

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Über Künstler und Kunstwerke

Grimm, Herman

Berlin, 1867

Heft III. IV

NACHTRÄGE ZUM LEBEN MICHELANGELO'S.

Für Michelangelo's Lebensgeschichte springen unaufhörlich neue Quellen auf. Während die Florentiner noch immer zögern mit der Bekanntmachung der zahlreichen Briefe, und es bei dem genügen lassen was Guasti in der Vorrede und den Anmerkungen zu seiner Ausgabe der *Rime* in dürftigen Bruchstücken mittheilt, läßt Daelli in Mailand ein Fascikel *Carte Michelangiolesche inedite* autographisch ans Licht treten, d. h. lithographisch vervielfältigte Abschriften von 46 im Besitz des Dr. Achille Migliavacca zu Mailand befindlichen Documenten, zum kleineren Theile allerdings nur aus Briefen Michelangelo's selbst bestehend, sämmtlich aber für seine Biographie von Interesse.

Was dieselben Wichtiges enthalten, was Guasti liefert, und was sich sonst aus gelegentlichen kleineren Fünden ergeben hat, will ich hier als chronologisch geordnete Nachträge zum Leben Michelangelo's folgen lassen.

Als ältestes Sonett Michelangelo's betrachtet Guasti eines das er in das Jahr 1506 setzt und an Giulio II. gerichtet glaubt.

Signor, se vero è alcun proverbio antico,
Questo è ben quel, che Chi può, mai non vuole.
Tu hai creduto a favole e parole,
E premiato chi è del ver nimico.
Io sono, e fui già tuo buon servo antico;
A te son dato come i raggi al sole;
E del mio tempo non t'incresce o duole,
E men ti piaccio se più m'affatico.
Già sperai ascender per la tua altezza;
E'l giusto peso, e la potente spada
Fassi al bisogno, e non la Voce d'Ecco.
Ma'l cielo è quel ch' ogni virtù disprezza
Locarla al mondo, se vuol ch' altri vada
A prender frutto d'un arbor ch' è secco.

Deutsch:

Herr, wenn jemals ein altes Sprichwort wahr gewesen ist — so ist es dies, daß wer die Macht hat, nie den guten Willen hat. — Du hast Geschichten und Geschwätz Glauben beigemessen — und den belohnt der ein Feind der Wahrheit ist. = Ich bin und war nun

schon so lange dein guter Diener, — zu dir gehöre ich wie die Strahlen zur Sonne; — meine (verlorene) Zeit aber jammert dich nicht, — und je weniger ich mich anstrenge, um so lieber ist es dir. = Einst hoffte ich aufzusteigen durch deine Erhabenheit; — und dein gerecht abwägendes Urtheil und deine scharfschneidige Macht — (hoffte ich) würden für mich eintreten, nicht aber das Echo (meiner Feinde von dir gehört werden). = Aber der Himmel ist es, der alle Tüchtigkeit (Kunst) so sehr verachtet, — daß er sie (nur dann) in der Welt erscheinen läßt, wenn er will, daß sich Jemand abmühen solle, — Früchte von einem vertrockneten Baume zu pflücken.

Gehört dies Gedicht in das Jahr 1506, so könnte auffallend erscheinen, daß Michelangelo sich einen 'servitore antico' des Pabstes nennt, dem er damals verhältnißmäßig kurze Zeit erst diente. Doch liefse sich das Wort als poetische leichte Uebertreibung entschuldigen. Vortrefflich dagegen paßte das von der Verläumdung gesagte zu dem von Condivi über Bramante's Intriguen erzählten.

Auch dürfte Guasti den 'arbor ch' è secco' auf die Eiche der Rovere's beziehen und daraus die Anspielung noch deutlicher herleiten. Zwar ist die Redensart eine sprichwörtlich ziemlich allgemeine, die Michelangelo an anderer Stelle ganz ohne diese Absichtlichkeit gebraucht und die wie 'risuscitar i morti', das bei ihm gleichfalls öfter vorkommt, nichts als die unnütze Verschwendung der Kräfte an einer unmöglichen Unternehmung bedeutet. Trotzdem könnte die Eiche hier wohl gemeint gewesen und ein doppelter Sinn gewonnen worden sein, für den sich bei Michelangelo sogar besondere Vorliebe nachweisen läßt.

Allein es erhebt sich eine andere Schwierigkeit. Guasti kannte die Originalhandschrift des Sonettes nicht, sondern hatte nur die Abschrift des Codex Buonarroti vor Augen. Ein Facsimile des Originales hätte er auf dem letzten Blatte der von Lawrence bei Woodburn publicirten Handzeichnungen Michelangelo's gefunden.

Hier aber zeigt sich das Sonett in folgender Gestalt:

*Signor se uero è alcun prouerbio antico
questo è ben quel che chi puo mai non uole
tu ai creduto a favole e parole
e premiato chi e del uer nimico*
i sono I fui (e ssō) tuo buō seruo antico
acte son dato come eraggi alsolo
e delmie tēpo nōti incresece ole
e mēti piacco sepiu mafatico

G ia sperai ascēder p la tua alteza
el gusto peso ellapotente spada
fussi albixognio enō lauoce decho
M alcielo equel chogni uirta dispreza
locarla almōdo seuol caltri uada
a præder fructo dun arbor ch secho.

(‘e ssō’ nach ‘I fui’ ausgestrichen, und hiernach zu berichtigen was Guasti darüber sagt. ‘Fassi’ statt ‘fussi’ vielleicht nur ein Druckfehler Guasti’s.)

Die beiden ersten Strophen und das letzte Wort der dritten erkennen wir hier nun als von fremder Hand zugesetzt! So gut sie an ihrer Stelle sich ausnehmen mögen, so wenig Sicherheit haben wir, daß sie in dieser Fassung wirklich das enthalten was Michelangelo gewollt. Im Gegentheil, da wir seinen Grofsenkel als eifrigen und rücksichtslosen Ergänzender und Umänderer kennen, liegt die Vermuthung nahe, sie rührten von diesem her. Damit aber änderte sich Vieles. Denn was bleibt übrig von Anspielungen auf Giulio II.? Der ‘servo antico’ kann sich auf alles mögliche beziehen. Ebenso die ‘altezza’. ‘Giusto peso e la potente spada’ wäre unter Umständen nichts als eine Umschreibung für ‘Giustizia’, deren allegorische Gestalt Waage und Schwert führt. Ich will damit Guasti nicht entgegentreten, der vielleicht immer noch das Richtige getroffen hat, allein ich kann ihm auch nicht gerade beistimmen und rechne meistentheils diese Verse zu den vielen andern ähnlicher Natur, deren wahrer Inhalt vielleicht niemals wieder bekannt werden wird. —

Als eine wichtige Bereicherung unserer Kenntnißs muß angesehen werden, daß durch Guasti die Zeit nun festgestellt worden ist, in der das Sonett auf das bekränzte Mädchen mit dem Haar von gesponnenem Golde entstand: es findet sich auf der Rückseite eines von Michelangelo’s Lieblingsbruder Buonarroto geschriebenen und zwar den 24. December 1507 von Florenz nach Bologna adressirten Briefes. Guasti theilt den Brief selbst nicht mit: wahrscheinlich enthielt derselbe die Empfangsanzeige des Schreibens an den Cardinal von Pavia, das Michelangelo seinem Bruder zu schleuniger Weiterbesorgung hatte zugehen lassen.

Auf dem Briefe finden sich abgerissen noch die folgenden charakteristischen Worte: La m’arde e lega et emmi e parmi un zucchero = sie quält mich und hält mich gefangen und ist und scheint mir süßs wie Zucker.

Der neumitgetheilte Text weicht vom bisher bekannten ab, und zwar in einer Weise, die besonders geeignet ist, die Methode erkennen zu lassen, nach der Michelangelo's Großsneffe die Gedichte seines Vorfahren verbessern, oder vielmehr verständlich machen zu müssen glaubte, denn es wäre doch ungerecht, andere Absichten bei ihm vorauszusetzen. Man muß bedenken, daß die Zeit, in der er diese Verse zum erstenmale herausgab, die jener von den Jesuiten herbeigeführten officiellen Prüderie war, wo man im Unschuldigsten Gift entdeckte.

Quanto si gode, lieta e ben contesta
Di fior, sopra' crin d'or d'una, grillanda;
Che l'altro inanzi l'uno all' altro manda,
Come ch' il primo sia a baciare la testa.
Contenta è tutto il giorno quella vesta
Che serra 'l petto, e poi par che si spanda;
E quel c' oro filato si domanda
Le guanci' e 'l collo di toccar non resta.
Ma più lieto quel nastro par che goda,
Dorado in punta, con sì fatte tempore
Che preme e tocca il petto ch' egli allacia.
E la schietta cintura che s'annoda
Mi par dir seco: qui vo' stringier sempre!
Or che farebbon dunche le mie braccia!

Im Versuche einer deutschen Uebertragung:

Der schwergeflochtne Kranz im blonden Haare:
Wie er mit Blüthen und mit Blatterspitzen
Die Stirn ihr küßt! Zuerst sie zu besitzen,
Stolz und beglückt. — Und wie im langen Jahre
Tagtäglich diese Brust sanft einzuschließen,
Und wieder nachzugeben ihrem Drange,
Dies Kleid sich glücklich fühlt! Und wie zu Wange
Und Hals die goldgesponnenen Locken fließen
Vom Haupt herab! Sieh des Gewandes Saum,
Mit Gold gestickt: wie er den Athemzügen
Des Busens folgt, hinauf, hinabgetragen!
Den Gürtel sieh, verknotet leicht! — O Traum
Des Glücks, sagt er, sich so um sie zu fügen! —
Was aber würden meine Arme wagen!

Der Unterschied, der zwischen dem activen 'fare' der Arme und dem mehr passiven Glücksgeföhle, das dem Kranze, dem Gewande und dem Gürtel zugeschrieben wird, liegt, und auf dem eigentlich die Pointe des letzten Verses beruht, liefs sich nur sehr

ungenügend ausdrücken. 'Wagen' erscheint mir zu allgemein und hat an der Stelle wo es steht keinen guten Platz. Der Accent fällt nicht genug darauf. Doch finde ich keine andere Wendung.

Wollen wir annehmen, wozu freilich nichts als die Phantasie berechtigt, dieses Gedicht sei mehr als der bloße Ausdruck der Bewunderung den ein schöner Anblick in Michelangelo erregte, so bildete das Gefühl das es ausspricht einen schönen Hintergrund zu der endlich einem glücklichen Abschlusse zueilenden Arbeit an der Statue des Pabstes, und Michelangelo's Aufenthalt in Bologna verlöre etwas von dem traurigen Schimmer den seine bisher bekannt gewordenen Briefe darüber fallen lassen. Vielleicht daß die Florentiner Briefe näheren Aufschluß geben in der Zukunft.

Guasti bespricht das von mir über dies Sonett und Raphaels mit 1512 bezeichnetes Frauenporträt der Tribune von Florenz sagte, widerlegt es und bemerkt in einer Note 'es schiene jedoch als hätte ich selbst keinen Glauben an meine Conjectur.' Guasti hat mich nicht recht verstanden. Ich hatte gar keine Conjectur aufgestellt, ausdrücklich die Idee zurückgewiesen, als könne sich Michelangelo's Sonett auf das Gemälde beziehen, und dasselbe nur erwähnt weil ich so einen Uebergang zu Raphael fand. Die betreffende Stelle meines Buches kann keinen Zweifel darüber zulassen. —

Hätte Michelangelo übrigens sein Gedicht nicht zufällig auf den das Datum verrathenden Brief geschrieben und wäre zugleich nicht die ursprüngliche Form aufgefunden, bei der der goldene Kranz fehlt, so würde ein zweites, offenbar derselben Stimmung entsprechendes Sonett, das Guasti sogleich darauf folgen läßt, fast als eine brillante Bestätigung der mir zur Last gelegten Conjectur erscheinen. Denn jenes Portrait der Tribune trägt außer dem goldenen Kranze als Hauptkennzeichen den prachtvollen Pelz, der die Schulter halb bedeckt und in den die eine Hand der Frau so reizend coquett hineingreifend sichtbar wird; und gerade ein solcher Pelz bildet zum größten Theile den Inhalt dieses zweiten Gedichtes, zum ersten Male hier zu unserer Kenntniß kommend, das erste jedoch an Schönheit nicht erreichend: *D'altrui pietoso e sol di se spietato*. Michelangelo vergleicht sich hier mit einem Seidenwurm der sich selbst vernichte um andere zu bekleiden, und wünscht sein rauhes Aeufßere möchte sich in den Pelz verwandeln, der die Brust der Frau so schön umgebe. Höchst wunderlich ist der

Gedanke mit dem es schließt. Er wünscht sich an die Stelle der 'pianelle', der vom Gürtel gehaltenen Unterstützung des Busens wie sie die Frauen in Italien tragen.*) Warum aber wünscht er es? um in dieser Stellung bei Regenwetter stets auf so liebliche Art im Trocknen zu sitzen! Man muß bedenken, daß wir es hier mit dem auf ein altes Briefcouvert hingeworfenen Scherze eines jungen Mannes zu thun haben, der weder für sein Leben, noch für die Zeit nach seinem Tode eine Publication dieser Poesien auch nur für möglich hielt. Dichten war damals das gewöhnliche. Jedermann sprach so seine Gedanken und Gefühle aus, und es würden, wollte man all das nur zusammendrucken was auf diese Weise vielleicht noch erhalten ist, (das Meiste ging sicherlich verloren) dicke Bände entstehen. Trucchi hat in seinen *Poesie inedite* doch wohl nur das beste ausgewählt. —

Einige Jahre später fiel dann ein anderes Sonett, wenn es wahr ist daß dessen höchst seltsamer Inhalt, dem, wie Guasti in einer Anmerkung sagt, auch die wunderlich verdrehte Schreibweise entspricht, sich auf die Zustände unter Giulio II. bezieht, zu der Zeit als man in Rom die größten Anstrengungen machte den Krieg gegen die Franzosen fortzusetzen, während Michelangelo, der an der Sistina arbeitete, keine Bezahlung erhielt; im September 1510 also, wie seine Briefe beweisen.

Er vergleicht Rom mit der Türkei (dem Lande wo Christus verrathen und verspottet ward) und beschreibt wie es da hergehe:

Hier werden die heiligen Kelche zu Helmen und Degen umgearbeitet — und das Blut Christi Schoppenweise für Geld verkauft — und Kreuz und Dornen sind Lanzen und Schilde**) — und

*) Die Crusca giebt diese Bedeutung des Wortes nicht, allein der Sinn kann hier nicht zweifelhaft sein.

O fussi sol la mie l'irsuta pelle
 Che, del suo pel contesta, fa tal gonna
 Che con ventura stringe si bel seno,
 Che 'l giorno pur m'aresti; o le pianelle
 Fuss' io, che basa a quel fanno e colonna,
 Ch' al piovèr t' are' pure adosso almeno.

Dazu die Variante:

Ch' i fare' pure il giorno; o le pianelle
 Che fanno a quel di lor basa e colonna,
 Che pur ne porterei duo nev' almeno.

**) son lance e rotelle. Guasti erklärt: lance e scudi. Sollte rotella vielleicht für Kugel, und, in erweiterter Form, für Geschofs hier gebraucht sein? Das Bild käme so besser heraus.

Christus selber verliert die Geduld. = Aber möge er sich nur nicht hierher verirren — denn sein Blut würde bis zu den Sternen gehen (aufspritzen? Guasti meint: der Preis seines Blutes [wofür sie es verkaufen] würde unerschwinglich hoch werden) — denn in Rom verkaufen sie ihm die Haut — und es ist uns jeder Weg zum Guten abgeschlossen. = Bin ich jemals darauf ausgewesen einen Schatz zu besitzen: — jetzt wo ich alle Arbeit aufgegeben habe — macht es der, der den Mantel trägt (der Pabst) mit mir wie die Medusa mit dem Mauren (macht mich zu Stein d. h. regungslos). = Aber wenn im hohen Himmel Armuth (freilich) angenehm ist — wie soll unser Zustand dennoch uns zum Heile gereichen — wenn die Fahne unter der wir kämpfen das ewige Leben uns vernichtet. (S'un altro segno amorza l'altra vita. Ich folge hier Guasti's Erklärung, obgleich mir etwas anderes dahinter zu stecken scheint). Unterzeichnet ist das Sonett mit 'Vostro Miccelagnuolo, in Turchia.' Michelangelo wollte bekanntlich ehe er nach Bologna ging um sich mit dem Pabste auszusöhnen, ein Engagement nach Constantinopel annehmen, wohin ihn der Sultan zu haben wünschte. Der Entschluß sich nach Bologna zu begeben, hob diese Pläne dann auf. Möglich daß er dort, wo die Kriegsrüstungen ja viel eifriger noch als in Rom ihm unter den Augen sein musten, in einem Momente wo er sich vom Pabst vernachlässigt glaubte, diese Verse dichtete und nach Hause schickte. Die Unterschrift deutete dann an daß er es in Bologna nicht viel besser getroffen habe als wenn er in die Türkei gegangen wäre.

Hiermit stimmte auch daß Rom in dem Sonette in einer Weise genannt wird, als sei es nicht der Ort wo Michelangelo sich gerade befand. —

Im Frühling 1510 war Michelangelo noch in voller Arbeit gewesen, und dafür, wie wichtig man dieselbe hielt und wie hoch er selbst damals schon stand, spricht ein bei Daelli abgedruckter Brief, das älteste von den Mailänder Documenten, geschrieben von dem bekannten Cardinal von Pavia, dem großen Günstlinge des Pabstes:

Excellens Vir nobis dilectissime Salutem. Nachdem wir zur Zufriedenheit Seiner Heiligkeit des Pabstes unseres Herrn ein großes Gebäude in der Magliana aufgeführt und darin eine kleine Capelle gebaut haben, möchten wir die Kleinheit dieser Capelle durch die

Güte der Malerei ausgleichen, und wünschten deshalb unter anderen auch von Eurer Hand, als desjenigen der alle andern übertrifft, einen heiligen Johannes den Täufer der unseren Herrn Jesus Christus tauft, in Fresco gemalt zu haben, die Figuren nicht sehr groß, wie Ihr von meinem gegenwärtigen Secretär zu genügender Auskunft vernehmen werdet. Wir glauben in dieser Weise Euch mit aller Sicherheit in Anspruch nehmen zu dürfen, wie Ihr Eurer einzigen Kunst wegen in allem was vorfällt dasselbe bei Uns thun könnt. Obgleich ich weiß daß Ihr im höchsten Maasse beschäftigt seid, so muß ich Euch doch bitten und in Euch dringen, wenn Ihr jemals etwas für uns habt thun wollen, uns in Bezug auf diese beiden kleinen Figuren gefällig zu sein, die wir höher als das ganze Gebäude schätzen und für die wir uns, ganz abgesehen von unserer beständigen Dankbarkeit, Euch in allen Euren Geschäften besonders erkenntlich und dienstwillig erzeigen werden. Lebt wohl.

Ravenna, 3. Mai 1510.

Der Cardinal von Pavia.

Adresse: Excell. viro dno. Michelangelo Florent. in Pictura ac statuaria arte Principi nobis dilectissimo. F. Card.^{lis} papien. Buon. ac Romandiole & Legatus.

Daelli setzt als Ueberschrift: Il Cardinal di Pavia a Michelangelo a Firenze. Der Irrthum ist daraus entstanden daß die Abkürzung der Adresse 'florentino' für 'Florentiae' gelesen wurde. Michelangelo war in Rom damals.

Ich habe die Magliana nicht selbst gesehen, allein demzufolge was Passavant von ihr erzählt, ist die erwähnte Capelle keine andere als die, in der unter Raphael's Leitung später die Marter der heiligen Felicitas gemalt worden ist (Pass. Deutsche Ausgabe I, 290. II, 349), während die übrigen Gemälde von einem Schüler des Perugino herrühren. Wahrscheinlich waren es die bedenklichen Ereignisse in der Romagna, die den Cardinal bald nicht mehr an seinen Auftrag denken ließen, bis er dann im folgenden Jahre, nachdem er mit Schande und dem Verdachte des Verrathes bedeckt Bologna aufgegeben, vom Herzoge von Urbino, dem Neffen des Papstes, auf offener Straße erstoichen wurde.

Passavant setzt Raphael's Composition nach 1518, so daß die Capelle noch acht Jahre auf ihren letzten Schmuck zu warten gehabt hätte. Bisher fehlte jede Andeutung daß diese Arbeit anfänglich Michelangelo zugebracht gewesen war. —

Die beiden nächsten neuentdeckten Documente fallen gleichfalls in den Mai, drei Jahre später aber.

Alles verändert. Giulio todt. Leo X eben gewählt. Michelangelo mit dem Grabdenkmale Giulio's beschäftigt und noch ohne Bestellungen von Seiten des neuen Pabstes. Auf diese Arbeit beziehen sich die nachfolgenden Quittungen:

Jo michelagnuolo di lodouicho buonarroti o ricieuto ogi questo di septe dimagio | dal datario duch. dugento doro di chamero, e quali sono uno mese de la | pagha p chonto de la sepoltura de papa Julio. e p il decto datario meglia | paghati bernardo bini qui i roma e p fede de cio io michelagnuolo decto | . o . facta questa quitaza di mia propia mano questo di sopradecto nel mille cinque cento tredicj.

Michelangelo bekennt hiermit also, den 7. Mai 1513 von Bernardo Bini 200 Kammerducaten in Gold, als Zahlung für einen Monat Arbeit am Grabmal erhalten zu haben.

Wunderbarer Weise jedoch besitzt Herr Major Kühlen außer dieser eine zweite, sowohl der Fassung wie der Handschrift nach ganz gleiche Quittung. Inhalt, Datum, sogar Zeilenabtheilung stimmen durchaus überein — nur dafs statt 'duch. dugento' 'duch. mille e secento' zu lesen ist. An ein und demselben Tage mithin zwei verschiedene Summen als Bezahlung desselben, einen Monats ausgezahlt. Und was das seltsamste ist: dieser Widerspruch erstreckt sich in's folgende Jahr, aus dem Herr Major Kühlen abermals zwei Quittungen besitzt, eine vom 7. April, wo Bernardo Bini im Namen des Messer Lorenzo Pucci Michelangelo 1600 Dukaten als 'paga' für einen Monat, und eine vom 8. Mai 1514, worin dieselbe Summe in derselben Weise ausgezahlt wird.

Ich habe eine so große Anzahl von Manuscripten Michelangelo's unter den Augen gehabt, dafs ich mich kaum würde täuschen lassen. Höchstens die zuerst erwähnte Quittung könnte verdächtig erscheinen, obgleich die Gründe dafür schwach sind, und recht gut eine schlechte Feder die Schrift etwas härter und ungelenker als gewöhnlich ausfallen lassen konnte. Nun geht aus dem was wir über das Grabdenkmal wissen, nicht hervor wie es mit der Bezahlung gehalten wurde. Der Preis für das Ganze war in dem nach Giulio's Tode geänderten Contracte auf 16000 Duk. erhöht worden. Hievon sind überhaupt ausgezahlt worden 5000; denn obgleich die Erben

des Pabstes später behaupteten, alle 16000 gezahlt zu haben, so konnten durch producirte Quittungen nur 5000 bewiesen werden. Rechnen wir nun aber die vorliegenden Quittungen zusammen, so kommen 5000 Duk. heraus, und wir hätten somit jene Belege für alle geleisteten Zahlungen hier vor uns. Die Sache mit den Monatsraten ist mir trotzdem nicht klar. Das wiederum geht aus Michelangelo's Correspondenz vom Jahre 1515 hervor, daß er große Summen empfangen hatte, die in Florenz einstweilen deponirt wurden, woher er sich dann nach Bedürfniß wieder Geld nach Rom zu senden ließ. —

Was das Grabmal selbst anlangt, so ist seit längerer Zeit schon eine Zeichnung der Albertina zu Wien photographisch veröffentlicht worden welche die erste Idee des Moses als Federskizze von der Hand Michelangelo's enthalten soll. Um der Sache größere Wahrscheinlichkeit zu verleihen, hat der Anfertiger dieses Blattes dem rechten Arme eine andere Lage gegeben und zwar eine die Michelangelo niemals in den Sinn hätte kommen können. Das Blatt gehört zu den zahlreichen meistens im vorigen Jahrhundert in betrügerischer Absicht angefertigten, sogenannten 'ersten Ideen' bedeutender Kunstwerke. —

Im Juli 1514 befindet sich Michelangelo in Florenz, er hätte jene für das Grabmal gezahlten Summen bei dieser Gelegenheit mit dorthin nehmen können. Die Reise ergibt sich aus einem von Daelli mitgetheilten Briefe des Cardinal Giulio dei Medici an ihn, zugleich das früheste Document welches Michelangelo nach der Wahl Leo's in Verbindung mit den Medici zeigt, und zwar in der freundschaftlichsten. Er hat sich wegen Ankauf eines Grundstückes brieflich an den Cardinal gewandt dieser den Brief (wie er schreibt) dem Pabst zu lesen gegeben, der die Angelegenheit nun sogleich in einer Weise zu regeln befiehlt der man deutlich die Absicht anmerkt dem großen Meister in jeder Art gefällig zu sein. Der Brief ist vom 19. Juli, ex palatio. Die Adresse lautet:

Sp.^{li} (spectabili) Michaeli Angelo Buonaroti

Amico nostro Charissimo

und darunter der Name des Cardinals mit seinen Titeln. Nun ist man mit 'amico' und 'fratello' zwar freigebig in Italien, es scheint aber als ob das Wort von 'carissimo' begleitet und auf der Adresse gebraucht, sowohl hier als im Briefe des Cardinal von Pavia etwas

mehr enthalten hätte als bloße Höflichkeit. Die Anrede zu Anfang des Briefes lautet gleichfalls: *Sp.uis vir Amice charis.* —

Das nach diesem Schreiben von Daelli mitgetheilte Billet des Cardinale Aginense an Michelangelo handelt vom Grabmal und bestätigt, was wir freilich bereits wußten, daß Michelangelo bis zum Herbste des Jahres 1516 in Rom eifrig daran beschäftigt war. Auch hier lautet die Adresse: *Amico carissimo*; die Anrede nennt ihn nur einfach bei Namen:

Michel Angelo, da Ihre Excellenz die Frau Herzogin von Urbino den entschiedenen Wunsch hegt Eure Arbeiten für das Grabmal Pabst Giulio's, guten Andenkens, in Augenschein zu nehmen, und da Ihr wißt daß dieselbe hier mit mir zusammen und ich mit Ihrer Excellenz zusammen bin, so werdet Ihr mir deshalb das ganz außerordentliche Vergnügen bereiten, die besagten Arbeiten der genannten Madama Illustrissima zu zeigen, und bitten wir Euch Sie nicht etwa mit dem unangenehmen Gefühle von Rom abreisen zu lassen, diese Sachen nicht gesehen zu haben, denn Sie legt den größten Werth darauf. Lebt recht wohl. Aus unserem Palaste, den 21. April.

Daelli druckt: *che sappiamo li seria grandissimo et bene valeat ex domo nostra etc.* Jedenfalls hat der Cardinal schreiben wollen: *grandissimo piacere* (oder dergl.), *et bene valeat. ex domo nostra. 'valeatis'* nämlich.

Aginense gehörte mit zu den Testamentsexecutoren. Man fühlt seinem Briefe an, daß er zu befehlen wünschte, sich lieber aber doch auf's Bitten legte. Ob Michelangelo ihm zu Willen war, wissen wir nicht. Seine Stimmung war damals nicht die angenehmste. —

Zu Ende desselben Jahres begannen die unglücklichen Zeiten von Pietrasanta und Carrara, wo er dort neue Marmorbrüche entdecken sollte, hier aber Händel mit den Einwohnern bekam, welche die bevorstehende Concurrrenz fürchtend, Alles für eine Intrigue seinerseits zu ihrem Schaden hielten. Es hat sich in der Folge zur Genüge herausgestellt, daß Michelangelo's, durch Leo des Zehnten Eigensinn bei Pietrasanta eröffnete Brüche den Marmor nicht lieferten auf den es ankam, allein man war weit entfernt in Rom damals seinen Berichten Glauben zu schenken, sondern traute ihm im Gegentheil geheimes Einverständniß mit den Carraresen zu. Darauf

bezieht sich ein von Daelli gebrachter Brief des Cardinals Giulio di Medici, aus Rom den 2. Februar 1517 geschrieben.

Im December 1516 nämlich hatte Michelangelo dort den definitiven Auftrag erhalten, die Façade der Kirche von San Lorenzo in Florenz auszuführen, ein ungeheures mit Sculpturen zu bedeckendes Feld. Er war im Begriff in's Gebirge abzugehen und mit den Arbeiten in den Steinbrüchen anfangen zu lassen. Auf der Stelle bereits scheinen aber auch seine Feinde im Vatican zu bohren begonnen zu haben; das nachfolgende Schreiben nun giebt Einblick in diese Dinge:

Wir haben Eure Briefe empfangen, sie unserem Herren mitgetheilt, und von Euren Fortschritten Kenntniß genommen: daß Ihr jedoch alles zum Vortheil von Carrara gewandt habt, hat Sr. Heiligkeit wie auch uns zu nicht geringer Verwunderung gereicht; denn was uns Francesco Salviati mittheilt entspricht durchaus nicht Euren Behauptungen. Salviati ist persönlich an Ort und Stelle gewesen, hat die Marmorbrüche von Pietrasanta in Gegenwart einer Anzahl kundiger Meister untersucht, und berichtet, der Marmor finde sich dort in größter Fülle, von schönster Qualität und sei auf das bequemste zu transportiren. Unter so bewandten Umständen mußte der Verdacht entstehen, Ihr hättet die Absicht, Eures persönlichen Vortheils wegen*) den carrarischen Marmor zu begünstigen und den von Pietrasanta in der öffentlichen Meinung herabzusetzen, ein Verfahren, welches Ihr, angesichts des Vertrauens das wir immer in Euch gesetzt haben, sicherlich nicht hättet einschlagen sollen.

Wir theilen Euch deshalb mit, daß es Sr. Heiligkeit rücksichtsloser Willen ist, es solle fortan bei allen Arbeiten, sei's für Sanct Peter, für Santa Reparata oder für die Façade von San Lorenzo, Marmor von Pietrasanta zur Verwendung kommen und kein anderer, einmal aus den bereits gesagten Gründen, vorzüglich aber deshalb weil er billiger ist als der von Carrara. Aber selbst wenn er theurer wäre, Seine Heiligkeit will daß er unter allen und jeden Umständen angewandt werde, denn es soll der Marmorhandel in Pietrasanta in Zug kommen und die Stadt ihren Vortheil davon haben. Seht Euch deshalb vor, in Vollzug zu setzen was wir Euch anbefohlen haben und handelt diesen Anweisungen nicht zuwider,

*) Als hätte man ihm in Carrara Procente gegeben!

da dies eine offenbare Widersetzlichkeit gegen den Willen Sr. Heiligkeit und gegen den unsern wäre, und wir dann den gerechtesten Grund zur Unzufriedenheit gegen Euch hätten. Domenico (Buoninsegni wahrscheinlich) ist beauftragt Euch in demselben Sinne zu schreiben, antwortet ihm wenn es nöthig sein sollte, und gebt so gleich jede Idee an Widerstand auf. (et presto levandovi dalla mente omni pervecacia.) Lebt wohl.

Rom, den 2. Febr. 1517.

Der Cardinal von Medicis.'

Auf der Adresse wird Michelangelo diesmal nur 'Sculptor noster carissimus' und ebensowenig in der Anrede Freund genannt.

Der Brief ist höchst bezeichnend. Man sieht daß Pabst und Cardinal die Absicht haben, so strenge als möglich zu schreiben, zugleich aber daß sie beide halb voraussetzen, Michelangelo werde doch thun wozu er Lust habe. Sie verbieten ihm deshalb förmlich, ihnen zu antworten: er soll sich an den Secretär wenden. Wäre es Leo's ernsteste Absicht gewesen seinen Willen à tout prix durchzusetzen, so wußte er als Pabst recht gut, daß er eine Bulle erlassen konnte. Dann aber hätte ihm Michelangelo wahrscheinlich den Dienst aufgesagt.

Dessen Antwort kennen wir nicht. Jedenfalls liefs er einstweilen noch in Carrara fortarbeiten, fügte sich jedoch in soweit daß er auch bei Pietrasanta brechen liefs. Wie es dort zugeht, läßt ein nun besser verständlicher Brief in Besitz des Britischen Museums erkennen den ich bisher nicht publicirt habe.

No. 39 der Briefe an seinen Bruder Buonarroto:

Buonaroto. Jo vorrei che tu mi avvisassi se Jacopo Salviati a fatto fare el partito ai consoli dell' arte della lana secondo la minuta come mi promesse, se non l'ha fatto fare, pregalo per mia parte che non la facci, e quando tu vedessi che c' non fussi per farlo, avvisami, acciochè io mi ritragga di qua, perchè mi sono messo in una cosa da impoverire, e anche non mi riesce, come stimavo; pure, non di manco, quando mi sia osservato quello che è detto, sono per seguitare la impresa con grandissima spesa e noia, e senza certezza nessuna per ancora. Circa ai casi della strada qua, di a Jacopo ch' io farò tanto quanto piace alle sua magnificenza, e che quello mi commetterà, non sene troverà mai ingannato, perchè io

non cerco l'utile mio in simile cose, ma l'utile e l'onore de' padroni e della patria, e se io ho chiesto al papa, o al cardinale, che mi diano autorità sopra questa strada, l'ho fatto solo per potere comandare, e farla dirizzare in que' luoghi dove sono e' marmi migliori, chè non gli conosce ogniuno, e non l'ho chiesta per farla fare per guadagnare, ch' io non penso a simile cosa, anzi prego la magnificenza di Jacopo che la facci fare a maestro Donato, perchè vale assai in questa cosa, e ho ch' e' sia fedele, e che a me dia autorità di farla adirizzare e acconciare come mi pare, perchè conosco dove sono e' marmi migliori, e so che strada bisogna a correggiare, e credo migliorarci assai per chi spenderà, però fa intendere quello ti scrivo a detto Jacopo, e raccomandami a sua magnificenza, e prega quella mi raccomandi a Pisa a' suoi uomini che mi facciano favore a trovare barche per levare e' miei marmi da Carrara. Sono stato a Genova, e ho condotto quàn (sic!) barche alla spiaggia per caricargli; e' Carraresi hanno corotto e' padroni di dette barche e hanno pensato d'assediarci immodo che io non ho fatto conclusione nessuna, e credo oggi andare a Pisa per provvedere dell' altre, però raccomandami, come detto, e scrivimi

A di dua d'aprile.

fate di Piero che sta meco come faresti di me, e s'egli bisogna danari, datagli.

Michelagnuolo in Pietrasanta.

(empfangen d. 3. April, steht auf der Adresse)

Deutsch:

Buonaroto, ich wünschte dafs du mich wissen liefsdest ob Jacopo Salviati den Contract mit den Consuln der Wollenweberzunft in Richtigkeit gebracht hat so wie wir ihn aufgesetzt haben und wie er mir versprach. Hat er es nicht gethan, so bitte ihn meinerseits: nicht abzuschliessen; und solltest du gewahren dafs er nicht abzuschliessen gedächte, so theile es mir mit, damit ich mich fortmache von hier, denn ich habe mich in etwas eingelassen das mich zum armen Manne macht und es geht alles gerade so schlecht wie ich voraussah (oder: und alles stellt sich ganz anders hier heraus als ich gedacht). Trotzdem, hat man das was ausgemacht wurde, mir gehalten, so will ich die Unternehmung fortsetzen so viel sie mich auch kosten und mir Unannehmlichkeiten bereiten mag und so wenig ich irgend etwas Sichereres vor Augen habe. Was den

Bau der StraÙe anlangt, so sage Jacopo ich würde alles thun was Seiner Magnificenz (d. h. ihm) irgend genehm sei, und, was er mir auftragen wird, er soll dabei nicht zu kurz kommen, denn ich suche meinen eignen Vortheil keineswegs bei dergleichen Geschäften, sondern den Vortheil und die Ehre der Herren und Beschützer unseres Vaterlandes, und wenn ich mir beim Pabste ausbedungen habe, oder beim Cardinal, daß sie mir in Betreff der StraÙe volle Machtvollkommenheit verlichen, so habe ich das gethan, nur um frei befehlen zu können und sie dahin zu dirigiren wo die besten Steinlagen sind, denn es kennt die nicht ein jeder; nicht aber habe ich dies Verlangen gestellt um dabei für mich besondern Gewinn zu machen, woran ich nicht denke, im Gegentheil Seine Magnificenz bitte, den Bau Meister Donato zu übertragen weil derselbe in dergleichen erfahren und ein zuverlässiger Mann ist; mir aber gebe er Machtvollkommenheit die innezuhaltende Linie meinem Gutdünken nach zu bestimmen, denn ich weiß wo der beste Marmor zu finden ist, und verstehe mich darauf welcher Art StraÙe es bedarf und glaube daß die welche zu bezahlen haben sich gut dabei stehen werden. Deshalb laß was ich dir schreibe genanntem Jacopo zu Ohren kommen und empfehl mich Seiner Magnificenz und bitte ihn mir gute Empfehlungen nach Pisa zu geben damit man mir dort günstig und behülflich sei die nöthigen Barken zu Fortschaffung meines Marmors von Carrara zu erlangen. Ich bin in Genua gewesen und habe eine Menge Barken gemiethet um sie am Ufer (bei Carrara) zu befrachten; die Carraresen aber haben die Schiffer bestochen und mich selbst mit Gewalt zurückhalten wollen so daß alles noch beim Alten steht, und denke ich heute nach Pisa zu gehen um anderes Fahrzeug zu beschaffen. Empfehl mich deshalb wie ich gesagt und schreibe mir. Den 2. April. Michelangelo in Pietrasanta. Betrachtet meinen Diener Pietro wie meinen Stellvertreter in jeder Beziehung, und braucht er Geld, so gebt ihm.

Die näheren Verhältnisse finden sich im L. M.'s, Cap. IX. Nur habe ich, da der Brief ohne Datum war und die anderen Anhaltspunkte keine bestimmte Zeit vorzeichneten (Michelangelo's eigene Darstellung [L. M.'s Anm. 85, II. Ed.] erlaubte es), und da endlich auf der Adresse der folgenden Briefe das Jahr 1518 sich aufgeschrieben fand, diese Ereignisse um ein Jahr zu spät angesetzt. Daelli's Brief ist nun auch deshalb von Wichtigkeit weil er hier

eine schärfere Bestimmung möglich macht. Da Michelangelo selbst nämlich angiebt, er sei den 6. Februar 1517 in Florenz von Rom zurück gewesen, eine Reise die drei bis vier Tage erforderte, so sehen wir da's Cardinal und Pabst die Klugheit gebraucht hatten, ihm jenes Schreiben vom 2. Februar entweder im Moment der Abreise einzuhändigen oder es zugleich mit ihm abgehen zu lassen, damit er es erst in Florenz erhalte, und es in Rom nicht etwa zu einer Scene käme.

Michelangelo gab nach. Allein unter der Bedingung nur, da's ihm, wenn die StraÙe in Pietrasanta gebaut werden sollte, diese Unternehmung ganz übergeben würde. Die Consuln der Wollenweberzunft hatten dabei mitzusprechen, weil es sich zugleich um den Bruch eines neuen Marmorplasters für den Florentiner Dom handelte, der dieser Zunft gehörte. Wie es scheint war in diesem Contracte Michelangelo's Eigenthum an der zu erbauenden StraÙe zur Bedingung gemacht, und Salviati, der Gonfalonier, hielt die Sache hin, entweder weil er damit nicht einverstanden war, oder weil die Wollenweberzunft auf diese Clausel, von Pabst und Cardinal zugestanden, nicht eingehen wollte.

(Fortsetzung im nächsten Hefte.)

DÜRER UND RAPHAEL. — RAPHAEL'S GALATEA. —
RAPHAEL'S TOD.

Wie reich und zutreffend Dürer's Phantasie war, und wie Raphael's überall aufsaugender Geist auch bei ihm gesammelt, zeigt dessen Spasimo, das in seinem Hauptmotive Dürer's kleiner Passion entnommen worden ist. Von Eye spricht im Leben Dürer's von dieser Entlehnung als einer bekannten Sache, ich gestehe, mich nicht zu erinnern, wer sie vor ihm herausgefunden hat. Auch mir scheint die Verwandtschaft unlegbar, denn der sich mit der Hand des gesteiften Armes auf einen flachen Stein aufstemmende, hinsinkende Heiland findet sich vor Dürer nicht in dieser Gestalt, soweit meine Kenntniß reicht. Die Figur des mit der Lanze von oben quer zu-stechenden Begleiters jedoch erinnert, obgleich Dürer gleichfalls die Elemente zu ihr liefern konnte, an eine auf Raphael's, denselben

Gegenstand darstellenden Jugendbilde (gestochen in der Galerie Orléans zu finden) anzutreffende Gestalt.

Weit auffallender als dies Verhältniß jedoch ist ein anderes.

Die Florentiner Sammlung besitzt zwei Kreuztragungen Dürer's, beides rasch hingeworfene Federzeichnungen mittleren Formates aus dem Jahre 1521, in Photographieen jetzt billig zu haben. Bei Vergleichung der einen derselben mit Raphael's Spasimo wird man eine auffallende Aehnlichkeit entdecken, und zwar nicht mit dem Gemälde selbst, das Dürer nicht gesehen haben konnte, sondern mit dem 1517 danach erschienenen Stiche; man bemerke das Fallgitter im Thore rechts, das sich auf dem nach Raphael's Skizze gearbeiteten Stiche Agostino Veneziano's findet, auf dem Gemälde jedoch nicht. So hätte denn Dürer zuerst gegeben und dann wieder genommen. —

Noch ein Anderes.

Das Leben der Maria erschien 1511, war vielleicht aber in einzelnen Blättern bereits früher im Handel und so in die Hände Marc Antons gerathen, der sich für seine Nachstiche sicherlich so rasch als möglich in Besitz neuer Originale zu setzen suchte. Im Jahre 1511 beendigte Raphael das erste Zimmer der Camere della Segnatura, um darauf das zweite in Angriff zu nehmen. Nun vergleiche man die Darbringung Christi Dürer's mit der Vertreibung des Heliodor. Auf ersterer finden wir das hier (soviel ich weiß) zuerst gebrauchte Motiv des eine Säule umarmenden Zuschauers. Ferner darauf die von Raphael so schön weiter ausgebildete, von hinten gesehene knieende Frau mit dem einen nach rückwärts gestreckten Fusse. Es ist möglich, daß ich hier zu viel gesehen, doch hat für mein Gefühl Dürer Raphael die Idee für beide Gestalten geliefert. Möglich daß eine weitere Vergleichung noch Anderes auffinden läßt. Solche Entdeckungen, statt Raphael's Ruhm zu schmälern, erhöhen ihn, denn indem sie zeigen, was er fand und was er daraus gestaltete, tritt seine ganze Eigenthümlichkeit um so glänzender ans Licht.

Raphael's Heliodor leitet mich noch einmal auf den mit seiner Gestalt ziemlich identischen Flußgott auf dem Urtheil des Paris, in welchem wir neben der Galatea die deutlichste Spur eines bewussten Studiums antiker Compositionswerke gewahren.

Ich hatte dieses Blatt ins Jahr 1518 etwa setzen zu dürfen

geglaubt, bin jetzt aber der Meinung, daß es viel früher und zwar grade in die Zeit des Heliodor und somit auch der Galatea verlegt werden müsse. Vasari nämlich setzt es unter die ersten Blätter, welche Marc Anton nach Raphael gestochen habe.

Hier nun böte es vielleicht eine Bestätigung der vom Marchese Haus in seiner Schrift über die Galatea gemachten Hypothese dar, daß Raphael nämlich die Absicht gehabt, das ganze Leben der Venus in Chigi's Gartenhause zu malen. Wäre diese so durchgearbeitete, und gewiß nicht etwa nur um von Marc Anton gestochen zu werden geschaffene Composition für eine der anderen Wände der Loggia bestimmt gewesen? Die in antikem Geiste gehaltene Darstellung paßte dann in jeder Weise zur Galatea.

Für meine Erklärung dieses Gemäldes aber, bin ich so glücklich, endlich einen ziemlich bedeutenden Beweis zu finden.

Vasari beschreibt die Scene dreimal in seinem Werke. Im Leben Raphael's (Vas. VIII, 22): 'Raphael hatte für Chigi in einer 'Loggia seines Palastes, heute 'i Chisj in Trastevere' genannt, in 'zartester Ausführung eine Galatea im Meere auf einem von Delphinen gezogenen Wagen gemalt, mit Tritonen und vielen Meer-göttern umher.'

Im Leben Marc Anton's (Vas. IX, 273): 'Hierauf wurde die Galatea gedruckt, gleichfalls von Raphael, auf einem von Delphinen 'gezogenen Wagen, mit Tritonen welche eine Nymphe rauben.'

Diese beiden Stellen machen die Venus also zur Galatea, meiner Erklärung entgegen. Beide aber finden sie sich nicht in Vasari's erster Ausgabe, sondern erst in den der zweiten eingefügten Zusätzen.

Dagegen lesen wir im Leben des Peruzzi (Vas. VIII, 223): 'und 'von der Hand des göttlichen Raphaels befindet sich dort, wie gesagt, eine von den Meer-göttern geraubte Galatea.'

Diese Stelle haben wir in beiden Ausgaben, und wäre sie somit für die erste die einzige welche das Gemälde näher beschreibt. Ich folgere daraus, daß die richtige Ansicht in Rom einmal vorhanden war und von Vasari acceptirt wurde, daß ihm später jedoch die andere besser einleuchtete, er derselben den Vorzug gab, die beiden sie enthaltenden Stellen seinem Werke zusetzte, sich aber mit oft beobachteter Nachlässigkeit nicht die Mühe gab, im Leben Peruzzi's eine Correctur vorzunehmen. Aufmerksam mache ich noch auf den Ausdruck, die Galatea sei 'con dolcissima maniera' von

Raphael gemalt worden. Die rothen Fleischtöne, um derentwillen Rumohr von einer 'an Härte grenzenden Festigkeit des Vortrages' (J. F. III, 142) redet, müsten also in späteren Zeiten entweder erst zum Vorschein gekommen oder bei einer Restauration hineingebracht worden sein, wenn sie nicht, wie ich anzunehmen geneigt bin, vielmehr deshalb etwas grell erscheinen, weil die übrigen ebenso licht und blühend gehaltenen Parteen des Gemäldes ihren Glanz eingebüßt haben, und die von Raphael erreichte Harmonie dadurch dem heutigen Anblicke verloren ging. —

Noch eine Berichtigung Passavants über die Quellen, welche Vasari in Betreff der Ursachen die Raphael's Tod herbeigeführt hätten, benutzt haben soll.

Bekannt ist, daß mehrere gleichzeitige Nachrichten über Raphael's Tod vorliegen, aus denen ziemlich zweifellos hervorgeht, daß er sich bei seinen Anstrengungen, das antike Rom aus den Ruinen wieder herauszuforschen, die tödtliche Krankheit zugezogen. Vasari dagegen soll, Passavant zufolge, seine anderslautende Erzählung den Anmerkungen des Simon Fornari zu Ariosts rasendem Roland*) entnommen haben. Fornari's Buch nämlich sei 1549, Vasari's erste Edition 1550 erschienen, und bei der unverkennbaren Verwandtschaft beider Berichte das erstere als Quelle des letzteren zu betrachten.

Passavant hat jedoch, wie sein mangelhaft abgedrucktes Citat zu beweisen allein schon hinreichte, das Buch nicht selbst vor Augen gehabt. Wäre dies der Fall gewesen, so würde er sogleich gesehen haben, daß nicht nur das Leben Raphael's, sondern auch die übrigen darin enthaltenen Biographieen Lionardo's und Michelangelo's nichts als schlechte Auszüge aus Vasari sind. Dies erklärt sich auf das einfachste. Die Biographieen stehen im zweiten Theile Fornari's, welcher, wie die letzte Seite lehrt, im Juni 1550 die Presse verließ, während Vasari's Werk, in derselben Officin gedruckt (beim Impressore Ducale Lorenzo Torrentino), bereits im März 1550 fertig war.

Vasari's unrichtige Angabe bleibt somit als völliges Eigenthum auf ihm selber sitzen.

*) La Spositione di M. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto. Firenze 1549. 1550. Das seltene Buch befindet sich auf der Königlichen Bibliothek.

Es ist wunderlich wie er trotzdem zu gleicher Zeit das Richtige bringt, ohne es, wie es scheint, selber zu wissen. Die vom Grafen Castiglione gedichteten Distichen auf den Tod Raphael's, mit denen Vasari seine Biographie schließt, enthalten nichts anderes nämlich. Die Vermuthung daß Vasari ihren Inhalt kaum in Betracht gezogen, wird dadurch verstärkt, daß in diesen Versen auch von Raphael's Bemühungen um das antike Rom die Rede ist, von denen Vasari nichts sagt, und die folglich sogar dem gelehrten, mit Architektur zumeist beschäftigten Kreise des Cardinals Farnese gleichfalls unbekannt gewesen sein müssen.

Ich lasse die Grabschrift Castiglione's mit einem Uebersetzungsversuche folgen.

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte,
Hippolytum Stygiis et revocavit aquis,
Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas,
Sic pretium vitae, mors fuit artificii.
Tu quoque, dum toto laniatam corpore Romam
Componis miro, Raphael, ingenio,
Atque Urbis lacerum ferro, igni annisque cadaver
Ad vitam, antiquum jam revocasque decus,
Movisti superum invidiam, indignataque Mors est,
Te dudum extinctis reddere posse animam,
Et, quod longa dies paulatim aboleverat, hoc te
Mortali sprete lege parare iterum.
Sic miser heu! prima cadis intercepta juventa,
Deberi et morti nostraque nosque mones.

Weil mit gesegneter Hand Aesculap die zerrissenen Glieder
Wieder belebt, und den Tod, der schon die Beute gepackt,
Fort von dem Haupt Hippolyts in die Finsterniß wieder verscheuchte,
Zog ihn die gierige Macht selbst in die Tiefe hinab.
So dich! — Der du die Stadt, die verwüstete, niedergeworfne,
Trümmerbegrabne, empor tief aus den Gräften geholt;
Der du mit kundigem Blick die zerstreuten Gebeine geordnet
Und sie mit Zaubergewalt wieder in's Leben gelockt;
Bis sich der göttliche Leib, als kehrten die lange verrauschten
Zeiten der Größe zurück, jung aus dem Staube erhob:
Raphael! Aber es blickte der unersättliche Würger
Neidischen Sinn's und besorgt auf das begonnene Werk:
'Was ich für immer gestürzt! was mein ist! was dem Gesetze
'Ewig verfiel, wagt er wieder dem Lichte zu weih'n?
'Sink in den Staub!' und du sankst, voll blühender Kraft. Wir aber
Denken der Stunde, da er uns, dir zu folgen, befiehlt.

GELEGENTLICHES ÜBER ALBRECHT DÜRER UND GOETHE.

Ich muß noch einmal auf das zurückkommen, was ich im ersten Bande dieser Zeitschrift über das im Besitz des Herrn Egli-Wegmann zu Basel befindliche, mit dem Monogramm Dürer's versehene lebensgroße Crucifix gesagt habe.

Als Sculptur durfte ich dieses Werk für eins der vollendetsten seiner Art erklären. Als Albrecht Dürer's hatte ich es nicht hinstellen wollen; nur soviel auszusprechen gewagt, daß ich persönlich an dieser Urheberschaft nicht zweifelte. Und dies nicht etwa des Monogramms wegen (ein Monogramm ist leicht zu fabriciren), sondern weil die Güte der Arbeit und Hoheit der Auffassung keinen Grund boten es Dürer nicht zuzuschreiben.

Hiergegen nun ist aufgetreten worden. Ein aus der Schweiz kommender, in den Haude und Spener'schen Berlinischen Nachrichten vom 14. Februar 1866 zum Abdruck gebrachter Aufsatz spricht dem Crucifixe alles Verdienst, und mir selbst, in Bezug auf dasselbe, alle Beobachtungsgabe ab. Der Verfasser belehrt uns, daß ihm die deutschen Sculpturen der Zeit sehr wohl bekannt seien, und daß das Crucifix unter ihnen einen äußerst niedrigen Platz einnehme.

Ich war in der Lage als Erwiderung darauf anzeigen zu können, daß eine größere Photographie des Werkes, diejenige nach welcher die von mir gebrachte kleinere angefertigt worden war, in der Kunsthandlung von Amsler und Ruthardt zur Ansicht ausstehe, der gegenüber Jedermann sein eigenes Urtheil bilden könne.

Der Erfolg dieser Ausstellung ist, soviel mir davon zu Ohren kam, der gewesen, daß die Schönheit und Großartigkeit des Crucifixes zu allgemeiner Anerkennung gelangten. Gegen Dürer sprach nur die zu große Vortrefflichkeit der Arbeit, das, was mich selber zuerst stutzig werden liefs. Gerade von Seiten bedeutender Künstler ist dieser Umstand geltend gemacht worden.

Ich gestehe, daß ich ohne das Monogramm zuerst an Holbein gedacht hätte. Schon der Fundort leitete darauf, noch mehr aber das im Basler Museum befindliche Gemälde Holbeins 'Christus im Grabe liegend', das durch seinen krassen Naturalismus eine gewisse Verwandtschaft zu einigen Partieen des Crucifixes zeigte. Holbein

wurde gleich von Cornelius genannt als ich ihm das Blatt zeigte. Wie dem nun sei, gegen die hohe Vollendung des Werkes dürfte kaum mehr ein Einwand erhoben werden.

Daß man in dem Lande, wo sie aufgefunden wurde, diese Arbeit, statt sie anzukaufen, lieber in der öffentlichen Achtung entwerthen möchte, nur weil man sich scheut von dem einmal ausgesprochenen Urtheil, sie sei werthlos, wieder abzugehen, hat etwas sehr verständliches. Zu oft ist ähnliches beobachtet worden. Persönliche Rücksichten sachlichen überzuordnen, ist das alltägliche. Klug im höheren Sinne erscheint es jedoch nicht, denn es lassen sich wohl Personen, Geschäfte, Unternehmungen zeitweilig discreditiren, Kunstwerke aber müßte man verbrennen oder vermauern um sie zum Schweigen zu bringen. Sie stehen da und ihre, keine Schmählung beantwortende Schönheit läßt sich mit Worten nicht fortreden. Wir sehen es jetzt bei Cornelius' Werken. Es schien gelungen, in Berlin den Staub der Vergessenheit so geschickt und dicht über sie hinzublasen, daß sie darunter erstickt schienen eine Zeit lang. Und nun erhebt sich ein frischer Luftzug, und sie stehen lebenskräftig wieder da, und Cornelius hat die Freude es selbst noch zu erleben.

Lasse man das Basler Crucifix noch eine Zeit lang umherirren und erschwere es ihm, eine Stätte zu finden. Früher oder später steht es doch irgendwo am ehrenvollsten Platze, und wird dann ohne weiteres als das Meisterwerk ersten Ranges verehrt, als das es jetzt nicht gelten soll. Niemand wird ihm dann mehr seine Würde streitig und Bäderer das Publicum pflichtschuldigt auf es aufmerksam machen. Es gab Zeiten wo man in Italien Raphael für veraltet, trocken und langweilig hielt. Dergleichen wird sich stets wiederholen.

Denn es ist merkwürdig, wie vorsichtig, vorbehaltsvoll und zaghaft oft einem Werke sein Name gegeben wird, und wie fest, wenn der Platz einmal eingenommen worden ist, das Publicum daran glaubt. Als die beiden Portraits Doni's und seiner Frau, von Raphael, in Florenz zuerst auftauchten, und ein gewiegter deutscher Kunstkennner zu Besichtigung und Ankauf hingesandt wurde, erklärte er die beiden Tafeln für werthlos. Heute weiß das jeder besser. Als ich in dem dem Coreggio zugeschriebenen *Ecce Homo* des hiesigen Museums einen *Lionardo* vermuthete, war es als hätte ich ein Staatsverbrechen begangen. Hinterher sagten mir hier und da eine Anzahl von Ken-

nern, gerade die auf deren Urtheil ich etwas gebe, sie seien längst derselben Ansicht gewesen. Ohne Zweifel wird sie durchdringen. Es ist keine Kleinigkeit, vor ein Werk zu treten bei dem alle Anhaltspunkte fehlen, und sich über seinen Urheber auszusprechen. Arbeiten giebt es die sich von selbst bestimmen gleichsam, andere bei denen es der gründlichsten Vorbildung bedarf. Am meisten aber wird immer ein gewisses persönliches Gefühl thun; man muß sich, wie Geheimerath Waagen sagt, als Eisen vom Magnet angezogen fühlen; es muß gleichsam eine dem inneren Werthe des Werkes entsprechende, in ihrer Erscheinung kaum recht zu bestimmende Ausströmung stattfinden, die uns trifft und urtheilen läßt. Das Basler Crucifix muthete mich an als das Werk eines grofsartigen Künstlers. Dürer's Monogramm stand da. Kein geringerer als er konnte es geschaffen haben. Bildhauerisches war mir nicht bekannt von Holbein. Bei Dürer lag wenigstens eine Möglichkeit vor, und deshalb entschied ich mich für ihn; gab dies jedoch ausdrücklich als persönliche Ansicht und sagte deshalb immer 'der Meister, der es gearbeitet hat' wenn ich seinen Urheber erwähnte.

Im hohen Grade jedoch scheint mir meine Ansicht nun der Sicherheit näher gerückt. Die ungeheure Ausdehnung welche die allgemeine Kenntniß bedeutender Kunstwerke durch Hülfe der Photographie erlangt hat in neuerer Zeit, ist auch Dürer zu Gute gekommen. Zwei seiner Werke aus dem Jahre 1510 sind kürzlich publicirt worden: die sorgfältig ausgeführte Zeichnung der ehemaligen Sammlung Pourtalès: Simson die Philister schlagend, und das in feinen Kalkstein geschnittene Basrelief oder vielmehr Hautrelief des Britischen Museums: die Geburt des Johannes. Auffallend schon die verschiedene Behandlung zweier Arbeiten ein und derselben Epoche. Die Zeichnung dort, miniaturartig, peinlich in der Durchführung, der Composition jedoch und dem ganzen geistigen Inhalte nach unbedeutend; die kleine Bildhauerarbeit dagegen von einer Zartheit des Gefühls wie der Behandlung, die sie zu einem der wenigen Werke stempelt, in denen Dürer's Genius am sonnigsten durchbricht.*)

*) Leider giebt es kein öffentliches Institut bei uns, welches diese so höchst nothwendigen Materialien zum Studium der Kunstgeschichte ankaufte. Man geräth dadurch immer mehr in die Lage, in Berlin auf diesem Gebiete nicht mehr

Wie sehr kann ein einziges Werk die Anschauung die man von dem Wesen eines Meisters hegt, plötzlich bestätigen. Dürer's mir bisher bekannt gewordene bildhauerische Versuche waren keineswegs geeignet gewesen, ihn als denjenigen hinzustellen, dem das Basler Crucifix aus technischen Gründen zuzuschreiben sei. Dem Londoner Hautrelief gegenüber gewinne ich eine andere Ansicht. Wer Sculpturen zu schaffen im Stande ist wie diese, der ist nicht nur völlig zu Hause in der Bildhauerei, sondern muß auch den Drang fühlen, sich innerhalb ihrer an höhere Aufgaben zu wagen. Man betrachte diese Hände, diese Falten, diese Meisterschaft in Erreichung des gewünschten Effectes! Kein Stich Dürer's steht in Hinsicht der darauf verwendeten Mühe und der hervorgebrachten Wirkung hinter dieser Sculptur zurück. *) Dürer muß auch als Bildhauer auf der Höhe seiner Zeit gestanden haben, und wenn wir nichts darüber wissen, so kann dies nur dem Umstande zugeschrieben werden, daß uns, wie das so oft geschah, durch eine Laune des Schicksals die darauf bezüglichen Nachrichten vorenthalten blieben. Was wüsten wir über ihn zu Venedig ohne den Glücksfall der seine Briefe von da wieder an's Licht brachte? —

Nicht nur jedoch was ich über das Crucifix geäußert, sondern auch mein Aufsatz über Dürer in Italien (Juli—Aug. d. vor. Jahrg.), und zwar zumeist das darin über Goethe und Goethe's Verhältniß zu Dürer gesagte, hat Widerspruch erregt. Das dritte und vierte Heft der seit Anfang dieses Jahres in Leipzig neu erschienenen Zeitschrift für bildende Kunst (ein Unternehmen, dem in jeder Beziehung Theilnahme und glücklicher Fortgang zu wünschen ist) bringt unter dem Titel 'Goethe's Kunsturtheil von G. F. Waagen' (Geheimerath Professor Dr. Waagen zu Berlin) einen Artikel, dessen Inhalt der Beweisführung folgendes Satzes gewidmet ist: .

arbeiten zu können. Mit tausend Thaler jährlich und der Anstellung eines intelligenten jungen Mannes, der die bibliothekarische Behandlung übernehme, wäre die Sache gemacht. Man hat eingeworfen, Photographien hielten sich nicht. Präparate in Spiritus und dergl. halten auch keine Ewigkeit, und die Bücher der Bibliotheken nutzen sich ab. Oeffentliche Sammlungen sind für die Unterstützung des Studiums, und in zweiter Linie erst für Conservirung ihres Inhaltes da.

*) Der 'Tod der Maria' im 'Leben der Maria' ist beinahe übereinstimmend mit dieser Composition. Man vergleiche die Behandlung hier und dort; auch die Art und Weise wie durch Wegnahme und Zufügung einiger Gestalten die Veränderung vorgenommen worden ist.

‘Jedem Kunstverständigen, welcher mit Unbefangenheit die Werke Goethe’s liest, muß es deutlich werden, daß der Sinn für bildende Kunst, und namentlich für Malerei, diejenige Seite war, worin die Natur diesen so wunderbar begabten Genius am mindesten freigebig ‘ausgestattet hatte.’

Goethe ist zwar beinahe vierzig Jahre todt, allein soviel weiß man im Allgemeinen immer noch von ihm, um solche Angriffe ohne Gegenbewegung durchgehen zu lassen. Wenn mir mein verehrter Freund sagt, es werde nicht eher gut in Deutschland, als bis Goethe der Nation wie Quecksilber aus dem Leibe getrieben worden sei, so lache ich, und er dann auch, und erwartet nicht etwa Bekehrungsversuche von mir; und deshalb, wenn Geh. Waagen obiges so nebenbei geäußert hätte, würde ihm Niemand widersprechen.

Allein er führt den Beweis seines Satzes. So betrachtet, fängt die Sache an ein historisches Phänomen zu werden. Und da der Aufsatz nicht allein gegen Goethe, sondern zumeist gegen mich gerichtet ist, so erscheint mir ein Eingehen darauf, wenn auch nicht nothwendig, so doch erlaubt.

Schon deshalb muß das Losgehen Geheimerath Waagen’s gegen Goethe auffallen, weil seine Entwicklungszeit in die Jahre fällt, in denen Goethe selbst in höchster Anerkennung dastand, sich außerdem aber Goethe’s Geist in Männern wie Schinkel, Rauch, Beuth und andern gleichsam incarnirte, lauter Männer, mit denen Geheimerath Waagen, wie gedruckte Briefwechsel lehren, in Verbindung stand. Sollte ihm denn innerhalb dieser Kreise niemals darüber gesprochen worden sein, was Goethe für das Verständniß der Kunst in Deutschland gethan? Hat er niemals darüber nachgedacht, auf welche Weise Goethe’s Anschauungen sich fortbildeten von Epoche zu Epoche? Weiß Geheimerath Waagen nicht, daß es wohl eines ernsteren Studiums werth sei, diese Epochen zu bestimmen, und zu constatiren was Goethe in den aufeinander folgenden Zeiten gesehen habe, nicht gesehen habe, neu kennen lernte, und wie sein Urtheil sich klärte oder änderte? Ich stelle diese Fragen, weil der Aufsatz des Geh. Waagen es zu meinem größtem Erstaunen nahe legt, sie sämmtlich mit Nein zu beantworten. Goethe wird von Geh. Waagen summarisch und in großen Zügen abgekanzelt. Goethe sah manches voraus; aber

daß innerhalb der nächsten fünfzig Jahre nach seinem Tode von einem Manne, der in Deutschland, ja Europa eine Stellung einzunehmen weiß wie Geh. Waagen, ein Aufsatz geschrieben werden würde, wie der im 3. und 4. Heft der Zeitschrift für bildende Kunst, das hätte er doch wohl kaum für möglich gehalten.

Geheimerath Waagen redet zuerst von Goethe's in der Studentenzeit unternommenen Reise nach Dresden. 'Das sicherste Zeichen einer 'ausserordentlichen Begabung,' hebt er an, 'für das Verständniß der 'bildenden Kunst besteht darin, daß man in einer Sammlung sich 'von selbst von dem Besten, wie das Eisen vom Magnet, angezogen 'fühlt.'

Man? Auch ein junger Mensch von 17 Jahren, dem alle Erfahrung fehlt? Nichts bedarf einer größeren Uebung, als das Auge. Es ist rein unmöglich, ohne eine gehörige Vorbildung auf dem Standpunkte zu stehen, den Geh. Waagen bezeichnet.

'Nun bekennt aber Goethe', fährt er fort, 'der in allen anderen 'geistigen Beziehungen so vorgeschrittene Jüngling, als er von Leipzig 'aus zum ersten Mal die Dresdener Galerie besucht, daß er den 'Werth der italienischen Meister mehr auf Treu und Glauben an- 'genommen, als daß er sich eine Einsicht in denselben hätte an- 'maafsen können.'

Gewiß, Goethe sagt dies unter anderem, fügt aber als Erklärung hinzu, es sei auf ihn nichts wirksam gewesen, was er nicht aus eigener Erfahrung als Natur gekannt. Der materielle Eindruck mache den Anfang selbst zu jeder höheren Liebhaberei. Wie wahr! Er berichtet über diese ersten Anfänge seiner Kunstkenntniß und sucht an sich selbst zu zeigen, auf welchen Umwegen und wie schwer man in das eigentliche Verständniß eindringe.

'Noch auffallender', fährt Herr Geheimerath fort, 'ist, daß ihn 'von diesen vorzugsweise die Bilder des Domenico Feti angesprochen 'haben. Denn wenn ihm, bei seiner damals entschieden realistischen 'Sinnesweise, die Meister der idealistischen Richtung, vor allen 'Raphael, unzugänglich sein mochten, so ist es doch auffallend, daß 'ihn von den Realisten nicht Meister wie Tizian und Paolo Veronese 'mehr angezogen haben, als jener secundäre und manierirte Meister.'

Dies alles, was der Geheimerath Waagen bei 'unbefangener Lectüre' von Goethe's Werken über dessen Jugendexpedition nach Dresden mitzutheilen findet. Goethe geht nach Dresden; die Italiener

versteht er nicht; Feti zieht ihn vorzugsweise an. Wie kann ein solcher Mensch Sinn für Malerei haben?

Wer ein wenig eingedrungen ist in Goethe's Werke, der hat doch wohl die Beschreibung der Dresdener Reise gelesen. Der reizende, ins Geheim unternommene Ausflug, das Logiren bei dem philosophischen Schuster, der Besuch der Galerie, der ungemeine Eindruck dieser Sammlung auf ihn. Ich erlaube mir, einige der betreffenden Stellen aus 'Wahrheit und Dichtung' abzdrukken.

'Die Stunde, wo die Galerie eröffnet werden sollte, mit Ungeduld erwartet, erschien. Ich trat in dieses Heiligthum, und meine 'Verwunderung überstieg jeden Begriff, den ich mir gemacht hatte. 'Dieser in sich selbst wiederkehrende Saal, in welchem Pracht und 'Reinlichkeit bei der größten Stille herrschten, die blendenden 'Rahmen, alle der Zeit noch näher, in der sie vergoldet wurden, 'der gebohrte Fußboden, die mehr von Schauenden betretenen als 'von Arbeitenden benutzten Räume gaben ein Gefühl von Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, 'womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manches 'Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur 'zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt erschien. Ich liefs mir die 'cursorische Demonstration meines Führers gar wohl gefallen, nur 'erbat ich mir, in der äußeren Galerie bleiben zu dürfen. Hier 'fand ich mich, zu meinem Behagen, wirklich zu Hause. Schon 'hatte ich Werke mehrerer Künstler gesehen, andere kannte ich 'durch Kupferstiche, andere dem Namen nach; ich verhehlte es 'nicht und flöfste meinem Führer dadurch einiges Vertrauen ein, 'ja ihn ergötzte das Entzücken, das ich bei Stücken äußerte, wo 'der Pinsel über die Natur den Sieg davon trug: denn solche Dinge 'waren es vorzüglich, die mich an sich zogen, wo die Vergleichung 'mit der bekannten Natur den Werth der Kunst nothwendig erhöhen 'mufste.'

Goethe zeigt hier, wie das bereits Bekannte, Geläufige ihn, einem natürlichen Prozesse gemäfs, zuerst anzog, er sich instinctiv dem zuwenden musste, was er durch seine bisherigen Erfahrungen geleitet, am genausten durchdrang. Wir wissen, welcher Art die Meister waren, deren Arbeit er in seines Vaters Hause kennen gelernt, welcher Art die, in deren Kreis er in Leipzig eingetreten. Jung, ohne Uebersicht der Kunstgeschichte stand er da, eingeführt in nichts als

in die Kunstrichtung welche damals in Deutschland die herrschende war. Zurückschauend auf diese Zeiten, zeigt er nun an seinem eigenen Geiste, wie gemäß es dem Menschen sei, überall vom Bekannten zuerst auszugehen.

‘Ich besuchte die Galerie,’ schreibt Goethe weiter, ‘zu allen vergönnten Stunden, und fuhr fort, mein Entzücken über manche köstliche Werke vorlaut auszusprechen. Ich vereitelte dadurch meinen löblichen Vorsatz, unbekannt und unbemerkt zu bleiben; und da sich bisher nur ein Unteraufseher mit mir abgegeben hatte, nahm nun auch der Galerie-Inspector, Rath Riedel, von mir Notiz und machte mich auf gar manches aufmerksam, welches vorzüglich in meiner Sphäre zu liegen schien. Ich fand diesen trefflichen Mann damals ebenso thätig und gefällig, als ich ihn nachher mehrere Jahre hindurch gesehen und wie er sich noch heute erweis’t.’

Dieser Mann also fühlte, was in Goethe’s Sphäre damals liegen konnte, und sucht ihn, statt Unmögliches zu verlangen, vielmehr im Bestreben sich hier zu orientiren, möglichst zu unterstützen.

‘Die wenigen Tage meines Aufenthaltes in Dresden,’ so schließt der Bericht Goethe’s, ‘waren allein der Gemäldegalerie gewidmet. Die Antiken standen noch in den Pavillons des großen Gartens, ich lehnte ab sie zu sehen, so wie alles Uebrige, was Dresden köstliches enthielt; nur zu voll der Ueberzeugung, daß in und an der Gemäldesammlung selbst mir noch vieles verborgen bleiben müsse. So nahm ich den Werth der Italiänischen Meister mehr auf Treu und Glauben an, als daß ich mir eine Einsicht in denselben hätte anmaafen können. Was ich nicht als Natur ansehen, an die Stelle der Natur setzen, mit einem bekannten Gegenstand vergleichen konnte, war auf mich nicht wirksam. Der materielle Eindruck ist es, der den Anfang selbst zu jeder höheren Liebhaberei macht.’

Nur eine einzige andere Sammlung sah Goethe damals noch in Dresden. ‘Durch die Vermittelung jenes jungen Mannes’ (eine Bekanntschaft die Goethe in Dresden gemacht) ‘ward ich dem Director von Hagedorn vorgestellt, der mir seine Sammlung mit großer Güte vorwies, und sich an dem Enthusiasmus des jungen Kunstfreundes höchlich ergötzte. Er war, wie es einem Kenner geziemt, in die Bilder, die er besafs, ganz eigentlich verliebt, und fand daher selten an andern eine Theilnahme, wie er sie wünschte.

‘Besonders machte es ihm Freude, daß mir ein Bild von Schwane-
feld ganz übermächtig gefiel, daß ich dasselbe in jedem einzelnen
‘Theile zu preisen und zu erheben nicht müde ward: denn gerade
‘Landschaften, die mich an den schönen heiteren Himmel, unter
‘welchem ich herangewachsen, wieder erinnerten, die Pflanzenfülle
‘jener Gegenden, und was sonst für Gunst ein wärmeres Klima den
‘Menschen gewährt, rührten mich in der Nachbildung am meisten,
‘indem sie eine sehnsüchtige Erinnerung in mir aufregten.’

Dies Goethe's Bericht. Von Feti ist erst viel später die Rede.
In Straßburg erzählt er Herder von diesem Besuch in Dresden.
‘Freilich,’ sagt er hier, ‘war ich in den höhern Sinn der Italiäni-
‘schen Schule nicht eingedrungen, aber Domenico Feti, ein treffli-
‘cher Künstler, wiewohl Humorist und also nicht vom ersten Range,
‘hatte mich sehr angesprochen. Geistliche Gegenstände mußten
‘gemalt werden. Er hielt sich an die neutestamentlichen Parabeln
‘und stellt sie gern dar, mit viel Eigenheit, Geschmack und guter
‘Laune. Er führte sie dadurch ganz an's gemeine Leben heran, und
‘die so geistreichen als naiven Einzelheiten seiner Compositionen,
‘durch einen freien Pinsel empfohlen, hatten sich mir lebendig ein-
‘gedrückt. Ueber diesen meinen kindlichen Kunstenthusiasmus spot-
‘tete Herder folgendergestalt:

Aus Sympathie

Behagt mir besonders ein Meister,

Dominico Feti heißt er.

Der parodirt die biblische Parabel

So hübsch zu einer Narrenfabel,

Aus Sympathie. — Du närrische Parabel.

‘Dergleichen mehr oder weniger heitre oder abstruse, muntere
‘oder bittere Späße könnte ich noch manche anführen.’

Will es irgend Jemand noch in den Sinn kommen, diese Seiten
zu dem Zwecke zu benutzen, um Goethe als ärmlich ausgestattet an
Sinn für bildende Kunst hinzustellen? Die Anfänge eines angehenden
Studenten beschreibt er, der zum erstenmale in die Welt sieht? Und
was thut Herr Geheimerath Waagen? Nachdem er aus dieser Erzäh-
lung den oben mitgetheilten Auszug gegeben, springt er sogleich
auf Goethe's italiänische Reise über (die beinahe zwanzig Jahre
ernsthaftester Beschäftigung Goethe's mit der Kunst ignoriert er),
und was wird citirt aus der italiänischen Reise? — eine Anzahl

gelegentlicher Urtheile Goethe's über ein halb Dutzend Gemälde die er hier und da lobend erwähnt, wie er es denn immer verstand die Intentionen der Meister zu erkennen und anzuerkennen. Ueber Goethe's Studium der Werke Raphael's und Michelangelo's in Rom hat Waagen kein Wort. Dagegen daß er sich von Hackert angezogen fühlte und Angelica Kauffmann hoch stellte, wird ausgebeutet um seinen mangelnden Kunstsinn zu beweisen. Ein ebenso ungerechtes Verfahren, als etwa gegen Winckelmann geltend zu machen daß er Mengs sogar über Raphael gestellt. Man sieht Künstler, die unter unsern Augen arbeiten, niemals mit historischem Blicke an, und die Sprache mit der man sie lobt und tadelt, ist eine andere und muß es sein, als die mit der man todte Meister bespricht. Ich kann hier nicht die ganze italiänische Reise hersetzen, um Seite für Seite zu beweisen, daß die von Geheimerath Waagen ausgefundenen wenigen Stellen erstens ganz anders zu verstehen sind als er sie auffaßt, zweitens aber so wenig den Inhalt von Goethe's italiänischer Reise bilden, als das was Geh. Waagen aus der Dresdener Reise entnommen hat deren wahren Gehalt wiedergiebt. Ein Beispiel nur, um zu zeigen, auf welche Weise hier verfahren worden ist.

‘Daß es ihm aber selbst in reiferen Jahren an einer richtigen Würdigung der Meister der italiänischen Schule fehlte, geht ‘daraus hervor, daß er, während er sich mit vielem Wohlgefallen ‘über die Bilder des Guercino da Cento ausspricht, über die heilige ‘Cäcilie von Raphael, welche er doch, als das berühmteste Bild in ‘Bologna, ohne Zweifel gesehen haben muß, keine Sylbe äußert.’

Dies, wörtlich abgedruckt, was Geheimerath Waagen von Goethe in Bologna zu erzählen findet!

Drei Briefe nur aus Bologna geschrieben enthält die italiänische Reise Goethe's. Der erste derselben, vom 18. October 1786, nennt von allem was er dort gesehen in erster Linie die heilige Cäcilie.

‘Zuerst also die Cäcilia von Raphael! Es ist, was ich zum ‘voraus wußte, nun aber mit Augen sah: er hat eben immer gemacht, was andere zu machen wünschsten, und ich möchte jetzt ‘nichts darüber sagen, als daß es von ihm ist. Fünf Heilige neben ‘einander, die uns alle nichts angehen (uns als Protestanten nämlich, meint Goethe), deren Existenz aber so vollkommen dasteht, daß ‘man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden. Um ihn aber

‘recht zu erkennen, ihn recht zu schätzen, und ihn wieder auch ‘nicht ganz als einen Gott zu preisen, der wie Melchisedeck, ohne ‘Vater und ohne Mutter erschienen wäre, mußs man seine Vorgänger, ‘seine Meister ansehen. Diese haben auf dem festen Boden der ‘Wahrheit Grund gefaßt, sie haben die breiten Fundamente emsig, ‘ja ängstlich gelegt, und mit einander wetteifernd die Pyramide ‘stufenweis in die Höhe gebaut, bis er zuletzt, von allen diesen ‘Vortheilen unterstützt, von dem himmlischen Genius erleuchtet, den ‘letzten Stein des Gipfels aufsetzte, über und neben dem kein anderer ‘stehen kann.’

Im Verfolg spricht Goethe über Francia, Perugino und Dürer; wer kennt diesen Brief nicht? Es ist nicht meines Amtes, auszumachen, ob ihn Geheimerath Waagen gekannt oder nicht gekannt, übersehen oder nicht übersehen habe, oder mich darüber auszulassen, ob ein solches Nichtkennen oder ein Uebersehen hier überhaupt möglich war. Jedenfalls scheint Geh. Waagen auf Leser gerechnet zu haben, denen Goethe’s Werke nicht unter die Augen kommen.

Ich könnte hier nun wohl abbrechen. Allein Geh. Waagen soll nicht sagen, ich hätte auch nur eine Sylbe seines Aufsatzes unberücksichtigt gelassen, und so sei denn erzählt, daß derselbe, nachdem er in der bezeichneten Weise Goethe in Italien behandelt hat, auf eine weitere Darstellung, wie sich dessen Kunsturtheil ausgebildet, verzichtet, und mit einem zweiten Sprunge auf Goethe’s Verhältniß zu Dürer übergeht. Goethe’s langjährige, theoretisch wie praktisch im höchsten Sinne wirksame Bemühungen um lebende Künstler und um Kunstgeschichte (ich nenne nur den einen Namen Carstens!) ignorirt Herr Geheimerath Waagen (lassen wir auch dahingestellt, aus welchen Gründen). Sein Hauptaugenmerk ist auf Dürer gerichtet, und zwar sucht er die Ueberzeugung in uns zu erwecken: Goethe habe Dürer tief unterschätzt.

Ehe ich die Stellen bespreche, deren Geh. Waagen sich als Hilfsmittel hierzu bedient, nur einige Andeutungen, wie Goethe in Wahrheit zu Dürer stand. Ich hatte mich in dem Aufsätze des ersten Bandes auf das Allernöthigste beschränken müssen.

Durch Lavater wahrscheinlich wurde Goethe auf eingehendere Beschäftigung mit diesem Meister hingeführt. ‘Deine Albrecht Dürer’s,’ schreibt er an Lavater den 7. Februar 1780, ‘Martin Schön und ‘Lukas von Leyden, die Du von Toggenburg und von Heideggern

‘hast, sind alle schon recht schön von ihren alten Papieren losgelöst und warten nur darauf, bis der letzte Transport Deines eigenen ‘ankommt, um wieder in recht schöner Ordnung aufgetragen zu werden. Ich hoffe Du sollst an dieser Sammlung, wenn sie fertig ist, ‘ein Vergnügen haben. Ich werde Dir jeden Meister besonders halten und von denen, wo ich’s wissen kann, den Werth der Blätter ‘und Abdrücke bestimmen. Bei der Albrecht Dürerischen Sammlung ‘will ich so viele Blätter, als mir Stücke fehlen, frei lassen und die ‘Nummern darauf schreiben, daß Du sie, wenn Du sie künftig ‘überkommst, nur einkleben darfst. Von den Martin Schöns und ‘Lukas von Leiden kenn’ ich keinen completten Catalogus, kann es ‘also damit nicht ebenso machen.’ *)

Also in Weimar damals schon systematische Beschäftigung mit den Meistern der deutschen Schule.

Dann den 6. März desselben Jahres an Lavater: ‘Ich will Dir ‘gleich ein Verzeichniß der fehlenden (Stiche von Dürer) schicken, ‘damit Du von Deiner Seite, wie ich von der meinigen, arbeiten ‘kannst, sie zusammen zu schaffen. Denn ich verehere täglich mehr ‘die mit Gold und Silber nicht zu bezahlende Arbeit des Menschen, ‘der, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst Grazie nur die ersten Italiener zu ‘Seinesgleichen hat. Dieses wollen wir nicht laut sagen.’

Aus dem Briefe an Merck vom 7. April 1780: ‘Für Lavater ‘suche ich jetzt eine Sammlung Albrecht Dürers zu complettiren. — ‘Vor Dürer’n selbst und vor der Sammlung, die der Herzog besitzt, ‘krieg’ ich alle Tage mehr Respect. Sobald ich einmal einigen Raum ‘finde, will ich über die merkwürdigsten Blätter einen Gedanken ‘aufsetzen, nicht sowohl über Erfindung und Composition, als über ‘die Aussprache und die ganze goldene Ausführung. Ich bin durch ‘genaue Betrachtung guter und schlechter, auch wohl aufgestochener ‘Abdrücke von einer Platte auf gar schöne Bemerkungen gekommen. ‘Aufser dem gewöhnlichen Tagewerk, das ich mich nach und nach ‘mit der größten Geschwindigkeit, Ordnung und Genauigkeit von ‘Moment zu Moment abzuthun gewöhne, hab’ ich, wie Du Dir leicht

*) Eine ziemliche Anzahl Blätter aus der Lavater’schen Kupferstichsammlung ist, ich weiß nicht wie, auf das Berliner Kupferstichkabinet gekommen. Sie sind daran kenntlich daß sie als Unterschriften kürzere oder längere Gedichte, meistens in Distichen, von Lavater’s eigner Hand tragen.

‘vorstellen kannst, immerfort eine Menge Einfälle, Erfindungen und Kunstwerke vor.’

Wer schrieb und dachte so über Dürer in Deutschland im Jahre 1780?

‘Deine Albrechts’, meldet Goethe den 1. Mai Lavater’n, ‘sind nunmehr schön geordnet, Bertuch hat sie aufgetragen und numerirt. Auf der Leipziger Messe hat Dir der Herzog noch einige Kupfer von Deinen fehlenden gekauft, worunter Marienbilder sind, die Dir fast ganz abgehen.’

‘Suche übrigens durch das Treiben Jehu, so viel Du kannst, von dieser Sammlung zusammen zu bringen; wenn Du sie auch schon hättest, so schadets nichts; es ist vielleicht ein besserer Abdruck und auf alle Fälle kann man sie vertauschen. Denn das versichere ich Dir, je mehr man sich damit abgiebt, und beim Handel auf Copie und Original acht geben muß, desto gröfsere Ehrfurcht kriegt man für diesen Künstler. Er hat nicht seines Gleichen.’

Genaueres Vergleichen der Blätter also und Aufmerksamkeit auf die Vorzüge der Originale und der besseren Abzüge.

Den 3. Juli 1780 schreibt Goethe an Merck: ‘Schicke doch ja die Dürer’schen Holzschnitte zurück. Ich brauche sie äufserst nothwendig, und wenn Du die schöne Jahreszeit über den Gersaint (Catalogue raisonné von Rembrandts Gemälden) entbehren kannst, mit dem Supplemente, so schicke mir ihn mit.’

Den 8. August desselben Jahres an Lavater: ‘Unter den neuern Kupfern, die Du geschickt hast, waren vier bis fünf Albrecht Dürer’s, die Du noch nicht besafsest, und einige bessere Abdrücke; ich habe sie schon eingeordnet und Du erhältst sie nächstens.’

In demselben Monat an denselben noch einmal von Dürer; man sieht, wie ihm der Meister ununterbrochen nahe steht. Und damit auch für die folgende Zeit die Zeugnisse nicht fehlen, die Stelle des Briefes an Lavater vom 4. October 1782: ‘Sage mir doch gelegentlich ein Wort über das Portrait Karl des Fünften von Albert Dürer, das Du bei Merck gesehen hast; wir haben es gegenwärtig hier. Es ist ganz herrlich; ich möchte auch Dich darüber hören.’ Und drei Wochen später an Merck: ‘Ich habe einen Brief von Lavater über den Albrecht Dürer, der mir schreibt, er möchte über so ein Gesicht und so ein Werk ein ganz Buch schreiben.

‘Oeser ist auch sehr entzückt davon; er sagt, er habe mehr als 100 Stücke von diesem Meister gesehen und dies sei nur das zweite von solchem Werthe. An dem Harnische erkenne man Albrecht Dürer, im Gesicht habe er sich selbst übertroffen. Doch giebt er meinem Gedanken Beifall, den ich gleich hatte, als ich das Bild ansah. Es ist nämlich gröfser gewesen, ein Brust- oder Kniestück, ein Theil davon durch die Zeit verunglückt und so zusammengeschnitten worden. Dies nimmt dem, was noch übrig ist, nichts von seinem Werthe.’

Und diesen, von angestregtem Studium, Ehrfurcht und Liebe zeugenden Stellen, die Geheimerath Waagen doch jedenfalls bekannt waren, setzt er die Behauptung entgegen: Dürer sei von Goethe tief unterschätzt worden! Ist denn ein Mann wie Dürer überhaupt so leicht mißzuverstehen? Sollte gerade Goethe diesen Meister, den eigentlich jeder begreift und liebt, und der seit seinem ersten Auftreten nie anderes als Liebe und Verständniß erfahren hat, unterschätzt haben, trotz der besonderen Zuneigung, die er für ihn hegt? Trotz der nachzuweisenden lebenslänglichen Beschäftigung mit ihm? Geheimerath Waagen behauptet und beweist es. Und womit? Mit zwei Citaten aus Goethe's Werken, die ihm für diesen Zweck genügend scheinen.

Goethe habe gesagt: ‘Den Byzantinern standen die unschätzbaren Werke hellenischer Kunst vor Augen, ohne dafs sie aus dem Kummer ihrer ausgetrockneten Pinselei sich hervorheben konnten. Und sieht man es denn Albrecht Dürer sonderlich an, dafs er in Venedig gewesen?’

Dies die Art wie Geh. Waagen die Stelle citiren zu dürfen glaubt. Und daraus interpretirt er: Goethe habe mit diesen Worten zwischen den höchsten Werken der altgriechischen Kunst und den mumienhaften Malereien der Byzantiner einen ähnlichen Abstand angenommen, wie zwischen den Leistungen der Venetianischen Schule und denen Dürer's.

Goethe hätte das gewollt? Nichts wollte er, als zeigen wie die Möglichkeit, künstlerische Einflüsse höherer Art in sich aufzunehmen und auf sich wirken zu lassen, nicht auch die Nothwendigkeit dieser Aufnahme und Wirkung in sich schliesse. Und darin hat er vollkommen Recht. Dürer schlug, von Venedig nach Nürnberg zurückgekehrt, ruhig die alte StraÙe wieder ein. Dafs Goethe dies sagen wollte und nichts anderes, würde sich aber sogleich in

vollster Evidenz gezeigt haben, hätte Geh. Waagen nicht diejenigen Worte, welche es aussprechen, fortgelassen. Denn so sagt Goethe: 'Und sieht man es denn Albrecht Dürer sonderlich an, daß er in Venedig gewesen? Dieser Treffliche läßt sich durchweg aus sich selbst erklären.' (Goethe kannte das Strahower Gemälde natürlich nicht.)

Dies die eine Stelle. Die andere: 'Weil A. Dürer, bei dem unvergleichlichsten Talente, sich nie zur Idee des Ebenmaaßes von Schönheit, ja sogar nie zum Gedanken einer schicklichen Zweckmäßigkeit erheben konnte, sollen auch wir immer an der Erde kleben?' Goethe sagt das im Hinblick auf die für ihn damals moderne Richtung einiger Künstler, welche an die früheren Zeiten wiederanknüpfend, durch einen gewissen frömmelnden Naturalismus die durch lange Erfahrungen gebildete Kunstübung ersetzen wollten. Goethe bezeichnet Dürer damit als das, was er war: einen sich an die Natur haltenden Künstler. Waagen sieht darin jedoch die größte Verkennung. Dergleichen, sagt er, von einem Meister zu sagen, dessen schönste Compositionen auf einer Höhe mit denen eines Raphael ständen, zeige, wie tief Goethe ihn unterschätzt.

Wie kann es Geh. Waagen in den Sinn kommen, Dürer's 'schönste Compositionen' mit denen Raphael's zu vergleichen? Hat denn Dürer (die Strahower Madonna vielleicht ausgenommen) jemals componirt, was wir, ich sage ausdrücklich: im Hinblick auf die Italiener, und zwar die Methode Raphael's, componiren nennen? Dürer's Talent lag in ganz anderer Richtung. Niemals hat er in classischem Geiste bewußt componirt, immer sich an das mehr Zufällige gehalten. Auch hier tritt seine Erfindung glänzend zu Tage, keine Spur aber von jener höheren Arbeit Raphael's, dessen große Gemälde bis in den Zug jeder Linie hinein harmonische Durchbildung zeigen. Raphael bemalte umfangreiche Flächen, Dürer zeichnete kleine Blätter zumeist. Er arbeitete rasch und sicher, während Raphael änderte, schwankte, besserte und langsam oft erst den zweckmäßigsten Ausdruck seiner Gedanken fand. So gebraucht Goethe 'Zweckmäßigkeit' hier im höchsten Sinne. Seine Bemerkung ist durchaus wahr, und, mag von Dürer noch zum Vorschein kommen was da will, wird es bleiben. Dürer war, was Erfindung, Reichthum der Phantasie anlangt, neben Rembrandt der vielleicht begabteste Künstler; jenes sich völlige Ablösen aber von der realen Natur,

einer höheren 'Zweckmäßigkeit' zu Liebe, das wir bei Raphael bewundern, war Dürer nicht einmal im Bestreben eigen. Geh. Waagen hat sich hierüber ja im ersten Theile seines Buches 'Die Deutschen Malerschulen' mit ziemlicher Einsicht im gleichen Sinne ausgesprochen, und verweise ich ihn einfach auf das betreffende Capitel desselben. (Th. I. Buch III. Cap. 6.)

'Auch in dem räumlichen Stylgefühl,' lesen wir da unter anderem, 'd. h. in der Art und Weise, wie bei den größeren Compositionen die Massen vertheilt sind und sich die einzelnen Figuren entsprechen, bei kleineren, oder einzelnen Figuren, den Raum in einer dem Auge wohlthuenden Weise ausfüllen, wie in der Deutlichkeit und Entschiedenheit der Motive steht er auf einer großen Höhe. Sein Verhältniß zur Auffassung der Naturformen befindet sich hiermit in einer Art von Widerspruch. Er ist darin nicht allein ein entschiedener Realist, es fehlt ihm nicht allein häufig am Gefühl der Schönheit für Formen, die Züge seiner Köpfe haben, selbst bei den höchsten Aufgaben, wie die heilige Jungfrau, oft etwas Kleinliches, Enges und Verwickeltes, eine nothwendige Folge seiner engen, kleinlichen, oft selbst drückenden und peinlichen Lebensverhältnisse. Die nackten Körperformen haben häufig sogar etwas abschreckend Häßliches etc.'

Was Geheimerath Waagen hier sagt, wird schwerlich Jemand bestreiten, denn, wie bereits bemerkt worden ist, Dürer hat nichts Räthselhaftes in seiner Natur. Der Gang seiner Entwicklung liegt deutlich vor uns. Goethe hat ihn verstanden, viele Andere haben ihn verstanden, auch Geheimerath Waagen in seinem Buche das längst Bekannte noch einmal ausgesprochen.

Wie er dazu kommt, sich in der Leipziger Zeitschrift für bildende Kunst in entgegengesetztem Sinne zu äußern, ist mir ebenso unbegreiflich, wie mir sein ganzer Angriff gegen Goethe eine Unbegreiflichkeit bleibt.

Nehmen wir an, es sei das Thema gegeben — französische, belgische, englische, oder italienische wissenschaftliche Corporationen hätten es längst, und mehr als einmal gestellt —: Goethe's Verhältniß zur bildenden Kunst darzulegen. Was würde hier die Mitte sein und den Ausschlag geben? Die Untersuchung, wie Goethe sich zu Lionardo, Michelangelo und Raphael und zu den Werken der antiken Meister verhalten. Daran rührt Geheimerath Waagen

nicht von ferne. So wenig scheint er zu ahnen, daß Goethe für die Kenntniß der modernen Kunst in Deutschland nicht weniger gethan als Winckelmann für die der antiken, ja so wenig scheint er zu wissen, es sei das Andenken an diese Wohlthat des grossen Mannes noch nicht ausgestorben in Deutschland, daß er Goethe's auch nach dieser Richtung unsterbliches Verdienst in einer für uns alle so beschämenden Weise anzutasten versucht. Würde ein Italiener es wagen über Dante, ein Engländer über Shakspeare, ein Franzose über Corneille öffentlich zu urtheilen und ihnen diese oder jene Schwäche nachzuweisen, ohne sich der Kenntniß ihrer Werke sicher zu wissen? Jenen Brief über die heilige Cäcilia kennt, möchte ich sagen, jedes Kind. Der darin enthaltene Ausspruch: Raphael habe eben immer gemacht was andere machen wollten, ist berühmt. Passavant druckt ihn im Leben Raphael's gleichsam als die Essenz alles dessen ab was Goethe bedeutendes über Raphael gesagt.

Es möchte scheinen, ich hätte zuviel gethan indem ich den Angriff des Herrn Geheimerath Waagen so ausführlich zurückwies. Nicht Goethe's wegen allein geschah das. Geheimerath Waagen ist der Mann, welcher öffentlich ausgesprochen hat, man werde für das neuzuerbauende Nationalmuseum eine Auswahl treffen müssen unter Cornelius' Arbeiten, da sie, wollte man sie alle ausstellen, andern den Platz wegnähmen! Ich zweifle nicht daran, daß Geheimerath Waagen das Seinige thut und thun wird, diese für Deutschland schmachvolle Idee maafsgebenden Ortes durchzubringen. Vielleicht aber, wenn man gewahr wird, wie dieser selbe Mann über Goethe denkt, wie er ihn liest und nicht liest, bilden sich Folgerungen daraus über den inneren Werth der Opposition, mit der er Cornelius entgegenzuwirken sucht.

PIETA MICHELANGELO'S. — BASRELIEF IN PISA.

Bekannt durch alte Stiche ist die Pietà welche Michelangelo für Vittoria Colonna zeichnete und unter die er schrieb:

Non vi si pensa quanto sangue costa.

Ein nach diesem Blatte ausgeführtes Gemälde befindet sich gegenwärtig hier, dem Anscheine nach ein Werk Marcello Venusti's. Obgleich die Oberfläche der Tafel mit der Zeit rauh und stumpf ge-

worden ist, so liegt doch eben darin ein Vorzug des Gemäldes, das ganz unberührt und nur in soweit verändert vorliegt, als es innerhalb der drei Jahrhunderte, die nach seiner Entstehung verflossen sind, sich umwandeln mußte. Eine geringe Restauration von geschickter Hand würde ihm seine alte Frische zurückgeben.

Zu bedauern ist, daß was uns über die Herkunft des Werkes mitgetheilt wird, sich nicht um ein geringes sicherer gestaltet, es würde sonst vielleicht die Vermuthung, daß es auf Michelangelo's direkte Bestellung zur Entstehung gekommen sei, zu einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit erhoben werden können.

Bis zum heutigen Tage nämlich befand und befindet es sich in Besitz einer Ragusanischen Familie die es bereits seit Jahrhunderten besaß und von einem Erzbischof empfangen haben soll. Nun begegnen wir unter den Erzbischöfen von Ragusa einem Freunde Michelangelo's und Vittoria's: Lodovico Beccadelli. Er gehörte dem so traurig gesprengten Kreise an, der einst auf eine religiöse Reform in Italien hoffte. Wie nah läge es, zu denken Beccadelli habe sich nach der Zeichnung, die die vergebliche Hoffnung vergangener schöner Tage symbolisch darstellte, das Gemälde bei Michelangelo bestellt, der die Ausführung Marcello Venusti übergab, so daß es unter seinen Augen zur Entstehung kam.

Ein Landgut der Ragusanischen Familie der das Gemälde gehört, gelegen auf der Insel Giuppana, stößt an den dortigen erzbischöflichen Besitz, und wir wissen daß gerade hier Beccadelli oft verweilte und wissenschaftlich arbeitete.

Doch sind dies natürlicherweise nichts mehr als Notizen die ich anführe nur weil sie sich darbieten. Folgerungen daraus zu ziehen, kann mir nicht beifallen. Hauptsache bleibt, daß das Gemälde von ausgezeichneter Arbeit ist, und daß es, sollte es von einem öffentlichen Kunstinstitute angekauft werden, das Seinige dazu beitragen wird, Marcello Venusti die Achtung zurückzugeben, die er durch die Bezeichnung so vieler höchst mittelmäßiger Arbeiten mit seinem Namen ein wenig verloren hat. Was irgend nach Zeichnungen Michelangelo's aus dessen älterer Zeit in Oel ausgeführt sich vorfindet, pflegt gut oder schlecht Marcello Venusti zugeschoben zu werden. Nicht anders verschwenderisch geht man mit dem Namen Sebastian del Piombo's um. Ein kleines Crucifix der hiesigen Gallerie auf buntem Marmor, trägt mit demselben Unrecht den Namen

dieses großen Malers, wie das im gleichen Compartment befindliche Gebet auf dem Oelberge den des Marcello Venusti. Würde das Ragusaner Gemälde hier angekauft, (doch äußere ich dies ohne in irgend einer Weise dazu etwa den Anstoß geben zu wollen), so hätte man den Vortheil, ein Werk Marcello Venusti's von größeren Ansprüchen auf Aechtheit zu besitzen als das hier nach ihm genannte sie aufzuweisen im Stande ist. —

Eine sehr dankenswerthe Mittheilung über ein anderes Werk Michelangelo's empfangen ich aus Dresden. Herr H. Bürck daselbst schreibt mir, die dortige Kupferstichsammlung besitze ein Blatt mit einer Abbildung des Basreliefs welches ich im Aprilhefte des vorigen Jahrganges für eine Darstellung der Florentinischen Pest erklärte. Die Unterschrift des Stiches giebt eine andere Deutung. Sie lautet:

Bassorelievo in Terra-cotta che esiste in Casa dei SSri: Conti della Gherardesca rappresentante il Conte Ugolino, Signore di Pisa, dell' istessa famiglia, che con quattro suoi figli muore di fame, in Pisa, nella Torre perciò detta della Fame. — Gaetano Vascellini del. e. sc. 1782. Opera di Michel-Angelo. Di questo fatto parla Dante C. XXXIII dell' Inferno.

'Was den Stich selbst betrifft,' fügt Herr Bürck hinzu, 'stimmt derselbe mit der Photographie in den einzelnen Figuren genau überein, abweichend ist nur das Verhältniß der Breite zur Höhe, indem letztere 13" 12"', erstere 15" 6" beträgt. Dies deshalb weil 'die Figuren mehr auseinandergezogen sind, und rechts von dem Flufsgotte, der in der Rechten einen Schilfzweig hält und mit dem linken 'Arme auf einer umgestürzten Urne ruht, ein Stück Land sichtbar 'ist, wie sich auch auf der andern Seite eine Strecke Ufer zeigt.'

Die neue Erklärung hat viel Einleuchtendes. Daß die Scene aus dem Thurme an's freie Ufer eines Flusses verlegt worden ist, darf nicht irre machen. Der liegende Flufsgott kann ebenso gut den Arno bei Pisa wie bei Florenz andeuten, die dämonische Gestalt in der Luft ebenso gut Hunger wie Pest. Von besonderer Wichtigkeit wird das Blatt aber weil es das letzte Ueberbleibsel von Michelangelo's Illustrationen zu Dante bildet. Ob sich das Originalbasrelief noch immer in der Casa Gherardesca zu Pisa befindet, ist mir nicht bekannt. Nachrichten darüber würden sehr willkommen sein.

Der dritte Theil von Crowe und Cavalcaselle's 'History of Painting in Italy' ist ausgegeben worden. Das ausgezeichnete Werk, ein wahres Denkmal aufopfernder Liebe zur Sache, wird hiermit allerdings noch nicht abschließen, denn es ist in der Vorrede zum ersten Bande ein vierter, die Anfänge der norditalischen Schulen behandelnder Theil versprochen worden, wohl aber scheint es außerhalb der Absichten der beiden in ihrer Arbeit so trefflich ineinandergreifenden Verfasser zu liegen, auch die Blüthe der italienischen Kunst zu behandeln. Sehr zu bedauern wäre im Interesse der Wissenschaft, wenn es in der That dabei bleiben sollte. Möchte der Erfolg des Buches derart sein, daß dessen Fortführung auch über das gesteckte Ziel hinaus zu einer Pflicht für die Verfasser sich gestaltete.

Leider bin ich nicht im Stande mich über den Inhalt der Arbeit hier weiter auszulassen. Es erforderte dies einen Aufwand von Zeit und Kräften, den ich, bei diesen Blättern so gut wie ganz auf mich allein angewiesen, jetzt nicht machen kann.

Eben im Begriff die Correctur abzuschließen, ersehe ich in der neuesten Nummer der Zeitschrift für bildende Kunst einen zweiten Artikel aus der Feder des Herrn Geheimerath Waagen, als Fortsetzung desjenigen über den ich mich im gegenwärtigen Hefte ausgesprochen habe. Und nicht genug damit: es wird in diesem zweiten ein dritter gegen mich gerichteter aus anderer Feder noch in Aussicht gestellt.

Ich muß mich begnügen, auf das von dieser Seite her zu erwartende hiermit aufmerksam zu machen. Wollte ich selbst anfangen, Herrn Geheimerath Waagen's Aufsätze als etwas zu behandeln das Existenz für mich hat, so würde ich ohne Nutzen von der einmal bestimmten Reihenfolge dessen abweichen, was ich im zweiten Jahrgange dieser Blätter zu behandeln mir vorgenommen habe. Ich machte eine Ausnahme Goethe's und Cornelius' wegen. Herrn Geheimerath Waagen's kunstwissenschaftliche Bestrebungen sind so verschiedener Natur von den meinigen, daß weder seine Zustimmung noch sein Entgegenreten Wichtigkeit für mich haben kann.
