universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Über Künstler und Kunstwerke

Grimm, Herman

Berlin, 1865

No. V. VI. Mai. Juni

urn:nbn:at:at-ubi:2-1775

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. V. VI. Mai. Juni. 1865.

LE RIME

DI

MICHELANGELO BUONARROTI

PITTORE SCULTORE E ARCHITETTO

CAVATE DAGLI AUTOGRAFI

E PUBBLICATE

DA

CESARE GUASTI

ACCADEMICO DELLA CRUSCA.

IN FIRENZE

PER FELICE LE MONNIER

M. DCCC. LXIII.

Ein Quartband von 500 Seiten, auf ausgezeichnetem Papier. Preis 25 Lire italiane, nach unserm Gelde 8—9 Thaler. Dem Titel nach, 1863 erschienen; einer auf der letzten Seite befindlichen Angabe zufolge jedoch 'compiuto di stampare nel Febbrajo dell' anno MDCCC · LXIV.' im Februar 1864 im Druck vollendet.

Mit welchen Erwartungen nimmt man ein Buch in die Hand, von dem man sich soviel verspricht. Seit Jahren wurde der Wunsch gehegt nach einer brauchbaren Ausgabe dieser Gedichte, die bisher in ganz verfälschter Weise der Welt geboten worden waren. Es schien als sollten die florentiner Schätze niemals geöffnet werden. Endlich ist es geschehen. Prüfen wir, in welcher Art und Weise.

Der Herausgeber beschreibt zwölf Codices deren er sich zu seiner Arbeit bedient hat.

1. Den welchen er als AUTOGRAFO anführt, derselbe um den es allen Freunden Michelangelo's sosehr zu thun war; befindlich in dem der Stadt Florenz zugewandten Vermächtnisse des letzten Buonarroti, und heute noch wie es scheint der Bewachung der Commission unterliegend welche über den gesammten litterarischen Inhalt des Archivio Buonarroti gesetzt worden ist. Von ihr war ursprünglich eine andere Persönlichkeit als die des gegenwärtigen Herausgebers zur Bearbeitung ausersehen worden. Das Recht ging auf diesen erst durch Resignation über.

Der Codex enthält im Ganzen circa 185 Gedichte, miteinbegriffen alles was sich übrigens im buonarrotischen Nachlasse an losen Blättern mit Poesien von der Hand Michelangelo's fand. Im eigentlichen Codex selbst sind die Gedichte nur 'per lo più di mano propria dell Autore', nur zum gröfsten Theil von Michelangelo's eigner Hand, ohne dafs in der vorliegenden Ausgabe bezeichnet zu finden wäre wo dies der Fall ist und wo nicht. Mithin: unter den in der vorliegenden Ausgabe mit AUTOGRAFO bezeichneten Dichtungen sind eine ungewisse Anzahl nicht Autographa.

2. Der Codex Vaticanus; in Rom befindlich, Jedermann zugänglich und Vielen bekannt, vom florentiner Herausgeber jedoch nicht mit eigenen Augen benutzt. Da auch diese Sammlung nur zum Theil von Michelangelo's Hand geschriebene Blätter enthält, so bleibt für die Leser der gegenwärtigen Ausgabe wiederum da wo ein Gedicht mit VATICANO bezeichnet ist, zweifelhaft ob es im Autograph vorlag oder nicht. Die mitgetheilte Beschreibung dieses Codex verdankt der Herausgeber einem römischen Freunde, der aufserdem in einigen Fällen Gedichte speciell verglichen hat. Der Cod. Vat. enthält circa 140 Stücke, darunter 36 nur mit dem vorigen gemeinsam.

Gebraucht wurde von dem Herausgeber eine im 17. Jahrh. von der Hand des Michelangelo giovane, des grofsen Michelangelo Grofsneffen, angefertigte Copie. Von dieser Abschrift wird gesagt dafs sie 'esattissima' sei; nur da wo durch Vermittlung des genannten römischen Freundes die Originale verglichen worden seien, zeige sie sich nicht 'tanto scrupulosa, quant' oggi 'si vorrebbe, in punto di grafia': genüge sie was die Orthographie anlangt den heutigen Ansprüchen nicht ganz. Ich füge hinzu, dafs sie in punto di grafia allerdings sehr, sowie auch übrigens ziemlich ungenau ist. Es sind ein halbes Dutzendmal Verse ausgelassen worden und andere der-

gleichen Versehen begangen worden. Hierüber ein Urtheil auszusprechen bin ich in Stand gesetzt sowohl durch meine eigenen diesem Codex entnommenen Notizen, als besonders durch eine Abschrift welche ein junger Schweitzer Gelehrter, Herr Pfarrer Dr. Wirz zu Wildberg, Behufs einer Ausgabe der Gedichte, in Rom angefertigt und nun, da seine Amtsthätigkeit diese Arbeit einstweilen unterbrochen hat, mir für den Augenblick zu überlassen die Güte gehabt hat.

Nach diesen beiden Codices werden noch zehn andere namhaft gemacht und beschrieben, sämmtlich nicht von Michelangelo's eigner Hand; 3. 4. 5. und 6. jedoch unter seinem Einflusse angefertigte Copien mit Correcturen von ihm; 7. eine Sammlung aller möglichen Abschriften aus der Feder des genannten Grofsneffen (angefertigt wahrscheinlich für die von ihm veranstaltete Edition); 8. ein Codex der Magliabecchiana mit der Abschrift zweier Stücke (es ist mir ein anderer Codex derselben Bibliothek mit der Abschrift eines Gedichtes bekannt, den der Herausgeber nicht angeführt hat); 9. eine Sieneser Handschrift aus dem 17. Jahrh. mit einem Gedichte; 10. eine alte Copie dreier Stücke von der Hand eines Anonymus; 11. zwei Stücke, abschriftlich in einem Parmesaner Codex mit Gedichten Beccadelli's; 12. ein einziges Gedicht in einem Strozzi'schen Codex aus dem 17. Jahrh. Als nicht benutzt sind angeführt ein Sieneser Codex mit wenigen, bekannten Gedichten; die von mir (L. M's) beschriebene Londoner Handschrift, jetzt ohne Werth; ein Autograph des Brittischen Museums: 'Ogni cosa ch'io veggio mi consiglia' ohne neue Varianten. Unbekannt scheint dem Herausgeber gewesen zu sein dafs sich die Canzone 'Ohimè, ohimè, ohimè etc., welche er nur aus einer Abschrift des Codex 7. kennt, in Duppa's Leben Michelangelo's im Facsimile findet (sie liefert für die zweite Strophe die Variante 'affetti' statt 'effetti'), sowie dafs ein zweiter Römischer Codex der Vaticana eine Anzahl Gedichte enthält. Mir wenigstens wurde im Jahre 1857 von einem der dort arbeitenden Beamten seine Namhaftmachung angeboten, jedoch konnten wir uns über die Zahlung nicht verständigen mit der ich meine Erkenntlichkeit auszudrücken hätte. Erwähnt nur, aber unbenutzt gelassen wird endlich die im 16. Jahrh. noch gedruckte Blumenlese italienischer Dichtungen von Atanagi mit zwei Gedichten deren Lesearten angeführt werden mufsten.

Sämmtliche Gedichte welche die neue Ausgabe bringt, betragen etwa 320 Nummern. Der Vaticanische und der Florentiner Codex addirt geben etwa 325; die 36 gemeinsamen davon abgerechnet: circa 290. Alle übrigen Quellen zusammen enthalten mithin höchstens 30 neue Nummern. Aus diesen Zahlen ergiebt sich daſs es auf 1. und 2. eigentlich ankommt. Hier das Verhältniſs der Wichtigkeit genauer zu bestimmen ist nicht gut möglich, da uns, wie bemerkt, die Kenntniſs dessen was der AUTOGRAFO autograph enthält und was nicht, abgeht. Geben wir aber zu, daſs der letztere der wichtigere sei, immerhin bleibt der Vatikanische so bedeutend daſs die Güte der Ausgabe von der Art seiner Benutzung groſsentheils abhängt. Ausgesprochen ist nun bereits, wie es mit der Zuverlässigkeit der vom neuen Herausgeber gebrauchten Copie steht. Für den Gebrauch, den er seiner ausdrücklichen Erklärung nach von ihr machen wollte: Herstellung einer Edizione principe mit genauester Wiedergabe der Originalorthographie, eignet sie sich absolut nicht. Der Herausgeber hat geglaubt durch ein theilweises Eingeständniſs dieses Uebelstandes genug gethan zu haben, und vielleicht gemeint durch die Treue mit der er die Copie wenigstens wiedergegeben, deren Unzulänglichkeit gutgemacht zu haben. Ich glaube jedoch nicht daſs irgend Jemand bei uns, der sich mit solchen Arbeiten selbst nur oberflächlich beschäftigt hat, diese Meinung theilen wird.

An einigen Beispielen möge erläutert werden, wozu dieser Irrthum geführt hat. Ich muſs mich bei ihnen natürlich auf Stücke beschränken welche nur dem Vatikanischen Codex entnommen worden sind; um die des Florentinischen zu behandeln, bedürfte es der Einsicht in denselben. Möglicherweise aber würde mir diese heute selbst in Florenz nicht offen stehen, denn es ist sehr die Frage, ob man dort geneigt ist die buonarrotischen Papiere, auch nach ihrer Veröffentlichung, weiterer Bearbeitung Preis zu geben. Die vorliegende Ausgabe würde danach eine Art Ausgabe von Papier mit Zwangscurs sei. Wie dem nun sei, der Vaticanische Codex wenigstens soll einstweilen zu seinem Rechte gebracht werden. Ich wähle ein Madrigal das auf p. 136 der vorliegenden Ausgabe folgendermaſsen zu lesen steht.

---

*) Sehr erfreulich wäre, wenn von Italien aus vielleicht dem widersprochen würde.

VATICANO.

XCI.

La nuova beltà d'una
Mi sprona, sfrena e sferza;
Nè sol passato è terza,
Ma nona e vespro, e prossim' è la sera.
L'un con la morte scherza,
Nè l'altra dar mi può qui pace intera.
I' c'accordato m'era
Col capo bianco e con molti anni insieme
Già l'arra in man tene' dell' altra vita,
Qual ne promette un ben contrito core.
Più perde chi men teme
Nell' ultima partita,
Fidandose nel suo proprio valore
Contro all' usato ardore:
Se la memoria sol resta l'orecchio
Non giova, senza grazia, l'esser vecchio.

6. Nè l'altra, amor, m'è tardi pace intera Nè l'altra tardi, amor, m'è pace intera	7—8. Onde accordato m'era — Ond'io, che accordo era Con gli anni molti e con la morte insieme.

Pag. 169 des Cod. Vat. finden wir das Gedicht, mit XCVI bezeichnet, in folgender Gestalt:

la nuova belta duna
mi sprona sfrena e sferza
ne sol passato e terza
ma nona e vespro e prossime la sera
mie parte e mie fortuna (5)
lū cola morte scherza
ne laltra dar mi puo qui pace intera
nell altra amor me tardi pace intera nell altra tardi amor me pace ītera
i cachordato mera
onde acordato mera ōdio che dachardo era
col capo biāco e co moltanni īsieme
gia larra ī mā tene dellaltra vita (10)

qual ne promette ũ bẽ contrito core
piu pde chi mẽ teme
nell ultima partita
fidando se nel suo propio valore
cõtra lusato ardore
sa la memoria sol resta lorechio (15)
nõ giova sẽza gratia lesser vechio
cõgli anni molti e cõ la morte ĩsieme*). (9ª)

Wir sehen bei einer Vergleichung, wie der neue Herausgeber seine Absicht, Michelangelos Orthographie bis in die minime cose wiederzugeben, aufgefafst hat. Die dem 16. Jahrh. eigenthümlichen Wortzusammenschreibungen und wieder Trennungen gab er auf; Interpunction und Accente setzte er zu; das florentinische 'ch' für 'c' (achordato für accordato) nahm er nicht an, behielt dagegen das ebenso häufige 'c' statt 'ch' bei Abkürzungen von 'che' (c'accordato für ch'accordato); 'p' für 'per' und ein überzogener Querstrich für 'n' fällt fort. Ferner (um von dem vorliegenden Gedichte einen Augenblick abzugehen) wo Michelangelo 'signior', 'ognior', 'degnio', 'insegnia', 'crescie' schreibt, behält man es bei, auch 'propio' statt 'proprio', wie er meistens

*) Wörtlich in deutscher Sprache:

Die neue Schönheit einer (Frau)
Regt mich auf, bringt mich aufser mir und überwältigt mich,
Und (doch) hinter mir liegt nicht nur die Terz
Sondern auch die None und die Vesper*), und ganz nahe ist der Abend.
Mein (Lebens)antheil und mein Loos:
Das eine scherzt (bereits) mit dem Tode
Und (auch) das andere kann mir hier keinen vollen Frieden geben**),
Der ich (meinen Frieden) geschlossen
Mit dem weifsen Haupte und den vielen Jahren zusammen,
Schon das Unterpfand in der Hand hielt des andern Lebens,
Insofern sich dies ein reuiges Herz verspricht (versprechen darf).
Mehr verliert wer weniger Furcht hegt,
Beim letzten Uebergange (in's andere Leben),
Sich (zusehr) auf die eigne Kraft verlassend
Gegen die gewohnte Gluth.
Wenn der Erinnerung auch nur das Ohr bleibt (Wenn man auch nichts weiter verbricht als auf das zu horchen was die Erinnerung früherer Zeiten uns erzählt)
So nützt es ohne göttliche Gnade nichts, alt zu sein. (So ist, ohne göttliche Gnade, das Alter kein Schutz gegen die Liebe).

*) Kirchlich kathol. Zeiteintheilungen des Tages. **) Siehe weiter hinten pag. 104.

zu schreiben pflegt. Hier aber schon zeigt sich die Unzuverlässigkeit der Copie: v. 14 hat der Cod. Vat. im vorliegenden Fall 'propio', während wir in der Ausgabe 'proprio' sehen, ein Versehen des Copisten. v. 5 ist vom Copisten ganz ausgelassen, wodurch der Sinn des Gedichtes, (jedem Stücke hat der Herausg. am Fuſse der Pagina eine prosaische Umschreibung zugefügt), stark verändert erscheint.

Bei v. 7 und 8 finden wir einige Varianten zwischen die Zeilen geschrieben. Meistens setzt Michelangelo solche nachträgliche Verbesserungen, oder, da er das frühere nicht ausgestrichen hat, Vorschläge zu eigener späterer Auswahl, über die Zeilen. Der Herausgeber verfährt hier nun in doppelter Weise. Entweder bringt er diese Zusätze einfach als Verbesserungen in den Text und die frühergeschriebene Linie als Variante darunter, oder er thut das Entgegengesetzte. Für das erstere Verfahren ein Beispiel.

Cod. Vat. LX, 1.

morir dice sipuo soluna volta
e quel che foco muore
ne piu si nascie e chi colmiemor muore
inme
che fie po' sanzi morte īquel soggiorna.

Die florentiner Ausg. pag. 222.

Morir, dice, si può sol una volta,
Ne più si nasce: e quel che fuoco muore
Che fie po', s'anzi morte in me soggiorna?

Die frühere Fassung der betreffenden Verse dann als Variante unter dem Texte. Ich bemerke nebenbei: der Herausgeber würde, wäre seine Copie besser gewesen, ohne Zweifel 'nascie' gedruckt haben, wie pag. 179. 'Nascie un vil Bruto etc.' Für das zweite Verfahren folgendes Beispiel.

Cod. Vat. XLII, 2.

p procella o p calma
cō tal segnio sicura
sie come croce cōtro a suo aversari
e dōde ī ciel ti rubo la natura
agliägeli alti e ciari
ritorni norma agli spirti alti e chiari
ca rinovar simpari
la su pel mondo ū spirto ī carne īvolto
che dopo te gli resti iltuo bel volto.

Die florentiner Ausg. pag. 101.

Per procella o per calma
Con tal segno sicura
Sie come croce contro a' suo' avversari:
E donde in ciel ti rubò la natura
Ritorni, norma a gli spirti alti e chiari,
Ch'a rinnovar s'impari.
Lassin pel mondo un spirto in carne involto
Che, dopo te, gli resti il tuo bel volto.

Das später über der Zeile Zugefügte dann als Variante unter dem Texte. Nebenbei: an anderer Stelle würde der Herausgeber 'segnio' gedruckt und (wie oben v. 8) 'C'a' statt 'Ch'a' gegeben haben; statt der Lesung des Dr. Wirz 'lassù' finden wir 'lassin', erklärt mit 'lascino', wodurch der Punkt hinter 'impari' nöthig wird und der Sinn etwas Gezwungenes erhält. Mir scheint 'lassù' vorzuziehn. —

Mag der Herausgeber sich nun in beiden Fällen durch sein Gefühl haben leiten lassen, jedenfalls mufste der Leser in Stand gesetzt werden, gleichfalls seine eigne Wahl zu treffen, und zu diesem Behufe genügende Bezeichnung vorfinden. Diese findet er nicht.

v. 7 erfordert der Sinn, wie mir scheint, die Wahl von:

Nell' altra tardi, amor, m'è pace intera

zu deutsch: Im andern finde ich zu spät, o (Gott der) Liebe, völligen Frieden. —

v. 8. Michelangelo kürzt in sehr vielen Fällen 'Jo' in dieser Weise ab. Der Copist hat sie meistens übersehen.

v. 9. Hierfür hätte v. 9ª eintreten müssen, den der Herausgeber unter die Varianten setzt. Michelangelo reiht oft die Verbesserungen in dieser Weise am Schlusse der Gedichte ohne weiteres an. Jedenfalls aber war 'co'', und nicht 'con' zu setzen.

v. 14. 'propio' mufste, wie bereits bemerkt worden, beibehalten werden.

v. 16. 'Se la memoria' statt 'Sa la' d. h. 'S'alla' Erklärt mit: se resta la memoria della passione amorosa, resta l'orecchio altresì (cioè, l'inclinazione alle sue lusinghe): senza una grazia superiore, non giova esser vecchio. Dies erscheint mir gezwungen; ich halte Dr. Wirz' Lesung für die richtigere. —

Die Behandlung dieses auf gut Glück gewählten Madrigals

wird die Unzulänglichkeit der Ausgabe was den Vatikanischen Codex anlangt darthun. Zuweilen begreift man kaum, daſs der Herausgeber nicht die Nöthigung fühlte bei seinem römischen Freunde anzufragen. So, wo sich 'soverchio' und 'superchio' oder 'Ch'a' und 'C'a' nah zusammen in ein und demselben Stücke fanden. Schon die florentiner Papiere muſsten ihn belehren, daſs eine solche Unregelmäſsigkeit dem Charakter Michelangelo's wenig entsprach. Michelangelo's Orthographie ist eine so gleichartige, daſs selbst die scheinbaren Abweichungen wiederkehren und kein Gefühl von Willkürlichkeit aufkommt. Sich in diese Schrift hineinzustudiren und sie getreu wiederzugeben, wäre eine Aufgabe gewesen die dem Herausgeber wie dem Dichter zur Ehre gereicht hätte. Es würde eine zwar seltsame, bald aber verständliche Schreibweise so zu unserm Anblick gebracht worden sein, die als litterarisches Denkmal des Mannes und seines Jahrhunderts Werth behalten hätte und wichtig gewesen wäre. War man jedoch nicht im Stande dies zu leisten, dann am besten, die durch die Ausgaben Dante's hergebrachte moderne Orthographie anzuwenden und nur die auffallendsten Toskanismen wie 'mie', 'tuo', für 'mia', 'tua' und einige seltenere Verbalformen beizubehalten. Hierzu durfte man sich um so eher entschlieſsen als, wie das obige Beispiel zeigt, eine Anzahl vom Herausgeber selbst als nöthig anerkannte Beschränkungen in der Treue von Anfang an eintreten muſsten: 'mectere', 'decto', 'aqqua', 'pocho' wollte man nicht drucken. Gerade aber 'ct' für 'tt' ist eine Eigenthümlichkeit der Zeit, und 'ch' für 'c' bei den Florentinern das Hergebrachte, die heute noch statt 'poco' 'pocho' aussprechen.

Doch sei dies hiermit abgethan. Es würde vielleicht passend erscheinen, daſs ich eine Liste der Auslassungen beifügte, auch alle die Stellen angäbe, wo die Lesung der florentiner Copie nicht mit der des Herrn Dr. Wirz und der meinigen übereinstimmt; so einfach aber lieſs sich dies nicht thun, und mit den nöthigen Erläuterungen würde zuviel Raum dadurch fortgenommen werden. Nehmen wir die Orthographie wie sie gegeben wird. Zwei andere Fragen bedürfen noch der Beantwortung. Nach welchen Grundsätzen bei der Anordnung der Gedichte verfahren worden sei, und welche Entscheidung der Herausgeber da getroffen wo verschiedene Fassungen der Gedichte vorlagen deren zu bedeutende Abweichun-

gen von einander eine Unterordnung des einen Textes unter den andern nicht zulässig erscheinen liefsen. Hierüber zuerst.

Die Wahl war da leicht, wo Autographa blofsen Abschriften gegenüberstanden. Erschwert wurde sie, wenn Michelangelo selbst zu verschiedenen Zeiten verschiedene Fassungen vorgezogen zu haben schien. Noch schwieriger aber wurde die Behandlung, wo eine ganze Anzahl von Redactionen vorlag, die, untereinander im Zusammenhang, in ihrem Verhältnisse, die frühere zur folgenden, erkannt werden mufsten. Alles konnte und durfte nicht zum Druck gebracht werden. Der Herausgeber hat sich grofse Mühe gegeben hier das Richtige zu treffen. Leider aber ist auch diese Mühe oft eine vergebliche gewesen.

Es wurde bereits bemerkt, wie wenig man darüber erfährt, was interlinearer späterer Zusatz, was originale Niederschrift sei. Soll nun gar was sich an solchen Zusätzen auf verschiedenen Blättern findet alles in einem einzigen Variantenverzeichnifs abgethan werden, so entsteht eine Aufhäufung von Angaben, aus der oft kein Herausfinden ist. Ich wähle um dies an einer Probe zu zeigen, das in der vorigen Nummer mitgetheilte Sonett 'Giunto è già'l corso della vita mia', dessen Entstehung wir im Vatikanischen Codex von den vielleicht allerersten Anfängen an bis zur Vollendung verfolgen können. Ich bezeichne die verschiedenen Redactionen, wie sie meiner Ansicht nach zu ordnen sind, mit A — F und gebe, wie oben, die Numerirung des Vatikanischen Codex *).

A. XCV, 1.

Giunto è già 'l corso della vita mia
Per tempestoso mar con fragil barca
Al comun porto ov'a render si varca
Conto e ragion d'ogni opera falsa e ria.
Onde l'affettuosa fantasia (5)
Che l'arte mi fece idolo e monarca,
Or mi tornò si vana, e d'error carca
Or veggio ben com 'era d'error carca (7^a)
E quel (7^b)
E quant' a mal suo grado l'uom desia.
Or veggio ben com'è, quant'era carca (7^c)

*) Auch lasse ich, da diplomatisch genaue Wiedergabe weiter keinen Zweck hat, die mir angemessen erscheinende Orthographie hier und in der Folge eintreten.

Gli amorosi pensier che fur già lieti,
Dall' una all' altra morte è lor cammino: (10)
L'una è a lor certa, e l'altra gli minaccia.
Non pinger nè sculpir è che più quieti
L'anima appresso a quel amor divino
Ch' aperse a prender noi in croce le braccia.

B. LXXVII, 1.

Das ganze Sonett mit folgenden Varianten:

v. 7. Conosco or ben quant'era d'error carca,
E quel ch'a mal suo grado ogni uom desia.
Gli afflitti mie pensier, già vani e lieti
v. 12. Nè pinger nè sculpir è più che quieti.

Auf demselben Blatte in zerstreuten Linien:

v. 2. Con tempestoso mar per fragil barca
v. 10. Si com' or tristi a duo morte vicino,
L'una m'è certa, e l'altra mi minaccia.

C. LXXV, 1.

Eine Aenderung der sechs letzten Verse auf einem Blatte allein.

v. 9. Wie bei A.
v. 10. Che son' or fatti a duo morte vicini,
Se l'una è certa, e l'altra mi minaccia
v. 12. Wie bei B.
v. 13. L'anima volta a quell' amor divino
Ch'aperse a prender noi in croce le braccia

Auf demselben Blatte als einzelne Versuche:

v. 10. Che fieno or s'a duo morte m'avvicino
So'l d'una certa e l'altra

D. XCVIII, 1.

Versuch der Umbildung von v. 9—11 auf einem andern Blatte.

Che fie de' mie pensier già vani e lieti
S'all' una e l'altra morte m'avvicino:
L'una è certa, e l'altra mi minaccia.

Dazu v. 12 wie auf B. Ueber v. 11, als interlinearer Zusatz: so, l'una è certa

E. XXIII.

In prachtvoller, gleichmäſsiger, groſser Schrift diejenige Redaction welche ich im vorigen Hefte gegeben, nur daſs v. 6 'si' stand, und 'mi' über die Zeile geschrieben ist.

F. XXIV.

Michelangelo scheint E, das er zuerst offenbar als Abschlufs betrachtet hat, später noch einmal umgearbeitet zu haben. Er kehrt hier sogar zu alten frühaufgegebenen Varianten zurück.

v. 1 — 5. Wie bei A.

v. 6. Ch'ebbe l'arte per idolo e monarca

v. 7. Wie bei B.

v. 8. E quel ch'ogn'uom contra'l suo ben desia.

I pensier mie già de' mie danni lieti

v. 10 — 13. Wie bei E.

v. 14. Ch'aperse in croce a prender noi le braccia.

Was beginnt nun der Herausgeber mit diesem Material? In No. 10 der vorn genannten Codices findet sich eine mit dem Drucke des Sonettes in Vasari's Lebensbeschreibung übereinstimmende Redaction, diese wird als bester Text abgedruckt. Dafs sie mit E beinahe stimmt (v. 8. 'ognun'; v. 9 fehlt 'mie'; v. 11 'So' statt 'So'l'.) ist rein zufälliges Verdienst. Gewählt wurde sie 'weil anzunehmen sei dafs Michelangelo Vasari die richtigste Redaction gesandt'. Dieser Schlufs hätte als eine Art Trost zulässig sein dürfen, wenn das Sonett eben nur durch Vasari auf uns gekommen wäre. Aber Michelangelo's Autograph reinster Art liegt daneben vor, und ihm mufste der Vorzug gegeben werden.

Alles Uebrige, d. h. Veränderungen zwischen den Zeilen, Veränderungen für sich bestehender abweichender Redactionen, Versuche zu Veränderungen, werden nach den Verszahlen in folgender Weise unter den Text gebracht:

2. Per tempestoso mar in fragil barca. [V]
Con tempestoso mare in fragil barca [S] d. h. Sieneser Cod.

6. Ch'ebbe l'arte per idol' e monarca. [V]
Che l'arte mi fe idolo e monarca [M] d. h. Magliabecch.

7. Or mi torna si vana e d'error carca —
Or veggio ben come e quant' era carca —
Or veggio ben com' era d'error carca.

8. E quel che, mal suo grado, l'uom desia —
E quanto, mal suo grado, l'uom desia

9—10. I pensier miei, già de' miei danni lieti,
Si com'or tristi, a duo morte vicino —
Gli afflitti miei pensier, già vani e lieti etc. etc.

Ich breche ab. Welchem praktischen Zwecke der Herausgeber dabei zu genügen dachte, ist kaum zu errathen. Dazu ist das Verzeichnifs nicht einmal vollständig. Die mit S und M bezeichneten Lesarten finden sich auch im Cod. Vat. Ausgelassen sind: Ch'aperse in croce a prender noi in braccia; Conosco or ben com' era d'error carca; E quel ch'ogn' uom contr'al suo ben desia. Anderes ist falsch gelesen. Man betrachtet die Arbeit mit Erstaunen und Bedauern. Bei ganz gleichem Raumverbrauche wäre eine ausreichende Darstellung des Entstehungsganges der Dichtung, wie sie oben gegeben ward, möglich gewesen.

Doch sei ausgesprochen, dafs bei andern Stücken wieder die Blätter des Codex unterschieden, und sogar der Versuch gemacht worden ist die Genesis anzudeuten. Zur Klarheit bringt uns der Herausgeber jedoch nie. Die Ungleichmäfsigkeit des Verfahrens läfst ein Gefühl von Unsicherheit entstehen, das schliefslich überall Zweifel erregt. Um zu zeigen was ich hier Ungleichmäfsigkeit nenne, sei es gestattet ein letztes Beispiel anzubringen.

Das Sonett 'Carico d'anni' findet sich folgendergestalt im Cod. Vat. LXIX, I.

Carico d'anni, e di peccati pieno,
E col trist' uso radicato e forte,
Vicin mi veggio all' una e l'altra morte,
E parte'l cor nutrisco di veleno.
Ne proprie forze ho ch'al bisogno sieno (5)
Per cangiar vita, amor, costume, e sorte,
Senza le tuo' divine e chiare scorte
Più che da noi per noi qui guida e freno.
Dogni fallace corso guida e freno. (8ᵃ)
Signor mie caro, non basta che m'invogli
Ch'aspiri al ciel, sol perchè l'alma sia (10)
Non, come prima, di nulla creata.
Anzi che del mortal la privi e spogli
Prego m'ammezzi l'alta e arta via,
E fie più chiara e certa la tornata.
Non basta, signor mio, che tu m'invogli (9ᵃ)
Di ritornar la dove l'alma sia (10ᵃ)
Di render l'alma la dove la sia (10ᵇ)
E fiemi assai pur certa la tornata (14ᵃ)
E fie più certa a te tornar beata. (14ᵇ)

Nur diese einzige Niederschrift des Gedichtes ist vorhanden. Der Herausgeber setzt v. 8[a] unter die Varianten; ebendahin aber auch v. 9 u. 10, wofür er v. 9[a] u. 10[a] eintreten läſst; v. 11—14 bleiben dann wieder, und v. 10[b]—14[b] werden als Varianten gegeben.

Es ist auf diese Weise, aus allerdings ächten Elementen, eine Composition geschaffen, die durchaus als neu und modern bezeichnet werden kann. Jedenfalls muſste der Leser doch erfahren was im Originale vorlag. —

Ich kann mich was die Anordnung der Gedichte anlangt, kürzer fassen. Der Herausgeber hat sie in Epigramme und Epitaphien, Madrigale, Sonette, Fragmente von Sonetten und Madrigalen, Capitoli, Stanzen und Canzonen abgetheilt. Innerhalb jeder Abtheilung ist nach Gefühl d. h. ohne Auskunft, warum, das zusammengehörig erscheinende zusammengebracht worden. Ich habe nichts gegen 'innere Gründe', nur dürfen sie erst dann eintreten wenn alle anderen den Dienst versagen. Hier aber waren sie nicht an rechter Stelle.

Eine Reihe der vorn angeführten Codices geben eine sehr bedeutende Anzahl der Gedichte in fest wiederkehrender Anordnung. Vermuthe ich recht, so gingen diese Abschriften von Michelangelo selbst aus, der sie corrigirte und verschenkte. Entstanden mögen sie sein um 1550. Vielleicht hatte Condivi, wo er von einer Veröffentlichung der Gedichte seines Meisters spricht, diese Folge im Sinn.

Sie konnte und muſste der Ausgabe zu Grunde gelegt werden. Ein zweiter Abschnitt enthielte dann die Stücke welche früher entstanden waren ohne Aufnahme zu finden, ein dritter die welche später kamen. Ich glaube die Gedichte lieſsen sich sämmtlich so unterbringen; wo sie dennoch dieser Classification etwa widerstrebten, konnte der Rest in eine vierte Abtheilung zusammengethan werden. Was ich hier vorschlage ergiebt sich, scheint mir, soschr aus der Sache selbst, daſs von denen welche das Material kennen, kaum Widerspruch zu erwarten sein wird. Es lieſse sich auf der Stelle durch ein Verzeichniſs der Beweis für Möglich- und Richtigkeit führen. —

Hiermit schlieſse ich die Bemerkungen welche in philologischer Beziehung über die vorliegende Arbeit zu machen waren. Ein nächster Artikel wird zeigen was das Buch an neuem Material liefert: eine sehr beträchtliche Ausbeute, für die man nicht dankbar genug

sein kann, war auch ihre Mittheilung immerhin Pflicht und Schuldigkeit. Nur noch einige Worte über das Sonett 'Giunto', dessen Inhalt einen Nachtrag zu dem in der vorigen Nummer gesagten erfordert.

Ich fand in dem, 1864 in 2 Quartbänden erschienenen 'TUSCAN SCULPTORS by Charles C. Perkins' (einem Werke von dem auf den nächsten Seiten noch die Rede sein wird), die Auffassung, als sei dieses Sonett dicht vor Michelangelo's Tode geschrieben, und enthalte gleichsam einen Widerruf aller früheren Lebensthätigkeit. Möglich, dafs Perkins, dem eine sporadische Benutzung der einschlägigen Litteratur wohl zu Statten kam, durch meinen Essay über Raphael und Michelangelo, der aus früherer, noch sehr unvollkommener Bekanntschaft mit Michelangelo hervorging und Aehnliches aufstellt, zu dieser Ansicht kam. Dem entgegenzutreten schrieb ich den kurzen Artikel. Ich hätte in demselben anführen können dafs das Gedicht bereits 1554 erwähnt wurde, mithin wenigstens 10 Jahre vor Michelangelo's Tode gedichtet worden sei. Nun aber druckt es der florentiner Herausgeber mit der Ueberschrift A GIORGIO VASARI ab, und dies giebt Anlafs noch Einiges darüber hier nachzutragen.

Dafs das Gedicht Vasari zugesandt worden sei von Michelangelo, wird niemand bestreiten wollen; dafs Michelangelo aber das Gedicht für Vasari gedichtet habe, ist kaum glaublich. Schon den vielen früh beginnenden Versuchen sieht man an, wie es langsam zur Vollendung sich bildete, nur um seiner selbst willen aus Michelangelo's Seele sich loswindend, angeregt durch die traurige Stimmung in die ihn die Ereignisse von 1554 versetzten. Der letzte Versuch, Florenz die Freiheit wiederzugeben, war gescheitert. Kaum eine andere Ursache ist denkbar, aus der Michelangelo sich damals so vernichtet gefühlt. Sein ganzes Leben schien ihm verfehlt, die Zukunft elend. Nicht blofs dies eine, sondern mehrere, wohl herauszuerkennende, gleiche Gedanken aussprechende Gedichte schrieb er so nieder, um sich in der Stille zu beschwichtigen. 'Gli amorosi pensier' lesen wir in dem Sonette: schon früher hatte er Florenz oft als seine Geliebte besungen (wie er die Kirche von San Miniato seine Braut nannte), auf Florenz bezog sich, dafs er diese liebenden Gedanken jetzt 'già vani e lieti', oder in jener andern Fassung: 'già dei mie danni lieti' nennt: ehmals immer noch hoffend, mochte auch alles verloren scheinen immer noch frischauf — bisjetzt, wo alles verloren ist!

Jetzt erst bricht die Hoffnung wirklich zusammen; Malen und Bilden, das ihn sonst durch alle Trübsal mit hülfreicher Götterhand hindurchgeleitet, giebt die Kraft nicht mehr, aufrecht zu stehn. Der Gedanke an den allein der am Kreuze starb, verleiht Tröstung. Und Angesichts dieses Jammers in ihm und um ihn her wird Michelangelo von Cosmo nach Florenz berufen. Mit der ihm eignen Doppelsinnigkeit schreibt er ausweichend zurück, und sendet Vasari zugleich von jenen Sonetten für den Herzog, die, wenn sie recht verstanden wurden, keine Entschuldigung sondern die bitterste Anklage enthielten. Allein weder diese andern, noch das Sonett 'Giunto' speciell dürfen als an Vasari gedichtet angesehn werden, und die Ueberschrift des Herausgebers erscheint mir ungerechtfertigt.

Viel verdienstlicher wäre gewesen, wenn er jene übrigen Gedichte im Auge gehabt und sie zusammengestellt hätte. Dies ist nicht geschehn. Möge das einstweilen auf sich beruhen, es findet sich wohl Gelegenheit noch darüber zu reden. Nur ein einziges sei hier angeführt.

Auf derselben Seite auf der sich im Codex Vaticanus die mit C bezeichnete Aenderung der letzten Terzinen findet, steht der Anfang eines Sonettes das unvollendet geblieben ist.

Arder sole', nel freddo raggiò il fuoco,
Or m'è l'ardente fuoco un freddo raggio,
Disciolto, Amor, quello insolubil laccio,
E morto or m'è che m'era festa e gioco.

Quel primo amor che die tempo e loco
Nella strema miseria, è greve impaccio
All' alma stanca —

(v. 1 und 2 die flor. Ausg. beidemale 'iaccio')

Einst glüht' ich, — und, ihr Winterstürme wifst es,
Wie ich euch Trotz bot! — Doch jetzt dünkt der Brand
Der Flamme selbst mir eisig; denn das Band
Das unzerreifsbar schien, zerrissen ist es!

O meine erste Liebe! — hielt ich dir
Mich treu im höchsten Elend um dich heute
Als todte Last im Herzen nur zu fühlen? — — —

Die florent. Ausgabe hat diese Verse ohne weitere Andeutung unter die Sonetti imperfetti gesetzt. Inhaltslos beinahe sobald die nähere Zeitangabe fehlt, gewinnen sie an ihrer Stelle schwerwiegende Bedeutung. Schärfer sagen sie einen Theil dessen was das Sonett 'Giunto' verhüllt giebt. Welche erste Liebe könnte es anders sein, deren Verlust Michelangelo in dem so bezeichnenden Jahre 1554 beklagt, als seine Vaterstadt? Nirgends wird dies Gefühl mit jammervollerem Accente ausgesprochen. Immer, läfst er uns in diesen Versen wissen, hat Florenz ihm schlecht gelohnt; oft nahe daran alle Hoffnung aufzugeben, hielt er dennoch stets wieder fest, und die Kälte die ihm entgegenflog, vermehrte nur seine Gluth. Jetzt aber, wo man die Gluth selber ihm darzubieten scheint (Cosimo's glänzende Anerbietungen) ist sie ihm ein kalter Glanz: un freddo raggio, und die frühere Liebe nur eine Qual der Erinnerung für seine müde Seele.

Zu bitter waren diese Gefühle vielleicht, als dafs er an einem Gedichte das sie so wenig verbarg, weiter hätte dichten können. Schon seiner Familie wegen, die in Florenz lebte, durfte er nicht zu deutlich werden. Deshalb auch sein Brief an Vasari so doppelsinnig abgefafst. Michelangelo scheint sogar auszusprechen, dafs er gern nach Florenz zurückkehren würde — warum aber, wenn wir näher zusehen? Um seine Gebeine neben die seines Vaters zu betten. Um zu sterben.

Zu dem Aufsatze über Foggia, im März-Hefte, ist einiges nachzutragen.

Ich hatte gesagt, Vasari nenne für das luccheser Basrelief die Jahreszahl 1233 nicht. Dies ist falsch, er nennt sie. Allein nicht an der von Schnaase citirten Stelle (I, 263) sondern im Proemio delle vite, cap. xv. Was ich übrigens in Betreff derselben aufgestellt, erleidet durch diesen Irrthum keine Veränderung.

Ferner, Vasari gebraucht nicht von dem Schlosse Friedrich des Zweiten zu Capua den Ausdruck 'fini'. Nur bei Castello di Capoano und Castello dell' Ovo zu Neapel wendet er ihn an, für die an-

dern Bauten Fuccio's setzt er 'fondò'. Die ganze Stelle lautet (I, 261): 'Dopo ritornato Niccola in Toscana, trovò che Fuccio s'era 'partito di Firenze, ed andato, in que' giorni che da Onorio fu coro-'nato Federigo imperatore, a Roma, e di Roma con Federigo a Na-'poli, dove finì il castel di Capoana, oggi detta la Vicaria, dove sono 'tutti i tribunali di quel regno; e così Castel dell' Uovo: e dove 'fondò similmente le torri, fece le porte sopra il fiumo del Volturno 'alla città di Capua, un barco cinto di mura per l'uccellagioni presso 'a Gravina, e a Melfi un altro per le caccie di verno; oltre a molte 'altre cose che per brevità non si raccontano.' (Zu deutsch: Als Niccolo in der Folge nach Toskana zurückkehrte, fand er dafs Fuccio von Florenz fortgezogen war, und sich, es wurde zu jener Zeit in Rom Kaiser Friedrich von Honorius gekrönt, nach Rom begeben hatte, von wo er dem Kaiser nach Neapel folgte. Daselbst beendigte er das capuanische Castell (heute la Vicaria genannt, wo sich alle Gerichtshöfe des Königreiches befinden), und Castell dell' Ovo; ferner legte er dort den Grund zu den 'Thürmen', baute die Thore an der Brücke über den Volturno bei Capua, einen mit Mauern umgebenen Park zur Vögeljagd bei Gravina, einen andern für die Winterjagd zu Melfi, und vieles andere das aufzuzählen hier zu weit führen würde.) — Nun ist das Capuanische Castell ein in Neapel befindliches Schlofs, während das in Capua von Friedrich II. erbaute Castell den Namen 'le Torri' führte. Es bildete einen befestigten Brückenkopf am Volturno. Hatte ich aus dem 'finì' nun folgern wollen, Foggia könne den Protomagister Liphas vielleicht ersetzt haben, so liefse sich jetzt aus dem 'fondò' das Gegentheil herleiten: Foggia projektirt und gründet den Bau, den Liphas später ausführt. Jedenfalls unterscheidet Vasari scharf zwischen 'fondare' und 'finire' (cf. I, 239). Indessen solche Ausbeutungen Vasarischer Ausdrücke bieten doch zu wenig Sicherheit. Finden sich, wie sich ja schon soviel gefunden hat seitdem man zu suchen angefangen, einige Inschriften und Urkunden mehr, so sind wir früher oder später doch in der Lage Vasari für diese Zeiten ganz bei Seite lassen zu dürfen.

Ich habe die Stelle eben in so umfangreicher Weise hier angeführt weil sie Anlafs zu weiteren Irrthümern gegeben hat, auf deren letzten Grund ich jetzt erst gekommen bin. Schulz und sein Herausgeber nämlich nennen (III, 107) Niccolo als den Erbauer vom Castel dell' Ovo, Castel Capoano und den Thürmen zu Capua, lassen ihn auch

mit Friedrich nach Neapel gehn und sprechen an anderer Stelle ähnliches aus (III, 105), ja es mufs sogar (III, 4) Castell dell' Ovo durch Fuccio und Niccolo zusammen vollendet werden. Vasari erzähle das im Leben des Arnolfo.

Ich selbst schenkte diesen Behauptungen Glauben, annehmend Vasari erwähne irgendwoanders als gerade im Leben des Niccolo dessen Thätigkeit in Neapel unter Friedrich II*). Schnaase widersprach nicht. Er läfst zwar (VII, II. 598) Niccolo's Aufenthalt in Neapel im Allgemeinen dahingestellt sein, spricht dann aber wieder von 'römischen Reminiscenzen und Eindrücken'. Vasari aber erzählt mit keinem Worte dafs Niccolo in jüngeren Jahren auch nur nach Rom gekommen sei. Doch ist möglich dafs Schnaase, was er freilich nicht sagt, diese Reise aus inneren Gründen annahm. Wie dem nun sei, jedenfalls haben Schulz und sein Herausgeber im ganzen Vasari keine Stelle für sich, und es bleibt nur anzunehmen übrig, dafs sie das oben mitgetheilte Stück falsch übersetzt und es von candato' an statt auf Fuccio auf Niccolo bezogen haben.

Ich vermuthe jedoch die Sache hängt noch anders zusammen. Zwischen dem Richtig- und Falschverstehen einer Stelle liegt etwas in der Mitte. Dies ist: sie überhaupt nicht vor Augen gehabt und den Resultaten eines Andern Vertrauen geschenkt zu haben. Bekanntlich schliefst ein solches Anlehnen nicht aus, dafs man, statt diese zweite Hand zu nennen, die Urquelle citire. Es giebt in dieser Weise viele wandernde Citate, die wie, gute Wechsel gleichsam, immer wieder in Zahlung kommen, ohne dafs man nach baarer Deckung verlangte. Es scheint auch diesmal ein solches Geschäft vorzuliegen. Und zwar ist Cicognara der Mann auf den man sich verlassen hat vielleicht. Bei ihm finden wir zuerst die Annahme, aus inneren Gründen, Niccolo müsse früh in Rom gewesen sein, bei ihm die Behauptung, Friedrich der Zweite habe ihn nach seiner Krönung mit nach Neapel genommen. Bei ihm aber noch ein Drittes, das zu merkwürdig ist um nicht hier eine Stelle finden zu müssen, der Beweis nämlich dafs Cicognara selber nicht aus Vasari geschöpft, sondern auch er sich auf Leute verlassen habe, denen nachzugehen der Versuch gemacht werden soll.

Cicognara nämlich ist weit entfernt, sich in Betreff der Reise

*) Ist der letzte Theil der florentin. Ausg. des Vas. welcher einen Index bringen sollte, erschienen?

Niccolo's nach Neapel auf Vasari zu berufen, er citirt vielmehr den Celano (uno degli scrittori che hanno illustrato le cose napoletane senza appunto confondere i tempi ed i nomi, sagt er, — einer jener Schriftsteller welche Neapel verherrlicht haben, ohne Zeitbestimmungen und Namen willkührlich ineinander zu werfen!) und druckt (III., 176.) folgende Stelle aus ihm ab.

'Nell anno poscia 1221 Federigo II della casa di Suevia imperatore e re di Napoli, dopo essere stato coronato in Roma, tornò in 'regno con Niccolò Pisano famoso architetto di quei tempi, col disegno e direzione di questi finì il castello di Capoano, e fortificò 'questo [cioè quello dell' Uovo (Zusatz Cicognara's)] con molte torri, 'delle quali finora appariscono le vestigia. Zu deutsch: 'Im Jahr 1221 kehrte Friedrich II. nach seiner Krönung in das Königreich zurück, mit ihm Niccolo Pisana, ein berühmter Baumeister jener Zeiten, nach dessen Zeichnungen und unter dessen Leitung er das Castell di Capoana beendigte, und mit vielen Thürmen befestigte, deren Spuren noch vorhanden.' Soweit Celano. 'Tutti gli altri 'scrittori, setzt Cicognara dazu, nulla a ciò contradicono, poichè o 'tacciono le circostanze, o citano la venuta di un architetto forestiere 'da Roma con Federico (appunto dopo la sua coronazione).' Zu deutsch: 'Alle die andern Schriftsteller widersprechen dem nicht, indem sie entweder das Nähere unerwähnt lassen, oder nur die Ankunft eines fremden Architekten aus Rom im Gefolge Friedrichs, gleich nach seiner Krönung, melden.'

Wer ist dieser Celano, der Neapel berühmt gemacht? Der Verfasser des Buches 'Notizie del Bello, dell' Antico et del Curioso della Città di Napoli' eine Art Fremdenführer für Neapel der viele Auflagen erlebt hat (die vierte, welche mir vorliegt, von 1792) und die Arbeit eines Mannes der ohne einen Gedanken an wissenschaftliche Behandlung seines Stoffes die Notizen zusammenkehrt wo er sie findet und sie mittheilt wie er sie findet. Man sieht auf den ersten Blick daſs was er hier vorbringt die verdrehte oder miſsverstandene Stelle Vasari's ist, nur daſs statt 'Fuccio' 'Niccolo' gesagt wird. Ob Celano den Irrthum selbst begangen oder ihn anderswoher hat, ist gleichgültig. Cicognara aber hätte ihn bemerken müssen. Er thut aber an dieser Stelle seines Buches als existire Vasari gar nicht. Celano's Stelle wird in den Text der Erzählung aufgenommen als das vollgültigste Zeugniſs, über dessen Werth und Herkunft ein

Wort zu sagen, überflüssig sei. Nur eins wird corrigirt. Celano der natürlich nicht weifs dafs das Schlofs am Volturno 'i Torri' hiefs, meint Vasari hätte von einer Befestigung des Castel Capuano in Neapel durch Thürme erzählen wollen. Diese Thürme theilt Cicognara dem Castel dell' Ovo zu.

Indessen es hätte ja möglich sein können dafs Cicognara, obgleich dies bei Jemand der über Niccolo Pisano schreibt ein starkes Stück ist, Vasari ganz vergessen und deshalb nicht bemerkt hätte dafs Celano nichts gethan als dessen Sätze verdorben wiederzugeben. Allein Cicognara kennt Vasari vortrefflich. Pagina 242 desselben Bandes kommt die Rede auf Fuccio, und hier wird die Stelle Vasari's nicht allein citirt, sondern sogar wörtlich abgedruckt. Und zu welchem Zwecke? Um den Beweis zu führen dafs Vasari hier eigentlich Niccolo gemeint und dafs dessen Namen an Stelle Fuccio's zu setzen sei!

Es bedarf hierzu einer doppelten Argumentation, und zwar zuerst mufs plausibel gemacht werden dafs Fuccio niemals gelebt habe.

Fuccio habe niemals existirt, hören wir, weil die von Vasari citirte Inschrift 'Fuccio me feci' keine Sculptur, sondern gemalt sei, und nicht in so frühe Zeiten zurückreichen könne. Hiergegen ist nichts zu sagen. Zweitens aber, Vasari sage, Fuccio sei 'dopo Arnolfo' der erste Bildhauer Toskana's gewesen. Nun aber sei Arnolfo Niccolo's Schüler, mithin, wenn Fuccio noch auf Arnolfo folgen müsse, zeige sich als unmöglich dafs er Niccolo's Jugend-Concurrent gewesen. Diese Schlufsfolgerung ist hinfällig. Fiel Cicognara nicht auf, dafs bei Vasari Arnolfo, obgleich der Zeit nach der spätere, dennoch vor Niccolo behandelt wird? Man könnte meinen, Arnolfo als Florentiner habe den Vorrang halten sollen vor dem Pisaner. Die Sache liegt anders. In der ersten Bearbeitung des Vasari ist Arnolfo der grofse Urkünstler, der bis auf eine gewisse Zeit Alles gethan hat, während Niccolo als Schüler des Andrea Pisano kaum genannt wird. Dies steckte Vasari im Sinne, obgleich er später Niccolo's Leben dazubrachte. Arnolfo bleibt für ihn der älteste, grofse Künstler. Er behält den ersten Rang nach wie vor. Und deshalb, Fuccio war ein grofser Bildhauer seiner Epoche, ausgenommen Arnolfo, das 'dopo' gebraucht wie 'salvo' oder 'eccetto'. Vasari hatte hier die Chronologie wenig im Auge, für die ihm überhaupt der Sinn fehlt. Ich glaube kaum dafs sich gegen diese Anschauung gegründete Einwürfe erheben

lassen. Drittens, behauptet Cicognara, könne Fuccio deshalb nie existirt haben, weil kein neapolitanischer Autor, noch auch eine Inschrift dort ihn nenne. Dies ist richtig. Niemand nennt Fuccio, und hätten wir ein paar zufällig erhaltene Inschriften weniger, so wäre auch Foggia unbekannt.

Fuccio also ist beseitigt. Wie aber soll nun was Vasari von ihm sagt auf Niccolo übertragen werden? Cicognara sieht zu diesem Behufe die Autoren durch, welche über Neapel geschrieben, und macht drei ausfindig, die in der That Alles was bei Vasari Fuccio zugeschrieben wird, dem Niccolo zutheilen: 'Parrini', 'Celano', 'Sigismondo'. Celano also wieder, durch einige Freunde jedoch verstärkt. Hier nun scheint es, als habe Cicognara diesmal Celano's Worte ganz vergessen und erinnere sich ihrer nur im Allgemeinen. Er umgeht dadurch (wir können ihm jetzt vielleicht die Absicht offen unterlegen) abermals den Vergleich der beiden Stellen, und verstärkt die Fiktion, als sei Celano überhaupt eine Autorität die neben Vasari citirt werden könne, dadurch dafs er aufserdem noch zwei andere illustre Neapolitanische Schriftsteller nennt, natürlich ohne ihre Worte anzuführen. Parrini aber, dessen 'Teatro eroico e politico de' Governi de' Vicerè di Napoli, Nap. 1692—94' ein mehrbändiges Werk worin sich viel Topographisches befindet, hier allein gemeint sein konnte, sagt überhaupt keine Silbe über Niccolo Pisano. Und Sigismondo, 'Descrizione della città di Napoli, 1788—89', giebt mit den Worten 'nel '1221. fu reedificato (das Castel dell' Ovo nämlich) da Federico Se-'condo col disegno di Niccolò Pisano, famoso Architetto di quei tempi' einen kurzen aber unverkennbaren Auszug aus Celano oder dessen unbekannten Gewährsmanne. Sigismondo weifs so wenig von den Dingen, dafs er (I, 64) Castello Capoano 1231 von 'Giovanni Pisano, Architetto fiorentino' ausgebaut werden läfst. Und deshalb nun, weil diesen dreien kein anderer widerspreche, nimmt Cicognara als ausgemacht an dafs statt 'Fuccio' 'Niccolo bei Vasari zu lesen sei. Und um der Sache würdig den Beschlufs zu geben, finden wir bei Schulz Cicognara's, auf diesem Wege gewonnenen Resultate wieder, und als Gewährsmann lieber gleich Vasari genannt. Und damit es nicht etwa scheine als weiche Schulz und sein Herausgeber hier von der Regel ab, so möge noch ein anderes Beispiel angeführt werden.

Jenes oben bereits genannte Buch 'Tuskan Sculptors, their Lives, Works and Times by Charles Perkins, London 1864' zwei Theile

8vo., prachtvoll gedruckt, mit Kupfern, wird von den englischen Blättern ersten Ranges aufs höchste gepriesen und als ein Muster gründlicher Forschung hingestellt, dem nichts neueres an die Seite zu stellen sei. Perkins hat seiner Arbeit das Motto vorgesetzt: 'Als ich kan, niet als ich wil' und sich damit in Bescheidenheit als das bezeichnet was er ist, einen eifrigen Kunstfreund. Das Buch ist gefüllt mit den herkömmlichen Citaten aus Vasari, Rumohr etc. Gelesen hat er diese Autoren kaum. Was er über Niccolo Pisano giebt, ist aus Cicognara abgeschrieben. Wie aber! Friedrich den Zweiten läſst er bei seiner Krönungsfahrt Pisa passiren (der Kaiser kam bekanntlich nicht über Pisa) und Niccolo von dort als angestellten Architekten gleich mitnehmen. In Neapel erhält dieser den Auftrag, unverzüglich (immediately) Castel Capuano und Castel dell' Ovo zu bauen, führt dies aus, kehrt dann nach Oberitalien zurück, und so weiter. Perkins unterläſst, Cicognara zu citiren, allein daſs er nicht etwa Vasari auf eigne Faust misverszanden, sondern daſs er ihn an dieser Stelle überhaupt gar nicht benutzt, zeigt er auf's deutlichste. In einer Note nämlich lesen wir 'According to Ricci these castles were finished by an Neapolitan architect, named Puccio. Storia delle Arch. in Italia vol I, p. 593.' Ich habe Ricci nicht nachgesehn, ob die Verdrehung von Fuccio in Puccio sein oder Perkins' Irrthum war, allein das Citat zeigt, wie unbekannt Perkins mit Vasari ist, er hätte hier sonst auf ihn verweisen müssen. — Nebenbei bemerkt: die von Perkins in sehr reinlichem Stiche (Radirung) gegebene Kanzel von Pisa ist verzeichnet und ganz unbrauchbar. —

Noch einige Worte über das Portrait Friedrich des Zweiten. Raumer sagt in seinen Hohenstaufen, die nach dem Abgusse des verloren gegangenen Kopfes der Capuaner Statue geschnittene Gemme stimme mit den Augustalen überein. Huillard-Bréholles giebt auf dem Titel seines Werkes einen Umriſs nach dieser Gemme. Hier aber ist die Verschiedenheit des Kopfes mit dem der Augustalen eine vollständige. Vielleicht hatte die Statue früher schon die Nase verloren und eine neue erhalten, die dann auf den Abguſs überging. Schlagend dagegen ist die Aehnlichkeit zwischen den Augustalen der Berliner Sammlung und dem vom Duc de Luynes mitgetheilten Stiche des Medaillons an der Porta Santa von Andria, welches, einer jetzt verlorenen Inschrift zufolge, zwischen 1253 — 1265 entstanden sei. Schulz hält diese Arbeit für ein Werk der Renaissance. Die Frage

bleibt hier wieder offen bis Abgüsse oder Photographien vorliegen. Das Medaillon an der Porta Santa könnte allerdings in späteren Jahrhunderten nach den Augustalen oder nach der noch unverstümmelten Statue von Capua gearbeitet sein. —

Endlich, eine Conjektur die Säule von Gaeta betreffend. Sollte dieser, auf einem von Löwen getragenen Postament ruhende Pfeiler, an allen vier Seiten mit übereinanderliegenden Basreliefcompositionen bekleidet, einem Gelübde des Kaisers seine Entstehung verdanken? Man weifs, wie Friedrich blutjung von Sicilien aufbrach um Deutschland zu erreichen und dort als Kaiser aufzutreten. Von Palermo gelangt er zunächst nach Gaeta, wo er drei Wochen liegen bleibt ehe er nach Genua weitergeht. Warum er solange in Gaeta verweilte, ist unbekannt. Jedenfalls mufsten damals seine Gedanken ununterbrochen die bevorstehende, so höchst bedenkliche und zweifelhafte Expedition erwägen; sollte er für den Fall dafs Alles einen glücklichen Ausgang nähme, (er war zu jener Zeit noch durchaus kirchlich, vielleicht sogar christlich gesinnt) eine Art Denkstein gelobt, oder auch, ohne ein solches Gelübde, später, im Andenken an jene erwartungsvollen Tage, die Säule als Erinnerungszeichen haben errichten lassen? Ich erlaube mir nur deshalb dies auszusprechen, weil vielleicht die mir nicht im ganzen Umfange bekannten Chronisten jener Zeit diese oder jene darauf abzielende Anspielung enthalten könnten, welche man, ohne Anhalt für ihre Bedeutung, bisher nicht zu deuten vermochte und überschlug. Auch weifs ich nicht, ob vielleicht ähnliche Denkmale ähnlichen Anlässen ihr Dasein verdankten. Vielleicht könnte sogar Einiges von den die Säule bedeckenden Bildwerken, deren Sinn (Schulz zufolge) immer noch nicht gedeutet worden ist, darauf hin zu erklären sein. Die Beschreibung bei Schulz läfst dies wenigstens nicht als unmöglich erscheinen. Abbildungen gerade dieser bisher unklaren Partien der Compositionen sind von ihm nicht gegeben und mir nicht bekannt. Mir scheint die Frage erlaubt, ob nicht, was Schulz verneint, doch vielleicht etwas wie eine Inschrift an den Ecken zu entdecken wäre. Ist davon aber keine Spur vorhanden, so bestätigt dies vielleicht etwas was mir beim Anblick der Abbildung dieses Pfeilers immer wieder sich aufdrängte: die Vermuthung dafs ihm die Spitze fehle. Der Künstler der ihn errichtete und der, wie der Vergleich lehrt, für die Construction des Ganzen sein Muster in den

Osterleuchtern vor sich hatte, kann unmöglich den Abschluſs nach oben, so wie er heute erscheint, für genügend angesehen haben. Entweder in die Breite gehend oder sich zuspitzend muſs ein letztes krönendes Glied dagewesen sein. Vielleicht daſs mit ihm zugleich die Inschrift verloren ging. Auf einem Palermitaner Osterleuchter sehen wir als Abschluſs eine Gruppe von drei weiblichen Figuren, die stehend und die Hände hoch über sich streckend einer breiten Schaale als Fuſsgestell dienen. Vielleicht könnte ein Adler angebracht gewesen sein, den so Vieles trägt was von Friedrich II. herrührt. Daſs dieser dann unter den Anjou's nicht an seiner Stelle gelassen wurde, ist sehr erklärlich, während der Pfeiler, mit christlichen Darstellungen und ohne den Adler keine Erinnerung mehr an die gestürzte Dynastie, von dem frommen königlichen Henker unangetastet gelassen blieb.

Unter dem Titel: FACSIMILES OF ORIGINAL STUDIES BY RAFFAELE, IN THE UNIVERSITY GALLERIES, OXFORD ETCHED BY IOSEPH FISHER. LONDON. BELL AND DALDY. 1865. ist eine Reihe verkleinerter Handzeichnungen nach Raphael erschienen, im Ganzen 100 Platten. Zwar sind die Stiche ungleich und oft sehr wenig geeignet den Eindruck der Originale wiederzugeben, allein das Buch bildet wie es ist ein unentbehrliches Hülfsmittel für die welche sich mit Raphael beschäftigen und nicht die Photographien besitzen, die soviel ich weiſs, von all diesen Blättern gleichfalls herausgegeben worden sind (oder werden sollen), und die natürlich bei weitem vorzuziehn, jedoch auchbei weitem theurer sind.

Vorausgeschickt ist eine Einleitung, worin das Schicksal der Originalblätter kurz besprochen wird, sodann ein Register, welches die einzelnen Platten erklärt, ihre Gröſse, Art der Ausführung und ihre Herkunft genauer angiebt.

Zu bemerken ist, daſs das diesem Register zu Anfang vorgesetzte autographische Facsimile: 'Rafaello Sanzie' Raphaels Handschrift nicht ist. Wahrscheinlich fand sich der Name auf einem der Studienblätter,

auf das sie der Besitzer zur Bezeichnung des Meisters aufgeschrieben; der Irrthum, sie für die Handschrift des Meisters selbst zu halten, ist verzeihlich, da Raphaels Handschriften äufserst selten sind. Mir ist keine einzige bekannt wo er seinen Namen mit einem F oder F F geschrieben, immer las ich bisjetzt P H. Auch der Zusatz 'Sancie' dürfte kaum nachzuweisen sein. Auf den in Major Kühlens Besitz befindlichen Blättern finden wir: 'raphaello' 'raphaello santi' 'raphaello di giovanni santi' 'raphaello durbino' 'raphaello santi durbino'. Der erste Brief an Simone Ciarla ist unterzeichnet: 'Raphaello', das in Paris befindliche an einen Unbekannten gerichtete Billet in derselben Weise; die Briefe an Francesco Francia, und der zweite an Simone Ciarla haben allerdings 'Rafaelle Sanzio' und 'Rafael', allein beide sind nicht mehr im Original erhalten, und es ist ohne Zweifel bei der Abschrift die Umänderung der Orthographie eingetreten. —

Neben Raphaels Studien hat derselbe Herausgeber eine Anzahl Blätter von der Hand Michelangelo's in gleichem Formate edirt. Diese jedoch sind unbrauchbar, da Michelangelo's Zeichnungen sich nicht in dieser Weise verkleinern lassen.

Das erstere Buch kostet 12, das zweite 7 Thaler.

Ein sehr schönes Unternehmen würde ein in ähnlicher Weise unternommene katalogartige Herausgabe der Stiche Marc-Antons sein. Man könnte diese photolithographisch verkleinert nachbilden und so zu einem verhältnifsmäfsig sehr billigen Preise ein Buch liefern, dessen bedeutender Werth, sobald es einmal vorhanden ist, sogleich anerkannt werden würde. Auch liefse sich ein belehrender, interessanter Text dazu schreiben. Hauptsache wäre hier, dafs man zur Nachbildung nur ganz ausgezeichnete Abdrücke verwendete.

Ich kann dieser Nummer eine Photographie des in Bologna von Michelangelo gearbeiteten Engels zugeben. Ueber Michelangelo's Thätigkeit in der Kirche von San Domenico (nicht 'San Petronio' wie sich irrthümlich im L. M.'s findet) entnehme ich einem mir freundlichst mitgetheilten Privatschreiben aus Bologna folgendes:

Nell' Archivio dei Domenicani di Bologna rilevansi le seguenti

notizie estratte da diverse carte e libri. Miscellanea I. cap. 2 Varia Documenta circa arcam S. Patris Domenici. 'Sciendum tum 'est, quod imago Sancti Proculi et tota imago illius angeli qui genua 'flectit et est posta sopra il Parapeto che fe Alfonso scultore*), gli 'è verso la finestra: queste tre immagini ha fatto quidam juvenis 'florentinus, nomine Michael Angelus, immediate post mortem D. 'Magistro Nicolai**)'. In altro luogo: 'Dopo la sua morte (di Nic-'colo scil.) essendo Michelangelo Buonarroti fiorentino a Bologna li 'fecero fare gli assanti †) S. Procolo, un angelo, quello che è verso 'la finestra, et una gran parte del S. Petronio.'

In un libro ove sono registrate le spese giornaliere fatte per l'arca di San Domenico, si legge: 'Nel 1482, la vigilia del P. S. 'Domenico, il povero sventurato fra Pellegrino converso arctista, ho 'sotto arctista, roppe la statua di S. Procolo, la gettò a terra in più 'di cinquanta pezzi. Jo ne ho mai avuto in ottanta anni il più in-'tenso dolore al croce di questo; mi credeva certo di morire. Ven-'nero i padri tutti a confortarmi, et molti maestri periti nel arte, 'e così la portarono via, e fu acconcia alla foggia al presente si 'vede. Acconcia che fu, diedi a Maestro Vincentio ††) scultore dieci 'lire, meritava dieci ducati.'

Diesen Notizen zufolge hätte Michelangelo also auch den S. Procolo gearbeitet, wovon Condivi nichts sagt. Ich war nicht in Bologna; ein dort sehr bekannter Kunstfreund giebt jedoch seine Meinung dahin ab, dafs Michelangelo's Urheberschaft bei dieser Arbeit unmöglich sei. Selbst den S. Petronio will er nicht anerkennen. Hier aber lag der Fall wahrscheinlich so, dafs von Michelangelo nur fertig gemacht wurde was von seinem Vorgänger bereits zu weit gebracht worden war um sich ändern zu lassen.

Wie schön aber ist der Engel. Welche sich bis ins Kleinste erstreckende Naturbeobachtung, verbunden mit idealer Gestaltung des gesammten Anblicks zu einem Werke das von gemeiner Nachahmung frei blieb. Dieser Engel und der im Kensington Museum befindliche Amor, der in verschiedenen deutschen Museen (dem Berliner nicht) im Abgufs, in Robinson's prachtvollem photographischen

---

*) Alfonso Lombardo. **) Niccolo dell' Arca oder di Schiavonia

†) Soprastanti?

††) Ein mir unbekannter Bildhauer; wohl kein bedeutender.

Werke (dies besitzt die Berliner königl. Bibliothek) dagegen in zwei prachtvollen Ansichten zu sehen ist, sind zwei der wichtigsten Zeugnisse für die ersten Ausgänge Michelangelo's. Er erscheint so selbständig hier, im Vergleich zu den übrigen Künstlern seiner Zeit so rein auf die Natur basirt wie Giotto etwa Duccio gegenüber. Es ist zu wichtig, immer wieder gerade darauf hinzuweisen, da die öffentliche Meinung in Betreff Michelangelo's gar nicht davon abzubringen ist, die Werke seiner späten florentiner Nachahmer für die Blüthe seiner eignen Thätigkeit anzusehn.

In Vasari's Leben des Andrea Verrocchio lesen wir (V. 147) folgendes:

Die Venezianer gingen jener Zeit damit um, das Verdienst Bartolommeo's von Bergamo, dessen Tapferkeit sie viele Siege verdankten, auf ehrenvolle Weise anzuerkennen. Andrea's Ruf war bis nach Venedig gedrungen: man liefs ihn kommen und gab ihm den Auftrag, eine Reiterstatue des Feldherrn in Bronze auszuführen, die auf der Piazza San Giovanni e Paolo aufgestellt werden sollte. Andrea hatte bereits begonnen das fertige Modell für den Gufs herzurichten, als durch den Einflufs einiger Herren von Adel der Auftrag dahin umgeändert wurde, dafs Andrea nur das Pferd, Vellano von Padua dagegen den Reiter machen sollte. Andrea aber, als er dies gehört, geht hin, nimmt seinem Modelle Beine und Kopf ab, und macht sich, wüthend aber ohne sich etwas merken zu lassen, in der Stille nach Florenz davon. Die Signorie darauf, als sie von dem Vorgefallenen Kenntnifs erhalten, läfst ihm mittheilen, er solle nicht wagen jemals nach Venedig zurückzukehren, man werde ihm sonst den Kopf vor die Füfse legen. Er antwortet brieflich, dafs er sich wohl hüten werde zu kommen, denn so wenig es in ihrer Macht stände einmal abgeschlagene Köpfe, also auch den seinigen, hinterher wieder aufzusetzen, ebensowenig würden sie jemals aber im Stande sein seinem Pferde einen andern, geschweige denn einen bessern Kopf aufzusetzen als den welchen er selbst abgeschnitten.

Diese Antwort misfiel den Herren in Venedig nicht. Sie riefen ihn mit doppeltem Gehalte zurück, worauf er sein Modell wiederherstellte und den Gufs begann. Vollenden konnte er ihn jedoch nicht, da er sich bei der Arbeit erkältete und nach kurzer Krankheit mit Tode abging. Und nicht nur dieses Werk das bis auf einen kleinen Theil der Ciselirung fertig war und in der Folge am bestimmten Platze aufgestellt wurde, sondern noch ein anderes blieb unvollendet, das Grabmal des Cardinals Forteguerra, das er für Pistoja in Arbeit hatte. —

Vasari hat offenbar die Absicht gehabt, das in Venedig stehende, als eine aufserordentliche Leistung berühmte Reiterstandbild des Bartolommeo Colleoni für ein Erzeugnifs florentinischer Kunst anzugeben. Und ist ihm dies insoweit auch geglückt, als trotz allem Widerspruche dieser Gufs heute für ein Werk Verrocchio's gilt. In Crowe und Cavalcaselle's History of painting in Italy wird es einfach Verrocchio zugetheilt.

Was Vasari entgegensteht findet sich am bequemsten in den Noten zu Vasari und in Cicogna's Iscrizioni Venete ausgesprochen, welche in jenen Noten nicht ganz so ausführlich benutzt worden sind als nöthig wäre. Ich führe deshalb hier nur in Kürze an, dafs Verrocchio's Testament schon verräth, es sei bei des Meisters Tode die Arbeit noch stark im Rückstande gewesen. Lorenzo da Credi, wünschte dieser, sollte sie übernehmen. Statt seiner Bitte zu willfahren, berief der Senat von Venedig jedoch den eines Vergehens wegen im Exil zu Ferrara lebenden venetianischen Bildhauer Leopardi straffrei zurück und übertrug ihm die Arbeit. Am Bauche des Pferdes findet sich demgemäfs die Inschrift: ALEXANDER LEOPARDVS V. F. OPVS. Um in der Folge darauf bestehen zu dürfen, Leopardi habe wenigstens Verrocchio's Modell beibehalten, hat man F. für FVDIT, statt FECIT erklären wollen. Nur das Postament sei von Leopardi's Erfindung. Cicogna scheint zwar der Meinung, Leopardi habe das Ganze gemacht, und überhaupt in Venedig möchte man diese Ansicht gern zu allgemeiner Geltung bringen, allein es ist nicht gelungen, und da, eben weil die Frage so interessent war, alles durchsucht worden ist um neue Dokumente zu schaffen, so schien es dafs die Controverse erschöpft sei und sich einstweilen nicht weiter thun lasse um den wahren Verhalt der Sache aufzuklären.

Zufällig entdecke ich an ganz entlegener Stelle einen Beitrag zu

Vermehrung des Materials für diese Frage, durch den sie, wenn auch nicht gelöst, so doch ihrer Lösung nähergebracht wird,

Wir besitzen in dem vom Stuttgarter litterarischen Verein herausgegebenen 'Evagatorium Fratris Felicis Fabri' den Bericht über eine Pilgerfahrt nach Palästina, die ein Ulmer Geistlicher in Begleitung mehrerer adliger Herren im Jahre 1483 unternahm und glücklich durchführte. Tagebuchartig sind von ihm alle Vorfälle dieses Zuges aufgezeichnet worden, vom ersten Schritte fort bis zum letzten wieder nach Ulm hinein, und so finden wir gelegentlich des Aufenthaltes des Gesellschaft in Venedig folgende Mittheilung, die ich aus dem, wenn auch erbärmlichen, so doch liebenswürdig natürlichen Klosterlatein Fabri's verdeutscht mittheile:

Am dritten Mai, auf den das Fest der Auffindung des heiligen Kreutzes fällt, fuhren wir zu Wasser nach der Kirche Sta. Croce, hörten dort die Messe, sahen den Leichnam des heiligen Athanasius der dort begraben liegt, küfsten ihn und berührten ihn mit den zu diesem Zwecke mitgebrachten Kleinodien. Darauf kehrten wir in unsere Herberge zurück. Nach Tische ging es in das grofse Kloster der Frati minori, und betrachteten wir die mit besonderer Pracht ausgestatteten Oertlichkeiten. In einer der Capellen der Kirche stand ein Pferd, das mit wunderbarer Kunst gearbeitet war. Die Venezianer nämlich hatten die Absicht, einen ihrer Capitani der sich durch Tapferkeit um die Republik verdient gemacht, nach heidnischer Art und Weise dadurch eine Ehre anzuthun, dafs sie ihm auf einem der öffentlichen Plätze oder Strafsen eine aus Erz gegossene Reiterstatue errichteten. Dies Denkmal sollte etwas ganz prachtvolles werden, und wurden deshalb von allen Seiten Bildhauer berufen, denen man vorschrieb, sie sollten auf welche Weise sie wollten und aus welchem Stoffe ihnen beliebte ein Pferd anfertigen: aus den drei besten würde darauf dasjenige ausgewählt werden das zum Gufs gelangte, und sein Verfertiger aufser dem bedungenen Lohne noch eine aufserordentliche Zulage erhalten.

Drei Bildhauer fanden sich in Venedig ein. Der erste brachte ein Pferd zu Stande, das von Holz war und das er mit schwarzem Leder überzog. Dies war dasjenige welches in jener Capelle stand, ein Gebilde von solcher Leibhaftigkeit, dafs man es, wäre die übernatürliche Gröfse und die Unbeweglichkeit nicht gewesen, für lebendig gehalten hätte. Der zweite Künstler arbeitete das seine in Thon,

den es brennen liefs, so dafs es von rother Farbe erschien. Der dritte formte sein Pferd aus weifsem Wachse, ein Stück von grofser Schönheit. Dieses denn wählten die Venezianer als das beste und erkannten seinem Meister die Belohnung zu. Wie es aber mit dem Gusse steht, hörten wir nicht. Vielleicht bleibt die Sache ganz liegen.

Nachdem wir das Kloster betrachtet, gingen wir wieder in unsere Herberge. — Soweit Fabri.

Nun fällt der Beschlufs des Senates, die Statue errichten zu wollen, in das Jahr 1479. 1483 besuchte Fabri Venedig. In demselben Jahre war Verrochio in Florenz beschäftigt den San Tommaso für Orsanmichele zu giefsen (Vas. V, 156). Es mufste mithin die Katastrophe damals schon vorgefallen sein, und darauf deuten auch die Worte: Quid autem de equo fundendo aere fiet, non audivi: forte etiam dimittent. Man sieht dafs Fabri von etwas hatte erzählen hören das er nicht verstand oder das ihn nicht interessirte, ihm jedoch immerhin wichtig genug schien um es im Ganzen nicht unerwähnt zu lassen. Dennoch, meine ich, wenn er die Geschichte mit dem abgeschnittenen Kopfe und Beinen gehört, er würde nicht versäumt haben sie mitzutheilen.

Combinire ich Fabri's und Vasari's Erzählungen, so stellt sich die Sache folgendermafsen dar.

Man beschliefst in Venedig die Aufstellung der Statue. Vellano aus Padua, ein berühmter Schüler Donatello's, Leopardi, ein nicht minder bedeutender Bildhauer, und Verrocchio stellen sich zur Concurrenz ein. Verrocchio, dem das Modell in weifsem Wachse zuzuschreiben sein dürfte, trägt den Preis davon. Nun aber wird für Vellano intriguirt und ihm schliefslich ein Theil des Auftrages erwirkt, worauf Verrocchio Venedig verläfst und die Sache liegen bleibt. Man verhandelt darauf von neuem mit ihm, er kehrt zurück, nimmt die Arbeit wieder auf und stirbt 1488 ohne sie vollendet zu haben.

Aus einem Passus seines Testamentes, in welchem Verrocchio den Dogen ersucht die Vollendung der Arbeit seinem zum Erben eingesetzten Schüler Lorenzo da Credi aufzutragen, hat Gaye die Vermuthung geschöpft, der Gufs sei bei Verrochio's Tode noch nicht begonnen gewesen. Die Stelle lautet: Etiam relinquo opus equi per me principiati ad ipsum perficiendum, si placuerit illmo. Duci Do. Venetiarum. Ducale dominium humiliter supplico ut dignetur per-

mittere dictum Laurentium perficere dictum opus, quia est suffitiens ad perficiendum. 'Principiare' ist so viel als 'beginnen', und eine bestimmte Stufe der Vollendung damit keineswegs angegeben. Im Gegentheil aus 'suffitiens ad perficiendum' könnte man sogar entnehmen, es habe sich nur noch um eine geringe, mehr oberflächliche Arbeit gehandelt. Hieraus also zu schliefsen dafs Vasari unrichtig erzählt, geht nicht wohl an. Allein es ergeben sich andere Umstände die dies vermuthen lassen.

Erstens: mag man F mit FVDIT oder FECIT erklären, in beiden Fällen deutet es an dafs der Gufs noch bevorstand als Leopardi zur Ausführung der Arbeit berufen wurde.

Zweitens: stand Verrocchio's Werk nur erst im Modelle da, so war auch Leopardi's Modell noch vorhanden, und es ist anzunehmen, die in der an Leopardi gerichteten Aufforderung, die Arbeit zu übernehmen, gebrauchten Worte 'statuam jam cum multa laude coeptam' bezögen sich eher auf sein eigenes Werk als das Verrocchio's.

Drittens: bestand man aber darauf, dafs dessen Modell dennoch gewählt werde, dann war unumgänglich, auch seinen Namen in der Inschrift zu nennen.

Und endlich: der Anblick des Pferdes, dessen lebhafte Bewegung heute jedem auffällt, stimmt zu dem Ausdruck Fabris's, es sei 'ita vivax' gewesen dafs er es fast für lebendig gehalten.

Verrocchio war Ende 1487 in Florenz. Möglich dafs er erst Anfang 1488 überhaupt nach Venedig zu Fortsetzung der Arbeit zurückkehrte. Im Juni desselben Jahres macht er dort sein Testament. Es wäre, scheint mir, viel gewesen, wenn er in 5 bis 6 Monaten dort die Statue zum Gufse gebracht hätte. Leopardi arbeitete 8 Jahre ehe er sie (1496) fertig auf ihren Platz stellen konnte.

Alle diese Gründe pro und contra enthalten jedoch nichts durchschlagendes. Allerdings, aber, wird man zugeben müssen, verleiht der Umstand dafs Leopardi wahrscheinlicherweise Mitconcurrent war, der Vermuthung, nicht Verrocchio's sondern Leopardi's Modell sei schliefslich zum Gufse gelangt, grofses Gewicht. Fassen wir deshalb noch einmal die Stellen näher ins Auge in denen von dem Werke die Rede ist.

Der Passus des Testamentes: Etiam relinquo opus equi per me principiati ad ipsum perficiendum cet.

Die Berufung Leopardi's: Possa is Leopardi stare hic Venetiis

ut tali modo possit perficere equum et statuam ill. Bartholomei de Collionibus jam cum multa laude coeptam cet.

Der Brief an den Herzog von Urbino vom Jahre 1494, (der, wie das gesammte übrige Material, bei Cicogna zu finden): Nec minus Venetiis spectanda nunc est enea equestris statua Bartholamaei Bergamensis — quam Alexander Leopardus hiis artibus perfecit cet. Oder in der italiänischen Version: la stupenda enea statua equestre — che con sua lima a perfection condusse cet.

Die Aufzeichnung Sanuto's: Chome adi 21 marzo de luni — fo discouerto el cavalo eneo di bartholamio coglion cet.

Der Consigliobeschlufs zu Belohnung Leopardi's: Fidelis civis noster venetus magister A. Leopardus perfectissimus magister in sculptura et educendo ere ita perfecit statuam ill. Barthol. Colleoni et equum ut ab omnibus magnis laudibus ars et opera ejus extollatur cet.

Endlich Leopardi's selbstgeschriebene Grabschrift: ERG. VOS | DOMVM MATERNAM | ALEXANDER LEOPARDVS | SVISQ. POS. | AN. XV | POST. ILL. BARTOLAMEI | COLEI STATVAE BASIS | IDEM. OPIFEX | MDX.

Aus Vasari wissen wir dafs Verrocchio Venedig verliefs weil man ihm nur das Pferd, dem Vellano dagegen nachträglich den Reiter in Auftrag geben wollte. Man fafste den Auftrag mithin von vornherein als einen doppelten auf. Deshalb auch das blofse Pferd als erstes Concurrenzstück gewählt. Felix Fabri spricht nur von drei Pferden; kein Wort von dem Reiter der schon darauf gesessen.

Anzunehmen ist deshalb dafs Verrocchio als er von Venedig fortging den Reiter noch nicht gearbeitet hatte, und dafs er, nachdem ihm das Ganze endlich doch übertragen ward, bei seiner Rückkehr bevor er das Pferd gofs daran denken mufste das Modell des Reiters ('sessoris', wie Fabri sagt, oder 'statuae' wie die Venetianische Regierung sich ausdrückt) dazu zu modelliren.

Verhält sich dies aber so, dann war es in der That kaum möglich dafs in dem höchstens halben Jahre das zwischen seiner Ankunft und der Errichtung des Testamentes liegt, die Arbeit schon bis zur Vollendung des Gusses des Pferdes vorgeschritten war, so dafs Lorenzo da Credi dies nur zu ciseliren gehabt. Wohl aber wäre denkbar dafs er den Reiter bereits gegossen hatte. Hervorgehen könnte dies eben aus dem Umstande dafs er im Testamente nur von

dem Pferde redet. Und deshalb, da, wie bemerkt, der Ausdruck 'principiare' jede Deutung zulässt in Betreff der Stufe der Vollendung, könnte nun allerdings behauptet werden, das Pferd sei nur im Modell vorhanden gewesen, und Lorenzo da Credi zum Gusse empfohlen worden.

Durchaus stimmte damit dann der doppelte Auftrag welcher Leopardi zufiel. Zwei Dinge sollte er 'perficere': das Pferd, und die Statue, 'jam cum multa laude coeptam.' Weder 'coeptum' noch 'coepta' steht da, sondern nur die 'statua', die Gestalt des Reiters allein wird als 'begonnen' bezeichnet. Sie scheint demnach noch nicht einmal ciselirt gewesen zu sein.

Dies bestätigt der Brief vom Jahre 94. Leopardi ist ihm zufolge damit beschäftigt die ganze Statue mit seiner Feile zur Vollendung zu bringen.

Jedoch, wie es beim ersten Auftrage an Verrocchio sich zumeist um das Pferd gehandelt, so auch jetzt. Die alte Anschauung bricht wieder durch. Dafs der Reiter im Rohgufs von einem andern Meister herrührte, kommt gar nicht mehr in Betracht. Sanuto redet nur von der Enthüllung des 'Cavalo', und nennt Leopardi, der von jetzt an den zweiten Namen 'Alessandro del Cavallo' führt, als einzigen Urheber. Diese Anschauung eignet sich das Consiglio an. Rofs und Reiter werden ihm hier sogar beide zuertheilt. Und als er sich 15 Jahre nach Vollendung der Statue ein Familiengrabmal errichtet, bringt er ihre Aufstellung als das wichtigste Ereignifs seines Lebens in der Inschrift an, indem er sich nicht nur den Meister der Reitergruppe, ('statua' hier für 'statua equestris' genommen) sondern auch Verfertiger des zu besonderer Berühmtheit gelangten Postamentes nennt.*)

---

*) ERG. VOS, sagt Cicogna, sei Temanza's Meinung nach eine mit der Grabschrift nicht in direktem Zusammenhang stehende wappenartige Devise. Die Worte finden sich auf einem über ihr angebrachten aufgeschlagenen Buche.

Das übrige erklärt Cicogna wie folgt: DOMVM MATERNAM (cioè sepolcro spettante alla madre del Leopardi) ALEXANDER LEOPARDVS SVISQVE (si sottointende SIBI) POSVIT ANNO XV POST ILLVSTRISSIMI BARTOLAMEI COLEI (che tanto si chiamava COLEI che COLEONIS) STATVAE BASIM (non BASIS) IDEM (invece de IDEN cioè CVIVS BASIS IDEM EST) OPIFEX. MDX.

Aendert Cicogna jedoch in dieser Weise BASIS in BASIM, so kann es in Verbindung mit IDEM nicht gut bedeuten CVIVS BASIS IDEM EST OPIFEX; es bedarf eines Genitivs hierfür. Denn hinter BASIM einen Punkt zu setzen

So standen die Dinge in Venedig als Vasari dorthin kam. Seines Landsmannes Verrocchio's Werk einem Fremden zugetheilt, der allen Ruhm für sich allein in Anspruch nahm. Ohne weiteres liefs er litterarische Remedur eintreten, behandelte den Reiter als die eigentliche Statue Colleoni's, und nannte Verrocchio als den Schöpfer des Ganzen ohne Leopardi auch nur zu nennen. Sansovino, Vasari's Compatriot und Gesinnungsgenosse, behandelt in seiner Beschreibung von Venedig die Sache ganz in derselben Weise, und so kam es dafs als die Zeiten eintraten wo die Menschen und ihre Meinungen vergangen, die Bücher aber geblieben waren, Verrocchio wieder den alten Ehrenplatz einnahm, und Leopardi so total vergessen wurde dafs man sogar seine eigne Inschrift am Pferde entweder als leere Prahlerei ansah oder gewaltsam auszulegen versuchte, nur um ihn vor dem Vorwurf lügnerischer Anmaafsung zu schützen.*)

So, glaube ich, dürfen wir den Hergang der Dinge annehmen. Interessant wäre, wenn sich am Reiter irgendwo vielleicht eine bisher unbemerkt gebliebene, Verrocchio's Urheberschaft dokumentirende Inschrift fände. Sollte man in Venedig eine gelegentliche Untersuchung des Werkes darauf hin herbeiführen können, so würde deren Resultat dann geeignet sein die Frage vollständig in's Klare zu bringen. —

Noch etwas möchte ich anmerken: der Ulmer geistliche Herr

---

und IDEM OPIFEX als Satz für sich mit der Bedeutung VTRIVSQVE OPERIS OPIFEX zu nehmen, scheint kaum thunlich. Am besten dürfte sein, anzunehmen, Leopardi habe folgendes dem Steinmetz vorgeschrieben: AN. XV. POST ILL. BARTOLAMEI COLEONIS STATVĀ. Ē. BASIS IDEM OPIFEX. Wie man jedoch lesen möge, Leopardi schreibt sich immer Statue sowohl als Basis zu, und nicht letztere allein wie Perkins I, 182 zu verstehen scheint.

Für ERG. VOS verdanke ich Herrn Professor Jaffè die Conjectur ERGASTULO SUO d. h. Corpori suo. Es brauchte dann SIBI nicht als fortgefallen angesehen zu werden und der Ausdruck DOMUM MATERNUM pafste vortrefflich dazu. —

In dem bei Ebner und Seubert in Stuttgart erschienenen sogenannten Müllerschen Künstlerlexicon, einer in ihren ersten Anfängen guten, im Folgenden jedoch über alle Begriffe liederlich gearbeiteten Compilation, ist Leopardi's Tod fälschlich in's Jahr 1510 gesetzt worden.

*) Mich wundert dafs man noch nicht darauf verfallen, bei ALEXANDER LEOPARDVS V. F. OPUS an VERROCCHII FINIVIT OPUS zu denken. Dies Verschweigen und zugleich Nichtverschweigen wäre sogar ächt italienisch. Nur ein Einfall übrigens.

sieht die Errichtung der Reiterstatue Colleoni's für eine 'heidnische Ehrenbezeugung' an. 'Gentilium mores imitantes' werden die Venetianer genannt, dafs sie auf diese Weise das Andenken des Mannes zu verewigen gesucht. Geht dies blofs auf den Begriff der 'Reiterstatue' den ein gelehrter Mann damaliger Zeit natürlicherweise als eine Erfindung der Römer bezeichnen und dadurch seine Bildung zu erkennen geben konnte, oder waren damit religiöse Anschauungen verbunden? Es wäre interessant hierüber weitere Daten zu sammeln.

Ueber Künstler und Kunstwerke. Tafel II.