

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Über Künstler und Kunstwerke

Grimm, Herman

Berlin, 1865

No. IX. X. September. Oktober

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. IX. X.

September. October.

1865.

Die in Wien erscheinenden 'Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst' enthielten in No. 23 und 24 des dritten Jahrganges folgenden Aufsatz:

MICHELANGELO'S STATUEN DER MEDICAEER

VON C. SCHNAASE.

In Herman Grimm's geistvollem 'Leben Michelangelo's' ist, wie die Leser dieses Blattes mindestens durch die Anzeige No. 3 des v. J. wissen, die Ansicht aufgestellt, daß die berühmten Statuen des Giuliano und Lorenzo zu Florenz ihre bisherige Benennung mit Unrecht und nur durch eine Verwechslung Vasari's führten und das angebliche Bild des Lorenzo vielmehr den Giuliano darstelle und umgekehrt. Der Verfasser gelangt zu dieser Ansicht nicht etwa durch neu entdeckte Inschriften oder Urkunden, sondern aus innern Gründen. Die beiden Gestalten, wie sie Michelangelo geschaffen, bilden (dies ungefähr ist sein Gedankengang) einen unterschiedenen, pikanten Gegensatz. Sie sind beide sitzend und in der Tracht spätrömischer Feldherren dargestellt, aber der eine mit aufrecht gehaltenem Oberkörper, frei umherblickend, in leichter, zum raschen Aufstehen geeigneter Haltung, durchaus rüstig, kühn, jugendkräftig; der andere dagegen ruhig nachsinnend, mit etwas gesenktem, durch den linken Arm gestütztem Haupte, mit dem Zeigefinger leicht den Mund berührend, die Beine ein wenig gekreuzt, durchaus in sich beschäftigt. Zu allen Zeiten hat man dies Bild des Nachdenkens bewundert, es geradezu den Gedanken, 'il pensiero', genannt, während jener andere offene, lebensvolle Jüngling vielleicht noch bewundernswerther ist. Diesen hat man bisher für Giuliano, Herzog von Nemours, jenen für seinen Neffen Lorenzo, Herzog von Urbino gehalten, allein offenbar, so bemerkt Hr. Grimm, im Wider-

spruche mit ihren Characteren. Denn gerade Lorenzo war der kühne, hochstrebende Jüngling, der muthig und hoffnungsvoll in das Leben hineingriff, sein Blick war auf Königs-kronen gerichtet, seine Eroberungen hatten schon begonnen. Wie sollte Michelangelo dazu gekommen sein, ihm jene unthätige, ruhig nachsinnende Haltung zu geben? Vortrefflich aber paßte dieselbe auf Giuliano, der, wenn ihn auch die Verhältnisse seiner Familie zuweilen zu kriegerischem Auftreten zwangen, an sich eine friedliche Natur war, milde, ein Freund der Wissenschaften, aber dabei stets kränkelnd, den Keim des Todes in sich fühlend, von trüben Gedanken erfüllt, sogar, wie ein von ihm hinterlassenes Sonett erkennen läßt, von Gedanken des Selbstmordes. Nur ihn konnte daher Michelangelo unter der Gestalt des Nachdenkenden, nur Lorenzo unter der des Kriegerischen gemeint haben. Dies erscheint dann unserm Biographen Michelangelo's so schlagend, daß er es sofort als eine Thatsache betrachtet, neben welcher die bisherige entgegengesetzte Bezeichnung nur als ein, etwa durch Verwechslung Vasari's entstandener Irrthum erscheinen kann. Und wie denn eine feste Ueberzeugung leicht ansteckend wirkt, zumal, wenn sie mit der liebenswürdigen Wärme und Zuversicht, die dem Buche eigen ist, vorgebracht wird, so hat sich auch diese den meisten Lesern mitgetheilt und selbst die Billigung bedeutender Kunsthistoriker erhalten.

Dennoch möchte die ältere Meinung den Vorzug verdienen, und jedenfalls darf sie auf eine strenge kritische Prüfung Anspruch machen. Wir können Hrn. Grimm sehr dankbar sein, daß er, statt sich wie die meisten Beschauer mit dem bloßen Augenschein der Statuen zu begnügen, tiefer in die Intentionen des Meisters einzudringen sucht und deshalb auf eine Vergleichung der historischen Characteren mit ihrer Abbildern eingeht. Allein das Nächste, worauf es kunstgeschichtlich ankommt, ist denn doch nicht dieses innere, poetische Verhältniß, sondern die nüchterne, äußerliche Thatsache, wie Michelangelo selbst jene beiden Statuen bezeichnet, für wen er jede derselben ausgegeben hat. Und daraus ergibt sich dann sofort, daß es auf seine eigenen Aeußerungen, also, da schriftliche nicht vorliegen, auf die mündlichen und thatsächlichen, mithin auf die Zeugnisse der Zeitgenossen über dieselben ankommt, und nur in Ermangelung oder nach Widerlegung derselben Raum für Vermuthungen, die wir aus jenen geistigen Verhältnissen schöpfen können, übrig bleibt.

Von diesen Zeugnissen berührt Hr. Grimm nur das des Vasari, der allerdings der ausführlichste und ausdrücklichste Zeuge ist, aber auch dies nur, um es ohne Weiteres durch die Annahme einer Verwechselung zu beseitigen. Nun fällt es mir nicht ein, für Vasari's Zuverlässigkeit im Allgemeinen eine Lanze einzulegen; jedermann weiß, daß ihm unzählige Irrthümer nachgewiesen sind. Aber es gibt doch Fälle, wo nach seinen persönlichen Verhältnissen ein Irrthum kaum denkbar ist, und zu diesen gehört der vorliegende. Gerade in dem Jahre, wo Vasari als Zeichenschüler in Michelangelo's Werkstatt eintrat, im Jahre 1524 hatte dieser, wie seine Quittung beweist, acht Monate an den 'Figuren für die Gräber der Sakristei von S. Lorenzo' gearbeitet. Es waren dies, wie vollständig erwiesen ist und wie auch Hr. Grimm annimmt, außer der nur eben begonnenen, auch jetzt noch unvollendeten Madonna, jene Statuen der beiden Medicäer, und sie mußten, da der Bau der Sakristei noch sehr zurück, noch nicht einmal überwölbt war, sich in der Werkstätte befinden. Sie waren also die ersten Werke des großen Meisters, welche der junge Vasari nun täglich sah nach denen er vielleicht zeichnete, und deren Namen er jedenfalls nennen hörte. Er war freilich erst ein zwölfjähriger, aber ein künstlerisch begabter und höchst eifriger Knabe, dessen Geist damals noch nicht wie später durch eine beispiellose Vielgeschäftigkeit zerstreut war, und dem sich jene ersten Eindrücke tief eingepägt haben müssen. Auch gibt er selbst einen Beweis davon, indem er des ursprünglichen Planes erwähnt, nach welchem die Sakristei vier Grabmäler enthalten sollte, der später aufgegeben und von Allen vergessen war, aber durch die in Mariette's Besitz gelangte Originalzeichnung erwiesen ist. Dies frühe Verhältniß Vasari's zu Michelangelo dauerte nun zwar nicht lange; schon 1525 übergab dieser, da er nach Rom berufen wurde, ihn dem Andrea del Sarto, und 1527 verließ Vasari selbst Florenz und kehrte dahin erst im December 1535 bleibend zurück, wo Michelangelo inzwischen nach dem Tode Clemens VII (1534) die zwar fast, aber nicht völlig vollendeten Arbeiten an der Sakristei abgebrochen hatte. Er fand den großen Meister, der vor Kurzem dem Rufe Paul's III. nach Rom gefolgt war, nicht anwesend; dagegen war es, wie er erzählt, eines seiner ersten Geschäfte, sich in die neue Sakristei zu begeben, um dort die Statuen 'mit großem Fleiße' zu studiren. Hatte er nun auch wirklich die Namen der

beiden Hauptgestalten vergessen oder verwechselt, so war die Zeit, wo Michelangelo daran gearbeitet und die Arbeit in dem Zustande relativer Vollendung verlassen hatte, so nahe, daß alle die Künstler und andern Personen, mit denen Vasari darüber sprach, davon unterrichtet sein mußten, und seine etwaigen Irrthümer berichtigt haben würden.

Ich will nicht weiter auf die Hergänge eingehen, welche Vasari bei seiner fortdauernden Verbindung mit den Medicäern in neue Beziehungen zu dieser Grabkapelle brachten. Es kommt nicht darauf an. Denn wenn man ihm auch persönlich allen Glauben versagen wollte, so gewinnen doch die Angaben, welche er über diese Statuen in seinem großen biographischen Werke drucken ließ, durch die Umstände eine weit über das Maß eines persönlichen Zeugnisses hinausgehende Kraft. Bekanntlich besorgte er selbst von diesem Werke zwei Ausgaben, die erste 1550, noch bei Michelangelo's Leben, die zweite achtzehn Jahre später, 1568, wo dieser bereits seit vier Jahren verstorben war. In beiden ist eine Biographie Michelangelo's enthalten, und wenn die der zweiten Ausgabe übrigens bedeutend verändert und vermehrt ist, so sind doch die Stellen, welche die Sakristei von S. Lorenzo betreffen und die Statuen der beiden Herzöge in der jetzt bestrittenen Weise bezeichnen, ganz unverändert geblieben und stehen schon in der ersten Ausgabe, wie in der zweiten. Die erste Ausgabe sandte nun Vasari sofort an Michelangelo nach Rom, welcher ihm dafür in einem Sonette dankte. Nun wird man freilich aus dieser dichterischen Antwort nicht schließen, daß Michelangelo das mehrbändige Werk gewissenhaft durchgelesen habe; aber daß er von seiner eigenen Biographie nicht Notiz genommen haben sollte, ist doch sehr unwahrscheinlich, und dann müßte jene grobe Verwechslung der beiden Statuen ihm nothwendig aufgefallen sein und ihn zu einer Berichtigung veranlaßt haben. Aber selbst angenommen, daß Michelangelo aus Bequemlichkeit oder Grundsatz diese Biographie keines Blickes gewürdigt hätte, würde dennoch diese Verwechslung zu seiner Kenntniß gekommen sein. In seiner Umgebung befand sich damals Ascanio Condivi, ein unbedeutender Maler, der seit Jahren mit dem Gedanken umging, eine Lebensgeschichte des großen Meisters zu schreiben, und der deshalb, wie er das Alles in der Vorrede derselben erzählt, bemüht war, mit Geschicklichkeit und langer Geduld 'aus

dem lebenden Orakel' seines Meisters bestimmte Nachrichten 'hervorzuholen'. Dafs Vasari's Biographie ihm zuvorkam, war ihm, wie er ebenfalls, wenn auch ohne Nennung des Namens eingesteht, sehr unbequem, und er beschleunigte nun, angeblich um die Irrthümer und Auslassungen derselben zu berichtigen, die Vollendung der seinigen, so dafs sie schon drei Jahre nachher, 1553, erschien. Es ergiebt sich schon hieraus, dafs er die Arbeit seines Vorgängers nicht ungelesen lassen durfte, besonders aber mußte sie ihm gelegen kommen, um durch Erzählung oder Vorlesung zweifelhafter Punkte den alten Meister zu eigenen Aeußerungen zu bewegen. Dabei würde er dann jene berühmten Werke, wenn sich Vasari dabei einen Irrthum zu Schulden kommen lassen, nicht übergangen und diesen Irrthum nachher in seinem Buche kräftig gerügt haben. Nichts von alledem. *Condivi* hält sich nur bei den vier allegorischen Figuren der Sakristei etwas länger auf, versichert dann zwar von unseren herzoglichen Statuen, dafs sie mehr göttlich als menschlich seien, gibt sich aber nicht einmal die Mühe, 'diejenigen, für welche die Gräber gemacht wurden' namentlich zu nennen. Er hatte also auf Vasari's Bericht nichts zu entgegnen.

Aber lassen wir selbst Michelangelo und *Condivi* aus dem Spiele, so mußten im Jahre 1550 in Florenz noch unzählige Personen leben, welche mittel- oder unmittelbar davon unterrichtet waren, wie jener die Statuen bezeichnet hatte. Man denke an die Künstler, welche die Arbeit des berühmten Meisters eifrig beobachteten, die persönlichen Freunde desselben, von denen wir sogar Briefe über sein Schaffen in der Kapelle besitzen, die Mitglieder, Beamten und Verehrer des Hauses Medici und vor Allem an die Canonici und Diener der Kirche S. Lorenzo, welche diesem Hause ihre Ehren und Würden und die glänzende, ihnen zum Stolz gereichende Ausstattung ihrer Kirche verdankten und sich als Wächter derselben betrachten mußten. Man vergesse nicht, dafs es sich hier nicht um vereinzelte, an gleichgiltigem Orte aufgestellte Standbilder handelt, sondern um Gräber, in welchen die Ueberreste jener Fürsten ruhten. *Giuliano* (gest. 1516) und *Lorenzo* (gest. 1519) waren nicht sofort in der neuen Sakristei, die erst nach dem Tode des letzteren beschlossen und angefangen wurde, aber doch, wie die ausführlichen Berichte über die Begräbnisfeier ergeben, in der Kirche S. Lorenzo, wahrscheinlich in der alten Sakristei beigesetzt, wo schon

so manche ältere Familienglieder, wie sogar und zwar bis 1559 Lorenzo magnifico und sein Bruder Giuliano in provisorischen Gräbern ruhten. Wann ihre Ueberreste von da in die Gräber der neuen Sakristei translocirt wurden, ist mir nicht bekannt, wahrscheinlich geschah es aber bald nach 1524, wo das Gebäude im Wesentlichen vollendet wurde. Jedenfalls war es im Jahre 1536 geschehen, da Herzog Alexander, der in diesem Jahre durch seinen Vetter Lorenzo de' Medici ermordet wurde, seine Grabstätte, wie selbst das amtliche Kirchenbuch bezeugt, in der neuen Sakristei und in dem Grabe erhielt, worin die Gebeine seines Vaters, eben jenes vorerwähnten Herzogs Lorenzo, bereits ruhten.

Eine Unsicherheit über die Grabstätten oder über die für jede derselben bestimmte Statue ist nach allen diesen Hergängen und bei Michelangelo's lange fortgesetzter eigener Thätigkeit in der Sakristei völlig undenkbar, und wenn Vasari in seinem Werke bei diesem die regierende Familie und den Ruhm von Florenz so nahe berührenden Gegenstände gegen die allgemein anerkannte Wahrheit verstossen hätte, so würde er einen Sturm von Berichtigungen hervorgerufen haben, der jedenfalls in der zweiten Ausgabe eine Aenderung zur Folge gehabt haben würde. Wir können also wohl sagen, daß wir das Zeugniß aller davon unterrichteten Zeitgenossen, Michelangelo nicht ausgeschlossen, für die Richtigkeit jener Tradition besitzen. Kaum wird irgend eine Thatsache besser verbürgt sein können; selbst ein Gegenbeweis ist kaum möglich. Von Hypothesen kann natürlich noch weniger die Rede sein.

Käme es bloß darauf an, die hergebrachte Benennung der Statuen zu schützen, so könnte ich hier schließen. Allein damit würde weder Michelangelo noch Hr. Grimm ihr volles Recht gewährt. Vielmehr kommen wir nun erst auf die interessantere, künstlerische Frage, was Michelangelo bei jener Auffassung der beiden Gestalten gedacht und wie er sich dabei zu den wirklichen Characteren jener Prinzen verhalten habe. Denn wären diese Charactere und der Ausdruck der beiden Statuen wirklich so, wie Hr. Grimm sie schildert, so müßte man höchst begierig sein, die Reflexionen zu ergründen, durch welche Michelangelo zu dieser auffallenden, anscheinend der Wahrheit widersprechenden Vertheilung der Rollen bestimmt sein konnte.

So völlig kann ich nun aber mit jenen Schilderungen nicht

übereinstimmen. Giuliano war allerdings kränklich und zarter Constitution und trotz einiger Feldzüge und seiner Würde als Generallissimus der päpstlichen Truppen gewifs nicht gerade zum Soldaten berufen. Aber er wufste sich doch in ein bewegtes Geschäftsleben zu finden; es fehlte ihm weder an Muth noch an diplomatischer Gewandtheit, und wenn Leo X., wie Guicciardini behauptet, daran dachte, ihm die Krone von Neapel zu verschaffen, so muß er doch auch etwas von Herrschereigenschaften gehabt haben. Jedenfalls war er nicht ein trüber Schwächling, der von der 'Sehnsucht nach Ruhe und einer seltsamen Hoffnungslosigkeit' niedergedrückt wurde, sondern eine offene, empfängliche, liebenswürdige, gesellige Natur, ein Freund der Wissenschaften und besonders der Dichtkunst, die er selbst eifrig und nicht ohne Erfolg übte. Am Hofe zu Urbino, wo er während seiner Verbannung lange einen Aufenthalt fand, war er auf den geistreichen Ton, der dort herrschte, so sehr eingegangen, daß Castiglione im 'Corteggiano' und Bembo in seiner Schrift über die Vulgärsprache ('le prose') ihn als einen der hervorragenden Theilnehmer ihrer Dialoge einführten. Dabei war er freigebig, prachtliebend, gütig und leutselig; man rühmte, daß er nach dem Beispiele seines Vaters und Großvaters der Gönner der Gelehrten sei. In seinem Palast in Rom hatte er ein Theater, in Florenz schmähete er nicht, Mitglied einer Künstlergesellschaft 'zur Maurerkelle' zu werden, die sich, wie neben andern Schriftstellern Vasari im Leben des Rustici erzählt, von Zeit zu Zeit zu Mummereien und scherzhaften Darstellungen ziemlich derber Art versammelte. Daher war er denn auch überall und bei Allen beliebt, wurde -- in Rom wie in Florenz — gern empfangen und schmerzlich vermißt. Bei seinem Tode wurde er von Alt und Jung, von allen Ständen, selbst von den Feinden der Medicäer betrauert; man meinte, wie ein Zeitgenosse sich ausdrückt, niemals vollendetere Freundlichkeit und Sittenanmuth ('la più finita umanità') gesehen zu haben.

Nähere Auskunft über seine Stimmung müßten seine zahlreichen Gedichte geben, von denen aber nur wenige gedruckt sind. In Florenz existiren zwei handschriftliche Sammlungen, eine kleinere in der Laurentianischen Bibliothek, eine größere in der Stroziana, diese vielleicht von ihm selbst oder in seinem Auftrage geschrieben, da die einzelnen Gedichte, von seinem siebenzehnten Jahre begin-

nend, meistens mit der Angabe des Ortes und Tages ihrer Entstehung versehen sind. Crescimbeni, der diesen Codex durchsah, versichert, daß die Gedichte in Form und Inhalt sehr mannichfaltig, bald ernst, bald scherzhaft, bald satirisch, alle aber von feinem Geiste und gutem Geschmack seien. Dies bestätigen denn auch die wenigen publizirten Sonette, das eine von Crescimbeni, ein anderes bei Roscoe, ein drittes an mehreren Orten, unter anderm in Pignotti's Geschichte von Toscana. Wenn er sich dann nun auch ein Mal wie es in diesem letzten, von Hrn. Grimm theilweise in Uebersetzung mitgetheilten Sonette geschieht, mit dem Selbstmorde beschäftigt und eine Art Rechtfertigung desselben versucht, so ist dies wenigstens nicht die „einzige“ auf uns gekommene Aeußerung dieses Geistes, und man hat keine Ursache, es für etwas Andres als ein Spiel der dichterischen Phantasie, höchstens eine vorübergehende Stimmung zu halten. Seine Krankheit nahm erst in den letzten Monaten eine schlimme Wendung. Im Januar 1515 ging er nach Paris, um sich mit Filiberta von Savoyen zu vermählen, die nach Bericht eines Zeitgenossen zwar nicht schön, aber liebenswürdig und frommen Sinnes war. Daß diese Ehe eine glückliche war, darf man daraus schließen, daß Ariost an die Wittwe eine umfangreiche Kanzone richtete, in der er ihren Gemahl ihr erscheinen, und sie mit der Hinweisung auf gemeinsame himmlische Freuden über die Zerstörung ihres, mit den wärmsten Farben geschilderten häuslichen Glückes trösten läßt. Er würde dies nicht gewagt haben, wenn das Verhältniß nicht als ein sehr inniges bekannt war. Im Juni empfing Giuliano in Rom Fahne und Feldherrnstab aus den Händen des Papstes und trat demnächst den Oberbefehl des Heeres an. Hier erst, im Felde überfiel ihn das Fieber, welches ihn nicht wieder verließ. Er mußte nach Florenz zurückkehren, lag hier längere Zeit krank, und liefs sich endlich, im Vorgefühl des nahen Todes, in die Badia von Fiesole bringen, wo er im März 1516 starb.

Eben so wenig wie Giuliano als kopfhängerischen Schwächling darf man sich Lorenzo so geradehin nur als den kühnen, jugendlichen Kriegshelden vorstellen. Sein kurzes Leben war wechselvoll; seine Kindheit und frühere Jugend brachte er traurig zu, in der Verbannung von Florenz, unter der Leitung seiner ehrgeizigen und durch den Verlust von Ehren und Gütern verbitterten Mutter, während sein Vater Piero sich in den politischen und kriegerischen

Wirren der Zeit fruchtlos heruntummelte und endlich (1504) im Garigliano ertrank. Erst als sein Oheim, Leo X., den päpstlichen Stuhl bestieg, und die Medici ihre alte Stellung in Florenz wieder einnahmen (1512), ging sein Glücksstern auf und erreichte durch den Tod Giuliano's seinen Höhepunkt. Die ehrgeizigen Pläne des Hauses ruhten nun auf ihm allein, die Gunst des Papstes überhäufte ihn mit Würden und Gütern und die Hand einer dem königlichen Hause Frankreichs verwandten Prinzessin, die ihm nebst königlicher Mitgift zu Theil wurde, steigerte seine Ansprüche. Er hegte in der That die kühnsten Gedanken und zeigte deutlich, daß er bei Durchführung derselben sich nicht durch ängstliche Rücksicht auf die Rechte Anderer zurück halten lassen werde. Macchiavell wußte, was er that, indem er ihm seinen 'Principe' dedicirte. An kriegerischem Muthe fehlte es ihm nicht; es ist richtig, daß er sich gegen den Rath seiner Offiziere einmal den feindlichen Kugeln zu sehr aussetzte und eine bedenkliche Wunde davontrug. Aber sein Feldherrntalent wird von allen Zeitgenossen bezweifelt, große Waffenerfolge hatte er nicht, und neben den Kriegsthaten beschäftigten ihn immer Intriguen ziemlich zweideutiger Art. Während er gegen den König von Frankreich im Felde lag, versicherte er demselben brieflich seine Treue und Ehrerbietung; den Gascognern, die er als Miethstruppen in seinem Heere hatte, schickte sein Gegner, der Herzog von Urbino, aufgefangene Briefe von ihm, in welchen er zu ihrem Nachtheile sprach. Mit seinen Condottieren war er meistens gespannt, sie dachten, wie Guicciardini sagt, an Caesar Borgia und fürchteten ähnliche Hinterlist, wie dieser sie geübt hatte. Am wenigsten paßte er zu den Florentinern; er war anmaßend, habgierig und geizig, er lebte einsam und zog sich von dem Umgange mit angesehenen Familien zurück, weil ihm der Ton bürgerlicher Gleichheit, den seine Vorfahren trotz ihrer faktischen Herrschaft beibehalten hatten, nicht zusagte. Man betrachtete ihn mit dem Verdachte feindlicher Absichten gegen die städtische Freiheit. Selbst Scipio Ammirato, ein von den Medicäern abhängiger Schriftsteller, der ihn zu vertheidigen sucht, gesteht ein, daß er nicht das Wesen eines Florentiner Bürgers, sondern das eines fremden Tyrannen oder Lehnsherrn ('Signore o Barone') gehabt habe. Er war daher auch im höchsten Grade unbeliebt, und sein Tod, obgleich er bei seiner Jugend und dem wenige Tage vorher bei der Geburt einer

Tochter erfolgten Tod seiner Gemahlin eher einen Eindruck des Mitleids machen konnte, kostete seine Mitbürger keine Thräne, erweckte vielmehr, wie man meinte, geheime Freude.

Diese Auffassung beider Charactere ergibt sich aus den That- sachen ihres Lebens und ist bei den Geschichtsschreibern, von den gleichzeitigen an bis auf Muratori und Roscoe, so sehr vorherr- schend, daß man sie auch bei Michelangelo voraussetzen und darauf hin die Erklärung der beiden Statuen in ihrer hergebrachten Bezeichnung versuchen darf.

Bei der des Giuliano hat das, wenn man sie mit unbefangenen Auge betrachtet, keine Schwierigkeit. Hr. Grimm nimmt an, daß diese Gestalt 'dasitze, wie ein Feldherr auf der Höhe eines Hügels, von dem herab er seine kämpfenden Soldaten beobachtet und den Lärm der Schlacht vernimmt'. Allein ein Feldherr in solcher Lage kann nicht wohl anders als in voller ernster Rüstung gedacht wer- den, während hier das unbedeckte Haupt und die ungewöhnlich weit ausgeschnittene Oeffnung des Brustharnisches auf friedliche, vertrauensvolle Zustände deuten, wo die Imperatorenracht, welche Giuliano vermöge seines Amtes zukam, mehr zur Zierde als zum Schutze dient. Umherblickend, zur Seite gewendet ist dieses edle, geistreiche, in den Gesichtszügen etwas an den belvederischen Apoll erinnernde Haupt allerdings; aber warum sollen es kämpfende Sol- daten und Schlachtenlärm sein, nach denen es sich umsieht, warum nicht ebenso gut freundlich empfangene Gäste in ihrem anregenden Wechselgespräch?

Betrachtet man Miene und Haltung näher, so kann man in der That nichts Kriegerisches entdecken. Es ist Giuliano, der Bürger- freund, der Fürst nach dem Vorbilde seiner Väter und nach dem Geschmacke der Florentiner, der gesellige, zugängliche, für leichte Rede und toskanischen Witz empfängliche. Es ist auch kein Zug, der dem widerspricht. Selbst das Körperliche der Gestalt stimmt, so viel wir ermessen können, mit der Erscheinung Giuliano's über- ein. Er war, zufolge der handschriftlichen Schilderung eines Gleich- zeitigen*), groß, mit kräftigem, etwas nach vorn gerichtetem Halse, langen Armen, blauen Augen, mit einer gewissen Würde, nicht blos

*) In Moreni, 'Continuazione delle memorie storiche di S. Lorenzo'. Fir. 1861. I, 213.

im Gange, sondern auch im Sprechen; Alles Züge, die wir hier wiederfinden. Rafael hatte, wie Vasari erzählt, von beiden Prinzen, Giuliano und Lorenzo, Portraits gemalt, die leider verloren scheinen; indessen hat sich von dem des Giuliano in der Florentiner Galerie eine Copie, wie man früher annahm, von Vasari, wahrscheinlicher von Alessandro Allori erhalten, von der Pasavant auf Tafel VII seines Werkes über Rafael einen Stich mittheilt. Der Kopf unterscheidet sich von dem der Statue allerdings dadurch, daß er dort bärtig ist, hier nicht. Allein das kann entweder darin seinen Grund haben, daß Giuliano nach der Zeit, als Rafael ihn malte, seine Gewohnheit geändert hatte, oder auch darin, daß Michelangelo den Bart seinen Zwecken nicht entsprechend fand und daher fortließ. Es ist interessant, eine Aeußerung Michelangelo's zu betrachten, welche Niccolo Martelli, ein bekannter, ihm befreundeter Schriftsteller, in einem Briefe an einen Dritten, dessen Nachweisung ich Hrn. Grimm verdanke, erzählt. Es handelte sich gerade um unsere Statuen und daß er dabei, statt sich ängstlich an die Natur zu binden, ihnen die Verhältnisse und Zierde gegeben habe, welche den Dargestellten am meisten zum Ruhme gereiche. Denn, habe er hinzugefügt, nach tausend Jahren könne doch Niemand sagen, daß es anders gewesen. Das Fortlassen des Bartes, der allerdings der Auffassung glänzender, jugendlicher Liebenswürdigkeit, die er beabsichtigte, nicht ganz entsprach, war offenbar eine sehr bescheidene Ausübung dieses nach michelangelesker Weise etwas stark ausgesprochenen Künstlerrechtes der Idealisierung. Im Uebrigen aber stimmen die Formen jener Kopie nach Rafael, die Bildung der Nase, des Auges und ganz besonders des Halses so genau mit der Natur überein, daß man an der Identität der Person kaum zweifeln kann und gerade durch diese Vergleichung die Schönheit in Michelangelo's großartig idealer Auffassung recht genießen lernt.

Bei der Statue des Lorenzo liegt freilich die Erklärung nicht so zu Tage, und schon Viele haben die Frage aufgeworfen, wie der Künstler dazu gekommen, gerade diesen unruhigen, gewaltsamen Character zu einem solchen Musterbilde tiefen Nachsinnens zu gestalten. Die Meisten beruhigen sich dann freilich dabei, daß Michelangelo's Intentionen oft, z. B. schon bei den allegorischen Figuren dieser Gräber, dunkel seien, oder dabei, daß das Resultat ein so schönes sei. Der Canonicus Moreni in seiner ausführlichen Beschrei-

bung der medicäischen Grabkapellen (1813) ist so scharfsichtig, in der Statue den Ausdruck des Hochmüthigen, Gewaltsamen, Verächtlichen und endlich der Regierungssorgen zu entdecken und sie so mit dem Character Lorenzo's in Einklang zu bringen. Ein anderer neuer Italiener, Nicolini, hält dafür, daß Michelangelo die Gewissensbisse habe darstellen wollen, denen der Tyrann angesichts des Grabes nicht entgehen könne. Er glaubt sie auf der Stirn der Statue zu lesen. Indessen Gewissensbisse angesichts des Grabes sind nicht ruhige Gedanken, sondern erzeugen Buße oder Verzweiflung, und von beiden ist hier keine Spur. Allein eben so wenig kann ich Hrn. Grimm beistimmen, der in dieser Statue 'das Auseinanderfließen, das Versinken in ein unbestimmtes Gefühl' und somit einen Menschen erkennt, 'für den der Tod eine Erlösung nach langem traurigen Kränkeln war.' Man betrachte nur die ganze Haltung, die fast trotzig aufgestemnte rechte Hand, das weitgeöffnete, nach außen gerichtete Auge, den den Mund berührenden Zeigefinger, dann aber auch die Tracht, die vollständige, ernste, kampfbereite Rüstung, das schon mit dem Helme bedeckte Haupt. Das ist fürwahr kein müßiges Grübeln, kein weichliches Auseinanderfließen, sondern die scharfe, energische Concentration der Seele auf einen bestimmten Gegenstand, die Ueberlegung, die der That unmittelbar vorhergeht, vielleicht selbst das beobachtende Erwarten des rechten Moments. Solche psychologischen Deutungen haben immer etwas Subjectives, und ich darf daher auch für die meinige nicht auf die allgemeine Zustimmung rechnen. Aber sie kann, glaube ich, ihren Platz neben den andern wohl behaupten und gewährt dann den Vortheil einer befriedigenden Erklärung sowohl des Verhältnisses beider Statuen zu einander, als der Intentionen des Künstlers. Jedermann weiß und Grimm's Biographie macht es höchst anschaulich, wie sehr Michelangelo trotz der Dankbarkeit, die er dem medicäischen Hause schuldete, florentinischer Republikaner war, und die bekannten bittern Verse, mit welchen er die harmlos schmeichelhaften eines gewissen Strozzi auf die am Grabe Giuliano's befindliche Figur der 'Nacht' beantwortete, geben den prägnanten Beweis, wie sich dies Gefühl in seine künstlerischen Anschauungen mischte. Seine 'Nacht' will schlafen, will nicht geweckt sein, 'so lang' das Uebel und die Schande währt', d. h. so lange die jetzigen, die Herstellung der Medicäer bezwecken-

den Zustände anhalten. Als er die beiden Portraitstatuen arbeitete, im Jahre 1524, war er noch nicht so gereizt; aber dennoch geht er auch hier von seinem patriotischen Standpunkte aus, nur daß er damit die Gerechtigkeit gegen die Verdienste des medicäischen Hauses und die künstlerische Pflicht idealer Verherrlichung seiner Helden zu verbinden weiß.

Wie Giuliano ihm hauptsächlich als der Bürgerfreund erscheint, der ohne schützende Wehr freundlich und heiter mit seinen Florentinern verkehrt, so stellt sich ihm Lorenzo als der verschlossene, der Stadt entfremdete Fürst dar, der in seiner Zurückgezogenheit ehrgeizige Pläne durchdenkt, zu deren kriegerischer Ausführung er schon gerüstet ist. Aber doch war er ein Medicäer, der den geistigen Adel seines Geschlechts an sich trägt, und zum Glück für Florenz sind seine Gedanken nicht zur That geworden; die flüchtige Zeit, nicht Tag und Nacht, sondern nur die kurzen Dämmerungsstunden waren ihm zugestanden. Das Verbrechen ist ihm erspart, das Hochstrebende, Energische des Gedankens geblieben. So ziemt es der Kunst ihn der Erinnerung zu überliefern.

Man sieht, daß sich auf diese Art eine etwas befriedigendere Aufklärung für die vier allegorischen Figuren darbietet; indessen will ich darauf hier nicht weiter eingehen.

Hierauf antwortete ich in No. 21, 1865, derselben Zeitschrift:

MICHELANGELO'S MEDICAEERGRAEBER.

VON HERMAN GRIMM.

Geheimerath Schnaase hat sich in zwei Juninummern des vorigen Jahrganges dieser Blätter gegen meine Auffassung der im Titel genannten Sculpturen ausgesprochen. Durch einen Zufall kamen diese Blätter erst vor Kurzem in meine Hände. Da darin gesagt ist, „bedeutende Kunsthistoriker“ hätten meine Meinung zu der ihrigen gemacht, so muß ich wohl erwiedern.

Ich darf die Kenntniß dessen hier voraussetzen, was Geheimerath Schnaase gegen mich vorgebracht hat. Es handelt sich zunächst um den Charakter des Giuliano dei Medici, Herzog von Nemours.

Geheimerath Schnaase beginnt damit, 'Giuliano habe sich in ein bewegtes Geschäftsleben zu finden gewußt'; 'es werde ihm Muth und Geschäftskentniß nicht gefehlt haben; Leo der Zehnte habe ihm, 'wie Guicciardini behauptet', den Thron von Neapel zu verschaffen gesucht 'er müsse deshalb doch etwas von den dazu gehörigen Herrscher-eigenschaften besessen haben'. Sicherlich ist das Alles wahr, und nicht blos Guicciardini 'behauptet', Leo der Zehnte habe solche Pläne verfolgt, wir haben Genaueres darüber. Indessen, Giuliano hätte der unfähigste Mensch sein können, die Medicäer würden ihn, hätte es sich nur thun lassen, *bongré malgré* zum König von Neapel gemacht haben. Worauf es jedoch hier ankommt, ist nicht, zu ergründen was Giuliano etwa gewesen zu der und der Zeit, sondern wie er erscheinen mußte nach seinem Tode, Alles in Allem genommen, als runder, fertiger Charakter, als Person, die man in lesbaren Zügen in Marmor verewigte, oder die man in einem Buche mit zwei, drei Worten hinstellen könnte.

Geheimerath Schnaase sagt, Giuliano sei 'kein kopfhängerischer Schwächling', 'kein trüber Schwächling' gewesen. Gewiß war er das nicht; auch findet sich nirgends diese Behauptung, am wenigsten bei mir. Daß ihn Sehnsucht nach Ruhe und eine seltsame Hoffnungslosigkeit niederdrücken, wird in meinem Buche ausgesprochen. Wenn Schnaase dagegen des Herzogs 'offene, empfindliche, liebenswürdige, gesellige Natur' hervorhebt, ihn als Freund der Gelehrten und Dichter, als Dichter selbst, als freigebig, prachtliebend, gütig und leutselig hinstellt, so liegt darin kein Widerspruch gegen meine Worte. Giuliano entfaltete allzeit den von der politischen Stellung der Familie bedingten Aufwand und entzog sich überhaupt keiner der ihm von dieser Seite zufließenden Obliegenheiten. Was Geheimerath Schnaase jedoch an speciellen Beweisen hiefür anführt, deutet nicht auf besonderes persönliches Wohlbehagen an bewegter Geselligkeit. Es spricht weder dafür, noch dagegen. Die großen Herren ließen damals Komödien bei sich aufführen, waren Mitglieder zu festlichen Zwecken gebildeter Gesellschaften etc., wie sie es heute sind. Wie heute konnten sie Bälle geben ohne einen Schritt mit-

zutunzen oder auch nur einen Augenblick ihre ernstesten, weit abseits liegenden Gedanken aufzugeben. Geheimerath Schnaase will auf die von ihm beigebrachten Details hin glaublich machen, Giuliano's Gedicht zur Vertheidigung des Selbstmordes sei 'nur ein Spiel der Phantasie, höchstens eine vorübergehende Stimmung gewesen'. — Weil in Giuliano's Palast in Rom Theater gespielt war und er Mitglied einer florentinischen Künstlergesellschaft war, die von Zeit zu Zeit tolle Sitzungen hielt? Deshalb dies erschütternde Gedicht nur eine poetisch-philosophische Fiction? Und ferner deshalb, weil noch eine Anzahl anderer Gedichte von Giuliano vorliegen, welche weniger ernstesten Inhaltes sind?

Es ist zu bedauern, daß Geheimerath Schnaase von diesen Dichtungen nichts mittheilt. Leider geht mir ihre Kenntniß ab. Ich wußte nichts von den Codices der Laurentiana und Stroziana. Ich hatte mich der Gedichte Giuliano's wegen an eine Stelle gewandt, von der ich Auskunft erhielt, die mich beruhigte und wohl beruhigen durfte. Hätte Geheimerath Schnaase Näheres mitgetheilt, so wäre dies ein äußerst schätzbarer Zuwachs des allgemeinen Materials gewesen. Da er sich indessen bescheidet, in seiner Darstellung Giuliano's selbst von diesen Gedichten abzusehen, auch nicht sagt, ob etwa die Jahrgänge zu unterscheiden wären, so bleibt dieser Punkt hier außer Frage und ohne Einfluß auf das Folgende.

Geheimerath Schnaase beschreibt den Lebenslauf des Herzogs, um zu beweisen, wie glücklich er gewesen. 'Giuliano's Krankheit', belehrt er uns, 'nahm erst in den letzten Monaten eine schlimme Wendung. Im Januar 1515 ging er noch nach Paris, um sich mit Filiberta von Savoyen zu vermählen, die nach dem Berichte eines Zeitgenossen zwar nicht schön, aber liebenswürdig und frommen Sinnes war. Daß diese Ehe eine glückliche war, darf man daraus schließen, daß Ariost an die Wittve eine umfangreiche Kanzone richtete, in der er ihren Gemahl ihr erscheinen, und sie mit der Hinweisung auf gemeinsame himmlische Freuden über die Zerstörung ihres, mit den wärmsten Farben geschilderten, häuslichen Glückes trösten läßt. Er würde dies nicht gewagt haben, wenn das Verhältniß nicht als ein sehr inniges bekannt gewesen wäre. Im Juni empfing Giuliano in Rom Fahne und Feldherrnstab aus den Händen des Papstes und trat demnächst den Oberbefehl des Heeres an. Hier erst, im Felde, überfiel ihn ein Fieber, welches ihn nicht wieder

verliefs. Er mußte nach Florenz zurückkehren, lag hier längere Zeit krank und liefs sich endlich im Vorgefühl des nahen Todes in die Badia von Fiesole bringen, wo er im März 1516 starb'.

Passavant in seinem 'Leben Rafael's' läfst Giuliano sogar als Obercommandanten der päpstlichen Truppen einige glückliche Feldzüge in der Lombardei ausführen. Geheimerath Schnaase nennt seine Quellen nicht, (die Feldzüge verdankt er wohl Passavant?) fragt jedoch, wie ich, 'ohne neu entdeckte Inschriften und Urkunden' eine andere Version des Lebens und des Charakters Giuliano's zu geben suche. Ich bediente mich allerdings nur des gewöhnlichsten historischen Materials, wie Nardi, Varchi und Vasari es liefern, und wie es ausreicht.

Giuliano dei Medici ritt mit Tagesanbruch des 9. Januars 1515 (wie Lionardo da Vinci sich als Notiz aufgeschrieben hat) von Rom ab, um in Savoyen eine französische Prinzessin zu heirathen. Wie es damals mit ihm bestellt war, wissen wir nicht, bald genug aber nicht zum besten, 'perchè il sopradetto Giuliano dopo l'aver menato la moglie in Fiorenza era già ammalato d'una tarda e lunga malattia', erzählt Nardi.

Geheimerath Schnaase läfst ihn dagegen nun zu Felde ziehen. Wie sehr wäre ihm zu wünschen gewesen, er hätte sich dort erst ein Fieber geholt. Allein Lorenzo dei Medici ging statt seiner, 'perchè Giuliano sopravvenutagli lunga malattia era rimasto a Firenze'. So Guicciardini Buch XII, Kap. 5, dessen Behauptungen Geheimerath Schnaase selbst gelegentlich Glauben schenkt. Von Feldzügen Giuliano's ist überhaupt, soweit meine Quellen reichen, nichts aufzufinden gewesen.

Er war es, der 1512 in Mantua die Expedition gegen Florenz veranlafste, bei der er dann eine bedeutende Rolle spielte, im Gefolge jedoch des spanischen Oberbefehlhabers, und, wenn er nicht etwa Prato erstürmen half, worüber nichts vorliegt, kaum in der Lage, einmal den Degen zu ziehen.

Sollten sich diese Feldzüge vielleicht in der Kanzone Ariost's finden? Auch diese ist mir nicht bekannt gewesen, wie ich eingestehen muß; dagegen Anderes.

Man weiß, daß Giuliano im Begriffe stand, sich anderweitig zu vermählen. Die Wahl seines Bruders zum Papste liefs diese Ehe jedoch als zu gering erscheinen, sie wurde aufgelöst, obgleich

man sie eigentlich schon als perfect geworden ansah, und Filiberta von Savoyen war die neue Braut: eine ebenso geschäftsmäßige Acquisition wie die Krone von Neapel, wäre diese zu erreichen gewesen. Geheimerath Schnaase hat eine besondere Vorliebe für Giuliano's Ehe mit Filiberta, er spricht mit solcher Sicherheit darüber, daß man sich versucht fühlen könnte, Ariost's Leihencarmen unter die historischen Quellen einzureihen. Indessen es wäre eine Ungerechtigkeit gegen Nardi, so zu verfahren, der, ein anerkannt zuverlässiger und zugleich discreter Mann der die Dinge immer am liebsten verschwiege wenn sie bedenklich werden, und gar nicht aus Furcht oder Schmeichelei, sondern weil ein natürlicher Tact ihn dazu bewegte, mit folgenden Worten Giuliano's eheliches Verhältniß berührt: *'ebbe poca conversazione colla sua donna, perchè egli tosto infermò, e lungamente stette ammalato'*. Dies würde nun freilich Filiberta vielfach Gelegenheit geboten haben, sich liebenswürdig und fromm zu beweisen, hätte auch wohl Ariost das Recht gegeben, Giuliano seiner Wittve erscheinen zu lassen und ihr himmlische Freuden in Aussicht zu stellen, wäre aber trotzdem nicht gerade das was Geheimerath Schnaase bei seiner Darstellung vor Augen gehabt zu haben scheint.

Welcher Art Giuliano's Krankheit gewesen, sagt Nardi nicht; Varchi aber deutet es an: *'la quale infermità mai conoscere si potette, e si dubitò di veleno.'* Leider lassen mich Collectaneen und Gedächtniß hier im Stich, so daß ich die Stelle nicht hersetzen kann, welche klar mittheilt, welches veleno gemeint gewesen, ein Gift an dem damals die halbe Welt litt und dem auch Lorenzo dei Medici kurze Zeit darauf, nach ebenso kurzer Ehe, zum Opfer fiel.

Es hat etwas Unheimliches, zu lesen, wie in den letzten Augenblicken des Herzogs, als er schon das Bewußtsein verloren, was Nardi mit der ausdrücklichen Angabe erzählt, es sei erst dann und nicht früher geschehn, Zauberer nach Fiesole geholt wurden, deren Cerimonien Rettung bringen sollten. So starb er. Das einzige Kind das er hinterließ, war der schöne, talentvolle Ippolito, der Sohn einer Edelfrau in Urbino, aus früheren Zeiten.

Und nun bedenken wir: diese zarte, mehr aufs Geistige gerichtete Natur, nach so viel Wechselfällen des Lebens auf die Höhe endlich gehoben die der arbeitende Ehrgeiz der Familie für ihn aufgethürmt, von ihr weiter blickend noch zu höherem Aufsteigen,

und mitten darin gepackt von einem unbarmherzigen Schicksale, das ihn unerbittlich stufenweise zum Abgrund zog, der endlich sein Grab ward. So lautet das Sonett, das ich in diese jammervollen Zeiten setzte:

‘Und Feigheit sollt’ es sein, dem letzten Schlage
Des Elends zu entflieh’n, das furchtbar droht?
Vor dem mich nichts bewahrt, und das den Tod
Erwünscht macht, da zu leben solche Plage!

Feig wär’ ich, wäre mir die liebe Zeit
Das höchste Gut. Nur leben, ruft ihr, leben!
Und traut euch nicht, dem Tod euch hinzugeben,
Der so getreu von Allem doch befreit.

Nein, sterben! besser, daß ein edler Geist,
Statt seh’nden Aug’s das Ende abzuwarten
Des Fraßes den er selbst dem Schicksal bietet,

Mit einem Ruck sich seiner Macht entreißt:
Was wißt ihr, in des Lebens sonn’gem Garten,
Von Qualen, die die Sonne mir erbrütet?

O, wenn ihr glühtet
Gleich mir, euch dünkte schon das Sterngefunkel
Zu blendend, ihr verlangtet tiefres Dunkel!’

(Bemerkt sei, daß am Schlusse dieses Gedichts (das ich jedoch in meinem Buche nicht übersetzt habe, und hier zum ersten Male gebe) einige Bilder angebracht worden sind, die sich im Originale nicht finden. Die Stärke der italienischen Sprache liegt in einer Harmonie der Worte, deren musikalischer Fall sehr oft den Gedanken erst Wärme und Farbe, und dadurch einen Zuwachs von Inhalt verleiht. Es bedarf eines Ersatzes für das was ihre Sätze, einfach mit deutschen Sätzen vertauscht, einbüßen würden. Deshalb ist es fast geboten, Bilder an Stelle der Gedanken zu setzen, wobei man freilich, wie auch ich hier, Gefahr läuft, nicht die richtigen zu wählen. Doch hoffe ich die Haltung des Sonettes gewahrt und es somit treu wiedergegeben zu haben).

Es ist ja möglich, daß Giuliano dergleichen nur als Spiel dichterischer Phantasie geschrieben, aber kein Vorwurf kann den treffen der es im Anblick seines Geschickes als den Ausdruck wahrhaftiger Verzweiflung ansieht. Denn auch das steht dem nicht entgegen, daß er sich den Tod nicht gab, vielmehr langsam auslöschte. Er hätte vielleicht gewünscht, den Muth zu haben, freiwillig sich 'dem treuen Tode zu vertrauen', der im December 1515 bereits sicher erwartet wurde und dann noch monatelang auf sich warten ließ.

All dies mußte in meinem Buche auf einige Worte eingeschränkt werden. Und so auch was über seinen Character im Allgemeinen zu sagen war. Die von Giuliano reden, erwähnen sein Grübeln, sein nachdenkliches innerliches Wesen. 'Attendendo molto alle cose filosofiche e massimamente alla alchymia,' sagt Vasari; 'di sua natura inclinato alla religione e curioso investigatore delle cose future', Nardi. Ehrgeizig war er wohl. An die Krone von Neapel glaubte er, weil ein Mönch, mit dem er geheime divinatorische Praktiken trieb, sie ihm prophezeit. Ein Politiker aber war er nicht. Daß dem Herzoge von Urbino zu seinen Gunsten das Herzogthum entzogen würde (eine für die damalige medicäische Politik nothwendige Annexion) litt er nicht, aus alter Dankbarkeit. Ausgleichende Milde waltete so lange er Florenz regierte.

Und nun, wenn ein solcher Mann über seinem Sarge in Marmor dargestellt werden sollte, und wenn zwischen zwei Statuen zu wählen ist, von denen eine das Bild ruhiger Weisheit zeigt, nach Vasari's eigenen Worten, die andere aber stolze Wildheit verkörpert, ebenfalls Vasari's eigener Ausdruck, darf da, selbst wenn Vasari die Namen anders beilegt, nicht an eine Verwechslung geglaubt werden? Ich halte diese Annahme für so geboten, daß, sie nicht wenigstens aufgestellt zu haben, mir kaum zu entschuldigen schiene.

Vasari widerspricht sich offenbar selbst. 'Vi son fra l'altre statue, sagt er, que' due capitani armati, il pensoso Lorenzo nel sembiante della saviezza, — l'altra è il duca Giuliano si fiero.' Wer aber sollte je Giuliano 'fiero' nennen? Alles, nur dies nicht. Und wer Lorenzo 'pensoso' und 'nel sembiante della saviezza?' Wenn wenige Worte gewählt werden sollten, Giuliano zu schildern, so waren es diese letzteren, und wenn ein einziges Lorenzo charakterisiren kann, so ist es fiero. Ueber diesen ist hier nichts weiter

zu sagen. Seine Eigenschaften sind zu penetrant, als daß sie zu verkennen oder zu bemänteln wären. Geheimerath Schnaase beruft sich auf Ammirato, um ihn einen Tyrannen zu nennen.

Indessen Geheimerath Schnaase faßt die Statuen selbst ganz anders auf. In derjenigen, von der Vasari das Wort 'pensoso' braucht und 'sembiante della saviezza', sieht er eine 'scharfe, energische Concentration und Ueberlegung, die der That unmittelbar vorhergeht; eine Zurückgezogenheit, die ehrgeizige Pläne ersinnt.' In der andern, von der Vasari 'fiero' sagt, erkennt Geheimerath Schnaase 'etwas Friedliches, Vertrauensvolles, kriegerisch Unbewehrtes'. 'Warum, fragt er, soll dieses edle, geistreiche Haupt auf Schlachtenlärm lauschen? Es könnten freundlich empfangene Gäste mit anregendem Wechselgespräch sein, nach denen es sich hinwendet.'

Diese neue Erklärung stellt Geheimerath Schnaase der meiuigen gegenüber. Er hofft dabei nicht auf allseitige Zustimmung. Denn solche Deutungen hätten immer 'ihr Subjectives'.

Er scheint zu übersehen, was er eigentlich gethan hat. Ich hatte gesagt, Vasari habe die Namen verwechselt, sie stimmten zu seinen eigenen Deutungen der Statuen nicht. Geheimerath Schnaase dagegen hält die Namen aufrecht, läßt Vasari aber die Deutungen vertauschen. Geheimerath Schnaase spricht es nur nicht aus und stellt die Lage der Dinge so dar, als sei was ich in den Statuen gesehen nichts als meine subjektive Anschauung. Er erwähnt Vasari's gar nicht.

Es wäre eins möglich. Geheimerath Schnaase könnte 'pensoso' etwa mit 'Hintergedanken hegend', 'saviezza' etwa mit 'politischer Schlaueit', 'fiero' etwa mit 'soldatischen Habitus' übersetzt und sich darauf hin mit Vasari im Einklange geglaubt haben. Allein dies widerspräche zu sehr dem allgemeinen Sprachgebrauche, um nicht einer Bemerkung wenigstens werth gewesen zu sein. Und so bleibt nur die Annahme, Geheimerath Schnaase habe sich, wie bei Nardi, Guicciardini und Varchi, so auch bei Vasari zu sehr auf sein bloßes Gedächtniß verlassen. Alles Uebrige erledigt sich demnach von selbst. Sollte es jedoch nicht so scheinen, so wäre es vielleicht gut, etwaige Bedenken in diesen Blättern weiter zur Sprache zu bringen. Es würde dadurch für die Frage eine Art Abschlufs möglich werden.

Hierauf erschien in No. 29, 1865, derselben Zeitschrift:

MICHELANGELO'S MEDICAEERGRAEBER.

EINE DUPLIK VON CARL SCHNAASE.

Herman Grimm, der bekanntlich in seinem Buche über Michelangelo die Behauptung aufgestellt hatte, daß die beiden Grabstatuen in der sogenannten neuen Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz verwechselt seien, und jede den Namen der anderen führen müsse, hat gegen meinen bereits im vorigen Jahre in d. Bl. abgedruckten Widerspruch neuerlich (No. 21 d. Bl.) seine Ansicht wiederholt. Er äußert dabei den Wunsch, 'etwaige Bedenken' zur Sprache und so, wo möglich, die Frage zu einem Abschlusse zu bringen, und auch mir scheint dies nöthig. Ich bitte daher um Erlaubniß, noch einmal darauf zurückzukommen, ein Geschäft, das um so weniger angenehm ist, als ich mich fast nur in Wiederholungen ergehen muß; denn die wesentlichen Gründe, welche ich gegen jene neue Ansicht geltend machte, und welche zur Entscheidung der Hauptfrage völlig ausreichen, hat Hr. Grimm in seiner Entgegnung mit keiner Sylbe berührt, und es bleibt mir daher nichts übrig, als sie hier noch einmal, und zwar, damit sie nicht wieder übersehen werden, ohne alles Beiwerk in Erinnerung zu bringen.

Schon in seinem Buche beruhte die Beweisführung des Hrn. Grimm ausschließlichs auf einer Vergleichung der Charactere der beiden Medicäerprinzen nach den geschichtlichen Ueberlieferungen mit den Statuen; aus dieser Vergleichung folgerte er die Unrichtigkeit der bisherigen Bezeichnung und die Berechtigung des Namens-tausches. Ich verlangte daher eine schärfere Unterscheidung der Fragen. Die kunstgeschichtliche Thatsache, auf die es ankommt, ist nämlich, wie Michelangelo selbst die Statuen benannt, für wessen Grab er die eine und die andere bestimmt habe. Es ist daher 1) vor allen Dingen zu prüfen, ob wir darüber eine glaubwürdige Nachricht besitzen, und erst dann, wenn eine solche fehlen sollte, tritt 2) die Untersuchung der Charactere und ihre Vergleichung mit den Statuen in den Vordergrund, um vermöge derselben Michelangelo's Absicht zu errathen. Das ist aber eben nur eine Hypothese, die dem bestimmten Erweise weichen muß.

Dieser ist nun, wie ich schon damals ausgeführt habe, so zuverlässiger Weise vorhanden, wie man nur immer fordern darf. Vasari, der die Statuen genau beschreibt und dabei die Namen der dargestellten Herzöge angibt, hat dies in der ersten, 1550 erschienenen Ausgabe seines Werkes mit denselben Worten gethan, wie in der zweiten (1568). Er hat jene erste Ausgabe selbst dem Michelangelo überschickt, und weder dieser noch sein Hausgenosse Condivi, dem es recht eigentlich darauf ankam, Vasari einer Unrichtigkeit zu überführen, noch einer der vielen, damals noch lebenden Zeitgenossen, welche bei der Anfertigung der Statuen in Michelangelo's Werkstatt oder bei der Aufstellung gegenwärtig gewesen waren, noch endlich die Vorsteher der Kirche, welche beide Gräber ziemlich kurz vorher bei der Bestattung anderer medicäischer Fürsten in derselben unterschieden hatten und denen eine solche Verdunkelung der Grabstätten des regierenden Hauses sehr unangenehm sein mußte, haben jenen angeblichen Irrthum gerügt. Ein fast zwanzigjähriger Zeitraum war dazu vorhanden, und dennoch hat Vasari nichts von dem behaupteten Fehler erfahren, den er nach seiner leichten Natur und bei seinem Respect vor den Medicäern ohne Widerstand in der zweiten Ausgabe verbessert haben würde. Wir haben es also keineswegs mit Vasari allein, sondern mit allen von diesem für Florenz nicht unwichtigen Gegenstände unterrichteten Zeitgenossen zu thun, unter denen sich sogar Michelangelo selbst befindet.

Ein Gegenbeweis ist kaum möglich. Wenn auch Michelangelo in wunderlicher Laune über diesen Irrthum geschwiegen hätte, so würden andere schon aus Dienstfertigkeit gegen die Medicäer, die Kirchenvorsteher im eigenen dringenden Interesse geredet haben. Dennoch hätte man erwarten sollen, daß Hr. Grimm, wenn er sich der Macht dieser Gründe nicht fügen wollte, eine Widerlegung versucht hätte. 'Es handelt sich zunächst um den Character des Giuliano de' Medici', so beginnt er und geht nun daran, seine frühere Auffassung desselben gegen meine Einwendungen zu vertheidigen. Ich will ihm auf dieses Gebiet nicht folgen. Die Würdigung eines nicht scharf ausgesprochenen Characters nach einzelnen Aeußerungen der Geschichtschreiber wird leicht verschieden ausfallen und eine weitere Erläuterung würde die Leser ermüden, ohne auf die, wie gesagt, so kräftig verbürgte Bezeichnung der Statuen irgend einen Einfluß zu üben.

Allerdings hat, auch wenn diese feststeht, die Erforschung der Charactere beider jungen Prinzen noch ein kunstgeschichtliches Interesse, aber doch nur insofern als sie uns ein Mittel gewähren kann, Michelangelo's Auffassungsweise und sein Verhältniß zu historischer Wahrheit näher kennen zu lernen. Es wäre dankenswerth gewesen, wenn Hr. Grimm statt des vergeblichen Ankämpfens gegen Michelangelo's Bezeichnung dieser Statuen sich auch darauf eingelassen hätte. Da er es nicht gethan, kann ich nur auf meinen früheren Versuch, die Absicht des Meisters bei diesen Statuen zu erklären, hinweisen, der auch durch die neuen Ausführungen Grimm's keine Aenderung leidet.

Nur ein Umstand, den er bei dieser Gelegenheit zur Sprache bringt, und dessen Nichtberücksichtigung er mir zum Vorwurfe macht, verdient besondere Erwähnung. Es sind dies die Worte des Vasari, der bei der Beschreibung beider Statuen von dem Duca Lorenzo 'pensoso nel sembiante della saviezza' und von dem Duca Giuliano 'si fiero' spricht. Hr. Grimm bezieht dies seiner Neigung gemäfs wiederum auf die wirklichen Charactere der beiden Herzoge, denen dergestalt ganz unpassende Beiwörter beigelegt seien. 'Wer sollte je Giuliano 'fiero' nennen? Alles, nur dies nicht. Und wer Lorenzo 'pensoso' und 'nel sembiante della saviezza!' Er findet darin also einen Widerspruch zwischen den Namen und der Bezeichnung, und somit ein Argument für die von ihm angenommene Verwechslung der Namen. Allein wenn man den Satz, aus dem jene Worte genommen sind, ganz liest, sieht man klar, dafs Vasari nicht entfernt an die wirklichen Prinzen denkt, sondern nur an die Statuen. Von dem 'sembiante della saviezza' geht er unmittelbar auf die Schönheit der Beine, von dem 'fiero' auf den Ansatz des Halses und andere Details über. Besonders entzückt ihn hier die Schönheit der Stiefel und der Rüstung, die jeder, der sie sehe, für himmlisch, nicht für sterblich halten müsse, und endlich fügt er (um jeden Zweifel zu heben) die Worte hinzu, dafs überhaupt an diesen Statuen alles von einem Machwerk (fare) sei, dafs das Auge daran nie ermüden noch sich sättigen könne. Man sieht, er ist ganz und gar von dem Technisch-Künstlerischen eingenommen; an das, was Hrn. Grimm ausschließlichs beschäftigt, an die Uebereinstimmung dieser Auffassung mit den wirklichen Characteren, denkt er nicht einen Augenblick. Wer, der Vasari nur einigermaßen kennt,

wollte auch glauben, daß er sich die Mühe gegeben haben sollte, die Charactere dieser in seiner frühen Jugend verstorbenen, wenig bedeutenden und nach ein paar Jahrzehnten schon ziemlich vergessenen Prinzen zu studiren. Diese Gleichgiltigkeit gegen die Wirklichkeit ist vielmehr characteristisch für Vasari und seine Zeit, und gestattet uns auch einen Rückschluß auf Michelangelo.

Für die Annahme, daß Vasari die Charactere der Prinzen verwechselt und deshalb die Statuen falsch bezeichnet habe, geben also diese Worte keine Veranlassung. Soviel aber ist richtig, daß die Auffassung dieser Statuen, welche der Schilderung des Vasari zu Grunde liegt, keinen Beweis für die Richtigkeit der von mir vertheidigten gewährt; während sie, wenn die Uebersetzung des Hrn. Grimm richtig wäre, mit der von ihm gegebenen übereinstimmen würde. Allein, dann ist doch die Bedeutung der italienischen Worte näher zu prüfen. Ich befinde mich an einem Orte, wo die deutsche Uebersetzung des Vasari nicht vorhanden ist, und kann daher nicht untersuchen, wie Andere jene Worte übersetzt haben. Allein die gewissere Autorität der italienischen Wörterbücher, der Crusca und des Manucci, rechtfertigt eine andere Deutung. Saviezza heißt wohl zuweilen Weisheit (wenn auch nicht gerade, wie Hr. Grimm übersetzt: ruhige Weisheit), aber es wird auch als synonym mit *accortezza*, *avvedimento* gebraucht, also als Klugheit überhaupt; man sagt: *'savio della guerra'* kriegsverständlich. Fiero aber ist gar ein vieldeutiges Wort, und wenn Hr. Grimm es als 'stolze Wildheit' auslegt, hat es nach den Wörterbüchern unter anderen Bedeutungen auch die von lebendig, geistreich, sogar von außerordentlich (*eccessivo*, *stupendo*). Besonders unter den italienischen und französischen Künstlern, selbst noch unter den älteren dieses Jahrhunderts war es, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, ein beliebtes Wort für den Ausdruck des Kühnen, Muthigen, Dreisten, wobei sie immer mehr an das Machwerk, als an den Character der dargestellten Person dachten. Das Bild des demüthigen Heiligen mußte sich die Bezeichnung: *'fiero'* gefallen lassen, wenn es etwa in der Weise des Spagnoletto in einer gewissen leidenschaftlichen Haltung und mit einem pikanten Wechsel von Licht und Schatten gemalt war. Fiero kann also immerhin bei Vasari nur das freie, zutrauliche Umherblicken in der Statue des Giuliano bezeichnen, welches ich als Freundlichkeit gedeutet habe und jedenfalls darf

man es nach seiner Eigenthümlichkeit nicht so strenge damit nehmen. Aber auch wenn es wahr wäre, daß Vasari's Auffassung der Statuen von derjenigen abweiche, welche man nach den historischen Nachrichten über die Prinzen, als die von Michelangelo beabsichtigte annehmen müßte, würde daraus noch nicht folgen, daß Vasari's Angabe der Namen irrig sei. Die Erklärung und Deutung der Statuen ist eine feine und schwierige Aufgabe, bei der eine Vielheit der Meinungen nicht zu vermeiden ist; die Namen der übrigens unverkennbar bezeichneten Statuen aber waren Gegenstand eines einfachen Zeugnisses und leicht zu berichtigen. Es ist daher sehr begreiflich, daß auch die, welche mit jener Deutung nicht zufrieden waren, sich nicht zu einem ästhetischen Streite veranlaßt fanden, während sie die Berichtigung der Namen, wenn dabei ein Irrthum untergelaufen wäre, nicht unterlassen haben würden.

Michelangelo würde vielleicht unseren Streit belächeln; ihm kam es wohl hauptsächlich auf den pikanten Gegensatz jener beiden Statuen an, den sie haben, wie man sie auch deuten mag. Schon die Darstellung der Nacht und des Tages, der Dämmerung und des Morgens, welche er diesen Gräbern beigab, und ebenso die Statuen am Grabe Julius II. beweisen, daß ihm mehr an allgemeinen, poetischen Gedanken, als an historischen Beziehungen lag. Noch weniger hatte Vasari dafür Sinn; Arme und Beine, ja selbst der Harnisch interessirten ihn mehr als historische Richtigkeit. Und mit ihm würden die meisten von denen übereinstimmen, welche in den dazwischen liegenden Jahrhunderten sich für den 'Pensiero' und sein heiteres Gegenbild begeistert haben. Man suchte und liebte die Anregung durch schöne, bedeutungsvolle Formen, ohne sich diesen Genuß durch die Frage zu verkümmern, wodurch der Künstler berechtigt worden, diese gerade hier zu geben. Auch unter den Lesern d. Bl. werden manche es ziemlich gleichgiltig finden, wie man jene Statuen nenne. Die Kunstgeschichte kann sich indessen nicht so verhalten. Sie ist ohnehin schon mit so vielen Unsicherheiten behaftet, daß sie sich nicht eine neue, wie ich glaube, ohne Grund, aufbürden lassen darf. Sie muß vor Allem aber auch sich einer Behandlungsweise erwehren, welche die glaubhaftesten Nachrichten nicht achtend, sich in freien Hypothesen ergeht.

Ich bin durch die freundlich gewährte Erlaubnis, die Reihe der vorliegenden Aufsätze hier abdrucken zu dürfen, der Mühe überhoben, Vieles das sich aus Vergleichung auf der Stelle ergeben muß, noch einmal zu berühren.

Geheimerath Schnaase kommt in seiner Duplik auf die Frage zurück, wie Michelangelo selbst die Statuen benannt habe. Er erachtet daß der 'Erweis in so zuverlässiger Weise vorhanden sei wie man ihn nur immer fordern könne'.

Prüfen wir, wie er denselben hergestellt hat.

Geheimerath Schnaase, indem er das Verhältniß Vasari's zu Condivi bespricht, wiederholt was ich darüber im L. M's gesagt habe. Ich nehme meine Resultate nicht zurück. Allerdings ist Condivi's Arbeit in gewissem Sinne als Anti-Vasari aufzufassen, und ersichtlich daß Vasari für seine zweite Ausgabe wiederum Condivi ausschrieb, so daß diese zweite Ausgabe dadurch den Schein einer gewissen Authenticität erhält. Allein deshalb weil Condivi das Versehen der Namensverwechslung bei den Statuen nicht rügte, als erwiesen anzunehmen, Michelangelo habe nichts dagegen einzuwenden gefunden, ist unzulässig. Höchst wahrscheinlich sei es, dürfte man vielleicht behaupten. Allein auch diese Wahrscheinlichkeit schwindet sobald wir die näheren Umstände in Betracht ziehen.

Condivi, der die Statuen der Herzöge nicht benennt, sah sie vielleicht niemals selbst. Er schrieb zu einer Zeit in Rom, als junger Mann in Michelangelo's Hause, zu der die florentiner Arbeit der Sakristei als eine abgethane Sache hinter diesem lag. Condivi selbst fiel deshalb Vasari's Versehen vielleicht gar nicht auf. Daß Michelangelo es übersah, ließe sich leicht genug begreifen. Ganz andere Irrthümer enthielt die erste Biographie Vasari's, als daß dieser von so großem Gewicht geschienen hätte. Indefs ich will hier nicht mit Vermuthungen operiren, und sage, ich weiß nicht warum Condivi Vasari's Angaben hier nicht corrigirte. Daß das Florentiner Publikum darüber hinging, erklärt Geheimerath Schnaase daraus, daß er sagt, Vasari und seine Mitbürger hätten jener Zeit wenig noch von den Herzögen gewust. Er betont diese Vergesslichkeit der Flo-

rentiner so stark, daß er Vasari selber nähere Kenntniß der Charaktere der Herzöge nicht einmal zutraut*). Demnach wäre diese Verwechslung ja gar nicht zu verwundern?

Nichtsdestoweniger, Vasari kann nicht geirrt haben, denn, sagt Geheimerath Schnaase, er sah Michelangelo an den Statuen im eigenen Atelier arbeiten im Jahre 1524; er hörte ihn sie nennen; er war damals ein zwölfjähriger, künstlerisch begabter, höchst eifriger Knabe etc. Dies ist einer jener Gründe wohl, die ich unberührt gelassen und die 'zur Entscheidung der Hauptfrage völlig ausreichen.'

Allerdings findet sich in meinem Buche, es habe Michelangelo 1524 an den Statuen der Herzöge gearbeitet. Zugleich aber steht da, daß 1523 erst die Blöcke für die Sakristeistatuen in Florenz anlangten. Ferner, daß in demselben Jahre Michelangelo der architektonischen Arbeit an der Sakristei seine volle Thätigkeit zuwandte. Endlich die Vermuthung, daß er die sechs Statuen auf und über den Sarkophagen wahrscheinlich gleichmäßig förderte, wobei zu bemerken daß er sie ohne Beihülfe aus dem Rohesten herauschlug. Nehmen wir nun dazu, daß sechs Jahre später erst die Aurora und die Nacht ziemlich vollendet, die beiden Pendants dagegen gerade in Arbeit waren, während sich die Herzöge noch gar nicht erwähnt finden, und schliessen wir hieran die Nachricht, daß Michelangelo in noch späterer Zeit Tribolo aus Rom nach Florenz mitnahm der ihm an dem einen Herzoge zur Hand gehen sollte, so ergibt sich daraus die natürliche Scala in welcher die gesammte Arbeit vorrückte und wieviel davon wahrscheinlicher Weise auf jenes erste Jahr 1524 kam. Nur um die allgemeinsten Anfänge konnte es sich damals handeln, über deren Eindruck auf den 12jährigen Vasari Conjecturen allerdings gestattet sind, sich aber wenig ausgiebig erweisen dürften. Wahrscheinlich sah Vasari die Statuen als solche zum erstenmale in Florenz als Michelangelo die Stadt bereits für immer verlassen hatte**).

*) Die von mir beigebrachte, sogar abgedruckte Stelle aus dem Leben Lionardo's ignoriert Geh. Schnaase dabei. Dagegen nimmt er ein Interesse des damals regierenden Cosimo an Giuliano und Lorenzo an, weil sie zu derselben regierenden Familie gehörten. Bekannt ist, wie weitläufig die Verwandtschaft und wie wenig Ursache zur Pietät vorhanden war.

***) Nicht einem Rufe des Pabstes folgend, wie Geheimerath Schnaase erzählt, sondern aus Furcht vor Alessandro, unmittelbar nach Clemens' Tode.

Nun aber, was greift Geheimerath Schnaase eigentlich in meinem Buche an? Meine Annahme war, Vasari habe die Herzöge recht gut gekannt (wie auch wohl bei einem Manne anzunehmen, der mit ihren beiden Söhnen soviel zu thun hatte), habe dagegen in seinem Buche die Namen verwechselt, aus Versehen, und es sei dieses Versehen in seine zweite Auflage hinübergegangen. Liegt darin irgend etwas unglaubliches? Sind nicht andere Versehen in derselben Weise aus der ersten in die zweite Bearbeitung des Buches übergegangen? Aus reiner Nachlässigkeit? Und wird meine Annahme nicht fast nothwendig, insofern als die den beiden Herzögen beigegebenen kurzen Charakteristiken so wie sie dastehen völlig unzutreffend, sobald man die Verwechslung der Namen annimmt, dagegen höchst prägnant erscheinen?

Ich habe in meiner ersten Erwiderung gezeigt daß Geheimerath Schnaase versäumt hatte die betreffende Stelle Vasari's sich genau in's Gedächtniß zurückzurufen, während ich am Schlusse, eigentlich nur der Merkwürdigkeit wegen, eine Interpretation dieser Stelle vorschlug, durch die allein die Stellung meines hochgeehrten Gogners zu retten wäre. Diese Auslegung nun eignet sich Herr Geheimerath Schnaase in seiner Duplik theilweise an, theilweise überbietet er sie noch. 'Pensoso nell' sembiante della saviezza' soll etwa so übersetzt werden wie ich andeutete, 'fiero' dagegen unter Umständen sogar 'freies, freundliches Umherblicken' bezeichnen.

Geheimerath Schnaase, indem er sich hierüber ausspricht, bedauert zuvörderst die 'Deutsche Uebersetzung des Vasari' nicht zur Hand zu haben, um vergleichen zu können wie darin sich die Stelle aufgefaßt finde. Es ist mir nicht ersichtlich, wie dieser, ihrer Zeit höchst verdienstlichen, in ihren Noten immer noch werthvollen, was den Text anlangt jedoch wenig citirbaren Arbeit, heute Autorität beigelegt werden soll. Ebenso wenig können vorhandene Wörterbücher entscheiden, da die Unzulänglichkeit der italienischen Lexica bekannt ist. Denn nur so könnte hier verfahren werden, daß man den Gebrauch der Worte zuerst bei Vasari, dann bei den gleichzeitigen Florentinern feststellte. Ich übersetzte *saviezza* mit 'ruhige Weisheit'. Ich erinnere an das was Michelangelo dem Papste auf die Frage antwortete in Bologna, was die aufgehobene Hand seiner Statue bedeute: Du rätst dem Volke von Bologna *savio* zu sein! Giuliano war ein Diplomat, wohlwollend und mit poetisch-mystischen

Neigungen, ein Charakter der in bestimmten Kreisen mit fast typischer Gleichförmigkeit wiederkehrt. Fiero dagegen kommt bei Vasari in dem Sinne vor wie Geheimerath Schnaase will, was derselbe, statt sich auf Wörterbücher und spätere Zeiten zu berufen, einfach hätte erwähnen können.

Indessen Geheimerath Schnaase stellt etwas ganz anderes auf: Vasari rede gar nicht von den Charakteren der beiden Herzöge selbst, sondern nur von dem, was die beiden Marmorbilder darzustellen scheinen. Mithin, er sage nicht, daß der eine Herzog 'pensoso' gewesen etc., sondern nur daß die eine Statue einen Mann darstelle welcher 'pensoso' etc. sei. Geheimerath Schnaase läßt, wenn ich ihn nicht misverstehe, bei dieser Gelegenheit die Ansicht durchschimmern, Michelangelo selbst sei vielleicht von dem Charakter der wirklichen Prinzen ebensowenig unterrichtet gewesen als Vasari!

Es sei erlaubt die Meinung des Herrn Geheimerath Schnaase, soweit sie mir klar ist, an einem Beispiele zu erläutern.

Wir haben in Berlin zu beiden Seiten der neuen Wache die Rauch'schen Standbilder zweier berühmter Generale aus den Freiheitskriegen. Nehmen wir an es hätte ein Schriftsteller in einer Biographie Rauch's beide Bildsäulen beschrieben und sich etwa so ausgedrückt. 'Auf der einen Seite sehen wir die Statue des edlen . . . , nachsinnend, ein Bild ruhiger Weisheit mitten in den Zeiten ungeheurer Aufregung steht er da. Auf der andern Seite der kühne . . . , welch ein Wurf des Mantels! welch ein Auftreten etc.' Durch eine Verwechslung aber, wie sie jeder begreiflich finden wird der je ein Buch hat drucken lassen, wären beide Namen vertauscht worden und das Versehen unbemerkt geblieben. Das Buch erscheint. So nahe uns die Zeiten der Freiheitskriege stehn: ich möchte wetten daß eine große Zahl der Leser den Irrthum gar nicht bemerken würden, daß er denen aber, welche ihn entdeckten, als so auf der Hand liegend erschiene, daß sie mit einem Lächeln darauf aufmerksam machen und höchstens einige Worte über die heutige Generation daran knüpfen würden, die die alten Zeiten nicht miterlebte und aus deren Gedächtniß die Männer zu schwinden begönnen. Rauch selber dürfte kaum anders gesprochen haben.

Der Schriftsteller aber, nehmen wir weiter an, hätte den Irrthum als so offenbar anerkannt, daß er, während er andere zahlreiche Nachträge eingetragen, diesen Fehler nicht einmal schriftlich corri-

girte. Und so käme es, daß als 18 Jahre später das Buch neu gedruckt wurde, derselbe Fehler, zum zweiten Male übersehen, sich wiederholte.

Einige hundert Jahre danach nun, wollen wir annehmen, anno 2165 etwa, als die Namen der großen Generale nur noch als Namen im Volke übrig geblieben sind, die Helden bezeichnen ohne daß große Unterschiede zwischen den Individualitäten gemacht werden, macht ein Kunsthistoriker auf die Verwechslung aufmerksam. Wie wird er den Beweis führen? Er wird einfach zeigen, daß wenn man beider Männer Wirksamkeit in wenige schlagende Worte zusammenziehe, offenbar dem einen zukomme, was vom andern gesagt worden sei, und umgekehrt. Daß sobald man diese Namenverwechslung annehme die gegebenen Epitheta schlagend richtig erschienen. Daß die Geschichte den Beweis dafür liefere. Daß freilich eine nach jener ersten (supponirten) Biographie Rauchs erschienene (ebenfalls zu supponirende) andere Biographie, deren Zweck gewesen zu sein schien, jene erste in manchem zu berichtigen, nichts hierüber sage, daß auch kein Ausspruch des Künstlers oder aus Jemand anders Munde überliefert vorliege der das Versehen rüge, daß trotzdem aber die Vertauschung offenbar sei.

Dagegen erhebt sich nun eine anderslautende Meinung. Die Verwechslung sei unmöglich. Jener Biograph habe von dem Charakter der beiden Männer selbst gar nichts gewusst, auch gar nicht davon reden wollen. Von der einen Statue nur spreche er aus, daß sie, rein als Statue betrachtet, einen tiefdenkenden Mann darstelle, von der andern daß sie eine kühn ausgeführte (oder kühn concipirte) Arbeit sei. Dies stimme offenbar mit dem Anblick der Statuen selbst. Kein Wort sei darüber bekannt daß Rauch das Versehen gerügt oder andere darauf aufmerksam gemacht. Auf die geschichtliche Darstellung der Charaktere wolle man sich nicht einlassen.

Ist hier eine Entscheidung möglich? Ich glaube beide Kritiker müssen abwarten wie das betreffende Publikum urtheilt. —

Glaubt Geheimerath Schnaase in der That, seine Ansicht, daß 'fiero' nur von der Arbeit gesagt sei, werde Anhänger finden? Ich glaube es bedurfte keiner besonderen 'Neigung' meinerseits das masculine Adjectiv mit dem masculinen Nomen zu verbinden; hätte Vasari es auf die Statue beziehen wollen, er würde 'fiera' gesetzt haben.

Ich schliesse mit der Erwähnung der beiden übrigen Punkte, die nicht berührt zu haben mir zum Vorwurf gemacht worden ist.

Geheimerath Schnaase hatte ein von Raphael gemaltes angebliches Portrait des Herzog Giuliano herangezogen und bei einer Vergleichung der danach von Passavant gegebenen lithographischen kleinen Nachbildung mit Michelangelo's Arbeit 'schlagende Uebereinstimmung' gefunden. Er übersieht daß jenes Portrait Raphaels seine Benennung einer bloßen Vermuthung Passavants verdankte, deren Bedenklichkeit dieser selbst dadurch anerkannt hat, daß er in seiner letzten (französischen) Edition ein Fragezeichen hinter die Notiz gesetzt hat. Ich knüpfe daran die Bemerkung, daß außerdem der von Passavant gelieferte Kopf mit dem Marmorkopfe von der Hand Michelangelo's meiner Ansicht nach, auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit hat.

Geheimerath Schnaase läßt ferner den 'Kirchenvorstand' von San Lorenzo eine Rolle spielen. Ich gestehe daß mir über die Wirksamkeit dieses Kirchenvorstandes, für die Zeiten um die es sich hier handelt, nähere Daten fehlen. Das Eine nur ist mir bekannt, was ich auch im L. M's angeführt habe: daß Vasari sich über die Verkommenheit der Sakristei und die Beschmutzung der Statuen darin, gerade durch die Schuld der Geistlichen, bitter beklagt. Sollte derselbe 'Kirchenvorstand' der dies duldete, über die bloße Verwechslung der Namen bei den Statuen, die sich, leicht erkennbar, zufällig in einem Buche fand, aufser sich gerathen sein? —

Ich glaube hiermit die Lage der Dinge genügend dargestellt und nichts der Berührung Bedürftiges unberührt gelassen zu haben. Sollte es nicht so scheinen, so bin ich bereit auch fernerhin Rede und Antwort zu stehen.

Geheimerath Schnaase spricht am Schluß seines zweiten Artikels den Wunsch aus, es möchten die freien Hypothesen aus der Kunstgeschichte verschwinden.

Nichts dürfte natürlicher erscheinen als dieses Verlangen; allein sind wir in der Lage ihm entgegenzukommen? Beruht nicht einstweilen die gesammte Kunstgeschichte größtentheils auf freien Hypothesen? Ist es überhaupt aber möglich, ihrer Hülfe zu entra-

then? Das reichlichste Material, und wäre es mit goldenen Richtscheiden zugemessen und mit diamantnen Aexten behauen, muß immer eine todte Masse bleiben die sich von selbst nicht zum Baue schichtet. Immer wieder wird ein Gedanke, eine freie Hypothese, die ahnungsartig in Geiste dessen sich bildet welcher bauen will, den Plan geben nach welchem gebaut wird. Immer wieder wird der der einen Weg sucht, Abgründe für die sich keine Brücke bietet überspringen müssen wenn seine Kräfte zureichen, oder mindestens den Versuch machen wenn ihm der Muth nicht fehlt. Ohne freie Hypothesen keine wissenschaftliche Behandlung.

Einige Werke von Bedeutung welche mir letzter Zeit unter die Augen kamen, liefern aufs neue den Beweis wie selten wir im Stande sind auf Grund glaubhafter Nachrichten zu arbeiten. Glaubhafte Nachrichten benützen wir so wenige, zerstreutes Material, das nach Hypothesen verlangt um eine Stelle zu finden, fließt von allen Seiten zu. Wie im Nebel schreitet man zumeist dahin und tastet ungewiß den Weg heraus. Oft ganz unmöglich, sich unbefangen zu bewahren und die Sicherheit und Wichtigkeit der Anhaltspunkte nicht zu überschätzen die man gefunden zu haben glaubt.

Die Gallerie des Herrn Oberst Rothpletz zu Aarau enthält ein Werk, das von dem Besitzer in Graubündten entdeckt, jetzt gereinigt und an den wenigen verletzten Stellen glücklich restaurirt, die Perle der Sammlung bildet.

Bereits vor einiger Zeit ging die Nachricht von der Auffindung dieser Tafel durch die deutschen Blätter. Eine Prinzessin aus dem Hause Visconti sollte dargestellt sein. Die illustrierte Zeitung brachte einen kleinen Roman, demzufolge das Bild in Florenz durch die gemeinsame Arbeit Fra Bartolommeo's und Raphael's entstanden wäre. Der beigegebene Holzschnitt jedoch war offenbar so roh gearbeitet, daß sich danach nichts erkennen liefs. Oberst Rothpletz hatte mir, noch bevor ich das Original in Aarau selbst sah, eine Photographie des Bildes zu schicken die Freundlichkeit gehabt. Der Anblick dieses Blattes stellte eins der wunderlichsten Probleme.

Ein siebzehn- bis achtzehnjähriges Mädchen war dargestellt. Der nach links hin gewandte Kopf zu dreiviertel sichtbar. die Augen jedoch, ein wenig nach der Seite blickend, dem Beschauer entgegen-gerichtet, ja seine Blicke absichtlich auffangend gleichsam. Ein in festen Grübchen in die Wangen eingeborhter Mund, lieblich ge-

schnitten und zu fast bewusstem Schweigen geschlossen; ein energisches, durch einen Anflug von Theilung in der Mitte um so fester erscheinendes Kinn, aber so sanft, so zart gerundet dafs es nicht weniger als der Mund die Benennung 'lieblich' verdient; eine von zartem Schatten umflossene Wange, das freie Ohr noch tiefer im Dunkel, das Haar über der Stirn einfach gescheitelt und glatt den Schläfen zu herabgestrichen, darüber ein turbanartiger aus Seidenbauschen und durchzogenen Bändern höchst elegant geflochtener Kopfputz. Um den Hals ein einfaches gesticktes Hemd knapp anliegend, darum und darunter geringes Faltenwerk, das Brust und Schulter nicht einmal andeutet sondern nur den Abschluß giebt. Diese Falten obendrein hart gebrochen und steif gelegt.

Was die Photographie besonders auffallend erscheinen liefs, war die Sicherheit der Contoure, der Reiz der leise vorgebeugten Kopfhaltung und das prägnant Individuelle des Blickes und Mundes, verbunden dennoch mit jener Allgemeinheit die man 'classisch' zu nennen pflegt: das Persönliche war zum Typischen erhoben ohne an seiner Eigenheit einzubüfsen.

Dagegen vermuthete ich ein hartes Colorit, die Schatten schwer, die Lichter fett, das Clairobscur undurchsichtig. Ich ahnte auf Bronzino, einen Meister der durch Reinheit der Zeichnung sich oft zu bedeutender Höhe erhebt, dessen Farbe aber, sich immer dem Umrifs unterordnend, nichts recht lebendiges hat.

Welche Ueberraschung als ich darauf dem Originale selbst gegenüberstand.

Das Stückchen Mantel das der Gestalt (die Tafel ist ein ringsum scharf beschnittenes Brustbild) über der rechten abgewandten Schulter liegt, ist zinnoberroth. Das Auge des Beschauers wird dadurch afficirt, und fällt es hinterher auf das Antlitz, so glaubt man ein vom zartesten Blafs angehauchtes Gesicht vor sich zu haben. Plötzlich aber färbt sich dieses Antlitz; in der That, es erröthet. Dadurch nämlich dafs das von ihm allmählig ganz befangene Auge jenes Roth vergifst, während der tief dunkelgraue Hintergrund zu wirken beginnt, noch mehr, indem eine fast unmerkliche Beimischung von Graugrün, das dem die Wange umziehenden Schatten, zumal aber der in zarter Dämmerung liegenden Partie zwischen Augenbraue und Augenlid beigemischt ist, sich geltend macht, beginnen die Wangen sich mehr und mehr zu erwärmen, bis ein einziges Dazwischenleuchten

des Mantels die Wirkung wieder aufhebt und das Spiel von neuem beginnen läßt. Ein wunderbarer Wechsel von Erblassen und Errothen nimmt so kein Ende. Ich würde vielleicht Scheu tragen dies so ohne weiteres zu erzählen, da persönliche krankhafte Augenreizung zu einer Beobachtung verführt haben könnte die Andern sich nicht offenbarte, wäre nicht unabhängig von mir dasselbe entdeckt worden.

Mit geringen Mitteln hat der Maler auf dieser Tafel einen außerordentlichen Effekt erzielt. Licht und Schatten sind sich in einfachen Massen gegenübergestellt. Das Licht kommt von links her, ein wenig aus der Höhe. Deshalb Schatten unter dem Auge, unter der Nase (ein durchsichtiger Schlagschatten), unter Mund und Kinn, wo sich der den Hals scharf überschneidende große Schatten anschließt, in den auch das Clairobscur, das die Wangen rundet, einfließt. Das Ohr von reinster Zeichnung und im Dunkel schon verschwimmend könnte ein Venetianer gemalt haben; der Kopfsputz: dunkel graugrün mit schmutzig rosenrothem Bandwerk, liegt gleichfalls in Dunkelheit, arrangirt dabei mit vollendetem Geschmack, und ringsumher der steingraue Grund so völlig kalt und neutralisirend: selten habe ich einfache Töne mit solcher Meisterschaft, sicher einen neben den andern gesetzt, und, wie es den Anschein hat, gleich auf den ersten Strich im Bewusstsein der beabsichtigten Wirkung angewandt gesehn.

Welch ein Blick aber und Welch ein reizendes Geheimniß dieser geschlossenen Lippen! Bedurfte eine Zeit (in den Anfang des 16. Jahrh. gehört das Werk) die auf einer stummen Tafel so viel zu sagen vermochte, langer Romane um das Geheimniß eines Mädchens zu enthüllen und zu verstecken zugleich? Stundenlang haben wir vor diesem Antlitz gesessen und immer Neues zu finden geglaubt. Welch reine Stirn, Welch beinahe zitternde Wange, eine Bewegung des Hauptes die Stolz und Demuth, Festigkeit und Hingabe, Ruhe und Leidenschaft zu gleicher Zeit verräth. Wessen Auge hat all das aufgefangen und festgezaubert für die Nachwelt? Man könnte sagen Lionardo. Von dem aber ist das Gemälde nicht, aus seiner Schule nicht einmal. Weder seine Auffassung, noch seine Malerei. Der Meister scheint viel in Fresko gemalt zu haben; so erklärte sich vielleicht die Durchsichtigkeit der Farbe, die Sparsamkeit in den Tönen und die Sicherheit mit der sie gebraucht worden

sind. Einiges liefse an Sebastian del Piombo denken. Was das Gewand anlangt, so scheint dies jedenfalls von fremder Hand vollendet zu sein, denn fast unmöglich dünkt mir dafs derselbe Pinsel diese harten Falten und den graziös leichten Kopfputz malte. Bewiesen wird die doppelte Arbeit beinahe durch ein kleines Stück des rothen Mantels das in den Contour des Halses hineingestrichen worden ist. Doch übergaben die großen Meister dergleichen ja meistens ihren Schülern. Fra Bartolommeo nun gar hätte dieses reizende Kind nicht so wiedergegeben. Unwillkürlich denken wir an Raphael.

Vasari's verführerische Stelle ist bekannt: Raphael malte die Beatrice von Ferrara und 'infinite altre', unzählige andere Frauen. Wie viel läßt sich da nicht unterbringen! Die Haltung erinnert an den Kopf der Madonna della Sedia, die Malerei an nichts mir erinnerliches, aber man weiß wie Raphael seine späteren Werke in immer anderer Manier gemalt hat. Stände Raphaels Zeichen auf der Tafel, ich würde keinen Augenblick zaudern das Werk als eins seiner besterhaltenen und als einen Zuwachs seines Ruhmes anzusehen; dennoch, da so jede Andeutung fehlt, weiß ich nicht ob ich es wagen möchte. In einzelnen Momenten schien ich fast mir überzeugt, dann wieder stiegen Bedenken auf.

Was gäbe man nicht für eine Hypothese! Aber es bietet sich keine. Auf eine ganze Reihe Meister hin betrachteten wir das Werk, immer noch hätten wir es lieber Raphael zugetheilt als einem andern. Vielleicht dafs später sich besser geschulte Augen mit größerer Sicherheit aussprechen *). Oberst Rothpletz nennt das Bild 'La bella Visconti', ein Name der ihm bis der ächte gefunden wird wohl bleiben muß. Historischer Grund liegt so wenig vor dafür, als für das Uebrige was davon erzählt worden ist. —

Und wie werthvoll wäre bei einem zweiten Werke, das gleichfalls der Schweiz angehört, wiederum eine vermittelnde Hypothese: dem in der beigegebenen Photographie mitgetheilten Crucifixe, lebensgroß in Lindenholz geschnitzt, erhalten als käme es eben aus der Hand des Meisters, und auf dem Rücken das deutliche Mono-

*) Eine Photographie der Tafel werde ich vielleicht einem der nächsten Hefte beigegeben können. Jene erste von der ich sprach, war nicht brauchbar. Eine neue Aufnahme hat bessere Resultate ergeben. Es kommt bei einem Gemälde sehr viel darauf an wie es aufgenommen wird.

gramm Dürer's tragend. Auch von diesem kostbaren Besitze ist bereits in den Blättern die Rede gewesen.

Der Kunsthändler Herr Egli-Wegmann zu Basel entdeckte das Crucifix in der Umgegend der Stadt. Es war so völlig von einer dicken Gypskruste mit Firnis darüber eingeschlossen dafs erst nähere Prüfung die Beschaffenheit des Kernes darthat. Mit peinlicher Sorgfalt hat Herr Egli-Wegmann diese Decke, und so glücklich beseitigt dafs das durch ihre Dichtigkeit ohne Zweifel vor bösen Einflüssen bewahrte Holz fast wie unberührt zum Vorschein gekommen ist.

Es bedarf neben der Abbildung nur weniger Worte. Die Anatomie ist bewunderungswürdig. Die Brust scheint weich als gäbe sie nach, die gespannten Arme scheinen sich jetzt noch erschlaffend länger zu ziehen, die Füße sich tiefer in den haftenden Nagel einzureißen. Die Falten des Gewandes sind von solcher Schönheit und Leichtigkeit dafs man sie Michelangelo würde zutheilen können, die Hände von wunderbarer Wahrheit: das Werk ist sicherlich deutschen Ursprunges; wenn irgend etwas dafür spricht dafs Dürer es in der That geschaffen habe, so wäre es die Unmöglichkeit dafs ein Anderer das vermocht. Denn die Auffassung ist bei aller gewissenhaften Schärfe der Details grofs und aus einem Flusse. Wo aber sind Nachrichten welche Dürer als einen Künstler zeigen der solche Arbeiten und Dinge mit solcher Routine zu Stande gebracht? Denn der Meister der hier thätig war, wufste das Messer zu gebrauchen: jeder Schnitt hat seinen Werth, und manche sind darunter die man an Kühnheit tizianischen Pinselstrichen aus der letzten Zeit vergleichen möchte. Das Crucifix war wohl dazu bestimmt, aus ziemlicher Tiefe betrachtet zu werden. Welcher Meister, Dürer wiederum ausgenommen, hätte da Einzelheiten die an Ort und Stelle gar nicht zum Vorschein kommen konnten, mit solcher Liebe und Treue ausgeführt? Mir ist kein Zweifel dafs das Monogramm ächt sei, auch bietet es der Faktur nach nichts bedenkliches dar: wann aber entstand diese Arbeit, die Dürer als einen der ersten Bildhauer dastehen läfst? —

Ich komme auf etwas das damit zusammenhängt. Wir haben nicht viel grofse Künstler in Deutschland: was ist bis jetzt geschehen sie dem Volke zu zeigen? Erscheint es als eine exorbitante Anforderung, wenn ich sage, man sei es sich schuldig hier eine

Aenderung eintreten zu lassen? Unumgänglich nothwendig ist, daß in Berlin (für andere Plätze mögen Andere auftreten) neben der Sammlung von Dürer's Stichen eine complete Sammlung aller seiner Gemälde und Handzeichnungen in photographischer Abbildung existire. Was helfen Bücher ohne den lebendigen Anblick? Besäßen wir hier was man nach dieser Richtung hin mit einem Aufwande von wenigen hundert Thalern haben könnte, so bedürfte es vielleicht nur eines Blickes um diesem Crucifixe sogleich seine Stelle anzuweisen.

Indessen man sollte nicht immer von dem Staate sprechen. Die Richtung unserer Zeit muß darauf gehen sich selbst zu helfen. Könnte sich nicht ein Verein bilden, um das zu einer solchen Sammlung nöthige Geld zu schaffen, zugleich aber, und darauf käme es wohl zumeist an, die Blätter zusammenzubringen und in musterhafter Weise zu ordnen? Wäre die Arbeit dann bis zu einem gewissen Maaße von Vollendung vorgeschritten, so schenkte man sie der Nationalgallerie oder dem Kupferstichmuseum, mit dem Vorbehalte sie completiren zu dürfen. Es würde auf diese Weise der Vortheil erreicht daß man ganz so verfahren könnte wie es am besten dünkte und Niemand gefragt zu werden brauchte. Einmal vorhanden würde eine solche Sammlung ähnliche Arbeiten für die Werke anderer Meister bald als unumgänglich erweisen.

Die *Indépendance* vom 16. October enthält folgenden Aufsatz:

En même temps que les tableaux des lauréats du grand concours de peinture de cette année, on a exposé dernièrement au Palais-Ducal la copie d'une belle page du Titien, exécutée à Rome par un des pensionnaires du gouvernement. Cette copie a été adressée par M. le ministre de l'intérieur à l'administration du Musée royal de peinture, pour être conservée jusqu'à ce qu'il fut statué sur sa destination. C'est vraisemblablement un premier pas vers l'application d'une mesure que la *Chronique des Beaux-Arts de l'Indépendance belge* a conseillée au gouvernement, il y a quelques années, de prendre dans l'intérêt de nos jeunes peintres. Le Musée de l'Etat ne possède qu'un bien petit nombre de productions des écoles étrangères, et pour plusieurs raisons il ne s'enrichira guère de ce côté. D'abord les œuvres capitales de maîtres italiens et espagnols sont successivement entrées soit dans les galeries publiques du continent, soit dans les collections par-

ticulières de l'Angleterre, d'où elles ne sortiront pas. En second lieu celles qui sont demeurées exceptionnellement dans la circulation sont portées à des prix tellement élevés dans les ventes où elles apparaissent de loin en loin, que les gros budget ou les fortunes princières peuvent seuls prétendre à leur acquisition. Enfin la commission du Musée de Bruxelles a pour principe qu'elle doit, avant tout, former une collection nationale, en sort que c'est à l'achat de tableaux des anciens maîtres flamands, quelle consacre les subsides qui lui sont alloués par le gouvernement.

Ne serait-il pas à désirer cependant que les jeunes peintres auxquels leur état de fortune ne permet pas de voyager à l'étranger, et le nombre en est grand, pussent s'initier à la connaissance de l'histoire des transformations de leur art? Il y a, nous le savons, des personnes qui répondront négativement à cette question, soit parce que, suivant elles, le peintre n'a pas autre étude à faire que celle de la nature, soit parce que l'artiste flamand, pour continuer la tradition de l'école nationale, doit s'inspirer exclusivement, disent-elles, des œuvres des maîtres auxquels cette école doit sa renommée; mais ce sont là des systèmes auxquels il nous est impossible de nous rallier. Nous n'érigerons pas plus en principe l'ignorance pour l'artiste que pour l'écrivain, persuadé que la vue des chefs-d'œuvre de la peinture ne nuit pas davantage au développement des qualités propres de celui-là, que la lecture des chefs-d'œuvre de la littérature ne porte atteinte à l'originalité de celui-ci. Il faut, selon nous, que nos jeunes peintres sachent ce qu'on a fait avant eux dans tous les temps et partout. A défaut des tableaux originaux des grands maîtres que nous n'avons pas et que nous aurons jamais, de bonnes copies pourront leur donner les notions de l'histoire de l'art que nous souhaitons de leur voir acquérir.

En s'occupant de réunir des copies destinées à former les éléments d'un musée historique de la peinture, présenté à nos artistes comme source d'instruction, le gouvernement fait une chose fort utile. Seulement nous nous demandons si l'on a arrêté, pour la réalisation de cette pensée, un plan mûrement médité. C'est par là qu'il fallait commencer et nous avons lieu de croire qu'on a négligé cette mesure préalable. La galerie spéciale de copies devrait renfermer des spécimens caractéristiques de toutes les formes que l'art a revêtues depuis les temps les plus reculés. Il faudrait qu'on y vît, en copies soigneusement exécutées, des échantillons de peintures antiques retrouvées à Pompéji, de peintures de catacombes, de peintures byzantines, puis, à partir de la Renaissance dont Giotto fut le promoteur, des reproductions des œuvres qu'on peut considérer comme types, des œuvres de tous les peintres qui ont ajouté quelque chose de nouveau à ce qui existait avant eux, de tous ceux qu'on peut qualifier de créateurs dans chaque école et dans chaque genre. Former le catalogue d'une telle collection, en choisir les éléments de manière à n'y rien omettre et à n'y rien faire entrer de superflu, est chose délicate et difficile, à moins de posséder une entière connaissance de l'histoire de l'art. Nous croyons que ce qu'il y aurait de mieux à faire, pour le gouvernement, serait d'inviter la classe des beaux-arts de l'Académie à dresser le catalogue en question. Les commandes de copies ne se feraient plus au hasard et l'on marcherait, sans risquer de s'égarer et en évitant les dépenses inutiles, vers un but bien déterminé.

La classe des beaux-arts de l'Académie, dont nous indiquons comme utile la coopération au plan d'un musée historique de la peinture, va entreprendre, de son côté, d'après une résolution de fraîche date, l'exécution d'un travail long, difficile

à bien faire, mais qui, s'il se termine, comme il faut l'espérer, sera bien accueilli par les amis de l'art flamand. Ce travail, c'est l'inventaire des objets d'art de toute nature, d'origine belge, qui sont à l'étranger. Beaucoup d'architectes, de sculpteurs, de peintres, de graveurs etc., sont allés, à toutes les époques, chercher fortune au dehors et ont laissé dans les contrées où ils s'étaient fixés des œuvres dans lesquelles s'était signalé leur génie ou leur talent. Parmi ces artistes expatriés, il y en a qui furent de véritables maîtres, et donc on ignore les noms dans leur pays. Ce sont leurs productions, disséminées çà et là, qui formeraient l'une des divisions de l'inventaire que l'Académie se propose de rédiger.

Il fut un temps où la Belgique était le pays du monde le plus riche en objets d'art. Elle fut malheureusement dépouillée de ces trésors en diverses circonstances. Nous ne parlons pas en ce moment de ce qui fut détruit par les iconoclastes, mais de ce qu'on enleva soit par la violence, soit à prix d'argent. Nous parlons des tableaux, des verrières, des morceaux de sculpture vendus par les fabriques d'églises, des richesses de ce genre aliénées par les communes, de l'enlèvement des objets les plus précieux opérés, en vertu du prétendu droit de la guerre, lors des invasions du territoire par les armées étrangères. Joignons enfin à ces pertes celles qui provinrent d'une cause plus légitime, c'est-à-dire des acquisitions faites régulièrement pour les amateurs des pays voisins, dans des temps où il n'existait pas en Belgique de collections publiques dans lesquelles l'Etat s'efforçât de faire entrer, pour en former un patrimoine national, les productions les plus remarquables de nos anciens maîtres. Les musées de France, d'Allemagne, de Russie, se sont enrichis de ces dépouilles qu'on voudrait vainement aujourd'hui racheter au prix des plus grands sacrifices.

L'inventaire projeté par l'Académie comprendra également cette deuxième catégorie d'objets d'art. Lorsqu'après beaucoup d'investigations, de recherches et de vérifications on aura rédigé un catalogue à peu près complet des œuvres de nos artistes dispersées à l'étranger, on possédera un des éléments indispensables de l'histoire de l'école flamande. Ce travail devra être fait avec un soin minutieux, car il ne suffit pas de relever les indications données par les notices des collections étrangères; il faut en contrôler l'exactitude, pour reconnaître et signaler les fausses attributions.

À l'inventaire des richesses picturales et plastiques perdues pour la Belgique, devrait se joindre celui des objets d'art qu'elle a conservés et qui existent dans les édifices publics, religieux et civils. Il y a longtemps que nous avons insisté sur la nécessité d'exécuter un pareil travail qui, non-seulement ferait connaître ce qui nous reste de ces précieuses reliques de l'art national, mais assurerait aussi leur conservation. Une première tentative fut faite par le gouvernement pour réaliser par voie administrative cette utile mesure, mais elle échoua. Des bulletins à remplir avaient été adressés aux autorités locales, et lorsqu'ils eurent fait retour à l'administration centrale, on reconnut qu'on ne possédait qu'un amas de documents inexacts, ridicules, dont il était impossible de faire usage. Un second projet fut conçu pour exécuter l'inventaire générale des objets d'art existants en Belgique avec la coopération des sociétés d'archéologie fondées dans les chefs-lieux des provinces; mais nous croyons qu'aucune suite n'y a encore été donnée. Dans la dernière séance publique de la commission royale des monuments, on a signalé avec raison l'urgence d'une mesure qui aurait le double effet de fournir des renseignements précieux pour l'histoire archéologique, et de mettre fin aux transactions clandestines qui ont fait passer à l'étranger tant de monuments précieux

des beaux-arts. L'inventaire une fois dressé, il serait nécessaire qu'on s'arrurât, par des inspections périodiques, qu'aucun détournement n'a lieu. Espérons que le gouvernement finira par trouver le moyen de mettre à exécution un projet dont l'utilité est généralement reconnue.

Aux personnes qui seront chargées de visiter les établissements publics pour recueillir les éléments de l'inventaire dont il s'agit, nous recommandons de ne pas oublier les greniers. On ne soupçonne pas tout ce que les greniers ont renfermé et renferment encore d'objets d'art intéressants qu'on y a relégués, soit qu'on n'eût pas d'emplacements à leur assigner, soit qu'ils fussent détériorés, soit qu'on les considérât comme étant d'un goût suranné. Le grenier du Musée de Bruxelles était, il y a soixante ans, un véritable trésor. On y avait accumulé en tableaux, en verrières peintes, en sculptures, en fragments d'armures, en vieux meubles, de quoi former une collection qu'envieraient les amateurs les plus difficiles. Tout cela fut vendu à vil prix avant que le Musée ne devînt une propriété de l'Etat, ou détruit par de modernes iconoclastes, parmi lesquels il faut ranger les enfants du concierge d'alors, qui jouaient, nous tenons le fait d'un témoin oculaire, avec des objets appartenant à ce qu'on est convenu d'appeler la haute curiosité. La visite attentive des greniers de nos églises et de nos hôtels de ville pourrait avoir pour résultat la découverte d'un nombre d'objets d'art dignes d'être remis en lumière.

D'excellents travaux se font à l'hôtel de ville de Bruxelles pour restaurer, tant intérieurement qu'extérieurement, ce bel édifice que les générations précédentes avaient eu le tort de laisser tomber dans un délabrement affligeant. Quand les restaurations proprement dites seront terminées, l'administration communale aura à s'occuper de rendre aux grandes salles de l'hôtel de ville une décoration analogue à celles qu'elles avaient jadis. Telle est sans doute son intention. Ce sera pour elle l'occasion de faire de commandes à nos meilleurs artistes; mais tout en désirant que ceux-ci aient le plus possible d'œuvres originales à produire, nous exprimerons le vœu que l'une des salles principales, celle du conseil, soit l'objet d'une restitution historique à laquelle applaudiraient tous les amis des arts. Voici comment les choses pourraient être rétablies en leur ancien état. — —

Der Schluss des Artikels betrifft speciell nur Belgien angehendes. Ich habe diese Ausführungen hier wieder abgedruckt weil sie zeigen wie man dergleichen auswärts ansieht. Ueberall ist noch viel zu thun, überall aber auch fühlt man dafs ernstlich begonnen werden müsse.

Das neueste Werk des Herrn von Schack, POESIE UND KUNST DER ARABER, (Berlin, Wilhelm Hertz) enthält interessante Mittheilungen über bildende Kunst bei den Arabern in Spanien und Sicilien. Herr von Schack erklärt die allgemeine Annahme dafs Malen und Bildhauerei durch den Koran verboten seien, für falsch, und liefert Belege für seine Meinung.



