

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Ajaloo ja arheoloogia instituut

Moonika Teemus

**MUSÉE NAPOLÉONI MAALIGALERII
KARL MORGENSTERNI PILGU LÄBI 1809. AASTAL
Kunsti retseptsioonist Eestis 19. sajandi alguskümnendil**

Magistritöö

Juhendaja: Juta Keevallik, MA

Tartu 2010

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
Historiograafia, allikad ja kasutatud kirjandus	4
Uurimisülesanded, meetod ja struktuur	7
KARL MORGENSTERN JA KUNST: KUNSTIAJALUGU, KUNSTIKOGUD, KUNSTIREISID.....	10
Kujunemisaastad	10
Eelnevad kunstireisid	12
Morgensterni kunstivaadete mõjutajaid.....	13
Morgensterni kunstialased kirjutised kuni 1808	17
<i>Grand Tour</i> aastail 1808–1810	20
LOUVRE JA NAPOLEONI MUUSEUM (1802–1815), SELLE MÕJUD SAKSAMAAL.....	23
KARL MORGENSTERN NAPOLEONI MUUSEUMI MAALIGALERIIS 1809. AASTAL	27
Muuseum ja selle kogud 1809. aastal	27
Eelteadmised ja kohapealsed kontaktid	28
Dresden ja Pariis	31
MORGENSTERNI VAATED ITAALIA 16.–17. SAJANDI KUNSTILE MUUSEUMIS TEHTUD MÄRKMETE PÕHJAL.....	33
Kõrgrenessansi teerajajad	33
Raffael, Correggio, Tizian, Leonardo	35
Teised 16. sajandi itaalia kunstnikud	40
Bologna adadeemikud ja nende kasvandikud	42
Teised 17. sajandi itaalia maalijad	45
MORGENSTERNI KUNSTIVAATLUSE JA -KIRJELDUSE ÜLDINE ISELOOMUSTUS	48
<i>BEMERKUNGEN ÜBER DIE GEMÄLDEGALLERIE DES MUSEUMS NAPOLEON VON KARL MORGENSTERN</i>	55
KOKKUVÕTE	91
KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS.....	97
GEMÄLDEGALERIE DES MUSÉE NAPOLÉON DURCH DIE AUGEN KARL MORGENSTERNS IM JAHRE 1809. Zusammenfassung	106

SISSEJUHATUS

Käesolev magistritöö keskendub Tartu Ülikooli Raamatukogus säilitatavale käsikirjale „Bemerkungen über die Gemäldegalerie des Museums Napoleon von Karl Morgenstern“.¹ Kvartformaadis 39-leheline kaust sisaldab 31 lehel Karl Morgensterni märkmeid Napoleoni Muuseumi maaligaleriist 1809. aastal, lisaks ülevaateid kahest gravüürkogumikust ning 1811. aastal ilmunud artikli „David’s Sabinerinnen“ mustandkäsikirja. Märkmed on kirja pandud tõenäoliselt Pariisis viibimise ajal, kuid mitte muuseumis kohapeal. Kokku on need köidetud hiljem, koos üksikute hilisemate lisamärkustega. Magistritöö võtab vaatluse alla käsikirja esimese, maaligaleriid käsitleva osa.

Johann Karl Simon Morgenstern (1770–1852), 1802. aastal taasavatud Tartu ülikooli kõne-kunsti, klassikalise filoloogia, esteetika, kirjandus- ja kunstiajaloo professor ning ühtlasi ülikooli raamatukogu ja kunstimuuseumi esimene direktor, mängis olulist rolli ülikoolis selle esimestel aastakümnetel: ta osales ülikooli statuudi väljatöötamisel ning kuulus mitme komisjoni koosseisu, asutas 1803. aastal õpetajate instituudi, 1821. aastal filoloogiaseminarit jne.

Ka Eesti kunstiloos on Morgensternil eriline koht: ta pani aluse esteetika, arheoloogia (tollases mõistes antiikkunsti ajaloo) ja kunstiajaloo õpetamisele Tartu ülikoolis, 1803. aastal rajati tema eestvedamisel ülikooli kunstimuuseum – Eesti vanim ning sealjuures tänini tegutsev muuseum. Raamatukogu direktorina oli Morgensterni otsustada, millist kunsti- ja esteetikaalast kirjandust ülikoolile hankida. 1805. aastal ilmus tema sulest esimene Eestis välja antud kunstiraamat „Über einige Gemälde“. Kogu elu jooksul oli Morgenstern innukas kunstikoguja (nii muuseumi kui ka isikliku kogu tarbeks) ning -uurija ja -propageerija: tema sulest ilmus ligi 50 lühemat või pikemat kunstiteemalist kirjutist.²

¹ TÜR KHO, F 3, Mrg LXIII [edaspidi üksnes isikuarhiivi akronüüm *Mrg* numbriga]. Bemerkungen über die Gemäldegalerie des Museums Napoleon. Paris, 1809.

² S. Kiis. K. Morgensterni töödest. – Teadusliku Raamatukogu töid III. Tartu Ülikooli Toimetised, 262. Tartu, 1970, lk. 109.

Morgensterni aktiivsem tegevus sel alal langes aastasse 1798 (mil ilmus tema esimene kunstialane kirjutus) kuni 1837 (mil ta pani maha kunstimuuseumi direktori ameti). Pensionipõlves tegeles ta isikliku kunsti- ja käsikirjakogu korrastamise ja kataloogimisega, võttes kunstiteemadel laiemat avalikkuse ees vähem sõna.

Oma pika elu jooksul võttis Morgenstern sageli ette lühemaid ja pikemaid reise. 1809. aastal viibis Morgenstern üle viie kuu Pariisis. Kuigi Pariisis viibimise ettekäändeks oli vahepeatus sõidul Saksamaalt Lõuna-Prantsusmaa tervistavasse sooja kliimasse ja sealt edasi Itaaliasse, oli pika paigal viibimise sügavamaks põhjuseks siiski soov tutvuda Pariisis asuvate rikkalike teadus- ja kunstikogudega, luues selle käigus talle omaselt ka hulgaliselt isiklike kontakte kohalike teadlaste ja kultuuritegelastega.

Morgensterni Pariisi-mälestused on talletatud kümnekonnasse märkmikku ja vihikusse, mis täna asuvad Tartu Ülikooli Raamatukogu käsikirjade ja haruldaste raamatute kogus Morgensterni isikuarhiivis (TÜR KHO, F 3). Vaadeldav 39-leheline käsikiri sisaldab Morgensterni märkmeid tollal Euroopa suurima ja uhkeima muuseumi maaligaleriist, kuhu lisaks endistele kuninglikele kogudele olid välja pandud 18.–19. sajandi vahetuse revolutsiooni- ja vallutussõdade käigus konfiskeeritud Lääne-Euroopa kunstivarad Madalmaadest Itaaliani.

Historiograafia, allikad ja kasutatud kirjandus

Juba aasta pärast Morgensterni surma, 1853. aastal, ilmus mälestuskõne alusel valminud lühimonograafia tema õpilase Ludwig Mercklini sulest.³ Wilhelm Süssi 1920. aastate lõpul avaldatud monograafia⁴ on seni põhjalikum ülevaade Morgensterni elust ja laiahaardelisest tegevusest. Kuigi mõlemad pajatavad lühidalt 1808.–10. aasta reisist ja tõstavad esile Morgensterni tegevuse ülikooli kunstimuuseumi juhatajana, ei käsitle neist kumbki Morgensterni kunstivaateid ja kunstikirjutisi.⁵

Ka baltisakslastest kunstiajaloolased ei näita üles huvi Morgensterni kui kunstiuuriija

³ *L. Mercklin*. Karl Morgenstern: Gedächtnisrede... Dorpat, 1853.

⁴ *W. Süss*. Karl Morgenstern (1770-1852): Ein kulturhistorischer Versuch. – Acta et Commentationes Universitatis Tartuensis (Dorpatensis). B 16,2; 19,2. Dorpat, 1929–30.

⁵ Mercklini esitatud bibliograafia annab siiski täieliku ülevaate Morgensterni kunstiteemalistest kirjutistest. – *L. Mercklin*, lk. 26–35.

vastu, küll aga pälvib nendegi tähelepanu tema panus ülikooli kunstikogude kujundamisel ning tema erakogu.⁶

Alles 20. sajandi teisel poolel võetakse Morgensterni kunstikirjutised lähema vaatluse alla. Tema 1815. aastal ilmunud esteetika õppeprogrammi „Grundriss einer Einleitung zur Ästhetik“ alusel on Morgensterni esteetilisi vaateid analüüsinud Leonid Stolovitš.⁷ Esimesena andis Morgensterni kunstialasest tegevusest laiemat ülevaate Niina Raid,⁸ tema kunstiteemalisi kirjutisi on lahanud Tiina Nurk⁹ ja Juta Keevallik.¹⁰ Viimane võrdleb Morgensterni kirjutistes avalduvaid seisukohti tollal Lääne-Euroopas levinud vaadetega kunstile ja kunstiajaloole, asetades need sel moel laiemasse kunsti retseptiooniajaloo konteksti. Morgensterni kui kunstikogujat on konverentsiettekannete põhjal valminud artiklites tutvustanud Inge Kukk.¹¹

Uurijate huvi on pälvunud ka Morgensterni reisid. Pariisis veedetud poolaastale vahetult järgnenud Itaalia reisi mälestusi, mille publitseerimist alustas Morgenstern üsna pea pärast oma *Grand Tour*'i lõppu,¹² on lähemalt vaadelnud J. Keevallik.¹³ Keevallik võrdleb neid paralleelselt teise siinse taustaga rännumehe August von Kotzebue umbes samal ajal ilmunud Itaalia reisikirjaga,¹⁴ pöörates eelkõige tähelepanu just neis sisalduvaile kunstielamustele ja kahe mehe huvide ja seisukohtade erisusele.

⁶ Nt. *W. Neumann*. Eine vergessene Kunstsammlung. – Revaler Beobachter, 1894, 3. Mai; *W. Neumann*. Aus baltischen Gemäldesammlungen. – Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig, 1900, lk. 274–275; *O. Clemen*. Die Dorpater Kunstsammlung. – Beiträge zur Deutschen Kulturgeschichte. Berlin [etc.], 1919, lk. 179–182.

⁷ *Л. Столович*. О программе курса эстетики Карла Morgensterna. – Труды по философии. Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 731. Тарту, 1958, lk. 237–243.

⁸ *N. Raid*. K. Morgensterni tegevus Tartu kunstiteoste kogujana ja kunsti mõistmise levitajana. – Teadusliku Raamatukogu töid III. Tartu Ülikooli Toimetised, 262. Tartu, 1970, lk. 61–70.

⁹ *T. Nurk*. Karl Morgensterni kunstialased kirjutised. – Tartu Ülikooli ajaloo küsimusi, 13. Tartu, 1983, lk. 22–32.

¹⁰ *J. Keevallik*. Kunstikogumine Eestis 19. sajandil. Kunstiteadus Eestis 19. sajandil. Tallinn, 1993; *J. Keevallik, R. Loodus, L. Viiraja*. Tekste kunstist ja arhitektuurist. Kd. 1. Tallinn, 2000.

¹¹ *I. Kukk*. Karl Morgensterni kunstikogu [ettekannet konverentsil *Ammendamatu Morgenstern* 31. augustil 1995 Tartu Ülikooli Raamatukogus]. Kättesaadav URL: <http://www.utlib.ee/ee/konverentsid/1995/inge.html> [25.06.2010]; *I. Kukk*. Meistriteoste lummus. Koopiaid, reproduktsioonid, originaalid. Tartu ülikooli kunstikogu kujunemisest. – Koopia 19. sajandil. T.-M. Kreem (Koost.) (Eesti Kunstimuuseumi toimetised, 1). Tallinn, 2007, lk. 99–117.

¹² *K. Morgenstern*. Reise in Italien im Jahre 1809. Bd. 1–3. Dorpat-Leipzig, 1811–13.

¹³ *J. Keevallik*. Karl Morgensterni ja August von Kotzebue Itaalia-reisid ja reisiraamatud. – Eesti kunstikontaktid läbi sajandite. Kd. 1. Tallinn, 1991, lk. 26–49.

¹⁴ *A. von Kotzebue*. Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Neapel und Rom. Bd. 1–3. Berlin, 1805. – Muuseas, sarnast võimalust pakuks Morgensterni Pariisi-käsikirjade võrdlemine Kotzebue meenutustega Pariisist: *A. von Kotzebue*. Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804. Berlin, 1805.

Pariisis viibimist on lühidalt tutvustanud T. Nurk¹⁵ ja I. Kukk.¹⁶ Pariisile eelnenud Saksamaal, täpsemalt Dresdenis, Weimaris ja Erfurtis viibimist on päevikukatkeid publitseerides ja kommenteerides lähemalt avanud Dorothee von Hellermann.¹⁷

Käesolevas magistritöös aitab Morgenserni isikut ja tema varasemaid kunstikogemusi lisaks eelnimetatud uurimistele kirjeldada ja seletada tema käsikirjaline isikuarhiiv Tartu Ülikooli Raamatukogus. Allikatena on kasutust leidnud peamiselt päevaraamatud aastaist 1788–1810, reisipäevikud, ülikooli kunstimuseumi ja isikliku kunstikogu nimestikud jm. dokumendid ning kirjavahetus.

Vaatluse all oleva teksti kirjeldamisobjektist, Louvre'i kunstimuseumist, tollase nimega Napoleoni Muuseum, ja selleaegsest direktorist Dominique-Vivant Denonist (1747–1825), kellega Morgenstern kohapeal ka isiklikult tutvus, on hulgaliselt erinevaid käsitlusi ilmunud läbi sajandite. 1990. aastatel võeti Denoni rikkalik, nii kunstiline, teaduslik kui ka organisatoorne pärand ning tema panus muuseumi arengusse veel kord põhjaliku vaatluse alla. Süsteemselt töötati läbi tema ja muuseumi tollast tegevust käsitlevad materjalid: selle tulemusena toimusid mitmed konverentsid,¹⁸ koostati temaatiline näitus koos mahuka kataloogiga,¹⁹ ilmusid uued biograafiad ja allikapublikatsioonid, sh. Denoni ametlik kirjavahetus aastail 1802–15.²⁰ Sellega paralleelselt tärkas suurem huvi Napoleoni Muuseumi ja selle laiema mõju vastu ka saksa kunstiuurijate seas, seda eesotsas tollal Pariisis tegutsenud Thomas Gaehtgensiga, kes muu hulgas on analüüsinud muuseumi külastuse kajastusi saksa kunstikirjutistes.²¹ 2003. aastal Mainzi *Landesmuseum*'is toimunud näitus tõi välja Napoleoni kunstipoliitika otsesed ja

¹⁵ T. Nurk. Karl Morgensterni reisimälestusi Prantsusmaalt 1809. aastal [ettekanne konverentsil *Ammendamatu Morgenstern* 31. augustil 1995 Tartu Ülikooli Raamatukogus]. Kättesaadav URL: <http://www.utlib.ee/ee/konverentsid/1995/nurk.html> [25.06.2010]

¹⁶ I. Kukk. Kunstireisid ja kunsti kogumine Karl Morgensterni ajal. – Tartu Ülikooli Ajaloo küsimusi XXXVI. Tartu, 2007, lk. 90–102.

¹⁷ D. von Hellermann. „Künstlerneid ist nicht auch in Dresden fremd...“ Die Aufzeichnungen Karl Morgensterns zu seinem Aufenthalt in Dresden im Herbst des Jahres 1808. – *Jahrbuch der Kunstsammlungen Dresden*. Bd. 29. Dresden, 2001, lk. 75–89; D. von Hellermann. Weimar und Erfurt im Oktober 1808 – beschrieben von Karl Morgenstern aus Dorpat. T. 1–2. – *Goethe-Jahrbuch*, 2004, Bd. 121, lk. 283–303; 2005, Bd. 122, lk. 302–315.

¹⁸ Les Vies de Dominique-Vivant Denon. Actes du colloque, Paris, musée du Louvre, 1999. T. 2. Paris, 2001.

¹⁹ Dominique-Vivand Denon: L'œil de Napoléon. Paris, 1999.

²⁰ Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802–1815). T. 1–2. – Notes et Documents des musées de France, 32. Paris, 1999.

²¹ T. W. Gaehtgens. Les visiteurs allemands du musée Napoléon. → Les Vies de Dominique-Vivant Denon, lk. 725–739.

kaudsemad mõjud saksa kultuuriruumis.²² 2009. aastal ilmus Bénédicte Savoy eestvedamisel annoteeritud ja kommenteeritud kordustrukk Helmina von Chézy raamatust „Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.“ (1805–06; ilmus H. von Hastferi nime all), mis muu hulgas sisaldab muuseumi maaligalerii üht mahukaimat saksakeelset kirjeldust 19. sajandi algusest.²³

Morgensterni esteetiliste seisukohtade avamiseks pakub võrdlusmaterjali tema kaas- aegne kunstikirjandus 18.–19. sajandist, millest peamiselt on kasutust leidnud Anton Raphael Mengsi, Johann Joachim Winckelmanni, Wilhelm Heinse, Johann Heinrich Meyeri ja Friedrich Schlegeli 16.–17. sajandi itaalia kunsti käsitlevad kirjutised.²⁴ Samuti aitavad käsikirja olemust avada uurimused tollasest kunstiteooriast, kunstikirjutuse vormi- dest ja vaatluse meetoditest.²⁵ Morgensterni tegevus langeb perioodi, mida Saksamaal tuntakse Goethe-ajastuna – selle käsitlused²⁶ aitavad asetada Morgensterni kirjapandu laiemasse kultuuriajaloolisse konteksti.

Uurimisülesanded, meetod ja struktuur

Töö esmaseks ülesandeks on kommentaaridega avada käsikirja sisu: välja selgitada maalid, mida Morgenstern maaligaleriis vaatas, viies kokku tollased ja praegu kehtivad atribuee- ringud. *Grande Galerie* ekspositsioon vahetus kogude täienemise ja galerii korduva renoveerimise tõttu pidevalt, mistõttu puudub täpne ülevaade, milline oli väljapanek ühel või teisel ajahetkel. Morgensterni käsikiri pakub selle lünga täitmiseks väärtuslikku teavet. Samuti püütakse identifitseerida isikud, kelle nimesid Morgenstern märkmetes mainib.

Töö teiseks ja keskseks eesmärgiks on käsikirja sisuline analüüs: millised kunstivaated

²² Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803. Katalog-Handbuch zu Ausstellung im Landesmuseum Mainz (25.10.2003–14.3.2004). S. Paas, S. Mertens (Hg.). Mainz, 2003.

²³ H. von Chézy. Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I. B. Savoy (Hg.). Berlin, 2009.

²⁴ Ülevaatliku lühikokkuvõtte annab neist: M. Deetz. Anschauungen von italienischer Kunst in der deutschen Literatur von Winckelmann bis zur Romantik. Berlin, 1930.

²⁵ Nt. Kunst und Kunsttheorie 1400–1900. Vorträge gehalten anlässlich des 22. Wolfenbütteler Symposions „Kunstgeschichte von Vasari bis Winckelmann“ vom 1.-5.12.1987 und des 24. Wolfenbütteler Symposions „Kunstgeschichte seit Winckelmann“ vom 27.11.-1.12.1988) P. Ganz, M. Gosebruch [etc.] (Hg.). Wiesbaden, 1991; G. Bickendorf. Die ersten Überblickswerke zur «Kunstgeschichte»: Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt (1730–1814), Luigi Lanzi (1732–1810), Johann Domenico Fiorillo (1748–1821) und Leopoldo Cicognara (1767–1834). – Klassiker der Kunstgeschichte. Band 1: Von Winckelmann bis Warburg (Hg. Ulrich Pfisterer). München, 2007; R. Trautwein. Geschichte der Kunstbetrachtung: Von der Norm zur Freiheit des Blicks. Köln, 1997.

²⁶ Nt. E. Forsmann. Goethezeit: Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses. München; Berlin, 1999.

ja esteetilised eelistused märkmetes avalduvad ning millised kokkupuuteid omavad need 18. sajandi 2. poole ja 19. sajandi alguse Euroopas, eelkõige saksa kultuuriruumis levinud kunstivaadetega.

Käsikirja uurimisel kasutatakse võrdlevat ajaloolist meetodit, Morgensterni seisukohti kõrvutatakse tol ajal Euroopas, eelkõige saksa keeleruumis levinud kunstiajaloo teadmiste ja esteetiliste ideedega. Parema taustsüsteemi loomiseks on visandatud Morgensterni kunstivaadete kujunemislugu tema isikuarhiivis leiduvate allikate põhjal, seda eelkõige selleks, et määratleda täpsemalt Morgensterni positsioon 1809. aastal: millised olid tema eelnevad teadmised ja kogemused, kes olid tema kunstivaadete võimalikud mõjutajad, mida võib välja lugeda tema varasematest kunstialastest kirjatükkidest. Olgu siinjuures öeldud, et eesmärgiks on markeerida vaid magistritöö autori jaoks märkimisväärsemad detailid. Tartu Ülikooli Raamatukogus asuv Morgensterni käsikirjapärand (ligi 600 köidet) ja isiklik raamatukogu (ligi 11 000 köidet) pakuvad piiramatut võimalus sukelduda tema kunstivaadetes ja -kogemustes, mis veel suures jaos on (mitte ainult) kunstiajaloo vaatepunktist läbi uurimata.

Napoleoni Muuseumis tegi Morgenstern täiendavaid ääremärkmusi ka *Grande Galerie* väljapaneku trükikataloogi,²⁷ viidates sellele ka uuritava käsikirja tiitellehel. Kataloogis on nähtud teosed tähistanud ristiga, pliiatsiga kohapeal tehtud ääremärkused on hiljem tindiga üle kirjutatud. Need, esmamuljetel põhinevad märkmed, on üldiselt kataloogi teksti täiendavad kirjeldused, mis sageli hiljem käsikirjas korduvad. Seetõttu on käesolevas töös neid kasutatud üksnes juhul, kui autor on pidanud neid käsikirja analüüsil vajalikuks.

Vaadeldava käsikirja tõtlik ja ebaühtlane kirjahoog ning lühendamise punktide ja lühendamärkidega lubavad arvata, et see on valminud Pariisis kohapeal. Samas detailsed kirjeldused ei välista, et galeriis viibides tegi ta ülestähendusi ka mõnda märkmikku, mille hiljem siinseks käsikirjaks ümber vormistas.

²⁷ Mrg LXII, Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande Galerie, dont l'ouverture a eu lieu le 18 germinal an VII [s.o 7. aprill 1799], et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne, dont l'exposition a eu lieu le 25 messidor an IX [s.o 14. juuli 1801]. Paris, s.a. Dominique-Vivant Denon, nr. 171. – Esimene *Grande Galerie Notice* anti välja 1799. aastal, et aidata muuseumikülastajat ekspositsiooni jälgimisel – seinal olid teosed tähistatud üksnes numbriga, ilma kunstniku nime ja pealkirjata. *I. Le Masne de Chermont*. La publication des „Notices“ du musée Napoléon. → Dominique-Vivant Denon, lk. 160–161.

Töö struktuur jaguneb laias plaanis kuueks: esimeses peatükis vaadeldakse Morgensterni kujunemist, õpinguid, kunstireise ja kunstikirjutisi enne 1808. aastat; teises peatükis antakse ülevaade Louvre'i kujunemisest, selle rollist ja tähendusest Euroopa kunstimuuseumide ajaloos; kolmandas peatükis püütakse võimaluse piires visandada muuseumi maalikogu ja ekspositsiooni hetkeolukord 1809. aasta kevadel, mil Morgenstern seda külastas, samuti antakse lühiülevaade Morgensterni (tõenäolistest) eelteadmistest muuseumi kohta ja kohapeal loodud kontaktidest. Neljas ja mahukaim peatükk keskendub märkmete sisulisele analüüsile: mida Morgenstern vaatas, milliseid eelistused ja seisukohad tema märkmetes avalduvad, üritatakse tõmmata paralleele ja viidata võimalikele mõjutajatele tollases Euroopa kunstikirjutuses. Sellele järgnevalt peatükis püütakse märkmeid analüüsida tollase kunstikirjutuse traditsiooni ja kunstivaatluse meetoodika valguses. Viimasena esitatakse kommentaaridega varustatud käsikiri.

Käsikirja tekst edastatakse originaalkeeles, kuivõrd eesmärgiks pole selle tõlge eesti keelde, vaid sisuline avamine. Käsikirja dešifreeris gooti kirjaviisist ladina kirja kunstiteadlane T. Nurk 1990. aastate alguses, redigeeris Morgensterni käsikirjalise pärandi staažikas uurija Mare Rand 2010. aastal. Magistritöö põhitekstis antakse viited käsikirjale teksti sees sulgudes.

KARL MORGENSTERN JA KUNST: KUNSTIAJALUGU, KUNSTIKOGUD, KUNSTIREISID

Kujunemisaastad

Kunstilembuse ja -kogumise kire päris Karl Morgenstern oma isalt, Magdeburgi linnaarstilt Friedrich Simon Morgensternilt (1727–1782).²⁸ Nii isa kui ka juba vanaisa Simon Morgenstern olid ühtlasi diletantidest kunstiharrastajad. Kunsti koguti ka isa Halles elava õe Christiane Auguste Hänischi (?–1800) peres, kuhu jõudis teoseid ka Morgensterni isa surma järel peetud oksjonilt.²⁹ Tädi maalikogu jõudis pärast tema surma Morgensterni valdusse.³⁰

Juba 1780. aastate keskpaiku, Magdeburgi toomkooli õpilasena, pani Morgenstern aluse isiklikule kunstikogule, omandades Magdeburgi toomhärri von Plateni päranduse oksjonilt Peter Paul Rubensi koolkonna vasegravüüre.³¹ Toomkoolis õppimise kõrval sai Morgenstern esimesi õpetusi ka joonistamises.³² Joonistamist harrastas Morgenstern vähemalt 1830. aastateni: Tartu Ülikooli Raamatukogus säilitatakse temalt enam kui 40 asjaarmastajalikku pildikest.³³

Aastail 1788–94 õppis Morgenstern Halle ülikoolis ning kuni 1798. aastani töötas samas õppejõuna. Morgenstern immatrikuleeriti kui *cultor philosophiae* ning ta pühenduski eelkõige filosoofia- ja eetikaõpingutele professor Johann August Eberhardi juures ning klassikalisele filoloogiale ja eriti Platonile professor Friedrich August Wolfi juures. Doktoriväitekirja kaitses Morgenstern Platoni „Politeia“ teemal. Aastail 1798–1802 töötas ta õppejõuna Danzigi *Athenaeum*'is.

Valgustajad nägid kunstis üht olulist inimese kasvatamise ja harimise vahendit. Kunsti-

²⁸ I. Kukk. Karl Morgensterni kunstikogu

²⁹ Mrg 525, Gemälde und Zeichnungen, lk. 13–14.

³⁰ Mrg DXCII, Meine Bechäftigungen 1799–1804, l. 35.

³¹ Mrg 526, Kupferstichsammlung [sissejuhatus].

³² Mrg 525, Gemälde und Zeichnungen, lk. 51.

³³ Samas, lk. 52.

ajalugu hakati ülikoolides iseseisva distsipliinina õpetama alles 19. sajandil ning kuigi nii esteetika kui ka klassikaline filoloogia omasid kokkupuutepunkte kunstiajaloo, tegeleti kõrgkoolides kunstiteooria ja -ajaloo küsimustega valdavalt praktilise kunstiõpetuse raames.³⁴ Nii õpetas ka Morgensternile Halles arheoloogiat ja kunstiajalugu ülikooli joonistusõpetaja, 1787. aastal erakorraliseks professoriks nimetatud Johann Christian Friedrich Prange (1756–1836).³⁵

Saksa kunsthistoriograafia on Pranget seni tundunud eelkõige A. R. Mengsi kogutud teoste tõlkija ja väljaandjana.³⁶ Alles viimastel aastatel on ta jõudnud uurijate huviorbiiti kui üks esimesi kunstiajaloo õppejõude Saksa ülikoolis.³⁷ Oma loengutes tugines Prange enda ning Anton Friedrich Büschingi koostatud õppekavadele.³⁸ Prange õppekava oli sissejuhatuses kunstiteadmistesse alates terminoloogiast, eri kunstiliikide, žanrite ja tehnikate tutvustusest lõpetades tähtsamate kunstnike nimestikuga, sealjuures eraldi peatükkidena leidsid käsitlemist kunstikriitika („Maali hindamine ja kuidas kunstiteoseid kasulikult uurida“)³⁹ ning -kogumine („Hea kunstikabineti rajamine“).⁴⁰ Büschingi õppekava seevastu pakkus üldise kunstiajaloo ülevaadet Egiptuse kunstist kaasajani. Geograafina andis Büsching ka maailma kunstiajaloo edasi kronoloogilisel-geograafilisel printsiibil, hõlmates muu hulgas taani, poola ja ungari kunsti.⁴¹ Prange loengud olid Halle ülikooli tudengite seas väga populaarsed.⁴² Morgenstern alustas tema juures kunstiõpinguid kohe esimesel tudengiaastal,⁴³ aasta hiljem, 1789/90. aasta talvesemestril, kuulas ta juba Prange kunstiajaloo kursust.⁴⁴

³⁴ *W. Beyrodt*. Kunstgeschichte als Universitätsfach. → Kunst und Kunsttheorie 1400–1900, lk. 314

³⁵ Mrg 525, Gemälde und Zeichnungen, lk. 52.

³⁶ *A. R. Mengs*. Hinterlassene Werke. C. F. Prange (Hg.). Bd. 1–3. Halle, 1786.

³⁷ *H. Dilly*. Was bloß hat Christian Friedrich Prange getan? – Kunst als Wissenschaft. Carl Ludwig Fernow – ein Begründer der Kunstgeschichte. Reinhard Wegner (Hg.). Göttingen, 2005, lk. 184–194.

³⁸ *C. F. Prange*. Entwurf einer Akademie der bildenden Künste. Bd. 1–2. Halle, 1778; *A. F. Büsching*. Entwurf einer Geschichte der zeichnenden schönen Künste. Hamburg, 1781.

³⁹ *C. F. Prange*. Bd. 1, lk. 237.

⁴⁰ *Samas*. Bd. 2, lk. 56.

⁴¹ Vt. lisaks *H. Locher*. Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750–1950. München, 2001, lk. 215.

⁴² *R.-T. Speler*. Academia Halensis – die Musteruniversität der Aufklärung und ihre historischen Sammlungen. – Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert: Kunstausbildung der Akademien, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität. Ruppolding, 2005, lk. 265.

⁴³ Mrg DLXXXVI, Verzeichnis meiner Beschäftigungen 1788–89, l. 2.

⁴⁴ Mrg LIX, Zur Kunstgeschichte, l. 3.

Eelnevad kunstireisid

Johann Joachim Winckelmann nimetas Hallet, kus ta oli kaks aastat ülikoolis õppinud, „pimedate linnaks“, kus kunstiteadmisi võis ammutada üksnes raamatutest.⁴⁵ Alles Nöthnitzis töötamise ajal 1748–55 jõudis ta lähedalasuva Dresdeni kunstikogudega tutvudes antiik- ja renessansskunstini, veelgi pöördelisemaks sündmuseks tema elus sai saabumine Rooma 1755. aastal.

Ka Prange ja Büsching olid oma õpikutes rõhutanud vahetu kogemuse tähtsust kunsti tundmaõppimisel. Prange andis oma õppekavas koguni nimestiku galeriidest ja kunstikabinettidest, mida soovitas külastada.⁴⁶ Oma esimesed pikemad reisid teostaski Morgenstern ülikooli ajal ning enamasti olid need kõik ka omamoodi kunstireisid: ikka ja jälle tutvus ta mõne maaligalerii, kunstikabineti või erakoguga.

Õpingute aegsed ja Tartu-eelsete aastate suvepuhkused möödusid valdavalt Saksamaal reisides: Leipzigris, Weimaris, Dessaus, Braunschweigis, Jenas, Dresdenis.⁴⁷ 1797. aasta hilissügisel võttis Morgenstern ette pikema reisi lääne suunas – Kasselisse, Göttingeni, Maini-äärsesse Frankfurti.

Juba õige pea pärast oma kunsti ajalooõpingute algust ülikoolis, 1790. aasta kevadel, viibis Morgenstern oma venna ning professor Prangega Leipzigris, et tutvuda sealse kunstieluga: koos külastati kunstiakadeemiat, Nikolai kirikut ja Johann Zacharias Richteri kogutud kunstikollektsiooni, mis nüüd tema pojale kuulus, samuti Leipzigi kunstiakadeemia direktorit Adam Friedrich von Oeserit ja vasegravööri Johann Friedrich Bauset. Iseseisvalt tutvus Morgenstern Gottfried Winckleri kunstikoguga.⁴⁸

Sealt edasi viisid Morgensterni kunstireisid üha kaugemale: 1793. ja 1798. aastal külastas ta kuninglikku maaligaleriid Berliinis.⁴⁹ Sanssouci maaligaleriiga Potsdamis tutvus ta esmakordselt 1798. aastal,⁵⁰ põhjalikumalt 1800. aastal.⁵¹ 1795. aastal viibis Morgenstern Braunschweigis Mandri-Euroopa vanimaks muuseumiks peetavas, 1754.

⁴⁵ H. Holtzhauer. [Einleitung]. – J. J. Winckelmann. Werke. Berlin-Weimar, 1969, lk. IX.

⁴⁶ C. F. Prange, Bd. 2, lk. 53.

⁴⁷ L. Mercklin, lk. 12

⁴⁸ Mrg DLXXXVII, Verzeichnis meiner Beschäftigungen 1789–1792, l. 18–25.

⁴⁹ Mrg DLXXXIX, Meine Beschäftigungen 1792–93, l. 86–87; Mrg DXCI, Meine Beschäftigungen, 1796–99, l. 166–167.

⁵⁰ Mrg DXCI, Meine Beschäftigungen 1796–99, l. 162–163.

⁵¹ Mrg DXCII, Meine Beschäftigungen 1799–1804, l. 61.

aastal hertsog Carl I poolt avatud kunsti- ja looduslookabinetis.⁵² Kasseli maaligaleriid külastas Morgenstern 1797. aastal, kus tema saatjaks oli sealse kunstiakadeemia professor ja maaligalerii inspektor Johann Heinrich Tischbein noorem.⁵³ Samal reisiril tutvustas tollane Göttingeni ülikooli joonistusõpetaja ning kunstikogude hoidja, hilisem kunstiajaloo professor Johann Dominicus Fiorillo talle ülikooli maali- ja vaselõikekogusid.⁵⁴ 1798. aastal tutvus Morgenstern esmakordselt Dresdeni rikkalike kunstikogudega, mida talle ja tema kaaslastele tutvustasid galerii-inspektorid Johann Anton Riedel, Joseph Anton Pechwell, Johann Gottlob Matthäi ja Christian Gottlieb Dolst.⁵⁵ 1800. aastal nägi Morgenstern Dessaus Luisiumi maalikogu ja viibis korduvalt Wörlitzis.⁵⁶

Pärast Tartusse asumist sai reiside uueks sihtpaigaks Peterburi. Juba oma esimesel reisiril 1804. aasta suvel tutvus Morgenstern sealse kunstiakadeemia, Ermitaaži ja krahv Aleksandr Stroganovi kogudega.⁵⁷ Poolteist aastat hiljem, oma kolmanda Peterburi reisi ajal 1806. aasta talvel külastas ta taaskord Ermitaaži ja krahv Stroganovi ning tutvus kindral Lomonossovi maalikoguga.⁵⁸

Seega omas Morgenstern Pariisi jõudes küllalt laialdast ülevaadet Saksamaa ja Peterburi kunstikogudest ning oli juba varem tuttav paljude meistrite või tollal neile atribueeritud teostega. Eelnevad kogemused kajastuvad ka Pariisi-käsikirjas, kus Morgenstern toob mitmel puhul võrdlusi juba nähtud maalidega Dresdenis ja Peterburis.

Morgensterni kunstivaadete mõjutajaid

Loomulikult tundis Morgenstern ka põhjalikult tollast kunstikirjandust, millest annavad aimu tema päevikutesse tehtud märkmed loetu kohta. 18. sajandi lõppu ja 19. sajandi algust Saksamaal iseloomustab klassitsistlike ja romantiliste kunstivaadete omavaheline vastandumine ja põimumine. Selle mõju täielik hoomamine Morgensterni kirjepandus nõuaks iseseisvat suuremat uurimistööd, kuid mõne olulisema autori juures tuleks siinkohal peatuda.

⁵² Mrg DXC, Meine Beschäftigungen 1793–96, l. 120.

⁵³ Mrg DXCI, Meine Beschäftigungen 1796–99, l. 74–75.

⁵⁴ Samas, l. 94–95

⁵⁵ Samas, l. 134.

⁵⁶ Samas, l. 41–60.

⁵⁷ Peterburi reisi ülevaadet vt: Mrg CCCLXIV, Erste Reise von Dorpat nach St. Petersburg 14/26 Jul.–8/20 Aug. 1804.

⁵⁸ Kindral Grigori Lomonossov (?). – Mrg DXCIII, Meine Beschäftigungen 1804–06, l. 166.

1795. aastal pani Morgenstern kirja idee kirjutada õilsast lihtsusest kaunites kunstides ja kommetes.⁵⁹ Sama kordab ta 1797. aastal – oma teadustöö plaanide nimestikus paistab Morgensterni paljude muude, valdavalt klassikalise filoloogia valdkonda jäävate kavatsuste kõrval silma soov kirjutada selleteemaline uurimus, vaadeldes seal paralleelselt vana ja uusaja kunsti.⁶⁰ Veel aasta hiljemgi Dresdenis viibides ei ole ta plaani maha matnud.⁶¹

Siin ei ole küsimustki, kelle jälgedes soovis Morgenstern käia. Saksa valgustusesteetika mõjukaima figuuri Johann Joachim Winckelmanni (1717–1768) seadis ta eeskujuks ka Tartu tudengitele 1803. aastal ülikooli aastapäeval peetud pidulikus aulakõnes.⁶² Juba oma esimeses, 1755. aastal ilmunud kirjutises pani Winckelmann aluse saksa klassitsistlikule esteetikale, tõstes normatiivseks eeskujuks kreeka kunsti: „Ainus tee meie jaoks, et saada suureks ja võimaluse korral jäljendamatuks, on antiigi, eelkõige kreeklaste jäljendamine“, kusjuures jäljendamine ei tähendanud mitte otsest kopeerimist, vaid eelkõige antiik-kreeka kunstile omase idealiseerimisõhimoote ülevõtmist.

Teiseks epohhiloovaks kirjutiseks sai 1764. aastal ilmunud „Geschichte der Kunst des Altertums“, mis pani aluse uuele kunstikirjutuse mudelile – stiiliajaloole, andes sellega tõuke kunstiajaloo kujunemisele teaduslikuks distsipliiniks. Tõus-noorus-õitseng-langus – looduse ringkäigust ülevõetud mudeli järgi vaatles Winckelmann kreeka kunsti arengut. Kuigi sarnast uusaja kunsti ajalugu tema sulest ei ilmunud, nägi ta õitsengut ja langust ka uuemas kunstis, väljendades seda juba oma esimeses kirjutises. Raffael oli tema silmis uue aja kreeklane, tema „Sixtuse madonna“ selle tõestuseks. Peale Raffaeli algas uuesti allakäik, mis oli kestnud Winckelmanni eluajani.

Nagu öeldud, tuntakse Morgensternile ülikoolis joonistamist ja kunstiajalugu õpetanud C. F. Pranget ka kui A. R. Mengsi kogutud teoste väljaandjat. Kahtlemata viitab see tema eelistustele, mis ei jätnud mõju avaldamata õpilaselegi. Saksa klassitsistliku maalikunsti alusepanijaid Anton Raphael Mengs (1728–1779) oli oma 1762. aastal ilmunud kirjutises

⁵⁹ Mrg DXC, *Meine Beschäftigungen 1793–96*, I. 136.

⁶⁰ Mrg DLXIII, *Plan zu künftigen Werken von mir*, I. 5. – Morgensterni teadusplaanidest täpsemalt vt: *T. Šahhovskaja*. Karl Morgensterni teadusplaanid ja tegelikkus [ettekanne konverentsil *Ammendamatu Morgenstern* 31. augustil 1995 Tartu Ülikooli Raamatukogus]. Kättesaadav URL: <http://www.utlib.ee/ee/konverentsid/1995/sahh.html> [25.06.2010]

⁶¹ Mrg DXCI, *Meine Beschäftigungen 1796–99*, I. 145

⁶² Ilmus trükituna kaks aastat hiljem: *K. Morgenstern*. Johann Winckelmann. Eine Rede... Leipzig, 1805.

ilust ja maitsest maalikunstis Winckelmanniga nõustudes veendunud, et kunstilise originaalsuse ja kvaliteedi saavutamiseks tuleb jäljendada antiikkunsti. Kuid et antiigist pärinevaid maaliteoseid tunti vähe ja seegi tekitas segadust, siis võiksid maalikunstnikud lisaks eeskujuga võtta parimate renessansskunstnike Raffaeli, Correggio ja Tiziani loomingust, kes omakorda olid lähtunud naturist ja antiigist. Analüüsides nende kolme kunstniku loomingut eri parameetrite läbi, jõuab ta tulemuseni, et Raffaeli joonistuse ja kompositsiooni põhjal tuleks õppida väljenduslikkust, Correggiolt graatsia edasiandmist heledumuse ja harmoonia abil, Tizianilt tõepära saavutamist läbi loomuliku koloriidi.⁶³ Mengsi käsitus jäi kuni 18. sajandi lõpuni kohustuslikuks lektüüriks kõigile, kes soovisid avaldada oma mõtteid maalikunsti küsimustes.⁶⁴ Veel 1798. aastal Dresdenis viibideski luges Morgenstern selle uuesti läbi, et sealses maaligaleriis eksponeeritud „kolme maalikunsti tähe“ teoseid paremini mõista.⁶⁵

Morgensterni kaasaegsetest võiks välja tuua kaks eriilmelist kirjutajat, kahe erineva suuna esindajat: Johann Heinrich Meyeri (1760–1832) ja Wilhelm Heinse (1746–1803).

1798. aastal kohtus Morgenstern Weimaris esmakordselt Johann Wolfgang Goethe ja tema kunstialase nõustaja Meyeriga.⁶⁶ Hiljem külastas ta Meyerit veel korduvalt, 1804. aastal tellis temalt ülikooli kunstimuuseumi tarbeks ja enda kogusse akvarellkoopiaid Firenzes asunud Raffaeli ja A. del Sarto teostest.

Goethe oli Šveitsi päritolu kunstnikuga sõbrunenud oma esimese Itaalia reisi ajal 1786. aastal ning kutsunud teda 1791. aastal Weimaris. 1795. aastal sai Meyerist Weimari joonistuskooli professor, 1806. aastast direktor. Juba varem oli ta teinud kunstialaste kirjutistega kaastööd Friedrich Schilleri ajakirjale Horen, aastail 1798–1800 andis ta koos Goethega välja ajakirja Propyläen, mille peamiseks eesmärgiks sai klassitsistlike kunsti-vaadete propageerimine. Koos plaaniti välja anda itaalia kunsti ajalugu. Hiljem avaldati koos F. A. Wolfi ja Carl Ludwig Fernow'ga lühendi W.K.F. (*Weimarische Kunstfreunde*) all kunstikriitikat, raamaturetsensioone (sh. ilmus neilt tunnustav retsensioon Morgensterni

⁶³ E. Forssman, lk. 187.

⁶⁴ Samas, lk. 189.

⁶⁵ Mrg DXCI, Meine Beschäftigungen 1796–99, I. 138.

⁶⁶ M. Rand. Goethe Weimar Tartus. – Goethe Tartus. Konverentsi „Goethe Tartus“ (1999) ettekanded. Tartu, 2000, lk. 185. Külaskäigust J. H. Meyeri juurde vt. põhjalikumalt: Mrg DXCI, Meine Beschäftigungen 1796–99, I. 120.

Itaalia reisikirjale⁶⁷) jm. päevakajalist ning algatati Weimari kunstiauhinna väljaandmine.

Meyeri ja Goethe 1798. aastal ajakirjas Propyläen ilmunud analüüs kujutava kunsti žanritest toob välja Weimari klassitsistliku esteetika põhiseisukohad. Üritades teemasid süstematiseerida, määratletakse ühtlasi kujutava kunsti funktsioon: et kujutlusvõime on poeesia pärusmaa, siis kujutav kunst peaks mõjuma üksnes meeleliselt, mistõttu on selle ainsaks eesmärgiks meeleline ilu. Teemad jaotatakse soodsateks (s.o üldnimlikke väärtusi kandvateks), tähtsusetuiks (s.o dokumenteerivad žanrid, nagu natüürmort, veduut, portree) ja tõrksateks (s.o ajaloolisi ja mütoloogilisi eelteadmisi nõudvaiks).⁶⁸

Meyeri kunstiajaloo teemalised kirjutised käsitlevad peamiselt vara- ja kõrgrenessansi ning antiikkunsti. Üheks tema teeneks võib pidada kõrgrenessansi teerajajate – Masaccio, Pietro Perugino, Andrea Mantegna, Giovanni Bellini – toomist saksa kunstisõprade huviorbiiti. Nende kunstnike looming huvitas teda eelkõige seetõttu, et nägi neis eelsammu kõrgrenessansi saavutusteni jõudmisel. Nii näeb Meyergi uusaja maalikunsti arengut, kus õitsengule eelnes tõus ja noorus.

Wilhelm Heinse (1746–1803) kiriromaani „Ardinghello und die glückseligen Inseln“ (1787) lugemine 1799. aasta augustis äratas Morgensternis taaskord igatsuse Itaalia järele.⁶⁹ Heinse austas küll Winckelmanni seisukohti, kuid võitles vastu mõttele, et hilisema kunsti jaoks on ainus õige tee kreeka kunsti jäljendamine. „Kogu kunst on inimlik ja mitte kreekalik,“ kõlas Heinse põhiteesina. „Ardinghello“ tegevus toimub utopistlikus 16. sajandi Itaalias läbisegi ajalooliste ja fiktiivsete tegelastega. Suurt tähelepanu on pööratud kunstile. „Joonistus on üksnes hädavajadus, proportsioone leida on lihtne; värv on kunsti eesmärk, selle algus ja lõpp.“⁷⁰ Raffaeli kõrval kerkivad romaanis esile veneetslased Giovanni Bellini, Tizian ja Tintoretto. „Lihtsa ja rahuliku“ kehalise ilu asemel eelistab Heinse meelelist, hingeliselt väljenduslikku, dünaamiliselt liikuvat. Romaan ja Heinse vaated laiemalt avaldasid otsest mõju romantismile ja romantilisele renessansskunsti retseptioonile.

⁶⁷ M. Rand pakub, et just Morgensterni raamat innustas Goethet enda reisimälestusi raamatuks vormistama ja avaldama (1816–17). – *M. Rand*, lk. 120.

⁶⁸ *A. Beyer*. Klassik und Romantik: Zwei Enden einer Epoche. – *Klassik und Romantik*. A. Beyer (Hg.). Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 6. Darmstadt [etc.], 2006, lk. 25.

⁶⁹ Mrg DXCII, *Meine Beschäftigungen 1799–1804*, l. 13.

⁷⁰ *W. Heinse*. Ardinghello oder die glückseligen Inseln. – *Sämmtliche Schriften*. Bd. 1. Leipzig, 1857, lk. 14.

Kui Napoleoni Muuseumis seati eesmärgiks representeerida kogu Euroopa kunsti ajalugu, *Grande Galerie's* siis vastavalt kogu Euroopa maalikunsti ajalugu, siis 18.–19. sajandi vahetusel ilmusid kaks monumentaalset ülevaadet itaalia ja Euroopa maalikunstist, mis taotlesid sama kirjasõnas. Need olid Luigi Lanzi „Storia pittorica dell'Italia“ (1792, hiljem täiendatud kordustrukid) ja J. D. Fiorillo „Geschichte der zeichnenden Künste“ (5 kd., neist 2 esimest itaalia kunstist; 1798–1808).⁷¹ Suure tõenäosusega oli Morgenstern mõlema teosega tuttav, kuigi käsikirjas ta neid otseselt ei maini (ääremärkus Lanzi kohta pärineb hilisemast ajast).

Abee L. Lanzit nimetatakse austusväärset itaalia kaasaegse kunstiajaloo isaks: seni Vasari eeskujul domineerinud kunstnike biograafiate asemel sai tema eeskujul maalikunsti ajaloost kirjutamise vormiks lokaalsete maalikoolkondade ajalugu. Nii andis Lanzi esmakordselt ülevaate kogu Itaalia maalikunstist veel enne seda, kui tekkis Itaalia rahvusriik. Samuti pööras ta erinevalt oma eelkäijatest enam tähelepanu renessansieelsele maalikunstile, mis paljuski tänu temale jõudis nüüd laiema kunstipubliku huviorbiiti. Lanzi teosest sai peamine teatmik ka 1796. aastal Prantsusmaalt Itaaliasse saabunud kunstikomissaridele, hiljem D.-V. Denonile.⁷²

Itaalia taustaga kunstnik ja kunstiajaloolane, Morgensternilegi tuttav J. D. Fiorillo laiendas sama meetodi kogu Euroopa kujutava kunsti ajaloole. Fiorillo ambitsioonikas ettevõtmine oli tegelikult osa Göttingeni ülikooli suuremast universaalajaloo kirjutamise projektist. Nagu ta oma esimese köite eessõnas ütleb, oli Lanzi teos üheks tema peamiseks eeskujuks nii ülesehituslikult kui ka meetoodiliselt, kuigi ta heidab sellele ette kunsti lahutamist ajaloolisest ja poliitilisest foonist jm.⁷³ Kuni Lanzi „Storia“ saksakeelse tõlke ilmumiseni aastail 1830–33 oli Fiorillo ülevaade tõenäoliselt saksa keeleruumis laiema lugejaskonna seas populaarsemgi kui Lanzi teos.

Morgensterni kunstialased kirjutised kuni 1808

Karl Morgensterni esimesed kirjatükid leidsid publitseerimist juba üliõpilasena. Esimene kunstivaldkonda puudutav kirjutis tegeleb veel J. A. Eberhardi tuules esteetika küsimustega: Morgenstern polemiseerib päevakajaliselt mõistete „ilu“ ja „ülev“ vahekorra

⁷¹ Vt. lisaks G. Bickendorf. Die ersten Überblickswerke zur «Kunstgeschichte», lk. 29–45.

⁷² M. Preti Hamard. L'exposition des „écoles primitives“ au Louvre → Dominique-Vivant Denon, lk. 226–238.

⁷³ J. D. Fiorillo. Geschichte der zeichnenden Künste. Bd. 1. Göttingen, 1798, lk. XIII–XV.

üle.⁷⁴ Järgmised kunstikirjutised on otseselt seotud reisidel nähtuga. Juba mõne kuu jooksul pärast 1797. aasta lõpus teostatud Reini-alade reisi lõppu ilmusid kaks sõidul saadud kunstielamustest inspireeritud artiklit: J. Flaxmani illustratsioonidest Dante „Jumalikule komöödiale“⁷⁵ ning J. D. Fiorillo maalist „Lucrezia“⁷⁶. „Jumaliku komöödia“ ainetel valminud vaselõikekogumikku oli Morgenstern näinud Frankfurtis kunstnik Johann Georg Pforri (1745–1798) külastades,⁷⁷ Fiorillo maali aga Göttingenis seal õppinud noore liivimaalase, Raadi kunstikogule aluse pannud Reinhold Wilhelm von Lipharti poja Otto Carl von Lipharti (1776–1801) juures.⁷⁸ 1798. aastal Dresdeni maaligaleriis saadud elamuste põhjal ilmus veel samal aastal artikkel Raffaeli „Sixtuse madonnast“,⁷⁹ 1805. aastal Correggio „Ööst“.⁸⁰ Angelika Kauffmanni maalitud Anna Amalia portreed nägi Morgenstern esmakordselt 1798. aastal Weimaris nn. Rooma majas,⁸¹ taaskord 1800. aastal.⁸² Maali laiemale lugejaskonnale tutvustav artikkel ilmus 1802. aastal.⁸³ 1804. aasta Peterburi-reisilt saadud elamus Stroganovi palees nähtud Agnolo Bronzino „Pühast perekonnast“⁸⁴ kajastub juba 1805. aastal kogumikus „Über einige Gemälde“.⁸⁵

Kaasaja kunstist kõneledes on Morgenstern silmnähtavalt propageeriv. Mitme kaasaegse kunstnikuga, keda ta laiemale lugejaskonnale tutvustas, omas ta isiklikke kontakte: nii Dresdenis tegutsenud Franz Gareis⁸⁶ kui Leipzigi kunstnik Daniel Caffé⁸⁷ olid Morgensterni portreeterinud. J. D. Fiorilloga tutvus ta Göttingenis ning tema maali

⁷⁴ K. Morgenstern. Ist das Erhabene mit dem Schönen in Einem Gegenstande vereinbar? – Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste, 1796, Bd. LVII, lk. 41–50.

⁷⁵ K. Morgenstern. Flaxman's und Piroli's Kupferwerk zu Dante's Divina Comedia. – Der Neue Teutsche Merkur, 1798, Bd. 1, lk. 305–310. Vt. repliiki ja dupliiki: Der Neue Teutsche Merkur, 1798, Bd. 2, lk. 266–271.

⁷⁶ K. Morgenstern. Lucrezia, ein Oelgemälde von Joh. Dom. Fiorillo, beschrieben. – Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste, 1798, Bd. LXI, lk. 157–162.

⁷⁷ Mrg DXCI, Meine Beschäftigungen 1796–99, l. 82, 87.

⁷⁸ Samas, l. 94.

⁷⁹ K. Morgenstern. Rafaels Marie in der Galerie zu Dresden. – Der Neue Teutsche Merkur, 1798, Bd. 3, lk. 240–249.

⁸⁰ K. Morgenstern. Über einige Gemälde. Dorpat, 1805, lk. 16–20.

⁸¹ Mrg DXCI, Meine Beschäftigungen 1796–99, l. 115.

⁸² Mrg DXCII, Meine Beschäftigungen 1799–1804, l. 50.

⁸³ K. Morgenstern. Anna Amalia, verw. Herzogin von Sachsen Weimar, gemalt von Ang. Kauffmann. – Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste, 1802, Bd. LXVI, lk. 173–175.

⁸⁴ Agnolo Bronzino. Püha perekond Ristija Johannesega (nn Stroganovi Püha perekond). U. 1540. Õli, lõuend. A. S. Puškini nim. Kujutava Kunsti Muuseum, Moskva.

⁸⁵ K. Morgenstern. Über einige Gemälde, lk. 21–25.

⁸⁶ K. Morgenstern. Ueber den Dresdner Künstler Franz Gareis. – Der Neue Teutsche Merkur, 1799, Bd. 2, lk. 256–260.

⁸⁷ K. Morgenstern. Ueber den Pastelmaler Daniel Caffé. – Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, 1800, Bd. LXIV, lk. 155–158.

kirjeldab ta tõenäoliselt pigem autori isiksuse kui teose enda tõttu.⁸⁸ A. Kauffmanni lesk-hertsoginna Anna Amalia portrees seevastu pälvib tähelepanu eelkõige kujutatud isik ja tema allegooriline kujutamine kõikvõimaliku atribuutika abil „muusade kaitsja ja sõbratarina ning vooruse kehastusena“⁸⁹.

Enamasti käsitleb Morgenstern kunsti üksikute teoste kaudu. Et ta kirjutab üksnes neist teostest, mis mingil põhjusel tema tähelepanu pälvivad, siis ilmneb neis tihtipeale otseselt tema isiklik vaimustus, mistõttu võiks tema vanema kunsti teemalisi kirjutisi žanriliselt määratleda kui „galeriieelamusi“, nagu on selle termini kasutusse võtnud Klaus Herding.⁹⁰ Mitmel puhul pole tegemist mitte üksnes maali kirjelduse, vaid pikema looga sellest, kuidas autor näeb galeriis („Sixtuse madonna“ puhul mitme teise kuulsa teose kõrval) maali, satub selle lummusesse ja tunneb vajadust seda teistega jagada. Nii kannavad Morgensterni kunstikirjutised sageli teatud emotsionaalset varjundit. Kui oma hilisemates kirjutistes arutleb Morgenstern ka teiste autorite eri seisukohtade üle, varustades oma tööd põhjaliku viiteaparaadiga,⁹¹ siis varasemates kirjutistes ta laiemasse poleemikasse ei sekku. Vaatamata sellele pole Morgensterni vaated välistest mõjudest puutumata.

Läbi elu oli Morgensternile kõige hingelähedasem Raffaeli looming. Kirjutis „Sixtuse madonnast“ kannab endas veel suurematki emotsionaalset laengut kui J. J. Winckelmanni käsitus maalist, mis oli teerajajaks saksa klassitsistlikule renessansskunsti retseptioonile. Ka Morgenstern vaatleb maali eelkõige klassitsismi positsioonilt, kuid lisaks Winckelmannile on näha mõjutusi ka Gotthold Ephraim Lessingilt ja F. Schillerilt.⁹² Ta keskendub peamiselt kujutatud stseenile ja maalil valitsevale meeleolule, tehnilist külge – koloriiti ja heletumedust – analüüsisides tõdeb, et need on vaoshoitud just sellepärast, et mitte varjutada maalil valitsevat „õilsat lihtsust ja rahulikku suursugusust“.

„Raffaeli vaimu“ näeb Morgenstern ka nn. „Stroganovi pühast perekonnas“, mis on hiljem atribueeritud 1530.–60. aastate Firenze ühele juhtivale maneristile Agnolo Bronzinole. „Maalil pole ühtegi aupärga, ei midagi müstilist. Vaid üks inimlik stseen – aga nii terviklik!“⁹³ Siin võib märgata otsesest J. H. Meyeri mõju, kes 1798. aastal ilmunud

⁸⁸ J. Keevallik. Kunstikogumine Eestis 19. sajandil, lk. 97.

⁸⁹ Sama.

⁹⁰ K. Herding. „... Woran meine ganze Seele Wonne gezogen ...“ Das Galerieerlebnis – eine verlorene Dimension der Kunstgeschichte? → Kunst und Kunsttheorie 1400–1900, lk. 257–285.

⁹¹ J. Keevallik. Kunstikogumine Eestis 19. sajandil, lk. 100.

⁹² Samas, lk. 98.

⁹³ K. Morgenstern. Über einige Gemälde, lk. 25.

kirjutises kujutava kunsti teemadest oli ühe alaliigina märkinud just ebamaistest viidetest puutumata madonnapildid ja „Pühad perekonnad“ ehk nn „puhtinimlikud kujutised“⁹⁴.

Correggio „Öö“ kirjelduses kunstniku heletumeduse ja harmoonia meistriks nimetades on seevastu tuntavad A. R. Mengsi mõjud, kes oli pidanud Correggio loomingut maalikunsti tipuks. Võrdlus Rembrandtiga, mille Morgenstern toob sisse seoses ingligrupiga maali ülanurgas, võib tänasele lugejale tunduda kohatu, kuid on tolele perioodile omane.⁹⁵ Sellega ei eelista autor üht kunstniku teisele, vaid toob välja nende isikupära: Rembrandtile võõrad üldkompositsiooni mittesulanduvad detailid olid Correggiole heletumeduse järskude kontrastide rõhutamise vahendiks, et saavutada vaid talle ainuomane harmoonia.

Grand Tour aastail 1808–1810

Danzigisse oli Morgensterni 1798. aastal professoriks meelitanud eelkõige kooli poolt antud lubadus saada peagi pooleteistaastane puhkus, et teostada oma unistuste reis Itaaliasse.⁹⁶ Keeruline aeg Euroopa poliitikas – 1798. aastal oli alanud Teine koalitsioonisõda – lükkas seda edasi. 1802. aastal tuli aga pakkumine professorile taasavatud Tartu ülikoolis, mille Morgenstern vastu võttis.

Ka Tartusse asudes seadis Morgenstern tingimuseks, et talle peatselt pärast ametisse asumist võimaldataks teostada Itaalia-reis. Jätkuva segase poliitilise olukorra tõttu Lääne-Euroopas – aastail 1803–06 käis Kolmas koalitsioonisõda – ja rohkete töökohustuste tõttu lükkus plaan edasi. Nii esitaski ta reisitaotluse 1806. aasta algul, kuid ülikooli kuraator Friedrich Maximilian Klinger oli sellele kategooriliselt vastu, pidades kummaliseks, et esimene välismaale reisiv ülikooli professor teeb seda eelkõige kunstihuvist lähtuvalt. „Kes ei sooviks 18 kuuks reisile minna? [...] Ennustan seejärel vaid reisivat, mitte noorsugu õpetavat ülikooli,“⁹⁷ oli Klinger resoluutne. Olukord kujunes lausa nii teravaks, et Morgenstern oli valmis ametist lahkuma, kuid pinged vaibusid, ühtlasi algas Euroopas jälle sõjategevus.⁹⁸

⁹⁴ J. H. Meyer. Über die Gegenstände der bildenden Kunst. – Kleine Schriften zur Kunst. Heilbronn, 1886, lk. 5.

⁹⁵ Vt. nt. J. W. Goethe. Nach Falconet und über Falconet. – Aus Goethes Brieftasche. Leipzig, 1776.

⁹⁶ L. Mercklin, lk. 14.

⁹⁷ Friedrich Maximilian Klinger: sein Leben und Werke. M. Rieger (Hg.). Bd. 2, Briefbuch. Darmstadt, 1896, lk. 88.

⁹⁸ L. Mercklin, lk. 19–20.

Uuesti taotles Morgenstern luba 1808. aastal ning esialgu võimaldatigi talle pool aastat puhkust, et korraldada perekonna- ja varanduseasju Magdeburgis ning kosutada tervist.⁹⁹ Saksamaal külastas ta oma sõpru ja tuttavaid, viibides kodulinnas vaid kuu aega. Nagu kommenteerib teravmeelselt W. Süss: selle asemel, et minna otse unistuste maale, ei jätnud Morgenstern kasutamata ühtki võimalust külastada ja näha mõnd kuulsust¹⁰⁰ – Königsbergis viibis ta Preisi kuninga õukonnas, Erfurtis peatus Aleksander I ja Napoleoni kohtumise ajal. Puhkust õnnestus pikendada ja nii siirdus Morgenstern 1809. aasta algul Pariisi (väidetavalt selleks, et sealtkaudu edasi Lõuna-Prantsusmaa lõunamaisesse kliimasse jõuda),¹⁰¹ kuhu ta jäi pidama pea pooleks aastaks. Alles 1809. aasta sügiseks jõudis ta läbi Šveitsi Itaaliasse ning juba hilissügisel sai ta korralduse naasta veebruaris Tartusse õppetööle. 1810. aasta veebruari lõpus jõudiski Morgenstern tagasi koju.

Soovitust lühemaks jäänud Itaalia reisirahva saadud muljete publitseerimist alustas Morgenstern juba aasta pärast Tartusse naasmist. Reisikirjad Itaaliast olid jätkuvalt populaarsed, kuigi hiilgeaeg oli juba mööda saamas. Morgensterni Itaalia-raamat pole reisikiri selle klassikalises mõttes – ta ei järgi ajalis-ruumilist järgnevust, killustatud teave koosneb kirjadest, kunstiteoste nimestikest, üksikuile teostele, objektidele või isikutele pühendatud osadest.¹⁰² Seetõttu nimetab autor ka ise raamatut pigem reisimärkmeteks kui reisikirjelduseks.

Morgenstern plaanis mälestused oma *grand tour*'ist avaldada mitmeköitelisena,¹⁰³ kuid ilmus vaid esimene köide. Nii jäid suures osas avaldamata märkmed Roomast, Pariisist ja Saksa linnadest, mis ositi ilmusid hiljem artiklitena: peatselt pärast reisi lõppu ilmus artikkel Pariisis Napoleoni Muuseumis nähtud Jacques-Louis Davidi „Sabiinitaride röövimisest“,¹⁰⁴ mõnevõrra hiljem ka Raffaeli „Püha Cecilia ekstaasist“¹⁰⁵ ja „Madonna dell'Impannatast“,¹⁰⁶ lisaks lühemaid artikleid muust huvipakkuvast.¹⁰⁷ 1816. aastal

⁹⁹ Mrg DCVII, Correspondenz, Bd. 3, l. 244.

¹⁰⁰ W. Süss, lk. 102.

¹⁰¹ Mrg DCVIII, Correspondenz, Bd. 4, l. 78–83.

¹⁰² J. Keevallik. Karl Morgensterni ja August von Kotzebue Itaalia-reisid ja reisiraamatud, lk. 30

¹⁰³ K. Morgenstern. Reise in Italien, lk. XIII.

¹⁰⁴ K. Morgenstern. David's Sabinerinnen. – Bibliothek der redenden und bildenden Künste, 1811. Bd. 8, lk. 8–17. – Vt. lisaks J. Keevallik, Tekste kunstist ja arhitektuurist, lk. 62–65.

¹⁰⁵ K. Morgenstern. Rafael's Cecilia in der Gemäldegallerie des Musée Napoléon. – Dörptische Beyträge für Freunde der Philosophie, Litteratur und Kunst, 1813, lk. 116–126.

¹⁰⁶ K. Morgenstern. Rafael's Madonna dell'Impannata. – Dörptische Beyträge für Freunde der Philosophie, Litteratur und Kunst, 1813, lk. 127–132.

avaldas Morgenstern ülevaate Doria-Pamphilj maaligaleriist Roomas¹⁰⁸ (küllap oli ta selleks ajaks loobunud ülejäänud Itaalia-mälestuste avaldamisest raamatuna). Alles 1822. aastal ilmus tema kõige põhjalikum kunstiuurimus, mis on otseselt seotud Napoleoni Muuseumis saadud elamusega: käsitlus 13 aastat varem nähtud Raffaeli „Issanda muutmisest“,¹⁰⁹ mille algne käsikiri valmis juba reisi ajal 1809.¹¹⁰

¹⁰⁷ *K. Morgenstern*. L'Institut de France, im April 1809... – *Morgenblatt*. 1811, Nr. 169–171, lk. 673, 679, 682; *Hormayrs Archiv*, 1811, Nr. 108–109, lk. 460–464; *K. Morgenstern*. *Hotel des Invalides zu Paris* 1809. – *Zeitung für Literatur und Kunst*, 1812, Nr. 7, lk. 26–28; *K. Morgenstern*. *Katholischer Gottesdienst in Paris* 1809. – *Zeitung für Literatur und Kunst*, 1812, Nr. 8, lk. 31–32.

¹⁰⁸ *K. Morgenstern*. *Gemäldesammlung im Pallast Doria zu Rom*. – *Kunstblatt*, 1816, Nr. 20; 1817, Nr. 3 & 4.

¹⁰⁹ *K. Morgenstern*. *Über Rafael Santio's Verklärung*. Dorpat-Leipzig, 1822.

¹¹⁰ *Samas*, lk. V.

LOUVRE JA NAPOLEONI MUUSEUM (1802–1815), SELLE MÕJUD SAKSAMAAAL

Louvre'i kunstimuuseumil on pikk sünnilugu,¹¹¹ olgu siin märgitud vaid olulisemad tähised: 1672. aastast sai Prantsusmaa kuninga ametlikuks residentsiks Versailles' palee ning 1792. aastal anti Louvre'i palee osaliselt Kuningliku Maalikunsti ja Skulptuuri Akadeemia käsutusse. 1699. aastal korraldas akadeemia *Grande Galerie*'s esimese näituse, alates 1725. aastast toimusid need *Salon carré*'s, millest ka hilisem „salonginäituse“ nimetus. Kuningliku kunstikogu väljapanek oli 1750. aastast eksponeeritud Luxembourg'i palees, 1777. aastal asuti ette valmistama selle ülesseadmist *Grande Galerie*'s, millest vahepeal oli saanud Poliitika Akadeemia kaardihoidla. Enne, kui selle teostamiseni jõuti, algas revolutsioon.

Nii avati Louvre'i kunstimuuseum täpselt aasta pärast kuninga kukutamist, 10. augustil 1793, „prantsuse rahva muuseumina“, kus lisaks kuninglikele kogudele toodi publiku ette ka aadli ja kiriku sekulariseeritud kunstivarad. Naabermaid vallutades lisandusid aastail 1794–95 ulatuslikud Madalmaade kunsti kogud Belgiast ja Hollandist, konfiskeerimise ohvriks langesid ka Aacheni, Kölni, Bonni ja Koblenzi kogud. Napoleon Bonaparte'i juhitud Itaalia-sõjaretke ajal aastail 1796–98 langesid saagiks Milano, Parma, Bologna ja Modena vürstide kollektsioonid, seejärel Rooma, Veneetsia, Firenze, Torino ja Napoli maali- ja antiigikogud, nagu ka käsikirjade ja raamatute kogud. Konfiskeerimiste põhjenduseks sai Euroopa rahvastele kuuluva kunstipärandi „vabastamine“ türannide võimu alt ning Pariisi nimetati selle „vabastatud Euroopa“ pealinnaks. „Rooma pole enam Roomas, Rooma on Pariisis“, kõlas ühes tollases laulusalmis.¹¹²

Alates 1803. aastast kandis muuseum esimese konsuli järgi nime Musée Napoléon – Napoleoni Muuseum. Aasta varem oli muuseumi direktoriks nimetatud kirjanik ja diplomaat, ühtlasi joonistaja ja graafik D.-V. Denon, kes oli tulevase keisri soosikuks

¹¹¹ Vt. lisaks *A. McClellan*. *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. Berkeley, Calif. [etc.], 1999.

¹¹² *B. Savoy*. *Erzwungener Kulturtransfer – Die französische Beschlagnahme von Kunstwerken in Deutschland 1794–1815*. → *Beutekunst unter Napoleon*, lk. 138.

saanud juba Egiptuse sõjaretke ajal 1798–1801. Denoni eesmärgiks oli luua „maailma ilusaim muuseum“ (*le plus beau musée de l'univers*),¹¹³ mis annaks edasi kogu Euroopa kunsti ajalugu. Sellest sihist lähtuvalt asuti edaspidi komplekteerima ka maalikogusid: täienesid saksa, hispaania ja madalmaade, samuti itaalia *trecento* ja *quattrocento* kolleksioonid.

Denoni juhtimisel viidi läbi järjekordsed ümberehitustööd, jätkati teoste süstemaatilist restaureerimist (palju kumu tekitas juba 18. sajandi keskpaiku kuninglike kogude puhul rakendatud meetod, kus maalid kanti puitaluselt üle lõuendile) ning algas teaduslik uurimine ja publitseerimistegevus. Muuseum kui institutsioon omandas oma tänapäevase tähenduse: avalikust näitusepinnast kujunes moodne teadusasutus, mis sai eeskujuks teistele Euroopa muuseumidele.¹¹⁴

Maalikogu peamise ekspositsioonipinna *Grande Galerie* põhiprobleeme oli puudulik valgustus. Juba revolutsiooniajast perioodil soovitati tulevase maaligalerii valgustamiseks klaaslage.¹¹⁵ Denoni eestvedamisel algasid 1804. aastal galeriis järjekordsed renoveerimistööd, millel oli kaks põhieesmärki: ligi poole kilomeetri pikkuse tunnelitaolise ruumi liigendamine ja laevalgustuse rajamine. Arhitektide Pierre-François Fontaine'i ja Charles Percier' projekti järgi jagati galerii sambapaaride ja kaartega üheksaks traveeks – kuueks suuremaks ja kolmeks väikseks. Klaaslae asemel murti laest läbi aknad. Ehitustööd kestsid kuni 1813. aastani, mistõttu oli galerii sageli suuremas või väiksemas osas külastajatele suletud.

Uus väljapanek liigendati kronoloogiliselt koolkondade kaupa, mitte 18. sajandi prantsuse esteetika vaimus maale nende eri omadusi kõrvutades ja vastandades nagu varem Luxembourg'i palees.¹¹⁶ Koolkondlik-kronoloogiline liigendus oli Euroopas juba varem levima hakanud, suunaandjaks siin olid Düsseldorf ja Viini maaligaleriid, kuid Napoleoni Muuseumis omandas see laiema tähenduse kui kusagil mujal. Koguti ju sinna maale üle Euroopa ning nii võis seal kõrvuti näha teoseid, mida ajalooliselt polnud kunagi koos eksponeeritud. 1803. aastal kirjutas Denon Napoleonile, et tal on plaanis maaligalerii korraldada väljapanek koolkondade kaupa nii, et galeriis jalutades võiks läbi teha

¹¹³ P. Rosenberg. Les vies de Denon. → Dominique-Vivant Denon, lk. 19.

¹¹⁴ T. Gaehthgens. Das Musée Napoléon und seine Bedeutung für die europäische Kunstgeschichte. → Beutekunst unter Napoleon, lk. 183.

¹¹⁵ A. McClellan, lk. 62.

¹¹⁶ Samas, lk. 15–16.

„maalikunsti ajaloo kursuse”.¹¹⁷ Nii paigutab ta Raffaeli „Issanda muutmise” kõrvale tema noorusaja ning isegi tema õpetaja Perugino teosed, et vaatajail oleks võimalik saada ettekujutus kunstniku arengust alates tema varasest loomingust kuni viimaseks jäänud tippteoseni.¹¹⁸

Sellest lähtuti ka kogude täiendamisel – eesmärgiks polnud enam mitte üksnes hinnatud meistrite kuulsad teosed, vaid silmapaistvamad näited eri perioodest ja piirkonnist. Üha enam pälvis tähelepanu itaalia eel- ja vararenessanss: kui Napoleoni juhitud Itaalia-sõjaretkelt tuldi tagasi valdavalt kõrg- ja hilisrenessansi perioodist pärinevate teostega, siis 1811. aastal Itaalia kunstikogudest teistkordelt töid valides keskendus Denon eelkõige eel- ja vararenessansile. Kui aastail 1794–95 huvitusid kunstikomissarid Reini-äärsetes linnades peamiselt flaami ja hollandi kunstist, siis tosin aastat hiljem pööras Denon Berliinis, Braunschweigis ja Viinis üha enam tähelepanu ka saksa vanameistrite loomingule.

Paradoksaalsel moel sai saksa vanem kunst alles nüüd ka kodumaal populaarseks – ehkki saksa kirjandusringkonna huviorbiiti tõusis see juba 18. sajandi lõpukümnendel, siis laiem kunstipublik hakkas rahvusliku eneseteadvuse tõustes kodumaise kunstipärandi ümber polemiseerima alles siis, kui see viidi ära Pariisi.¹¹⁹ See omakorda andis tõuget muinsuskaitse rajamisele ja muuseumide loomisele Saksamaal ning institutsionaalseks eeskujuks sai just Napoleoni Muuseum. 1814. aastal alanud kunstiteoste repatrieerimise järel pandi alus mitmele Saksamaa suuremale kunstimuuseumile: juba 1816. aastal telliti Leo von Klenzelt Müncheni Vana Pinakoteeki projekt, aastail 1823–30 kerkis Berliinis Karl Friedrich von Schinkeli projekti järgi Vana Muuseum.¹²⁰

Napoleoni Muuseum ei jätnud mõju avaldamata ka saksa kunstnikele. Pariis oma kunstiakadeemia ja ateljeedega oli noori kunstnikke õppima meelitanud juba 18. sajandil, Napoleoni Muuseum andis selleks veel ühe lisapõhjuse – vanema kunsti tundmaõppimine. Wolfgang Beckeri andmeil tuli üksnes sel põhjusel ajavahemikus 1797–1812 Saksamaalt

¹¹⁷ Vivant Denon [...] Correspondance (1802–1815), AN 3.

¹¹⁸ Perugino ja Raffaeli kui õpetaja ja õpilase seost oli esmakordselt visualiseeritud reproduktsioonikogumikus – Crozat-Mariette'i Prantsuse kuninga ja aadli maalikogusid tutvustavas väljaandes „Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux...” (1729–42). Ka selles liigendati maalid koolkondade, mitte kogude järgi. Vt. *G. Bickendorf*. Schule des Sehens: Die künstlerischen Schulen und der kunsthistorische Blick. – Kunstwerk – Abbild – Buch: Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930. München, Berlin, 2007, lk. 39.

¹¹⁹ *B. Savoy*, lk. 143.

¹²⁰ *T. Gaehtgens*. Das Musée Napoléon, lk. 185

Pariisi 18 noort kunstnikku.¹²¹ Koopiad vanameistrite maalide järgi ei valminud üksnes õppe-eesmärgil – mitmed kunstnikud täitsid kolleksionääride tellimusi, uusi altarimaale vajasid pärast sekulariseerimist kunstivaradest tühjaks jäänud kirikud.

Pariisi sakslased moodustasid ühtse kogukonna. Nagu meenutab poeetiliselt Helmina von Chézy, kellega Morgenstern seal ka kohtus,¹²² oli Pariis tollal vaimu- ja kunstimaailma randumispaik, kus elanud sakslased „võtsid taevaliku kingitusena tänulikult vastu uued maabujad”.¹²³ Saksa kunstnikest lävis Morgenstern juba esimesest päevast tihedalt hilisemate natsareenide, Dessaust pärit vendade Ferdinand (1785–1741) ja Heinrich Olivieriga (1783–1848) ning Dresdenist tulnud Friedrich August von Klinkowströmiga (1778–1835),¹²⁴ samuti Oldenburgi hertsogi teenistuses töötanud Ludwig Hummeli (1770–1840) ja tema abikaasaga. Kõik nimetatud kunstnikud külastasid aktiivselt Napoleoni Muuseumi ning kopeerisid seal vanameistrite töid, eelkõige Raffaeli teoseid.¹²⁵

¹²¹ *W. Becker*. Paris und die deutsche Malerei 1750–1840. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 10. München, 1971, lk. 16.

¹²² Vt. nt. Mrg CCCIII, Agenda ou tablettes de poche, lk. 49, 70, etc; Mrg CCCIV, Pariser Schreibbuch I, lk. 44.

¹²³ *H. von Chézy*. Unvergessenenes: Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Helmina von Chézy. Leipzig, 1858, lk. 344–345.

¹²⁴ Mrg CCXCVIII, Erinnerungsbuch für das Jahr 1809, l. 6.

¹²⁵ *W. Becker*, lk. 61; 355–356.

KARL MORGENSTERN NAPOLEONI MUUSEUMI MAALIGALERIIS 1809. AASTAL

Muuseum ja selle kogud 1809. aastal

Morgensterni ajastus Napoleoni Muuseumi maaligaleriiga tutvumiseks ei olnud just kõige parem: just jaanuaris 1809, kui ta saabus Pariisi, suleti *Grande Galerie* täielikult renoveerimistöödeks.¹²⁶ Märtsis alustati siiski itaalia kunstnike tööde tagasipaigutamist galerii juba valminud osasse¹²⁷ ning aprilli alguseks „ehivad saali sada itaalia koolkonna šedöövrit”¹²⁸. Alles aprilli lõpus sai Morgenstern Denonilt ametliku kirjaliku loa galeriid külastada.¹²⁹ See seletab, miks jäi Morgenstern Pariisi nii pikaks ajaks.¹³⁰

Siin omakorda peitub ka põhjus, miks keskendub Morgenstern oma käsikirjas üksnes 16.–17. sajandi itaalia meistrite töödele. See ei viita mitte tema eelistusele,¹³¹ vaid on põhjustatud hetkeolukorrast muuseumis. Nii nendib ta: „Et flaami koolkonna tööd polnud veel üles pandud, siis nägin Rubensit vähe. Õnneks märkasin seda pilti [s.o. P. P. Rubensi „Püha Franciscuse armulauda“] seinale toetumas, võisin sellest näha üle poole. See on üks tema parimaid [...]“ (l. 15).

Ehitustööd jätkusid täie hooga ning Morgenstern jälgib huviga nende käiku: tema Pariisis viibimise ajal sai valmis pool laest (l. 7), galerii kaunistati rosettide, kotkaste, välgunoolte ja lüüradega (l. 10), sambapaaride vahele paigaldati peegelseinad (l. 6), alates 21. maist olid maalid vaatajast eraldatud lihtsa balustraadiga ning 30. maist oli galerii esimene osa piiratud raudkäsipuuga (l. 30). „Saaksin ma tagasi tulla, kui kogu galerii on üles seatud – aasta ja päeva pärast!“ õhkab Morgenstern oma märkmetes (l. 10). Galerii saigi aasta pärast sisuliselt valmis – 2. aprillil 1810 toimus muuseumis keisri ja Austria ertshertsoginna Marie-Louise'i suurejooneline pulmatseremoonia, täielikult lõpetati

¹²⁶ Vivant Denon [...] Correspondance (1802–1815), 1548.

¹²⁷ Samas, 1578.

¹²⁸ Samas, 1592.

¹²⁹ D.-V. Denoni kiri K. Morgensternile. – Mrg CCCXLII, Bd. 17, l. 108–112.

¹³⁰ Vt. ka Mrg DCVIII, Correspondenz, Bd. 4, l. 78–83.

¹³¹ T. Nurk. Karl Morgensterni reisimälestusi; I. *Kukk*. Kunstireisid ja kunstikogumine, lk. 96.

renoveerimistööd siiski alles 1813. aastal.

Morgensterni märkmetes nimetatud itaalia meistrite teosed pärinevad peaaegu eranditult kuninglikust maalikogust või Bonaparte'i juhitud Itaalia sõjaretke saagist, üksikud ka prantsuse aadli ja kiriku kogudest. 1806. aastal toodi Roomast Pariisi Villa Borghese kogud, kuid nende väljapanekuga oodati renoveerimistööde lõpuni. Samuti ei näinud Morgenstern Pariisis aastail 1806–07 Berliinist ja selle ümbruse lossidest, Kasselist ja Braunschweigist toodud teoseid, ent nende kogudega oli ta juba varem tuttav.

Elteadmised ja kohapealsed kontaktid

Napoleoni Muuseum tekitas furoori kogu Euroopas ning uudised seal toimuvast – küll kogude täienemisest, kuulsate teoste restaureerimisest, ümberehitustöödest, uutest publikatsioonidest – levisid kiiresti. Saksa ajakirjandust jälgides oli Morgenstern suure tõenäosusega muuseumis toimuvaga püsivalt kursis. Lisaks pakkusid muuseumist ülevaadet arvukad reisikirjad ning Morgensterngi oli tuttav A. von Kotzebue, H. von Chézy ja Kaspar Heinrich von Sierstropffi mälestustega,¹³² samuti abistasid teda Pariisis J. F. C. Blanvillaini ja Pierre Villiers'i reisijuhid jm. väljaanded.¹³³ Ülikooli kunstimuuseumisse oli Morgenstern muretsenud juba varem Napoleoni Muuseumi tutvustavad reprodutseerivate gravüüridega illustreeritud kataloogid.¹³⁴

Enim viitab Morgenstern oma märkmetes saksa kirjandus- ja kunstikriitiku ning keeleteadlase Friedrich Schlegeli (1772–1829) kirjutistele. Aastail 1802–04 oli Schlegel elanud Pariisis, kus ta muu hulgas uuris Rahvusraamatukogus orientaalkäsikirju ning tutvus põhjalikult Napoleoni Muuseumi maalikoguga. Oma muljed ja mõtted avaldas ta enda välja antud kultuuriajakirjas Europa (1803–05). Paistab, et Morgenstern on Schlegeli kirjutised eelnevalt põhjalikult läbi töötanud. Ikka ja jälle viitab ta – vahel nõustudes, pigem aga vastu vaieldes – Schlegeli seisukohtadele. Vaadeldes Sebastiano del Piombo maali „Püha

¹³² A. von Kotzebue – vt. märkus 14 eespool; H. von Hasfer. *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon dem Ersten*. T. 1–2. Weimar, 1805–06; K. H. von Sierstropff. *Bemerkungen auf einer Reise durch die Niederlande nach Paris, größtentheils in Beziehung auf Gemälde und Kunstgegenstände*. T. 1–2. Hamburg, 1804 (viimase kohta vt. märkmeid käsikirjas: Mrg LIX, Zur Kunstgeschichte, l. 91).

¹³³ Neid autoreid märgib Morgenstern oma Pariisi-käsikirjades (vt. nt. Mrg CCCVI, Paris 1809, l. 24). Lisaks sisaldab Morgensterni isiklik raamatukogu veel hulga Pariisi-teemalisi reisiraamatuid (vt. *Catalogus Mss. et Bibliothecae Carol Morgenstern Academm. Halens. Gedanens. Dorpatens. Pars I–II. cum supplemento*. Dorpati, 1868, lk. 158–159), ent ülejäänute kohta puudub teave, kas ja mil määral ta neid reisiga seoses oli lugenud.

¹³⁴ Mrg 526a, *Verzeichnis der Kupferstichsammlung des Museum der Kunst der Kaiserl. Universität zu Dorpat* 1808, l. 4–5.

Agatha märtrisurm“, arutleb Morgenstern: „Sellega, mida Fr. Schlegel ütleb selle pildi kiituseks, pean ma täiesti nõustuma selles osas, mis puudutab käsitlust. Kuid teema ei paista eriti õnnestunud olevat, hoolimata sellest, mida ütleb Schl[egel]“ (l. 6).

Schlegelit peetakse saksa romantismi üheks teerajajaks. Ülikoolis oli ta õppinud õigusteadust ja klassikalist kirjandust ning seetõttu pole ime, et esialgu huvitus ta J. J. Winckelmanni eeskujul eelkõige antiikskulptuurist. Huvi maalikunsti vastu tõusis siis, kui ta oli õppinud tundma keskaja luulet ning külastanud 1798. aastal Dresdeni maali-galeriid.¹³⁵ Napoleoni Muuseumi järjest täienevad kogud ning uued elamused muutsid Schlegeli eelistuste keskpunktiks itaalia hiliskeskaja ja vararenessansi kunsti, peatselt ka madalmaade ja saksa vanema kunsti. Erilise tähelepanu keskmes oli Raffaeli varane looming: „Issanda muutmises“ polevat midagi ülistamisväärset, sellele eelistab Schlegel „Ilusat aednikunaist“. Peale Giulio Romanot algas Schlegeli meelest kunstis langus.¹³⁶

Teine autor, kellele Morgenstern käsikirjas küll märksa vähem viitab, on juba mainitud Helmina von Chézy (1783–1856), saksa ajakirjanik, luuletaja ja libretist, kes aastail 1801–10 tegutses Pariisis. Tema kirjutised, nii publitsistika kui mälestuste vormis, on tänuväärseks allikaks Pariisi kultuuri- ja seltskonnaelu kohta 19. sajandi alguses. Ta tegi kaastööd mitmele ajalehele, sh. ka Schlegeli Europale, aastail 1803–07 andis ise välja ajalehte *Französische Miscellen* ning aastail 1805–06 ilmus tema sulest kaheosaline raamat Napoleoni-aegsest Pariisist „*Leben und Kunst in Paris seit Napoleon dem Ersten*“.¹³⁷ Viimasele Morgenstern oma käsikirjas viitabki. Ligi poole sellest võtavad enda alla Rahvusraamatukogu ja Louvre'i kirjeldused, lisaks sisaldab teos ka teiste muuseumide, erakogude ja näituste tutvustusi ning kunstnike ateljeede kirjeldusi. Chézy ei tutvusta oma raamatus üksnes kanoonilisi vaatamisväärsusi ja kogusid, vaid toob lugejateni paigad ja vähetuntud kogud, mis seni polnud laiemat tähelepanu leidnud. Nagu Chézy, nii külastas Morgensterngi Malmaisoni ja St. Cloud' paleesid, käis Rahvusraamatukogus Winckelmanni käsikirju uurimas, mille hulgast oli Chézy esimesena avastanud Belvedere Apollo kirjelduse esimese versiooni jne. Morgensterni isiklik raamatueksemplar¹³⁸ sisaldab Chézy kirjelduste juures rohkelt ääremärkusi, nagu *vidi* ja *non vidi*. Seega oli see talle

¹³⁵ F. Schlegel. *The aesthetic and miscellaneous works*. London, 1860, lk. xix.

¹³⁶ Schlegeli kunstivaadete muutumise kohta vt. T. Gaetgens. *Les visiteurs allemands*, lk. 730.

¹³⁷ Vt. märkus 132 eespool

¹³⁸ TÜR Mrg 52091.

Pariisis viibides oluliseks suunaandjaks, pealegi tutvus ta sakslannaga Pariisis ka isiklikult.¹³⁹

Napoleoni Muuseumi käsitlevas peatükis mainib Chézy ligi 300 maali. Enda sõnutsi veetis ta muuseumis iga päev mõne tunni. Kuigi Chézy käis tihedalt läbi F. Schlegeliga, on tema kunstivaated valdavalt klassitsistlikud, eelistades enda sõnutsi selliste kunstnike loomingut, kus on aluseks nii natuuri- kui ka antiigistuudium. Maale hindab ta eelkõige nende teostuse järgi: ta vaatleb värvi- ja valgus-varju käsitlust, plastilist modelleerimist, pööramata suuremat tähelepanu teemale ja tähendusele, mida oma kirjutistes rõhutas Schlegel.¹⁴⁰ Ajastule omaselt lummavad Chézydki iseäranis Raffaeli maalid.

Kohapealsete kontaktide kohta võib Morgensterni käsikirja(de)st veelgi märkmeid leida. Eraldi grupi moodustavad siin Napoleoni Muuseumiga seotud isikud eesotsas peadirektor D.-V. Denoniga. Denoni ja antiigikogu hoidja Ennio Quirino Visconti (1751–1818) juures oli Morgensternil au õhtusöögil viibida. Lisaks mainib ta korduvalt peasekretäri Athanase Lavallée (1768–1818) nime, kes täitis maalikogu hoidja ülesandeid ning asendas Denoni direktorikohustustes tolle välisreiside ajal.¹⁴¹

Käsikiri sisaldab ka lõiku külaskäigust maalikunstnik Charles-Paul Landoni (1760–1826) juurde, kes töötas Napoleoni Muuseumis restauraatorina. Rohkem tuntakse Landoni tema kunstikirjutiste ja -kriitika kaudu. Alates 1800. aastast alustas ta kogumiku „Annales du Musée“ väljaandmist, mis ilmusid mitme seeria ja kordustrukina kuni tema surmani.¹⁴² „Annaalid“ koosnesid maale ja skulptuure reprodutseerivaist kontuurgravüüridest koos lühikirjeldustega ning tutvustasid nii Napoleoni Muuseumi kogusid kui ka prantsuse kaasaegset kunsti. Väljaanne on pälvinud küll kriitikat faktivigade ja pealiskaudsuse tõttu, kuid vaatamata sellele oli see üheks olulisemaks muuseumi kogude ja prantsuse kunsti populariseerijaks üle Euroopa. Morgenstern kuuleb Landonilt, millised väljaanded on temalt lähiajal ilmumas ning tutvub Landoni enda kunstiloominguga.

Lisaks saab Morgenstern Pariisis tuttavaks mitme saksa kunstnikuga, kes tollal Pariisis peamiselt Napoleoni Muuseumis ennast täiendasid. Nagu juba eespool mainitud, kohtus ta juba esimesel päeval Pariisis kunstnikest vendade H. ja F. Olivieriga ning F. A. von Klinkowströmiga, hiljem ka L. Hummeliga. Morgenstern vahetab galeriis kunstnikega

¹³⁹ Vt. märkus 122 eespool.

¹⁴⁰ R. Hartmann. Das Musäum Napoleon [Kommentar und Anmerkungen]. → H. von Chézy, lk. 524.

¹⁴¹ G. Bresc-Bautier. Dominique-Vivant Denon, premier directeur du Louvre. → Dominique-Vivant Denon, lk. 131.

¹⁴² Kokku 42 köidet: C.-P. Landon. Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Paris, 1800–22.

muljeid. Nii näiteks vaatas ta koos F. Olivieriga Rogier van der Weydeni maali „Maarja kuulutus“, mis oli konfiskeeritud Torinost ja seetõttu itaalia kunstniku teosena galeriis seinale riputamist ootamas, ning mõlemad mehed olid arvamusel, et tegemist pole itaallase, vaid „van Eycki“ teosega (l. 15).¹⁴³

Dresden ja Pariis

Enne, kui saksa kunstnikud ja kunstisõbrad jõudsid Pariisi, olid nad enamasti jõudnud ära käia Dresdenis, teiste hulgas nii F. Schlegel kui ka Morgenstern. Antiigikoguga tutvus Schlegel esmakordselt 1789. aastal, maalikogust vaimustus 1798. aastal ning uuesti 1802. aastal enne Pariisi minekut.¹⁴⁴ Morgenstern külastas Dresdeni kogusid 1798. aastal (kohtudes samal reisel ühtlasi vendade Schlegelitega)¹⁴⁵ ning kümme aastat hiljem, enne Pariisi ja Itaaliasse jõudmist 1808. aasta sügisel.¹⁴⁶

Napoleoni Muuseumis nähtud teoseid kirjeldades viitab Schlegel sageli oma Dresdeni kogemusele, eriti Correggio, aga ka Raffaeli loomingut silmas pidades.¹⁴⁷ Nii Dresdeni kui Pariisi kogud omasid silmapaistvaid näiteid mõlema meistri loomingust: Dresdenis oli kuulsaim ja kõmulisim muidugi Raffaeli „Sixtuse madonna“, Correggiolt „Karjaste kummardamine (Öö)“ ja kolm madonnaamaali. Vatikanist oli Pariisi toodud Raffaeli loomingu tipuks kuulutatud „Issanda muutmine“, kuninglikust kogust pärinesid „François I Püha perekond“, „Püha Miikaeli võitlus demoniga“ ja „Ilus aednikunaine“, mis kõik olid reprodutseeriva graafika vahendusel tuntud üle Euroopa.¹⁴⁸ Correggiolt oli Parmast Pariisi toodud Dresdeni „Öö“ paarik „Madonna Püha Hieronymusega (Päev)“ ja „Puhkus põgenemisel Egiptusesse (Madonna della Scodella)“, kuninglikust kogust pärinesid teiste hulgas „Püha Katariina müstiline abielu“ ja „Venus, saatür ja Cupido“.

Ka Morgenstern meenutab mitmel korral Dresdenis nähtut. Pariisi maaligalerii käsikirjas mainib Morgenstern Dresdeni maaligaleriid kolme kunstniku tööde puhul: need ongi Raffael ja Correggio ning Bologna akadeemia kasvandik Guido Reni. Correggio „Öö“

¹⁴³ 19. sajandil oli see tavaline nähtus, et „Van Eyck“-ideks kuulutati teosed, mis hiljem atribueeriti nt. Rogier van der Weydenile või Hans Memlingile. – *J. Graham*. *Inventing van Eyck: the Remaking of an Artist for the Modern Age*. Oxford, 2007, lk. 126.

¹⁴⁴ *F. Schlegel*. *The Aesthetic and Miscellaneous Works*. London, 1860, lk. xviii–xix.

¹⁴⁵ Vt. nt. *Mrg DXCI*. *Meine Beschäftigungen 1796–99*, l. 148.

¹⁴⁶ Vt. lisaks *D. v. Hellermann*. „Künstlerneid ist nicht auch in Dresden fremd...“, lk. 305–312.

¹⁴⁷ *F. Schlegel*. *Nachricht von den Gemälden in Paris*. – *Europa*, 1803, Bd. 1, T. 1, lk. 112.

¹⁴⁸ Mitmed neist olid selleks ajaks olemas ka ülikooli kunstimuseumi kogus. – *Mrg 526a*, *Verzeichnis der Kupferstichsammlung*, l. 32–35.

kohta oli Morgensternilt ilmunud juba kirjutis väljaandes „Über einige Gemälde“. Nüüd avanes tal võimalus näha selle paarikut – Parma hertsogilt konfiskeeritud „Päeva“. Kohe leiab ta paralleeli „Ööst“ tuttava karjuse ja „Päeva“ Püha Hieronymuse vahel. „Öö“-artiklis oli karjus saanud Morgensterni laituse osaliseks – liiga naturalistlik ja metsik, samas siiski vajalik kontrast pildi teises servas valitsevale hardale meeleolule. „Päeva“ Püha Hieronymus olevat õilsam (l. 9). „Ööst“ tuttavat motiivi näeb Morgenstern ka Correggio maalil „Pögenemine Egiptusesse“ – inglid maali ülaservas olevat siin veel rohkem läbi põimunud kui „Öös“ (l. 12). „Öö“-artiklis oli Morgenstern arvanud, et Correggio võinuks need maalimata jätta, sest need ei sulanduvat kompositsiooni.

Sarnaseid võrdlusi Dresdeni maalidega oli 1802. aastal ilmunud maaligalerii kirjelduses teinud ka Schlegel.¹⁴⁹ Schlegel ja Morgenstern tõmbavad paralleele erinevate Correggio maalide ja motiivide vahel. Morgenstern võrdleb Pariisi maale üksnes põhjalikult läbi-analüüsitud „Öö“-ga ning toob sealt esile veel need tahud, mida Schlegel polnud märkinud. 1811. aastal ilmus Morgensternilt „Öö“-artikkel täiendatuna uuesti.¹⁵⁰ Sinna on ta lisanud Pariisis tehtud võrdlused ning ühtlasi astub ta diskussiooni Schlegeliga. Kui Schlegel näeb kõigis Correggio maalides „hea ja halva lõputu vastuseisu ja võitluse“ allegooriat, siis Morgensterni arvates on see liialdus. Morgensterni meelest väljendab Jeesus-lapsest kiirgav valgus tema jumalikkust, Schlegel astub aga veel sammu edasi ja kaldub müstitsismi: inimkonna lunastamiseks määratud lapsuke kiirgab kui jumalik hele valgus rikutud maailma sünges öös.¹⁵¹ Morgenstern jääb selle väite juures pigem ettevaatlikuks.¹⁵² Ka ei nõustu Morgenstern „Öö“ puhul ehk paikapidava mõttekäiguga, et Neitsi Maarja ja karjase vastandlikkuses (ilus-inetu) väljenduv hea ja halva võitlus oleks ülekantav Correggio teistele teostele.

Lisaks Correggiole tuletab Morgenstern Dresdeni maaligaleriid meelde, kui ta vaatab Raffaeli „Madonna di Foligno“, mis meenutavat talle Dresdenis asunud Girolamo da Carpi (tollal Bartolomeo Ramenghile atribueeritud) „Madonnat pühakutega“ (l. 10). Samuti tuleb talle tuttav ette Guido Reni „Ecce homo“ – Pariisi variandi nimetab ta „vähemate tumedate varjudega väljendusrikkaks pildiks“ (l. 29).

¹⁴⁹ F. Schlegel. Nachricht von den Gemälden in Paris, lk. 126

¹⁵⁰ K. Morgenstern. Correggio's Nacht in der Königl. Gallerie zu Dresden. 1798 und 1808. – Bibliothek der redenden und bildenden Künste. Bd. 8. Leipzig, 1811, lk. 247–254

¹⁵¹ F. Schlegel. Nachricht von den Gemälden in Paris, lk. 128.

¹⁵² K. Morgenstern. Correggio's Nacht [...] 1798 und 1808, lk. 247.

MORGENSTERNI VAATED ITAALIA 16.–17. SAJANDI KUNSTILE MUUSEUMIS TEHTUD MÄRKMETE PÕHJAL

Kõrgrenessansi teerajajad

Vanima eraldiseisva grupina võib Morgensterni märkmetes vaadelda kunstnikke, kelle kohta ta tarvitab väljendit „vanema kooli“ meistrid: need on 15. sajandi lõpul ja 16. sajandi algul tegutsenud kunstnikud, kes olid kõrgrenessansi meistritele eelnenud põlvkonna esindajad, ühtlasi nende otsesed mõjutajad. Huvi nende vastu hakkas saksa kunstiretseptsioonis kasvama 18. sajandi lõpul Weimari klassitsismi esindajate, eelkõige J. H. Meyeri töödes,¹⁵³ kes nägid selle perioodi kunstnike loomingu eelkõige eelsammu kõrgrenessansini jõudmisel.¹⁵⁴ Nende hulka võib Morgensterni mainitute lugeda Pietro Perugino, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Francesco Francia, aga ka Fra Bartolomeo, kelle parimais töödes võib tema sõnutsi hilisemate kunstnikega võrreldes näha „enam loomulikkust, lihtsust ja südamlikkust“ (l. 10).

Pietro Perugino pälvib tähelepanu eelkõige kui Raffaeli õpetaja, nagu tema teoseid muuseumiski eksponeeriti. Morgenstern võrdleb õpetaja ja õpilase maale. Nii leiab ta Perugino maalilaadis veel puisust ja kuivust, draperiis ebakindlust, samas kui Raffaeli (ning ka Leonardo da Vinci) teoste kompositsioon on meisterlikum ja draperii kindlam (l. 20). Ka J. H. Meyeri meelest ei näidanud Perugino kompositsioonis üles erilist andekust: liiga sümmeetriline ja laialivalguv; seevastu kiidab ta Perugino koloriiti ning oma aja kohta eesrindlikku natuuritruudust ning nimetab teda ilu ja graatsia taasavastajaks.¹⁵⁵ Meyeri seisukohtadega nõustub ka J. D. Fiorillo.¹⁵⁶

Raffaeli kultus leiab teiselgi moel Perugino teoste retseptsioonis väljundi. Bolognast konfiskeeritud maalil „Madonna aupaistes peaingel Miikaeli, Püha Katariina, Püha

¹⁵³ Nt. J. H. Meyer. *Beyträge zur Geschichte der neuern bildenden Kunst.* – Horen, 1795, St. 9, lk. 11–29, mis tutvustab Bellini, Perugino ja Mantegna loomingu; J. H. Meyer. *Masaccio.* – Propyläen, 1800, Bd. 3, H. 1, lk. 3–52; J. H. Meyer. *Mantua im Jahre 1795.* – Propyläen, 1800, Bd. 3, H. 2, lk. 3–66, mis tutvustab Giulio Romano ja Mantegna teoseid Mantovas.

¹⁵⁴ M. Deetz, lk. 53.

¹⁵⁵ J. H. Meyer. *Beyträge zur Geschichte der neuern bildenden Kunst,* lk. 24.

¹⁵⁶ J. D. Fiorillo. Bd. 1, lk. 81–82.

Apolloonia ja Evangelist Johannesega” köidab Morgensterni eriti Miikaeli kuju, mis portreerivat Raffaeli. Selge ja meeldiv silmavaade, sõbralikult naeratav suu, pea graatsiliselt vasakule kaldu – sellist nägu, küll ilma ulja peakatteta, võiks Morgensterni meelest küll kopeerida. Ka naispühakud pälvivad tema kiituse – naiselikult õrnad, meeldivad, tasased, rahulikud, siirad. Kõigest positiivsest hoolimata tõdeb ta siiski, et Raffaeli madonnad on soojemad ja elavamad (l. 27).

Tiziani ja Giorgone õpetaja, veneetslase **Giovanni Bellini** oli Meyer esile tõstnud kui „looduse ja tõe äraostmatu sõbra“, kelle kõiki maale kaunistavad lihtsus ja siirus.¹⁵⁷ Bellini Veneetsiast San Zaccaria kirikust pärineva „igal juhul tähelepanuväärse maali“ „Püha keskustelu“ kirjeldamiseks pühendab Morgenstern pikema lõigu (l. 25–26). Maal on tema sõnul rikkalik ja pidulik, tänu Püha Peetruse ja Püha Hieronymuse tasakaalukatele kujudele siiski rahulik. Ta oletab, et naispühakud võivad olla portreelised, sest „nii maaliti kunagi ka printsesse, nii lihtsalt“ (l. 26). Võrreldes Peruginoga olevat maalilaadis vähem puisust ja kuivust, samas pole siin Perugino siirust, ehkki näod on sügavad ja kaalutlevad.

Bellini õemehe **Andrea Mantegna** „Kolgatat“ vaadates näeb Morgenstern justkui uue etapi algust maalikunsti arengus – kontuurid on tugevad, esiplaan joonistuslik, kuid taevas on juba palju maalilist ning maastikus võib näha tsentraal- ja õhuperspektiivi tundmist (l. 14). Kõrvuti Mantegna maaliga „Parnass“ vaatab Morgenstern talle varem tundmatu **Lorenzo Costa** allegooriat Isabella d’Este õukonnast. Muuseumi sekretär A. Lavallée selgitab talle, et Mantovast pärinev maal põhineb „luuletusel ühest saarest“ (l. 17) ning sellel on portreeritud itaalia printsessi.¹⁵⁸ Kaht maali võrreldes tõdeb Morgenstern, et Mantegna joones on enam kindlust, kuid mõlemad kompositsioonid on rikkalikud ning kerged (l. 31). Mõlemad maalid pärinesid viiesest seeriast Mantova markiisi Isabella d’Este *studiolo*’s Castello di San Giorgios Mantovas, nagu ka Mantegna “Minerva kihutab Pahed Vooruste aiast välja”. Viimase käsitluses näeb Morgenstern sarnasust van Eyckiga, „neidsamu kunsti algeid“¹⁵⁹.

Mantegna esiletõus saksakeelses Itaalia renessansskunsti retseptisoonis algas samuti 18. sajandi lõpukümnendel, kuivõrd A. R. Mengs pööras talle tähelepanu eelkõige kui

¹⁵⁷ J. H. Meyer. *Beyträge zur Geschichte der neuern bildenden Kunst*, lk. 17.

¹⁵⁸ Hiljutine uurimus S. J. Campbellilt seostab maalil kujutatud allegooriat kreeka poetessi Sappho ja tema retseptisooniga renessansiajal. Vt. S. J. Campbell. *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d’Este*. New Haven, 2006, lk. 193–204.

¹⁵⁹ Mrg LXII, *Notice des tableaux*, lk. 198.

Correggio õpetajale. W. Heinse vaimustus tema „Madonna della Vittoriast“, mille prantslased hiljem Mantovast Pariisi viisid, kuid millest Morgensternil märkmed puuduvad. Goethet ja Meyerit köitis Mantegna tööde juures klassikalisele kunstile iseloomulik antiigi ja natuuri jäljendamise oskuslik ühendamine.¹⁶⁰

L. Costa õpetaja, Bologna 16. sajandi maalikoolkonna rajaja **Francesco Francia** tõstis saksa kunstikirjanduses esmakordselt suurele plaanile W. H. Wackenroder raamatus „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797), seda küll eelkõige Raffaeli kuulsuse esiletoomiseks.¹⁶¹ Ent just Raffael olevat Francia asetanud Perugino ja Bellini kõrvale kui oma aja ühe tähelepanuväärseima kunstniku.¹⁶² Maalis „Kristuse taganutmine“ on Morgensterni sõnul „midagi püha“ (l. 18). Taustamaastikus näeb ta teatud sümboolsust – päike on loojunud mäe taha, pilved lähevad laiali, taevas muutub taas siniseks. Võrreldes maali **Fra Bartolomeo** samateemalise maaliga on Francia teos kindlam, kaalutletum, lihtsam, teine seevastu „entusiastlikum“ (l. 13). „Ohjeldamatu entusiasmi“ oli Fra Bartolomeo teostes tabanud ka F. Schlegel.¹⁶³ Fra Bartolomeolt, kes pigem kuulub juba järgmise põlvkonna kunstnike hulka, näeb Morgenstern muuseumis veel lisaks kolme maali. „Püha Katariina müstilises abielus“ on „silmale palju meeldivat ja harmoonilist“, „Püha Markuse“ puhul jääb ta kahtlema, kas teos on päris lõpetatud (l. 8).

Raffael, Correggio, Tizian, Leonardo

Oma vaieldamatult lemmikkunstnikult **Raffaelilt** mainib Morgenstern käsikirjas 12 teost, 5 neist pärinesid Louvre'i oma kogudest, ülejäänud olid toodud Itaaliast. Tegelikult nägi Morgenstern muuseumis oluliselt rohkem Raffaeli maale: trükikataloogi märkmete põhjal kõiki seal nimetatuid, seega 22 teost. Raffaeli looming pälvis kõrgeima tunnustuse juba kunstniku eluajal ning teda peeti ületamatuks kuni 19. sajandini. Sellest tulenevalt olid tema teosed võimalikult rikkalikult ka muuseumis esindatud.

Käsikirja märkmed Raffaeli tööde kohta jäävad aga väga katkendlikuks, näiteks „Madonna della Sedia“ juures pöörab ta tähelepanu üksnes selle ümmarguse avaga paspartuule (l. 11). Sügavaima mulje jättis Morgensternile kahtlemata „Issanda

¹⁶⁰ M. Deetz, lk. 55–56.

¹⁶¹ Samas, lk. 70.

¹⁶² L. Lanzi tuginedes C. Malvasiale – L. Lanzi. The History of Painting in Italy: The schools of Bologna, Ferrara, Genoa, and Piedmont. Vol. 5. London, 1828, lk. 25.

¹⁶³ F. Schlegel. Nachricht von den Gemälden in Paris, lk. 114.

muutmise“, millest valmis eraldi käsikiri.¹⁶⁴ Vaatluse all olevas käsikirjas ning ka trükikataloogi ääremärkustest võib näha, milline oli tema esmane elamus maali nähes („Milline vaimsus! Milline jõud! [...] Milline liikumine ja rahu! Milline selgus ja tumedus!“¹⁶⁵) ning kuidas ta teose kohta kohapeal infot kogus (l. 21), sealhulgas D.-V. Denonilt ja F. Olivierilt.¹⁶⁶ 1822. aastal trükitud kirjutist, nagu ka varem publitseeritud artiklit „Püha Cecilia ekstaasist“,¹⁶⁷ on põhjalikumalt lahanud J. Keevallik,¹⁶⁸ mistõttu käesolevas töös sellesse sügavamale ei laskuta. Lühidalt võtab Morgenstern muuseumis Raffaelilt nähtud teosed kokku järgmiselt: „Püha Miikaeli võitluses deemoniga“ ja „Pühas perekonnas“ valitseb suurepärase pruun toon, „Madonna di Foligno“ Ristija Johanneses ja inglites võib näha „koloriidi kõrgeimat jõudu“, „Püha Cecilia ekstaas“ seevastu paistab teiste seas silma „hõõguva ihu“ kujutamise poolest ning „Issanda muutmises“ on ühendatud kunstniku kõik head küljed (l. 13). Kui Morgenstern võrdleb Raffaeli teoseid varasemate ja hilisemate kunstnike loominguga, siis peab ta Raffaeli töid justkui vahelülks erinevate ajastute vahel, kus on tasakaalustatult ühendatud mõlema poole head omadused: natuur ja kunst, lihtsus ja rikkalikkus, südamlikkus ja mõtestatus (l. 10).

Nagu näha, kasutab Morgenstern Raffaeli teoste täiuslikkuse rõhutamiseks korduvalt erinevaid antonüümipaare ning ning toob välja tema talendi eri küljed, mis avalduvad tema erinevatel maalidel, „Issanda muutmise“ puhul ühel teosel. „Suured maalijad on universaalsed, kui nad seda soovivad,“ tõdeb ta (l. 24).

Giulio Romano pälvis Morgensterni nagu ka tema kaasaegsete tähelepanu eelkõige Raffaeli õpilasena. Morgensterni tõdemus, et tema „kompositsioonides ja figuurides on teatud kirge“ (l. 20), meenutab tahtmatult W. Heinse väidet, et Giulio Romanol on „liiga palju kirge, elu ja kärsitust, selleks et saada täiuslikuks maalijaks“¹⁶⁹. Kolm teost, mida Morgenstern muuseumis Giulio Romanona nägi ja mille kohta ülestähendusi tegi, on

¹⁶⁴ Mrg CCCLXV, Handschriftliche Entwurf über Raphaels Erklärung.

¹⁶⁵ Mrg LXII, Notice des tableaux, lk. 150.

¹⁶⁶ Samas, lk. 150–153.

¹⁶⁷ Vt. märkus 105 eespool.

¹⁶⁸ *J. Keevallik*. Kunstikogumine Eestis 19. sajandil, lk. 99–100; *J. Keevallik*. Tekste kunstist ja arhitektuurist, lk. 55–62.

¹⁶⁹ *W. Heinse*. An Herrn Geheimenrath Jakobi zu Düsseldorf. Mantua, den 21. August, 1783. – Deutsches Museum, 1787, Bd. 1, lk. 32.

tänaseks kõik ümber atribueeritud. Eriti tuntav olevat Morgensterni silmis Raffaeli mõju „Pühas perekonnas Ristija Johannesega“ (atribueeritud hiljem Girolamo Siciolantele) – „kõikjal võib ära tunda Raffaeli õpilase“ (l. 6) – ning ta oletab, et maal on maalitud veel sel ajal, kui Giulio Romano töötas Raffaeli juures (l. 22). Napoleoni Muuseumis nähtud maal on tõepoolest koopia Raffaeli ja Giulio Romano ühistööna valminud maalist „Püha perekond tammega“ (Museo del Prado, Madrid).

Ka Parmas tegutsenud **Correggio** teosed olid läbi sajandite olnud kõrgelt hinnatud ning neid kõrvutati Raffaeli omadega. Eelkõige tema loomingu tõttu sai Parmast üks Itaalia-reiside sihtpunkte ning Morgensterngi veetis seal päeva, et näha Correggio freskosid.¹⁷⁰

Napoleoni Muuseumis näeb Morgenstern Correggiolt väidetavalt kaheksat maali.¹⁷¹ „Puhkust põgenemisel Egiptusesse“ võrdleb ta Dresdenis nähtud „Ööga“ (l. 12) ja peab seda tema üheks parimaks, väga südamlikuks maaliks (l. 31), kuigi 6-aastane Kristus-laps on äärmiselt naiivne (l. 9). „Päevas“ on Kristus-lapses küll midagi maneerlikku (l. 9), samas kiidab ta maali koloriiti – oranžikaskollane poolvarjudes eesriie annab hajuva sinise taeva vastandina pildi harmooniale palju juurde (l. 11). Maali „Venus, saatür ja Cupido“ koloriit leiab samuti kiitust – väga tõepärane, kuigi rohekam ja kergem kui mõnel teisel maalil (l. 24). „Ledat luigega“ oli Morgenstern juba varem Berliinis näinud, ning isegi nüüd, kui P.-P. Prud'hon on selle restaureerinud,¹⁷² on maal jäänud endiselt veetlevaks ja meelaks (l. 23).

Negatiivse kriitika osaliseks saab „Kristuse ristilt võtmine“, kus Kristust taganutvate figuuride valuväljendus muutub pigem grimassitaoliseks, seevastu Donato Bramante samateemalisel maalil (mis on tänaseks atribueeritud Gaudenzio Ferrarile ja Bernardino Laninole) võib näha üksnes siirust (l. 23). Moonutatud nägudele oli ka F. Schlegel tähelepanu juhtinud. Nimelt oli Kristust ümbritsevate figuuride inetus ning muidu üllaste figuuride veidrad poosid teistelegi muuseumikülastajatele silma hakanud ning pahameelt tekitanud. Schlegel peab sellist vaatajatepoolset lähenemist pealiskaudseks – kuidas saaks suurt leina ja agooniat teisiti ja veel paremini väljendada?¹⁷³

¹⁷⁰ K. *Morgenstern*. Reise in Italien, lk. 635.

¹⁷¹ Mrg LXII, Notice des tableaux, lk. 114–116.

¹⁷² Orléans'i hertsogi Philippe II kogusse kuulunud maali ründas isiklike süümeepiinode tõttu noaga tema poeg Louis.

¹⁷³ F. *Schlegel*. Nachricht von den Gemälden in Paris, lk. 132.

Kui 18. sajandi keskpaiku oli suhtumine **Tiziani** loomingusse pisut ebakindel (J. J. Winckelmann hindas maalikunstis eelkõige joon(istus)t ning kuigi A. R. Mengs kiidab teda kui koloriidimeistrit, keskendub ta Tizianist kirjutades pigem maalitehnikale), siis „tormi ja tungi“ ajastul tõusis veneetslane hinda oma natuuritruuduse ja värvipaleti tõttu. W. Heinse „Ardinghello“ sisaldab ülistavaid löike Tiziani maalide kohta, Veneetsia Santi Giovanni e Paolo kirikust pärinenud „Püha Peetrus Dominiiklase märtsisurmast“ kirjutab ta: „Milline meistriteos! Äärmiselt elav stseen!“¹⁷⁴ Juba Giorgio Vasari oli maali pidanud Tiziani üheks paremini teostatud maaliks.¹⁷⁵ Morgenstern nägi Pariisis vaid alumist ja ülemist osa (?) ning kahetseb, et mitte tervet maali. Ta leiab, et vähemalt tehnilise külje pealt on kindlalt tegemist Tiziani ühe suurejoonelisema teosega. „Kui laia ja jõulise pintsliga! Kui tõepärane!“ pole Morgensterngi kiitusega kitsi (l. 7).

Ka Milanost Santa Maria delle Grazie kirikust toodud maal „Kristus okaskrooniga“ hindab Morgenstern koloriiti ja heletumedust (l. 10) ning sõduri soomussärgi tõepära (l. 8). Seevastu Verona katedraalist pärineval „Maarja taevaminekul“ valitseb küll soe lõunamaine „vana hea kollane“ koloriit, ent Neitsi Maarja pole siiski enam kui keskealine Veneetsia nunn (l. 17). Niisiis vähemalt madonnade kujutamisel pole natuurilähedus Morgensternile esmatähtis.¹⁷⁶ Firenzest konfiskeeritud „Ippolito de’Medici portreed“ kõrvutab ta Raffaeli „Julius II portreega“ (l. 22) ning see tähendab juba isenesest positiivset hinnagut.¹⁷⁷

Napoleoni Muuseumis eksponeeritud **Leonardo da Vinci** maalid, mis kõik pärinesid Prantsuse kuninglikust kogust, ei pärvinud saksa kunstikirjanduses tähelepanu 19. sajandi alguseni. Väljaspool Prantsusmaad ilmunud itaalia kunsti, sh. Leonardo loomingu ülevaated ei tunne Prantsuse kuninglikust kogust teisi Leonardo maale peale „Mona Lisa“, see oli aga kuulus eelkõige tänu Vasarile. Alles Napoleoni Muuseumi avamisega jõuab teave teistest sealsetest maalidest laiema avalikkuseni. Morgenstern näeb Louvre’is kuut

¹⁷⁴ W. Heinse. Ardinghello, lk. 42

¹⁷⁵ G. Vasari. Lives of the Artists. Vol. 3. London, 1993, lk. 243.

¹⁷⁶ Samamoodi ehmatas Morgensterni Veneetsia kurtisaani esitamine „Urbino Venusena“. – J. Keevallik. Karl Morgensterni ja August von Kotzebue Itaalia-reisid ja reisimälestused, lk. 36.

¹⁷⁷ Ka vastupidine variant oli võimalik – Julius II portreed võrreldi Tiziani portreedega. – Vt. W. Heinse, lk. 312.

(millest kaks on hiljem ümber atribueeritud), hiljem St. Cloud' paleed külastades veel kaht maali.

Maalil „Madonna Püha Annaga“ ei peegelda Neitsi Maarja Morgensterni meelest küll ideaalset (s.t kreekalikku) ilu, kuid temas on palju head. Morgenstern kasutab siin terminit „puhtinimlik“ (*reinmenschlich*) ning seletab selle lahti: puhtinimlikkus, mida võib vahel kohata vanemal itaalia või saksa maalidel, tuleneb siirusest, rahust ja inimese kaalutlevast mõistusest (l. 16). Seega peegeldab väline vorm sisemist ilu, mis ei pea väljenduma ilmtingimata kreekaliku iluideaalina.

„Madonna kaaludega“ on hiljem ümber atribueeritud ning Morgensterni tabab teatud ebakõlasid võrreldes teiste Leonardo töödega. Teda veetleb küll Püha Miikaeli pea, kuid Neitsi Maarja on liiga elutarga näoga ja lapsed liiga naervad. Samuti on teistest maalidest erinev pildil valitsev punakas toon (l. 24). Maali on hiljem omistatud mitmele Leonardo koolkonna kunstnikule, kuid ühtsele seisukohale pole jõutud.

„Mona Lisa“ juures pöörab Morgenstern korduvalt tähelepanu käte asendile: nii armastavat kunstnikud kujutada rahulikku inimest (l. 13, 19–20). Nägu näib aja jooksul kannatada saanud olevat, eriti kui arvestada, et Leonardo pühendas maalile neli aastat oma elust: silmad olid kunagi kindlasti säravamad, huultepuna on täiesti pleekinud.¹⁷⁸ „Mona Lisa“ pole Morgensterni meelest küll ilus, kuid küps, arukas, ärgas, nalja armastav naine. Tema pruunid silmad on küll läbitungivad, kuid ei sisenda usaldust. Kui võrrelda Morgensterni märkmeid teiste kaasaegsete kirjeldustega Napoleoni Muuseumist, siis sümbolismi, mida näeb Leonardo portreedes Schlegel, Morgenstern ei märka ning „Mona Lisat“ ta tõenäoliselt Kotzebue kombel järgmiseks Jumalaemaks ei valiks. Küll aga nõustub ta H. von Chézyga,¹⁷⁹ kes portreeteritu loomuse üle arutledes tõdeb, et kuigi ligitõmbav ja võluv, oli ta vaevalt „unistav ja ustav armsam“¹⁸⁰.

Leonardo ühe kuulsaima õpilase **Bernardino Luini** teosed olid kõrgelt hinnas veel kuni 20. sajandi alguseni. Luinil jäi küll puudu õpetaja müstilisusest, kuid tema maalide leebe ja magus-õrn meeleolu ning väärikas hardus pani teda armastama nii tellijad kui ka hilisemad kunstisõbrad. Morgenstern nägi Luinilt kolme teost, millest kaks polnud tollal talle

¹⁷⁸ Vasari kirjelduse järgi on Mona Lisa suu „pigem elav liha kui värv“. – G. Vasari. Vol. 2, lk. 97.

¹⁷⁹ Mrg LXII, Notice des tableaux, lk. 148.

¹⁸⁰ H. von Hastfer. T. 2, lk. 23.

atribueeritud: need olid „Salome Ristija Johannese peaga“, mida peeti tollal teise Leonardo õpilase Andrea Solario teoseks, ja „Jeesus-lapse uni“, mida tunti Sebastiano del Piombo tööna. Väärrib tähelepanu, et Morgenstern omistas mõlemad teosed üksnes Napoleoni Muuseumis tehtud võrdluste põhjal Luinile.

Nimelt võrdles Morgenstern kaht Solario tööna eksponeeritud teost: „Madonnat rohelise padjaga“ ja „Salomed“, ning imestab, kuidas võivad need olla ühe ja sama meistri tööd. „Salomes“ on tema meelest midagi leonardolikku, samas kui „Madonna rohelise padjaga“ meenutab pigem Andrea del Sartot või Michelangelot. Samuti on „Madonna“ Solario nimega signeeritud, „Salome“ mitte. Kuid lõplikke järeldusi Morgenstern ei tee. „See võib ehk tuleneda iseäralikest ajaloolistest suhetest, kui need mõlemad pildid tõepoolest on valminud ühe käe all“ (l. 30).

„Jeesus-lapse uni“ seevastu olevat muuseumi sekretäri A. Lavallée sõnade kohaselt valminud Michelangelo joonistuse järgi. Morgenstern julgeb selles kahelda: neitsi ovaalne pea olevat väga graatsiliselt kaldu, milleks Michelangelol küll fantaasiat polevat. Morgenstern kirjutab: „Pigem oleksin arvanud, et see on Luinilt. Samas olen tema töid liiga vähe näinud, et otsustada“ (l. 24–25).

Seega pelgab Morgenstern teha lõplikke järeldusi. Luinile oli juba tollal atribueeritud „Püha perekond Püha Anna ja Ristija Johannesega“ ning see pälvib Morgensternilt vaid imetlust: maal olevat figuuride osas täiuslik, äratuntav on leonardolik naeratus (l. 31) ning ka siin istub Neitsi Maarja Püha Anna põlvel nagu Leonardo maalil „Madonna Püha Annaga“ (l. 8).

Teised 16. sajandi itaalia kunstnikud

Kuigi teistegi 16. sajandi meistrite looming oli muuseumis rikkalikult esindatud ning Morgenstern tutvus ka nende töödega,¹⁸¹ on tema märkmed märksa napisõnalisemad. Saksa kunstikirjutuseski said neist mitme nimed tuntumaks alles tänu F. Schlegeli maali- kirjeldusele Pariisist.¹⁸²

Palma Vecchio „Karjaste kummardamises donatoriga“ mõjub Morgensternile siira ja suurena, naisfiguurid on ehtsad veneetslannad, samas Kristus-lapse näos on midagi õilsat, mis justkui aimaks eesseisvaid kannatusi. Palma Vecchios on tema meelest palju

¹⁸¹ Vt. Mrg LXII, Notice des tableaux.

¹⁸² M. Deetz, lk. 75

tizianlikku, kuid mõjub rahulikumana (l. 31). Suurepäraseks maaliks peab ta ka Palma Vecchio teosena eksponeeritud, hiljem **Bonifacio de'Pitatile** atribueeritud „Püha perekonda“ (l. 24).

Kõrvuti G. Bellini „Püha keskusteluga“ vaatab Morgenstern tema õpilase **Giovanni Battista Cima da Conegliano** „Madonnat pühakutega“. Selle kompositsioon omavat küll sarnasust Bellini maaliga, ometi polevat siin nii palju jõudu ja suurust. Sellegipoolest tõdeb ta, et maal on hoolikalt teostatud ning selles valitseb vanemale koolkonnale omane selgus (l. 27).

Veneetsias õppinud, hiljem Roomas tegutsenud **Sebastiano del Piombo** „Püha Agatha märtsisurm“ ei eruta Morgensterni pooltki nii palju kui Schlegelit: maalikäsitlus on tema meelet küll hea, ehkki pühaku nägu polevat ilus, kuid teemavalik pole õnnestunud (l. 6). Siin vaidleb Morgenstern vastu Schlegelile, kes oma maalikirjeldustes pühendab maalile pikema lõigu, tõstes pildi esile näitena sellest, kuidas isegi niivõrd võigast, samas kristlikule kultuurile alates selle tekkest iseomast nähtust nagu martüürium on võimalik kujutada nii, et tulemus on kaunis ja kõrgelt hinnatav.¹⁸³ Ehk siis – kristlusele iseloomulikku hea ja halva, vooruste ja pahede vahelist võitlust pole alati võimalik inetust vältimata kujutada.¹⁸⁴ Seega kerkis Schlegeli ja Morgensterni vahel esile sama vastasseis, mis Correggio „Öö“ käsitlemisel.

Veneetslastest nägi Morgenstern muuseumis ka veel Giorgione, Paolo Veronese, Tintoretto jt. teoseid,¹⁸⁵ kuid märkmed nende kohta kas puuduvad või on pigem kirjeldavat laadi.

Firenze hilisrenessansi ühe tuntuma kunstniku **Andrea del Sarto** maalilaadi peab Morgenstern teistest tollastest maalikunstnikest eristuvaks – „kindel vorm, justkui koloreeritud joonistus õlimaalina, lai pintslilöökö jne“ (l. 8). Kergelt skitseerivas käsitluses näeb ta sarnasust pigem P. P. Rubensiga (l. 15), ent Raffaeli, Correggio, Tiziani maalimisviisi peab ta kindlalt paremaks (l. 21). Del Sarto lühikesel Prantsusmaal viibimise perioodil valminud maalil „Caritas“ tabab Morgenstern püüdluse suursugususele, mis viitab tema ja ka hilisemate uurijate silmis Michelangelo mõjule (l. 10). Andrea del Sarto üheks parimaks maaliks nimetab ta Firenzest konfiskeeritud „Kristuse ristilt võtmist“, mille kompositsioon meenu-

¹⁸³ F. Schlegel. Zweiter Nachtrag alter Gemälde. – Europa, 1805, Bd. 2, H. 2, lk. 15.

¹⁸⁴ J. Schönwälder. Ideal und Character: Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800. München, 1995, lk. 36.

¹⁸⁵ Mrg LXII, Notice des tableaux, lk. 147, 193 jne.

tab talle küll Raffaeli „Kristuse haudapanekut“ Villa Borgheses Roomas, kuid ühegi maalikoolkonnaga tema arvates kunstnikku otseselt seostada ei saa. Figuuride ilmetes ei ole midagi liialdatut, need pole küll ideaalsed, ent hästi valitud ja väljendusrikkad. Vaid surnud Kristuses pole näha õilsaid jooni (l. 31).

Andrea del Sarto kohta käivad hinnangud olid tol ajal vastuolulised. Winckelmann näeb tema fresko „Madonna del Sacco“ tegelaste nägudes süütust ja jumala poolt loodud graatsiat,¹⁸⁶ Mengs seevastu on kriitilisemalt meelestatud: kunstnik oleks võinud enam antiiki studeerida, sest tema figuurid pole piisavalt ilusad ja õilsad.¹⁸⁷ Schlegel jällegi paigutab del Sarto Correggio, Tiziani ja Giulio Romano kõrval „viimaste maalijate“ sekka, kelle loomingule ta Napoleoni Muuseumis üldse tähelepanu pööras.¹⁸⁸

Firenze maneristidest nägi Morgenstern Pariisis ka del Sarto õpilase **Jacopo da Pontormo** „Juveliiri portreed“, mida ta võrdleb Raffaeli ja Sebastiano del Piombo omadega (l. 13). Viimati mainitule oli tollal atribueeritud „Statuetiga mehe portree“, millel arvati olevat kujutatud Firenze skulptorit ja maalikunstnikku Baccio Bandinellit. Tänapäevaks on maal omistatud Pontormo õpilasele **Agnolo Bronzino**. Seda vaadates tõdeb Morgenstern seevastu, et portreeteritu õrnad käed ning ka näo koloriit ei meenuta siin sugugi Raffaeli „Julius II portreed“ (l. 18). Niisiis on juba Vasari poolt üles kiidetud portree¹⁸⁹ Morgensterni jaoks etaloniks kõige erinevamate portreede hindamisel veel ligi kaks ja pool sajandit hiljem.

Bologna adadeemikud ja nende kasvandikud

16. sajandi lõpul esile tõusnud Bologna akadeemia rajajate Carraccide ja nende kasvandike looming oli kõrgelt hinnatud läbi kahe sajandi. Kui nende otsesed järgijad rõhutasid eelkõige bolognalaste uuenduslikkust võrreldes 16. sajandi teisel poolel domineerinud manerismiga, siis 18. sajandi keskpaiga klassitsistid nägid neis eelkõige klassikalise kunsti (s.t kreeka ja renessansskunsti) traditsioonide taastajaid pärast ajutist mõõnaperioodi. Carraccide ja nende õpilaste renomee hakkas hoogsalt langema „tormi ja tungi“ ajal ja kahanes veelgi 19. sajandil: F. Schlegel teatab oma maalikirjelduste sissejuhatuses ajakirjas

¹⁸⁶ J. J. Winckelmann. Bd. 4, lk. 162.

¹⁸⁷ A. R. Mengs. Bd. 1, lk. 232.

¹⁸⁸ F. Schlegel. Nachricht von den Gemälden in Paris, lk. 113

¹⁸⁹ Vasari sõnul oli maal niivõrd tõepärane, et vaatajad pidasid seda paavstiks endaks. – G. Vasari. Vol. 2, lk. 154–155.

Europa, et Carraccide kooli töodes leiab ta väga harva midagi tähelepanuväärset, millest kirjutada.¹⁹⁰

Morgensterni märkmed Carraccide maalide kohta on küllalt napid, samas teeb ta mitmeid võrdlusi varasemate kunstnikega: ta täheldab, et võrreldes Peruginoga on Carraccide taevas tavaliselt tumedam ning nende maalide vormid pole neile omase varjukäsitluse tõttu nii selgelt määratletud kui Raffaeli omad (l. 20). Resümeerivalt tõdeb ta, et Carraccide ja nende kasvandike töodes võib neid Perugino, Bramante jt. 16. sajandi alguse meistritega kõrvutades näha enam kunstlikkust, konstrueeritust ja äraõpitud (l. 10). Juba J. J. Winckelmanni oli Carraccisid ja nende õpilasi nimetanud eklektikuteks.¹⁹¹

Lodovico Carraccilt oli galeriis väljas „Madonna ilmumine Püha Hüatsintusele“. Morgensterni häirib maali juures sinise taeva vastandumine maali üldisele hallile tonaalsusele (l. 8). Ta küsib, kas see oli ka algselt nii, kahtlustades tõenäoliselt maali „täiustamist“ restauraatori poolt. Hilisemad uurimused on välja toonud, et Lodovico Carracci värvipalett muutus 1790. aastatel dramaatilisemaks, rõhutamaks sel moel maalil kujutatud stseenide emotsionaalsust. Lodovicole oli atribueeritud tollal ka **Agostino Carracci** „Pluto“ – Morgenstern tõdebki, et sellelt [s.o Lodovico] Carraccilt poleks ta nii suurt jõulisust oodanud (l. 7).

Annibale Carraccilt vaatab Morgenstern kaht maali: „Pietà Neitsi Maarja ja pühakutega“ ja „Pietà Maarja Magdaleena ja Püha Franciscusega“. Morgenstern kahetseb, et viimati mainitud maali tonaalsus jääb halliks ning võrdleb kaht putot Kristuse jalge juures: kui üks neist on „peaaegu ebameeldiv“, siis teise nägu seevastu on „siiras ja sügav“ (l. 14). Sarnaseid putosid näeb ta ka teisel maalil (l. 12). Sellega ta Annibale Carracci puhul piirdub.

Annibale Carracci ühe lemmikõpilase **Francesco Albani** sensuaalsed-idüllilised maastikud köitsid kunstikogujaid nii Itaalias kui Prantsusmaal, 17. sajandi lõpul täienes Albani kabinetimaalidega Louis XIV kogu. Morgensterni lummas sealt pärinev „Amorid toovad Adonise Venuse juurde“. Maalil kujutatud kaks loori hoidvat lendavat Amorit meenutavad talle J. W. Goethe luuletust „Pühendus“¹⁹² ja paneb teda mõtlema, et kas pole mitte Goethe seda maali näinud: kui maalikunstnikud ammutavad sageli ideid poeesiast,

¹⁹⁰ F. Schlegel. Nachricht von den Gemälden in Paris, lk. 113.

¹⁹¹ J. J. Winckelmann. Bd. 2, lk. 415–416.

¹⁹² E.k. vt. J. W. Goethe. Luuletusi. Tallinn, 1968, lk. 95.

kas ei või vahel olla ka vastupidi? (l. 14) Poeetlisteks peab ta ka Torinost pärit „Nelja elemendi“ tondosid (l. 17). Vaadates maali „Aktaion muutumas hirveks“ tõdeb Morgenstern, et siin on Albani saavutanud selle, mille poole Adriaen van der Werff püüdis.¹⁹³ Ihu on maalitud delikaatselt, ilma et see oleks muutunud elevandiluukarva. Morgenstern peab seda Albani üheks parimaks maaliks (l. 31). J. J. Winckelmann oli Albanit pidanud kõrvuti Correggio ja Guido Reniga graatsiliseks maalijaks,¹⁹⁴ ka A. R. Mengs suhtus Albanisse kiitvalt,¹⁹⁵ mis tõestab, et rokokoolik sensualism oli tollal jätkuvalt elujõuline.

Albani meenub Morgensternile ka vaadates **Domenichino** kabinetimaali „Amori triumf“. Domenichino käe all oli sellest valminud kaarikul triumfeerivat Amorit ja tema kaht saatjat kujutav keskosa, ümbritseva lillegirlandi oli kardinal Ludovisi tellimusel juba varem maalinud Daniel Seghers. Morgenstern tunnistab, et esmapilgul oleks ta maali pidanud Albani tööks, kuid lähemal vaatlusel on Amori näos „midagi suuremat kui tavaliselt Albanil“ (l. 18).

Domenichino üht kuulsamat teost „Püha Hieronymuse armulaud“, mis toodi Pariisi Vatikanist, eksponeeriti muuseumis otse Raffaeli „Issanda muutmise“ vastas, kuivõrd juba maali loomise ajast peeti neid kaht tähelepanuväärsemaiks teoseiks Roomas. Domenichino maalis teose eelkõige selleks, et teha oma nimi tuntumaks, ühtaegu näitamaks Agostino Carraccist erinevat vormilist ja tehnilist lähenemist, võttes demonstratiivselt aluseks Carracci samateemalise maali peegelpildis. Morgenstern peab maali suurepäraseks, ent Raffaeli „Issanda muutmise“ vormis, valguses ja värvis olevat enam „kreeka vaimu“, samamoodi nagu Laokooni grupis, Vatikani Apollos või Medici Venuses. Raffaeli maalil võib näha taevalikku selgust, Domenichino omal maiseid varje. Ta möönab siiski, et osaliselt on see tingitud ka teoste erinevast süžest (l. 18–19).

Annibale Carracci teostena eksponeeriti tollal muuseumis väiksemõõtmelisi maastikumaale (nt. „Maastik eremiidiga“), mis hiljem on atribueeritud Domenichinole – need on Morgensterni meelest „soojalt ja hästi maalitud“ (l. 6).

Läbi kahe eelneva sajandi ülikõrgelt hinnatud **Guido Reni** maale vaadates imestab Morgenstern, kui eriilmelised võivad olla ühe ja sama kunstniku teosed. Eks Reni

¹⁹³ Hollandlase (või talle tollal atribueeritud) maale oli Morgenstern varem mitmel korral näinud, vt. nt. tema käsikirjalisi märkmeid Dresdeni ja Kasseli maaligaleriide trükikataloogides TÜR Mrg 3897 ja Mrg 3898.

¹⁹⁴ J. J. Winckelmann. Bd, 2, lk. 417 jne.

¹⁹⁵ A. R. Mengs. Bd. 1, lk. 246–247.

katsetaski eri perioodel eri stiilidega, näiteks „Kristus annab Peetrusele üle võtmed“, mida vaadates Morgenstern kahetseb, et Reni põhjalikumalt ei maali (l. 20), pärineb perioodist, mil kunstnik oli loobunud reljeefselt kontrastsest modelleerimisest, hakates selle asemele kasutama toon-toonis pehmeid üleminekuid. Mõnevõrra hiljem, kuid samas laadis on maalitud „Kristuse esitlemine templis“, mille kohta Morgenstern on samal arvamusel (l. 29). „Püha Sebastian“ erineb eelmistest – tumedalt taustalt kerkib esile kinniseotud pühaku heledalt valgustatud jõuline figuur. Maal pärineb perioodist, mil Reni oli tugevalt mõjutatud Caravaggiost. Ometi pole Morgenstern sellegagi lõpuni rahul – maal ei mõju siiski päris tõepäraselt, varjud on liiga hallikad-rohelised, kuigi näojoontes on näha antiigi eeskujudele toetumist (l. 29). Leebemalt suhtub Morgenstern „Ecce homo“ Pariisi versiooni, ent sedagi eelkõige tänu sellele, et sellel on varjud vähem hallid kui varem nähtud Dresdeni versioonil.

Renigi renomee oli hakanud 18. sajandil tasapisi langema. Klassitsistid hindasid küll teda kõrgelt, kuid nii Winckelmann kui Mengs suhtusid taunivalt Reni hilisema perioodi heledasse koloriiti, samuti heitsid mõlemad ette kunstniku puhuti liigset lähtumist naturist, mitte ideaalist.¹⁹⁶ „Tormi ja tungi“ autorite seas kriitika süvenes – W. Heinse seadis Raffaeli Renist kindlalt kõrgemale: Raffaelil oli kaunis idee ja omanäolineatuur, Renil üksnes kaunis idee.¹⁹⁷ Hiljem Itaalias saab Morgenstern Reni töid vaadates siiski ka positiivsemaid elamusi.¹⁹⁸

Teised 17. sajandi itaalia maalijad

Teiste itaalia 17. sajandi kunstnike teosed olid Bologna akadeemikute ja nende kasvandike kõrval *Grande Galerie*'s arvuliselt küllalt kesiselt esindatud ning Morgensterni märkmedki jäävad üha lakoonilisemaks. Eks oli klassitsistlik esteetika tekkinud vastureaktsioonina barokile ja rokokoole, tõstes pjedestaalile kõrgrenessansi kunstnikud, ning 18. sajandi teisel poolel ja 19. sajandi algul hakkas huvi kalduma pigem vararenessansile ja keskajale.

J. J. Winckelmann heitis uuema aja kunstile ette liigset naturalismi, manerismi ja epigoonlikku idealismi.¹⁹⁹ Ka hilisemate autorite kirjutistes jäävad 17. sajandi maalijad

¹⁹⁶ A. R. Mengs. Bd. 1, lk. 245–246; J. J. Winckelmann. Bd. 2, lk. 416.

¹⁹⁷ K. D. Jessen. Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihren Ästhetik. Berlin, 1901, lk. 122.

¹⁹⁸ J. Keevallik. Karl Morgensterni ja August von Kotzebue Itaalia-reisid ja reisimälestused, lk. 37.

¹⁹⁹ W. Kohlschmidt. Form und Innerlichkeit: Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik. Bern, 1955, lk. 14.

pigem teisejärgulisele kohale. Erandiks on käsikirjas mainituist Salvator Rosa.

Veel Bologna akadeemikute tuules oli kõrgelt hinnatud F. Albani õpilase **Andrea Sacchi** looming. Mengs kiidab tema maalide meeldivat kompositsiooni ning sooja ja harmoonilist koloriiti.²⁰⁰ Ka Morgenstern leiab tema maneeris kuulsat „Püha Romualdi nägemust“ vaadates „teatud suurust“ ja „palju harmoonilist“ (l. 12–13). Omakorda A. Sacchi õpilase **Carlo Maratti** „Jeesus-lapse uni“, millele Morgenstern pühendab teose autori nime teadmata pikema kirjelduse (tõenäoliselt selleks, et autorlus hiljem kindlaks teha), võlub teda oma maheda ja õitsva koloriidiga (l. 12). Mengs ei olnud Maratti madonnadest nii heal arvamusel: tema sõnul on need pigem suursugused kuningannad, kui et süütud ja malbed neitsid. Ka polnud hilise loomingu (mis oli mõjutatud pigem Carraccidest ja G. Renist kui Raffaelist ning mille hulka võiks arvata ka nimetatud teose) koloriit enam piisavalt särav. Seevastu Itaalias vaimustus Marattist Goethe.²⁰¹

17. sajandi nimekaimalt realistilt, **Michelangelo da Caravaggiolt**, nägi Morgenstern üht tema kuulsamatest maalidest, nimelt Roomast Chiesa Nuovast Pariisi toodud „Kristuse haudapanekut“. „Jõuline ja tõepärane,“ nendib ta lühidalt (l. 29). Caravaggio looming polnud 18. sajandil ja 19. sajandi alguses veel au sees: Mengsi väitel oli tegemist üksnes meisterliku natuuri jäljendajaga, „kes oma uudsusega asjaarmastajaid üllatas“²⁰², ka Heinse nimetab tema nime pigem seoses teiste kunstnike mõjutamisega.

Itaalia kõrgbaroki ühe tuntuma meistri **Pietro da Cortona** maale „Jaakobi ja Laabani leppimine“ ning „Faustulus annab peavarju Romulusele ja Remusele“ vaadates tõdeb Morgenstern, et tegemist on realistliku, s.t mõistusliku maalijaga, kes otsis Correggiot ja Tiziani jäljendades silmale meeldivat, kõrgemat saavutamata (l. 11). Siin läheb Morgensterni arvamus Mengsi omast mõneti lahku: Mengs hindas P. da Cortona loomingut väga kõrgelt, nimetades teda teerajajaks suurte teoste kergel komponeerimisel. Õlimaalis polevat kunstnik siiski nii tugev kui freskos.

Sajandi keskpaiku peamiselt Napolis ja Roomas tegutsenud metsikute maastike poolest tuntud mässulise kunstniku mainega **Salvator Rosa** maali „Tobias ja peaingel Raafael“ vaadates sõnab ta, et selles on „teatud lihtsat suurust, nagu enamikus tema kompositsioonides“ (l. 14). „Õilsa lihtsuse ja rahuliku suursugususe“ doktriini looja

²⁰⁰ A. R. Mengs. Bd. 1, lk. 252–253.

²⁰¹ J. W. Goethe. Goethes Werke. Bd. 32. Weimar, 1999, lk. 202.

²⁰² A. R. Mengs. Bd. 1, lk. 249.

Winckelmanni enda kirjutistes ei kohta isegi Rosa nime, kuivõrd Rosa maastikud eristusid selgelt klassitsistlikest ideaalmaastikest. Seda enam aga hinnati tema loomingut „tormi ja tungi“ ajal, mil Rosa maastikud vastasid ajastuomasele subliimsuse kultusele. Seega jääb mulje, justkui üritaks Morgenstern talle meeldivat sobitada klassitsistliku esteetika raamidesse, täpsemalt öeldes – kasutada selle leksikat endale meeldepärase kirjeldamiseks.

MORGENSTERNI KUNSTIVAATLUSE JA -KIRJELDUSE ÜLDINE ISELOOMUSTUS

Napoleoni Muuseumi jõudes oli Morgenstern kogenud kunstivaatleja, millest annab tunnistust ka käsikirja tekst. Teksti põhisisuks on pildikirjeldused, mille traditsioon ulatub juba antiikaega. Varased ekfraasid annavad edasi üksnes kujutatava süžee ja kompositsiooni, esimesed kunstiteoste kirjeldused kaasaegses tähenduses pärinevad 16. sajandi lõpust. Žanri musternäidisteks kujunesid André Félibieni maalikirjeldused 17. sajandi teisest poolest. Ta lahkab teoseid eri osade kaupa: need on süžee, üldine kirjeldus, s.o figuuride paigutus ja riietus (*disposition*), väljenduslikkus (*expression*), valguse käsitus (*lumière*) ja koloriit (*couleurs*), lisaks lühidalt joonistus (*dessin*), proportsioon (*proportion*) ja siivsus (*convenance*).²⁰³

Eri autoritel olid teoste kirjeldamise ja hindamise parameetrid siiski erinevad: kui Roger de Piles lähtus 1708. aastal oma maalikunstnike võrdluses kompositsioonist, joonistusest, koloriidist ja väljenduslikkusest, siis näiteks A. R. Mengs analüüsib ilu ja maitset maalikunstis joonistuse, heletumeduse, koloriidi, kompositsiooni, draperii ja harmoonia põhjal.²⁰⁴ Morgensterni õpetaja C. F. Prange juhendab oma õpikus, et kunstiteose hindamisel tuleks seda vaadelda nii üldise tervikuna kui ka ositi, s.t joonistust, kompositsiooni, valguse ja varju jaotumist, s.o heletumedust ja koloriiti, aga samuti väljenduslikkust, graatsiat ja perspektiivi.²⁰⁵

Nimetatud märksõnad läbivad ka Morgensterni kirjeldusi, ent tema märkmed pole siiski pildikirjeldused selle klassikalises tähenduses: Morgensterni toob erinevate piltide juures esile eri tahkusi, mida ta enda jaoks oluliseks peab, ega analüüsi teoseid detailselt läbi. Juba G. E. Lessing oli kahelnud detailse kirjelduse otstarbekuses tervikpildi edasi-

²⁰³ R. Rosenberg. Von Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt. – Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 58, H. 5. Berlin; München, 1995, lk. 301–306.

²⁰⁴ E. Forssman toob näite, kuidas kasutab neid kategooriaid oma kunstikirjutistes J. H. Meyer. – E. Forssman, lk. 256.

²⁰⁵ C. F. Prange. Bd. 1, lk. 240–241.

andmiseks.²⁰⁶ Detailne kirjeldus polegi Morgensterni eesmärk – tema märkmed pole mõeldud maali edasiandmiseks kirjalikus vormis, vaid tehtud tõenäoliselt isiklikuks otstarbeks visuaalse mälopildi kinnitamiseks.

Kunstiajaloo meetodite uurijad on täheldanud kunstivaatluse praktikas 18. sajandi keskel uue ajastu algust – kunstiajaloolise pilgu sündi. Robert Trautwein tõdeb, et tõenäoliselt poleks J. J. Winckelmann oma töödes jõudnud selliste järeldusteni, kui ta poleks selleks rakendanud intensiivset „silmatööd“: süüvivat, korduvat, süstemaatilist vaatlust. Selle vastandina nimetab ta „lugevat“ kunstivaatlust, mille puhul teadmisi omandatakse selle põhjal, mida on vaadeldavatest teostest varem mõeldud ja kirjutatud. Kunstiajaloolist pilku võibki nimetada nende kahe meetodi sünteesiks – vaatajat mõjutavad nii tema eelnevad (raamatu-)teadmised ja kogemused kui ka sotsiaalne positsioon. Seega on vaatajale pilk suuremal või vähemal määral juba eelnevalt sisse kodeeritud, hoolimata sellest, kui objektiivne ta ka olla ei sooviks.²⁰⁷

Lahates Morgensterni märkmeid selles valguses, tuleb tunnistada, et sama kehtib temagi kohta. Morgenstern külastab galeriid terve kuu jooksul, jõudes mitmel puhul korduvalt ühe ja sama teose juurde. Samas viitavad märkmed, nagu eelmisest peatükist juba nähagi võis, tema eelnevale lugemusele ja visuaalsele kogemusele. Ta on hea silmamälu tähelepanelik vaatleja, kes on võimeline looma käigupealt paralleele ja võrdlusi varem nähtud originaalteoste (nt. Raffaeli „Madonna di Foligno“ ja Dresdenis nähtud G. da Carpi „Madonna pühakutega“ võrdlus; l. 10) ning reprodutseerivate gravüüridega (nt. S. del Piombo „Püha Agatha märtrisurma“ ja gravüürina nähtud Raffaeli „Lombaka tervendamise“ võrdlus; l. 6). Ta tõdeb, nagu seda olid varem teinud Winckelmanni,²⁰⁸ et reprodutseeriv vasegravüür ei suuda asendada vahetut kogemust (l. 20).²⁰⁹ Ühtlasi annab käsikiri tunnistust Morgensterni heast tekstimälust – korduvalt viitab ta F. Schlegeli maalikirjeldustele, jättes teksti sisse tühja koha, et lisada hiljem viide. Sellest võib järeldada, et kuigi Schlegeli kirjutis polnud temaga ühes, tundis ta hästi selles avalduvaid seisukohti.

Nagu eespool ilmses, tegi Morgenstern ka kohapeal korduvalt võrdlusi eri maalide vahel

²⁰⁶ G. E. Lessing. Laokoon ehk maalikunsti ja poeesia piiridest. – Valitud teosed. Tallinn, 1965, lk. 398.

²⁰⁷ R. Trautwein, lk. 76–77.

²⁰⁸ J. J. Winckelmann. Bd. 2, lk. 402.

²⁰⁹ Vt. ka J. Keevallik. Koopia, reproduktsioon, kunstiajalugu. Otto Magnus von Stackelberg ja Karl Morgenstern. – Meistriteoste lummus. Koopia 19. sajandil. T.-M. Kreem (koost.) (Eesti Kunstimuseumi toimetised, 1). Tallinn, 2007, lk. 77–98.

ning kahtles mõneski tollases atributsioonis. Mitmed tema tähelepanekud ja oletuslikud atributsioonid on hiljem leidnud kinnitust ning kehtivad tänini: nt. A. Solario teosena eksponeeritud „Salome“ on tõepoolest omistatud B. Luinile (l. 30), nagu ka tollal S. del Piombo teosena tuntud „Jeesus-lapse uni“ (l. 24–25), „Madonnat kaaludega“ ei peeta enam Leonardo da Vinci teoseks (l. 24). Ometi ei sõanda Morgenstern enam, kui juhtida tähelepanu, avaldada imestust ja kahelda. Ta väldib kategoorilisi otsuseid, viidates oma vähestele kogemustele (l. 25).

Kunstieksperte, kellele atribueerimine, süstematiseerimine ja erinevate kunstikogude tundmine oli igapäevaseks tööks, tollal veel ei tundudki, kuid nende põlvkond oli kohekohe peale kasvamas. Oma rolli mängis selles ka üleeuroopaline hüppeline avalike muuseumide-galeriide teke 19. sajandi esimesel poolel. Nii võib näiteks üheks esimeseks professionaalseks kunstiasjatundjaks lugeda Berliini kunstimuuseumi esimest direktorit Gustav Friedrich Waagenit, kes muu hulgas jõudis 1814. aastal, seega veidi enne kogude repatrieerimist, külastada ka Napoleoni Muuseumi.

Ent kuigi üldiselt kaalutlev ja analüütiline, võib käsikirjas kohata ka subjektiivset emotsionaalset vaimustust (nt. Tiziani „Püha Peetrus Dominiiklase märtrisurma“ (l. 7), G. Reni „Püha Sebastiani“ (l. 29) puhul), mis lubab arvata, et Morgensterni väljenduslaadile on oma jälje jätnud „tormi ja tungi“ perioodil ilmunud tundeelamuslikud maalikirjeldused W. Heinselt ja W. H. Wackenroderilt. Teadusliku ja poeetilise lähenemise vaheetapi näitena on K. Herding välja toonud Georg Forsteri pildikirjeldused,²¹⁰ milles võib tõepoolest leida teatud sarnasust Morgensterni kirjelduslaadiga.

Ehkki *Grande Galerie* ekspositsioon oli üles ehitatud koolkondlikul printsiiibil Itaalia suuremate kunstikeskuste kaupa, siis käsikirja tekst seda ei järgi. Sellegipoolest võib selles leida üksikuid võrdlusi ja üldistusi ühe ja sama koolkonna kunstnike kohta. Nii leiab Morgenstern näiteks sarnasusi Firenze koolkonda kuuluvate Michelangelo ja A. del Sarto ihu kujutamises (l. 21). Koolkonna (*Schule*) terminit kasutab Morgenstern siiski harva ning sedagi mitmetähenduslikult, nagu paljud tema kaasaegsed. Näiteks leiab ta, et Domenichino töödes on enam „õpitud“ (*mehr von der Schule*), kui varasemate kunstnike teostes (l. 19); G. B. Cima da Conegliano maalil on aga näha vanema „põlvkonna“

²¹⁰ K. Herding. „... Woran meine ganze Seele Wonne gesogen ...“, lk. 270–272.

kunstnikele (*ältere Schule*) omast selgust (l. 27). Nii ei tähista Morgensterni tekstis *Schule* üksnes lokaalset maalikoolkonda, nagu L. Lanzil või J. D. Fiorillol, vaid on märksa laiemas tähenduses ning vabamas kasutuses olev mõiste.

Mitmel puhul on kõrvuti õpetaja ja õpilase teoste kirjeldused või sisaldavad kirjeldused viiteid õpetajale-õpilasele. Eelkõige käib see küll Raffaeli lähikondsete Perugino ja G. Romano kohta, aga võib leida ka G. Bellini ja G. B. Cima da Conegliano kahe Püha keskustelu võrdluse. Morgenstern viitab ka kaudsematele mõjutajatele. Seega asetab Morgenstern maale lineaarsele ajateljele. Eelnevalt on juba korduvalt tsiteeritud lõiku, kus Morgenstern võrdleb „vana kooli“ kunstnike, kõrgrenessansi meistrite ja Bologna akadeemikute teoseid, mis viitab sellele, et Morgenstern vaatles maale arenguloolises võtmes noorus-õitseng-langus.

Siinkohal võiks peatuda sellel, millises tähenduses Morgenstern kasutab termineid „stiil“ ja „maneer“, kuivõrd nende mõistete kasutus tol perioodil oli ebaühtlane ning defineerimiskatsed väga aktuaalsed. Sõna „maneer“ esineb vaid kahel korral: Leonardo da Vinci ja B. Luini tööde võrdluses (l. 8) ning A. Sacchi „Püha Romualdi nägemuse“ kirjelduses (l. 13). Mõlemal juhul tähendab see kunstniku isiklikku käekirja, tema maalilaadi, nagu sõna „maneer“ tollal valdavalt kasutuses oligi. Kohata võib ka sõna „maneerlik“ (*maniriert*), mis omab juba negatiivset varjundit – see tähistab ebaloomulikkust, kunstlikkust.

Termini „stiil“ kasutamine seevastu on problemaatilisem. Ka seda tuleb käsikirjas ette vaid paaril korral: võrreldes varem nähtud Anton Graffi „Johann Joachim Spaldingi portreed“ Raffaeli „Julius II portreega“, peab Morgenstern Raffaeli stiili „kõrgemaks“ (*höhere Stil*; l. 11). Pontormo „Juveliiri portree“ seevastu on „vanas heas“ Raffaeli, S. del Piombo jt. portreede stiilis (*im guten alten Stil*; l. 13).

Stiili mõistet tarvitati tollal mitmes tähenduses: J. J. Winckelmann kasutas stiili-terminit kreeka kunsti *periodiseerimisel*: „vanem stiil“, „suur ehk kõrgem stiil“, „kaunis stiil“ ja „jälgendajate stiil“, kus nimetustes kajastub eri stiilide omavaheline gradatsioon ning koos sellega hinnang perioodi kunstile. Uusaja kunsti puhul kasutas ta samu termineid, nüüd juba teises tähenduses, märgitsemaks ja eristamaks sellega eri kunstnike loomingut *kvaliteeti*. Seevastu A. R. Mengs kasutab oma kirjutistes stiili-terminit kunstnike *eripära*

iseloostumiseks: Raffael esindab „kõrget stiili“, Correggio „graatsilist stiili“ jne.²¹¹

18. sajandi lõpus võtsid stiili-termini määratlemise üles Weimari klassitsistid. Ent J. W. Goethe 1789. aastal ilmunud kirjutis natuuri jäljendamisest, maneerist ja stiilist²¹² jääb just stiili defineerimise kohalt kõige ebamäärasemaks:²¹³ stiil on Goethe sõnutsi kunsti *körgeim aste*, mis on võrreldav inimkonna teiste kõrgeimate saavutustega; see põhineb asjade olemuse sügaval tundmisel ning on tunnetatav nähtavate ja tajutavate vormidena. Seega on stiil teose jaoks kõrgeim väärtuskriteerium, täiuslikku stiili demonstreerivad Goethe jaoks klassikalised eeskujud. Kuus aastat hiljem arutleb pikemas kirjatükis stiili üle kujutavas kunstis C. L. Fernow²¹⁴ ning ta jõuab järgmiste tulemusteni: stiil avaldub kunstiteoses vaimsure ja maneeeri näol (*Geist und Manier*), mis tuleneb selle looja andest ja maitses (*Genie und Geschmacke*). Morgenstern hindas Fernow' käsitlust väga kõrgelt.²¹⁵

Humanismile, ühtlasi klassitsistlikule esteetikale omaselt seisis ilu Morgensterni jaoks kõrvuti tõe ja headusega.²¹⁶ J. J. Winckelmanni jaoks oli ilu „sisemise vaimse tähenduse terviklik väljendus vormis“²¹⁷ ehk nagu sõnastas selle teisiti Johann Georg Sulzer: „Kuna kehad pole muud, kui nähtavaks muudetud hinged, siis ei või kunstnik jääda peatuma välise ilu juurde, vaid peab nähtavale tooma sisemise ilu ja täiuslikkuse.“²¹⁸ Sisemine ja väline ilu on omavahel põimunud ka Morgensterni maalikirjeldustes. Hindamiskriteeriumiks pole sageli mitte kujutatud väline vorm, vaid sellelt peegelduvad sisemised omadused. Läbivalt kirjeldab ta kujutatut sõnadega siiras (*innig*), rahulik (*ruhig*), tasane (*still*), sügav (*tief*), soe (*warm*) jne. Samad terminid on kasutuses ka eri kunstnike loomingu üldiseks iseloostumiseks: näiteks on Palma Vecchio loomingus „teatud siirust, samuti teatud suursugusust“ (l. 31). „Teatud suursugusust“ näeb ta teistegi kunstniku töödes ja

²¹¹ M. Barasch. Theories of art, 2: From Winckelmann to Baudelaire. New York-London, 2000, lk. 92–94.

²¹² J. W. Goethe. Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil. – Der Teutsche Merkur, 1789, Februar, lk. 113–120.

²¹³ Vt. ka E. Forssman, lk. 253–255.

²¹⁴ K. L. Fernow. Über den Stil in den bildenden Künsten. – Der Neue Teutsche Merkur, 1795, Bd. 1, lk. 404–424; Bd. 2, lk. 3–36, 262–291, 400–444.

²¹⁵ Mrg DXC, Meine Beschäftigungen 1793–96, l. 137.

²¹⁶ Vt. lisaks M. Lepajõe. Karl Morgenstern über die humanistischen Wissenschaften. – Innere und äussere Integration der Altertumswissenschaften: Konferenz zur 200. Wiederkehr der Gründung des Seminarium Philologicum Halense durch Friedrich August Wolf am 15.10.1787 (Wissenschaftliche Beiträge 1989/36). Halle, 1989, lk. 122–127.

²¹⁷ Klassik und Romantik. A. Beyer (Hg.). Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 6. Darmstadt [...], 2006, lk. 562.

²¹⁸ J. G. Sulzer. Allgemeine Theorie der Schönen Künste: Schönheit. Kättesaadav URL: <http://www.textlog.de/2960.html> [25.06.2010].

maalilaadis (A. del Sarto, A. Sacchi). Kõik need märksõnad viitavad Morgensterni poolt antud positiivsele hinnagule ning on omased klassitsistliku esteetika leksikale.

Kuigi Morgenstern viitab mitmel korral ka saksa romantismi ühele rajajale F. Schlegelile, ei nõustu ta sugugi mitte alati Schlegeli seisukohtadega: nii lähevad nende arvamused lahku S. del Piombo „Püha Agatha märtrisurma“, aga ka Correggio „Kristuse taganutmise“ puhul (viimasel juhul Morgenstern küll Schlegelile otse ei viita). Romantikute „inetuse esteetikat“ pole Morgenstern selleks hetkeks veel omaks võtnud, kuigi teatud romantismile omaseid tendentse võib leida: näiteks F. Francia „Kristuse ristilt võtmise juures“ pöörab ta, küll pigem vihjamisi, tähelepanu taustamaastiku tähenduslikkusele (l. 17). Maastikumaal oli tollal kerkimas huvi keskpunkti nii kunstnike kui kunstikirjutajate töödes. Enne Pariisi jõudmist oli Morgenstern Dresdenis näinud hiljem tugevat poleemikat tekitanud Caspar David Friedrichi „Risti mägedes“, mida vaadates „tulnud tal pisarad silma ning ta uskunud end oboehelisid kuulvat“²¹⁹. Maastik kui esiplaanil kujutatud põhistseeni taustafoon pälvib Morgensterni kirjeldustes küllalt suurt tähelepanu: kord näeb ta seal Itaalia helesinist taevast (mida ta oma silmaga küll polnud veel näinud), kord Gletscheri mägist maastikku. F. Schlegel nägi põhistseeni ja taustamaastiku vahel alati ka sümboolset seost, eri žanrite sünteesi, mis koos annavad teosele selle tähenduse,²²⁰ Morgenstern üldiselt mitte.

Tuleb kohe lisada, et Schlegel ei maini oma maalikirjeldustes kordagi F. Albani nime, sest 16. sajandi lõpu ja 17. sajandi kunstnikud jäid põhimõtteliselt ja tervikuna tema huvi-orbiidist välja. Morgenstern seevastu pühendab Albani idülliliste nümfide ja putodega rikastatud maastike kirjeldamisele mitmeid pikemaid lõike. Seega pole Morgensterni vaated maastikumaalile kindlalt kaldu ei klassitsistlikus ega romantilises suunas, vaid jäävad sinna vahepeale.

Napoleoni Muuseumi maaligaleriis tehtud märkmeid ei avaldanud Morgenstern kunagi sel kujul trükis ning võib vaid oletada, kas ta seda üldse oli kavatsenudki. Küll aga võib arvata, et *Grande Galerie*'s kogutud kunstielamused leidsid oma koha kunstiajaloo õpetamises Tartu ülikoolis, kus neist sai osa loengukuulajate kitsas ring. Samuti leidsid

²¹⁹ Tsiteerinud *D. von Hellermann*. „Künstlerneid ist nicht auch in Dresden fremd...“, lk. 77; vt. Mrg CCC, Reisetagebuch 1808, l. 213.

²²⁰ *R. Trautwein*, lk. 281–283.

Napoleoni Muuseumis tehtud tähelepanekud mitmel korral kasutust Morgensterni kunstikirjutistes, jõudes sel moel laiema lugejaskonnani.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE GEMÄLDEGALLERIE DES MUSEUMS NAPOLEON VON KARL MORGENSTERN

TÜR KHO F 3, Mrg LXIII

[3] Bemerkungen über die Gemäldegallerie des Museums Napoleon von Karl Morgenstern. Paris, 1809.

Vgl. Musée Napoléon. Notice des Tableaux. 1809.²²¹

[4] In polit Zeitg. 1815 heißt es von Paris.

Am 6ten Oct. a. St. zählte man nur noch 287 Gemälde im Museum,

Aus d Königl. Bibliothek sind. etwa 1000 fremde Handschriften zurückgenommen.²²²

[6] Die in der Decke durchbrochenen Fenster gehn nicht durch die ganze Gallerie; jetzt aber doch durch den größten Theil. Und bey einigen Sachen, meinte Denon selbst, gilte doch das: hoc amat obscurum²²³ etc.

In 5 bis 6 Abtheilungen der Gallerie sind zwischen den Säulen Spiegelwände angebracht, spiegelnd die Pracht dieser Welt zurück.

Ferner: Marmorbüsten der Maler Jul. Romanus,²²⁴ Paul Veronese²²⁵ etc., neue u alte, isoliren schön die Hauptbilder.

An den Säulen mit goldnen Kapitälern werden Vasen tragen.

²²¹ Mrg LXII, Notice des tableaux.

²²² Ei Pariisi rahulepingus 1814. aastal ega Viini kongressil aasta hiljem kunsti- jm. varade repatrieerimise teemal ei arutletud ning vastavaid otsuseid vastu ei võetud, ent tagastamist alustati juba 1814. aastal läbi diplomaatiliste kanalite. Suurema hoo sai see pärast Waterloo lahingut. Kuigi enamik vallutatud maadest konfiskeeritud teoseid jõudis tagasi kodumaale – valitsejate erakogude asemel enamasti vastloodud avalikesse muuseumidesse ja galeriidesse – siis märkimisväärne hulk neist on tänini Louvre'i kunstimuuseumis.

²²³ Ld. *Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri.* – Üks armastab pimedust, teine valgust (Horatius, „Ars Poetica“, 363).

²²⁴ **Barthélemy Blaise.** Giulio Romano büst. 1803–04. Marmor. *Louvre, Pariis.* – Esimesed seitse itaalia, prantsuse ja flaami kunsti suurkuju büsti telliti suure galerii kaunistamiseks 1802. aastal, hiljem lisandus veel 12 tellimust, kokku teostati neist pooled. *G. Bresc-Bautier*, lk. 136.

²²⁵ **François Nicolas Delaistre.** Paolo Veronese büst. 1806. Marmor. *Louvre, Pariis.*

*Künstler unsrer Zeit mag ich nicht viel fragen, zumal die Kopiewerke. Nil admirari*²²⁶ —
wie könnten sie's?

—

Schönes Ensemble jetzt: der Morgenspaziergang in den Tullerien (wo Nachtigallen schlagen) — der Gang in die Antiken u unter die Ital. Gemälde des Musée Napoléon.

[6v] 1198. *Seb. del Piombo. Die Martre der heil. Agathe.*²²⁷ *In das, was Fr. Schlegel ()*²²⁸ *zum Lobe dieses Bildes sagt, muß ich im Ganzen einstimmen, was die Behandlung betrifft. Der Gegenstand aber scheint doch nicht zu den glücklichen zu gehören, trotz dem was Schl. sagt. Das Gesicht der h. Agathe ist nicht schön, ihr Leib wohlgebauet u tüchtig, u mit Formensinn gemalt. Der eine der Henker, der die Zange an ihre linke Brust setzen will, erinnert mich lebhaft an eine bekannte häßliche Figur im Raphaels Gemälde: Paulus, Petrus, der einen Lahmen heilt,*²²⁹ *nur daß die Raphaelische absichtl. noch häßlicher ist.*

[Ääremärkus: *Auf diesem Bilde steht: Sebastianus Venetus faciebat Romae MDXX. So steht auf einem Stein, über welchem ein Messer zum Bilde hinaus ragt.*]

—

*Unter den kleinen Bildern von Ann. Caracci sind einige in jeder Rücksicht, auch in Absicht auf die Färbung, warm u gut gemalt, z.B. 740: ein kl. Bild.*²³⁰

—

1120. *Giul. Romano. S. im Katal. S. 195. Eine trefl. heil. Familie.*²³¹ *Der über den antiken Altar u Säulentrümmer hinblickende Joseph (noch nicht ganz so alt, als er zuweilen vorgestellt wird), ist versunken in Nachdenken über die beyden Kinder. Die Madonna ist einigen frühern Rafaelischen vergleichbar, nur ein wenig härter. Der Jesuknabe blickt aus frohen Augen vom Schooß der Mutter, den einen Fuß in der Wiege; der sanfte kl. Johannes hält einen Zettel: Ecce agnus Dei.*²³² *Alle Nebensachen sind treufleißig ausgeführt, bis auf*

²²⁶ Ld. *Nil admirari* – Ära imesta millegi üle siin ilmas (Horatius, „Kirjad“, 1.6.1)

²²⁷ **Sebastiano del Piombo.** Püha Agatha märtrisurm. 1520. Õli, puu. *Galleria Palatina, Firenze.* – Konfiskeeriti 1799. aastal Firenzest.

²²⁸ *F. Schlegel.* Zweiter Nachtrag alter Gemählde, lk. 9–18.

²²⁹ Raffael. Lombaka tervendamine. 1515–16. Vaibakartoon. *V&A, London.* – Paavst Leo X tellis Raffaelilt Püha Peetruse ja Püha Pauluse tegusid kujutavad 10 vaibakartooni 1515. aastal, et katta nende järgi Brüsselis valmistatud vaipadega Sixtuse kabeli seinte alumine tsoon. 1623. aastal ostis 7 kartooni Englise kuningas Charles I, 17. sajandi lõpus lasi William III arhitekt Christopher Wrenil nende eksponeerimiseks Hampton Courti rajada spetsiaalse maaligalerii – ühe esimese Inglismaal. Morgenstern tundis Raffaeli kartoone tõenäoliselt Nicolas Dorigny 1719. aastal valminud gravüürisarja järgi, mille ta oli ostnud ülikooli kunstimuuseumile 1805. aastal. Mrg 522, Belege und Notizen für das Museum d. Kais. Univ. zu Dorpat. Bd. 1, 1803–08, l. 109.

²³⁰ Annibale Carracci. Mediteeriv eremiit > **Domenichino.** Maastik eremiidiga. 17. saj 1. pool. Õli, puu. *Louvre, Pariis.* – Louis XIV kogus 1671. aastast, varem atribueeritud Annibale Carraccile.

²³¹ Giulio Romano > **Girolamo Siciolante koopia Raffaeli ja Giulio Romano järgi.** Püha perekond Ristija Johannesega (Madonna della Lucertola). Õli, puu. *Galleria Palatina, Firenze.* – Konfiskeeriti 1799. aastal Firenzest.

²³² Ld. *Ecce Agnus Dei* – Vaata, see on Jumala Tall (Jh 1:29).

Gras u [7] Kräuter, u eine Schnecke im Grase u.s.w. Man erkennt überall Rafael's Schüler.

—

Die Decke der Gallerie ward während meines viermonatl. Aufenthalts in Paris gemalt, u über die Hälfte vollendet: mit Rosetten, so daß es wie opus tessellatum²³³ aussieht, grau in grau auf einem steingrauen Grunde. Hin u wieder Adler u N's als Verzierung. Es sah einfach u gut aus.²³⁴

—

1123.²³⁵ Von Tizian's großem Bilde: Der Tod des h. Petrus des Dominikaners²³⁶ konnte ich nur die Füßen zweyer lebensgroßer Figuren sehn, u auf der andren Seite ein Stück Himmel; da vor dem sehr großen Gemälde ein Haufen anderer stand. Aber der kleine Theil, den ich sah, ließ mich sehr bedauern den Rest nicht sehn zu können. Mit welchem Meisterpinsel das gemalt ist; mit wie breiten u markigten Pinsel! Wie wahr! — Es gehört gewiß zu Tizians vorzüglichsten Bildern, zumal was Malerey im engen Sinn beriff.

—

1201. Tintoret malt die Susanne²³⁷ so, daß eine ihrer zwey Frauen ihr die Fußnägel abschneidet. In der Ferne lauschen die zwey lüsternen Alten an einem Tisch etc. Zu den Füßen der Susanne liegt ihr Ring, Perlenschmuck etc, — Auch eine Henne.

[7v] 799. Guido Reni,²³⁸ in der Art wie das Bild in der Eremitage in St. Petersb.²³⁹ So gemalt die Apostel u d. Heilige, wie dort die Doctors of the Church²⁴⁰ — in der Art.

—

705. Luigi Caracci. Das Feuer.²⁴¹ Ich hatte diesem C. nicht so viel Kraft zugetrauet, wie in diesem Pluto ist (mit dieser Verkürzung) u im Cerberus mit 3 furchtbaren Rachen. Es ist dies runde Bild (die Pendants²⁴² non vidi²⁴³) eine kühne Composition. Die Figur wohl

²³³ Ld. *opus tessellatum* – väikestest kuubi- või ruudukujulistest kivikestest mosaiik.

²³⁴ Napoleoni meelest oli see siiski liiga tagasihoidlik: lae grisaille-maalungud kullati keisri soovil aastail 1812–13 üle. *G. Bresc-Bautier*, lk. 143.

²³⁵ Peab olema „1223“.

²³⁶ **Tizian**. Püha Peetrus Dominiiklase märtrisurm. 1530. Õli, lõuend. *Hävis 1867. aastal tulekahjus*. – Konfiskeeriti 1797. aastal Veneetsias.

²³⁷ **Tintoretto**. Susanna suplemas. 1550–60. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – Louis XIV kogus 1684. aastast.

²³⁸ **Guido Reni**. Madonna Püha Tooma ja Püha Hieronymusega (Olivieri altar). 17. saj. 2. veerand. Õli, lõuend. *Pinacoteca, Vatikan*. – Konfiskeeriti Pesarost.

²³⁹ Guido Reni. Kirikuisade dispuut puhta viljastumise dogma üle. U. 1625. Õli, lõuend. *Ermitaaž, Peterburi* (*Robert Walpole'i kogust 1779*).

²⁴⁰ Ing. *Doctors of the Church* – kirikuisad (ld. *doctores ecclesiae*), Lääne-Rooma kiriku traditsiooni järgi Püha Gregorius, Püha Ambrosius, Püha Augustinus ja Püha Hieronymus.

²⁴¹ Lodovico Carracci > **Agostino Carracci**. Pluto. 1592. Õli, lõuend. *Galleria e Museo Estense, Modena*. – Konfiskeeriti 1796. aastal Modenast.

²⁴² Modenast olid Pariisi toodud ka Annibale Carracci “Venus” ning Lodovico Carracci “Galatea” ja “Mütoloogiline”, kõik valminud 1592. aastal Cesare d'Este tellimusel Camera del Poggiolose Ferraras. *Galleria e Museo Estense, Modena*.

lebensgröße.

—

Am Eingang des Fond's der Gallerie der Tullerien her steht die Büste des alten Mantegna (sie ist's denklich) mit einer Lorbeerkrone in Bronze.²⁴⁴ Strenges Ansehn des arbeitenden Mannes, des Lehrers.

—

Der Tizianische Xstuskopf²⁴⁵ hat Größe, Ernst bey Milde. Braunes Haar, oben schlicht, nach unten gelockt, braune Augen. Schöne Hand, an der nur 3 Finger sichtbar. 3 Strahlenbüschel um's Haupt. Die Strahlenbüschel verrathen gleichsam auch hier, die innere, aber verdeckte Sonne. In dem Himmel der Landschaft ist ein Lichtstreif, unter dem einen Strahlenbüschel. Die bessern Maler lieben Natürliches u Übernatürliches in Harmonie zu stimmen, so viel als mögl., und dieses in jenem so anzudeuten, daß es so viel als mögl., jenes scheint. [8] Niedres Gebüsch umher. In der Landschaft blaue Berge; blauer Himmel mit Streifen.

—

In 712 Luigi Caracci St. Hyacint²⁴⁶ das jetzt in. d. Ital. Gallerie hängt, beleidigt das prachtvolle graublau des Himmels im Gegensatz der grauen Töne des Bildes. — War es ursprüngl. so?

—

Fra Bartolomeo, 914,²⁴⁷ s. Katal. p. 146. Es ist viel Gefälliges u Harmonisches für's Auge, in diesem großen Bilde. Dazu tragen glaub' ich die vielen grünen Gewänder bey, die zum Theil auch Vorhänge bilden. Hinten scheinen ein Paar Heilige Mönche sich als Brüder zu umarmen. — Es ist viel Wärme u Kühlung in dem Bilde.

1105. Der Evangelist San Marco in seiner Nische sitzend,²⁴⁸ eine colossale Gestalt, ist eine gewaltige Erscheinung. — Der Ton der Karnation ist ziegelröthl. Ob die Figur selbst wohl ganz vollendet, oder mehr als Skizze zu betrachten ist? Es steht daran S. Marcus Eua.

Noch ein großes Bild von Fra Bartholomeo: Xtus unter einigen Heiligen.²⁴⁹

[8v] *An 940 von Tizian²⁵⁰ steht Titianus f. Das Panzerhemd des einen Kriegsknechts im*

²⁴³ Ld. *non vidi* – ei ole näinud.

²⁴⁴ Andrea Mantegna? Andrea Mantegna büst. 15. saj. lõpp? Pronks. *Sant'Andrea, Mantova*.

²⁴⁵ **Tizian**. Kristuse büst. 1532. Õli, puu. *Galleria Palatina, Firenze*. – Konfiskeeriti 1799. aastal Firenzest.

²⁴⁶ **Lodovico Carracci**. Madonna ilmumine Püha Hüatsintusele. 1594. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – Konfiskeeriti 1796. aastal Bolognast.

²⁴⁷ **Fra Bartolomeo**. Püha Katariina müstiline abielu. 1511. Õli, puu. *Louvre, Pariis*. – Autuni katedraalist, Louvre'is 1800. aastast.

²⁴⁸ **Fra Bartolomeo**. Püha Markus. 1500. Õli, lõuend. *Galleria Palatina, Firenze*. – Konfiskeeriti 1799. aastal Firenzest.

²⁴⁹ **Fra Bartolomeo**. Kristus nelja evangelistiga. 1516. Õli, lõuend. *Galleria Palatina, Firenze*. – Konfiskeeriti 1799. aastal Firenzest.

Vorgrund ist mit wunderbarer Wahrheit gemalt etc.

Auch auf 860 von Luini sitzt die Mad^a der heil. Anna auf dem Schooß.²⁵¹ Auf Holz. Hr. v. Klinkowström²⁵² meint, jener von mir beschriebene Leonard sey ein Luini. In der Manier ist allerdings viel ähnliches. Wer das eine malte, könnte auch das andere gemalt haben.

895. Solario.²⁵³ Viel Muttersorglichkeit; der saugende Knabe recht kindlich zu ihr aufblickend, zugl. mit der Rechten sein rechtes Beinchen ergreifend. — Gauger's²⁵⁴ tochter Jesukopf könnte viell. v. Solario seyn.

Die Ferronière²⁵⁵ hat im Lauschenden, Tiefen, wohl etwas von der Fr. v. St.,²⁵⁶ wozu das schwärzl. Schattige kommt.

Andr. del Sarto's Art ist eigne: obgl. bestimmte Form, doch etwas wie colorirte Zeichnung in Öl —; ein breiter Pinsel etc. Ich kann [9] mich deutl. genug darüber ausdrücken.

—

Correggio's Madonna mit der Schale.²⁵⁷ Allerdings eines seiner besten Bilder. In dem h. Hieronymus²⁵⁸ ist das Xtuskind etwas maniriert; der h. Hieronymus mag Ähnlichkeit haben mit dem alten Hirten in der Nacht aber ich finde ihn doch edler. — Die Magdalena ist weich; der Engel schon mit Correggesia, aber in der Mad^a mit der Schale ist der Xtusknabe von 6 Jahren äußerst naiv. — Gießt der eine Engel, dem Gesträuch halb bedeckt, aus einer Urne, das von der Mad^a geschöpfte Wasser? Das Gesträuch bedeckt ihn halb, so daß man es nicht deutl. Sieht. Aber es ist eine feine Idee von dem Künstler, daß unbestimmt zu lassen. B. entspringt etwas geheimnißvolles. — Von der naiven Attitude des Knaben habe ich schon gesprochen.

—

²⁵⁰ **Tizian.** Kristus okaskrooniga. U. 1543–46. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis.* – Konfiskeeriti 1797. aastal Milanost.

²⁵¹ **Bernardino Luini.** Püha perekond Püha Anna ja Ristija Johannesega. 1515–20. Tempera, õli, puu. *Biblioteca Ambrosiana, Milano.* – Konfiskeeriti 1796. aastal Milanost.

²⁵² Friedrich August von Klinkowström (1778–1835), Dresdener Kunstakademie kasvandik, Otto Friedrich Runge sõber, kes viibis Pariisis aastail 1808–09. Õppis Jacques-Louis Davidi juures, Napoleoni Muuseumis kopeeris mh Raffaeli maali „Ilus aednikunaine“ (1809). *W. Becker*, lk. 356 (nr. 173); 418.

²⁵³ **Andrea Solario.** Neitsi Maarja roheline padjaga. U. 1507/1510. *Louvre, Pariis.* – Louis XV kogu 1742.–43. aastast.

²⁵⁴ Johann Ludwig Friedrich Gauger (1754–1820), Tartu raamatukaupmees.

²⁵⁵ **Leonardo da Vinci.** Tundmatu Milano õuedaami portree (nn. Belle Féronnière). 1495–99. Õli, pähklipuu. *Louvre, Pariis.* – François I kogust. Nimetus *Belle Féronnière* tuleb ekslikust äravahetamisest maaliga, millel arvatakse kujutatavat François I armukest hüdnimega Belle Féronnière. (Vrd. Leonardo da Vinci koolkond. Naise portree (La Belle Féronnière). 16. saj 1. veerand. Õli, puu. *Louvre, Pariis.*)

²⁵⁶ Tõenäoliselt „Frau von Stackelberg“ ehk Sophie von Stackelberg, snd. Zoëge von Mannteuffel (1775–1828), baltisaksa paruness. Vt. ka *D. von Hellermann.* „Künstlerneid ist nicht auch in Dresden fremd...“, lk. 82, märkus 84.

²⁵⁷ **Correggio.** Põgenemine Egiptusese (Madonna della Scodella). 1525–30. Õli, lõuend. *Galleria Nazionale, Parma.* – Konfiskeeriti 1796. aastal Parmast.

²⁵⁸ **Correggio.** Madonna Püha Hieronymusega (Päev). U. 1522. Õli, lõuend. *Galleria Nazionale, Parma.* – Konfiskeeriti 1796. aastal Parmast.

Verzierung der Gallerie durch Rosetten, Adler, Donnerkeile, Blitze, Lyras; alles en camayeux.²⁵⁹

[9v] Am Panzerhemde des h. Michael²⁶⁰ steht Raphael Vrb. MDXVIII. (also aus dieser Zeit, wie die h. Familie des Franz I.²⁶¹

Im Kopf des Michael erscheint noch viel mehr Geist, wenn von ihm ganz in der Nähe ansieht, als v unten her. Das braune Haar geht prächtig auseinander, wie bey einem Apoll, nur, in höhen Lüften, aus einander wehend.

Bey solchen Köpfen sieht man, wie Raphael die Antike, als er selbst, benutzte.

[10] Für die Kunstgeschichte muß eine Versamml. u Zusammenstellg, wie diese im der Gal. Nap., ganz neu bedeutende Resultate geben. Manche Maler müssen im allg. Ruhme steigen; zumal alte, z.B. Mantegna, Peruggino, Bramante, van Eyck, Alb. Dürer etc. Manche müßten verlieren, wie Guercino, Guido etc., weniger Guter nicht zu gedenken.

Könnst' ich wiederkommen, wenn die ganze Gallerie wird aufgestellt seyn — nach Jahr u Tag!²⁶²

Aber ich müßte vorher genau gelesen u inne haben, was in den Werken v. Robillard,²⁶³ Filhol,²⁶⁴ Landon,²⁶⁵ Toulangeon²⁶⁶ etc.; was bey M^{me} Chézy,²⁶⁷ Fr. Schlegel etc., um nur eine reichliche Nachlese zu halten, und Resumés zu geben, u allgemeine Ansichten.

Erinnere ich mich recht, so ist dem Bilde des Ramenghi, genannt il Bagnocavallo²⁶⁸

²⁵⁹ Pr. en camayeux – kamee-taolised.

²⁶⁰ **Raffael.** Püha Miikaeli võitlus deemoniga (Suur Püha Miikael). 1518. Õli, kantud puult lõuendile. Louvre, Pariis.

²⁶¹ **Raffael.** Püha perekond (François I Püha perekond). 1518. Õli, kantud puult lõuendile. Louvre, Pariis. – Mõlemad maalid tellis Raffaelilt paavst Leo X kingituseks Prantsuse kuningale François I-le, kellega ta oli 1516. aastal sõlminud konkordaadi.

²⁶² Lõplikult valmis galerii alles 1813. aastal.

²⁶³ Le Musée Français. Publié par L.-N.-J. Robillard-Péronville, P. Laurent. T. 1–4. Paris, 1803–12. – Väljaanne ilmus 80 vihikuna, igas 4 gravüüri koos saatetekstiga. 38 esimese vihiku kommentaaride autoriks oli S.-C. Croze-Magnan, kelle tööga ei jäädud aga rahule. Alates 1806. aastast sai saatetekstide koostamine T.-B. Eméric-Davidi ja E. Q. Visconti ülesandeks. Dominique-Vivant Denon, nr. 180.

²⁶⁴ Galerie du Musée Napoléon. Publié par A.-M. Filhol. T. 1–10. Paris, 1804–15. – Väljaanne ilmus 120 vihikuna, igas 6 gravüüri. Saatetekstide autoriteks olid L.-J. Lavallée ja A. Garaffe. G. Bresc-Bautier, lk. 149–150.

²⁶⁵ Vt. märkus 142 eespool.

²⁶⁶ F.-E. de Toulangeon. Manuel du Muséum Français. T. 1–10. Paris, 1802–08. – Kolm viimast väljaannet oli Morgenstern juba enne reisi muretsenud osaliselt ka ülikooli kunstimuseumi graafikakogusse. Mrg 526a, Verzeichnis der Kupferstichsammlung, l. 4–6.

²⁶⁷ Vt. märkus 132 eespool.

²⁶⁸ Bartolomeo Ramenghi > Girolamo da Carpi. Madonna pühakutega. Õli, puu. 1525. Hävinud. – Tollal Ramenghile aribueeritud maali nägi Morgenstern Dresdenis 1808. aastal. Mrg CCC, Reisetagebuch 1808, l. 204; D. von Hellermann. „Künstlerneid ist nicht auch in Dresden fremd...“, lk. 80.

(Katal. der Dresdn. Gal. nr. 357 der innern Gallerie)²⁶⁹ viel aus Rafaels Mad^a di Foligno.²⁷⁰ Verfolge dem Wink, wer Gelegenheit hat.

[10v] In der Carità von Andr. del Sarto²⁷¹ ist eine Anspruch auf Großheit, die ihm wohl durch Mich. Angelo kam. Es ist in diesem Bild, besonders in der Art zu malen, allerdings mehr von Michelangelo als v. Rafael.

Färbung u Helldunkel ist herrlich in Tizian's Dornenkrönung,²⁷² u gegen ähnliche Bilder von Van Dyck etc. gehalten, mag es große Vorzüge haben.

Die Caraccis, Guido, Guercino etc. zeigen mehr Kunst, Zusammengesetztes u Einstudirtes. Dagegen Perugino, Bramante, Fra Bartolomeo, Garofolo etc. mehr Natur, Einfaches u Gemüthliches in ihren besten Werken, und mehr alt-religiösen Sinn.

Rafael hatte beydes zusammen: Natur u Kunst, Einfaches und Reiches, Gemüthliche u Gedachtes.

Während meines Aufenthalts in P. habe ich nie einen bedeutenden Franz. Maler in der Ital. Gallerie gesehn. Was sollten sie auch da? Sie wissen alles schon von selbst, u malen auf ihre Weise.

[11] Auf dem großen Bilde, (das über Rafael's Krönung Mariens im Himmel: L'Assomption)²⁷³ hängt, steht:

Petrus Perusinus pinxit

MCCCCLXXXIII.²⁷⁴

779. Le Triomphe de l'Amour: ein artiges kleines Cab. stück.²⁷⁵ Amor fährt auf einem von Tauben gezogenen Wagen, en face gewandt gg den Zuschauer. Blumen von Dan. Seghers gemalt, umgeben ihn. Der Katal. nennt Domenichino. Ich hätte den Amor für Albano's

²⁶⁹ Verzeichniß der Gemälde in der Churfürstl. Gallerie in Dresden. Leipzig, 1771, lk. 208.

²⁷⁰ **Raffael**. Madonna di Foligno. 1511–12. Öli, kantud puult lõuendile. *Pinacoteca, Vatikan*. – Konfiskeeriti 1797. aastal Folignost.

²⁷¹ **Andrea del Sarto**. Caritas. 1518. Öli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – François I kogust.

²⁷² **Tizian**. Kristus okaskrooniga (vt. l. 8).

²⁷³ **Raffael**. Maarja kroonimine (Oddi altar). 1502–04. Öli, kantud puult lõuendile. *Pinacoteca, Vatikan*. – Konfiskeeriti 1797. aastal Perugiast.

²⁷⁴ Peab olema „M. CCCC. LXXXIII“ > **Perugino**. Madonna Püha Hieronymuse ja Püha Augustinusega. 1494. Öli, puu. *Chiesa di Sant'Agostino, Cremona*. – Konfiskeeriti 1796. aastal Cremonast.

²⁷⁵ **Domenichino**; **Daniel Seghers**. Amori triumf. Öli, lõuend. 1625–27. *Louvre, Pariis*. – Louis XIV kogus u. 1669.–72. aastast.

*Arbeit gehalten, ohne den Katalog.*²⁷⁶

—

In den frischen alten Pabst Julius II v. Rafael²⁷⁷ ist die vollkommenste Wahrheit u Natürlichkeit vegetae senectutis²⁷⁸. In der That ist etwas davon in Graff's Gemälde des alten Probst Spalding.²⁷⁹ Nur bey Rafael ein höherer Stil, mit festerm Formsinn u geistiger gemalt. Und dann bey ihm das reiche, so gründlich ausgeführte Detail der Nebensachen.

—

Über das große Bild 930 von Pietr. da Cortona²⁸⁰ hängt ein anderes großes Remus et Romulus von demselben.²⁸¹ Er ist, das sieht man wohl, ein realistischer Maler, der Correggio u Tizian benützte, u Augengefälliges suchte. Höheres aber erscheint in ihm nicht.

—

[11v] *Unter den in der Gallerie schon ausgestellten Marmorbüsten bemerkte ich Albano.²⁸² Auch Gul. Romano par Blaise, l'an 12.²⁸³ Letzterer ist ein herrlicher, kräftiger, männlicher Kopf; voll Trotz u doch voll Feinheit. Diese Büste steht rechts von der Verklärung; links Rafael's Büste.²⁸⁴ Diese letztere aber ist weniger gut gerathen mit vielen Locken. Oder sein Porträt eignete vielleicht mehr der Malerey, als der Bilhhauerey.*

—

R's Mad^a della Sedia²⁸⁵ ist auf Holz. Da das Runde hier so viel wirkt, so muß ich in meinen viereckten Rahmen der Kopie v. Meyer²⁸⁶ noch rundende Stücke einsetzen lassen.

²⁷⁶ Putod maalis Domenichino kardinal Ludovisi tellimusel juba valmisolevasse lilleraamistusse.

Kabinetimaalide poolest oli Albani tõesti tuntum kui Domenichino.

²⁷⁷ **Raffael.** Julius II portree. 1512. Õli, puu. *Galleria della Uffizi, Firenze*. – Konfiskeeriti 1799. Firenzest.

²⁷⁸ Ld. *vegeta senectus* – tegus vanadus.

²⁷⁹ Anton Graff. Johann Joachim Spaldingi portree. 1800. Õli, lõuend. *Alte Nationalgalerie, Berlin* (Berckenhagen 1280). – 1771. aastal valminud maali repliiki (?) nägi Morgenstern 1808. aasta sügisel A. Graffi kodus Dresdenis. Mrg CCC, Reisetagebuch 1808, l. 209; *D. von Hellermann*, „Künstlerneid ist nicht auch in Dresden fremd...“, lk. 81.

²⁸⁰ **Pietro da Cortona.** Jaakobi ja Laabani leppimine. 1630–35. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – Louis XVI kogus 1784. aastast.

²⁸¹ **Pietro da Cortona.** Faustulus annab peavarju Romulusele ja Remusele. 1643. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – Louis Phélypeaux de La Vrillière'i kogust, Louvre'is 1794. aastast.

²⁸² **Joseph Chinard.** Francesco Albani büst. 1808. Marmor. *Louvre, Pariis*.

²⁸³ **Barthélemy Blaise.** Giulio Romano büst (vt. l. 6).

²⁸⁴ **Alessandro Rondoni.** Raffaeli büst. 17./18. saj. Marmor. *Louvre, Pariis*.

²⁸⁵ **Raffael.** Madonna della Sedia. 1513. Õli, puu. *Galleria Palatina, Firenze*. – Konfiskeeriti 1799. aastal Firenzest.

²⁸⁶ 1804. aastal tellis Morgenstern ülikooli kunstimuuseumile J. H. Meyerilt Raffaeli „Madonna della Sedia“ ja A. del Sarto „Madonna del Sacco“ (praegu TÜR KHO, ÜR 3639) akvarellkoopiad, lisaks isiklikku kogusse Raffaeli „Madonna ohakalinnuga“ koopia (praegu TÜR KHO, ÜR 3638). – J. H. Meyeri kirjad K. Morgensternile. – Mrg CCCXLII, Bd. 3, l. 166–171.

Schl. hat ganz Recht:²⁸⁷ der Tanz der 9 Musen in einem Bilde von Mantegna²⁸⁸ (no) war Giu Romano's Vorbild,²⁸⁹ u sie schweben bey Mantegna noch leichter.

—

Der orangengelbe Vorhang in dem h. Hieronym. v. Correggio,²⁹⁰ meist in Halbschatten, trägt, im ggsatz des sich verlierenden bläulichen Himmels zur Ruh u Harmonie des Bildes viel bey.

—

Am Correggio's Antiope²⁹¹ merkwürdig auch das. Das ist kein gewöhnlicher Faun. Die Beine sind keine Bocksbeine. Es ist ein menschlicher Bock, von Flaum u. zottigem Haar nur leise bewachsen. Aber der Fuß mit gespaltenem Huf ist freyl. Bocksfuß.

—

Es ist, als hätte Correggio mit Lust selbst zu malen verstanden. So in s. heil. Hieronym, so in s. Antiope, der Vermählung der Katharina²⁹² etc.

[12] 754. Von Correggio. Le repos en Egypte, ou la Vierge à l'écuelle.²⁹³ Die Engelgruppen, auch verschlungen, auch an bläulichen lichten Wolken im Gegensatz des Hintergrundes dunkler Bäume, haben etwas Gemeinschaftliches mit den Engelgruppen (Vgl. m. Beschr. der Nacht)²⁹⁴ im Correggio's Nacht,²⁹⁵ nur daß sie in dieser noch mehr verschlungen sind. Aber dort und hier erreichte Correggio durch sie gleichen Vortheil.

—

811. Guido R. Le Christ en croix et la Madeleine.²⁹⁶ Ein kleines Stück. Magdal. kniend, einen purpurrothen Mantel über ihr Gewand, umfaßt das Kreuz. Einfache Composition. Sie hat ungefähr denselben Kopf, den Guido ihr sonst (auch im Mus. Nap.) im Großen gegeben.²⁹⁷ Der Christus am Kreuz blickt auf; aber er geneigt weniger als Magdal., welche von reinerer Form ist.

²⁸⁷ F. Schlegel. Nachricht von den Gemälden in Paris, lk. 115–116.

²⁸⁸ **Andrea Mantegna.** Venus ja Mars (Parnass). Enne 1497. Tempera, löuend. Louvre, Pariis. – Kardinal Richelieu kogust, Louvre's 1801. aastast.

²⁸⁹ Giulio Romano. Muusade tants > **Baldassare Peruzzi.** Apollon ja muusad. Õli, kuld, puu. Galleria Palatina, Firenze. – Konfiskeeriti 1799. aastal Firenzest.

²⁹⁰ **Correggio.** Madonna Püha Hieronymusega (Päev) (vt. l. 9).

²⁹¹ **Correggio.** Venus, saatür ja Cupido (sageli ekslikult *Antiope uni vöi Jupiter ja Antiope*). 16. saj 2. veerand. Õli, löuend. Louvre, Pariis. – Louis XIV kogus 1665. aastast.

²⁹² **Correggio.** Püha Katariina müstiline abielu. U. 1626–27. Õli, puu. Louvre, Pariis. – Louis XIV kogus 1665. aastast.

²⁹³ **Correggio.** Pögenemine Egiptusesse (vt. l. 9).

²⁹⁴ K. Morgenstern. Über einige Gemälde, lk. 16–20.

²⁹⁵ **Correggio.** Karjaste kummardamine (Öö). 1522. Õli, paplipuutahvel. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

²⁹⁶ **Guido Reni.** Kristus ristil ja Maarja Magdaleena (811). *Määramata*. – vt. kirjeldust ja reproduktsiooni C.-P. Landon. Annales du Musée. T. 9. Paris, 1805, lk. 119, ill. 56.

²⁹⁷ **Guido Reni.** Maarja Magdaleena. 17. saj. I pool. Õli, vaskplaat. Musée du Château, Versailles. – Louis XIV kogust.

—
857. B. Lanfranc.²⁹⁸ *Solche aufsehende Apostel mag er malen. Die Halbfigur ist auf die Weite berechnet. Nur um Effect war's ihm zu thun.*

—
Mad^a in rostrothem Gewand mit zartem Finger einen durchsichtigen Schleier abhebend von sanftschlummernden, auf seinen rechten Arm gestützten Jesuknaben. Rechts im Bild ein anderes liebes niedersehendes Mädchen. Im Hintergrunde links von der Mad^a steht eine Harfe.

*Ein angenehmes Bild von sanftem, blühendem Colorit. Ich weiß nicht, von wem; aber ich würd' es im Kupferstich wieder erkennen.*²⁹⁹

—
[12v] *Eine ähnliche Mad^a mit dem Kinde. Es streckt die Hand aus nach einem weißen Täubchen, um dessen Haupt auch ein kleiner Heiligenschein, das also wohl der leibhaftlich erscheinender Heil. Geist ist. — Sie ist in einem rothen Wams, ein blaues Tuch darüber, das auch über ihrem Kopf geht. Im Hintergrund der gerade aufgehenden Lehne des Stuhls, worauf sie sitzt, viel Gold. — Es ist eine gute Bürgerfrau. Das Kind macht Anspruch auf frühreifen, männlichen Verstand. Aber es hat etwas Pfligmatisches im Gesicht u Blick statt des Ernsten u Geistigen.*

*Ist diese Mad^a v. Mantegna?*³⁰⁰

—
Es ist doch ein feinerer Geist der Malerey in den Caracci's als in Guercino. Wenn die Bilder zusammenstehn, sieht man's augenfällig. Die Caracci's haben leichtre Hand. Der auf einer Wolke reitende Engel in no. 719 v. Ann. Caracci³⁰¹ ist beynah derselbe wie nr. 721 von dems.³⁰² Nur ist der Engel, den ich meine in 719, etwas jünger u weniger innig.

—
Auf einigen vergold. Rahmen der Bilder steht mit schwarz. Buchst. der Name des Künstlers u der Gegenstand mit einem oder 2 Worten. Gut. Das sollte, wo mögl., allgemeiner so

²⁹⁸ Giovanni Lanfranco > **Tundmatu kunstnik.** Püha Peetrus kiviga. 17. saj. keskpaik. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis.* – Krahv de Noailles'i kogust, Louvre'is 1794. aastast, varem atribueeritud Giovanni Lanfrancolle, hiljem ka Pier Francesco Molale.

²⁹⁹ **Carlo Maratti.** Jeesus-lapse uni. 1697. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis.* – Louis XIV kogust, kardinal Janson kingitus 1697. Maali on reprodutseerinud Robert Strange.

³⁰⁰ **Piero di Cosimo.** Madonna tuviga. U. 1490–1500. Õli, paplipuutahvel. *Louvre, Pariis.* – Konfiskeeriti 1799. aastal Napolist.

³⁰¹ **Annibale Carracci.** Pietà Neitsi Maarja ja pühakutega. 1585. Õli, lõuend. *Galleria Nazionale, Parma.* – Konfiskeeriti 1796. aastal Parmast.

³⁰² **Annibale Carracci.** Pietà Maarja Magdaleena ja Püha Franciscusega. U. 1602–07. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis.* – Konfiskeeriti 1797. aastal Roomast.

seyn, es erleichtert.³⁰³

—

Das große Bild des A. Sacchi³⁰⁴ bleibt immer [13] ein Bild, das seine Ruhm verdient. Es ist viel Harmonie, sanftes Helldunkel, u eine gewisse Großheit der Manier zugl. darin, wenn man gleich manches bestimmter wünschen könnte.

—

1176. Pontormo. Ein Porträt.³⁰⁵ Im guten alten Stil des Porträts v. Raphael, Piombino etc., auf Holz. Die Art zu malen ist fast so, wie der Kopf des Sauveur couronné d'épines, auf Holz, in der Gall. Giustinian.,³⁰⁶ den man dort dem Guido beylegt; doch ist dieses Porträt hier etwas mehr übermalt.

—

In Leonardo's Gioconda³⁰⁷ ist besonders die Hand, die sie über die andere legt (diese Attitüde lieben jene Maler der Darstellung ruhiger Menschen; so legt auch ein tiefer u ernster Jüngling, Porträt v. Rafael,³⁰⁸ die Hände über einander) verstaunl. ausgeführt u. vollbracht. Ebenso die Augen. Aber die Schatten im Gesicht der Gioconda haben doch einen zu grauen Ton.

—

[13v] Treffl. ist alles so zusammen in der Ital. Gallerie. Bes. zwischen 4 u 6 gab es oft herrl. Beleuchtung. So am Sonntag (d. May), wo ich fast allein war bis gg. 6, war die Transfig.³⁰⁹ die zw. 2 Fenstern ist, herrl. erleuchtet; usw. Da strahlte auch diese, oft ermattende Seele, auf.

—

Der Francesco Francia in seinem todten Christ unter dem Kreuz,³¹⁰ ist fester, bestimmter,

³⁰³ Teoste tähistamine etikettidega polnud muuseumides veel üldlevinud tavaks, 1795. aastal võeti teose autori ja pealkirjaga etiketid esmakordselt kasutusse Uffizi galeriis Firenzes. – P. Bjuström. Physiographic Ideas and National Galleries. – The Genesis of the Art Museum in the 18th Century. Stockholm, 1993, lk. 33.

³⁰⁴ **Andrea Sacchi**. Püha Romualdi nägemus. U. 1631. Õli, lõuend. *Pinacoteca, Vatikan*. – Konfiskeeriti 1798. aastal Roomast.

³⁰⁵ **Pontormo (Jacopo Carrucci)**. Juveliiri portree. 1517–18. Õli, paplipuutahvel. *Louvre, Pariis*. – Louis XIV kogus 1671. aastast.

³⁰⁶ Tundmatu kunstnik. Kristus okaskrooniga. Õli, puu. – Vt. C.-P. Landon. *Annales du Musée. Galerie Giustiniani*. Paris, 1812, lk. 145.

³⁰⁷ **Leonardo da Vinci**. Mona Lisa. 1503–06. Õli, puu. *Louvre, Pariis*. – François I kogus 1518. aastast.

³⁰⁸ Raffael > **Franciabigio**. Mehe portree. 16. saj. 1. veerand. Õli, paplipuutahvel. *Louvre, Pariis*. – Kuninglikus kogus alates 1665. aastast, varem atribueeritud nii Raffaelile kui Giorgionele.

³⁰⁹ **Raffael**. Issanda muutmine. 1516–20. Õli, puu. *Pinacoteca, Vatikan*. – Konfiskeeriti 1798. aastal Vatikanist.

³¹⁰ **Francesco Francia**. Kristuse taganutmine. 1510. Õli, lõuend. *Galleria Nazionale, Parma*. – Konfiskeeriti 1796. aastal Parmast.

einfacher, als Fra Bartolomeo.³¹¹ Aber dieser ist enthusiastischer.

Rafaels heil. Michael³¹² u die heil. Familie für Franz I³¹³ haben einen vollkommenen braunen Ton.

In der Mad^a di Foligno³¹⁴ ist höchste Kraft des Kolorits in dem Joh. der Täufer, dem Engel usw.

In der Transfiguration³¹⁵ ist die größte Vereinigung aller Vollkommenheiten des Malers.

Die Cecilia³¹⁶ hat die höchste Glut in der Carnation, u überhpt. Hier wurde Fra B. überboten, oder vielmehr übertroffen.

[14] No 866. Le Christ entre les Larrons von Andrea Mantegna.³¹⁷ Composition von vielen Figuren. — Strenge Umriße, viel Ausdruck. Im Fleiß der Ausführung viel Ähnliches von van Eyck. Hin u wieder ist Gold angebracht. Der ganze vordere Theil ist wie eine sehr ausgeführte colorirte Zeichnung; aber der Himmel hat schon mehr von Malerey. Im verschiedenen Christus ist Ausdruck der höchsten Resignation in seinem auf die rechte Achsel gesunkene Haupte; auch seine ausgebreiteten, freyl. ans Kreuz gefesteten, Arme wirken mit zu diesem Ausdruck der Resignation. An den beyden larrons unterscheidet man den Gläubigen, u den andren Schächer gar wohl. Der dem Xstus zur Rechten ist jener, der zur linken dieser. Bey beyden sind die Hände hinter dem Kopf zusammengebunden. In der Landschaft ist schon Kenntniß von Perspectiv und Luftperspectiv sichtbar.

Das Bild möchte etwas Gemeinschaftliches haben mit solchen Bildern Alb. Dürer's: nur daß diesr in jeder Rücksicht schon weiter ist.

In dem kleinen Bilde von Salv. Rosa: Tobie et Azareàs³¹⁸ ist doch eine gewisse einfache Größe, wie in Salvator's meisten Compositionen. Dieß kleine Bild ist auch gestochen in Peronville's Mus. Franç etc.³¹⁹

[14v] 721. Ann. Caracci. Le Christ mort sur les genoux de la Vierge.³²⁰ Schade, daß die

³¹¹ **Fra Bartolomeo**. Kristuse ristilt võtmine. U. 1516. *Galleria Palatina, Firenze*. – Konfiskeeriti 1799. aastal Firenzest.

³¹² **Raffael**. Püha Miikaeli võitlus deemoniga (vt. l. 9).

³¹³ **Raffael**. Püha perekond (vt. l. 9).

³¹⁴ **Raffael**. Madonna di Foligno (vt. l. 10).

³¹⁵ **Raffael**. Issanda muutmine – vt. ülal.

³¹⁶ **Raffael**. Püha Cecilia ekstaas. 1513. Õli, kantud puult lõuendile. *Pinacoteca Nazionale, Bologna*. – Konfiskeeriti 1797. aastal Bolognast.

³¹⁷ **Andrea Mantegna**. Kolgata. 1457–60. Tempera, õli?, puu. *Louvre, Pariis*. – Konfiskeeriti 1797. aastal Veronast.

³¹⁸ **Salvator Rosa**. Tobias ja peaingel Raafael. 17. saj. 2. või 3. veerand. Õli, puu. *Louvre, Pariis*. – Krahv d'Angivillieri kogust, Louvre'is 1794. aastast.

³¹⁹ Heinrich Guttenbergi vasegravüür Jean-Baptiste Debret' joonistuse järgi, u. 1803–06. – Ilmus väljaandes *Le Musée Français* u. 1803–06. Vt. märkus 263 eespool.

³²⁰ **Annibale Carracci**. Pietà (vt. l. 12).

Färbung zu grau ist. Der Ausdruck in den Köpfen ist in allen edel, nur in dem einen kleinen Engel grinst es an fast widrig ausgedrücktes Entsetzen: dem, der auf das Nägelmal im Xsti linken Fuß hinweist. Dagegen in dem Ausdruck des kleinen Engel rechts, der Xsti rechte Hand nimmt, ist der Ausdruck sehr innig u tief.

683. Albani. Venus et Adonis etc.³²¹ Les Amours, sagt der Katalog, exercent leur empire sur la terre, sur les eaux et dans l'air. Ja wohl eine liebliche Composition. Hierin (in dieser Art) ist Alb. doch einzig. (Das Bild, wie einige Pendants, ist v. mittl. Größe). Eine anmuthige Landschaft mit kleinen Wasserfällen. Im Wasser spielen viele Amors im Sonnenglanz. Man spürt Glut u Kühlung zugleich. Zwey kl. Amors in der Luft halten einen großen Schleier empor, den sie bläßt. (Das ist ein Schleier, wie Göthe in der Zueignung ihn beschreibt.³²² Sollte er vielleicht dieß Bild gesehn haben? Nicht selten reichen Maler u Dichter sich die Hand; öfter dieser Form. Aber könnte nicht auch einmal der Dichter dem Maler verdanken?) — Die Amors übrigens mögen diesen Schleier der Venus geraubt haben, damit Adonis Auge freyer schauen u in die Reizen [15] der scheinbar schlummernden Göttin sich besser versinken könne.

485. Rubens. S. François mourant recevant la Communion.³²³ Da die Flaml. Schule noch nicht wieder aufgestellt war, so konnte ich von R. wenig sehn. Zufäll. bemerkte ich dies Bild an eine Wand gelehnt, wo ich's über die Hälfte sehn konnte. — Es ist in seiner besten Art. Bey Betrachtung seines Fleisches war mir, als finde einiges Gemeinschaftliches, statt in der Art leichter Behandlung zwischen A. del Sarto u Rubens. Ich rede übrigens nicht von Rubens röthlichen Kolorit im Fleische. Das hat A. del Sarto nicht. Aber eine gewisse leichte, skizzenhafte, breite Behandlung.

Von Bassano hängt eine große Grablegung³²⁴ mit starkern Lichteffect am Eingang der letzten Abtheilung der Gallerie. — Von demselben Bilde eine kl. Skizze unter no. 293.

[15v] Wäre nicht auch jetzt ausführbar, was sonst so oft gemalt wurde, ein Familienstück ex voto,³²⁵ wo vor der Mad^a mit dem Kinde Mann u Frau, zumal „aber die christliche Andacht fehlt“.

³²¹ **Francesco Albani**. Amorid toovad Adonise Venuse juurde (ekslikult sageli *Vesi*). 1621–33. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – Louis XIV kogus 1685. aastast.

³²² Johann Wolfgang Goethe. Pühendus (1787). – E.k. vt. *J. W. Goethe*. Luuletusi. Tallinn, 1968, lk. 95.

³²³ **Peter Paul Rubens**. Püha Franciscuse armulaud. 1618–19. Õli, puu. *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*

³²⁴ **Jacopo da Ponte (Bassano)**. Kristuse ristilt võtmine. U. 1580–82. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – Louis XIV kogus 1661. aastast.

³²⁵ Ld. *ex voto* – votiiv, annetus kirikule hingepattude lunastamise eesmärgil.

[Ääremärkus: *junge Eheleute, die sich liebe, schöne u gute Kinder wünschen?*]

Ließe sich nicht vielleicht suppliren durch tiefes Gefühl des echten Menschlichen, was an jener etwas fehlen mag? — Selbst protestantische Künstler dürften für Nichtkatholiken das versuchen. Vorausgesetzt, daß der junge Ehemann mit seiner jungen Gattin interessante Menschen wären. Die junge Frau sehnte sich, so sittsam, rein u gut weiblich zu bleiben, wie die Rafaelische Madonna ist; u wünschte sich einen menschlichen Knaben im Äußern ähnlich (nicht gleich) dem Menschlichen, den jene trägt.

—

An der Erde stand noch, als wie zur Ital. Schule gehörig, ein Bild von mittleren Größe, doch mehr klein: der Engelsgruß an Maria.³²⁶ Sie ist ein sittsames Mädchen. Das Ganze ist festlich, mit vielem Schmuck. Sehr gründlich gemalt. Nach Ferd. Olivier's³²⁷ u meiner Meinung, ist es von van Eyck, u nicht aus der Ital. Schule.

[16] *Schade, daß ich dem jüngsten Gericht v. van Eyck³²⁸ nicht mehr Zeit gewidmet. Es ist ein verstaunl. Bild.*

—

Von Leonardo da Vinci sind in der Gallerie jetzt drey Porträts: die Gioconda³²⁹ (ist 923), la Ferronnière³³⁰ (ist 924) und K. Karl VIII.³³¹ — Ferner drey heil. Familien (no 921.³³² 1126³³³ und eins ohne Nr.³³⁴). Noch sind in St. Cloud 1125 der H. Johannes der Täufer,³³⁵ u eine heil. Mad^a mit dem Kinde (922).³³⁶ Überhaupt also von ihm 8 Stücke.

Von den beyden erstgenannten Porträts habe ich schon einiges angemerkt. Im Bilde Karls VIII ist erstaunl. viel Gründlichkeit. Halbe Figur. Landschaft im Hintergrunde, mit guter Behandlung der Luftperspectiv. Ich glaube Gletscher im Hintergrund zu erkennen, nicht

³²⁶ **Rogier van der Weyden.** Maarja kuulutus. U. 1435. Õli, puu. *Louvre, Pariis.* – Konfiskeeriti 1799. aastal Torinost.

³²⁷ Ferdinand Olivier (1785–1841), Dessau päritolu maalikunstnik, elas koos kunstnikust venna Heinrichiga Pariisis 1807–09. *W. Becker*, lk. 355 (nr. 163; lk); 413–414.

³²⁸ Jan van Eyck. Viimne kohtupäev > Tõenäoliselt **Hans Memling**. Viimse kohtupäeva triptühhon. 1467–71. Õli, puu. *Muzeum Narodowe, Gdansk* – Samas, Morgenstern oli maali juba Danzigis näinud. Mrg DXCII, *Meine Beschäftigungen 1799–1804*, l. 111.

³²⁹ **Leonardo da Vinci.** Mona Lisa (vt. l. 13).

³³⁰ **Leonardo da Vinci.** Tundmatu Milano õuedaami portree (nn. Belle Féronnière) (vt. l. 8).

³³¹ Leonardo da Vinci. Charles VIII > **Andrea Solario järgi?** Charles d'Amboise'i portree. U. 1507. Õli, puu. *Louvre, Pariis.* – Louis XV kogus 1754. aastast, Charles VIII portreena tuntud teos oli varem atribueeritud nii Leonardo da Vincile, Peruginole kui ka Giovanni Antonio Boltraffirole.

³³² Leonardo da Vinci. Püha perekond > **Tundmatu kunstnik.** Neitsi Maarja Jeesus-lapse, Eliisabeti, Ristija Johannese ja Püha Miikaeliga (Madonna kaaludega). U. 1510. Õli, kantud puult lõuendile. *Louvre, Pariis.* – Louis XIV kogus 1671. aastast, varem atribueeritud nii Leonardo da Vincile kui ka tema koolkonnale.

³³³ **Leonardo da Vinci.** Madonna Püha Annaga. 16. saj 1. veerand. Õli, paplipuutahvel. *Louvre, Pariis.* – François I kogust.

³³⁴ **Leonardo da Vinci.** Madonna grotis. U. 1483. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis.* – François I kogust.

³³⁵ **Leonardo da Vinci.** Ristija Johannes. 1513–16. Õli, puu. *Louvre, Pariis.* – Louis XIV kogus 1661. aastast.

³³⁶ Tõenäoliselt **tundmatu kunstniku (Bernardino Luini?) koopia Leonardo da Vinci kadunud maali järgi.** Madonna kedervarrega (Madonna dei fusi). 16. saj. Õli, tammepuutahvel. *Louvre, Pariis.* Vt. ka *H. von Chézy*, 2009, lk. 570, kommentaar 177,19.

Wolken.

1126. Im Katal: La Vierge, St. Anna et l'enfant Jésus. Der Christknabe, ein lieber, zarter Knabe von dunkelblondem Haar spielt mit einem Lämmchen. Dieß Lämmchen ist mit Leonardischem Vollendungsgeist wahr u treu ausgemalt. Der Knabe faßt es bey den Ohren. Es scheint, er wolle sich darauf setzen, u das Lämmchen sträubt sich. Es legt seine rechte Pfote, gleichsam Hülfe suchend, auf den entblößten Fuß der Maria. Diese scheint den Knaben von seinem Muthwillen abhalten zu wollen, ihn mit den Armen fassend, aber dabey mit mütterlicher Zärtlichkeit ihn zu sich neigend. In der Mad^a ist nichts von idealischer Schönheit, aber viel Güte. In ihrem in Mutterzärtlichkeit schwimmenden Auge in ihrem lächelden Munde ist zugleich etwas das zum Knaben sagt: du kleiner Schalk! Aber die Worte sagt sie nicht. Denn der leise lächelnde Mund ist geschlossen. Die Mad^a sitzt der h. Anna auf dem Schoß, diese aber auf einer grasigen Anhöhe, die weiterhin ein Baum beschattet. Den Hintergrund macht blaues Felsengebirg am Wasser, u hellblauer Himmel. Die heil. Anna, eine noch schöne Frau von mittlern Jahren, blickt mit [16v] großmütterlichen Innigkeit auf das unschuldige Spiel.

Hier (wie in so manchem andren der älteren Bilder der Ital. u Deutschen) ist reiner Sinn für das Reinmenschliche: quellend aus Innigkeit, Ruhe u Besonnenheit der Menschen. Es ist viel Harmonie der Färbung in diesem Bilde. Das rosenrothe Gewand der Mad^a, ihr blauer Mantel u ihr mit dünnem, halbdurchsichtigen chamyranten Zeuge bekleideter Ärmel (Leonardo liebt solche Ärmel auch auf andren Bildern; z.B. — auf einem andren in der Gallerie ist es auch³³⁷) das silbergraue in Lila spielende Gewand der Anna etc. — alles dieß u das Übrige stimmt wohl zusammen. Die Carnation der h. Anna u des Kindes ist in Leonardo's violetter Art, aber warm. Der Kopf der Mad^a hat etwas gelitten, so wie an der rechten, in braunen Lasurfarben gehaltenen Hand, an ihrer Brust, auch wohl hie u da am Körper des Xstusknaben, Restaurazion dem schärferen Blick bemerkbar ist. Die Mad^a u die h. Anna haben dunkelbraunes Haar, der Christknabe dunkelblondes.

Dieß Bild gehört zu Leonardo's größeren.³³⁸

Ein andres Gemälde v. Leon. ohne Nummer, auf der Seite der Gallerie, wo Domenichino's heil. Hieronymus³³⁹ hängt:

Die Mad^a sitzend unter einer Felsengrotte mit Wasser, die eine Aussicht auf entferntere Felsen gewähret. Wunderbare Felsen fast wie von Staffa, gar keine italienische. Das Johanneskind betet an das Jesukind; kindlich ernst u streng vor andächtiger Scheu. Das Jesukind auf der Erde sitzend, im Profil aufblickend, hebt den Zeigefinger u den Mittelfinger empor u die Daumen daran (macht es so das Zeichen der Dreyeinigkeit?)³⁴⁰. Im Auge: des aufblickenden Profils ist tiefe, göttliche Ahnung. Eine andere blonde

³³⁷ Tõenäoliselt peab Morgenstern silmas "Mona Lisat".

³³⁸ Maali mõõtmel on 1,68 × 1,30 m.

³³⁹ **Domenichino**. Püha Hieronymuse armulaud. 1614. Õli, lõuend. *Pinacoteca, Vatikan.* – Konfiskeeriti 1798. aastal Vatikanist.

³⁴⁰ Jeesus-laps õnnistab palvetavat Johannest.

Jugendgestalt, (ein Engel, glaub ich)³⁴¹ streckt die Hand bedeutend über dem Jesuknaben, als wolle sie diesem sagen: Sieh, das ist der Anbetungswürdige! Der Ton in den Carnationen dieses Bildes spielt ins schwärzlichviolette.

[17] 780. Dosso Dossi. Ein großes, sehr bedeutendes Bild.³⁴² Die Mutter u der heil. Joseph knien vor dem Jesukinde, das auf weißem, mit Franzen besetztem Leinen da liegt, seine Arme aufstützt, u göttlich aufblickt. Ein fremder Mann kniet auch, u zwey andren, die mir Porträtkopfe scheinen, nahen im Gespräch, wie es scheint, über das wunderbare Kind.

[Ääremärkus: Von den beyden Gebrüder Dossi spricht Ariosto,³⁴³ wie Mustoxydes³⁴⁴ mir sagte, u Lavallée³⁴⁵ bestätigte: Ein unwissender Franz. Übers. des Ariosto setzte der erstere hinzu, habe daraus les dos gemacht. (dossi).]

Ein Engel schwebt heran mit Krone u weißem Tuch in der Linken. Über u neben ihm andere größere u kleinere Engel, zwey von ihnen haltne Tafeln, worauf steht: Gloria in excelsis Deo, und et inter. (sic).³⁴⁶

Über ihnen schwebt der alte Herr Gott herab: eine majestätische Gestalt, erinnernd an den in Rafael's Logen.³⁴⁷

1209. Tizian.³⁴⁸ Warmer, südlicher Ton in den Köpfen, u in der ganzen Behandlung der alte, gute, gelbe. Die Wolken, von denen die Madonna herabsieht, sind leicht. Im Glanz um sie her eine Menge Engelköpfchen im gelben Lichte. Aber die Madonna in weißem Gewande, über welches ein blauer Mantel geht, die Hände haltend, ein Theil ihres übervollen Gesichtes in malerischem Halbschatten, ist doch nichts weiter als eine Venezianische Nonne in mittlern Jahren.

Spät, sah ich noch aufgeheng. nr. 676–679: die 4 Elemente v. Albani,³⁴⁹ runde Bilder. Es sind reiche, wahrhaft poetische Compositionen; z.B.

[17v] [Ääremärkus: Ein Element des Feuers: 4 kleine Amors versuchen die eben

³⁴¹ Peaingel Uriel.

³⁴² Dosso Dossi > **Battista Dossi**. Kristuse sündimine. 1533. Öli, lõuend. *Galleria e Museo Estense, Modena*. – Konfiskeeriti 1796. aastal Modenast.

³⁴³ Lodovico Ariosto eepos „Raevunud Roland“ (1532), 33. laul. – Lodovico Ariosto ja vennad Dosso ja Battista Dossi töötasid kõik Ferrara hertsogi Alfonso I teenistuses.

³⁴⁴ Andreas Mustoxidis (1785–1860), kreeka ajaloolane ja kirjanik.

³⁴⁵ Athanase Lavallée (1768–1818), Napoleoni Muuseumi peasekretär ja direktori kohusetäitja D.-V. Denoni välisreiside ajal.

³⁴⁶ Ld. *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis*. – Au olgu Jumalale kõrges ja maa peal rahu, inimestest hea meel (Lk 2:14).

³⁴⁷ Nn. Raffaeli piibel, paavsti palee lodžade 52 laemaali stseenidega Vanast ja Uuest Testamendist, valmis Raffaeli kavandite järgi tema õpilaste käe all aastail 1518–19.

³⁴⁸ **Tizian**. Maarja taevaminek. 1535. Öli, lõuend. *Verona katedraal*. – Konfiskeeriti 1797. aastal Veronast.

³⁴⁹ **Francesco Albani**. Neli elementi. 1625–28. Öli, lõuend. *Galleria Sabauda, Torino*. – Konfiskeeriti 1799. aastal Torinost.

geschmiedeten Pfeile an Jupiter selbst. Ein Pfeil steckt schon in seinem Busen, doch scheint er's nichts zu merken. So ist er mit seinen Blitzen beschäftigt. Er nimmt sich eben eine Handvoll recht glühender davon, während sein Äoler sich auch welche von Vulkans Werkstatt aufhackt.

In 677 hat A., der Kindermaler, die Winde als pausbackige Jungen gemalt; die erpicht sind aus der Luke herauszufahren, die Äolus öffnet.

In 678 Galathea, auf einer Muschel über das Meer schiffend, mittels eines großen Purpurschleiers in den Lüften, den Amoretten lenken. — Eine glücl. Idee!

In Albano's Luft — wie da das Meer so dunkel ist u der Horizont hinter so hell u dabey der Regenschauer so glücl. angebracht, erkennbar ohne zu stören.

Im Wasser ist zwar das Meer auch so, nur nicht so dunkel u dagegen höher hinaufgehend. Der große, in die Luft geworfene Purpurschleier gibt Kühlung u schützt vor Sonnenglut — u zwey Amorinen lenken ihn; Galathea selbst aber, die in der Muschel sitzt, hält ihn an rothen Schnüren.]

Am Eingang der Ital. Gallerie vom Louvre her hängt rechts, bey den Mantegna's, ein altes wunderbares allegorisches Bild. Der Name des Künstlers steht darauf: L. Costa f.³⁵⁰ Er hat etwas v. Mantegna's Art. Doch scheint's noch älter.³⁵¹ Was stellt es vor? Eine Allegorie. Aber Welche? Des mschl. Lebens; der mnschl. Beschäftigungsweisen; der mschl. Lebensalter zugleich? Ich hörte nachher von Lavallée: Es scheint sich her aus Mantua, u enthält eine Dichtung von einer Insel. Darauf ist das Porträt einer Ital. Prinzessin angebracht.

—

In dem todten Christus des Franc. Francia³⁵² scheint mir doch das dunkle Wölkchen links im Bilde hinter der Anhöhe (vgl. S. 25) mit auf untergegangene Sonne zu deuten. Die Wolken gehn auseinander. Himmelsbläue erscheint wieder. Hinter dem Berg ist eine Sonne untergegangen. Das einfache Kreuz in reinem Braun ist sehr groß gemalt: übrigens so, daß der perpendiculare Balken über dem Horizontalbalken noch durch einen Kleinern parallel mit jenem durchschnitten ist, so daß die Idee des Kreuzes als solchen recht hervortritt.

—

Ein großes Bild von warmen, braunen Ton, noch nicht aufgehängt: die Verlobung der Maria mit Joseph (der Hohepriester darr[eic]ht) v Hercules Procaccini,³⁵³ wie ich erst gehört habe.

³⁵⁰ **Lorenzo Costa**. Isabella d'Este õukonna allegooria. U. 1504–06. Tempera, õli, lõuend. Louvre, Pariis. – Kardinal Richelieu kogust, Louvre'is 1801. aastast.

³⁵¹ Vastupidi – Costa oli Mantegna järglane Mantova õuekunstnikuna.

³⁵² **Francesco Francia**. Kristuse ristilt võtmise (vt. l. 13).

³⁵³ Ercole Procaccini > **Giulio Cesare Procaccini**. Neitsi Maarja abielu. 1617. Õli, lõuend. Galleria Nazionale, Parma. – Konfiskeeriti 1796. aastal Parmast.

[18] 1197. *Sebast. del Piombo* in das Portr. des Bacc. Bandinelli.³⁵⁴ Äußerst einfach alles. Die Hände sind zart. Sie sind ganz anders als im Bilde des Papstes Jul. II. v. Raphael.³⁵⁵ Auch ist das Kolorit des Kopfes ganz anders.

Sacchi. In dem Bilde des h. Romualdus³⁵⁶ ist's der Baum, unter welchem er mit Ordensbrüdern sitzt, was die schönen braunen Halbschatten weist auf diese weißen Gewänder der Mönche und auf ihre milden, alten Gesichter. — Die Erscheinung sehn sie nicht, nur er sah sie. Darum zeigt er hin, ohne hinzusehn. Die andren sehn nur auf ihn.

Im Bilde des *Franc. Francia*,³⁵⁷ dem todten Xstus unter dem Kreuz, ist etwas Heiliges. Hoch steht das Kreuz aufgerichtet etc. Die fast heitere Luft in diesem stillen Bilde hat nach der linken Seite des Horizonts hin (ich nehme immer vom Bilde heraus links u rechts) einen gelben Schein; aber so, daß er nicht vom Maler, sondern von einem zufäll. Firnisfleck herzurühren scheint. Hummel³⁵⁸ meinte, man sollte diesen gelben Fleck wegnehmen. An sich könnte ich etwas gelben Schein dort wohl vertragen: er vermehrt das Feyerliche. Nur [18v] müßte er freylich gehörig vertheilt seyn. Ehe ich genauer prüfte, hielt ich ihn für Erinnerung an Sonnenuntergang.

779. Triomphe de l'Amour.³⁵⁹ Der Amor fahrend auf einem von zwey Tauben gezogenen zierlichen Wagen, umgeben von zwey andren Amorinen, u von einem üppig reichen, mit Sorgfalt ausgeführten Blumenkranz (letzteren v. *Dan. Seghers*) hielt ich bey dem ersten Anblick für einen Albani. Doch ist das Bild von *Domenichino*. Bey genauer Betrachtung hat auch der Kopf des triumphirenden Amors wohl etwas Größeres als A. gewönl. gibt.

Gegenüber der Transfiguration³⁶⁰ hängt die *Communion des heil. Hieronymus* v. *Domenichino*³⁶¹ etc. die immer angesehen würde, als das 2^{te} Bild in Rom.³⁶² Sie ist bey nah

³⁵⁴ Sebastiano del Piombo. Baccio Bandinelli portree > **Agnolo Bronzino**. Statuetiga mehe portree. 16. saj 2.–3. veerand. Öli, puu? Louvre, Pariis. – Louis XIV kogus 1671. aastast, väidetavalt Firenze skulptorit ja maalikunstnikku Baccio Bandinellit (1488–1560) kujutav portree oli varem atribueeritud Sebastiano del Piombole.

³⁵⁵ **Raffael**. Julius II portree (vt. l. 11).

³⁵⁶ **Andrea Sacchi**. Püha Romualdi nägemus (vt. l. 12).

³⁵⁷ **Francesco Francia**. Kristuse ristilt võtmise (vt. l. 13).

³⁵⁸ Ludwig Hummel (1770–1840), saksa maalikunstnik ja joonistaja, Wilhelm Tischbeini õpilane ja kasupoeg. Elas koos abikaasaga Pariisis 1808–13. Oldenburgi suurvürstisõja tellimisel maalisis mõlemad Napoleoni Muuseumis koopialid pms Raffaeli maalidest, sh. „François I pühast perekonnast“ (1808) ja „Püha Cecilia ekstaasist“ (1813). *W. Becker*, lk. 356 (nr.168); 416.

³⁵⁹ **Domenichino** ja **Daniel Seghers**. Amori triumf (vt. l. 11).

³⁶⁰ **Raffael**. Issanda muutmine (vt. l. 13).

³⁶¹ **Domenichino**. Püha Hieronymuse armulaud (vt. l. 16).

³⁶² Nicolas Poussinile omistatud võrdluse tõi käibesse Domenichino õpilane ja Poussini sõber Giovanni Pietro Bellori raamatus „Le Vite de' pittori scultori e architetti moderni“ (1672).

von so großer Dimension als jene, doch nicht ganz. Es ist ein herrliches Bild. Aber in Rafael's letztem ist wahrhaft Griechischer Geist (Attischer, mein ich) in Absicht auf Formsinn, Sinn für Licht und Farbe. Im Vergleich mit den Bildern aller andern Maler rührt es mich, wie Laokoon, der Vatikanische Apoll, die Medic. Venus³⁶³ [19] mich rühren. Es ist ein höherer, feinerer, bestimmterer Geist in dieser Charakteristik u in dieser Behandlung. In Rafael's Meisterstück ist überall Himmelsklarheit, wenn im Dominichino's dagegen Erdschatten. Zum Theil brachte es freylich der Gegenstand mit sich. Denn ein anderes ist es, wenn der Heiland gen Himmel fährt zum ewigen Vater, ein anderes wenn ein abgelebter, steinalter Asket wie Hieronymus, in dem auf die geweihte Hostie die ganze Seele sammelten Blick die irdische Hülle verläßt.

Wahr ist es, was Denon u ein andrer (Gouverneur der Pagen) sagten: in Domenichino's Werken ist schon mehr von der Schule, als in manchen älteren Ital. Meistern.

(D. sagte: das Freskobild v. Dan. da Volterra, die Kreuzabnehmung³⁶⁴ solle ausgeschnitten u so nach Frankr. transportirt werden.)

H.³⁶⁵ machte mich bange, daß man die Transfig.³⁶⁶ die auf Holz (auf 5 großen Planken) gemalt ist, auch noch auf Leinwand tragen würde. So hat man es schon gemacht mit d Bilde der h. Familie,³⁶⁷ das Edelinck gestochen hat.³⁶⁸ Dafür sieht man dann die Leinwandfäden, welche bey dem Pressen, das bey jenem [19v] Prozeß unvermeidl. ist, hervortreten. Wenn die Transfig. am trockenen Orte trocken hängt, kann dieß alte, gute Holz gewiß noch lange, lange so dauern, da jenes Bild noch so herrl. erhalten ist. Wie frisch ist auch noch der Kopf des Erlösers etc., als käme er eben erst aus dem Atelier Rafaels, — etc. — Also — Dii istam avertite pestem!³⁶⁹ Das verwünschte besser machen wollen das Beste! Der verwünschte mechanische chemische Kram! etc.

Leonardo's Giaconda.³⁷⁰ Die Hände, vorzüglich die übergelegte Rechte, ist noch jetzt in jeder Rücksicht von hoher Vollkommenheit u Vollendung. Aber der Kopf hat viel gelitten, dagl. man sagen, wenn man sich erinnert, daß ein solches Werk, woran Leon. 4 Jahr

³⁶³ Laokooni grupp. U. 1. saj. eKr. Marmor. *Vatikani Muuseumid*; Belvedere Apoll. 4. saj. eKr. Marmor. *Vatikani Muuseumid*; Medici Venus. 1. saj. eKr. Marmor. *Uffizi, Firenze*. – Kõik kolm olid tollal Napoleoni Muuseumis. Morgensterni märkmeid muuseumi antiigigalerii kohta vt. Mrg LXI, Antiken-Gallerie des Museums Napoleon. Paris, 1809.

³⁶⁴ Daniele da Volterra. Kristuse ristilt võtmise. 1541. Fresko. *Trinità dei Monti, Rooma*. – Vaatamata hullumeelsele plaanile ei toodud freskot Pariisi, vaid sellest valmistati koopia.

³⁶⁵ Ludwig Hummel (?)

³⁶⁶ **Raffael**. Issanda muutmine (vt. l. 13).

³⁶⁷ **Raffael**. Püha perekond (vt. l. 9). – Maal kanti puult lõuendile juba 1751. aastal.

³⁶⁸ Prantsuse vasegraveerija Gérard Edelincki (1640–1707) üks peatõid kuulus ka Morgensterni erakogusse (praegu TÜR KHO, ÜR 1248).

³⁶⁹ Ld. *Dii istam avertite pestem!* – Hoidke, jumalad, sell(is)e häda eest!

³⁷⁰ **Leonardo da Vinci**. Mona Lisa (vt. l. 13).

gearbeitet haben soll, wahrscheinl. in allen seinen Theilen das höchst vollendet hatte. Diese Augen waren ehemals gewiß feuriger. Es scheint vieles abgescheuert. Das Roth der Lippen ist ganz verblichen.

Durch die Legung ihrer Hände bekommt ihre Attitüde — viel Ruhe, wie die altren Historienmaler, wenn sie Porträts malten, es liebten. Aber der Kopf ist gerade nicht das einer eigentlich schönen, wohl aber einer [20] gereiften, klugen, muntren, den Schertz liebenden Frau. Denn um die gezogenen Mundwinkel schwebt leise geselliger Schertz. Penetration ist (doch nicht für das Höchste im Menschen) in diesen jetzt fast blitzenden braunen Augen: aber Vertrauen, Hingebung, einflößen könnten sie mir nie.

Ad nr. 798. Guido.³⁷¹ Schade, daß Guido nicht gründlicher malt. Wie anziehend wäre dann z.B. dieser liebe Kopf des sanften Johannes (er hat einige Ähnlichkeit mit meinem Guido'schen Engelkopf³⁷² nach Haar).

Da der Kupferstich nur immer eine Sicht der Bilder wiedergeben kann, so ist natürl., daß die größern in Kupferwerken viel mehr verloren, als die kleinern: zumal, wenn bey beyden fast gleiche äußere Größe genommen wird.

Dieß ist meist ein Hptgrund, warum man aus Kupferwerken sich keine Idee machen kann von den Bildern.

Eine Mad^e. Das Xstkind steckt der h. Katharina einen Ring an. Die Mutter ist im Profil gewandt. Im Vorgrund das Brustbild des h. Joseph. Nicht gut angebracht da so halb. Die h. Katharina ist Lady Chichly, u. recht hübsch; der Maler P. Lely.³⁷³ Sein Name u der ihrige steht auf dem goldn. Rahmen. Das Bild ist nicht groß. Es hat etwas v. Parmegianino's Art.³⁷⁴

[20v] Guido Reni. 808. Sebastian.³⁷⁵ Lebensgröße, bis auf die halbe Beine sichtbar. Im graubraunl. Schatten. Sonst eine kräftige u edle Figur.

812. In der That einer besten Ecce homo's Köpfe:³⁷⁶ weniger schwarz als der Drefßdner,³⁷⁷

³⁷¹ **Guido Reni**. Kristus annab Peetrusele üle võtmed. 1624–26. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – Konfiskeeriti 1796. aastal Fanost.

³⁷² 1803. aastal ostis Morgenstern oma erakogusse Hans Veit Friedrich Schnorr von Carolsfeldilt joonistuse Guido Reni „Maarja kuulutuse“ järgi (praegu TÜR KHO, ÜR 3556). – H. V. F. Schnorr von Carolsfeldi kiri K. Morgensternile. – Mrg CCCLXII, kd. 5, l. 239.

³⁷³ Sir Peter Lely (1618–1680), hollandi maalikunstnik, joonistaja ja kollektsionäär, töötas õukonnakunstnikuna, peamiselt portretistina Londonis.

³⁷⁴ Tõenäoliselt **tundmatu kunstniku koopia Parmigianino järgi**. Püha Katariina müstiline abielu. 16. saj. Õli, lõuend. *Musée des Beaux-Arts, Rennes* (?)

³⁷⁵ **Guido Reni**. Püha Sebastian. 17. saj 1. pool. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – Louis XIV kogust.

³⁷⁶ **Guido Reni**. Kristuse pea okaskrooniga (Ecce homo). 17. saj 2. veerand. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – Louis XIV kogus 1696. aastast.

den die sel. Mannteuffel³⁷⁸ kopirt hat.

—

Giul. Romano hat ein gewisses Feuer in der Composition u in den Gestalten; etwas von Mantegna in den Gewändern; viel weiß in seinen Lichtern des Kolorits. Er hielt an Gewändern Grün, Chagrant von röthl. u gelb, u von roth u blau.

—

Perugino, nach dem Ende der jetzt aufgestellten Ital. Gallerie zu. Christus stehend in einer von Engelköpfen umgebenen Glorie.³⁷⁹ Vier musicirende Engel in den Wolken; vier andere heranschwebend. Herumstehend 14 Figg.; in der Mitte Maria, rechts von ihr Petrus u.s.w. lebensgröße die Figg. — Manche schon sonst bey ihm gesehn, oder doch sehr ähnl. Figur findet man wieder.

—

Derselbe. Die Mad^e mit dem Kinde sitzt auf einem Thron.³⁸⁰ Neben ihr rechts u links stehn überhaupt vier Heiligen; der eine hält einen Bischofsstab, der andere liest in einem Buche; die beyden hintensten haben Bischofsmützen auf, aber keine Stäbe. Am Thron ist viel Goldverzierung angebracht. Über ihnen ist ein Porticus, hinter welchem man klaren, blauen Himmel, auch ein Stück grasigen Hintergrunds, sieht. Mit Recht lieben die alten Italienischen Maler die Hintergründe des heitren, schönen Himmels. Desto schwerer, die Figuren so hervorarbeiten, wie sie thun. Es ist Italiens schöner Himmel, woran man erinnert wird. Anders bey den Carracci's etc. Dort meist dunklerer.

—

Vergleicht man Rafael's Cecilia³⁸¹ u die Verklärung³⁸² daneben, mit dem Perugino's, so findet man, wie das zu Dürftige, Harte u Trockene u sein zu Unbestimmtes in der Drapperie, bey Rafael der Bestimmtheit ihrer Härte in den Gestalten wich (so auch bey Leonardo), bey Raphael der Drapperie zugleich bestimmt u groß wurde und die Anordnung meisterhafter. Aber weiterhin, bey den Carracci's etc. ging durch ihre Art der Schattirung die Bestimmtheit doch wieder verloren.

[21] Aus dem Commentar (übrigens nach Verhältniß doch kurzem) von Emeric David³⁸³ verstehe ich, daß Pardo's Schrift franz. übers. ist: Examen analitique du tableau de la

³⁷⁷ Guido Reni. Kristuse pea okaskrooniga. Õli, paplipuutahvel. *Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.*

³⁷⁸ Tõenäoliselt Charlotte Sophie Elisabeth von Mannteuffel, snd. von Bock (?–1807), Tartu ülikooli taasavamisel olulist osa etendanud rüütelkondade esindajate kuratooriumi presidendi Gotthard Andreas von Mannteuffeli (1762–1832) abikaasa.

³⁷⁹ **Perugino**. Kristuse taevaminek. 1496–98? Õli, lõuend. *Musée Municipal des Beaux-Arts, Lyon.* – Konfiskeeriti 1797. aastal Perugiast.

³⁸⁰ **Perugino**. Madonna lapse ja Perugia kaitsepühakutega. 1495–96. Õli, puu. *Pinacoteca, Vatikan.* – Konfiskeeriti 1797. aastal Perugiast.

³⁸¹ **Raffael**. Püha Cecilia ekstaas (vt. l. 13).

³⁸² **Raffael**. Issanda muutmine (vt. l. 13)

³⁸³ Toussaint-Bernard Émeric-David (1755–1839), prantsuse antiigiuurija ja kunstikirjutaja.

*Transfiguration, trad. de l'Espagnol de B. P. di Figueroa par S. C. Croze Magnan. Paris, Debray, 1805.*³⁸⁴ *Jener sagt von diesem: „cette composition, qu'un amateur vient de décrire avec autant de goût que de sagacité!“*³⁸⁵

Der Text v. R's Bilde ist Matth. Kap. 17, wie schon Pardo anführte Petrus, Jacobus u Joh. sind mit auf Thabor, laut dem N. T. Auch Moses u Elias mußten angebracht werden. Auch das ehrfürchtige Niederfallen der drey auf die Erde.

*Marsy (Pictura, carmén) hat den démoniaque treffl. beschrieben.*³⁸⁶

Wie passend die 3 Apostel oben auf dem Berge dargestellt sind, jeder in seinem Character, hat E. Dav. sehr gut bemerkt (u diese Stelle ist v. mir noch auszuziehn.)

*Auch Delille hat in s. Ged. l'Imagination Ch V. schön gesprochen von Xstus auf diesem Meisterbilde.*³⁸⁷

*(Heinecke's Notiz des Lebens u der Werke Rafael's muß ich mir, sobald als mögl., anschaffen).*³⁸⁸

*Sharp soll Dorigny's abgebrauchte Platte retouchirt haben.*³⁸⁹ — *Es existirt auch ein Stich à la manière noire von J. Simon, London.*³⁹⁰

Die Transfig. ist hoch 12 F. 6 Zoll; breit 8 F. 8 Zoll.

*Der Vf. sagt gut: „R., dit on, n'a pas été grand coloriste. Qu'on examine avec attention [21v] et sans partialité sa manière de peindre; on se convaincra qu'il connaissait parfaitement le ton local, la nature et le mélange des couleurs, et qu'il savait en disposer l'harmonie. Il est vrai que ce grand homme n'a pas saisi l'entente [sic, ni fallor] du clair obscur comme quelques peintres qui sont venus après lui; mais on peut assurer qu'il en a eu le pressentiment, et que si la mort ne l'eût arrêté dans le milieu de sa carrière, il eût sans doute excellé dans cette partie de la peinture avec la même supériorité qu'il a obtenue dans l'ordonnance, dans le dessin et dans l'expression. C'est bien alors qu'on aurait pu dire avec raison que ses ouvrages ne sont pas d'un homme, mais d'un ange.“*³⁹¹

³⁸⁴ Examen analytique du tableau de la Transfiguration de Raphaël, traduit de l'espagnol de M. Benito Pardo de Figueroa, par S. C. Croze-Magnan. Paris, 1805.

³⁸⁵ Pr. *Cette composition...* – See kompositsioon, mida asjaarmastaja just äsja niisama maitsekalt kui ka teraselt kirjeldas!

³⁸⁶ François-Marie de Marsy poeem „Pictura, Carmen“ (1736), 144. värss. Vt. ka K. *Morgenstern*. Über Raphael Sanzio's Verklärung, lk. 37, märkus 1.

³⁸⁷ Jacques Delille'i poeem „L'imagination“ (1806), 5. laul.

³⁸⁸ C. H. von Heinecken. Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen. Bd. 2. Leipzig, 1769, lk. 315–524.

³⁸⁹ Prantsuse graafiku Nicolas Dorigny (1657–1746) üks peatöid valmis 1705. aastal (IFF 1600, 89), *Morgenstern* oli selle enda erakogusse ostnud Leipzigit (praegu TÜR KHO, ÜR 1628). Mrg 525, Kupferstichsammlung, lk. 22. Vaskplaati ei retušeerinud mitte inglise vasegravöör William Sharp, vaid Robert Strange.

³⁹⁰ Inglismaal töötanud prantsuse päritolu graafiku Jean (John) Simoni (u. 1675–1751) metsotinto (Nagler, 62).

³⁹¹ Pr. *R. dit on...* – R[affael], öeldakse, polnud suur kolorist. Ent kui uurime tähelepanelikult ja erapooletult tema maalimisviisi, veendume, et ta tundis suurepäraselt lokaaltoone, värvide olemust ja segamist ning oskas neid harmooniliselt seada. On tõsi, et see suurmees ei taibanud heleda-tumeda kooskõla [sic, kui ma ei eksi]

[Ääremärkus: Aber Correggio's Helldunkel, was im Grunde doch ein selbstgeschaffenes ist, hervorgegangen aus einseitigen Streben der Gemüthlichen nach Harmonie, würde er sich doch nicht zu eigen gemacht haben, seiner Individualität wegen nicht, der größere Bestimmtheit u Bedürfniß war.]

—

Allerdings erkenne ich jetzt, zumal in der Carnation, Gemeinsames der alten Florentinischen Schule: Mich. Angelo, A. del Sarto etc. In Sarto's Art ist in Vergleich mit andren mehr Skizzenhaftes; Rafaels, Tizians, Correggios Art ist hierin gewiß besser.

[22] Das größte Porträt des kriegerischen Kardinals von Tizian³⁹² ist gemalt, wie Rafael's Papst Jul. II.³⁹³

—

1120. Giul. Romano.³⁹⁴ Schönes Ölgemälde von zieml. Größe. Giulio's heil. Familien werden über den Rafaelischen oft nicht genug beachtet, wegen dessen was sie mit diesen gemein haben u was ihnen zugl. verglichen mit diesen, fehlt. Ich vermuthe, er hat sie gemalt, zu der Zeit, da er noch bey Rafael war. Sie haben doch viel mehr Gemeinschaftliches mit R's Art, als die des Andr. del Sarto. — Die Formen sind etwas stärker, schneidender, schärfer; das Kolorit etwas härter, ich sage nicht schreiender, als bey R. in solchen Bildern. Immer aber gehören sie, nächst den Rafaelischen, zu den besten dieser Gattung.

—

1065. Baccio Bandinelli. Porträt.³⁹⁵ Brauner Alter, den Fr. Schlegel beschrieben.³⁹⁶ Wenn dieß B. ist, so kann's der andere nicht seyn, den Steph. de Piombo gemalt.³⁹⁷

—

891. Procaccini.³⁹⁸ Ein groß. Bild. Es hat etw. v. A. d. Sarto, aber nicht seine Innigkeit. P. grimacirt dagg, ist v. Manirierten nicht frey.

nii nagu mõned teised maalijad pärast teda. Ent võib kindlalt väita, et tal oli sellest aimdus ja kui surm poleks tema karjääri katkestanud, oleks ta maalikunsti selles osas silma paistnud sama esmaklassiliselt, nagu ta seda tegi kompositsiooni korraldamises, joonistuses ja väljenduses. Sellest piisab, et võiks põhjendatult öelda, et tema teoseid pole loonud mitte inimene, vaid ingel.

³⁹² **Tizian**. Ippolito de' Medici portree. 1533. Öli, lõuend. *Galleria Palatina, Firenze*. – Konfiskeeriti 1799. aastal Firenzest.

³⁹³ **Raffael**. Julius II portree (vt. l. 11).

³⁹⁴ **Giulio Romano**. Püha perekond Ristija Johannesega (vt. l. 6).

³⁹⁵ **Baccio Bandinelli**. Autoportree. Öli, lõuend. *Uffizi, Firenze*. – Konfiskeeriti 1799. aastal Firenzest?

³⁹⁶ **F. Schlegel**. Zweiter Nachtrag alter Gemählde, lk. 5–6.

³⁹⁷ **Agnolo Bronzino**. Statuetiga mehe portree (vt. l. 18).

³⁹⁸ **Giulio Cesare Procaccini**. Püha perekond > **Pieter de Witte**. Madonna lapse, Ristija Johannesega, Assisi Franciscuse ja Alexandria Katariinaga. 16. saj. 2. pool. Öli, puu. *Louvre, Pariis*. – Louis XVI kogus 1784. aastast.

[22v] 415. *Neue Nummer. Parmegianino, Ein groß. Bild.*³⁹⁹ Ich erkannte ihn gleich an der gerierter Miene der Mad^a u an der gesuchten Attitüde des schlafenden Jesukindes, der der Maria im Schoß liegt, beynah wie in der heil. Familie des MichAngelo in der Samml. des Adm. Mordwinow in Ptbg.⁴⁰⁰ Darauf steht: F Mazzoli Parmensis fato praeventus absolvere nequivit. — Besonders am Kinde fehlt noch viel.

—
*Bramante.*⁴⁰¹ Was Fr. Schl. ()⁴⁰² sagt v. diesem Bilde, ist alles wahr, Denon hatte es (viell. auf meine Erinnerung) abnehmen u in ein heitres Licht stellen lassen.

An idealische Schönheit der Figg. dachte der Maler nicht: aber an Wahrheit. Nur der Christus hat einen idealisch edelen Kopf u Leib, etwa so wie Leonardo ihn gezeichnet haben würde, obwohl weniger gelehrt ausgeführt. Gewiß ist das Werk eines solchen Mannes (obwohl er eigentl. Architekt war) viel studirt. Mir ist, als erkannte ich in manchen Bildern von Correggio, A. del Sarto, Rubens etc. Reminiscenzen daraus.

Die Drapperie hat große Falten. In einzelnen Köpfen ist selbst schönes Helldunkel. Man sehe die Heilige in Vorgrund rechts im Bilde, davon Gesicht halb beschattet ist. So auch den ehrwürdigen Kahlkopf [23] mit röhlichem Bart, der den todten Christus hält. Vorzügl. die alten Köpfe sind sehr ausgearbeitet. Das Ganze ist leicht hingemalt, nicht viel übermalt. Man sieht einen seltnen Geist, u mir machte es Freude zu denken, daß selbst Rafael wohl gern vor diesem Bilde gestanden u vielleicht daraus in Absicht auf Anordnung (im Absicht welcher man wohl lernen könnte von einem solchen Architecten) gelernt habe.⁴⁰³

Der kräuterreiche Vorgrund ist in der Art, wie in manchen Rafaelischen Bildern: nur weniger ausgeführt.

Wahrer, redlicher, schlichter kann sich der Schmerz nicht ausdrücken als hier.

Man vergleiche andern Abnahmen vom Kreuz, z.B. 757 die v. Correggio.⁴⁰⁴ Dort wird der Ausdruck des Schmerzes in den vier jammerden Gestalten fast Verzerrung; bey Bramante ist dagg. nur Innigkeit.

Es wäre interessant zu vergleichen die verschiedenen Darstellungen der Déposition de la Croix im Musée Napol. Es sind ihrer viele. Unter die merkwürdigsten möchten gehören

³⁹⁹ **Parmigianino.** Pika kaelaga Madonna. 1534–40. Öli, puu. *Uffizi, Firenze.* – Konfiskeeriti 1799. aastal Firenzest.

⁴⁰⁰ Kindral (Grigori?) Lomonossovi maalikoguga tutvus 1806. aasta alguses Peterburis. Mrg DXCIII, Meine Beschäftigungen 1805–10, I. 166.

⁴⁰¹ Donato Bramante > **Gaudenzio Ferrari** ja **Bernardino Lanino.** Kristuse taganutmine. 1545. Tempera, puu. *Galleria Sabauda, Torino* – Konfiskeeriti 1799. aastal Torinost.

⁴⁰² *F. Schlegel.* Zweiter Nachtrag alter Gemähle, lk. 6–7.

⁴⁰³ Vasari järgi olid Urbinost pärit Donato Bramante ja Raffael omavahel kauged sugulased ning just Bramante vahendusel asunud Raffael Roomas paavst Julius II teenistuses tööle. *G. Vasari.* Vol. 2, lk. 148.

⁴⁰⁴ **Correggio.** Kristuse ristilt võtmine. 1525. Öli, lõuend. *Galleria Nazionale, Parma.* – Konfiskeeriti 1796. aastal Parmast.

diese: die von Rubens,⁴⁰⁵ welche Pontius⁴⁰⁶ schön gestochen hat; die ich aber izt nicht sah; u die [23v] so einfache von Francia il Fattore,⁴⁰⁷ wo auch so viel Tiefe, Innigkeit u gehaltenes Wesen bey Einfalt.

—
Wäre ich ein Maler, ich machte es zu einen meiner Studien, das Bild zu kopiren, aber so, daß ich später vervollkommenete Theile der Kunst (in der Drapperie, der Landschaft, dem Kolorit) mit dem Streben, zu bessern, veränderte.

—
[Ääremärkus: Aus Sanssouci]

*Aus Correggio's Leda*⁴⁰⁸ bleibt auch so noch, wie Prudhon sie restaurirt hat,⁴⁰⁹ ein liebliches, verführerisches Bild. Schöne blaue Luft; dunkle Bäume. Der Ton des Kolorits fällt ein wenig ins violettliche. Offenbar hat C. in den drey Mädchen, davon eine badend mit einem Schwan muthwillig scherzt, die noch Unkundige, aber nach Genuß Lüsterne; in der Leda, mit welcher der Schwan so vollustig kost, die Genießende im Genuß, u in der, welche eben ein Gewand anzieht (über ihr fliegt ein Schwan in die Lüfte fort), die welche genossen hat, malen wollen. Mädchenhafte Neugier u Muthwillen, Schmachten (languor in voluptate)⁴¹⁰, und lebendiger Nachgefühl des eben gehaltenen Genußes, sich offenbart im strahlenden Auge. — Diese drey Stufen hat Correggio sehr gut ausgedruckt.

[Hilisem ääremärkus: Daß er die Juno habe anbringen wollen in der alten Frau, wie Lanzi meint T. II, p. 312,⁴¹¹ ist ganz unstatthaft. Was soll hier Juno? Die Frau hat auch ganz u gar nichts Junonisches (Vgl. aber über dieß Bild vor allen Mengs.⁴¹² Puhlmann⁴¹³ hat daher s[ein]e Ansicht).]

⁴⁰⁵ **Peter Paulus Rubens.** Kristuse ristilt võtmine (triptühhon). U. 1611–14. Õli, puu, *Onze Lieve Vrouwe-Kerk, Antwerpen.*

⁴⁰⁶ Paulus Pontius (1603–1658), flaami vasegravöör, kes tuntud eelkõige P. P. Rubensi reproduktsioonide poolest.

⁴⁰⁷ **Francesco Francia.** Kristuse ristilt võtmine (vt. l. 13). – *Il Fattore*'ks nimetas Vasari Raffaeli õpilast Giovanni Francesco Pennit (u. 1496–pärast 1528). Morgensternilt pälvib selle hüüdnime millegipärast Francesco Francia.

⁴⁰⁸ **Correggio.** Leda luigega. 1531–32. Õli, lõuend. *Staatliche Museen, Berlin.* – Maal toodi Pariisi Potsdamist Sanssouci lossist 1806. aastal. Morgenstern oli seda seal näinud juba 1798. ja/või 1800. aastal Vt. ka Mrg DXCI, *Meine Beschäftigungen 1796–99*, l. 162; Mrg DXCII, *Meine Beschäftigungen 1799–1804*, l. 61.

⁴⁰⁹ Pierre-Paul Prud'hon (1758–1823), prantsuse maalikunstnik ja joonistaja. – Pariisis külastas Morgenstern Prud'honi ateljeed, kui Correggio maali restaureerimine oli alles pooleli. Mrg CCCVI, Paris 1809, l. 22.

⁴¹⁰ Ld. *languor in voluptate* – nauditav väsimus/ roidumus.

⁴¹¹ Luigi Lanzi (1732–1810), itaalia antiigiuurija ja kunstiajaloolane. – *L. Lanzi. Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo.* T. 2. Bassano, 1796.

⁴¹² *A. R. Mengs.* Bemerkungen aus dem Leben und Werken des Anton Allegri, mit dem Zunamen Correggio. – *A. R. Mengs.* Bd. 3, lk. 120–122.

⁴¹³ Johann Gottlieb Puhlmann (1751–1826), saksa maalikunstnik ja kunstikirjutaja, Berliini ja Potsdami kuninglike maaligaleriide inspektor.

[24] Palma Vecchio. Auf 1148⁴¹⁴ ist wahr u tief der alte Anton der Eremit mit dem langen Bart u Buch: ein treffl. Bild: Pendant eines andren gleich großen. (Vgl. Katal. S. 202.)⁴¹⁵

Auf der Communion des h. Hieronymus⁴¹⁶ ist der treue Löwe wie von Snyders⁴¹⁷ gemalt; auf Rafael's h. Familie für Franz I.⁴¹⁸ die Blumen, welche der Engel emporhält, wie von Huysum.⁴¹⁹ Große Maler sind universell, wenn sie wollen.

Auf eben diesem Bilde des Domenichino steht auf der kleinen Tafel an der Erde neben den beiden mit Buchstaben, die so gemalen sind, als wären sie erhoben auf einer blechernen Tafel: Domenicus Zamperius Romae f. A. 1614.

In dem Leonardo d. V., welcher neben der Mad^a della Sedia hängt,⁴²⁰ ist vorzügl. lieblich der Kopf des knienden heil. Michael; ein herrl. Oval. In den 4 andren Figuren auch viel Ausdruck: doch die Madonna mir etwas zu weise; den beyden Kindern zu lächelnd. Die Alte ist eine wahre Alte, aus der Natur: recht großmütterlich. Der Ton der Carnation in diesem Bilde ist etwas röthlich; anders als der dunkelvioletten der vielmehr röthl. schwarze in andren seiner Bilder, z.B. jenem der Madonna mit dem Kinde im Profil, das die Finger emporhebt etc.

Correggio's Antiopé⁴²¹ hat doch ein herrl. Kolorit: viel Wahres darin; aber die Tinten grünlicher, leichter, als in manchen andren seiner Bilder: z.B. andres als in der Leda.

[24v] Kl. Marmor Pfeiler, auf welche die Büsten kommen, Granit-Colonnen mit weißen marmornen Jonischen Kapitälern, worauf die Vasen kommen; andere mit metallnen, vergoldeten Kapitälern etc. Alles im Werden.

Eine Mad^a des Leonardo gegenüber, rechts v. der Mad^a della Sedia dicht neben dieser, ist

⁴¹⁴ Palma Vecchio. Püha perekond > **Bonifacio de'Pitati**. Püha perekond Püha Franciscuse, Püha Antoniuse, Maarja Magdaleena, Ristija Johannese ja Eliisabetiga. 16. saj 1. veerand. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – Louis XIV kogus 1661. aastast, varem atribueeritud Palma Vecchiolle.

⁴¹⁵ **Palma Vecchio**. Karjaste kummardamine koos donaatoriga. U. 1520–25. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – Louis XIV kogus 1684. aastast.

⁴¹⁶ **Domenichino**. Püha Hieronymuse armulaud (vt. l. 18).

⁴¹⁷ Frans Snyders (1579–1657), flaami maalikunstnik, tuntud eelkõige oma vaikelude ja loomamaalidega.

⁴¹⁸ **Raffaello**. Püha perekond (vt. l. 9).

⁴¹⁹ Jan van Huysum (1682–1749), hollandi kuulsaim lillemaalija.

⁴²⁰ **Tundmatu kunstnik**. Neitsi Maarja Jeesus-lapse, Eliisabeti, Ristija Johannese ja Püha Miikaeliga (Madonna kaaludega) (vt. l. 16).

⁴²¹ **Correggio**. Venus, saatür ja Cupido (vt. l. 11).

eine des Sebast. del Piombo.⁴²² La Vallée⁴²³ erzählte, MichAngelo habe die Zeichnung dazu gemacht. Das möcht' ich bezweifeln. Denn die Mad^e hat einen sehr graziös geneigten Ovalekopf, wie schwerl. je einer in MichAngelo's nicht dafür organisirte Phantasie kam. Sie hält das schlummernde Jesukind auf dem Arm mit zarten Händen. Es ist ein lieber, sanfter, schlummender Knabe. Die Mad^e hat braunes Haar; der Jesuknabe blondes. Ebenso drey Knaben, wovon einer vorn stehend ein Tuch hinhält auf einem Stück Fenster oder Gesims; anlächelnd das schlafende Jesukind. Für liebliches Lächeln wäre sein Mund etwas zu groß. Aber so kommt allerdings besser Contrast heraus zwischen ihm u dem Jesukinde. Weiterhin steht betrachtend ein anderer, der [25] eine Schriftrolle hält. In der Ferne im Helldunkel noch einer bey einem Kissen. Es sind wohl Engelfiguren; wenigstens sieht man am vordersten etwas von Fittigen.

Es ist ein gutes Helldunkel im graubraunlichen Ton, fast nach Correggio's Art. Im Helldunkel ist's gemalt fast, wie das sonst dem Grafen Rottenhan gehörige Bild, das ich bey Meyer in Weimar sah.⁴²⁴

Ich hätte eher gedacht, es wäre von Luini. Doch ich habe v. diesem zu wenig gesehn, um zu urtheilen.

915. Jul. Ro.⁴²⁵ Ein sehr kräftiger Mannskopf, fest, doch nicht ohne Anlage auch zu zartem Gefühl. Mit Bart. Er mag wohl 50 J. seyn.

Baroccio's Art in dem großen Bilde,⁴²⁶ das ich sah, ist allerdings v. Manirirtem nicht frey, so viel Gutes auch da ist.

[l. 25v] Büsten v. P. Veronese,⁴²⁷ N. Poussin⁴²⁸ (warum in diesem Saal der Ital. Schule) etc. Z. Thl. neu — v. weißem Marmor.

⁴²² Sebastiano del Piombo > **Bernardino Luini**. Jesus-lapse uni. 16. saj 1. pool. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis.* – Louis XIV kogust, varem atribueeritud Sebastiano del Piombole, seejärel Leonardo da Vinci koolkonnale.

⁴²³ Athanase Lavallée (vt. l. 17).

⁴²⁴ 9. oktoobril 1808 külastas Morgenstern Weimaris taaskord J. H. Meyerit: *Bey Meyer sah ich ein herrliches Bild in Correggios Manier [...]* Das Bild gehörte sonst dem Grafen Rottenham in Wien u. hat jetszt einen Besitzer in der Nähe. Es ist vortreflich gemalt; alles so verschmolzen. Mrg CCC, Reisetagebuch 1808, l. 172; *D. von Hellermann*. Weimar und Erfurt im Oktober 1808. T. 2, lk. 305.

⁴²⁵ Giulio Romano. Autoportree > **Tundmatu kunstnik**. Mehe portree. 16. saj 1. pool. Õli, paplipuutahvel. *Louvre, Pariis.* – Louis XIV kogus 1671. aastast, peeti pikka aega Giulio Romano autoportreeks, hiljem atribueeritud ka Francesco Salviati lähikonda kuulunud kunstnikule.

⁴²⁶ Federico Barocci > **Federico Barocci ateljee**. Madonna Püha Antoniuse ja Püha Luciaga. 16. saj. 4. veerand. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis.* – Konfiskeeriti 1797. aastal Perugiast.

⁴²⁷ **François Nicolas Delaistre**. Paolo Veronese (vt. l. 6).

⁴²⁸ **Barthélemy Blaise**. Nicolas Poussin. 1807. Marmor. *Louvre, Pariis.* – Tellitud Grand Galerie dekoreerimiseks.

*Joh. v. Arragonien*⁴²⁹ hat große Besonnenheit. Sie ist sehr schön. Lieben würd' ich sie wohl nicht, aber bewundern, die viel gefeierte schöne Weltfrau.

—

Ein groß. Bild v. *Bellin*⁴³⁰ hängt ggüber der Kröng. der Mad^a im Himmel u Mad^a della S. v. R.

Eine große Nische, rechts u links mit Pilastern, die vergoldeten Kapitälén haben, verziert; die Bilderblende oben mit einer Mosaik v. Arasbesken, Die Mad^a sitzt auf einem Thron u hält das Jesukind stehend auf dem Schoß. Auf den untren Stufe dieses Throns steht auf einem Zettel

Joannes Bellinus

MCCCCCV.

Auf der untersten Stufe dieses Throns sitzt ein blonder Jüngl. in einem grünen Unter- u rothem Obergewand geigend. Rechts u links weibl. Figg.: die eine [26] dunkel-, die andere hellblond: schlichte, einfache Mädchen. Beyde halten Palmenzweige in den Händen; die eine in der Linken ein Stück von Rad (als die h. Kath.^a v. Alexandrien); die andere in der rechten eine kleine gläserne Phiole mit Flüssigkeit, wenn ich recht sehe. Es soll Agathe seyn⁴³¹ (laut M^{me} Chézy)⁴³². Beide Mädchen blicken bescheiden nieder. Im Vorgrund zwey Männer, ganz en face⁴³³ herantretend, dunkelbraune Gesichts beyde. Der rechts im Bilde trägt in der Rechten ein Buch, der andere liest in einem.⁴³⁴ Beide stehn. Der links hat ein sehr einfaches rothes Gewand, auch über dem Kopf. Beide sind bärtig. Der links hat einen langen Bart.

Das Kind ist kindl. unbefangen, ohne Andeutung des Göttlichen. Mad^a u der Geigende sind sanfte Gestalten; beide Mädchen im Profil mit dem ganz schlichten Haar sind sehr sittig u einfach. Doch hat die links im Bilde ein mit Gold gesticktes, lillafarbenes Kleid an. Sind die Mädchen vielleicht Porträts? So malte man ehemals auch Prinzessinnen, so schlicht. — In den Köpfen der Alten ist etwas Tiefes. In den hinteren Figuren, zumal dem Mädchen rechts, ist angenehmes Helldunkel im halbbeschatteten, sich wohl rundenden Kopf u Hals. Die Drapperie ist groß, fast wie bey Raph^l u Domenichino. Die Nische scheint Theil eines Porticus zu sein. Man sieht blauen [26v] Himmel durch, u ein wenig Landschaft.

Das ganze hat ein reiches, festliches u durch die beiden Alten doch friedliches Ansehn.

Weniger Härte u Trockenheit der Malerey, als bey Perugino, doch nicht ganz so eine Innigkeit; aber wieder doch Tiefe u Besonnenheit in den Köpfen.

⁴²⁹ **Raffael.** Jeanne d' Aragoni portree. 1518. Öli, kantud puult löuendile. Louvre, Pariis. – François I kogust.

⁴³⁰ **Giovanni Bellini.** Püha keskustelu. 1505. Öli, kantud puult löuendile. San Zaccaria, Veneetsia. – Konfiskeeriti 1797. aastal Veneetsia.

⁴³¹ Tegelikult Püha Lucia hoidmas kaussi oma silmadega.

⁴³² H. von Hasfer. T. 2, lk. 50.

⁴³³ Pr. en face – otsevaates.

⁴³⁴ Püha Peetrus ja Püha Hieronymus.

Auf jeden Fall ein sehr merkwürdiges Bild.

Die beyden alten Männer scheinen in den Schatten nachgedunkelt. Das Bild scheint gut erhalten, obwohl Denon es reinigen lassen.

Es verdient damit verglichen zu werden ein etwas kleineres Bild von Giov. Battista di Conegliano.⁴³⁵

Die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoße sitzt auf einem Piedestal, auf dessen Fuß eine angenehme Jünglingsgestalt in changranten Gewande. Diese hält eine Violine, u hebt mit der Linken den Violinbogen in die Höh. Blonde Locken umwallen das volle Oval des andächtig emporstehenden Kopfes. Am Piedestal ist ein (gemalter) Zettel befindlich. Darauf steht: Joannes Baptista Coniglianensis Opus (sic). (Die unterstrichenen Buchstaben sind fast verblichen).

Die Madonna in rothem Gewande u blauem Mantel [27] hebt die Rechte segnend auf, dabey niederblickend. Ebenso neigt sich der Jesuknabe nach den links von der Madonna Stehenden. Rechts von ihr erblickt man drey Figuren, links ebenso drey, fast symmetrisch geordnet. Jene sind Johannes der Täufer: eine hagere Figur mit dunkelbraunem Bart und Haupthaar. Dieser präsentirt der Maria zwey Männer mit Heiligenscheinen. Der eine von ihnen legt die Hände über die Brust, der andere erhebt die seinigen gefaltet. Zur Linken der Madonna steht eine weibliche Figur, (auch einige Heilige), niedersehend mit gefalteten Händen. Dann folgt Katharina v. Alexandrien mit reinem Blick die Rechte auf die Brust legend, die Linke an ihr Rad; dem Vorgrund endlich zunächst ein Alter mit einem Buch: ich glaube der heil. Hieronymus. Alle sechs haben Heiligen-Ringe von Gold um den Kopf: nur der Musicirende nicht, der wohl ein Engel seyn soll.

Der Thron der Madonna steht in einer großen, mit zwey Säulen, Marmor u Gold prächtig verzierten Nische. Auf der goldnen Wölbung dieser erblickt man auf Goldgrund (hart gearbeitet) als Verzierung Christus sitzend mit zwey weiblichen Heiligen ihm zur Seite, deren eine mir ein Licht zu halten scheint. Er weist mit der Linken auf ein offnes Buch: darin steht:

Qui sequitur me non ambulat (sic) in tenebris.⁴³⁶ Das Bild ist fleißig ausgeführt. Der Johannes der Täufer blickt treuherzig u gläubig auf; in den Köpfen ist viel natürliches, doch gehaltener Ausdruck, Sie sind nicht ohne Anmuth, u zwey davon durch Schlagschatten gefällig gerundet.

Im ganzen herrscht eine gewisse Reinheit (der älteren Schule). Die Composition hat einige Ähnlichkeit mit dem viel größeren Bilde von Giov. Bellini, obgleich lange nicht so viel Kraft u Großheit, auch nicht so gute Drapperie. Auch ist manches darin etwas hart u trocken

⁴³⁵ **Giovanni Battista Cima da Conegliano.** Madonna Ristija Johannese, Püha Kosmase ja Damianusega, Püha Apolloonia, Püha Katariina ja Evangelist Johannesege. U. 1506–08. Öli, kantud puult löuendile. Galleria Nazionale, Parma. – Konfiskeeriti 1796. aastal Parmast.

⁴³⁶ Ld. *Qui sequitur me, non ambulat in tenebris* – Kes järgneb mulle, ei käi pimeduses (Jh 8:12).

gemalt.

[27v] Perugino. Nr. 1167.⁴³⁷ Die Mad^a ist sanft; auch die heil. Lucie, die eine Nelke in der Hand hält,⁴³⁸ wehmütig sanft. Beide gehören zu feiner Familie; zu derselben, aus der die weibl. Gestalt von Francia in Malmaison.⁴³⁹ (Vgl. M^{me} Chezy).⁴⁴⁰

Das sind wahre Mädchengestalten: ganz weiblich zart, liebe, weibliche, ruhige, stille, innige Wesen voll Resignazion. Ebenso die heil. Katharina, welche aufblickt, wie wohl in dieser schon mehr Wärme ist.

Rafael's Madonnen sind wärmer, lebendiger. Aber auch auf dem weichen Grün jener ruht der müde Blick gern.

—

Der junge h. Michael in Peruggino's Bild. Rafael, den er hier portraitiert hat, hat hier ein klares, liebes Auge u freundlich lächelnden Mund; die Neigung zur Linken trägt bey zur Grazie. Diesen Kopf (Mund) könnte man wohl kopiren. Er ist auch gut colorirt. Man möchte wohl eine Kopie davon. Aber ohne den abentheuerlichen Kopfputz. Nur das dunkelblondes Haar müßte bleiben. Dagegen welch ganz anderes Haar im Bilde mit den sogenannten maitre d'armes.⁴⁴¹ Das ist ganz schwarz.

[28] Wie ich aus der Nachricht sehe, die Landon am Schluß des 16^{ten} Bandes seiner Annales du Musée gibt, so wird er Supplémens liefern zu seinem Werke aus den Gemälden, welche Früchte der letzten Eroberungen sind in Preußen, Braunschweig etc, ferner der Gallerie Borghese.⁴⁴² — (Es ist in der That zu viel für eine Stadt. Man kann nicht alles erschöpfen).

—

Die Beschreibungen der Bilder zu seinen Annales du Musée, u ähnliche, hat Landon, wie er mir auf Nachfrage sagte, selbst gemacht: überhaupt wohl von ein paar tausend Bildern. Allerdings werde, sagte er, dann dies Geschäft etwas ermüdend u lästig am Ende.

Er wird auch geben traits⁴⁴³ der Gallerie der Kaiserin zu Malmaison;⁴⁴⁴ viell. ein paar v. Gemälden des Lucien Bonaparte in Rom,⁴⁴⁵ viell. einige (auf meine Erinnerung) von

⁴³⁷ **Perugino**. Madonna aupaistes peangel Miikaeli, Püha Katariina, Püha Apolloonia ja Evangelist Johannesega. U. 1500. Öli, puu. *Pinacoteca Nazionale, Bologna*. – Konfiskeeriti 1796. aastal Bolognast.

⁴³⁸ Tegelikult Püha Apolloonia tangidega.

⁴³⁹ **Francesco Francia**. Madonna roosihekiga. Pärast 1506. Öli, paplipuutahvel. *Alte Pinakothek, München*.

⁴⁴⁰ *H. von Hastfer*. T. 1, lk. 15.

⁴⁴¹ **Raffael**. Autoportree sõbraga. U. 1519. Öli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – François I kogust?

⁴⁴² *C.-P. Landon*. *Annales du Musée et de l'Ecole Moderne des Beaux-Arts*. Seconde collection. T. 1–4. Paris, 1810–21.

⁴⁴³ Pr. *trait* – joon, s.o kontuurgravüür.

⁴⁴⁴ Keisrinna Josephine'i maalikogusse Malmaisoni palees kuulus tema surma ajaks 1814 ligi 350 teost, neist 38 ostis 1815. aastal Aleksander I.

⁴⁴⁵ Lucien Bonaparte'i maalikogusse kuulus samuti ligi 350 maali.

*Bildern des Hffm.[?] Abel etc.*⁴⁴⁶ *Erard*⁴⁴⁷ *u Bonnemaison*⁴⁴⁸ hätten allerdings (sagt er) vorzügl. Gemälden aus der Gal. Giustiniani erhalten; besonders einen herrl. Johannes v. Domenichino,⁴⁴⁹ welcher eine Zierde der Gal. Giust. gewesen.

[28v] *Er selbst wurde wenigstens la Vie de Rafael mit den Umrissen seiner Werke nach Gemälden, Zeichnungen u Kupferstichen, ebenso la Vie de Micheangl, Dominiquin & Poussin vollenden. Von den übrigen könne er nichts versprechen.*⁴⁵⁰

In dem Werk über MichAngelo zeigte er mir einige Zeichnungen au trait, zum Theil von Lafite,⁴⁵¹ *die mir vorzügl. gut schienen: die Bilder der Sixt. Kapelle, das jüngste Gericht etc., eine herrl. Madonna: alles au trait; gemacht mit der Feder, auf weißem oder auch auf geöltem Papier.*

Ich sah noch bey ihm Gemälde v. ihm selbst:

1) *ein Paar aus Paul & Virginie*.⁴⁵² *Es ist gestochen in sn Annales*.⁴⁵³ *Ein angenehmes Bild.*

2) *Leda mit ihren Kindern; nicht vollendet. Vollendet stand es im Grand Trianon*.⁴⁵⁴

Zwey große Bilder

3) *Ein kleines Bild, tableau de genre, worauf eine Mutter mit zwey reuigen Kindern. Ein todter Vogel liegt auf der Erde*.⁴⁵⁵

4) *Desgl. Apoll u die Tugend*.⁴⁵⁶ *Es ist gestochen in derselben Größe*.⁴⁵⁷

5) *Eine kl. Kopie v. David's Bonaparte, wie er den großen Bernhard hinanreitet*.⁴⁵⁸

Alles in Öl. etc. — In allen eignen [29] Compositionen v. Landon ist Sanftheit des Charakters, Streben nach schöner Form u Harmonie der Farben u des Helldunkels. Energie u Kraft fehlt. Er selbst ist ein feiner, sanfter, gefälliger, leichthätiger, immer

⁴⁴⁶ Konradin Christoph von Abel, Hansalinnade erakorraline saadik Pariisis 1801–23, keda Morgenstern Pariisis külastas, tutvudes ühtlasi tema maalikoguga. Mrg CCCVI, Paris 1809, l. 33.

⁴⁴⁷ Sébastien Erard (1752–1831), saksa päritolu klaveri- ja harfimeister, kunstikoguja.

⁴⁴⁸ Ferréol de Bonnemaison (1770–1827), prantsuse kunstnik ja kunstikaupmees, kes 1808. aastast vahendas Giustinianide maalikogu müüki Pariisis.

⁴⁴⁹ **Domenichino**. Evangelist Johannes. Enne 1621. Õli, lõuend. Müüdüd 8. dets. 2009 Christie's oksjonil Londonis, omanik teadmata.

⁴⁵⁰ C.-P. Landon, Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles. T. 1–12. Paris, 1803–17.

⁴⁵¹ Louis Lafitte (1770–1828), prantsuse maalikunstnik ja joonistaja.

⁴⁵² Charles-Paul Landon. Virginie suplus. 1801. Õli, lõuend. Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Alençon. – Landoni juures nägi Morgenstern maali repliiki.

⁴⁵³ Charles Normand'i ofort, 1801. – C. P. Landon, Annales du Musée. T. 2. Paris, 1801, ill. 71.

⁴⁵⁴ Charles-Paul Landon. Leda, Polluks ja Helena. 1806. Õli, lõuend. Musée national du château Fontainebleau.

⁴⁵⁵ Charles-Paul Landon. Andekspalumine. 1798? Õli, parketeeritud pannoo. Müüdüd 6. dets. 2006 Delorme & Collin du Bocage'i oksjonil Pariisis, omanik teadmata.

⁴⁵⁶ Charles-Paul Landon. Apollon kroonimas Voorust (Kunstide ja Vooruse liit). 1796. Õli, lõuend. Asukoht teadmata.

⁴⁵⁷ Pierre Audouini vasegravüür (Meyer 13).

⁴⁵⁸ Originaal: Jacques-Louis David. Napoleon St. Bernardi mäekurus. 1801. Õli, lõuend.

beschäftiger u literärisch viel unternehmender Mann.⁴⁵⁹

D. 9^{ten} May Abends v. ½ 10 bis ¼ auf 12 war ich zum 2^{ten} Mal bey Visconti.⁴⁶⁰ Auch seine Frau war im Salon u lauter Italiener. MichAngelo sagte er, könne man allein in Rom kennen lernen; ebenso bekanntl. Rafael's Größtes. Ebenso erscheinen A. Caracci u Domenichino in ihren Freskobildern am größtens.

Zoëga⁴⁶¹ schrieb nicht gut Ital. in seinen übrigen vortrefl. Bassireliev. inedité.⁴⁶²

Der Text zu den ersten 30 Lieferung des großen Musée von Laurent und Robillard-Peronville⁴⁶³ war von andren besorgt. Zufäll. liegt einmal in dem Vorzimmer das neueste Heft. Der Kaiser blättert darin, findet gemeine, platte Sachen, u es lächerl., ein solches Prachtwerk mit solchem Text zu begleiten. Seitdem übernahmen Visconti u Emeric David den Text. Letzterer sey ein vortrefl. Kenner v. Gemälden u der Kfrstch oder Mus. überhpt, derselbe der einen Preis davon getragen vor einiger Zeit bey Gelegenht der Frage über art statuaire.⁴⁶⁴ — Die Schrift des Visconti [29v] über den Jupiter's Kopf mit Eichenlaub, wozu Morghen eine schöne Abbildung gest. hat⁴⁶⁵ (V. zeigte sie mir in sr Bibl.) betrifft denselben, den ich meine.

Fabroni in Florenz⁴⁶⁶ ist nicht der Vf. der Vitae Ital., der Diss. Sulla Niobe etc⁴⁶⁷. Dieser starb vor 3 Jahren.⁴⁶⁸

821. Guido. La Purification de la Virge.⁴⁶⁹ Lauter angenehme Gestalten; z.B. zwey ganz weibliche, davon eine emporblickt, die andere mit der Rechten ihren Schleier haltend, nieder sieht. Aber die Malerey bleibt immer etwas matt, u ist nicht gründlich genug. Schade, da sonst in diesem Bilde bey mannigfaltiger Charakteristik so viel hübsches ist, z.B. der naive Knabe, der zwey Täubchen im Korb betrachtet, das auf einem runden Tischchen im Vorgrunde steht. Schade, daß wärmeres Kolorit fehlt!

⁴⁵⁹ Külaskäigust Landoni juurde vt. lisaks Mrg CCCVI, Paris 1809, I. 23.

⁴⁶⁰ Ennio Quirino Visconti (1751–1818), itaalia antiigiurija. Pio-Clementino muuseumi rajaja Giovanni Battista Visconti (1722–1784) poeg, Kapitooliomi muuseumi konservaaator. 1798 Rooma vabariigi siseminister ja konsul. Emigreerus 1799 Pariisi, samast aastast Louvre'i antiigi- ja maalikogu juhataja, 1802–18 antiigikogu hoidja.

⁴⁶¹ Georg (Jørgen) Zoëga (1755–1809), taani antiigiurija ja numismaatik.

⁴⁶² G. Zoëga. Li bassirilievi antichi di Roma. T. 1–2. Roma, 1808.

⁴⁶³ Vt. märkus 263 eespool.

⁴⁶⁴ T.-B. Émeric-David. Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et les modernes. Paris, 1805. – Uurimuse eest sai ta Prantsuse Instituudi auhinna.

⁴⁶⁵ Raffaello Morgheni vasegravüür Buenaventura Salesa joonistuse järgi, 1789 (Palmerini 142).

⁴⁶⁶ Giovanni Fabroni (1752–1822), itaalia loodusteadlane ja poliitik, keda Morgenstern Firenzes 1809. aastal külastas. – K. Morgenstern. Reise in Italien. Bd. 1, H. 2. Dorpat-Leipzig, 1811, lk. 230–235.

⁴⁶⁷ A. Fabroni. Vitae Italorum doctrina excellentium qui saeculis XVII et XVIII floruerunt. Vol. 1–20. Pisa, 1778–1805; A. Fabroni. Dissertation sur les statues à la fable de Niobé. Florence, 1779.

⁴⁶⁸ Angelo Fabroni (1732–1803), itaalia biograaf ja ajaloolane.

⁴⁶⁹ **Guido Reni**. Kristuse esitlemine templis. U. 1638. Õli, lõuend. Louvre, Pariis. – Konfiskeeriti 1796. aastal Modenast.

Wie ganz anders Guido selbst in nr. 808 im h. Sebastien!⁴⁷⁰ Wie dieser hervortritt! Welcher Effect hier! Aber wie das *medium tenere*⁴⁷¹ [?] so schwer, wenn man einmal die Natur verlasse! So wie in jenem alles zu flau, so ist in diesem zu graulich grünlicher Schatten. Beym dunkeln Hintergrund u den stark beleuchteten Theilen des Kopfes u der Brust u der Achseln tritt die Figur sehr hervor mit großer Wirkung; aber freyl. mit nicht ganz wahrer. Übrigens sind die Gesichtszüge wohl aus Studium der Antike.

811. Christuskopf mit der Dornenkrone v. Guido,⁴⁷² etwas ähnl. dem einen des Dresdn. Gallerie;⁴⁷³ doch v weniger schwarzen Schatten; ein ausdrucksvolles Bild.

744. Ein Hauptstück des Caravaggio,⁴⁷⁴ von großer Kraft u Wahrheit. Es hängt links von Domenichino's h. Hieronymus, Xst mit herunterhängenden Armen etc. —

[30] 662. Albani.⁴⁷⁵ Jetzt aus St. Cloud ins Mus. Nap. gebracht, Actäon etc. auf Kupfer. In diesem Bildchen erreichte A., wonach van der Werff⁴⁷⁶ strebte. Hier ist Fleisch mit Delikatesse gemalt, ohne elfenbeinern zu seyn. Diana strahlt hervor durch den mittleren Platz im Bilde; durch den Halbmond auf ihrem Haupte; durch ihren blendend weißen Leib. In den 7 Nymphen wechseln Neugier, Scham, Antheil. Diana aber blickt als stolze, gebietende Göttin hin, u schon treten kleine Hirschgeweihe hervor aus dem Haupt des schönen braunen Jägers. Die Carnation mit ihrem Helldunkel u dem Widerschein, so wie die Landschaft — alles ist vollendet in seiner Art. Es ist eins der brilliantesten kleinen Bilder des A.

Leonardo's Ferronière⁴⁷⁷ blickt tief aus dunkelen Augen hervor. Das schlichte dunkle Haar bildet, gescheitelt (übrigs fast Perückenartig) eine sehr einfache Kopfbedeckung. Ebenso ist die dünne Schnur mit feinem Steinchen in der Mitte ihrer Stirn doch ein sehr einfacher Schmuck. Die dunkelrothe, reich verzierte Kleidung hat jetzt, bey dem Nachdunkeln der Schatten, gar nichts buntes. Eine eigne Wirkung macht ein ziegelröthlicher Reflex am unteren Theil des Kopfes nach dem Haare hin, wodurch er sich sehr rundet u zugl. etwas Durchscheinendes bekommt. Doch möchte die Zeit auch wohl hier einiges verändert haben. Der Hintergrund ist ganz dunkel, ganz schwarz. Vor dem Brustbild ist ein grau Gesims, hinter welchem Weg sie vorbeizugehn scheint, uns [30v] scharf anblickend. Hände sieht man nicht.

⁴⁷⁰ **Guido Reni**. Püha Sebastian (vt. l. 20).

⁴⁷¹ Ld. *medium tenere* – keskele hoidma, keskteed käima.

⁴⁷² **Guido Reni**. Kristuse pea okaskrooniga (Ecce homo) (vt. l. 20).

⁴⁷³ Guido Reni. Kristuse pea okaskrooniga (vt. l. 20).

⁴⁷⁴ **Caravaggio**. Kristuse haudapanek (Kristuse ristilt võtmine). 1600–04. Õli, lõuend. *Pinacoteca, Vatikan*. – Konfiskeeriti 1798. aastal Roomast.

⁴⁷⁵ **Francesco Albani**. Aktaion muutumas hirveks. 17. saj 2. veerand. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – Louis XIV kogus 1671. aastast.

⁴⁷⁶ Adriaen van der Werff (1659–1722), hollandi maalikunstnik ja joonistaja, lõi pms portree- ja žanrimaale.

⁴⁷⁷ **Leonardo da Vinci**. Tundmatu Milano õuedaami portree (nn. Belle Féronnière) (vt. l. 8)

Seit dem 21^{ten} May eine Balustrade von Eisenstab vor den Gemälden der Ital. Gallerie. — Sehr gut ist das. — Und seit d. 30^{ten} May auch ein eisernes Geländer querüber vor der ersten Abtheilung, bey den Säulen.

—

929. Peruzzi.⁴⁷⁸ Jetzt auch in P. Nicht groß. Einfach, aber doch schön Einleitung zu etwas Präziosem.

—

896. Solario.⁴⁷⁹ Diese Tochter der Herodias, welche die Schüssel hinnimmt, auf welcher ein Arm das abgehauene, bluthtriefende Haupt des Johannes hält, wendet den Blick. Ernst blickt sie doch ab. Doch ist das gewöhnlich heitre, goldgelockte Haupt mit dunkelen Augen nur nachdenkend; wird es aber mehr, je länger man sie ansieht. In diesem sehr wohl erhaltenen Bilde ist sehr viel von Leonardo's Art, u man begreift kaum, wie von demselben Meister seyn kann das gegenüber hängende Stück, worauf Andreas de Solario steht, wo die Behandlung, eine so ganz andere ist, u die ganz u gar nicht an Leonardo erinnert, sondern eher an den A. del Sarto u an Mich. Angelo, wiewohl mit Eigenthümlichkeit. — Es mögen hier vielleicht eigne historische Verhältnisse zum Grunde liegen, wenn diese beyden Bilder wirklich von einer Hand seyn sollten.

[31] 860. Heil. Familie von Luini.⁴⁸⁰ Fünf Figg. Viel von Leonardo, auch in dem ihm eignen Lächeln in allen, ausgenommen in der Figur des Joseph. Dieß Bild ist in den Figg. sehr vollendet. Die Drapperie hat etwas von jener des Andr. del Sarto, aber nicht von der Rafaelischen. Der heil. Joseph hat einen ehrwürdigen Kopf. Der Christknabe ist bedeutend; Johannes lächelt kindlich; die heil. Anna, oder wer sie sonst ist, zu sehn.

—

1243. Am Besuch der Maria⁴⁸¹ steht: Sebastianus Venetus (Sebast. del Piombo) faciebat Romae MDXXI.

—

1059. A. del Sarto. Die große Déposition de la Croix⁴⁸² ist ein sehr vorzügliches Bild; noch weit bedeutender als ein andres, ähnliches: ein todter Christus etc,⁴⁸³ das ich vorher

⁴⁷⁸ Baldassare Peruzzi. Neitsi Maarja katmas magavat Jeesus-last > **Benvenuto Tisi**. Jeesus-lapse uni. 16. saj. 2. või 3. veerand. Õli, pärn. *Louvre, Pariis*. – Louis XIV kogus enne 1683. aastat.

⁴⁷⁹ Andrea Solario. Salome Ristija Johannese peaga > **Bernardino Luini**. Salome Ristija Johannese peaga. 16. saj 1. pool. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – Louis XIV kogus 1664. aastast, varem atribueeritud nii A. Solariole kui ka Leonardo da Vincile. (Vrd. Andrea Solario. Salome Ristija Johannese peaga. 16. saj. 1. pool. Õli, puu. *Metropolitan Museum, New York, Michael Friedsam* kogu).

⁴⁸⁰ **Bernardino Luini**. Püha perekond Püha Anna ja Ristija Johanneseaga (vt. l. 8).

⁴⁸¹ **Sebastiano del Piombo**. Maarja külastus. 1519. Õli, kantud puult lõuendile. *Louvre, Pariis*. – François I kogust.

⁴⁸² **Andrea del Sarto**. Kristuse ristilt võtmine. 1523. Õli, puu. *Galleria Palatina, Firenze*. – Konfiskeeriti 1799. aastal Firenzest.

⁴⁸³ Andrea del Sarto > **Otto van Veen? Peter Paul Rubens?** Kristuse taganutmine. 16. sajandi 4. veerand-17. saj. 1. veerand. Õli, puu. *Louvre, Pariis*. – Konfiskeeriti 1798. aastal Villeneuve-sur-Yonne'ist.

sah. — Es ist mir eins von A. del Sarto's besten Bildern. Nach solchen muß man ihn schätzen. Von dem, was man Schule nennen möchte, ist weniger in diesem Bilde. Diese 7 Figg. sind eine leicht übersehbare Composition. Der Charakter erinnert auch an Figuren in Rafael's Grablegeung im Pallast Borghese.⁴⁸⁴ Im Ausdruck der Figuren ist gar nichts Überspanntes, u das Kolorit ist fast so einfach u anspruchlos, als in dem Bilde von Bramante; doch allerdings eine geübtere Hand verräthend. Es sind gewisse einfache Familiengefühle dargestellt. — Keine idealischen Gestalten sind hier, aber wohl gewählte voll Ausdruck. Im todten Xstus selbst vermisse ich edlere Züge.

[Ääremärkus: Im Vergleich der jetzt darunter hängenden für Franz I. gemalten h. Familie Rafaels⁴⁸⁵ muß freyl. A. del Sarto's Bild im Kolorit sehr verlieren. Haben A. del Sarto u die Florentiner überhaupt (Leonardo da V. ausgenommen — von MichAngelo rede ich gar nicht, da ich ihn noch nicht kenne) eine viel weniger gründliche Art zu coloriren.]

Vergleicht man die beyden Bilder von Mantegna⁴⁸⁶ u Costa⁴⁸⁷, die fast von gleicher Größe jetzt Horizontal neben einander hängen, so ergiebt sich: es ist mehr Festigkeit der Züge in dem Bilde des Mantegna, auch etwas weniger Bestimmtes in Costa. Reiche, leichte Compositionen sind beyder Werke. [31v] In dem von L. Costa insonderheit ist eine heitre, leichte Luft, in der die Bäume (etwas hart gemalt, aber einige) leicht beblättert, sich gleichsam spiegeln, oder vielmehr zeichnen.

1115. Giorgione. Die Mad^a mit mehreren Heiligen.⁴⁸⁸ In den Köpfen ist eine eigne südliche Wärme, zumal ein Kopf des Donators u des h. Sebastian, da diese im Vordergrund stehn. In der Miene des nackten kleinen Christus ist prinzliche Herablassung. Die Madonna — ein verständiges, kräftiges Venezianisches Weib.

Züge von Herzlichkeit in den alten Ital. Maler. So berührt in Correggio's Madonna mit der Schale (754)⁴⁸⁹ der aus heiteren spiegelklaren Augen blickende Christusjunge mit der Rechten die Linke der Mutter, die Linke ist in der Rechten des Alten (wie es scheint), ihm etwas gebend.⁴⁹⁰ (Auch auf diesem Correggio sieht man in der Ferne, einen Engel mit dem Anbinden des Esels beschäftigt, so wie in seiner Nacht⁴⁹¹ Hirten mit einem Esel beschäftigt sind). In dem Bilde von Leon. da Vinci, worauf der schöne Xstusknabe, der das Zeichen

⁴⁸⁴ Raffael. Kristuse haudapanek. 1507. Öli, puu. *Galleria Borghese, Rooma.* – Morgenstern tundis Raffaeli maali Giovanni Volpato gravüüri (Marini 281) järgi, mille ta oli muretsenud ülikooli kunstimuuseumile 1804. aastal (praegu TÜR KHO, ÜR 1444). Mrg 522, Belege und Notizen, I. 104.

⁴⁸⁵ **Raffael.** François I Püha perekond (vt. I. 9).

⁴⁸⁶ **Andrea Mantegna.** Venus ja Mars (Parnass) (vt. I. 11).

⁴⁸⁷ **Lorenzo Costa.** Isabella d'Este õukonna allegooria (vt. I. 18).

⁴⁸⁸ Giorgione. Madonna pühakutega > **Sebastiano del Piombo.** Püha perekond Püha Katariina, Püha Sebastiani ja donaatoriga. U. 1507–08. Öli, paplipuutahvel. *Louvre, Pariis.* – Louis XIV kogus 1662. aastast, varem atribueeritud Giorgionele.

⁴⁸⁹ **Correggio.** Madonna della Scodella (vt. I. 9).

⁴⁹⁰ Morgenstern on kirjelduses Kristus-lapse käed ära vahetanud.

⁴⁹¹ Correggio. Karjaste kummardamine (Öö) (vt. I. 12).

der Dreyeinigkeit macht,⁴⁹² ist Durchsicht aus dunkeln Felsen nach blauen Felsen, am Wasser. Hier ist's eine eigne Attitüde, wie sie (die Mutter) mit der Rechten den kleinen Johannes auf der Schulter anfaßt, die andere (mit Resignationsvoll geneigtem Haupte) hält so, daß diese linke zu schweben kommt über den Zeigefinger der Engelfigur, die auf den anbetenden Johannesknaben hinweist, unter welchem der Xstknabe das Zeichen macht, die Linke aber auf den Felsen aufstützt.

[Ääremärkus: Ferner in der *Jardinière*⁴⁹³ das Auftreten des Xstknabens auf den Fuß der Mutter; in. v. *Mad^a* von Leonardo, daß die *Mad^a* der h. Anna auf dem Schoß sitzt⁴⁹⁴ u.s.w. In der *Mad^a* di Foligno,⁴⁹⁵ die Art wie der h. Hieronymus dem Kämmerer beym Kopf nehmend der *Mad^a* präsentirt.]

1149. *Palma Vecchio*.⁴⁹⁶ In ihm ist eine gewisse Innigkeit, auch eine gewisse Großheit. Die beyden weiblichen Gestalten hier sind gute, volle Venezianerinnen; aber der Christknabe (der nach Verhältniß etwas klein seyn mochte), hat im Aufblick etwas edles im Vorgefühl der künftigen Leiden. Im Hirtenburschen, der die Hände über dem Busen kreuzt, ist warme, freyliche Anbetung. *Palma Vecchio* hat viel von Tizian aber mehr Stille.

[l. 32–33 Marcantonio Raimondi gravüüridest Rahvusraamatukogus]

[l. 33v] *Jacobus Tentoretus Pict^{or}. Ven^{et}*. So steht mit goldn. Buchstaben auf diesem Brustbild ohne Hände. Noch steht tiefer mit Weiß: *Ipsius*. f.⁴⁹⁷ Ganz en face mit weißem Haar u weißem Bart. Kraft, Ehrlichkeit, Lebensmühe.⁴⁹⁸

[l. 34–35 Reproduksioonikogumikust Musée français]

[l. 36–39 *David's Sabinerinnen*]

⁴⁹² **Leonardo da Vinci**. *Madonna grotis* (vt. l. 16).

⁴⁹³ **Raffael**. Neitsi Maarja lapse ja Ristija Johannesega (nn. Belle Jardinière). 1508. Õli, paplipuutahvel. *Louvre, Pariis*. – François I kogust?

⁴⁹⁴ **Leonardo da Vinci**. *Madonna Püha Annaga* (vt. l. 16).

⁴⁹⁵ **Raffael**. *Madonna di Foligno* (vt. l. 10).

⁴⁹⁶ **Palma Vecchio**. *Karjaste kummardamine donaatoriga* (vt. l. 24).

⁴⁹⁷ Ld. *Ipsius* f[ecit] – tegi ise.

⁴⁹⁸ **Tintoretto**. *Autoportree*. U. 1587. Õli, lõuend. *Louvre, Pariis*. – Louis XIV kogust?

KOKKUVÕTE

Magistritöö võtab vaatluse alla Tartu Ülikooli Raamatukogus asuva 1809. aastast pärineva käsikirja „Bemerkungen über die Gemäldegallerie des Museums Napoleon von Karl Morgenstern“. Märkmete autoril, Tartu ülikooli professoril Karl Morgensternil (1770–1852), on tähelepanuväärne koht Eesti kunstiloos: ta pani aluse esteetika, arheoloogia ja kunstiajaloo õpetamisele Tartu ülikoolis, tema eestvedamisel rajati 1803. aastal Eesti vanim muuseum – Tartu ülikooli kunstimuuseum, tema sulest ilmus 1805. aastal esimene Eestis välja antud kunstiraamat jne. Oma pika elu jooksul võttis Morgenstern sageli ette lühemaid või pikemaid reise, kus oma koht kuulus alati ka kunstile. 1809. aastal viibis Morgenstern Pariisis, kus asus tollal Euroopa rikkalikema kogudega kunstimuuseum – Musée Napoléon (Napoleoni Muuseum). Selle maaligaleriile ja seal 1809. aastal eksponeeritud itaalia 16.–17. sajandi kunstile keskendubki uuritav käsikiri.

Kunstihuvi ja -kogumise kire päris Morgenstern oma isalt Friedrich Simon Morgensternilt (1727–1782) ning oma isiklikule kunstikogule pani ta aluse juba Magdeburgi toomkoolis õppimise päevil. Samal ajal alustas ta ka joonistamisõpinguid.

Aastail 1788–94 õppis Morgenstern Halle ülikoolis ning kuni 1798. aastani töötas samas õppejõuna. Immatricleeritud kui *cultor philosophiae*, pühendus ta eelkõige klassikalise filoloogia, filosoofia- ja esteetikaõpingutele, kuid juba alates esimesest ülikooliaastast võttis ta tunde joonistamises ning juba teisel aastal kuulus kunstiajaloo kursust. Morgensterni õpetatajaks kunstiajaloo ja praktilise joonistusoskuse alal Halle ülikoolis sai professor Christian Friedrich Prange (1756–1836) – üks esimesi kunstiajaloo õppejõude saksa ülikoolides.

Õpingute aegsed ja Tartu-eelsete aastate suvepuhkused möödusid valdavalt reisides Saksamaal: Leipzigin, Weimaris, Dessaus, Braunschweigis, Jenas, Dresdenis, 1797. aastal Kasselis, Göttingenis, Maini-äärses Frankfurdis. Reisimise lahutamatuks osaks oli tutvumine kohalike kunstivaradega, nii muuseum-galeriisid kui erakogusid külastades. Tosinkonna aasta jooksul nägi Morgenstern ära enamiku Saksa suurematest kunstikogudest, alates

Leipzigigi linnakodanike erakogudest lõpetades Dresdeni rikkalike kunstivaradega. Pärast Tartusse asumist 1802. aastal sai uueks reisisihtkohaks Peterburi koos sealsete kogudega.

Reisidel saadud kunstielamusi hakkas Morgenstern peagi kajastama artiklitenä saksa ajakirjanduses, 1805. aastal andis ta Tartus välja raamatu „Über einige Gemälde“. Esimesed maalikirjeldused ilmusid 1798. aastal pärast reisi Dresdenisse ja Reini-äärsetesse linnadesse ning juba siis võtsid kuju Morgensterni kunstikirjutiste kaks eri suunda: ta tutvustab uuemat kunsti, mis sageli on seotud tema tema isiklike tutvustega, ning vaimustub klassitsistide vaimus itaalia renessansskunstnike, eelkõige Raffaeli loomingust.

1808. aastal alustas Morgenstern kauaigatsetud reisi Itaaliasse. Et Napoleon Bonaparte'i juhitud Itaalia sõjakäigu tagajärjel 1796–98 oli hulk sealseid kuulsamaid kunstiteoseid viidud Pariisi, nii kulges Morgensterni teekond Itaaliasse läbi Pariisi, kuhu ta jäi pidama ligi viieks kuuks.

Louvre'i palees oli avalik kunstimuseum avatud 1793. aastal, kus lisaks Prantsuse kuninglikele kogudele eksponeeriti ka revolutsiooni käigus aadlilt ja kirikult võetud varasid. Revolutsioonisõdade tulemusel täienesid muuseumi kogud Madalmaadest ja Itaaliast röövitud kunstivaradega. 1802. aastal sai muuseumi direktoriks Dominique-Vivant Denon (1747–1825), järgmisest aastast kandis see esimese konsuli järgi Napoleoni Muuseumi nime. Denoni eesmärgiks sai luua „maailma ilusaim muuseum“, mis annaks edasi kogu Euroopa kunsti ajalugu. Sellest lähtuti kogude edasisel täiendamisel, maaligalerii uus ekspositsioon korraldati kronoloogiliselt koolkondade kaupa.

Morgensterni Pariisi jõudes 1809. aasta jaanuaris olid maalikogu peamisel ekspositsioonipinnal *Grande Galerie*'s käimas järjekordsed renoveerimistööd, mistõttu põhjalikumalt pääses ta sellega tutvuma alles mitu kuud pärast Pariisi jõudmist. Selleks hetkeks oli galeriisse jõutud üles panna vaid itaalia 16.–17. sajandi meistrite teosed, millele Morgensterni käsikiri peamiselt keskendubki, fikseerides sellega osa pidevas muutumises olevast muuseumikogust.

Muuseumis asuvate töödega oli ta osaliselt juba eelnevalt kursis: käsikirjas viitab ta korduvalt Friedrich Schlegeli (1772–1829) ja Helmina von Chézy (1783–1856) kirjutistele. Teave muuseumi kohta oli temani jõudnud ka läbi ajakirjanduse, reisikirjade ja -juhtide ning reproduktsioonikogumike. Kohapeal lõi Morgenstern kontaktid muuseumi direktori D.-V. Denoni, antiigikogu hoidja Ennio Quirino Visconti (1751–1818) ja

peasekretäri Athanase Lavalléega (1768–1818). Pariisis töötanud saksa kunstnikest lävis ta teiste hulgas alates esimestest päevadest tulevaste natsareenide vendade Ferdinand (1785–1741) ja Heinrich Olivieriga (1783–1848), kes tollal aktiivselt Napoleoni Muuseumis vanameistrite teoseid studeerisid ja kopeerisid.

Vanima iseseisva grupina Morgensterni käsikirjas võib vaadelda 15. sajandi lõpus ja 16. sajandi algul tegutsenud kunstnikke, nagu Pietro Perugino, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna jt. Huvi nende vastu oli hakanud tõusma 18. sajandi lõpus, mil nende loomingus hakati nägema kõrgrenessansi eelsammu. Morgenstern võrdleb nende töid ajaloolises perspektiivis nii omavahel kui ka hilisemate kunstnikega, leides „vanema kooli“ kunstnike teostes „loomulikkust, lihtsust ja südamlikkust“. Peruginot tema kuulsaima õpilase Raffaeliga kõrvutades näeb Morgenstern esimese teostes veel puisust ja kuivust. G. Bellini „Püha keskustelu“ puhul tõdeb ta omakorda, et kuigi rikkalik ja pidulik, puudub selles Peruginole omane siirus. A. Mantegna „Kolgatas“ võib aga täheldada märke uue etapi algusest maalikunsti arengus: kuigi esiplaan on veel joonistuslik, on tagaplaanil näha tsentraal- ja õhuperspektiivi tundmist.

Kõrgrenessansi kunstnikest oli Morgensternile läbi elu südamelähedasim Raffael, kelle maalidele pühendas ta lühemaid ja pikemaid kirjutisi ligi veerandsaja aasta jooksul. Pariisis nägi ta Urbinolaselt või talle tollal atribueeritult üle 20 teose, kahest neist ilmutas ta hiljem ka pikema artikli, kuid siinsesse käsikirja on jõudnud vaid üksikud fragmentaarsed märkmed.

Correggio puhul teeb ta korduvalt võrdlusi Dresdenis nähtud maalidega ning üldiselt pälvib see kunstnik kiidusõnu nii harmoonilise koloriidi kui südamlikkuse ja veetluse tõttu. Erandiks on „Kristuse taganutmine“, mille grimassitaolised näod pole Morgensternile meeltnööda. Tiziani looming tõusis eriti hinda „tormi ja tungi“ ajal, Morgensterngi hindab kõrgelt tema maalide koloriiti ja tõepära, ent on reserveeritum, kui natuuritruudus kaldub liialt kaugele ideaalist.

Prantsuse kuninglikust kogust pärinenud Leonardo da Vinci maalid olid laiemale avalikkusele enne muuseumi avamist küllalt tundmatud, erandiks oli „Mona Lisa“. Viimase juures hindab Morgenstern küll portreeteritu rahulikku poosi, tema näos peegelduv loomus jätab teda külmemaks. Seoses Leonardo õpilase Bernardino Luiniga

teeb Morgenstern muuseumis kaks ettevaatlikku atribueerimise katset, mis hiljem on kinnitust leidnud.

Ülejäänud 16. sajandi kunstnike kohta on märkmed napimad. Mitmedki neist olid saksa kunstikirjanduses kuni F. Schlegeli maalikirjeldusteni tundmatud nimed. Valdavalt kiidusõnu leiavad veneetslaste Palma Vecchio, Bonifacio de'Pitati ja Giovanni Battista Cima da Conegliano teosed. Sebastiano del Piombo „Püha Agatha märtrisurma“ nägemine paneb aga Morgensterni F. Schlegelile vastu vaidlema: Morgenstern ei pea martüüriumi kujutamist sobivaks teemaks, Schlegel seevastu oli maali esile toonud näitena sellest, kuidas isegi nii võigast stseeni on võimalik kujutada nii, et tulemus on kaunis.

Firenze hilisrenessansi kunstniku Andrea del Sarto puhul pöörab Morgenstern eelkõige tähelepanu tema äratuntavalt erinevale maalilaadile võrreldes teiste kaasaegsetega. Eriti lummas teda „Kristuse ristilt võtmine“, mille väljendusriikastes hästivalitud ilmetes pole midagi liialdatut (erinevalt Correggiost). Firenze maneristidelt näeb Morgenstern Jacopo da Pontormo „Juveliiri portreed“ ja Agnolo Bronzino „Statuetiga mehe portreed“. Morgensternile iseloomulikult võtab ta nende hindamisel aluseks Raffaeli „Julius II portree“, mis oli samuti muuseumis väljas: esimest peab ta Raffaeliga võrreldavaks, teise puhul tõdeb, et tegemist on täiesti erineva käsitlusega.

Bologna akadeemikute ja nende kasvandike renomee oli hakanud 18. sajandi teisel poolel jõudsalt langema ning ka Morgensterni märkmed vihjavad sellele. Juba Johann Joachim Winckelmann oli Carraccisid nimetanud eklektikuteks ning Morgensternigi meelest võis nende töödes võrreldes varasemate kunstnikega näha enam kunstlikkust, konstrueeritust ja äraõpitud. Nii ei pööra Morgenstern, nagu teisedki kaasaegsed, tähelepanu mitte Carraccide akadeemia uuenduslikkusele, vaid hindab neid eelkõige renessansi-meistritega võrreldes.

Lodovico Carracci „Madonna ilmumises Püha Hüatsintusele“ häirib teda sinise taeva ja maali üldisele halli tonaalsuse kontrast. Ka Annibale Carracci „Pietà“ puhul kahetseb ta maalil valitseva halli tooni pärast. Guido Renile heidab ta korduvalt ette vähest põhjalikkust, erandiks on teistest maalidest eristuv „Püha Sebastian“, kuigi seegi pole puudustest vaba – maal ei mõju natuuritruuna, selle varjud on liiga hallikas-rohelised. Domenichino „Püha Hieronymuse armulauda“ vaatleb ta koos Raffaeli „Issanda muutmisega“ ning tõdeb, et kuigi tegemist on suurepärase teosega, on Raffaeli maal isegi enam „kreeka vaimu“, mis taaskord viitab klassitsistliku esteetika mõjuvõimule Morgensterni kunstivaadetes.

Seevastu väga positiivselt on Morgenstern meelestatud Francesco Albani mütoloogiliste stseenidega idülliliste maastike suhtes, mida ta peab poeetilisteks ning mida vaadates meenub J. W. Goethe luuletuski – siin võib tunda rokokooliku sensualismi järelkaja.

Ülejäänud 17. sajandi meistrite kohta jäävad märkmed väga napisõnaliseks. Caravaggio „Kristuse haudapaneku“ kohta nendib ta vaid lühidalt: „Jõuline ja tõepärane“. Kiidusõnu leiab Andrea Sacchi „Püha Romualdi nägemus“, seevastu Pietro da Cortonal, kes kasutab oma loomingus küll Tiziani ja Correggiot, jääb kõrgem saavutamata. Salvator Rosa maal „Tobias ja peaingel Raafael“ näeb Morgenstern „teatud lihtsat suurust“ – meelepärase kirjeldamiseks leiab kasutust klassitsistlik leksika.

Kõrvutades Morgensterni märkmeid 18. sajandi 2. poole ja 19. sajandi alguse kunsti- kirjutusega Lääne-Euroopas, tuleb tõdeda, et üldiselt vaatab Morgenstern Napoleoni Muuseumis itaalia renessanss- ja barokk-kunsti läbi klassitsistliku vaateprisma: domineerivad J. J. Winckelmanni, Anton Raphael Mengsi ja Morgensternile isiklikultki tuttava Johann Heinrich Meyeri mõjutused: seda nii kunstnike eelistamises, hindamiskriteeriumites kui ka sõnavaras. Kohata võib ka Wilhelm Heinse laadis emotsionaalset vaimustumist maalide koloriidist ja tõepärast, seevastu F. Schlegeli seisukohtadele vaidleb Morgenstern pigem vastu.

Oma maalikirjeldustes järgib Morgenstern juba 17. sajandil välja kujunenud traditsiooni, hinnates maali eri parameetrite järgi: joonistus, koloriit, kompositsioon, heletumedus, harmoonia jne. Samas pole need maalikirjeldused klassikalises tähenduses: Morgenstern ei lahka maale üksipulgi läbi, vaid paneb kirja enda jaoks olulisema, et kinnistada sel moel oma visuaalset mälu pilti.

Märkmed annavad aimu Morgensterni varasemast visuaalsest kogemusest ja raamatu- teadmistest ning viitavad põhjalikule süüvimisele ja heale silmamälule. Ta võrdleb Napoleoni Muuseumis asuvaid maale varem nähtud maalide või reprodutseerivate gravüüridega ning kõrvutab kohapeal asuvaid teoseid, kaheldes mitmelgi korral õigustatult autorluses.

Ehkki ekspositsioon oli üles ehitatud koolkondlikul printsiiбил, siis käsikirja tekst seda ei järgi. Küll aga teeb Morgenstern sama koolkonna kunstnike kohta üldisemaid märkusi, võrdleb õpetaja-õpilase teoseid ja viitab (võimalikele) kaudsetele mõjutajatele. Ühtlasi

võib teksti põhjal järeldada, et Morgenstern vaatas maale arenguloolises võtmes, nähes itaalia 16.–17. sajandi maalikunstis nii tõusu, õitsengut kui langust.

Sageli ei pööra Morgenstern maalide kirjeldamisel tähelepanu üksnes kujutatav välisele vormile, vaid üritab ühtlasi tabada selle sisemist loomust. Rahu, siirus, soojus, sügavus jm. Morgensterni poolt hinnatavad omadused vihjavad klassitsistlikule esteetikale omase ilu, tõe ja moraali ühtsele tervikkusele. Romantismi seisukohti pole Morgenstern selleks hetkeks veel omaks võtnud, „inetuse esteetikat“ ta kõrgelt ei hinda, küll aga võib romanti- lisi tendentse aimata tema maastikumaalikäsitluses.

KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS

Arhiiviallikad

Karl Morgensterni isikuarhiiv Tartu Ülikooli Raamatukogu käsikirjade ja haruldaste raamatute kogus (TÜR KHO, F 3):

Mrg LIX, Zur Kunstgeschichte

Mrg LXI, Antiken-Galerie des Museums Napoleon. Paris, 1809.

Mrg LXII, Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande Galerie, dont l'ouverture a eu lieu le 18 germinal an VII, et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne, dont l'exposition a eu lieu le 25 messidor an IX. Paris, s.a.

Mrg LXIII, Bemerkungen über die Gemäldegalerie des Museums Napoleon. Paris, 1809.

Mrg CCC, Reisetagebuch 1808

Mrg CCCIII, Agenda ou tablettes de poche

Mrg CCCIV, Pariser Schreibbuch I

Mrg CCCVI, Paris 1809

Mrg CCCXLII, Bd. 3, l. 166–171. – J. H. Meyeri kirjad K. Morgensternile

Mrg CCCLXII, Bd. 5, l. 239. – H. V. F. Schnorr von Carolsfeldi kiri K. Morgensternile

Mrg CCCXLII, Bd. 17, l. 108–112. – D.-V. Denoni kiri K. Morgensternile

Mrg CCCLXIV, Erste Reise von Dorpat nach St. Petersburg 14/26 Jul.–8/20 Aug. 1804.

Mrg CCCLXV, Handschriftliche Entwurf über Raphaels Verklärung

Mrg DLXIII, Plan zu künftigen Werken von mir

Mrg DLXXXVI, Verzeichnis meiner Beschäftigungen 1788–89

Mrg DLXXXVII, Verzeichnis meiner Beschäftigungen 1789–1792

Mrg DLXXXIX, Meine Beschäftigungen 1792–93

Mrg DXC, Meine Beschäftigungen 1793–96

Mrg DXCI, Meine Beschäftigungen 1796–99

Mrg DXCII, Meine Beschäftigungen 1799–1804

Mrg DXCIII, Meine Beschäftigungen 1805–10
Mrg DCVII, Correspondenz, Bd. 3
Mrg DCVIII, Correspondenz, Bd. 4
Mrg 522, Belege und Notizen für das Museum d. Kais. Univ. zu Dorpat, Bd. 1, 1803–08
Mrg 525, Gemälde und Zeichnungen
Mrg 526, Kupferstichsammlung
Mrg 526a, Verzeichnis der Kupferstichsammlung des Museum der Kunst der Kaiserl. Universität zu Dorpat 1808

Kirjandus

- Barasch, Moshe*. Theories of art, 2: From Winckelmann to Baudelaire. New York-London, 2000.
- Becker, Wolfgang*. Paris und die deutsche Malerei 1750–1840. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 10. München, 1971.
- Beutekunst unter Napoleon: Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803. Katalog-Handbuch zu Ausstellung im Landesmuseum Mainz (25.10.2003–14.3.2004). S. Paas, S. Mertens (Hg.). Mainz, 2003.
- Beyer, Andreas*. Klassik und Romantik: Zwei Enden einer Epoche. → Klassik und Romantik, lk. 9–37.
- Beyrodt, Wolfgang*. Kunstgeschichte als Universitätsfach. → Kunst und Kunsttheorie 1400–1900, lk. 313–333.
- Bickendorf, Gabriele*. Die ersten Überblickswerke zur <Kunstgeschichte>: Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d’Agincourt (1730–1814), Luigi Lanzi (1732–1810), Johann Domenico Fiorillo (1748–1821) und Leopoldo Cicognara (1767–1834). – Klassiker der Kunstgeschichte, 1: Von Winckelmann bis Warburg. U. Pfisterer (Hg.). München, 2007, lk. 29–45.
- Bickendorf, Gabriele*. Schule des Sehens: Die künstlerischen Schulen und der kunsthistorische Blick. – Kunstwerk – Abbild – Buch: Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930. K. Krause, K. Niehr (Hg.). München-Berlin, 2007, lk. 33–52.
- Bjuström, Per*. Physiographic Ideas and National Galleries. – The Genesis of the Art Museum in the 18th Century: Papers given at a symposium in Nationalmuseum

- Stockholm, June 26, 1992, in cooperation with the Royal Academy of Letters, History and Antiquities. P. Bjursröm (ed.) Stockholm, 1993, lk. 28–60.
- Bresc-Bautier, Geneviève.* Dominique-Vivant Denon, premier directeur du Louvre. → Dominique-Vivant Denon, lk. 130–169.
- Büsching, Anton Friedrich.* Entwurf einer Geschichte der zeichnenden schönen Künste. Hamburg, 1781.
- Campbell, Stephen John.* The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este. New Haven, 2006.
- Catalogus Mss. et Bibliothecae Carol Morgenstern Academ. Halens. Gedanens. Dorpatens. Pars I–II. cum supplemento. Dorpati, 1868.
- Chézy, Helmina von.* Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I. B. Savoy (Hg.). Berlin, 2009.
- Chézy, Helmina von.* Unvergessenes: Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Helmina von Chézy. Leipzig, 1858.
- Clemen, Otto.* Die Dorpater Kunstsammlung. – Beiträge zur Deutschen Kulturgeschichte. Berlin, Riga, Leipzig, 1919, lk. 179–182
- Deetz, Maria.* Anschauungen von italienischer Kunst in der deutschen Literatur von Winckelmann bis zur Romantik. Berlin, 1930.
- Dilly, Heinrich.* Was bloß hat Christian Friedrich Prange getan? – Kunst als Wissenschaft. Carl Ludwig Fernow – ein Begründer der Kunstgeschichte. R. Wegner (Hg.). Ästhetik um 1800, 2. Göttingen, 2005, lk. 184–194.
- Dominique-Vivant Denon: L'œil de Napoléon. Paris, 1999.
- Fiorillo, Johann Dominicus.* Geschichte der zeichnenden Künste. Bd. 1. Göttingen, 1798.
- Forsmann, Erik.* Goethezeit: Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses. München-Berlin, 1999.
- Friedrich Maximilain Klinger: Sein Leben und Werke. M. Rieger (Hg.). Bd. 2, Briefbuch. Darmstadt, 1896.
- Gaehetgens, Thomas W.* Das Musée Napoléon und seine Bedeutung für die europäische Kunstgeschichte. → Beutekunst unter Napoleon, lk. 178–186.
- Gaehetgens, Thomas W.* Les visiteurs allemands du musée Napoléon. → Les Vies de Dominique-Vivant Denon, lk. 725–739.
- Goethe, Johann Wolfgang.* Goethes Werke. Bd. 32. Weimar, 1999.

- Goethe, Johann Wolfgang.* Luuletusi. Tallinn, 1968.
- Goethe, Johann Wolfgang.* Nach Falconet und über Falconet. – Aus Goethes Brieftasche. Leipzig, 1776.
- Graham, Jenny.* Inventing van Eyck: the Remaking of an Artist for the Modern Age. Oxford, 2007.
- Hartmann, Rene.* Das Musäum Napoleon [Kommentar und Anmerkungen]. → *H. von Chézy*, Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I, lk. 522–524.
- Hastfer, Helmina von.* Leben und Kunst in Paris seit Napoleon dem Ersten. T. 1–2. Weimar, 1805–06.
- Heineken, Carl Heinrich von.* Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen. Bd. 2. Leipzig, 1769.
- Heinse, Wilhelm.* Ardinghello und die glückseligen Inseln. – Sämtliche Schriften. Bd. 1. Leipzig, 1857.
- Hellermann, Dorothee von.* „Künstlerneid ist nicht auch in Dresden fremd...“ Die Aufzeichnungen Karl Morgensterns zu seinem Aufenthalt in Dresden im Herbst des Jahres 1808. – Jahrbuch der Kunstsammlungen Dresden, 2001, Bd. 29, lk. 75–89.
- Hellermann, Dorothee von.* Weimar und Erfurt im Oktober 1808 – beschrieben von Karl Morgenstern aus Dorpat. Teil 1–2. – Goethe-Jahrbuch, 2004, Bd. 121, lk. 283–303; 2005, Bd. 122, , lk. 302–315.
- Herding, Klaus.* „... Woran meine ganze Seele Wonne gesogen ...“ Das Galerieerlebnis – eine verlorene Dimension der Kunstgeschichte? → Kunst und Kunsttheorie 1400–1900, lk. 257–285.
- Holtzhauer, Helmut.* [Einleitung]. → *J. J. Winckelmann.* 1969, lk. [V]–L.
- Jessen, Karl Detlev.* Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihren Ästhetik. Berlin, 1901.
- Keevallik, Juta, Rein Loodus, Lehti Viiroja.* Tekste kunstist ja arhitektuurist. Kd. 1. Tallinn, 2000.
- Keevallik, Juta.* Karl Morgensterni ja August von Kotzebue Itaalia-reisid ja reisiraamatud. – Eesti kunstikontaktid läbi sajandite. Kd. 1. Tallinn, 1991, lk. 26–49.
- Keevallik, Juta.* Koopia, reproduktsioon, kunstiajalugu. Otto Magnus von Stackelberg ja Karl Morgenstern. – Meistriteoste lummus. Koopia 19. sajandil. T.-M. Kreem (koost.) (Eesti Kunstimuseumi toimetised, 1). Tallinn, 2007, lk. 77–98.

- Keevallik, Juta.* Kunstikogumine Eestis 19. sajandil. Kunstiteadus Eestis 19. sajandil. Tallinn, 1993.
- Kiis, Sirje.* K. Morgensterni töödest. – Teadusliku Raamatukogu töid, 3. Tartu Ülikooli Toimetised, vihik 262. Tartu, 1970.
- Klassik und Romantik. A. Beyer (Hg.). Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 6. Darmstadt [etc.], 2006.
- Kohlschmidt, Werner.* Form und Innerlichkeit: Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik. Bern, 1955.
- Kotzebue, August von.* Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804. Berlin, 1805.
- Kotzebue, August von.* Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Neapel und Rom. Bd. 1–3. Berlin, 1805.
- Kukk, Inge.* Karl Morgensterni kunstikogu [ettekanne konverentsil *Ammendamatu Morgenstern* 31. augustil 1995 Tartu Ülikooli Raamatukogus]. Kättesaadav URL: <http://www.utlib.ee/ee/konverentsid/1995/inge.html> [25.06.2010].
- Kukk, Inge.* Koopiad, reproduktsioonid, originaalid. Tartu ülikooli kunstikogu kujunemisest. – Meistriteoste lummus. Koopia 19. sajandil. T.-M. Kreem (Koost.) (Eesti Kunstimuuseumi toimetised, 1). Tallinn, 2007, lk. 99–117.
- Kukk, Inge.* Kunstireisid ja kunsti kogumine Karl Morgensterni ajal. – Tartu Ülikooli Ajaloo küsimusi XXXVI. Tartu, 2007, lk. 90–102.
- Kunst und Kunsttheorie 1400–1900. Vorträge gehalten anlässlich des 22. Wolfenbütteler Symposions „Kunstgeschichte von Vasari bis Winckelmann“ vom 1.–5.12.1987 und des 24. Wolfenbütteler Symposions „Kunstgeschichte seit Winckelmann“ vom 27.11.–1.12.1988). P. Ganz, M. Gosebruch [etc.] (Hg.). Wiesbaden, 1991.
- Landon, Charles-Paul.* Annales du Musée et de l’Ecole Moderne des Beaux-Arts. T. 1–42. Paris, 1800–22.
- Lanzi, Luigi.* The History of Painting in Italy: The schools of Bologna, Ferrara, Genoa, and Piedmont. Vol. 5. London, 1828.
- Lepajõe, Marju.* Karl Morgenstern über die humanistischen Wissenschaften. – Innere und äussere Integration der Altertumswissenschaften: Konferenz zur 200. Wiederkehr der Gründung des Seminarium Philologicum Halense durch Friedrich August Wolf am 15.10.1787 (Wissenschaftliche Beiträge 1989/36). Halle, 1989, lk. 122–127.

- Locher, Hubert.* Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750–1950. München, 2001.
- Le Masne de Chermont, Isabelle.* La publication des „Notices“ du musée Napoléon. → Dominique-Vivant Denon, lk. 160–161.
- McClellan, Andrew.* Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris. Berkeley, Calif. [etc.], 1999.
- Mengs, Anton Raphael.* Hinterlassene Werke. C. F. Prange (Hg.). Bd. 1–3. Halle, 1786.
- Mercklin, Ludwig.* Karl Morgenstern: Gedächtnisrede... Dorpat, 1853.
- Meyer, Johann Heinrich.* Beyträge zur Geschichte der neuern bildenden Kunst. – Horen, 1795, St. 9, lk. 11–29.
- Meyer, Johann Heinrich.* Kleine Schriften zur Kunst. Heilbronn, 1886.
- Meyer, Johann Heinrich.* Mantua im Jahre 1795. – Propyläen, 1800, Bd. 3, H. 2, lk. 3–66.
- Meyer, Johann Heinrich.* Masaccio. – Propyläen, 1800, Bd. 3, H. 1, lk. 3–52
- Morgenstern, Karl.* Anna Amalia, verw. Herzogin von Sachsen Weimar, gemalt von Ang. Kauffmann. – Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste, 1802, Bd. LXVI, lk. 173–175.
- Morgenstern, Karl.* Correggio's Nacht in der Königl. Gallerie zu Dresden. 1798 und 1808. – Bibliothek der redenden und bildenden Künste. Bd. 8. Leipzig, 1811, lk. 247–254.
- Morgenstern, Karl.* David's Sabinerinnen. – Bibliothek der redenden und bildenden Künste, 1811. Bd. 8, lk. 8–17.
- Morgenstern, Karl.* Flaxman's und Piroli's Kupferwerk zu Dante's Divina Comedia. – Der Neue Teutsche Merkur, 1798, Bd. 1, lk. 305–310.
- Morgenstern, Karl.* Gemäldesammlung im Pallast Doria zu Rom. – Kunstblatt, 1816, Nr. 20; 1817, Nr. 3 & 4.
- Morgenstern, Karl.* Hotel des Invalides zu Paris 1809. – Zeitung für Literatur und Kunst, 1812, Nr. 7, lk. 26–28.
- Morgenstern, Karl.* Ist das Erhabene mit dem Schönen in Einem Gegenstande vereinbar? – Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste, 1796, Bd. LVII, lk. 41–50.
- Morgenstern, Karl.* Johann Winckelmann: Eine Rede... Leipzig, 1805.
- Morgenstern, Karl.* Katholischer Gottesdienst in Paris 1809. – Zeitung für Literatur und Kunst, 1812, Nr. 8, lk. 31–32.

- Morgenstern, Karl.* L'Institut de France, im April 1809... – Morgenblatt, 1811, Nr. 169–171, S. 673, 679, 682; Hormayrs Archiv, 1811, Nr. 108–109, lk. 460–464.
- Morgenstern, Karl.* Lucrezia, ein Oelgemälde von Joh. Dom. Fiorillo, beschrieben. – Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste, 1798, Bd. LXI, lk. 157–162.
- Morgenstern, Karl.* Rafael's Cecilia in der Gemäldegalerie des Musée Napoléon. – Dörptische Beyträge für Freunde der Philosophie, Litteratur und Kunst, 1813, lk. 116–126.
- Morgenstern, Karl.* Rafael's Madonna dell'Impannata. – Dörptische Beyträge für Freunde der Philosophie, Litteratur und Kunst, 1813, lk. 127–132.
- Morgenstern, Karl.* Rafaels Marie in der Galerie zu Dresden. – Der Neue Teutsche Merkur, 1798, Bd. 3, lk. 240–249.
- Morgenstern, Karl.* Reise in Italien im Jahre 1809. Bd. 1–3. Dorpat-Leipzig, 1811–13.
- Morgenstern, Karl.* Ueber den Dresdner Künstler Franz Gareis. – Der Neue Teutsche Merkur, 1799, Bd. 2, lk. 256–260.
- Morgenstern, Karl.* Ueber den Pastelmaler Daniel Caffé. – Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, 1800, Bd. LXIV, lk. 155–158.
- Morgenstern, Karl.* Über einige Gemälde. Dorpat, 1805.
- Morgenstern, Karl.* Über Rafael Santio's Verklärung. Dorpat-Leipzig, 1822.
- Neumann, Wilhelm.* Eine vergessene Kunstsammlung. – Revaler Beobachter, 1894, 3. Mai
- Neumann, Wilhelm.* Aus baltischen Gemäldesammlungen. – Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig, 1900, lk. 274–275.
- Nurk, Tiina.* Karl Morgensterni kunstialased kirjutised. – Tartu Ülikooli ajaloo küsimusi, 13. Tartu, 1983, lk. 22–32.
- Nurk, Tiina.* Karl Morgensterni reisimälestusi Prantsusmaalt 1809. aastal [ettekanne konverentsil *Ammendamatu Morgenstern* 31. augustil 1995 Tartu Ülikooli Raamatu-kogus]. Kättesaadav URL: <http://www.utlib.ee/ee/konverentsid/1995/nurk.html> [25.06.2010]
- Prange, Christian Friedrich.* Entwurf einer Akademie der bildenden Künste. Bd. 1–2. Halle, 1778.
- Preti Hamard, Monica.* L'exposition des "écoles primitives" au Louvre → Dominique-Vivant Denon, lk. 226–253.

- Raid, Niina.* K. Morgensterni tegevus Tartus kunstiteoste kogujana ja kunsti mõistmise levitajana. – Teadusliku Raamatukogu töid, 3. Tartu Ülikooli Toimetised, 262. Tartu, 1970, lk. 61–70.
- Rand, Mare.* Goethe Weimar Tartus. – Goethe Tartus. Konverentsi „Goethe Tartus“ (1999) ettekanded. Tartu, 2000, lk. 166–193.
- Rosenberg, Pierre.* Les vies de Denon. → Dominique-Vivant Denon, lk. 19–25.
- Rosenberg, Raphael.* Von Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt. – Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 58, Heft 5. Berlin-München, 1995, lk. 301–306.
- Savoy, Bénédicte.* Erzwungerer Kulturtransfer – Die französische Beschlagnahmung von Kunstwerken in Deutschland 1794–1815. → Beutekunst unter Napoleon, lk. 137–144.
- Schlegel, Friedrich.* Nachricht von den Gemälden in Paris. – Europa, 1803, Bd. 1, T. 1, lk. 108–157.
- Schlegel, Friedrich.* Zweiter Nachtrag alter Gemälde. – Europa, 1805, Bd. 2, H. 2, lk. 1–41.
- Schlegel, Friedrich.* The aesthetic and miscellaneous works. London, 1860.
- Schönwälder, Jürgen.* Ideal und Character: Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800. München, 1995.
- Sierstropff, Kaspar Heinrich von.* Bemerkungen auf einer Reise durch die Niederlande nach Paris, größtentheils in Beziehung auf Gemälde und Kunstgegenstände. T. 1–2. Hamburg, 1804.
- Speler, Ralf-Torsten.* Academia Halensis – die Musteruniversität der Aufklärung und ihre historischen Sammlungen. – Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert: Kunstausbildung der Akademien, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität. Ruhpolding, 2005, lk. 219–224.
- Sulzer, Johann Georg.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste: Schönheit. Kättesaadav URL: <http://www.textlog.de/2960.html> [25.06.2010].
- Süss, Wilhelm.* Karl Morgenstern (1770–1852): Ein kulturhistorischer Versuch. – Acta et Commentationes Universitatis Tartuensis (Dorpatensis). B 16,2; 19,2. Dorpat, 1929–30.
- Šahhovskaja, Tatjana.* Karl Morgensterni teadusplaanid ja tegelikkus [ettekanne konverentsil *Ammendamatu Morgenstern* 31. augustil 1995 Tartu Ülikooli

Raamatukogus]. Kättesaadav URL: <http://www.utlib.ee/ee/konverentsid/1995/sahh.html>
[25.06.2010]

Trautwein, Robert. Geschichte der Kunstbetrachtung: Von der Norm zur Freiheit des Blicks. Köln, 1997.

Vasari, Giorgio. Lives of the Artists. Vol. 1–3. London, 1993.

Les Vies de Dominique-Vivant Denon. Actes du colloque, Paris, musée du Louvre, 1999.
Paris, 2001.

Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802–1815). T. 1–2. – Notes et Documents des musées de France, 32. Paris, 1999.

Winckelmann, Johann Joachim. Werke. C. L. Fernow [etc.] (Hg.). Bd. 1–12. Dresden 1808–24.

Winckelmann, Johann Joachim. Werke. Berlin-Weimar, 1969.

Столович, Леонид. О программе курса эстетики Карла Моргенштерна. – Труды по философии. Ученые записки Тартуского государственного университета, 731. Тарту, 1958, lk. 237–243.

GEMÄLDEGALERIE DES MUSÉE NAPOLÉON DURCH DIE AUGEN KARL MORGENSTERNS IM JAHRE 1809

Zusammenfassung

Die Magisterarbeit befasst sich mit dem in der Universitätsbibliothek Tartu zu bewahrenden Manuskript „Bemerkungen über die Gemäldegalerie des Museums Napoleon von Karl Morgenstern“. Der Verfasser Professor Karl Morgenstern (1770–1852) hat eine bedeutende Position in der Kunstgeschichte Estlands: er hat zur Lehre von Ästhetik, Archäologie und Kunstgeschichte an der Universität Tartu/Dorpat den Grund gelegt, unter seiner Leitung wurde 1803 das erste Museum im heutigen Estland – das Kunstmuseum der Universität Tartu – begründet. Lebenslang hat Morgenstern kürzere oder längere Reisen unternommen, in denen Kunstbetrachtungen, -gespräche und -erwerb oft sein Hauptthema war. 1809 weilte Morgenstern mehrere Monate in Paris. Da befand sich das Musée Napoléon, das damals die reichhaltigsten Sammlungen in Europa besaß. Das zu erforschende Manuskript enthält die Betrachtungen dieser Galerie und der darin 1809 ausgestellten italienischen Kunstwerke aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Das Interesse für Kunst und Kunstsammeln hatte Morgenstern von seinem Vater Friedrich Simon Morgenstern (1727–1782) geerbt. Schon als Schüler der Magdeburger Domschule fing er mit dem Zeichenunterricht an und legte den Grund zu seiner Kunstsammlung.

Von 1788 bis 1794 studierte Morgenstern an der Universität Halle und arbeitete nachher bis 1798 daselbst. Eingeschrieben als cultor philosophiae widmete er sich vor allem dem Studium der altklassischen Philologie, Philosophie und Ästhetik, aber nahm bereits im ersten Studienjahr auch die Zeichenstunden und besuchte im zweiten Jahr die Vorlesungen zur Kunstgeschichte. Sein Lehrer in der Kunstgeschichte und dem praktischen Zeichnen war Professor Christian Friedrich Prange (1756–1836) – einer der ersten Pädagogen der Geschichte der Kunst.

Die Sommerferien seiner Studien- und Professorenjahre vor der Tartuer Periode verbrachte Morgenstern überwiegend auf Reisen. Er besuchte Leipzig, Weimar, Dessau, Braunschweig, Jena, Dresden, im Jahre 1797 auch Kassel, Göttingen und Frankfurt am Main. Ein wichtiges Ziel seiner Reisen war das Kennenlernen der örtlichen Kunstschatze. Im Laufe von etwa zehn Jahren besuchte er die meisten wichtigen Kunstsammlungen Deutschlands, von den Privatsammlungen der Leipziger Stadtbürger bis zu den reichlichen Schatzkammern in Dresden. Nachdem er sich 1802 nach Tartu begab, wurde St. Petersburg mit seinen zahlreichen Kunstsammlungen zu einem neuen Reiseziel.

Die auf den Reisen gesammelten Kunsterlebnisse begann Morgenstern bald in deutschen Zeitschriften zu veröffentlichen. Als eine selbständige Publikation erschien 1805 in Tartu das Büchlein „Über einige Gemälde“. Die ersten Gemäldebeschreibungen erschienen 1798 infolge seiner Reise nach Dresden und in die Städte am Rhein. Schon damals gestalteten sich die zwei Grundlinien seiner Kunstschriften: er stellt dem Publikum neuere Kunstwerke vor, oft verbunden mit seinen persönlichen Bekanntschaften in der Künstlerwelt, andererseits entflammt er sich im Geist des Klassizismus für das Schaffen der Künstler der italienischen Renaissance, besonders Raffaels.

1808 begann Morgenstern die langersehnte Reise nach Italien. Weil eine große Anzahl der wichtigsten italienischen Kunstwerke durch die Napoleonische Italien-Kampagne 1796 bis 1798 nach Paris verschleppt worden war, begab sich Morgenstern auf seinen Weg nach Italien über Paris, wo er sich fünf Monate aufhielt.

Im Jahre 1793 wurde im Schloss Louvre das öffentliche Kunstmuseum eröffnet, wo neben den Sammlungen Französischer Könige die im Zuge der Französischen Revolution von Adel und Kirche requirierten Schätze ausgestellt waren. Die Sammlungen wurden infolge der Koalitionskriege durch die aus Italien und den Niederlanden eroberten Meisterwerke vergrößert. 1802 wurde Dominique-Vivant Denon (1747–1825) zum Generaldirektor des Museums ernannt, seit dem nächsten Jahr trug das Museum den Namen des Ersten Konsuls – das Musée Napoléon. Denons Ziel war “das schönste Museum der Welt” zu erschaffen, das die Kunstgeschichte des gesamten Europa vermittelte. Dieses Ziel wurde bei weiterem Erwerb befolgt. Die neue ständige Ausstellung der Gemäldegalerie wurde chronologisch nach verschiedenen Schulen aufgebaut.

Als Morgenstern im Januar 1809 in Paris eintraf, waren in der Gemäldegalerie des Museums – in Grande Galerie – die üblichen Renovierungsarbeiten im Gang. Deshalb

wurde ihm die mehr gründliche Kunstbetrachtung erst einige Monate später ermöglicht. Zu dieser Zeit waren da nur Werke der italienischen Meister des 16. bis 17. Jahrhundert aufgestellt worden. Dementsprechend behandelt Morgenstern in seinen Aufzeichnungen diesen Teil der ständig entwickelnden Exposition.

Die Gemälde des Museums waren Morgenstern im Großen und Ganzen schon früher bekannt: im Manuskript verweist er mehrmals auf die Schriften Friedrich Schlegels (1772–1829) und Helmina von Chézys (1783–1856). Die Nachrichten vom Museum hatte er durch Zeitschriften, Reiseberichte und Reiseführer wie auch Reproduktionsstichwerke erreicht. An Ort und Stelle nahm Morgenstern Beziehungen mit dem Direktor D.-V. Denon, dem Konservator der Antikensammlung Ennio Quirino Visconti (1751–1818) und dem Generalsekretär Athanase Lavallée (1768–1818) auf. Seit den ersten Tagen in Paris kommunizierte Morgenstern mit mehreren Künstlern, wie die Brüder Ferdinand (1785–1741) und Heinrich Olivier (1783–1848). Die nachmaligen Nazarenen studierten und kopierten damals die Gemälde der Alten Meister im Musée Napoléon.

Als die älteste selbständige Gruppe sind im Manuskript Morgensterns die am Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts arbeiteten Künstler wie Pietro Perugino, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna u.a. zu betrachten. Am Ende des 18. Jahrhunderts war das Interesse für sie beträchtlich gewachsen, als man in ihren Werken den Vorlauf der Hochrenaissance sah. Morgenstern vergleicht ihre Werke in der historischen Perspektive mit einander sowie mit den der nachmaligen Künstler und findet in den Werken der „älteren Schule“ „mehr Natur, Einfaches und Gemütliches“. Vergleichend Perugino mit seinem Schüler Raffael sieht er in dem Werke des Ersten noch Härte und Trockenheit. Betrachtend „Sacra Conversazione“ von Bellini bemerkt Morgenstern, dass obwohl das Gemälde reichlich und festlich ist, gibt es da „doch nicht ganz so eine Innigkeit“ wie bei Perugino. In der „Kreuzigung“ von Andrea Mantegna sieht er die Spuren einer neuen Etappe in der Entwicklung der Malerei: der Vordergrund ist noch zeichnerisch ausgeführt, im Hintergrund erkennt man schon die Kenntnis von Zentral- und Luftperspektive.

Lebenslang stand Raffael als ein Künstler der Hochrenaissance dem Herzen Morgensterns nah. Im Laufe eines Vierteljahrhunderts behandelte er das Schaffen Raffaels in mehreren Beiträgen. In Paris sah er vom berühmten Urbinaten oder damals ihm

zugeschrieben über 20 Werke. Zwei längere Gemäldebeschreibungen hat Morgenstern später publiziert, in unserem Manuskript sind die Notizen darüber ganz fragmentarisch.

Correggio's Werke betrachtend zieht Morgenstern mehrfach einen Vergleich zu den Gemälden, die er früher in der Gemäldegalerie zu Dresden gesehen hat. Im Allgemeinen lobt er die harmonische Kolorit, Anmut und Herzlichkeit des Künstlers. Eine Ausnahme bildet die „Beweinung Christi“, deren grimassenartige Gesichter ihm missfallen.

Das Schaffen Tizians wurde während der Sturm-und-Drang-Zeit besonders geachtet. Auch Morgenstern schätzt seine Farbe und Wahrheit hoch, ist aber mehr reserviert, wenn die Naturtreue zu viel vom Ideal abweicht.

Die aus den königlichen Sammlungen stammenden Gemälde von Leonardo da Vinci waren der Öffentlichkeit vor der Eröffnung des Museums ganz unbekannt, eine Ausnahme bildete nur „Mona Lisa“. Bei diesem Gemälde imponiert Morgenstern die ruhige Stellung der Hände, aber gegen die sich aus dem Gesicht widerspiegelnde Natur der Porträtierten bleibt Morgenstern gleichgültig. Er macht vorsichtige Versuche zwei Museumsbilder dem Schüler Leonardos, Bernardino Luini zuzuschreiben, heute sind diese Attribuierungen allgemeingültig.

Andere Künstler des 16. Jahrhunderts behandelt Morgenstern nur flüchtig. Mehrere von ihnen waren in deutscher Kunstforschung bis Fr. Schlegel völlig unbekannt. Überwiegend gelobt werden die Venezianer Palma Vecchio, Bonifacio de'Pitati und Giovanni Battista Cima da Conegliano. „Martyrium der heiligen Agatha“ von Sebastiano del Piombo zwingt Morgenstern Fr. Schlegel zu widersprechen. Er findet das Martyrium kein geeignetes Thema zum Malen. Schlegel hatte aber das Gemälde als ein gutes Beispiel hervorgehoben, wie eine unheimliche Szene so darzustellen, damit das Resultat herrlich scheint.

Beim Florentiner Maler der Spätrenaissance Andrea del Sarto weist Morgenstern vor allem auf seine erkennbar unterschiedliche Malart im Vergleich zu seinen Zeitgenossen hin. Besonders verzaubert ihn die „Kreuzabnahme Christi“, in deren ausdrucksvollen und gut gewählten Mienen er nichts Übertriebenes findet (im Gegensatz zu Correggio). Von den Florentiner Manieristen sieht Morgenstern in Louvre das „Bildnis eines Juweliers“ von Jacopo da Pontormo und das „Bildnis eines jungen Bildhauers“ von Agnolo Bronzino. Typisch für Morgenstern ist, dass er die Gemälde im Vergleich zum „Porträt Papst Julius II.“ von Raffael einschätzt, das ebenso im Museum aufgestellt war. Er hält das Erste für

vergleichbar mit Raffael, bei dem Anderen gibt er zu, dass es sich um eine völlig unterschiedliche Fassung handelt.

Das Renommee der Akademiker zu Bologna und deren Zöglinge hatte seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusehends zu sinken begonnen, auch Morgensterns Aufzeichnungen weisen darauf hin. Schon Johann Joachim Winckelmann bezeichnete die Carraccis als Eklektiker, Morgensterns Meinung nach konnte man in ihren Werken im Vergleich zu den früheren Malern „mehr Kunst, Zusammengesetztes und Einstudiertes“ sehen. Wie seine Zeitgenossen wendet auch Morgenstern keine Aufmerksamkeit auf die Neuerungen der Akademie von Carraccis, sondern beurteilt sie vor allem im Vergleich zu den Renaissancemeistern.

Bei der „Marienerscheinung des Heiligen Hyazinth“ von Lodovico Carracci stört ihn der Kontrast zwischen dem blauen Himmel und der allgemein grauen Tonalität des Bildes. Auch bei der „Pietà“ von Annibale Carracci bedauert er den herrschenden grauen Ton des Bildes. Guido Reni macht er wegen seiner geringen Gründlichkeit mehrmals Vorwürfe, eine Ausnahme bildet das sich von anderen Gemälden unterscheidende „Heiliger Sebastian“, obgleich auch das nicht frei von Fehlern ist – das Gemälde wirkt nicht naturtreu, die Schatten sind zu gräulich-grün. Die „Kommunion des Heiligen Hieronymus“ von Domenichino besichtigt er gemeinsam mit der „Transfiguration“ Raffaels. Obwohl es sich um ein herrliches Werk handelt, spürt er im Gemälde Raffaels mehr „griechischen Geist“. Das deutet wiederum auf die Wirkungskraft der klassizistischen Ästhetik in Morgensterns Kunstanschauungen hin.

Den idyllischen Landschaften mit mythologischen Szenen von Francesco Albani gegenüber ist Morgenstern dagegen sehr positiv gestimmt. Die Gemälde wirken poetisch und bei der Betrachtung fällt ihm sogar ein Gedicht Goethes ein – hier ist der Widerhall des Rokoko-Sensualismus zu spüren.

Die anderen Künstler des 17. Jahrhunderts werden ganz knapp behandelt: bei der „Grablegung Christi“ von Caravaggio konstatiert er nur kurz: „Von großer Kraft und Wahrheit.“ Die „Vision des Heiligen Romuald“ von Andrea Sacchi findet seine Anerkennung, aber in Pietro da Cortona, der sich in seinen Gemälden an die Vorlagen von Correggio und Tizian anlehnte, „erscheint höheres nicht“. In Salvator Rosas „Tobias und Erzengel Raphael“ sieht Morgenstern „eine gewisse Großheit“ – für Beschreibung des Angenehmen wird klassizistisches Wortgut benutzt.

Beim Vergleich der Aufzeichnungen Karl Morgensterns mit den Kunstbetrachtungen in Europa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und Anfang des 19. Jahrhunderts muss man konstatieren, dass Morgenstern die italienische Renaissance- und Barockkunst im Musée Napoléon im Großen und Ganzen durch einen klassizistischen Gesichtspunkt sieht: vorherrschend sind Einflüsse von J. J. Winckelmann, Anton Raphael Mengs und von zum persönlichen Bekanntenkreis Morgensterns gehörenden Johann Heinrich Meyer: das sowohl bei Vorziehung von Künstlern, in Bewertungskriterien als auch in Wortschatz. Man kann auch emotionale Begeisterung über das Kolorit und die Wahrhaftigkeit der Gemälde im Stil von Wilhelm Heinse treffen, dagegen werden gegen Gesichtspunkte Fr. Schlegels eher Einwände erhoben.

In seinen Bildbeschreibungen befolgt Morgenstern die schon im 17. Jahrhundert ausgebildete Tradition, das Gemälde nach verschiedenen Parametern zu beurteilen: Zeichnung, Kolorit, Komposition, Helldunkel, Harmonie usw. Zugleich sind das keine Gemäldebeschreibungen im klassischen Sinne. Morgenstern geht nicht auf Einzelheiten ein, sondern schreibt das Wichtigste für sich auf, um auf diese Weise sein visuelles Gedächtnisbild zu fixieren.

Morgensterns Notizen geben uns eine Vorstellung von seiner früheren visuellen Erfahrung und seinen vielseitigen Bücherkenntnissen, sowie weisen auf die inhaltliche Vertiefungsfähigkeit und das bewunderungswürdige Augengedächtnis hin. Er vergleicht die Gemälde im Musée Napoléon mit den früher gesehenen Bildern oder reproduzierenden Kupferstichen und stellt die Museumsgemälde einander gegenüber. So manches Mal zweifelt er mit Recht an Autorschaft.

Obwohl die Exposition nach verschiedenen Schulen aufgebaut worden war, befolgt der Manuskripttext dieses Prinzip nicht. Wohl aber macht Morgenstern über die Künstler einer und derselben Schule allgemeine Aufzeichnungen, vergleicht die Werke von Lehrern/Schülern und weist auf eventuelle bzw. indirekte Beeinflussungen hin. Zugleich kann man aus dem Text schließen, dass Morgenstern die Bilder in ihrer Entwicklungsgeschichte beobachtete und in der italienischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts sowohl den Aufstieg als auch die Blütezeit und den Niedergang sah.

Oft wendet Morgenstern bei der Gemäldebeschreibung die Aufmerksamkeit nicht nur der äußeren Form des Dargestellten zu, sondern versucht gleichzeitig seine innere Natur zu

fassen. Ruhe, Offenheit, Wärme, Tiefe und andere von Morgenstern geschätzte Eigenschaften weisen auf die der klassizistischen Ästhetik eigenen einheitlichen Vollständigkeit von Schönheit, Wahrheit und Moral hin. Bis zu dieser Zeit hat Morgenstern die Gesichtspunkte des Romantismus noch nicht bekannt, „Ästhetik der Hässlichkeit“ schätzt er nicht hoch, wohl sind aber in seinen Landschaftsbehandlungen romantische Tendenzen zu ahnen.