



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

L., W.: Hermann Grimms Michelangelo.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

## Hermann Grimms Michelangelo.

Es war der verewigte Ernst Guhl, der in seinen Künstlerbriefen zuerst für weitere Kreise auf die Lücken aufmerksam machte, die bis jetzt in der Kenntniß des Lebens Michelangelos bestanden, und auf die reiche Quelle, welche sich namentlich in den Briefen für manche bis dahin wenig beachtete, jedenfalls nicht im Zusammenhang behandelte Seite desselben eröffnete. Obwohl er nur die in Bottaris und Gayes Sammlungen mitgetheilten Briefe benutzen konnte, wußte er, gestützt auf die darin enthaltenen Züge, soweit es in Form eines Commentars möglich war, die Grundlinien zu einem Gesamtbild des Künstlers zu entwerfen, das für die Würdigung von Michelangelos Persönlichkeit bahnbrechend genannt werden darf. Namentlich ging er in Michelangelos Wesen jener „merkwürdigen Doppelnatur“ nach, „in der sich eine herbe und strenge Größe mit einer gewissen Weichheit der Empfindung auf das Wunderbarste verbindet“. Er fand auf Grund dieser Briefe, daß zu dem Eindruck der Größe, den man, wenn von Michelangelo die Rede ist, als den vorwiegenden bezeichnen kann, sich überall zugleich der einer „ungemeinen Milde und Liebenswürdigkeit“ gesellen werde. Diese neugefundene Seite wurde vielleicht zu stark hervorgehoben, allein das Resultat war in jedem Falle, daß das Bild einer höchst vielseitig entwickelten Persönlichkeit sich aus den vorhandenen Documenten müsse gewinnen lassen.

Guhl beabsichtigte auch eine ausführliche Lebensbeschreibung des Künstlers auszuarbeiten. Ob ihn nur sein früher Tod, der als die Zerstörung vieler schöner Hoffnungen zu beklagen ist, daran verhinderte, oder die inzwischen begonnene Arbeit von Hermann Grimm, wissen wir nicht. Aber auch Grimm scheint durch die Künstlerbriefe zu seinen Studien über Michelangelo geführt worden zu sein. Durch ihr Erscheinen war der Aufsatz „Rafael und Michelangelo“ angeregt, der in den „Essays“ von H. Grimm wieder abgedruckt worden ist. Jetzt hat auch sein großes zweibändiges Werk seinen Abschluß gefunden\*), ein Werk, das wir es gleich sagen, welches unserer Literatur Ehre macht, das in großem Sinn sich die Aufgabe gestellt und in großem Sinn sie ausgeführt hat. Mit ausdauernder Energie hat sich der Verfasser in einen überreichen Stoff vertieft, der in der That endlos schien und auf jedem gewonnenen Punkte wieder neue unabsehbare Perspectives eröffnete; mit kritischem

\*) Leben Michelangelos von Hermann Grimm. Hannover, Rümpler. Erster Theil 1861. Zweiter Theil 1863.

Scharfblick hat er diesen Stoff gesichtet, Beziehungen aufgefunden, an denen die bisherige Forschung vorüberging, auf schon Bekanntes neue Schlaglichter geworfen und endlich das Ganze in eine Form gegossen, die, wie ein ächtes Kunstwerk thun soll, die Mühe des Suchens und Zurichtens vergessen läßt.

Wenn es zum Verständniß einer Künstlernatur selbst einer künstlerischen Ader und zur Vereinigung zerstreuter, an entlegenen Orten verborgener Notizen zu einem zusammenstimmenden Gemälde der Gabe combinatorischen Scharffinns bedarf, so bringt Grimm eben diese Eigenschaften in hohem Grade mit. Nur liegt eine Gefahr dabei nahe. Mit der Gabe der Combination wird, ermunthigt durch jeden glücklichen Fund, auch die Lust und Neigung dazu Hand in Hand gehen. Es sind der Punkte viele, wo er seine Vorgänger berichtigt und mit zureichender Begründung Neues aufstellt. Aber häufig sind es auch nur Vermuthungen, mit denen er eine in den Quellen gelassene Lücke überbrückt, und wir gewinnen bald den Eindruck, daß er gerade ihnen mit besonderer Vorliebe nachgeht. Die schönsten und überraschendsten Ausführungen gehören zum Theil diesem Gebiet an, und es ist wahr, immer sind sie blendend und geistvoll begründet. Um Einzelnes hervorzuheben, wird z. B. Niemand widerstreiten, wenn Grimm die Entstehung der beiden Gedichte an Dante in die Zeit versetzt, da Michelangelo aus der belagerten Stadt Florenz entflohen war und in Venedig ein Geächteter lebte. Sein Aufenthalt daselbst dauerte zwar nur vierzehn Tage, und war von mannigfachen Anträgen, besonders aber von der Angelegenheit seiner Rückkehr nach Florenz in Anspruch genommen. Auch betrachtete er sich die ganzen letzten dreißig Jahre als einen freiwillig von Florenz Verbannten. Indessen, sollten diese Gedichte an einer bestimmten Stelle der Lebensbeschreibung eingereiht werden, so lag es immerhin nahe, daß er eben in jenen Tagen lebhaft an das verwandte Schicksal Dantes erinnert wurde, und solcher Stimmung die Klage über „die undankbare Heimath“ entsprang, „die stets die Besten mit den bittersten Schmerzen belud“. Unbedenklich erscheint, wenn man Vasaris Autorität nicht gelten lassen will, die Behauptung, daß bei den beiden Medicäerstaturen in der Sacristei von San Lorenzo bisher die Namen verwechselt worden seien, da vielmehr die nachdenkliche Figur den melancholischen Giuliano, die andere den kriegerischen, hochmüthigen Herzog von Urbino bedeute. Daß die Madonna zu Brügge ein Werk Michelangelos ist, darf als erwiesen gelten. Die Ansicht, daß die angebliche Galatea Rafaels in der Farnesina vielmehr eine Venus sei, ist mit Glück auf den Zusammenhang dieser Composition mit der Fabel von Amor und Psyche gestützt. Ueberraschend ist die Entdeckung, welche Grimm auf einem alten Stich vom Jüngsten Gericht in der sistinischen Kapelle gemacht hat. Bestätigt es sich, daß auf einem Stich vom Jahre 1548 an der Stelle der Maria zur Seite des weltrichtenden Jesus sich ein Mönch befindet, so wirft

dies allerdings ein bedeutsames Licht auf die Stellung, welche Savonarola im Herzen, ja in der Weltanschauung des Künstlers noch lange nach dem Tode des Mönchs von San Marco behauptet hat. Höchst anziehend ist ferner die Conjectur, die aus Anlaß des bekannten Berichts von Meister Franz v. Holland aufgestellt wird. Meister Franz beschreibt nämlich zwei Zusammenkünfte, die er mit Michelangelo, Vittoria Colonna, einem Herrn Lattantio Tolomei und dem Kanzelredner Fra Ambrosio aus Siena an zwei Sonntagen in der Kirche San Silvestro gehabt. Dieser Lattantio Tolomei, vermuthet Grimm, sei vielmehr Claudio Tolomei, der in dem reformatorischen Kreise, der sich um Vittoria Colonna bildete, eine Rolle spielte, und Fra Ambrosio sei vielmehr Fra Bernardino von Siena, d. h. kein anderer als Bernard Ochino selbst gewesen. Allerdings würde dadurch dies Zusammensein, dessen Beschreibung zugleich für den Verkehr Michelangelos mit Vittoria Colonna für jetzt die wichtigste Quelle ist, eine erhöhte Bedeutung gewinnen. Mit Recht hat Grimm den ganzen Bericht seinem Buch einverleibt, es ist nur zu bedauern, daß seine Nachforschungen nach dem Original erfolglos gewesen sind.

Auch das vielbesprochene Verhältniß Michelangelos zu Raphael ist ein Punkt, der sich schwer durch striete Beweismittel erledigen läßt, bei dem vielmehr nach Kenntnißnahme der Acten dem Tact des Geschichtschreibers die Entscheidung überlassen bleiben muß. Die Zeugnisse lauten zu Ungunsten dieses Verhältnisses, aber sie sind verdächtig. Sicher ist, daß die Gegnerschaft der beiden Männer wenigstens mehr ein Auftreten ihrer Anhänger wider einander, als in ihrer eigenen Seele zu Hause gewesen ist. Grimm gibt sich viele Mühe, ihr Andenken von all den kleinen Flecken zu reinigen, welche in dieser Beziehung namentlich der geschwägige Vasari ihnen angehängt hat. Aber es ist schließlich doch ein ganz allgemeines ideales Motiv, das ihn dabei leitet. Ihre Feindschaft, meint er, würde gegen ein Naturgesetz verstoßen, das keinen Widerspruch dulde; die Vortrefflichkeit bilde zwischen denen, die sie besitzen, eine unzerstörbare Gemeinschaft. Allein es scheint mir weder nöthig, an ein so ideales Princip zu recurriren, noch allzuhohes Gewicht auf den Werth oder Unwerth der einzelnen überlieferten Züge zu legen. Die Hauptsache wird die scharfe Charakterisirung der beiden Künstlernaturen sein. Ein tieferes Eindringen in die Individualität eines jeden wird vollkommen hinreichen, um die Kluft, welche sie thatsächlich trennte, zu erklären, ohne daß hierbei auf den Einen oder Andern ein besonderer Vorwurf fällt. Sie waren weit gegensätzlichere Naturen als Goethe und Schiller, die Grimm zum Vergleich herbeizieht. Letztere hatten Berührungspunkte, bei denen gerade ihr innerstes Wesen sich gegen einander öffnete. Sobald diese einmal gefunden waren, ergab sich der innigste Verkehr von selbst — bei Raphael und Michelangelo wäre dies undenkbar gewesen.

Auch im Verhältniß Michelangelos zu Papst Leo dem Zehnten will Grimm „keine Spur“ von Spannung und Mißhelligkeit zugeben. Was er noch im ersten Band darüber gesagt, erscheint ihm jetzt als durchaus unhaltbar. Allein daß die Charaktere unmöglich mit einander harmoniren konnten, wird er schwerlich widerrufen wollen. Die Biographen erzählen gar nichts über das Verhältniß der Beiden. Aber schon dies Schweigen erscheint bezeichnend, während sie das Verhältniß zu Julius dem Zweiten als ein freundschaftliches, vertrautes, wenn auch durch einzelne jähe Ausbrüche unterbrochenes schildern; es ist um so beredter, als Michelangelo in seiner Jugend drei Jahre lang im Hause Lorenzos des Prächtigen aufgenommen war und zugleich mit dessen Söhnen erzogen wurde, von welchen eben Giovanni, nachmals Leo der Zehnte, im Alter ihm am nächsten stand. Ich möchte eher sagen: von dieser Jugendgenossenschaft ist in dem spätern Verhältniß „keine Spur“ mehr zu entdecken. Mag es auch als Rücksicht für Michelangelo gedeutet werden, daß der Papst ihn zwei Jahre lang nicht durch eigene Aufträge an der Arbeit am Grabmal Julius des Zweiten verhinderte, wie Michelangelo denn wirklich nur mit Thränen die neuen Aufträge entgegennahm, so ist es doch Thatsache, daß die Schwierigkeiten, die er mit den Vorbereitungen zur Herstellung der Fagade von San Lorenzo in Florenz hatte, vermehrt wurden durch Hindernisse, die von Seiten des Papstes kamen, Thatsache, daß es eine Laune Leos war, die ihn zwang, den Marmor, anstatt wie anfangs in Carrara, später in Serravizza und Pietrasanta zu brechen, wo allein zum Transport eine neue Straße ans Meer gebaut werden mußte. Allerdings war es wirklicher Geldmangel, der Leo nöthigte, die Mittel für künstlerische Zwecke einzuschränken; allein wir lesen nirgends, daß dieser Geldmangel auch für Raphaels Arbeiten vorhanden war, und als Michelangelo vom Papst unter einem nichtigen Vorwand nun förmlich untersagt wurde, an den Arbeiten fortzufahren, werden, wie Grimm selbst erzählt, Anstalten getroffen, um den Bau der Fagade — es war die Familienkirche der Medici — ohne Michelangelos Mitwirkung dennoch weiter zu betreiben. Vier Jahre hatte er auf diese Weise rein verloren; er hatte sich dazu in den Steinbrüchen krank gearbeitet. Der Schmerz und die Entrüstung, die er über diese Behandlung fühlte, wird nicht nur von Condivi bezeugt, sondern spricht laut auch aus der Denkschrift, die er selbst über den Fagadenbau aufsetzte, und wenn er seine Vorwürfe nicht direct gegen den Papst richtete, so folgt nicht, daß er ihn damit von aller Schuld freisprach.

Hiermit ist natürlich die Reihe derjenigen Punkte, wo wir das Gefühl haben, auch auf unsicherem Boden zu stehen und wo die Darstellung Grimms noch zu weiterer Untersuchung anregt, nicht erschöpft. Vieles darf noch von den unveröffentlichten florentiner Papieren gehofft werden. Daß das ganze Material noch nicht zur Benutzung offen stand, ist bei den Vorzügen des Grimm-

schen Buchs doppelt zu bedauern. Je umfassender das Werk angelegt, mit je größerer Vollendung es ausgeführt ist, um so schärfer treten auch die Stellen hervor, wo uns die Hand authentischer Geschichtserzählung verläßt. H. Grimm arbeitete mit einem weit reicheren Material als alle seine Vorgänger, aber noch nicht mit dem ganzen. Er selbst fühlte diesen Mangel am besten, der nicht sein Verschulden ist und eine Zeit lang selbst die Fortsetzung der Arbeit in Frage stellte.

Am Schlusse des ersten Theils hatte er die Hoffnung ausgesprochen, daß er für die Fortsetzung den handschriftlichen Nachlaß Michelangelos werde benutzen können, der zu Anfang des Jahres 1858 durch das Vermächtniß des florentinischen Staatsministers Cosimo Buonarroti in den Besitz der Stadt Florenz gelangte, und zu welchem zwei Jahre später nach dem Tode des letzten Sprößlings der Familie, des Malers Michelangelo Buonarroti, auch noch der Rest des Familienarchivs kam. Diese Hoffnung ging nicht in Erfüllung. Nicht nur durfte er selbst in Florenz keine Einsicht von den Papieren nehmen, sondern auch ihre Bekanntmachung durch den Druck ist überhaupt noch zweifelhaft, da das Testament des Cosimo Buonarroti ausdrücklich die Clausel enthält, daß von den Papieren wie von den Handzeichnungen nichts veröffentlicht werden solle. Indessen darf man, wie es scheint, die Hoffnung doch nicht aufgeben, daß die Stadt, wie dies dringend im wissenschaftlichen Interesse liegt, auf irgend eine Weise diese Verordnung umgehen werde. Auch gab man mir im Sommer 1861 in Florenz zu verstehen, daß es mehr eine gewisse Eifersucht der Stadt sei, welche einem Ausländer die Einsicht und Benutzung der Papiere nicht verstaten wolle, da sie selbst, die Eigenthümerin, den Ruhm beanspruche, daß ihre eigenen Gelehrten mit der Benutzung dieses werthvollen Materials vorangingen. Und mit den Vorarbeiten zur Herausgabe sind in der That die florentinischen Gelehrten längst beschäftigt. Als Verwaltungsrath für den gesammten Nachlaß wurden in jenem Testament der Director der Galerie der Statuen, der Director der Laurentiana und der Bürgermeister der Stadt eingesetzt. Von ihnen erhielt zuerst der Beamte an der Galerie der Statuen, J. C. Cavallucci, die Erlaubniß, den Nachlaß einzusehen, die Documente zu copiren und für den Druck vorzubereiten, zu welchem Geschäft ihm sein College Carlo Pini und Gaetano Milanese, Mitglied der Crusca und Director des toscanischen Centralarchivs beigegeben wurden. Carlo Milanese konnte schon im ersten Heft des Archivio storico vom Jahre 1861 berichten, daß die Copirung und Sichtung vollendet und die ganze Sammlung druckfertig sei. Nachdem nun die Sache so weit gediehen, die florentinischen Gelehrten ausgedehnte Einsicht von den Schätzen genommen, ist in der That nicht mehr einzusehen, was der Herausgabe im Wege stehen soll. Mit Recht sagt C. Milanese: „offenbar hatte Buonarroti mit seiner Schenkung die Absicht, für die bessere Erhal-

tung dieser Documente zu sorgen, aber wie kann dieser Zweck besser erreicht werden, als durch ihre Vervielfältigung mittelst des Druckes? Dies allein schützt sie gegen unvorhergesehene Unglücksfälle. Sind sie einmal durch den Druck allgemein verbreitet, so hätte man, selbst wenn sie unglücklicherweise zu Grunde gehen sollten, einen vollgenügenden Ersatz. Und das Vermächtniß an die Stadt schloß doch von selbst die Absicht ein, sie „für die allgemeine Benutzung zugänglich zu machen“. Allein in diesem Stadium befindet sich leider die Sache noch immer. Noch fehlt ein entscheidender Beschluß des Verwaltungsraths, in jedem Falle scheint die Herausgabe noch weitaussehend, und so entschloß sich denn Grimm, nachdem er eine Zeit lang geschwankt, doch sein Buch zu Ende zu führen, zugleich in dem Bewußtsein, daß am Ende diese Briefe gewissermaßen doch nur ein geringer Theil dessen waren, was ihm fehlte. Wiederholter Aufenthalt in Rom und Florenz, genauere Kenntniß der europäischen Museen, tieferes Studium der Geschichte von Toscana sowohl als der politischen Ereignisse, die das sechzehnte Jahrhundert erfüllen, schienen ihm noch wichtigere Erfordernisse, und wenn er sich nun beschied, dem ungeachtet nach dem Maß seiner Fähigkeit Michelangelo und seine Zeit darzustellen, so konnte er, wie er sagt, mit leichterer Mühe sich in das Schicksal finden, die Briefe zu entbehren.

Ganz ist übrigens der Buonarrotische Nachlaß nicht in den Archiven zu Florenz verschlossen. Ein nicht unbeträchtlicher Theil ist an das britische Museum gekommen. Auf welche Weise, ist nicht recht aufgeklärt. Die florentinischen Blätter führten seiner Zeit laute Klage über die Nachlässigkeit des Oberbibliothekars der Laurentiana, dessen Aufsicht sie anvertraut waren, und der sie in Privat Hände übergeben ließ, weil er sich nicht die Mühe nahm, sie genau anzusehen. Diese Brieffammlung nun ist von H. Grimm in ausgedehnter Weise benutzt, und was daraus für die im ersten Band behandelte Zeit von Werth war, im ersten Capitel des zweiten Theils nachgetragen worden. Die Ausbeute beschränkt sich allerdings fast nur auf Privatverhältnisse, die meist nicht von erheblicher Bedeutung sind. Von der Strömung der Zeit, von der Trauer um das, was ihm mißlungen, der Hoffnung auf die Zukunft enthalten die Briefe wenig. Einzelne Seiten seines Charakters zeigen sie in ihrer ganzen Schärfe, wo man früher nur ahnte, daß es so wäre, aber auch „hier wieder nicht bei Ereignissen, die bedeutend sind.“ Indessen sind zur Feststellung von Daten auch solche an sich unbedeutende Notizen für den Geschichtschreiber nicht zu unterschätzen, und Grimm selbst hat bewiesen, welchen Werth er mit Recht auch auf diese Genauigkeit im Einzelnen legt\*), trotzdem daß er in seiner zuweilen etwas über-

\*) Von einzelnen Ungenauigkeiten ist uns besonders die Stelle über das Grabmal Julius des Zweiten in San Pietro in Vincula (II. Thl. S. 462.) aufgefallen, wo es doch etwas

schwänglichen Weise meint: wenn wir auch nur seine Arbeiten, die Biographie Condivis und die Geschichte von Florenz und Rom besäßen, aus dem Marmor, den diese liefern, ließe sich die Gestalt des Mannes herauschauen, wie er war, und was dazu kommt, helfe das Bild nur glätten und feiner ausarbeiten, ohne daß der ersten Anlage nach eine Falte anders gelegt zu werden brauchte.

Allein es ist aller Grund vorhanden zu vermuthen, daß dasjenige, was noch im Buonarrotischen Archiv verborgen ist, die Papiere im britischen Museum, welche vorzugsweise die Correspondenz der Familie enthalten, an Werth weit überragt. Schon die Zahl der noch rückständigen Documente ist erstaunlich, sie beträgt etwa 1100, während bis jetzt erst 200 auf Michelangelo bezügliche Schriftstücke veröffentlicht worden sind. Unter jener Zahl befinden sich etwa 300 Briefe von Michelangelo selbst. Weit größer ist die Zahl der an ihn gerichteten Briefe, und wir finden darunter nicht nur die Namen einer Menge gleichzeitiger Künstler, wie Bartolomeo Ammanati, Baccio d'Agnolo, Agnolo Bronzino, Tommaso Cavalieri, Ascanio Condivi, Franz von Holland, Baccio da Montelupo, Giovanni da Udine, Sebastian del Piombo, Andrea und Jacopo Sansovino, Giorgio Vasari und vieler Anderer, sondern auch die Namen anderer hervorragender Persönlichkeiten, wie Benedetto Varchi, Pier Soderini, Vittoria Colonna, Franz der Erste von Frankreich, Caterina de' Medici, Cosimo der Erste. Außerdem neue Documente, die sich auf das Grabdenkmal Julius des Zweiten, auf die Fassade von San Lorenzo, die fünfzehn Statuen für die Kapelle Piccolomini im Dom von Siena und andere Arbeiten Michelangelos beziehen.

Man wird es unter diesen Umständen kaum übertrieben finden, wenn Milanesi, dessen Bericht diese Notizen entnommen sind, hinzufügt: „mit diesen Documenten in der Hand läßt sich das Leben Michelangelos von neuem schreiben. Nicht nur wird durch sie Vieles berichtet, Vieles zum ersten Mal bekannt,

oberflächlich heißt, daß bloß der Moses von Michelangelo gearbeitet sei. Als Michelangelo im Jahre 1542 von den sechs übrigen Statuen die Madonna, den Propheten und die Sibylle dem Rafael da Montelupo zur Vollendung verding, waren sie, wie es in dem Brief an Papst Paul den Dritten vom Juli d. J. heißt, schon „weit vorgerückt“. Die zwei Statuen Rachel und Lea waren damals auch schon begonnen und „ziemlich weit vorgerückt, so daß sie mit Leichtigkeit von anderen Meistern vollendet werden können“. In einem Brief an das Bankhaus des Silvestro da Montanto weist er die Summe an, welche Rafael da Montelupo für die von ihm gemachten „oder vielmehr vollendeten“ Statuen erhalten soll, und in einem späteren Brief Michelangelos vom Jahre 1545 gleichfalls an Silvestro da Montanto wird das Denkmal als vollendet erwähnt und ausdrücklich bemerkt, daß er auch die zwei allegorischen Figuren (Rachel und Lea) noch eigenhändig vollendet habe. Gerade von diesen beiden würde man es allerdings nicht vermuthen, wenn es nicht ausdrücklich berichtet wäre. Die Madonna aber und der Prophet und die Sibylle tragen unverkennbar den Stempel seines Geistes. — Der zweite Theil scheint überhaupt nicht mit derselben Sorgfalt ausgearbeitet wie der erste.

sondern es wird durch sie auch der vollständige Beweis hergestellt, daß Michelangelo, der große Künstler, ein ebenso großer Mensch und Bürger gewesen, ein Muster der Rechtschaffenheit im öffentlichen wie im Privatleben. Außerdem aber enthalten sie so Vieles über die Geschichte der gleichzeitigen Kunst und Künstler, daß diese Sammlung eine Art Archiv der gesammten Kunstgeschichte des Jahrhunderts bildet, das von ihm den Namen hat, und als der gewaltige Mittelpunkt dieser künstlerischen Thätigkeit, als die unbestrittene, allverehrte Autorität erhebt sich Michelangelo selbst in seiner ganzen Größe."

Es liegt auf der Hand, welcher Schatz hier noch verborgen sein muß, gerade für eine solche Fassung der Aufgabe, wie sie Hermann Grimm sich gestellt hat, nämlich Michelangelo im ganzen Zusammenhang seiner Zeit darzustellen, das Leben des Künstlers zugleich in eine Geschichte des ganzen Zeitalters nicht bloß nach seinem kunsthistorischen, sondern auch nach seinen politischen, religiösen, culturgeschichtlichen Beziehungen zu verflechten.

Es gehört zu den ersten Anforderungen an die moderne Biographie, das Bild eines bedeutenden Mannes aufzutragen auf den Hintergrund der ganzen Zeit, der er angehört. Die umgebende Welt erscheint theils als der Stoff, mit welchem und in welchem er arbeitet, theils als ein Complex befruchtender Momente, die auf ihn wirken. Wir müssen kennen, was vor ihm war, um zu verstehen, mit welcher Mission er an seinem Theile in die geschichtliche Entwicklung eingriff, und das Neue selbst wieder, das mit ihm in die Erscheinung tritt, sind wir verpflichtet aus den allgemeinen Bedingungen der Zeit nachzuweisen.

Diese Doppelaufgabe, mit dem Leben des Einzelnen zugleich die Geschichte der Zeit zu verbinden, drängt sich nun wohl in seltenen Fällen so unabweisbar von selbst, man kann sagen so verführerisch auf, als eben im Leben Michelangelos. Unter all den mannigfaltigen Erscheinungen jenes vielbewegten Jahrhunderts wird es nicht leicht eine geben, die außerhalb des Gesichtskreises fällt, den die Biographie Michelangelos im Auge zu behalten hat. In diesem Sinn sagt Grimm: „er und die Ereignisse, die er erlebte, sind eins. Je erhabener der Geist eines Mannes ist, je mehr erweitert sich der Umkreis, den seine Blicke berühren, und was sie berühren, wird ein Theil seines Daseins.“ Daß seine künstlerische Mission nur im Zusammenhang mit der ganzen Kunstentwicklung seiner Zeit verstanden werden kann, versteht sich ohnedies von selbst. Allein neben dem Künstler interessirt uns in nicht minderem Grade der Mensch, der Denker, der Dichter, der die ersten Eindrücke einer idealen Weltanschauung in der Schule Polizians und im Umgang mit den platonischen Akademikern erhielt, der dann ein Schüler Savonarolas wurde und neben seinem Dante die Bibel studirte, und der endlich gegen den Abend seines Lebens mit der italienischen Reformationsbewegung in Verbindung steht und von

ihr aufs tiefste berührt wird. Dazu dann sein äußeres Leben, das wechselnde Verhältniß zu seinen Auftraggebern, seine Theilnahme an den politischen Kämpfen. Aus dem Freund des medicaischen Hauses wird ein glühender Anhänger der Republik, das Schicksal seiner Vaterstadt wird sein persönliches Schicksal, mit jedem Papst, der zur Regierung gelangt, beginnt gleichsam ein neuer Abschnitt seines Lebens, und die politischen Wechselfälle, denen die Herren von Rom unterworfen sind, greifen zum Theil direct in seine künstlerische Wirksamkeit ein. Sind wir dann am Ende dieses Lebens angelangt, und werfen einen Blick rückwärts, so fällt uns mit einem Male die ungeheure Veränderung ins Auge, die sich inzwischen auf allen Gebieten vollzogen hat. Nicht bloß die Kunst ist eine andere geworden, wesentlich durch die Einwirkung Michelangelos selbst, sondern auch das Verhältniß der Kunst zum Leben, die persönliche Stellung der Künstler, die politischen, religiösen, socialen Bedingungen haben sich geändert, das Papstthum hat sich erneuert, das Hofleben inzwischen seinen modernen Charakter entwickelt, das ganze Jahrhundert hat eine völlig andere Gestalt angenommen. Und es ist keineswegs eine willkürliche Abschweifung, wenn der Biograph Michelangelos auch alle diese Veränderungen aufmerksam verfolgt; denn auf Schritt und Tritt drängen sie sich im Leben des Künstlers auf, sein Charakter wie seine äußere Stellung werden durch sie wesentlich bestimmt. Sein Leben ist recht eigentlich ein Stück Zeitgeschichte, wie hinwiederum die Zeitgeschichte mit dem wechselnden Verlauf ihrer Erscheinungen ein wesentliches Moment seines Lebens ist. Für den Biographen eröffnet sich somit eine Aufgabe, so weitumfassend und so vieler Detailstudien bedürftig, daß auch nur einzelne Punkte wesentlich gefördert zu haben, verdienstvoll ist, eine Aufgabe, würdig eines Historikers im größten Sinn.

Einen ersten Versuch, von diesem Gesichtspunkt aus das Leben Michelangelos zu schreiben, machte der Engländer Harford (*Life of Michelangelo Buonarroti II* vol. London 1857). Er streute zu diesem Zweck da und dort längere Excurse ein, in denen er sich über die politischen Verhältnisse in Florenz, über die platonische Akademie, über Savonarola, Vittoria Colonna, die Reformationsbewegung in Italien u. s. w. ausführlich verbreitet. Aber diese Excurse könnten ebensogut als Anhang am Schlusse stehen, sie sind zu wenig innerlich verknüpft mit der eigentlichen Erzählung, man vermißt den schärferen Nachweis, wie das Leben des Künstlers in jedem Moment in die allgemeinen Ereignisse und Erscheinungen übergreift oder durch sie beeinflusst wird. Dagegen ist es nun gerade die Eigenthümlichkeit von Hermann Grimms Darstellung, daß er diesen Zusammenhang jeden Augenblick festhält. Ein schneller und unaufhörlicher Wechsel führt uns aus des Künstlers Werkstatt in die seiner Mitstreibenden, führt uns bald in die Gemächer des Vatican, bald in die Rathversammlung von Florenz, läßt bald die Entwürfe des deutschen Kaisers,

bald die Anfänge der deutschen Reformation vor uns vorüberziehen, schildert hier eine blutige Schlacht, dort einen üppigen Hof, um dann wieder zu einem fein ausgeführten Künstlerporträt oder an das Malergerüst Michelangelos selbst zurückzuführen — und dies Alles in rastloser Durchkreuzung und Unterbrechung; immer wieder reißt der Faden ab, um später gelegentlich wieder angeknüpft zu werden.

Es ist nun nicht zu läugnen, die Erzählung ist immer spannend und geistvoll, auch die Anordnung des Stoffs zeigt künstlerisches Verständniß. Man kann nicht sagen, daß der Eindruck ein verwirrender ist, wenigstens für den, der mit der Geschichte des Jahrhunderts bereits vertraut ist. Aber Gines leidet unter dieser Form der Darstellung doch Noth, und dies ist die Persönlichkeit Michelangelos selbst.

Michelangelo greift nämlich nicht in solcher Weise in die geistige und politische Bewegung seiner Zeit ein, daß sein Leben von selbst ein natürlicher Mittelpunkt derselben wäre; kaum für seine künstlerische Bedeutung trifft dies zu, wenigstens erst in seinen späteren Jahren. Er erscheint der ihn umgebenden Welt gegenüber überhaupt weit weniger activ, als vielmehr passiv, er ist in seinem Leben wie in seiner geistigen Entwicklung weit mehr durch sie bestimmt, als er ihr — wiederum mit Ausnahme der Kunst — zurückgibt. Wie wenig ist uns zum Beispiel aus Anlaß der Belagerung von Florenz im Jahre 1529 von der Theilnahme Michelangelos Authentisches überliefert worden. Wir wissen, daß er als Obercommissär der Befestigungsarbeiten allerdings eine bedeutende Rolle dabei spielte, und lassen uns darum die ausführliche Beschreibung der Belagerung ganz gern gefallen, weil wir wissen: dies war die Lust, die er damals einjog, die Scenen, die er mit ansah, das Pathos, das ihn erfüllte. Aber wie sehr tritt doch seine Persönlichkeit zurück in den Dienst des allgemeinen Ganzen? Und so ist es überall. Wir wissen, daß er Mitglied der platonischen Akademie, daß er ein Anhänger Savonarolas war, daß er mit Victoria Colonna über das Dogma der Rechtfertigung durch den Glauben grübelte, daß er in die politischen Stürme seiner Vaterstadt mit dem Herzen wie mit der That verwickelt war. Aber es sind fast nur zerstreute zufällige Notizen, die uns davon Kunde geben. In keiner dieser Beziehungen greift er mit einer Selbständigkeit ein, die namhafte Spuren zurückgelassen hätte. Wir verstehen Michelangelo nicht, wenn wir nicht allen jenen Beziehungen nachgehen, aber wir können diese erschöpfend verstehen, ohne von Michelangelo Notiz zu nehmen. In einer allgemeinen Geschichte der Zeit würde es nur stören, wenn immer wieder das eine Bild dieses Künstlers auftauchte, aber umgekehrt stört es in einer Darstellung, deren Mittelpunkt Michelangelo ist und sein soll, wenn die übrigen weltgeschichtlichen Potenzen gleichsam in ihrer natürlichen Größe aufgerückt werden, in welcher sie den einzelnen Mann erdrücken müssen.

Sollte also Michelangelo zum Mittelpunkt seiner Zeit gemacht werden, — und in gewissem Sinne ist dies allerdings die Aufgabe des Biographen — so war hierzu ein Standpunkt erforderlich, der nicht der des reinen Historikers im engeren Sinne ist; es bedurfte hierzu einer künstlichen Beleuchtung und Gruppierung, in welcher eben das Princip der biographischen Kunst besteht. Der Geschichtschreiber stellt den einzelnen Mann in seinem wirklichen Verhältniß zu Zeit und Umgebung dar; er thut dies, indem er sich auf eine bestimmte Entfernung stellt, in welcher für ihn innerhalb des Gesichtskreises, den er übersehen, das Einzelne im richtigen gegenseitigen Verhältniß steht. Der Biograph dagegen stellt sich mit Absicht in die Nähe des Gegenstandes, den er herausgreift, und setzt ihn noch überdies auf ein Postament, um ihn von allen Seiten betrachten zu können. Alles Andere aber, was den Gegenstand als dessen Lebenselement umgibt, wird sich von hier aus perspectivisch abstufen. Es verliert dadurch nichts von seiner Bedeutung, aber es ist nun ein Mittelpunkt da, auf welchen das volle Licht fällt, gegen den das Andere je nach Verhältniß zurücktritt, und der immer wieder von selbst seine Anziehungskraft ausübt, wenn auch der Blick abwechselnd die Ferne durchmisst. Der Schein, als stehe diese Figur nun wirklich beherrschend im Mittelpunkt, ist allerdings eine Illusion, aber er ist berechtigt, weil man an jede einzelne Figur einen ähnlichen Maßstab anlegen kann, er ist keine künstliche Verschiebung, er ist nicht unwahr, so wenig als die Gesetze der Perspective unwahr sind.

Dieser beherrschende Mittelpunkt nun, auf den sich alles Andere zurückbezieht, ist es, den wir vermissen. Das Interesse wird zerstreut, indem auf jeden einzelnen Punkt, den der Gang der Erzählung berührt, ein zu volles Licht fällt. Gerade ein besonderer Vorzug von Grimms Darstellung wird in dieser Beziehung verhängnißvoll, nämlich die lebendige drastische Erzählung. Indem Alles, auch das Beiwerk mit größter Lebendigkeit erzählt wird, tritt es mit dem Anspruch auf, daß es um seiner selbst willen da sei; es fesselt viel zu sehr für sich, anstatt nur ein Moment in der Biographie zu sein, die sich nun einmal um den einen Helden drehen soll.

Das Gesamtbild des Künstlers, das doch des Ganzen Resultat sein soll, ist jeden Augenblick unterbrochen. Der Leser muß es aus den einzelnen Stücken sich selbst zusammensetzen, anstatt daß es der Biograph vor ihm aufbaut. Die Erlebnisse Michelangelos sind wie eingeengt durch die Masse des Stofflichen, das von allen Seiten herandrängt, und diese Wirkung ist um so unvermeidlicher, je bunter dieses Stoffliche seinem Inhalt nach ist. In dieser Beziehung hat der Verfasser demjenigen, was wir oben das Verführerische in dem Gegenstand mit seinen reichen Beziehungen nach allen Seiten nannten, zu sehr nachgegeben. Der wahre Geschichtschreiber zeigt sich auch in der Beschränkung. Grimms Buch aber macht zuweilen den Eindruck, als ob er alle

Einzelstudien, die ihm für seinen Zweck allerdings unentbehrlich waren, als Theil der Darstellung selbst einzureihen bemüht gewesen sei. Was hat z. B. eine seitenlange Beschreibung der Malereien Rafaels in der Farnesina, was ein Excurs über die venetianische Schule, eine Charakteristik Correggios oder die Herleitung der Motive der deutschen Reformation und manche politische oder geschichtsphilosophische Auseinandersetzungen mit dem Leben Michelangelos zu thun? Die Gestalt Michelangelos wird nicht gehoben, sondern beeinträchtigt durch das eingehende sich Verbreiten über Dinge, an denen er gar keinen oder nur einen sehr bescheidenen Antheil hat.

Es war immerhin die Aufgabe, ein Bild von der ganzen Zeit zu geben, in welcher ein so außerordentlicher Mann wirkte, die Atmosphäre zu schildern, in welcher er lebte und groß wurde. Allein bei der überwältigenden Fülle des hier in Frage kommenden Stoffes war es um so mehr geboten, dabei die doppelte Rücksichtnahme festzuhalten, einmal wie das äußere Leben in diesem Zusammenhang verlief, sodann aber, wie der innere Mensch unter den mannigfachen Strömungen, die ihn erfaßten, lernte, wuchs, sich kräftigte, schließlich vielleicht abnahm. Gerade diese letztere Aufgabe aber, an Bedeutung und Interesse der Schilderung des äußeren Lebens nicht nachstehend, kommt nach meiner Ueberzeugung nicht zu ihrem vollen Recht, und es ist nicht bloß die Ueberfülle des Thatsächlichen und die Neigung des Verfassers zu Abschweifungen auf seitwärts liegende Gebiete, was im Wege steht, sondern es sind gerade solche Erscheinungen, welche in dieser Beziehung sehr bedeutsam in die Entwicklung von Michelangelos Persönlichkeit eingreifen, mit auffallender Kürze behandelt, so die Einwirkung des Platonismus für die jüngern Jahre, und für die spätere Zeit die Einwirkung des reformirten Christenthums. Wie der junge Künstler, auferzogen mit den Söhnen Lorenzos und durch Freundschaft mit den Männern der platonischen Akademie verbunden, zuerst in die classische Bildung jener Zeit eingetaucht, und seine Seele mit den platonischen Idealen geschwellt wird, wie dann die Predigt Savonarolas sein empfängliches Herz ergreift, wie unter der Arbeit am Marmor die tiefsten philosophischen Probleme durch seinen Kopf jagen, wie er sich abmüht in dem Kampfe, den die ästhetische und die religiöse Weltbetrachtung in ihm entzünden, wie dann die Freundschaft Vittoria Colonnas für ihn entscheidend wird, indem er von nun an — zugleich unter dem Druck der sich neigenden Jahre, doch nicht ohne herbe Kämpfe — mehr und mehr in eine religiöse Denkart sich versenkt, die bald in reuevoller Zerknirschung, bald in verlangendem Ausblick nach dem ewigen Ziel sich kundgibt, — diese ganze Entwicklung ist so einzig, und das Auffuchen ihrer einzelnen Aeußerungen und Wendungen so unentbehrlich zum Verständniß dieses Geistes, daß wir ohne sie nur den halben Michelangelo haben, und die Biographie es geradezu als eine Hauptaufgabe betrachten müßte, diesen Entwicklungs-

gang, soweit es die Quellen verstatten, aufzuhellen und zur Darstellung zu bringen.

Es ist möglich, daß Grimm dies einer späteren Arbeit vorbehalten hat. Denn ich sagte mit Absicht — soweit es die Quellen verstatten. Wir stehen hier abermals an einer Lücke, für welche der Verfasser nicht verantwortlich ist.

Die Hauptquelle hierfür wären nämlich die Gedichte Michelangelos. Nun beruhen aber alle bisherigen Ausgaben der Gedichte auf einem unzuverlässigen Text. Sie wurden zum ersten Male herausgegeben von Michelangelo dem Jüngern im Jahre 1623, und nach dieser Ausgabe sind alle späteren gedruckt worden. Dieser Michelangelo versichert nun zwar in seiner Vorrede, er habe die vaticanische Handschrift zu Grunde gelegt, dabei die Gedichte, die sich im Besitz der Familie und sonst in Florenz befanden, verglichen, und die besten Lesarten gewählt. Allein schon jetzt läßt sich dieser Versicherung mit Grund widersprechen. Der gedruckte Text weist die zahlreichsten Abweichungen von dem vaticanischen Manuscript auf, das zum Theil die eigene Handschrift des Dichters ist, und zwar sind dieselben derart, daß die spätere Uebearbeitung des Herausgebers evident ist. Es ist nämlich in der Regel ein dunkler, schwerverständlicher, minder correcter Ausdruck in einen flüssigeren, eleganteren verwandelt. Noch bezeichnender für dies Verfahren ist das Manuscript, das im britischen Museum aufbewahrt wird. Es ist dies die Reinschrift, nach welcher der Druck vorgenommen wurde, enthält aber an vielen Stellen noch nachträgliche Abänderungen, die in den Druck übergegangen sind, und außerdem eine Reihe von Gedichten, die als schwierig angestrichen und fortgelassen wurden. Eine weitere Handschrift befindet sich noch in Florenz im buonarrotischen Nachlaß. Sie wurde dem Professor Cesare Guasti, Mitglied der Akademie der Crusca und Secretär der Oberaufsichtsbehörde der toscanischen Archive übergeben, von welchem schon längst eine Ausgabe der Gedichte auf Grund dieses florentiner Manuscriptes angekündigt ist. Die Verzögerung hat, wie es scheint, dieselben Gründe, aus welchen überhaupt der Nachlaß noch zurückgehalten wird.

Inzwischen also haben wir einen unzuverlässigen, überarbeiteten Text, und es ist wahr, daß dadurch Alles, was bisher über Michelangelos Gedichte geschrieben worden ist, von seiner Brauchbarkeit einbüßt. Grimm macht denn auch den allervorsichtigsten Gebrauch, indem er sich auf die Benutzung weniger Gedichte beschränkt, die zugleich einen realen Boden haben, wie die Terzinen auf den Tod von Bruder und Vater, die Sonette an Dante, die wenigen unzweifelhaft an Vittoria Colonna gerichteten Gedichte, und einige, welche Michelangelos Stimmung in seinen letzten Jahren bezeichnen. Mehrere von ihnen sind von Grimm vortrefflich, wenn auch frei, ins Deutsche übertragen. Diese kritische Behutsamkeit ist jedenfalls einem Verfahren vorzuziehen, welches sich

erlaubt hätte, einzelne Gedichte je nach Belieben herauszugreifen und in einen willkürlichen Zusammenhang zu bringen, wie man früher namentlich zur Illustration des Verhältnisses zu Vittoria Colonna gern gethan hat. Aber andererseits ist durch die Nichtbenutzung eines so wichtigen Theils des Materials eine Lücke geschaffen, die als eine wesentliche bezeichnet werden muß. Gerade das Seelenleben Michelangelos, seine philosophischen Speculationen, seine innere Entwicklung sind somit aus der Biographie nahezu ausgeschlossen, ein Mangel, den die bisherige Vorenthaltung der florentiner Papiere, wenn der Verfasser nun einmal ohne sie ans Werk schritt, doch vielleicht nicht völlig rechtfertigt.

Sehen wir uns nämlich die Varianten der vaticanischen Handschrift, welche bisher bekannt sind, und diejenigen des Manuscripts im britischen Museum, soweit Grimm sie mittheilt, näher an, so ergibt sich, daß die Aenderungen doch im Wesentlichen sich auf die äußere Form beschränken. Es kommen wohl Abschwächungen vor, namentlich ist manchmal das persönliche Colorit verwischt, zuweilen sind ganze Perioden umgestaltet, aber auch dann ist es bloß ein Weiter-spinnen solcher Gedanken, die auch von Michelangelo ausgedrückt sind. Eine Unterschiebung fremder Gedanken wird sich im Grunde nirgends nachweisen lassen. Die Ideen sind dieselben, wie denn überhaupt Niemand behaupten wird, daß der in den Gedichten Michelangelos der verschiedensten Gattung niedergelegte Gedankeninhalt die Erfindung eines Akademikers des siebzehnten Jahrhunderts sein könne. Ich will die Wichtigkeit der Herstellung des ursprünglichen Textes natürlich nicht bestreiten. Aber wichtiger, als etwaige Berichtigungen, wird für die Kenntniß von Michelangelos innerem Leben ohne Zweifel die Bereicherung sein, die wir aus den handschriftlichen Schätzen noch zu erwarten haben, zumal wenn, wie Grimm versichert, gerade eine Reihe Gedichte philosophischen Inhalts im britischen Manuscript als „schwierig“ angestrichen und vom Druck ausgeschlossen worden sind. Leider theilt Grimm von diesen ungedruckten Sachen nur ein Sonett mit, das geeignet ist, hohe Erwartungen von dem noch zu hebenden Schatz zu machen. Im Uebrigen aber wird man schon jetzt die Vermuthung aussprechen können, daß die ursprünglichen Texte der Interpretation eine harte Aufgabe stellen werden. Es liegt uns eine römische Ausgabe der Gedichte vom Jahre 1817 vor, welche anhangsweise 26 Gedichte aus der vaticanischen Handschrift enthält, die nicht in die gewöhnliche Sammlung übergegangen sind. Sie sind zum großen Theil unverständlich, sie zeigen, wie schwer Michelangelo, der nach Condivis Ausdruck nicht ein „Dichter von Profession“ war, mit der Sprache zu ringen hatte, und erinnern oft lebhaft an jenen halbbehauenen Marmorblock, der heute im Hof der Akademie zu Florenz steht. Michelangelo wollte aus ihm die Statue eines Apostels heraus-hauen, aber noch steckt sie tief darin in der rohen Marmorhülle, die allerorten die Spuren der Hammer-schläge des Meisters zeigt.

Wie dem aber auch sei, diese und andere Fragen werden sich erst erledigen lassen, wenn einmal die florentiner Papiere ans Tageslicht getreten sind. Wir hoffen, daß durch sie die bisherigen Arbeiten über Michelangelo noch eine erhebliche Bereicherung erfahren, daß Manches, was bis jetzt bloß auf dem Weg der Combination sich gewinnen ließ, dann documentarisch sich begründen lassen werde. Wir wünschen aber auch, daß die biographische Verwerthung dieses Materials dann in eine Hand kommen möge, welche denselben hingebenden Fleiß und denselben Geschmack zu dieser Arbeit mitbringe, wie sie Grimms Werk auszeichnen. Am besten, wenn er dann selbst wieder Hand anlegt. Nachdem er jetzt die äußeren Schicksale mit einer Ausführlichkeit, die wenige wesentliche Nachträge mehr erfordern wird, behandelt hat, kann er sich um so unbeirrter durch fernabführenden Ballast der noch ungelösten Aufgabe zuwenden, die volle Persönlichkeit Michelangelos in den verschiedenartigen Aeußerungen seines Geistes zu schildern und damit das Gesamtbild des außerordentlichen Mannes zu vollenden. W. L.

### Zur Erinnerung an Lessing.

Vortrag, gehalten zu Leipzig am 22. Januar von Heinrich v. Treitschke.

Allein die Zeitgenossen winden dem Dichter den schönsten der Kränze. Gerechter vielleicht mag die Nachwelt richten, als einen Seherblick des Genius mag sie Einzelnes preisen, was den Mitlebenden unverstanden vorüberschwebte. Doch jene fraglose, unwillkürliche Rührung der Seelen, die der Künstler als edelsten Lohn erstrebt, er wird sie am gewaltigsten in seiner Zeit erregen. Wie könnte heute ein Jüngling von den Leiden des jungen Werthers so schmerzlich ergriffen werden wie damals, da die Werther noch auf unsren Straßen verkehrten? Und ich bezweifle, ob je eine moderne Hörschaft den Scherzen der Narren Shakespeares ein so herzliches baucherschütterndes Gelächter entgegengebracht hat, wie es dem Dichter zuscholl aus den Reihen der Gründlinge seines Parterres. Denn immer wird heute inmitten der jubelnden Menge ein Nüchternes stehen und meinen: so, ganz so empfinden wir nicht mehr. Alle Welt weiß, wie wenigen Dichtern beschieden ward, noch in der Zukunft vom Volke geliebt, nicht bloß durchgrübelt zu werden von den Fachgelehrten.