

## PHILOSTRATS GEMÄLDE IN DER RENAISSANCE

VON RICHARD FOERSTER

Die Bedeutung, welche die Philostratischen Gemälde, wie im folgenden gezeigt werden soll, für die Künstler der Renaissance erlangt haben, ist nicht nur für das Verhältnis dieser zur Antike, sondern auch für die Frage der Ausführbarkeit und so der Realität jener Gemälde von Wichtigkeit. Daß letztere auf die Kunst ihrer oder der nächstfolgenden Zeit irgendwelchen Einfluß gehabt hätten, ist völlig unerweislich. Auch gewisse frühchristliche Mosaiken dürfen zwar als Seitenstücke zu ihnen, nicht aber als von ihnen abhängig bezeichnet werden.<sup>1)</sup>

Die Philostratischen Gemälde sind im Altertum und im Mittelalter nur Gegenstand der Lektüre oder, wie bei Ioannes Eugenikos<sup>2)</sup>, literarischer Nachbildung gewesen. Dies wurde anders, als sie im XV. Jahrhundert in Handschriften nach Italien gebracht, bald daselbst abgeschrieben und durch Übertragung ins Lateinische weiteren Kreisen zugänglich gemacht wurden.

So hatte sich schon Ambrogio Traversari eine Handschrift verschafft: er schickte sie einem seiner Schüler, dem Bruder Michael, mußte diesen aber am 11. April 1432 um Rücksendung ersuchen, damit der Wunsch des Cencio Romano<sup>3)</sup>, sie zu erhalten, befriedigt werden könne.<sup>4)</sup> Natürlich war eine Handschrift auch in der Vaticana schon unter Nikolaus V.<sup>5)</sup>; zwei andere kamen hinzu unter Sixtus IV.<sup>6)</sup>; eine war in der Biblio-

<sup>1)</sup> Wenn Sal. Reinach, *Revue critique* 1896 Nr. 39 p. 174 sagt: *Wickhoff a montré que la frise sous la mosaïque absidale de S. Jean-de Lateran répondait exactement à une description de Philostrate*, so ist festzustellen, daß eine solche *description de Philostrate* nicht existiert, sondern nur mit täuschender Kunst von Wickhoff fingiert ist.

<sup>2)</sup> Boissonade, *Nova Anecd.* p. 329 sqq.

<sup>3)</sup> Vgl. A. Wilmanns im *Genethliacon* zum Buttmanstage 1899 S. 65 f.

<sup>4)</sup> Ambros. Trav. epist. lib. XIII ep. 18. Fraglich ist, ob auch die *Imagines* in der Handschrift des *Philostratus* enthalten waren, welche Traversari im Mai des Jahres 1418 von Francesco Barbaro geliehen hatte und ihm im Oktober desselben (?) Jahres zurückschickte (lib. VI ep. 10. 12. 14); desgleichen, ob auf sie sich die Aufforderung zur Übersetzung des *Philostratus* bezog, welche Niccolo Niccoli im Jahre 1432 an ihn richtete (lib. VIII ep. 1). Man möchte allerdings in erster Linie an die *vita Apollonii* denken, welche in lib. VI ep. 12 genannt ist und zu den in lib. VIII ep. 1 aufgezählten Schriften besser paßt. Von ihr hatte auch Francesco Filelfo eine Handschrift aus Konstantinopel mitgebracht, wie er am 13. Juni 1428 Traversari meldet (Ambros. Trav. epist. lib. XXIV ep. 875 p. 1010).

<sup>5)</sup> Müntz et Fabre, *La Bibliothèque du Vatican au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1887, p. 335.

<sup>6)</sup> Müntz et Fabre, a. a. O. p. 227 und 230. An letzterer Stelle (p. 230) ist auch die in Anm. 5 erwähnte Handschrift verzeichnet: *Philostrati Imagines et heroica. Ex papiro in rubeo*. Vgl. auch das Inventar im Serapeum XII n. 82 und 742.

thek des Herzogs Federigo von Urbino (152), drei in der von Bessarion, welche nach Venedig kam (309. 392. 514), viel mehr in der Mediceischen in Florenz. Und am Ende des XV. Jahrhunderts werden die Imagines in keiner mit griechischen Handschriften einigermassen versehenen Bibliothek Italiens gefehlt haben.

Sie blieben aber auch kein toter Besitz. Am 26. Dezember 1476 entlieh Giovanni Lorenzi, der Sekretär des Kardinals von S. Marco, aus der Vaticana die Handschrift, welche unter Nikolaus V. erworben worden war, und behielt sie bis zum 3. Juni des folgenden Jahres.<sup>1)</sup> Einer der nach Italien geflüchteten Griechen versah die Handschrift, welche später in die Bibliotheca Palatina zu Heidelberg kam, mit einer lateinischen Interlinearversion.<sup>2)</sup> Zu Beginn des Jahres 1487 übersetzte Antonio Bonfini von Ascoli im Feldlager des Königs Matthias Corvinus, welchen er aufgesucht hatte, im Laufe von drei Monaten den Heroicus, die Gemälde, Lebensbeschreibungen von Sophisten und Briefe des älteren Philostratos<sup>3)</sup>, und der König ließ diese Übersetzung von einem seiner Kalligraphen abschreiben und von einem der größten Miniaturen, vielleicht Attavante selbst, mit Initialen reich verzieren. Es ist der prachtvolle, heute in der Hofbibliothek zu Wien befindliche Codex lat. 25 mit dem Titelblatt: *Divo Matthie Corvino principi invictissimo Vngarie Boemieque regi Philostrati Heroica, Icones, Vite sophistarum et Epistole ab Antonio Bonfine traducte et in Corvinam bibliothecam regia impensa relate.*<sup>4)</sup> Ebenso übersetzte Stefano Negri von Cremona, ein Schüler des Demetrios Chalkondyles und Lehrer des Griechischen in Mailand, die »Gemälde« des älteren Philostrat ins Lateinische<sup>5)</sup>; desgleichen Celio Calcagnini (1479—1541), der Philolog von Ferrara<sup>6)</sup>, und gewiß noch so mancher andere, dessen Name sich vorläufig unserer Kenntnis entzieht. 1503<sup>7)</sup> erschienen die εἰκόνες zum erstenmal im

<sup>1)</sup> Müntz et Fabre, a. a. O. p. 275. Seine lateinische Übersetzung des Heroicus ist enthalten im Cod. Vindob. lat. 3254.

<sup>2)</sup> Es ist der Kodex 341. Vgl. Jacobs, Philostratorum Imagines p. XXXIII sqq.

<sup>3)</sup> Bonfini erzählt es selbst an einer Stelle, wo man es nicht sucht: *Rerum Ungaricarum decades quatuor cum dimidia* ed. Basil. 1568 dec. III lib. VII p. 569: *nec parvo quidem Picientem rhetorem salario conduxit — nec non castra sequi praeceperat scriptoribus et philosophantibus inimica. Quod cum ille invitatus facere cogeretur, ne ingrato in castrensi tumultu molestiaque ocio uteretur, oblatum sibi Philostratum tribus mensibus in Latinum transtulit: in primis vero Neapolitanas Iconas, deinde Vitas Sophistarum et Epistolas.*

<sup>4)</sup> Lambecius, *Comm. de bibl. Caes. lib. II col. 952 sq.* Tabulae cod. lat. Vindob. 25. Katalog der Miniaturenausstellung der k. k. Hofbibliothek, 4. Auflage (Wien 1902) S. 49 Nr. 244, wo weitere Literatur verzeichnet ist. Bei den Miniaturen handelt es sich um Initialen, nicht um Reproduktion der Imagines selbst, wie mir Herr Hofrat Prof. Dr. Karabacek auf meine Anfrage gütigst bestätigt. Der Codex Vindob. lat. 9515 ist aus dem Anfange dieser Handschrift abgeschrieben, enthält aber nur das Proömium und entbehrt der Miniaturen.

<sup>5)</sup> Da die Übersetzung dem Ioannes Grolierius Christianissimi Francorum regis a secretis ac Insubriae quaestor primarius gewidmet ist, muß sie nach 1515 fallen. Gedruckt ist sie erst nach seinem Tode. Mir liegt die Ausgabe vor: *Stephani Nigri quae quidem praestare sui nominis ac studiosis utilia noverimus monumenta*, Basileae 1532 p. 1—115. Vgl. Io. Pierius Valerianus, *De infelicitate litteratorum cum praefatione Menckenii*, Lipsiae 1707, p. 347.

<sup>6)</sup> Dies geht hervor aus seinen eigenen Worten in der Schrift *de talorum ludo* (Caelii Calcagnini opera, Basileae 1544) p. 292: *Hunc locum Apollonii commode aemulatus est et expressit Philostratus iunior in ea pictura cui titulum fecit ἀδύροντες, id est lusores: quam non pigebit ex nostra interpretatione huc transscribere.* Vgl. unten S. 20 Anm. 7.

<sup>7)</sup> Nicht erst 1517, wie H. Grimm, *Preuß. Jahrb.* 34, 43, behauptete. Vgl. *Farnesinastudien* S. 58.

Druck in Venedig bei Aldus. So wurden auch Kunstschriftsteller und Künstler mit den »Gemälden« bekannt.

Die erste <sup>1)</sup> Spur einer Erwähnung in der Kunstliteratur finde ich in der Schrift des Pomponius Gauricus de sculptura, welche zwischen 1501 und 1503 in Padua entstanden und dem Herzog von Ferrara, Ercole I., gewidmet ist. In ihr (p. 104, 2. ed. Brockhaus) ist der erste Satz des Proömiums mit der Formel *ut Philostrati verbis utar* in wortgetreuer Übersetzung wiedergegeben. Der erste Künstler, welcher Bekanntschaft mit den »Gemälden« zeigt, ist Mantegna, wenn meine Vermutung <sup>2)</sup> das Richtige trifft, daß seine im Jahre 1506 für Isabella von Mantua gefertigte Komposition des *Dio Como* von dem *Κωμος* des zweiten der Gemälde des älteren Philostrat beeinflusst ist und in dem Gemälde des Lorenzo Costa (1511) im Louvre Ausgestaltung oder wenigstens Benutzung gefunden hat.

Wenn freilich H. Grimm <sup>3)</sup> recht hätte, gebührte einem deutschen Künstler der Vortritt vor Mantegna: das ist Dürer. Denn die Engel im letzten (20.) Blatte des »Lebens der Maria« <sup>4)</sup>, deren einer einen Hasen am Hinterlaufe gefaßt hat, während der andere ihn mit einer Kinderklapper und einem Schlüsselbunde scheucht, sollen auf die »Eroten« des Philostrat (I 6) zurückgehen. An dem Leben der Maria hat Dürer von 1504—1506 gearbeitet, und jenes Blatt ist schon 1506 von Mark Anton <sup>5)</sup> gestochen worden. Pirckheimer soll der Vermittler gewesen sein. Zuzugestehen ist, daß gerade jenes »Gemälde« die größte Anziehung auf Künstler ausgeübt hat. Aber im übrigen schwebt die Vermutung in der Luft. Wir wissen nichts von einer Beschäftigung Pirckheimers mit den »Gemälden«. Und diese bieten gerade nicht das, was in Dürers Komposition zu sehen ist. Die philostratischen Eroten bekommen eben den Hasen nicht zu fassen — *πάντες δὲ ἐν τοῖς τῆς διαμαρτίας σχήμασι* —, der eine stellt nur dem Schenkel desselben nach, die andern aber scheuchen ihn durch alles mögliche, durch Händeklatschen, durch Schreien, durch geschütteltes Gewandstück, nur nicht durch Kinderklapper <sup>6)</sup> — wenn es überhaupt eine solche ist — und Schlüsselbund. Und lassen sich die Hasenjagd und diese Attribute bei Dürer nicht ganz wohl ohne Annahme einer solchen gelehrten Reminiscenz erklären? Nämlich wie die Engel <sup>7)</sup>, welche die von Joseph abgeschlagenen Späne sammeln, in Blatt 15 desselben »Lebens der Maria« oder, falls etwa diese — freilich sehr unwahrscheinlich — auch auf ein philostratisches Vorbild (die Eroten neben dem Tischler Daidalos in der Pasiphae II, 16) zurückgeführt werden sollten, wie die bei Dürer beliebten und von Grimm (a. a. O. S. 44) selbst hervorgehobenen Hündchen (in Blatt 8).

Wirklichen Nachbildungen der »Gemälde« begegnen wir zuerst in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts des XVI. Jahrhunderts. Wie schon bemerkt, hat keines eine solche Anziehung auf die Künstler geübt wie das

<sup>1)</sup> Bei Leo Battista Alberti findet sich, soviel ich sehe, keine Erwähnung.

<sup>2)</sup> Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamm. 1901 S. 177 ff.

<sup>3)</sup> Preuß. Jahrb. 34, 56 = Fünfzehn Essays N. F. S. 100.

<sup>4)</sup> Bartsch VII p. 133 n. 95.

<sup>5)</sup> Bartsch XIV p. 407 n. 637. von Sallet, Vorwort zum Leben der Maria.

<sup>6)</sup> Die Vermutung, Pirckheimer habe statt *κρότω χειρῶν* gelesen *κροτάλω χειρῶν*, ist haltlos. So vortrefflich *χειρῶν* zu *κρότω* paßt, so wenig ist wahrscheinlich, daß es von jemandem mit *κροτάλω* verbunden worden sei.

<sup>7)</sup> *Un angelo a guisa di Cupido* hebt Vasari t. VII 84 ed. Le Monnier schon bei Giorgione hervor.

## I. Erotenfest (I, 6)

## 1. Tizian

Daß Tizians berühmtes, heute in Madrid befindliches Bild aus diesem »Gemälde« Philostrats geschöpft sei, konnte dem Kunstforscher nicht entgehen, der gleichermaßen mit den Werken des Venezianers wie mit den »Gemälden« vertraut war, Carlo Ri-

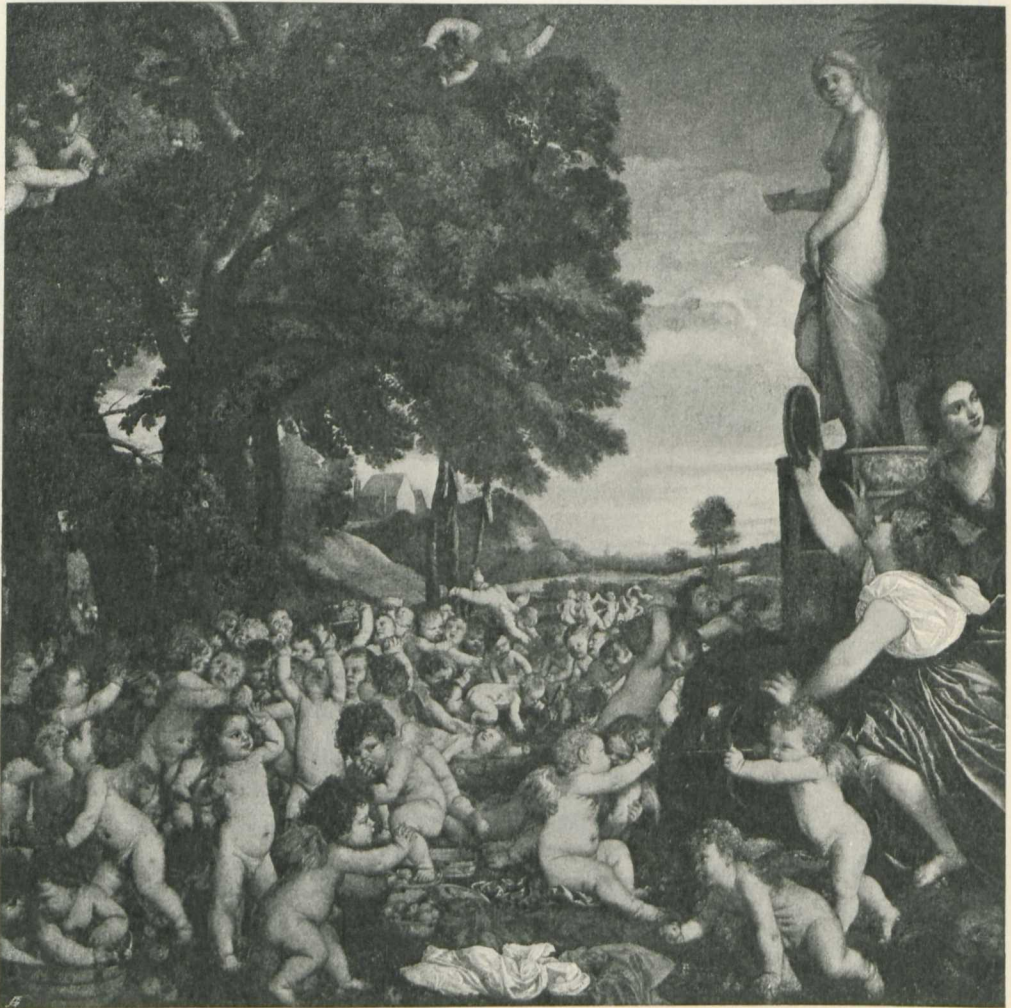


Abb. 1

Tizian, Erotenfest, Gemälde in Madrid

dolfi.<sup>1)</sup> Er schließt seine Beschreibung des damals noch in Rom befindlichen Bildes in dem Werke *Le maraviglie dell' arte*, Venetia 1648 t. I p. 143 mit den Worten: *In tale maniera effigiato haveva Titiano gli Amori conforme la tabella di Filostrato te-*

<sup>1)</sup> Vgl. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1895, S. 216.

*neri e vezzosi bambini.*<sup>1)</sup> Schon vor ihm hatte Vasari im Leben des Künstlers<sup>2)</sup> (der zweiten Auflage) bemerkt, daß das Bild auf Bestellung Alfonsos I. gemalt war. Er sah es noch an Ort und Stelle, im Studio des Herzogs im Schlosse zu Ferrara, an bevorzugtem Platze<sup>3)</sup>, der Eingangstür gegenüber, und weiß von dem Wohlgefallen, welches das Werk bei seinem fürstlichen Besteller hervorrief. Dort blieb es bis zur Einverleibung Ferraras in den Kirchenstaat 1598, kam dann in den Besitz des Kardinals Pietro Aldobrandini, bald darauf in den der Ludovisi und von da als Geschenk an König Philipp IV. von Spanien nach Madrid (852). 1636 wurde es von Giov. Andrea Podestà im Gegensinn, nicht eben treu und schön, gestochen<sup>4)</sup> und in letzter Zeit öfter (Braun 451), am besten in einer, hier benützten Heliogravüre von der Photographischen Gesellschaft in Berlin (24), reproduziert.

Auch über die Verhältnisse, unter denen das Bild entstand, sind wir einigermaßen unterrichtet. Der Herzog selbst gab im April 1518 dem Maler das Thema, ja zu einer kleinen Figur auch die Skizze, hatte aber, wie Isabella, als sie ihr Studiolo mit Bildern ausschmücken ließ, seine liebe Not, das Bild vom Künstler herauszubekommen. Erst im Oktober des folgenden Jahres, 1519, gelang es ihm, Tizian zu bewegen, nach Ferrara zu kommen und dort das Bild zu vollenden. Wenigstens ist im höchsten Maße wahrscheinlich, daß die teilweise erhaltene Korrespondenz des Herzogs mit dem Künstler und mit seinem Agenten in Venedig, Giacomo Thebaldo, welche von Campori in dem Aufsätze *Tiziano e gli Estensi* herausgegeben worden ist<sup>5)</sup>, sich auf dieses Bild bezieht. Denn das zweite Bild »Bacchus und Ariadne« ist, weil nachweislich erst später, 1522 und 1523, gemalt, ausgeschlossen, ebenso wie das dritte, »Bacchanal«, über welches unten (S. 41 f.) eingehender zu reden sein wird. Denn Tizian hätte von diesem Thema um so weniger mit solcher Begeisterung und solchem Entzücken an den Herzog schreiben können, als ja Giovanni Bellinis Bild, welches als erstes — 1514 begonnen — in das Studierzimmer gekommen und von Tizian vollendet worden war<sup>6)</sup>, im Inhalt völlig verwandt war. Dagegen paßt Tizians Preis des Geistes, des Lieblichen und der Schönheit der Komposition<sup>7)</sup> vortrefflich auf das hier zum ersten Male in der Renaissance begehrende Erosfest.

Ich weiß zwar, daß jüngst Palmarini<sup>8)</sup> sich gegen diesen Gedanken und für die Beziehung der Korrespondenz auf »Die himmlische und irdische Liebe« ausgesprochen hat. Aber seine Polemik ist treffend, nur wenn man mit Crowe und Cavalcaselle<sup>9)</sup> Bacchanal im eigentlichen Sinne faßt, verliert aber die Spitze, sobald man an das Kinderfest denkt. Davon, daß die Figur, deren Skizze Alfonso dem Künstler mit-

1) Über die an Philostratos selbst gemahnende Weise der Schilderung vgl. unten S. 47 f.

2) Vol. XIII p. 23 sq. ed. Le Monnier.

3) Der Bericht des Annibale Roncaglia vom 26. November 1598 erwähnt als entführt: *in capo del d.º Camerino (d' Alabastro) un' altra pittura di puttini nudi di mano di Tiziano* (Venturi, *La Galleria Estense* p. 112).

4) Bartsch XX p. 172 n. 8.

5) *Nuova Antologia* XXVII (1874) p. 584 sqq.

6) Es war auch in den Besitz der Aldobrandini nach Rom gekommen und ist heute in Alnwick, dem Schloß des Herzogs von Northumberland, abgebildet bei d'Agincourt, *Histoire de l'art, Peinture* pl. CXLIII. Vgl. Em. Jacobsen, *Repertorium für Kunstw.* XXIV, S. 371.

7) *La informazione inclusa mi è parsa tanto bella et ingeniosa, che non so che si potesse trovare und essendo la cosa tanto vaga et bella* (Campori, a. a. O. p. 586 f.).

8) *Nuova Antologia* XXXVII (1902) p. 410 ff. Vgl. *Rassegna d' arte* III p. 40 ff.

9) Tizian, übersetzt von Jordan I, 188.

teilte, die Komposition beherrscht habe, ist in der Korrespondenz keine Rede; ja, da es keine *Figura*, sondern nur eine *Figurina* war, ist dieser Gedanke sogar ausgeschlossen. Wo aber gibt es mehr Figurine, als gerade im Kinderfest? Die Deutung aber, welche Palmarini der »himmlischen und irdischen Liebe« auf Laura Dianti an der Fonte di Ardena gegeben hat, ist haltlos und unbefriedigend<sup>1)</sup>, und die Deutung Wickhoffs<sup>2)</sup> bei weitem vorzuziehen.

Wer vermittelte Alfonso die Kenntnis des Philostratischen Gemäldes und damit die Invenzione oder, wie der Künstler sagte, »die Seele« des Tizianischen Bildes? Gewiß nicht derjenige, welcher gewöhnlich genannt wird<sup>3)</sup>, Ariost. Denn diese Annahme gründet sich doch nur auf die Freundschaft zwischen dem Dichter und dem Maler. Aber bestand eine solche Freundschaft schon 1518?<sup>4)</sup> Und hier hat doch zwischen dem Herzog und dem Maler — abgesehen vom Agenten Thebaldo — niemand gestanden. Und welche Fühlung hatte Ariost mit Philostrat? Wir dürfen, glaube ich, getrost an seine Stelle den Celio Calcagnini setzen, der in Ferrara lebt, dem Herzog Alfonso sehr nahe steht<sup>5)</sup>, sich für die Kunst, und zwar besonders die Antike, interessiert<sup>6)</sup> und Philostratische Gemälde, darunter gerade das Erotentfest, ins Lateinische übersetzt hat.<sup>7)</sup>

Wie der Vergleich des ausgeführten Bildes mit der Philostratischen Beschreibung zeigt, war die *informazione*, welche Tizian erhielt, sehr ausführlich. Es fehlt in seinem Bilde eigentlich nichts, ja er hat viel mehr Figuren angebracht, als von Philostrat genannt sind. Der Vorwurf, welcher letzterem von mancher Seite<sup>8)</sup> gemacht worden ist, die Komposition sei überfüllt, ist nicht zutreffend. Auch die Änderungen, welche der Künstler vorgenommen hat, sind nicht eben schwerwiegend. Er gewann einen breiten und tiefen Mittelgrund, wenn er statt der Baumreihen einige wenige mächtige Stämme auf die eine Seite setzte; er spann den Liebesfaden des Themas weiter, wenn er statt der schlafenden ein sich küssendes und ein über einem Korbe (in der Ecke links) Zwiesprache haltendes Erotentpaar anbrachte. Die eine der — im

<sup>1)</sup> Das Gegenteil von »unanfechtbar«, was sie für E. Steinmann (Kunstchronik N. F. XIV Nr. 7 Sp. 117) ist. Der Brunnen (*vasca*), von welchem Alfonso eine Zeichnung von Tizian verlangt hatte und welche dieser ihm am 19. Februar 1517 schickt (Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. S. 148), hat weder mit der »himmlischen und irdischen Liebe« noch mit dem Kinderfest etwas zu tun. Vgl. jetzt auch Gronau, Repert. f. Kunstw. XXVI 177 f.

<sup>2)</sup> Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1895, S. 42. Gnoli, Rassegna II 177 ff.

<sup>3)</sup> Vgl. Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. S. 152, und Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance III p. 627.

<sup>4)</sup> Aus Vasari t. XIII p. 25 muß man schließen, daß sie erst die Folge der Tätigkeit Tizians in Ferrara war.

<sup>5)</sup> Vgl. seine Oratio in funere Alphonsi (*mei principis*) in den Opera p. 515. Auch Beziehungen zu Giacomo Thebaldo dürfen angenommen werden, wenn der Adressat des Briefes lib. XII p. 171 Thebaldo Thebaldi der Sohn jenes war.

<sup>6)</sup> Er war, wenigstens später, mit Giulio Romano befreundet (vgl. den Brief vom 17. November 1536, op. p. 168). Äußerungen über antike Künstler und Kunstwerke finden sich a. a. O. S. 184. 202. 235. 290. 415.

<sup>7)</sup> Vgl. oben S. 16 Anm. 6. Das Erotentfest behandelt er im Anteros (Opera p. 440): *Ad hanc Cupidinis atque Anterotis contentionem in amando pulcherrime Philostratus in Iconibus allusit, quom se minime desultorios, aut sopitos, aut pomorum voraces amores dicturum profiteretur, sed eos tantum qui optimi sunt amorum. Ii vero quatuor sunt longe praestantes etc.*

<sup>8)</sup> Zuletzt von Birt, Deutsche Rundschau 1893, I. Quartal, S. 367 und Laienurtheil über bildende Kunst bei den Alten, Marburg 1902, S. 35.

Gemälde selbst gewiß nicht vorhandenen und von Philostrat nur aus der Inschrift an der Statue der Aphrodite erschlossenen — Nymphen wußte er trefflich dem Zusammenhange des Ganzen einzufügen, indem er sie wie in Angst nach einem hoch oben in den Ästen sich wiegenden »Knäblein« aufblicken ließ. Im übrigen sind alle Gruppen vorhanden: die Reigentanzenden, die der Aphrodite Körbe mit Äpfeln Bringenden, die Laufenden, die den Hasen Jagenden, die Ringenden, die Äpfel Begehrenden, Verzehrenden, Fangenden, Bogenschießenden, letztere beide Gruppen, ganz wie bei Philostrat, als Hauptgruppen behandelt, also in den Vordergrund gestellt. Zwar ist im einzelnen nicht alles genau so wie in der Vorlage, z. B. in der Hasengruppe. Es hat hier offenbar die Frage der Ausnutzung des Platzes und der Übersichtlichkeit mitgesprochen. Aber die Hauptsachen sind da. Und nirgends etwas Gesuchtes oder gar Gequältes. Die Komposition macht durchaus den Eindruck des frei Erfundenen. Tizian hat, ohne zu wissen, daß er ein philostratisches Bild reproduziere — sonst hätte er nicht den Herzog ob seiner Erfindungsgabe preisen können —, eine seiner liebenswertesten und anmutigsten Schöpfungen zustande gebracht. Man kann die Erfahrung machen, daß niemand beim Anblick des Bildes an eine Vorlage denkt.

Auf Einzelheiten einzugehen, muß ich mir hier versagen. Zu Vergleichen findet sich noch Anlaß.

## 2. Raffael.

Nur einen Ausschnitt von zwei oder, wenn man will, drei Gruppen bietet der Meister einer Komposition, deren Original zwar verloren gegangen ist, durch eine Anzahl von Repliken aber völlig sicher rekonstruiert werden kann. Das Original war, nach der überwiegenden Anzahl der Repliken zu urteilen, eine Federzeichnung mit Sepia getuscht und mit Weiß gehöht. Der Name des Meisters ist nicht überliefert; doch gilt allgemein als solcher Raffael. Daß dieser die Philostratischen Gemälde gekannt habe, ist oft behauptet, aber nie bewiesen worden. Daß weder die Galatea in der Farnesina noch die Venus auf der Muschel im Badezimmer des Bibbiena auf sie zurückgehen, glaube ich gezeigt zu haben.<sup>1)</sup> Daß es nicht angeht, mit H. Grimm<sup>2)</sup> zu sagen: »Die reizende Freiheit der Erfindung läßt Raffael als Urheber erkennen«, wo doch die Erfindung auf seiten des Philostratischen Gemäldes ist, springt in die Augen. Ich will die Möglichkeit, daß Raffael der Urheber der Komposition ist, nicht bestritten, im Gegenteil für sie anführen, daß sie früh sehr viel kopiert und mit Raffael in Verbindung gebracht worden ist. Aber wenn aus den Kopien ein Schluß auf den Stil des Originals zu ziehen ist, kann ich mich doch gewisser Bedenken gegen den Raffaelischen Ursprung nicht ganz erwehren.

Diese Repliken sind:

1. Die Handzeichnung der Albertina Scuola Romana 621, auf braunem Papier mit der Feder gezeichnet, mit Sepia getuscht und weiß gehöht (41,8×26,5).<sup>3)</sup> Auf einem Untersatzblatte steht von alter Hand: »Rinaldo da Mantova«, und man wird in der Aufschrift des Namens des Genossen des Giulio Romano ein unverdächtiges Zeugnis für den Namen des Kopisten, nicht des Urhebers, sehen dürfen. Es ist, soweit Zeichnungen in Betracht kommen, die vollständigste — sie enthält alle 19 Figuren — und beste aller Kopien. Sie gibt nicht bloß das Ohrenbeißen des einen

1) Farnesinastudien S. 58 f. Repertorium für Kunstwiss. XXIII 7 ff.

2) Preuß. Jahrb. 34, 42.

3) Wickhoff, Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Kaiserhauses XIII S. CCXXII.

Eros wieder, sondern gewährt auch von dem natürlichen und lebendigen Ausdrucke der Köpfe des Originals, besonders dem mitleidigen des zur äußersten Linken stehenden, als auch dem verlegenen des hinter dem Hasen gefallenen eine Vorstellung. Sie wird hier zum ersten Male nach einer Photographie, deren Anfertigung von der Direktion der Albertina gütigst gestattet wurde, abgebildet.

2. Die Handzeichnung im Kupferstichkabinett der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf (D. 288) (40×28), Federzeichnung auf braunem Papier mit Sepia getuscht und mit Weiß gehöht. Die Konturen sind durch langes Hängen im Licht sehr verblaßt, auch ist die weiße Höhlung oxydiert. Da infolge einer Nachdunkelung des Papiers überdies die Zeichnung von dem letzteren sich schlecht abhebt, war die Her-



Abb. 2  
Raffael (?), Erotenfest, Handzeichnung der Albertina

stellung einer brauchbaren Photographie unmöglich. Doch verdanke ich dem Assistenten des Kupferstichkabinetts, Herrn Maler Hermann Grimm, eine Pause der Zeichnung auf wasserheller Gelatine, welche unserer Abbildung zugrunde liegt. An dem vorn liegenden Eros sind die Konturen von einer späteren Hand stark nachgezogen. Von den äußersten rechts und links ist ein Teil durch Beschneidung der Zeichnung verloren gegangen. Die dunkelbraune Einfassungslinie ist spätere Zutat. Passavant<sup>1)</sup> hat sie für die Originalzeichnung erklärt. Jedoch steht sie, wie bemerkt, der Wiener an Güte, wenigstens teilweise, nach. Die Zeichnung der Körper ist etwas zu voll und derb, die Höhlung mit Weiß etwas zu stark. Passavant vermutete, daß die Zeichnung

<sup>1)</sup> Raphael von Urbino II S. 536 Nr. 276 und S. 659. Raphael d'Urb. II p. 457 n. 288 und p. 588.



einst in der Sammlung von Jabach in Köln war und 1760 aus der Verlassenschaft von Gérard Hoet im Haag um 40 Fl. versteigert wurde. Aber die Zeichnung der Sammlung Jabach, welche im Jahre 1671 versteigert wurde, ist, wenn auch vielleicht erst auf einem Umwege durch die Sammlung Crozat, in den Louvre gelangt.<sup>1)</sup> Und ich glaube auf der Rückseite die Aufschrift GVAVBAN zu lesen. Jedenfalls kam die Zeichnung in das Düsseldorfer Kabinett mit der Sammlung des ersten Direktors der Akademie, Lambert Krahe, welche 1778 erworben wurde. Ein großer Teil der Zeichnungen dieser Sammlung stammte aus dem Nachlasse von Pierleone Ghezzi, dem

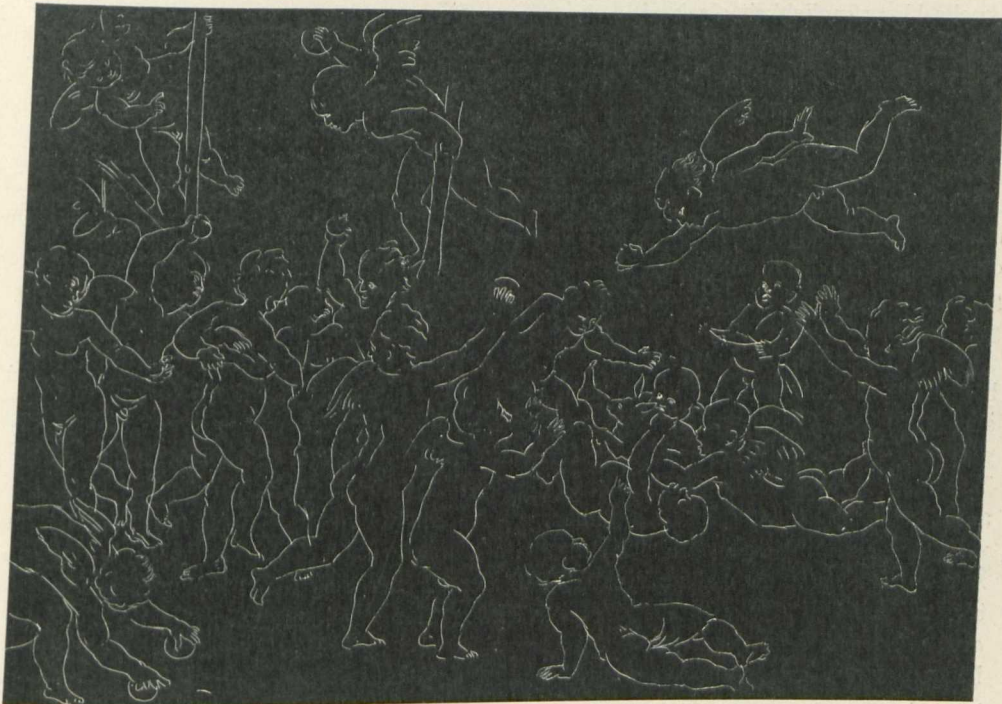


Abb. 3

Raffael (?), Erotensfest, Handzeichnung in Düsseldorf

Schüler Marattas.<sup>2)</sup> Im handschriftlichen Katalog von Krahe S. 22 Nr. 11 wird sie als »*Une bacchanale d'Enfans*« bezeichnet.

3. Die Handzeichnung im Louvre, in derselben Technik ausgeführt wie 1 und 2, aber beiden an Kunstwert nachstehend (Braun, Photogr. 272). Sie schneidet an der linken Seite genau mit denselben Linien ab, wie die Düsseldorfer und könnte daher nach dieser gemacht sein, wogegen nicht geltend gemacht werden darf, daß die äußerste rechte Figur ganz fehlt, mithin im ganzen nur 18 Figuren vorhanden sind.

<sup>1)</sup> Lacroix, *Revue universelle des arts* t. I p. 105 ff. Blanc, *Le trésor de la curiosité* I p. XLVI.

<sup>2)</sup> Levin, *Repertorium der bei der Kunstakademie zu Düsseldorf aufbewahrten Sammlungen*, Düsseldorf 1883, S. 244 und IV.

Denn gerade der Umstand, daß diese Figur auch in der Düsseldorfer Zeichnung schon recht unvollständig ist, konnte am leichtesten ihre Weglassung bewirken.

In gleichem Verhältnis wie 3 scheint mir zu stehen

4. die blau lavierte Kreidezeichnung im Besitz des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth (Braun, Photogr. 75). Auch in ihr fehlt der Eros auf der äußersten Rechten ganz, von dem vor ihm stehenden ist mehr zu sehen als in der Louvrezeichnung. Aber ich möchte trotzdem nicht mit Fischel<sup>1)</sup> 3 für eine Kopie von 4 erklären. Schon daß 3, nicht aber 4 in der Technik mit 1 und 2 übereinstimmt, scheint mir dagegen zu sprechen. Und im Gesichtsausdruck der Erosen finde ich in 3 mehr Ursprünglichkeit als in 4.

Da beide Blätter in den Braunschen Photographien leicht zugänglich sind, wird hier von ihrer Wiedergabe abgesehen.

Auf 1 dürfte zurückgehen der

5. Chiaroskuro des Meisters NB<sup>2)</sup> (viereckig, 41×28 cm), von welchem sehr seltenen Blatte ich den schönen Abdruck in der Albertina benutzen durfte. Er stimmt ganz mit dieser Zeichnung, nur daß er sie im Gegensinne wiedergibt und mit einer Hintergrundslandschaft, welche, da sie der Apfelbäume entbehrt, sich als Zutat des Chiaroskuristen kennzeichnet. Die zwei kahlen Baumstämme sind unverändert geblieben. Auch von der Reproduktion dieses Chiaroskuro durfte mithin Abstand genommen werden.

6. Dagegen ist mir wahrscheinlich, daß der Stich aus der Schule von Fontainebleau<sup>3)</sup> nicht auf diesen Chiaroskuro, sondern, wenn auch ebenfalls nur im Gegensinne, auf die Originalzeichnung zurückgeht. Denn er gibt nicht nur sämtliche Figuren vollständig — nur bei dem äußersten links fehlt der linke Fuß nebst einem Teil des Unterschenkels, wie vermutlich schon in der Originalzeichnung —, sondern auch, wie bei Philostratos, als Hintergrund Reihen von Apfelbäumen<sup>4)</sup>, von denen zwei von Erosen bestiegen sind, und im Vordergrund Apfelzweige und einzelne Äpfel. Es ist wenig wahrscheinlich, daß der Stecher dies selbst hinzugetan und getroffen habe. Gesetzt aber, er hätte zum Philostratos gegriffen, würde er da nicht vor dem Mißverständnis der Ringergruppe bewahrt geblieben sein? Bei ihm beißt der eine Ringer den andern nicht ins Ohr. Er mißverstand in diesem Punkte die Zeichnung, wie er auch in stilistischer Beziehung vom Original am allerweitesten entfernt ist.

Fassen wir das Ergebnis zusammen, so haben wir es hier nicht, wie bei Tizian, mit einer Nachbildung des ganzen »Gemäldes«, sondern nur mit einem Ausschnitt aus demselben zu tun, nämlich mit dem Ringkampf und der Hasenjagd. Mit letzterer ist jedoch der Apfelfang verbunden, welcher aus den bei Philostratos getrennten Elementen, einem oberhalb des Hasen fliegenden und einem mit offenen Händen den Apfel auffangenden Eros, zusammengesetzt worden ist. Wenigstens spricht der Augenschein mehr dafür, daß der Gegenstand des Begehrens für den »Fangenden« nicht der Hase, sondern der Apfel ist. Im übrigen ist in beiden Gruppen Anschluß an

<sup>1)</sup> Raphaels Zeichnungen S. 187.

<sup>2)</sup> Bartsch XII p. 108 n. 4.

<sup>3)</sup> Bartsch XVI p. 403 n. 70: *gravé dans le goût du présumé Despeches*. Ich durfte Exemplare in der Albertina und im Kupferstichkabinett in Dresden benutzen.

<sup>4)</sup> Auf das Fehlen der Bäume im Stiche muß schließen, wer Wickhoffs Beschreibung der Zeichnung 1 a. a. O. liest: »Gegenseitige Wiederholung der Komposition, die von dem sogenannten Despeches, jedoch nur die Figuren ohne die Landschaft gestochen wurde«.

Philostrat erstrebt und — noch mehr als bei Tizian — erreicht. Besonders in der Hasenjagd fehlt auch nicht eines der bei jenem aufgeführten Motive.

7. Diese Komposition erfreute sich großer Beliebtheit. Zunächst machte von ihr ausgiebigsten Gebrauch einer der Gehilfen Raffaels<sup>1)</sup>, Tommaso Vincidor von Bologna, als er 1521 die Kartons entwarf für die 20 Teppiche, welche von Leo X. für die Sala di Costantino bestimmt waren. Das Breve, welches der Papst ihm nach Flandern mitgab, ist vom 21. Mai 1520<sup>2)</sup>, und der von Brüssel aus an den Papst gerichtete, im Archiv Corsini zu Florenz noch erhaltene Bericht des Malers über seine Arbeiten datiert vom 20. Juli 1521.<sup>3)</sup> Damit gewinnen wir einen sicheren Terminus ante quem für jene Komposition. Der Maler schreibt: *Io o fato vinti cartoni per vinti peci che uano intorno a la sala quali dipinge li mei compagi, cue Zulio lo Zan Francucho. Pader santo, quela pensa di ueder li piu bele spalere che mai sian state uiste, le piu alegre et rico dore. Io ho variati, tucte le inuentione del meglio bigarie de putini, cose alegre, acomodate per tute le uostre inprese, riche a lo possibile. Vere che non porne eser tute laurate de mia mane. Io disegeo lo tuto lo ordenation lauore la piu parte sulicito per l'onor de V. S.* Daß er nicht übertrieben hat, läßt sich erweisen zwar nicht durch das Zeugnis des Vasari<sup>4)</sup>, welcher berichtet, daß die von ihm fälschlich dem Giovanni da Udine zugeschriebenen Teppiche zu seiner Zeit im Vatikan noch vorhanden waren, eine Zahl aber nicht nennt, wohl aber aus den Inventaren des Vatikans, welche von Eug. Müntz im Staatsarchiv zu Rom eingesehen und in seinem schönen Werke<sup>5)</sup> — freilich sprach auch er sie dem Giovanni da Udine zu<sup>6)</sup> — exzerpiert worden sind. Ob und wo sie heute existieren, kann ich nicht sagen. Acht sind uns durch die unter Papst Urban VIII. entstandenen Nachbildungen, welche sich heute im Palais der Prinzessin Mathilde in Paris befinden<sup>7)</sup>, ein Teil derselben, aber auch andere, durch Zeichnungen oder Stiche erhalten. Aus ihnen ergibt sich, daß drei dieser Kompositionen mehr oder weniger Nachbildungen jener »Raffaelischen« Handzeichnung sind:

1. Die Hasenjagd, erhalten durch übereinstimmende, weißgehöhte Sepiazeichnungen im Museum zu Rennes<sup>8)</sup> und zu München<sup>9)</sup> und durch den wenig veränderten Teppich im Besitz der Prinzessin Mathilde<sup>10)</sup>, ist eine genaue Wiedergabe der drei vordersten Ercoten und des Hasen der Handzeichnung.

<sup>1)</sup> Ich sehe nicht ein, warum Dollmayr, Jahrb. d. Kunstsamml. des Allerh. Kaiserh. XVI 236, dies bestreitet.

<sup>2)</sup> Pinchart, Bulletin de l'Académie de Belgique 1854, N. 6 t. XXI 1 p. 539 und Revue universelle des arts VII (Paris 1858) p. 387.

<sup>3)</sup> Der Bericht wurde zuerst in deutscher Übersetzung von H. Grimm, Preuß. Jahrb. 34, 34 ff., im italienischen Original von Müntz, The Athenæum N. 3585 (11. Juli 1896) p. 73, veröffentlicht.

<sup>4)</sup> T. XI p. 305 Le Monnier.

<sup>5)</sup> Les tapisseries de Raphael au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe, Paris 1897, p. 47 ff.

<sup>6)</sup> Müntz hat seine Annahme alsbald selbst berichtigt im Athenæum a. a. O. und Raphaël, nouvelle édit. Paris 1900, p. 276.

<sup>7)</sup> Müntz, a. a. O. pl. 27 und 28.

<sup>8)</sup> Müntz, a. a. O. pl. 29, fälschlich als im Besitz des Marquis de Valori bezeichnet; La Tapisserie p. 205.

<sup>9)</sup> In Mappe 113 (»Luca Penni«), ehemals in der Mannheimer Sammlung Nr. 8818, jetzt Nr. 2552, 30 cm lang, 22 hoch. Diese Zeichnung ist Müntz unbekannt geblieben; da sie aber ganz mit der von Rennes übereinstimmt, verzichte ich auf eine Wiedergabe.

<sup>10)</sup> Müntz, a. a. O. pl. 27, 1.

Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1904.

2. Die Ringergruppe, erhalten durch eine von derselben Hand herrührende und zu derselben Folge wie Nr. 1 gehörende Zeichnung in München<sup>1)</sup> und den Stich des Meisters mit dem Würfel<sup>2)</sup>, welcher die Komposition im Gegensinne gibt, stimmt mit der der Handzeichnung, nur daß den Eroten nicht Äpfel, sondern dem zur Rechten ein Bogen, dem zur Linken ein Pfeil in die Hand gegeben ist, allem Anschein nach nicht, um den Ohrenbeißer zu züchtigen, sondern um das Kämpferpaar zu trennen, so daß das ursprüngliche Motiv verdunkelt ist.



Abb. 4

Tommaso Vincidor, Erotenscherz, Handzeichnung in München

Aber auch zwei andere Eroten dieser Ringergruppe tauchen in diesen Kompositionen wieder auf:

1. der apfelaufhebende (an der äußersten Ecke links) in dem ein Joch, das Symbol Leos X., aufhebenden des Teppichs der Prinzessin Mathilde<sup>3)</sup>;

<sup>1)</sup> In der Mannheimer Sammlung Nr. 8815, jetzt Nr. 2554b, auch von denselben Größenverhältnissen wie Nr. 1.

<sup>2)</sup> Bartsch XV p. 208 n. 35; Müntz, a. a. O. p. 49 n. IV. Die beiden Ringer finden sich auch unter den Gruppen eines Wandfrieses des großen Saales in Villa Madama, wohl von Giovanni da Udine (1525) (Hofmann, Villa Madama, Zittau und Dresden 1900, Taf. XX, 1. S. 6).

<sup>3)</sup> Müntz, a. a. O. pl. 27, 2. p. 50 (Inventar: *Putti con un Giogo*).

2. der hinter jenem stehende, apfelwerfende in dem links stehenden der Münchener Zeichnung Nr. 2554a<sup>1)</sup>, welche hier zum erstenmal nach einer der Direktion des K. Kupferstichkabinetts verdankten Photographie zur Veröffentlichung gelangt.

Aber auch der von rechts her eilende, welcher eine Fledermaus hält, vor welcher sich der mittlere so entsetzt, daß er die Maske, mit welcher er selbst schrecken wollte, ganz vergißt, ist dem vorderen der beiden von rechts her eilenden Erosen der Handzeichnung nachgebildet. Und selbst auf den die Maske haltenden ist der auf den Rücken gefallene der Hasenjagd nicht ohne Einfluß geblieben. Daß auch diese Kom-



Abb. 5

Tommaso Vincidor, Erotischerz, Handzeichnung in München

position als Vorlage für einen der 20 Teppiche gedient hat, ergibt sich ebensowohl aus der völligen Übereinstimmung der Erfindung und Technik mit den beiden andern, als auch aus dem Inventar des Vatikans.<sup>2)</sup>

Und selbst in der vierten Münchener Zeichnung Nr. 2553<sup>3)</sup>, welche hier ebenfalls zum erstenmal nach einer Photographie zur Abbildung gelangt, sind Nachklänge der Handzeichnung unverkennbar. Ein Eros ist von einem andern an eine

<sup>1)</sup> In der Mannheimer Sammlung Nr. 8816. Ein zweites Exemplar befand sich in der ehemaligen Sammlung Woodburn (Passavant, Raffael d'Urb. II 225 h).

<sup>2)</sup> Müntz, a. a. O. p. 47 n. VII: »Putti che fanno la caccia della civetta«.

<sup>3)</sup> In der Mannheimer Sammlung Nr. 8817.

Stange gebunden und wird von ihm mit Disteln gestochen; ein dritter sucht ihn durch Durchschneidung der Fesseln aus seiner bedrängten Lage zu befreien. Der Disteln haltende erinnert an den von rechts herbeieilenden — im Gegensinne —, der schneidende an den äußersten auf der linken Seite. Auch hier läßt die Übereinstimmung in Erfindung und Technik nicht zweifeln, daß die Komposition für einen der 20 Teppiche bestimmt war, und zwar für den, welchen das Inventar als »*Putti con un cigno*« bezeichnet.<sup>1)</sup>

Auch der mit dem Apfel durch die Luft fliegende ist fast unverändert in die Komposition der »*Gatta cieca*« der Teppiche, welche uns in einer Zeichnung vermutlich von Romanelli<sup>2)</sup> in der ehemaligen Sammlung Paliard erhalten ist, übergegangen.

Die Erkenntnis der starken Abhängigkeit des Teppich-Zyklus von jener Handzeichnung liegt vielleicht der Bemerkung zugrunde, welche Francisco de Hollanda in sein Exemplar des Vasari (1568) eintrug, daß Tommaso Vincidor die Kompositionen zu den Teppichen »nach Raffaels und seinen eigenen Zeichnungen« gemacht habe<sup>3)</sup>; aber die Stütze, welche damit Raffaels Urheberchaft für die Zeichnung gewinnt, ist deshalb keine starke, weil Francisco, wie andere seiner Äußerungen beweisen<sup>4)</sup>, nicht mehr im Besitze zuverlässiger Nachrichten war. Er kam erst 1538 nach Rom, und zwar in dem jugendlichen Alter von 20 Jahren, und jene Bemerkung ist erst mindestens 30 Jahre später eingetragen.

8. Hier ist der Ort, noch einer andern Raffael zugeschriebenen Zeichnung, welche die Vorlage für einen Wandteppich gebildet hat, zu gedenken. Es ist die ebenfalls braun lavierte, weiß gehöhte Federzeichnung der Albertina S. R. 306 [Suppl. I], bekannt durch die Photographie, welche Gustav Jägermayer in seiner Publikation der Zeichnungen der Albertina (»Albrechts-Galerie«) Nr. 259 unter dem Namen Raffaels veröffentlicht hat: »Weinlese der Genien«. Es ist zweifellos, daß, wenn hier in dem mittleren Nebengange vier Erosen nicht, wie die übrigen, mit der Weinlese, sondern mit einem Hasen beschäftigt sind, dies auf die Einwirkung des Philostratischen Gemäldes zurückgeht. Auch handelt es sich um den Fang des Hasen: ein Eros wirft sich auf ihn, ein zweiter hält ihn am linken Ohr, ein dritter hinten, ein vierter kommt heran. Aber im einzelnen ist genaue Übereinstimmung weder mit der Philostratischen Schilderung noch mit der Raffaelischen Zeichnung.<sup>5)</sup> Und mit Raffael hat die Zeichnung nichts zu schaffen.<sup>6)</sup>

<sup>1)</sup> Müntz, a. a. O. p. 50 n. XVII. Ähnlich ist die in gleicher Technik gehaltene Handzeichnung der Albertina S. R. 429 (Wickhoff, Jahrb. des Allerh. Kaiserhauses XIII S. CCX). Hier hält der eine der beiden stehenden Erosen eine Peitsche, der andere »einen Wedel in der Art eines Pinienzweiges«. Vgl. auch S. R. 443.

<sup>2)</sup> Müntz, a. a. O. pl. 26 p. 50 n. IX.

<sup>3)</sup> Le Comte A. Raczynski, Dictionnaire historico-artistique du Portugal (Les arts en Portugal), Paris 1847 p. 134, gibt die Stelle aus dem in der Bibliothek zu Lissabon befindlichen Exemplare in französischer Übersetzung: »*Celui-ci s'appelait Bologna, et s'étant rendu en Flandre, afin d'y faire confectionner les tapis du Pape Léon X d'après les dessins de Raphael et d'après les siens*«, Vasconcellos, Franc. de Hollanda p. CXLII im Original.

<sup>4)</sup> Er verwechselt sogar an dieser Stelle den Tommaso Vincidor mit Francesco Penni.

<sup>5)</sup> Von ihr ist abhängig die Komposition des Teppichs im Königl. Schlosse zu Madrid (»Les Vendanges«) (Laurent 673), wo an Stelle des Hasen ein gefallener Putto getreten ist. 674 und 675 gehören zu derselben Serie.

<sup>6)</sup> Wickhoff, Jahrb. d. kunsth. Samml. des Kaiserhauses XIII S. CCIII, nennt sie »oberitalienisch«.

9. Dasselbe behaupte ich entgegen der allgemeinen Ansicht<sup>1)</sup> für die Zeichnung, welche dem Stiche des Meisters mit dem Würfel zugrunde liegt.<sup>2)</sup> Denn der äußerste Eros zur Rechten ist die nicht glückliche Umbildung des vorletzten (von rechts) zur Hasenjagd herbeieilenden der »Raffaelischen« Handzeichnung. Es ist ohne weiteres verständlich, wenn letzterer, um den Hasen fangen zu helfen, herbeieilt und die Hände nach dem Hasen, also nach außen, erhebt. Wenn der Eros des Stiches die Hände in derselben Weise hält, so macht das den Eindruck, als wolle er nach dem Apfel in der Hand des Gegenüberstehenden greifen. Letzterer aber will ihm den Apfel nicht zuwerfen, sondern drückt ihn an sein linkes Auge. Das ist eine starke, nicht wohl verständliche Umbiegung des Philostratischen, in der »Zeichnung« festgehaltenen Motivs, wonach der eine den Apfel, nachdem er ihn geküßt hat, dem andern zuwirft, der ihn mit offenen Händen fassen soll. Ebenso stark ist die Umbiegung des Philostratischen, in der »Handzeichnung« aber fehlenden Motivs des Pfeilschusses. Der zur Rechten hebt den Pfeil wie eine Lanze mit der Linken, aber, wie wenigstens die Richtung der Augen zu beweisen scheint, nicht gegen den hinteren, sondern gegen den vorderen, den Apfelhalter, mit dem er doch nichts zu schaffen hat. Infolgedessen ist auch das Motiv der entgegengesetzten Brust völlig verwischt: der hintere steht in Seitenansicht, und der gehobene rechte Arm kann ihm nur zur Deckung dienen, wenn er nicht gar zum Schlage gehoben ist. Die vier Erosen an der linken Seite fallen ganz aus dem Rahmen der Philostratischen Schilderung heraus. Sie sind nicht mit Äpfeln, sondern mit Zweigen und Blumenkränzen beschäftigt. Den Hintergrund bilden daher auch nicht Apfel-, sondern andere Bäume. Meiner Meinung nach rührte die Zeichnung von einem Künstler der römischen Schule, vielleicht einem Schüler Raffaels, her, auf den außer jener »Zeichnung« auch Tizians Bild nicht ohne sichtbare Wirkung geblieben ist. Der links im Vordergrund sitzende, aus dem Bilde herausblickende scheint mir von dem Apfelesser, der den rechten Arm erhebende von der entsprechenden Figur dieses Bildes beeinflußt.

10. 11. Daß man sich in der Schule Raffaels auch mit freien Behandlungen des Philostratischen Gemäldes befaßte, kann die vortreffliche Federzeichnung der Albertina (Inventarnummer 246; S. R. 302; Braun 188; Alinari 4029; Fischel Nr. 495)<sup>3)</sup> lehren. Es ist eine Studie, welche sicher außer einem Schlafenden die Elemente der Hasenjagd und des Ringkampfes, dem Anschein nach auch des Schusses und Apfelwurfes in freier Gestaltung aufweist.

Mit ihr stimmt in allem Wesentlichen überein die leider von ungeschickter Hand stark retuschierte Federzeichnung der University Galleries in Oxford<sup>4)</sup>, aber die Zeichnung der Albertina zeigt mehr ursprüngliche Züge als diese und repräsentiert wohl

<sup>1)</sup> Zuletzt Müntz, *Les tapisseries de Raphael* p. 51, und Raphael, *nouvelle édition* p. 281.

<sup>2)</sup> Bartsch XV p. 206 n. 30.

<sup>3)</sup> Wickhoff, a. a. O. S. CCIII, der, ebenso wie Schönbrunner und Meder, Handzeichnungen alter Meister der Albertina, N. 476, nicht ganz richtig, die Zeichnung einfach als »die Erosen des Philostrat« bezeichnet. Der Hase (nicht ein Hund, wie Fischel, a. a. O. Nr. 495, sagt) ist allerdings sicher vorhanden.

<sup>4)</sup> Fischer, *Drawings and studies of Raphael Sanzio in the University Galleries Oxford*, new edit., London 1879, p. 24 n. LXXV. Passavant, *Raphael d'Urbino II* p. 511 n. 551. Robinson, *A critical account of the drawings by Michel Angelo and Raphael in the University Galleries*, Oxford 1870, p. 216 n. 84. Beide Zeichnungen hat offenbar H. Grimm, *Preuß. Jahrb.* 34, 43, im Sinn, aber er beschreibt sie ungenau.

einen früheren Zustand der Komposition<sup>1)</sup>, dem beispielsweise noch die Gruppe der sich Küssenden fehlt.

12. Auch die Federzeichnung von Chatsworth (Braun 80) darf hier genannt werden, wenn ich mich auch nicht für ihre Zuweisung an »Giulio Romano« aussprechen kann. Der Künstler hat den Nachdruck auf die landschaftliche Szenerie, demnächst auf die Apfelernte, gelegt, aber auch diese stark verändert. Erst recht den Ringkampf. Alles andere hat er weggelassen oder, genauer gesagt, durch andere Szenen ersetzt, unter denen die der Mutter mit den Kindern, von einem Faun belauscht, hervorragt.



Abb. 6

Erotenfest, Chiaroskuro des Meisters NDB nach einer Zeichnung Raffaels(?)

13. Viel genauer hält sich an Philostratos die ebenfalls dem Raffael zugeschriebene Zeichnung, welche einem Chiaroskuro (grün-weiß-schwarz) des Meisters NDB vom Jahre 1544 (39,2 cm breit, 28,7 hoch) zur Vorlage gedient hat.<sup>2)</sup> Unserer — ersten — Abbildung des sehr seltenen Blattes liegt das treffliche Exemplar des Münchener

<sup>1)</sup> Dies scheint mir richtiger als Rulands Ansicht (*The works of Raphael* p. 141 n. VII), die Oxforder Zeichnung habe mehrere Figuren von der Wiener »kopiert«. Wenn Gronau (*Aus Raphaels Florentiner Tagen* S. 37) die Wiener für eine Originalzeichnung Raffaels aus seiner Florentiner Zeit hält, so kann ich nicht folgen; auch nicht, wenn er die äußerste Figur rechts (Taf. X) für einen »herschreitenden« erklärt.

<sup>2)</sup> Bartsch XII p. 109 n. 5. Das Exemplar der Albertina ist mit der Bezeichnung *P. Mariette* 1668 unterhalb der Aufschrift *RA.* (usw.) versehen.



Kupferstichkabinetts zugrunde. Wie bei Philostrat, finden wir hier »Reihen« von Apfelbäumen mit Eroten besetzt, deren einer ein Täfelchen mit der Zahl 1544 hält, und mit Köchern und Bogen behangen; desgleichen links einen von acht Eroten ausgeführten Reigentanz, rechts zwei schlafende, in der Mitte einen in den Apfel beißenden und im Vordergrund links den Pfeilschuß, rechts den Apfelfang. Und zwar haben hier beide »Schützen«, wie bei Philostratos, Pfeil und Bogen, und der zur Rechten kehrt dem Schießenden die volle Brust zu; der neben ihm stehende hält den Apfel vor den Mund, jedoch, wie es scheint, nicht um ihn zu küssen, sondern zu essen, wie er auch seine Augen und seinen linken Arm begehend zu dem Äpfel vom Baume werfenden aufhebt. Auch der ihm gegenüberstehende erhebt zwar die offenen Hände, sichtlich aber nicht, um von dem stehenden, sondern von dem auf dem Baume befindlichen einen Apfel zu empfangen. Denn nach diesem hebt er Augen und Arme. Ganz im Vordergrund zwischen dem Schützenpaar sitzt noch ein anderer, der ein zikadenartiges Tier nach dem Schützen hinhält, aber aus dem Bilde heraussieht. Sowohl im Motiv als auch in der Haltung des Kopfes, ja selbst im Ausdruck des Gesichtes bekundet er Abhängigkeit von der Münchener Zeichnung des Wandteppichs des Vincidor (S. 26, 2), und schon dies würde genügen, Raffael, welcher durch die Aufschrift RA. VRB. INVEN. als Künstler bezeichnet ist, auszuschließen. Aber auch die etwas steife, ja fast schematische und in ihren Neuerungen nicht eben geistreiche Komposition selbst spricht gegen ihn.



Abb. 7  
Erotenfest, Raffael zugeschriebene Handzeichnung  
in Düsseldorf

14. In künstlerischer Beziehung steht höher, sowohl durch Lebendigkeit der Auffassung als Schwung der Linienführung, eine zweite in der Akademie zu Düsseldorf befindliche Zeichnung (Raphael Nr. 12). Es ist wieder eine Federzeichnung, mit Sepia laviert und weiß gehöht. Die Höhe und Breite beträgt in maximo 26,5 cm. Sie ist leider hier und da übergangen und verblaßt. Ich biete sie hier zum ersten Male nach einer Photographie. Im handschriftlichen Verzeichnis von Krahe<sup>1)</sup> wird sie Raffael zugeschrieben und als *Bacchanale d'Enfans* bezeichnet. Auf der Rückseite ist mit Bleistift *Primaticcio* geschrieben, mit Tinte aber durchstrichen. Levin<sup>2)</sup> charakterisiert sie nicht übel als »im Stile der Schule von Fontainebleau«.

Erhalten ist nur die eine Hälfte der bogenförmigen Komposition: die Schuß- und die Ringerszene. Erstere berührt sich mit dem eben betrachteten Chiaroskuro,

<sup>1)</sup> Siehe oben S. 23.

<sup>2)</sup> A. a. O. S. 244, Orig. 2, Raffael.

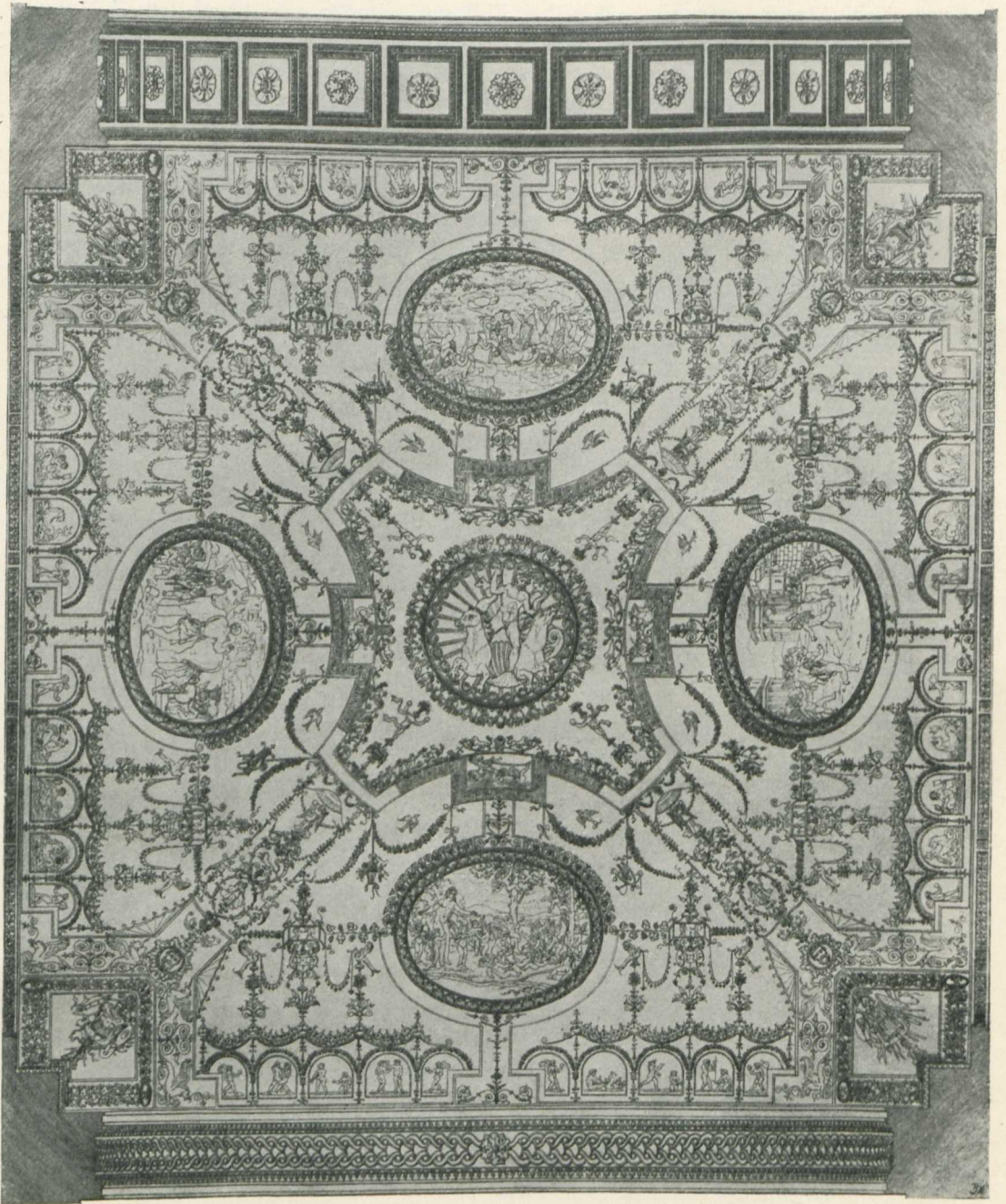


Abb. 8  
Kreuzkappe der Westhalle in Villa Madama

ist nur ungleich lebendiger aufgefaßt; die zweite zeigt offenkundige Anlehnung an die »Raffaelische Handzeichnung« fast in allen Figuren, besonders aber in dem die zwei Äpfel aufhebenden Eros. Die linke Hälfte hat die Hasenjagd enthalten; zu ihr gehört

der zwischen rechtem Arm und Hinterschenkel sichtbare Kopf eines Eros. Besonders gelungen sind auch die zwei auf den Baumstämmen sitzenden, von denen der eine in einen Apfel beißt. Trotz jener Anlehnungen wird kaum zu bezweifeln sein, daß der Künstler auf Philostrat selbst zurückgegriffen hat.

### 3. Giulio Romano

15. Letzteres gilt durchaus von der Komposition eines der Rundbilder, mit welchen Giulio Romano zwischen 1521 und 1524 die Kreuzkappe der Westhalle in Villa Madama geschmückt hat.<sup>1)</sup> Nirgends zeigt sich eine Anlehnung an die »Raffaelische« oder eine andere Komposition. Doch hat er nur einen Ausschnitt aus dem Ganzen geboten: zwei Apfelbäume, welche mit Eroten besetzt sind, von denen der



Abb. 9  
Erotenfest, Chiaroskuro des Ugo da Carpi  
nach dem Gemälde des Giulio Romano in Villa Madama

eine einem andern einen Apfel zuwerfen will, in reicher Landschaft; den Hasenfang, im einzelnen von Philostrat abweichend, und die Schußszene, diese verdoppelt, indem zwei Eroten den Pfeil auf einen gegenüberstehenden zücken bzw. abschießen wollen. Völlig frei erfunden ist die Mutter, also wohl Aphrodite, umgeben von zwei sie umarmenden Eroten, mit ausgebreiteten Armen, einer unter ihre Küchlein tretenden Henne vergleichbar.

Die Komposition wurde von Ugo da Carpi in einem schönen, hier nach dem Exemplar des Berliner Kupferstichkabinetts abgebildeten, bald in Gelb, bald in Grün

<sup>1)</sup> Klein abgebildet in dem Werke: »Arabesques antiques des bains de Livie et de la ville Adrienne, avec les plafonds de la ville Madame, peints d'après les dessins de Raphael, et gravés par les soins de M. Ponce, Paris 1789« pl. 13; besser, aber auch noch klein, bei Gruner, *Décorations de palais et d'églises en Italie*, Paris 1854, pl. 9; klein und undeutlich bei Theobald Hofmann, *Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, I. Villa Madama zu Rom*, Zittau (und Dresden) 1900, Taf. XIV. XV. Unserer Abbildung liegt Gruner pl. 9 zugrunde.

gehaltenen Chiaroskuro<sup>1)</sup> reproduziert, der schon Vasaris<sup>2)</sup> Wohlgefallen fand. Er ist mit PER·VGO DACARPO bezeichnet.

16. Die Szene des Apfelwurfs, welche dieser Komposition fehlt, findet sich, freilich verändert in die des Ballfangens und Ballschlagens, in dem benachbarten Deckenbilde der Villa Madama.<sup>3)</sup>

Über den Zusammenhang mit den übrigen Bildern in Villa Madama wird alsbald zu handeln sein.

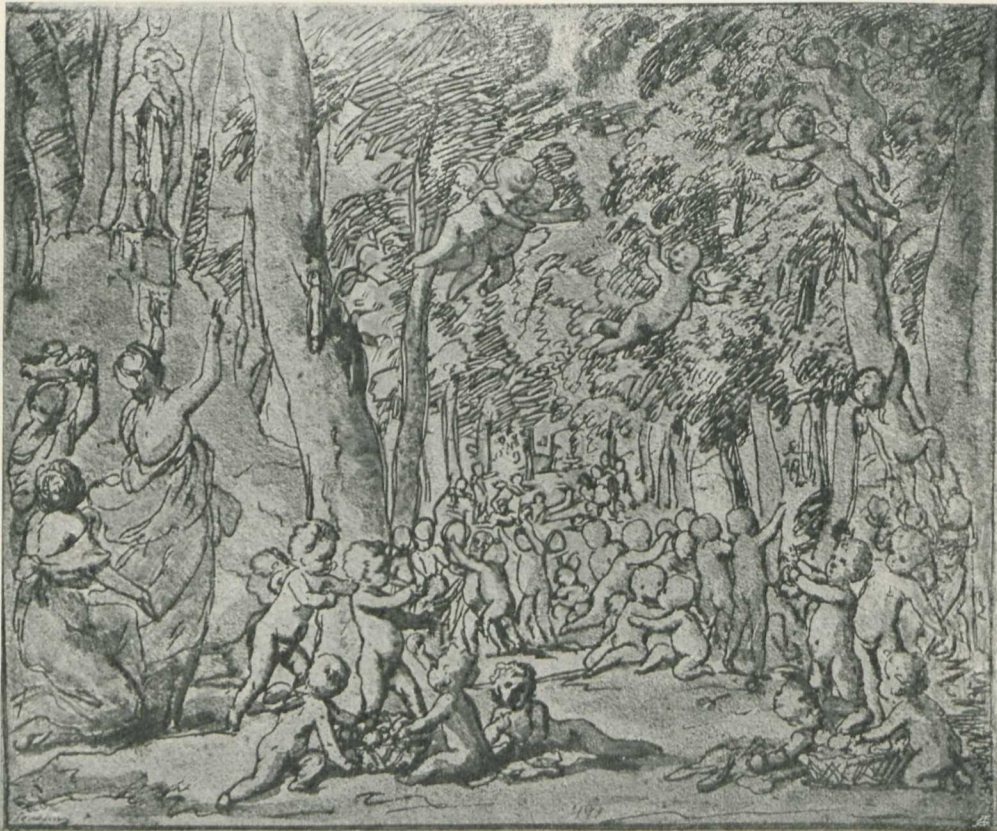


Abb. 10  
Nicolas Poussin, Erotenfest, Handzeichnung in der Albertina

17. Vorher gedenken wir noch einer Nachbildung des Philostratischen Gemäldes in einer Handzeichnung von

<sup>1)</sup> Bartsch XII p. 107 n. 3, der richtig die Komposition auf Philostrat zurückführt, fälschlich aber dem Perin del Vaga oder Raffael zuschreibt. Davon wissen Hofmann und Bloch in dem Werke des ersteren über Villa Madama nichts. Die Angabe Passavants (Raphael d'Urbino II 394), daß sich eine erste Skizze zu diesem Bilde in Düsseldorf befinde, beruht auf einer Verwechslung mit der oben besprochenen Handzeichnung.

<sup>2)</sup> T. IX p. 280 (Ugo da Carpi): *dopo molte altre cose di chiaroscuro fece nel medesimo modo una Venere con molti Amori che scherzano.*

<sup>3)</sup> Abgebildet bei Ponce, Gruner, Hofmann a. a. O. Unserer Abbildung (S. 32) liegt die Tafel Gruners zugrunde.

## 4. Nicolas Poussin

in der Albertina, photographiert in Gustav Jägermeyers »Albrechts-Galerie« Nr. 163 unter der Bezeichnung: »Amoretten im Walde«. Nach ihr ist auch unsere Abbildung gemacht. Anlehnung an Tizians Bild ist unverkennbar, sowohl in den Nymphen (nebst dem Täfelchen mit der Inschrift *munus*), in den bei den Äpfelkörben sitzenden Eroten, in der Schußszene, als auch in der dem Tizian eigentümlichen Gruppe der zwei sich küssenden Eroten, welche fast ganz herübergenommen ist. Trotzdem beweisen einige Besonderheiten, daß auch Poussin vom Original, also Philostrat, ausgegangen ist. Dazu gehört besonders die Anordnung der Bäume in Reihen und die Freiheit des Durchblicks durch diese. In denselben ist die Mehrheit der Gruppen, insbesondere die sehr klein, aber auch etwas frei behandelte Hasenjagd verlegt. Der Sinn der Mehrzahl der Eroten ist auf die Äpfel gerichtet. Allerdings fehlt der in den Apfel beißende; desgleichen die tanzenden und schlafenden, erst recht der Ringkampf.

Am nächsten steht dem Erotenfest das Gemälde, welches die Überschrift trägt:

## II. Der Sumpf (I 9).

18. Wenigstens gilt dies von derjenigen Gruppe des Bildes, welche Giulio Romano in Villa Madama nachgebildet hat.<sup>1)</sup> Denn es kann keinem Zweifel unterliegen, daß das Gegenbild zum Erotenfest, Eroten mit Schwänen, von jenem Gemälde inspiriert und wenigstens in der Schwanenreitergruppe frei reproduziert ist. Der im Vordergrund den Schwan Bändigende freilich scheint mehr durch die Schilderung der antiken Gruppe des Knaben mit der Gans bei Plinius XXXIV 84, falls nicht gar durch eine Replik derselben, beeinflusst.

Daran schließt sich passend das vierte der Deckenbilder in der Halle jener Villa, welches das Gegenbild zum »Ballfang« ist<sup>2)</sup>:

## III. Pasiphae (I 16).

19. Hier ist die Abhängigkeit<sup>3)</sup> von der Vorlage viel größer. Denn wir sehen nicht nur den Dädalus, die hölzerne Kuh »meißelnd«, sondern auch Eroten als seine Helfer.<sup>4)</sup> Der eine »glättet« die Kuh, zwei andere sägen ein Brett durch, und zwar so, daß der eine »hochsteht«, sich daher bei der Arbeit »vornüberbückt« und die »Arme

<sup>1)</sup> Abgebildet bei Ponce, Gruner, Hofmann a. a. O.

<sup>2)</sup> Abgebildet an den angeführten Stellen, auch in einer weiß gehöhten Sepiazeichnung der Uffizien (Ferri, *Catalogo delle stampe e disegni della R. Galleria degli Uffizi*, p. 34, c. 168, d. 569) erhalten (Braun Nr. 479; Ruland, *The works of Raphael* p. 290 n. 16: *Amorini surrounding a sculptor*). Diese wird hier abgebildet.

<sup>3)</sup> Sie ist, wie ich nachträglich gesehen habe, schon von Goethe in den Vorarbeiten zu seiner Abhandlung über Philostrats Gemälde (Weimarer Ausgabe, Bd. 49, 2, S. 207, Nr. 30: »Πασίφαη. Pasiphae. I 16. Von Julius Roman Villa Madama«. Vgl. meinen Aufsatz im Goethe-Jahrbuch XXIV 176) erkannt; ob vor dem Original oder bei Betrachtung einer Nachbildung (vielleicht der von Ponce), vermag ich nicht zu sagen.

<sup>4)</sup> Ein Eros findet sich auf der römischen Graburne des C. Volcacijs Artemidorus (Pollak, *Rev. arch.* 33 (1898), pl. X, p. 12 ff.), aber dort ist auch Pasiphae und der Stier dargestellt, ebenso wie auf dem Fresko des Giulio im Palazzo del Te (Naya 836), welches mit Philostrat nichts zu tun hat.

zusammen vorschiebt«, der andere auf dem Erdboden gerade steht, um sich im nächsten Augenblicke zu bücken. Ein dritter kauert neben ihm, ein vierter bringt ein Scheit Holz. Auch auf der anderen (rechten) Seite bringt einer einen Korb mit Stäben, während zwei andere an einem Schleifstein beschäftigt sind.

Sehen wir mithin, daß alle vier Bilder dieser Kreuzkappe von Philostratischen Erotengemälden abhängen, so werden wir geneigt sein, das gleiche von denen der entsprechenden Kreuzkappe der Osthalle<sup>1)</sup> anzunehmen. Und in der Tat entsprechen sich nicht nur die Mittelbilder (Poseidon und Amphitrite), sondern auch wenigstens zwei der Seitenbilder bieten denselben Gegenstand wie ein Philostratisches, nämlich das erste des jüngeren Philostrat (»Achill auf Skyros«). Aber es ist festzustellen



Abb. 11  
Giulio Romano, Pasiphae, Handzeichnung in Florenz

die Behandlung ist durchaus verschieden: bei Philostrat wirft Odysseus mit Diomedes auf die Wiese, auf welcher Achill unter den Töchtern des Lykomedes Blumen pflückte, teils Spielzeug, teils Waffen und läßt die Trompete blasen. Bei Giulio heißt auf dem einen der beiden Bilder<sup>2)</sup> ein bärtiger Mann (Lykomedes) seine Töchter und unter ihnen Achill aus dem Freien in den Palast eintreten, in dem anderen greifen sie in Gegenwart eines mit Harnisch und Schwert Bewaffneten, wohl Odysseus, nach dem Schmuck, Achill nach dem Schwert. Und die Quelle, aus welcher Giulio schöpfte, ist nachweisbar: nämlich nicht Ovids Metamorphosen, wie Hofmann und Bloch<sup>3)</sup> mit falscher Benennung der Figuren behaupten — in diesem Gedicht findet sich die Erzählung gar nicht —,

<sup>1)</sup> Ponce pl. 14; Gruner Taf. 10; Hofmann Taf. XV.

<sup>2)</sup> Sie sind auch von Giov. Ottaviani unter Papst Pius VI. gestochen.

<sup>3)</sup> A. a. O. S. 4 und 19.

sondern Statius' Achilleis II, 76ff. Und zwar kommen für das erste Bild in Betracht die Verse 83ff. und 93ff., für das zweite V. 174ff.

Auch der Gegenstand der beiden anderen Bilder, Salmacis sich auf Hermaphroditus stürzend, und Satyrnleben, findet sich nicht bei Philostrat; ersteres ist vielmehr aus Ovid Met. IV, 344f. geschöpft.

Das Thema der zehn Bilder der zu dieser Kreuzkappe gehörigen Exedrakuppel<sup>1)</sup>, Polyphem und Galatea, ist wohl in einem der Philostratischen Gemälde (II 18) zu finden, ist aber wieder anders behandelt.<sup>2)</sup> Giulio ist auch hier fast Schritt für Schritt der Schilderung in Ovids Metamorphosen XIII, 749ff. gefolgt. Man vergleiche die Verse 763ff. mit den Bildern 3, 7, 8, 785ff. mit Bild 4, 833ff. mit Bild 6, 781ff. mit Bild 9, 881 mit Bild 10; man wird alles übereinstimmend finden. Nur Bild 2, die Aussendung des Amor durch Venus, ist Zutat des Künstlers nach Raffaels Bild in der Farnesina<sup>3)</sup>; 1 und 5 sind nur Stimmungsbilder.

20. Anders steht es mit dem berühmtesten Bilde Giulios in der an die Kreuzkappe anschließenden Lünette der Ostwand der Loggia. Zwar hat dieses Bild besonders stark gelitten, und auf der Photographie von R. Moscioni, Nr. 9462, ist wenig, auf der Abbildung bei Hofmann<sup>4)</sup> ist so gut wie nichts zu sehen, aber seiner und Blochs Beschreibung dürfen wir wohl im allgemeinen Vertrauen schenken. Sie lautet mit Weglassung des Entbehrlichen und Einschaltung einiger Zusätze, welche ich Herrn Dr. Patzak verdanke: »Hier liegt Polyphem, der sich für sein Unglück in der Liebe an Bacchus' Gabe schadlos hält. Schwer betrunken liegt er lang [von links nach rechts] hingestreckt, den Blick aufwärts gekehrt<sup>5)</sup> und zwischen den halbgeöffneten Lippen seine gefürchteten Zähne zeigend. In Erinnerung an Euripides stehen neben ihm der alte Silen und Satyrngesindel, das sich mit allerlei Späßen die Zeit vertreibt. Einer von ihnen benutzt Polyphems [mit der Linken gehaltene] Syrinx als Leiter und klettert an den Pfeifen wie an Sprossen hinauf; ein anderer mißt mit seinem Stecken den Fuß des Riesen, so wie auf einem antiken Monumente ein Satyr mit seinem Thyrsusstabe den Daumen des weinselig entschlafenen Herakles mißt. Von dem Hintergrunde ist nur in der Mitte ein kleines Stück erhalten; man bemerkt darauf kleine schattenhafte Figuren, augenscheinlich Statuen, meist nach antiken Vorbildern gestaltet: man erkennt den Mark Aurel vom Kapitolsplatze in der Umkehrung und einige Satyrfiguren.« Dieselbe Deutung der Hauptfigur auf Polyphem ist bereits von Seb. Serlio, Della architettura lib. III, p. 148 (*Giulio Romano dipinse in quella faccia il gran Polifemo con molti satiri intorno, pittura veramente molto bella*) und von Vasari im Leben des Giulio, t. X, p. 90 (*In testa di questa loggia fece Giulio in fresco un Polifemo grandissimo con infinito numero di fanciulli e satirini che gli giuocano intorno: di che riportò Giulio molta lode*) ausgesprochen, während Francisco de Hollanda in seiner Schrift von der alten Malerei (1548)<sup>6)</sup> keinen Namen nennt, sondern nur von »dem eingeschlafenen Riesen, dessen Füße Satyrn mit ihren Stäben messen«, redet. Und in der Tat läßt

<sup>1)</sup> Hofmann, Taf. XVIII und XIX.

<sup>2)</sup> Daß auch Raffael weder in der Galatea der Farnesina noch in der Venus des Badezimmers des Kardinals Bibbiena dem Philostratischen Gemälde folgte, ist oben S. 21 bemerkt.

<sup>3)</sup> Vgl. Hofmann, a. a. O. S. 5.

<sup>4)</sup> Taf. VII 7 und IX. S. 4 und 19.

<sup>5)</sup> Dies wie die Kopfstellung im Profil bestätigt die Skizze der Figur, welche ich Herrn Dr. Patzak verdanke. Derselbe bemerkt übrigens, daß er nicht mehr alles, z. B. Eroten an der Syrinx, wahrnehmen könne, was Hofmann und Bloch angeben.

<sup>6)</sup> Joaquim de Vasconcellos, Francisco de Hollanda S. 54.

wohl die Syrinx, an welcher die Satyrn heraufklettern, keine andere Deutung zu. Mit- hin ist der Künstler lediglich durch die Plinianische Schilderung<sup>1)</sup> des Bildes des schlafenden Zyklopen von Timanthes angeregt worden, und eine Übertragung des Motivs des Philostratischen Gemäldes

#### IV. Herakles und die Pygmäen (II 22)

auf Polyphem und die Satyrn<sup>2)</sup> hat nicht stattgefunden. Aber die Ähnlichkeit springt in die Augen. Hier wie dort erwacht der Riese aus tiefem Schläfe, während »Zwerge« sich mit seinem Körper, insbesondere den Füßen, zu schaffen machen.



Abb. 12

Cranach d. J., Herakles und die Pygmäen, Gemälde in Dresden

Der »köstliche Gegensatz« hat auch zwei andere Künstler zu Nachbildungen ge- reizt, einen Italiener, Dosso Dossi, und einen Deutschen, Lukas Cranach den Jüngeren.

21. Das Bild des ersteren, vormals im Besitz des Malers und Kustos der Aka- demischen Galerie in Wien Daniel Penther, 1895 aus der Sammlung Benedek in die Landesgalerie zu Graz übergegangen (Saal III Nr. 89), ist von Julius v. Schlosser in

<sup>1)</sup> Plin. N. H. 35, 74: *Cyclops dormiens in parvola tabella, cuius et sic magnitudinem exprimere cupiens pinxit iuxta Satyros thyrsos pollicem eius metientes.*

<sup>2)</sup> Dies war die Ansicht Goethes (Werke 49, 1, 73: 47. »Hercules und die Pygmäen; köstlicher Gegensatz. 47 a. Derselbe Gegenstand, glücklich aufgefaßt von Julius Roman.«) Vgl. oben S. 35 Anm. 3.



dieser Zeitschrift XXI (1900) S. 267 abgebildet und besprochen worden. Es liegt nahe zu vermuten, daß der Künstler die Anregung zu ihm von demselben Manne empfing wie Tizian zum Erotefeste, also von Alfonso I. v. Schlosser ist allerdings, ohne ein abschließendes Urteil geben zu wollen, geneigt, das Bild erst in die spätere Lebenszeit des Künstlers zu setzen, aus Gründen, welche ich nach Autopsie nicht anzuerkennen vermag.<sup>1)</sup> Wie dem aber auch sei, das Bild wird in Ferrara, vermutlich unter dem Einflusse der Übersetzung des Celio Calcagnini<sup>2)</sup>, entstanden sein.

Es versteht sich beinahe von selbst, daß der Künstler die Handlung nicht in die Libysche Wüste, sondern in eine lachende Landschaft, in deren Hintergrunde sich



Abb. 13

Cranach d. J., Herakles und die Pygmäen, Gemälde in Dresden

eine glänzende Stadt an einem Berge hinaufzieht, versetzt, mithin auch den vorher von Herakles zu Tode gerungenen Antaios weggelassen hat. Auch den Hypnos konnte er nicht neben dem Herakles gebrauchen, da er diesen nicht schlafend darstellen wollte. Vielmehr ist der Held, der einen Kranz von Silberpappelblättern trägt, wie seine Haltung zeigt, soeben aus tiefem Schlafe erwacht. Noch halb verschlafen, aber doch auch mit einem sicheren siegesgewissen Ausdrücke, wenn auch ohne das philostratische Lachen, dreht er seinen Kopf nach der einen der zwei heranziehenden

<sup>1)</sup> Die Hauptfigur hat gar keinen ziegelroten Ton. Das Bild bedarf übrigens dringend der Reinigung, und diese soll demnächst erfolgen.

<sup>2)</sup> Vgl. oben S. 16.

Scharen der Gegner um, während er mit beiden Armen die Löwenhaut ergreift, in welche sich eine Abteilung der zweiten ihn umgehenden Schar geschlichen hat, ohne zu ahnen, daß der Hinterhalt für sie selbst zum Fangnetz werden solle. Der Held braucht sich nur zu erheben und sie alle in der Haut davonzutragen. Nur wenige denken daran, sich zu retten. Auch daß die Gegner nicht den Pygmäen der antiken Kunst entsprechen würden, war zu erwarten. Dazu war der Renaissance zu wenig von diesen bekannt. Dossi macht aus ihnen Landsknechte, beläßt ihnen aber nicht bloß die Zwerggestalt, sondern auch das renommistische Wesen. Sie fuchteln mit den Säbeln, aber schon ein Schlag mit dem Schwanz des Löwenfells genügt, einen zu Fall zu bringen. Auch die Philostratischen Sturmleitern und Bogen behält er bei, im übrigen gönnt er sich in der Darstellung der Angreifer völlige Freiheit.

22. In manchem Betracht ähnlich sind die zwei hier zum ersten Male nach Photographien veröffentlichten Bilder, welche der jüngere Cranach 1551, wie es scheint, für den sächsischen Hof, gemalt hat<sup>1)</sup> und welche sich heute in der Gemäldegalerie zu Dresden (1943 und 1944 »Der schlafende und erwachte Waldriese und die Zwerge«<sup>2)</sup>) befinden. Und doch glaube ich, daß dieser, soviel ich sehe, erste Versuch der Rekonstruktion eines Philostratischen Gemäldes in Deutschland unabhängig von Dossis Bilde ist und auf unmittelbare Benutzung der Philostratischen Gemälde zurückgeht. Allerdings sind auch hier die Pygmäen in Stadtsoldaten umgewandelt, aber im einzelnen ist keinerlei Berührung mit Dossis Komposition, und die Absicht des Künstlers, die bramarbasierende Art der Stadtsoldaten zu verspotten, ist viel drastischer zur Ausführung gelangt. Da gibt es keine Waffe, welche sie nicht gegen den tief Schlafenden anwendeten — sein rechtes Bein wird von zweien mit einer langen Säge, von einem dritten mit einer Steinaxt angegriffen —, keine martialischeren Köpfe, aber sobald er erwacht ist, suchen sie schleunigst ihr Heil in der Flucht. Auch die Zerlegung der einen Komposition in zwei weicht ganz von Dossi ab, hat aber an dem Original einen gewissen Anhalt. Denn Philostrat sagt, nachdem er das Bild des Schlafenden geschildert hat: »sieh aber auch, wie er sich erhebt und über die Gefahr lacht und seine Feinde insgesamt in die Löwenhaut packt, um sie, meine ich, dem Eurystheus zu bringen«.

Vermutlich war letztere Szene in dem Original, welches, wie manche andere, einer kontinuierlichen Kompositionsweise<sup>3)</sup> folgte, in kleineren Dimensionen, etwa im Hintergrunde oder an der einen Seite des Bildes, zur Darstellung gebracht. Ja, Cranach sah sich selbst zur Annahme dieser Kompositionsweise genötigt, indem er im Hintergrunde des auf die »Pygmäen« mit der Keule losschlagenden und zwei von ihnen packenden Heraklesbildes nochmals den Helden in kleineren Dimensionen anbrachte, wie er in einem an der Keule festgebundenen Sacke »Pygmäen« davonträgt. Daß dies, wie Wörmann meint, ein »anderer Waldriese« sei, wird, wer der Stelle des Philostrat eingedenk ist, für wenig wahrscheinlich halten.<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> Vgl. Moritz Schneider, Kunstchronik XIV Nr. 6 Sp. 103.

<sup>2)</sup> Daß es »Herkules und die Pygmäen« sei, hat schon Chr. Schuchardt, Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke II 45, erkannt.

<sup>3)</sup> Vgl. Wickhoff, Wiener Genesis S. 83 f. Strzygowski, Orient oder Rom S. 3. Ihr folgt in neuerer Zeit auch Botticelli in den Dante-Illustrationen.

<sup>4)</sup> Andererseits kann ich nicht auf das bloße Zeugnis von Philipp Hainhofer hin (1617: *Das Zimmer, welches man die Zwergenstuben heißet, dieweil 3 schöne große Taflen von Zwergen die mit einem großen Risen kämpfen, und Albrecht Durer gemahlet hat, darin hangen*; s. Haendcke Kunstchronik 1902/1903 Sp. 30) mit Schneider glauben, daß noch ein drittes Bild zugehört habe, nehme vielmehr hierin wie im Namen Dürers ein Versehen Hainhofers an.

Das Entgegengesetzte, nämlich die Verbindung zweier Philostratischer Gemälde

V. der Andrier (I 25) und VI. der Ariadne (I 15)

zu einer Komposition, scheint mir Tizian vorgenommen zu haben

23. in dem Bilde, welches, heute in Madrid (864) befindlich (Braun Nr. 450), unter dem Namen des »Bacchanal« bekannt ist und hier nach der Heliogravüre der Photo-



Abb. 14

Tizian, Die Andrier, Gemälde in Madrid

graphischen Gesellschaft (28) abgebildet wird. Es befand sich in demselben Studio wie das Erotensfest<sup>1)</sup> und war gewiß auf Bestellung und nach Anweisung Alfonsos I. bald nach diesem entstanden. Die Einsicht aber in den wahren Sinn der Darstellung ging früh verloren. So schon zu Tizians Lebzeiten bei Vasari, wenn er in der 2. Auf-

<sup>1)</sup> In der »Memoria« vom 26. November 1598 (vgl. oben S. 19 Anm. 3) wird es beschrieben: 2. *contiguo a d.<sup>a</sup> pittura un' altra di mano del d.<sup>o</sup> Tiziano dove era dipinta una donna nuda, che giaceva con un bambino, che gli pisciava su i piedi, et altre figure.*

lage schreibt<sup>1)</sup>: *Nella prima è un fiume di vino vermiglio, a cui sono intorno cantori e sonatori quasi ebbri, e così femine come maschi, ed una donna nuda che dorme, tanto bella, che pare viva, insieme con altre figure; ed in questo quadro scrisse Tiziano il suo nome; desgleichen bei Ridolfi<sup>2)</sup>: *Nel secondo compose un numero de seguaci di Bacco misti con altre Baccanti, intorno ad rivo di vino vermiglio, qual traheva il suo principio dal vicin colle, ove uno di loro disteso, premeva copie d'uve, der im übrigen zu berichten weiß, daß Tizian in der einen Liegenden seine Geliebte Violante durch**



Abb. 15

Tizian, Die Andrier, Stich von Giov. Andrea Podesta

ein Veilchen am Busen und ein Briefchen mit der Aufschrift seines Namens<sup>3)</sup> charakterisierte. Während aber hier wenigstens in dem Fluß von rotem Wein noch eine Erinnerung an das Richtige nachklingt, ist auch diese in dem (Gegensinn-) Stiche des Giov. Andrea Podestà Genovese<sup>4)</sup> völlig geschwunden; ja, in einem Stiche von Picart (?), welchen ich im Dresdener Kupferstichkabinett sah, ist sogar an Stelle des liegenden Fluß-

<sup>1)</sup> Vol. XIII p. 23 Le Monnier.

<sup>2)</sup> Le maraviglie dell' arte t. I p. 142.

<sup>3)</sup> Tatsächlich steht am Saum ihres Hemdes: Titianus fecit.

<sup>4)</sup> Bartsch XX, 172 n. 7. Vgl. oben S. 19 Anm. 4.

gottes ein Tanz ums goldene Kalb getreten. Erst Wickhoff<sup>1)</sup> hat erkannt, daß Tizian die »Andrier« des Philostrat wiedergibt.

Im Hintergrunde liegt auf einer Anhöhe der Flußgott auf Trauben, aus denen Wein statt Wasser herabfließt; in der Mitte ist ein tanzendes Paar und eine liegende Gruppe, zu der die »Violante« gehört.

So weit ist, abgesehen von Nebenfiguren, auf welche ich nicht näher eingehen kann, Übereinstimmung mit Philostrat. Dagegen ist von den an der Mündung des Flusses weinschlürfenden und tanzenden Tritonen und von der Landung des Dionysos mit Gefolge auf der Insel Andros nichts zu sehen. Tizian hat sich auf die Darstellung der Landzene beschränkt. Wohl aber hat er zu den von Philostrat genannten Figuren eine hinzugefügt: die im Vordergrund links liegende, neben der ein Putto sein Hemdchen aufhebt.

Sicher ist auf die Darstellung dieser Figur die Philostratische Schilderung der »Ariadne« von größtem Einfluß gewesen<sup>2)</sup>: »Siehe auch die Ariadne oder richtiger den Schlaf: bloß ist ihre Brust bis zum Nabel, der Hals zurückgebogen, die Kehle weich, die rechte Schulter ganz sichtbar, die eine Hand liegt auf dem Gewande . . . wie süß ist ihr Atem. Ob er nach Äpfeln oder Trauben duftet, wirst du erfahren, wenn du sie küssest.«

Nun aber die eine der beiden Hauptfiguren der Philostratischen »Ariadne« vergeben war, blieb für das dritte Bild Dionysos und Ariadne, welches Tizian 1522 in Venedig in Arbeit hatte und zu Anfang des folgenden Jahres in Ferrara vollendete<sup>3)</sup>, nichts übrig, als Ersatz in einer anderen reicher fließenden Quelle zu suchen. Diese bot Catulls 64. Gedicht, dessen Verse 253—266 für alle Figuren<sup>4)</sup> mit Ausnahme der Ariadne die Grundlage gewährt haben.

Daß Tizian die Philostratischen Gemälde gekannt und benutzt habe, war Goethe, als er seine Abhandlung über dieselben schrieb, merkwürdigerweise verborgen. Erst später ist er zu dieser Erkenntnis gelangt.<sup>5)</sup> Dagegen ist er einer der ersten, wenn nicht

<sup>1)</sup> Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XXIII 118. Crowe und Cavalcaselle, Tizian I, 190, und danach Knackfuß, Tizian S. 53, wollten in dem Flußgott »den alten bei seinem Wein-krug eingeschlafenen Silen« erkennen.

<sup>2)</sup> An diese hat, wie ich nachträglich sehe, schon Lafenetre, Titien p. 104, erinnert, die Beziehung des Ganzen auf Philostrat aber ausdrücklich geleugnet.

<sup>3)</sup> Campori, Nuova Antologia 27 (1874) p. 595: *All' ultimo di agosto 1522 il Tebaldi andato alla casa del pittore vide la tela, in cui erano effigiati un carro tirato da animali e due figure, a cui mancavano altre figure e il paese.* Auch dieses, heute in der Nationalgalerie zu London befindliche, Bild ist von Podestà (Bartsch XX, 172 Nr. 6) im Gegensinne, teilweise auch von Cosmo Mogalli nach einer Zeichnung von Petrucci gestochen (ein Exemplar in Dresden).

<sup>4)</sup> Auch, und zwar recht sehr, V. 253 *at parte ex alia florens volitabat Iacchus te quaerens, Ariadne, tuoque incensus amore* für den gleichsam fliegenden Dionysos des Bildes. Davon, daß Ariadne sich in Verzweiflung ins Meer stürzen wolle und der Gott sich ihr nachschwinde, wie Emil Jacobsen (Repert. f. Kunstw. XXIV, 371) sagt, kann keine Rede sein. Ariadne, welche am Ufer des Meeres ging, um dem Schiffe nachzusehen (V. 251 *aspectans cedentem maesta carinam*), ist über das plötzliche und stürmische Nahen des Gottes erschrocken und macht naturgemäß zunächst eine abwehrende Handbewegung. Wenn Tizian sie nicht schlafend darstellt, so hat er nicht, wie Jacobsen sagt, »sich den antiken Stoff nach seinem Bedarf zu rechtgelegt«, sondern ist auch hierin Catull gefolgt.

<sup>5)</sup> Vgl. Goethe-Jahrbuch XXIV, 177 f.

der erste, gewesen, der in jener Abhandlung<sup>1)</sup> erkannt hat, daß Giulio Romano die »Gemälde« gelesen und benutzt hat. In welchem Umfange, hat uns schon der Zyklus von Deckenbildern in Villa Madama gezeigt. Aber es gibt noch andere Kompositionen, in welchen er sich abhängig von den »Gemälden« zeigt. So von

#### VII. Semele (I 14)

24. in der Handzeichnung der Albertina S. R. 382 (Wickhoff, Jahrbuch d. Allerh. Kaiserh. XIII, S. CCVII), welche hier nach der Photographie von Jaegermayer (Albrechts-Galerie Nr. 52) zur Abbildung gelangt. Sie gibt ganz wieder, was bei Philostratos steht:



Abb. 16

Giulio Romano, Semele, Handzeichnung der Albertina

»Es kommt um Semele und es wird geboren Dionysos«; »er springt aus der Mutter heraus, deren Leib zerrissen ist.« Und wenn sich bei ihm der Besuch des Zeus bei Semele in der schrecklichen Erscheinung der Gestalten des Donners und Blitzes (*Βροντή ἐν εἰδει σκληρῇ καὶ Ἀστραπή σέλας ἐκ τῶν ὀφθαλμῶν ἰεῖται*) kundtut, so sehen wir den Gott hier im Geleite ähnlicher Wesen, in der erhobenen Rechten den Blitz haltend, zu ihr herniederfahren. Nur daß er das Knäblein mit seiner Linken faßt, ist ebenso wie die Alte Zutat des Künstlers.

25. Endlich hat auch das bei Philostratos vorangehende Gemälde

<sup>1)</sup> Werke 49, 1 S. 65. Vgl. oben S. 35 Anm. 3 und 38 Anm. 2; Dollmayr, Jahrbuch d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh. XXII 218.

## VIII. Der Bosphoros (I 13)

eine Einwirkung auf die zwei einander entsprechenden Rundbilder, Jagd auf Wasservögel und Delphinsfang (Naya 845 und 844), in einem der kleineren Zimmer des Palazzo del Te zu Mantua<sup>1)</sup> gehabt. Bei Philostrat handelt es sich allerdings nur um den Fang von Thunfischen. Aber im übrigen ist weitgehende Übereinstimmung gerade mit dem ersten Bilde; denn auch hier kommen die Wasservögel in Reihen, auch hier sitzen Ausschauende am Ufer, auch hier rudern die Fischer oder befestigen das Ruder, auch hier wird »Eisen«, d. h. Pfeile, gegen die Vögel gerichtet. Das beste Fangmittel ist aber doch das Netz. Dieses ist im zweiten Bilde<sup>2)</sup> gegen die Delphine zur Anwendung gekommen. Mit ihm hat das Volk der Fischer einen glänzenden Fang getan, welchen es nun aus den Kähen aufs Land zu heben mit allen Kräften bemüht ist.

Doch es ist Zeit abzubrechen, obwohl ich überzeugt bin, daß sich in Giulios und seiner Genossen Zeichnungen noch so manches befindet, was auf die »Gemälde« zurückgeht. Es kam zunächst nur darauf an, die These zu erweisen, daß die »Gemälde« von den Künstlern der Renaissance, besonders Italiens, nicht nur viel benutzt, sondern auch rekonstruiert worden sind. Es folgt daraus zum mindesten der Reichtum der »Gemälde« an künstlerischem Gehalte.

Die Zeit dieser, wenn ich so sagen darf, Blüte »der Gemälde« war nur eine kurze. Schon Nicolas Poussin und der jüngere Cranach sind vereinzelte Nachzügler. Auch eine Nachblüte am Ende des XVI. Jahrhunderts war dürftig.

1588 war die erste französische Übersetzung der »Gemälde« von Blaise de Vigenere erschienen.<sup>3)</sup> Sie erregte Aufsehen und mußte schon 1597 wieder aufgelegt werden. Da beschloß der Verleger, ihr einen besonderen Schmuck zu verleihen, nicht bloß durch die Epigramme, welche Artus Thomas Sieur d'Embry auf die einzelnen Gemälde verfaßt hatte, sondern auch durch Beigabe von Rekonstruktionen der Gemälde. Er gewann dafür den gerade in antikisierender Malerei hochangesehenen Meister von Fontainebleau, Antoine Caron.<sup>4)</sup> Aber dieser starb bald darauf (1599), und so übertrug er die Vollendung dem Stecher Jaspar Isac. Dieser ist auch auf dem Titel der illustrierten Ausgabe, welche zuerst Paris 1615, dann noch zweimal, 1630 und 1637, erschien, genannt (*Jaspar Isaac Incidit*). Sämtliche (69) Bilder des älteren Philostrat sind in Stichen reproduziert. Die Mehrzahl derselben rührt von Isac her. Genannt ist er, und zwar mit der Formel, welche ihn als Peintre-Graveur bezeichnet, 21 Mal. Der erste Stich (2. *Comus*) trägt die Jahreszahl 1613. Caron findet sich auf 10 Kompositionen als Meister (*inv.* oder *inventor*) genannt: 1. *Scamandre*; 3. *Les Fables*; 8. *Neptune et Amynone*; 11. *Phaethon*; 17. *Pasiphae*; 18. *Pelops*; 20. *Penthée*; 48. *Palemon*; endlich p. 873 das Erotensfest und 68. *Ajax Locrien* (aus dem Heroikos VIII). Von diesen sind 5, darunter das Erotensfest mit der Jahreszahl 1609, von Léonard Gaultier, 5 von Thomas de Leu, dem Schwiegersohn Carons, gestochen. Wenn

<sup>1)</sup> Vgl. Heinr. Meyer in Propyläen III. Bd. 2. Stück (1800) S. 26, Nr. 3 und 12.

<sup>2)</sup> Zwei Sepiahandzeichnungen desselben (aber nicht rund, sondern viereckig) sind im Louvre (Braun 290) und — letztere schlechter — in der Brera (Braun 9).

<sup>3)</sup> Vgl. Goethe-Jahrbuch XXIV, 169f.

<sup>4)</sup> Vgl. Paul Mantz, La peinture française du IX<sup>e</sup> siècle à la fin du XVI<sup>e</sup>, p. 268 Reiset, Dessins du Louvre t. II, 274.

Thomas de Leu bei Nr. 5 *le Nil* mit der Formel *T. de Leu Fe* genannt ist, so wird er auch als Urheber der Komposition zu gelten haben. Aber auf die Unterschriften wird kein unbedingter Verlaß sein. Wenn z. B. das nachtragsweise gebotene Blatt des Erotenfestes p. 873 mit *Anthon. Caron inventor L. Gaultier sculp. 1609* als Werk Carons bezeichnet ist, so fällt es schwer, diesem nicht auch die eigentliche Illustration (6. p. 41 *Les Amours*) zuzuweisen, da beide Blätter einander ergänzen<sup>1)</sup> und die gleiche

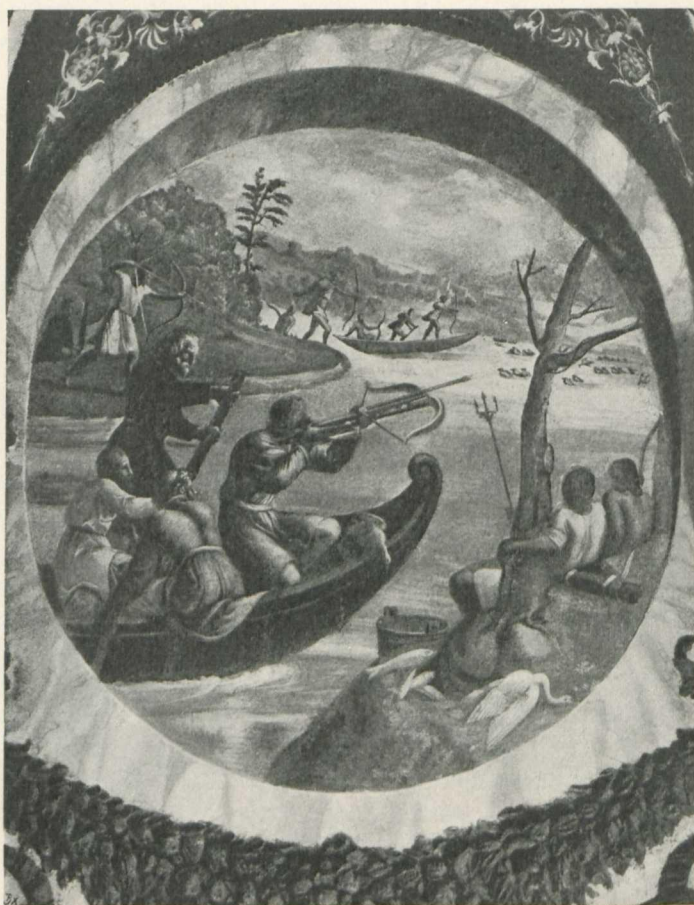


Abb. 17  
Giulio Romano, Jagd auf Wasservögel,  
Gemälde in Mantua

Hand zeigen. Im übrigen weht, von kleinen Unterschieden im einzelnen abgesehen, in sämtlichen Kompositionen der Geist der Schule von Fontainebleau, Fülle, aber Geziertheit und Süßlichkeit. Sie erweckten Goethes<sup>2)</sup> Widerwillen. Aber es ist nicht zu übersehen, daß es doch nur Illustrationen im eigentlichen Sinne des Wortes sein sollten. Freilich sind sie durchaus nicht immer treu.

<sup>1)</sup> P. 873 bietet nur die Schuß- und Apfelwurfszene, p. 41 das übrige, nämlich die Hasenjagd und die zur Statue der Aphrodite gehenden Eroten (auch ohne die »Nymphen«).

<sup>2)</sup> Vgl. Goethe-Jahrbuch a. a. O.



Allmählich verschwanden die »Gemälde« aus den Händen der Künstler.<sup>1)</sup> Salvator Rosa, welcher gerade nach absonderlichen und außergewöhnlichen Themen suchte, wurde zwar auf Philostratos, aber nicht auf die »Gemälde«, sondern auf das Leben des Apollonios hingewiesen.<sup>2)</sup> Die »Gemälde« werden wieder ein Buch der Kunstgelehrten, wie Lomazzo<sup>3)</sup>, Franciscus Junius<sup>4)</sup>, Ridolfi. In letzterem leben die Philostrate gleichsam wieder auf; denn auch er beschreibt in seinem Buche Le

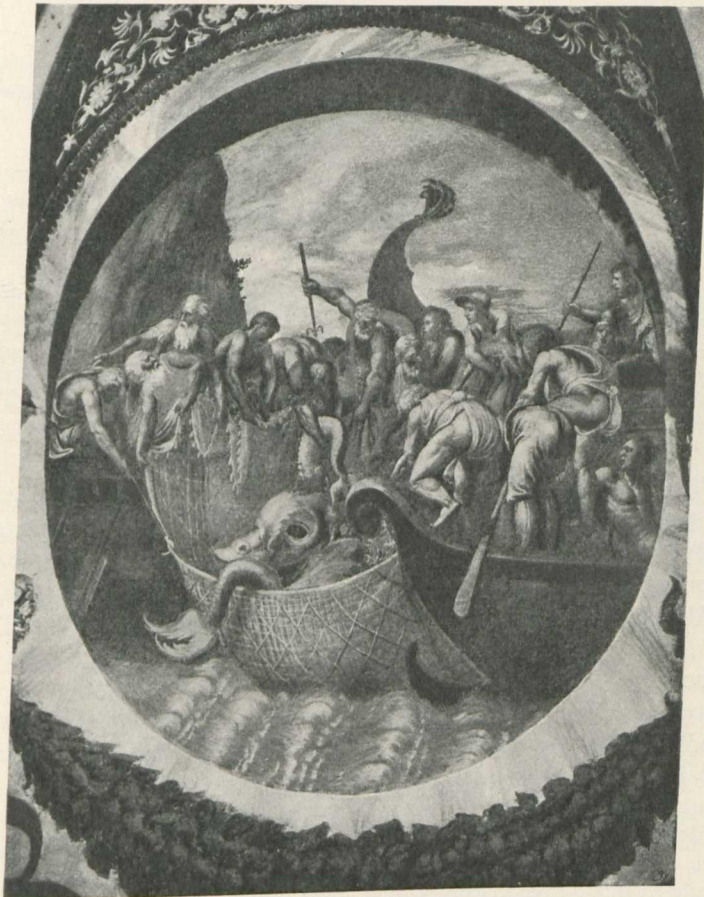


Abb. 18  
Giulio Romano, Delphinsfang, Gemälde  
in Mantua

<sup>1)</sup> Wenn ich früher (Farnesinastudien S. 52) geneigt war, eine Beeinflussung des singenden Polyphem von Annibale Caracci im Palazzo Farnese durch den »Zyklopen« Philostrats anzunehmen, so kann ich dies jetzt nicht mehr zugeben. Galateas Haltung, Blick, Gewandung ist völlig verschieden, und Polyphem spielt gegen das ausdrückliche Zeugnis Philostrats die Syrinx.

<sup>2)</sup> Vgl. seinen Brief an Gio. Batt. Ricciardi vom 16. September 1662. Bottari, Raccolta di lettere I, 454. Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe S. 273.

<sup>3)</sup> Trattato della pittura (Milano 1584), vol. II, 300; III, 126, 128, 132, 137 (ed. Roma 1844).

<sup>4)</sup> Das Werk, in welchem er häufig von den »Gemälden« spricht, de pictura veterum, erschien zuerst Amsterdam 1637, in neuer Bearbeitung nach seinem Tode, Rotterdam 1694.

maraviglie dell' arte, Venetia 1648 viele zu seiner Zeit, besonders in Venedig vorhandene Gemälde, nicht genau der Wirklichkeit entsprechend, sondern mit rhetorischem Putz und zum Teil mit Worten, welche den Quellen entlehnt sind, denen die Künstler in ihren Gemälden gefolgt sind.<sup>1)</sup> Da ich dies früher<sup>2)</sup> am Amor- und Psychezyklus des Giorgione gezeigt habe, so will ich hier nur auf einige Stellen seiner Beschreibung des Erotenfestes<sup>3)</sup> von Tizian hinweisen, welche nicht aus der Betrachtung des Gemäldes selbst, sondern aus der Quelle, Philostrat<sup>4)</sup>, geflossen sind. Man vergleiche

## Philostrat

πόα δὲ ἀπαλὴ κατέχει τοὺς δρόμους.

ἀπ' ἀκρων δὲ τῶν ὄρων μῆλα χρυσὰ καὶ πυρρὰ  
προστάγονται τὸν ἑστῶν ὅλων τῶν ἐρωτῶν γεωργεῖν  
αὐτά.

φαιρέτραι μὲν οὖν αὐταὶ καὶ βέλη γυμνῆ τούτων  
ἢ ἀγέλη πᾶσα καὶ κοῦφοι διαπέτονται περι-  
αρτήσαντες αὐτὰ ταῖς μηλέαις.  
τοῦτο τὸ θηρίον (τὸν λαγῶν) πιτούμενον τὰ  
πίπτοντα ἐς γῆν μῆλα-διαθηρῶσιν οὗτοι (οἱ  
ἐρωτῆς).

## Ridolfi

*Nel terzo appariva ameno prato di tenere  
herbette ricoperto.*

*Di donde pendevano pomi aurei e vermigli,  
e sù volativi alcuni Amoretti staccavano  
dagli onusti rami i dolci frutti.*

*Numerosa schiera in tanto d' altri fanciulli,  
che avevano appese le faretre e gli archi  
a tronchi, tentavano di far preda di timida  
lepre, che i caduti pomi cercati haveva di  
rapire.*

Das XVIII. Jahrhundert, zuerst der Conte de Caylus in einer Vorlesung, welche er am 2. September 1760 in der Akademie zu Paris hielt<sup>5)</sup>, geht dann zum Angriff auf die Realität der »Gemälde« über. Goethe war zu ihrem Retter berufen. Tief durchdrungen von ihrer »Grundwahrhaftigkeit«, sucht er den wahren Kern aus der Schale der Rhetorik zu gewinnen und durch Vergleichung nicht nur mit antiken Gemälden und anderen Kunstwerken, sondern auch mit Gemälden der Renaissancekünstler, besonders des Giulio Romano, zu sichern. Sein Ruf aber an die Künstler zur Rekonstruktion der »Gemälde« findet erst nach seinem Tode Widerhall. Moritz von Schwind wird in gewissem Sinne<sup>6)</sup> der Wiederhersteller der philostratischen Gemäldegalerie in Goethescher Auswahl.

<sup>1)</sup> Anders Goethe, der auch darin ein Meister ist, wenn er will, den Ton und Stil der Philostrate zu treffen.

<sup>2)</sup> Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1895, 216.

<sup>3)</sup> T. I, p. 143.

<sup>4)</sup> Daneben hat er auch Vasari eingesehen, wie seine Deutung der *νυμφαι* als *le Gratie* beweist, worin Vasari mit *la Grazia e Bellezza* vorangegangen war.

<sup>5)</sup> Abgedruckt in der *Histoire de l'académie royale des inscriptions et belles-lettres*, t. 29 (Paris 1764), p. 149—160. Klotz, in der Vorrede zu »Abhandlungen zur Geschichte der Kunst«, übersetzt von Meusel, Band II (Altenburg 1769) S. 6, schließt sich ihm an, ohne Neues vorzubringen. Vgl. Nemitz, *De Philostratorum imaginibus*, p. 2.

<sup>6)</sup> Vgl. meine Schrift: *Moritz v. Schwinds Philostratische Gemälde* S. 9 ff.