



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries
and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>

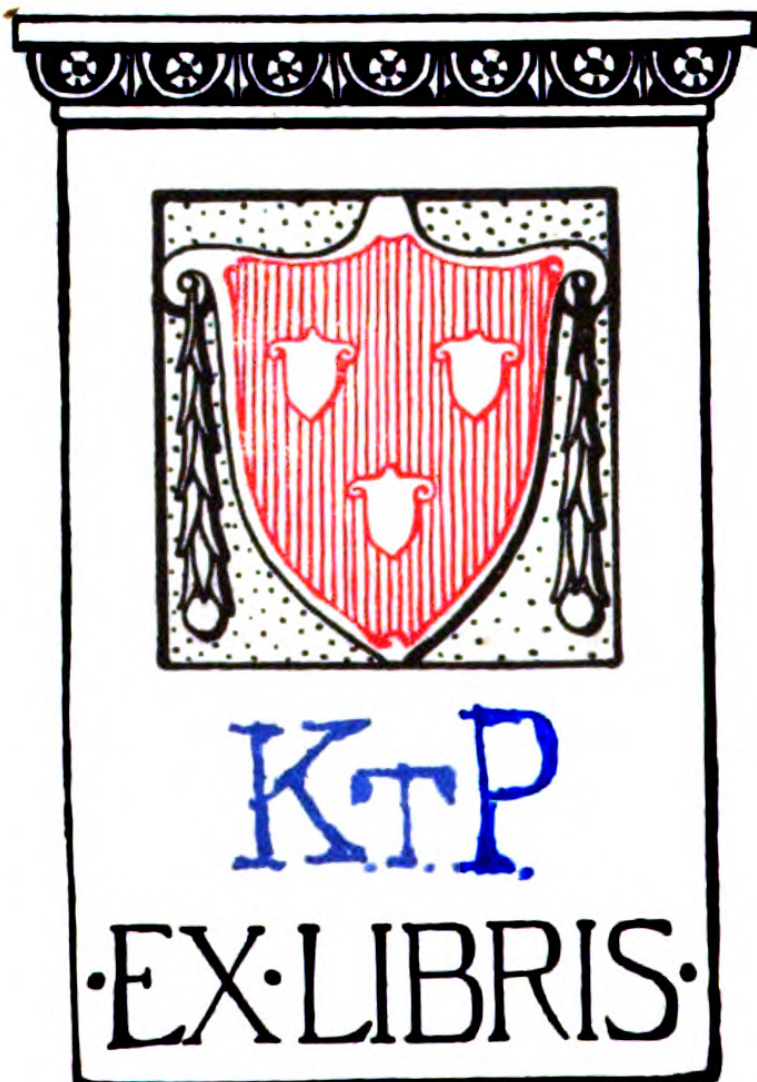


This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-
ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

N.C.

931.9

Cel. F.





305612483W



DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIRTER
MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON
· RICHARD MUTHER ·

· VIERUNDVIERZIGSTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

- Band 1. LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER
- Band 2. DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von CORNELIUS GURLITT
- Band 3. BURNE-JONES von MALCOLM BELL
- Band 4. MAX KLINGER von FRANZ SERVAES
- Band 5. AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN
- Band 6. VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
- Band 7. EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JUL. MEIER-GRAEFE
- Band 8. DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von RICHARD MUTHER
- Band 9. LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER
- Band 10. AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE
- Band 11. DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JUL. MEIER-GRAEFE
- Band 12. WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN
- Band 13. DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte – Sein Einfluß von FRIEDR. PERZYŃSKI
- Band 14. PRAXITELES von HERMANN UBELL
- Band 15. DIE MALER VON MONTMARTRE [Willetta, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI
- Band 16. BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER
- Band 17. JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER
- Band 18. ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
- Band 19. JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER
- Band 20. GIORGIONE von PAUL LANDAU
- Band 21. GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG
- Band 22. DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE
- Band 23. VELASQUEZ von RICHARD MUTHER

Fortsetzung auf nächster Seite

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 62.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen ferner:

- Band 24. NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS
Band 25. CONSTANTIN MEUNIER v. KARL SCHEFFLER
Band 26. ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT
Band 27. HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM
Band 28. PSYCHOLOGIE DER MODE von W. FRED
Band 29. FLORENZ UND SEINE KUNST von GEORG BIER-
MANN
Band 30. FRANCISCO GOYA von RICHARD MUTHER
Band 31. PHIDIAS von HERMANN UBELL
Band 32. WORPSWEDE (Hans am Ende, Fritz Mackensen, Otto
Modersohn, Fritz Overbeck, Karl Vinnen, Heinrich
Vogeler) von HANS BETHGE
Band 33. JEAN HONORÉ FRAGONARD von W. FRED
Band 34. HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER von OSCAR
BIE
Band 35. ANDREA DEL SARTO von EMIL SCHAEFFER
Band 36. MODERNE ZEICHENKUNST von OSCAR BIE
Band 37. PARIS von WILHELM UHDE
Band 38. POMPEJI von EDUARD VON MAYER
Band 39. MORITZ VON SCHWIND v. OTTO GRAUTOFF
Band 40. MICHELANGELO von HANS MACKOWSKY
Band 41. DANTE GABRIEL ROSSETTI v. H. W. SINGER
Band 42. ALBRECHT DÜRER von FRANZ SERVAES
Band 43. DER TANZ ALS KUNSTWERK von OSCAR BIE
Band 44. CELLINI von W. FRED
Band 45. PRÄRAFFAELISMUS von JARNO JESSEN
Band 46. DONATELLO von WILLY PASTOR
Band 47. FÉLICIE ROPS von FRANZ BLEI

Weitere Bände in Vorbereitung

*Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen
und Vollbildern in Tonätzung, kartoniert à Mk. 1.25
in Leinwand gebunden à Mk. 1.50
ganz in Leder gebunden à Mk. 2.50*

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 62.



NIKE

FIGURE 2. NIKE, MARBLE, 1900-1910



❖ BARD. MARQUARDT & CO. ❖



B SEP 1949



enn indem man einen merkwürdigen Menschen als einen Teil eines Ganzen, seiner Zeit oder seines Geburts- und Wohnortes betrachtet, so lassen sich gar manche Sonderbarkeiten entziffern, welche sonst ewig ein Rätsel bleiben dürften.“ In diesen Sätzen, die eine wissenschaftliche Methode der nächsten Generationen vorweg aussprechen, gibt Goethe, der für uns Deutsche der große Mittler Cellinis war, das Zentrum seines Interesses für diese Gestalt zu erkennen, die, wie er ein andermal sich ausdrückt, „einer wilden und grotesken Welt angehörte“. Die Selbstbiographie Benvenuto Cellinis ist für den Kreis Goethescher Anschauungen und Kulturgefühle das Bild des repräsentativen Menschen der Renaissance.

Dieses ungestüme, zornige, räsonierende, auf einen hochmütig anmaßenden Künstlerton gestimmte Buch gibt für eine Zeit, deren Bildwerke uns stärkere Eindrücke schaffen als deren Literatur, eine Anschaulichkeit, die aus unpersönlicheren wenn auch vielleicht künstlerisch höherstehenden Schöpfungen nicht so heftig und eindringlich zu holen ist. Es fehlt heute nicht mehr an Memoiren der verschiedenlichsten Zeiten, den oder jenen Stand malend. Von Brantôme, dem frechen spanischen Franzosen, führt über die zahllosen Bände aus dem achtzehnten Jahrhundert eine reiche Kette durch das Leben aller Menschengeschichten. Berühmte und Unberühmte, musisch und amusisch Veranlagte haben die Reflexe der Zeiten aufnotiert, aber kein bisher veröffentlichtes Werk kann für jedermanns Auffassung ein so breites und buntes Bild einer bewegten und vielfältigen Epoche geben als dieses ‚Leben des Benvenuto Cellini, von ihm selbst aufgezeichnet‘ und seit vielen Jahrhunderten eine berühmte und außerordentlich unterhaltsame Quelle für die Renaissancekunde.

Der Mann, der also ein reiches Leben geführt hat, und in seinem 48. Lebensjahre daran-



Bildnis im Besitz von Eugène Piot in Paris.

BENVENUTO CELLINI
NACH EINEM AUF PORPHYR GEMALTEN BILDNIS

gegangen war, es aufzuzeichnen, ist der berühmteste Goldschmied und einer der gepriesensten Bildhauer aller Zeiten gewesen, wenn auch von seinen Werken viel weniger Menschen wissen als von seinem Leben. Er hat in Florenz dem Cosimo gedient, in Rom den Päpsten und ist am Hofe Franz I., des großen französischen Königs und Vaters der Künste, in die galanten Fährlichkeiten einer regsamen und sonderlichen Welt verwickelt gewesen. Er hat viele große Künstler gekannt und ist als bezahlter Soldat auf den Wällen gestanden. Er hat mit Jünglingen und Frauen von mancherlei Natur leidenschaftliche und scherzhafte Beziehungen gehabt, hat gemordet und ist im Kerker gelegen, war am französischen und andern Übeln krank, hat Geister beschworen und sich Taubenblut durch die Augen fließen lassen, er hat Steine geschnitten, Bronze gegossen, Marmor gebosselt und Traktate so gut wie Sonette aufgezeichnet. Nichts Menschliches seiner Zeit war ihm also fremd, und wir atmen die ruhelose Luft des 16. Jahrhunderts mit ihm, wenn die Seiten aufgeschlagen sind, auf denen — nach dem klugen Worte des Oskar Wilde — „dieser prachtvolle

Renaissance-Verbrecher die Geschichte seines Glanzes und seiner Schande aufrollt“. Jene Seiten, „die der Welt mehr Lust geschenkt haben als die schlafende Nymphe, die er für Franz I. in Bronze gegossen hatte oder selbst als der grün und golden schimmernde Perseus, der in der offenen Loggia von Florenz dem Monde den tödlichen Schrecken weist, der Leben zu Stein wandelt“.

Ja, jenes Gefühl einer großen Zeit und einer starken Persönlichkeit, die ihr Leben frei zu allen Erschütterungen führt, sich keine Seite ihrer Natur durch Bedenklichkeiten verkümmern läßt, und beim Austritte aus dem Dasein alle Kräfte hat spielen lassen, — diesen seltenen Eindruck, der manchen Zuschauer des Lebens wieder für einige Zeit aufstachelt und erfrischt, bietet die Vita mehr als irgendein klassisches Werk von der Hand des Benvenuto Cellini. Man darf nicht kurzweg und schlechthin sagen, daß es die Renaissance ist, in deren Taumel wir eintreten, deren Wirrheit, schillernde Pracht und moralische Gelöstheit wir empfinden. Goethe zwar hat Cellini ganz als Renaissancemenschen genommen, ihn auch etwas zu solchem Ende um-

stilisiert. Das soll nicht hindern zu erinnern, daß dieser Mensch, dessen Rauflust, dessen Heidentum, dessen Freundschaften und auch manche künstlerische Anlagen ganz die Temperatur der Hochrenaissance haben, an der Grenze der Zeiten steht und sein Dasein so gut wie seine Arbeiten eines wesentlichen Barockeinschlages nicht entbehren. Ja gerade dieser Steigerung, die dem Charakter einer überreifen Kultur entspringt, wird man die ungezügelte, zum letzten getriebene Frische der Erlebnisse und Eindrücke zu danken haben.



Eine kluge, wägende, zugleich aber jedem schnellen Affekt gehorchende Zeit. Schöne Männer, die auf ihre Vaterstadt Florenz stolz sind, die letzten Jahrzehnte zur Veredelung ihrer Daseinsformen genutzt haben, in einer tiefen Beziehung zur Kunst stehen und dabei rasche Gelenke haben, wenn es gilt, mit dem Dolche ein Gefühl durchzusetzen. Kluge Handelsleute und Staatsmänner mit den feinsten Nerven für jeden

Genuß. Dichterischen Sentimentalitäten ergeben und dabei fernab von jeder Gefühlseligkeit gegenüber dem Leben und dem Tod. Pest und Krieg sind zu häufig, als daß man der Existenz des Nächsten einen großen Wert geben, ein anhaltendes Nachdenken weihen könnte. Ein schönes Leichenbegängnis, und dann ist die Sonne stärker als die Nacht. Dem eigenen Dasein mißt man aber den Wert reichlich zu; dennoch aber liegt den Persönlichkeiten weniger am physischen Leben als an der Unsterblichkeit. Der Ruhm der Enkel scheint allen das trefflichste Ziel des Lebens. Daher ergibt sich die Lust an Bildnissen, an Bauwerken und künstlerische Taten, die in ferne Tage weisen sollen, die Lichtwerfer des Ruhmes sind. Es ist die Zeit, in der jeder Mensch mit irgend gesteigertem Empfinden jenes Bedürfnis zuvörderst in sich trägt, das Goethe (bei anderem Anlaß) mit den Worten umschreibt: „Mir kommt vor, das sei die edelste von unseren Empfindungen: die Hoffnung, auch dann zu bleiben, wenn das Schicksal uns zur allgemeinen Non-Existenz zurückgeführt zu haben scheint.“ Das spürte im Beginne des 16. Jahrhunderts



Florenz, Loggia del Lanzi

PERSEUS MIT DEM HAUPT DER MEDUSA

fast jeder. Doch nicht auf eine christlich-metaphysische Weise, wenigstens nicht, so lange die Gesinnung den Künstlern hold war.

Auf eine sonderbare Art stand man ja zu seinem Gotte. Man holte ihn zu verbrecherischen Schwüren herbei, nahm ihn als Schützer bei Unternehmungen, die mit frommen Gefühlen nicht das geringste zu tun hatten. Die Künstler selbst, die ihr Lebtage ihre Phantasie und Formgabe zur Darstellung heiliger Gestalten und Vorgänge spielen lassen mußten, hatten nicht allzu oft eine christliche Art zu sehen oder gar ihr Leben zu führen. Die Erscheinung der weltlichen Päpste ist vor aller Augen; wenn die Statthalter Jesu Stierkämpfe und Maskeraden veranstalten, hält kein Band nazarenischer Strenge die sündige Menschheit. War man außermenschlichen und übermenschlichen Neigungen ergeben, so ging der Weg trotz allen Verboten und Strafen zu Zauberern und Geisterbeschwörern, an die manche freie Persönlichkeit glaubte. Dazu brachte noch die Lust an den hellenischen Ausgrabungen, die dem Erdreich entnommen wurden, ein wunderschönes heidnisches Gefühl von Kunst und Lebens-

freude, das dem Hofe der Medicäer ebenso entsprach wie der flutenden Internationalität, die in den Künsten und Literaturen den Ton anzugeben beginnt. Eine heitere und ungenierte, im treuen Wortsinn schamlose Welt sieht man die blumenreiche, stolze Stadt erfüllen. Man erfährt, wie Michelangelo, Cellini und Genossen in warmen Sommernächten durch Florenz' Straßen zogen, um die Stegreiflieder des jungen Pulci zu hören. Dessen Vater aber war geköpft worden, weil er sich seiner eigenen Tochter nicht enthalten hatte, und er selbst stak tief in den französischen Übeln. Derlei verschweigt man so wenig von anderen wie von sich selbst. Es ist so wenig erstaunlich, wie allerhand erotische Neigungen. Man hat seine Mädchen, nennt sie Krähen, dann und wann fühlt einer sich eher einer Jünglings-schönheit geneigt, der Ton bleibt natürlich, ungeniert, und so gut wie Lionardo in sein Tagebuch die reichen Geschenke einträgt, die er einem geliebten Knaben gibt, erzählt eine vornehme Frau in ihren Briefen von einem anständigen Mädchen, das sie kennen lernt, detailliert: Sie hat gute Brüste, und so weiter. Man lebt

eben Boccaccio und Aretino, statt ihn verstohlen in sekreten Exemplaren zu lesen. Dieses „große, schöne, heitere Leben“ nimmt ein Ende, gerade in der Epoche Benvenuto's; um mit Goethe zu sprechen, dessen Noten zu Cellini ein Wegweiser von unerreichbarer Prägnanz sind: „ihm setzt sich ein fratzenhaftes, phantastisches Ungeheuer, der Mönch Savonarola, undankbar, störrisch, fürchterlich, entgegen und trübt pfäffisch die in dem medicäischen Hause erbliche Heiterkeit der Todesstunde. Eben dieser unreine Enthusiast erschüttert die Stadt . . .“ „Dieser unreine Enthusiast“ — man verweile bei dem Urteile, das die Gestalt des Kunstfeindes blitzhell gibt. Die heidnischen Schönheiten werden zerstört, eine unsinnliche Kunst darf allein das Licht sehen. Die Philosophie drängt sich in das Reich der Sinnlichkeiten und die Renaissance ist zu Ende gelebt. Natürlich ist da kein Strich vom Heute zum Morgen; nur die Geschichte trennt dogmatisch, das Leben fließt.



on den Lastern seiner Zeit wird wohl dem Cellini keines gemangelt haben; doch darf man dieses Wort vom Laster um keinen Preis auf seinen moralischen Gehalt hin auspressen. Alle ethischen Beziehungen müssen ausgeschaltet werden, will man mit Lust und Gewinn die Persönlichkeit dieses Sittenschilderers, Bravo, Prahlers, Goldschmiedes, und glaubt man ihm nur ein wenig: neben Michelangelo größten Bildhauers betrachten. Er selbst spricht allerdings von moralischen und sozialen Absichten, die ihn zu Taten getrieben, dann zur Abfassung der Vita gedrängt haben, als er sich auf der abfallenden Lebenslinie ertappte. Aber schon sein erster italienischer Herausgeber — man wandelte allerdings in der trockenen Zeit des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts — warnt den Leser vor blindem Glauben und blinder Nachahmung, ersucht, daß man ihn „nicht verdamme, weil er eine Schrift herausgebe, worin einige Handlungen teils des Verfassers, teils seiner Zeitgenossen erzählt sind, woran man ein böses Beispiel nehmen könnte“.



Florenz, Loggia dei Lanzi

PERSEUS (UNTERER TEIL)
DIANA — JUPITER

An den bösen Exempeln lerne man eben das Gute zu tun, fährt er in der nicht wenig pharisäischen und ängstlichen Art seiner Zeit fort, die ja auch den Aretino schnalzend las und erklärte, das sei aus pädagogischen Gründen gut, nämlich der Abschreckung wegen.

Dieser erste Druck der „Vita“ erschien verhältnismäßig sehr spät, 1728. Aber schon vorher war das Manuskript sehr berühmt gewesen, wurde oft zitiert, ja bei der Abfassung des Wörterbuches der Accademia della Crusca als Quelle benutzt. Trotzdem existierte es nur in seltenen handschriftlichen Kopien, und das Original war durch viele Jahrzehnte ganz verschollen. Vom ersten Besitzer Lorenzo Maria Cavalcanti war es dem Sohne Andrea vermacht worden, der es niemandem zeigte und auch, wie eine ausdrückliche Anmerkung im Manuskript sagt, um den Wert nicht zu schmälern, keine Abschriften zu nehmen gestattete. Erst in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts wurde der Codex von einem Bücherfreunde Luigi di Poirot gefunden und der Florentiner Biblioteca Medico-Laurenziana vermacht, wo man ihn jetzt sehen kann. Es ist ein 520 Blatt starker Band, in

blaugrünes Leder gebunden, einige Seiten zu Beginn von Cellinis eigener Hand geschrieben, der Rest, wie die Vorrede bestätigt, diktiert. (Näheres über die Geschichte der Vita mag man in dem von mir veranstalteten, im gleichen Verlage erscheinenden Neudruck des ‚Leben von Benvenuto Cellini, übertragen von Goethe‘, finden; es ist ja im übrigen selbstverständlich, daß jeder, der sich um Cellini kümmert, den Goetheschen Text und Anhang vielmals gelesen hat.) Die im 18. Jahrhundert veröffentlichten Drucke sind jedenfalls nach einer Kopie veranstaltet worden und weisen einige unwesentliche Veränderungen auf. Goethe hat eine Ausgabe von Pietro Martello, die mit dem falschen Druckort Köln (in Wahrheit erschien das Buch in Neapel) herausgekommen war, benutzt, um zuerst 1795 und 1796 für die „Horen“ einen Auszug zu übersetzen. Das Motiv war: „Als ich mich in die Kunstgeschichte von Florenz einbürgerte, ward mir Cellini wichtig, und ich faßte, um mich dort recht einzubürgern, den Entschluß, seine Selbstbiographie zu übersetzen.“ Diese Auszüge wirkten merkwürdigerweise nur auf einen kleinen Kreis. Schiller sagt allerdings:

„Mir, der so wenig Gelegenheit hat, von außen zu schörfen und die Menschen im Leben zu studieren, hat ein solches Buch einen unschätzbaren Wert.“ Aber Cotta, der Verleger, klagt doch: „Es hat in unserer Gegend gar zu wenig gefallen . . .“ und muß 1802 erst zu einer vollständigen Buchausgabe überredet werden, die dann 1803 in Tübingen mit den inzwischen entstandenen Anmerkungen erscheint. Nicht ohne daß schon vorher (1798) nach der Veröffentlichung in den „Horen“ ein dreibändiger Raubdruck erschienen wäre mit dem bezeichnenden Titel „Eine Geschichte aus dem sechzehnten Jahrhundert.“ Erst nach der Goetheschen Veröffentlichung, die Cellini dem deutschen Volke bekannt machte, erschien 1829, als man die Originalhandschrift gefunden hatte, von Francisco Tassi herausgegeben, der erste kritische Text, samt den Traktaten, Briefen und Sonetten Cellinis, und seitdem sind natürlich italienisch wie deutsch vielfach Neudrucke herausgegeben worden. Eine englische Übersetzung war der deutschen zuvorgekommen; sie erschien 1771 von Thomas Nugent. Eine französische erwähnt Goethe; sie soll vom General

Dumouriez unternommen worden sein, ist jedoch nie veröffentlicht worden; erst 1822 kam der erste französische Druck heraus. Auch ungarische und holländische Ausgaben sind bekannt. Die Deutschen begnügen sich begreiflicherweise mit der Goetheschen Übertragung, trotzdem vieles in ihr weit mehr goetheisch ist als im Tone des Cellini. Für uns ist die von Goethe umgegossene Vita eben ein Kunstwerk für sich, das wir nicht mehr an der Worttreue messen können. Es gibt die Essenz dieser Natur in ihrer Spiegelung in Goethe. Weit mehr den Renaissance-Cellini, als er wirklich war; das Barocke, das in seinem Wesen stark, in seinen Werken weit heftiger noch auftrat, hat Goethe fast unterdrückt, sicherlich wenig betont haben wollen. Dem entspricht der Ton, der im Original noch hochfahrender, brausender, grotesker, für uns oft lächerlich ist. Demgegenüber geben Sätze wie der (im fünften Kapitel des ersten Buches): „Denn Gott und die Natur haben mir die glücklichste Gabe, eine so gute und wohlproportionierte Komplexion gegeben, daß ich damit frei alles, was mir in den Sinn kam, ausrichten konnte“ — und ähnliche wird man auf



Florenz, Loggia dei Lanzi
PERSEUS (UNTERER TEIL)
MINERVA

jedem Bogen finden — viel mehr die Goethesche Durchdringung des Cellinischen Ausbruches, als diesen selbst. Wie ja natürlich. Dadurch wird uns das Werk nur noch teurer, umsomehr als die Lektüre der Vita ja neben kulturgeschichtlichen Interessen der Freude an einer raren Persönlichkeit dient, die auf solche Art durch ihren Vermittler uns näher gerückt ist.



Benvenuto ist aus Florentiner Blut geflossen; seine Vorfahren, „den Waffen ergeben und die tapfersten Leute“ nennt er sie, findet man als Bürger der Gemeinde von Fiesole. In den schönsten Hängen und Tälern Umbriens haben sie also mancherlei Abenteuer durchgefochten. Der Vater scheint sich allerdings der Waffen entwöhnt zu haben; er ist als Elfenbeinschnitzer tüchtig und der Musik geneigt. Sein Stolz ist, neben manchem wohlhabenderen Angehörigen seiner Zunft, Ratspfeifer zu sein. Im ersten Jahre des 16. Jahrhunderts wird diesem starren und

verträumten, sonderlichen Manne ein Sohn geboren; da er unerwartet kommt, wird er freudig willkommen genannt. Und der Name Benvenuto bleibt ihm. Er wächst, hat Kinderschicksale, die allzu bedeutsam auf zukünftige Erlebnisse weisen, als daß sie wahr wären: so zeigt sich ein Salamander den erstaunten Blicken, was auf die Rolle deuten soll, die Franz I., dessen Bild der Salamander ist, im Leben Cellinis zu spielen berufen ist. Der Vater will dem Knaben den Lebensweg bestimmen; er soll Musiker werden, die Flöte blasen, Melodien setzen. Benvenuto spürt den Drang zur Goldschmiedekunst. Er setzt sich durch, langsam, mühsam. Lernt die Anfänge ohne Anleitung, ist schon ein Künstler, als er kaum begonnen hat und feiert vom ersten Wandertage an, der nach Siena und Pisa führt, Triumphe, als geschickter Handwerker ebenso wie als trefflicher Jüngling. Seine formalen künstlerischen Anregungen nimmt er aus den Kartons des Michelangelo und des Leonardo und der Manier des Michelangelo bleibt er sein Leben lang, soweit ihm das die Grenzen des Talentes gestatten, getreu. Noch ist ihm nicht der erste Bart hervorgestochen, so hat

er den ersten Raufhandel, wird verbannt, muß flüchten. Ist der Tapferste gewesen und hat natürlich aus den edelsten Motiven die berechtigt lohende Leidenschaft nicht zähmen können. So sieht man ihn dann neunzehn-, zwanzigjährig in Rom, wo die Päpste prunkvoll Regiment führen. Ein heiterer Kreis künstlerisch froh-gelaunter Menschen ist um Cellini herum, der sich in allen Spielarten der Goldschmiedekunst hervortut. Für Kardinäle, spanische Gesandte, vornehme Schönheiten, üble Doktoren sieht man ihn Arbeit tun, Fruchtschalen treiben, Ringe schmieden, Edelsteine fassen — kaum ein Werk geht ihm von der Hand, ohne daß ein sonderbares Geschick sich einstellt. Mit Grazie und schönen Worten, nicht zuletzt durch die Vortrefflichkeit seiner Juwelen besiegt er die einen, mit den andern muß er verwegen und heiß vor Zorn um den Preis streiten und auch mit dem Papste lebt er in einer schwankenden Beziehung, bald ist er der Günstling, für den kein Wort zu süß ist, bald wird er mißhandelt. Aber immer, als Jüngling, als Mann und bis zum letzten mühsamen Greisenschritt geschieht ihm Unrecht, ist er die schmählich verfolgte Un-

schuld, die stolz duldet. Stolz nennt er sich; er ist es nicht, will's nur scheinen. Denn seine Reden an hohe Herren sind Schmeichelworte voller Demut. Nur fern von den Mächtigen läßt er das Blut schäumen, seine Wut brausen. An Gelegenheit, den Degen zu ziehen, fehlt es ihm nicht. Die Eifersucht kocht ihm oft genug im Blut, und mehr als einmal muß ihm eine Waffentat nachgesehen werden.

Er ist Münzenschneider, Goldschmied des Papstes; als aber der Herzog von Bourbon Rom belagert, geht er als bezahlter Söldner unter die Bemannung. Ist mutig wie ein Löwe, tötet den Connetable von Bourbon und den Prinzen von Oranien dazu. Er sagt es wenigstens. Wahr ist's nicht, und schon die Zeitgenossen lachen ihn der Ruhmrednerei wegen ein bißchen aus. Er bleibt dabei, erzählt auch in Frankreich später stolz diese Tat. Gewiß war ihm wohl zu Mut, auf den Schanzen oben, wo das Menschenleben nicht viel galt, und man sein Temperament, die jähe Glut nicht immer dämpfen mußte. Er vergißt dabei seinen Nutzen nicht, das darf man dazu sagen. Köstlich ist die kleine Geschichte (und ihr unnachahmlich naiver Ton),



Florenz, Loggia del Lanzi
PERSEUS (UNTERER TEIL)
DIANA MIT DEM KLEINEN PERSEUS

wie er den Papst bestiehlt.¹⁾ Die Kriegsnot sind vorbei, Cellini war eine Weile weg von Rom, kommt zurück, nimmt Audienz bei Seiner Heiligkeit und bittet um Absolution. Als er nämlich während der Belagerung den Auftrag bekommen hatte, die Edelsteine aus dem Schatz des Papstes zu brechen, enthielt man ihm jeden Lohn vor. Er nimmt sich deshalb selbst aus der Asche etwa anderthalb Pfund Gold. „Darauf“, hören wir, „versetzte der Papst mit einem stillen Seufzer: „Benvenuto, und wenn es den Wert einer meiner Kronen ausmachte, ich bin bereit, dir zu verzeihen.“ Darauf Cellini: „Nein, mehr als 150 Dukaten waren es nicht.“ Darauf der Papst unter anderen milden Worten: „Es tut mir leid, daß es nicht mehr war.“

Man braucht diese entzückende Naivität nicht erst zu unterstreichen. Sie gibt die ganze Fanfaronseele dieses Menschen, der sich selbst nie mit einem reuigen Vorwurf weh tat, gewiß auch einen persönlichen Reiz von einiger Stärke übte, und der nur zu einer Tugend nie fähig war: über sein eigenes Schicksal die Wahr-

¹⁾ Erstes Buch, neuntes Kapitel.

heit zu sagen, wie sehr er das auch anstrebte. Alles, was ihm gesagt wird, wendet sich ihm sogleich in eine Ehre, die man ihm tut, oder in ein Leid, das ihn trifft. So wie alle Menschen, die in eine Berührung mit ihm kommen, ihn nach seiner Meinung entweder glühend lieben oder zornig hassen, entweder bewundernd verehren oder niedrig verfolgen und entweder Edle oder schmachvolle Bösewichte sind. Nie ist er jemandem gleichgültig gewesen, nie ist ihm etwas glatt gegangen, nie hat er sich auf einen geraden Weg begeben. Das ist die Zeit; das ist aber auch seine Natur.

So wird er am päpstlichen Hof verfolgt, so lange er in Rom ist. Er hat eine große Stellung, an der Münze und als Goldschmied, schafft Unglaubliches, und nur die Camarilla haßt ihn. An Anlaß, ihn zu verdächtigen, fehlt's nicht. Der Degen sitzt ihm lose in der Scheide, sein Gelenk ist beweglich. Und unter der prachtvollen Lustigkeit, ja fast Heiterkeit, die sein Wesen erhellt, wenn ihm nicht gerade Schweres, Schreckliches zugefügt worden ist, birgt sich eine Empfindlichkeit, die weit über das Maß der damals ja überhaupt

sehr heiklen Ehrliche hinausgeht. Sich zu rächen ist Pflicht eines Menschen, der auf sich hält, und um die Wahl der Mittel macht man sich nicht viel Sorge. Man höre einen Zug statt vieler: Benvenuto ist auf einer Reise. Sie kehren in einem Wirtshaus ein. „Der Wirt wollte bezahlt sein, ehe wir uns schlafen legten; und da wir ihm sagten, daß es an anderen Orten gebräuchlich sei, erst morgens zu bezahlen, so sagte er: Ich will des Abends das Geld, es ist nun meine Art so. Darauf antwortete ich, die Leute, die alles nach ihrer Art haben wollten, müßten sich auch eine besondere Welt dazu schaffen; denn in dieser gehe das nicht an. Er versetzte, ich solle ihm den Kopf nicht warm machen; denn er wollte das nun einmal so haben . . . Wir bezahlten also den Kerl und legten uns schlafen. Wir hatten vortreffliche Betten, alles neu und recht, wie sich's gehört; mit alle dem aber schlief ich nicht ein und dachte nur die ganze Nacht, wie ich mich rächen wollte. Einmal kam mir's in den Sinn, ihm das Haus anzustecken, ein andermal, ihm vier gute Pferde zu lähmen, die er im Stall hatte. So leicht das zu tun war, so schwer hätte ich mich

danach mit meinen Gesellen retten können. Zuletzt ließ ich unsere Sachen und die übrigen Gefährten einschiffen, und als die Pferde schon ans Seil gespannt waren, sagte ich, sie sollten stillhalten, bis ich wiederkäme; denn ich hätte meine Pantoffeln im Schlafzimmer gelassen. So ging ich ins Wirtshaus zurück und rief nach dem Wirte; der rührte sich nicht und sagte, er bekümmere sich nicht um mich. Es war noch ein Knäbchen im Hause, ein Stallbursche, der sagte ganz schlaftrunken zu mir: selbst um des Papstes willen würde sich sein Herr nicht in Bewegung setzen. Daneben verlangte er ein Trinkgeld. Ich gab ihm einige kleine venezianische Münzen und sagte ihm, er solle die Schiffsleute noch so lange aufhalten, bis ich mit meinen Pantoffeln käme. So ward ich auch den los und ging hinauf und nahm ein scharfes Messerchen und zerschnitt die vier Betten so über und über, daß ich wohl einen Schaden von fünfzig Skudi mochte getan haben . . .“

Da hat man einen der zahllosen Anlässe von allergeringster Bedeutung, die Cellinis Wut aufflammen lassen, und nie kommt ihm später, auch beim Berichte solcher Handlung nicht,



Firenze, Loggia dei Lanzi
PERSEUS (UNTERER TEIL)
MERCUR

die Einsicht, welches Mißverhältnis zwischen seiner Rache und ihrem Grunde liegt.

Die Reise, auf der sich dieses Abenteuer zutrug, war nach Venedig gegangen; denn in Rom war dem Cellini das Pflaster wieder einmal zu heiß geworden. Man hatte inzwischen Paul III. zum Papst gemacht, und dessen natürlicher Sohn Peter Ludwig war sein Feind. Diesem habgierigen und skrupellosen Manne und seinem Vater, von dem es in dem zeitgenössischen Berichte eines venezianischen Gesandten spitz genug heißt: „Der Charakter Seiner Heiligkeit ist höchst gallig und sein hohes Alter hat ihn keineswegs ruhig gemacht“ — diesem Paare also hat Benvenuto nun tatsächlich schreckliche Zeiten zu verdanken. Er hat auch ein gutes Vorgefühl für die Dinge, die ihm drohen, und geht deshalb nach Frankreich, um sich Franz I. vorzustellen, wird gnädig empfangen, kehrt aber wieder nach Rom zurück, da ihn eine Krankheit befällt und ihm Frankreich nicht behagt. Eine Weile geht auch alles zum besten, dann aber wird er in der Engelsburg gefangen gesetzt unter der Beschuldigung, dem päpstlichen Schatze Edelsteine veruntreut

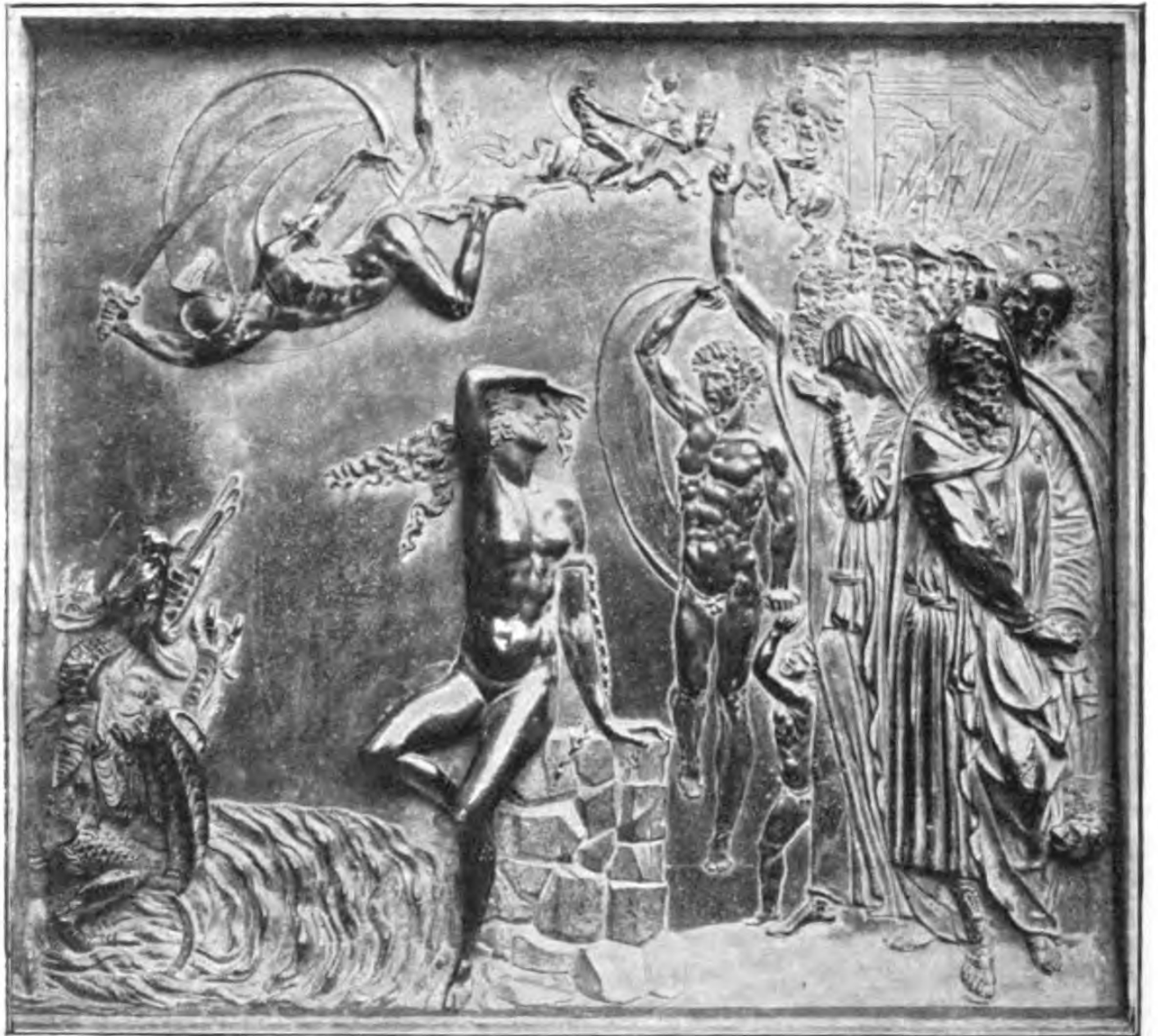
zu haben. Die Anklage ist unbegründet. Cellini kann aus den Büchern nachweisen, daß er sich nicht verfehlt hat, es kommt auch zu keiner Verurteilung, aber Benvenuto wird trotzdem in schmählichem Gefängnis gehalten. Franz I. legt Fürsprache für den Künstler ein, was dessen Lage nur verschlimmert, und man sieht ihn nun in einem argen Verließ, krank, fiebrigen Delirien ausgesetzt, den Tod und alle Folterqualen der Willkür vor Augen, in der Obhut eines närrischen Schließers eine elende Zeit verleben. Der Eindruck, den man von dem Rechtsgefühl, der Gewalttätigkeit und Unsicherheit jener Zeit erhält, ist unschätzbar. Endlich gelingt es Cellini zu fliehen, bei einem Kardinal Obdach zu finden; aber ein gebrochenes Bein ist der einzige Erfolg der waghalsigen Flucht. Denn der Kardinal liefert Cellini wieder dem Papst aus, und eine neuerliche, noch qualvollere Gefangenschaft hebt an; „in einem dunklen Behältnis, das sehr feucht war, voll Taranteln und giftiger Würmer . . .“ Er soll verrecken. Gift soll in seine Speisen getan werden. Nichts, was tyrannischer Haß versuchen kann, bleibt ungeschehen. Aber wenn

auch der Unglückliche in seiner dunkeln Höhle dem Selbstmord und hysterischen Traumzuständen gleich nahe kommt, seine robuste und eiserne Natur widersteht allem, und so erlebt er denn auch seine Befreiung, die er jenem Kardinal von Ferrara zu danken hat, der ihn auch dem König von Frankreich zuführt.

Das Jahr 1540 bringt seinen Einzug am Hofe Franz I. Er ist nun in eine neue Welt verschlagen, die andere Formen, auch einen anderen Lebensinhalt hat als die florentiner und römische Renaissance, die bisher seinem Tun den Rahmen abgegeben hat. Auch in Paris ist sein Schicksal wiederum bestimmt durch den Willen des Herrschers, die Launen eines Hofes, die Intrigen einer raffinierten und skrupellosen Gesellschaft. Mit dem Volke hat er nur jene Beziehungen, die ihm die Mädchen einbringen, die „er zu seiner Lust bei sich hatte“, ein paar Prozesse und Aventüren, die sich wie die Erzählungen am Hofe der Königin von Navarra lesen, die gerade damals dem galanten Wesen der Zeit entsprießen. Seine Arbeit ist nur abhängig vom Hofe, dem König, der Favoritin und jenem Höfling, der ihm als Aufsichts- und

Schutzherr zugeteilt ist. Cellini ist das Muster jenes Künstlers, der seine Werke nach dem Willen des Mäcens schafft. Stoff und Idee wird ihm gegeben und die Phantasie bewegt sich dann in gesteckten Grenzen.

Benvenuto wird in Fontainebleau und Paris vom König aufs beste aufgenommen. Er erhält das Schloß Niello als Wohnsitz, einen reichlichen Gehalt. Aber vom zweiten Tage seines Aufenthaltes an hebt auch die Unbill wieder an, ihn zu verfolgen. Wir hören von ihm: daß man ihn nicht im Besitze seines Wohnsitzes läßt, daß er sich mit Waffengewalt sein Recht schaffen muß, daß er bis zum letzten Tage seines französischen Aufenthaltes mit den Honoraren immer zu kurz kommt, daß er sich gegen den Neid des Bildhauers Bologna kaum erwehren kann, und vor allem, daß ihn die Geliebte des Königs, die allgewaltige Duchesse d'Etampes aufs ärgste malträtiert. Inmitten dieser Kränkungen aber vollführt er ‚herrliche Werke‘, wird vom König ‚unermeßlich‘ geehrt — wir folgen immer noch seiner Vita — und verläßt erst 1545 im tiefsten verletzt den Hof, nachdem er das berühmte Salzfaß, die Nymphe



Firenz, Museo Nazionale

ANDROMEDA DEM SEEUNGEHEUER AUSGESETZT

von Fontainebleau, eine Statue des Jupiter und mancherlei anderes Gerät geschaffen hat. Als er Franz I. verläßt, ist er voll Mißmut und Klagen; erst später in Florenz und in den Zeiten eines unseligen Alters erinnert er sich wieder, wie gut es ihm eigentlich in Paris gegangen ist.

Der Bericht Cellinis über seine Schicksale am Hofe Franz I., des „Vaters der Künstler“, ist jener Teil der Autobiographie, der am heftigsten angezweifelt wird. Dem Tagebuch Cellinis wird das Tagebuch Franz I. entgegengestellt,¹⁾ und bewiesen, daß vieles nicht stimmt. Ja man hat auch nachgerechnet, daß Benvenuto mit dem anvertrauten Gut nicht aufs beste umgegangen ist. Und die Archive haben seine Klageschriften wegen des Hauses Niello aufbewahrt, die zeigen, daß er nicht mit Mut und Selbstgerechtigkeit gekämpft hat, sondern mit Bittschriften und Klagereden. Es kann aber nicht verschwiegen werden, daß gegen diese Argumente andere stehen, und im großen und ganzen wird man die Akribie dieser Untersuchungen etwas kindlich finden. Gewiß hat Cellini etwas gefärbt,

¹⁾ Revue archäologique 1898.

gewiß sind aber auch gegen ihn viel Ränke gesponnen worden. Das stimmt gut zum Charakter des Hofes Franz I., und des Königs amüsanter Biograph Gaillard hat wohl das Richtige getroffen, als er von Cellini, den er als Künstler „plus universel, mais moins parfait“ nennt, schrieb: „Cet homme, qui savait tout, ne savait pas apparemment faire sa cour.“

Das war aber auch in der Tat kein leichtes Stück, an diesem amüsanten, aber verwirrten Hofe, bei dem einige Minuten zu verweilen sich wohl lohnt. Es herrschten, konstatieren die galanten Historiographen, *moeurs romanesques, mais généreuses*. Oder um ein Lieblingswort des Brantôme anzuwenden: die Leute waren *assez gentiment corrompues*. Der König kümmerte sich um Weiber, Maskenspiele und die schönen Künste, und trotzdem seine Regierungszeit kriegerisch bewegt war, variierte man seiner wegen doch das Wort Alexanders: Ich kümmere mich um Frauen, wenn ich keine Staatsgeschäfte habe, in die Maxime: Ich kümmere mich um die Politik, wenn ich keine Frauen habe. Und er hatte stets welche. Fort curieux de sçavoir l'amour nennt man ihn und gibt

damit einen Schlüssel seines Lebens. Und „J'ay ouy conter a aucuns qu'il vouloit fort que les honnêtes gentils-hommes de sa cour ne fussent jamais des sans-maitresses; et s'ils n'en faisoient il les estimoit des fats et des sots.“ Da hat man den Ton, den Lebensrhythmus des Hofes, dessen König, wie sein allerdevotester Biograph sagt, zwei tugendhafte Frauen hatte, die er respektierte und gar nicht liebte . . .

Unter den Courtisanen nun, die Frankreichs Schicksale damals lenkten, ist neben jener Diane de Poitiers, die Franz I. flüchtig nahm, um sie seinem Sohne und Nachfolger als offizielle Favoritin zu überlassen, die Duchesse d'Etampes die mächtigste und schärfste Figur. Sie ist jene Feindin Benvenuto's. Als er nach Frankreich kommt, ist sie etwa zweiunddreißig Jahre alt, also in der Blüte der Weiblichkeit, zu mindest in einer Zeit, die noch Sechzigjährige wie eben die Diane berücksichtigend, belle jusqu'au dernier moment findet. Der König liebt sie seit 1526, seit sie als junges Hoffräulein in seine Nähe kam. Er hat sie dann heiraten lassen, ihren Mann im Stand erhöht und es doch nicht hindern können, daß sie ein armes, ungewisses

Alter erlebt; diese Duchesse d'Etampes, die auf den Staat einen ungemeinen Einfluß nahm, erscheint bei Cellini nun im Lichte einer eitlen, ränkespinnenden und hochmütigen Frau. Die Zeit urteilt anders. Sie ist parmi les belles la plus savante, parmi les savantes la plus belle; und sie hat den König, diesen großen Mäcen, bei seiner kunstfördernden Wirksamkeit durch ihren Geschmack vielfach unterstützt. Cellinis Art aber gefiel ihr nicht. Vielleicht weil er sie im Anfang zu wenig wichtig nahm, vielleicht auch, weil ihrer gallischen, zarten Seele seine Natur zu schwer, sein Ton zu laut, seine Manieren zu brausend und seine Werke zu wenig leicht waren. Sie hat auch, soviel man weiß, nichts von seiner Hand bewahrt, und die „Nympe von Fontainebleau“, bei deren Entstehung sie eine Rolle spielt, kommt nach dem Tode Franz I. der Diane de Poitiers zu, jener Frau, die sie haßte, von der sie gehaßt wurde und die sie an Geltung, wenn auch nicht an Jahren überlebte. Übrigens ein seltsam scharfes Bild, dieser Tod Franz I., den man einer gemeingrotesken Rache des Mannes einer Geliebten, der Ferronière, zuschreibt: indes der König seine



COSIMO I. DE' MEDICI

Florenz, Museo Nazionale



letzten Seufzer tut, wird die Favoritin schon beschimpft. „Lebt der König noch?“ fragt sie. Ja; „dann lasse man mich ungeschoren. Ist er tot, dann wird mich der Schmerz des Herzens hindern, die Unbill zu spüren, die ihr mir antun wollt . . .“ So in solcher persönlicher Stärke hat Cellini die Frau nicht gesehen, der eigenen Natur nach zu sehen nicht vermocht; die französische Zeit ist ihm denn auch in der „Vita“ am mattesten und dumpfesten geraten.

Er paßt nicht hinein in diese leichte Welt, der Grazie schon mehr gilt als Größe, die ihn auch als Goldschmied eher hätte haben wollen denn als Bildhauer. Madame d'Etampes, erzählt er, war einmal so kühn, dem Könige zu sagen: „Ich denke, dieser Teufel wird euch einmal Paris umkehren.“ Der König aber gibt ihm recht und „durch dergleichen Vorfälle wuchs die Raserei dieses grausamen Weibes immer mehr“. Man spürt ohne Aktenbeleg, wie die Szene verzerrt ist. Trotzdem hat Cellini Erfolg. Dem König macht die technische Vielseitigkeit des Mannes Eindruck, und wenn er ihm auch manchen Vorwurf nicht erspart, so trachtet er doch, sich den Mann zu erhalten. Eine Reihe

von Wettstreiten mit Bologna läßt Cellini immer als Sieger erscheinen, bis der schließlich, wie Benvenuto meint, vor ihm flieht, um in Italien Antiken zu kaufen, die durch ihre Größe Cellini erdrücken sollen. Es hilft ihm alles nichts. Cellini fertigt eine Jupiterstatue aus Silber an und stellt sie in der Galerie des Königs neben den edelsten Antiken aus. Und trotz allen Ränken solcher Nebenbuhlerschaft bleibt er der Meister. Man muß diese Szene in der Selbstbiographie (neuntes Kapitel des dritten Buches) nachlesen und ihren Ton auf sich wirken lassen. [Daß die ganze Geschichte ganz erfunden ist, wie Dimier nachzuweisen glaubt, will mir nicht möglich erscheinen. Wort für Wort wahr ist sie natürlich auch nicht.] Trotz manchem Ärgernis und trotzdem er immer über Knauserigkeit des Königs klagt, was durchaus nicht zu dem gewöhnlichen Verhalten Franz I. gegen seine Künstler paßt, führt Cellini in Paris ein Grandseigneur-Leben, beherbergt in seinem Schloßchen vornehme Landsleute mit ihrem Troß und Gefolge, hat Gehilfen, mit denen er lustig ist, viele Weibergeschichten. Er steht vor Gericht wegen sonderlicher Lüste, kann sich aber herausreden,

und gefällt sich in einer Rache gegen einen Jüngling, der ihm sein Mädchen gestohlen hat, die so entzückend seine Natur und seine Moral zeigt, daß man sie hierhersetzen muß: „Kaum war ich abgestiegen, so kam eine von den guten Personen, die Lust haben, das Böse zu sehen, und sagte mir, Paul Micceri habe ein Haus für das Dirnchen Katherine und ihre Mutter gemietet; er liege beständig bei ihr, und wenn er mit ihr spreche, sage er mit Verachtung: ‚Benvenuto hat den Bock zum Gärtner gesetzt; er glaubt, daß man gar keinen Appetit habe. Wenn er noch immer so groß tut und denkt, ich fürchte mich vor ihm, so habe ich diesen Dolch und Degen angesteckt, um zu zeigen, daß ich auch mein Stahl schneide. Ich bin Florentiner wie er, und die Micceris sind besser als die Cellinis.‘ Der Schelm, der mir diese Nachricht brachte, sagte sie mir mit so großer Lebhaftigkeit, daß ich sogleich einen Fieberanfall verspürte. Ich sage Fieber, nicht gleichnisweise, es fuhr eine solche bestialische Passion in mich, daß ich daran hätte sterben können . . .“ Cellini ertappt den Burschen, setzt ihm die Degenspitze an die Gurgel und empfiehlt ihn dem Tode.

„Er rührte sich nicht und sagte dreimal: ‚O, meine Mutter, hilf mir!‘ Als ich nun, der ich die Absicht hatte, ihn auf alle Weise zu ermorden, diese dummen Worte vernahm, ging die Hälfte meines Zornes vorüber.“ Er überlegt sich’s also, zwingt Micceri, die Dirne vor den Notarien zu heiraten. Der tut’s auch vor Todesangst in allen Formen. Jetzt heißt’s weiter: „Wenn ich nun bei einigen meiner Begebenheiten nicht bekennte, daß ich einsähe, übel gehandelt zu haben, so würden die anderen, deren ich mich rühmen darf, nicht für wahr gehalten werden; daher will ich nur bekennen, daß es nicht recht war, mich auf eine so seltsame Weise zu rächen, wie ich erzählen werde; denn es war schon genug, daß ich ihn nötigte, eine so vollendete Dirne zu heiraten. Nun ließ ich sie aber nachher, um meine Rache zu vollenden, zu mir rufen, modellierte sie, gab ihr ein Frühstück und vergnügte mich mit ihr, nur um Paul Verdruß zu machen, und dann, um mich auch an ihr zu rächen, jagte ich sie mit Tritten und Schlägen fort. Sie weinte und schwur, sie wolle nicht wiederkommen. Den andern Morgen früh hörte ich an der Türe



Florens

„CANO LEVRIERO“
BASRELJEF

Museo Nazionale

klopfen. Es war Katherine, die mit freundlichem Gesicht zu mir sagte: Meister, ich bin gekommen, mit Euch zu frühstücken. Ich sagte: Komm nur! Dann gab ich ihr das Frühstück, modellierte sie und ergötzte mich mit ihr, um mich an Paul zu rächen. Und das ging so viele Tage fort . . .“

Da hat man wieder einmal den ganzen Kerl. In seiner fiebernden Wut, seinem Stolz, seiner Phantasie, seiner Waghalsigkeit und in seiner ironischen Art, zu bereuen, die voll frohen Lachens ist über eine groteske Perfidie, die zu vollbringen ihm vergönnt war.



ines Tages mißfällt sich Benvenuto wiederum in Frankreich, läßt seine Gehilfen, ungetreue Wächter der Werkstätten, zurück und zieht heim nach Italien. Ob mit, ob ohne Erlaubnis seines Herrn, darüber sagt er verschiedenes in der Vita und in den Traktaten — sicher nahm er Silbergerät mit, das ihm nicht gehörte, wurde verfolgt und gab's zu-

rück. Sicher blieb ihm in Frankreich der Ruf, ungetreu gehandelt zu haben, den übrigens die Gesellen, die er zurückließ, die ihn verrieten und an seiner Stelle für den König arbeiteten, durch eigene Übeltaten noch verstärkten. Es wird auch später, als Cellini schon in Florenz arbeitet, von ihm Rechenschaft verlangt, die er zornig, ungeberdig und weitläufig gibt, und dann schläft die Sache ein. Franz I. kümmert sich nicht weiter um ihn, stirbt auch bald. Und in Cellini spiegelt sich bald, unter dem Eindrucke der Unbilden, die ihm nach seinem Gefühl in Florenz zugefügt werden, die Pariser Zeit anders. Er erzählt oft von dem wundersamen König Franziscus I., rühmt sich der Goldstücke, die ihm dort reichlich geflossen sind, und der Anerkennung, die seinen Werken geworden ist. Und als letzter Glanz der Beziehung zwischen Franz I. und Cellini bleibt das edle Gespräch des Königs mit dem Künstler:

„Mon ami — sagt Franz I. —, ich weiß nicht, wer das größte Vergnügen haben mag, ein Fürst, der einen Mann nach seinem Herzen gefunden hat, oder ein Künstler, der einen Fürsten findet, von dem er alle Bequemlichkeit er-

warten kann, seine großen und schönen Gedanken auszuführen.“ „Ich versetzte darauf, — sagt Cellini —, wenn ich der sei, den er meine, so sei mein Glück immer das größte.“ Darauf versetzte er: „Wir wollen sagen, es sei gleich.“



Benvenuto ist in Florenz, Cosimo sein Herr. Die alten Historien werden wieder erzählt. Ränke, Listen gegen ihn. Die Herzogin haßt ihn, weil er ihr nicht hilft, den Herzog zu belügen. Der Bildhauer Bandinello neidet ihm sein Talent und mehr als einmal zuckt der Dolch in dem ungestümen Gelenk. Und wie stets: trotz allem setzt er sich durch, steht in hohem Ansehen, gießt für den Herzog jenen Perseus, der in der Florentiner Loggia noch heute steht. Die Geschichte dieses Gusses ist prachtvoll, ein wunderbar belebtes Bild. Cellini hat eine neue Art des Bronzegießens versucht, an deren Möglichkeit alle zweifeln. Der Augenblick kommt. Cellini ist ein Rasender. Wind und Regen

stürmen gegen Werkstatt und Ofen. Benvenuto, dieser heftige und gewalttätige Renaissance-neurastheniker, wird von einem Fieber überfallen, daß er sich zu Bett legen muß. Ein Unheilsprophet kommt und sagt: Armer Benvenuto, Euer Werk ist so verdorben, daß ihm in der Welt nicht mehr zu helfen ist. „Sobald ich die Worte dieses Unglücklichen vernahm, tat ich einen solchen Schrei, daß man ihn hätte im Feuerhimmel hören mögen. Ich stand vom Bette auf, nahm meine Kleider und fing an, sie anzulegen, und wer sich näherte, mir zu helfen, Mägde oder Knabe, nach dem trat und schlug ich.“ Er tritt wieder in die Werkstatt, ordnet an. „Aber ein Meister sagt: Seht, Benvenuto, Ihr besteht vergebens darauf, ein Werk zu machen, wie es die Kunst nicht erlaubt und wie es auf keine Weise gehen kann.“ Auf diese Worte wendete ich mich mit solcher Wut zu ihm und zum Allerschlimmsten entschlossen, so daß er und alle die übrigen mit einer Stimme riefen: Auf, befehlt uns nur! Wir wollen Euch in allem gehorchen und mit allen Leibes- und Lebenskräften beistehen. Diese freundlichen Worte, denke ich, sagten sie nur, weil sie



GANYMED

Florenz, Museo Nazionale

glaubten, ich würde in kurzem tot niederfallen.“

Das Metall fließt endlich. Aber auf einmal platzt unter unerhörtem Getöse die Decke des Ofens und nun werden eilig die Gußlöcher aufgestoßen. Doch es scheint, als reiche das Metall nicht. Da läßt Cellini sein ganzes Zinngeräte holen, stopft es vor die Kanäle, wirft es in den Ofen und nun gelingt das Werk. Der Leser des Berichtes in der Vita macht alle Erschütterungen dieses Kampfes einer künstlerischen Energie gegen die Materie und die Elemente mit. Vom „Perseus“ selbst und seiner künstlerischen Valeur später. Sicher ist, daß er dem Herzog, den zeitgenössischen Künstlern Bewunderung abverlangte, und daß das Volk, dem man das noch unfertige Werk zeigte, in Jubel ausbrach. Das hindert nicht, daß Cellini mit dem Herzog der Bezahlung wegen mühselige Streitigkeiten hat und sich schließlich mit 3500 Goldgulden zufrieden geben muß, nachdem er zuerst 10000 als eine kaum angemessene Honorierung erklärt hat. Die Fertigstellung des Perseus, eine Fahrt nach Rom, wo er von Michelangelo geehrt wird, einige

kleinere Arbeiten in intimer Beziehung zum Herzog bezeichnen die Höhe des Cellinischen Lebens. Er rühmt sich des Spottes, der ihn mit dem Spitznamen „Der neue Bildhauer“ belegt, und ist immer wieder in sonderbare Abenteuer verwickelt, in beträchtlichen Krankheiten gefährdet, in Feindseligkeiten verstrickt, was sein Lebensgefühl jedoch nur erhöht. Sein Florentiner Hauptfeind ist Bandinello, in der Tat ein Bildhauer von der allgeringsten Eigenart. Mit ihm mißt er sich in Worten, in Schmähungen, die jede Grenze verlieren. Er schickt ihm auch ein (in der Vita nicht enthaltenes) Sonett zu, das interessant genug ist, um hier mitgeteilt zu werden:

„De vivi ho percosso io, voi molti sani
Fracassatti e distratti; qual si vide
Biasimo a voi: e mia cuopra la terra.“

„Ich habe hie und da einen umgebracht.
Du hast Steine malträtiert. Meine Schandtaten deckt also die Erde, deine sind ewig und sichtbar.“

Das gibt sonderbar genug das Verhältnis Benvenuto zu seinem eigenen Leben und auch zu seinen Werken, auf die er sonst ja nicht wenig eingebildet war.

Weibergeschichten fehlen natürlich auch in dieser Lebensphase nicht. Er hat unzählige Kinder von seinen Modellen, Dienstmädchen, kleinen Dirnen, die er zu sich nimmt; zwei erwähnt er. Sie sterben oder leben, nur manchmal zuckt ihm der Gedanke an eines dieser Wesen durch den Kopf. Als die Jahre schwerer werden und ein Drang zur Ruhe, zu einer Festigung des innerlichen Daseins sogar in der unbändigen Natur Cellinis sich erhebt, faßt er einen sonderlichen Entschluß. Er nimmt die geistlichen Weihen, läßt sich eine Tonsur scheren. Am 2. Juni 1558, ohne daß in seiner naiven Beziehung zu Gott und Glauben eine bedeutende Verinnerlichung stattgefunden hätte. Daß er bei aller Wildheit und aller Freiheitssucht eine gläubige Natur gewesen ist, hat man in manchen seiner Erinnerungen ja bemerken können; er ist entschieden erfüllt von einer religiösen Ethik, glaubt an die menschliche Gebundenheit, an einen allerdings mehr alttestamentarisch-heidnischen als christlichen Gott. Metaphysische Inbrunst, die über abergläubischen Wankelmut hinausginge, wird man bei dieser die Wirklichkeit so heftig spüren-

den Natur nicht suchen dürfen. Zwei Jahre nach dem Empfang der Weihen läßt er sich vom Gelübde entbinden, avendo volontà di avere figliuoli legittimi ma segreti und heiratet.

Diese Begebenheiten liegen schon außerhalb des Zeitraumes, den die Vita beschreibt. Das Alter des Cellini ist traurig. Cosimo läßt ihn allmählich fallen, er ist krank, miselsüchtig, hat den Lebenshumor verloren. Die Kinder geraten nicht. Geldsorgen stellen sich aufs ärgste ein. Er hat Prozesse, muß als Greis fast nochmals Goldschmied werden, in Kompagnie mit anderen einen Laden aufmachen. Dazu versagt der Körper nach all den heißen Fiebern der Jugend. Als ihm die Ehre zuteil wird, in der Deputation beim Leichenbegängnis Michelangelos die Künstlerschaft zu vertreten, ist er bettlägerig, kann nicht mit. Aber er kann sich noch entrüsten, daß die Bildhauer auf der linken Seite des Kirchenschiffes Platz nehmen müssen, also den Malern, die rechts sitzen, vorgezogen werden. Übrigens ein beliebter ästhetischer Streit des 16. Jahrhunderts: die Rangordnung der Künste. Herr Benedetto Varchi hatte eine Art Interviews darüber angefangen;



Forenz, Museo Nazionale

GANYMED
(ANTIKE SKULPTUR VON CELLINI RESTAURIERT)

nun gibt es auch eine Schrift darüber, die sich an das häufigste Argument anschließt: Skulptur ist Wahrheit, weil sie die Dimensionen treu gibt, die Malerei, die unkörperlich ist, kann nur eine Lüge sein. Michelangelo selbst, bei dessen Tode die Streitsucht wieder aufflammt, hatte dem Interviewer klug und grob geantwortet, die Maler und Bildhauer sollten beide aufhören zu zanken und sich zu messen und lieber was schaffen . . .

Als Benvenuto Cellini schließlich siebzigjährig selber ins Jenseits geht, hat er ein schönes Leichenbegängnis. Tutto fa fatto con grandissimo apparecchio di cere e lumi — steht in den Archiven. Aber er war doch schon ein Verschollener. Ein Florentiner Tagebuch, das recht ins einzelne geht und den Enthüllungstag des Perseus genau verzeichnet, teilt den Todestag nicht mehr mit. Nur die Vita lebt noch fort, daneben die Traktate. Und erst aufmerksame und nachdenkliche Zeiten, die sich der Erkenntnis der Vergangenheit zuwenden, beschäftigen sich wieder angelegentlich mit der Gestalt des absonderlichen Mannes und danken ihm die Schilderung seiner Schicksale.

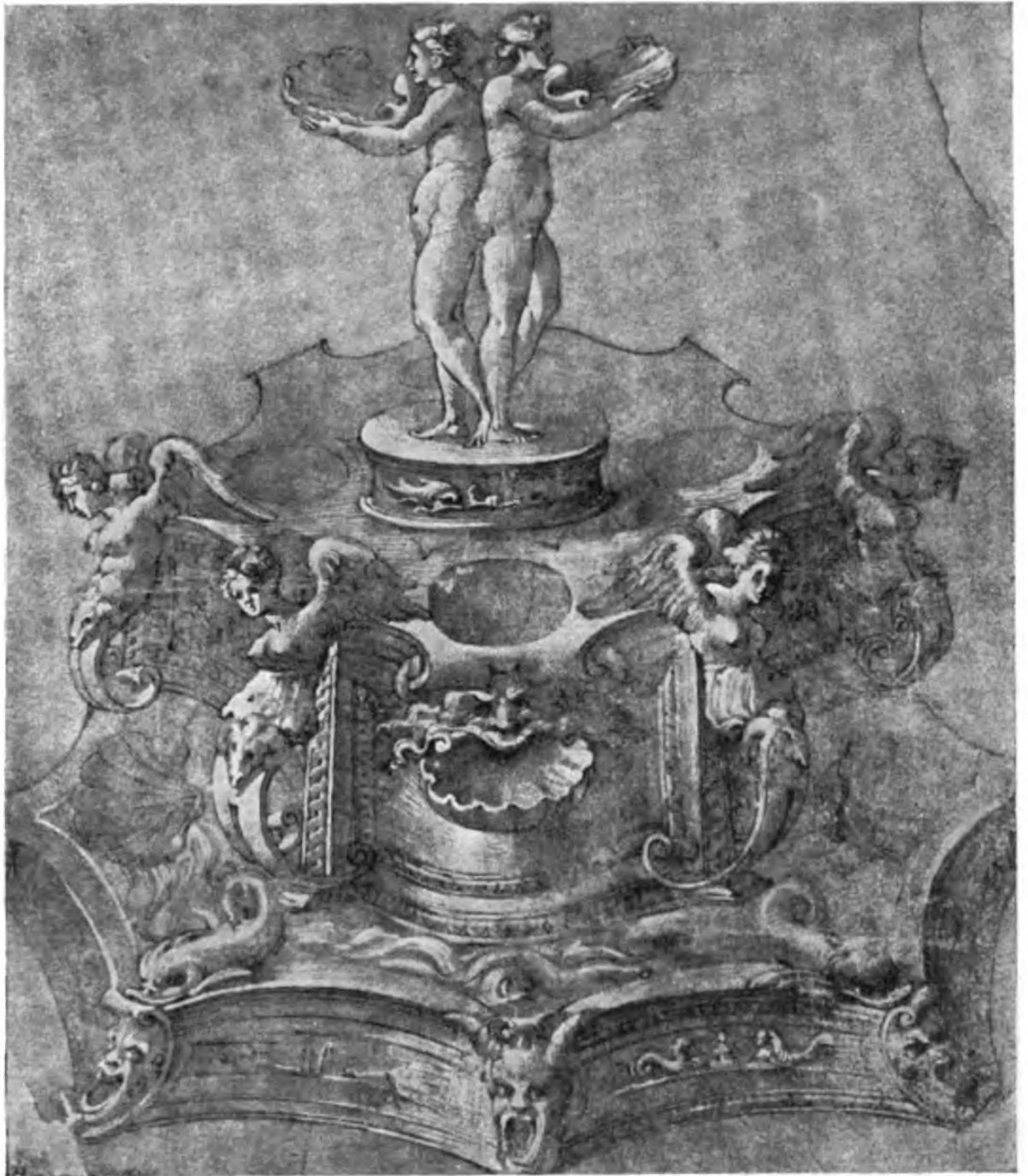


Unter den nicht recht zuverlässigen Bildnissen, die Cellini darstellen, zeigt ihn eines, das sicherste, als bärtigen Mann, mit einer Künstlerlocke und einem merkwürdig versonnenen und nachdenklichen Zuge zwischen Nasenwurzel, Mund und Bart, der viel eher auf Hang zu Intellektuellem als auf die agile und agitatorische Natur des Mannes weist. Er selbst sagt ja auch von sich, daß er von Natur aus zur Melancholie geneigt gewesen sei. Seine Schriften als Zeugnisse herbeigerufen bestätigen dies nicht; seine Werke sind jedem persönlich getonten Gefühlsausdruck abgewendet. Die Schicksale, die er erleidet, die Art, wie er sie trägt und sich wehrt, lassen aber auch weniger eine Neigung zur Schwermut als zur Galligkeit sehen, die aber mit einer geradezu heiteren Daseinsauffassung — wenn ihm nicht gerade Unbill geschieht — auf eine sonderbare, in unserer Zeit gar nicht mehr mögliche Weise vermischt ist. Die Lebensäußerung, die am häufigsten bei ihm auftritt, ist eine maßlose Reizbarkeit, die keines wesentlichen An-

lasses bedarf, um jäh zu entflammen. Ein Goldschmied, der ihm einen Lehrjungen abspenstig macht, reizt ihn bald zur Drohung: „ich ermorde ihn ohne Umstände“. Und die Grenzen seines Intellekts gestatten ihm niemals, eine Gegensätzlichkeit der Bedürfnisse und Interessen anders zu spüren denn als ein ihm zugefügtes schmachvolles Unrecht. Alles fließt ihm also aus dem Temperamente; selbst Vasari, den er malträtirt, verschließt sich darum dem Eindrucke dieser Natur nicht und gibt das Gefühl, das die Zeitgenossen von dieser Menschlichkeit hatten, getreu wieder, wenn er ihn: *animoso, fiere, vivace, prontissimo e terribilissimo* nennt. Dabei muß man immer wieder über seine Naivität staunen. Die Tragweite, die Wirkung seiner Handlungen zu bedenken, ist ihm selten möglich, wie gerne er auch oft diplomatisch handeln möchte, und trotzdem ihm die Gabe der Schmeichelei nicht versagt ist. Aber er kennt kein Maß der Dinge. Als er vom Papste eingesperrt ist, schreibt Annibale Caro an Benedetto Varchi über ihn: „Welche Enormität er auch sagt, glaubt er nichts gesagt zu haben.“

Den gleichen Rhythmus haben auch seine Briefe, die vielen Eingaben, die er an den Herzog, an Kommissionen, Gerichte macht. Eine ungeheuerliche Bitterkeit, die in keinem Verhältnis zu den Lebensresultaten und den Anlässen steht, bricht immer wieder hervor. Gott der Rächer wird angerufen, er selbst vergleicht sich den geschundenen Märtyrern römischer Tage, um dann einige Scudi zu reklamieren. Man sieht auch immer wieder, welche Rolle in seinem Gedankenkreis das Geld spielt — keine geringere als der Ruhm, auf den er, er mag kommen woher auch immer, sehr bedacht ist.

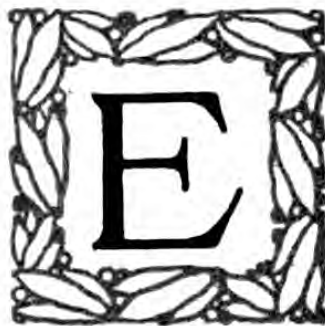
Daß sich ihm die Welt nur in ihren unmittelbarsten Beziehungen auf sein eigenes Dasein spiegelt, ist durch alle Eigenschaften seines Charakters erklärt. Objektive Schilderungen, auch nur einigermaßen ruhig wertende Urteile über Persönlichkeiten sind ihm unmöglich. Gerade dies aber gibt den wertvollen Ton der Vita, in der man ja keine Gerechtigkeit, sondern Farbe sucht. Trotzdem wird man sich wundern, daß ihm fremde Städte, neue Kunst, ungewohnte Natur kaum ein Wörtchen ab-



Florenz, Uffizien

ENTWURF ZU EINEM AUFSATZ

ringen. Der Bericht seiner Schweizer Reise nennt zwar Zürich wundersam und einen Edelstein, ist aber sonst mit Abenteuern angefüllt, ohne ein wenn auch noch so flüchtiges Gefühl für die Hochalpen zu verraten. Er kommt zum erstenmal nach Venedig, findet kein Wort über die Wunder der Stadt. Er sieht Kunst und notiert nur selten ein Urteil, motiviert in raren Fällen, und dann höchst unplastisch, und beschreibt nie. Nur wo es sich um technische Lösungen in den bildenden Künsten handelt, ist sein Interesse stark, weil eben hier die Beziehungen zu eigenen Versuchen gegeben sind, die ihn ausführlich werden lassen.



Es hilft nun nichts; auch über die Kunst Cellinis muß gesprochen werden, wenn die Gestalt des Mannes aufleuchten soll, trotzdem sie uns nichts bedeutet, trotzdem sie keinerlei beträchtliche absolute Werte hat und nur durch die Wertung, die

Cellini seiner Zeit und der Nachwelt aufgedrängt hat, interessant ist.

Das stärkste Zeugnis für die hohe Schätzung, die Cellini entgegengebracht wurde, ist ein Brief des Michelangelo. Er findet sich auch in der Vita abgedruckt und lautet:

„Mein Benvenuto,

ich habe Euch so viele Jahre als den trefflichsten Goldschmied gekannt, von dem wir jemals gewußt hätten, und nun werde ich Euch auch für einen solchen Bildhauer halten müssen. Wißt, daß Herr Bindo Altoviti mir sein Porträt von Erz zeigte und mir sagte, daß es von Eurer Hand sei. Ich hatte viel Vergnügen daran, nur mußte ich tadeln, daß die Büste in schlechtem Licht stand; denn wenn sie vernünftig beleuchtet wäre, so würde sie als das schöne Werk erscheinen, das sie ist.“

Diesem Urteile des Größten der Zunft entspricht die allgemeine Schätzung. Man muß gar nicht treulich annehmen, was Cellini selbst über seinen Ruhm versichert; das schon erwähnte Diario des Lapini schildert den Jubel

bei der Enthüllung des Perseus, der den großen Werken des Donatello und Michelangelo ebenbürtig gerühmt wird. Weiter: Vasari, der, wenn sonst nichts, den Ton seiner Zeit repetiert, charakterisiert ihn: „...Heutigen Tages Bildhauer, in seiner Jugend die Goldschmiedekunst übte und hierin nicht seinesgleichen hatte, vielleicht in vielen Jahren nicht . . . Medaillen gelangen keinem besser . . .“ Dann spricht er „von seinen wohlgeformten, bisweilen so eigentümlichen Gestalten, daß man sich bessere nicht denken kann“.

Der Ruhm, in den letzten Lebensjahren verblaßt, tönt dann durch die Jahrhunderte fort, wird lauter. Man fängt an, jedes Werk der Goldschmiedekunst, das der Besitzer schätzt und der Zeit zu entstammen scheint, dem Cellini zuzuschreiben, und zugleich rückt er in die Reihe der ersten Renaissancekünstler. Auch Goethe nimmt ihn recht hoch. Er hat natürlich schon das Maß für die Skulpturen, sagt vom Perseus, den er dennoch das beste Werk der Zeit nennt, es lasse sich „an ihm manches erinnern, wenn man ihn mit den höheren Kunstwerken, welche uns die Alten hinterlassen, ver-

gleicht“. Aber, wenn auch der Abstand von der Antike klar gemacht wird, die künstlerische Entfernung von der Renaissancegröße wird nicht festgestellt. Und durch die ganze Schilderung der Natur geht bei Goethe, der zwar nur wenig aus eigener Anschauung kannte, eine hohe Schätzung, die allerdings schon im Technischen weit mehr als im Formalen oder gar Psychischen die Höhe sieht. Im neunzehnten Jahrhundert schlägt die Wertung um; aber wie man vordem Cellini seiner Vita wegen hoch nahm, weil man sich an dem Menschen freute, so hängt man ihn jetzt niedriger, weil man die Natur ethisch maß. Einige Urteile seien mitgeteilt, weil sie amüsant die Art der Kunstbeurteilung zeigen. Dussieux: „Seinen kolossalen Ruf verdankt er viel weniger seinem Talent, als seiner Kühnheit, ja seiner maßlosen Unverschämtheit, sich selbst zu rühmen. Il est devenu un mythe.“ Texier: „Wir sehen in ihm einen Vertreter jener Richtung, welcher Talent den Mangel an Sinnesreinheit entschuldigen soll; einen Schüler dieser Renaissance, welche die Kunst zur Dienerin der Eitelkeit und prunkvoller Ausschweifung herabwürdigte.“ Dela-



SALZFASS FRANZ I.
IM BESITZ DES KAISERS VON ÖSTERREICH

borde: „Ein Bravo. Jeder staunt selbst, wie dieses im wesentlichen so geringe Talent zu einem ganz hohen Niveau hat hinaufgeschwindelt werden können. Er war höchstens ein petit maître.“ In allen diesen Urteilen spürt man Sittlichkeit, und selbst Justus Brinkmann schreibt 1867, als er die Traktate in deutscher Übersetzung herausgibt, „ein solcher Standpunkt, bei Beurteilung einer Künstlerindividualität ihren sittlichen Wert ein gewichtiges Wort mitreden zu lassen, sei ein durchaus würdiger“. Da setze ich natürlich nicht ein, bedaure auf anderem Wege zu ähnlichem Urteile kommen zu müssen. Es genügt, seine Werke auf ihre Qualitäten hin anzusehen, um ihm dann den Nimbus eines großen Künstlers zu nehmen, den er weit mehr noch als der Kraft seiner Lebensbeschreibung, der Tatsache zu danken hat, daß lange Zeit hindurch fast nichts von seinen Werken bekannt war. Dann wollen wir uns um so mehr der Natur des Cellini freuen, deren Säfte eben ins Leben geflossen sind, statt in die sogenannten unsterblichen Werke.



Der Arbeitskreis des Cellini war ungemein groß. Er beherrscht als Goldschmied alle Abwandlungen dieser Kunst; Gemmen, Edelsteinfassungen, Emaillier- und Niellierarbeiten, Guß- und Treibarbeit, Medaillen und Münzen, die Arabeske und die Figur, alles gelingt ihm. Technisch kennt er auch keine Schwierigkeit, als er zu größeren Arbeiten gelangt, die Nymphe, den Perseus gießt, Marmorarbeiten versucht. Einem solchen Talentumfange und der ungemeinen mechanischen Geschicklichkeit entspricht nun keineswegs die künstlerische Artung. Mir scheint es vor allem unangebracht, seine Art Renaissance zu nennen. Wohl hat er einiges aus dieser Schule gelernt. Die Manier des Michelangelo scheint ihm groß und nachahmenswert, aber in seinem Perseus wird die Bewegtheit der Spätrenaissance zur Groteske und Überfülle des Barocks. Er beruft sich viele Male auf die enge Beziehung zur Natur, spricht über die persönliche Durchdringung natürlicher Formen oft vortreffliche

Theorien aus, die auch uns noch gelten mögen, aber seine eigenen Werke sind schwerfällig, überladen, vollgestopft von Beziehungen, die einander erdrücken, von Allegorien und Spitzfindigkeiten. Er macht immer noch etwas hinzu: eine Maske, eine Ranke, ein farbiges Emailfeld. Es freut ihn unbändig, seine technischen Künste spielen zu lassen. Das Detail reizt ihn, daneben das Mechanische. Für die Größe des Ganzen, für psychische Durchsetzung fehlt ihm jedes Gefühl, mehr noch jede Neigung. Dies stimmt so gut für seine Goldschmiedekunst wie für seine Plastik. Die erscheint im besten Falle als vergrößerte Kleinkunst. Von Kraft, großem Zuge, Erschütterndem keine Spur. So kommt es auch, daß die italienische Natur Cellinis auf die französische Skulptur gar keine Wirkung übte; ja im Gegenteil, er selbst scheint durch den Aufenthalt in Frankreich noch mehr aus der Bahn der Renaissance gedrängt worden zu sein.



Die Analyse der Werke Cellinis, die erhalten sind, soll kurz sein. Die Abbildungen geben ja auch alles Wissenswerte.

Von den Goldschmiedearbeiten ist zuverlässig erhalten nur das Salzfaß. Es wurde 1543 vollendet für Franz I. Als dann Karl IX. Elisabeth, die Tochter Maximilians II., heiratete, bekam Erzherzog Ferdinand von Österreich, der Karl IX. bei der Ehezeremonie vertrat, unter anderen Kostbarkeiten auch diese Salière zum Geschenk, und so kam sie in die berühmte Ambraser Sammlung, ohne daß aber Benvenuto Cellini als Urheber bekannt gewesen wäre. Erst 1819, in den Primisserschen Katalogen, wurde die Bestimmung festgesetzt und durch Primisser und später durch Arneth der Nachweis der Echtheit geführt. Mit der Ambraser Sammlung kam das Salzfaß als berühmtes Stück dann ins Wiener kunsthistorische Museum.

Cellini hat sein Werk detailliert zweimal beschrieben. Die Beschreibungen stimmen nicht ganz, weder miteinander, noch mit dem



CHRISTUS-CRUCIFIX

Escorial

Original, aber die aus den Traktaten sei hier doch mitgeteilt. Die kleinen Abweichungen von der Wirklichkeit sind uninteressant, mögen übrigens auf den Abbildungen nachgesehen werden.

„... Damit der Leser sehe, daß ich meine Lehren von der Kunst nicht als bei anderen erbettelte, sondern durch eigene Erfahrung erworbene mitteile, will ich als Beispiel das goldene Salzfaß anführen, welches ich für den König von Frankreich anfertigte. Es hatte einen ovalen Untersatz von etwa $\frac{2}{3}$ Ellen Länge und vier Mannsfinger Höhe, der mit den reichsten Zieraten geschmückt war. Der Raum darüber war auf gefällige Weise unter Meer und Land verteilt. Auf die Seite des ersteren hatte ich eine goldene, über $\frac{1}{2}$ Elle hohe Figur gesetzt, die mit Punzen und Hammer auf die beschriebene Art völlig rund aus Goldblech getrieben war. Sie stellte Neptun, den Gott des Meeres, dar, der auf einer einem Triumphwagen gleichenden Muschelschale saß, unter welcher vier Seepferde mit Rossesleib und Fischschwänzen aus dem Wasser tauchten. In die rechte Hand hatte ich ihm seinen Dreizack ge-

geben, während ich ihn die linke auf ein reich gearbeitetes Schiff stützen ließ, an dem man Kämpfe von Seeungeheuern höchst sauber im kleinen ausgeführt erblickte. Dem Neptun gegenüber saß eine weibliche Gestalt von derselben Größe und Arbeit. Beide hatten die Beine anmutsvoll ineinandergeschoben; das eine hielten sie gestreckt, das andere gebogen, welche Stellung Berg und Ebene der Erde bedeuten sollte (1). Neben die weibliche Gestalt stellte ich einen zur Aufnahme des Pfeffers bestimmten, reich gearbeiteten Tempel ionischer Ordnung. In die Rechte gab ich ihr ein von Blättern, Blüten und Früchten strotzendes Füllhorn. Auf ihrer Seite als der der Erde waren etliche schöne Landtiere zu sehen, auf jener des Meeres tauchten allerhand der schönsten Fische aus den Wellen empor. Ferner hatte ich rund um den Untersatz acht Nischen abgeteilt, in denen ich Frühling, Sommer, Herbst und Winter einesteils, und Morgenröte, Tag, Dämmerung und Nacht andernteils dargestellt hatte. Der Untersatz selbst bestand aus Eichenholz, von dem aber nur ein schmaler Streif sichtbar war, dessen Schwärze einen anmutigen Gegen-

satz zum Gold bot. Das Ganze ruhte auf vier kleinen Elfenbeinkugeln von verhältnismäßiger Größe, die bis etwa über die Hälfte in das Ebenholz eingelassen, in ihrer Fassung sich so drehten, daß man das Salzfaß mit Leichtigkeit auf dem Tische nach allen Richtungen hin schieben konnte. Ein beträchtlicher Teil dieses Werkes war emailliert, wie die Blätter, Früchte, Blumen, etliche Zweige, das Meerwasser und mancherlei anderes, wie die Kunst es gestattet.“

Man sieht die Fülle der Symbole, der allegorischen Verknüpfungen. Schon der erste Anblick gibt unseren Augen den Eindruck einer zwar sehr kunstvollen, aber auch sehr langweiligen barocken Spielerei. Die nähere Betrachtung verstattet denn auch keinerlei wirkliche Kunstfreude, wohl aber eine große Schätzung der eminenten technischen, Goethe würde sagen mechanischen Vollendung. Die Emailarbeit ist prachtvoll, die Figuren sind formal nicht originell, aber glänzend gearbeitet, und die Komposition ist gerade durch die Fülle und Verwicktheit sehr schwierig gewesen und aufs freieste gelöst. Historisch gewertet und als Beispiel einer hohen Kunstfertigkeit an-

gesehen, behält dieses Salzfaß also genau seinen Rang; naiv angeschaut aber ist es langweilig.

Es ist sonst kein Werk der Goldschmiedekunst Cellinis zuverlässig bestimmt. In Wien, Florenz, im Silberschatz der Kathedrale von Toledo zeigt man Geräte, Ringe, geschnittene Steine und schreibt sie dem Benvenuto zu, ohne daß innere oder äußere Gründe dafür sprächen. Dagegen sind einige Münzen und Medaillen erhalten, die er für den Papst Clemens VII., für Franz I., für Pietro Bembo gefertigt hat und die fleißige und edle Arbeit zeigen.

Von den großen Werken sind uns geblieben:

Der Perseus.

Die Nymphe von Fontainebleau.

Die Büsten Cosimos I. und des Bindo Altoviti.

Das Kruzifix.

Ein restaurierter Ganymed.

Das Relief eines Hündchens, die Gußprobe für den Perseus und einige Modelle für dieses Werk.

Das ist schließlich der Zahl nach gar nicht so wenig. Und es genügt auch, um zu sagen,

^{cominciando a scriuere di mia mano questa mia vita}
^{come si può vedere in certe carte rappiccate ma considerando}
^{che io perdeuo troppo tempo e parendomi una smisurata vanità}
^{Alcanto inanzi un fogliuolo di mille digorò dalla penna agroppata}
^{facendoli di età di anni xliii. i circa et era ammantato di oro}
^{cominciò a far scriuere et mentre che io lavorauo gli dettando}
^{la mia vita et più ne pigliauo qualche piacere lavorauo molto}
^{più assiduo e faceua assai più opera così lasciai al diu tal carica}
^{quasi che non avessi altro inanzi quanto mirando}
^{che non era di sopra scritto per non più di 10}

QUESTA mia Vita Trauagliata io scriuo

Per ringraziar lo Dio della Natura,
 Che mi die l'Alma e poi ne ha cura,
 Alte diuerse imprese ho fatte e' Viuo
 Quel mio crudel Destin, d'offer ha priuo,
 Vita hor gloria e Virtù più che misura,
 Gratta ualor belta, cotal figura
 E molti io passo e chi mi passa amiuo,
 Sol mi dual grandemente hor ch'io cognosco
 Nel caro tempo in vanità perduto
 Nostri fragil penzier s'en porta l'Vento
 Poi che l'penzier non ual staro contento
 Sapendo qual io scesi il Benuenato
 Nel fior di questo degno Terren Tosco

Io cominciai a scriuere di mia mano questa mia vita
 come si può vedere in certe carte rappiccate ma considerando
 che io perdeuo troppo tempo e parendomi una smisurata vanità
 Alcanto inanzi un fogliuolo di mille digorò dalla penna agroppata
 facendoli di età di anni xliii. i circa et era ammantato di oro
 cominciai a far scriuere et mentre che io lavorauo gli dettando
 la mia vita et più ne pigliauo qualche piacere lavorauo molto
 più assiduo e faceua assai più opera così lasciai al diu tal carica
 quasi che non avessi altro inanzi quanto mirando
 che non era di sopra scritto per non più di 10

daß die bildnerische Fähigkeit Cellinis ihre Grenzen wiederum in technischer Vollendung hatte. Weder schöne Linien, noch Größe der Auffassung, weder Bewegung noch psychische Reize sind diesen Werken gegeben.

Der Perseus mit dem Medusenhaupt steht heute auf jenem Platze, der Florentiner Loggia, wo er vom Volke bei der Enthüllung bejubelt worden ist. Die Figur des Perseus, aus einer Entfernung von drei bis vier Schritten gesehen, wirkt sehr fein. Das Medusenhaupt aber erscheint leer, gibt keinerlei Schauer. Dem Näher tretenden zeigt sich, daß Cellini am Sockel die meiste Freude gehabt hat, an dem er eine Reihe von Figuren angebracht hat, barocken Einfällen sich hingegen. Das schönste an diesem Perseus bleibt — seine Entstehung, diese wundervolle Explosion von Energien. Die Fachleute geht die besondere Art des Bronze gusses an, die ausführlich in den Traktaten geschildert ist und in der Entwicklung der Gießerei sehr viel bedeutet hat.

Zwei Porträts: die Büste Cosimo I., der Cellini selbst eine „furchtbare abundantivische

Ähnlichkeit“ nachrühmt und die des Bindo Altoviti, von der man gelesen hat, daß Michelangelo ihr einen hohen Rang anweist. Unsere Art zu sehen scheint recht anders. Gebildet an den Werken des Donatello und Michelangelo erwarten wir von italienischer Plastik eine Pracht der Form, eine Tiefe der Form gewordenen Seele, die diesen leeren, verschnörkelten und unbewegten Bildnissen vollständig fehlt. Wohl ist es aber richtig, daß die Büste Cosimos von Cellinis Widersacher Bandinelli, die auch erhalten ist, noch langweiliger ist.

Der Ton kann weder heller noch freudiger werden, wenn in diesem Inventar fortgefahren wird. In Frankreich führte Cellini für den König ein großes, halbrundes Hochrelief in Bronze aus, die sogenannte Nymphe von Fontainebleau, einen Türaufsatz von monumentalem Charakter, der übrigens nie nach Fontainebleau kam. Eine nackte Frau stützt sich mit dem linken Arm auf eine Vase, der Wasser entfließt, mit dem rechten umarmt sie auf eine ungelenke und starre Art einen Hirschen. Die übrige Fläche ist mit allerlei Wild und Jagdhunden ausgefüllt. Man kann dieses recht fran-

zösische und gar nicht starke Werk jetzt im Pariser Louvre sehen.

Ich kenne auch das Marmorkruzifix, von dem man lange nicht gewußt hat, wo es ist. Das noch Goethe nicht sicher bestimmen konnte und nur Vermutungen von Reisenden im Escorial erwähnten. Es befindet sich tatsächlich in einer Chornische des Escorial bei Madrid, wohin es aus dem Palazzo Pitti als Geschenk des Großherzogs von Toskana an Philipp II. kam. Ein schlanker Christusleib, ausgearbeiteter Körper. Die Hautfalten am Magen sind ein realistischer Versuch. Doch das Gesicht ist zwar schmerzlich, aber gar nicht verzerrt; Wundmale und Blut fehlen. Ein Tuch verhüllt die Lenden, da die frommen Mönche den Naturalismus der Mannesfigur nicht dulden wollen. Gerade in Spanien, wo man die erschütternde Plastik des Berruguete, des Cano, des Mora, Mena und manches anderen stets vor Augen hat, kann diese Skulptur, der jede Inbrunst, jede Tiefe fehlt, und die keinerlei persönliche Stärke offenbart, nicht freuen.

Der kluge Leser hat diese letzten Seiten, die sich um die Werke des Cellini bemühen, über-

schlagen. Schon die Abbildungen, die übrigens diese Skulpturen noch immer wertvoller und interessanter erscheinen lassen, als sie in Wahrheit sind, geben das gerechte Maß der Künstlerschaft Cellinis. Es ist gar nicht nötig, sich genau die Summe der in anderen Zeitgenossen wirksamen schöpferischen Kräfte vorzustellen, um den zweiten Rang dieser Arbeiten zu spüren. Trotzdem darf hier nicht versäumt werden, jene kleine und uns allen längst bekannte Tabelle Goethes der wachen Erinnerung vorzuführen, die in wenigen Zeilen die Zeitgenossen Cellinis zusammenstellt:

„Hierbei drängt sich uns die Betrachtung auf, daß die vorzüglichsten im fünfzehnten Jahrhundert geborenen Künstler auch das sechzehnte erreicht und mehrere eines hohen Alters genossen, durch welches Zusammentreffen und Bleiben wohl die herrlichsten Kunsterscheinungen jener Zeiten mochten bewirkt werden, um so mehr, als man die Anfänge, deren sich schon das vierzehnte Jahrhundert rühmen konnte, von Jugend auf vor Augen hatten. Und zwar lebten, um nur die merkwürdigsten anzuführen, im Jahre 1500, als Cellini geboren wurde,

Gentile Bellin	Tizian
Johann Bellin	Giorgione
Luca Signorelli	Raphael
Leonard da Vinci	Andrea del Sarto
Peter Perugin	Primatizzio
Andreas Mantegna	Franz Penni
Sansovino	Julius Roman
Fra Bartolommeo	Corregio
Franz Rustici	Polidor von Caravaggio
Albrecht Dürer	Rosso
Michelangelo	Holbein
Balthasar Peruzzi	

der erste in einem Alter von einundachtzig, der letzte von zwei Jahren. Ferner wurden in dem ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts geboren:

Perrin del Vaga	Franz Salviati
Parmegianin	Georg Vasari
Daniel von Volterra	Andrea Sciavone und
Jacob Banan	Tintoret.“
Bronzin	

Die Tafel ist lehrreich. Sie zeigt das Niveau, aus dem Benvenuto wächst, auch die Höhen, die über ihm ragen. Es sei aber auch nicht vergessen, daß wir die Reihe heute anders

formen würden, den ausschalten und jenen einfügen; doch ist die Goethesche Notiz so sehr ins Gedächtnis jedes Menschen, der sich mit Cellini und der Renaissance beschäftigt, eingedrungen, daß sie zu ändern, umzuschreiben, gar bessern zu wollen, lächerlich erschiene.

Welch hohes Niveau die Zeit aber nicht nur den Werken, die ihr entstammen, nach, sondern auch durch das Gefühl der Genießenden und Strebenden hatte, ließe sich durch viele Züge erweisen. Nur zwei finden hier Platz. Cellini selbst erzählt, er hätte sich um den undankbaren Maler Rosso ein großes Verdienst erworben. Als der nämlich in Rom gewesen war, hatte er so viel übles von den Werken Raffaels gesagt, daß die Schüler dieses trefflichen Mannes ihn auf alle Weise ermorden wollten . . . Ein zweiter Zug: Ein Bildhauer von geringer eigener Kraft weist am Sterbebette das rohe Kruzifix zurück, das ihm der Priester entgegenhielt und verlangt eins von Donatello, um sein letztes Gebet zu halten . . .

In solcher Zeit entstehen die Plastiken Cellinis. In solcher Zeit rühmt er sich in der Vita seines hohen Ranges, empfängt er die Hul-

digung Michelangelos, läßt er die schon oft erwähnten Traktate drucken, ein sehr nützliches Buch, das über das Technische der Goldschmiedekunst und Giesserei viel Aufschlüsse gibt. Jede Art von Arbeit, die der Zeit bekannt war, ist darin geschildert, die persönlichen Erfahrungen Cellinis sind mitgeteilt. Und mancher seltsame Aberglaube steht drin, wie, daß man den Harn von Kindern über gewisse Goldarbeiten gießen müsse . . .

. . . In der Zeit des Velasquez und mit ihm aufs engste befreundet lebte Alonso Cano, ein Maler und Zeichner, Bildhauer und Architekt, der ein wildbewegtes Leben führte, den Dolch oft ins lebende Fleisch eines Feindes stieß, gefoltert wurde, sich als alter Mann in den Schoß der Kirche flüchtete und dennoch nie Ruhe fand. Die spanische Tradition hat ihm einen hohen Rang gegeben, und jede Holzfigur, die dem Besitzer schön dünkt, wird ihm zugeschrieben. Und dennoch ist von seinen Werken für unsere Augen nur wenig bedeutend. Immerhin, die Skulpturen Canos sind weit persönlicher und ergreifender als die Cellinis; aber sonst sieht man die gleiche Wendung.

Das reich bewegte Leben eines Künstlers schafft ihm den Ruhm, den die Arbeiten ihm nicht hätten geben können. Und erst spät entsinnt sich dann die Nachwelt, daß fast immer die großen Schöpfer ein stilles Dasein geführt haben, gemalt, gemeißelt, gebaut, indes jene, die laut lebten und von deren Abenteuern die Luft zitterte, ihr Talent in die Tage des Daseins statt in ihre Schöpfungen fließen ließen.



LITERATUR

VASARI.

AGOSTINO LAPINI, DIARIO 252—1596. Neudruck. Firenze 1500.

I TRATTATI DELL OREFICERIA e della scultura di Benvenuto Cellini. 1568, ein Neudruck 1817. Ins Deutsche übertragen und mit des Teophilus' *Diversarum artium schedula*, verglichen von Justus Brinkmann, Leipzig 1867.

VITA DI BENVENUTO CELLINI. Herausgegeben von Fr. Tassi. Firenze 1829.

RICORDI, Prose et Poesi di Benvenuto Cellini. Herausgegeben von Fr. Tassi. Firenze 1829.

BACCI, Vita di Benvenuto Cellini. Testo Critico etc. Firenze 1901.

LEBEN DES BENVENUTO CELLINI. Übersetzt und mit Noten versehen von J. W. v. Goethe. Weimarer Ausgabe. Bd. 43 und 44.

LEBEN DES BENVENUTO CELLINI. Ins Deutsche übertragen und mit Noten versehen von J. W. v. Goethe. Mit einleitenden Notizen von W. Fred neu herausgegeben. Berlin 1906. [In Vorbereitung.]

MEYER-WITTKOWSKI, Einleitung zu Goethes Werken. Stuttgart.

E. PLON, Benvenuto Cellini. Paris 1883.

SUPINO, Benvenuto Cellini. Firenze 1901.

BRIEFWECHSEL Goethe-Schiller, Schiller-Cotta, Goethe-Cotta, Hebbel Tagebücher.

BRANTÔME, Les dames galantes. Discours. Paris 1834.

GAILLARD, Histoire de François I. Paris 1769.

SAITSCHIK, R., Menschen und Künstler der italienischen Renaissance. Berlin 1903.

BONNAFÈ, E., Etudes sur l'art et la beauté. Paris 1902.

DIMIER, Benvenuto Cellini à la cour de France. Revue archéologique. 1898. Vol. 31.

ARNETH, J. v., Die Cinquecento-Cameen und Arbeiten des Benvenuto Cellini. Wien 1858. Denkschriften der Akademie.

LEBEY, A., Le Connétable de Bourbon. Paris 1904.

DELABORDE, HENRY. Etudes sur les beaux arts en France. Paris 1864.

LÜBKE-SEMRAU GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE

Fünf Bände, jeder Band für sich abgeschlossen und
vornehm in blau Ganzleinen gebunden einzeln käuflich

I. ALTERTUM 13. Aufl. Mit 411 Textabbildungen
und 5 farbigen Tafeln 7 Mark

II. MITTELALTER 13. Auflage. Mit 436 Text-
abbildungen und 5 farbigen
Tafeln 8 Mark

**III. RENAISSANCE IN ITALIEN
UND IM NORDEN** 12. Auflage. Mit 489
Textabbildungen und
8 Tafeln 12 Mark

IV. BAROCK UND ROKOKO 12. Auflage.
Mit ca. 400
Textabbildungen und 7 Tafeln 8 Mark

V. HAACK, XIX. JAHRHUNDERT
Mit 270 Textabbildungen und 5 Tafeln 10 Mark

Luxusausgabe in grün Leder mit mattgoldener
Plakette pro Band Mk. 2,50 mehr

Eine Sonderausgabe von Band V in rot Leinen nach Entwurf von Pro-
fessor PANKOK gebunden erschien gleichzeitig zu demselben Preise

PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)
STUTTGART

Deutsche Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Zossen – Berlin SW. 11.