



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Lange, Konrad: Ein "neu" entdeckter Michelangelo

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

hätten, den Herrn spielten und die Völker im Süden auf das schändlichste unterdrückten. Die Sprachenfrage sei zu einer Machtfrage geworden, und auch der fortwährende Hinweis auf die Notwendigkeit der einheitlichen Armeesprache solle nur der Erringung der Hegemonie dienen. Das tschechische Volk gehe ohne Furcht in den Kampf, wenn auf dem Wege der Ungerechtigkeit fortgefahren werde.

Nachdem noch der polenfreundliche Ruthene Wachnianin erklärt hatte, an dem Programm der Rechten festzuhalten, das die nationale Gleichberechtigung für alle Völkerstämme auf Grund der geltenden Staatsgrundgesetze anstrebe, und auf Antrag des Klerikalen Rathrein der Schluß der Debatte beschlossen worden war, schloß der tschechische Generalredner der Majorität, der Abgeordnete v. Placzek, daß diesmal die Fenster der Hofburg thatsächlich von der schärfern Tonart geklirrt zu haben schienen wie zu der Zeit des Krimkriegs, wo Österreich nach dem Worte des Ministers Schwarzenberg das Erstaunen der Welt durch seine Undankbarkeit hervorgerufen habe. Nun sei es auch undankbar gegen eins seiner treuesten Völker. Gegenüber dem ungerechten Beginnen der Regierung verschwänden alle ihre sonstigen Eigenschaften. Darum riefen die Tschechen bei aller Ruhe und Besonnenheit: „Weg mit dieser Regierung!“

Damit war die Debatte über die Regierungserklärung abgeschlossen. Der Einfluß des Monarchen ermöglichte am nächsten Tage die Delegationswahl, aber neben der Bewilligung der sonstigen Staatsnotwendigkeiten will die Rechte dem Grafen Clary kein Budgetprovisorium gewähren und ihn so zum Rücktritt oder zur Anwendung des § 14 zwingen.



## Ein „neu“entdeckter Michelangelo

Von Konrad Lange



uentdeckt ist die Statue, um die es sich hier handelt, und von der diesem Heft zwei Abbildungen beigegeben sind, eigentlich nicht, da ich sie schon vor siebzehn Jahren gefunden und als Werk Michelangelos bekannt gemacht habe. Dennoch darf ich sie als neuentdeckt bezeichnen, da man erst jetzt nach langem systematischem Totschweigen meiner Entdeckung für nötig gehalten hat, sie an Ort und Stelle vor dem Original nachzuprüfen und sie dabei, wie vorauszusehen war, vollkommen bestätigt gefunden hat. Der Privatgelehrte Cornel von

Fabriczy in Stuttgart, einer der besten Kenner der italienischen Kunst, ist kürzlich in Turin gewesen und publiziert jetzt in der Zeitschrift für bildende Kunst (Neue Folge Band X, Heft 12) eine Studie über den schlafenden Amor des Michelangelo im dortigen Antikenmuseum, in der er mit großer Wärme für meinen Liebling eintritt und die Behauptung der Urhebererschaft Michelangelos für unanfechtbar erklärt. Danach wird die Frage wohl auch noch von anderer Seite diskutiert werden, und da die Statue sowohl wie ihre Entdeckung eine sehr interessante Geschichte hat, so möchte ich darüber hier einiges erzählen.

Die Biographen Michelangelos berichten, wenn auch nicht genau, so doch im wesentlichen übereinstimmend von einer höchst ergötzlichen Fälschergeschichte aus der Jugend des großen Künstlers. Michelangelo als Fälscher! Das wird manchem sehr seltsam vorkommen, und ist doch nicht zu bezweifeln, und man begreift das auch ganz gut, wenn man hört, wie er dazu gekommen ist.

Im Sommer des Jahres 1496, also bald nachdem der Künstler ein- undzwanzig Jahre alt geworden war, fertigte er in Florenz aus Marmor einen schlafenden Amor, wobei er, wie es heißt, die „antike Manier nachahmte.“ Er zeigte sie seinem damaligen Gönner Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (nicht Lorenzo il Magnifico, der schon vier Jahre tot war), und dieser riet ihm, sie als Antike zuzurichten, weil er sie dann vorteilhafter verkaufen könne. Michelangelo, der damals arm wie eine Kirchenmaus war und froh sein mußte, einmal eine Statue loszuwerden, ließ sich denn auch dazu überreden. Er schlug kleine Stücke von der Statue ab, wie man das wohl an antiken Werken sehen kann, und gab der Oberfläche des Marmors dadurch, daß er die Statue in die Erde legte, oder durch irgend ein andres ähnliches Mittel ein antikes Aussehen. Der schlaue Medici kann natürlich nur dadurch auf diese Idee verfallen sein, daß die Statue einer Antike schon von vornherein bis zu einem gewissen Grade ähnlich sah. Und dies wird uns besonders verständlich, wenn wir bedenken, daß es damals, wie noch jetzt, eine Menge römischer Statuen des schlafenden Amor in den italienischen Antikensammlungen gab, und daß Michelangelo höchstwahrscheinlich durch eine von ihnen zu seiner Komposition angeregt worden war. Wenn es nun heißt, daß er dabei die „antike Manier nachahmte,“ so darf man zum mindesten annehmen, daß er die Komposition von der Antike entlehnt, möglicherweise auch daß er sich in der stilistischen Durchführung einigermaßen an die Antike angeschlossen hatte.

Die Statue muß also tatsächlich, als sie in den Handel kam, ein sehr antikes Aussehen gehabt haben. Dennoch scheint es dem Medici zunächst nicht gelungen zu sein, sie als Antike zu verkaufen. Er setzte sie zwar sofort an einen Kunsthändler in Rom, einen gewissen Baldassare del Milanese ab, erhielt aber von diesem nur dreißig Dukaten dafür, was für eine bessere Antike nach der damaligen hohen Schätzung antiker Statuen wohl zu wenig gewesen wäre. Der Kunsthändler aber verkaufte sie wieder an den Kardinal von S. Giorgio,

Raffaele Riario, einen bekannten Kunstsammler des damaligen Roms. Und dieser ließ sie sich richtig als Antike aufschwagen, bezahlte sogar zweihundert Dukaten dafür.

Lange sollte freilich der Triumph des Kunsthändlers nicht dauern. Wie es nun zugegangen sein mag, der Kardinal entdeckte den Betrug und erfuhr, daß ein junger florentinischer Künstler Namens Buonarrothi die Statue gemacht habe. Um hierüber ins klare zu kommen und dem Kunsthändler mit bestimmten Beweisen dienen zu können, schickte er einen seiner Getreuen nach Florenz, der Michelangelo selbst aushorchen sollte. Der Abgesandte suchte den Künstler auch in seinem Atelier auf und fragte ihn, da er dort gerade kein plastisches Werk vorfand, ob er noch nicht irgend etwas derart gemacht habe. Ja, lautete die Antwort, unter anderm auch einen Amor von dieser und jener Komposition — richtig, es war der schlafende Amor des Kardinals. Nun erzählte er dem Künstler, wie es dem Riario mit dem Kauf gegangen sei, und Michelangelo mag sich nicht schlecht geärgert haben, als er hörte, dieselbe Statue, für die er dreißig Dukaten erhalten hatte, sei gleich darauf für zweihundert wiederverkauft worden. Er mußte sofort den Wunsch haben, die Statue wieder zurückzubekommen, und ging deshalb mit Freuden darauf ein, als der Edelmann ihn einlud, nach Rom zu kommen, um dort die Bekanntschaft des Kardinals zu machen.

In Rom suchte Michelangelo mit dem Empfehlungsschreiben, das er von dem Medici hatte, gleich den Kardinal auf. Aber dieser hatte die Disposition über die Statue verloren, da er, sobald er von seinem Abgesandten benachrichtigt war, den Kunsthändler gezwungen hatte, sie gegen Auszahlung der empfangenen zweihundert Dukaten wieder zurückzunehmen. Beim Kunsthändler aber konnte Michelangelo erst recht nichts ausrichten, da dieser behauptete, er habe die Statue regelrecht von Lorenzo di Pierfrancesco Medici gekauft und könne Quittung über den bezahlten Betrag vorweisen.

Schon damals, als der Kardinal entschlossen war, die Statue zurückzugeben, scheint sie noch einige Zeit in seinem Palast gestanden zu haben und bei dieser Gelegenheit auch von andern Kunstkennern gesehen worden zu sein. Man stritt sich herum, ob sie antik oder modern sei, und ein Agent der kunsfsinnigen Isabella von Este, Markgräfin von Mantua, suchte seine Herrin zu ihrem Ankauf zu bewegen. Als aber die Frage der Echtheit durch die Anwesenheit Michelangelos in Rom im negativen Sinne entschieden war, stand sie davon ab, denn sie wollte nun einmal keinen modernen, sondern einen antiken Amor haben, und den hat sie dann auch später bekommen.

Um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts taucht allerdings in Mantua die Nachricht auf, daß im Besitz der Markgräfin ein schlafender Amor des Michelangelo gewesen sei, und wäre das richtig, so könnte es sich dabei nur um die erwähnte Statue handeln. Sie wäre dann allerdings nicht direkt, sondern

auf einem Umwege über Urbino, als Geschenk des Cesare Borgia in den Besitz der Markgräfin gekommen. Doch widerspricht dem eine andre Nachricht, wonach der Amor Michelangelos später vielmehr im Besitz des Bruders der Isabella, des Kardinals Ippolito von Este, des bekannten Gönners des Ariost in Ferrara, gewesen wäre. Freilich geht aus beiden Nachrichten nicht hervor, daß die verschollne Statue notwendig in Ferrara oder Mantua gesucht werden müsse. Ja man kann noch nicht einmal daraus, daß die Mantuaner Statue 1632 nach England in den Besitz König Karls I. von England kam, schließen, daß sie in England verschollen sei, da ja viele Kunstwerke aus dem Besitz Karls I. nach dessen Hinrichtung wieder aufs Festland zurückgelangten. Vielmehr haben wir das volle Recht, überall nach der Statue zu suchen, wo es überhaupt Statuen des schlafenden Amor giebt, sie kann ebenfogut in Turin wie anderwärts sein.

Soviel über die Geschichte der Statue, aus der nur soviel mit Sicherheit hervorgeht, daß sie zuletzt im Sommer 1496 im Besitz jenes Baldassare del Milanese in Rom war, der sie nicht herausgeben wollte, also wahrscheinlich hoffte, sie doch noch einmal an einen weniger kunstverständigen Sammler als Antike zu verkaufen.

Zur Entdeckung dieses merkwürdigen Werkes bin ich durch einen seltsamen Zufall gekommen. An einem Frühjahrstage des Jahres 1883 besuchte ich zum erstenmal das Antikenmuseum der Akademie der Wissenschaften zu Turin, um pflichtgemäß — ich war damals noch Archäolog — die römischen Skulpturen der Sammlung durchzusehen. Dabei bediente ich mich des einige Jahre vorher erschienenen Katalogs von Dütschke, der in dessen „Oberitalienischen Bildwerken“ abgedruckt ist. Die Einleitung dazu, in der mit den damals zur Verfügung stehenden Mitteln eine Geschichte der Sammlung gegeben war, hatte ich vorher gelesen und darin unter anderm die Angabe gefunden, daß in den herzoglichen Sammlungen in Turin am Ende des sechzehnten Jahrhunderts die Marmorstatue eines schlafenden Amor von Michelangelo gewesen sei. Das war nun freilich, wie sich nachher herausstellte, ein Irrtum; die Notiz, die dem Verfasser vorschwebte, bezog sich vielmehr auf Mantua. Aber dieser Irrtum ist doch nicht ganz ohne Nutzen gewesen, denn er brachte mir die Geschichte von der Antikensälschung des jungen Michelangelo, die ich einst bei Condivi und Vasari gelesen hatte, wieder in Erinnerung. Doch entsinne ich mich genau, daß ich diese Angabe bei der Betrachtung der einzelnen Skulpturwerke des Museums längst wieder vergessen hatte; ich ging thatsächlich in diesem Walde von Statuen „so für mich hin, und nichts zu suchen, das war mein Sinn,“ da sah ich — zwar kein Blümchen stehn, aber einen schlafenden Amor liegen, denselben, den ich hier abgebildet habe.

Ich lese, nachdem ich mir die Statue flüchtig angeschaut habe, zunächst nach, was Dütschke darüber sagt: Die Arbeit sollte besser sein als die des andern

schlafenden Amors derselben Sammlung — das stimmte, und die Komposition sollte sehr gewöhnlich sein — das war mit einigen Einschränkungen auch richtig; es handelte sich eben um eine wahrscheinlich hellenistische Komposition, die dann von den Römern besonders häufig zu Gräberstatuen benutzt worden ist. Natürlich ging daraus aber noch nicht hervor, daß auch die Ausführung dieses Exemplars schlecht sein mußte. Auch die Archäologen, die früher über das Turiner Museum geschrieben hatten, Wieseler und Heydemann (Conze scheint die Statue nicht gesehen zu haben), hatten sie recht gut gefunden. Ich sehe mir die Statue daraufhin noch einmal an. Sa ja, sage ich bei mir, sie ist wirklich recht gut, für eine römische Duzendkopie, wie es deren von dieser Komposition eine Menge giebt, alles Mögliche. . . . Herr Gott, denke ich, sollte das wirklich eine römische Duzendkopie sein, ein Werk von dieser Frische der Arbeit, dieser wunderbar weichen und lebendigen Behandlung des Nackten? Ist eine solche Behandlung überhaupt römisch? Niemals auf meinen Reisen, in keinem Antikenmuseum Italiens, war mir eine Statue dieser Komposition vorgekommen, die eine so schwellende und naturwahre Modellierung des Fleisches gezeigt, die Illusion des Lebens in so hervorragender Weise gleich beim ersten Anblick erzeugt hätte.

Und doch mußte sie antik sein. Sie stand ja in einem Antikenmuseum, und kein Mensch hatte jemals an ihrem antiken Ursprung gezweifelt. Düttsche gab ja auch die modernen Ergänzungen ganz genau an: Ein Stück der Nase, ein Stück des einen Flügels, ein Stück der Basis, die beiden Fußspitzen. Ich vergleiche jede Ergänzung und sehe, daß alles stimmt. Nur fällt mir auf, daß die angeblich ergänzten Fußspitzen außerdem noch verstümmelt und sogar auf der Oberfläche verwittert sind, daß sich überhaupt die Verwitterung auch über einige Ergänzungen erstreckt, während andre durch parallele Meißelhiebe eine andre Behandlung erhalten haben. Das erschien mir seltsam, denn es stimmte nicht recht mit andern Antiken dieser Art überein, wo ja die ergänzten Teile immer glatt und modern aussehen. Auch die Fugen zwischen den alten Teilen und den neu angefügten Stücken scheinen mir etwas mehr zu klaffen, als das sonst bei ähnlichen Gelegenheiten der Fall zu sein pflegt. Ich ziehe mein Messer aus der Tasche und taste in die eine Fuge, dann in alle andern hinein. Wer beschreibt mein Erstaunen, als ich sehe, daß alle diese angeblichen Fugen gar keine wirklichen Fugen, sondern eingeritzte Linien sind, die nur ein ganz klein wenig unter die Oberfläche in den Marmor hinein reichen, daß wir es also gar nicht mit wirklichen Ergänzungen, sondern mit Scheinergänzungen zu thun haben!

Was konnte der Bildhauer mit einer solchen Behandlung bezweckt haben? Doch nur, die Statue antik erscheinen zu lassen. Also eine moderne Statue, frühestens aus der Renaissance, die zur Antike zugerichtet, das heißt gefälscht war! Sich davon überzeugen und den Namen Michelangelos aussprechen war natürlich

eins. Ich wäre vielleicht auch sonst darauf gekommen, da ich mich für Michelangelo immer besonders interessiert hatte, aber die Notiz Dütschkes hatte die Geschichte ein klein wenig „über die Schwelle meines Bewußtseins“ gehoben, und so vereinigte sich die sinnliche Wahrnehmung bestimmter technischer Eigentümlichkeiten mit einer dunkeln Erinnerung, und blitzartig entstand aus diesem Zusammentreffen der Gedanke: Das kann nur der verloren geglaubte schlafende Amor Michelangelos sein! Michelangelo hatte die Statue zunächst mit den eingeritzten Fugen versehen und außerdem kleine Verstümmelungen vorgenommen, sie dann in die Erde gelegt oder ihr durch Wasser, Essig oder irgend ein ähnliches Mittel eine leicht verwitterte Oberfläche beigebracht und schließlich noch einige dieser Scheinrestaurationen, nicht alle, mit dem Meißel geglättet. Die Fälschung war also einerseits geschickt genug gemacht, was ja auch schon daraus hervorging, daß sich der Kardinal Riario durch sie hatte täuschen lassen, und sie außerdem drei Jahrhunderte lang in Turin von allen Archäologen und Kunstkennern für antik gehalten worden war. Andererseits zeigte sie doch wieder eine gewisse unbekümmerte Sorglosigkeit im einzelnen, woraus sich erklärte, daß der Kardinal nachträglich den Betrug merken und ich den modernen Ursprung der Statue entdecken konnte. Gerade das entsprach aber recht eigentlich dem, was wir von einer Fälschung des jugendlichen Michelangelo voraussetzen müssen. Dieser war ja kein professioneller Fälscher, und er hatte auch in diesem Falle dem Drängen des Medici gewiß nur deshalb nachgegeben, weil er einmal sehen wollte, ob sich wohl jemand fände, der ein Werk von seiner Hand für antik halten würde. Für ihn war diese Fälschung mehr ein Virtuosenstückchen, ein Wettstreit mit der Antike als ein wirklicher Betrug. Der Betrüger war der Medici, Michelangelo nur der Schelm, der die Leute gern an der Nase herumführte.

Alles das ging mir im Kopfe herum und befestigte mich immer mehr in der Überzeugung: Ein schlafender Amor aus Marmor, der in dieser Weise zur Antike zugerichtet ist, noch dazu von so vorzüglicher Arbeit kann nur der des Michelangelo sein. Und nun sah ich denn auch eine Menge Züge des buo- narrotischen Stils, und es wurde mir mit einemmale klar, warum mich das Werk künstlerisch so gepackt hatte, und je länger ich es betrachtete, um so mehr packte und schließlich gar nicht mehr losließ.

Ich stürzte mich nun natürlich sofort in die Archive und Bibliotheken Turins, suchte an Litteratur über die Geschichte der Sammlung aufzutreiben, was überhaupt aufzutreiben war, in der Hoffnung, eine Notiz über ein Werk Michelangelos in den herzoglichen Sammlungen des sechzehnten Jahrhunderts zu finden: alles vergeblich. Die Statue hatte in Turin immer als Antike gegolten, und es ließ sich wahrscheinlich machen, wenn auch nicht sicher beweisen, daß sie im Jahre 1583, zusammen mit einer größern Antikensammlung, vom Herzog Carlo Emanuele von Savoyen in Rom erworben worden war. Natürlich

bewies das nichts gegen die Urheberchaft Michelangelos, da ja der römische Kunsthändler, in dessen Besitz sie 1496 geblieben war, offenbar die Absicht gehabt hatte, sie wieder als Antike zu verkaufen. Und es wäre schon denkbar, daß sie so von Hand zu Hand weitergewandert und schließlich auch einmal als Antike nach Turin gekommen und an dem wenig kunstsinigen Hofe der Herzöge von Savoyen immer als solche angesehen worden wäre.

Alles das schien mir ungeheuer plausibel, und freudestrahlend publizierte ich nach meiner Rückkehr meine Entdeckung in der Zeitschrift für bildende Kunst von 1883. Meine Beweisführung muß für die Fachgenossen absolut nichts Überzeugendes gehabt haben. Ein paar von ihnen nahmen zwar Notiz davon, und durch eine Bemerkung in der zweiten Auflage von Springers *Rafael und Michelangelo* wurden die, die sich überhaupt für Michelangelo interessierten, wenigstens darauf hingewiesen, sodaß sie sich nicht mit einfachem Übersehen entschuldigen konnten. Aber diese ersten Bemerkungen waren so nichtsfagend und vorsichtig gefaßt, daß sich zuweilen kaum daraus entnehmen ließ, ob man mir nun zustimmte oder nicht. Die Fachgenossen aber, die mir brieflich zugestimmt hatten, ließen öffentlich nichts von sich hören. Offenbar wollte sich keiner engagieren; jeder erwartete von dem andern das entscheidende Wort.

Diesem ergötzlichen Schauspiel wurde mit einemmal ein Ende gemacht durch einen Aufsatz des Herrn Adolfo Venturi in der italienischen Zeitschrift *Archivio storico dell' arte* von 1888. Venturi, der damals schon als einer der besten Kenner der italienischen Kunst galt und die Turiner Sammlungen sicher gesehen hatte, jedenfalls in den fünf Jahren, die seit meiner Entdeckung verflossen waren, einmal in Turin gewesen war, stritt meine technischen Beobachtungen rundweg ab, erklärte die Statue für ein Werk der spätern Renaissance von groben und leeren Formen und wies, wie er glaubte, überzeugend nach, daß der Amor Michelangelos von Mantua nach England gekommen und dort verschollen sei.

Damit war diese Frage für sämtliche Fachgenossen, insbesondre die deutschen, abgethan. Roma locuta erat, damit war die Sache entschieden. Man legte meine Entdeckung zu den Toten, und es war noch nicht einmal ein Begräbnis erster Klasse, das man ihr zu teil werden ließ. Von da an war in der einschlägigen Litteratur nirgends mehr davon die Rede. Der Turiner Amor existierte überhaupt nicht mehr. Mehrere Auflagen von Grimms *Michelangelo*, Burckhardts *Cicerone*, der Reisehandbücher für Oberitalien von Wädeler und Gsell-Fels, mehrere Monographien über die Jugendwerke Michelangelos sind seitdem erschienen, und in keiner (mit einer einzigen Ausnahme) wird meine Entdeckung auch nur erwähnt — ein seltnes Zeugnis für die Selbstständigkeit und Urteilsfähigkeit der deutschen Forschung gegenüber einem italienischen Machtspruch. Denn ich kann doch nicht annehmen, daß keiner der Fachgenossen seit 1883 in Turin gewesen wäre, das ja schon durch seine reiche und

interessante Pinakothek jeden Kunsthistoriker anziehen muß. Aber man hielt es offenbar nicht für der Mühe wert, in das Antikenmuseum zu gehen und meinen Amor anzuschauen, und wenn man es that, so sah man nicht ordentlich hin. Die Statue und ihr Entdecker wurden als *quantité négligeable* behandelt. Und in Turin selbst vergaß man allmählich meine Entdeckung ganz. Obwohl ich meine Abhandlung an die Direktion des Museo di antichità der Accademia delle scienze geschickt hatte, und der damalige Direktor des Museums, Fabretti, auch in den Schriften der Akademie darauf zu sprechen gekommen war, regte sich doch keine Hand, die längst als Renaissancewerk anerkannte Statue aus dem Antikenmuseum zu entfernen oder sie durchreisenden Kunsthistorikern als modernes Werk kenntlich zu machen, wodurch sich vielleicht das Urtheil allmählich hätte klären können. Keiner von all den Fremden, die seitdem in Turin gewesen sind, erfuhr auch nur mit einem Worte, daß dort eine Statue stünde, die von irgend einer Seite mit dem berühmten Amor des Michelangelo identifiziert worden sei.

Alle diese Fremden thun mir von Herzen leid. Denn niemand versäumt gern ein Original von Michelangelo zu sehen, noch dazu ein so schönes und interessantes, an das sich eine der amüsantesten Künstlergeschichten der Renaissance anknüpft. Aber was konnte ich thun? Wenn die Herren in Turin durchaus kein Original von Michelangelo haben wollten, das sie noch obendrein nicht einmal zu bezahlen brauchten, so war das ihre Sache. Ich hatte keine Veranlassung, es ihnen zu oktroyieren. Und da ich sah, daß sich niemand für den Amor interessierte, verlor ich selbst das Interesse daran, zumal da ich seitdem nicht wieder in Turin gewesen bin. Ich tröstete mich schließlich mit einem Erfolg weniger und dachte in meinem Sinn: „Na, wenn nicht, denn nicht.“

Aber der Mensch denkt und — der Zufall lenkt. Genau vor zwei Jahren wurde mir von meinem Buchhändler eine Broschüre zugeschickt, „Michel-Angelo, historisches Genrebild in einem Aufzuge von Otto von der Pfordten.“ Es war eine geschickte Dramatisierung der erzählten Fälschungsgeschichte, natürlich in freier Behandlung, aber offenbar ganz bühnenwirksam arrangiert, und ich erfuhr auch, daß der Einakter schon am Karlsruher Hoftheater aufgeführt worden sei.

Was mich aber am meisten interessierte, ja mich sogar mit einer gewissen Nährung erfüllte, war, daß der Verfasser dieses Einakters seiner Ausgabe einen Holzschnitt meines Amor, des Turiner Amor beigegeben hatte, dieselbe Abbildung, die einst von mir in der Zeitschrift für bildende Kunst publiziert worden war. Wehmütige Gefühle regten sich in meiner Brust. Alte Zeiten stiegen vor meiner Erinnerung wieder auf, die alte unglückliche Jugendliebe ergriff mich von neuem. Hier war doch wenigstens ein Mensch, der mit dieser Liebe Mitleid hatte, der an diesen Amor glaubte! Sa es schien mir sogar, daß er durch meine Entdeckung zu seinem dramatischen Werke angeregt worden

sei. So hatte ich doch wenigstens einen Nutzen gestiftet. Wie konnte der Dichter aber so unvorsichtig sein, diese Turiner Entdeckung, an die außer mir kein Mensch auf Gottes Erdboden glaubte, für bare Münze zu nehmen, eine schlechte Statue der späten Renaissance seinen Lesern als Michelangelo vorzuführen, ja nach diesem Holzschnitt sogar für das Karlsruher Hoftheater einen schlafenden Amor derselben Komposition anfertigen zu lassen? Man sieht daraus, wie gleichgiltig mir im Laufe der Zeit der Amor geworden war. Ich glaubte selbst nicht mehr an ihn, und der Dichter that mir ordentlich leid, daß er auf meine höchst leichtsinnige und gänzlich unbegründete Entdeckung hineingefallen war.

Aber ich hatte beschlossen, den Einakter in einem geschlossenen Kreise aufzuführen zu lassen, und wollte bei dieser Gelegenheit ein paar Worte über die Statue vorausschicken. Ich schrieb deshalb nach Turin und fragte bei der Direktion des dortigen Altertümerversammlungsmuseums an, ob nicht ein Abguß der Statue existiere, indem ich nebenbei um Mitteilung darüber bat, was man jetzt eigentlich in den Kreisen der Turiner Gelehrten von ihr hielte. Man antwortete mir, ein Abguß existiere nicht, wohl aber eine Photographie von Brogi (dieselbe, nach der unsere erste Abbildung gemacht ist). Was die Meinung der dortigen Gelehrten betreffe, so könne man sich leider meiner Argumente für die Urhebererschaft Michelangelos nicht recht entsinnen, und ich möchte doch, da die Zeitschrift für bildende Kunst dort nicht vorhanden sei, mitteilen, worauf meine Hypothese beruhe.

Das that ich denn auch und erwirkte mir zunächst eine Bestätigung meiner technischen Beobachtungen und das Zugeständnis, daß die Statue in der That eine Fälschung der Renaissance sei. Man mochte aber inzwischen wohl den Artikel Venturis gelesen haben, und so erklärte man denn wie dieser die Statue für ein ziemlich ärmliches Werk der spätern Renaissance.

Inzwischen hatte ich mir die Photographie von Brogi kommen lassen und war wiederum von dem echt buonarrotischen Stil des Werkes frappiert. Ich stellte Vergleiche mit den Christuskindern des Madonnenreliefs in Florenz und London, sowie der Madonna von Brügge an, zog die nackten Putten der florentinischen Decke zum Vergleich herbei und kam wieder von neuem zu dem Resultat: Der Künstler, der in seinem spätern Leben diese Kinder gebildet hat, der kann sehr wohl, ja er muß sogar in seinem frühern den Turiner Amor gebildet haben. Ich ging die Litteratur noch einmal durch, fand mehrere neuere Bestätigungen archivalischer Art für meine Hypothese und überzeugte mich immer mehr, daß ich Recht gehabt hatte. Insbesondere war mir wichtig die schon erwähnte Korrespondenz mit Isabella von Este, aus der ganz deutlich hervorging, daß der Amor vier Spannen lang war und den Kopf auf die eine Hand lehnte. Nun schienen sich alle Glieder des Beweises ungezwungen zusammenzuschließen. Es konnte unmöglich Zufall sein, daß sowohl die

Statue Michelangelos wie die Turiner Statue ein schlafender Amor aus Marmor war, daß beide vier Spannen in der Länge maßen, daß beide den Kopf auf die Hand stützten, daß beide Antikesälschungen waren mit verwitterter Oberfläche, kleinen Verstümmelungen usw., daß endlich der Stil des Turiner Werkes ganz der des Michelangelo war, wie man ihn sich besonders in Anbetracht, daß es sich um eine Nachahmung der Antike handelte, denken mußte. Eine einzige dieser Übereinstimmungen hätte vielleicht auf Zufall beruhen können, alle zusammen nicht. Das schien mir entscheidend zu sein. Ich publizierte meine Entdeckung also noch einmal mit einer ganz ausführlichen und wie ich glaubte überzeugenden Begründung.\*)

Meine Beweisführung muß sehr ungeschickt gewesen sein, denn sie scheint wiederum die meisten Fachgenossen nicht überzeugt zu haben. Außer einigen brieflichen und litterarischen Zustimmungen kürzerer Art erschienen im Laufe der ersten anderthalb Jahre nach dem Druck meiner Broschüre zunächst drei Rezensionen, die nur referierten und nach Aufzählung meiner Gründe zu dem Resultat kamen, das sei ja alles sehr schön und überzeugend, aber — die Statue sei leider nicht von Michelangelo. Das lehre ein Blick auf meine Abbildungen und auf das Original. Ein Fachgenosse, der früher einmal den Jugendstil Michelangelos besonders eingehend analysiert hatte, meinte, die Statue sehe gar nicht aus wie eine Jugendarbeit. Sie zeige eine routinierte Maché, ein Formgefühl, das sich jeder bestimmten Anknüpfung an Michelangelos Frühstil entziehe. Die Formgebung sei „etwas schablonenhaft,“ und der Kopist „gebe die Bewegung des Originals so vollkommen genau wieder, daß die Annahme, es habe hier der junge Michelangelo gearbeitet, höchst auffällig scheinen müßte. Es wäre ein Fall ohne gleichen, daß er sich mit gebundenen Händen einem andern auslieferte. Entscheidend sei aber, daß die Turiner Figur in ihrer Art völlig anders erscheine, als die sichern Jugendarbeiten Michelangelos usw.

Andre wissen aber ohne Zweifel ebenso gut wie ich, daß gerade die Sucht, fremde Originale genau nachzuahmen, mit der Absicht, andre zu täuschen, für Michelangelos Jugend mehrfach bezeugt, ja geradezu für ihn charakteristisch ist. Wenn er also überhaupt einmal auf den Gedanken kam, eine antike Statue und dabei noch den antiken Stil nachzuahmen, so konnte er es unmöglich anders thun, als es hier geschehen ist. Ob das schön oder nicht schön von ihm war, ob dadurch unsre Vorstellungen von seinem gewaltigen individuellen Formenwillen gestört oder nicht gestört werden, ist dabei vollkommen gleichgiltig. Ist das der Fall, so werden wir eben unsre Anschauungen über Michelangelos Jugendstil ändern müssen. Vor allen Dingen sollen wir aber gar kein Urteil über die moralische oder ästhetische Berechtigung seines Verfahrens abgeben. Die Geschichte selbst ist uns ja historisch überliefert und aufs sicherste

\*) R. Lange, Der schlafende Amor des Michelangelo. Leipzig, E. A. Seemann, 1898.

bezeugt, daran ist ja gar nicht zu zweifeln. Wir sollen nur darüber urteilen, ob die Turiner Statue zu ihr paßt oder nicht. Und ich glaube, daß ich das doch einigermaßen bewiesen habe. Vielleicht wäre es klüger von mir gewesen, die objektiven Beweise, die technischen Indizien usw. mehr zurückzudrängen und dafür einen Subelhymnus auf die Schönheit der Arbeit anzustimmen. Wäre dieser noch dazu in dem orakelhaft-mystischen Tone gehalten gewesen, in dem man jetzt dergleichen Dinge vorzutragen pflegt, so hätte man mirs vielleicht geglaubt. Aber ich war unmethodisch genug gewesen, das objektiv Sicherere in den Vordergrund, das Subjektive, die Stilkritik in den Hintergrund zu drängen, und das konnte man mir nicht verzeihen. Es ist ganz wunderbar, wie sehr der Scharfsinn von Forschern, die gewohnt sind, nur mit Meinungen und Vermutungen zu operieren, nur geistreich an den Dingen hinzureden — ich spreche nicht persönlich, sondern allgemein —, durch einen scharfen historischen Beweis gereizt wird. Da sehen sie mit ihrer erst durch den Autor geschärften Kritik plötzlich jede kleine Lücke, und sofort heißt es: Der Beweis ist nicht vollständig geschlossen, folglich unhaltbar. Du lieber Gott, wenn man mit diesem Maßstab an alle kunsthistorischen Beweise der letzten Jahre herantreten wollte!

Außerdem hatte ich ja gerade ausführlich nachgewiesen, daß die Statue, wenn auch in der Komposition genau der Antike nachgeahmt, doch in der Durchführung des Einzelnen ganz frei, vollkommen neu nach der Natur durchmodelliert, und zwar in Michelangelos Stil durchmodelliert sei. Von einer sklavischen Kopie konnte also gar nicht die Rede sein. Ich hatte mehrere antike Statuen derselben Komposition abgebildet, um zu zeigen, wie unendlich hoch das Werk Michelangelos über sie hinausrage.

Aber alles das war umsonst gewesen. Die Statue war einmal nicht von Michelangelo und durfte nicht von ihm sein. Man hatte sie zwar nicht im Original gesehen, man kannte sie nicht, aber man mißbilligte sie. Nach den einen war sie für Michelangelo zu antik, nach den andern zu unantik, das heißt zu spät, zu dekorativ, zu barock. Das widersprach sich zwar, und schon dieser Widerspruch hätte die Herren stutzig machen sollen. Bewahre, man machte es wie der Vogel Strauß, steckte den Kopf in den Sand und wollte den Michelangelo nicht sehen.

Diesen Urteilen ist jetzt durch E. von Fabriczy der Boden unter den Füßen weggezogen worden. Er hat zusammen mit Ch. Loefer aus Florenz das Original besichtigt und berichtet über das Resultat in folgenden Worten: „Auf den ersten Blick erkannten wir das umstrittene Werk, und ebenso einmütig war unser Urteil über dessen Schöpfer, ein Urteil, dessen momentane Eingebung die genaue Untersuchung im einzelnen sodann durchaus bestätigte, nachdem die Statue zu diesem Zwecke an das helle Licht des Hofes gebracht worden war. Es ist kein Zweifel: Michelangelo ist ihr Schöpfer, und wir

haben in ihr seinen verloren geglaubten, der Antike nachgebildeten schlafenden Amor vor Augen.“ . . . „Es ist ja ganz unmöglich, den Reiz, den das echte Werk des Genius ausstrahlt, in Worte zu fassen. Kaum mag es gelingen, dem, der es nicht mit eignen Augen gesehen, durch Andeutung gewisser Eigentümlichkeiten in Auffassung und Formensprache, nicht etwa eine Vorstellung davon zu geben, sondern bloß die Faktoren anzudeuten, die auf die Gestaltung jenes oben erwähnten ersten Eindrucks entscheidend eingewirkt haben. Vor allem heißt es da: Geh hin und sieh selbst! Und ich bin überzeugt, daß dann das Urteil des Unvoreingenommenen, wofern er für plastische Schönheit überhaupt empfänglich ist, mit dem unsrigen übereinstimmen wird. . . . Schlagend ist die Übereinstimmung in der Empfindung für das Anmutige und Zarte in den Bewegungen unsers Putto mit dem Christuskind von Brügge und dem im Madonnenrelief des Nationalmuseums zu Florenz. Die Modellierung der Glieder in ihrer absoluten anatomischen Sicherheit ist vom allerhöchsten Schönheitssinn belebt. Und ihre vom Hauche warmen Lebens erfüllte Form ist auch eins der Geheimnisse des größten unter den Bildhauern der modernen Kunst. Wem aber außer ihm können wir die Zartheit und dabei doch das Große und Bestimmte in der Formengebung mit ihren feinen Übergängen zutrauen, wie wir sie in den Partien um den halbgeöffneten Mund, in der linken durch die kindliche Fülle des Fleisches herabgezogenen Wange, in der schwellenden Muskulatur der Oberschenkel, in der über den Fettpolstern gestauten Haut an Hand- und Fußknöcheln antreffen? Wem außer ihm den Reichtum der Durchbildung in den Muskel- und Fettschichten der Bauchpartien, die Kühnheit des ganzen so ungemein belebten Konturs an Hüfte und Schenkel der rechten Seite? Es ist ein Hochgenuß, die Finger über die Glieder des kleinen Gottes dahingleiten zu lassen und sich dessen bewußt zu werden, daß hier alles zu lebendigen Formen erweckt ist.“

Ich habe dem nichts hinzuzufügen und stehe nur vor einem psychologischen Rätsel, wenn ich mir vergegenwärtige, daß frühere Forscher dieselbe Statue, die Fabrizzy in dieser begeisterten Weise schildert, für ein grobes, leeres und plumpe Machwerk der Spätrenaissance erklären konnten. Und zwar teilweise Forscher, die in Italien leben, die die Sammlungen der größeren Städte Italiens schon von Amts wegen genau kennen, also auch den Amor im Original gesehen haben müssen. Dazu gehört z. B. Adolfo Venturi und wahrscheinlich auch der Anonymus R. in der italienischen Zeitschrift *L'Arte*, der der Ansicht ist, daß ein Blick auf das Original genüge, zu sehen, daß es nicht von Michelangelo sein könne!

Derartige Blamagen sind wohl geeignet, unsre Kunstkritik bescheiden zu machen. Man sieht eben daraus, daß es nicht genügt, sich das Wesen eines Künstlers nach der Form der Ohren und Fingernägel seiner Figuren einzuprägen, sich das zu merken, wodurch er sich von andern unterscheidet, sondern

daß man, um Kunstkritik zu üben, auch ein positives Gefühl für den innern Kunstgehalt eines Werkes haben muß, daß es nötig ist, die Formen des menschlichen Körpers aus lebendiger Anschauung zu kennen, sodaß man einer Statue sofort ansieht, ob sie aus einer wirklich künstlerischen Intuition hervorgegangen ist oder nicht.

Noch ein paar Bemerkungen über die jüngsten Schicksale der Statue. Da man von seiten der Turiner Museumsverwaltung meine Fragen mit großer Liebenswürdigkeit beantwortet hatte, schickte ich natürlich meine Abhandlung, als sie gedruckt war, auch an die dortige Direktion. Ich wußte zwar, daß man in Turin von Michelangelo nichts wissen wollte, aber ich hoffte wenigstens, daß man die Statue, die man nunmehr richtig als ein Werk der Renaissance erkannt hatte, aus dem Antikenmuseum herausnehmen und anderswo, etwa in der Pinakothek aufstellen würde. Wenn man ein Übriges thun wollte, so konnte man dabei ja auch irgendwie kenntlich machen, daß dies das Werk sei, das von einem deutschen Gelehrten, auf dessen Urteil man freilich nicht viel zu geben habe, mit dem bekannten Amor Michelangelos identifiziert würde. So in einer vorübergehenden Anwandlung von Größenwahn hatte ich sogar geglaubt, man würde die Statue vielleicht auf die große Turiner Landesausstellung des vorigen Jahres schicken und den Kunstkennern, die diese besuchten, auf solche Weise Gelegenheit geben, das Werk zu sehen und ihre Ansicht zu äußern.

Aber nichts von alledem. Ein paar archäologische Freunde, die zu Pfingsten des vorigen Jahres in Turin gewesen waren, hatten mir schon geschrieben, daß sie den Amor im Antikenmuseum vergeblich gesucht hätten. Und jetzt berichtet Fabriczy, die Statue sei bei Gelegenheit der im vorigen Jahre beendigten Neuordnung des Museums — ins Depot verwiesen worden, wo er selbst sie nur mit großer Mühe und durch besondrer Verwendung des Grafen Wesme in der Ecke eines halbdunkeln Raums, zwischen Antiken geringer Bedeutung, zwischen Skulpturfragmenten, leeren Glaskästen u. dergl. gefunden habe!

Ein Michelangelo ins Depot verwiesen! Das hat jedenfalls den Reiz der Neuheit und ist bisher noch nicht dagewesen. Man hat wohl schon von Bildern großer Meister wie Lionardo gehört, die aus den Depots herausgeholt und in den Museen ausgestellt worden sind — auch wenn sie nicht von ihnen waren —, aber daß man eine notorische Schöpfung von Michelangelo, über die nachgerade eine ganze Litteratur existiert, aus den Ausstellungssälen ins Depot verweist, das entbehrt wirklich nicht einer gewissen Originalität. Und diese Statue ist bei der im Jahre 1894 begonnenen und jetzt vollendeten Neuordnung der Antikensammlung offenbar nicht deshalb aus dem Museum ausgeschieden worden, weil sie tausendmal besser ist als alle ihre römischen Statuen zusammengenommen, sondern weil man sie für schlechter hielt. Für wie schlecht muß man sie wohl gehalten haben, wenn man es nicht einmal notwendig

gefunden hat, sie anderwärts aufzustellen, sondern sie seit Jahren in einem staubigen Winkel des Depots verkommen läßt! Es mag ja schmerzlich für die Turiner sein, von einem Ausländer auf einen Michelangelo aufmerksam gemacht zu werden, den sie seit Jahrhunderten im eignen Hause haben, ohne es zu wissen. Die verletzte Eitelkeit sollte aber nicht soweit gehn, daß man sich in dieser Weise an einem Künstler wie Michelangelo versündigt.

Nur dieser Umstand giebt mir Veranlassung, auf die ganze Frage, die für mich eigentlich seit meiner letzten Abhandlung abgethan ist, noch einmal zurückzukommen. Man hat mich in Turin nicht hören wollen, solange es Zeit war. So mag man mich denn jetzt in einer Form hören, die den Herren vielleicht weniger angenehm ist. Ich werde solange über den Amor des Michelangelo in Turin schreiben und meine Behauptung wiederholen, bis die Italiener sich von ihrer Richtigkeit überzeugt und der Statue einen Ehrenplatz in der Turiner Pinakothek angewiesen haben.

Sollten sie dies aber dennoch nicht thun, so hätte ich eine Bitte an die Berliner Museumsverwaltung. Sie hat vor längern Jahren den berühmten Giovannino des Grafen Rosselmini in Pisa für 107000 Franken erworben, was ihr nur dadurch ermöglicht worden war, daß auf dem Michelangelo-Kongreß des Jahres 1875 in Florenz die Mehrzahl der anwesenden Forscher, besonders die Bildhauer, dieses wundervolle Werk dem Michelangelo abgesprochen hatten. Sie möge jetzt die Turiner Statue zunächst mit Erlaubnis des italienischen Unterrichtsministeriums abformen lassen und dann, nachdem sie sich von der Richtigkeit meiner Zuweisung überzeugt hat, bei den italienischen Fachgenossen einen Kongreß in Turin anregen, auf dem die Frage vor dem Original zu entscheiden wäre. Fällt die Entscheidung der italienischen Forscher, wie vorausszusehen ist, negativ aus, so ergiebt sich die Folgerung für uns von selbst. Denn es kann den Italienern doch unmöglich etwas daran liegen, ein schlechtes Werk der späten Renaissance dauernd in dem staubigen Winkel eines Depots herumliegen zu haben, wenn andre es für einen Michelangelo halten, und sie durch einen Verkauf die Mittel bekommen könnten, sich einige andre schöne Dinge dafür zu erwerben. Durch diplomatische Vermittlung ließe sich ein Ankauf vielleicht ermöglichen, und in Berlin würde man die Statue dann wahrscheinlich nicht in den staubigen Winkel eines Depots stellen.

