cultivirung die hervorragendsten Kräfte des Jahrhunderts wetteiferten, die Epigraphik, durfte in einem Buche durchaus nicht vermisst werden, das alle Kenntnisse seiner Epoche reich und glänzend umfasste. Mit den darauf bezüglichen Stellen brachte es den meisten der Zeitgenossen eine ganz neue Sache von höchstem Interesse, denn obschon die frühesten Humanisten bereits, Dondi um 1375, Signorili zur Zeit Martin V., römische Inscriptionen aufschrieben und sammelten, war diese Forschung erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts so allgemeine Mode geworden, wie es ebenda auch hinsichtlich der übrigen, ausserhalb der Grenzen der Literatur liegenden Denkmäler der Fall war. Der rührigste Sammler war auch auf diesem Felde Cyriaco dei Pizzicolli von Ancona; auf seinem corpus von Inschriften, das er auf den weiten Reisen zusammengebracht hatte, beruhen die meisten folgenden Sammlungen; zu gleicher Zeit veranstaltete aber Poggio, in Rom und der Campagna herumspürend, eine selbstständige Collection, ebenso Traversari, Maffeo Vegio, Sabinus und Andere. Unserem Verfasser lag die Veranlassung, diese Männer in seinem Unternehmen nachzuahmen, nahe. In Treviso war durch den Padre Francesco Massa in demselben Kloster der Predigermönche, das der Dichter des Poliphil bewohnen sollte, nebst manch' anderem Gegenstand von künstlerischem und antiquarischem Werth, auch eine kostbare Samm-

lung von Antiken angelegt worden. Laut erhaltenen Urkunden vom Jahre 1347 schenkte der kunstliebende Mönch, der u. A. auch den giottesken Maler Tommaso da Modena von Bologna berief, um die Kirche zu schmücken, dem Convente seinen Besitz an Bildern, Steinen, Vasen, Krystallen, Carniolen, Cameen, Elfenbeinarbeiten und Miniaturen. Darunter mögen auch römische Inschriften nicht gefehlt haben, noch mehr aber mussten Reisen zu ihrer Kenntniss beigetragen haben, endlich ist zu erwägen, dass in Treviso, in der Nähe Aquilejas und des alten Forum Julii und an vielen anderen Plätzen von Bedeutung mancher Grabstein mag aufgefunden worden sein. Grabsteine sind auch sämmtliche Denkmäler, die Poliphil mit dem lebhaftesten Entzücken betrachtet, entziffert und bewundert, so zwar, dass er seine eben erst gefundene Polia dabei verliert. Die ihnen gewidmete Partie des Buches, eine der längsten (30 Seiten), ist mit Ausrufen der Begeisterung, des Wohlgefallens und eines ganz eigenthümlichen pedantischen Behagens ausgestattet, die in der That eine Periode von solcher Liebe für das Alterthum einzig erscheinen lassen. Nach der Lesung jeder einzelnen Inschrift gibt Poliphil seine Bewunderung kund und wird endlich bis zu Thränen über das Unglück dieser Schaar sentimentaler Liebender gerührt, deren Steine allhier versammelt sind, dabei hat er aber seine wirkliche Liebe, seine Polia, vergessen und verloren und schwelgt fort in den Leiden und Freuden der Vergangenheit! Ist das nicht ein getreues Bild des einseitig verrannten Gelehrtenwesens?

Ich habe hiermit schon einen Umstand preisgeben und verrathen müssen, welcher jeglichen, der Poliphil nicht kennt, höchlich überrascht haben mag, wenn er, den eben mitgetheilten Parallelen zufolge, vielleicht Epitaphien römischer Bürger, Senatoren, Consuln oder Legionäre als gelehrten Schmuck dem Werke einverleibt zu sehen erwartete. Allerdings hat der Verfasser hier beschlossen, sein ausgebreitetes Wissen auch durch Beispiele von

Inschriften an den Mann zu bringen, aber wie sich Alles und Jedes in dieser liebeathmenden, rührenden Geschichte deren Grund-Charakter fügen muss, so würden sich auch die knappen, kräftigen Sätze der römischen Grabschriften in ihrem lapidaren Style nicht gut ausnehmen, gerade wie das Amphitheater nicht zu Fechterspielen dient, sondern ein Tummelplatz der Nymphen ist. Und deshalb hat sich der Autor daran gemacht, in die Rahmen der Holzschnitte, welche sehr gut nachahmend die bekannten Formen römischer Denksteine, zwei Säulen oder Pilaster mit Tympanon etc. darstellen, gar klägliche Geschichten von Selbstmördern aus Liebesnoth und ähnlichen Helden und Heldinen hineinzuschreiben. Der Eindruck, welchen das auf jeden Unvorbereiteten ausübt, ist ein unbeschreiblicher; ich habe kaum etwas gelesen, das von einer komischeren Wirkung gewesen wäre; es sieht aus wie eine Parodie. Doch statt aller Erörterungen hier eine Probe:

ARAMDEVMINFER	oder:	C. VIBIVS ADVLESCENS
VIATOR		INTEMPERATO AMORE
HICCAESAM LAODIAM		PERCITVS PVTILLIAE
PVBLIAN INSPICEEO		SEX. PVELLAEGRA
QVODAETATEM		TISS. QVOD ALTERI VL
SVAMFRAVDAVERAT		TROTRADIT NONSV
ABNVERTQ.		STINENS CRVENTOGLA
CONTRAPVELLAR. RI		DIO SIBIMET MORTEM
TVMIVSSA AMORIS		CONSCIVIT VIX. ANN.
SEMET EXSPES GLAE.		XIX. M. II. D. IX. HORAS
INITERF.		SCIT NEMO.

Man bemerkt die absichtliche Nachäffung der Aeusserlichkeiten bis auf die Form der Zeilen, Abbreviaturen und stehenden Ausdrücke; eine Fertigkeit, die allerdings nur aus gründlicher Bekanntschaft mit Originalen hervorgegangen sein kann. Zuweilen mischen sich aber auch Wortspiele, wie amens, amans u. a. Tändeleien ganz unrömischer Art hinein. So viel sich der

Autor auf diese Erfindungen zu gute thun mochte (deren er sich nicht genug zusammenstellen konnte, jegliche mit einer besondern Zeichnung geschmückt), so wenig glücklich kann man den Einfall nennen, in welchem etwas Widerliches, Gessnerisch Süssliches entgegentritt. Von sehr edler Form ist ein Grabmal, oben mit einer prächtigen Urne geziert, dessen Weihung u. A. die Worte enthält: Didus aemulatrici moestissimi parentes posuere; an anderen ist die Alterthumsspielerei auch durch Darstellung der Risse, Sprünge, Lacunen etc. bezeichnet.

Wir haben das wichtigste Zeugniss für des Autors Vertrautheit mit antiken Quellen und Monumenten zuletzt aufbehalten und kommen nun daran, sein Verhältniss zu der ersten Schrift des Alterthums, welche selbstständig von der Kunst handelt, zu Vitruv zu beleuchten. Der Verfasser des Poliphil war Architekt (wie noch gezeigt werden soll), er kannte die zehn Bücher von der Baukunst so durch und durch wie nur Alberti, Brunelleschi, Filarete und Pier della Francesco sie innehaben mochten, er steht daher auf der Stufe, die diese Grundsäulen der Renaissance-Architektur einnehmen. Was ihm von der Anlage, Construction und Verzierung der Gebäude bekannt war, hatte er, gleichwie diese, unmittelbar aus dem Quell der antiken Theorie selbst geschöpft, während hundert der damals Lebenden und noch vielmehr der Späteren in diesem Sinne nur als mittelbare Jünger der Alten gelten können. Durch gelehrte Studien auf jenen Kunstschriftsteller geleitet, beweist er in den betreffenden Stellen eine gründliche Bekanntschaft mit dessen Vorschriften, wie sie nur Alberti besass, ausserdem, wie gesagt, mit deutlicher Hinneigung zur Auffassungsweise dieses Zeitgenossen, ohne aber die Betonung in solcher Schärfe auf die (vermeintliche) Reinheit der classischen Formen zu legen. Und eben darum, ist seine Erscheinung eine hervorragende; er würde verdienen, als bedeutender Förderer und bahnbrechender Neuerer den wenigen, allgemein genannten, grossen Namen beigezählt zu werden

denen er an theoretischem Wissen völlig gleichstand. Und sind auch Werke seiner Hand nicht nachgewiesen, so wird doch der Poliphil mit seinen Schätzen kunstwissenschaftlichen Gehaltes als ein nicht geringer Beleg angesehen werden. In keines unserer Handbücher der Kunstgeschichte ist der Name Francesco Colonna übergegangen, keines nennt die Hypnerotomachia, weil erstens überhaupt die gleichzeitigen Tractate und alle historischen Quellen im Verhältniss zu der Beachtung, die den Kunstdenkmälern selbst geschenkt wurde, bisher ganz in den Hintergrund traten und allüberall mit flüchtiger Erwähnung abgethan wurden, dann aber, weil unser Schriftsteller die köstliche Frucht seiner Beschäftigung mit der Kunstliteratur der Alten leider eben in eine uns unerfreuliche Hülle gesteckt hat. Möchte ein Auszug des bloss kunsthistorischen Inhaltes dem wunderbaren Werke bald die Hindernisse abstreifen, die ihm den Eintritt in der allgemeinen Kenntniss unserer Zeit verweigern, .dann sollte noch mancher dunkle Punkt in der Entwickelungsgeschichte der Renaissance Aufhellung gewinnen! Man würde den Autor hochschätzen lernen, welcher nicht, gleich den meisten der Gleichzeitigen schon, seine Kunst aus so und soviel Händen empfing, sondern selber zu den Quellen hinaufstieg und selber ein Vermittler zwischen dem Reichthum des Einst und dem Bedürfniss der Gegenwart geworden. Man gewänne ein neues, wichtiges Licht für die Geschichte vom Ursprung der Stylarten, wenn man zu gleicher Zeit aber auch gewahrte, dass seine Kunst und sein Begriff von antiker Kunst trotz der Selbstständigkeit, mit der er an ihr Studium ging und trotz des Verständnisses des Vitruv, dennoch durchaus nicht den wirklichen Charakter der Antike erhielt, sondern das Gepräge annahm, das sich aller Beschäftigung der Zeit mit der Antike mittheilte, den gemeinschaftlichen Typus der Renaissance. Das wollte ich vor Allem betonen und als Hauptzweck meiner Untersuchung hinstellen; den Verfasser des Poliphil auf den ihm gebührenden Platz erhoben wissen, der

ihm unter den ersten Verfechtern der Renaissancekunst unbestreitbar ist, und von weiteren, allgemeineren Gesichtspunkten sein Verdienst beleuchten, als die gen. ital. Forscher gethan, die ihn nach seiner Bedeutung für Treviso, für Venedig oder für die Kunstgeschichte des Dominicanerordens zum Gegenstande der Untersuchung machten.

In die detaillirte Darlegung der Art und Weise, wie der Schriftsteller dem römischen Vorbild sich angeschlossen, kann ich mich hier nicht einlassen. Hier lässt sich Stelle um Stelle vergleichen, zugleich müsste auf Alberti's De re aedificatoria genau Rücksicht genommen und nach den Ergebnissen moderner Forschung die Urtheile Temanza's berichtigt werden. Aber auch Selvatico würde nicht beizustimmen sein, welcher in gewissen phantastischen, massigen Bauten den Beweis erblicken will, dass der Autor von den Regeln Vitruv's doch vielfach abgegangen sei; in diesen Erfindungen steckt zum Theil ein Rest des Gothischen, theils reine Phantastik, ist der Einfluss des römischen Meisters aber eben gar nicht zu suchen, welchen die prachtvolle Pforte vor Allem zeigt. Man muss ihn in der Auffassung der Säule (deren 5 Ordnungen beschrieben werden), in der Anwendung der Gewölbe, Estrichen, Theatern suchen, man wird ihm ferner in der höchst merkwürdigen Stelle über die scamilli impares begegnen, jenem dunklen Punkt des 3. Buches (4. Cap.) im Vitruv, der seit Bernardino Baldo bis auf Penrose und Bötticher in unseren Tagen zu Conjecturen und Meinungsverschiedenheiten Anlass gab. Häufig finden wir den Wortlaut des römischen Originals angewendet oder es ist eine klare Darstellung kurzer Partien desselben hier entworfen. Aus Vitruv's Buche hat der Verfasser alle die zahlreichen termini technici und die Künstlernamen, mit deren Anführung er seine Schilderungen so wohlgefällig ausziert. Seine Tempel sind freierfunden, seine Bäder nach Vitruv variirte Anlagen, — das getreueste Bild des röm. Vorbildes zeigen die Profile, die Simse, Basen u. a. Säulentheile.

Vitruv stellt im Eingange seines Werkes das Idealbild eines Architekten auf, das in der That den bedeutendsten Baukünstlern der Wiedergeburt als Muster vorgeschwebt zu haben scheint. Er fordert dort: Geometrie, Optik, Arithmetik, Philosophie, Naturlehre, Medicin, Astronomie und Musik zu verstehen, Gebiete, deren grössere Zahl Alberti, Lionardo und der Verfasser des Poliphil durchforscht hatten. Wie der Erstere in seiner Schrift über die Baukunst trotz der augenscheinlichen Mangelhaftigkeit des Vitruv'schen Systems sich genau an dessen Eintheilung hält, so klammert auch dieser sich wenigstens so fest als möglich an dieselben Namen und Bezeichnungen, wenn schon die Anlage des Romanes so enges Anschliessen nicht erlaubt. Solche ewig wiederkehrende termini aus Vitruv sind symmetria, eurhythmia, machinatio, venustas, concinnitas etc.

Mathematische Constructionen, sollte man meinen, passten denn doch nicht in den Liebestraum des Poliphil, der Autor hat aber doch eine ziemlich umständliche Auseinandersetzung an der geometrischen Figur über die Construction des regelmässigen Siebeneckes einzuflechten gewusst, welches den Grundriss des Badhauses bildet. Dass er der Erste gewesen, der den Schlüssel zur Lösung dieses Problems gefunden, möchten wir dem P. Federigi wohl nicht glauben; er hat gewiss die „Elemente" des Euklid in Händen gehabt, die schon 1442 in seiner Vaterstadt durch Johannes Campanus, aus dem Arabischen übersetzt, edirt wurden.

Der Aufenthalt in Venedig mochte überhaupt geeignet gewesen sein, so reiche Quellen seinem Wissen zuzuführen. Auch von Plinius erschien die erste Ausgabe hier, im Jahre 1469, hier hatte Gentile da Fabriano geweilt und Jünger seiner Kunst hinterlassen, die wohl noch von dem kunsttheoretischen Werke wissen mochten, in dem er, in 3 Theilen, über Ursprung und Fortschritt der Kunst, Farbenmischung und die Art, Linien zu ziehen, Unterweisungen gibt, das uns heute verloren ist; auch

Luca Paccioli stand mit den Aldus in Verbindung etc. Seine Kenntnisse in der Botanik aber verdankt der Autor ohne Zweifel Ermolao Barbaro, mit dem er Umgang gehabt (wie wir noch betrachten werden), dem Verfasser mehrerer lateinischer Schriften über diesen Gegenstand.

Würde sich auch noch Manches über die Spuren und Eindrücke versammeln lassen, die der Geist des Alterthums im Poliphil zurückgelassen, so ist es für meine Aufgabe doch Zeit, hier mich mit den gegebenen Andeutungen zu begnügen und abzuschliessen. Eine eingehende Würdigung wird nur durch die vollständige Herausgabe seines kunsthistorischen Inhaltes erreicht werden können. Jetzt haben wir eine andere, diametral entgegengesetzte Seite des Werkes zu berücksichtigen, die zwar minder hervorstechend ist, doch kaum weniger beachtenswerth zu sein scheint, die Renimiscenzen an eine chronologisch näherliegende, geistig jedoch ebenso entfremdete Vergangenheit, als die Antike das gesuchte Vorbild ist. Diese Reste werden sich als unbewusst und unwillkürlich kleben gebliebene Anhängsel ergeben, während jene Hunderte von Bezügen und Anspielungen auf Griechisches und Römisches den sorglich gesammelten Schmuck des gelehrten Buches ausmachen sollen.

Schon wurden einige Stellen angeführt, in denen des Autors strengere, reinere Tendenz, was den classischen Styl der Architekturen betrifft, im Gegensatz zur naivspielenden Vermengung gothischer Construction und antiker Ornamentik etc. hervortritt, wie es die meisten gleichzeitigen Meister hielten, Brunelleschi, Michelozzo, Cronaca u. A.; wir bemerkten, dass er durch diese Principien Alberti gleichkommt, der den Triumph der neuen Bauweise erreicht zu haben glaubte, als er die Façade von S. Francesco zu Rimini in der Art eines römischen Siegesbogen, den Chor von S. Anunziata in Florenz als sonderbare Reminiscenz des Pantheon herstellte. Gerade in Venedig musste ferner die styl- und schulgerechte Entrüstung unseres Schriftstellers,

der den Vitruv so gut kannte, auf's Heftigste herausgefordert werden, wo man die neue Bauweise an Palästen anzuwenden begann, dabei aber noch bei Weitem phantastischere Vermischungen und Zuthaten aus allen älteren Perioden des localen Palastbaues anbrachte, als in Florenz der Fall gewesen, dessen erste Renaissancepaläste, Pitti, Riccardi und Strozzi, auf Grundlage romanischer Principe allein entworfen wurden. Nach Venedig kam der Styl durch Lombardische Meister und verschmolz sich leicht und rasch mit der localen gothischen Bauart; im Palast Vendramin Calergi, den Pietro Lombardo 1481 vollendete, kamen nach dem Vorgange Brunelleschi's in Florenz Rundbogenfenster mit der Theilungssäule in Anwendung. Solchen Richtungen entgegen sind jene Urtheile ausgesprochen worden, und dennoch steckte noch so viel von der alten Denkweise in der Zeit, dass selbst unser fast einseitiger Verfechter der Antike in einem Monument, das er recht im Geiste der Alten zu schaffen meint, im letzten Grunde gothischer Constructionsprincipien, nur in antiken Formen, sich bedient; in der weitläufig beschriebenen sogenannten Pyramide, eigentlich ein sonderbares Compositum von stereobathartigem Unterbau, einer darauf gesetzten Pyramide, aus Stufen bestehend, an deren Spitze ein kolossaler Würfel den Uebergang zu einem hohen Obelisken bildet, den selbst wieder die erwähnte Figur mit dem tintinnabulum krönt. Der Verfasser nennt das ganze Gebäu selber „einen Thurm oder eine sehr hohe Warte". Das pedamento des Baues hat 24 Stadien im Umfang, der Unterbau, von dem 4. Theil in der Breite, ist so mächtig, dass eine herrliche Porta mit Pilastern und reichgegliedertem Architrav an seiner Vorderfläche sich erhebt, deren Breite gleichwohl nur ein Drittel der Façade einnimmt, so dass rechts und links noch der übrige Raum mit Lisenen gefüllt ist. Die Pyramide auf diesem gewaltigen Sockel hatte mehr als 1000 Stufen von Parischem Marmor, welche den Kern als crustae umgaben; statt der letzten 10, welche die Spitze gebildet hätten,

sass jener riesige Steinwürfel auf, dessen Vorderseite die herrliche Reliefsculptur einer Gigantomachia zeigte. Auf diesem stehen 4 reich in Metall gearbeitete Harpyenfüsse als Träger des ungeheuern mit Hieroglyphen bedeckten Obelisken, auf dem dann noch die Nymphe von Messing sich drehte. Bei dieser Anlage scheint mir die Reminiscenz kirchlicher Gebäude sehr klar an den Tag zu treten; ein Münster oder überhaupt eine gothische Kirchenfaçade mit dem Thurm erscheint wie in einer antikisirenden Carricatur in dieser wunderlichen Verquickung von Monumenten und ihren Theilen, welche zu verbinden der Antike nie eingefallen ist. Der riesige, massige Unterbau hat das Portal nicht nur an der Stelle, wo es bei gothischen Kirchen zu stehen kommt, auch die zwei Seitenschiffe sind durch die erwähnten, rechts und links angebrachten Pilasterstellungen angedeutet, wie das an gothischen Domen, auch in Italien, ebenfalls aussen durch Strebepfeiler ausgedrückt und bei einem Frührenaissancebau desgleichen beibehalten wurde, welcher die Eigenthümlichkeiten dieser bunten, phantastischen Stylrichtung auf's Charakteristischeste vertritt, an der Chartause zu Pavia. Auf diesem mächtigen Basamente, das dem Körper der Kirche entsprechen würde, erhebt sich nun dem Thurme vergleichbar alles Uebrige in ganz verwandter Gliederung, in drei Entwickelungsstufen, immer schlanker, immer leichter werdend, selbst die Art der Bekrönung ist völlig die eines Thurmes. Dabei wird dem Monument enorme Höhe zugeschrieben und ferner noch bemerkt: es erhob sich über die umgebenden Hügel, gerade wie der Blick des Verfassers diesen Eindruck, diese beherrschende Wirkung auf die Landschaft von den gewaltigen Thürmen der Kirchen gewohnt war. Auch ist bezeichnend, dass das in Rede stehende Denkmal, welches nach seiner (gothischen) Constructionsidee völlig organisch und richtig gebildet erscheint, seiner (antiken) Aeusserlichkeit nach das einzige, unharmonische Flick- und Stückwerk im ganzen Buche ist; das Eine bedingte hier das Andere.

Der Tempel der Diana, in dem sich Polia der Göttin angelobt, wird sancta basilica genannt. Auch Brunelleschi hat in S. Lorenzo zu Florenz wieder eine flachgedeckte Säulenbasilica errichtet, wenn auch mit römischen Detailformen; nur Alberti repräsentirt so ganz und gar den Heiden unter allen humanistisch gebildeten Architekten, dass er in seinem Tractat über die Baukunst die Existenz des Christenthums einfach ignorirt, und als wollte er nur Heiden unterrichten, davon spricht, welchen Göttern Altäre und Tempel errichtet werden müssen.

Schon die Gothik stellte die Altäre unter eine Art von Baldachinen, von schlanken, oft gedrehten Säulchen gebildet, die dann eine Decke mit reichem Masswerke trugen, oder sie baute jene zierlichen Schreine, deren Verzierung mit Malerei und anderer Decoration z. B. Cennini erwähnt, bei dem auch der Name vorkommt: Ciborien. In der folgenden Periode wurde in Italien fast kein Altar ohne derartigen, meist aus kostbarem Material gefertigten Baldachin gesetzt, daher ist es gleichfalls eine Erinnerung an wirkliche Einrichtungen der Kirchen, wenn Poliphil den Grufteingang ciborio nennt. Derselbe hat die Form eines Gartenpavillons oder drgl., ohne Wände; sechs Säulen tragen die eben nicht sehr gefällige, zwiebelartige Kuppel, die der Text als ein wundervolles Kunstwerk preist. Offenbar hat die Aehnlichkeit der Form die Benennung veranlasst.

Noch ein Gewölbe mit Gräbern und Denkmalen ausser dem soeben genannten betritt unser wissbegieriger Wanderer. Wir müssen beide ein wenig in Betrachtung ziehen. Zu der Tiefe des ersteren steigt man durch eine Rundung im Estrich des geschilderten Ciboriums, die ein eisernes Gitter bedeckt. Der unterirdische runde Raum enthält einen Altar von Messing, dem Pluto und der Proserpina geheiligt, ein Wandgemälde und die zahlreichen Gedenksteine jener unglücklichen Verliebten. Man sieht, dass in dieser Weise niemals eine Gruft der Alten eingerichtet war und selbst ein Bestattungsraum anderer Gattung

nicht, wenn wir von der unterirdischen Anlage ganz absehen wollen. Das Wandbild stellt den Strafort der Verdammten dar (wovon sogleich), wie derlei nur je in einer christlichen Krypta gemalt worden ist, der Altar inmitten der Gräber, die Pultform des einen Sarcophages sind lauter nichtantike Einzelnheiten. Ebenso beschaffen ist die andere Gruft, unter dem riesigen Elephanten. Auch hier sind die Grabmäler nach christlicher Sitte an den Wänden angeordnet, ganze stehende Figuren auf Sarcophagen — eine völlig moderne Idee — allerdings nackte Gestalten; das Ganze besitzt nicht die Spur des Charakters, der Grabgemächer der Alten so leicht kenntlich macht, gleichwohl gibt sie der Autor als „sehr alte Begräbnissstätte, antike Gruft."

Dabei ist auch eine Uebereinstimmung mit den obenerwähnten schwachen und seltenen Spuren antiker Nachrichten in den mittelalterlichen Poesien merkwürdig. Veldeke's Eneit beschreibt ein Grabmal, worin über dem Sarg eine unauslöschbare Lampe schwebt. Da dieses Geräth sich in den Dichtungen des Mittelalters einer gewissen Beliebtheit erfreute, wie sein häufiges Vorkommen beweist (in Jansen Enenkel's Weltbuch, im Volksbuch vom Zauberer Virgilius etc.), so ist es wohl auch in den Poliphil durch des Verfassers Bekanntschaft mit derartigen Schriften gekommen, auf welche zudem noch andere Züge hinweisen. In späteren Mährchen, Feengeschichten und Gedichten findet man die Wunderschlösser und dergl. ebenfalls überaus prachtvoll, aber doch in den Grenzen des Möglichen, als Spiegelbilder der hervorragendsten wirklichen Architekturen geschildert. Somit wird die Hypnerotomachia eines der letzten Bücher sein, welche noch in der Renaissancezeit den kindisch übertreibenden Zug aufweisen, der in allen Gedichten der früheren Jahrhunderte gang und gebe ist, und von goldenen Saalwänden mit Jaspis, Amethysten, Beryllen, Wagenrädern aus Chrysopras, einem mit Edelsteinen besetzten Schiffe etc. erzählt. Derartige mährchenhafte Decoration befremdet in den mittelalterlichen Quellen nicht, wo fast

nichts mit Absicht über wirkliche Kunstdinge verlautet, gewinnt aber das sonderbarste Ansehen in einem Werke, wo sie auf derselben Seite mit streng bauwissenschaftlichen Beschreibungen und mit Citaten aus Vitruv gepaart erscheint. Endlich gehört auch jene Stelle zu den Reminiscenzen aus mittelalterlichen Büchern und bezeugt selbst des Verfassers Vertrautheit mit alten Kunsttractaten, wo er vom Blute des brünstigen Bockes erzählt, in welchem die Edelsteine erweicht werden, um sie schneiden zu können, eine sehr alte und oft wiederholte Fabel, die zuerst von Heraclius, dann von Theophilus mitgetheilt wird, ursprünglich jedoch bei Plinius steht.

Es reihet sich an die berührten Dinge eine interessante Stelle, die den Autor auch als Kenner der divina comedia darstellt und auf die alten, Giottesken-Malereien nach dem Gedichte anspielt. Sie berichtet den Gegenstand jenes Wandgemäldes in der Gruft, der Holzschnitt gibt nur die Scenerie, ohne Figurenstaffage. Es war ein düsterer See gemalt, dessen schwarze Fluthen von wildzerklüfteten Felsmassen eingerahmt sind, darinnen leiden die verdammten Seelen. Furien halten diejenigen zurück, die entfliehen wollen und treiben sie über eine feurige Brücke; ihre Qualen sind Hitze und grimmiger Frost. Man sieht, wie tief der Zeit noch die mittelalterliche Idee eingeprägt war, welche sogleich wach wird, wo an Tod und Jenseits gedacht wird. Es ist sehr merkwürdig, dass der gelehrte Autor hier Dante und nicht Vergil zum Vorbild gewählt hat. Vasari erzählt, dass auch Brunelleschi jenen Dichter auf's Eifrigste las und studirte.

So haben wir die Hypnerotomachia nach ihrem antiken und mittelalterlichen Bestandtheilen zergliedert, wir betreten ihre eigentliche Welt, die Renaissance, und wollen betrachten, welche Hauptrichtungen und Formen der gleichzeitigen Kunst im Poliphil vertreten erscheinen. Vor Allem hieher zu rechnen ist das Auftreten aesthetisirender, kunstphilosophischer Urtheile, eine

unzweifelhafte Errungenschaft der modernen Welt. Namentlich stellt sich die Erkenntniss aller Künste als im Grunde untrennbarer und unselbstständiger Theile einer grossen Einheit, der Kunst eben, als hoher Fortschritt dar. Mag ihre Entwickelung auch ein unnöthiger rhetorischer Disput heissen, weil sie dadurch begann, dass auch die gebildeten Künstler nach dem Beispiele der Humanisten über die Vorzüge ihrer einzelnen Richtungen Streitreden und Schriften verfertigten, sie wird in alle Zeit als Keim der Kunstkritik und Philosophie gepriesen werden müssen. Indem Anfangs selbst ein Lionardo sich gedrungen fühlen konnte, in seinem trattato mit unerschöpflichen Motivirungen den Streit durchzufechten, in welchem er Malerei und Sculptur einander gegenüberstellt, musste endlich den erleuchteteren Künstlern klar werden, dass hiemit wahrlich um des Kaisers Bart gestritten werde, dass Unterschiede der Künste wider die Logik streiten, weil es nur eine untheilbare Einheit gibt: die Kunst. Die Stellen der Tractate, wo diese Angelegenheit mit Heftigkeit, unendlicher Breite und Unermüdlichkeit ausgefochten werden, gehören zu dem Langweiligsten der Kunstliteratur ihren Details nach, so sehr sie durch die Bedeutung im Ganzen interessant erscheinen; wenn aber einmal eine kurz gefasste Notiz von der Art aufstösst, die wie hier im Poliphil, zugleich originelle Anschauungen enthält, so verdient dieselbe wohl der Beachtung. Poliphil stellt nicht die häufig abgehetzten Vergleichungen von Malerei und Sculptur hin, sondern hält voll Sinnigkeit Architektur und Musik gegeneinander, wie Niemand vor ihm. Das nothwendige Endziel des Architekten, sagt er, ist die herrliche Erfindung, durch welche der massige Kern des Gebäudes eine gewisse Stimmung für den Anblick erhält, seinen Stylcharakter. Nach dieser Idee verleiht der Baukünstler all' den kleinen Theilen am Ganzen die Gesammtstimmung, nicht mehr und nicht weniger als der Musiker eine Idee fasst, nach der er auf der Basis der gewählten Tonart und dem Zeitmasse, die Details proportionirt, nach der chro-

matischen Skale wachsend über dem eigentlichen Grundgedanken (Körper) der Melodie. In derselben Weise ist des Architekten allerwichtigste Regel, die von der Vierung; indem er diese bis für die kleinsten Theile verfolgt, offenbart sich ihm die Harmonie des Baues und die Modulationen, die Correlarien zu dem Hauptgedanken. Man wird anerkennen, dass ein grosses Verständniss, noch mehr ein feinharmonischer Sinn diese Worte eingegeben haben muss, deren einfache Wahrheit um so bedeutender erscheint, als vor dem Autor wohl Niemand solche Erkenntniss ausgesprochen hat. In den Tagen der Romantiker wurde bekanntlich von Schlegel der Ausspruch gethan: Baukunst ist versteinerte Musik, ein unbestimmtes, unsicheres Wort, dem die geistreiche Effecthascherei anzusehen ist, und das schliesslich durch das Adjectiv: versteinert, darin das geistreiche Gedankenspiel liegt, die Uebereinstimmung beider Künste gerade negirt, dem gegenüber hat unser Meister viel richtiger, schlichter und einsichtsvoller geurtheilt, ja er erhebt sich durch diese edle Coordinirung der Künste sogar über die meisten der Zeitgenossen, von denen sonst einer immer die Malerei zum Himmel erhob, Sculptur aber nicht gleichgestellt wissen wollte oder umgekehrt. Wir wollen uns auch erinnern, dass in dieser Periode, wie sie alles Weltlichfreudige begierig aufgriff, auch auf dem Gebiete der Tonkunst die alten, schwerfeierlichen sogenannten griechischsn Tonarten des Kirchengesanges einer reicheren Mensural- und harmonischen Musik gewichen war, die durch Einführung des Gegengesanges zur Melodie die Freude am rythmischen Wohlklang, am Mehrstimmigen geweckt hatte. Die Wirkung dieser Veränderungen war jener im Bereich der bildenden Künste ähnlich und flössten ihrem Zeitalter auch bald den Glauben ein, dass es damit die recitative und Choralmusik der griechischen Tragödien entdeckt habe, aus so völlig verschiedenen Quellen diese Reformen immer stammen mochten. Somit wird der Vergleich mit der neuartigen Architektur um so

inhaltsvoller. Die Worte des Verfassers scheinen sich an den damals allgemein beliebten Gebrauch zu klammern, nach welchem man eine Volksmelodie zum canto fermo des Tonstückes zu nehmen pflegte und darüber die Modulationen der Stimmen hinführte, ebenso, meint er, entwirft der Baukünstler ein einfaches, charakteristisches constructives Urbild des Gebäudes, das er dann mit der Fülle freierdachter Ornamentationen begleitet. In jenem Musikstyl wurde u. A. in des Verfassers Zeit, um 1480 zu Rom auf einem prachtvollen, mit gemalter Scenerie versehenen Theater eine Art Oper: die Bekehrung des heil. Paulus aufgeführt, als deren Compositeur die Einen Franc. Reverini, die Andern, und darunter Forkel, den Joh. Sulpitius nennen, der auch den Vitruv herausgab. Diese wahrscheinlichere Angabe zeigt, dass auch andere Männer, nebst Lionardo, Alberti und unserem Autor, sich mit Baukunst und Tonkunst zugleich beschäftigten. Den Text schrieb der Cardinal Riario, den wir in den biographischen Notizen über unseren Autor noch erwähnen müssen.

Oben bereits ist nachgewiesen worden, in welchem Betracht die Hypnerotomachia, wenn wir sie einmal nur als Kunstbuch ansehen wollen, sich von den alten eigentlichen Kunsttractaten auf's Bedeutsamste unterscheidet: durch das vollkommen sichere, bewusste, systematisch berechnete Hinsteuern auf das Ziel, d. i. durch eine wissenschaftliche Auffassung seines Zweckes. Diesem Geiste entspricht eine neue Ausdrucksweise, in der dann jene langen, vollkommen genauen Schilderungen der Architekturen gegeben sind. Es entstand eine fachwissenschaftliche Terminologie und Schilderungsweise. Aber noch ein anderes Genre begegnet im Poliphil, das zu dieser trockenen, streng sachlichen Darstellung in einem gewissen Gegensatze steht und den alten Kunstbüchern, ja der gesammten mittelalterlichen Literatur beinahe ebenso fremd ist, die belletristische Beschreibung von Kunstwerken, welche an sich selber ein kleines Kunststück ist. Die alten Dichtungen begnügen sich mit der Auf-

matischen Stile wachsend über dem eigentlichen Gru
(Körper) der Melodie. In demselben Weise ist des
allerwichtigste Regel, die von der Vierung; indem
für die übrigen Theile verfügt, offenbart sich ihn
mente des Baues und die Modulationen, die Correlari
Hauptgedanken. Man wird anerkennen, dass ein gr
eindrücks, auch mehr ein feinharmonischer Sinn di
eingegeben haben muss, deren einfache Wahrheit um
neuer erscheint, als war dem Autor wohl Niemand
kenntniss ausgesprochen hat. In den Tagen der
wurde bekanntlich von Schlegel der Ausspruch getha
ist versteinerte Musik, ein unbestimmtes, unsichere
die geistreiche Effectfuscherei anzusehen ist, und
lich durch das Adjectiv: versteinert, darin das
denkenspiel liegt, die Uebereinstimmung beider
negirt, dem gegenüber hat unser Meister viel ri
ner und einsichtsvoller geurtheilt, ja er erhebt
edle Coordinirung der Künste sogar über die
genossen, von denen sonst einer immer die
mel erhob, Sculptur aber nicht gleichgestell
umgekehrt. Wir wollen uns auch erinn
Periode, wie sie alles Weltlichfreudige be
auf dem Gebiete der Tonkunst die alten
genannten griechischen Tonarten des
reicheren Mensural- und harmonischen M
durch Einfüh Gegengesanges
am rythmisch lang, am Mehr
Die Wirkun
bildenden
den Glau
der
sch

[illegible]

[illegible] Schlacht [illegible]

[illegible] Ein Theil

[illegible] schrecklichen

[illegible] Tod und Verwesung zeigen

[illegible] der Natur bis in

[illegible] unter zahllosem Kriegs-

[illegible] und ihre gesammelten

[illegible] vom Dienste der Knochen

[illegible] zu entziehen. Hier waren

[illegible] gewaltsame Anstrengungen,

[illegible] in einer Gestalt mit beider-

[illegible] ermatteten Geister, und der Betrach-

[illegible] te Fülle verwirrt wird und der Sinne,

[illegible] nicht nur nicht ausreichen, um das

[illegible] ndern selbst nicht einen Theil dieser herr-

[illegible] ändig ausdrücken können!"

[illegible] rosse und geringe Besonderheiten kennzeich-

[illegible] Menschen nicht minder wie den Künstler

[illegible] Mit Lächeln liest man die Stelle, wo Po-

[illegible] en der fünf herrlich gekleideten Mädchen,

[illegible] oldenen Gefässen und weissen, seidenen Schlei-

[illegible] nd, bedauert, dass er nicht gleichfalls schöne

[illegible] — auch in solchen Kundgebungen, die vom

[illegible] n reicher Behaglichkeit des Lebens zeugen, spricht

[illegible] e Culturstufe sich aus. Dem Künstler der Renais-

zählung des Vorhandenen und setzen, wenn es viel ist, die stehende Formel hinzu: es war, als wenn es lebte, eine noch lange fortgebrauchte Phrase, die auch Poliphil nicht vergisst, wo die Statue der sitzenden Venus gerühmt wird. Zugleich aber besitzt der Verfasser die Gabe, ein Kunstwerk zu beschreiben, so dass das Entzücken des Beschauers sich dem Leser mittheilt, in ebenso hohem Grade, als er nach Vitruv's Vorbilde eine architektonische Construction zu zergliedern versteht. Auch diese Richtung ist erst mit der Renaissance aufgeblüht. Ghiberti versuchte in seinem Commentar nicht ohne Glück solche Beschreibungen zu geben, unter denen nebst kleineren Stücken jene von dem Fresco des Lorenzetti und von seinen Broncepforten zu nennen sind; dann entwirft auch der Humanist Facius treffende Schilderungen von mehreren Gemälden van Eyck's; nichts von alldem aber kann neben der lebendigen, tiefempfundenen, geschicktesten Weise bestehen, mit der unser Autor das schon genannte Relief der Gigantomachia uns vor die Seele stellt. So viel ich es beurtheilen kann, reicht Vasari's Styl nicht an dieses Feuer, diese frische Begeisterung, wohl aber möchte ich einige Stellen des Cellini damit vergleichen. Hier die Stelle:

„Diese nebenbuhlerische Nachahmung der Natur war so wundervoll ausgedrückt, dass die Augen zur Ermüdung der Füsse bald von der einen, bald von der anderen Seite es begierig durchmusterten. Die lebenden Pferde erschienen ebenso getreu; die einen hingestreckt, die anderen über die Wiesen jagend, viele verwundet und durchbohrt, welche es zeigten, wie das süsse Leben ihnen entfliehe. Dabei wild mit den Hufen ausschlagend, indem sie sich auf den Leibern der Niedergestürzten halten wollen, in höchster Wuth und der Zügel ledig. Dann die Giganten, einer neben dem andern in gedrängter Schaar mit vorgestreckten Waffen kämpfend. Die Einen werden am Boden fortgeschleift, da ihre Füsse hängen blieben, andere zertreten, diese stürzen auf ihren unversehrten Rossen nach vorne, andere,

zur Erde geworfen, wehren sich auf dem Rücken liegend mit der Tartsche; viele tragen kurze Schwerter umgürtet, andere Säbel, andere alterthümliche Persische Schwerter, zweischneidig und ohne Spitze, und so verschiedene Werkzeuge des Todes. Die Mehrzahl sind Fussgänger, mit Geschossen und Schilden in wirrem Gemenge des Kampfes. Diese im Panzer und behelmt mit mannigfachem Abzeichen, und andere nackt, alle mit glühendem Verlangen anzugreifen, begierig nach Mord. Ein Theil in Brustharnischen, welche mit verschiedenem und edlem kriegerischem Schmucke besetzt sind. Viele mit dem schrecklichen Ausdruck des Schreiens im Bilde, einige voll Trotz und Wildheit dargestellt. So viel ihrer sterbend gemacht waren, zeigten sie die Empfindung mit treuer Nachahmung der Natur bis in alle Fasern; andere, die todt waren, lagen unter zahllosem Kriegsgeräth im Staube. Die kräftigen Körper und ihre geschwellten Muskel boten den Augen den Anblick vom Dienste der Knochen und der Gruben, wo die harten Nerven hinziehen. Hier waren zahllose hochgewachsene Körper, gewaltsame Anstrengungen, Listen, Waffenarten und der Tod in jeder Gestalt mit beiderseitigem Erfolge, oh, der ermatteten Geister, und der Betrachtung, die durch so bunte Fülle verwirrt wird und der Sinne, welche dessen ungewohnt, nicht nur nicht ausreichen, um das Ganze zu schildern, sondern selbst nicht einen Theil dieser herrlichen Bildnerei vollständig ausdrücken können!“

Noch andere grosse und geringe Besonderheiten kennzeichnen den modernen Menschen nicht minder wie den Künstler einer neuen Epoche. Mit Lächeln liest man die Stelle, wo Poliphil beim Herannahen der fünf herrlich gekleideten Mädchen, die mit Gemmen, goldenen Gefässen und weissen, seidenen Schleiern geschmückt sind, bedauert, dass er nicht gleichfalls schöne Gewänder habe — auch in solchen Kundgebungen, die vom Wohlgefallen an reicher Behaglichkeit des Lebens zeugen, spricht die veränderte Culturstufe sich aus. Dem Künstler der Renais-

sance ziemt hiewieder die Bemerkung, die er an diesen geschmackvoll gekleideten Nymphen macht, wenn er in Bewunderung geräth beim Anblicke, wie „jedes der Nymphengewande die Bewegungen der Gestalt deutlich ausdrückte und erkennen liess;“ ihm ist der Zauber bekannt, der des Südens Kunst mit der Grazie vermählt, die Schönheit der menschlichen Gestalt, die aber auch ihr erst durch die Wiedergeburt geschenkt werden konnte; das Grundgesetz aller Malerei und Bildnerei in der Folge, das Alberti ebenso kräftig betont, wo er den Rath gibt, die Drapirung stets bewegt darzustellen, damit in jedem Falle die Körperform durchscheine, man möge zur Motivirung einen blasenden Zephyr in der Bildecke anbringen. Solche Anschauungen und Theoreme tauchen bereits im trattato Cennini's auf, so mangelhaft der Giotteske Körperbau auch noch gewesen, den dies Anschmiegen der Gewänder erscheinen lassen sollte; welche Meister aber zur Zeit unseres Autors, also nach den grossen Neuerungen des Masaccio, Signorelli etc. im herrlichen Spiel der Gewänder und der Formen Grosses schufen, ist hier zu widerholen nicht nothwendig. Poliphil's Freude bei jeder Gelegenheit, wo er die Schönheit der Gestalt schildern kann, hat etwas wunderbar Natürliches, Frisches, daher bekommen wir denn auch von den Reizen der Polia mehr als eine Beschreibung. Den lebendigsten Ausdruck erhält dieser Drang in der Mittheilung vom Standbilde der Venus, dessen genaue Schilderung auch auf manches spätere Kunstwerk der Venezianischen Schule Anwendung finden könnte. Dem Dichter haben diese und noch einige ebenso unverfängliche Stellen, die vielmehr die Bedeutung des Mannes für die Renaissance erst recht charakteristisch beleuchten, von Seite seiner Beurtheiler, wie Marchese u. A., harten Tadel zugezogen, ja es wurde das Buch ein frivoles, schlüpfriges Opus geheissen; ich fühlte nicht das geringste Bedürfniss, eine Ehrenrettung desselben zu schreiben, und wenn die Sache auch noch viel schlimmer wäre, als der Kunsthistoriker des

Dominicanerordens findet, in dessen Biographien frommer Ordensbrüder der Poliphil allerdings am eigenartigsten sich ausnimmt, gestehe daher einfach nur, dass mir diese Beschuldigung gleichwie das von einer in die andere Abhandlung geschleppte Urtheil von dem mystischen, „cabbalistischen“ Dunkel des Inhaltes nicht begründet vorkommt. Hinsichtlich des ersteren Punktes gilt von Poliphil, was von der gesammten italienischen Literatur seit Boccaccio zu sagen ist, die an den sinnlichfreudigen Vorbildern der Antike als Kundgebung eines lebhaften, heissblütigen Volkes herangebildet, tausend Schönheiten entbehrte, wenn sie dieser eine Vorwurf nicht treffen würde; im vorliegenden Falle sind wohl auch die Illustrationen viel Ursache gewesen, dass ein solches Anathem ausgesprochen wurde. Und wie eben der lange, oft auch langweilige Text dazwischen manchen Leser zurückschrecken mochte, entstanden Lücken im Zusammenhange und ein mystisches Dunkel des Sinnes ist dann eine sehr erklärliche Folge. Auch betreffs dieses Punktes müsste man die ganze gleichzeitige Literatur des Landes dunkel und geheimnissvoll nennen, deren epische Dichtungen und Romane dem Poliphil an die Seite zu setzen sind.

Die Erscheinung des Wohlgefallens am menschlichen Körper ist niemals ohne Begleitung eines Strebens nach dessen Erforschung und wissenschaftlicher Kenntnissnahme aufgetreten. Schon die Alten hatten anatomische Figuren und sobald nur ein wenig die Furcht vor der göttlichen Hüllenlosigkeit der heiligen Natur überwunden war, begann man wieder die Gestalt zu malen, zu zeichnen, zu messen, zu beschreiben. Cennini bringt ein Capitel von den Maassen des Körpers, das zwar nicht nach der kurzen Stelle bei Vitruv verfasst, aber ganz in demselben einfachen Geiste gedacht ist. Unser Schriftsteller hat nur zweimal seine anatomischen Kenntnisse an den Tag gelegt: einmal in der schon mitgetheilten Stelle der Beschreibung des Gigantenkampfes, wo das Anschwellen der Muskel, der Entstehung der Gruben

neben denselben entgegengesetzt ist, die bei heftiger Kraftanstrengung sichtbar wird. Das zweite Mal finden wir eine Erwähnung, die durchaus nicht so trefflich am Platze ist, wie jene andere und in ihrem barokken Gegenstande zeigt, dass es sich eben nur um das Anbringen der Sache handelte. Es wird ein liegender Koloss geschildert, der des Wanderers Aufmerksamkeit durch die Klagetöne auf sich zog, welche von ihm herklingen, wohl eine Reminiscenz an die Säule des Memnon. Uebrigens ist der Koloss von Erz und hohl, so dass Poliphil das Innere betreten kann, wo ihn der merkwürdigste Anblick überrascht. Alle Theile des Körpers sind hier in Erz nachgebildet, mit den Benennungen, den Namen ihrer Krankheiten, der Ursachen und Arcana derselben, in drei Idiomen: lateinisch, griechisch, chaldäisch — also ganz dieselbe Weise, wie noch im 16. Jahrhundert die Blätter des Guldenmundt und Thurneisser's, ja selbst die Holzschnitte der Aderlassbüchlein eingerichtet waren. Auf dem Herzen dieses Kolosses steht natürlich: Liebe als Ursache des Leidens angegeben, worüber Poliphil so zu seufzen anhebt, dass der eherne Leidensgefährte mitleidsvoll zu dröhnen beginnt.

Eine weitere Spiegelung des gleichzeitigen Lebens und seiner neuartigen Einrichtungen ist die sorgfältige Besprechung und liebevolle Erklärung, die dem Gartenwesen gewidmet werden. Auch in diesem Gebiete könnte sich wohl von den Tagen der Vorzeit her einige Cultur in schwachen Resten forterhalten haben, denn wenn u. a. Boccaccio wieder prächtige Gärten beschreibt, nachdem die Quellen beiläufig seit des Plinius Schilderung seiner Gärten in den Villen von Laurentium und Tuseum keine weitere Nachricht liefern, so muss ein solches Fortleben der antiken Tradition allein angenommen werden, da sonsther von anderen Ländern, mit Ausnahme des Orientes, kein Einfluss nachweisbar ist, und eben mit diesem stand Italien in den Kreuzzügen in geringerem Bezuge als das übrige Europa;

demungeachtet aber schreitet es auch in der Wiederbelebung der Gartenkunst allen übrigen voran. Im Norden bestand das Mittelalter hindurch diese liebliche Cultur in grösster Einfachheit; Carl des Grossen Gärten zu Aachen und Ingelheim werden zwar von Zeitgenossen gepriesen, ein Analogieschluss von den Angaben seines Capitulare de villis und des Breviariums aber ergibt, dass der Garten des Kaisers wohl nicht anders beschaffen war wie der boumgarte der mittelalterlichen Dichter, nämlich: ein Grasplatz mit Blumenbeeten und Nutzgewächsen, von dem geflochtenen hac umfriedet, zuweilen mochte ein Oelbaum als besondere Zier darin stehen und ein Brunnen floss hindurch. So entwirft Gottfried im Tristan oder der Dichter der Rosengarten-Lieder ein Bild des bescheidenen deutschen Gartens, das latein. Gedicht, hortulus, des Konstanzer Mönches Strabo ist mir nicht bekannt, es soll sehr interessante Nachrichten enthalten. Miniaturen und andere Gemälde bestätigen die Stellen der Gedichte, namentlich gab die poetische Scene der Erscheinung Christi als Gärtner vor Magdalena den Malern Gelegenheit zu solchen Darstellungen — da erscheint immer der schlichte Wurzgarten oder Baumgarten wie noch in Fiesole's Fresken zu S. Marco. Aber bereits Boccaccio's Garten ist ein Park mit Gängen und Kieswegen, reicher Blumenflora, mit Fontainen und Springbrunnen, der Garteninsel des Poliphil vergleichbar. Gewöhnlich werden die Gärten Boboli in Florenz, Borghese, Tivoli u. A. als Beispiele der „alten italienischen Gartenbaukunst" angeführt, doch bestand dieselbe schon ein Jahrhundert vorher in Blüthe; damals baute Alberti das Gartenhaus im prachtvollen Parke der Ruccellai in Florenz. Poliphil's Garten ist so überladen an allem möglichen Schmuck im Detail, wie alle Kunstwerke in diesem Buche; ein geometrisch entworfener Grundriss zeigt concentrische, kreisförmige Terrassen, das Charakteristikon des italienischen Styls. Ein mächtiger Lorbeerhain nimmt die Eintretenden auf, marmorne Pforten, Geländer und Altane in den Ecken der Wiesen

heben sich herrlich vom Grün ab, oben, wo die Rasentreppen enden, steht ein prachtvolles Peristyl von Bogen und Tympanon, dessen Parapet gitterförmig durchbrochen ist; die bunten Säulen von Chalcedon, Chrysopras u. a. kostbaren Gestein erheben sich auf alabasternem Säulenstuhl, eine Construction, die in Material und Form an manche Säulenumgänge von Altären, so im Marcusdome und S. Zeno in Verona erinnert. Die Basen sind von Gold, wie es der Pactulus und Ganges nicht liefert. Die Intercolumnien ziert je eine Vase von immer verschiedener Form. Oelbäume wechseln mit Orangen und Lorbeer. Die Bezeichnungen der Anlagen, wie topiarium, holuscularium sind Plinius und Cicero entlehnt; es sind Beete von Blumen und Kräutern, welche um einen Altar gruppirt liegen, der mit den römischen Schädeln von Opferthieren und reichen Guirlanden in Stein geschmückt ist. Sehr Interessantes wird uns durch Wort und Bild über die Gestalt der Beete mitgetheilt. Zum Theil zeigen sie schöne geometrische, rein in der Fläche gedachte Muster, die wir an den heutigen in unseren Gärten gerne sehen würden, aber es wird auch erzählt, dass sie Adler und andere Dinge darstellen. Ferner begegnet die merkwürdige Notiz, nach welcher nicht erst das 18., sondern schon das 15. Jahrhundert die Baumgruppen, Bux namentlich, zu willkürlichen Gestalten verschnitten hat. Und es sind Figuren in den Holzschnitten, so wie im Texte angegeben, die überaus barokk aussehen: die Krone zu einem Reif ausgeschnitten, oder pilzförmig, oder gleich einem Thurme oder einem Manne gar. So verwunderlich diese Erscheinung in der Zeit eines allgemein richtigen Geschmackes auch sein muss, sie wird ihre Erklärung darin finden, dass in allen Epochen gerade in den bei- und untergeordneten Künsten der spielende Sinn am meisten Raum hatte. Die Lauben gleichen ganz den unsrigen, aus Lattenwerk gezimmert; wir werden bei Beschreibung der Holzschnitte eine äusserst anmuthige Anlage dieser Art kennen lernen.

Noch ein der Renaissance eigenthümlicher und namentlich in ihrer späteren Periode ausgebildeter Stoff findet sich in den mannigfachen Schilderungen der Hypnerotomachia angedeutet, jedoch nur erst im Embryo oder wenigstens in veränderter Verwendung. Oben schon war von dem Obelisk mit Hieroglyphen die Rede und an zahlreichen Stellen werden Grabsteine und andere Sculpturen erwähnt und stets durch Holzschnitte verdeutlicht, auf denen derlei Hieroglyphen angebracht sein sollen. Jedoch, was entdecken wir? Das Wort Hieroglyphe hat der Autor von den griechischen Schilderungen aegyptischer Monumente genommen, die Sache aber vollends aus der Phantasie sich gebildet, weil die wahre Wesenheit derselben ihm natürlich nicht bekannt war. Er entwarf daher ein System der Hieroglyphik im Geiste, das durchaus dem Wesen des Rebus entspricht und bei allen Unkundigen noch heute getroffen wird. Demnach bedeutet eine Frau, die sitzend den linken Fuss erhebt und eine Schildkröte in der Linken hält: Tarditatem tempera surgendo. Auf der anderen Seite mit ruhendem Fuss, in der Hand einen Flügel: Velocitatem sedendo. Ameisen, die in höchst komischer Weise Elephanten auffressen, dazwischen der Caduceus und zwei Gefässe mit Wasser und Feuer: Pace ac concordia parvae res crescunt, discordia maximae discrescunt. Oder ein Feuerbecken durch Zweige mit dem Globus verbunden: Amor vincit Omnia, als Bannerzeichen des Liebesgottes. Aus dieser phantastischen Vorstellung der Renaissance von den geheimnissvollen Schrift- und Bildzeichen Aegyptens, scheint aber, vielleicht in Verbindung mit den früher schon beliebten Deutungen der Kleinode und redenden Wappenzeichen, später die Mode der Devisen hervorgegangen zu sein, welche diesen Hieroglyphen des Poliphil nicht nur im Figuralen, sondern auch ebenso in der Stylisirung der Texte, also in den emblematis und devisis völlig gleichen. Man durchblättere nur das dickleibige Volum von Ruscelli's Imprese oder jene von L. Dolce, welche aus der Blütezeit dieser Sitte

stammen. — Einmal ist sogar eine ganz im classischen Styl gehaltene Grabschrift: Divo Julio Caesari semp. Aug. totius orbis etc. durch solche sonderbare Symbole ausgedrückt!

Von prunkvollen Stickereien, Gewändern, Musikinstrumenten, Wagen und so Vielerlei hätte ich noch zu berichten, doch kann genügend all' das nur in einer genauen, excerpirenden Arbeit gewürdigt werden. Eine Reihe hervorragender Monumente des Renaissancestyles werden noch im Verzeichniss der Holzschnitte besprochen und im Verhältniss zu den Schöpfungen ihrer Zeit Beachtung finden, worauf ich nun verweise, um ihrer nicht zweimal gedenken zu müssen. Ich glaube in dem beschränkten Raume eine so viel als möglich umfassende Vorstellung von dem unendlichen Reichthum an kunsthistorischem Material gegeben zu haben, der dem werthvollen Buche innewohnt. Unerwähnt will ich am Schlusse dieses Abschnittes nur noch einen Punkt nicht lassen: die Beobachtung, dass dem erfreulichen literarischen Product der Renaissancekunst doch auch schon die Merkmale anhaften, welche deren Ausartung, hier freilich erst wie in schwachen Keimen, ahnen lassen: das Uebermass, die Uebertreibung der Kunstliebe über ihre natürlichen Grenzen. Diese Anlage zum Ueblen zeigt sich zweimal im Poliphil; einmal als Unterschätzung der Natur gegenüber der Kunst in der merkwürdigen Stelle, wo Poliphil bemerkt, die Nymphenbilder an der Wand seien ihm so schön vorgekommen, dass seine Augen auf ihnen lieber weilten als auf den lebenden Nymphen, die in herrlicher Jugendschönheit an seiner Seite wandelten. — Vasari überliefert einen, mit Obigem übereinstimmenden Ausspruch Mantegna's: Gute Antiken sind schöner als lebende Gestalten. Dann einmal als Zusammenstellung der Kunst mit dem Unnatürlichen, mit dem Frevel wider die Natur, wo ihm bei der Bewunderung eines Frauenbildes in Marmor die hässliche Anekdote des Alterthums einfällt, derzufolge die Reize einer Venus von Praxiteles, die König Nikomedes öffentlich aufstellen

liess, die Männer der Stadt zur Unzucht anregten *). Eine solche Reminiscenz wirft ein eigenthümliches Licht auf die Kunstbegeisterung der Zeit, umsomehr, wenn wir sie nicht am Hofe Ludwig XV., sondern in der reinsten, feurigsten, poesievollsten Epoche der Renaissance entdecken, im Munde eines edeldenkenden, nur für seine Ueberzeugung entflammten Mannes! Derartige Partien im Wesen des Humanismus und der Renaissance scheinen mir für den Rückfall zur Begeisterung für das mönchische Ideal des Mittelalters die allergefährlichsten Versuchungen.

*) Man lese die Stelle im Texte selbst. Vergleiche Quellenschriften für Kunstgeschichte etc., herausgeg. von R. v. Eitelberger, II. Bd., pag. 110. n.

III.

Der Verfasser der Hypnerotomachia Poliphili. — Geschichte der Publication. — Deren artistische Ausstattung.

Für den Verfasser des Buches hielt Fossati einen Serviten, der guten Grund habe, seinen Namen als Autor eines so wenig keuschen Werkes zu verschweigen (!), dann vermuthete Fontanini einen Canonicus in ihm, Temanza nennt ihn einen ausschweifenden Jüngling, obwohl ihm die Wahrheit schon bekannt ist. Diese fanden P. Pedrogalli und Apostolo Zeno, indem sie aus der Zusammenstellung der Initialen der 38 Capitel sammt jenem der Dedication an Polia den Satz erhielten: M. Poliam frater Franciscus Columna peramavit. Dass nun keinesweges Scham die Ursache dieses Versteckens sei, wie Marchese bemerkt, sondern eine Spielerei darin zu sehen ist, wie sie aller Zeiten in anonymen Schriften angewendet wurde — im Mittelalter schon wie Gottfried's Tristan bezeugt —, braucht keine weitere Erörterung. Hätte uns lieber einer dieser sittenstrengen Autoren das M zu Anfang des Satzes erklärt; soll es mirabilem bedeuten?

Colonna wurde 1433 in Venedig geboren, seine Familie soll nach den Einen von Lucca dahin gekommen sein, als Verbannte der Gewaltthätigkeit Castruccio's weichend, Selvatico indess hält sie für eine Seitenlinie der mächtigen Colonna in Rom.

Kein Zweifel kann obwalten, dass Colonna in den Jugendjahren weite Reisen gemacht habe, ob jedoch der Orient, Griechenland, Constantinopel und gar Aegypten die Ziele derselben

gewesen, wie Marchese schliesst, das lässt sich doch nicht so schlechthin behaupten. Allerdings liessen die reichen Venezianer ihre Söhne nach dem Osten reisen, aber doch meistens nur jene, die zur Uebernahme grosser Handelshäuser oder für den Beruf des Diplomaten bestimmt waren. Francesco erhielt gelehrte, und zwar in erster Zeit geistliche Erziehung, die Verhältnisse seiner Familie aber kennen wir nach dem heutigen Stande der Forschung noch gar nicht. Zudem tragen alle die Reminiscenzen und Anspielungen, die man auf jene Gegenden beziehen kann, deutlich das Gepräge von Ergebnissen der Lecture, ja gerade aus diesen Wunderlichkeiten geht hervor, dass der Verfasser weder die Ruinen eines Tempels in Griechenland, noch eine Pyramide, einen Obelisken und dessen Hieroglyphen je gesehen haben kann. Aber es stellt sich als sehr wahrscheinlich dar, dass er in Rom und Florenz gewesen sein mag; diesen Orten, sowie den Städten Ober-Italiens, wo sein übriges Leben verlief, entstammen die meisten wirklichen Kunstwerke, deren er gedenkt. Noch wichtiger bedünkt mich das Zusammenleben des Jünglings mit Francesco Barbaro in Einer Stadt, worauf nirgends hingewiesen wird. Derselbe hatte einen begabten, den Studien eifrig hingegebenen jungen Mann zum Neffen, Ermolao, der im 12. Jahre bereits Fabeln des Aesop in Latein zu übertragen verstand. Er wurde, wie unser Francesco, zum geistlichen Stande herangezogen und erscheint oftmals und auf lange Zeit immer in dessen Gesellschaft. Daher mag Guarino auch diesem humanistische Bildung mitgetheilt haben. Rom, welches ein Anziehungspunkt für Venezianer geworden war, seit ihr Landsmann Gabriel Condulmer dort als Eugen IV. auf dem päpstlichen Stuhle sass, sah Ermolao als apostolischen Proto-Notar in seinen Mauern, als ihn der Papst wegen der grossen Kenntnisse, die er besass, an sich zu fesseln beabsichtigte. Er versprach ihm das Bisthum Bergamo und ertheilte ihm reichliche Pfründen, als aber ein Anderer jener Diöcese vorgesetzt

wurde, zog sich Ermolao erbittert zurück. Eugen verlieh ihm nun im Jahre 1443 das Episcopat von Treviso, welches er später dann mit Verona vertauschte. Von 1455 nun steht Colonna mit diesem Manne in stetem Verkehr, vielleicht besuchte er auch in dessen Begleitung die ewige Stadt, sein Erbario hat er im Poliphil benützt. 1455 finden wir ihn als Dominicanermönch in S. Niccolo zu Treviso, er muss also während seiner Studienjahre Italien durchreist haben, denn hier weilte er ununterbrochen bis 1472 und wirkte als Professor der Rhetorik und Novizenmeister im Kloster, auch in den Sprachen unterrichtete er die jungen Religiosen. 1467 entstand die Hypnerotomachia, nach deren Schlussbemerkung: Tarvisii cum decorissimis Poliae amore lorulis distineretur misellus Poliphilus MCCCCLXVII — wir begnügen uns vorläufig damit, ohne noch den Grad der Vollendung, in welchem damals die Dichtung sich befand, zu berücksichtigen. 1471 scheint Francesco wieder in Venedig gewesen zu sein, da am 11. November d. J. seiner im libro dei consigli des Convents S. Giovanni e Paolo daselbst Erwähnung gethan wird, wohl nur ein vorübergehender Aufenthalt, denn zwei Jahre später finden wir ihn als Baccalaureus an der Universität Padua, wo er Theologie las und mit dem Lorbeer ausgezeichnet wurde, hierüber sind uns Documente erhalten. 1485 zeigt ihn ein Schreiben als Procurator der Nonnen von S. Paolo in Treviso, zu Venedig; 1500 lesen wir seinen Namen im genannten libro dei consigli als den des Sacristans dieser Kirche in Venedig, am 8. November. Dasselbe führt ihn auch noch am 9. October 1515 und am 28. October 1520 auf. Temanza fand eine Notiz vom 15. October 1523, worin verordnet wird, dass dem Pater Magister Francisco Colonna täglich so viel Holz verabreicht werde, als der famulus infirmariae tragen könne, zudem täglich 4 soldi und Brot und Wein zur Collation, wegen seiner übergrossen Schwachheit, Nothdurft und Hinfälligkeit. Noch einmal zählt ihn die Fortsetzung des Buches der consigli im folgenden Jahre,

am 10. Juli unter den übrigen Conventualen, und zwar unmittelbar nach dem Prior auf, dann lesen wir aber von anderer Hand dazugesetzt: † qui obiit 1527 in Lionissa, eine im Necrologium desselben Klosters bestätigte Angabe, wo der 2. October als Sterbetag bezeichnet wird. In P. Luciani's Verzeichniss der Grabinschriften von S. Giovanni e Paolo ist die pompöse Inscription seines Denksteines aufgezeichnet.

Wir wissen zwar von keinem anderen Werke des im Alter von 94 Jahren verstorbenen Mannes, ausser dem Poliphil, aber er legte in diesem Einen so reiche Kenntnisse nieder, wie nur ein Humanist unter den Zeitgenossen besessen hat. Namentlich mochte ihn unter den Männern, mit welchen er das erste Drittel seines langen Lebens theilte, das Studium der griechischen und morgenländischen Sprachen auszeichnen. Vor der Mitte des 15. Jahrhunderts war die Kenntniss des Griechischen noch eine selten anzutreffende Sache, so dass selbst Nicolaus V., Biondo, Pomponius Laetus darin kaum versirt waren; noch weniger kümmerte man sich um die Sprachen des Orientes. Bruni unternahm sogar den Nachweis, dass Hebräisch der Wissenschaft zu nichts diene, aber Poggio, Mirandola und Traversari waren schon anderen Sinnes. In Venedig förderte die stete Verbindung mit dem Osten das Interesse am Arabischen, so dass, wie bereits erwähnt, 1442 Euklid, dann aber auch Avicenna (durch Giroamo Ranusio) aus dieser Sprache übersetzt wurde. Seit Manetti und Nicolaus V. war dann auch in Florenz und Rom die Bedeutung dieser Studien anerkannt, welche Colonna aber unzweifelhaft der Heimat verdankt. Seine Hypnerotomachia enthält arabische und hebräische Floskeln.

In einer so wenig erhellten Sache wie das Leben Francesco Colonna's, wo uns zur Stunde ausser ein paar Daten kaum etwas genauer bekannt ist, wird die Aufstellung verschiedenartiger Hypothesen mehr Werth haben als sonst; sie mögen vorderhand nur die Anknüpfungspunkte für die spätere For-

schung mehren, die dann bei sicherern Kenntnissen die werthvollen von den übrigen sondern kann. Wenn man daher in der frühesten Lebenszeit des Mannes den Einfluss der Barbari noch nicht als Veranlassung seiner Romreise annehmen wollte, etwa weil Ermolao schon im 10. Jahre Francescos von dort zurückkam, um in Treviso den Bischofssitz einzunehmen, so liesse sich vielleicht denken, dass Cardinal Riario mit diesem Ereignisse in Verbindung stand. Wir haben oben angedeutet, wie überaus ähnlich das Gastmahl der Nymphenkönigin und jenes historische Fest des üppigen Nepoten in Rom gewesen. Gleich nach der Erwählung Sixtus IV., also circa 1471 wurde Riario zum Bischof von Treviso erhoben, jenes Jahr, welches zwischen Francescos Aufenthalt in Treviso und jenem in Padua liegt, zu welcher Zeit ihn uns eine Bemerkung des libro dei consigli in Venedig erscheinen liess. Soll dieser Wechsel mit dem Abgange seines Gönners Ermolao von Treviso zusammenhängen? Weilte Colonna nach seiner Ernennung zum Baccalaureus an der Universität Padua 1473 bei jenem glanzvollen Empfange Leonoras in Rom? — Wir müssen uns mit Vermuthungen begnügen, nur sei gesagt, dass es nichts Gegenbeweisendes hat, wenn Reminiscenzen römischer Monumente im Poliphil begegnen, der jenen Schlusssatz mit dem Datum 1467 hat, denn es soll gezeigt werden, dass die damals vollendete Fassung des Werkes nicht diejenige war, welche uns heute durch die Drucke allein bekannt ist.

Nur vorühergehend wollen wir der grossen Anstrengungen und des Aufwandes von localgeschichtlichem Wissen gedenken, mit welchem ältere Schriftsteller die vielgefeierte Polia zu einer historischen Person machen wollten. Der Name sei aus Ippolita zusammengezogen (!), es war eine Colalto, oder eine Tochter des Jurisconsulten und Patriziers Francesco Lelio, oder sie habe Camilla oder Lugrezia geheissen, oder entstammte dem Hause Pola. Colonna sei wirklich in sie verliebt gewesen, der Tempel der dea bona, in dem er ihrer ansichtig wird, sei die Kirche

der Cisterziens erinen in Treviso, Scta. Maria Nova, die Pest jene 1464 und 1466 wirklich in der Stadt grassirende Seuche etc. Zu diesen Einfällen hat das Capitel des 2. Buches Anlass gegeben, in dem allerdings Historisches aus den Schicksalen der Stadt angebracht ist, aber es zeigt doch fast jegliche humanistische Arbeit der Zeit ein derartiges Capitel, welches eingeschoben wurde zur Verherrlichung vornehmer Geschlechter, Städte etc.

Die Hypnerotomachia trat zuerst im Jahre 1499 vor die Augen der Welt, also in der Zeit, als Colonna schon 14 Jahre in Venedig gelebt hatte. Ihr Verleger war der berühmte Aldus. Die Ausgabe hat 234 Fol., der Text des unpaginirten Buches umfasst die Signatur a—z, A—F, wobei a—z der erste Theil einnimmt; dazu gehören 4 Fol. und der Haupttitel sammt dem besonderen Titel am Anfang des Textes, ferner ein Schlussblatt mit errata und Bezeichnung des Druckortes. Der Titel lautet: Hypnerotomachia ubi humana omnia non nisi somnium esse etc., der Schluss: Venetiis, mense decembris M. I D. in aedibus Aldi Manutii.

Hier ist es nöthig, einen Umstand anzuzeigen, der bisher, meines Wissens, allen Schriftstellern über den Poliphil entgangen ist. Es wird dieses Werk als merkwürdiges Beispiel einer ihrem Geiste und Gehalt zufolge humanistischen Arbeit angeführt, die jedoch nicht in Latein, sondern in der Volkssprache geschrieben sei. Daran ist auch weiter nicht zu zweifeln und es wurde in diesen Zeilen selber den verwandten Schöpfungen der italien. Literatur beigeordnet; allerdings, so wie wir es kennen und wie auch des Verfassers Mitwelt, einige Wenige ausgenommen, das Werk kannten, ist es eine italienische Behandlung eines humanistischen Gegenstandes. Aber es war das nicht vom Anfange her, was in sämmtlichen Schriften bisher unbeachtet blieb. Ursprünglich, und zwar in jenem Jahr 1467, welches die Einen als die Zeit von Colonna's Bekanntwerden mit der Antike, die Andern

als Datum seines Eintrittes in Treviso deuten zu müssen glaubten, hatte es andere Gestalt; der Schlüssel zur Erkenntniss des richtigen Verhaltes liegt in der Widmung an Polia und jener des Leonardo Crasso, welche dem Texte vorangehen und offenbar bisher übersehen wurden.

Colonna hatte 1467 seinen Poliphil in der Sprache vollendet, in der jegliches von feinerer Bildung zeugende Opus damals erschien, in Latein, aber er gab es aus Gründen, die uns nie offenkundig werden können, nicht an den Tag. So lag es lange Zeit im Pulte, wohl nur dem Bischof Ermolao und anderen Gönnern bekannt, bis in den letzten Jahren des Jahrhunderts der Humanist Crasso von Verona, artium et juris Pontificis consultus, darauf aufmerksam gemacht wurde, was vielleicht wieder durch Ermolao's Einfluss geschehen sein könnte, der damals bereits in Verona Bischof war, nach Tiraboschi einige hochgeschätzte Schriften ausgehen liess und mit vielen gelehrten Männern in Verbindung stand. Wie dem sei, Crasso widmete die nunmehr von ihm erst herausgegebene Hypnerotomachia Colonna's dem Herzog Guidobaldo von Urbino, dem Sohne des berühmteren Federigo II., welcher seit 1485 die Regierung angetreten hatte. Nach den üblichen Höflichkeitsworten sagt er: „Es gerieth mir neulich das originelle und bewundernswerthe Werk des Poliphil (so ist nämlich des Buches Name) in die Hände, welches ich nun auf meine Kosten drucken und herausgeben liess.“ Guido habe er als Pathen des Buches ausersehen, das tiefe philosophische Dinge und nicht solches, wie es auf Dreiwegen gefunden wird, enthalte. — Dieser Dedication sind lateinische Carmina von Verschiedenen angefügt, die ohne Bedeutung und meist nur leere Wiederholungen des Inhaltes der Hypnerotomachia sind, nur die Stelle im Gedicht des Joa. B. Scytha scheint wichtiger, wo Crasso gepriesen wird, weil er das Werk vor dem Tode gerettet habe, das schon dem Lethe nahegewesen sei. Dem nun halten wir einen Passus der schon

citirten Widmung an Polia, also des Autors eigene Worte gegenüber: er spricht von der Gabe, die sie eigentlich selber ihm verliehen, diese reiche er ihr hiemit aus Liebe dar: „wobei ich die ursprüngliche Weise verlasse und hier auf deinen Wunsch die Uebersetzung bringe. Wenn darin etwas Fehlerhaftes erscheint und eine geringere, deiner Würde minder entsprechende Elegance an einigen trockeneren und nüchterneren Stellen sich ergibt, so wirst du angeklagt sein, o beste Schöpferin, einziger Schlüssel meines Geistes und Herzens!“

Nach diesem hat es den Anschein, als sei Colonna vielleicht nicht ganz aus freiem Entschluss an die Uebertragung seiner Dichtung gegangen, oder spricht in jenen Worten nur die Zaghaftigkeit des gelehrten Humanisten sich aus, der es noch kaum recht wagen will gegen das Vorurtheil seinesgleichen die Sprache seines Volkes zu reden, gleichwie Pulci und Ariosto? Oder endlich, und das scheint mir das Wahrscheinlichere, es ist diese Veränderung des Werkes Frucht einer auf's Praktische gerichteten Absicht. Der reiche Inhalt der Hypnerotomachia sollte wohl den Architekten und Künstlern zugänglicher gemacht werden, den illiterati, die noch immer ihre wüsten „Scheusslichkeiten“ aus Altem und Neuem fortbauten, sie sollten mit Vitruv bekannt gemacht werden, der damals in keiner italien. Uebersetzung noch existirte, dessen Regeln Alberti's Tractat gleichfalls lateinisch enthielt, die Arbeiten Filarete's u. A. aber nicht weiter verbreiten konnten, da sie Manuscript geblieben sind bis auf unsere Tage. Dies hat er auf das Bitten seiner Polia selbst gethan, d. h. auf Bitten der Antike, mit Bedachtnahme der Erfordernisse, die zur Blüte und Pflege der Antike in diesen Zeiten sich dargestellt haben. Seine geliebte Polia, die Antike, will es selber, dass er in der Sprache der Ungelehrten sie verkünde, aber es will es ebenso der gelahrte gute Ton, dass er um Entschuldigung bittet, wenn in dieser unclassischen Ausdrucksweise dann auch die Elegance einbüssen sollte, die der

erhabenen Polia würdig ist. Die einzelnen trockeneren und nüchterneren Partien könnten sehr wohl dann die langen Baubeschreibungen mit Massangaben etc. sein, die er zu dem neuen Zwecke vielleicht erst eingesetzt hat, da sie eben den des Lateins unkundigen Künstlern am meisten die Vorschriften Vitruv's und Alberti's zu ersetzen geartet sind. — Von den Zeichnungen ist es sicher, dass sie, wenn nicht durchaus, so doch zum Theil erst zur Zeit der Drucklegung entstanden sind, denn auf dem einen, auch oben mitgetheilten Epigraph lese ich die Jahreszahl M II D, das Jahr vor dem Erscheinen des Buches.

Die zweite Ausgabe erschien mit denselben (nach Passavant mit zwei hinzugesetzten roheren) Stöcken illustrirt, gleichfalls unpaginirt zu Vinegia in casa de' figliuoli di Aldo 1545, in Folio: La Hypnerotomachia di Poliphilo, cioe pugna d'amore in sogno. Ristampato di nuovo et ricorretto. Durch diesen Titel irregeführt, haben die Herausgeber der First proofs of the Universal Catalogue of Book on Art in neuester Zeit die zweite Ausgabe zu einer italien. Uebersetzung der ersten gemacht, wobei dann deren latein. Titel sie wieder glauben machte, dass die Edition 1499 lateinisch durchweg geschrieben sei.

Ein Jahr später bei Jacq. Kerver in Paris: Hypnerotomachie, ou discours du songe de Poliphile, d' eduisant comme amour le combat a l'occasion de Polia, traduit de l' italien et mis en lumiere par J. Martin, Fol. Der Autor dieser Arbeit, die eigentlich nur ein Auszug ist, soll indess nicht Martin sein, der das Buch nur verlegte, sondern der Chevalier de Malte, oder nach Cicognara der Cardinal de Lenoncour. Die Zeichnungen wurden gleichfalls neu gefertigt, und zwar angeblich von J. Goujon oder J. Cousin.

Eine neue Auflage erschien dann von derselben Publication im Jahre 1551 daselbst, eine dritte 1554, eine vierte 1561 mit Vorwort von J. Gohory, alle in Fol. Die letztere kannte Papillon,

welcher die 128 Schnitte (nach Zeichnungen Raphael's!) dem Woeiriot zuschrieb.

1592 veranstaltete Simon Waterson eine englische Uebersetzung durch R. D. — Hypn. Pol. the strife of love in a dreame, London 4to, 104 ff.

Dann erscheint eine Edition retouchée par Beroalde de Verville; Tableau des riches inventions, couvert du voile des feintes amoureuses qui sont representées dans le songe de Poliphile. Paris 1600, 4to, eine neue Auflage mit Frontispice 1657.

Endlich noch zwei moderne Ausgaben: Hypn. Songe de Poliphile, traduction libre de l' Italien par J. G. Le Grand, Paris, Didot l'ainé, 1804, 18vo, 2 Vol. und dieselbe Uebersetzung, Parme, Bodoni 1811, 4to, 2 Vol.

Die Zahl der Schriftsteller, welche dem Buche bisher Aufmerksamkeit geschenkt haben, ist eine äusserst geringe, oft sind es auch nur ein Paar Worte, die sich bei den folg. finden:

Apostolo Zeno (Biographie der 3 Manucci), Leander (Script. ord. praedicatorum, Ekkard und Quietif.), Temanza (vite dei piu celebri architetti Venez.), P. Federigi (memorie Trevig.), Marchese (memorie dei piu insigni pittori, scultori e architetti Domin.), Milizia (memorie degli architetti ant. ed mod.), Cicognara (storia della scultura), d'Agincourt (Peinture), Selvatico (sull' architettura e sulla scultura in Venezia), Zahn (Dürer und die Renaiss.-Notiz), Papillon (Traité histor. et prat. de la gravure au bois), Passavant (Peintre graveur). — Nagler (Monogr. Lex.)

Francesco Colonna starb als ehrwürdiger Nestor, der drei Menschenalter sah. Welche Fülle von Wandelungen zog in farbenreichen Bildern an seinem Leben und Schaffen vorüber, das doch vorzüglich nur mit Venezianischer Kunst in Berührung stand! Seine Jünglingsjahre hindurch konnte er mit dem Vivarini verkehren, Crivelli und Giacomo Bellini blühten in dieser Periode, während der begabte Sohn des Letzteren aber, nur sieben Jahre älter als Francesco, mit ihm heranwuchs in der Kunst und

im allgemeinen Leben. Gentile Bellini dann und die grosse Schaar der Nachahmer, Ingannati, Cima da Conegliano, Previtali, Catena, Marcone, Marziale, Basaiti, Carpaccio und zahllose Namen, sie beeinflussten in Einer Richtung Venezianischen Charakters die Kunstweise des Autors. Marco Zoppo nicht zu vergessen, dessen Bolognesische Malart als ein neuartiges Element hinzukam, und den Colonna wohl kennen mochte; Leonardo Crasso's Einmischung macht dies wahrscheinlich, denn mit dessen Gönner, dem Herzog Guidobald, stand der Maler in Verbindung, der auch sein Portrait entwarf. Zugleich sind wir durch ihn auf den Paduan'schen Einfluss, die Malweise Squarcione's, Mantegna's gewiesen, nach jenen Bellini'schen die bedeutendsten, Eingreifendsten im Geschmacke Francesco's. Zu Treviso fand er dieselben beiden Richtungen in Girolamo da Treviso, Dario da Trevigi und dem noch zu nennenden Donatello da Treviso vertreten. Florentinische Weise begegnete ihm in Padua, wenn er sie in ihrem Heimatlande nicht kennen gelernt haben sollte; von den Bauten Roms und Venedigs in seiner Zeit ist bereits gesprochen. Mehrere Autoren sind der Meinung, dass Colonna auch als Baumeister thätig gewesen sei, eine allerdings mögliche, doch bisher unerwiesene Sache. Und derselbe Colonna, als er im Mannesalter, 52 Jahre zählend, seinen bleibenden Aufenthalt in Venedig genommen, erblickte bald wieder eine neue Welt der Kunst vor sich, wie ein buntes, farbenreiches Gelände ausgebreitet. Schon waren die grossen Heroen des neuen Venezianischen Styles: Palma, Giorgione, Sebastiano und vor Allen Tizian fröhliche Kinder, und nur ein, zwei Decennien mussten vorüberrauschen im Leben unsers Meisters, damit er auch schon Früchte dieser edlen, jungen Bäumchen erblickte, deren liebevolle Gärtner seine eigenen Jugendgespielen waren. Aber das reiche Füllhorn seiner Lebenskraft war noch fast ein Vierteljahrhundert unversiegt: Meister des Ueberganges von der alten Bellinisch-Mantegnesken Weise zum neuen Styl Giorgione-Tizian's,

wie Rocco Marconi hatten ihre Blüte schon begonnen und ausgeblüht, das mächtige Talent des Barbarelli di Castelfranco entzückte schon ein Decennium die Welt nicht mehr, Tizian selber stand bereits hoch im Sonnenglanz seiner Laufbahn, und der Verfasser des Poliphil lebte noch. Er hatte Dürer durch Venedigs Strassen wandeln, im Atelier Bellini's gesehen, und schon gingen aus den geschickten Händen des Domenico Campagnola jene prachtvollen Stiche hervor, zu denen man in den Holzschnitten des Poliphil leise Anklänge zu bemerken meint. Als er dann im Jahre 1527 heimgegangen war, da schied mit ihm der Saemann mannigfacher Keime der Renaissance für einen ganzen Theil Nord-Italiens und ein grosser Förderer derselben für Venedigs Kunstbestrebungen! Viele der Blumen, die um den Greis entsprossen standen, als er nach einem fast 100 jährigen Leben entschlief, verdankten seinem Traum des Poliphil den Boden, dessen Säfte Kraft und Nahrung in ihre Fasern steigen liessen; es war ein Traum voll Leben, Wahrheit und Poesie. Um ein würdiges Denkmal des begeisterten, edlen Mannes schaffen zu können, wäre, abgesehen von so schwacher Kraft, wie mir zu Gebote steht, auch noch ein viel gründlicheres Studium der Urkunden und der sämmtlichen alten Editionen erforderlich, als bisher unternommen worden ist — ich wollte nur von Neuem des Vergessenen gedenken und seine hohe Bedeutung dadurch klarer hervortreten lassen, dass ich sie im Lichte der allgemeinen humanistischen Richtung des Jahrhunderts betrachtete.

Das ruhmvolle Haus des Aldo Manucci beweist auch in der Ausstattung des Poliphil seinen grossen Ruf als gerechtfertigt. Das Buch ist mit den bekannten geschmackvollen Lettern gedruckt, welche von dem Verleger ihren Namen führen. Jedem der Capitel, Einleitung des Crasso, Widmung etc. ist ein

Initial vorgesetzt, von denen die Mehrzahl zwar älteren, fast gothischen Charakter tragen, einige aber schon unter die zierlichsten Renaissance-Buchstaben zu rechnen sind; so das eine L.

Mit dem eigentlichen Hauptschmucke des Poliphil aber werden sich nur wenig Werke selbst aus jener Zeit der Holzschnitt-Illustration, dem 15. und 16. Jahrhundert, messen können. Von ihrem Kunstwerth wollen wir später reden, ihre Fülle aber allein schon ist ein der Bewunderung würdiges Moment; im Ganzen enthält das Werk 172 Holzschnitte, von denen mehrere die Grösse der Seiten haben. Wie in den Zeichnungen selbst, lassen sich auch in dem Schnitte zwei Hände erkennen, von denen die geschicktere überhaupt die grösseren Darstellungen und insbesondere die des zweiten Buches gefertigt zu haben scheint. Auf Rechnung des oder der Holzschneider wird auch die vom Gesammtcharakter der Zeichnungen etwas abweichende knitterige und stark gebrochene Behandlung der Falten zu setzen sein, ein Umstand, der vielleicht seine Erklärung darin findet, dass in Venedig um diese Zeit grösstentheils Deutsche sowohl als Buchdrucker wie als Formschneider gewirkt haben.

Mehrere der Holzschnitte, nämlich die Nr. 21, 75, 92, 111, 120, 122—125, 129 unseres Cataloges, wurden im folgenden Jahrhundert nachgeschnitten und von Rivius (Vitruv Teutsch, Nürnberg 1548) als Illustrationen antiker Hieroglyphen und tintinnabula, ferner als Beispiele wälscher Gartenkunst gebraucht. Man scheint also, wie der Verfasser selber, allgemein, von archaeologischen Bedenken den wunderlichen Gebilden seines Buches gegenüber nichts gekannt zu haben. Ein Vergleich der italien. Holzschnitte der Ausgabe von 1499 und jener späten Pariser Edition müsste lehrreiche und interessante Resultate haben, wenn man das Augenmerk vor Allem auf die Auffassung des im Text gebotenen Stoffes durch die verschiedenen Künstler legen würde. Ich kenne die Holzschnitte von 1546 nicht, kann diese Frage also nicht in Erwägung ziehen; indess wage ich demungeachtet

das Urtheil, welches sie über die Venezianischen stellt, als ein sinnloses zu bezeichnen und wenn sie wirklich von Jean Goujon wären; an sich mögen sie mit grösserer technischer Vollendung gearbeitet sein, hier aber liegt aller Werth in der Harmonie des Styls der Illustration mit den im Texte ausgesprochenen Kunstanschauungen, die 1546 längst andere geworden waren.

Ehe wir den Kunstwerth und Ursprung unserer Holzschnitte besprechen, möge hier zum erstenmal ein vollständiger Katalog derselben vorausgeschickt werden.

1. a. III. r. Der dichte Wald, in welchem Poliphil zwischen den Stämmen hinschreitet. Jeder Baum, einzeln ausgeführt, die Blätter, ebenso Stück für Stück gezeichnet und jedes schattirt, nach der sorglichen Weise der Temperamalerei. In deren Geiste auch die verstreuten Kräuter am Boden. Bei kaum angedeuteter Perspective hat der Wald keine Tiefe. In diesem Stück ist verhältnissmässig viel hineingezeichnet, um den Blättern Modellirung und den Baumstämmen den Charakter der Rinde zu geben, die Figur hebt sich dagegen als reine Conturzeichnung, ohne Schraffirung in den Falten ab. Er trägt ein Barettkäppchen nach Florentiner Art auf dem reichlockigen Kopfe, den sonst am Rücken hinabhängenden Theil des langen Gewandes unter dem rechten Arm, recht im Charakter eines gemüthlich langsam Spazirenden. 5″ br., 4″ hoch.

2. a. V. r. Landschaft mit dem Bache, an dem Poliphil kniet, um zu trinken. Die Fülle der Pflanzenarten ist dem Texte einigermassen nachgeahmt. Entfernte Wälder zeigen eine Zeichnung im Allgemeinen, die den Baumschlag charakterisirt, mit kleingezackter, sägeförmiger Contur und einfacher paralleler Schraffirung, wie einigermassen noch bei Dom. Campagnola begegnet. 5″ br., 4″ hoch.

3. a. VI. r. Poliphil unter dem Baume schlafend, rückwärts bebuschte Hügel. Geringeres Stück. Bezeichnet .b. in der Ecke rechts unten. 5″ br., 4″ hoch.

4. a. VII. v. Poliphil unter antiken Trümmern, ein prachtvolles Fragment eines Architravs mit reichem Ornament, ein Harnisch, ein korinthisches Capitel und ein Säulenfuss, den ein dicker Lorbeerkranz in der Weise umgibt, wie Donatello um den Fuss seines David legt. Rückwärts Palmen und der Wolf, eine Eidechse und Pflanzen. 5″ br., 4″ hoch.

5. b. I. r. Die Pyramide in der Thalschlucht. Siehe Beschreibung oben. 4″ 5‴ br., 8″ 6‴ hoch. Auch hier nicht ein Strichlein hineingearbeitet.

6. b. IV. r. Das Pferd mit lieblichen, wohlgenährten Putten, die in kecken Stellungen auf demselben reiten und klettern, auf einem einfachen Basament, dessen Reliefs oben erwähnt wurden; mit mächtigen Flügeln, stämmigem, gedrungenem Körperbau schreitet es dahin. Es ist ein Erzgusswerk, wie es Hieram, der Jude, hätte entwerfen können (sic). Cicognara sieht in dieser Erfindung eine Erinnerung an Donatello's Pferd des Guattamelata in Padua, welches zwar auch Passgänger ist wie unseres im Holzschnitte, jedoch durchaus nicht denselben Habitus zeigt. Colonna betrat nach unseren Nachrichten erst 1473 Padua, die Partie des Buches, worin vom Pferde die Rede, gehört aber wohl ohne Zweifel zu den ursprünglichen, 1467 bereits vollendeten, somit glaube ich die Beschreibung im Texte nicht mit Donatello's Werk in Verbindung bringen zu müssen. Der Holzschnitt ist sehr wahrscheinlich (nach Obigem) kurz vor der Drucklegung vollendet worden, er erinnert jedoch überaus an den Typus des Pferdes, das Verocchio für das Monument Colleoni's entwarf und welches damals eben (1496) von Aless. Leopardo in Erz ausgeführt worden war. Als neue Sache mochte es die Nachahmung um so mehr anregen. Der Autor selber mochte nach seiner archaeologischen Richtung wohl an die Reiterstatue Aurel's gedacht haben, der man damals eben wieder die Aufmerksamkeit zuwandte; so fertigte auch Filarete eine Bronce-Copie davon, Sixtus IV. liess sie restauriren 1473. 4″ 5‴ br., 4″ h.

7 und 8. b. V. v. Die beiden Schmalseiten des Postamentes. Im Felde des einen ein zierlicher Kranz von Majoran und Farrenkraut, darinnen: D. AMBIG. D. D. Im zweiten ein Kranz von Wolfskraut und: Eqvvs infoelicitatis. 2′ 2‴ br., 2′ 4½″ hoch.

9. ibid. r. Die eine Breitseite des Postamentes mit dem Relief der tanzenden doppelköpfigen Jünglinge und Mädchen. Hier sehen wir zum erstenmal die breiten, rundlichen Frauengesichter mit lieblichem Ausdruck, welche den Zeichner der Venezianischen Schule zuweisen, und hier wie rohe Urbilder des Palma'schen Ideales begegnen. Geringe Bewegung, ruhiger Fluss der Falten, am unteren Ende aber stark knitterige Brüche. 5″ br., 4″ hoch.

10. b. VI. v. Aehnliche Scene, andere Breitseite. Ein in römische Kriegertracht gekleideter Jüngling, jedoch bekränzt, vertheilt Blumen unter die Paare, die ihm ein anderer eben abpflückt. Die Jungfrau zur Linken des Vertheilenden hat die Stellung und Bewegung, dass sie Tizian bei seiner Ehebrecherin (im Belvedere, Wien) hätte vorgeschwebt haben können. 5″ br. 4″ hoch.

11. b. VII. v. Der Sattelbehang des Elephanten, mit griechischer und arabischer Inschrift: Πονος και ἐγωγια. Unten gestrickte Fransen. 2″ br., 3″ 10‴ hoch.

12. b. VII. r. Der Elephant von schwarzem Steine, zu dem das Gold und Silber des prachtvoll ornamentirten Sattels wirkungsvoll absticht, neben dem Koloss ein Obelisk. 4″ 10‴ br., 8″ 4‴ hoch. Poliphil stösst auf die wunderliche Statue, nachdem er soeben das bronzene Pferd bewundert hat und geräth in neues Entzücken, namentlich über Sattel und Ornament des Gurtes. Die Zeichnung stellt den Obelisk neben das Thier, während er im Texte sich auf dessen Rücken befindet. Als unter Alexander VII. 1665 ein Obelisk des 5. Jahrhunderts v. Chr. ausgegraben wurde, setzte ihn Bernini auf den Rücken eines marmornen Elephanten, wozu ihm unsere Stelle, wie ein gleichzeitiger Dichter bezeugt, die Idee geboten. Es ist bezeichnend,

dass diese Zeit, auch wenn sie zum Alten zurückgriff, die schlimmeren, barokkesten Seiten sogleich herausfand.

13. und 14. b. VIII. v. und r. Die beiden Sarcophage mit den nackten Figuren, siehe oben. Die Cassa selbst ist antikisirend profilirt, jedoch mit Metallschuppen auf dem halbrunden Deckel. Ohne Einrahmung. 1″ 9‴ br., 3″ 7‴ hoch.

15. c. I. v. Eine Tafel mit sogenannten Hieroglyphen, unter denen der reizenden Form und Verzierung wegen hervorzuheben: Zwei Kästchen, zwei Vasen, eine prachtvolle Ampel, ein Delphin. Bez. .ϧ. 4″ 10‴ br., 4″ hoch.

16. c. VIII. v. Die schöne Porta, im Aufriss, der Durchgang aber perspectivisch. Dieses eig. Thor umrahmen einfache Pilaster, auf denen der Rundbogen ruht, in dessen Schlussstein ein Adler. Neben dem Bogenthore je zwei ziemlich gedrückte korinth. Säulen, rechts und links, auf hohen Sockeln, darauf ein mächtiges Gebälk in mehreren Abstufungen, reich profilirt, doch ohne Ornament. Ein Eierstab, die ganze Breite einnehmend, vermittelt den Uebergang zum Giebel, dessen Profile reich verziert sind. So wirkt das Tympanon äusserst bedeutend und dominirend über die Architrave. Im innersten Felde zwei Tritonenknaben einen Reif haltend, vergl. Nr. 35. Darüber Διος Αἰγιοχιον. Ausser der Porta rechts und links in den oberen Ecken Medaillons eines Mannes und einer Frau in antiker Gewandung. 4″ 10‴ br., 8″ 4‴ hoch.

17. d. III. r. Poliphil in heftiger Bewegung vor dem Drachen fliehend. Die Pforte, welche zum Theil sichtbar ist, gleicht völlig Nr. 16. 4″ 10‴ br., 4″ hoch.

18. d. VII. v. Hieroglyphen. Bemerkenswerth ein geschmackvoller Helm, eine Ampel, ein Delphin um einen Anker gewunden, von herrlicher Ornamentik. 5″ br., 2″ 6‴ hoch.

19. e. I. v. Relief des ersten Brunnens. Eine der schöneren Zeichnungen. Die Umrahmung bilden zwei korinth. Pilaster an den Seiten, oben ein einfaches Tympanon, dessen Feld ein Lor-

beergewind mit einer Vase, aus der Vögel trinken, einnimmt, gewiss eine sinnige Brunnenzier. Im Relief die schlafende, fast nackte Nymphe, mit trefflichem Ausdruck des süssen Schlummers. Ein Satyr zieht den Zweig des dichtbelaubten Baumes, unter dem sie liegt, sowie ein an den Ast gebundenes Tuch herab, um sie vor der Sonne zu schützen, zwei kleine Satyren mit zwei Schlangen und einem antiken Gefässe hinter der Schlafenden. In dieser Genrescene liegt die wunderbarste, behaglichste Stimmung, die süsse Empfindung der Sommerfreude. Poliphil erzählt, dass dieser Brunnen in köstlicher Waldeinsamkeit verborgen stand, ein achteckiges, säulengeschmücktes Marmorgebäude. Er spendete kaltes Wasser, das aus der einen Brust der Nymphe sprang, warmes aus der andern, unten fingen Marmorschalen die Fluthen auf. Der reine Adel der Zeichnung hebt dieses Stück vor den meisten im Buche hervor, die Füllung des Raumes, Gruppirung und Bewegungen deuten auf eine bessere Hand als die der meisten Blätter ist. 4″ 10‴ br., 6″ 7‴ hoch.

20. e. II. r. Begegnung der fünf Nymphen, welche mit Poliphil an einem Brunnen zusammentreffen. Es sind herrliche Gestalten, voll Würde und frauenhaftem Ernste, namentlich jene mit der Laute, an Portraits Venezianischer Damen erinnernd. 5″ br., 4″ hoch.

21. e. V. v. Eine Wetterfahne mit blasendem Genius. 2″ 6‴ br., 5″ 1‴ hoch.

22. e. VII. v. Der zweite Brunnen mit ganz gleicher Umrahmung, nur fehlt im Giebelfeld das Ornament, am Architrav steht: Γελοιαςτος. Das Relief stellt zwei Nymphen vor, die einen Knaben emporheben, ein Pissemänneken der Renaissance. Anmuthig wirkt die Symmetrie in der Gruppe. Der Knabe hat völlig den Typus der Bellini'schen Engelknaben. 5″ 10‴ br., 6″ 6‴ hoch.

23. e. VIII. r. Der dritte Brunnen, eine der herrlichsten Erfindungen im Renaissance-Geschmacke. Das grosse untere Becken von ziemlich hohem Parapet umfangen, über der Erde,

ganz schmucklos und nur ganz schlicht profilirt. Ueber diesem ruht das zweite, kleinere, dessen Tragpfeiler von vier schön stylisirten Harpyen umgeben wird. Aus dieser zweiten Schale fliesst das Wasser durch Löwenköpfe ab, oben sechs sitzende Greife, ebenfalls als Wasserspeier gedacht. In ihrer Mitte erhebt sich ein kurzer von Akanthusblättern umwickelter Fuss als Träger der nackten Figuren der Grazien, aus deren Brüsten abermals Wasserstrahlen springen. Endlich gipfelt das Ganze in den Füllhörnern der Göttinen, die ebenfalls Wasser spenden, eine prachtvoll aufgebaute Gruppe. Antike Statuen, die Grazien vorstellend, wurden damals eben aufgefunden und kamen in den Palast des Cardinal Piccolomini in Rom, jetzt in Siena. 5″ br., 8″ 3‴ hoch.

24. f. V. v. Ornament eines Saalfrieses. Von höchster Schönheit! Es ist aus 2 Genien, Engelköpfen mit Schwingen, Vasen, Larven, Perlenschnüren, Delphinen, Lorbeerzweigen und einem Opferthierschädel zusammengestellt, doch liegt nur in dem Wie der mit Worten nicht auszudrückende Reiz des Stückes. Die vollen, trefflich bewegten Körper der Kinder in eleganter Stellung haben etwas Einnehmendes, das selbst bei Bellini selten zu finden sein wird. 4″ 10‴ br., 2″ 1‴ hoch.

25. f. V. r. Ansicht der Saalwand; die Felder zwischen den Pilastern enthalten geschmackvolles Rankenwerk im Tapetenstyl, um die Medaillen der Planetennamen entworfen. Sowohl Text als Zeichnung widerlegen auf den ersten Blick die Ansicht Federigi's, dass dem Autor die Decoration des Salone in Padua vorschwebte, also Giotteske Malereien. Ebenso gut könnte er an den Saal des Cambio in Perugia erinnert haben, wo Perugino dasselbe Sujet astrologischen Inhaltes in Fresken darstellte. Thron und Sitzbänke von kräftig einfachen Renaissanceformen. 4″ 10‴ br., 3″ 10‴ hoch.

26. f. VI. r. Poliphil vor der Königin, in demselben Saale, dessen Wanddecoration hier sorgfältiger wiederholt ist. Poliphil kniet vor dem Throne, zu dessen beiden Seiten die Frauen ge-

reiht stehen. Der Zeichner beweist in ihnen abermals die Lieblichkeit seines Styls, es sind anmuthige, etwas kräftige Gestalten, in reicher Abwechselung der Stellungen, wodurch die Scene — ebenfalls dem Geiste der Schule gemäss — sehr lebendig wird. Die Sitzbank hinter den Frauen zeigt elegantes Schnitzwerk. Die Herrscherin sitzt auf hohem Throne, dessen Armlehnen Sphinxe bilden, auf der Rückwand stehen zwei nackte Knaben, die Arme in die Hüften gestemmt, ganz wie es der Künstler von Edelleuten neben der Person des Fürsten sah, in stolzer Haltung. Zwischen ihnen schwebt ein Baldachin über dem Haupt der Königin, der uns hier das erstemal an Bellini's und Mantegna's Madonnenbilder erinnert, wo diese zierlichen Krönungen des Thronstuhles besonders gern angebracht erscheinen. 5" 10''' br., 5" 9''' hoch.

27. f. VII. r. Medaillon in der Krone des Baldachins. Brustbild eines bartlosen Jünglings in der Chlamys mit Aureole; darunter ein Adler zwischen Lorbeerzweigen, in einem dicken Kranzgewinde. Rund. Durchmesser 2" 3'''.

28. f. VII. v. Dreifuss für eine Tischplatte von den wunderbarsten Formen, gleich allen folgenden Geräthen des Symposion. Auf rundem Basament erheben sich aus drei Löwenfüssen, die unter einander durch die schönsten Blumenranken verbunden sind, drei von Lorbeergewinden umhüllte Stützen, welche oben, ehe sie das dreieckige Gerüste tragen, in geflügelte Köpfe ausgehen, zwischen denen reiche Festons hängen. Man kann sich nichts Schöneres, Stylvolleres vorstellen. 2" 1''' br., 2" 10''' hoch*).

29. f. VII. r. Waschbecken und Tropfgefäss von Gold auf Rädern. Siehe Nr. 32. Ein prachtvolles Muster für Grosserie-Arbeiten. 2" 4''' br., 2" 7''' hoch.

30. g. I. v. Anderer Tischfuss, die Platte tragen drei nackte

*) Dieser Holzschnitt sowie die Nr. 31, 32, 73, 140, 141, 143, 169, ferner der erwähnte Initial L erscheinen nächstens reproducirt in Val. Teirich's: Blätter für Kunstgemälde. Wien, bei Waldheim.

Knaben, die auf einem Postament von Löwenfüssen stehen. 2″ br., 3″ 4‴ hoch.

31. g. IV. r. Prunkgeräth für die Tafel von überreichen Formen aus Metall. Aus den phantasievoll entwickelten Etagen steigt oben ein Corallenbäumchen empor, dessen Anbringung an Kunstwerken der Zeit und Schule häufig begegnet; zuweilen erscheinen Corallen dem h. Kinde als Amulett umgegeben, Mantegna aber gebraucht es in dem prachtvollen Bilde der thronenden Maria im Louvre als Zierrat an Ketten desselben Stoffes über dem Throne hängend. 2″ 1‴ br., 6″ 8‴ hoch.

32. g. VI. v. Und nun die Blume aller Zeichnungen ornamentalen Genres im Poliphil! Ein Geräth von solcher Formenpracht und solcher Weisheit der Ornamentation, wie es nur der edelste Geschmack, die reichste künstlerische Begabung schaffen konnte. Es ist ein nur auf einem Rade ruhendes Prachtstück zum Prunk der Tafel bestimmt, noch einmal so hoch als die Nymphe, welche es an der edelgeformten Stange hereinführt. Das Rad wird durch schön geschwungene, mit Tritonen sculpirte Ausschnitte halb verdeckt, schliesst mit dem dadurch sichtbaren Halbkreis seiner Rundung das Ganze nach unten in edelster Weise ab. Auf dieser runden Contur nach unten beruht wohl der eigentliche Reiz, der weiche Charakter der Gesammtform, Ueber dem Rade beginnt der in vier Absätzen gethürmte Körper des Gefässes; zunächst die Basis von Harpyen gestützt, dann vier Vasen übereinander von unglaublicher Schönheit der Linien; in der dritten erhebt sich aus einem Berg von Edelsteinen ein goldener Strauch punischer Aepfel, aus den Schalen springen Wasserstrahlen. Dass die Idee eines solchen Gefässes nicht auf blosser Phantasie, sondern in der Wirklichkeit beruht, ist unzweifelhaft. Die Blumen und Sträucher aus Metall (mit sogen. kaltem Email) finden wir als Schmuck von Gefässen getriebener Arbeit bis in's 17. Jahrhundert, die Tafelaufsätze und Prunkgeräthe auf Rädern waren zur Zeit des Autors allgemein beliebt;

die Zeichnung zu einem solchen mit Pferden, Figuren, Laubwerk und anderem Ornament auf vier Rädern entwarf Perugino für den Magistrat der Stadt Perugia 1512, welches dann Giov. Anastagi in Silber ausführte. 5" 10''' br., 6" 6''' hoch.

33. h. V. v. Der dreiseitige Obelisk der mystischen trinitas, mit Frauengestalten en relief, Sphinxen und Hieroglyphen der geschilderten Art. 2" br., 6" 8''' hoch.

34. h. VI. r. Camee in Perlenfassung: Jupiter mit Blitzstrahl und Füllhorn. Interessant durch den Thronstuhl des Gottes, in dem wir die Marienthrone der Vivarini, Crivilli's (namentlich), Bellini's und Mantegna's wiederfinden. Der Name Camee soll nach Marchese bei Colonna zuerst vorkommen, was wir dahingestellt sein lassen. Ich kann es nicht finden. An dieser Stelle steht im Texte Gemma; möglich, dass cameo an einem anderen Orte angewendet ist, wo ich es übersehen habe. Gewiss mit Recht aber weist Marchese auf die genannte Sammlung des P. Massa in Treviso hin, an deren geschnittenen Steinen der Autor Vorbilder gehabt hat. Oval, 2" 4''' br., 2" 8''' hoch.

35. h. VII. v. Die erwähnte „Hieroglyphe" im Bilde der sitzenden Frau. Umrahmung wie an den beiden ersten Brunnen, Nr. 19, 22. Die Gestalt der Sitzenden zeigt den Venezianischen Typus in äusserst lieblicher Erscheinung. 3" br., 4" 2''' hoch.

36. h. VII. r. Eine zweite „Hieroglyphe" in gleicher Einfassung. Zwei reizende Engelknaben bis zur Mitte sichtbar halten eine Scheibe mit Centrum (den Omphalos?): Medium tenuere beati. 3" br., 4" 2''' hoch.

37. h. VIII. v. Poliphil von den zwei Nymphen an die drei Thore geführt, über welchen gloria dei, mater amoris und gloria mundi (ausserdem noch in griechischer, hebräischer und arabischer Sprache) geschrieben steht. Die Felsscenerie noch ziemlich unbehilflich veranschaulicht. 4" 10''' br., 6" 6''' hoch.

38. h. VIII. r. Poliphil trifft innerhalb der Pforte die Matrone mit ihrem Gefolge. 4" 11''' br., 3" 11''' hoch.

39. i. I. v. Krone und Palme wird ihm auf einem Schwert gereicht. Wie im vorigen reizende Motive in den Stellungen und Zügen der Frauen. 5″ 11‴ br., 3″ 11‴ hoch.

40. i. II. v. Poliphil im Kreise der Nymphen. Rückwärts Baumgruppen in der beschriebenen Manier des Baumschlages. Die links forteilende Figur von trefflicher Bewegung und Lebendigkeit, sowie überhaupt in den Frauengestalten sich ein grosser Schönheitssinn des Künstlers offenbaret. 4″ 10‴ breit, 5″ 10‴ hoch.

41. i. II. r. Poliphil von der Nymphe umarmt. 4″ 10‴ br., 4″ 9‴ hoch.

42. i. III. r. Poliphil und Polia begegnen sich in der Laube, deren perspectivische Anlage zu bemerken ist, weniger die tonnengewölbartige Form. Vorne einige wohlgelungene Pflanzen. Die Säulen der Laube auf schwachen und etwas barokken Füssen, die Ranken sind mit miniaturmässiger Zierlichkeit über das Gerüste gelegt. 5″ 10‴ br., 5″ 10‴ hoch.

43. i. VII. v. Das Paar verlässt in überaus charakteristischer Bewegung des Schreitens die Laube. Schöner Hintergrund mit fleissig gezeichneten Bäumen. 5″ 10‴ br., 5″ 10‴ hoch.

Die Nummern 44—65 gehören zu der Beschreibung der Triumphe, über welche vorerst im Allgemeinen einige Worte vorausgeschickt werden müssen. Zwei Ursachen sind es gewesen, wodurch dieses Thema die bildenden Künste des 15. und 16. Jahrhunderts so kräftig beeinflussen, ihnen neue Gelegenheit zur Entfaltung derjenigen Schönheit bieten konnte, welche ihnen durch die Wiedergeburt der Antike geschenkt worden war. Bekanntlich hat die schöne Dichtung Petrarca's fast ebenso viele Stoffe der Malerei und Bildnerei zugeführt als Dante's Comedia, die Darstellung der Triumphe musste auch in der That einer Kunstweise hochwillkommen heissen, welche so gerne Pracht und Pomp, reiche Decoration und zugleich antikes Wesen, Costume, Geräth, Gefässe etc. zu ihrem Gegenstande wählte. Ausser diesem

haben die Gemälde, Sculpturen und Kupferstiche der Triumphe zugleich noch eine andere Quelle, die lebendige Wirklichkeit mit ihren Gebräuchen, also eigentlich wieder nur eine Aeusserung der Renaissance in der Gegenwart. Petrarca's Triumphe, die man nachahmte, und jene festlichen Einzüge der Sieger, die man in allen italienischen Städten hielt, verdankten ihre Beliebtheit eben nur der neuen allgemeinen Begeisterung für Alles, was dem Leben der Alten entstammte. Was die Bildhauer und Maler darstellten, erscheint häufig wie eine Copie der Festzüge, die unten in der Strasse vor ihrem Fenster vorbeigezogen waren, indem nicht Condottieri und Kriegshelden allein nach siegreich beendeten Kämpfen auf der geschmückten Biga durch die Stadtthore geführt wurden, sondern der ganze Olymp und ein Heer allegorischer Gestalten, wie in Petrarca's Versen. Einen festlichen Triumph hielt man in Rom unter Eugen IV., als durch den Fall Palestrina's die Colonna gebeugt worden waren, um 1434; als Consalvo, der Feldherr Alexander VI., im J. 1497 Ostia bezwungen hatte, mussten ganz in antiker Weise die Feinde mit Ketten belastet vor ihm hergehen. Cesare Borgia zu Ehren stellte man im Carneval 1500 den Triumphzug Caesars mit eilf prächtigen Wagen in Rom dar, zwei Jahre später aber, als Lucrezia dem Ferraresen vermählt wurde, in derselben Stadt den Triumph des Hercules, Caesar, Scipio und Paulus Emilius. Zahllose der winzigen Herrscher der Romagna liessen sich von ihren Medaillenschneidern nicht anders als auf dem Siegerwagen darstellen, in Farben verewigte so Pierfrancesco den würdigen Federigo von Urbino. Mantegna's grosser Triumphzug des Caesar und jener des Scipio könnte an Vorgängen wie die berichteten directe Vorbilder haben, sowie dann wieder jene Triumphe mythologischen oder allegorischen Charakters theils Petrarca's Dichtung, theils ebenfalls wirkliche Schauspiele nachahmten (so erschienen vor Lucrezia bei jener Hochzeitsfahrt, als sie nach Fuligno gekommen war, Triumphwagen mit Paris und den drei

streitenden Göttinen u. A.). Zu den ersteren gehören, wohl auch der Zeit nach hieher zu beziehen, die Reliefs am Reliquienschrein des Grazer Domes: Triumph der Liebe, der Keuschheit, des Todes, der Gottheit, kleine Täfelchen von Uccello in der Flor. Galerie etc., ferner jene Folge von Kupferstichen eines in Stich und Zeichnung rohen (Sieneser?) Meisters, von dem auch eine ähnliche Passio (bei Bartsch XIII, p. 116, 12—17), ebenfalls dieselben Triumphatoren wie Petrarca aufführend, dann wahrscheinlich auch die schönen grossen sechs Gemälde des Bonifazio Veneziano, von denen zwei (Liebe und Keuschheit) aus Schloss Ambras in die Galerie des Belvedere kamen (wo sie Cariani heissen), vier aber nach England wanderten. In gefälligen Miniaturen finden wir denselben Stoff in Nr. 2649 der Hof-Bibliothek zu Wien (ehem. als Geschenk des Cardinals Albani, Eigenthum des Prinzen Eugen), am Schlusse bezeichnet: Francisci petrarcae Poetae clarissimi Triumphorum liber explicit. Per me Jacobum veronensem die XIII. Mensis Junii MCCCCLVIIII.

Aus diesen wenigen Beispielen geht bereits hervor, dass um die zweite Hälfte des Jahrhunderts in Italien nichts häufiger begegnen mochte als ein wirklicher, ein gemalter oder gemeisselter Triumphzug; wir sehen an den Stichen und Holzschnitten späterer deutscher Meister, an dem sogenannten Triumphzug des Tizian, dass die Mode andauernd beliebt war. Auch in Treviso beschäftigte derselbe Gegenstand Künstler und Kunstfreunde. Hier herrschte zur Zeit überhaupt reges Leben auf dem Gebiete der Baukunst, Bildnerei und Malerei. Bischof Ermolao stand, wie sein ganzes Haus, mit Venezianischen Künstlern in Verbindung, von seinem Geschlechte nannte sich der Meister mit dem caduceus, Jacopo Barbari, Ermolao selber porträtirte Gianbellin in seinen Malereien der sala del maggior consiglio neben Chrysoloras, Politian u. a. Literatoren. S. Niccolo, der Convent unseres Dichters, erhielt damals eine prachtvolle Kirche, in deren Frührenaissance die Gothik noch leise

mitredet, wie in jener des Poliphil. Das Grabmal des Bischofs Augustinus Vonicus daselbst ist zwar etwas jüngeren Datums, 1490, überrascht jedoch durch die Uebereinstimmung mit den Ornamentformen in den Zeichnungen der Hypnerotomachia.

Der bischöfliche Palast, welcher eben an Stelle des alten aus Ziegeln aufgeführt worden war, sollte in der sala maggiore einen würdigen Bilderschmuck erhalten. Ermolao hatte hiezu einen sonst nicht bekannten Meister ausersehen, Donatello di Trevigi, nach Federigi wohl von dem bei Ridolfi gen. Donato, welcher auf der Insel Sta. Elena arbeitete, verschieden, sehr wahrscheinlich aber ein geb. Trevisaner, der bei Squarzione oder seinen Nachahmern gelernt hat. Im Jahre 1453 schrieb Maffeo Vallaresso, Erzbischof von Zara, an Ermolao und bat, dieser möge ihm Zeichnungen mit Farbenangabe überschicken, instar illarum, quae in pallatio vestro ipse (Donatello) depinxit, da er keine genügenden Meister selber zur Verfügung habe, welche ihm die gewünschten feste Romane ausführen könnten.

Die Beschreibung der vier Triumphe, womit Donatello den Saal schmückte, hat Federigi ausführlich gegeben; sie stimmen bis in's Detail sammt allen Figuren und Geräthen vollkommen mit den Worten Colonna's und den darnach gefertigten Holzschnitten, so dass ich auf jene Stelle verweise und die Schilderung nicht wiederhole, da ich ohnehin von diesen Illustrationen im Poliphil genauer Mittheilungen machen muss.

Colonna kam einige Jahre nach der Vollendung der Gemälde im bischöflichen Palaste nach Treviso, er nahm Donatello's Arbeit getreu in seinen Roman auf, nur dass er die kleinen Beigaben, die in kleineren Holzschnitten dem Gesammtbild eines jeden Zuges folgen und in den Gemälden diesen an den vier Seiten beigegeben waren, recht sinnig als Reliefverzierung der Triumphwagen verwendete; was vielleicht darauf schliessen lässt, dass die Originale ebenfalls grau in grau als Relief gedacht ausgeführt waren, wie auch Mantegna und andere paduanische

Künstler zu malen liebten, eine Folge ihres Studiums nach antiken Sculpturen. Es wäre nun interessant zu wissen, ob nur Colonna's Schilderung der Triumphe, die Poliphil erblickt hat, sich genau an die Malereien im Palaste anhalten und ob dann die Zeichnungen in seinem Buche bloss auf den Wortlaut des Textes hin entworfen wurden, oder ob auch der Künstler die Arbeiten Donatello's (oder etwa Zeichnungen nach denselben von der Hand des Autors) vor Augen gehabt habe. Leider spricht sich Federigi über diesen Punkt undeutlich aus; nur aus dem Umstande, dass er, wie erwähnt, Colonna für seinen eigenen Illustrator hält, könnte man auf die Uebereinstimmung der Gemälde und der Schnitte schliessen, wenn man so viel auf Federigi trauen will. Max Lohde, der (im Jahrg. 1868 der Zeitschrift für bildende Kunst) einige neue Berichte über Kunstwerke von Treviso mittheilte, gedenkt des Palazzo überhaupt nicht; ich weiss daher nicht, ob Donatello's Triumphe noch erhalten sind.

Der Erste verherrlicht Europa, der Zweite Leda, der Dritte Danae, der Vierte zeigt einen Baum auf dem Wagen, vielleicht eine Anspielung auf Bacchus (Semele); gewiss ist es bei Allen auf Heldinen von Liebesabenteuern abgesehen, das bezeugt schon das Gefolge, in dem lauter berühmte historische und mythische Liebespaare auftreten, und Federigi ist wahrlich wunderlich in seiner Caprice, wenn er die Frau auf dem Stier, die mit dem Schwan, die dritte, der aus Wolken Gold in den Schooss fällt, für Anspielungen auf Treviso (Tarvisinum), das seinen Ursprung vom Apis herleitet, halten will etc., zumal da die Reliefs der Wagen dann Perseus, die Eier der Leda etc. darstellen, von Europa, Leda, Danae selbst aber nichts wissen will.

Die vier Gesammtansichten der Triumphe sind jeder in zwei zusammengehörigen und als Kopf der beiden Seiten des geöffneten Buches dienenden Holzschnitten angebracht, so dass meistens Wagen und hinteres Gespann auf der linken, die vorderen auf der rechten Seite erscheinen.

44, 45. k. IV. v. Der Wagen, den wir in allen vier Triumphen begegnen, ist vierräderig, mit vier Reliefs geschmückt. Rechts ist Europa am Strande zu sehen, wie sie die Heerde mit Blumen kränzt, links die Entführung. 4'' 10''' br., 3'' 3''' hoch. 4'' 7''' br., 2'' 6''' hoch.

46. k. IV. r. Die Vorder- und Rückseite des Wagens in Einem Felde vereinigt; Amor in die Sterne schiessend, rechts und links staunende Gruppen, und ein König auf dem Throne, nach Federigi Osiris, vor ihm Amor von einem Krieger begleitet; der König hält über jenen eine Tafel mit der Inschrift: Nemo. Amor ist offenbar angeklagt, die Tafel bezeugt wohl, dass ihm Niemand widerstehe. In Donatello's Gemälden indess liest man das Wort: Memor. 4'' 8''' br., 2'' 8'' hoch.

47 und 48. k. V. r. und k. VI. v. Der erste Zug. Den geschilderten Wagen ziehen sechs Paare Centauren in geschmackvollem Geschirre, das vorderste in gewundene Heerhörner blasend, der zur Rechten trägt eine Nymphe, die die Doppelflöte spielt; das zweite Paar mit Tuben, die Nymphe mit einer Viola; der 5. und 6. hält Lekythen in Händen, ihre Reiterin schlägt das Tamburin. Neben den Gespannen und dem Wagen, auf der dem Beschauer abgewendeten Seite, eine Menge begleitender Mädchen in langen Gewändern, Zweige, Spolien, Standarten und Trophäen in Mantegnesker Weise tragend. Europa auf ihrem Stiere sieht eher wie die Figur eines Mythrasrelief aus. 4'' 11''' br., 3'' 11''' hoch.

49. k. VI. r. Die rechte Seite des zweiten Wagens ist in zwei Felder getheilt; auf dem einen sehen wir Leda in dem mit Vorhängen umgebenen Wochenbette, von ihren Frauen bedient, was einigermassen an Darstellungen aus dem Leben Maria's erinnert. Auf dem andern werden die beiden Eier von den Frauen dem Könige dargereicht. Ueberaus schlichte, einfach anmuthige Zeichnungen. 4'' 8''' br., 2'' 7''' hoch.

50. k. VI. r. Die linke Seite. Im Apollotempel zu Delphi,

dessen Concha eine unzweifelhaft nach Antiken entworfene Statue des Gottes mit dem Bogen einnimmt, bringen der König und einige Frauen, wie andächtige Christen auf den Knien liegend, die Eier dar, aus deren einem zwei Sterne, aus dem andern aber eine Flamme aufsteigt. Auch eine so klare Anspielung auf die Dioscuren und Helena hat Federigi übersehen und erblickt etwas speciell auf Treviso Bezügliches darin. Ebenso das sinnreich spielende Orakel: Uni gratum mare, alterum gratum mari. Zur Rechten zwei Priester. 4" 8''' br., 2" 7''' hoch.

51. k. VII. v. Vorder- und Rückseite. Amor malt mit goldenem Pfeile Thierbilder auf das azurne Himmelsgewölbe, unten die staunenden Menschen, dann das Urtheil des Paris in anmuthiger Waldlandschaft. Die nackten Figuren ziemlich schwer und gedrungen. 4" 8''' br., 2" 7''' hoch.

52 und 53. k. VII. r. und k. VIII. v. Der zweite Zug, im Detail wieder neu und reich entwickelt, unterscheidet sich von dem ersten im Allgemeinen durch die Bespannung, welche sechs Elephanten bilden. Es finden sich die musicirenden Nymphen und das Geleite wieder. Das Ledabild gleicht zahlreichen, auf gleichzeitigen geschnittenen Steinen. 4" 10''' br., 4" hoch.

54. k. VIII. r. Rechte Seite des dritten Wagens: Akrisios vor dem Gotte kniend, dieser vielleicht wieder einer Antike nachgebildet. Der Bau des Thurmes, in dem Danae gesehen wird. 4" 9''' br., 2" 9''' hoch.

55. k. VIII. r. Linke Seite: die Abenteuer des Perseus, der immer in halb römischer, halb zeitgenössischer Waffentracht erscheint; wie er einen krystallenen Schild von der Göttin empfängt, die Gorgo tödtet und daraus der Pegasus entspringt. 4" 9''' br., 2" 9''' hoch.

56. l. I. v. Im Widerspruch mit dem gegebenen Raume sind drei Tafeln zur Bekleidung der Vorder- und Hinterfläche des Wagens gezeichnet, mit Stoffen aus demselben Mythenkreise. 4" 9''' br., 2" 9''' hoch.

57 und 58. l. I. r. und l. II. v. Triumph der Danae. Hier sechs Einhorne als Gespann, die sonst dem Triumphe der Keuschheit typisch sind. Das Uebrige bei reicher Abwechslung in der Weise der vorigen. 4″ 11‴ br., 4″ hoch.

59. l. I. r. Erstes Relief des vierten Wagens: Jupiter zeigt sich in Flammen der Semele, der neugeborene Bacchus gebadet. 7″ 8‴ br., 2″ 9‴ hoch.

60. l. II. v. Linke Seite: Bacchus dem Hermes übergeben, der ihn zu den Nymphen des Gebirges bringt. 4″ 8‴ br., 2″ 9‴ hoch.

61. l. II. r. Vorder- und Rückseite: Erscheinung Amors und Jupiters, Venus und Amor vor dem Richterstuhl Jupiters, dabei Psyche mit der Lampe. 4″ 8‴ br., 2″ 9‴ hoch.

62. l. III. r. An der kostbaren Vase, die der vierte Wagen trägt, befinden sich noch zwei Tafeln mit Reliefs. Die eine zeigt Jupiter, der auf saphirnem Altare steht, vor ihm neigt sich ein Chor von sieben Nymphen, die wie Daphne bereits halb in Lorbeerbäume verwandelt sind, eine Seltsamkeit, über die der Text weiter nicht erklärt*). 4″ 8‴ br., 2″ 9‴ hoch.

63. l. IV. v. Die zweite Tafel stellt eine reizende Weinlese, von nackten Kindern gehalten, vor. Die Trauben verbreiten sich über eine Laube und ein Spalier, auf welche die Kleinen in mannigfachen Stellungen emporklettern. Die Einen pflücken die Trauben in Körbe und bringen sie einem ungeschlachten Silen unter der Laube, die Andern stehen und liegen betäubt um ein gewaltiges Keltergefäss. Es gibt einen überaus seltenen Kupferstich der Venezianischen Schule (Passavant V. p. 48, Nr. 121), von dem die Albertina in Wien ein Exemplar besitzt, welcher in dem Stoffe sehr ähnlich ist; hier finden sich das Nebengeländer und das Keltergefäss wieder, doch fehlt Silen und mehrere Putten. 4″ 8‴ br., 2″ 9‴ hoch.

---

*) Vielleicht die Heliaden?

64 und 65. l. IV. r. und l. V. v. Den vierten Zug geleiten nackte Bacchanten und Maenaden, die Trophäen bestehen aus Thyrsusstäben, Pinienäpfeln, Weingefässen; sechs Panther ziehen das Gefährte, dem hinten Silen auf dem Esel nachtrabt. Auf dem Wagen ragt eine reiche, hohe Vase empor, aus der eine Fichte, des Dionysos heiliger Baum, spriesst. Ihre Ornamentation erinnert beinahe an die Flaggenpiedestale vor S. Marcus (insgleichen die Form), welche Aless. Leopardo 1505 vollendete. 4" 11''' br., 3" 11''' hoch.

66. m. IV. v. Triumph des Autumnus und der Pomona. Auf der von vier bocksfüssigen Satyren gezogenen Biga thront das Paar, in seinem Schoosse liegen Blumen, die Linke ist segnend erhoben. Pomona, eine schöne Frauengestalt, hält das Horn des Ueberflusses in der einen, einen Zweig mit Blüthen und Früchten in der anderen Hand, im Schoosse ruht ein Blätterkranz. Den Wagen begleitet zur Linken eine Mädchenschaar, die vorderste trägt eine Lyra, die folgende bläst die Tuba, andere tragen Trophäen von Früchten, Blumen und Gärtnerwerkzeug. Den Beschluss machen hinter dem Gefährte zwei nackte Frauengestalten, Zweige tragend, deren schreitende Bewegungen wie immer hier sehr glücklich ausgedrückt sind. Bemerkenswerth ist auch die Art, wie der Zug nicht quer vorüber, sondern diagonal vom Hintergrunde nach vorn sich fortbewegt. 5" br., 4" 11''' hoch.

67, 68, 69, 70. m. IV. r.; V. v. und r. Die vier mit Reliefs gezierten Seiten der Ara, die der Triumphzug umkreist. Jedes, oval abgeschlossen, wird durch eine einfache architektonische Umrahmung umgrenzt, welche aus geschwungen profilirtem Basament, zwei Pilastern und Gebälke besteht. Die Darstellungen der Jahreszeiten, die in den Reliefs erscheinen, besitzen nicht nur grosse Formschönheit, sondern auch poetischen Werth der Composition. Der Frühling (florido veris), durch Venus und Amor symbolisirt. Venus völlig bekleidet, mit wehendem

Haare, hält einen Blüthenzweig, dessen Blumen sie in die Flammen eines geschmackvoll geformten Beckens streut, Amor daneben mit Pfeil und Bogen, oben fliegen drei Tauben auf. Der Sommer (flavae messi · s.) als Ceres, ährenbekränzt, mit Füllhorn und Aehrenhalmen in Händen. Zu ihren Füssen ein nackter Knabe in reizender Stellung sitzend. Den Herbst repräsentirt der wohlbeleibte, ganz unantike und völlig der Renaissance angehörige Weingott, eine schier drollige Figur mit Füllhorn, Trauben und Widder (mustulento autumno · s.) Der Winter als Jupiter pluvius zwischen Schnee und Regen (hyemi aeoliae · s.), 3″ 9‴ br., 5″ 4‴ hoch. Die Inschriften sind, nebenbei bemerkt, aus Appian genommen, der damals eben in Venedig gedruckt worden war.

71. m. VI. v. Das Priapfest, eine durch reiche Gruppirung besonders ausgezeichnete Composition. Neunzehn weibliche und fünf männliche Figuren erscheinen darauf in reichster Abwechselung der Stellungen. Wir haben da eine sitzende Flötenspielerin, links in der Ecke, hinter ihr, eine stehende, die das Tamburin schüttelt. Dann folgt vorn in der Mitte die schöne Gruppe der Priesterinen, die den Esel opfern, zu welcher augenscheinlich ein Mithrasrelief vorgeschwebt hat; zwei knien auf dem Thiere, dessen Kopf und Schweif sie emporheben, eine dritte zwischen ihnen giesst Spende über das blumenumkränzte Opferthier, hinter ihr harren zwei andere stehend mit den kleinen, runden Fläschchen, in denen sie das aus der Halswunde strömende Blut aufnehmen wollen, welches eine kniende auf der anderen Seite im Becken auffängt. Hinter dieser Figur eine stehende, die die Flöte bläst, eine zweite (sehr wohlgestaltete) mit Giessgefäss. Ueber der Mittelgruppe erhebt sich auf dem im Vorigen beschriebeuen Altar die Herme des Gottes mit dem Phallus, oben in das Brustbild desselben, mit Sense und Schale in den Händen, ausgehend, das Ganze von einem kugelförmigen Baldachin aus laubumwundenen Stäben, Zweigen und Guirlanden überwölbt, in dessen Bogen Ampeln hängen; wir erinnern

uns dieser Formen der Decoration bei Bellini's, Crivelli's und Paduanischen Bildern. Nach dieser Herme nun werfen die beiderseits herandrängenden Schaaren Blumen, Obstzweige und jene Fläschchen in sehr lebendiger Bewegung. 5″ br., 8″ 10‴ hoch.

72. n. III. v. Durchschnitt und Grundriss des Tempels. Derselbe ist in Text und Holzschnitt übereinstimmend ein Centralbau mit Kuppel im Frührenaissancestyl; der Grundriss zeigt concentrische Kreise, deren äusserer die Umfassungsmauer bezeichnet, die von vier eckigen, auf Consolen ruhenden Fenstern mit Tympanon durchbrochen wird. Angedeutet ist die Sonderung je zweier Fenster durch eine korinthische Säule, welche ein Standbild trägt an der Aussenseite, der kleinere Kreis bezeichnet eine Säulenordnung im Innern, auf deren Gebälk ebenfalls Statuen so angebracht sind, dass je eine zwischen die oben halb rund abgeschlossenen Fenster des Tambours zu stehen kommt, über dem sich die halbrunde Kuppel mit der Laterne erhebt. Um dieses runde Centrum zieht nun zwischen seinen Pfeilern und der Umfassungsmauer ein Umgang, welchen ein Tonnengewölbe bedeckt. Wie viel Mittelalterliches in der Anlage steckt, ist klar: die Säulen des Hauptraumes überragen die an sie gelehnten Pfeiler des Umganges in der Weise, wie es dem Basiliken- und dann dem romanischen Style eigen ist, sind ferner auch ebenso durch Bogen unter einander verbunden, die auf diesen niederen Pfeilern aufruhen. Ueber dem Dache des Umganges schwingt sich von der höheren Aussenmauer ein schräg ansteigender Strebebogen zur Kuppel, den die ziemlich geschmacklos aufgelegte Volute sammt Vase seines gothischen Charakters nicht zu entkleiden vermag. Im Uebrigen steht fest, dass Colonna in dem Gebäude das Pantheon vor Augen hatte; sowie Alberti in der genannten Capelle Nunziata eine freie Nachbildung versuchte. Die Wände des Innern schildert Poliphil als Marmorincrustirung. 4″ 10‴ br., 8″ 4‴ hoch.

73. n. IV. v. Ein elegantes Ornament: nacktes Weib mit Flügeln, in Ranken ausgehend. 2" 9''' br., 1" 11''' hoch.

74. n. IV. r. Lampe von kugeliger Gestalt, an Ketten hängend. 1" 7''' br., 5" 1''' hoch.

75. n. VI. v. Bekrönung der Laterne der Kuppel mit Tintinnabulum. 2" br., 8" 3''' hoch.

76, 77. n. VII. r. Zwei Schrifttafeln ohne Ornament. 4" 8''' br., 1" 6''' hoch.

78. n. VIII. v. Im Tempel, der durch Bogenstellungen angedeutet ist, schreitet ein Zug von Jungfrauen zu dem runden, antiken Altar, um welchen Poliphil, Polia mit der Fackel und die Priesterin stehen. Die Ankommenden auf alterthümliche Art steif in einer Reihe herantretend, tragen Gefässe, ein Buch, eine Kerze, Mitra, in christlicher Weise. 4" 10''' br., 3" 10''' hoch.

79. o. I. v. Die Fackel Polia's wird in dem brunnenartigen Altar gelöscht, dessen runder Deckel offensteht. Die Priesterin mit der Mitra und langem Schleier, sammt assistirenden Jungfrauen. 4" 10''' br., 3" 10''' hoch.

80. o. I. r. Fortsetzung der Ceremonie, bei deren Darstellung dem Künstler, abgesehen von dem antiken Puteal mit Relieffiguren tanzender Nymphen, durchaus die gleichzeitigen kirchlichen Gebräuche vorschweben. 4" 11''' br., 4" hoch.

81. o. II. r. Prächtige Tempel-Architektur mit zwei Arkaden-Bogen, deren Capitäle beinahe an Bramante's Styl erinnern. Durch eine Thür Ausblick in das Adyton, wo die Ceremonie vorgeht. Vorne links opfert Polia ein Taubenpaar. 4" 11''' br., 4" hoch.

82. o. III. r. Der Altar. Eine etwas unruhige und formlose, doch mit schönen Details gezierte Composition. 2" 9''' br., 4" 9''' hoch.

83. o. IV. v. Unter einem Portal, das den Eingang zur Concha bildet, knieen die Jungfrauen, Polia und die Priesterin

um jene Ara. Aussen Poliphil mit gefalteten Händen, das Baret unter der Achsel, eine Donatorenfigur der damaligen Kirchenbilder. 4" 10''' br., 4" hoch.

84. o. VII. v. Dasselbe Local. Fortgang der Ceremonie, Poliphil wie oben. 4" 10''' br., 4" hoch.

85. o. VIII. v. Desgleichen. Poliphil in besonders bewegter Haltung. 4" 10''' br., 3" 11''' hoch.

86. o. VIII. r. Desgleichen, das Rosenwunder: der Rosenbaum springt aus dem Altare empor, in welcher Verbindung derselbe erst schöne Wirkung hat, da er nun als Vase dient. Aus den Zweigen flattern Tauben auf, die Jungfrauen daneben haben sich auf die Erde geworfen. 4" 10''' br., 3" 11''' hoch.

87. p. I. r. Desgleichen. Eine höchst liebliche, trefflich gefüllte Darstellung: Poliphil und Polia empfangen die Früchte des Wunderbaumes, der den Hintergrund sehr wirksam ausfüllt. Von grosser Schönheit ist die Figur der Polia. 4" 11''' br., 4" hoch. Vergl. Burckhardt, Cult. d. Renaiss. p.

88. p. III. r. Das Paar betritt die antiken Ruinen. Eine runde, niedere Ummauerung aus Ziegeln im Vordergrunde scheint auf ein Bad zu deuten, hinten erhebt sich in zwei Geschossen ein thermenartiger Bau aus Bogen und Säulen. Rechts ragt ein Obelisk über die Büsche empor, rückwärts eine Palme und andere Trümmer. Das Ganze ist geschmackvoll gruppirt. 4" 10''' br., 6" hoch.

89—94. p. VI. v. — VII. v. Ein Obelisk und 5 Hieroglyphen-Reliefs, davon vier medaillonförmig, eine als Grabplatte gedacht. Obelisk: 1" br., 5" 3''' hoch. Durchmesser der Medaillons: 2" 9'''. Grabplatte: 5" br., 2" 11''' hoch.

95. p. VII. r. Fragment eines Architravs sammt Giebel mit Sculpturen und Inschrift. 5" br., 3" 6''' hoch.

96. p. VIII. v. Das oben beschriebene Kuppelgebäude über dem Grufteingange. 2" 9''' br., 4" 5''' hoch.

97. p. VIII. r. Sarkophag ohne alles Ornament mit Inschrift: Interno Plotoni etc. 5″ br., 2″ 5‴ hoch.

98. q. II. v. Das oben beschriebene Gemälde des Höllentrichters. 4″ 11‴ br., 4″ 10‴ hoch.

99. q. II. r. Ganz schmuckloser Grabstein mit Inschrift: Aram Deum Infer. 3″ 6‴ br., 3″ 8‴ hoch.

100. q. III. v. Das obengenannte Grabmal mit schöner Renaissance-Urne. Auf dem Steine neben dem Inschriftfelde (Annirae Pucillae etc.), rechts und links schmälere Streifen mit Masken, bez. D. M. 3″ 11″ br., 5″ 7‴ hoch.

101. q. III. r. Ganz schmucklose Schrifttafel: D. M. Gladiatori meo etc. 3″ 3‴ br., 5″ 2‴ hoch.

102. q. IV. v. Das oben angezeigte Relief mit dem flötenblasenden Pan. Neben ihm ein hüpfender nackter Knabe. In der Mitte der Altar (Inschrift: Have etc.), auf dem ein Rindkopf von einem Alten in Toga und einem nackten Jünglinge geopfert wird, der einen schönen grossen Lekythos auf der Schulter trägt und sich sehr graciös vorbeugt, um das Gefäss bei dieser Lage gleich ausgiessen zu können. Es folgt eine ganz nackte Frau, ein Satyrknäbchen mit einer Schlange und eine korbtragende Matrone. 5″ br., 2″ 9‴ hoch.

103. q. IV. r. Grabtafel mit einem Adler im Giebelfelde, die Ecken darüber füllen schön stylisirte Delphine. 4″ br., 7″ hoch. Inschrift: Viator huc propius etc.

104. q. V. v. Fragment einer anderen Grabschrift, mit einfachem Ornament im Tympanon. Inschrift: Hevs inspect... etc. 3″ 3‴ br., 3″ hoch.

105. q. V. v. Graburne ohne besondere Zier. Inschrift: Του θανατου etc. 1″ 10‴ br., 3″ 10‴ hoch.

106. q. V. r. Inschrift: Heus viator etc. 5″ br., 8″ 7‴ hoch.

107. q. VI. v. Grabstein mit Urne, ohne Ornament: C. Vibius etc. 3″ 3‴ gr., 4″ 11‴ hoch.

108. q. VI. r. Fragment: Zwei Opferschädel mit Lorbeer-Gewinden. Inschrift: Τιμοκου φιλαρκια etc. 2″ 8‴ br., 2″ 1‴ hoch.

109. q. VI. r. Einfacher Stein. Inschrift: Lyndia etc. 2″ 3‴ br., 4″ hoch.

110. q. VII. v. Schlichter Sarkophag (P. Cornelia Annia etc.) mit zerbrochenem Pultdache aus schindelförmigen Platten. 5″ 3‴ br., 4″ 3‴ hoch.

111. q. VII. r. Sarkophag mit „Hieroglyphen". (Diis manibus etc.) 4″ 9‴ br., 2″ 7‴ hoch.

112. q. VIII. v. Grosse Grabtafel, deren Inschrift auf dem Hintergrunde einer Bogenarchitektur angebracht ist. (O lector infoelix etc.) 5″ 9‴ br., 10″ hoch.

113. q. VIII. r. Sehr geschmackvolles Grabmal. Zwei schlichte Pilaster tragen das Tympanon mit Vasen-Ornament, darüber in den Ecken Adler als Füllungen. Die Inschrift umschlingt ein dickes Lorbeergewinde. Quisquis lecturus etc. 3″ 10‴ br., 5″ 2‴ hoch.

114. r. II. v. Wir haben einen der beachtenswerthesten Entwürfe vor uns, sowohl unter den Zeichnungen des Poliphil als überhaupt unter den Zeichnungen, nach welchen Grabdenkmäler der Renaissance gearbeitet wurden. Denn während fast ausnahmslos die übrigen genauere Nachbildungen römischer Monumente sind, ist der Künstler hier in die Kirchen seiner Zeit gegangen und wählte sich eines ihrer charakteristischen Prachtdenkmäler im neuen Style als Muster. Vielleicht war es die kurze Inschrift, welche ihn darauf brachte, während er sonst die den römischen imitirten, langen Zeilen nur auf grosse, schmucklose Sarkophagflächen bringen konnte. Auf einem breiteren Sockel, dessen Mittelfeld Trophäen zeigt, während die an den Seiten leer sind, erheben sich zwei cannellirte, korinthisirende flache Pilaster als Einrahmung der Hauptdarstellung. Sie stehen auf Postamenten von einfacher Profilirung, mit einander entgegenkommenden Frauengruppen im Relief. Innerhalb dieses

Raumes steigen auf schmucklosen, etwas mehr vortretenden und schmäleren Postamenten einfache, flache Pilaster als Träger eines Rundbogens in die Höhe, auf dessen Gipfel zwei Putten sitzen, die ein ovales Medaillon halten und eine Guirlande herabhängen lassen. Im Medaillon eine Maske. Dasselbe befindet sich sammt den Kindern in der Höhe und also vor dem prächtig ornamentirten Querbalken, welchen die äusseren Pilaster tragen. In der Nische zwischen den beiden inneren sitzt der König auf hohem, reichem Thronstuhle, den Giftbecher trinkend. Die Inschrift unten: **ΑΡΤΕΜΙΣΙΔΟΣ ΒΑΣΙΛΙΔΟΣ ΣΠΟΔΟΝ.** Auf dem Architrav an den Flanken sitzende geflügelte Genien, daneben lekythosartige Ständer, auf denen Kronen schweben, in der Mitte auf niederer Plynthe ein kreisrundes Medaillon (**ΕΡΟΤΟΣ ΚΑΤΟΠΤΡΟΝ**) von sitzenden Kindern mit Fackeln gehalten, ganz oben ein nackter Jüngling mit Speer und Schild. Die Zeichnung gehört zu den anmuthigsten und stylvollsten, was man von italienischer Frührenaissance sehen kann. In Venedig wüsste ich wenig Derartiges (vielleicht der Altar S. Jacomo in S. Marco); auffallend aber erinnert das Werk an die Arbeiten eines Rossellini, Desiderio da Settignano, Benedetto da Majano u. A. 4″ 10‴ br., 9″ 9‴ hoch.

115. r. III. v. Ueber einem schlichten Inschriftstein (Aspice viator etc.) ein tympanongekröntes Portal, darin die wunderschönen Brustbilder eines Mannes und Mädchens. Rechts und links werden die Vorhänge von nackten Figuren hinweggezogen. 5″ br., 8″ 5‴ hoch.

116. r. IV. v. Die Schrifttafel, welche über einem reliquienschreinartigen Sarcophag angebracht ist (Trebiae Q. etc.), befindet sich in einer hohen, aus Bogen, Pilaster und Tympanon portalartig gebildeten Architektur. Im Giebel Tauben bei einer Vase sitzend. Auf dem Sarkophag Reliefs von nackten Figuren. 5″ br., 8″ 6‴ hoch.

117. s. III. v. Standarte des Amorschiffes. Viereckige,

reichgestickte Fahne mit sechs Lappen. Im Felde die angeführte „Hieroglyphe“: amor vincit omnia. 1″ 10‴ br., 2″ 9‴ hoch.

118. s. VI. v. Das Schiff. Unbedeutend. 4″ 9‴ br., 2″ 3‴ hoch.

119. t. III. v. Eine etwas phantastische Wasserkunst des Inselgartens, aus zwei Säulengeschossen mit geschweiftem Dache bestehend. Im Inneren steht ganz unten die Vase, welche die Wasserstrahlen zwischen den oberen Säulen durchwirft. 2″ 3‴ br., 5″ hoch.

120. t. III. r. Ringförmig verschnittener Baum. 2″ 10‴ br., 3″ 9‴ hoch.

121. t. IV. r. Buxbaum, in Form eines Menschen zugeschnitten. 2″ 10‴ br., 5″ hoch.

122. t. V. v. Anderer Baum. 1″ 9‴ br., 3″ 8‴ hoch.

123. t. V. r. Buxbaum, in Form eines phantastischen Aufsatzes. 1″ 8‴ br., 5″ hoch.

124. t. VI. v. Pilzförmig geschnittener Baum. 1″ 11‴ br., 3″ 10‴ hoch.

125. t. VI. r. Der oben geschilderte Peristyl. 2″ 3‴ br., 5″ hoch.

126. t. VII. v. Grundriss der Insel. Durchmesser 5″ 2‴

127. u. III. v. Ornament eines Gartenbeetes. Durchmesser 3″ 9‴.

128. u. IV. v. Desgleichen, quadratisch, 2″ 6‴.

129. u. IV. v. Verschnittener Baum auf einem Altar, mit Gewinden und Schädeln. 1″ 2‴ br., 2″ 9‴ hoch.

130. u. V. v. Muster eines Blumenbeetes. 3″ br., 3″ 3‴ hoch.

131. u. V. r. Verschnittener Bux in Gestalt von Vögeln etc. aus einer schönen Urne auf einem Altare wachsend. 2″ br., 3″ 9‴ hoch.

132. u. VI. v. Gartenbeet einen Adler vorstellend. 3″ br., 2″ 9‴ hoch.

133. u. VI. r. Ein ähnliches mit zwei Vögeln auf einer Schale. 3" 1''' br., 2" 9''' hoch.

134. u. VIII. v. Trophäe, bestehend aus römischen Waffen und geflügeltem Geniushaupt, Stern etc. 1" 9''' br., 6" hoch.

135. u. VIII. v. Desgl. Oberkleid, geflügelter Kopf und Lorbeerkranz. 1" 1''' br., 6" hoch.

136. u. VIII. r. Desgl. Tiegerfell, Waffen und Stierhaupt. 2" br., 6" hoch.

137. u. VIII. r. Desgl. Geflügelte Scheibe, Täfelchen mit den Worten: Quis evadet? Oben eine zweite Scheibe. 1" 3''' br., 6" hoch.

138. x. I. v Desgl. Aehnlich, mit Bändern geschmückt: Nemo. 1" 9''' br., 6" hoch.

139. x. I. v. Desgl. Ein Aehnliches ohne Inschrift. 1" 11''' br., 5" 11''' hoch.

140. x. II. v. Desgl. Prächtiger Lorbeerkranz mit Perlengehängen, Bändern und Inschrift: ΛΟΡΙΚΤΗΤΟΙ. Oben ein reizender Amor. 1" 4''' br., 6" hoch.

141. x. IV. r. Nymphe mit einem Speer in der Rechten, ein prachtvolles Costumebild, in der Tracht der Zeit, nicht antik. Es ist zu bewundern, mit welch' feinem Geschmack, wie richtig und stylvoll sich die Ornamente der Construction des Körpers anpassen. 2" 9''' br., 5" 1''' hoch.

142. x. V. r. Diese und die folgenden Gefässe gehören zu den schönsten Mustern im Poliphil, die dem Kunstgewerbe zu Vorlagen dienen können. Vase auf zartem Fusse, der eiförmige Körper unten schräg oder spiralförmig canellirt, am Rande ein reicher Bandstreifen, dann folgt der Hals mit einem Rankengewinde, welches zu jener Stelle in Semper's Styl als Illustration gelten mag, wo gesagt wird, dass bei Schenkgefässen das Ein- und Ausgiessen der Flüssigkeit durch die nach oben und unten gerichtete Bewegung des Ornamentes angedeutet werde. Die

Henkel bilden Thierfiguren, das Ganze ist von wohlthuender Reinheit der Form. 2″ br., 3″ 6‴ hoch.

143. x. VI. r. Ein vasenförmiges Gefäss, dessen Henkel als ausgezackte Blätter von dem Reif der Mündung niederfallen. Den Obertheil bedecken parallele schräge Canellirungen dann in der Mitte ein schöner Bandstreifen, den Bauch bedecken in derselben Anordnung wie oben die Canellirungen zierliche Zweige mit Blättern, unten kurze Ränder. 2″ 1‴ br., 3″ 9‴ hoch.

144. x. VII. v. Amphoraförmiges Gefäss, hier aber nicht in antiker Art als Weinbehälter gebraucht, sondern mit Löchern am Halse, durch welche der Rauch von Wohlgerüchen ausströmt. Zwei kleine Henkel machen es zugleich zur Amphore. Bemerkenswerth ist die völlig stylvolle Decorirung mit lauter parallelen, horizontalen Bändern; unten der spitze Fuss zum Einbohren in die Erde. 1″ 6‴ br., 3″ 10‴ hoch.

145. x. VIII. r. Dreiköpfige Büste auf einer Herme mit Phallus. Der Körper ist durch schöne Stylisirung der Ornamente in guten Uebergang zur Säule gebracht. 2″ 3‴ br., 3″ 9‴ hoch.

146. y. I. v. Die drei Köpfe des Cerberus im Medaillon einer trophäenartigen Standarte, einfach. 1″ 7‴ br., 3″ 10‴ hoch.

147 und 148. y. I. r. und y. II. v. Triumph des Amor. Der Zug, welcher auf blumiger Wiese an einem Gebüsche vorüberzieht, eröffnen zwei Flötenbläserinen, es folgt eine Standartenträgerin, die nächste hält ein Rauchgefäss. Die Uebrigen, welche nun zur Seite des Gefährtes schreiten, tragen die eben beschriebene Trophäe (146) nebst anderen mit Schrifttafeln, Zweigen und Fahnen. Die eine auch eine unversehrte und eine des Kopfes beraubte Antike, jene weiblichen, diese männlichen Geschlechtes — ein guter Einfall. Die letzten auf dieser Seite sind zwei Satyren mit Hermen der geschilderten Art in Händen. Die überaus geschmackvoll decorirte Biga ziehen zwei Drachen mit reichen Decken. Amor mit Pfeil und Bogen, von denen

er jeden in je einer Hand hält, mit Flügeln, wie endlich der ganze Apparat ist von dem Geist und Inhalt, dass die Stellen aus Seneca, Petrarca und dem pastor fido, die Ridolfi bei der Beschreibung des Triumphes des Amor, den Tizian gemalt hat, anzieht, auch hieher völlig passen. Hinter dem Wagen werden Poliphil und Polia von den Nymphen in Blumenketten als Gefangene geführt; auch hier wieder reiche Drappirungen, Trophäen. 4" 10''' br., 4" hoch.

149. y. III. v. Ein Säulenpostament von der herrlichsten Ornamentation. Es ist in Profilen und Maassen dem darauf stehenden attischen Säulenfusse homogen, indess frei decorirt, mit Schädeln unter der oberen Kehle, gleich einer Ara. Die Schmiege und benachbarte Leiste zieren reiche Ornamente. Von den Widderköpfen hängt an Schnüren, die in reizenden Windungen herabwallen, ein dickes Blumengewinde und umrahmt das kreisrunde Medaillon im Inneren der viereckigen Fläche des Postamentes. In diesem ist ein Waldopfer von Satyren und nackten Maenaden dargestellt, welche mit Lekythen um den brennenden Altar stehen. Der Grund, auf welchem das Medaillon und das Gewinde ruhen, von dunkler Farbe, hat die eleganteste Wirkung. 3" 7''' br., 5" 7''' hoch.

150. y. III. r. Friesornament: ein Stier, auf dessen Rücken ein Satyr und ein naktes Weib, Lorbeerketten und Rosen etc. Minderbedeutend. 4" 11''' br., 2" 2''' hoch.

151. y. IV. v. Das Amphitheater mit augenscheinlicher Reminiscenz des Kolosseums, dessen Bogenstellungen die gesammte Bauweise in der nächstfolgenden Zeit bereits mächtig beeinflussen sollten. Die Brüstungen der Stockwerke sind indess phantastisch decorirt, in der Mitte ein römisches Portal. 4" 2''' br., 5" 9''' hoch.

152. y. VIII. v. Geometrischer Grundriss der siebeneckigen Therme. Durchm. 2" 6'''.

153. z. VII. v. Der Venusbrunnen. Den Hintergrund bilden

ornamentirte Gitter, über die ein Baum herüberragt. Das Wasser strömt in das sechseckige Bassin aus einem riesigen Sarkophag, welchen die blüthenumrankte Laube überwölbt. Durch dieselbe erblickt man grössere Bäume. Neben einem Medaillon (Inschrift: ΑΔΟΝΙΑ) ist en relief Venus demselben Quell entsteigend und der Tod des Adonis dargestellt. 5″ br., 5″ 1‴ hoch.

154. z. VIII. v. Mit diesem und dem vorhergehenden Schnitt beginnt die Reihe, welche wir oben als hervorragend in Zeichnung und Formschneidetechnik bezeichnet haben. Die Conturen sind von staunenswerther Sicherheit in der Linienführung und mit wenigen zarten Strichen erscheint eine treffliche Modellirung erreicht. Hier sieht man wieder denselben Gegenstand, der Sarkophag ist aber eine Art Podium oder Pegma geworden und hat in den Reliefs die Beweinung des Adonis durch die Frauen, eine Gruppe, die aber gar nicht an eine Grablegung Christi erinnert, und die Scene, wie Venus in Ohnmacht fällt. Die Laube hat hier keine Pflanzen als Umkleidung, damit man die aus Edelsteinen gebildete Statue der sitzenden Göttin erblicken kann, welche auf ihrem antiken Stuhl, Amor am Busen säugend, an Madonnendarstellungen anklingt. Eine Nymphe küsst ihr den Fuss, fünf andere knien mit über die Brust gekreuzten Armen vor der Figur. Hintergrund wie in 153. 5″ br., 5″ hoch.

155. z. IX. r. Dieser Holzschnitt enthält eine unendlich malerische, reizende Darstellung. Der Hintergrund ist abermals durch das verzierte Spalier und hohe Bäume gebildet, in der Mitte rückwärts stösst die Laube daran, so dass wir ihre Vorderansicht haben und durch den Bogen durchblicken, hinter dem im Gehege eine Pforte mit Giebel steht. Vor der Laube liegt das sechseckige Bassin, um dessen Rand im Vordergrunde das vereinigte Paar in den Blumen sitzt. Neben und hinter ihnen Nymphen in reichwechselnden Stellungen, theils zu zweien, theils lieblich gruppirt, mit Blumen und Harfen. Nur eine erscheint stehend und reicht dem Liebespaare den Lorbeerkranz.

Ueber der ganzen, grossen Gruppe thront das vorgen. Bild der Göttin. In dieser Composition spricht das Venezianische Element vor Allem vornehmlich entgegen, in Farben als Tafelbild ausgeführt, müsste sie neben Bellini's verwandten Bildern würdig stehen. 5″ br., 5″ 1‴ hoch. (Siehe den Titelholzschnitt.)

156. A. VIII. r. Alle Holzschnitte von diesem an, gehören zum zweiten Buche. — Polia vor dem Altar der Diana mit dem Gebetbuch knieend, daneben der zusammengebrochene Liebesheld. Den Altar überwölbt, wie bemerkt, eine Bogendecke auf vier korinthisirenden Säulen, deren Bogen durch Eisenspangen verbunden sind, ein Rest der italienisch-gothischen Constructionsweise. 4″ 11‴ br., 7″ hoch.

157. B. I. v. Derselbe Ort. Polia zieht den Ohnmächtigen bei den Füssen vom Heiligthume weg. Die Perspective des liegenden Körpers, der mindestens die doppelte Länge der Altarstufen hat, an deren einem Ende der Kopf liegt, während die Sohlen unweit der sehr entfernten Thüre sich befinden, gemahnt an die bekannte Zeichnung perspectivischer Ansichten des Hogarth. 4″ 10‴ br., 4″ hoch.

158. B. II. r. Der Traum der Polia, sammt dem folgenden, hervorragende Stücke. In einem dichten, mit zahlreichen Pflanzen gefüllten Walde, treibt Amor zwei ganz entkleidete Frauen an seinem Wagen gespannt, über Stock und Stein. Polia kniet daneben im Dickicht als Zuschauerin. In ihrer Miene und Haltung der Arme ist das Entsetzen so trefflich ausgedrückt, wie in den Gesichtern der Gequälten der heftige physische Schmerz. Ihr Schreiten und mühsames Vordringen, die Furcht mit welcher die eine den Ruthenschlägen ihres Peinigers sich durch Bücken entziehen will, das Alles ist meisterhaft dargestellt. Ebenso die Stellung Amors, wie er sich feststemmt, um nicht hinabzufallen. Unter den figuralen Compositionen mag diese als eine der ersten gelten. 5″ 4‴ br., 4″ hoch.

159. B. III. v. Am Waldrande, auf einer Wiesenfläche,

deren Ferne mit einem Häuschen und Büschen geziert ist, zerhaut der erzürnte Gott seine Opfer, die den daneben stehenden Wagen gezogen haben. Polia sieht wieder erschreckt zu. Amor, eine herrliche Figur, haut wie sonst der Henker des Herodes, auf die vor ihm mit gebundenen Händen knieende Sünderin, die andere liegt bereits zerstückt am Boden. Bemerkenswerth ist der Ausdruck des Todes in ihrem Haupte. 4″ 10‴ br., 4″ hoch

160. B. IV. v. Dasselbe Local. Amor fliegt durch die Lüfte fort, ein Adler, Löwe, Drache und andere Thiere fressen die zerstückten Leichname: Polia beugt sich in heftiger Erregung vor, um es zu sehen. 4″ 11‴ br., 4″ hoch.

161. C. V. v. Poliphil, langgestreckt auf dem Pflaster eines Gemaches liegend, dessen Arkaden durch Pfeiler zur Rechten angedeutet sind. Polia neben ihm knieend in reizender, edler Haltung, breitet die Arme aus. Rückwärts eine Thüre. Hier mag wohl die Idee einer Pieta zu Grunde liegen. 4″ 10‴ br., 3″ 11‴ hoch.

162. C. V. r. Tempelraum, der Hintergrund zeigt zwei Conchen mit Altären, darüber die Muscheln des Abschlusses. Auf dem quadergepflasterten Estrich Polia auf dem Schoosse des Poliphil in Umarmung, eine sorgfältig angelegte Gruppe. 4″ 11‴ br., 3″ 11‴ hoch.

163. C. VI. v. Zwei Tempeljungfrauen in heftiger Bewegung treiben das Paar mit Stöcken hinaus. Beide sind trefflich im Schreiten. Die Priesterin daneben sehr schön und würdig. Rückwärts eine Arkade. 4″ 10‴ br., 3″ 11‴ hoch.

164. C. VII. r. Die eine Hälfte des getheilten Feldes zeigt ein schönes Interieur: Polia sitzt in dem Schlafgemach, dessen Boden sie mit Blumen bestreut hat und sieht durch das Rundbogenfenster, unter welchem eine Kleidertruhe steht. Rückwärts ihr hohes Himmelbett mit Gardinen. Draussen eine einfache Gegend mit Gewässer und Bergen, in den Lüften Diana auf ihrem Wagen durch Venus in die Flucht getrieben. 4″ 10‴ br., 3″ 10‴ hoch.

165. D. I. v. Polia kniet im Venustempel vor der Priesterin, neben ihr Poliphil, hinter dem Stuhle Dienerinen. Rückwärts der Altar in der Cella. 4″ 10‴ br., 4″ hoch.

166. D. II. v. Beide vor der Priesterin knieend, die stets eine sehr gefällige Figur ist, in den langen Gewändern, die tiaraförmige Krone am Haupte. In den Begleiterinen einige treffliche Motive; einfache Architektur. 4″ 10‴ br., 3″ 10‴ hoch.

167. D. IV. v. Die Priesterin thront in majestätischer Haltung, neben ihr fünf liebliche Mädchengestalten. Daneben das sich küssende Paar. Rückwärts drei schöne Bogen auf Pfeilern. Wir kommen auf diese Darstellung noch zu sprechen. 4″ 10‴ br., 3″ 10‴ hoch.

168. D. VIII. v. Poliphil an die Geliebte schreibend. Vorne sitzt er an der Wand seines Gemaches an einem schön geschnitzten, ornamentirten Tische; die Miene, mit welcher er die Spitze der Feder beschaut, ist wunderbar wahr und charakteristisch, die Figur selbst höchst angenehm von gerundeter Zeichnung. An den Wänden stehen Truhen entlang, oben hängt ein Heiligenbild mit einem Leuchterarm davor. Durch ein gekuppeltes Bogenfenster mit Theilungssäule sieht man in die Landschaft. Die sehr gemüthliche Genrescene hat Analoges in den Miniaturen der Handschriften, wo Maler und Scriptor sich oft dermassen abbildeten. 4″ 10‴ br., 3″ 10‴ hoch.

169. E. I. r. Ein liebliches Gegenstück. Polia liest das empfangene Schreiben in ihrem Gemach, dabei ein Hündchen. Zwei Fenster zeigen die Landschaft, im Zimmer steht nur ein Geräth, ein Himmelbett, das schönste Renaissancemeuble, kräftig und zierlich zugleich. 5″ br., 4″ hoch.

170—172. E. VI. r., VII. v. und r. Die Vorgänge in den Wolken vor Venus, welche oben gemeldet sind. Poliphil klagt sein Leid, Amor bringt Polia's Bild und durchschiesst es mit dem Pfeile. Hier erreicht der Künstler im Figuralischen die höchste Stufe: die Gestalt Amors nach dem Schusse, der Ausdruck der

Getroffenen voll süssem Weh, gehören zu dem Schönsten, was die Schule vor ihren Hauptmeistern hervorgebracht hat; es ist, als hätte der Künstler mit dem Letzten sein Bestes geben wollen, das in der That denn auch Gianbellino würde Ehre gemacht haben. 4″ 10‴ br., 4″ hoch.

Es erübrigt noch, über den oder die Künstler zu sprechen, aus deren Händen die schönen Holzschnitte des Poliphil können hervorgegangen sein, eine Frage, die leider nicht so unbedingt zweifellos beantwortet werden kann wie die, welche den Autor betrifft. Zur Stunde befinden wir uns zwar schon weiter als man vor der Entdeckung des in den Initialen versteckten Namens Colonna in jener Untersuchung gestanden war, doch konnte völlige Bestimmtheit noch nicht erreicht werden; auch ist es nicht allzulange, dass auf 3—4 verschiedene Urheber hier wie dort gedacht wurde. Bereits ist Papillon's Meinung mitgetheilt worden, der die Zeichnungen der Venezianischen Edition Raphael zutheilt, die Nachschnitte der Pariser von 1561 aber dem Woeiriot, Eines so wenig richtig wie das Andere. Seine Ansicht hatte auch der ehemalige Besitzer des überaus prachtvollen Exemplars der Ausgabe von 1499 der Privatbibliothek Sr. Majestät, welches mir vorliegt. Er schrieb (wohl im 18. Jh.) zu einer älteren handschriftlichen Notiz am vorletzten Blatte, welche den Inhalt des hier mangelnden letzten ersetzt: cum figuris Raphaelis Urbinatis. Ueber diese Meinung braucht weiter nichts gesagt zu werden. Beachtenswerther ist die Ansicht Federigi's. Nach diesem wären die Zeichnungen von Einer Hand, nämlich von Colonna selbst, geschnitten seien sie jedoch von Gianbellin, wie das ꝟ beweise, das auf zweien der Darstellungen begegne. Keine der drei Behauptungen hält indessen Stich, wenn sie schon dem Möglichen, dem Wahrscheinlichen einen Schritt näher stehen. Beim ersten Durchblättern schon wird man sich leicht überzeugen, dass geringere und vorzügliche Blätter vorhanden sind, über welche zwar ein allgemeiner Schulcharakter verbreitet ist,

die dennoch aber einmal den weichsten, edelsten Fluss der Linien, dann wieder alterthümliche Härte in den Falten und Körperformen zeigen, die in der Zeichnung des Baumschlages, des Ornamentes nicht immer übereinstimmend gefunden werden. Dass der Verfasser des Textes der Künstler selber gewesen sei, wie ausser Federigi auch Temanza urtheilt, wird dadurch widerlegt, dass, bei so ziemlicher Uebereinstimmung des Textes und der Illustrationen im Allgemeinen, hie und da doch Differenzen bemerkbar werden, die unmöglich vorhanden sein könnten, wenn Colonna sein eigener Illustrator gewesen wäre. Er beruft sich nur zweimal auf die Holzschnitte und darunter das eine Mal, ohne dass die beigefügte Zeichnung dem Wortlaut dieser seiner Berufung entsprechen würde. Jenes eine Mal ist bei der Schilderung des Amphitheaters zu suchen, dieses aber in der langen, genauen Detaillirung der schönen Pforte, deren Zeichnung ganz einfach und ohne beigesetzte Buchstaben ist, auf welche die Erklärung im Texte ausdrücklich hinweist. Dass drittens endlich Gianbellin, von dem es nicht einmal völlig erwiesen ist, dass er für Holzschnitte Zeichnungen entwarf, ferner noch viel weniger, dass er selbst Formschneider gewesen, die Entwürfe eines Anderen in Holz ausgeführt habe, fällt gänzlich hin.

Um plausiblere Bestimmungen treffen zu können, müssen wir uns vor Allem die Elemente zurechtlegen, aus denen die Kunstweise des Meisters bestanden und entstanden sein mag, dem die besten Blätter (denn diese bloss haben Bedeutung und erlauben einen Schluss auf die Entstehung) angehören. Es sind zwei verschiedene Style, die hier, fast gleich mächtig, aufeinanderstossen. Wir finden eine gewisse Vorliebe und dann auch viel Geschick für die Darstellung von Frauengestalten, deren Typus ein ganz unverkennbarer, eigenartiger ist: üppige Formen, ziemlich gedrungene Körper, runde Gesichter mit weichem, doch mehr reiferem als mädchenhaftem Ausdrucke, Figuren, von denen oben bemerkt ist, sie erscheinen wie ein

Embryo des holden Frauentypus eines Palma. Wir sehen da Kindergestalten so lebensfrisch, kernig, weltlich und lustig, wie Bellino sie mit Lauten zu Füssen der thronenden Maria zu setzen pflegte. Allegorien, mystische Compositionen kommen in der Weise vor, wie der Meister z. B. jene im Kahn fahrende Fortuna mit den Genien darstellte oder Gruppen, Reigentänze von Jünglingen und Mädchen, die in seinem Bacchanal (später) so poetischen Ausdruck gefunden. Um Einzelnheiten nicht zu vergessen, weise ich wieder auf die Reihenfolge der Holzschnitte hin, in deren Verzeichniss so manches Ornament, die Thronstühle, die hängenden Ampeln und Corallen über denselben, die reichen Baldachine als Bellinisch angeführt worden sind. Nackte Körper, namentlich der Frauen, haben eigenthümliche, unangenehme Ecken, die sehr lebhaft an die Tafel des Meisters im Belvedere gemahnen, auf der ein sitzendes nacktes Mädchen gemalt ist. Einmal, bei der Aufnahme Polia's durch die Venuspriesterin, werden wir völlig in die heilige Behaglichkeit versetzt, welche seine santa conversazione athmet: die Priesterin mitten im Raume ruhig auf dem reichen Throne sitzend, ringsum in leisbewegtem Verkehr die Jungfrauen, unten dann, wie sonst Donatoren gemalt werden, die beiden Liebenden. Auch das reizende Schluss-Tableau des ersten Theiles, wo sich auf blumiger Wiese im Schatten am heiligen Quell der Göttin, deren Standbild man durch Lauben in der Ferne erblickt, zahlreiche Nymphen mit Blüthenkränzen und Musikinstrumenten um Poliphil und Polia gelagert haben, hat viel vom lieblichen, friedvollen Wesen dieses Künstlers.

Seiner Richtung angehörend wird das Meiste und auch das eigentlich als geistiges Element Wichtigste unter den Illustrationen des Poliphil befunden werden müssen. In ihr begründet zeigt sich das Milde, Ruhige, der weiche Gesammtcharakter des Künstlers, während von dem zweiten Elemente, das zu jener Zeit Venedigs Schule beeinflusste, mehr Aeusserliches, gewisse Formen, vor Allem das Ornament abzuleiten sein wird.

Francesco Squarcione's Antikensammlung zu Padua wurde für diese Gegend ein Quell der Renaissance, hier, wo nicht so häufig durch Trümmer und Ausgrabungen die classischen Formen an den Tag kamen wie in Rom u. a. a. O. Hier blühte die Mode des Sammelns auch nicht in so allgemeiner Weise und so grossem Masstabe wie die Medicäer, die röm. Päpste und die Cardinäle es betrieben. Daher war jene Schule der Ausgangspunkt einer Ornamentik namentlich, die bald die Schulen von Mailand, Bergamo, Brescia, Verona, Vicenza, Treviso, Bologna etc. beherrschte und auch in Venedig sich Eingang verschaffte, eines Styles, der allüberall durch das phantastisch-reiche, poesievolle Variiren spätrömischer Sarkophag-Ornamentik namentlich kenntlich wird. Es ist jene Kunstrichtung, welche von antiken Sculpturen, als ihren Vorbildern, ausgehend, in allen ihren Schöpfungen, auch wenn sie malerische Form dann erhalten haben, diesen Ursprung, diese Grundlage dadurch nicht verleugnen kann, indem ein plastisches Element überall in scharfer Betonung hervortritt, so dass, bis in's Kleine und Detaillirte durchgeführt, dieses Princip Härten und einen scheinbaren Naturalismus zur Folge hat. Squarcione's Schüler verbreiteten solche Keime durch ganz Ober-Italien, ja selbst die Florentinische Schule empfing eine neue Befruchtung davon. Sein Gehilfe Giacomo Bellini führt indess schon die Kreuzung herbei, durch welche die rein Venezianische Malweise in's Leben treten sollte; von Gentile da Fabriano gebildet, eignete er dessen Styl sich mit voller Liebe und Empfänglichkeit an, im Charakter dieses lieblichen, alterthümlichen Meisters sind seine Gemälde gehalten und stets rühmte er sich der Schülerschaft. Bei Squarcione aber erwarb sich der Venezianer nur die Kenntnisse für bestimmte Gebiete, namentlich lernt er die Antiken, Drappirung und Architektur durch diesen Lehrer kennen, wie der erhaltene Band seiner 99 Zeichnungen darthut. Sein durch Verwandtschaft befestigter Verkehr mit Mantegna, Squarcione's grösserem

Schüler, mochte der folgereichste Umstand zur Verbindung beider Richtungen geworden sein, nämlich des durch Gentile's Schule auf Giottesker Basis ruhenden Bellini'schen und des in der Antike begründeten Paduanischen Styles, die beide jedoch in dem Sohne, Gianbellin, bei Weitem nicht so innig verschmolzen begegnen.

Wir entdecken zahlreiche Züge, welche den Künstler der Illustrationen zum Poliphil mit Squarcione-Mantegna vergleichen lassen, wie denn dem Letztgenannten die Urheberschaft auch wirklich zugeschrieben worden ist. Soviel mir ein Zusammenhalten der Holzschnitte mit Gemälden und Stichen Mantegna's möglich gewesen, habe ich indess in diesem Meister das gerade Gegentheil der sanften Schönheit gefunden, ihres allgemeinen Geistes, während seine technischen Mittel der Zeichnung, Perspective etc. weit überlegen erscheinen. Er gefällt sich in realistischer Aeusserung eines männlich starken Gefühles, liebt es daher, kräftige Männergestalten darzustellen und gibt den Frauen auch harte, scharf charakterisirte Züge. Heftige, stürmische Scenen des Kampfes, des Schmerzes, gehören zu den Lieblings-Motiven des Meisters, sie entsprechen seiner ganzen energischen Natur — in unseren Holzschnitten athmet ein romantisches, dem Stoffe des Liebestraumes sehr glücklich verwandtes, friedliches Wesen, es waltet in ihnen stets ein stimmungsvolles, an die Landschaft, an den schweigend-bedeutenden Ausdruck der Köpfe gebundenes Element.

Ebenso gewiss aber ist die Einwirkung der Paduanischen Weise im Aeusserlichen, Decorativen, Ornament. Von den offenkundigsten Zeichen, den Triumphen, wurde oben gehandelt, sie können mittelbar durch Donatello von Treviso und unmittelbar aus der Anschauung der Werke Mantegna's in den Poliphil gekommen sein. Andere Züge verwandter Art sind ferner: die antikisirende Darstellung der Sarkophage und Grabmonumente, welche Mantegna mit gleicher Vorliebe angebracht hat, in die

Grablegung Christi aufnahm und in derselben humanistischen Weise mit Inschriften, wie Humani generis redemptori versah. Ebenso schreibt er in griechischen Lettern auf das Blatt des Kampfes mit Antaeus: Divo Herculi invicto, oder seinen eigenen Namen auf die Tafel des h. Sebastian im Belvedere, in senkrechter Zeile. Hieher gehört das Einzelnwerk, die Architekturen, die Formen und Ornamente der Trophäen, der Gewänder, der Wagen; die Zeichnung, vielleicht überhaupt die Idee der Anbringung des Elephanten, dem wir in Caesar's Triumphzuge wieder begegnen; die Gefässe, die Flambeaux, die Füllhörner, Musikinstrumente, Palmen, die antiken Frauenkleider. In dem Priapusopfer überrascht der reizende, aus Laubgewinden, welche um die Pfähle gewunden sind, in Kuppelform errichtete Baldachin über der Herme, welcher genau so wieder auf dem genannten Bilde der Madonna in throno des Louvre von Mantegna angebracht wurde. Reliefs mit Kinderweinlesen liebt er gleichfalls wie unser Künstler darzustellen, z. B. auf dem gen. Bilde des Sebastian etc.

Wenn wir demnach Mantegna wohl den grössten Einfluss auf den nichtfiguralen Theil der Zeichnungen einräumen werden, so kann doch von seiner Autorschaft die Rede nicht sein. Auf der anderen Seite stünde Bellini, dess Giacomo Sohn, der, vollgesogen des Gentili'schen Geistes, doch gleichfalls nur für Formelles in seiner Kunst den Unterricht Squarcione's in Anspruch nahm, Gianbellin, der Vertreter einer zwar nicht idealistischen aber bei Weitem milderen und schliesslich auf nicht antik-alterthümlichen Elementen ruhenden Manier. Auf ihn haben Viele, die Mehrzahl derer gedacht, die sich bemühten, den Künstler unseres Werkes zu ergründen, und sie stützen ihre Ansicht nebst der Uebereinstimmung so mancher einzelner Züge, namentlich auf jenes Monogramm b, das zwei Zeichnungen tragen. Die erste ist die Darstellung, wie Poliphil unter dem Baume schläft (3), die andere eine Hieroglyphen-Tafel (15), beide indess von

untergeordnetem Werthe. Zudem kennt man noch andere, durchaus verschiedene Holzschnitte damals zu Venedig gedruckter Bücher, die mit demselben b bezeichnet sind. So in der berühmten seltenen Bibel von Malermi (Bevilaqua 1494), wo auch ib und ibv vorkommt, das Johannes Buonconsiglio Vicentinus, aber auch Joh. Bellinus Venetianus gedeutet wird. Die Ausgabe von 1498 dann soll in den Illustrationen des a. T. Bellin'sche, im n. T. Zeichnungen des Benedetto oder Bartolomeo Montagna enthalten. Auf Bellini wird auch die Folge der Schnitte in der Biblia vulgare historiata, Venedig 1492, in Fol. gedeutet, da Buonconsigli in diesem Jahr erst Lehrling sein konnte; b und F bezeichnete Holzschnitte endlich, in der Tavola de le rubriche del primo libro de la prima Deca di Tito Livio etc. Ven. 1493 (Zoane Vercellese) in Fol. schreibt man den beiden Bellini (Giovanni und Gentile) oder Buonconsiglio oder Benedetto Montagna oder jenem Bernardus pictor, der bis 1486 mit dem Drucker Erhard Radtold von Augsburg in Venedig vorkommt, zu, der sich auch im Appianus latine, Venetiis per Bernardum pictorem nennt, wo das b abermals erscheint (u. a. a. O.). Ausserdem signirte auch Botticelli, an den hier natürlich nicht zu denken, Zeichnungen seiner divina comedia mit demselben Buchstaben, welcher also für Bellino kein sicherer Beweis sein kann.

Und da nun dasselbe Zeichen unter den vielen Namen, die es symbolisirt, auch einen Meister (oder vielmehr zwei) andeutet, auf welchen alle übrigen inneren und äusseren Kriterien passen, so möchte ich die Hypnerotomachia den Brüdern Bartolomeo und Benedetto Montagna zutheilen, eine Ansicht, der Nagler am nächsten kommt, welcher Giov. Bellini oder Benedetto Montagna für die Erfinder hält. Beide Brüder, von denen Ridolfi Nachricht gibt, blühten nach Zani beil. 1489—1522, nach Lanzi bis 1507. Vasari macht sie zu Schülern Mantegna's, ihr Aufenthalt war meistens in ihrem Heimatsorte Vincenza.

Benedetto heisst übrigens noch ein dritter, älterer Meister d. N., vielleicht zugleich ihr Lehrer, von dem sie sich zu Bellini wandten, wie Ridolfi bestätigt, während Kugler und Lanzi das Mantegneske in ihren Bildern constatiren. Zugleich soll sich Verwandtschaft mit dem Veroneser Francesco Morone und der Schule Ferrara's nachweisen lassen, soviel noch an ihren nun seltenen, ehemals in Vicenza, Verona, Padua und Venedig häufigen Tafeln ersehen werden kann. Bartolomeo bewahrt mit den Bellin'schen und Mantegnesken Elementen viel alterthümliche (locale?) Reste, so den Goldgrund bisweilen noch, Lanzi rühmt seine Kenntniss im Malen von Architekturen. Man kann den Styl beider Brüder die Resultirende der Venezianischen und der Paduanischen Schulrichtung nennen, derselben Strömungen, welche wir in den Holzschnitten des Poliphil herrschend und in glücklicher Weise vermählt gefunden haben, die kein anderer Künstler so übereinstimmend in seiner Schulbildung und in seinen Werken wieder zeigt. Es wird berichtet, Benedetto, der Schwächere unter beiden, habe nicht selbstständig, sondern nur als Gehilfe des begabteren Bruders gewirkt — was mit der Werthverschiedenheit unserer Illustrationen gar wohl zu vereinen wäre.

Errata.

Seite 38, Zeile 3 von unten, anstatt „buccolische" — „bucolische".
„ 76, „ 6 und 5 von unten, anstatt „Laurentium und Tuseum" — „Laurentum und Tuscum".
„ 101, „ 1 von unten, anstatt „Kunstgemälde" — „Kunstgewerbe".

Wien. Druck von Carl Fromme.