



FONTES  - Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750
Sources and Documents for the History of Art 1350-1750

GEORG WOLFGANG KNORR:

*Historische Künstler=Belustigung
oder Gespräche In dem Reiche derer Todten,
zwischen denen beeden Welt=bekannten Künstlern
Albrecht Dürer und RAPHAEL DE URBINO (Nürnberg 1738)*

herausgegeben und eingeleitet von

HANS CHRISTIAN HÖNES

FONTES 81

[1. Oktober 2014]

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-27522

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2752>

Einleitung

Es gehört zu den berühmtesten Blättern der deutschen Romantik: *Dürer und Raffael vor dem Thron der Kunst*.¹ Die Bilderfindung stammt von Franz Pforr, dessen ursprüngliche, meistens um 1810 datierte Zeichnung jedoch nicht erhalten ist. Überliefert ist seine Komposition aber durch eine vom Frankfurter Kunstverein in Auftrag gegebene Radierung von Carl Hoff (Abb. 1).² Links und rechts vor der auf einem antikischen Thron sitzenden Personifikation der Kunst knien Dürer und Raffael in anbetender, bzw. demütiger Haltung, beide den Blick nach oben, zu der thronenden Figur gewendet. Im Hintergrund sind Ansichten von Nürnberg und Rom, den Wirkungsstätten beider Maler zu sehen. Deutsche und italienische Kunst finden hier zusammen in einem gemeinsamen, gleichsam gottesdienstlichen Dienst an der Kunst. Die beiden künstlerischen Leitsterne der Nazarener sind hier als Diener einer gemeinsamen Herrin inszeniert.

Die Idee der Zusammenschau von Dürer und Raffael, die in Pforrs Bilderfindung ausgearbeitet ist, begegnet bereits in Wilhelm Wackenroders höchst einflussreichen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. In dieser Erzählung erfährt der titelgebende Protagonist eine Vision – ein „Traumgesicht“ – in der er „ganz allein mit einer Fackel nach der Bildergalerie zuzuge“ und dort „vor mehreren Gemälden [...] ihre ehrwürdigen Meister in leibhafter Gestalt da [standen, ...] in ihrer alten Tracht, wie ich sie in Bildnissen gesehen hatte“. Höhepunkt dieser Erscheinung ist, wie „abgesondert von allen, Raphael und Albrecht Dürer Hand in Hand leibhaftig“ vor den Augen des Träumenden erscheinen. Einträchtig, gar freundschaftlich scheinen die beiden Künstler hier vereint, und der Klosterbruder bestätigt sich diese Sicht nach dem Aufwachen durch Lektüre von Vasari, der ebenfalls berichtet „wie die beyden herrlichen Künstler auch bey ihren Lebzeiten wirklich, ohne sich zu kennen, durch ihre Werke Freunde gewesen“.³ In Carl Hoffs Radierung der Pforr'schen Komposition wurde dem Bild dann auch der Titel „Allegorische Komposition: Verschmelzung des Altdeutschen u. Altitaliänischen“ hinzugefügt.⁴

Beide Künstler, betrachtet als verwandte Geister, verschieden nur in ihren Mitteln, verschmelzen hier im Blick der Nazarener zu einer normativen, vorbildlichen Einheit. Johann David Passavant, seinerzeit Inspektor des Städelschen Kunstinstituts, schrieb entsprechend in seiner Raffael-Monographie (1839) von Dürer und Raffael als „geistesverwandten“ Künstlern, die „ebensowohl in [ihren] Anlagen als in [ihren] Schicksalen manches Übereinstimmende“ hatten, namentlich dass sie beide „von gleichem Reichthum der Phantasie, tiefsinnig dramatisch in [der] Auffassungsweise, universell in den verschiedenen Fächern der bildenden Kunst“.⁵

¹ Zuletzt und am umfassendsten zu dieser „Kunstgeschichts Allegorie“: Michael Thimann: Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts, Regensburg 2014, S. 156-161.

² Dazu: Stefan Matter und Maria-Christina Boerner: ... kann ich vielleicht nur dichtend mahlen? Franz Pforrs Fragment eines Künstlerromans und das Verhältnis von Poesie und Malerei bei den Nazarenern, Köln/Weimar 2007, S. 186-188. Vgl. auch Elisabeth Schröter: Raffael-Kult und Raffael-Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 26 (1990), S. 303-97, S. 341, die zudem darauf verweist, dass wahrscheinlich Johann David Passavant die treibende Kraft hinter dem Auftrag zu dieser Radierung war.

³ Wilhelm Wackenroder und Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1796, S. 106-108.

⁴ Die Bilderklärung zu Hoffs Radierung lautet vollständig: „Eine allegorische Composition, wodurch der Künstler andeuten wollte, was er für die Aufgabe der neueren Kunst hielt, nämlich: Verschmelzung des Altdeutschen und Altitaliänischen. Albrecht Dürer und Raphael knieen vor dem Throne der Kunst, welche ihre Namen und Verdienste für eine kommende Zeit aufzeichnet; im Hintergrund Nürnberg und Rom“ (zit. nach Schröter 1990 (wie Anm. 2), S. 341).

⁵ Johann David Passavant: *Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig 1839, S. 220.

Diese imaginierte Zusammenführung Dürers und Raffaels, der personifizierten Künstlerheroen des Nordens und des Südens, hatte dabei zu Zeiten der deutschen Romantik bereits eine gewisse Tradition. Das hier vorgestellte, 1738 publizierte Büchlein des Nürnberger Kupferstechers Georg Wolfgang Knorr darf als das wohl früheste Beispiel für dieses Motiv angesehen werden. Seinen Vergleich zwischen den beiden Künstlerhelden inszeniert Knorr dabei in der damals höchst populären literarischen Gattung des „Totengesprächs“: Dürer und Raffael, so die Handlung von Knorrs Text, begegnen einander im Himmel und beginnen dort eine Unterhaltung.



Abb. 1: Carl Hoff nach Franz Pforr: Allegorische Komposition (Kupferstich, 158 x 230 mm), 1835.

Der inhaltliche, kunsttheoretische wie biografische Wert des Büchleins ist dabei, es sei gleich gesagt, ebenso bescheiden wie seine literarische Qualität. Dennoch ist Knorrs Werk aus mindestens zwei Gründen ein hochinteressantes Beispiel für eine wenig bekannte Epoche der deutschen Kunstliteratur zwischen den Gipfelpunkten Sandrart und Winckelmann. Zum einen ist der Text eben ein Beispiel für ein Motiv, das hundert Jahre später in der Romantik, etwa durch bildliche und literarische Umsetzungen wie denen von Wilhelm Wackenroder und Franz Pforr, höchst prominent wird. Zum anderen aber darf Knorrs Werk als Versuch der Vulgarisierung kunsthistorischen Wissens gewertet werden, der eine klare Orientierung an den publizistischen Leitlinien der Frühaufklärung bezeugt.⁶ Die *Künstler=Belustigung* scheint das einzige Beispiel einer Aufarbeitung kunsthistorischen Wissens im Medium der seinerzeit höchst populären literarischen Gattung des Totengesprächs. Ursprünglich sollte das Büchlein, so informiert Knorr den Leser im Vorwort, Auftakt einer größeren Reihe weiterer Totengespräche mit Protagonisten der Kunstgeschichte sein. Dass es zu den „folgenden Theilen“ (S. [11]) nicht kam, kann interessante Aufschlüsse über die soziokulturellen Verbreitungshorizonte von Kunstliteratur im Europa der Aufklärung bereitstellen.

Georg Wolfgang Knorr, geboren am 30. Dezember 1705 in Nürnberg gehörte zu den renommiertesten deutschen Kupferstechern seiner Zeit. Er blieb seiner Heimatstadt ein Leben lang verbunden und verstarb dort am 17. September 1761.

Geschätzt und berühmt war er vor allem auf Grund seiner naturwissenschaftlichen Illustrationen. Als Mitarbeiter von Martin Tyroll war er dabei früh an so bedeutenden

⁶ Zur „Vulgarisierung“ von Wissenschaft im 18. Jh.: Andreas Gipper: Wunderbare Wissenschaft. Literarische Strategien naturwissenschaftlicher Vulgarisierung in Frankreich, München 1998.

Projekten wie der Illustration der *Physica Sacra* von Johann Jacob Scheuchzer beteiligt. Zu seinen Hauptwerken auf dem Gebiet der naturhistorischen Illustration zählen teils monumentale (und in Folge dessen sämtlich erst posthum vollständig veröffentlichte) Werke wie die *Vergnügen des Augen und des Gemüths* (1757-1772), der *Thesaurus Rei Herbariae Hortensisque Universalis* (1770) und vor allem die *Sammlung von Merckwürdigkeiten der Natur und Alterthümern des Erdbodens* (1755-1771), die Publikation von Knorrs eigener naturhistorischer Sammlung. Vom großen Erfolg dieser Werke zeugt, dass sie zumeist in mehrere Fremdsprachen, vor allem Niederländisch und Französisch übersetzt worden sind. Diese zentralen Gegenstände seines professionellen Interesses sind auch in einem posthumen Porträt des Künstlers eingefügt (Abb. 2), das Johann Adam Schweickart nach Vorlage von Johann Eberhard Ihle gestochen hat: Vor einem architektonischen Element, auf dem ein Medaillon mit dem Bildnis Knorrs steht, liegen diverse versteinerte Muscheln, Korallen und Farnе.

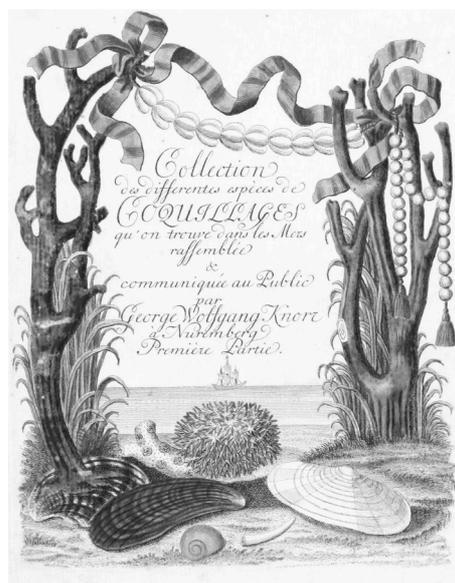


Abb. 2 (links): Johann Adam Schweickart nach Johann Eberhard Ihle: Georg Wolfgang Knorr (Kupferstich, 376 x 256 mm), nach 1761.

Abb. 3 (rechts): Titelblatt zu Georg Wolfgang Knorr: Les delices des yeux et de l'esprit, Nürnberg 1764.

Neben seiner künstlerischen Haupttätigkeit war Knorr aber auch ein produktiver Kunstschriftsteller. Der hier vorgestellte Dialog von 1738 ist dabei sein frühestes Werk auf diesem Gebiet. Es folgte 1759 die wesentlich umfangreichere *Allgemeine Künstler=Historie*, eine Vitensammlung, die sich vor allem, wie der Untertitel verrät, auf *Nachrichten von raren, alten und neuen Kupferstichen* konzentriert. Diese Expertise in der Geschichte der Reproduktionsmedien nutzte Knorr schließlich für die Publikation des ersten Verzeichnisses von Albrecht Dürers Kupferstichen: *Alberti Dureri Opera Omnia*, das in acht Bogen in die *Allgemeine Künstler-Historie* eingebunden war.⁷ Die *Künstler=Belustigung*, als Vertreter der

⁷ Knorr stützte sich dabei auf die Sammlung des Johann Gustav Silberrad, die später von den Berliner Museen angekauft wurde, vgl. Gudrun Carlov: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Berlin 1969, S. 49. Siehe Georg Wolfgang Knorr: Allgemeine Künstler-Historie oder berühmter Künstler Leben, Werke und Verrichtungen mit vielen Nachrichten von raren, alten und neuen Kupferstichen, mit einem Aufsätze: Alb. Düreri Opera omnia nach der Silberradischen Sammlung, Nürnberg 1759, S. 31-94. Dazu: Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 1, München u.a. 2001, S. 20. Ausführlich dazu, sowie der Vorgeschichte dieses ersten „Catalogue raisonnés“: Anja Grebe: Albrecht Dürers „Kunstabücher“. Ordnungssysteme frühneuzeitlicher Graphiksammlungen und

literarischen Gattung der „Totengespräche“ hat in Knorrs Tätigkeit also – entgegen der ursprünglichen Intention – keine Fortsetzung erfahren, sondern wurde von den nüchterneren Genres der Vitensammlung und (dies durchaus ein aufklärerisches Projekt) dem Oeuvrekatalog ersetzt. Auf mögliche Gründe hierfür wird noch zu sprechen zu kommen sein.

Die Handlung der *Künstler=Belustigung* ist schnell zusammengefasst: Eines Tages erblickt Raffael im Himmel den ebenfalls bereits verstorbenen Dürer. Er erinnert sich, dass dieser ihm einst ein Porträt geschickt hat, erkennt ihn deswegen wieder und spricht ihn an. Raffael bittet Dürer daraufhin, ihm die Geschichte seines Lebens zu erzählen, was dieser auch tut. Anschließend ist es an Raffael, seine Lebensgeschichte dem deutschen Maler zu referieren. Gerahmt ist dieses Totengespräch von einer Einleitung (S. [3]-[12]) und zwei sehr kurzen, abschließenden kunstrichterlichen Bewertungen der Oeuvres der beiden Künstler (S. [30]-[32]).

Bereits die klassischen Vitensammlungen von Vasari bis Sandrart boten für eine Parallelisierung der beiden Künstler genügend Stoff und nannten zahlreiche mögliche Vergleichspunkte. Das beginnt mit der auch bei Knorr referierten Geburt beider Männer an einem Karfreitag und endet mit dem Tod, der jeweils durch eine Frau (wenn auch durch ganz verschiedene Arten der Einwirkung) herbeigeführt worden sei. Ein noch direkterer Berührungspunkt ist dann auch der Ausgangspunkt der Aufnahme des Totengesprächs bei Knorr, nämlich die Annahme einer tatsächlichen, wenn auch nur indirekten Bekanntschaft der historischen Individuen durch eine Zeichnung, die Dürer an Raffael geschickt hat.⁸

Hinsichtlich seines kunsthistorischen, bzw. biographischen Informationsgehalts ist Knorrs Buch wahrlich nicht besonders herausragend. Quelle für die jeweilige Lebensbeschreibung der beiden Künstler ist ganz überwiegend Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie*.⁹ Aus dessen Schrift stammen offensichtlich auch die meisten Informationen, die Knorr im Vorwort präsentiert. Als Beispiele seien nur der Bericht von Nicodemes, König in Pythinien genannt, der „zur Erkauffung einer künstlich-ausgehauenen Venus, so des Praxiteles Arbeit gewesen fast allen seinen Reichtum verwendet“, oder der von Marcus Scaurus, „der auf ein sonderbares Fest dem Römischen Magistrat, 3000. Metalline Götzen-Bilder auf einem *theatro* vorgestellt“ (vgl. S. [5]).¹⁰ Möglich ist natürlich auch, dass Knorr solche Episoden direkt aus Vasaris *Vite* übernommen hat, auf die auch Sandrart sich stützte. Dort konnte unser Autor auch weitere Anekdoten finden, die er im Verlauf des Vorworts anspricht, und die bei Sandrart fehlen; etwa die Erzählung, dass Michelangelo von einer Amme gesäugt wurde, die Tochter eines Steinmetzes war. Für das Gespräch selbst ist dennoch Sandrart die eindeutige, unmittelbare Vorlage. Knorr folgt der *Teutschen Academie* dabei in ganzen Passagen aufs engste und gleicht ihr bis in die Formulierungen. Nur auf einige Beispiele sei verwiesen:

die Anfänge des Catalogue raisonné, in: Marburger Jahrbuch 39 (2012), S. 27-75, insbes. S. 49ff. Grebes Beurteilung von Knorrs Leistung ist dabei durchaus kritisch: „Insgesamt überwiegt der Eindruck von Inkonsistenz, der unter anderem auch zu der von Zeitgenossen kritisierten Unübersichtlichkeit beigetragen hat“, das sich aber dennoch durch „eine zumindest ansatzweise wissenschaftliche Differenzierung zwischen Dürer-Werken und Nachschöpfungen“ auszeichnet (Ebd., S. 50f.).

⁸ Giorgio Vasari: Das Leben des Raffael, hg. v. Alessandro Nova, bearb. v. Hana Gründler, Berlin 2004, S. 61. Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680, Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hg. v. Thomas Kirchner et al., 2008–2012, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 224 (<http://ta.sandrart.net/-text-440>). Dazu: Christopher S. Wood: Eine Nachricht von Raffael, in: Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, hg. v. Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler, München 2009, S. 109-137.

⁹ So bereits Heinz Lüdecke und Susanne Heiland: Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten, Berlin (Ost) 1955, S. 322.

¹⁰ Sandrart (wie Anm. 8), TA 1675, II, Vorrede, S. 3 (<http://ta.sandrart.net/-text-201>); Ebd., Buch 1 (antike Künstler), S. 48 (<http://ta.sandrart.net/-text-250>).

Offenkundig sind die Ähnlichkeiten etwa bei den Passagen über Dürers venezianische Reise, die er auf Grund von Marcantonio Raimonis Raubkopien seiner Passionsstiche unternommen hat¹¹; den Bericht über die niederländische Reise, die Dürer aus Zorn über seine geizige Frau unternommen habe¹²; den Bemerkungen über das Studium der Kunst Masaccios durch die italienischen Meister der Renaissance¹³; über Raphaels Ausmalung der Stanzen¹⁴; der Ablösung von Florenz als Zentrum der italienischen Kunst durch das Rom Raffaels, sowie die Berichte über dessen Tod und die Anekdote von Raffael und dem Maler Francia aus Bologna.¹⁵

Dieses eher kompilatorische Vorgehen scheint dabei keineswegs außergewöhnlich. Zwar wuchs zu Beginn des 18. Jahrhunderts das Interesse am Künstlerindividuum beträchtlich und Künstlermonographien gewannen mehr und mehr an Popularität, doch eine Zunahme an kunsthistorischer, biographischer Forschung bedeutete dies nicht. Bereits zehn Jahre vor Erscheinen von Knorrs Totengespräch war etwa die erste ausschließlich Dürer gewidmete Monographie, verfasst von dem Theologen Heinrich Conrad Arend erschienen: *Das Gedächtniß der Ehren eines der vollkommensten Künstler einer und aller nachfolgenden Zeiten*, Goßlar 1728 (Abb. 5).¹⁶ Auch dieser Text, die erste gedruckte Monographie zu einem deutschen Künstler überhaupt, ist im Wesentlichen eine Kompilation aus Sandrart, van Mander, Vasari und anderen mehr oder minder einschlägigen Vitensammlungen.¹⁷

Knorrs *Künstler=Belustigung* vorangestellt sind, durchaus typisch für die Gattung des Totengesprächs, die Porträts der beiden Protagonisten. Dürer und Raffael erscheinen dabei auf den ersten Blick als Oppositionsbilder: Raffael als jugendlich und aristokratisch, Dürer als knorziger, alter, bärtiger Mann. Ungewöhnlich ist diese Darstellungsweise in beiden Fällen freilich nicht (vgl. Abb. 5); vielmehr hat Knorr schlicht zu den verbreitetsten Versionen des Antlitzes beider Künstler gegriffen, legte allerdings Wert darauf, dass beide Bilder auf (zumindest vermeintliche) Selbstporträts der Dargestellten zurückgehen.¹⁸

Vor allem im Falle Dürers, einem der wohl am häufigsten porträtierten Künstler (Joseph Heller zählte 1827 bereits über hundert druckgraphische Porträts Dürers¹⁹) hatte sich die auch von Knorr gewählte Physiognomie seit langem eingebürgert. Seit dem 16. Jahrhundert war der Typus des grimmigen, bärtigen und langhaarigen Dürers die Norm. Knorrs Vorlage war ein Stich von Lukas Kilian, der auf ein Gemälde von Johann Rottenhammer zurückgeht, der

¹¹ Vgl. S. [18] und Sandrart (wie Anm. 8), TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 223 (<http://ta.sandrart.net/-text-439>).

¹² Vgl. S. [20] und Sandrart (wie Anm. 8), TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 225 (<http://ta.sandrart.net/-text-442>).

¹³ Vgl. S. [24] und Sandrart (wie Anm. 8), TA 1675, II, Buch 2 (italienische Künstler), S. 93 (<http://ta.sandrart.net/-text-303>).

¹⁴ Vgl. S. [25] und Sandrart (wie Anm. 8), TA 1675, II, Buch 2 (italienische Künstler), S. 93 (<http://ta.sandrart.net/-text-303>).

¹⁵ Vgl. S. [26]f. und Sandrart (wie Anm. 8), TA 1675, II, Buch 2 (italienische Künstler), S. 79 (<http://ta.sandrart.net/-text-287>).

¹⁶ Dazu: Anja Grebe: Dürer. Geschichte seines Ruhms, Petersberg 2013, 154-157

¹⁷ „Nicht mit neuen Quellen, aber dafür mit einem umfangreichen Anmerkungsapparat konnte [Arends Buch] aufwarten“ (Ebd., S. 154).

¹⁸ Die Kritik zeigte sich entsprechend sehr unbeeindruckt von Knorrs Porträts. In der *Allgemeinen Künstler-Historie* von 1759 fühlte sich Knorr sogar genötigt zu schreiben: „Der Berlinische Splitterrichter sagt, meine beygefügte Portraite wären so abscheulich, daß sie nicht ungestalter seyn könnten, wenn ein Bauer ihre Köpfe aus Holz geschnitzt hätte, daß sie seinen Kindern zum Puppenspiele dienen sollten“ (zit. nach Eva Bettina Krems: *Der Fleck auf der Venus. 500 Künstleranekdoten von Apelles bis Picasso*, München 2003, S. 148). Unser Autor war jedoch weiterhin von seinem Werk überzeugt und reproduzierte 1759 die beiden bereits zwanzig Jahre zuvor gedruckten Bildnisse erneut.

¹⁹ Vgl. Matthias Mende (Hg.): *Wirkung und Nachleben Dürers*, Nürnberg 1976, S. 125.

sich wiederum an Dürers Selbstporträt auf dem *Rosenkranzfest* bezog (Abb. 3).²⁰ Gegenüber seiner Vorlage scheint Knorr die Grimmigkeit des Antlitzes Dürers eher noch verschärft zu haben, indem er das Kinn des Malers deutlich prominenter vorspringend gezeichnet hat, und damit dem gesamten Antlitz einen eher gedrungenen, harten Zug gegeben hat. Das Raffael-Porträt geht dagegen zurück auf einen Stich von Paulus Pontius (ca. 1630-1640), den dieser wiederum nach dem Selbstbildnis Raffaels in den Uffizien von 1506 fertigte. Im Gegensatz zum Original stattete Pontius Raffael in seinem Stich aber mit einem aufwändigeren, pelzbesetzten Rock aus (Abb. 3 u. 4). Außer dass er zu den beiden wohl prominentesten Porträts seiner Protagonisten griff, dürfte Knorr daher auch Wert darauf gelegt haben, dass beiden Künstlern durch ihre Kleidung ein ähnlicher, gehobener Stand zugewiesen ist. In ihrer sozialen Stellung wären sie damit als ihresgleichen beschrieben, in ihrem (physiognomischen) Charakter jedoch als oppositionelle Erscheinungen dargestellt.



Abb. 3 (links): Lukas Kilian nach Johann Rottenhammer: *Pictorum et chalcographor Germaniae Principis Alberti Dureri Genuina Effigies* (Kupferstich, 340 x 205 mm), 1608.

Abb. 4 (Mitte): Paulus Pontius: *Raphael* (Kupferstich, 249 x 175 mm), 1640-40.

Abb. 5 (rechts): Jakob Wilhelm Heckenauer (Stecher): *Fronzispiz zu Heinrich Conrad Arend: Das Gedechtnis der Ehren...*, Gøblar 1728.

Dem Gespräch der beiden Künstler vorangestellt ist eine kurze Einführung, in der Knorr vor allem einige kunsttheoretische Probleme anreißt. Wichtigstes Thema seiner Ausführungen ist dabei die alte Frage der *Querelle des Anciens et des Modernes*, ob die Antike als absolute, uneinholbare Autorität anzusehen ist, oder der Moderne doch einige eigene Meriten zuzugestehen sind.

Knorr erweist sich dabei klar als Parteigänger der Moderne. Zur Verteidigung der eigenen Zeit führt er etwa mehrfach das wohlbekannte Argument an, dass man von der Kunst der Alten gar nicht so viel wisse, wie man zu glauben vorgibt, und folglich auch nicht adäquat über deren Errungenschaften urteilen könne. Dankbarster Gegenstand hierfür ist natürlich die praktisch unbekannte Malerei der Antike (S. [9]). Personifizierter Widerpart zu seiner eigenen Meinung ist dabei jedoch keiner der einschlägigen berühmten Kunstschriftsteller, sondern ein Göttinger Professor der Rechte namens Ludwig Martin Kahle, den Knorr nur als ‚Verfasser

²⁰ Vgl. Ebd., S. 132.

der *Philosophischen Gedanken von der Mahlerkunst*‘ zitiert (S. [4] u. [10]).²¹ Kahle war nun ein eindeutiger Verfechter der Überlegenheit der „Anciens“ und konstatierte, „daß wir uns zu schämen Ursache haben“ wenn die Kunst der Modernen mit der der Alten verglichen werde. Einziges Zugeständnis an die Moderne ist, „daß niemand nach den alten Griechen und Römern die Analogie gehabt und ausgeübet, als der in allen Kunstverständigen Andencken, unsterbliche *Raphael*.“ Sein dezidierter Widerspruch gegen diesen normativen Text Kahles, der vor allem eine rigide Proportionslehre zum Maßstab des Kunsturteils macht, hinderte unseren Autor aber nicht, auch diesen Text als Steinbruch für einzelne Beispiele und Argumentationen zu nutzen; so übernahm er offenbar von Kahle das Beispiel von Sigonius, der einen seiner Texte als von Cicero verfasst ausgab, dessen Fälschung aber von Lipsius enttarnt wurde (vgl. S. [6]).

Knorr war dennoch kein ausschließlicher Verteidiger der Moderne, sondern erkannte durchaus die Vorrangstellung der Antike in gewissen Gattungen, etwa im Falle der Skulptur, an. Doch akzeptierte er als Grund für diesen Unterschied ebenfalls keine unüberwindliche Prädisposition, sondern schlicht die verschiedenen sozioökonomischen Umstände: In der Antike habe es eben viele Liebhaber dieser Gattung gegeben, die durch die Bereitschaft, entsprechend hohe Preise für Skulpturen zu zahlen, den Beruf des Bildhauers außerordentlich attraktiv gemacht hätten (S. [4]).

Doch auch diesen Mangel an großer Skulptur in der eigenen Gegenwart beschreibt Knorr nicht als einen echten Makel. Vielmehr beweise dies nur, dass die Geschichte der Kunst einem Wandel des Geschmacks unterliege und das Publikum von Zeit zu Zeit nach einem neuen Stil verlange. Der idealische Stil der Antike kann daher von sich aus nicht die einzige Form der Kunstübung darstellen, denn egal wie herausragend und schön dieser Stil sei – er würde den Betrachtern mit der Zeit zwingend langweilig werden, und man würde natürlicherweise nach Abwechslung verlangen. Jede Kunstform müsse „eckel würden, wenn man beständig einerley“ davon hätte. „Veränderung und Vielheit der Manieren“ macht Kunst erst „angenehm“ (S. [10]). Knorr plädiert hier also für eine Ästhetik der Abwechslung und weist die Möglichkeit jeder normativen Kunstlehre mit einem Argument zurück, dass an die Theorie der „Erschöpfung“ als Movens des Stilwandels erinnert, wie sie gut 150 Jahre später etwa von Heinrich Wölfflin vertreten werden sollte.

Insgesamt bleibt unser Autor mit seiner Abwägung des Alten gegen das Neue aber den konventionellen, weit verbreiteten Argumenten einer zum Zeitpunkt der Niederschrift der *Künstler=Belustigung* schon recht alten Debatte verhaftet. Weitere Argumentationsbausteine, wie etwa die berühmte Anekdote von Michelangelo, der seine eigene Skulptur vergraben hat, um die Ausgräber, die sie folglich für eine Antike hielten, zu täuschen und so die eigene Gleichwertigkeit mit der Antike zu beweisen (S. [7]), könnten hier genannt werden. Diese scheinen allesamt bereits in Standarttexten der *Querelle*, etwa bei Perrault, prominent angeführt und diskutiert.²²

Das wichtigste Argument für die Modernen, das Knorr gleich mehrfach anführt, ist, dass diese mit dem Kupferstich eine gänzlich originelle Gattung geschaffen hätten, die den Alten unbekannt war. Selbst wenn man zugestehen muss, so Knorr, dass die moderne Bildhauerei nicht mit der Antike mithalten kann, so sei mit dieser neuen Gattung im Mindesten ein Äquivalent zu diesem Nachteil gefunden. Natürlich war Knorr diese Argumentation allein schon wegen seiner eigenen Tätigkeit in diesem Feld ein besonderes Anliegen. So ist dieser

²¹ Ludwig Martin Kahle: *Philosophische Gedanken von der Mahlerkunst*, in: *Abriß von dem neuesten Zustande der Gelehrsamkeit*, Bd. 1, Göttingen 1737/39, S. 49-61.

²² Charles Perrault: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. Mit einer einleitenden Abhandlung von H. R. Jauss und kunstgeschichtlichen Exkursen von Max Imdahl, München 1964, S. 106.

Gegenstand, die Entstehung der graphischen Künste, auch eine der wichtigsten Fragen, die im Laufe des Dialogs von Raffael und Dürer verhandelt wird (S. [15f.]).

Auch dies ist natürlich eines der wichtigsten und am häufigsten gebrauchten Argumente der Verteidiger der Moderne. Seit seiner Erfindung wurde so der Buchdruck, als erste Drucktechnik, als voraussetzungslose Neuerfindung der Gegenwart und als entscheidender Vorzug der modernen Kultur gegenüber der Antike gepriesen.²³ In der *Querelle des Anciens et des Modernes* gewann dieses Argument gegen Ende des 17. Jahrhunderts dann entscheidende Prominenz und wurde auch verstärkt auf die Druckgraphik ausgeweitet. Charles Perrault konstatiert so in seiner *Parallèle des Anciens et des Modernes*, dass durch den Buchdruck „la connoissance de ce qu’il y a de plus beau, de meilleur & de plus curieux dans tous les Arts & dans toutes les Sciences“ weiter verbreitet und besser ausgeprägt sei, als es der Antike je möglich gewesen wäre.²⁴ Dies gilt, dank der Druckgraphik, im besonderen Maße für die schönen Künste. „Comme c’est un grand avantage de pouvoir multiplier les livres par l’impression qu’on en fait, c’est aussi une grande satisfaction pour ceux qui aiment les belles choses de pouvoir multiplier les beaux tableaux & tout ce que les Peintres & les Sculpteurs imaginent par le moyen des estampes que l’on fait“.²⁵ Auch Roger de Piles zählte den Kupferstich zu „den glückselichsten Hervorbringungen derer letzteren Zeiten“. Der Vorteil der Moderne sei, dass dank der Erfindung des Kupferstichs die nachfolgenden Generationen viel direkter auf das Wissen der vergangenen Zeit zurückgreifen können und folglich besser von ihr lernen können, als dies der Antike möglich war. Dies ist also der „Vortheil [...] welchen wir heut zu Tage haben“, wogegen die antike Kunst untergegangen, verloren, und in der Gegenwart kaum noch angemessen zu beurteilen sei.²⁶

Roger de Piles zu zitieren ist hier zudem naheliegend, da seine Schriften ganz offensichtlich die Referenz für die kunstrichterlichen „Anmerckungen“ des „curiosen Liebhabers“ sind, die Knorrs Büchlein abschließen (S. [30]-[32]). In seiner berühmten tabellarischen „Balance des Peintres“, in der Künstler in den vier zentralen Kategorien der Malerei (Komposition, Zeichnung, Kolorit, Ausdruck) mit bis zu 20 Punkten bewertet werden, bekam Raffaels Kolorit bekanntlich nur magere 12 Punkte zugeschrieben – einen Umstand, den Knorr in seinem Text als die Meinung ‚gewisser Franzosen‘ anführt.²⁷ Insgesamt erzielt Raffael bei de Piles 65 Punkte – Dürer dagegen nur 36, also einen eher durchschnittlichen Wert.²⁸ Knorr setzt sich hiervon nicht wesentlich ab; eine große Verteidigung Dürers bleibt aus, sondern er rekapituliert die seit Vasari (und auch bei de Piles) bekannten Argumente, dass es Dürer, hätte er in Italien gelebt, „eben so wohl möglich gewesen wäre“ das künstlerische Niveau eines Malers wie Raffaels zu erreichen [S. 30]).

²³ Für Nachweise dieser Argumentation im 15. Jahrhundert, siehe Ulrich Pfisterer: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008, S. 76f.

²⁴ Perrault 1964 (wie Anm. 22), S. 253. Vgl. auch Ebd., S. 116f.

²⁵ Ebd., S. 444. Zur kunsttheoretischen Stellung der Druckgraphik im 18. Jahrhundert grundlegend: Norberto Gramaccini: *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie*, Bern u.a. 1997.

²⁶ Roger de Piles: *Historie und Leben der berühmtesten Europäischen Mahler so sich durch ihre Kunst-Stücke bekind gemacht, samt einigen Reflexions darüber, und Abbildung eines vollkommenen Mahlers, nach welcher die Mählerey als einer Regul kan beurtheilet werden ...*, Hamburg 1710, S. 89 u. 108.

²⁷ Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes avec une Balance des Peintre*, Paris 1708. Zu de Piles Bewertung von Raffaels Werk siehe v.a. Martin Rosenberg: *Raphael and France: The Artist as Paradigm and Symbol*, University Park / PA 1995, Kapitel III, S. 53ff.

²⁸ Hinweise auf die durchaus unparteiische Haltung de Piles (die Knorr sicher sehr sympathisch war): Hans Christian Hönes, Lea Kuhn, Elizabeth Petcu und Susanne Thürigen (Hg.): *Was war Renaissance? Bilder einer Erzählform* (Ausst.-Kat. München 2013), Passau 2013, S. 117-122.

Dieses Urteils ist insoweit bemerkenswert, da es bei einem Nürnberger Autor zunächst naheliegen würde, aus patriotischen Gründen eine Verteidigung und ausschließliche Apologie der Kunst Dürers zu erwarten. Vielmehr wird von Knorr dagegen aber auch Dürers Werk durchaus kritisch, sowie als dem Zeitgeschmack geschuldet beschrieben. Das Werk des Nürnbergers wird also keineswegs zu einer normativen, allgemeingültigen Leistung erhoben. Überhaupt wird hier deutlich, dass Knorrs Zusammenführung der beiden Protagonisten Dürer und Raffael weitgehend die emphatische Qualität fehlt, die dieser Vergleich in späteren Jahrhunderten erhalten sollte. Ihre Parallelisierung dient Knorr nicht zur Darstellung einer höheren, schicksalshaften, gemeinsamen Mission der Wiedergeburt der Künste oder ähnlichem, wie sie einige Jahrzehnte später in einem kleinen Text über die „Auffallende Aehnlichkeit“ von Dürer und Raffael beschworen wurde. Hier, 1791, wird konstatiert, dass es „ihres grossen Genies bedurfte, um die Finsternisse und die Barbarey zu zerstreuen, worein die schönen Künste verhüllt lagen“.²⁹ Die gleich darauf erwähnte Parallelität, dass beide Künstler an einem Karfreitag geboren wurden, gewinnt in diesem Kontext einen geradezu eschatologischen Wert, wogegen bei Knorr dieser Umstand, dass Raffael wie Dürer „eben auch an einem Char=Freitag“ geboren wurde (S. [23]) eher beiläufig angeführt wird. Eher in Texten, wie dem gerade zitierten kurzen Bericht von 1791 sind daher die Vorläufer zu sehen, die schließlich zur quasi sakralen Vereinigung beider Künstler im Denken der Nazarener führte. Deutlichstes Beispiel für diese Überhöhung ist sicher Friedrich Overbecks berühmte Variation über das bereits erwähnte, von Franz Pfors eingeführte Bildthema.³⁰ Hier ist es bezeichnender Weise nicht mehr die Personifikation der Kunst, vor der die beiden Künstlerheroen Dürer und Raffael sich vereint niederknien, sondern die personifizierte christliche Kirche, ausgezeichnet mit den Attributen Bibel, Mitra, und Krummstab. Kunst steht hier, ganz im Sinne von Overbecks bildtheologischer Agenda, im Dienste der christlichen Religion.³¹ Die Nähe von Dürer und Raffael ist von Overbeck zusätzlich dadurch betont, dass beide Künstler sich die Hand reichen. Hierdurch werden beide Künstler ganz handfest vereint, zugleich jedoch aber vielschichtig hierarchisiert. Raffael, eine Zeichnung in der Hand haltend, blickt auf Dürer. Dieser wiederum blickt empor zur Kunst, die aus seiner Hand eine Bildtafel erhält. Raffael wäre damit der Ursprungspunkt dieses Übergabeprozesses, wobei, im Rahmen von Overbecks Bildtheologie, auch für ihn natürlich die Religion als Motivation und Grund seiner Kunst anzusehen wäre. Hintergrund dieser Anordnung ist zudem vielleicht ein realienkundlicher Umstand. Möglicherweise kannte Overbeck die berühmte, heute in der Wiener Albertina verwahrte Raffaelzeichnung zweiter Männerakte, die Dürer besessen hat und auf die er geschrieben hat, dass sein italienischer Kollege sie ihm geschickt hat, um „Im sein hand zw weisen“.³² Raffael, als Anleiter Dürers, wäre hier latent in die höhere Position gerückt und zum spiritus rector des Deutschen erklärt. Umgekehrt wäre die Anordnung dagegen zu verstehen, wenn man das Bild im Rahmen der Tradition mittelalterlicher Stifterikonographien betrachten würde: Dann wäre Dürer die prominenteste

²⁹ Georg Ernst Waldau: Auffallende Aehnlichkeit zwischen zwey berühmten Mahlern, Raphael von Urbino und Albr. Dürer, in: Neue Beyträge zur Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 2, hg. v. Dems., Nürnber 1791, S. 112.

³⁰ Thimann hat jüngst plausibel dafür argumentiert, dass Overbecks Blatt nicht, wie Pfors Zeichnung, um 1810 zu datieren ist, sondern anlässlich einer römischen Dürerfeier 1817 entstanden ist (Thimann 2014 (wie Anm. 1), S. 158-160).

³¹ „Italien und Deutschland im Dienste der Kirche vereint: Den ebenso patriotischen wie internationalen Impetus dieses romantischen Künstlerphantasmas setzt Overbecks Zeichnung ins Bild.“ Die thronende Allegorie der Religion ist dabei auf Overbecks „Vorstellung von der sichtbaren Kirche“ zurückzuführen (Thimann 2014 (wie Anm. 1), S. 156 u. 161).

³² Diese Aufschrift zitiert auch Passavant 1839 (wie Anm. 5), S. 222.

Rolle zugewiesen, etabliert er doch einen unmittelbaren Kontakt mit der jenseitigen Personifikation der Religion.

Um eine solche schicksalshafte Verbindung ging es Knorr aber, wie gesagt, nicht. Die am intensivsten diskutierte Parallele in den Lebensläufen beider Künstler ist vielmehr der Umstand, dass beiden das weibliche Geschlecht zum Verhängnis wurde und letztlich ihren Tod verursachte. Dieser Umstand dient geradezu als Spannungsbogen, der Knorrs Dialog zusammenhält. Bereits früh, bei der Schilderung seiner Verlobung, verweist Dürer etwa spannungsreich auf das böse Ende dieser Verbindung, woraufhin gleich darauf Raffael ebenfalls ankündigt, dass beide Männer in dieser Hinsicht „einerley *Fata* gehabt“ haben (S. [17]). Knorrs Anliegen bei der Parallelisierung beider Künstler ist also offensichtlich eher, wie er selber schreibt, auf „bequeme Art“ (S. [12]) ein Stück Unterhaltungsliteratur zu präsentieren.

Trotz dieser Schwerpunktsetzung erhält Knorrs Büchlein freilich nicht den pikanten Reiz anderer Totengespräche, die etwa ein Aufeinandertreffen von Madame de Pompadour und der Jungfrau Maria (wie das kein Geringerer als Friedrich II. von Preußen imaginierte) inszenieren.³³ Was Knorr durch die Paarung von Dürer und Raffael außerdem nicht ausspielt ist die spezifische Möglichkeit der Gattung des Totengesprächs, nämlich das Zusammenführen von Personen der verschiedensten Zeiten, Kulturen und Gesellschaftssphären. Von der polemischen Ausrichtung der Gattung, die sie bei dem antiken Referenzautor, Lukian, aber auch und gerade in Bernard de Fontenelles aufklärerischen *Dialogues des Morts* (1683) besessen hatte, ist angesichts des letztlich doch recht nüchternen, faktenbezogenen Referats der beiden Lebensläufe nichts zu spüren.³⁴

Insgesamt ist Knorrs Werk damit ein schlagendes Beispiel für die „neue Ernsthaftigkeit und didaktische Orientierung der Totengespräche“, die mit der kurz nach 1700 einsetzenden massenhaften Verbreitung der Gattung in Wochenschriften, Periodika oder, wie hier, in separaten Veröffentlichungen, einherging.³⁵ Die Gattung erreichte im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts besonders in Deutschland eine unglaubliche Popularität.³⁶ Markantestes Beispiel hierfür ist zweifellos die von David Fassmann (1683-1744) herausgegebene Monatsschrift *Gespräche im Reiche derer Todten*, die es zwischen 1718 und 1739 auf insgesamt 240 Ausgaben mit einer jeweils extrem hohen Auflage von mehreren tausend Exemplaren brachte.³⁷ Den Adressatenkreis dieser höchst populären Publikationen darf man wohl mit

³³ Dazu Riccarda Suitner: Der Krieg der Biographen. Zu den ersten literarischen Darstellungen der Leben von Christian Thomasius und August Hermann Francke, in: Die Vita als Vermittlerin von Wissenschaft und Werk. Form- und Funktionsanalytische Untersuchungen zu frühneuzeitlichen Biographien von Gelehrten, Wissenschaftlern, Schriftstellern und Künstlern, hg. v. Karl Enekel und Claus Zittel, Berlin u.a. 2013, S. 295-327, S. 298.

³⁴ Fontenelle „durchmißt mit scharfzüngigem Witz und Ironie und mit der überraschenden und oft kalkuliert absurden Zusammenstellung der Figuren, die er auf je zwei beschränkt, die ganze Spannweite von *anciens* und *modernes*“ (Gernot Krapinger: Art. „Totengespräch“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 10, hg. v. Gert Ueding, Darmstadt 2011, Sp. 1308-1316, hier: Sp. 1310).

³⁵ Ebd., Sp. 1311.

³⁶ Die einzige Überblicksdarstellung zu diesem Thema ist die Dissertation von John Rutledge: *The Dialogue of the Dead in Eighteenth-Century Germany*, Frankfurt a.M. u.a. 1974. Auch wenn seine chronologische Auflistung der deutschen „Totengespräche“ der frühen Neuzeit (S. 133-166) sicher sehr unvollständig ist, ergibt sich doch ein klares Bild davon, wie explosionsartig diese Gattung im 18. Jahrhundert an Popularität gewann. Die „Totengespräche“ der Aufklärung sind, abgesehen von den berühmten Beispielen eines Fontenelle, nur wenig erforscht. Krapinger konstatiert: „Grundlegende Studien über die Totengespräche in den volkssprachlichen Literaturen der Neuzeit fehlen weitgehend.“ (2011 (wie Anm. 34), Sp. 1310)

³⁷ Ralf Georg Bogner: *Der Autor im Nachruf. Formen und Funktionen der literarischen Memorialkultur von der Reformation bis zum Vormärz*, Berlin u.a. 2012, S. 207-208.

Recht im „mittelmäßig gebildeten bürgerlichen Publikum[]“ verorten.³⁸ Diese Gattung, die sich also der verhältnismäßig unterhaltsamen Vermittlung von historischen Fakten an ein breites Publikum verschrieben hat, ist damit ein typischer Exponent der aufklärerischen Vulgarisierung und Popularisierung von Wissen.

Der Erfolg des Genres in der Fassmann'schen Ausprägung zeigt sich vor allem durch die große Zahl von Nachahmern, die ähnliche Publikationsprojekte starteten. Zu nennen sind etwa die von Christoph Gottlob Richter herausgegebenen *Todtengespräche* und Moritz Flavius Trenck von Tonders *Politische Gespräche im Reiche der Todten*. Besonders der Titel des letztgenannten Werks mag dabei andeuten, dass Kunstgeschichte kein Thema war, das in dieser Literaturgattung besonders prominent verhandelt wurde.³⁹ Überhaupt war die Gattung der Biographie, als selbstständiger Publikation, im frühen 18. Jahrhundert praktisch exklusiv der Beschreibung des Lebens von Figuren der politischen Geschichte vorbehalten.⁴⁰ Die erste, von Arend verfasste Monographie zu einem deutschen Künstler – Dürer – sollte dann, wie zitiert, auch erst einige Jahre später erscheinen. Der Fokus auf (zeit-) historische und moralische Inhalte ließ für ästhetische Erörterungen offenbar nur wenig Raum. Entsprechend selten sind Künstler die Protagonisten der Totengespräche. Die 240 Ausgaben der Fassmann'schen Totengespräche lassen sogar kein einziges Mal einen Vertreter der schönen Künste auftreten, und damit also auch keinen bildenden Künstler.

Wo in dieser Gattung doch einmal ein Maler oder Bildhauer auftritt, muss der Dialog sich aber noch lange nicht um künstlerische Fragen drehen. Ein gutes Beispiel hierfür ist Fontenelles Totengespräch zwischen Raffael und Strato, einem legendären phönizischen König aus Tyros, über den Marcus Iunianus Iustinus in seiner *Historiarum Philippicarum* berichtet. Hier erscheint Raffael, angesichts seines soziale Standes gegenüber dem Herrscher, als Vertreter der handwerklichen Praxis und Verteidiger der „gemeinen Meynungen und Vorurtheile“, die als „bequemer, und nützlicher“ als das „ziemlich philosophisch[e]“ Gerede der gelehrten Männer beurteilt wird.⁴¹ Raffael wird hier keineswegs als ideengeschwängertes, vergeistigtes Genie dargestellt, sondern als bodenständiger Handwerker, der (künstlerische) Werturteile nicht auf Grund von hoher Bildung, sondern auf Grund von gesundem Menschenverstand trifft.

Hier geht es also keineswegs um eine Diskussion von kunsthistorischen Fragen. Zur Vermittlung von Kunstgeschichte wird das Totengespräch, soweit ich sehe, praktisch nie genutzt. Das fast schon einzige Beispiel für ein Totengespräch zwischen Künstlern über künstlerische Belange findet sich in Francois Fénelons *Dialogues des morts* (1712). Dessen

³⁸ Suitner 2013 (wie Anm. 33), S. 298. Vgl. auch Ulrich Schmid: Gespräche in dem Reiche derer Todten (1718-1739), in: Deutsche Zeitschriften des 17. bis 20. Jahrhunderts, hg. v. Heinz-Dietrich Fischer, Pullach bei München 1973, S. 49-59. Deutlich grenzt sich auch Fassmann selbst von den akademischen Ständen ab: „Da sitzt z.E. Ein grund=gelehrter Mann und schwitzet bißweilen ein halbes Jahr, nur damit er ein paar *Theses* mit Ruhm *defendiren* und behaupten könne. Die gantze *Disputation* ist zwey oder drey Bogen starck [...] Meine geringere Arbeit, nach Stande=Gebühr angesehenener und geehrter Leser! Gestattet mit nicht, daß ich zwey biß drey Monathe, auch wohl ein halbes Jahr Zeit auf ein paar Boden wende, sondern es müssen in sechs Monaten, bey nahe eben so viel Buch Papier von mir um Druck befördert werden“ (David Fassmann: Gespräche in dem Reiche derer Todten, Drei und dreyßigste Entrevue..., Leipzig 1721, unpag. Vorwort).

³⁹ Anders als der Titel vermuten lässt geht es in den von Bodmer und Breitinger herausgegebenen *Die Mahler oder Discourse von den Sitten der Menschen* (1721-22) nicht um Dialoge von Malern. Die Namen „Carrache“, „Dürer“, etc. sind ein Alias für die anonym bleibenden Autoren, die Dialoge selbst haben meist die antike Geschichte zum Gegenstand. Dazu: Helga Brandes: Frühe Diskurse der Aufklärung. Über Bodmer und Breitinger, in: Literarische Zusammenarbeit, hg. v. Bodo Plachta, Tübingen 2001, S. 17-23; Rutledge 1974 (wie Anm. 36), S. 77f.

⁴⁰ Vgl. Olaf Hähner: Historische Biographik. Die Entwicklung einer geschichtswissenschaftlichen Darstellungsform von der Antike bis ins 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1999.

⁴¹ Bernard Bouvier de Fontenelle: Das V. Gespräch. Strato und Raphael von Urbino, in: Ders.: Auserlesene Schriften, hg. v. Johann Christoph Gottsched, Leipzig 1771.

Schrift nimmt nun bezeichnenderweise eine Sonderstellung ein, war sie doch für den französischen Dauphin verfasst und zielt damit auf ein ganz anderes sozio-ökonomisches Publikum als die bisher zitierten Beispiele dieser Gattung.

Bei Fénelon treffen nun Parrhasius und Poussin aufeinander, sowie Leonardo da Vinci und, wiederum, Poussin.⁴² Letzterer nimmt dabei insbesondere gegenüber Parrhasius die Position der *Modernes* ein, der mit den Alten „keine solche Vergleichung anstellen [möchte]; denn es ist von eurer Arbeit nichts mehr übrig, um davon urtheilen zu können“. Er wird vom antiken Maler dabei durchaus unterstützt, der sich deutlich enerviert darüber zeigt, dass er und seine Kollegen immerfort „zu Schieds=Richtern ihrer [der Modernen] Streitigkeiten“ ausgerufen werden.⁴³ Der Dialog zwischen Leonardo und Poussin ist dagegen konfrontativer gehalten. Ersterer verfällt in Invektiven gegen letzteren und beschuldigt Poussin, er sei nur „ein kleiner französischer Mahler, der sich genöthigt sahe, sein Vaterland zu verlassen und nach Rom sich zu begeben“.⁴⁴ Die Pointe ist hier natürlich dass Leonardo genau den umgekehrten Weg, von Italien nach Frankreich nahm und die Künste beider Nationen letztlich zu ihrer höchsten Größe erst im gegenseitigen Austausch gelangt seien. Hauptzweck der Dialoge ist aber letztlich, den Dauphin mit einigen Hauptwerken Poussins, die ausführlich beschrieben werden, bekannt zu machen.

Die Totengespräche des frühen 18. Jahrhunderts waren, wie gesagt, nicht wie ihre antiken Vorbilder als Satiren konzipiert, sondern verhandelten nüchternere Themen und dienten der „Informationsvermittlung ebenso wie Unterhaltung gemeinsam mit moralischer und ideologischer Belehrung“. Hauptaugenmerk ist, gerade bei David Fassmann, der Bericht über die Biographie der jeweiligen Gesprächspartner, die auch bei Knorr im Vordergrund steht.⁴⁵ Neben dieser inhaltlichen Ausrichtung der *Künstler=Belustigung* auf die Biographie ihrer Protagonisten folgt Knorr der höchst erfolgreichen Vorlage Fassmanns auch in der auffällig geringen Dialogizität des Totengesprächs, das nur selten in einen unterhaltsamen Plauderton verfällt.⁴⁶

Die beiden Protagonisten gehen also mehr oder weniger gar nicht auf das von ihrem Gegenüber Gesagte ein, sondern ergehen sich in Monologen, die nur gelegentlich vom Gesprächspartner kommentierend unterbrochen werden. Dissens findet in diesem Gespräch nicht statt. Höchstens vereinzelt ist auszumachen, dass Dürer eher defensiv agiert und auf seine mangelnden Möglichkeiten in Deutschland verweist (S. [24]).⁴⁷ Wenn überhaupt einmal einer der Protagonisten das Referat seines Gegenübers unterbricht, so nur um seine grundsätzliche Zustimmung zum Gesagten zum Ausdruck zu bringen. Meist wird dabei zudem die Parallelität der Lebensläufe beider Künstler unterstrichen, indem der Dialogpartner darauf hingewiesen wird, dass es einem selbst ganz ähnlich ergangen sei. An einer dieser wenigen Stellen, wo Raffael Dürers Erzählung von den Konflikten mit seiner Frau mit dem Hinweis auf seine eigenen Erfahrungen in dieser Sache ergänzt, unterbindet Dürer diese

⁴² Francois de Salignac de la Mothe Fénelon: Gespräche der Todten alter und neuer Zeiten, zur Unterweisung eines Prinzen, Frankfurt/Leipzig 1755, S. 215-226 und S. 226-234.

⁴³ Ebd., S. 216.

⁴⁴ Ebd., S. 227.

⁴⁵ Zum Verhältnis der Gattungen Totengespräch und Biographie siehe vor allem Suitner 2013 (wie Anm. 33).

⁴⁶ Zur Dialogizität, bzw. allgemeiner zur Gattung des Dialogs in der Aufklärung: Thomas Fries: Dialog der Aufklärung. Shaftesbury, Rousseau, Solger, Tübingen/Basel 1993; Jörn Steigerwald: Galante Gespräche: Fontenelles Dialogues des morts, in: Dialog und Dialogizität im Zeitalter der Aufklärung, hg. v. Gabriele Ribémont-Vickermann und Dietmar Rieger, Tübingen 2003, S. 13–30.

⁴⁷ Dass „Dürer bei Knorr nun bescheiden und zurückhaltend auf [tritt]“ (Gabriele Rohowski: Albrecht Dürer ‚Almanis pictor clarissime terris‘: zur Geschichte einer Künstlerlegende, Frankfurt a.M. 1994, S. 249) scheint jedoch stark übertrieben.

Plauderei gleich darauf: „Wir wollen uns also in unsern *Discours* nicht stören lassen“ (S. [17]).

Zu einer Verknüpfung beider Lebensbeschreibungen, wie sie etwa anhand von Personen wie Marc Antonio Raimoni nahegelegen hätte, die sowohl Dürer als auch Raffael bekannt waren, kommt es aber nicht. Im zweiten, der Vita Raffaels gewidmeten Teil des Textes nehmen dann auch noch die kurzen dialogischen Unterbrechungen immer mehr ab. Zu einem Widerspruch des Gegenübers, wie dies etwa in Fénelons Dialog zwischen Leonardo und Poussin der Fall ist, kommt es nicht, wodurch sich Knorrs Text eher wie eine klassische Vita, denn wie ein Dialog liest.

Diese Konfliktarmut spiegelt gewissermaßen Knorrs in der Einleitung artikulierten Standpunkt, dass alle Kunstformen ihre jeweils eigenen Verdienste haben. Jedoch wird dieser Schluss gerade nicht mit den Mitteln des Dialogs ausgehandelt, also dadurch, dass die beiden Protagonisten als Vertreter von jeweils konträren Kunstauffassungen präsentiert werden, die schlussendlich einen gemeinsamen Nenner finden. Sie diskutieren etwa nicht den Konflikt zwischen idealistischer Antikennachahmung und an der Naturnachahmung orientierter, realistischer Kunst. Vielmehr nehmen beide Protagonisten, wie Knorr in seinem Vorwort, dezidiert tolerante, oder besser: gleichgültige Positionen ein. Der Autor setzt hier auf die vereinte Kraft von Dürer und Raffael, deren gegenseitige Wertschätzung seine Position der Abwechslung bestärkt.

Der wahrscheinlich interessanteste Aspekt von Knorrs Büchlein ist letztlich, dass er es überhaupt unternahm, die Gattung „Totengespräch“ mit kunsthistorischen Inhalten zu bespielen. Doch Knorrs Vorhaben ist ein gescheitertes Projekt. Kein weiterer Band in der anvisierten Reihe von Totengesprächen zwischen Künstlern ist erschienen, das Werk scheint auch nicht viel rezipiert worden zu sein.⁴⁸

Die Gründe hierfür sind nicht ganz einfach festzumachen. Die literarische Qualität des Textes war sicher nicht besonders hoch – jedoch auch nicht schlechter als das, was die erfolgreichen Massenpublikationen à la Fassmann boten. Vielmehr ähnelt Knorrs Dialog gerade diesem Modell in höchstem Maße und steht dem Vorbild dabei in wenig nach. Denkbar ist daher eher, dass der Grund für das Ausbleiben einer Fortsetzung auch ein Mangel an Material war. Schon in der Vorrede kündigt der Autor entschuldigend an, dass er in den folgenden (nie erschienenen) Bänden oft mehrere Künstler sprechen lassen wird, weil pro Person nur wenig zu sagen ist (S. [12]).

Doch der entscheidende Grund mag ein anderer sein. Denn Knorr hatte durchaus noch Material, publizierte er doch einige Jahre später seine *Allgemeine Künstler-Historie*, die mehr oder weniger das Format einer klassischen Vitensammlung hat. Nur den rhetorischen Umweg die Viten in eine Dialogform umzuschreiben, hat Knorr offensichtlich aufgegeben. Inhaltlich betrachtet ist die *Künstler-Historie* keineswegs eine Revolution. Verglichen mit der *Künstler=Belustigung* bietet die Raffael-Vita in der späteren Publikation einige Informationen mehr, vor allem ein Verzeichnis der Reproduktionsstichwerke, die Kupferstiche des Meisters enthalten. Auch Dürers Leben ist kaum anders als in der *Künstler=Belustigung* beschrieben. Ein entscheidender Zusatz ist jedoch das bereits erwähnte, erste Gesamtverzeichnis der Dürer'schen Druckgrafik.

Hier zeigt sich zunächst vielleicht eine Entwicklungsrichtung an, die weg von der Anekdote, hin zum (verwissenschaftlichten) Oeuvrekatalog führt, wobei sich letzterer dezidiert an jene

⁴⁸ Sulzer erwähnt den Text etwa in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (Bd. 2 E-Ion, 2. Aufl. Leipzig 1786, S. 498). Ansonsten finden sich eher lokalhistorische Referenzen, z.B.: Georg Andreas Will: Nürnbergisches Gelehrtenlexikon oder Beschreibung aller Nürnbergischen Gelehrten..., 2. Theil, Nürnberg 1756, S. 300.

richtet, „welche auf des Dürers Sammlung von Kupfern und Holzschnitten aufmerksam sind, und solche zusammen tragen“⁴⁹ – also an Kunstsammler, nicht das breite Lesepublikum. Dieser spezifische Adressatenbezug mag bezeichnend sein: Vielleicht war die *Künstler=Belustigung* auch deswegen kein Erfolg, weil die gewählte Gattung schlicht nicht das Publikum erreichte, das sich auch für den verhandelten Gegenstand interessierte. Oder anders gesagt: Die Gattung des Totengesprächs, gerade in der populären Fassmann’schen Variante, an der Knorr sich orientierte, richtete sich, wie gesagt, an das eher weniger gebildete Bürgertum. Totengespräche, die kunsthistorische Inhalte zu ihrem Gegenstand machten, finden sich dagegen nur bei einem Autor wie Fénelon, der für den französischen Dauphin und damit für einen Adressaten schrieb, der alles andere als ein Vertreter dieses Standes war. Zu überlegen ist daher, ob Knorr mit seiner Wahl der Gattung Totengespräch vielleicht zu ‚niedrig‘ zielte, also mit der Wahl dieser Publikationsform sich an ein Lesepublikum in einer Schicht wandte, wo es schlicht nicht so viele Interessenten für kunsthistorisches Wissen gab. Den als Zielgruppe anvisierten „Liebhaber“, der Werke der besprochenen Künstler „in seiner *Collection*“ hatte (S. [12]), verfehlte Knorr mit der populären, doch niederen Gattung des Totengesprächs. Diesem wäre das später publizierte Werkverzeichnis Dürers wohl nützlicher gewesen, als das Totengespräch, das detaillierte Informationen über einzelne Werke für „mehr beschwehrlich, als angenehm“ erachtete (S. [18]).

Editorische Notiz: Der Transkription liegt die gedruckte Ausgabe der Staatsbibliothek Bamberg (Signatur 22/JH.Bg.q.19) zugrunde. Ein Digitalisat dieses Textes ist verfügbar unter:
<http://tinyurl.com/nf794d3>

Die originale Paginierung, nach der auch in der Einleitung zitiert wird, ist in eckigen Klammern vermerkt. Knorrs Buch ist in deutscher Schrift gedruckt; im Original in lateinischer Schrift gesetzte Passagen werden kursiv wiedergegeben.

⁴⁹ Knorr 1759 (wie Anm. 7), S. 25.

[3]

Vorbericht,

An den Kunst=liebenden Leser.

Unter denen vielen Ergötzlichkeiten, welche in dem Menschlichen Leben vorgenommen werden, kan man wohl mit Wahrheit sagen, daß diejenigen, welche von freyen Künsten und Wissenschaften *dependiren*, vor vielen andern den Vorzug haben, und mit allem Recht unter die erste Classe der erlaubten Belustigungen gesetzt werden können.

Die Zeichnungs= und alle von ihr abstammende Künste, als Bildhauerey, Mahlerey, Kupfferstechen, die Bau=Kunst und viele andere mehr, machen einen wichtigen Theil derselben aus, und wie viel sie zu allen Zeiten, unter Potentaten, Gelehrten, und andern Personen *aestimiret* werden, ist zur Gnüge bekannt ; ja es wäre überflüßig, wenn man den geneigten Leser in einer kurtzen Vorrede damit beschwehren sollte, weil es das gantze Werck selbstn weitläufftiger zeigen soll.

Ob gleich diese Künste zum öfftern (absonderlich die ersteren) ihren Umsturtz gelitten, und ganz in Vergessenheit gesetzt worden ; so haben sie sich doch wiederum dergestalt aus dem Staube erhoben, daß in einer Zeit von etlichen *Seculis* eine grosse Menge vortrefflicher Leute gelebet haben. Wir leben auch dermahlen in keinen solchen Kunst = tummen Zeiten, daß sich nicht ein und andere Liebhabere zu dieser Ergötzungs=vollen Künsten finden sollten :

Deswegen hat man das Angedencken dergleichen Kunst=berühmten Personen auf

[4]

diese Art zu erneuern gesucht, und ihre Verrichtungen und Begebenheiten, zur Belustigung müßiger Stunden, vorstellen wollen ; welches dann nicht allein zur Ergötzung, sondern auch zu Nutzen, in Erkänntnuß der Mahlerey, Kupfferstiche, und dergleichen, so wohl von alten, als neuern Meistern dienen wird.

Wenn man zwar der Meinung desjenigen Autores, welcher seine *Philosophischen* Gedanken von der Mahler=Kunst in den Abriß von dem neuesten Zustand der Gelehrsamkeit bekannt gemacht, folgen wollte ; so hätte man von niemand Ursache zu schreiben, als von denen alten Griechischen und Römischen Künstlern, und dem einigen unvergleichlichen Raphael : Dann alles, was nach diesen gemacht , wäre nichts sonderliches und ohne Regeln der *Analogiae*, ja die Kunst der Mahlerey, Bildhauerey, das Kupfferstechen und dergleichen, in solchem schlechten Stande, daß wir uns Ursache zu schämen haben, wann wir sie in Vergleichung der Alten ziehen. Wie ungereimt aber diese Meinung ist, wenn man ohne Ausnahm davon redet, wird ein jeder Liebhaber selbstn einsehen; ja es ist zu bedauern, daß der Herr Autor, welcher eine treffliche Einsicht in diese Kunst hat, sich nicht ihr selbst gewidmet, wir würden ohnfehlbar ein gebornes *Naturel*, folglich einen *Phidias* in der Bildhauerey, oder einen Raphael in der Mahler=Kunst vor uns sehen.

Allein es ist nicht genug, wann es von einer Sache heist, sie ist in solchem Zustande, daß wir uns Ursache zu schämen haben, man muß auch Zeit und Gelegenheit untersuchen, ob es würcklich auch so seyn kan, wie man es wohl wünschte. Wir würden die Reinlichkeit der Teutschen Sprache, die Poesie und Music in keinen solchen Stande sehen, wann sich nicht schon lange Zeit eine grosse Menge Menschen darum bemühet. Ein gleiches kan man durchgehends von allen Künsten und Wissenschaften urtheilen.

Was die Bildhauerey betrifft, haben sich allezeit vortreffliche Leute gefunden, und, wenn sie ja den Grad der *An-*

[5]

tiquen nicht erreicht; so sind ihre Wercke doch billig zu *aestimiren* : Daß sie aber nicht in solcher Vollkommenheit ; was ist wohl anders Ursache, als daß selbige je länger je mehr in Abnehmen kommt. Wir leben nicht mehr in diesen Zeiten, da man 60. 70. ja noch mehr *Talenta* vor ein einiges Stuck bezahlt ; es ist kein *Nicomedes*, König in *Pythinien*, mehr, welcher fast allen seinen Reichthum auf eine einige *Venus* verwendet ; andere dergleichen Historien nicht zu melden, weil sie ohnedem in Menge, und also mehr, als zu bekannt sind : Und was wird nicht der Götzen=Dienst hierzu beygetragen haben, daß diese Kunst in so ungemeines Aufnehmen kommen ist, gleichwie sie durch eben denselben wieder gestürztet, und durch die Bilderstürmerey wieder in Verachtung gekommen : Über dieses kommt noch das zu Schulden, daß die Alten das Angedencken derjenigen Personen, welche sich durch Tapfferkeit, Gelehrsamkeit und andere Begebenheiten berühmt gemacht, auf diese Weise verewigen wollen : welche Stelle heut zu Tage das Kupfferstechen vertritt. Alles dieses beweiset uns die Historie zur Genüge. Der Römische Feld=Herr *Marcellus* fand in der einigen Insul *Rhodus* 30000. Statuen, und *Marcus Scaurus* konnte dem Römischen Magistrat auf einem Fest 3000. Metallene Götzen=Bilder zeigen; aus diesem ist leicht zu urtheilen, was für eine Menge solcher Künstler ehemals müssen gelebt haben. Und was ist es Wunder, wenn unter so vielen auch einige was *extra ordinaires* vorgestellet haben? Denn nicht alle *antiques* Statuen sind gut.

Es würde nicht viel Mühe brauchen 300. Städte zu zählen, da man kaum anietzo 3. Bildhauer nöthig hat: wenn aber in einer Stadt 300. Meister arbeiteten, so würden sich ohnfehlbar vortreffliche Leute darunter zeigen, wenn sie zumahl solche Bezahlung zu hoffen, als bey denen Alten geschehen, und also ihren Fleiß und Kunst mehr zur Lust, als nach Verdienst vornehmen könnten. Mit einem Wort: Es gibt keine *Analogische* Bezahler, darum finden sich auch keine *Ana-*

[6]

logische Künstler, aber Tadler finden sich überflüßig und allenthalben. Der berühmte Bildhauer *Michel Angelo* wurde von seinen Eltern in ein Dorff gethan, allwo viele Bildhauer wohnten, wie denn seine Säug=Amme selbstens eines Bildhauers Frau war, daher man von ihm sagte: Er hätte diese Kunst mit der Mutter=Milch eingesogen. Was haben denn damals die Dörffer für ein Ansehen gehabt, und was für eine Art von Bauren muß dieses gewesen seyn?

Wenn ein Künstler die Natur *imitirt*, so hat er vieles gethan, die *Antiquen* gehen über die Natur ; sie haben das Schönste von einem jeden Theil genommen, und also einen solchen Körper formirt, deren man unter 1000. Personen nicht einen findet : man könnte sagen, daß sie bey ihrer Vollkommenheit der Künste unvollkommen, weil es übernatürlich, und nur von der Natur vorgebracht werden könnte, ob sie sich gleich selten so zeigt, ausgenommen in einigen Theilen, da man, zum Exempel, an einer Person einen schönen Kopff, anderswo einen Fuß, Hand, Arm, Leib, und so weiteres findet. Und eben dieses ist es, welches die Alten alsdann nach den Regeln der Verhältnuß in Ordnung brachten, und selbiges mit einem solchen Umriß begleiteten, welcher an denen Menschlichen Körpern niemahls anzutreffen. Es ist schwer zu behaupten, daß wir in einigen Theilen der Vernunft unglücklicher seyn solten, als die Alten. Denn wann man schon in einem und andern nicht zeigt, was die alten Griechen gethan ; so ist es doch durch etwas anders wiederum ersetzt. Es ist durch die Kunst des Kupfferstechens diejenige Belustigung ergänzt, welche uns an der Bildhauerey entzogen worden ; sie ist auch weit tüchtiger / mehrere *Subjecta* der Natur zu *tractiren* und vorzustellen. Wenn aber ja die Nachahmung der Alten durchgehends, und in allen Theilen der Wissenschaften, es seye in der Gelehrsamkeit, oder andern Stücken, schwer, wie das

Exempel von *Sigonio* bezeugen soll, (welcher seine Schrifften für *Ciceronis* Arbeit ausgab, von *Lipsio* aber erkannt wurde) so wird sich

[7]

die Schande der Unwissenheit nicht nur auf die Künstler allein erstrecken, sondern es werden mehrere Theil daran nehmen können.

Die Einbildungs=Krafft hat mächtige Würckungen in denen Menschlichen Gemüthern, man hält offtermahl etwas für gantz ungemeyn, weil die Sinnen mit Vorurtheilen eingenommen, und was gehören nicht für scharffsichtige Augen zu einem solchen Liebhaber, der alle Regeln der Kunst wahrhaftig erkennen kan? Wenn die Meinung erfahrner Künstler Platz findet, so ist niemand vermögend, diese Kunst so gründlich einzusehen, wenn er nicht selbst sehr vieles gethan. Vorgedachter *Michel Angelo* vergrub eine Statue an einen Ort, wo es bald wieder muste gefunden werden ; er behielt aber einen Arm davon zuruck. Als nun dieses Stuck gefunden worden, hielt es jedermann in gantz Rom für eine *Antiquitaet*, biß er den Betrug selbst zeigte, und mit dem zuruck behaltenen Arm bewies. Es werden ohnfehlbar dazumahl Kenner der *Antiquitaeten* in Rom gelebet haben, und gleichwohl sind sie betrogen worden; sie glaubten auch nicht, daß sie eben einen solchen Mann bey sich, und im Leben hätten, biß er sie überzeugte. Es ist also gewißlich die Unvollkommenheit (wenn man anderst so reden soll) der Bildhauerey mehr dem Verfall der Kunst selbst, (weil sich nicht genug Liebhaber finden) als den Künstlern zu zueignen. Die Mahlerey, *Medaillen*, Stein= und Glaßschneiden, hat gleiches Schicksal zu gewarten ; dann man siehet ja, wie sich mancher Künstler durch schwehre Reissen und viele Unkosten *capable* gemacht, etwas zu *praestiren*, solches aber wegen Mangel der Liebhaber nicht genugsam auszuführen, oder seine Fähigkeit in einem beständigen *Exercitio* erhalten kan.

Daß die Mahlerey der Alten so viel Vorzug vor denen Neuern haben soll, ist ebenfalls noch nicht ausgemacht, denn es bestehet alles in einer bloßen Einbildung und in puren Meinungen. Ob auch gleich die alten *Autores* gantz ausserordentliche Dinge davon aufgezeichnet; so haben wir doch nichts

[8]

mehr davon, als die Muthmassungen, daß wir sie gegen denen heutigen *examiniren* könnten. Alles beruhet auf den Lob=Reden der alten *Scribenten* : Man sehe aber etwas von denen jetzigen Zeiten an, wenn mancher Gelehrter von dergleichen Sachen schreibet, so wird es sich mehrentheils zeigen, daß sie dasjenige loben, welches die Haupt=Sache nicht ist, und was einiges Lob verdienet, wissen sie nicht davon zu unterscheiden. Es ist so leichte nicht, als sich einige davon einbilden, ein warhaftiges Urtheil von dieser Kunst zu fällen, und hat wohl macher grosser Mahler hierinn gefehlet.

Plinius, welcher mehr als viele andere, von der Mahlerey der Alten aufgezeichnet, machet eine Beschreibung von dem Kunst=Streit mit dem *Apelles* und *Prothogenes*, welche biß diese Stunde nicht errathen werden : Er saget, daß er die Leinwand gesehen, ehe sie in dem Kayerlichen Palast von dem Feuer verzehret worden, und diese Leinwand wäre mit nichts, als einigen Linien bezeichnet gewesen, gleichwol aber mehr als alle andere Mahlereyen *aestimiret* worden. Man sehe diese richtige Beschreibung an von einem Kenner der Mahlerey. Welcher vernünfftige Mensch wird doch wohl urtheilen, daß es nichts anders, als Linien gewesen?

Ferner melden sie, daß immer einer vor dem andern zu etwas *capabler* gewesen. Einer machte schöne Thiere, ein anderer etwas besonders in Blumen, dieser wuste die Leidenschafft wohl auszudrucken, und so weiters. *Zeuxes*, einer von denen berühmten Griechischen Malern, machte einen Korb mit Weintrauben, welchen ein Knabe auf dem Kopf hatte ; sie waren so

gemahlet, daß die Vögel herzu flogen und darauf picten. Ob nun dieses gleich noch so wichtig schiene, daß er die Vögel betrogen ; so gestunde er doch zugleich aufrichtig, daß der Knabe nichts taugen müsse, weil sich die Vögel nicht davor scheuten. Sie bezeugen hiemit selbst, daß sie nicht alle Theile der Kunst vollkommen innen gehabt. Ob auch schon der unvergleichliche Raphael so viel verrichtet, daß es ihm biß *dato* keiner gleich gethan ; so ist

[9]

es doch nur von einigen Theilen der Malerey zu verstehen : dann viele sagen, daß er in der *Colorit* nicht so weit gekommen, als wohl nach ihm geschehen, und gleichwohl machet dieses auch einen grossen Theil der Kunst aus.

Viele Leute haben etwas wunderliches an sich, sie sind niemals mit dem Gegenwärtigen vergnügt. Sie schmeicheln sich entweder mit dem Vergangenen, oder Zukünftigen, ob es gleich offtmals noch so schlecht gegründet. Der berühmte Frantzösische Maler *Pousin* sage von Raphael, daß er in Vergleichung der heutigen Maler ein Engel, und in Gegenhaltung der Alten ein Esel sey. Dieses ist thöricht geredet von einem vernünftigen Mann, dessen Meinung durch nichts anders, als ungewisse Einbildungen erwiesen werden kan : dann die Zeit hat uns ihrer Wercke beraubet, und die heutigen Malereyen lassen sich durch nichts anders, als Muthmassungen, dagegen *examiniren*.

Man siehet wohl noch diese Stunde etwas von *antiquen* Malereyen, sie sind aber nicht so beschaffen, daß die heutigen Künstler Ursache hätten, sich zu schämen. Das vornehmste Stuck so in dem *Altbrandinischen* Lust=Garten zu Rom stehet, ist eine Hochzeit, welches mit vieler Mühe aus der Erden gehoben, und dahin gesetzt worden. Dieses Werck hat nach dem Zeugnuß eines verständigen Künstlers einige Annehmlichkeiten in dem Riß, und etwas Griechisches bey sich, aber die *Composition* ist schlecht, und ohne Verständnus des Lichts und Schattens. Da man nun wohl nicht weiß, ob es eine Malerey von denen schlechtesten oder besten Römischen Künstlern sey ; so ist sie doch auch nicht also beschaffen, daß alles andere von denen Neuern nichts dagegen seyn sollte.

Die Maler=Kunst bestehet aus einem solchen Wesen, durch welche alle in der Natur vorkommende Dinge *imitiret* werden. Wenn ein Künstler einen Theil davon gründlich zu *tractiren* weiß, es seyen Figuren, *Portraits*, Thiere oder Landschaften, Blumen oder Früchte, und dergleichen so hat er das seinige gethan : dann es ist unmöglich, daß er alle *Subjecta*

[10]

der Natur, nach ihren Regeln, zuwege bringen kan. *Parrasius* malte einen Vorhang, welchen *Zeuxis* für natürlich hielte. Er wird sich gewiß in diesem Stuck am fähigsten geachtet haben : Und wenn Raphael anitzo lebete, und etwas von Thieren, oder Landschaften mahlen sollte; so würde er gewiß (seit deme er gelebet) seines gleichen gefunden haben. Alles, was von ihm gesaget ist, bestehet in der Vollkommenheit des Risses, und der *Analogia* des menschlichen Körpers. Es ist aber noch kein Schluß, daß sich deswegen alle nachfolgende Maler ihrer Arbeit schämen müssen, weil sie die *analogischen* Regeln der Alten nicht vollkommen innen gehabt ; oder weil ihre Wercke nicht *mathematice* verfertigt. Es ist auch gar wohl zu glauben, daß mancher grosser Maler nicht viel von *mathematischen* Wissenschaften weiß, weil in den *Philosophischen* Gedanken von der Maler=Kunst angemercket worden, deswegen kan er doch ein künstlicher Maler seyn. Ja man hat Exempel, daß einige *absolut* nichts davon wissen wollen; Rembrandt ist ein warhafftiger Zeuge davon, er lachte alle Künstler mit ihren *analogischen*, *academischen*, *perspectivischen* und andern Regeln der Kunst aus. Er formierte sich eine eigene Manier, und brachte so viel zuwege, daß seine Malereyen, als kostbare Edelgesteine, in der Kunst angesehen worden. Es verhält sich damit, wie mit denen Gelehrten, welche in denen Grund=Sprachen nicht gar

viel wissen, gleichwohl aber in andern Stücken als *capable* Leute *passiren* können. Es ist der verschiedene *Gout* das vergnüglichste in der Malerey, und die Veränderung und Vielheit der Manieren machet sie angenehm. Sie hat hierinnen eine grosse Aehnlichkeit mit der *Poesie* und *Music*, welche ebenfalls eckel würden, wenn man beständig einerley hören müste. Und was wäre denn endlich der Lohn für so viele herrliche Meister, die mit so vieler Mühe, Schweiß und Arbeit ihre Wercke verrichtet? Solte wohl ein *Giorgio, Titian, Tintoret, Veronese, Corregio*, die *Caraccen, Guido Reni, Dominicino* ; unter denen Deutschen und Niederländern : *Dürer, Holbein, Rubens*,

[11]

van Deyck; in kleinen Sachen, *Dau, Miris, de Lar, van der Werfft*; in Landschaften *Loraine, Both*, und unzählich andere mehr ; Sollten wohl, sage ich, sich alle diese ihrer Wercke schämen, weil sie nicht mit den *analogischen* Regeln der Alten übereinstimmen, und von welchen nicht einmahl mehr etwas aufzuweisen, sondern alles auf Beschreibung und ungewisse Muthmassungen, und Einbildung ankommt?

Gleichwie aber durch alle dergleichen Meinungen der Ruhm ihrer Wissenschaft nicht gemindert wird; so mögen sich die Vertheidiger immerhin mit ihren alten und vergangenen Schönheiten in der Einbildung ergötzen : wahre Kenner und Liebhabere werden sich mit dem Gegenwärtigen vergnügen.

Endlich was das Kupfferstechen betrifft, kan man wohl mit Wahrheit sagen, daß selbiges den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht. Ich will anietzo nicht von diesem Kupfferstechen, welches weiter in nichts, als einer zierlichen Übung, vielen Fleiß, aber wenig Verstandes bestehet, auch nicht von dem in diesem Stuck unvergleichlichen *Dürer*, und jetzt lebenden Künstlern reden ; sondern nur von dreyen in dieser Kunst vortrefflichen Männern, als *Calot* im Radiren, *Mason* im Stechen, und *Piccard* in schönen und gelehrten *Inventionen* und Zeichnen melden. Wer deren Vortrefflichkeit nicht einsiehet, wird sich gewißlich bey der ganzen Kunst=verständigen Welt einer grossen Unwissenheit in der Kupfferstecher=Kunst schuldig geben. Dann dieser künstliche *Calot* hat nach *Proportion* seiner Verrichtungen nicht weniger, als die Alten gethan, und wer die ungemeynen Wercke mit dem Grab=Eisen, und dem zugleich angebrachten Verstand des vortrefflichen *Masons* einsiehet, der muß gestehen, daß es bald über=natürlich scheineth, da daß biß diese Stunde dergleichen nicht *praestiret* worden.

Es wird in den folgenden Theilen und dem Leben dieser Künstler eines und das andere mit mehrern Umständen untersucht werden ; dahero ist schließlichen nur noch zu erinnern, daß dieses nicht für *analogische* Kenner, sondern vielmehr nur

[12]

für Liebhaber dieser edlen Künste geschrieben worden, welche sich berühmte Leute in Mahlen, Bildhauen, Kupfferstechen, und andern Wissenschaften mehr bekannt machen, und sich in der Künstler Historie belustigen wollen.

Gleichwie man nun versichert, daß die *analogischen* Kenner, noch mehr aber die Bezahler, rar; so werden auch nicht lauter *analogische* Künstler vorkommen ; Noch weniger ist es möglich, allezeit nur zwey Personen aufzuführen, weil von vielen rechtschaffenen Männern nicht mehr bekannt, als was von ihren Wercken zu urtheilen ist : Es soll aber gleichwohl alles auf eine bequeme Art vorgetragen werden. Hat mancher nicht viel gethan, so ist nicht viel von ihm zu melden; gleichwohl ist manchem Liebhaber damit gedienet, wann er von einem und dem andern in seiner *Collection* liegenden Meistern Nachricht hat ; deswegen wird selbiges ohne Ausnahm der Nation, Zeit und Handtierung, alten und neuen Künstlern vorgetragen, und mit Registern versehen werden. Der geneigte Leser lasse sich auch dergleichen Leute

gefallen, ob sie schon nicht mit den alten Griechen, Raphael und andern grossen Künstlern, in gleichem Grade stehen: Dann GOTT, die Zeit und das Glück hat uns nicht zu einerley Verrichtungen bestimmt ; und wie schön wäre es nicht, wenn wir uns der Verachtung gegen andere Leute enthielten, und nicht so oft mit grossen Vorurtheilen ein= und anderes für geringschätzig achteten, da wir doch nicht wissen, warum es bey vielen also, und nicht anderst ist ; denn es würde mancher Mensch, der Vernunft werden, einen Gelehrten Staats=Mann, oder Künstler vorstellen können, da ihme das leidige Schicksal hinter den Pflug gestellet. Was ist aber endlich in der Welt wohl das Leichteste : Kurz darauf zu antworten : Nichts anders, als das Tadeln und Splitterrichten. *Sapienti fat.*

Nürnberg den 30. May 1738.

[13]

Als sich der berühmte Italiänische Künstler *Raphael Sanzio d'Urbino* in dem Reiche derer Todten einige Ergötzlichkeiten im Spatzierengehen machte ; begegnete ihm unter andern eine Person von guter Gestalt und Ansehen. Die *Physiognomia* dünckte ihm, bekannt zu seyn, als er sich aber doch nicht erinnern kunnte, nahm er Gelegenheit und sagte : Werthester Freund! aus einem (mir bey dem Leben) nach Italien überschickten *Portrait* urtheile ich, daß ihr der berühmte Künstler Albrecht Dürer, welchen die *Fama* aller Orten der Welt in *Estim* gesetzt ; seydh dahero so gütig (wenn ich mich nicht irre) und vergnüget meine *Curiosité*, weil ich schon lange gewünschet, euch zu sprechen.

Dürer.

Mein Freund ! ihr irret nicht in eurer Meinung, dann eure Frage gibt mir zu erkennen, daß ihr der Welt=berühmte Mahler Raphael, und ich erinnere mich gar wohl, daß ich Verlangen getragen, die Ehre eurer Freundschaft zu genießen, auch mein von mir verfertigtes *Portrait* an euch gesendet, dadurch zu erfahren, ob es wohl aufgenommen würde.

Raphael.

Wenn ich euch die Warheit sagen soll, Werthester Dürer ! so ist gewiß, daß ich mich über den grossen Fleiß und Verstand, welchen ihr in euren mir damals übersandten *Portrait* gewiesen, nicht genug verwundern können; es ist auch selbiges in der Kunst=Kammer zu Mantua, als ein sonderbahres Kunst=Stuck von eurer Zeichnung lange Zeit aufbehalten und gezeigt worden. Deswegen wollte ich auch nicht unerkänntlich seyn und einige Risse von meiner Hand dafür übersenden. Aber saget mir bey dieser Gelegenheit, wie es mit eurer Geburt, Leben und andern Begebenheiten in dem Reiche der Lebendigen beschaffen gewesen.

Dürer.

Das Vergnügen eurer *Compagnie* zu genießen verbindet mich, auf das möglichste euch hierinn zu dienen. Lasset uns auf dieser angenehmen Gegend Platz nehmen, damit wir uns in denen vergangenen Bege=

[14]

benheiten erlustigen können, ich werde solche auf das gründlichste, und, so viel ich mich noch erinnere, vortragen.

Meine Vor=Eltern, welche in einem Dorffe Eytas bey Gyula unter Großwardein, in dem Königreich Ungarn, lebten, nähreten sich von der Vieh=Zucht, biß mein Vatter das Goldschmied=Handwerck erlernete, auf seinen Reisen unter anderen Städten auch Nürnberg

besuchte, und sich allda häußlich niederließ. Ich wurde also zu Nürnberg den 20. May an einem Char=Freytag 1471. gebohren. Mein Vatter, welcher ein fleißiger und Gottesfürchtiger Mann war, besorgte nicht allein sein, sondern auch seiner Kinder Wohlfahrt, absonderlich hatte er eine starcke Zuneigung zu mir, weil er sahe, daß mich das gütige Schicksal mit einem sehr fähigen Naturel begabt hatte, derowegen hielte er mich auch zu seiner Handthierung an. Ich versäumte keine Zeit, mich im Zeichnen, Stechen, und Treiben zu üben, brachte es auch so weit, daß ich in meinem 16. Jahr die sieben Fälle Christi zu meines Vatters grösten Vergnügen verfertigte und in Silber getrieben darstellte.

Aber zu eben dieser Zeit erregte sich mein *Genie*, und ich fande mein Naturel zu etwas anders *capable*, deßwegen erwählte ich die Mahlerey=Kunst, und stellte es meinem Vatter vor. Er wollte sich anfänglich nicht dazu bequemen, weil er die Zeit, so ich auf seine Arbeit gewendet, für verlohren hielte : Als er aber sahe, daß ich mich nicht anders *resolviren* wollte, handelte er deswegen mit einem seiner guten Freunde, und damals sehr berühmten Mann, Martin Schön, in Colmar. Es fügte sich aber, daß dieser unter währendem Vorhaben mit Tod abgieng : daher wurde mein Vatter gezwungen, andere Gelegenheit zu suchen, und *accordirte* mit einem in Nürnberg, und selbiger Zeit besten Mahler, Michael Wohlgemuth, daß er mich 3. Jahr lang in der Mahler=Kunst unterrichten sollte. Dieses geschah im Jahr Christi 1486.

Raphael.

Auf diese Weise war euch das Schicksal bey dem Anfang eurer Kunst in einigen Stücken *contrair*, indem sich nicht allein euer Vatter darwider setzte, sondern auch die Person, wo er hin *inclinirte*, mit Tod abgieng : Indessen müst ihr einen recht vesten Vorsatz genommen haben, weil ihr euch durch nichts abwendig machen lassen. Es wäre wohl auch Schade, wenn es geschehen, indem ihr der *curieusen* Nach=Welt vieles Vergnügen, so durch euren Fleiß entstanden, entzogen hättet.

Dürer.

Als ich mich nun, so zu reden, in meinem Element befande, ließ ich

[15]

die Zeit nicht vergeblich vorbeystreichen, sondern suchte mich in einen solchen Stand zu setzen, damit ich einstens Ehre davon haben möchte. Bey meinem Vatter hatte ich Gelegenheit, das Stechen zu *exerciren*, und also wollte ich es auch nachgehends nicht in Vergessenheit stellen, kam auch durch beständige Übung so weit, daß mir das Grab=Eisen günstiger gewesen, als allen denen, so vor mir gelebet.

Raphael.

Ich gestehe gar gerne, daß ich bey Erblickung eurer Kupfferstiche selbst gerühret und mir vorgenommen, einige von meinen Rissen heraus zu geben. Ich sahe aber, daß unserer Nation das Grab=Eisen noch nicht allzu geneigt ; deswegen wurden einige Teutsche dazu beruffen, und auf diese Weise wurden eine ziemliche Menge verfertigt, daß kaum eine Mahlerey oder Zeichnung von meiner Hand ungestochen geblieben : Aber saget mir bey dieser Gelegenheit, welcher Nation diese schöne Erfindung mit Wharheit zugeeignet werden mag?

Dürer.

Ohnstrittig können es die Teutschen mit grösserem Recht behaupten, als die Italiäner ; dann obgleich die erste Person, welche es *exerciret*, schwehr zu erweisen ; so ist doch dieses gewiß, daß es schon um das Jahr 1450. bey uns bekannt gewesen. Dieses bezeugen die Kupfferstiche selbst. Man siehet eine ziemliche Anzahl von demjenigen Meister, welcher sich

Israel von Mecheln genennet, und seine Kupffer mit I.V.M. bezeichnet. Und ob schon diese Stucke mit keiner Jahr=Zahl bemercket ; so geben doch die Trachten zu erkennen, zu welcher Zeit er gelebet, und daß er ohnfehlbar einer von den ersten Kupfferstechern, weil ich selbst nach ihm *copiret*. Da sich aber gleichwohl wegen des Alterthums nichts sicheres schlüssen lässet ; so ist das gewisseste und eines von den merckwürdigsten Blättern dasjenige, worauf ein alter Mann, der seine Hand an eines jungen Mädgleins Brust, sie aber ihre Hand in seiner Taschen hat: Dieses Stuck ist mit H.S. nebst beygefügter Jahr=Zahl 1455. bezeichnet, zu einem klaren Beweiß, daß schon vor meiner Geburt einige Künstler gelebet, welche ihr Vergnügen damit gesucht, ja es scheint, daß diese schöne und *curieuse* Kunst mit der herrlichen Erfindung der Buchdruckerey ihren Anfang genommen ; dann es ist bekannt, daß die ersten Formen der Bücher auf Holtz geschnitten worden, biß man endlich auch dahin gedacht, dergleichen in Ertz vorzunehmen. Nach obigen Meistern hat sich Martin Schön hervor gethan. An. 1497. habe ich vier nackende Weibs=Personen gestochen ; ist also deutlich bewiesen, daß der

[16]

Ruhm dieser Erfindung denen Teutschen ehender, als denen Italiänern, gebühre, zumahl sie keinen älteren Beweiß, als die beeden Florentinischen Goldschmiede, *Maso Friniguerra* und *Baccio Baldini* anführen können, die nach damaliger Mode auf die silbernen Gürtel mit dem Grab=Eisen gestochen, und dadurch dem *Andreae Mantegna* Anlaß gegeben, daß er auf Kupffer dergleichen vorgenommen, so aber viel später, als obige angeführte, und erst gegen das Jahr 1500. geschehen, da es bey uns schon in ziemlichen Flor war.

Raphael.

Ich höre mit grosem Vergnügen an, daß ihr eure Meinungen gründlich zu behaupten suchet, und gestehe gar gerne, daß ich allen *Respect* für diese herrliche Wissenschaft hege ; dann ob sie schon nicht mit denen schmeichelnden Farben begleitet ist ; so hat sie doch diesen unwidersprechlichen Nutzen, daß unser Fleiß und Mühe der Nach=Welt nicht so bekannt worden wäre, weil die besten Stücke in den Cabinetten und Palästen grosser Herren aufbehalten, und vielen tausend Liebhabern unbekannt geblieben wären, da sie hingegen durch die Kupffer Abdrücke einer grossen Menge zur Ergötzung dienen können. Nicht minder ist es auch für Künstler von ungemeinem Nutzen, indem sie sich dadurch in den wichtigsten Theilen ihrer Kunst unterstützen, eines jeden Meisters Wissenschaft und Stärcke in der *Composition*, in der *Correction* des Risses, und dem Kunst=Stuck des Lichtes und Schattens, ja (mit einem Wort) das gantze Wesen, welches in den menschlichen Verrichtungen vorkommt, betrachten können. Ja es ist zu bedauern, daß die Alten dieser schönen Erfindung beraubt gewesen ; dann ihre Verrichtungen wären uns viel besser bekannt, sie würden alles, was schönes und *curieuses* bey ihnen gewesen, auf die Nachkömmlinge überbracht haben, da uns die Zeit nicht einmahl die Asche davon übrig gelassen ; wir würden die prächtigen *Monumenten*, den Tempel zu Jerusalem und alle Herrlichkeiten Salomonis figürlich vor uns sehen. Die schönen Gebäude der Griechen, Athenienser, Corinthen und des alten Roms, welche der Zeiten=Zahn schon längst zermalmet, wären uns vor Augen geleget, da wir uns kaum aus denen duncklen und überbliebenen Schrifften einigen Schatten vorstellen können. Ja das Andencken grosser Helden, gelehrter und anderer Personen, kan der Verwesung biß auf späte Jahre dadurch entzogen werden.

Dürer.

Ihr redet gantz wohl, grosser Künstler ! Weil es eine Erfindung,

[17]

durch welche die gantze sichtbare Natur, und alle in ihr befindliche Dinge figürlich vorgestellt werden ; so ist es gewiß eines von denen *curieusesten* Dingen, so jemals erdacht worden.

Aber wiederum auf meine Historie zu kommen : In meiner Lehrzeit hatte ich so viel begriffen, daß ich mir in die Fremde getraute ; derowegen begab ich mich auf meines Vatters Rath von dannen, besuchte die vornehmsten Städte in Teutsch= und Niederland. Da ich nun eine Zeit von vier Jahren in der Fremd unter steter Kunst=Übung zugebracht, wurde ich wieder nach Hause beruffen. Nach meiner Zuruckkunfft bemühte sich mein Vatter, mir eine Heyrath zu verschaffen, welches auch An. 1494. geschahe, indeme er deßwegen mit Hanns Freyen *tractirte*, welcher mir seine Tochter nebst einem Heyrath=Gut von 200. Gulden zum Weibe gab : Indessen kan ich wohl sagen, daß dieses der aller *fataleste* Streich gewesen, so mir jemals begegnet.

Raphael.

Auf dies Weise haben wir, was das Frauenzimmer betrifft, einerley *Fata* gehabt, weil ich mir ebenfalls einen solchen Verdruß über den Hals gezogen, welchen ich nimmer ersetzen können, da ich doch nicht einmahl eine Frau zur Ehe gehabt, wie ihr in meiner Historie hören werdet.

Dürer.

Wir wollen uns also in unsern *Discours* nichts stöhren lassen, weil es uns allen beeden noch zeitlich genug kommt, wenn wir davon reden müssen. Nunmehr fieng ich an dasjenige, was ich in der Kunst bißhero gesammelt, auszuführen. Zur *Geometrie, Architectur, Perspectiv* und andern zur Kunst benöthigten Wissenschaften hatte ich von Jugend auf Belieben, derowegen suchte ich alles auf das möglichste nach selbigen einzurichten, ob ich gleich wenig, oder gar keine Vorgänger hierinnen hatte, weil Teutschland dazumahl noch zimlich rar an Liebhabern und Beförderern dieser Künste und Wissenschaften war. Ich ließ mich aber deswegen von nichts abhalten, sondern mein weitläuffiges *Genie* verursachte, daß ich mich nicht allein im Zeichnen, Mahlen und Kupfferstechen, sondern auch in Bosieren, Bildhauen, Eisenschneiden und andern mehr vom Zeichnen *dependirenden* Künsten ergötzte. Da ich nun verschiedene *exercirte*, behielten doch die ersten, als Zeichnen, Mahlen und Kupfferstechen, den Platz. Die angenehme Veränderung, etwas zu zeichnen, dann zu mahlen, nach demselben mich im Kupfferstechen zu belustigen, verursachten, daß eine grosse Menge allerhand Historien und

[18]

Inventionen von meiner Hand gefertigt wurden, ja ich würde euch, grosser Künstler ! mehr beschwehrlich, als angenehm seyn , wenn ich nur diejenigen, deren ich mich erinnere, erzählen wollte. Dieser beständige Fleiß , und das von Natur angeborne gelassene Naturell, nebst einer bescheidenen Aufführung, gaben Gelegenheit, daß ich von vielen hohen Potentaten, Gelehrten und anderen Personen geliebet wurde, wie ich denn vom Kayser *Maximiliano I.* nicht nur viele Gnade, sondern auch eine jährliche Pension genoß. Es beliebte auch gedachtem Monarchen, mir selbstem manchmahl etwas vorzuzeichnen, welches ich hernach mahlen musste. Nach deme wurde ich von *Carolo V. Ferdinando*, König in Ungarn und Böhmen, dem Könige in Engelland, verschiedenen Chur=Fürsten, und Fürsten in Teutschland mit sonderbahren gnädigen Augen angesehen, indeme ein jeder gerne etwas von meiner Hand haben wollte. Die Italiäner selbstem waren meinen Sachen nicht ungeneigt, sondern machten sich solche bey vieler Gelegenheit zu Nutz, wiewol mir eines darunter gar übel gefiel ; dann als ich unter vielen andern auch einen Paßion in Holtz schnitt und von 36.

Blättern starck zum Vorschein brachte, selbiger auch zu Venedig nebst verschiedenen andern Stücken öffentlich verkaufft wurde ; so fand sich alsbald ein gewinnsüchtiger Mann, *Marcus Antonius* welcher solchen an sich kaufte, und selbigen von Strich zu Strich nebst meinen Namen in Kupffer brachte. Weil ich mir nun wegen aufgewandter Mühe ein Kayserl. *Privilegium* ausgebetten ; so war mir diese Begebenheit höchst verdrüßlich, derowegen gieng ich nach Venedig und beschwehrte mich bey der *Republic* über dieses unbillige Verfahren, womit ich so viel zuweege brachte, daß er meinen Namen aushun muste. Bey damaligen Auffenthalt in Venedig verlangten einige kunstliebende Teutsche Kaufleute eine Tafel vom S. *Bartholomaeo* in die Kirche des gedachten Heiligen, welche ich ihnen mit grossen Lob verfertigte , und auch allda aufgestellt wurde ; es ist aber nachgehends dieses Stück, durch den sonderbahren und Hohen Freund guter und schöner Künste, nemlich den Kayser *Rudolphum II.* um grosses Geld erkaufft, in Tuch und Baumwolle eingepackt, und, damit es nicht Schaden durch das Fahren nehmen mögte, von starcken Männern an Stangen biß in die damalige Residenz=Stadt Prag getragen worden.

Raphael.

Dieses bezeugt einen sonderbaren *Estim*, welchen Kayser *Rudolphus* für eure Arbeit gehabt, indem dieses Stuck mit so grosser Sorgfalt einen so weiten Weeg gebracht worden. Es wäre zu wünschen, daß sich

[19]

allezeit so eifrige Liebhaber zeigten, damit mancher grosser Künstler nicht so widrige Fälle von dem Schicksal ausstehen müßte, wie denn derer bereits viele bekannt, deren Verdienste niemahlen, absonderlich bey ihrem Leben, erkannt worden.

Dürer.

Dieses ist mir zwar bey meinem Leben nicht begegnet, daß meine Bemühung oder Arbeit sollte vor der Welt versteckt geblieben seyn, wie ihr in meiner vorigen Erzählung vernommen : es mögen aber meine Kupfferstiche nicht wenig hierzu beygetragen haben, welche nebst den Holzschnitten aller Orten bekannt worden sind. Daher kam es auch, daß die meisten Teutschen Künstler, welche zu meiner Zeit und nach mir gelebet, viele von meinen Sachen *copirten* und meine Manier zu *imitiren* suchten, welche Stücke hernach von denen unrichtigen Kennern für meine Arbeit gehalten, ja wohl gar von einigen Betrügern für theures Geld verkaufft, und den Liebhabern für *Originalia* angelogen worden, da ich doch nimmermehr etwas davon gesehen, viel weniger selbst gemacht; dann ich müßte hundert und mehr Jahre gelebt haben, biß ich eine solche Menge Sachen, als jetzt noch in der Welt von mir aufgewiesen werden, verfertigt hätte.

Raphael.

O dergleichen Streiche werden gar oft paßiren, und ihr habt noch bey eurem Leben von *Marco Antonio* eine solche Betrügerey erfahren; indessen ist es wahr, daß vielen rechtschaffenen Künstlern zimlicher Tort durch solche betrügerische Leute geschiehet, weil nicht nur allein schlechterer Meister Arbeit, wider besser Wissen und Gewissen, denen Liebhabern eingeschwätzet und für *Originalia* verkauffet, sondern auch manche schöne und etwas schadhafft gewordene Mahlerey mit dem Pensel ihrer *Ignoranz* gar überschmieret, und so verdorben wird, daß kaum ein Schatten mehr von dem vorigen übrig bleibt, und gleichwohl müssen dergleichen Mißgeburten gar oft neben andern herrlichen Stücken so lange mit prangen, biß ein wahrer Kenner die Schwäche einsieht, und solche *Monstra* nicht ohne Lachen betrachten kan.

Dürer.

Bey denenjenigen Kunst=Liebhabern, welche selbst eine gründliche Wissenschaft von Mahlereyen besitzen, gehet es wohl so leicht nicht an. Weil es aber eine lange Zeit erfordert, biß man ein wahrhaftes und sicheres Urtheil von einer Mahlerey fällen kan, folglich sich manchen seine Wissenschaft auf eines anderen eingebildete *Authorität* und Worte grün=

[20]

det; so wird es freylich nichts neues seyn, daß der Ruhm eines rechtschaffenen Künstlers auf obgedachte Art gekräncket wird.

Ehe ich nun wieder von Venedig zuruckgienge, wurde ich mit dem berühmten Künstler *Bellinus* bekannt : Diesen gefiele meine Manier zu arbeiten ebenfalls sehr wohl, indem er sahe, wie ich nach meiner angewöhnten Freyheit mit einem Pinsel viele zarte Haare auf einmahl zu wege brachte ; derowegen bat er sich einen davon zum Andenken aus, mit Vermelden, daß er es niemahlen würde geglaubt haben, wann er es nicht selbst mit Augen angesehen hätte. Ich überreichte sie ihm alle, zeigte aber, daß ich es mit einem jeden zu thun vermögend wäre. Gleichwie ich nun viele gute Freunde und Gönner hatte, also fehlte an Feinden auch nicht, wie dann der sonst berühmte Künstler *Michel Angelo Buonarotto* alle meine Sachen, so viel er bekommen können, aus Neid soll zerrissen und verbrannt haben. Eine ganz andere Meinung hatte der bekannte Künstler *Andrea Montegna*, dann als dieser erfahren, daß ich mich zu Venedig aufhielt, Alters halben aber keine Reisse mehr vornehmen konnte, ließ er mich ersuchen, ob ich nicht bey ihm zusprechen, und Freundschaft mit ihm aufrichten wollte ? Weil ich nun ebenfalls vieles von ihm hielte, so nahm ich dieses Erbieten willig an, und begab mich auf die Reisse nacher Mantua ; Er starb aber zu meiner größten Betrübnuß, da ich noch in der Hinreise begriffen war, im Jahr 1517.

Nunmehr war es Zeit Italien wiederum zu verlassen, derowegen verfügte ich mich zuruck nach Hause. Ich war aber kaum allda angelanget ; so muste ich schon wiederum auf eine andere Reisse bedacht seyn ; dann ob ich schon durch vielen angewandten Fleiß und Arbeit so viel zuweegen brachte, daß ich nicht allein reichlich leben, sondern auch noch ein ziemliches Vermögen sammeln kunnte ; so war doch mein von Natur übel geartete Frau keineswegs damit zufrieden, weil sie niemahlen satt werden können, ob wir gleich keine Kinder hatten. Dieses neidische, zänckische, und über alle massen verdrüßliche Leben war meinem stillen Naturell ganz *contraire*, zumahl auch keine Vorstellung von den vernünftigesten Personen bey ihr Platz finden wollte ; deswegen riethen mir einige von meinen vertrautesten Freunden, absonderlich Billibald Birkheimer: Ich sollte mich ohne ihr Wissen hinweg begeben, sie würde ohnfehlbar dadurch zum Gehorsam gebracht werden. Weil ich mich nun wegen des beständigen Verdrusses gar leicht *resolviren* kunnte ; so nahm ich würcklich eine Reisse nach Niederland vor, und besuchte die damahlige Künstler und ihre schönen Wercke. Ich wurde allenthalben mit vielen *Estim* aufgenommen ; zu Brüssel gerieth ich mit dem berühmte *Erasmus Rotero-*

[21]

damo in Bekanntschaft, und in Antwerpen wurde ich von vielen Malern und Künstlern überaus herrlich *tractirt*, absonderlich fand ich an der Person des damals berühmten Lucas von Leiden vieles Vergnügen, und richtete vertrauliche Freundschaft mit ihm auf, so daß einer den andern zum geneigten Andencken abgeschrieben. Auf solche Weise, kan ich wohl sagen , daß ich recht vielen angenehmen Zeit=Vertreib genossen.

Indessen wurde meine Frau durch diese unvermuthete Begebenheit in äusserste Bestürzung gesetzt, zumal sie nicht einmal erfahren können, wohin ich mich gewendet. Sie lebte also

eine Zeit lang in grosser Kümmerneuß, unter stetiger Bemühung, zu erforschen, wo ich mich etwa aufhalten mögte, insonderheit flehete sie meinen werthesten Freund, Bilibald Birckheimer, beständig an, er wolle ihr doch ihren Mann wieder schaffen, mit Versprechen, sie würde mir künfftighin auf das freundlichste und beste zu begegnen wissen. Hierauf gab er ihr, wie zwar vor diesem schon vielmals geschehen, wegen ihrer unbilligen Aufführung einen derben Verweiß, und stellte ihr ernstlich vor, was sie endlich für Nutzen zu gewarten haben würde, wenn sie ihre neidische und zänckische Lebens=Art nicht ändern würde ; worauf sie unter tausend Thränen und Versprechungen alles wiederholte, was sie schon zugesagt, nemlich künfftig eine bessere Lebens=Art zu führen. Darauf versprach er nun an mich zu schreiben, daß ich mich wieder bey ihr einfinden sollte, welches er auch that. Nachdem ich mich ein Jahr lang in Niederland aufgehalten, gieng ich wiederum nach Hauß, in der Hoffnung, eine bessere Lebens=Art zu genüssen. Nach meiner Heimkunfft wartete ich meinen Verrichtungen, wie zuvor, ordentlich ab, unter andern nahm ich Gelegenheit einige Reguln von der *Geometrie*, *Perspectiv*, und damaliger Art der *Fortification* aufzuzeichnen : Nicht weniger hatte ich ein sehr mühsames Werck von der *Simetrie*, oder *Proportion* des menschlichen Cörpers verfertigt. Ich war anfangs nicht willens, einiges oder etwas davon zu *publiciren*, weil ich es nur zu meiner selbst eigenen Belustigung zusamm getragen. Als aber mein grosser Freund , Willibald Birckheimer, ein sonderbar Vergnügen darüber bezeugte, ließ ich mich bereden, daß solches zum Druck befördert wurde. Ein auf erstgedachte Art von *Proportion* der Pferde handelndes Werck war ebenfalls bey nahe gantz fertig , welches aber zu meinem grösten *Chagrin* verlohren gegangen, so daß ich niemahlen ein Blat mehr davon zu Gesichte bekommen. Indem ich nun auf das eiferigste bemühet war, meine vorgedachte Wercke zu besorgen, so fieng meine Frau ihre vorige Lebens=Art wiederum an. Die vielen Verrichtungen, welche ich die Zeit meines Lebens vorgenommen, und der heimliche Verdruß

[22]

nebst denen gleichfalls heran nahenden Jahren, verursachten, daß ich in eine auszehrende Kranckheit verfiel, welche mich auch den 6. April 1528. auf den Weeg alles Fleisches liefferte, ehe ich noch das letzte von meinen Büchern besorgen kunnte.

Raphael.

Es ist höchlich zu bedauern, daß eine Person von so vielem Fleiß durch eine boßhaffte Creatur Schaden leiden und vor dem allgemeinen Ziel sein Leben enden soll. Dann dieses ist gewiß, daß die allzu eiferigen Bemühungen das Gemüth und den Leibe schwächen. Wann nun auch andere und noch gefährlichere *Affecten* die Seele angreifen ; so hat man nichts anders als das Ende zu hoffen.

Dürer.

Indessen hat mein Todesfall eine ungemaine Bestürtzung unter meinen guten Freunden und Bekannten verursacht. Alle Kunstliebende waren darüber betrübt, absonderlich gieng es meinem allerbesten Freund Bilibald Birckheimer, gar sehr zu Herten, daß er nunmehr einen seiner allerliebsten und vertrautesten Freunde entbehren und missen sollte ; derowegen sparte er, nebst vielen damals lebenden Gelehrten, keine Mühe, mich durch ihre Federn zu verewigen, und in die Unvergessenheit zu setzen, so, daß mein Fleiß der spaten Nach=Welt zum beständigen Andencken bekannt bleiben wird. Ob auch gleich verschiedene meinen Ruhm zu verdunckeln gesucht ; so wird mir doch dieses niemand strittig machen, daß ich unter den Teutschen fast der erste, welcher viele gute Künste und Wissenschaften aus dem Staube der Unwissenheit erhoben, auch denen Teutschen Künstlern die Bahn gebrochen, auf

welcher nach mir viele mit Ruhm gewandelt haben, da sich ohnedem unter denen Sterblichen keiner einer Vollkommenheit rühmen kan.

Mein Körper wurde rühmlich zur Erde bestättiget , und auf das Grab folgende *Inscription* gemacht:

Mem. Alb. Dür. Quicquid Albert Düreri mortale fuit; sub hoc conditur tumulo ; emigravit VIII. Id. Aprillis MDXXVIII. A. D.

Dieses Epitaphium wurde nach verflossenen anderhalb *Seculis* 1681. von einem sonderbahren Verehrer und grossen Künstler, Herrn von Sandrart, vergrössert, und folgendes zur Bezeigung eines sonderbahren *Estims* gegen mich beygefüget:

[23]

Vixit Germaniae suae decus ALBERTUS DURERUS Artium lumen ; Sol artificum ; Urbis patriae Nor. Ornamentum ; Pictor ; Calcographus ; Sculptor , fine exemplo , quia omniscius, dignus inventus exteris, quem imitandum censerent ; Magnes Magnatum, Cos ingeniorum. Post sesqui seculi requiem , quia parem non habuit, solus hic cubare jubetur. Tu flores sparge Viator. A. R. S. M. D. C. LXXXI. Opt. Mer. F. Cur. J. De S.

Hier ruhe Künstler=Fürst! Du mehr als grosser Mann!

In viel Kunst hat es dir noch keiner gleich gethan.

Die Erd war ausgemahlt, der Himmel dich jetzt hat,

Du mahlest heilig nun dort an der GOTTes Stadt.

Die Bau= Bild= Mahler=Kunst, die nennen dich Patron,

Und setzen dir nun im Tod die Lorbeer=Cron.

Raphael.

Dieses muß ein grosser Liebhaber gewesen seyn, weil er nach so langer Zeit euer Andencken zu verewigen gesucht. Es ist aber auch billig, daß diejenigen Personen, welche sich durch Gelehrsamkeit, Künsten und Wissenschaften bey der Welt berühmt gemacht, aus der Zahl der *Ignoranten* abgesondert, und dargegen in den Marmor der Ewigkeit eingegraben werden:

Dann die Unsterblichkeit ist nicht für die Narren, und die Ehre nicht für die Einfältigen aufgehoben. Es ist nur zu bedauern, daß oft ein solcher Mensch, welcher auf dem

Welt=Theatro zu was nützlichers, als ihrer viele, aufgetreten, stirbt, ehe er recht angefangen zu leben. Er gehet dahin zu der Zeit, da man erst die Früchte seiner Vernunft recht genüssen will, da hingegen viele, welche ihre Zeit mit nichtswürdigen Verrichtungen zubringen, und zu nichts taugen, als daß sie die Zahl der Thoren vergrössern, länger bleiben, als die andern.

Diejenigen, welche dem menschlichen Leben am nützlichsten, gehen zum ersten aus selbigem. Wann wir aber bedencken, daß es doch nach vieler Mühe, durch das allgemeine Gesetz der Natur, muß ein Ende nehmen ; so können wir uns bey allen geschehenen Begebenheiten gar leichte fassen.

Ich wede nunmehr, wann es euch beliebt, meine Historie ebenfalls, doch auf das Kürtzeste vortragen.

Der Ort meiner Geburt war die Herzogliche Residenz=Stadt Urbino, allwo ich eben auch an einem Char=Freitag An. 1483. das Licht dieser Welt zum ersten erblickte. Mein Vatter, welcher zwar nur ein mittelmäßiger Mahler, aber doch dabey ein verständiger Mann ware,

[24]

sahe gar bald, daß mein ungemeines Naturel bey seiner Arbeit zu keiner sonderlichen Vollkommenheit gelangen würde, derowegen wurde ich zu dem damahls berühmten Mahler *Pietro da Perugia* in die Lehre gethan. Weil ich nun von Jugend auf einige Regeln der Malerey mit angesehen, so *avancirte* ich unter richtiger Anweisung in kurtzer Zeit dergestalt,

daß ich meines Lehr=Meisters Manier auf das *accurateste imitirte*, wie solches gar viele Stücke bezeugen, welche von den Kunstliebenden für meines Lehrmeisters Arbeit gehalten, von mir aber verfertigt und auch mit meinem Namen bezeichnet worden sind. Indem ich also die ersten Stufen meiner Wissenschaft auf einen vesten Grund gesetzt, und gar wohl sahe, daß die Mahler=Kunst nicht allein in meines Lehrmeisters Fähigkeit bestund ; suchte ich weiters Gelegenheit, zur *Perfection* zu gelangen ; deswegen gieng ich mit einem meiner guten Freunde nacher *Siena*, allwo ich einige Riß zu denen Mahlereyen der *Bibliothec* verfertigte. Allda hörte ich, daß der berühmte Künstler, *Leonhard da Vinci*, zu Florentz einen überaus künstlichen *Carton*, oder Riß, mit vielen Figuren und Pferden verfertigt, auch eben dergleichen, dem vorigen zu Trotz, von *Michel Angelo* vorgenommen wurde. Dieser beeden grossen Künstler Arbeit zu sehen, that ich eine Reisse dahin, und hielte mich allda lange Zeit auf, weil mir nicht nur allein die herrlichen Kunst=Sachen, welche allda zu sehen waren, sondern auch die Stadt überaus wohl gefiel.

Der Tod meiner Eltern verursachte aber, daß ich mich wiederum nach Hausse verfügen und meine Sachen in Richtigkeit bringen muste. Damals verfertigte ich für den Hertzog von *Urbino*, zwey kleine Marien=Bilder, wie auch den HERN Christum mit dreyen Aposteln in dem Garten, welche von dem Hertzog überaus wohl aufgenommen wurden. Nachdeme gieng ich wieder nach *Perugia* und verfertigte allda verschiedene Stücke, aus und in welchen deutlich genug zu ersehen, daß ich zu Florentz grosser Meister Sachen genau in Obacht genommen. Ich merckte auch, daß die beeden berühmten Künstler *Leonhard da Vinci* und *Michel Angelo* einen Künstler, *Massaccio* mit Namen, zu *imitiren* suchten, derowegen gieng ich nochmahlen nach Florentz, und wollte ebenfalls von selbiger Manier *profitiren*, welches auch nicht ohne Nutzen geschah.

Dürer.

Dieses ist ein ungemeiner Vorthail für einen *laboriösen* Künstler, wenn er schon so vortrefflicher Meister Wercke vor Augen siehet, und sich solche zu Nutz machen kan. Ich hatte zu meiner Zeit wenig, oder nichts, als die Natur zur Lehrmeisterin ; denn die Kunst war damalen in

[25]

Teutschland noch in den Windeln verborgen , und von *antiquen* , nebst andern zur Kunst nützlichen Sachen, wuste man noch wenig, oder nichts; daher folgte auch, daß ich mich einig und allein an die Natur gebunden, und selbige *imitiret*, wie ich sie vor Augen sahe, welches hernach denen *Criticis* zu vielen Censuren über meine Arbeit Anlaß gegeben, indem sie ihrer Meinung nach gar grosse Fehler anzumercken wissen. Dann ein Frantzoz bildet sich ein, lauter Schweitzer=Bärte in meinen verfertigten Sachen anzutreffen ; einem andern ist der *Gout* des Risses, weil er nach der Natur formiret, zu einfältig, und deren Schönheit nicht genug ausgedruckt. Ferner haben sie zu erinnern, daß ich die *Antiquen* nicht gesehen. Ich glaube gar gerne, daß ich nicht alle Eigenschafften der Kunst allein besessen, sondern auch andern etwas übrig gelassen; jedoch getraue ich mir gar wohl mit *Caro* zu sagen : *Ita vixi, uta frustra me natum non esse existimem*. Ich habe also gelebet, daß ich nicht umsonst bin auf der Welt gewesen. Hätten diese Leute in einem solchen Kunst=armen Lande, als wie ich gelebet, sie würden gewiß erfahren haben, daß es leichter ist, etwas zu tadeln, als nachzumachen!

Raphael.

Ihr habt gantz recht in euren Meinungen, werthester Dürer! dann ich gestehe gar gerne, daß etwas mit leichter Mühe zu erlernen, wann man schon gute Vorgänger hat. Ich bin selbst ein Zeuge davon, daß mir grosser Meister Kunst=Stücke den Weeg zu meinem Ruhm gebahnet

haben. Aber wiederum auf das vorige zu kommen: Als ich mich nun wieder eine Zeit lang in Florenz aufgehalten, zeigte sich nochmahlen Gelegenheit nach *Perugia* zu kehren, daselbst eine Capelle zu *S. Francisci* in *Fresco* zu mahlen. Das Gemählde stellte das Begräbnuß Christi vor, in welchem ich keinen Fleiß sparte. Nunmehr wollten sich auch die Früchte von meinen Bemühungen zeigen ; dann als ich durch meine Verrichtungen weit und breit bekannt wurde, so fügte es sich, daß ich durch meinen Befreunden und Landsmann, *Bramante*, welcher Papst *Julii* des III. Baumeister war, an selbigen *recommandiret* wurde, einige Zimmer im *Vaticano* zu mahlen. Ich gieng ohne Verzug dahin, und wurde von dem Papst auf das freundlichste empfangen. Bey meiner Ankunfft waren schon verschiedene Mahler zugegen, welche auch einige Zimmer verfertigt hatten, derowegen fand ich für gut, auf das schleunigste einen Anfang zu machen : Die erste Historie war, wie die *Theologia* mit der *Philosophia*, *Astrologia* und *Poesie* vereinigt wird, darinnen sind nebst vielen Figuren auch der vornehmsten Heidnischen *Philosophen*, als *Aristote-*

[26]

les, *Plato*, *Diogenes* und andere mehr vorgestellt. Ich suchte dieses Werck auf das möglichste auszuführen, brachte es auch wegen angewandter Mühe und Fleiß in solchen Stand, daß es von dem Papst überaus wohl aufgenommen wurde ; er gab deswegen Befehl, daß ich alles, so wohl das alte, als neue herab reissen lassen, und neu mahlen sollte, welches ich auch that, und nur allein die *Grottesken* des *Antonio* von *Vercelli* verschonte, welche ich meinem Werck mit einverleibte : also arbeitete ich mit dem größten Fleiß und Eifer fort, und vollendete alle Arbeit des Papstes mit solchem Ruhm, daß mein Name dem gantzen Europa bekannt wurde. Ich suchte meine Wercke nach denen *Antiquen* einzurichten, und zeichnete selbige mit grosser *Attention* lange Zeit, von welchen ich auch ungemeinen Nutzen geschöpffet, ja ich scheuete mich nicht, aus meiner Feinde Wercken zu *profitiren*, nur zur grösseren Vollkommenheit der Kunst zu gelangen ; dann als sich der bekannte Künstler *Michel Angelo* einige Zeit aus Rom *retiriret*, und meinen Freund *Bramante* die Schlüssel zu der von ihm angefangenen Capelle Papst *Sixti* überantwortete, mit Bitte, niemand hinein zu lassen, geschah es dennoch, daß ich von selbigem hinein geführt wurde ; also sahe ich mit der grösten Verwunderung dieses Künstlers herrliche Wercke und ungemeyne Wissenschaft, absonderlich von den nacketen Bildern. Ich machte mir diese Gelegenheit so wohl zu nutz, daß ich es gleich in meiner ersten Arbeit mercken ließ. *Michel Angelo* sahe meine Verrichtungen mit neidischen Augen an ; allein ich ließ mich nichts irre machen , sondern suchte meinen einmahl erworbenen Ruhm immer mehrers zu unterstützen , deswegen hielt ich durch ganz Italien biß nach Griechenland verschiedene Künstler, welche alles *antique* und zur Kunst taugliche abzeichnen musten, welches ich hernach in meinen Wercken anzubringen suchte. Indem ich aber noch mit einigen Zimmern des Papsts beschäftigt war, starb dieser Kunstliebende Herr mit grossem Bedauern aller Künstler. Ihm folgte Papst *Leo* der X. welcher ebenfalls ein grosser Künste Freund war. Dieser gab Befehl, daß ich in meiner Arbeit fortfahren sollte ; dahero *conterfaite* ich denselben, und mahlte die Historie, wie er mit seiner *Benediction* den grausamen *Attila* bey *Monte Maria* verjaget, welches ein sehr *laboriöses* Werck und von vieler *Invention* ist.

Damals lebte zu Bologna ein berühmter Mann, *Francesco Francia*, welcher vieles von meinen Verrichtungen hörte, indem täglich einige Fremde von Rom dahin kamen und von meiner Arbeit *discurirten*. Weil er aber schon im hohen Alter war, wollte er keine Reisse mehr vorneh=

[27]

men, derowegen wurden wir beede durch Briefe bekannt. Indessen fügte es sich, daß ich eine Altar=Tafel für den Cardinal *Pucci Santi* machen muste, welche in die Kirche zu *S. Johannes* auf dem Berg zu *Bologna* aufgestellt werden sollte. Weil nun *Francesco* ohnedem gewünschet, etwas von meiner Hand zu sehen, ersuchte ich ihm, daß er gedachte Mahlerey aufstellen, und, so es etwan Schaden genommen, ausbessern, und mit gehörigen Zierrathen an seinen Ort bringen mögte. Er empfieng die Küsten mit vielem Vergnügen, und stellte die Mahlerey, welche *S. Caecilia praesentirte*, in ein bequemes Licht. Da er aber eine ganz andere Arbeit, als er sich der Zeit eingebildet, vor sich sahe; wurde er sonderbar bestürzt und gestunde gar gerne, daß seine Arbeit nichts gegen der meinigen zu schätzen sey, *alterirte* sich auch dermassen, daß er kaum die Mahlerey an seinen gehörigen Ort bringen konnte, sondern in eine tödliche Kranckheit verfiel und gar bald seinen Geist aufgab. A. 1518.

Dürer.

Dieses zeigt eine ausserordentliche Liebe für seine eigene Arbeit an, und ist als eine grosse Schwachheit anzusehen, wenn man sich so viel von seinen eigenen Verrichtungen düncken läst ; dann es ist unmöglich, daß wir alle biß zur Stufen der Vollkommenheit gelangen können, weil es eine gar weitläuffige Sache ist, und immer ein grosser Künstler wiederum seinen Meister findet, welcher ihme in einem und dem andern überlegen.

Raphael.

Vorgebrachter *Francia* hatte es eben auch nicht nöthig, daß er sich eine solche Gemüths=Kranckheit über den Hals gezogen, daß es ihm gar das Leben kostete ; er war erstlich ein Goldschmied, und legte sich nachgehends aus Lust auf die Mahlerey, worinnen er auch als ein rechtschaffener Mann *passiren* kunnte, weil er nicht allein ein guter Zeichner, sondern auch ein sehr verständiger Mann war. Indem ich also durch ein und andere Begebenheit je länger, je mehr bekannt wurde ; so bekam ich eine solche Menge Arbeit, daß ich ohnmöglich alles besorgen kunnte, derowegen ließ ich die von mir verfertigte Zeichnungen durch meine *Discipul* anfangen, welche ich hernach übergieng und in solchen Stand brachte, daß die Liebhaber gar wohl damit zufrieden waren. Weil ich mir nun auf diese Weise grossen Reichthum und Güter sammelte, so wollte ich auch durch ein schönes Gebäu meines Namens Gedächtnus stiften, und ließ zu Rom einen schönen Palast in *Burgo Novo* auf meine eigene Kosten aufführen.

[28]

Es wurden auch die Künstler durch meinen unermüdeten Fleiß so aufgemuntert, daß sie sich je länger, je mehr zu Rom versammelten, wodurch die Mahlerey in unvergleichliches Ansehen und Aufnahme kam und gerieth ; dann vorhero ware durch ganz Italien die Florentinische *Academie* die berühmteste, weil sie durch einige vortreffliche Männer, als *Leonhardo da Vinci*, *Michel Angelo*, *Baccio Bandinello*, und andere mehr unterstützt wurde. Als ich aber zu Rom eine neues Licht angezündet ; so wollte jedermann zu meinem grossen Ruhm nach selbigem wandeln, wie ich dann beständig eine Menge von *Discipuln*, Kunstliebhabern, und dergleichen Personen um mich hatte, welche mich auch zum öfftern bey einem Spatziengang begleiteten, und von meinem *Discuriren profitiren* wollten. Als ich einmal eben so eine *Compagnie* bey mir hatte, begegnete mir der bekannte *Michel Angelo* und sagte : Wie ich allezeit mit einem Gefolg, als wie ein Profos, *marchirte*. Ich antwortete ihm darauf, daß er hingegen allezeit, als wie ein Schinder, ganz allein gienge. Indem ich aber als ein Sohn des Glückes mit aufgespanntem Seegel in dieser Vergänglichlichkeit daher fuhr; so stand sich in dem grösten Lauff meiner Glückseeligkeit ein Stein des Anstossens, oder eine harte Klippe, an welcher mein gantzes Hoffnungs=Schiff zerscheiterte und gar zu Grunde

gieng. Ihr könnet leicht erachten, werthester Freund! da ich mit Ehre, Reichthum und Gütern überhäuffet, daß es an Ergötzlichkeiten auch nicht fehlete, worunter der Umgang mit Frauenzimmern wohl die vornehmste ware. Dieses angenehme Giffit drang sich so hefftig in mein Gemüth, daß ich damit nicht nur viele Zeit, sondern endlich gar das Leben verderbete, ja als ich für meinen guten Freund, *Augustin Ghisi*, einige Zimmer mahlen sollte, und die Arbeit nicht recht von statten gieng, ließ er derjenigen Person, welche ich hefftig liebete, einige Zimmer in seinem Palast einräumen, damit ich einem so wohl, als dem andern abwarten könnte.

Zu dem Heyrathen wollte ich mich niemals bequemen, ob mir gleich die schönsten Gelegenheiten vorgestellt wurden ; dann der Cardinal von S. *Bibiano* selbst bot mir seine Enckelin zur Ehe an ; ich kam auch in würckliche Bekantschafft mit ihr, allein die Vollziehung derselben wurde von einem Tag auf den andern verschoben, wiewohl ich hierzu Ursach genug hatte : dann weil ich von denen Päpsten überaus wohl gelitten, so wurde mir Hoffnung zu einem Cardinals=Hut gemacht ; er wäre mir auch von Papst *Leo* dem X. ohnfehlbar zu Theil worden, wann mich nicht der Tod aller dieser Ehre überhoben hätte ; dann als ich einstens allzu hefftige *Debauchen* mit Frauenzimmer machte ; so wurde ich von einem hitzigen Fieber überfallen. Da ich nun die rechte Ursache meiner Kranckheit denen

[29]

Medicis nicht offenbahren wollte, so nahm sie dergestalt überhand, daß ich in der schönsten Blüthe meiner Jahre und an eben dem Tag, als ich geboren, in dem 37. Jahr meines Alters An. 1520. aus der Zeitlichkeit gieng.

Dürer.

Ist es wohl möglich, daß eine Person, welche mit so vortrefflichen Eigenschafften der Vernunft begleitet, sich in dergleichen Schwachheiten so vergehen kan, daß er sich selbst an dem Leben schaden, und zugleich der Kunst so viel Nachtheil bringen kan? Es ist gewiß zu bewundern, daß ihr euren sonst so wohl geführten Lebens=Lauff nicht auch in diesem Punct *moderiren* können, da es euch weder an Glück, noch an Ehre gefehlet, und also euer vorgesetztes Ziel in vollem Vergnügen hättet vollenden können.

Raphael.

Wenn man den üblen Ausgang von einer Sache vorher wüste ; so würde man freylich alle Mittel anwenden, selbiges zu unterlassen; da wir aber mehrentheils nicht ehender zur Selbst=Erkenntnuß gelangen, als biß es guten theils zu spat ist ; also hat es auch mir (als wie ihrer gar vielen) hierinn gefehlet ; indessen wird es den Ruhm meiner Wissenschaft im geringsten nicht nachtheilig seyn, sondern so lange, als die Zeit denen Sterblichen erlauben wird, ihre Sinnen zu gebrauchen, und das Alterthum vergönnet, einige von meinen Wercken zu betrachten, so lange, sage ich, werden sie auch von mir gedencken, daß ich unter denenjenigen Künstlern, welche sich bey der Nach=Welt unsterblich gemacht, und der seine Verdienste der grauen Ewigkeit einverleibt hat.

Mein Körper wurde erstlich in den Saal gebracht, allwo mein letztes und schönstes Stuck, die Verklärung Christi, gestanden, (welches bis *dato* von den allerbesten Kennern unter die 3. schönsten Mahlereyen zu Rom gezählet wird) nachgehends aber wurde er mit vielen Bedauern des Papsts, und aller Künstler und Kunstliebhabern *alla Ridonta* sehr herrlich beygesetzt, und von dem Cardinal *Bembo* mit folgender Grabschrift beehret:

[30]

D.O.M.

Raphael. Sanzio Johann. Fil. Urbinat. Pictori. Eminentiss. Veterumque. Aemulo. Cujus. Spirantes. Prope. Imagines. Si. Contemplare. Naturae. Atque. Artis. Foedus. Facile. inspexeris. Julii. II &. Leonis X. Pont. Max. Picturae. & Architecturae. Operibus. Gloriam. Auxit. A. XXXVII. integer. integros. quo. Die. Natus. est. eo. esse. Desiit. VIII. Die. April. M. D. XX.

Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci

Rerum magna parens, & moriente mori.

Hiermit habt ihr die merckwürdigsten Umstände meines Lebes vernommen, lebet wohl, biß auf glückliches Wiedersehen!

Der *curiose* Liebhaber mit Anmerckungen über Albrecht Dürers Wercke:

Die vielen, aber auch unterschiedene Urtheile über des Dürers Arbeit verursachen, daß ein Liebhaber nicht weiß, was er davon schlüssen soll; dann indeme er von einigen biß an die Sterne erhaben wird; so haben sich wiederum andere gezeiget, welche seine Wercke sehr geringschätzig angesehen, weil sie nichts von der *Antiquité* (das ist, eine ausgesuchte Schönheit, darinnen die Kunst über die Natur gehet) und mehrere andere Regeln der Kunst darinnen gefunden. Ferner weil er noch vieles von dem damaligen im Schwang gehenden übeln Gothischen *Gout* beybehalten, und die Schönheit der Natur nicht zärtlich genug ausgedrucket. Es ist wahr, daß man weder des *Raphaels* Zierlichkeit in dem Umriß, noch die *Force* des *Titians* in der *Colorit* darinnen suchen muß; jedoch ist zu *consideriren*, daß man dazumal in Teutschland von allen diesen Schönheiten, welche sich andere so wohl zu Nutz machen können, noch nichts gewust, folglich Dürer nichts anders, als die vorhabende Natur wie sie sich zeigt, vorstellen wollen: Auf solche Weise kan man gar leicht von ihme behaupten, daß, wann er diejenige Gelegenheit in seinem Vaterlande, als andere in dem ihrigen, gehabt, Dürern eben so wohl möglich gewesen wäre, dasjenige zu *praestiren* was andere gethan, wie solches die Italiäner und andere Nationen selbst gestehen müssen.

[31]

Indessen sind seine Wercke Bewunderns=werth, weil kaum ein in so vielen Stücken erfahrener Künstler jemals gelebet. Daß sich Leute gezeiget, welche ihme in einigen Stücken, es sey nun im Bildhauen, Mahlen, oder Kupfferstechen übertroffen, ist gewiß, daß aber jemals einer alle die Künste zugleich, und in so hohen Grad getrieben, ist schwer zu erweisen.

Er war mit einem *soliden* Verstand geboren, alle vorkommende Dinge zu *tractiren*. Seine Gedanken waren überflüssig und reich zur *Invention*, sein Vornemen fest und fähig, alles, was er nur wollte, auszuführen, sein Riß ist künstlich, und seine Arbeit durchgehends mit ungemeinem Fleiß und Gedult begleitet, sein vortreffliches Naturel wurde mit einem ausserordentlichen Kunst=Eifer und ungemeiner Liebe für seine *Profession* unterstützt; dann wann man die Vielheit seiner Zeichnungen, Mahlereyen, Kupfferstiche, Bildhauer=Arbeit und anders mehr betrachtet; so ist erstaunlich, wie ein Mensch von so kurtzer und noch dabey verdrüßlichen Lebens=Zeit eine so grosse Menge, und darunter viele herrliche Sachen verfertigen können. Jedoch muß man nicht alle Stücke, welche vor Dürers Wercke ausgegeben werden, für seine eigene Arbeit halten, weil er nicht allein viele *Discipul*, sondern auch einen Bruder hatte, welcher die Mahlerey erlernete, und Königl. Polnischer Hof=Mahler wurde. Alle diese werden ihm sonder Zweiffel hülfliche Hand geleistet, und nach ihme *copiret* haben. Diejenige aber, welche von seiner eigenen Hand, und zu dieser Zeit, da er in der grössesten Vollkommenheit seiner Kunst gestanden, sind gar leicht zu erkennen, weil es niemand möglich, selbige also nachzumachen, daß nicht eines, oder das andere, es sey nun die Freyheit des Pinsels, der Fleiß, oder Verstand Abgang leiden sollte. Endlich seynd die

Kupfferstiche allein sattsame Zeugen seiner herrlichen Wissenschaft, und vermögend, seinen Namen bey allen Kennern und Liebhabern in unsterblichen Andencken zu erhalten.

Der *curiose* Liebhaber mit Anmerckungen über des Raphaels Wercke.

Es sind nunmehr fünf hundert Jahre verflossen, daß die Mahlerey in Italien wiederum aus dem Grabe hervor gekrochen, worein sie durch barbarische Zeiten, Krieg und Blutvergiessen gestürzt worden. In diese langen Zeit, und bey der grossen Menge der Künstler hat sich

[32]

keiner so grosse Hochachtung erworben, als dieser unvergleichliche Raphael. Dieser ist es, welcher biß diese Stunde seines gleichen in vielen Theilen der Kunst (was die Historie betrifft) nicht gehabt.

Er hatte kluge und vortreffliche Gedancken zur *Invention*, seine Erfindungen waren reich, seine *Composition* herrlich, und seine Meinungen sehr *delicat* in Ausführung seiner Wercke. Er wuste die Figuren so zu *ordiniren*, daß sie ungezwungen, natürlich, und die schönsten Theile sehen liessen. Er hatte die *Analogiam*, oder Verhältnuß der Glieder des menschlichen Körpers vollkommen innen, und gleichwie es noch nicht genug, wann ein Künstler die schönste Eintheilung (wie sich eines gegen das andere verhalten muß) besitzt, sondern der Umriß muß erst dieser Abtheilung das Leben geben, und des Künstlers wahre Wissenschaft zeigen: also war er hierinnen ungemeyn. Er wuste die Zärtlichkeit und Schönheit der *Antiquité* mit der Natur zu vereinigen und einer jeden Vorstellung ihren wahren *Character* mitzuthellen. Von Landschaften ist nichts sonderliches von ihm gefertigt worden, ingleichen haben einige angemercket, daß er in der *Colorit* nicht weit genug gekommen, wiewohl andere vortreffliche Eigenschafften diesen Fehler wiederum ersetzen.

Alle seine Verrichtungen sind frey, und ungezwungen, seine Kopffstellungen edel, und mit herrlichen *Affecten* ausgedruckt, die Gewänder sehr wohl geworffen; und bezeichnen mit grossem *Judicio* die vornehmsten Theile in dem hervor scheinenden Nackigten. Eine von den allergrössesten Gaben, welche ihm von der gütigen Natur mitgetheilet worden, ist die Anmuth. Diese Geschicklichkeit ist ihm in solchem hohen Grad alleine eigen gewest, daß es ihm biß *dato* niemand streittig machen können: so hat er auch *Portraits* gefertigt, in welchen er eine ungemeyne und so tiefe Erkänntnuß der Mahlerey gewiesen, daß selbige nicht geringer, als *Titians* seine, geachtet werden. Es ist also aus diesem kurtzen, doch wahrhaftem Urtheile zu schlüssen, in was für Hochachtungen seine Wercke stehen, und würden vielleicht gar zur grössesten Vollkommenheit gekommen seyn, wann er nicht in eben diesen Jahren, worinnen die Menschen meistentheils ihren Verstand erst recht zu gebrauchen wissen, an das Ende der Sterblichkeit gelanget wäre.