Reiseeindrücke von Kunst und Leben in Italien.

Theil II.

Von Venedig wär' ich am liebsten zu Schiff geschieden; da hätte ich ungestörten Sinnens vom Hinterdecke zurückgeschaut auf die allmählich sinkenden, sich verschleiernden Thürme und Kuppeln der lieben einzigen Stadt, und ihr wirklicher Anblick wäre unmerklich zum Erinnerungsbild geworden; aus dem Traum aber hätte mich zu neuer Gegenwart geweckt der Wellenschlag der blauen Adria. Jedoch es drängte die Zeit und der Reiseplan: Florenz rief mich auf dem kürzesten Wege zu sich und gestattete keinen Umweg — etwa, wie ich wünschte, über das stille Ravenna, das in vorvenezianischer Zeit die stärkste Seeburg des mare superum war unter römischer, gothischer und zuletzt byzantinischer Flagge. Da ich auf diesen Umweg verzichten mußte, so fuhr ich von Venedig auf der Eisenbahn bis Padua zunächst die Straße zurück, die ich gekommen war, still in die Polster gelehnt, mit geschlossenen Augen, dem Zufall dankbar, der mir Alleinsein bescherte.

In Padua, wo mein Weg nach Bologna abzweigte, erhielt ich Gesellschaft, zwei Kaufmannsfrauen, die mit ein paar blühenden Knaben von Vicenza nach ihrer Heimat Bologna zurückkehrten. Die Damen plauderten mit einander, auch vom Geschäft (Thema: sete und stoffe, d. i. Seide und Wollstoffe); auf einige Fragen gaben sie dem Fremdling liebenswürdige Auskunft, zeigten höfliche Theilnahme und Interesse, doch ohne jeden Schein von Neugierde; sie überließen es völlig dem Gaste ihrer patria — denn als solchen bezeichneten sie mich einmal — die Unterhaltung nach seinem Bedürfnisse abzubrechen oder auszudehnen: kurz, ich wurde sehr angenehm berührt von dem feinen natürlichen Takte dieser Frauen aus dem italienischen Mittelstande. Zugleich aber erfüllte mich der willige Gehorsam ihrer doch lebhaften Kinder mit Respekt vor der offenbar gesunden und energischen Erziehungsmethode solcher Mütter. Der eine der Knaben, etwa zwölfjährig, trat zu mir an's Fenster, als gleich hinter Padua die Euganeischen Berge in Sicht kamen; da rief ihn die Mutter: Enrico! (es klang höchst melodisch und sanft trotz der Bestimmtheit und einem leisen Ton von Vorwurf) und sofort räumte der Junge mit höflichem scusi Signore den Platz, machte auch nicht im geringsten Miene zurückzukehren, als ich für ihn mich verwandte; die Mutter aber lehnte ab: Perdoni Signor, ragazzi non devon' esser' importuni (Verzeihung, Buben dürfen nicht lästig werden).

Hinter dem Euganeischen Hügelzuge wird die Gegend ganz flach und so reizlos, wie fruchtbare, durch Anschwemmung entstandene Gebiete zu sein pflegen; die Bahn überschreitet eine Menge von randvollen Wasserläufen und zwischen Etsch und Po ein langgestrecktes sumpfiges Thal, kaum noch über dem Meeresspiegel gelegen, bei Hochwasser sicher ein einziger See. Jenseits des Po breiten sich, soweit man sehen kann, Reisfelder mit ihren Netzen von Wasserfurchen aus; bald taucht Ferrara auf, das jetzt noch träumt von dem verblichenen Glanze des Hofes der Este. Ich mußte der fernen Heimat gedenken, die ein historisches Band mit dieser südlichen Region verknüpft; denn unser nordisches Herzogshaus ist entsprossen aus der Verbindung der letzten welfischen Erbin mit dem tapferen Markgrafen Azzo von Este, einem jüngeren Sohne dieses in karolingischer Zeit emporgekommenen, von der Riviera stammenden Dynastengeschlechts. Das war zur Zeit Heinrichs IV., als Italien kaum erst ein Jahrhundert dem damals noch jungen römischen Kaiserreiche deutscher Nation angehörte. Welch' entlegene wundersame Zeiten! Aus dem Sinnen riß mich aber bald der Ruf: Partenza! (Abfahren!) denn ein Schnellzug braucht nur wenig Zeit in Ferrara, um Fahrgäste abzusetzen und einzunehmen: so unbedeutend ist jetzt die einst so berühmte, vornehme und volkreiche Stadt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Allmählich tauchen in langer Linie zartblaue zackige Bergumrisse über der immer noch flachen Ebene auf; bald schattieren sie sich und färben sich immer tiefer; wir fahren gerade auf sie zu; und je näher wir kommen, desto mehr enthüllen und recken sie gewaltige Glieder, desto dräuender heben sie gigantische Häupter in die klaren Lüfte: es ist, als wollten sie unserm Vordringen nach Süden ein Ziel setzen.

In der That bilden die Apenninen ein gewaltiges Hinderniß für den Verkehr: jäh und mauerartig abfallend umwallen sie hier das Tiefland Oberitalien im Süden, wie die Alpen im Norden, minder hoch und massiv als diese, aber ebenso wild und unwegsam, und vielleicht noch mehr zerklüftet und zerrissen. Ja, schärfer als die Alpen scheiden sie das Klima und schieden sie einst die Völkerstämme: der Boreas fährt oft genug über die Schneegipfel der Alpen daher, stürzt sich zu Thal und hilft dem weißen Winter zu zeitweiliger Herrschaft über die gesegnete Polandschaft; am Apennin sich empor- und wieder herabschwingend verliert sein eisiger Fittich das meiste von seiner Kraft; und wenn auch jenseits des Gebirges die Tramontana manchmal sich unangenehm fühlbar macht, so kann doch manches Jahr vergehen, ehe sie auch nur für wenige Tage die Städte und Fluren des eigentlichen Italiens in ein weißes Tuch hüllt. Und wie den nordischen Winden, so hat der steile Gebirgswall auch dem Ansturm barbarischer Völker gewehrt, vor allem dem der Kelten, die doch über Alpen und Pyrenäen siegreich und ungehemmt sich ergossen. Der Apennin blieb die Grenze zwischen Italikern und Galliern, mochten Letztere auch noch viele Streif- und Plünderzüge jenseits des Gebirges ausführen, deren verheerendster und denkwürdigster sogar das wohlbefestigte Rom erreichte und — bis auf das Capitol — vernichtete (390 v. Chr.). Wohl überfluthete etwa ein Jahrtausend später die germanische Völkerwanderung den unvertheidigten natürlichen Schutzwall Mittelitaliens; aber einigen Bestand und festeren Halt gewannen die neuen Reiche doch nur in Oberitalien: die Ostgothen waren verloren, als Narses ihre dortigen Festungen überwältigt hatte; und welches der eigentliche Sitz der longobardischen Macht war, bezeugt noch heute der Name Lombardei.

Kurz vor dem Apennin, schon ganz nahe bei Bologna, läuft die von Padua kommende Bahn mit scharfer Biegung in die Mailänder ein, die von Piacenza am Po bis Rimini an der Adria dicht ans Gebirge geschmiegt eine fast schnurgrade Linie bildet.[1]) Deren ungefähre Mitte ist Bologna, das sich bei der Curve besonders deutlich und schön präsentiert. Seine Häusermassen erscheinen dicht zusammengedrängt und heben sich trefflich von dem grünen bewaldeten Gebirge ab, an dessen Fuß sie hingelagert sind. Zweierlei erregt die besondere Aufmerksamkeit bei dem Anblick der Stadt von dieser Seite her: ein Paar viereckiger, sonderbar divergierender, also schiefer Thürme in der Mitte, und eine lange, rechts von der Stadt am grünen Abhange sich emporziehende weiße Mauer, ein Säulengang. Doch bald verschwindet dies eigenartige Bild, das sich dennoch dauernd einprägt; der Zug braust über eine vielbogige Steinbrücke und läuft gleich darauf in den Bahnhof ein.

Also das ist **Bologna,** la dotta e grassa, d. h. das gelehrte und fette oder — wie Göttingen nach Heine — berühmt durch seine Würste und seine Universität! Doch halt! kein voreiliges Absprechen! auch nicht, wenn man eben von dem ganz poetischen Venedig kommt mit dem resignierten Gefühl, daß kein Wunder sich auf Erden wiederholt. Also steige ich mit zwar nicht gespanntem, doch frisch sich regendem Interesse in die Droschke — Omnibusse der Gasthöfe oder der Straßenbahnen verschmähe ich grundsätzlich beim Einzuge in eine fremde Stadt — und lasse behaglich die hübschen Bahnhofsanlagen, dann eine lange schnurgrade ganz moderne Straßenzeile an mir vorbeifliegen: es ist kaum ein andres Bild, als wenn man in einer deutschen mäßigen Großstadt vom Bahnhof zunächst in neue Geschäftsstraßen kommt. Nur entzieht sich der Fußgängerverkehr zum großen Theil unsern Blicken, denn der bewegt sich in den Arkaden, die, so lang die Straße ist, unter allen Häusern sich hinziehen und also den Bürgersteig trefflich gegen Sonnenbrand und Regen schützen. Zuletzt geht es in scharfen Biegungen

[1]) Diese Strecke bezeichnet fast genau die via Aemilia, von der die ganze Landschaft noch heute die Emilia heißt. Diese Heerstraße war zur Sicherung der römischen Herrschaft über die keltischen Boier angelegt und schloß sich in Ariminum an die via Flaminia an, die hierher von Rom durch das schon früher unterworfene umbrische und senonische Gebiet führte. — Die möglichst grade Richtung der Straßen war bei den Römern von je üblich, seit C. Gracchus sogar gesetzlich vorgeschrieben.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

durch ein Gewinkel von Gassen — also dem Mittelpunkt der Altstadt nahe — in die wieder etwas breitere, von einer Pferdebahn durchzogene Via Ugo Bassi zu meinem hier gelegenen Gasthof. Auch diese Straße wird von Colonnaden flankiert, unter die man unmittelbar vom Fahrdamme tritt. Das Hotel aber war offensichtlich ein ehemaliger Palazzo mit so hohen Stockwerken und solcher Raumverschwendung im pfeilergetragenen Treppenhause und umsäulten Innenhofe, wie kein moderner Geschäftsbau ohne Beeinträchtigung der Rentabilität sich leisten könnte. Das ganze Haus — nicht nur Vestibül, Lese- und Speisezimmer — glänzte von Sauberkeit, wie man es in Italien nicht häufig antrifft; und die Bedienung war wohl aufmerksam, jedoch trotz der italienischen Kellner fast von norddeutscher Gemessenheit. Ich frischte mich in meinem Zimmer eilig ein wenig auf, denn ich wollte das Stündchen Zeit bis zum pranzo (d. i. der Hauptmahlzeit bei beginnender Dämmerung) noch zu einem Schlendergange durch die Straßen benutzen, wie ich in fremden Städten so gern thue, und zwar am liebsten ohne Führer oder sonstige Begleitung, um unbefangene Eindrücke ganz frei aufzunehmen, selbst auf die Gefahr hin, Manches zu übersehen. Deshalb hielt ich mich auch zurück, als ich beim Abgeben meines Zimmerschlüssels auf einen inzwischen angekommenen Landsmann stieß, der den deutschen Schulmeister vielleicht noch weniger verleugnen konnte als ich selbst, und den ich gleich in dem Verdacht hatte, auch zu dem archäologischen Cursus zu gehören. Nach einigen freundlichen, aber vorsichtigen Worten höchst allgemeiner Natur ging ich denn auch meines Weges und „that nicht dergleichen". Später, in Rom, haben wir über das Versteckenspielen von Bologna herzlich gelacht.

Also hinein in die Straßen! unbekümmert um ihre Namen oder ein bestimmtes Ziel; nur ungefähr einen Kreis um die Mitte der Stadt herum. Es ist gar nicht so fremdartig: wie in jeder alten Stadt viele Winkel und Ecken, viele enge kurze Gassen, selten eine etwas breitere gradlinige Straße, meist gutes Pflaster und offenbar vortreffliche Canalisation; deshalb reine Luft, namentlich auch — trotz der noch immer anhaltenden hochsommerlichen Hitze — nicht jener penetrante ammoniakalische Geruch, der sonst selbst so schöne italienische Städte wie Florenz zeitweilig abscheulich parfümiert — abscheulich wenigstens für die große Zahl derer, die sich im Leben ohne Marstall behelfen müssen.

An eine deutsche Stadt mit guter Baupolizei erinnern auch die sauber verputzten Fassaden der Gebäude: in Bologna sind nämlich die bürgerlichen Häuser, wie die adligen Palazzi größtentheils aus Backsteinen gebaut, oft auch stuckbekleidete Pfeiler und Säulen an Colonnaden und Portalen. Nirgends sonst in Italien zeigt der Backstein eine gleich ausgiebige Verwendung, nirgends auch finden sich Arkaden in gleicher Ausdehnung. Beides zusammen giebt dem Straßenbilde einen eigenartigen Charakter und dem bolognesischen Palastbau einen besonderen Stil. Wie wäre hier eine scharfe Absonderung aus der Straßenzeile, ein kräftig hervortretendes Portal, ein von oben nach unten durchgehender Mittelbau, ein durch das Ganze wirkendes Princip der Gliederung möglich? wie könnte der Backstein mit dem Sandstein oder gar dem Marmor an Feinheit der Linien und Profile, an Reichthum und Zierlichkeit des figürlichen Schmucks wetteifern? wie könnte er anderseits den Charakter des Kraftvollen, Trotzigen, Burgartigen annehmen, den der Quader und gar die Rustika so trefflich auszudrücken vermag? So ist der bolognesische Palazzo gleich weit entfernt von der freien Anmuth und dem heitern Reichthum des venezianischen, wie von der geschlossenen Kraft und dem adligen Gleichmaß des florentinischen und römischen. Er trägt vielmehr etwas Bürgerliches, ich möchte fast sagen Demokratisches zur Schau, ist jedoch nicht unvornehm und zeigt in seinen Innenhöfen oft viel Charakter, verbunden mit anmuthender Schönheit.

Besonderes Wohlgefallen fand ich an der gothischen Mercanzia, dem Gildehause der Kaufleute, das im Schnittpunkte zweier spitzwinklig zusammenlaufender Straßen gelegen ist. Das Gebäude wirkt höchst malerisch durch die den Straßenwinkel abschneidende aufgetreppte Fassade aus grünbraunen glasierten Ziegeln, mit spitzbogigen Portalen unter Baldachinen, und engen Fenstern zwischen kräftig vortretenden Pfeilern und Halbsäulen. Das muthete mich an wie manch ein gothisches Schmuckkästchen in alten niederdeutschen, namentlich baltischen Städten, z. B. Lübeck, Wismar, Stralsund u. dgl.

Von dem heimathlichen Anklang angenehm berührt setze ich meinen Weg fort, komme nach wenigen Schritten um eine Straßenbiegung — und pralle zurück beim Anblick des Wahrzeichens von Bologna, der beiden schiefen Thürme. Ein höchst bizarres Paar! Kurz und klotzig der eine,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Garisenda nach dem Bauherrn genannt, lang und stakig der andere, nach den Asinelli benamst; steif, scharfkantig und schief alle beide, der dicke noch etwas schiefer, einförmiger und roher, der lange im Vergleich mit jenem sogar ein wenig kokett, mit umlaufender Säulenhalle an seinem Fuß, einer Art Bogenfries als Gürtel um des Leibes Mitte und einem Zinnenkranz auf dem kahlen Haupte; trotz dieser Verschiedenheit unverkennbare Brüder aus gleicher kunstarmseliger Zeit (ca. 1100), bäurische Ungethüme, wie aus einer Wildniß hierher verirrt, grotesk unschön und unbeholfen, deshalb trotz ihrer Größe nicht imponierend, wohl aber fast lächerlich in ihrer divergierenden Schiefheit.

Dieser ungeschlachte Ausdruck höhnischer Abneigung verdankt ganz gewiß nicht einer Laune des Zufalls seine Entstehung, nämlich, wie man geglaubt hat, einer ungleichmäßigen Senkung der Fundamente, die noch grade zur rechten Zeit zum Stillstand gekommen wäre, um das Umfallen zu verhüten, und die doch keinerlei Abweichung irgend einer Kante von der graden Linie hervorgebracht hätte. Beim Garrisenda wenigstens hat, wenn ich nicht irre, eine genaue Vermessung der Quadern des Unterbaus denn auch die Absichtlichkeit des Schiefbaues ergeben — und da wird Asinelli auch nicht besser sein. Einen Nutzen hatte die Schiefheit der Beiden sicher nicht; zur Vertheidigung werden sie dadurch eher untauglich; und so hohe Wartthürme brauchte eine Stadtburg doch auch nicht. Einen praktischen Zweck können demnach die Thürme kaum gehabt haben. Also etwa einen Schönheitszweck? Unmöglich! So gottverlassen waren in Italien auch jene Zeiten nicht. Es bleibt also nur ein Demonstrationszweck übrig. Der Thurm, freistehend oder eingebaut, war im Mittelalter das Wahrzeichen der Adelsburg, in Wald und Feld wie in der Stadt. Zwar die festen Schlösser, zu denen die Thurmriesen einst gehörten, sind verschwunden, aber vorhanden waren sie, und ihre Bewohner nach uralter italienischer Art als so nahe Nachbarn wohl mindestens eifersüchtige Rivalen, vielleicht aber intime Feinde: Montecchi und Capuletti gab es ja nicht nur in Verona, sondern ausnahmslos in jeder italienischen Stadt; gefielen sich doch auch die Städte selbst von Urzeiten her in der nämlichen eifersüchtigen Rolle, wie die Geschichte von Rom, Mailand, Genua, Pisa und tausend kleineren Communen beweist. Lokalpatriotismus und Familienehrgeiz sind zwar in der ganzen Welt verbreitet, aber nirgends sind sie so leicht bis zur Siedehitze entflammbar gewesen wie in Italien. Mögen also die Urkunden schweigen, so ist die Vermuthung gewiß nicht unerlaubt, daß die Garisenda und Asinelli rivalisierten, mit einander trutzten und keiner dem andern etwas Besonderes gönnte, nicht einmal den zweifelhaften Vorzug eines schiefen Thurmes.

Es kränkte mich wenig, daß ich den steinernen Sphinxen den Rücken wenden mußte, ohne ihr Räthsel mit Sicherheit und vollständig lösen zu können. Ich hielt mich jetzt westwärts und folgte einer engen, aber besonders belebten Straße, die mich in kurzer Zeit nach dem Neptuns- und dem Victor Emanuels-Platze brachte, die rechtwinklig zusammenstoßen, wie Piazza und Piazzetta di San Marco in Venedig, und wie diese das Forum der Stadt bilden. In kolossaler Größe erhebt sich der Palazzo Comunale, dessen Front beide Plätze flankiert und zu einem malerischen Ganzen verbindet. Die gothische Anlage ist erkennbar in dem zu gewaltiger Höhe sich emporreckenden Aufriß, sowie in Einzelheiten an den Portalen, dem Maßwerk der Fenster, an Consolenreihen und anderen Verzierungen.

In Einklang mit dem mächtigen Emporstreben des riesenhaften Bauwerks steht dessen schönster Schmuck, der herrliche, aufragende Neptuns-Brunnen vor der Mitte der Fassade. Ein sprechender Ausdruck frei, kühn und edel aufstrebender Kraft.

Aus einem niedrigen Wasserbecken, dessen viereckigem Grundriß durch Einziehungen und Vorsprünge alles Steife genommen ist, erhebt sich ein ganz reizender Unterbau in den Formen des beginnenden Barock. Er besteht aus drei sich verjüngenden Absätzen, jeder Stufenwürfel gleichfalls von viereckigem Grundriß; aber nur die horizontalen Trennungen sind gradlinig, dem Brunnenrande parallel; die vertikalen Kanten dagegen laufen nach unten in lieblichem Bogenschwunge auf die energisch vorspringenden Ecken aus. Diese Ecken selbst sind höchst ausdrucksvoll gebildet und reich verziert, die unteren durch wasserblasende Delphine mit emporgeschwungenem Hinterleib, die mittleren durch muschelförmige Becken; die oberen aber dienen je einer ganz außerordentlich lebendigen Gruppe zu schwebendem Sitz: ein Puttenknabe hält einen zum Wasser strebenden Delphin krampfhaft fest und stemmt von seinen kräftig zierlichen Beinchen das eine mit scharf gebogenem Knie nach unten gegen das Postament, während er das andere abwärts in die Luft streckt. Es kann nichts Entzückenderes, nichts Natürlicheres in dieser Art geben, und auch

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

das Gewagte in der Situation ist ebenso anmuthig wie erheiternd. Diese Putten umlagern die Oberstufe des Postamentes, die niedrigste, am stärksten eingezogene und am einfachsten gebildete. Auf ihr reckt sich nun die majestätische Gestalt des Gottes mit dem Dreizack hoch auf, wie eben aus der Tiefe emporgetaucht, mit befehlendem und beruhigendem Gestus der Linken. Die ganze Haltung des Körpers ist sehr bewegt und ausdrucksvoll: die rechte Seite etwas eingebogen, das Knie vor- und seitwärts gestreckt, der Fuß zurückgezogen und auf einen Delphin gestützt, der den Herrn des Meeres eben emporgetragen hat; das linke Bein dagegen ist muskulös gestreckt, die Hüfte ein wenig vortretend und der Fuß auf das Postament wie auf einen Felsen fest aufgesetzt. Während nun der Körper des Gottes mehr nach rechts gerichtet ist, wendet sich der Kopf energisch nach links. Freilich ist dieser nur äußerlich, hauptsächlich durch Haar und Bart imponierend; aber es war ja auch nicht die Aufgabe, das geistige Wesen des Gottes im Antlitz auszuprägen; als Brunnenfigur ist jedenfalls dieser Neptun vorzüglich, in dramatischer Pose mit höchst geschickter Benutzung des fruchtbarsten Moments dargestellt. (Natürlich schwebte dem Bildner die bekannte Virgilsche Scene mit dem Quos ego vor.) Und wie herrlich paßt die Figur des Gottes zu dem Postament: welchen schlankpyramidalen Aufriß hat dieses Ganze. welch bewegliche und doch nicht unruhige Umrißlinie, schön von allen Seiten; wie quirlt und sprudelt Alles von Leben und Bewegung!

Das Monument ist ein Werk des Giovanni da Bologna, der ein Bläme war aus Douay, aber ganz zum italienischen Künstler wurde. Er hat den Brunnen im Auftrage des päpstlichen Leguten Carlo Borromeo, des späteren Heiligen, gemacht (1564). Nämlich seit 1506 hatte sich Bologna freiwillig dem Kirchenstaate einverleibt und wurde als dessen wichtigste und größte Stadt auf der Nordseite des Apennin von den Päpsten vielfacher Beachtung gewürdigt. So wurde hier die letzte Kaiserkrönung durch einen Papst vollzogen, nämlich die Karls V. durch Clemens VII. (1530), hier auch das tridentinische Concil nach seiner ersten Unterbrechung wieder eröffnet. Das ungeheure Stadtschloß aber wurde für den regierenden Legaten und die päpstliche Verwaltung in Anspruch genommen, es hieß denn auch Palazzo Apostolico, bis Bologna sich 1859 durch ein Plebiscit vom Kirchenstaat lossagte und an das Königreich Italien schloß. Auch das Cardinalscollegium erwies der ehemaligen Freistadt noch in dem Jahrhundert ihrer Unterwerfung unter Sankt Peters Stuhl zweimal die Ehre, aus ihren Geschlechtern, deren keines doch fürstliche Herrschaft über die Heimath hatte gewinnen können, einen Papst zu wählen, darunter Gregor XIII. aus dem Hause Buoncompagni, der das seiner gelehrten Vaterstadt würdige Werk der Kalenderverbesserung vollbrachte (1582) und dadurch neben Galvani der für die Welt bedeutendste und berühmteste Sohn Bolognas geworden ist. Mit Recht sind beide von ihrer Heimath durch Bildsäulen geehrt: der Papst steht in Bronze vor dem Palazzo Apostolico, der Gelehrte in Marmor vor der Universität.

Dem Communalpalast gleicht an Streben, durch Größenwirkung zu imponieren, die doch nur im Langschiff vollendete gothische Stadtkirche San Petronio an der Südseite des Victor Emanuel-Platzes. Sie ist auf erhöhter Terrasse aufgebaut, zu der eine großartige marmorne Freitreppe in ihrer ganzen Breite hinaufführt. Dazu hat das Kirchenschiff eine ganz ungewöhnliche Höhe, und so macht das Ganze einen nicht minder riesenhaften Eindruck als der Palazzo comunale. Das ist auch beabsichtigt: Bologna war eifersüchtig auf Florenz und wollte dessen prachtvollen Dom übertrumpfen durch die seinem Schutzheiligen zu weihende Kathedrale. Dies ist aber nur gelungen an Höhe, Breite und Länge, doch nicht an Schönheit, wenigstens nicht betreffs der Fassade. Gewiß ist auch die florentinische kein Muster gothischen Stilgefühls, aber sie ist doch aus einem Gusse, in sich harmonisch und frei, während die von S. Petronio trotz eines gewissen Reichthums etwas Wirres und Gezwungenes hat. Es haben eben im Laufe der Jahrhunderte eine ganze Anzahl von Meistern daran geflickt, von denen der eine immer noch weniger von Gothik verstand, als der andere, und die doch alle die (bis auf den heutigen Tag unfertige) Fassade gothisch vollenden wollten. Ich ging in das noch offenstehende Gotteshaus hinein — es war das erste gothische, das ich auf italienischem Boden betrat — und fand das Innere entschieden sympathischer, als das Aeußere, viel einheitlicher in der Gesammtwirkung, trotz des fehlenden Chorabschlusses großartig, ja majestätisch durch die gewaltige Höhe der Pfeiler und Gewölbe. Gleichwohl empfing ich nur in beschränktem Grade den Eindruck des erhaben Geheimnißvollen, das in unsern gothischen Kirchenhallen,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auch minder berühmten als zu Köln und Straßburg wallt und webt, Seele und Gemüth ahnungsvoll durchschauert, ergreift und aufwärts zieht. Die echte gothische Art scheint doch der Weiträumigkeit gewisse Grenzen zu setzen; wenn das der Fall ist, so überschreitet, glaube ich, S. Petronio diese Grenzen; die Pfeiler stehen zu weit von einander ab, die von ihnen gebildeten Quadrate des Hauptschiffes sind zu groß, der Spitzbogen und die Kreuzgewölbe verlieren in der Ueberspannung so gewaltiger Räume ihren himmelanstrebenden Charakter, die Bogen erscheinen zu flach und gespreizt, als daß ihre Linien Symbole von Kräften sein könnten, die einen Aufschwung in unendliche Höhen und Weiten zu nehmen scheinen, dabei sich begegnen und in liebender Harmonie zusammenschließen.

Der weite Platz vor S. Petronio trägt in seiner Mitte ein Reiterstandbild Victor Emanuels und wird auf seiner Nordseite eingefaßt von einer großartigen weitbogigen Säulenhalle, dem Portico de' Banchi. Hierher kehrte ich nach dem Diner zurück und fand die hellbeleuchtete Halle angefüllt von einem bunten Menschengewimmel, Damen und Herren, die an einer Unmenge von Tischchen saßen, sich an Eis, Sorbetto u. dergl. erfrischend, oder auch in dem Gedränge hin- und herschlenderten. Nach einigem Suchen fand ich noch einen Sitzplatz und beobachtete vergnüglich aus sicherem Port das Leben und Treiben um mich her. Es war ähnlich wie in Venedig auf der Piazzetta bei abendlicher Concertmusik, nur weniger glänzend und international, mehr bürgerlich und italienisch. Man plauderte und lachte, lebhaft und zwanglos; das Stimmengewirr hallte von der Wölbung zurück, ein ununterbrochenes Geräusch, doch kein gellender Lärm; allenfalls konnte man glauben, das Schwirren und Summen einer Börsenversammlung zu vernehmen.

An einem Pfeiler hatte sich ein Geiger postiert, auf dessen Spiel jedoch niemand achtete, obgleich es ganz geläufig und auch im Ausdruck garnicht so übel war. Etwas mehr Aufmerksamkeit fand er erst, als er — zu meinem Erstaunen — das Brautlied aus Lohengrin anstimmte, freilich nicht ohne überflüssige Schnörkel, aber doch mit gutem vollem Ton, ja mit vielfachen wohlgelingenden Doppelgriffen. Die günstigere Stimmung des Publikums in seiner Umgebung benutzte er sogleich zum Sammeln klingenden Lohnes; für jeden Soldo, den er in die Tasche gleiten ließ, mit nachlässiger fast herablassender Höflichkeit dankend. Es war eine sonderbare Erscheinung: kohlschwarzes, mit wenigen Silberfäden durchzogenes Haar, militärisch geschnitten; martialischer Schnurrbart, tiefblaue Augen und eine etwas geröthete Hakennase; ebenso widerspruchsvoll der Anzug: militärischer Schnürrock, breitkrämpiger Schlapphut und eine Cravatte in den italienischen Farben (grün-weiß-roth), mit langen wehenden Zipfeln. Ich gab ihm ein Silberstück mit den Worten: per aver ben sonato la canzona (für guten Vortrag des Liedes). Da stellte er sich in militärische Positur, lüftete ein wenig den Hut und sagte: Mille grazie, Signor; ma no, tausend Dank, mein Herr; Sie sind doch Deutscher. Sicuro, Wagner ist großer Meister, veramente il Verdi dei Tedeschi (in Wahrheit der deutsche Verdi). Auf meine Frage, woher er deutsch könne, erwiderte er, er stamme aus den venetianischen Alpen und sei einige Jahre Mitglied einer österreichischen Militärkapelle in Venedig gewesen. Ich schob ihm ein Glas Wein hin und fragte, warum er nicht in dem schönen Venedig geblieben sei. Da wurde sein Gesicht ganz melancholisch: Ah, Signore, cosa romanesca! Und nun erzählte er, widerstrebend, in kurzen, abgerissenen Sätzen: er habe eine Geliebte gehabt und ihretwegen sich an einem Vorgesetzten vergriffen, der sie ihm abspenstig gemacht: es sei ihm gelungen zu fliehen und obgleich bald darauf die maledetti Austriaci Venedig hätten verlassen müssen, kehre er nie dahin zurück: fu si bella, più bella que un angelo, Signor, ma si infedele, si infedele! (Sie war so schön, schöner als ein Engel, aber so treulos!). Damit stürzte er sein Glas Wein hinunter: alla di Lei salute, Signore! (Ihr Wohl!) und mit einem eiligen buon viaggio, stia bene! (glückliche Reise, leben Sie wohl!) entfernte er sich. Wunderlich bewegt von der wirklich romanhaften Geschichte und dem seltsamen Gebahren ihres Helden wollte ich aufbrechen, mußte jedoch erst einen Menschenknäuel vor mir sich entwirren lassen. Da hörte ich auf einmal die Geige wieder und blieb sitzen. Wahrhaftig, „In einem kühlen Grunde" so klagte sie vom nächsten Pfeiler her, nicht gedehnt, doch wehmüthig und mit viel Pathos; dann aber in jähem Wechsel ein paar wilde, zornige Striche, einige heftige staccati — und der Bogen tänzelte über die Saiten zu irgend einem lustigen italienischen Gassenhauer. Spottete er sein selbst? — O Menschenherz, wie bist du doch gleich wunderlich in Nord und Süd! — Nun ging ich aber heim.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Am andern Morgen konnte ich, wenn auch nur flüchtig, die beiden hauptsächlichsten Sammlungen Bolognas besuchen, nämlich das Museo civico und die Kunstakademie. Das Museum ist vortrefflich geordnet und enthält Sammlungen von Geräthen, Schmuck- und Kunstgegenständen, antike Inschriftsteine, mittelalterliche Handschriften und dergleichen Beläge zur Geschichte Bolognas aus drei Jahrtausenden von der Stein- und Bronzezeit an. Zuerst hieß die Stadt Felsina und wurde von Umbrern und Etruskern bewohnt, bis die keltischen Boier diese Gegenden besetzten und der Ort nach ihnen Bononia benannt wurde. Fast nur Höhlen- und Gräberfunde zeugen von diesen vorrömischen Perioden, weitaus die meisten und künstlerischsten von der etruskischen, da dieses Volk seinen Todten einen höchst pietätvollen Cultus widmete und nicht nur griechische und ägyptische Metall- und Töpferwaaren importierte, sondern auch selbst Kunst und Handwerk eifrig übte, freilich in eigenthümlich nüchterner Art.

Verhältnißmäßig gering ist doch auch die Zahl der Monumente aus der langen römischen Zeit, sowohl der Inschrift- und Grabsteine unten im Hofe, als der Geräthe und Bildwerke in einigen der oberen Zimmer. Das Meiste davon besitzt nur wenig künstlerischen Werth; um so mehr fällt darunter ein wahres Kleinod auf, das mit Recht in die Mitte dieser Sammlung gestellt ist, ein Athenakopf aus Marmor, von vortrefflicher Arbeit, wie sofort auch der Laie sieht, und aus der besten griechischen Zeit, der des Phidias und seiner jüngeren Genossen, wie die Gelehrten und Kenner einmüthig behaupten.

Phidias selbst hat ja wie den Typus des Zeus, so auch den seiner selbstgeborenen Tochter, der Athena, geschaffen, letzteren in acht verschiedenen Statuen, in denen er gewiß alle wesentlichen Wirkungskräfte der jungfräulichen Göttin offenbarte, ohne doch ihr einheitliches Wesen, die allem Rohen und Unreinen abholde Klarheit und Hoheit der Himmelstochter, in irgend einem der Bilder preiszugeben. Jeder Gedanke des Lichts (das ist nach Schillers Ausdruck Athena) und jedes Ideal — es sei denn die Schönheit selbst — hat ja einen starken und stillen hohen Ernst: das war aber auch gerade des Phidias künstlerische Eigenart, die also im höchsten Grade berufen erscheint, die obersten und gewaltigsten olympischen Götter, wie Zeus und Athena, im Bilde darzustellen. Es ist demnach wahrscheinlich, daß die vielen Bildnisse der Athena, die uns aus dem Alterthum überkommen sind, zum allergrößten Theile auf die eine oder andere Schöpfung des großen attischen Meisters zurückgehen. Natürlich können nur wenige — vielleicht nur einzelne Werke der Kleinkunst — als eigentliche Copieen gelten; aber es war doch griechische Art, daß ein einmal geschaffenes Vollkommenes als Typus geehrt und in seinem Wesentlichen festgehalten wurde auch von selbständigen späteren Meistern. Leider ist keine einzige der acht Statuen des Phidias auf uns gekommen, und so werden wir von dem Athenakopf in Bologna so wenig als von irgend einem anderen, z. B. der berühmten Büste mit dem hohen korinthischen Visierhelm in München, feststellen können, was daran phidiassisch, was Nüance des Nachschaffenden ist.

Den Münchener Kopf hatte ich von wiederholten Besuchen der Glyptothek her noch gut in der Erinnerung. Ich hatte ihn dort oft verglichen mit der Statue aus dem äginetischen vorphidiassischen Tempelgiebel und immer wieder gestaunt über den ungeheuren Fortschritt, den im Zeitraum vielleicht nur eines Menschenalters die Kunst in der Beseelung des spröden Marmors gemacht hat. Die äginetische Statue hat sich doch nicht völlig von alterthümlicher Starrheit in Haltung und Gesichtsausdruck zu freiem Fluß des Lebens durchgerungen, sondern es bewahrt hier die Göttin inmitten eines Kampfes — wenn auch nur als Schiedsrichterin hineingestellt — etwas von der unbeweglichen, nur eben durch einen lächelnden Zug um die Mundwinkel aufgehellten Hoheit der alten Kultbilder und steht und blickt geradeaus wie diese. Wie vollkommen lebenswarm und frei ist dagegen der leicht und schön geneigte Kopf der Büste, und wie durchgeistigt! Welch ein Ausdruck des tiefen Sinnens auf der vordringenden Stirn, des scharfen beobachtenden Denkens in dem festen Auge! und wie sprechend ist der leicht geschlossene Mund![2])

[2]) Diese aus attischem Marmor gearbeitete Büste ist im Bezirke einer Villa zu Tusculum bei Rom, wer weiß ob nicht des Cicero, gefunden. Sie ist gewiß auf Bestellung, vielleicht für ein Studierzimmer oder eine Wandelhalle, nach demselben Original gearbeitet, von dem die herrliche Kolossalstatue des Louvre eine Nachbildung ist; diese hat einst auch in einer Villa gestanden und zwar zu Velletri — vermuthlich im Freien oder in einem Gartentempel. Welch erlesenen Geschmack verräth die Wahl solcher hohen Kunstwerke zum Schmucke eines buon retiro!

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Diese Münchener Erinnerung ließ mich nicht los hier in Bologna vor dem Athenakopf, sie zog mich immer wieder zu ihm zurück und zwang mich zum Vergleichen. Ich weiß wohl, daß das immer eine mißliche Sache ist, wenn das eine Bild leibhaftig, das andere nur im Geiste vor uns steht; aber das läßt sich nun einmal in sehr vielen Fällen nicht vermeiden, und schließlich würden doch auch Gipsabgüsse oder gar Photographieen, wenn man sie auch zur Hand hätte, nur ein kümmerlicher Ersatz für das fehlende Original sein. Geblieben ist mir aber folgender Eindruck: auch der Kopf von Bologna strahlt das Licht göttlicher Gedankenklarheit wieder, wohl nicht in der Kraft und Schärfe, wie der Münchener Büstenkopf, dafür aber gepaart mit dem Reiz jüngerer, doch natürlich schon voll erblühter Schönheit, die weniger streng, aber darum nicht weniger unnahbar ist. Das Oval des Gesichts ist weicher und lieblicher, das Kinn runder und voller, Mund und Nase nicht zierlicher, aber gleich edel gebildet, die Augenbrauen sanfter, die Stirn weniger hervortretend, weniger arbeitend, doch der Sitz himmlischer Klarheit und Reinheit. Das herrliche Antlitz ist kaum gesenkt, etwas stärker seitwärts gerichtet, so daß die Linien und Muskeln des kräftigen Halses nicht in einförmiger Ruhe und Proportionalität verharren. Das Haupt ist nicht, wie sonst zumeist, von einem attischen oder korinthischen oder Löwenfellhelm bedeckt, sondern zeigt sich frei in seiner kräftig schönen Rundung, deren Linien jedoch garnicht flach sind. Denn das reiche und energisch krause Haar widerstrebt jeder platten Glätte trotz des fest gezogenen Scheitels und des Stirnbandes. Unter diesem quillt es dann noch mächtiger hervor und umzieht in kurzen, krausen, kraftvollen Wellen als Kranz die breite reine Stirn, noch den oberen Rand der schönen nicht zu kleinen Ohren umschließend. Wieviel Kraft und jungfräulichen Liebreiz athmet doch diese Zeustochter! Des Helmes mag sie entbehren, wie der Aegis und des Speeres — kein unreiner Blick wird es wagen, sie anzutasten. Man begreift es, daß sie das Lieblingskind und das geehrteste des großen Vaters der Menschen und Götter ist, und daß sie im besonderen Falle selbst ihm mit hell und klar blickendem Auge furchtlos entgegentreten darf. Derartige Scenen schildert Homer, und es ist mir sehr wahrscheinlich, daß sie dem Bildhauer vor Augen gestanden haben.

Diesen Eindruck macht der Kopf, trotzdem die Augen selbst ihm fehlen. Sie waren ihm offenbar eingesetzt (wohl aus Email gebildet) und sind verloren gegangen, wie das bei vielen Bildwerken anzunehmen ist, bei denen die Augensterne nicht angedeutet sind. Leider wird der Genuß, den unser Meisterwerk gewährt, auch dadurch beeinträchtigt, daß ein großer Theil des Antlitzes übersäet ist von rostbraunen Flecken. Vermuthlich hat der Kopf auf einer eisenhaltigen Erdschicht gelegen, bis ein glücklicher Fund ihn aus bedeckendem Schutt wieder ans Licht gebracht hat. Ich hatte keine Muße, mich nach dem Ort und den Umständen der Auffindung näher zu erkundigen (der Katalog schweigt darüber), weiß auch nicht, ob es je in Bologna einen Tempel der Minerva gegeben hat. Möglich wäre es schon, zumal diese Göttin eine Stadtschirmerin so gut bei Etruskern und Römern, wie bei den Griechen gewesen ist; aber es bleibt doch zu verwundern, wie solch edles und kostbares Werk nach einer Stadt gekommen ist, die nach den spärlichen Ueberresten zu schließen in der römischen Zeit weder bedeutende öffentliche Bauten, noch reichlicheren Kunstschmuck gehabt hat. Im vierten und fünften Jahrhundert haben einige Kaiser sich vorübergehend in Bononia aufgehalten; vielleicht hat einer von diesen die Statue, (denn zu einer solchen hat der Kopf wohl unzweifelhaft gehört) zu edlem Schmuck seiner sonst prachtlosen zeitweiligen Residenz mitgebracht.[3])

[3]) Erst nach Beginn des Druckes ist mir bekannt geworden, daß in neuester Zeit unser Kopf für eine sehr alte Copie desjenigen der s. g. lemnischen Athena des Phidias erklärt ist. Ich halte das für sehr wohl möglich. Die bronzene Pallas, die der große Meister im Auftrag der attischen Colonie auf Lemnos als Weihegeschenk für die Akropolis von Athen gebildet hatte, wird im Gegensatz zu andern Statuen der Göttin von kriegerischem Charakter als eine lieblich schöne (καλλίμορφος) erwähnt, eine Bezeichnung, die wohl für kein anderes der erhaltenen Athenabilder von altem Stil so gut paßt, wie für das unsrige. Auch scheint bei diesem die Behandlung des Haars und der Augenbrauen wohl verträglich mit der Annahme eines Bronzeoriginals zu sein. Ferner glaubt man, auch den zu unserm Kopfe gehörigen Rumpf in einem Marmortorso des Dresdener Augusteums entdeckt zu haben, der alterthümliche Behandlung des Gewandes (schwere Steilfalten) aufweist, und bei dem die von der linken Schulter herabgeglittene Aegis wohl auf einen friedlichen Charakter der Göttin deuten mag. — Schade, daß hier, wie auch sonst so vielfach in der Archäologie, nicht über eine — wenn auch noch so ansprechende — Vermuthung hinauszukommen ist. Wir können also hier nur sagen: Vielleicht haben wir nun doch eine der acht Athenastatuen des Phidias in fast gleichzeitiger vortrefflicher Nachbildung.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Das Herrlichste, was Bolognas Mauern umschließen, hatte ich mir bis zuletzt aufgespart; Raphaels Cäcilia in der Akademie, dies höchst gepriesene, nie genug zu preisende Kunstwerk. Hier ist himmlische Schönheit, von ihr selbst dem Genius offenbart und von ihm, dem Glücklichen, uns den Beglückten! Wie Dichters Gedankenflug, so umspannt hier Malers Phantasie Himmel und Erde zugleich zu einem freudigen und hohen Sein. Es sind nicht getrennte Welten, eine nach der anderen das Auge auf sich ziehend, auch ist, was beide verbindet, nicht etwa schweigendes Licht, wie die Maler vor Raphael es so gern aus unsichtbarer Höhe niederstrahlen lassen zu einer Glorie über die Madonna; nein es sind Himmelsklänge, die warm aus lichter Wolkennähe wie von einer Orgelbühne, lieblichstem Engelsmund entquellend, herabwallen auf eine Gruppe schöner bedeutender Menschen.

Am innigsten lauscht, mit andachtstiefem Aufblick, die heilige Cäcilia empor, nicht ein ätherisches, weltfremdes Wesen, oder gar ein gedankenblasser Schemen, nein, stattlich und fest steht sie auf dem Boden der Erde, in reicher fürstlicher Gewandung, mit königlicher Grazie und im Prangen blühendster Schönheit. Sie ist der Mittelpunkt des Interesses, wie der mathematische des Bildes; und das warme goldige Licht Raphaelischer Farbe leuchtet von ihr zumeist uns an. Sie ist ganz Gefühl, ihr Herz nur Wiederklang der Engelsmelodie, ihr Antlitz der Spiegel reinster Beseligung und Inspiration. Aber fern ist ihrem Blick wie ihrer Geberde alles Uebermäßige und Grelle, alle visionäre Verzücktheit. Höchst anmuthsvoll hat sie die Arme sinken lassen und die Orgel, aber nicht matt und willenlos, wie im Traum; nein, kräftig und leicht halten die schönen Hände das adlige Instrument, das ihnen nicht entgleiten wird zu den geringeren, die mißachtet am Boden liegen; es scheint vielmehr nur darauf zu warten wieder erhoben zu werden, um mit mächtigem Odem im Wiederhall den Engelssang auszuströmen: Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen!

So lebendig und wahr wird in der Haltung und dem Ausdruck der Cäcilia der himmlische Ursprung und die beseligende Macht der Töne dargestellt, daß ihre Figur allein oft dem Gemälde entnommen ist und ein wirksames, für sich verständliches Bild abgiebt. Aber das dünkt mich doch ein Raub an Raphael zu sein, wie Gounods Faust an Goethe. Ein abstraktes, nur durch die Phantasie vermitteltes Vonoben tritt an die Stelle des ätherischen, aber leibhaftigen lieblichsten Engelchors, ein nur gedachtes unbestimmtes Klingen muß den wirklichen Gesang ersetzen, den wir zu hören glauben, weil wir die Lippen sich zu ihm öffnen sehen. Und wer hätte jemals wieder Gesang so gemalt?

Aber auch die Fülle des Lebens möchte ich nicht missen, die sich auswirkt in der herrlich raphaelischen Gruppe, welche die heilige Cäcilia umgiebt und umrahmt: vor allem nicht den Apostel Paulus zu ihrer Rechten, den streitbaren Vorkämpfer des Evangeliums, der, von der heiligen Musik selbst ergriffen und erschüttert, seine Waffen zeitweilig ruhen läßt, die Schriftrolle senkt, wie Cäcilia die Orgel, und sich auf das Schwert stützt, heiligen Ernst im erregten, tief sinnenden Antlitz. So steht er da, der Gegenwart entrückt wie die heilige Cäcilia, aber im Gegensatz zu ihr das Haupt gesenkt und das Auge geschlossen, die denkernsten kraftvollen Züge von dem dunklen mächtigen Kraushaar überschattet.

Ganz wundervoll wirkt neben dem seinigen das hellbeleuchtete jugendliche Antlitz des Apostels Johannes, der eben von hinten herantretend den Raum zwischen Paulus und Cäcilia füllt. Es ist halb ein Raphaels- halb ein Schillerkopf: reiches welliges Gelock umfluthet das fast jungfräulich schöne Gesicht; auf der edlen Stirn thront sieghaft das Ideal und aus dem geistvollen Auge strahlt der hohe Gedanke, der Mund aber verkündet die Geheimnisse Gottes oder verstummt gerade davon, während der Engelsgesang harmonisch hineinklingt. Mit aufmerksamer Zustimmung wendet sich ihm von der anderen Seite der Cäcilia ein Bischof zu, wohl Petronius, Bolognas Schutzheiliger, ein ausdrucksvolles, charakterfestes, dabei heiteres Gesicht, portraitartig, recht wie eines Mannes, der weiß was er will, und klug und stark seine Heerde zu lenken versteht.

Einen wirkungsvollen Gegensatz zu den Uebrigen bildet, die Gruppe vervollständigend, die heil. Magdalena, die von rechts heranschreitet und ein Edelgefäß, wohl mit Weihrauch oder Balsam gefüllt, mitbringt. Sie ist das Weltkind unter den Heiligen und repräsentiert mit dem Bischof neben ihr die empfangende irdische Gemeinde im Gegensatz zu den Bringern der Offenbarung, den Aposteln. Deshalb trägt sie, wie ja auch der Bischof, Wirklichkeitsgewand, während das apostolische das herkömmliche ideale ist. Im Vergleich mit Cäcilia ist sie schlank und zart, von einer wundervollen, ich möchte sagen blonden

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schönheit, doch wenig ausdrucksvoll, wenig durchgeistigt, ohne Erregung des Gemüths, nur ein harmonisch in sich befriedigtes Wesen, das dem Leben noch kampflos gegenübersteht. Nur ganz leicht horcht sie auf die himmlischen Töne und schaut aus dem Bilde mit ruhiger Seele ins Weite, allenfalls als wollte sie auf den Vorgang aufmerksam machen und Störung fernhalten. Sie ist also doch nicht so theilnahmlos gebildet, wie es Burckhardt vorkam; sie bezeichnet nur den geringsten Grad der Spannung, die in wunderbarer Steigerung und meisterhaft geschildert den Kreis der verschiedenen menschlichen Charaktere und Temperamente durchläuft rings um den Mittelpunkt, die heilige Cäcilia.[4])

Ich will nicht weiter schildern, meine Gedanken und Empfindungen nicht weiter analysieren: das höchste Kunstwerk ist ja gleich einem Naturgebilde eine Offenbarung Gottes, ein Unendliches im Endlichen, in seinem Wesen und seinen Beziehungen niemals auszuschöpfen; und wie viele Gedanken sich auch auslösen mögen, das letzte Geheimniß des Lebens und der Schönheit ergründen sie doch nicht. Gefühl ist Alles: seien wir des Glückes froh und neigen wir uns in Andacht!

Für den, der nur kurze Zeit und nur einen einmaligen Besuch der Kunstakademie widmen kann, wie ich es nur konnte, wird der Eindruck dieses Bildes in der Erinnerung ganz überwiegend sein. Und doch ist es hier ein Fremdling, ob es gleich von Raphael für Bologna gemalt ist. Die Akademie enthält sonst eine sehr reichhaltige und sehr interessante Sammlung von Werken der einheimischen Malerschule; denn einer solchen kann sich Bologna mit ebensoviel Recht rühmen, wie seines eignen Palazzostiles. Unter den Gemälden sind viele von guter edler Komposition, schöner, lebenswahrer Bewegung und herzerfreuender Frische der Farbengebung. Das gilt schon von dem Begründer der Schule, Francesco Francia, einem jener zahlreichen Vorraphaeliten, die in vielen ober- und mittelitalienischen Städten schaffensfreudig ihren Idealen Ausdruck gaben und damit zu unmittelbaren Vorläufern und Vorauskündern des Vollendeten und Höchsten wurden. Francias Farben erreichen bereits eine wohlthuende Sättigung und Tiefe, sie haben etwas Inniges und entbehren keineswegs der Leuchtkraft; auch die Incarnation ist lebendig und warm. Doch liebt der Meister, scharfe Helligkeit und schwärzesten Schatten in Gegensatz zu bringen, nicht immer gut vermittelt und motiviert.

Von seinen Gemälden gilt als das beste — und es ist auch mir am besten im Gedächtniß geblieben — die Madonna (aus der Kirche Maria) della Misericordia, auf einem schmalen hohen Thron.[5]) Francia läßt diesen tiefbeschattet von dem helldurchleuchteten Hintergrund einer Renaissancehalle sich abheben, deren vordere Pilaster zugleich den Rahmen bilden. Maria hält mit viel Grazie das auf ihrem Schoße stehende Christkind, dem sie ihr Haupt zuneigt mit dem fast bei allen Vorraphaeliten wiederkehrenden Ausdruck von Traurigkeit und Mitleid, als ahne und fühle sie im Voraus den Kreuzestod des Sohnes. Das Kind dagegen ist ganz reizend gebildet an Körper und Gliedmaßen, und von lieblich unbefangenem, nur etwas feierlichem Gesichtsausdruck. Mit der Linken hält es sich am Mantel der Mutter, während es die Rechte wie segnend erhebt. Zu Füßen der Gruppe sitzt ein lautespielender Engel, andächtig emporblickend, sonst an Ausdruck und Kopfhaltung eine völlige Parallele zur Maria. Rechts vom Throne kniet in conventioneller betender Haltung der Stifter des Gemäldes, Bartolomeo Felicini; zu ihm bildet eine wenig schöne, steife Parallele der hinter ihm stehende heilige Proculus in starrer mönchischer Haltung und Andacht. In dieser Partie tritt förmlich etwas Handwerksmäßiges

---

[4]) Da dieses Gemälde zu den bekanntesten und allervollkommensten Raphaels gehört, so wird es Manchem erwünscht sein, wenn ich auch Einiges von seiner Entstehung und von seinen Schicksalen sage. — Frau Beata Elena, Gattin des Bologneser Notars Benedetto dal Oglio, war eine große Verehrerin der heil. Cäcilia (also wohl auch der Musik) und ließ ihr die noch jetzt stehende Kapelle erbauen im Jahre 1514. Durch die Vermittlung des Cardinals Pucci gelang es ihr, Raphael in Rom für die Anfertigung unsres Gemäldes zu gewinnen, der dafür 1000 Scudi (= 5000 Francs) bekam. Sie schenkte aber später das Bild der Kirche des hl. Johannes sul monte. Von da ist es in die Akademie gekommen. Es war ursprünglich auf Holz gemalt; weil aber dies sehr wurmstichig geworden war, wurde es auf Leinwand gebracht. Leider ist es auch etwas übermalt. Durch dies alles erklärt es sich, wenn die Farben wohl etwas stumpfer sind, als sonst meist bei Raphael. Das Gemälde ist 2,35 Meter hoch und 1,48 breit. In den Akten ist sogar der Verfertiger der Instrumente genannt, die Raphael als Modell für sein Bild benutzt hat: Giovanni aus Udine. Schade, daß nicht gesagt wird, wie weit der Maler etwa durch die Intentionen der Auftraggeberin sich hat binden lassen.

[5]) Aehnliche steiflehnige Throne finden sich auf manchen Madonnenbildern jener Zeit, z. B. auf einem Raphaels vom Jahre 1504, das kürzlich von dem Amerikaner Morgan für 100,000 Pfund Sterling gekauft ist.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hervor, das um so auffälliger wirkt neben dem ganz vollendet modellierten geschmeidigen nackten Körper des von zwei Pfeilen durchbohrten heiligen Sebastian, den der naive Meister an den rechten Pfeiler gelehnt hat und völlig aus der Gruppe heraus seitwärts nach oben blicken läßt — allerdings mit wunderschönem Ausdruck gläubiger Erwartung. Diese lichtübergossene Prachtgestalt lenkt nothwendig die Aufmerksamkeit und das Interesse von der Madonna ab. Auch die heilige Monika hinter ihm blickt aus dem Bilde heraus. Etwas einheitlicher ist die in tiefem Schatten stehende Gruppe zur Rechten der Madonna gebildet, Augustinus (als Bischof), Franz von Assisi und, an den Eckpfeiler gelehnt, Johannes der Täufer, der ganz naiv den Beschauer mit dem Zeigefinger auf den Jesusknaben hinweist und zu größerer Deutlichkeit in der anderen Hand ein Spruchband hält mit der Inschrift: ecce agnus dei. Welch ein Unterschied aber auch hier von Raphaels Gruppierungskunst! Welche Gebundenheit! welch bloßes Aufzählen und Aneinanderdrängen! Das wahrhaft Schöne ist in unserm Gemälde doch vereinzelt und haftet am Einzelnen: es sehnt sich nach der Harmonie des Ganzen und ruft nach dem großen Meister, der es erlöse. — Francia nennt sich selbst in der Künstlerinschrift aurifex (Goldschmied) und als Jahr der Entstehung des Bildes 1494. Damals war Raphael bereits ein Knabe und Michelangelo ein Jüngling.

Die späteren Bologneser, die drei Carracci und besonders Guido Reni, gleichen die Farben kunstgerechter aus, als Francia, auch wo sie dieselben in Contrast setzen, und natürlich ist bei ihnen, den Nachraphaeliten, auch die Haltung und Gewandung der Figuren, vor allem aber die Gruppierung eine leichtere, bewegtere und freiere geworden; aber an Wärme und ich möchte sagen Ehrlichkeit der Ueberzeugung übertrifft sie doch der alte Francia.

Das wird man selbst dann zugeben, wenn man das mit Recht bewundertste Gemälde des Renisaales, die Pieta, zur Vergleichung wählt. Hier giebt es ja freilich nirgends auch nur einen fernsten Anklang noch an das Schwere, Steife und Eckige, das wie bei andern Präraphaeliten so auch bei Francia bald hier bald da zum Vorschein zu kommen pflegt; nein, Alles ist frei, leicht und schön: Symmetrieen und Contraste, Fluß der Linien, Stellung und Gruppierung, Mannichfaltigkeit in Geberde und Affect, Abtönung der Farben und was sonst zum meisterlichen Können gehört. Aber dies Mühelose, diese Gewandtheit in der Formensprache macht doch ein wenig den Eindruck der Uebung und überfirnißt die Wahrheit; die Empfindung läuft Gefahr zum Pathos zu werden, die Stellung zur Pose. Ist selbst die so edel und tief empfundene schmerzensreiche Mutter ganz davon frei? Und ihre Schmerzenshelfer, die beiden wundervollen Engel zu Häupten und zu Füßen des lang hingestreckten heiligen Leichnams, streifen sie nicht das Theatralische, zumal der zu Marias Rechten, wie er die Wange an die Hand mit dem Thränentüchlein stützt! Wie schlicht und treuherzig spiegelt sich dagegen bei Francia Marias ahnungsvolle Trauer in dem mitleidsvollen Lautenengel wieder! Wer aber in der oberen Gruppe, die ja ein herrliches Meisterwerk ist, nur Wahrheit und Schönheit sehen mag, wird doch in der mittleren bei dem ekstatischen Mönch und dem Kriegsmann neben ihm das Pathos und die Pose nicht verkennen können. In dieser Gruppe stellt Reni die in Anbetung des Kreuzes versunkenen fünf Schutzheiligen Bolognas dar, fällt aber mit dem Kriegsmann (Proculus) schon recht aus der Rolle. Und gar ist dies der Fall auf der Unterbühne, deren Hintergrund die aus Dunkel aufdämmernde Stadt zeigt, während im Vordergrunde höchst anmuthige und lebendige Engelknaben harmlos mit den Attributen der Heiligen über ihnen spielen — ein rechter Barockeinfall.

Von dem Universitätsleben habe ich in Bologna nichts wahrgenommen. Freilich waren noch Ferien, die in Italien von Mitte Juli bis Mitte November dauern; aber auch die Collegienzeit wird das Leben und Aussehen der Stadt kaum merklich beeinflussen: was wollen 800 Studenten bei 130000 Einwohnern besagen? Der Glanz also, den im Mittelalter schon zu Hohenstaufenzeiten die berühmteste und älteste Universität des christlichen Europa über die Stadt ausbreitete, ist doch sehr verblichen. Damals strömten aus ganz Europa die Wißbegierigen hier zusammen, oft mehr als zehntausend zu gleicher Zeit; der Dr. von Bologna, namentlich der juristische, genoß unbegrenztes Ansehen und sprüchwörtlichen Ruf; ein Gutachten von dort war einfach entscheidend, wie denn auch in Shakespeares Kaufmann von Venedig der höchst weise jugendliche Richter sich den bolognesischen Doctorhut erborgt. Im modernen Italien, das ebenso viele Universitäten hat, wie das viel reichere und bevölkertere Deutschland, nimmt naturgemäß die römische die erste Stelle ein; manche, wie Ferrara, zählen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

kaum 150 Studierende und werden nur deshalb nicht aufgehoben, weil sonst ihr Abgeordneter im Parlamente unbedingt zur Opposition übergehen würde und die vielen Vertreter von Lokalinteressen sich solidarisch fühlen (denn Hand wäscht Hand in Italien noch weit mehr als bei uns). Bologna, das mit vielen Instituten, auch medicinischen, gut ausgestattet ist, behauptet doch einen angesehenen Rang und mag deshalb den althergebrachten Beinamen la dotta immerhin mit Ehren weitertragen.

Aber freilich mit mehr Recht den zweiten, jüngeren: la grassa. Denn die Umgegend ist sehr fruchtbar an Weizen, Mais und Reis; auch die Zuckerrübe wird in neuester Zeit sehr viel angebaut, wie in der ganzen Emilia; und die Seidenweberei steht in hoher Blüthe, so daß in Italien vielfach die Seide von Bologna als die beste und feinste gilt. Auch das nützliche Borstenvieh soll namentlich am Gebirge hin, wo die riesigen Eichenwaldungen ihm bekömmliche Nahrung spenden, vortrefflich gedeihen: jedenfalls ist die bolognesische Wurst (Mortadella) vorzüglich und in ganz Italien zu kaufen.

Ohne Trauern bin ich von Bologna geschieden: aller Ruhm des hohen Alters, aller Glanz einstiger Gelehrsamkeit, alle Tüchtigkeit und Betriebsamkeit der Gegenwart wirkte bei dem flüchtigen Reisenden wohl hohe Achtung und Werthschätzung, aber nicht jenes freudige und theilnehmende Gefühl des Herzens, das ebensowohl an ausdrucksvollen Ueberresten einer großen Vergangenheit, als auch an einem mächtig pulsierenden Gegenwartsleben sich zu entzünden vermag. Beides ist in Bologna doch nicht bedeutend genug, um das ästhetische Wohlgefallen am wahrhaft Großen zu erregen, geschweige denn die Liebe, deren alles Poetische gewiß ist.

Dieser Zauber haftet dagegen schon am Namen der Blumenstadt am Arno, der mein Herz jetzt entgegenflog. Aber mühselig und langsam keucht der Zug die Gebirgsstraße hinan, die nach Florenz führt, lange dem natürlichen Wege folgend, den der Reno, der hiesige Rhein, (keltischen Namens wie der alpine) in die jähen Abhänge des Apennin gerissen hat. Eine Zeit lang begleiten noch menschliche Wohnungen, meist Einzelgehöfte, das graugelbliche Wasser; bald aber findet sich dafür kein Raum mehr neben dem reißenden Bergflusse, und je höher wir steigen, desto häufiger muß der Schienenweg in die Felsennacht tauchen, Tunnel auf Tunnel. Hin und wieder öffnet sich ein enges, fast düsteres Seitenthal, selten von einem blauenden, steilen Berggipfel abgeschlossen, und der Wald, der nur wenigen steinfarbigen Oertchen Raum giebt, ist dunkel und einsam, bis unter der Paßhöhe der Zug in den längsten der vielen Tunnels hineinrollt.

Wie der dunkle Schoß uns wieder entläßt, hat sich das Bild völlig verändert; das Rauhe und Strenge ist verschwunden; der Wald ist licht und freundlich, ein Hain von behaglich sich ausbreitenden Edelkastanien mit anmuthigem tiefgefiedertem Laub; zwischen ihnen machen helle Feigen sich's bequem und spreizen sich mit ihren stilvollen Blättern über dem Teppich mannigfachen grünen und braunen Buschwerks und bunter Blumen, und das in einer Gebirgshöhe, wo im heimathlichen Harz nur Fichte und Wiese gedeiht und nicht einmal der Hafer mehr reift. Ja, ja, ich bin in Italien, im wirklichen, eigentlichen Italien! auf der Sonnenseite des Apennin! Wie weich und lind weht hier die Höhenluft mich an, wie balsamisch und fein! und über mir der blaue Himmel, wie ist er so tief, so durchsichtig und klar!

Leicht und rasch gleitet der Zug jetzt abwärts; noch oft wechselt Tunnelnacht und goldiges Licht, Brücken und Viadukte überspannen grüne Schluchten und Thäler, für Augenblicke öffnet sich die Tiefe und Weite zu manchem schnell entschwindenden reizvoll umrahmten Bild. Nun aber liegt Alles weit offen vor mir, unter mir, eine unendliche Schau und von unendlichem Reiz. Da wird das Auge und die Brust so frei und so froh: alles Gefühl irdischer Schwere verliert sich; es ist, als schwebe man vogelgleich über die reich gegliederte lichtübergossene Landschaft hoch dahin. Hier ist nicht einförmiger Abhang, der jäh hinabstürzt zu einer ausdruckslosen Ebene; nein, Stufe reiht sich an Stufe, Terrasse an Terrasse, gesondert und geformt durch Thäler und Einschnitte, geziert mit Kuppen und Vorgebirgen, belebt durch hellblinkende Städte und Burgen, Schlösser und Villen, und Alles gleichsam schwimmend in einer leuchtenden zarten Luft bis zu den leisesten Fernen — ein wahrer Gottesgarten. Hier möchte ich wandern, zu Fuß, allein oder mit einem trauten gleichgestimmten Freunde; man möchte es ja laut jauchzen, hinein in diese wundervollen Weiten und Tiefen, was das Gemüth überkommt wie mit sanftem Rausch und was die Brust füllt wie neues junges Streben. Vergebens zeigt die schon herabsinkende

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sonne den Nachmittag an: in mir ist Morgenstimmung, und Lenz dazu, und eine unwiderstehliche Magie spiegelt beides nach außen in die blühende wonnige Welt.

Aber unaufhaltsam eilt der Zug abwärts über die Windungen und Schlingen und Viadukte, die man schon lange vorher aus der Höhe erblickte, und nur zu bald ist das ragende weiße Pistoja erreicht, das von den tausenden menschlicher Wohnstätten am stattlichsten zur Höhe hinaufglänzte und immer von neuem den Blick auf sich zog. Es beherrscht diesen Paß und zugleich das grüne flußdurchrauschte Thal, das nun zwischen dem hohen und dem Subapennin nach Süden zieht. Es gestattet manchen schönen Blick auf das Bergland zur Rechten und zur Linken; in der Mitte, wo es sich am meisten weitet, liegt Prato, die Wiesenstadt, darin eingebettet; der Zug saust durch wohlangebaute Fluren an schmucken Ortschaften und zahllosen Gehöften vorbei über die Bergflüsse Terzolle und Mugnone, durchschneidet den ehemaligen Festungsring neben einem großen, starken Fort und landet in Florenz am Rande der Altstadt, unmittelbar bei Santa Maria Novella.

Florenz ist heiliger Boden; es ist die wahre Geburtsstätte der Renaissance, d. h. eines lichteren und freieren Daseins der Menschheit. Um nie mehr zu versiegen, bricht ein neuer Lebensquell mächtig hier hervor, genährt aus mannigfachen verborgenen, auch fernen Zuflüssen, von keinem mehr als von dem lange verschüttet gewesenen Schönheitsborn der Antike.

Was wir Renaissance nennen, bezieht sich ganz überwiegend auf die Sphäre des Aesthetischen; es ist eine Zeit, die vor Allem das Schöne sucht, darin ein neues Lebensideal findet und es überall zu verwirklichen strebt. „Die Künste blühen! es ist eine Lust zu leben" so lautet das Motto dieser neuen Epoche. Das Schöne aber ist seinem Wesen nach nothwendig ein Freies; denn es ist Geist, der sich den Körper geschaffen; es erscheint nur am Stoff, aber es tilgt in diesem die körperliche Schwere und in uns das stoffliche Interesse aus. Es kann sich nur im freien Menschengeiste offenbaren, nur in der Luft der Freiheit gedeihen; es erträgt keine Fesseln an sich selbst und zerbricht die Fesseln der Menschen, die ihm huldigen. Die wahre Kunst (nicht die künstlerische Technik) steht also in einem geheimnißvollen Zusammenhange mit dem Höchsten, was wir kennen, der freien sittlichen Persönlichkeit, deren denn auch kein Künstler von Gottes Gnaden entbehren kann, noch je entbehrt hat. Dadurch ist die Kunst der Wissenschaft ebenbürtig, und sie ist ihr darin überlegen, daß sie eine allverständliche Sprache redet, unmittelbar ans Herz dringt und durch ihre bloße Nähe beseligt. Unzertrennlich ist Freude von ihrem Wesen und ihrer Wirkung; Freude aber macht frei; so freier, je reiner und himmlischer sie ist. Bedeutet also für die Menschheit Goethe weniger als Kant, Shakespeare als Newton, Homer und Phidias als Plato und Aristoteles?

Die moderne Menschheit darf sich ja mit Recht ihrer Fortschritte und ihrer Freiheit rühmen; aber sie verdankt Beides doch in viel höherem Grade, als insgemein bewußt ist, den Triebkräften, welche die schönheitsfrohe Renaissance im menschlichen Geiste ausgelöst hat. Sie ist es, die das Recht des Individuums auf sich selbst zur Anerkennung gebracht hat, das Recht, an sich selbst zu glauben, auf eigenen Füßen zu stehen und sich frei auszuleben, während im Mittelalter (und auch im Alterthum) geheiligte Traditionen und unentrinnbare Autoritäten, Stand und Staat und Kirche, den Menschen von seiner Geburt an umfingen und festhielten. So hat die Renaissance erst die Atmosphäre geschaffen, in der der wirklich freie Mensch athmen konnte, sie hat den Boden bereitet, aus dem zunächst die Glaubensfreiheit der Reformation, dann die Geistesfreiheit überhaupt und schließlich doch auch die politische und soziale emporgesproßt ist.

Man verzeihe diesen Excurs in das Allgemeine mit den vielen darin verborgenen Fragen. Aber solche Gedanken erregte mir der Anblick von Florenz fast ohne mein Zuthun; sie schwebten vor mir her wie eigne, von meinem Willen unabhängige Wesen, als wollten sie mir den Weg weisen. Wie vielen deutschen Italienfahrern mag es ähnlich gegangen sein! Die meisten bringen doch wohl, wie ich, aus der Heimath nur ein starkes Gefühl von der Weltmachtstellung der Renaissance mit, ohne klar sagen zu können, was ihr Wesen und Art ist und wie die Welt zu ihr kam. Wird nun Florenz uns einiges von diesen Räthseln offenbaren? und auch davon, warum denn gerade von hier einer der stärksten Antriebe zu dieser Geistesbewegung ausgehen, warum gerade hier gleichsam ihre Wiege stehen konnte?

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Florenz hat eine unendliche Fülle von Denkmälern der Renaissancekunst aufzuweisen, besonders wichtige für die Periode der Entwicklung, wo es die meisten der führenden Geister selbst hervorbrachte. So sind es vor allem eigne Schätze, deren Besitz Florenz noch heute zu einer der allerersten und vornehmsten Kunststädte der Welt macht. Doch umschließen seine Mauern auch eine nicht geringe Zahl herrlicher und wichtiger antiker Skulpturwerke, die hauptsächlich durch die Medicäer in großer Zahl hiehergebracht sind, namentlich aus Rom.[6]) Dem heimischen Boden ist hier, wie in Bologna, nur Weniges und Unbedeutendes entnommen, und ebensowenig wie dort stößt hier das Auge auf Ueberreste antiker Bauten, wie Thore, Triumphbogen, Theater u. dgl.; Mauern und Säulen heidnischer Tempel aber sind entweder zerstört oder in christliche Kirchen verbaut: schon beim Beginn des mittelalterlichen Aufschwunges der Stadt (1100—1200) wird nur wenig Antikes noch an seinem Platze und gut erhalten gewesen sein.

Ich war erst am Tage vor dem festgesetzten Anfange des archäologischen Cursus in Florenz angekommen und beeilte mich, noch bei Tageslicht im Centrum der Stadt mich einigermaßen zu orientieren. Dies Centrum ist ein unregelmäßiges, nach Norden etwas ausgezogenes Viereck, etwa zwischen San Lorenzo, dem Dom, den Uffizien und San Trinita. In den Straßenzügen, die diese Punkte verbinden, herrscht ein sehr lebhafter, wahrhaft großstädtischer Verkehr; fast alle Häuser beherbergen Geschäfte, Laden an Laden; eine Anzahl Paläste liegen an der Peripherie des Vierecks, darunter die ältesten und die vornehmsten, wie Palazzo vecchio und Strozzi; und die beiden wichtigsten und belebtesten Brücken führen von hier zu dem Stadttheile links des Arno, nämlich Ponte Vecchio, wohl auf römischen Substructionen ruhend, und ganz nahe flußabwärts der Ponte S. Trinita, auf drei durch die Schönheit ihrer Verhältnisse berühmten Bogen. Diese Brücken sind die mittleren von sechs; die von ihnen auf dem linken Flußufer ausgehenden Straßen vereinigen sich hinter dem Palast Pitti zur Via Romana, die nicht so stolz ist, wie ihr Namen, aber zu dem wichtigen und schönen Römischen Thore führt.

Von dem schlendernden Orientierungsgange bis zu dieser Porta Romana war ich einigermaßen ermüdet; so freute ich mich, eine Droschke zu finden, was hier eben so schwierig ist als auf dem rechten Arnoufer leicht. Diese Vehikel sind zwar nicht gerade elegant, aber hübsch und sauber, die Kutscher nett gekleidet (ganz anders als in Rom oder Neapel) und mit anständigem Cylinderhut bedeckt. Kaum hatten wir uns in Bewegung gesetzt, da fielen einige dicke Tropfen, erwünschte Vorboten eines längst erhofften kühlenden Regenschauers. In solchen Fällen weiß aber der florentinische Kutscher den Gast unter dem Halbverdeck, wie sich selbst und seinen Hut ebenso drollig als wirksam zu schützen: er zieht zum Erstaunen des Fremden einen mächtigen Regenschirm hinter seinem Sitze hervor, spannt ihn auf und steckt ihn in eine Hülse an seiner Seite, so daß das Dach auf dem Wagendeck ruht und ihm selbst wie seinem Fahrgaste freie Aussicht läßt. Ich freute mich über die flinke und angenehme Fahrt bis zu meinem Quartier in via Calzaioli und fast noch mehr über den Kutscher, der keinen Versuch machte, mich zu überfordern oder die beliebte Komödie mit dem Verleugnen des Kleingeldes beim Herausgeben zu spielen, wohl aber mit wiederholtem Mille grazie Signor sehr höflich für ein kleines Trinkgeld dankte. Gleiche Redlichkeit und Höflichkeit hat mich immer wieder erfreut, so oft ich in Florenz eine Droschke benutzte. Ebenso angenehm habe ich es in der Erinnerung, daß ich weder diesmal auf meinem langen Wege, noch sonst beim Schlendern durch die Straßen angebettelt bin — was freilich wohl noch

[6]) Um dieser Antiken willen beginnt denn auch schon in Florenz alljährlich (zu Anfang Oktober) der archäologische Cursus, an dem gegen 30 philologische Lehrer aus allen Gauen Deutschlands theilzunehmen pflegen. Die Führung hat das archäologische Institut des deutschen Reiches, früher Preußens, zu Rom, das wie ein gleiches zu Athen unter Oberleitung des preußischen Generaldirectors der Museen in Berlin steht und mit zwei ständigen Sekretären besetzt ist. Der erste der beiden ebenso gelehrten als liebenswürdigen Herren führt die Verwaltung; er vertritt die eigentliche Kunstarchäologie, während sein Amtsgenosse die Topographie des alten Rom als Spezialfach hat. Aggregiert ist der Cursusleitung noch ein dritter deutscher Gelehrter zu Rom, der als der beste Kenner Pompejis gilt. Selbstverständlich verdanke ich der Führung dieser Herren außerordentlich viele Anregungen und Belehrungen und manche Bemerkung in dem Folgenden wird darauf zurückzuführen zu sein. Jedoch beabsichtige ich nicht, eine Geschichte des Cursus zu schreiben, noch mich auf die Alterthümer zu beschränken, sondern wie bisher meine Eindrücke und Beobachtungen zu schildern und unter Verzicht auf Vollständigkeit das auszuwählen, was mir in der Erinnerung besonders lebendig geblieben ist, soweit es mir charakteristisch für Leben und Kunst, für Einst und Jetzt erscheint.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mehr aus dem Fehlen eigentlich drückender Armuth bei den Bewohnern, als aus ihrem Sinn für das Wohlanständige zu erklären ist. Um so verwunderlicher ist es dann freilich, wenn man in den Straßenrestaurants eifrige „Naturforscher" mit kleinen langgestielten Rechen unter den Tischen und Stühlen die weggeworfenen Cigarrenreste hervorziehen und in ein Körbchen einheimsen sieht, Abends sogar mit Anwendung eines Laternchens. Aber betteln habe ich auch keinen dieser Aermsten je gesehen.

Als ein Anzeichen dafür, daß an der von Alters berühmten florentinischen Feinheit in Sprache, Geberden und Sitten auch die niederen Volksklassen ihren Antheil haben, erschien mir eine kleine Scene, die sich am ersten Morgen des Cursus in der offenen, jedermann zugänglichen Loggia de' Lanzi zutrug. Wir standen in einem Halbkreis um eine Bildsäule und den vortragenden Professor; natürlich hatte sich auch liebe Jugend herangedrängt, und auch einige Arbeiter, die wohl gerade Frühstückspause hatten, waren neugierig herangetreten. Die Buben lachten nicht etwa über die ihnen unverständliche Sprache, sondern verfolgten mit ihren klugen dunklen Augen höchst aufmerksam jeden Gestus und Hinweis; als dann aber doch einige in ihrer Lebhaftigkeit sich vorzudrängen suchten, wurden sie, ehe sie lästig werden konnten, von den Arbeitern zurückgezogen, bestimmt, aber nicht unsanft, mit einem kurzen, gedämpften Vergogna! (Schämt euch!) In der That wurden wir nun von den Jungen auch dann nicht belästigt, als die Arbeiter fortgegangen waren. Aehnliches würde man vielleicht der Sache nach auch anderswo erleben können, aber schwerlich in gleich guter Form und Manier — und es ist doch der Ton, der die Musik macht.

Das mittelalterliche (und wohl auch schon das antike) Forum von Florenz, noch jetzt der Mittelpunkt der städtischen Verwaltung, ist die sehr geräumige Piazza della Signoria, unfern des Ponte vecchio, mit dem Arnoufer oberhalb der Brücke durch den langgestreckten Hof des Uffizienpalastes verbunden. Betritt man den Platz vom Norden her, wo die vom Dom kommende via Calzaioli (Strumpfwirkerstraße), eine der Hauptverkehrsadern der Stadt, einmündet, so fällt der Blick auf zwei höchst eigenartige gothische Bauwerke, total verschiedenen Eindrucks und durch diesen Contrast höchst malerisch wirkend. Es ist der durch Massenhaftigkeit und Höhe imponierende Palazzo vecchio und die edelschöne Loggia dei Lanzi, die den südlichen Winkel des Platzes bilden, nur durch den verhältnißmäßig schmalen Zugang zu der Hofhalle der Uffizien getrennt.

Der Palazzo ist im Anfang des 14. Jahrhunderts erbaut, seiner Erscheinung nach eine dräuende Zwingburg, alle noch so stolzen Bürgerhäuser weit überragend und beherrschend. Und doch ist dieses zinnenbewehrte trotzige Festungsviereck nicht von einem Tyrannen oder herrschsüchtigen mächtigen Baron aufgerichtet, sondern vielmehr von der erwerbsfleißigen Bürgerschaft selbst, die, ihre friedliche Entwickelung zu sichern, im Jahre 1282 den ewig zwiespältigen Baronen kraft- und zielbewußt die Regierung entwunden und dieselbe den Vorstehern (priori) der Zünfte, also der Handwerke, übertragen hatte. Eine unblutige höchst merkwürdige Revolution, und der Palazzo dei Priori — so hieß er, bis er 1540 Fürstensitz der Medici wurde — ein höchst merkwürdiges Denkmal dieser Umwälzung. Also der Gewerbsfleiß war die starke Wurzel der Kraft dieser Bürger, und nicht in erster Linie der Handel, wie in Venedig oder Genua; und die aus dieser Wurzel entsprungene Macht hat sich sogar dem seehandelsreichen Pisa überlegen erwiesen, mit dessen Unterwerfung 1406 die Herrschaft des binnenländischen Florenz über ganz Toscana entschieden war. Welch ein schneller Ruhmesgang der Bürgerrepublik zur höchsten politischen Machtstellung, fast wie einst in Athen! und wie dort, so hier — welch eine gleichzeitige Entfaltung aller geistigen und moralischen Kräfte dieser freien Bürger, welch ein Aufschwung der Künste und Wissenschaften, von Dante und Giotto bis Michelangelo!

Palazzo vecchio ist also kein Zwing-Uri, sondern die Schutzburg, gleichsam die Akropolis der zur Freiheit erwachten jugendlich schönen und starken Florentia und ein Symbol ihres Willens, sich allen Gewalten zum Trotz zu erhalten. So betrachtet gewinnt der Bau einen historischen und Affektionswerth, dem der künstlerische weitaus nicht gleichkommt. Und doch ist der Baumeister derselbe Arnolfo di Cambio, der der verjüngten Stadtgemeinde auch ihr gemeinsames kirchliches Heiligthum, den Dom, geschaffen und sich dadurch einen berühmten Namen erworben hat.

Arnolfo hat nicht etwa neue Formen des Ausdrucks gefunden; da eben erst die gothische Architektur als etwas Neues in Italien und Florenz eingeführt war, so ist es nur natürlich, daß er sich dieses

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

vorgefundenen Stiles bediente, den er jedoch entschieden am glücklichsten und freiesten in seinen kirchlichen Bauten, dem Dom und S. Croce, handhabte. Für die neue Stadtburg scheint ihm der Palazzo del Podesta (des Oberrichters), der jetzige Bargello, gradezu als Vorbild gedient zu haben. Hier wie dort nach Art der noch älteren Adelsburgen ein starkes Mauervieneck, das sich mehr nach dem engen Hofe, als nach der Straße öffnet; das Erdgeschoß hat nur sehr wenige und kleine einfache Fenster, keine ziervollen Portale, nur eine oder zwei enge Eingangsthüren; die oberen Stockwerke, gleichfalls von bedeutender Höhe, nur durch schmale Simsleisten abgesetzt, blicken uns wohl etwas freundlicher an mit ihren zahlreicheren Doppelfenstern, aber auch diese sind klein im Verhältniß zu den gewaltigen Quaderflächen; sie unterbrechen wohl das massige Gemäuer, aber sie organisieren es nicht und lösen es nicht auf in emporstrebende Glieder; und auch das bischen Gothik, das in der Bildung der Halbfenster als ein spärlicher Schmuck steckt, verflüchtigt sich unter dem Rundbogen, der sie zusammenfaßt; das Kranzgesimse wird durch eine Reihe rundbogig verbundener Consolen gebildet, derber und weiter gestellt beim Palazzo, zierlicher und enger beim Bargello; bei jenem ragen sie stärker vor und dienen als Stützen eines Wehrumganges mit vielen rundbogigen Oeffnungen, der nun erst den Zinnenkranz trägt, während dieser beim Bargello sich unmittelbar auf das fast wie ein romanischer Bogenfries wirkende Consolenband auflagert. Hier wächst der Thurm unmittelbar aus einer Ecke empor, beim Palazzo hinter dem Wehrgange aus der Vordermauer, nicht in deren Mitte, sondern etwa bei Zweidrittel ihrer Länge.[7]) Die Krönung entspricht bei beiden Thürmen der des Gebäudes: so ist der Bargellothurm einfacher, wie auch verhältnißmäßig niedriger; dem Thurm des Palazzo hat überdies ein späteres Geschlecht noch einen erheblichen Auffatz gegeben und in dessen Mitte noch eine kleine, von unten kaum sichtbare Spitze aufgebaut. Auf diese Weise ist die sonderbare, fast minaretartige jetzige Form entstanden. Am malerischsten wirkt dies Stadthaus von dem Hofe der Uffizien aus, wo diese einen Rahmen bilden, aus dessen Mitte nur eine Ecke des Gebäudes und der Thurm aufragt.

Doch nun zur Loggia! Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein! Eine hohe, lichte, weiträumige Halle mit nur edlen, sofort ansprechenden Raumverhältnissen wie in der besten Zeit der Renaissance und mit maßvollem, harmonischem, gleichsam natürlich hervorwachsendem Schmuck der schönen Glieder — das Ganze ein Ausdruck vollkommen freien und leichten künstlerischen Schaffens. Das vielschöne Bauwerk hat noch in gothischer Zeit, noch in demselben Jahrhundert wie Palazzo vecchio, nur zwei Menschenalter später, das Licht der Welt erblickt — aber welch ein Unterschied! welch ein ungeheurer Fortschritt! Was hier an der Loggia nicht-gothisch ist, weist ebenso auf die Zukunft und ihre freie Schönheitsmacht hin, wie Palazzo vecchio rückwärts in Zeiten der Bedürftigkeit und Gebundenheit. Mir kam beim Anblick der Loggia der Gedanke: Hier hat die Gothik mit der Renaissance und also auch mit der Antike Vermählung gefeiert, eine ebenbürtige, für beide Theile ehrenvolle, — und zwar ist der werbende männliche Theil die Renaissance; denn das Kraftvolle, der gestaltende Grundgedanke, eignet ihr, während die Gothik mit biegsamer Schönheit sich den Gliedern anschmiegt und das Einzelne bestimmt. Weiträumig und schönräumig, gradlinige oder halbkreisförmige Ueberspannung der Maueröffnungen, horizontaler oder kuppelförmiger Abschluß des Ganzen nach oben — das sind doch Grundeigenschaften der Renaissancearchitektur; und mag sie das Kreuzgewölbe von der Gothik übernommen haben, so ist dies doch auch weder dem romanischen noch dem altrömischen Bau an sich fremd.

An unsrer Loggia fallen schon von Weitem die drei herrlichen und mächtigen Rundbogen auf, in denen die Halle sich öffnet, darüber das breite friesartige Mauerband, das feingezackte Kranzgesimse und die abschließende Horizontale der zierlichen Attika. Näher tretend gewahrt man alsdann immer deutlicher das gothische Element: die Kreuzrosetten der Attika (die jedoch hier nicht rautenförmig gestellt sind, wie am Dogenpalast in Venedig), den reizenden Spitzenstreif des Consolengesimses (dessen Grundstruktur dieselbe ist, wie die der viel gröberen an Palazzo vecchio und Bargello), die Formen der Medaillons zwischen den Bögen, und vor allem die vordere Bildung der Pfeiler aus einer stärkeren

[7]) Da wo der Thurm zur Erde niedergehen müßte, fehlen den Stockwerken der Fassade die Fenster; doch deuten keine Vertikallinien die Richtung an. Dieser blinde Streifen wirkt zu häßlich, ich möchte fast sagen roh, als daß man nicht auf die Vermuthung kommen sollte, Arnolfo habe hier irgend einen architektonischen Schmuck vorzusetzen geplant, der dann aus irgend einem Grunde nicht zur Ausführung gekommen sei.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Halbsäule zwischen zwei schwächeren. Hier ist es nun sehr charakteristisch, daß diese Gothisierung des Pfeilers, abgesehen von der Kapitellsdocoration, nicht durchgeführt, sondern auf seine Vorderfront beschränkt ist, während seine Seiten flach bleiben, wie der darüber sich spannende Bogen. Die Pfeiler sind also nichts als die stehen gebliebenen Theile der Vordermauer, die Bogen deren Durchbrechung; die Halbsäulen aber nicht Constructionsträger, wie in der echten Gothik, sondern nur anmuthige Verzierung der Pfeilerwand.

Doch treten wir in die Halle ein, zwischen den beiden Thorhütern, den Löwen auf den Treppenwangen, hindurch, von denen der rechts antik ist. Von den vielen Marmor- und Erzbildern, welche den schönüberwölbten Raum bewohnen, nimmt die Mitte eine herrliche und berühmte antike Gruppe ein, ein starker Held in voller Manneskraft, der einen jugendlichen Gefallenen trägt, im Begriff, ihn eilends wieder zu Boden gleiten zu lassen. Es ist unzweifelhaft eine homerische Scene, und mit homerischer Wahrheit, Schlichtheit und Kraft dargestellt. Welche Lebensfülle pulsiert in den energisch gestrafften Gliedern, in den scharf gespannten Muskeln des weit ausschreitenden Heros! wie treten die Sehnen der klammernden rechten Hand und des mit ihr die Last tragenden linken Kniees heraus und wie strecken sie sich in dem weit zurückstehenden rechten Beine! Wo aber wäre an dem ganzen Körper auch nur die kleinste Stelle flach, unbewegt, theilnahmlos! Mit dieser, wie ich sagen möchte, willenstrotzenden Haltung steht im vollsten Einklang das ausdrucksvolle Antlitz, der Spiegel der Seele. Düstere Entschlossenheit lagert auf dieser Stirn mit ihrer Zornesfalte, auf diesen förmlich zu einem Winkel hochgezogenen Augenbrauen; darunter die Augen richten sich zwar besorgt, aber zugleich drohend und scharf beobachtend ins Weite, auf andringende Feinde — und der trotzige Mund öffnet sich eben, bereit, den Kriegsruf auszustoßen, um die Feinde zu schrecken und die Freunde herbeizurufen. Der Eindruck des Wilden, des Kampfgrimmes, wird einerseits verstärkt durch den das Antlitz beschattenden, in den Nacken gedrückten Helm mit dem herausfordernd vordringenden Helmbusch, andererseits gemäßigt durch einen Schatten von Trauer, den der weise Künstler über dies furchtbare Kriegerantlitz leise ausgebreitet hat! So ist ein allzuheftiges Pathos vermieden und dies Maßhalten glücklich motiviert.

Die Schönheit der Gruppe gewinnt aber den höchsten Reiz durch den Gegensatz des Getragenen zu dem Tragenden, den doppelten des Todes zum Leben und des Jünglings zum Mann. Von makelloser Schöne und ambrosischem Duft blüht in seinen göttlichen Proportionen der feingliedrige, schlanke und kräftige Leib des Heldenjünglings, aber das Leben ist daraus entwichen, die Glieder sind gelöst, das Auge geschlossen; das edle apollinische Haupt hängt tief übergebeugt herab, der linke Arm fällt willenlos nieder, der rechte gleitet an dem des Trägers still abwärts; die Kniee berühren eben die Erde, auf der die Beine lang ausgestreckt nachschleppen. Noch ist nicht die Todesstarre eingetreten; noch athmet ein letzter Hauch von Lebenswärme in der lilienweißen Haut und hält von dem Umriß des Körpers, von der Rundung der Glieder das Steife und Starre fern. Wie schön ist doch Jugend auch im Tode, und wie wohl steht er ihr an![8])

Auch das ist an unserm Kunstwerk bewundernswerth, wie das Leben darin gleichsam nach dem Gesetz der Pyramide von breiter Basis aufsteigt zu seinem Höhepunkte, dem grimmen Heldenhaupte des Retters. Und zwar fällt dieser pyramidenförmige Aufbau der Gruppe von allen Seiten angenehm ins Auge, wie man das nur selten findet. Denn die meisten Gruppen waren, wie die ältesten der Tempelgiebel, für Nischen oder ähnlichen nahen Hintergrund bestimmt und haben deshalb fast wie Reliefs sozusagen nur zwei Dimensionen, während bei der unsrigen, die offenbar frei im Raume stehen sollte, noch die dritte Dimension, die Tiefe, hinzukommt. Dies wird namentlich erreicht durch die rückübergebeugte Lage des Todten und die Stellung des Helden, der den Oberkörper und noch mehr das Haupt zur Seite wendet.

Die große Anziehungskraft, welche dies Kunstwerk heute noch ebenso bewährt wie vor zweitausend Jahren, liegt nicht bloß in seiner vortrefflichen Conception und deren Ausführung, sondern auch in

---

[8]) So läßt Homer den Priamos zum Hektor sprechen (Ilias 22, 71—73):

Dem Jünglinge stehet es wohl an,
Wenn er im Streit erschlagen, zerfleischt von der Schärfe des Erzes
Daliegt; schön ist Alles im Tode noch, was auch erscheinet.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dem allgemein menschlichen Gehalte und dem ethischen Pathos des Gegenstandes: die beiden dargestellten Personen sind innigst verbunden auch durch ein sittliches Band, Treue und Kameradschaft bis in den Tod; die dargestellte Handlung aber ist ein beredtes Zeugniß dieser edlen Gesinnung; sie hat etwas Erhebendes und ist der freudigen Zustimmung und Verehrung jedes fühlenden Herzens gewiß; doch bleibt alles Sentimentale durchaus fern.

Wir begreifen es, daß dieses Kunstwerk oft nachgebildet ist, öfter wohl, als irgend eine andere freistehende Gruppe: In der Stadt Rom sind von vier, in der ehemaligen Villa Hadrians bei Tivoli von zwei Exemplaren die Reste ausgegraben worden. Am bekanntesten ist von diesen der trotz arger Verstümmelung noch jetzt eine meisterhafte Technik verrathende Torso, dem der römische Volkswitz den Namen Meister Pasquino und damit die Taufpathenschaft des Pasquills gegeben hat. Es ist nur der Oberkörper des kampfbereiten Helden, mit Kopf, aber ohne Arme, aus dem Straßenschlamm der Piazza Navona im Jahre 1506 emporgehoben, nachdem der zuletzt nur eben noch sichtbare Rücken vielleicht ein Jahrtausend als willkommener Schrittstein gedient hatte. Dieser arme Trumm und ein viel besser erhaltener herrlicher Kopf aus der Kaiservilla bei Tivoli (jetzt im Vatikan) beweisen, daß unsre florentinische Gruppe nicht völlig richtig restauriert ist. Der Kopf, der übrigens echt ist, hätte müssen, als er dem Rumpf wieder aufgesetzt wurde, höher aufgerichtet und stärker seitwärts gewendet werden. Kein Zweifel, daß dadurch die Haltung an Lebendigkeit und Pathos noch gewinnen und die Noth des Hilferufenden noch dringlicher erscheinen würde. Auch ist die Arbeit unsres Loggiaexemplars zwar recht gut, aber doch nicht so vorzüglich wie die der im Vatikan aufbewahrten Bruchstücke. Wäre dies der Fall, so würden wir glauben dürfen, dem Original selbst oder doch einer gleichwerthigen Copie von erster Meisterhand gegenüberzustehen.

Ich war nicht so thöricht, durch solche kritische Betrachtungen mir den Genuß an dem Kunstwerk, wie ich es vor mir sah, zu schmälern, statt ihn zu vertiefen und zu ergänzen; vielmehr freute ich mich dankbar des Glückes, das eine so gute Restaurierung des hochherrlichen Bildes ermöglicht hat und es uns heutigen Menschen zu einem fast ebenso vollkommenen Genusse darbietet, wie es den Zeitgenossen des schaffenden Künstlers und längstvergangenen Geschlechtern einst gewährte. Nach Florenz sind nämlich die beiden noch am besten erhaltenen römischen Exemplare gekommen, das unsrige, das aus dem Mausoleum des Augustus ausgegraben und im Jahre 1570 von dem Großherzoge Cosimo I. Medici angekauft ist, und ein zweites, das kurz darauf ihm ein florentinischer Bürger geschenkt hat. Letzteres wurde im Hofe des Palastes Pitti aufgestellt. Es ergänzte das erstere (das übrigens lange auf Ponte vecchio gestanden hat) so glücklich, daß dies danach zu seiner jetzigen Gestalt restauriert werden konnte, vor etwa siebenzig Jahren. Es war schon einmal ergänzt zur Zeit der Spätrenaissance (1640), recht willkürlich und — bezeichnend für die Zeit — ohne Berücksichtigung des Pittiexemplares und der vatikanischen Bruchstücke.

Ich habe mich bisher enthalten, einen Namen der Gruppe anzugeben; früher nannte man sie Ajax mit der Leiche des Achill, jetzt wohl richtiger Menelaos mit Patroklos. Für die Auffassung und den Genuß am Kunstwerk ist der Streit recht gleichgültig: Name ist Schall und Rauch. Doch ist es nicht ohne Interesse zu sehen, wie diese antiken Künstler seit Phidias wohl Anregung aus Sage und Mythus nahmen, namentlich aus deren so anschaulicher Gestaltung bei Homer, aber doch nie zu bloßen Illustratoren herabsanken.

Unsre Gruppe paßt nämlich so recht weder in die Erzählung von Achills noch von Patroklos Tod und Leichenbergung. Der Todte trägt zwei Wunden an sich, unter der rechten Brust und zwischen den Schultern, also wie Homer es von Patroklos erzählt (Ilias XVII, 805 und 820), während Achill nach der gewöhnlichen Sage durch einen Pfeil des Paris an seiner einzig verwundbaren Stelle, der Ferse, zu Tode getroffen war. Aber Homer selbst, der übrigens Achills Tod nur vordeutend kurz erwähnt, weiß nichts von jener Unverwundbarkeit, läßt vielmehr einmal das Blut von dem durch einen Speer geritzten Arme des Pelidon rinnen (Il. XXI, 167). Anderseits wird Achills Leiche nach der Sage von dem starken Aias allein weggetragen, indem Odysseus die nachdringenden Troer abwehrt, wogegen der todte Patroklos schließlich unter Aias Schutz von Menelaos und Meriones gemeinschaftlich aufgehoben und geborgen wird (Ilias XVII, 717). Vorher hat Menelaos die Leiche wohl eine Zeit-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

lang allein geschirmt, aber nur in fortwährendem Kampfe, sie umschreitend, und als er dabei den Euphorbos erlegt und die Troer einen Augenblick zurückschrecken, hat er nicht einmal Zeit, sich der Waffenrüstung des Erschlagenen als höchsterwünschter Siegestrophäe zu bemächtigen. (Ilias XVII, 70.) Homers Erzählung läßt also durchaus keinen Raum für das von dem Bildhauer erzählte, offenbar frei erfundene Intermezzo. Und auch die Nacktheit der Leiche beweist gar nichts für die Deutung auf Patroklos, der freilich nach Homers Erzählung von Hektor spoliiert war. Auch Menelaos ist ja im Wesentlichen nackt dargestellt — einfach nach dem Rechte der Skulptur, des plastischen Ausdrucks und der Schönheit.

Jedenfalls aber konnte der Bildhauer, wenn er die Patroklosscene darstellen wollte, das Wesentliche der Homerischen Erzählung, daß der zuerst siegreiche Vertheidiger von dem Todten lassen, sich nach Hilfe umsehen und von neuem kämpfen muß, kaum anders, jedenfalls aber nicht besser und verständlicher wiedergeben. Denn der aus dem Flusse des Geschehens herausgegriffene und fixierte Moment ist äußerst glücklich und fruchtbar gewählt; er erzählt mit vollkommenster Deutlichkeit das Geschehene, schildert aufs ausdrucksvollste die Situation des Augenblickes und läßt uns ahnen, was noch bevorsteht.

Von dieser Gruppe reißt man sich schwer los; ihr unbekannter hellenischer Schöpfer siegt mühelos im Wettstreit der in der Loggia versammelten sonstigen Bildwerke, sowohl der gleichfalls anonymen aus der römischen Kaiserzeit, als auch derer von wohlbekannten Meistern der italienischen Renaissance. Ich würde jedem rathen, sich zunächst an den ersteren zu erfreuen. Es sind das die an der Rückwand aufgestellten weiblichen Einzelfiguren, trefflich gearbeitete Gewandstatuen, idealisierte Porträts, nicht aber Vestalinnen (wie sie früher hießen). Sie sind wohl verschieden in der Haltung, wie im Faltenwurf der Gewänder, jedoch in der ganzen Manier, wie hier das einzelne Sein dargestellt wird, zu gleichartig, als daß man nicht den Eindruck von etwas Conventionellem und von Anwendung beliebter vorbildlicher Muster erhielte. Eine Ausnahme davon macht die dritte Statue (von der offenen Schmalseite der Halle gerechnet), die eben keine Römerin, sondern eine Barbarin darstellt, und zwar eine Deutsche mit dem Ausdruck herbster Trauer in Haltung und Gesichtszügen. Es ist wohl nicht, wie man früher meinte, des Cheruskers Arminius gefangene Gattin Thusnelda in Person. Die Züge sind nicht individuell genug für ein Porträt, doch charakteristisch genug für einen Volkstypus. Wir dürfen die Figur für eine Germania devicta halten, wahrscheinlich für einen Triumphbogen bestimmt und zwar für eine Nische, nach der Geradlinigkeit des Umrisses zu urtheilen, die übrigens durch die höchst naturwahre Haltung der Trauerversunkenen sehr geschickt motiviert wird. Ist diese Auffassung der Statue richtig, so haben wir die erste allegorische Darstellung unseres Vaterlandes vor uns. Der Künstler konnte natürlich diese Germania nicht verherrlichen, wie später der Historiker Tacitus es gethan hat, sondern hebt deutlich genug die Demüthigung und namentlich das Barbarische hervor, letzteres durch die grobe, fast dürftige, ohne Anmuth drapierte Gewandung, die plumpen Sandalen, das schwere Handgelenk, das übergeschlagene Bein und besonders durch den unbeherrschten Schmerz; aber andererseits giebt er doch auch der Gestalt und ihren Gliedern etwas von der imponierenden Kraft und Art einer polykletischen Amazone, noch gehoben durch den hohen majestätischen Wuchs. Aus der ganzen Behandlung schien mir etwas wie Ehrerbietung des Künstlers vor dem Unglück, ja wie Achtung vor Feindesgröße zu sprechen, und der späte Enkel der Dargestellten empfand dafür etwas wie Dankbarkeit gegen den unbekannten alten Meister.

Es war mir unmöglich ein gleiches reines Wohlgefallen wie an den Antiken, an den Renaissancebildwerken der Loggia zu finden, auch nicht an dem, welches mir als das bedeutendste erschien, an Cellinis bronzenem Perseus mit der enthaupteten Medusa, so vortrefflich fast alles Einzelne an der Ausführung, und so wahr der Ausdruck des Grausens über die eigene That in dem Antlitz des Heros mit den geschlossenen Augen ist. Dies Grausen theilt sich aber auch dem Beschauer mit; man weiß nicht, was gräßlicher anzusehen ist, das von Perseus emporgehaltene abgehauene Haupt der Medusa oder ihr am Boden liegender zusammengekrampfter Rumpf; aus dem einen wie aus dem andern quillt das dicke Blut, wie Schlangen sich formend, heraus: man wendet sich mit Abscheu von solchem ungemilderten Greuel und wird mit dieser Versündigung am Geist der Antike nicht versöhnt durch die sonstige der Antike abgelauschte, mit ihr wetteifernde Kunst der Ausführung.

Das Gegenstück zu Cellinis Bildwerk bildet eine Arbeit des uns bereits bekannten Giovanni

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

da Bologna, die sehr gepriesene Gruppe des Sabinerinnenraubes. Wir erkennen unsern Freund sofort wieder an den oft gewagten und übergreifenden, aber stets glaubhaften und stets schönen Linienführungen und Stellungen, an dem schlanken Aufbau des Ganzen und dessen mehrfach eingezogenem Umriß. Diese Art Pathos der Linie möchte ich Giovannis Spezialität nennen, sie hat stets etwas Erfreuendes — der Name Barock stört mich wenigstens durchaus nicht — und ist hier mit bestem Kunstgefühl aus der Sache geschöpft und motiviert. Die Dreitheilung ist durchaus glücklich und klar: über den niedergesunkenen Sabiner schreitet der siegreiche Römer hoch hinweg und hält noch hoch über sich hinaus die vergeblich sich sträubende, in die Luft greifende Braut. So ist die Gruppe über- und nicht nebeneinander aufgebaut, zugleich aber windet sie sich (wie gewisse Barocksäulen) völlig um sich selbst, da jede der drei Personen in einer starken, doch wohlmotivierten Wendung begriffen ist. Die originelle Gruppe bietet sich von allen Seiten schön dar (sie steht, technisch geredet, gut in der Luft); aber kommt man vom Menelaos, so drängt sich doch das Gefühl auf, wie bei Giovanni das Dekorative und die Erscheinung die Hauptsache ist, wohinter das innere Lebensinteresse zurückbleibt, und daß dem Pathos der Linie das sittliche keineswegs gleichkommt. — Ja, wenn es sich nur um eine Brunnenfigur handelte!

Derselbe Giovanni ist auch noch auf dem Platze vor der Loggia vertreten, nämlich mit der Reiterstatue Cosimos I. Für das Porträt reicht des Künstlers Begabung aus, und die Haltung, die er dem Reiter giebt, ist ebenso schön und vornehm als lebenswahr, während das Pferd weniger gut und natürlich ist. Jedenfalls übertrifft diese Schöpfung erheblich die andern Bildwerke, die frei auf dem Platze stehen, sowohl Bandinellis geschraubte, alles Lebensgefühles bare Kolossalgruppe des den Cacus niederzwingenden Herkules, als auch Ammanatis Neptunsbrunnen, der sich nun gar mit dem Giovannis in Bologna nicht in irgend welcher Beziehung vergleichen läßt. Um mit Giovanni abzuschließen, will ich gleich hier nur noch seinen als Dekoration ebenso großartigen als prächtigen Oceanusbrunnen auf der Insel des Giardino Boboli erwähnen, und zum Schluß den bekannten wahrhaft entzückenden auffliegenden Merkur aus Bronze im Bargello, dem Nationalmuseum. Hier kommen alle Vorzüge unseres Künstlers vereint zu schönster Geltung: die Aufgabe forderte grade das, aber auch nur das, was seiner Befähigung und Neigung entsprach, und so hat der talentvolle Schüler der Antike ein von antikem Formgefühl ganz durchdrungenes Werk geschaffen, ein in jedem Sinne klassisches, das Meisterwerk seines Lebens.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

da Bologna, die sehr gepriesene Gruppe des Sc
sofort wieder an den oft gewagten und übergreifer
führungen und Stellungen, an dem schlanken Auf
Umriß. Diese Art Pathos der Linie möchte ich
freuendes — der Name Barock stört mich wenigste
gefühl aus der Sache geschöpft und motiviert.
den niedergesunkenen Sabiner schreitet der siegrei
hinaus die vergeblich sich sträubende, in die Luft
nebeneinander aufgebaut, zugleich aber windet sie
da jede der drei Personen in einer starken, doch
Gruppe bietet sich von allen Seiten schön dar (sie
man vom Menelaos, so drängt sich doch das Gefi
Erscheinung die Hauptsache ist, wohinter das in
der Linie das sittliche keineswegs gleichkommt. —

Derselbe Giovanni ist auch noch auf den
Reiterstatue Cosimos I. Für das Porträt reich
er dem Reiter giebt, ist ebenso schön und vorne
und natürlich ist. Jedenfalls übertrifft diese S
dem Platze stehen, sowohl Bandinellis geschrau
Cacus niederzwingenden Herkules, als auch An
dem Giovannis in Bologna nicht in irgend welch
zuschließen, will ich gleich hier nur noch seine
Oceanusbrunnen auf der Insel des Giardino
wahrhaft entzückenden auffliegenden Merkur au
kommen alle Vorzüge unseres Künstlers vereint
aber auch nur das, was seiner Befähigung und
der Antike ein von antikem Formgefühl ganz dur
sches, das Meisterwerk seines Lebens.

unsern Freund
chönen Linien-
eingezogenem
tets etwas Er-
bestem Kunst-
und klar: über
hoch über sich
ber- und nicht
um sich selbst,
Die originelle
t); aber kommt
ative und die
ß dem Pathos
figur handelte!
ämlich mit der
e Haltung, die
rd weniger gut
e, die frei auf
gruppe des den
h nun gar mit
t Giovanni ab-
als prächtigen
den bekannten
museum. Hier
erte grade das,
utvolle Schüler
em Sinne klassi-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf