

# **Universitäts- und Landesbibliothek Tirol**

## **Über Künstler und Kunstwerke**

**Grimm, Herman**

**Berlin, 1865**

No. I. Januar

# ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

---

No. I.

Januar.

1865.

---

Indem ich es unternehme eine Zeitschrift über bildende Kunst zu begründen, gebe ich die Zwecke an welche ich im Auge habe.

Meine Absicht ist nicht, Einfluß ausüben zu wollen auf die Thätigkeit der heutigen Maler oder Bildhauer.

Sollte einmal der Name lebender Künstler genannt werden, so kann es nur geschehen weil ihre Schöpfungen im Hinblick auf bereits historisch gewordene Richtungen der Kunstgeschichte wichtig oder unumgänglich erscheinen, auch vielleicht weil sie zu dem Geschmacke des Tages in Gegensatz stehen: Rathschläge jedoch zu geben oder mit Lob und Tadel das zu nennen was die neueste Arbeit hervorbringt, soll grundsätzlich vermieden bleiben.

Dies nun nicht aus willkürlicher Selbstbeschränkung; etwa um gegen die Erzeugnisse der neuesten Kunst stillschweigenden Widerspruch zu erheben, sondern auf Grund von Erwägungen, deren Richtigkeit einleuchten muß.

Es ist unmöglich sich einem Kunstwerke in völliger Objektivität gegenüberzustellen. Immer wird der eigne Charakter, meistens sogar die Stimmung entschieden Einfluß äußern: die Arbeit entweder anziehen oder kalt lassen. Im erstern Falle möchte man dann, trotz aller Einwürfe der prüfenden Vernunft, loben was zu loben ist; im zweiten, bei aller Gerechtigkeit, lieber zuerst tadeln was am nächsten dazu sich bietet. Beide Lagen des Geistes aber sind mit ruhig wissenschaftlicher Betrachtung der Dinge unvereinbar.

Partei wird man immer ergreifen freilich. Die zurückliegenden Thaten längst verstorbener Generationen können nicht erzählt werden ohne daß die Leidenschaft des Tages eine wenn auch noch so leise Färbung darübergösse; jedoch bei Betrachtung der vergangenen Dinge ist es erlaubt, im voraus zu bekennen auf welcher

Seite man stehe, und die Möglichkeit bleibt offen, von der einmal bekannten Stellung aus frei zu reden und rückhaltslos Zustimmung oder Bedenken in schlichten Worten auszusprechen.

Wie aber sollte Lebenden gegenüber eine solche Unumwundenheit gestattet sein?

Man erwäge, was 'Urtheil' sagen will. Nicht ein hin- und herreden über Nebendinge, ein halbaussprechen des einen, halbverschweigen des andern: urtheilen heißt, scharf in's Auge fassen was wirklich die lebendige Mitte des Werkes oder des Charakters seines Urhebers bildet, und ohne Rücksicht auf Personen oder Verhältnisse zu erkennen geben welchen Rang man ihm anweist. Wer hätte den Muth, dem besten Freunde im geheimsten Vertrauen ganz offen Alles zu sagen was er über ihn denkt? Es müsten grausame Dinge ausgesprochen werden, wollte man die Gedanken voll zu erkennen geben die man hegt im Anblicke dessen was durchschnittlich auf dem Markte des Lebens zu Tage kommt.

Es giebt Werke welche ein Künstler mit dem Bewusstsein hergiebt dafs sie mißlungen seien — soll das der großen Menge gesagt werden? Es tritt fast bei der Mehrzahl derjenigen welche auf geistige Production angewiesen sind (und folglich sich von ihr abhängig gemacht haben) der Augenblick ein, wo sie nicht weiter vorrücken, wo ihre geistige Jugend ein Ende hat gleichsam, sie sich selbst zu wiederholen beginnen und im Stillen fühlen dafs sie was hinter ihnen liegt weder übertreffen, ja jetzt nicht einmal mehr erreichen könnten — soll man zu verstehen geben, der Moment sei eingetreten bei einem Künstler? Jeder producirende Geist hat eine gewisse Seite auf der seine Stärke liegt, eine andere wo seine Mittel beschränkt sind — soll man das hervorheben und die mißglückten oder gelungenen Versuche aufdecken, mit denen er die Stärke zu benutzen, die Schwäche zu verdecken bemüht war? in einem Portrait das zur Zufriedenheit der Besteller vollendet worden ist, Zeichenfehler nachweisen? in einem historischen Bilde bei den besten Figuren heimliche Nachahmung? in einer Landschaft Nachbenutzung bekannter Farbenrecepte? Oder, was das allerschlimmste wäre: soll man reden von offenbarem oder schlecht übertünchtem Mangel an allgemeiner Weltbildung, die doch Niemanden, wenn er in irgend etwas auf höhere Geltung Anspruch machen will, erlassen werden kann, und der so oft aus Gemälden und Statuen herausleuchtet?

Denn kein Mittel giebt es, diesen Mangel zu verbergen. Soll man bei jeder Gelegenheit auf den ganzen Jammer des jetzigen Kunstwesens zurückkommen, dessen Ursachen sich wohl verschweigen, gewifs aber niemals verkennen lassen? Ich habe immer nur zwei Erfahrungen gemacht: entweder die Künstler wufsten selbst am besten was ihnen gelungen oder nicht gelungen war, und wer es ihnen öffentlich sagte, belehrte sie durch keine unerwartete Neuigkeit; oder es kam ihnen gar nicht darauf an die Wahrheit zu hören, sie wollten überhaupt nur des Absatzes ihrer Werke wegen öffentlich rühmend genannt sein. Dieser Standpunkt (der des Handwerkers) ist heute allgemeiner als man glaubt. Er kann hier natürlich nur der Vollständigkeit wegen in Betracht kommen.

Die einzige Art einem Künstler in Beurtheilung seiner Arbeiten wohlzuthun und zu nützen, ist, wenn sie uns erfreuen, diese Freude ihm im Vertrauen so schön als möglich auszudrücken.

Und im Grunde, was kann ein Künstler mehr verlangen dafs ihm zu Theil werde? Es mag der Genius dem Genius begegnen und einer den andern begreifen, erkennen und in allen seinen Intentionen verfolgen: das sind glückliche Zufälle, Geschenke der Vorsehung. Niemals aber wird die Gelehrsamkeit sich zu Höherem erheben, als das zu betrachten was bereits gethan worden ist, nie das schaffen oder schaffen helfen was noch gar nicht zum Vorschein kam. Das aber ist das Eigentliche der Kunst: hervorzubringen was Niemand vorhersah. Das muß der Künstler selbst thun, einsam, ohne Hülfe, ohne irgend den Beistand anderer Kräfte als seiner eigenen. Und wenn es ihm gelang — wer sagt es ihm am schönsten? das eigene Bewußtsein; und wenn er sonst noch Zeugen dafür bedürfte, so sind ihm die einfältigen oft noch lieber als die welche viel gesehn haben und ihm mit Vergleichen und eignen Ideen kommen.

Es muß gerade herausgesagt werden: die wissenschaftliche Betrachtung der Kunst hat mit der producirenden Kunst des Tages in directem Verkehr gar nichts zu schaffen. Nicht an die Künstler, sondern an das Publikum wendet sie sich. Dieses will sie belehren und dadurch allein der Kunst nützen. Denn dafs die Zeit mit ihrem Urtheil und ihre Fähigkeit zu sehen und zu genießen bedeutenden Einfluß habe auf die Entwicklung eines Talentes, liegt offen da, und dafs das Ziel aller Wissenschaft, obgleich es dieser nur

darauf ankommen soll, die Wahrheit zu suchen und auszusprechen, doch zuletzt ein aufser ihr liegendes volkserziehendes sei, wird Niemand läugnen. Jede Wissenschaft muß in der Richtung in der sie suchend vorwärtsschreitet, schließlic mit den Bedürfnissen des arbeitenden Jahrhunderts zusammenfallen. Ohne dieses praktische Ziel darf auch die idealste geistige Thätigkeit nicht sein. Und so die wissenschaftliche Betrachtung der Kunst. Ihr letztes Ziel ist, das Volk zu bilden damit dieses seine Künstler besser erziehe; man gestatte den Ausdruck: immer ist es das Publikum gewesen das seine Künstler aufzog und zur Blüthe brachte. Und wo es den Anschein hat als blühten sie trotz ihm, da kann man doch nur sagen, 'wie erst würden sie sich entfaltet haben ohne gezwungen zu sein diesen Trotz durch einen so großen Antheil ihrer besten Kräfte nähren zu müssen!' Nicht der schaffenden Künstler wegen, sondern des Volkes wegen das in den Stand gesetzt werden soll die Künstler zu begreifen und zu würdigen, die in früheren Zeiten sowohl als im Momente als ein Stolz des Menschengeschlechtes unter uns gearbeitet haben und arbeiten, muß die Ergründung der Kunstgeschichte wissenschaftlich betrieben werden.

Es kann nach alledem nicht zweifelhaft scheinen, daß auf die öffentliche Meinung eingewirkt werden müsse. Sicherlich, fühlt diese und verlangt sie in bedeutenden Dingen das Rechte, so lenken nach einigem Bedenken die regierenden Mächte still ein in die richtigen Fahrgeleise. Schleswig-Holstein lastete auf dem Gewissen Deutschlands bis zu dem letzten Kriege. Preußen hat sich offen darauf berufen, daß es durch die öffentliche Meinung zum Kampfe genöthigt werde. Und so, ich glaube fänden sich erst eine Anzahl Leute welche, um von manchem was zu nennen wäre das bedeutendste zu wählen, die Art wie Cornelius' Werke bei uns behandelt werden, als eine Beleidigung fühlten die die Nation sich selber zufügt, es würde eine Aenderung eintreten. Noch ist dies Gefühl nicht vorhanden; auf die verschiedenste Art und Weise aber kann es erweckt werden. Nicht an die allein brauchte man sich zu wenden welche die Würde und Hoheit solcher Werke empfinden; dem einfachsten Bürgerverstande kann bewiesen werden wie der Besitz bedeutender Kunstwerke das Ansehn eines Landes oder eine Stadt hebt indem er Fremde heranzieht. An vielen Orten hat diese Rücksicht bereits bedeutenden Einfluß gehabt. Sie wird es sein, die in Hessen Cassel z. B.

wenn erst die dortigen Verhältnisse sich geändert haben, auf den Bau eines Museums drängen muß, das die dortige Gallerie wahrlich verdiente. Schon feiner ist die Erwägung, man müsse Kunstwerke ihres Geldwerthes wegen schützen und sammeln. Sie wird es sein, die bei Cornelius' unaufgestellt in Berlin lagernden kostbaren Cartons als maafsgebend in den Vordergrund treten muß; denn es ist kein Zweifel daß diese Papiere, unaufgestellt und ungeordnet, untergehen müssen, wie sie denn bereits gelitten haben. Noch edler ist der Gesichtspunkt, daß eine richtige Pflege der bildenden Künste auf Fabrikwesen und Handwerk und damit auf die Grundlage des heutigen Staatswesens den vortheilhaftesten Einfluß übe. Dies ist der Grund aus dem die Engländer officiell so viel für die Kunst thun. Am allerredelsten (die reine Freude am Schönen ausgenommen, zu der sich, wie Athener und Florentiner zeigen, allerdings auch ganze Gemeinwesen zu erheben vermögen) ist das historische Gefühl, eins der ersten Resultate für jedes einigermaßen gründliche Geschichtsstudium: daß es nur weniger Jahrhunderte bedürfe, um Alles was ein Volk durch Thaten der Klugheit und der Gewalt erreichte, erblassend zurücktreten zu lassen hinter dem was es in Kunst und Wissenschaft geleistet, und daß, noch einige Jahrhunderte weiter, Alles was nicht durch Kunst und Wissenschaft beleuchtet dasteht, rettungslos in Dämmerung oder Dunkel versinke. So gewiß wie wir heute Phidias als den wichtigsten Namen neben Perikles, und Apelles und Aristoteles als die wichtigsten neben Alexander dem Grofsen nennen, so gewiß wird, wenn in späteren Jahrhunderten von der heutigen Zeit die Rede ist, ihr Werth nach dem beurtheilt werden was Wissenschaft und Kunst für sie, und sie selbst für Kunst und Wissenschaft gethan hat. Um ein näherliegendes Beispiel zu wählen: wenn so recht mit wenigen Worten die Leerheit und Unfruchtbarkeit des ersten napoleonischen Kaiserreiches bezeichnet werden soll, weist man auf seine vergeblichen Versuche hin, die bildende Kunst zu heben und es auf diesem Felde zu lebensfähigen Eigenthümlichkeit zu bringen.

All dies ist einfach genug um von Völkern und Fürsten begriffen zu werden, und das Beispiel anderer Nationen zeigt daß es begriffen worden sei. Keine schönere, dringendere Aufgabe deshalb, möchte es scheinen, als auch bei uns diese Wahrheiten so lange zu wiederholen bis sie, zu Ueberzeugungen geworden, die öffentliche

Stimmung umwandeln und durch diese endlich den ausübenden Künstlern zu Gute kommen. Man könnte sagen, es sei eine Mission in diesem Sinne zu schreiben und seine Kräfte einzusetzen.

Gewiß, Gelegenheiten bieten sich gënuß wo es gesagt werden muß. Dennoch aber ist es auch dies nicht was in diesen Blättern zunächst verfochten werden soll. Worauf es, wenn zum Vortheil einer Wissenschaft gearbeitet wird, vor allem andern zuerst ankommt ist, den Standpunct klar zu fassen auf dem die Wissenschaft steht. Ehe sie praktisch wirkend eingreifen kann, muß sie vor allen Dingen fest begründet selber erscheinen. Ist die neuere Kunstwissenschaft das? Steht sie auf einer Stufe mit den übrigen Wissenschaften? Diese Frage bleibt zu stellen, und, fällt sie verneinend aus, dafür zu sorgen daß man sie künftig in bejahendem Sinne zu beantworten im Stande sei.

Es brauchen die Verhältnisse wie sie liegen nur unbefangen betrachtet zu werden, und es wird sich ergeben, es sei unmöglich der Betrachtung der neuern Kunstgeschichte heute bereits den Rang einer auf sicheren Grundlagen ruhenden Wissenschaft einzuräumen. Die Ursachen liegen so klar vor und fallen so wenig irgendwem zu Last, daß es keiner Selbstüberwindung bedarf sie anzuerkennen.

Die Zerstreung der modernen Kunstwerke und die daraus entspringende stets nur partielle, immer zugleich aber auf andern Grundlagen beruhende Anschauung derer welche sich mit diesen Dingen beschäftigen, ist der Grund weshalb bisjetzt nur vereinzelte Versuche als die Frucht auch der ernstesten Beschäftigung vorliegen.

Das Material für die moderne Kunstgeschichte ist auf unzähligen Schicksalswegen nach allen Richtungen hin über Europa verbreitet worden. Der reinste Zufall waltete dabei. Er allein bestimmte die Eindrücke welche denjenigen zu Theil wurden, die je nachdem hier oder dort festsitzend ihre Erfahrungen sammelten. Beim Wichtigsten oftmals nur auf Hörensagen angewiesen und so zu falschen Folgerungen gelangend, standen sie dem Nächstliegenden aus Mangel an Vergleichen oft ebenso befangen gegenüber. Die dem entsprungene Litteratur hat wo die Autoren ehrlich sind den lückenhaftesten Charakter, wo sie es nicht sind eine leere unzuverlässige Vollständigkeit. Die Mißverständnisse und Widersprüche sind oft gar nicht aufzuklären. Man erfährt sel-

ten, wie weit der Autor das Material kannte. Ob er absichtlich bestimmte Dinge ignorirte, oder ob er einfach nicht von ihnen unterrichtet war. Kommen über solche Arbeiten nun gar die Federn derer welche überhaupt selbst nichts gesehen haben, sondern diejenigen nur ausschreiben von denen so oft ungewiß ist was und wie sie sahen, so entsteht das wozu die betreffende Litteratur in Deutschland heute zum Theil geworden ist.

Allerdings hat die letzte Zeit in diesen Dingen eine Aenderung gebracht. Das Reisen ist leichter geworden, die Photographie leistet ungemaine Dienste. Aber immer noch ist das große Material nur Wenigen bekannt und nur wieder Einzelnen unter diesen in seiner vollen Gesamtheit. An diese muß man sich wenden wenn man Auskunft verlangt, und hinnehmen was sie geben ohne prüfen zu können in wieweit ihren Angaben jedesmal zu vertrauen sei. Mit allen Kräften, scheint mir, muß deshalb zuerst dahin gearbeitet werden, die fehlende Grundlage von Material zu schaffen, und hier mit einzutreten und durch Vereinigung zerstreuter Kräfte eine Aenderung herbeiführen zu helfen, ist das was ich durch diese Blätter mir vorge-setzt. Dies ist es worauf es in Deutschland, zumal aber in Berlin jetzt ankommt.

Denn während man in England, Belgien und Frankreich in Einsicht jener Hemmnisse bedeutendes leistet um das Material für Kunststudien zu verbreiten, auch in Italien, selbst in Wien und München viel gethan wird, bei uns liegt alles wie im Schlafe und rührt sich kaum. Man scheint die neuere Kunst als beinahe außer dem Bereich ernsthafter Behandlung liegend anzusehn. Diejenigen welche sich ihr gewidmet haben, fühlen wohl sämmtlich wie allein sie stehn und wie das Forum für diese Fragen außerhalb Deutschlands zu suchen sei. Für die antike Kunst sind Kräfte genug in Thätigkeit. Jede neue Entdeckung wird sogleich in würdigster Weise allgemeines Eigenthum. Zeitschriften und persönlicher Verkehr vermitteln einen ununterbrochenen Austausch der Gedanken, und es ist eben so merkwürdig als überall leicht erkennbar, welchen Einfluß dieses Studium auf das bessere Verständniß der Werke des Bildhauers von Seiten des Publikums, und somit auf die Thätigkeit der Bildhauer selbst bereits gehabt hat, eine Wahrnehmung die bei der gleichmäßigen Verbreitung der antiquarischen Studien durch die ganze Welt in allen Ländern gleichmäßig gemacht werden kann. Das Verständniß und die Behand-

lung der modernen Malerei erscheint dem gegenüber ärmlich, und was, um es so zu nennen, dafür gethan worden ist, nimmt das Ansehen erster Anfänge an. So bedeutende Männer auf diesem Felde bei uns gearbeitet haben und noch arbeiten, so zahlreich die Werke sind welche Zeugniß von dieser Arbeit ablegen, so aufblühend das allgemeine Interesse ist, das sich diesen Studien zuwendet: es ist doch als hätte nichts recht eine Folge und bliebe durchaus dem Zufall überlassen, ob und in welcher Weise für diese Dinge zu wirken sei. Es muß das Gefühl bei uns verbreitet, oder wenn man lieber will, befestigt werden, daß die moderne Kunstgeschichte zu einer systematisch zu betreibenden, soliden Wissenschaft erst erhoben und für das zu diesem Zwecke nöthige Material in ausgedehnterer Weise gesorgt werden müsse als bisher der Fall war.

Welche praktischen Vorschläge ich hierfür zu machen habe, wird in den folgenden Heften dargelegt werden. Mit dem diesmal gesagten sollte einstweilen nur die Richtung bezeichnet werden, in der die vorliegenden Blätter für die Interessen der Kunstgeschichte einzugreifen beabsichtigen. —

Mein Entschluß ist, diese Blätter ein Jahr lang fortzuführen.

Thatsächliche Beiträge unabhängiger Kunstfreunde, zumal solcher welche sich in Italien, England oder Frankreich aufhalten, würde ich gern annehmen, ihre Verwendung mir jedoch in voller Freiheit vorbehalten.

---

Man pflegt Michelangelo, Raphael und Lionardo auf gleiche Höhe zu stellen; doch ist für den letzteren, im Vergleich zu dem was für die beiden Andern geschah, noch wenig gethan worden. Die Gründe bieten sich leicht dar. Lionardo's Werke sind wenig zahlreich, durch die weitesten Entfernungen getrennt, stehen an oft kaum zugänglicher Stelle, haben zum Theil sehr gelitten und sind in vielen Fällen nicht als sein Eigenthum anerkannt. Während wir Raphael und Michelangelo fast Schritt auf Schritt zu folgen vermögen, und ihre Arbeiten sich in ziemlich genauer Chronologie, durch Kupferstiche zudem fast überall bekannt, aneinanderreihen, so daß die allmähliche Entwicklung ihrer Thätigkeit in allen Uebergängen vor uns fortschreitet, müssen wir Lionardo's gesammtes Thun fast wie etwas rundes, fertiges ohne rechten Anfang und Ende hinnehmen. Denn besitzen wir auch Werke von ihm, die offenbar in jüngere oder spätere Zeiten fallen: die Zwischenglieder fehlen, und das Werden, das nothwendige Sichgestalten seiner Anschauungen bleibt unenthüllt.

Und dem entspricht was wir über seine Schicksale erfahren. Sein Leben ist eine der lückenhaftesten Arbeiten Vasari's, ebenso unzuverlässig scheint es als das des Michelangelo in der ersten Ausgabe seiner Beschreibungen. Es bietet keine rechte Mitte und verläuft im Sande. Die Ereignisse entbehren der Anschaulichkeit und der Gewißheit. Lionardo verlebte seine besten Jahre fern von Rom und Toscana, verließ Italien endlich ganz, und wenn seine Thätigkeit in Mailand unklar genannt werden kann: das was er in Frankreich war und wirkte ist es in noch höherem Grade. Eine Geschichte der italienischen Künstlercolonie am Hofe Franz des Ersten und seiner Nachfolger, gestützt auf neue Untersuchungen würde eine sehr dankbare Aufgabe sein.

Wieviel hier alle Tage noch der Zufall bieten kann, lehrt ein neuerdings auf dem Berliner königlichen Museum zum Vorschein gekommenes Gemälde, über dessen Herkunft ich nichts weiß, das aber mit dem Namen Lionardo's bezeichnet auch ohne Zweifel ihm zuzuschreiben ist. In hohem Grade verdorben, mit vieler Sorgfalt dagegen

und an einzelnen Stellen glücklich restaurirt, bietet es für den ersten Anblick nicht einen einzigen von den Reizen, an denen sich sonst die Werke des Meisters so deutlich erkennen lassen. Es gehört zu seinen frühesten; ist, einige Zeichnungen vielleicht ausgenommen, überhaupt das früheste was von seiner Hand auf unsere Tage kam. Eine Madonna mit dem Kinde neben sich, en face auf einem thronartigen Sessel sitzend, hinter dem ein wenig Landschaft sichtbar wird. In den Umrissen beruhen die Gestalten auf den Schulschablonen Verocchio's, ebenso abhängig ist die Wahl der Farben, nicht anders wie Raphael's früheste Arbeiten die Schule des Perugin zeigen. Was das Gemälde aber (für mich überzeugend) zu einem Werke Lionardo's stempelt, ist die Behandlung der Schatten und der Ton des Fleisches bei dem Kinde, auch wohl die Handbewegung der Maria und des Schleiers den sie hält. Das Auffallendste bleibt immer die Modellirung; durch diese wird das Gemälde gleichsam zu dem allerersten Producte der neuen Richtung, in deren Fortentwicklung Michelangelo und Raphael später so groß geworden.

Betrachten wir die florentinische Malerei bis auf Verocchio, so läßt sich der Einfluß miniaturartiger Auffassung und Färbung nur selten verkennen. Ich weiß was Masaccio that; allein nach ihm noch fiel die Malerei in das flache, zarte, leichtgefärbte zurück, das seit Giotto ihr Charakter blieb. Lionardo war der erste der hier von Grund aus eingriff. Er brachte zuerst das Studium der Sculptur auf. Vasari erzählt wie Lionardo und Perugino in der Schule des Verocchio nach modellirten Figuren gezeichnet, die sie in Licht und Schatten mit ungemeiner Genauigkeit wiedergegeben. Daher stammte dann später das was dem Perugino, als dieser, nach Lionardo's Fortgang, in Florenz zum ersten Modemaler ward, so großes Uebergewicht gab: seine Figuren waren rund, sie lösten sich vom Hintergrunde ab, sie wiesen richtig gezeichnete Verkürzungen auf. Kein Zweifel, wäre Lionardo geblieben, Perugino wäre niemals in Florenz in solchem Maasse zu Ruhm und Ansehn gelangt. Erst Michelangelo stürzte ihn dann.

Lionardo's Madonna zeigt deutlich diesen Einfluß der an Sculpturen studirten Schattengebung. Das Kind zumal weist in fast coquetter Weise die bereits erlangte Fähigkeit auf, mit Licht und Schatten umzugehen. Wie sehr dies etwas neues, außerordentliches war, bemerken wir bei der späteren Entwicklung Da Credi's,

der, obgleich anfangs der Dritte im Bunde bei jenen ersten Versuchen in der Schule Verocchio's, die Manier welche man dort reformiren wollte so durchaus wieder aufnahm, daßs sie heute ein Hauptkennzeichen seiner Arbeiten bildet. Als Denkmal jener Bestrebungen ist die neue Acquisition des Berliner Museums mehr werth, als hätten wir eine der späteren Arbeiten Lionardo's erworben\*). —

Ein zweites seiner Gemälde hatte ich Gelegenheit in letzter Zeit zu sehen, gleich diesem in die erste florentiner Epoche fallend, ebenso als kaum bekannt zu bezeichnen, und den Meister, während jenes auf die Schule Verocchio's deutet, diesmal als den Vorgänger, vielleicht den Lehrer Michelangelo's und Raphael's für Behandlung des Nackten bei wechselnder Beleuchtung zeigend.

Vasari (der von der obigen Madonna übrigens nichts weiß) erwähnt bei Nennung der von Lionardo unvollendet gelassenen Medusa den Kopf eines Engels — *una testa d'uno angelo, che alza un braccio in aria, che scorta dalla spalla al gomito venendo innanzi, e l'altro ne va al petto con una mano.* Hierzu bemerken die Herausgeber (Ed. Lemonnier VIII. 18. n. 3), der Engel sei verloren geglaubt, dann erbärmlich zugerichtet zu Florenz wieder aufgefunden, ziemlich restaurirt, und an einen *distinto personaggio Russo* verkauft worden.

---

\*) Erwähnt sei hier, daßs die Stellen, wo Vasari von den auf das Studium der Verkürzungen und der Schattenwirkung gerichteten Bemühung Lionardo's wie Lorenzo da Credi's redet, nicht ganz klar sind. Im Leben Lionardo's schreibt er: *studiò assai in ritrar di naturale, e qualche volta in far medaglie di figure di terra; e a dosso a quelle metteva cenci molli interrati, e poi con pazienza si metteva a ritrargli sopra, a certe tele sottilissime di rensa o di panni lini adoperati, e gli lavorava di nero e bianco con la punte del penello, che era cosa miraculosa; come ancora ne fa fede alcuni ne ho di sua mano in sul nostro Libro de' Disegni.* In Bezug auf medaglie bemerken die Herausgeber, es finde sich in beiden Ausgaben, weshalb sie es in modegli zu ändern nicht gewagt, wie nothwendig erscheine (VII. 13. n. 3). Im Leben Lorenzo da Credi's heißt es: *E perchè a Lorenzo piaceva fuor di modo la maniera di Lionardo, la seppe così bene imitare, che niuno fu che nella pulitezza e nel finir l'opere con diligenza l'imitasse più di lui; come si può vedere in molti disegni, fatti e di stile e di penna o d'acquerello, che sono nel nostro Libro: fra i quali sono alcuni ritratti da medagli di terra, acconci sopra con panno lino incerato e con terra liquida.* Wieder medaglie und zwar in beiden Ausgaben, was an dieser Stelle von den Herausgebern jedoch im Texte in modegli verändert worden ist. Auch mir ist die Verwechslung nicht zweifelhaft, trotzdem aber auffallend durch ihre Wiederholung in beiden Ausgaben sowohl als in beiden Lebensbeschreibungen. Vielleicht steckt noch etwas anderes dahinter.

In den mir bekannten Catalogen russischer Sammlungen wird kein derartiges Werk angezeigt\*). Dagegen glaube ich es in dem zu Basel in Besitz der Familie Sarrasin befindlichen Gemälde wieder zu erkennen, das im Zustande guter Erhaltung begründete Ansprüche auf Originalität zu haben scheint. Der Engel ist hier zwar ein San Giovannino, die Stellung jedoch durchaus die von Vasari angezeigte, auch läßt der ganze Habitus der jugendlichen Gestalt eher an einen Engel als an einen jungen Johannes denken. Der vorgestreckte Arm, über dessen oberen Theil ein die Verkürzung herrlich zeichnendes Seitenlicht fällt, während der vom Ellenbogen bis zur aufdeutenden Hand uns am dichtesten vor Augen liegende Unterarm in Schatten fällt, erscheint als ein Meisterstück von Darstellung des Nackten. Die Stellung ist so frei, die Zeichnung so vollendet, der Effect so hervortretend, daß wenn diese Arbeit in der That 30 Jahre bevor Michelangelo und Raphael eine gleiche Stufe malerischer Gewalt erlangten entstanden ist, Lionardo als dem Vorgänger dieser beiden eine viel bedeutendere Stellung zukommt als bisher angenommen wurde.

Woher das Bild stammt, konnte mir im Hause Sarrasin Niemand sagen. Es sei von einem Händler gekauft. Der Rahmen, aus dem vorigen Jahrhundert wie es scheint, trägt ein Wappen mit den drei Lilien. Sollte es der nach vielen Schicksalen aus der Jabach'schen Sammlung in den Besitz Ludwigs XIV. übergegangene Johannes sein? der freilich jetzt als ein Werk Lionardo's im Louvre zu sehn ist, ohne daß jedoch die Identität festgestellt wäre? Ich erinnere mich des Pariser Gemäldes nicht so genau, um darüber zu urtheilen wie es sich zum Basler verhält. Uebereinstimmung im Allgemeinen ist vorhanden und Viardot (Musées de France) nennt das Pariser sehr verdorben. nennt es 'plutôt une jeune femme delicate'. Ganz den Eindruck macht es. Welch' ein Vortheil, von allen dreien schöne Photographien zu besitzen und sie nebeneinander liegend zu vergleichen! Doch kommt es weniger darauf an, welches die ächte Tafel sei, als vielmehr darauf, ob es in der That als der von Vasari erwähnte Engel betrachtet werden dürfe\*\*). Ist dies der Fall, so besitzen wir

\*) vergleiche jedoch: Waagen, Gemäldesamml. d. Kaiserl. Eremitage. p. 399. Hier ist nur von einem Kopfe die Rede.

\*\*\*) Daß es frühe oder gute Copien des Bildes gab, erzählt Vasari XI, 251, vorausgesetzt daß es derselbe Giovan Battista Giovinetto ist.

in ihm ein wichtiges Document dafür, wieviel Lionardo bereits vermochte ehe er nach Mailand ging. Es existirt manches was man als seine Arbeit aus der frühesten Mailänder Epoche betrachten darf. Ich nenne das prachtvolle Bildniß der Margaretha Colleoni, welches vor 1490 gemalt worden sein muß und dessen schöne Copie sich auf dem Berliner Museum befindet, oder die bekannte Madonna des Herzogs von Litta, welche wie es scheint aus noch früherer Zeit stammt: weder das eine noch das andere zeigt die Freiheit der Auffassung die auf jener florentiner Arbeit zu bewundern ist. —

Außer der obengenannten Madonna besitzt das Berliner Museum kein mit dem Namen Lionardo's bezeichnetes Gemälde. Ich mache den Versuch, dem großen Meister eine Arbeit zu vindiciren, die als ein ganz außerordentliches Werk längere Zeit bereits eine Zierde derselben Sammlung bildet, ohne jedoch Lionardo zugeschrieben zu werden: ich meine das wunderbare, dem Correggio zugetheilte Antlitz Christi.

Ich traue Correggio viel zu und habe ihn lange gerade als den Urheber dieses Werkes für ebenbürtig mit denjenigen gehalten, denen er meistens untergeordnet zu werden pflegt. Der Gedanke aber drängte sich mir immer stärker auf, je öfter ich vor dem Bilde stand, er habe, wenn er es gemalt, kein zweites gemalt das an Tiefe der Auffassung dieses erreichte. Keine Marke aber, kein Document sprechen für ihn. Die Färbung dagegen, die Behandlung, zumeist aber der geistige Eindruck deuteten immer entschiedener auf Lionardo; und so wenig dies Alles bedeuten würde wenn nur der Verstand hier Richter wäre, von so großem Gewicht wird es wo das Gefühl miteinzusprechen hat. Ich halte jetzt dieses Gemälde für Lionardo's Arbeit und zwar für eine seiner schönsten und erhabensten.

Die Sage erzählt, Veronika habe Christus auf seinem letzten Gange ein Tuch hingehalten welches er auf sein Antlitz gedrückt und dann mit einem Abbilde desselben bedeckt in ihre Hände zurückgegeben habe. Was bis auf Lionardo's Zeiten an Veronikabildern gemalt worden ist, giebt nur ein mehr oder minder schmerzliches, in den meisten Fällen starr typisches Portrait, dessen byzantinische Abstammung sich niemals verläugnet. Hier scheint es sei zum erstenmale die Sage tiefer empfunden worden. Der Seelenzustand Christi auf dem Wege zum Tode, der Ausdruck dessen was er empfand als er einen Moment innehaltend das Antlitz in dieses

Tuch verbarg, versuchte der Meister wiedergeben. Und wie ist ihm das gelungen! Etwas das innerste Mitleid herausforderndes, unergründlich trauriges leuchtet uns entgegen. Wie trübes Mondlicht liegt auf den Zügen, und der dunkle Hintergrund aus dem sie uns entgegenstrahlen, hat etwas nächtig Geheimnißvolles. Ein Dorn der Krone, tiefer hinabreichend als die andern, sticht ganz mit der Spitze, man möchte sagen ritzt das eine Augenlid. Es scheint zu zucken. Dieser leise Zuwachs von Qual giebt dem Ganzen den letzten Stempel lebendiger Wirklichkeit. Dabei aber, trotz dem natürlichen runden Anblicke des Kopfes, dennoch die Idee festgehalten, daß er nur wie ein flacher Schimmer auf einem Schleier haften.

Kein Werk Correggio's kenne ich das der Gesinnung entsprungen wäre die hier offenbar das meiste gethan hat, während für Lionardo, der sich unausgesetzt mit dem Erdenken sowohl als der Ueberwindung neuer Probleme beschäftigte, gerade das darzustellen was hier so erschüttert und zugleich in so hohem Grade anzieht, eine Aufgabe war. Ihn zeichnet aus, vielleicht sogar vor Raphael und Michelangelo, das Bestreben, Natur und Ideen in ihrer völligen Klarheit darzustellen, fast keine Grenze der Vertiefung in beide anzuerkennen. Daher die Langsamkeit mit der er arbeitete, der Respect vor dem eignen Schaffen, die Sorgfalt mit der er das Material vorbereitete. Er empfand etwas bei seinen Gemälden wie ein großer Schriftsteller, der immer neu feilend die kommenden Jahrhunderte im Sinne hat. Er malte fast wie ein Philosoph arbeitet, der den feinsten Wurzeln der Gedanken nachdringt ohne äußere Zwecke zunächst, nur um seiner selbst und der Wahrheit willen. Correggio stellt das Sonnige, Ueppige, Frühlingsglänzende so mit voller Seele dar, er ist wie gefangen in diesem Kreise von Anschauungen: alles was in diesem Christuskopfe natürlich erschiene wenn wir es für ein Werk Lionardo's halten, wird befremdend sobald Correggio es empfunden und geschaffen haben soll. Die Eigenschaften des Colorits treten hinzu. Für mich ist Lionardo's Urheberschaft nicht zweifelhaft; doch soll mich dies nicht hindern, meine Ansicht für mehr als eine zweifelhafte Vermuthung auszugeben. Denn die Art wie Gemälde entstehen ist nichts worüber sich nach sichern Indicien urtheilen ließe; ich kenne Werke die ich nimmermehr diesem oder jenem Meister zutheilen würde, zwingen nicht die bestimmtesten Angaben dazu. Nur soviel läßt sich sagen: es

dürfte wohl niemand hier gegen Lionardo geltend machen, daß der Arbeit irgendwie Eigenschaften mangelten die sie der Ehre als sein Werk gelten zu dürfen unwerth erscheinen ließen.

Sie, oder jene Madonna aus der Schule Verocchio's, auch wenn beiden allgemeine Zustimmung den Namen Lionardo's zuertheilte, im Cataloge einer Sammlung jedoch als Werke Lionardo's zu bezeichnen, wäre sicherlich nicht erlaubt. Nicht mehr dürfte man sich hier gestatten, scheint mir, als die Schule anzugeben der die Werke entstammen; wollte man den Namen des Meisters mit einem Fragezeichen hinzusetzen, so brauchte es des deutlichen Zusatzes daß es sich nur um eine Vermuthung handle.

Hierauf zu bestehen ist um so gebotener, als man bisher bei Anfertigung von Catalogen ziemlich allgemein nach andern Prinzipien verfahren ist. Warum hierin eine Aenderung eintreten müsse, wird in einem der folgenden Artikel dargelegt werden. —

Es bleibt zu bedauern daß Lionardo keinen Biographen fand, der für ihn that was Vasari für Raphael und Condivi für Michelangelo thaten. Lomazzo ist kaum zu rechnen. Dennoch scheint mir sind Notizen genug vorhanden und liefert selbst Vasari bedeutende Anhaltspunkte, um bei hinzutretender Kenntniß der Zeitgeschichte und der Personen mit denen Lionardo nachweislich zu thun hatte, eine anschaulichere Beschreibung seines Lebens und seiner Thätigkeit geben zu können als bisher zu geben versucht worden ist. Lionardo ist einer der bedeutendsten Beweise für die geheimnißvolle Erfahrung, es müsse, als eine Hauptbedingung zum Erfolge in der Welt, zu allen eigenen hohen Eigenschaften die fremde Zuthat hinzukommen daß man zur rechten Stunde eintrete überall. In Florenz kam er zu früh. In Mailand war nicht geistiges Leben genug, er zehrte offenbar nur von sich selber. In Rom wieder kam er zu spät als er 1514 dort erschien. Die halbe Sistina und die Hälfte der Vaticanischen Zimmer waren gemalt, von viel jüngern als er war, was blieb ihm da noch zu hoffen? Und dann endlich in Frankreich, wohin er flüchtete gleichsam, versiegte er in dunklem, fruchtlosen Alter. Hätte er von Anfang an in Rom eine Stätte gefunden; stände dort wohlgehalten sein Abendmahl, dort das colossale Pferd das in Mailand zu Grunde ging, dort seine Reiterschlacht von der so gar nichts übrig blieb, und hätte man ihm da in Vatican und Kirchen zu thun gegeben, er würde neben Raphael und Miche-

langelo, die doch nach zwei Richtungen hin die Kunst zu erschöpfen scheinen, als dritte Macht sich in Werken offenbart haben vielleicht, die der neueren Kunstentwicklung eine andere Richtung gegeben hätten. —

---

Ueber Michelangelo's äußeres Leben ist es möglich etwas Neues zu bringen. Durch das Bekanntwerden eines Contractes, dessen Mittheilung ich dem Herrn Major Franz Kühlen in Rom verdanke, stellt sich, bis auf einen unbedeutenden Rest von Unklarheit, heraus wo Michelangelo in Rom gewohnt hat.

Den ersten Mai 1564.

Kund und zu wissen sei auf Grund des vorliegenden Schriftstückes, daß Herr Lionardo Bonarroti de' Bonarroti, florentinischer Bürger, zu Bestätigung und Fortsetzung langjähriger Freundschaft wie dieselbe zwischen ihm und Herrn Daniello Ricciarelli aus Volterra, auch zwischen diesem und Herrn Michelangelo seinem seligen Onkel guten Andenkens bestanden hat; ferner in der Absicht, sein in Rom gelegenes Haus zu vermietthen, es zugleich aber, was die Hauptsache ist, der pietätvollen Aufsicht eines Mannes zu übergeben, zu dem man das Vertrauen hegen könne, er werde es nicht nur in gutem Stande erhalten, sondern sogar für die zu entrichtende Miethe noch in besseren Stand setzen, übergiebt, sage ich, genanntes ihm gehöriges Haus, gelegen im Bezirk von Trevi, nahe bei Santa Maria di Loreto, von der einen Seite an die Besitzungen des Giovanni Battista Jannuchi, von der andern an die der Frau Diana de' Bargelli, Gemahlin des Tarquinio Casale, von der Rückseite an den Garten des Capitano Papinio Capiciuccio und den der Nonnen von San Giovanni Battista, vorn aber an die große Straße stoßend, gegenüber dem Palaste des Bischofs Zambicaro, anderer verschiedener Grenzen nicht zu gedenken, besagtem Herrn Daniello Ricciarelli aus Volterra auf

neun Jahre, vom ersten Mai 1564 an, für die, sagen wir lieber Erkenntlichkeit als Miethe von jährlich 35 Scudi, den Scudo zu 10 Giulj gerechnet, halbjährlich und frei im voraus zu entrichten, nach römischem Herkommen, und ohne Weiteres; mit der Erklärung, daß Messer Daniello Ricciarelli besagte Jahresmiethe von 35 Scudi zu nachweisbarem Nutz und Verbesserung besagten Hauses ausgeben dürfe, wobei besagtem Herrn Lionardo über diese Ausgaben treulichst Rechnung abzulegen ist; mit der besonderen Bedingung, daß, sollte Herr Lionardo allein oder mit seiner Familie nach Rom kommen, seiner Geschäfte wegen oder aus andern Ursachen, ihm alle die Zimmer des Thurmes sowie auch Platz um zwei Pferde unterzubringen reservirt werde, und mit der ferneren Bedingung, daß Herr Daniello die zu dem besagten Hause gehörigen beiden Häuschen nicht anders als immer auf ein ganzes Jahr vermiethen dürfe, die beiden nämlich von denen das eine Pierluigi Gaïta, das andere Aquina, Wittve des Mauermeisters Antonio bewohnte\*), und das heute Giovanni, Puzzolanerdegräber, inne hat, denen weiland Herr Michelangelo beide Häuschen zu beliebiger Wohnung überlassen hatte; ferner mit der ausdrücklichen Bedingung, daß Herr Daniello keinem Andern auf keinen kürzern oder längern Zeitraum besagtes Haupthaus, auch nicht die Zimmer des Thurmes, welche sich Herr Lionardo für den Fall daß er nach Rom kommt, wie oben bemerkt, reservirt hat, vermiethen dürfe; und daß, brähe Herr Daniello diese Bedingung, die Vermietung des Hauses sowohl, als der kleinen obgenannten, andern Leuten vermietheten Häuschen sofort ein Ende habe.

Da ferner Herr Lionardo in besagtem Hause verschiedene Geräthschaften, Holz und Eisenwerk, wie dasselbe in einem von Herrn Daniello unterschriebenen Inventarium aufgezeichnet ist, zurückläßt, so verspricht letzterer dieselben zu verwahren, darüber Rechnung abzulegen, sie ganz oder theilweise zurückzuliefern, ganz wann und wie besagter Herr Lionardo bestimmen wird, welcher inzwischen besagtem Herrn Daniello den Gebrauch und die Benutzung gestattet.

Sämmtliche obovezeichneten Bedingungen verspricht besagter Herr Daniello besagtem Herrn Lionardo unverletzlich zu beobachten

\*) Antonio Franzese di Castel Durante, che gli aveva lassato Urbino in casa per servirlo nella sua morte. Vas XII. 246. Vielleicht derselbe.

und zu erfüllen ohne jeden Widerspruch, denn so sind sie übereingekommen, und überdies verspricht besagter Herr Daniello nach beendeter genannter Zeit von neun Jahren, genannten Herrn Lionardo genanntes Haus ohne Widerrede zurückzugeben und entsagt hiermit ausdrücklich, sich irgendwie auf anderweitiges Abkommen oder Contract den Bewohnern gegenüber berufen zu wollen, und erstreckt sich diese Zurückgabe auf Thüren, Fenster, Schlösser, Schlüssel und was sonst zum Hause gehört, innerhalb dessen, noch sonstwo auf dem Grundstücke, besagten Herrn Daniello verboten ist, zu graben oder graben zu lassen, ohne specielle Erlaubniß des Herrn Lionardo, welcher für den Fall seines Todes die Bestimmung trifft, daß seine Erben verbunden seien obgesagte neunjährige Vermiethung an Herrn Daniello gelten zu lassen, welcher seinerseits wiederum für den Fall daß er mit Tode abgehen sollte, besagte Vermiethung für sofort abgelaufen erklärt, auch wenn die ausgemachten neun Jahre noch nicht verstrichen sein sollten, so daß seine Erben auf vorliegenden Contract hin dieselbe weder fortsetzen noch sonst welchen Anspruch erheben können; und so versprechen die genannten Theile beiderseits unverletzlich verfahren zu wollen, und gegenwärtiges Schriftstück soll dafür die Kraft eines in aller Form abgefaßten öffentlichen Instrumentes haben.

Zur Bestätigung der Wahrheit habe ich, Diomede Leoni aus Siena vorliegendes eigenhändig unterzeichnet; Tag, Monat und Jahr in Rom, wie obenbemerkt ist.

Ich Diomede Leoni habe vorliegendes geschrieben und unterschrieben mit eigner Hand.

Ich Lionardo Bonarroto de' Bonarroti aus Florenz bin einverstanden mit dem was das Schriftstück enthält und habe vorliegende Unterschrift eigenhändig an obgenanntem Tag in Rom vollzogen.

Ich Daniello Ricciarelli aus Volterra bin einverstanden und verpflichte mich zu dem was obiges enthält und zur Bekräftigung der Wahrheit habe ich vorliegendes an genannter Tages- und Jahreszahl in Rom unterzeichnet.

Ich Jacopo del Duca aus Sicilien war gegenwärtig was das vorliegende betrifft\*).

Ich Jacopo di Rocheti aus Rom war gegenwärtig was das vorliegende betrifft.

\*) Architekt und Schüler Michelangelo's.

Das am Capitol bei Tre pile liegende Haus, das noch immer als Michelangelo's Wohnung bezeichnet wird, ist hierdurch beseitigt. Dagegen gewinnt Francesco d' Ollanda's Angabe, Michelangelo habe am Fusse des Quirinal's gewohnt, neue Richtigkeit. Ich hatte sie für einen Irrthum gehalten, weil der Macello dei corvi, an dem wie Vasari sagt das Haus gelegen habe, (und er setzt hinzu 'am Fusse des Capitol's') nicht zugleich am Fusse des Quirinal's liegen konnte. Nun stellt sich die Sache anders: der Macello dei corvi erstreckte sich zu Michelangelo's Zeiten weiter in den Platz, in dessen Mitte die Trajanssäule steht, und das Haus wurde dadurch gerade um soviel hinübergerückt um genau zwischen Capitolinus und Quirinalis im Thale zu liegen.

Wie sehr die dortige Gegend zu Michelangelo's Zeiten anders aussah, zeigt der im Palaste Barberini aufbewahrte Plan aus dem Jahre 1551, dessen einzelne Blätter allerdings hier und da falsch zusammengesetzt sind, deren Verhältnisse oft nicht mit der Wirklichkeit stimmen und der zumal dadurch zuweilen irre führt, daß die Inschriften nicht ganz da stehen wohin sie gehören. Hier finden wir das Eigenthum des Capitano Capiciucco angezeigt, der demzufolge eine damals bedeutende Persönlichkeit gewesen sein muß, während heute noch das Haus das die Nonnen von San Battista inne hatten, zu erkennen ist. Die Lage des buonarrotischen Hauses läßt sich dadurch auf dem Plane ziemlich sicher finden. Es ist keine Spur mehr davon vorhanden, es theilte das Schicksal des raphaelischen Palastes am St. Peter, das gleichfalls der Vergrößerung des Platzes im Wege stand und eingerissen wurde.

Major Kühlen machte mich aufmerksam auf eine Abbildung des Forum Trajanum aus dem 16. Jahrhundert in Du Perac's *Vestigi dell' Antichità di Roma* \*). Wie beschränkt erscheint hier der Platz gegen heute. Erbärmliche kleine Häuser bis dicht um die Säule gerückt auf allen vier Seiten. San Maria di Loreto noch ohne das hohe Kuppeldach mit dem die Kirche heute überthürmt ist; zugleich weit vor ihre Façade vorgeschoben, der Säule zu, jener Complex von Häusern die, so läßt sich annehmen, theilweise Michelangelo's Wohnung bildeten. Man sieht ein kleines Häuschen an der Ecke mit Veranda daneben: entweder eins von denen die er seinen Arbeitern einge-

---

\*) Das Blatt wird später mitgetheilt werden.

räumt, oder vielleicht auch der Eingang zu den Ställen. Man sieht 'den Thurm', den Messer Lionardo sich für sich und seine Familie reservirte und der wohl die besseren Zimmer enthielt: oben auf dem flachen mit vorspringender Brustwehr umgebenen Dache scheint ein Gärtchen angelegt gewesen zu sein, oder war nur der Rand mit Gewächsen besetzt: man erkennt es nicht. Aber man sieht dafs, wie schon der Contract zeigt, Michelangelo's Beszung einen ganzen Complex von Häusern bildete: Wohnhaus, Atelier, Thurm, Wohnungen der Arbeiter und Stallungen. Und dafs auch ein Garten dazu gehörte mit schattigen Lorbeerbäumen, zeigt ein Brief Daniele da Volterra's aus dem Jahre 1565, der auf dem britischen Museum und mir bereits länger bekannt, nun erst Wichtigkeit erhält, da, was früher Niemand wissen konnte, von dem Hause Michelangelo's darin die Rede ist.

Der Brief ist gerichtet an Lionardo Buonarroti, Michelangelo's Neffen und Universalerben.

Hochwohlgeborener geehrter Herr.

Es mußte Euch sehr mit Recht erstaunen, dafs ich Euch solange ohne Nachricht liefs. Der Grund lag theils in meiner Gemüthsverfassung, theils auch darin dafs ich mich immer auf Messer Diomedes freundliche Aushülfe bei unserm gegenseitigen Verkehre verlies, die Ihr ja auch anerkannt habt.

Es wird mich sehr freuen die Namen der Bildhauer endlich zu erfahren, denen die Figuren des Grabmales \*) anvertraut worden sind. Sehr lieb wäre mir, das Ganze ein wenig aufgezeichnet vor Augen haben zu können und zu wissen was die drei Statuen vorstellen sollen. Gut, dafs die Sache nun ganz in der Art zur Ausführung kommt wie wir sie zusammen besprachen, denn so wird sie auf eine für Euch ehrenvolle und schickliche Weise, die mir so sehr am Herzen liegt, zu Stande gebracht werden.

Ich habe hier im Garten die Bäume kappen und auch einen ganzen Theil von dem Lorbeer ausheben lassen, sie nahmen den andern Bäumen die Sonne weg. Habe auch die Treppe unter Dach bringen lassen wie wir ausgemächt hatten. Dagegen ist das Dach des Saales noch nicht gedeckt; ich hatte gewünscht von meinen eignen

\*) Michelangelo's in Sta Croce in Florenz.

Steinen dabei zu benutzen, und gehofft es würde Alles längst zu Ende sein, aber die Art und Weise wie mich diese Herrn Franzosen hinziehen bei diesem benedeiten\*) Gusse, ist Ursache dafs noch nichts geschehen ist und dafs die beiden Kopfstücke\*\*) noch nicht gegossen worden sind. Ich wartete auf Metall um die Mischung damit zu machen; dauert es nun aber zu lange so gieße ich, die Formen sind schon so weit vorwärts dafs sie jeden Tag fertig werden können, ich erwarte nur noch eine Antwort des Signor Orazio Rucellai, der bei der Königin ist, er wird mir hoffentlich gute Dienste leisten und rasch eine entscheidende Nachricht verschaffen; habe ich die erst, so verzögere ich den Guß unter keinen Umständen länger. Um das Metall brauche ich mir keine Sorge zu machen, es ist Alles vorhanden.

Was das Formen der Madonna in Basrelief anlangt, so befindet sie sich ja in Händen des Messer Giorgio, und er könnte sie bevor er sie fortgibt, auch wenn Marignello nicht dasein sollte, von Jemand anders formen lassen. Messer Giorgio kennt doch jedenfalls Jemand dafür geeignetes, denn es bedarf nur wenig Geschick und etwas Aufmerksamkeit, um eine Form zu machen. Könnt Ihr ein Auge darauf haben dafs die Form wirklich gemacht werde, so wäre mir das sehr lieb. Empfiehlt mich Messer Giorgio recht sehr.

Indem ich mich Euch selber empfehle

Rom, den 11. Februar 1565.

in Anhänglichkeit und wahrer Freundschaft  
Danielo Ricciarelli.

Dieser Brief stimmt zu dem was Vasari über Da Volterra's letzte Arbeiten und letzte Lebenszeit erzählt, denn die mit diesem Guß verbundene Aufregung ward die Ursache seines baldigen Lebensendes.

Daniele beginnt mit Klagen über seine Gemüthsverfassung: bei Vasari lesen wir, wie ihn die Arbeit, obgleich er ein starker Mann war, herunterbrachte und verstimmte. Es handelte sich um den Guß eines colossalen Pferdes, das Michelangelo, der es nicht selbst übernehmen konnte, durch Daniele für die Königin von Frankreich ausführen ließ. Daniele arbeitete bei ihm im Hause und gehörte zu

---

\*) Sollte wohl das Gegentheil bedeuten.    \*\*) le due teste.

denen die ihn sterben sahn. Der Guß mißlang das erstemal (es wurde auf Montecavallo gegossen), das zweitemal kam er herrlich. „Le due teste“ waren vielleicht die Theile des Kopfes, welche als das letzte noch einmal zu gießen waren. Doch kann ich mich auch täuschen und es ist von etwas anderem die Rede, das mir ebenso unbekannt ist wie die in Vasari's Händen befindliche Madonna, von der eine Form genommen werden sollte ehe sie abgeliefert würde. Nebenbei bemerkt: das erstemal daß ich dieses Formabnehmen vor der Ablieferung vollendeter Arbeiten erwähnt finde.

Daniele starb den 4. April 1566 und wurde in Santa Maria degli Angeli begraben. Die Gesellschaft derer welche Michelangelo in seinen letzten Tagen gekannt und geliebt, verlor vielleicht ihre Spitze an ihm. Einige von diesen tauchen auf in einem andern Briefe, den Daniele noch im Jahre 64, kurz nach Abschluß des Contractes, an Lionardo geschrieben, als dieser ganz wie er jährlich bei Michelangelo's Lebzeiten zu thun gepflegt, nun nach dessen Tode den Wein von Trebbiano sandte, der unter die Freunde des Hauses vertheilt werden sollte.

Hochwohlgeborener und hochzuehrender Herr,

schreibt Daniele, ich habe die Ladung Trebbiano empfangen die Ihr mir durch Domenico da Seligne (Settignano?) geschickt habt und die er mit gewohnter Treue gut abgeliefert hat. Den 22. Juni kam er hier an und obgleich ich zu San Giovanni (nicht) zu Hause war, so ist doch Jacopo mit seiner Schwester da, so daß er bis ich Abends heimkam gut bewacht wurde. Am folgenden Morgen in der Frühe wurden Eure Befehle ausgeführt: zehn Flaschen sandte ich Messer Federigo dem Arzte des ehrwürdigen Cardinals von Carpi gesegneten Andenkens; (dieser Cardinal hatte einst mit Michelangelo durchgesetzt daß Daniele im Vatican Wandmalereien in Auftrag erhielt die Andern zuertheilt werden sollten; Federigo aber ist Federigo Donati der auch Michelangelo's Arzt und bei seinem Tode zugegen war), acht Flaschen erhielt unser Messer Diomede (der den Contract mit unterschrieben hat); und sechse Messer Tommaso Cavalieri (Michelangelo's Liebling der gleichfalls bei seinem Tode zugegen war); sechs die beiden Jacopo (del Duca und Rocheti). Allen war es ein äußerst angenehmes Geschenk, einmal weil es von Euch kommt und dann in Erinnerung jenes heiligen Andenkes, endlich auch weil der

Wein selbst so ausgezeichnet ist. Alle bedankten sich schönsten und werden glaube ich ihren Dank schriftlich wiederholen. Mir selber sind eilf Flaschen verblieben, die ich in einen ausgezeichnet kühlen Keller auf Monte Cavallo gelegt habe (wahrscheinlich da wo er das Pferd gofs) und hoffe er hält sich dort bis ich davon trinken kann und nicht blofs kosten darf wie ich jetzt thue meines Kopfes wegen. Einstweilen danke ich von Herzen dafür, der blofse Geruch des Weines zeigt welche Geister darin stecken. Wenn Messer Diomede schreibt, gebe ich über die hiesigen Zustände vollkommene Auskunft. Rom, am Tage San Giovanni. Gott sei mit Euch.

In anhänglicher Freundschaft  
Euer Danielo Ricciarelli.

Kein Jahr mehr und Daniele war todt. Wer weiß ob er von dem Weine getrunken hat. In wessen Hände das Haus übergang ist nicht bekannt, doch werden sich vielleicht in dem noch immer verschlossen gehaltenen Familienarchiv der Buonarroti Papiere finden aus denen sein Schicksal hervorgeht. Ist es mit dem auf Du Perac's Blatte befindlichen Hause identisch, so muß es noch um 1620 gestanden haben, da in dem von Jacob Schletzer 'teutscher nation und der Antiquiteten in Rom Dolmetsch' 1621 in Rom herausgegebenen Nachstiche des Werkes die Ansicht des Platzes unverändert beibehalten worden ist.

**D**er Hauptbeweis für die (ohne Zweifel stark anzufechtende) Aechtheit des Empfehlungsbriefes welchen die Präfectin von Rom im Jahre 1504 Raphael nach Florenz mitgegeben haben soll, beruht bekanntlich darauf, daß die Wendung *e perchè il padre so che è* etc. jener Zeit ungebräuchlich gewesen, deshalb als corrumpt zu betrachten und philologisch umzugestalten sei. Ich habe bereits an anderem Orte Beweise für die Gebräuchlichkeit der Wendung angeführt: hier stoße ich noch auf einen, den ich mittheile weil er zugleich Gelegenheit giebt ein Sonett Bramante's zu produciren, das obgleich bereits seit ziemlicher Zeit gedruckt, dennoch unbekannt zu sein scheint. Ich fand es in dem dritten Theile der Poesie italiane inedite

von Trucchi (Prato 1847), wo außer diesem noch eine ganze Reihe Liebesgedichte desselben Künstlers zu lesen sind.

Das Gedicht stammt aus den Zeiten als Bramante in Mailand arbeitete und ist an Messer Guasparri Visconti gerichtet.

Messer Guasparri, dopo lunga via,  
Di Genova, di Nizza, e di Saona,  
E d'Alba, e d'Asti, e d'Acqui, e di Tortona,  
E di quanti castelli han signoria,  
Son, Dei grazia, pur giunto a Pavia,  
Benchè arrostito son della persona:  
Ver è che in borsa un sol quattrin non suona,  
Taut' ell' ha di monete carestia.  
E'l mio mantel di ciò fa mille frappe.  
Pensa poi quel che fanno i borzachini,  
Che sen van per dispetto a giappe a giappe.  
Del caval so, che tu te l'indovini  
Senza che'l dica; e' mostra altro che rappe,  
E ha carche le spalle di rubini;  
Sicchè da' malandrini  
Non so s'io tema, e vo pur là pian piano:  
Domane o l'altro giungerò a Milano.

In freier Uebersetzung:

Das war ein gut Stück Wegs, ich kann's beschwören,  
Von Genua über Nizza und Saona,  
Alba und Asti, Acqui und Tortona,  
Und all' die Nester die dazu gehören,  
Ging's langsam, Gott sei Dank, doch glücklich weiter,  
Und tüchtig durchgebraten ward zuletzt  
Pavia so erreicht; da sitz' ich jetzt,  
Mit meinem letzten Groschen als Begleiter.  
Der Mantel flattert wie zerrissne Fahnen,  
Die Stiefel? — zwischen Sohl' und Oberleder  
Ist Feindschaft, und sie sperren weit die Rachen.  
Mein armer Gaul? — Euer Gnaden werden's ahnen,  
Denn auf zwei Stund' Entfernung hört' ihm jeder  
Die abgeplagten Rippen deutlich krachen.  
Bei so bewandten Sachen.  
Hab' ich von Räubern wenig zu besorgen  
Und bin in Mailand spätestens übermorgen.

Das *a giappe, a giappe* wüßte ich nicht zu erklären, wenn auch der Sinn nicht unklar ist. Es folgen noch zwei Sonette bei Trucchi, in denen die zerrissnen Stiefel weiter in Scene gesetzt werden. Interessant zu wissen wäre, wie Bramante sich damals zu Lionardo da Vinci stellte, mit dem er zugleich in Mailand war.