

Forfatter: Oehlenschläger, Adam

Titel: Poetiske Skrifter IV

Citation: Oehlenschläger, Adam: "Poetiske Skrifter IV", i Oehlenschläger, Adam: *Poetiske Skrifter IV*, udg. af H. TOPSØE-JENSEN , 1926-1930, s. XXX. Onlineudgave fra Arkiv for Dansk Litteratur: <https://tekster.kb.dk/text/adl-texts-oehl04val-shoot-idm140153725146048.pdf> (tilgået 24. april 2024)

Anvendt udgave: Poetiske Skrifter IV

»Correggio«, den sidste af de store Tragedier fra Udenlandsrejsen, indtager allerede ved sit Emne en Særstilling. Oehlenschläger havde før skildret nordiske Konger og Helte. Nu vender han Blikket mod Syden; den ydre Slagtummel afløses af de indre Kampe; Hovedpersonen er en ukrigerisk Kunstner. Men Prologen indskærper os, at det tragiske lige saavel kan træffes i det stille, tilsyneladende fredelige Husliv som i Historiens store Opgør. Vendt mod Hakons, Palnatokes og Axels Heroisme hedder det, xxxi at ikke blot den, der lærer os at dø, er en Helt, men ogsaa den, som lærer os at leve.

Dette betydningsfulde Værk, hvori Digteren søger at forklare og begrunde sin egen Kunstnerstype, har en længere Tilblivelseshistorie end nogen anden af Tragedierne. I Dresden havde Oehlenschläger modtaget de første Indtryk af Correggios Kunst; her saa han »Natten«, det berømte Billede af Kristi Fødsel, og Kopien af den bodfærdige Magdalene. I Paris læste han hans Levned i Vasaris Kunstnerbiografier, og Legenden om Correggios Død under den tunge Pengesæk satte straks hans Fantasi i Bevægelse. Midt under Arbejdet paa »Palnatoke« skrev han til Ørsted (1. Marts 1807): »Jeg har et herligt Sujet til en Tragoedie; Planen er færdig i Hovedet, og jeg tænker snart at begynde derpaa«. Et vigtigt Brev til Goethe fra Maj samme Aar gaar dybere ind paa Emnet. Idéen til Scenerne med Mikel Angelo og Giulio Romano staar allerede tydeligt for Digteren. Hensigten med det nye Værk, fortæller han, skal ikke blot være at fremstille den tragiske Konflikt, hvori Kunstneren staar til det almene Liv, men tillige at skildre Modsætningen mellem akademisk Lavsaand, Partigængereri og den impotente Kunstdiskussion paa den ene Side og den glade, godlidende produktive Kunstnerkarakter paa den anden. Altsaa samme Modsætning, som Oehlenschläger i sit Hjerte fandt mellem sig og Brødrene Schlegel.

Andre Planer - »Axel og Valborg« bl. a. - kom hindrende i Vejen. Oehlenschläger glemte imidlertid ikke sit Kunstnerdrama, med besluttede at vente med Udarbejdelsen, til han kom til Italien, hvor de rette Omgivelser vilde skabe den rette Stemning.

xxxii

1. Marts 1809 forlod han Coppet, og paa Nedrejsen til Rom fik »Correggio«-Planerne nyt Liv. Indvielsen til det nye Værk fik han under Correggios Kuppel i Parmas Domkirke; i sin tyske Dagbog noterede han følgende Bøn, der viser hans Ærefrygt for Kunsten og hans religiøse Tro paa dens Mission: »Lad mig blive en god Digter, kære Gud! Du har skabt mit Hjerte for Kunsten, og den er den eneste Kikkert, som lader mig skue Dig. Lad mig leve i mine Værker efter Døden som denne gode, livsfriske Correggio, saa at jeg som han, naar jeg er Støv, endnu kan henrive og begejstre mangt ungdommeligt Hjerte!« Og den endelige Beslutning blev taget i Palazzo ducale i Modena, foran en Fresko over Kaminen, som sagdes at være et Ungdomsarbejde af Correggio (Beskrivelsen af den stemmer ikke ganske overens med noget bevaret Værk af Kunstneren). Her ser man en Engel byde Jesusbarnet en Skaal med Kirsebær, som det spiser paa sin Moders Skød. »Havde Correggio end Intet andet malet af dette Slags, saa var det allerede nok til at give hans Forhold i mit Sørgepil til Kone og Barn historisk Sandhed.«

I April kom han til Rom. Han følte sig hurtigt hjemme i den dansk-tyske Kunstnerkreds, hvor Thorvaldsen indtog Forsædet; dens faglige Drøftelser maa være kommet Tragediens Kunstdiskussion tilgode. I den hedeste Sommertid flyttede han med en Del af Vennerne til Grotta ferrata. Begge Steder arbejdede han flittigt paa sin »Correggio«.

Medens Oehlenschläger i Paris havde følt og digtet som Nordbo, er han Kosmopolit i sit nye Drama. Han kom ligefra det internationale Digterhof xxxiii paa Coppet; hans Omgang i Rom var væsentlig tysk; selv hans Rejsedagbog er forfattet paa Tysk. Han følte sig som Europæer, vilde have et større Publikum i Tale, og derfor blev ogsaa »Correggio« digtet paa et fremmed Sprog. Til Ørsted meldte han den 20. August 1809 fra Rom, at den nye Tragedie var færdig; den skulde vise Tyskerne, hvad han kunde give i deres Tungemaal, naar han ikke i Forvejen (som ved Oversættelserne af »Aladdin«, »Hakon Jarl« og »Palnatoke«) var bundet af en dansk Originaltekst. Dog beder han Ørsted om ikke at fremhæve dette for stærkt hjemme. »Der kunde muligt nogle Patrioter være saa dumpatriotiske, at det lagdes mig til Last«. Med Henblik paa den kommende danske Udgave fortsætter han: »Stykket er skrevet i begge Sprog, kan Du sige, hvis der skulde tales derom, paa Tydsk og Dansk, ligesom de nye Almanaker.«

Her har vi altsaa Forklaringen paa, at »Correggio« i sproglig Henseende ikke kan maale sig med de tidligere Værker. Allerede Samtiden - Provst Fr. Schmidt - klagede over den tunge Diktion og den ukorrekte Versbehandling; »man kunde fristes til at anse Stykket for en Oversættelse, hvilket det da vel ogsaa endelig er«. At denne Oversættelse i Enkeltheder er lykkedes fortrinligt, udelukker ikke, at den paa en lang Række Punkter (se herom Noterne!) kun meget klodset gengiver Originalen. Og selv om den tyske Tekst viser Fremskridt i Beherskelsen af Sproget i Sammenligning med »Aladdin«-Oversættelsen, saa var og blev det dog et fremmed Sprog for Digteren, hvori han aldrig kunde opnaa samme Virkninger som i sit Modersmaal.

xxxiv

Fra en senere Tids Synspunkt kan det altsaa kun beklages, at Værket digtedes paa Tysk. Men Oehlenschläger selv havde den Tilfredsstillelse, da det i 1816 udkom i Tyskland, at det vakte større Opsigt dér end noget af hans tidligere Arbejder. Det gav endda Stødet til Fremkomsten af en helt ny Skuespiltype: Kunstnerdramerne; baade Van Dyck og Raffael, Dürer og Ostade blev bragt paa Scenen, indtil Tieck satte en

Stopper for hele Genren i sin udførlige og skarpe, men lærerige og interessante Anmeldelse af »Correggio«.

Tieck bebrejder Oehlenschläger meget stærkt, at hans Maler kun har det berømte Navn fælles med den store Renæssancemester, »den lykkeligste, den overgivneste, den overmodigste af alle dødelige«. Correggios Kunst burde have givet Digteren en Forestilling om hans Væsens høje Sikkerhed og hans Fantasis legende Munterhed. Oehlenschläger havde i Modsætning til sin tyske Digterven ikke megen Forstand paa Kunst, selv om den rent indholdsmæssigt kunde optage og inspirere ham. Han er da sikkert heller ikke kommet til at interessere sig for Correggio gennem hans Værker. Et Par Anekdoter om hans Liv har sat Fantasi i Bevægelse; det har ikke været hans Hensigt at give et tro Portræt af »Natten«s Maler - han havde ingen kunsthistoriske Aspirationer - men med Correggio som Udgangspunkt at skrive et Drama om en Kunstners Kampe og om Kunstens Kaar. Hans beundrede Mønster var Goethes Digterdrama om Tasso, der heller ikke tilstræber historisk Korrekthed i Skildringen af den halvt sindssyge Renæssancepoet og hans Omgivelser. Og i Goethes Ungdomsdigtning har han xxxv med Udbytte studeret den lille Trilogi »Kunstlers Erdewallen, Vergötterung und Apotheose«, som djærvt og usentimentalt skildrer Kunstnerens Kamp mod økonomiske Vanskeligheder, mod manglende Forstaaelse og smaalig Kritik - og dernæst Eftertidens sene Beundring for den, hvem Samtiden kun havde Sultekaar, men ingen Paaskønnelse tilovers for.

Hvad Goethe havde digtet, var netop det samme, som Oehlenschläger med Bevægelse læste i Vasaris 85nde Biografi, iøvrigt en af de tyndeste og upaalideligste i den berømte Samling. Ganske flygtigt tegnes her Correggios beskedne, vennesele Karakter og de trykkende Omstændigheder, han levede under. Vasari skildrer ham (uhistorisk) som Autodidakten og fremhæver hans Mesterskab i Koloriten, medens han i Tegningen ikke opfyldte Kunstens strængeste Fordringer. Dernæst opregner han hans Hovedværker og fortæller Legenden om hans Død: den arme Kunstner maatte slæbe en Sæk med 60 Scudi i Kobberpenge fra Parma til Correggio, overanstrengte og forkølede sig paa Vejen og døde kort efter i sit Hjem af en hidsig Feber. Oehlenschlägers lidt massive Fantasi og hans borgerlige Sentimentalitet har ikke kunnet staa for dette folkelige Symbol paa Kunstneren, der bogstaveligt segner under Byrden af sine økonomiske Besværligheder. Scenen med Sækken er Nøglen til *den ydre Handling* i den nye Tragedie.

Men der var endnu en Historie i Omløb om Correggio, som Vasari ikke kendte; den kan kun føres tilbage til det 17. Aarhundredes Slutning. I Bologna skal Correggio foran Raffaels »Hellige Cæcilia« have xxxvi udraabt: *Anch' io sono pittore* - ogsaa jeg er Maler! Denne tilsyneladende saa selvbevidste Ytring har Oehlenschläger aandfuldt og dybsindigt tydet som Gennembruddet hos en søgende Kunstner, der - stillet overfor det højeste - endelig naar til Visheden om sine Evner og til Troen paa sig selv og sin Kunst. Anekdoten er blevet den frugtbare Kærne for Tragediens ulige værdifuldere *indre Handling*. Saaledes fører allerede Digterens Kilder os ind til Dramaets Idé og forklarer dets Komposition.

I sin Anmeldelse kaldte Baggesen »Correggio« et Læredigt, en æstetisk Afhandling. Der er noget om det. Den principielle Diskussion indtager en større Plads her end i Oehlenschlägers øvrige Skrifter. Det er, som om han her ved Afslutningen af den største og frugtbareste Periode af sit Digterliv vender sig tilbage for at forklare og forsvare sin Opfattelse af Kunsten. I Tragedien samler Digteren sin Opmærksomhed om fire Spørgsmaal, der skiftevis belyses, efterhaanden som Handlingen skrider frem. Kunstnerens Forhold til Omverdenen og til sin egen Kunst er de to vigtigste. Men dertil kommer Forsvaret for en bestemt Kunstnertype, bag hvilken man aner Digteren selv, og endelig Forherligelsen af Kunstens Magt og Storhed. Handlingen er gennemført med den tætte Koncentration i Tiden, som udmærker Tragedierne fra Udenlandsreisen. De tre første Akter spiller uden Ophold omkring Middagstid i Correggio; samme Aften staa Kunstneren med sit Billede i Ottavios Sal i Parma (fjerde Akt), og inden Daggy tager han døende Afsked med Kone og Barn i Skoven ved Eremitens Hytte (femte Akt).

Kunstnerens Forhold til Omverdenen er givet i xxxvii lidt traditionelle Variationer over det kendte Tema: »Hvor mangen stor Mand, tænkte jeg, siden forgudet, men miskendt af sin Samtid, har ikke anstrængt sig for sit Udkomme, og slæbt sig ihjel paa den knappe Løn?« Saaledes stilles den fattige, upraktiske Antonio, som tilmed ikke taaler stærke Sindsbevægelser ovenpaa sin farlige Sygdom, straks da Stykket begynder overfor Verdens Kynisme og Ondskab i Adelsmanden Ottavio og Værten Battistas Skikkelser. Den sidste forfølger ham med sit uforstilte Had. Den første interesserer sig ikke, som den arme Maler tror, for hans Kunst, men i høj Grad for hans Kone og tilføjer ham en dødelig Fornærmelse med sit ligesaa ærekrænkende som utrolige Forslag om at arrangere en ægteskabelig Trekant (den besynderligste Figur og det ubegribeligste Optrin i Oehlenschlägers samlede dramatiske Produktion!). Correggios Menneskelighed trædes brutalt under Fod; hans rige Kunst lønnes af Verdens Ondskab med den tunge Sæk Kobberpenge, som han slæber sig tildøde under - netop i det Øjeblik, da Paaskønnelsen endelig begynder at vise sig. Meget mere levende er den nydelige Skildring af Antonio som Ægtemand og Far: Konflikten mellem hans Pligt til at skaffe Familien Brødet og hans indre Kald som Kunstner, der trods Mismod og Tvivl bestandig holder ham fast, eller af Hustruens blinde Tillid og trofaste Hengivenhed. Men Digteren har været lidt for rørt over sin Helt; det mærkes især i Dødsscenen med den sentimentale Afsked med Hustruen og den lille Giovanni.

Oehlenschläger har skildret sin Correggio som en ren Martyr i Kampen for den borgerlige Eksistens; xxxviii han er for god til denne Verden; hans Modstandere er uvidende og lumpne Personer. Medfølelsen med Mester Antons triste Skæbne løber i de sidste Akter ud i den rene Sentimentalitet; Digteren plæderer med en

saadan Iver sin Klient's Sag, at alle Omstændigheder, ogsaa de mest urimelige, kritikløst tages med. Tieck dyede sig ikke for at drille ham: Hvorfor gaar Correggio dog ikke hen og faar de Penge vekslet? Eller, hvis det er for sent at komme til Vekselereren, hvorfor lejer han saa ikke en Drager til at slæbe Sækken? Han tilføjer vittigt: »Mein Erstaunen über diese unerhörte Einfalt übersteigt mein Bedauern seines Untergangs.«

Heldigvis er Stykket andet og mere end dette. Det stiller ikke blot Kunstneren i Relation til Omgivelserne, men det lader os faa Indblik i de Kampe, der staar i hans egen Sjæl. Correggio gennemgaar en virkelig Udvikling i Tragedien. I Ly af den dramatiske Kunsts ældgamle Privilegier har Digteren i faa og store Scener sammentrængt Aars Oplevelser og sjælelige Erfaringer. I kort Begreb skildres her et helt Kunstnerliv.

Først kommer den umiddelbare Periode. Kunstneren skaber, fordi han ikke kan andet - uden at reflektere over sin Kunst. Han lever et rent Planteliv. Men saa kommer Kritiken ind i hans fredelige Tilværelse; den møder ham baade med den knusende Dom og med den beundrende Hyldest. Og Kritiken tvinger til Selvransagelse; han stilles overfor det fundamentale Problem: Er jeg Kunstner, eller er jeg det ikke? - I de to Akter, der indeholder Correggios Møde med de to store Mestres, som tilintetgør hans fredelige Idyl, træder Oehlenschlägers xxxix Storhed baade som Dramatiker og som Psykologisk overbevisende frem. Navnlig er den gennemførte Parallelisme i de afgørende Optrin: Mikel Angelos strænge tekniske Dom og Giulio Romanos sympatiske Forstaaelse af frisk og stor Virkning. Og det er sikkert med Urette, at man har bebrejdet Digteren, at han ikke i et nyt Møde mellem Correggio og Mikel Angelo lod den sidste tage sine haarde Ord i sig igen. Han har taktfuldt sparet Titanen for en pinlig Scene, og han har opnaaet en knappere, men fuldt saa stærk Virkning ved at lade Mesterens store Ring, som saa frygteligt havde fortalt Antonio, hvem den formentlige Farver var, erstatte et stort nyt Optrin, som Tegnet paa den absolute Oprejsning og Anerkendelse.

Correggio har vaklet mellem Tvivl og Tro. Saa giver Mødet med den store Kunst i Ottavios Billedsal ham den rette Maalestok i Hænde. Han har lært at skønne, at vurdere; han ved nu, hvor han selv staar, og hvad han formaar. Problemet: Kunstner eller Fusker? eksisterer ikke mere for ham. Han kan med Sandhed udbryde: Ogsaa jeg er Maler! Først nu er han moden til at bekræftes som Mester, og Dramaets Modsætning mellem den ydre og den indre Handling tilspidnes i den stort tænkte, men slet udførte fjerde Akt, der bringer Mennesket den dybeste Ydmygelse, Kunstneren den højeste Hæder.

I den Kunstnertype, Oehlenschläger har fremstillet i Correggio, har han ført et varmt og begejstret Forsvar for sine egne Idealer. Gennem Eneboeren Silvestro bekender han sig aabent til Jorden, Sansernes Verden - med Brodden rettet mod den blodfattige Romantik:

XL

En Kunstner elsker Jorden; thi han elsker,
Som et elskværdigt Barn, det Sandselige.
Han stræber ofte vel, saa kiæk som Ørnen,
At stige over Field og Sky til Himlen;
Men ei dog ud af denne varme Luft,
Solstraalens Bad, den lette Silfes Næring.
Det ligger i Naturen; Livet maa
Jo elske Livet. Først den sølvgraa Alder
Seer uden Gysen i det øde Dyb.

Og »Aladdin«-Tanken er paa en lidt farlig Maade ført videre. Correggio, det selvlærte, harmoniske Naturgeni, ses i Modsætning til den akademiske Skoleuddannelse, selv hvor den er parret med Smag og Talent som hos Giulio Romano. Geniet, hedder det med et uforsigtigt Paradoks, gror ikke i et Drivhus, men maa vokse vildt. Men samtidig hævdes Typens Selvstændighed og Værd overfor det storestrænge Geni, der bevidst øver sin Kunst. Det er Digterens Revolte mod Goetheklassicismen - han har selv ved en Bemærkning i sit »Levnet« bekræftet den naturlige Formodning, at han med Mikel Angelo har tænkt paa sin store Mester i Weimar. Correggio finder ved Synet af Mikel Angelos Mediceergravmæle, at det er »stort og skønt, dog dødt og sorgfuldt«. Mod *den store Stil* sættes den brogede Munterhed, mod »det Strængt bestemte, Lige« det blidt afrundede. Samtidig med, at Correggio-Oehlenschläger bøjer sig dybt for Mikel Angelo-Goethe - det fremhæves eftertrykkeligt, at her staar det ufuldkomment skolede Geni overfor den strængt øvede Mester - hævder han alligevel, beskeden, men sikker i sin Sag, *sin* Plads i Kunstens store Rige. Opgøret er saa levende, fordi det er dybt personligt. Dette mærkes ikke mindst, hvor Digteren understreger, at den store xli Kunstner ogsaa maa være det gode Menneske. Stykkets mest betegnende Sentens lyder saaledes:

Hiertets Godhed er det kiæreste i Kunsten, som i Livet.

Til sidst hæver Tragedien sig til en romantisk Forherligelse af Kunstens Storhed og Magt, dobbelt grell paa Baggrund af Kunstnerens Elendighed og Ulykke. Sidste Akt er, hvad Tysken kalder »Tod und Verklärung« - Kunstens Sejr, Kunstnerens Undergang. Naar Eneboeren begejstret kaldte Kunsten »den skønne Bro Regnbuen, som forbinder Jorden med den hvalte Himmel,« saa ser vi til sidst denne Regnbue lyse over den døende Antonio: det er Farverne, der kalder deres Mester bort fra dette Livs Elendighed til en højere Verden

hisset. Og samtidig har hans Kunst betvunget Røvernes Mordlyst, reddet hans bitreste Fjendes Søn fra den visse Død, ført ham selv tryk gennem truende Farer, og bragt den gamle forhærdede Forbryder Battista til Vanviddets Rand af Fortvivlelse og Anger. Ogsaa Correggio falder som en Sejrherr - som Palnatoke og Axel gør det.

Men Demonstrationen af denne kunstneriske Trosbekendelse tager i den Grad Magten fra Digteren, at de to sidste Akter kun er en dialogiseret Allegori, ikke noget virkeligt Drama. Det hele opløses i Tableauer og Monologer. Medens der i de tre første Akter forekommer fem Monologer, er Tallet i de to sidste steget til ni, hvoraf alene de seks i fjerde Akt, og deres Omfang vokser mere og mere, jo længere Stykket skrider frem. Fra Tankens Side er Tragedien konsekvent nok gennemført - det gaar ikke an, som Heiberg og Tieck har foreslaaet det, at skære XLII de to sidste Akter væk, selv om de i dramatisk og teknisk Henseende er haabløse, og selv om deres digteriske Værdi heller ikke er stor. Dette gælder navnlig den fjerde; Correggios Møde med den store Kunst er blevet en naiv Museumsakt, hvor han, som Tieck siger, fryder sig som et Barn over de smukke Billeder - og netop ikke som en stor Maler! Sidste Akt indeholder dog mellem meget kunstigt og uinspireret (Lauretta-Scenen) saa dejlige Enkeltheder som Correggios store Regnbuemonolog.

Helt anderledes forholder det sig med de tre første Akter, som altid har været regnet mellem Perlerne i Oehlenschlägers Digtning. De repræsenterer en Genre, som Digteren selv træffende har kaldt *den tragiske Idyl*, og som han senere med Held har dyrket i fine Smaastykker som »Ærlighed varer længst« og »Den lille Hyrdedreng«. Disse første tre Akter er et virkeligt Drama, udspillet mellem levende Karakterer, mod hvilke stive allegoriske Dukker som Coelestina og den bodfærdige Røver Valentino tager sig besynderligt ud. Især har Skildringen af de tre store Malere fængslet Oehlenschläger.

Correggio selv er, som vi allerede har set, den passive Helt i Modsætning til Krigere som Hakon og Palnatoke. Han er en Fredens Mand; afviser saaledes Tanken om en Duel med sin Fornærmer. Oehlenschläger karakteriserer ham med et af sine Yndlingsord: Correggio er *venlig* (hvilket akkurat er en Nuance finere end det, Digteren paa sine gamle Dage med Sympati kaldte for et *skikkeligt* Menneske). Den store Kunstner er et rigtigt Hjertemenneske; rørende i sin Kærlighed til Hustru og Barn, godtroende overfor Verden, naiv og barnlig, mild og munter. Ved sin XLIII Nøjsomhed og sin gode Samvittighed er han Indbegrebet af alle borgerlige Dyder, som Axel var det af de ridderlige. Og da han er et inderligt godt Menneske og selv ved det, er der et Stykke af en Farisæer i ham, som naar han anstiller Betragtninger over Raffaels Privatliv. Denne lidt sødlige Figur er imidlertid saa levende tegnet med en Række fine og hjertelige lagttagelser, at man virkelig tror paa ham. Han er Stemningsmennesket frem for nogen anden af Oehlenschlägers Helte; hans Sind er i en stadig Bølgen. Begeistret, livlig, helt slagfærdig kan han være, og selv om han hurtigt taber Modet - han synker fuldstændig sammen under Mikel Angelos Tordentale - saa lader alligevel, og dette er saa morsomt og saa nydeligt gjort, hans lette og lyse Sind sig ikke i det lange Løb hæmme. Trods alle alvorlige og bedrøvede Forsætter kræver Kunstnernaturen sin Ret; den strenge Dom *kan* ikke være den endelige, Optimisten i ham kan ikke give tabt. Overordentlig smukt er det skildret, hvorledes han med Iver søger at hævde den store Autoritets fordømmende Anskuelse overfor Giulio Romano, samtidig med at han begærligt aabner sit saarede Hjerte for den rige Anerkendelse, der møder ham lige saa uventet nu, som den strenge Kritik gjorde det før. Det er ogsaa værd at lægge Mærke til, at Sentimentaliteten først i Stykkets sidste Halvdel tager rigtig Fart, indtil den kulminerer i Dødsscenen.

For at give en »medicinsk« Forklaring paa det triste Optrin med Sækken har Oehlenschläger tildigtet en fysisk Skrøbelighed hos sin Maler. For tre Maaneder siden har han haft en pludselig Blodstyrting; han taaler derfor hverken store Sindsbevægelser XLIV eller store Anstrengelser, og Døgnets oprivende sjælelige Oplevelser har saaledes allerede bidraget deres til at svække hans Natur, inden Battista lægger Kobberbyrden paa hans Skuldre. Trods Digterens Protester kan man ikke se bort fra det Element af en Sygehistorie i Stykket, som fik en Mand ved Førsteopførelsen til at forme følgende klassiske Replik: »Men Herregud! hvor kan det nu fornøje Publikum at see en fattig Maler gaae der og *hive* et heelt Stykke igennem?« Han fandt Meningsfæller i Goethe og i Tieck, der til Oehlenschlägers Harme haardnakket kaldte Correggio for »svindsottig«.

Oehlenschläger har selv gentagne Gange søgt at bortfortolke denne Side af Correggios Væsen og har flere Steder, bl. a. i et interessant Brev til Skuespiller N. P. Nielsen, fremhævet, at Fremstilleren skal lægge Hovedvægten paa Antonios naive Munterhed, raske Selvfølelse og kraftige, patetiske Begejstring. Meget betegnende er denne Passus i »En Reise«, som saa udmærket giver en Forestilling om Digterens mundtlige Ivrigheid i Argumentationen; man hører ham ligefrem tale sig op efterhaanden. Den godlidende Boghandler Perthes var kommet for Skade at nævne, at Correggio døde af Blodstyrting:

»Jeg gjorde ham opmærksom paa at det var en Misforstaaelse, at betragte Correggio som et sygeligt Væsen; at han tvertimod er munter, livfuld, naiv og virksom hele Stykket igennem; at han kun trængte til Ro og Opmuntring, og at det var Mangelen af disse, og Følger af Skiæbnen og hans Fienders Lumpenheder, som berøvede ham Livet. Derved overes igjen det næsten lægte Saar, til en øjebliklig, pludseligdræbende Blodsudgydelse, hvilken XLV ethvert tragisk Dolkestik paa en lignende Maade foraarsager. Flau Sygelighed, sagde jeg, kan ingen hade meer end jeg, men lader os vel tage os iagt for at falde til den modsatte Yderlighed, og ikke med uvenlig Kritik lukke vort Bryst for den ægte Menneskefølelse.«

Overfor den naive Correggio staar den noble, humane Giulio Romano og den vældige Mikel Angelo. Giulio Romano, det fine Skoletalent, er smukt og hjerteligt tegnet som den urbane og ædle Natur med det slebne og fornemme Væsen. Beskeden, men med rolig Følelse af sit eget Værd, har han Evnen til at forstaa og beundre og Myndighed til at fælde en Dom. I Forholdet til sin geniale Rejsefælle er han ærbødig, men alligevel frimodig; han er Diplomat og dog Følelsesmenneske. Han repræsenterer Oehlenschlägers egen Opfattelse, naar han varmt forsvarer de menneskelige Værdier i Kunsten, hvad der indbragte ham denne ufortjente Skose af Baggesen, at »han (skjøndt Mester selv i Konsten) taler uophørlig Dilettantens Sprog.«

Mikel Angelo er tegnet *con amore* og malet med den brede Pensel. Naar Correggios Kendingsord er *venlig*, er Mikel Angelos *dygtig*, en af de vidtfækkende og meget sigende Goethe-Gloser, som ogsaa Oehlenschläger forstod at vurdere. Hans Optræden er imponerende. Han er Geniet, som forener den højeste Indsigt med den rigeste kunstneriske Evne; hans rastløse Aand omfatter alt. Men han stiller de strængeste Krav til sig selv; hans Skaben er præget af haardt, gigantisk Arbejde, en Jættekamp med vældige Problemer. Han er Ildaanden, mere Titan end Gud, han mangler Mildhed og Ro. Hans XLVI strænge Følelse af Saglighed er udtrykt i det stolte Svar paa den forfærdede Antonius Spørgsmaal om, hvem han er: »en som veed det!«

Men Digteren har skildret Geniet i Hverdagsklæderne, fri for al ydre Positur; det menneskelige i den store Mand er stærkt fremhævet, uden at han dog har forgrebet sig paa det monumentale og det imposante i Skikkelsen. Mikel Angelo udtrykker sig paa Goethes djærve Vis, som Oehlenschläger beundrede, naar han sammenlignede den med Hofmændenes smidige galante Tunge og Retorens højtravende Talemaader. Og han har Thorvaldsens Kunstner- og Borgerstolthed over for Aristokraterne. Hans Væsen er kantet og uslebent; han er grov og hidsig; hans stolte Selvfølelse bruser let over, men den afbalanceres til Gengæld af hans barske Humør. Det fordømte Uheld med Vognen, der har spoleret hans gode Lune, farver hans Syn paa Mennesker og Forhold i den gode By Correggio; den ulykkelige Maler, der vover at modsige ham, faar hele hans vældige Vredes Uvejr over sig. Men bag den lidenskabelige Strængighed fornemmes den store ærlige Naturs Trang til at øve Ret og bøde paa en begaaet Uret. Og uden at spolere sin Figur har Digteren forstaaet at vise, at Ildaanden dog samtidig er den godmodige Bjørn. I Scenen med Barnet, som Tieck beundrede, smelter den liflige oehlenschlägerske Varme selve Titanens barske Trods.

For Mikel Angelos Skyld vender man Gang paa Gang tilbage til Oehlenschlägers saa skrøbelige og dog saa rige Kunstnerdrama. Han har aldrig senere formaaet at skabe en saa mangfoldig og saa imponerende Skikkelse. Sammen med den uforlignelige XLVII Morgiane er det hans prægtigste Forsøg i den store Humor.