

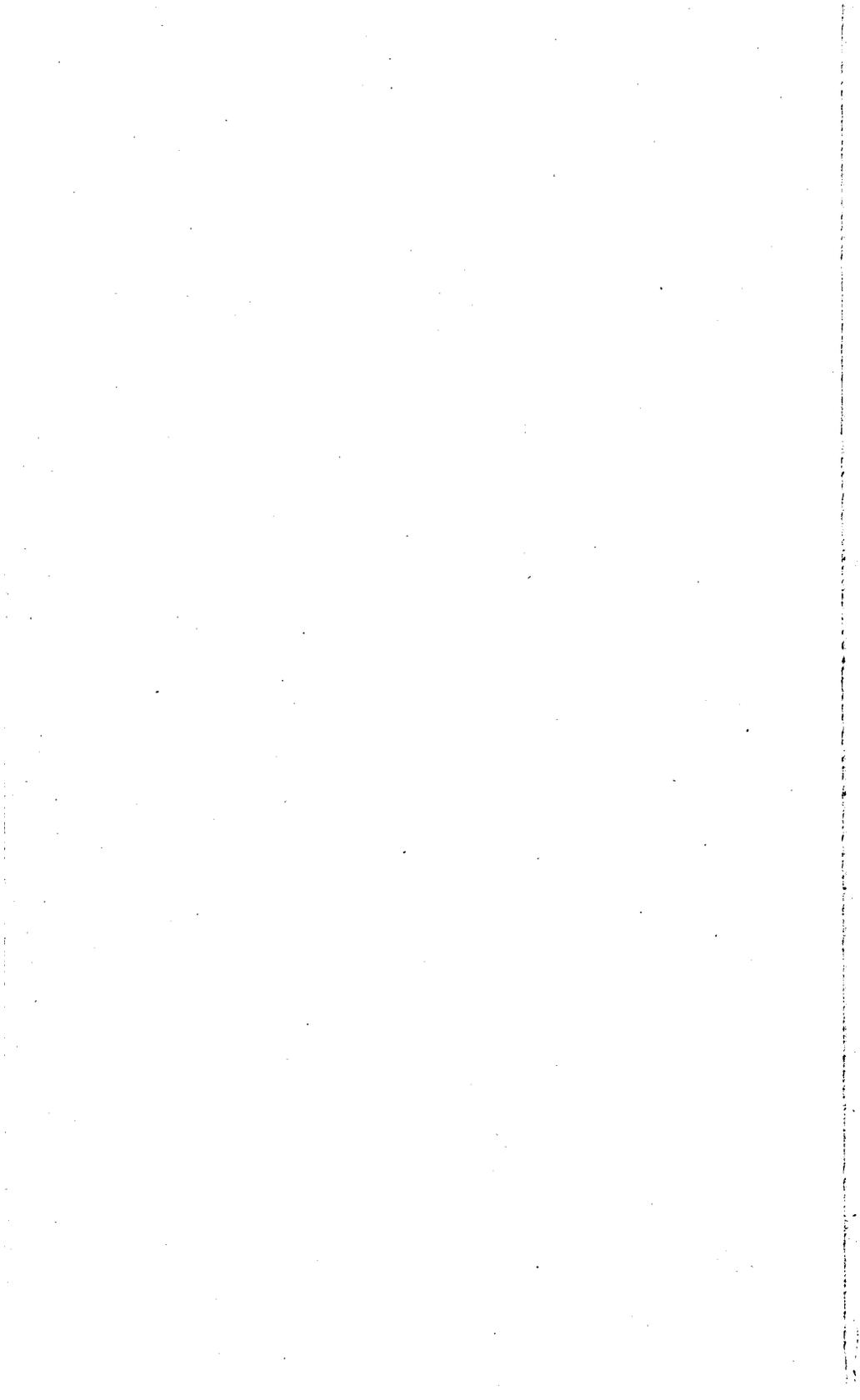
Zo

CAS

7576

5330





Baldassare Castigliones Beziehungen und Verhältnis zu den bildenden Künsten.

Inauguraldissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät I. Sekt.
der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
FRITZ ERTL
Studienprofessor
aus Nürnberg.

1933.

Druck: Stadtmission Nürnberg.



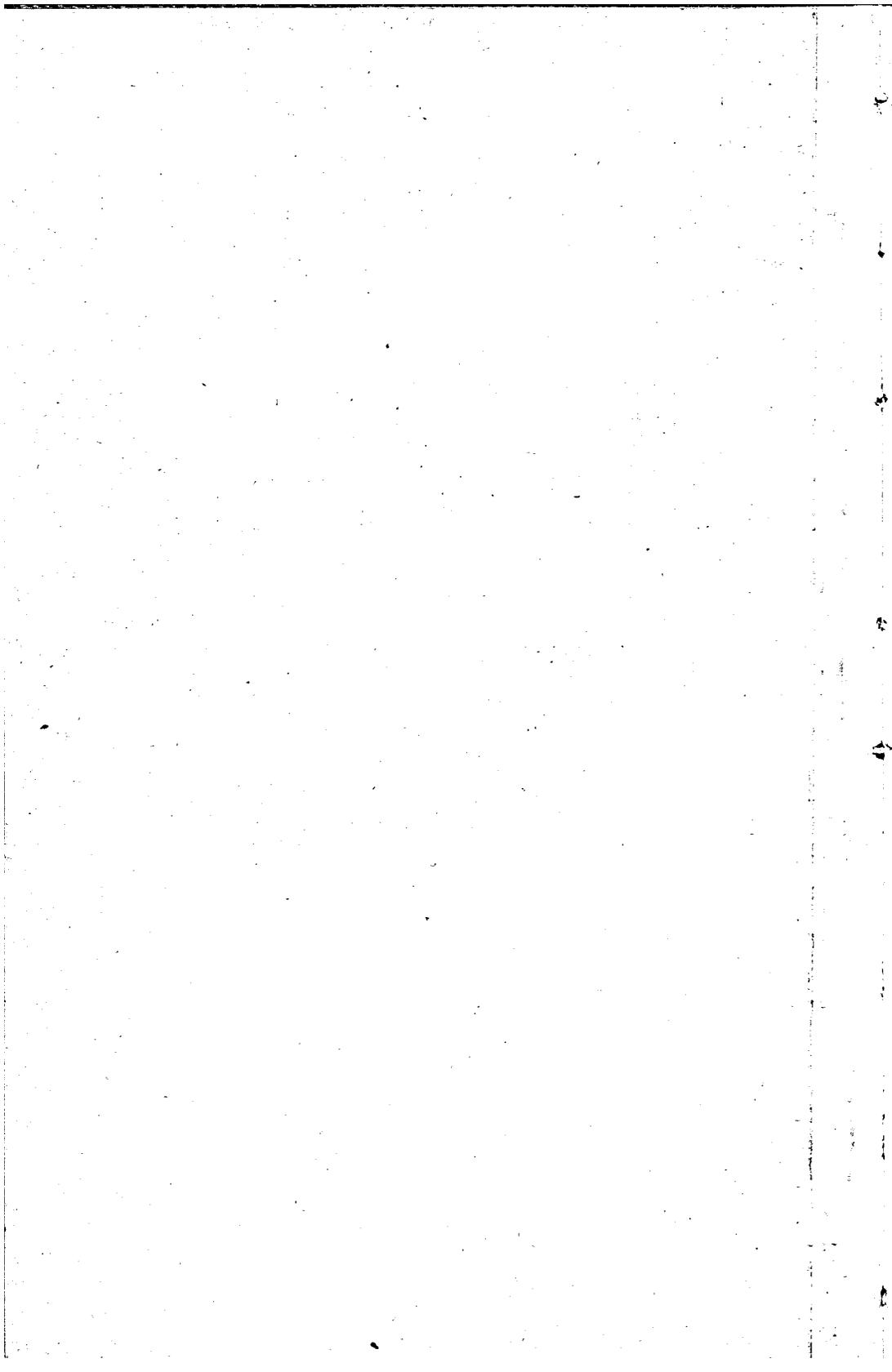
Referent: Geheimrat Dr. K. Voßler.

Tag der mündlichen Prüfung: 9. Februar 1933.



1968. 7449

Herrn *Max Heilgemayr*
rechtsk. Stadtrat a. D., München,
in Dankbarkeit gewidmet.



Inhalt.

I. Werdegang und erste Beziehungen zur Kunstwelt. Bekanntschaft mit Rafael	7
II. Der Briefwechsel	12
III. Das Gutachten	23
IV. Ansichten über Kunst und künstlerische Zeitprobleme. Quellen	45
V. Castiglione als Anreger	58
VI. Schlußbetrachtung	66

Literatur-Verzeichnis.

- Aeliani de natura animalium libri XVII, Lipsiae 1784.
Aeliani variae Historiae libri XIII.
Alberti, Leone Battista, De pictura libri II, herausgegeben von Dr. Hubert Janitschek in Eitelbergers Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. XI, Wien 1877.
Appel, Karl, Die Triumphe Francesco Petrarcas, Halle a. S., 1901.
Arco, Carlo d', Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano, Mantova 1842.
Beffa-Negrini, A., Elogi istorici d' alcuni personaggi della Famiglia Castigliona, Mantova 1606.
Bembo, Lettere di M. Pietro Bembo, vol. primo, enthalten in den Opere del Cardinale Pietro Bembo, vol. quinto, Della Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1809.
Bottari, Gio. Gaetano, Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura, Tomo sesto, ed. Silvestri, Milano 1822.
Braun, G. Chr., Raphaels Leben und Werke, Wiesbaden 1815.
Burckhardt, J., Die Kultur der Renaissance in Italien, Leipzig
Calcagnini Coelii opera aliquot, Basileae 1544. | 1877.
Campori, Giuseppe, Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello Santi, Modena 1870.
Castiglione, Baldassare, Opere Volgari e Latine, ed. Gio. Antonio & Gaetano Volpi, Padova 1733. |
Castiglione, Baldassare, Poesie Volgari e Latine, ed. Pierantonio Serassi, Roma 1760.
Castiglione, Baldassare, Lettere Familiari e Lettere di Negozio, Padova 1771, ed. Pierantonio Serassi.
Cennino Cennini, Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei, herausgegeben von Albert Hg in den Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. I, Wien 1871.
Cian, Vitt., Il Cortegiano, Firenze, 1910, 2. Aufl.
Cicero, M. T., De inventione, De officiis, De oratore.
Codex Italicus, 37.6: Handschrift in der Münchn. Staatsbibl.
Crowe, J. A., & Cavalcaselle, G. B., Raphael, Sein Leben und seine Werke, Leipzig 1885.
Dumesnil, M. I., Histoire des plus célèbres amateurs italiens, pp. 211—323, Paris 1833.
Ficino, Marsilio, Sopra lo amore o ver' Convito di Platone, Firenze 1544.
Ficinus, Marsilius, Divini Platonis Operum Omnium Quae Extant, Ex Latina Marsilii Ficini Versione emendata, Tomus Secundus. MDXCII: Apud Jacobum Stoer.
Filarete, Antonio Averlino, Traktat über die Baukunst, nebst seinen Büchern über die Zeichenkunst und die Bauten der Medici, herausgegeben von W. v. Oettingen, Wien 1890, in Quellenschriften für Kunstgeschichte. N. F. III.

- Förster, R., Farnesina-Studien, Rostock 1880.
- Förster, R., Noch einmal Raffaels Galatea, Rep. f. Kunstw., XXIII, 1900.
- Francesconi, Daniele, Congettura che una lettera creduta di B. Castiglione sia di Raffaello d' Urbino, Firenze 1799.
- Gaspary, Adolf, Geschichte der italienischen Literatur, Straßburg 1888.
- Geiger, L., Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland, Berlin 1882.
- Gellii, Auli, Noctium Atticarum Libri XX prout supersunt..... Lugduni Batavorum 1706, herausgegeben von Johannes Fredericus & Jacobus. lib. XV, c. 31.
- Grimm, Hermann, De incerti auctoris letteris quae Raphaelis Urbinatis ad Leonem X. feruntur, Zahns Jahrb. f. Kunstw.
- Grimm, Hermann, Das Leben Raffaels, Berlin 1886. [1871]
- Gruyer, M. A., Raphaël et l'antiquité, t. 1.
- Horatius, Quintus Flaccus, Epistulae.
- Janitschek, H., Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst, Stuttgart 1870.
- Knackfuß, H., Raffael, Künstlermonographien, Bd. I, Bielefeld 1921.
- Kraus, Fr. X., Geschichte der christlichen Kunst, Freiburg i. B.
- Kristeller, Paul, Andrea Mantegna, Berlin 1902. [1877]
- Külpe, Oswald, Einleitung in die Philosophie, Leipzig 1919.
- Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, herausgegeben von Heinr. Ludwig, in den Quellenschriften für Kunstgeschichte, XVIII, Wien 1882.
- Longhena, Francesco, Istoria della Vita e delle Opere di Raffaello Sanzio da Urbino del S. Quatremère de Quincy, voltata in Italiano. Milano 1829.
- Luzio, Alessandro, Federico ostaggio..., Archivio della Società romana di storia patria, vol. IX, p. 18 ff., Roma 1887.
- Luzio, Alessandro, & Renier, Rodolfo, Mantova e Urbino, Roma 1893.
- Manetti, Antonio, Le Vite di Filippo Brunelleschi Scultore e Architetto Fiorentino, scritte da Giorgio Vasari e da Anonimo, enthalten in der Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris, herausgg. von Carl Frey, Berlin 1887. Seite 78: Exkurs über die Entstehung und Entwicklung der Architektur.
- Martinati, Camillo, Notizie storico-biografiche intorno al conte B. Castiglione, Firenze 1890.
- Müntz, Eugène, Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps, Paris 1881.
- Nagler, G. K., Rafael als Mensch und Künstler, München 1836.
- Passavant, I. D., Rafael von Urbino, Leipzig 1853, 3 Bände.
- Pastor, Ludwig, Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance, Freiburg i. B. 1896, Bd. IV, 1, p. 466.
- Plato, Phaidon, übersetzt von Otto Apelt, Leipzig 1920.
- Plato, Phaidros, übersetzt von Constantin Ritter, Leipzig 1922.

- Plato, Philibos, übersetzt von Otto Apelt, Leipzig 1912.
- Plato, Protagoras, übersetzt von Otto Apelt, Leipzig 1922.
- Plato, Timaios, übersetzt von Fr. Susemihl, Stuttgart 1856.
- Plato, Das Gastmahl, übersetzt von Otto Apelt, Leipzig 1926.
- Plinius, Caius Secundus, *Historiae naturalis libri XXXVII.*
- Quatremère de Quincy, M., *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Paris 1835.
- Quantilianus, M., *Fabii Quintiliani Institutiones Oratoriae Libri Duodecim*, herausgg. von E. Bonnell, Leipzig 1879.
- Ranftl, Dr. Johann, Über die Kunstanschauungen in Bald. Castigliones „Cortegiano“. Erschienen als wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Fürstbisch. Gymnasiums Carolinum-Augustinum, Graz 1908.
- Rosenberg, A., Rafael, Des Meisters Gemälde, in „Klassiker der Kunst“, Stuttgart u. Leipzig 1906
- Schlosser, Julius v., Carl Friedrich v. Rumohr als Begründer der neueren Kunstforschung, Frankfurt a. M. 1920.
- Schlosser, Julius v., *Die Kunstliteratur, Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924.
- Springer, Anton, Rafael und Michelangelo, Leipzig 1895.
- Springer, Anton, *Die Kunst des Altertums*, 12. verbess. und erweit. Aufl., bearbeitet von Paul Wolters, Leipzig 1923.
- Springer, Anton, *Die Kunst der Renaissance in Italien*, Leipzig
- Stein, Wilhelm, Raffael, Berlin 1923. [1924]
- Stephan, Julius, Über das Buch „Il Cortegiano“ von Graf B. Castiglione, ein Beitrag zur Kenntnis der Gelehrsamkeit und Bildung der Renaissance, enthalten im Jahresbericht und Programm des Kgl. Luisen-Gymnasiums zu Berlin, Berlin 1906.
- Tobler, A., „Castiglione und sein Hofmann“, im Neuen Schweiz. Museum, pp. 38 ff. und 128 ff., Bern 1864, 4. Jahrg.
- Venturi, Adolfo, *La lettera di Raffaello a Leone X. sulla Pianta di Roma*, enthalten in *L'Arte* XXI, p. 57, Roma 1918.
- Villari, Pasquale, *Dispacci di Antonio Giustiniani*, Firenze 1876.
- Vitruvius, Marcus Pollio, *De Architectura libri decem.*
- Vogel, Julius, Bramante und Raffael, in *Kunstwissensch. Studien in Verbindung mit der Monatschrift für Kunstwissenschaft*, Bd. IV, Leipzig 1910.
- Voigt, G., *Die Wiederbelebung des klass. Altertums*, Berlin 1880.
- Voßler, Karl, *Die Lyrik des Angelo Poliziano*, Bd. IX X, 3. Aufl. p. 121 ff, der Neuen Heidelberger Jahrbücher 1899/1900
- Voßler, Karl, *Poetische Theorien in der Frührenaissance*, in *Literarhist. Forschungen* 11.—15., Berlin 1900.
- Voßler, Karl, *Die philosophischen Grundlagen zum „süßen neuen Stil“*, Heidelberg 1904.
- Wiesc, Berthold, und Percopo, Erasmo, *Geschichte der italienischen Literatur*, Leipzig u. Wien, 1899.
- Wesselsky, Albert, *Der Hofmann des Grafen B. Castiglione. Xenophon, Memorabilia Socratis.* [München 1907.]

I. Werdegang und erste Beziehungen zur Kunstwelt. Bekanntschaft mit Rafael.

Wenn je ein Laie durch innere Veranlagung und äußere Lebensumstände dazu bestimmt war, im Kunstleben seiner Zeit eine Rolle zu spielen, so war es Baldassare Castiglione. Im Jahre 1478 im Casatico bei Mantua als Sproß einer edlen Familie geboren, wuchs er in einer Umgebung auf, die für ein empfängliches Gemüt wie das seinige reiche Anregung zur Pflege künstlerischer Interessen bot. Schon lange vor seiner Geburt hatten die kunst- und bildungsfreundlichen Fürsten der Gonzaga in Mantua eine Atmosphäre geschaffen, die durch Namen wie Vittorino da Feltre, Angelo Poliziano, Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Luca Fancelli, Mantegna, Bellini, Perugino, Vittore Pisano, Donatello und viele andere, hinreichend gekennzeichnet ist¹⁾. Der junge Baldassar, dessen Mutter Luigia selbst eine gebürtige Gonzaga und eine wegen ihrer Klugheit hochgeschätzte Hofdame war, genoß eine seines Standes würdige Erziehung. Ob er die damals weitberühmte Unterrichtsstätte „Casa giocosa“ besuchte, läßt sich nicht ausdrücklich feststellen, ist aber nicht unwahrscheinlich; denn die zur Tradition gewordenen Ziele dieser Schule: Pflege des klassischen Geistes, verbunden mit allseitiger Körper- und Geistesbildung, treten uns später in seinem „Cortegiano“ neben anderen, moderneren Forderungen auch als sein eigenes Erziehungsideal entgegen²⁾. In Mailand, wohin er als 18jähriger zusammen mit seinem Vetter Cesare Gonzaga geschickt wurde, brachte er seine humanistischen Studien unter Chalkondylas, Merula und Be-roaldo d. Ä. zum Abschluß. Sie fanden späterhin ihren Niederschlag in formgewandten lateinischen Gedichten und Prosaschriften sowie in zahlreichen Anlehnungen an griechische und lateinische Vorbilder, welche eine umfassende Kenntnis des einschlägigen Schrifttums verraten. Die an ihm genährte Begeisterung für die Antike und ihre Kulturgüter sollte für seine späteren künstlerischen Bestrebungen richtunggebend und bedeutungsvoll werden. So weit ging seine Verehrung für die Antike, daß er in praktischer Ausführung einer Forderung Quintilians³⁾ in zwei Briefen an seine

1) Vgl. Kristeller, p. 195 ff.

2) Tobler, p. 140.

3) Inst. or. I, cap. 1, n. 12—20.

Mutter den ungewöhnlichen Wunsch äußerte, sein Söhnchen Camillo solle schon von seinem vierten Lebensjahre an in die Anfangsgründe der griechischen Sprache eingeführt werden¹⁾.

Inwieweit die Ideen des Mailänder Künstlerkreises in die Anschauungen Castigliones Eingang fanden, wird noch zu erweisen sein. Jedenfalls aber kann schon jetzt hervorgehoben werden, daß sein Aufenthalt am Hofe Lodovico Moros wesentlich zur Bildung seines Geschmacks und zur Abrundung seines künstlerischen Kenntnisstandes beitrug und ihn mit Problemen vertraut machte, die gerade damals durch den Bau des Mailänder Domes aktuell geworden waren. Außerdem aber bekam Castiglione ein offenes Auge für die ästhetische Seite der Dinge und lernte das Gesehene innerlich verarbeiten und in wohlgesetzten Worten wiedergeben. Der beste Beweis hiefür ist ein Brief, den er am 5. Oktober 1499 an seinen Schwager Giacomo Boschetto da Gonzaga über den Einzug Ludwigs XII. in Mailand schrieb und der eine anschauliche Schilderung des eindrucksvollen Zuges, des festlichen Straßenschmuckes und der farbenprächtigen Aufmachung des buntgemischten Kriegsvolks enthält²⁾. Bezeichnenderweise für den jungen Castiglione schließt dieser Bericht mit einem wehmütigen Rückblick auf jene eben erst verflossene und von ihm selbst noch miterlebte Zeit, wo das Schloß von Mailand noch der Blüte der Talente und allen hervorragenden Männern offenstand, während es nunmehr voller Kantinen und voll von dem Geruche der Feldküchen sei.

Baldassare war nämlich erst einige Monate vor der Abfassung dieses Briefes nach Mantua zurückgekehrt und in das Gefolge Francescos von Gonzaga eingereiht worden, in dessen Begleitung er sich an dem Empfange des französischen Königs beteiligen mußte. Dieses Dienstverhältnis war allerdings nicht von langer Dauer. Bereits nach vier Jahren, im Jahre 1503, wurde er in Rom durch seinen Vetter und Studiengenossen Cesare Gonzaga dem Herzog Guidobaldo von Urbino vorgestellt und auf seine Bitte, an dem hochangesehenen Hofe dieses Fürsten Dienste tun zu dürfen, mit Freuden aufgenommen.

Durch diesen bedeutungsvollen Wechsel kam der lernbegierige junge Mann in eine Umgebung und in Lebensverhältnisse, die, insbesondere dem ihm vertrauten Mailänder Milieu verwandt, seinen innersten Neigungen und Wünschen entsprachen; denn der Fürstensitz der Montefeltros erfreute sich damals wegen seines hohen kulturellen Standes allgemeiner Achtung und Anerkennung. Der glänzende Palast, in welchem Baldassare nunmehr täglich ein- und ausgehen durfte, war ein Schatzkästlein nicht nur wegen seiner kostbaren Sammlungen von Antiken, Antikaglien, Bildern

¹⁾ Ser. Fam., p. 78/9 und 81. (Ser. Fam. = Castiglione, Lettere Famigliari, ed P. Serassi.)

²⁾ Ser. Fam., p. 3.

und Büchern, sondern auch wegen seiner edlen Bauart, seiner wahrhaft antiken Maßverhältnisse und seiner prachtvollen Innenausstattung, welche die Erinnerung an die dort tätig gewesenen Künstler, wie Luciano da Laurana, Baccio Pontelli, Francesco di Giorgio Martini, Paolo Uccello, Signorelli, Justus von Gent, Giovanni Santi usw., wachhielten. Eine auserlesene Gesellschaft feingebildeter und kunstverständiger Menschen, wie Pietro Bembo, Bernardo Bibbiena, Jacopo Sadoletto, Giuliano de' Medici, Bernardo Accolti, gen. l'Unico Aretino, Cristoforo Romano, Antonio Tebaldeo u. a., teilte seine geistigen und ästhetischen Bedürfnisse. Eine reich ausgestattete Bibliothek bot willkommene Gelegenheit zur Weiterbildung, vor allem aber sorgte Guidobaldo selbst im Verein mit seiner hochherzigen Gemahlin Elisabetta v. Gonzaga, der Schwester Francescos von Mantua, für Aufrechterhaltung der künstlerischen Überlieferungen, die von seinen Vorfahren, insbesondere von seinem Vater Federico I. geschaffen worden waren.

Die Verdienste der Montefeltro um die Kunst erfahren die beste Beleuchtung durch die Tatsache, daß ausgerechnet ein Künstler, der Maler Giovanni Santi, es unternahm, Federico, den Erbauer des urbinatischen Palastes, in einer längeren Dichtung zu verherrlichen. Der Verfasser dieser „Cronaca“, der Vater des großen Rafael, scheint allerdings in besonderem Maße Grund gehabt zu haben zu seiner Lobschrift; denn wie wir aus den Veröffentlichungen von Al. Luzio und Giuseppe Campori ersehen können, muß sich Giovanni Santi bei Hofe eines ausnehmend großen Ansehens erfreut haben. In dem Briefe der Markgräfin Isabella von Este an die Contessa d'Acerna vom 13. Januar 1494 lesen wir, daß die Schreiberin durch „Zohan de Sancte pictor de la Ill^{ma} Duchessa di Urbino“, also den „Hofmaler“ von Urbino, porträtiert worden sei¹⁾. Und als der Künstler am 1. August 1494 starb, da hielt die Herzogin Elisabetta das Ereignis für wichtig genug, um ihre Schwägerin Isabella mit Schreiben vom 19. August 1494 in Ausdrücken innerer Teilnahme von dem Todesfalle zu benachrichtigen²⁾. Aus einem zweiten Briefe vom 13. Oktober 1494, den Elisabetta an ihren Bruder Francesco richtete, erfahren wir, daß Giovanni wegen seiner Erkrankung weder das Bild ihres beiderseitigen Onkels, des Bischofs Lodovico von Mantua, noch ihr eigenes Porträt habe fertig stellen können³⁾. Später fügt Campori noch hinzu, daß Elisabetta den Vater Rafaels protegirt und den jungen Rafael bei seinen ersten Schritten auf dem steilen Pfade der Kunst unterstützt habe³⁾. Noch weiter geht nach einer Notiz bei Al. Luzio e Rod. Renier der berühmte zeitgenössische Architekturschriftsteller Sebastiano Serlio, welcher der Herzogin von

1) Luzio, Ostaggio, p. 571.

2) Campori, p. 4.

3) Campori, p. 6.

Urbino geradezu das Verdienst zuschreibt, Rafael zu seinem fabelhaften Aufstieg verholfen zu haben¹⁾.

Als Castiglione Ende 1504 nach Urbino kam, erfreute sich der damals erst 21jährige Rafael wegen seines Talentes bereits allgemeiner Anerkennung. Die zahlreichen Aufträge, die ihm in den letzten Jahren zugeflossen waren, bewiesen das zur Genüge und ebenso das warme Empfehlungsschreiben, das man dem nach Florenz übersiedelnden Künstler an den Gonfaloniere Pietro Soderini mit auf den Weg gegeben hatte. Von 1504 bis 1508, dem Zeitpunkt seiner endgültigen Niederlassung in Rom, hatte Rafael wiederholt in Urbino zu tun und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Castiglione, auf das junge Malergenie sehr bald aufmerksam geworden, schon damals seine persönliche Bekanntschaft machte²⁾. Gelegenheit zu solcher Annäherung bot sich insbesondere im Jahre 1506, als Rafael die große Ehre zuteil wurde, für den Herzog ein St.-Georgs-Bild zu malen, das als Paradestück unter einer Anzahl von Geschenken Guidobaldos durch die Vermittlung Castigliones in die Hände des Königs Heinrich VII. von England kommen sollte³⁾. Es ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß der Graf zum mindesten anlässlich der Ablieferung des fertigen Bildes mit dem Künstler in persönliche Berührung kam.

Die Bekanntschaft zwischen Castiglione und Rafael, der beiden einzigen Männer, die, jeder in seiner Art, für würdig befunden wurden, den Namen Urbinos im Ausland zu repräsentieren, entwickelte sich in der Folge zu einem innigen Freundschaftsverhältnis, das sich für beide Teile fruchtbringend gestaltete und noch über den frühen Tod des Urbinaten hinaus als segensreich erwies. Es ist schon den Biographen Crowe und Cavalcaselle aufgefallen, daß Pietro Bembo den Namen des ihm befreundeten Castiglione in seinen Briefen an Bibiena stets nur in Verbindung mit dem des Rafael erwähnt⁴⁾. Auch Castiglione selber spielt in seinem „Cortegiano“ mit einem leisen Anflug von Selbstironie sicher auf sein ungewöhnlich vertrautes Verhältnis zu Rafael an, wenn er anlässlich seiner Ausführungen über den Vorrang der Malerei vor der Skulptur dem Vertreter seiner eigenen Ansichten, dem Conte Lodovico da Canossa, durch den Bildhauer Cristoforo Romano die folgenden Worte entgegenhalten läßt: „Credo io che veramente voi parliate contro quello che avete nell'animo, e cio tutto fate in grazia del vostro Raffaello; e forse ancor parvi che la eccellenza, che voi conoscete in lui della pittura, sia tanto suprema, che la marmoraria non possa giungere a quel grado“⁵⁾.

¹⁾ Luzio e Renier, p. 237.

²⁾ Crowe e Cav., Bd. I, p. 151.

³⁾ a. a. O., p. 218 ff.; Passavant, p. 109, Bd. 1; Müntz, pp. 117, 222, 225.

⁴⁾ Crowe e Cav., II, p. 260.

⁵⁾ VCort. p. 58 (Castiglione, Opere Volgari, ed. Volpi 1733.)

In der Tat sind diese Hinweise bezeichnend für den wahren Sachverhalt. Die äußeren Beziehungen Castigliones zu den bildenden Künsten darzustellen, ist daher beinahe gleichbedeutend mit einer Schilderung seiner Beziehungen zu Rafael und seinen Schülern. Als Hauptquelle kommt hierbei der umfangreiche Briefwechsel des Grafen in Betracht. Aber auch jener vielumstrittene Bericht an die Adresse eines ungenannten Papstes dürfte hereinspielen, der im Nachlaß Baldassares gefunden wurde und dessen Autorschaft immer noch in Dunkel gehüllt ist. Die Aufhellung desselben hätte zur Folge, daß der kunstgeschichtlich bemerkenswerte Inhalt des Rapportes unter Umständen, auch zur endgültigen Feststellung des inneren Verhältnisses Castigliones zu den bildenden Künsten herangezogen werden könnte. Eine wertvolle Ergänzung würde schließlich das Gesamtbild des Kunstfreundes Castiglione noch erfahren, wenn es gelänge, die Frage zu beantworten, ob und inwieweit der feingebildete Diplomat das Schaffen der ihm nahestehenden Künstler durch Erteilung von Anregungen beeinflußt hat. Bis jetzt ist man über Vermutungen in dieser Richtung nicht hinausgekommen. Vielleicht lohnt es sich aber noch, den Spuren nachzugehen, die durch den berühmten Brief Rafaels an Castiglione aus dem Jahre 1514 gewiesen werden; denn was der Urbinate darin über das Galatea-Fresco der Farnesina schreibt, ist wohl geeignet, für die Herstellung von Beziehungen in dem erwähnten Sinne brauchbare Unterlagen zu liefern.

II. Der Briefwechsel.

Die Bedeutung des Castiglioneschen Briefwechsels beruht für den kunstgeschichtlichen Quellenforscher auf der Tatsache, daß in ihm die vielseitigen künstlerischen Interessen des Diplomaten zum großen Teil ihren Niederschlag gefunden haben. Dieselben äußerten sich in einer lebhaften Anteilnahme des Grafen an dem Kunstleben seiner Zeit, insbesondere an den Arbeiten und Sorgen Rafaels und seiner Schüler, in einem regen Gedankenaustausch mit ihnen über künstlerische Projekte und Probleme, in der Erteilung und Vermittlung von Aufträgen und vermutlich auch im Geben von Anregungen, wozu ja seine umfangreiche und gediegene Bildung alle Voraussetzungen bot.

Die erste Nachricht über ein tätiges Eingreifen Castigliones in das künstlerische Geschehen seiner Zeit stammt aus dem Jahre 1513 und steht im Zusammenhang mit der am 13. Februar dieses Jahres in Urbino veranstalteten Uraufführung der Calandria-Komödie des Kardinals Bibbiena, welche Dumesnil irrtümlicherweise noch in das Jahr 1510 verlegt¹⁾. Es handelt sich um einen undatierten Brief Castigliones an den Conte Lodovico di Canossa, Bischof von Tricarico, der eine eingehende Beschreibung des kunstvoll ausgeführten Szenariums enthält und in mehr oder weniger versteckter Weise den Anteil des Briefschreibers an der künstlerischen Ausgestaltung des äußeren Rahmens der Komödie schildert. Darnach verfaßte Baldassare nicht nur einen Prolog, der an Stelle des zu spät eingetroffenen Originalprologs Bibbienas zum Vortrag kam, sondern auch noch vier Intermezzi, die in antik-allegorischem Gewande das Thema der Beseitigung des Bruderkriegs behandelten. Alles, was dabei an äußere Aufmachung geboten wurde — Jason mit den Drachensöhnen, sowie Venus, Neptun und Juno auf ihren von allerlei seltsamem Getier gezogenen und begleiteten Wagen — war offensichtlich auf die Angaben Castigliones zurückzuführen. Über seine Mitarbeit macht er in dem Briefe selber einige Angaben, so z. B., wenn er sagt: „Il carro era tirato da due pavoni tanto belli, e tanto naturali, ch'io stesso non sapea, come fosse possibile: e pur gli avevo visti, e fatti fare.“ Und weiterhin, wenn er verrät, daß die von Amor zur Erklärung der Intermezzi vorgetragenen Stenzen in aller Eile gemacht worden seien von einem, „chi avea da com-

¹⁾ Wiese und Percopo, p. 307; M. J. Dumesnil war der erste, der das Thema der künstlerischen Bestrebungen Castigliones zum Gegenstand einer eigenen Arbeit machte.

battere e con pittori, e con maestri di legnami...“ Zum Schlusse gibt er dann noch den Grund an, warum er nicht deutlicher geworden sei: „S' io non avessi tanto laudato il progresso di questa cosa, direi pur quella parte che io ce n' ho; ma non vorrei, che V. S. mi estimasse adulator di me stesso“¹⁾. Anregungen zu dieser Art von künstlerischer Betätigung waren schon genug vorausgegangen. Man denke nur an die berühmte „Favola d'Orfeo“ und die „Stanze per la Giostra“ Polizians, die im späteren Verlaufe dieser Untersuchung noch eine Rolle spielen werden. Man denke auch an die mythologischen und pastoralen Festspiele Bellincionis in Mailand, deren Aufführung der dort studierende Baldassare persönlich miterlebt hatte, insbesondere an die „Huldigung der 7 Planeten“ desselben Dichters, zu der Lionardo da Vinci den szenischen Apparat geschaffen hatte²⁾. Die Bedeutung dieser mit einem großen Aufwand von Malerei, Skulptur und Architektur veranstalteten Aufführungen für die darstellende Kunst ist bekannt³⁾.

Mit dem nächsten Brief aus dem Jahre 1514 sind wir schon auf dem Höhepunkt des Interesses angelangt, das die Kunstgeschichte bisher an dem Briefwechsel Castigliones genommen hat. Der Verfasser ist diesmal kein Geringerer als Rafael. Der Brief aber ist vom künstlerischen Standpunkt aus unstreitig das berühmteste erhalten gebliebene Dokument des Urbinaten; denn es enthält Äußerungen nicht nur über Arbeiten seines eigenen Bleistifts und Pinsels, sondern auch über seine echt antike Auffassung vom Problem der Schönheit. Wir wollen das vielgenannte Schriftstück, auf das später noch eingehend zurückzukommen sein wird, bereits an dieser Stelle im Wortlaut folgen lassen⁴⁾:

„Sig. Conte. Ho fatto disegni in più maniere sopra l'invenzione di V. S. e soddisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori: ma non soddisfaccio al mio giudizio, perchè temo di non soddisfare al vostro. Ve gli mando. V. S. faccia eletta d' alcuno, se alcuno sarà da lei stimato degno. Nostro Signore con l' onorarmi, m' ha messo un gran peso sopra le spalle; questo è la cura della Fabbrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervici sotto; e tanto più, quanto il modello ch' io ne ho fatto, piace a Sua Santità, ed è lodato da molti belli ingegni; ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifizij antichi, nè so, se il volo sarà d' Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio; man non tanto, che basti.

Della Galatea mi terrei un gran maestro, se vi fossero la metà delle tante cose che V. S. mi scrive: ma nelle sue parole riconosco l' amore che mi porta: e le dico, che per dipingere una

1) Ser. Fam, p. 3.

2) Gaspary, p. 216.

3) Kristeller, p. 200/1.

4) Volpi, p. 307 (Castiglione, Opere Volgari, ed. Volpi, 1733).

bella mi bisogneria veder più belle, con questa condizione, che V. S. si trovasse meco a far scelta del meglio: ma essendo carestia e de' buoni giudicj, e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico d'averla. V. S. mi comandi.
Di Roma. Raffaello Sanzio.“

Gegenüber diesem wichtigen Schriftstück treten die nun folgenden Briefe des Grafen an Bedeutung zurück. Immerhin geben sie ein gutes Bild von der Aufmerksamkeit, mit der Castiglione die künstlerischen Ereignisse seiner Zeit verfolgte, von dem guten Geschmack, der ihn beim Erwerb von Kunstgegenständen leitete und von dem ehrenvollen Vertrauen, das so kunstverständige Persönlichkeiten wie Isabella d'Este in seine Sachkenntnis und in den Einfluß setzten, den er bei seinen Künstlerfreunden besaß.

Ein bezeichnendes Beispiel gerade für die zuletzt angeführte Tatsache ist die Geschichte eines Gemäldes, das später auf Umwegen nach Spanien gekommen sein und mit der berühmten „Madonna della Perla“ identisch sein soll: Im Juni 1515 teilte Agostino Gonzaga der Markgräfin von Mantua in einem Briefe aus Rom mit, daß Rafael ihm auf seine Bitten hin versprochen habe, für sie ein Quadretto zu malen¹⁾. Der vielbeschäftigte Künstler kam aber nicht dazu, sein Versprechen einzulösen, weshalb Isabella sich gezwungen sah, ein stärkeres Geschütz aufzufahren zu lassen. Sie schickte ihren Castiglione vor. Dieser wandte sich zunächst von Urbino aus schriftlich an seinen Freund und erhielt gleichfalls eine zusagende Antwort. Als er dann kurze Zeit darauf persönlich in der Hauptstadt zu tun hatte, trug er das Anliegen seiner Auftraggeberin noch einmal in dringenden Worten vor, worauf Rafael versicherte, alle bereits angefangenen und der Inangriffnahme harrenden Arbeiten zurückzustellen, um den Wunsch der Marchesana zu erfüllen. Zur Bekräftigung seines guten Willens ersuchte der Künstler hinterher noch brieflich um Mitteilung der Maße und Lichtverhältnisse für das bestellte Bild. Der Brief, in welchem Castiglione alle diese Tatsachen der Markgräfin mitteilt und der am 8. November 1515 von Urbino abging, wurde zum ersten Male von Campori veröffentlicht, aber, da ohne Unterschrift, von ihm nicht als Castiglione-Original erkannt²⁾. Die Identifizierung desselben gelang erst Al. Luzio, der die dazu gehörige Antwort Isabellas an Castiglione vom 30. November 1515 feststellte. Die Absenderin bedankt sich darin unter ausdrücklicher Bestätigung des Empfanges der Zeilen vom 8. November 1515 für die Bemühungen ihres Beauftragten und gibt von der Absendung der verlangten Angaben bezüglich der Maße und Lichtverhältnisse Kenntnis³⁾. Die Sache scheint aber, offenbar infolge der zu starken Inanspruchnahme Rafaels, auch jetzt nicht vorwärts gegangen zu sein, wofür wiederum Baldassare

1) Campori, p. 9.

2) Campori, p. 10.

3) Luzio, p. 571.

als Zeuge aufgerufen wird. Diesesmal ist es ein gewisser Alfonso Paolucci, der nach Feststellung Camporis im Jahre 1519 (der Brief ist nicht datiert) dem Herzog von Ferrara berichtet, daß er mit „Baldesera da Castione“ über Rafael gesprochen habe und daß sein Gewährsmann ihm erzählt habe, sein Freund Rafael sollte eigentlich schon seit langer Zeit für die Marchesana ein Bild malen, arbeite aber daran nur, so lange er, Castiglione, dabei sei. Er sei aber überzeugt, daß nach seinem Fortgang aus Rom nichts mehr daran gemacht werde¹⁾. Was aus dem Bilde schließlich geworden ist, kann nicht mehr einwandfrei festgestellt werden. Campori vermutet, daß entweder Rafael selbst oder Schüler von ihm es noch vollendet hätten und daß es durch mehrfachen Verkauf in die Hand Karls I. von England und von da in den Besitz des spanischen Königs Philipp IV. übergegangen sei, der das Gemälde als die „Perle“ seiner Sammlung bezeichnet habe²⁾.

Ein ähnliches Schicksal wie diese angebliche „Madonna della Perla“ hatte ein zweites Bild, das Rafael bereits im Jahre 1513 begonnen hatte und ein Porträt des seinerzeit als Geisel in Rom weilenden Sohnes der Isabella, des jugendlichen Federico v. Gonzaga, darstellte. Auch bezüglich dieses Bildes liegt ein Brief Castigliones vom 1. Januar 1521 vor. Der Graf teilt darin demselben Federico, der unterdessen die Nachfolge seines verstorbenen Vaters Francesco angetreten hatte, mit, daß sich das Bild im Besitze eines Dieners des Kardinals Colonna befinde, der es aber unter keinen Umständen herausgeben wolle. Er habe dieserhalb mit dem Kardinal verhandelt und hoffe ihn noch so weit zu bringen, daß er es Sr. Exzellenz zum Geschenke mache³⁾. Auch über dieses Bild war seit dieser letzten, von Castiglione stammenden Nachricht nichts Zuverlässiges mehr zu erfahren⁴⁾.

Mehr Glück als mit diesen beiden Gemälden scheint nach einer Meldung unseres Castiglione vom 3. Juni 1519 Isabella mit einem dritten Auftrag gehabt zu haben, der allerdings dem gleichfalls mit dem Grafen befreundeten Michelangelo zugeordnet war. Baldassare schreibt dazu aus Rom, daß Mons.re di Tricarico eine Zeichnung Rafaels für das von ihr projektierte Grabmal ihres Gemahls überbringen werde, die nach seiner Ansicht sehr zweckentsprechend sei. Michelangelo sei nicht in Rom und er habe deshalb niemand anderen als Rafael gewußt, an den er sich in der Angelegenheit hätte wenden können⁵⁾.

Vierzehn Tage nach dieser Botschaft, am 16. Juni 1519, erfuhr Isabella durch Castiglione, daß Rafael eine Loggia im vatikanischen Palast vollendet habe: „si diletta anchor de la architettura e va sempre facendo qualche cosa noua in questo palasso: et hor si è fornita vna loggia dipinta: è lauorata de' stucchi: alla anticha: opra di raphaello: bella al possibile: e forsi più

1) Campori, p. 10.

2) Ebenda, p. 11.

3) Ebenda, p. 8.

4) Ebenda, p. 7 und 8.

5) Ebenda, p. 13.

che cosa che si vegga hoggi di de' moderni“¹⁾. Es sollte dies die letzte Nachricht sein, die der Graf zu Lebzeiten seines Freundes über dessen Tätigkeit, also aus unmittelbarer, frischer Wahrnehmung heraus geben konnte.

Im April 1520 starb der große Künstler und ließ seine Freunde in tiefster Trauer zurück. Auch Castiglione war untröstlich: „Io son sano“, schreibt er am 20. Juli 1520 aus Rom an seine Mutter, „ma non mi pare essere a Roma, perchè non vi è più il mio poveretto Raffaello, che Dio abbia quell' anima benedetta“²⁾. Bekannt ist auch jenes viel zitierte Epitaph, das der gelehrte Diplomat auf den allzufrühen Tod des jungen Meisters verfaßte und das für die eigentlichen Interessen des kunstbegeisterten Humanisten besonders bezeichnend ist. Nach diesen Versen hat es nämlich fast den Anschein, als ob Castiglione nicht so sehr die herrlichen Schöpfungen Rafaels auf dem Gebiete der Malerei als vielmehr dessen allerdings auch gewaltiges Unternehmen, das antike Rom auf Grund genauer Vermessungen in architektonischen Bildern und Plänen wiedererstehen zu lassen, als die Hauptleistung des Urbinaten betrachtete. Es lautet:

Quod lacerum corpus media sanaverit arte
Hippolytum Stygiis et revocarit aquis,
Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas:
Sic pretium vitae mors fuit artificii.
Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam,
Componis miro, Raphael, ingenio,
Atque urbis lacerum ferro, igni, annisque cadaver,
Ad vitam, antiquum jam revocasque decus;
Movisti Superum invidiam, indignataque mors est,
Te dudum extinctis reddere posse animam,
Et quod longa dies paulatim aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum:
Sic, miser, heu prima cadis intercepte juventa.
Deberi et morti nostrarque nosque mones³⁾.

Die Erinnerung an den unvergeßlichen Freund kommt in den Briefen Castigliones immer wieder zum Ausdruck, vor allem aber äußert sie sich in der herzlichen Zuneigung, die Baldassare auf dessen Lieblingsschüler Giulio Pippi Romano übertrug. Er war dem jungen Künstler ein stets hilfsbereiter, Gönner und Förderer und Giulio wiederum vergalt sein Wohlwollen durch treue Gegendienste als zuverlässiger Berater und durch williges Eingehen auf seine künstlerischen Wünsche und Absichten. Zwei Dinge waren es, die dem Grafen seit dem Tode seines Freundes in bezug auf die Kunst besonders am Herzen lagen: der Erwerb Rafaelscher Werke und der Kauf von Antiken und Antikaglien. Und da es

1) Arch. Gonzaga, E. LXI., I. Bd., 1895, Mantua.

2) Ser. Fam., p. 74.

3) Ser. II, 305.

ihm nicht vergönnt war, ständig in Rom zu weilen, hatte er oft genug Veranlassung, sich der Hilfe des Erben und Nachfolgers Rafaels zu bedienen.

Schon bald nach dem Tode des Meisters, am 29. Dezember 1520, konnte er seiner Mutter von Rom aus das unmittelbar bevorstehende Eintreffen einer Rafael-Madonna, sowie eines Bauernkopfs und eines Marmorfigürchens melden¹⁾. Zwei Jahre später, am 22. Januar 1523, ersucht er seinen jungen Freund, ihm ein bestimmtes Gemälde Rafaels zu verschaffen, das sich im Besitze des Goldschmieds Antonio da S. Marino befinde²⁾. Am 13. August 1522 muß er eine Anfrage des Herzogs Francesco M. della Rovere beantworten, ob er keine Abschrift eines gewissen Briefes von Rafael besitze, in welchem derselbe eigenhändig den von ihm erbauten Medici-Palast beschreibe. Dieses Ansuchen ist ein neuer Beweis dafür, wie hoch die freundschaftlichen Beziehungen des Grafen zu dem Urbinaten eingeschätzt wurden, so daß man in Angelegenheiten, die mit diesem zusammenhingen, sich seiner als einer selbstverständlichen Auskunftsource bediente³⁾. Mit dem zuletzt erwähnten Rafaelgemälde befaßt sich auch ein Brief vom 12. Februar 1523 anläßlich der Übersendung von zwei lombardischen Kopfbedeckungen, die Giulio wahrscheinlich als Vorlage, vielleicht sogar für ein Konterfei des Grafen selbst bestellt hatte⁴⁾. In diesem Schreiben macht der Conte seinen Freund auch darauf aufmerksam, daß er seinem Sachwalter Piperario in Rom Geld überwiesen habe, damit derselbe, natürlich unter Zuziehung des sachverständigen Giulio, für ihn etwas kaufe⁵⁾. Am 28. März 1523 dagegen teilt er eben diesem Piperario mit, daß Gio. Fran. Penni für ihn einige Antikaglien ausfindig gemacht habe⁶⁾, die aber nach Giulios Ansicht nichts Bedeutendes seien. Er bitte daher den Ankauf zu unterlassen, zumal ihm Giulio, den Mund nach einer angeblich überaus schönen Kamee⁶⁾ wässrig gemacht habe. Es sei ihm lieber, ein gutes Stück zu besitzen als fünfzig mittelmäßige. Schließlich faßt er seine Wünsche noch einmal zusammen, indem er als vorläufiges Ziel seiner Käufe den Erwerb des Rafaelbildes, dann die Kamee und ein Bruststück bezeichnet, das nach der Meinung Giulios zu einem bereits in seinem Besitze befindlichen Marmorkopf passen soll. Weitere Anschaffungen will er in diesem Jahre mangels Geld nicht mehr machen, es müßte denn sein, daß

1) Ser. Fam., p. 75; Crowe & Cav. II, 379, vermuten in der erwähnten Madonna die „Madonna della Perla“ von Madrid.

2) Bott. V. 156, Brief LXXXVIII.

3) Nach Pungileoni, p. 181, zit. bei Passavant I., p. 535, kannte C. den Besitzer einer solchen Kopie.

4) Bott. V, 157, Br. LXXIX. Vgl. Tobler, 122, und Dumesnil, 177, die von solchen Cast.-Porträts des Giulio sprechen.

5) Bott. a. a. O.

6) Mit dem Zunamen „il Fattore“.

sich eine ganz außergewöhnliche Gelegenheit böte, etwas Gutes und Preiswertes zu erstehen¹⁾. Bis zum nächsten Brief an Piperario, der vom 8. Mai 1523 datiert ist, scheint aber sein Hunger nach Kunstgegenständen wieder gewaltig zugenommen zu haben; denn jetzt möchte er außer den erwarteten Marmorstücken noch einen Satiretto, drei Lanzen und einen Marmorputtino von der Hand Rafaels haben, der dem Giulio gehört²⁾. Die Erwähnung dieses Marmorputtinos durch Castiglione ist eine von der Kunstgeschichte viel zitierte Stelle geworden, die nicht nur zur Unterstützung der Anschauung, daß Rafael sich auch als Bildhauer betätigte, gerne herangezogen wird, sondern die auch zu ganz interessanten, wenn auch nicht sehr stichhaltigen Auslegungen Veranlassung gegeben hat³⁾. Ob Giulio seinem Gönner den gewünschten Puttino abtrat, geht aus dem weiteren Briefwechsel nicht hervor. Dagegen erfahren wir, daß er es fertig brachte, seinem Auftraggeber die Kamee zu verschaffen. Am 29. Juli 1523 bestätigt Castiglione hocheifrig den Empfang der Anticaglie, die einen Sokrates-Kopf darstellte. E. Müntz schreibt dazu: „En peignant le Socrate de l'Ecole d'Athènes Raphaël a sans doute eu sous les yeux ce camée que Castiglione fut assez heureux pour acquérir une dizaine d'années plus tard et qui contenait le buste du philosophe“⁴⁾. Der Text des Castiglioneschen Briefes läßt aber eine solche Auslegung schwerlich zu; denn darnach handelt es sich um eine Anticaglie, die Giulio irgendwo gesehen und dem Grafen empfohlen hatte, weil sie ihm gefiel. Wäre die betreffende Kamee Eigentum Rafaels gewesen, so hätten sowohl sein Schüler und Freund Giulio als auch der Graf dieselbe sicher als solches gekannt und in diesem Sinne auch von ihr gesprochen. Vielleicht war es eine solche Überlegung, die Müntz veranlaßte, in seinem großen Werke über Rafael an die Stelle von „sans doute“ den Ausdruck „peut-être“ zu setzen⁵⁾.

Im Verfolg seiner Sammlerwünsche fühlte sich Castiglione immer mehr zu dem stets dienstbereiten Pippi hingezogen und schließlich reifte in ihm der Plan, den Künstler zur Übersiedelung nach Mantua zu veranlassen. Er konnte auf das Einverständnis des Freundes um so eher rechnen, als er diesem Mitte 1522 in einer wichtigen Privatangelegenheit hilfreich beigeprungen war. Giulio hatte nämlich, sei es als Miterbe von finanziellen An-

1) Bottari, V, p. 158; Ser. Neg. II, p. 105, gibt als Datum den 12. April 1523 an.

2) Bott., V, p. 159 und Ser. Neg. II, p. 107.

3) Vgl. Springer, Raffael und Michelangelo, II, p. 112/3; Crowe und Cav. II, p. 275.

4) Ser. Neg. p. 108; Müntz, Gazette des beaux arts, 1880, p. 7 (Ser. Neg. = Castiglione, Lettere di Negozio, ed. P. Serassi, 1771).

5) Müntz, p. 594.

sprüchen Rafaels an seine Auftraggeber, sei es als bezahlter Mitarbeiter an der auf Veranlassung des Kardinals Giuliano de' Medici gemalten „Transfiguration“, von dem Kirchenfürsten noch Geld zu bekommen¹⁾. Er wartete aber vergeblich auf den fälligen Betrag. Dabei bedurfte er des Geldes aber gerade jetzt besonders dringend, da er seine Schwester an den Bildhauer Lorenzetto, der gleichfalls ein Rafaelschüler war, verheiraten wollte. In seiner Not wandte er sich an seinen einflußreichen Gönner, der auch sofort ein Bittgesuch an den Kardinal richtete, in welchem er diesem unter ausdrücklicher Berufung auf den Willen Rafaels bezüglich der erwähnten Verheiratung die Geldsorgen seines Schützlings in beweglichen Worten auseinandersetzte²⁾. Als Giulio ein Jahr nach diesem Vorfall zum ersten Male von Castiglione aufgefordert wurde, nach Mantua zu kommen, um dort einige Zimmerchen des Grafen auszumalen, da scheint er wohl zunächst noch seine Bedenken gehabt zu haben, die auch nicht durch die Aussicht, mit Hilfe des Conte einen Teil seiner marmi losschlagen zu können, zerstreut wurden³⁾. Aber nach einigen weiteren Briefen und nachdem Castiglione das Reisegeld geschickt hatte, dürfte er wohl zugesagt haben⁴⁾. Wenigstens schreibt Castiglione am 2. September 1523 an Piperario in Rom: „Di Giulio dipintore, quand' egli verrà, vedremolo volentieri e se quel soldato che menerà sarà bene in ordine, si vedrà di trovargli loco“⁵⁾. Unterdessen hatte der Graf auch seinen Herrn Federico von Gonzaga für den Plan gewonnen, den tüchtigen Rafaelschüler ganz nach Mantua zu ziehen. Am 5. September 1524 berichtet er aus Rom an den Markgrafen, daß der Erwartete selbst sehnlichst wünsche, nach Mantua zu kommen, daß er jedoch noch zusehen müsse, bis er für die Ausmalung eines vatikanischen Saales den ausstehenden Lohn erhalten habe⁶⁾. Schließlich wurde der Umzug Ende November 1524 zur Tatsache⁷⁾. Um dieselbe Zeit kehrte auch Castiglione, der unterdessen mit Einwilligung seines Herrn in den päpstlichen Dienst getreten war, nach Hause zurück und brachte noch etwas besonders Schönes aus der Hauptstadt mit, nämlich das Modell eines Gartens, mit einem Gebäude darinnen, nach einem Entwurfe Michelangelos, welche Dinge nach einem Bericht des Felice da Sora

¹⁾ Dumesnil, p. 168 ff.; Crowe und Cavalcaselle, Bd. II, p. 392; Springer, Raffael und Mich., Bd. II, p. 191.

²⁾ Ser. Neg., p. 74, Br. XXVII vom 7. Mai 1522.

³⁾ Bottari, V. p. 159, LXXXI und Ser. Neg., p. 107, LXIV.

⁴⁾ Ser. Neg. II., p. 108, LXV.

⁵⁾ Ser. Neg. II., p. 110, LXVII.

⁶⁾ d'Arco, p. 40.

⁷⁾ Ebenda, p. 41 und Anm. 1; Dumesnil, p. 177, nimmt fälschlich das Frühjahr 1524 als Zeitpunkt der Ankunft Giulios in Mantua an; über die künstl. Auswirkung dieser Ansiedelung Giulios in Mantua s. Carlo d'Arco, a. a. O.

an den Herzog von Urbino vom 16. Januar 1525 an dem Hofe Federicos großen Beifall fanden¹⁾). Vor seinem Ausscheiden aus den Diensten des Markgrafen hatte übrigens Baldassare in dessen Auftrage noch eine Angelegenheit mit gutem Erfolge geregelt, die sich in ähnlicher Richtung bewegte wie der Domizilwechsel Giulio Pippis. Es handelte sich um die Gewinnung noch eines zweiten Künstlers, des spanischen Goldschmieds Gualdam, der früher schon einmal für die Gonzaga gearbeitet hatte. Baldassare gelang es nach langem Verhandeln, den Spanier zur Annahme der markgräflichen Bedingungen zu bewegen. Da der Brief vom 5. September 1524, in dem Castiglione über seine letzten Besprechungen mit Giulio und Gualdam berichtet, bis jetzt noch nicht veröffentlicht ist, soll er hier im Wortlaut folgen²⁾:

„Gualdam spagnolo basa le mani de v. s. Ill./ma: e mostra de havèr grandiss/o desiderio de servirla: io gli ho parlato con molta instantia, et offertogli quello che v. Ex./tia mi comanda, ciò è ducento ducati di provisione, e le spese, e li suoi avanci, e securezza d'esser pagato sopra un banco in Roma: lui dopò lunga disputa me ha conclusochel venirà di gratia a servir .v. Ex./tia con provisione di trecento ducati d'oro, e le sue spese: e lui se obligarà a metter tutto l'oro del suo, che andarà nelli lavori: e quando questo partito non piaccia a .v. Ex./tia lui se offerisce, stando in Roma, o in Hispagna, o dove si voglia, servir sempre .v. Ex./tia de l'arte sua in tutto quello, che la li comandarà: hami ancor dato una crocetta lavorata: la qual mando qui inclusa: e dice essere d'una corona, che lui fece a .v. Ex./tia: ma non puote finirla in Mantua. Io non manco de far ogni instantia a Giulio dipintore perchè el venga a Mantua: e spero ogni modo di condurlo perchè lui ne ha grandissimo desiderio, e non aspetta altro, ch'essere satisfatto della sala dipinta dal pp. la quale è reuscita molto bella. La partita mia, credo, serà ogni modo fra otto di: di maniera che serà il tempo del quartiere: del quale io ho già parlato a N. S./re: e sua s'ta me ha promessochel tutto serà in ordine al tempo suo: altro non mi occorre scrivere: se non che a .v. s.: Ill./ma humilmente baso le mani: et in sua bona gratia me raccomando: In Roma alli V. di s bre MDXXIIII.

Gualdam dice che delli avanci suoi remette il tutto in petto de .v. Ex./tia che se allei parerà dargeli: li pigliarà voluntieri: quando ancor non li adimandarà mai: e serà satisfattissimo de ciò che piacerà a quella.“

Mit diesem Bericht an den Markgrafen Federico schließen die Nachrichten Castigliones über seine Beziehungen zum zeit genössi-

1) Luzio - Renier, p. 256.

2) Archivio Gonzaga, Mantova, E. XXV. 3. b. 868. Dem derzeitigen Leiter des mantuanischen Archivs, Herrn Dott. Guido Pantanelli, sei bei dieser Gelegenheit für die liebenswürdige Zugänglichmachung der Manuskripte mein herzlichster Dank ausgesprochen.

schen Kunstleben ab. Nach einem kurzen Aufenthalt in Mantua trat nämlich der Graf sein Amt als päpstlicher Gesandter in Spanien an, dessen Wahrnehmung ihm vermutlich nur mehr wenig Zeit zur Pflege seiner Kunstinteressen ließ. Wir können aber von dem Briefwechsel Castigliones nicht Abschied nehmen, ohne vorher noch eines sehr bekannten Briefes zu gedenken, der zwar weder von ihm noch an ihn geschrieben ist, der sich aber zweimal mit seiner Person befaßt und nicht zuletzt wegen dieser beiden Bemerkungen immer wieder Gegenstand kunstgeschichtlicher Beachtung geworden ist¹⁾. Die betreffenden Stellen lauten:

„..... Il ritratto di M. Baldassar Castiglione, o quello della buona e da me sempre onorata memoria del Sig. Duca nostro, a cui doni Dio beatitudine, parebbono di mano d'uno de' Garzoni di Raffaello, in quanto appartiene al rassomigliarsi, a comparazione di questo del Tebaldeo. Per Dio non è burla, che ora ora mi sopraggiugne medesiamente M. Baldassar, il quale dice, che io vi scriva, che esso s'è risoluto di stare questa state a Roma per non guastare la sua buona usanza: massimamente volendo così M. Antonio Tebaldeo.“

Der Ausdruck „buona usanza“, der an der zweiten Stelle in bezug auf Castiglione gebraucht ist, hat mehrfach schon zu Mißverständnissen Anlaß gegeben. Der Übersetzer Carl Aldenhoven des Rafaelwerkes von Crowe und Cavalcaselle z. B. glaubt den allerdings etwas unbestimmten Ausdruck mit „gute Stellung“ wiedergeben zu müssen. Bei dem uneingeschränkten Vertrauen, das die Montefeltros zu ihrem vielfach bewährten Vertreter in Rom hegten, kann aber von einem drohenden Verlust seiner Stellung für den Fall eines vorübergehenden Weggangs aus der Hauptstadt keine Rede sein²⁾. Auch die Meinung R. Försters in seinen „Farnesina-Studien“³⁾, daß Castiglione von seiner „schönen Gewohnheit“ nicht lassen wollte, den Sommer in Rom zu verbringen, erscheint abwegig; denn dann müßte der Diplomat vorher schon mindestens ein paar Sommer hintereinander in Rom verbracht haben, was aber nachweislich nicht der Fall war. Ein kurzer Blick in seine Korrespondenz klärt darüber auf, daß er sich weder 1511, noch 1512, noch 1514 oder 1515 den Sommer über in Rom aufgehalten hat, von gelegentlichen Besuchen natürlich abgesehen, die seine Eigenschaft als Geschäftsträger mit sich brachte. Mit seiner „buona usanza“ können daher zweifellos nur seine „lieben Gewohnheiten“, d. h. seine private Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft gemeint sein, die er nicht ohne Not unterbrechen wollte; denn in Rom war, wie er schon am 24. März 1505 an seine Mutter schreibt, die „fonte degli uomini dotti“, in deren Gesellschaft er sich besonders wohl fühlte.

1) Absender ist Pietro Bembo, Empfänger B. Dovizi Bibbiena. Abgedruckt in den Opere del Cardinale Pietro Bembo, vol. quinto Della Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1809.

2) a. a. O., II, 261.

3) a. a. O., p. 23.

Das in dem Briefe Bibbias erwählte Porträt des Grafen, welches so wenig den Beifall Bembo's fand, daß er es für die Arbeit eines Schülers von Rafael halten möchte, ist, wie jetzt allgemein angenommen wird, jenes prächtige Konterfei im Pariser Louvre-Museum, das nach übereinstimmender Auffassung der Fachwissenschaft mit als der Gipfelpunkt Rafaelscher Bildniskunst gilt¹⁾. Während bei den Porträts der bedeutendsten Auftraggeber des Urbinate, z. B. bei Julius II. und Leo X., eine Mitarbeit von Rafael-Schülern festgestellt wurde, verdankt die Kunst gerade der engen Freundschaft des Diplomaten mit Santi ein Gemälde, für dessen restloses Gelingen alle Voraussetzungen gegeben waren. Der Künstler kannte seinen Freund aus dem täglichen Verkehr in- und auswendig und außerdem war er ihm so von Herzen zugetan, daß er unter Ausschluß jeglicher fremden Hilfe seine ungeteilte Kraft in den Dienst der ihm lieben Aufgabe stellte. Als Castiglione kurz nach Fertigstellung des Bildes heiratete, da schaffte er es nach Mantua, wo es bald gewissermaßen als Ersatz für den oft abwesenden Familienvater dienen mußte. Baldassare brachte diese Tatsache in jener reizenden, dem Properz nachgedichteten Elegie zum Ausdruck, in der er seiner jugendlichen Gattin Hippolita Torelli die Worte in den Mund legt:

Sola tuos referens vultus Raphaelis imago,
 Picta manu, curas allevat usque meas:
 Huic ego delicias facio, arrideoque, jocosque
 Alloquor, et tamquam reddere verba queat
 Assensu, nutuque mihi saepe illa videtur
 Dicere velle aliquid, et tua verba loqui.
 Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat:
 Hoc solor longos decipioque dies²⁾.

Es sind verschiedene Nachrichten vorhanden, nach denen Rafael seinen Freund noch ein zweites Mal porträtiert haben soll. Näheres darüber findet sich bei Gio. Bottari, VI, p. 10, bei Longhena, p. 243, Fußnote, und bei A. Springer, II, p. 359, Anm. 6. Über das Schicksal des angeblichen zweiten Bildes ist nichts bekannt geworden.

Selbstverständlich ließ es sich auch Giulio Romano nicht nehmen, den Charakterkopf seines hohen Gönners im Bilde zu verewigen, so auf einer der Fresken des Konstantin-Saales³⁾ im Vatikan, dann im Leo-Zimmer auf der Freske: Leos IV. Sieg über die Sarazenen⁴⁾ und auf einem Rundgemälde in der Corte imperiale zu Mantua, das die damaligen literarischen Größen des Ortes zu einem mantuanischen Parnas zusammenstellt⁵⁾.

¹⁾ Nagler, p. 220/1; Crowe und Cavalcaselle, II, 260; A. Springer: „Die Kunst der Renaissance in Italien“, p. 298; desgl.: „Rafael und Michelangelo“, II, 45. ²⁾ Ser. II, 298. ³⁾ Dumesnil, p. 177.

⁴⁾ Tobler, p. 122.

⁵⁾ Ebenda, p. 38.

III. Das Gutachten.

Am Schlusse der Castiglione-Ausgabe, die im Jahre 1733 von den Brüdern Gio. Antonio und Gaetano Volpi besorgt wurde, ist noch eine Abhandlung beigelegt, die den Herausgebern von dem Marchese Scipione Maffei als ein Dokument aus der Feder des Grafen zur Verfügung gestellt wurde und um dessen Autorschaft sich späterhin ein lebhafter wissenschaftlicher Kampf entspinnen sollte. Es handelt sich um einen an die Adresse eines ungenannten Papstes gerichteten, undatierten und unterschriftslosen Brief, der über eine mit Einverständnis dieses Papstes vorgenommene Messung und zeichnerische Aufnahme der antiken Gebäude und Denkmäler Roms Bericht erstattet. Die beiden Volpi nahmen, zweifellos gestützt auf glaubhafte Unterlagen, keinen Anstand, diese „Oratio ad Papam“ als echtes Castiglione-Dokument ihrer Ausgabe einzuverleiben; ebensowenig der Abate Pierantonio Serassi, der im Jahre 1769 die gesammelten Briefe des lombardischen Edelmannes veröffentlichte. Im Jahre 1799 jedoch nahm Daniel Francesconi zum ersten Male die Autorschaft des Berichtes für Rafael in Anspruch¹⁾. Von da an galt lange Zeit der Urbinate als unbestrittener Verfasser. Erst im Jahre 1871 erstand dieser Auffassung ein Gegner in der Person des Berliner Gelehrten H. Grimm, der sich für den Freund und Mitarbeiter Rafaels, den „Antiquar“ A. Fulvio, einsetzte und als Adressaten Julius II. annahm²⁾. In dem gleichen Maße, in dem man in der Folge die Bedeutung des Gutachtens erkannte, wuchs auch das Interesse für seinen unbekanntem Autor und es wurden abwechselnd neben Rafael und Fulvio auch noch Fra Giocondo, Bramante und Fabio Calvo auf den Schild gehoben³⁾. Aber was man auch an Gründen für und wider ins Feld führte, das Rätsel blieb ungelöst. J. Schlosser faßt daher das einstweilige Ergebnis der Auseinandersetzungen in dem zweifellos richtigen Satze zusammen: „Wer immer sein Autor sein mag, jedenfalls spiegelt es die Anschauungen der römischen Kreise unter Leo X. wider und läßt sich wohl als eine Art Proömium zu dem großen archäologischen Plan denken, mit dem sich Rafael getragen hat“⁴⁾.

In direktem Gegensatze zu dieser Auffassung stehen eigentlich

¹⁾ D. Francesconi: „Congettura...“

²⁾ H. Grimm: „De incerti...“ in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, p. 67.

³⁾ Referate über den Stand dieser Frage bei: J. Schlosser, p. 177; Fr. X. Kraus, II, 2, p. 694; L. Pastor, IV, 1, p. 467; J. Vogel, p. 10 u. 29.

⁴⁾ a. a. O., p. 175.

nur die Ansichten H. Grimms, dem übrigens auch Crowe und Cavalcaselle¹⁾ folgen, und J. Vogels, der an Stelle Fulvius Bramante als Verfasser annimmt²⁾). Beider Hauptargument, das auf eine Feststellung Guhls³⁾ zurückgeht, ist die Erwähnung der „Meta“, eines pyramidenähnlichen Denkmals in der Via Alessandrina, durch den Kompilator des Berichtes, der ihre Zerstörung noch während seines Aufenthaltes in Rom erlebt haben will. Nachdem die „Meta“ nachweislich im Jahre 1499 auf Befehl Alexanders VI., der mit Rücksicht auf die für das Jubeljahr 1500 erwarteten Pilgerscharen eine direkte Straße von der Engelsburg zur Peterskirche schaffen wollte, niedergelegt wurde, macht dieser Gesichtspunkt im ersten Augenblick einen überraschenden Eindruck. Aber wie schon aus der etwas verschwommenen Darstellung des Anonymus hervorgeht, scheint auch in diesem Falle eine jener mannigfachen Ungenauigkeiten vorzuliegen, die ja gerade schuld daran waren, daß die Vermutungen über den unbekanntten Autor des Gutachtens so stark auseinandergehen konnten. Andererseits sprechen gegen die Annahme, daß Julius II. den vorliegenden Bericht veranlaßt habe, gewichtige innere Gründe, während nach der formalen Seite hin keinerlei Beweise, weder zugunsten Fulvius noch Bramantes, vorgebracht werden konnten. Wenn in dem Schriftstück davon die Rede ist, daß der Adressat desselben sich durch die Errichtung großer Bauten Verdienste um die Architektur erworben habe, ohne daß in diesem Zusammenhange der Bau der Peterskirche, auch nur andeutungsweise erwähnt wird, so erscheint es ziemlich unwahrscheinlich, daß der Brief für Julius II. bestimmt war. Ganz undenkbar aber wäre die Annahme, daß jemals ein Sterblicher der damaligen Zeit es gewagt haben würde, dem gewalttätigen und kriegerischen Rovere-Papst gewissermaßen ein Privatissimum über die Nützlichkeit einer Friedensregierung zu halten; denn so und nicht anders müßten gewisse Wendungen der Abhandlung vom Standpunkte Julius' II. aus aufgefaßt werden⁴⁾.

Um zu einer brauchbaren Beantwortung der Frage nach dem Anonymus der Oratio zu kommen, dürfte es gut sein, zuerst einmal der mutmaßlichen Entstehungsgeschichte des Dokuments nachzuspüren und dann in Verfolgung der bei Serassi⁵⁾ angedeuteten Fährte den Brief endlich einmal auch nach der sprachlichen Seite hin einer eingehenden Würdigung zu unterziehen. Am ehesten kommen wir wohl zum Ziele, wenn wir auf jenes berühmte Breve Leos X. vom 27. August 1515 zurück-

¹⁾ a. a. O., II, p. 353.

²⁾ Auch er hält wie Grimm Julius II. für den Adressaten.

³⁾ H. Grimm, p. 70. Vogel läßt an der einschlägigen Stelle (p. 33 ff.) die Namen seiner Vorgänger Guhl und Grimm ganz unerwähnt.

⁴⁾ Volpi, p. 430.

⁵⁾ a. a. O., IV, p. 342.

greifen¹⁾, durch welches Rafael zum Oberaufseher über alle Marmore und Steine Roms ernannt wurde. Dieser Papst hatte den Erlaß herausgegeben, um der schrankenlosen Ausbeutung der Ruinen Roms zur Gewinnung von Baumaterial durch Private zu steuern, allerdings zu dem ausgesprochenen Zwecke, sich selbst billige Rohstoffe für den Bau der Peterskirche zu sichern. Darnach durfte im Umkreise von 10 Miglien niemand mehr Steine ausgraben oder von antiken Gebäuden und Denkmälern wegnehmen, ohne vorher den päpstlichen Oberintendanten Rafael um Erlaubnis gefragt zu haben. Wer dieser Verpflichtung nicht nachkam, sollte in eine Geldstrafe von 100 bis 300 Goldstücken genommen werden. Um eine Kontrolle über die geschützten Denkmäler zu bekommen, unter welchen wieder den mit lateinischen Inschriften versehenen laut Breve besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte, lag es nahe, eine Bestandsaufnahme anzufertigen. In Durchführung derselben scheint nun bei Rafael oder im Kreise seiner gelehrten Freunde der Gedanke aufgetaucht zu sein, mit der Anlegung der Verzeichnisse eine künstlerisch-topographische Aufnahme des gesamten antiken Roms zu verbinden, ein Plan, der bei der gewaltigen Antikenbegeisterung, die seit den Tagen der Mirabilien in der caput mundi herrschte, und bei dem guten Beispiel, mit dem Rafaels väterlicher Freund Bramante durch seine Denkmalsaufnahmen vorausgegangen war, durchaus verständlich erscheint²⁾. Rafael machte sich gemeinsam mit seinen Freunden Andrea Fulvio, Fabio Calvo und Castiglione an die Arbeit³⁾, man tauschte seine Gedanken über die gemachten Beobachtungen aus, gab sich gegenseitig Anregungen und während der Meister mit seinen Schülern die Zeichnungen herstellte, übernahm einer der Gelehrten die schriftliche Fixierung der erzielten Ergebnisse. Der uns vorliegende Bericht wäre als das einzige erhalten gebliebene Zeugnis von jenem großartigen Unternehmen zu betrachten, an dessen Spitze der Urbinat stand.

Bei der Prüfung der Frage, wer nun der Verfasser dieses Rapportes an den Papst ist, braucht nach der obigen Konstruktion der Urheber der darin niedergelegten, gemeinsam herausgearbeiteten Gedanken keine ausschlaggebende Rolle mehr zu spielen, obwohl natürlich ohne weiteres zuzugeben ist, daß Rafaels künstlerischem Genius der Löwenanteil zugesprochen werden darf. Es bleibt daher nur noch zu untersuchen, wer von den Freunden des Meisters den Bericht, von dem übrigens zwei im wesentlichen übereinstimmende Lesarten⁴⁾ vorliegen, tatsächlich abgefaßt hat. Hierbei ist folgendes

1) Passavant I, p. 537.

2) E. Müntz, p. 592.

3) L. Pastor, p. 466.

4) Nämlich diejenige, welche zuerst Volpi, p. 429 ff., veröffentlichte, und eine zweite, die im Jahre 1834 in einem Winkel der Münchener Staatsbibliothek gefunden wurde: Cod. Ital. 37, 6.

zu berücksichtigen: Bernardino Marliani, der älteste Biograph Castigliones, erwähnt in seiner Lebensbeschreibung vom Jahre 1584 einen Brief über die Architektur, den der Graf an Papst Leo X. gerichtet haben soll: „Della Architettura fu assai studioso, e intendente, per quanto si può conoscere da una sua Lettera a Papa Leone X...“¹⁾). Ebenso berichtet auch der Biograph Beffa Negrini im Jahre 1606: „Al medesimo Papa Leone, in una lunga, e ben grave Lettera volgare, non data alle stampe, nel principio del registro delle sue Lettere, il Castiglione discorse dell' Architettura, e di Roma; e fe conoscere quanto valesse in quella scienza, che si tira dietro per conseguenza tutte l'altre, e le Mattematiche specialmente...“²⁾).

Was ist nach diesen Zeugnissen natürlicher, als bei einer sprachlichen Untersuchung des umstrittenen Dokuments sich in erster Linie an den Mantuaner Edelmann zu halten, in dessen hinterlassener Korrespondenz der Bericht sich gefunden hat, und seine schriftlichen Erzeugnisse vor allen anderen zum Vergleiche heranzuziehen? Ein solches Vorgehen drängt sich insbesondere dem auf, der von ihrem eingehenden Studium her an die „Oratio ad Papam“ herangekommen ist und zu seiner Überraschung plötzlich sich den Zweifeln bezüglich ihrer Autorschaft gegenüber sieht. Die Einflechtung ganz bestimmter weltanschaulicher Gedanken in die an sich heterogenen Texte ist nämlich hüben wie drüben so auffällig, und die Gleichheit der Diktion, insbesondere die Wahl der Bilder und des Wortschatzes so vollkommen, daß ein Kenner der Castiglioneschen Gedankenwelt und seiner Stilistik niemals auf den Einfall käme, für den Rapport einen anderen Verfasser als den Grafen zu suchen. Die in dem Gutachten ausgesprochenen Ansichten über den Sinn des Lebens sind, vor allem in der Form, in der sie uns hier entgegentreten, geradezu charakteristisch für unseren Castiglione. Sie lassen sich kurz folgendermaßen zusammenfassen:

Alles Irdische ist vergänglich; der natürliche Ablauf der Dinge führt zum Tode; denn die neidische Zeit und das mißgünstige Schicksal wollen die Vernichtung der Menschen und ihrer Werke, obwohl sich dieselben dagegen zu wehren suchen. Es gibt nur ein wirksames Mittel gegen die alles zerstörende Gewalt der Zeit und des Schicksals: die Erwerbung von Ruhm nach dem anspornenden Beispiel der Großen des Altertums und die Pflege des Andenkens an bedeutende Menschen und ihre Werke durch die Nachwelt. Vor allem haben die Fürsten der Kirche und der Welt Gelegenheit, sich unsterblich zu machen, indem sie die Künstler fördern und große Bauten aufführen. Voraussetzung hierfür aber ist der innere und äußere Friede, der das oberste Ziel aller weltlichen und geistlichen Herrscher der Christenheit sein soll; denn wo

¹⁾ Volpi, p. XIV.

²⁾ Beffa-Negrini, Elogj, p. 429.

Friede ist, da gedeihen Kunst und Wissenschaft, und wo der Krieg wüthet, da herrscht nur Zerstörung aller Werte. Ein Fürst, der den Frieden liebt und fördert, ist gottähnlich, und unter der Regierung eines solchen Herrschers zu leben, ist ein besonderes Glück für die Untertanen.

Die nachstehenden Beispiele aus der Oratio und den bekannten Werken Castigliones ergeben ohne weiteres die Tatsächlichkeit der behaupteten Übereinstimmung:

Oratio:

Castiglione:

1. Vergänglichkeit alles Irdischen:

VOr. p. 429¹⁾:

(Roma) per un tempo è stata tanto nobile e potente, che già cominciavano gli uomini a credere, che essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna, e contro il corso naturale esente dalla morte e per durare perpetuamente.

VCort. p. 15²⁾:

Costui adunque seguendo il corso della natura..... gloriosamente morì.

p. 192:

benchè l'animo fosse di tanto vigore, che (il Sig. Pallavicini) per un tempo tenesse; i spiriti in quel corpo in dispetto di morte; pur in età immatura fornì il suo natural corso.

2. Die neidische Zeit:

VOr. p. 429:

Però parve, che il tempo invidioso della gloria de'mortali, non confidatosi pienamente delle sue forze sole, si accordasse con la fortuna, e con li profani, e scellerati Barbari, li quali alla edace lima, e venenato morso di quello aggiungessero l'empio furore, e 'l ferro, e 'l fuoco, e tutti quelli modi che bastavano per ruinarla (cioè: Roma). Onde quelle famose opere...

p. 10:

... (i vocaboli) si son difesi dalla invidia del tempo.

p. 15:

Ma la fortuna invidiosa di tanta virtù, con ogni sua forza s'oppose a così glorioso principio...

VCort. p. 45:

..., fin che dall'invidioso morso del tempo a poco a poco consumate giungono poi esse ancora alla lor morte;...

¹⁾ Gio. Antonio und Gaetano Volpi: Opere Volgari e Latine del Conte B. Castiglione, Oratio ad Papam, p. 429 ff.

²⁾ Ebenda: Il Cortegiano, p. 7 ff.

Oratio:

Castiglione:

Ser. II, p. 225¹⁾:

Così, se ben' un tempo a tempo
guerra
Fanno l'opre famose, a passo
lento,
E l'opre e i nomi il tempo
invido atterra:

Ser. II, p. 220:

Fuggon più che saetta in un
momento,
I giorni invidiosi;
e 'l tempo avaro
Ogni cosa mortal ne porta
seco.

3. Gegenmittel: Ruhm:

VOr. p. 429:

Onde se ad ognuno, è debita la
pietà verso i parenti, e la pa-
tria, tengomi (mi tengo²⁾)
obbligato di esporre tutte
le picciole forze mie, accio-
chè più che si può, resti vivo
un poco della immagine, e quasi
l'ombra di questa, che in vero è
patria universale di tutti...

VOr. p. 430:

Non deve adunque, Padre Santis-
simo, essere tra gli ultimi pen-
sieri di Vostra Santità lo aver
cura che quel poco che resta
di questa antica madre della glo-
ria, e della grandezza Italiana,
per testimonio del valore,
e della virtù di quegli
animi divini, che pur talor
con la loro memoria eccitano

VCort. p. 10:

...; così il voler contro la forza
della medesima consuetudine di-
struggere, e quasi seppelir
vivi quelli che durano già molti
secoli... par quasi una impietà.

p. 137:

... mi tengo obbligato, per
quanto posso, di sforzar-
mi con ogni studio vendicar
dalla mortal obblivione questa
chiara memoria.

VCort. p. 216:

Cercherei ancor d'indurlo a
far magni edificj, e per onor
vivendo, e per dar di se memoria
ai posterì: come fece il Duca
Federico in questo nobil pa-
lazzo, ed ora fa Papa Julio
nel tempio di San Pietro...
come faceano ancora gli antichi
Romani; di che si vedono tante
reliquie a Roma... e tanti altri

¹⁾ Pierantonio Scrossi: Lettere del Conte B. Castiglione, tom. II,
p. 225.

²⁾ Münchener Handschrift, Cod. italic. 37 b.

Oratio:

alla virtù gli spiriti che oggidì sono tra noi, non sia estirpato, e guasto dalli maligni, e ignoranti; che pur troppo si sono infin qui fatte ingiurie a quelle anime che col loro sangue partorirono tanta gloria al mondo. Ma più presto cerchi Vostra Santità, lasciando vivo il paragone degli antichi, agguagliarli, e superarli; come ben fa con grandi edificj, col nutrire, e favorire le virtù, risvegliare gl'ingegni, dar premio alle virtuose fatiche,

Castiglione:

luoghi; che son gran testimonio del valor di quegli animi divini.

p. 52:

Sapete che delle cose grandi... il vero stimulo è la gloria.

Ser. II, p. 183:

un Principe, che... possi non solamente agguagliare gli più celebrati..., ma ancor superarli.

VCort. p. 198:

(il Cortegiano) potrà... a queste (= virtù) eccitarlo (= il Principe) con l'esempio dei celebrati e d'altri uomini eccellenti... sforzarsi di giungere essi ancor a quella gloria.

VCort. p. 15:

... possiamo non senza ragione a molti famosi antichi agguagliarlo.

4. Notwendigkeit des Friedens:

p. 219:

Vorrei che (il Principe) avesse cura... di levare, ed abbreviar le liti tra i sudditi; di far pace tra essi... di far che la città fosse tutta unita e concorde in amicizia, come una casa privata..., piena di buoni artefici.....

p. 288:

Dell' animo di nostro Signore, che sia volto alla pace e tranquillità universale.....

Ser. Fam. p. 86:

Nostro Signore ha pensato di mandarmi in Ispagna... per trattar la pace universale tra' Cristiani.

p. 430 (Fortsetzung):

spargendo il santissimo seme della pace tra li Principi Cristiani: perchè come della calamità nasce la distruzione, e ruina di tutte le discipline, ed arti, così dalla pace, e concordia nasce la felicità a' popoli, e il laudabile ozio, per lo quale ad esse si può dar opera,

Oratio:

e farci arrivare al colmo dell' eccellenza: dove per lo divino consiglio di Vostra Santità sperano tutti che si...

abbia da pervenire al secolo nostro; e questo è lo essere veramente Padre clementissimo, anzi Padre ottimo di tutto il mondo.

VOr. p. 431/2:

Ma poichè Roma da' Barbari in tutto fu ruinata e arsa, e parve che quello incendio e misera ruina ardesse e ruinasse insieme con gli edificii, ancor l'arte dello edificare.

VOr. p. 430:

Quanti Pontefici, Padre Santissimo, li quali avevano il medesimo officio che ha Vostra Santità, ma non già il medesimo sapere, nè il medesimo valore, e grandezza d'animo, nè quella clemenza, che la fa simile a Dio

p. 436:

...., siccome potrò dire d'esser fortunatissimo fra tutti li suoi più divoti sèrvitori....

Castiglione:

Ser. II, p. 194:

... mettere pace nella Cristianità l'effetto della quale desidero io sopra tutte le cose...

Ser. II, p. 159:

Dippiò venne Amore, il quale...
... accese del suo santo fuoco.
... per cacciare la guerra e la discordia, e unire il mondo di concordia.

VCort. p. 209:

però è ancor' officio del buon Principe instituire talmente i popoli suoi, e con tai leggi, e ordini, che possano vivere nell'ozio, nella pace,

p. 10:

...quando per le guerre, e ruine d'Italia si son fatte le mutazioni della lingua, degli edificii, degli abiti, e costumi...

p. 41:

...., quando lo incendio della calamità nate da' Barbari non era sedato, sonsi lasciate molte parole

5. Der Friedensfürst:

p. 204/5:

Io preporrei sempre il Regno del buon Principe; perchè è dominio più secondo la natura, e ... più simile a quello di Dio.

p. 207:

...così in terra molto più simile immagine di Dio son que' buon Principi che

p. 68:

.... come fortunati si potean dir tutti che in tal commercio viveano.

Ser. I, p. 182:

.... felici chiamar si possono tutti quelli, a' quali esso (il Re di Francia) comanda.

p. 183:

Io adunque assai felice mi chiamo essendo nato a tempo che lecito mi sia vedere un così chiaro Principe, che

Es war im Laufe dieser Vergleichung unmöglich, der Versuchung zu widerstehen, auch da, wo ein innerer Zusammenhang nicht bestand, auffallende Bilder und Wortfolgen aus den Schriften Castigliones neben die entsprechenden Ausdrücke der Oratio zu setzen. Diese Beispiele lassen sich noch beliebig vermehren und zu einem zwingenden Beweis für die Autorschaft des Grafen ausbauen. Es kommt dabei nicht so sehr darauf an, den beiderseitigen Wortschatz als solchen festzustellen, als vielmehr darauf, die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise seiner Verwendung zu lenken. Denn einerseits steht die Originalfassung des Berichtes nicht mehr zur Verfügung, andererseits ist sein Umfang doch nicht groß genug, um darauf einen erschöpfenden Nachweis für den bevorzugten Gebrauch bestimmter Wörter und Ausdrücke aufbauen zu können. Und endlich gehörte der unbekannte Verfasser, wie er selbst verrät¹⁾, zu jenem Kreise von Männern, deren Bildung ausnahmslos am klassischen Schrifttum orientiert war und die schon infolge ihres ständigen Verkehrs untereinander einen gewissen Assimilationsprozeß durchgemacht haben dürften. Einen kleinen Fingerzeig zugunsten Castigliones könnten höchstens seine Ausführungen über die italienische Sprache²⁾ geben; denn er setzt sich dort beispielsweise für den Gebrauch des Wortes „avventurare“ ein, das in der Form *mal' avventurato* sowohl in der Oratio wie auch mehrmals im Cortegiano vorkommt³⁾. Ebenso erklärt er, sich nicht um den Tadel eines Toscaners kümmern zu wollen, der ihm unter anderem wegen des Gebrauchs von *satisfatto* anstatt *soddisfatto* Vorwürfe machen würde. Auch das Wort *satisfatto* findet sich in dem Gutachten wie im Cortegiano⁴⁾. Den einzigen brauchbaren Anhaltspunkt bietet nach der sprachlichen Seite hin eigentlich nur der technische Fachausdruck *mensola*⁵⁾, der wenigstens bezüglich der regionalen Herkunft

1) p. 430.

2) VCort. p. 49.

3) VOr. p. 430; VCort. pp. 83, 166, 171.

4) VOr. p. 430; VCort. pp. 157, 303.

5) VOr. p. 432.

des Rapportes einen sicheren Schluß zuläßt. In dem Architekturtraktat des Antonio Averlino Filarete¹⁾ lesen wir nämlich folgende interessante Erklärung: „E così ancora intendo dimostrare becchattelli — qui a Milano si chiamano mensole —“. Nachdem Castiglione seine Ausbildung größtenteils in der lombardischen Hauptstadt genoß, ist durch den Gebrauch des Ausdrucks *mensola* allein schon die Wahrscheinlichkeit seiner Autorschaft in greifbare Nähe gerückt. Einem aufmerksamen Beobachter muß es aber außerdem noch auffallen, daß ihm die aus der *Oratio* bekannten Wörter und Ausdrücke auch in den bekannten Schriften Castigliones, insbesondere im Cortegiano, immer wieder entgegen-treten. Ja sogar der beiderseitige Gebrauch ganz bestimmter Wortformen, wie: *basti*, *spargendo*, *misurando*, *andar peggiorando*, *posto cura*, *lacerato*, *accomodato*, *ingiuria fatta*, *con poca fatica*, *fuor di ragione*, *con diligenza*, u. s. f., könnte stutzig machen. Von ungleich stärkerer Beweiskraft ist aber der Gebrauch derselben Bilder und Vergleiche, dann der manchmal überraschend gleichartige Aufbau der Sätze und ihre Verbindung untereinander, vor allem aber die Kombinierung der einzelnen Wörter, die sich wiederholt bis zur Bildung fast gleichlautender Wortfolgen steigert.

1. Bilder und Vergleiche:

Schon Serassi ist es aufgefallen, daß in dem Castiglioneschen Epitaph „*De Morte Raphaelis Pictoris*“ die Stadt Rom mit einem „zerfetzten Leichnam“ verglichen wird, und in seinen Anmerkungen²⁾ stellt er fest, daß dieses selbe Bild auch in dem Rapport erscheint. Die fraglichen Stellen lauten:

<p>VOr. p. 429:</p> <p>... , vedendo quasi il cada- vero di quella nobil patria, ... , così miseramente lacerato.</p>	<p>Ser. II, p. 305:</p> <p>Quod lacerum corpus media sanaverit arte. Atque urbis lacerum ferro, igni annisque cadaver.</p>
---	--

Das Bild von der zerstörenden Gewalt des Schwertes, des Feuers und der Jahre, das zur Ergänzung des Adjektivs „*lacerum*“ eingeschaltet ist, hat gleichfalls sein Gegenstück in der *Oratio*, und zwar wiederum in unmittelbarer Nähe des „*cadavero lacerato*“, in dem uns bereits bekannten Satze: „*Però parve, che il tempo si accordasse con la fortuna, e con li profani, e scellerati Barbari, li quali alla edace lima, e venenato morso di quello aggiungessero l'empio furore, e l'ferro e il fuoco. . . .*“ Ein weiteres, gleichfalls aus dem Cortegiano bekanntes Bild bringt auch der nächstfolgende Satz, in welchem ebenso wie späterhin³⁾ in bezug auf die bauliche Anlage des alten Rom, die wie das

¹⁾ Filarete, p. 285.

²⁾ Ser. II, p. 342.

³⁾ VOr. p. 429 und 432.

Knochengerüst eines Toten sich allein vor der Zerstörung bewahrt habe, von einer „macchina“ gesprochen wird (macchina del tutto, macchina di tutto l'edificio), während Castiglione denselben Ausdruck auf das Weltgebäude (macchina del mondo) anwendet¹⁾.

Dem Kenner des Cortegiano fällt weiterhin beim Lesen der Oratio die Gegenüberstellung der vorzüglichen Bauweise der Alten und der ganz geschmacklosen Bildhauerarbeiten der Gotenzeit als zweier Extreme in die Augen, die von einander ebenso weit entfernt seien wie die Freiheit von der Knechtschaft:

VOr. p. 431:

Il simile si vede nelle Terme Diocleziane; che le sculture sono goffissime

p. 432:

... con la fortuna si mutò il modo dell'edificare, e dello abitare: e apparve un estremo tanto lontano dall'altro, quanto è la servitù della libertà.

VCort. p. 85:

Ma io non so per qual fato intervenga; che la Italia non abbia, come soleva avere, abito che sia conosciuto per Italiano; che benchè lo aver posto in usanza questi nuovi, faccia parer quelli primi goffissimi; pur quelli forse erano segno di libertà, come questi sono stati augurio di servitù.

Die Vorliebe für die Hervorhebung von Gegensätzen ist überhaupt ein hervorstechendes Merkmal sowohl der Oratio wie der Schreibweise des Castiglione, dem wir Schritt und Tritt begegnen. Aus der großen Menge von einschlägigen Beispielen seien im folgenden nur solche herausgegriffen, die unter sich wieder eine gewisse Verwandtschaft aufweisen:

VOr. p. 429:

... i quali misurando col loro picciolo giudicio le cose grandissime

VCort. p. 28:

perchè molte volte più nelle cose piccole che nelle grandi si conoscono i coraggiosi

Ser. I, p. 191:

Non senza maraviglia può l'uomo considerare, quanto la natura, così nelle cose grandi, come nelle piccole ... si diletta.

VOr. p. 429:

Il che in un punto mi dà grandissimo piacere, per la cognizione ... e grandissimo dolore.

VCort. p. 17:

... nè era alcuno che non estimasse per lo maggior piacere che al mondo aver potesse, il compiacer' a lei, e la maggior pena, il dispiacerle.

¹⁾ VCort. p. 58 und 231; Ser. I, p. 191.

p. 432:

... succedendo in luogo delle infinite vittorie e trionfi la calamità e misera servitù;.....

p. 431:

..... sono differentissimi di qualità, e come due estremi, lasciando nel mezzo li più moderni.

VOr. p. 433:

..., perchè furono questi quasi due estremi, ed opposti totalmente...

p. 57:

....., voleano che i fanciulli nobili nelle scuole alla pittura desero opera, poi per pubblico editto (fu) vietato, che ai servi non s'insegnasse.

p. 36:

... questa così fatta attilatura, e sprezzatura tendono troppo allo estremo; il che sempre è vizioso e contrario a quella pura, ed amabile semplicità, che

VCort. p. 218:

..., così è difficile trovare il punto della virtù posta nel mezzo delli dui estremi viziosi.

p. 218:

... tutte le virtù; le quali per esser mediocrità sono vicine alli dui estremi.

p. 227:

L'uomo, di natura razionale, posto come mezzo fra questi dui estremi, può ... accostarsi ...

Zum Abschlusse unseres Kapitels über die in der Oratio und bei Castiglione vorkommenden Bilder und Vergleiche möchten wir noch einmal auf jene bereits zitierte Stelle¹⁾ verweisen, wo der Anonymus davon spricht, daß die dem Vaterlande schuldige Ehrfurcht ihn verpflichte, dafür zu sorgen, daß wenigstens ein Abbild der Heimatstadt aller Christen lebendig bleibe. Derselben Ausdrucksweise bedient sich, wenn auch in negativer Form, der Autor des Cortegiano gelegentlich seiner Ausführungen über die italienische Sprache, wenn er es als Ehrfurchtslosigkeit bezeichnet, altbewährte Wörter gleichsam lebendig begraben zu wollen.

2. Satzbau und -verbindungen:

Als ein besonders charakteristisches Beispiel für die Gleichheit in der Satzbildung bei Castiglione und dem Anonymus seien die beiden folgenden Auslassungen an die Spitze gestellt, die in ihrem rhetorischen Schwung wie in ihrem formalen Aufbau trotz inhaltlicher Verschiedenheit einander ähneln wie ein Ei dem andern:

¹⁾ p. 28 unter 3.

VOr. p. 430:

Quanti Pontefici, Padre Santissimo, li quali avevano, quanti, dico, Pontefici, hanno atteso a ruinare tempj antichi, Quanti hanno comportato che solamente per pigliar terro pozzolana si sieno scavati dei fondamenti, Quanta calce si è fatta di statue

Vollständig gleich im Aufbau sind auch die nun folgenden Sätze: in beiden Fällen ist ein Ausdruck der Gemütsbewegung (dolore, tristezza) von einem Verbum in der Gerundiv-Form begleitet (vedendo, ricordandomi), dem seinerseits wieder jeweils ein Akkusativ folgt, von welchem ein durch einen Relativsatz näher bestimmter Genitiv abhängt:

VOr. p. 429:

Il che ... mi da grandissimo dolore vedendo quasi il cadavero di quella nobil patria che è stata regina del mondo così miseramente lacerato.

Auch bei den zwei nächsten Beispielen ist die Verwandtschaft in der Ausdrucksweise unverkennbar:

VOr. p. 429:

..... penso di aver conseguito qualche notizia dell' architettura antica.

Es sei an dieser Stelle nochmals an die bereits (p. 31) angeführten Sätze erinnert:

VOr. p. 429:

Però parve che il tempo invidioso della gloria de' mortali, si accordasse con la fortuna,

Als Belege für die beiderseits gleichartige Methode der Satz- und Gedankenverbindung seien folgende Beispiele angeführt:

VOr. p. 429:

Però essendo io stato

VCort. p. 169:

Quanti jurisconsulti falsificano testamenti. quanti perjurii fanno. quanti falsi testimonii, solamente per aver denari; quanti medici avvelenano gl'infermi per tal causa. quanti poi per paura della morte fanno cose vilissime.

VCort. p. 7:

.... presi non mediocre tristezza ... ricordandomi la maggior parte di coloro che sono introdotti nei ragionamenti, esser già morti.

Ser. I, p. 135:

crederommi di questa fatica conseguito grandissimo premio.

VCort. p. 15:

Ma la fortuna invidiosa di tanto virtù, ... s'oppose a così glorioso principio.....

VCort. p. 88:

Però essendo a me intervenuto...

p. 130:

Però essendo lor licito

p. 430:
Nè senza molta compassione
posso io

p. 58:
Nè a questo pervenir si può
senza la cognizion di molte cose,
come ben sa chi lo prova.

p. 147:
Nè senza ragione naturale;

Ser. I, p. 191:
Non senza molta maraviglia
può ...

VCort. p. 64:
Non senza maraviglia ho più
volte considerato

p. 430:
Ma più presto cerchi Vostra
Santità, ... agguagliarli e su-
perarli, come ben fa con
grandi edificij

p. 216:
Cercherei ancor d'indurlo a far
magni edificij come fece il Duca
Federico in questo nobil palazzo,
ed ora fa Papa Julio ...

Man kann sich vorstellen, wie groß bei dem letzten Satzpaar erst die Ähnlichkeit sein würde, wenn sich der Passus aus dem Cortegiano ebenso wie der Bericht unmittelbar an den „Fürsten“ richten würde.

3. Wortkombinationen:

Bei den Ausführungen über die Lebensauffassung Castigliones und des Berichterstatters an den Papst kam es ebenso wie bei der Schilderung der von ihnen gebrauchten Bilder und Vergleiche in der Hauptsache darauf an, die Verwandtschaft ihrer Ideen nachzuweisen, soweit sie sich in der bewußten Niederlegung von Gedanken äußerte. Im letzten Kapitel dagegen wurde bereits ein Vorstoß in das Unbewußte unternommen, das heißt in jenen Bezirk, wo die Formulierung des Gedachten trotz aller verstandesmäßigen Überlegung gleichsam zwangsläufig erfolgt, so wie sie eben dem inneren Wesen des Schreibers entspricht. Dieses selbsttätige Arbeiten des inneren Menschen erstreckt sich natürlich auch auf die Wahl der Wörter und Ausdrücke, und wenn es gelingt, bei unterschiedlichen schriftlichen Erzeugnissen auch nach dieser Richtung hin eine Übereinstimmung festzustellen, dann muß über die Identität des Verfassers jeder Zweifel verstummen. In unserem Falle lassen sich wiederholt Wortpaare, ja sogar ganze Wortgruppen beobachten, die bestimmt nicht auf einen allgemeinen Gebrauch derselben zurückzuführen sind, andererseits aber auch nicht durch Zufall so gleichgerichtet sein können. Die Beantwortung der Frage nach ihrem Verfasser muß sich daher auf Grund der folgenden Beispiele von selbst ergeben. Wir greifen wieder einmal auf jene Stelle des Rapportes zurück, die uns schon so viel brauch-

bareß Material für die Stützung unserer Hypothese geliefert hat und zusammen mit dem unmittelbar darauffolgenden Satze eine wahre Fundgrube für Parallelen darstellt:

„Però parve, che il tempo ... si accordasse con la fortuna e con li profani, e scellerati Barbari, li quali alla edace lima e venenato morso di quello aggiungessero l'empio furore, e 'l ferro, e il fuoco, e tutti quelli modi che bastavano per ruinarla. Onde quelle famose opere che oggidi più che mai sarebbero floride, e belle, furono da la scellerata rabbia, e crudele impeto de' malvagi uomini, anzi fiere, arse e distrutte: sebbene non tanto, che non vi restasse quasi la macchina del tutto, man senza ornamenti, per dir così, l'ossa del corpo senza carne.“

Man vergleiche mit diesen Ausführungen hinsichtlich des Wortsatzes die folgende Stelle im Cortegiano¹⁾, wo Castiglione durch den Mund des Ottaviano Fregoso sich also vernehmen läßt:

„...; però non è ancora pena tanto atroce e crudele, che fosse bastante castigo a quei scellerati Cortegiani, che dei modi gentili ... si vagliono a mal fine ... anzi ognuno per malvagio che sia“

Obwohl es sich hier um inhaltlich grundverschiedene Dinge handelt, werden in diesen Sätzen die Ausdrücke *non tanto che, crudele, bastare, scellerato, modi, anzi, malvagio* auf beiden Seiten gleichsam in einem Atemzug gebraucht. Dazu kommt noch, daß auf p. 150 des Cortegiano gleichfalls von „malvagi e scellerati uomini“ und auf p. 216 von „tiranni crudeli ed empii“ die Rede ist, während der obenerwähnten „pena atroce e crudele“ des Cortegiano in der Oratio (p. 432) wiederum eine „atroce e crudele procella di guerra“ gegenübersteht.

Beachtenswert ist auch die Wortverbindung „*maligni e ignorantanti*“ auf p. 430 des Berichtes. Es ist kein Zufall, daß der unbekante Verfasser den Wunsch ausspricht, der Papst möge dafür Sorge tragen, daß die Überreste Roms nicht von „bösen und unwissenden“ Menschen zerstört werden dürfen. Dieses so harmlos erscheinende Wortpaar läßt vielmehr auf einen Urheber schließen, der in den Gedankengängen der sokratisch-platonischen Philosophie zuhause ist, einer Philosophie, die das Problem der Erlernbarkeit der Tugend im positiven Sinne entschieden hat und alles Übel tun als einen Mangel an Einsicht erklärt. Diese Voraussetzung trifft aber durchaus wieder auf unseren Castiglione zu, der in seinem Cortegiano gleichfalls die Tugend als erlernbar bezeichnet²⁾, an einer anderen Stelle auch seinerseits sich der

1) VCort. p. 199.

2) VCort. p. 200 und 209.

Wortverbindung von „unwissend und böse“ bedient¹⁾ und endlich gleichermaßen die „ignoranza“ als die Ursache aller Fehler und Übel auf Erden bezeichnet²⁾).

Um die Liste der Parallelen voll zu machen, seien im Nachstehenden dem Wortlaute des Oratitextes folgend, alle diejenigen Beispiele aufgeführt, die sich in die bisherige Beweisführung nicht einreihen ließen, aber wegen ihrer äußeren Form ohne weiteres eine gegenseitige Verwandtschaft erkennen lassen:

VOr. p. 429:

perchè considerando, dalle reliquie che ancor si veggono delle ruine di Roma, la divinità di quegli animi antichi, non istimo fuor di ragione il credere, che molte cose a noi paiono impossibili, che ad essi erano facilissime.

VOr. p. 429:

per la cognizione di cosa tanto eccellente

(Roma) che è stata regina del mondo

patria universale di tutti li Cristiani

. p. 430:

che ardirei dire che tutta questa Roma

VCort. p. 58:

dalle statue antiche di marmo che ancor si veggono.

p. 216:

di che si vedono tante reliquie a Roma.

p. 68:

quegli animi gloriosi, e veramente divini.

p. 229:

Non è adunque fuor di ragione il dire.

VCort. p. 24:

tanto è difficil' il conoscer la vera perfezione che quasi è impossibile.

p. 243:

credo che agli uomini sia difficile, ma alle donne impossibile.

p. 74:

non è al mondo cosa tanto eccellente

Ser. I, p. 192:

Roma che già fu regina del mondo

VCort. p. 224:

patria universale.

p. 45:

il che non ardirei dire nella Latina

¹⁾ VCort. p. 88. ²⁾ p. 201.

VOr. p. 430:
l'Arco mal'avventurato.

così dalla pace ... nasce
e il laudabile ozio

per testimonio del valore, e della
virtù di quegli animi divini....

dar premio alle virtuose fa-
tiche

per lo quale ad esse si può dar
opera, e farci arrivare al col-
mo dell' eccellenza: dove
..... sperano tutti che si abbia
da pervenire al secolo nostro;
.....

p. 83:
uccelli mal'avventurati.

p. 166:
matrimonio mal'avventurato.

p. 171:
giovane mal'avventurata.

p. 56:
niun riposo ... ritrovar si può più
onestà e laudevole nell' ozio

p. 216:
che son gran testimonio del valor
di quegli animi divini

p. 29:
che è il vero premio delle vir-
tuose fatiche

p. 71:
quella laude che sola è vero
premio delle virtuose fatiche.

p. 193:
perchè già con molte virtuose
fatiche avea fatto buon testi-
monio del suo valore

Ser. I, p. 186:
... crederommi di questa fatica
conseguito grandissimo premio

Ser. II, p. 220:
Premio di tue fatiche al fin arai;

p. 284:
il qual grado si dava già in
premio del valore a coloro che...

VCort. p. 25:
vengon in colmo di somma eccel-
lenza

p. 27:
per ridurlo al colmo della perfe-
zione

p. 58:
pervenne in colmo di somma
eccellenza

.....
che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio

VOr. p. 430:
facendo quelli membri
corrispondenti a quelle,
che

della calamità della guerra
nasce la distruzione e ruina...

p. 431:
Ma poichè Roma da' Barbari
in tutto fu ruinata e arsa, parve
che quello incendio e misera
ruina ardesse e ruinasse

potrebbe parere che difficil
fosse il conoscere gli
edificj ... Non è adunque dif-
ficile il conoscere quelli
del tempo

che con poca fatica far si può

E benchè ... fossero lunga-
mente ite peggiorando ...

ma le sculture sono scioc-
chissime

p. 7:
non ho mai potuto pigliare spazio
di ridurgli a termine, ...

p. 108:
lo ridusse a mal termine...

Ser. Fam. p. 38:
Sig. Duca nostro ridotto in
termine ...

VCort. p 92:
cominciò a ... farlo a se cor-
rispondente in amore

VCort. p. 41:
quando lo incendio delle calamità
nate da' Barbari non era ancor
sedato

p. 197:
ma dal non saper governare
nascon distruzioni, incendi,
ruine

p. 24:
tanto è difficil' il conoscer
la vera perfezione

p. 92:
il che con poca fatica le venne
fatto ...

p. 179:
acciochè ella possa ancora con
poca fatica tenerla a memoria ...

p. 198:
con poca fatica gli verrà fatto...

p. 64:
se 'l mondo sempre andasse
peggiorando

p. 87:
e tutte l'altre che sono scioc-
chissime

VOr. p. 431:
le sculture sono goffissime¹⁾

pure l'Architettura è nobile
e bene intesa

senza arte o bontate alcuna
p. 432:
senza misura e senza grazia
alcuna

p. 433:
come facil cosa sia il conoscere
quelli dagli altri
il diametro del quale sarà due
palmi o più o meno come
piace a chi vuole adoperarlo:

... non mi sono governato a caso,
e per sola pratica,
ma con vera ragione

p. 436:
questo tutto si faccia con linee
parallele della linea del piano
dello edificio, ancorchè fosse
tondo, nè ancor se fosse quadro
per fargli mostrare due
faccie; come fanno alcuni,
diminuendo quella che si allontana
più dall'occhio: perchè
subito che li disegni dimi-

VCort. p. 68:
altri modi ... sariano goffissimi

p. 85:
abiti goffissimi

Ser. I, p. 157:
prospettiva bene intesa

p. 71:
abiti bene intesi

p. 9:
senza mutazione alcuna ...

p. 37:
senza esser guidata da studio
o d'arte alcuna

p. 45:
e non per regola o arte alcuna ...

p. 198:
senza arte alcuna ...

p. 14:
come difficil cosa sia ... eleggere
la più perfetta forma

p. 232:
ogni parte del corpo composta
necessariamente per arte
e non a caso

p. 59:
ma non è già così che la pittura
appaja, e la statuaria sia ...
..... E se ben' il pittore non
fa la figura tonda, fa que' muscoli
e membri tondeggianti di
sorte che vanno ritrovar quelle
parti che non si veggono..
.... Ed a questo bisogna un'altro
artificio maggiore in far quelle

¹⁾ Vgl. J. Vogel, p. 12, der das Wort „goffo“ als nicht salonfähig betrachtet und daraus im Gegensatz zu Venturi den Schluß zieht, daß die Münchener Lesart die jüngere ist.

nuiscono, sono fatti con intersecare li raggi piramidali dell'occhio; che è ragione di prospettiva, e appartiene al Pittore, non all'Architetto: il della linea diminuta non può pigliare alcuna giusta misura; il che è necessario a questo artificio che ricerca tutte le misure perfette in fatto; non quelle che appajono, e non sono ...

membra che scortano e diminuiscono a proporzion della vista con ragion di prospettiva; la qual per forza di linee misurate, di colori, di lumi e d'ombre vi mostra ancora in una superficie di muro il piano, e 'l lontano più o meno, come gli piace.

p. 8:

far parer per arte di prospettiva quello che non è

Wir fassen das Ergebnis der Untersuchung zusammen: Wie bereits in der Einleitung zu den obigen sprachvergleichenden Ausführungen dargetan wurde, wissen wir durch Bernardino Marliani und Beffa Negrini, die beiden ältesten Biographen Castigliones, daß dieser an Papst Leo X. einen längeren Brief gerichtet hat, der sich mit architektonischen Fragen und mit der Stadt Rom befaßte. Wir haben ferner festgestellt, daß der Verfasser der uns vorliegenden anonymen „Oratio ad Papam“ aus der Lombardei stammen muß, bzw. in Mailand seine maßgebenden Eindrücke bezüglich der Baukunst erhalten hat, eine Tatsache, die mit dem Werdegang Castigliones unbedingt übereinstimmt. Aus dem Text des untersuchten Sachverständigenberichtes geht weiterhin hervor, daß sein unbekannter Verfasser ein humanistisch gebildeter Mann war, der die einschlägigen Fachwerke der lateinischen Literatur im Original lesen konnte. Auch diese Voraussetzung für die Autorschaft ist bei Castiglione gegeben. Der Anonymus ist auch Anhänger der platonischen Philosophie: wie Castiglione. Er ist Pazifist: wie Castiglione. Und schließlich stimmt die Schreibweise des Rappports ebenso wie die in demselben eingekleidete Weltanschauung so vollkommen mit dem Stile und der Lebensauffassung des lombardischen Aristokraten überein, daß ein Zweifel an seiner Verfasserschaft jetzt wohl nicht mehr bestehen kann. Dieser Ansicht ist auch A. Venturi, der sich zu der Frage nach dem Autor der Oratio folgendermaßen äußert: „Se noi esaminiamo attentamente la lettera e la confrontiamo con il Cortegiano, saremo sorpresi di trovar trasportati in quella i modi di questo, e non solo nel girar de' periodi, nell'annodarli, nel chiuderli, ma nell'uso delle stesse parole e delle stesse immagini“¹⁾. Weder Rafael noch sonst ein Zeitgenosse von ihm kann eine solche Fülle schlagender Argumente zu seinen eigenen Gunsten aufweisen wie der

1) A. Venturi: L'Arte, Rivista, 1918, p. 57 ff. Diese Abhandlung kam mir erst nach Abschluß meiner Beweisführung zu Gesicht. Sie ist weder erschöpfend, noch frei von Irrtümern.

mantuanische Diplomat und Schriftsteller und man hat solange kein Recht mehr, einem anderen Autor das Wort zu reden, als es nicht gelingt, einen Mann ausfindig zu machen, dem noch zahlreichere und gewichtigere Beweisgründe zugesprochen werden können als unserem Castiglione.

Man könnte nun allerdings demgegenüber auf den Umstand hinweisen, daß das Gutachten in der ersten Person Einzahl abgefaßt ist und deshalb ein anderer als der vom Papst beauftragte Fachmann nicht in Frage komme¹⁾. Dieser Einwurf findet aber in der eingangs dieses Kapitels gebrachten Schilderung seiner sehr wahrscheinlichen Entstehungsweise eine durchaus befriedigende Widerlegung. Rafael war eben der verantwortliche Leiter des Unternehmens und was im Verlaufe seiner Durchführung gemacht wurde, geschah in seinem Namen. Im übrigen läßt die Tatsache, daß die (nach Venturi) ältere von den beiden Lesarten²⁾ wiederholt in der ersten Person Mehrzahl redet, auf die Beteiligung mehrerer maßgeblicher Personen an den Vermessungsarbeiten schließen, in deren Kreise Rafael allerdings den Rang eines primus inter pares einnahm. Bei der gewaltigen Überbürdung des Urbinaten mit Aufträgen aller Art wäre die Erledigung des schriftstellerischen Teils der Unternehmung für ihn geradezu eine Unmöglichkeit gewesen, und es war daher nichts natürlicher, als daß man sie dem gewandten Stilisten Castiglione überließ, der durch seine aktive Beteiligung an den Vermessungen zu seinen schriftstellerischen Fähigkeiten auch noch eine genaue Kenntnis der technischen Einzelheiten in die Waagschale werfen konnte. Schwierigkeiten gab es dabei nicht mehr zu überwinden; gibt doch der Verfasser selbst zu, daß die technischen Arbeiten bei einiger Übung sogar sehr leicht auszuführen seien³⁾. Es verschlägt dabei nichts, wenn man einräumt, daß Rafael auf den Inhalt des Berichtes wenigstens indirekt Einfluß hatte. Aber bestimmt war es nicht so, daß die Leistung des Grafen sich lediglich darauf beschränkte, die Gedanken des Meisters in stilistisch einwandfreier Form wiederzugeben, wie Pastor und andere glauben annehmen zu müssen⁴⁾. Selbst der kunsthistorische und der rein ästhetische Teil der Oratio enthalten, abgesehen von einigen wenigen Feststellungen, die den künstlerischen Fachmann verraten, so viele zeitgemäße Anschauungen, daß man sie einem Manne von dem umfassenden Wissen Castigliones bedenkenlos zutrauen darf. Im übrigen war das künstlerische Urteil des Diplomaten so sicher, daß, wie uns der Biograph B. Marliani⁵⁾ berichtet, sogar Rafael und Michelangelo ihn

1) VOr. p. 430: „Essendomi adunque comandato ... ch' io ponga in disegno Roma antica

2) Die Münchener Fassung.

3) VOr. 431/3.

4) L. Pastor, p. 466.

5) VCort. p. XIV.

um seine Meinung befragten, bevor sie ihre Werke der Öffentlichkeit übergaben. Wir wissen das ja auch aus jenem berühmten Briefe Rafaels an Baldassare aus dem Jahre 1514, wo der junge Meister die schmeichelhaften Worte ausspricht: „...; ma non soddisfaccio al mio giudizio, perchè temo di non soddisfare al vostro.“ Damit dürfte der Gesichtspunkt, der so viele Bannerträger Rafaels auf den Plan rief, auch wieder im Sinne der Vaterschaft Castigliones entschieden sein. Was sonst noch, vor allem an chronologischen Beweisen, vorgebracht wird, beruht auf so unbestimmten Andeutungen des Gutachtens selbst, daß eine Ansicht die andere widerlegt, woraus sich ja auch die große Verschiedenheit der Meinungen über den vermutlichen Autor erklärt. Es war eben doch so, wie Pastor sagt¹⁾, daß der kunstbegeisterte Diplomat sich persönlich an den Vermessungsarbeiten seiner Freunde beteiligte und so zu seinem gediegenen Wissen auch noch die entsprechenden praktischen Kenntnisse erwarb, die ihn zur Abfassung seines Berichtes befähigten. Man kann sich lebhaft vorstellen, wie die vier Freunde ihre Ansichten über die Objekte ihrer Untersuchungen austauschten, wie dieser eine Meinung äußerte, jener eine Anregung gab, ein anderer irgend einen angedeuteten Gedanken aufgriff und weiterspann, so daß schließlich Ergebnisse gezeitigt wurden, von denen die einzelnen oft selbst nicht wußten, wer von ihnen auf diese oder jene Idee gekommen war. Nachdem aber Castiglione die gemeinsam herausgearbeiteten Gedanken zu Papier gebracht hat, worüber auf grund der obigen sprachlichen Untersuchung kein Zweifel bestehen kann, ist wirklich nicht mehr einzusehen, warum man ihm noch den Ruhm der Verfasserschaft streitig machen soll. Sowohl Inhalt wie Form haben sich als sein geistiges Eigentum erwiesen und wir können nunmehr lächelnd für unseren Castiglione die zahlreichen begeisterten Lobsprüche kassieren, die von den verschiedenen Forschern bezüglich der „Oratio“ dem Manne ihrer jeweiligen Wahl gespendet wurden. Andererseits aber sind wir jetzt auch berechtigt, die in dem Rapporte niedergelegten Ansichten über die Kunst unbedenklich mit als Unterlagen in die nun folgende Darstellung der Kunstanschauungen Castigliones einzubeziehen.

¹⁾ a. a. O. Pastor kann jedoch trotz seinen eigenen Feststellungen sich nicht frei machen von seinem Autoritätsglauben an Rafael.

IV. Ansichten über Kunst und künstlerische Zeitprobleme.

Castiglione hat seine Ansichten über die Kunst nirgends im Zusammenhang ausgesprochen. Er hat sich vielmehr darauf beschränkt, in starker Anlehnung an die Antike und unter Benützung moderner Fachschriftsteller gelegentlich das eine oder andere zeitgemäße Problem zu berühren und bei Behandlung anderweitiger Fragen die Kunst und ihre Erfordernisse vergleichsweise heranzuziehen. Faßt man diese sporadischen Äußerungen mit den in der Oratio niedergelegten Anschauungen zusammen, so ergibt sich ungefähr folgendes Bild: -

Als echter Platoniker bringt Castiglione seine Ansicht über den Schönheitsbegriff im engsten Zusammenhang mit einer Abhandlung über die Liebe, welche er als das Verlangen definiert, die Schönheit zu genießen¹⁾. Die Schönheit aber ist nach ihm ein Ausfluß der göttlichen Güte, der sich wie das Sonnenlicht über alle geschaffenen Dinge ergießt²⁾. Sie ist wie ein Kreis, dessen Mittelpunkt die Güte ist³⁾, weshalb die äußere Schönheit meistens auch ein Anzeichen der inneren guten Beschaffenheit und damit auch der Zweckmäßigkeit ist⁴⁾. Daher hat alles in allem genommen das Gute und Nützliche auch die Anmut der Schönheit an sich. So werden beispielsweise die Federn der Vögel und die Blätter und Zweige an den Bäumen, obwohl eigentlich nur zum Zwecke der individuellen Erhaltung geschaffen, gleichzeitig auch als schön empfunden⁵⁾. Als man zu bauen anfing, erhöhte man nicht zunächst aus Schönheitsgründen, sondern aus Erwägungen der Zweckmäßigkeit die Mitte der Dächer und erreichte damit nicht nur, daß das Wasser zu beiden Seiten ablaufen konnte, sondern erzielte zugleich auch eine ästhetische Wirkung, die man auch in den Gegenden nicht mehr missen will, in denen das Klima einen solchen praktischen Nutzen nicht erfordert. Die Säulen und Architrave dienen zur Stützung von hohen Balkonen und Palästen, und doch ist ihre Wirkung auf das Auge des Beschauers nicht minder groß als ihre Brauchbarkeit für die Gebäude selbst⁶⁾. Zweckmäßig und zugleich schön ist im Gegensatz zum Spitzbogen auch der Rundbogen; denn nach den Gesetzen der Mathematik weist er eine viel größere Tragfähigkeit auf als der Spitzbogen, der auch nicht die wünschenswerte Anmut für das Auge besitzt, welchem die Vollkommenheit der Kreislinie gefällt⁷⁾. Der Spitzbogen ist also nach der Auffassung Castigliones

1) VCort. p. 226. 2) p. 227. 3) p. 231. 4) p. 231. 5) p. 232.

6) VCort. p. 232. 7) VOr. p. 432.

gerade deshalb abzulehnen, weil er seinen Zweck nicht vollständig erfüllt und daher auch nicht schön sein kann. Als schön bezeichnet er alle natürlichen und künstlichen Gegenstände, die in gutem Verhältnis und richtigem Maße, je nachdem ihre Natur es verlangt, gebildet sind¹⁾. So ist die Bauweise der alten Römer lobenswert, weil sie neben anderen schönen Dingen auch Säulen hatten, die nach den Maßverhältnissen des Mannes und der Frau konstruiert waren. Ein Beispiel von Unschönheit sind dagegen die schlecht gearbeiteten, kauzenden Figuren, die bei den gotischen Bauten zur Verzierung und als Kragsteine verwendet werden²⁾. Die große Lehrmeisterin des künstlerisch schaffenden Menschen ist eben die Natur, weshalb sich als Gegenstand der künstlerischen Darstellung ganz von selbst die Natur ergibt, welche wie die Schönheit selbst von Gott abstammt³⁾. Wer sie nachahmen kann, ist großen Lobes wert, und eine Kunst steht um so höher, je vollkommener sie imstande ist, die Natur nachzuahmen. So behauptet die Malerei den Vorrang vor der Bildhauerei hauptsächlich deshalb, weil ihre Reichweite in die Natur hinein eine viel größere ist als diejenige ihrer Schwesterkunst. Sie kann mit Hilfe von Lichtern und Schatten, von Farbe und Perspektive schlechthin die ganze Natur darstellen, während der Bildhauerkunst infolge ihrer Gebundenheit an das Material sehr enge Grenzen gezogen sind⁴⁾. Vermittels geeigneter Verwendung von Lichtern und Schatten kann sie aber auch die einzelnen Teile ihrer Darstellungsobjekte voneinander abheben, und diese plastische Modellierung, das sogenannte *Rilievo*, durch das sogar körperliche Wirkungen erzielt werden können, ist geradezu das Charakteristikum des tüchtigen Malers⁵⁾.

Die letzte Instanz für die Beurteilung eines Kunstwerks ist, wie in der Dichtkunst und in der Schriftstellerei, das selbstsichere Urteil des künstlerischen Ingeniums⁶⁾, weshalb es an sich belanglos ist, welche Wege dasselbe bei der Verwirklichung seiner Absichten einschlägt. In der Malerei z. B. haben Leonardo da Vinci, Mantegna, Rafael, Michelangelo und Giorgio da Castelfranco Hervorragendes geleistet, und obwohl sie untereinander verschieden sind, wird doch ein jeder von ihnen in seiner Art als Meister anerkannt⁷⁾.

Ein Fehler, vor dem sich der Künstler unter allen Umständen hüten muß, ist die Absichtlichkeit, die „*affettazione*“; denn ein Kunstwerk gefällt um so besser, je ungezwungener, natürlicher, selbstverständlicher die Darstellung erscheint, je mehr sie die aufgewendete Mühe zu verbergen imstande ist⁸⁾. Eine einzige mühelose Linie, ein einziger leicht hingetzter Pinselstrich, der den Eindruck der Selbstverständlichkeit erweckt und doch den beabsichtigten Zweck erreicht, verrät schon die Vorzüglichkeit des

¹⁾ VCort. p. 226. ²⁾ VOr. p. 432. ³⁾ VCort. p. 58. 9. ⁴⁾ p. 59, ⁵⁾ pp. 59 und 70. ⁶⁾ p. 46. ⁷⁾ p. 46. ⁸⁾ p. 37.

Künstlers¹⁾). Diese Ansicht hatten die hervorragendsten Maler des Altertums, und Protogenes soll von Apelles getadelt worden sein, weil er „die Hände nicht wegbrachte von seinen Gemälden“, d. h. weil er an einem bereits fertigen Bilde immer noch etwas herumzukorrigieren hatte²⁾).

Es ist bezeichnend für die Einstellung Castigliones zu den darstellenden Künsten, daß er wie in dem soeben erwähnten Beispiel mit besonderer Vorliebe auf die Malerei und ihre Vertreter Bezug nimmt, wenn er irgendeine von ihm aufgestellte Behauptung näher begründen will. Die Malerei ist auch diejenige von den darstellenden Künsten, deren Erlernung er für einen modernen Menschen als empfehlenswert erachtet: nicht nur wegen ihrer unmittelbaren praktischen Nützlichkeit, z. B. für das Kriegshandwerk, sondern auch wegen der notwendig mit ihr verbundenen allgemein bildenden Studien³⁾).

Die zusammenhanglose Form, in der Castiglione seine oben dargestellten Ansichten über die Kunst kundgibt, läßt ohne weiteres erkennen, daß er mit seinen gelegentlichen Äußerungen keine Wegweisenden Forderungen aussprechen wollte, sondern daß er dabei lediglich von einem Wissen Gebrauch macht, das er sich durch eifrige Beschäftigung mit der Materie erworben hatte. Daß dabei der Einfluß der Antike eine überragende Rolle spielt, ist bei seinem humanistischen Bildungsgang nur zu leicht verständlich. Die Antike ist denn auch seine eigentliche und höchste Autorität, auf sie beruft er sich, sie stellt er als das Muster hin, dem man nacheifern sollte, sowohl hinsichtlich der Meisterleistungen ihrer Künstler, als auch bezüglich der Förderung, welche Kunst und Künstler von Seiten aufgeklärter Fürsten erfahren sollen⁴⁾). Als er im Jahre 1510 liebeskrank in Rom verweilt, da läßt er in einer wehmütigen Kanzone den persönlichen Kummer mit seinem Schmerz über die armseligen Ruinen der Hauptstadt zusammenfließen. Und zehn Jahre später widmet er dem Archäologen, nicht dem Maler Rafael einen dichterischen Nachruf, der mit keiner Silbe die herrlichen Gemälde erwähnt, die der soeben verstorbene Urbinat der Nachwelt hinterlassen hatte. Über dem Wiedererwecker der urbs romana scheint der gelehrte Freund den Maler und Künstler vollständig vergessen zu haben⁵⁾).

Es ist verständlich, daß Castiglione bei einer solchen Einstellung künstlerische Leistungen nur insoweit gelten läßt, als sie nach seinem Urteil dem unerreichten Vorbild der Antike nahekommen. Der Zerfall des römischen Weltreichs geht daher nach seiner Ansicht Hand in Hand mit dem Verfall von Sprache, Wissenschaft und Kunst⁶⁾) und diese fingen erst wieder aufzublühen an in dem Augenblicke, da man sich auf die künstlerischen Vorbilder der ersten Kaiserzeit besann und sich nach ihnen zu orientieren begann.

1) VCort. p. 37. 2) Ebenda. 3) p. 57, 8. 4) VCort. p. 216 u. 219; VOr. p. 430. 5) Ser. II, p. 305. 6) VCort. p. 10, 41, 67; VOr. p. 431.

Was dazwischen liegt, erscheint ihm wie ausgelöscht aus der Entwicklungsgeschichte der Kunst. Am längsten hat sich nach seinem Dafürhalten noch die Baukunst auf der Höhe gehalten; denn während man in der Malerei und Bildhauerkunst gegen das Ende der Kaiserzeit längst den guten Geschmack verloren hatte, verstand man es immer noch, wenigstens anständig zu bauen. Man ersieht das am besten aus den Thermen und dem Hause des Titus und dem Amphitheater, die an Stelle des Goldenen Hauses von Nero entstanden, vor allem aber aus dem Bogen des Konstantin, welcher schön und vom architektonischen Standpunkt aus einwandfrei ist, während sein plastischer Schmuck, abgesehen von den Teilen, die von den Fassaden¹⁾ aus den Tagen Trajans und des Antoninus Pius herrühren, äußerst plump und kunstlos und ohne irgendwelche Qualität ist. Dasselbe gilt auch von den Thermen des Diokletian, deren steife Bildhauerarbeiten und Malereien einen sichtbaren Gegensatz zu der vornehmen Architektur bilden. Die Baukunst blieb demnach länger als ihre Schwesterkünste vor dem Abgleiten bewahrt²⁾. Sie wurde in den Strudel des allgemeinen Untergangs erst durch die Zerstörung Roms durch die Goten und andere „Barbaren“ hineingerissen, sank dann aber gleich so tief, daß man es nicht einmal mehr verstand, gebrannte Ziegelsteine herzustellen, von der Anfertigung schmückender Teile ganz zu schweigen. Man schlug, um zu den Backsteinen zu gelangen, kurzerhand von den antiken Gebäuden den Verputz herunter, zerstiess den Marmor, machte Mörtel daraus und verwendete ihn zum Bau der Ziegelmauern; wie man noch heutzutage an jenem Turm ersehen kann, der „Torre della Milizia“ heißt. Dieser Zustand der Unwissenheit, den man allenthalben in jener Zeit feststellen kann, hielt eine geraume Weile an und es schien, als ob das entsetzliche Unheil des alles zermalmenden Krieges nicht nur über Italien hereingebrochen sei, sondern auch noch Griechenland heimsuchte, wo ehemals die Erfinder und vollkommenen Meister aller Künste zuhause waren; weshalb auch dort eine ganz schlechte und wertlose Art der Malerei, Skulptur und Architektur aufkam³⁾. Diese Periode des Tiefstandes dauerte bis etwa 100 Jahre nach Beendigung der Gotenherrschaft in Rom⁴⁾. Späterhin schien es, als ob die Deutschen anfangen, die Baukunst wieder aus ihrem Schlafe aufzuwecken; aber sie zeigten sich bei der Ausführung von Zieraten unbeholfen und weit entfernt von dem schönen Stil der Römer, die außer der Anlage des ganzen Gebäudes ganz herrliche Gesimse, schöne Friese, Architrave und Säulen schufen, die mit Kapitälern und Basen wundervoll geschmückt und nach den männ-

¹⁾ J. Vogel (p. 19) übersetzt das Wort „spoglie“, offenbar verleitet durch den antiken Begriff der „spolia opima“, fälschlicherweise mit „Beutestücke“. Hier aber bezieht sich die ursprüngliche Bedeutung „Balg, äußere Hülle“ auf die Reliefverkleidungen von Gebäuden. ²⁾ VOr. p. 431. ³⁾ p. 432. ⁴⁾ p. 431.

lichen und weiblichen Maßverhältnissen konstruiert waren. Die Deutschen hingegen, deren Bauweise an vielen Orten noch fortbesteht, brachten als Verzierung oft nur irgendeine kleine zusammengekauerte Gestalt an, die schlecht gearbeitet war und als Kragstein zur Stützung eines Bauteiles diente. Desgleichen verwendeten sie bizarre Tiergestalten und Figuren und geschmackloses Laubwerk, das jeder gesunden Vernunft widersprach. Die Architektur kam so zustande, als ob man die Zweige unbeschnittener Bäume zusammenbiegen und oben miteinander verbinden würde, so daß sich spitze Bogen bildeten. Dieser Ursprung ist, wenn auch nicht gerade vollständig abzulehnen, immerhin schwach, da nach der Abhandlung Vitruvs über die Entstehung der dorischen Bauweise Hütten, die aus verklammerten und säulenartig verwendeten Balken hergestellt sind, mit ihren Giebeln und Dächern viel kräftiger wären als die Spitzbögen, welche zwei Mittelpunkte haben¹⁾.

Der Versuch der Deutschen, die Baukunst wieder zu beleben, erwies sich somit nach der Überzeugung Castigliones als ein Fehlschlag. Der starke Einfluß der Gotik auf die italienische Bauweise des letzten Jahrhunderts dürfte auch schuld daran sein, daß Castiglione die Leistungen dieser Zeitperiode noch nicht als vollwertig anerkennen will²⁾. Erst für seine eigene Zeit glaubt er ein Wiedererwachen der antiken Baukunst feststellen zu können und als Beispiel führt er die „vielen schönen Werke Bramantes“ an³⁾.

Soweit die Anschauungen Castigliones über die Kunst und ihre Geschichte. Die Quellen, aus denen er schöpfte, sind unschwer zu ermitteln. In erster Linie sind zu nennen: Cicero, Quintilian, Plinius und Vitruv. Außerdem aber kommen in Betracht die modernen Schriftsteller Marsilio Ficino, L. B. Alberti, Lorenzo Ghiberti, Antonio Averlino Filarete und vielleicht auch noch, wenigstens indirekt, Lionardo da Vinci. Durch sie alle aber kommen zugleich Sokrates, Plato, Aristoteles, Xenophon und Plutarch zu Wort.

Es wurde im Verlaufe dieser Abhandlung schon wiederholt auf die Abhängigkeit Castigliones von der sokratisch-platonischen Gedankenwelt hingewiesen. Dieser Zusammenhang tritt aber nicht nur in der Weltanschauung des Grafen, sondern unverkennbar auch in seiner künstlerischen Einstellung zutage; nur ist seine Philosophie der christlich gefärbte Neuplatonismus des Marsilius Ficinus, wie er hauptsächlich in dessen Schrift „Sopra l'amore o vero Convito di Platone“ niedergelegt ist. Seine Definition von der „Liebe“ als dem Verlangen, die Schönheit zu genießen, ist wortwörtlich bei Ficinus zu Beginn des 9. Kapitels der zweiten Rede zu finden, ebenso seine Ansicht über den Zusammenhang zwischen der Schönheit und der göttlichen Güte. Auch Ficino bezeichnet das Gute als die hervorragende Wesenheit Gottes und

¹⁾ VOr. p. 432. ²⁾ J. Vogel, p. 106: Text der Münchener Handschrift. ³⁾ a. a. O. II, 5.

die Schönheit als einen Lichtstrahl, der von Gott ausgehend alles durchdringt¹⁾. Und an einer anderen Stelle²⁾ erklärt er: „Nicht unpassend verlegten die Gottesgelehrten des Altertums die Güte in den Mittelpunkt und in den Umkreis die Schönheit: die Güte nämlich in den gemeinsamen Mittelpunkt und die Schönheit in die vier Kreise.“ Die Auffassung Castigliones von der äußeren Schönheit als eines Anzeichens innerer Güte deckt sich vollkommen mit Ficino, der sich über diesen Punkt folgendermaßen äußert: „Es gibt eine innere und eine äußere Vollkommenheit: die innere nennen wir Güte, die äußere Schönheit. ... Bei allen diesen Dingen bringt die innere Vollkommenheit die äußere hervor“³⁾. Die unmittelbar damit zusammenhängende Ansicht Castigliones, daß alles Zweckmäßige auch schön sei, ist zwar geistiges Eigentum des Sokrates⁴⁾ und Platos⁵⁾, wurde aber von dem Verfasser des Cortegiano fast wörtlich aus Ciceros „De oratore“ übernommen, wie die folgende Gegenüberstellung beweist:

Cicero, III, 45 46:

Sed ut in plerisque rebus incredibiliter hoc natura est ipsa fabricata: sic in oratione, ut ea, quae maximam utilitatem in se continent, eadem haberent plurimum vel dignitatis, vel saepe etiam venustatis. Incolumitatis ac salutis omnium causa videmus hunc statum esse huius totius mundi atque naturae, rotundum ut coelum, terraque ut media sit, eaque sua videntur nutuque teneatur; sol ut circumferatur, ut accedat ad brumale signum, et inde sensim ascendat in diversam partem; ut luna accessu et recessu suo solis lumen accipiat; ut eadem spatia quinque stellae dispari motu, cursuque conficiant. Haec tantam habent vim, ut paullum immutata cohaerere non possint: tantam pulchritudinem, ut nulla species ne excogitari quidem possit ornatio. referte nunc animus ad hominem, vel etiam

VCort. p. 231:

... se considerate tutte le cose, troverete che quasi sempre quelle che son buone, e utili, hanno ancor grazia di bellezza. Eccevi lo stato di questa gran macchina del mondo; la qual per salute e conservazion d'ogni cosa creata è stata da Dio fabbricata. Il ciel rotondo, ... e nel centro la terra ..., dal suo peso istesso sostenuta: il Sole che ... nel verno s'accosta al più basso segno; poi a poco a poco ascende all'altra parte: la Luna che da quello piglia la sua luce, secondo che se gli appropinqua, o se gli allontana: e l'altre cinque stelle che diversamente fan quel medesimo.

p. 232:

corso. Queste cose tra se han tanta forza ... che mutandole pur' un punto, non poriano star insieme... hanno ancora tanta bellezza e grazia, che non posson gl'ingegni umani immaginar cosa più

1) VCort. p. 67. 2) a. a. O., II, 3. 3) a. a. O., V, 1. 4) Xenophon, Memorabilia, III, 8. 5) Protagoras 323D, 353D; p. 114, c. 38 bei Apelt.

ceterarum animantium formam et figuram, nullam partem corporis sine aliqua necessitate affectam, totamque formam quasi perfectam reperietis, arte, non casu.

III, 46:

Quid in arboribus, in quibus non truncus, non rami, non folia sunt denique, nisi ad suam retinendam conservandamque naturam? nusquam tamen est ulla pars, nisi venusta. Linquamus naturam, artesque videamus. Quid tam in navigio necessarium, quam latera, quam cavernae, quam prora, quam puppis, quam antennae, quam vela, quam mali? quae tamen hanc habent in specie venustatem, ut non solum salutis, sed etiam voluptatis causa inventa esse videantur. Columnae et templa et porticus sustinent: tamen habent non plus utilitatis, quam dignitatis. Capitolii fastigium illud, et ceterarum aedium, non venustas, sed necessitas ipsa fabricata est. nam cum esset habita ratio, quemadmodum ex utraque tecti parte aqua delaberetur; utilitatem templi, fastigii dignitas consecuta est: ut, etiamsi in coelo statueretur, ubi imber esse non posset, nullam sine fastigio dignitatem habiturum esse videatur.

bella. Pensate or della figura dell'uomo ... nel quale vedesi ogni parte del corpo esser composta necessariamente per arte, e non a caso; e poi tutta la forma insieme esser bellissima; ...: il medesimo si può dir di tutti gli animali. Eccovi le penne degli uccelli, le foglie, e' rami negli alberi che dati gli sono da natura per conservar l'esser loro, e pur hanno ancor grandissima vaghezza. Lasciate la natura, e venite all'arte. Qual cosa tanto è necessaria nelle navi, quanto la prora, i lati, le antennae, l'albero, le vele ... tutte queste cose però hanno tanto di venustà. che par che così siano trovate per piacere, come per utilità. Sostengon le colonne ... le alte loggie, e palazzi; nè però son meno piacevoli ... che utili ... Quando prima cominciarono gli uomini a edificare, posero nei tempi, e nelle case quel colmo di mezzo, non perchè avessero gli edifici più di grazia, ma acciocchè dell' una parte e l'altra comodamente potessero discorrer l'acque: nientedimeno all'utile subito fu congiunta la venustà; talchè se sotto a quel cielo ove non cade ... pioggia, si fabbricasse un tempio, non parebbe che senza il colmo aver potesse dignità, o bellezza alcuna.

Auch bei der praktischen Folgerung, die sich aus dieser sokratisch-platonischen Auffassung von selbst ergab, wenn es galt, zum Problem der gotik Stellung zu nehmen, konnte sich Castiglione auf Vorbilder stützen. So verwirft er den gotischen Spitzbogen zugunsten des Rundbogens teils unter dem Einfluß des die „barbarische Bauweise“ des letzten Jahrhunderts bekämpfenden modernen Zeitgeistes, teils in Anlehnung an die platonische Lehre von der Vollkommenheit der Kreislinie (Timaios, 45). Daß er sich

dabei in Umkehrung seiner These von der Schönheit alles Zweckmäßigen zu der Behauptung versteigt, der „schöne Rundbogen“ sei nach den Lehrsätzen der Mathematik tragfähiger und damit auch zweckentsprechender als der „häßliche Spitzbogen“, ist allerdings sehr verwunderlich, umsomehr als Antonio Averlino Filarete, dessen „Traktat über die Architektur“ er auf alle Fälle vor Augen gehabt hat, bei aller Ablehnung der „häßlichen“ gotischen Formen wenigstens indirekt die praktischen Vorteile des Spitzbogens anerkannt hätte¹⁾.

Mit seiner Definition des Begriffes „schön“ steht Castiglione gleichfalls wieder auf dem Boden der platonischen Auffassung, wie sie beispielsweise im Philebos (Kap. 13, p. 59 und 40, p. 129) und im Phaidros (250B ff.) vertreten wird und bezüglich der Baukunst von M. Vitruvius Pollio durch die dritte seiner sechs ästhetischen Forderungen, die Eurythmia, in die Praxis umgesetzt werden wollte²⁾. Eine weitere Stütze für seine Ansicht mochte er auch bei L. B. Alberti gefunden haben, der auf dieser Eurythmia aufbauend, ähnlich wie nach ihm Lionardo, die „bellezza“ als das Zusammenstimmende erklärte, während er das Nichtzusammenstimmende als häßlich bezeichnete³⁾. So ist auch Castigliones Hinweis auf die Maßverhältnisse des griechisch-römischen Säulenbaues zu verstehen, über die sich Vitruv im 4. Buch, Kap. 1, seines Architekturtraktats (und in Anlehnung an ihn auch Filarete⁴⁾) eingehend verbreitet, indem er die drei griechischen Säulenformen als eine Übertragung der männlichen und weiblichen Proportionen auf diese architektonischen Gebilde erklärt.

Als oberste Lehrmeisterin des Künstlers betrachtet eben auch Castiglione die Natur und geht darin wieder einig mit Plato und Aristoteles, die in der Naturnachahmung, der „Mimesis“, das Wesen der Kunstausübung erblicken⁵⁾. Es ist aber nicht einmal notwendig, auf diese ersten Quellen zurückzugehen; denn diese Auffassung fand sich auch bei Plinius (XXXV, c. 34, n. 4, 9, 12) und Cicero (De or. I, 32) und wurde späterhin in gleicher Weise von Alberti (Della pitt. p. 123), Filarete (p. 627) und Lionardo da Vinci (p. 207) vertreten. Die beiden letzteren befassen sich auch ausführlich mit den reichen Möglichkeiten, die der Malerei durch ihre Farben, Lichter und Schatten und vor allem durch die Perspektive in bezug auf die Naturnachahmung offen stehen⁶⁾ und Castiglione kann sehr wohl durch ihre Gedanken zu seiner schwunghaften Schilderung des gewaltigen Ausdehnungsbereichs der Malkunst angeregt worden sein⁷⁾. Ähnlich steht es mit seiner Kenntnis des Begriffes „rilievo“. Schon Cennino Cennini hatte

1) Fil. p. 274. 2) Vitruv, I/I. 3) Alb. p. 108 9 und 6. Buch von Albertis „De re aedificatoria“, zit. in der Ausgabe von Janitschek, p. XVIII; Lion. 24, 33. 4) Fil. p. 259. 5) VCort. p. 59; Külpe, p. 109. 6) Lio. 10, 35, 86; Fil. 627. 7) Lio. ebenda; Fil. ebenda.

wiederholt¹⁾ auf die Bedeutung desselben hingewiesen, Alberti seine Beherrschung durch den Künstler gefordert²⁾ und Lionardo den Grad dieser Beherrschung als Maßstab für die Tüchtigkeit des Malers bezeichnet³⁾).

Auf durchaus sicherem Boden bewegen wir uns wieder bei der Feststellung der Ansicht Castigliones über die Autorität des künstlerischen Genies in Geschmacksfragen. Diese fand er bei Cicero vorgebildet und er brauchte nur die antiken Namen seiner Vorlage in moderne umzuändern, um zu beweisen, daß jeder der genannten Künstler, trotz ihrer Verschiedenheit untereinander, auf seine Weise vollkommen sei. Daß er sich dieser Quelle tatsächlich bedient hat, zeigt ein Vergleich zwischen den beiden folgenden Stellen:

Cicero, De or. III, 7:

Natura nulla est, ut mihi videtur, quae non habeat in suo genere res complures dissimiles inter se, quae tamen con simile laude dignentur. Nam . . . et oculis colliguntur paene innumerae voluptates . . . ut sit difficile iudicium excellentis maxime suavitatis. . . Una est ars ratioque picturae, dissimilique tamen inter se Zeuxis, Aglaophon, Apelles: neque eorum quisquam est, cui quidquam in arte sua desesse videatur.

VCort. p. 46:

Varie cose ancor' egualmente piacciono agli occhi nostri, tanto che con difficultà giudicar si può, quai più lor son grate. Eccovi, che nella pittura sono eccellentissimi Leonardo da Vinci, il Mantegna, Raffaello, Michelangelo, Giorgio da Castelfranco: niente dimeno, tutti son tra se nel far dissimili, . . . perchè si conosce ciascun nel suo stil' esser perfettissimo.

Nicht weniger leicht als in dem vorstehenden Falle ist der Ausgangspunkt für die Forderung Castigliones zu erraten, daß der Künstler die „affettazione“ und die „fatica“ vermeiden müsse; denn es dürfte wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß er dabei das „Kakozelon“, die „mala affectatio“ Quintilians im Auge gehabt hat⁴⁾. Im gleichen Sinne hatte sich aber späterhin auch Alberti ausgesprochen, der ebenso wie dann nach ihm Castiglione zur Stützung seiner Ansicht das Beispiel des übergewissenhaften Protogenes aus Plinius⁵⁾ anführt.

Was Castiglione zum Lobe der Malerei und zum Beweis für die Berechtigung ihrer bevorzugten Stellung anzugeben weiß, ist ausschließlich antiken oder aus antiken Quellen schöpfenden modernen Schriftstellern entnommen. In besonderem Maße hat er sich dabei der Angaben des Plinius und Ciceros bedient, wenn auch vielleicht, wenigstens teilweise, nur durch Vermittlung Albertis und Filaretos.

1) Cenn. c. 9, 23, 67 usw. 2) Alb. 103, 133/4. 3) Lio. 205. 6. 4) Inst. or. VIII, c. 3, n. 56. 5) Alb. p. 130 und 161; VCort. p. 37; Plin. XXXV, c. 36, n. 18.

Für seine Behauptung, daß im Altertum hochgestellte Persönlichkeiten, wie beispielsweise der Römer Fabius Pictor, sich der Malkunst befleißigt hätten und daß es in Griechenland den Sklaven gesetzlich verboten wurde, sich darin zu betätigen, standen ihm Plinius, Alberti und Filarete als Quellen zur Verfügung¹⁾. Bei den gleichen Autoren konnte er auch die Geschichte von jenem Gemälde des Protogenes nachlesen, das den Demetrius Poliorketes davon abhielt, die von ihm belagerte Stadt Rhodos niederzubrennen²⁾. Die Feststellung, daß die Hochschätzung für die Kunstwerke berühmter Maler durch das Anlegen gewaltiger Geldsummen für deren Erwerb, sowie durch öffentliche Ausstellung solcher Gemälde zum Ausdruck kam, hatte bereits vor ihm Alberti aus Plinius übernommen³⁾. Ebenso den Hinweis auf einige griechische Maler, die ihre Gemälde verschenkten, weil diese nach ihrer Ansicht nicht mit Gold hätten aufgewogen werden können, und die berühmte, auch von Cicero berichtete Geschichte von den fünf krotonischen Mädchen, welche Zeuxis aus der Jugend des Landes aussuchte, um nach ihnen ein Idealbild der Schönheit für den Tempel der Lacinischen Juno zu schaffen⁴⁾. Bei Alberti konnte er auch die auf Plinius zurückgehende Nachricht finden, daß im Altertum vornehme Familien ihre Kinder in der edlen Malkunst unterrichten ließen⁵⁾. Die Behauptung endlich, daß die Malerei im alten Griechenland in den Rang der „*arti liberali*“ aufgenommen worden sei, könnte er nur aus Plinius⁶⁾ herübergeholt haben, obwohl nicht vergessen werden darf, daß auch Lionardo für die Malkunst die gleiche Ehre beansprucht⁷⁾ und damit einen Wunsch zum Ausdruck bringt, der sicher schon vor ihm von humanistisch gebildeten Kunsttheoretikern vertreten wurde. Dasselbe gilt allerdings im umgekehrten Sinne, von der Einreihung der Malerei unter die „*arti meccaniche*“, gegen die sich Castiglione ebenso verwehrt wie der ältere Lionardo⁸⁾. Aber auch hier dürfte schon Alberti vorgearbeitet haben, der sich in seinen Schriften allenthalben bemüht, den Boden des Handwerksmäßigen zu verlassen und dem vitruvianischen Ideal der „*ars liberalis*“ nahezukommen⁹⁾. Außer Plinius und Cicero kommen für die eine oder andere Erzählung Castigliones auch Gellius, Aelian und Horaz als Quellen in

¹⁾ Plin. XXXV, c. 7, n. 1 u. 3; Alb. p. 95/7; Fil. p. 627; VCort p. 57/8.

²⁾ VCort. p. 60; Plin. XXXV, c. 36, n. 40; Alb. p. 95; Fil. p. 627;

³⁾ VCort. p. 60; Alb. p. 95/7; Plin. XXXV, c. 8, n. 1, c. 34, n. 2, c. 30, n. 10, 25, 29, 43 und c. 40, n. 6; c. 7, n. 3 und c. 8, n. 1.

⁴⁾ VCort. p. 60; Plin. XXXV, c. 36, n. 40 u. c. 40, n. 8; VCort. p. 61; Plin. XXXV, 36/4; Cic. De invent. II., c. 1—3; Alb. p. 151/3.

⁵⁾ VCort. p. 57; Alb. p. 97; Plin. XXXV, 36/15 u. 7/1 u. 3.

⁶⁾ VCort. p. 57; Plin. 36/15.

⁷⁾ Lion. 34.

⁸⁾ VCort. p. 57; Lion. p. 33.

⁹⁾ J. Schlosser, p. 107.

Betracht, so z. B. ersterer für die Geschichte von dem Protogenes-Gemälde als Retter der Stadt Rhodos¹⁾ und die beiden letzteren für die Mitteilung der mehrfachen Ehrungen des Malers Apelles durch Alexander d. Gr., über die auch Cicero berichtet²⁾).

Daß der Verfasser des Cortegiano sich tatsächlich außer an seine antiken Quellen auch an moderne Schriftsteller anlehnte, geht aus der folgenden Gegenüberstellung einwandfrei hervor:

Alberti p. 95 ff.:

Ma sarebbe qui lungo raccontare ad quanti principi et rè sia piaciuto la pictura; et ancora non mi pare da racontare tutta la turba delli antiqui pictori, quale, quanto fusse grande vedilo quinci che a Demetrio Phalereo figlio di Phanostrato furono fra quattrocento di trecento sessanta statue parte ad cavallo parte su i carri compiute. Et in questa terra, in quale sia stato tanto numero di sculptori, credi che manco fussero pictori? Sono certo queste arti cogniate et da uno medesimo ingegno nutrite la pictura insieme con la sculptura. Ma io sempre preposi l'ingegno del pictore, perche s'aopera in cosa più difficile.

VCort. p. 58:

Però gli antichi e l'arte, e gli artefici avevano in grandissimo pregio; onde pervenne in colmo di somma eccellenza; e di ciò assai certo argomento pigliar si può dalle statue antiche di marmo, e di bronzo, che ancor si veggono; e benchè diversa sia la pittura dalla statuaria, pur l'una e l'altra da un medesimo fonte, che è il buon disegno, nasce. Però, come le statue son divine, così ancor creder si può, che le pitture fossero; e tanto più, quanto di maggior artificio capaci sono.

Wir haben hier drei verschiedene Gedanken, die von beiden Autoren in ein und demselben Zusammenhang, ja sogar in der gleichen Aufeinanderfolge ausgesprochen werden. Der Unterschied ist nur der, daß sich Castiglione als der geschicktere Stilist erweist. Beide betonen zunächst die große Anzahl von Bildhauerarbeiten in der Antike, um einen Beweis für das hohe Ansehen der Künste in der damaligen Zeit zu erbringen. Von hier aus lenken beide zur Malerei über und stellen fest, daß Skulptur und Malkunst aus derselben Quelle gespeist werden. Und schließlich geben sie beide der letzteren den Vorzug vor ihrer Schwester mit der Begründung, daß ihre Ausübung mit größerer Kunstfertigkeit verbunden sei.

Castiglione greift mit diesem letzten Gedanken ein Thema auf,

¹⁾ Noct. Att. lib. XV, c. 31, p. 707.

²⁾ Aelianus: Varia Historia XII, 34; Horatius: Epist. II, I, 239; Cicero: Epist. V, 1 u. XII, 3.

das, bei Cennino Cennini¹⁾ vorerst nur schüchtern angedeutet, in der Folge ein beliebtes Kampfbjekt der Renaissanceschriftstellerei werden sollte: den Paragone. Filarete war der erste, der diesem auch bei Alberti (s. oben) angedeuteten „Rangstreit“ zwischen Malerei und Bildneri einen eigenen Abschnitt in seinem Werke widmete²⁾. Lionardo da Vinci erweiterte dessen Argumente um ein gutes Stück, während Castiglione sich darauf beschränkte, den Stoff unter Verwendung derselben Grundgedanken stilistisch auszufeilen. Nachdem aber Lionardos schriftliche Aufzeichnungen erst einige Zeit nach dem Cortegiano in Buchform herauskamen, läßt sich ein Beweis für die unmittelbare Abhängigkeit des Grafen von dem Malerphilosophen nicht erbringen. Immerhin liegt die Vermutung nahe, daß der junge Baldassare während seiner Mailänder Studienzeit in den Schüler- und Bekanntenkreis Lionardos Eingang fand und auf diesem Wege mit den Gedankengängen des Meisters vertraut wurde. Jedenfalls muß es auffallen, daß die beiderseitigen Argumente inhaltlich, wenn auch nicht der Zahl nach, übereinstimmen und daß außer den dürftigen Beweisen Filaretos eine andere Quelle als Lionardo kaum in Frage kommt. Mit Filarete lassen Lionardo und Castiglione den Bildhauer auf die große Schwierigkeit seiner Kunst hinweisen, die hauptsächlich darin bestehen soll, daß ein einmal gemachter Fehler nicht mehr ausgebessert werden könne³⁾. Mit Filarete haben beide gemeinsam die Betonung des gewaltigen Ausdehnungsbereiches der Malerei, die so ziemlich die ganze geschaffene Welt umfasse⁴⁾. Über Filarete hinaus jedoch suchen beide die Meinung des Bildhauers⁵⁾ zu widerlegen, daß die Skulptur deshalb schwieriger und edler sei als die Malerei, weil die größere Dauerhaftigkeit ihrer Erzeugnisse der Kunst des Plastikers den Vorrang sichere, weil diese die Natur besser nachahme als die Malkunst, welche nur Umrisse und sinnestäuschende Farben kenne, und weil das Gemälde scheinbar die Statue dagegen wirklich sei. Übereinstimmend halten sie der auch von ihnen selbst zugegebenen größeren Dauerhaftigkeit der Statuen die größere Schönheit der Bilder entgegen⁶⁾; übereinstimmend betonen sie, daß bei der Malerei zu den äußeren Umrissen noch das Kunstmittel der Verwendung von Lichtern und Schatten und der perspektivischen Verkürzungen und die dadurch erzielte Körperlichkeit der dargestellten Objekte, das Rilievo, trete⁷⁾ und daß die Malkunst im Gegensatz zu ihrer Schwester die Möglichkeit habe, einen Gegenstand in jeder beliebigen Entfernung darzustellen⁸⁾.

1) Cennino di Drea Cennini: „Libro dell'arte“, p. 4 u. Anm. p. 141.

2) p. 628.

3) VCort. p. 59; Li. p. 38/9, 42/3; Fil. p. 628.

4) VCort. p. 58; Li. p. 10, 15/6, 34; Fil. p. 627.

5) VCort. p. 58; Li. p. 40, 43.

6) VCort. p. 58; Li. p. 40.

7) Li. 39, 40, 41, 44, 82; VCort. p. 59.

8) Li. 43, 46; VCort. p. 39.

So auffällig sich nun alle soeben erwähnten Ansichten Castigliones mit denen seiner älteren Zeitgenossen decken, so verbietet es sich mangels ausreichender Unterlagen doch über die nackte Feststellung dieser Übereinstimmung hinauszugehen und aus ihr bestimmte Schlüsse bezüglich der Quellen des Grafen zu ziehen. Dasselbe gilt auch für dessen bereits angeführte Geschichtskonstruktion, wonach die hohe Kunst der Antike von einer langen Periode des Todesschlafes abgelöst und erst durch die moderne Zeit wieder zu neuem Leben erweckt worden sei¹⁾. Für diese Dreiteilung der Kunstentwicklung, die nach Schlosser (S. 131) bis in das humanistische Trecento, insbesondere auf den „Dante-professor“ Boccaccio zurückgeht²⁾, sind eine Reihe Vorgänger nachweisbar. Villani, Ghiberti und Alberti haben sie übernommen, am ausführlichsten aber ist sie in Antonio Manettis Biographie des Brunelleschi entwickelt (IX und X, p. 78 ff.), in welche der auch bei Alberti ausgesprochene Gedanke der Parallelität zwischen politischer und künstlerischer Blüte (p. 81) und die von Filarete (p. 272) zum ersten Mal angedeutete berüchtigte „Barbarentheorie“ von der Entstehung des schlechten Geschmacks, der maniera moderna oder tedesca, im Gegensatz zu der vollkommenen maniera antica, mit hinein verwoben ist. Diesen in der Brunelleschi-Biographie bzw. in dem darin enthaltenen Exkurs über die Geschichte der Architektur niedergelegten Anschauungen begegnen wir, nur in noch größerer Ausführlichkeit, auch bei Castiglione³⁾. Die Annahme, daß er hier auf den Schultern seiner Vorläufer steht, dürfte wohl schwerlich angezweifelt werden. Dagegen sehen wir ihn mit seinen Ausführungen hinsichtlich der Thermen des Titus, des Amphitheaters und vor allem des Konstantinbogens, sowie der Thermen des Diokletian vollständig neue Bahnen wandeln⁴⁾. Seine Feststellungen über die herrliche Architektur dieser Bauten, sowie über ihren zum Teil minderwertigen, weil späteren Zeiten entstammenden, plastischen und malerischen Schmuck werden sogar mit Recht als die ersten Anfänge einer vergleichenden Kunstgeschichte betrachtet⁵⁾. Die Sicherheit seines Urteils konnte nicht glänzender bestätigt werden, als durch die Tatsache, daß seine Ansichten sich noch heute mit der Auffassung der Kunstgeschichtsschreibung decken⁶⁾.

Weniger selbständig als in seinen ästhetischen Betrachtungen scheint er wieder in seinen Äußerungen über die etwas skrupellose Art der Kalkgewinnung in der nachrömischen Zeit zu sein; denn hierin war ihm bereits Filarete mit äußerst temperamentvollen Darlegungen vorausgegangen, der gleich ihm für das barbarische Zerstoßen antiker Marmorfiguren die Verarmung und die damit verbundene Unwissenheit des römischen Volkes

¹⁾ VOr. p. 431. ²⁾ J. Schlosser, p. 131. ³⁾ VCort. p. 41 und VOr. p. 432. ⁴⁾ VOr. p. 431. ⁵⁾ E. Müntz, p. 335. ⁶⁾ A. Springer: „Die Kunst des Altertums“, 12. Aufl., p. 568.

verantwortlich macht¹⁾. Derselbe Filarete hatte auch schon vor ihm eingehend zum Problem des go'ischen Stils Stellung genommen und zwar mit Argumenten, die denjenigen Castigliones verwandt, zum Teil allerdings auch entgegengesetzt waren²⁾.

Zum Schlusse sei noch auf die nicht uninteressante Tatsache hingewiesen, daß Castiglione der erste ist, der die allgemein bekannte, wenn auch falsche Anschauung über die Entstehung des Spitzbogens als architektonische Nachahmung von oben zusammengebogenen und -gebundenen Zweigen unbeschnittener Bäume nachweislich ausgesprochen hat³⁾.

1) Fil. p. 693. 2) VOr. p. 432; Fil. p. 273 ff. 3) VOr. p. 432; vgl. J. Schlosser, p. 175.

V. Castiglione als Anreger.

Der Umstand, daß Rafael mitten unter seinen religiösen Malereien sich plötzlich auch mit profanen Themen, die der heidnischen Philosophie und der antiken Mythologie entnommen waren, beschäftigte, hat schon mehrmals der Vermutung Raum gegeben, daß die treibenden Kräfte zu dieser Erweiterung seines Aufgabebereichs in dem Kreise seiner gelehrten Freunde zu suchen seien¹⁾. Zuverlässige Anhaltspunkte konnten allerdings nach dieser Richtung hin bis heute nicht gefunden werden. Nachdem aber Castiglione der vertrauteste unter diesen Freunden des Urbinate war, suchte man in erster Linie bei ihm nach Spuren solcher Beziehungen und glaubte auch bei näherem Zusehen positive Ergebnisse feststellen zu können. So soll nach der Ansicht Dumesnils²⁾ und Gruyers³⁾, den Müntz beifällig zitiert⁴⁾, unter anderen auch Castiglione den Meister bei der Komposition seiner „Schule von Athen“ beraten haben. Ebenso wiederholt Dumesnil⁵⁾ die Vermutung Quatremère de Quincy's⁶⁾, daß der Graf seinem Freunde die Idee zu dem „Amor und Psyche“-Zyklus in der Farnesina eingegeben habe. Beweise aber kann keiner von ihnen für seine Ansicht beibringen. Etwas bestimmter ist schon der Schluß, den Passavant⁷⁾ aus der Erwähnung jenes Marmorputtinos in dem Castiglione-Brief vom 8. Mai 1523 an Piperario zieht⁸⁾. Er hält nämlich diesen Puttino für identisch mit dem Kaaben einer später aufgefundenen Marmargruppe, die einen Delphin mit einem toten Kind auf dem Rücken darstellt und als deren Schöpfer er Rafael

¹⁾ Dumesnil, p. 104; Müntz, p. 292. ²⁾ p. 106. ³⁾ p. 283. ⁴⁾ p. 346. ⁵⁾ Dumesnil, p. 102. ⁶⁾ Quatremère, Trad. di Longhena, p. 317. ⁷⁾ I, 250. ⁸⁾ p. 17 dieser Arbeit.

betrachtet. Die Idee dazu führt er auf Grund des erwähnten Briefes auf Castiglione zurück, der sie seinerseits wieder aus Aelian¹⁾ geschöpft habe. Springer, der sich allerdings die Annahme einer Inspiration des Urbinaten durch Castiglione nicht ausdrücklich zu eigen macht, glaubt im übrigen die Ansicht Passavants noch durch den Hinweis auf einen Brief des Florentiners Leonardo da Compagno an Michelangelo stützen zu können, wonach Rafael für den Bildhauer Pietro d'Ancona das Tonmodell zu einer Kinderfigur gefertigt habe. Als Quelle für diese Idee gibt er Plinius IX VIII, 6, an, wo gleichfalls die Geschichte von einem Delphin erzählt wird, der einen toten Knaben auf seinem Rücken ans Land trägt²⁾. Vom Standpunkt der Textkritik aus ist zu diesen Konstruktionen folgendes zu sagen: Es ist natürlich Sache der Kunsthistoriker, zu entscheiden, ob die fragliche Marmorgruppe eine Arbeit Rafaels ist, und ob zwischen ihr und dem Tonmodell für D'Ancona eine Verbindung besteht. Dagegen haben wir nicht die geringste Veranlassung, in diesen Zusammenhang auch den Marmorputtino des Castiglione-Briefes vom 8. Mai 1523 hereinzuziehen. Einerseits handelt es sich nämlich bei der Arbeit für D'Ancona um ein Ton-Modell, also nicht um eine Stein-Plastik von der Hand Rafaels. Andererseits bildet die Delphin-Gruppe ein so stark in sich geschlossenes Ganzes, daß der Briefschreiber sicher auf die Zusammengehörigkeit zwischen Fisch und Puttino irgendwie Bezug genommen hätte. Welches Interesse sollte er übrigens an dem „Delphinknaben“ für sich allein haben, nachdem doch der künstlerische Wert der Gruppe gerade auf der engen Verbindung des Knabenkörpers mit dem Delphinrücken besteht³⁾? Die Vermutung, daß der Graf seinem Freunde die Inventionen zu einer Delphingruppe gegeben haben soll, ist deshalb, soweit sie auf dem Brief vom 8. Mai 1523 aufgebaut ist, als unhaltbar abzulehnen.

Weitere Mutmaßungen über eine Einflußnahme Castigliones auf die künstlerische Tätigkeit Rafaels wurden nirgends mehr sonst ausgesprochen. Es verbleibt somit nur mehr jener mehrfach erwähnte berühmte Brief Rafaels an Castiglione aus dem Jahre 1514 zu untersuchen, den der Schreiber selbst mit einem Hinweis auf Entwürfe einleitet, die er nach den Angaben des Adressaten gefertigt hatte. Nach der durchaus einleuchtenden, auf Beffa-Negrini gestützten Erklärung Passavants⁴⁾ handelt es sich hier jedoch um Entwürfe zu einem Medaillon, das der Graf nach der damaligen Sitte als Emblem seiner Gesinnung am Barrett tragen wollte, also um eine Arbeit, für deren Ausführung die Wünsche des Auftraggebers naturgemäß bestimmend sein mußten. Von einer In-

1) cap. XV, 76/7.

2) Springer, Rafael und Michelangelo, II., p. 112 ff.

3) Springer, II., 114; Passavant, I., 250.

4) Beffa-Negrini, Elogj, p. 428; Passavant, I., p. 233.

spirierung Rafaels im allgemein künstlerischen Sinne kann demnach hier nicht die Rede sein.

Wesentlich anders dagegen liegt der Fall bezüglich des Galatea-Gemäldes in der Farnesina-Villa zu Rom, über das der Meister am Schlusse seines Briefes spricht und an dessen Erwähnung er noch den Wunsch anknüpft, mit Hilfe des guten Geschmacks seines Freundes noch einmal ein Idealbild der Schönheit schaffen zu können. Ist es doch immerhin auffällig, daß ausgerechnet über dieses Fresko ein Briefwechsel zwischen Rafael und dem Grafen entstand. Rein äußerlich betrachtet hat allerdings der Vorgang nichts Ungewöhnliches an sich. Castiglione hatte eben in Abwesenheit des Meisters das Gemälde gesehen und ihm schriftlich seine Bewunderung ausgesprochen. Aber welche Veranlassung hatte er, gerade die „Galatea“ zum Gegenstand seiner besonderen Anerkennung zu machen? Bekanntlich arbeitete der Urbinate zur damaligen Zeit auch an den berühmten Vatikan-Fresken „Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel“, „Messe von Bolsena“, „Begegnung Leos I. mit Attila“, „Befreiung Petri aus dem Kerker“, an den Entwürfen zu den Vatikanischen Teppichen und endlich noch an den Deckenbildern von S. Maria della Pace, den „Sibyllen“ und „Propheten“. Warum verliert der kunstbegeisterte Diplomat über diese Meisterwerke seines jungen Freundes kein einziges Wort? Hatte er ein besonderes, vielleicht sogar persönliches Interesse an dem Fresko-Bild der Galatea?

Über den tieferen Sinn des „Triumphes der Galatea“ ist schon viel geschrieben worden und mit den Auffassungen darüber wechselten auch die Deutungen der einzelnen Figuren, insbesondere der Hauptfigur, der Galatea selbst. So z. B. äußert sich G. K. Nagler (p. 262) folgendermaßen: „Liebesgötter, über den Zug fliegend, senden ihre Pfeile auf alle Teilnehmenden herab und jedes fühlt deren Wirkung ... Galathea widersteht noch allein, aber in ihrer Augen erkennt man, der Liebesgott wird siegen, sobald sich der schöne Akis ihren Blicken zeigt.“ In gleichem Sinne meint W. Stein (p. 162): „Die Galathea der Villa Farnesina feiert (die klaren sinnlichen Freuden, indem auf ganz raffaelische Weise das Treiben der Großen um die schöne Nymphe herum, die schön ist, weil sie in der Ferne den Geliebten sieht, unrahmt wird von dem unbändigen Spiel der nackten Kinder im Wasser ... Von welcher Art der Schöne zu denken ist, dem wir das Wunder der Galathea verdanken, ist nicht einwandfrei festzustellen.“ A. Springer glaubt¹⁾, ebenso wie H. Knackfuß (p. 94), Rafael habe hier die Geliebte Polyphems geschildert, während H. Grimm²⁾ die Ansicht vertritt, daß die allgemein für die Nymphe Galatea gehaltene Hauptfigur in Wirklichkeit die Göttin Venus darstellen solle. A. Rosenberg (p. XXXI) hält das Werk ganz allgemein für einen Lobgesang auf

¹⁾ „Rafael und Michelangelo“, II, 58.

²⁾ „Das Leben Rafaels“, p. 451.

die alles vereinende Liebe. Eine von all diesen Ansichten, die noch beliebig vermehrt werden könnten, wesentlich verschiedene Auffassung dagegen bekundet Passavant, wenn er (p. 173) sagt: „... in diesem Bilde sehen wir den Sieg der höheren Schönheit und einer dem Himmel zugewendeten Seele über üppige Fülle und Lust, oder den Triumph des psychischen Lebens über das sinnliche.“ Passavant hat mit dieser idealistischen Deutung vielleicht mit genialem Seherblick das Richtige getroffen, ohne von den wahren Zusammenhängen eine Ahnung gehabt zu haben. J. Schlosser hat einmal¹⁾ das den „Deutschen Denkwürdigkeiten“ Rumohrs entlehnte Zitat als Motto seiner Arbeit gebraucht: „Ein Kunstwerk ist nicht eher ganz zu genießen, als bis man die Umstände und Verhältnisse ins Reine gebracht, unter und aus welchen dasselbe entstanden.“ Wer diesem zweifellos richtigen Grundsatz folgend den Lebensumständen des an dem Galatea-Bilde so stark interessierten Castiglione nachgeht, der trifft auf seinem Wege auf Tatsachen, die sehr wohl die Herstellung einer inneren Beziehung zwischen dem urbinatischen Gesandten und dem Farnesina-Fresco seines Freundes Rafael rechtfertigen.

Als der junge Baldassare im Jahre 1503 in die Dienste der Montefeltros trat, da erkannte man rasch, welchen Gewinn seine Person für den Hof von Urbino bedeutete. Der weltmännisch gewandte, vornehm zurückhaltende, feingebildete und von edler Sittlichkeit durchdrungene Mann wurde in der Tat eine Zierde des urbinatischen Fürstensitzes, und die edle Herzogin Elisabetta, die an Stelle ihres dauernd kranken Mannes die repräsentativen Aufgaben des Hofes zu erfüllen hatte, räumte ihm um seiner hervorragenden Eigenschaften willen bald eine bevorzugte Stellung im Kreise ihrer Höflinge ein. Baldassare war sich des Wohlwollens, das seine Herrin ihm entgegenbrachte, wohl bewußt und er vergalt ihre Gunst mit einer aufrichtigen Treue, die sich in der Folge auch den härtesten Proben gewachsen zeigte. Schon bald aber scheint sich in diese rein formellen Beziehungen auch ein Gefühl persönlicher Zuneigung gemischt zu haben, das weit über die Grenzen hinausging, die ihm durch sein Untertanenverhältnis und im besonderen durch seine Stellung als diensttuender Hofmann gezogen waren. Die begeisterten Lobsprüche, die er verschiedentlich der edlen Dame spendete, müssen daher wirklich etwas mehr gewesen sein, als bloß schmeichlerische Ergüsse eines galanten Höflings. Dafür bürgt schon allein die unwandelbare Anhänglichkeit, die der Graf seiner Gebieterin in den Zeiten des Unglücks und noch über ihren Tod hinaus bewahrt hat. In der Einleitung zu seinem „Cortegiano“ spricht er es auch unumwunden aus, daß er mehr an ihr gehangen habe, als an seinen lieben Freunden, da sie wertvoller gewesen sei als sie alle miteinander:

1) In „Carl Friedrich von Rumohr als Begründer der neueren Kunstforschung“, Frankfurt a. M., 1920.

„Ma quello che senza lacrime raccontar non si dovia, è, che la Signora Duchessa ancora è morta; ... ragion' è, che molto più acerbamente senta il dolore della morte della Signora, che di tutti gli altri; perchè essa molto più che tutti gli altri valea ed io ad essa molto più che a tutti gli altri era tenuto“¹⁾. (Die Gründe, aus denen er sich so stark zu der Herzogin hingezogen fühlte, führt er im ersten Buch des „Cortegiano“²⁾ und vor allem im dritten Buche näher aus³⁾. Und gerade die letztere Stelle liefert zugleich den Schlüssel zu dem tragischen Problem, das viele Jahre hindurch sein Gemüt bewegte und das vielleicht in der Galatea-Darstellung seinen künstlerischen Niederschlag gefunden hat. „Ich kann es nicht verwinden“, so läßt er den Messer Cesare sprechen. „mit einem Worte auch unserer Frau Herzogin zu gedenken, die fünfzehn Jahre hindurch an der Seite ihres Gatten als Witwe lebte, die nicht nur den Vorsatz, ihre Leiden vor der Welt zu verbergen, standhaft aufrecht erhielt, sondern, von ihren Verwandten aufgefordert, dieser Witwenschaft ein Ende zu machen, viel lieber Verbannung, Armut und alles Unglück erwählt hat, als das anzunehmen, was allen anderen eine große Gunst und ein Glücksfall geschienen hätte.“ Welche Bewandnis es mit dieser Witwenschaft hatte, darüber werden wir durch die „Dispacci“ des venezianischen Gesandten am päpstlichen Hofe, Antonio Giustiniani⁴⁾, sowie durch einen Brief des mantuanischen Berichterstatters Ghivizzano vom 29. August 1502 an den Marchese Francesco von Gonzaga⁵⁾ aufgeklärt. Darnach wollte Papst Alexander VI., um seinem Sohne Cesare Borgia das Herzogtum Urbino zu verschaffen, die Ehe des kranken Guidobaldo mit Elisabetta unter dem Vorwande der Impotenz des Herzogs auflösen, diesen zum Kardinal machen und seine Frau an einen französischen Baron verheiraten. Der Plan scheiterte jedoch an dem Widerstande Elisabettas, hinter dem sich Guidobaldo verschante. Sie erklärte dem Papste, daß sie lieber ihren Mann als Bruder behandeln, denn ihn als Gemahl von sich weisen wolle. Die Folgen dieser Weigerung sollten nicht ausbleiben. Cesare drang mit Waffengewalt in das Gebiet von Urbino ein, Guidobaldo und seine hochherzige Gattin mußten außer Landes fliehen und ein Jahr lang „fremdes Brot essen“. Erst durch den Tod des Papstes im Jahre 1503 ward es ihnen wieder ermöglicht, nach Hause zurückzukehren.

Alle diese Dinge waren in den oberen Schichten Urbinos viel zu sehr bekannt, als daß sie dem jungen Höfling lange hätten verborgen bleiben können. Und wenn der ritterlich denkende Baldassare in der Folge zu seiner um acht Jahre älteren Herrin in Liebe entbrannte, so mag dabei nicht zuletzt auch das Mitleid

¹⁾ V. Cort. p. 8. ²⁾ Ebenda, p. 17. ³⁾ Ebenda, p. 172.

⁴⁾ Pasquale Villari, Dispacci di A. Giustiniani, I., n. 80, p. 95; n. 81, p. 96; n. 206, p. 277.

⁵⁾ A. Luzio e R. Renier, Mantova e Urbino, p. 142.

mit ihrem traurigen Lose eine bestimmende Rolle gespielt haben. Es wiederholt sich hier mutatis mutandis jener psychologische Vorgang, der im Mittelalter zur Emanzipation der Frau durch die Kaste der Ritter geführt hatte¹⁾. Hier wie dort wird die vom Schicksal niedergedrückte Frau zum Gegenstand einer ritterlichen Liebe, die aus dem fruchtbaren Erdreich Mitleid emporgesprossen ist. Der Rangunterschied zwischen dem liebenden Höfling und der angebeteten Herrin konnte dabei um so weniger hemmend ins Gewicht fallen, als gerade in dem demokratisch denkenden Italien sich längst die Auffassung durchgesetzt hatte, daß einem „peinlichen Ehrenkodex“ zum Trotz auch eine hochgestellte Frau einen persönlich wertvollen, wenn auch nieder gestellten Mann lieben dürfe²⁾. So ist es denn durchaus begreiflich, daß unser Baldassare die erste sich bietende Gelegenheit benützte, um nach dem Vorgang der mittelalterlichen Troubadours der geliebten Herzogin in einer dem modernen Geschmacke angepaßten Form seine Verehrung zu bekunden. Er hatte zusammen mit seinem Vetter Cesare Gonzaga in Anlehnung an Polizians „Orfeo“ ein Hirtenspiel verfaßt, das er im Karneval 1506 in Gegenwart Elisabettas und ihres gesamten Hofes aufführen durfte. Der Inhalt des Stückes, das den Titel „Tirsi“ hatte, war kurz folgender:

Ein Hirte, namens Jola (dessen Rolle von Baldassare selbst gespielt wurde), klagt in beweglichen Liedern seinen Schmerz über die Grausamkeit der Nymphe Galatea, die seinem Liebeswerben kein Gehör schenken will. Angelockt durch den Ruhm Galateas ist ein fremder Hirte, namens Tirsi, herbeigeeilt, welcher den überraschten Jola bittet, ihm die Göttin (!) des Landes zu zeigen. Jola veranlaßt daraufhin den soeben ankommenden Hirten Dameto (Cesare Gonzaga), den Fremdling zu führen. Derselbe erklärt sich dazu bereit, berichtet dem Tirsi zunächst über Leben und Treiben der Göttin Galatea und ihrer Nymphen, ergeht sich dann in Lobsprüchen über sie und erzählt auch von den zahlreichen fremden Hirten, die bereits aus allen Himmelsrichtungen herbeigekommen seien, um Galatea zu dienen. Auch er, Tirsi, solle dableiben; denn es lebe sich gut in der Gegend unter der Leitung ihres obersten Hirten, der ein weiser, auf das Wohl seiner Untertanen bedachter Mann sei. Zum Schlusse führt Dameto seinen Schutzbefohlenen an eine Quelle, wo die Göttin Galatea und ihre Nymphen mit den Hirten zu tanzen pflegen.

Das Ganze ist natürlich eine Verherrlichung Guidobaldos und des Hofes von Urbino, der seinerzeit ein Sammelpunkt von Gelehrten und Künstlern war, und daß mit der spröden Nymphe Galatea niemand anderer als die von dem Dichter angeschwärmte Elisabetta gemeint war, steht außer allem Zweifel.

¹⁾ K. Vossler: Die philosophischen Grundlagen zum „süßen neuen Stil“, p. 5/6. ²⁾ Ebenda, p. 24 ff.

Nicht lange nach dieser Huldigung, der später noch eine zweite, das Gedicht „De Elisabetta Gonzaga canente“, folgte¹⁾, zeichnete die Herzogin ihren wackeren Sänger durch die ehrenvolle Aufgabe aus, ihren zum Hosenbandordensritter geschlagenen Mann bei jenem Dankesbesuche zu vertreten, gelegentlich dessen er unter anderem auch das St. Georgs-Bild von der Hand des jungen Rafael zu überreichen hatte²⁾. Etwa 1 1/2 Jahre später, am 11. April 1508, wurde Guidobaldo durch den Tod von seinem qualvollen Leiden erlöst. Von jetzt an muß bei Castiglione allmählich der Gedanke herangereift sein, sich der unglücklichen Frau mit ernstern Heiratsgedanken zu nähern. In diesem Vorhaben mochte er wohl auch durch den Umstand bestärkt worden sein, daß Elisabetta ihn nach der Schlacht bei Ravenna im Jahre 1509 in schwerer Krankheit (mit tausenderlei Aufmerksamkeiten bedachte³⁾) und so ihre Teilnahme an seinem Wohlergehen bekundete. Aber wie sollte der feinfühligste Edelmann der hohen Dame seinen Herzenswunsch veraten, ohne dem von ihm selbst verfaßten Anstandsbrief für Hofleute zuwiderzuhandeln? Wie wollte er sich ihr offenbaren, ihr, die nicht im geringsten Miene machte, von dem Treugelöbniß zurückzutreten, das sie bei Lebzeiten ihres Mannes in solch heroischer Weise durchgehalten hatte? Baldassare sah keine Möglichkeit, der stets freundlichen, unnahbar liebenswürdigen Herrin seine innersten Gefühle zu enthüllen. Er war todunglücklich. Das einzige, was ihn noch einigermaßen trösten konnte, war seine Liebe zur Kunst und seine Begeisterung für die Antike. Konnte ihm doch der traurige Anblick der Ruinen Roms immerhin die eine Hoffnung einflößen, daß sein Liebeskummer dereinst noch einmal ebenso vergehen werde, wie ihre Herrlichkeit der alles zerstörenden Macht der Zeit habe weichen müssen:

„Vivrò dunque fra' miei martiri contento,
Che se 'l tempo da fine a ciò ch' è in terra,
Darà forse ancor fine al mio tormento.“

Dieses sind die Schlußworte eines Sonetts, das der so unglücklich Verliebte im Jahre 1510 in Rom verfaßte⁴⁾ und in welchem die ganze Hoffnungslosigkeit seines zerrissenen Herzens zum Ausdruck kommt.

Castiglione war unterdessen 32 Jahre alt geworden und mit großer Besorgnis wartete seine Verwandtschaft, insbesondere seine Mutter Aloisia Gonzaga, darauf, daß er sich ein Weib nehme und seinen Namen vor dem Erlöschen bewahre⁵⁾. Von allen Seiten

1) Ser. IV, 134/7; auch hier spricht er, ebenso wie in dem lateinischen Gedichte „Alcon“ von der Nymphe Galatea.

2) Vgl. p. 6.

3) Ser. Fam., p. 51, Brief an seine Mutter vom 19. Nov. 1509.

4) Ser. IV, p. 225.

5) Dumesnil, p. 138; Ser. Fam. I., p. 61.

wurden ihm Heiratsangebote gemacht und selbst Elisabetta schlug ihm eine Borromeo vor¹⁾, aber er konnte sich nicht entschließen, darauf einzugehen²⁾. Erst 1516 gab er dem allseitigen Drängen nach und heiratete die 15 jährige Hippolyta Torelli; aber in welcher Gemütsverfassung sich der 38 jährige Baldassare noch immer befand, davon zeugt eine Kanzone, die er noch einige Monate vor seiner Hochzeit dichtete. Ja sogar nach seiner Verheiratung soll er, wenn man seinem Biographen Beffa-Negrini Glauben schenken darf, in dem Geheimfach eines Spiegels ein von Rafael gefertigtes Bildnis Elisabettas zusammen mit zwei von ihm selbst verfaßten Sonetten aufbewahrt haben³⁾. Immerhin klärt uns die letzt-erwähnte Kanzone⁴⁾ gleichzeitig auch darüber auf, daß seine Gedanken unterdessen trotz allen Liebesqualen unter dem Einfluß der platonischen Philosophie eine gewisse Wandlung durchgemacht hatten. Er macht sich nämlich in dem Gedichte Vorwürfe, daß er einem törichten Irrtum angehängen und sich einer falschen Hoffnung hingeeben habe, und er sieht ein, daß die Erfüllung seiner Wünsche nur zur Selbstverachtung und zur Gleichgültigkeit gegen Gott führen müsse. Die Gründe für diese Selbstvorwürfe erhellen am besten aus den Ansichten, die er im vierten Buche des Cortegiano⁵⁾ über die wahre Liebe äußert. Darnach soll der Hofmann mit Hilfe der Vernunft das Verlangen ganz vom Körperlichen abkehren und ausschließlich der Schönheit zuwenden, sie soweit als möglich in der ihr eigenen Reinheit und Einfachheit betrachten und in der Einbildung alles Irdischen entkleiden, bis er schließlich über die Erkenntnis der wahren individuellen Schönheit zur Erkenntnis der allgemeinen Schönheit aufsteigt und beim Schauen der göttlichen Schönheit anlangt.

Hält man diese Sinneswandlung nun mit der Tatsache zusammen, daß Castiglione bereits im Jahre 1506 unter formeller Nachahmung seines Lieblingsdichters Polizian die Galatea-Sage als Ausgangspunkt für seine zum Lobe Elisabettas verfaßte Ekloge „Tirsi“ gewählt hatte, daß das Galatea-Fresco, wie jetzt allgemein angenommen wird, gleichfalls auf Polizian⁶⁾ zurückgeht, daß die Tragik Castigliones gerade in der unbeirrbaren Treue der Herzogin zu ihrem Gatten bestand, der auch er trotz allem Seelenschmerz letzten Endes die höchste Anerkennung zollen mußte, und daß schließlich ausgerechnet über das Galatea-Gemälde zwischen ihm und Rafael ein Briefwechsel entstand, so ergibt sich daraus ganz von selbst auch die Annahme einer Wechselbeziehung zwischen dem Verfasser

1) Luzio e Renier, p. 234; Dumesnil, p. 138.

2) Luzio e Renier, p. 234.

3) Ser. II., p. 286, Anm. zu den Sonetten VIII und IX.

4) Ser. IV., p. 220.

5) VCort. p. 226 ff.

6) A. Gaspary, p. 233 u. Anm. p. 668; R. Förster, p. 8; Springer, Rafael u. Michelangelo, II., p. 58; Polizian, Giostra, B. I, Stanze 17.

der Galatea-Eklöge und dem Schöpfer des Galatea-Gemäldes. Durch eine solche Hypothese wäre zugleich der idealistischen Deutung Passavants eine bis jetzt unbekannte, aber durchaus sinngemäße Unterlage gegeben. Darnach müßte man in der über das Meer fahrenden Galatea, die nach dem Mythos von dem Hirten Polyphem begehrt wird, aber dem von ihr geliebten Akis unbeirrbar ergeben bleibt, eine Symbolisierung der ehelichen Treue erblicken. Im Gegensatze dazu wäre ihr von den Amoretten erfolgreich mit Liebespfeilen beschossenes Gefolge als eine Darstellung der hemmungslosen sinnlichen Lebensfreuden zu betrachten, deren Lockungen Elisabetta so standhaften Widerstand geleistet hat! Damit hätte dann auch die Bezeichnung des Gemäldes „Triumph der Galatea“, für die auch der „Trionfo della Castità“ des Petrarca¹⁾ von Einfluß gewesen sein kann, in höherem Sinne eine Erklärung gefunden, als bisher. Aber auch der an sich naheliegende Vermutung, daß der hochgebildete Castiglione die künstlerische Arbeit seines Freundes Rafael mit seinem reichen literarischen Wissen unterstützte, wäre durch eine solche Deutung Rechnung getragen.

1) Appel, p. XXVIII.

VI. Schlußbetrachtung.

Es liegt im Wesen der vorliegenden Untersuchung begründet, daß ihre wissenschaftliche Ausbeute über einen größeren Raum verstreut liegt, und es dürfte daher wünschenswert erscheinen, den Aufbau der Arbeit und ihre Ergebnisse zum Schlusse noch einmal kurz zusammenzufassen:

Das aus Volpi, Serassi und Beffa-Negrini stammende Rohmaterial war zum großen Teil bereits von Dumesnil in einer dankenswerten Abhandlung über den „Amateur“ Castiglione verwendet worden. Manche wertvollen Ergänzungen hierzu waren in späteren archivalischen Studien zu finden¹⁾, die im Dienste anderer Ziele standen als unsere Arbeit sie verfolgte. Sie harrten, ebenso wie der bis heute noch nicht beachtete Bericht Castigliones über seine Verhandlungen mit dem spanischen Goldschmied Gualdam, nur noch des Einbaus in einen größeren Zusammenhang. Dagegen mußten der gestellten Aufgabe entsprechend die künstlerischen Bekenntnisse des Grafen erst aus seinen literarischen Erzeugnissen herausgeschält und auf ihre Quellen hin untersucht werden. Voraussetzung für diesen Teil aber war die genaue Prüfung eines anonymen

1) Insbesondere bei Campori, Luzio & Renier und D'Arco.

Schriftstücks, das zwar als einziges unter den im literarischen Nachlaß Castigliones gefundenen Werken längere Ausführungen über ein künstlerisches Thema bringt, aber bislang noch nicht als Geistesprodukt des Grafen anerkannt wurde. Das überraschende Ergebnis der diesbezüglichen Nachforschungen war die Feststellung, daß diese „Oratio ad Papam“ tatsächlich den mantuanischen Diplomaten zum Verfasser haben muß, womit nunmehr ein Jahrhunderte alter Streit beigelegt sein dürfte.

Nach der praktischen Seite hin galt es aus dem einschlägigen Schrifttum Anhaltspunkte für eine Einflußnahme Castigliones auf das Schaffen zeitgenössischer Künstler zu gewinnen, und da, wo man bereits Beweise hierfür gefunden zu haben glaubte, die literarischen Unterlagen einer Nachprüfung zu unterziehen. Dabei stellte sich heraus, daß man, ganz abgesehen von gelegentlichen Übersetzungsfehlern, schon mehrmals zu Schlußfolgerungen gekommen war, die sich bei genauer Betrachtung der Texte nicht aufrechterhalten ließen. So mußte die Ansicht von E. Müntz, daß die von Castiglione in seinem Briefe vom 28. März 1523 gewünschte Kamee dem Schöpfer der „Schule von Athen“ als Vorlage für den Kopf des Sokrates gedient habe, abgelehnt werden, ebenso die auf dem Castiglione-Brief vom 8. Mai 1523 aufgebaute Vermutung Passavants, daß der Graf seinem Freunde Rafael die Anregung zur Schaffung einer Marmorgruppe „Delphin, einen toten Knaben tragend“, gegeben habe.

Andererseits wiederum war es möglich, der Kunstgeschichte neues Material an die Hand zu geben, das geeignet erscheint, in das Dunkel um die rafaelsche „Galatea“ Licht zu bringen.

Die auf diesen Funden aufgebaute Hypothese von dem Anteil Castigliones an dem Zustandekommen dieses Gemäldes und die Ermittlung desselben Castiglione als des Autors der vielumstrittenen „Oratio ad Papam“ bilden die beiden Hauptergebnisse der vorangehenden Abhandlung.

Lebenslauf.

Ich wurde am 5. Februar 1888 in Landsberg a. L. als Sohn des Notariatsbuchhalters Franz Ertl und seiner Ehefrau Josefine, geb. Singer, geboren. Ich bin katholisch und bayerischer Staatsangehöriger. Nach Absolvierung des humanistischen Theresien-Gymnasiums in München studierte ich in München zunächst zwei Semester Nationalökonomie bei v. Brentano, v. Mayr und Lotz und dann zehn Semester neuere Sprachen bei Voßler, Schick, Sieper, Jordan, Simon und Wells. Während des Feldzugs war ich von August 1914 bis Januar 1917 zum Heeresdienst eingezogen. Von da an war ich als Lehrer am Ustrichschen Pädagogium in München tätig. Nach Ablegung des Staatsexamens im Jahre 1917 kam ich als Lehrer für neuere Sprachen an die Höhere Mädchenschule nach Nürnberg, zuerst als städt. Studienrat. Seit Januar 1930 unterrichte ich als Studienprofessor an der Städt. Höheren Mädchen-Handelsschule Nürnberg.

Die Anregung zu vorliegender Arbeit erhielt ich durch Herrn Geheimrat Dr. Voßler, dem ich auch an dieser Stelle für seinen wertvollen Rat meinen Dank ausspreche.

