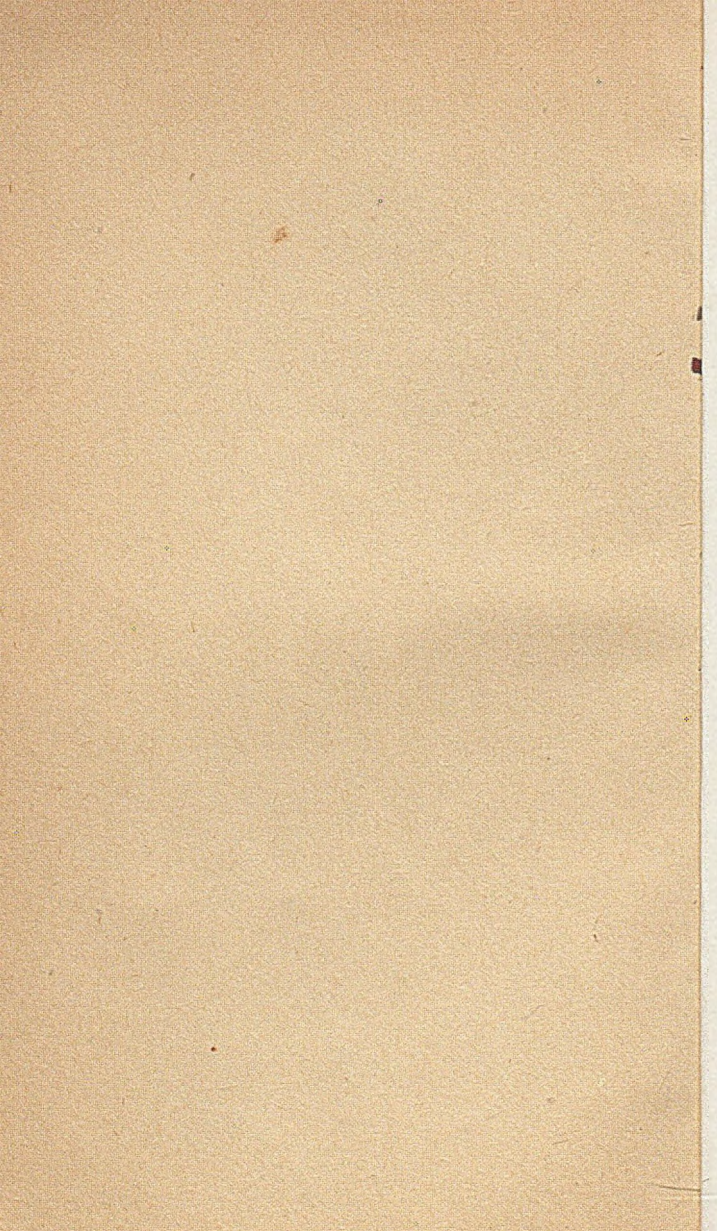


A decorative border surrounds the central text. It features a repeating pattern of stylized floral and geometric motifs. At the top and bottom, there are horizontal bands with central floral designs and circular motifs. The sides are decorated with vertical bands of stylized leaves and circular motifs. The entire design is rendered in a light, embossed style on a textured, light-colored background.

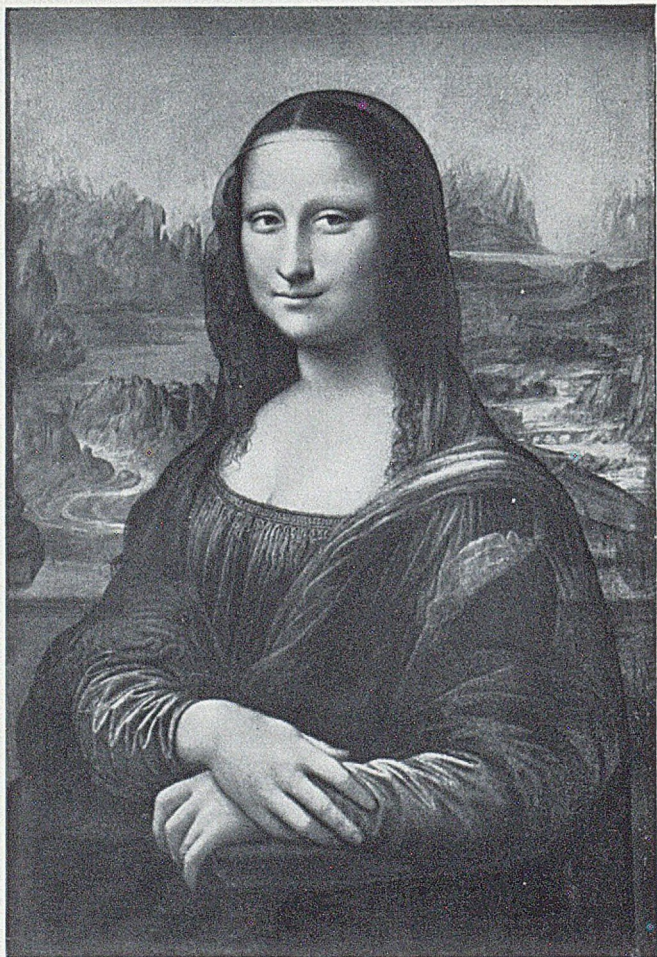
ITALIENI-  
SCHE  
KUNST-  
WERKE



PRINTED BY  
WILLIAM BENTLEY  
LONDON

*DLB*

SAMMLUNG DIETERICH  
HERAUSGEBER: RUDOLF MARX  
BAND 105



1. Lionardo da Vinci: Mona Lisa

ITALIENISCHE KUNSTWERKE  
IN MEISTERBESCHREIBUNGEN

---

*Ausgewählt und erläutert*

von

WILHELM WAETZOLDT

---

*Mit 25 Bildtafeln*



IN DER

DIETERICH'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG

ZU LEIPZIG

10992

183/5

44.-



S. 24962



7.03 (091)

Einbandentwurf: H. Hußmann

Gedruckt in der Offizin Poeschel & Trepte · Leipzig

---

---

## INHALT

<i>Vorbemerkung</i> .....	vii
<i>Der Torso des Belvedere</i> .....	1
Johann Joachim Winckelmann 3 – Wilhelm Heinse 10 – Schiller 13 – Jacob Burckhardt 15	
<i>Der Dom zu Mailand</i> .....	17
Wilhelm Heinse 19 – Goethe 21 – Friedrich von Stendhal 22 – Hans Christian Andersen 24 – Jacob Burckhardt 26 – Hippolyte Taine 31	
<i>Lionardo: Mona Lisa</i> .....	33
Giorgio Vasari 35 – Wilhelm Wackenroder 38 – Fried- rich Schlegel 39 – George Moore 41 – Walter Pater 41	
<i>Lionardo: Das Abendmahl</i> .....	47
Giorgio Vasari 49 – Goethe 51 – Pierre Paul Prudhon 59 – Friedrich von Stendhal 60 – Jacob Burckhardt 66	
<i>Botticelli: Die Ausgestoßene</i> .....	71
Emile Zola 71 – Adolfo Venturi 75 – Ernst Steinmann 78	
<i>Raffael: Die heilige Cäcilia</i> .....	80
Giorgio Vasari 82 – Charles de Brosses 85 – Wilhelm Heinse 87 – Goethe 89 – Herder 91 – Friedrich Schlegel 93 – Percy Bysshe Shelley 95 – Erwin Speckter 96 – Hippolyte Taine 102 – Carl Justi 104 – Wilibald Gurlitt 106 – Heinrich Wölfflin 107	
<i>Raffael: Die Sixtinische Madonna</i> .....	109
Johann Joachim Winckelmann 110 – C. H. von Hei- necken 112 – August Wilhelm Schlegel 115 – Henrich Steffens 123 – Heinrich von Kleist 124 – Philipp Otto Runge 124 – Franz Grillparzer 125 – Carl Gustav Carus 127 – Alfred Rethel 148 – Herman Grimm 152	



<i>Andrea del Sarto: Tanz der Salome</i> .....	156
Charles Algernon Swinburne 158 – Heinrich Wölfflin 163	
<i>Guido Reni: Beatrice Cenci</i> .....	164
Hippolyte Taine 165 – Emile Montégut 166 – Percy Bysshe Shelley 167	
<i>Guido Reni: Die Himmelfahrt Mariae</i> .....	177
Wilhelm Heinse 178 – Georg Forster 182	
<i>Vittore Carpaccio: Der Traum der heiligen Ursula</i> .....	184
John Ruskin 186 – Gabriele d'Annunzio 190	
<i>Tizian: Die Assunta</i> .....	191
Théophile Gautier 193 – Jacob Burckhardt 198	
<i>Tintoretto: Die Hochzeit zu Kana</i> .....	199
John Ruskin 201 – Henry Thode 205	
<i>Michelangelo: Das Jüngste Gericht</i> .....	208
Ascanio Condivi 211 – Giorgio Vasari 214 – François Raguenet 215 – Charles de Brosses 219 – Karl Philipp Moritz 221 – Eugène Delacroix 224 – Jacob Burckhardt 227 – Alexandre Dumas d. Ä. 230 – Herman Grimm 234 – Carl Justi 238	
<i>Bartolomeo Ammanati: Der Neptunsbrunnen</i> ...	240
Hippolyte Taine 242 – Bartolomeo Ammanati 244	
<i>Lorenzo Bernini: Die Verückung der heiligen Theresa</i> .....	246
Theresa de Jesus 248 – Luigi Scaramuccia 249 – Filippo Baldinucci 249 – Charles de Brosses 250 – Friedrich von Stendhal 251 – Jacob Burckhardt 252 – Hippolyte Taine 252 – Emile Zola 254	
<i>Der Petersplatz zu Rom</i> .....	255
Carlo Fontana 257 – Karl Philipp Moritz 259 – Fried- rich von Stendhal 262 – Hippolyte Taine 264	
<i>Nachwort</i> .....	265
<i>Verzeichnis der Schriftsteller</i> .....	266
<i>Verzeichnis der Abbildungen</i> .....	267

---

---

## VORBEMERKUNG

Die Sehnsucht nach Kunstwerken höchsten Ranges und zeitloser Geltung ist elementar. Sie bricht gerade dann durch, wenn alle äußeren Umstände der stillen Betrachtung ungünstig zu sein scheinen. Zu keiner Zeit entbehrt man die Museen so, als dann, wenn sie geschlossen sind.

Einer der Orte, wo sich die Geister Europas gefunden haben und – wieder finden werden, ist: zu Füßen der großen Kunstwerke. Eine kleine Auswahl von Meisterbeschreibungen italienischer Kunstwerke vereinigt dieses Buch. Es ergänzt die 1940 in der gleichen Sammlung erschienenen, von mir herausgegebenen »Deutschen Kunstwerke, beschrieben von deutschen Dichtern«.

Wieder sind mannigfache Arten von Bildbeschreibungen vertreten: vom Aphorismus bis zum Aufsatz, von intimen, brieflichen Äußerungen bis zu repräsentativen Veröffentlichungen. Verschiedener Herkunft wie die Beschreibungen sind auch ihre Verfasser: Dichter stehen neben Malern, sogenannte Dilettanten neben Fachleuten der Kunst, Archäologen wechseln mit Kunsthistorikern und Philosophen. Aus meisterlichen Beschreibungen hebt sich die Gestalt der italienischen Kunst in Farbe und Fülle, Hoheit und Anmut – nicht als Forschungsergebnis, sondern als Bild in der Phantasie der Kulturnationen.

Halle a. d. S., Herbst 1941

*Wilhelm Waetzoldt*



## DER TORSO DES BELVEDERE

*Der Torso im atrio quadrato der Vatikanischen Antikensammlungen ist zweimal dem Dunkel entstiegen: Das erstemal, als ihn der Spaten aus italischer Erde hob, das zweitemal, als die deutsche Feder Winckelmanns ihn beschrieb. Im Unterschied zum Laokoon und zum Apoll von Belvedere hat dieser Marmorleib nichts zu erzählen, wohl aber dem viel zu sagen, der die Sprache der Form versteht. Erst Winckelmanns Beschreibung hat den Torso schaubar gemacht und ihn damit dem geistigen Besitzstande Europas eingefügt. —*

*Sechs Jahre, bevor ihn der Dolch eines Mordbuben in Triest traf, hat Winckelmann in einem Briefe aus Rom an einen Jugendfreund (1762) ahnungsvoll die Summe seines Lebens gezogen: »Ich könnte sagen, ich habe bis in das achte Jahr gelebt; dieses ist die Zeit meines Aufenthaltes in Rom und in anderen Städten von Italien. Hier habe ich meine Jugend, die ich theils in der Wildheit, theils in Armut und Kummer verloren, zurückzurufen gesucht, und ich sterbe wenigstens zufriedener, denn ich habe alles, was ich wünschte, erlanget; ja mehr, als ich denken, hoffen und verdienen konnte. Ich bin bei dem größten Kardinal und Enkel von Clemens XI. nicht zu dienen, sondern damit mein Herr sagen könne, daß ich ihm angehöre... Ich schätze mich also für einen von den seltenen Menschen in der Welt, welche völlig zufrieden sind und nichts zu verlangen übrig haben. Suche*

einen anderen, welcher dieses von Herzen sagen kann! . . . Meine vorige Geschichte nehme ich kurz zusammen. In Seehausen war ich achthalb Jahre, als Corrector an der dasigen Schule. Bibliothekarius des Herrn Grafen von Büнау bin ich eben so lang gewesen, und ein Jahr lebte ich in Dresden vor meiner Reise. . . Meine größte Arbeit ist bisher die Geschichte der Kunst des Altertums, sonderlich der Bildhauerei gewesen, welche diesen Winter gedruckt wird. . . Dieses ist das Leben und die Wunder Johann Winckelmanns, zu Stendal in der Altmark zu Anfang des 1718. Jahres geboren.« –

Drei Jahre vor diesem Brief hat Winckelmann den sogenannten Herkules im Belvedere beschrieben. Der Torso stammt aus dem Besitz der Colonna »in monte Cavallo«. Unter Clemens VII. (1523–24) ist er im Belvedere aufgestellt worden. Seitdem bewundert ihn die Welt. 1536 hat Fichard den Torso gesehen, Heemskerck hat ihn 1538 gezeichnet und von zwei Quellen des 16. Jahrhunderts wird Michelangelos Bewunderung bezeugt. Joachim von Sandrart hat im 17. Jahrhundert die Anekdote erzählt: Der erblindete Michelangelo habe sich nach dem Belvedere fahren lassen, um fühlend die für ihn nicht mehr sichtbare Schönheit des Torso zu genießen. An diese Geschichte klingen die Worte Winckelmanns an: »Künstler befühlen diesen Torso, lassen ihre Hände auf den schönen, schlangenförmigen Windungen sanft hingleiten und rufen: Oh, que cela est beau! Ich habe aber noch von Niemandem das Warum sagen hören« (an Bianconi). Michelangelo – und nach ihm Bernini – witterten in dem spätantiken Bildwerk den verwandten barocken Geist und grüßten aus zeitlicher Ferne das Gegenbild eigenen plastischen Empfindens. In der Gestalt des heiligen Bartholomäus auf Michelangelos Jüngstem Gericht taucht noch einmal die Erinnerung an den Torso des

*Belvedere auf. Nach dem Abguß einer kleinen Kopie bildete sich der englische Maler Hogarth seine berühmte Theorie von der Wellen- oder Schlangenlinie als der Schönheitslinie. 1753 zeigte er in seiner »Analysis of beautie« den Torso neben anatomischen Zeichnungen Dürers. Auf einem Bilde Zoffanys aus der Mitte des 18. Jahrhunderts erscheint der Torso als Lehrmodell im Antikensaal der Akademie in Somerset House. Gespräche zwischen Winckelmann und seinem künstlerischen Freunde Anton Raffael Mengs haben das geistige Erdreich gelockert, aus dem als reife Früchte Winckelmanns Beschreibungen hervorgegangen sind.*

*Von allen Beschreibungen Winckelmanns ist die des Torso die schönste. Sie scheint auch die müheloseste zu sein, und doch hat Winckelmann drei Monate »über das Werk gedacht«, ehe seine Sprache dem Marmorblock ihren belebenden Odem einblies.*

### JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

Ich führe dich zu dem so viel gerühmten und niemals genug gepriesenen Trunk [Torso] eines Herkules; zu einem Werke, welches das schönste in seiner Art, und unter die höchste Hervorbringung der Kunst zu zählen ist, von denen, welche bis auf unsere Zeiten gekommen sind. Wie werde ich dir denselben beschreiben, da er der zierlichsten und der bedeutendsten Teile der Natur beraubt ist! So wie von einer mächtigen Eiche, welche umgehauen und von Zweigen und Ästen entblößt worden, nur der Stamm allein übriggeblieben ist, so gemißhandelt und verstümmelt sitzt das Bild des Helden; Kopf, Brust, Arme und Beine fehlen.

Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts als einen ungeformten Stein sehen lassen: vermagst du aber in

die Geheimnisse der Kunst einzudringen, so wirst du ein Wunder derselben erblicken, wenn du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest. Alsdann wird dir Herkules wie mitten in all seinen Unternehmungen erscheinen, und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar werden.

Da, wo die Dichter aufgehört haben, hat der Künstler angefangen: Jene schweigen, sobald der Held unter die Götter aufgenommen und mit der Göttin der ewigen Jugend ist vermählt worden; dieser aber zeigt uns denselben in einer vergötterten Gestalt und mit einem gleichsam unsterblichen Leibe, welcher dennoch Stärke und Leichtigkeit zu den großen Unternehmungen, die er vollbracht hat, behalten hat.

Ich sehe in den mächtigen Umrissen dieses Leibes die unüberwundene Kraft des Besiegers der gewaltigen Riesen, die sich wider die Götter empörten und in den phlegräischen Feldern von ihm erlegt wurden; und zu gleicher Zeit stellen mir die sanften Züge dieser Umrisse, die das Gebäude des Leibes leicht und gelenksam machen, die geschwinden Wendungen desselben in dem Kampfe mit dem Achelous vor, der mit allen vielförmigen Verwandlungen seinen Händen nicht entgehen konnte.

In jedem Teile dieses Körpers offenbart sich wie in einem Gemälde der ganze Held in einer besonderen Tat, und man sieht, so wie die richtigen Absichten in dem vernünftigen Baue eines Palastes, hier den Gebrauch, zu welcher Tat ein jedes Teil gedient hat.

Ich kann das Wenige, was von der Schulter noch zu sehen ist, nicht betrachten, ohne mich zu erinnern, daß auf ihrer ausgebreiteten Stärke, wie auf zwei Gebirgen, die ganze Last der himmlischen Kreise geruhet. Mit was für einer Großheit wächst die Brust

an, und wie prächtig ist die anhebende Rundung ihres Gewölbes! Eine solche Brust muß diejenige gewesen sein, auf welcher der Riese Antäus und der dreileibige Geryon erdrückt worden. Keine Brust eines drei- und viermal gekrönten olympischen Überwinders, keine Brust eines spartanischen Siegers, von Helden geboren, muß sich so prächtig und erhöht gezeigt haben. Fragt diejenigen, die das Schönste in der Natur der Sterblichen kennen, ob sie eine Seite gesehen haben, die mit der linken Seite zu vergleichen ist. Die Wirkung und Gegenwirkung ihrer Muskeln ist mit einem weislichen Maße von abwechselnder Regung und schneller Kraft wunderwürdig abgewogen, und der Leib mußte durch dieselbe zu allem, was er vollbringen wollen, tüchtig gemacht werden. So wie in einer anhebenden Bewegung des Meers die zuvor stille Fläche in einer lieblichen Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der andern verschlungen und aus derselben wiederum hervorgewälzt wird: ebenso sanft aufgeschwellt und schwebend gezogen, fließt hier eine Muskel in die andere und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebt und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verliert sich in jene, und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen.

Hier möchte ich stillestehen, um andern Betrachtungen Raum zu geben, der Vorstellung ein immerwährendes Bild von dieser Seite einzudrücken; allein die hohen Schönheiten sind hier ohne Grenzen und in einer unzertrennlichen Mitteilung. Was für ein Begriff erwächst zugleich hieher aus den Hüften, deren Festigkeit andeuten kann, daß der Held niemals gewankt und nie sich beugen müssen.

In diesem Augenblick durchfährt mein Geist die entlegensten Gegenden der Welt, durch welche Herkules



gezogen ist, und ich werde bis an die Grenzen seiner Mühseligkeiten und bis an die Denkmale und Säulen, wo sein Fuß ruhte, geführt durch den Anblick der Schenkel von unerschöpflicher Kraft und von einer den Gottheiten eigenen Länge, die den Held durch hundert Länder und Völker bis zur Unsterblichkeit getragen haben. Ich fing an, diese entfernten Züge zu überdenken, da mein Geist zurückgerufen wird durch einen Blick auf seinen Rücken. Ich wurde entzückt, da ich diesen Körper von hinten ansah, so wie ein Mensch, welcher nach Bewunderung des prächtigen Portals an einem Tempel auf die Höhe desselben geführt würde, wo ihn das Gewölbe desselben, welches er nicht überschauen kann, von neuem in Erstaunen setzt.

Ich sehe hier den vornehmsten Bau der Gebeine dieses Leibes, den Ursprung der Muskeln und den Grund ihrer Lage und Bewegung, und dieses alles zeigt sich wie eine von der Höhe der Berge entdeckte Landschaft, über welche die Natur den mannigfaltigen Reichtum ihrer Schönheiten ausgegossen. So wie dessen lustige Höhen sich mit einem sanften Abhang in gesenkte Täler verlieren, dahier sich schmälern und dort erweitern: so mannigfaltig, prächtig und schön erheben sich hier schwellende Hügel von Muskeln, um welche sich oft unmerkliche Tiefen, gleich dem Strome des Mäanders, krümmen, die weniger dem Gesichte als dem Gefühle offenbar werden.

Scheint es unbegreiflich, außer dem Kopfe in einem andern Teile eine denkende Kraft zu legen; so lernt hier, wie die Hand eines schöpferischen Meisters die Materie geistig zu machen vermögend ist. Mich deucht, es bilde mir der Rücken, welcher durch hohe Betrachtungen gekrümmt scheint, ein Haupt, welches mit

einer frohen Erinnerung seiner erstaunenden Taten beschäftigt ist; und indem sich so ein Haupt voll von Majestät und Weisheit vor meinen Augen erhebt, so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder zu bilden; es sammelt sich ein Ausfluß aus dem Gegenwärtigen und wirkt gleichsam eine plötzliche Ergänzung.

Die Macht der Schulter deutet mir an, wie stark die Arme gewesen, die den Löwen auf dem Gebirge Cithäron erwürgt, und mein Auge sucht sich diejenigen zu bilden, die den Cerberus gebunden und weggeführt haben. Seine Schenkel und das Knie geben mir einen Begriff von den Beinen, welche niemals ermüdet und den Hirsch mit ehernen Füßen verfolgt und erreicht haben.

Durch eine geheime Kunst aber wird der Geist durch alle Taten seiner Stärke bis zur Vollkommenheit seiner Seele geführt, und in diesem Stücke ist ein Denkmal derselben, welches ihm kein Dichter, die nur die Stärke seiner Arme besingen, errichtet: der Künstler hat sie übertroffen. Sein Bild des Helden gibt keinem Gedanken von Gewalttätigkeit und ausgelassener Liebe Platz. In der Ruhe und Stille des Körpers offenbart sich der gesetzte große Geist; der Mann, welcher den Dichtern ein Beispiel der Tugend geworden ist, der sich aus Liebe zur Gerechtigkeit den größten Gefährlichkeiten ausgesetzt, der den Ländern Sicherheit und den Einwohnern Ruhe geschafft.

Diese vorzügliche und edle Form einer so vollkommenen Natur ist gleichsam in die Unsterblichkeit eingehüllt, und die Gestalt ist bloß wie ein Gefäß derselben; ein höherer Geist scheint den Raum der sterblichen Teile eingenommen und sich an die Stelle derselben ausgebreitet zu haben. Es ist nicht mehr der Körper,

welcher annoch wider Ungeheuer und Friedensstörer zu streiten hat; es ist derjenige, der auf dem Berge Oetas von den Schlacken der Menschheit gereinigt worden, die sich von dem Ursprunge der Ähnlichkeit des Vaters der Götter abgesondert.

So vollkommen hat weder der geliebte Hyllus noch die zärtliche Jole den Herkules gesehen; so lag er in den Armen der Hebe, der ewigen Jugend, und zog in sich einen unaufhörlichen Einfluß derselben. Von keiner sterblichen Speise und groben Theilen ist sein Leib ernährt; ihn erhält die Speise der Götter, und er scheint nur zu genießen, nicht zu nehmen, und völlig, ohne angefüllt zu sein.

O möchte ich dieses Bild in der Größe und Schönheit sehen, in welcher es sich dem Verstande des Künstlers geoffenbart hat, um nur allein von dem Überreste sagen zu können, was er gedacht hat, und wie ich denken sollte! Mein großes Glück nach dem seinigen würde sein, dieses Werk würdig zu beschreiben. Voller Betrübniß aber bleibe ich stehen; und so wie Psyche anfang die Liebe zu beweinen, nachdem sie dieselbe kennengelernt, so bejammerte ich den unersetzlichen Schaden dieses Herkules, nachdem ich zur Einsicht der Schönheit desselben gelangt bin.

Die Kunst weint zugleich mit mir: denn das Werk, welches sie den größten Erfindungen des Witzes und Nachdenkens entgegensetzen, und durch welches sie noch jetzt ihr Haupt wie in ihren goldenen Zeiten zu der größten Höhe menschlicher Achtung erheben könnte: dieses Werk, welches vielleicht das letzte ist, an welches sie ihre äußerlichen Kräfte gewandt hat, muß sie halb vernichtet und grausam gemißhandelt sehen. Wem wird hier nicht der Verlust so viel hundert anderer Meisterstücke derselben zu Gemüte geführt!

Aber die Kunst, welche uns weiter unterrichten will, ruft uns von diesen traurigen Überlegungen zurück und zeigt uns, wie viel noch aus dem Übriggebliebenen zu lernen ist, und mit was für einem Auge es der Künstler ansehen müsse.

Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste  
(1759)



*Winckelmann ist der Vater der deutschen Bildbeschreibung. Er fand vor eine überalterte, unsinnliche, zähflüssige, ästhetische Sprache, er schuf eine neue Sprache: farbig, bewegt, suggestiv und dabei urban, geeignet, vor der Welt und vor Weltleuten von künstlerischen Dingen zu reden. Diese Sprache ist erarbeitet durch unermüdlige Selbstkritik, durch stetes Verdichten des Ausdrucks. Winckelmann wußte, daß es von seiner Fähigkeit zu beschreiben, von seiner Erlebnisfrische, Schaukraft und bildhellen Klarheit abhing, ob die Menschen die antiken Kunstwerke wieder morgenfrisch zu sehen lernen würden. Über den gelehrten Inhalt seiner Werke, auch über die Deutung des Torso, ist die Altertumswissenschaft vielfach hinweggeschritten, Winckelmanns Sprache aber kann nicht überholt werden, weil sie eine künstlerische Schöpfung ist.*

*Um die Beschreibung der plastischen Form und des Ausdrucks eines heldenhaften Daseins in dieser Form zu verlebendigen, ruft Winckelmann das Gleichnis herbei. Für das aus Stille und Bewegtheit, aus Fließen und Ruhen der Oberfläche gemischte plastische Erlebnis findet er das dynamische Gegenbild im Meere. Der Binnen-deutsche Winckelmann hat das Meer leidenschaftlich geliebt. Seine Asche schlummert – nach Jacob Burckhardts schönen Worten – »hoch über dem Adriatischen Meer, zwischen den Akazienbüschen«. Das Meeres-*

*gleichnis ließe sich aber auch auf Winckelmanns sprachliche Technik anwenden. Seine Beschreibung umspült den Torso wie die Brandungswellen eine Klippe. Bald laufen die Sätze an den Formen des Blockes entlang, bald verschwindet dieser unter dem Wortschwall für kurze Zeit, um dann neugeboren wieder aufzutauchen! –*

*Als Wilhelm Heinse 1780 bis 1783 in Italien reiste, war das Andenken Winckelmanns noch lebendig. Wer sich antiker Kunst näherte, geriet in seinen Zauberkreis. So auch Heinse. Vor den Bildwerken des Belvedere: dem Laokoon, dem Apoll, dem Torso, fühlt er unsichtbar Winckelmann an seiner Seite. Und mit den Schriften des Toten in der Hand sieht und beschreibt Heinse. Er schwankt zwischen Bewunderung und Abneigung, sein Selbstbewußtsein protestiert gegen den Gedanken der Nachahmung, seine Sinnlichkeit gegen die hohe Geistigkeit Winckelmanns. So erklärt es sich, daß Heinse in seinen Künstlerroman »Ardinghello« eine begeisterte, erotisch gefärbte Schilderung des Torso aufnahm, in seinen Tagebüchern aber Winckelmanns Enthusiasmus verhöhlte.*

#### WILHELM HEINSE

Der Torso ist das Höchste von einem Ringerkörper; der Sohn der Wundernacht, aus dessen Armen sich der dreifache Geryon nicht loswand, ruht und sitzt auf seinem Löwenfell. Man findet nichts mehr übrig von alter Kunst, wo Kernstärke schöner und vollfleischiger, und alles in der lebendigsten Form mit dem feinsten Wahrheitsgefühl so abgewogen wäre. Er senkt die rechte Seite und hatte den linken Arm in der Höhe. Das mächtige Brustbein ist so zart gehalten und mit nerviger Fettigkeit überzogen, daß man es kaum merkt. Brust und Schultern und Mark vom Rücken

herum sitzen über der schlanken Mitte ganz unüberwindlich und erdrückend. Die Schenkel sind lauter Kraft. Alles ist an ihm in Fluß und Bewegung in den allgeringsten Umrissen. Man sieht alle Teile, und ihre Macht und Gewalt, jede Fiber ist in Regung, und doch tritt weder Muskel noch Knochen scharf hervor. Es ist das höchste Vermögen in höchster Bescheidenheit und Schönheit.

Vielleicht hat er ein süßes Geschöpf der Lust auf seinen Armen gewiegt; denn sie trugen, und die Zapfenlöcher der Stützen sind noch in den Schenkeln. Glückseligste Sphäre der Welt, an dieser Achse die von ihm Geliebte! Du mußtest ganz in Entzücken schweben und hangen, und von aller anderen Berührung frei und los sein! Doch dies zum Scherze; so wie ich beim Demetri behaupte: der fromme, zornige und schnellfüßige Achill Homers komme gegen diesen Helden nicht auf.

Ardinghello und die glückseligen Inseln (1780–1783)

Winckelmann hat sich schrecklich geplagt, den geistigen Ausdruck, welchen er allein verstand, zu dem Lob vom Torso des Michelangelo und Bernini aus der Luft zu phantasieren. Indessen hat er sich doch nicht enthalten können, nicht nur wie jener Flamänder den Bernini bei dem Pasquino herauszufordern, sondern dessen Namen einen tödlichen Schlag bei dem Troß der Kunstschwätzer beizubringen, weil er den Stummel des pasquino noch über den Laokoon setzte, denn bei diesem befand sich seine Imagination ganz im Reiche des Nichts...

Winckelmann und die Schar, die nichts in sich selbst haben, sprechen gerade wie die Besessenen, wie Ver-

rückte, wenn sie sagen, man solle bloß die Antiken studieren und nachahmen.

Aus dem Nachlaß



Mit dem »Flamänder« ist (nach Herbert Koch) sicher gemeint der »Fiammingo« genannte François Duquesnoy, ein Schüler Giovanni da Bolognas. Der »pasquino« ist jener Torso einer antiken Menelaos-Statue, bis 1791 im Palazzo Braschi in Rom, auf den der Volkshumor den Namen eines buckligen Schneiders übertragen hatte. An seinen Sockel heftete man satirische Verse, sogenannte »pasquille«. Schon vor Heinse hatte Diderot im »Salon« von 1765 über den »fanatique« Winckelmann und den Vergleich des Muskelspiels auf dem Torso mit der bewegten Meeresoberfläche gespottet.

Wie unglaublich beschränkt ist doch das Anschauungsmaterial gewesen, mit dem die großen Männer unserer klassischen Literatur- und Bildungsperiode ihre Vorstellung vom Wesen antiker Kunst aufbauen mußten! Goethe, Schiller, Herder, Winckelmann, Hölderlin haben Griechenland nie mit Augen gesehen, aber: die Kunst, die sie mit der Seele suchten, fanden sie durch das Medium römischer Kopien griechischer Werke, ja, sie ahnten sie noch hinter der Leichenfarbe von Gipsabgüssen und aus der Kargheit schwarz-weißer Umrißstiche. Sie alle mußten, wie es in einem Briefe Schillers an Goethe heißt: »ein Griechenland gleichsam von innen heraus gebären.« In seiner bösen Mannheimer Zeit – zwischen »Kabale und Liebe« und »Don Carlos« – hat der fünfundzwanzigjährige Schiller im Antikensaal den ersten Anhauch antiker Bildhauerkunst verspürt. Einem »reisenden Dänen« legte er seine Eindrücke in den Mund. Wieder ist es die erlauchte Schar der Belvedere-Statuen, dar-

*unter der Torso, die der als Däne verkleidete Schiller beschreibt. Das heißt: eigentlich beschreibt ihn Schiller nicht. Er ahnt Griechenland in dem Torso, jenes ewige Griechenland, das nicht nur ein ästhetischer Traum, sondern ein ethisches Ziel ist.*

### SCHILLER

Ich komme aus dem Saal der Antiken zu Mannheim. Hier hat die warme Kunstliebe eines deutschen Souveräns die edelsten Denkmäler griechischer und römischer Bildhauerkunst in einem kurzen, geschmackvollen Auszug gesammelt... Empfangen von dem allmächtigen Wesen des griechischen Genius trittst Du in diesen Tempel der Kunst. Schon Deine erste Überraschung hat etwas Ehrwürdiges, Heiliges. Eine unsichtbare Hand scheint die Hülle der Vergangenheit von Deinem Aug' wegzustreifen, zwei Jahrtausende versinken vor Deinem Fußtritt, Du stehst auf einmal mitten im schönen lachenden Griechenland, wandelst unter Helden und Grazien, und betest an, wie sie, vor romantischen Göttern... Ich kann diesen Saal nicht verlassen, ohne mich noch einmal an dem Triumph zu ergötzen, den die schöne Kunst Griechenlands über das Schicksal einer ganzen Erdkugel feiert. Hier stehe ich vor dem berühmten Rumpfe, den man aus den Trümmern des alten Roms einst hervorgrub. In dieser zerschmetterten Steinmasse liegt unergründliche Betrachtung – Freund!

Dieser Torso erzählt mir, daß vor zwei Jahrtausenden ein großer Mensch dagewesen, der so etwas schaffen konnte, daß ein Volk dagewesen, das einem Künstler, der so etwas schuf, Ideale gab, daß dieses Volk an Wahrheit und Schönheit glaubte, weil einer aus seiner



Mitte Wahrheit und Schönheit fühlte – daß dieses Volk edel gewesen, weil Tugend und Schönheit nur Schwestern der nämlichen Mutter sind. – Siehe, Freund, so habe ich Griechenland in dem Torso gehandelt.

Unterdessen wanderte die Welt durch tausend Verwandlungen und Formen. Throne stiegen – stürzten ein. Festes Land trat aus den Wassern – Länder wurden Meer. Menschen verwilderten zu Barbaren. Der milde Himmelsstrich des Peloponnes entartete mit seinen Bewohnern – wo einst die Grazien hüpfen, die Anakreon scherzten und Sokrates für seine Weisheit starb, weiden jetzt Ottomanen – und doch, Freund, lebt jene goldene Zeit noch in diesem Apoll, dieser Niobe, diesem Antinous, und dieser Rumpf liegt da, – unerreicht, unvertilgbar, – eine unwidersprechliche ewige Urkunde des göttlichen Griechenlands, eine Ausforderung dieses Volks an alle Völker der Erde. Etwas geschaffen zu haben, das nicht untergeht, fortzudauern, wenn alles sich aufricht, rings herum. O Freund, ich kann mich der Nachwelt durch keine Obelisk, keine eroberten Länder, keine entdeckten Welten aufdringen – ich kann sie durch kein Meisterstück an mich nehmen – ich kann keinen Kopf zu diesem Torso erschaffen, aber vielleicht eine schöne Tat ohne Zeugen tun.

Brief eines reisenden Dänen. Rheinische Thalia (1784/85)



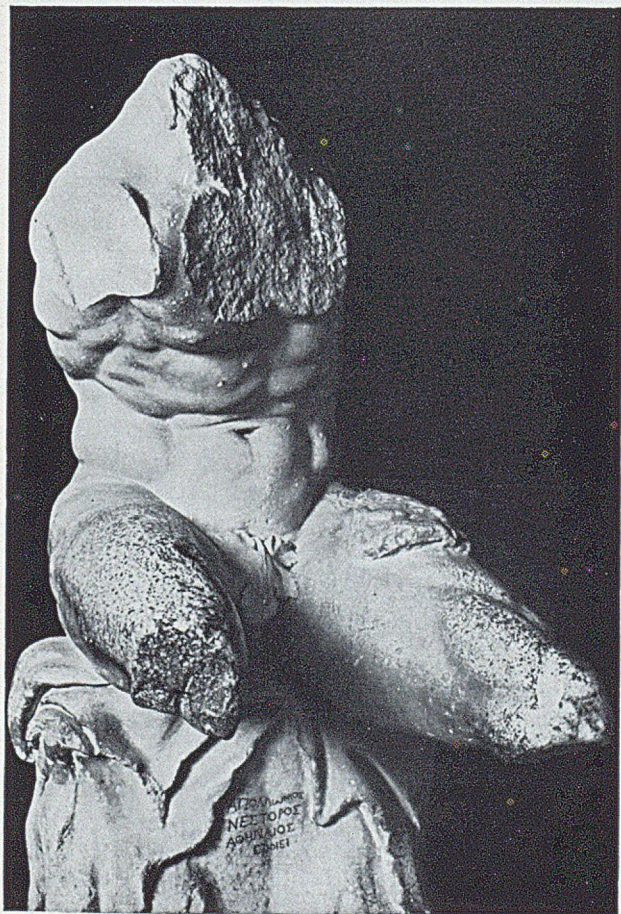
*Eine Frage ist bisher unbeantwortet, ja unberührt geblieben: wie ist das Motiv des Torso zu deuten, welche Haltung hat die männliche Gestalt eingenommen, und wen hat sie dargestellt?*

*Winckelmann und sein Jahrhundert dachten (von dem Löwenfell – in Wirklichkeit ist es wohl ein Pantherfell? – auf dem der athletische Mann sitzt, ausgehend) an einen ausruhenden Herkules. Ein Werk des Lysipp, Reliefs in der Villa Albani und der Herakles von Tarent schwebten dabei vor. Winckelmann nahm an, daß der linke Arm über das Haupt gelegt gewesen sei. Neuere Archäologen haben aus verschiedenen technischen und stilistischen Gründen Winckelmanns These abgelehnt und den Torso als das Fragment der Statue eines Polyphemos gedeutet, der, auf einem Felsblock sitzend, den Oberkörper nach links aufwärts dreht. Die rechte Hand soll einen Hirtenknüppel gehalten, die Hand des erhobenen linken Armes das nach der Geliebten ausspähende Auge des Kyklopen beschattet haben. Die vorläufig letzte Deutung des Torso bezeichnet ihn als den Faustkämpfer Amykos, der seinem Gegner Polydeukes entgegenblickt. Nach der Inschrift ist der Torso ein Werk des Apollonius aus Athen, der im 1. Jahrhundert vor Christi Geburt gelebt und vielleicht in Sizilien geschaffen hat. Auf diese Kontroversen spielt die kurze Beschreibung des Torso an, die Jacob Burckhardt in seinem »Cicerone« gibt.*

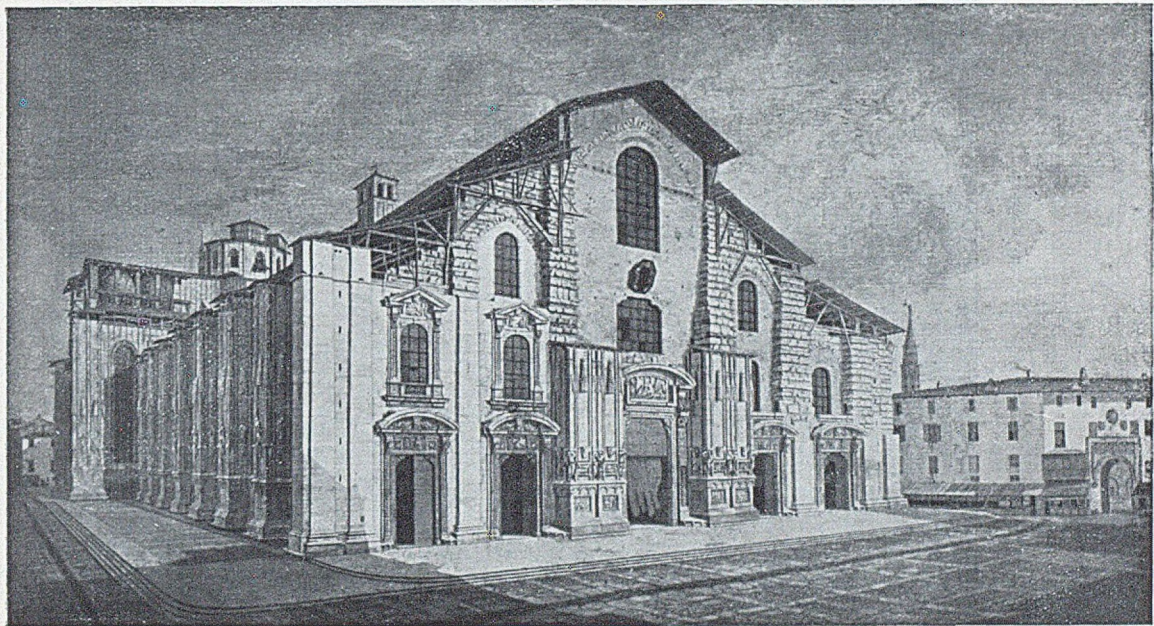
#### JACOB BURCKHARDT

Nach dem Hymnus Winckelmanns und den bekannten Streitfragen über die vermeintliche Urgestalt des Werkes (sah Herakles empor zu einer links von ihm stehenden Hebe?) wage ich nur, den Beschauer auf die ungemeine Leichtigkeit und Elastizität dieser Bildung, auf den Ausdruck der höchsten Kraft ohne Schwere aufmerksam zu machen. Der Cicerone (1855)

*Es ist etwas anderes, ob ich ein antikes Bildwerk in Berlin und Kopenhagen oder in Rom und Neapel erlebe. Auf italischem Boden ist die Antike ja nicht etwas für immer Versunkenes, dessen man nur durch Ausgraben – in wörtlichem wie im übertragenen Sinne – habhaft werden kann, sondern ein wahrhaft Gegenwärtiges. Selbst die Jahrtausende haben die antiken Farben aus dem Lebensgewebe der Mittelmeervölker nicht ausgezogen. Diese Präsenz der Antike tritt mit fast erschreckender Unmittelbarkeit jedem entgegen, der das »Tor des Südens« durchschritten hat, sie ist eine der Säulen, auf denen das Selbstgefühl des italienischen Volkes ruht.*



2. Der Torso des Belvedere



3. Der Dom zu Mailand vor 1820

---

---

## DER DOM ZU MAILAND

*Mailand birgt zwei Wunderwerke der Kunst: Lionardos Abendmahl und den Dom. Wie selten aber findet man einen Italiensfahrer, der mit Liebe von Mailand spricht – es sei denn, er wäre ein Musikenthusiast. In der wandlungsreichen Geschichte des menschlichen Geschmacks zeigen auch die Wertungskurven von Städten und Landschaften ein Auf und Ab. Dem Landschaftsempfinden des 18. Jahrhunderts hat die lombardische Tiefebene als gepflegte Kulturlandschaft und Mailand als ihr lebendiges Herz besonders zugesagt. Für zahlreiche Reisende aus dem Norden wurde Mailand die erste Station auf italienischem Boden. Die ganze Frische erster Erlebnisse in der Fremde, die Bezauberung durch Licht, Luft und Farbe des Südens, aber auch die seelische Belastung durch das Gepäck gewohnter Kunstanschauungen schwingen in den Beschreibungen des Mailänder Domes mit. Bewunderung und Ablehnung wechseln, ja sie lösen sich sogar in den Schilderungen desselben Betrachters ab.*

*Nicht alle Dichter und Gelehrten, deren Beschreibungen hier folgen, haben den Dom so vor sich gesehen wie wir heute. Bis 1809 hielt er dem Beschauer statt der schimmernden Marmorbrust seine teilweise noch unvollendete Ziegelmauerfront (so wie z. B. noch jetzt S. Petronio in Bologna) entgegen. Aber die Flanken und das Dach des Riesenbaues waren schon das Marmordickicht und*

die marmorne Wiese, vor denen so viele Stimmen des Staunens laut geworden sind.

Die überaus verwickelte, durch Jahrhunderte sich hinziehende Baugeschichte des Domes hat man eine »künstlerische Kriegsgeschichte« genannt. Was als Ergebnis der Streitigkeiten zwischen italienischen, deutschen und französischen Baumeistern, Generationen und Stilen auf dem Schlachtfelde blieb, ist der riesige Torso dieses Domes »ohne Vaterland«. Er ist ein Kind der Hybris des Geschlechtes Visconti. Im 14. Jahrhundert beschloß Giangaleazzo, an Stelle der Kirche S. Maria Maggiore den größten Dom der Welt zu bauen; 1386 wurde der Grundstein gelegt. Unter den Baumeistern des 14. und 15. Jahrhunderts finden wir Deutsche und Franzosen, also Söhne der Vaterländer des gotischen Stiles. (Heinrich Parler kam aus Gmünd, der Baumeister und Bildhauer Walter [Gualterius] aus München, Hans Niesenberger aus Graz). Die Herren der Stadt Mailand, die Leiter der Dombauhütte, die Formensprachen wechselten, der gotische Grundriß des Domes aber blieb der einer französischen Kathedrale. Vom 16. bis in das 18. Jahrhundert überzogen die Schmuckformen der Renaissance und des Barock den gotischen Rumpf wie Muscheln den Kiel eines Meerschiffes. Neben den Domen in Florenz, Siena und Orvieto ist der Mailänder das aufregendste Beispiel für die Auseinandersetzung zwischen nordischer Gotik und italienischer Kunst, zwischen Raumstil und Gerüststil, Breitenstil und Höhenstil, Stil der Ruhe und Stil der Bewegung. Der Eindruck des Domes beruht wesentlich auf dem Gegensatz der überwältigenden Einheit des Innenraumes und der Vielheit des Außenschmuckes, zwischen dem farbigen Dämmerlicht der fünf Schiffe und der blendenden Marmorhaut der Fronten. Über 4440 Statuen hausen zwischen dem Stab- und

*Maßwerk, zwischen Fialen, Krabben, Kreuzblumen, auf Strebebogen und Strebepfeilern. Die Geschichte der Plastik in der Lombardei vom Trecento bis zum Barock steht vor unsern Augen. Die wichtigsten Maße des Domes sind: Länge 148 m, Breite 87 m, Höhe 108 m.*

#### WILHELM HEINSE

Der Dom ist das herrlichste Sinnbild der christlichen Religion, das ich noch gesehen habe; gigantisch und handwerksburschenmäßig in Plan und Ausführung; ein Werk der allermächtigsten Einfalt mit einem Plan nach dem Kreuze, so natürlich wie ein Kind finden kann. Die Verzierungen passen recht trefflich dazu, und sind so recht für alte Weiber und dumme Bauernbuben; statt der Kapitelle der achtfachen Säulen lauter kleine Heilige mit einem ganz kleinen Thron ein jeder. Und so, glaub ich, gibts keinen Propheten und Apostel und bekannten Heiligen mehr, der hier nicht innen und außen oder in den gemalten Fenstern seinen Platz hätte. Die Zahnstocher, die von außen auf jedem Pilaster mit einer Figur vollends kommen, machen das Werk so recht igelborstig. Die Madonna präsentiert schön oben vergoldet auf der spitzen Kuppel, und nebenan verschiedene Engel und Apostel. Mit den Türen vorn im antiken Geschmacke zu dem krausborstigen Gotischen stellt es so recht die christliche Religion bis auf unsre Zeiten vor, und was Calvin und die Berliner und andre neuere Pharisäer daran gekünstelt haben. Eine größere Anzahl von Wechselbälgen gibts wohl nicht so beisammen, als die Statuen in und außer dieser Kirche ausmachen. Sie muß ungeheure Summen gekostet haben und noch kosten, da alles von außen von Marmor ist, und so meistens auch



innen. Gestehen muß man gewiß, daß ein solches Gebäude ganz anders zum christlichen Glauben paßt als die Peterskirche in Rom und die Rotunda [Panthcon], wo man sogleich sieht, daß die Leute, die es bauten und bauen ließen, kein Quentchen Überzeugung von ihrer Religion hatten. Diese hingegen zeigt nichts in ihrem düstern Chor und scharfen spitzen Bogenwinkeln und ungeheuern Säulen ohne lebendige Form, und dem Haufen Unsinn von Verzierung als Hölle, Tod und Verdammnis, und einen erschrecklichen Gott, der jeden kleinen menschlichen Fehler mit ewigen Qualen straft, und eine rasende Menge Tröpfe, Phantasten und Betrüger.

Inzwischen macht er immer besonders im Anfang eine sehr starke Wirkung auf jeden, wegen seiner kolossalischen Höhe, dem freien Raum, der durch die Säulen weit weniger als die Pilaster gehemmt wird, und wegen des düstern Lichts der gemalten Fenster, zumal hinten im Chor; und der Plan überhaupt ist einfach und hat nichts Anstößiges im ersten Blick.

Italienisches Tagebuch (1783)



*Was Heinse schrieb, war nicht die Analyse eines Kunstforschers, sondern die Impression eines genialischen Dilettanten. Der junge Stürmer und Dränger hatte 1780 die »ungeheure Fichte« des Straßburger Münsterturms bewundernd beschrieben und war auf den gotischen Spuren des jungen Goethe gewandert<sup>1</sup>. Als Heinse italienischen Boden betrat, lag seine kunstschriftstellerische*

<sup>1</sup> Vgl. Goethes und Heinses Beschreibungen des Straßburger Münsters in dem als Band 96 der »Sammlung Dieterich« erschienenen Bande: »Deutsche Kunstwerke, beschrieben von deutschen Dichtern« (S. 2-5).

Glanzleistung schon hinter ihm: die 1776/77 geschriebenen »Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie« über Werke von *Dolci, Reni, Tizian, van Dyck* und vor allem *Rubens*. In Italien wurde *Heinse* zum abgesagten Feind der »igelborstigen Gotik« und zum leidenschaftlichen Verkünder der *Renaissancemenschen* und -mächte. Die Frucht der *Italienreise* ist (1787) der Roman »*Ardinghello*«. In diesem glühenden Buch wird der Maler zur Verkörperung des *Heinse'schen Geniebegriffes*. Diese Vorstellung von dem aus der bürgerlichen Welt losgelösten Genie hat ihre Korrektur in *Goethes Wilhelm Meister* erfahren; hier findet das Genie seinen Platz in der Gemeinschaft.

Auch der *Mailänder Goethe* ist nicht mehr der *Straßburger Goethe*. Auf dem Wege von *Erwin von Steinbach, Dürer* und *Rembrandt* schritt er schon den neuen Idealen: den *Pallodio, Raffael* und der *Antike*, mit weit geöffneten Sinnen entgegen.

## GOETHE

Gestern war ich auf dem Dom, welchen zu erbauen man ein ganzes Marmorgebirge in die abgeschmacktesten Formen gezwungen hat. Die armen Steine werden noch täglich gequält, denn der Unsinn oder vielmehr der Armsinn ist noch lange nicht zu Stande [Ende?].

An den Herzog (23. Mai 1788)

✱

Die Namen *Mailand* und *Stendhal* gehören zusammen. Sieben der glücklichsten Jahre seines Lebens hat *Stendhal* in *Mailand* und an den *lombardischen Seen* verbracht. Die Stadt der Musik, des Theaters, der aristokra-

tischen Gesellschaft, der politischen Spannungen (Mailand stand unter österreichischer Herrschaft) und – der schönen Frauen hat Stendhal so zärtlich geliebt, daß er auf seinem Grabstein als »Milanese« genannt zu werden wünschte. Dieser aus Grenoble stammende Franzose (geb. 1783), dem Italien zur Wahlheimat werden sollte, war unter den Fahnen Napoleons Dragoneroffizier gewesen (bis 1802), er wurde zu einem der geistreichsten, selbständigsten Schriftsteller des 19. Jahrhunderts. Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche erkannten in Deutschland zuerst sein Genie. Henri Beyle, der seine Hauptwerke unter dem Pseudonym Friedrich von Stendhal schrieb, ging aus von der stärksten seiner künstlerischen Passionen, von der Musik Haydns, Mozarts und Metastasios, und kam von Pergolese zu Raffael, von Cimarosa zu Guido Reni: »Ich bewundere nur, was mir gefällt«, sagte er. Sein geistiger Mut ließ ihn da bewundern, wo andere kühl blieben, dort sich abwenden, wo andere sich begeisterten. Ein Beispiel ist der vielbeschriebene Torso des Belvedere. »Der Torso hat keinen wirklichen Eindruck gemacht... wir studierten ihn wie ein chinesisches Schriftzeichen, doch er erregte weder Lust noch Unlust.« Mit gleicher Unbefangenheit trat Stendhal auch dem Dom zu Mailand gegenüber.

#### FRIEDRICH VON STENDHAL

Signora M. V... riet mir gestern um 1 Uhr morgens: »Es ist Vollmond; gehen Sie nach dem Dom, aber stellen Sie sich auf die Seite des Palazzo reggio.«

Ich fand tiefste Stille. Diese weißen Marmorpyramiden, die so gotisch-schlank in die Lüfte emporsteigen, heben sich scharf vom dunklen Blau des südlichen Sternenhimmels ab – ein unvergleichlicher Anblick!

Mehr noch, der Himmel hatte etwas Samtartiges; er harmonisiert mit dem stillen Lichte des Vollmondes. Ein warmer Abend wehte durch die schmalen Gassen, die hier und dort die Riesenmasse des Domes umziehen. Ein Augenblick der Verzückung.

Nie hat ein Bauwerk solche Empfindungen in mir ausgelöst. Diese marmorne Filigranarbeit besitzt zwar weder die Pracht noch die Massigkeit von Sankt Paul in London. Denen, die mit einem gewissen Feingefühl für die Kunst auf die Welt kamen, sage ich: Dieses herrliche Bauwerk ist Gotik ohne den Gedanken an Tod und Vergänglichkeit; es ist wie ein melancholisches Gemüt, das sich einmal der Heiterkeit hingibt. Diese aller Vernunft bare Architektur, die einer Laune entsprungen scheint, gleicht den tollen Illusionen der Liebe. Man verwandle diesen weißen, leuchtenden Marmor in grauen Stein, und alle Todesgedanken kehren wieder.

Reise in Italien (Rom, Neapel und Florenz) [2. Nov. 1816]



*Am 18. Oktober 1833 traf in Rom ein achtzehnjähriger Däne ein. Er kam gerade recht, um die feierliche neue Beisetzung der Gebeine Raffaels im Pantheon mit anzusehen; in der Prozession schritt auch Thorwaldsen »langsam mit einer Wachskerze«, damals dreiundsechzig Jahre alt und auf der Höhe des Weltruhms als Bildhauer stehend. Der junge Däne war der Dichter H. C. Andersen. Er stand an einem Wendepunkt seines Lebens: Italien sollte ihn – wie so viele Nordländer – befreien und zu sich selbst führen. »Jeder Tag hier draußen fügt meinem Leben einen Monat hinzu, jeder Tag schärft das geistige Auge, raffaelische Engel und versteinerte Götter sprechen zu meinem Schönheitssinn, und ich sehe und*

*fühle nur, daß ich nichts tun kann... es ist mir schon jetzt, als sei ich hier in Rom geboren, als hätte ich immer hier gelebt, so bekannt erscheint mir jetzt jeder Gegenstand und das ganze Volksleben...»*

*In Rom fand Andersen einen skandinavischen Künstlerkreis vor, dem der Dichter des Correggio-Dramas Oehlenschläger, die Maler C. Ch. Hansen, W. Marstrand und Ch. Köbke u. a. m. angehörten. 1833/34 entstand Andersens Roman »Der Improvisator« (erschienen 1835). Er spielt nicht wie die früheren Romane des Dichters in Dänemark, sondern in Italien und stellt – auch in seiner Ichform – eine Art Selbstbiographie dar: »Italien war der Hintergrund für das Erlebte und Erdichtete.« Heimatliebe und Heimweh (»eine solche blaue, wogende Ebene«, sagte er, auf das Meer deutend, »besitzt Rom nicht. Die See ist doch der schönste Teil der Erde.«) Italienbegeisterung und Kunstschwärmerei verschmelzen in diesem Roman. Andersens Beschreibung des Mailänder Doms begegnet sich mit einer Bemerkung Hendrik Ibsens, der den Dom ein ruhmvolles Bauwerk, von erhabenster Großartigkeit nennt, »für mich schöner als St. Peter«.*

#### H. C. ANDERSEN

Täglich besuchte ich den Dom von Mailand, dies seltsame, gleichsam aus dem Felsen von Carrara gehauene Marmorgebirge. Ich erblickte die Kirche zum erstenmal im hellen Mondschein; blendend weiß erhob sich ihre obere Hälfte in die unendliche blaue Luft. Ringsum, wo ich hinsah, erschienen aus jedem Winkel, an jedem kleinen Turm, womit das Gebäude wie übersät ist, marmorne Gestalten. Ihr Inneres blendete mich mehr als die Peterskirche; die seltsame Dunkelheit, der Lichtschein durch die bunten Fensterscheiben,

die wunderbare mystische Welt, die sich hier offenbarte, – ja – dies ist eine Kirche Gottes! Ich hatte mich schon einen Monat in Mailand aufgehalten, als ich zum erstenmal das Dach der Kirche bestieg. Die Sonne brannte auf die glänzende weiße Fläche herab; die Türme standen oben wie Kirchen und Kapellen auf einem großen marmornen Markt. Mailand lag tief unter mir, ringsum offenbarten sich neue Statuen, heilige Märtyrer, die mein Auge von der Straße aus nicht erkennen konnte.

Der Improvisator (1835)



*Fünf Jahre nach Andersen hat Jacob Burckhardt zum ersten Male vor dem Dom zu Mailand gestanden; noch nicht als der »Cicerone« zu den Kunstschatzen Italiens, sondern als ein einundzwanzigjähriger Student, der noch tief in romantischen Ideen steckte. An den Ufern des Rheins in Bonn hatte er mit anderen Jünglingen geschwärmt. Die rheinischen Dome und die Münster in Freiburg und Straßburg ergriffen ihn so stark, daß er noch als reifer Mann in seinen »Weltgeschichtlichen Betrachtungen« als Beispiele für historische Größe Erwin von Steinbach neben Michelangelo nennt. Burckhardts Studienzeit in Berlin bei Ranke, Kugler, Schnaase vertiefte seine Neigung für das Mittelalter. 1837/38 brachte er von einer Schweizer Reise Bemerkungen mit über die Kathedralen in Genf, Lausanne, Basel und Zürich. Dieser junge, romantische Burckhardt beschrieb 1839 auch den Mailänder Dom.*

## JACOB BURCKHARDT

Herrliches, nie genug zu preisendes Gebäude! Schön und würdig von den breiten Torstufen bis zur goldenen Madonna, die mit segnend über die Stadt gebreiteten Händen deinen Gipfel krönt! Man mag an der Reinheit des Stils zweifeln und mäkeln, wie man will, ein Wunder bleibt das Gebäude, und gewiß nicht in einem minder hohen Sinn als der Dianentempel zu Ephesus und die hängenden Gärten von Babylon. Was man auch wider Türmchen, Giebel, Galerien usw. im einzelnen sagen kann, der ungeheuern Wirkung dieses Gebäudes wird sich keiner entziehen, oder versuch es einmal, o Kritikus, und stelle dich vor das ehrwürdige, riesige Gebäude, wenn es im letzten Glanz des Abends schimmert, wenn seine schneeweißen Zinnen und Türmchen in den dunkelblauen Himmel hineinragen, und beginne deine ästhetischen Vorlesungen! – Hier muß selbst das Lob schweigen, wieviel mehr also der Tadel? – Des andern Morgens bald nach fünf Uhr stand ich wieder auf dem Domplatz und suchte den Eingang zu den Dachtreppen. Schon jetzt saß der Kustode unter der Tür an seinem Tischlein und gab Karten aus, denn in einer Jahreszeit, wo die Stunden zu der so anstrengenden Besteigung des Domes so kurz gemessen sind, muß man beinah mit Sonnenaufgang anfangen, um vor Beginn der großen Hitze wieder drunten sein zu können. Finstere Wendeltreppchen hinan gelangt man endlich auf das dritte, unterste Dach; ein Irrgarten von Strebepfeilern, Säulchen, Türmchen, Zacken und Zinnen; ebenso siehts auf dem zweiten Dach aus; erst auf dem obersten schwebt man etwas freier über der großen Stadt und beschaut sich gerne die Gassen und Ge-

bäude vom Friedensbogen bis zu San Celso und der Porta Ticinese.

Diese schneeweißen, kaum geneigt liegenden Marmorplatten sind das einladendste Pflaster, das man sich denken kann, und ich bin des Auf- und Niederwandelns hier nicht müde geworden. Zwischen den Spitztürmchen durch blickt die kreisrund umherliegende Stadt, und drüber hinaus die Ebene der endlosen Lombardei, von hier aus wie ein Garten von einer Altane herab anzusehen. In hellen Mondnächten soll es hier ganz unglaublich schön sein; ich glaub' es wohl. – Ich stieg die Treppchen neben der Kuppel hinan und gelangte von Absatz zu Absatz endlich auf die oberste Galerie des Türmchens, das sich über der Mitte der Kuppel erhebt. Freilich ist dieses Türmchen, in der Nähe gesehen, ein recht starker Turm, der sich aus keiner andern Ursache von unten klein ausnimmt, als weil er erst 200 Fuß über dem Domplatz beginnt. Auf dem Gipfel steht die schon erwähnte goldene Madonna, auch von unten angesehen ein kleines Bildchen, das aber in der Nähe zum Riesen wird, wenigstens nehmen sich, von der obersten Galerie aus, die beiden, segnend ausgebreiteten, goldenen Arme gewaltig groß aus. – Aber welche eine Aussicht von hier!

Man besteige den Dom zu jeder Tageszeit, um sich ein richtiges Bild von der ungeheuern Aussicht einzuprägen. Besonders herrlich ist dieselbe des Abends, im Sommer von sechs Uhr bis zum Untergang der Sonne. Leider wird die Turmtüre schon vor acht Uhr geschlossen. Es gibt schönere und imposantere Aussichten, aber den Ruhm der höchsten Eigentümlichkeit wird niemand dieser Aussicht abstreiten. Schon der wundervolle Anblick dieses Meeres von Türmchen, Pfei-



lern, Treppen, Kapellen und das Schweben über all diesen Herrlichkeiten verleiht eine ganz eigene Empfindung. Tausend Statuen blicken den Lustwandler in diesen Räumen an, und er weiß nicht, wie ihm geschieht.

»Was hat man dir, du armes Kind, getan?«

(Es ist bekannt, daß an und auf dem Dom von Mailand über viertausend Statuen sich befinden und daß noch fast ebensoviele fehlen, nach und nach aber ergänzt werden sollen.) Und nun vollends diese endlose Landschaft und die tosende Stadt! Keiner, der hier oben gewesen, wird sobald den Eindruck vergessen.

»Der Wanderer in der Schweiz« (Des Wanderers Mitteilungen aus dem Ausland) [1839]



*Diese zeitgebundene romantische Gestimmtheit Burckhardts klingt noch an in den »Kunstwerken der belgischen Städte« (1842), wo der Kölner Dom als das erste Gebäude der Welt gepriesen wird. Aber: mit dem Menschen wandelt sich auch sein Kunsturteil. Der reife, ruhige Burckhardt sieht und wertet anders als der unruhige Jüngling. Sechzehn Jahre nach der ersten Begegnung mit dem Mailänder Dom beschreibt Burckhardt noch einmal sein Erlebnis: er ist zum Kunsthistoriker geworden.*

## JACOB BURCKHARDT

Entworfen und begonnen in spätgotischer Zeit (1386) durch Heinrich Arler von Gmünd, aus einer Künstlerfamilie, welche damals einen europäischen Ruf genoß, beruht diese Kirche von allem Anfang an auf dem verhängnisvollsten Kompromiß zwischen der italienischen Kompositionsweise und einem spät aufflammenden

den Eifer für die Prachtwirkung des nordischen Details. (Wozu noch kommt, daß die leblose Ausführung des Gotischen zum Teil erst den letzten Jahrhunderten, ja dem unsrigen angehört, nachdem eine Zeitlang im Stil der spätern Renaissance an dem Gebäude war fortgebaut worden.) Italienisch, und zwar speziell lombardisch ist die Fassade gedacht, und alle Spitztürmchen können ihr den schweren und breiten Charakter nicht nehmen; italienisch ist auch die geringe Überhöhung der mittlern Schiffe über die äußern. Im übrigen herrscht das unglücklichste Zuviel und Zuwenig der nordischen Zutaten; der Grundplan mit der verhältnismäßig engen Pfeilerstellung ist wesentlich nordisch; außen weit vortretende Strebepfeiler, mit häßlichem Reichtum organisiert; die giebellosen Fenster nordisch groß, so daß das Oberlicht aus den kleinen Fenstern der mittlern Schiffe nicht dagegen aufkommen kann und das Gebäude damit den Charakter einer Kirche gegen den einer Halle vertauscht; die Pfeilerbildung im Innern eine Reminiszenz nordischer Säulenbündel, aber von sinnloser Häßlichkeit; ihre Basen wahrhaft barbarisch; statt der Kapitelle ganze Gruppen von Statuen unter Baldachinen, dergleichen eher überall als dort hingehört. Am ganzen Bau ist dann das nordische Detail, auf dessen dekorative Wirkung es abgesehen war, dergestalt mit vollen Händen verteilt, daß man z. B. über die leere Gedankenlosigkeit des Chorabschlusses, über die willkürliche Bildung der (geringen) Kuppel und der Querfronten mit angenehmer Täuschung hinweggeführt wird. Man denke sich aber diesen Reichtum der Bekleidung hinweg und sehe zu, was übrigbleibt.

Der Dom von Mailand ist eine lehrreiche Probe, wenn man einen künstlerischen und einen phantastischen

Eindruck will voneinander scheiden lernen. Der letztere, welchen man sich ungeschmälert erhalten möge, ist hier ungeheuer; ein durchsichtiges Marmorgebirge, hergeführt aus den Steinbrüchen von Ornavasco, prachtvoll bei Tag und fabelhaft bei Mondschein; außen und innen voller Skulpturen und Glasgemälde und verknüpft mit geschichtlichen Erinnerungen aller Art – ein Ganzes, dergleichen die Welt kein zweites aufweist. Wer aber in den Formen einen ewigen Gehalt sucht und weiß, welche Entwürfe unvollendet blieben, während der Dom von Mailand mit riesigen Mitteln vollendet wurde, der wird dieses Gebäude ohne Schmerz nicht ansehen können.

Der Cicerone (1855)



*Hippolyte Taine (1828–1893) gab seinem Schüler Gabriel Monod den Rat: »Avant de partir, faites-vous une idée de l'Italie, puis vous la verrez«. Die vorgefaßte Idee, mit der Taine selbst Italien anschaute, war seine Lehre von den drei Ausgangskräften für alles geschichtliche Leben: Rasse (eingeborene und erbliche Anlagen eines Volkes), Zeitpunkt (der Eintritt in das Leben, z. B. als Erbe alter Zivilisation oder als Vertreter einer neuen Zeit) und Milieu (Natur, Klima, politische, gesellschaftliche Verhältnisse). Diese sogenannte Milieutheorie hatte er zuerst auf Lafontaine und seine Zeit angewendet und mit ihrer Hilfe ein Kulturbild des geistigen Frankreich zur Zeit Ludwigs XIV. entrollt, dann hatte er die Geschichte der englischen Literatur geschrieben, um in ihr die Psychologie eines Volkes zu finden. 1864 kam Taine abgearbeitet und krank von Paris nach Italien. Er las Ranke, Vasari, Cellini, das Buch des Grafen Castiglione vom vollendeten Hofmann, er stürzte sich in kultur- und*

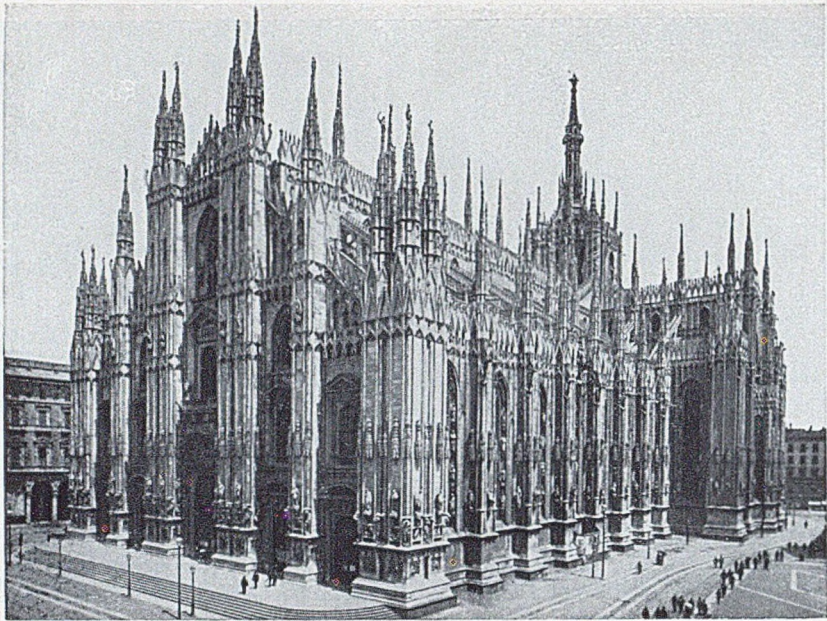
*kunsthistorische Studien: »Le voyage est pour moi un cours d'histoire.«* Aus einem Mosaik von Tatbeständen (faits) baute er sein Italienbild auf. Nietzsche nannte daher Taines Methode »faitalism«. Aus kleinen Zügen schloß Taine auf das Wesen großer Männer, aus den Lebensbedingungen auf die Entwicklungsgesetze der Kunst. Von Montesquieu und Hegel, von Stendhal und Balzac ist er nicht unberührt geblieben. Dabei war er sich der Grenzen des Begreifens und Beschreibens bewußt: »Was ist das Wort für ein elendes Werkzeug«, heißt es in der Italienischen Reise, der die Beschreibung des Mailänder Domes entnommen ist.

#### HIPPOLYTE TAINÉ

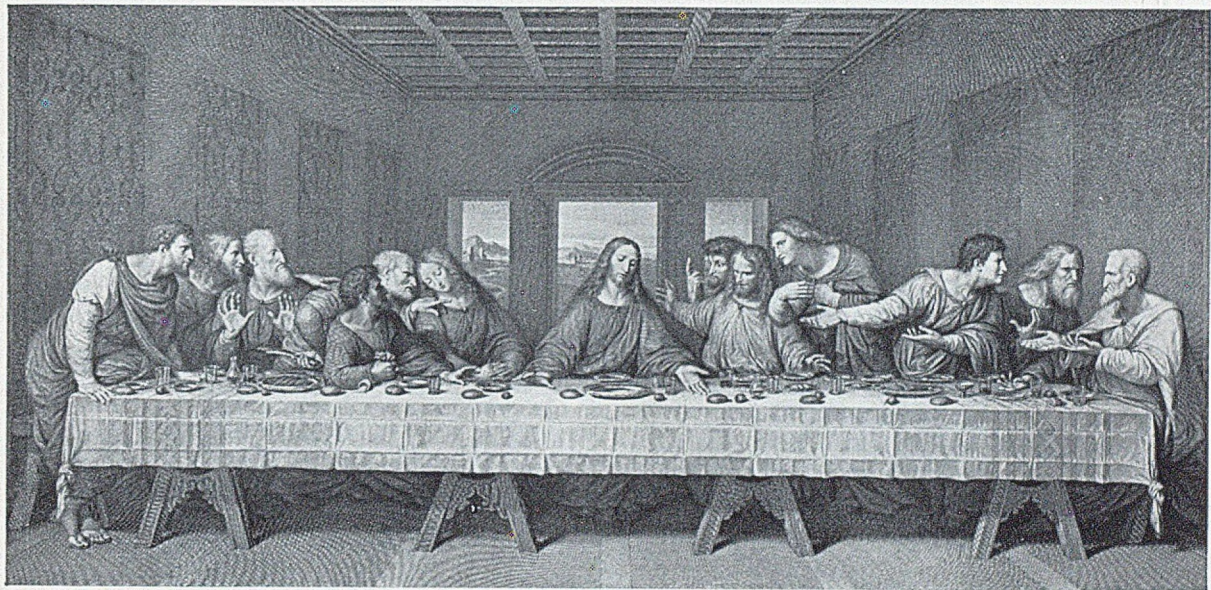
Auf den ersten Blick ist dieser Dom blendend. Die mit einem Schlage am Ende des Mittelalters nach Italien gebrachte Gotik erreicht darin ihren Triumph und ihr Übermaß. Niemals hat man sie so spitzig, so gestuckt, so reichhaltig, so überladen und einem Goldschmiedewerk so ähnlich gesehen, und da sie hier anstatt des groben matten Steins als Material den schönen leuchtenden, italienischen Marmor verwendet hat, ist sie ein lauterer geschnittenes Kleinod geworden, welches ebenso kostbar in seinem Stoff wie in seiner Arbeit ist. Die ganze Kirche sieht aus wie ein riesenhafter herrlicher Kristall, so reich ragt ihr Nadelwald, ihr Girlandengeflecht, ihr Bildsäulenvolk und ihre durchlöcherter gestuckte, durchbrochene Spitze aus gehöhltm Marmor strahlend weiß in den blauen Himmel hinauf. Sie ist der mystische Leuchter der Visionen und Legenden mit den hunderttausend gesträubten, von schmerzlichen Dornen und verzückten Rosen überquellenden Zweigen, mit Engeln, Jungfrauen und Märtyrern auf

allen ihren Blüten und allen ihren Spitzen, mit den unendlichen Myriaden Heerscharen der triumphierenden Kirche, welche sich von der Erde aufschwingt und bis in das Blau hinauftürmt, mit Millionen verschmolzener schwingender Stimmen, welche, zu einem einzigen Hosianna vereinigt, aufsteigen! Unter der Wirkung einer derartigen Empfindung versteht man schnell, warum die Baukunst die gewöhnlichen Bedingungen des Materials und der Dauerhaftigkeit vergewaltigt hat. Sie erblickt ihren Zweck nicht mehr in sich selbst, wenig macht es ihr, ob ihr Gebäude fest oder gebrechlich wird, sie errichtet keinen Schutz, sondern sie drückt aus, sie sorgt sich weder um ihre gegenwärtige Gebrechlichkeit, noch um die zukünftigen Ausbesserungen, sie entspringt einem erhabenen Wahn und gestaltet auch einen. Um so schlimmer für den Stein, der zerbröckelt, und für die Geschlechter, welche das Werk von neuem beginnen mußten. Es handelte sich darum, einen ungestümen Traum und einzigartigen Überschwang zu offenbaren, es gibt derartige Augenblicke im Leben, welche das ganze Leben aufwiegen; die mystischen Philosophen der ersten Jahrhunderte opferten alles der Hoffnung, einmal oder zweimal im Laufe der Jahre die Grenzen des Menschlichen zu überschreiten und für eine Minute an die Grenzen der ewigen Einheit, der Quelle alles Seins, entrückt zu werden.

Man tritt ein, und der Eindruck vertieft sich noch. Welcher Unterschied zwischen der religiösen Macht einer solchen Kirche und der Sankt Peters in Rom! Man stößt einen leichten Schrei aus: das ist der wahre christliche Tempel!



4. Der Dom zu Mailand



5. Lionardo da Vinci: Das Abendmahl

---

---

## LIONARDO: MONA LISA

*Am Montag, dem 21. August 1911, morgens um acht Uhr, hob im Salon Carré des Louvre-Museums ein schwächlicher, schwarzhaariger Mann in einer französischen Arbeiterbluse Lionardos Bildnis der Mona Lisa von den Haken. Er trug das Werk zu einer Nebentreppe, löste es aus Rahmen und Verglasung, ließ sich von einem dazukommenden Klempner eine verschlossene Tür öffnen, gelangte in den Hof der Sphinx, weiter durch den Visconti-Hof ins Freie auf den Seine-Kai und verschwand – das in die helle Bluse gewickelte Bildnis unter dem Arm – in den Straßen von Paris. Der Raub der Mona Lisa wurde eine Weltsensation. Das Gemälde, an dem Lionardo – wie es heißt – vier Jahre gearbeitet hatte, war von ihm nach Frankreich mitgenommen, von Franz I. für 12000 Franken erworben und im goldenen Saal des Schlosses Fontainebleau aufgehängt worden. Ludwig XIV. ließ die Mona Lisa nach Versailles bringen, von wo sie nach der Revolution in den Louvre übersiedelte. Und nun sah sich Frankreich dieses Werkes beraubt, das ein Teil seines geistigen Nationalvermögens und eine unerschöpfliche Anregungsquelle für Künstler und Dichter geworden war. In Italien aber fürchtete man, daß eines der stolzesten Zeugnisse für den künstlerischen Genius des Landes, eines seiner zärtlichst geliebten Kinder für immer verlorengegangen sei. Zwei Jahre lang beschäftigte das Verschwinden der Gioconda,*



wie die Romanen Lionardos Bildnis nennen, die Phantasie der Kulturnationen. Während dieser Zeit lag die Bildtafel in der Rumpelkammer eines von Italienern bewohnten Pariser Hauses. Hier wohnte auch der Dieb. Er hieß Vincenzo Peruggia, war seines Zeichens Anstreicher und gelegentlich bei der Verglasung kostbarer Bilder des Louvre verwendet worden. In einer Mischung aus Habgier und mißverstandenen Patriotismus hatte Peruggia sich in den Kopf gesetzt, seinem Vaterlande das berühmteste italienische Bild des Louvre wieder zu beschaffen, von dem er annahm, daß es zu den von Napoleon entführten Kunstwerken gehörte. Im Dezember 1913 bot Peruggia unter dem Decknamen »Leonardi« die Mona Lisa dem Florentiner Kunsthändler Geri brieflich an. Die Verhandlungen – von dem Direktor der Uffizien Poggi klug geleitet – führten zur Reise des Diebes von Paris nach Florenz. Im Hinterzimmer eines kleinen Gasthauses holte Peruggia aus dem Boden einer mit Handwerkszeug und Kleidern gefüllten Kiste den Schatz und ließ seine Verbringung in die Uffizien zur Identifizierung des Gemäldes zu. Verhaftung des Diebes und der Prozeß folgten, in dem ihm sein schwacher Verstand und fehlende Gewinnsucht bescheinigt und eine – bereits verbüßte – Strafe von sieben Monaten Gefängnis verhängt wurde. Der kleine Anstreicher und Meisterdieb verschwand von der Bildfläche, die Mona Lisa aber reiste von ihrer florentinischen Heimat nach Rom, wo sie in der Villa Medici feierlich dem französischen Botschafter und damit Frankreich ausgehändigt wurde. In Mailand empfingen die Direktoren des Louvre die Verlorengelaubte, und am 1. Januar 1913 lächelte sie wieder von ihrem alten Platz im Louvre. Das kleine Florentiner Hotel aber änderte seinen Namen »Tripoli-Italia« um in »La Gioconda.« Einen Roman: »Der Mann, der

die *Gioconda* stahl, wollte d'Annunzio schreiben; einem französischen Verleger hatte er das Buch 1911 schon versprochen. —

Die *Mona Lisa* wurde 1479 in Florenz geboren als Tochter des Antonio Mario di Noldo Gherardini, sie heiratete 1495 Francesco di Bartolommeo di Zanobi del Giocondo. Als Lionardo sie 1503 bis 1506 malte, war die *Gioconda* vierundzwanzig bis sechsundzwanzig Jahre, der Meister einundfünfzig bis vierundfünfzig Jahre alt. Die kleine Holztafel (hoch 0,77 m, breit 0,53 m) ist vielfach übermalt und durch Firnisschichten trüb und schmutzig geworden; rechts ist die Tafel beschnitten. Eine Federzeichnung Raffaels zeigt die beiden Säulen der Veranda, auf der in ihrem Lehnstuhl die *Mona Lisa* sitzt und in die Weite einer Voralpenlandschaft blickt.

Weltruhm ist stets etwas Gefährliches, auch für Werke der Kunst: man sieht schließlich durch die Weihrauchwolke hindurch nicht mehr klar die Sache selbst. Der erhöhte Seelenzustand löscht die Ruhe der Betrachtung aus. Auch dafür finden sich in der Reihe der Beschreibungen Beispiele aus dem romantischen Schrifttum.

Das einleitende Wort aber über das seit den Mumienporträts erste Damenbild aus der neueren Zeit gebührt einem Italiener, dem Ahnherrn der Kunsthistoriker, dem wir unsere unentbehrlichste Quellenschrift danken: *Giorgio Vasari*.

#### GIORGIO VASARI

Auch übernahm Lionardo, für Francesco del Giocondo das Bildnis der *Mona Lisa*, seiner Frau, zu malen. Vier Jahre bemühte er sich darum, sodann ließ er es unvollendet... Wer sehen wollte, wieweit es der Kunst möglich sei, die Natur nachzuahmen, der erkannte es ohne Schwierigkeiten an diesem Kopfe. Denn alle

kleinsten Einzelheiten waren darin dargestellt, die man mit aller Feinheit nur malen kann. Denn auch die Augen hatten jenen Glanz und jene Feuchtigkeit, wie wir es fortwährend im Leben sehen; rings um sie bemerkte man die rötlichblauen Kreise und das Geader, welches man nur mit der größten Zartheit ausführen kann. Die Brauen, wo sie am vollsten, wo sie am spärlichsten sind, wie sie aus den Poren der Haut hervorkommen und sich wölben, konnten nicht natürlicher sein. Die Nase mit allen jenen schönen Öffnungen rötlich und zart, sah wie lebend aus. Der Mund schien in seinen Winkeln und Rändern, wo das Rot der Lippen mit der Farbe des Gesichts sich vereint, nicht wie gemalt, sondern in Wahrheit wie Fleisch und Blut; wer die Halsgrube aufmerksam betrachtete, sah das Schlagen der Pulse. Wahrhaftig, man kann sagen, dies war nach einer Weise gemalt, die jeden starken Künstler und überhaupt jeden erheben und Ehrfurcht empfinden ließ. Obwohl Mona Lisa sehr schön war, brauchte Lionardo noch die Kunst, daß, während er sie abmalte, immer jemand zugegen sein mußte, der sang, spielte und Scherz trieb, damit sie fröhlich bleiben möchte, um das traurige Ansehen zu beheben, das häufig die Malerei den Bildnissen gibt. Über diesem Lionardos dagegen schwebte ein so liebliches Lächeln, daß es eher von himmlischer als von menschlicher Hand zu sein schien; und es galt für bewundernswert, weil es dem Leben völlig gleich war.

Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer (2. Ausgabe von 1546 bis 1568), zitiert nach der Ausgabe von Herbert Siebenhüner, »Sammlung Dieterich« Band 39

Der Verfasser dieser mit den Augen des Fachmannes gesehenen Beschreibung, der Maler Giorgio Vasari, entstammt einer toskanischen Töpferfamilie (de Vasari = vasaio = Töpfer), er ist 1511 in Arezzo geboren und 1574 in Florenz gestorben. Seine humanistische Bildung erwarb er als Gespieler des Hippolyt und Alessandro de' Medici, seine handwerklich-künstlerische Schulung bei Michelangelo, Andrea del Sarto und Baccio Bandinelli. Ein unruhiges Wanderleben hat Vasari durch die Kunststädte Italiens von Bologna bis Neapel geführt. 1527 erlebte er den »sacco di Roma«, seit 1546 wurde er in Florenz ansässig. Aus einem römischen Literaten- und Künstlerkreise brachte er den Anstoß mit zur Niederschrift seiner reichen Erinnerungen an die Künstler seiner Zeit und der seit seiner Jugend gesammelten Nachrichten künstlerischer Art. Was wohl als geistiger Zeitvertreib begonnen wurde, vertiefte sich zur ersten, mit geschichtlichem Sinn geschriebenen Sammlung von Künstlerbiographien. Dieses Werk erschien zuerst 1550. Auf die zweite, erweiterte Auflage von 1564 bis 1568 vornehmlich gründet sich Vasaris Ruhm als Vater der Kunstgeschichtsschreibung in Italien.



Der jung verstorbene Wilhelm Wackenroder (1773 bis 1798), der Johannes der romantischen Bewegung in Deutschland, hat in seinen »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« ein Kapitel geschrieben: »Das Muster eines kunstreichen und dabei tiefgelehrten Malers, vorgestellt in dem Leben des Leonardo da Vinci, berühmten Stammvaters der florentinischen Schule.« Inhaltlich und stilistisch hat sich Wackenroder an Vasari dicht angeschlossen und versucht, den naiven Ton des

*Italiencers wieder zu treffen. Aus der Beschreibung der Mona Lisa hebt er Vasaris Erklärung für den lebendigen, beseelten Ausdruck des Gesichtes der schönen Florentinerin heraus.*

#### WILHELM WACKENRODER

Ein sehr sinnreicher Einfall, wegen dessen ich den Leonardo immer bewundert habe. Er wußte nur zu wohl, daß bei Personen, welche zum Malen sitzen, sich gewöhnlich eine trockene und leere Ernsthaftigkeit auf ihrem Gesichte einzufinden pflegt, und daß eine solche Miene, wenn sie im Gemälde in bleibenden Zügen festgehalten wird, ein ungefälliges oder wohl gar finsternes Ansehen gewinnt. Dagegen kannte er die Wirkung einer fröhlichen Musik, wie sie sich in den Mienen des Gesichts abspiegelt, wie sie alle Züge auflöst und sie in ein liebliches reges Spiel setzt. So trug er die sprechenden Reize des Antlitzes *lebendig* auf die Tafel über und wußte bei Ausübung der einen Kunst sich der andern so glücklich als Gehilfen zu bedienen, daß diese auf jene ihren Widerschein warf.

Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797)



*Wackenroder hat das Original der Mona Lisa nicht gesehen, Friedrich Schlegel (1772-1829) aber konnte 1803 in Paris aus eigener Anschauung heraus Lionardos Meisterwerk beschreiben. Aber gerade diese Bildbeschreibung des geistreichen Romantikers enttäuscht tief. Mit der Bildgattung des Bildnisses - der am wenigsten literarischen Gattung - weiß der Dichter und Denker nur wenig anzufangen. Sein inhaltsdurstiges Auge rettet sich in den landschaftlichen Hintergrund. Hier findet der*

*Romantiker jenen symbolischen Gehalt, der ihm die Wiedergabe des individuellen Menschen erst zu rechtfertigen scheint. Schlegel nennt den Maler Leonardo, d. h. er gibt ihm die lombardische Form seines Namens. Heute wissen wir (dank Carl Möllers Urkundenfund), daß der große Sohn des kleinen Ortes Vinci bei Empoli am 15 April 1452 geboren ist und den toskanischen Vornamen Lionardo erhalten hat.*

### FRIEDRICH SCHLEGEL

Man gebe einem übrigens treu der Natur nachgebildeten Porträt nur etwa einen landschaftlichen Hintergrund, aus Meer, Gebirgen und Luft bestehend, wie bei dem Bilde der Madame Lise, Nr. 923 von Leonardo, und es tritt sofort ganz aus der Sphäre der Gattung, die, solange sie nur das bleibt, ziemlich beschränkt ist, heraus. Es versteht sich wohl von selbst, daß eine solche bedeutsam sein sollende Umgebung wiederum nichts anderes bedeuten wird als den Eindruck, den das dargestellte Antlitz macht, gleichsam die verdoppelte und höhere Abspiegelung desselben. Nur dasjenige muß und darf durch Symbole aller Art so vielfach als möglich angedeutet werden, was an sich selbst noch nicht vollendet deutlich ist; und das ist der höhere Geist, die verborgene Seele in dem Antlitz der Menschen, da doch die wenigsten nur wirklich aussehen, wie sie ihrem inneren Wesen nach aussehen sollten. Bei den meisten ist dieses nicht klar, sondern schimmert nur verstohlen durch, und wenn der Künstler, nun nicht mit der bloß körperlichen Wahrheit zufrieden, dieses Höchste im menschlichen Antlitz so viel als möglich darstellen will, so muß er freilich durch alle Symbole, die ihm nur irgend zu Gebote

stehen, nachhelfen; und wie deutlich der landschaftliche Hintergrund den Eindruck, den ein bestimmtes Gesicht hervorzubringen geeignet ist, wiederzugeben vermag, davon geben uns mehrere Beispiele der alten Malerei den einleuchtenden Beweis.

Zeitschrift »Europa« (1803)



*George Moore, 1852 in Irland geboren, ist (1872–1882) in Paris zum Maler und Dichter geworden. Von seinen Büchern, die den Einfluß Flauberts erkennen lassen, sind »Aus toten Tagen« (Memoirs of my dead Life) und »Erinnerungen an die Impressionisten« in das Deutsche übersetzt worden. Das letztgenannte Buch beginnt so: »Als mir meine Mutter die Wahl ließ zwischen Oxford und Cambridge, sagte ich ihr, ich sei entschlossen, nach Paris zu gehen.*

*Und deine Bildung, lieber Junge – du hast ja auf der Schule nichts gelernt.*

*Eben darum, liebe Mutter, hab ich vor, mich ganz meiner eignen Bildung zu widmen, und die kann man sich meiner Meinung nach eher im Café als auf der Universität verschaffen.*

*So ging ich denn mit einem Kammerdiener nach Paris.« Das Café, in dem der junge Engländer sich bildete, war das Café Nouvelle Athènes auf der Place Pigalle, der Treffpunkt der französischen Impressionisten Manet, Monet, Renoir, Sisley, Cézanne u. a. m. Aus der geistigen Atmosphäre des »Neuen Athen« ist auch George Moores Äußerung über Lionardos Mona Lisa zu verstehen.*

## GEORGE MOORE

Vor langer Zeit war mir die Mona Lisa ein Erlebnis, aber dieses Jahr tat es mir Rembrandts Porträt seiner Frau an... Daneben erscheinen die andern Bilder trocken und unbedeutend. Die in der Literatur berühmte Mona Lisa, die ein paar Meter davon entfernt hängt, kommt mir gemacht vor, wenn ich sie mit diesem Porträt vergleiche. Das so oft als geheimnisvoll bezeichnete Lächeln, das zaudernde Lächeln, das es mir in der Jugend angetan hatte, dünkt mich jetzt nur noch eine Grimasse und die blassen Berge so wenig geheimnisvoll wie ein Globus oder eine Landkarte in geringer Entfernung.

Die Mona Lisa ist eine Art Rätsel, ein Akrostichon, ein poetisches Deckokt, eine Ballade, ein Rondell, ein Villanell, d. h. eine Ballade mit wiederkehrenden Schlußterminen, eine Sestine, – das ist sie: eine Sestine. Die Mona Lisa, die im Motiv mehr Literatur als Malerei ist, hat viele Dichter angezogen. Wir müssen ihr viele mittelmäßige Verse verzeihen um einer unvergleichlichen Prosastelle willen. Sie ist in den Besitz des ewigen Lebens gelangt, hat ihre Unsterblichkeit in Walter Paters Prosa gefunden.

Erinnerungen an die Impressionisten (Reminiscence of the impressionist painters, 1906)



## WALTER PATER

»La Gioconda« ist im eigentlichsten Sinne Leonardos Meisterwerk, die Offenbarung seiner Art zu denken und zu arbeiten. An Suggestivität käme höchstens Dürers »Melancholie« daneben in Betracht, doch stö-



ren keine aufdringlichen Symbole die Wirkung ihrer ganz rätselhaften Anmut. Wir kennen alle das Gesicht und die Hände dieser Frauengestalt, auf ihrer Marmorbank, in jenem phantastischen Felsengrund, gleichsam wie in einem gedämpften Lichtschein unter dem Meeresspiegel. Möglicherweise hat es von sämtlichen alten Gemälden am wenigsten durch den Zeitlauf an innerem Leben eingebüßt. Doch scheint für Vasari noch ein weiterer Reiz in dem Hochrot der Lippen gewesen zu sein, der für uns verlorengegangen. Es ist eine häufige Erscheinung, daß bei Werken, in denen die schöpferische Vorstellungskraft ihren Gipfelpunkt erreicht, ein gewisses Etwas in die Erscheinung tritt, das nicht vom Meister erfunden, sondern ihm gegeben ward. So auch hier. In jener unschätzbaren Mappe von Zeichnungen, welche einst im Besitz Vasaris, befanden sich auch gewisse Blätter von Verrocchios Hand, Gesichter von so eindrucksvoller Schönheit, daß Leonardo sie als Knabe vielfach kopiert hat. Man kann kaum der Vermutung widerstehen, mit diesen Zeichnungen des älteren Meisters auch jenes unergründliche Lächeln, welches bei Leonardo stets wie mit etwas Unheilverkündendem verbunden zu sein scheint, in Beziehung zu bringen, als ob hier der erste Keim des Rätsels eingehüllt sei. Übrigens ist das Bild ein Porträt. Wir können verfolgen, wie es sich von Kindheit auf in das Gewebe seiner Träume mischt, so daß man, sprächen nicht ausdrückliche Zeugnisse dagegen, glauben möchte, es sei sein endlich gefundenes und verkörpertes Frauenideal. Welche wunderbare Wahlverwandschaft bestand zwischen einer lebenden Florentinerin und diesem Geschöpf seiner Gedanken? Wie waren Wirklichkeit und Traum so getrennt und dennoch so dicht beieinander

aufgewachsen? Leise schon fühlbar in Verrocchios Entwürfen und von Anfang unkörperhaft keimend in Leonardos Gedanken, findet er sie zuletzt in Il Giocondos Hause. Daß wir es hier mit einer ausgeprägten Porträtähnlichkeit zu tun haben, bezeugt die Erzählung, daß durch allerlei künstliche Mittel, durch Tanz und Flötenspiel, jener unerklärliche Ausdruck in dem Gesicht festgehalten wurde. Und wieder fragen wir: Wurde dieses Urbild durch immer neue, nie ganz vollendete Arbeit in vier Jahren, oder in vier Monaten wie mit einem Zauberschlage auf die Leinwand geworfen?

Die Gestalt, die hier so seltsam neben den Wassern auftaucht, drückt die Erfüllung eines tausendjährigen Begehrens des Mannes aus. Ihres ist das Haupt, worin alle Enden der Welt zusammenkommen, und ihre Augenlider sind ein wenig müde. Es ist eine Schönheit, welche auf das Fleisch von innen heraus wirkt, gleichsam die Ansammlung, Zelle an Zelle, der allerseltensten Wünsche und allerfeinsten Leidenschaften. Setzen wir sie in Gedanken neben eine der weißen griechischen Göttinnen oder schönsten Frauen des Altertums – wie würden sie doch alle tief beunruhigt werden durch diese Schönheit, in welche die Seele mit all ihrem kranken Sinnenleide hineingeflossen ist! Alle Gedanken und Erfahrungen der Welt haben an diesen Zügen mitgeformt, um dem veredelten Ausdruck sichtbare Gestalt zu geben: der tierische Trieb von Hellas, die Wollust Roms, das Traumleben des Mittelalters, mit seinem himmelsuchenden Ehrgeiz und der ritterlichen Liebesromantik, die Wiederkehr der heidnischen Sinnenwelt, die Sünden der Borgia. Sie ist viel älter als die Felsen rings um sie her; gleich dem Vampyr hat sie schon viele Male sterben müssen

und kennt die Geheimnisse des Grabes; sie tauchte hinunter in die See und trägt der Tiefe verfallenen Tag in ihrem Gemüt; sie hat mit den Händlern des Ostens um seltene Gewebe gefeilscht; sie wurde als Leda die Mutter Helenas von Troja, und als Heilige Anna die Mutter Marias; und das alles war für sie doch nur wie ein Ton der Lyra und der Flöten, und seine Spur lebt in der Feinheit allein, mit der ihre wechselnde Linienersprache sich gebildet und ihre Hände und Augenlider so weich getönt sind. Die Vorstellung eines unendlichen Lebens durch das Ineinanderfließen von zehntausend verschiedenen Erfahrungen ist eine uralte, und unsere moderne Auffassung ist die einer Gesamtmenschheit, welche alle Arten des Lebens und Denkens in sich aufnimmt. So mag denn die schöne Donna Lisa wohl als die Verkörperung der älteren Vorstellung gelten, zugleich aber auch als ein Sinnbild modernen Denkens.

Die Renaissance (1873)



*Von dem Engländer Walter Pater sagte der Ire George Moore: »menschlich war er nur, wenn er schrieb«, bei Paters Anblick fühlte er sich erinnert »an einen Verlaine in der Landpfarre«. Damit sind Wesenszüge des Menschen und des Schriftstellers Pater angedeutet: 1839 in Ost-London geboren, verlebte er eindrucksvolle Jugendjahre im Schatten der Kathedrale von Canterbury; in der Stille Oxfords hat er den größten Teil seines Lebens verbracht und seine Essays geschrieben. Paters Liebe für sakrale Formen und Inhalte, seine Bindung an akademische und kirchliche Traditionen wurzeln in diesem Boden. Auf Reisen nach Deutschland, Italien und Frankreich hat Pater sein Auge gebildet, in der Kenntnis der Werke*

Winckelmanns, Goethes, Hegels, der deutschen, französischen und englischen Romantiker seine Methode gewonnen. Für diesen skeptischen und empfindsamen, dichterisch fühlenden und philosophisch grübelnden Mann hieß Montaigne das große literarische Vorbild. Was Pater geschrieben hat, sind »Essays«. Sie treten auf als »Studien« und »Imaginäre Porträts«. Kunst und Kunstwissenschaft lagen für Pater in der gleichen Wiege. An seiner wählerischen, immer wieder gefeilten Prosa entzündeten sich englische Dichter, wie Oskar Wilde; der Ausdruck »pateresque« wurde für einen vollkommenen Stil geprägt. Mit fünfundfünfzig Jahren (1894) ist Pater gestorben.

Als das Meisterstück seiner Studien gilt die »Sinfonia mystica« über Lionardo, der die Beschreibung der Mona Lisa entnommen ist.

Pater erblickt in der Mona Lisa ein Gefäß voll geheimer Kräfte, eine Art Medium, durch das vergangenes Leben in die Erscheinung tritt. Seine Beschreibung erhebt sich über die Welt der sichtbaren Dinge in die der Visionen. Lionardos Bildnis ist – so dichtet Pater – die Verkörperung der Träume seines Schöpfers auf Grund einer see-lischen Verwandtschaft zwischen dem Träumer und der Traumgestalt: Mona Lisas Bild schwebte Lionardo schon vor, ehe er sie sah. Dieses mystische Motiv gehört der romantischen Dichtung an und ist von Pater wohl dem poetischen Hausschatze Thophile Gautiers entnommen. Der tiefere Sinn solcher mystischen Begegnungen zwischen Menschen, Bildern und Träumen ist, daß zwei Hälften eines Ganzen sich suchen. Noch in Oskar Wildes Roman: »Dorian Greys Bildnis« altert auf geheimnisvolle Weise ein Bildnis, wie ein Mensch, während der Abgebildete jung bleibt, wie ein schönes Bild.–

*Der Energievorrat eines Meisterwerkes ist unerschöpflich. Immer wieder wird die Mona Lisa jenes Fluidum aussenden, in dem die dichterischen Seelen so gern untertauchen, immer wieder werden die Menschen an diese Frau die Frage richten, ob sie eine Sphinx mit oder ohne Rätsel gewesen ist – und nur ein Lächeln wird ihnen antworten.*

---

---

## LIONARDO: DAS ABENDMAHL

*Auf dem Abendmahl Lionardos liegt der Glanz unvergänglichen Ruhmes und zugleich der tragische Schatten unaufhaltsamer Vernichtung. Seit Jahrhunderten haben Dichter und Denker der Vision des Malers gehuldigt, seit Jahrhunderten kämpft die irdische Materie, aus der das Werk gebildet wurde, gegen den göttlichen Geist, den es ausstrahlt. Noch sprechen von der Refektoriumswand des Dominikanerklosters von S. Maria delle Grazie in Mailand Farben, Formen und Rhythmen Lionardos, noch können sich Ehrfurcht, Bewunderung und Neugier an den Abglanz eines herrlichen Werkes heften, aber – auch pietätvolle Reinigungsarbeiten haben das unerbitliche Gesetz des Verfalls nicht aufhalten können. Schuld daran hat neben Wandfeuchtigkeit, Staub, menschlicher Zerstörungslust die von Lionardo angewendete Öltempera-Malerei. Schon etwa zwanzig Jahre nach der Vollendung des Werkes zeigten sich die ersten Spuren beginnender Zerstörung der Malfläche. Giorgio Vasari, einer der frühesten Beschreiber des Bildes, sah es 1566 und erkannte stellenweise nur noch unbestimmte Flecken. Im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts entstanden bereits Kopien. 1652 wurde die Tür in der Wandmitte vergrößert: die Füße Jesu und der zunächst sitzenden Jünger fielen diesem Eingriff zum Opfer. 1800 diente der Raum als Heumagazin, Leitern zerkratzten das Gemälde, Nässe zerstörte die Farbschichten.*

Dazu kamen die gut gemeinten, aber schlecht durchgeführten Übermalungen und Restaurationsversuche: 1726, 1770, 1819, 1854. 1908 hat Cavenaghi zu retten versucht, was noch zu retten war, 1924 ist die Wand (Höhe 4,20 m, Breite 9,10 m) vorsichtig gereinigt worden. Wiederholt tauchte der Plan auf, das Bild von der Wand zu lösen. Franz I., der 1515 in Mailand einzog, trug sich mit diesem Gedanken, mußte sich aber damit zufrieden geben, statt des Bildes seinen Schöpfer 1516 nach Frankreich zu holen.

Lionardo hat von 1495 bis 1498 am Abendmahl gearbeitet. Als er das Werk begann, war er siebenundvierzig Jahre alt. Wahrscheinlich entschied sich Lionardo für die gefährliche und auf der Mauer noch unerprobte Öltempera, weil diese – im Gegensatz zur Freskotechnik – ein rasches Arbeiten möglich machte. Damit deckt sich auch, was wir aus zeitgenössischen Quellen über seine Arbeitsweise wissen. Der Novellendichter Matteo Bandello gehörte zur Zeit, als Lionardo das Abendmahl schuf, als junger Mönch dem Kloster an. Er erzählt: »Dieser [Lionardo] liebte sehr, daß jeder, der seine Malereien sah, freimütig seine Meinung darüber äußerte. Auch pflegte er.. schon früh am Morgen das Gerüst zu besteigen, denn das Abendmahl befindet sich ziemlich hoch über dem Fußboden, um von Sonnenaufgang bis zur Dämmerung den Pinsel nicht aus der Hand zu legen, sondern, ohne an Essen und Trinken zu denken, unausgesetzt zu malen. Mögen dann wieder zwei, drei oder vier Tage verstrichen sein, ohne daß er daran Hand anlegte, so geschah es doch, daß er ein oder zwei Stunden dort verweilte und sich damit begnügte, die Figuren zu betrachten. Je nachdem Laune oder Lust ihn ankam, habe ich ihn auch um die Mittagszeit, wenn die Sonne im Zeichen des Löwen stand, aus der Corte Vecchia, wo er jenes staunenswerte

*Pferd [das Reiterdenkmal des Sforza] bildete, geradeswegs zum Kloster gehen, dort das Gerüst besteigen und an einigen Gestalten ein paar Pinselstriche machen, dann aber unverzüglich aufbrechen sehen.»*

*Das Werden des Bildgedankens und der Bildform läßt sich ablesen an Lionardos Zeichnungen in Paris, London, Windsor und Venedig. Danach ist die Komposition des Abendmahls ursprünglich noch traditionell befangen gewesen: Johannes liegt an der Brust Jesu, Judas sitzt allein an der Vorderseite des Tisches. Der revolutionäre Gedanke, den Verräter Judas in die Apostelreihe – zwischen Johannes und Petrus hinter dem Tisch – einzugliedern, gehört der letzten Stunde an. Nun entstehen auch erst die benachbarten Gegensätze, die Isolierung der Hauptfigur und die Ordnung der Apostel in vier Gruppen zu je dreien.*

*Von den zahlreichen Kopien ist die in Ponte Capriasca bei Lugano die wichtigste, da neben den Aposteln ihre Namen stehen. Die Wirkung des Abendmahles auf die Mit- und Nachwelt u ar außerordentlich: Tizians »Zinsgroschen« (Dresden) und Andrea del Sartos Abendmahl in S. Salvi in Florenz sind dafür nur zwei, besonders charakteristische Beispiele.*



## GIORGIO VASARI

Den Köpfen der Apostel gab er so viel Majestät und Schönheit, daß er das Haupt des Heilands unausgeführt ließ, überzeugt, er vermöge ihm nicht jene Göttlichkeit zu verleihen, die für ein Bild Christi erforderlich ist. Das Werk verblieb so, als ob es vollendet wäre, und ist immerdar von den Mailändern wie von den Fremden hochverehrt worden, in Erwägung, daß es Lionardo darin aufs beste gelungen war, die bange



Sorge auszudrücken, die die Gemüter der Apostel erfaßt hat und sie verlangen macht, zu wissen, wer ihren Meister verraten habe. Aus den Angesichtern aller spricht Liebe, Furcht und Zorn oder auch der Schmerz, daß sie den Mut Christi nicht verstehen können, und dies setzt nicht minder in Verwunderung als der Trotz, Haß und Verrat, den man in Judas erkennt. Zu dem allen sind die geringsten Einzelheiten des ganzen Werkes mit unglaublicher Sorgfalt gearbeitet, sogar das Gewebe des Tischtuches ist in einer Weise dargestellt, wie es das feinste Leinenzeug als solches nicht besser zeigen könnte.

Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer (1564–1568)



*Von allen Beschreibungen des Abendmahls ist die eingehende, geistreiche und tiefsinnige Analyse Goethes weitaus die berühmteste. Ihre Vorgeschichte ist diese: Der Mailänder Maler Giuseppe Bossi (1776–1815) erhielt 1807 von Eugène Beauharnais, Vizekönig von Italien, den Auftrag, eine Kopie des Abendmahls in Originalgröße herzustellen als Grundlage für ein Mosaik Raffaellis für die Minoritenkirche in Wien. 1810 legte Bossi die Erfahrungen, die er bei der Arbeit an dem Karton und an den farbigen Kopien vor dem Original Lionardos gesammelt hatte, nieder in einem Buche: »De cenacolo di Lionardo da Vinci.« 1817 brachte der Großherzog Karl August Durchzeichnungen einiger Apostelköpfe nach alten Kopien mit nach Weimar. Auf Grund dieses Materials und in der Anschauung des – in manchen Punkten vom Original abweichenden – Stiches von Raffael Morghen schrieb Goethe seine Arbeit, die den bescheidenen Titel trägt: »Joseph Bossi über Leonard da*

*Vincis Abendmahl zu Mailand.* « Wir bringen hier nur das kunstgeschichtliche und psychologische Kernstück des großen Aufsatzes.

## GOETHE

Vinci, ein Schloß und Herrschaft in Val d'Arno, nahe bei Florenz, hatte in der Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts einen Besitzer namens Piero, dem ein natürlicher Sohn von einer uns unbekannt gebliebenen Mutter [sie hieß Catarina] geboren ward. Dieser, Leonard genannt, erwies gar bald als Knabe sich mit allen ritterlichen Eigenschaften begabt; Stärke des Körpers, Gewandtheit in allen Leibesübungen, Anmut und gute Sitten waren ihm verliehen, mächtig aber zeigte sich Leidenschaft und Fertigkeit zur bildenden Kunst, deshalb man ihn sogleich nach Florenz zu Verrocchio, einem denkenden, durchaus theoretisch begründeten Manne, in die Lehre tat, da denn Leonard seinen Meister praktisch bald übertraf, ja demselben das Malen verleidete.

Die Kunst befand sich damals auf einer Stufe, wo ein großes Talent mit Glück antreten und sich im Glanze seiner Tätigkeit zeigen kann; sie hatte sich schon seit zwei Jahrhunderten von der mageren Steifheit jener byzantinischen Schule losgesagt und sogleich durch Nachahmung der Natur, durch Ausdruck frommer, sittlicher Gesinnungen ein neues Leben begonnen; der Künstler arbeitete trefflich, aber unbewußt, ihm gelang, was ihm sein Talent eingab, wohin sein Gefühl ihn trug, soweit sein Geschmack sich ausbildete; aber keiner vermochte noch sich Rechenschaft zu geben von dem Guten, was er leistete, und von seinen Mängeln, wenn er sie auch empfand und bemerkte. Wahrheit und Natürlichkeit hat jeder im Auge, aber

eine lebendige Einheit fehlt; man findet die herrlichsten Anlagen, und doch ist keins der Werke vollkommen ausgedacht, völlig zusammen gedacht; überall trifft man auf etwas Zufälliges, Fremdes, noch sind die Grundsätze nicht ausgesprochen, wonach man seine eigene Arbeit beurteilt hätte.

In solche Zeit kam Leonard, und wie ihm, bei angeborener Kunstfertigkeit, die Natur nachzuahmen leicht war, so bemerkte sein Tiefsinn gar bald, daß hinter der äußern Erscheinung, deren Nachbildung ihm so glücklich gelang, noch manches Geheimnis verborgen liege, nach dessen Erkenntnis er sich unermüdet bestreben sollte; er suchte daher die Gesetze des organischen Baus, den Grund der Proportion, bemühte sich um die Regeln der Perspektive, der Zusammenstellung, Haltung und Färbung seiner Gegenstände im gegebenen Raum, genug, alle Kunsterfordernisse suchte er mit Einsicht zu durchdringen; was ihm aber besonders am Herzen lag, war die Verschiedenheit menschlicher Gesichtsbildung, in welcher sich sowohl der bestehende Charakter als die momentane Leidenschaft dem Auge darstellt. . .

Wir wenden uns nunmehr gegen das eigentliche Ziel unserer Bemühung, zu dem Abendmahl, welches im Kloster alle Grazie zu Mailand auf die Wand gemalt war. Möchten unsere Leser Morghens Kupferstich vor sich nehmen, welcher hinreicht, uns sowohl über das Ganze als wie das Einzelne zu verständigen. [Der Kupferstich Raffael Morghens erschien 1800.]

Die Stelle, wo das Bild gemalt ist, wird allervörderst in Betrachtung gezogen: denn hier tut sich die Weisheit des Künstlers in ihrem Brennpunkte vollkommen hervor. Konnte für ein Refektorium etwas schick-

licher und edler ausgedacht werden als ein Scheidemahl, das der ganzen Welt für alle Zeiten als heilig gelten sollte? . .

Dem Eingang an der schmalen Seite gegenüber, im Grunde des Saals, stand die Tafel des Priors, zu beiden Seiten die Mönchstische, sämtlich auf einer Stufe vom Boden erhöht; und nun, wenn der Hereintretende sich umkehrte, sah er an der vierten Wand über den nicht allzu hohen Türen den vierten Tisch gemalt, an demselben Christus und seine Jünger, eben als wenn sie zur Gesellschaft gehörten. Es muß zur Speisestunde ein bedeutender Anblick gewesen sein, wenn die Tische des Priors und Christi, als zwei Gegenbilder, aufeinander blickten und die Mönche an ihren Tafeln sich dazwischen eingeschlossen fanden. Und eben deshalb mußte die Weisheit des Malers die vorhandenen Mönchstische zum Vorbild nehmen. Auch ist gewiß das Tischtuch mit seinen gequetschten Falten, gemusterten Streifen und aufgeknüpften Zipfeln aus der Waschkammer des Klosters genommen; Schüsseln, Teller, Becher und sonstiges Geräte gleichfalls denjenigen nachgeahmt, der sich die Mönche bedienten.

Hier war also keineswegs die Rede von Annäherung an ein unsichres, veraltetes Kostüm. Höchst ungeschickt wäre es gewesen, an diesem Orte die heilige Gesellschaft auf Polster auszustrecken. Nein! sie sollte der Gegenwart angenähert werden, Christus sollte sein Abendmahl bei den Dominikanern zu Mailand einnehmen.

Auch in manchem andern Betracht mußte das Bild große Wirkung tun. Ungefähr zehn Fuß über der Erde nehmen die dreizehn Figuren, sämtlich etwa andert-halbmal die Lebensgröße gebildet, den Raum von achtundzwanzig Pariser Fuß der Länge nach ein. Nur

zwei derselben sieht man ganz an den entgegengesetzten Enden der Tafel, die übrigen sind Halbfiguren, und auch hier fand der Künstler in der Notwendigkeit seinen Vorteil. Jeder sittliche Ausdruck gehört nur dem obern Teil des Körpers an, und die Füße sind in solchen Fällen überall im Wege; der Künstler schuf sich hier elf Halbfiguren, deren Schoß und Knie von Tisch und Tischtuch bedeckt wird, unten aber die Füße im bescheidenen Dämmerlicht kaum bemerklich sein sollten.

Nun versetze man sich an Ort und Stelle, denke sich die sittliche äußere Ruhe, die in einem solchen mönchischen Speisesaale obwaltet, und bewundere den Künstler, der seinem Bilde kräftige Erschütterung, leidenschaftliche Bewegung einhaucht und, indem er sein Kunstwerk möglichst an die Natur herangebracht hat, es alsobald mit der nächsten Wirklichkeit in Kontrast setzt.

Das Aufregungsmittel, wodurch der Künstler die ruhig heilige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: »Einer ist unter euch, der mich verrät« [Matthäus 26, 21; Johannis 13, 21; Markus 14, 18]. Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt sein Haupt, gesenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, alles wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen selbst bekräftigt: »Ja, es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verrät.«

Ehe wir weiter gehen, müssen wir ein großes Mittel entwickeln, wodurch Leonard dieses Bild hauptsächlich belebte: es ist die Bewegung der Hände; dies konnte aber auch nur ein Italiener finden. Bei seiner Nation ist der ganze Körper geistreich, alle Glieder

nehmen teil an jedem Ausdruck des Gefühls, der Leidenschaft, ja des Gedankens. Durch verschiedene Gestaltung und Bewegung der Hände drückt er aus: »Was kümmert's mich! – Komm her! – Dies ist ein Schelm – nimm dich in acht vor ihm! – Er soll nicht lange leben! – Dies ist ein Hauptpunkt. Dies merket besonders wohl, meine Zuhörer!« Einer solcher Nationaleigenschaft mußte der alles Charakteristische höchst aufmerksam betrachtende Leonard sein forschendes Auge besonders zuwenden; hieran ist das gegenwärtige Bild einzig, und man kann ihm nicht genug Betrachtung widmen. Vollkommen übereinstimmend ist Gesichtsbildung und jede Bewegung, auch dabei eine dem Auge gleich faßliche Zusammen- und Gegeneinanderstellung aller Glieder auf das lobenswürdigste geleistet.

Die Gestalten überhaupt zu beiden Seiten des Herrn lassen sich drei und drei zusammen betrachten, wie sie denn auch so jedesmal in eins gedacht, in Verhältnis gestellt und doch in bezug auf ihre Nachbarn gehalten sind. Zunächst an Christi rechter Seite Johannes, Judas und Petrus.

Petrus, der Entfernteste, fährt nach seinem heftigen Charakter, als er des Herrn Wort vernommen, eilig hinter Judas her, der sich, erschrocken aufwärts sehend, vorwärts über den Tisch beugt, mit der rechten festgeschlossenen Hand den Beutel hält, mit der linken aber eine unwillkürliche krampfhaftige Bewegung macht, als wollte er sagen: »Was soll das heißen? – Was soll das werden?« Petrus hat indessen mit seiner linken Hand des gegen ihn geneigten Johannes rechte Schulter gefaßt, hindeutend auf Christum und zugleich den geliebten Jünger anregend, er solle fragen, wer denn der Verräter sei? Einen Messer-

griff in der Rechten setzt er dem Judas unwillkürlich zufällig in die Rippen, wodurch dessen erschrockene Vorwärtsbewegung, die sogar ein Salzfaß umschüttet, glücklich bewirkt wird. Diese Gruppe kann als die zuerst gedachte des Bildes angesehen werden, sie ist die vollkommenste.

Wenn nun auf der rechten Seite des Herrn mit mäßiger Bewegung unmittelbare Rache angedroht wird, entspringt auf seiner linken lebhaftestes Entsetzen und Abscheu vor dem Verrat. Jakobus der Ältere beugt sich vor Schrecken zurück, breitet die Arme aus, starrt, das Haupt niedergebeugt, vor sich hin, wie einer, der das Ungeheure, das er durchs Ohr vernimmt, schon mit Augen zu sehen glaubt. Thomas erscheint hinter seiner Schulter hervor, und, sich dem Heiland nähernd, hebt er den Zeigefinger der rechten Hand gegen die Stirne. Philippus, der dritte zu dieser Gruppe Gehörige, rundet sie aufs lieblichste; er ist aufgestanden, beugt sich gegen den Meister, legt die Hände auf die Brust, mit größter Klarheit aussprechend: »Herr, ich bin's nicht! Du weißt es! Du kennst mein reines Herz. Ich bin's nicht!«

Und nunmehr geben uns die benachbarten drei letzteren dieser Seite neuen Stoff zur Betrachtung. Sie unterhalten sich untereinander über das schrecklich Vernommene. Matthäus wendet mit eifriger Bewegung das Gesicht links zu seinen beiden Genossen, die Hände hingegen streckt er mit Schnelligkeit gegen den Meister und verbindet so, durch das unschätzbarste Kunstmittel, seine Gruppe mit der vorhergehenden. Thaddäus zeigt die heftigste Überraschung, Zweifel und Argwohn: er hat die linke Hand offen auf den Tisch gelegt und die rechte dergestalt erhoben, als stehe er im Begriff, mit dem Rücken derselben in die

linke einzuschlagen – eine Bewegung, die man wohl noch von Naturmenschen sieht, wenn sie bei unerwartetem Vorfall ausdrücken wollen: »Hab' ich's nicht gesagt! Habe ich's nicht immer vermutet!« – Simon sitzt höchst würdig am Ende des Tisches, wir sehen daher dessen ganze Figur: er, der älteste von allen, ist reich mit Falten bekleidet, Gesicht und Bewegung zeigen, er sei betroffen und nachdenkend, nicht erschüttert, kaum bewegt. Wenden wir nun die Augen auf das entgegengesetzte Tischende, so sehen wir Bartholomäus, der auf dem rechten Fuß, den linken überschlagen, steht, mit beiden ruhig auf den Tisch gestemten Händen seinen übergebogenen Körper unterstützend. Er horcht, wahrscheinlich zu vernehmen, was Johannes vom Herrn ausfragen wird; denn überhaupt scheint die Anregung des Lieblingsjüngers von dieser ganzen Seite auszugehen. Jakobus der Jüngere neben und hinter Bartholomäus, legt die linke Hand auf Petrus' Schulter, so wie Petrus auf die Schulter Johannis; aber Jakobus mild, nur Aufklärung verlangend, wo Petrus schon Rache droht.

Und also wie Petrus hinter Judas, so greift Jakob der Jüngere hinter Andreas her, welcher als eine der bedeutendsten Figuren, mit halb aufgehobenen Armen die flachen Hände vorwärts zeigt, als entschiedenen Ausdruck des Entsetzens, der in diesem Bilde nur einmal vorkommt, da er in andern weniger geistreich und gründlich gedachten Werken sich leider nur zu oft wiederholt...

Joseph Bossi über Leonard da Vincis Abendmahl zu Mailand  
(1817)



Wer auch immer das Abendmahl Lionardos beschrieben hat, – ob Künstler oder Kenner, ob Geistlicher oder Dichter, – in dem einen Punkte waren sie alle einig: Lionardo hat hier aus tiefster Menschenkenntnis heraus und mit souveräner Beherrschung aller Kunstmittel das tragische Erlebnis einer kleinen Gemeinschaft gestaltet, ein Erlebnis, das gleichermaßen Seelen und Körper in Aufruhr versetzt hat. Die Meinungen der Bildbetrachter gehen aber auseinander in der Beantwortung der Frage, wie die Szene eigentlich zu deuten sei, welches Moment in der Abendmahlsgeschichte ist das erregende, oder – wie Goethe sagte – welches ist das Aufregungsmittel? Lionardos Zeitgenossen und die Nachlebenden: Luca Pacioli, Vasari, Lomazzo und schließlich Goethe urteilten: Der Augenblick ist dargestellt, der auf Jesu Worte folgt: »Einer unter euch wird mich verraten.« Gegen diese, durch Goethes Aufsatz weit verbreitete Deutung hat sich der Wiener Kunstgelehrte Josef Strzygowski gewendet (1896). Er führt aus: Der Schlüssel zum Verständnis aller Haltungen, Gebärden, Mienen auf dem Abendmahlsbilde sei zu finden in dem – von Markus und Matthäus überlieferten – Worte Jesu: »Der mit mir die Hand in die Schüssel taucht, der wird mich verraten.« In der geistvollen Begründung seiner verblüffenden These weist Strzygowski darauf hin, daß sich die Hände Jesu und des Judas der Schüssel nähern und im nächsten Augenblick zusammen eintauchen werden. Und nun erklärt der Gelehrte die Gebärden aller Tischgenossen damit, daß sie – sozusagen um einen Alibibeweis anzutreten – ihre Hände vorweisen oder deutlich sehen lassen. Dieser Deutungsversuch hat zunächst etwas Bestechendes, es sind aber von philologischer, theologischer und psychologischer Seite her dagegen entscheidende Bedenken erhoben worden. Erstens: Der in Frage kommende Satz

heißt genauer übersetzt: »Der mit mir in die Schüssel getaucht hat...« Zweitens: Zwischen Judas und Jesus steht nicht eine gemeinsame Schüssel, sondern der Teller des Johannes. Drittens: Strzygowski nimmt an, daß Jesus ein Fallensteller gewesen sei. Viertens: Judas hätte mit seiner linken Hand nicht mit Jesus in die gleiche Schüssel fassen können, da die Linke im Orient für unrein galt. Wir schließen uns Forschern wie Weizäcker und Hoerth an, die mit Goethe das »Aufregungsmittel« in dem allen drei Evangelien gemeinsamen Satze erkennen: *Einer von euch wird mich verraten.* —

In die Reihe der von großen Kunstfreunden geschriebenen Deutungen des Abendmahls fügen wir die Äußerung eines französischen Malers ein, nur eine Stimme aus dem Chor der Künstler, die in Lionardos Werk wahrhaft eine Schule der Malerei erkennen und verehren. Pierre Paul Prudhon (1758–1823), von Benediktinern erzogen, hat von 1785 bis 1788 in Italien studiert. Correggios Süße, Lionardos Helldunkel haben diesen Meister des verklingenden Rokoko angeregt. Sein Bestes gab Prudhon in den vornehmen, melancholischen Frauenbildnissen, sein Bestes wollte er geben in seinen Monumentalbildern für das Pariser Hôtel de Dieu, den Justizpalast und die Kapelle der Tuileries. Der Maler der Mona Lisa und des Abendmahls hatte alles erreicht, wonach Prudhon sich sehnte.

#### PIERRE PAUL PRUDHON

Dieses Gemälde ist das erste auf der ganzen Welt, das Meisterwerk der ganzen Malerei; in ihm verbinden alle Teile der Kunst sich zu erhabener Einheit; wenn man davor steht, wird man niemals müde, es zu be-

wundern, sei es als Ganzes, sei es jede Einzelheit für sich. Dies Werk ist eine unerschöpfte Quelle des Studiums und der Betrachtung; der Anblick dieses einen Bildes würde schon genügen, um einen genialen Menschen so zu bilden, daß er Raffael gleichkommen, ja ihn übertreffen müßte, denn alles ist darin vereint; und trotzdem achten wenig Menschen auf das Bild und nicht nur darauf, sondern überhaupt auf alles, was man von Lionardo sieht; entweder geht der Wert des großen Mannes weit über ihr Verständnis, oder das, was er geschaffen hat, ist so vollendet, daß ihnen niemals der Gedanke kommt, sie könnten auch nur wagen, sich seinem Stil zu nähern, da ihnen das als etwas ganz Udenkbares erscheint. In diesem seltenen Manne verband sich höchste Genialität mit sicherer Urteilkraft und tiefem Forschergeist, drei Eigenschaften, die sich selten in einem Hirn vereinen, weil meist nur Sanguiniker die erste haben, die beiden anderen aber Sache eines kühlen und überlegten Menschen sind; er hat zudem neun volle Jahre darauf verwendet, das wundervolle Abendmahl zu malen, auf dem man staunend sieht, mit welcher Wandlungsfähigkeit je nach dem einzelnen Charakter der Aufruhr und die völlige Bestürzung zum Ausdruck kommt, die Jesu Worte: »Wahrlich, ich sage euch, einer unter euch wird mich diese Nacht verraten«, unter den Aposteln hervorrufen.

Brief an Fauconnier (1801)

✱

### FRIEDRICH VON STENDHAL

Das letzte Abendmahl [Lionardos] ist weltbekannt. Raffael Morghen hat es in einem schönen Stich wiedergegeben.

Es galt, den rührenden Augenblick darzustellen, wo Jesus – wenn man ihn lediglich als jungen Philosophen betrachtet, der am Vorabend seines Todes mit seinen Schülern vereint ist – tiefbewegt sagt: »Wahrlich, ich sage euch, einer unter euch wird mich verraten.« Eine so liebevolle Seele mußte der Gedanke tief erschüttern: unter den zwölf Gefährten, die er sich ausgewählt, mit denen er sich vor ungerechter Verfolgung verbarg, die er an diesem Tage zu einem Liebesmahl vereint hatte, dem Sinnbild des Bundes der Herzen und der allgemeinen Menschenliebe, den er auf Erden begründen wollte, befand sich ein Verräter, der ihn für Geld an seine Feinde ausliefern wollte. Ein so erhabener und rührender Schmerz bedurfte, malerisch dargestellt, der einfachen Anordnung, die den Blick des Beschauers sofort auf die Worte einstellt, die Jesus in diesem Augenblick spricht. Die Szene erforderte große Schönheit in den Gesichtern und hohen Adel in den Bewegungen, damit man merkte, daß es nicht feige Todesfurcht war, was Jesus betrübte. Wäre er ein gewöhnlicher Mensch gewesen, so hätte er seine Zeit nicht mit einer so gefährlichen Rührung verloren; er hätte den Judas erdolcht oder wenigstens mit seinen treuen Jüngern die Flucht ergriffen.

Lionardo empfand die himmlische Reinheit und das tiefe Zartgefühl, das in dieser Handlungsweise Christi liegt. Von der abstoßenden Gemeinheit dieses schwarzen Verrats erschüttert, erkennt er die ganze Schlechtigkeit der Menschen. Das Leben wird ihm zuwider, und er findet es holder, sich der himmlischen Schwermut hinzugeben, die seine Seele erfüllt, als ein unglückliches Leben zu retten, das er stets mit solchen Undankbaren teilen mußte. Jesus sieht seinen Plan der allgemeinen Menschenliebe zerstört. »Ich habe

mich geirrt«, sagt er sich, »ich habe die Menschen nach meinem Herzen beurteilt.« Seine Bewegung ist so tief, daß er bei den Worten: »Einer unter euch wird mich verraten«, keinen von ihnen anzublicken wagt.

Er sitzt an einer langen Tafel, deren eine, dem Fenster und dem Beschauer zugekehrte Seite leergeblieben ist. Sein Lieblingsjünger Johannes sitzt zu seiner Rechten, neben ihm Petrus und neben diesem der schändliche Judas. Da die eine Seite der Tafel freigeblieben ist, überblickt der Beschauer alle Personen. Christus hat die schmerzlichen Worte soeben gesprochen, und die erste Entrüstung malt sich auf allen Gesichtern. Johannes, von dem Gehörten niedergeschmettert, hört halb auf Petrus, der ihm lebhaft den Verdacht erklärt, den er auf einen Apostel zur Rechten des Beschauers geworfen hat. Judas, halb zurückgewandt, sucht Petrus ins Gesicht zu sehen und zu erraten, von wem dieser so leidenschaftlich spricht, während er selbst sein Gesicht verstellt und sich vorbereitet, jeden Verdacht abzuleugnen. Jakobus der Jüngere hat den Arm auf die Schulter des heiligen Andreas gelegt und Andreas blickt den Judas voller Entsetzen an. Bartholomäus, der links vom Beschauer am Ende des Tisches saß, ist aufgestanden, um dem Verräter ins Antlitz zu schauen.

Links von Christus beteuert der heilige Jakobus seine Unschuld mit einer bei allen Völkern natürlichen Gebärde; er öffnet die Arme und bietet seine Brust dar. Thomas ist von seinem Platz aufgesprungen und tritt rasch auf den Heiland zu, einen Finger der Rechten erhebend, als wollte er zu ihm sagen: »Einer von uns?« Es ist dies ein Hilfsmittel der Malerei, das uns daran gemahnt, daß sie eine irdische Kunst ist. Diese Gebärde war nötig, um den Moment in den Augen des

Volkes zu veranschaulichen, damit es deutlich begreift, welche Worte soeben gefallen sind. Aber sie stimmt nicht zu dem Seelenadel, der die Jünger Jesu kennzeichnen sollte. Was liegt daran, ob ihm von einem oder zweien seiner Schüler Verrat droht? Daß es eine so schwarze Seele gibt, die einen der Liebe so würdigen Meister verrät, das ist der Gedanke, der alle niederschmettern muß und dem sich alsbald ein zweiter zugesellen wird: »Ich werde ihn nicht mehr sehen«; und ein dritter: »Wie kann man ihn retten?«

Philippus, der Jüngste unter den Aposteln, steht in einer Regung voll naiver Treuherzigkeit auf, um seine Treue zu beteuern. Matthäus wiederholt die schrecklichen Worte dem Simon, der sie nicht glauben will. Thaddäus, der sie zuerst wiederholt hat, weist auf Matthäus, der sie gleichfalls gehört hat. Simon, der letzte Apostel zur Rechten des Beschauers, scheint auszurufen: »Wie wagt ihr etwas so Schändliches zu sagen?«

Aber man merkt, daß alle, die Jesus umgeben, nur seine Schüler sind, und nachdem man jeden einzeln betrachtet hat, kehrt der Blick rasch zu ihrem hehren Meister zurück. Der edle Schmerz, der ihn erfüllt, beklemmt uns das Herz. Die Seele versenkt sich in die Betrachtung eines der größten Verbrechen der Menschheit, des Verrats der Freundschaft. Man fühlt ein Bedürfnis nach Luft; und deshalb hat der Maler auch die Tür und die beiden Fenster im Hintergrunde des Saales offen gemalt. Das Auge blickt auf eine ferne, friedliche Landschaft, und dieser Ausblick beruhigt. Das Abendlicht, dessen müde Strahlen auf die Landschaft sinken, gibt ihr eine schwermütige Stimmung, der dargestellten Szene entsprechend. Der Zuschauer fühlt: es ist der letzte Abend, den der große Menschenfreund auf Erden verbringen wird. Am

nächsten Tage bei Sonnenuntergang wird er verblühen sein.

Ich weiß, diese Ideen werden den meisten gesucht erscheinen; aber dieser und jener wird meine Auffassung von dem erhabenen Bilde Lionardos teilen. Ich bitte die Mehrzahl also, dies Buch zuzuklappen. Je näher wir uns kennenlernen, desto mehr werden wir einander mißfallen. In anderen Geschichten der Malerei findet man sicherlich exaktere Beschreibungen, wo die Farbe des Mantels und Unterkleides eines jeden Jüngers getreu angegeben ist. Übrigens kann man den prachtvollen Faltenwurf des Tafeltuches nur bewundern.

Wenn die Natur je einen Menschen für solch einen Gegenstand vorgebildet hat, so war es Lionardo. Er besaß jenen seltenen Adel der Zeichnung, der bei ihm noch mehr auffällt als bei Raffael, weil er mit diesem Adel nicht den Ausdruck der Kraft verband. Er verfügte über jenes schwermütig zärtliche Kolorit, das reich an Schatten, ohne Glanz in den Lichtern war und im Helldunkel sein Höchstes leistete, ein Kolorit, das, wenn es nicht existiert hätte, für diesen Gegenstand hätte erfunden werden müssen. Selbst seine Fehler schaden nichts, denn dieser Adel wird weder beeinträchtigt durch gelegentliche Härten in der Zeichnung noch durch einen Stich ins Graue in den Schatten. Betrachtet man schließlich die Größe der Figuren und das Riesenformat des Bildes (31 Fuß 4 Zoll zu 15 Fuß 8 Zoll), so begreift man, daß es in der Geschichte der Malerei Epoche machen mußte, und verzeiht mir, daß ich noch dabei verweile.

Lionardos Seele, mehr edel als leidenschaftlich, verabsäumte nie, seine Figuren durch die äußerste Feinheit und Vollendung der Architektur, des Hausrats und der sie umgebenden Ornamente zu steigern. Ein



6. Lionardo da Vinci: Das Abendmahl. Jesus mit Petrus, Judas und Johannes





7. Botticelli: Die Ausgestoßene

feinfühligem Mensch, der über Malerei nachdenkt, wird mit Erstaunen gewahr, daß die kleinen blauen Streifen, die das Weiß des Tischtuches durchschneiden, und die zarten, regelmäßigen und schlichten Ornamente des Saales, der dieser rührenden Szene zum Schauplatz dient, den Adel des Ganzen noch vermehren. Das sind die Mittel der Malkunst. Was gibt es Ruppigeres als die Metallstückchen, die man Drucklettern nennt? Und doch stürzen sie Tyrannen vom Throne.

Geschichte der Malerei in Italien (1817)



*Bei einem Vergleich mit Goethes Beschreibung schneidet Stendhal nicht gut ab. Ihm, der aus dem heroischen Zeitgefühl der napoleonischen Epoche die Anschauung der italienischen Kunst und Kultur gewann, blieb Lionardos Wesen im Seelengrunde verschlossen. Er spürte wohl die stählerne Anmut, die zarte Stärke Lionardos, aber er verstand sie nicht. Aus französischem »esprit« stammt die Bemerkung, man fühle in dieser dumpfen Luft drohenden Verrates das Bedürfnis nach Luft, diesem entsprächen die offenen Fenster im Hintergrunde des Gemäldes. In der abendlichen Beleuchtung fühlt Stendhal die Schwermut des »letzten Abends«.*

*Der werdende Kunsthistoriker Jacob Burckhardt hat in einer frischen Jugendarbeit das Abendmahl beschrieben. Ihm drängte sich die Unvergleichbarkeit des Werkes so stark auf wie Goethe, der schon 1788 aus Mailand an seinen Herzog geschrieben hatte: »Ein rechter Schlußstein in das Gewölbe der Kunstbegriffe. Es ist in seiner Art ein einzig Bild und man kann nichts mit vergleichen.« Echt burckhardtisch ist das Gefühl von der Vergänglichkeit aller Dinge, mit dem er von Lionardos Werk Abschied nimmt.*

## JACOB BURCKHARDT

Durch eine kleine Tür neben der Kirche gelangte ich in den feuchten, mit verblichenen Wandgemälden bedeckten Kreuzgang, der gewiß nicht auf die Nähe des herrlichen Freskobildes schließen ließe. – Ich bemerkte eine einfache Türe links und drüber eine Inschrift: Eugen, Vizekönig von Italien, habe den Saal herstellen und vor fernerer Verunstaltung sichern lassen. Unter der Tür steht der Kustode und winkt mir; ich trete ein und befinde mich in dem ungeheuern Refektorium der Dominikaner, einem oblongen Saal, an dessen beiden kleineren Seiten eine Kreuzigung und ein Abendmahl in fast verblichenen Farben zu erkennen sind. – Ist das Lionardo da Vincis Meisterstück? murmelt der Philister. Das soll das gerühmte Kolorit des Florentiners sein?, und diese rohen, nichtssagenden Gesichter schreibt man dem ersten Porträtmaler aller Zeiten zu? – Nur Geduld! der Geist lebt noch in dem Bilde, und die göttliche Komposition, der unerhört und unglaublich großartige Gedanke glüht lebendig und frisch in dem schändlich entehrten und mißhandelten Original wie in der kleinsten und flüchtigsten Kopie fort. Freilich haben die Elemente, hat Witterung und Überschwemmung, Speisendampf und Pferdedampf, hat endlich die frevelnde Menschenhand an dem Bilde verderbt, was verderbt werden konnte, und der Besuch des alten feuchten Refektoriums hat für den, der Raffael Morghens schönen Kupferstich kennt, wenig andern Wert, als den einer historischen Erinnerung und einer erfüllten Pictätspflicht, obschon es zuletzt immer belehrend und für die genaue Kenntniss eines Gemäldes nötig ist, den Platz zu kennen, für den der Maler sein Werk be-

stimmt und berechnet hat. Allein das Bild war einmal das Höchste, was der Pinsel geschaffen hat, und das genügt.

Denke dich einmal, armes, ordinäres Menschenkind! vor eine weiße Wand von dreißig Fuß Länge, stelle dir vor, du müßtest Christi letztes Liebesmahl darauf darstellen, und beratschlage ein wenig, wie du es anstellen würdest! – Entweder würde dich unaufhaltsam die Reminiszenz des einfach großen lionardischen Werkes verfolgen, oder du würdest staunend sagen müssen: die Aufgabe ist noch nie glänzender gelöst worden. – Wohl ward sie es; aber nur ein einziges Mal, und diese Ausnahme gilt dem Lionardo. Siehe die Abendmahle von Paul Veronese, Ghirlandajo, Benjamin West, Holbein, Poussin usw., und suche unter den schönen das schönste aus, aber nichts wirst du finden, das diesem Werke zu vergleichen wäre.

Man nehme eine Kopie zur Hand und folge mir: Zwölf Männer, alle in leidenschaftlicher Aufregung, bilden einen majestätischen Gegensatz zum dreizehnten, der traurig, ruhig-ergeben und göttlich in ihrer Mitte sitzt. Den Hintergrund bilden die einfachen Wände eines Saales, nur dem Haupt Christi – nach der Sage malte es ein Engel – dient zur Folie eine Abendlandschaft, und über derselben ein dunkelblauer Himmel. Je drei der Apostel bilden eine eng zusammenhängende Gruppe, die wiederum mit dem Mittelpunkt, Christus, und mit den drei anderen Gruppen auf das Lebhafteste verbunden ist. Wohl sind die Köpfe dreimal übermalt worden und haben zum Teil allen Ausdruck dabei eingebüßt, aber die lebhaften, außerordentlich sprechenden Gebärden der sämtlichen Figuren lassen auf die ehemalige Herrlichkeit der Köpfe schließen. Und

noch ist auch an diesen das Beste nicht verloren. Betrachte einmal diese herrliche Abwechslung von Greisen, männlichen und jugendlichen Häuptern, und siehe, wie wahr die dazu gehörenden Gebärden sind! Nicht eine Figur gleicht der andern (ein Vorzug, den kaum *eine* andere Vorstellung desselben Gegenstandes mit dieser teilt); jede ist für sich ein beliebiges Ganzes, und doch wieder, welche enge Zusammengehörigkeit! Denke dir eine einzige Figur weg, und das Gemälde ist zerstört. Jede Hand; jede Bewegung eines Fingers erscheint unentbehrlich; – du glaubst, die Idee des ganzen Gemäldes müsse dem Maler in ein und demselben Augenblick plötzlich vor die Seele getreten sein, und kannst dich nicht überreden, daß jede Figur, jede Gruppe für sich sei gedacht und erfunden worden.

Der Moment, den Lionardo da Vinci gewählt, ist bekanntlich der, wo Christus soeben das Wort ausgesprochen hat: Wahrlich, ich sage euch, einer von euch wird mich verraten (Matth. Kap. 26, V. 21). Noch sitzt er da in stiller Ergebenheit, das Haupt ein wenig links geneigt; er hat das schwere Wort vom Herzen. Die Jünger aber, Erstaunen, Entsetzen, Argwohn, Zweifel, Rache, überhaupt die höchste Unruhe auf die verschiedensten Weisen verratend, sitzen und stehen mit dem leidenschaftlichsten Ausdruck um ihn herum; man glaubt sie sprechen zu hören. Nur Judas, ein keineswegs häßliches Gesicht, verrät eine Bestürzung ganz anderer Art; erschrocken beugt er sich, von dem raschen Petrus gedrängt, über den Tisch, als wollte er fragen: Was soll das plötzliche Getümmel? (Daß Lionardo unter seiner Figur den geizigen Prior des Klosters porträtiert habe, ist höchstwahrscheinlich eines von den tausend italienischen Malermärchen.) Ab-

sichtlich ist der Gegensatz zwischen ihm und den andern Jüngern nicht so groß, um den höchsten Gegensatz zwischen den sämtlichen Jüngern und Christus so wenig als möglich zu beeinträchtigen; und in der Tat geht jener in diesem völlig auf.

Doch wie kläglich sieht das Bild in diesem Augenblicke aus! Das gewiß einst herrliche Kolorit ist zernichtet, ein durchgeführter Ton nicht mehr erkennbar; stellenweise ist der Kalk von der Mauer abgefallen, ganz dumpf sind selbst die Übermalungen geworden. Von den unter dem Tisch sichtbaren Füßen sind manche so gut als nicht mehr vorhanden. Noch einen Jammerblick warf ich dem Bilde zu und wollte mich entfernen. Aber unter der Tür mußte ich mich noch einmal umwenden – und von neuem vor das Bild stellen, um von demselben Abschied zu nehmen. – Das Schönste auf Erden muß untergehen in der Kunst, wie in der Menschenwelt, und das Herrlichste verschlingt der Tod am liebsten.

»Der Wanderer in der Schweiz« (Des Wanderers Mitteilungen aus dem Ausland) [1839]

---

---

## BOTTICELLI: DIE AUSGESTOSSENE

1896 erschien der Roman »Rome« von Emile Zola (1840 bis 1902) in Buchform als Teil der Trilogie: »Drei Städte« (Lourdes–Rome–Paris), deren Gesamtthema der Kampf zwischen Freidenkertum und Kirche ist. Lourdes und Rome wurden auf den Index gesetzt. In »Rome« reist ein französischer Geistlicher Pierre Froment von Paris nach Rom, um persönlich sein von christlich-sozialen Ideen erfülltes Buch: »Das neue Rom«, das von der Indexkongregation mit dem Interdikt belegt ist, zu verteidigen. Die Kämpfe des jungen Abbé gegen die alten Mächte des Vatikans spielen sich ab vor dem Hintergrunde des zur Hauptstadt des geeinten Italiens gewordenen Rom. Die weiße und die schwarze Aristokratie, Quirinal und Vatikan, Finanzleute und Prälaten, die Welt der via Settembre und die Welt der via Giulia, das ist der Inhalt des Zolaschen Buches. Zola kannte den Süden, in der Provence hatte er seine Jugend verlebt, er war der Abstammung nach halber Italiener. Er kannte aber auch die schönsten französischen Bücher über Italien: die vertraulichen Briefe des Präsidenten de Brogues an seine Freunde in Dijon, Stendhals Wanderungen durch Rom, Taines Italienische Reise, und – er benutzte ausführlich den Baedeker. Seit der Vollendung des großen Familienromans der »Rougon–Macquart« war Zola ein Schriftsteller von europäischem Ruhm. In sein aus tausend Einzelzügen zusammengewachsenes Bild Roms sind

*eine Reihe von Beschreibungen der Stadt, ihrer Plätze, Baudenkmäler, Plastiken und Bilder eingebettet. Zola hatte 1894 Rom kennengelernt, betreut von französischen Diplomaten und italienischen Ministern und geführt von dem Maler Hébert. –*

*Im Palast des Kardinals Boccanegra hat Zolas Romanheld Pierre Froment Aufnahme gefunden. Er untersucht seine Zimmer.*

### EMILE ZOLA

Sie waren einfach, fast ärmlich mit ungleichen, aus dem Anfang des Jahrhunderts stammenden Mahagonimöbeln ausgestattet. Weder an dem Bette noch an Fenstern und Türen befanden sich Vorhänge. Auf dem Boden, auf den kahlen, rot angestrichenen und gewichsten Dielen lagen nur vor den Sitzplätzen kleine Fußteppiche. Schließlich erinnerte ihn diese bürgerliche Kahlheit und Kälte an das Zimmer, in dem er als Kind in Versailles bei seiner Großmutter geschlafen, die dort unter Ludwig Philipp einen Kurzwarenhandel betrieben hatte. Aber an einer Wand des Zimmers, vor dem Bette, hing zwischen kindischen, wertlosen Gravüren ein altes Bild, das ihn interessierte. Es stellte, von dem erlöschenden Tageslicht kaum beleuchtet, eine Frauengestalt vor, die auf einem Steinsockel auf der Schwelle eines großen, strengen Gebäudes saß, aus dem man sie hinausgejagt zu haben schien. Die bronzenen Torflügel hatten sich für immer hinter ihr geschlossen, und sie saß da, in eine einfache, weiße Leinwand gehüllt, während zerstreute, rauh, aufs Geratewohl hingeschleuderte Kleidungsstücke auf den dicken Granitstufen herumlagen. Ihre Füße, ihre Arme waren nackt, das Gesicht lag zwischen den schmerzhaft gerungenen Händen –



ein Gesicht, das man nicht sah, das, von den Wellen eines herrlichen Haares überflutet, mit einem fahlen Goldschleier verhüllt wurde. Was für einen namenlosen Schmerz, was für eine furchtbare Schmach, was für ein abscheuliches Verlassensein verbarg sie so, diese Verstoßene, diese beharrlich Liebende, über deren Geschichte – der Geschichte eines heftigen Herzens – man endlos sinnend konnte? Man errät, daß sie in ihrem Elend, in diesem um ihre Schultern geschlungenen Fetzen Leinwand anbetungswürdig und schön war, aber alles übrige an ihr, ihre Leidenschaft, vielleicht ihr Unglück, vielleicht ihre Schuld – war vom Geheimnis umwoben. Es wäre denn, daß sie nur das Symbol von allem war, was ohne bestimmtes Antlitz, schauernd und weinend vor der ewig geschlossenen Tür des Unbekannten steht. Lange sah er sie an, so fest, daß er sich zuletzt einbildete, er könne ihr göttlich reines, göttlich leidensvolles Profil unterscheiden. Aber das war nur eine Illusion, denn das Bild hatte viel gelitten, war geschwärzt und vernachlässigt. Von welchem unbekanntem Meister mochte dieses Panneau wohl sein, daß es ihn derart bewegte?

Rom (1896)

*Die Frage nach dem Meister des Bildes kann der Abbé Froment nicht beantworten, aber – am Schluß des Romans läßt Zola durch den Botschaftsattaché Narcisse Habert den Künstler bestimmen: „Das ist ein Botticelli! Ein Botticelli! Ein Zweifel ist nicht möglich. Sehen Sie doch die Hände an, die Falten der Draperien. Und der Ton des Haares, die ganze Manier, der Schwung der ganzen Komposition!... Ein Botticelli! O Gott, ein Botticelli!“ Er wurde ganz schwach und überströmte von wachsender Bewunderung, je mehr er in diesen so ein-*

fachen und so packenden Vorwurf eindrang. War das nicht akut modern? Der Künstler hatte unser ganzes klägliche Jahrhundert, unsere Unruhe vor dem Unsichtbaren, unsere Not vorausgesehen, weil wir die auf ewig verschlossene Tür des Geheimnisvollen nicht überschreiten können. Und was für ein ewiges Symbol des Weltelendes war dieses Weib, dessen Gesicht man nicht sah, das so rasend schluchzte, ohne daß man seine Tränen abwischen konnte! Welch ein Fund! Ein unbekannter Botticelli, ein Botticelli von dieser Qualität, der in allen Katalogen fehlte!

Als Zola seinem Narcisse Habert diese Worte in den Mund legte, war Botticelli seit etwa zwanzig Jahren wiederentdeckt worden. Die für diesen Maler so kennzeichnende Mischung aus anhebenden und ausklingenden Zügen, aus Archaismus und Dekadenz, sein Hin- und-Hergerissenwerden zwischen heidnischer Lebensfreude und christlicher Askese, zwischen Lorenzo Magnifico und Savonarola fanden ein Echo in der Stimmung des endenden 19. Jahrhunderts. Besonders die Engländer: Maler, Dichter und Gelehrte, verliebten sich in Botticelli. Dante Gabriel Rossetti, Charles Algernon Swinburne und Ruskin verkündeten seinen Ruhm und waren, wie Zolas Narcisse Habert, geneigt, über Botticellis Fresken in der Sixtinischen Kapelle Michelangelo Decke zu vergessen. Walter Pater schrieb in seinen Studien über die Renaissance einen Hymnus auf Botticelli, dessen Gestalten ihn an Engel erinnern, aber an solche, die in ihrer Seele eine Leere und Verlassenheit zu tragen haben. Der Ausdruck unaussprechlicher Schwermut, die weibliche Sensibilität, das Hintergründige der Psychologie Botticellis berührten die fin-de-siècle-Stimmung in England und Frankreich verwandt.

Vergessen war, daß Botticellis Zeitgenossen ihn einen männlichen Geist nannten, daß Vasari die naive Realistik und den monumentalen Stil des Florentiners gepriesen hatte. So traf Zola den Ton der Zeit, als er das Bild der »Ausgestoßenen« ein Symbol nannte »für das, was vor der ewig verschlossenen Tür des Unbekannten steht«.

Im Erscheinungsjahre des Rom-Romans 1896 ist aber auch von italienischer, höchst kompetenter Seite der Name Botticelli mit diesem Bilde der Ausgestoßenen in Verbindung gebracht worden: durch die Veröffentlichung Adolfo Venturis. Hat Zola davon gehört und die Attribution des italienischen Kenners der Romanfigur des französischen Kunstschwärmers in den Mund gelegt?

Als ein Werk Masaccios ist das Bild 1816 aus Florentiner Privatbesitz durch den Fürsten Pallavicini erworben worden. Die Holztafel ist 47 cm hoch, 41 cm breit, abgerieben und stellenweise übermalt. 1930 in London wurde sie gereinigt. Das Werk hängt – so gut wie unzugänglich – im Palazzo Rospigliosi-Pallavicini in Rom. (Zolas Roman verpflanzte es in einen Palazzo Boccanegra.)

Die Wissenschaft hat das Bild zunächst mit größtem Mißtrauen betrachtet, für eine Fälschung oder für die Malerei eines englischen Präraffaeliten gehalten. Nachdem sich die Überzeugung durchgesetzt hatte, daß es sich um ein altes Bild handelt, sind Filippino Lippi, Francesco di Giorgio und Mantegna als Autoren vorgeschlagen worden. Heute wird an der Hand Botticellis kaum noch gezweifelt und das Jahrzehnt 1480 bis 1490 als Entstehungszeit angenommen.

Es sind die verschiedensten Versuche gemacht worden, den Bildinhalt zu deuten. Auf dem Zettel, der auf die Rückseite der Tafel geklebt ist, wird das Gemälde als »Rea Silvia« bezeichnet. Die Mutter des Romulus und Remus ist zwar, weil sie das Eheverbot der Vestalinnen übertreten

hatte – sie war die Gattin des Mars – zum Tode verurteilt, ausgestoßen und der Verzweiflung überlassen worden, – aber schließlich wurde sie doch gerettet und vermählte sich mit dem Flußgott Tiber.

Als Botticellis »Derelitta« 1930 auf der Ausstellungitalienischer Kunst im Burlington House zu London zu sehen war, schlug der Italiener Raffaello Piccoli eine neue Deutung vor: er nannte die Frauengestalt eine »veritas derelicta«. Unter Hinweis auf allegorische Darstellungen Mantegnas erklärte Piccoli die Szene als Bild der Wahrheit, die von der »Ignorantia« aus ihrem eigenen Hause vertrieben, vor die Tür gesetzt ist. Auch dieser Versuch, das »Rätsel der Derelitta« zu lösen, fand keinen Anklang.

Ebensowenig gelang dies der weithergeholten Interpretation Franz Landsbergers, die nicht von der einsamen Frauengestalt, sondern von den zerstreut am Boden liegenden Kleidungsstücken ausgegangen ist. In diesen kutenähnlichen Gewändern wollte der jüdische Bilddeuter die Mönchskutten des Savonarola und der beiden mit ihm hingerichteten Ordensbrüder erblicken. Die Gestalt der Ausgestoßenen aber soll die über den »Justizmord« klagende Gerechtigkeit sein. Botticelli hätte demnach ein religiös-politisches Bekenntnis – als Bildrätsel getarnt – gemalt.

Ausgehend von der Überzeugung, daß Botticelli das Bild in einer Periode der inneren Vereinsamung und in der Stimmung vertiefter Religiosität gemalt habe, glaubten Adolfo und Lionello Venturi in den biblischen Geschichten nach dem Bildmotiv suchen zu müssen.

#### ADOLFO VENTURI

Wer dieses Bild sieht, ruft aus: es scheint modern zu sein! Das ist ein Eindruck, nicht ein Urteil, es fehlt die

Begründung, aber etwas Wahres liegt diesem Eindruck zugrunde. In der Komposition, in der aus einem weiten und leeren Grunde eine einzige Gestalt isoliert hervortritt, spüren wir etwas, was andere Maler im 15. Jahrhundert nicht ausgedrückt haben und das zusammengeht mit unserer Art, ein Bild zu komponieren, die so viel weniger reich an Linien ist als voll von Verstecktheiten. Man sieht das Gesicht des kummervollen Weibes nicht, das vor der Schwelle eines Hauses weint, aber man glaubt das düstere Klagen wiederhollen zu hören in dem stillen und ernsten Ort, wo sie sitzt, in dem zerrissenen Kleide, des Mantels beraubt, der ihr vom Rücken gerissen und auf die Treppe geworfen wurde. Wer auch immer die dargestellte Frau ist auf diesem grauen und kalten Bilde, das traurig gleich ihrer Seele ist, läßt sich schwer bestimmen. Aber man kann vermuten, daß Botticelli die biblische Erzählung der Frau des Leviten (Buch der Richter-Kap. 19) hat darstellen wollen, die, in die Nacht verstoßen, mißbraucht durch die Söhne des Belial, die schon in der Finsternis verschwunden sind, bis zur Tür des Hauses ging, in dem ihr Mann war, und dort zur Erde fiel. Die Bibel fügt hinzu: »Da nun ihr Herr des Morgens aufstand und die Tür sich auftat am Hause, und herausging, daß er seines Weges zöge, siehe, da lag sein Keksweib vor der Tür des Hauses und ihre Hände auf der Schwelle.« Viele Einzelheiten der biblischen Erzählung stimmen überein mit dem Bilde: Die Frau nahe dem Hause, vor der geschlossenen Tür, die Unordnung ihrer Kleidung, und die Qual des Weibes, das vom Künstler um der dramatischen Wirkung willen dargestellt wurde, wie es sich in Schmerz und Scham verzehrt.

Tesori d'arte inedite di Roma (1896)

Dagegen meint Lionello Venturi (1938): »Das Thema stammt wahrscheinlich aus der biblischen Szene: Thamar, von Ammon vertrieben. Aber auch hier tritt die geschichtliche Situation gänzlich hinter dem ewigmenschlichen Ausdruck zurück: die Gebrechlichkeit der Frau, das Mitleid mit ihrer Einsamkeit und ihrer versteckten Verzweiflung, das Hindernis des verschlossenen Tores und der starken Mauer, all das mutet den bei Botticelli merkwürdig an, der in ihm den Dekorateur der Mediceischen Paläste gesehen hat und nicht vielmehr den ‚Reformator‘, den Geist, der von christlicher Liebe zum menschlichen Schicksal durchdrungen ist.« – Die Thamar-Geschichte findet sich II. Samuelis, 13. Thamar, die Schwester Absalons wird von ihrem Bruder Ammon vergewaltigt, während sie den angeblich Kranken pflegt. Ammon aber »ward ihr überaus gram, daß der Haß größer war, denn vorhin die Liebe war«, er stößt Thamar aus dem Hause, »und da sie sein Diener hinausgetrieben und die Tür hinter ihr geschlossen hatte, warf Thamar Asche auf ihr Haupt und zerriß den bunten Rock, den sie anhatte, und legte ihre Hand auf das Haupt und ging daher, und schrie. .«

Mit diesem Wissen – oder Vermuten – um die ikonographische Bedeutung des Bildes Botticellis ist freilich für sein Verständnis nur wenig gewonnen. Wenn überhaupt zwischen den beiden, gleich grausamen alttestamentarischen Geschichten und dem Bilde der »Ausgestoßenen« ein Zusammenhang besteht, so wohl nur in der Vision der einsamen Frauengestalt vor der verschlossenen Pforte. Ernst Steinmann<sup>1</sup> hat daher recht, wenn er,

<sup>1</sup> Ernst Steinmann ist 1866 geboren, 1934 gestorben. Über Florenz führte ihn sein Weg nach Rom, wo er von 1913 bis zu seinem Tode als Direktor der Bibliotheca Hertziana (Kaiser-Wilhelm-Institut für Kunstwissenschaft im Palazzo Zuccari) als Gelehr-

*auf jeden Deutungsversuch verzichtend, in seiner Bildbeschreibung die Stimmung heraufbeschwört, wobei der Dichter und Shakespeare-Verehrer dem Kunsthistoriker über die Schulter blickt.*

### ERNST STEINMANN

Vor dem geschlossenen Tor eines monumentalen Florentiner Frührenaissance-Palastes sitzt auf einer Steinbank, nur mit einem zerrissenen Hemde bekleidet, ein unseliges Weib, das Haupt, über welches die dunklen strähnigen Haare herabfallen, schluchzend in ihren Händen verborgen. Um sie her am Boden liegen ihre Kleider, zerstreut, aber sie hat nicht mehr die Kraft und den Willen, die zitternde Blöße ihres Leibes zu decken. Schon spielt das graue Licht des Morgens um die Quadermauern des Palastes, aber noch naht sich kein menschliches Wesen, die Jammernde zu trösten.

Welche Geheimnisse mag diese Brust verschließen? Was würden die Lippen, was würden die Augen erzählen, könnten wir das Haupt emporrichten, das jetzt in hoffnungslosem Schmerz herabgesunken ist? Alle Zeitgenossen rühmen den Schüler Fra Filippus im Leben als einen liebenswürdigen Mann, voller Humor und Heiterkeit. In seiner Kunst ist Botticelli der Apostel des Schmerzes gewesen. Die klagend-gedämpfte Wehmut seiner Madonnen steigert sich in dieser Ausgestoßenen zu einem so elementaren Ausbruch untröstlichen Jammers, daß wir in der Poesie und auch hier nur bei Shakespeare allein den entspre-

ter wie als Mensch eine außerordentliche Tätigkeit entfaltet. Seine wissenschaftliche Lebensarbeit galt den Künstlern der Sixtinischen Kapelle (darunter Botticelli) und Michelangelo.

chenden Ausdruck zu finden vermögen für das, was bildende Kunst so wunderbar gestaltet hat. Den Beginn des 29. Sonetts mag man getrost unter Botticellis Gemälde setzen:

When, in disgrace with fortune and men's eyes,  
I all alone bewEEP my outcast state<sup>1</sup>.

Vom Schicksal preisgegeben, bei den Menschen in Ungnade, ganz allein in Tränen, ausgestoßen – braucht es noch weiterer Worte, um die Stimmung dieses Bildes zu bezeichnen, dessen Deutung am Ende ein jeder am besten in sich selber findet?

Botticelli (1897)



*Nein! Weiterer Worte, des Bildes Stimmung zu bezeichnen, braucht es nicht, wohl aber um das Rätsel des Malers und des Motives zu lösen. Bis auf weiteres ist diese »Derelitta« Botticellis »Melancholie«.*

<sup>1</sup> In der freien Übertragung von Ernst Steinmann und Olga von Gerstfeldt:

Wenn mit dem Glück die Menschen mich verließen,  
Wenn meinen Tränen jeder Trost versagt,  
Wenn mich die Freunde grausam von sich stießen  
Und ich dem Himmel meine Not geklagt . . .



---

---

## RAFFAEL: DIE HEILIGE CÄCILIA

*Für den Altar der Cäcilienkapelle der alten Kirche San Giovanni in Monte Oliveto bei Bologna hat Raffael 1514 bis 1515 das Bild der heiligen Cäcilia gemalt. Vier Jahre vorher war eine edle Bologneserin Elena Duglioli dell'Oglio durch eine Vision veranlaßt worden, die Kapelle zu errichten. Sie birgt noch jetzt den schönen Originalrahmen, während das Bild auf dem Umwege über Paris in die Gemäldesammlung zu Bologna gelangt ist. Während der Pariser Jahre 1798 bis 1815 ist die Malerei von Holz auf Leinwand übertragen worden. Die Bildmaße sind: Höhe 2,35 m, Breite 1,48 m.*

»Die berühmte Jungfrau Cäcilia« – so beginnt die »Legenda aurea« des Jacobus de Voragine die Geschichte der Heiligen zu erzählen – »entstammte einer vornehmen römischen Familie [Metella] und wurde seit ihrer Wiege im christlichen Glauben erzogen. Sie trug beständig das Evangelium Christi versteckt auf der Brust. Ihre Unterhaltungen mit Gott und ihr Gebet hörten weder Tag noch Nacht auf, und sie betete zu Gott, ihr ihre Jungfräulichkeit zu erhalten. Als sie aber mit einem Jüngling, namens Valerian, verlobt war und der Hochzeitstag bestimmt war, trug sie auf dem bloßen Leibe ein Büsserhemd unter ihren goldgestickten Gewändern, und während die Orgel erklang, sang sie in ihrem Herzen für den Herrn allein und sprach: »Laß es geschehen, o Herr, daß mein Herz und mein Körper unbesleckt bleiben, damit ich

nicht verwirrt werde.« Die Worte: »während die Orgel erklang« (*cantantibus organis*) bilden den Anfang des Textes der *Vesper-Antiphon ad laudes* des Cäcilientages. Auf diese Weise kam die heilige Cäcilia in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu ihrem Attribut der tragbaren Kleinorgel, während sie bis dahin nur mit den Attributen der Palme, des Buches und der Märtyrerkrone dargestellt worden ist.

Die traditionelle Kompositionsform der »*sacra conversazione*« liegt auch dem Bildaufbau Raffaels zugrunde. Die Heilige, die allein die Engelssänge vernimmt, ist im Halbkreise umgeben von dem Apostel Johannes, vom heiligen Augustin, dem Verfasser der sechs Bücher »*de musica*«, von Magdalena und dem Apostel Paulus. Aus den Händen der Cäcilia entgleitet eine Handorgel (*Portativ-organetto*), zu ihren Füßen liegen zerbrochene Musikinstrumente: eine *viola da gamba*, zwei Handpauken mit Schlegeln, zwei Schnabelflöten, ein Schellenreif, ein Triangel, ein Paar Becken und ein Tamburin. Der Maler dieses ersten Musikstillebens in der italienischen Malerei war Raffaels Mitarbeiter Giovanni da Udine. Es gibt einen Stich des Marc Antonio Raimondi, der vermutlich nicht nach dem Bilde, sondern nach einer Skizze Raffaels geschaffen worden ist und in einem wichtigen Punkte von der endgültigen Fassung abweicht: es fehlt der Gegensatz zwischen der himmlischen *a-cappella*-Musik und der durch die Instrumente angedeuteten irdischen Instrumentalmusik; vielmehr spielt in den Wolken ein Engeltrio von *Lira da braccio*, Harfe und Triangel, und am Boden liegen: ein Notenbuch, ein Psalterium, eine Blockflöte und ein Schellenreif.

Der erste, der Raffaels heilige Cäcilia beschrieben hat – ein halbes Jahrhundert nach der Entstehung des Bildes – ist Giorgio Vasari gewesen.

## GIORGIO VASARI

Die heilige Cäcilia, durch einen Engelchor am Himmel geblendet, horcht auf den überirdischen Klang, ganz überwältigt von der Harmonie, und man erkennt in ihrem Angesicht jenes Außersichsein, das man im Leben in den Zügen derer bemerkt, die in Verzückung sind. An der Erde verstreut liegen obendrein musikalische Instrumente, so schön, daß man sie in der Wirklichkeit und nicht gemalt zu sehen glaubt, gleichfalls einige Schleier und Gewänder von Gold und Seide gewebt und darunter ein wunderbares Büßerhemd. Und bei Paulus, der die Rechte auf das bloße Schwert gestützt, das Haupt auf der Hand ruhend hat, erkennt man seine abwägende Gelchrsamkeit, die seine Kühnheit in Würde verwandelt; er trägt einen einfachen roten Mantel, darunter ein grünes Untergewand nach Art der Apostel, und seine Füße sind unbedeckt. Maria Magdalena hält in der Hand eine Schale von sehr feinem Stein mit einer überaus reizvollen Gebärde; sie wendet das Haupt und scheint ganz fröhlich über ihre Bekehrung, wie man es nach meinem Dafürhalten nicht besser darstellen könnte. Von gleicher Schönheit sind die Köpfe des heiligen Augustin und des Evangelisten Johannes. Man kann wohl andere Gemälde nennen – die Werke Raffaels aber sind das Leben, denn das Fleisch lebt, man sieht das Atmen, Empfindungen leben in seinen Gestalten; und man erkennt an ihnen eine lebendige Lebhaftigkeit.

Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer (1564–1568)

An Vasaris Beschreibungen von Werken Lionardos und Michelangelos gemessen, klingt diese gedämpft. Der Ton ist – bei aller fachmännischen Bewunderung kühl. Vasaris »kunstpolitische« Einstellung gibt die Erklärung: er zählte sich dem Raffaelischen Gegenlager, d. h. der Partei Michelangelos zu. In Person und Leistung des »divino« gipfelt für Vasari der Gang der italienischen Kunst von Giotto an. Die Fähigkeit und Gewöhnung des bildenden Künstlers, scharf zu beobachten, verrät sich in Vasaris Bemerkung, im Angesicht der heiligen Cäcilia erkenne man jenes Außersichsein, das man im Leben in den Zügen derer bemerkt, die in Verzückung sind. Es ließe sich eine interessante Geschichte des Augenaufschlags schreiben. Sie würde von dem Vorspiel des »himmelnden Blicks« weiterführen zum ekstatischen Schauen, von Raffaels Cäcilia zu Berninis Therese, von der Gefühlswelt der Renaissance in die des Barock. –

Die mannigfachen Beschreibungen der heiligen Cäcilia Raffaels zu sammeln, heißt eine Höhenwanderung durch das europäische Kunstschrifttum anzutreten. Dabei ergibt sich bald, daß diese erhabene geistige Landschaft fast ganz dem Norden angehört. Nicht, daß die Heilige in ihrem Vaterlande nichts gegolten hätte, aber man sah sie aus vertrauter Nähe wirklich wie eine edle Schwester, deren Dasein beglückt, die verehrt, aber nicht beschrieben sein will. Das dichterisch erhöhte Sagen vor und von dem Kunstwerk ist ein Ausdrucksorgan nordischer Völker. Italienschnsucht, romantisches Fühlen, germanisches Grübeln ließen es entstehen. Der Italiener betrachtet diese Huldigungsliteratur gern mit Kopfschütteln und leichtem Lächeln. Er sollte nicht vergessen, welches Geschenk der Norden dem Süden mit den Stimmen seiner Dichter gemacht hat! Sie erschlossen erst die italienischen Meisterwerke dem gesamteuropäischen Verständnis. Von

*Vasaris Sachlichkeit und biblischer Schlichtheit bis zu der hymnischen Prosa Gabriele d'Annunzios klafft eine Lücke: Ausländer haben sie überbrückt.*

*Das geistreichste Buch des 18. Jahrhunderts über Italien hat der Franzose Charles de Brosses geschrieben: Die »Vertraulichen Briefe an seine Freunde in Dijon« von einer Reise 1739/40. De Brosses (1709–1777) ist schon mit 21 Jahren Rat am Parlament von Burgund geworden. Als Dreißigjähriger – geistig und materiell unabhängig – begab er sich mit einer kleinen Freundesgruppe auf die Reise nach Italien. Seine Briefe waren nicht für die Veröffentlichung bestimmt; vielleicht bezaubern sie deshalb alle, weil sie nur für wenige geschrieben wurden. Der Präsident de Brosses war in künstlerischen Dingen ein Dilettant, aber er bewegte sich sicher zwischen Jurisprudenz, Sprachwissenschaft, Religionsgeschichte und Ästhetik im weiten Raum des enzyklopädischen Denkens. Voltaire war sein persönlicher Gegner, der ihm den Eintritt in die Akademie versperrte<sup>1</sup>, Buffon ist sein Schüler gewesen. Die vertraulichen Briefe sind eine Mischung von Liebenswürdigkeit, gesundem Menschenverstand, Kritik und Artigkeit, Takt und Eleganz. Die Grenze des Verstehens ist für de Brosses der sogenannte »goût« des Rokokomenschen. Was dem französischen goût nicht entspricht, lehnt er ab: die Werke Michelangelos nennt er rude et sans goût, was dagegen mit dem goût übereinstimmt, zeigt eine Liste der Lieblingswerke des Jahrhunderts, die manches Bild enthält, das unser Herz freilich nicht mehr so tief berührt, z. B. Algardis Plastik der heiligen Agnes, die Gemälde von Daniele da Volterra: »Kreuzabnahme«, Domenichinos*

<sup>1</sup> Über den Streit zwischen de Brosses und Voltaire vgl. die Briefe in dem Bande »Briefe des Alten Frankreich« (S. 260–265) Sammlung Dieterich, Band 63.

»Letzte Kommunion des heiligen Hieronymus«; auf dieser Liste stehen aber obenan Raffaels »Transfiguration« und die heilige Cäcilia.

Charles de Brosses zeigt sich auch darin als ein Sohn des »gottlosen« 18. Jahrhunderts, daß ihm jedes tiefere Verständnis für das Wesen der Frömmigkeit fehlt. Seinem rationalen Denken widerspricht es z. B., daß er auf einer und derselben Bildtafel Heilige beieinander findet, die sich nie haben sehen können. So bleibt seine Bildbetrachtung und Bilddeutung im Bereich des Ästhetischen und Weltlichen stecken. Eine echt französische Bemerkung ist es, daß die himmlische Musik der Heiligen den Geschmack an der irdischen Musik benimmt.

Die Briefe des Charles de Brosses aus Italien sind zuerst 1799 veröffentlicht worden. Stendhal ist von ihnen nicht unberührt geblieben.

#### CHARLES DE BROSSES

Je länger man die heilige Cäcilia Raffaels anschaut, um so mehr bewundert man sie, ja man muß sie sogar lange anschauen, um sie in ihrem ganzen Werte in sich aufzunehmen. Die außerordentlich feine Idee des Bildes wirkt anfänglich nicht, überdies ist die Figurenanordnung im unteren Teile des Bildes nicht übermäßig glücklich. Die Heilige, Johannes und Paulus stehen fast in einer Linie nebeneinander, und auf den ersten Blick wirkt es unerfreulich, Personen zusammen zu sehen, die, geschichtlich betrachtet, nicht zusammengehören. Die größten italienischen Meister hatten das Unglück, in einem Zeitalter und einem Lande zu leben, das von abergläubischer Frömmigkeit erfüllt war. Denn statt sie ihrer Eingebung folgen zu lassen, heilige und weltliche Geschichte in schönen

Vorwürfen zu behandeln, in denen sie Gelegenheit gehabt hätten, ihre Begabung völlig zu entfalten, bekamen sie meistens nur den Auftrag, in den Kirchen Heilige zu malen, und obendrein noch solche, die sich nie hatten sehen und kennen können. War doch die Frömmigkeit der Bruderschaften oder überfrommer Privatleute derart, daß sie für ihre Kapelle auf dieselbe Leinwand alle vereint wünschten: Johannes den Täufer, Paulus, Augustinus, Karl Borromäus, Franziskus, kurz, jeden einzelnen, den sie fromm verehrten. Und so mußte sich der Maler, anstatt die Freiheit zu haben, auf seinem Gemälde ein Begebnis aus dem Leben des Heiligen darzustellen, beschränken, einfach vier oder fünf kalte Figuren zu malen, unter denen eine Verbindung nicht bestand, noch bestehen konnte. Für das eben Gesagte sieht man in sämtlichen Kirchen Italiens Tausende von unerfreulichen Beispielen, und die gleiche undankbare Aufgabe ist dem Raffael zugefallen. Auch die Gestalten seines Bildes sind ohne Handlung, aber sie stehen aufrecht, weil sie einem Engelkonzert, das im Himmel, im Oberteil des Bildes, stattfindet, zuhören. Die verschiedenen Instrumente und Notenbücher hat die Heilige zu ihren Füßen niedersinken lassen, weil die himmlische Musik, die ihr Ohr erlauscht, ihr die Freude an aller irdischen Musik benimmt. Dieser Bildgedanke ist überaus geistvoll, und in allem einzelnen zeigen die Gestalten die Kunst des unvergleichlichen Malers.

Vertrauliche Briefe aus Italien (1739/40)



*Zweimal hat sich Wilhelm Heinse während seiner italienischen Reise über Raffaels heilige Cäcilia geäußert. Zwischen beiden Beschreibungen liegt die Kenntniss der*

*florentinischen und der römischen Werke Raffaels. So kommt es, daß Heinse auf der Hinreise, noch ohne einen Anschauungsbesitz von Raffael, mit stürmischer Liebe beschreibt, daß er aber auf der Rückreise, nun mit der Vorstellung vom ganzen Raffael, kritischer urteilt. Charles de Brosses sah – bei allem Geistesreichtum – doch mit ästhetischen Scheuklappen, Heinse, ein ästhetischer und moralischer Freigeist, urteilte aus dem enthusiastischen Gefühl heraus.*

### WILHELM HEINSE

Cäcilia. Die Idee ist schön, rein getroffen und lebte ewig da; entzückende Empfindung von Engelsgesang wallt in seliger Stille aus allen Gesichtern, am heiligsten und innigsten und reinsten aber in der Cäcilia, die sich ihr so ganz hingibt. Paulus hat sie schon oft gehört und fühlt sein Glück von neuem in tiefer Betrachtung. Die andern lauschen in Verwunderung ohne Grimasse. Nichts Gekünsteltes. Unten liegen Laute, Flöte und Dreieckel, und die welsche Handtrommel, Zimbeln. Die majestätische heilige kleine Orgel, die ihre Frömmigkeit erfand, hat sie allein noch in der Hand behalten. Oben tut sich der Himmel auf, und die Engel singen fleißig und erbaulich nach Noten. Alles so in Frühlingsblüte hervorgegangen.

Was Paulus mit seinem bloßen Schwert da will, mag das Kostüm entschuldigen. Der Johannes wirft ein wenig zu zärtlich empfindsam feurig Auge auf die Heilige. Paulus, der Bischof Augustin, und sie sind drei herrliche Köpfe. Das Mädchen linker Hand schaut ganz natürlich auf die Zuschauer mit ihrem Ölfäschchen. Die Gewänder sind gut geworfen und ziemlich ungesucht. Das schönste daran bleibt immer die Idee und die herrliche Zeichnung; man weiß und sieht und muß



fühlen, was das sagen will. Die Köpfe stehen freilich beinah in einer Reihe, aber warum sollen sie's nicht, da es ganz natürlich ist; wozu den albernen ewig einerleien Malerwohlstand mit aller seiner eingebildeten Mannigfaltigkeit?

Das Kolorit ist nun nicht besonders; alle Köpfe haben fast einerlei Farbe, die Cäcilia sieht fast so braun aus als Paulus, doch sind es Menschen aus der Natur, der Charakter macht sie allein so verschieden, daß man nicht darauf achtet. Cäcilia hat ein weißbräunlich griechisch Gewand. Das andre Frauenzimmer zur linken ein blau weißlicht, und Paulus ein grünes, mit einer roten Art von Mantel. Vom Johannes guckt nur der Kopf mit dem Hals hervor, und der Bischof ist in seinem Ornat.

Der Charakter von der Cäcilia ist ganz göttlich; die festeste Entschlossenheit, auf dem Weg zum Himmel zu bleiben, blickt durch und durch in den sprechendsten wie von Kindheit an gewachsenen Zügen. Das Entzücken hebt ihr die Brust auf und drängt den Kopf nach dem Nacken und auf die linke Seite; sie läßt beide Hände mit der Orgel auf die linke Hüfte sinken; und die großen braunen Augen mit vollem hervorgehenden Weißen blicken seelenwarm auf gen Himmel.

Ach, wie alles bei dem Menschen so wahr ist, was da sein soll! Man vergißt dabei ganz den Mangel der Malerzicraten der andern, womit sie allein prangen. Es ist, wenn man von Venedig kommt, als ob man aus allerlei Kraut und Gras und Bäumen ohne Einheit endlich an eine frische liebliche erquickende Quelle käme.

So ein Mädchen läßt sich nicht verführen, ob sie gleich Engelsgesang durch und durch dringt. So etwas kann

nur angeborenes Wesen vereinigen; wer dies nicht glaubt, der versuch es einmal mit bloßer Kunst.

Bologna. Von der italienischen Reise (1780-1783)



Die heilige Cäcilia von Raffael. Sie selbst und St. Paulus sind die zwei besten Figuren voll tiefer schöner Empfindung im ganzen, in der Stellung und jeder Miene. Sie ist verzückt in der Tat und ohne Schwärmerie in himmlische Melodien. Paulus nur noch mit mehr Gedanken. Übrigens sind die Gedanken nicht so würdig und schön, als sonst sie Raffaels Phantasie schafft. Die heilige Cäcilia und Johannes und das Mädchen haben ganz gemeine Gesichter, und der Ausdruck allein erhebt sie über das Gewöhnliche. Es ist bei weitem keins von seinen besten Gemälden.

Von der italienischen Reise (1783, 30. Juli)



*Charles de Brosses und Wilhelm Heinse stehen an den Polen des beschreibenden Stils. Der eine: sachlich-kühl, skeptisch-ironisch, der andere schwärmerisch-heiß, sentimentalisch und enthusiastisch. Zwischen ihnen erscheint die ruhige Gestalt Goethes – gleich weit entfernt vom Extrem des Gefühlsaufruhrs wie vom Extrem bloßer Vernünftigkeit. Maß und Harmonie, Gleichgewicht und Vollkommenheit – er findet sie in Raffaels Bilde, wir finden sie in Goethes Worten.*

## GOETHE

Zunächst also die Cäcilia von Raffael! Es ist, was ich zum voraus wußte, nun aber mit eigenen Augen sah: er hat eben immer gemacht, was andere zu machen

wünschten, und ich möchte jetzt nichts darüber sagen, als daß es von ihm ist. Fünf Heilige nebeneinander, die uns alle nichts angehen, deren Existenz aber so vollkommen dasteht, daß man dem Bilde eine Dauer für die Ewigkeit wünscht, wenn man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden. Um ihn aber recht zu erkennen, ihn recht zu schätzen und ihn wieder auch nicht ganz als einen Gott zu preisen, der, wie Melchisedek, ohne Vater und ohne Mutter erschienen wäre, muß man seine Vorgänger, seine Meister ansehen. Diese haben auf dem festen Boden der Wahrheit Grund gefaßt, sie haben die breiten Fundamente emsig, ja ängstlich gelegt und, miteinander wetteifernd, die Pyramide stufenweise in die Höhe gebaut, bis er zuletzt, von allen diesen Vorteilen unterstützt, von dem himmlischen Genius erleuchtet, den letzten Stein des Gipfels aufsetzte, über und neben dem kein anderer stehen kann.

Italienische Reise. Bologna, (Oktober 1786)



*Auch Johann Gottfried Herder ist »in Arkadien« gewesen. 1788/89 begleitete Herder die Herzoginmutter Amalia von Weimar nach Italien. Der 44jährige Ostpreuße ging dem Gipfel seines Lebens entgegen nach einer fast amerikanisch anmutenden Laufbahn als Schullehrer, Schreiber, Medizin- und Theologiestudent, Reisebegleiter und Prediger. Die »Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit« gewannen in ihm feste Gestalt, – und in dem weiten Rahmen seines Denkens, das Universalität mit Tiefe der Persönlichkeit verband, fanden auch die bildenden Künste ihre Stelle. Herder beschreibt eigentlich nicht Raffaels Bild der heiligen Cäcilia, er schreibt vielmehr über die Heilige selbst, diese*

*»christliche Muse«. Herder fragt nach der Legende der Heiligen, nach ihren Attributen und nach ihrer Karriere als Schutzpatronin der Musik.*

## HERDER

Vielleicht ist keine Schutzpatronin in der Welt zu ihrem Amt unschuldiger gekommen als Cäcilia, die Schutzpatronin der heiligen Tonkunst. Sie kam dazu, weil sie auf die Musik nicht achtete, ihre Gedanken davon abwandte und, mit etwas Höherem beschäftigt, sich von ihren Reizen nicht verführen ließ. So schreibt die Legende: »Eine edle Jungfrau, Cäcilia, hörte Gottes Stimme und trug das Evangelium Christi verborgen in ihrer Brust. Mit Tränen bat sie den Herren, daß unter seinem Schutz sie eine unbefleckte Jungfrau bliebe. Ein Jüngling, Valerian, ward ihr Bräutigam, von brennender Liebe zu ihr entzündet. Schon war der Tag ihrer Hochzeit bestimmt; mit goldgestickten Kleidern ward Cäcilia bekleidet; aber an ihrem Leibe trug sie ein haarenes Gewand. Eltern und Bräutigam stürmeten auf sie, daß sie die Liebe ihres Herzens, mit der sie Christum allein liebte, nicht zeigen konnte. Der Tag der Hochzeit kam, das Brautbett war gesetzt, die Instrumente tönnten; sie aber in ihrem Herzen sang zum Herren allein und sprach: ‚Reinige mein Herz, mein Leib sei unbefleckt, daß ich nicht vor dir erröte.‘ Sie fastete zwei, drei Tage und empfahl sich Gott in ihrer Furcht. Sie lud die Engel in ihren Gebeten zu sich; mit Tränen flehete sie die Apostel und alle Heiligen des Himmels, die Diener Christi, um ihren Beistand an, dem Herren ihre Tugend zu empfehlen u. f. Sie erhielt diese, bekehrte ihren Bräutigam und dessen Bruder, die beide den Engel sahn, der sie begleitete; sie

litt endlich das Märtyrertum und ward eine Heilige der Kirche.«

So sprach die Legende, und vergebens standen jetzt die Worte: *cantantibus organis illa in corde suo soli Domini decantabat*, nicht im Brevier der Kirche. Außer dem Zusammenhange, bei der gewöhnlichen liturgischen Wiederholung, dachte man sich an den Hochzeitinstrumenten, von denen Cäcilia ihr Gemüt abwandte, jetzt – eine Orgel; man machte sie also gar zur Erfinderin derselben, gab ihr die Werkzeuge dazu in die Hand und ließ diese ihr inneres Herzensgebet begleiten. So kam sie zur zweiten unverhofften Ehre, eine Erfinderin der Orgel zu sein, von der in ihrer Legende gar nicht die Rede sein konnte.

Endlich ward ihr eine dritte, ihrem Charakter noch fremdere Ehre. Seitdem sie zur Schutzpatronin der Musik (man weiß nicht, wenn? und wo?) erwählet war, und sich an ihrem Heiligtage, dem 22. November, die Meister und Zunftgenossen derselben versammelten, ihre Schutzgöttin musikalisch zu preisen, empfing sie mit der Zeit Opfer, die sie an ihrem Hochzeitstage nicht angenommen hätte und als eine Heilige des Himmels noch minder annehmen konnte. Man sang und musizierte vor ihr die Geschichte der Thais und des trunkenen Alexanders, wie er aus Kraft der Musik Persepolis in Brand steckte; die Geschichte Orpheus, den die Liebe ins Höllenreich trieb u. f.

So geht's mit den Namen der Menschen, mit ihrem Charakter und ihren Verdiensten. Auf dem Markte des Nachruhms, wenn alle auf ihm versammelt stünden, wie mancher würde über das, was man an ihm pries und wie man's an ihm preiset, erröten! –

Weit entfernt indessen, die heilige Cäcilia von ihrem schönen Sitz der Unsterblichkeit verdrängen zu wol-

len, und statt ihrer, wie ein Schriftsteller gethan hat, die heiligen Ysoie, St. Vincenz, St. Odo, St. Aldric, St. Gall oder gar den heiligen Dunstan zum Patron der Musik vorzuschlagen, preisen wir diesmal den Mönchsirrtum sehr glücklich. Er hat eine schöne christliche Muse geschaffen, die durch Gemälde und Gesänge berühmt worden und durch beide aufs Herz der Menschen wohlthätig gewirkt hat. Das einzige Gemälde Raffaels von ihr in Bologna macht sie, als eine himmlische Erscheinung, der Unsterblichkeit wert; sie hat in ihm einen eignen Charakter gewonnen, der weder eine Klio noch eine Maria oder Magdalena darstellt; eine erhabne, standhafte Heilige ist sie, und zugleich die personifizierte himmlische Andacht.

Zerstreute Blätter. Fünfte Sammlung (1793)



### FRIEDRICH SCHLEGEL

Das herrschende Motiv in dem Bilde der heiligen Cäcilia ist das hinreißende Gefühl der innigsten Andacht, die, im irdischen Herzen nicht mehr Raum findend, in Gesänge ausbricht; so wie man auch wohl auf großen Anbetungsbildern des Perugino alles in eine fromme Begeisterung hinschmelzen sieht. Aber da ist es eine stille Andacht, wie die feierlichen langgezogenen Töne alter Kirchenhymnen; in Raffaels Bilde ist die Beziehung auf Musik noch bestimmter, und es ist die ganze geheimnisvolle Tiefe und Wunderfülle dieser magischen Kunst andeutend hier entfaltet. Der tief-sinnig in sich versunkene Paulus, mit dem gewaltigen Schwert zur Linken, erinnert uns an jene alte Kraft der Melodien, welche Tiere bezähmen und Felsen bewegen konnte, aber den Menschensinn zerreißen, den

Geist und die Seele durchschneidend; die harmonische Hoheit der gegenüberstehenden Magdalena, deren vollendete Schönheit in den nach dem Beschauer gewendeten Gesichtszügen der Dresdner Madonna auffallend ähnlich ist, erinnert uns an den holden Einklang der in ewigem Frieden beseligten Geister, welcher in den Zaubertönen der irdischen Musik zwar schwächer, doch aber noch vernehmlich widerklingt. Die Seele der in der Mitte stehenden lobpreisenden Cäcilia ergießt sich in einen Strahl grade aufwärts, der verklärte Ton dem himmlischen Lichte entgegen; durch die beiden andern Nebenfiguren, welche den Raum zwischen jenen drei Hauptfiguren ausfüllen, rundet sich das Ganze zum vollen ununterbrochnen Chor. Der kindliche Kreis der kleinen, ganz oben in Wolken schwebenden Englein ist gleichsam der himmlische Widerschein und Nachhall des großen Chors. Der klare Vorgrund und die verschiedenen zerstreut umherliegenden Instrumente stellen uns die ganze mannigfaltige wunderbare Welt der Klänge und Töne vor, auf deren Boden das kunstreiche Gebäude des heiligen Gesanges ruht und sich aus ihm erhebt. Der Sinn, die Seele des Gemäldes ist durchaus gefühlvoll, ganz begeistert und musikalisch; die Ausführung im höchsten Grade objektiv und gründlich.

Gemäldebeschreibungen aus Paris und  
den Niederlanden in den Jahren 1802–04

✱

*Während der vier Jahre, die das Schicksal dem 1792 geborenen Dichter Shelley vergönnte, in Italien die wahre Heimat seiner Seele zu finden, bis ihn die Wellen des Golfes von Spezia aufnahmen (1822), hat Shelley seine Phantasie gesättigt mit Bildeindrücken. Auch das*

*Drama: »Die Cenci«, von dem noch zu sprechen sein wird, verdankt ja seine Entstehung der Anregung durch das sogenannte Bildnis der Beatrice Cenci von Guido Reni.*

*Vor der heiligen Cäcilia Raffaels wittert Shelleys mit antiker Art und Kunst tief vertrauter Geist die aller klassischen Kunst gemeinsamen Züge.*

### PERCY BYSSHE SHELLEY

Ich habe viele Dinge hier gesehen – Kirchen, Paläste, Statuen, Brunnen und Bilder –, und mein Kopf ist in diesem Augenblick wie die Mappe eines Architekten oder wie eine Kunsthandlung oder wie ein Notizbuch. Ich will versuchen, mir einiges von dem, was ich gesehen habe, ins Gedächtnis zurückzurufen, denn es erfordert, wenn es mir gelingt, eine große Willensanstrengung. Zuerst gingen wir zur Kathedrale, die nichts Bemerkenswerthes enthält, außer einer Art von Schrein, oder besser ein marmorner Baldachin, beladen mit Skulpturen und getragen von vier marmornen Säulen. Dann kamen wir zu einem Palast – den Namen habe ich vergessen – wo wir eine große Bildergalerie sahen. Sicher sieht man in einer Bildergalerie dreihundert Bilder, die man alle vergißt – aber eines bleibt dir im Gedächtnis. Jedoch erinnere ich mich an ein interessantes Bild von Guido Reni, den Raub der Proserpina, auf welchem Proserpina einen erschlaferten und halb unwilligen Blick rückwärts auf die Blumen wirft, die sie ungepflückt auf den Feldern von Enna lassen mußte.

Außerdem sahen wir ein Bild von Raffael – das ist schon ein anderer und höherer Stil; man vergißt, daß man auf ein Bild blickt, und doch ist es ganz ungleich



den Dingen, die wir Wirklichkeit nennen. Es ist von einer inspirierten und idealen Art und scheint erdacht und ausgeführt zu sein in einem ähnlichen Zustand des Gefühls wie das, was bei den Alten jene vollkommenen Exemplare der Poesie und Skulptur hervorgebracht hat, die für alle nachfolgenden Generationen die verwirrenden Vorbilder sind. Es ist darin eine unbeschreibbare Einheit und Vollkommenheit! Die Hauptfigur, die heilige Cäcilia, scheint entrückt in einer Begeisterung, ähnlich der, die ihr Bild bei dem Beschauer auslöst. Ihre tiefen, dunklen, lebensvollen Augen sind aufwärts gerichtet; ihr kastanienbraunes Haar ist aus der Stirn gestrichen – sie hält eine Orgel in ihrer Hand – ihr Ausdruck ist, beruhigt durch die Tiefe ihrer Leidenschaft und ihrer Entrücktheit, ganz durchdrungen mit dem warmen und strahlenden Licht des Lebens. Sie lauscht einer himmlischen Musik und hat, wie mir scheint, gerade aufgehört zu singen, denn die vier Figuren, die sie umgeben, zeigen offensichtlich durch ihre Gebärden auf sie hin; besonders Johannes, der sich mit einer zarten, wenn auch ungeduligen Gebärde zu ihr neigt, erschläfft durch die Tiefe seiner Erregung. Zu ihren Füßen liegen verschiedene Musikinstrumente, zerbrochen und unbesaitet. Von der Farbengebung spreche ich nicht, hinter ihr verblaßt die Natur, sie hat aber ihre ganze Wahrheit und Zartheit.

Letters from Italy (1820)



### ERWIN SPECKTER

Schon aus dem Kupferstich ist mir dieses Bild immer so lieb gewesen; aber alles, was ich mir gedacht hatte, jede Vorstellung ist übertroffen. Alles Große, Herr-

liche, Schöne, was ich in den ältern Meistern zerstreut getroffen, alle Fülle, Pracht und Glut, alles prangende Leben in den Venetianern, fast möcht' ich sagen, alles dieses fände man in diesem Bilde, und Raffael scheint aus allen zerstreut blühenden Blumen einen herrlichen Strauß gewunden zu haben. Wenigstens fand ich mich so befriedigt, daß ich mir nichts weg- oder hinzuzudenken brauchte, was ich doch bis jetzt bei den meisten andern Meistern tun mußte. Dies Bild ist keins von denen, die dem Laien ein Buch mit sieben Siegeln bleiben, die er erst, nachdem er im Kommentar seiner Seele lange geblättert, sein Auge mit den Schriftzeichen der Sprache bekannt gemacht, würdigen und verstehen kann. Es ist keins von denen, bei denen er sich in Zeit und Umstände versetzen muß, um ihm nicht ungerecht manchen Mangel vorzuwerfen. Klar wie das Bild auf der Leinwand prangt, wird es in jeder Seele stehen, und wie das Auge, sieht's der Sonne Bild, ihr Licht und ihre Wärme gleich empfindet, so wird auch jeder, so wie er dies Bild erblickt, es fühlen und verstehen.

Fünf Heilige sind es, denen der Himmel sich geöffnet hat. Vorn links steht die Barbara. Von dieser scheint Raffael am wenigsten gewußt zu haben und hat sie daher nur schön gemacht; aber so großartig, prächtig von Gesicht und Stellung, daß sie schon dadurch geheiligt und dieses das göttliche Siegel zu sein scheint. Dann ist noch ein heiliger Bischof darauf, von dem er auch wohl wenig gewußt; er hat ihn daher in den Hintergrund gestellt, und gern sieht man ihn an, da er nach dem begeisterten Johannes schauet und daher unwillkürlich des Beschauers Auge hinüberführt zu diesem, der ein wahrhaft begeisterter Apokalypsen-schreiber ist. Ein glühend, kräftig schöner Jüngling.

Mögen die Frommen, wie mein Maler, etwas Frömmigkeit darin vermessen, ich finde genug darin. Denn seh' ich ihn an, fühle ich die tiefste Ehrfurcht und kann mir wohl denken, daß dieser Dinge geschauet und Worte vernommen, die wir nicht begreifen: so flammt sein Auge, so begeistert zu reden scheint sein Mund. Der Johannes ist es nicht, der Jünger, der an des Herrn Brust lag, der redet klarer und verständlicher zu den Menschen; aber so wie der Johannes auch verschieden, nach meiner Meinung, von dem Apokalyptenschreiber ist, so dieser hier. Nur die göttliche Gewalt und Macht haben beide gemein. Der eine aber lag an des Herrn Brust und predigte das Kapitel der Liebe; der andere sah auf dem öden Patmos Erscheinungen und hörte Worte, die wohl jedem Sterblichen mehr oder weniger ein unergründlich göttliches Geheimnis bleiben. Muß des Johannes Auge, der diese Dinge sah, nicht begeistert, wilder, freilich göttlich wilder, flammen, wenn man das sagen darf? – Doch nun die beiden schönsten Figuren, das ist Paulus und die Cäcilia. Paulus ist der einzig echte Paulus, den ich bis jetzt sah, eine reiche, kräftige Heldengestalt; man kann sich wohl denken, daß, was er erfaßte, er mit dem tiefsten, furchtbarsten Seclenernst erfaßte und mit der unbändigsten Glut ausführte; so sieht man wohl, daß er als echter Israelit ein furchtbarer Verfolger Christi und aus wahrer innerer Überzeugung war und daß kein Mensch ihn hätte eines Bessern zu überzeugen vermocht. Aber ebenso klar sieht man auch, wie ihn Gott mit einem Blick und Wort überzeugt und zu einem ebenso feurigen, gewaltigen Kämpfer für seine Sache gemacht. Sein schönes, gewaltig tief ernstes Haupt stützt er in die Hand und scheint den göttlichsten Geheimnissen nachzusinnen, um sie in

den wichtigsten, ergreifendsten, aber klarsten Worten auszusprechen. Gott möchte man danken, daß er diesen Mann mit dem scharfen Schwert in seiner Hand zu seinem Kämpfer umgewandelt, der jeden nun auf das liebevollste willkommen und Bruder nennt und nichts weiter will, als daß alle Welt den *einen* Hirten erkennen, seiner Stimme folgen und seine Schäflein werden. Ja, so kann man furchtlos auf ihn zugehen und in sein schönes Gesicht sehen, das sonst jeden müßte zurückgeschreckt und mit einem Flammenblick vernichtet haben, als dieser Blick noch vom feindlichen Feuer loderte. Nun glüht er lauter Liebe und Göttlichkeit. Prachtvoll ist sein Gewand und so dem Charakter des Ganzen angemessen, daß mir scheint, schon aus dem Gewande müsse man erkennen, daß die Figur ein Paulus sei und kein anderer dürfte in solchen Falten, solchen Massen sich bewegen; und so ist auch die Farbe. – In der Mitte nun endlich steht die Cäcilia! Ein wunderschönes, göttliches Weib, auf das reizendste kostümiert, voll glühenden, prachtvollen Lebens. Das Gewand fällt in wenig Falten, keine großen Massen durchschneiden den Körper, sondern ein einfaches, prächtiges Kleid mit weiten Ärmeln läßt durch einzelne kleine Falten und Faltenbrüche den reizendsten, königlichen Körper sehen, und da es sehr lang ist, hat er es unten sogar durchsichtig gemacht, damit man die schönen Formen der Füße sieht und sich nicht ärgert über das lange, auf die Erde stoßende Gewand, das die ganze Stellung undeutlich macht. Die Figur ist so voll aller Grazie, dabei aber so majestätisch und großartig gewaltig, daß wirklich die Schönheit hier göttlich erscheint und gewiß jeder sich nur in tiefster Ehrfurcht und Andacht dieser Gestalt nähern würde. Jeder würde ihr huldi-

gen, sie verehren, preisen und lieben, aber keiner würde sie zu berühren wagen. So ist auch der Kopf und die vollen, gesund geformten und gefärbten Hände. Viel gebetet scheint der Kopf nicht zu haben, aber so wenig dieser Welt angehörig, scheint er ganz in einer andern Welt, in der der Töne, gelebt zu haben. Sie ist nicht die Cäcilia des Carlo Dolce, die im Zimmer süße schmachtende Töne geklimpert, sondern auf Bergen, aus der Musiksprache der Natur, des Himmels und der Erde hat sie geschöpft; so groß und königlich ist ihr Anstand und so heroisch, daß man wirklich fühlt, alle Instrumente, die zu ihren Füßen liegen, konnten ihr das nicht geben, was sie wollte, und zertrümmert hat sie sie. Ein stolzer, triumphierender Zug um ihren Mund scheint zu zeigen, daß sie endlich es gefunden; dabei aber sind die Augen, obgleich leuchtend begeistert, doch so dankbar, innig seelenvoll zum Himmel gerichtet, und eine solch rührende Demut liegt in der Art, wie sie die Orgel hält, daß man wohl sieht, wie sie tief empfindet, daß nur der Himmel es ihr gegeben und wie sie nur dem Himmel darum es als Opfer darbringt. Oben die musizierende Engelglorie, von der sie die Töne gelernt zu haben scheint, ist leider unvollendet, wie auch die Luft, die ganz grau ist, was viele daran tadeln, mir aber gerade recht scheint, wenigstens für die Cäcilia, der so mitten im Grau des Lebens der Himmel sich geöffnet und seine Stimme hören ließ. So auch für Paulus, dem sich plötzlich im Dunkeln, Trüben der Himmel öffnete und Klarheit schauen ließ.

Das Bild ist in allem, was Darstellung, Machwerk usw. betrifft, kurz die ganze Sprache in ihrer weitesten Ausdehnung, in der der Gedanke gegeben ist, so vollkommen, daß ich fast nichts Ähnliches sah; dabei

rührte mich das Bild noch doppelt, weil es mich in meine frühesten Kindheit versetzte, wo es in meiner Eltern Wohnzimmer am Ofen hing; das heißt der Kupferstich.

Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien (1830)



*Erwin Speckter gehört zusammen mit seinem Bruder Otto, mit Oldach, Milde und Janssen zur Gruppe der hamburgischen Romantiker. Unter Kupferstichen nach Werken Raffaels im väterlichen Hause ist Speckter aufgewachsen; die Verehrung für den »göttlichen« Raffael hat ihn, teils als anfeuerndes, teils als bedrückendes Ideal, durch sein kurzes Leben begleitet. 1806 geboren, ist er 1835, also mit neunundzwanzig Jahren, gestorben. Speckters religiöse Malerei haben Cornelius und Overbeck, seine geistige Entwicklung hat C. Fr. von Rumohr entscheidend beeinflusst. Speckter ist einer der frühesten Bewunderer der Brüggemannschen Altarplastiken im Schleswiger Dom, die er bei einer von Rumohr angeregten Wanderung durch Schleswig-Holstein zusammen mit Milde kennenlernte. Aus Speckters nachgelassenen Papieren wurden 1846 seine »Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien« herausgegeben. Das Buch gehört zu den menschlich sympathischsten und zu den lebendigst geschriebenen Künstlerbüchern. Die Briefe stammen aus den Jahren 1830 bis 1834. Vergleicht man Speckters Beschreibung der heiligen Cäcilia Raffaels mit der von Friedrich Schlegel, so spricht alles für den blutjungen Maler, der – im Gegensatz zu dem berühmten Romantiker – »ohne Prätention«, wie Goethe es nannte, Italien gesehen und beschrieben hat.*



»Das Schiff hat angehalten. Plötzlich gewahrt man in der grauen Helle der Dämmerung einen runden Hafendamm, eine gezackte Häuserlinie und flache, rötliche Dächer, die sich klar von der stillen Oberfläche des Wassers abheben. – Gegen das offene Meer zu nähert sich ein schönes Segelschiff, halb geneigt wie ein kreisender Vogel – sonst nichts, zwei oder drei schwarze Linien auf einem hellen Grund, in der Weiße und Frische des Meeres und der Morgendämmerung. Man möchte von einem Seestück sprechen, das ein großer Künstler mit Bleistift skizziert hat.«

Diese Sätze, die mit wunderbarer Schaukraft die morgendliche Ankunft in einem südlichen Hafen schildern, schrieb Hippolyte Taine über seine Ankunft in Civitavecchia im Februar 1864. »Und hier hat unser armer Stendhal so lange gelebt, die Augen nach Paris gewendet.« Mit gleicher Sinnenfrische wie einer italienischen Landschaft trat Taine auch einem italienischen Gemälde oder einer Plastik entgegen.

#### HIPPOLYTE TAINÉ

Man macht einen ersten Umgang durch das Museum, und sofort fühlt man sich angezogen, zurückgerufen und festgehalten von dem Hauptbild der heiligen Cäcilia von Raffael.

Sie steht, umgeben von vier stehenden Gestalten, und über ihnen im Himmel singen die Engel aus einem Buche, nichts weiter: man sieht, daß der Maler weder mannigfache Haltungen noch dramatisches Interesse verfolgt; keine Gesuchtheit oder besondere Wirkung des Farbentons; ein rötlicher Ton von wunderbarer Kraft und Einfachheit bedeckt das ganze Gemälde. Der ganze Wert liegt in der Art und Eigenschaft der

Gestalten. Farbe, Gewänder, Gebäude und alles übrige ist da wie eine ernste, maßvolle Begleitung, welche nicht mehr tut, als nur die Festigkeit der Körper und den Adel der Typen zu unterstützen.

Wie soll man diesen Typus näher bestimmen? Die Heilige ist weder engelhaft noch verzückt, es ist ein starkes, gesundes, gutgegliedertes und rüstiges junges Mädchen mit übergelbem und heißem Blut, welches von der italienischen Sonne mit einer freien schönen Farbe vergoldet wird. Zu seiner Linken hat ein anderes, weniger rüstiges und jüngeres Mädchen mehr Unschuld, aber seine Reinheit ist noch nicht mehr als Ruhe. So ehrbar und keusch sie auch immer seien, meiner Meinung nach sind sie es weniger durch ihr Wesen als durch ihr jugendliches Alter; ihr friedlicher Kopf hat noch nicht gedacht, und ihr Frieden ist der der Unwissenheit. Und da man bei Raffael bis zu den Gipfeln des Ideals hinaufsteigen muß, um Vergleiche zu finden, möchte ich sagen, daß in meinen Augen nur zwei Typen die seinen überragen, der eine ist der der griechischen Göttinnen, der andere der gewisser junger Mädchen aus dem Norden. Mit derselben Vollkommenheit des Baus und derselben Seelenheiterkeit verbinden sie noch etwas anderes: die ersten den selbstherrlichen Stolz aristokratischer Rassen, die andern die selbstherrliche Reinheit der geistigen Wesensveranlagung.

Man erkennt hier sehr gut den Augenblick der Kunst, welchen dieses Gemälde darstellt. Diese fünf stehenden Gestalten sind ebensowenig wie die Peruginos, welche sich gegenüber befinden, miteinander verbunden und in eine gemeinsame Handlung gefaßt; jede von ihnen lebt für sich allein. Die Anordnung ist die möglichst einfachste, sie ist fast primitiv; das Ganze



ist ein Kirchengemälde und nicht ein Zimmerschmuck: es ist von einer frommen Dame bestellt worden und diene der Frömmigkeit noch mehr als dem Genuß. Andererseits aber sind die Gestalten nicht mehr starr wie bei Perugino, ihre Unbewegtheit verhindert sie nicht an der Bewegung. Sie sind rüstig, großgemuskelt und behängt und schön, frei und glücklich wie antike Gestalten. Der Maler hat jenes einzigartige Glück, sich zwischen dem sinkenden Christentum und dem Heidentum zu befinden, das siegen wird, zwischen Perugino und Giulio Romano. In jeder Entwicklung gibt es einen vollkommenen Augenblick, und zwar nur einen einzigen. Raffael hat sich davon ebenso wie Phidias, Plato und Sophokles, einen zu eigen gemacht.

Reisen in Italien (1864)



*Schon Herder hatte den Versuch gemacht, Raffaels heilige Cäcilia als das Bild einer »christlichen Muse« und den idealen Zusammenhang zwischen der »Festigkeit der Seele« und der Musik zu verstehen. Mit der ganzen Eindringlichkeit des Sehens, mit der Gedankentiefe und Wissensbreite, die dem 1912 gestorbenen Kunsthistoriker Carl Justi seinen Rang geben, ist von ihm Raffaels Bild ausgedeutet worden.*

### CARL JUSTI

Der Kern der Cäcilienlegende war, nüchtern ausgedrückt, der Sinn religiöser Überzeugung über alle Beweggründe und Rücksichten der Standes- und nationalen Vorurteile, der Ehre und des Glücks... So wurde die Tochter des alten Hauses der Meteller zur Heroin der himmlischen Liebe; deren Glanz ist es, der



8. Raffael: Die heilige Cäcilia



9. Raffael: Die Sixtinische Madonna

aus ihren dunklen Augen leuchtet. Amor sacro e profano: Sie vertauscht, in mystischer Sprache, den irdischen mit dem himmlischen Bräutigam. Deshalb wird sie in der römischen Liturgie mit den klugen Jungfrauen der evangelischen Parabel zusammengestellt, die ihre Lampen bereithalten. Daher nannte man das Oratorium der Heiligen im campo marzo, wiederhergestellt unter Benedikt XIII., die Madonna del Dioni Amore. Diese göttliche Liebe aber ist ein erhöhter Geisteszustand; ihn begleitet die Musik und der himmlische Hochzeitsgesang. Diese Idee der Liebe ist es also, die die Auswahl der die Heilige umgebenden Schar aus der himmlischen Gemeinde geleitet hat. Sie sind alle ihre Heroen, groß im Reich des Himmels durch die Liebe... Sie alle, so verschieden nach Zeit, Geistesart und Schicksal, – der gewaltige Eroberer der Völkerwelt, im guten Kampf, der Freund und Jünger, der Wanderer durch die zerfallenden Labyrinth der alten Weltweisheit, die stolze Patriziertochter und die Jüdin von Magdala, sie sind hier zum engsten Kreis vereinigt durch jene Macht, die alle menschlichen Scheidewände aufhebt.

Das Auge des Betrachters wird unwillkürlich beschäftigt durch die zu den Füßen der heiligen Cäcilia ausgebreiteten, die ganze Bodenfläche bedeckenden Musikinstrumente... Ihre Vielgestaltigkeit sollte kontrastieren mit der Einfachheit des himmlischen Gesanges, vor dem sie verstummt sind. Was die menschliche Stimme im Gebiet der Tonkunst, das ist die Liebe im Leben des Menschen. Ohne sie sind alle seine Werke, was das an sich tote Instrument ist, ohne den belebenden Odem und die spielende Hand. Es soll die Minderwertigkeit aller Gaben, Äußerungen, Zustände von bloß endlich-menschlichem Inhalt bezeichnet werden

getrennt von dem geistig-göttlichen Urquell, dem Leben der Liebe, die alles schafft und beseelt. Das irdische Dichten und Trachten verschwindet vor dem Vernehmen, Schauen, Empfangen. Dies wird also versinnlicht durch das Verschwinden des pomphaft Geräuschvollen vor dem Seelenvollen, das nicht erkannt und erschlossen wird, sondern gefühlt: wir lesen es in diesen ruhig seligen Zügen. Sie alle nehmen in verschiedener Weise teil an der Ekstase der Heiligen in der Mitte. Denn die göttliche Liebe ist der Quell der Ekstase... Von dieser Ekstase ist der sichtbare Gegenstand des Gemäldes, der musikalische Eindruck, gleichsam das Symbol: die Musik bedeutet das Vehikel der Ekstase; als solches ergriff Raffael das Motiv der kürzlich zur »Schutzgöttin der Kirchenmusik« erhobenen Cäcilia. Denn die Musik ist die geistigste der Künste, sie spricht ohne Gestalten, Zeichen und Worte. Und er konnte seiner ekstatischen Cäcilia kein kongenialeres Gefolge wählen; denn in Geschichte und Legende aller dieser Heiligen spielt auch die Ekstase eine Rolle, nicht ohne musikalische Begleitvorstellungen. Raffael's heilige Cäcilia. Zeitschrift für christliche Kunst (1904)



*Das letzte Wort zur Bedeutungsgeschichte des Raffael'schen Gemäldes hat der Musikhistoriker in Freiburg i. Br. Wilibald Gurlitt gesprochen. Der Sinn des Werkes ist nach seinen zusammenfassenden Worten der folgende:*

#### WILIBALD GURLITT

Indem die Heilige ihre Orgel als das Symbol der musica instrumentalis demutsvoll senkt und zu den übrigen, ihr zu Füßen, am Boden liegenden verworfenen

Musikinstrumenten fallen läßt, anerkennt sie die Ohnmacht aller sinnlich wahrnehmbaren Musik vor jener im religiös-theologischen Sinn *absoluten Musik*, *musica coelestis*, die keines Menschen Ohr je vernommen, die im Musizieren nur Engeln, im Hören nur Heiligen zugänglich ist. Die heilige Cäcilia holt die menschliche, irdische Musik – *unsere Musik* – in die Heimat ihres Wesens heim, in die überirdische, himmlische Musik, als sänge sie: »*musica nostra, vale: coelestis musica, salve!*« – »Unsere Musik, lebe wohl: sei begrüßt, himmlische Musik!« Diese Heimholung der irdischen in die überirdische Musik offenbart die göttliche Bedeutung, den religiösen Sinn aller christlichen Musik. In seinem Altarbild der heiligen Cäcilia hat Raffael im Geist göttlicher Musikgesinnung und im Bildgewand klassizistischer Idealität des römischen Frühbarock diese Idee sichtbar gemacht, gestaltet, gemalt: *die christliche Idee der Musik*.

Die Musik in Raffaels Heiliger Cäcilia (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1938)



*Zum Schluß wenden wir uns zurück von den gedanklichen zu den rein künstlerischen Werten, von Gefühl und Ausdruck zu Gestalt und Anschauung, von der Deutung zur Formbetrachtung. Heinrich Wölfflin ist Führer und Augenöffner.*

### HEINRICH WÖLFFLIN

Die Heilige ist mit vier anderen zusammengeordnet, mit Paulus und Magdalena, einem Bischof (Augustin) und dem Evangelisten Johannes, nicht als eine Bevorzugte, sondern wie eine Schwester. Es stehen alle. Sie hat ihre Orgel fallen lassen und lauscht dem Engel-

gesang, der über ihren Häupten hörbar wird. Unverkennbar tönen in dieser gefühlvollen Figur umbrische Weisen fort. Und doch, wenn man Perugino vergleicht, so erstaunt man über Raffaels Zurückhaltung. Das Absetzen des Spielfußes und das Zurücklehnen des Kopfes, es ist anders, einfacher, als Perugino es gegeben hätte. Es ist nicht mehr der Sehnsuchtskopf mit geöffneten Lippen, jenes Sentimento, in dem Raffael selbst noch in der Katharina von London geschwelgt hatte: der männliche Künstler gibt weniger, aber er macht das Wenige intensiver wirksam durch Kontraste. Er berechnet Bildwirkungen, die Dauer haben. Die ausladende Schwärmerei eines Einzelkopfes verleidet. Was dem Bild Frische gibt, ist der zurückgehaltene Ausdruck, der immer noch eine Steigerung offen läßt, und der Kontrast von anders gestimmten Figuren. In diesem Sinne sind Paulus und Magdalena zu fassen, Paulus nämlich gesammelt, vor sich hinblickend, Magdalena ganz gleichgültig im Ausdruck, die neutrale Folie. Die zwei übrigen sind außer Spiel gesetzt, sie flüstern unter sich.

Die klassische Kunst (1898)

---

---

## RAFFAEL: DIE SIXTINISCHE MADONNA

*In Nürnberg (Städtische Galerie) hängt ein von Adolph von Menzel 1859 vollendetes Bild: »Platz für den großen Raffael«. Es stellt dar, wie Raffaels Sixtinische Madonna im November 1754 unmittelbar nach dem Auspacken in den Dresdner Thronsaal gebracht wird und der König August III., voller Ungeduld, das von ihm erworbene Meisterwerk in guter Beleuchtung zu sehen, den Thronessel beiseite gestoßen haben soll mit den Worten: »Platz für den großen Raffael!« So könnte man auch diesen Abschnitt überschreiben, verlangen doch die Beschreibungen der Sixtinischen Madonna reichlich Platz. Vasari hat über Raffaels berühmtestes Bild nur einen einzigen Satz gebracht: »Für die schwarzen Brüder [d. h. die Benediktinermönche] von S. Sisto in Piacenza malte er ein Bild für ihren Hochaltar; man sieht darin die Madonna, den heiligen Sixtus und die heilige Barbara, ein fürwahr überaus kostbares und eigenartiges Werk«. Europa aber hat über dieses Bild ein ganzes Buch geschrieben.*

*Die Sixtinische Madonna ist auf Leinwand gemalt. 1826 hat man die zu trocken und brüchig gewordene Leinwand mit einer neuen unterzogen und dabei auch den obersten, umgeschlagenen Streifen der Leinwand mit der Vorhangstange wieder sichtbar gemacht. Das wohl 1515/16 entstandene Gemälde ist 2,65 m hoch, 1,96 m breit. Die Begleitfiguren der Madonna sind die*



*Schutzheiligen der Kirche zu Piacenza: Papst Sixtus II., der 258 unter Kaiser Valerian den Märtyrertod starb, und die heilige Barbara, die in Nikodemien im Turme um ihres Glaubens willen verhungerte.*

*Die Sixtinische Madonna, in ihrer vollkommenen Einheit von biblischer Einfalt und antiker Hoheit, von reinen und doch beseelten Formen, ist entstanden vor dem Hintergrunde der Weltstadt Rom, im Bannkreise päpstlicher Macht, in der Nachbarschaft aus dem Boden steigender antiker Plastiken und aus dem Block sich lösender Gestalten Michelangelos. Diese Himmelskönigin schreitet über Wolken heran aus einem Reiche höchster Geistigkeit. Stationen auf dem Wege Raffaels zur Sixtina sind: die Madonna di Foligno im Vatikan und die Madonna della Sedia im Palazzo Pitti. Als Raffael die Madonna für die schwarzen Brüder in Piacenza malte, war er zweiunddreißig Jahre alt und hatte nur noch fünf Jahre zu leben.*

*In der Zeit zwischen Vasaris Beschreibung aus dem Jahre 1550 und der Erwerbung der Sixtinischen Madonna für 12000 Zechinen durch August III., schweigt das Schrifttum über sie so gut wie ganz. Dann aber – 1755 – erscheint ein schmales, dem Könige von Polen gewidmetes Büchlein: »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst«. J. J. Winckelmann hat es geschrieben und ihm die früheste und – in ihrer Art vielleicht schönste Beschreibung der Sixtinischen Madonna eingefügt.*

#### JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

Die Königliche Galerie der Schildereien in Dresden enthält nunmehr unter ihren Schätzen ein würdiges Werk von Raffaels Hand, und zwar von seiner besten

Zeit, wie Vasari und andere mehr bezeugen. Eine Madonna mit dem Kinde, dem heiligen Sixtus und der heiligen Barbara, kniend auf beiden Seiten, nebst zwei Engeln im Vorgrunde.

Es war dieses Bild das Hauptaltarblatt des Klosters St. Sixti in Piacenz. Liebhaber und Kenner der Kunst gingen dahin, um diesen Raffael zu sehen, so wie man nur allein nach Thespis reiste, den schönsten Cupido von der Hand des Praxiteles daselbst zu betrachten. Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe, in einer selig-ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen! Wie groß und edel ist ihr ganzer Kontur! Das Kind auf ihren Armen ist ein Kind über gemeine Kinder erhaben, durch ein Gesicht, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheint.

Die Heilige unter ihr kniet ihr zur Seiten in einer anbetenden Stille ihrer Seelen, aber weit unter der Majestät der Hauptfigur; welche Erniedrigung der große Meister durch den sanften Reiz in ihrem Gesichte ersetzt hat. Der Heilige dieser Figur gegenüber ist der ehrwürdigste Alte, mit Gesichtszügen, die von seiner Gott geweihten Jugend zu zeugen scheinen.

Die Ehrfurcht der heiligen Barbara gegen die Madonna, welche durch ihre an die Brust gedrückten schönen Hände<sup>1</sup> sinnlicher und rührender gemacht ist, hilft bei dem Heiligen die Bewegung seiner einen Hand ausdrücken<sup>2</sup>. Eben diese Aktion malt uns die Entzückung des Heiligen, welche der Künstler zu mehrerer Mannigfaltigkeit weislicher der männlichen Stärke als der weiblichen Züchtigkeit geben wollen.

<sup>1</sup> Nur die linke Hand. — <sup>2</sup> Beide Hände.

Die Zeit hat allerdings vieles von dem scheinbaren Glanz dieses Gemäldes geraubt, und die Kraft der Farben ist zum Teil ausgewittert; allein die Seele, welche der Schöpfer dem Werk seiner Hände eingeblasen, belebt es noch jetzt.

Alle diejenigen, welche zu diesem und andern Werken Raffaels treten, in der Hoffnung, die kleinen Schönheiten anzutreffen, die den Arbeiten der niederländischen Maler einen so hohen Preis geben; den mühsamen Fleiß eines Netschers oder eines Dou, das elfenbeinerne Fleisch eines Van der Werff, oder auch die geleckte Manier einiger von Raffaels Landesleuten unserer Zeit; diese, sage ich, werden den großen Raffael in dem Raffael vergebens suchen.

Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755)



*Scheint uns Winckelmanns kongenialer Blick nicht schon erkannt zu haben, was immer wieder an diesem Bilde gepriesen werden wird: Die Stille, die große Form, das Göttliche in den Augen der Frau? Die Zeitgenossen nahmen diesen ersten Versuch Winckelmanns als Kunstschriftsteller nicht widerspruchslos hin.*

#### C. H. VON HEINECKEN

...Dieser neue Antiquarius [Winckelmann] – der sich ziemlich spät, dabei eben nicht in der besten Absicht, auf die Kenntniss der Kunst und der Kunstsachen gelegt, zeigt an verschiedenen Orten eben keine starke Einsicht. Seitdem er sagen können, das Kind auf den Armen der Madonna in dem Bilde des Raffaels, welches ehemals in Piacenz gewesen, jetzt aber in der Dresdnischen Galerie hängt, sei ein Kind, über ge-

meine Kinder erhaben; und daß die beiden daselbst sich befindenden Engel, mit untergestützten Armen, die schönsten Figuren in Raffaels Werke sind; seitdem ist mir sein Urtheil über Gemälde immer verdächtig gewesen. Bei einem Kenner muß der Name kein Vorurtheil erregen. Raffael ist verehrungswürdig. Seine Heilige Familie in Versailles, seine Verklärung Christi in Rom und viele andere seiner Schildereien können nicht sattsam gelobt werden. Aber das Kind in dem Dresdnischen Gemälde ist ein gemeines Kind, nach der Natur gezeichnet, welches noch dazu, als Raffael den Entwurf davon gemacht, verdrießlich gewesen. Die beiden Engel hingegen sind so beschaffen, daß sie unmöglich von Raffael sein können, sondern von einem seiner Schüler hineingemalt worden. Dies benimmt übrigens dem ganzen Bilde nichts von seinem Werte; es ist allemal ein Raffael und macht seinem Pinsel keine Schande. Man kann nicht begehren, daß ein Meister, auch der beste, in allen und jeden Stücken seiner Arbeit gleich groß sein soll.

Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen (1769)



*Winckelmanns »Gedanken über die Nachahmung..« sind das einzige von ihm auf deutschem Boden geschriebene Buch, seine Beschreibung der Sixtinischen Madonna ist die einzige einem Werke christlicher Kunst gewidmete Schilderung. Mit welcher nachtwandlerischen Sicherheit erkannte Winckelmann in seiner Erstlingschrift die unvergleichliche Qualität des Bildes, von dem der angesehenste Kenner und Fachmann Heineken herablassend zugab, daß es »Raffaels Pinsel immerhin keine Schande mache«! Im Deutschen Merkur schrieb 1781 Herder, dessen Geist, wie eine Wünschelrute über unter*

irdischen Quellen, ausschlug, sobald er ein werdendes Genie aufspürte: »In diesem Schriftchen liegt, mich dünkt, die ganze Knospe von Winckelmanns Seele; Rom konnte sie nur mit gelehrtem Laube und mit Früchten eines bestimmteren, älteren Urteils krönen. Was Winckelmann in Rom sehen sollte, trug er schon in sich.« – Seit der Einkehr der Sixtinischen Madonna in Dresden ist Raffael ein Stück des deutschen Geisteslebens. Die Dresdner Galerie wurde immer wieder die Wiege geistiger Bewegungen. Ein halbes Jahrhundert nach Winckelmann entdeckten die Romantiker zu den Füßen der Sixtinischen Madonna Raffael wieder. Unter seiner Führung glaubten sie eine neue deutsche Kunst zu erwecken. Auch das romantische Raffaelbild war einseitig, so sehr, daß es sogar den Ruhm Raffaels gefährdete; verdrängte doch die Vorstellung von dem göttlichen Jüngling aus Urbino das Bild des männlichen und römischen Raffael, den Goethe so klar geschaut hatte. Wilhelm Wackenroder eröffnete mit dem Kapitel: »Raffaels Erscheinung« seine »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders«. Die Brüder Schlegel trafen sich mit Caroline Schlegel und ihren Freunden in der Dresdner Gemäldegalerie. Im Mittelpunkt der hier geführten und in literarische Form gebrachten »Gemäldeggespräche« steht das Gespräch über die Sixtinische Madonna aus dem Frühsommer 1798 (erschieden in der Zeitschrift Athenäum). »Waller« ist August Wilhelm Schlegel, »Louise« ist Caroline Schlegel, unter dem Kollektivnamen »Reinhold« sprechen Friedrich Schlegel, Steffens und Novalis. Die Redaktion des Gespräches »Die Gemälde« lag in der Hand A. W. Schlegels. 1799 urteilte Friedrich Schlegel: »Ich bin mitten im Raffael und bewundere die Gemälde immer mehr. Es ist wohl das Glänzendste und Reichste, was wir außer Euch selbst gemacht haben.«

## AUGUST WILHELM SCHLEGEL

*Waller.* Und von dem Raffael wollen Sie schweigen, vor dem ich Sie doch stundenlang stehen sah?

*Louise.* Eben deswegen, Lieber, denn der Mund fließt bei mir nicht allemal von dem über, des das Herz voll ist. Ich habe mir nicht getraut, etwas darüber aufzuschreiben, und doch ist mir nicht bange darum, daß ich nicht einen treffenden Abdruck davon mit mir hinwegnehmen sollte. Aber wie soll man der Sprache mächtig werden, um das Höchste des Ausdrucks wiederzugeben? Das wirkt so unmittelbar und geht gleich vom Auge in die Seele, man kommt nicht auf Worte dabei, man hat keine nötig, um zu erkennen, was in unzweifelhafter Klarheit dasteht, und gar nicht anders als es ist, genommen werden kann.

*Reinhold.* Endlich wird doch einmal die Unzulänglichkeit der Sprache eingestanden.

*Waller.* Wirkt nicht hier ein wenig die Scheu vor dem heiligen Namen bei Ihnen, daß Sie einige Umstände machen und sich nicht so getrost mitteilen, wie ein Mensch doch über alles tun darf, wovon er verdient, daß es ihm lieb ist?

*Louise.* Es kann sein, und ich habe schon gewünscht, überall nicht zu wissen, dieses Bild sei von Raffael, obwohl ich es doch bald hätte erraten müssen. In der Reihe der andern Gemälde habe ich es niemals gesehn, weil es immer unten für die Schüler auf der Staffelei stand; aber wie es sich schon durch die einfache Zusammensetzung der drei großen Figuren unterscheiden müßte für den ersten Blick! In beiden Sälen ist nichts Ähnliches und unter dem Vortrefflichen nichts Verständlicheres, selbst für das ganz unkünstlerische Gemüt. Vieles will doch mit einem geübten Sinne ge-

faßt sein, der sich in den Sinn des Malers oder der Malerei überhaupt zu versetzen weiß; aber hier trifft eben das erste und letzte zusammen.

*Reinhold.* Das gebe ich Ihnen, wo nicht für Raffael, doch für dieses Bild von ihm zu.

*Louise.* Liegt es nicht darin: daß die Gestalten so einzeln dastehn, jede für sich geltend? Das Auge ruht dazwischen aus und hat nichts zu sondern, nicht Konventionelles sich klarzumachen. Und doch sind sie innig verbunden, selbst für den ersten augenblicklichen Eindruck: denn sagt, wer würde sich nicht gern neben diesen Knienden vor der hohen Jungfrau niederwerfen?

*Reinhold.* Fahren Sie nur fort, Louise; in der Andacht vereinigen wir uns gern mit Ihnen, es kann sie doch ein jeder nach seiner Weise haben.

*Louise.* Eine Göttin kann ich die Maria nicht nennen. Das Kind, was sie trägt, ist ein Gott, denn so hat noch niemals ein Kind ausgeschn. Sie hingegen ist nur das Höchste von menschlicher Bildung und nimmt ihre Verklärung daher, daß sie den Sohn so still, so ohne sichtbare Regung von Entzücken oder Selbstgefühl auf ihren Armen hält, ohne Stolz und ohne Demut. Es ist auch nichts Ätherisches an ihr, alles gediegne, feste Teile. Sie wandelt nicht unter uns, doch tritt sie schreitend auf die Wolken und schwebt nicht in der Glorie, in die sich ihre große Gestalt hinzeichnet. Der Kopf ganz grade aus, und so die Blicke. Das Oval des Gesichtes ist oben ziemlich breit, die braunen Augen weit auseinander, die Stirn klein, das Haar schlicht gescheitelt – aber nein, ich kann das nicht einzeln und physiognomisch deuten.

*Waller.* Sie sollen auch nicht, sagen Sie, was Ihnen einfällt.

*Louise.* Das scheint mir vortrefflich, daß man sie oben nicht ganz im Freien sieht: der Schleier, der über ihren Kopf geht und einen Bogen zu ihrer Linken macht, wo er an der Hüfte aufgenommen ist, dient ihr gleichsam zur Blende.

*Reinhold.* Der äußere Umriß wird dadurch an dieser Seite sehr einfach; an der andern tritt zwar der Kopf der Jungfrau und daneben des Kindes unmittelbar aus dem weißen Grund hervor, weit hinunter aber geht das Gewand längs der ganzen Gestalt mit einem einzigen Schwunge bis auf die Knöchel der Füße.

*Louise.* Der umgebende Schleier stimmt auch mit der Bescheidenheit der Jungfrau überein. Die Kleidung verbirgt alles an ihr außer das Haupt, den Hals, die Hände und Füße; aber sie läßt sich von dem herrlichen Körper nicht trennen, der, obgleich bedeckt, sichtbar bleibt, besonders von den Schultern bis zur Mitte des Leibes, wo das rote Kleid fest anschließt. Dann fängt der blaue Rock oder Mantel unter dem bräunlichen Schleier an, bis, wo er sich an den Füßen auseinanderschlägt und eine fliegende Falte nach der linken Seite wirft, das rote Gewand wieder zum Vorschein kommt.

*Waller.* Ich zeichne Ihnen in Gedanken nach, aber wenn ich es nicht selbst geschn hätte, würde es mir doch schwer werden.

*Louise.* Lassen Sie nur. Genug, wenn es Sie erinnert. Ich finde es oft erst in der Erinnerung, was denn eigentlich die Wirkung hervorbringt. Sehen Sie, selbst daß die bloßen Füße auf die Wolken treten und kein Gewand sie versteckt, ist nicht umsonst: man sieht die Gestalt bestimmter, und sie erscheint menschlicher.

*Waller.* Nach meiner Ansicht auch majestätischer.

*Louise.* Ja, eben weil es eine so reine Erscheinung ist, die nicht Menschen mit dem, was nach ihrer Meinung



Ehrfurcht auflegt, ausgeschmückt haben, sondern die in ihrer eignen Natur dasteht. Denken Sie nun, wie groß sie das Kind auf dem Schleier trägt, so daß es oberhalb frei bleibt und nur die Enden unter ihm zusammengenommen sind. Sie faßt mit der Rechten unter seinen rechten Arm, die Linke unterstützt das rechte Bein, das über das andre hinübergeschlagen ist und an welches die Linke des Kindes greift, nicht spielend wie Kinder tun, sondern in der Ruhe, welche vollbracht hat. Es sitzt nach vorn gewendet und scheint nichts zu wollen, aber was es einst wird wollen können, ist unermeßlich, oder vielmehr was es gewollt hat: denn alles ist bereits geschehn, und es zeigt sich nur auf dem Arm der Mutter der Erde so wieder, wie es sie zuerst betrat. Die Formen sind die eines Kindes, der Kopf von breiter Rundung, die Glieder stark und voll, nicht von zarter Gattung, aber Auge und Mund beherrschen die Welt. Der Mund ist besonders ernst, sehr geschweift, beide Enden der Lippen ziehen sich herunter. Dieser fremde Zug an einem Kinde gibt ihm den unbegreiflich hohen Ausdruck, glaube ich. So auch das kurze Haar, das emporstrebend den Kopf umgibt. Die Augen scheinen zwei unbewegliche Sterne; sie liegen tief, die Stirn ist voll Nachdenken. Und doch kann man nicht sagen, dieser Knabe ist schon ein Mann. Es ist keine Überreife, aber Übermenschlichkeit. Denn soweit sich das Göttliche in kindischer Hülle offenbaren kann, ist es hier geschehn, und ich kann mir den Mann zu diesem Kinde nicht einmal denken.

*Waller.* Ist das auch einer von Ihren Gründen, warum Sie einen Christuskopf für unmöglich halten?

*Louise.* Ja, ich gestehe Ihnen, ich sehe den Erlöser der Welt am liebsten als Kind. Das Geheimnis der Ver-

mischung beider Naturen scheint mir in dem wunderbaren Geheimnis der Kindheit überhaupt am besten gelöst, die so grenzenlos in ihrem Wesen wie begrenzt ist.

*Waller.* Fast möchte ich Ihrer Meinung werden.

*Louise.* Nun nehmt einmal die Mutter und das Kind zusammen. Welch ein erhabnes Dasein, und ganz allein durch das bloße Dasein, ohne Prunk und Nebenwerk! Man möchte sagen, auch ohne Beleuchtung: ein geschlossenes Helldunkel ist wenigstens nicht da, keine Magie der Erscheinung.

*Reinhold.* Es ist aber doch in den kräftigsten Farben und ganz in Raffaels herrlichster Weise gemalt.

*Louise.* Dagegen ging meine Bemerkung eigentlich nicht. Müßte das Bild nicht beinah ohne Kolorit bestehen können? Wirklich ist dieses so, daß ich es nicht anders wünschen mag. Ich liebe das Bräunliche desselben und den Rost der Zeit. —

*Reinhold.* Oder den Weihrauchdampf der Mönche zu Piacenza.

*Louise.* Sei's, was es wolle, ich lasse mir selbst die violetten Tinten an dem Kinde gefallen und möchte an der Jungfrau nichts zarter haben, als es ist. Denn worin bei ihr die wahre Zartheit liegt, das ist die Reinheit und Keuschheit ihrer Züge und ihrer Haltung des Körpers; die blühende Jugend, die gleichsam nur dadurch gereift scheint, daß sie für ewig festgehalten wurde, und dieses dringt eben in der ganz irdischen Hülle noch näher an das Herz.

*Reinhold.* Sie wollen einmal nichts anders haben, als es Raffael gemacht hat, selbst wenn es noch vollkommener sein könnte.

*Louise.* Ist es nicht genug, wenn etwas so vollkommen ist, daß man es bis zu diesem Grade lieben muß?

Wenigstens können Sie mir diese Schwachheit gestatten. Aber stören Sie mich nicht. Ich wollte sagen, daß eine solche Gegenwart doch gar nichts als sich selber bedarf, daß die bloße Gestalt hinreicht, um die ganze Seele zu erfüllen. Die mütterliche Liebe ist nicht einmal ausgedrückt, um uns zu gewinnen. Maria hält das Kind nicht liebkosend, das Kind weiß nichts von seiner Mutter. Die Mutter ist da, um es zu tragen, Gott hat es ihr in die Arme gegeben, in diesem heiligen Dienste erscheint sie vor der anbetenden Welt, so groß wie sie ihn im Himmel verwaltet, von wannen sie wieder herabgekommen ist. Sie ist ohne Leidenschaft, und ihr klares Auge heißt auch die Leidenschaft schweigen. Wie ich hinaufgestiegen bin, um ihr nahe ins Antlitz zu schauen, kann ich nicht leugnen, es ist ein sanfter Schauer über mich gekommen, und meine Augen sind naß geworden.

*Waller.* Sie sind in Gefahr, katholisch zu werden.

*Louise.* Wie denn und wann heidnisch? Es ist keine Gefahr dabei, wenn Raffael der Priester ist. Sagen Sie, Reinhold, ist nicht das ganze Bild wie ein Tempel gebaut? Die beiden Figuren, welche rechts und links knien, machen mit dem Schwunge der mittleren eine recht architektonische Symmetrie.

*Reinhold.* Sie nehmen sich wirklich in einiger Entfernung wie zwei Dreiecke aus, die ein schmales Oval zwischen sich tragen. Sie sind vor der Jungfrau einander so nahe gegenüber, daß ihr Gewand sie eben zu berühren scheint. Die Köpfe stehen ungefähr der Mitte der Hauptgestalt gleich. Die drei Figuren zusammen bilden wieder ein größeres Dreieck, welchem oben ein von beiden Seiten schräg weggezogener grüner Vorhang parallel läuft. Alle diese Verhältnisse werden durch die hart gegeneinander abgeschnitte-

nen Farben noch auffallender gemacht. Am härtesten steht das dunkelblaue Gewand der Madonna auf dem ganz weißen Grunde, der nur gegen seine äußere Grenze zu, wo die Engelsköpfe der Glorie kaum sichtbar angedeutet sind, bläulich wird; der schwere goldgewirkte Mantel des heiligen Sixtus und der graue Rock der Barbara, mit ihrer übrigen, ziemlich bunten Tracht, zeichnen sich doch weniger stark aus. Die beiden Heiligen sinken tiefer in die Wolken und heben dadurch die Jungfrau; auch der Schatten unter ihren Füßen trägt zu ihrer hohen Leichtigkeit bei.

*Louise.* Wissen Sie, wie mir überhaupt die zwei knienden Figuren vorkommen? Wie die männliche und weibliche Andacht, und wieder wie die ältere und die jugendliche. Der gute alte Mann zur Rechten der Jungfrau hebt sein Haupt voll Zutrauen zu ihr in die Höhe, während er seine Linke betauernd auf die Brust legt und die Rechte zum Bilde herausstreckt, wie um auf etwas zu deuten.

*Reinhold.* Und diese Hände sind vortrefflich gezeichnet.

*Louise.* Die junge Heilige, die so innig und anmutig die Hände auf der Brust zusammenfaltet, wendet ihr Gesicht mit gesenktem Blick von der Madonna weg, nach ihrer vorderen Schulter herum. Sie ist zu schüchtern, um hinaufzuschauen, zu demütig und auch mehr mit sich selbst beschäftigt. Der Alte ist kühner als Mann und als Greis: wohin sein Sinn steht, dahin blickt sein Auge; auch scheint er für andre und nicht für sich selbst zu bitten. Das Mädchen flieht in ihr Innres zurück und betet um das eigne Seelenheil. Sie hat ein sehr liebliches Köpfchen, recht dazu gemacht, fromme Wünsche und liebende ergebenheit auszudrücken.

*Reinhold.* Doch ist sie nicht das Vorzüglichste auf dem Bilde.

*Louise.* Eins muß ja wohl zurückstehn, obwohl ich es nicht gewahr werde und nicht wissen will. Lieber lassen Sie mich von den himmlischen Kindern sprechen, die halb über den unteren Rand des Bildes hervorragen. Seht, das ist nun die kindliche und die englische Andacht. Sie beten nicht, weil Kinder und Engel um nichts zu bitten haben: sie betrachten nur in ihrem wonnevollen unschuldigen Sinn. Der Älteste wieder anders wie der Jüngere. Er schaut über sich zu der Jungfrau und ihrem Sohne, den einen Finger über den Mund gelegt; ein Strahl von oben fällt in sein süßes trunknes Auge, man sieht ihn darin funkeln, er empfindet die Herrlichkeit schon, welche der Kleine kindlich anstaunt, der mit seinen runden Wangen auf beiden Ärmchen aufliegt.

*Waller.* Ja, Liebe, es gibt viele Engel, die geistiger noch und geistlicher und, wenn Sie wollen, weit mehr Engel sind: aber so irdisch und himmlisch zugleich sind mir noch keine vorgekommen.

*Louise.* Es ist wahr, sie sind Kinder der Erde in bunten Flügelchen. Sie haben einen eigentlichen Charakter, worüber die Söhne des Himmels hinweg sind. Der Größere ist sanfter und männlicher, die Locken liegen ihm auch weicher und ordentlicher an. Dem Kleinen sträubt sich das Haar so trotzig um das volle Gesichtchen. Man kann sie nicht ohne Verlangen ansehen, aber dann leitet der Älteste mit seinem innigen Blick den meinigen doch wieder in die Höhe; heitrer nur, denn alles, was Kind ist, erheitert doch die Seele.

*Waller.* Und so wäre der Kreislauf Ihrer Betrachtung vollbracht, und wenn ich Sie nicht mit einem Vorschlage unterbreche, fangen Sie ihn von neuem an. Sie

sind unvermerkt in einen solchen Strom der Schilderung hineingeraten, daß Sie nichts weiter zu tun haben, als das Gesagte zu Hause niederzuschreiben, damit Ihre Schwester den Raffael nicht vermisse.

Die Gemälde (Athenäum) [1799]



*Henrich Steffens (1773–1854), dessen schönes Erinnerungsbuch: »Was ich erlebte« als 12. Band der »Sammlung Dieterich« erschienen ist, war, wie es scheint, an dem Gespräch der Schlegel über die Sixtinische Madonna nicht beteiligt, gibt er doch seiner Begeisterung in einem Brief an Caroline Schlegel (26. Juli 1799) Ausdruck.*

#### HENRICH STEFFENS

In der italienischen Sammlung sah ich bloß die Madonna – bei Gott! – nichts als die Madonna . . . So wirkte noch nie ein Bild auf mich! Sie sahen mich an, sie stehen dicht vor mir, die großen, hellen, blauen Augen, die eine Unendlichkeit abspiegeln. Alles, was ich je gefühlt und geahndet hatte, alle die unbestimmten Bilder, die eingehüllt in trüben Nebel meiner Seele vorschwebten, das ganze bunte Gewimmel meines inneren Lebens, strahlte mir verherrlicht aus diesen Augen entgegen. Was ich fühlte, nenne ich Andacht, wahre religiöse Andacht, Anbetung, weil ich kein Wort sonst weiß.

An Caroline Schlegel (1799)



*Aus der Rückschau auf seine romantischen Jahre heißt es denn noch einmal bei Steffens: »Besonders wurde die [Sixtinische] Madonna als die göttliche Frau mit aller*

*Illusion der Dichtkunst verehrt, und nachdem Tieck, August Wilhelm Schlegel und Novalis ihr die poetische Weihe erteilt hatten, sah man alle jungen Dichter vor dem Altar der Madonna knien. Es »knieten« aber die jungen Dichter auch fernerhin, so 1801 Heinrich von Kleist.*

### HEINRICH VON KLEIST

Täglich habe ich die griechischen Ideale und die italienischen Meisterstücke besucht, und jedesmal, wenn ich in die Galerie [in Dresden] trat, stundenlang vor dem einzigen Raffael dieser Sammlung, vor jener Mutter Gottes gestanden, mit dem hohen Ernste, mit der stillen Größe, ach Wilhelmine, und mit Umrissen, die mich zugleich an zwei geliebte Wesen erinnerten.

An Wilhelmine von Zenge (1801)

✕

*Ein Jahr später kniete der junge Maler und Dichter Philipp Otto Runge vor der Madonna. Von der Kopenhagener Kunstakademie führte ihn sein Weg in die Dresdner Romantikerkreise. In Kopenhagen war ihm die Größe Rembrandts aufgegangen, in Dresden leuchtete ihm der Stern Raffaels.*

### PHILIPP OTTO RUNGE

Ich besuche jetzt die Galerie fleißig. Als ich diesen Frühling zuerst hinaufging, war ich gerade allein da. Das herrliche Bild von Raffael ergriff mich so, daß ich nicht wußte, wo ich war. Lieber Vater, ich möchte nur, daß Sie das Bild einmal sähen. Bei diesem Bilde begreift man erst, daß ein Maler auch ein Musiker und ein Redner ist; man hat eine höhere Andacht wie in

der Kirche. Der tiefe, unergründliche Ernst und die ewige Liebe, die in dieser Mutter Gottes liegen, das dringt einem bis in die innerste Seele.

An seinen Vater (1802)



*Goethes höfisch-feierliche Stanzen »Einer hohen Reisenden« und seine knappe Äußerung über die Sixtina in einem Gespräch mit dem Freiherrn von Heß aus dem Jahre 1815 enttäuschen: »Sehen Sie hier mit den größten Meisterzügen der Welt Kind und Gott und Mutter und Jungfrau zugleich in göttlicher Verklärung dargestellt. Das Bild allein ist eine Welt, eine ganze volle Künstlerwelt und müßte seinen Schöpfer, hätte er auch nichts als die gemalt, allein unsterblich machen.«*

#### FRANZ GRILLPARZER

Durch besondere Güte Raffaels Madonna di S. Sisto gesehen, die eben (1826) unter den Händen des Restaurateurs sich befindet.

Was ist da viel zu sagen! Die übrigen Bilder und Maler sind unter sich der Stufe nach verschieden, Raffael der Gattung nach. Dieser Bube, mehr ein Erschaffer als Erlöser. Die Augen brennen ihm im Kopfe, dagegen die Jungfrau, die menschliche Mutter des jungen Gottes. Auf allen Kupferstichen und Kopien hat die heilige Katharina<sup>1</sup> etwas widerlich Kokettes, auf dem Bilde selbst, wie so anders, wie verschönt zierlich. Der heilige Papst zeigt offenbar mit dem Finger der rechten Hand aus dem Bilde heraus, das Kind schaut bestimmt, die Mutter etwas obenhin in der Richtung des

<sup>1</sup> Grillparzer verwechselt die heilige Katharina mit der heiligen Barbara.



zeigenden Fingers; Katharinas gesenkte Augen blicken beinah verstohlen ungefähr nach derselben Gegend. Zeigt nicht der Papst den beiden Himmlischen die Kirche, die er gestiftet, und ist nicht etwa diese Kirche es oder etwa nur ein Altar darin, der heiligen Katharina gewidmet, die beschämt und still erfreut über so viel Ehre verstohlen danach hinblickt? Ich wäre begierig, das Eigentliche der Sache zu wissen.

Tagebuch auf der Reise nach Deutschland (1826)



*Zwei bedeutende Männer der Goethezeit haben unter den Augen der Raffaelschen Madonna den geistigen Mittelpunkt der Spätromantik in Dresden gebildet: Ludwig Tieck (1773–1853) und Carl Gustav Carus (1789 bis 1869). Carus war Arzt, Naturforscher, Schriftsteller und Maler, er hat neun Briefe über Landschaftsmalerei (1831), Briefe über Goethes Faust (1835), die Bücher »Psyche« (1846) und »Goethe« (1843) geschrieben und »Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie« (1867–1869). Carus hat als Naturforscher Goethes morphologische Bemühungen fortgesetzt, er war als Gynäkologe bahnbrechend und als Rassenforscher in die Zukunft weisend. Seine Bilder sind in der menschlichen und malerischen Nähe Caspar David Friedrichs entstanden, seine, aus Klassik und Romantik geborene Kunstphilosophie ist mit den Zeiten vergangen, lebendig geblieben aber sind die seiner lebendigen Seele entsprungenen Kunstbetrachtungen. Anknüpfend an das Gemäldegespräch der Brüder Schlegel gab Carus mehr als eine Beschreibung der Sixtinischen Madonna, er gab die Erfahrungen eines Zusammenlebens mit diesem Bilde aus über fünfzig Jahren.*

## CARL GUSTAV CARUS

Es ist nun weit über ein halbes Jahrhundert, daß ich dieses Bild kenne – seit mehr als fünfzig Jahren, d. h. seit ich Dresden bewohne, sah ich es jedes Jahr oftmals und lange – und doch darf ich wohl sagen: erst seit ein paar Jahren ist mir der volle Begriff dieses außerordentlichen Werkes aufgegangen; und nur seitdem ich es durch die jetzige zweckmäßige Aufstellung als von der gesamten übrigen Welt abgesondert, und zugleich durch eine kluge Erfrischung seines materiellen Substrates mittelst einer feinen Tränkung an der Rückseite [1876, mit Kopaivbalsam] gleichsam neu verklärt gesehen habe, trat es mir auch seiner ganzen Bedeutung nach immer heller vor die Seele, so daß ich nun ganz unwillkürlich, als ich einmal mit dem verehrten Könige, dem wir die Vollendung unseres Museums danken, von all diesem mich unterhalten konnte, es geradezu aussprach: es ist doch so! wir besitzen an diesem Werke »das erste Bild der Welt«!

Gewiß! als ich die Worte ausgesprochen hatte und noch einmal im Geiste das ganze Gewicht und die volle Bedeutung derselben überdachte, die seit Fiesole und Angelo, Signorelli und Tizian, ja von Raffael selbst und all den andern, bis zu Cornelius und Kaulbach herauf, gemalt worden sind, so fühlte ich mich plötzlich im Innern betroffen und fragte mich noch einmal aufs Gewissen: »Hast du auch nicht zuviel gesagt? Darf man dies Bild wirklich das erste der Welt nennen?« Und doch antwortete mir sofort eine innere Stimme: »Nein, du hast sicher nicht zuviel gesagt, es ist wirklich das erste Bild der Welt.« Weiter nun und weiter über diese Worte nachdenkend, wurden mir natürlich nach und nach auch immer mehr der

Gründe deutlich, welche den Beweis abzugeben geeignet waren für diesen Satz, ich sprach wohl auch mit andern darüber, überzeugte mich aber freiwillig bald, wie dunkel größtenteils die Gedanken bleiben, welche im Geiste der meisten der Anblick dieses einzigen Werkes hinterläßt, und wie sehr es daher eigentlich eine Pflicht genannt werden dürfe, für den, dem sich hier die mannigfaltige Kombination der Umstände eines tiefern Verständnisses erschlossen hat, alles, was ihm darüber im hellern Lichte aufgegangen ist, nicht geheimnisvoll zu verschließen, sondern so klar als irgend tunlich auseinanderzusetzen und darzulegen. – Alles dies also hin und her vielfältig im Geiste erwägend, bin ich endlich dazu gekommen, meine Betrachtungen über dieses Bild, was nicht sowohl ein wundertätiges Madonnenbild, sondern vielmehr selbst eine Wundertat genannt werden muß, im folgenden dahin zu geben: mögen sie ihren Zweck, durch Aufklärung des Verständnisses zu nützen, einigermaßen erreichen! – Das Bild selbst ist jedem auf die schönste und liberalste Weise zugänglich, seine Geschichte und das meiste über die Geschichte seines Meisters selbst liegt infolge neuerer Forschungen klar vor jedes Augen – ich spreche also nur zu solchen, die das Bild hinlänglich nach Entstehen und Erscheinen kennen, und schweige hier gänzlich von aller und jeder Beschreibung, handle vielmehr nur von seiner eigentümlich tiefen Konzeption und demjenigen, was ich vielleicht am besten andeute, wenn ich es mit dem Namen des innern Organismus desselben belege.

Ausgehen aber muß man jedenfalls davon, daß man einsehe und festhalte, wie die Aufgabe einer Darstellung: der jungfräulichen Mutter mit dem göttlichen Kinde und Sohne, überhaupt die höchste mystische,

die künstlerisch schönste und erhabenste, und die menschlich bedeutungsvollste sei von allen, welche irgend erfaßt und gedacht werden können. Die merkwürdigen Worte, mit denen der größte Dichter und Seher unserer Zeit sein größtes Werk beschlossen hat:

»Das Unbeschreibliche  
Hier ist's getan,  
Das ewig Weibliche  
Zieht uns hinan!«

dürfen für dies Thema als vollkommen maßgebend gelten! Denn schon in ihnen liegt die Nötigung, dieser von Raffael gewählten Kunstaufgabe an und für sich die höchste Stelle anzuweisen; ja, bedürfte man dafür noch eines andern Beweises, so würde er sofort darin gefunden werden, daß, sobald man einen Blick werfen will auf alle anderen sonst irgend gedenkbaren Aufgaben dieser Art, man sich bald überzeugen muß, daß dieselben entweder, indem sie über jene eine und höchste reine Mitte hinausgreifen, mehr oder weniger aufhören, überhaupt darstellbar zu sein, oder, indem sie derselben sich unterordnen, in eben dem Grade auch selbst auf eine allerhöchste Wirkung verzichten. So z. B. greift eine bildliche Darstellung Gottes, wäre sie nicht an sich schon in den heiligen Schriften abgewiesen, notwendig ganz über alle Möglichkeit des zu Erreichenden hinaus, so daß doch auch endlich die Künstler aufhören sollten, Versuche mit ihrer Verwirklichung zu machen. Nicht anders ist es ferner selbst mit Christus, seiner vollen göttlichen Bedeutung nach, als Logos oder als das göttliche Wort an sich genommen; nur daß hier höchstens die menschliche Seite – eben als Sohn des Menschen und Sohn oder Kind der Jungfrau – immer noch freigestellt bleibt. Den Heiligen Geist aber etwa gar malen zu wol-

len, wird nicht einmal dem beschränktesten Künstler in die Gedanken kommen, und bekanntlich hat man sich denn auch in dieser Beziehung stets nur symbolisch verhalten. – Was dagegen alle die unterhalb jener höchsten einen Mitte gelegenen Gegenstände historischer Kunst anbelangt, in deren weiten Bereich die ganze unabsehbare Reihe heiliger und weltlicher überhaupt zu malender Begebenheiten und Persönlichkeiten gehört, so wissen wir ja vollkommen, daß hier unendlich viel Schönes und Treffliches bereits seit alter Zeit dargestellt worden ist und bis in die neueste Zeit fortwährend geschaffen wird, so daß wir denn auch hoffen und wünschen wollen, daß ebenso fernerhin in dieser Richtung die Kunst ihre große Mission in glücklicher und glänzender Weise erfüllen werde, allein nichtsdestoweniger wird an innerer Bedeutung immer kein anderer Gegenstand sich mit der göttlichen Mutter und dem Kinde zu messen imstande sein. Ja, lasse man mich nun hier gleich noch hinzufügen, daß Raffael selbst, und gewiß noch ganz unbewußt, eben auf unserm Bilde das Große, ja in seiner Tiefe wahrhaft Unerschöpfliche dieses Gegenstandes bereits entschieden angedeutet habe darin und dadurch, daß er symbolisch die verschiedenen Alter und Geschlechter der Menschheit, in Gestalt des Sixtus, der Barbara und der betrachtenden Engel alle versammelte, um vor der Erscheinung der Jungfrau mit dem göttlichen Kinde anbetend sich zu neigen, ja, daß er gleichsam die unendlichen Generationen aller Geister der Zukunft, in der weiten Engelsglorie noch herzuruft, um es auszudrücken, wie hier eigentlich die höchste wunderbare Mitte einer Menschheit dargestellt werden solle, welche eben nur im Symbol der Mutter und des Kindes ihre ewige Erneuerung und

Weiterbildung feiert. – Und soviel also sei hier zunächst über den Gegenstand gesagt!

Betrachten wir jetzt nun zunächst die einzelnen Gestalten des Bildes, sodann aber besonders die Anordnung des Ganzen, als in welcher letzteren wir nun eben jenes eigene Mysterium nachweisen werden, welches, selbst wo es seiner eigentlichen Tiefe nach noch gar nicht verstanden wurde und verstanden werden konnte, die ganze zu diesem Heiligtum strömende Menge immerfort mächtig anzieht und festhält, denjenigen aber, dem nun auch dessen wahre Deutung möglich geworden ist, ganz besonders und im höchsten Grade entzückt und begeistert.

Was also die Gestalten betrifft, so ist es freilich jene erhabene Jungfrau mit dem Kinde selbst, bei der man immerdar anfängt und auf die man immer wieder zurückkommt. – Gewiß! daß es dem Geiste des Menschen überhaupt unter günstigen Bedingungen möglich wird, in solcher Weise nicht nur Niedergesehenes zu schauen, sondern auch Niedagewesenes zu schaffen, hierin gibt er am entschiedensten sein göttliches Siegel kund. Vergeblich haben Maler sich bemüht, diese Gestalt in ihrer ganzen Schönheit zu wiederholen, und Dichter und Ästhetiker sie in ihrem eigensten Wesen gebührend zu schildern, immerfort schwebt sie hoch über allen dergleichen Versuchen, und wie sie vor Raffael nie als Kunstwerk den Menschen so zur Erscheinung gekommen war, so bleibt sie auch nach ihm immerfort durch und durch einzig, an sich aber eigentlich geradezu unaussprechbar! – Geht man aber an ihr betrachtend ins Besondere, so ist es namentlich zweierlei, wobei die Gedanken bewundernd verweilen, nämlich einmal die außerordentliche Einfachheit und Naivität der Auffassung im ganzen und ein andermal

das hohe und eigentümliche Ideal von Schönheit, wie es durch Raffael und zumal in diesem Madonnenkopfe ebenso neu und bedeutungsvoll in die Welt getreten ist, als es in der Vorzeit jenes auf Ahnung tiefer physiologischer Signatur sich gründende griechische Profil war, das von den alten hellenischen Künstlern, als Ideal höchster menschlicher Organisation des Hauptes, auch so zum ersten Male in die Welt gebracht worden ist. – Die große Einfachheit und Naivität angehend, so ist sie es zumal, wo die Verzweiflung aller Kopisten und Nachahmer dieses Bildes anhebt. Teils die ganze Haltung der Gestalt, wie sie mit dieser Natürlichkeit schwebend steht und stehend zu schweben scheint, teils die ungemeine Simplität der Gewandung, welche den Ausdruck von Leichtigkeit und maestuoser Fülle auf eine wunderbare Weise vereinigt, in alle diesem, sowie in der höchst einfachen und doch das Auge in angenehmen Gegensätzen ansprechenden Färbung, ist in so merkwürdiger Weise, wie durch einen einzigen glücklichen Wurf, die rechte Mitte getroffen, daß auch in dieser Beziehung ich selbst unter den vielen herrlichen Werken desselben Meisters nicht kenne, was dem hier besprochenen vollständig an die Seite gesetzt zu werden verdiente. Das Wunderbarste freilich bleibt dabei immer jenes eigentümlichste himmlische Angesicht, worin, wie gesagt, auf ganz neue und einzige Weise die Anmut und Reinheit der Jungfrau mit der hingebenden Liebe der Mutter und der vollen Würde der Himmelskönigin sich verbinden, und zwar in einer Weise, daß selbst die malerische Behandlung dieses Kopfes an sich als ein unergründliches Rätsel für alle Zeiten erscheint. Ich habe, als noch auf der alten Galerie das Bild für die Zeichnung zu dem Steinleschen Stich in ein besonde-

res Zimmer neben ein großes, nach Norden weisendes Fenster gebracht war und durch ein davor aufgebautes Gerüst es möglich wurde, auch die oberen Partien desselben recht genau zu untersuchen, diese Gelegenheit eifrig benutzt, um auch von dieser Technik des unsterblichen Künstlers einen Begriff mir zu verschaffen, und ebenso da wieder stand ich wie vor einem undurchdringlichen Mysterium. Die großen freien Züge des Pinsels, welche die wunderbare Erscheinung einst hervorgerufen haben, sind hier fast noch Schritt für Schritt zu verfolgen, und man erstaunt überall über deren Einfachheit und Sicherheit. Ich möchte sagen, diese Unfehlbarkeit des Genius hat in solchen Dingen durchaus etwas von der Sicherheit des Nachtwandlers, der die gefahrvollsten Wege ohne alles Sorgen, Denken und Zweifeln zurücklegt, und sie nur zurücklegt, weil ihm im Geiste ein Ziel vorschwebt, was er ebenso sicher und unter jeder Bedingung erreichen muß, wie der Zugvogel sein Heimatsland. Eben diese Genialität der Behandlung in solchen kühnen Zügen, sie ist es aber auch, welche, wie gesagt, teils aller und jeder Nachahmung spottet, teils auch dem Bilde, und namentlich seinem eigentlichen Brennpunkte, diesem Madonnenangesicht, jene sonderbare und mystische Eigenschaft verleiht, immer, je nach nur etwas verschiedener Beleuchtung und sogar bei nur etwas anderer Stimmung des Beschauers, auch als ein um etwas Anderes und Neues zu erscheinen. Diese ganze Stellung und Haltung der Madonna, so einfach und natürlich sie ist, wird ebensowenig durch ein noch so ausgewähltes menschliches Wesen jemals wirklich und vollkommen wiederholt werden, als es geradezu unmöglich bleibt zu denken, daß sie genau so, mit einer nur entfernt ähnlichen Wirkung etwa in Marmor oder



Metall plastisch ausgeführt werden könne (letzteres freilich schon deshalb nicht, weil die höchste geistige Macht des Bildes in dem unbeschreiblichen Blick dieser wunderbaren Augen liegt, auf welchen nun einmal die Plastik für immer Verzicht leisten muß). Endlich das Ideal dieses Madonnenkopfes selbst betreffend, von welchem ich sagte, daß es so durch Raffael, wie das alte Götterprofil durch Griechenlands Künstler zuerst geschaffen sei, so muß man daran gedenken, daß in Wahrheit, wie dieser Geist überhaupt das seltene Vorrecht haben sollte, die eine reine Mitte darzustellen zwischen den noch un gelenkten Gestalten der alten gottinnigen Kunst Italiens im 13. Jahrhundert, und den, in einer übermütigen Technik sich verlierenden Künstlern der späteren Jahrhunderte, durchaus auch er es ist, der zuerst den ganzen mystischen Begriff der jungfräulichen Mutter in all seiner Tiefe und Schönheit erfaßt und so dargestellt hat, daß jedesmal, wenn wir die »Madonna« in ganzer urbildlicher Lebendigkeit zu denken versuchen, es immer und ewig der Typus der Raffaelschen Madonna sein wird, der uns vor das Geistesauge tritt. Die früheren Madonnen sind – darf man dann sagen – selbst wo sie eine eigene Schönheit zeigen, gleichsam noch zu wenig wirklich vorhanden und zu sehr abstrakt, die späteren dagegen sind entweder schon zu sehr verweltlicht, oder durch unverkennbare Reminiszenzen bedingt und daher nicht mehr – was das höchste Siegel des vollendeten Schönen ist – vollkommen ursprünglich. Nur die Raffaelschen Madonnen, und diese sixtinische insbesondere, sie bleiben es, von denen man sagen darf: »sie sind göttlich, denn sie sind«. Dasselbe aber, was in diesem Sinne von der Madonna gilt, muß auch gelten von dem göttlichen Kinde! – Schon in dem Gespräche über Dresdens Ga-

lerie, welches in dem von den Gebrüdern Schlegel einst herausgegebenen Athenäum enthalten ist, wird mit Recht gesagt: es habe noch nie ein Maler es erreicht, den gereiften und erwachsenen Christus so darzustellen, daß das Bild in dem Maße seiner Bedeutung wirklich entsprochen hätte, als hier in diesem göttlichen Kinde die Ahnung gegeben wird von dem, was aus dieser noch halbverhüllten Persönlichkeit sich dereinst entwickeln werde, und wer, der sich tiefer versenkt in dies wunderbare Kindesangesicht mit seinen klaren Gottesaugen und seiner tiefsinnigen und leuchtenden Stirn, müßte nicht eine gleiche Überzeugung aussprechen! – Von besonderer Merkwürdigkeit dabei ist es, daß hier Raffael zugleich ganz und vielleicht für ihn selbst zum ersten Male diejenige Schönheit erreicht hat, welche den Ernst des Göttlichen bezeichnet, die Schönheit, welche ich nur mit dem Namen der »Herbigkeit« bezeichnen kann und welcher für die bildende Kunst ungefähr dasselbe ist, was der danteske Stil für die Poesie. – Nicht allein ahnen wir daher in diesem Kinde den Geist, der die Idee der Liebe in ihrer höchsten Bedeutung auf Erden hervorzurufen bestimmt war – wir ahnen in ihm auch den, der da das Schwert bringen sollte und zum Richter bestimmt war über die Toten und Lebendigen! – und betrachte ich daher mit rechter voller Aufmerksamkeit das Bild dieses wunderbaren Kindes, so fühle ich mich oft versucht, den Künstler hier in noch höherem Grade zu bewundern als bei der göttlichen Jungfrau und Mutter selbst. Nur weniges dann auch noch über die andern Gestalten! – Sie sind allesamt anbetend und dienend, folglich untergeordnet; am schärfsten charakterisiert indes ist jedenfalls der geheiligte Sixtus, nach welchem das Bild heißt. Er erinnert mich in mancher Beziehung

eigentlich an jenen Doktor Marianus, da, wo diesen, am Anblick der ewigen Jungfrau Entzückten, der Dichter ausrufen läßt:

»Höchste Herrscherin der Welt!  
Lasse mich im blauen,  
Ausgespannten Himmelszelt  
Dein Geheimnis schauen!«

Denn mag es auch sein, daß diese Gestalt für jene großen Worte nicht innerlich, nicht enthusiastisch genug genannt werden darf, allein für ihren eigenen schwärmerischen Charakter spricht, merkwürdig genug, schon eine eigne Symbolik des Kopfbauens, von deren Bedeutung Raffael selbst zwar auf keinen Fall nähere Kenntniss hatte, welche aber gerade hier deshalb im hohen Grade charakteristisch wird, weil sie durch eine besondere Höhe des Mittelhauptes sich auszeichnet und eine solche Form wenigstens das Vorwalten des Gemütes, und namentlich in seiner ideellen Richtung, entschieden anzeigt, es auch übrigens bei einem Künstler wie Raffael nicht überraschen darf, Gesetze dieser Art schon im voraus geahnt zu haben. Außerdem tritt dagegen weder in dieser Kopfbildung, noch in Form der mehr motorisch als psychisch gebildeten Hand ein sonst aus dem Gewöhnlichen herausgehendes Verhältniss hervor, wie es denn jedenfalls die Einheit des Bildes forderte, als welches nun einmal nur in Darstellung der Jungfrau und des göttlichen Kindes seinen Brennpunkt erhalten sollte.

Auf ungefähr gleicher Stufe der Bedeutung mußte ebenso die weibliche Gestalt gehalten werden, welche den Namen der heiligen Barbara trägt. — Man könnte von ihr sagen, sie bezeichne die große Hälfte eines zwar im allgemeinen höher und schöner entwickelten, aber doch nur ausnahmsweise zur Erkenntnis des

Höchsten gereiften Anteils der Menschheit, jene Hälfte, welcher zwar Feinheit des Empfindens und eine gewisse Seelenunschuld wohl eigen ist, welche aber, um Dantes Ausdruck zu brauchen, noch nicht die wahre Sehnsucht empfindet nach dem Brote der Engel, und von dem Göttlichen noch nicht in dem Maße angezogen wird, daß in ihr selbst das Gefühl eigentlicher Seligkeit aufzugehen vermöchte. – So also schaut auch das liebliche Angesicht dieser Barbara noch kindlich vor sich nieder und wird von der großen Erscheinung, welche über ihm hereintritt, noch nicht wahrhaft angezogen, durchschauert und gerührt, – doch aber ist der Stoff gegeben, in welchem später einmal der Strahl eines höhern Lichtes die Flamme entzünden könnte, welche alles bloß Irdische hinwegläutert, und so glauben wir dem Bilde es gern, daß dereinst auch einer solchen Seele die volle Erkenntnis des Höchsten sich erschließen müsse.

Auf daß aber endlich jene ganze wunderbare Vision doch einigermaßen an der Erde hafte und mit der irdischen Welt sich verbinde, bedurfte es gewiß noch eines Mittelgliedes und gleichsam eines Übergangzeichens – und dies ist es nun, was dem Bilde durch die beiden Engelsknaben so schön gewährt wird, sie, die aus der Glorie, in welcher auch sie in Betrachtung der wunderbaren Vision versunken waren, jetzt gedankenvoll auf der Predella sich niedergelassen zu haben scheinen und so gewissermaßen die ersten geistigen Beschauer des Bildes darstellen, dadurch aber den wirklich von außen Hineinschauenden gleichsam vorbereiten und ihn um so lebendiger in diese neue Welt einführen. Wie daher zuweilen wohl der Landschaftsmaler im Vordergrund seines Gemäldes uns eine betrachtende, gegen die Tiefe des Bildes gekehrte Ge-

stalt wahrnehmen läßt, welche, wenn alles gut zusammenklingt, unsre in das Innere des Bildes ziehenden Gedanken sozusagen personifiziert, so greifen auch in diesem unsterblichen Werke Raffaels jene beiden gedankenvoll aufblickenden Engelsknaben tief in den Organismus des Bildes hinein, und tragen dadurch wesentlich bei, dem Ganzen seine innere Vollendung zu gewähren. Muß man freilich dagegen hier und da lesen, diese sinnenden Engel wären vom Künstler zuletzt nur eben so hineingemalt, um eine zu leere Stelle des Bildes auszufüllen, so hat man dergleichen immer nur als eines der tausendfältigen Mißverständnisse zu betrachten, deren ja gerade bei den außerordentlichen Werken immer am meisten vorgekommen sind. — Wie gesagt also, indem diese Engel den Betrachtenden gleichsam mit in die Tiefe des Gedankens dieser Vision hineinziehen, und indem sie ihn mit versammeln helfen zu den verschiedenen Altern und Geschlechtern und zu der mystischen Rose der Engelsglorie, welche im blauen Äther die hohe Jungfrau und das göttliche Kind umgeben, werden sie durchaus zu einem unerläßlichen Teile des Ganzen, und wenn sie daher auch nicht an und für sich das Schöne und Unnachahmliche hätten, wodurch alles an diesem einzigen Bilde bezeichnet wird, so wären sie doch schon aus jener Rücksicht im vollen Sinne des Wortes unschätzbar.

Kommen wir nun endlich zur Anordnung des Ganzen, so muß ich hier drei Momente als diejenigen namhaft machen, deren Einfluß und Macht am meisten die ungeheure Wirkung gedankt werden muß, welche dies Bild nun schon seit mehr als drei Jahrhunderten auf unzählige Beschauer geübt hat und fortwährend übt, nämlich »die Einfachheit in der Vielheit der Teile, die Symmetrie (welche doch keine vollständige Symme-

trie ist) in der allgemeinen Anordnung, und endlich das Visionsartige der Konzeption des Ganzen, erreicht durch das unbewußte Verlassen der perspektivischen Gesetze«. – Wenden wir uns jetzt zu diesen einzelnen Momenten, so ist, was zunächst die Einfachheit in der Vielheit der Teile betrifft, wieder, fast wie schon in der antiken Tragödie, unverkennbar, wie außerordentlich das Verständnis vom Sinne des Ganzen dadurch gefördert wird, daß nur so wenige Hauptmassen auf den Beschauenden oder Zuschauenden wirken. Wie nämlich in jenen Dichtungen des Altertums nie mehr als drei Personen zugleich die Aufmerksamkeit des Hörers in Anspruch nahmen, so lösen sich hier von dem durch die Glorie der Engelsköpfe als unendlich reich angedeuteten Grunde doch wesentlich auch nur drei große Gestalten frei und einfach los, und gewähren in dieser Weise schon in weitester Ferne eine vollkommene Deutlichkeit und Klarheit des ausgesprochenen Gedankens, während die untere Masse der beiden Engelsknaben schon mehr mit dem Rahmen sich verbindet, und, wie oben gezeigt wurde, fast ebenso sehr auf den Betrachtenden, als auf das Bild selbst sich bezieht. Es kann nun keinem Zweifel unterliegen, daß, wo in der Kunst es möglich wird (namentlich ohne den Eindruck von Magerkeit und Armut zu geben), große Wirkung mit wenigen und einfachen Mitteln zu erzielen, dies überall für den bedeutendsten Gewinn zu erachten sei, eben weil es notwendig das Aufnehmen des Gedankens, d. h. der Grundidee des Künstlers für das gegebene Kunstwerk, allemal außerordentlich erleichtert. So also auch hier! – Es ist keine Frage, daß schon von diesem Grunde aus ein mächtiger Anteil an der Wirkung dieses Bildes sich erklärt, indem es so unmittelbar und einfach in klarstem Ver-

ständnis dem Auge entgegentritt! Nirgends eine Undeutlichkeit, nirgends Häufung oder Verwirrung der Formen, überall reine Sonderung und Entschiedenheit des Ausdrucks! – Freilich ist nun eben ein ungeheurer Unterschied zwischen Einheit einer reichen Mannigfaltigkeit und dürrer Einerleiheit, oder dem nackten Einssein! – Wir haben manche ältere und neuere Altarbilder, die auch einfach nebeneinander drei Figuren gestellt zeigen, aber Dürre und Trockenheit verleiden uns dann wohl oft die Betrachtung, und wir sind weit entfernt davon, erhoben und erwärmt zu werden; was eben dieses Bild gerade in so hohem Grade, und immer aufs neue in uns anzuregen vermag. Gesteigert wird aber ferner die Wirkung der hohen Einfachheit solch einzigen Werkes durch die zugleich darin waltende großartige Symmetrie, welche jedoch nirgends zu einer absoluten und gleichsam mathematischen ausartet. – Symmetrie aber, d. h. namentlich eine gewisse regelmäßige Gleichartigkeit beider Seiten, ist schon in den Naturbildungen Forderung jeder edleren Organisation und wird eben deshalb auch in der bildenden Kunst das Siegel jeder höhern Vollendung. – Der Bau des höchsten uns bekannten Naturwerks – die Gestalt des Menschen – sie gibt für dies alles das schönste und treffendste Vorbild, zeigt aber auch, daß sie nie eine vollständige, auf absoluter Gleichheit der Seiten ruhende sein darf. Die Symmetrie der Glieder und Seitenhälften des Leibes, wie der rechten und linken Hälfte des Angesichts, scheint daher auf den ersten Blick durchaus vollständig und unverrückbar, während die nähere und schärfere Untersuchung zeigt, daß im einzelnen durchaus nirgends eine vollkommene Gleichheit zwischen rechts und links besteht, vielmehr wir überall bemerken, wie

sehr es die Aufgabe einer jeden künstlerisch schönen Haltung und Bewegung des Körpers sei, immer noch etwas mehr von jener Symmetrie zu verstecken oder wenigstens zu mildern. —

Was demnach schon von der Organisation gilt, das wird von dem Gliedbau des Kunstwerkes, welches selbst nie ein höheres Vorbild als das des Organischen haben kann, notwendig um so mehr gelten, und nur das ist dann für letzteres hinzuzufügen, daß dabei noch ein sehr merkwürdiges Gesetz bestehe, infolgedessen je palpabler, materieller und mehr von Nachahmung des Lebendigen entfernt, das Werk bildender Kunst sich verhält, stets um so schärfer und vollständiger der mathematische Begriff der Symmetrie darin sich verwirklichen kann und soll, während, je mehr das Wesen des Kunstwerkes sich verfeinert, je ätherischer es wird, und je mehr es der Nachbildung des Lebens sich widmet, um so mehr darin das Absolute der Symmetrie zurückweichen und um so entschiedener das Ungleiche in der Gleichheit hervorgehoben zu erscheinen hat. Wenn daher in erstgenannter Beziehung die Architektur unbedingt am Gesetz der Symmetrie festhält und überall — namentlich als antiker Baustil möglichste Gleichheit beider Seiten fordert, so weicht schon die Plastik mehr davon zurück, und die Malerei hat jene Gleichheit zwar ebenfalls in der Tiefe festzuhalten, in der Erscheinung aber immer mehr und mehr zu verschleiern.

Geben wir uns jetzt mit diesen Vorbegriffen an die Betrachtung der Sixtinischen Madonna, so werden wir sogleich finden, wie außerordentlich schön und bedeutungsvoll auch diesen Forderungen hier Rechnung getragen sei. Beim ersten Blick gibt uns nämlich das Bild selbst — gleich einer schön gebildeten mensch-



lichen Gestalt – das Gefühl vollkommensten Gleichgewichts und einer reinen, nach beiden Seiten gleichmäßig gestimmten Harmonie der Form. Alles scheint bei der ersten Betrachtung symmetrisch, von dem gleichmäßig rechts und links zurückgeschlagenen Vorhange an bis zu den drei Gestalten, eine, die höchste, eine Doppelgestalt inmitten, und die beiden andern, je eine auf einer Seite; unten aber dann, gemäß der Doppelgestalt der mittlern, auch nicht bloß eine, sondern ein Paar von Gestalten. Ja, selbst bei der großen mittlern Hauptgestalt muß die Ausladung des wehenden Schleiers nach links der nach rechts getragenen Masse des göttlichen Kindes das Gleichgewicht halten. – All diese große durchgreifende Symmetrie scheint jedoch sofort uns unter den Händen wegzuschwinden, sowie wir das Einzelne des Bildes schärfer untersuchen. Nirgends finden wir dann Gleichheit, sondern jede Seite bildet ihre durchaus eigentümlichen Formen, hier der andachtsvolle Greis aufschauend, dort die in sich versunkene Jungfrau abwärts blickend, unten ein Engel mit flach aufgelegtem, der andere mit aufgestütztem Arme; an der höchsten Gestalt selbst alles auf rechter und linker Seite verschieden, so sehr, daß sogar in dem erhabenen Antlitz, wo die edelste Form, nach dem reinen Typus des Kreuzes, mit fast vollendeter Symmetrie in die Erscheinung tritt, doch das eine Auge um ein sehr wenig anders als das andere gestellt ist. – Daß somit auch hier ja die höchste Anforderung der Kunst erfüllt sei und auch von hier mächtig zum großen Eindrucke des Ganzen mitgewirkt werde, kann nach allem Vorhergehenden wohl nun schwerlich mehr bezweifelt werden. So bliebe hier endlich noch das höchste, das geistigste Moment übrig, welches ich oben als das visionsartige

und mystische bezeichnete: – Was aber ist es, wodurch das, was wir Vision nennen, von dem, was uns als Wirklichkeit erscheint, sich äußerlich unterscheidet? Offenbar nichts anderes, als das Verlassen der gewöhnlichen Gesetze aller Sinnesvorgänge. Mozart schrieb von seiner besten Art der Komposition »sie gehe in ihm wie in einem schönen und starken Traume vor, und er überhöre nun auch im Geiste das dergestalt fertiggewordene Musikstück nicht so, wie es nachher gehört werden müsse, das heißt eins nach dem andern, sondern alles zugleich, so daß er ein Musikstück dann im Geiste auf einmal überblicke, wie ein Bild oder wie einen hübschen Menschen«. – So schaut auch der, dem das sogenannte zweite Gesicht kommt, Begebenheiten als gegenwärtig, welche wohl viele Meilen entfernt von ihm sich begeben, und zwar in einem Zustande, bei welchem er von den nächsten ihn umgebenden Gegenständen durchaus keine Ahnung hat, und so endlich hat man Fälle, in denen den Menschen beim Untersinken im Wasser oder bei einer Opiumvergiftung die Geschichte seines Lebens, nicht wie sie nacheinander sich begeben hatte, sondern auf einmal wie ein einziges Bild erschienen war. – Bei all dergleichen gewahren wir sonach durchaus andere Beziehungen zur Außenwelt als im gewöhnlichen Zustande. Kein Mensch sonst hört ein längeres Musikstück auf einmal wie dort Mozart, kein natürliches Auge erschaut Vorgänge, die meilenweit sich begeben, wie der, welcher das zweite Gesicht hat, und kein gewöhnliches Erinnern zeigt uns Reihen von vergangenen Begebenheiten in einem einzigen Überblick, wie in jenem Falle des Versinkenden, und so haben wir allerdings an diesen Vorgängen merkwürdige Beweise einer zeitweise möglichen Freiheit von den sonst uns

normalen Schranken der Sinnlichkeit, welche noch in vielen anderen Beziehungen zu Schlüssen führen können, für deren weiteres Verfolgen hier nicht der Ort ist. Was dagegen bei der Betrachtung jenes großen Raffaelschen Werkes hiervon uns gar sehr von Bedeutung sein muß, ist, daß diese Tatsachen, richtig benutzt, dessen Erkenntnis und dessen Geschichte wesentlich aufzuklären und uns näherzurücken unfehlbar imstande sind. Eine Vision nämlich war es, was zur Darstellung gebracht werden sollte. – Ob Raffael, wie man häufig erzählen hört, eine eigentliche Vision selbst gehabt habe, so daß ihm auch »in einem schönen starken Traume«, wie dort Mozart sagt, die Madonna sichtbar geworden sei, das möge hier zunächst völlig unerörtert bleiben, gehört auch weniger hierher, denn am Ende wissen wir doch, daß alles, was vorher noch unerschaut und ungeschaffen blieb, demjenigen, der es zuerst zu schauen und zu erschaffen bestimmt war, niemals anders als in einer Art von Vision zukommen kann, einer Vision, oder, wenn man will, einer Verückung, welche darum keineswegs in Form eines gewöhnlichen Traumes stattzuhaben braucht, jedoch notwendig immer eben als solche, von den Gesetzen dessen, was die gewöhnlichen Sinne täglich uns vorstellen, mächtig abweichen wird. – In jedem solchen Falle, darf man kurz sagen, liegt also das vor, wofür die Alten das schöne Bild der gerüstet aus dem Haupte des Zeus hervorgehenden Pallas hatten, oder das, was Goethe meinte, wenn er den Ausdruck brauchte »es ist eine Idee zu mir getreten«, und hält man nun eben diesen Begriff fest, so wird man allerdings anerkennen müssen, Raffael habe dies Werk, dem wir wohl auch den Beinamen eines »göttlichen«, welchen Vasari schon vom Künstler selbst brauchte,

beizulegen berechtigt sind – nicht anders als in einer Vision erschauen können, und eben hierin werde gewiß auch das so wunderbar Eigentümliche und in die Welt Leuchtende des Werkes selbst vorzugsweise mit begründet sein.

Wie ich aber oben sagte, daß ein wesentlicher Unterschied zwischen Sinneserscheinung und Vision im allgemeinen allemal darin sich kundgeben werde, daß die letztere stets irgendwie die Gesetze des Sinnlichen verlasse und dadurch über die erstere in irgendeiner Beziehung sich erhebe, so auch dies einzige Bild! Und hier komme ich denn auf jenes früher schon angedeutete mystische Moment desselben, welches Hunderte und Tausende der Betrachtenden nicht gewahr werden, und welches doch ganz besonders dazu mitwirkt, schon unbewußterweise den Beschauer mit eigentümlicher Gewalt zu ergreifen, ihn davor mit geheimen Banden festzuhalten und abermals dazu beizutragen, dasselbe als das »erste Bild der Welt« zu bezeichnen. Soll ich dies Moment mit wenig Worten aussprechen, so liegt es wesentlich in einem eignen und jedenfalls im Künstler selbst unbewußt gebliebenen Verlassen der sonst für alles malerisch Darzustellende maßgebenden perspektivischen Gesetze! Das Bild trägt durch und durch den Charakter eines aus innerm Geistesdrange schnell entworfenen und in einer Folge der Begeisterung rasch durchgeführten Werkes. – Rein und groß schwebten die Gestalten vor Raffaels Phantasie, und ebenso sind sie, scheinbar mühelos und entschieden, auf die Leinwand übertragen worden. – Wie nun hätte eine so geistige Anschauung sich durch und durch den Gesetzen des körperlichen Auges bequemen sollen! – Man denke für einen Augenblick diese Gestalten regelrecht in Perspektive gebracht,

man denke z. B. den Horizont in die mittlere Höhe des Bildes und den Augenpunkt in die Mitte desselben gelegt und nun alle Gestalten hiernach in gewöhnlicher Weise konstruiert, so daß das Madonnengesicht jetzt von unten erblickt, der Kopf nach oben verkürzt würde, während unten man den Engelsknaben fast auf den Scheitel sähe! und kaum ein Schatten dieser ganzen großartigen Konzeption würde übrigbleiben. Auch mit aus eben diesem Grunde ist es ja völlig unmöglich, dies Bild gleich so manchen andern in oft wunderlich beliebter Weise als Tableau zu stellen. Denn wären nicht die Gestalten selbst, überhaupt und zumal in dieser Weise, unnachahmlich, so würde allemal die Wirklichkeit schon, durch ihre natürlich perspektivischen Verhältnisse, einen völlig andern Eindruck machen, als dies Bild, welches gerade dadurch sich auszeichnet, daß es ebensowenig an jene Gesetze sich bindet, als Mozart in seinem momentanen geistigen Überblick des gesamten innern Organismus seiner Symphonie, von den Gesetzen der wirklichen Zeitfolge in der Musik sich abhängig fühlen konnte. – Analysiert man das innere Raumverhältnis dieses Werkes und dessen perspektivische Konstruktionen schärfer, so ist unverkennbar, daß es eigentlich, abweichend von allem Sehen der Wirklichkeit, drei Horizonte enthält: einen – den obersten, der durch das Antlitz der Madonna geht, einen, der in der Mitte die Köpfe des Sixtus und der Barbara durchschneidet – und endlich einen dritten, welcher tief unten durch die Schultern des sich aufstützenden Engelsknaben gelegt ist. – Die wunderbare Wirkung aber, welche hieraus entspringt, ist die einer gewissen – ich möchte sagen – Allgegenwärtigkeit, das heißt wo wir den Blick hinwenden – überall stehen uns die Gestalten

Auge in Auge rein gegenüber, und wie es uns Bedürfnis ist, einem geliebten oder verehrten Menschen, wenn wir uns an seinen Zügen recht erfreuen wollen, so gegenüberzutreten, daß sein und unser Gesicht sich gerade in einem und demselben Horizonte befinden, so genießen wir nun durch diese poetische Lizenz in dieser Raffaelschen Schöpfung die Freude, allen ihren bedeutenden Gliedern rein ins Angesicht schauen zu können, und haben zugleich für den Augenblick das Gefühl eines gewissen mystischen, aber glücklichen Frei-seins von den Banden der Wirklichkeit, deren Druck doch mehr oder weniger sonst der sterbliche Mensch fast überall genugsam zu tragen bestimmt ist.

In diesem Sinne erschauen wir also hier ein Werk, welches nach der darin erwählten höchsten Aufgabe der Kunst, nach Größe und Schönheit seiner Gestalten und deren unnachahmlichen künstlerischen Ausführung, endlich aber nach dem durch und durch Visionsartigen, wahrhaft Mystischen und über die Gesetze der Sinneswirkung eigentümlich Hinausgreifenden seiner innern Anordnung, wirklich das erste und höchste aller Bilder mit Recht genannt zu werden verdient.

Die Sixtinische Madonna. Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie (1867)



*Zur unmittelbaren Anschauung des Bildes zurück führen die spontane, briefliche Äußerung des großen, unglücklichen Malers Alfred Rethel (1816–59) und die Beschreibung des Raffael-Biographen Herman Grimm (1828–1901): »Zu der Zeit, wo ich als Kind die Sixtinische Madonna in meines Vaters [Wilhelm Grimm] Stube sah, wußten vielleicht einige tausend Leute über-*

*haupt von ihr. Lange Zeit war der Prinzgemahl [von England] der einzige dann, dem es erlaubt worden war, das Dresdner Original in einem Exemplare photographieren zu lassen. Heute ist diese einzige Madonna in nicht mehr zu zählenden Exemplaren über die ganze Erde verbreitet. Und wie wirkt sie!*»

### ALFRED RETHEL

Nach der Reihe, wie sich diese Kunstwelt bei jedem meiner Schritte in den großen Sälen des Galeriegebäudes entrollte, mag ich Dir sie nicht beschreiben, sondern gleich zu dem Kerne übergehen, und dieser ist die Sixtinische Madonna von Raffael. Lieber Otto, daß Du eine Ahnung des wahrhaft Göttlichen der Kunst in Dir trägst und überzeugt bist, daß unter ihr etwas Höheres zu verstehen ist, als einen Hering mit Zwiebel zum Greifen wahr zu malen, setze ich voraus, und dies bestimmt mich, einen Versuch zu machen, durch dieses elende Mittel Dir den Eindruck zu schildern, den das Bild auf mich gemacht hat. Durch den Kupferstich wird es Dir hinlänglich bekannt sein, doch, du lieber Gott, auf welche Weise! Eine wahre Schändlichkeit wäre die Vervielfältigung, wenn nicht die gute Absicht das Geschehene einigermaßen milderte, denn kaum einen Schatten hast Du von dem Bilde und dazu noch einen sehr schlechten. Denke Dir das Bild lebensgroß, so daß die vordern Engel kolossal wirken, in einem tiefen erschütternden ernstern Ton gemalt; links und rechts hängen die schönsten Bilder von Correggio, Jul. Romano, Pancio Cavallo u. a., welche aber nur als reicher, prächtiger Hofstaat dieses Werkes zu betrachten sind, und deren Aufwand in schönen, durchaus poetischen Farben nur die himmlische und

wirklich rührende Anspruchslosigkeit bei vollem Bewußtsein einer ungeheuern Überlegenheit und Kraft der Auffassung und innern Anschauung, dieser Ausgießung eines heiligen Geistes zu heben geeignet sind.— Der Ausdruck des kleinen Christuskopfes ist derart, daß man ihn nicht eine Viertelstunde ertragen kann; eine ganze Welt liegt in seinem Blick. Er ist der für die Sünden der Menschen sich Aufopfernde und zugleich der im Jüngsten Gerichte Richtende. Das Auge flammt, wird größer und immer größer, die Lippen scheinen sich zu bewegen, das Erschütterndste ist bei diesem gewaltigen Leben des Ausdruckes die äußere Ruhe der ach! wundervollen kindlichen Gestalt. Keine Gestikulationen mit Arm und Bein, die kindlichsten Formen, dabei aber herrlich, großartig modelliert. Und wie sind die Formen verstanden! es schwebt aus dem Bilde, und mir war es jedesmal (ich sah das Bild sechs Tage hintereinander täglich), als wenn der Vorhang eben auseinander gezogen und leicht wie eine Feder, wie im Gedanken die Mutter mit dem Kinde erscheint, jetzt da ist und im nächsten Augenblick wieder zu verschwinden droht. Das ist eine Himmelskönigin und mehr wie liebende Mutter. Ach! und nun der alte Papst Sixtus kniend, mit der linken Hand zum Bilde hinausweisend, die rechte nach der Brust neigend und mit einem vertrauensvollen, festen, kräftigen, ja donnernden Auge sich zu der himmlischen Erscheinung neigend und um Gnade für die außerhalb des Bildes Stehenden bittend. Wie ist der gemalt! In einem einfach durchaus goldenen Mantel, weißem Untergewand, tiefbraunem Gesichte mit grauem Bart und Haar; und wie sind die Licht- und Schattenmassen in dem Bilde beobachtet; nahebei wie in der größten Entfernung bleibt Bewegung, Mo-



dellation und Ausdruck eben klar und verständlich. Und nun die beiden Engel unten – wie die technisch gemalt sind, versteht man gar nicht. Offenbar waren sie zuerst nicht, denn durch die beiden Engel sieht man die darunter sich befindlichen Wolken, so leicht und dünn sind dieselben hingeschaffen, und welcher Ausdruck in den Kinderköpfen! Unsereins wäre froh, einem Christus einen solchen Ausdruck geben zu können, und im Vergleich mit dem des Christuskindes sind sie bei weitem untergeordnet, und es fällt dem Beschauer bei denselben wieder ein, daß er ein Menschenwerk vor Augen hat. Großer, großer Meister! Ja, er muß eine Art von Vision gehabt haben, denn das Ganze ist glühend warm aus seiner Seele ohne Abkühlung der Vorstudien und bei gänzlichem Vergessen der Außenwelt hingemalt, vielleicht ihm selbst unbegreiflich; – es soll sein bestes Ölbild sein. Welcher Schatz in Deutschland! Ich bin wie trunken; den Genuß, den ich vor dem Bilde gehabt habe, wiegt mir kein Königreich auf, und vor dem Bilde habe ich recht tief und mit innigem Danke den Wert des Himmelsgeschenkes erkannt, welches mir zuteil geworden und zunächst darin besteht, von einem solchen Werke so recht ergriffen zu werden. Zugleich hat mich dieses Bild beruhigt und mir eine herrliche Bestätigung gegeben, daß der Weg, den Veit mir angibt, der rechte sei.

Brief Rethels an seinen Bruder Otto (16. Mai 1842)



*»Wer mit Männern ersten Ranges immer verkehrt hat, bringt sie und den Maßstab, den sie verlangen, nicht wieder aus seiner Erinnerung.« Aus persönlichster Erfahrung heraus hat Herman Grimm, der Sohn eines berühmten Geschlechtes, diese Worte geschrieben. Um die*

heroischen Gestalten der Geschichte kreiste seine Phantasie: er wurde zum Biographen Michelangelos und Raffaels, er schrieb Bücher und Essays über Goethe, Shakespeare, Carlyle, Manzoni, Bismarck. Aus Berliner Universitätsvorlesungen ist Grimms Raffaelbuch, nicht sein reifstes, aber sein persönlichstes Werk, herausgewachsen. In Raffael sah Grimm mehr als ein kunstgeschichtliches Phänomen, er verstand ihn als eine fortwirkende geistige Weltmacht. In Grimms Bildbeschreibungen hat nicht das analysierende Auge des Forschers die Führung, sondern die nachfühlende Phantasie eines enthusiastischen Betrachters. Grimms erste kunstgeschichtliche Arbeiten entstanden noch vor der Periode der alles, ja alles allzusehr beherrschenden photographischen Reproduktionsverfahren. Die gepflegte literarische Form der Bildbeschreibung mußte die Anschauung nicht nur unterstützen, sondern weitgehend ersetzen. Raffael war der erste große Künstler, von dessen Werken Grimm Eindrücke empfangen hatte, die ihn durch sein ganzes Leben begleiten sollten.

»Raffael ist mir zuerst in vier Madonnen entgegengetreten, die ich von Kind auf vor Augen gehabt habe. Im Zimmer meines Vaters hing Müllers Stich der Dresdner Madonna, auf den er selbst noch subskribiert hatte, bei meiner Mutter die belle jardinière von Desnoyers, die Jungfrau im Grünen von Agricola und die Madonna della Sedia, wiederum von Desnoyers. Ich sah die Bilder an als etwas, ohne das die Welt nicht zu denken sei, und sie haben sich mir so tief eingepreßt, daß, wenn eines von ihnen genannt wird, mir nicht das Original, sondern der Stich zuerst vor die Seele tritt. – Rechne ich zusammen, was in den Wohnungen unserer Freunde an Werken Raffaels in Stichen zu finden war, so kann ich behaupten, daß ich im Anblicke seiner gesamten Tätigkeit aufgewachsen bin.«

## HERMAN GRIMM

Maria kommt auf einer in der Ferne sich verlierenden, aus weißen Wolken bestehenden Straße heran. Sie berührt sie nicht und scheint doch darauf hinzuschreiten. Raffael hat gemalt, was nicht darstellbar scheint: ein Schweben und Gehen zugleich auf einem Wege, der nicht fest und doch eine Straße ist. Daß Maria von der Luft getragen werde, deutet der sie in sanfter Rundung umgebende aufgeblähte Schleier an; die Form des Gewölkes unter ihr aber hat etwas Straßemäßiges, hergestellt für Maria, damit sie es mit den Füßen berühre. Bei der Beschreibung des Sposalizio schon ist gezeigt worden, welches Mittel Raffael brauchte, die Gewandung der Dresdner Madonna zu etwas so Unscheinbarem zu machen, daß neben dem prachtvollen Auftreten der beiden Heiligen zu ihrer Rechten und Linken ihre einfache Umhüllung gar nicht bemerkt wird. In ähnlicher Weise hat Raffael durch einen Gegensatz dem Dahinwandeln Marias über die Gewölke den Eindruck höchster Leichtigkeit verliehen. Sowohl der links zu ihr aufsehende heilige Sixtus nämlich, wie die zur Rechten auf uns die Blicke herabsenkende heilige Barbara stehen auf dem Gewölke, weniger darauf aber, als vielmehr darin, denn mit den Füßen und dem unteren Teil ihrer schweren, kostbaren Gewänder sind beide in die Wolken eingesunken. Mit welcher Grandezza weiß Sixtus sich in dem ihn belastenden pontifikalischen Mantel zu bewegen; mit der einen Hand deutet er auf die Brust, um seine Ergebenheit im Dienste der Himmelskönigin zu bezeugen, mit der anderen abwärts auf die von seinem Haupte abgenommene Krone, die auf der das Gemälde nach unten hin abschließenden Schwelle

steht. Dieser mächtige Querbalken deutet die Erde an, zu der Maria herabzusteigen im Begriffe steht, während zwei ihr Herannahen verkündende Engel, als seien sie an Ort und Stelle schon angelangt, sie erwarten. Mit aufgelegten und aufgestützten Ärmchen haben sie es sich bequem gemacht. Sie bilden, wie Brunn sagt, gleich vorausgeflogenen Vögelchen den Vortrab Marias, während dem Papste Sixtus und Barbara vergönnt war, einige Stufen höher emporzusteigen und die Königin des Himmels zu empfangen. Die heilige Barbara scheint die in der Tiefe unsichtbar sie erwartenden Menschen dem Schutze der Himmelskönigin anzuempfehlen.

Maria schwebt aufrecht mit groß geöffneten Augen uns entgegen, und doch als sähe sie nicht, wie die der gesamten Menschheit auf sie gerichtet sind. Sie sieht geradeaus vor sich hin, als strömten ihre Blicke wieder in sich zurück, und in noch höherem Maße ist dem Kinde dieser in sich selbst zurückkehrende Blick eigen. Uns ist, als läse es aus der freien Luft sein zukünftiges Schicksal und überlegte, als ob, was ihm doch erst noch ferne bevorsteht, schon erlitten und überwunden sei. Nicht, wie bei dem Christkind der Madonna della Sedia, scheinen Träume es noch zu umschweben, sondern die Voraussicht einer unabwendbaren furchtbaren Zukunft es schon zu erfüllen mit dem Entschlusse, über sich zu nehmen, was sie enthält. Wie das Kind aber dasitzt, als beschwerte es die Mutter gar nicht, obgleich es in Formen gehalten ist, die über die des frühesten Daseins weit hinausgehen, wie es die Hand auf den Fuß des bequem übergeschlagenen Beines legt, hat es die Haltung eines denkenden Mannes. Auch hier verstärkt Raffael mit einem Gegensatze diesen Eindruck: die beiden Engel

in der Tiefe stellen das gedankenlose Wohlsein der Kindheit dar. Sie tun nichts, sie wollen nichts, sie wissen noch nichts von Vergangenheit und Zukunft, sie flattern umher im Sonnenschein, um mit ihrem Lächeln anzuzeigen, daß Glück bevorstehe, oder mit ihren Tränen das Gegenteil, für die Dauer eines Augenblickes beides aber nur; während in der Stirn des Christkinds das Überdenken von Jahrtausenden zu wohnen scheint.

Die Madonna ging als Altarbild nach Piacenza. In Rom also haben sie seinerzeit vielleicht nur wenige gesehen. Man meint, es müßte sich die Sage von ihrer Entstehung und von ihrem Verschwinden aus Rom dort erhalten haben und es seien immer Menschen nach Piacenza gezogen wie heute nach Dresden, diese reinste Perle der italienischen Kunst zu verehren. Aber erst in Dresden nahm die Madonna ihren Rang ein, obgleich sich dort anfangs der Widerspruch einer auf niederländische Kunst geschulten Partei erhob. Man ging so weit, zu behaupten, das Jesuskind sei gemeine Natur und die Engel unten habe ein Schüler hincingemalt. Noch im 19. Jahrhundert konnte in Dresden so gesprochen werden. Einer der auffallendsten Beweise für die Wahrheit, daß zum Verständnisse und Genusse auch des Herrlichsten die Menschheit erst erzogen werden müsse. Bei der Musik sehen wir das am deutlichsten. Heute bewundert jeder die Madonna, wie man Beethoven bewundert. Dies Gefühl aber wird wie bei den Teppichen besonders von Protestanten repräsentiert, die nur die Schönheit des Werkes empfinden. Raffael aber hatte ein Kultusbild in ihm geliefert und zugleich doch das geschaffen, was jedem Menschen nahetreten mußte. Die Mütter derer, die wir verehren, sind allen Menschen ja verehrungs-

würdig, und die Mutter Christi steht als seine Mutter dicht neben ihm.

Raffaels Madonnen sind keine Italienerinnen, sondern Frauen, die sich über das Nationale erheben. Lionardos, Correggios, Tizians, Murillos, Rubens' Madonnen tragen irgendwie einen Anflug italienischen, spanischen, flamländischen Wesens; Raffael allein hat seinen Madonnen die allgemein menschliche Schönheit, die den europäischen Völkern andern Rassen gegenüber als Gemeingut eigen ist, verliehen. Seine Sixtinische Madonna schwebt auch als ein Ideal deutscher weiblicher Schönheit über uns, und wunderbar: trotz dieser Allgemeinheit wird sie jedem individuell erscheinen, als sei, aus besonderer Verwandtschaft heraus, gerade ihm das Vorrecht verliehen, sie ganz zu begreifen. Dasselbe Gefühl flößen Shakespeares und Goethes Frauengestalten uns ein.

Kaum wird unter den Gebildeten jemand heute leben, dem die Sixtinische Madonna nicht in irgendeiner Gestalt vor Augen getreten sei und in dem Anblick nicht ein Gefühl dessen erweckt hätte, was Goethe allein mit dem Worte des »Ewigweiblichen« bezeichnen konnte. Dies ist oft ausgesprochen worden.

Leben Raffaels (1872)

---

---

## ANDREA DEL SARTO: TANZ DER SALOME

»Den Stoff sieht jedermann vor sich; den Gehalt findet nur der, der etwas dazuzutun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.« Dieses Goethe-Wort fällt einem ein, liest man hintereinander die beiden Beschreibungen des Bildes von Sarto durch Swinburne und Wölfflin. Den Stoff sieht jedermann vor sich; er ist zudem so altbekannt, daß die stoffliche Seite dieses Kunstwerkes keine Rätsel aufgibt. Den Gehalt fand der Dichter, weil er eine psychologische Deutung zu geben hatte, und das Geheimnis der Form läßt der große Kunstgelehrte ahnen.

Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo) (1486–1531) ist der reinste Repräsentant florentinischer Hochrenaissance. 1511–26 entstanden im Chioostro dello scalzo, dem Hof einer Brüderschaft in Florenz, seine Grau in Grau (Grisaillen) gemalten Wandbilder aus der Geschichte Johannes des Täufers. 1518–19 ist der Künstler in Frankreich gewesen. Vor der französischen Reise malte Andrea im Hofe dello Scalzo die Predigt Johannes (1515) und die Taufe (1516–17), nach der Rückkehr die vier übrigen Bilder, darunter 1522 die Tanzszene. »Diese Bilder sind einmal Gegenstand der Studien und hohe Schule für viele Jünglinge gewesen, die jetzt in den Künsten hervorragend« (Vasari). Der Florentiner Atelierklatsch hat sich mit Andreas Eheleben beschäftigt. Vasari verbreitete in seinen »Lebensbeschreibungen« das Märchen: Andrea habe – unter dem Einfluß seiner Frau,

der schönen *Lucrezia del Fede* – sein dem König Franz I. gegebenes Versprechen, nach Frankreich zurückzukehren, gebrochen, sein eigenes und des Königs Geld vertan; so sei er in Florenz geblieben »und von einer sehr hohen Stufe auf die tiefste herabgesunken«. Diese Erzählung, gegen die schon Andreas bedeutende Leistungen nach 1519 zeugen, ist durch keinerlei Urkunden beglaubigt. Zusammen mit dem Doppelbildnis Andreas und seiner Frau im Palazzo Pitti (von Franciabigio?) aber ist Vasaris, von Antipathie gegen Lucrezia durchtränkter Bericht zur Quelle der Dichter geworden, die über die Tragödie des Andrea del Sarto geschrieben haben.



Die *Encyclopaedia Britannica* sagt in ihrem Artikel über Charles Algernon Swinburne (1837–1909): »Der Geist der Muse Swinburnes war stets ein Geist der Revolution.« Er gilt in England als Revolutionär der dichterischen, besonders der lyrischen Sprache, als Revolutionär der Ästhetik und der Politik. In ihm wirkten die Lehren der französischen Romantik (Victor Hugo), aber auch die *l'art pour l'art*-Philosophie Gautiers, Beudelaires und Flauberts nach. Swinburne wohnte in London zusammen mit D. G. Rossetti und G. Meredith. Aber dieser revolutionäre Geist war nach Geburt und Haltung ein Aristokrat; auch darin erinnert er an Lord Byron, mit dem er oft verglichen worden ist. Als Gewinner eines Oxford-Stipendiums für Frankreich und Italien und aus einer Reise (1864) mit seiner Mutter, die in Italien erzogen worden war, kannte er Siena und Florenz und liebte den Süden. 1867 machte Swinburne die Bekanntschaft Mazzinis und dichtete »sein Lied von Italien«. Neben Gedichten und Dramen hat



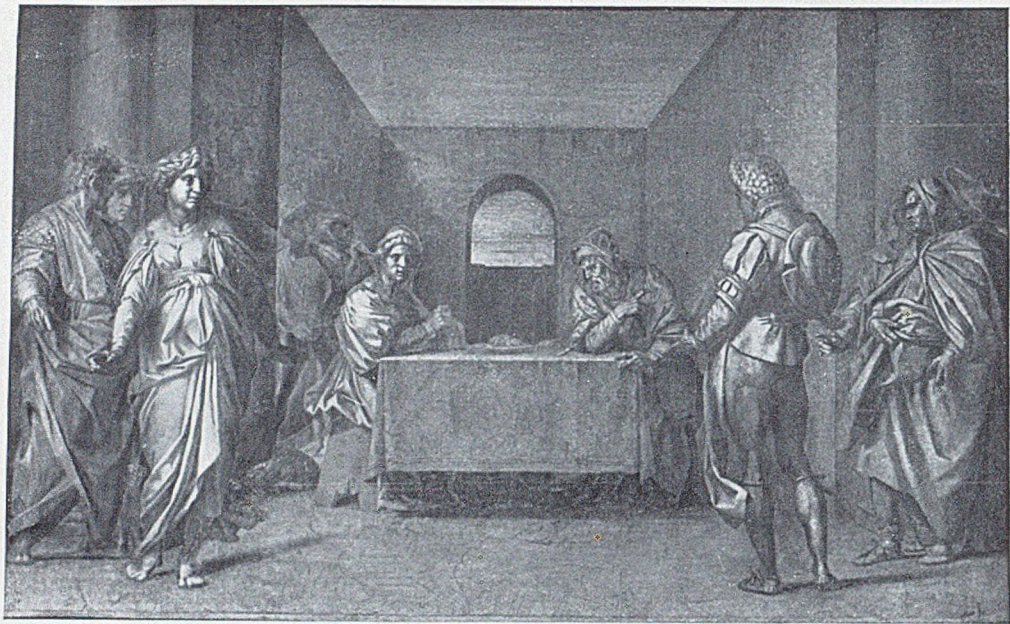
*Swinburne Essays geschrieben über Shakespeare, über bildende Kunst und Poesie. Seine Verliebtheit in die »mädchenhafte Naturkraft« der Salome, die ganz Instinkt und Trieb ist, mit einem Körper »leicht wie der Gesang eines Vogels« und einer Seele, die von Schuld so wenig weiß wie ein schönes Tier, – das mußte auf die Engländer der victorianischen Epoche »revolutionär« wirken. Die Tragik im Leben Andrea del Sartos hat Swinburne wie auch andere Dichter seiner Zeit magisch angezogen.*

#### CHARLES ALGERNON SWINBURNE

Wir fingen mit den majestätischen und tragischen Dingen der Kunst an, an deren Grenzen Leonardo und Michelangelo standen, und kommen nun, nicht ganz zufällig, zu der lyrischen und elegischen Lieblichkeit des Andrea del Sarto. Um ihn zu preisen, bedarf es einer süßeren und reineren Sprache, als es die unsre ist. Für mich ist seine Kunst wie der toskanische April in seinen milden Tagen, frisch und sanft und klar, und doch gestillt und entflammt zugleich durch eine Luft und ein Licht, wie sie das Leben des werdenden Jahres mit Feuer füllen. Nur in Florenz allein kann man es aufspüren, und kann es sagen, wie groß ein Maler und wie verschieden er war. Nur dort, aber dort sicher, kann man den Einfluß und das Gepräge begreifen, das die Dinge seiner Zeit seiner unsterblichen Seele aufgedrückt haben; wie vieles in ihm wurde getötet oder verändert, wie vieles konnte nicht zum Leben erwachen. Dort sind die Erstlinge seines blühenden Menschentums, da der leuchtende und heitere Genius sich frei und mit großem Entzücken in seinen Werken entfalten konnte; da die frische Erfindung, das dramatische Gefühl, die Freude am Spiel des Lebens, die

Stärke von Bewegung und Veränderung noch ganz sein waren; ehe die alte Stärke der Sicht und des Fluges müden Flügeln und umwölkten Augen Platz gemacht hat, ehe der alte Stolz und die Fähigkeit zur Freude Hand und Herz verlassen haben. Wieder Wechsel auf ihn wirkte, kann man sehen, wenn man seine späten mit seinen frühen Werken vergleicht, zum Beispiel mit der Reihe der Skizzen aus der Geschichte Johannes des Täufers in dem einsamen kleinen Kloster Scalzi. In diesen Wandbildern ist ein solcher Überschwang junger Kraft, eine solche Leidenschaft und Erfindung, daß man allein an der natürlichen Grazie die Hand des Meisters erkennen kann, den wir bisher durch die Werke seines späteren Lebens kannten, da die Gabe der Grazie schon die der Erfindung überflügelt hat. Auch alle anderen Gaben überflügelte diese eine: die Freude am Leben und die Macht des Gefühls, das Bewußtsein der Männlichkeit, sein Wille, sein Charakter, seine Sorgen und seine Triumphe, seine Sünde und seine Ehre, sein Herzeleid und seine Scham; alles dieses: der Scharm seiner Empfindung, die Süßigkeit seiner Ausführung, seine »elysische Schönheit, Melancholie und Grazie« löschte aus und verging in Dunst. Wenn man sich von diesen Szenen im Klostergang zu jenen späteren Bildern wendet, die er malte, als er »fehlerlos« war und nichts mehr, und wenn man die ganze Größe und den ganzen Gewinn sieht, aber auch die Veränderung und den ganzen Verfall, dann wird der, dem dieses Zweite unbekannt war, seine Geschichte und seine Sorgen fühlen und ahnen. Was für ein Leben, welche Fülle des werdenden und erstarkenden Genies, welch fröhliches Gefühl für seine Größe und die vor ihm liegende Arbeit, was für ein dramatisches Entzücken in Charakter und Handlung

bei den Klosterbildern, wo Johannes in der Wildnis predigt, die wenigen ersten Hörer zu seinen Füßen, Alte und Arme, niedergedrückt und still, Frauen mit verwitterten, regungslosen Gesichtern und mit einem Eifer in ihren müden alten Augen, die sich mit ganzem Herzen und hungernd an seinen Worten sättigen – die ganze wilde Trauergruppe, vom Brunnen seines Glaubens mit wachsendem Feuer und der Weißglut seiner Seele erfüllt; oder wo Salome vor Herodes tanzt, die Gestalt gewordene Musik, ernst und voll Grazie, leicht und froh, wie der Gesang eines Vogels, so leicht ist ihr süßer schwächiger Körper von dem mädchenhaften Gesicht bis zu dem melodischen Fuß; keine tyrannische oder verräterische Göttin von todesbringender Schönheit, sondern eine einfache Jungfrau, mit dem kalten Scharm ihrer Mädchenschaft und dem beweglichen Reiz ihrer Kindlichkeit, ebenso unbekümmert und unschuldig, wenn sie vor Herodes steht und den ernsten Kopf des Johannes empfängt mit schlanken und sicheren Händen; ein reines strahlendes Geschöpf, das nichts weiß von den Menschen und vom Leben als Instinkt und Trieb. In der reifen und bewußten Schönheit der Mutter, da ist der wollüstige Wille einer Hure und einer Königin sichtbar; aber sie selbst hat weder Bosheit noch Mitleid; ihre Schönheit ist eine mädchenhafte Naturkraft, fähig des Blutvergiebens ohne Blutschuld; der König läßt kein Auge von der Musikalität ihrer Bewegung, dem Rhythmus des springenden Lebens ihrer schönen fließenden Glieder; wie jemand, der einer Melodie lauscht, überwältigt von der Verzückung durch die Töne, aufgesogen von der Lauterkeit einer Leidenschaft. Ich weiß nicht, wo dieser Vorwurf noch einmal mit solch delikater und kühner Einbildungskraft wie hier dargestellt wäre.



10. Andrea del Sarto: Tanz der Salome



11. Guido Reni: Beatrice Cenci

Es kam die Zeit, in der eine andere als Salome vor den Augen des Malers tanzen sollte; und sie erforderte von ihm nicht nur den Kopf, sondern die ganze Scele des Mannes; und er zahlte die verwirkte Buße in ihre Hand. Mit dem Kommen jener Zeit kam auch die Veränderung über sein Herz und seine Hand: »das Werk einer herrsüchtigen, hurerischen Frau«. Diese Worte, von dem Propheten wie ein Brandmal auf die gesenkte Stirn der erwählten Braut gesetzt, kommen einem ins Gedächtnis zurück, wenn man in ihres Gatten Bildern die volle Ruhe der Linienführung, die große und strenge Schönheit der Lucrezia del Fede betrachtet; eine überragende, gelassene Schönheit, gelassen und unbarmherzig, ein Charakter, für den sich kein Verteidiger finden läßt. Wollüstig und träge, zeitweilig ohne Zweifel listig und süß ohne jedes Maß, tragen ihre von schwerer Schönheit und warmer träger Grazie erfüllten Züge kein Zeichen von Liebe und Gewissen. Seite an Seite mit seinem klaren und traurigen Gesicht gesehen, sagt das ihre mehr von dem geschichtlichen Drama aus, als irgendein niedergeschriebenes Zeugnis, obgleich zwei Dichter unseres Zeitalters es versucht haben. In dem glühenden und schwachen Melodrama Alfred de Mussets ist kein Hauch von Tragödie, kaum ein Schatten von leidenschaftlicher und armseliger Wahrheit. In Mr. Brownings vornehmstem Gedicht – mir scheint es sein vornehmstes – ist die ganze Tragödie verdichtet in die richtigen Worte, ist der ganze Mann aufgerichtet und wieder mit Fleisch bekleidet. Nur ein Punkt allein ist nur leicht berührt: ausgelassen konnte er nicht sein bei einem so scharfen und geschickten Auge – die Wirkung der vergiftenden und auflösenden Liebe auf seine Kunst. Wie sein Leben dadurch zerfressen wurde und

seine Seele zu toter Asche verbrannt wurde, das haben wir genügend gesehen; aber noch nicht genugsam, was für ein Maler er vorher war, was für ein Maler er ohne diese Liebe hätte sein können. Das ist es, was, so denke ich, die Werke seiner Jugend und seines Alters, die man nahe beieinander in Florenz sehen kann, jedem liebevollen und beflissenen Auge deutlich machen. In jenen späten Werken kehrt das unvermeidliche und fatale Gesicht der Frau mit kleiner Abwechslung und Veränderung immer wieder. Sie ist in seine Kunst hineingewachsen und machte sie fast zu sich selbst; reich, monoton in Schönheit, Ruhe, Vollständigkeit, ohne Herz und ohne Geist. Aber nicht immer war seine Art »die langsam pulsierende sture Hand eines Handwerkers«. Sein Weg begann, gerichtet auf ein anderes Ziel als dieses. Nichts ist ihm geblieben, wofür er lebte, als seine fehlerlose Hand und ihr fehlerloses Gesicht: ruhig und vollkommen, aber ohne Andeutung einer Veränderung der Augen unter schweren Lidern und der starken lieblichen Lippen ohne Liebe, noch Keuschheit oder Erbarmen. Hier unter seinen Zeichnungen finden wir immer dasselbe wieder, gekrönt und bekleidet nur mit der Glorie und der Freude und der Majestät des Fleisches. Wenn der üppige und verfeinerte Sinn, der dieser Frau als Seele dient, aus ihren Augen blickt und deutlich von ihren Lippen spricht, so ist sie souverän und von königlicher Ruhe; dann ist in ihrer Schönheit nichts Gemeines und Unreines. Wir können sie nur sehen, so wie sie ist; aber ihr majestätisches Gesicht verlangt von uns weder Huldigung noch Verzeihung.

Essays and Studies (1875)

## HEINRICH WÖLFFLIN

Die Tanzszene, die sonst in ungehöriger Weise mit der Überreichung des Johanneskopfes zusammengekommen wurde, ist hier in einem gesonderten Bilde behandelt. Andrea mochte an dem Stoffe seine besondere Freude gehabt haben, und die tanzende Salome ist in der Tat eine seiner schönsten Erfindungen, von einem hinreißenden Wohlklang der Bewegung. Die Figur ist sehr ruhig gehalten, die Bewegung liegt hauptsächlich im Oberkörper. Der Tänzerin ist als Kontrast eine Rückfigur gegenübergestellt, der Diener, der eine Platte hereinbringt. Man wird genötigt, die beiden Figuren aufeinander zu beziehen, sie ergänzen sich, und erst dadurch, daß der Diener räumlich weiter vorgeschoben ist, kommt die momentane Zurückhaltung der Salome, die so spannend wirkt, zur Geltung. Der Stil hat sich wieder beruhigt, die Linien sind fließender behandelt. Für die ideale Vereinfachung der Szenerie und das Weglassen aller irgendwie entbehrlichen Details ist das Bild ein Hauptbeispiel.

Die klassische Kunst (1898)



---

---

## GUIDO RENI: BEATRICE CENCI

*Stellt dieses vielabgebildete Gemälde Beatrice Cenci dar? Ist es von Guido Reni gemalt? Zwei Fragen, deren keine sich restlos befriedigend beantworten läßt; mindestens hinter dem Namen der Beatrice Cenci muß ein Fragezeichen stehen. Das Bild hängt in der Galleria Barberini zu Rom und ist 0,75 cm hoch, 0,50 cm breit. Die Tradition, daß es die unglückliche Beatrice Cenci darstellt, ist etwa hundert Jahre alt. Das erste erhaltene Inventar der Sammlung Barberini von 1604 weiß noch nichts von einem Beatrice-Bildnis; ebenso fehlt ihr Name in einer Bilderliste von 1623. Erst im 19. Jahrhundert, als sich die Dichtung mit der Tragödie dieser Frau beschäftigte, taucht die Verbindung der beiden Namen: Reni und Cenci mit einem weiblichen Halbfigurenbilde der Galleria Barberini auf. Hat ein findiger Kustode oder Fremdenführer die Cenci-Konjunktur und die im Publikum nie erloschene Guido Reni-Liebe ausgenutzt? Wenn Reni Beatrice Cenci gemalt hat, so muß es vor dem 11. September 1599 in Rom gewesen sein; denn an diesem Tage fiel ihr Haupt unter dem Henkerbeil. Unmöglich wäre es nicht, aber Reni war nach allem, was wir bisher wissen, im Jahre 1599 in Bologna und erst von 1602 an in Rom. Sollte Reni trotzdem 1599 für kurze Zeit in Rom gewesen sein, so könnte er Beatrice nur im Gefängnis kurz vor der Hinrichtung porträtiert haben. Ist es wahrscheinlich, daß sie sich in dieser Situation*

noch als Sibylle zu verkleiden Neigung gehabt hat? »Sibyllen«-Bilder waren damals Mode, Albani und Guido Reni (Cumäische Sibylle in den Uffizien) haben Werke dieser beliebten Bildgattung geschaffen; auch das Modell mutet bekannt an. Die Zuschreibung an Guido Reni läßt sich daher sehr wohl vertreten, die Benennung der weiblichen Halbfigur im Sibyllenkostüm als Beatrice Cenci aber ist aus äußeren wie aus inneren Gründen mit Vorsicht hinzunehmen.

Unter den Beschreibern des Bildes hat Hippolyte Taine versucht, sich von der Suggestion des Namens freizumachen: sein scharfes Auge und sein kühler Kopf spürten das Modellhafte dieser Gestalt heraus.

#### HIPPOLYTE TAINE

Die Cenci von Guido Reni ist ein zartes, hübsches Bläßgesicht. Ihr kleines Kinn, ihr niedlicher Mund, alle Rundungen ihres Gesichtes sind anmutig; weißbehängt und den Kopf mit weißen Tüchern umwunden, steht sie da wie ein Ateliermodell. Sie ist interessant und kränklich; man nehme ihr die Blässe, die ihr trauriger Zustand verursacht, und es bleibt ein angenehmes Fräulein, welches der Jungfrau gleicht, die auf der Verkündigung im Louvre vor dem Engel, einem hübschen Pagen, steht: das war etwas, um die Sonettenmacher und die schönen Damen in Aufruhr zu versetzen.

Reisen in Italien (1864)



Emile Montégut (1825–95), ein französischer Schriftsteller, der ein Buch über: »Poètes et artistes de l'Italie« (1881) geschrieben hat, liest in einem Aufsatz über Guido Reni das, was er von Beatrices Geschick weiß, in das Bild hinein.

## EMILE MONTÉGUT

Da ist vor uns dieses allerliebste Gesicht eines Kindes, kaum heiratsfähig, aber bereit für den Tod, mit einer unheimlichen Koketterie, in weißem Gewande, das Beatrice mit ihren Händen vorbereitet, mit weißem Schal, den sie wie einen Turban um ihren Kopf windet: Diese grau-weiße Nuance, fast bleiern in diesem Todesgewande, harmonisiert wunderbar mit dem Schmerz dieser Seele, die in die dichteste aller Wolken eingehüllt ist, und macht die allgemeine Wirkung des Porträts noch ergreifender. *Revue des deux mondes* (1870)



*Auch Zola hat in seinem Roman »Rom« sich das literarisch so dankbare Gemälde ebensowenig entgehen lassen wie Botticellis »Derelitta«. Ein Frauenbildnis im Palazzo des Kardinals Boccanegra erinnert den jungen Abbé Froment an Guido Renis Werk: »Es war dieselbe kindliche Zartheit, derselbe leidenschaftliche Mund und dieselben großen, unendlichen Augen in demselben runden, vernünftigen und gesunden Gesicht.. der anbetungswürdige, reine Kopf der Beatrice Cenci.« –*

*Lord Byron bezeichnete das Drama »Die Cenci« seines Freundes Shelley als das beste englische Drama seit Shakespeare. Es ist angeregt worden durch das Bild der Galleria Barberini.*

*Shelley erzählt im Vorwort zu dieser Tragödie, ihm sei in Italien ein aus dem Archiv im Palazzo Cenci kopiertes Manuskript mitgeteilt worden mit einem Bericht über den Untergang der Familie Cenci im Jahre 1599. »Ich hatte eine Kopie von Guidos Beatrice darstellendem Gemälde . . und mein Diener(!) erkannte sie sogleich als das Porträt von ,la Cenci'.«*

## PERCY BYSSHE SHELLEY

Bei meiner Ankunft in Rom fand ich, daß man die Geschichte der Cenci in der italienischen Gesellschaft nicht erwähnen konnte, ohne ein tiefes und atemraubendes Interesse zu erwecken und daß die Gefühle der Gesellschaft niemals verfehlten, sich einem romantischen Mitleid für die Schuldigen und einer leidenschaftlichen Rechtfertigung der schrecklichen Tat, zu der man sie antrieb, hinzuneigen, einer Tat, die mit dem Staub von zwei Jahrhunderten vermischt war. Alle Volksklassen kannten die Umrise dieser Geschichte und nahmen teil an dem überwältigenden Interesse, das scheinbar die Zauberkraft besaß, das menschliche Herz zu erregen...

Das Porträt Beatrices im Palaste Colonna [Barberini!] ist als Kunstwerk höchstbewunderungswürdig; es wurde während ihrer Gefangenschaft von Guido gemalt. Doch ist es ebenso interessant als eine wahre Darstellung einer der lieblichsten Schöpfungen aus der Werkstatt der Natur. Eine starre und bleiche Ruhe beherrscht ihre Züge: sie scheint traurig und niedergeschlagen, aber die so ausgedrückte Verzweiflung wird durch eine geduldige Sanftmut gemildert. Ihr Haar ist mit einer weißen Draperie aufgebunden, aus der die goldenen Locken ihres Haares hervorquellen und über den Nacken fallen. Der Schnitt ihres Gesichtes ist außerordentlich zart; die Brauen sind hoch und gewölbt; die Lippen haben jenen dauernden Ausdruck von Einbildungskraft und Empfindung, den das Leiden nicht ausgelöscht hat und den selbst der Tod nicht auslöschen zu können scheint. Ihre Stirn ist groß und klar; ihre Augen, die merkwürdig glänzend und lebhaft gewesen sein sollen, sind vom Wei-

nen geschwollen und glanzlos, aber ungemein heiter und sanft. In der ganzen Miene ist eine Einfachheit und Würde, die im Verein mit der ungewöhnlichen Schönheit und dem tiefen Schmerz unsagbar rührend ist. Beatrice Cenci scheint eine von jenen seltenen Personen gewesen zu sein, in denen Energie und Sanfttheit beisammen wohnen, ohne einander zu zerstören; ihre Natur war einfach und tief. Die Verbrechen und Leiden, in die sie tätig und dulidend verflochten war, sind gleichsam die Maske und der Mantel, in welche die Umstände sie für ihr Auftreten auf der Bühne der Welt kleideten...

Der Palast der Cenci hat große Ausdehnung; und obgleich er teilweise modernisiert ist, bleibt doch noch eine weite und düstere Gebäudemasse von feudaler Architektur übrig in demselben Zustand, wie während der schrecklichen Szenen, die der Gegenstand dieser Tragödie sind. Der Palast liegt in einer finsternen Gegend Roms, nahe dem Judenviertel; von den oberen Fenstern sieht man die ungeheuren Ruinen vom Palatin, halb verborgen unter der verschwenderischen Fülle der Bäume. Es gibt einen Hof in einem Teil des Palastes (vielleicht der, in dem Cenci die Kapelle des Heiligen Thomas erbaute), getragen von granitnen Säulen und geschmückt mit antiken Friesen von schöner Werkmannsarbeit, und, gemäß der alten italienischen Weise, aufgebaut mit offenen Balkonen über Balkonen. Eins der Tore des Palastes, aus ungeheuren Steinen errichtet, das durch einen dunkeln und hohen Durchgang in düstere Erdgeschoßzimmer führte, hat mich besonders gepackt...

Das außerordentlich sündhafte Leben, das der römische Edelmann Francesco Cenci in dieser Welt führte, verursachte nicht nur seinen eigenen Ruin und Tod,

sondern auch den von vielen andern, und verschuldete die Zerstörung seines Hauses. Was seine Religion betrifft, so genügt es, zu sagen, daß er nie eine Kirche besuchte; und obgleich er den Bau einer kleinen Kapelle im Hof seines Palastes, die dem Apostel Thomas gewidmet war, veranlaßte, so war seine Absicht damit nur, dort alle seine Kinder zu begraben, die er so grausam haßte. Er verfluchte seine Söhne, und oft schlug und mißhandelte er seine Töchter. Die älteste von ihnen, die nicht länger mehr die Grausamkeit ihres Vaters ertragen konnte, anvertraute sich dem Papst und bat ihn, sie entweder nach seiner Wahl zu verheiraten oder sie in ein Kloster einzuschließen, damit sie so oder so von der grausamen Unterdrückung durch den Vater befreit würde. Ihrer Bitte wurde nachgegeben, und der Papst, der Mitleid mit ihrem Unglück hatte, verheiratete sie mit Carlo Gabrielli, einem der ersten Männer der Stadt Gubbio, und verpflichtete Francesco, ihr eine angemessene Mitgift von einigen tausend Kronen zu geben.

Francesco, der fürchtete, daß seine jüngste Tochter, wenn sie erwachsen wäre, dem Beispiel ihrer Schwester folgen würde, überlegte, wie er diese Absicht verhindern könne, und deshalb schloß er sie allein in ein Zimmer des Schlosses ein, wo er selbst ihr das Essen brachte, damit niemand ihr nahen könne; und so hielt er sie mehrere Monate gefangen, und oft fügte er ihr Wunden mit einem Stock bei.

Inzwischen erfolgte der Tod seiner zwei Söhne, Rocco und Christoforo – der eine ermordet von einem Wundarzt, der andere von Paolo Corso, während er der Messe beiwohnte. Der unmenschliche Vater zeigte nur Freude, als er die Nachricht bekam; er sagte, daß nichts seine Freude übertreffen würde, wenn alle seine

Kinder stürben, und daß, wenn das Grab das letzte empfangen würde, er, als Zeichen seiner Freude, ein Freudenfeuer entfachen würde von allem, was er besäße. Und jetzt, als ein weiteres Zeichen seines Hasses, weigerte er sich, die geringste Summe für die Begräbniskosten seiner ermordeten Söhne zu bezahlen... Beatrice, die es unmöglich fand, in so unwürdiger Weise fortzuleben, folgte dem Beispiel ihrer Schwester; sie sandte eine gut geschriebene Petition an den Papst und flehte ihn an, seine Autorität auszuüben und sie aus der Gewalt und der Grausamkeit ihres Vaters zu befreien. Aber diese Bittschrift, die, wenn sie erhört worden wäre, das unglückliche Mädchen vor einem frühzeitigen Tode bewahrt hätte, hatte nicht den geringsten Erfolg.

Als Francesco dieses Unternehmen seiner Tochter entdeckte, wurde er noch wütender und verdoppelte seine Tyrannei; er sperrte nicht nur Beatrice, sondern auch seine Frau gewaltsam ein. Schließlich beschlossen diese unglücklichen Frauen, da sie – ohne Hoffnung auf Befreiung – zur Verzweiflung getrieben wurden, seinen Tod... Beatrice teilte diese Absicht ihrem ältesten Bruder, Giacomo, mit, ohne dessen Mitwirkung ein Erfolg unmöglich war. Dieser wurde sehr leicht zur Einwilligung bestimmt, da er eine außerordentliche Abneigung gegen seinen Vater hegte, der ihn mißhandelte, und der ihm eine genügende Unterstützung für Weib und Kind verweigert hatte...

Giacomo hielt mit Einwilligung seiner Schwester und seiner Stiefmutter verschiedene Beratungen ab und entschloß sich, den Mord an Francesco zwei seiner Vasallen zu übertragen, die dessen hartnäckige Feinde geworden waren; der eine mit Namen Marzio, der an-

dere hieß Olimpio: der letztere hatte durch Francesco seinen Posten als Hüter in Rocca Petrella verloren... Er (Francesco) bekam ein Begräbnis in allen Ehren; und seine Familie kehrte nach Rom zurück, um die Früchte ihres Verbrechens zu genießen. Einige Zeit lebten sie dort in Ruhe. Aber die göttliche Gerechtigkeit, die eine so gräßliche Schlechtigkeit nicht verborgen und ungestraft lassen konnte, fügte es, daß der Hof von Neapel, dem der Bericht vom Tode des Cenci zugegangen war, anfang, Zweifel über die Art des Todes zu hegen, und eine Kommission entsandte, um den Körper zu untersuchen und Informationen einzuholen. . .

Der Papst befahl, daß, nachdem er alle Verhöre und Geständnisse gesehen hatte, die Schuldigen an den Schweifen von Pferden durch die Straßen geschleift und hinterher geköpft werden sollten.

Viele Kardinäle und Priester nahmen Anteil an der Sache und baten flehentlich, daß es ihnen erlaubt sein möge, die Verteidigung zu übernehmen. Zuerst weigerte sich der Papst, nachzugeben; er antwortete streng und fragte diese Fürsprecher, welche Verteidigung Francesco zugebilligt worden sei, als man ihn so barbarisch im Schlaf ermordete. . .

Der Urteilspruch wurde am Morgen des Sonnabends vom 11. Mai ausgeführt. Die Boten, die mit der Verkündigung des Urteilspruches beauftragt waren, und die Brüder der Consorteria wurden um fünf Uhr in der voraufgehenden Nacht in die verschiedenen Gefängnisse gesandt, und um sechs wurde der Urteilspruch den friedlich schlafenden Brüdern verkündet. Als Beatrice ihn hörte, brach sie in heftige Klagen und leidenschaftliche Gebärden aus, indem sie ausrief: »Wie ist es möglich, oh, mein Gott, daß ich so plötzlich



sterben soll?« Lucrezia, die, schon vorbereitet, sich in ihr Geschick ergeben hatte, hörte ohne Entsetzen die Lesung des schrecklichen Urtheils an und bewog mit gütigem Zureden ihre Stieftochter, mit ihr die Kapelle zu betreten; und welch Übermaß an Schrecken sie auch bei der ersten Ankündigung eines frühzeitigen Todes empfangen hatte, so mutig trug sie es jetzt und gab jedem bestimmte Beweise einer demüthigen Resignation. Sie bat darum, daß ein Notar sie besuchen könne, was auch bewilligt wurde, und sie erklärte als ihren letzten Willen, daß sie der Bruderschaft der Heiligen Stigmatation 15000 Kronen hinterlasse und, daß ihre gesamte Mitgift dazu verwendet würde, 50 Mädchen auszustatten; und Lucrezia ahmte das Beispiel ihrer Stieftochter nach und ordnete an, daß sie in der Kirche von S. Gregorio auf dem Monte Celio beige-  
setzt werden möchte, mit 32000 Kronen für charitative Zwecke, außerdem machte sie andere Legate; danach verbrachten sie einige Zeit in der Consorteria und beteten Psalmen und Litaneien und andere Gebete mit so viel Inbrunst, daß es offenbar war, daß Gott ihnen mit seiner besonderen Gnade beistand. Um acht Uhr beichteten sie und hörten die Messe und empfingen die heilige Kommunion. Beatrice, die bedachte, daß es nicht angängig sei, vor den Richtern und auf dem Schafott in ihren glänzenden Gewändern zu erscheinen, beordnete zwei Kleider, eins für sich selbst, das andere für ihre Stiefmutter, in der Art der Nonnengewänder – zusammengerafft und mit langen Ärmeln von schwarzer Baumwolle für Lucrezia, von gewöhnlicher Seide für sich selbst, mit einem Gürtel aus einer langen Kordel. Als diese Kleider kamen, erhob sich Beatrice, und, indem sie sich zu Lucrezia wandte, sagte sie: »Mutter, die Stunde unse-

res Hinscheidens rückt näher, laß uns deshalb uns in diese Gewänder kleiden, und laß uns einander bei dieser letzten Verrichtung helfen.« Lucrezia willigte ein, und sie kleideten sich an, und zeigten dabei dieselbe Gleichgültigkeit und dieselbe Freude, als wenn sie sich für ein Fest ankleideten. . .

Der düstere Zug passierte die Via dell'Orso, vorbei an der Kirche Sant' Apollinare, dann die Piazza Navona; von der Kirche S. Pantalone ging es zur Piazza Pollarolla, durch den Campo de' Fiori, S. Carlo a' Catinari zum Arco de'Conti Cenci; schließlich hielt er am Palast Cenci an bei der Corte Savilla, um die beiden Damen aufzunehmen. Lucrezia blieb, als sie ankamen, zurück, in Schwarz gekleidet, wie es beschrieben war, mit einem Schleier von derselben Farbe, der sie bis zum Gürtel bekleidete. Beatrice war an ihrer Seite, auch mit einem Schleier bedeckt. Sie trugen Samtschuhe mit silbernen Rosen und goldenen Spangen; anstatt der Handfesseln waren ihre Handgelenke mit einer seidnen Schnur gebunden, die derartig an ihren Gürteln befestigt war, daß sie den freien Gebrauch der Hände gestattete. Jede hatte in ihrer Linken das heilige Zeichen der Benediktion und in der rechten Hand ein Taschentuch, mit welchem Lucrezia ihre Tränen trocknete und Beatrice den Schweiß von ihrer Stirn. Als sie auf dem Richtplatz ankamen, wurde Bernard auf dem Schafott zurückgelassen, während die anderen in die Kapelle geführt wurden. Während dieser schrecklichen Trennung fiel dieser unglückliche Jüngling, bedenkend, daß er bald die Enthauptung seiner nächsten Angehörigen mit ansehen mußte, in eine schreckliche Ohnmacht, aus der man ihn erweckte und ihn dem Block gegenüber setzte. . .

Während das Schafott für Beatrice hergerichtet

wurde, und während die Bruderschaft sie aus der Kapelle holte, brach der Balkon eines Ladens, der voll Zuschauer war, zusammen, und fünf von ihnen wurden verwundet, so daß zwei einige Tage später starben. Als Beatrice den Lärm hörte, fragte sie den Vollstrecker, ob ihre Mutter ruhig gestorben sei, und als sie die Antwort bekam, daß es so sei, kniete sie vor dem Kruzifix nieder und sprach: »Sei unaufhörlich bedankt, o mein gnadenreicher Heiland, durch den guten Tod meiner Mutter hast du mir die Versicherung deiner Gnade gegeben!« Dann erhob sie sich und wandte sich mutig und demütig dem Schafott zu und wiederholte auf dem Wege einige Gebete mit solcher Inbrunst, daß alle, die sie hörten, aus Mitgefühl Tränen vergossen. Als sie das Schafott betreten hatte und sich bereit gemacht hatte, sandte sie ihre Augen gen Himmel und betete: »Herzliebster Jesus, der du deine Göttlichkeit hast fahren lassen und Mensch geworden bist, und der du durch deine Liebe mit deinem kostbaren Blut meine sündige Seele von ihrer Erbsünde eingewaschen hast, geruhe, ich flehe dich an, das, was ich vergießen werde, anzunehmen an deinem gnadenreichen Richterstuhl, als eine Buße, die meine vielen Verbrechen austreichen möge und mir einen Teil meiner Strafe, die ich verdient habe, ersparen möge.« Dann legte sie ihr Haupt unter die Axt, das mit einem Streich von ihrem Körper getrennt wurde, als sie den zweiten Vers des Psalmes *De profundis* wiederholte, bei den Worten: *fiant aures tuae*. Der Streich war so heftig, daß ihr Gewand in Unordnung geriet. Der Scharfrichter zeigte das Haupt dem Volke; und als er es in den Sarg darunter legen wollte, verlor die Schnur, an der es aufgehängt war, ihren Halt und der Kopf fiel zur Erde, so daß eine Menge Blut ver-

gossen wurde, das mit Wasser und Schwämmen aufgewischt wurde. . . Die Leiber der Lucrezia und der Beatrice wurden bis zum Abend auf dem Brückenende gelassen, von zwei Fackeln erhellt, und umgeben von einem so großen Volkszulauf, daß es unmöglich war, die Brücke zu passieren. Eine Stunde nach Dunkelwerden wurde der Körper der Beatrice in einen Sarg gelegt, bedeckt mit einem schwarzsamtenen Leichentuch, reich mit Gold verziert; Gewinde von Blumen wurden angebracht, eines zu ihren Häupten und das andere zu ihren Füßen; der Körper wurde mit Blumen bedeckt. Er wurde von der Bruderschaft des Ordens der Barmherzigkeit zu S. Pietro in Montorio begleitet, viele Franziskaner folgten mit großem Pomp und unzähligen Fackeln. Dort wurde sie vor dem Hochaltar beigesetzt, nachdem die herkömmliche Zeremonie verrichtet war. Da die Kirche von der Brücke weit entfernt war, war die Zeremonie erst vier Stunden nach Dunkelwerden beendet. Danach wurde der Körper der Lucrezia, in derselben Weise geleitet, zur Kirche S. Giorgio auf dem Celio-Hügel getragen, wo er, nach der Zeremonie, mit allen Ehren bestattet wurde.

Beatrice war ziemlich groß, von schöner Gesichtsfarbe mit einem Grübchen in jeder Backe, das, besonders wenn sie lächelte, ihren lieblichen Zügen eine Grazie verlieh, die jeden, der sie sah, entzückte. Ihr Haar schien wie Goldfäden, und da es außerordentlich lang war, pflegte sie es aufzubinden, und wenn sie es hinterher löste, blendeten die leuchtenden Löckchen die Augen der Betrachter. Ihre Augen waren von tiefem Blau, lieblich und voll Feuer. Zu all dieser Schönheit kam noch, in Worten und in Taten, ein Geist und eine majestätische Lebendigkeit,

die jeden einnahm. Sie war zwanzig Jahre alt, als sie starb.

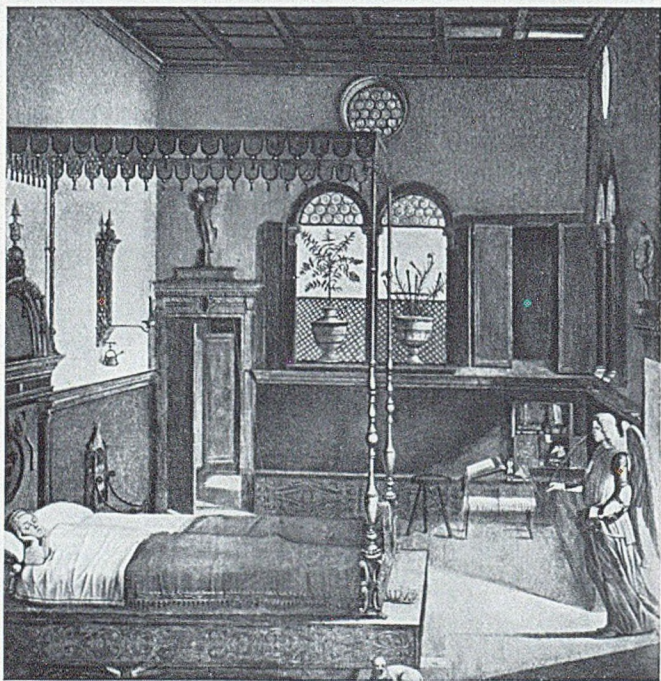
The Cenci (1818)



*Sorgfältige archivalische Studien italienischer Gelehrter lassen die Geschehnisse und die Charaktere der Hauptbeteiligten der Cenci-Tragödie in etwas anderem Lichte sehen als der Dichter. Beatrices Vater Francesco, der, neunundvierzig Jahre alt, ermordet und aus dem Fenster der Familienburg Rocca Petrella in den Abgrund gestürzt wurde, ist der Sohn eines Kanonikus von St. Peter in Rom gewesen. Er hatte zwölf Söhne und mehrere Töchter. Die Söhne gerieten auf Abwege, sie wurden Wechselfälscher, Diebe, Lumpen. Zwei fanden durch Ermordung ihr Ende. Beatrice Cenci hatte ein uneheliches Kind, bei ihrem Tode war sie einundzwanzig Jahre alt. Um die Familientragödie zu romantisieren, ist, wahrscheinlich von Beatrices Verteidiger, die nie erwiesene Behauptung aufgestellt worden, daß ihr Vater sie nicht nur mißhandelt, sondern ihr in blutschänderischer Absicht nachgestellt habe. Die Dichter fanden in diesem Verbrechen ein Hauptmotiv für den Plan der Ermordung des Francesco Cenci, den Beatrice, ihr Bruder Giacomo und die Stiefmutter Lucrezia Petroni faßten und ausführten.*



12. Guido Reni: Die Himmelfahrt Mariæ



13. Carpaccio: Der Traum der heiligen Ursula

---

---

## GUIDO RENI: DIE HIMMELFAHRT MARIAE

*Im 18. Jahrhundert besaß Düsseldorf eine berühmte Galerie alter Gemälde aus dem Besitz des Kurfürsten Johann Wilhelm. Diese Sammlung enthielt z. B. vierzig Bilder von Rubens, siebzehn van Dycks, sieben Arbeiten Rembrandts, drei Snyders, dazu Hauptwerke von den Carracci, Domenichino, Tintoretto, Palma Vecchio, Sarto, Raffael und Guido Reni. 1805 mußten diese Schätze von Düsseldorf nach München gebracht werden; durch Staatsvertrag zwischen Preußen und Bayern gingen sie 1870 endgültig in die Bestände der Alten Pinakothek über. Reste der Kurfürstlichen Galerie, darunter die über vier Meter hohe Himmelfahrt der Maria von Rubens, blieben in Düsseldorf und gelangten in die Kunstakademie. Für die Bildung der Kunstanschauungen des 18. Jahrhunderts in Deutschland ist die Düsseldorfer Gemäldegalerie, neben den Sammlungen in Dresden und Mannheim, von größter Bedeutung gewesen. »Auf der Galerie« – wie man damals sagte – traf sich der Pempelforter Zirkel, das heißt der Kreis von Freunden des Fritz Jacobischen Hauses [heute »Malkasten«]: Diderot, Goethe, Lavater, Basedow, Jung-Stilling, Heinse, Forster, Iffland, Herder, Alexander und Wilhelm von Humboldt und viele andere. Die reifste literarische Frucht dieser Museumsbesuche wurden die 1776 und 1777 im Teutschen Merkur erschienenen »Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie« von Wilhelm*



*Heinse. Hier findet sich die Beschreibung der »Himmelfahrt der Mutter Gottes« von Guido Reni (1575 bis 1642). Das auf Seide gemalte Bild ist 2,90 m hoch, 2,04 m breit und wird jetzt in der Münchener Alten Pinakothek bewahrt. In Renis Werk begegnen uns drei Auffassungen des Themas der »Immaculata«: in Wien die Gestalt der mit verschränkten Armen aufschwebenden, in London der Typus der mit einer Hand abwärts auf die versinkenden irdischen Gefilde weisenden Maria und in München die von einer Engelwolke emporgetragene Muttergottes mit ausgebreiteten Armen. Diese, von Heinse und Forster beschriebene Himmelfahrt Mariae, steht formal am nächsten der großartigsten Gestaltung des Inbrunst und Würde vereinigenden Themas: der »Assunta« Tizians. Guido Reni gehört neben Bernini und Pietro da Cortona zu den Lieblingen des 18. Jahrhunderts, dessen Kunstfreunde vor dem Aurora-Fresko im Palazzo Rospigliosi in Rom in ein uns heute nicht mehr verständliches Entzücken gerieten.*

#### WILHELM HEINSE

Wahrhaftige Verklärtheit. Aufschwebende Jungfrau in ewiger früher Jugend zum Throne des Himmels. Ein unsterbliches Mädchen voll Unschuld und Demut und unaussprechlicher Reize, dem mit Recht dieses Glück zuteil ward. Ihr Gesicht geht über das schöne Wesen jeder Menschentochter; es ist lauter, reiner, süßer, sonder alle Zier echter Göttinnengeist. Hinauf wird sie gehoben mit sanft nach der Höhe gebreiteten zarten Händen, endlich nun Gottes Sohne nach, den sie, unentweiht unter ihrem Herzen getragen; dem Ewigen entgegen. Ihre im Feuer der Entzückung und doch fromm und mädlich emporgekehrten hellbrau-

nen Augäpfel, so daß nur wenig von dem Braunen und lauter Weiß zu sehen ist; die weibliche Erhabenheit über den aufgezogenen, sich herumverlierenden Bogen der Brauen; die sonnenreine Lauterkeit; lichtreine Heiterkeit des Herzens auf der kurzen Stirn, in die das lichtbraune Haar aus dem Schleier herüber sich webt; die geschlossenen kleinen Rosenlippen, in solcher Heiligkeit, daß nie über sie ein sträfliches Wort kommen konnte; das geründete Kinn, die blühenden Wangen, und alles in der süßesten Form der Liebe; der zarte Hals; der feine schlanke Oberleib – denken Sie sich das alles in Grazie lebendig, im blaßroten, anliegenden vorigen Sterbegewande, wodurch die schönsten Brüste sich ein wenig über dem falben Streif von Gürtelbinde ründen; der überirdische, ebene, ein wenig sich erhebende Unterleib – doch, ich werde zum Schwärmer über der Betrachtung. Und Dank dem Himmel, daß ich das werden kann! Schwärmerei für das Schöne macht allein zum glücklichen Menschen. O Petrarca, o Plato, euch hatte Adam des Paradieses nicht verlustig gemacht!

Über sie, ganz von der linken Schulter, die rechte Seite über der Hüfte unten hinüber, ist ein blaues seidenes Überzeug in den leichtesten Falten geworfen. Flügelregende Engel, worunter die zween größten von himmlischer Schönheit und hohe Ideale schöner Knaben sind, berührten mit ihren Schultern, schön im Kreis herum, in Unschuld und Anbetung den Saum des untergesunkenen Gewandes zu den Füßen; und oben empfangen sie andre, klein in weiter Entfernung, im Lichte, das von dem Himmel aller Himmel wie die allerheiligste Glut herunterleuchtet und den ganzen Luftraum erfüllt. Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie (1776–77)

*In einem, aus dem Jahre der ersten Gemäldebrieife datierten Briefe an Gleim weist Heinsse Goethes Auffassung der Maria als Verkörperung der Mutterliebe als zu »simpel« ab: »Maria ist nicht bloß liebende Mutter... sondern sie ist mehr und weniger. Mehr, eine Art von Göttin, geliebte Zirkassierin Gottes des Vaters, Danae des Zeus. Weniger: nicht Eheweib, sondern schamhaftes heiliges Mädchen, fromme Verlobte, die in Unschuld wunderbarlich zu einem kleinen Buben gekommen ist und nicht weiß, wie.«*



*Wilhelm Heinses Gemäldebrieife sind Prosadichtungen, nicht wissenschaftliche Abhandlungen, in ihnen spricht ein Seher, der zugleich ein Sänger ist. Der Ton des Briefschreibers ist hymnisch so wie in Goethes Jugendschriften. Sinnlichkeit und Kunstinstinkt standen an der Wiege der Düsseldorfer Briefe, dieses ungebärdigen Kindes der Sturm- und Drangästhetik. Aber: Heinsse, der kunstgeschichtliche Dilettant, hat oft mehr und hat rascher das Richtige gesehen, als das kritische Auge der Kenner und wissenschaftlichen Fachleute. Für Heinsse, den Schriftsteller, galt, was er vom Künstler sagte: was er nicht liebt, »soll er nicht schildern, kann er nicht schildern«. Heinsse versagt überall da, wo es um Begriffsbestimmungen geht; er triumphiert, sobald er es lediglich mit anschaulichen Dingen zu tun hat. Der Grenzen alles Beschreibens ist Heinsse sich bewußt gewesen: »Gemalt und beschrieben, ist schier so sehr voneinander verschieden, wie Sehen und Blindsein. Jeder sieht durch seine eigene Brille, und das Gesehene in Sprache umzusetzen, dazu fehlt es an Wörtern.« Nichts bei Heinsse ist Methode, alles ist Einfall, nirgends feste literarische Formen, aber überall geistvolle Aphorismen. Darin liegt für*

moderne Leser der Reiz der Gemäldebrieffe. So sprunghaft, wie sie einsetzen, brechen sie auch ab. »Ich bin des Beschreibens müde, wie Sie ohne Zweifel des Lesens.«



Georg Forsters ganzes Leben war Sehen und Beschreiben. Er hat schon in seinen Jugendjahren mehr gesehen als die meisten Menschen seiner Zeit. Seine Kindheit hatte sich in Rußland abgespielt, in England war er Kaufmannslehrling gewesen, seinen Vater durfte er auf Cooks zweiter Weltreise begleiten. Als er in Düsseldorf, im Pempelforter Zirkel, auftauchte, kam er sich, wie Paul Zincke es ausgedrückt hat, vor »wie ein Marsbewohner«. Fünffmal ist auch Forster »auf der Galerie« gewesen. Was er sah und wie er es sah, verrät sein Meisterbuch: die »Ansichten vom Niederrhein« (1791–94). Forsters Gesichtskreis auf dieser 1790 gemeinsam mit Alexander von Humboldt unternommenen Rheinreise ist sehr viel weiter als Heinses ästhetischer Horizont. Forster sieht nicht nur Kunst, sondern Natur, Volkswirtschaft, Politik, Gesellschaft der von ihm bereisten Gegenden. Sein Kunsturteil ist noch das des deutschen Klassizismus; hier liegt eine der Grenzen Forsterschen Kunstverstehens. Mit Rubens, dessen Größe Heinse so köstlich verkündet hatte, weiß Forster nur wenig anzufangen. Nicht auszudenken – so meint er –, daß Raffael, Tizian und Guido Reni in den »belgischen Schlamm« hätten hinabsteigen können.

Bei einem Vergleich der Bildbeschreibungen Heinses mit denen Forsters ergibt sich: Forster löst die sinnliche Bestimmtheit in gedankliche Allgemeinheit auf, ganz gleich, ob er Domenichinos Susanna, Raffaels Madonna oder Guido Renis Himmelfahrt beschreibt. Heinse da-

*gegen arbeitet mit lauter persönlich empfundenen Einzelzügen. Er beschreibt aus sinnlicher Nähe, Forster aus gedanklichem Abstand.*

## GEORG FORSTER

Und Guidos Maria? Sie ist so menschlich schön! Ein Weib, das jetzt von den Leiden, den Fesseln der Erde befreiet, den Himmel offen sieht. Ihr trunkner Blick, ihr verklärtes Gesicht, ihre ausgebreiteten Arme verkünden ihre unaussprechliche Wonne. Zwei Engel zu ihren Füßen, bezaubernd wie nur Guidos Engel, tragen sie empor, schmiegen sich an ihr Gewand, freuen sich ihrer voll himmlischer Liebe – nein! Menschen dürfen [es] nicht sprechen, wenn Engel sich freuen! Dies ist eine neue Welt! bloß möglich, lichtumflossen und in reinem Lichte bestehend! Da ist nichts Irdisches, nichts Ungeläutertes zu sehen. Selbst der große blaue Mantel der Verklärten ist reiner verdichteter Äther des Himmels, wenn wir ihn mit Kleidern von irdischem Gewebe vergleichen; er ist nicht schwer, er gibt nur Würde und Glanz. Die Jungfrau, schlank und schwebend und völlig bekleidet – in ihren Zügen sind Spuren von der Erinnerung des Künstlers an Niobes Töchter – scheint bereits einer himmlischen, unzerstörbaren Lichtnatur theilhaftig: man sieht sie an und glaubt an eine Auferstehung. Die Schönheit der Engel und ihre Grazie spotten aller Beschreibung; ihr Ausdruck ist himmlische Unschuld und seraphische Liebe. Sie bedürfen nicht der Erkenntnis des Guten und Bösen; die Welt, die wir in ihnen ahnen, umfaßt und erschöpft alle Formen des Lichtes und der Wahrheit. Es gibt Ideale der Schönheit, die verschieden von griechischen Göttergestalten sind; in

diesen Engeln erblick' ich sie zum erstenmal. Ich hatte nicht geglaubt, daß es möglich wäre, die Wunder des Empyräums mit sinnlicher Form zu begaben, Engelreinheit, gepaart mit dem milden Feuer der seligen Geister, die einander durchdringen, und mit dem ewigen Reize der Heiterkeit, in göttlicher Jünglings- und Graziengestalt hinzuzaubern. O Guido, süßer Schwärmer, wie verführerisch wird durch deine Phantasie die Schwärmerei! Alles in diesem Gemälde ist Magie, und magisch ergreift es das Gefühl: die zarte Richtigkeit der Zeichnung; die Stellung der Madonna; die Form der Gruppe; die holde Anmut des ganzen Gedichtes; die Pracht und Zierlichkeit der ätherischen Gewänder, und ich wage es zu behaupten, sogar die blendende Glut der Farben, die eine Lichtwelt versinnlichen, nach welcher unser blödes Auge kaum hinaufzublicken wagt! Hier sollen die Maler lernen, wie Engel fliegen und Verklärte schweben.

Ansichten vom Niederrhein (1790)

---

---

## VITTORE CARPACCIO:

### DER TRAUM DER HEILIGEN URSULA

*Die Legende der Heiligen Ursula, der schönen, tugendhaften und klugen Tochter des Königs Maurus in der Bretagne, gehört der Kunst des Nordens wie der des Südens an. In den gleichen Jahren 1480 bis 1500 haben Hans Memling und Vittore Carpaccio Szenen aus der Legende der Heiligen Ursula und der elftausend Jungfrauen gemalt. Der aus Seligenstadt stammende Hans Memling schuf die köstlichen Bildchen des Ursulaschreins im Johannishospital zu Brügge, der Venezianer Vittore Carpaccio malte die Folge von Bildern aus der Legende, die für die Wände der Scuola di Santa Orsola in Venedig bestimmt waren und jetzt einen Saal der Accademia schmücken. Der – wie auch die übrigen Bilder – auf Leinwand gemalte Traum der Heiligen ist bezeichnet Vict. Carp. 1495. (Maße: Höhe 2,75 m, Breite 2,67 m.) Der Legende nach spielt die Traumszene während des ersten Aufenthaltes der Prinzessin Ursula in Köln: Ein Engel erscheint der Träumenden und verkündet ihr, daß sie noch einmal nach Köln zurückkehren und dort den Märtyrertod finden werde. Dieses rheinische Traumgesicht erscheint auf Carpaccios Bilde im Schlafgemach eines venezianischen Palastes, ausgestattet mit den zierlichen Möbeln des Quattrocento. Das Geburtsjahr Carpaccios ist unbekannt; 1472 wird er zum ersten Male genannt, vor 1526 ist er gestorben.*

Unter den großen Malern Venedigs ist dieser Schüler Gentile Bellinis der früheste Erzähler. Was seinen Historienbildern ihren Sonderreiz gibt, sind die eingeschmolzenen sittenbildlichen und vedutenhaften Züge: das Leben in den Häusern, auf den Plätzen und Kanälen Venedigs. —

Es ist kaum ein größerer menschlicher und schriftstellerischer Gegensatz denkbar als der zwischen den beiden Beschreibern des Traumbildes John Ruskin und Gabriele d'Annunzio! Engländer und Italiener, angelsächsische und »lateinische« Mentalität, Ruskin, der *praeceptor Britanniae in aestheticis*, d'Annunzio, der größte Dichter des modernen Italiens. Auf der einen Seite: prophetisches Pathos und erzieherisches Ethos des Verfassers der »Steine von Venedig«, auf der andern der Sensualismus und Ästhetizismus des Dichters des Romans »Feuer«. John Ruskin (1819–1900), Professor in Oxford, Gabriele d'Annunzio (1863–1938), freier Dichter, Fürst von Montenevoso. Ruskins Kunsturteil ist auf Schritt und Tritt gehemmt durch moralische und religiöse Bindungen, d'Annunzio urteilt als ein geborener Heide und Amoralist. Ruskin und seine präraffaelitischen Weggenossen: Morris, Burne Jones u. a., sehnten sich zurück zu handwerklicher Schlichtheit, in mittelalterliche Wirtschaftsverhältnisse, wie sie ihre romantische Phantasie sich ausmalte, d'Annunzio dagegen gehörte ganz seiner Zeit an, als Dichter, Liebhaber und Soldat. Nicht Primitivität, sondern höchste formale Verfeinerung strebte er als Dichter an, spürte er als Beschreiber von Kunstwerken auf. Es gibt aber eine Ebene, auf der sich Ruskin und d'Annunzio finden: in ihrer Verehrung von Held und Heldentum. Vor den Heroen der Kunst senkten beide die Degen.



## JOHN RUSKIN

Im Jahre 1869, gerade ehe ich Venedig verließ, habe ich ein Bild Carpaccios liebevoll betrachtet, das den Traum einer jungen Prinzessin darstellt. Carpaccio hat sich große Mühe gegeben, uns, so gut er kann, die Art des Lebens, das sie führte, zu erklären, indem er ihren kleinen Schlafraum im Morgendämmer genau malte, so daß man jedes Ding darin sehen kann. Er wird erhellt von zwei doppelbogigen Fenstern, deren Bogen an ihren Kanten karmoisinrot gemalt und deren Säulenkapitelle vergoldet sind. Der oberste Teil ist ausgefüllt mit kleinen runden Glasscheiben; darunter sind die Fenster dem blauen Morgenhimmel geöffnet, mit einem niedrigen Gitterwerk davor; und in dem an der Rückseite des Zimmers gelegenen stehen zwei herrliche griechische Vasen mit einer Pflanze in jeder; die eine hat spitze, tief dunkelgrüne Blätter, die andere hochrote Blüten, doch von keiner mir bekannten Art, jede am Ende eines Zweiges sitzend wie bei Heidekraut.

Diese Blumentöpfe stehen auf einem Sims, das rund um das Zimmer und unter dem Fenster hindurchläuft, ungefähr in Ellbogenhöhe, und dazu dient, irgend etwas daraufzustellen: darunter, nach dem Fußboden zu, sind die Mauern mit grünem Tuch bekleidet, doch über dem Sims sind sie nackt und weiß. Das zweite Fenster ist fast dem Bett gegenüber und davor steht das Lesepult der Prinzessin, etwa zwei und einen halben Fuß im Geviert, bedeckt mit einem roten Tuch mit weißer Bordüre und zierlichen Fransen; daneben steht ihr Lesestuhl, keineswegs wie ein Oxford-Stuhl, eher wie ein sehr kleiner dreibeiniger Musikschemel geformt (hochrot gepolstert). Auf dem Tisch

befindet sich ein Buch auf einer Schräge, zum Lesen hergerichtet, und ein Stundenglas. Unter dem Sims neben dem Tisch, so, daß es leicht mit dem ausgestreckten Arm zu erreichen ist, ist ein Bücherschränken, voll von Büchern. Seine Tür ist offengeblieben, und die Bücher sind, so leid es mir tut, es zu sagen, in Unordnung, sie sind, ehe die Prinzessin zu Bett ging, herausgezerrt worden, und eines ist draußen stehen geblieben. Gegenüber diesem Fenster hängt an der weißen Wand ein Wandaltärchen (ich kann nicht sehen, was es darstellt, denn es ist stark verkürzt) mit einem Leuchter davor und einem silbernen Kesselchen, das von dem Leuchter herabhängt und so aussieht, als enthielte es Weihrauch.

Das Bett ist ein zweischläfriges Himmelbett, die Pfosten wundervoll gearbeitete goldene oder vergoldete Stäbe, verschieden gewunden und verzweigt. Sie tragen einen Baldachin von warmem Rot. Am Kopfende des Bettes befindet sich das Wappen, und am Fußende erhebt sich eine Estrade, so als forme sie einen Sitz, auf den das Kind seine Krone gelegt hat. Ihre kleinen blauen Pantöffelchen liegen vor dem Bett, – ihr weißer Hund daneben, die Bettdecke ist scharlachfarben, das weiße Bettuch ist zur Hälfte darübergeschlagen; das junge Mädchen liegt gerade, weder Leib noch Knie sind gekrümmt, das Bettuch hebt und senkt sich dicht über ihr wie eine ungebrochene Welle, als schliefe sie schon den letzten Schlaf unter einem flachen Rasenhügel. Sie ist ungefähr 17 oder 18 Jahre alt, ihr Kopf auf dem Pfühl ist uns zugewandt, ihre Wange ruht in ihrer Hand, als sänne sie nach, doch äußerst ruhig im Schlaf und beinahe ohne Farbe. Ihr Haar ist mit einem schmalen Band zusammengehalten und in zwei Flechten geteilt, die ihren Kopf um-

geben wie eine Doppelkrone. Das weiße Nachtkleid verbirgt den auf dem Kissen erhobenen ruhenden Arm bis zum Handgelenk.

Durch die Tür des Zimmers tritt ein Engel ein (obgleich er wach liegt, nimmt doch der Hund keine Notiz von ihm). Es ist ein sehr kleiner Engel, sein Kopf ragt gerade ein wenig über das Sims, das um das Zimmer läuft, und würde der Prinzessin nur bis ans Kinn reichen, wenn sie aufstände. Er hat weiche graue Flügel, die ohne Glanz sind; sein Gewand, von einem matten Blau, hat violette Ärmel, offen bis über den Ellbogen mit weißen Ärmeln darunter. Er kommt ohne Hast herein, sein Körper wirft, wie der eines Sterblichen, Schatten durch das Licht, das durch die Tür hinter ihm dringt; sein Gesicht ist ganz ruhig; er hat einen Palmenzweig in seiner rechten Hand – eine Papierrolle in seiner Linken. So träumt die Prinzessin, mit glückseligen Augen, die keiner irdischen Morgendämmerung bedürfen. Es ist sehr reizend von Carpaccio, ihren Traum von des Engels Gewand so ins einzelne gehend wiederzugeben wie die geschlitzten Ärmel, und sie einen so kleinen Engel träumen zu lassen – fast einen Puppenengel –, der ihr den Palmenzweig und die Botschaft bringt. Aber die liebenswürdigste Charakteristik von allem ist das augenscheinliche Entzücken über ihr gegenwärtiges Dasein. Königliche Macht über sich selbst und Freude an ihren Blumen, ihren Büchern, ihrem Schlafen und Wachen, ihren Gebeten und Träumen, ihrer Erde und ihrem Himmel. . .

»Woher weiß ich, daß die Prinzessin fleißig ist?« Zum Teil durch die nette Beschaffenheit ihres Zimmers, – durch das Stundenglas auf dem Tisch –, durch den augenscheinlichen Gebrauch all ihrer Bücher, die sie

besitzt (gut gebunden, jedes von ihnen in starkes Leder oder Samt und ohne Eselsohren), aber noch mehr aus einem anderen Bild von ihr, auf dem sie nicht schläft. Auf diesem hat ein englischer Prinz zu ihr gesandt, um sie um ihre Hand zu bitten: und ihr Vater, der wenig geneigt ist, sich von ihr zu trennen, läßt sie in sein Zimmer rufen, um sie zu fragen, was sie tun wolle. Er sitzt, traurig und sorgenvoll, sie steht vor ihm in einem einfachen hausfraulichen Gewand, sie spricht ruhig und setzt ihre Handarbeit die ganze Zeit fort.

Fors Clavigera (1872)



*Gabriele d'Annunzios Beschreibung des Ursulabildes findet sich in seinem 1896 bis 1900 geschriebenen Roman »Feuer«. Dort bildet sie – neben anderen Beschreibungen erlesener Werke von Giorgione, Veronese und Tintoretto – eine Perle in der Rede, die der Held des Romans Stelio Effrena im Dogenpalast hält über das Thema: Die Hochzeit Venedigs mit dem Herbst. »Feuer« ist die dichterische Gestaltung und Verklärung des Liebeserlebnisses zwischen d'Annunzio und Eleonora Duse, geschrieben nicht am Schauplatz des Romans in Venedig, sondern auf den florentinischen Hügeln, in der mit allem erdenkbaren Luxus ausgestatteten Villa »La Capponcina« in Settignano. Umgeben von Lieblingswerken der Künste, unter anderen einem Abguß des Torso des Belvedere, führte der Dichter hier das von jeder Hemmung freie Leben eines Genußmenschen im Stile und zwischen den Möbeln des 15. Jahrhunderts. In Venedig war d'Annunzio 1883 gewesen, als Richard Wagner im Palazzo Vendramin an »Tristan und Isolde« komponierte und am 13. Februar dieses Jahres verschied. Junge italienische Künstler, darunter d'Annunzio, haben den Sarg Wagners auf ihren Schultern getragen.*

## GABRIELE D'ANNUNZIO

In wie reinem und poetischem Schlummer ruht die heilige Ursula auf ihrem jungfräulichen Lager. Ein tiefes Schweigen liegt über dem einsamen Raum, in dem die frommen Lippen der Schlafenden sich noch im Gebet zu bewegen scheinen. Durch die offenen Türen und Fenster dringt das schüchterne Morgenlicht und fällt auf das in die Ecke des Kissens geschriebene Wort. »Infantia« lautet das schlichte Wort, das das Haupt der Jungfrau wie mit Morgenfrische zu umgeben scheint. Infantia. Die schon dem heidnischen Fürsten verlobte und dem Martyrium geweihte Jungfrau schläft. Keusch, unschuldig und inbrünstig, ist sie nicht die Verkörperung der Kunst, wie sie die Vorläufer in der Reinheit ihrer naiven Auffassung erschauten? Infantia. Das Wort beschwört all die Vergessenen um dieses Kissen der Jungfrau. Lorenzo Veneziano und Simono von Cusighe und Cantarino und Jacobello und Meister Paolo und den Giambono und Semitecolo und Antonio und Andrea und Quirizio von Murano und die ganze arbeitsame Familie, für die die Farbe, die dann mit dem Feuer wetteifern sollte, in den Hochöfen der glühenden Insel vorbereitet wurde.

Feuer (1900)

---

---

## TIZIAN: DIE ASSUNTA

Vielleicht vergaß ich einen Tizian,  
Ein Frevel! Jenen doch vergesse ich nicht,  
Wo über einem Sturm von Armen sich  
Die Jungfrau feurig in die Himmel hebt.

*Es ist die Assunta, derer diese Zeilen des Gedichtes »Venedig« von C. F. Meyer gedenken. Im Lebenswerk Tizians (1476/77–1576) eröffnet diese Himmelfahrt der Maria die zweite Periode seines Schaffens, die, 1516–18 beginnend, 1528–30 endet mit der Madonna des Hauses Pesaro und dem (verbrannten) Bilde der Ermordung des Petrus Martyr. Tizian war ein Mann von etwa zweiundvierzig Jahren, als in der venezianischen Kirche S. Maria dei Frari 1518 die Assunta zum erstenmal öffentlich gezeigt wurde. Das auf Holz gemalte, riesige Bild (hoch 6,90 m, breit 3,60 m) ist signiert und befindet sich wieder an dem Platze, für den es bestellt und gemalt war. Welch seltenes Glück, einem Meisterwerk der Kunst nicht in musealer Verbannung, sondern an seinem legitimen Herrschersitz zu begegnen! Ganz anders als in der Saalgemeinschaft der Accademia in Venedig spricht im Kirchenraume das Kolorit des Bildes: »Das lichte, sonnenumflutete Backsteinrot der unverputzten Mauern und Pfeiler sammelt sich in drei mächtigen Rotakzenten der hochstrebenden Tafel, vor allem in der zentralen, vor goldgelber Himmelsaureole erscheinenden Gestalt Mariae. Und gerade weil in ihr das farbige We-*

sen des ganzen Raumes kulminiert und anthropomorph wird, ist sie Königin und Herrin der Kirche und läßt jeden, der sich darin befindet, ganz unmittelbar an ihrem gloriosen Aufstieg teilnehmen» (Theodor Hetzer). — Théophile Gautier (1811–72) war ein doppelbegabter Mensch: ein dichterischer Maler und ein malerischer Dichter. »Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt«, schrieb er über bildende oder über Wort-Kunst, als sei die Feder in seiner Hand ein Pinsel. Gautier ist der Freund Balzacs, ein Vorkämpfer Delacroix' gewesen. Oskar Wilde stand unter seinem Einfluß, Gabriele d'Annunzios Stil erinnert an den des Dichters der »Émaux et camées«. Eine durch und durch unbürgerliche Natur, ein hochmütiger Aristokrat des Geistes, meinte Gautier, erst das Überflüssige und Nutzlose mache das Leben lebenswert. Von ihm soll das berüchtigte Schlagwort geprägt sein: »L'art pour l'art.« Auf zahlreichen Reisen — jede Reise eine Flucht aus Paris! — durch Deutschland, die Niederlande, Italien, Griechenland, Spanien, Rußland und in den Orient sammelte Gautier »loin de Paris« sein universales künstlerisches Wissen. Dieses große Kapital an Anschauungen, das er mitbrachte, gab er wieder aus in seinen Reisebüchern und in der Kleinmünze unzähliger Feuilletons. Wollte man — so hat Emile Zola in einem Aufsatz über Gautier gesagt — alles von ihm drucken, so würden dreihundert Bände entstehen: eine Enzyklopädie des 19. Jahrhunderts. Eine Enzyklopädie freilich, die nicht ein Gelehrter, sondern ein Causeur geschrieben hätte. Den französischen Romantizismus Victor Hugoscher Prägung hat Gautier zu seiner klassischen Vollendung gebracht. Das den romanischen Völkern eigene rhetorische Element ist ein Wesenszug auch der Sprache und Kunst Gautiers. Er war ein wahrer Monomane des Kunstgenusses, der für nichts um ihn Interesse



14. Tizian: Die Assunta





15. Tizian: Die Assunta. Engelsköpfe

*hatte, wenn er in den Zauberkreis eines Meisterwerkes geriet. »Was kümmere ich mich sonst um diese Bevölkerung« – so schrieb er einmal – »wenn man mich nur nicht bei der Betrachtung der Kunstwerke totschlägt.«*

### THEOPHILE GAUTIER

Die Perle des Madrider Museums ist ein Raffael, die Perle von Venedig ein Tizian; ein herrliches Bild, einst vergessen, dann wiedergefunden, hat es auch seine Geschichte. Während langer Jahre hat Venedig dieses Meisterwerk besessen, ohne es eigentlich zu wissen. In eine alte, wenig besuchte Kirche verbannt, war es unter einer dichten Staubschicht und hinter Spinnweben verschwunden. Kaum ließ sich das Dargestellte ungefähr erkennen. Eines Tages fand der Graf Cicognara, der ein großer Kenner war, an diesen beschmutzten Figuren ein gewisses Etwas, und, den Meister unter diesem Gewande von Verlassenheit und Elend witternd, befeuchtete er mit Speichel einen Fleck der Leinwand [Holztafel!] und rieb ihn mit dem Finger, eine Handlung, die nicht gerade von ausgesuchter Reinlichkeit ist, aber die ein Liebhaber von Gemälden nicht vermeiden kann, wenn er sich einer verräucherten Kruste gegenüber sieht, sei er auch zwanzigfach Graf und tausendfach Dandy. Die edle Leinwand, die sich unter dieser Decke von Staub völlig intakt erhalten hatte, wie Pompeji unter seinem Mantel von Asche, erschien so jung und frisch, daß der Graf nicht daran zweifelte, daß er ein Gemälde eines großen Meisters gefunden habe, ein unbekanntes Meisterwerk. Er hatte die Kraft, seine Bewegung zu verbergen, und schlug dem Pfarrer vor, diese große zerstörte Malerei gegen ein schönes, ganz neues Ge-

mälde, ganz sauber, ganz leuchtend, gut gerahmt, einzutauschen, ein Gemälde, das der Kirche Ehre und den Gläubigen Freude machen würde. Der Pfarrer nahm mit Freuden an, innerlich über die Bizarrerie des Grafen lachend, der Neues für Altes gab, ohne etwas dafür zu verlangen.

Als sie vom Schmutz gereinigt war, strahlte Tizians Assunta wie die siegreiche Sonne, die aus den Wolken hervortritt...

Die Assunta ist eine der größten »Maschinen« Tizians und gleichzeitig das Bild, in dem er sich zur größten Höhe erhoben hat: die Komposition ist ausbalanciert und ausgewogen mit einer unendlichen Kunst. Der obere Teil, der abgerundet ist, stellt das Paradies dar, die Glorie, um mit den Spaniern in ihrer asketischen Sprache zu reden: am Bildrand entlang Engelswolken, die in einer Flut von Licht ertrinken und sich in unmeßbare Tiefen verlieren. Funkelnde Sterne, die noch lebhafter als der himmlische Tag aufblitzen, bilden die Aurcole des heiligen Vaters, der aus der unendlichen Tiefe mit der Bewegung eines schwebenden Adlers hervorkommt, begleitet von einem Erzengel und einem Seraphim, deren Hände die Krone und den Nimbus halten.

Dieser Jehovah, einem göttlichen Vogel gleich, zeigt sein Haupt, während der Körper sich in horizontaler Verkürzung in einer Woge von fließenden Gewändern gleich geöffneten Flügeln verliert. Er erweckt Erstaunen durch seine erhabene Kühnheit; wenn es dem menschlichen Pinsel gegeben ist, der Ewigkeit Gestalt zu verleihen, so ist es Tizian geglückt. Eine Kraft ohne Grenzen, eine unvergängliche Jugend lassen dieses weißbärtige Gesicht erstrahlen, das sich nur zu schütteln braucht, um den Schnee der Unendlichkeit herab-

fallen zu lassen: seit dem olympischen Jupiter des Phidias ist der Herr des Himmels und der Erden nie würdiger dargestellt worden.

Die Mitte des Gemäldes nimmt die Jungfrau Maria ein, aufgehoben oder vielmehr umschlungen von einer Girlande von Engeln und Glückseligen; denn sie bedarf der Hilfe nicht, um zum Himmel aufzusteigen; sie hebt sich empor durch das Hervorsprudeln ihres starken Glaubens, durch die Reinheit ihrer Seele, leichter als der leuchtendste Äther. In dieser Figur spricht sich wahrlich eine unglaubliche Kraft der Aufwärtsbewegung aus, und, um diesen Effekt zu erreichen, hat Tizian weder schlanke Formen, noch spindelförmige Draperien, noch durchsichtige Farben zu Hilfe gerufen. Seine Madonna ist eine sehr wahre, sehr lebendige, sehr wirkliche Frau, von einer handfesten Schönheit, wie die der Venus von Milo oder die Schlafende aus der Tribuna von Florenz. Eine weite, reiche Draperie flattert faltenreich um sie herum; ihre schweren Lenden könnten wohl einen Gott tragen, und wenn sie nicht auf einer Wolke schwebte, könnte wohl der Marchese del Vasto seine Hand auf ihren schönen Busen legen, wie auf dem Gemälde unseres Museums<sup>1</sup>. Und überdies, nichts ist so himmlisch schön, wie diese große und starke Gestalt in ihrem rosenroten Gewande und ihrem azurblauen Mantel; trotz der machtvollen Wollust ihres Körpers ist ihr schimmernder Blick von der reinsten Jungfräulichkeit.

In der unteren Partie des Gemäldes gruppieren sich

<sup>1</sup> Gemeint ist das im Louvre befindliche Bild: »Die Allegorie des Davolos«. Don Alfonso Davolos, Marchese del Vasto, war Oberbefehlshaber der Kaiserlichen Truppen in der Lombardei. Den Gegenstand bildet die Tröstung der Gattin des scheidenden Feldherrn.

die Apostel in den verschiedensten, geschickt in Kontrast gesetzten Haltungen. Zwei oder drei kleine Engel, die sie mit der mittleren Zone der Komposition verbinden, scheinen ihnen das Wunder zu erklären, das sich vollzieht. Die Köpfe der Apostel, in Alter und Charakter verschieden, sind mit überwältigender Lebenskraft und Wirklichkeit gemalt. Die Draperien haben jene Größe und jenen weiten, reichen Wurf, die Tizian als den reichsten und zugleich den einfachsten Maler kennzeichnen.

Wenn man diese Madonna ansieht und sie in Gedanken mit anderen Madonnen von verschiedenen Meistern vergleicht, so wird uns immer wieder bewußt, was für eine herrliche und immer wieder neue Sache die Kunst ist. Was die katholische Malerei sich an Variationen über das Thema der Madonna ausgedacht hat, ohne es jemals zu erschöpfen, setzt in Erstaunen und läßt alle Einbildungskraft hinter sich. Aber wenn man nachdenkt, begreift man, daß in den überkommenen Typus jeder Maler seinen Traum von Liebe und das Gestaltwerden seines Talentes mit hineingleiten läßt. Ist nicht die Madonna Albrecht Dürers in ihrer leidenden, ein wenig beschränkten Grazie, mit den müden Zügen, mehr interessant als schön, mit der mehr matronenhaften als jungfräulichen Haltung, in ihrer deutschen und bürgerlichen Treuherzigkeit, mit den eng anschließenden Gewändern, die in symmetrische Falten gelegt sind, fast immer begleitet von einem Kaninchen, einer Eule oder einem Affen als Ausdruck einer vagen Rückerinnerung des germanischen Pantheismus? Das ist die Frau, die Dürer geliebt und bevorzugt hat, und stellt sie nicht sehr gut das eigentliche Genie des Künstlers dar? So wie sie seine Madonna ist, so wird sie auch seine Muse sein.

Dieselbe Ähnlichkeit finden wir auch bei Raffael. Der Typus seiner Madonna, wo sich, vermischt mit antiken Erinnerungen, die Züge der Fornarina immer wieder finden, bald vorausgeahnt, bald kopiert, am öftesten idealisiert, ist er nicht die exakteste Symbolisation seines eleganten, graziösen Talentes, das ganz durchdrungen ist von einer keuschen Sinnenlust? Raffael, der Christ, genährt mit Plato und griechischer Kunst, der Freund Leos X., des kunstliebenden Papstes, der Künstler, der, als er die Transfiguration malte, vor Liebe verging, lebt er nicht ganz in diesen bescheidenen Venusgestalten, die auf ihren Knien ein Kind halten, das nicht Amor ist? Wenn man in einem allegorischen Gemälde das Genie eines jeden Künstlers symbolisieren wollte, würde man das des Engels von Urbino anders darstellen?

Ist nicht die Jungfrau der Assunta, groß, stark, farbig, mit ihrer derben und gesunden Anmut, ihrer schönen Haltung, ihrer einfachen und natürlichen Schönheit, die Malerei Tizians selbst mit allen ihren Qualitäten? Man könnte die Betrachtungen noch weiter ausdehnen, aber wir haben genug gesagt, um die persönliche Nuance Tizians aufzuzeigen.

Dank dem staubigen Leichentuche, das die Assunta so lange bedeckte, strahlt sie in ganz jungem Licht, die Jahrhunderte sind für sie nicht dahingegangen, und wir genießen die erhabene Freude, ein Gemälde Tizians zu sehen, so, wie es aus seiner Palette hervorgegangen ist.

Reise in Italien (1852)

*Die schönste Beschreibung der Assunta ist in deutscher Sprache geschrieben. Jacob Burckhardt fand die Worte für die transzendente Hoheit der Maria, für die »unio mystica« der menschlichen und der himmlischen Sphäre in Tizians hinreißendstem Bilde.*

### JACOB BURCKHARDT

Die untere Gruppe ist der wahrste Glutausbruch der Begeisterung; wie mächtig zieht es die Apostel, der Jungfrau nachzuschweben! In einigen Köpfen verklärt sich der tizianische Charakter zu himmlischer Schönheit. Oben, in dem jubelnden Reigen, ist von den erwachsenen Engeln der, welcher die Krone bringt, in ganzer, herrlicher Gestalt gebildet; von den übrigen sieht man nur die überirdisch schönen Köpfe, während die Putten in ganzer Figur, ebenfalls in ihrer Art erhaben, dargestellt sind. Wenn Correggio eingewirkt haben sollte, so ist er doch hier an wahrer Himmelsfähigkeit der Gestalten weit übertroffen. Der Gottvater ist von weniger idealem Typus als die Christusköpfe Tizians; vom Gürtel an verschwindet er in der Glorie, welche die Jungfrau umstrahlt. Sie steht leicht und sicher auf den noch ideal, nicht mathematisch wirklich gedachten Wolken; ihre Füße sind ganz sichtbar. Ihr rotes Gewand hebt sich ab von dem gewaltig wehenden, vorn geschürzten dunkelblauen Mantel, ihr Haupt ist umwallt von ganz mächtigen Haaren. Der Ausdruck aber ist eine der höchsten Divinationen, um welche sich die Kunst glücklich zu preisen hat; die letzten irdischen Bande springen; sie atmet Seligkeit.

Der Cicerone (1855)

---

---

## TINTORETTO: DIE HOCHZEIT ZU KANA

*Eine noch nicht geschriebene Geschichte berühmter Kunstausstellungen würde zeigen, von wie ausschlaggebender Bedeutung für Bildung und Wandlung der Kunsturteile, ja auch der künstlerischen Stile, eine Reihe von Sonderausstellungen geworden sind. Zu solchen Kunstausstellungen, die Kunstgeschichte gemacht haben, gehören z. B. die Ausstellung von Werken Constables in Paris (1824), die revolutionierend auf Delacroix gewirkt und Constables Berliner Ausstellungen 1839 und 1840, die Menzels Landschaftsstil beeinflußt haben. Delacroix' Sonderausstellung 1855 ist die Geburtsstunde seines europäischen Ruhmes. Gelegentlich der Zweiten Pariser Impressionistenausstellung 1873 wurde als Spotname das Schlagwort »Impressionismus« geprägt. Die Böcklin-Jubiläumsausstellung in Basel 1897 leitete den Umschwung in der Beurteilung Böcklins durch das große Publikum ein. 1899 öffnete die Goya-Ausstellung in Paris die Augen für die Kunst dieses großen Spaniers, 1902 wurde Greco (Domenico Theotocopuli) auf der Madrider Ausstellung wiederentdeckt. Nach der Berliner Jahrtausendausstellung von 1906 mußte die Geschichte der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert revidiert werden. Die Kölner Sonderbundausstellung 1912 hat die jungen deutschen Künstler mit van Gogh, Cézanne, Munch, Hodler bekanntge-*



macht. Venedig rief 1935 mit der Tizian-Ausstellung das Bild des größten seiner Söhne in das europäische Gedächtnis zurück. 1937 folgte die Tintoretto-Ausstellung. Dem unruhigen Auf und Ab der Ruhmeskurve Tintoretto's hat sie ein Ende bereitet. —

Giorgio Vasari nannte Jacopo Robusti (Tintoretto), der 1518 in Venedig geboren, 1594 dort gestorben ist, »seltsam launenhaft«, er sei schnell entschlossen gewesen, »ja der gewaltsamste Geist, den je die Malerei besessen«. Dieses Urteil blieb mehr oder weniger in Kraft, solange das Gefühl für den Geist des Barock noch nicht erwacht war. Noch Jacob Burckhardt spricht von einer gewissen Roheit und Barbarei der Empfindung, von »gewissenlosen Sudeleien, die ihm zu ewiger Schande gereichen«. Diesen zurückhaltenden, ja ablehnenden Stimmen antworteten andere: Goethe, Taine, Gautier, Ruskin ahnten Tintoretto's Größe. »Man findet kein mächtigeres und fruchtbareres Künstlertemperament in der Welt«, schreibt Hippolyte Taine. »Die Luft, die man bei Tintoretto atmet, ist feuriger als anderswo; diese Flamme des Lebens, die in Blitzen aus einem reifen und genialen Gehirn sprüht . . . bevor man Tintoretto's Werk nicht gesehen, hat man keine Idee von der menschlichen Phantasie . . .« Henry Thode hat dann als erster mit den Waffen der Wissenschaft Tintoretto den »Platz Michelangelo's in der Malerei« zu erkämpfen sich bemüht. —

Das Bild der Hochzeit zu Kana in der Sakristei der Kirche Santa Maria della Salute in Venedig ist 1561 datiert und »Jacomo tentor. f.« signiert. Als der Großherzog von Toskana das Gemälde für seine Sammlung zu erwerben versuchte, erließ der Papst eine Bulle 1657, die es der Kirche gesichert hat. Alte Restaurierungen und braungewordener Firnis beeinträchtigen den Genuß des Originals.

*Das Auge muß sich langsam in die Komposition hineinsehen: sie ist höchst eigenartig. Christus als Ehrengast zu Häupten des Tisches. Links von ihm Maria – die Braut – der Bräutigam und die männlichen Hochzeitsgäste, rechts von Christus die Frauen. Im Hintergrunde des Saales spielen türkische Musikanten. Die Wimpel an den Kränzen bewegen sich im Luftzuge, der durch die offenen Fenster kommt. Das Wunder der Verwandlung von Wasser in Wein wird im Vordergrunde nur angedeutet: niemand erstaunt darüber.*

*Goethe urteilt: »Ein Bild, das man aus Kupfern kennt und das schon reizend ist. Herrliche Frauensköpfe und der abgeschmackte Gegenstand eines langen Tisches mit Gläsern gar edel behandelt.«*

## JOHN RUSKIN

Kirche von S. Maria della Salute am Canale Grande. Eines der frühesten Bauwerke der seltsamen Renaissance, ausdrucksvoll durch seine Lage, seine Größe und allgemeinen Verhältnisse. Diese letzteren sind besonders gut, die Anmut des ganzen Gebäudes hängt hauptsächlich von der verschiedenen Größe der beiden Kuppeln und der hübschen Gruppierung der beiden Campanile dahinter ab. Die Kirche della Salute ist ferner ausgezeichnet durch eine sehr schöne Treppe, die an der Frontseite zum Kanal hinunterführt; und ihre Fassade ist in ihrer Art prachtvoll und wurde von Turner zum Hauptgegenstand bei seinem wohlbekannten Gemälde vom Canale Grande gewählt. Die Hauptfehler des Gebäudes bestehen in den dürftigen Fenstern an den Seiten der Kuppel und der lächerlichen Verhüllung der Strebepfeiler unter der Form von kolossalen Spiralen; auch sind die Strebe-

pfeiler an sich eine Heuchelei, denn da die Kuppel, wie Lazari konstatiert, aus Holz besteht, so braucht sie keine. Die Sakristei enthält mehrere kostbare Bilder; die drei an der Decke von Tizian werden sehr gerühmt, sind aber ebenso schwach wie monströs; aber der kleine Tizian, »San Marco mit S. Cosmo und Damiano«, war meiner Meinung nach, als ich es zuerst sah, das bei weitem hervorragendste Bild von Tizian in Venedig. Es ist inzwischen von der Akademie restauriert worden und schien mir gänzlich verdorben, aber ich hatte keine Zeit, es gründlich zu prüfen.

Am Ende der größeren Sakristei befindet sich die Lünette, die einst das Grabmal des Dogen Francesco Dandolo schmückte; und daneben einer der vollendetsten Tintoretto's von Venedig, nämlich: Die Hochzeit zu Kana. Ein riesiges Bild, etwa fünfundzwanzig Fuß lang und fünfzehn hoch, und wie Lazari sagt, eines der wenigen, die Tintoretto mit seinem Namen unterschrieb. Ich wundere mich nicht, daß er es in diesem Falle getan hat. Es ist augenscheinlich eines seiner Lieblingswerke gewesen, mit dem er sich besondere Mühe gegeben hat. Der Gegenstand läßt ja nicht viel Eigentümlichkeit oder Energie der Komposition zu. Es war ein bei Veronese stets sehr beliebter Vorwurf, da er den Figuren durch bunte Kostüme und heiteren Gesichtsausdruck Interesse verlieh; aber man staunt, daß Tintoretto, dessen Gemütsstimmung stets ernst war, und der in seinen Bildern nicht gern Brokatstoffe und Diademe anbrachte, seine ganze Kraft dem Entwurf eines Hochzeitsfestes widmete; er tat es aber, und sicherlich gibt es unter seinen Gemälden in Venedig kein einziges, dessen Frauenköpfe so herrlich ausgeführt sind, wie die, welche hier den Mittelpunkt des Lichts bilden. Auch hat er in diesem Bilde alle land-

läufigen Regeln beobachtet, und ein Akademieschüler würde entzückt sein über die Strenge, mit der das Hauptlicht zu einer zentralen Masse angeordnet ist, die durch einen in der Mitte angebrachten tiefen Schatten geteilt und noch glänzender gemacht ist. Diese Lichtmasse ist wegen der Komposition ebenso interessant wie durch ihren Glanz. Der Cicerone, der den Fremden in wenigen Minuten um die ganze Sakristei führt, und ihm vierzig Sekunden zur Betrachtung eines Gemäldes gönnt, das ein Studium von sechs Monaten nicht erschöpfen würde, lenkt seine Aufmerksamkeit auf den »bell' effetto di prospettiva«, da das Hauptverdienst des Bildes in den Augen des gebildeten Publikums darin besteht, daß sich ein langer Tisch darauf befindet, dessen eines Ende weiter entfernt scheint als das andere; aber es liegt in dem »bell' effetto di prospettiva« mehr als die Beobachtung gewöhnlicher optischer Gesetze. Der Tisch ist in einem geräumigen Zimmer gedeckt, dessen Fenster am unteren Ende das Licht des Horizonts hereinlassen, während durch die Seitenfenster das tiefe Blau eines morgenländischen Himmels dringt. Der Beschauer blickt die Tafel entlang, an deren äußerstem Ende Christus und die Madonna sitzen, die Hochzeitsgäste an beiden Seiten, auf der einen die Männer, auf der anderen die Frauen; die Männer sitzen mit dem Rücken gegen das Licht, das über ihre Köpfe und das Tischtuch fort auf die ganze Reihe junger Venezianerinnen fällt, die den Mittelpunkt des Gemäldes wie mit einem breiten Sonnenstrahl ausfüllen, der aus schönen Gesichtern und goldigem Haar besteht. Nahe dem Beschauer hat sich eine Frau erhoben und beugt sich über den Tisch, um den Gegenübersitzenden den Wein in ihrem Glase zu zeigen; ihr dunkelrotes Gewand unterbricht und

erhöht die gesammelte Lichtmasse. Es ist merkwürdig in bezug auf den Gegenstand, daß man weder die Braut noch den Bräutigam erkennen kann, aber die vierte Gestalt von der Madonna an, die einen weißen Kopfsputz von Spitzen und reiche Perlenketten im Haar trägt, kann wohl für die erstere gelten, und ich glaube, daß zwischen ihr und der Frau zur Linken der Madonna, die Reihe der Frauen durch eine männliche Gestalt unterbrochen ist. Jedenfalls ist dieses vierte weibliche Gesicht, so viel ich mich erinnere, das schönste, das in den Werken des Malers vorkommt, mit Ausnahme der Madonna in der »Flucht nach Ägypten«. Es ist ein Modell, das noch in mehreren anderen Werken von ihm erscheint, ein zugleich dunkles und zartes Gesicht, der italienische Schnitt der Züge mit der Weichheit und Kindlichkeit englischer Schönheiten vor fünfzig Jahren verbunden; aber ich habe das Idealbild nie so vollendet von dem Meister ausgeführt gesehen. Das Gesicht kann am besten beschrieben werden als einer der reinsten und sanftesten Stothardschen<sup>1</sup> Entwürfe, mit der ganzen Kraft von Tintoretto ausgeführt. Alle anderen Frauen sind dieser untergeordnet, aber schöne Profile und herrliche Formen von Busen und Nacken findet man die ganze Reihe entlang. Die Männer sind alle untergeordnet, obgleich interessante Porträts darunter sind; der einzige Fehler des Bildes besteht vielleicht darin, daß die Gesichter ein wenig zu sehr hervortreten, und wie Lichtkugeln unter der Menge untergeordneter Figuren erscheinen, die den Hintergrund füllen. Der Ton des

<sup>1</sup> Thomas Stothard (1755–1834), Maler und Illustrator, z. B. von Robinson Crusoe, Vicar of Wakefield, Rogers Italy (1830). Das bekannteste Bild Stothards ist die viel abgebildete »Prozession der Canterbury Pilger«.

Ganzen ist im höchsten Grade würdig und gedämpft; die Kleider bilden breite Farbenmassen, und die einzigen Teile des Bildes, die Glanz und Pracht zum Ausdruck bringen, sind die Kopfspitze der Frauen. In dieser Beziehung weicht die Auffassung der Szene sehr von der von Veronese ab und nähert sich mehr der Wirklichkeit. Dennoch ist die Hochzeit keine unbedeutende; eine große Menge im Hintergrunde bildet ein herrliches Farbenmosaik vor dem fernen Himmel. Als Ganzes betrachtet ist dieses Gemälde vielleicht das Vollkommenste, was menschliche Kunst in der Verbindung von tiefstem und schärfstem Schatten mit reicher Lokalfarbe hervorgebracht hat. Bei allen Werken Tintoretts, und mehr noch bei anderen Koloristen, herrschen entweder Licht und Schatten oder die Lokalfarbe vor; in dem einen Falle sieht das Bild aus wie bei Kerzenlicht gemalt, in dem anderen wirkt es ganz konventionell und nähert sich der Farbengebung mit Rembrandtscher Kraft des Schattens und Lichtes, nur noch in bestimmterer Weise.

Steine von Venedig (1851–53)

✕

### HENRY THODE

Alle Herrlichkeit malerischer Kunst strahlt uns entgegen. Inniger, glühender als in irgendeinem früheren Gemälde ist der Bund, den Licht und Farbe hier eingegangen sind. Es scheint nicht von Menschenhand, sondern von der Sonne selbst geschaffen, gleich den zauberhaftesten Visionen Rembrandts, aber in diesem Sonnenlichte, das durch die Fenster der weiten festlichen Renaissancehalle einströmt und die ganze Atmosphäre durchleuchtet, bewegen sich wiederum

Gestalten von einer Schönheit und Anmut, wie sie der Nordländer niemals hat schauen können: die vornehmen, gelassen sich gebarenden Männer, welche halb im Schatten der Wand eine geschlossene Reihe bilden, die schlanken, holden, kindlichen Frauen, welche, wie nebeneinander aufsprießende Feuerlilien, vom Lichte geliebkost werden. So, wie die Frau, welche den Wein aus einem Gefäß in das andere gießt, muß des Proklos Tochter Melissa sich bewegt haben, als sie, beim Gastmahl des Vaters umherwandelnd und den Dienstleuten einschenkend, die Liebe des greisen Periander von Korinth<sup>1</sup> entflammte! – Nur angedeutet im Vordergrunde ist das Wunder, die Gestalt Christi ganz an das hintere Ende der den Raum ausmessenden in stärkster Verkürzung gesehnen Tafel versetzt. – Der Vorwurf ist in einem noch höheren Grade, als es bei der Fußwaschung geschehen, aus dem Bereiche des rein religiös Bedeutungsvollen in das des allgemein Menschlichen übertragen worden, so deutlich Tintoretto mit seiner großen Kunst die Gestalt Christi als geistigen Mittelpunkt auch äußerlich veranschaulicht hat, indem er sie zum Ausgangspunkt der ganzen perspektivischen Raumkonstruktion machte. Ja, in viel höherem Grade, als in den rein symmetrisch angeordneten Gastmählern des Paolo Veronese, welcher sonst die Idee derselben Tintoretto, in freier Weise sie ausgestaltend, entlehnte, zieht Christus den Blick auf sich. Auch ist Tintoretto weit davon entfernt geblieben, wie Paolo Veronese die Darstellung zur Entfaltung eines Schaugepräges vornehmer Zeittrachten und aufdringlicher Posen zu machen. Bei allem Reichtum der Gestaltung bleibt er doch schlicht. Der große Dramatiker gönnt sich hier die Versenkung in die

<sup>1</sup> Periandros, Tyrann von Korinth, regierte 627–587(?) v. Chr.

stille Glücksempfindung einer beschaulichen, durch die Gegenwart des Heiligen Geistes geweihten Feststimmung. So stellt er dem Kampf und Leiden der Passion in diesem Werke die ungetrübte Harmonie reinen Waltens der Liebe, die Friedenswirkung göttlichen Segens auf die Menschheit gegenüber.

Tintoretto (1901)



---

---

## MICHELANGELO: DAS JÜNGSTE GERICHT

*Wer die Sixtinische Kapelle des Vatikans betritt, richtet den Blick empor und mag ihn nicht wieder lösen von Michelangelos Decke. Dann erst pflegt das Auge die Wand hinter dem Altare abzutasten, wo kalte blaue und bläulich-weiße Töne aus einem Gebrodel von braunen, schwarzen und grauen Farben zucken: Das Jüngste Gericht! Früher ist es umgekehrt gewesen. Die Menschen sind vom Anblick des Jüngsten Gerichtes so überwältigt worden, daß sie von ihm redeten, von der Decke aber schwiegen. Schon Michelangelos Zeitgenossen haben leidenschaftlich für oder gegen dieses problematischste seiner Gemälde Partei ergriffen: Condivi und Vasari sprachen als Bewunderer Michelangelos, Pietro Aretino stand an der Spitze seiner Gegner. Drei Vorwürfe waren es im wesentlichen, die gegen das Jüngste Gericht von weltlicher wie von geistlicher Seite erhoben wurden: Erstens der Vorwurf der Unsittlichkeit, zweitens der Vorwurf der Verstöße gegen die Lehren der Kirche, drittens der Vorwurf, daß der Meister die Kunst höher geachtet habe als den Glauben.*

*Ein Medici (Papst Clemens VII.) erteilte 1533 an Michelangelo den Auftrag für das Jüngste Gericht, ein Farnese (Paul III.) erneuerte als Nachfolger des bereits 1534 verstorbenen Clemens VII. den Auftrag, ein Carraffa (Paul IV.) aber ließ 1558 durch Michelangelos Schüler Daniele de Volterra (Ricciarelli) die sogenann-*



16. Tintoretto: Die Hochzeit zu Kana



17. Michelangelo: Das Jüngste Gericht

ten »anstößigen« Stellen übermalen oder verändern. Als Michelangelo diesen Auftrag erhielt: den größten nach Umfang, Stoff und innerer Bedeutung, war er ein Mann von einundsechzig Jahren und hatte seit etwa zwanzig Jahren statt des Pinsels den Meißel in der Hand gehabt. Das Thema des Weltgerichtes hatte schon zu Michelangelos Zeiten eine große Tradition, die bis zu Signorellis Wandbildern im Dom zu Orvieto hinführt. Michelangelo wich in jeder Beziehung von der Überlieferung ab. Seit dem frühen Mittelalter war die Eingangswand der Kirche der legitime Platz für eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes; in der Sixtinischen Kapelle ist es die Altarwand. Der tief symbolische Gehalt des Motivs ist mittelalterlich, Michelangelo hat ihn bewältigt mit den Darstellungsmitteln des werdenden Barock. Alles, was er sagen wollte, hat er in nackten Leibern ausgedrückt; so wurde das Jüngste Gericht ein Gemälde, gestaltet von einem Bildhauer. Der eminent plastische Gehalt ist immer wieder herausgeföhlt worden. »Die Auffahrt der Auferstandenen erinnert mehr an eifrige Bergsteiger oder an das Erklimmen des Kapitols als an Adlerflug . . . Bei den Engeln, die Säule und Kreuz herbeibringen, scheinen die Motive einem Marmortransport von Carrara entlehnt« (Carl Justi). Die Lehre von den kirchlichen Gnadenmitteln, ohne die es keinen Aufstieg zum Himmel gibt, übersetzt die bildhauerische Phantasie Michelangelos in die Gruppe der Auferstehenden, die an Rosenkränzen an Bord des Himmels hinaufgehöhft werden. »Wie die Eimerreihe eines endlosen Hebewerkes links sich hebt, rechts sich senkt« (Max Sauerlandt), steigen die Seligen empor, sinken die Verdammten hinab. Die alles bewegende Energie ist zusammengeballt in der Gebärde des richtenden Christus. »Unbeschreiblich befremdend aber ist der Anblick, den . . . Christus . .

bietet. Ein unbekleideter, breitschultriger Heros, mit erhobenen Armen, der einen Herkules niederschlagen würde, Fluch und Segen verteilend, das Haar in allen Winden flatternd wie kurze Flammen, die der Wind zurückbläst, und das zornige Antlitz mit schrecklichen Augen hinab auf die Verdammten blitzend, als wolle er die Vernichtung noch beeilen, in die sie sein Wort hinunterstößt. Seltsam erinnert die Form des Kopfes an den Apoll von Belvedere, und die siegatemende Hoheit in dessen Zügen, zugleich aber die ganze Erscheinung an die Worte Dantes, wo er Christus den höchsten Jupiter, Sommo Giove, nennt« (Herman Grimm).

Um die Malfläche für das Jüngste Gericht zu gewinnen, ließ Michelangelo zwei Fenster der Altarwand zumauern, zwei Papstbildnisse herunterschlagen und seine eigenen Lünetten zudecken. Die Wand ist ein wenig nach vorn geneigt, um die Staubbildung auf dem Wandbilde zu vermindern. Trotzdem haben trübgewordenes Ultramarin, Kerzenrauch und Weihrauchwolken sowie die Hände der Übermaler das Fresko schwer geschädigt.

Es gibt keinen Maßstab, mit dem sich Michelangelos Jüngstes Gericht – das größte Fresko in Rom – messen ließe. Am Tage des Gerichtes sind alle Gesetze aufgehoben: Raum, Zeit, Schwerkraft, individuelle Form, irdische Kleidung – also sprach sich auch Michelangelos herrischer Geist von allen Bindungen frei, so von den Gesetzen der Linien-, Luft- und Farbenperspektive. Wie der Bildgehalt allem Begreifbaren entrückt ist, so entzieht sich die Bildform allen Vergleichsmöglichkeiten.

Unter den Märtyrern, die sich racheheischend und die Marterwerkzeuge vorweisend dem Weltenrichter nähern, erscheint auch der heilige Bartholomäus. Auf seinem Attribut, der ihm abgezogenen Haut, hat der italienische

*Arzt Francesco la Cava 1925 ein Selbstbildnis Michelangelos entdeckt. –*

*Die Hauptquelle für Michelangelos Leben ist die kleine Biographie seines Schülers Ascanio Condivi (um 1525 bis 1574), entstanden im täglichen Umgang mit dem Meister, vielleicht teilweise sogar nach seinem Diktat niedergeschrieben. Ohne Condivi zu nennen, beutete Vasari seine Arbeit aus.*

### ASCANIO CONDIVI

Das Ganze ist eingeteilt in einen rechten und einen linken Teil, einen oberen und unteren und einen mittleren; in dem mittleren, dem der Luft, sind – nahe bei der Erde – die sieben Engel, die der heilige Johannes in der Apokalypse beschrieben hat, wie sie mit den Trompeten vor dem Munde die Toten von den vier Weltgegenden her zum Gericht rufen; unter ihnen sind zwei andere mit dem geöffneten Buch in der Hand, in welchem ein jeglicher, lesend und das vergangene Leben erkennend, gleichsam aus sich selbst heraus über sich zu richten hat. Auf den Schall dieser Trompeten sieht man auf der Erde sich die Gräber öffnen und das menschliche Geschlecht heraussteigen mit mannigfachen und wunderbaren Gebärden. Während einige nach der Weissagung des Ezechiel, nur ihre Gebeine vereinigt haben, sind andere halb mit Fleisch bekleidet, wieder andere ganz; dieser nackt, jener mit den Tüchern oder Bettlaken bekleidet, in welche gehüllt er zu Grabe getragen worden, und aus denen er sich herauszuwickeln sucht. Unter diesen sind einige, die noch nicht völlig erwacht zu sein scheinen und, zum Himmel aufblickend, gleichsam ungewiß sind, wohin die göttliche Gerechtigkeit sie rufe. Da ist es

ergötzlich zu sehen, wie einige mit Mühe und Anstrengung aus der Erde heraussteigen, wie diese mit ausgebreiteten Armen den Flug zum Himmel nehmen, jene ihn schon genommen haben, in die Luft erhoben, der eine mehr, der andere weniger, in wechselnden Gebärden und Gestalten. Über den Engeln mit den Trompeten ist der Sohn Gottes in seiner Majestät, den Arm und die mächtige Rechte erhoben, in der Art eines Mannes, der zornig die Schuldigen verflucht und sie von seinem Angesicht in das ewige Feuer jagt; aber mit der nach der rechten Seite ausgestreckten Linken scheint er milde die Guten aufzunehmen. Auf seinen Richterspruch sieht man die Engel zwischen Himmel und Erde, gleichsam als Vollzieher des göttlichen Spruchs, zur Rechten den Auserwählten zu Hilfe eilen, deren Flug von den bösen Geistern gehemmt wird, und zur Linken die Verdammten zur Erde zurückstoßen, die sich in ihrer Vermessenheit schon erhoben hatten, jedoch von den bösen Geistern herabgezogen werden, die Hochmütigen bei den Haaren, die Unzüchtigen bei den Schamteilen und so fort, jeder Lasterhafte bei dem Glied, mit dem er gesündigt hat. Unterhalb dieser Verdammten sieht man den Charon mit seinem Nachen, wie ihn Dante in seiner »Hölle« beschreibt, im Sumpfe des Acheron; er erhebt das Ruder, um jede Seele zu schlagen, die sich lässig erwiese, und wie der Kahn ans Ufer gelangt, sieht man alle jene Seelen um die Wette aus dem Kahne herabstürzen, angespornt von der göttlichen Gerechtigkeit, so daß, wie der Dichter sagt, die Furcht sich in Begierde verwandelt. Dann, nachdem sie von Minos das Urteil empfangen, werden sie von den bösen Geistern nach der finsternen Hölle gezerrt, wo man wunderbare Gebärden ernster und verzweifelter Gefühle sieht,

wie sie der Ort verlangt. Rings um den Gottessohn in den Wolken des Himmels, im mittleren Teile, bilden die schon auferstandenen Seligen einen Kreis, absondert aber und dem Sohne zunächst steht seine Mutter, die dem Anscheine nach erschreckt und gleichsam nicht ganz sicher vor dem Zorn und dem Geheimnis Gottes, sich so enge sie kann an den Sohn schmiegt. Nach ihr der Täufer und die zwölf Apostel und die Heiligen Gottes, ein jeglicher dem furchtbaren Richter jenes Werkzeug vorweisend, durch das er, da er seinen Namen bekannte, des Lebens beraubt wurde: Sankt Andreas das Kreuz, Sankt Bartolomäus die Haut, Sankt Lorenz den Rost, Sankt Sebastian die Pfeile, Sankt Blasius die eisernen Kämme, die heilige Katharina das Rad und die übrigen andre Dinge, durch die sie von uns erkannt werden können. Über ihnen, auf der rechten und linken Seite, im oberen Teile der Wand, sieht man Gruppen von Engeln in schönen und außergewöhnlichen Bewegungen, die im Himmel das Kreuz des Gottessohnes, den Schwamm, die Dornenkrone, die Nägel und die Säule, an der er gegeißelt wurde, zeigen, um den Schuldigen die Wohltaten Gottes vorzuhalten, deren sie in Undankbarkeit vergessen, und um die Guten zu stärken und ihnen Zuversicht zu geben. Es sind da unzählige Einzelheiten, die ich mit Schweigen übergehe. Genug, daß man, abgesehen von der herrlichen Komposition der Historie, alles dargestellt sieht, was die Natur aus einem menschlichen Körper machen kann.

Das Leben des Michelangelo Buonaroti (1553)

\*



## GIORGIO VASARI

Wer Urteilkraft besitzt und von der Malerei etwas versteht, der erkennt hier die erschreckende Gewalt der Kunst, sieht in den Gestalten Gedanken und Leidenschaften, die kein anderer außer Michelangelo je gemalt hat. Hier lernt man, wie den Stellungen Abwechslung an den seltsamen und verschiedenen Gebärden bei jungen und alten Männern und Frauen gegeben werden kann; und wem offenbart sich in ihnen nicht der Schrecken der Kunst vereint mit jener Anmut, die diesem Meister von der Natur verliehen war? Weil er alle Herzen tief bewegt, mögen sie von unserem Berufe nichts verstehen oder dessen kundig sein. Die Verkürzungen, die hier sind, erscheinen in Relief gearbeitet und erzielen in ihrer Verbindung jene Weichheit; die Feinheit, mit der er in allen Einzelheiten zarte Gegenstände malte, zeigt, wie gute und wahrhaftige Künstler bei ihren Bildern verfahren müssen; und schon in den Umrissen aller Dinge, die er, und zwar nur er, in solcher Weise ziehen konnte, erkennt man das wahre Gericht, die wahre Verdammnis und Auferstehung. Dies Werk ist für unsere Kunst jenes Zeugnis und jenes große Gemälde, das Gott den Menschen zur Erde geschickt hat, damit sie sehen, wie das Schicksal wirkt, wenn Geister von der erhabensten Stufe auf die Erde herabkommen und Anmut und die Göttlichkeit des Wissens als ihnen inneseiend mitbringen. Dieses Werk legt alle in Fesseln, die die Kunst zu verstehen meinen; und wer jene Zeichen in Umrissen veranschaulicht sieht, sei es, was es sei, der bebt und befürchtet, irgendein mächtiger Dämon habe sich der Zeichenkunst bemeistert; und beachtet man allein die Mühen seines Werkes, so sind die Sinne allein bei dem

Gedanken wie betäubt, was andere schon ausgeführte oder noch auszuführende Gemälde im Vergleich zu diesem sein können. Glücklicherweise kann sich wirklich der nennen, und ein beseligendes Andenken bewahrt der in sich, der dies tatsächlich herrliche Wunderwerk unseres Jahrhunderts gesehen hat.

Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer (1564–68)



*Zu den Italiensfahrern des ausgehenden 17. Jahrhunderts, die in der Sixtinischen Kapelle nur Augen hatten für das Jüngste Gericht, gehört auch der französische Schriftsteller Raguenet.*

*Der Abbé François Raguenet aus Rouen (geb. gegen 1660, gest. 1722) war der Erzieher der Neffen des Kardinals de Bouillon. Die jungen Herren begleitete er 1698 nach Rom. Wenn wir seine Beschreibung der Denkmäler Roms als lückenhaft und einseitig beurteilen – hat Raguenet doch z. B. keinen Blick für das Mittelalter und die Frührenaissance! –, so dachte seine Zeit anders. Ihm wurde (als erstem Franzosen nach Montaigne) die Ehre zuteil, sich civis romanus nennen zu dürfen. Außer dem Buch über die römischen Kunstschatze hat dieser gebildete Weltgeistliche die Anschauungen der Franzosen und der Italiener über Musik und Oper miteinander verglichen (1702) und sich als Geschichtsschreiber Cromwells und des Vicomte de Turenne einen Namen gemacht.*

#### FRANÇOIS RAGUENET

Man kann das Gericht Michelangelos und die anderen Dinge, die er in dieser großen Kapelle gemalt hat, nicht ansehen, ohne in Erstaunen gesetzt zu werden

von der gewaltigen Ausdruckskraft dieses Malers, und man ist sofort davon überzeugt, daß niemand ihm in der Kraft seiner Zeichnung jemals gleicht.

Da sind lauter nervige und muskulöse Körper und Stellungen, die nicht weniger dazu beitragen, Kraft und Stärke zu zeigen, wie die Nerven und Muskeln selbst. Diese Stärke ist mit soviel Energie ausgedrückt, daß man, obgleich es nur Körper von natürlicher Größe sind, glaubt, ebensoviel Riesen zu sehen, wie Menschen da sind.

Andererseits sind hier der Aufschwung der Gedanken, der Adel der Gestalten, der Ausdruck dieser schönen und stolzen Gesichter, dieser große, strenge und schreckliche [»terribile«] Stil der Zeichnung, das Gleichgewicht und die Ausgewogenheit der Körper, die so sicher auf ihren Platz und in das Zentrum ihrer Schwerkraft gesetzt sind; ihre Muskeln, die sich durch die Verrenkung einiger Glieder verlängern oder anschwellen, wenn eine Gegenbewegung sie verkürzt, stärker markiert, mehr hervortretend, mehr artikuliert, je nach Maßgabe der Anstrengungen der verschiedenen Körperteile; der Ursprung, der Einsatz und die Handlung, und alles, was sich auf die Verbindung, die Bewegung und die Tätigkeit dieser Muskeln bezieht; die Teilung der Adern und der Ansatz der Glieder, die Knochenfügung; diese tiefe Kenntniss der Anatomie und alle diese anderen Dinge, die Michelangelo in so hohem Maße besessen hat, alles das ist hier auf einen solchen Punkt der Vollendung gebracht, daß allein die Arbeiten dieser Kapelle, wenn nur sie noch vorhanden wären, eine unerschöpfliche Quelle von Entdeckungen für die sein würden, die die Kunst der Malerei vertiefen wollen; und daß, wenn die Kunst des Zeichnens aus der übrigen Welt verschwinden würde, man sie hier

vollkommen wiederfinden würde in der fast unerschöpflichen Vielfältigkeit von Stellungen und Haltungen, die dieser ausgezeichnete Maler dem menschlichen Körper gegeben hat.

Eigentlich sollte ich gar nichts über das Jüngste Gericht sagen, wegen der Kupferstiche, die man davon gemacht hat und die über die ganze Erde verbreitet sind; aber es ist doch sehr nötig, davon eine richtige Vorstellung zu geben, damit man weiß, was für ein Werk es wirklich ist, wenn man es gesehen hat: die größten dieser Drucke haben höchstens die Größe von drei oder vier Blatt Papier; und auf dem Bilde gibt es Körper, die allein größer sind als diese. Das Werk füllt eine ganze Mauer von 40 bis 50 Fuß Breite, die Höhe ist die einer leidlich großen Kirchenwölbung: auch gibt die Ansicht dieses Stückes Malerei eine so verschiedene Vorstellung von der, die die Drucke geben, daß, auch wenn man sie sein ganzes Leben vor Augen gehabt hat, man überrascht und erstaunt ist, wenn man das Original sieht, wie von der neuesten Sache der Welt.

Ich werde noch eine weitere Schönheit dieses Werkes anführen, von welcher die Drucke keine Vorstellung geben können, das ist das Kolorit, das das Licht der Welt nach dem Untergang ausdrücken soll, das aber auf keine Weise auf einem Kupferstich erscheinen kann, wo es nur Weiß und Schwarz gibt; und gerade dies ist eine der größten Schönheiten dieses Meisterwerkes der Malerei; es ist eines der Dinge, die mit der höchsten Kunst ausgedrückt sind und am meisten frappieren.

Dieses Licht, von dem Michelangelo annimmt, daß es nach der Zerstörung der Sonne und der Sterne auf Erden zurückgeblieben ist, ähnelt in keiner Weise dem unserer Tage, noch dem unserer Nächte, weder dem Sonnenlicht noch dem des Mondes; aber es ist – wie

soll ich sagen? – jene Mischung von Halb-Hell und Halb-Dunkel, von Weiß und Blau, wovon ich nur eine Vorstellung geben kann, wenn ich sage, daß sie einem Zustand gleicht, der sich einer Sonnen- oder Mondfinsternis nähert; darin ist das Genie Michelangelos bewundernswert. – Denn, da die Sonne am Ende der Welt erlöschen wird, und nichtsdestoweniger es nötig ist, daß ein Rest Licht auf der Erde bleibe, damit die Körper zu erkennen sind, konnte Michelangelo nichts Besseres erfinden, um dieses Licht darzustellen, als es ähnlich dem zu malen, das man sieht, wenn die Sonne oder der Mond sich verfinstern; denn es steht fest, daß auch nach der Verfinsternung noch etwas Licht in der Luft bleibt; aber es ist ein düsteres und erloschenes Licht, das nur dazu dienen kann, die einzelnen Gestalten zu unterscheiden, ohne ihre verschiedenen Farben erkennen zu lassen, ein Licht, das alle Gegenstände mit seiner eigenen fahlen und bleiernen Farbe tönt; es ist gerade diese Färbung und dieses bläuliche und blasse Licht, das Michelangelo gewählt hat, um die Körper sehen zu lassen, die sich auf der Oberfläche der Erde am Tage des Jüngsten Gerichtes befinden.

Wenn man in Rom die großen und herrlichen Werke der Architektur von Michelangelo sieht, die hervorragenden Bildwerke und einige kleine Gemälde von ihm, die sich in den »Kunst- und Wunderkammern« befinden, erkennt man sehr wohl, daß er der größte Architekt und der geschickteste Bildhauer der letzten Jahrhunderte war, aber man glaubt nicht, daß er auch einer der ersten Maler der Welt war: indessen, wenn man diese Kapelle sieht, zweifelt man, ob Raffael von Urbino selbst, ob der große Raffael ein größerer Maler war als er.

Les monuments de Rome (1700)

## CHARLES DE BROSSES

Auch das Jüngste Gericht Michelangelos gehört in die großen Freskenbilder erster Klasse, das berühmte Werk, und vielleicht mehr noch die Gestalten des Frieses, die in allen nur denkbaren gewaltsamen Stellungen die Decke tragen, ist eine wahre Raserei in Anatomien. Es sind Propheten und Sibyllen von unglaublicher Wucht und Kunstmäßigkeit der Zeichnung. Es ist in der Malerei Michelangelos vollkommenstes Werk, ja, offen gestanden, habe ich außer diesem kein wahrhaft vollkommenes von ihm gesehen. Er war, sagen wir es derb, ein schlechter aber gewaltiger Zeichner. Wir verdanken diesem Kraftgenie, daß er den kleinlichen gotischen Stil verbannt hat, und müssen ihm den Ruhm lassen, die anderen zur schönen Natur zurückgeführt zu haben, die er selbst übertrieben hat. Die Figuren des Frieses reißen mit ihren wuchtigen Verkürzungen die Einbildungskraft über sich selbst hinaus, wie das Erhabene des großen Corneille. In seiner Gattung ist das schlechthin unübertrefflich. Auch das Bild vom Jüngsten Gericht gelang ihm, weil in diesem Vorwurf an sich etwas Verworrenes liegt, so daß also hier die Unordnung am Platze ist, und dann, weil er verstanden hat, eine Farb Stimmung des Ungelösten, einen mißfarbigen Allgemeinton zu erzeugen, der unbestimmt, halb bläulich, halb rötlich flimmert und sich für die Mischung der Elemente bei dem Umsturz aller Dinge wohl eignet. Der passendste Stoff, den ein erhabener, wilder Geist, wie der Michelangelo, seinem Charakter gemäß wählen konnte. Das ganze Bild ist ein ungeheures Getöse und gefällt weniger, als es erschüttert, wie ein solcher Stoff das erfordert.

Vertrauliche Briefe aus Italien (1739–40)

Unter den Deutschen des 18. Jahrhunderts haben Goethe und Heinse dem Jüngsten Gericht Michelangelo nur wenige Sätze gewidmet. 1786 schreibt Goethe: »Ich konnte nur sehen und anstaunen. Die innere Sicherheit und Männlichkeit des Meisters, seine Großheit geht über allen Ausdruck.« In Heinses Künstlerroman »Ardinghello« (1787) heißt es: »Im Jüngsten Gericht verdammt Christus streng, droht die Sünder majestätisch mit aufgehobener Rechten fort: indes die zärtliche Mutter mit angelegten Armen und Händen an die Brust die Seligen heraufwinkt; und es ist ein Spiel der Phantasie, wo der menschliche Körper in allen möglichen Stellungen wunderbar sicher ausgezeichnet ist.« Schwerer als diese matten Worte wiegt der eine Satz: »Das Erhabene schlägt ein wie ein Wetterstrahl und berührt am ersten die großen Seelen.« Aus der Goethe-Nähe besitzen wir aber doch eine wirkliche Beschreibung des Jüngsten Gerichtes: sie stammt aus der Feder Karl Philipp Moritzens (1757–93). Die Theorie der Kunstbeschreibung hat Moritz als erster behandelt in der Schrift: »Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können?« In die Praxis des Beschreibens führte ihn seine Reise nach Italien in den Jahren 1786 bis 1788. Dieser merkwürdige Mann fing als Hutmacherlehrling in Hameln an, studierte in Halle, wollte Prediger in Potsdam werden, wurde Lehrer in Berlin, Redakteur der Vossischen Zeitung und endlich Professor der Altertumskunde und der Theorie des Schönen an der Berliner Akademie der Künste. Zwei Bücher haben ihn berühmt gemacht: der psychologisch-autobiographische Roman »Anton Reiser« und die kleine Schrift: »Über die Nachahmung des Schönen« (1788). Einige Jahre vorher war Moritz in Italien, in England und in der Schweiz gewesen. In Rom traf er mit Goethe zusammen. Dieser half

*ihm aus Sympathie mit dem geistvollen Kopfe und gedachte Moritzens auch später mit freundlichen Worten.*

*Moritz schließt seine Betrachtung über das Problem der Beschreibung mit dem Gedanken, wie unzweckmäßig es sein würde, »die Schönheiten eines Gedichts nach der Reihe zu beschreiben, statt das Gedicht selbst vorzulesen, oder den Gang einer vortrefflichen Musik, die man hören kann, mit Worten schildern zu wollen, ebenso vergeblich und zweckwidrig sei es auch, Kunstwerke, die man im Ganzen sehen kann, nach ihren einzelnen Teilen im eigentlichen Sinne zu beschreiben.*

*»Wenn über Werke der bildenden Künste und überhaupt über Kunstwerke etwas Würdiges gesagt werden soll, so muß es keine bloße Beschreibung derselben nach ihren einzelnen Teilen sein, sondern es muß uns einen nähern Aufschluß über das Ganze und die Notwendigkeit seiner Teile geben.«*

#### KARL PHILIPP MORITZ

Rom. 9. Oktober 1797. Michelangelo: An einem heiteren Vormittage trat ich zum ersten Male in die Sixtinische Kapelle; der Strahl der Sonne erleuchtete nur mit schwachem Schimmer das heilige Dunkel, wo der Genius des erhabenen Künstlers seine Riesengeburtten hinzauberte, welche die Nachwelt mit Erstaunen erfüllen.

Über seinem Haupte stand die herrliche Schöpfung, welche die Hand des großen Meisters in zwanzig Monden vollendete, und die sich mit der Schöpfung des Weltalls durch den ewigen Vater anhebt.

Auf der Rückwand bildet sich in ungeheurem Umfange die Zerstörung in ihrer ganzen grauenvollen Pracht – die letzte Posaune erschallt – die Gräber er-



öffnen sich – zum Himmel steigen Selige empor – Verdammte stürzen in den Abgrund nieder.

Der, welcher die Himmel zusammenrollt wie ein Tuch, sitzt auf dem erhabenen Richterstuhle – an seine Seite schmiegt sich seine Mutter – die Heiligen umgeben seinen Thron.

Auf dunkelblauem Grunde, wie in dem ungemessenen Luftraume, stellt sich die furchtbare Szene dar.

Unten zur Rechten steigen von der schwindenden Erde, kaum noch mit Haut und Fleisch umhüllt, und noch von dem ungewohnten Licht geblendet, die Toten aus ihren Gräbern auf. – Wie vom Instinkt be-seelt, suchen sie zu den Wolken sich emporzuschwingen, woraus sich die mannigfaltigsten Gruppen bilden; indem der eine dem andern die Hände reicht, oder einer sich an den andern klammert. Besonders charakteristisch ist ein religiöser Zug, den der Künstler hier angebracht hat: einer der Aufsteigenden hält sich nämlich an dem Rosenkranze seines Vorgängers mit beiden Händen fest, und läßt sich damit zum Himmel hinaufziehen.

Die heiligen Märtyrer oben flehen um Rache, und St. Bartholomäus scheint in schrecklicher Verdoppelung dazustehen: denn er hält die ihm abgezogene Haut zum Zeugnis vor den Richter empor; die ihm ähnlichen Gesichtszüge in der abgezogenen Haut vom Kopfe machen einen schrecklichen Anblick.

Man kann sich keinen furchtbareren Ausdruck denken als in der Stellung eines in den Abgrund niedersinkenden Verzweifelten – der, mit der Hand auf der Stirn, gleichsam über seinen Sturz nachsinnend, die Möglichkeit seines entsetzlichen Verderbens noch nicht begreifen kann, und die Schmerzen, womit seine Peiniger schon anfangen, ihn zu quälen, selbst nicht

zu empfinden scheint, indem er in dem einzigen verzweiflungsvollen Gedanken des hoffnungslosen Endes versunken ist, der alles übrige Bewußtsein und Empfindung in sich verschlingt. —

Hier ist kein Haarausraufen, kein Händeringen — es ist die in tiefem Nachsinnen über die Unermeßlichkeit des Unglücks verlorene untätige Verzweiflung.

Der von umwindenden Ungeheuern unaufhaltsam herabgezogene Körper sinkt überdem noch mit der ganzen Last der Trägheit in sich selber.

Die Arme sind übereinander geschlagen und die Linke stützt das sinkende Haupt.

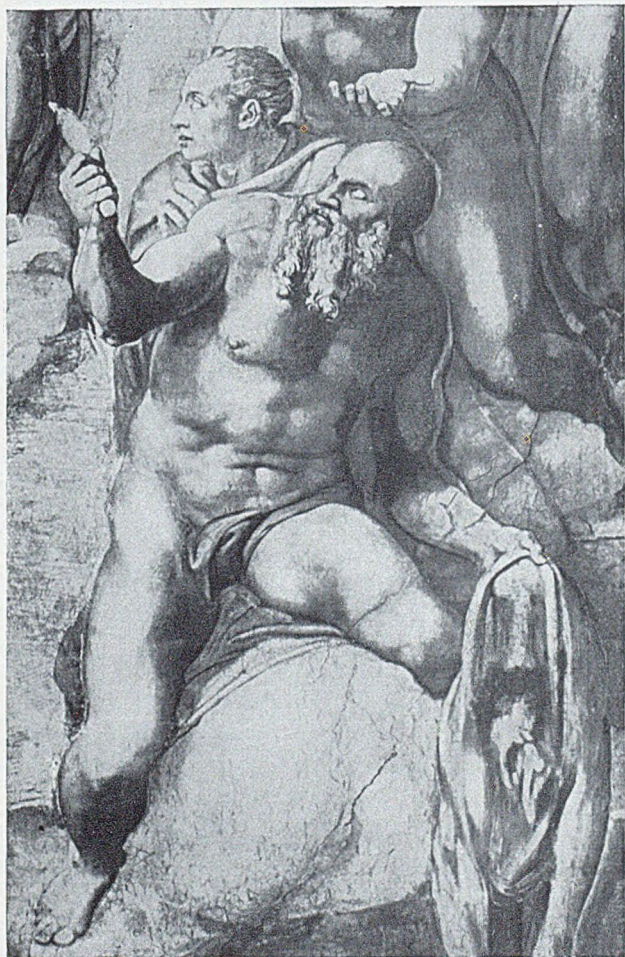
Reisen eines Deutschen in Italien (1786–88)



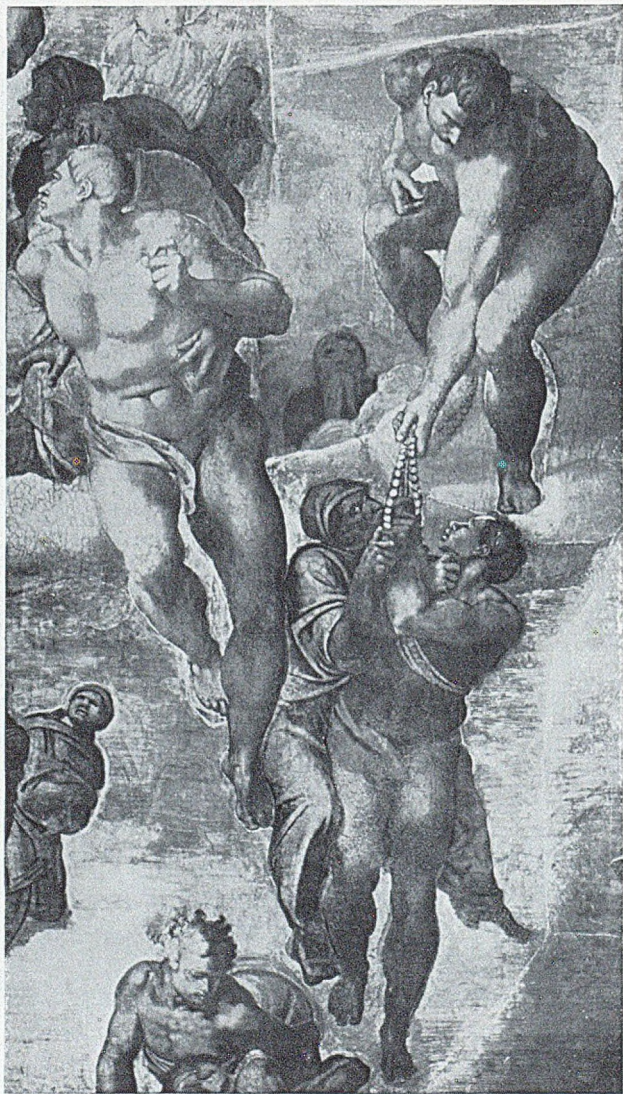
*Der Überwinder des Klassizismus und Führer der romantischen Malerei in Frankreich, Eugène Delacroix, ist ein hervorragender Schriftsteller gewesen. Sein aus dem Nachlaß veröffentlichtes »Tagebuch« gehört in die kleine Zahl der über das Biographische hinaus lebendigen und geistreichen Künstlerbücher. Delacroix (1798 bis 1863) hat Gunst und Ungunst der öffentlichen Meinung erlebt. 1823 errang er mit dem Bilde »Dante und Vergil« den ersten großen Erfolg, 1859 wurden im Pariser »Salon« seine Bilder ausgelacht: Der Maler aber blieb sich gleich. Auch in der Selbständigkeit seiner kunstgeschichtlichen und ästhetischen Urteile. Für französische Zeitschriften hat er eine Reihe von Aufsätzen geschrieben über Raffael, Poussin, Gros, Puget, Prud'hon und Michelangelo. Das von ihm geprägte Wort: »Les grands hommes écrivent bien« trifft auch auf den Schriftsteller Delacroix zu.*

## EUGENE DELACROIX

Es wäre unsinnig, wollte man versuchen, das Werk genau zu beschreiben. Man würde nicht einmal die Vorstellung erreichen, die der mäßigste Strich vermittelt. Hier nur die Disposition: Das Werk ist vierzig Fuß breit und fünfzig hoch. Die Gruppen sind so verteilt, daß der Christus ungefähr den Gipfel der Komposition einnimmt. Er steht aufrecht, den Verdammten zugewendet, die er in die Hölle weist. Neben ihm ist die Madonna. Sie vermag sich nicht ganz des Mitgeföhls für die Unglücklichen zu erwehren. Doch verschwindet dieses Gefühl in dem Tosen allgemeiner Selbstsucht, in dem keiner des andern achtet, jeder nur an das eigene Schicksal denkt. Selbst die Heiligen drängen sich furchtsam um den obersten Richter, Petrus zeigt den Schlüssel zum Paradies, der heilige Lorenz den Rost, das Werkzeug seiner Marter, der heilige Bartholomäus, in der Hand das Messer, weist auf seine hängende Haut und seine geschundenen Glieder und wendet sich mit ernstem Antlitz zu Christus, wie um ihm zu sagen: Habe ich nicht genug gelitten für dich? Räche mich an meinen Henkern! Adam und die Propheten scheinen an dem Schauspiel keinen Anteil zu nehmen. Gruppen erlöster Seelen beglückwünschen einander zu ihrem Heil. Zwei Freunde finden sich jenseits des Grabes und umarmen sich. Zu Füßen des Richters sind die sieben Engel, von denen der heilige Johannes spricht. Sie setzen die Posauen des Gerichtes an, deren Ton den Staub der Toten erweckt. Die Toten entsteigen, halb von Leichentüchern umhüllt, ihren Gräbern. Die Muskeln spielen auf verdorrten Knochen, die Augen beleben verstaubte Schädel. Manche bleiben regungslos liegen,



18. Michelangelo: Das Jüngste Gericht  
Der heilige Bartholomäus



19. Michelangelo: Das Jüngste Gericht. Gruppe der Auferstehenden

so überrascht sie die Rückkehr zum Licht; der jahrhundertlange Schlummer hält sie noch betäubt. Andere heben die Steine der Gräber, stehen auf und harren mit Ängsten des Spruches. Die reinen Seelen erheben sich langsam in die Lüfte. Die Schuldigen reißt die Last ihrer Verbrechen in die ewige Tiefe, oder sie werden auf der Flucht zu den Himmlischen von Dämonen gepackt und ihren Qualen überliefert. Charons Nachen erscheint, die Teufel pferchen die Schuldigen hinein, so wie sich, singt Dante, unzählige Scharen kleiner Vögel in die Netze des Jägers verstricken, oder wie herbstliches Laub vor dem Hauche des Winters zu Streu wird. Daneben ist Minos. Er richtet die Schuldigen und weist sie in die verschiedenen Bezirke der Hölle. Den Flichenden schlagen sich die blutigen Hauer der Dämonen in Rücken und Flanken. Einer der Gerichteten wird von den Zähnen eines scheußlichen Teufels an den Beinen gepackt und auf den Rücken geladen.

Indessen leert sich das Fegefeuer, denn die hier Gemarterten holen sich jetzt ihr endgültiges Urteil. Die Teufel lassen sie zähneknirschend gewähren und kämpfen untereinander. Jedes Laster erhält seine Strafe. Die sieben Todsünden werden von Dämonen dargestellt, die den Schuldigen in den Abgrund ziehen. Prüde Sittenrichterei hat hier nichts zu suchen, denn wenn Michelangelo nichts unterläßt, um jedes Laster und seine Strafe möglichst anschaulich zu machen, geschieht es in einem Stil, der jeden Gedanken an das Unanständige ausschließt: mit dem ernstesten Stil, den je die Kunst vollbracht hat.

In der Nähe geht ein sonderbarer Kampf zwischen den guten und bösen Engeln vor sich. Die einen ziehen die Opfer nach unten, die andern suchen ihnen von der

Höhe der Wolken herab die Hände zu reichen, um sie emporzuziehen. Manche der noch nicht gerichteten Seelen bedecken sich mit Mönchskutten, um den himmlischen Richter zu täuschen. Zwei besonders dicke sind darunter, die ein Engel nur mit größter Mühe an einem um sie geschlungenen Rosenkranz emporhebt. Vermutlich handelt es sich in diesem Teil des Werkes nur um solche Seelen, die weder Tugend noch Laster haben und denen die Himmlischen nicht hold sind, *per non esser men belli*, wie Dante sagt, weil ihr Heil nur von dem guten Willen und zumal von der Kraft der Engel abhängt, die mit den Teufeln kämpfen und wahrlich nicht zu viel sind, um all den teuflischen Anschlägen zu begegnen. Einige Engel legen die Schrift aus und zeigen den Verurteilten die zu spät erkannten Tafeln des Gesetzes. Sie haben nichts von rachsüchtigen Bußpredigern, die sich freuen, unglückliche Sünder zu ertappen. Ihr Antlitz ist regungslos wie das Gesetz selbst, und sie scheinen nur die Werkzeuge einer höchsten Gewalt, vor der sie sicher ebenso zittern wie wir.

Michelangelo. Revue de Paris (1830)



*In der Ruhmesgeschichte Michelangelos kreuzen sich immer wieder positive und negative Strömungen, Stimmen der Bewunderung und Stimmen der Ablehnung wechseln. Seit dem 18. Jahrhundert bis in das Ende des 19. Jahrhunderts hat das rationalistische Denken Kritik an der in kein ästhetisches System passenden Kunst Michelangelos geübt. Von Richardson, Milizia und Mariette bis zu Ruskin, Maupassant und Burckhardt führt diese Linie.*

*Der französische Dichter Guy de Maupassant schrieb 1886 aus Rom an seine Mutter: »Ich finde Rom schrecklich. Das Jüngste Gericht hat das Aussehen eines Jahrmarktplakates, gemalt für eine Ringerbude von einem unwissenden Köhler.«*

*Auch Burckhardt, der nicht wie Maupassant aus den Stimmungen eines Nervenmenschen heraus urteilte, sondern aus ernstester Auseinandersetzung zwischen instinktiver, persönlicher Abneigung und wissenschaftlich-sachlicher Bewertung, lehnte bei aller Ehrfurcht vor der Größe Michelangelos das Jüngste Gericht ab.*

#### JACOB BURCKHARDT

Der große Hauptfehler kam tief aus Michelangelos Wesen hervor. Da er längst gebrochen hatte mit allem, was kirchlicher Typus, was religiöser Gemütsanklang heißt, da er den Menschen – gleichviel welchen – immer und durchgängig mit erhöhter physischer Macht bildet, zu deren Äußerung die Nacktheit wesentlich gehört, so existiert gar kein kenntlicher Unterschied zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten. Die Bildungen der obern Gruppen sind nicht idealer, ihre Bewegungen nicht edler als die der untern. Umsonst sucht man nach jener ruhigen Glorie von Engeln, Aposteln und Heiligen, welche in andern Bildern dieses Inhaltes schon durch ihr bloßes symmetrisches Dasein die Hauptgestalt, den Richter, so sehr heben, vollends aber bei Orcagna und Fiesole mit ihrem wunderbaren Seelenausdruck einen geistigen Nimbus um ihn ausmachen. Nackte Gestalten, wie Michelangelo sie wollte, können einer solchen Stimmung gar nicht als Träger dienen; sie verlangen Gestus, Bewegung und eine ganz andre Abstufung von



Motiven. Auf die letztern hatte es der Meister eigentlich abgesehen. Es sind zwar in dem Werke viele und sehr große poetische Gedanken; von den beiden obern Engelgruppen mit den Marterwerkzeugen ist diejenige links herrlich in ihrem Heranstürmen; in den empor-schwebenden Geretteten ringt sich das Leben wunderbar vom Tode los; die schwebenden Verdammten sind in zwei Gruppen dargestellt, wovon die eine, durch kämpfende Engel mit Gewalt zurückgedrängt, durch Teufel abwärts gerissen, eine ganz großartige dämonische Szene bildet, die andre aber jene Gestalt des tiefsten Jammers darstellt, die von zwei sich anklammernden bösen Geistern wie von einem Schwergewicht heruntergezogen wird. Die untere Szene rechts, wo ein Dämon mit erhobenem Ruder die armen Seelen aus der Barke jagt, und wie sie von den Dienern der Hölle in Empfang genommen werden, ist mit grandioser Kühnheit aus dem Unbestimmten in einen bestimmten sinnlichen Vorgang übertragen. – Allein so bedeutend dieser poetische Gehalt sich bei näherer Betrachtung herausstellt, so sind doch wohl die malerischen Gedanken im ganzen eher das Bestimmende gewesen. Michelangelo schwelgt in dem prometheischen Glück, alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung, Gruppierung der reinen menschlichen Gestalt in die Wirklichkeit rufen zu können. Das Jüngste Gericht war die einzige Szene, welche hierfür eine absolute Freiheit gewährte, vermöge des Schwebens. Vom malerischen Gesichtspunkt aus ist denn auch sein Werk einer ewigen Bewunderung sicher. Es wäre unnütz, die Motive einzeln aufzählen zu wollen; kein Teil der ganzen großen Komposition ist in dieser Beziehung vernachlässigt; überall darf man nach dem Warum? und Wie? der Stel-

lung und Bewegung fragen, und man wird Antwort erhalten.

Wenn nun zumal die Gruppe um den Richter mit ihrem Vorzeigen der Marterinstrumente, mit ihrem brutalen Ruf um Vergeltung einigen Widerwillen erwecken mag; wenn der Weltrichter auch nur eine Figur ist wie alle andern, und zwar gerade eine der befangensten – immer noch bleibt das Ganze einzig auf Erden.

Der Cicerone (1855)



*Alexandre Dumas und Michelangelo – welch wunderliches Gespann! Der Dichter der »Drei Musketiere«, des »Grafen von Monte Christo«, zahlloser Romane und Bühnenstücke und der Schöpfer der Sixtinischen Decke und des Jüngsten Gerichtes! Der ältere Alexandre Dumas (1802–70) war ein vielgereister, an persönlichen, vor den Originalen gewonnenen Kunsteindrücken reicher Mann. Von 1860–64 hat er in Italien gelebt, nicht nur wie ein Bücher- oder Bilderwurm, sondern an Garibaldi's Zug nach Sizilien teilnehmend. Schon zwanzig Jahre vorher waren von ihm erschienen »Ein Jahr in Florenz« (1840), die »Villa Palmieri« (in der Boccaccio die Geschichten des Decamerone erzählen läßt) [1843] und »Michelangelo und Raffael« (1846). Das 1861 veröffentlichte Buch: »Drei Meister« faßt dann Dumas' Erinnerungen an Michelangelo, Raffael, Tizian zusammen. Der erfolgreiche Bühnendichter und Theaterleiter hat das Auge für die Regie eines Monumentalgemäldes und die Übung, ein gewaltiges dramatisches Geschehen in Akte und Szenen zu gliedern. So erkennt er – darin ganz Franzose – im Chaotischen noch Ordnung und Logik.*

## ALEXANDRE DUMAS

Dieses ungeheure und einzigartige Gemälde, auf dem die menschliche Gestalt in allen nur möglichen Haltungen dargestellt ist, auf dem alle Empfindungen, alle Leidenschaften, die Widerspiegelung aller Gedanken, jeder seelische Aufschwung in einer unnachahmlichen Vollendung wiedergegeben sind, hat es noch niemals in dem Bereiche der Kunst gegeben und wird es niemals wieder geben. Dieses Mal hat der Genius des Michelangelo die Unendlichkeit selbst berührt. Der Gegenstand dieser unermesslichen Komposition, die Art, in der sie konzipiert und ausgeführt ist, die bewundernswerte Verschiedenheit und die weise Disposition der Gruppen, die unnachahmliche Kühnheit und Festigkeit der Zeichnung, der Kontrast von Licht und Schatten, die Schwierigkeiten, ja, ich möchte sagen Unmöglichkeiten, die wie spielend und so glücklich überwunden sind, daß es an ein Wunder grenzt, die Einheit des Ganzen, die Vollkommenheit der Einzelheiten machen das Jüngste Gericht zu dem vollkommensten Werk, zu dem größten Gemälde, das existiert. Es ist groß und großartig in der Wirkung, und dennoch gewinnt ein jeder Teil dieses wunderbaren Gemäldes unendlich, wenn es von nahem gesehen und studiert wird; und kein Staffeleibild ist mit solcher Geduld gearbeitet und mit soviel Liebe vollendet.

Der Maler konnte nur eine Szene, einige Einzelgruppen wählen aus diesem entsetzlichen Drama, das sich am letzten Tage im Tale von Josaphat abspielen wird, wo alle Generationen beisammen sein werden. Und trotzdem bewundern wir die Allmacht des Genies! Mit nichts als einer einzigen Episode, in einem be-

grenzten Raum und nur mit dem Ausdruck des menschlichen Körpers, hat der Künstler es verstanden, uns mit Staunen und Schrecken zu erfüllen und uns teilnehmen zu lassen an der letzten Katastrophe.

Im unteren Teil des Bildes, ungefähr in der Mitte, sieht man die Barke der Unterwelt, eine phantastische Reminiszenz, der heidnischen Tradition entlehnt, nach der der Dichter zuerst und danach der Maler sich darin gefallen, einen Verfluchten in die Figur und das Amt des Charon zu kleiden.

»Charon, der Teufel mit den Augen gleich glühenden Kohlen, sammelt mit einer Handbewegung alle diese Seelen ein und schlägt mit seinem Ruder die Zögernden« (Dante, Inferno, III.)

Es ist unmöglich, sich eine Vorstellung von der unglaublichen Kunst Michelangelos zu machen, die er in den Verrenkungen dieser Verdammten, die in der unheilvollen Barke übereinander geschichtet sind, entfaltet. Alles, was der Schmerz, die Hoffnungslosigkeit, die Wut an heftigen Kontraktionen, sichtbaren Martern, fürchterlichen Zuckungen der menschlichen Muskeln hervorbringen können, ist in dieser Gruppe wiedergegeben mit einer Augenscheinlichkeit, die die Unempfindlichsten schaudern läßt. Zur Linken dieser Barke sieht man die gähnende Öffnung einer Höhle; das ist der Eingang zum Fegefeuer, wo einige Teufel in Verzweiflung sind, weil sie keine Seelen mehr zum Quälen haben.

Die erste Gruppe, die ganz selbstverständlich die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich zieht, ist die der Toten, die der Schall der himmlischen Trompete in ihren Gräbern aufgeweckt hat. Die einen schütteln ihr Leichentuch ab, die anderen öffnen nur mit Mühe ihre Augenlider, die durch einen so langen Schlaf

schwer geworden sind. An der Kante des Gemäldes steht ein Mönch, der mit seiner linken Hand auf den göttlichen Richter zeigt; dieser Mönch ist das Porträt Michelangelos.

Die zweite Gruppe wird von den Auferstandenen gebildet, die von selber zum Gericht aufsteigen. Diese Gestalten, von denen mehrere von erhabenem Ausdruck sind, erheben sich mehr oder weniger leicht in den Raum gemäß der Last ihrer Sünden, über die sie Rechenschaft ablegen müssen.

Die dritte Gruppe, die auch zur Rechten Christi aufsteigt, ist die der Glückseligen. Unter allen diesen Heiligen, die theils die Instrumente ihrer Todesstrafe, theils die Stigmata ihres Martyriums zeigen, ist ein wunderbarer Kopf, ausgezeichnet durch Schönheit und Zärtlichkeit: das ist eine Mutter, die ihre Tochter beschützt, indem sie ihre Augen voll Glauben und Hoffnung auf Christus hinwendet.

Über der Menge der Heiligen sieht man eine vierte Gruppe himmlischer Geister; die einen tragen das Kreuz, die anderen die Dornenkrone, die Instrumente und Attribute der Leidensgeschichte des Erlösers.

Die fünfte Gruppe, parallel der vierten, die wir schon beschrieben, ist auch von Engeln gebildet; solche scheinen sie zu sein durch den Glanz ihrer Jugend und die luftige Leichtigkeit ihrer Bewegungen, und sie tragen auch wie im Triumph andere Embleme göttlicher Sühne: die Säule, die Leiter, den Schwamm.

Über diesen Engeln und auf demselben Plan, den die Heiligen einnehmen, zur Linken Christi, ist der Chor der Gerechten. Die Patriarchen, die Apostel, die Märtyrer und die heiligen Persönlichkeiten formen die sechste Gruppe.

Die siebente Gruppe ist die schrecklichste und diejenige, in der sich die Kunst Michelangelos in ihrer ganzen erschütternden Größe offenbart: das sind die Geächteten, zu Boden geschmettert durch das Urteil und von den rebellischen Engeln zur Strafe hinweggeführt. Selbst der kälteste Zuschauer könnte einem solchen Schauspiel nicht widerstehen. Man glaubt sich in der Hölle; man hört die Schreie des Schmerzes und das Zähneknirschen der Unglücklichen, die sich, dem schrecklichen dantischen Ausspruch folgend, vergebens einen zweiten Tod wünschen.

Die achte, neunte und zehnte Gruppe, die das untere Ende der Komposition einnehmen, sind, wie wir schon sagten, durch die Barke des Charon, durch die Höhle des Fegefeuers und die Engel des Gerichts, acht an der Zahl, gebildet, die mit aller Kraft in ihre bronzenen Trompeten blasen, um die Toten aus allen vier Ecken der Erde zusammenzurufen.

In der elften Gruppe endlich, fast in der Mitte des oberen Teiles des Gemäldes, inmitten der beiden Haufen von Glückseligen, auf Wolken sitzend, schleudert der Herrscher-Richter mit schrecklicher Bewegung den Fluch über die Verdammten: *Ite maledicti in ignem aeternum*<sup>1</sup>. Die Jungfrau wendet ihr Haupt ab und schaudert. Zur Rechten Christi steht Adam, zu seiner Linken der heilige Petrus. Das ist derselbe Platz, den Dante ihnen in seinem Paradies angewiesen hat.

Trois maîtres. (1861)

✱

*Das würdigste Denkmal eines Gelehrten sind seine Bücher. Das bloß gelehrte Buch veraltet in dem Maße, wie die Fachwissenschaft fortschreitet, Bücher aber, die*

<sup>1</sup> »Hinweg mit Euch Verdammten in das ewige Feuer!«

nicht nur Wissen, sondern Weisheit bergen, nicht nur Stoff ausbreiten, sondern Stoff formen, gehen in das Schrifttum der Nation über. Zu diesen lebendigen Werken gehört Herman Grimms »Leben Michelangelos«, das seit 1860 in immer neuen Auflagen die Gestalt Buonarrotis vor dem bewegten Hintergrunde seiner Zeit erscheinen läßt<sup>1</sup>. Zu den Gipfelregionen Michelangelos führen noch andere Wege als der durch die breite und bunte kulturgeschichtliche Landschaft. Grimms Nachfolger Henry Thode, Carl Justi, Karl Frey, Ernst Steinmann und Heinrich Wölfflin sind sie gegangen. Gleich Shakespeare ist auch Michelangelo durch deutsche Arbeit für Deutschland erworben worden, um ihn zu besitzen.

#### HERMAN GRIMM

Die Wandfläche ist anderthalbmal so hoch, als sie breit ist. Daher die Notwendigkeit eines höheren und eines tieferen Mittelpunktes. Der richtende Gott beherrscht die obere Hälfte, die Schar der zum Gerichte blasenden Engel die untere. Beide Zentren aber sind so wohl vereinigt, daß auch nicht die Figur gefunden werden könnte, die vom Zuge des Ganzen nicht festgehalten als überflüssig oder nur entbehrlich erschiene. Die Einheit des Gemäldes und zugleich die Abgeschlossenheit der einzelnen Gruppen ist bewunderungswürdig. Diese Engel stoßen in die Posaunen, als müßte die ganze Welt zu dröhnen anfangen und, wie es bei Matthäus heißt, alle Völker der Erde aufschrecken. Ununterbrochen während dieses Getönes steigen die wiedererweckten Menschen auf, um gerichtet zu werden. Nach allen Richtungen hin strecken

<sup>1</sup> In der »Sammlung Dieterich« ist Grimms Michelangelo von K. A. Laux als Bd. 93 herausgegeben worden.

sich die Posaunen aus, nur nach der Rechten nicht, wo dicht neben ihnen herab die Verdammten niedergerissen werden. Von den beiden Engeln, die dort hinausblasen sollten, hat der eine die Posaune über die Schulter gelegt und blickt mit erschreckter Neugier dem Sturze der Unseligen nach, während der andere mit der Posaune an den Lippen fragend den Kopf abwendet, als hätte er den Befehl eben empfangen, den Atem zurückzuhalten. Zwei andere Gestalten dieser Gruppe, die von Wolken umdrängt wie eine einzige hängende Wolke selbst erscheint, halten aufgeschlagene Bücher, das der Verdammnis auf der einen, das des Lebens aber nach der anderen Seite gewendet, wo unter ihnen in der Tiefe aus felsigem Boden die erwachten Toten sich losarbeiten. Gerippe, Körper, noch umhüllt von den Leichentüchern, nackte Gestalten, die sich aufrichten, einige noch halb im Boden, aus dessen Löchern sie kriechen, andere schon so weit, daß sie kniend und sich mit den Armen aufstützend, zu stehen versuchen, bis sie zu schweben beginnen; und nun, je höher um so leichter die Bewegung, bis zu den obersten, die, völlig befreit von dem Jahrtausende währenden Schläfe, dem großen Kreise zufliegen, der sich, weit umfangend, um den ersten, die Gestalt Christi umgebenden ansetzt.

Im Gegensatz dieser Aufsteigenden und der Stürzenden auf der anderen Seite des Gemäldes hat Michelangelo seine größte Kunst gezeigt. Als sähen wir, wenn am Himmel so recht festgeballte Wolken stehen, riesenhafte Gestalten plötzlich an ihnen emporklimmen oder von ihren Vorsprüngen sich abstoßend ins Blaue hinein der Sonne entgegenschweben, das erblicken wir hier; und gegenüber auf der anderen Seite, als hängten sich an die dort zu demselben Lichte



Hinaufdringenden eisenschwere, teuflische Mächte und zögen sie zurück in den Abgrund. Man sieht es nicht, aber eine unendliche Tiefe scheint sich aufzutun, über der sie verzweifelt ihre letzten Kräfte anstrengen. Weltberühmt ist diese Schlacht der Verdammten und der Teufel. Dinge sind hier dargestellt, die sich nicht beschreiben lassen. Und ebenso schaurig darunter, wie Charon seinen vollen Nachen ausschüttet. Als leerte er einen Sack mit Mäusen, so läßt er die bedrängte Schar der Unglücklichen hinabspringen in die aufschlagenden Flammen und den Qualm. Er steht an der Spitze des Fahrzeuges. Mit dem Fuße an den vorderen Rand tretend, bringt er es zum Kippen und schlägt mit erhobenem Ruder noch in das Gewimmel, das sich festzuklammern sucht und vor dem Sprunge in die Tiefe zurückbebt. Dante beschreibt, wie Charon sie zur Fahrt in den Kahn hineintreibt, hier ist die Fortsetzung des Gesanges gegeben, die Ankunft. Noch größeres Erbarmen als die in der Luft darüber mit den Teufeln sich Balgenden flößen diese hier ein. Denn oben ist die Entscheidung doch noch hinausgerückt, eine Möglichkeit des Loswindens bleibt: hier aber ist alles verloren. Und die Seelenangst, mit der die Elenden es empfinden, ist dargestellt von Michelangelo, als hätte Dante neben ihm gestanden und seinen Geist ihm eingehaucht.

Leben Michelangelos (erste Auflage 1860, zehnte 1910)



*Auch im Hause der Kunstgeschichte gibt es viele Wohnungen. Carl Justi (1832–1912) hing sein Herz an die großen Menschen. Weder eine unpersönliche Stilgeschichte, eine »Kunstgeschichte ohne Namen«, konnte ihn locken, noch die Menge der kleineren Spieler und Statisten*

auf der Bühne des Kunstlebens. Justis Hauptwerke sind Meistermonographien. Justis Ruhm ruht auf drei Pfeilern, auf den großen Büchern, die Winckelmann, Velasquez und Michelangelo geweiht sind. Jedes Glied dieser Trilogie vertritt eine Entwicklungsstufe Justis als Forscher und Schriftsteller, jedes erschließt einen Sonderkreis wissenschaftlicher und künstlerischer Probleme, alle drei bezeichnen den Gang der kunstwissenschaftlichen Ideen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die beiden Bände der »Beiträge« zur Michelangelo-Forschung hat der Wiener Gelehrte Franz Wickhoff die psychologisch am tiefsten begründete Darstellung genannt, die ein Künstler jemals erfuhr. Aus Wissen ist Weisheit, aus Kunde ist Deutung geworden. Hochgefühl und Niedergeschlagenheit, Zartheit und Gewaltsamkeit, Kühnheit, Zaudern, Zerrissenheit und Konzentration, für alle diese, in der Seele des Genies nebeneinander wohnenden Zustände fand Justis das feinste Verständnis, für die gedanklichen und technischen Probleme der Kunst Michelangelos die tiefsten Erklärungen. Das Glück und die Last, Historiker genialer Menschen zu sein, hat Justis mit gleicher Gelassenheit und Würde getragen. Als Lehrer der Jugend, der Gefundenes und Erforschtes aussät, auf daß es weiterhin Frucht trage, als Gelehrter, der aus umfassender Kunde den Berg des Wissens mehrt, und als Schriftsteller, der aus sprachschöpferischen Kräften neue Schau und Deutung gewinnt. Das Zeichen der Genien, denen Justis Wirken gehörte, begleitete seinen Eingang und seinen Ausgang. Im Todesjahre Goethes geboren, starb Carl Justis am Geburtstage Winckelmanns.

## CARL JUSTI

Das Jüngste Gericht ist Michelangelos letztes Wort in der bildenden Kunst. War es das Auflodern einer erlöschenden Flamme? Als Komposition hat es, nicht bloß dem Umfang nach, kaum seinesgleichen. Man könnte es als den Punkt schildern, in dem alle seine großen Werke, vom ersten an, konvergieren, als die große See, der alle jene Ströme zustreben.

Manches hatte in den vorhergehenden Dezennien das Zutrauen in seine Tatkraft erschüttert: die Mißerfolge monumentaler Unternehmungen, die stockende Förderung der Arbeit. War er denn nicht mehr der Wundertäter von ehemals? Hier wurde nun der Glaube der Getreuen überraschend gerechtfertigt, überraschend vielleicht für ihn selbst. Denn niemand war gefaßt auf diesen vulkanischen Ausbruch. Den ersten Eindruck gibt Vasari wieder, der 1541 von Venedig nach Rom geeilt war. Das Werk erschien ihm ein Wunder, wie von Gott den Menschen beschert, der Erde einen Geist zu zeigen, erfüllt von der Gnade des Wissens. Und in dieser Frucht siebenjähriger Arbeit keine Stelle der Ermattung: im Denken, Gestalten, Ausführen!

Viele finden es freilich schwer, noch heute sich in diesen Enthusiasmus zu versetzen. Zu den Verwüstungen durch Qualm und Übermalungen von dreieinhalb Jahrhunderten kommt die Entfremdung von diesen mittelalterlichen Phantasmagorien, – in denen man nur etwa beim Anhören eines Requiem noch immer einen unsterblichen Geistesfunken ahnt, einen Zusammenhang mit den ungelösten Rätseln des Daseins. Aber auch die Sprache des gealterten Meisters ist hier eigentümlich spröde und starr, schließt sich nur langsam auf der Geduld und Sympathie. Und selbst wenn

es gelänge, zum Adopton dieser Hieroglyphik durchzudringen; wie will man das Gefühlte in Worte übertragen? Die Sprache Dantes müßte einem zu Gebote stehen. Wenn uns, vor der düstern Wand, hier und da eine seiner Terzinen aufblitzt, dann scheint ein Äquivalent gefunden im Bereich des Wortes.

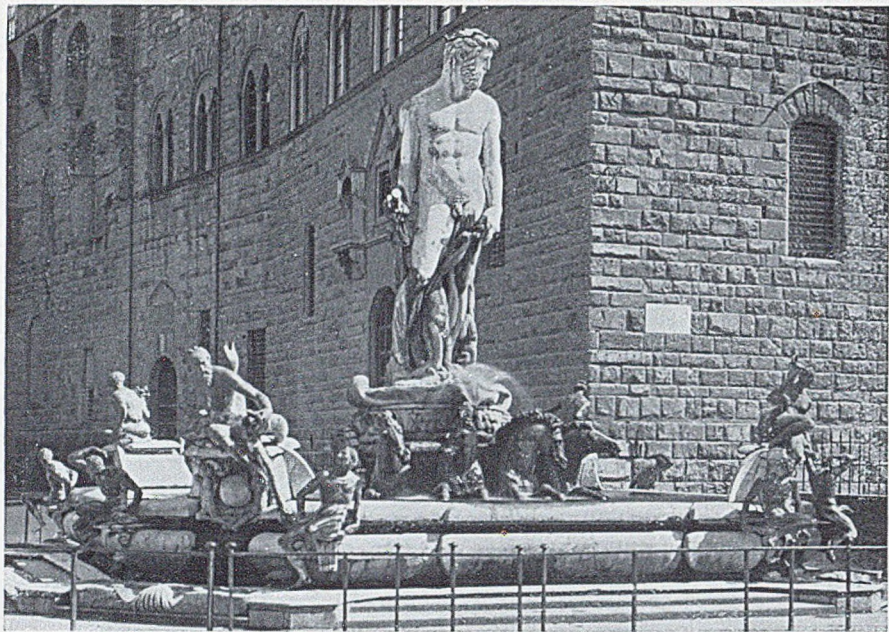
Michelangelo (Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke 1909)

---

---

## BARTOLOMEO AMMANATI: DER NEPTUNSBRUNNEN

*Die Arnobrücke Santa Trinità in Florenz nennt der italienische Kunstforscher Bianchi Bandinelli »die schönste Brücke Europas«. In ihrer Verbindung von Kraft und Grazie, von gespannten und gelösten Formen ist sie es. An Stelle einer alten, vermutlich seit 1232 vorhandenen Brücke wurde ponte Santa Trinità 1567 bis 1569 durch Bartolomeo Ammanati erbaut, vielleicht nach einer Idee Michelangelos. . Wer Ammanati als Baumeister kennenlernen will, findet seine gestaltende Hand im Arkadenhof des Palazzo Pitti, in der Fassade und im Hof des Collegio Romano in Rom und in den Formen des Palazzo Ruspoli am Corso, Goethes römischer Wohnung gegenüber. Ammanati (geboren 1511 in Florenz und 1592 dort gestorben) war auch darin ein Nachfahre Michelangelos, daß er als Baumeister, Ingenieur und als Bildhauer tätig gewesen ist. Für den Markusplatz in Venedig schuf er einen Neptun, für die Villa di Castello die riesige Bronzestatue des Appenin, für den Palazzo Vecchio eine Brunnenanlage, von der Teile in den Giardino Boboli gelangt sind. Aus dem Wettbewerb für den Brunnen auf der Piazza Signoria ging Ammanati als Sieger hervor. Seine Konkurrenten waren: Benvenuto Cellini, Bandinelli, nach dessen Tode Giovanni da Bologna und Vincenzo Danti. 1571 wurde der Grundstein der Brunnenanlage gelegt, 1575 fand ihre Ein-*



20. Ammanati: Der Neptunsbrunnen



21. Ammanati: Der Neptunsbrunnen  
Brunnenfigur

weihung statt. Donatellos wappenhaltender Löwe (der Marzocco) mußte beiseite geschoben werden, um dem großen Becken Platz zu machen.

Die Bronzefiguren der weiblichen Flußgottheiten sind von Ammanatis Mitarbeiter Andrea Calamech geschaffen. Dieser war der Sproß einer Architekten- und Bildhauerfamilie aus Carrara. Calamech ist als capomaestro am Dom zu Orvieto tätig gewesen; für die Trauerfeier Michelangelos modellierte er die Gruppe: der Fleiß besiegt die Faulheit.

Mit dem Marmorblock für die Hauptfigur des Brunnens mit dem großen Neptun, hatte Ammanati Unglück. Der Stein war vom Herzog in Carrara gekauft und von Bandinelli heimlich nach Florenz gebracht worden, rechnete dieser doch so fest mit dem Auftrag, daß er den Block schon zu behauen anfing. Der Tod nahm 1559 Bandinelli den Meißel aus der Hand. Ammanati mußte den Stein übernehmen, der nun schon etwas zu klein geworden war. Von diesen Nöten spricht Ammanatis Brief (1561) an Michelangelo:

»Ich empfinde dabei mehr Schmerz, daß ich nur so wenig Marmor wegnehmen darf, als es mir Mühe machen würde, wenn ich sehr viel wegzunehmen hätte. Und ich bin deshalb so übler Laune, daß ich stündlich darüber seufze.« –

Warum hat Taine in seinem italienischen Reisebuch gerade den Neptunsbrunnen von Ammanati beschrieben? Ist er ein so überragendes Meisterwerk? Nein: aber ein Musterbeispiel für eine Lieblingsthese des Ästhetikers Taine. Im Mittelpunkt der italienischen Kunst steht der gesunde, kräftige Körper, ausgestattet mit allen athletischen Fähigkeiten. Schon Stendhal hatte geschrieben: »Das Gewächs Mensch sproßt schöner und stärker als sonstwo unter einem ewig heitern Himmel.« Taine ist



*leidenschaftlich verliebt in die ursprünglichen und animalischen Züge des Renaissancemenschen, er nennt sie »intelligente Wölfe«. Diese Anschauungen klingen in der folgenden Beschreibung an.*

#### HIPPOLYTE TAINE

Ich versuche, mir dieses Wort lebendig, welches mir unaufhörlich auf die Lippen kommt, wenn ich die Gestalten der Renaissance sehe, zu übersetzen; ich habe es eben wieder ausgesprochen, als ich auf der anderen Seite des Palastes den Springbrunnen von Ammanati sah. Es sind nackte Tritonen und schlanke Nereiden mit zu kleinen Köpfen, große, langgezogene und bewegte Formen, wie sie die Gestalten des Rosso und des Primaticcio haben. Es ist zweifellos offenbar, daß die Kunst verfällt und gekünstelt wird, daß sie die ungezwungene Haltung und den Aufbau der Glieder übertreibt und die Proportionen verändert, um den Schwung und die Schlankheit der Leiber zu erhöhen. Und dennoch stammen diese Gestalten aus derselben Familie wie seine und leben wie sie, ich will damit sagen, daß sie frei und ohne Hintergedanken das körperliche Leben genießen, daß sie zufrieden sind, ihre Beine zu spannen oder zu heben, sich zu beugen und sich als herrliche Tiere zu strecken. Die Tritonen haben eine vollkommene lustige Bestialität: man kann nicht freimütiger neckend sein und mehr Frechheit ohne Niedrigkeit haben. Sie bäumen und krümmen sich und lassen ihre Muskeln spielen, man fühlt, daß ihnen das genügt, daß sich jener schöne junge Mann wohl dabei fühlt, stolz dazustehen und ein Füllhorn zu halten, und daß die Nymphe ohne Gewand und ohne Tätigkeit mit ihrem Denken ihren Zustand, den eines

prachtvollen Tieres, nicht überragt. Man sieht hier weder philosophische Symbole, noch seelische Ausdrücke. Der Bildhauer läßt den Köpfen den einfachen und stumpfen Ausdruck eines primitiven Geschöpfes, Körper und Stellung sind für ihn alles. Er bleibt innerhalb der Grenzen seiner Kunst, welche als einziges Gebiet die Glieder besitzt, und schließlich nicht mehr kann, als Rumpfe, Schenkel und Nacken bewegen; durch diese unwillkürliche Harmonie seines Denkens und seiner Quellen beseelt er seine Bronze, und durch das Fehlen dieser Harmonie können wir es ihm nicht mehr gleich thun.

Reisen in Italien (1864)

✕

*In der Kunst der Mannesjahre Ammanatis sah Taine eine Glorifikation der physischen Schönheit, ein Bekenntnis zum Nackten, dem Urstoff des Bildhauers. Taine konnte nicht wissen, daß Ammanati selbst im Alter den Neptunsbrunnen und andere Werke seiner besten Zeit verleugnet hat. Die glänzenden »heidnischen« Zeiten der Kunst unter Julius II. und Leo X. waren vorüber. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts trat ein tiefgreifender Umschwung des religiösen Denkens ein, der auch auf die Kunstanschauungen übergriff. Aus der Gestimmtheit der Gegenreformation, der Müdigkeit des Alters und des Irrewerdens an der eigenen künstlerischen Leistung sind zwei Briefe Ammanatis geschrieben, der erste an die Mitglieder der Akademie der zeichnenden Künste in Florenz vom 22. August 1582, der zweite gegen 1590 an den Großherzog Ferdinand von Toskana. In beiden Schreiben widerruft Ammanati die künstlerischen Ideale seiner Jugend. Dabei denkt er in erster Linie an den Neptunsbrunnen mit der herrlichen Nacktheit der Flußgottheiten. Seine Selbstbeschreibung ist eine Selbstverurteilung.*

## BARTOLOMEO AMMANATI

Das Wenige nun also, was ich.. gewünscht haben würde, mit lauter Stimme.. zu sagen, will ich jetzt, um mein Gewissen zu erleichtern, allen denen sagen, die diesen Brief des Lesens würdigen. . . Sie mögen gewarnt sein und sich um der Liebe Gottes und ihres eigenen Heiles willen wohl hüten, in den Irrtum und Fehler zu fallen, durch welchen ich bei den Arbeiten gestört bin, indem ich viele meiner Figuren ganz nackt und entblößt gemacht habe, wobei ich vielmehr dem Gebrauch oder vielmehr Mißbrauch als den Gründen derer Folge leistete, die vor mir auf dieselbe Weise die ihrigen gemacht haben und die dabei auch nicht bedachten, daß es eine viel größere Ehre sei, sich als einen ehrbaren und gesitteten Menschen zu erweisen, denn als einen eitlen und lasziven, wenn man auch noch so gut und ausgezeichnet arbeitet. . . Denn es ist ein sehr großer und ernster Fehler, nackte Statuen, Faune, Satyre und ähnliche zu machen, indem man diejenigen Teile entblößt, die man nur mit Scham sehen kann, und welche Vernunft und Kunst uns zu verhüllen gebieten. . . Und obschon ich den Koloß zu Padua<sup>1</sup> gemacht habe und die Giganten mit dem übrigen Brunnen auf dem Platze zu Florenz mit so vielen Nacktheiten, so habe ich wenig genug Ehre davon gewonnen und, was schlimmer ist, ich habe mein Gewissen über alle Maßen damit belastet, wie mir dies auch ganz recht ist, so daß ich fortwährend den herbsten Schmerz und Reue darüber in meiner Seele fühle. . .

Da Ew. Hoheit neuerdings befohlen hat, daß jene Statuen, die ich schon vor dreißig Jahren im Auftrage des

<sup>1</sup> Eine aus acht Marmorblöcken zusammengesetzte riesige Figur eines Herkules 1544 im Hof des Hauses des Juristen Benavides.

erlauchten Großherzogs, Eures Vaters, in Pratolino gemacht habe, nach dem Garten Pitti gebracht werden sollen, wie auch geschehen ist, so empfinde ich die größte Reue, daß ein solches Werk meiner Hand hier zum Anreiz vieler unehrbarer Gedanken bleiben solle, die dem Beschauer daran entstehen können. Also auch darin bitte ich in aller Ehrerbietung zum größten Dank und Lohn, den ich für alle meine bisherigen Dienste erhalten konnte, mir die Gnade zu erweisen, erstens, daß ich nicht zur Aufstellung der Statuen mitzuwirken habe. Und sodann, daß es mir vergönnt sei, sie so kunstreich und dezent unter dem Namen von Tugenden bekleiden zu dürfen, daß sie niemandem mehr Gelegenheit zu häßlichen Gedanken zu geben vermöchten.

(1582, 1590)

---

---

## LORENZO BERNINI:

### DIE VERZÜCKUNG DER HEILIGEN THERESA

*Teresa de Jesus (Teresa de Cepeda y Ahumada) ist 1515 in Avila geboren, 1582 gestorben, 1622 zusammen mit Ignatius von Loyola kanonisiert worden. Beide: die Reformatorin des Karmeliterinnenordens und der Gründer des Jesuitenordens, waren Kinder Spaniens, beider Wesen senkte seine Wurzeln in die Tiefen spanischer Mystik, beide lebten, dachten, schrieben in dem gleichen glühenden Seelenklima der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Theresa von Avila war ein religiöses Genie und eine schriftstellerische Begabung von hohen Graden; eine Meisterin der Selbstanalyse und des sprachlichen Ausdrucks für innere Erschütterungen. Ihre Visionen und Ekstasen hat sie beschrieben in den 1630 veröffentlichten »Las obras de la S. Madre Teresa de Jesus«. Dieses Buch ist in der ganzen katholischen Welt gelesen worden, auch Bernini hat es gekannt. Das innere Kernergebnis der heiligen Theresa war die »unio mystica«, das heißt die überirdische Vereinigung der Nonne mit dem himmlischen Bräutigam. Um diese übersinnliche Brautmystik zu schildern, bedient sich Theresa der Begriffssprache der Liebe. Dieser eigentümliche mystische Stil, in dem auch Loyola sein Tagebuch geschrieben hat, darf nicht dazu verleiten, ihn als Ausfluß »pathologisch-epileptoider« Zustände zu deuten. Es sind die Augen moderner Menschen, die in Theresas Verzückung körperliche Wollust hineinsehen.*

*Berninis »Verzückung der heiligen Theresa« befindet sich in der Kirche S. Maria della Vittoria in Rom.*

*Die von Maderna zu Ehren des heiligen Paulus erbaute Kirche erhielt ihren Namen della Vittoria von einem Madonnenbilde, das in der Schlacht am weißen Berge bei Prag (1620) den Sieg der kaiserlichen Waffen entschieden haben soll und hierher gebracht wurde. Zur Kirche gehörte ein benachbartes Karmeliterkloster; so erklärt sich auch, daß der heiligen Theresa hier Kapelle und Altar geweiht wurden.*

*Giovanni Lorenzo Bernini, Sohn des Malers und Bildhauers Pietro Bernini, ist 1598 in Neapel geboren, 1680 in Rom gestorben. Mit seinem Namen verbindet sich die Vorstellung von italienischer Barockkunst; ohne seine Brunnen und Bauten, ohne seinen St. Petersplatz und seine Verzückung der heiligen Theresa wäre denn Rom auch nicht Rom. Von 1644 bis 1647 schuf Bernini im Auftrage des Kardinals Federigo Cornaro aus Venedig die Kapelle der Cornaro-Familie im linken Seitenschiff der römischen Kirche S. Maria della Vittoria. Aus Reliefs an den Seitenwänden der Kapelle blicken je vier Mitglieder der Familie Cornaro über eine kissenbelegte Brüstung – wie aus einer Theaterloge – auf den Altar. Über dieser heiligen Bühne aber, auf Wolken getragen, vergeht in Verzückung die Heilige. Alle Mittel theatralischer Täuschung sind angespannt. Aus unsichtbarer Lichtquelle fällt von hinten und oben Licht auf die Marmorgruppe, läßt die goldenen Strahlenbündel aufleuchten und spielt über die mit buntem Marmor und mit Onyx inkrustierten Wände der Kapelle. Von der Höhe des Altars sehen Engel herab, im Marmorosaik des Fußbodens ringen Skelette die Hände. – Bernini hat noch einmal einen Grenzzustand zwischen Bewußtheit und Unbewußtheit, einen Augenblick des Entrücktseins dar-*

*gestellt, in der liegenden Statue der heiligen Lodovica Albertoni in S. Francesco a ripa in Rom (1675/76). Theresa schwebt zwischen Verzückung und dem Gleichgewicht der Seele, Lodovicas Sinn und Seele sind am Verlöschen, sie gleitet in den Tod hinüber.*

*Die Bindung Berninis, des Bildhauers, an Theresa, die mystische Schriftstellerin, ist so eng, daß sich die Worte der Heiligen in ihren »obras« lesen wie eine Beschreibung des Werkes, das ihre Verzückung darstellt.*

### TERESA DE JESUS

Unmittelbar links neben mir sah ich einen Engel in vollkommen körperlicher Gestalt, wie er mir oft in meinen Visionen erschienen ist ... Der Engel war eher klein als groß, sehr schön, und sein Antlitz leuchtete in solchem Glanz, daß er zu jenen Engeln gehören mußte, die ganz vom Feuer göttlicher Liebe durchleuchtet sind – es müssen jene sein, die man Seraphe nennt ... In der Hand des Engels sah ich einen langen goldenen Pfeil mit Feuer an der Spitze; es schien mir, als stieße er ihn mehrmals in mein Herz, ich fühlte, wie das Eisen mein Innerstes durchdrang, und als er ihn herauszog, war mir, als nähme er mein Herz mit und ich blieb erfüllt von flammender Liebe zu Gott. Der Schmerz war so stark, daß ich klagend aufschrie; doch zugleich empfand ich eine so unendliche Süße, daß ich dem Schmerz ewige Dauer wünschte ... Es war nicht körperlicher, sondern seelischer Schmerz, trotzdem er bis zu einem gewissen Grade auch auf den Körper gewirkt hat. Es war süßeste Liebkosung, die der Seele von Gott werden kann.

Las obras de la S. Madre Teresa de Jesus 1630 (um 1533)



22. Bernini: Die Verzückung der heiligen Theresa





23. Bernini: Kopf der heiligen Theresa

*Die an Hochspannungen des Gefühls gewöhnte und mit ihnen in allen Künsten arbeitende Zeit des Barock hat in Berninis heiliger Theresa nichts die Schranken religiösen Empfindens Verletzendes und nichts die ästhetischen Gesetze Durchbrechendes gesehen. Bernini selbst hat sich bis in sein hohes Alter stolz zu diesem Werke bekannt. Zwei Künstlerurteile mögen die Reihe der Beschreibungen eröffnen.*

### LUIGI SCARAMUCCIA

Theresa, durchbohrt von dem Liebesstrahl ihres Herrn, vergeht in süßer Hingebung und so, wie man sie in der Ekstase sieht, so versetzt sie den Beschauer in ekstatischen Zustand, dank der Vortrefflichkeit eines so großen Meisters, der sie ausführte.

*Le finezze de' penelli italiani (1674)*

*Luigi Scaramuccia aus Perugia (1616–1680) war Maler, Radierer und Kunstschriftsteller. In seinen römischen Jahren wurde er Mitglied der hochangesehenen Akademie S. Luca. Seine Schrift gibt die Meinungen und Urteile römischer Künstlerkreise wieder.*



### FILIPPO BALDINUCCI

In der Kirche von S. Mario della Vittoria bei den Barfüßer-Karmelitern, unweit der Porta Pia . . die wunderbare Gruppe der heiligen Theresa mit dem Engel, der ihr das Herz mit dem Pfeile der göttlichen Liebe verwundet, während sie von süßester Ekstase hingewunden ist, ein Werk, das durch seine außerordentliche Zartheit und seine übrigen Eigenschaften stets Gegenstand der Bewunderung gewesen ist: Ich will mich

nicht weiter in Lobeserhebungen verbreiten und bloß sagen, daß Bernini selbst sich zu äußern pflegte, daß dies das schönste Werk wäre, das jemals aus seiner Hand hervorgegangen ist.

Vita di Giovanni Lorenzo Bernini (1681)



*Schon das 18. Jahrhundert verstand nicht mehr die tiefe Verbundenheit zwischen Religion und Kunst des 17. Jahrhunderts: es dachte rationalistisch, es urteilte ästhetisch. Charles de Bosses ist zu sehr Franzose des Rokoko und zu sehr Voltaires Zeitgenosse, um sich in das Bildwerk der Theresa Berninis einfühlen und die dargestellte Ekstase in sich nacherleben zu können.*

### CHARLES DE BROSSES

Der Engel will sie eben durchbohren. Sie trägt Karmeliterinnentracht und ist bewußtlos, mit halbgeöffneten Lippen und hinsterbenden, fast geschlossenen Augen zurückgesunken. Sie ist überwältigt, der Engel kommt an sie heran und droht ihr lachend und etwas spitzbübisch mit dem Pfeil. Der Ausdruck ist wundervoll, aber frei heraus, ein bißchen allzu lebendig für eine Kirche. Wenn das die himmlische Liebe ist, kenne ich sie auch. Davon sieht man schon hienieden in Fleisch und Blut manches Abbild.

Vertrauliche Briefe aus Italien (1739–40)



*In den Zeiten, als Bernini zu den Meistern und Mustern der Verfallkunst gerechnet wurde, gab der Franzose Ch. M. Dupaty (1746–88) den Lesern seiner »Lettres sur l'Italie« den Rat, ihre aufgeregten Gemüter nach dem*

*Besuch der heiligen Theresa in S. Maria della Vittoria wieder zu beruhigen durch einen Gang schräg über die Straße zur Betrachtung der vier langweiligen Löwen vor Domenico Fontanas Arkaden der Acqua Felice.*

### FRIEDRICH VON STENDHAL

Die heilige Theresa ist in der Verzückung der göttlichen Liebe dargestellt; der Ausdruck ist höchst lebensvoll und natürlich. Ein Engel, der einen Pfeil in der Hand hält, scheint ihren Busen zu suchen, um ihr den Pfeil ins Herz zu bohren. Welche göttliche Kunst! Welche Wollust! Unser biederer Mönch glaubte, wir verständen die Gruppe nicht und begann sie zu erklären. »E un gran peccato«, schloß er, »daß diese Statuen leicht die Idee irdischer Liebe erwecken.« Wir verziehen dem Bernini allen Schaden, den er in den Künsten gestiftet. Er hat in diese Statue die leidenschaftlichsten Briefe der jungen Spanierin zu übersetzen verstanden. Die griechischen Bildhauer haben Größeres vollbracht, wenn man will; sie haben uns die Majestät der Kunst und Gerechtigkeit dargestellt; aber wie fern ist das von der heiligen Theresa!...

Wanderungen in Rom (1828)



*Während romanisches Empfinden und besonders französischer »esprit« sich immer wieder angesprochen gefühlt haben von dem Feuer und dem Geist der Gruppe Berninis, ist Jacob Burckhardts schroffe Ablehnung ganz germanisch-protestantisch gedacht. Seine Italienleidenschaft stieß hier an eine, für sein ästhetisches Gewissen und für sein moralisches Gefühl unüberschreitbare Schranke.*

## JACOB BURCKHARDT

In hysterischer Ohnmacht, mit gebrochenem Blick, auf einer Wolkenmasse liegend, streckt die Heilige ihre Glieder von sich, während ein lüsterner Engel mit dem Pfeil (das heißt dem Sinnbild der göttlichen Liebe) auf sie zielt. Hier vergißt man freilich alle bloßen Stilfragen über der empörenden Degradation des Übernatürlichen.

Der Cicerone (1855)

## HIPPOLYTE TAINÉ

Wir sind nach Santa Maria della Vittoria zurückgegangen, um die heilige Theresa von Bernini zu sehen. Sie ist köstlich, sie liegt liebesohnmächtig mit hängenden nackten Füßen und halbgeschlossenen Augen, sie hat sich vor Glück und Überschwang niederfallen lassen. Ihr Gesicht ist mager, aber wie edel ist es! Das ist die wahre große Dame, welche in Erwartung dessen, den sie liebt, »in Feuern und in Tränen« sich verzehrt. Bis zu den gewundenen Faltengehängen, dem Erschlaffen der ersterbenden Hände und dem Seufzer, welcher auf ihren halbgeöffneten Lippen stirbt, gibt es nichts in ihr und um sie, das nicht das wollüstige Bangen und den göttlichen Schwung ihrer Trunkenheit ausdrückte. Man kann mit Worten eine so wonnetrunkene und so ergreifende Haltung nicht ausdrücken. Auf dem Rücken liegend, schwinden ihr die Sinne, ihr ganzes Wesen löst sich auf, der überwältigende Augenblick naht, sie stöhnt, und es ist ihr letztes Stöhnen, denn das Gefühl ist zu groß; der Engel indessen, ein junger Edelknabe von vierzehn Jahren, in leichter Tunika, die Brust bis unter den Busen entblößt, tritt anmutig lebenswürdig her-

an; es ist der hübsche Edelknabe eines großen Fürsten, der kommt, um das Glück einer allzu zärtlichen Vassallin zu werden. Ein halb gefälliges, halb boshaftes Lächeln höhlt Grübchen in seine frischen, glänzenden Wangen, und der goldene Pfeil in seiner Hand deutet das wonnige und schreckliche Beben an, mit welchem er alle Nerven dieses berücksenden, glühenden Körpers, der sich vor seinen Händen breitet, durchrütteln wird. Man hat niemals einen so verführerischen und zärtlichen Roman gemacht; dieser Bernini, der mir in St. Peter so lächerlich vorkam, hat hier die moderne, ganz auf den Ausdruck gegründete Bildhauerei erfunden, und um sie zu vollenden, hat er das Licht so verteilt, daß es über dieses zarte blasse Antlitz ein Leuchten gießt, welches wie das Leuchten der inneren Flamme erscheint, und man durch den verklärten, atmenden Marmor wie eine Lampe, die von Glückseligkeit und Verzückung durchflutete Seele schimmern sieht.

Reisen in Italien (1864)



*Einen von Bernini verfaßten »Roman« nennt Taine das Bildwerk der heiligen Theresa. Immer mehr nähern sich die Beschreibungen selbst dem Ton der Romane.*

*Emile Zola hat sich auch dieses römische Kunstwerk in seinem Rom-Buche nicht entgehen lassen. Der Botschaftsattaché und Kunstliebhaber Narcisse Habert erzählt, er habe eigene Stunden, in denen er die heilige Theresa sehr verschieden liebe. »Am Morgen, in dem Lichte der Dämmerung, die sie ganz weiß umkleide, liebe er sie mit dem ganzen mystischen Feuer seiner Seele; am Nachmittag, wenn die schrägen Strahlen der untergehenden Sonne auf sie fielen, deren Flammen sie zu*

*durchleuchten schienen, liebe er sie mit der brennenden Leidenschaft des Märtyrers . . .*«

### EMILE ZOLA

Die mannigfaltige und tiefe Seele Berninis, in der unser Zeitalter sich wiederfinden müßte, ist von einer triumphierenden Gesuchtheit, von einem so verwirrenden und aller niedrigen Wirklichkeit baren Streben nach dem Künstlichen! . . . Sehen Sie sich doch in der Villa Borghese die Apollo- und Daphnegruppe an, die er mit achtzehn Jahren gemacht hat – sehen Sie sich vor allem in S. Maria della Vittoria seine heilige Theresa in Verzückung an! Ach, diese heilige Theresa! Man sieht den offenen Himmel, den Schauer, den der göttliche Genuß durch einen Frauenkörper rieseln lassen kann, die bis zu Krämpfen gesteigerte Wollust des Glaubens, die zerschmelzende Kreatur, die in den Armen ihres Gottes vor Freude stirbt! . . . Ich habe Stunden und Stunden vor ihr zugebracht, ohne die kostbare, verzehrende Unendlichkeit des Symbols je erschöpfen zu können.

Rom (1896)

---

---

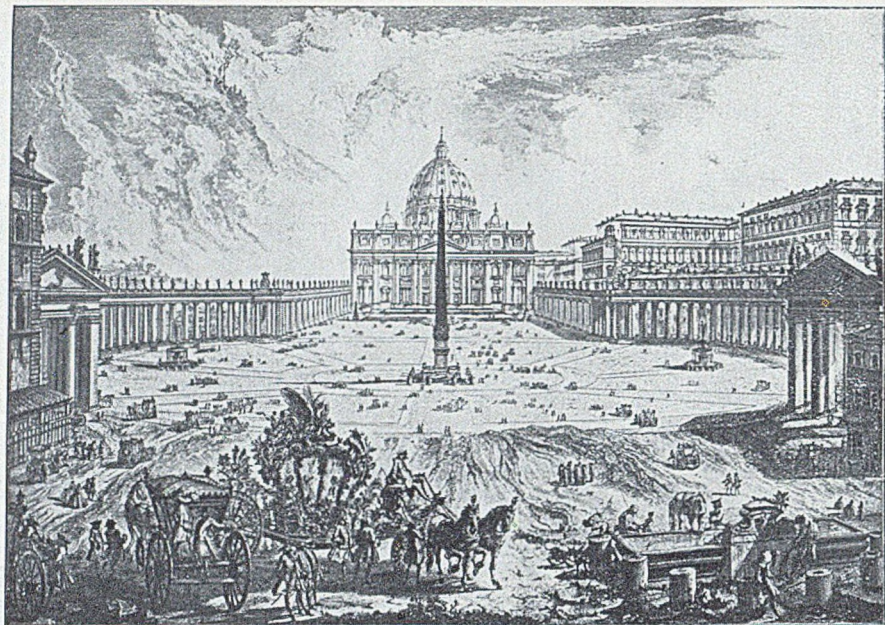
## DER PETERSPLATZ ZU ROM

*Das erste Kapitel der Geschichte des Petersplatzes ist zu Anfang des 16. Jahrhunderts geschrieben worden, am letzten Kapitel schreibt die Gegenwart. Als Giovanni Lorenzo Bernini 1656 an die Lösung der größten baumeisterlichen Aufgabe seines Lebens ging, lagen schon einige Projekte für den Petersplatz vor. Zum Beispiel der Entwurf Francesco Rainaldis, der einen, durch einen Portikus abgeschlossenen Ovalplatz vor Madernas Fassade von St. Peter legen wollte. Schon Rainaldi mußte rechnen mit dem Vorhandensein des Obelisken und einer Fontäne. Der ägyptische, aus dem neronischen Zirkus stammende Obelisk war von Domenico Fontana 1586 unter großen technischen Schwierigkeiten aufgestellt worden, von den beiden Brunnen ihm zur Seite hatte Maderna 1613 den rechten errichten lassen. Diese feste Bestückung des Vorplatzes von St. Peter übernahm also auch Bernini. Vor allem galt es, von Madernas 75 m hoher, 120 m breiter Fassade so weit Abstand zu nehmen, daß die Kuppel Michelangelos, als Krone der Peterskirche, hinter der Fassade hervorstach. Diesen Abstand gewann Bernini durch Niederlegung des Baublocks der Straßen Borgo vecchio und Borgo nuovo; dabei wurde auch Raffaels Wohnhaus niedergerissen. So entstand die viereckige Piazza Rusticucci. In der Formung des Platzteiles vor den Kirchenstufen dagegen war Bernini nicht ganz frei: die Schräg-*



stellung des rechten Korridors und das ansteigende Gelände fand er vor. Aber aus dieser topographischen Not eine künstlerische Tugend zu machen, gelang nur seiner Genialität. Nach dem Vorbilde des von Michelangelo gestalteten trapezförmigen Kapitolsplatzes stellte Bernini auch den linken Korridor schräg zur Vorhalle von St. Peter; so entstand die Form der Piazza retta, deren Wände um 24 m auf St. Peter zu divergieren. Für den mittleren Platzteil: die Piazza obliqua, aber wählte Bernini die Grundform eines querliegenden Ovals, in dessen Mitte der Obelisk sich erhebt. Diese Platztrilogie bedeckt eine Grundfläche von 39000 qm bei einer Platztiefe von 278 m. Die Steigung bis zur Kirche beträgt 4 m. Dem Ziel, St. Peter übermächtig erscheinen zu lassen, dienen alle Wirkungsmittel Berninis: es sind die gleichen perspektivischen »Tricks«, deren sich auch die Scheinwelt der barocken Bühnenkunst bedient. Neben der sich hebenden Fläche, die man für eben hält, neben dem Oval, das ein Kreis, neben dem Trapez, das ein Rechteck zu sein scheint, darf die mitspielende Wirkung der Pflasterung nicht übersehen werden. Wie auf Michelangelos Kapitolsplatze geben die in das dunkle Pflaster eingelegten hellen Sternlinien aus Marmor dem Auge Anhalte, Form und Größe des Platzes aufzufassen.

Die einzigartige Gestalt des Petersplatzes hat die Phantasie des Menschen immer wieder verlockt, ihr symbolische Bedeutung zuzuschreiben. So hat man die Platzgruppe verglichen mit einem riesigen Schlüsselloch und darin einen geheimen Hinweis gesehen auf die bindende und die lösende Schlüsselgewalt Petri. Die Kolonnaden mit den anschließenden Korridoren sind auch zwei Sicheln genannt worden, mit denen St. Peter in seine heiligen Scheuern die Ernte an Christenseelen einbringt. Auch Bernini hat – aus dem Körpergefühl eines großen



24. Der Petersplatz zu Rom. Nach dem Stich von Piranesi



25. Der Petersplatz zu Rom. Luftaufnahme

*Bildhauers heraus – die Platzform anthropomorphisierend gedeutet. In Zeichnungen stellt sich die Peterskirche als menschliche Gestalt dar, deren Haupt Michelangelos Kuppel wie eine Tiara bedeckt, deren Schulterbreite der Fassade Madernas entspricht, deren Beine die Straßen Borgo nuovo und Borgo vecchio sind und deren ausgebreitete Arme die Form der Kolonnaden angenommen haben. Bernini sagte von seinen Kolonnaden: sie mahnten an »ein mächtiges Öffnen übermenschlicher Arme«.*

*Eine der frühesten Beschreibungen des Platzwunders von St. Peter hat ein Fachmann und Nachfolger Berninis geschrieben, der Architekt Carlo Fontana (1634 bis 1714). Er hat zuerst das Wort.*

#### CARLO FONTANA

Das schöne Platzbild macht einen wundervoll befriedigenden Eindruck. Dieses würde nicht der Fall sein, wenn der Vorplatz gemäß den Entwürfen einiger Architekten rechtwinklig wäre, um mit Vitruv zu reden, einen Peristyl bildete. Bei der jetzigen Anlage formen die Einbuchtungen der Kolonnaden gleichsam Nischen, denen die Fontänen als Schmuck dienen. Wenn man in einer dieser Rundungen etwas vor dem großen Diameter steht und den Blick gegen den Monte aureo wendet, überrascht die Wirkung. Vor dem Betrachter ragt der Obelisk, neben diesem werfen die beiden rauschenden Fontänen schimmernde Wassermassen gegen den Himmel. Durch ihren mächtigen Fall erregen sie freudiges Entzücken gemeinsam mit dem Grün der Gärten, das durch die Säulenhallen leuchtet, und lassen so das Wunder jener großräumigen und prächtigen Gesamtanlage gewahr werden... Und

wenngleich jedes einzelne herrlich ist, bietet es doch nur ein ergebenes Geleit dem höchsten, dem gewaltigen Tempel.

Il tempio vaticano e sua origine (1694)



Schon Bernini hatte erkannt, daß seiner Komposition aus drei verschieden geformten Plätzen das Schlußglied fehlt: die Schließung der weiten Öffnung zwischen den ausschwingenden Kolonnaden nach der Piazza Rusticucci hin. Ein Projekt sieht vor, diese Lücke, bis auf zwei Durchlässe, mit einer Säulenhalle zu schließen. Diese Idee blieb lebendig bis auf den heutigen Tag. Carlo Fontana griff sie als erster auf. Er plante einen Zwischenbau zwischen den Kolonnadenköpfen, aber noch mehr: aus der Piazza Rusticucci sollte ein halbkreisförmiger, mit Nischen und Brunnen geschmückter Platz werden und – genug ist nicht genug! – die alten, engen Borgostraßen sollten sich verwandeln in eine via triumphalis vom Petersplatz bis zur Engelsbrücke. An dieses, aus dem Geiste des römischen Barock gedachte städtebauliche Projekt hat als Nächster Napoleon I. angeknüpft. –

Der Petersplatz galt dem 18. Jahrhundert als der prächtigste, »den man irgendwo in der Welt sehen kann. Bernini hat sich dadurch verewigt und als ein Künstler gezeigt, auf den die alten Römer selbst hätten stolz sein können«. So heißt es z. B. in den »Reisebemerkungen auf einer Reise nach Rom« (1783) von Jakob Georg Christian Adler. Die schönste Beschreibung aus dieser Zeit aber schrieb ein anderer Deutscher: Karl Philipp Moritz.

## KARL PHILIPP MORITZ

Einer meiner liebsten Gänge ist nach der Peterskirche, und mein angenehmster Aufenthalt wirklich in der Peterskirche, wo man sich in der majestätischen Umgebung dennoch so bequem und gemächlich wie in einem Wohnzimmer findet; ich lese und studiere daher oft in dieser Kirche, und sie hat immer schon von fern für mich etwas Einladendes, dem ich nicht widerstehen kann.

Doch muß ich Ihnen erst, wo möglich, eine Schilderung von dem Platze geben, welcher den Eintritt in dies schöne Heiligtum vorbereitet, auf welchem jetzt das Volk den Segen des Papstes empfängt und der vorzeiten eine sehr verschiedene Bestimmung hatte.

Denn hier war einst der Zirkus des Nero; ein Teil des Janikulus, von wo man diesen Schauplatz übersehen konnte, und auf welchem jetzt die Barberinischen Gärten liegen, hieß das kleine Palatium. Und Nero ergötzte sich von hier aus an den von ihm veranstalteten Kampfübungen der Christen mit den wilden Tieren.

Diesen Platz schließt nun die majestätische Kolonnade ein, durch welche sich der Petersplatz allein schon vor allen berühmten Plätzen in der Welt auszeichnet.

Dreihundertundzwanzig Säulen von Travertin, eine jede von dem Umfange, daß zwei Männer sie kaum umklaffern können, und von verhältnismäßiger Höhe, bilden diesen prächtigen Säulengang.

Die Säulen stehen vierfach in der ganzen Länge der Kolonnade und bilden drei Gänge, von denen der mittelste weiter ist als die beiden Seitengänge.

Achtundachtzig Statuen von Heiligen schmücken das Säulengeländer, womit das platte Dach der Kolonnade umgeben ist. Die Geländer von den beiden

Gängen, welche in die Halle der Kirche führen, sind auch noch mit achtundvierzig Statuen von Heiligen bepflanzt, so daß man die Heerscharen der triumphierenden Kirche hier vor sich zu sehen glaubt.

Gewiß hatte das alte Rom nichts aufzuweisen, das diesem Platze und diesem Säulengange an Pracht zu vergleichen gewesen wäre.

Es scheint, als ob man es ordentlich darauf angelegt habe, daß auf demselben Fleck, wo das Christentum die tiefsten Erniedrigungen erlitten hatte, nun auch der höchste äußere Glanz und Herrlichkeit desselben in seiner ganzen Pracht hervorschimmern sollte.

In der Mitte dieses Platzes ragt ein ägyptischer Obelisk, aus einem einzigen Stück von orientalischem Granit, empor.

Auch dieser Obelisk, der ehemals zweien Kaisern, dem August und Tiber, gewidmet stand, war mit der Herrlichkeit von Rom in Schutt und Staub versunken, bis Sixtus V. ihn auf diesem Platze wieder aufrichten ließ und ihn dem heiligen Kreuze weihte, das nun auf seiner Spitze triumphierend aufgepflanzt ist.

Gerade auf diesem Platze, wo einst Nero seine Augen an den schmachvollen Hinrichtungen der Christen weidete, die hier, selbst wie Tiere geachtet, mit wilden Tieren kämpfen mußten, vereinigt sich nun der höchste Glanz des christlichen Roms, der Vatikan und die Peterskirche. Äußerst bedeutend wird durch diese Vergleichung die Inschrift auf dem Obelisk: Das Kreuz hat triumphiert! –

Auf jeder Seite des Obelisk rauscht ein Springbrunnen empor, welcher an Sommertagen die brennende Hitze kühlt, und wodurch dieser Platz bei der Pracht, die ihn umgibt, auch zugleich ein lebhaftes Ansehen und eine einladende Anmut erhält.

Zu dem ersten Tempel der Christenheit, dessen Vorderseite dem großen Oval dieses Platzes zum Hintergrunde dient, führt eine Marmortreppe, deren Stufen die Schwellen der Apostel heißen. Aus einer Pyramide von dem Grabmal des Scipio, das sich in dieser Gegend befand und der Peterskirche weichen mußte, sind diese Stufen genommen, welche nun, durch eine der sonderbarsten Metamorphosen, zu den Schwellen der Apostel geworden sind; denn unten an dieser Treppe stehen die Statuen der Apostel Petrus und Paulus, welche gleichsam den Eingang in den Tempel bewachen. Wenn man die Vorderseite der Peterskirche im Hintergrunde dieses Platzes sieht, so ist es einem, als ob man in einen optischen Kasten blickte; das Ganze macht mehr den Eindruck eines Gemäldes als eines Gegenstandes aus der wirklichen Welt, wo man etwas so vollkommen Ebenmäßiges, und bei einem solchen Umfange dennoch so vollkommen Ausgearbeitetes, nicht zu sehen gewohnt ist.

Reisen eines Deutschen nach Italien (1786–1788)



*Die Romantik hat weder die Peterskirche noch den Petersplatz zu »beschreiben« vermocht. Zwar enthalten Tieck-Wackenroders »Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst« (1799) ein Kapitel »Die Peterskirche«, aber es ist nicht eine Analyse, sondern nur eine Herzensergießung: »Erhabenes Wunder der Welt! Mein Geist erhebt sich in heiliger Trunkenheit, wenn ich deine unermessliche Pracht anstaune! Du erweckest mit deiner stummen Unendlichkeit Gedanken auf Gedanken und lässest das bewundernde Gemüt nimmer in Ruhe kommen.« Gedanken – aber keine Anschauungen, ein Hymnus, aber keine Beschreibung!*



*Für das Heroische und Majestätische des römischen Barock erwachte der Sinn im napoleonischen Zeitalter. Friedrich de Stendhal (Henry Beyle), Reiteroffizier unter den Fahnen des Kaisers, besaß diesen Sinn. Aber mehr noch: der Verehrer Mozarts und Cimarosas sah den Barock nicht nur, er hörte ihn auch. Im Gesamt-erlebnis des Petersplatzes entging ihm nicht die Rolle des Akustischen neben dem Optischen: das Rauschen der beiden Fontänen als Begleitung eines überwältigenden Augenschauspiels.*

#### FRIEDRICH VON STENDHAL

Heute früh, als unsere Droschke die Engelsbrücke passiert hatte, erblickten wir die Peterskirche am Ende einer schmalen Straße. Napoleon beabsichtigte, seinen Einzug in Rom durch Ankauf und Niederlegung aller Häuser auf der linken Straßenseite zu verherrlichen. Einmal sagte er, dies Dekret solle von seinem Sohn unterzeichnet werden; doch die Welt ist in ihren Schneckengang zurückgesunken, und das konstitutionelle Regime ist viel zu vernünftig, um je eine so unsinnige Ausgabe zu machen.

Wir fahren durch die engen Straßen, die Alexander VI. angelegt hat, und gelangten zur Piazza Rusticucci, auf der jeden Mittag die päpstliche Wachtparade mit schallender Musik und Trommelgerassel aufzieht, ohne je Tritt zu halten. Dieser Platz öffnet sich auf die gewaltige ovale Kolonnade des Petersplatzes, die so prächtig auf den schönsten Tempel der Christenheit vorbereitet. Rechts über dieser Kolonnade erblickt man den hochragenden Vatikanspalast; für die Wirkung der Peterskirche wäre es besser, er fehlte.

Der Platz zwischen den beiden Halbkreisen der Ber-

ninischen Kolonnade ist nach meinem Geschmack der schönste der Welt; in der Mitte der große ägyptische Obelisk, den Sixtus V. hierher versetzen ließ, rechts und links die ewig sprudelnden großen Fontänen, deren Wasser in breiter Garbe emporsteigt und in die mächtigen Granitschalen fällt. Dieses ruhige, beständige Rauschen, das von den Kolonnaden widerhallt, stimmt zur Träumerei und bereitet wunderbar auf die Peterskirche vor, entgeht aber den Besuchern, die im Wagen ankommen. Man muß an der Piazza Rusticucci aussteigen!

Die beiden Fontänen schmücken diesen herrlichen Platz, ohne seiner Majestät Abbruch zu tun. Es ist ganz einfach die Vollendung der Kunst. Etwas mehr Schmuck, und das Majestätische litte darunter; etwas weniger, und der Platz wäre kahl. Diese wunderbare Wirkung verdankt man dem Cavaliere Bernini, dessen Meisterwerk die Kolonnaden sind. Alexander VII. gebührt der Ruhm, sie errichtet zu haben. Das gemeine Volk sagte, sie würden die Peterskirche verderben.

Wanderungen in Rom (1827)



*Zum malerischen Sehen des modernen Menschen leitet über Hippolyte Taines kurze Beschreibung des Petersplatzes mit dem fein beobachteten Gegensatz zwischen den schwarzen Punkten der Menschen und der Weiße der Kirchenstufen.*

#### HIPPOLYTE TAINÉ

Am Ende einer langen Straße erhebt sich die Peterskirche. Es gibt keine festgefügttere und gesündere Schönheit als die dieses großen Platzes; unser Louvre, die Place de la Concorde sind dagegen nichts als

Operndekorationen. Er steigt sanft an und enthüllt sich auf diese Weise dem ersten Blicke ganz und gar. Zwei prachtvolle Säulengänge umschließen ihn mit ihrer Rundung. Ein Obelisk in der Mitte und zwei ihre Schaumbüschel spendenden Springbrunnen an den Seiten beleben seine ungeheure Fläche. Ein paar schwarze Punkte, sitzende Menschen, hinaufsteigende Besucher, ein Zug Mönche streifen die Weiße seiner Stufen, und oben auf ihren Gipfeln, auf einer Anhäufung von Säulen, Giebeln und Bildsäulen, erhebt sich die gigantische Kuppel.

Reisen in Italien (1864)

✱

*Der Petersplatz ist nicht wie der Domplatz zu Pisa ein toter, dem Leben entzogener Bezirk. Die Kolonnaden Berninis bilden heilige Buchten, in denen gläubige Seelen aus aller Welt täglich, stündlich vor Anker gehen. Diesem Gotteshafen die letzte künstlerische Vollendung zu geben, hat die lateinische Phantasie immer wieder gelockt. Wo Bernini aufhören mußte, wollte Fontana fortfahren. Was Fontana vorschwebte, hat Napoleon zu verwirklichen gedacht. Napoleons Projekt wurde nach 1870 diskutiert. Zur Tat ist erst Mussolini übergegangen. Durch das Abbrechen der »spina« zwischen Borgo nuovo und Borgo vecchio sowie der Häuserblocks zwischen Borgo nuovo und leoninischer Mauer ist eine monumentale Zufahrtsstraße und ein Durchblick von der Engelsburg bis zur Peterskirche geschaffen worden. Das Problem des Abschlusses des Petersplatzes harret noch der Lösung. Das junge Italien besitzt den Mut und den Willen, das groß zu vollenden, was das alte Italien groß geplant und begonnen hat,*



---

---

## NACHWORT

Bei der Arbeit an diesem Buche bin ich von vielen Seiten unterstützt worden. Übersetzungen französischer und englischer Texte lieferten meine Frau Margarete und meine Schwester Lili Waetzoldt. Auf selteneres Schrifttum wiesen mich hin die Professoren Mulertt und Weyhe in Halle, Dr. Mertner z. Zt. in Greifswald und Professor Schudt in Rom. Dr. Siebenhüner vom Kunsthistorischen Institut in Florenz half bei der Beschaffung von Abbildungsvorlagen. Ferner verdanke ich wertvolles Abbildungsmaterial den Herren Prof. Leo Bruhns, Rom, Prof. Theodor Hetzer, Leipzig, Direktor Hans Posse, Dresden, dem Museum der Bildenden Künste, Leipzig, sowie der Firma C. G. Boerner, Leipzig. Technische Schwierigkeiten bei der Herstellung des Buches beseitigte die Tatkraft des Verlegers. Allen Helfern danke ich bestens.

W. W.

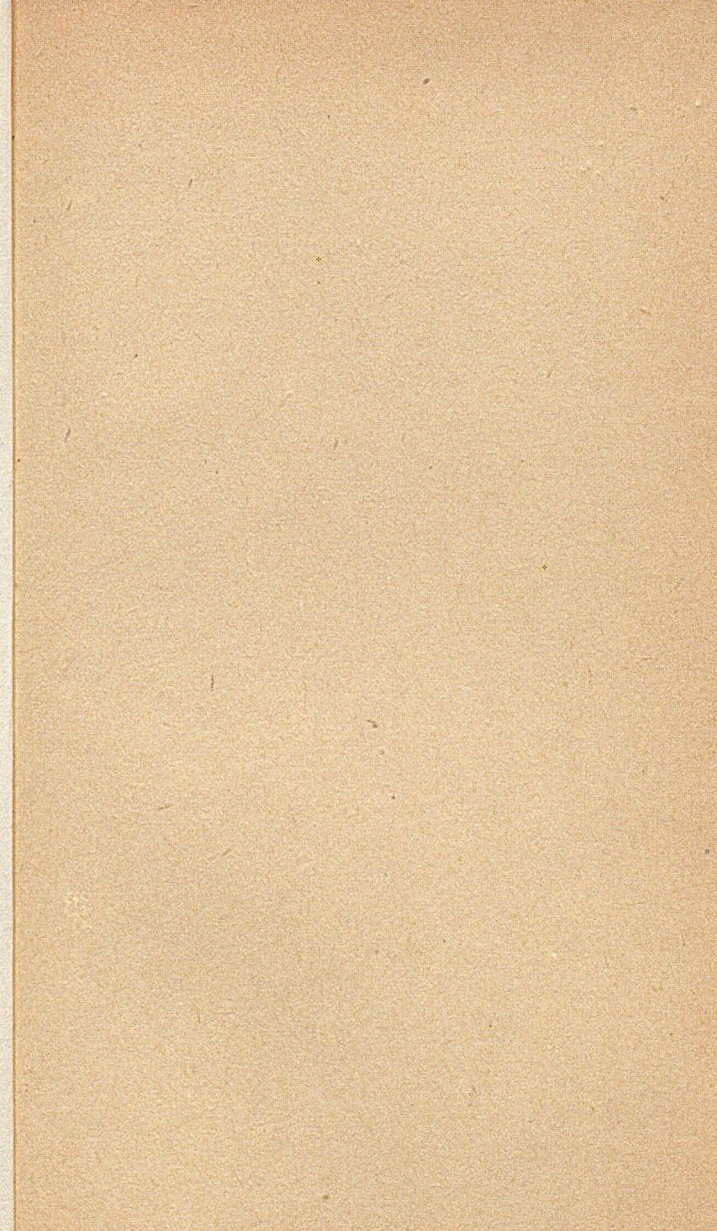
## VERZEICHNIS DER SCHRIFTSTELLER

- Ammanati, Bartolomeo 244, 245  
 Andersen, Hans Christian 24, 25  
 d'Annunzio, Gabriele 190  
 Baldinucci, Filippo 249, 250  
 Bosses, Charles de 85, 86, 219, 250  
 Burckhardt, Jacob 15, 26–28, 29, 30, 66–69, 198, 227–229  
 Carus, Carl Gustav 127–147  
 Condivi, Ascanio 211–213  
 Delacroix, Eugène 224–226  
 Dumas, Alexandre 230–233  
 Fontana, Carlo 257, 258  
 Forster, Georg 182, 183  
 Gautier, Théophile 193–197  
 Goethe, 21, 51–57, 89, 90  
 Grillparzer, Franz 125, 126  
 Grimm, Herman 152–155, 234 bis 236  
 Gurlitt, Wilibald 106, 107  
 Heineken, Carl Heinrich von 112, 113  
 Heinse, Wilhelm 10–12, 19, 20, 87–89, 178–179  
 Herder, Johann Gottfried 91 bis 93  
 Justi, Carl 104–106, 238, 239  
 Kleist, Heinrich von 124  
 Montégut, Emile 166  
 Moore, George 41  
 Moritz, Karl Philipp 221–223, 259–261  
 Pater, Walter 41–44  
 Prudhon, Pierre Paul 59, 60  
 Raguenet, François 215–218  
 Rethel, Alfred 148–150  
 Runge, Philipp Otto 124, 125  
 Ruskin, John 186–189, 201 bis 205  
 Scaramuccia, Luigi 249  
 Schiller 13, 14  
 Schlegel, August Wilhelm 115 bis 123  
 Schlegel, Friedrich 39, 40, 93, 94  
 Shelley, Percy Bysshe 95, 96, 167–176  
 Speckter, Erwin 96–101  
 Steffens, Henrich 123  
 Steinmann, Ernst 78, 79  
 Stendhal, Friedrich von 22, 23, 60–65, 251, 262, 263  
 Swinburne, Charles Algernon 158–162  
 Taine, Hippolyte 31, 32, 102 bis 104, 165, 242, 243, 252, 253, 263, 264  
 Theresa de Jesus 248, 249  
 Thode, Henry 205–207  
 Vasari, Giorgio 35, 36, 49, 50, 82  
 Venturi, Adolfo 75, 76  
 Wackenroder, Wilhelm 38  
 Winckelmann, Johann Joachim 3–9, 110–112  
 Wölfflin, Heinrich 107, 108, 163  
 Zola, Emile 71, 72, 254

## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Lionardo da Vinci: Mona Lisa. Paris, Louvre .. Titelbild
2. Der Torso des Belvedere. Höhe 1,59 m. Rom.  
Vatikan ..... nach Seite 16
3. Der Dom zu Mailand. Zustand vor 1820. Nach dem Ge-  
mälde von Marc Antonio dal Re. (Mailand, Stadt-  
museum) ..... vor Seite 17
4. Der Dom zu Mailand ..... nach Seite 32
5. Lionardo da Vinci: Das Abendmahl. Mailand, S. Maria  
delle Grazie. (Nach dem Stich von Raffael Morghen)  
..... vor Seite 33
6. Lionardo da Vinci: Das Abendmahl. Jesus mit Jo-  
hannes, Petrus und Judas ..... nach Seite 64
7. Botticelli: Die Ausgestoßene. Rom, Principe  
Pallavicini ..... vor Seite 65
8. Raffael: Die heilige Cäcilia. Bologna,  
Pinakothek..... nach Seite 104
9. Raffael: Die Sixtinische Madonna. Dresden,  
Gemäldegalerie ..... vor Seite 105
10. Andrea del Sarto: Tanz der Salome. Florenz,  
Chiostro dello Scalzo ..... nach Seite 160
11. Guido Reni: Beatrice Cenci. Rom, Palazzo Bar-  
berini..... vor Seite 161
12. Guido Reni: Die Himmelfahrt Mariac. München, Alte  
Pinakothek. Foto Bruckmann, München ... nach Seite 176
13. Carpaccio: Der Traum der heiligen Ursula. Venedig,  
Akademie ..... vor Seite 177
14. Tizian: Die Assunta. Venedig, S. Maria dei  
Frari ..... nach Seite 192
15. Tizian: Die Assunta. Ausschnitt: Engelsköpfe .. vor Seite 193
16. Tintoretto: Die Hochzeit zu Kana. Venedig,  
S. Maria della Salute ..... nach Seite 208
17. Michelangelo: Das Jüngste Gericht. Rom,  
Sixtinische Kapelle ..... vor Seite 209

18. Michelangelo: Das Jüngste Gericht. Ausschnitt: Der heilige Bartholomäus ..... nach Seite 224
19. Michelangelo: Das Jüngste Gericht. Ausschnitt: Gruppe der Auferstehenden ..... vor Seite 225
20. Bartolomeo Ammanati: Der Neptunsbrunnen. Florenz, Piazza della Signoria ..... nach Seite 240
21. Bartolomeo Ammanati: Der Neptunsbrunnen. Brunnenfigur ..... vor Seite 241
22. Lorenzo Bernini: Die Verzückung der heiligen Theresa. Rom. S. Maria della Vittoria ..... nach Seite 248
23. Lorenzo Bernini: Die Verzückung der heiligen Theresa. Ausschnitt ..... vor Seite 249
24. Der Petersplatz zu Rom. Nach dem Stich von Piranesi ..... nach Seite 256
25. Der Petersplatz zu Rom. Flugbild ..... vor Seite 257





193 -vz- 8 =

14. 05. 1999

2009-09-03

2012-05-19

2013-09-11

SN 24962