RAPHAELS ZEICHNUNGEN.

VERSUCH EINER KRITIK

DER

BISHER VERÖFFENTLICHTEN BLÄTTER

VON

OSKAR FISCHEL.

MIT EINEM VORWORT VON G. DEHIO.

STRASSBURG.
VERLAG VON KARL J. TRÜBNER.
1898.

G. Otto's Hof-Buchdruckerei in Darmstadt.

MEINEN SCHWESTERN

INHALT.

ZUR EINFÜHRUNG. Von G. Dehio.
EINLEITUNG . . . . . I—XXXIX
VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN . . . . . XL—XLIV
ZEICHNUNGEN FÜR GEMÄLDE
UMBRISCHE ZEIT
A. Die Madonnen 1
B. Die kleinen Tafelbilder 6
C. Die grossen Tafelbilder 8
[Die Fresken der Libreria in Siena] 18
FLORENTINISCHE ZEIT
Die Madonnen 23
Die anderen Tafelbilder und das Fresko von S. Severo 42
RÖMISCHE ZEIT
Fresken, Tapeten und Mosaiken 53
Die Madonnen 125
Die anderen Tafelbilder 137
STUDIEN
RELIGIÖSE DARSTELLUNGEN
Altes Testament 148
Neues Testament und Marienleben 151
Madonnen und Heilige Familien 161
Heilige 176
PROFANE DARSTELLUNGEN
Kinder, Amoretten, Engel 184
Mythologie und Allegorie 189
Kampfscenen und Scenen historischen Inhalts . . . 198
Studien nach dem menschlichen Körper 205
Porträts und Köpfe 218
Tiere 230
Landschaften 231
Architektur und Dekoration 232
NACHTRÄGE UND BERICHTIGUNGEN 237
ORTS- UND NAMENS-VERZEICHNIS 239
VERZEICHNIS DER DARSTELLUNGEN 255
ZUWEISUNGEN 261

ZUR EINFÜHRUNG.

Die Umstände, unter denen die vorliegende Arbeit entstanden ist, legen mir, innerhalb gewisser Grenzen, eine Mitverantwortung an ihr auf, der ich mich nicht wohl entziehen darf. Das ist der Grund weshalb ich hier zuerst das Wort nehme.

Anton Springer brachte vor zwanzig Jahren, in der Vorrede zu seiner Doppelbiographie Raphaels und Michelangelos, eine eben damals allgemein werdende Überzeugung zum Ausdruck, indem er schrieb: »Ähnlich wie der Gebrauch des Mikroskops die äusserliche Naturbeschreibung in eine organische Naturgeschichte verwandelte, so hat das Heranziehen der Handzeichnungen zum Studium der neueren Kunstgeschichte erst erfüllt, was der Name verheisst, und die letztere zu einer wahrhaft historischen Disciplin erhoben.« Man sollte glauben, dass bei dieser Sachlage die Herstellung eines kritischen Verzeichnisses — da die älteren, zu ihrer Zeit mit Recht bewunderten, von Passavant und Ruland mehr und mehr sich als unzureichend erwiesen — nicht lange hätte auf sich warten lassen. Es ist bis heute nicht erschienen. Mancher wohl mag sich mit dem Plane dazu getragen haben — ich selbst habe es an mir erfahren — aber dann vor den grossen Schwierigkeiten der Ausführung zurückgewichen sein.

Indessen liess mich wiederholte Behandlung in seminaristischen Übungen das Problem nie ganz aus dem Auge verlieren. Immer klarer wurde mir, einmal wie sehr dringlich die Aufgabe, sodann aber dass sie nur abschnittsweise ausführbar sei. So beschloss ich, zunächst in Rücksicht auf ein durch die Umstände mir nahe gelegtes praktisches Bedürfnis, den Anfang, wie bescheiden immer, zu machen. Es galt den im Besitz des kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Strassburg befindlichen Vorrat von Photographien nach Raphaelischen Zeichnungen zu ordnen und zu erweitern. Zugleich ersuchte ich Herrn Fischel, der als dermaliger Amanuensis des Instituts damit beauftragt war, Auszüge aus der einschlägigen Litteratur anzulegen. Auf dieser Grundlage wurden dann die kritischen Fragen noch einmal im Seminar durchgesprochen.

Mit welchem Rechte nun habe ich Herrn Fischel, entgegen dessen eigenen Bedenken, ermuntert, seine Arbeit für die Öffentlichkeit zurecht zu machen? Meine Gründe lassen sich am einfachsten in die sprichwörtliche Wahrheit zusammenfassen, dass das Bessere nicht des Guten Feind sein dürfe.

Was in den letzten fünfundzwanzig Jahren über Raphaels Zeichnungen gesagt und geschrieben worden ist, stützt sich grösstenteils nicht auf die Originale, sondern auf photographische Nachbildungen. Bei der äusserst einfachen technischen Beschaffenheit jener sind für die ästhetische Schätzung diese nahezu gleichwertig; sie haben ausserdem den unermesslichen Vorteil der unmittelbaren Vergleichung. Dennoch darf nicht vergessen werden, dass das letzte Wort doch erst vor dem Original gesprochen werden kann. Denn es gibt gewisse für die Kritik wichtige materielle Merkmale, welche die Photographie niemals

wiedergeben kann. Die theoretisch vollkommenste Untersuchungsmethode läge demnach in der unausgesetzten Verbindung des Studiums der Originale mit dem Studium der Photographien. Das würde, praktisch ausgedrückt, heissen: man durchreise mit dem ganzen photographischen Apparat in seinem Koffer, einige Jahre lang Europa von einem Ende bis zum andern. Dieses zu thun war Herr Fischel allerdings nicht in der Lage. Aber allem Anscheine nach ist zur Zeit auch sonst niemand da, der es thun wird. Für die Wartezeit auf die ideale Lösung wird eine beschränkte, wie die vorliegende, immer für nützlich und willkommen gelten müssen.

Sie will folgendes leisten:

1. einen Katalog aller brauchbaren Nachbildungen der für Raphael in Anspruch genommenen Zeichnungen aufstellen;

2. zu jedem Blatt die in der Litteratur darüber laut gewordenen Urteile verzeichnen.

Im ersten Punkte hat der Verfasser Vollständigkeit erstrebt und, soviel ich es verfolgen kann, auch in recht weitgehendem Maasse erreicht; insbesondere hat er alles, was er nennt, auch selbst gesehen. Die einzige namhafte Lücke bilden die Oxforder Sammlungen. Braun hat aus ihnen nur einen kleinen Teil photographiert. Von den s. Z. für den Prinz-Gemahl Albert gefertigten Aufnahmen Kopien zu erlangen ist trotz vielfacher Bemühungen nicht gelungen.

Im zweiten Punkte wäre absolute Vollständigkeit überflüssig gewesen; es genügte, die für wichtiger geltenden Autoren zu nennen.

3. Einen weiteren, auch äusserlich deutlich abgesonderten Bestandteil bilden die eigenen Urteile des Verfassers. Sie treten mit dem vollen Bewusstsein ihrer Bedingtheit

auf, da sie, wie gesagt, nicht auf das Studium der Originale, sondern nur auf die Photographie sich stützen. Aber dieses haben sie ja mit den meisten Urteilen der Vorgänger gemein. Schwerlich dagegen wird einer derselben in der Lage gewesen sein, einen Apparat von gleicher Reichhaltigkeit seiner vergleichenden Untersuchung zu Grunde zu legen. Hier ist der Ort, der Firma Braun, Clément u. Cie. in Dornach, welche die grosse Gefälligkeit hatte, die vollständige Reihe ihrer einschlägigen Reproduktionen dem kunstgeschichtlichen Institut in Strassburg auf einen Winter zu leihen, unseren Dank zu sagen. Die Form des Katalogs brachte es mit sich, dass der Verfasser seine Urteile nur aussprechen, nicht eingänglich begründen konnte. Dies blieb daher einer kritischen Abhandlung vorbehalten, die als Einleitung dem Ganzen vorausgestellt ist und Rechenschaft über die vom Verfasser eingeschlagenen Wege giebt.

Bei seinen Vorgängern konnte der Verfasser, ausgenommen wertvolle Gelegenheitsäusserungen von Morelli, hierüber keine Belehrung finden. Man wird mit der Annahme wohl nicht irren, dass ihre Urteile in der grossen Mehrzahl auf rein empirischem Grunde von Fall zu Fall zustande gekommen sind. Ich unterschätze keineswegs die Bedeutung der empirischen Kennerschaft gerade auf dem in Frage stehenden Gebiet. Insofern aber die Kennerschaft der Zeichnungen nicht blos eine Kunst, sondern auch eine Wissenschaft sein will, wird sie nicht umhin können, sich auf die logischen Bedingungen ihres Thuns zu besinnen, und daraufhin sich eine Methode auszubilden. Man sagt gewöhnlich, zur Unterscheidung authentischer und nichtauthentischer Zeichnungen müsse man durch analoge Beobachtung schwer definierbarer und doch dem geübten Auge sich überzeugend aufdringender kleinerer

und kleinster Merkmale, wie sie der Handschriftenkenner verwendet, hingelangen. Diese Vorschrift trifft vollkommen das richtige. Sie ist aber doch nur anwendbar, wenn wir auf Grund unanfechtbarer Kriterien bereits wissen, wo die »Handschrift« des Künstlers zu finden ist. In dieser Lage sind wir z. B. bei Dürer. Bei Raphael sind wir es nicht. Er hat seine Zeichnungen niemals signiert, es gibt auch keine zuverlässige Überlieferung über sie. Bei einer kleinen Zahl lässt sich die Reihe der Besitzer zwar bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen, aber eine ernster Kritik genügende Bürgschaft ist damit immer noch nicht gewonnen. Wir werden also den Ausgangspunkt anderswo suchen müssen. Er kann nur dort liegen, wo wir Beziehungen zwischen einer Zeichnung und einem ausgeführten Gemälde entdecken. In der That ist auf diesem Wege die Namengebung eines grossen Teils der in den Sammlungen für raphaelisch geltenden Blätter entstanden. Leider nur haben sich fast nie die Käufer, die meistens zugleich die Besitzer waren, dieses klar gemacht, dass die Beweiskraft einer solchen Bezeichnung nichts weniger als unzweideutig ist. Man hat hier immer mit zwei Möglichkeiten zu rechnen: ist die Zeichnung Vorstudie? ist sie Nachstudie? Je berühmter das Original, um so wahrscheinlicher natürlich die reichliche Vertretung der letzteren Klasse. Skizzenhafte Behandlung ist beiden gemein; was sie unterscheidet sind nicht technische, sondern psychologische Momente. Andere Zwecke verfolgt die vorbereitende Skizze zu einem im Werden begriffenen Bildchen, andere der nachträgliche Auszug aus einem fertigen Gemälde. Nichts hat das Aufkommen einer gesunden Kritik so lange hinangehalten, als das mangelnde Verständnis dieser fundamentalen Unterschiede. Eine unfreie Kunstpraxis, wie sie in einem grossen Teil unseres Jahrhunderts

geherrscht hat, konnte wohl dahin kommen, das ausgeführte Gemälde zur mechanischen Abschrift des Cartons zu machen. Bei Raphael bleibt das Werk bis zum letzten Pinselstrich in lebendigem Fluss, er kann auch gegenüber seinen eigenen Studien niemals zum blossen Abschreiber werden. In vollem Gegensatz zu Dürer, dem oft die schön durchgeführte Zeichnung Selbstzweck wird und der an tausend auf dem Wege liegenden interessanten Einzelheiten hängen bleibt, verfährt Raphael — es ist das schon für seine frühesten erhaltenen Jugendwerke charakteristisch — mit äusserster Ökonomie, fixiert er mit ebenso sicherer wie flüchtiger Hand nur einen einzigen Moment der Gedankenentwicklung. Wenn eine seinen Namen tragende Zeichnung, so skizzenhaft sie immer sein mag, in allen Kompositionslinien mit dem ausgeführten Gemälde genau übereinstimmt, dann spricht das nicht für sie — wie mit unbegreiflicher Naivität von den Gelehrten so oft angenommen wird — sondern gegen sie; und wenn vollends schon Einzelheiten der Faltenanlage und dergl. angegeben sind oder wenn sich gar in ihrer Wiedergabe Misverständnisse und Flüchtigkeiten zeigen, dann müssen sie als der Kopistenarbeit dringend verdächtig bei Seite gelegt werden.

Haben wir die wüste Masse des uns als raphaelisch angebotenen Materials auf diese Weise durchgesiebt, dann müssen wir die einzelnen Stücke unter sich vergleichen, ob sie eine Einheit darstellen. Mit dieser Gegenprobe ist die letzte Stufe der Untersuchung erreicht. Jetzt erst können wir uns daran machen, die »Handschrift« zu konstituieren. Mit ihrer Hilfe werden wir in sehr vielen Fällen uns zuversichtlich für Ja oder Nein entscheiden dürfen. Bleiben wir aber schwankend, so ist das bis auf weiteres einem Nein gleich zu erachten. Wir

werden uns nicht anmassen, vor Irrtum völlig sicher zu sein, dann aber falle er lieber nach der strengen als nach der lässlichen Seite. Denn ein paar Züge für Raphaels Charakteristik vielleicht zu verlieren, ist sicher ein kleineres Übel, als die Entstellung durch unechte Elemente. Raphaels Handschrift, wie wir sie auf diese Weise kennen lernen, verändert sich wohl mit den Jahren, doch nicht so sehr, dass nicht die Grundphysiognomie immer dieselbe bliebe. So z. B. stehen gerade im Sinne der Handschrift die Zeichnungen zur Krönung Mariä vom Jahre 1502, die ältesten datierbaren, die wir von Raphael besitzen, den Zeichnungen zu Disputa, Parnass und Schule von Athen unendlich viel näher, als den für gleichzeitig angesprochenen Blättern des sog. Venezianischen Skizzenbuchs. Man kann sich denken, dass Raphael als Jüngling bei wechselnden Vorbildern auch seine Stilformen gewechselt habe, undenkbar ist aber der simultane Gebrauch mehrerer verschiedener Handschriften und somit der Raphaelische, wie überhaupt der einheitliche, Ursprung des Venezianischen Skizzenbuchs unmöglich. Es wird sehr erfreulich sein, falls eine spätere Zeit dahin kommt, den Katalog der echten Zeichnungen Raphaels um einige Stücke wieder zu vergrössern. Was uns heute notthut, ist die unerbittliche Beseitigung alles Zweifelhaften, die Abschüttelung der Erbkrankheit der Kritik auf unserem Gebiete: des Kompromittierens mit den Interessen der Sammler und Sammlungsvorstände.

Mit den obigen methodologischen Erörterungen ist für viele gewiss nichts neues gesagt. Wohl aber finde ich, dass bis dahin noch niemand mit ihrer Anwendung volle Konsequenz gemacht hat. Für einzelne Gruppen von Zeichnungen ist es wohl geschehen, z. B. durch Wickhoff für die Zeichnungen der Albertina und in vielen zer-

streuten Einzeläusserungen von Morelli, aber noch nicht systematisch für den ganzen Bestand. Die Aufgabe fordert streng genommen nichts anderes, als die Unterscheidung, was Raphael und was nicht Raphael angehöre. Es versteht sich aber, dass das Urteil »nicht Raphael« um so mehr Gewicht haben wird, wenn es dafür einen andern Namen einzusetzen gelingt. Auch sonst wird ein Blatt dadurch, dass es Raphael abgesprochen werden muss, keineswegs immer interesselos. Es ist a priori wahrscheinlich, dass Raphaels eigene Zeichnungen am frühesten mit denen seiner Schüler verwechselt wurden. Dieselben haben, so lange der Meister lebte, in seinem Namen, unter seiner Billigung, oft nach seinen Angaben gearbeitet. Ob ein Blatt ihrer einem zugeteilt werden kann, ist deshalb eine der Untersuchung durchaus werte Frage. Über die Gründe und die Sicherheitsgrade dieser Attributionen wird sich Herr Fischel in der Einleitung aussprechen. Ohne Frage wird er auf konservativer Seite wenig Beifall finden. Zu fürchten wäre für ihn der Tadel nur, wenn man entweder seine Methode oder deren Anwendung als fehlerhaft nachwiese. Im übrigen tritt der kritische Teil hinter den kompilatorischen zurück. Wer durch den einen etwa sich zu Widerspruch gereizt fühlt, wird im andern die Hilfsmittel bereit finden, um sich selbständig seine bessere Ansicht zu bilden.

Über die äussere Einrichtung ist noch folgendes zu sagen. Dass die Reihenfolge nicht nach der zufälligen Verteilung auf Sammlungen, sondern nach der inneren Zusammengehörigkeit festgestellt wurde, rechtfertigt sich von selbst. Da aber doch oft das praktische Bedürfnis eintritt, eine Zeichnung nach dem Aufbewahrungsort*) auf-

*) Die betreffenden Sammlungsnummern konnten leider nicht immer festgestellt werden.

zusuchen, folgt im Anhang ein vergleichendes Register. Bei jeder einzelnen Nummer des Hauptkatalogs findet man folgende, durch die Schriftgrössen unterschiedene Angaben: 1. In grösster Schrift die kurze Inhaltsbeschreibung. 2. In kleiner Schrift das Material der Zeichnung, den Ort der Aufbewahrung*), die Reproduktionen. 3. In mittlerer Schrift die einschlägige Litteratur und zwar zuerst, in fortlaufenden Zeilen gedruckt, diejenigen Autoren, welche die Echtheit anerkennen, dann, in abgesetzten Zeilen, die dissentierenden Stimmen, beide nach Möglichkeit chronologisch geordnet, in der letzten Zeile das Urteil des Verfassers. Mit typographischen Unterscheidungen noch weiter zu gehen hätte die Übersichtlichkeit eher vermindert als vermehrt.

G. Dehio.

Wo Raphaels Name mit Recht oder Unrecht auf einem Kunstwerke ruhte, da weckte er schon durch den blossen Klang Begeisterung, und so kam es, dass eine Zeit, die dem Kultus der grossen, reinen Persönlichkeit in ihm nur zu geneigt war, nicht zu ruhiger Betrachtung und Abschätzung des künstlerischen Wertes durchdrang. Bis in unsere Tage noch galt jeder Zweifel, jedes absprechende Urteil als Lästerung des Heiligsten, was die Kunst zu bieten hatte. Die Reaktion sollte nicht ausbleiben. Eine Zeit, deren Kunststreben andere Ziele verfolgte, fing an nüchtern zu prüfen, und der hin und wieder wohl parteiisch getrübte Blick suchte und fand in der grossen Reihe der Werke nicht wenig minderwertiges. In Zeiten, die allen Wert auf Entwickelung der Individualität legen, pflegt man aus der Vergangenheit nur die Person zu schätzen, nicht das Niveau, das durch die Summe persönlicher Leistungen erreicht ward. Wer mit solchen Augen vor das Werk Raphaels trat, der musste Schwächen über Schwächen entdecken.

Raphaels eigenstes Wirken, der persönliche Zug seiner Hand zwingen auch heute so gut noch wie vor dreihundert Jahren selbst den Widerstrebenden; aber wo sich das von ihm erworbene und vollendete in den

Werken seiner Schule spiegelt, wo andere die künstlerischen Gedanken des Meisters in ihrer Sprache geben, da lag von jeher die Stelle des Angriffs; und soll Raphaels Bild rein erhalten, seine Persönlichkeit über den Streit der Parteien, wie es ihr gebührt, erhaben bleiben, so muss man scheiden, was in seinem Werk von seiner eigenen, und was von andern Händen geschaffen ist.

Was Raphael für alle Zeiten seine Bedeutung sichert, das ist jene selbstlose künstlerische Persönlichkeit, die trotz eines ganz starken Temperaments doch hinter ihren Gestalten zurückzutreten pflegt, die ihn aber vor andern befähigte, alle jene vielfachen Bestrebungen, in denen die italienische Kunst ihrer Vollendung zudrängte, in sich zu vereinigen und so zum Ziele zu führen. Vergleiche zwischen ihm und seinen grossen Mitstrebenden und Zeitgenossen sind zu oft angestellt. Vischer hat ihn den genialen Syncretisten genannt; gerade hierin liegt ein Grund, warum er in seinen Werken so oft und so früh schon verkannt wurde. Man hat Michelangelo und Lionardo oft Werke minderwertiger Schüler und Nachahmer zugemutet, Raphael allein ist mit seinen Lehrern verwechselt, ein Beweis für seine Schmiegsamkeit und für seine Begabung, sich Fremdes ganz zu eigen zu machen. Und doch muss ihn schon früh etwas von anderen unterscheiden; seine Persönlichkeit ist zu stark, um sich gänzlich verkennen zu lassen und wenn irgendwo, so muss sich das Keimen und Wachsen seiner Kraft da zeigen, wo er sich ungehindert, ohne Rücksicht aussprechen durfte, in seinen Zeichnungen.

Raphael hat sich keine neue Technik geschaffen, wie Lionardo; er ist auch hier kein Neuerer und zeichnet ganz so, wie andere umbrische Maler: starke Umrisse und gleichmässige Strichlagen als Schatten sind die einfachen

Mittel dieser Manier. Sie übernimmt der junge Raphael von seinen Lehrern, wie er sich aus ihren Werken den Ausdruck schmachtender religiöser Sehnsucht zu eigen macht; aber wenn er seinen Gestalten mit ungetrübtem Blick für die Erscheinung ein gesundes Lebenselement zu leihen weiss, so zeichnet ihn auch vor seinen Meistern schon in den ersten Studien die künstlerische Handschrift aus.

Am Spiel des jungen Mozart hat man die Kraft des Anschlags gerühmt; ähnliches lässt sich von Raphaels frühen Zeichnungen sagen. Aus der breit aufgesetzten Feder, dem kräftig geführten Silberstift scheinen seine Contouren mühelos geflossen, und mit ihrem weichen und zugleich kraftvollen Schwellen genügen sie fast allein seinen Gestalten Rundung und Form zu geben. Die Schattenlagen fehlen in den Fleischpartien oft ganz, ohne dass man sie vermisste, und unentbehrlich sind sie ihm nur zur Disponierung der Gewandmassen; ihre regelmässigen Abstände stehen jedesmal in einem wohlthuend fühlbaren Verhältnis zur Länge der Striche. Man könnte sich in graphologischer Betrachtung versucht fühlen diese Züge, als den Ausdruck einer durchaus harmonischen Natur zu betrachten. Wo Raphael in der Manier seiner Lehrer völlig aufzugehen scheint, da bleibt dieser Zug seiner Hand noch ein sicheres Mittel ihn von seinen Vorbildern zu scheiden, und die glückliche Erhaltung gleichartiger Studien, worin Meister und Schüler denselben Gegenstand behandeln, kommt uns dabei zu Hilfe.

Den grössten Eindruck musste auf den Werdenden die den umbrischen Kreis weit überragende Persönlichkeit Peruginos gemacht haben. Wenn wir in Raphaels frühen Bildern dem leidenschaftlichen Ausdruck religiöser

Schwärmerei begegnen, so ist es allein Perugino, der ihm den Blick für jene Anderen so verhängnisvolle Stimmung geöffnet hat; aber die Ausdruckmittel hierfür entlehnt er nicht diesem, sondern dem ihm an Naivität und Einfachheit der Empfindung näher stehenden Pinturicchio. Besonders aus seinen Zeichnungen spricht der Einfluss dieses Künstlers, ein Einfluss freilich, vor dessen gefährlichen Übertreibungen den Urbinaten bei aller Reinheit und Lauterkeit der Empfindung doch eine gewisse gesunde Sinnlichkeit bewahrte. Jene schematische Gedankenlosigkeit, in die Perugino's Schule lange vor ihrem Meister verfiel, ist Raphael stets fern geblieben; für das, was ihm an seinen Lehrern erstrebenswert scheint, sucht er stets den eigenen Ausdruck, und er findet ihn, im engsten Anschluss an die Natur. Aber nicht die Maler von Perugia haben diese Neigung in ihm geweckt, sie lag sicher von allem Anfang in ihm, und wenn er darin gefördert und bestärkt wurde, so geschah es durch den Meister, dem er seine erste Unterweisung verdankte, den Urbinaten Timoteo Viti. Mit ihm begegnet sich Raphael in jener stillen, sinnig-heiteren Anmut, die der Ausdruck des inneren Gleichgewichts ihrer gesunden Natur ist. Dass dieses wahlverwandte Talent gerade am Anfang seiner Laufbahn Raphael beeinflusste, war eine glückliche Schickung, der wir es danken müssen, wenn der junge Urbinat sich auch vor Peruginos grosser Kunst seine Selbständigkeit wahren konnte.

Je näher sich Raphael mit diesen drei Meistern berührt, um so schwieriger ist naturgemäss die Unterscheidung seiner Zeichnungen von den ihren.

Timoteo ist malerisch, auch wenn er zeichnet: er hat seine Studien — es sind merkwürdiger Weise fast nur Köpfe erhalten — nie flüchtig hingeworfen, sondern

von vorneherein auf Durchführung angelegt; so kommt es, dass ihm der Contour das unwesentliche, die Schattierung Hauptsache scheint. Der Entwurf ist ihm nichts, die Ausführung alles. Der Umriss dient nur als Grenze für die Schattierung, als Umrahmung für die unentbehrlichen Strichlagen, die dem Körper erst Form geben sollen. Diese Schattenlagen selbst sind unklar, und oft gekreuzt, sie erscheinen verwischt, gewiss von Anfang an, nicht erst durch die Zeit, und dies undurchsichtige Gewirr von Strichen giebt den Formen etwas schweres. Dem verhältnismässig grossen Aufwand an Mitteln entspricht die Wirkung keineswegs, und man gewinnt den Eindruck eines liebenswürdigen, aber beschränkten Talents, dem ein völlig freies Schaffen versagt blieb. So spricht auch eine gewisse Einseitigkeit aus dem immer gleichen Ausdruck seiner Köpfe: stets dasselbe Lächeln in den mandelförmigen, etwas blöden Augen, ein leicht spitziger Zug um die Nase und den knospenartigen Mund. So in seinen Gemälden: den Bildern der Brera und der ihm kürzlich mit grosser Wahrscheinlichkeit zugeschriebenen Madonna bei Lord Northbrook[1], wie in seinen Zeichnungen: dem lange Zeit allein für authentisch gehaltenen Blatt mit mehreren Köpfen im British Museum[2], der hl. Katharina mit der Palme und dem sogen. Selbstporträt des jungen Raphael in Oxford, den zwei »Schwestern Raphaels« aus der Sammlung Malcolm und dem Knabenkopf mit dem Barrett in Lille, den man häufig den Studien zu Raphaels »Krönung Mariä« beigezählt findet. Die Liller Sammlung bewahrt auch

---

[1] J. P. Richter, Zeitschrift f. b. K. 1894 p. 147.

[2] Reproductions of Drawings by old Masters in the British Museum 1880, Tf. XVII u. XVIII.

unter ihren zahlreichen Frauenporträts den Kopf eines jungen Mädchens — in schwarzer Kreide, ganz en face; unter dem gezackten Schleier der die halbe Stirne bedeckt, quellen die Flechten des Haares hervor —, der in Typus und Ausdruck auffallend zu dem der Madonna Northbrook stimmt.

Auch Perugino kennt kein leichtes, flüchtiges Entwerfen. Was wir an echten Studien von ihm besitzen, ist stets fast ganz durchgeführt, und nur wenige lassen sich in sicheren Zusammenhang mit einem seiner ausgeführten Werke bringen, wie z. B. die schöne weissgehöhte Silberstiftzeichnung zum Kopf der Londoner Madonna zwischen Johannes und Sebastian in Windsor[1], der Carton für den »Apollo und Marsyas« in Venedig[2], ein Geige spielender Engel im British Museum zu dem Altarbild von Vallombrosa[3]; ferner die gross empfundene Gestalt eines lesenden Mönchs (h. Franciscus oder Bernhard) in den Uffizien[4], und das Doppelblatt mit den Madonnenstudien in Berlin, dem der junge Raphael zwei seiner frühen Compositionen entlehnt hat.

In allen diesen Zeichnungen finden wir nichts willkürliches, unbewusstes: sorgfältig und gleichmässig sind ihre Umrisse mit einer spitzen Feder gezogen, ebenso temperamentlos liegen die Schattenstriche neben und oft in dichtem Netz über einander, und nur selten einmal, am frischesten noch bei dem musizierenden Engel zu London springt die Feder leicht von Strich zu Strich über; aber selbst dann fehlt das Zeichen der freien Federführung, ein Häkchen am Ende des Strichs, und nur eine Verdickung bezeichnet die Stelle, an der die Hand absetzte.

---

[1] Braun 150. [2] Braun 146. [3] Braun 152. [4] Braun 541.

Pinturicchio führt eine weit freiere Feder als sein Meister, ihm gelingt es schon in der flüchtigen Skizze mit den breiten klaren durchsichtigen Schatttenlagen, durch die Treffsicherheit des Strichs, die Einfachheit seiner Mittel ähnliche Wirkungen wie Raphael zu erreichen; und doch ist es, als zwänge ihn die Schule mit ihrer überkommenen Pose und Sentimentalität immer wieder zurück auf das Niveau eines Werkstattarbeiters, ja auch auf die freie Technik seiner Zeichnungen ist sie wohl nicht ohne Einfluss geblieben. So erscheinen seine Züge oft pedantisch, und die Bewegungen seiner Gestalten sind fast immer peruginesk. Die Unbestimmtheit von Stand und Spielbein giebt ihnen etwas tänzelndes, der unnatürlich ausgebogene Unterschenkel, — man vergleiche die authentische Studie einer Frau mit Vase in den Uffizien [1], — ruht auf einem unsicher stehenden, stark unterhöhlten Fuss. Die Hände mager und sehniger als bei Perugino, haben oft geknickte Finger und einen übergrossen Daumenansatz, die Gewandmotive, mit denen Perugino's verglichen einfach und natürlich, sind nicht frei von überflüssigem Faltenwerk und hängenden Bauschen. Mehr müde, als anmutig neigen sich die Köpfe zur Seite und das fast immer puppenhafte, etwas mürrisch blickende Gesicht ist eckig, mit spitziger Feder umrissen. Alle diese Eigenschaften Pinturicchio's sind in der Zeichnung des Louvre, einer thronenden Madonna zwischen den h. Sebastian und Rochus [2] vereinigt, und sie treten noch deutlicher hervor, wenn man ihr eine Studie des fast gleichen Gegenstandes von Raphael gegen-

---

[1] Reproduziert Morelli, Berliner Gallerie p. 359.

[2] ehem. Coll. Timbal; reproduziert in Koopmann's Raphael-Studien Abb. 33 und Chennevières, Dessins du Louvre III R. 11.

überstellt, jenes reizvolle Blatt des Städelschen Instituts[1] mit der thronenden Madonna und einem jugendlichen Mönch. Eine spitzige häufig absetzende Feder hat in der Louvrezeichnung den Contour gezogen, ohne Druck, gleichmässig verlaufend, oft zwei- oder dreimal überfahrend; niemals ist durch ihn allein eine plastische Wirkung erreicht, und wo die Schattenlagen fehlen, wie am Körper des Kindes, da fehlt auch jede Modellierung. Die Schraffierung selbst ist hart und trocken, regelmässig und durchsichtig zwar, aber kraftlos; im Ablauf der Striche endet sie ohne Haken, nur mit einer Verdickung, die schon ziemlich früh im Zuge beginnt und auf eine bedächtige Hand schliessen lässt. So finden wir Pinturicchio auch in den Blättern des venezianischen Skizzenbuchs, in der Anbetung der Hirten zu Oxford[2], der lesenden Madonna und den spielenden Kindern im Louvre[3], der Madonna zwischen zwei Heiligen in Wien[4], den Studien für den Zug des Enea Sylvio in den Uffizien[5], der Zeichnung zum Baseler Concil in Chatsworth[6], den vier Männern in weiten Mänteln in Lille[7] — wahrscheinlich einem früh losgetrennten Blatt des Skizzenbuchs — und einem hl. Sebastian derselben Sammlung[8]; ja sogar in Kreidezeichnungen wie der Madonna mit den Kindern in Oxford[9] und dem h. Nikolaus von Tolentino in Lille[10]. Am frichesten erscheint aber seine Handschrift in jener Madonna mit dem segnenden Kinde zu Frankfurt, die sich in der Stellung beinahe mit der schon erwähnten Madonna in trono Raphaels in derselben Sammlung deckt. Nirgends hat Pinturicchio so sicher und dabei so flüchtig

---

[1] vgl Koopmann a. a. O. Abb. 34. [2] Braun 2. [3] Braun 250 u. 249. [4] Braun 134. [5] Braun 505 und 510. [6] The Chatsworts Raffaellos VII. [7] Braun 60. [8] Braun 72. [9] Braun 1. [10] Braun 79 und 95.

und leicht die Feder geführt, als hier, aber auch nirgends können wir den Unterschied zwischen seiner Handschrift und der seines jüngeren Rivalen schärfer erfassen: seine Striche in den Schattenpartieen enden entweder gerade oder senken sich in einem ganz flachen Bogen, sie kreuzen sich nur wenig, aber die einzelnen Lagen fahren unruhig durcheinander.

Die ganze Zeichnung Raphaels dagegen ist mit nur einer Strichlage schattiert, in einer Hauptrichtung liegen alle diese Federzüge, gleichmässig setzen sie in einem Winkel etwa von 45 Grad an, gegen das Ende heben sie sich in ganz leichtem Bogen und mit einem offenen Häkchen springt die Feder zum Anfang des nächsten Strichs über. Gerade diese Frankfurter Zeichnung Raphaels ist für uns von besonderem Interesse: noch in Perugia entstanden, bezeichnet sie etwa die Mitte seiner Laufbahn, von ihren Anfängen in Urbino bis zum ersten Höhepunkt in Florenz, wir können das gleiche reizende Spiel seiner Hand zurückverfolgen bis zum Carton für den »Traum des Ritters«, der kleinen Madonnenstudie und dem Christkind in Oxford[1], dem h. Stephanus ebendort[2] und der oft — auch von Morelli — angezweifelten, aber sicher hiehergehörigen Zeichnung eines knieenden Franciscus im British Museum[3]. Von Blatt zu Blatt lernt die Hand sich freier bewegen, immer fester führt sie Feder und Silberstift, der Umriss gewinnt an Kraft und ersetzt oft die modellierende Wirkung von Schattenlagen; aber immer — in den Studien zur »Krönung Mariae«, den Zeichnungen für die Georgsbilder in den Uffizien, den zahl-

[1] Braun 10 und 11. [2] Braun 12. [3] Braun 84.

reichen Madonnenstudien und den Skizzen für das Fresco von S. Severo in Oxford[1] — finden wir die gleiche Klarheit der Schatten, das häufig wechselnde, aber stets gleich harmonische Verhältnis zwischen Abstand und Länge ihrer Striche, ja aus verdorbenen und ganz überarbeiteten Blättern, wie z. B. dem Entwurf für die h. Familie des Domenico Alfani in Lille[2], der grossen Beweinung Christi im Louvre[3], der Grablegung in den Uffizien[4] leuchtet unter dem rohen, empfindungslosen Strichgewirr seine Schrift unzerstörbar hervor.

In Urbino und Perugia war Raphael als Zeichner von seinen Meistern zu scheiden; in Florenz steht sein Bild eine zeitlang ganz klar vor uns; aber schon die Betrachtung der Zeichnungen zur »Grablegung« bringt neue Schwierigkeiten.

Ein Blatt der Albertina mit der Caritas, dem Mittelbilde der Vaticanischen Predelle, zeigt in den festen klaren Zügen einer etwas spitzigen Feder die Allegorie in allem wesentlichen übereinstimmend mit dem ausgeführten Bilde. Aber statt der fast jungfräulichen Caritas des Bildes, die hingebend selbstvergessen hinausträumt, giebt die Zeichnung ein strenges ernst blickendes Weib; die anmutigen Kleinen, die in kindlicher Hülflosigkeit an der Brust der Mutter hängen, erscheinen in der Skizze selbständig bewegt, emporstrebend. Die vortreffliche Einordnung aller zumal der unteren Linien in den Kreis fehlt der Zeichnung, ihr Umriss drängt von unten auf nach pyramidaler Zuspitzung; was im Bilde malerisch ist, das zeigt die Zeichnung plastisch. Der heiteren Composition Raphaels hat sich etwas von Michelangelos schwerem Ernst beigesellt, man könnte sich an jenes

[1] Braun 15. [2] Braun 86. [3] Braun 239. [4] Braun 508.

runde Madonnenrelief im Museo nazionale erinnert fühlen, worin Maria sibyllenhaft von dem Buch aufschaut.

Dieser Widerspruch zwischen Entwurf und Ausführung hat Wickhoff veranlasst, das Blatt in Raphaels letzte Zeit zu setzen. Eine solche sklavische Wiederholung eigener Motive wäre jedoch ganz ohne Beispiel, und nicht nur das, wir müssten auch annehmen, er sei gegen Ende seines Lebens in Manier verfallen, denn wie die Caritas so ist auch die Kreuzabnahme auf der Rückseite — offenbar von gleicher Hand und aus derselben Zeit — von einem Künstler gezeichnet, der völlig in Michelangelos Bann stand.

Ähnlich zeigt auch eine Studie beim Marquis de Chennevières [1], — zwei junge Hirten, deren einer sich auf einen Stab stützt, während der andere ein Lamm in seinen Armen trägt — nicht bloss die überschlanken Proportionen der Kreuzabnahme, die eigentümliche, wenig accentuierte Profillinie und die volle Handwurzel mit den spitzen Fingern, sondern sogar die gleichen etwas trockenen und harten Federstriche, die oft in spitzige Haken auslaufen, Züge die uns in einer Doppelzeichnung des Louvre, zwei nackten Leichnamen [2], wieder begegnen und am klarsten in einem Blatt des Oxforder Taylor College [3] vereinigt sind, dessen Vorderseite die Gestalt des Adam wie Marcantons »Sündenfalls« und ein am Boden liegendes Kind zeigt, während die Rückseite jene unter dem Namen »Tod des Adonis« berühmte Grablegungsstudie aufweist: die Körper elastisch und schlank mit breiten Schultern und kräftigem, etwas gebogenen Rücken, die Muskeln an Armen und Beinen energisch bezeichnet, der

---

[1] Braun 106 (Exposition 1879). [2] Braun 268 und 269. [3] facs. Ottley, Italian School of design.

Fuss lang und gehöhlt mit rückspringender Ferse, die Haare, durch S förmige Linien gegeben, hinausflatternd über die Stirne, die mit der Wange in einem Zuge gezeichnet ist. Der »Tod des Adonis« weist wieder zurück auf die Kreuzabnahme und die Caritas; in beiden finden wir dieselbe schematische Zeichnung und Verkürzung der Füsse, das eigenartige Profil mit der geraden vorspringenden Oberlippe und mit dem starken Schatten darunter.

In unmittelbarem Zusammenhange mit dem „Tod des Adonis" stehen die drei grandiosen Kampfszenen der Oxforder Universität[1], Zeichnungen, vor denen sich die kritische Betrachtung ebenso wie vor der Caritas und der Kreuzabnahme gestehen musste, dass sie Raphaels Art fremde seien, die man ihm nur liess, weil man gewöhnt war, alles ganz grosse unter seinem Namen zu vereinigen.

In ihnen kehren alle Eigentümlichkeiten jener Zeichnungen wieder, nur tritt in diesen heftig bewegten Szenen, die auf das Wuchtige gehende, michelangeleske Manier nicht so stark hervor, und doch scheinen manche der Bewegungen nur dem kraftvollen Schwunge zu Liebe da, und die hagern Glieder sind durch die häufig ohne Grund gespannten Muskeln merkwürdig überladen, Fehler, die sich neben den grossen Vorzügen der Zeichnung auch in einem Doppelblatt des British Museum mit zwei fliehenden Kriegern[2] und einem nach rechts schreitenden Manne[3] erkennen lassen, das augenscheinlich der gleichen Gruppe angehört, stilistisch aber seinerseits mit zwei Zeichnungen mythologisch-allegorischen Inhalts in Oxford verwandt ist: ein Faun mit einem Fruchtkorb beladen

---

[1] Braun 45, 46, 47. [2] Braun 76. [3] Braun 88.

zwischen zwei Nymphen[1], und zwei musizierende Jünglinge, zwischen denen eine Frau die Harfe spielt[2]. Beide Blätter sind offenbar als Gegenstücke gedacht. Die eigentümliche Profillinie und die Art, das Auge mit der Stirn in einem Zuge zu geben, begegnet uns wieder in einem Doppelblatt der gleichen Sammlung: spielende Putten, denen eine Frau mit ihrem Kind im Arm zuschaut, darüber sind einige architektonische Details gezeichnet[3]; auf der Rückseite ein junges Weib im bauschigen Gewande. Profil und Kopfhaltung sind die gleichen, wie in einer Madonnenstudie des Louvre mit dem Motiv der Madonna Bridgewater.

Die Federführung in diesen Zeichnungen ist trocken und kalt, trotz grosser Freiheit; die Schattenstriche runden wohl die Körper, aber sie geben ihnen etwas hartes, metallisches ohne alle Weichheit, indem an Armen und Beinen die auf einer Seite abgebrochene Strichlage auf der anderen in fortlaufender Richtung wieder aufgenommen wird, so dass in der Mitte eine Lichtbahn frei bleibt. Besonders bei den spielenden Kindern und der Frau mit der Harfe stört diese Art der Modellierung, sie erreicht dagegen in einem anderen Oxforder Blatt mit den drei Trägern aus der „Grablegung"[4], hier freilich nur im Verein mit dem kraftvollen Contour eine treffliche Wirkung. An diese dritte auf Raphaels Gemälde bezügliche Zeichnung — auch auf der Rückseite der musizierenden Gruppe findet sich ein Träger vom Kopfende des Leichnams, dessen durchstochene Contouren sich deutlich auf der Vorderseite markieren[5] — reiht sich als vierte das grosse Blatt des British Museum[6]: die Gruppe mit

---

[1] Braun 36. [2] facs. Ottley. [3] Braun 25. [4] Braun 21. [5] Nicht photographiert cf. Fishers Facsimiles II 28. [6] Braun 298.

dem Leichnam zeigt es ebenso wie das Gemälde oder die quadrierte Zeichnung der Uffizien, nur ist die Bewegung der Magdalena in dem späteren Moment gegeben, da sie die Hand Christi küsst; Maria von zwei Frauen geführt, ist im Begriff, den stockenden Zug zu erreichen. — Ist diese Zeichnung wirklich eine Vorstudie? links von dem vordersten Träger ist der Rand des Bildes angegeben und die Linie der Berghöhle trifft genau wie im Gemälde den Scheitel des Johannes; schon das spräche dagegen. Im Bilde und ebenso in der von fremder Hand verdorbenen Zeichnung Raphaels in den Uffizien herrscht räumliche Vertiefung, die Anordnung der Personen ist malerisch; in der Londoner Zeichnung aber drängen sie sich alle nach vorne, die Komposition ist reliefartig geworden, und so ist hier eine ähnliche Wandelung wie bei der Caritas zu beobachten. Die hagern und dabei muskulösen Formen, die Anlage von Stirn und Augenhöhle in einem Zuge, die trockene spitzige Federführung in ihren etwas unregelmässigen Strichlagen, das alles weist dieser Zeichnung einen festen Platz in der Reihe der schon besprochenen an. Auf einer sicher hierhergehörigen Zeichnung[1] aus der Sammlung Birchall — nach Crowe-Cavalcaselle ebenfalls im British Museum — sehen wir die gleichen Personen wie in der vorigen Zeichnung in einem Augenblick der Ruhe, Maria ist neben dem Leichnam in die Kniee gesunken. Die Rückseite zeigt die Bestattung dreier Toten durch einen Jüngling, dem drei Kinder im Hintergrunde sitzend zuschauen.[2]

[1] Von dieser wichtigen Zeichnung lag mir leider keine Photographie vor, doch kann man schon nach dem Facsimile auf ihren Zusammenhang mit dem obenerwähnten Blatt schliessen. Sie ist gestochen von Caylus im Cabinet Crozat, Vol. I pl. 41, reproduziert Gaz. d. B.-A. IV 1859 p. 197; ebenda XIX 1865 p. 491.

[2] Repr. Gaz. d. B.-A. 2 pér. VI 1872 p. 361.

Wir haben damit vier, oder vielmehr sechs Zeichnungen, die sich auf die Grablegung beziehen, aus dem Werk Raphaels ausgesondert. Für die Bestimmung ihres Urhebers fehlt scheinbar jeder Anhalt. Allein auf der Rückseite der grossen Londoner Grablegung befindet sich von der gleichen Hand ein bärtiger Mann mit aufwärts gewandtem Blick[1], dessen peinlichere Durchführung wieder auf jene drei Träger der Grablegung in Oxford weist. Dollmayr, der darin eine Studie für den Abraham der Decke in der Stanza dell' Eliodoro zu erkennen glaubte, stellte diese Zeichnung zusammen mit jenem grossartigen Entwurf der Oxforder Universität für den Gottvater im brennenden Dornbusch[2], der sich ebenfalls unbedingt unserer Reihe einfügt, und schrieb das Blatt mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Baldassare Peruzzi zu, indem er auf einige Blätter aus dem unter dem Namen »Sienesisches Skizzenbuch« bekannten Taccuino Peruzzi's, und eine Zeichnung der Sammlung Morelli hinwies[3].

Peruzzi wird bekanntlich unter den Meistern genannt, die vor Raphael von Julius II in den Stanzen beschäftigt, dem jungen Urbinaten weichen mussten. Schon Crowe und Cavalcaselle hatten ihm den ornamentalen Deckenschmuck der Stanze dell' Eliodoro zugewiesen[4].

Dass Raphael die Decke in der zweiten Stanze fertig vorgefunden, ist schwer zu glauben; zu deutlich sondert sich doch der Stil der Umrahmung von dem der teppichartigen grossen Bilder, die nur unter dem gemein-

---

[1] Braun 89.

[2] Repr. bei Ottley, Italian School of Design p. 54; und Zeitschrift f. b. K. 1890 p. 292.

[3] Zeitschrift f. b. K. 1890 p. 292 f. und Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des a. h. K.-H. XVI p. 244 f.

[4] Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der Ital. Malerei IV p. 404.

samen Einfluss Michelangelos und Raphaels entstanden sein können. Der figürliche Schmuck der Umrahmung dagegen, die wappenhaltenden Kinder, die Abundantia und die kleinen Scenen aus der römischen Geschichte erinnern noch ganz an Pinturricchio, Peruzzis ersten Meister in Rom. Zu Peruzzis römischen Anfängen muss uns auch eine Zeichnung zurückführen, die der früher entwickelten Reihe nahe steht; auf der Rückseite jener Madonnenstudie im Louvre mit dem Motiv der Madonna Bridgewater[1] hat offenbar die gleiche, nur noch etwas weniger freie Hand die Bestürmung einer Stadt, gezeichnet, die stilistisch den kleinen historischen Bildern der Decke eng verwandt ist. Den etwas mürrischen Kopftypus mit der hängenden Lippe zeigt auch das morellische Studienblatt, auf dem auch die Zeichnung eines Beines in Haltung und Anlage genau mit dem des Kriegers links übereinstimmt. Die Bewegungen besonders im Schritt sind bei aller Befangenheit merkwürdig gespreizt, die Unterschenkel stark ausgebogen, wie schon in den Fresken zu S. Onofrio, den frühesten römischen Arbeiten Peruzzis. Vasari berichtet, Peruzzi habe »cominciato essere in buon credito« im Castell von Ostia mehrere Schlachtdarstellungen ausgeführt, unter anderem »uno squadrone di soldati, che danno l'assalto a una rocca, dove si veggiono i soldati con bellissima e pronta bravura coperti con le targhe, appoggiare le scale alla muraglia e quelli di dentro ributtargli con fierezza terribile. Fece anche in

[1] Braun 276. — Das Bewegungsmotiv des Kindes hat mit der Madonna Raphaels kaum etwas zu schaffen; es findet sich schon in der grossen Anbetung des Filippino in Florenz und in einer h. Familie des Piero di Cosimo zu Dresden; aus Filippino's Bild ging es in eine dem Genga zugewiesene Madonna mit Johannes dem Täufer im Pal. Pitti über.

questa storia molti istrumenti da guerra antichi, e similmente diversi sorti d'armi«. Vielleicht hat sich in der Pariser Zeichnung[1] eine Spur dieses bis auf wenige unsichere Reste zerstörten Werkes erhalten.

Dass diese von derselben Hand herrühren soll, die jene unvergleichlich freieren Oxforder Kampfscenen geschaffen, könnte überraschen; aber ihr Zusammenhang mit der Madonnenzeichnung der Rückseite ist ebenso unabweislich, wie die Identität der Hand auf beiden Blattseiten. Auch besteht kein grösserer Unterschied zwischen diesen Studien verschiedener Zeiten, als zwischen Peruzzis ersten Gemälden und denen seiner reifsten Periode. In einer Federzeichnung der Uffizien, Herkules im Kampf mit drei Centauren[2] besitzen wir zudem ein wichtiges Bindeglied zwischen solchen anscheinend unvereinbaren Leistungen desselben Talentes.

Überzeugender indess, als die Notiz Vasaris wird für Peruzzis Autorschaft an unseren Zeichnungen die Vergleichung mit sicheren Werken seiner späteren Zeit sprechen.

Die langgestreckten Proportionen in der Wiener Kreuzabnahme[3], dem »Tod des Adonis« und dem Adam zu Oxford, den grossen Kampfscenen ebendort stimmen gut zu denen des Fresko von Fontegiusta und der Deckenbilder der Villa Belcaro bei Siena[4]; der ruhige, stolz

---

[1] In Wien befindet sich eine Zeichnung der drei angreifenden Soldaten rechts, von Raphaels Hand (Braun 154); ihre Existenz spricht nicht gegen unsere Vermutung; beiden Zeichnern konnte dasselbe, vielleicht antike, vielleicht auch lionardeske Motiv in einer Umgestaltung durch Pinturicchio vorgelegen haben.

[2] Reproduziert Alinari fotot. 364 und in Hirths Formenschatz 1895 Nr. 87. Diese in den Uffizien als Raphael geführte Zeichnung schrieb Morelli (Berliner Gallerie p. 358 Anm.) dem Pinturicchio zu.

[3] Braun 187.

[4] Photographiert von de Roche in Siena.

getragene Kopf der Sibylle ist in seinen Hauptzügen derselbe bei der musizierenden Frau in dem Oxforder Konzert und der Nymphe links neben dem Satyr in der Fruchternte[1]. An erstarrten Halbbewegungen, wie die des Augustus, des Jünglings an der Säule im Tempelgang Mariae (S. Maria della Pace) sind der »Tod des Adonis« und die Kampfscenen reich. Das nervöse Spiel der unbeschäftigten Hand bei Augustus kehrt in der gleichgeformten Rechten des Adam aus Marcantons Sündenfall wieder, dessen flaches Profil, mit dem starken Stirn- und Augenknochen wie in einen Bogen eingezeichnet, auch dem vorderen Begleiter des Kaisers eigen ist. Eine Oxforder Skizze »Samson mit dem Löwen«[2] zeigt die eigentümliche Kopfbildung dieser Figur ebenso wie die tiefe Höhlung des elastisch biegsamen Fusses. Sie gehört nach Stil und Formensprache ebenso sicher in unseren Kreis wie die beiden Nacktstudien im British Museum: ein im Profil nach rechts schreitender Jüngling[3] und eine Zeichnung nach Michelangelos »David«[4]. Und wie hier, so beherrscht plastische Empfindung auch die »Judith« der Albertina[5], als deren antikes Vorbild man die sog. »Venus genetrix« erkannt hat[6]. Auch hier ist der Bau des Kopfs mit dem tief unter dem Stirnknochen liegenden Auge, die bald enganliegende, bald in schweren Zügen fallende Draperie die gleiche, wie bei der Sibylle. Das plastische Vorbild ist der Neigung des Künstlers nur noch entgegengekommen.

Die meisten Figuren Peruzzi's haben einen Zug ins Statuarische. Malerische Gruppierung und Bewegung

---

[1] Braun 36. [2] Braun 27. [3] Braun 88. [4] Braun 79. [5] Braun 136.
[6] A. Michaelis »Römische Skizzen-Bücher nordischer Künstler« im Archäol. Jahrb. VII 1892 p. 87.