

3453

Italien.

Reisebilder und Studien

von

Albert von Berzeviczy.

—○ Mit 30 Bildertafeln. ○—



Leipzig.

Verlag von Wilhelm Friedrich.

CBGiOŚ, ul. Twarda 51/55
tel. 22 69-78-773



Wa5164013



Alle Rechte vorbehalten.

8453

8 349



NH-62416

Vorwort.

Seit ungefähr fünfzehn Jahren bildet eines der Lieblingsstudien meiner Mußestunden all das, was sich auf das Zeitalter der italienischen Renaissance und insbesondere auf die geistigen Bewegungen dieses Zeitalters und auf seine Kunst bezieht. So machte ich ziemlich vorbereitet vor Jahren meine erste Italien-Reise, welcher nach Ablauf eines längeren Zeitraumes die zweite und dieser gleich im nächsten Jahre die dritte folgte. Die Eindrücke meiner Reisen, verbunden mit dem Studienmaterial, welches sich seit einer Reihe von Jahren in meinen Notizen anhäufte, begann ich im Sommer 1897 in einzelnen Schilderungen aufzuarbeiten, anfangs ohne bestimmten Plan, sozusagen nur meinem eigensten geistigen Bedürfnisse entsprechend, ohne systematische Aufeinanderfolge, so wie es gerade Stimmung und Lust mit sich brachten, ohne überhaupt daran zu denken — was auch jetzt nicht meine Absicht ist —, damit irgend eine systematische Beschreibung Italiens bieten zu wollen. Diese meine Reiseschilderungen und Studien veröffentlichte Paul Ghulai, der ausgezeichnete ungarische Aesthetiker und Essayist, in der von ihm redigirten „Budapesti Szemle“ (Budapester Revue), und schon beim Erscheinen der ersten Serie unternahm es die hiesige Verlags-gesellschaft „Franklin,“ die ganze Arbeit in Buchform herauszugeben.

Ich wiederhole, daß ich nicht die Absicht hatte, irgend eine systematische Arbeit zu bieten, weder in ethnographischer, noch in kunstästhetischer oder kulturhistorischer Beziehung. Ich betrachte mich nicht, in der eigentlichen Bedeutung des Wortes, als Fachmann weder auf dem einen, noch auf dem anderen Gebiete; „un politique égaré dans l'esthétique“: diese Variation eines Taineschen Satzes mag auf mich derjenige anwenden, welcher auch bei der Beschäftigung mit idealen Dingen nicht geneigt ist, von den zumutlichen Schranken abzusehen. Gleichwohl ermutigte mich der Gedanke, daß unsere ungarische Literatur an Reisebeschreibungen überhaupt arm ist, daß wir wenig selbstständige Werke über Italien besitzen, und daß Dasjenige, was Einer bei dem Anblicke der edelsten Schöpfungen und der erhabensten Kämpfe des menschlichen Geistes empfindet — aufrichtig und warm erzählt —, immerhin einige Wirkung auf die Gemüther und auf die Fantasie auszuüben vermöchte.

Wer überhaupt in Italien reiste, konnte fühlen, daß es, von dort zurückgekehrt, „difficile est librum non scribere.“ Auch heute noch unterliegt die Seele jedes gebildeten Menschen der zauberischen Wirkung jenes Landes, das seit dem Beginne des Mittelalters der Gegenstand unablässiger Sehnsucht der durch die Alpen und das Meer von ihm getrennten Völker gewesen.

In Italien reisen und sozusagen maßlos all das genießen, was die dreifache Quelle der Natur, der Geschichte und der Kunst mit verschwenderischer Fülle über dieses staunenswerte Land ergießt: das ist an sich für jeden Menschen von Gemüt und Geschmack ein so herrliches Vergnügen, daß wir die Erinnerung daran nicht bloß allein genießen wollen, sondern sie auch anderen mittheilen möchten. Dieses gemeinsame menschliche Gefühl brachte indessen eine so endlose Flut italienischer Reisebeschreibungen zu Stande, daß es auch aus diesem Gesichtspunkte eines nicht geringen Grades von Kühnheit bedarf, das schon zur Verfügung stehende Material

mit einem neuen Buche zu vermehren, das überdies, Paul Bourget zufolge, „genre démodé“, d. i. eine aus der Mode gekommene Sache ist.

Ich glaube indeß, daß es unter den heutigen literarischen und künstlerischen Verhältnissen doppelt berechtigt ist, sich in die Denkmäler Italiens zu versenken und die von diesen gewonnenen Eindrücke auszutauschen, und in dieser meiner Ueberzeugung erschüttert mich auch die Wahrnehmung nicht, daß von den Verirrungen des heutigen ästhetischen Geschmacks auch die Italiener nicht frei sind. Darum thut es doch gut und kann nur heilsam sein, auf solche Quellen zurückzugreifen, die, obwohl wir seit Jahrhunderten daraus schöpften, noch immer nicht versiegt sind, und die aus ihnen unmittelbar Schöpfenden noch immer ihre geistesbelebende und verjüngende Kraft empfinden lassen.

Zwei Zeitalter kennt die Menschheit, welche unverkennbar die Merkmale der Jugend, beziehungsweise der Verjüngung an sich tragen und aus deren Denkmälern die Strahlen des Genies und des ewig-Schönen noch heutzutage sich verbreiten. Das eine ist das klassische Altertum, das zweite die Renaissance in Italien. Und da wir diese beiden Epochen in ihrer Unmittelbarkeit und in ihrer engen Wechselbeziehung, vereinigt mit jener Natur, welche beide hervorzubringen geholfen hat, am vollständigsten in Italien studiren können: halte ich Italien heutzutage mehr denn je, für die unerläßliche Schule der gebildeten Geschmacksbildung.

Von diesen Gesichtspunkten geleitet, glaubte ich dem Anerbieten des Herrn Wilhelm Friedrich zustimmen und meine Reisebilder und Studien auch dem deutschen Publikum vorlegen zu dürfen.

Bei der Beurteilung der älteren Kultur Italiens und insbesondere seiner Kunst, konnte ich die Augen vor der großen Umgestaltung nicht verschließen, welche sich in der hierauf bezüglichen Auffassung in unseren Tagen, vornehmlich unter

dem Einflusse Ruskins und unter dem Schlagwort des „Präraffaelitismus“ vollzogen, und welche gegenüber den Schöpfungen der Glanzzeit der Renaissance von einer gewissen Uebersättigung zu zeugen scheint und sich in der einseitigen, zuweilen beinahe übertriebenen Würdigung des „Primitiven“ offenbart. Getreu meinem eigenen Empfinden und dem Eindrücke des unmittelbaren Impulses folgend, glaube ich — und dieser Auffassung strebte ich auch in meinem Buche Ausdruck zu geben —, daß es ganz überflüssig und sogar schädlich ist, im Interesse der kräftigern Geltendmachung einer gewissen Kunstrichtung die Schatzkammer der geistigen Genüsse der Menschheit in solcher Weise schmälern zu wollen. Die wechselnde Stimmung kann bald dem einen bald dem anderen Zeitalter den Vorzug geben, — nur werde der Hervorhebung des einen zuliebe nicht die Schönheit des andern verleugnet! Nach bestem Vermögen war ich daher bestrebt, sowohl der naiveren Kunst des Mittelalters als auch der vollkommeneren der Anfangs-Epoche der Neuzeit gegenüber unbefangenes Gefühl und Urtheil zu bekunden und in beiden Dasjenige zu finden, was der Seele entstammt und auch heute noch zur Seele spricht.

Ob es mir in Allem und in vollem Maße gelang, mich bei der Beurteilung der italienischen Dinge auf die Höhe der Objektivität und Unbefangenheit zu erheben? dies wage ich schon weniger zu behaupten. Bei der Behandlung eines so vielfach aufgearbeiteten Materials dürfen wir vielleicht auch nicht allen Subjektivismus verleugnen und gegenüber der Erfahrung, daß fast jeder Schriftsteller, der über Italien schrieb — selbst wenn er zu den größten zählte — in irgend einer Richtung befangen erscheint, muß ich wohl annehmen, daß dies die sonderbare Natur des Gegenstandes mit sich bringt und daß, wer sich mit Italien befassen will, schon von vornherein auf das Verdienst völliger Unbefangenheit verzichten muß!

Möglich, daß ich, in meinem Gegenstand mich tiefer

versenkend, manches meiner in diesem Buche ausgesprochenen Urtheile in der Zukunft in irgend einer Beziehung ändern werde: dies hält mich aber von der Veröffentlichung nicht ab; diesfällig berufe ich mich — *si licet parvos componere magnis* — auf Goethe in höchster Person, der seine italienischen Reiseschilderungen schon während deren Redaktion hier und dort für modifizirbar hielt und doch nicht änderte, weil er seine Aufzeichnungen belassen wollte, „als Denkmal des ersten Eindrucks, der, wenn er auch nicht immer wahr wäre, uns doch köstlich und wert bleibt.“

Wer niemals in Italien war oder sich nicht zumindest mit der Geschichte und der Kunst dieses Landes befaßt hat, der wird natürlich mein Werk als nicht für ihn geschrieben betrachten. Wer aber nach der einen oder anderen Richtung bereits einigermaßen orientirt und mit schon gewecktem Interesse für den Gegenstand mein Buch zur Hand nimmt, der wird nach dessen Lektüre vielleicht dasjenige mit offenerem Auge sehen und mehr genießen können, was die italienische Kunst und die italienische Geschichte ihm bieten. So viel — und nicht mehr — wollte ich versuchen; zur Freude würde es mir gereichen, erwiese sich mein Versuch als gelungen.

Nachdem ich nun die Motive und den Zweck meines Werkes angedeutet, müßte ich, nach altem Brauch, zum Schluß meines Vorwortes vielleicht den „freundlichen Leser“ apostrophiren. Ich gestehe jedoch, daß ich unter allen Gattungen von Lesern den „freundlichen“ am wenigsten liebe. Was soll ich von einem Menschen halten, der schon beim Lesen der Vorrede meines Werkes freundlich lächelt? Ich wünsche vielmehr, daß er verständig, aufmerksam und in seinem Urtheil gerecht sei. Und wenn es mir gestattet wäre, überdies noch meinen innigsten Wunsch zu verraten, so ist es der, daß mein Leser, wenn er es nicht schon bisher gethan, nach der Lektüre meines Werkes lieb gewinne — nicht mein Buch, wohl aber dessen Gegenstand; daß er ihn

lieb gewinne mit jener Liebe, die ich darauf verwendete und die ich bei der Verfassung meines Werkes als einen Rechtstitel betrachte, den ich mir unter keinen Umständen abstreiten lasse.

Budapest, im November 1899.

A. B.

Uebersicht des Inhalts.

	Seite
Vorwort	III—VIII
I. Perugia. Allgemeines Bild der Stadt und ihrer Umgebung; die geschichtlichen Scenen, welche sich auf dem Marktplatz abspielten; der individuelle Charakter und Werth der kleinen italienischen Städte, — hauptsächlich in der Kunst; die umbrische Schule und Perugino, künstlerischer Charakter und Rolle des Lehrters; das Fresco Rafael's in der Kapelle San Severo; Perugino und Rafael als Meister und Schüler	1—10
II. Assisi. Eindruck der Stadt vom Thale aus gesehen; die dreifache Kirche des San Francesco, deren Inneres; die Fresken Cimabue's und Giotto's, Entfernung ihrer Auffassung von der heutigen; die Gestalt und die geschichtliche Rolle des heil. Franciscus vom Gesichtspunkt der heutigen Zeit; Aussicht aus den Arcaden des Klosters, — Sonnenuntergang; der äußere Klosterhof im Mondschein; der italienische Frühling und die Landschaft	11—20
III. Florentiner Eindrücke. Florenz, die Stadt der Grazien; die düsteren geschichtlichen Erinnerungen werden von dem ewigen Morgenroth der Kunst erhellt; der Porticus der Uffizien, die Größen von Florenz, hauptsächlich Michel Angelo überall begegnen wir ihm; seine Bildnisse, seine Individualität. trotz seiner Größe war sein Einfluß gewissermaßen schädlich für die Kunstentwicklung; die Gräber der Mediceer in der Kirche San Lorenzo; die Erklärung der düstern Ideenwelt Michel Angelo's; Fra Angelico ist der vollständige Gegensatz zu Michel Angelo, seine heitere Kunst, seine glückliche Gemüthsvelt	21—30
IV. Die Certosa. Die unerquickliche Lage der Certosa von Pavia, ihre Entstehung und ihr jetziger Zustand; ihre Front ist die Culmination der italienischen Frührenaissance; ihr plastischer Schmuck ist die Widerspiegelung des Ideen-	

reichthums der Renaissance, zugleich aber ihrer religiösen und philosophischen Ideenverwirrung; die Gräber im Innern der Kirche, die typische Tyrannengestalt Gian Galeazzo Visconti's.

31—38

V. **Römische Eindrücke.** In der ewigen Stadt ist auch der Wechsel ewig; die letzte Umwandlung war vielleicht die größte unter allen; heutiges Bild der Stadt; davon, was aus dem Alten übrig geblieben, tritt besonders das antike Rom und die Hochrenaissance mit dem Barock in den Vordergrund; Schwierigkeiten der ideellen Wiederherstellung des vollständigen Bildes des alten Roms; man muß sich die gesammten antiken Denkmäler vor die Augen halten; die Verechtigung und die Unvergänglichkeit des antiken Schönheitsideals; dessen Wiederbelebung war die Renaissance, der herrlichste Vertreter und die „herrschende Gestalt“ der letzteren war — Rafael; das künstlerische Ideal der Renaissance unterscheidet sich dennoch von dem Antiken

39—53

VI. **Charfreitag im Lateran und Ostersonntag im Vatican.** Heutzutage ist die Charwoche und das Osterfest in Rom nicht mehr so wie ehemals; der profane Eindruck des städtischen Lebens; die Charfreitags-Notturnen im Lateran; Inneres der Basilika, der herrliche Gesang; Ostersonntag in der Sixtina; die Malereien der Kapelle; die Erscheinung des Papstes, seine Messe und sein Segen

54—63

VII. **Tivoli.** Umsicht von der Terrasse des Albergo Sibilla; zauberische Wirkung der Landschaft; die Ruinen des Sibyllen-Tempels; die unwandelbare Schönheit der Natur, — nur der Mensch und seine Schöpfungen sind dem Wechsel unterworfen; die Reste der alten römischen Bauten; Rolle Tivoli's im Mittelalter; romantisches Bild der Villa d'Este; der Hain der Delbäume; die Ruinen der Villa Hadrian's, die Gestalt dieses Kaisers

64—73

VIII. **Das Albanogebirge und die Campagna.** Die Gegend südlich von Rom; die Berge von Albano; Albano, Genzano; der Nemi-See vom Garten des Cesarini-Palastes aus gesehen; die Galleria di Sopra, Anblick des Albano-Sees; Castel Gandolfo, der Waldweg, Marino; das Schwelgen in den Farben, in den Formen und in den Tönen bei den Italienern; die Wege der Campagna in der Dämmerung; der Lärm der Stadt; eine dynastische Rundgebung

74—83

IX. **Verona.** Verona und seine Gegend sind im Kleinen ein Bild Italien's; die römischen Denkmäler, die Arena; die romanischen Kirchen, hauptsächlich San Zeno; die Gothik,

besonders die Grabmäler der Scaliger; Can Grande; die Renaissance: die Malerei in Verona, die Piazza Erbe und die Piazza dei Signori; die Statue Dante's, sein Aufenthalt in Verona; seine Aeußerungen über sein eigenes Schicksal; die Bedeutung der Divina Commedia 84—94
95—106

X. **Siena.** Die Würdigung und gerechtere Beurtheilung des Mittelalters in der neueren Zeit; Siena ist die Stadt der mittelalterlichen Denkmäler; Conservatismus der Italiener in ihren Lebensgewohnheiten und in den alltäglichen Dingen; das einstige öffentliche Leben der Stadt und die Piazza del Campo; Catharina von Siena; die Sieneser Malerschule; die allegorischen Bilder des Ambrogio Lorenzetti im Palazzo Comunale, deren Bedeutung vom Gesichtspunkt der Renaissance; der Dom; die Libreria und die Fresken Pinturicchio's; die Kunst Sodoma's 95—106

XI. **Erinnerungen an Neapel.** In der Nähe Neapels; erster Anblick des Besuv; fürchterlicher Lärm der Stadt; das Stadtviertel der Gasthäuser; das Meer und die Schlösser am Meeresufer; Ausflug über die Grotta Vecchia nach Pozzuoli, dessen Einwohner und Gestade; herrliche Aussicht vom Posilipo auf die Inseln, das Meer, die Stadt und den Besuv. Das nächtliche Leben Neapels'; die neapolitanischen Lieder; Mangel an monumentalen Gebäuden; das Castello und die einstigen Könige; der Dom; die Via di Tasso; ein nächtlicher Seesturm. Die unbedeutende Rolle Neapels in den bildenden Künsten; Die Bedeutung des Museo Nazionale liegt in den Antiken; Pompeji und Herculaneum; das Museum in Pompeji, die Gassen, die Wohnhäuser, die Gräberstraße; das Meeresufer zwischen Castellammare und Sorrento, die Anmuth Sorrento's; Vereinigung der beglückenden und verheerenden Kräfte in der Natur und im Menschen 107—128

XII. **Ravenna.** Die drei Paradox-Erscheinungen auf der Grenzlinie des Alterthums und des Mittelalters; deren Erklärung bietet uns Ravenna; die Denkmäler der Gothen, die politische Idee Theodorich's; die altchristlichen Basiliken; Übergang zu dem byzantinischen Stil; die Mustern der Kirchen Ravenna's, Unterscheidung des künstlerisch Schönen und des kunsthistorisch Interessanten; die Nothwendigkeit der Entwicklung des altchristlichen und byzantinischen Stils; Justinian und Theodora in der Kirche San Vitale; der verhängnisvolle Verfall Ravenna's; es wird selbst vom Meer verlassen; Dante und Byron besuchen diese Stadt; das Grabmal des Erstem. 129—142

XIII. Venezianische Eindrücke. Der erste Eindruck ist immer traurig, besonders wenn man die engen Canäle durchfährt; die unvergleichliche Bauart Venedigs's und seine hieraus entstandene Rolle in der Geschichte; die Schönheit ist das Einzige, was es behielt; der Marcusplatz; blendender Anblick der Kirche, die sonderbare Mischung der Baustile, Inneres der Marcuskirche, der Dogen-Palast; heutzutage sind die Fremden die Herren Venedigs; die Serenaden und der Canal Grande einst und jetzt; die venezianische Malerei, Giovanni Bellini; das Leben des Cinquecento auf den Gemälden jener Zeit; Glanzepoche der venezianischen Schule, Vortheile ihrer späten Blüthe; Tizian; die Grabdenkmäler, die Statue Bartolommeo Colleonis, die Ruhmsucht der Renaissance 143—164

XIV. Ferrara. Die Stadt ist scheinbar unbedeutend; Character ihrer Architektur; der Dom; Eindruck des Castello, seine Erinnerungen; das Haus Este; Lucrezia Borgia, sie ist eine Sphynx unter den Gestalten der Geschichte; die Fresken des Palazzo Schifanoja; die ferrareser Malerschule; Ariosto's heitere, Tasso's traurige Andenken in Ferrara; das Standbild Savonarola's 165—175

XV. Padua. Einige Züge, welche an Venedig erinnern; die vielbewegte Geschichte der Stadt und deren Andenken; die Verehrung des heil. Antonius; Padua — eine Stadt der Wissenschaft; gleichzeitiger Aufenthaltsort Dante's und Giotto's in Padua; Aufschwung der Kunst; die Fresken der Madonna dell' Arena und der Eremitani; künstlerische Individualität Giotto's und Mantegna's; die christliche Religiosität und die Auferweckung der antiken Kunst waren gleicherweise nothwendig zur Hervorbringung der Kunst der Renaissance 176—185

XVI. Pisa. Diese Stadt spielte auf dem westlichen Küstengebiet die Rolle von Venedig; ihre Kunst ist die Morgendämmerung der Renaissance; ihre Denkmäler sind leicht zu überblicken; architektonische Bedeutung und Schönheit des Doms; der Campanile oder schiefe Thurm; das Battistero, die Wichtigkeit der bildnerischen Werke Pisano's; der Campo Santo, seine Wandgemälde; Benozzo Gozzoli; der „Triumpf des Todes“ und das „Jüngste Gericht“; die religiöse Auffassung des Mittelalters und deren Wirkung auf das Leben 186—196

XVII. Genua und seine Umgebung. Großartiger Anblick der Stadt vom Hafen aus gesehen; Fiesco und die Parteikämpfe; hier äußerte sich die praktische Seite des italie-

nischen Genie's; Handel und Entdeckungsfahrten; Columbus; der genuesische Palaststil der Spät-Renaissance; jetzige Umwandlung der Stadt; der Campo Santo, seine Schönheit und seine Geschmacklosigkeiten. Anfang der Riviera di ponente; die Pallavicini'schen Gärten in Pegli; die Riviera di levante, Nervi's Gärten und sein Gestade; der Reichthum der italienischen Natur

197—208

XVIII. **Mailand.** Die Lombardei, das Schlachtfeld Europa's; Wandelbarkeit des Schicksals Mailands; sein heutiges Bild ist nicht typisch italienisch; das Gepräge der verschiedenen Zeitalter auf den Gebäuden; wunderbare Gestaltung des Doms, sein Inneres, Wirkung der Gothik; Sammlungen der Brera und der Ambrosiana; die mailänder Malerschule, Leonardo da Vinci ist die Verkörperung der Universalität der Renaissance; seine Rolle in der Geschichte der Künste; die Visconti und die Sforza, das Castello; Erinnerungen an Napoleon, Umwandlungen des Simplon-Bogens; die Bilderstürmer in der Geschichtsschreibung und der Napoleon-Cultus

209—223

XIX. **Neuere Florentiner Eindrücke.** (Ende des Quattrocento, italienische Renaissance und Humanismus.) Die Feste zum Andenken Amerigo Vespucci's und Paolo Toscanelli's; ein neuentdecktes Wandgemälde von Ghirlandajo; die Jahreswende des Todes Savonarola's; Ende des XV. Jahrhunderts in Italien und hauptsächlich in Florenz; die Wiege des Geistes der neuen Zeit; Eindruck der Paläste und der Bilder jenes Zeitalters; die Mediceer auf den Bildern Gozzoli's und Botticelli's; das damalige Bild von Florenz; die platonische Akademie, Luigi Pulci, Angelo Poliziano, Pico della Mirandola; die Medici'schen Gärten und die Kapelle Brancacci, ihre Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Kunst; die Künstler vom Ende des Quattrocento; erstes Auftreten Michel Angelo's; Lorenzo de' Medici als der erste moderne Mensch, sein Charakter, seine Vielseitigkeit; Savonarola am Todtenbett Lorenzo's; das Kloster San Marco, Savonarola's wundersame Gestalt am Anfang der neuen Zeit, sein Sturz — eigentlich der Triumph der Renaissance; Macchiavelli als Schriftsteller; die Geschichtsschreiber von Florenz; der Verfall, Rom gewinnt die Oberhand, auch dies wird von seinem Verhängniß ereilt; der „Sacco die Roma“; tragisches Schicksal Italiens. — Die Rolle Italiens in der Renaissance; Bedeutung der Letztern; Verschiedenheit der christlichen und heidnischen religiösen Auffassung; Erklärung des dem Christenthum innewohnenden Schmerz-

lichen Zuges; Kampf beider Auffassungen in der Renaissance; Versuche eines Ausgleichs; Lockerung der Sitten; der Humanismus als die Frucht einer Vereinigung der heidnischen Idee mit der christlichen; seine Uebertreibungen, seine Nothwendigkeit, sein Einfluß auf die Kunst; die Kunst der „goldenen Zeit“ und das humanistische Ideal; Verfall der Renaissance; Gegensatz zwischen der Renaissance und unserm Zeitalter . . 224—264

Italien.

Perugia.

Unter den auf Bergeshöhen erbauten größeren Städten Mittelitaliens ist Perugia wohl die höchstgelegene; den abends ankommenden Reisenden befällt nachgerade eine gelinde Verzweiflung, wenn er die blinkenden Fensterreihen der schon ganz nahe geglaubten Stadt, hoch oben, irgendwo mit den Sternen in einer Reihe erblickt. Es ist denn auch eine förmliche Reise, vom Bahnhofe in die Stadt hinauf. Oben aber endlich angelangt, läßt sich von einem erhöhten Standorte, besonders von der Brüstung der an Stelle der einstigen päpstlichen Citadelle erbauten Piazza Vittorio Emanuele auch die Rundschau in vollen Zügen genießen; denn weithin schweift von hier der Blick über die vor uns liegende farbenprächtige, immer lachende und froh erblühende Provinz, den von den Apenninen abfließenden Gemässern entlang bis in die Ebene von Toscana und Latium hinein, über Berg- und Hügelland, Felder und Auen, Städte und Burgen.

Den Blick den südöstlichen Abhängen zugewendet, fällt uns vor allen Assisi in die Augen. Assisi, dem Perugia heute so scharf ins Auge sieht, wie damals, als in den heftigen Kämpfen, die sich die beiden kleinen Städtchen lieferten, das zwischen ihnen gelegene reizende Thal so mit Menschenleichen erfüllt war, „daß sich die Wölfe vom Christenfleisch ernährten“. Doch nicht nur die kleinlichen Kämpfe böser Nachbarn tränkten diese fruchtbaren Strecken mit Blut: auch die Schatten großer welterschütternder Kämpfe

scheinen sich von den Ausläufern der Apenninen herabzusetzen; dem Chiascio entlang flüchteten sich die durch die Heere des Marfes geschlagenen Gothen, als ihr jugendlicher blondlockiger König Totila — den seine Zeitgenossen mit der strahlenden Sonne verglichen — oben in der Gegend des einstigen Spes honorums fiel, und hiermit das Schicksal Roms sich entschied.

Noch ältere, weit ältere Helden Spuren finden sich hier in Perugia. Gleich der Arco di Augusto ist solch ein Stück zu Stein gewordener Geschichte; an der Basis desselben lassen sich ganz deutlich diejenigen Schichten des Gebäudes erblicken, die noch vor den Römern von den Etruskern hier angelegt wurden; weiter aufwärts gehen das Thor und der Turm ganz unverkennbar in den römischen Styl über. Ueber dem Bogen glänzt denn auch die stolze Inschrift: Augusta Perugia; und der Kaiser Augustus hatte das Recht, diese Stadt, die er aus der Asche neu erstehen ließ, nach seinem Namen zu benennen. Ganz oben endlich wird das Bauwerk von einer Gallerie und einem Gesims im Renaissancestyl gekrönt. Augenscheinlich wetteiferten hier aufeinanderfolgende Geschlechter nicht darin, die Werke der Vorfahren zu zerstören, sondern dieselben einer höhern Vollendung entgegen zu führen.

In den engen und steilen Gassenschluchten bleibt man manchmal wie befangen stehen: der natürliche Fels, der auf einmal zur Häuserwand wird, die sich zu unglaublicher Höhe aufstürmenden Häusermauern selber, die ganz oben angebrachten, gemüthlichen Lauben und Erker, zum Fenster herausgehängte Blumentöpfe und Vogelbauer und die bei Italienern ganz unerläßlichen aufgehängten bunten Tücher und Kleider, die davon zeugen, daß dort oben in der Höhe nicht Turmfalken, sondern ganz gewöhnliche, harmlose Menschen wohnen: all das gehört zu jener Abart des Malerischen, das in Wahrhaftigkeit nur Italien aufzuweisen vermag.

Hervorragender Meisterwerke der Baukunst kann sich Perugia nicht rühmen, doch verleihen die in gothisch-romanischem Style erbauten zahlreichen Profanbauten der Stadt ein ganz eigentümliches Gepräge. Vom baukünstlerischen Standpunkte aus ist als wertvollstes Denkmal vielleicht die durch Duccio erbaute Front des Oratoriums des heil. Bernhard zu betrachten, während auf dem Gebiete der Wissenschaftspflege die Stadt ihren größten Stolz in der nun schon bald sechshundertjährigen Universität erblickt.

Was der Stadt ihre unvergängliche Bedeutung verleiht, ist die Rolle, die ihr in der Geschichte der Malerei, als der eigentlichen Pflanzstätte der Umbrischen Schule zufiel; und der Geschichts-Psychologie fällt es nicht allzuschwer, trotz des scheinbaren Gegensatzes von Milde und Wildheit, die engen Beziehungen zwischen der religiös-schwärmerischen Malrichtung und der immerdar von großen Leidenschaften bewegten Geschichte Perugias herauszufinden und festzustellen. Hier wie dort wird das charakteristische Moment durch das Vorherrschende heißer Leidenschaft und lebhafter Phantasie über den Verstand und die Ueberlegung gebildet, was dann in Verbindung mit einigen anderen, zum Teil zufälligen Umständen, zur Ursache der erbittertsten inneren Fehden wurde, und auch die Rolle bestimmte, welche die Stadt dem übrigen Italien gegenüber spielte, nämlich daß die von jeher guelfisch gesinnte Stadt, dieser Augapfel der päpstlichen Herrschaft, einerseits als der Bußprediger, andererseits als der Condottieri beliebtes Heim erscheint.

Uebrigens spielte sich beinahe die ganze innere Geschichte der Stadt — gleichsam auf einem Theater — auf jenem schmalen, stark abschüssigen Plage ab, den am Ende des Corso einerseits der Palazzo Communale, andererseits der Duomo begrenzt, und dessen Mitte vom schönsten der im gothischen Style gehaltenen öffentlichen Brunnen Italiens, dem Meisterwerke Arnolfo di Cambio's und der beiden Pisanos geschmückt wird.

Hier kämpften die Baglioni, die, einem geflügelten Worte nach, mit Schwertern umgürtet auf die Welt kamen, mit ihren ewigen Rivalen, den Oddis, um die Herrschaft der Stadt, sogar den Dom zur Kaserne umgestaltend; hier, vor der düsteren und ehrwürdigen Front des Palazzo, wurden die gefangenen Feinde aufgeknüpft, worauf man den Fluch Gottes von der auf solche Art entheiligten Piazza dadurch abzuwenden trachtete, daß man auf derselben fünfunddreißig Altäre errichtete und auf diesen eben so viele Messen lesen ließ. Hier erschien, um den Tod seines Bruders zu rächen, Astorre Baglioni in vergoldeter Rüstung, dem Kriegsgotte ähnlich; und nicht unmöglich, daß in dem zur Zeit dort studierenden Raphael die Gestalt des Erzengels Michael oder des apokalyptischen Reiters dazumal entstand . . . Und als im Herrscherhause Zwietracht entbrannte, die Verwandten gegen einander zum Dolche griffen, da neigte der sterbende Griffone sein Haupt hier in den Schoß seiner Gattin und seiner Mutter, der starkherzigen Atalante, die ihren mütterlichen Schmerz mit dem edlen Gefühl der Verzeihung besiegend, die Peruginer in pietätvolle Bewunderung versetzte und Raphael zur Abbildung der ewig wählenden Apotheose des leidenden Mutterherzens, der gleichfalls auf den Leichnam ihres toten Sohnes dahinsinkenden Gottesmutter begeisterte.

Die mächtigen Bögen des Domes — den man nach diesen Blutthaten mit Wein abwusch und von neuem einweihete — widerhallten von dem „Misericordia!“-Geschrei des Volkes, so oft es in seiner durch die Bußprediger entfachten religiösen Verzückung von neuem und wieder neuem beschwor: erlittenes Unrecht zu verzeihen, der Rache zu vergessen, Frieden und Nächstenliebe zu wahren; noch später aber griff dieses Volk sogar zur Selbstkasteiung, zur Flagella, und durchzog blutrünstigen Leibes das Land, die Flammen des Fanatismus von hier aus in die Städte Italiens tragend.

Der enge Fleck der Piazza symbolisiert gleichsam die wirklich enge Arena jener Ambitionen und Leidenschaften, die in der Geschichte Perugias als treibende Kräfte wirkten. Und dennoch — sind denn in der Geschichte die Begriffe klein und groß nicht eben so vage, wie, um mit Hamlet zu reden, die Begriffe von gut und böse in der sittlichen Welt? Diese scheinbar kleinlichen Kämpfe, deren alleiniges Endziel ein kleinstädtisches Primat war, und deren Opfer sich kaum auf ein paar hundert Köpfe belaufen konnten, hinterließen — obgleich sie auf das Los Italiens auch nicht den geringsten Einfluß ausübten — in der kulturgeschichtlichen Entwicklung der Menschheit dennoch ihre Spur ebenso wie die das Schicksal von Ländern entscheidenden Schlachten; denn sie gehörten mit zum Leben und Treiben, mit zur Charakteroffenbarung eines städtischen Gemeinwesens, welches für uns vom kulturhistorischen Gesichtspunkte aus so viel des Interessanten bietet, zumal sich berufene Historiker fanden, die auch diese kleinlichen Ereignisse mit der Unmittelbarkeit der Zeitgenossen und Augenzeugen beschrieben, und im Lande Künstler lebten, in deren fruchtbarer Phantasie diese kleinlichen Ereignisse als ebenso viele Körner fielen, aus denen unvergängliche Meisterwerke hervorgingen. Diese Kämpfe hinterließen auch deshalb ihre Spur, weil die lange Kette derselben zu einer Triebfeder jenes eigentümlichen Individualismus wurde, der besonders in dieser Zeit — der Renaissanceperiode nämlich, die dem Hervortreten des Individuums unter allen Zeiten am günstigsten war — in den einzelnen Städten eben so zu Tage trat, wie in den Persönlichkeiten der leitenden Staatsmänner, und der sodann seinen Stempel allem und jedem aufprägte, was die betreffende Stadt auf geistigem Gebiete hervorbrachte, der Malerei eben so wie dem Palaststyle, den Lebensverhältnissen und den Gebrauchsgegenständen ganz gleicherweise — und hierdurch zum Erwecker eines heilsamen und gesunden Lokalpatriotismus wurde, der das Andenken der Großen der

Stadt mit eben der Pietät bewahrt, mit der sie ihre Schöpfungen sammelt und aufbewahrt, und hierdurch jetzt nach Jahrhunderten, den italiſchen Städten den Vorteil erſchließt, daß, wer auch immer irgend ein ſpezielles Detail des Entwicklungsganges der Kunſt oder der allgemeinen Kultur in ſeiner Wirklichkeit erkennen will, es nicht verſäumen darf, die betreffende Stadt aufzuſuchen.

Zweifelsohne war für das außerordentliche Erblühen der italieniſchen Kunſt der herrſchende Partikularismus, die geſonderte Entwicklung der vielen kleinen mittelalterlichen Städte und Staaten und der hierdurch entſtandene edle Wettbewerb das Nährbeet, wie z. B. auch die hochentwickelte deutſche Wiſſenſchaft hauptſächlich dem Partikularismus: den vielen kleinen Provinzen und den in denſelben wetteifernd erblühenden Univerſitäten ihren Aufſchwung verdankte.

Carpaccio und die Bellini kann nur der ganz kennen, der in Venedig war, Moretto nur, wer in Breſcia, Bernardino Luini, der in Milano war; Francesco Francia läßt ſich nur in Bologna erkennen, ebenſo wie Luca Signorelli nur in Orvieto, Benozzo Gozzoli am beſten wohl in Piſa und Sodoma in ſeiner Gänge nur in Siena, ganz abgesehen davon, daß die Schulen der einzelnen Städte in ihrer Geſamtheit und mit allen zur Charakteriſtik derſelben gehörenden Zügen nur in den Sammlungen der betreffenden Städte ſtudiert werden können.

Perugia beſitzt in ſeiner reichen Bildergallerie, die man im Palazzo Pubblico eingerichtet hat, ungefähr die vollkommenſte Sammlung der Umbrischen Schule. Neben den hochinteressanten Werken von Bonfigli, Pinturicchio, Lo Spagna und den Alfani iſt es beſonders Fiorenzo di Lorenzo, deſſen Talent und Verdienſte man würdigen lernen eigentlich nur hier nach Gebühr kann; ſeinen eigentlichen kunſthiſtoriſchen Charakter aber erhält die Stadt Perugia ſowohl hier in der Bildergallerie wie auch außerhalb derſelben von dem Künſtler, der ihr — obſchon ſie nicht ſeine Geburts-

stadt und gleichsam nur seine Pflege-Stadt war — im Tausche gegen seinen Beinamen seinen Ruhm hinterlassen: von Pietro Perugino.

Heute scheint in Perugia jeder Schritt und Tritt an diesen großen Künstler zu erinnern: den Corso der Stadt, die Gallerie benannte man nach dem Familiennamen Peruginos: Corso Vanucci, Pinacoteca Vanucci; überall trifft man auf Statuen und Bilder, welche ihn darstellen, auf seine eigenen Werke — besonders im Cambio, dem Gerichtssaal der einstigen Geldwechsler-Znning, wo wir seinen speziell für das öffentliche städtische Leben gemalten Fresken begegnen, und es ist wirklich keine Selbsttäuschung: sieht man den in den Gassen der Stadt in Feiertagskleidern daherschreitenden umbrischen Bäuerinnen in's Gesicht: in den breit angelegten, schön geschnittenen, sanft dreinblickenden Augenpaaren findet man noch immer jene Züge bewahrt, die das am meisten charakteristische Merkmal der Madonnen und heiligen Frauen Peruginos bilden und zum Theil sogar in die Kunst Raphaels hinübergangen. Ob sich der alte umbrische Volksschlag so zähe erhalten, oder die Gemälde Peruginos so lebhaft auf die Phantasie der jungen Mütter eingewirkt, daß hierdurch das einstige Schönheitsideal weiter verpflanzt wurde, — wer könnte das mit Bestimmtheit sagen?

Von den drei gleichzeitigen großen Meistern der umbrischen Schule wird Pinturichio durch seine in der Libreria von Siena befindlichen Bilder besser charakterisirt; die Kunst des Luca Signorelli ist in Perugia schon ziemlich kärglich vertreten und einzig Perugino ist es, dessen Individualität und mit ihm auch die seiner Schule — trotz der ungeheuren Menge der in der letzteren Zeit seines Lebens sozusagen fabrikmäßig angefertigten und durch ganz Europa zerstreuten religiösen Gemälde — uns in dieser Stadt am lebendigsten vor Augen gerückt wird, besonders in seinen einzig dastehenden profanen Gemälden im Cambio, obgleich dieselben

von den Kunsthistorikern zu den Schöpfungen der Periode seines Niederganges gerechnet werden.

Er ist der getreulichste Vertreter des Ueberganges aus dem Quattrocento in das Cinquecento, weil er keine neue Richtung einschlug, wie Gionardo da Vinci oder Michel Angelo, sondern sich auf die Basis der Traditionen der alten umbrischen Schule stellte, dieselben mit staunenswerter Technik und dem individuellen Zauber seines Talentes vervollkommend und in rastloser Arbeit seine sämtlichen Genossen überlebend: Botticelli, Ghirlandajo, Francia, Mantegna, Pinturicchio, Rosselli, ja sogar die Jungen Giorgone und Raphael, welcher letzterer in der breiten Pinselführung, der Wärme der Farben, der lieblichen Feierlichkeit, dem edlen Reize des Ausdruckes und vor allem in einem gewissen melodiosen Rhythmus der Bewegungen unwiderleglich der Befolger seiner Richtung war. Bekanntlich war Raphaels künstlerisches Genie eben am bewundernswürdigsten darin, wie er in seinem künstlerischen Wesen jene Elemente, die er einerseits von Perugino, andererseits von Fra Bartolommeo und endlich von Michel Angelo entlieh, zu einer höheren Vollkommenheit und der Harmonie einer unerreichbaren Meisterschaft zu vereinigen wußte.

Zur Verdunkelung des Ruhmes Peruginos ließe sich anführen, daß in Folge der ewigen Wiederholung seiner künstlerischen Mittel und da er einen großen Teil der unter seinen Namen in Umlauf gekommenen Bilder unmöglich selber malen konnte, die besonders in der letzten Zeit seines Wirkens aus seiner Werkstätte hervorgegangenen Schöpfungen von der Erschlaffung der wirklichen Begeisterung, von der Gleichgiltigkeit der Gewohnheit und von reiner banauischer Routine zeugen. Ein süßlicher Sentimentalismus, Absichtlichkeit und bis zum Ueberdruß bekannte Kunstgriffe treten dann an Stelle der Innigkeit des Mysticismus und des wirklichen Schwunges und scheinen den Zeitgenossen Peruginos Recht zu geben, die ihn vor allem als ausge-



Die Propheten und die Sibyllen; Wandgemälde von Perugino im Cambio zu Perugia.

zeichneten Geschäftsmann schildern, der aber in Wirklichkeit ganz ohne Glauben war, dessen religiöse Kunst aller und jeder Gefühlsinnigkeit entbehrte, ja als einen Menschen bezeichnen, der — nach Vasari — für Geld zu allem fähig war.

Deswegen können jedoch die seinen Namen tragenden schwächeren Werke den Wert seiner besseren Schöpfungen nicht vergessen machen, und haben wir trotz der Zeugnenschaft seiner Zeitgenossen nicht den geringsten Grund, an dem uns aus diesen Werken entgegenstrahlenden Geiste zu zweifeln; ist es ja dieser, der dauerhafter sein muß, als alle anderen Thaten seines irdischen Lebens. Die Gemälde Peruginos werden deswegen doch zu allen Zeiten unerschöpfliche Quellen der seelischen Erfrischung und Erhebung sein, denn seinen Gestalten — dies schreibt Symonds — „tritt irdischer Schmerz nicht nahe, ihre Ruhe ist vom Wunsche unbegeifert, auch sie tranken das Wasser des Lethe vom Flusse der Zufriedenheit und jede traurige oder schmerzliche Erinnerung schwand ewig aus ihrem Gedächtnisse.“

Selbst Raphael schien es zu fühlen, daß die kurze aber mächtig auf ihn einwirkende Studienzeit, die er in der Schule Peruginos zubrachte, ihn der Stadt gegenüber verpflichtete, und so kam er denn eben deshalb später aus Florenz herüber, um hier in der bescheidenen Kapelle des San Severo sein erstes Freskengemälde zu malen, welches, obwohl es in der Handführung noch Unsicherheiten aufweist, doch schon die ganze Kraft und Größe des Genies verrät und besonders in der Komposition die Idee der großen vatikanischen Schöpfungen des Meisters, besonders der „Disputa“ ahnen läßt.

Den peruginer Fresco des jungen Raphael — oder wie ihn die Italiener heißen: il Raffaellino — haben die Zeit und die von unberufenen Händen vorgenommenen Nachbesserungen leider recht arg mitgenommen. Vom künstlerischen Standpunkte aus freilich recht unwürdig, vom mensch-

lichen aus jedoch mächtig ergreifend schließen sich an diese Fresken jene Gestalten, die Perugino schon als Greis unter dieselben malte.

Er, der einstige Erzieher des raphaelischen Genius, der sich später still verschämt aus Rom hinausstahl, als er sein eigenes Gestirn vor der aufgehenden Sonne Raphaels verfinstert sah; er, dem das Schicksal seinem einstigen Schüler und sieghaften Nebenbuhler gegenüber einzig und allein die traurige Genugthuung zu Theil werden ließ, daß er ihn überlebte: er schien doch einen Akt wehmütiger Pietät auszuüben, bestrebt, mit dem schwächer werdenden Pinsel des Alters das Werk, mit welchem der dahingegangene große Genius die gemeinsame Wiege ihres Ruhmes beschenkte — nach seiner Art zu vollenden.

Raphaels und Peruginos Beispiel zeigt ganz klar, daß das reinste Element des künstlerischen Genius doch nicht das Studium, sondern eine Gabe der sich immerwährend neugebärenden Natur ist; und obgleich wir in weniger fruchtbaren Zeiten vor den Werken der alten Großen mit einer gewissen Melancholie verweilen, für diese italische Erde, auf der wir hier stehen, hat wie für keine andere die trostreiche Prophezeiung des Dichters Berechtigung:

„Denn der Boden zeugt sie wieder,
Wie von je er sie gezeugt.“

II.

Assisi.

Wer von der Landstraße des Italien besuchenden gewöhnlichen Reisepublikums ablenkt und gesonnen ist, auch an weniger oft erwähnten aber deswegen nicht minder sehenswerten Orten einige Zeit zu verweilen, der kann an dem kleinen Assisi unmöglich vorübergehen, ohne dem vom Hauche der Erinnerung an eine der wunderbarlichsten Gestalten des Mittelalters durchwehten Bergstädtchen wenigstens einige Stunden zu widmen.

Ganz Assisi ist ja eigentlich nichts weiter als das Mausoleum des nach demselben benannten Heil. Franciscus, dessen Andenken schon die tief unten im breiten Topino-Thale sich erhebende Kirche Santa Maria degli Angeli und die „Portiuncola“-Kapelle verkünden, welche beide an der Stätte errichtet wurden, die sich der große Heilige zu seinen eifrigen religiösen Uebungen als Lieblingsort erkoren. Die Italiener — diese ewig unübertrefflichen Meister des Straßenbaues, die auch diese Eigenschaft wie so viele andere von ihren römischen Vorfahren ererbten — erbauten, wahrscheinlich römischen Spuren folgend, eine sich von hier den Berg hinanschlingende — stellenweise mit einem Mauer- gelände versehene — wunderbare Straße, die jedoch oben in der Stadt in unglaublich steile Gassen mündet.

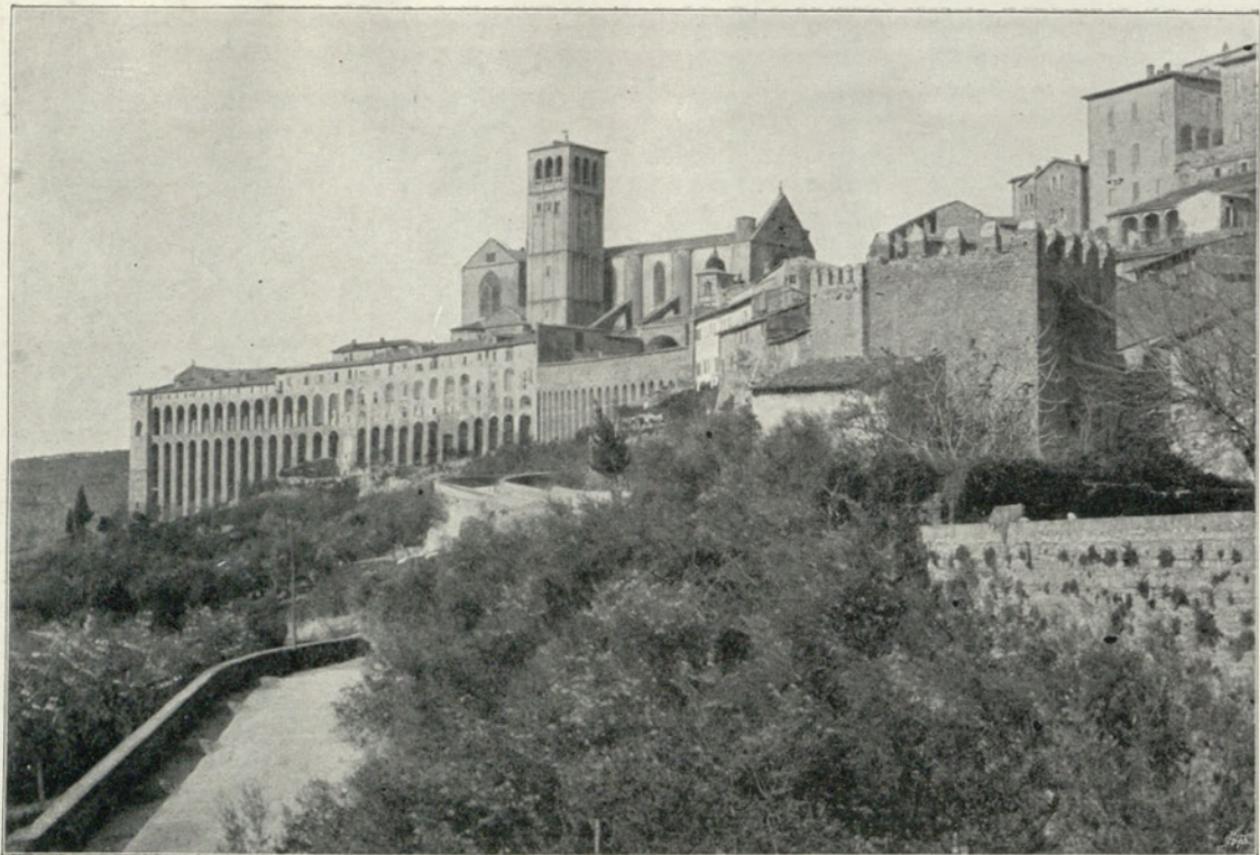
Die Stadt ist auch an und für sich interessant, ihrer eigentümlichen Bauweise, der edlen Säulenhalle des aus der Römerzeit erhalten gebliebenen Minervatempels und

auch ihres harmonisch altertümlichen Charakters wegen, an dem die neuere Bauweise sozusagen gar nichts veränderte.

Ajissi, mit seinen graubraunen Häusern, macht aus dem Thale betrachtet den ganz eigentümlichen Eindruck, als ob ihm Kleienbrot als Baumaterial gedient hätte; und weil die altersgrauen zerbröckelten Ziegeldächer beinahe einer Farbe mit den ungeweißten Häusern sind, da diese wieder dieselbe Farbe besitzen, wie der im Hintergrund sich erhebende Berg, so ist man geneigt auf einen Moment zu glauben, diese leblose, ausgestorbene Häusermasse sei gar keine Stadt, sondern es habe bloße Faune der Natur am Rand des Vorgebirges des Subasio dies Stadtphantom gebildet.

Am nordwestlichen Ende des lang ausgestreckten Städtchens liegt auf einem, durch Menschenhand angestücktem Berge vergleichbaren hohen Pfeilergerüste — hinter dem Kloster — die große dreifache Kirche des Heil. Franciscus von Ajissi: unten die Crypta, die im Urfels die nach seinem Tode dort gebetteten Gebeine des Heiligen umschließt; oberhalb dieser befindet sich die Unterkirche und erst über dieser die Oberkirche selbst. Die beiden letzteren gehören zu den vielleicht auch künstlerisch vorzüglichsten, jedenfalls aber größten Schöpfungen der, in Italien eigentlich nie ganz heimisch gewordenen Gothik, und es ist durchaus unverdient, daß sich Goethe in seiner italienischen Reise mit Geringschätzung über sie hinwegsetzt.

Der Wanderer wird tief durch diese Kirchenriesen ergriffen, welche in aufflammender Begeisterung und Pietät zur über das Grab hinausdauernden Verherrlichung des aller irdischen Eitelkeit entsagenden, reinen, anspruchlosen Heiligen errichtet wurden. Ist dieser Bau doch seinem Ursprunge nach um vieles edler als die Pyramiden, die stolze tyrannische Könige noch zu ihren Lebzeiten von Sklaven erbauen ließen, damit sie der Nachwelt ein Zeugnis ihrer einstigen Größe ablegen.



Assisi.

Die Oberkirche, in der zur Zeit kein Gottesdienst mehr stattfindet, ist leer und ausgestorben, bringt jedoch mit ihrem Lichte und ihren lebhafteren Farben einen heiterern Eindruck hervor. Die Wandgemälde Cimabue's und Giotto's lassen sich hier viel besser studieren als unten in der Unterkirche, wo ihre Farben nicht nur durch das Alter, sondern auch durch den Lichtmangel verdunkelt werden. Und dennoch spricht die Unterkirche, in der uns der ganze mystische Schauer des Mittelalters mit unwiderstehlicher Kraft umfängt, viel mächtiger zum Herzen.

In das Hauptschiff dringt durch die in die Tiefen der Seitenkapellen versenkten Fenster nur hie und da ein verstohlener Sonnenstrahl, in dessen ungewissem Glanze dann alles, was uns umgiebt, noch traumhafter erscheint: die dicken Pfeiler, das gedrückte Gewölbe, die Eisengitter und Altäre der Seitenkapellen, die an die Mauern gelehnten Grabmäler, die dunklen Umrißlinien der Gruftstiege und in den Bänken hie und da ein schweigsamer Beschauer, der sich von den Schnitzereien nur schwer unterscheiden läßt. Bloß das Sanktuarium schwimmt im stärkeren Glanze des zur Küste gehenden Tageslichtes, das die bemalten Fensterscheiben durchbrechend, auf den Fresken der gegenüber liegenden Wände in tausend Farben spielt und den gen Himmel steigenden Weihrauch in leuchtende Wolken wandelt. In die Gruftstille tönen nur die Psalmen der in den Chorstühlen sitzenden Franziskaner Brüder hinein, die sichtlich andachtslos mit dem gefühllosen Gleichmuth der Gewohnheit die Vesper abzingen.

Hier im mehr heiteren Luftkreise des Kreuzschiffes und des Chors gewahrt man, daß beinahe jede Handbreite des mehr als 600 Jahre alten Gewölbes, das uns zu Häupten hängt, mit phantastischen Gestalten bevölkert ist, in denen sich die ganze Lebensanschauung einer vergangenen Welt, ihr religiöser Fanatismus, ihre künstlerische Begeisterung wie ein halb vergeßener Traum auf uns Menschen der

modernen Zeit niedersinken; wir bewundern, studieren sie, ganz jedoch können wir sie nie mehr verstehen.

Zwar bilden die Schöpfungen Cimabue's und Giotto's vom Standpunkte der Entwicklungsgeschichte der Künste ein ebenso anziehendes wie wertvolles Studium, denn sie sind es, die die altchristliche Kunst aus ihrer Starrheit heraus hoben, die die Styl-Fesseln der byzantinischen Tradition zerbrachen und sich bemühten an Stelle der seelenlosen Manierirtheit die individuelle Auffassung zu setzen; sie waren es, die in die steifen, erstarrten Formen Leben und Charakter zu bringen trachteten, die Malerei, die bis dahin nur die knechtische Begleiterin der Architektur und der dienstfertige Dekorator der leergebliebenen Flächen war, zum Range einer selbständigen Kunst erhoben, die mit eigenen Mitteln eigene Ziele erstrebt und ihre eigenen Ideen mittheilt. Doch eben diese Ideen, die ganze altchristliche Symbolik und Allegorie, wer glaubt sie heute ganz zu verstehen und wahrhaftig durchzufühlen? Sogar den im Vergleich zu ihren Vorgängern noch realistisch erscheinenden Allegorien Giotto's, in San-Francesco gegenüber, sind wir genöthigt einzugestehen, daß unsere Seele denselben kein Echo zu leihen vermag, wir uns mit unserer Phantasie, Denkart und Gefühlswelt unmöglich mehr in jene Welt zurückversetzen können, ganz wie wir von den Erinnerungen der Kinderzeit angezogen auf dem alten Kinderspielplatze angelangt, doch nicht mehr spielen können, weil wir uns schon längst nicht mehr als Kinder fühlen.

Im heutigen Culte und der oft verständnislosen Nach-
äffung der Kunst des Mittelalters und der Früh-Renaissance liegt etwas ähnliches jener Bestrebung, mit der die Renaissance das klassische Altertum erforschte, bewunderte und nachahmte; nur ist das heutige Bestreben weniger aufrichtig als es jenes war, denn heute übernehmen wir nur die Form des Ausdruckes jener Zeit, ohne daß wir ihre Gefühle und ihre Weltanschauung wahrhaftig zu teilen vermöchten. Wieviel leere Affectation

liegt oft in dem heute so modernen Praeraphaelitismus und Symbolismus, und doch alle diejenigen, die von den Befolgern dieser Richtung zumeist als Vorbilder gebraucht werden: Botticelli, Ghirlandajo, Perugino, Mantegna und die anderen alle, schon im Luftkreise der Renaissance großgewordenen Geister, fallen uns um unendlich vieles näher, sind für uns um vieles verständlicher als die großen Bahnbrecher der romanischen und gothischen Perioden der Malerei.

Wie ferne uns nicht allein die primitive „Giotteske“ Manier des künstlerischen Gedanken-Ausdruckes, sondern auch der ganze Ideenkreis selber liegt, in welchem sich die Meister des XIII. und XIV. Jahrhunderts bewegten, und aus dem sie die Stoffe ihrer Begeisterung und Phantasie schöpften, zeigt am hellsten die Gestalt und Geschichte des Heiligen Franciscus: heute würden wir diese Lebens-Geschichte für unglaublich, die Gestalt selber für unmöglich halten, selbst dann, wenn man von derselben all die wunderbaren Elemente löschhält, mit denen ihn die Schwärmerei seiner Zeitgenossen und Nachfolger umgab.

Den ziemlich leichtlebigen Sohn eines vermögenden Patriziers erfüllt auf einmal religiöse Begeisterung und das Bewußtsein, daß er zur Verbreitung des Glaubens berufen sei; er wirft alle irdischen Güter von sich, trotz dem Zorne seines Vaters, reißt sich von allen Freunden und seiner Familie los: er wird zum Apostel der Bettel-Armut und der Entsjagung von allen irdischen Gütern. Vom Zauber seiner unwiderstehlichen Beredsamkeit hingerissen, treten alle diejenigen, die gleich ihm die Freude nur im Gebet, ihren Stolz in der Armut, ihre Belohnungen in der himmlischen Glückseligkeit suchen und finden, scharenweise in seine Spuren. Dieser seiner apostolischen Rolle blieb er sodann auch getreu bis an sein Lebensende, obwohl auf ein einziges Wort, einen Wink seiner Hand sich, die Bevölkerung ganzer Städte ja Länder erhoben und ihm gehuldigt hätte.

Gefeierte Kanzelredner kennt auch unsere Zeit und belohnt sie oft mit dem Zoll der Bewunderung; würden sie aber nur versuchen, an ihre Gläubigen auch noch andere Forderungen als die andächtigen Anhörens der Predigt zu stellen, würden sie versuchen sie zu bereden, ihren materiellen Wohlstand freiwillig mit der Entbehrung zu vertauschen: wie viele möchten ihnen auch auf dieser Bahn folgen? Wohl wahr, daß heutigen Tages in dieser Beziehung auch das echte Beispiel fehlt, während St. Franciscus und seine Gefährten die Entfagung von den irdischen Gütern nicht nur verkündeten, sondern auch auf sich selber mit unerbittlicher Strenge anwendeten. Angenommen, daß sich auch bei ihnen eine Art menschlicher und daher verzeihlicher Ehrgeiz, ja sogar Eitelkeit voraussetzen ließen, die sich bei dem Erfolg ihrer Mission auf Ruhm und überirdische Ehre bezog: ich frage, war nicht auch dies ein Zeugnis für die Kraft und Aufrichtigkeit ihrer religiösen Ueberzeugung, die im Tausche für die ewig unvergänglichen himmlischen Freuden die Aufopferung der vergänglichen Freuden des irdischen Lebens erheischte? Wie immer man auch heute über ihre Lehren denken mag, gleichviel ob man die Kaserei der Askese verurteilt oder vom Standpunkte der gesellschaftlichen Arbeit die Unfruchtbarkeit des beschaulichen Mönchlebens oder vollends die in das Wirken der Bettelorden später eingeschlichenen groben Mißbräuche verdammt: so viel ist gewiß, daß die großen Ordensstifter ihre Lehren mit ihrem Leben und Tode besiegelten; und läßt man auch die großen Verdienste des mittelalterlichen Monachismus, die sich derselbe durch die Ausübung der Tugenden der Menschenliebe und die Aufbewahrung der Monumente einer verschwundenen Kultur in wüster Zeit erworben hat, ganz bei Seite, eines läßt sich doch nicht in Abrede stellen: daß die Befolgung ihrer strengen Lebensregeln vielen jene Ruhe und jenes Glück verschaffte, welche in unserer Zeit der rastlosen Arbeit und Jagd nach Genüssen nur die wenigsten wirklich mehr

erreichen! Vom reinen Gemüthsstandpunkte aus beurteilt, liegt denn auch etwas unbestreitbar, etwas unerreichbar Erhabenes in der Anspruchslosigkeit der aufrichtigen Entfagung, die hoch erhaben dasteht, über allem selbstherrlichen Machtgefühl und tönendem Weltlobe.

Diese und ähnliche Gedanken drängen sich uns auf, während sich unser Blick auf die nachgedunkelten Wandgemälde der düsteren Unterkirche des San Francesco heftet. Unterdessen glitten die spielenden Strahlen der Sonne an der Wand aufwärts, die Dämmerung naht, die Mönche beenden ihre Abendandacht und verlassen, die Gesangbücher unter dem Arme, einer nach dem andern die Kirche, hie und da einen gleichmütigen Blick auf die hin und her wandelnden oder still versunken dastehenden Reisenden werfend. Nur ein alter Mönch bleibt zurück, träumerischen Blickes sitzt er da und ahnt es gewiß nicht, daß seine Augen auf eben denjenigen Bildern ruhen, um derenwillen die Eöhne ferner Länder hierher pilgern. Diese bildlichen Darstellungen des Triumphes der Armut, der Keuschheit und des Gehorsams sowie der Herrlichkeiten des überirdischen Lebens unterscheiden sich für ihn wohl kaum von den weißgetünchten Mauern seiner Zelle; nur der Rosenkranz und seine Lippen bewegen sich ganz leise, wie Uhrwerke, dazu bestimmt, die Zahl der ihm noch beschiedenen gleich einförmigen, farblosen und wertlosen Minuten zu zählen.

Hinaus aus der drückenden Luft des uralten Gewölbes ins Freie! Hinaus aus dem Chaos der sich im Halbdunkel der Abenddämmerung zu furchterregendem Erwachen erhebenden gemalten Gestalten in die Wirklichkeit der rings erblühenden Natur! Aus den Arkaden des Klosters von San Francesco öffnet sich eine entzückende Aussicht auf beinahe ganz Umbrien, das im Norden und Osten die Apenninen begrenzen, während man süd- und westwärts hinter niedrigen Hügeln das Thal der Tiber ahnt. Dies ist jene umbrische Natur, an die den Heil. Franciscus jenes

auf gemeinschaftlicher Liebe und beiderseitigem Verständnisse beruhende Verhältnis knüpfte, das sich auch in seinem Hymnus ausspricht und im Stande war, dem Volksglauben Nahrung zu verschaffen, daß den Predigten des großen Heiligen auch die Vögel in der Luft verständnisvoll lauschten; jene umbrische Natur, die Dante in seinem Paradieso eben mit Bezug auf den Heiligen Franciscus besang, dies die Gegend, deren friedlich sanfte Umrisslinien, niedrige Hügel und runde Delbäume den so liebgewohnten Hintergrund in den Bildern der umbrischen Meister bilden.

Am Ende der engen Gäßchen des Städtchens angelangt, in denen jedes dritte Haus mit irgend einer Darstellung des Stadtheiligen verziert ist, gewinnt man vor der, der congenialen Zeitgenossin und Freundin des Franciscus, der weiblichen Ordensstifterin Sta. Clara geweihten Kirche den besten Standpunkt, um den Sonnenuntergang zu genießen. Hier bildet das steile, in der Dämmerung sich verfinsternde Profil der ganzen Stadt den Vordergrund; die Sonne geht oberhalb jener Hügelreihe zur Neige, über der die Konturen Perugias herüberblicken. Zuvor jedoch liegt sie noch wie eine blutrote Kugel am Horizonte, bis sie dann urplötzlich versinkt, und sich auf die Landschaft ein weißlichblauer Nebel lagert.

In die friedliche Stille der Natur klingt manchmal das ersterbende Geräusch des kleinstädtischen Getriebes hinein und es beginnt die Stunde, in der das Mondenlicht mit der Abenddämmerung um die Herrschaft kämpft und das letzte leuchtende Band am westlichen Himmelsgewölbe — dem Schlußakkorde einer verklungenen Apotheose gleich — die entschwundenen Herrlichkeiten des Tages betrauert.

Ich kann aber jedermann empfehlen, auch bei Mondenschein wenigstens in das äußere, säulenumgebene Atrium von San Francesco einen Blick zu werfen. Der Mond, dieser große Romantiker, überzieht dann die mittelalterliche

Umgebung, in der alles an die Vergangenheit und gar nichts an die Gegenwart mahnt, mit dem Schmelze eines unwiderstehlichen Zaubers. Die Abendstille stören nur die Schallglocke der Turmuhr und die Schatten, die unsere Phantasie in den Nischen der Kirchen- und Klosterthüren und dem Dunkel der um den Hof herumlaufenden Arcaden heraufbeschwört Aus unseren Phantasien werden wir durch eine in den Angeln zugeschlagene Thür aufgeschreckt Keine Furcht! Die Toten ruhen hier friedlich in diesem stillen Lande und nicht die Grufthür war es, deren Schlag wir soeben gehört; aber außer greisen Franziskanern giebt es hier auch lebenslustige Jünglinge, die vom Leben noch Anderes wünschen und erwarten als eine ruhige Zelle, und ein noch ruhigeres Grab dort unten im melancholisch stimmenden Klostergarten. Wir sahen sie in ihrer Uniform schon zuvor durch die Gassen von Assisi ziehen, die jugendlich hübschen Jöglinge des Knaben-Convictes, von denen die leeren Säle des dem Aussterben geweihten Franziskaner-Konventes besetzt wurden. Der dienstwillige Custode, der die Fremden im Kloster herumführt, zeigt uns auch die Säle des Erziehungsinstitutes; es ist eben zum Nachtmahle gedeckt; neben jedem Bedecke befindet sich ein ziemlich großes Weißbrot und eine kleine Bouteille „vino nero del paese“; alles ist reinlich und in Ordnung, aber spartanisch einfach, auch die Schlaffäle, in denen man vergebens nach einem Ofen sieht; man sagt uns, im Winter werden kleine tragbare eiserne Defen eingestellt. Dabei kann es mir jedermann aufs Wort glauben, daß man in Italien manchmal tüchtig frieren kann; von dem was man vom ewigen italienischen Frühling erzählt, ist nur so viel wahr, daß den erstaunlich abgehärteten und physisch eben nicht heiklen Italienern eigentlich der Sinn für kalt und warm ganz abgeht; in der warmen Jahreszeit sieht man sie des öfteren im Pelze herumgehen, im Winter hingegen wird nicht geheizt. Desto verwerflicher ist aber die thörichte Tradition, die uns, die wir uns im Vergleiche mit den

Italienern Nordländer nennen können, immer in der ersten Frühlingszeit ins Land der Zitronen treibt, was dann nicht allein zur Folge hat, daß man in dem Hotelzimmer friert, sondern auch, daß man die Naturschönheiten Italiens nicht in ihrer Vollkommenheit genießt. Denn dazu gehört, daß neben der schwarzgrünen Färbung der Cypressen und Pinien, dem bläulich grauen Tone der Delbäume und den starren Contouren der Palmen und Cacteen sich auch die im Frühjahr erneuernde Pflanzenwelt der Harmonie der italienischen Landschaft verwebe mit ihrem frischen, üppig grünen Pompe und buntem Blumenflor.

Denn umsonst! das Bleibende, Ewigwährende ist in seiner Erhabenheit immerdar kalt, das wirkliche warme Lebensbewußtsein und die Freude am Leben pulsieren nur in dem der Vergänglichkeit Geweihten. Auch das menschliche Leben wäre weniger wert, als es in der That ist, wenn es nicht gar so vergänglich wäre.

III.

Florentiner Eindrücke.

Wie Rom die Stätte erhebender, heroischer und religiöser Erinnerungen, Venedig der Ort der melancholischen Schatten vergangener Zeiten, Neapel das Land wunderbarer Naturschönheiten, so ist Florenz die bevorzugte Heimat der Grazien, atmet in allen seinen Erscheinungen Liebreiz und Harmonie. Die Natur wollte hier nichts Erstaunliches, Außerordentliches schaffen, hat aber allen Zauber ihrer unwiderstehlichen, milden Reize hier angehäuft. Und nicht umsonst haben die Historiker und Aesthetiker aller Zeiten Florenz mit dem alten Athen verglichen: seit der perikleischen Glanzepoche der Stadt der Pallas, seitdem auf Hellas' sonnigen Hügeln, in seinen schattigen Hainen und strahlenden Säulenhallen die Götter zu Menschen und die Menschen zu Göttern wurden, hat man es nirgends und nimmer verstanden, der in der Harmonie und in dem Gleichgewichte der Fähigkeiten und Kräfte beruhenden Vollkommenheit des menschlichen Wesens so nahe zu kommen, wie in dem goldenen Zeitalter von Florenz.

Ein unsagbarer, sanfter Zauber ist selbst über die geschichtlichen Denkmäler der „Stadt der Blumen“ ausgegossen, im Gegensatz zu der sturmbewegten Vergangenheit, von welcher sie erzählen könnten. Und doch wäre es so leicht, ihre Stimme zu vernehmen! Der Arno, wie er zwischen seinen gemauerten Ufern rasch dahingleitet, könnte von der Asche des zum Feuertode verurteilten Savonarola erzählen, welche in seine Fluten gestreut wurde; von den

Leidnamen, welche Fanatismus und Aberglaube aus den Gräbern zerrte, um sie in den Fluß zu werfen; von den Thränen des verbannten Dante, die in den Arno fielen, dem Blute der Guelfen und Ghibellinen, welches sich mit seinen Wassern vermengte. Doch alle diese traurigen Stimmen übertönt das fröhliche Leben, welches an seinen Ufern pulsiert, am Lungarno, wo die nach Natur- und Kunstgenüssen lechzenden Gemüther aus aller Herren Länder sich ein Stelldichein geben, um sich allabendlich von diesen Genüssen zu erholen, sich an Toscanas Sternenhimmel an den anmutigen Kontouren der von San Miniato bis zum Monte Oliveto sich hinziehenden Hügel und an den schwärmerischen oder heiteren Liedern einiger Straßensänger oder Musiker zu ergötzen. Die Paläste in den engen Straßen der inneren Stadt, einst von Oligarchen erbaut, die sich mit ewigen Verschwörungen befahdeten, können heute außer dem Gefühl des Entzückens höchstens das Erstaunen darüber erwecken, daß hier auf einem so engen Raume alle die architektonischen Motive zusammengetragen sind, aus welchen die Baumeister von vier Jahrhunderten so bequem ihre Wissenschaft und ihre Einfälle geschöpft haben. Nicht mehr sammeln sich mit Hellebarden und Schwertern bewehrte Söldner vor diesen Palästen; niemand mehr bindet sein gepanzertes Roß an die Eisenringe ihrer Mauern; zu ihren Füßen werden Blumen feilgeboten und in den Schaufenstern ihrer Kaufläden zeigen Tausende von kolorierten und nichtkolorierten Bildern, wie man die in dem Athen der Neuzeit angehäuften Kunstschätze für die ganze Welt in Kleingeld umsetzen könne. Hier lassen sich auch die wechselnden Moden im Kunstgeschmack studieren: sie sind die wunderbare Wiederblüte des iberirdischen Lebens der Unsterblichen; heute regiert beispielsweise der Botticelli-Kultus über jeden anderen Geschmack; er, der große Sandro Filipepi, von dessen Gesichtszügen wir nur einen unbestimmten Begriff haben und dessen Grab uns ganz unbekannt geblieben, ist heute der Held des

Tages, der Pre-Raffaelite par excellence. Neben ihm erfreuen sich nur die musizierenden Englein des Fiesole in ihren leuchtend himmelblauen und rosa Gewändern riesiger Verbreitung; sie sind das Nonplusultra anmutvoller Naivetät und deshalb die natürlichen Lieblinge der am wenigsten naiven Zeit.

Der düstere Bargello, der Riesendom, der mächtige Palazzo Vecchio: wie viele finstere Erinnerungen könnten sie erwecken, doch sind sie alle von dem ewigen Morgenrot der Kunst unstrahlt; mehr als an irgend einem anderen Orte fühlen wir hier, wie vergänglich alle Kämpfe der Leidenschaften und Interessen sind; nur was die künstlerische oder poetische Eingebung der wahrhaft großen Geister geschaffen, überlebt alles und redet in einer nimmer verstummenden Sprache zu den Kindern spätester Zeiten.

Wer Florenz zum ersten Male sieht, wird mit einer gewissen Ergriffenheit auf dem Domplatze, vor dem Palazzo, in dem reizvollen Portikus der Uffizi verweilen; doch wenn die Gunst des Geschicks ein zweites Mal hierher führt, wird mit freudenvollem Herzen diese Orte aufsuchen, von welchen er so viele unvergeßliche Erinnerungen mitgenommen, wo er in seiner Einbildungskraft so oft geweilt, wo nicht nur die umherflatternden Tauben, sondern auch die mit milder Feierlichkeit niederblickenden Statuen ihn als alten Bekannten grüßen.

Die zwischen den Säulen des Portikus der Uffizi aufgestellten Denkmäler verkünden am deutlichsten, welche Geister das kleine Toscana im Laufe von zwei, drei Jahrhunderten der Welt gegeben hat; und der größte Teil dieser Genies lebte und wirkte gleichzeitig auf diesem knappen Boden, in dieser, nach unseren Begriffen damals nicht einmal so großen Stadt, und sie trugen alle dazu bei, aus ihr ein Heiligtum der Kunst, der Wissenschaft und der Poesie für künftige Geschlechter zu machen. Cosimo und Lorenzo dei Medici, Orcagna, Nicolo Pisano, Giotto, Donatello, Leon Battista

Alberti, Lionardo da Vinci, Michelangelo, Dante, Petrarca, Boccaccio, Macchiavelli, Galilei, Benvenuto Cellini und die anderen alle bezeichnen mit ihren Namen je eine Epoche auf irgend einem Gebiete der Thätigkeit des menschlichen Geistes, und der Glanz einer jeden Epoche und eines jeden Namens wirft einen Strahl auch auf die Geschichte von Florenz.

Unter den großen Männern von Toscana treffen wir in Florenz keines einzigen Gestalt so oft an, als die Michelangelo's. Seine Statuen und Porträts sind so zahlreich und sind einander so gleich, seine im „Museo Buonarroti“ aufbewahrten Handzeichnungen, Schriften und Briefe stellen seine ganze Individualität so lebhaft vor unsere Augen, daß wir uns fast verwundern, wenn wir bei unserem Herumstreifen diese so bekannte, uns immer vorschwebende Gestalt nicht auch im Leben antreffen. Wenn dies geschehen würde, so würden wir es gewiß für ganz natürlich halten und keinen Augenblick im Zweifel darüber sein, mit wem wir es zu thun haben.

Es ist wirklich eigentümlich, daß wir in Michelangelo's menschlicher Erscheinung, in seinem Wesen, wie es sich unsere Phantasie aus seinen Porträts und den unmittelbaren Offenbarungen seines Geistes vorzustellen vermag, keine Spur von jener „terribilità“, jener dämonischen Kraft und jenes rauhen Ernstes finden, welche den größten Teil seiner künstlerischen Schöpfungen charakterisieren. In der Häßlichkeit seines Antlitzes, in seiner eingedrückten Nase, in seinem krausen, wirren Haar und Bart, noch mehr aber in seiner charakteristischen Kopfhaltung und seinem Blick liegt ein wohlwollender, vertrauenerweckender, ja fast gewinnender und fesselnder Zug, welcher auch in der Individualität des großen Künstlers zum Ausdruck gekommen sein muß und welchen wir weder mit seiner Kunst, noch mit seiner Lebensgeschichte in Einklang zu bringen im Stande sind. Seine Handschrift, ja selbst einige seiner Zeichnungen scheinen Gesetztheit, Seelen-

ruhe und Harmonie, ruhige und selbstbewußte Kraft und zur Gewohnheit gewordene Arbeit auszudrücken, fast ganz im Gegensatz zu den schmerzhaften inneren Kämpfen, unter welchen seine künstlerischen, besonders bildhauerischen Schöpfungen zu Stande gekommen sind.

Seitdem in der großen Vorhalle der Accademia delle belle arti — jetzt galleria antica e moderna — um die Riesenstatue David's herum Gypsabgüsse aller Bildhauerarbeiten und Photographien aller Gemälde Michelangelo's zusammengestellt worden sind, kann man die Kunst dieses großen Meisters in Florenz — wo auch von seinen Originalskulpturen vielleicht gerade die hervorragendsten aufgehäuft sind — sozusagen am vollkommensten studieren, noch vollkommener als in Rom, wo außer einigen Bildhauerarbeiten ersten Ranges auch seine großen malerischen Schöpfungen, man kann sagen sämtliche in der Sixtinischen Kapelle vereinigt sind.

Michelangelo, ein glänzendes Beispiel der Vielseitigkeit der Geister in der Renaissancezeit, bekannte sich doch immer als Bildhauer und nicht als Maler oder Architekt, selbstverständlich noch weniger als Dichter, obgleich auch Gedichte von ihm erhalten wurden, und erwies sich so in der Selbsterkenntnis und Abschätzung seiner Fähigkeiten für einen größer als z. B. Goethe, der seine naturwissenschaftlichen Arbeiten höher zu schätzen schien, als seine poetischen Werke.

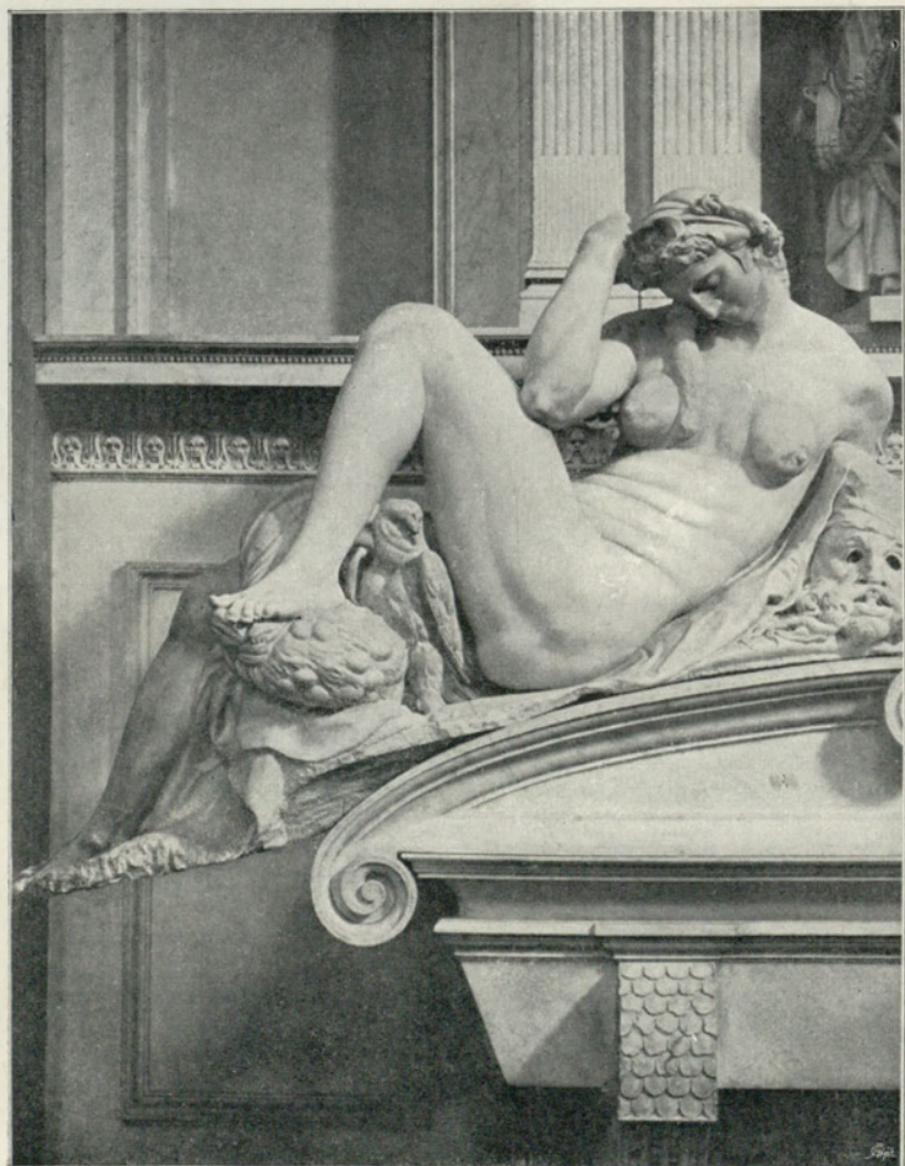
Michelangelo war thatsächlich als Bildhauer am größten, denn die Wirkung, welche er mit seinen Gemälden ausübte, ist gleichfalls nur auf ihre, man könnte sagen bildhauerischen Zügen zurückzuführen, und wenn es auch nicht wahr ist, daß er mit seinem Meißel den Punkt immer sofort fand bis zu welchem er im Marmor dringen mußte — denn bekanntlich hat er eben in Folge seiner ungestümen, leidenschaftlichen Schaffungskraft und weil er gewöhnlich nur kleinere Modelle aus Thon zu formen pflegte, seinen Marmor oft verdorben, — so ist es doch gewiß, daß seit der Glanzperiode der antiken Kunst niemand das kalte Steinmaterial

so beherrscht und niemand es in so hohem Maße zur Darstellung der Gestalten seiner heißen Phantasie, zum Ausdruck seiner großen, keine Schranken kennenden, die ganze Welt umfassenden Gedanken zu meistern verstanden hat.

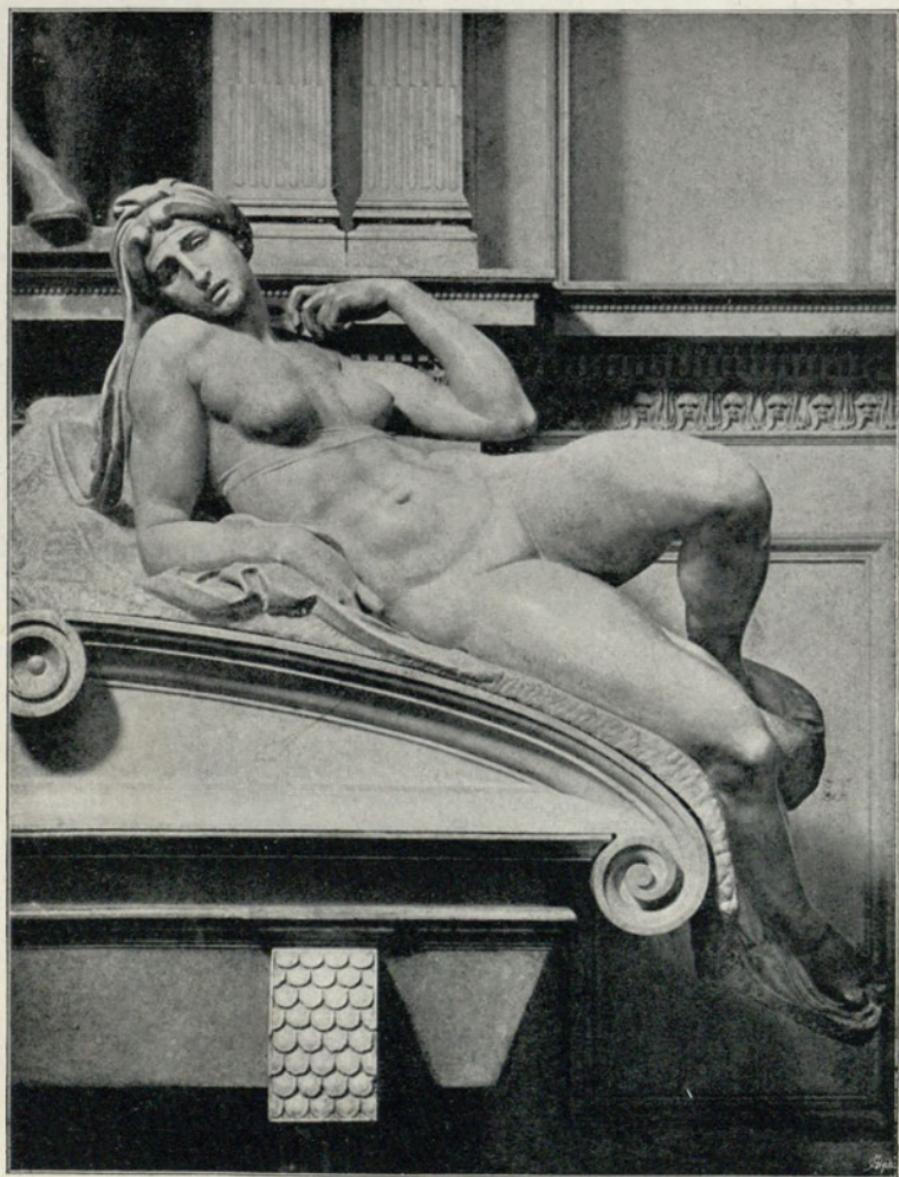
Darin hat Burdhardt ganz Recht, daß Michelangelo künstlerischer Ideenwelt, so reich sie auch sei, alles fehle, was das Leben wirklich anziehend, angenehm, glücklich zu gestalten vermag; einschmeichelnder Reiz, heitere Lebensfreude, versöhnende Sanftmut waren unbekannt in jener Welt von Titanen, die er sich an Stelle der verachteten Menschheit schuf. Seine mächtige schöpferische Kraft und sein untrügliches künstlerisches Gefühl konnten sich in dieser Welt bewegen, ohne die Grenzen des Erhabenen je zu überschreiten; seine Nachfolger, welche seine Abicht verkauften und seine Mittel nicht ganz zu beherrschen wußten, machten seinen Styl durch ihre Manieriertheit und Maßlosigkeit zur Quelle der Schöpfung von Mißgestalten, und ließen dem Begründer der modernen Kunst jenes tragische Schicksal zuteil werden, daß sein auf die Nachwelt ausgeübter ungeheurer, alles verdunkelnder Einfluß in der Thätigkeit seiner unmittelbaren Nachfolger zu einem entschiedenen Verfall der Kunst führte.

Vielleicht verdüsterte die Vorahnung dieser tragischen Seite seines Berufes die Gemütswelt des Künstlers, so wie uns diese in seiner herrlichsten Schöpfung, den allegorischen Figuren der Medici-Gräber in der sogenannten neuen Sakristei der San Lorenzo-Kirche in Florenz entgegentritt? Wer wird jemals die Mysterien dieser — zum Teil leider unbeendeten — Figuren erforschen, jenes dunkle Rätsel, welches Michelangelo in ihnen der Nachwelt hinterließ, lösen?

Jene beiden jungen Medici — unbedeutende Nachkommen großer Ahnen —, deren Gräber diese Denkmäler bezeichnen, haben sicherlich mit den in diesen ausgedrückten Ideen und Empfindungen ebenso wenig zu schaffen, wie mit den idealen Heldengestalten, die gleichsam als Krönung der



Die Nacht;
Bildwerk von Michelangelo am Grabmal des Giuliano de' Medici
in florenz.



Der Morgen;
Bildwerk von Michelangelo am Grabmal des Lorenzo de' Medici
in Florenz.

Denkmäler sie eher symbolisieren als darstellen. Nicht ihr frühes Hinscheiden — so bedauerlich es auch für ihr Geschlecht und vielleicht auch für das Geschick von Florenz gewesen sein mag — nicht dies stimmte Michelangelo zu dem herznagenden Schmerz, der über sämtliche Gestalten dieser beiden Meisterwerke ausgegossen liegt. Es ist das Golgatha seiner eigenen großen Seele, an dem der Künstler seinen Zuschauer vorbeiführt. Es ist dies die Offenbarung der Bitterkeit eines hoch über sein Zeitalter hinwegfliegenden, sich verkannt sehenden, mit der Welt zerfallenen großen Geistes: in der Aurora, die das Erwachen schmerzhaft empfindet, gleichsam Vorwürfe denjenigen machend, die sie erweckten; im *Giorno*, der von der Welt trotzig sich abwendend, zeigt, daß es verabscheute Sklavenarbeit sei, an die er die Riesenkraft seiner Muskeln verwenden müsse; im *Crepuscolo*, dem nur die Erschöpfung freudlose, gezwungene Ruhe gibt, und in der *Notte*, dieser herrlichen trauernden Frauengestalt, deren Gedanken der Künstler selbst in seinem Verse ausgedrückt, indem er sagte:

„Non veder, non sentir m'è gran ventura,

Però non mi destar; deh, parla basso!“

(Nicht sehen, nicht hören, beglückt mich so hoch,³

Ich flehe, nicht weck mich, o, leise nur sprich!)

Was erklärt wohl diesen nur in seinen künstlerischen Schöpfungen sich verratenden Schmerz im Wesen Michelangelos? Das Schicksal seines Vaterlandes allein wohl nicht, obgleich Buonarroti, wie jeder große Mann, auch ein guter Patriot war; noch weniger der äußere Verlauf seines langen Lebens, welches glücklich genug hätte genannt werden können, wenn wir seine, neben vielen Enttäuschungen erzielten zahlreichen Erfolge berücksichtigen und wenn er selbst nicht in jedermann einen Feind erblickt, sich nicht mit jedermann entzweit hätte. Kein Zweifel, nicht die Schwere seiner äußeren Schicksale, die riesige Last seines eigenen Wesens,

feines eigenen Geistes zerbrach Michelangelos Seele. Jene Flamme, welche die ganze Erde zu bestrahlen berufen war, verzehrte ihn; die Qual des mit sich selbst ringenden Genies, der nimmer ruhende, niemals ganz zu befriedigende Schaffensdrang machten sein Leben zu einem unruhigen, seine Natur zu einer unverträglichen, seine Seele zu einer verbitterten. Das Schicksal forderte von ihm, wie von den meisten großen Männern, einen hohen Preis für die Unsterblichkeit: die Freuden und die Ruhe seines Erdenlebens mußte er im Tausche dafür geben. Während die Lebenstragik Rafaels, Correggios, Byrons und Petöfis durch ihren frühen Tod besiegelt wurde, blühte Buonarroti gerade dadurch, daß er die schmerzhafteste Last des Kreuzes seines Lebens und seiner geistigen Kämpfe neunzig Jahre lang trug, dafür, daß sein Zeitgenosse, der Dichter von ihm sagen konnte: „Michel più che mortale — angel divino!“ Er war mehr als ein Sterblicher — ein Engel Gottes!

Und nicht die zufällige Gemeinsamkeit der Bezeichnung „engelhaft“, sondern gerade die Anziehung der Gegensätze bringt uns hier wieder jenen anderen Künstler in den Sinn, dessen Schöpfungen Florenz so reich schmücken und bei dem, so oft wir eines seiner Werke erblicken, uns allemal ist, als wäre der verirrte Sonnenstrahl einer fernen, glücklicheren Zeit auf unseren dunklen Lebenspfad gefallen: Fiesole!

Beato Angelico! Wahrhaft glücklich und wirklich engelhaft, während Michelangelo in Wahrheit nicht engelgleiche, sondern dämonische Kraft groß und gleichzeitig unglücklich gemacht hatte.

Aus dem Gesichtspunkte der künstlerischen Technik und des künstlerischen Ideentreibes können diese beiden nicht verglichen werden, es liegt ja die Arbeit eines halben Jahrhunderts zwischen ihnen; allein aus dem Gesichtspunkte des Wirkens der Seele und der künstlerischen Kraft giebt es



Detail aus Fra Angelico's «Jüngstem Gericht» in der Galerie alter und moderner Gemälde zu Florenz.

keinen interessanteren Gegensatz, als denjenigen, den diese beiden Individualitäten uns erschließen.

An den Bildern Fra Angelico's merkt man, daß das künstlerische Schaffen das höchste Glück seiner sanften, reinen Seele war; mit wahrer Wonne malte er nicht nur seine Kirchenbilder, auch die Säle, die Hallen, ja auch die kleinen Zellen seiner Ordensbrüder schmückte er mit den herrlichen Schöpfungen seines kindlichen Gemüthes und seiner wahren, innerlichen Religiosität, deren jede mit dem unwiderstehlichen Zauber der aufrichtigen Schwärmerei wirkt und an denen selbst die den Jahrhunderten trotze Frische der Farben die nimmerwelke Frische seiner Seele andeutet. Als der in der Sprache der Kunst sprechende Apostel der religiösen Ideen hat er in der That nicht bloß die Seligsprechung verdient, sondern auch die künstlerische Unsterblichkeit im vollen Maße sich errungen.

Seine Kunst gehört zwar jener Gattung an, von der Taine sehr richtig sagt, sie sei eher religiöse Dichtung als bildende Kunst, denn während das eigentliche Objekt dieser der menschliche Körper ist, dessen Schönheit, Harmonie, die gleichmäßige Belebung seiner Teile, haben die anfänglichen italienischen Quattrocentisten ebenso wie die altdeutsche und altflamändische Schule die Darstellung des in weite Falten gehüllten menschlichen Körpers dem Ausdruck gewisser erhabener Ideen vollständig untergeordnet, ja aufgeopfert und die Notwendigkeit anatomischer Studien noch nicht gefühlt. Aber auf den Bildern Fiesole's zeigt sich doch in der Darstellung der Gesichter auch der belebende Hauch der Renaissance, die Einwirkung der realistischen Richtung, und daß ihn dennoch, in Bezug auf sein Denken, seine Ausdrucksweise, ganz die mittelalterliche Religiosität durchdringt: das ist eben jene Eigenart, von welcher seine künstlerische Individualität ihren Hauptreiz empfängt.

Damals, da bereits der heidnische Geist der Renaissance allerwärts einzudringen begonnen, flammte zuerst in der

stillen Zelle von San Domenico in Fiesole und später in der von San Marco zu Florenz in dem Talente eines großen, gottbegnadeten Künstlers zum letzten Male jene Religiosität auf, welche die Märtyrer des Christentums und die Glaubensverkünder des Mittelalters begeisterte; welche wirklich an die Freuden des Jenseits glaubte, die der Pinsel Fiesole's mit so unwiderstehlichem Reize, solcher Innerlichkeit darzustellen verstand, und welche in so reiner, so aufrichtiger, so beglückender Kraft in die Gemütswelt der Menschen sicherlich nie mehr wiederkehren wird.

IV.

Die Certosa.

Diesen Namen trägt in Italien eigentlich jedes ehemalige Karthäuser-Kloster und jede solche Kirche, den Zauber jedoch, der sich daran knüpft, hat diese Benennung von der Certosa bei Pavia erhalten, dieser Schöpfung der Baukunst der Früh-Renaissance, die sogar in Italien nicht ihres gleichen hat und mit nichts anderem verglichen werden kann.

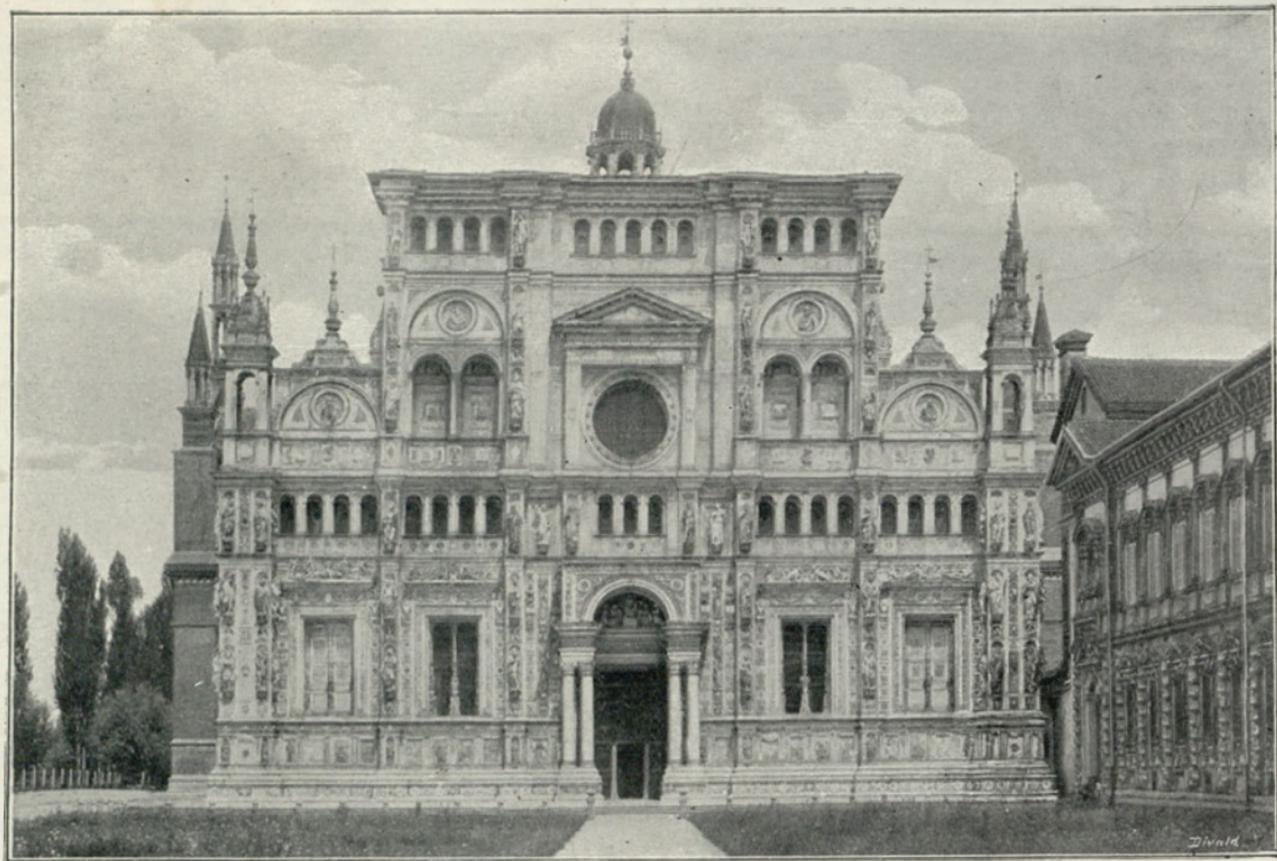
In der denkbar eintönigsten und jedes malerischen Reizes entbehrenden großen Ebene, die vom Ticino und dem schiffbaren Kanal von Pavia durchschnitten wird, erhebt sich inmitten von Wasser überrieselter Reiskfelder, nahe zu jenem verhängnisvollen Schlachtfelde, auf dem in wütender Schlacht Franz I., der stolze König von Frankreich, in die Gefangenschaft fiel, auf einem von einem regelmäßigen Mauerviereck umgebenen Gebiete, schon von weitem sichtbar, die aus roten Ziegeln erhobene Gebäudemasse, deren Umrisslinien aus der Entfernung nicht im geringsten ahnen lassen, welchen inneren Reichtum an künstlerischen Formen besonders die Hauptfront und das Innere aufweisen.

Zur Zeit, da mich mein Weg hierher führte, hätte man eben das vierhundertjährige Jubiläum der Einweihung der Certosa feiern können, — dessen sich übrigens auch einige italienische Blätter erinnerten — welche Einweihung jedoch, obwohl seit der Grundsteinlegung bis dahin schon 101 Jahre verflossen waren, noch immer nicht die Beendigung des durch vielerlei Umstände verzögerten Baues bedeutete, da — wie dies auch das eine Bildwerk des unteren Theiles

der Front bezeugt — dieser selber sich damals in noch halbfertigem Zustande befand; Jahrzehnte mußten noch vergehen, bis die stolze Schöpfung des Gian Galeazzo Visconti zugleich mit dem Grabmale des Stifters vollständig fertig wurde.

Die Schwierigkeiten des Zustandekommens setzten sich in dem vielen Ungemach fort, dem das endlich zustandegewordene Münster des Ferneren unterworfen war: die erste und zweite Vertreibung der Karthäuser, inzwischen das Wüten der Franzosen in den napoleonischen Kriegen, bis dann endlich das Kloster vollständig leer wurde und die Kirche sich nach dem Aufhören ihrer ursprünglichen Bestimmung zu einem vom Staat erhaltenen Kunstdenkmale verwandelte. Aus einem Hause Gottes wurde sie zu einem Tempel der Kunst, zu einer Pilgerstätte der an das künstlerische Ideal Gläubigen, um welches herum an die letzten hier gelebten und verstorbenen Karthäuser nur mehr die Grabkreuze erinnern. Dort in dem Gärtchen hinter der Apsis der Tribüne reihen sich die einfachen, gleichförmigen schwarzen Kreuze an einander, alle ohne jede Aufschrift. Wozu braucht es auch die Nachwelt zu wissen, wie er hieß, den dieses Grab bedeckt? homo fuit — ein Mensch war's; einer von denen, die für die Welt nicht erst damals zu leben aufhörten, als man sie in die Grube bettete, sondern schon dazumal, als sie in eines jener zierlichen Häuschen einzogen, die den inneren Klosterhof umgeben und mit ihren kleinen Gärtchen eine ganz freundliche Wohnung bieten mochten, in denen auch eine kleine Familie recht schön leben könnte.

Jetzt sind diese Wohnungen noch stiller als sie es zur Zeit der Karthäuser waren; still und leer ist auch das große Refektorium, aus dessen Thür sich eine schöne Aussicht auf die Säulenhalle und die roten Terracotta-Skulpturen des vorderen Klosterhofes eröffnet; auch auf dem Estrich des äußersten Hofes wiederhallen bloß die Schritte des auf- und abschreitenden Wächters und der spärlichen Besucher. Zu-



Die façade der Certosa von Pavia.

gleich mit dem Kloster ist auch das kleine Schloßchen der Mailänder Machthaber ausgestorben, welches den Hof gegen Süden zu flankiert, und die Biqueur-Fabrik, die man nach dem anspornenden Muster der französischen Chartreuse auf der anderen Seite anlegte, scheint jetzt den Unternehmungsgeist des modernen Gewerbes gegen die unbewegliche Stummheit der Monumente der alten Kunst mit wenig Glück zu vertreten.

Doch all diese Details und alle anderen Eindrücke verschwimmen und sind vergessen, wenn man in der Mitte des Hofes vor der um einige Stufen erhöhten Plattform stehen bleibt und die Augen auf den sich vor uns in mächtigen Verhältnissen und in staunenswerter Harmonie ausbreitenden künstlerischen Verzierungen der Marmorfassade ruhen läßt. Es ist dies eine ganze Welt der künstlerischen Inspiration, des unverfügbaren Ideenreichtums der Renaissance, des geistigen Wettkampfes der nacheinander folgenden und einander zu übertreffen suchenden Meister, die dennoch, gleichsam unbewußt, die Verwirklichung eines gemeinsamen Planes, eines gemeinsamen Zieles anstrebten.

Wodurch die Früh-Renaissance — deren Abschluß in Italien, insofern sie die Architektur betrifft, ungefähr die Certosa bei Pavia bildet — der manchmal kühlen Nüchternheit und ermatteten Manieriertheit der späteren Renaissance gegenüber so vorteilhaft charakterisirt wird, das ist die Liebe, die Schaffensfreude, mit welcher die Plastik jeden ihr von der Architektur zur Verfügung gestellten noch so kleinen Raum mit den überschwenglichen Inventionen ihres Formengefühles und den Produkten ihrer Phantasie, ihres Schwunges, ihrer religiösen oder künstlerischen Schwärmerei auszufüllen und zu beleben trachtete. Die Künstler hatten damals so unendlich vieles zu sagen, was sie alles mit naiver Innigkeit und aufrichtiger Unmittelbarkeit auszudrücken versuchten, hierbei auf die Gemeinsamkeit des künstlerischen Gefühls vertrauend, daß sie in die vielen, fernab von einander

liegenden, einander fremden Details Einheit und Harmonie bringen würden.

Wie hätte dies auch anders sein können, in einer Zeit, da der Künstler zu dem durch das Mittelalter entwickelten christlichen Ideentkreis für seine geistige Welt auch die gesamten geistigen Schätze der klassischen Vorzeit gleichsam zum Geschenk erhielt und aus dem frühern Kampf und der spätern versöhnenden Umarmung der alten und neuen Welt ein neues goldenes Zeitalter der Geister sich loszulösen schien. Das menschliche Herz und der Verstand gelangten damals zum erstenmale zum Bewußtsein des unermesslichen Reichthums ihrer inneren Welt und wenigstens für eine Zeit lang begann sich das beglückende Gefühl der Gemüther zu bemächtigen, daß man vielleicht diese ganze Welt auch auf einmal und in ihrer Gesamtheit besitzen könnte; daß man nicht der Hoffnung auf ein christliches Himmelreich entsagen müsse, weil man sich zeitweise in die heitere Gesellschaft der olympischen Götter begeben habe. Hätten doch im Tausche dafür die Anhänger der Renaissance ihr angehofftes Himmelreich so gern mit den großen Gestalten des Alterthums geteilt, die dort von Angesicht zu Angesicht zu sehen und zu erkennen, für sie die größte Seligkeit gewesen wäre!

Es ist nur natürlich, daß aus diesem Versuch einer gleichzeitigen Besiznahme zweier Welten einstweilen das lebenswürdigste Ideenchaos entstand, das die Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes aufzuweisen hat; von dieser Ideenverwirrung zeugen auch die Marmorreliefs und Säulen der Fagade der Certosa, die in abwechslungskühner Fülle uns die Heroen des Alterthums und die Heiligen der Christenheit, römische Inperatoren und betende Engel, die Leidensgeschichte Jesus und mythologische Scenen, biblische Geschichten und das Leben des StifTERS, Visconti's, vor Augen führen; ohne jeden Ideenverband, aber doch mit vollkommen berechneter oder durch Zufall erreichter dekorativer Gesamtwirkung.

Es ist unmöglich, beim Anblicke der plastischen Verzierung der Fassade der Certosa nicht auch auf die verwandten Züge der Litteratur und des Gemüthslebens der italienischen Renaissance zu denken; da der auf die Folterbank gezogene Fürstenmörder die Schatten der großen Römer aus der Unterwelt zur Hilfe rief und zugleich zur Jungfrau Maria flehte; da die Humanisten die Mehrheit der Heiligen ganz einfach mit der Mehrheit der mythischen Götter der alten Welt verwechselten: die Engel mit den Genien, das Jenseits des christlichen Glaubens mit der heidnischen Unterwelt; als der Dichter in bildlicher Rede die Eklogen des Vergilius in die Weihnachtslieder der Hirten von Bethlehäm einflocht und, um die Wirkung des Liedes Davids zu charakterisieren, von dem Aufbrausen des Erebus, dem Zähneknirschen der Megäre, dem Heulen des Cerberus und dem Stürmen des Cochtus sprach; ja sogar Geistliche so sehr dem Neopaganismus verfielen, daß einer von ihnen in seiner Trauerrede über einen hochberühmten Cardinal nicht versäumte, neben dem „Herrn der Welt“ sich auch „der anderen Götter“ zu erinnern.

Im Inneren der Kirche der Certosa sind es besonders zwei Grabdenkmäler, die den Geist der Renaissance eindringlich verkündigen; das eine, das des Lodovico Moro und seiner Gemahlin Beatrice d'Este ist bloß ein Ueberrest des zerstörten Grabdenkmals dieses fürstlichen Paares, das dereinst in Mailand gestanden hat und erinnert durch die künstlerische Darstellung der charakteristischen Figuren lebhaft an den stolzen Autokraten — den Zeitgenossen des Mathias Corvinus — dessen Ehrgeiz die französische Einnennung und damit all die vielen Gefahren und das Unheil hervorriefen, denen einige Jahrzehnte später Italien zur Beute fiel.

Noch viel mehr besagt jedoch das prunkvolle Grabmal, das sich über den Gebeinen Gian Galeazzo Visconti's, des Stifters der Certosa, erhebt und welches, da es nur

anderthalb Jahrhunderte nach dem Tode desselben ganz fertig gestellt werden konnte, den Künstler in die vorteilhafte Lage brachte, daß er in der Figur des Fürsten, so wie dieselbe unter der durch Säulen gestützten Marmordecke von knieenden Engeln umgeben, auf einer dünnen Marmorplatte ausgestreckt liegt, eine vollkommene Nachbildung des typischen Autokraten aus dem Quattrocento bieten konnte, so wie sich dieser in Mailand eben mit Gian Galeazzo Visconti beginnend und mit Lodovico Sforza endigend für ganz Italien mustergiltig entwickelte.

Von den beiden stummen Statuenbewohnern der Certosa gelang es dem Bildhauer unstreitig bei dem Stifter Visconti viel besser, diesen Typus vorzuführen, obwohl wir keinerlei Ursache dazu haben, nicht auch die Porträttreue der beiden Statuenfiguren vorauszusetzen.

Mit erhabener Ruhe und Würde liegt der tyrannische und schlaue Fürst auf seiner Bahre, gleichsam als ob er nicht den Beginn der Verwesung erwarten, sondern einen Sieg feiern würde und der Gegenstand allseitiger Bewunderung wäre, wie er es vielleicht damals war, als er den Grundstein zu dieser Kirche legte und er vielleicht noch mehr gewesen wäre, hätte er was wahrscheinlich der Traum seines Lebens war, die italienische Königskrone, auch erreicht. Auf seinen energischen, regelmäßigen und harten Gesichtszügen thront die vollkommenste Selbstbeherrschung: seine zugespitzten Lippen deuten zwar auf Sinnlichkeit, doch sind sie zugleich strenge aneinander gepreßt, nur jenem feinen kalten Lächeln Raum gebend, das gleichmäßig herablassende Freundlichkeit wie vernichtende Ueberlegenheit auszudrücken und vor allem dazu geeignet ist, den Plan, den Gedanken, die im Hirne entstanden, vollständig zu verbergen.

Im Geiste der italienischen Renaissance denkend, können wir es jedoch durchaus nicht für ausgeschlossen halten, daß der letzte verhehlte Gedanke mit dem Gian-

Galeazzo in sein stolzes Grab hinunterstieg, weder unbefriedigte Rach- oder Herrschsucht, noch aber Gewissensbisse oder die Furcht vor dem Tode gewesen sein mögen und daß die erhabene Ruhe mit deren Ausdruck ihn der tiefgehende Geist des Künstlers aus dem Cinquecento erfaßte, ein wahres und aufrichtiges Gefühl gewesen sein mag, irgend ein paradoxes Erzeugnis des seelischen Lebens der italienischen Renaissance, der ja eben die scheinbar unbegreiflichen Gegensätze ihren wirklichen Charakter verliehen.

Visconti war ebenso wie seine Nachahmer, sowie seine Nachfolger, die seine politische Kunst noch mehr zu vervollkommen trachteten, vollends von der eigentümlichen sittlichen Farbenblindheit der italienischen Renaissance betroffen, und glaubte, in dem Chaos der religiösen und lebensphilosophischen Begriffe versunken, wahrscheinlich mit starker Ueberzeugung daran, daß die unzähligen Gewaltthaten, Hinterlistigkeiten und Grausamkeiten, die er theils noch bevor er zur Herrschaft gelangte, theils im Verlaufe seiner Regierung verübte, nicht nur vom Standpunkte der Regierungskunst vortrefflich und bewundernswert, sondern auch vom menschlichen Standpunkte vollkommen verzeihliche und gerechtfertigte Thaten waren. Und wenn es ihm auch nicht gelingen mochte, sich selber von der Sittlichkeit derselben zu überzeugen, so wurde seine Seele doch vollständig beruhigt durch das Bewußtsein, daß er für seine Thaten sich die Absolution der Kirche erbat und erwarb, ja, daß er noch außerdem behufs vollständigerer Veröhnung der göttlichen Gerechtigkeit nebst allen seinen anderen großen Schöpfungen die Grundsteine zu zwei Meisterwerken der kirchlichen Kunst: zum Dome von Mailand und der Certosa von Pavia niederlegte, deren eines der Ort seiner ewigen Ruhe werden und die beide, den Jahrhunderten trotzend, seinen Ruhm und seine Macht, wie auch seine aufrichtige Begeisterung und sein feines Gefühl für die Kunst verkünden sollten.

Und dies zwiefache Sehnen und Träumen ist es, das vor allem für die Zeit charakteristisch ist: die Tyrannen der italienischen Renaissance suchten und liebten die Macht wirklich nicht nur ihres eigenen materiellen Inhaltes wegen, sondern auch deshalb, damit sie es in der Förderung von gemeinnützigen Schöpfungen und besonders des Aufblühens der Künste den anderen gleichthun konnten. Die Schöpfungen der Kunst aber besaßen für sie einen doppelten Wert: erstens befriedigten sie ihre echte, ungeheuchelte Neigung zur Kunst und zweitens vergrößerten sie ihre Popularität und wurden die Verkländer ihres Ruhmes. Und wahrlich, die Kunst verdankt dieses ihr unerreichbares goldnes Zeitalter eben dem Umstande, daß die Autokraten der Renaissance trotz aller scheinbaren politischen Großthuerie dennoch genug Einsicht besaßen, um die Wahrheit dessen zu erkennen, daß das, was sie zur Schaffung von Kunstwerken leisteten, den Ruhm ihrer ziemlich kleinlichen Kämpfe, Ränke und ihrer vergänglichlichen Herrschaft weit überdauern werde.

Römische Eindrücke.

„Roma, Roma, Roma —

Roma non è piu com' era prima!“

Das melancholische Lied des Lord Byron'schen Hirten der Campagna paßt auch heute vollkommen auf Rom, nur daß die heutige Veränderung mehr nur jene an allem Alten mit Liebe hängenden, sich immer in die Vergangenheit zurücksehnenenden, empfindsamen Gemüther schmerzlich berührt, welche sich mit der Gegenwart nie ganz zu befreunden wissen, während dieselbe vom Gesichtspunkte der Größe, des Glanzes, des zeitgemäßen Fortschrittes Roms nicht mehr Verfall, sondern entschiedenen und zwar großen Aufschwung bedeutet.

Daß „Rom nicht mehr so ist, wie es einstens gewesen“, ist unzweifelhaft wahr; diese Wahrheit bestätigt jeder Tag aufs neue, denn die vor unseren Augen sich vollziehende Veränderung ist eine so rasend schnelle, daß wir heute schon nicht nur das Rom der sechziger Jahre — des Schlußabschnittes der päpstlichen Herrschaft —, sondern selbst das Rom, wie es vor 8—10 Jahren gewesen, nicht mehr wieder erkennen können.

Aber dem Begriff der „Roma eterna“ entspricht nicht allein die Ewigkeit der Veränderung, sondern auch dies, daß es trotz des stetigen Wachstums unmöglich ist, aus ihm die Erinnerungen der Vergangenheit, die Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart, gewisse tief in seinem Wesen liegende Züge auszurotten, zu vernichten;

diese überleben jede Wandlung, selbst die, vielleicht unter allen die größte, deren Augenzeuge die gegenwärtige Generation ist.

Alle diejenigen, die Rom vom Gesichtspunkte der Auffassung, und Empfindung des modernen Menschen betrachtet und charakterisiert haben, von Gregorovius bis Zola, haben darin übereingestimmt, daß es der einzige Ort sei, wo die Schatten der Vergangenheit nie zur Ruhe kehren werden, wo die Idee der Weltherrschaft, ungeachtet aller Zerstörung und Neuschöpfung, ihr Wesen weiter treibt und auf Herz und Fantasie bis an das Ende der Zeiten wirken wird.

Denn Rom ist auch jetzt nicht, sowie es auch nie gewesen ist, lediglich eine Stadt; richtiger ist es dies nur dem Namen nach, der Idee nach ist es weit mehr, ist es: Rom! das heißt ein mit nichts vergleichbarer, in keine Kategorie einfügbarer Begriff, an welchen eine ganze Welt von Erinnerungen und Ueberlieferungen untrennbar den Gedanken des „caput mundi“ knüpft.

Wir können die heutige Umgestaltung Roms vielleicht die größte unter allen nennen, welche es bereits überstanden hat; denn es ist unzweifelhaft, daß Rom in seiner ganzen langen, wechselreichen Vergangenheit niemals auch nur annähernd das gewesen ist, wozu es jüngst geworden, nämlich die Residenzstadt eines großen, einheitlichen nationalen Staates. Die römische Republik konnte in der Zeit ihres Anfanges, — wo übrigens die Idee der Race im Begriff der Nation bei weitem nicht jene Kraft besaß, die ihr heute innewohnt, — vielleicht noch als nationale Hauptstadt betrachtet werden, aber in Hinsicht auf Ausdehnung als die Hauptstadt einer wie kleinen Nation! Darüber hinaus jedoch tritt alsbald der weltherrschaftliche, also der universelle Typus in den Vordergrund, dessen Vertretung im Mittelalter das Papsttum und das zum Schattenbilde gewordene deutsch-römische Kaisertum übernimmt, während

selbst das erstere mit seiner materiellen Gewalt nur zu Zeiten und vorübergehend im Stande war, den Primat der Rolle Roms auch nur den übrigen Städten Italiens gegenüber zur Geltung zu bringen.

Die heutige Rolle Roms als einer Residenzstadt ist um etwas mehr und zugleich um etwas weniger, als das, was es einstens gewesen; mehr, denn heute bildet der ganze Ehrgeiz, das nationale Selbstgefühl, die Opferwilligkeit und das Existenzinteresse einer von der Natur reich begabten, wenn auch mit schwierigen Verhältnissen kämpfenden Nation den Hebel seines Aufschwungs, welchen es seit dem Sturz des weströmischen Reiches ganz entbehrt und selbst in der Zeit der römischen Herrschaft mehr nur mit dem Zwange der erobernden Kraft ersetzt hat; weniger: denn heute repräsentieren nur mehr seine weltbedeutenden Denkmäler und die moralische und geistige Macht des Papsttums in ihm den Gedanken einer Herrschaft oder wenigstens eines Einflusses, die sich auf die ganze Menschheit erstrecken.

Roms äußeres Bild trägt heute schon ganz das Gepräge der modernen Weltstadt. Es ist groß, geräuschvoll, ermüdend; ermüdend schon durch die uralten sieben Hügel und die außer diesen später bebauten übrigen Hügel, welcher wegen auch die geradesten und breitesten Hauptgassen größtenteils bald eine ansteigende, bald eine absteigende Richtung zu nehmen gezwungen sind. Die Stadt hat, mit ihrer alten Gestaltung vollständig brechend, die großen Boulevards der neuesten Zeit herausgezirkelt, denen zuliebe ganze Stadtteile von der Oberfläche der Erde verschwunden sind — mit ihnen natürlicherweise auch unzählige historische Denkmäler. Es sind funkelnagelneue Häusermassen entstanden, in modernem, internationalem, größtenteils bis zur Unfreundlichkeit nüchternem Stile gebaut. Es sind auch unvollendete Häuser und Paläste entstanden, welche auf die ganze Umgestaltung hier und da einen Schatten werfen, aber der kühnen Großartigkeit derselben keinen Abbruch

zu thun vermögen; sie sind nur Reflexbilder jener Maßlosigkeit, zu welcher die Zauberkraft des vom Besitze Roms unzertrennlichen Strebens nach Größe die heutigen Italiener hingerissen hat.

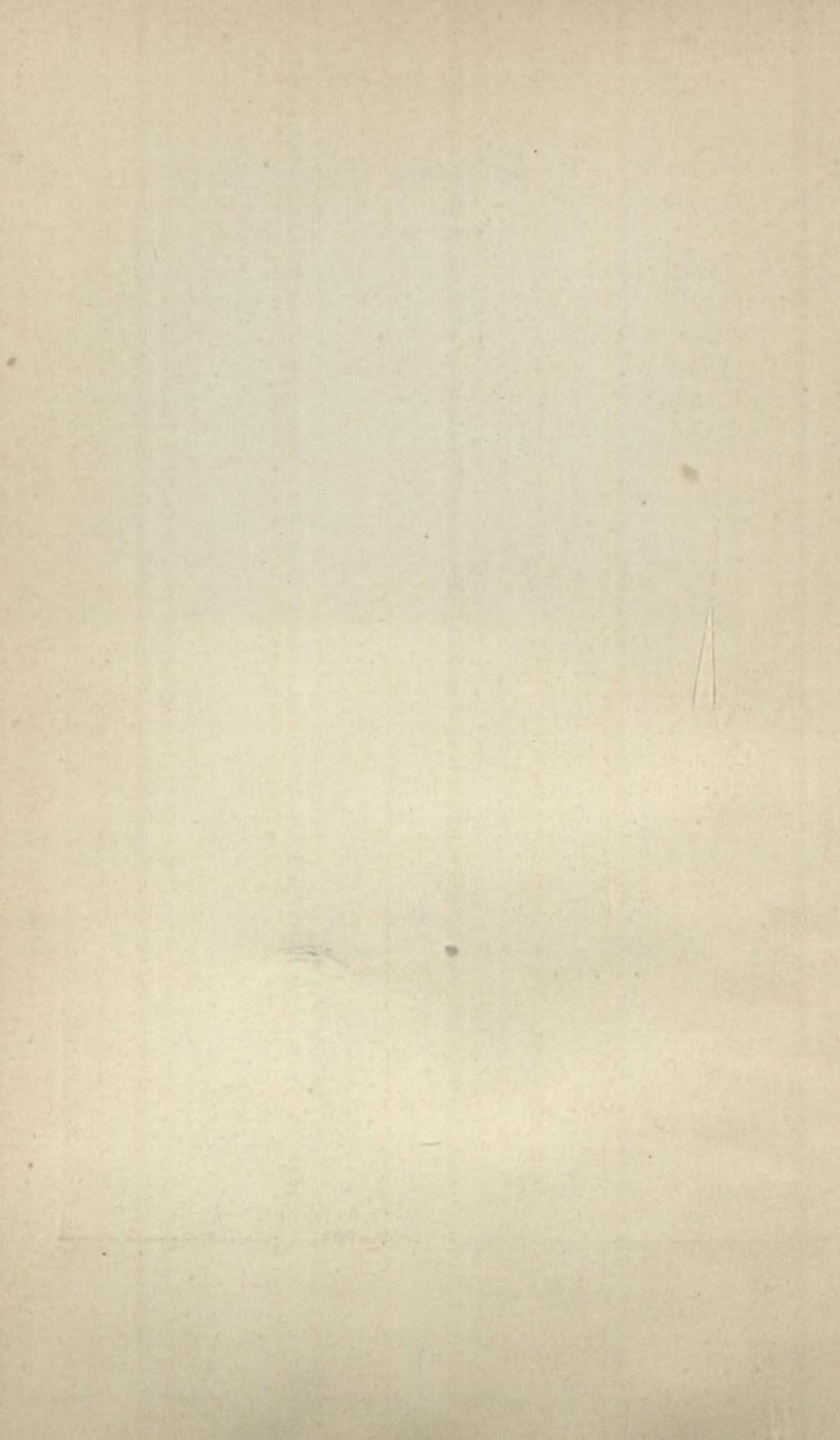
Diese zerstörend schaffende Arbeit selbst — welche nur eben die, einen hervorragenden Kunstwert besitzenden Denkmäler schon, ja dieselben aufzusuchen, anschaulicher zu machen, wieder in Stand zu setzen bestrebt ist — übertrifft die ihr vorangegangenen eigentlich nur in der Schnelligkeit ihres Vollauges. Denn die Bauarbeit Roms bietet die ganze Geschichte der Stadt hindurch das Bild einander zerstörend umbildender Epochen, während welcher, so wie auch heute, immer zwei Prinzipien einander mehr oder weniger bewußt entgegenstanden: das eine, welches das Vorhandene zu erhalten, das Alte aufzusuchen und zu schätzen, das andere, welches über alles und allem entgegen schonungslos die Anforderungen der Gegenwart und der Zukunft zur Geltung zu bringen bestrebt war.

Das Wortspiel verspottete einst nicht allein die Barberini als schlimmer als die Barbaren; selbst der große Schöpfer: Bramante erhielt den Spitznamen „Ruinante“ von einigen schwärmerischen Altertumsfreunden unter seinen Zeitgenossen, welche fanden, daß er übermäßig viele alte Gebäude zerstöre oder seiner Idee gemäß umgestalte.

Die christliche Architektur, die ganze christliche Kunst in Rom brach eigentlich aus unterirdischen Verstecken, aus den Katakomben hervor, um, zur Macht gelangend, die Schöpfungen des Altertums zu zerstören und allmählich ihr eigenes Rom zu erschaffen. Aber von der Zerstörung bis zur wirklichen Schöpfung, welche in der Form der Renaissance die antike Kunstichtung wieder zur Herrschaft gelangen ließ, ging über Rom ein langer wüster Zeitraum dahin, welcher viel vernichtete, ohne daß er sein eigenes Gepräge im äußeren Bilde der ewigen Stadt zum würdigen Ausdruck hätte gelangen lassen können.



Aussicht vom Palatin gegen das Colosseum in Rom.



Dies war das Zeitalter, wo man den Marmor der antiken Gebäude herunternahm und zu Kalk brannte, die Eisenklammern derselben herausholte und zu Waffen schmiedete; die Standbilder, die Säulen derselben ohne Verstand und Zweck in die Wohnhäuser hineinbaute oder anderswohin zu schleppen gestattete. Was einmal auf diese Weise zur Ruine geworden war, das schonte dann auch die Renaissance nicht mehr, sondern benutzte es bei ihren Bauten als Steinbruch.

Thatsächlich hat das Mittelalter, ausgenommen die letzten Jahrzehnte desselben, das heißt schon die Renaissance, sein Gepräge am wenigsten an dem äußeren Bilde Roms zurückgelassen, viel weniger, als in den kleineren Städten Italiens. Dies gilt auch für die Zeit, welche den neuesten Zerstörungen in Rom vorangegangen ist.

Die große Baubewegung der romanischen Zeit berührte Rom nur in geringem Maße. Ihre Einwirkung ist nur an wenigen Einzelheiten noch heute zu sehen. Es giebt da eine einzige gothische Kirche: die Sopra Minerva. Die römischen Palazzi, welche in gänzlichem Gegensatze zu dem Stil von Florenz und Venedig, meistens nach außen ein düsteres, unfreundliches, schmuckloses Gesicht zeigen, mehr mit ihren Dimensionen in Erstaunen setzen und mit vornehmer Verschlossenheit nur innen die Wunder der aristokratischen Prachtliebe, des Luxus, des verfeinerten Geschmacks entfalten, sind sozusagen sämtlich in der Zeit nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden. Mit einem Worte: Rom ist nicht die Stadt der mittelalterlichen Denkmäler, und wenn wir in seiner heutigen Erscheinung, neben dem immer mehr in den Vordergrund dringenden Modernen, ihren eigentlichen historischen Typus festzustellen streben, müssen wir denselben aus den Denkmälern zweier Zeitalter zusammensetzen, von denen das eine das des alten Kaisertums, das andere aber dasjenige ist, welches mit der Glanzepoche der Renaissance begonnen und mit der Herrschaft des Barock-

stils sein Ende erreicht hat. Diese Zeitalter sind vom Gesichtspunkte der Kunst die beiden goldenen Zeitalter Roms, welche auch die bleibendsten, gewaltigsten Schöpfungen hinterlassen haben und deren Schöpfungen auch von den neuesten großen Umgestaltungen am meisten verschont worden sind.

Freilich kann die Rekonstruktion des reinen architektonischen Bildes des alten Roms unserer Fantasie nur zu sehr kleinem Teile und nur schwer gelingen. In dieser Hinsicht kann sich niemand, besonders gelegentlich seines ersten römischen Besuchs, einem gewissen Gefühle der Täuschung entwinden. Einen so harmonischen, vollständigen, unmittelbaren Eindruck des antiken Lebens, wie wir ihn in Pompeji empfangen, suchen wir in Rom vergebens. Selbst die Wirkung, welche der Neptuntempel in Paestum oder das Amphitheater in Verona auf uns übt, fühlen wir in Rom bloß beim Pantheon, diesem unvergleichlichen, am besten konservierten Gebäude des Altertums, wiewohl der christliche Kultus und die christliche Kunst auch dieses außen und innen seines ursprünglichen Charakters entkleidet hatten. Dies kann noch mehr von jenen Gebäuden gesagt werden, bei welchen eben nur schon die Mauern oder nur die Fundamente, oder endlich nur einzelne Säulen von der Kunst der alten Welt Kunde geben. Zerstörung und Umgestaltung, das Einschieben der vielen späteren Gebäude, die vollständige Veränderung der Niveauverhältnisse, welcher zufolge die einstigen Plätze und Gassen heute zum größeren Teile in der Form umfriedeter Gruben, die einstigen Schloßhöhen und Felsen aber als niedrige Hügel erscheinen, erschweren über die Maßen diese rekonstruierende Arbeit der Fantasie. Die Größe der Umgestaltung zeigt auch die Thatsache, daß wir kaum den Schauplatz einer einzigen der großen Begebenheiten der Geschichte des alten Roms mit Bestimmtheit festhalten können; selbst die Stelle eines so weltbedeutenden Ereignisses, wie die Ermordung Julius

Caesars, kann heute überhaupt nicht mehr bezeichnet werden, und das Kapitolium, an welches jeder Gebildete seit seiner Kindheit das Andenken so vieler erhabener historischer Thatfachen und Gestalten knüpft, ist im heutigen Rom ein örtlich kaum bestimmbarer Begriff, und nur soviel scheint gewiß, daß der von Michel Angelo projektierte und von hinten durch den Senatoren-Palast, von beiden Seiten durch den Konservatoren-Palast und das kapitolinische Museum begrenzte Platz, welcher heute als Platz des Kapitoliums bekannt ist, niemals zum Schauplatz jener älteren historischen Szenen gedient hat.

Es gehört viel Geduld, Vertiefung in die Denkmälerwelt der *Roma vetus*, sorgfältige Lektüre der bezüglichlichen Beschreibungen und Betrachtung der die Rekonstruktion versuchenden Abbildungen dazu, um aus der Ruinenmasse, sei es der Kaiserfora, sei es des großen Forum Romanum oder des Mons Palatinus und der Thermen allmählich und in Einzelheiten das annähernde Bild des altertümlichen Glanzes, Pompes der ewigen Stadt sich vor Augen zu halten.

Aber es ist auch nicht das architektonische Bild der altertümlichen Stadt, durch dessen vollständige Vergegenwärtigung Rom unter allen Orten der Welt die reichste Schatzgrube des Studiums der Zivilisation des Altertums geworden ist: die ungeheure Menge und der große Kunstwert der Details, der Fragmente, der in den Museen aufgehäuften Stücke ist es, woraus in Rom das Altertum so beredt zu uns spricht. Es geht uns auch damit so, wie mit den Stücken des zerbrochenen Spiegels: von der Ganzheit des Spiegels können wir uns schwer einen Begriff bilden, aber jedes Stück desselben strahlt denselben Glanz wieder, der einst dem Ganzen entstrahlte.

Es ist uuleugbar, daß Rom hinsichtlich des Reichtums an Denkmälern der antiken Kunst von keinem anderen Orte der Welt übertroffen wird. Unter den Gebäuden des Alter-

tums erschließen uns das Pantheon, die drei Triumphpforten, die zwei Denksäulen und das Kolosseum auch in ihrer Ganzheit, die übrigen in ihren heil und unverfehrt gebliebenen Einzelheiten, die Sammlungen des Vatikans, Kapitolums, der Villa Borghese und des Väterans — der kleineren gar nicht zu erwähnen — zu welchen in neuerer Zeit als ebenfalls eine Sammlung ersten Ranges das vom italienischen Staate an der Stelle der einstigen Thermen Diocletians in den Hallen des Klosters Degli Angeli eingerichtete und infolge der Ausgrabungen immer reicher werdende National-Museum hinzukommt, so unschätzbare Schätze der Stein- und sonstigen Altertümer, insbesondere aber der selbständigen und dekorativen Plastik, aus welchen uns mit einem jedes Bücherstudium verdunkelnden Glanze nicht allein der Kunstgeschmack und die Schöpfungskraft, sondern auch der Geist der ganzen Bildung des Altertums entgegenleuchtet.

Wenn wir uns in die Betrachtung dieser Kunstdenkmäler vertiefen, uns in ihre Welt gleichsam hineinleben und uns in jenen Ideenkreis erheben, welchen um diese Denkmäler die seit Jahrhunderten aus ihnen lernenden und sich an ihnen begeisternden Denker — Gelehrte, Künstler und Dichter in gleichem Maße — gewoben haben, sehen wir uns vor die Frage gestellt, ob diese nunmehr beinahe vor zwei Jahrtausenden geschaffene Welt des Genius der antiken Kunst auch künftighin, auch immer jene ihre Wirkung bewahren werde, welche sie bis jetzt als sozusagen über jeden Einwand und Zweifel erhabener Ausdruck der Idee des Schönen, als angenommenes Schönheits-Ideal, auf die Generationen von Jahrhunderten mit nie abnehmender Kraft geübt hat? Oder ist es denkbar, daß einstens eine Generation kommen werde, welche diesen Schöpfungen der formenden Einbildungskraft und des Geschmacks kalt gegenüberstehen, oder gar sich mit Mißfallen von ihnen abwenden sollte? welche einen Antinous unförmlich und übermäßig breit-



Ein Saal des vatikanischen Museums für antike Skulptur.

schultrig finden, die schlafende Ariadne aber als eine bis zur Trägheit wohlgenährte Frauensperson ansehen könnte? welche die „unsterbliche Qual“ des Baokoön langweilig, die Schönheit der kapitolinischen und der vatikanischen Venus veraltet, das Sterben des sterbenden Galliers nicht genug realistisch, nicht genug schauerlich, dagegen den Faltenwurf der Toga des Sophokles gekünstelt und überfeinert nennen werde?

Mit diesen Fragen hängen dann auch andere zusammen. Ob wohl diesen Werken wirklich die ihnen innewohnende unerreichbare Schönheit, die unmittelbare Wirkung ihrer Linien jene Huldigung verschafft, die ihnen die gebildete Welt zollt, oder ob diese Huldigung vielleicht nur in einer älteren Zeit aufrichtig gewesen ist und seitdem und gegenwärtig nur die Gewohnheit, die Konvention, die in unsere Erziehung eingeflossene suggestive Wirkung alles dessen, was wir von ihnen gelesen und gehört haben, unseren Geschmack gefangen nimmt, welcher, wenn er sich nach seiner freien Neigung, bloß natürlichen Einwirkungen nachgebend, entwickeln könnte, diesen uns aufgenötigten Musterbildern der Schönheit vielleicht schon lange abtrünnig geworden wäre? Schließlich kann es auch als fraglich angesehen werden, was ein Zeitalter berechtigen könne, daß es die Schöpfungen seiner Auffassung, seiner Fantasie den sämtlichen künftigen Generationen als Regeln aufdränge, daß es den freien Flug ihres Geschmacks, ihrer Fantasie binde und ihnen sage: das Schöne soll euch nicht das sein, was vielleicht euren Sinnen gefallen würde, sondern das, und immer nur das, was mir gefallen hat!

Angesichts all dieser Frage können wir, so glaube ich, darüber beruhigt sein, daß, solange gesunde Sinne, gesunder Geist und gesundes Gemüt in Fragen der Kunst herrschend und entscheidend sein werden, diese Verehrung der „Götter im Gril“, des aus seinem Grabe ausgegrabenen Altertums

in der Welt der Schönheit nie ganz aufhören, ja vielleicht nicht einmal in größerem Maße nachlassen wird.

Ja, das klassische Altertum — zu allererst Hellas, aber nach ihm auch Rom — hatte einen unbezweifelbaren Rechtstitel dazu, sein eigenes Ideal durch die ihm nachfolgenden Generationen annehmen zu lassen, denn dieses Zeitalter war das einzige, welches die Vollkommenheit der Formen, der Entwicklung, der Kraft, der Harmonie des menschlichen Körpers zum Gegenstande eines wahren, edlen und — wenigstens aus dem Gesichtspunkte seiner Auffassung — reinen Kultus gemacht hat. Das ganze Erziehungssystem der Menschen jenes Zeitalters, die Ordnung ihres öffentlichen und Privatlebens, ihre religiöse und soziale Auffassung war auf dem Glauben gegründet, daß die Schönheit und Kraft des menschlichen Körpers eine ebensolche Manifestation unserer Ähnlichkeit mit den Göttern sei, wie die Bethätigung unserer geistigen Kräfte, weshalb jener ebenso gebildet, entwickelt, geachtet und zur Geltung gebracht werden müsse, wie diese. Die Nacktheit hat bei ihnen weder die Verleugnung der Scham, noch die Herausforderung des sinnlichen Reizes bedeutet; dieselbe war nur die volle und unmittelbare Offenbarung der gottgegebenen und gottähnlichen Schönheit, Kraft, Geschmeidigkeit des menschlichen Körpers und diejenigen, die sie als solche betrachteten und auffaßten, waren die berechtigten Gesetzgeber des Schönheitsbegriffes aller Zeiten.

Die Wiedereinsetzung dieser antiken Schönheits-Idee in ihre Rechte gebar das zweite goldene Zeitalter des Kunstlebens und mit diesem der äußeren Gestaltung Roms, welches auch noch in seinen späteren Uebertreibungen und Verirrungen mit seinen gewaltigen und glänzenden Schöpfungen dem historischen Charakter des Bildes der Stadt das auch heute noch herrschende Element verlieh.

Der St. Petersdom, der Vatikan, die Cancellaria, die kapitolinischen Paläste, das Collegio Romano, der Quirinal,



Antinous; antike Statue im vatikanischen Museum.

der Lateran-Palast, die Fontana Paola und die Fontana del Tritone, die Porta del Popolo, die Jesu-Kirche, der Montecitorio und der Palazzo Farnese und mit ihnen noch zahlreiche Paläste und Kirchen Roms können ihren Ursprung oder wenigstens ihre heutige Gestalt jener Zeit verdanken, deren leitende Geister Bramante, Rafael und Michel Angelo, später — der schon entschieden barocken Richtung — Maderna und Bernini waren.

Und welchen Reichtum an Meisterwerken der Bildhauerei und Malerei enthält Rom aus diesem Zeitraum in seinen öffentlichen Gebäuden, öffentlichen und Privatsammlungen! mit welcher Zaubermacht wirkt nur die Malerkunst des Cinquecento für sich allein hier auf das Gemüt und ruft uns — trotz des sich prahlerisch in den Vordergrund drängenden späteren Barocks — jene schnell entschwindenen großen Tage der Neugeburt, der Verjüngung in die Erinnerung, deren Andenken vornehmlich mit der strahlenden Gestalt Rafaels zusammenschmilzt!

Eine eigentümliche Rolle spielte Rom in der geistigen Bewegung der Renaissance. Von hier empfing diese Bewegung die meiste Inspiration, denn hier wurde ja der größte Teil der Denkmäler der alten Welt entdeckt; hier wirkten die Ueberlieferungen und die Rückerinnerungen an die alte Größe mit der unmittelbarsten Kraft, wie dies bereits die Rolle, welche Rienzi spielte, bestätigte; und dennoch haben die zerrütteten inneren Verhältnisse Roms, sowohl während seiner „Witwenschaft“, oder der Avignoner Periode des Papsttums als auch nachher bis zu Nicolaus V. es verhindert, daß Rom an dem geistigen Werden der frühen Renaissance verglichen mit den anderen Städten verhältnismäßigen Anteil nehme; erst im Cinquecento, in der Glanzperiode der Renaissance, in der Zeit des Papsttums Julius II. und Leo X. verlegt sich der Schwerpunkt der großen Bewegung der Geister nach Rom und sichert diesem die Führerrolle in derselben bis zum Sacco di Roma, oder

der Plünderung der Stadt durch die vereinigten Söldnerheere.

Taine erörtert in seiner Milieu-Theorie auch die These, daß, nachdem die Kunstarbeit irgend eines Zeitalters in dessen allgemeinen Zuständen, in den diesen entsprechenden allgemeinen Bedürfnissen, bestimmten Fähigkeiten, eigentümlichen Empfindungen wurzelt, diese aber notwendigerweise einen herrschenden individuellen Typus ins Dasein rufen, den seine Zeitgenossen als Muster mit ihrer Bewunderung und Sympathie umgeben: strebt auch die Kunst des Zeitalters diesen Typus, diese Gestalt in seiner Völle oder wenigstens in seinen Elementen zu vergegenwärtigen, so daß die ganze Kunst von dieser typischen Gestalt abzuhängen scheint; sie betrachtet es als ihr höchstes Ziel, den Neigungen dieser Gestalt zu entsprechen oder sie zum Ausdruck zu bringen.

Diese These paßt vielleicht auf kein einziges Zeitalter so sehr, wie auf die hier in Rede stehende Glanzperiode der italienischen Renaissance, denn damals wurde diese „personnage régnant“, dieser herrschende Typus der menschlichen Individualität nicht bloß in der Fantasie der Dichter und Künstler geboren und rief seine schwachen Ebenbilder in der Reihe der Zeitgenossen ins Dasein, wie in uns näher liegenden Zeiten Faust und Werther, sondern er existierte wirklich, als lebender und wirkender Mensch, ja — infolge der wunderbaren Fügung des Schicksals — als zugleich größte schaffende Kraft der künstlerischen Arbeit des Zeitalters, welche nur ihr eigenes Wesen zu offenbaren brauchte, um das herrschende Ideal ihres Zeitalters in seiner ganzen Wirklichkeit vor Augen zu stellen.

Diese herrschende Gestalt war Rafael.

Ich glaube nicht, daß in den durch eingehendere Kenntniss der Geschichte beleuchteten Zeitaltern, in der Reihe der fern vom Purpur des Thrones geborenen und nicht

durch Kriegsglück emporgehobenen Gestalten auch nur eine einzige gewesen wäre, deren Laufbahn, bei ihrer Kürze, an Glanz mit der Rafaels wetteifern könnte. Unter Glanz verstehe ich hier nicht den seine Kunstschöpfungen heute umgebenden Ruhm; Rafael war auch darin ein Günstling des Schicksals, daß er — gleichsam als Entschädigung für seinen frühzeitigen Tod — schon während seines Lebens den bezaubernden Reiz des Ruhmes bis auf die Reize leeren durfte; er war ohne Thron und Szepter der Herrscher seines Zeitalters, welches er mit seinem Geiste erobert hatte, den mächtigen und auf ihre Zeit gestaltend einwirkenden Herrschern auch darin ähnelnd, daß seine Zeitgenossen seine Gesichtszüge, sein Aeußeres in ihren Kunstschöpfungen, so wie in ihrer eigenen Person unbewußt nachzuahmen strebten.

Die Regulierungs-Wut verschiedener Epochen hat beide Häuser niedergerissen, in welchen Rafael während seines römischen Aufenthalts wohnte und in deren einem er starb, und hat so die Nachwelt der Möglichkeit beraubt, seinem Andenken am intimsten Orte seines Wirkens und Leidens den Zoll der Pietät darzubringen. Aber ein solcher Genius, wie der Rafaels, wirkt genügend durch seine Werke, er bedarf nicht der Hilfe eines zweiten, des genius loci. Es genügt, in den Stenzen und Loggien des Vatikans zu verweilen, damit der „göttliche Jüngling“ vor unseren geistigen Augen erscheine, mit seinem Pinsel und seiner Palette, in seinem Antlitz mit jenem zauberischen Lächeln, in seinen schwärmerischen Augen mit einer ganzen Welt des Schönen, welches er geträumt, welches er gemalt und welches mit ihm hinuntersank in das Grab; umgeben von der Schar seiner Schüler, Freunde und Bewunderer, wie von einem fürstlichen Hofe, inmitten eines ganzen Sonnensystems glänzender Geister und lebenswürdiger Seelen, welche von ihm ihren Glanz empfangen, damit sie ihn weiter strahlen lassen.

Jene unwiderstehliche Vereinigung der Kraft und Zartheit, welche das antike Schönheitsideal charakterisirt, lebte in der Kunst Rafaels und seiner Zeitgenossen von neuem auf, aber mit einem neuen Element gemischt und dadurch dem künstlerischen Schaffen neue Welten erschließend.

Was nämlich der Kunst der italienischen Renaissance ihren besondern Reiz und ihren eigentlichen Charakter verleiht, das ist die eigenartige Mischung des melancholischen, schmerzlichen, sanften Zuges der christlichen Religiosität mit der unbändigen Lebenslust und Lebenskraft des klassischen Altertums. Diese Erscheinung konnte sich nur in dieser Zeit zeigen, nicht früher und nicht später; nicht früher, denn früher kannte man das Altertum nicht genügend, und nicht später, denn damals hatte bereits die Religiosität die letzte Spur ihrer mittelalterlichen Naivität und die Kultur des Altertums den ersten Zauber ihrer Wirkung verloren; sie konnte sich in keinem andern Lande zeigen, denn nur in Italien und vor allem in Rom traf die unmittelbare Wirkung der beredten Denkmäler des Altertums mit dem schöpferischen Geist einer großen und gebildeten Nation zusammen, welche sich an jenen Denkmälern überdies zur Erneuerung ihres eigenen alten Ruhmes begeisterte.

Es ist wahr, daß in Rafaels Zeit der christlich-religiöse Glaube bereits den größten Teil seiner alten Kraft verloren hatte; in der gebildeten Gesellschaft Italiens begann ein förmlich heidnischer Geist zu herrschen; aber in der Tiefe der empfindsamen Herzen zitterte noch jenes Gefühl, welches ihnen die Eindrücke ihrer Kindheit, die Ueberlieferung und die Kunstideen des unmittelbar vorausgegangenen Zeitalters eingeimpft hatten. Rafaels Madonna unterscheidet sich hinsichtlich ihres Körperbaues in nichts von dem edleren Venus-Typus der griechischen und römischen Künstler, aber in ihrem Blicke und ihrer Haltung liegt ein solcher Zauber der Sanftmut und der Seelenreinheit, welchen

die antike Kunst überhaupt nicht kannte. Die Erschaffung dieses neuen Ideals nicht an die Stelle, sondern an die Seite des alten: ist das Verdienst der italienischen Renaissance und hauptsächlich der damaligen Malerei.

Diese Malerei macht schon für sich allein die zweite Glanzperiode Roms in unseren Augen groß; wie groß mußte sie auch sonst sein, wenn sie eine solche Malerei -- einen solchen künstlerischen Schwung und solches künstlerisches Können -- hervorzubringen im Stande war!

Charfreitag im Lateran und Ostern im Vatikan.

Was Gregorovius in den fünfziger Jahren von Rom geschrieben hat, daß dieses bloß eine große Ruine der Zivilisation sei, in deren Gassen nichts anderes zu sehen, als das Hinziehen der Prozessionen der Geistlichen und Mönche, und kein anderer Laut zu hören, als dumpfes Glockengeläute und Kirchenmusik, das charakterisiert heute nicht einmal mehr das Bild richtig, welches die ewige Stadt während der Charwoche zeigt, denn Rom trägt in Wahrheit gerade in dieser privilegierten Woche der Kirchentrauer und kirchlicher Andacht durch das Gewimmel der dahin strömenden Fremden den Ausdruck einer noch gesteigerten großstädtischen Lebendigkeit und profanen Geschäftsgeistes an sich.

Der traditionelle Gebrauch, die Charwoche im Rom zuzubringen, behauptet sich noch immer in ungeschwächtem Maße fort, trotz der damit verbundenen Unbequemlichkeiten und trotzdem die kirchlichen Zeremonien der Charwoche und der Osterfeiertage seit dem Aufhören der weltlichen Herrschaft des Papsttums, was Glanz und Ausdehnung und insbesondere die persönliche Teilnahme des heiligen Vaters betrifft, mit den früheren gar nicht zu vergleichen sind; ja die Fremden pilgern um diese Zeit von Jahr zu Jahr in zunehmender Zahl hierher.

Die auf der Via del Corso auf- und niedervogende Volksmasse staut sich an diesem Tage bisweilen stellenweise, wenn sie z. B. die krebsrot gekleidete Dienerschaft des königlichen Hofes erblickt, wie sie in großen vierspännigen Karossen die

weiblichen Mitglieder der Herrscherfamilie in eine oder die andere Kirche führt, in welcher diese einige Minuten lang am Gottesdienste teilnehmen, um sich dann wieder zwischen den Reihen der Menge zu entfernen. Die in den Osterfeiertagen in den kolossalen Hauptkirchen Roms üblichen Zeremonien der Vorzeigung der Reliquien, welche einst bis zur Ekstase sich steigende Ausbrüche des religiösen Fanatismus hervorriefen, gehen jetzt vor einem ziemlich gleichgültigen Publikum vor sich; es sind viele der in der Kirche Ab- und Zugehenden, aber wenige der wirklich Andächtigen. Auch den Charfreitag charakterisiert ebenso, wie die übrigen Tage der Charwoche, nur der sich überall hin verbreitende Weihrauchdunst; der Gassenlärm ist jedoch auch an diesem Tage ebenso groß wie gewöhnlich, und auch das Geschäftsleben feiert nicht; es giebt kaum eine Stadt, wo am Charfreitag weniger Kaufläden geschlossen werden als in Rom.

Auch die Kirchen füllen sich hauptsächlich nur während der mit Gesang verbundenen Zeremonien, wo sie — besonders in der Charwoche und Osterzeit — einen wirklichen, erhabenen Kunstgenuß bieten, welcher auch das weniger gläubige Gemüt zur Erhebung über das Irdische bewegt und mit gewaltigerer Macht als die Symbolik der Zeremonie in uns jenes süß-schmerzliche Heimweh nach dem Lande der erhabenen Mysterien der Religion erregt.

In der Schönheit der Charfreitag-Nachmittags-Zeremonie, der „Notturnen“, der „Lamentation“ und des „Miserere“ wetteifern heutigen Tags der Sängerkhor des Laterans mit dem vatikanischen; dorthin drängt sich daher auch ein großer Teil der Fremden, zu solcher Zeit selbst jenen geräumigen, leeren, verlassenen von Rasen überwachsenen Platz belebend, welcher sich zwischen dem Lateran und der Porta San Giovanni ausdehnt und die hochgelegene, gewaltige Basilika erfüllend, deren mit riesigen Säulen geschmückte Fagade auch ohne Turm einer der hervorragendsten Punkte

Roms ist und das Ansichtsbild desselben von mancher Seite betrachtet noch kraftvoller beherrscht als die Kuppel des Sanct Peterdoms.

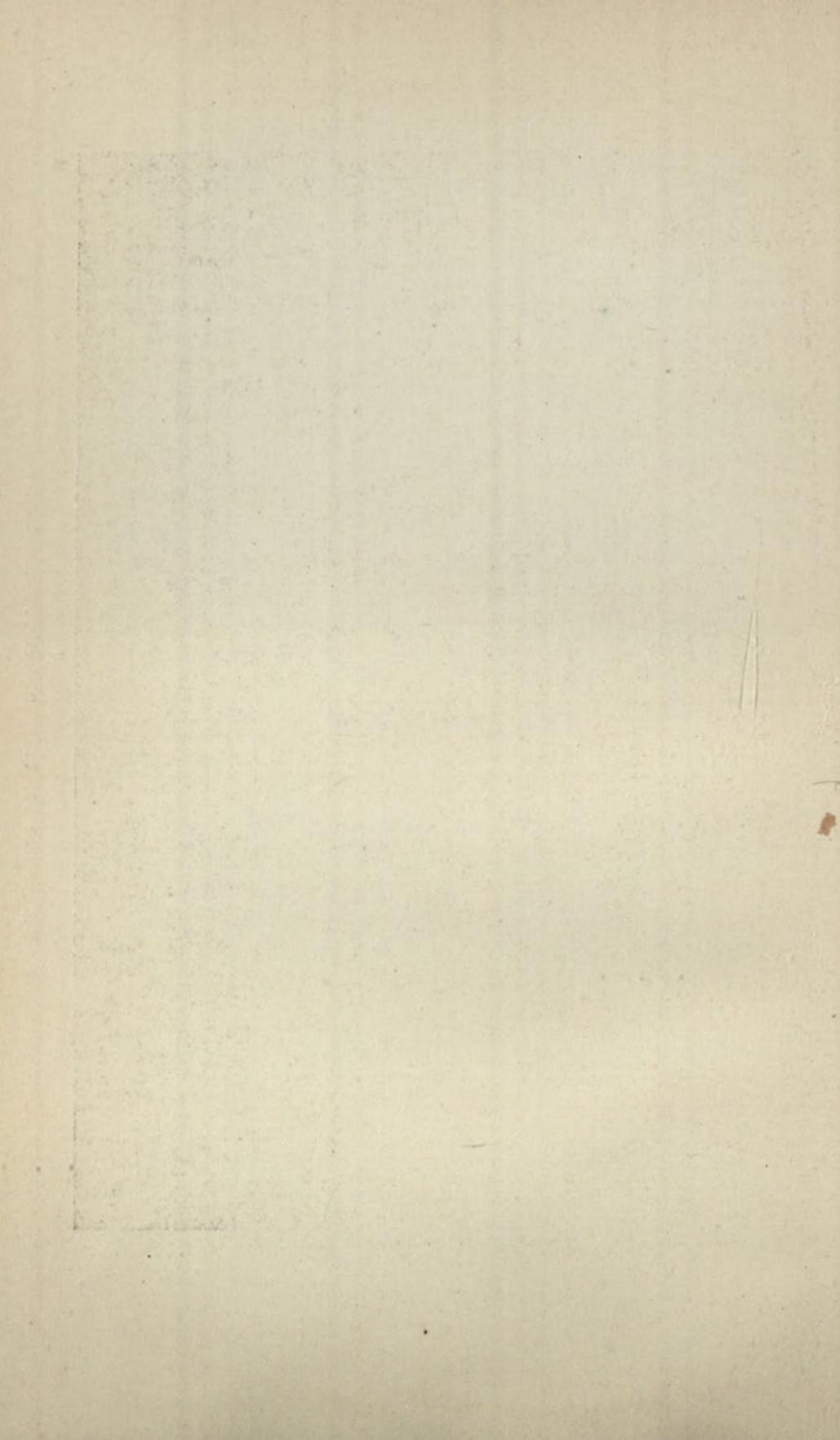
In den Bankreihen der reservierten Tribünen ist natürlich „kein Platz mehr“, aber wenn wir mit dem Sakristan nähere Bekanntschaft geschlossen haben, dann ist gar bald „Platz“, und von diesem Platze können wir die wühlende Volksmasse gut übersehen, ja auch in den Chor hineinblicken, welcher außer dem Glanz der untergehenden Sonne bloß die blinzelnde Flamme jener die zwölf Apostel symbolisierenden zwölf Kerzen erhellt, von welchen beim Schluß jedes Gesangs=Abschnittes je eine ausgelöscht wird.

Die restaurierten Mosaiken des Kuppelplafonds der Tribuna des Sanctuariums — welche zum großen Teile der Herrschaft des gegenwärtigen Papstes zu danken sind, — haben einen fürchterlich nagelneuen Glanz und lassen uns gleichsam das Grauen Paul Bourgets empfinden, welches er vor jeder Kunst=Restauration hegt: „Restaurer, c'est toujours détruire!“ Aber auch in dem vor uns liegenden Querschiff selbst erinnert uns wenig mehr an jene Urzeiten des Christentums, wo diese seitdem fünfmal umgebaute Basilika — als Kathedralkirche der römischen Bischöfe — „*omnium ecclesiarum urbis et orbis mater et caput*“ (Mutter und Haupt aller Kirchen der Stadt und der Welt) gewesen.

Das „barocco“ herrscht jetzt auch hier ebenso unbeschränkt, wie in der Sanct=Peter=Basilika; die Tradition behauptet indessen, daß die Bronze=Säulen des am linksseitigen Ende des Querschiffes stehenden Hochaltars aus der alten Sanctpeterkirche stammen und in der, dem christlichen Kultus vorangegangenen Zeit eine Zierde des zerstörten kapitolinischen Haupttempels Jupiters gewesen seien, also bereits durch zwei Welt=Epochen der Religion gedient haben. Unzweifelhaft alt und interessant ist das auf dem bei der Kreuzung des Quer= und Hauptschiffes sich erhebenden päpstlichen Altar befindliche, aus Marmor in gothischem Stil



Die Façade der Lateranischen Basilika in Rom.



verfertigte Tabernakel, dessen oberer Teil bekanntlich die Schädel der Apostel Petrus und Paulus einschließt; die fromme Tradition will auch wissen, daß im Innern des päpstlichen Altars jener in den Katakomben gewesene Holzaltar verborgen sei, an welchem der heilige Petrus seine Messen gelesen hatte. Ueber die schmerzlichen Denkmäler der ersten Kämpfe und Prüfungen des Christentums breiten jetzt der Triumph und die Macht des Christentums ihren blendenden Pomp aus . . .

Die summende, wogende Menschenmasse wird plötzlich still, so wie sich die Thüre der Cappella del Coro öffnet und hinter einigen Priestern im Chorhemde und Domherren mit violettem Kragen — welche ihm mit Mühe den Weg durch die Volksmasse bahnen — der pontificierende Kirchenfürst: Kardinal Satolli, eine hohe, starke, ein wenig starre und steife Gestalt, hereintritt und langsam dem Sanktuarium zuschreitet, wo nach seiner Ankunft alsbald die eigentliche Zeremonie ihren Anfang nimmt.

Zuerst ist ein eintöniges Recitativo zu hören — Anrufung und Respondieren — dann ertönt eine kräftige, reine Männerstimme und wir erkennen in ihrem Gesange die Melodie des „Miserere“. Wieviel Trauer! wieviel Schmerz! wieviel Klage in der erhabenen Einfachheit dieses Liedes! Das ganze Leiden der in ihren Kämpfen ermüdeten, in ihren Hoffnungen getäuschten Menschheit ist darin ausgedrückt, das finstere Verzagen, beinahe Verzweifeln der gebrochenen Seele und ihr letztes Aufseufzen zu jener einzigen Macht, von welcher sie noch Heilung, Tröstung, Ermutigung erhoffen kann . . . Und jetzt ertönt von oben, vom halb bedeckten Empor des Sanktuariums — als ob er aus dem Himmel käme — ein gewaltiger Chorgesang: ein hellklingender, beinahe schmetternder Triumphgesang, die Stimmen derjenigen, die bereits im Vollgenusse der Freude des Jenseits alle irdische Pein vergessen haben. In diesem Gesange ist jenes Endziel ausgedrückt, dessen Gedanke dem Ver-

zagenden neue Lebenskraft einflößt . . . Bald geht der Chorgesang in eine schmerzliche Melodie über, den Kampf malend, welchen der leidende Mensch noch bestehen muß, aber zwischenhinein ertönt auch immer wieder die ermunternde, ermutigende himmlische Stimme. Dann erklingt wieder von unten eine flehende, klagende Männerstimme, zwar gestärkt, aber noch schmerzerfüllt, als ob sie daran zweifelte, ob die Seele Kraft haben werde, alle diese Kämpfe zu bestehen? — Auf ihre Klage ertönt aber wieder die erhabene, seelenerhebend rufende Stimme, bis Flehen und heilverheißendes Rufen immer mehr zusammenschmelzend, in eine herrliche Harmonie zusammenklingen, welche die selige Befriedigung der mit ihrem Gotte vereinten Menschheit verkündet.

Der Gesang der Charfreitags-Zeremonie des Väterans hat auf mich einen tieferen Eindruck gemacht als der Chorgesang der Sixtina, welchen ich in der Ostersonntagsmesse des Papstes gehört habe.

Dieser Messe zuliebe mußten die Eintrittsberechtigten sich schon zur siebenten Morgenstunde auf der Piazza di San Pietro, an der Ecke der wunderbaren Kolonnade Berninis, beim Haupteingang des Vatikans, dem Portone di Bronzo versammeln.

Die in bunte, aber malerische Uniform gekleideten Schweizer-Leibgarden scheinen das durchziehende Publikum, welches in dem durch gerade Säulenreihen gedeckten abschüssigen Korridor zur Scala Regia fortschreitet und durch diese in die Cappella Sixtina gelangt, wenig zu beachten. Erst bei dem Eingange zu dieser prüfen die dienstthuenden Nobelgarden die Eintrittskarten und weisen unerbittlich jeden zurück, der außer der Eintrittskarte nicht auch eine den Anforderungen entsprechende Kleidung hat: bei Frauen vollständig schwarzes Kleid und Schleier, ohne Hut, Schmuck und Handschuh, bei Männern Frack; den letzteren kann nicht

einmal der schwarze Rock ersetzen, weshalb das päpstliche Zeremonial kein allzu demokratisches genannt werden kann.

Je ein kraus-kolletierter, in schwarzen Sammet und Seide gekleideter päpstlicher Kämmerer verfügt in den Bankreihen und auf den Gallerien, welche in der ziemlich großen Kapelle soviel Raum einnehmen, daß für das päpstliche Gefolge außer der Umgebung des Altars nur eben ein schmaler Weg offen bleibt.

Während der Wartezeit — die Messe beginnt um 8 Uhr — können wir uns in der Sixtina umsehen; alles, was wir sehen, ist uns wohl bekannt und deshalb können unser Gedächtnis und unsere Phantasie auch die Linien der entfernteren Details ergänzen.

Das den Musik- und Gesangchor tragende Empor ist reich ornamentiert, seine den Geschmack der frühen Renaissance verkündende Marmor-Ballustrade trägt mit Recht das Familienwappen der Della Rovere, denn zweien dieser Familie entsprossenen mächtigen Päpsten: Sixtus IV. und Julius II. verdankt diese Kapelle ihre Entstehung und ihren künstlerischen Schmuck; nur das an der Wand über dem Altar, uns gegenüber im Hintergrund der Kapelle, bis an die Decke reichende riesige Fresco: eine Altersschöpfung Michel Angelos, das schauerliche Gemälde des jüngsten Gerichts, stammt aus einer späteren Periode, aus der Zeit Pauls III.

Hier ist von der Schöpfung an durch den Sündenfall und die Erlösung hindurch bis zum jüngsten Gericht — die Geschichte des Lebens und des Kampfes der Menschheit auf den vom Alter verdunkelten und zum Teil erschreckend zersprungenen Gemälde der uns umgebenden Wände und des Plafonds in erzählenden Bildern und symbolischen Gestalten dargestellt. Die sechs florentiner und umbrischen Meister: Pinturicchio, Botticelli, Signorelli, Ghirlandajo, Perugino und Rosselli — von denen zufällig eben der letzte, der unbedeutendste, durch die meisten Bilder vertreten ist — haben

auf den Feldern der beiden Seitenwände in zwölf parallelen Darstellungen die Geschichte Moses und Christus im Geiste der Auffassung des Quattrocento gemalt; am nächsten zu unserem Betrachtungspunkte und vom Morgensohnenschein am besten erhellt, stellt sich uns Cosimo Rossellis letztes Abendmahl und Peruginos bezauberndes Gemälde: die Uebergabe der Schlüssel an Sankt Peter dar.

Dies alles ist indessen bloß gemalte Erzählung, aus jenem naiven Zeitalter der Kunst, welches die Aufgabe in nichts anderem suchte, als in der Darstellung der ihm von der Glaubenssage und Heiligen Schrift überlieferten Geschichten mit Nachahmungen der den Künstler umgebenden wirklichen Gestalten.

Aber oben am Plafond sind Michel Angelos Fresken unsterbliche Verkünder dessen, daß die bildende Kunst fähig ist, durch die bloße Abbildung der Formen und der Bewegung des menschlichen Körpers dem freiesten und kühnsten Fluge des Geistes zu folgen, die höchsten, reinsten Ideen auszudrücken. Die Schöpfung, der Sündenfall und die Verheißung der Erlösung bilden jenen Ideenkreis, in dem sich dieses wunderbare Werk bewegt, an dessen Zustandekommen sich ganze Völkern knüpfen.

Diese Völkern werden, ihr Wesen anbelangend, durch die geschichtliche Forschung nur bestätigt. Es ist unzweifelhaft, daß Michel Angelo mit verbitterter Seele, gezwungen an die ihm von dem gewaltthätig veranlagten, aber für die Kunst flammend begeisterten Julius anbefohlene Malerarbeit ging, welche er wider Willen als Tausch für das unterbrochene Mausoleum bekam, in welches er den ganzen Ehrgeiz seiner Seele gesetzt hatte. Abgeschlossen von der Welt, ganz allein malte er das ganze fertig, unter Entbehrungen, körperlichen Leiden, oft Tage lang rücklings liegend auf den unter dem Plafond errichteten schwindelerregenden Gerüsten, von denen ihn der Papst einmal herunterzustößen drohte,

wenn er seine Arbeit nicht vollenden würde. Und er vollendete sie doch in verhältnismäßig kurzer Zeit; vier Jahre genügten zur Erschaffung des Werks; ich fürchte, daß vier Jahrhunderte genügen werden — zu seinem Untergang. Man kann nicht ohne Seelenschmerz jene schrecklichen Risse ansehen, welche zugleich mit dem Mörtel des Plafonds auch die Gemälde kreuz und quer durchspalten, und auf mich den Eindruck machen, daß die Menschheit sich kaum über ein Jahrhundert wird an den sirtinischen Fresken Michel Angelos erfreuen können: sie werden entweder ganz zu Grunde gehen, oder eine so weit gehende Restauration in Anspruch nehmen, welche den größten Teil des Werkes des schaffenden Künstlers verschwinden machen wird.

Unsere Blicke werden vom Plafond abwärts gezogen durch das Geräusch und die Bewegung, welche vom Eingang der Sala Regia ausgeht: Aller Augen wenden sich dorthin, alle Lippen verstummen auf einmal, es ist kein anderer Laut vernehmbar, als das Aufschlagen der Tritte der hellebardentragenden Leibgardisten, Kammerer und rotgekleideten Kammerdiener, wie sie den heiligen Vater hereintragen. Jeden großartigeren Pomp bei Seite lassend, mit kleinem Geleit, nicht gefolgt von der „Flabella“, das heißt dem Fächer aus Pfauenfedern, anstatt der glänzenden „tiara“ bloß ein weißseidenes capucium auf dem Haupt, erscheint, in der auf den Schultern getragenen „sedia gestatoria“ sitzend, Leo XIII, mit seinem wachsfarbenen, blutlosen, mageren, aber gütevollen Gesichte und seinen sprechenden großen Augen lächelnd auf die Reihen des rechts und links sich tief verneigenden, niederknieenden Publikums und mit seiner Rechten Segen spendend nach allen Seiten, so, daß davon nicht bloß die Erschienenen ihren Teil empfangen, sondern auch jene Rosenkränze, deren manche Dame zwanzig bis dreißig an die Hand gereicht, mit sich gebracht hat, um dann diese von der Gnade des päpstlichen Segens durchdrungenen Kleinodien unter ihre Freundinnen zu verteilen.

Man stellt den tragbaren Thron gegenüber dem Altar nieder und der Papst erhebt sich von demselben mit bewundernswerter Behendigkeit und schreitet — eilt beinahe — die Stufen des Altars empor; um so mehr überrascht uns dann während der jetzt folgenden Messe jene Gebrochenheit und Schwäche, welche seine Bewegung charakterisiren, indem er von der Mitte des Altars nach der einen oder anderen Seite geht, oder sich, um das „Dominus Vobiscum“ zu sprechen, zum Publikum wendet, wozu er nur so fähig ist, daß er sich mit seiner linken Hand auf den Altar stützt und nur halb umgewendet seine zitternde Rechte gegen die Andächtigen erhebt.

Der päpstliche Sängerkhor, welcher den eintretenden heiligen Vater mit den Klängen des »Tu es Petrus« begrüßte, hat jetzt eines jener feierlichen Meß-Oratorien angestimmt, welche als schmetternde Ruhmehymnen der „ecclesia triumphans“ bezeichnet werden können; ein zottig behaarter, mächtig gebauter Kapellmeister dirigiert mit echt italienischer Beweglichkeit und Leidenschaftlichkeit die zum größeren Theile hochstimmigen Sänger, deren Gesang trotz seiner künstlerischen Vollendung wohl wegen seines nahezu völligen Mangels des piano die Aufmerksamkeit ein wenig ermüdet und die Andacht nicht erhöht.

Die Messe des Papstes ist zu Ende, und nachdem sich der heilige Vater auf kurze Zeit in einen Nebensaal zurückgezogen kehrt er zurück und nimmt seinen Platz auf dem für ihn an der linksseitigen Wand der Kapelle in der Nähe des Altars auf hoher Tribüne angebrachten roten Betstuhl ein, zieht aus der Tasche seines weißen Talars ein kleines Gebetbuch hervor und betet daraus — fortwährend knieend — inbrünstig, während einer seiner Hofgeistlichen zwar mit voller Präzision, aber außerordentlicher Schnelligkeit eine zweite Messe abliest.

Und jetzt folgt die ergreifendste Scene. Der Papst steigt, von seinen Begleitern unterstützt, von seiner Tribüne

herab, läßt sich auf der untersten Stufe des Altars auf die Knie nieder und spricht singend seinen Segen über die ganze christliche Welt.

Was auch während der Messe bereits aufgefallen ist, und was jetzt noch mehr ergreift, ist die, trotz ihres Zitterns, metallische und durchdringende, beinahe kraftvolle Stimme des Papstes, welche die ganze Kapelle erfüllt; beim letzten Segen geht diese zitternde Stimme fast in Schluchzen über und der Zuhörerschaft bemächtigt sich unwillkürliche Rührung über diese Offenbarung des überströmenden Gefühls des seelenreinen Greises, welche ergreifend jene himmlische Liebe ausdrückt, mit welcher das sichtbare Haupt der Kirche seine über das ganze Erdenrund verbreiteten Gläubigen an sein väterliches Herz schließt.

Beim Auszug sucht das Publikum noch mehr — die bei dieser intimen Zeremonie streng vorgeschriebene Stille nicht brechend — in die Nähe des Papstes zu gelangen, um seinen Blick erhaschen zu können, seinen Segen für sich auch physisch noch unvermittelter zu machen.

Wenn wir auf die Piazza heraustreten, macht das Ostergeläute die Luft erzittern; in der Sankt Peter-Basilika dauert noch der Gottesdienst, bei welchem der berühmte Rampolla zelebriert; die Stadt gleicht einem aufgestörten Ameisenhaufen, die Gasse erreicht den Gipfelpunkt ihrer Lebhaftigkeit. Für die Reisenden hört in den Restaurants von heute ab die fortwährende Konfusion, mit dem „gras et maigre“, der fastenmäßigen und nicht fastenmäßigen Speiseordnung auf; und es beginnen auch die Pferdewettrennen auf der Cappanelle-Wiese, welche sich von denen anderer Weltstädte in nichts unterscheiden. Die Endfaschings-Gassenrennen auf dem Corso, diese berühmten, wirklich an die Belustigungen des Altertums erinnernden Spezialitäten Roms sind so wie viele andere, der nüchternen, nivellierenden Macht der modernen Zeit zum Opfer gefallen.

VII.

Tivoli.

Ich höre noch das melodische Rauschen seiner Wasser, welches unsere Sinne in zauberische Trunkenheit wiegt; diese Wirkung kann von dem ärmlichen Geklimper der Mandoline und Guitarre, welches dazwischen klingt, nicht gestört werden.

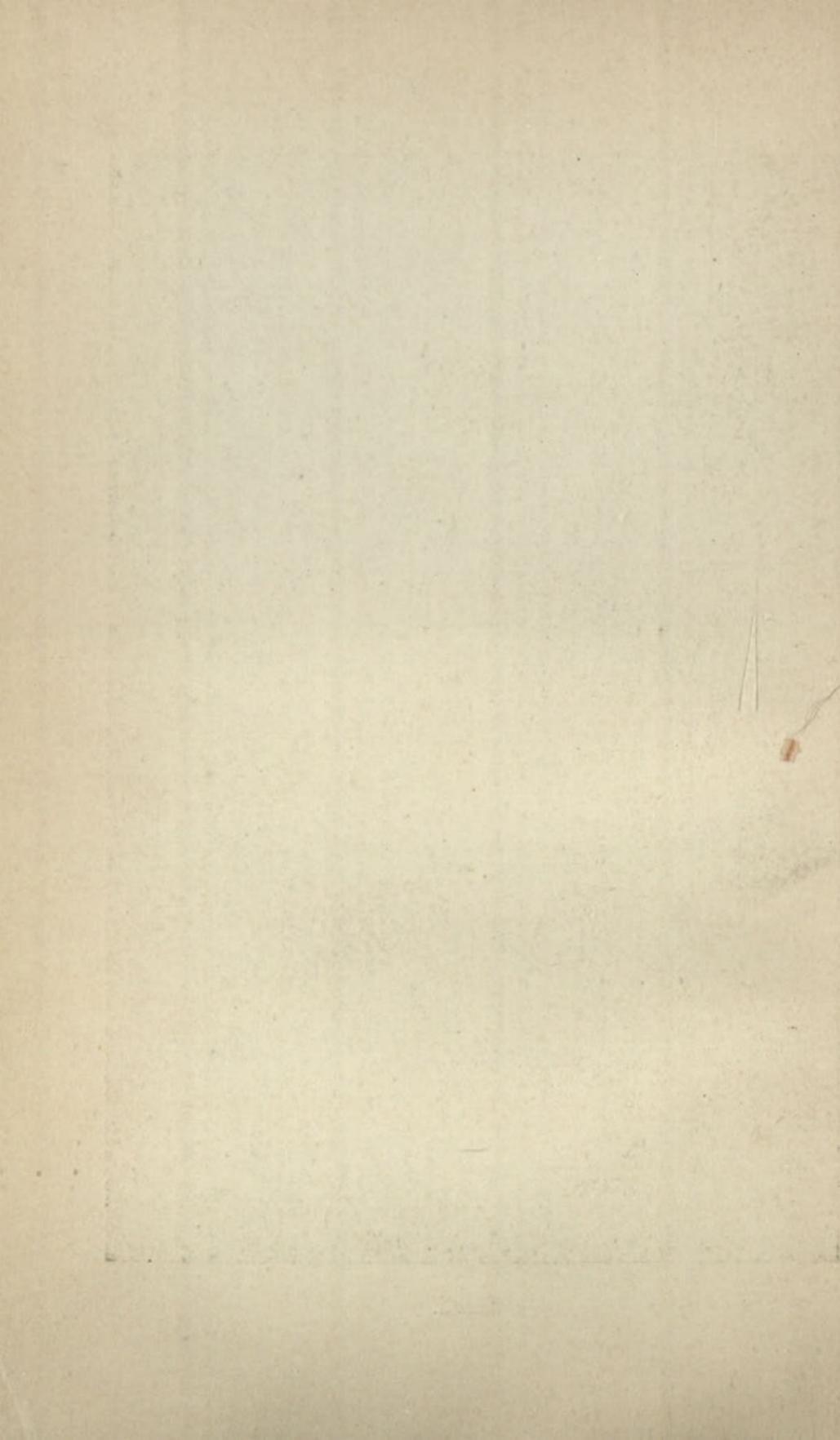
Wir befinden uns auf dem Altan des „Albergo Sibilla“, über dem großen Wasserfalle, in der Nachbarschaft des Sibillen-Tempels; uns schützt vor den warmen Mittagstrahlen der Frühlingssonne die Plache, welche der findige Wirt über uns ausgespannt hat, aber die arme Musikerfamilie muß sich am Rande des Altans unter einem kleinen Vorbeerbaum ducken, welcher fast verschämt seine symbolischen Zweige über die Stümper ausbreitet.

In Italien ist es nun einmal so. Wo wir die Herrlichkeit der Natur genießen wollen, dort müssen wir auch den Anblick der Armeligkeit des Lebens ertragen; und je schöner die Aussicht, desto zahlreicher sind die zerlumpten Bettler, desto beklagenswerter die sich uns vordringenden Krüppel, der „povero vecchio“ und „povero cieco“; es ist darin eine schlaue Berechnung nicht nur auf die automatische Gewohnheit des Almosengebens, sondern vielleicht auch auf die herzerweichende Wirkung der Naturschönheiten.

Wir können auch jetzt diesen armen Musikern nicht zürnen, denn das, was uns umgiebt, versöhnt uns mit der ganzen Welt und läßt uns auch das Geklimper ihrer



Tivoli.



Instrumente schöner erscheinen; wir sehen sie gar nicht, bloß jenes holde, freundliche Kindergesicht, das sich uns nähert: der Musiker schiebt seine kleinste Tochter absammeln, und das Kind ist auch in seinem elenden Anzug unwiderstehlich, es tritt mit natürlicher italienischer Grazie vor uns, streckt seine kleine Hand aus und antwortet auf unsere Fragen. Dann läuft es zu seinem Vater zurück, einen zufriedenen und dankbaren Blick zurückwerfend und scheint ganz glücklich. Wie auch nicht! bescheint es denn nicht die lieblichste Sonne, wölbt sich über ihm nicht der schönste blaue Himmel? was soll es sich um die Sorgen des kommenden Tages kümmern, was darum, was für ein Leben seiner wartet, da es mit seinem Kindesgemüt die geborene Herrin all der Herrlichkeit ist, die es umgiebt, die es nie verläßt, in der es lebt, während wir Unglücklichen von fernem Lande hierher wandern müssen, um sie einige Stunden, einige Tage lang genießen zu können.

Fast gerührt treten wir an den Mauerrand des Altars. Unter uns fließt das Wasser im steilen Felsenbett von zwei Seiten zusammen, um dann zwischen epheubewachsenen Felsen hinabzustürzen in die schwindlige Tiefe, in den Schoß des blühenden, üppig grünen Thals. Rings herum ein Kranz belaubter Berge, Ruinen, malerisch gruppierte Häuser und Türme und noch höher der lächelnde Himmel. . . . Es ist nicht Traum, es ist Wirklichkeit, was uns umgiebt, denn um uns her ist ja hier auch die unabweisliche Prosa des Lebens: hinter uns die schlechte Musik, vor uns die Wäscher mädchen; sie sind beim Wasserlauf oberhalb der Schleuse beschäftigt, in ihrer Hand den blitzenden Bläuel, auf ihren Lippen heiteres Geschwäg. Auf dem Pfad der jenseitigen Bergschlucht zeigen sich von hier gesehen ameisengroß scheinende Menschen, die Gestalten von Alltagsreisenden, die mit pünktlicher Gewissenhaftigkeit, in der Reihenfolge, wie es Baedeker vorschreibt, von Höhle zu Höhle laufen; selbst die Telegraphendrähte ehlen nicht, zuoberst längs des in den Berg

gehauenen Weges; jene schrecklichen Telegraphendrähte, welche den Hintergrund des blauen Himmels und der grünen Wipfel so regelmäßig durchschneiden, . . . als sähen wir einen Liebesbrief auf liniertem Papier geschrieben!

Aber wir verstehen doch diesen Liebesbrief der Natur, den sie hier an uns richtet, unser Herz beantwortet ihn hellauflachzend; als risse man die eingerosteten Thüren alter Kerkerwohnungen auf, so öffnen sich lang verschwiegene, verlassene Schlupfwinkel unseres Herzens, um die finsternen, dumpfen drückenden Vorstellungen der Lebenserfahrungen zu entlassen und sich mit Frühlingssonnenschein, Blumenduft, junger Lebenslust zu füllen . . .

In diesem wunderbaren Lande, von welchem Erasmus von Rotterdam schon vor vierhundert Jahren schreiben konnte, daß dort auch die Steine wohlredender sind, als bei uns die Menschen, steht die unverstümmte dreifache Quelle der Natur, Geschichte und Kunst dem empfänglichen Busen überall offen; können wir nicht auch hier neben dem verschwenderischen Liebreiz der Natur aus den historischen Rück Erinnerungen schöpfen, wenn wir an jene denken, denen dieser Ort vor Jahrhunderten Erholung geboten? bietet nicht Kunstgenuß die allerliebste kleine Rotunde des Sybillatempels, auf deren Piedestal wir ausgeruht, deren schlanke Säulen, blumenbekränztes Fries noch in ihren Trümmern reizende Denkmäler der Blütezeit der Kunst des Altertums sind?

Ob dieser kleine Tempel wohl ein Heiligtum der Vesta gewesen, oder wirklich jener tiburtinischen Sybille gehörte, deren Namen er heute führt, einer jener wunderlichen Wahrsagergestalten des Volksglaubens des Altertums, welche die Fantasie Michel Angelos und Rafaels beschäftigten? das wäre heute schwer zu entscheiden. Jedenfalls muß er das Heiligtum einer solchen Gottheit oder Halbgottheit gewesen sein, die am Schönen Gefallen fand und deren umgehender Geist vielleicht auch jetzt noch die halb in Trümmer gefallene,

verödete, altarlose Stätte seiner einstigen Herrlichkeit aufsucht und sein Leid über den Wandel der Zeiten in das Tosen des Wasserfalls hineinweint.

Aber wandeln sich die Zeiten denn wirklich? Nur der Mensch, die Krone der Schöpfung und alles, was er schafft, ist wandelbar. Dieser stetige Wechsel ist sein Vorrecht im Gegensatz zur ganzen Natur. Er wechselt seine Tracht, seinen Geschmack, seine Sitten und Bräuche, seine Ideen und — seine Götter. Siehe, die lebende und leblose Natur um ihn herum — sofern sie seine unruhige Willkür nur nicht in eine andere Form zwingt — begnügt sich damit, sich selbst unverändert immer wieder neuzugebären; Schöneres, als sie hier hervorgebracht, könnte sie ja ohnehin nicht schaffen!

Man konnte den Anio in Teverone umtaufen, die Macht des Menschen konnte seinen Lauf mittels Kanalbaues eine Strecke weit in ein anderes Bett zwingen: wo er diesem seinem Gefängnisse entrinnt, dort stürzt er sich mit demselben ungestümen Sprunge ins Thal hinab, welcher vor zweitausend Jahren den Dichter entzückt hatte, sein Sturz wühlt denselben Schaum auf, es erhebt sich nach demselben eine ebensolche Dunstwolke, es erstrahlt über ihm derselbe Regenbogen, wie vor Alters, — selbst die vor dem dunklen Bergriß flatternden Schmetterlinge und weißen Tauben sind ebensolche, wie diejenigen, welche vergangene Jahrhunderte gesehen haben, und Jahr um Jahr sieht auf dem Felsengerölle die üppige Decke von Wegerich, Cyclamen, Ephreu sich unermüdllich erneuern und weiter grünen, während sich ihre Blätter unter den auf sie fallenden flimmernden Tropfen in unverändertem Rhythmus neigen und heben.

Und auch die Rosen und Veilchen sind heute dieselben wie damals, als die Römer — Männer und Frauen gleicherweise — mit diesen ihren Lieblingsblumen Haupt und die Brust schmückten, wenn sie sich zu ihren Gelagen nieder

ließen. So bekränzte Gesellschaften genossen das Raß des Falerners dort, oberhalb der kleinen Wasserfälle, in der Villa des Mäenas; und unter ihnen weilte gewiß auch Horaz, der begeisterte Verherrlicher der Reize Tiburs, der den dichterischen Stolz besaß, wenn er schon ein Höfling sein mußte, lieber ein Höfling des Mäenas, als des Kaisers Augustus zu sein.

Dieser Ort, mit dem Spiel seines gewaltigen Wassers, entsprach ganz dem Geschmack der alten Römer; sie benötigten in ihren lustigen, blumigen Sommerzügen vor allem Wasser: verführerische, wassergefüllte Marmorbassins, plätschernde Springbrunnen, von allen Seiten hervorbrechende Wasserstrahlen. Darum siedelten sie sich mit Vorliebe am Meere an, in der Umgebung von Neapel und auf den nahegelegenen Inseln, an den kühlen Ufern des Arno und der Brenta und hier in dem wasserreichen Sabiner-Gebirge, dessen Quellen sie mit prächtigen Wasserwerken, riesigen Aquaeducten in ihre Residenzstadt leiteten, um damit ihre gewaltigen öffentlichen Brunnen, ihre Bäderpaläste, nötigenfalls auch ihre Cirkusse zu füllen, und den Grund zu einer auch heute unerreichbar dastehenden städtischen Wasserleitung zu legen.

Dort, gegenüber der Thalöffnung des großen Kataraktes, birgt die Berglehne noch die Trümmer der Villa des Salustius: Die Geschichte Catilinas und Jugurthas hat vielleicht hier das Licht erblickt, und weiter oben hütet die Tradition die Ueberreste des Hauses des Propertius: des Dichters der leidenschaftlichen Liebeslieder, während den kleinen Wasserfällen gegenüber, einer hinreißenden Aussicht sich öffnend, jene Villa stand, in welcher Quintilius Varus seine Siegesträume wob, welche im Teutoburger Walde so kläglich zerrinnen sollten.

Sie sind alle längst dahingegangen, und dahingegangen, zu Staub zerfallen ist auch jener mächtigste Bewohner und Gönner der Umgebung Tiburs, dessen Palastruinen wir

drüben auf dem Hügel der Stadt erblicken: Kaiser Hadrian. Die Forschung hat unter den Ruinen ihrer Lusthäuser aus dem Schoß der Erde zahllose Schätze der antiken Kunst an das Tageslicht gebracht, und ihr Geist ist nach tausend Jahren aus seinem Grabe auferstanden, um die gebildete Welt zu erobern. War diese seine Auferstehung seine letzte, oder sehen wir ihn nicht immer wieder und wieder unter uns auferstehen? Die Geschichte der Menschheit ist ja im Grunde nichts anderes, als der ewige Kampf der durch das Christentum und Heidentum vertretenen zwei gegensätzlichen Weltanschauungen.

Aber nach dem Untergang der antiken Welt hat es lange Zeit gedauert, bis Tibur — jetzt schon Tivoli — seinen alten Ruhm, seinen alten Zauber, seine alte Anziehungskraft auch nur zum Teil wiedergewinnen konnte. Nicht als ob es im Mittelalter keine Rolle gespielt hätte, ja es ist eine bedeutende Stadt gewesen, aber welche Profanation dieses bezaubernden Fleckes der Erde war jene Rolle! Als Schlüssel der Engpässe des Sabinergebirges wurde es zu einem wichtigen strategischen Punkte, zu einer gefürchteten Festung, welche Rom Trost bot, sowohl in der Zeit der städtischen Oligarchen, als auch in den Kämpfen des Papsttums und Kaisertums, in welchen es immer auf der Seite des letzteren stand und ein wahrer Vorposten der Ghibellinen, des Imperialismus, gegenüber der kriegerischen Macht der Kirche war.

Aeneas Sylvius spricht schon als Papst Pius II. in seinen Kommentaren von Tivoli mit einem seiner objektiven Natur nur möglichen Entzücken, indem er des Besuches gedenkt, den er dort in der Gesellschaft des großen Federigo von Montefeltre machte, bei welchem sie — beide gründliche Kenner des Altertums — unter den Denkmälern Tivolis von den Einrichtungen der alten Römer sprachen. Damals wirkte also Tivolis klassische Vergangenheit bereits auf die

Gemüther, aber seine natürlichen Reize übten, wie es scheint, ihre Anziehungskraft erst später aus.

Im Zeitalter der späten Renaissance und des beginnenden Barock gründete in Tivoli der Kardinal Hippolyto d'Este, — nicht jener ältere Hippolyt, der im Zeitalter des Königs Mathias eine Zeit lang auch Erzbischof von Gran gewesen, sondern der spätere, der Sohn der berühmten Lucrezia Borgia und des Alfonso d'Este, — die Villa d'Este, das unerreichbare Musterbild aller aristokratischen Lusthäuser, für welches wir um so mehr Grund haben, uns zu interessieren, weil es gegenwärtig als esteisches Erbe Eigentum des Thronerben Oesterreich-Ungarns ist.

Die Villa kam, leider, da sie lange Zeit hindurch vollständig vernachlässigt gewesen, heute mehr eine Ruine, als ein Lusthaus genannt werden, sie sieht aber hoffentlich einer desto schöneren Zukunft entgegen; in ihren hinreißenden Zauber mengt sich jetzt ein melancholischer Zug. Der Ruhm der Vergangenheit ist auch hier dasjenige, dessen Andenken das derzeitige Bild des Verfalles vergoldet.

Am südwestlichen Rande der Stadt, halbseits gegen Rom und die Campagna gekehrt, auf der Höhe der durch die kleineren Wasserfälle zerrissenen steilen Bergseite, auf stark abschüssigem Boden steht zuoberst der Este-Palast, unter ihm die breite Terrasse, deren Seitenbogen wie in einem künstlerischen Rahmen das Bild des fernen Roms und der Ebene bis dorthin zeigt, wo wir schon das Meer vermuten, während sich uns gegenüber die Ausläufer des Sabinergebirges ausdehnen und hinter uns sich der hohe Monte Genaro erhebt.

Von hier läßt sich der Garten in Stufenform herab, mit einer Mannigfaltigkeit von Loggien, Treppen, Gesüßen, Gallerien, Wasserbassins, Springbrunnen und künstlerisch ornamentierten Rondeaux und mit meisterhafter Ausnutzung all jener unvergleichlichen Vorteile, welche hier für die Annehmlichkeiten des Aufenthaltes im Freien die Lage, die Aussicht, das kühne Profil der Berglehne, der Wasserreichtum



Die Villa d'Este in Tivoli.

und die üppige Vegetation bieten. Aber einen noch tieferen Eindruck als alle virtuoson Schöpfungen der Architektur und der Gärtnerkunst machen auf den Besucher der Villa d' Este die Jahrhunderte alten Cypressenbäume des Gartens, denen an Größe, malerischer Form, Farbenpracht ähnliche vielleicht auf dem Erdenrund nicht wieder zu finden sind; diese konnte weder die Zeit, noch die stiefmütterliche Behandlung und Vernachlässigung verderben, diese wuchsen nur in einem fort und nahmen mit ihrem Alter zugleich an Pracht zu, mit ihren unverwüsthchen frischen ewiggrünen Zweigen die Hoffnung besserer Zeiten versinnbildlichend, während um sie herum die Amoretten der Einfassungen der künstlichen Wasserfälle in Stücke brachen, die Stufen der Stiegen sich von einander lösten, die Wasserbassins austrokneten, die Wege sich mit Gras überzogen, an Stelle der Blumen Unkraut wuchs, und aus dem Kastell und dem Garten das Leben und die Pracht, der Gesang und die Fröhlichkeit entwichen . . .

Außer den Cypressen können wir hier, bei Tivoli, auch die Olivenbäume in ihrer vollkommensten Form sehen. Jenen Hügel, um welchen sich schlängelnd die Fahrstraße gegen die Villa Adriana und nach Rom zu führt, bedecken breitkronige Delbäume; jeder eine Studie für die Maler; ihre verworrenen, von jeder Zerstörung verschonten Zweige, ihre sich kühn auseinanderebreitenden, fantastisch geformten, knorrig-knotigen, gewaltigen Aeste und ihre angemorschten, geborstenen, oft mit tiefen Höhlen klaffenden Stämme sind gleichfalls Zeugen langer Zeiträume; sie sind blühende Greise, die in Mondscheinmächten in der geheimnisvollen Sprache des Säuselns ihres Laubes den um sie herum aufsprießenden Blumen und Stauden von längst vergangenen Zeiten erzählen.

Wir können von Tivoli nicht scheiden, ohne zwischen den von üppiger, malerischer Vegetation umgebenen, großartigen Ruinen der berühmten Villa des Kaisers Hadrian zu verweilen.

Ihn selbst, den Schöpfer dieses fürstlichen Sommerpalastes, kennen wir aus den römischen Museen gut: der erste härtige Kaiser, dessen griechischen Typus zeigendes, schönes, kraftvolles, männliches Antlitz für seine Nachfolger fast typisch wird, für Antoninus, Aurelius, Severus, diese ausgezeichneten Kaiser, unter denen die in Hadrians Zeit auf den Gipfelpunkt ihrer Blüte gelangte römische Kunst doch merkwürdiger Weise dem Verfall entgegen ging und die Glanzperiode dem römischen Barock Platz machte.

Hadrian war eine eigenartige, fast modernes Gepräge zeigende Gestalt auf dem Imperatorenthron: seine große Bildung, seine Begeisterung für Kunst und Wissenschaft, seine Reiselust, seine Weltkenntnis, seine in abwechslungsreichen Architektur-Schöpfungen sich zeigende Eitelkeit — sind lauter Züge, welche uns näher zu liegen scheinen, als seinem eigenen Zeitalter; und die treueste Widerspiegelung all dieser seiner Züge ist seine Villa-Schöpfung bei Tibur, in welcher er mit verschwenderischer Freigebigkeit und erstaunlicher Kunstkenntnis ein plastisches Bild alles dessen zu geben strebte, was er in fernen Ländern der Aufmerksamkeit Wertes gesehen oder selbst ins Leben gerufen. Die römische Baukunst verlegte sich hier, gleichsam um Proben ihres Könnens zu geben, auf die Nachahmung Griechenlands und Egyptens, und überdies rief der Kaiser, den fremden Mustern folgend, in Hallen, Palästen, Tempeln und Theatern, welche durch Architekten, die in jenen Ländern reisten, errichtet wurden, das erste Museum der Welt mit griechischen und egyptischen Kunstschöpfungen und Raritäten ins Leben, von denen ein großer Teil auch heute noch die Sammlungen Roms bereichert.

Als der weltgereiste Kaiser am Abend seines Lebens im Schatten der Säulen dieses Feenpalastes seine Augen auf seinen launenhaften Schöpfungen ruhen ließ und vor seinem zugleich mit dem kranken Körper ermattenden Geiste auch die Bilder jener Reisen und seines ganzen Lebens

vorüberzogen, alles das, was er befehlen, und alles das, was er verloren, — hat vielleicht auch er, wie sein Nachfolger Septimius Severus, aufgeseuft: *Omnia fui et nihil expedit!* Ich habe alles erreicht — und welchen Nutzen habe ich davon?

Selbst sein Körper fand nicht jene Ruhe, nach welcher er sich in seinem Alter sehnte, und zu deren Sicherung er sich das stolze Grabdenkmal der Welt am Ufer des Tiber errichten ließ, die Mole Hadriani, die heutige Engelsburg, aus deren Grabkammer die Jahrhunderte der Barbarei seine und seiner Nachkommen Aschenreste verschwinden machten.

Aber in der einander verleugnenden Wirksamkeit der einander ablösenden menschlichen Generationen offenbart sich doch ein gewisses unbewusstes Walten der Gerechtigkeit. Hadrians Grab wurde ausgeraubt, eine finstere Gefängnisburg und Zitadelle daraus gemacht; im Thale von Tibur aber brachte man aus dem Schoß der Erde die auch in ihren Trümmern großartigen Schöpfungen jenes Kaisers ans Licht, der auf seine Künstler stolzer gewesen, als auf seine Regionen.

Das Albano-Gebirge und die Campagna.

Die südliche, sich gegen das Meer und die pontinischen Sümpfe erstreckende Umgegend Roms würde das eintönige Bild der traurigen Wüste sein, wenn sie nicht von der grünenden, anmutvollen Dase des Gebirges von Albano unterbrochen wäre.

Einmal eine Vulkan-Gruppe, deren Lava im Steinpflaster der alten römischen Landstraßen noch heute erkennbar ist und deren ausgebrannte Krater heute die Becken reizender Bergseen bilden, in einer späteren Weltperiode aber beliebter Sommeraufenthaltort der alten Römer: bietet dieses Gebirge mit seiner gesunden Luft, seiner frischen Vegetation und seiner landschaftlichen Schönheit auch heute den Bewohnern Roms und der Meeresküste einen anziehenden Zufluchtsort vor der Gefahr der Malaria.

An historischen Denkmälern und Kunstschätzen kann das Gebirge von Albano, im Vergleich mit den übrigen Gegenden der im weiteren Sinne genommenen Campagna, verhältnismäßig arm genannt werden, aber in die Schatten seiner lieblichen Haine und in das verschämte Blinken seiner verborgenen Seen hat die Mythe und die Sage ebenfalls ihre Feenbilder hineingewoben und wir können nirgends darüber in Zweifel sein, daß unser Fuß die Spuren der Lustbarkeiten, Vergnügungen und Schwärmereien der Generationen von Jahrtausenden beschreitet.

Die berühmten schönen Frauen von Albano habe ich in dieser freundlichen kleinen Stadt — offen gestanden —

nicht entdecken können; das angebliche Grab des „der Große“ genannten, aber wenig sympathischen Pompejus, das Andenken des hiesigen Sommeraufenthalts des Tiberius, Caligula, Nero und Domitian schlägt in unserem Herzen auch keine gefühlvolleren Seiten an; aber die vom Rande der hochgelegenen Stadt sich darbietende Aussicht gegen Rom, den unteren Lauf des Tiber, den südlichsten Teil der Campagna und das in Silberfarbe aufleuchtende, unendliche Meer ist hinreißend und es fällt uns nicht leicht, den Blick von hier wegzuwenden und gegen das Innere der Berg-
gegend zu richten.

Raum daß wir, gegen Genzano gehend, Albano verlassen, tritt uns an der Straßenwendung das sogenannte Grab der Horatier und Curiatier entgegen; die etruskischen Stil zeigenden, in Trümmer gehenden fünf Regal ragen wie ein versteinertes Rätsel empor, um dessen Auflösung die Sage und historische Forschung vergebens miteinander wetteifern; unserer Fantasie gefällt es aber besser, bei der sich selbst aufopfernden, auch im Tode sich brüderlich vereinigenden Helden der altrömischen Sage zu verweilen, als bei dem angeblich hier gefallenem unbekanntem Sohne des Fürsten Porfena.

Von Päpsten gebaute mächtige Viadukte verbinden Albano mit Ariccia und das letztere mit Genzano, von welchen links unser Blick auf einen prächtigen Wald, rechts auf ein aus einem ausgetrockneten See entstandenes grünes Thalbecken fällt; der Park des Sommerkastells der Chigi in Ariccia mit seinen unverletzlichen Bäumen, welche ein Testament schützt, zieht uns weniger an, als der steil abschüssige Garten des Cesarini-Palastes in Genzano, wo wir uns am stillen Spiegel des Nemi-Sees erfreuen können.

Dieser Garten ist ein wahres Paradies, wo wir nach Lust die herrlichen Blumen der sich über unser Haupt beugenden Kamelien-Bäume pflücken können, wo wir im duffigen Schatten immergrünen Laubs dem schwärmerischen

Gefang der Nachtigallen lauschen können, während unser Auge an dem schimmernden Wasser des zwischen steile, mit jungem Wald bedeckte Berge eingeklemmten Sees haftet. Unter dem blauen Himmel regt sich kein Büstchen, es bewegt sich kein Blatt, kein Kräusel entsteht auf dem Wasser; die ganze Natur scheint unter dem Zauber des Vogelliedes entschlummert zu sein. Oben, auf der felsigen Höhe des einen Hügels breitet sich still das mit dem See gleichnamige Städtchen aus, aus welchem her kein Laut hörbar ist; selbst unten am grünen, rasigen Ufer taucht keine menschliche Gestalt auf, welche die andächtige Stille der sich selbst überlassenen Natur stören könnte.

Wir wundern uns nicht, daß der römische Mythos diesen Ort für das Heiligtum der Diana gehalten hat, und daß laut derselben Glaubenssage später die um den Tod des Numa Pompilius klagende Nymphe Egeria sich mit ihrer Trauer hierher flüchtete; die von dem ruhelosen Gewühle und Geheze der Menschen sich in den Schoß der Natur bergende Gottheit konnte nur einen solchen Ort dazu erwählen, dem Gläubigen ihr Mysterium zu offenbaren, und auch das menschliche Herz, das alles verloren hat, konnte — dem verwundeten Wilde gleich — nur einen solchen Ort erwählen, um zu genesen oder in der Verborgenheit zu brechen.

Das alte Blumenfest des kleinen Genzano, welches die ganze Pracht der Flora dieser Gegend in den Dienst der christlichen Glaubens-Zeremonien gestellt hatte und welches der dänische Dichter Andersen zum Gegenstande einer so rührenden Erzählung gemacht hat, scheint schon recht lange aus der Mode gekommen zu sein; die Welt ist seitdem auch hier etwas ärmer an Poesie und reicher an Prosa geworden. Unten, unterhalb des Hügels fährt jetzt polternd und brausend der Eisenbahnzug gegen Belletri, auf dem Wege nach Neapel; aber wir lenken unsere Schritte nicht dorthin: wir wollen den anderen See des Gebirges sehen, zu dem wir aus Albano auf dem schönsten Wege durch die Galleria di Sopra,

zwischen uralten, ewiggrünen Steineichen gelangen; die findigen Italiener haben die Höhlen derselben vermauert, um sie vor weiterer Verderbnis zu bewahren; zwischen ihnen hindurch sieht das Auge überall das Bild der Campagna ausgebreitet.

Castel Gandolfo liegt am Rande des einstigen Kraters und sieht mit seiner einen Seite auf den See von Albano, mit der anderen auf die Ebene unterhalb Roms hinab; es ist auch schon deshalb ein merkwürdiger Ort, weil seit der Aufhebung der weltlichen Macht des Papsttums, außer dem Gebiet der Paläste des Vatikan und Lateran, bloß dieses Städtchen es ist, für welches — als den Sommeraufenthalt der Päpste — eine gewisse Extraterritorialität ausgesprochen worden ist, und welches seitdem thatsächlich ein päpstliches Eigenthum bildet, wiewohl die Päpste infolge ihrer freiwilligen Gefangenschaft an diesen Ort nie herauskommen, in den Gärten des Vatikan sommern und ihr altes Schloßkastell von Castel-Gandolfo in ein Nonnenkloster und Mädchen-erziehungsinstitut umgestaltet haben.

Ich weiß nicht, ob dieses päpstliche Kastell oder ein anderes jener Palast des Jesuiten-Generals gewesen, in welchem Goethe zur Zeit seines römischen Aufenthalts in so angenehmer Gesellschaft verweilt hat, als ihn die Reize des Gebirges von Albano und die Aneiferung und das Beispiel seiner Freundin Angelica Kaufmann bewogen, sich neben seinen poetischen Werken mit dem Studium von Landwirtschaftszeichnungen zu befassen.

Der blaugrüne Spiegel des, den Nemi-See an Größe übertreffenden aber ein weniger malerisches Bild bietenden Sees von Albano kann unzweifelhaft von hier, vom Rande Castel Gandolfo's, von der steilen Felsenkante am besten überblickt werden. Hier befindet sich der Schauende gerade gegenüber dem an der angeblichen Stelle Alba Longa's erbauten Karthäuserkloster, ebenso dem Monte Cavo, dem höchsten Punkt des ganzen Gebirges, und dem unter ihm,

in einer selbst für Italien seltenen Höhe, fast citadellenartig gelegenen Dorfe Rocca di Papa; eines der Wunder der alten römischen Baukunst, der unterirdische Ableitungs-Kanal des Sees von Albano, durchbohrt eben unter uns den schmalen Felsberg.

Nicht minder anmutig als der bisherige ist jener Weg, welcher von Castel Gandolfo nach Marino führt, von wo der Reisende nach Grotta Ferrata und weiter in das schöne Frascati kommt, an die Stelle des einstigen Tusculums Ciceros.

Der Schatten eines bezaubernden Eichen- und Steineichenwaldes nimmt uns auf, wenn wir die Umgebung des Sees verlassen; wo sein Laubzelt, den Weg überwölbend, sich scharf von der dunkelblauen Farbe des Himmels scheidet, dort knien vor einer, irgend einem sanften Heiligen des christlichen Glaubens errichteten Kapelle einige Bauernmädchen; vor zweitausend Jahren war dieser Hain der Venus, oder einer ihr ähnlichen Localgöttin des lateinischen Volks geweiht, welche schon ziemlich in Vergessenheit geraten ist. Daß das in nicht sehr gutem Rufe stehende Volk von Rocca-di-Papa den tiefen Schatten dieses Wäldchens bisweilen zu weder nach heidnischen, noch nach christlichen Begriffen gottgefälligen Unternehmungen benutzt hat, können wir aus der Anwesenheit der zwei Carabinieri (wer hat je Carabinieri einzeln gesehen?) folgern, welche im Interesse der öffentlichen Sicherheit in der Nähe des Weges, im Walde ein ständiges Lager halten, und auf den Teppich der abgefallenen Eichenblätter hingestreckt, den blauen Rauch ihrer kurzen Pfeife zwischen die grünbelaubten Zweige emporsteigen lassen.

So gelangen wir im vollen Gefühle unserer Sicherheit nach Marino, dessen Häuser in Wirklichkeit an den nach beiden Seiten steil abfallenden Felsengrat angeklebt scheinen, an dessen diesseitigem Fuße, um den in Stein gehauenen riesigen Waschbrunnen herum, das Weibervolk die Tages-

fragen verhandelt. Oben, in der Mitte des Städtchens, über dem Thore eines mit seiner Front nach Rom schauenden ehrwürdigen alten Kastelles verrät das die bekannte Säule im Schilde tragende Wappen, daß wir uns hier auf dem Besitzgebiet der Colonna befinden; und als wir wieder weiter hinabsteigen gegen das andere Thal, welches die aus dem Tunnel hervorkommende Eisenbahn durchschneidet, tönt uns aus der Höhle eines in regelmäßigen Schichten, in die Seite eines waldigen Berges gehauenen Peperin-Steinbruches, vom Schlage der Spitzhau begleitet, der weiche, melodiose, echt italienische Gesang der Arbeiter entgegen.

Wir wundern uns über den Geschmack, man könnte sagen Luxus, mit dem die, der Eisenbahn zugewendete Seite dieses kaum siebentausend Einwohner zählenden Städtchens — gleichsam aus Prahlerei vor den vorüberfahrenden Reisenden — bau- und gartenkünstlerisch ausgeschmückt ist. Eine gehauene Steinstiege, wie sie anderwärts nur in der Umgebung von Palästen sichtbar zu sein pflegt, führt in das tiefe Thal hinab, umgeben von Pflanzungen, von Cyclopmauerwerk und von Epheu überwachsenen Felsen, über welchen aus einem Blumentepich gebildet, der Name „Marino“ prangt.

Das ist keine gewöhnliche marktmäßige Kofetterie, auch nicht bloß geschickte Reklame; es ist ebenfalls eine Manifestation jenes Formsinnes, jenes dekorativen Triebes, der das italienische Volk vor allem charakterisirt.

Ich habe oft darüber nachgedacht, daß jene Manie des Kleidertrocknens, welcher die Italiener huldigen, und als deren Zeichen wir in ihren Fenstern, auf ihren Altanen, auf ihren Hausdächern überall beständig die buntscheckigsten Kleidungsstücke flattern sehen — heute ebenso, wie nach dem Zeugnis der Bilder Carpaccios, schon vor vierhundert Jahren — nicht bloß eine aus Reinlichkeits- und Gesundheitsrückichten zu erklärende Maßregel, auch nicht bloße

Ueberlieferung und Gewohnheit, sondern vielleicht zugleich die Befriedigung einer uneingestandenenen, unbewußten, naiven Neigung zum Dekorieren ist; ebenso wie die Kleidungsweise und Haltung des Bauernvolkes, in gewisser Hinsicht auch die Art seines Wohnens und Lebens. Man sieht es ja auch dem Bettler an, daß es seiner Seele wohlthut, wenn er sich je buntere Fetzen umhängen kann, wie denn überhaupt die beim italienischen Volk übliche Art des Fußstrebens weder die Armut, noch den Schmutz ausschließt.

Das Schwelgen in Farben, in Formen und in Tönen: das ist eine charakteristische Eigentümlichkeit der italienischen Natur, welche sich beim ungebildeten Volk in naiver und roher Form äußert, aber auch in der höchst entwickelten Kunst der Italiener fühlbar ist. Diese natürliche Anlage macht es verständlich, daß in Italien jede Kunst so tiefe Wurzeln im Volke hat, daß die Wechselwirkung zwischen Kunst und Nation hier so stark ist, wie vielleicht nirgends, und diese natürliche Anlage erklärt auch gewisse Sonderlichkeiten der Italiener, wie z. B. das schrecklich laute, beinahe schreiende Reden, welches nicht nur eine Folge des lebhaften Temperaments ist, sondern auch daher kommt, daß der Italiener sein Vergnügen daran hat, der ganzen Kraft und Modulationsfähigkeit seiner gewöhnlich melodischen Stimme auch ohne besonderen Grund, bloß damit er sie hören könne, freien Lauf zu lassen.

Ganz außergewöhnliche Beispiele des volkstümlich und doch bizarr Malerischen der Formen und Farben liefern jene Gespanne, auf welchen der Weinbauer des Gebirges von Albano — bisweilen in Begleitung seiner ganzen Familie — das schmachtaste Produkt seiner Vigna zu den innerhalb oder außerhalb der Mauern Roms befindlichen Osterien führt; mit Erstaunen sehen wir die Konturen dieses Wunderbehälters, wenn wir ihm auf irgend einer Straße der Campagna begegnen, sich am gelbleuchtenden westlichen Himmel abzeichnen.

Auf riesigen Rädern bewegt sich das unförmliche Fuhrwerk, dessen Hinterteil die wann immer anzapfbaren Fässer trägt, während vorne ein, je nach der Richtung des Sonnenscheins nach der einen oder anderen Seite drehbarer Schirm den die Pferde lenkenden Eigentümer deckt, der auch selbst schläft und dessen Pferde ebenfalls zu schlafen scheinen; mit mechanischen Schritten gehen sie vorwärts, mit ihrem Kopf zugleich auch ihren fantastischen Federbusch auf- und ab-bewegend und von Zeit zu Zeit ein Mundvoll des an die Deichsel gebundenen Heus herauszerrend. Der Wagen, der Sonnenschirm, das Pferdegeschirr und das ganze Gespann zeigen allerlei aus den schreiendsten Farben zusammengesetzten Zierrat und machen auf den daran nicht gewöhnten Beschauer den Eindruck irgend eines Hochzeitsaufzuges.

Dieses Gespann erinnert uns, daß wir schon unten in der Campagna sind und uns der Via Appia nuova nähern; das unsern Weg bedeckende Pflaster ist ein Ueberbleibsel der einstigen via triumphalis, — jetzt trippelt darüber eine Schafherde, hinter ihr ein grimmig aussehender alter Schäfer, der uns unter seinem spitzen Hute hervor anschielt; mit feinen in Ziegenfell gehüllten Beinen, feinen mittelst Riemen befestigten Bundschuhen und seinem langen Stabe erkennen wir in ihm eine echte Campagna-Figur; man könnte eine bessere nicht einmal malen.

Zu solcher Zeit, wenn es bereits zu dämmern beginnt und vom Meere her säuselnd ein kühles Lüftchen über das wüste Feld streicht, zu solcher Zeit thut sich vor uns wirklich jene unbeschreibliche melancholische Stimmung der römischen Campagna auf, deren Gleichen wir vielleicht sonst nirgends empfinden können.

Diese Stimmung nähren in uns außer der Dede der uns umgebenden Wiesen und der Traurigkeit der von allen Seiten auftauchenden Ruinen jedenfalls auch jene vielen lebendig werdenden Erinnerungen, an welchen „der Friedhof der Weltgeschichte“ so reich ist. Die ungewohnten,

beinahe naturwidrigen Wellenlinien der sich links und rechts ausbreitenden Hügel verraten schon an und für sich, daß die meisten die Spuren irgend eines Gebäudes, irgend einer menschlichen Schöpfung bedecken; die wiederholt unterbrochenen Reihen der in der Ferne dunkelnden Arkaden der römischen Wasserleitungen erscheinen wie die heimwärts ziehenden Gestalten sich vom Schlachtfeld erhebender gefallenem Riesen; nur hie und da mischt eine ihren Laubkranz verworren ausbreitende Pinie, eine kegelförmige Rohrhütte oder eine Büffelherde ein wenig noch nicht erstorbenes Leben in dieses Friedhofsbild

Welche Welt der Rückerinnerungen ist über die wellenförmige Oberfläche dieses Gefildes zerstreut oder unter derselben verborgen! Etruskische und römische Gräber, aus deren manchem das Mittelalter eine Festung geformt hat, daneben auch die Spur seiner eigenen Festungsbauten zurücklassend; unter der Erde die Katakomben der ersten Christen und der Juden, in die Erde versunkene Kirchen, über welche andere gebaut wurden; auf der einstigen Straße der Heere des Appianus Claudius stehen neben den Trümmern der altertümlichen Stadtmauer, der durch die römischen Kaiser gebauten Wasserwerke, Circusse und Sommerpaläste die Denkmäler der ergreifendsten Regenden der Vorzeit des Christentums: die Kirchen und Kapellen, welche die durch die Martyrien des heiligen Petrus, des heiligen Paulus und des heiligen Sebastianus geheiligten Stätten anzeigen.

Durch ganze Reihen dieser Erinnerungszeichen, auf jenen Strecken, über welche die Fluten der Völkerwanderung, die um den Besitz der ewigen Stadt geführten Kämpfe hinbrausten, gelangen wir zu den altertümlichen Festungsmauern Roms, welche der zerstörende Zirkel der Neuierung, Erweiterung und Regulierung bis jetzt glücklicherweise noch verschont hat. Aber inzwischen hat sich die uns umgebende Stimmung ganz verändert; die Stummheit der Campagna ist von dem lustigen Gelage der am

Wege stehenden Osterien abgelöst worden; überall herrscht Leben, schreiendes Gespräch, Gelächter und Gesang; die Gegenwart verscheucht plötzlich die Erinnerungen der Vergangenheit, das Leben will den Tod vergessen machen, der Augenblick, welcher uns gehört, will uns zu verstehen geben, daß er mehr wert sei, als die ganze Reihe der Jahrhunderte, welche schon vergangen sind

In der Nähe der Porta San Giovanni und über sie hinaus herrscht eine fast außergewöhnlich geräuschvolle Lebhaftigkeit; die Menschen stauen sich zu Massen zusammen und vergreifen die Zeitungen, welche von den Austrägern mit einer ganz besonders lauten Stimme feilgeboten werden. Wir sehen an den Mauern der Häuser ganz frische, von Vielen gelesene Plakate, welche mit dem gewöhnlichen Ausruf „Romani!“ beginnen und mit „Evviva la casa di Savoia!“ endigen.

Wir erfahren endlich, daß, während wir in den Bergen von Albano herumwanderten, gelegentlich des Pferderennens ein Anarchist ein Attentat gegen den König Umberto verübt hat. Das Attentat ist, Gott sei Dank, nicht gelungen, der König ist nach demselben leicht scherzend beim Derby erschienen, jetzt aber rüstet sich das Volk in seiner Freude zu einer Demonstration. Wir sehen schon, daß die Gruppen ihre Richtung nach dem Quirinal nehmen; bald hört man auch von dorthier immer lauter brausend den Ruf herüber, welchen nunmehr tausend und aber tausend Menschen von den Maueranschlägen auf die Lippen nehmen:

„Evviva la casa di Savoia!“

IX.

Verona.

Verona, einst die erste Station der nach dem Süden gerichteten Flut der Völkerwanderung, pflegt auch heute in den meisten Fällen der erste Aufenthaltsort der Reisenden aus dem Norden zu sein. Kaum hat der Fremdling die Alpen überstiegen, welche das gelobte Land des Mittelalters von den übrigen europäischen Völkern nur deshalb zu trennen schienen, damit die Begierde nach dem wirklichen oder wenigstens nominellen Besitz des Landes auch durch dieses Hindernis gesteigert werde — und schon eröffnet sich ihm mit einem Male ganz Italien im Kleinen, denn das ist Verona und seine Umgebung in der That.

Oben die erhabenen, schneebedeckten Gipfel der Alpen, unten die anmutige Ebene, fruchtbare Felder, von Bäumen eingefasste Wiesen, mächtige Flüsse, auf den Gipfeln der Hügel in dunklen Cypressen auslaufende Gärten, und zu beiden Ufern des Flusses auf dem Hügel und auf der Ebene eine Stadt, welche treu die Spuren aller jener Epochen bewahrte, die Italiens abwechslungsreiche Geschichte vom römischen Imperium angefangen bis zur Begründung des einheitlichen italienischen Königreiches bilden, die mächtigen Werkzeuge der Kriegführung ebenso wie die entzückenden Schöpfungen der mit den verschiedenen Epochen wechselnden Künste: das ist Verona und seine Umgebung.

Dazu kommt, daß die Baustile sich hier in seltener Reinheit und Entschiedenheit an einander reihen, als ob

sie einen ernstn Anschauungsunterricht aus der Geschichte der Künste bieten wollten in jener Stadt, welche Heine's gefühlvolles Gemüt mit ihren farbenreichen Eindrücken, die „wie gespenstische Trompetenklänge und fernes Waffengeräusch“ auf ihn einwirkten, fast in Fieber versetzt hatte.

Eine auch in Italien ihres Gleichen suchende Schöpfung der soliden, den Jahrhunderten trotgenden, großangelegten Baukunst der Römer ist die Arena, welche wohl kleiner ist als das römische Kolosseum, welche jedoch infolge der vollkommenen Unversehrtheit im Innern den Schauplatz der grausamen Belustigungen der Römer viel lebhafter darstellt, als jenes. Die auf den „Brá“ — jetzt Piazza Vittorio Emmanuele — blickende, aus dunkelrotem, körnigen Marmor aufgetürmte äußere Mauer, welche aus der Zeit Diocletian's, nach der Ansicht einiger sogar aus der Zeit Antoninus' stammt, ist nur an einzelnen Stellen bis zum oberen Gesimse erhalten, drinnen aber bieten die mehr als 20 000 Zuschauerfassenden steinernen Bankreihen, die fortwährend restauriert werden, auch heute noch das alte Bild, ebenso wie der Sandboden des Amphitheaters, der auch heute noch als Schauplatz volkstümlicher Vorstellungen dient. Am packendsten wirken auf den heutigen Beschauer die unter den Bogen der kreisförmigen Wände sich dahinziehenden dunklen Kreiszüge, aus deren Schatten wir die glänzenden Schilde der zum Kampf gerüsteten Gladiatoren herausblinken zu sehen glauben, während wir in den unheimlichen Verstecken der Seiteneingänge die herabfallenden Ketten klirren und die auf ihre Opfer hungrigen Bestien knurren zu hören vermeinen. . . .

Die deutsche Sage hat diese Arena das Haus des großen Theodorich genannt, wohl kaum mit Recht, denn es ist viel wahrscheinlicher, daß die hiesige Residenz des nach dem mittelalterlichen deutschen Namen Verona's auch „Dietrich von Bern“ genannten mächtigen gothischen Königs dort oben war, auf dem Gipfel des am jenseitigen Ufer der Etich

befindlichen Hügel, wo sich jetzt neben den noch sichtbaren Ruinen die moderne Festung und Kaserne San Pietro stolz über die Stadt erhebt.

Die römische Zeit ist außer dem Amphitheater noch durch einige Thorüberreste vertreten, die wirrenreiche Uebergangszeit dagegen, welche auf die Gothen folgte und aus deren Dunkel sich die Gestalten der longobardischen und fränkischen Könige Alboin, Pipin und Berengar erheben, bis auf die Niederlage des grausamen Ezzelino und bis zur Festigung der städtischen Republiken hat auch hier wenig bleibende Denkmäler zurückgelassen.

Nur ein öffentlicher Brunnen auf der Piazza Erbe, die Kirche San Stefano und der alte Palazzo della Ragione — jetzt Schwurgericht — sprechen von jener Zeit, in welche wahrscheinlich auch der Beginn des Baues der San Zeno-Basilika zurückreicht, der — so wie er vor uns steht — der größte Triumph des romanischen Baustils in Oberitalien ist.

Die ganze Ausbildung der in mächtigen Proportionen erbauten Kirche und insbesondere ihr Inneres zeigt uns in überaus lehrreicher Weise die Umgestaltung der antiken Kirchenbauart nach den Anforderungen der christlichen Auffassung und Religionsübung. Die noch unausgeglichene Begegnung der klassischen und barbarischen Motive, das Primitiv und Naive der Schnitzereien, der die Heiterkeit der strukturellen Grundformen in den Details erdrückende Mystizismus mit seiner verworrenen Gliederung, seiner zweifelhaften Beleuchtung, seinen phantastischen Formen bringen in ihrer Gesamtheit doch packend den Geist der Zeit zum Ausdruck, welcher sie ihre Entstehung verdanken: das auf den Trümmern des zusammenbrechenden Heidentums sich erhebende Christentum, welches noch aus tausend Wunden blutet, noch unter der Wirkung der Schreckbilder der Vergangenheit steht und inmitten der Kämpfe und Gefahren einer halbwilden Zeit größtenteils ungebildete Ge-

müher zur Milde, Ergebung und Andacht anzuhalten bemüht ist.

Obgleich der Dom, die Santa Anastasia-Kirche und die übrigen Gotteshäuser Veronas Werke der mehr gothischen Baukunst sind, welche vorgeschrittener ist als die der San Zenob-Basilika, so zeigen sie doch alle insgesammt jene Auffassung des lombardisch genannten Stils, welcher eigentlich ein Abfinden zwischen der von Norden hereindringenden romanischen und gothischen und der ihre Selbständigkeit nicht verleugnen wollenden italienischen künstlerischen Richtung war.

Allein durch diese Uebergangsformen gelangen wir auch zur reinsten Gothik und gerade die Denkmäler dieser sind gleichzeitig die Andenken an das Wirken der mächtigsten lokalen Tyrannen Veronas. Ich meine die Scaliger-Gräber und das Zeitalter der Della Scala.

In der unmittelbaren Nachbarschaft der Paläste der Signoria, bei der Begegnung zweier enger Gäßchen, mit einer Seite an die kleine Kirche S. Maria Antica gestützt, alles in allem auf einem Raume von wenigen Schritten, liegt der eingezäunte kleine Familienfriedhof der Tyrannen Veronas aus dem XIII. und XIV. Jahrhundert, dessen einzelne Grabmäler diejenigen, welchen sie als Ruhestätten dienen sollten, schon zu Lebzeiten anfertigen ließen.

Allein auf diesem engen Raume vermochte die damals neue künstlerische Richtung ihren ganzen Reichthum zu entwickeln. Da sie sich horizontal nicht ausbreiten konnte, erhob sie sich kühn in die Höhe und damit war sie in ihr wahres Element gelangt. Weil ihr Gebiet ein enges war, bestrebte sie sich, ihr Können und ihren Ideenreichtum im Kleinen zu zeigen und verlegte sich auf die Kunstgriffe der Filigranarbeit.

Die Grabmäler Mastino's und Can Signorio's stellen ein ganzes System der sich über einander erhebenden Bogen, Giebel und Baldachine dar und die Krönung beider bilden

kleine Reitergestalten der im Innern ruhenden Helden, welche zwar starr und maniert sind wie auch die Heiligengestalten der Säulentabernakel und Giebel, jedoch mit den eigenen Farben, den eigenen Mitteln ihrer Zeit, „der Zeit der Mönche und Ritter“ die Größe derjenigen vergegenwärtigen, an deren Thaten sie erinnern wollen. Der größte Sprosse des Geschlechtes: Can Grande ist mit seinem Sarkophag und seinem Reiterbilde gar über die Kirchenthür gezogen. Und in das Geflechte des das Marmor-Grabmal umgebenden Eisengitters von wunderbarer Feinheit fügt sich überall das Familienwappen ein, welches mit dem Namen der Scaliger vielleicht auch ihr rasches Emporkommen symbolisiert: die „Scala“, die Leiter.

Can Grande, den kampflustigen Statthalter Heinrich VII., den großherzigen Gastfreund der verbannten Dichter, Politiker und Abenteuerer, charakterisiert Dante, indem er ihn loben will, in seiner göttlichen Komödie folgendermaßen:

„Verwandelt wird durch ihn das Los von Vielen,
Indem er Arme reich macht, arm die Reichen.“

Die Wahrheit, mit welcher der Dichter in diesen einfachen Worten die ganze Hohlheit des Inhalts der menschlichen Gewalt ausdrückt, ist fast verblüffend . . . Dieser Can Grande, dessen Name schon an einen Hund erinnert, war ohne Zweifel jener Windhund, welcher nach der Einleitung des „Inferno“ die Italien verderbende „Wölfin“ mit schmerzhaftem Tode umzubringen und in die Hölle zurückzutreiben berufen gewesen wäre.

Dante ist in dieser Hoffnung enttäuscht worden; allein die Herrschaft der Scaliger gehört doch wenigstens in der Geschichte Veronas jedenfalls zu den Glanzpunkten, denn sie zeugt schon in der der Renaissance vorangegangenen Zeit von lebhaftem Sinn der Herrscher für die Förderung der Kunst, des verfeinerten Lebens und der geistigen Größe; und wenn jene italienischen kleinen Tyrannen, welche sich

innerhalb der engen Grenzen ihrer Stadt in der Rolle wirklicher Könige gefielen, auch lächerlich sind und uns an den Dogen von Pisa erinnern, der mit dem Szepter in der Hand ausritt und sich zu gewissen Tagesstunden bei seinem Fenster in seinem vollen Herrscherornat dem Volk zeigte: so verzeihen wir ihnen von den Sonderlichkeiten ihres Größenwahns jedenfalls am liebsten die, welche in der Förderung der Kunst zu Tage getreten ist.

Einer der Scaliger war wahrscheinlich auch jener „Fürst Escalus“, in dessen Zeiten Shakespeare die Geschichte des Romeo und der Julie versetzt; Shakespeare hat übrigens Verona zum Schauplatz von zwei Dramen gewählt. Die sogenannte »Casa di Giulietta«, das Palais Capulet, ist aber nicht im Entferntesten geeignet, unsere Phantasie mit den Szenen der unsterblichen Liebe des vom Schicksal verfolgten jungen Paares zu beschäftigen, und es war vermutlich bloß der lebhafteste Wunsch, der einen Altar suchte, um an demselben dem Andenken jener Liebe eine pietätvolle Thräne zu weihen, welcher den in der Kapelle des Vicolo San Francesco befindlichen Sarkophag zum Grabe der Giulietta machte.

Die frühzeitige und späte Renaissance haben sich in Verona gleich stark und charakteristisch entwickelt. Die veroneser Malerschule besaß besonders im ersteren Zeitalter selbständige Bedeutung, ihr Ursprung läßt sich noch auf die Zeit der letzten, brudermörderischen Scaliger zurückführen. Erst bereiteten Liberale da Verona, die Crivelli und Girolamo dai Libri, in der Architektur Fra Giocondo, später Cavazzola, Sanmicheli, die Bonifazii und der große Caliarì, — seinem Künstlernamen nach Paolo Veronese — ihrer Heimatsstadt oder der Stadt, in welcher sie erzogen wurden, Ruhm; Verona vermochte jedoch diese seine großen Künstlerjöhne ebensowenig ständig an sich fesseln, wie seinen auf anderem Gebiete hervorragenden Sohn Guarino, den berühmten Pädagogen und vielleicht den edelsten Charakter unter den Humanisten, über dessen Begeisterung für die Klassiker die

Chronik aufgezeichnet hat, seine Haare seien vor Gram erbleicht, als er bei einem Schiffbruch eine Menge Handschriften des Altertums versinken sah.

Daß aber Verona auch seiner nach anderen Orten ausgewanderten Großen gedenkt, bezeugt das Monument Paolo Veronese's vor der Santa Anastasia; außer diesem Monument erinnern an ihn einige vorzügliche Bilder im städtischen Museum, welches im schönen Palazzo Pompei eingerichtet ist, und welches — wie auch die Kirchen — auch vieles von den Werken der anderen berühmten Maler Veronas enthält. Sanmicheli, dessen Ruhm gleichfalls ein Monument verkündet, hat mit seinen Bauten für seine Unsterblichkeit gesorgt; der erwähnte Palast Pompei, der prächtige Palazzo Bevilacqua und die die Aussicht auf die Alpen bietende Porta del Palio verkünden alle seinen Geist.

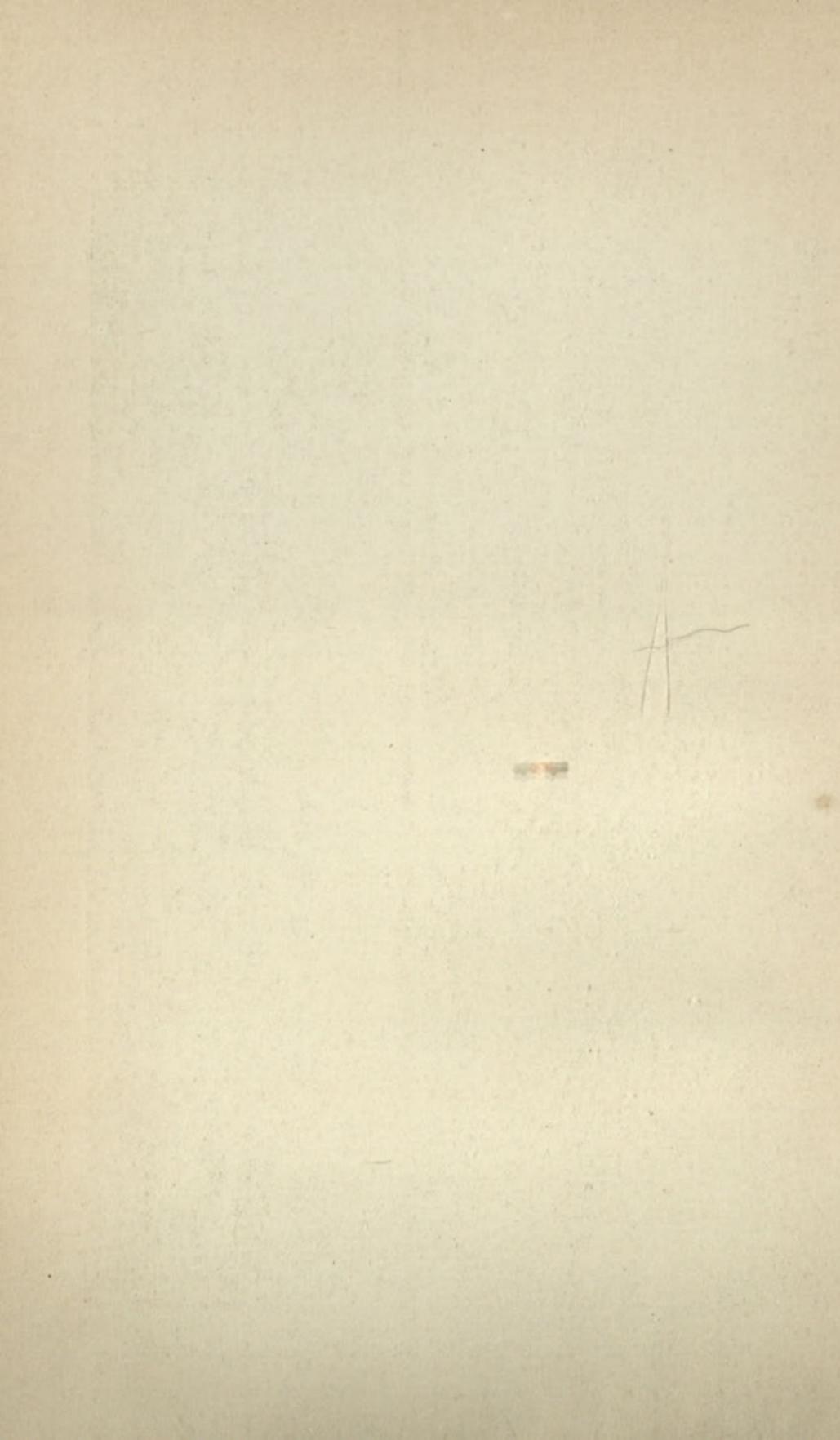
Die Renaissance in Verona, welche zum Teil in die Zeit der Visconti, teils schon in die Zeit der Herrschaft Venedigs fällt, hat ihr Bild am deutlichsten dem am linken Ufer des Adige, an der Hügellehne des Stadtteils Veronetta befindlichen Giardino Giusti und den beiden alten Hauptplätzen der Stadt, der Piazza Erbe und der Piazza dei Signori aufgeprägt.

Die Cypressen des erstgenannten Gartens erinnern an die Villa d'Este in Tivoli — auch Goethe brach als Andenken einen Zweig von ihnen —, seine ganze Anordnung zeugt für einen edlen künstlerischen Geschmack und für einen fürstlichen Lebensgenuß, vom Aussichtsturm aber bietet sich ein schöner Umblick auf die malerisch gelegene Stadt.

Die Häuser der Piazza Erbe, der Säulen- und Statuenschmuck dieses Platzes entzücken bei ihrem ersten Anblick; sie sprechen so beredt, in so verständlicher Sprache von der großen Zeit ihrer Entstehung, nicht nur durch die architektonischen Formen, sondern auch mit den Mitteln der hier besonders ins Auge fallenden gemalten Ornamentik, daß an Farben- und Formenreichtum mit



Dante's Monument auf der Piazza dei Signori in Verona.



diesem Platze höchstens der Sankt-Markus-Platz in Venedig wetteifern kann.

Auf der nahen Piazza dei Signori thut es uns wohl, unsere Blicke an der edlen Schöpfung Fra Giocondo's: an der Fassade des Palazzo del Consiglio ruhen zu lassen. Die zart geformten Säulen, die leichten Formen der Bogen, der Reiz der Einteilung der sich über ihnen erhebenden Loggia, die freundlichen Motive und die verschwenderische Pracht seiner Ornamente verbreiten eine unwiderstehlich heitere Stimmung um sich und erfüllen damit den ganzen stillen Platz, auf dessen glattem Steinboden Tauben herumflattern. Nur in einer Ecke des Platzes, gegen die Via Mazzanti, scheinen dunkle Schatten zu lauern . . . Wenn wir hinblicken auf das enge Gäßchen und auf den düsteren Volto Barbaro, ahnen wir sofort, daß sich hier einst schauerliche Dinge ereignen mußten, und thatsächlich knüpft die Tradition an diesen Ort die Ermordung von Maetino della Scala . . .

Auf diesen Platz, vor die freundliche Loggia des Palazzo, hat die Neuzeit die weiße Marmorstatue Dante's gestellt. Von den vielen Dante-Statuen, die^{ich} in Italien gesehen habe, hat vielleicht keine so lebhaft auf mich eingewirkt, wie dieses schöne und ausdrucksvolle Werk Zannoni's.

Während ich in die Beschauung der Statue versunken war, flog eine rabenschwarze Taube auf das von Gedanken geneigte Haupt des Dichters und blieb dort starr, als ob sie hingehören würde, sitzen. Diese schwarze Taube — der Gattung nach ein Symbol der Seelenreinheit, der Farbe nach aber der Ausdruck düsteren Ernstes — wie passend erschien sie uns auf dem Marmorhaupt Dante's! Und es war gut, daß man die Gestalt des großen Dichters auch hier für die Nachwelt aufgestellt hat, möge jedermann, der die Grenze Italiens überschreitet, wissen, daß er in das Reich des Geistes Dante's eingetreten.

Verona hat auch sonst im Leben des Dichters eine bedeutende Rolle gespielt als vorletzte Station des Passionsganges seines Lebens, wo der Verbannte zweimal Ruhe fand und mit seiner Thätigkeit einen großen Teil des Tributs der Unsterblichkeit abtrug.

Dante's wortreicher Biograph, Boccaccio erzählt, daß die Frauen von Verona, wenn sie den tiefernsten Dichter in den Straßen dahinschreiten sahen, einander zuflüsterten: „Seht Ihr ihn, der die Unterwelt besucht und von dort zurückkehrt, wenn es ihm beliebt und Kunde bringt von denen, die dort unten haufen?“

Und in der That, so wie dieses Denkmal ihn darstellt, mag Dante's Erscheinung gewesen sein, wenn er in den Straßen von Verona auftauchte: eine von der Welt verlassene, in sich gekehrte Seele, ein Mann, „dem es zum Ruhm gereichte, daß er sich für sich selbst Partei gebildet“. Auf die süße Hoffnung verzichtend, die weißen Haare, die einst blond am Arno waren, am Born, wo er getauft ward, mit dem Lorbeer zu schmücken“, schied er für immer von seiner undankbaren Geburtsstadt, dem stolzen Florenz, welche ihn verbannt hatte und wo er nicht nur seine Gattin zurückgelassen, die er nach aller Wahrscheinlichkeit nicht geliebt hat, sondern auch alle Erinnerungen an sein kurzes Erdenglück und das Grab jener Beatrice, welche er — wenn wir dem in der »Vita nuova« enthaltenen Geständnisse Glauben schenken dürfen — schon als neunjähriges Kind in sein Herz geschlossen und die, obgleich er außer dem Gruße kein Wort mit ihr gewechselt, und sie die Gattin eines andern geworden und jung gestorben war, doch für die seelische Wonne, welche ihr bloßer Anblick dem Dichter gewährte, von diesem eine Ewigkeit des Ruhmes als Vergeltung erhielt, indem Dante ihre Gestalt zum Mittelpunkt seiner göttlichen Dichtung und zur Verkörperung aller frauenhaften Reize und aller Tugenden machte.

Im „Paradies“ läßt er sich selbst prophezeien:

„Was Dir am liebsten ist, das wirst Du alles
Verlassen, und“

Dann wirst Du fühlen, wie das fremde Brot
So salzig schmeckt, und welch ein harter Pfad es ist
Die fremden Treppen auf und ab zu steigen.“

Dante's »Divina commedia« wurde das Testament des sterbenden Mittelalters; darin ist in den menschlichen Empfindungen, in der philosophischen Auffassung und in den Weissagungen des größten Genies jener Zeit mit unnachahmlicher Kunst all das ausgedrückt, was die Menschheit bis zum letzten Abschnitt des Mittelalters erfahren, gewußt, geglaubt und gehofft hat, und es bietet daher diese Dichtung auf Schritt und Tritt einen unentbehrlichen Kommentar zum Verständnis der gleichzeitigen und der ihm folgenden kulturellen und politischen Verhältnisse der Heimat Dante's. Ohne einige Kenntniß der »Divina commedia« ist es kaum möglich, irgend welche Erscheinungen aus der Zeit Dante's und aus der italienischen Frührenaissance, hauptsächlich aber ihre Kunst wirklich zu verstehen.

Doch nicht nur dies erklärt den Dante-Kultus, welchem wir unter den Italienern überall begegnen und welcher seit dem Zustandekommen ihrer nationalen Einheit an Innigkeit und Verbreitung nur gewonnen hat; Dante, als Verkünder des Altertums der lebendigen Literatur der Italiener ist ihnen zugleich das Symbol jenes in der Welt einzig dastehenden nationalen Ruhmes, daß jeder Italiener das Werk eines Dichters, der vor sechshundert Jahren gelebt, eine Dichtung, welche zu den ersten Meisterwerken der Weltliteratur gehört, auch noch heute versteht, mit Begeisterung liest und zitiert; seine Sprache ist auch heute noch ein Vorbild der italienischen poetischen Sprache, seine Bilder dringen auch heute noch zum Herzen, die Tragik und die Majestät seiner Gestalten sind auch heute noch ergreifend. Mit einem

Worte: die Kunst und der poetische Geist der Italiener können aus einer sechs Jahrhunderte alten Quelle nationale Begeisterung und nationale Motive schöpfen, welche heute noch mit voller Unmittelbarkeit wirken.

Dante hat zwar in manchen seiner Aeußerungen Gleichgiltigkeit gegen den Ruhm und Geringschätzung gegen den Ehrgeiz verraten; aber es ist dennoch unzweifelhaft, daß er seinen eigenen Ruhm ahnte und von dem ewigen Werte seiner Schöpfung überzeugt war. Das mit edler Bescheidenheit nicht im Widerspruch stehende edle Selbstbewußtsein läßt ihn sagen:

„Wird Deines Worts anfänglicher Geschmack
Auch lästig sein, so wird es, wenn verdaut,
Dem Hörer Lebensnahrung hinterlassen.“

Und weiter:

„Es wird Dein Ruf dem Winde gleichen, welcher
Am heftigsten die höchsten Gipfel trifft.“

Und am Abend seines Lebens fand er für alle erlittene Bitternis Trost in dem Glauben, „daß länger währt die Zukunft seines Lebens,“ als die Strafe der Missethaten jener, deren Verworfenheit sein trauriges Geschick verschuldet hatte.

X.

Siena.

Nichts bezeichnet so sehr die moderne Auffassung bei der Beurteilung der italienischen Kunstgeschichte, im Vergleiche zu jener einer frühern Zeit, besonders zu der, welche in der klassischen Schule des 18. Jahrhunderts vorherrschend war, als die vollkommeneren, gerechteren und sympathische Würdigung des mittelalterlichen Italiens.

Goethe schritt an Italiens mittelalterlichen Denkmälern gleichgiltig vorüber, für ihn hatte nur das Antike einen Wert und das, was zur Wiederherstellung seiner Herrschaft führte: die entwickelte, von mittelalterlichen Elementen möglichst gereinigte Renaissance. Durch lange Zeit hat die konventionelle Auffassung die italienische Renaissance, als ein aus sozusagen zufälligen Umständen hervorgehendes Wiedererwachen des klassisch-antiken Kunstgeschmackes und der antiken Weltauffassung gelten lassen, und dieser Auffassung entsprechend, erschien alles, was der Zwischenzeit angehörte, das ist das ganze Mittelalter, nur als ein chaotisches Gebilde der Barbarei, Gewaltthätigkeit und der Geistesfinsternis.

Ohne, daß wir uns mit jener krankhaften Richtung befreunden könnten, welche der Wiederherstellung so mancher mittelalterlicher Institutionen zuzustreben scheint, und welche auch in der Kunst ausschließlich den Primitivismus des Mittelalters würdigend, diesem sklavisch und ohne Verständnis nachfolgt, müssen wir anerkennen, daß der historischen Wahrheit viel eher jene Auffassung entspricht, welche

Italiens mittelalterliche Kunstschöpfungen, sowie seine damaligen politischen und sozialen Verhältnisse der Würdigung ebenfalls für wert hält und in denselben auch die bildenden Elemente jenes Geistes erblickt, welchen wir gewöhnlich mit dem Namen der Renaissance bezeichnen.

In einem seiner meisterhaft geschriebenen kleineren Werke vergleicht Macaulay Italiens Geschichte in den Jahrhunderten des Mittelalters mit der kurzen Sommernacht der Polargegend, in welcher die Morgenröte heranbricht, bevor noch die letzten Strahlen der Abenddämmerung verschwunden sind und die Natur gleichsam im Halbschlummer versunken den Morgengruß des neuanbrechenden Tages empfängt.

In der That sind aus Italiens mittelalterlichem geistigen Leben die Einwirkungen der Traditionen und Erinnerungen der römischen Welt niemals ganz gewichen; wenn es auch in manchen Provinzen und vereinzelt in Gegenden der Barbarei gelang, diese scheinbar zu vernichten, so traten sie um so wirksamer an andern Orten auf, und unter der grauen Aube des Mittelalters glimmte der Funke des antiken Geistes noch zündkräftig fort. Die mittelalterlichen Schöpfungen hingegen wirkten auf die ganze Epoche der späteren „Neugeburt“ ein und machen sowohl ihre Entwicklungsstufen als auch ihre örtlichen Abweichungen und Eigentümlichkeiten erklärlich.

Im Lichte aufmerksamer historischer Forschung betrachtet, erscheint uns also das Problem der italienischen Renaissance nicht so einfach, und zu dessen Verständnis gewährt uns auch der ganze Entwicklungsgang der mittelalterlichen Verhältnisse Daten und Stützpunkte.

Diese geläuterte Auffassung der geschichtlichen Thatfachen erklärt uns das große Interesse, welches sowohl der Geschichtsschreiber, wie der Aesthetiker und einfache Kunstliebhaber jenen Orten Italiens entgegenbringt, welche die mittelalterlichen Verhältnisse reiner und freier von der Bei-

mengung späterer Entwicklungselemente uns vor die Augen führen.

Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, besitzt Siena für uns einen ganz außerordentlichen Wert. Taine nennt es zutreffend das Pompeji des Mittelalters, indem es uns gleichsam versteinert die äußern Rahmen und die Erinnerungen jener Zustände zeigt, welche diese Stadt im Mittelalter, als die Zahl ihrer Bevölkerung die jetzige um das Vierfache übertraf, so groß und blühend machten, während sie später, zu Ende des Mittelalters, unter die Oberhoheit von Florenz gelangte und deswegen einem raschen Verfall zweilte.

Außer dem tragischen Geschehe des Verfalles trug allenfalls auch der konservative Hang an alte Formen und Traditionen, welcher die Stadt zu allen Zeiten charakterisierte, viel dazu bei, daß sie des Mittelalters Bild rein bewahrte. Dieser hier besonders zu Tage tretende Konservatismus ist übrigens eine nationale Eigenheit der Italiener, welche trotz ihres sanguinischen Temperamentes und ihrer leidenschaftlichen, zu Umwälzungen geneigten Natur, an den alten Lebensgewohnheiten und Formen streng festhalten und ihre Vergangenheit mit Hingebung kultiviren.

Dieser Konservatismus mag sich wohl oft auch auf Kosten der Behaglichkeit und Zweckmäßigkeit, ja sogar vielleicht zum Nachtheile des modernen Fortschrittes bethätigt haben und noch fort bethätigen: solche Völker jedoch, welche in ihrem eigenen Kreise immer über die Forderungen der nationalen Richtung debattiren, müssen mit unverhohlenem Neide auf eine Nation blicken, welche durch ihren Konservatismus in alltäglichen Dingen die ununterbrochene Continuität ihrer nationalen Fortentwicklung sich sicherte und es erreichte, in einer solchen Atmosphäre, in einer solchen Umgebung leben zu können, welche sie in jedem Augenblicke inne werden läßt ihrer Vergangenheit, ihrer Ueberlieferungen und ihres dieselben durchdringenden nationalen Geistes.

Gleich Perugia und Orvieto, mit denen es auch außerdem viele gemeinsame Züge hat, — wohl weniger hoch gelegen als jenes und weniger malerisch als dieses auf seinen steilen Felsen — liegt Siena, die „rote Stadt“, wie sie ein sympathischer französischer Romancier wegen ihrer vielen Ziegelbauten in seiner Reisebeschreibung benennt, auf drei, sich aneinander schließenden Hügeln gelagert mit ihren scheinbar aneinander sich klammernden Häusern, ihren schmalen, krummen, steilen Gassen, düstern altersgrauen Palästen, mit ihrer prachtvollen Kirche und ihrem schlanken hohen Stadtturm, welcher die ganze ehemalige Provinz zu beherrschen scheint.

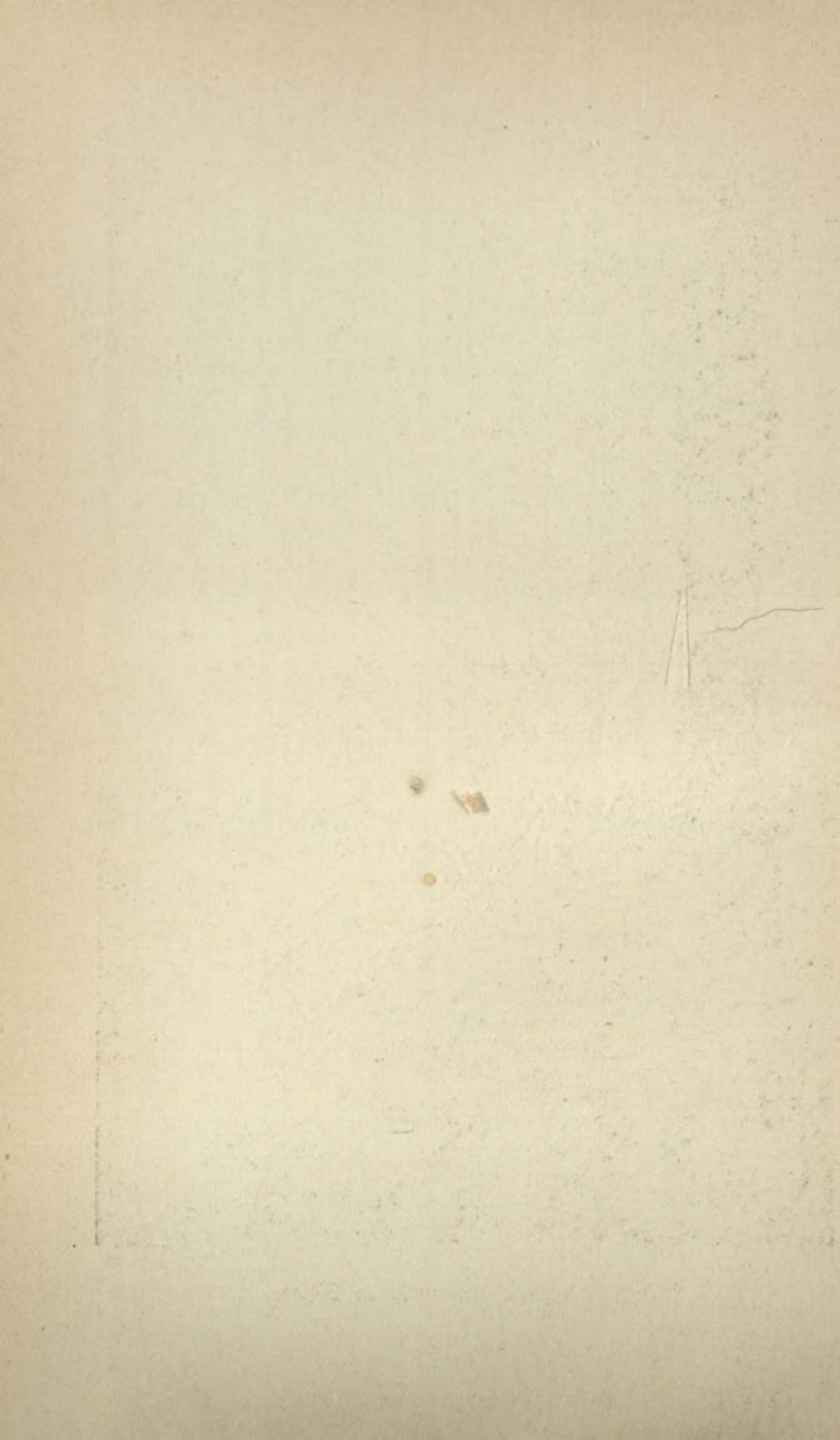
Dort, wo die drei thonerdigen Hügel sich vereinigen, breitet der Platz — piazza — in Form eines geöffneten Fächers sich aus, dessen gradlinige Seite das große Stadthaus — palazzo comunale — einnimmt und dessen Halbkreis auf dem amphitheatralisch sich erhebendem Boden uralte Häuser einsäumen, die an elf Stellen einen Weg durch enge Gäßchen lassen, für das zu Festlichkeiten und öffentliche Versammlungen zuströmende Volk.

Der mächtig geräumige, noch jetzt zu den traditionellen Wettrennen dienende Platz, gleicht wirklich einer Schaubühne, auf welcher man die Dekorationen der soeben erst sich abgespielten Szene zurückgelassen hat, so daß wir glauben könnten, es hätten sich die Schauspieler erst vor einem Augenblicke hinter die Couliissen, unter die radial auseinander laufenden Stege zurückgezogen, um im nächsten Augenblick wieder auf die Bühne zu stürmen.

Und doch spielte sich diese Scene, deren Dekoration wir vor uns sehen, schon vor 5—600 Jahren ab, und dürfte von gar geräuschvollen Auftritten begleitet gewesen sein. Die Sturmglocke des Mangiaturmes ertönte, die Krämer schlossen ihre Gewölbe, die Handwerker verließen ihre Werkstätten und rechts und links um den herrlichen Brunnen von Quercia traten sie in dichte Scharen zusammen, um Gesetze zu geben, über Leben und Tod, Herrschaft oder Verbannung zu entscheiden, um



Der Palazzo Comunale in Siena.



zu beraten, ob die Partei der „Nobili“ vertrieben und die „Nove“ zur Herrschaft gelangen sollten, oder ob diese weggejagt und an ihre Stelle die „Dodici“ treten sollten. Das bürgerliche Selbstgefühl und das ungestüme Aufbrausen des Unabhängigkeitsstrebens ward noch genährt durch den Anblick dieses Palastes, welcher in seiner strengen Einfachheit, seinem drohenden Ernste und seiner trotzigigen Kraft und mit seinem, aus schwindelnder Höhe herabblickenden stolzen Turme diesen Bürgern ihre eigene Macht und Größe zu versinnbildlichen schien, damals, als an seiner Front das Wappenschild der Medicier mit seinen sechs Schröpfköpfen noch nicht prangte und das im Schilde des Stadt-Patrons geführte erhabene Wort: „Libertas!“ noch der Wahrheit entsprach.

Damals war es noch das stolze, eitle, verschwenderische Siena, der Besieger Florenz', dessen stolze Fahne es nach der blutigen Schlacht bei Montaperto an eines Fels Schweif gebunden durch die Gassen zerrte und später sogar einen zur Krönung ziehenden Kaiser gefangen nahm.

Von all dieser alten Herrlichkeit sprechen jetzt mit der Beredsamkeit traurigen Stillschweigens jene Gebäude, welche die Sienesen in den drei letzten Jahrhunderten des Mittelalters errichtet haben, zur Zeit als mit der Entfaltung ihrer Macht auch die Künste blühten.

Die Paläste Sienas sind größtenteils Schöpfungen des gothischen Stiles und dienten zumeist auch als Burgen, nicht nur als Wohnhäuser, weshalb sie in Bezug auf düstere Einfachheit die Palastgebäude einer jeden andern Stadt weit übertreffen. Manche machen sogar, durch die außerordentliche Höhe des Erdgeschosses mit den kleinen Fenstern, den Eindruck eines Gefängnisses; nur in den Stockwerken wechselt diese Einförmigkeit mit durch schlanke Säulen und Bögen geschmückten Fenstern ab. Die späteren, im Renaissancestil gebauten Paläste erinnern schon mehr an jene von Florenz, nur daß ihre Dimensionen gewöhnlich viel kleiner sind.



Außer der unvergleichlichen Piazza del Campo hat Siena so manche Plätze, deren ganze Umgebung den Eindruck macht, als ob die vier Jahrhunderte der Neuzeit spurlos an ihnen vorübergegangen wären. In den Oeffnungen mancher steilen und gewundenen Gasse erscheint jählings der alles überwachende Mangiaturm, während wir an andern Stellen vor einem schwindelhaft steilen Abhang stehen, wie beim Brunnen Fontebranda, dessen in Felsen eingehauene dunkle Bogenwerke zur Zeit Dante's zu den Wundern der Baukunst gehörten und über welchem am Gipfel des Felsenhügels das düstere Mauerwerk der weit ausgedehnten Kirche „San Domenico“ sich drohend erhebt.

Nahе dieser Kirche, welche in den öde scheinenden Kapellen an ihrem Längs- und Kreuzschiffe so viele Meisterwerke enthält, reihen sich die an der Gebirgsseite gebauten Bethäuser der Brüderschaft der heiligen Katharina, welche außer den Namen der vorzüglichsten Baumeister der Stadt uns auch jene nach dieser Stadt benannte wunderbare Heilige in Erinnerung bringen, die einst hier wohnte und ihre Andacht verrichtete, und die in Bezug auf mittelalterlich thatkräftigen religiösen Eifer mit dem Heiligen Franz von Assisi verglichen werden kann. Die Pietät bewahrt sorgfältig die an das zarte Mädchenalter Katharina's erinnernden Stätten und Gegenstände, und die Maler Siena's verdanken ihre edelsten Inspirationen jener erhabenen Gestalt, deren heldenmütiges Streben während ihres kurzen Erdenwallens auf die Wiedereinsetzung des Papsttums in Rom und den dadurch zu beseitigenden Kirchenzwiespalt gerichtet war.

Durch eine andere, mit Wagen kaum befahrbare enge steile Gasse gelangen wir zum Museum Sienas, zur „Akademie der schönen Künste“, wo diese Stadt die Denkmäler der bei ihr zu allen Zeiten hochgehaltenen Malerei sammelte, wodurch wir ein vollkommenes und einheitliches Bild jener sienesischer Malerschule erhalten, welche auf die umbrische Malerei von so großem Einflusse war.

Vom Standpunkte der Geschichte der mittelalterlichen Malerei Italiens sind deren Kunstschätze zu Florenz, Siena und Pisa am lehrreichsten; fassen wir jedoch auch die Bildhauerei dazu, dann nehmen Pisa und Siena in Bezug auf das Altertum ihrer Schule den ersten Rang ein. Perugia, dessen religiöse Kunstwerke vielmehr einer späteren Epoche angehören und in vieler Beziehung Sienas Kunst zur Grundlage haben, zeigt in Bezug auf den Geist seiner Malerei viel Aehnlichkeit mit der schwärmerischen Richtung der Sieneser.

Die Malerschule Sienas blieb — jener bereits erwähnten konservativen Richtung der Stadt entsprechend — den byzantinischen Traditionen länger im Banne als die Florentiner Schule. Die vielen Vergoldungen, die umständliche Bearbeitung der Einzelheiten, der verhältnismäßig enge Ideenkreis, in welchem die zumeist dem Kultus der heiligen Jungfrau huldigenden Bilder sich bewegen, bezeugen einen langsameren Fortschritt; im übrigen aber, was Farbenpracht, Geschmacksentwicklung und üppigere Gewandung betrifft, können die Adepten dieser Schule zu den Bahnbrechern der Malerei gerechnet werden, und wenn wir die Behauptung aufstellen können, daß auch sie ihren Cimabue in der Person Duccios, ihren Giotto in der Person Simone Martinis hatten, so müssen wir andererseits auch anerkennen, daß die Rolle der zwei Brüder Lorenzetti in der mittelalterlichen Malerei Italiens geradezu einzig dasteht.

Natürlich denken wir bei Schöpfung dieses Urtheiles nicht nur an die Bilder der sienesischen Akademie, sondern auch an die Kunstschätze des Stadthauses, der Domkirche und der Opera del Duomo; bei der Erwägung der Bedeutung Pietro Lorenzettis dürfen wir überdies auch die Fresken des Campo Santo von Pisa nicht außer Acht lassen.

Ambrogio Lorenzettis große allegorische Darstellungen im kleinen Saale des Rathauses von Siena tragen bezüglich ihrer sinnbildlichen Auffassung, Anordnung und Perspektive noch vollends den primitiven und naiven Typus

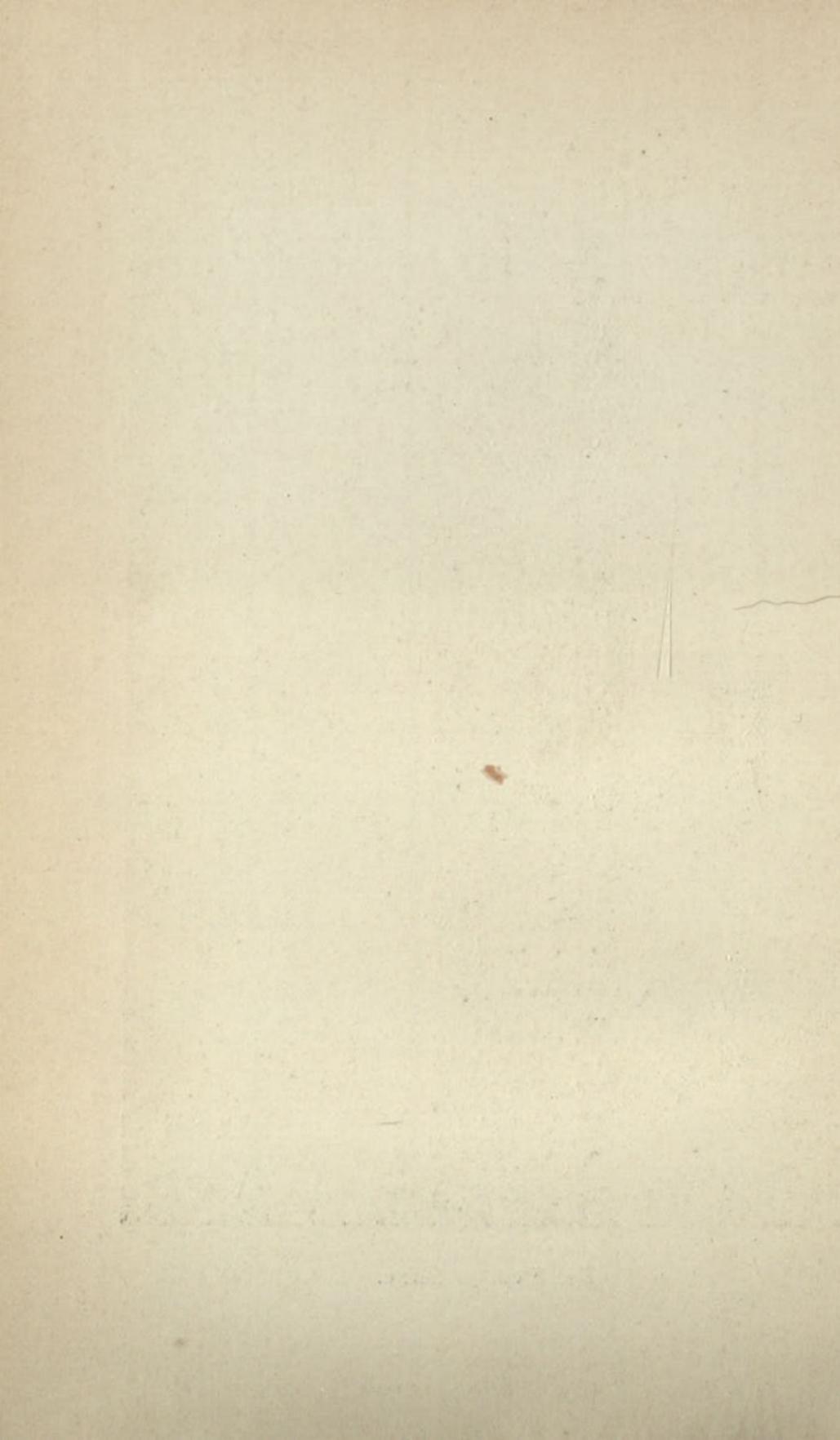
von Giotto's Zeitalter an sich, aber die Art und Weise, wie die Gesichter daran gemalt sind, besonders bei den weiblichen Hauptgestalten, bei der des Friedens, der Gerechtigkeit und hauptsächlich bei der der „Eintracht“, versetzt uns durch die Kraft ihres Ausdrucks, durch ihre Innigkeit und Erhabenheit in Bewunderung, und wir können es kaum fassen, welche übermenschliche Kraft dazu gehörte, um bei solch primitiver Technik und so schwerfälligen Mitteln diesen Ausdruck an den von den Jahrhunderten stark mitgenommenen Gemälden einst zu erzielen. Wenn wir das herrliche subjektive Gefühl und die Unmittelbarkeit und Wahrheit des Gedankenausdrucks zum Gradmesser der Beurteilung nehmen, so wären wir geneigt, den Anfang der eigentlichen Renaissance an die Wirksamkeit der beiden Lorenzetti zu knüpfen, die vollkommener das zu verwirklichen wußten, was Giotto nur dachte, während Masaccio's phänomenales Auftreten nur im Realismus der Abbildung des menschlichen Körpers und in seiner anatomischen Treue den Ausgangspunkt der Wiedergeburt der Kunst bildet.

Indem wir hier viele der auch in der Akademie vertretenen Meister der sienesischen Malerei aus dem Zeitalter der Renaissance übergehen, wollen wir nur noch Jacopo della Quercia erwähnen, welcher zu Beginn des 15. Jahrhunderts die Bildhauerschule in Siena gründete, deren Schöpfungen an den Verzierungen der Bauten der Renaissance-Epoche, besonders an den schönen Voggias, dann in Fonte Giusta, in San Domenico, San Giovanni und in manchen Einzelheiten der Domkirche der Stadt zum wahren Stolz gereichen.

Indem wir Sienas Dom erwähnen, erscheint uns in seinem Bilde der schönste Typus des durch den künstlerischen Geist Italiens umgestalteten gothischen Stiles, zu welchem sich nur äußerlich die Domkirche von Orvieto vergleichen läßt. Gewiß waren es Meister von Pisa, welche — Quercia vorangehend — diese wundervolle Marmorfaçade meißelten,



Der Dom zu Siena.



deren verschwenderische und doch harmonische Ausschmückung gegenüber der geradezu puritanischen Einfachheit der profanen Gebäude derselben Epoche, uns lehrreich die edle Richtung in der Prachtliebe Sienas verkündet, welche eher auf dem Gebiete des Gottesdienstes, als dem des Lebensgenusses sich bestrebte, zur Geltung zu gelangen.

Die Abwechslung der schwarzen und weißen Marmor-schichten am Dome steigert die Einwirkung der plastischen Zierde sowohl in der inneren, als äußeren Verzierung, ohne besonders an der Außenseite der Domes einen verwirrenden oder überbürdenden Eindruck hervorzurufen. Ueberhaupt wird der Reichthum der Ornamentik weder hier, noch anderwärts lästig, wo er von dem lebhaften und aufrichtigen Verlangen einer sich an der Schönheit ergötzenden Seele hervorgebracht wird.

Das kraftvolle Hervortreten der horizontalen Linien der Grundformen und die Symmetrie der Fenster und ihrer Zwischenräume zeigen, daß der italienische Kunstgeschmack sich aus der Gothik auch hier nur soviel aneignete, als mit seinen Traditionen und seinem Linien-sinn übereinstimmend war; noch eigentümlicher und origineller ist die Ausschmückung der inneren Pfeilergesimse mit korinthischen Säulenköpfen und Figuren ausgeführt.

Der großartige Plan der Domkirche wurde niemals ganz verwirklicht, sie gehört aber auch in ihrer jetzigen Gestalt zu Italiens schönsten Kirchen, besonders durch die im Stile der toskanischen Renaissance ausgeführten herrlichen Details, welche sowohl der Dom, als die unter der Tribüne befindliche Taufkirche enthalten. An Nicola Pisanos weltberühmte Kanzel reiht sich hier Jacopo Quercias Taufbecken, Riccios Stuhlwerk und Peruzzis Tabernakel, am Statuenschmucke des Piccolomini-Altars hat sogar auch Michel Angelo mit den Schöpfungen seines jugendlichen Genius die Kunstschätze Siena's vermehrt, während in den Graffitobildern des Fußbodens die letzte große Gestalt der

sieneser Malerschule: der kraftvolle, wenn auch etwas zu kühne Beccafumi Köstliches leistete.

Wenn wir vom linken Seitenschiffe in die sogenannte *Vibreria* treten, so finden wir uns allsogleich in der verfeinerten, lebensvollen, heiteren Welt der zur vollkommenen Herrschaft gelangten Renaissance. Diesen Saal hat ein Sprosse einer der vornehmsten Patrizierfamilien Sienas, der nachherige Papst Pius III., noch als Kardinal dem Andenken seines berühmten Vorgängers, des unter dem Namen, Aeneas Silvius, bekannten Papste Pius II. geweiht und für die Aufnahme der literarischen Werke und der Büchersammlung des letzteren eingerichtet, auch ließ er darin die wichtigsten Momente des Lebenslaufes dieses ausgezeichneten Mannes bildlich darstellen. Wir finden hier wahrlich ein Museum der italienischen Renaissance, welches uns in des Saales plastischem und bildnerischen Schmucke die bildende Kunst jener Zeit, und in der Büchersammlung die Schätze der Literatur, der wissenschaftlichen, besonders bibliologischen Forschung zeigt, und welche auch zahlreiche Proben der Miniaturmalerei, sowie der ornamentalen Zeichnung enthält, während Pinturichios kunstvolle dekorative Malereien und besonders seine berühmten zehn großen historischen Fresken, das geräuschvolle Leben der Renaissance-Epoche, deren Trachten, Prachtliebe und Ruhmsucht uns vor die Augen zaubern, obzwar sie eher das Zeitalter des Malers, als dasjenige, welches ein halbes Jahrhundert voranging, und dessen Ereignisse die Bilder darstellen, zum Ausdruck bringen.

Der tadel süchtige, böshafte Vasari, welcher den ohnehin unglücklich gewordenen umbrischen Meister auch nach seinem Tode verkleinern wollte, bestrebte sich, glaubwürdig nachzuweisen, daß Pinturichios sienesische Fresken Rafaels Zeichnungen nachgebildet sind. Diese Behauptung ist aber nirgends erwiesen, und daß sie bei vielen Glauben fand, ist nur dem Umstande zuzuschreiben, daß der Maler der *Vibreria*, welcher in der That kein eigentlich selbständiger Geist war,

zwischen Rafael und Perugino schwankend, bald dem einen, bald dem andern sich nähernd, keine Gestalt aufzuweisen hat, welche man nicht mit etwas Böswilligkeit dem einen oder dem andern großen Meister zuschreiben könnte. Nichtsdestoweniger finden wir keinen Gefallen daran, Pinturicchios Verdienst zu schmälern, dessen Wert noch dazu jener glückliche Zufall steigerte, daß seine Bilder unter allen Wandgemälden seiner Zeit am besten erhalten blieben.

Seine Gestalten zeigen zahlreiche Wiederholungen und legen eben kein Zeugnis für ein großes Kompositionstalent ab, aber in ihrer Gänze veranschaulichen sie doch in lebendiger Weise die lebensvolle Epoche ihres Entstehens, welche in allen ihren Erscheinungen so malerisch war, daß sie selbst in den Darstellungen eines mit nur geringer Einbildungskraft begabten Künstlers malerisch wirken muß. Der größere Teil dieser Gestalten trägt augenscheinlich den Charakter der umbrischen Schule an sich: das träumerische Hinbrüten und jene sonderbare Isolirtheit, welche sie so erscheinen läßt, als ob sie unbekümmert um einander jede für sich ihr eigenes Leben führten. Nur in jenen Bildern, welche eine geistige Verwandtschaft zu dem damals im 23. Lebensjahre stehenden Rafael ahnen lassen und mit mehr Wahrscheinlichkeit auf seine Zeichnungen hindeuten, ist neben dekorativer Wirkung auch etwas dramatische Kraft und künstlerischer Schwung zu empfinden.

In der Erschöpfung, welche Siena's Renaissance-Epoche charakterisirt, mußte diese Stadt zu wiederholten Malen fremde Meister berufen, damit sie sich mit malerischen Kunstschöpfungen bereichere und ihre Schule verjünge. So geschah es, daß der Anfang des Cinquecento Siena's Malerschule in den Zauberkreis eines glänzenden künstlerischen Talents zog, welches alle seine Vorgänger verdunkelte und den Nachfolgern eine neue Richtung vorzeichnete. Antonio Bazzi, mit dem Künstlernamen Il Sodoma, wählte, obgleich aus dem entfernten Savoyen stammend, Siena zu

seiner engeren Heimat, und obschon abwechselnd unter dem Einflusse von Lionardo da Vinci und Rafael stehend, bewahrte er doch bis zu Ende seine kraftvolle Originalität. Seine Werke, deren größten Theil Siena in seiner Bildergallerie, im Stadthause, in der San Domenico-Kirche und in der nahegelegenen Abtei „Monte Oliveto“ besitzt, tragen zwar die unverkennbaren Spuren der launenhaften, exzentrischen Natur ihres Schöpfers an sich, in so ferne sie nebst der beinahe kindischen Behandlung der landschaftlichen Theile und der gemalten Architektur, selbst von der gänzlichen Vernachlässigung einiger Details der Figuren zeugen, in ganzen aber gehören sie selbst in jenem künstlerisch so großen Zeitalter zu den vorzüglichsten Schöpfungen der Malerei.

Der an einen Pfahl gebundene nackte Christus und die an Adam sich schmiegende Eva sind wahre Apotheosen der Männlichkeit und der Weiblichkeit; seine kraftstrotzenden Soldaten und die entwickelten Reize herrlichstrahlender Mädchengestalten sind Symbole der zu allen Kämpfen des Lebens bereiten, aber auch für alle Lebensfreuden empfänglichen glücklichen Jugend. Seine Kunst lehrt das, was das Mittelalter nicht verstand, daß der Mensch, nicht nur als Interpret von Ideen oder als Erzähler von Begebenheiten und als Schöpfer seiner Träume, sondern bloß als Mensch, mit der Gesamtheit seiner körperlichen und geistigen Eigenschaften und Kräfte, eine Welt in sich faßt, welche in ihrer lebenskräftigen Wirklichkeit immer der würdigste Gegenstand der höchsten künstlerischen Schöpfung sein wird.

Erinnerungen an Neapel.

Es war um die Mittagsstunde eines Apriltages im Jahre 1890, als ich mich Neapel näherte. Ich hatte Padua, Verona, Bologna und Florenz hinter mir, Rom hatte ich nur flüchtig besichtigt, weil ich es mir für später vorbehielt. Rechts und links sah ich die wunderbar schöngeformten Berge und die in Burgen sich zuspitzenden Städtchen Latiums und Campaniens, deren Mehrheit noch aus dem Altertum stammt und von unaufhörlichen Kämpfen Zeugnis giebt, während die in majestätischer Höhe thronende Abtei Monte Casino von der Unsterblichkeit der auf Jahrhunderte sich vererbenden Errungenschaften der friedlichen geistigen Arbeit erzählt.

Sobald wir den Volturno überschreiten, erschließt sich uns Italiens Paradies: die „terra di lavoro“, die „campagna felice“, diese glückliche Provinz, welche jährlich drei Ernten liefert und wo des Menschen kaum eine andere Arbeit harret, als seine Hände auszustrecken nach den reichen Gaben der Natur. Die Felder sind auch hier mit einem Netz von Ulmen und Weinreben überzogen und zwar so hoch und so dicht, daß jedes Feld als ein Hain erscheint. Zur Unterscheidung von den bisher gesehenen Gegenden sieht man aber hier auf den Ackerwegen die Aloe und den Cactus mit seinen stacheligen Blättern so üppig gedeihen, wie bei uns die Distelstaude und sieht man auch die dunkle Pinie häufig ihre Laubkrone erheben.

In dem durchsichtigen, leuchtenden Nebeldunste des Frühlingstages erblicken wir zwei fast gleich hohe Berggruppen

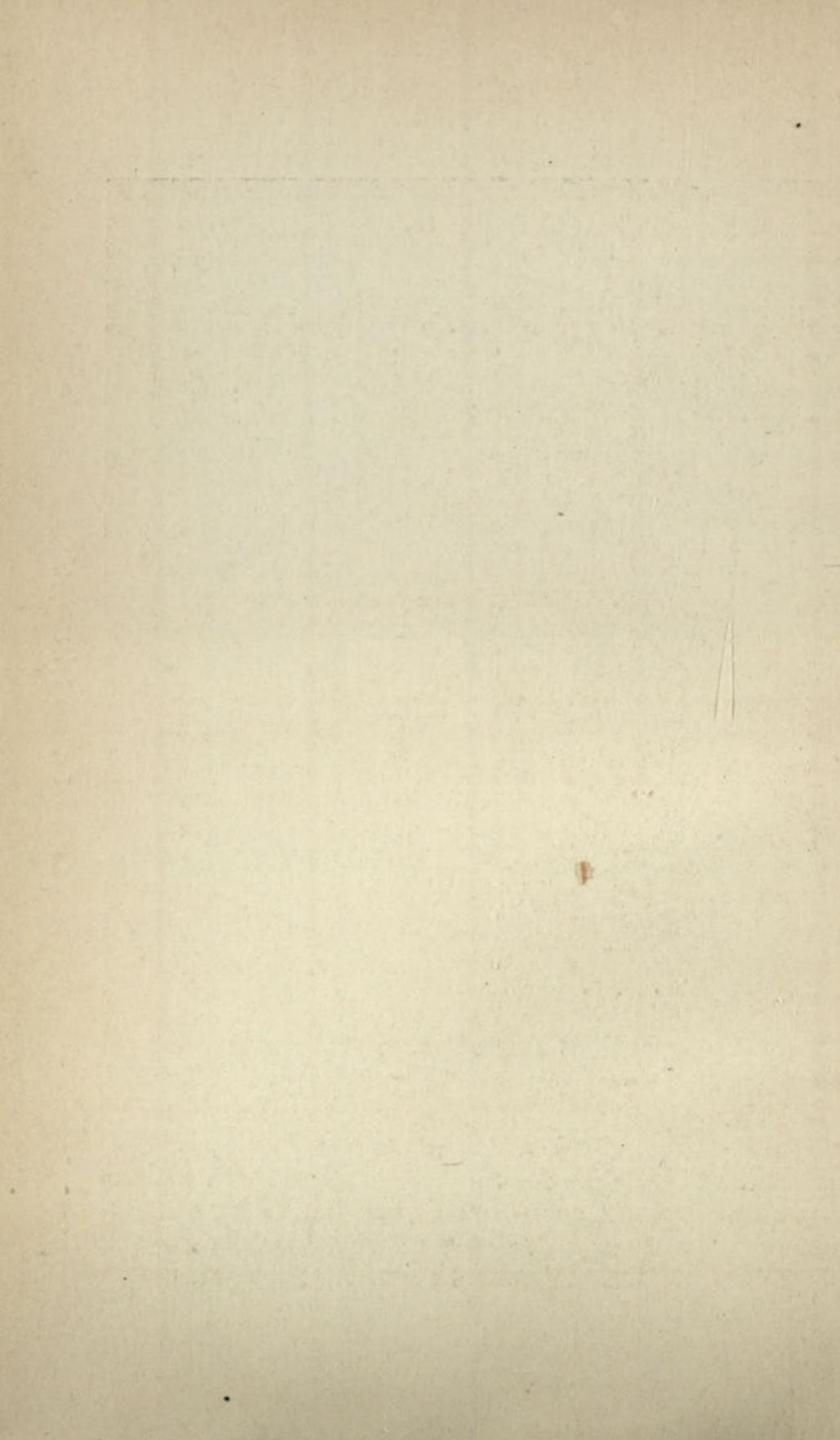
in der Richtung, in welcher wir das Meer vermuten; die jäh abfallenden Innenwände der beiden Bergkuppen laufen in einem sichelförmigen Thal zusammen. Diese Form ist uns so vertraut, als hätten wir sie schon in unserer Kindheit auf Bildern gesehen und es hat den Anschein, als ob auf die eine dieser Bergkuppen nicht etwa ein zerrissenes Stück Wolke sich niederließe, sondern von dort wirklicher Rauch in die Höhe stiege es ist kein Zweifel: wir haben den Vesuv vor uns.

Wir verlassen das uralte Capua, wir verlassen Caserta mit seiner königlichen Villa und seinen Gärten; die beiden Gipfel des Vesuv rücken immer mehr zusammen, und wir gleiten fast unmerklich in den Bahnhof der größten Stadt Italiens hinein.

Der erste Eindruck, welchen wir nicht mehr los werden, so lange wir hier bleiben, sondern höchstens gewöhnen: es ist der Lärm. Ein endloser, unaufhörlicher, selbst in Italien ganz außerordentlich scheinender Lärm. Lärmend lebt man hier, lärmend arbeitet man und unterhält man sich, lärmend raufen die Leute, ja selbst das Viebesgetändel geht ohne Lärm nicht ab. Bis wir vom Bahnhof zu unserem Hotel gelangen, glauben wir das Gehör einzublüßen. Anfänglich sind wir von diesem geräuschvollen Chaos dermaßen betäubt, daß wir uns des Gesehenen kaum bewußt werden. In den Straßen sehen wir auf riesig hohen Rädern sich bewegende Karren und auf beiden Seiten beladene Esel, die verschiedene Lasten führen; doch das Geräusch der Karren und anderer Fuhrwerke ist nichts, verglichen mit dem Lärm, welchen die Menschen verursachen, besonders die Maultier- und Eseltreiber, und am erstaunlichsten dabei ist die Vollkommenheit, mit welcher sie die Stimmen ihrer Tiere — wie es scheint zur Aneiferung derselben — nachzuahmen wissen. In Neapel vermochte ich niemals das Brüllen der Maultiere und Esel von dem Geschrei ihrer Treiber zu unterscheiden.



Castello Dell'ovo bei Neapel.



In unserem Hotel angekommen — auf einem Boden, welchen die moderne Architektur und die europäische internationale Kultur den Originalitäten des neapolitanischen Strandlebens abgerungen hat — empfinden wir wenigstens insoweit ein wenig Ruhe, als wir auf der einen Seite eine sehr stille (wenigstens jetzt stille) Nachbarschaft haben: das Meer. Wir erblickten es schon vorher auf der Fahrt nach dem Gasthose, aber nur durch die bunte, unruhige Masse der den Hafen bedeckenden Masten und Segel. Hier haben wir einen besseren Ausblick auf das Meer in seiner majestätischen Ruhe, seinem opalfarbenen Glanze, in seiner unabschbaren, den Himmel umarmenden Größe

Jene schwarze Masse, welche vom Ufer sich hinausstreckend mit dem Festlande nur durch eine schmale Brücke verbunden ist und ihren Felsengrund in die rauschenden Wogen versenkt, scheint vor 700 Jahren oder noch früher nur deshalb hier aufgerichtet worden zu sein, damit hinter ihrer Dürsterheit der heitere Glanz des Meeres noch lebhafter erscheine. Die Geschichte des Castello dell' ovo, des Eier Schlosses, ist aber noch düsterer, als seine Farbe. Nichts als Jammer und Grauen. Hier starb der letzte römische Kaiser, der erbärmliche Nachfahr mächtiger Welteroberer, hier litten die gefangenen Kinder des Königs Manfred, hier saß Königin Johanna gefangen. Der heitere Lärm frisch pulserenden Lebens ist nur durch wenige Schritte von den traurigsten Erinnerungen geschieden.

Dieses gastliche Stadtviertel ist zwischen Burgen förmlich eingekleilt. Wenn wir nach der anderen Seite blicken, sehen wir die steilen Mauern des aus dem Fort Sant Elmo abzweigenden Pizzofalcone. Auf dem kühn sich hinaufschlängelnden Wege sehen wir eine Truppe Bersaglieri marschieren, die Hahnenfedern ihrer Hüte flattern lustig im Winde; ihren traditionellen raschen Schritt verlangsamten sie selbst bergan nicht. Ihre Hörner blasen den Bersaglieri-

March in so aufrührerischen Rhythmen, als hätte jemand das Gähren des italienischen Blutes in Noten gesetzt.

Wer nach Neapel kommt, den drängt es instinktiv so gleich aus der Stadt hinaus, denn schöner und anziehender, als alles, was das Innere der Stadt zu bieten vermag, ist die Umgegend und das von außen sich darbietende Bild der Stadt selbst.

Mein erster Weg führte mich nach Pozzuoli. Der Strandweg, den ich betrat, wurde nach jener Sirene Partenope benannt, deren Name mit der Urgeschichte Neapels verschmolzen ist und welche, wie die Sage erzählt, hier begraben wurde; er führt zur Villa Nazionale, deren Gärten die berühmte Chiaja, die glänzende Häuserzeile am neapolitanischen Strande von der Hafenummauer trennen. In diesem Teile, sowie überhaupt längs des Strandes und an den oberen Rändern wird in Neapel sehr lebhaft gebaut und modernisiert. Es wird nicht lange dauern und die Nachkommen der Pazzaroni werden ihre eigene Vaterstadt nicht wiedererkennen. Palastartige Neubauten, regelmäßig abgezielte Stadtviertel und sogenannte Galerien, welche glänzende Kaufläden unter einer Glasbedachung beherbergen, entstehen hier in rascher Reihenfolge und machen die Stadt Partenope's dem amerikanisch-europäischen, internationalen Stadttypus ähnlicher.

Wir wollen jetzt nicht in dem großartigen Aquarium der Villa Nazionale verweilen, welches ein so vollständiges Bild von dem Leben der Seetiere bietet und mit welchem die Stazione zoologica in Verbindung ist, diese internationale Institution der wissenschaftlichen Forschung, wo die meisten Länder ihren Studiertisch haben, sondern nehmen unsern Weg nach der Grotta Vecchia, diesem aus der Römerzeit übrig gebliebenen, den Posilipo in der Mitte durchquerenden unterirdischen Gang, durch welchen wir am raschesten aus der Peripherie der Stadt ins Freie gelangen.

Ein reizender kleiner griechischer Tempel zwischen dem Laubwalde der „Villa“, ein antikes Grab oberhalb der Grotta erinnern an Virgil, welchem Neapolis ein Lieblingsaufenthalt war; angeblich liegt er auch hier begraben und sein Andenken ist hier mit einer gewissen wundersamen, mystischen Verehrung umgeben. Es ist seltsam, daß dieser bis auf den heutigen Tag volkstümlichste römische Dichter, dessen Werke bei unserer humanistischen Bildung stets in der vordersten Reihe stehen, in der Vorstellung des Mittelalters als sein Prophet und Zauberer erschien, in engster geistiger Verwandtschaft mit jener Sybille aus Cumae, deren Heimat gleichfalls die Gegend Neapels war und von welcher die Römer ihre sprichwörtlichen sybillinischen Bücher hergeleitet hatten.

Neapels Straßenlärm verdichtet sich in der Grotta di Posilipo und gelangt sozusagen in komprimiertem Zustande in unsere Ohren; wir atmen deshalb erleichtert auf, wenn wir, die Bögen des unterirdischen Ganges verlassend, in das freundliche Thal zwischen Neapel und Camaldoli gelangen, wo unser Weg zwischen üppigen Weinpflanzungen gradeaus nach dem Strande in das durch seine Bäder bekannte Bagno li führt.

Von da ab trennen wir uns nicht mehr von dem herrlichen Meere, welches an den meisten Stellen durch ein wenige Schritte breites felsiges Ufer von unserem Wege geschieden ist, während auf der anderen Seite eine schroff ansteigende Bergwand sich erhebt, hinter welcher in ausgedehnten Steinbrüchen Sträflinge damit beschäftigt sind, das gelblich-graue Gestein mit seiner eigentümlichen Gestaltung bloßzulegen, welche uns deutlich zeigt, daß es einst eine rollende, gährende, flüssige Masse gewesen.

Pozzuoli ist ein recht elendes Städtchen mit zerlumpte Einwohnern, die aber dabei mit einem prächtigen Humor gezeugnet scheinen und, wenn wir ihre Zudringlichkeit, mit der sie sich als Führer erbötig machen, unwillig zurückweisen,

die Sache von der spaßhaften Seite nehmen und mit uns zu schäkern beginnen.

Eine stärkere Anziehungskraft, als die Solfatara, der Serapis-Tempel und das Amphitheater auszuüben vermögen, liegt in jenen wunderbaren Felsenformationen des Meeresstrandes, welche von der Bucht von Baja und vom Capo Miseno her sichtbar sind. Es ist nicht zu verwundern, daß im Altertum der Volksglaube hier die Heimat der Sirenen suchte, sind doch ihre Gestalten nur die Personification jenes für die Seefahrer jedenfalls gefährlichen Zaubers, welcher in den kapriciösen, malerischen Formen der Felsen und in dem Wellenspiel der zwischen den Felsen eingeklemmten Buchten sich uns darbietet. Und wir vermögen auch zu begreifen, daß der feinsinnige Cicero hier an diesem Meeresstrande seine Villa erbauen ließ. Die Natur selbst fand Gefallen an dem, was sie hier geschaffen und wiederholte jenseits der Bucht von Pozzuoli, draußen im offenen Meere dieselben Formen, indem sie die Inseln Procida und Ischia in's Leben rief. Diese erscheinen uns wie versteinerte, sagenhafte Gestalten aus der mystisch-phantastrischen Meereswelt, welche der klare Spiegel der See verbirgt, wo sie kein Sterblicher kennen lernen kann. Nur von Zeit zu Zeit, in stiller Nacht taucht, von unbekanntem Mächten gehoben eine solche Gestalt heraus, gleichsam als ein Bote dieser unterseeischen Welt und versetzt mit ihrem Erscheinen die Wanderer des Meeres in Staunen und Entsetzen.

Die Sonne war zur Küste gegangen, als wir durch die Strada nuova di Posilipo, auf dieser einzigen, aber würdigen Schöpfung, mit welcher Joachim Murat als König von Neapel seinen Namen verewigt hat, zu der Anhöhe der westlichen Spitze der Bucht von Neapel gelangten. Wenn wir diese hinter uns haben, sehen wir im Abendlichte dieses ganze feenhafte Panorama sich vor uns ausbreiten, welches man nicht oft genug malen und beschreiben kann, damit nicht Derjenige, der es in Wirklichkeit zum ersten Male er-

blickt, unter der Gewalt des zauberischen Schauspiels wie festgebannt dastehe. Es ist ein Anblick, welcher uns nicht an den abgedroschenen Spruch erinnert: „Siehe Neapel und stirb dann“, sondern uns vielmehr von der Wichtigkeit der Auffassung Goethe's überzeugt, der da gesagt hat, daß wer Neapel einmal gesehen, niemals völlig unglücklich werden kann, weil ja die Erinnerung an Neapel allein schon beglückend ist.

Das Meer spielt in allen Farbennuancen, vom Violett angefangen bis zum Gelblichgrün und dort, wo es am hellsten ist, im Westen, taucht in zerrissenen traumhaften Kontouren, welche sich vom Saume des Himmels abheben, die dunkle Felsenmasse der Insel Capri auf; etwas weiter hüllt sich die Halbinsel von Sorrento, mit ihrer baumbestandenen Berglehne und ihren Felschluchten in ein so ahnungsreiches Halbdunkel, als wollte da die Natur mit unsern Sinnen ihr Spiel treiben und die Wirklichkeit als ein Trugbild hinstellen. Auf dem höchsten Gipfel der Halbinsel, auf der hierher schauenden Nordwand des Monte Sant' Angelo hat die Sonne des langsam schreitenden Venzes den letzten Rest des Schnees noch nicht zu schmelzen vermocht, noch liegt er, wie verschämt, in weitschimmernder Weiße dort, während rings umher die Natur in ihrer Pracht schon längst des kurzen Winters vergessen zu haben scheint.

In dem großartigen Amphitheater der Gegend ist der dunkelste Punkt der Befuw, über welchem auch der grauende Himmel am düstersten scheint, er wird es schon durch die leichte Rauchwolke, welche den Berg krönt und deren unterer Saum von Minute zu Minute rötlich erschimmert von dem Feuerhauche des Kraters, als hätten die Riesen einer Zeit, welche unserer Welt weit vorangegangen, dort in der Höhe Wachtfeuer angezündet.

Und weiter unten am Meeresstrande sich ausdehnend, an den Kranz von Hügeln sich lehrend, deren Ränder von Schlöffern und stolzen Pinien belebt sind, liegt die Stadt;

ihr ermüdender Lärm bringt hierher nur mehr als ein dumpfes Summen. In den Häusern am Strande werden schon die Abendlichter angezündet, diese spiegeln sich im Wasser des Hafens und ziehen nach und nach einen goldenen Reif um die Bucht, auf deren Spiegel Hunderte und aber Hunderte dunkler Fahrzeuge und heller Segel ein buntes Bild darbieten. Unmittelbar unter uns, am Fuße der fast senkrechten Felswand des Posilipo, unter einem ewig grünen Laubdache wiegt sich ein einsames Boot. Die Woge, die es schaukelt, bricht sich von Zeit zu Zeit klatschend an der Klippe, auf ihren verlaufenden Wellenringen spiegeln sich abwechselnd das scheidende blasse Licht des Abendhimmels und der immer mehr zunehmende Lichterglanz der Stadt.

*

*

*

Das bewegte nächtliche Straßenleben ist eine Eigentümlichkeit der lateinischen Rassen. Nirgends finden wir einen so lebhaften Nachtverkehr auf Straßen und öffentlichen Orten, wie in den großen Städten Italiens, Frankreichs und Spaniens, und unter diesen Städten steht vielleicht an erster Stelle Neapel mit seinem nächtlichen Volksgewühl auf der Santa Lucia, auf der Chiaja, auf der Piazza del Plebiscito und vor Allem auf dem nunmehr officiell Via di Roma benannten Toledo, wo im größten Teile des Jahres der Straßenverkehr ungefähr um Mitternacht den Gipfelpunkt erreicht.

Übrigens haben in Neapel der Strand, die Straßen und Plätze für jeden Abschnitt des Tages ihre besonderen, durch Gepflogenheit und Überlieferung festgestellten Eigentümlichkeiten. Am Morgen dominieren auch hier die verschiedenen Funktionen der Ernährung; Tagsüber das Handwerk, welches mit allen seinen Werkzeugen, Materialien und Abfällen sich in den engeren Gassen breitzumachen liebt; Abends übernimmt der Genuß, die Zerstreung, der Zeitvertreib die Herrschaft und natürlich auch alle jene Arten

des Broderwerbes, welche auf diese verschiedenartige Genußsucht der Menschen ihre Berechnungen stützen. Eine Spezialität der Abendstunden bilden die Kuhherden, welche selbst in vornehmen Straßen erscheinen, gleichsam als ambulante Milchhallen. Vor dem Hausthor harren ihrer schon die mit ihren Kübeln und anderen Gefäßen ausgerüsteten Mägde.

Zahllos sind die Unterhaltungen und Schaustellungen in den Straßen an Festtagen und in den Abendstunden überhaupt. Es ist das eigentlichste Vaterland des Pulcinella, aber auch der Improvisator, der Straßenkomödiant und der Zauberer erwerben da ihr Brod, ja, ich sah einmal einen Jungen, der in der Mitte des meistbevölkerten Platzes sich bäuchlings auf das Straßenpflaster hinlegte, auf die grauen Lavaquadern mit Kreide einen behelmten Ritter hinzeichnete und dann von den Neugierigen, die sich um ihn angesammelt hatten, schnell den Lohn seines künstlerischen Erfolges einheimste.

Die am meisten angebotene und meistbegehrte Zerstreuung ist natürlich Musik und Gesang, sei es in der Gestalt einer bestellten Serenade, sei es in Form einer auf Gelderwerb ausgehenden Straßenmusik. Bei dem Diner erklingen hinter der Gitterwand des Speisesaales unseres Hotels die Lieder, jene überall erschallenden, einschmeichelnden, liebenswürdigen neapolitanischen Gesänge, die Kundgebungen schlichter aber flammender Gefühle, welche trotz des am wenigsten schönen neapolitanischen Dialekts sammt ihrem Texte eine so weite Verbreitung in der ganzen Welt gefunden haben. Überall liebt man sie, weil sie überallhin ein Stück von dem blauen Himmel Neapels zaubern, von seinem geräuschvollen Leben, seinem wogenden Meer, seinem glühenden Sonnenschein und seiner noch glühenderen Liebe.

Die Straßen von Neapel sind, wie seine Bevölkerung, zumeist unsauber, dabei eng, gewunden, an vielen Stellen steil ansteigend und wegen der unverhältnismäßig hohen, ge-

schmacklos gebauten Häuser überdies noch finster. Einmal wollte ich über den Toledo nach der Straße Montoliveto gehen; dreimal kehrte ich nach dem Toledo zurück, weil die krumme Gasse, die ich betreten hatte, nach einer, meinem Ziel entgegengesetzten Richtung führte.

An Bauten von architektonischem Werte sind diese Straßen sehr arm. Selbst die noch vorhandenen Paläste und Kirchen haben sich in dem Labyrinth der Häuser gleichsam verloren. Gregorovius hat Recht, wenn er sagt, daß dieses von der Natur verwöhnte und darum verweichlichte Volk unfähig war, große historische Epochen herbeizuführen, und daß demgemäß auch die Stadt selbst der epochalen monumentalen Bauten entbehrt.

Die Piazza del Plebiscito ist zu Beginn dieses Jahrhunderts nach einem einheitlichen Plan mit nüchternen Symmetrie gebaut worden. Die dem heiligen Franciscus von Paola geweihte, mit einer Kuppel versehene Kirche in der Mitte des Halbkreises, welche den Platz umfängt, macht den Eindruck, als wäre sie sammt ihrer Säulenhalle geradehin nur als Ornament dieses Platzes erbaut worden. Ihr gegenüber steht der Palazzo Reale, welcher dem Beschauer kein Interesse abgewinnen kann, und an diesen lehnt sich das Theater San Carlo, eines der größten Schauspielhäuser der Welt.

Jede der acht Statuen, welche die Fassade des Palazzo Reale schmücken, repräsentiert je eine Dynastie und alle zusammen beweisen, daß Neapel in der Vergangenheit stets von Fremden beherrscht wurde. Neben dem Normanen Roger steht Friedrich II. von Hohenstaufen, ihm schließen sich an Karl von Anjou, dann Alfonso von Aragonien, noch weiter Karl V. aus dem Hause der Habsburger, Karl III. aus dem Hause der Bourbonen, Joachim Murat aus dem Hause der Napoleoniden und schließlich Victor Emanuel aus dem Hause Savoyen.

Es ist recht schön, daß man hier auch des armen

Königs Joachim eingedenk war. Ich weiß nicht, ob es um der Vollständigkeit der Serie der Dynastien willen geschehen, oder deshalb, weil die Gestalt des abenteuerlichen Königs dem Meißel des Künstlers ein willkommener Vorwurf war? Sicher ist, daß seine Gestalt und seine Laufbahn gleichmäßig geeignet sind, die lebhafteste Phantasie der Italiener zu beschäftigen, wengleich weder seine Rolle als Herrscher für ihn selbst, noch die Art und Weise, wie die Neapolitaner nach seinem Sturze ihn in die Falle lockten und umbrachten, für diese Letzteren ruhmvoll war.

Von der Geschichte Neapels weiß übrigens viel mehr als der Palazzo Reale das Castel nuovo zu erzählen, welches in der Nachbarschaft des ersteren, aber unmittelbar am Hafenstrande sich erhebt, mit seinen Mauern und insbesondere mit den Überresten seiner Basteien und seinem herrlichen Triumphbogen lebhaft an die Begründer, an die Anjous, sowie an seine späteren Bewohner und Besitzer, die Aragonier erinnernd.

Welcher Gegensatz zwischen dem ersten Aragonier Alphonso und seinen Nachfolgern! Jener wurde mit Recht der „Großmütige“, der „Große“ zubenannt und er hat es verdient, in den Reliefs des Triumphbogens verherrlicht zu werden. Er war der edelste Typus der humanistischen, die Literatur beschützenden Fürsten der Renaissancezeit. Bei ihm diente dieser Zug nicht dazu, den häßlichen despotischen Charakter zu verhüllen, zu beschönigen, sondern war nur eine der Manifestationen seines wahrhaft edlen Gemütes, welchem er auch das damals seltene Glück und den Ruhm zu verdanken hatte, daß er unbewacht und unbewaffnet kühn und ruhig unter seinem Volke erscheinen konnte, ohne den Dolch des Meuchelmörders fürchten zu müssen. Er schwärmte für die Literatur, hauptsächlich für die alten Klassiker; dem aus Florenz verbannten Manetti ließ er sagen, er möge an seinen Hof kommen, der König wolle gerne seinen letzten Bissen Brod mit ihm teilen. Er bat die Venezianer flehent-

lich, ihm aus Padua einen Knochen aus dem Arm des Livius zu senden, er wolle ihn als eine heilige Reliquie bewahren und ehren. Auf seinen Reisen und Feldzügen hatte er stets die Werke des Livius oder des Julius Caesar mit sich und einmal heilte ihn Panormita durch eine Vorlesung aus Curtius von einer Krankheit. Im Castel nuovo war seine Bibliothek sein liebster Aufenthaltsort, dort hörte er die Vorträge und Disputationen seiner Hofgelehrten, während seine Augen durch das Fenster über den endlosen Spiegel des Meeres hinglitten.

Sein Sohn und sein Enkel benützten dieses Schloß zu ganz anderer Kurzweil. Fernando — im italienischen Volksmunde Ferrante — versetzte Macchiavelli in Erstaunen durch die Schlaueit, mit welcher er den gefürchteten Condottiere Piccinino zu sich lockte und, nachdem er ihn gut bewirtet hatte, töten ließ. Derselbe Fürst fand eine Wonne darin, seine Gefangenen lebend, seine Opfer todt, als Mumien bekleidet, stets um sich zu haben. Sein Sohn, Alphonso II. gab sich ähnlichen Grausamkeiten hin und wurde durch seine Schreckensvisionen und die Empörung des Volkes aus dem Castello vertrieben.

Der eigentliche Schauplatz der zeitweiligen Erhebungen des neapolitanischen Volkes war die Piazza del Mercato; an diese knüpft sich auch die Erinnerung an Masaniello, den König der Pazzaroni. Diese Empörungen kosteten viel Blut, ohne jemals eine bleibende Umgestaltung herbeigeführt zu haben; dazu besaß das Volk von Neapel nicht genug Energie und Ausdauer. Auf der Piazza del Mercato ist auch königliches Blut geflossen. Hier ließ Karl von Anjou den letzten Hohenstaufen, Konradin und dessen Vetter, Friedrich von Baden, enthaupten.

Mit dem Triumphthor des Castello wetteifert an Schönheit der Form die Porta Capuana trotz ihrer Einfachheit, während das nahe Castello Capuano, die einstige Burg der Hohenstaufen, keinen tieferen Eindruck zurückläßt, gleichwie durch

ihre äußere Form auch die Universität von Neapel nicht, welche doch eine der ältesten und bis auf den heutigen Tag bestbesuchten ist.

Der Dom von Neapel ist dem Schutzheiligen der Stadt, dem heiligen Januarius gewidmet, dessen hier verwahrtes wunderthätiges Blut durch sein alljährliches Aufgehren die Neapolitaner in einen Freudentaumel versetzt. Unter den in der Kirche befindlichen Grabmälern gibt es besonders zwei, die das Interesse des Ungarischen Besuchers fesseln. Das eine ist dasjenige des in Aversa ermordeten unglücklichen Andreas, dessen Tod König Ludwig der Große von Ungarn durch zweimaligen Feldzug nach Neapel zu rächen trachtete, das andere ist dasjenige Carl Martells, des Vaters Karl Roberts, dem der Papst den Titel eines Königs von Ungarn zuerkannte. Diese Zuerkennung erinnert an den stets vereitelten Versuch, mit welchem die römische Kurie die ungarische Königskrone in den Rechtskreis ihrer Investitur einzubeziehen strebte.

Die Masse der Gebäude Neapels, welche auf den die Bucht umgebenden Höhen sich amphitheatralisch erheben, sowie die, die Häusermassen regellos durchbrechenden Gassen können wir am besten von den Höhen Capodimonto's oder Sant-Elmo's überblicken, zu welcher letzterem in neuerer Zeit ein prachtvoller Weg führt: die Via di Tasso, welche nicht nur mit der abwechselnd sich entfaltenden Perspektive der Stadt, des Mastenwaldes des Hafens und des Farbenspiels des Meeres uns ergötzt, sondern auf den Höhen auch mit dem Anblick der die Häuser immer mehr verdrängenden Gärten, der Pinien, Cypressen und Blumengehege entzückt.

Der verworrene Lärm der Stadt dringt bei ruhigem Wetter bis hieher herauf, wenn aber das Meer in Erregung ist, dann hören wir selbst unten auf der Chiaja nur die mächtigen Stimmen der Orgel der Natur, neben welchen jedes menschliche Geräusch zu verstummen scheint.

Der Anblick eines Nachtsturmes von der Brustwehr der

Strandmauer, welche die Stadt umgiebt, bereichert unsere Erinnerungen an Neapel um einen unvergeßlichen Eindruck. Die an sich schon erschreckende Stimme des sturmgepeitschten Meeres wird noch grauenvoller, wenn sie aus der unbekanntesten Finsterniß der schwarzen Nacht zu uns hervorbricht. Heulend und brüllend kommt von der fernen See das unsichtbare Ungeheuer, bis es dem Strande der Bucht sich nähert, so daß wir selbst im Dunkel der Nacht den weißen Kamm der pfeilschnell jagenden Woge sehen können. Fortwährend steigt die Woge, als wollte sie den ganzen Strand verschlingen und endlich prallt sie mit donnerndem Schlag an den Felsen, daß der hochausspritzende Gischt zuweilen über die Mauer schlägt; dann fällt sie zischend und brausend wieder zurück, sich mit der aufgewühlten finsternen Masse vereinigend, aus deren Hintergrunde schon ein neues Tosen naht, um die unermüdliche Wiederholung des furchtbaren Spiels der Elemente anzukündigen.

*

*

*

Trotz der Pietät, welche Neapel, die bevorzugte Stadt Virgil's, dem Dichter allezeit widmete, hat die Stadt im Humanismus der Renaissancezeit niemals eine hervorragende Rolle gespielt. Ihre humanistische Schule, welche höchstens auf dem Gebiete der Kritik sich zu einiger Bedeutung erhob, war stets eine Treibhauspflanze, welche in den breiteren Schichten der Bürgerschaft keine Wurzel zu schlagen vermochte und je nach den wechselnden Neigungen oder dem Gleichmut der Beherrscher blühte oder verfiel.

Und obgleich die Natur hier mehr als irgendwo auf die künstlerische Phantasie einzuwirken geeignet ist, war Neapel unbegreiflicherweise auch in den bildenden Künsten lange Zeit zurückgeblieben. Eine bedeutendere Malerschule, in welcher wir den Namen Caravaggio, Ribera und Salnator Rosa begegnen, hatte Neapel erst nach Raphael, theils unter dem Einfluß des Letzteren, theils unter jenem der

Spanier. Die Musik allein war allezeit die verhätschelte Kunst der Stadt und ihrer Umgebung. Auf dem Gebiete der Tonkunst brachte sie Künstler wie Scarlatti, Pergolese, Cimarosa, Bellini und Mercadante hervor. Die späte Entwicklung der bildenden Künste und die verhältnismäßige Bedeutungslosigkeit der neapolitanischen Schule zeigt sich deutlich in dem Museo Nazionale, welchem die Antike allein wirkliche Bedeutung und Interesse zu leihen vermag. In Hinsicht der Antiken steht das neapolitanische Museum in der ersten Reihe, sowohl in Betreff der Skulpturen, als der hier vorfindlichen und sozusagen einzigen Überreste der Fresken und vor Allem in Betreff der kleineren Bronzen und anderen kunstgewerblichen Objekte, in welchen dieses Museum einen unvergleichlichen Reichtum aufweist.

Obwohl das neapolitanische Museum auch aus dem Museum Farnese und anderen Sammlungen sich bereicherte und zwar durch einige Werke von ganz außerordentlichem Kunstwerte, so gewinnt es seinen eigentlichen Charakter durch die Ergebnisse der in der Umgebung von Neapel, namentlich aber in Pompeji und Herculaneum bewerkstelligten Nachgrabungen; denn was bei diesen Nachgrabungen fortgeschafft werden konnte und einen wirklichen Wert hatte, wurde bis zur Zeit Alles hier aufgehäuft, so daß das neapolitanische Museum gleichsam eine Vorhalle dieser zwei ausgegrabenen Städte bildet und eine wesentliche Ergänzung zum Studium derselben liefert.

Bei Beurteilung der Funde von Pompeji und Herculaneum darf man allerdings nicht vergessen, daß sie aus dem Gesichtspunkte der hellenischen Kunst, welche auch nach Süditalien hinübergrieff, schon mehr die Epoche des Verfalls repräsentieren und da sie in kleinen Städten entstanden sind, sicherlich nicht von ersten Meistern ihrer Zeit herrühren. Dazu kommt noch, daß besonders das größere Pompeji 16 Jahre vor seinem bei einem Ausbruche des Vesubs erfolgten Untergange durch ein Erdbeben dermaßen heimgesucht wurde, daß

es fast ganz neugebaut werden mußte, ja daß sein Wiederaufbau bei seinem Untergange noch gar nicht vollendet war. Dies erklärt auch, daß die Ausschmückung seiner Häuser den Charakter der bei solchen massenhaften Neubauten unvermeidlichen Überhäufung und Schablonenhaftigkeit zeigte.

Nichtsdestoweniger bildet die Bloßlegung der in Asche vergrabenen zwei Städte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts aus dem Gesichtspunkte der Kenntnis des Altertums eine unschätzbare Errungenschaft, und wenn wir bedenken, wie in der Renaissancezeit die Entdeckung des Reichthums der Tochter des Claudius auf der Via Appia ganz Rom in fieberhafte Aufregung versetzte, können wir uns vorstellen, wie sehr es die Macht der geistigen Strömung der Renaissancezeit gesteigert haben würde, hätte jene Zeit auch Alles das gekannt, was die Archäologie seither in Pompeji und anderswo an's Tageslicht brachte und was zusammengenommen wenigstens quantitativ jedenfalls mehr ist, als das ganze Material der auf die antike Welt bezüglichen damaligen Kenntnisse.

Was uns bei der Betrachtung von Pompeji am meisten packt, das ist die unmittelbare Offenbarung des Alltagslebens des Altertums, durch eine unerwartete und plötzliche Katastrophe fixiert, von welcher Goethe ganz richtig bemerkt, daß sie einer jener seltenen Schicksalsschläge war, welche der Nachwelt eine große Freude verursacht haben.

Schon in dem kleinen Museum, welches am Eingange des Ausgrabungsterrains steht, können wir solche „Momentaufnahmen“ der letzten Augenblicke von Pompeji sehen, bei deren Hervorbringung die Laune der Natur die heute bekannten raffiniertesten Mittel der Fixierung des Lebens weit überflügelt. Die um die vermoderten Leichen zu Stein verhärtete Aschenmasse hat sich zu einer natürlichen Gußform gestaltet, welche man nur mit Gyps ausfüllen mußte, damit man ein getreues Bild der letzten Convulsionen der Opfer

der Katastrophe erhalte. Um die entsetzlichen Abbilder der Beteiligten an dieser Scene gruppiert sich alldas, was sie in ihrem Leben, vielleicht in den letzten Minuten ihres Lebens benützt haben: Gegenstände des Alltagsgebrauches, selbst Überreste von Speisen, wunderbar konserviert in ihrem fast zweitausendjährigen Grabe und ergänzt durch Alldas, was die Ruinen der Städte aus der gewöhnlichen Lebensführung der damaligen Menschen uns zeigen.

Das aus großen, flachen Steinen hergestellte Pflaster der schmalen Straßen zeigt die tiefen Radspuren der Fuhrwerke. Der steinerne Kranz der Brunnen ist tief abgewetzt von den Händen, die im Laufe der vielen Jahre sich darauf gestützt haben; an den Häusermauern sind noch jetzt allerlei hingefrizelte und hingeschmierte Aufschriften zu sehen, theils bloße Bübereien, wie sie heute noch gang und gäbe sind, theils Aufrufe, welche damals den Zweck der heutigen Plakate erfüllten, z. B. Kundmachungen bezüglich der Wahl der städtischen Beamten oder Ankündigungen von Theatervorstellungen.

Auffallend ist die Ähnlichkeit zwischen den Läden der Erdgeschosse der Häuser und der Einrichtung der heutigen Kaufläden der italienischen Städte, insbesondere Neapels. Solche Erscheinungen werfen ein plötzliches, verblüffendes Licht auf die Thatsache, wie eng der Rahmen ist, in welchem der ganze Fortschritt der Menschheit sich eigentlich bewegt; und wie getreulich wir in unserem Alltagsleben unwillkürlich den Spuren unserer Vorfahren folgen, welche vor Jahrhunderten, ja vor Jahrtausenden hienieden wandelten.

Die Einteilung und Einrichtung der Häuser läßt uns allerdings schwer erkennen, welche Begriffe und Ansprüche die Römer, die am Beginn unserer Zeitrechnung lebten, bei allem Luxus hinsichtlich der Bequemlichkeiten und Annehmlichkeiten des häuslichen Lebens hatten. Die mächtigen großen Proportionen ihres öffentlichen Leben sind nur geeignet, unser Erstaunen über die engen, kleinlichen Umrisse des Schauplatzes ihrer privaten Verhältnisse zu steigern.

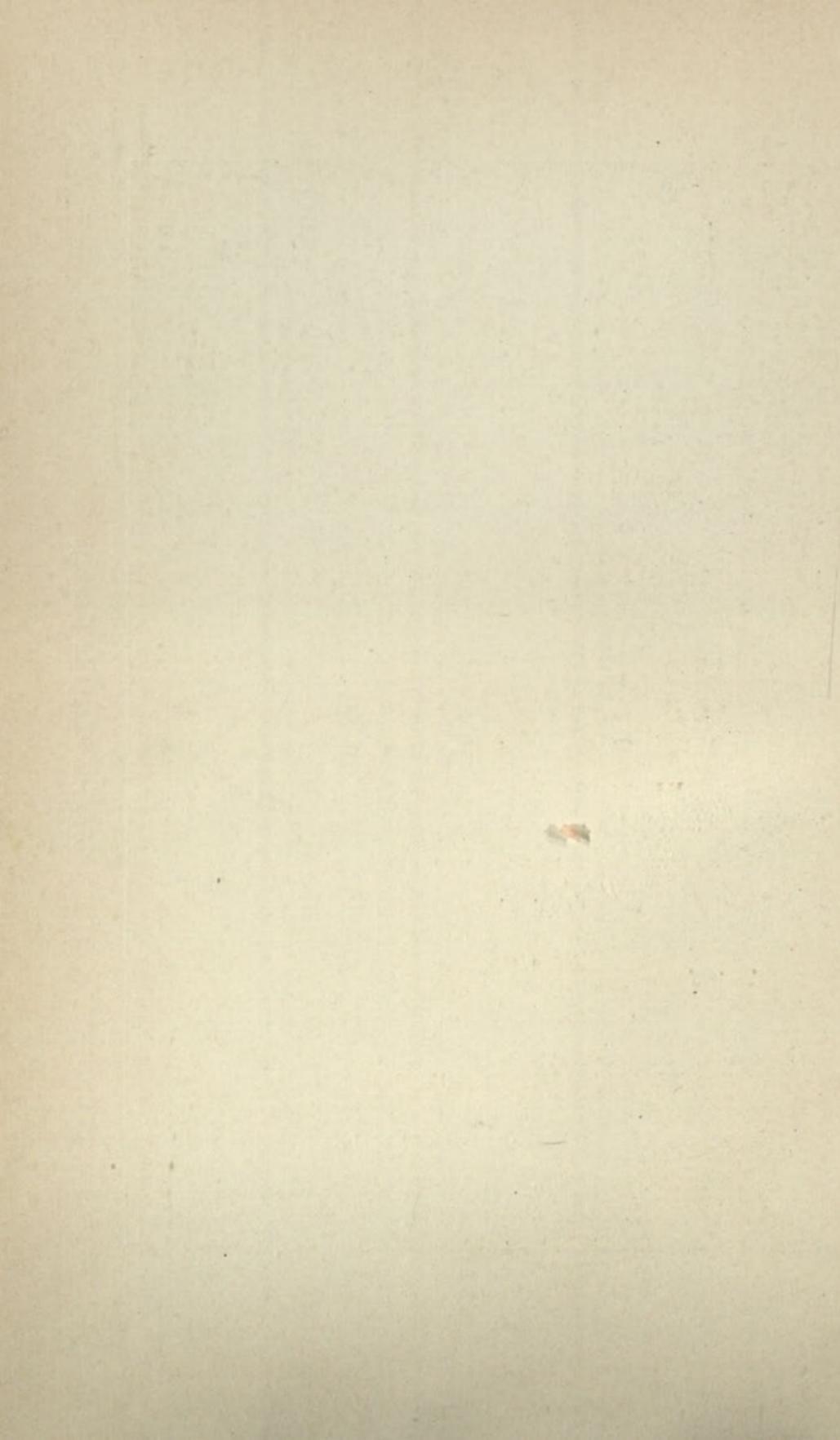
Einer der anziehendsten und interessantesten Teile im Bilde von Pompeji wo auch die landschaftliche Schönheit der Umgegend besonders ins Auge fällt, ist die Gräberstraße. Sie erinnert im Kleinen an die Via Appia in Rom, aber ohne Spuren von nachträglicher Umgestaltung und Benützung, in ihrer unveränderten Ursprünglichkeit bewahrt. Da wie dort haben die Römer die Reste ihrer Todten zu beiden Seiten der nach der Stadt führenden Straßen bestattet. Ihre Grabmäler, welche mit ihren Steinbänken den Wanderer oft zur Ruhe einluden, blieben stumme Zeugen des weiter wogenden Lebens der Nachkommen. Der religiösen Auffassung der Alten entsprechend störte die Erinnerung an den Tod die Lebenden nicht in ihrem Thun und Schaffen und verdarb nicht ihre Stimmung, gleichwie das Geräusch des Lebens rings um diese Gräber die Toten in ihrem Schlafe nicht störte. Ihr überirdisches Leben war von dem irdischen nicht so stark verschieden, wie nach der Auffassung des christlichen Glaubens das Jenseits es ist und auch das Wesen ihrer Todten — wenngleich sie ihre Leichen verbrannten — veränderte sich nicht so stark, wie nach der christlichen Auffassung das Wesen der Seligen und Verdammten. Sie blieben stille Theilhaber der Freuden und Leiden der Lebenden, sie erhoben sich nicht über sie, wurden nur unsichtbar und darum wurden ihre Gräber von den Hinterbliebenen mit denselben Gefühlen besucht, mit welchen man seine Lieben im Leben zu besuchen pflegt.

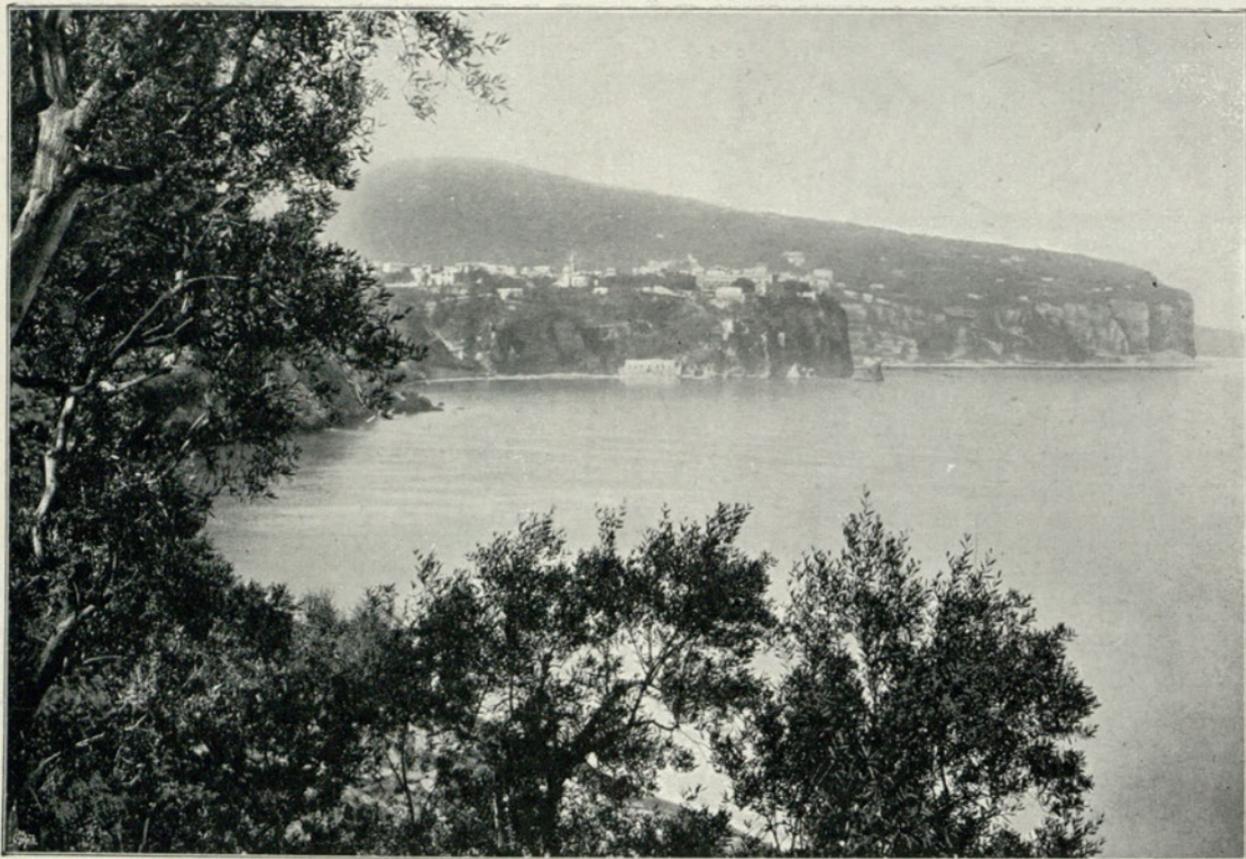
Mit Pompeji und Herculaneum zugleich ging auch Stabiae zu Grunde, über dessen Ruinen Castellammare erbaut ist, diese beliebte Sommerfrische mit ihren Seebädern und Villen. Unter letzteren fällt besonders jene größte, oben auf dem waldigen Abhang des Monte Sant Angelo auf, deren Name für Kranke so verheißend klingt: Quisifana, „hier wird man gesund!“

Und der Mensch glaubt dies so gerne; ja er kann sich

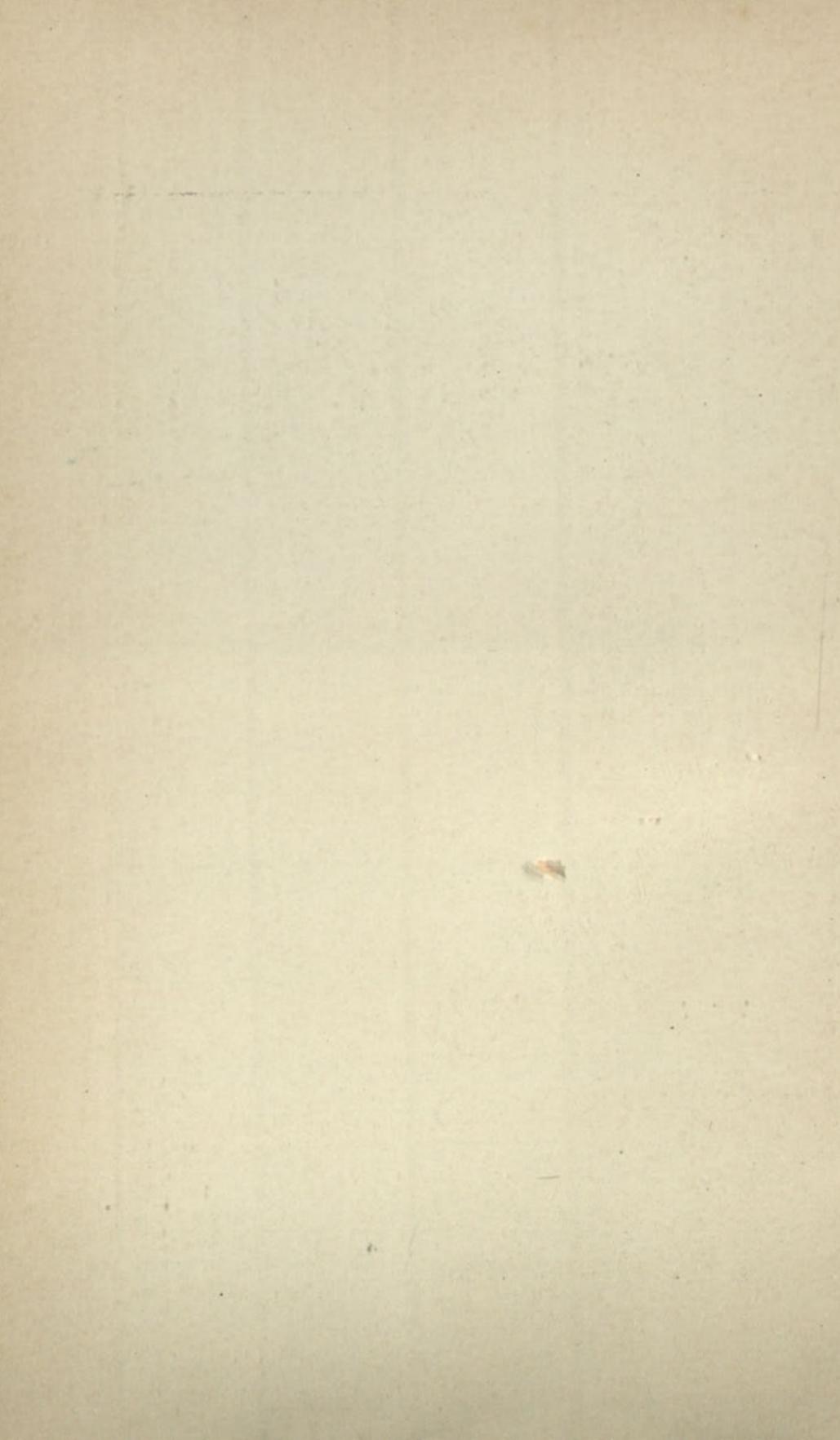


Die Gräberstraße in Pompeji.





Das Meeresufer zwischen Castellammare und Sorrento.



nicht einmal vorstellen, wie man in solcher Natur, in solcher Umgebung krank sein könne.

Der am Ufer der Bucht von Castellammare nach Sorrento führende Weg vermag das Gemüt und die Sinne, selbst nachdem sie seit Tagen in den Schönheiten der Natur geschwelgt hatten, in Entzücken zu versetzen.

Links ist der Weg von einem steilen Berg eingefäumt, welcher aber hier nur stellenweise kahle Felsen zeigt. Sein Abhang ist bis zum Gipfel mit Wald bestanden, am Fuße breitet ein immergrüner Olivenwald sich aus. Rechts trennen uns helle, halb mit Moos bedeckte Klippen vom Meere, wir sehen ihre Formen fast bis zum Grunde, denn der kristallklare Spiegel des stillen, von keinem Lüftchen gekräuselten Wassers läßt Alles durchschauen. Die Farbe des Meeres ist am Ufer smaragdgrün, sie geht dann in Azurblau über und liegt in der Pracht dieser Farbe bis zum fernen Horizont vor uns, wo die zur Küste gehende Sonne es mit Gold bestreut und die fantastischen Gestalten der Felsen-Inseln sich in Lilafarbe von dem Wasserspiegel abheben.

Unser Weg schmiegt sich der gebirgigen Halbinsel an und folgt ihren Umrissen in allen Windungen, dann lenkt er in eine tiefe Bergschlucht ein, setzt über das schmale Bett des Gebirgsbaches, tritt mit dem Felsenvorsprung hervor und gewährt einen freien Ausblick auf die ferne See, wo Schiffssegel in der Sonne schimmern, auf die lang: Hügelkette des Posilipo, auf die zauberisch schöne Stadt, auf den Vesuv, auf die weithin verstreuten, als weiße Punkte erscheinenden Häuser der unter dem Vesuv gelegenen Städtchen, auf das schlängelnde Band des zurückgelegten Weges und auf die von Felsen zerklüftete Küste der Halbinsel.

Wir verlassen Vico Equense, Meta; alte Klöster, Kapellen, Vesten liegen seitwärts, vom Laub der Bäume versteckt. Auf die hohen Gartenmauern neigen sich die Äste der Orangen- und Citronenbäume, mit goldgelben Früchten von fabelhafter Größe beladen. Es ist ein wahrer Hesper-

ridengarten, in welchem Alles duftet und die Vegetation strotzt und sprießt in ihrer von den wunderbaren Säften des warmen vulkanischen Bodens genährten üppigen Kraft.

Wir haben Sorrento erreicht, von dessen Balkonen wir geradeaus in das Meer hinabschauen. Felsen und Hausmauern erheben sich senkrecht aus dem Wasser, in welchem hie und da abgestürzte Felsmassen liegen, unter ihnen angeblich auch die Trümmer eingestürzter Häuser, auch desjenigen Torquato Tasso's welcher hier, im „lieblichen“ Sorrento geboren wurde.

Wir vermögen uns kaum satt zu sehen an all der Pracht, die wir von überall erblicken: von den Balkonen der Häuser, von den Aussichtspunkten des Orangengartens, dann auf der Rückkehr von dem sich schlängelnden Wege, wenn der Glanz der untergehenden Sonne vom Goldgelb schon in Rosafarbe übergeht und auch das Blau des Meeres sich immermehr zu Violett verdunkelt.

Diese Natur, welche alle Völker, die seit dem Beginn der Zeiten hieher verschlagen wurden, verweichlicht, fast be- rauscht hat, scheint auch uns allmählig weicher zu machen. Wir wollen dieser Wirkung gar nicht widerstehen. Der Historiograph des mittelalterlichen Roms hat Recht, wenn er sagt; „Wen die hier sich erschließenden Reize der Natur nicht ergreifen, dessen Herz ist härter, als Lavaschlacke.“ Und wir gedenken des armen Plinius, der bei dem Untergange von Pompeji Hilfe bringen wollte und selbst im Feuerregen dort oberhalb von Stabiae zu Grunde ging, jenes Plinius, der schon vor 1800 Jahren fand, daß hier in der Umgebung der Bucht von Neapel die Natur in Entzücken zu versinken scheint über das, was sie geschaffen.

Unten auf dem Wege steht ein Reiter, dem Meere zugekehrt, in der Betrachtung des Bildes versunken. Er scheint ein hier Anässiger zu sein und dennoch vermag er dem immer neuen Zauber der Landschaft sich nicht zu entziehen. Er stört uns nicht mit seiner Träumerei und auch wir stören ihn nicht. Ich denke, wenn Einer von uns die Hand zum

Gebet falten würde, der Andere würde es ganz natürlich finden. Unwillkürlich fragen wir uns, ob an solchem Orte, in solcher Gegend ein böser Gedanke im menschlichen Gehirn, eine böse Regung im menschlichen Gemüt entstehen könne? Wo die Natur den Menschen mit so hingebungsvoller Liebe an die Brust schließt und ihn mit ihren reichen Gaben überhäuft, ist das menschliche Herz dort des Hasses, des Meides, der Grausamkeit fähig? Und während wir uns diese Fragen stellen, winkt von dem in abendliches Dunkel gehüllten Gesichtskreise die Insel Capri herüber mit den furchtbaren Erinnerungen an die Ausschweifungen und Grausamkeiten des alternden Tiberius. Die mittelalterliche Festungsmauer des kleinen Städtchens hinter uns ist einst jedenfalls zum Schutz gegen die Einbrüche des Meides, der Habsucht, oder des Rachedurstes aufgerichtet worden und die im Meere wurzelnden finsternen Massen dort jenseits des Spiegels der Bucht, am Saume der großen Stadt, zwischen dem im Glanze der Abendsonne erschimmernden Häusern: sind sie nicht Erinnerungen an Tyrannei und Blutdurst? Die Abhänge des Vesuv und die Berge rings umher scheinen jetzt so erquickend grün und doch wurden dort in mörderischer Schlacht die Reste einer heldenmütigen Nation, der Gothen, vernichtet.

Und in unserer Brust empört sich das bessere Gefühl. Bittere Vorwürfe erstehen über die Undankbarkeit und Schlechtigkeit der Menschen, die unwürdig sind der Segnungen der Natur

Und dann erheben wir den Blick zu dem schönen Berge, der mit seinem rauchgekrönten Gipfeln die ganze Gegend wie ein König beherrscht Wie viel Leben, wie viele Freuden hat der mörderische Berg mit seinen Ausbrüchen von der Erde vertilgt! Und dieses Meer, welches mit seinem zauberischen Violett so still vor uns daliegt, uns so unschuldig anlächelt, wie das Kindlein, das an der Mutter Brust entschlummert: haben wir dieses Meer nicht erst jüngst in seiner zügellosen Wut gesehen, vom Sturm aus

dem Grunde aufgewühlt, tosend und tobend, Alles zu verschlingen drohend, in starres Entsetzen alle Jene stürzend, die auf seinen Bogen umhergeschleudert wurden, und auch Diejenigen, die die Rückkehr ihrer Lieben erwarteten? Und Ischia dort hinter der jenseitigen Krümmung der Küste vermag von dem furchtbaren Erdbeben zu erzählen, welches in unseren Tagen seine Stätte in Schutt verwandelte!

Es muß wohl so sein, daß dort, wo die Natur das reichste Leben spendet, sie zugleich auch am mörderischsten ist, und daß ihre glänzendsten Reize ihre verheerendsten Kräfte verbergen. Und sollen wir es nur dem Menschen verübeln, daß auch er der Gewalt der Naturgesetze unterliegt? Ja wohl, dieser grausame Widerspruch der Natur äußert sich auch im Menschen, sei es, daß wir jenen Mikrokosmos betrachten, welchem wir alltäglich begegnen, sei es die große kollektive Gestalt, welche als „Menschheit“ die Weltgeschichte personifiziert. Auch im Menschen verbergen die glänzendsten Eigenschaften oft die tiefsten Abgründe der Seele und die unwiderstehliche Anziehungskraft bedroht manchmal mit Gefahren der verheerendsten Ausbrüche.

Darum wollen wir Jenen keinen Glauben schenken, die mit ihrem Menschenhass sich an die Brust der Natur flüchten, die die Natur zu lieben wähnen, wenn sie sich von ihrer herrlichsten Schöpfung, dem Menschen, mit grimmen Hass und bitterer Verachtung abwenden. Der Zauber der Natur kann unmöglich Menschenhaß lehren, er kann nur versöhnen; und das menschliche Herz kann nicht entzweigerissen werden, damit wir mit der einen Hälfte lieben, während die andere Hälfte haßt. Wer mit inbrünstiger Bewunderung und kindlicher Liebe vor den Schönheiten der Natur niederzusenken vermag, dessen Herz kann auch der Menschheit gegenüber kein anderes Gefühl nähren, als hochherziges Mitleid für seine Irrtümer und Sünden, Bewunderung für seine Kämpfe und Schöpfungen, Vertrauen und Hoffnung auf seine Bestimmung und auf seine Zukunft!

XII.

Ravenna.

Als das römische Reich unter der Last seiner ungeheueren Größe in zwei Teile zerfiel und dessen durch die hereinströmenden Barbaren immer mehr bedrohte westliche Hälfte langsam dem Untergang zusteuerte: begannen auch alle jene glänzenden Traditionen der politischen Macht, des Reichthums und der geistigen Bildung, welche mit dem römischen Namen verknüpft waren, gleichfalls langsam immer mehr in die östliche Hälfte überzugehen, wo sie in Folge der eigenen Erschöpfung, der Fremdartigkeit des Bodens und der Aufsaugung neuer Elemente zur Entwicklung der Epoche einer naturwidrigen und eben deshalb antipathischen Zivilisation: des Byzantinismus führten.

Als das weströmische Kaiserreich nicht mehr stark genug war, die eingedrungenen Barbarenhorden zu besiegen, hatte es eine Zeit lang doch noch Gold genug, um sie zu besolden; und als einer der Führer dieser Heere, der scyrische Odoaker fand, daß er keinen Grund habe, für Gold einem solchen Herrn zu dienen, der aus seiner Gnade Kaiser ist, und er Romulus Augustulus, der noch Kind war, vom Throne stoßend sich selbst zum König von Italien gemacht hatte: begann mit dem nach der gewöhnlichen Zeitrechnung bei diesem Ereignis anhebenden Mittelalter gleichzeitig für Italien eine solche Epoche, welche einige Jahrhunderte hindurch die Herrschaft des Ostens über den Westen bedeutete: das Hoheitsrecht des oströmischen Reiches über die apenninische Halbinsel. Diese häufig zur rein nominellen verblässende

Herrschaft war unfähig, Italiens Schicksal zielbewußt zu formen, aber sie war stark genug, zu verhindern, daß sich aus dem eigenen Boden dieses Landes eine über ihr Gebiet zu herrschen fähige Macht entwickle, und hierdurch ward sie zur Begründerin jenes Mißgeschicks Italiens, daß es mehr als ein Jahrtausend hindurch zum Spielball der europäischen Machtbestrebungen diene.

Und als die auf altrömischen Spuren unter orientalischem Einfluß entwickelte byzantinische Kultur auch die primitive christliche Kunst in ihrem Geiste umzugestalten begann: versuchte sie diese Kunst in ihrer alten Heimat, im Westen, einzubürgern; als hätte sie geahnt, daß jene Denkmäler, welche sie daselbst ihrem Kunstgeschmack errichtet, selbst bei dem wechselnden Geschehe Italiens alle glänzenden Schöpfungen der orientalischen stolzen Residenz überleben werden, von welchen es schon damals im Buche des Schicksals geschrieben stand, daß sie entweder der Wuth der Bilderstürmer, oder der verheerenden oder umgestaltenden Macht der osmanischen Welt zum Opfer fallen werden.

Diese drei übereinstimmenden und einzeln so mysteriösen Erscheinungen: daß der Schwerpunkt des im Westen entwickelten römischen Reiches unter dem Druck der Verhältnisse sich nach dem Osten verlegte; — daß das oströmische Reich nach dem Sturze des westlichen Reiches rückwirkend über den Occident zu herrschen versuchte; und — daß endlich die Denkmäler der oströmischen, d. i. byzantinischen Kultur gerade im Westen die Herrschaft Byzanz' am längsten überlebten: dieses dreifache Paradoxon der Weltgeschichte findet unvergleichlichen Ausdruck und Erläuterung in Ravenna und seinen Kunstdenkmälern, welche ein nahezu vollständiges Bild einer solchen Epoche bieten, von welcher wir im ganzen übrigen Italen nur zerstreute Bruchstücke finden.

Das allgemeine Bild der Stadt besitzt heute architektonisch sozusagen keinerlei bestimmten Charakter, ihr erster Eindruck ruft uns keine einzige Epoche ins Gedächtnis;

ihre ordentlichen, ziemlich regelmäßigen Gassen und ihre zumeist jedes Stylgemäßen entbehrenden Häuser lassen uns beinahe vergessen, daß wir uns in einer italienischen Stadt befinden. So eintönig, langweilig, flach die Umgegend ist, ebenso erscheint auch in den ersten Stunden die Stadt; ihre außerordentlich interessanten Kunstdenkmäler müssen aus der Masse der Häuser förmlich herausgesucht werden und auch diese scheinen äußerlich mit ihren öden, schmucklosen Ziegelwänden zumeist unbedeutend zu sein.

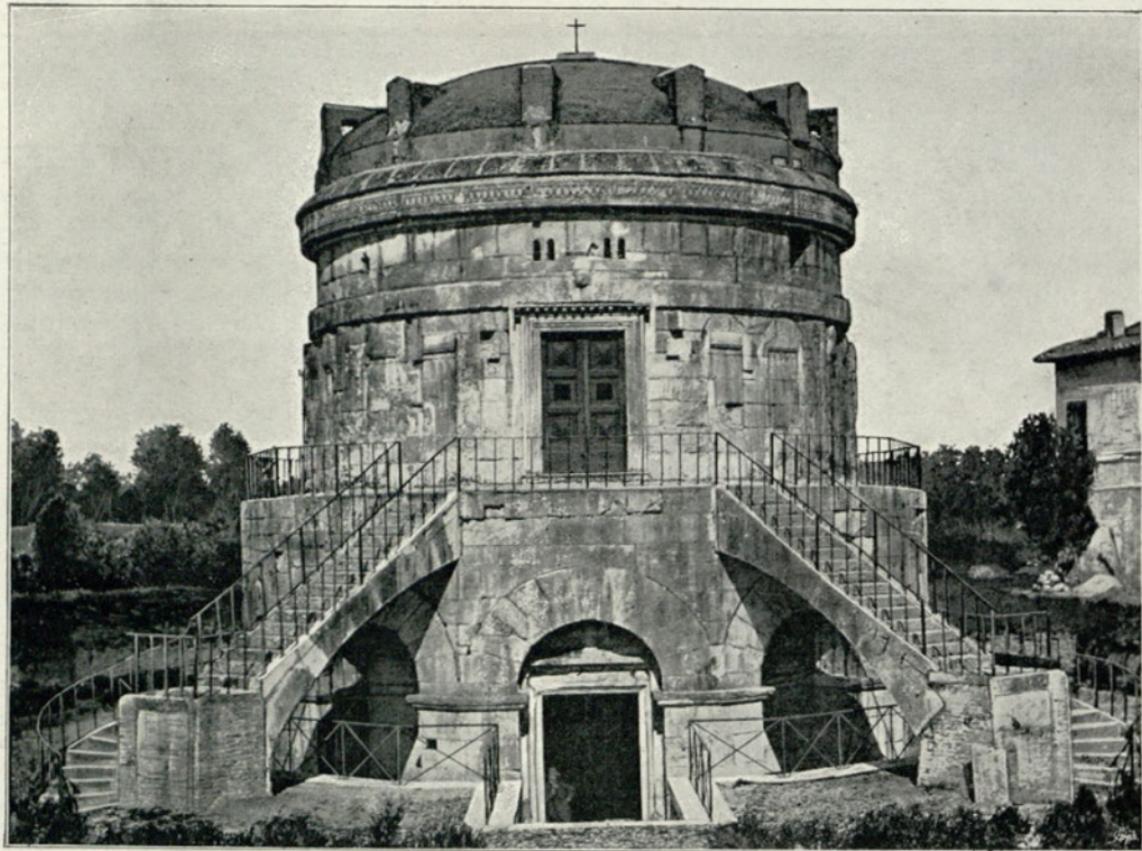
Was gleich von vornherein als das Unbegreiflichste in dieser Stadt erscheint, das ist das sozusagen gänzliche Verschwinden der Denkmäler des römischen Zeitalters; die späteren Epochen müssen Ravenna erbarmungslos durchgefegt haben, daß von der einstmaligen kaiserlichen Residenz auch nicht ein einziges Attribut dieser Bestimmung erhalten blieb, während wir in Rom und anderswo die Überreste viel früherer Bauten noch heute sehen. Auch die Epoche des Gothen Theodorich hat uns von weltlichen Bauten ziemlich wenig hinterlassen; das mit bescheidenem Zierat versehene kleine Stück Façade, welches für einen Überrest des Palastes Theodorich's gehalten wird, giebt nicht einmal eine blasse Idee von jenem luftigen, säulengetragenen, goldenen „Palatium“, von welchem der Chor der männlichen Märtyrer auf dem Mosaikbilde der benachbarten Kirche Sant. Apollinare seinen Ausgang nimmt. Viel packender symbolisiert die einstige Macht der aus Grausamkeit und Weisheit wunderbar zusammengesetzten fürstlichen Gestalt jenes Grabdenkmal, das sich außerhalb der Stadt, zwischen teilweise abgeleiteten Sümpfen, mit seiner aus einem einzigen riesigen Stein hergestellten Kuppeldecke erhebt, und mit seinem trotz der augenscheinlich späteren Umgestaltungen entschieden römischen Charakter in verständlicher Weise das ideal schöne, aber in der Wirklichkeit als erfolglos erwiesene politische Bestreben des ersten gothischen Königs und noch mehr seiner hochbegabten Tochter Amalafuntha zum Ausdruck bringt:

mit germanischer Macht in römischen Formen zu herrschen über Italiens Völker.

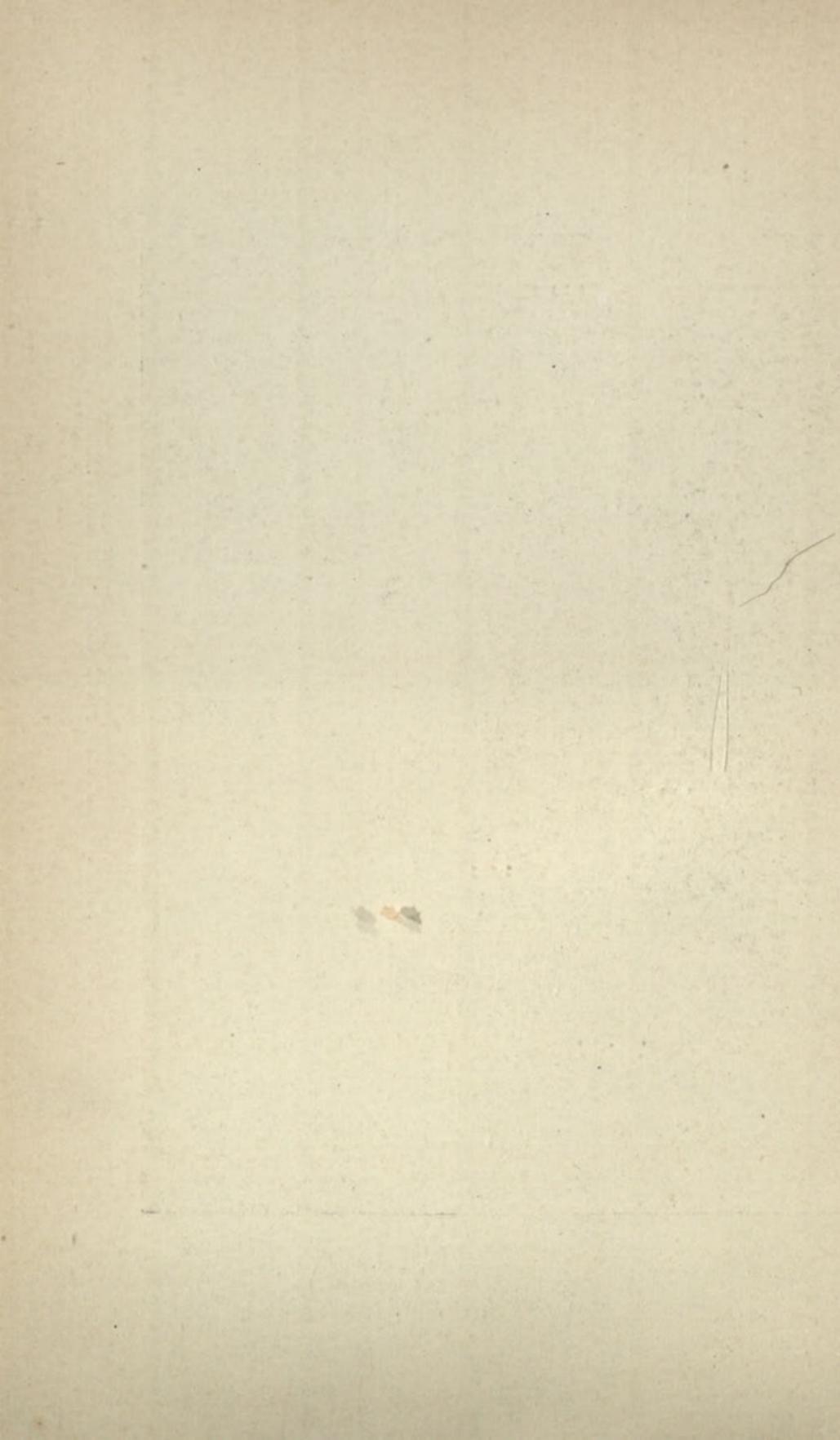
So wie sich die Nachfolger der Römer in der Politik von der Idee Theodorich's abwandten und um die gothische Herrschaft abzuschütteln, sich Byzanz in die Arme warfen, so hat vornehmlich hier in Ravenna der Einfluß Byzanz' nach und nach auf dem Gebiete der Architektur und der darstellenden Kunst die antiken Traditionen verdrängt. Diese Umgestaltung: das langsame Erstarren der altchristlichen Kunst unter den byzantinischen Formen führen uns die Kirchen Ravennas vor Augen, insbesondere deren wunderbare Mosaiken, wie nicht minder das in dem ehemaligen Kamaldulenser Kloster eingerichtete Museum, welches neben den unbedeutenden Bildern der Malerschulen der Romagna eine der reichsten Sammlungen altchristlicher Altertümer, insbesondere solcher aus Stein enthält.

In baulicher Beziehung stehen der antiken Welt am nächsten: der Baptistero San Giovanni aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts, das Grabmal der Galla Placidia und die Kirche San Giovanni Evangelista. Die Säulen, welche das Innere des erstgenannten schmücken, sind offenbar einem heidnischen Tempel entnommen, auch die Dekorationen des Plafonds und des Frieses dieser Taufkirche stehen noch unter dem Einfluß des spätgriechischen oder des sogenannten Pompejanischen Stils. Das zweite, das Grabmonument jener durch ihren abenteuerlichen Lebenslauf und durch ihre Seelenstärke gleich merkwürdigen Kaiserin, welches die Kirche den Märtyrern Nasarius und Celsius weihte, ist einer der bedeutendsten Ausgangspunkte des Zentralbau-Systems, und mochte mit seinen Musiven und mit seinem gruftartigen Zwielicht als Vorschule der mystischen Farbeindrücke den Kirchen gedient haben.

Als Schöpfungen des sechsten Jahrhunderts sind hervorzuheben: das einstige Baptisterium der Arianer-Sekte, — jetzt Sankta Maria in Cosmedin, — die dem Bischof



Das Grabmal Theodorich's des Großen in Ravenna.



St. Apollinaris als einem der Stadtpatrone Ravenna's geweihten und nach ihm benannten beiden Kirchen innerhalb und außerhalb der Stadt, und schließlich die sowohl in architektonischer Hinsicht als durch ihre Musiven interessanteste Kirche San-Vitale. Die Apollinariskirche innerhalb der Stadt, schuf noch die Gothenherrschaft zum Zwecke des arianischen Gottesdienstes, ihre Säulen stammen wahrscheinlich aus Byzanz, aber die zwischen die Korinthischen Capitälern und die Rundbögen eingefügten unregelmäßigen Kämpferwürfel machen die Form der sogenannten ravennatischen Säulenkrönung auch hier geltend. Die imposanteste der altchristlichen Basiliken Ravennas ist die für die einstige Hafenstadt Classis erbaute, entferntere Apollinaris-Kirche, welche mit ihrem isolierten, runden Glockenturm, ohne Kreuzschiff, mit einem geschlossenen Vorhof und mächtigen Marmorsäulen ein wahres Prototyp des hier entstandenen Systems der altchristlichen Basiliken bildet, jedoch infolge ihrer Vernachlässigung, ihrer Leere und des Eindringens von Grundwasser auf den Besucher einen immer wüsteren Eindruck macht.

Die nach dem zweiten, streitbarern Schutzheiligen Ravenna's, San Vitale benannte achteckige Kirche in der unmittelbaren Nähe des Grabmals der Galla Placidia verkündet bereits den vollständigen Triumph des byzantinischen Einflusses über die antiken Motive. Ihre Konstruktion ist eine der merkwürdigsten Anwendungen des Centralbaues, und die unverkennbare Ähnlichkeit dieser Kirche mit dem Grufmünster Karls des Großen in Aachen läßt es vermuten, daß sie dem Erbauer dieses letzteren als Muster diente. Ihre Kuppel, welche das Licht von oben hereinströmen läßt, die eigentümliche Gliederung ihrer Seitennischen, ihre typischen „ravennatischen“ Pfeiler und der musivisch geschmückte Marmorfußboden wirken noch immer mit ungeschwächter Kraft auf den Beschauer ein, trotz des Barockstils aus dem XVIII. Jahrhundert, welcher sich leider, hier, sowie in den übrigen Kirchen Ravennas mit brutaler

Herrschaft auf den altchristlichen und byzantinischen Formen breitmacht. Wenn wir diese Kuppelmalereien sehen, welche unbekümmert der Idee des ursprünglichen Erbauers, des Geistes, der sich in den Formen offenbart und der notwendigen Harmonie zwischen Architektur und Dekoration die Wandflächen mit semmelförmigen Wolken, mit den verrenkten Gliedern von Engeln und den schreiend rohen Farben der Gewänder bedecken: dann lernen wir erst fürwahr jenes oft mißverständene oder verhöhlte Bestreben der modernen kunstgeschichtlichen Auffassung zu schätzen, welches sich in der Restauration der Kunstdenkmäler starr, ja sogar pedantisch dem Geist, dem Geschmack und dem Ideengang des ursprünglichen Erbauers anzupassen trachtet.

Übrigens wird das Verständniß des Überganges aus dem altchristlichen Styl in den byzantinischen, aus dem Altertum in das anfängliche Mittelalter in Ravenna am wirksamsten durch den sowohl an dekorativen als an figurativen Theilen beispiellos reichen musivischen Schmuck sämtlicher Kirchen gefördert.

Was diese Mosaikbilder betrifft, müssen wir ohne jede Schönfärberei gestehen, daß ihre Zeichnungen, ihre Kompositionen vom Standpunkte unserer Auffassung und verglichen mit den früheren Schöpfungen des Altertums, primitiv, ja fast häßlich und erschreckend erscheinen; und doch können wir ohne jede Selbsttäuschung oder Hypokrise sagen, daß ihre Betrachtung einen wahren und großen Kunstgenuß gewährt, daß sie einen tiefen und unvergeßlichen Eindruck auf uns ausüben.

Denn kommen wir doch einmal mit dem Begriff des Kunstgenusses ins Reine! Auf das Gemüt eines ästhetisch und kunsthistorisch einigermaßen geschulten Menschen übt gewiß nicht bloß der Anblick dessen eine anziehende und entzückende Wirkung, was auch in seinen Augen schön ist. Der Anblick des wirklich Schönen ist unzweifelhaft der vollkommenste und reinsten Kunstgenuß, so wie wir auch nicht

in Zweifel ziehen dürfen, daß jede Kunst vom Standpunkt ihres eigenen Zeitalters nur diese Wirkung vor Augen halten und zu sichern bestrebt sein darf. Der Kunstgenuß des gebildeten und historischen Gesichtskreis besitzenden Menschen geht — ich wiederhole es — notwendiger Weise über diesen Kreis hinaus. Die Thätigkeit des menschlichen Geistes in allen ihren Stadien zu beobachten, ist interessant und insolgedessen auch genußreich. Solcher Art ist der Genuß, welchen die Geschichte bietet, in der wir uns auch nicht auf die schönen und edlen Charaktere, auf die herzerhebenden, segensreichen Handlungen beschränken können, sondern mit lebhaftem Interesse die Beziehungen sämtlicher Thatfachen unter einander, die geistigen und moralischen Triebfedern und Wirkungen der Handlungen erforschen und entdecken. Je tiefer wir in die Werkstätte des menschlichen Geistes einzudringen vermögen, umso mehr wächst unser Genuß. Daraus folgt, daß gerade die Kunst eines solchen Volkes, welches fern von uns liegt, von dessen Denkart wir ganz abweichen, dessen Kunstmittel wir bereits weit übertroffen haben, geeignet ist, uns mit ihren Schöpfungen diesen kunsthistorischen Genuß zu verschaffen. Weil die Darstellungen einer solchen Zeit auf uns nicht mehr den Eindruck machen, welcher beabsichtigt war, weil sie unsere Andacht, Bewunderung oder Rührung nicht mehr hervorzurufen im Stande sind, weil wir dieser beabsichtigten Wirkung unbefangen, fast gefühllos gegenüberstehen und weil wir in diesen Werken nicht den Gegenstand sehen, von welchem wir ganz andere Begriffe haben, zu dessen Darstellung wir ganz andere Mittel anwenden: eben deshalb sind wir geeigneter und mehr im Stande, in ihnen den Künstler selbst und seine Zeit, deren Geist und Denkart zu erblicken und zu verstehen.

Bei der Anwendung des absoluten Maßstabes des künstlerisch Schönen ist es unmöglich, über die in den Kirchen von Ravenna befindlichen Musiven — von welchen uns auch die besten höchstens die geschminkten, mit gelockten Haaren

und gekünstelten großen Augen dargestellten Mumiensbilder der alexandrinischen Zeit in Erinnerung rufen — ein anderes Urtheil zu fällen, als daß sie die Erzeugnisse einer in jeder Hinsicht dekadenten Epoche sind, daß sie in ihrer leblosen Starrheit und ideenlosen Gleichförmigkeit tief unter jener künstlerischen Vollkommenheit stehen, welche früher die antike Welt zu erreichen im Stande war, und daß sie ein deutliches Zeugniß von der vollständigen Vernachlässigung des allein Kraft gebenden Studiums der Natur und des Lebens ablegen.

Und doch, — wenn wir die Bestrebungen jener Kunst in ihrem Zusammenhang mit der gleichzeitigen großen Umgestaltung der Weltanschauung und der religiösen Begriffe der Menschen prüfen, müssen wir einsehen, daß diese Entwicklung der altchristlichen Kunst natürlich und notwendig war, ebenso natürlich und notwendig aber war es auch, daß diese Entwicklung bald zu einem Niedergang und zur Verkümmernng führen mußte.

Das sich kräftigende Christentum konnte nämlich nichts Anderes thun, als zum Zwecke der Einwirkung auf Phantasie und Gemüt die vorhandene, und zu jener Zeit jedenfalls hochentwickelte Kunst des heidnischen Altertums zu übernehmen. Diese Kunst war schließlich vorhanden, sie bot sich von selbst dar, und die Menschen blieben, wenn sie auch die Taufe aufnahmen, vorläufig doch dieselben Menschen mit demselben Gemüt und derselben Phantasie. Aber diese Kunst hatte sich — gleich der antiken Welt selbst — bereits überlebt, sie war krank, ging ihrem Niedergang entgegen und konnte auch unter der Einwirkung neuer Ideen nicht mehr zu neuem Leben erwachen; andererseits aber macht es auch die nahe Verwandtschaft zwischen Religion und Kunst begreiflich, daß eine Religion ihre Kunstmittel aus den Quellen einer ihr ganz fremden Ideenwelt lange Zeit hindurch nicht erfolgreich zu schöpfen vermag.

Wir lesen in Homers Odyssee, daß als Odysseus Man-

sikaa erblickt, als dem Helden Athene in der Gestalt eines schönen Jünglings erscheint, oder als Telemachos mit seinem für verschollen gehaltenen Vater zusammentrifft, ohne ihn zu erkennen, die Schönheit oder Kraft der vor ihnen erscheinenden menschlichen Wesen Beide zu der Frage veranlaßt, ob sie nicht vielleicht Götter seien? Daine hat Recht, solche Züge sind bezeichnend für den Gottesbegriff der Alten, welcher in nichts Anderem bestand, als in der Steigerung aller jener Eigenschaften, welche man in dem lebenden Menschen für bewunderungswert und entzückend hielt. In dieser Auffassung wurzelt auch die Darstellung der Götter der Alten, welche die altchristliche Kunst von ihnen zu übernehmen versuchte. Auf den Wandmalereien der Katakomben und auf den ältesten christlichen Mosaikbildern, sogar noch in Ravenna in der Gestalt des guten Hirten in San Vitale und in der Grabkirche Galla Placidia, oder in der Gestalt des im Jordan badenden Christus der Kirche S. Maria in Cosmedin, erscheint der Erlöser als bart- und schnurrbartloser ideal schöner Jüngling, einem Apollo gleich, dessen Gliedmaßen man nicht in die Falten einer weiten Kleidung verbergen wollte; auch auf späteren Bildern wird Christus mit Vorliebe in der Gestalt eines im Triumph thronenden, jupiterähnlichen Mannes dargestellt, in dessen erhabenen Ruhe wir den schrecklichen Richter des jüngsten Gerichtes nicht vermuten, und es ist sehr bezeichnend, daß eben im ältesten Mosaikcyklus der Sant' Apollinare in Citta, dessen Ursprung auf die Zeit der Arianer zurückgeführt wird und in welchen mit epischer Detaillirtheit auf 26 Bildern die Geschichte Christi dargestellt ist, gerade die Thatsache der Erlösung, der Kreuzestod des Heilands ausgelassen und bloß durch seine Antezedentien und die folgenden Ereignisse bezeichnet ist: — so wenig glaubte die künstlerische Darstellung jenes Zeitalters den Gottesbegriff mit dem Leiden und mit dem Tode vereinigen zu können. Auch die Märtyrer pflegte jenes Zeitalter nur in der Form ihrer Verklärung nach dem

Tode darzustellen, mit dem Symbol ihres Triumphes, dem Märtyrerkranz in der Hand, gleichsam als ob sie an einem Festzuge teilnehmen würden; die damalige Kunst fand noch nicht ihre Freude an der erschütternden Darstellung der Schrecken des Martertodes.

Aber jene Griechen und Römer, deren Gemüt und Geschmack die heitere Ruhe der antiken Welt selbst im Ausdruck der ihnen neuen christlichen religiösen Ideen nicht entbehren konnten, lebten im VI. Jahrhundert nicht mehr; an ihre Stelle kam eine neue Generation, welche im Ideenkreise des zur Herrschaft gelangten Christentums großgewachsen war, und welche sich mit rohen, obgleich reiner veranlagten östlichen und mestlichen Barbaren von ungebildeterem Geschmack und naiverer Phantaste vermengten. Diese Gemüther waren für die religiöse Andacht nur durch die Gefühle der Bewunderung und Furcht zugänglich; für sie konnte man Gott und seine Heiligen nicht mehr bloß durch die Schönheit ihrer Gestalten, durch die edlen Züge ihres Antlitzes von den gewöhnlichen Sterblichen unterscheiden; man mußte die Gestalten auf goldenen Grund malen, ihre Kleider mit Schmuck überladen, ihre Augen größer als gewöhnlich darstellen, in ihre Bewegungen ein solches Element einführen, welches ihnen nicht so sehr Erhabenheit verleiht, als vielmehr schauernde Ehrfurcht und Demut im Beschauer zu erwecken geeignet ist. Für diese Menschen konnte man auch die Bedeutung des Kreuzestodes Christi und des Martyriums der Heiligen nur durch die Darstellung der vom Leiden entstellten, blutigen, gräßlichen Körper verständlich machen.

Dies ist der Weg, auf welchem die christlich-religiöse darstellende Kunst in die Welt der Starrheit des Byzantinismus und des dunklen Mystizismus des späteren Mittelalters gelangt ist und in dieser Welt verblieb sie auch bis zum heutigen Tage bei allen jenen Völkern, deren Kunst die Renaissance aus dieser dunklen Traumwelt nicht in heiterere Regionen hinüber geführt hat.



Kaiser Justinian und sein Hof; Mosaikgemälde in der Kirche San Vitale zu Ravenna.



Den ersten Meilenzeiger dieses Weges bilden die Kirchenmuseen von Ravenna, über welche wir noch den Glanz der Abenddämmerung der antiken Kunst, aber auch bereits das erstarrende Dunkel des Byzantinismus sich ausbreiten sehen.

Jene Mosaiken des Sanktuariums der Kirche San Vitale, welche einerseits Kaiser Justinian in Begleitung seiner kirchlichen, militärischen und Zivilwürdenträger, andererseits die zum Gottesdienst gehende Kaiserin Theodora mit ihren Hofdamen darstellen, sind nicht nur in Folge des Ausdrucks und der Auffassung, sondern auch in Folge der Darstellung der Gestalten und der Zeremonie unschätzbare Kunstdenkmäler ihrer Zeit. Es ist etwas in ihnen, was — gewiß gegen den Willen des Künstlers — neben der Macht und Pracht des Byzantinismus auch seine ganze moralische Leere und kümmerlichkeit dem heutigen Beschauer offenbart.

Wenn unser Blick von diesen Gemälden zu den in die Pfeiler des Einganges der Apsis eingefügten antiken griechischen, lebensfrohen, gleichsam übermütigen Kindergestalten schweift, so ist es unmöglich, sich dem überraschenden Effekte des Gegensatzes zu verschließen. Hier herrscht der eingestandene Sensualismus, welcher wenigstens aufrichtiger und daher anständiger und gesunder ist, als die Heiligthuerei der aus einer Hetäre zur Kaiserin gewordenen Frau, von der wir aus der Geschichte wissen, welche Dämonen sträflicher Gelüste sich unter ihrem fürstlichen Hermelin und der Maske ihres religiösen Eifers verbargen . . .

Der blendende Glanz des Justinian'schen Hofes hat also aus dem fernen Byzanz auch hierher gestrahlt. Allein auch dieser Glanz verblaßte alsbald. Ueberhaupt scheint irgend ein dunkles Verhängnis auf der Geschichte Ravennas zu lasten, welches der bloßen Nennung seines Namens gleichsam einen traurigen Klang verleiht und welches, wie es schien, diese Stadt nur deshalb einst zu Glanz und

Bedeutung gelangen ließ, damit ihr späterer Niedergang und ihre Verlassenheit uns desto schmerzlicher erscheinen.

Die letzten Kaiser des weströmischen Reiches — diese mit der Geschwindigkeit der Schatten verschwindenden Zerrbilder der einst welterschütternden Imperatoren — haben ihren Sitz hierher verlegt, als hätten sie die „ewige Stadt,“ welche den Ruhm ihrer Vorfahren gesehen, vor der Schande der langsamen Vernichtung des römischen Kaisertums verschonen wollen. Ravenna war schon seit Augustus eine bedeutende, schöne, große Stadt, ein wichtiger Seehafen und sie hat ihren Residenzcharakter auch nach dem Sturze des Kaisertums bewahrt.

Allein all dies vermochte das Schicksal des Niederganges nicht abzuwenden.

Nach den Kaisern verschwanden alsbald auch die Könige, und zwei Jahrhunderte nach den Königen verließen auch die Statthalter Byzanz' Ravenna. Wohl gingen sie nicht aus freiem Antriebe, sondern die Gothenkönige wurden von den Heeren Justinian's vertrieben und die kaiserlichen Erzarchen wurden von den vordringenden Longobarden verdrängt; damit sank Ravenna in die Reihe der Provinzstädte.

Und es verließ Ravenna mittlerweile auch — das Meer. Das Meer, das im Altertum die Straßen der Stadt mit seinen salzigen Fluten übergossen hat wie später Venedig, dessen Umarmung diesen Ort zur uneinnehmbaren Burg gemacht hat, dessen schwellende Fluten die Galeeren der Gothen gebracht und ihren gefangenen König als Kriegsbeute des siegreichen Belisar nach Byzanz getragen haben, — das Meer entfernte sich langsam immer mehr von den Mauern und gleichwie Ravenna in Folge der Weltereignisse aufhörte, Residenz zu sein, so hob die Laune der Natur auch ihren Charakter als Hafenstadt auf.

An Stelle des entschwundenen Meeres traten faulende Sümpfe, welche diese Stadt, die einst so herühmt war ob

ihrer belebenden Lust, daß man die Athleten der Römerzeit, die Gladiatoren hierher zur Erziehung sandte, für lange Zeit zum Neste tödtlicher Miasmen machten. So können wir es nur natürlich finden, daß schließlich auch ein großer Theil der Bevölkerung Ravenna verließ und seine Wohnsitze der Vernichtung überantwortete; von den Stadtteilen *Classis* und *Caesarea* blieb buchstäblich nicht ein Stein auf dem anderen; wo es dereinst blühendes Leben gab und lebhaften Handelsverkehr, dort breiten sich jetzt Reissfelder aus und quaken die Frösche und auf den Mosaiken der Tribune der Kirche *Sant' Apollinare in Classe* blicken die düsteren byzantinischen Gestalten mit weitaufgerissenen Augen so fragend in das Dunkel der vorbeiziehenden Jahrhunderte, als ob sie noch immer nicht aufgehört hätten, über ihre Verlassenheit zu staunen.

Aus dieser langen Periode des Niederganges und der Verlassenheit — welche erst neuerdings ein gewisser Aufschwung abgelöst hat — ragen in glänzender Weise zwei Gestalten hervor: Beide waren Dichter und Philosophen und Beide hat ihr Weltsehmerz an diesen verlassenem, melancholischen Ort geführt. Der Eine — Dante —, der seine *Divina commedia* und gleichzeitig die Tragödie seines Lebens hier vollendet hat, ist auch hier begraben, und obgleich das über seiner Asche errichtete Grabmal in seiner Kleinlichkeit der Größe des Dichters nicht ganz würdig ist, gereicht es den Ravennaten hoch zur Ehre, daß sie die ihnen anvertraute Asche des Verfolgten weder dem drohenden Rom, noch dem flehenden Florenz ausfolgen wollten. Die undankbare Geburtsstadt, die „Mutter mit der geringen Liebe,“ war gezwungen, den Zoll ihrer Pietät in einem zwar glänzenden, aber doch nur symbolischen Grabmal im Pantheon *Toscanas*, in der Kirche *Santa Croce* abzutragen.

Den Andern, Lord Byron, zog der Geist und das Andenken Dante's hierher, allein in Folge seiner Jugend panzerete ihn sein Welthatz nicht gegen die Macht der Liebe,

welche den Dichter hier, in dieser romantischen Stadt, in ein romantisches Abenteuer verwickelt hat.

Die in der Nähe des Mausoleums Dante's befindliche einstige Wohnung des Dichters, das angebliche Haus der Polenta und die ebenda befindliche Casa Byron, in welcher der englische Dichter gewohnt hat, vereinigen auch örtlich das Andenken der beiden großen Geister. Malerisch schöner als all diese Denkplätze aber ist jene einfache, wie eine offene Loggia aussehende Kapelle, in welcher einige, mit altchristlichen Symbolen geschmückte Steinsarkophage die Asche solcher Menschen bewahren, deren Namen sich heute Niemandmehr erinnert.

Venezianische Eindrücke.

So oft ich nach Venedig komme und gleichviel zu welcher Stunde des Tages ich eintreffe, so kann ich doch in der ersten Stunde meines Dortseins mich eines gewissen melancholisch-schmerzlichen Gefühls nicht erwehren, welches, wie es scheint, von dem ersten Eindruck unzertrennlich ist.

Ich glaube, daß dieser Eindruck von den engen, kleinen Kanalgassen hervorgebracht wird, welche besonders der mit der Bahn Ankommende durchfahren muß, will er auf dem kürzesten Wege nach einem Hotel gelangen.

Der Canal Grande, welchen der Ankommende gewöhnlich zweimal flüchtig durchschneidet, wäre geeignet, mit seinem breiten Wasserspiegel, seinen besser konservierten Palaströhen, mit seiner Lebendigkeit und seinem Farbenreichtum uns heiterer zu stimmen. Jene schmalen, verlassen Kanäle hingegen, welche nur da und dort eine Gasse überbrückt oder ein kurzes Stück Weges begleitet, mit den wenigen, rasch trippelnden, schweigsamen Menschen, mit ihrer Stille, mit ihrem besonders zur Zeit der Flut sichtbaren Schmutz und mit dem rechts und links sich darbietenden peinlichen Anblick des Verfalls: sie wirken im ersten Augenblicke notwendigerweise beklemmend auf Jedermanns Gemüt, wer zum Zwecke der Erholung, der Zerstreuung, des Genusses in diese allbeliebte Stadt der civilisirten Welt kommt.

Bei Tage, besonders in der Gluthitze der Mittags-sonne, fällt all der Ruin, all die Unsauberkeit, welcher auf

diesem ersten Wege uns umgiebt, mit noch grelleren Farben in die Augen. Wohl liegt auch darin ein unvergleichlich pittoresker Reiz, wie in Venedig in Allem; allein diese Art des Malerischen vermag die melancholische Stimmung nicht zu bannen. Die Grundsteine, welche das Wasser des Meeres seit Jahrhunderten bespült, sind mit schwarzgrünem Moos überzogen, der Marmor hat da eine kalkweiße, dort eine schwarze Farbe angenommen, was den Eindruck macht, als würden wir ihn auch bei Tage im Mondschein sehen. Die Ecksteine an den Häusern sind aus den Fugen, aus den Rändern der Balkone, aus den Mauern, an vielen Orten selbst aus den Fenstern brechen Gras und Schlinggewächs hervor. Auf den Schnüren, welche von einem Hause zum andern gezogen sind, flattern allerlei bunte Lappen und durch die offenen Hausthore, welche unmittelbar auf den Kanal sich öffnen, sehen wir trotz des tiefen Schattens die Unordnung, an vielen Orten das Elend, über welchem die verlassen Hallen des einstigen Ruhmes und Glanzes sich in trüber Stille wölben. Trifft man in der Stille und im Dunkel der Nacht ein, dann glaubt man vollends, in einer Totenstadt anzulangen, dann scheint uns auf unserem Wege Alles todt und gespenstisch; die Paläste sind todt, weil alles Leben daraus weggezogen zu sein scheint, die Straßen sind ausgestorben, weil wir keinen menschlichen Laut darin vernehmen. Die hie und da auftauchenden wenigen Straßenslaternen werfen den Schatten des rudernden Gondoliere und der Hellebarde, welche den Schnabel des Bootes ziert, auf die gegenüber liegenden Marmorwände, dort huschen die aus dem Wasser sich erhebenden zwei schwarzen Gestalten gespenstisch vorüber, bald riesig groß anwachsend, bald zwerghaft zusammenschrumpfend, je nachdem die Gondel sich dem Lichte nähert oder sich davon entfernt. Die Gondeln huschen unter unverständlichen Rufen ihrer Führer so lautlos an einander vorüber, als wären auch sie körperlose Geister, deren Berührung nicht hörbar und nicht fühlbar ist.

Vor allem trifft auf den ersten Eindruck die Charakteristik Ruskins zu, wonach das heutige Venedig so schwach, so regungslos, so von Allem entblößt ist, nur von seiner Schönheit nicht, daß, wenn wir den matten Reflex der Stadt im Spiegel der Lagunen betrachten, wir fast im Zweifel sind, welches die Stadt und welches das Schattenbild sei.

Alles hat die Stadt verloren, nur die Schönheit nicht! Hätte jene sagenhafte Vergangenheit, welche Venedigs Geschichte vor uns entrollt, uns ein bleibenderes, verständlicheres, beredteres Andenken hinterlassen können, als jene unvergleichlichen Schätze der Schönheit, welche die Baukunst, die Sculptur und die Malerei in räthselhaftem Bunde mit den Kräften und Erscheinungen der Natur hier aufgehäuft haben?

Die vor den Schaaren Marichs und Attilas flüchtenden Küstenbewohner, die nach Art der Biber ihre ersten Ansiedelungen auf den von den Seeinseln geschützten, stilleren und seichteren Gewässern bauten, dachten sicherlich nicht daran, daß sie durch diese Stadtgründung nebst dem Schutze solche Mittel der Macht und der Blüte erwarben, welche dereinst den politischen und kommerziellen Einfluß und Ruf ihrer Nachfahren lange Zeit hindurch über zwei Welttheile ausbreiten würden. Venedig wurde durch seine isolirte Lage von allen enen Stürmen bewahrt, welche dem Zerfall des römischen Reiches folgten. Dadurch war ihm auch die unabhängige und kontinuierliche Entwicklung seiner staatsrechtlichen Organisation vom Altertum ab das ganze Mittelalter hindurch und selbst bis zu den in der Neuzeit, am Ende des vorigen Jahrhunderts eingetretenen großen Veränderungen gesichert. Aber sicherlich hatte Venedig seine eigenartige Rolle in der Geschichte nicht bloß dieser Lage zu verdanken, sondern mehr noch dem Geiste seines Volkes, welches sich als ebenso kühn, gewandt und ausdauernd erwies in der Behauptung seiner

Stellung und in der Mehrung seiner Macht, wie seinerzeit durch die Gründung der Stadt.

Jene Nobili, die Zeit ihres Lebens Kaufleute waren und dabei Politiker und — wenn es sein mußte — auch heldenmütige Krieger, welche eine Oligarchie zu begründen wußten, die mächtig war und volkstümlisch zugleich, verstanden es, eine republikanische Organisation ins Leben zu rufen, bei welcher nebst einer grausamen Strenge der Gesetze auch Freiheit herrschte. Indem sie sich mit jenem sündigen, rührigen Volke vereinigten, welches, nachdem es das Meer bezwang, kühn genug war, den Krieg mit einem mächtigen europäischen Bündnis aufzunehmen, machten sie zuerst ihre Stadt zur Herrscherin auf dem Gebiete des Welt Handels, dann mieteten sie mit ihrem Gelde Söldnerscharen, unternahmen Eroberungszüge, stürmten die Hauptstadt des Orients und die Burgen an den Küsten Dalmatiens, unterwarfen sich die Provinzen und Inseln des Mittelländischen Meeres und schmückten ihr stolzes Vaterland mit allen den Schätzen, die sie als Beute heimtrugen.

Der Erfolg, der Glanz, der Reichtum verweichlichte mit der Zeit die Sitten der Venezianer, und der Verfall ihrer Sitten zog auch den Niedergang ihrer politischen Macht nach sich. Die eroberten Provinzen gingen verloren, die Kriegslorberen verwelkten, Venedig hörte auf, eine europäische Macht zu sein. Sein Reichtum verschwand, seine Paläste leerten sich, der Lärm seiner Feste, seiner verschwenderischen Bergnügungen verstummte. Aber was in der Epoche der einstigen Macht nur die Zierde, der Schmelz, die Blüte war, das ist als der nunmehr einzige Ruhm, als die nunmehr einzige Bedeutung der ehemals so stolzen Stadt verblieben, ja man kann sagen, auch als ihre einzige Existenzgrundlage, welche in gewissem Sinne noch immer die ganze Welt der Stadt Venedig tributär macht: ihre Schönheit, ihre kapri- züöse Beschaffenheit und ihre Kunst. Venedig gleicht heute einem morschen, abgestorbenen Baum, der keine Blätter mehr

ansetzt, auf welchem aber der Epheu, der, als der Baum noch lebte, sich an ihm hinangeschlängelt, noch weiter grünt, die emporstrebende Bachwinde noch weiter blüht.

Die einstigen Herren von Venedig haben es nicht verstanden, ihre Macht zu einer dauernden zu gestalten, doch knüpften sie unlöslich die Überlieferungen ihres raffinirten Lebensgenusses, ihres Geschmackes, ihrer Vorliebe für die Kunst an den Schauplatz ihres einstigen Ruhmes. Und wenn auch nicht gerade ihre Nachfahren, so sind es doch alle Genuß suchenden und für den Genuß empfänglichen Menschen der ganzen Welt, die sich hier einsinden, um zu versuchen, sich des Lebens so zu freuen, wie Jene sich freuten und gleichsam in einem Traumgesicht die Genüsse Jener fortzuspinnen, die jetzt unter den stolzen Grabmälern der Kirchen rings umher den ewigen Schlaf schlafen.

Der St. Markusplatz in Venedig wurde schon von Napoleon I. ein Salon genannt und das ist er in der That: der fröhlichste Salon der ganzen gebildeten Welt. Wenn wir denselben betreten, ist das schmerzliche Gefühl geschwunden, welches der Anblick des Verfalls in uns wachgerufen. Wir empfinden nur, daß hier die Minuten unendlich angenehm verfließen, daß wir diesen Ort nie wieder verlassen möchten, weil dieser Ort, wie es scheint, allezeit dazu berufen war und sein wird, daß die Menschen, bezaubert von seiner Schönheit, hier immer von Neuem lernen, ihr Leben zu lieben und zu genießen. Auf den durch die alten und neuen Procuratien und die Nuova Fabbrica gebildeten drei Seiten des Marcusplatzes versucht man in Säulenarkaden, welche durch lang herabreichende Seinvandvorhänge gegen die Sonnenhitze geschützt sind, durch allerlei Lockmittel unsere Sinne gefangen zu nehmen: die glänzenden Produkte der venezianischen Goldschmiedekunst und Glasindustrie, Erholungs- und Ruheplätze, Speise, Trank, Vekerbissen und Erfrischungen, trachten uns zu fesseln; auf der Piazza selbst bieten fröhliche Musik, das helle Geplauder der Spazier-

gänger, das Umherflattern der durch die Tradition verwöhnten Tauben vielfache Zerstreung; aber ein mächtigerer Zauber, als all das ist derjenige, der unsere Schritte nach den drei Flaggenmasten lenkt, hinter welchen, die östliche Seite des St. Markusplatzes abschließend, ein blendender Anblick wie aus einem Feentraum uns zuwinkt: das Weltwunder der Baukunst, die Marmorfaçade der St. Marcuskirche.

Ich weiß nicht, wann dieser Anblick hinreißender ist: ob bei Tage, wenn die Vergoldung der Kuppelwölbungen, der Giebelverzierungen und der Mosaiken mitsamt der Weiße des Marmors uns mit ihrem Glanze schier blenden und dabei die wunderfame Harmonie der vielen anderen Farben unser, an den krankhaften Kultus der Farblosigkeit gewohntes Auge gleichsam verjüngt; oder im abendlichen Dunkel, wenn diese Front wirklich durch ihre eigene Leuchtkraft wirkt und durch diese den Mondschein, den Sternenschimmer und selbst das elektrische Licht der auf dem Marcusplatz aufgestellten Bogenlampen zu überstrahlen scheint?

In der Volksmenge, die uns umwogt, finden sich immer Solche, die nicht mit dem mechanischen Umherblicken des Touristen, der ein bestimmtes Pensum zu absolviren hat, nicht nach den abgehaspelten Erläuterungen des Cicerone, auch nicht in ihre Reisebücher vertieft, sondern mit voller Hingebung das Schauspiel genießen, das sich ihnen darbietet. Und es liegt ein sympathischer und tröstlicher Zug darin, wenn wir sehen, wie Menschen so in selbstvergeßene Bewunderung versunken sind, vor etwas, was nicht neu, nicht modern ist, dessen Vortrefflichkeit nicht die Posaunen der öffentlichen Meinung des Tages verkünden, dessen Verherrlichung keinen Nutzen bringt, mit keinerlei Nebenzweck verbunden werden kann, sondern nur schön, wahrhaft, ergreifend, ewig schön ist Eine solche Offenbarung des menschlichen Gemüths ist gleichfalls ein Zeugnis dessen, daß es noch edlere Gefühle giebt, welche das selbstische In-

Vor allem trifft auf den ersten Eindruck die Charakteristik Rustins zu, wonach das heutige Venedig so schwach, so regungslos, so von Allem entblößt ist, nur von seiner Schönheit nicht, daß, wenn wir den matten Reflex der Stadt im Spiegel der Lagunen betrachten, wir fast im Zweifel sind, welches die Stadt und welches das Schattenbild sei.

Alles hat die Stadt verloren, nur die Schönheit nicht! Hätte jene sagenhafte Vergangenheit, welche Venedigs Geschichte vor uns entrollt, uns ein bleibenderes, verständlicheres, beredteres Andenken hinterlassen können, als jene unvergleichlichen Schätze der Schönheit, welche die Baukunst, die Sculptur und die Malerei in räthselhaftem Bunde mit den Kräften und Erscheinungen der Natur hier aufgehäuft haben?

Die vor den Schaaren Marichs und Attilas flüchtenden Küstenbewohner, die nach Art der Biber ihre ersten Ansiedelungen auf den von den Seeinseln geschützten, stilleren und feichteren Gewässern bauten, dachten sicherlich nicht daran, daß sie durch diese Stadtgründung nebst dem Schutze solche Mittel der Macht und der Blüte erwarben, welche dereinst den politischen und kommerziellen Einfluß und Ruf ihrer Nachfahren lange Zeit hindurch über zwei Weltheile ausbreiten würden. Venedig wurde durch seine isolirte Lage von allen enen Stürmen bewahrt, welche dem Zerfall des römischen Reiches folgten. Dadurch war ihm auch die unabhängige und kontinuierliche Entwicklung seiner staatsrechtlichen Organisation vom Altertum ab das ganze Mittelalter hindurch und selbst bis zu den in der Neuzeit, am Ende des vorigen Jahrhunderts eingetretenen großen Veränderungen gesichert. Aber sicherlich hatte Venedig seine eigenartige Rolle in der Geschichte nicht bloß dieser Lage zu verdanken, sondern mehr noch dem Geiste seines Volkes, welches sich als ebenso kühn, gewandt und ausdauernd erwies in der Behauptung seiner

Stellung und in der Mehrung seiner Macht, wie seinerzeit durch die Gründung der Stadt.

Jene Nobili, die Zeit ihres Lebens Kaufleute waren und dabei Politiker und — wenn es sein mußte — auch heldenmütige Krieger, welche eine Oligarchie zu begründen wußten, die mächtig war und volkstümllich zugleich, verstanden es, eine republikanische Organisation ins Leben zu rufen, bei welcher nebst einer grausamen Strenge der Gesetze auch Freiheit herrschte. Indem sie sich mit jenem sündigen, rührigen Volke vereinigten, welches, nachdem es das Meer bezwang, kühn genug war, den Krieg mit einem mächtigen europäischen Bündnis aufzunehmen, machten sie zuerst ihre Stadt zur Herrscherin auf dem Gebiete des Welt-handels, dann mieteten sie mit ihrem Gelde Söldnerscharen, unternahmen Eroberungszüge, stürmten die Hauptstadt des Orients und die Burgen an den Küsten Dalmatiens, unterwarfen sich die Provinzen und Inseln des Mittelländischen Meeres und schmückten ihr stolzes Vaterland mit allen den Schätzen, die sie als Beute heimtrugen.

Der Erfolg, der Glanz, der Reichtum verweichlichte mit der Zeit die Sitten der Venezianer, und der Verfall ihrer Sitten zog auch den Niedergang ihrer politischen Macht nach sich. Die eroberten Provinzen gingen verloren, die Kriegslorberen verwelkten, Venedig hörte auf, eine europäische Macht zu sein. Sein Reichtum verschwand, seine Paläste leerten sich, der Värm seiner Feste, seiner verschwenderischen Vergnügungen verstummte. Aber was in der Epoche der einstigen Macht nur die Zierde, der Schmelz, die Blüte war, das ist als der nunmehr einzige Ruhm, als die nunmehr einzige Bedeutung der ehemals so stolzen Stadt verblieben, ja man kann sagen, auch als ihre einzige Existenzgrundlage, welche in gewissem Sinne noch immer die ganze Welt der Stadt Venedig tributär macht: ihre Schönheit, ihre kapri-ziose Beschaffenheit und ihre Kunst. Venedig gleicht heute einem morschen, abgestorbenen Baum, der keine Blätter mehr

ansetzt, auf welchem aber der Epheu, der, als der Baum noch lebte, sich an ihm hinangeschlängelt, noch weiter grünt, die emporstrebende Bachwinde noch weiter blüht.

Die einstigen Herren von Venedig haben es nicht verstanden, ihre Macht zu einer dauernden zu gestalten, doch knüpften sie unlöslich die Überlieferungen ihres raffinierten Lebensgenusses, ihres Geschmacks, ihrer Vorliebe für die Kunst an den Schauplatz ihres einstigen Ruhmes. Und wenn auch nicht gerade ihre Nachfahren, so sind es doch alle Genuß suchenden und für den Genuß empfänglichen Menschen der ganzen Welt, die sich hier einsünden, um zu versuchen, sich des Lebens so zu freuen, wie Jene sich freuten und gleichsam in einem Traumgesicht die Genüsse Jener fortzuspinnen, die jetzt unter den stolzen Grabmälern der Kirchen rings umher den ewigen Schlaf schlafen.

Der St. Markusplatz in Venedig wurde schon von Napoleon I. ein Salon genannt und das ist er in der That: der fröhlichste Salon der ganzen gebildeten Welt. Wenn wir denselben betreten, ist das schmerzliche Gefühl geschwunden, welches der Anblick des Verfalls in uns wachgerufen. Wir empfinden nur, daß hier die Minuten unendlich angenehm verfließen, daß wir diesen Ort nie wieder verlassen möchten, weil dieser Ort, wie es scheint, allezeit dazu berufen war und sein wird, daß die Menschen, bezaubert von seiner Schönheit, hier immer von Neuem lernen, ihr Leben zu lieben und zu genießen. Auf den durch die alten und neuen Procuratien und die Nuova Fabbrica gebildeten drei Seiten des Marcusplatzes versucht man in Säulenarkaden, welche durch lang herabreichende Leinwandvorhänge gegen die Sonnenhitze geschützt sind, durch allerlei Vorkittel unsere Sinne gefangen zu nehmen: die glänzenden Produkte der venezianischen Goldschmiedekunst und Glasindustrie, Erholungs- und Ruheplätze, Speise, Trank, Lekerbissen und Erfrischungen, trachten uns zu fesseln; auf der Piazza selbst bieten fröhliche Musik, das heile Geplauder der Spazier-

gänger, das Umherflattern der durch die Tradition verwöhnten Tauben vielfache Zerstreung; aber ein mächtigerer Zauber, als all das ist derjenige, der unsere Schritte nach den drei Flaggenmasten lenkt, hinter welchen, die östliche Seite des St. Markusplatzes abschließend, ein blendender Anblick wie aus einem Feentraum uns zuwinkt: das Weltwunder der Baukunst, die Marmorfassade der St. Marcuskirche.

Ich weiß nicht, wann dieser Anblick hinreißender ist: ob bei Tage, wenn die Vergoldung der Kuppelwölbungen, der Giebelverzierungen und der Mosaiken mitsamt der Weiße des Marmors uns mit ihrem Glanze schier blenden und dabei die wundersame Harmonie der vielen anderen Farben unser, an den krankhaften Kultus der Farblosigkeit gewohntes Auge gleichsam verjüngt; oder im abendlichen Dunkel, wenn diese Front wirklich durch ihre eigene Leuchtkraft wirkt und durch diese den Mondschein, den Sternenschimmer und selbst das elektrische Licht der auf dem Marcusplatz aufgestellten Bogenlampen zu überstrahlen scheint?

In der Volksmenge, die uns umwogt, finden sich immer Solche, die nicht mit dem mechanischen Umherblicken des Touristen, der ein bestimmtes Pensum zu absolviren hat, nicht nach den abgehaspelten Erläuterungen des Cicerone, auch nicht in ihre Reisebücher vertieft, sondern mit voller Hingebung das Schauspiel genießen, das sich ihnen darbietet. Und es liegt ein sympathischer und tröstlicher Zug darin, wenn wir sehen, wie Menschen so in selbstvergeßene Bewunderung versunken sind, vor etwas, was nicht neu, nicht modern ist, dessen Vortrefflichkeit nicht die Posaunen der öffentlichen Meinung des Tages verkünden, dessen Verherrlichung keinen Nutzen bringt, mit keinerlei Nebenzweck verbunden werden kann, sondern nur schön, wahrhaft, ergreifend, ewig schön ist Eine solche Offenbarung des menschlichen Gemüths ist gleichfalls ein Zeugnis dessen, daß es noch edlere Gefühle giebt, welche das selbstische In-

teresse, und der Kampf ums Dasein nicht aus den Herzen auszulöschen im Stande waren.

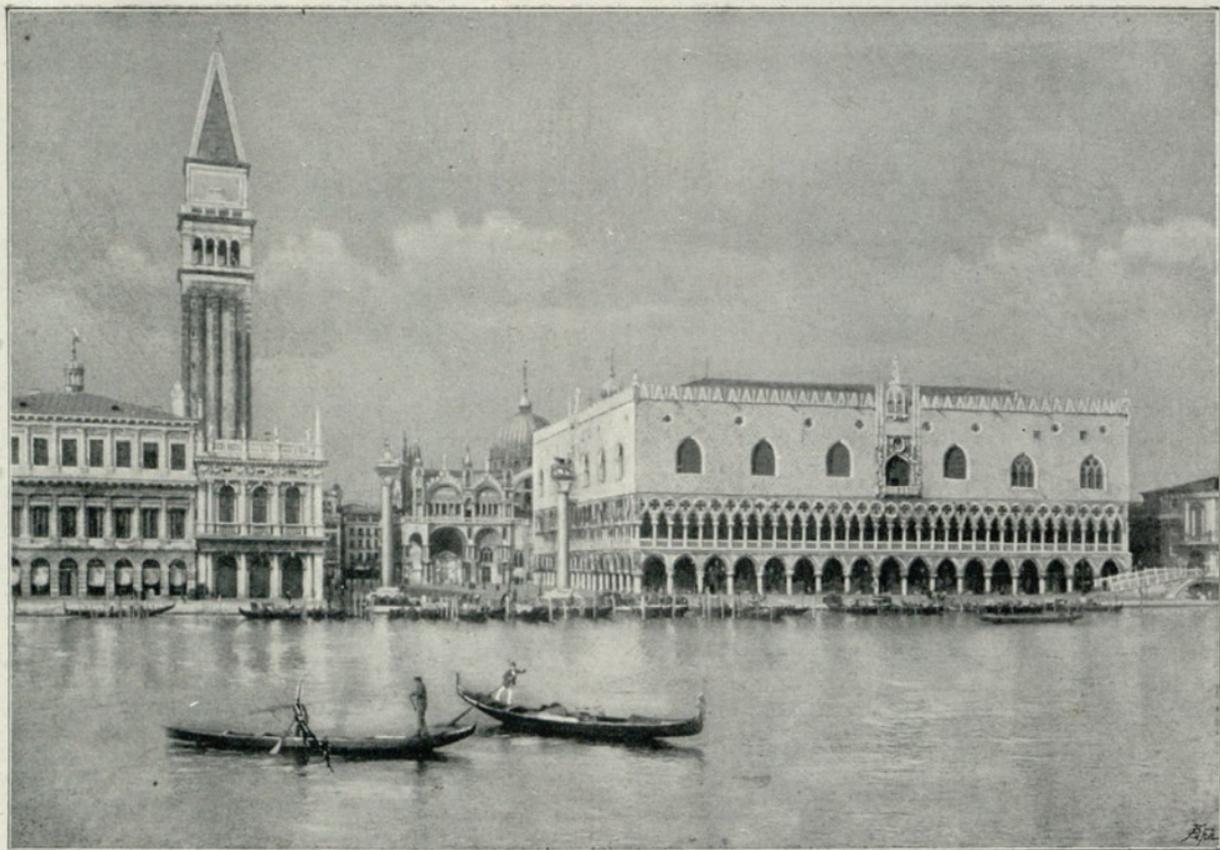
Jenes verhältnismäßig kleine Gebiet, welches die St. Marcus-Kirche und der Marcusplatz, die nach dem Meere zu gelegene Piazzetta und die Paläste der Umgebung einnehmen, sind durch die Kunstgeschichte und die Literatur, durch die künstlerische und stümperische Reproduktion so tausendfältig aufgearbeitet und der Welt bekannt gemacht worden, daß sich da selbst solche heimisch fühlen können, die zum ersten Male ihren Fuß auf das Pflaster von Venedig setzen. Aber es ist eben der stärkste Beweis der unerschöpflichen Schönheit der Stadt, daß alle diese Beschreibungen und Darstellungen den Zauber der Wirklichkeit nicht zu beeinträchtigen vermögen: mit jungfräulicher Kraft wirkt dieser Zauber immer wieder, und so oft wir diese Stadt wiedersehen, entdecken wir entzückt immer und immer wieder neue Reize an derselben.

Was die Architektur Venedigs so eigenartig kennzeichnet, das ist die willkürliche Vermengung der Baustyle, das Trogen mit allen traditionellen Regeln, das Zusammentreffen und Verschmelzen orientalischer und abendländischer Motive, endlich die Kostbarkeit des Materials, um derentwillen hier die aus den fernsten Ländern geraubten Schätze als Schmuck und Zierrat verwendet wurden. Am ausdrückvollsten kommt dies in der St. Marcus-Kirche und in dem mit derselben baulich verbundenen Dogen-Palast zur Geltung. Jene ist eigentlich weniger eine Kirche, denn ein mit allen Kostbarkeiten prangender riesiger Reliquenschrein, einzig dazu bestimmt, die entführten Gebeine des großen Schutzheiligen, des Evangelisten Marcus, zu verwahren. Der Dogen-Palast, der Sitz der einstigen Fürsten Venedigs, dieses Monument der, 1100 Jahre hindurch bestandenen Macht der Dogen, „ce diamant unique au milieu d'une parure“ hat von den ursprünglichen byzantinischen Motiven keineswegs so viel bewahrt, wie die St. Marcus-Kirche. Die der Piazzetta

und der Riva zugekehrten Fronten bieten die vollständigsten Muster der venezianischen Gothik mit einzelnen Details der Renaissance, welche letztere in dem herrlichen Hof und in der dem Canaletto zugekehrten Front vorherrscht. Die über der Loggia des Zwischentraktes sich erhebende große obere Masse des Gebäudes, welche das Ganze nur deshalb nicht erdrückt, weil die aus buntem Marmor hergestellte Verkleidung mehr den Eindruck eines Teppichs, denn einer Mauer macht, erinnert eben mit dieser teppichartigen Zeichnung denn doch wieder an den Orient.

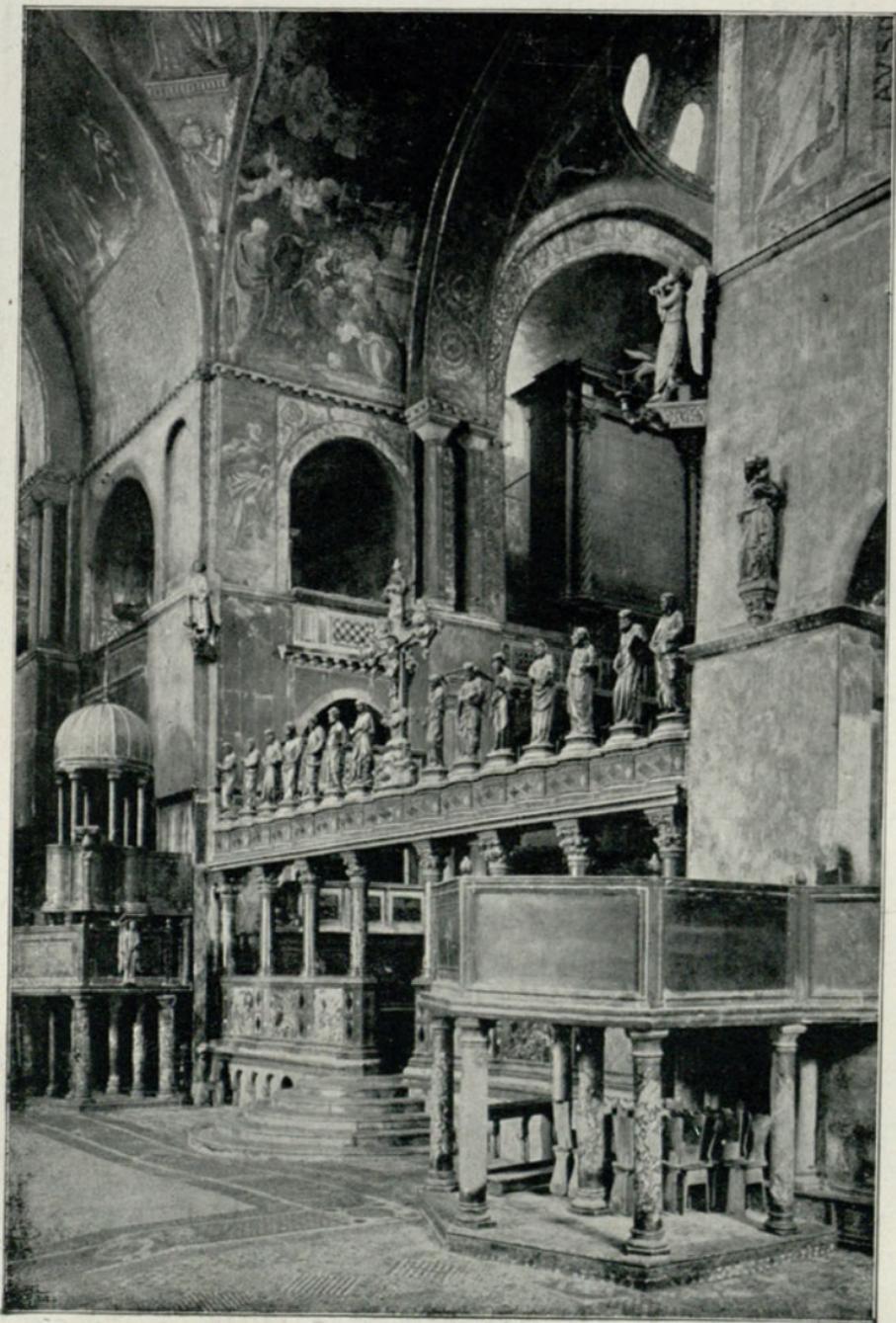
Und damit auch eine Schöpfung der zu voller Entfaltung gelangten Renaissance in der Nachbarschaft der frühesten Meisterwerke der christlichen Baukunst nicht fehle, so prangt der Marcuskirche und dem Dogenpalast gegenüber, dem uralten, düsteren, einfachen, hohen Ziegelbau des Campanile gleichsam angefügt, die liebliche Loggietta des Sansovino und seine prächtige Libreria, womit gleichsam der Naivetät und instinktiven Dekorationsweise der Alten die vornehme Regelmäßigkeit und selbstbewußte Pracht der entwickelten Renaissance gegenübergestellt wird, welche nur befangene Einseitigkeit als „Hochmut der Wissenschaft“ bezeichnen konnte.

Dieser enge Raum, auf welchem die Kunstwerke der wechselnden Epochen mit einander wetteifern, ist am besten von der Lagune zwischen dem Molo und der Insel San Giorgio Maggiore zu überblicken; von dort gesehen, bildet die schwarze Masse der Gondeln den Vordergrund, hinter welchem, in dem Rahmen, welchen die den geflügelten Löwen des San Marco und das Krokodil des heiligen Theodor tragenden beiden Riesen-Säulen bilden, die Piazzetta sich ausbreitet mit der wimmelnden, wogenden Masse von Passanten im Hintergrunde, mit der Seitenfront der St. Markuskirche, mit den Flaggenmasten Leopardis, mit der Glocke und den schlanken, schwarzen, ehernen Figuren des Urthurmes,



Die Piazzetta mit dem Dogenpalast in Venedig.

66



Inneres der St. Marcus-Kirche in Venedig.



während der Dogenpalast und die Sibreria mit der Zecca die beiden Seiten abschließen.

Eine weniger heitere, aber das Gemüt nicht minder ergreifende Welt betreten wir, wenn das Innere der Marcuskirche sich uns erschließt. Ein solcher Reichtum von Farben bei völligen Ausschluß der Malerei, rein durch den in verschiedenen Farben verwendeten Marmor, durch Alabaster und Porphir, durch Metall, Vergoldung und die alle Wölbungen bedeckenden Musiven hervorgebracht, übt an und für sich schon eine ungewohnte Wirkung; überdies ist jene findige Art der Venezianer, die Mosaik so herzustellen, daß sie den Farben des Glaswürfels einen Goldgrund geben, einer der erklärenden Umstände jener glühenden, gleichsam von innerem Feuer erwärmten Färbung, welche in der venezianischen Malerschule sicherlich unter der Einwirkung des Innern dieser Kirche sich entwickelt hat. Das Dunkelrot und die Goldfarbe, durch die dauerhaftesten Materialien repräsentirt, herrschen in der stellenweise starken Beleuchtung der hauptsächlich durch die Kuppelöffnungen eindringenden Mittagssonne lodernnd vor in diesem wunderbaren Heiligtum, gleichsam als Sinnbilder des glühenden Glaubenseifers, welcher dieses Gotteshaus schuf, während die aus den dunkleren Partien der Kirche hervorblickenden Lichteffecte die zauberische Macht der Mysterien des christlichen Glaubens symbolisiren.

Während hier alles mit dem aufrichtigen Eifer der alten Zeiten dazu bestimmt ist, den Ruhm Gottes und des großen Schutzheiligen zu verkünden, tritt in dem benachbarten Dogenpalaste schon das stolze Selbstbewußtsein der republikanisch organisirten menschlichen Macht rückhaltslos in den Vordergrund. Denn so glänzend und so prachtvoll die Dogen hier auch residirten, so mächtige Herrscher sie auch schienen, wenn sie auf dem Verdeck des goldstrotzenden Bucentoro von der Piazzetta hinausfuhren, um den Ring der Meeresbraut in die Wogen der Adria zu schleudern, so

mußte doch der neue Doge von Venedig, wenn man ihm auf der Riesentreppe die perlen geschmückte phrygische Mütze, diese Krone Venedigs, auf's Haupt setzte, sich daran erinnern, daß auf derselben Treppe das kraft des Gesetzes abgeschlagene Haupt eines seiner Vorgänger, des Marino Falieri, hinabgerollt ist. Und er mußte sich erinnern, daß in seinen fürstlich eingerichteten Gemächern nur einige Mauern ihn von jenen entsetzlichen Kerkerzellen trennen, in deren einem man den Sohn eines anderen Vorgängers, des Dogen Francesco Foscarelli schmachten ließ. Bei der stark beschränkten Macht des Dogen sind es thatsächlich die Macht, der Glanz und das Ansehen des venezianischen Staates, welche der Palazzo Ducale mit seiner märchenhaften Pracht zum Ausdruck bringt; diese Macht haben in seinen Sälen die größten Meister der venezianischen Kunst mit ihrem Pinsel verewigt, und jeder Venezianer, welcher einst auf diesen Palast blickte, konnte sich stolz als Theilhaber dieser Macht fühlen und verkünden.

Dieser Palast ist heute nur mehr ein Museum, gleichwie auch die Dogenmacht nur mehr eine historische Erinnerung geworden ist. Als Residenz des Königs von Italien, wenn er in Venedig weilt, dienen die neuen Procuratien und die Bibliothek, welche von der venetianischen Kunst ebenfalls genügend geschmückt wurden, um einen Fürstensitz zu bilden. Die Stadtbehörde aber hat sich am Canal Grande in den ehemaligen Palästen Farsetti und Loredan eingerichtet, welche immerhin einem rühmlicheren Berufe dienen, als eine große Anzahl der herrlichen Paläste am Canal Grande, welche, nachdem ihre leichtsinnigen Herren sie ihren Buhlerinnen geschenkt oder in ihrer materiellen Bedrängnis um ein Spottgeld verschleudert haben, nunmehr ihrer inneren Ausschmückung beraubt, zu gewöhnlichen Mietzinshäusern herabgesunken sind, zu Bank- und Fabrikslokalitäten oder zu Gasthöfen umgestaltet wurden.

Im Grunde sind es die zu Hotels adaptirten Paläste der einstigen Großen von Venedig, welche am deutlichsten die veränderte Situation der Lagunenstadt kennzeichnen. Heute sind die aus allen Theilen der Welt hier auf längere oder kürzere Zeit zusammengeströmten Fremden die Herren von Venedig. Nach ihnen richtet sich Alles, von ihrem Gelde lebt der größte Theil der Bevölkerung Venedigs. Ihre Masse füllt die Plätze, Kirchen, Museen Venedigs, sie kaufen das Meiste von dem zusammen, was die Mosaik-, Juwelen-, Glas-, Spiegel- und Spitzenfabrikation hier und in den benachbarten Ortschaften, — diese älteste Erscheinungen der europäischen Kunstindustrie — hervorbringen. Die Fremden bevölkern den Rido, wo man — damit die Annehmlichkeiten des Lebens in Venedig auch dadurch noch vollständiger werden — die Seebäder genießen und am sandigen Meeresufer wandelnd, sich an dem großen Pulsschlag der Natur, an dem unaufhörlichen Spiel von Ebbe und Flut ergötzen kann. Für die Fremden singen auch die Sänger Venedigs auf ihren schaukelnden, mit Campions behängten Booten auf dem Spiegel des Canal Grande, vor den am meisten besuchten Hotels.

Den Italienern ist übrigens in Venedig so wie auch anderwärts das Singen ein Lebensbedürfnis wie das Essen und Trinken. Wenn ein Italiener zur Erheiterung Anderer singt, so entspricht sein Gesang nebst dem Broterwerb zugleich einem gewissen seelischen Bedürfnis. Darum singt selbst der schlechteste italienische Sänger nicht bloß mit seiner Stimme, sondern wirklich auch mit seiner Seele, und darum haben sich hierzulande in den Volksgesängen bisher die nationalen und lokalen Ueberlieferungen am zähesten erhalten. Allein der dominirende Einfluß der Fremden hat in Venedig und auch anderwärts auf die Entwicklung des Volksgesanges neuester Zeit nicht wohlthätig gewirkt; derselbe beginnt allgemach gar zu international zu werden, die Sängergesellschaften beginnen in ihren Programmen den Fremden zuliebe die ursprüngliche venezianische Kunstgattung in den

Hintergrund zu drängen, so daß höchstens noch die neuesten Erzeugnisse derselben in der Mode sind, und neben ihnen immer wieder Wiener, deutsche, spanische und allerlei andere die vergängliche Tagesmode bildende Lieder erklingen.

Obwohl also der Gesang der venezianischen Cantanti sich stark modernisirt, die alte Barcarole einigermaßen aus der Mode kommt, und wir heute keinen Begriff mehr von jenem einfachen, ergreifenden Gesang der einstigen, venezianischen Schiffer haben können, welchen Goethe in seiner Italienischen Reise beschreibt, und bei welchem die Sängere mit Benützung der Verse Tassos und Ariostos sich einander nähernd und von einander entfernend gleichsam Wechselgesänge vernehmen ließen, — haben doch die Serenaden am Kanal Grande auch heute noch einen eigentümlichen Reiz, und es werden allezeit zu den unvergeßlichen Nächten unseres Lebens diejenigen gehören, welche wir, diesem Gesange lauschend, unter dem sternenhellen Himmel Venedigs, in der Betrachtung der schlummernden Paläste am Kanal Grande auf den Kissen der neugierig an einander geschmiegtten Gondeln verbracht haben.

Welches Leben mag dieser Kanal Grande einst gesehen haben, und um wie vieles glänzender mögen die einstigen Regatten gewesen sein, als die jetzigen! Einen herrlicheren Rahmen könnte man sich zu einem festlichen Aufzug oder zu einer Regatta wohl kaum vorstellen, als der große Kanal bieten mochte zu jener Zeit, wo neben den überreich geschmückten Marmorkirchen die alle Einfälle und alle Capricen der Gothik und der Renaissance entfaltenden Paläste noch von den Großen der Stadt bevölkert waren, die ihrer Macht vertrauten und vom Volke geliebt wurden, und wo die auf den Erkern und in den Fenstern dieser Paläste ausgebreitete Teppichpracht von dem Kranze der lebenden Schönheiten Venedigs überstrahlt wurde! Zu jener Zeit, wo die gegen den wahnsinnigen Luxus erlassenen strengen Verordnungen für die festlichen Gelegenheiten aufgehoben wurden, und

manche der venezianischen Damen solche Kostbarkeiten auf ihren Gewändern trugen, daß sie nach den Schilderungen zeitgenössischer Geschichtsschreiber wandelnden Reliquienkästchen glichen! Zu jener Zeit, wo die Nobili ihr Geld nicht anders auszugeben wußten, als daß sie Häuser bauten und diese dem armen Volke als unentgeltliche Wohnungen überließen, zu jener Zeit, wo drüben im Stadtviertel Canziano in Viri bei Sonnenuntergang die Gondeln der vornehmen Welt sich vor dem Hause Tizians zusammenfanden, und die schönen Frauen mit ihren Mandolinen und ihrem Gesang den König der Künstler feierten, während an dessen Tafel die hervorragendsten Geister Benedigs und Norditaliens sich begegneten.

Was die Baukünstler Benedigs in der Glanzzeit der Republik nicht aufbauen konnten, das strebten seine Maler auf derleinwand darzustellen, indem sie zugleich auf ihren Gemälden ein lebensvolles Bild jener zauberischen Zeit boten, aus welcher nur mehr die Paläste als stumme Zeugen vorhanden sind. Thatsächlich können wir als keineswegs unbedeutende Monumente des Baustils der italienischen Renaissance jene fantastischen Paläste und Hallen betrachten, welche auf den Gemälden der italienischen Meister, namentlich des Carpaccio, Tizian, Bordone und ganz besonders des Paolo Veronese als Schauplatz oder Hintergrund dienen und bei dem letzteren Künstler nicht selten sogar die Aufmerksamkeit von dem eigentlichen Gegenstande des Gemäldes ablenken.

Die in der Nachbarschaft des ehemaligen Kloster=Utriums von Palladio, in den Räumlichkeiten des Klosters della carità eingerichtete Accademia delle belle arti, der Dogenpalast, die Libreria und die Scuola di San Rocco, endlich die zahllosen Kirchen und Privatpaläste Benedigs enthalten die kostbarsten Denkmäler jener Malerschule, mit welcher Benedig in der Epoche seiner Blüte die Welt beschenkt hatte.

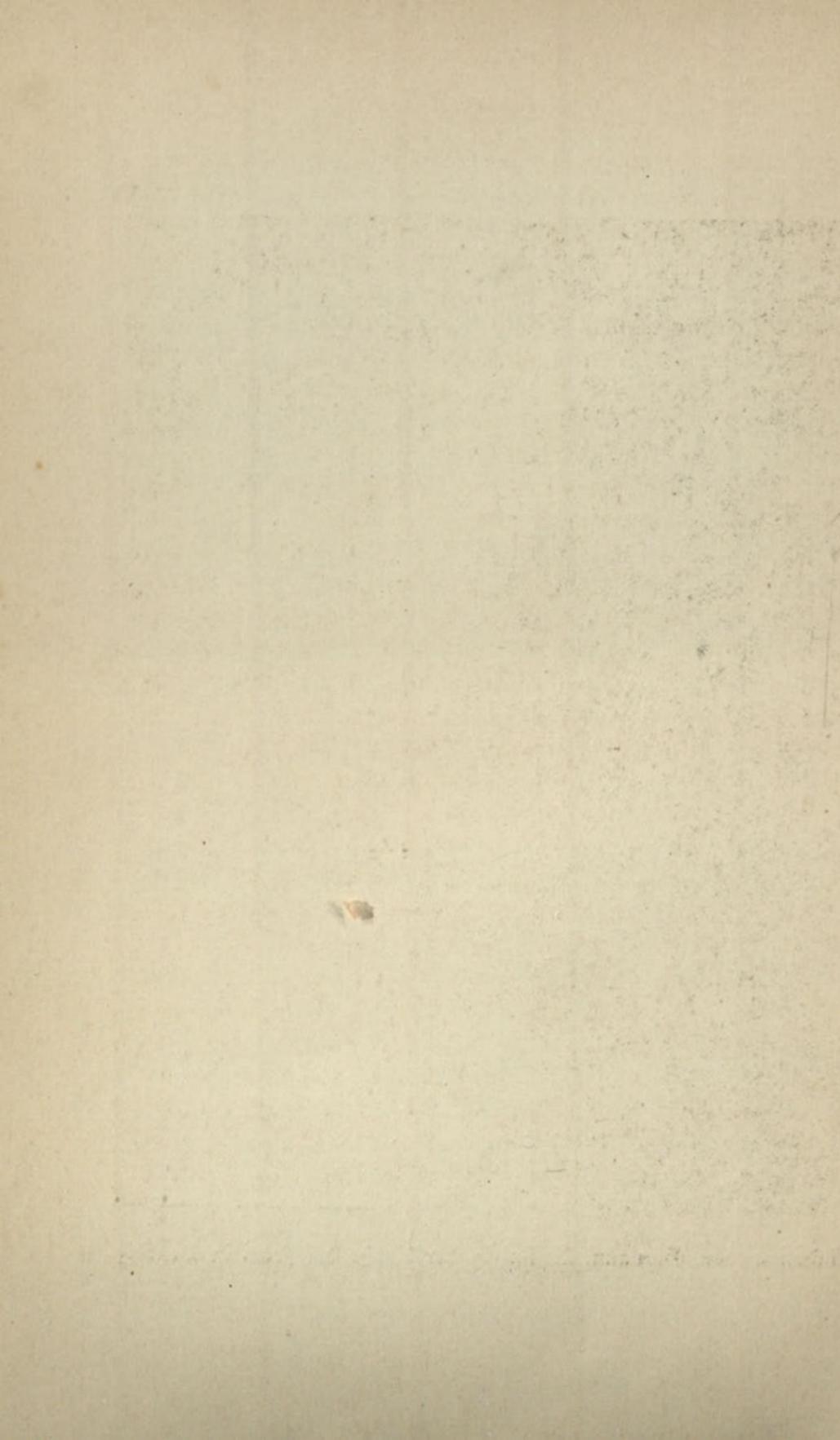
Die Handelsstadt auf den Lagunen wurde viel später zu einem Warmbeet der Malkunst als die übrigen Stadtgemeinden Italiens. So geht beispielsweise Florenz um etwa 50 Jahre Venedig voraus, indem in der Lagunenstadt die Malerei erst am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts zu jener Stufe der Entwicklung gelangte, auf welcher wir die toscanischen und umbrischen Meister schon um die Mitte des Quattrocento finden. Indessen hat das „italienische Holland“ das Versäumte reichlich nachgeholt, indem es nicht nur an Stelle der Temperamalerei die den Flamländern abgelauschte Handhabung des Oels einbürgerte, sondern auch in der Virtuosität der Farbengebung seine Malkunst später zu einer, alle anderen italienischen Schulen weit überflügelnden Vollkommenheit erhob und ihren Einfluß — gerade so wie es mit der Baukunst der Fall war — in der ganzen, unter venetianischer Herrschaft stehenden Provinz zur Geltung brachte.

Giovanni Bellini ist jener Name, dessen Klang den ganzen Zauber, die Ideenwelt der primitiven Malerschule Venedigs uns erschließt. Seine von musizirenden Engeln umgebene Madonna in der Kirche zu „Santa Maria Gloriosa dei Frari“ ist eines jener scheinbar nicht von Menschenhänden geschaffene Werke, bei welchen wir zu dem Glauben bemüht sind, daß eine überirdische Kraft unbewußt die Hand des schaffenden Künstlers geführt; so unsfaßbar erscheint es uns, daß menschliche Fantasie, menschlicher Wille, menschliches Können im Stande wären, die Erhabenheit, die Lauterkeit der Seele, die himmlische Bönne in so einfacher, ungesuchter, unmittelbarer und wahrhaftiger Weise zum Ausdruck zu bringen.

Und Bellini war nicht bloß in der Technik der Oelmalerei ein Bahnbrecher, sondern auch einer der Ersten in jener Richtung der Composition der Altarbilder, welche mit den byzantinischen Ueberlieferungen vollständig brach und welche die italienische Kunst mit dem Namen „Santa Con-



Madonna von Giovanni Bellini in der Kirche dei Frari in Venedig.



versazione“ bezeichnet, weil bei dieser Manier die Gestalten der Heiligen aus ihrer Isolirtheit herausgehoben und sie gleichsam in eine leutselige Konversation unter einander und mit ihren irdischen Schülzlingen gebracht werden.

Unter dem Einfluß der Lehre und des Geistes Giovanni Bellinis ist in Venedig eine ganze Pleiade von großen künstlerischen Talenten entstanden: Previtali, Carpaccio, Cima da Conegliano, Vincenzo Catena, Giorgione, Lorenzo Lotto und Palma Vecchio schließen sich den mit einem langen Leben gesegneten unermüdblichen Meister an, indem sie auch ihrerseits immer neuen und neuen Talenten Richtung, Ermutigung und Vorbild gaben.

Gentile Bellini, der ältere Bruder Giovanni's und Carpaccio repräsentiren in der venezianischen Kunst hauptsächlich jene Richtung, welche Domenico Ghirlandajo, zum Theile Botticelli und Benozzo Gozzoli in Florenz repräsentirt haben: jenen ehrlichen, natürlichen Realismus, welcher nichts Anderes erstrebte, als das zeitgenössische Leben mit jener Liebe, mit der die Renaissance an dem Leben hing und dabei aber auch mit voller Treue und unmittelbarer Innigkeit darzustellen. Sie waren bemüht, uns das zu bieten, was ihnen die größte Wonne verursachte und ahnten nicht, daß sie uns damit zugleich das Kostbarste geboten haben, und daß ihre wahre Liebe zu ihrer Kunst zu allen Zeiten eine gleiche Liebe für ihre Gemälde hervorrufen werde.

Dieser Realismus der Bilder der venezianischen primitiven Cinquecentisten wirft ein volles Licht auf das äußere Bild der Zeit, in welchem sie lebten, jener Zeit, als Venedig noch groß war und noch nicht verderbten, als die Prunksucht und die Freude am Leben noch nicht mit Ausschweifung, Unmäßigkeit und wahn sinnigem Luxus einhergingen. Eine gewisse Feierlichkeit spricht sich in ihren Gestalten aus, welche sicherlich keine gelegenheitliche Pose der Modelle war, sondern ein charakteristischer Zug der Vornehmen jener Zeit bei ihrem Erscheinen, in ihrer Haltung sowohl, wie in ihrer Tracht,

ein Zug, welcher sich später sozusagen zu einer selbstbewußten Kunst des Repräsentirens entwickelte, sowohl in Florenz, als auch in Venedig, ja hier vielleicht noch mehr als dort.

In einer Stadt, wo die Menschen weder zu Wagen fahren, noch reiten konnten, wo die feierlichen Aufzüge größtenteils auf dem Markusplaz, vor dem Dogenpalaste zu Fuße sich vollzogen, und wo es dabei sehr viel Prunkliebe, sehr viel Lust an Festlichkeiten und sehr viel Machtbewußtsein gab, ist es nur natürlich, daß die Feierlichkeit und Würde des Zufußgehens sich zu einer Art von Kunst entwickelte; dies zeigen die Gestalten auf den Gemälden jener alten Meister, dazu dienten die langen, weiten, faltigen Gewänder, welche die zu Fuße einhersehreitenden Notabilitäten unterscheiden, das Feierliche ihrer Erscheinung und ihre Würde erhöhen.

Diese kleinen charakteristischen Eigentümlichkeiten des Alltagslebens jener Zeit sind auf den Gemälden der älteren Meister mit aller Treue erzählt, und das mit einer so kraft- und lebensvollen Bergegenwärtigung der Individualitäten, welche schier unübertrefflich scheint.

Diese Kraft der beobachtenden Charakteristik bewahren auch die späteren Meister: Giorgione, Tizian, Tintoretto und Veronese, aber welch' einen mächtigen Fortschritt machten diese unterdessen! Bei ihnen ist die Kunst nicht mehr naiv und unbewußt, sie hat ihre Mittel in ihrer Gewalt, ist sich dieser Macht voll bewußt, spielt in diesem Bewußtsein mit ihren Aufgaben, wagt Größeres und immer Größeres; die durch die verschiedensten Mischungen und Gegensätze erreichbaren Wirkungen in Farbe und Glanz werden zu einem Kunstmittel, welches in dem Gemüte des Betrachters eine ganz neue Skala von Stimmungen in Vibration versetzt. Die auf den Gemälden dargestellte Handlung wird lebhafter, unruhiger, dramatischer, ja nicht selten nimmt sie den Charakter zügelloser Leidenschaftlichkeit an. Die Darstellung der Zeit bleibt auch fortan eine der Hauptvorwürfe, allein der

Künstler begnügt sich nicht mehr mit der einfachen Copirung dessen, was er sieht, er bestrebt sich in bewußter Weise jene herrschende Idee und Empfindung zum Ausdruck zu bringen, welche seine Zeit durchdringt: bald das Glück des Wohlstandes und der Fülle, bald den Hochmut der Macht und den Taumel des Ruhmes. In den Dienst dieser auszudrückenden Idee stellt dann der Künstler Alles, dieser Idee zuliebe wählt er willkürlich die Erscheinungen seiner Zeit, er häuft sie auf, giebt ihnen eine tendentiöse Färbung, wenn nötig, übertreibt und idealisirt er sie sogar; man darf sagen, daß er den Menschen seiner Zeit umgestaltet, so wie das humanistische Ideal der Renaissance den Menschen gerne hätte formen mögen und wenigstens in der Kunst zu formen auch versucht hat.

Die Spätblüte der venetianischen Schule hat ihr den Vorteil gesichert, daß sie die Lehren aller Epochen und Schulen in sich aufnahm, die Resultate aller zusammenfassen konnte und dennoch nicht so früh wie andere in die Fehler der Senilität verfiel. Bis zu einem gewissen Grade ist sie idealistisch geblieben selbst in der Zeit des Realismus und hat andererseits ihren gesunden Realismus nicht so schnell durch Zügellosigkeit, Absichtlichkeit und Manirirtheit verderben lassen. Diesem glücklichen Umstande verdanken wir zum großen Teile jenen unvergleichlichen Genuß, welchen die Schöpfungen der Glanzzeit der venezianischen Malerkunst uns heute noch bieten.

Natürlich verdanken wir in diesem Betracht Vieles auch der Zeit selbst, welche diese Malerkunst hervorgebracht hat und welche, wenngleich sie in ihrer Tiefe schon verdorben war, doch an ihrer Oberfläche noch von dem Sonnenschein des idealistischen Lebensgenusses vergoldet wurde.

Wohin sind jene von Lebenslust strogenden blonden Frauenschönheiten geschwunden, jene kraftvollen Männergestalten, mit blühendem, nicht selten kupfrigem Gesichte, mit welchen Palma, Tizian, Bordone, Tintoretto, Paolo und

Bonifazio Veronese ihre mächtigen Weinwände, ihre Zeremonienbilder, Allegorien, ja sogar ihre Altarbilder bevölkerten und von welchen wir dennoch annehmen können, daß sie mehr zu den typischen, als zu den ausnahmsweisen Erscheinungen ihrer Zeit gehört haben mögen? Wenn wir heute in Venedig umherblicken, so glauben wir, den herrschenden Typus mehr in jenen braunen, blassen Gesichtern aufzufinden, bei welchen neben der Hagerkeit das unheimliche Feuer der Augen mehr geheime Begierden, als befriedigte Lebensfreude zu verraten scheint.

Diese auffällige Abweichung der Typen des Milieu kann indeß keinen Augenblick einen Zweifel an der Treue der Portretmalerei der venezianischen Meister aufkommen lassen, denn es ist sicher, daß sie auch dort als vorzügliche Portraittmaler vorgegangen sind, wo die dargestellten Figuren eher erzählende oder dekorative Details größerer geschichtlicher oder religiöser Gemälde bieten. Dies gilt vielleicht in geringerem Maße von Tintoretto, welcher bei seiner fabelhaften Fruchtbarkeit sich weniger mit der Portraittreue einzelner Gesichter abgeben konnte, ebenso von Palma Vecchio, dessen herrliche Santa Barbara wahrscheinlich eine Idealisierung des damaligen kraftvollen venezianischen Mädchentypus ist. Sicher gilt es aber in vollem Maße von Paolo Veronese, und noch mehr von Tizian, bei dem wir die Composition und die Farbengebung manchmal nicht mehr bewundern können, als die Lebensfülle und charakteristische Individualisierung selbst seiner episodenhaften Figuren.

Unter den venezianischen Bildern dieses Größten unter den Großen finde ich, daß kein einziges mit so packender Gewalt wirkt, wie der erste Kirchgang der kleinen Maria in der Akademie, besonders seitdem das Bild wieder an dem Platze angebracht wurde, welchen es in dem einstigen Kloster Carità ursprünglich eingenommen hat; ferner das Bild, welches aus dem Gelöbniß der Familie Pesaro entstand, in der Kirche dei Frari. Auf letzterem prägt sich uns unter

versazione“ bezeichnet, weil bei dieser Manier die Gestalten der Heiligen aus ihrer Isolirtheit herausgehoben und sie gleichsam in eine leutselige Konversation unter einander und mit ihren irdischen Schülzlingen gebracht werden.

Unter dem Einfluß der Lehre und des Geistes Giovanni Bellini's ist in Venedig eine ganze Pleiade von großen künstlerischen Talenten entstanden: Previtali, Carpaccio, Cima da Conegliano, Vincenzo Catena, Giorgione, Lorenzo Lotto und Palma Vecchio schließen sich den mit einem langen Leben gesegneten unermüdlchen Meister an, indem sie auch ihrerseits immer neuen und neuen Talenten Richtung, Ermutigung und Vorbild gaben.

Gentile Bellini, der ältere Bruder Giovanni's und Carpaccio repräsentiren in der venezianischen Kunst hauptsächlich jene Richtung, welche Domenico Ghirlandajo, zum Theile Botticelli und Benozzo Gozzoli in Florenz repräsentirt haben: jenen ehrlichen, natürlichen Realismus, welcher nichts Anderes erstrebte, als das zeitgenössische Leben mit jener Liebe, mit der die Renaissance an dem Leben hing und dabei aber auch mit voller Treue und unmittelbarer Innigkeit darzustellen. Sie waren bemüht, uns das zu bieten, was ihnen die größte Wonne verursachte und ahnten nicht, daß sie uns damit zugleich das Kostbarste geboten haben, und daß ihre wahre Liebe zu ihrer Kunst zu allen Zeiten eine gleiche Liebe für ihre Gemälde hervorrufen werde.

Dieser Realismus der Bilder der venezianischen primitiven Cinquecentisten wirft ein volles Licht auf das äußere Bild der Zeit, in welchem sie lebten, jener Zeit, als Venedig noch groß war und noch nicht verderbten, als die Prunksucht und die Freude am Leben noch nicht mit Ausschweifung, Unmäßigkeit und wahn sinnigem Luxus einhergingen. Eine gewisse Feierlichkeit spricht sich in ihren Gestalten aus, welche sicherlich keine gelegenheitliche Pose der Modelle war, sondern ein charakteristischer Zug der Vornehmen jener Zeit bei ihrem Erscheinen, in ihrer Haltung sowohl, wie in ihrer Tracht,

ein Zug, welcher sich später sozusagen zu einer selbstbewußten Kunst des Repräsentirens entwickelte, sowohl in Florenz, als auch in Venedig, ja hier vielleicht noch mehr als dort.

In einer Stadt, wo die Menschen weder zu Wagen fahren, noch reiten konnten, wo die feierlichen Aufzüge größtenteils auf dem Markusplaz, vor dem Dogenpalaste zu Fuße sich vollzogen, und wo es dabei sehr viel Prunkliebe, sehr viel Lust an Festlichkeiten und sehr viel Machtbewußtsein gab, ist es nur natürlich, daß die Feierlichkeit und Würde des Zufußgehens sich zu einer Art von Kunst entwickelte; dies zeigen die Gestalten auf den Gemälden jener alten Meister, dazu dienten die langen, weiten, faltigen Gewänder, welche die zu Fuße einherschreitenden Notabilitäten unterscheiden, das Feierliche ihrer Erscheinung und ihre Würde erhöhen.

Diese kleinen charakteristischen Eigentümlichkeiten des Alltagslebens jener Zeit sind auf den Gemälden der älteren Meister mit aller Treue erzählt, und das mit einer so kraft- und lebensvollen Bergegenwärtigung der Individualitäten, welche schier unübertrefflich scheint.

Diese Kraft der beobachtenden Charakteristik bewahren auch die späteren Meister: Giorgione, Tizian, Tintoretto und Veronese, aber welch' einen mächtigen Fortschritt machten diese unterdessen! Bei ihnen ist die Kunst nicht mehr naiv und unbewußt, sie hat ihre Mittel in ihrer Gewalt, ist sich dieser Macht voll bewußt, spielt in diesem Bewußtsein mit ihren Aufgaben, wagt Größeres und immer Größeres; die durch die verschiedensten Mischungen und Gegensätze erreichbaren Wirkungen in Farbe und Glanz werden zu einem Kunstmittel, welches in dem Gemüte des Betrachters eine ganz neue Skala von Stimmungen in Vibration versetzt. Die auf den Gemälden dargestellte Handlung wird lebhafter, unruhiger, dramatischer, ja nicht selten nimmt sie den Charakter zügelloser Leidenschaftlichkeit an. Die Darstellung der Zeit bleibt auch fortan eine der Hauptvorfürse, allein der

Künstler begnügt sich nicht mehr mit der einfachen Copirung dessen, was er sieht, er bestrebt sich in bewußter Weise jene herrschende Idee und Empfindung zum Ausdruck zu bringen, welche seine Zeit durchdringt: bald das Glück des Wohlstandes und der Fülle, bald den Hochmut der Macht und den Taumel des Ruhmes. In den Dienst dieser auszudrückenden Idee stellt dann der Künstler Alles, dieser Idee zuliebe wählt er willkürlich die Erscheinungen seiner Zeit, er häuft sie auf, giebt ihnen eine tendentiöse Färbung, wenn nötig, übertreibt und idealisirt er sie sogar; man darf sagen, daß er den Menschen seiner Zeit umgestaltet, so wie das humanistische Ideal der Renaissance den Menschen gerne hätte formen mögen und wenigstens in der Kunst zu formen auch versucht hat.

Die Spätblüte der venetianischen Schule hat ihr den Vorteil gesichert, daß sie die Lehren aller Epochen und Schulen in sich aufnahm, die Resultate aller zusammenfassen konnte und dennoch nicht so früh wie andere in die Fehler der Senilität verfiel. Bis zu einem gewissen Grade ist sie idealistisch geblieben selbst in der Zeit des Realismus und hat andererseits ihren gesunden Realismus nicht so schnell durch Zügellosigkeit, Absichtlichkeit und Manirirtheit verderben lassen. Diesem glücklichen Umstande verdanken wir zum großen Theile jenen unvergleichlichen Genuß, welchen die Schöpfungen der Glanzzeit der venezianischen Malerkunst uns heute noch bieten.

Natürlich verdanken wir in diesem Betracht Vieles auch der Zeit selbst, welche diese Malerkunst hervorgebracht hat und welche, wenngleich sie in ihrer Tiefe schon verdorben war, doch an ihrer Oberfläche noch von dem Sonnenschein des idealistischen Lebensgenusses vergoldet wurde.

Wohin sind jene von Lebenslust strotzenden blonden Frauenschönheiten geschwunden, jene kraftvollen Männergestalten, mit blühendem, nicht selten kupfrigem Gesichte, mit welchen Palma, Tizian, Bordone, Tintoretto, Paolo und

Bonifazio Veronese ihre mächtigen Feinwände, ihre Zere-
monienbilder, Allegorien, ja sogar ihre Altarbilder bevölker-
ten und von welchen wir dennoch annehmen können, daß
sie mehr zu den typischen, als zu den ausnahmsweisen Er-
scheinungen ihrer Zeit gehört haben mögen? Wenn wir
heute in Venedig umherblicken, so glauben wir, den herr-
schenden Typus mehr in jenen braunen, blassen Gesichtern
aufzufinden, bei welchen neben der Hagerkeit das unheimliche
Feuer der Augen mehr geheime Begierden, als befriedigte
Lebensfreude zu verraten scheint.

Diese auffällige Abweichung der Typen des Milieu
kann indeß keinen Augenblick einen Zweifel an der Treue
der Portreitmalerei der venezianischen Meister aufkommen
lassen, denn es ist sicher, daß sie auch dort als vorzügliche
Portraitmaler vorgegangen sind, wo die dargestellten Figuren
eher erzählende oder dekorative Details größerer geschicht-
licher oder religiöser Gemälde bieten. Dies gilt vielleicht
in geringerem Maße von Tintoretto, welcher bei seiner fabel-
haften Fruchtbarkeit sich weniger mit der Portraittreue ein-
zelner Gesichter abgeben konnte, ebenso von Palma Vecchio,
dessen herrliche Santa Barbara wahrscheinlich eine Ideali-
sierung des damaligen kraftvollen venezianischen Mädchentypus
ist. Sicher gilt es aber in vollem Maße von Paolo Veronese,
und noch mehr von Tizian, bei dem wir die Composition
und die Farbengebung manchmal nicht mehr bewundern
können, als die Lebensfülle und charakteristische Individuali-
sierung selbst seiner episodenhaften Figuren.

Unter den venezianischen Bildern dieses Größten unter
den Großen finde ich, daß kein einziges mit so packender
Gewalt wirkt, wie der erste Kirchgang der kleinen Maria
in der Akademie, besonders seitdem das Bild wieder an dem
Platze angebracht wurde, welchen es in dem einstigen Kloster
Carità ursprünglich eingenommen hat; ferner das Bild,
welches aus dem Gelöbniß der Familie Pesaro entstand,
in der Kirche dei Frari. Auf letzterem prägt sich uns unter

anderem das Antlitz eines Kindes ein, welches unten, am rechten Rande des Bildes dem Betrachter gerade in's Auge schaut. Es blickt mit heiterem, unschuldigem, wirklich kindlichem Ausdruck uns an, als wäre es sich dessen ganz und gar nicht bewußt, daß es jetzt vor dem Throne der allerseeligsten Jungfrau in Gesellschaft der Heldengestalten seiner Familie in Anbetung kniet, als hätte es an seine Spiele gedacht in dem Augenblicke, da der Pinsel des Künstlers es auf die Leinwand hinzauberte, damit es einen Sonnenstrahl seines kindlichen Gemüths Jahrhunderte hindurch leuchtend auf die wechselnden Geschlechter werfe, damit es dort, wo die Verdienste und der Ruhm seiner Väter durch die Kunst unsterblich gemacht sind, die Unschuld seines Kinderlebens der Nachwelt vererbe.

Während die venezianische Malerei uns die Freuden und den Ruhm des Lebens der alten Venezianer verewigt hat, sorgte ihre Bildhauerkunst hauptsächlich dafür, die Gestalten jener denkwürdigen Zeit nach ihrem Tode zu verherrlichen.

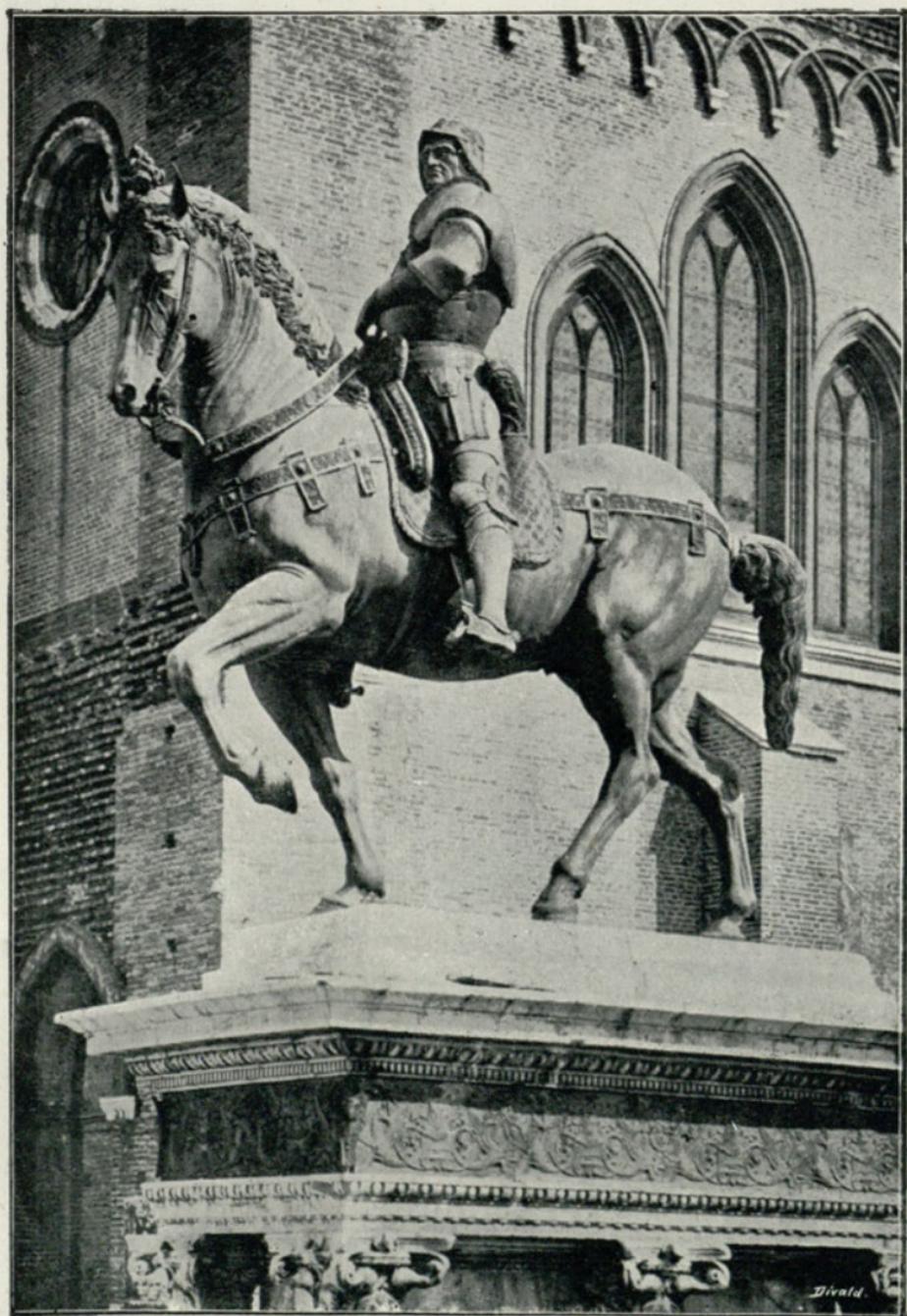
Benedigs Kirchen, besonders die Kirchen Giovanni Paolo, dei Frari und San Salvatore bilden ganze Museen der Grabmäler-Kunst; die venezianische Plastik hat hier die Ruhestätten von Dogen, Feldherren, Senatoren, Künstlern je nach dem Geschmacke der Zeit mit wechselnder Pracht bezeichnet, und wir können nur bedauern, daß, während die Namen Jener, zu deren Andenken diese Grabmäler errichtet wurden, fast ausnahmslos bekannt sind, die Namen der Bildhauer der gothischen Kunstepoche zumeist in Vergessenheit geraten sind; die Reihe der bekannten wird von den Lombardi eröffnet; ihnen schließen sich Rizzo, Leopardi, Jacopo Sansovinos, Alessandro Vittoria in der Renaissance-Zeit an, Longhena in der Barock-Zeit und der gleichfalls aus Benedig stammende Canova in der neueren Zeit.

Die Betrachtung dieser Grabmäler zeigt uns deutlich den Uebergang von der streng-christlichen Auffassung und

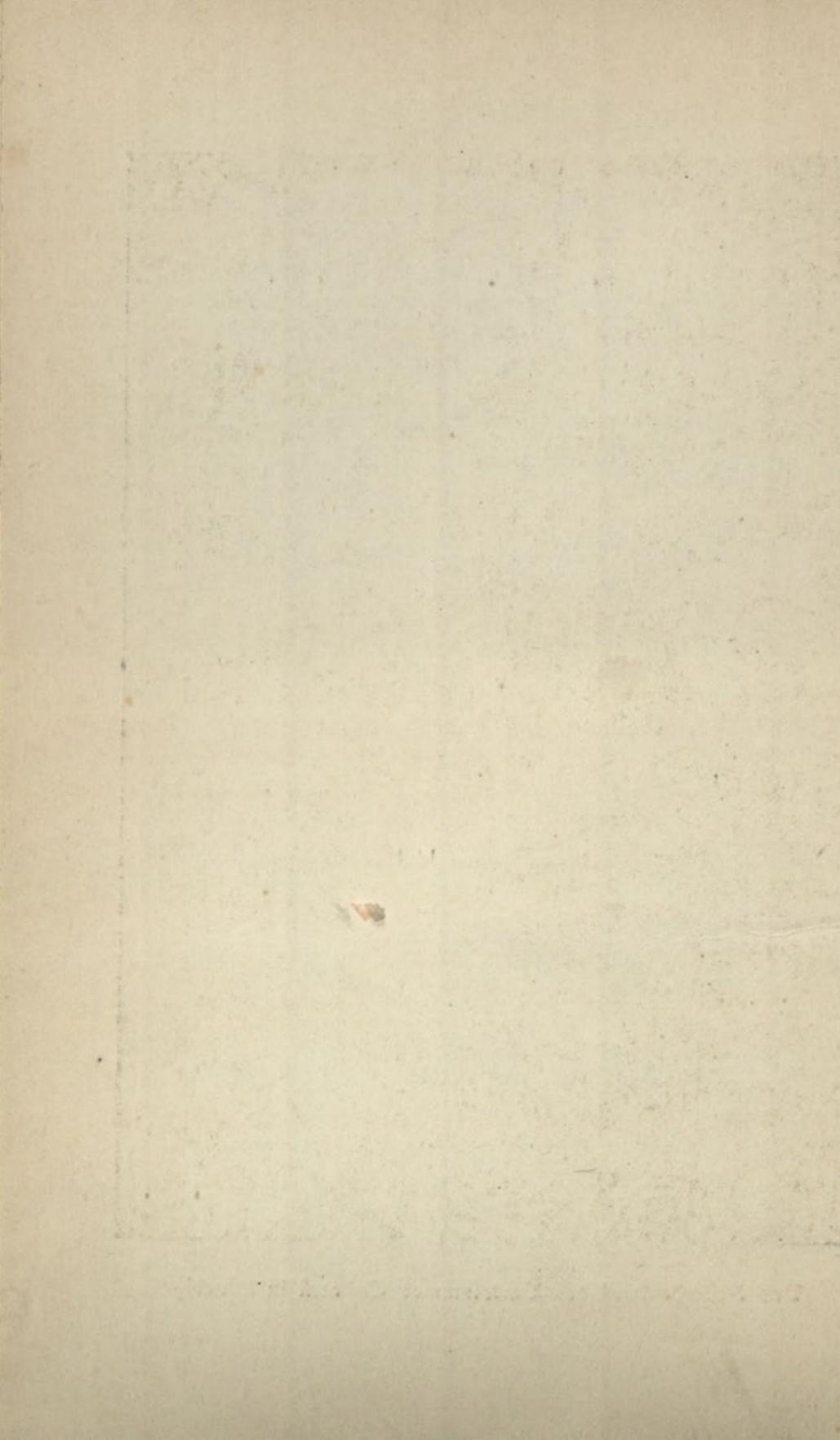
wahren Frömmigkeit zum weltlichen Sinn der Renaissance und zur Schwärmerei für die antiken Ideale. Dort herrscht der feste Glaube des Verstorbenen an sein Seligwerden im Jenseits, also der religiöse Gedanke; das Grabmal will Zeugnis geben von dem Glaubenseifer des Toten und zugleich das Gefühl derjenigen befriedigen, welche ihre Pietät für den Dahingeshiedenen mit dem Gebet zur göttlichen Barmherzigkeit jenseits des Grabes verbinden.

Hier hingegen, in den Grabmälern der Renaissance nämlich, ist der größte Teil der Motive nicht mehr der christlichen, sondern der heidnischen Symbolik entnommen; nicht so sehr Heilige und Engel herrschen vor, als vielmehr Tugenden und seltene Vorzüge versinnbildlichende Gestalten; der Gedanke an den Tod, vor welchem der überlebende Beschauer zurückschrickt, tritt immer mehr in den Hintergrund vor dem stolzen Prunk weltlicher Eitelkeit, welcher die Augen der Ueberlebenden mehr ergötzt und auch dem weltlichen Ehrgeiz des Verbliebenen besser entspricht.

Deshalb aber wollen wir nicht den Vorber des künstlerischen Verdienstes einseitig nur jenen älteren zuerkennen und wir suchen nicht nach so kleinlichen Ursachen zur Begründung unserer Unzufriedenheit, wie der große Ruskin, welcher, nachdem er mit Hilfe einer Leiter sich überzeugt hatte, daß an dem herrlichen Grabmal des Dogen Vendramin der von dem Betrachter abgewendete Teil der Figur des Toten nicht vollständig ausgearbeitet ist, dieserhalb den armen Alessandro Leopardi noch in seinem Grabe zur Rechenschaft zieht und ihm nachweisen will, daß er sein Werk, für welches er bezahlt worden, nicht ehrlich vollführt habe, und daß er als Graveur der Zecca, wegen Fälschmünzerei später aus Venedig vertrieben worden sei; und wegen solcher, durch diese Sünden erwiesenen sittlichen Verderbtheit des Künstlers spricht er sein verdammendes Urtheil gleichzeitig über die ganze Kunst der Renaissance=Äpöche aus.



Das Reiterdenkmal des Bartolommeo Colleoni in Venedig.



Wir wollen nicht vergessen, daß derselbe Leopardi nebst vielen anderen vortrefflichen Schöpfungen vielleicht denn doch einen größeren Anteil als den des Bollenders und Postamenterbauers an der Schaffung jenes Standbildes hat, welches auf Grund der Zeichnungen Verocchio's dort neben der Kirche Giovanni Paolo aufgestellt wurde, und welches man nicht bloß sprichwörtlich, sondern gerechterweise die klassischste Reiterstatue der Welt zu nennen pflegt, von welcher der strenge Kritiker Leopardi selbst einzugestehen genötigt ist: „Ich glaube nicht, daß es in der Welt ein herrlicheres Werk der Skulptur gebe, als die Reiterstatue des Bartolommeo Colleoni.“

Dieser Colleoni war Venedigs Condottiere, das heißt Söldlings-Heerführer, der, um sich der Republik, die ihn in ihre Dienste genommen, für seine eigene Bereicherung dankbar zu erweisen, nach seinem Tode einen großen Teil seines Vermögens der Republik Venedig hinterließ, unter der Bedingung jedoch, daß die Stadt ihm ein Reiterstandbild errichte, und zwar auf dem Markusplatz, wo er mit seiner gewohnten Rüstung angethan, mit dem Feldherrnstab in der Hand, Jahrhunderte hindurch auf den Schauplatz seines Wirkens stolz herabschauen wollte. Die Venezianer erfüllten zwar nicht wortwörtlich den Willen des Erblassers, weil ein Gesetz verbot, daß auf dem Markusplatze für wen immer ein Standbild errichtet werde. Und deshalb erhielt das Reiterstandbild des Colleoni einen solchen Platz, welcher auf einer Seite zwar von der edlen Fagade der Scuola di San Marco geschmückt ist, wo aber der befehlerrische strenge Blick des großen Heerführers auf die schmutzigen Häuser eines engen Kanals hinabschaut; indeß wurde dafür gesorgt, daß die Statue selbst ein solches Meisterwerk der bildenden Kunst werde, welches selbst einen noch weit bescheidenen Platz mit einer Gloriole überstrahlen würde.

Die leztwillige Verfügung und die Statue des Bartolommeo Colleoni, im Vereine mit den prächtigen Grab-

mälern, welche in der dahinter stehenden Kirche und in anderen Kirchen Venedigs errichtet wurden, drücken deutlich aus, wie sehr die Großen der italienischen Renaissance um den irdischen Nachruhm sich bewarben; jene Großen, von welchen Symonds so zutreffend sagt, daß „diese Welt mit ihnen und für sie so reich und groß erschien, daß diese Männer selbst im Tode nicht von ihr lassen wollten und sie nicht für das Paradies der überirdischen Freuden eintauschen wollten.“

Aber wenn es ihnen deshalb auch schmerzlich sein mochte, vom Leben zu scheiden, so wurde dieser Schmerz eben durch den Gedanken an die Verewigung ihres Ruhmes hiernieden und an die Erinnerung der Nachfahren gemildert. Und das Zeitalter der Renaissance macht — wie seine Denkmäler, seine Kunst und die zeitgenössischen Darstellungen seines Lebens sie uns offenbaren, — gerade in Venedig den Eindruck, daß in einer Zeit, in welcher man die Kunst zu leben auf eine solche Stufe der Vollkommenheit gebracht hat, in welcher das Leben bei so vielen Kämpfen auch so viel Ruhm und Bönne bot und in welcher selbst der Tod das Andenken des flüchtig dahinschwindenden Lebens an die ewigen Schöpfungen einer unerreichbaren Kunst knüpfte: es wirklich der Mühe wert gewesen sein mochte, zu leben und tröstlich, zu sterben!

Ferrara.

Eine Stadt, die Jeder, der in Italien reist, berührt, die Wenigsten aber einer Besichtigung würdigen; wir begnügen uns gewöhnlich damit, einen flüchtigen Blick auf die dunkelrote Masse des düstern Castello zu werfen, welches doch verdienen würde, näher betrachtet zu werden.

Uebrigens ist das alte Castello nicht die einzige Sehenswürdigkeit Ferrara's. Es ist wohl wahr, daß die Stadt im Ganzen etwas eintönig Leeres und Ausgestorbenes an sich hat; wir würden es heute nicht ahnen, daß es eine Zeit gab, da Ferrara mehr Einwohner hatte als Rom. Wir finden zwar hier keine Spuren des Altertums, unsummehr Denkmäler hinterließ jedoch das Mittelalter und die beginnende Neuzeit, obgleich die sich regelrecht kreuzenden, geraden Gassen, die einstens in Ferrara bewundert wurden, von der mittelalterlichen Bauart Italiens — insbesondere der Bergstädte — stark abweichen.

Hier konnte man freilich wie auf einem Tische bauen, denn auf der ungeheuren, sumpfigen, von Canälen durchschnittenen Ebene des seiner Mündung sich nähernden Po, steht nicht der kleinste Hügel im Wege; dafür verfaß aber diese Gegend ihre Einwohner ziemlich stiefmütterlich mit Baumaterial, weshalb wir hier nicht jener Verschwendung von Stein und Marmor begegnen, welche die meisten Teile Italiens charakterisirt; statt dessen sehen wir, daß die Architekten Ferraras sich am häufigsten mit einer guten Gattung

dauerhafter Ziegel begnügten, zur Dekoration aber gern Terracotta verwendeten.

Wir erblicken auf den geraden Straßen viele Paläste aus der Renaissancezeit, die zwar anspruchsloser sind als jene in Florenz oder Bologna, jedoch immerhin geschmackvoll und schön; sie sind theils höchst originell, wie z. B. der Roverella-Palast, theils mit einem gartenartig angelegten schönen Arkaden-Hof geschmückt, wie der Palazzo bei Dimanti; das meiste seiner Eigentümlichkeit häufte indessen Ferraras Architektur auf der Piazza del Duomo und dessen nächsten Umgebung zusammen. Wohl hat der Palazzo della ragione und der Palazzo Communale seine Originalität mit der Zeit eingeblüht; vor dem Letzteren bezeichnen nur mehr zwei verstümmelte Säulen die Stelle, wo einstens die Statuen zweier berühmter Fürsten Ferraras standen; doch fesselt der Duomo selber, mit seiner Fagade, seinem schönen aus der Renaissance-Zeit stammenden Glockenthurm, und seinem imposanten Innern, geschmückt durch einige Altarbilder tüchtiger Meister Bolognas und Ferraras, lange Zeit unsere Aufmerksamkeit. Seine Südseite und insbesondere seine Fagade ist gleich dem San Zeno in Verona im lombardisch-romanischen Stil gebaut, im Laufe von drei Jahrhunderten jedoch hat er sich in seinen oberen Theilen langsam ins Gothische umgewandelt; das dreifache System der Gallerien sammt der, ober dem Portale sich erhebenden Loggia, gewährt einen bizarren Anblick, der sich tief in unser Gedächtnis einprägt. Zu der rein architektonischen gesellt sich eine nicht minder reiche, plastische Ornamentik, und zwar von jener Art, welche einige italienische Meister, ganz unabhängig sowohl von den Traditionen des altchristlichen und byzantinischen Stils, als auch vom Einflusse der pisanischen Schule, besonders in Verona, Ferrara und Modena zu entfalten trachteten. Diese Ornamentik zeugt, trotz ihrer unendlichen Naivität, und oftmals sogar lachenerregenden Primitivität, trotz der formlosen Löwen und säulentragenden

Zwerge, deren Köpfe aus dem Magen herauszuwachsen scheinen, von so viel Empfindung und Phantasie, von so starkem Bestreben nach Ausdruck und Abwechslung, daß sie unsere Achtung und Interesse in gleicher Weise verdient.

Der Palazzo Communale gehörte jemals zum Palast der Este, weshalb er auch mit der eigentlichen Burg der Fürsten Ferraras, dem neuen Castello, in Verbindung stand.

Die Festungsgraben der einstmaligen Burg der Este, deckt jetzt nur mehr wenig Wasser, ein schöner moderner Park umschließt die dem Po-Thor zugekehrte Seite; die Gesimse und die Ueberdachung seiner Thürme sind auch nicht mehr ganz dieselben als zur Zeit Alfonsos. Alles in Allem giebt es aber doch kaum eine Festung des Mittelalters, die, fast im Innern einer bevölkerten Stadt gelegen, den romantischen, düstern urd drohenden Charakter ihrer ursprünglichen Bestimmung so unverfehrt und verhältnismäßig unverändert beibehalten hätte, als das Castello in Ferrara.

Die dunkelrote Ziegelmasse erhebt sich, durch seine Höhe weithin sichtbar, über das ganze Weichbild der Stadt, seine tiefen Schatten auf das Wasser des Grabens werfend, über dessen Fläche in geringer Höhe, die kleinen durch Eisengitter geschützten Fenster der einstmaligen Gefängnisse sichtbar sind; aus einem der Thurmthore gelangt man auch jetzt noch bloß über eine, auf Ketten hängende Zugbrücke in das Innere des Schlosses; die vier regelmäßigen Eckthürme bieten gleichsam das Bild der nach allen Seiten gewappneten, nach allen Seiten trotzbietenden, unbefiegbaren Macht; das Ganze ist wie das versteinerte Symbol der, ihren Unterthanen fortwährend Furcht einflößenden feudalen Gewaltherrschaft.

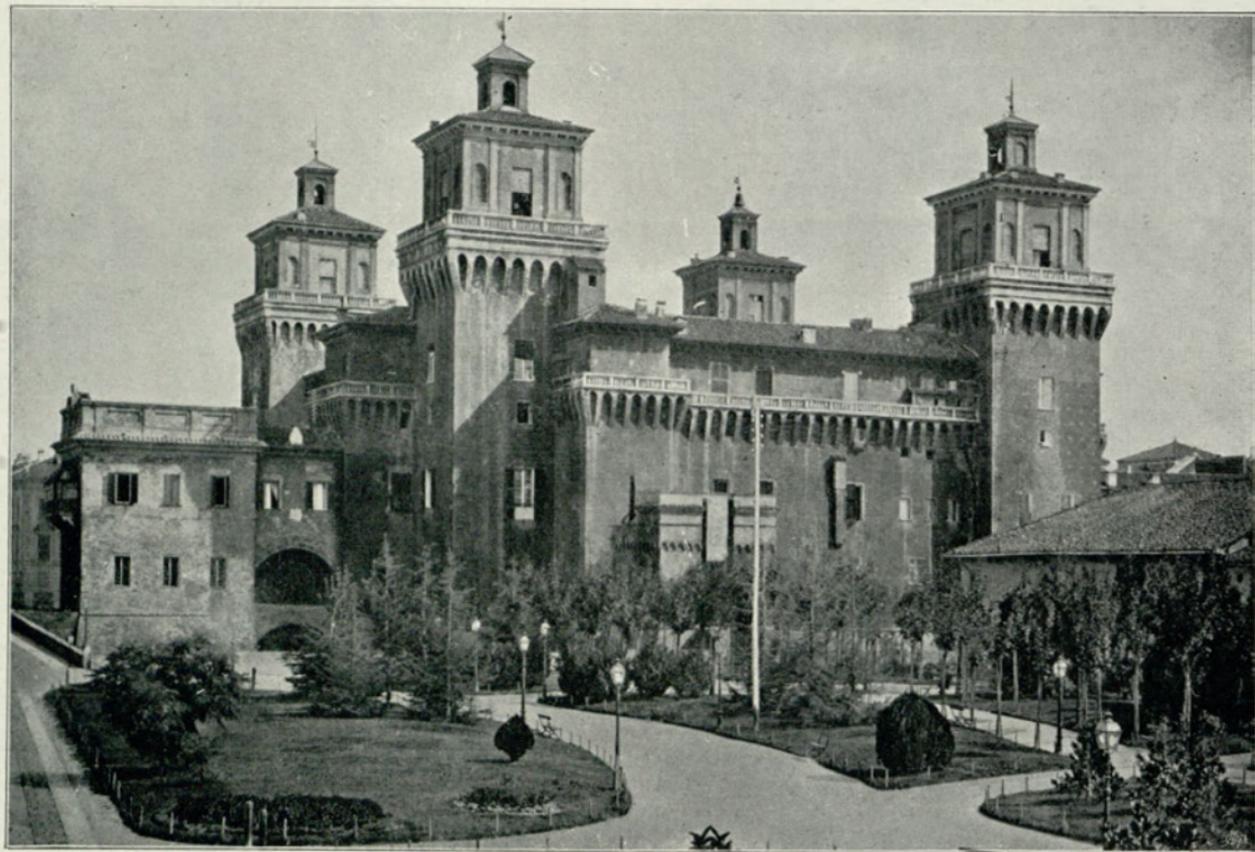
Und doch sah dieses Castello einstens auch ein überaus heiteres und bewegtes Leben. Man hielt den Hof der Este zu Ferrara unter sämtlichen fürstlichen Höfen Italiens in der Renaissancezeit, in Bezug auf Prachtentfaltung, Genußsucht und Bornehmheit für den ersten; von seinen Festen,

seinen schönen Frauen und seiner Lebenslust, wurden die nach den Regeln des „Cortigiano“ lebenden höfischen Weltmänner jener Zeit ebenso mächtig angezogen wie von seiner opferwilligen Begeisterung für Wissenschaft und Kunst die fahrenden Humanisten, Dichter und Maler des XVI. Jahrhunderts sich gern fesseln ließen, und Goethe legte mit Recht die Worte in den Mund Eleonorens von Este:

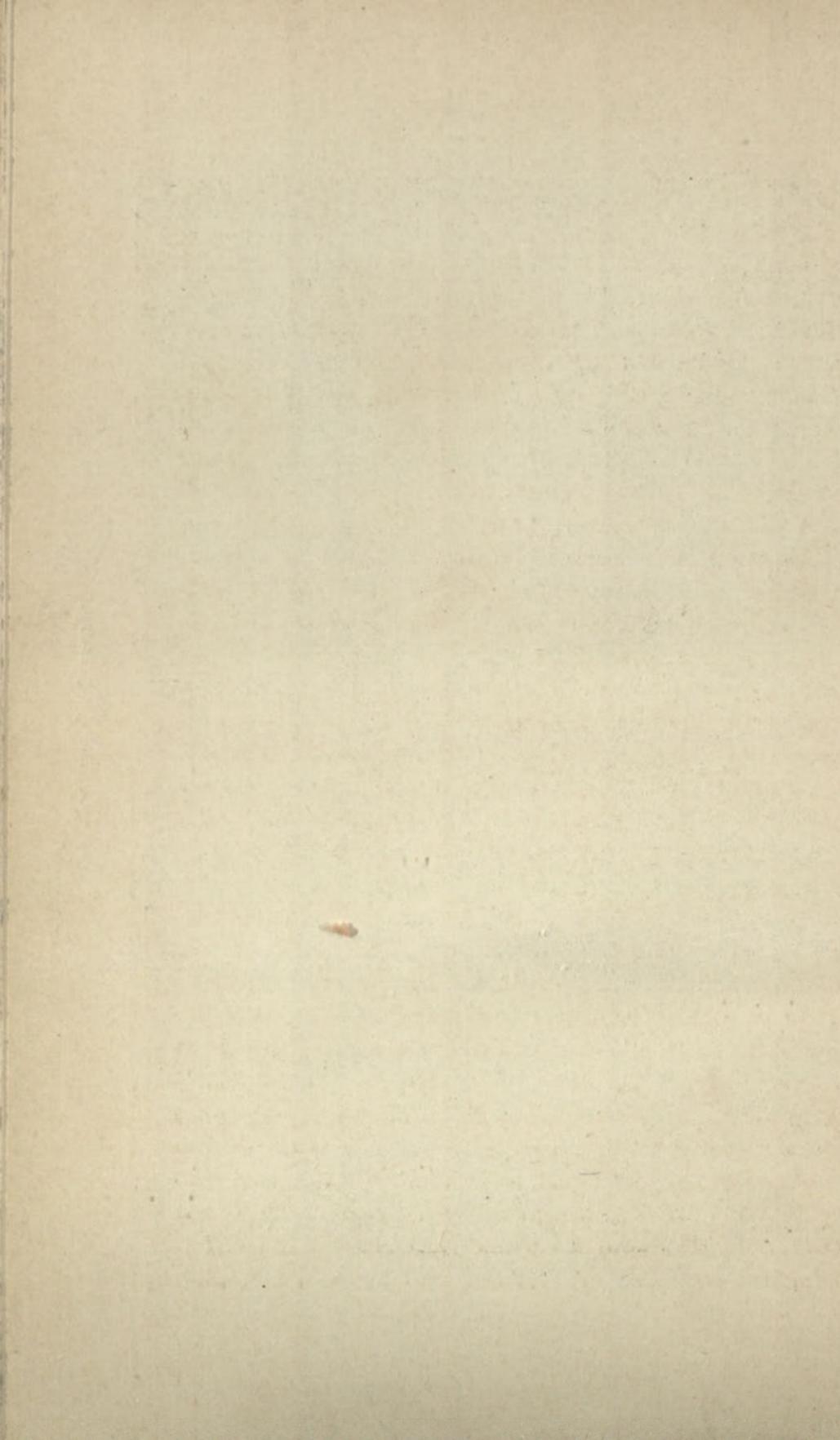
„Italien kennt keinen großen Namen,

Den dieses Haus nicht seinen Gast genannt!“

Die von Este unterschieden sich von den übrigen Feudalherrn der italienischen Renaissance insofern, als ihre Familie von ältester Abkunft war, und ihre fürstliche Gewalt auf der, nach langen Parteikämpfen erfolgten freiwilligen Unterwerfung der Ferraresen beruhte, also einen gewissen legitimen Ursprung besaß. Im übrigen folgten auch sie dem herrschenden Zeitgeist: sie gründeten eine Universität, beriefen vielgepriesene Humanisten zur Erziehung ihrer Söhne, beschäftigten Maler und belohnten die sie lobpreisenden Dichter; dabei haftet aber an den stummen Wänden des Castello eine ganze Reihe von Erinnerungen an Grausamkeiten und Rabalen. Ungesetzliche Sprossen, die den legitimen Erben ihre Macht entreißen, Geschwister, die sich gegeneinander verschwören, Gattinnen, die mit ihren Stieföhnen Liebesverhältnisse anknüpfen und dafür von ihren Männern hingerichtet werden; gedungene Morde, welche unbestraft blieben, weil es gefährlich schien, ihrem Urheber nachzuforschen: all' diese Erscheinungen waren, wie in den übrigen Staaten Italiens, auch in Ferrara gang und gebe, zu jener Zeit, da laut der Klage des Pontanus „Nichts wohlfeiler zu erkaufen war als ein Menschenleben,“ und zu deren Charakterisirung die Chronik auch den Fall jenes Hirten aufzeichnete, der voll Eifer zur Beichte ging, um einzugestehen, daß er zur Fastenzeit, während der Käsebereitung einen Tropfen Milch in den Mund bekommen hatte, jedoch nur auf das Zureden des Beichtvaters und nur nebenbei



Castello zu Ferrara.



auch das gestand, daß er mit seinen Genossen inzwischen einige Menschen auszurauben und zu ermorden geholfen habe.

Unter den vielen historischen Namen, welche für kürzere oder längere Zeit mit dem fürstlichen Schloß in Ferrara verbunden waren, giebt es keinen, dessen Erwähnung so viele, sich widersprechende Erinnerungen erwecken würde, als der Name Lucrezia Borgias. Die meisten Mitglieder ihrer Familie, an die das Verhängnis ererbter Sünde und ererbten Fluches so gekettet zu sein schien, wie an die der Tantaliden oder Merovinger, waren thatsächlich mit glänzenden und ungewöhnlichen Fähigkeiten begabt. Solche erbte auch Lucrezia, doch waren es sicherlich nicht diese Eigenschaften, sondern vielmehr die rein und ausschließlich politische Rücksicht auf die Sicherung der Freundschaft des päpstlichen Thrones und Frankreichs, die den Herzog Ercole von Este dazu bewog, seinen Sohn und Erben Alfonso zur Heirat mit jener Frau zu zwingen, die schon damals, trotz ihrer Jugend, nicht bloß auf zwei gelöste Brautschaften und zwei unglücklich geendete Heiraten zurückblicken konnte, sondern deren Person ein allgemein verbreitetes Gerücht mit so finsternen Verbrechen, die gar nicht auszusprechen sind, in Verbindung brachte.

Und Lucrezia erschien in Ferrara, und verschleuchte durch den Reiz ihrer Erscheinung, durch den Zauber ihres Lächelns und ihres funkelnden Geistes all' den Verdacht, die Bedenken und das Mißtrauen, welche ihrer warteten. Sie eroberte nach einander bald diejenigen, in deren Kreis sie künftighin zu leben hatte: ihren Gatten, — dessen etwas rohe und dem Praktischen zugeneigte Natur kaum an etwas anderem als am Kanonengießen eine Freude fand, — ihre vornehme, hochmütige Verwandtschaft, deren Mitglieder, insbesondere die Frauen, diesem abenteuerlichen Herkömmling erst mit Nasenrumpfen, dann mit Eifersucht begegneten; sie gewann das Volk Ferraras, welches sie anfangs anstaunte,

bald aber für sie zu schwärmen begann, ebenso wie die Dichter, deren Veier wetteifernd ihr Lob sang, sie, den glänzenden Mittelpunkt des fürstlichen Hofes zu Ferrara mit der Lucrezia des römischen Altertums und mit sämtlichen Göttinnen der Mythologie vergleichend.

Die späteren Zeiten vernichteten nicht bloß die Gräber sondern auch die Bildnisse von Alfonso und Lucrezia, so daß wir uns von den lieblichen Zügen der Fürstin nur nach den Medaillen, die zur Gelegenheit ihres Hochzeitsfestes geprägt wurden, einen einigermaßen verlässlichen Begriff bilden können, denn die übrigen unter ihrem Namen bekannten Bildnisse können auf Authenticität keinen Anspruch erheben. Sowohl laut der Zeugenschaft dieser Medaille, als nach der Beschreibung der Zeitgenossen, bestand Lucrezias berühmte Schönheit nicht so sehr in der edlen Regelmäßigkeit ihrer Züge, als vielmehr in dem unendlichen Liebreiz und in der Anmut ihres Gesichtes, ihrer Gestalt und ihres ganzen Wesens. Uebrigens verdankte sie den bezwingenden Zauber ihrer Person, seit sie von dem dämonischen Einfluß ihres Vaters und ihres Bruders befreit war, nicht dem Reize ihrer Erscheinung allein, sondern auch den unbestreitbaren, ausgezeichneten Eigenschaften ihrer Seele und ihres Geistes.

Ausgenommen das angebliche zärtliche Verhältnis zu einem ihrer Bewunderer, Bembo, und die bis zum heutigen Tage unaufgehellte Tragödie der Ermordung des unglücklichen Dichters Ercole Strozzi, wird ihre Gestalt während der ganzen Zeit ihrer Ferraresischen Lebensperiode von keinem Schatten verdüstert. Sie hebt sich von dem dunkeln Hintergrunde ihrer Vergangenheit licht und glänzend ab, mögen wir sie nun als Gemahlin und Mutter betrachten, die — fast jährlich ein Neugeborenes am Arme wiegend — mit ganzer Hingebung die sorgfältige Erziehung ihrer Kinder leitete, mögen wir sie als Frau beurteilen, die bei der Ausübung der Wohlthätigkeit und der Humanität immer voranging, oder als Patriotin, die in der Kriegsbedrängnis ihr

Geschmeide auf dem Altar des Vaterlandes opferte, — oder schließlich als Fürstin, die durch ihre Energie, ihre Weisheit und ihr würdevolles Auftreten die erfahrensten Staatsmänner in Staunen versetzte und dem Biographen Bayards das Geständnis entlockte: „J'ose bien dire, que de son temps, ni beaucoup avant, il ne s'est point trouvé de plus triomphante princesse.“

Und wer in all dem eine Heuchelei erblickt, der möge den Brief lesen, den die jung hingeschiedene Herzogin — sie starb im 39. Lebensjahre — auf ihrem Sterbebette an den Papst schrieb, in welchem sich die unverfälschte, christliche Ergebung, die Heiterkeit einer geläuterten Seele und die feste Ruhe des Gewissens in einfachen aber beredten Worten offenbart.

Lucrezia Borgia ist fürwahr eine lächelnde Sphinx unter den Gestalten der Geschichte; es wird den geschichtlichen Forschungen niemals gelingen, das psychologische Rätsel ihres Wesens zu ergründen, ihre Schmäher und ihre Verherrlicher werden nie zu einem Einverständnis gelangen, und die düstern Mauern des Castello, die ihren Ruhm und ihren Tod, ihre Tugenden wie ihre Vaster sahen, werden niemals darüber Zeugenschaft ablegen, ob die goldhaarige Circe des XVI. Jahrhunderts ein vom Unglück verfolgtes, mißverständenes, von ungerechter Schmach beladenes Opfer ihrer sittenlosen Zeit war, oder ein Ungeheuer von Heuchelei, an dem jede Tugend Blüthe war, und nur die Sünde echt, oder schließlich ein schwaches, gebrechliches Weib, das unter dem Einfluß seiner wechselnden Umgebung bald verworfen, bald tugendhaft wurde.

Der Kunstsinne der Este schmückte nicht allein das Innere des Castello, sondern auch andere in der Stadt zerstreute Paläste. Im Palazzo Schifanoja — dessen Name ungefähr „Sorgen=Scheucher“ bedeutet — entdeckte man gegen die Mitte dieses Jahrhunderts eine ganze Reihe von Fresken der ferraresischen Maler-Schule des XV. Jahr-

hundreds angehörend, deren größter Theil unter den späteren Kalkschichten ziemlich wohl erhalten blieb. Gleich den Wandgemälden im Salone zu Padua, bringen diese Fresken die Zeichen des Tierkreises mit den Beschäftigungen des Menschen, und diese, wieder mit dem Leben des damaligen Besitzers dieses Palastes, des Herzogs Borso in Zusammenhang. Dieser Borso von Este, der erste Herzog von Ferrara, war nicht nur als prunkfüchtiger und freigebiger Mäcen berühmt, er verstand es auch als gewandter Politiker, seine und seiner Nachkommen fürstliche Gewalt fest und dauerhaft zu begründen. Die Fresken des Schifanoja-Palastes geben indessen — trotz ihrer augenscheinlichen Lebenstreue — wenig Begriff von den staatsmännischen Handlungen dieses Fürsten. Auf diesen Bildern sehen wir Herzog Borso immerfort bald zur Jagd gehend, bald von der Jagd heimkehrend; einmal ergötzt er sich an einem Eselswettrennen, ein anderes mal beschenkt er seinen Hofnarren, und neben diesen anspruchslosen Zerstreungen erscheinen als politische Momente höchstens Szenen wie jene, in welcher z. B. der würdige Herzog einen Brief erhält, oder die Aufwartung einer Gesandtschaft entgegennimmt. Aber trotz der dürftigen Composition enthalten diese Bilder durch die scharfe und bis zur Naivetät wahrheitstreue Darstellungsart der ferraresischen Quattrocentisten äußerst wertvolle Details. Betrachten wir zum Beispiel bloß die Reflexbilder der Laune des Fürsten an den Gesichtern seiner Umgebung, die in glücklichster Zufriedenheit erstrahlen, wenn Herr Borso gut gelaunt ist und sich mit unerbittlicher Strenge falten, sobald Herr Borso ernst dreinblickt, und sogleich wird es uns klar, wie viel bewußte oder unbewußte Menschenkenntnis den Pinsel der Schüler Francesco Cossa's führte.

Ein vollkommeneres Bild über die Entstehung der ferraresischen Malerschule erhalten wir in der im Palazzo dei Diamanti eingerichteten städtischen Bildergalerie. Hier lernen wir Cossa's Vorgänger und Nachfolger kennen, und

werden mit der ferraresischen Kunst-Richtung bekannt, welche sich abwechselnd unter dem Einfluß Paduas, Bolognas, dann Benedigs und zu allerlezt unter dem Rafaels entwickelte; sie äußert sich auf den ältern Bildern in etwas herben und schwerfälligen Linien, in ernstem Realismus und guter Modellirung, später aber hauptsächlich in prächtigem Colorit mit opalhaftem Glanz und in manchemal überreicher, etwas sentimentaler Composition.

Die Zierden der späteren ferraresischen Schule: Garofalo und Dosso Dossi, sind in ihrer engeren Heimat ebenfalls würdig vertreten; jener ist sympathischer, doch bewahrte er unter Rafaels Einfluß weniger seine selbständige Individualität; dieser ist bis zu Ende origineller geblieben, ist jedoch bizarr, manchmal sogar fast zurückstoßend, nur auf dem großen Altarbilde im Museum zu Ferrara läßt er uns durch seinen hohen Gedankenflug und durch die glänzende Kraft seiner Farben, sein innerstes Wesen erkennen.

Außer der Malerei verdankt auch die Schauspielkunst einen großen Aufschwung den Fürsten Ferraras, die in ihrem Theater nicht nur die Lustspiele des Plautus und Terentius aufführen ließen und unter dem Namen „Morefca“ die ältere Form des jezigen Ballets einführten, sondern auch ihre Poeten mit Vorliebe mit dem Dichten von Gelegenheits-Schauspielen beschäftigten; mit solchen machte Bojardo Versuche und mit solchen fiel zuerst der junge Ariosto auf, dessen Name Ferraras größten Ruhm bildet, wie auch sein Standbild auf dem erhöhtesten Platze der Stadt steht, auf der Spitze jener schönen und denkwürdigen Säule, die auch für sich eine eigentümliche Verkünderin der Vergänglichkeit menschlichen Ruhmes und politischer Verhältnisse ist; denn diese Säule war ursprünglich für ein Standbild des Herzogs Ercole bestimmt und diente später nacheinander als Piedestal der Statuen des Papstes Alexander des VII., dann eines Friedensgenius, Napoleon

des Großen und schließlich des berühmtesten Dichters von Ferrara.

An den Sänger des „Orlando Furioso“ erinnert hier auch das nach ihm benannte Haus, welches er sich selbst erbauen ließ und in dem er die fünf letzten Jahre seines Lebens zubrachte; das einfache kleine Haus bewahrt viele, vom Dichter benützte Gegenstände und veranschaulicht recht lebhaft Ariostos friedliches, selbstzufriedenes Leben, auf das wir auch aus der, an der Fagade angebrachten und vom Dichter herrührenden scherzhaft-prahlerischen Aufschrift folgern können.

Im Gegensatz zu diesem Dichter, der seinem Gemüt entsprechend nur heitere, fröhliche Erinnerungen hinterließ, knüpfen sich an den Namen des unglücklichen Torquato Tasso, und an seinen Aufenthalt in Ferrara nur um so schmerzlichere.

Die neueren geschichtlichen Forschungen beraubten die ferraresischen Tasso-Reminiscenzen so ziemlich ihrer romantischen Färbung. Es giebt keinen Stützpunkt für die Voraussetzung, daß der am Hofe der Este so gern gesehene, schwärmerisch angelegte Dichter in die Gemahlin des damaligen Fürsten Ferraras, Alfonso des II., wirklich verliebt gewesen; dagegen sprechen alle Zeichen dafür, daß der mit der Welt entzweite Sänger krank war, und daß es bei ihm eine Art fixe Idee war, daß ihn der Herzog verfolge, weshalb er sich nicht allein zu Klagen, sondern auch zu Schmähungen hinreißen ließ. Man sperrte den Unglücklichen — wie bekannt — als Geisteskranken in das Ospedale Sant' Anna, welches derzeit Klinik der Universität ist und wo man noch jetzt die kleine Nische zeigt, welche Tassos Gefängnis genannt wird, und in die sich angeblich der Sonderling Byron freiwillig einsperren ließ, um vom Geist des Dichters des „Befreiten Jerusalems“ beseelt zu werden.

Es giebt schließlich noch eine große Gestalt Italiens, deren Erinnerung Ferrara in uns besonders durch die

weiße Marmorstatue vor der südöstlichen Ecke des Castello wachruft.

Girolamo Savonarola wendet selbst in dieser seiner Marmorfigur der stolzen Burg weltlicher Eitelkeit und Tyrannei den Rücken, so wie er sie auch in seinem Kindes- und Jünglingsalter, als Sohn Ferraras, haßte; schwärmerisches Sehnen trieb ihn von hier aus dem Hause seiner Eltern in das Kloster nach Bologna, um von dort, die Kutte nehmend, jenen phänomenalen Lebenslauf eines Predigers, Propheten und Staatsmannes zu beginnen, der ihn als den Märtyrer seiner Ideen auf den Scheiterhaufen führte.

Padua.

Die an den Ufern der Brenta heutigen Tages zerstreuten Villen, mit ihren in der Sonne glühenden kieselbedeckten Höfen und größtenteils rosenfarbenen Mauern, erbsengrünen Jalousien und geschmacklos gemalten Verzierungen, bieten, obschon bläuliche Alpen von der Ferne ihnen als Hintergrund dienen, für den Reisenden kein so anziehendes Bild, daß wir es bedauern müßten, wenn wir Padua erreicht haben.

Jenes Gefühl, das in Italien sich gerne vom Modernen zum Altertümlichen wendet, findet hier allsogleich seine Befriedigung, nicht nur in den hinter den Festungsgraben sich erhebenden Ringmauern, über welchen jetzt da und dort Unterhaltungsplätze errichtet sind, nicht nur in den schmalen, unregelmäßigen, von Arkaden eingefäumten Gassen, sondern vielmehr durch die Formen der gleich beim ersten Anblicke in's Auge fallenden bedeutenden Kirchen und Paläste, und in den an vielen Stellen der Stadt von Canälen eingefäumten Häuserreihen, die ganz entschieden an Venedig erinnern und damit zugleich den Einfluß verraten, welchen die Fee der Adria auf die ihr in der Zeit vorausgegangene, aber ihr später unterworfenen Stadt übte und welchen die der Sanct Marcus-Kirche verwandten Kuppeln des Sanct Antonio und der Sancta Justina besonders auffallend verkünden.

Von dem zur Römerzeit blühenden Patavium blieb kaum etwas anderes übrig, als die mit grünem Gras und

Graub bewachsenen Ruinen am Rande der Stadt, welche der Reisende nicht ihrethaber aussucht, sondern wegen der in ihrem Winkel verborgenen Kapelle, welche Giotto's berühmte Fresken enthält.

Die Rolle jedoch, welche Padua im Mittelalter und noch sogar zu Anfange der Neuzeit, sowohl in der Politik und Kriegsgeschichte, als auch in der Welt der Kunst und Wissenschaft spielte, ließ hier beredte Denkmäler zurück, welche unser lebhaftes Interesse mit wahrhaftem geistigen Genuße belohnen.

Besonders gilt dies von der Geschichte der Kunst und Wissenschaft, da im allgemeinen Paduas geistige Bedeutsamkeit auch in ihrer glänzendsten Zeit die politische wesentlich übertraf.

An den fürchterlichen Ezzelino, Kaiser Friedrichs II., Statthalter, den auch Padua gezwungen war, als den mit richterlicher und soldatischer Gewalt bekleideten Stadthauptmann anzuerkennen, erinnern hier und da einzelne Aufschriften und Basteien — vielleicht Ueberreste der vielen sich nie leerenden Kerker des Tyrannen. Das Andenken an die Befreiung von seiner Herrschaft feierte die Stadt durch jährliche Wettrennfestlichkeiten, welche auf dem, eine mit Platanen besetzte Insel umringenden Platz abgehalten wurden, welcher noch heute eine Haupt-Zierde der Stadt bildet und den Namen Viktor Emanuels trägt.

Später, nach den vorübergehenden Machtbestrebungen der Alticlini und Agolanti spielte die Familie der Carrara in Padua jene despotische Rolle, welche von dem politischen Leben der italienischen Städte im 14. und 15. Jahrhundert unzertrennlich schien und den Namen Gonzaga mit Mantua, Este mit Ferrara, Scala mit Verona, Baglioni und Oddi mit Perugia, Montefeltre mit Urbino, Bentivogli mit Bologna, Malatesta mit Rimini, Farnese mit Parma und Scotti mit Piacenza verschmelzten. Einige schöne spätgothische Grabdenkmäler in der Eremitanikirche bezeichnen

die Ruhestätte der Carrara; von ihrem Leben jedoch giebt uns die Piazza dei Signori einen Begriff, welche ehemals ihr Burgplatz gewesen sein mochte.

Die jetzige Gestalt der diesen Platz umrahmenden Paläste jedoch ist die Schöpfung einer späteren Zeit, jener, welche die Carrara zur Nichtstätte führte und Padua der Herrschaft Venedigs unterwarf. Die große stockhohe Loggia des Palazzo della Ragione — des ehemaligen Gerichtspalastes — welche das ganze Gebäude umfaßt, scheint in vieler Beziehung die direkte Nachahmung des Dogenpalastes zu sein; noch mehr mahnt an das Vorbild Venedigs der Uhrturm, hingegen kann die nahegelegene Loggia del Consiglio nebst ihrer Schönheit auch Anspruch auf Originalität erheben, und lange Zeit war es ein besonderer Stolz der Paduaner, Besitzer „des größten Saales der Welt,“ des „Salone“ zu sein, welcher das ganze Stockwerk des Palazzo della Ragione einnimmt, außer seiner Größe aber nichts bemerkenswerthes an sich hat; seine Beleuchtung ist die denkbar schlechteste, seine Fresken gewähren keinen ästhetischen Genuß und besitzen auch keinen Kunstwert; ob aber wirklich Titus Livius Gebeine jener Sarkophag birgt, welcher in der Saalwand eingefügt ist, kann keineswegs als zweifellos angenommen werden.

Im Salone sehen wir das kolossale Holzmodell jenes Streitpferdes, dessen Bronzegestalt mit dem darauffitzenden Reiter den Vorhof der St. Antoniakirche schmückt und mit der paduaner Thätigkeit Donatellos zugleich das Andenken eines siegreichen venetianischen Feldherrn verewigt. Gattamelatas Reiterstatue ist der Renaissance erste Erzschöpfung ihrer Art, der erste gelungene Versuch der Nachahmung antiker Reiterstatuen, nebstbei aber auch ein treuer und lebenskräftiger Ausdruck der darzustellenden Individualität und des Zeitalters.

Dieses stolze Denkmal des kriegerischen Ruhms der venetianischen Herrschaft trennen nur wenige Schritte von

jenem mächtigen Monumente, welches die Italiener des 13. und 14. Jahrhunderts dem Andenken und Ruhm des größten Repräsentanten der Glaubensbegeisterung dieser Zeit, dem heiligen Antonius von Padua errichtet haben.

Dieser Heilige, welcher in Padua einfach nur „Il Santo“ benannt wird, welche Benennung sogar auf dessen Kirche übertragen wurde, ist der wahre Geistesbruder des heiligen Franz von Assisi. Welche Verehrung hier, so wie in ganz Oberitalien seine Gestalt umgiebt, zeigt nicht nur der Cultus seiner Gruft, deren Berührung noch heutzutage eine wunderthuende Wirkung zugeschrieben wird von jenen, die seine Grabstätte mit angelobten Geschenken schmücken, oder mit ihren hier zurückgelassenen Krücken ihr Ansehen erhöhen, sondern noch mehr die auf Schritt und Tritt sich hier wiederholenden Abbildungen der wunderthätigen Legenden des heiligen Antonius, an denen die größten Maler des 14. und 15. Jahrhunderts in Padua ihre Kunst zu erproben hatten.

Die schwärmerische Verehrung jedoch, welche hier den in der Person des Heiligen Antonius verkörperten Glaubens-Eifer umgiebt, war kein Hindernis dafür, daß im folgenden Jahrhundert Padua eine wissenschaftliche Stadt par excellence wurde, die durch ihre Aufgeklärtheit, besonders während der venetianischen Herrschaft, so manche Stadt Italiens beschämte.

Ihre Universität, die ihren Ursprung bis zum 13. Jahrhundert zurückleitet, ist noch heute in einem ehrwürdigen alten Palaste untergebracht, den Jacopo Sansovino für sie errichtet hatte; in dem schönen Hofe und Prachtsaale erinnern zahlreiche Wappen und Aufschriften an die Jünglinge verschiedener Nationen, die hier akademische Grade erlangten, sowie an die ausgezeichneteren Professoren, die hier wirkten.

Zur Charakterisirung der Universitätsprofessoren Paduas haben zu einer Zeit böse Zungen den vielleicht auch anderwärts geltenden Satz in Umlauf gebracht: Sumimus

pecuniam et mittimus asinum in patriam. (Wir stecken das Geld der Schüler ein und senden sie als Esel in ihr Vaterland zurück.) Doch stand Paduas wissenschaftlicher Ruf in der That durch lange Zeit auf hoher Stufe, und glänzende Namen waren es, welche Hörer aus allen Gegenden der Welt anzogen, und zwar nicht nur männliche, sondern auch weibliche, — denn die Vorbilder der heutigen Universitätsbürgerinnen sind unter jenen „Viragos“ der Renaissance-Epoche zu suchen, welche mit Eifer und nicht geringem Erfolge mit dem Studium der klassischen Sprachen und ihrer Literatur, mit Rhetorik, Poetik, ja sogar mit Philosophie und Theologie sich befaßten und von denen einige ihre männlichen Commilitonen durch ihre öffentlichen, wissenschaftlichen Disputationen in Staunen versetzten.

Das Andenken des Livius und der wissenschaftliche Nimbus Paduas vermochten auch den unruhvollen Geist Petrarca anzuziehen, welcher hier gern verweilte und in der Nähe Paduas seine glänzende Laufbahn beschloß. Hier begann auch Filelfo seine Lehrthätigkeit schon in seinem 18. Jahre, was im Zeitalter der Renaissance, welches Talente frühzeitig reifte, nicht zu den Seltenheiten gehörte. Hier wuchs Viktorino da Monte Feltre heran und eröffnete auch hier seine erste Schule, in welcher er die Grundlagen des edlen Systems seiner Pädagogik niederlegte. Hierher kam Bembo, auszurufen, diese glänzendste Gestalt der Epigonen-Humanisten, welcher hier 19 Jahre in Zurückgezogenheit verlebte und mit der Anlage einer Bibliothek und eines Museums, mit Gärtnerei, Literatur und Correspondenz sich befaßte und selbst in seiner Einsiedelei es nicht vermeiden konnte, daß sein Haus von Zeit zu Zeit der Sammelplatz der vornehmsten Geister Italiens wurde. Sein schönes Grabmonument im Santo hat für uns des gefeierten Cardinals, Dichters und Gelehrten Gesichtszüge aufbewahrt.

Den größten Glanz seines wissenschaftlichen Lebens erhielt Padua übrigens von Galilei, den, als er von Pisa

beim Heranbrechen der Gegenreformation vertrieben wurde die „alma mater“ Paduas an ihren Busen schloß. In dieser Stadt forschte und lehrte der geniale Gelehrte durch zwei Jahrzehnte, und seine mathematischen Vorträge zogen nirgends so viele Hörer an als hier, und nirgends konnte er mit so ungetrübter Ruhe die Geheimnisse der Natur ergründen als an diesem Orte.

Die Statuen, welche den schon erwähnten Platanenhain am Platze Victorio Emanuele umgeben, stellen beinahe alle jene hervorragenden Männer dar, welche an Paduas Hochschule gelehrt oder gelernt haben.

Die zwei Statuen jedoch, welche vor der Loggia Amulea stehend, Dante und Giotto darstellen, sind nicht nur in ihrer Beziehung zur Stadt, sondern auch zu einander interessant. Beide Männer haben in Padua, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach zu gleicher Zeit sich aufgehalten und der Letztere hat mit den größten Schöpfungen seiner Jugendzeit diese Stadt bereichert. Ihre Geistesverwandtschaft läßt kaum einen Zweifel an ihrer gegenseitigen Freundschaft entstehen. Die Werke des etwas älteren und ernsteren Dante und wahrscheinlich auch seine Persönlichkeit übten einen entscheidenden Einfluß auf das künstlerische Genie Giottos aus, nur daß Dantes tiefster Ideenkreis durch Giottos Jugendfrische und Schaffensfreudigkeit gleichsam erhellt erscheint, und in den Gemälden des aus dem Hirtenknaben gewordenen florentinischen Meisters schon den Vorläufer der Renaissance ahnen läßt.

Unstreitig, der Eindruck von Giotto di Bondones hiesigem Wirken, vereint mit der Protektion, welcher die Kunst seitens der Carraras theilhaftig wurde und mit jener religiösen Begeisterung, mit welcher die Bewunderer des heiligen Antonio, zu dessen Verherrlichung auch die Kunst zu nützen sich bestrebten, gaben den Impuls zu jenem künstlerischen Leben, welches Padua schon vom Beginne des 15. Jahrhunderts bis

zur späteren Renaissance in so sympathischer Weise kennzeichnet.

Den Fresken des Kapitelsaales von Sant Antonio und denen der Madonna dell'Arca folgten später die seither übermalten Fresken aus der Schule Giotto's an den Wänden des Salone und die von dem Veroneser Altichiero und seinem Schüler Avanzi stammenden Giotto's Richtung bereits überschreitenden Wandmalereien in der San-Felice-Kapelle. Die Aufdeckung der Geisteserschätze der antiken Welt und deren Verbreitung gab der paduanischen Schule des Squarcione ihre Richtung, welche, durch die wissenschaftliche Bildung des sonst, in seinen eigenen Werken unbedeutenden Meisters und durch seine Begeisterung für die Antike auf Oberitalien eine große Wirkung ausübte. Diese Wirkung knüpft sich auf dem Gebiete der Malerei vorzüglich an die Schöpfungen des Mantegna, eines aus dieser Schule hervorgegangenen mächtigen Talentes, während zu gleicher Zeit die paduanische Thätigkeit eines florentinischen Künstlers die Bildhauerei zur Blüte bringt. Donatello kam nach Padua, schuf die Reiterstatue Gattamelatas und die wunderbaren Erzreliefs des Santo; da entstand sogleich eine Schule, welche mit ihren Erz- und Marmorwerken ein ganzes Museum in der Kirche des Heiligen Antonius herstellte; der noch unter dem Einflusse der venetianischen Gothik erbauten San Felice-Kapelle wurde als ihr schönster Gegensatz die Grabkapelle des Heiligen im vollendetsten Renaissancestil gegenübergestellt. Die Cappella del Santo bildet eine, den ganzen Reichtum künstlerischen Könnens der Renaissance offenbarende Triumphpforte über dem Grab des großen Predigers und Wunderthäters, während die Darstellung seiner Begende an den Marmorplatten der Wände, eines dankbareren Gegenstandes würdige Hände beschäftigte. Auch Tizian kommt hierher und läßt einige prachtvolle Schöpfungen seines Mannesalters in der Scuola del Santo zurück, während im Bereiche der architektonischen und bild-

hauerischen Werke hier Sansovino mit Sanmicheli wetteiferte.

Unter Paduas sämtlichen Kunstwerken sind jene die bedeutendsten und interessantesten, welche in der Kapelle der Sancta Anunziata dell' Arena Giotto und in der Eremitanikirche Mantegna zurückließen. Nur einige Schritte trennen die Kapelle von der Kirche, aber die hiesige Wirkungszeit der beiden Künstler volle anderthalb Jahrhunderte. Sie gleichen sich insofern, daß sie beide die Kunst der Natur um einen Schritt näher brachten, daß sie beide aus Bauernknaben zu Malern sich herانبildeten, und daß zufälligerweise beide ihr „Versacrum“, das erste Produkt ihres jugendlichen Genies, Padua widmeten; im Uebrigen aber sind sie sehr verschieden, nicht nur deshalb, weil sie auf verschiedenen Höhen zweier von einander weit entfernten Zeitalter stehen, sondern vielmehr, weil sie zwei entgegengesetzte Kräfte repräsentiren, durch deren Vereinigung die wunderbare Kunst der Renaissance sich bildete, nämlich: das nach natürlicher und wahrer Darstellung strebende christlich-religiöse Gefühl und das Studium der antiken Welt, das von religiösen Ideen unabhängige menschliche Schönheitsideal.

Die Wahrheit von Giottos stolzer Grabchrift: „Ille ego sum, per quem pictura extincta revixit“ (Ich bin es, durch den die ausgestorbene Malerei wieder auflebte) begann die außerhalb Italiens stehende Welt erst vor nicht langer Zeit anzuerkennen, und heute ist sie bereits geneigt, bei der Würdigung dieses Meisters beinahe in einseitige Uebertreibung zu verfallen. Wenn Giotto jene Technik und jene Studien zur Verfügung gestanden wären, die kaum ein Jahrhundert später zum Gemeingute der Künstler wurden, dann würde er wahrscheinlich mit seinen Leistungen alle Maler des 14. Jahrhunderts übertroffen haben. So aber ist es mehr seine Seele, die wir in seinen Gemälden so sehr bewundern, während wir sehen müssen, in wie gebrechlicher Weise sein Pinsel die reichen Gebilde seiner Fantasie, sein kühnes

Wollen, auszudrücken vermochte. Weil er aber seine Seele allen seinen Formen einhauchte, so müssen wir mit seiner Seele auch seine Gestalten lieb gewinnen, trotz ihrer Primitivität, ihrer Unvollkommenheit und Einförmigkeit. Wir lieben seine an auffliegende Schwalben erinnernde Engel, die schmalen, langgeschnittenen, aus ihren Winkeln hervorblickenden Augen seiner Gestalten, die seine Schule zum Ueberdrusse sklavisch nachahmte. Welch großer Fortschritt war selbst das im Vergleiche zu seinen Vorgängern! Giotto malt doch wieder Menschen, nicht leblose Puppen, auch nicht die Gestalten kindischer Phantasie, oder die Schreckbilder unterdrückter Seelen. „Er vereinigt das Erhabene mit dem Volkstümlichen“, des Glaubens Ideen läßt er in den Formen des wirklichen Lebens hervortreten und bestrebt sich, Natur und Leben so darzustellen, wie sie vor seinen Augen erschienen und nicht, wie die Tradition sie ihm vorschrieb. Jene leidenschaftlichen, jähen, beinahe krampfhaften Bewegungen, in welche er seine Gestalten mit Vorliebe versetzt, scheinen die Anstrengungen auszudrücken, welche nötig waren, um den Menschen als einen Gegenstand der Kunst aus den Fesseln des bis dahin geltenden christlichen Stils zu befreien. Bei seiner bewunderungswürdigen Fruchtbarkeit können wir seine Schöpfungen kaum zusammenfassen oder überblicken, und doch müssen wir annehmen, daß von ihnen noch vieles verborgen und von den Malereien und Ueberwindungen späterer Zeiten verdeckt geblieben ist.

In den Wandmalereien Andrea Mantegna's, erregt hauptsächlich die Vollkommenheit, mit welcher er die menschlichen Gestalten, die Perspektive und die dargestellte Architektur behandelt, unsere Bewunderung, besonders, wenn wir bedenken, daß diese Bilder in der Mitte des 15. Jahrhunderts das Weltlicht erblickten und mithin den Schöpfungen von Pietro Perugino, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo und Francesco Francia um ein Bedeutendes voringen. Allerdings ergießt sich über Mantegna's sämt-

liche Gestalten eine gewisse kalte Hoheit und steife Statuenhaftigkeit, was darauf hinzudeuten scheint, daß ihr Maler sich mehr in die Schöpfungen antiker Plastik als in das Studium der vor seinen Augen befindlichen Natur vertieft hatte. Die Haltung der Gestalten, ihrer Gewänder Falten, ihre Bewaffnung, selbst die Wahl der Gegenstände beinahe sämtlicher Bilder Mantegnas, verraten dessen Schwärmerei für das Altertum. Deshalb bemerken wir aber doch in einzelnen Details eine solche packende Unmittelbarkeit seiner Beobachtung, die nicht einen Augenblick einen Zweifel darüber walten läßt, daß des paduanischen Meisters Auge neben den antiken Denkmälern auch die Natur zu sehen und wunderbar nachzuahmen verstand.

Wenn wir Giotto's und Mantegnas paduanische Gemälde gleichsam nebeneinandergestellt betrachten, da überzeugen wir uns sehr rasch davon, daß vom Gesichtspunkte der Kunstentwicklung beide Elemente gleichmäßig notwendig waren, sowohl ein christlich-religiöses Gefühl, als die Wiederbelebung der antiken Kunst, und daß jene sich sehr täuschen, die da glauben und verkünden, daß die große geistige Bewegung auf dem Gebiete der Künste eine verfehlte war, und daß viel höhere Ziele erreicht worden wären, wenn die „Primitiven“ immer die Herrschaft behalten hätten und die christliche Kunstrichtung für immer sich von jeder Beeinflussung abgeschlossen hätte, deren Quelle nicht im Boden ihrer eigenen religiösen Ideen ihren Ursprung hatte.

Pisa.

Jenen Einfluß und jene Macht, welche im Norden und Osten Italiens Venedig repräsentirte, wurden im Westen und Süden in der nämlichen Epoche des Mittelalters von Pisa ausgeübt. Die heutige, stille, bescheidene Stadt am Arno, welche ihre Bedeutung zur See völlig an Livorno abtreten mußte, welche früher als jede andere italienische Stadt aufgehört hat, eine selbständige politische Rolle zu spielen, und deren Bevölkerung selbst heute noch nicht das ehemalige Gebiet der Stadt auszufüllen vermag, war vom XI. Jahrhundert bis zum XV. eine gefürchtete Seemacht, welche die Sarazenen überwand, die Inseln im westlichen Teile des Mittelländischen Meeres sich unterwarf, den kleinen Hafenstädten im Süden Italiens ihre Oberhoheit auferlegte, es mit den Normannen um Genua aufnahm, selbst im fernen Osten Handelsplätze gründete und seine Schatzkammern durch reiche Kriegsbeute und Kontributionen mehrte.

Während aber die Kunst in Venedig die höchste Blüte damals erreichte, als der Glanz seiner kriegerischen Tugenden und seiner politischen Macht schon zu verblaffen begann, beeilte sich Pisa während der kurzen Zeit seiner staatlichen Blüte seinen Namen mit unverlöschbaren Lettern in der Geschichte der italienischen Kunst zu verzeichnen; dies ist der Grund, daß, während Venedig ein prächtiges und glänzendes Bild der spätesten Entwicklung der Renaissance für uns zurückließ, wir in Pisa die ersten Erscheinungen der

großen geistigen Wiedergeburt beobachten können; dort glauben wir das wonnige Ermatten der purpurnen Abendröthe, hier den frischen Hauch des tauigen Morgens zu empfinden.

Als die Pisaner um die Mitte des XI. Jahrhunderts die Sarazenen bei Palermo schlugen und diese Stadt plünderten, war es ihr erstes Thun, zum Zeichen ihrer Gottesfurcht und ihrer Macht eine herrliche Kirche zu erbauen. So wurde der Bau des heutigen Doms in Angriff genommen, und als hätten die damaligen und späteren Großen von Pisa, die Vergeßlichkeit der Nachfahren fürchtend, sich bestreben wollen, den Ruhm ihrer kurzen Glanzzeit dem Gedächtnisse der späteren Geschlechter so anschaulich als möglich einzuprägen, häuften sie an einem einzigen Orte, mit Einem Blick übersehbar, all' das auf, was sie in der Form von Kunstschöpfungen unvergänglichen Wertes Gott zum Opfer und der Nachwelt zur Erinnerung gewidmet hatten.

Dem Bau des Doms folgte die Errichtung des Battistero, das heißt der Taufkapelle, der Façade der Kirche gegenüber; bald hernach wurde der hinter dem Dome stehende Glockenthurm aufgeführt, welcher, vermöge seiner schiefen Stellung, die zum Teil natürlichen Einwirkungen, zum Teil architektonischen Kunstgriffen zuzuschreiben ist, unter den Bauten Pisas die meiste Volkstümlichkeit erlangt hat. Zuletzt wurde als monumentaler Friedhof des einstigen Ruhmes der Stadt der Campo Santo errichtet, welcher den Domplatz im Norden einsäumt, während nach Osten hin die alte Ringmauer der Stadt mit ihrer zackigen Brustwehr den Horizont abschließt.

Auf diesem stillen, verlassenen Platze, welcher mit Ausnahme der mit Marmorquadern ausgelegten, die einzelnen Gebäude verbindenden Wege von üppigem Gras überwuchert ist, begegnen wir wahren Meisterwerken aller drei Gattungen der bildenden Kunst; ja was mehr: der Dom von Pisa und das Battistero bilden einen wahrhaft epoche-

machenden Ausgangspunkt der Entwicklung der Baukunst und Skulptur Italiens, während die Fresken des Campo Santo beredte Denkmäler der Weltanschauung des Mittelalters und der Wiedergeburt der Malkunst sind.

So lange wir auf der den Dom umgebenden flachen, abgestuften Marmorestrade umherwandern, werden wir schier geblendet von dem hier herrschenden weißen Marmor, den man mit Füßen tritt und der in der Sonne glühend erglänzt; wenn wir aber in der Nähe der Thür des Battistero uns der Fagade des Domes gegenüber befinden, wirken die architektonischen Formen desselben, sowie die wunderbare Symphonie seiner Farben mit voller Kraft auf unsere Sinne und auf unser Gemüt. Wahrlich, nichts Schöneres hat die romanische Baukunst in Italien geschaffen und mit Recht wird diese Kirche als der Grundstein des italienischen nationalen Baustyls angesehen; seine edlen, erhabenen Umrisse, die Harmonie in der Einteilung seiner Gallerien, in den Proportionen seiner Säulen und Bögen, vereint mit jener Farbenwirkung, welche die reiche Abwechslung des verschiedenfarbigen Marmors: des weißen von Carrara, des roten von Siena und des schwarzgrünen von Prato, sowie die lebhaft grüne Patina der Bronzethüren hervorbringen, bieten einen zauberischen Anblick, und so wurde dieser Dom in seiner Gänze ein würdiges Studium und Vorbild der Baukünstler der nachfolgenden Jahrhunderte.

Jene kühne Neuerung, welche hier zum ersten Male zutage trat und welche in der Verbindung der Basilikenform mit der Kuppel bestand, verleiht auch dem Innern der Kirche einen von den älteren und zeitgenössischen Bauten verschiedenen und bestimmten individuellen Charakter; zur Hervorhebung dieses Charakters dient noch die eigentümliche Ueberbrückung der mächtigen Querschiffe durch die nach dem Chor hin fortgesetzte Gallerie, welche oben und unten einen solchen Ueberblick nach dem Querschiff bietet, wie nur die raffinirteste künstlerische Fündigkeit ihn erfinden konnte.

Die Wölbung der Tribune bedeckt eines der größten Mosaikbilder von Cimabue, eine Schöpfung von noch stark byzantinischem Charakter; die riesige Christusgestalt, welche die Mitte einnimmt, paßt mit dem düsteren, feierlichen, fast traurigen Antlitz wenig in diese Umgebung, wo Alles die erste selbstbewußte Rückkehr zu den klassischen Motiven verkündet und wo die Gallerien ohne Ausnahme auf antiken Säulen ruhen. Dieses Bild verkündet deutlich, wie wenig die auf flachem Felde arbeitende darstellende Kunst zu jener Zeit noch den Spuren der Baukunst zu folgen vermochte.

Das abwechslungsreiche, wertvolle, zum großen Teil seltene Material, welches die Erbauer und Dekorateure des Domes besonders im Innern desselben benutzt haben, erzählt auch hier von der überseeischen Kriegsbeute, gleichwie in den Kirchen Venedigs; der Bronzelüster des Hauptschiffes hingegen spielt in der Geschichte der Naturwissenschaften eine Rolle; sein Schwancken soll es gewesen sein, was Galilei, Pisas großen Sohn, zur Erkenntnis der Gesetze der Pendelbewegung führte.

Die Ueberlieferungen der wissenschaftlichen Versuche Galileis knüpfen sich auch an den Campanile, den berühmten schiefen Thurm von Pisa, dessen kühne Biegung niemals ihre überraschende, fast verblüffende Wirkung verfehlt; wir glauben immer, der Thurm müsse im nächsten Augenblicke umstürzen. Uebrigens scheint die Architektur des Thurmes mit ihren auf weißen Marmor-Säulchen ruhenden filigranen Gallerien, die ihn in Schraubenform umwinden, mehr für jene aus Elfenbein oder Marmor geschnitzten Miniatur-Nachahmungen zu passen, die man in Pisa auf Schritt und Tritt in den Schaufenstern sieht, als für ihre wirkliche Bestimmung, wenngleich ihre künstlerische Ausführung die vollkommenste ist.

Die Weiterentwicklung des Baustyls des Domes können wir in der äußeren und inneren Struktur des Battistero

beobachten, abgesehen natürlich von einigen Details, welche im Geschmack der Spätgothik gehalten sind. Was das Außere der Taufkapelle betrifft, so erhöht die birnenförmige Kuppel mehr die Originalität als die Schönheit derselben; eine Merkwürdigkeit des Innern ist der sicherlich nur einem Zufall zuzuschreibende Wiederhall, wie ein ähnlicher kaum anderswo zu hören ist; die nach der Kuppel empordringenden Töne werden dort so wunderbar gegliedert, an einander gereiht, wiederholt, ja modulirt, daß wir wahrhaftig den Eindruck empfangen, als kämen sie nicht als natürliches Echo hernieder, sondern aus den offenen Mäulern der grotesken Köpfe des oberen Gesimses.

Was indeß dieser Taufkapelle in der Geschichte der Künste einen Platz ersten Ranges sichert, das ist die plastische Ausschmückung des Innern, vornehmlich die Marmorskulpturen der Kanzel. Hier sehen wir, wie weit die Plastik der Malerei voraus war, wenn wir bedenken, daß Cimabue seine Christusmosaik im Dom später anfertigte, als Niccolo Pisano diese Reliefs. Das Auftreten und das ganze Wirken dieses Pisaner Meisters im XIII. Jahrhundert, des Urahn's der italienischen Bildhauerkunst ist geradezu wunderbar. Wohl war es Niccolo nur wenig gelungen, in den Geist der antiken Kunst einzudringen; er copirte sozusagen unbewußt die Ueberbleibsel antiker Skulpturwerke, die er in seiner Vaterstadt vorfand, und deren einige wir heute noch an den Sarkophagen des Campo Santo erkennen können; er vermochte die edleren römischen und die primitiveren etruskischen Formen noch nicht zu unterscheiden, ja er konnte sich in seinen Werken manchmal von den Verkehrtheiten des damals herrschenden römischen Styls nicht ganz fernhalten. Aber es ist eine unzweifelhafte Thatsache, daß der Pisaner Bildhauer fast zwei Jahrhunderte vor dem Beginn der eigentlichen Renaissance eine seine Zeitgenossen weit überflügelnde Vollkommenheit der Gestaltungskunst erreichte, einerseits in der Nachbildung antike Muster, andererseits

in der getreuen und sicheren Nachahmung der Natur; es ist Thatsache, daß in einer Zeit, wo die christliche Kunst noch völlig unter der Herrschaft des Mysticismus, der abstrakten Symbolik und der erstarrten Ueberlieferung stand, Niccolo Pisano seinen Meißel in den Dienst eines Realismus stellte, welcher alle Kundgebungen des körperlichen Lebens zu packen wußte. Und so sehr auch diese Kunst in einem schroffen Gegensatz zu ihrer Zeit zu stehen schien, wie kurzlebig jene „Renaissance vor der Renaissance“ auch war, welche Pisano im Toscana einzubürgern versuchte, so ist es doch unzweifelhaft, daß die Bevölkerung von Pisa von Anbeginn den künstlerischen Wert der Schöpfung ihres großen Landsmannes im Battistero in vollem Maße zu würdigen wußte, denn der Podesta der Stadt wurde von den Bürgern stets darauf vereidigt, das Gesetz zu beachten, welches den Schutz dieser weltberühmten Kanzel vor Beschädigung anbefahl. Leider konnte dies nicht verhindern, daß an einem der interessantesten der Reliefs, an demjenigen, welches das jüngste Gericht darstellt, den meisten Figuren die Köpfe mit der Zeit abgebrochen worden sind.

Der erste und würdigste Nachfolger des Niccolo Pisano, sein Sohn Giovanni, erbaute am Ende des XIII. Jahrhunderts das letzte Marmormonument des Domplatzes in Pisa, den in entschieden gothischem Styl gehaltenen Campo Santo, d. i. die Begräbnishalle.

Der Bau zeigt von außen ein einfaches, niederes Mauerviereck ohne jede Gliederung; arkadenförmige Blenden bilden den einzigen, anspruchlosen Schmuck derselben. Die Innenwände der ein Längenviereck bildenden Halle, die auf einen rasenbewachsenen Hof und einige Cypressen blickt, schmücken unvergleichlich schöne, leichte, in edlem gothischen Styl gehaltene Bogen, während oben die dunklen Sparren des Daches unvermittelt auf den mit Fresken bedeckten Mauern ruhen.

In der aus Palästina stammenden Erde des sechshundertjährigen Campo Santo finden seit etwa 100 Jahren nur mehr hochverdiente, berühmte Männer auszeichnungsweise ihre letzte Ruhestätte; die ältere Zeit jedoch hat nicht nur ihre Toten hier begraben, sondern auch ihre Trophäen in der Gestalt wieder eroberter Hasenketten hier aufgehängt und eine ganze Sammlung von allen den Dingen hier aufgehäuft, mit welchen der Lebende das Andenken seiner Toten zu verherrlichen und den Gedanken an den Tod in künstlerischer Weise zum Ausdruck zu bringen pflegt.

Neben den zahllosen Monumenten der Plastik lenken hier — abweichend von den benachbarten drei Gebäuden — die Wand-Gemälde in hohem Maße unsere Aufmerksamkeit auf sich.

Von der Mitte des 14. Jahrhunderts angefangen bis zum Ende des 15. Jahrhunderts waren die Schulen von Siena und Florenz bemüht, die Necropolis der in der Skulptur bahnbrechenden, aber in der Malerei unfruchtbaren Stadt an der Arnomündung auch mit den Schöpfungen der Malerei zu schmücken.

Allerdings, bezeugt beinahe Alles, was von der florentiner Schule herrührt, auch hier, daß die Florentiner mehr Sinn für das Leben als für den Tod hatten. Was Benozzo Gozzoli gemalt hat, der von seinem Meister Fra Angelico wohl die Liebenswürdigkeit, keineswegs aber die durchgeistigte, ideale Religiösität geerbt hat, ist nichts Anderes als die Darstellung des schon vom Hauch der Renaissance durchdrungenen, lebhaft pulsirenden Lebens, welches sich naiv hinter den Gestalten der alttestamentarischen Geschichten verbirgt.

Die toskanische Weinlese, wie sie im 15. Jahrhundert gebräuchlich war, können wir auf diesen Bildern kennen lernen; wir sehen da auch Hochzeiten aus der Zeit des Benozzo, mit heitern, tanzenden Paaren; wir erkennen die lachenden Gebirgsgegenden des Val d'Arno, die Tiere,

Pflanzen und kapriziösen Gebäudeformen, welche die fruchtbare Phantasie des Malers am liebsten beschäftigten; in den biblischen Massenszenen begegnen wir auch den wohlbekanntesten Gestalten Lorenzos des „Prächtigen“ und seines Hofes, was aber alldas mit der Stätte des Todes und der Verwerfung gemein hat? bleibt uns immerhin ein Rätsel.

Obwohl also die Fresken Gozzolis die lebenskräftige Malerei des Quattrocento glänzend vertreten, so stehen doch aus dem Gesichtspunkte der Anpassung an den Ort und an die Bestimmung jene, um mehr als hundert Jahre älteren Fresken ungleich höher, welche den gegenüberliegenden Kreuzgang des Campo Santo schmücken und auf Bestellung der Stadt Pisa von der den Spuren Giottos folgenden Schule von Siena hervorgebracht wurden.

Ich halte es wenigstens für zweifellos, daß von dem die Seitenwand der Begräbnishalle bedeckenden Bildern auch jene zwei, welche die Ecke einnehmen, und welche man mit Recht für die bedeutungsvollsten hält, Schöpfungen der Schule von Siena sind und nicht Orcagnas, dem man sie lange Zeit zugeschrieben hat, der aber — so trefflich er als Baumeister und Bildhauer auch war — niemals so meisterhaft malen konnte; ja, wenn wir die in Siena befindlichen Gemälde des Pietro und Ambrogio Lorenzetti uns gut ins Gedächtnis eingeprägt haben, werden wir kaum zögern können, den einen oder den andern der beiden kongenialen Brüder — oder auch beide — als Urheber des „Trionfo della Morte“ und des „Giudizio finale“ anzuerkennen, gleichwie schon Vasari den benachbarten, großen, zeitgenössischen und verwandten Bilderzyklus, welcher die Anachoreten von Thebaris darstellt, ihnen zuschreibt.

Diese Bilder, mit ihrem düsteren, ja furchtbaren Vorwurf nehmen in der Geschichte der Malerei und der Kultur einen ganz außerordentlichen Platz ein, weil sie die höchsten und zugleich auf das Leben am stärksten einwirkenden Ideen ihrer Zeit behandeln und weil zur Darstellung derselben sich

Künstler bereit fanden, welche unbedingt zu den ersten unter ihren Zeitgenossen gehörten. Die dramatische Kraft der Erzählung übertrifft jede frühere Darstellung; selbst der moderne Mensch mit seinem skeptischen Gedankengange vermag sich diesem so kindisch scheinenden und doch so ergreifenden Ausdruck der Schrecknisse des Todes nicht gleichgiltig zu verschließen; dabei ist der größte Teil der Gestalten — z. B. die der gepanzerten Erzengel, welche das göttliche Urteil vollstrecken — so erhaben schön, daß man sie auch heute noch nicht anders als mit Entzücken betrachten kann. Diese ungesuchte Schönheit und die bei aller Primitivität doch tiefe Wahrheit der Darstellung menschlicher Empfindungen und Leidenschaften wirken umso unwiderstehlicher, als sie noch aus jener Zeit stammen, in welcher — wie Ruskin so schön sagt — die Menschen ihr Malertalent dazu benützten, die Gegenstände ihres Glaubens darzustellen, nicht wie später, wo sie umgekehrt die Gegenstände des Glaubens dazu benützten, um durch sie ihr künstlerisches Können zu zeigen.

Der „Triumph des Todes“ und das „jüngste Gericht“ zeigen zwar in einzelnen Details auffällig das Studium des Petrarca und Boccaccio, den langsamen Uebergang vom Scholasticismus zum Humanismus, ebenso wie die sinkende Kraft der asketischen Weltanschauung des Mittelalters und die beginnende Verbreitung der Lebenslust der Renaissance, welchen gegenüber man nur durch eine erschütternde Darstellung aller Schrecknisse des Todes und der jenseitigen Sühne, die die Ruhestätte der Todten besuchenden Lebenden bewegen konnte, in sich zu kehren und Buße zu thun. Aber die ganze Auffassung und der Gedankengang dieser mächtigen Bilder sind eine vollständige und unverfälschte Manifestation des Mittelalters, dessen Weltanschauung nebst den Wandbildern des heiligen Franziskus von Assisi durch nichts mit solcher Unmittelbarkeit verkündet wird, als durch diese Fresken.

Aus dem Gesichtspunkte unserer Zeit müssen wir als

besonders charakteristisch für jene Zeiten die Vorliebe betrachten, mit welcher ihre Poesie und ihre Kunst — welche ja stets die Interpreten des herrschenden Geschmacks und der herrschenden Gedankenrichtung sind — sich mit dem Gedanken an den Tod und an das Jenseits befaßten und jene von der heutigen so verschiedene Art und Auffassung, welche in dieser Beschäftigung sich äußerte.

Der moderne Mensch kümmert sich nicht darum, was aus seiner und Anderer individuellen Existenz nach dem Tode wird, — „Was ist mir dieses Häuflein Staub?“ fragt er mit Hamlet — ihn interessiert nur das Schicksal, die Vergangenheit und die Zukunft der ihm vorangegangenen und der ihn überlebenden Menschheit, weshalb denn auch seine Poesie nur diese Fragen für die höchsten Probleme des menschlichen Daseins hält und sie als solche behandelt.

Es ist nicht wahrscheinlich, daß es die größere Furcht vor dem Tode war, die im Mittelalter die Einbildungskraft der Menschen jenem Begriffe zulenkte, welchen der moderne Mensch, so lang als möglich, am liebsten von der Tafel seiner Gedanken weglöschen möchte; hingegen können wir auch nicht annehmen, daß dieses fortwährende Hervorkehren des Gedankens an den Tod und an das Jenseits das Gemüt der Menschen in jener Zeit auch in der That immer mit der unvermeidlichen Notwendigkeit des Hinscheidens befreundet hätte. Die Menschen waren im Ganzen genommen damals gewiß nicht besser als heute, und sie beförderten trotz aller dargestellten und eingebildeten Schrecknisse des Jenseits ihre Mitmenschen sicherlich viel leichteren Herzens in die andere Welt als heute, obgleich — und dies ist hauptsächlich bezeichnend — das freiwillige Scheiden vom Leben, der Selbstmord, zu den größten Seltenheiten gehörte. Der moderne Mensch rechnet sehr leicht mit dem noch rückständigen Teile eines verfehlten Lebens ab und entschließt er sich manchmal, ein neues Leben zu beginnen, so bedeutet dies fast niemals eine seelische Läuterung, — nur einen Ver-

such, statt des verlorenen äußeren Lebenszieles ein anderes zu suchen, unter anderen Menschen und Verhältnissen, in der Regel in einem anderen Weltteil.

Insoweit wir an der Hand der durch die Geschichte verzeichneten Thatsachen einen Einblick in das Seelenleben der Menschen des Mittelalters haben können, gab es damals viel häufiger solche Seelenkrisen, welche den Menschen auf den Weg der wirklichen seelischen Pflückerung führten und zur Erreichung derselben zu einem vollständigen Bruch mit seinem bisherigen Lebenszwecke bewogen. Daß die Menschen damals in ihrer Verzweiflung oder in ihrer Entzweiung mit der Welt sich nicht einen Dolch ins Herz stießen, sondern die härene Kutte nahmen und in den Andachtsübungen und Selbstkasteiungen des Mönchslebens ihr Heil suchten; daß die, auf die jenseitige Sühne hinweisende Ermahnung der Kirche selbst die Mächtigsten der Erde zuweilen in die Kniee zu sinken zwang und dazu aneiferte, ihr Haupt mit Asche zu bestreuen: das zeugt eben für die größere Macht der auf das Jenseits bezüglichen Ideen über das wirkliche Leben, für die Macht jener Ideen, welche unter den zahllosen, auf diesen Gegenstand bezüglichen Darstellungen der am Ende des Mittelalters erwachenden Kunst keine einzige so packend vor uns hinzustellen vermochte, als die sechshalbshundertjährigen Fresken des Campo Santo zu Pisa.

Genua und seine Nachbarschaft.

Dort, wo der alte und der neue Hafen sich berühren, auf dem glatten Wasserspiegel, der nur von den umherstreifenden kleinen Dampfem leicht gekräuselt wird, überlassen wir uns einem schaukelnden Fischerboot und betrachten das Panorama, welches dieser Winkel der Küste des ligurischen Meeres in einem fast regelmäßigen Halbkreise vor uns entrollt.

Hohe Berge, von Westen nach Südosten sich ziehend, bilden einen bläulichen Kranz, auf welchen im Dunkel des Hintergrundes nebelige, bleigraue Wolken sich niederlassen. Während im Schatten der Wolken die Berge noch bewaldet scheinen, ist der dem Meere zugekehrte Abhang, welcher jetzt von dem Schimmer der zur Küste gehenden Sonne übergoßen ist, nur mit versengtem, spärlichen Grase und Strauchwerk bedeckt; die weiter nach rückwärts gelegenen Berge krönt je eine Burgruine, die den Hafen beherrschenden Gipfel je ein modernes Fort, und auch weiter unten erinnern große, unförmige Kasernen daran, daß wir in der Epoche des bewaffneten Friedens leben.

Doch schon in dem Gürtel der Forts und Kasernen und weiter unten bringen die vielen hellfarbigen, von dunkel- und lichtgrünem Laub beschatteten Villen eine immer buntere Abwechslung der Farben; sie wetteifern förmlich an einladender Lieblichkeit, als wollten sie sagen, daß es noch schöner sei, dort von der Höhe herab auf das Meer, als hier vom Meere nach jener Höhe zu schauen.

Zahllose Variationen und Capricen der mit der Gartenkunst verbündeten Baukunst bedecken überall die Berghänge, welche durch die höheren Kluppen genügend vor den rauhen Alpenwinden geschützt sind, sodaß auf ihnen alle Gattungen der südlichen Vegetation schön gedeihen; die schlanke, dunkle Zypresse und der aschgraue Ölbaum ebenso wie die weit ausgreifende Dattelpalme, der reich blühende Orangenbaum nicht minder als die stachelige Cactus-Staude.

In südöstlicher Richtung beherrscht die Kirche Santa Maria di Carignano, diese verkleinerte Sankt Peter-Basilika die unruhigen, fluktuirenden Linien der Häusermasse der Stadt, während nach Nordost die Terrassen zu einer herrlichen Reihe von Palästen herabsteigen. Hier, wie überall, werden die endlosen Steinmassen der Häuser angenehm durch die Anpflanzungen unterbrochen; nur die längs des alten Hafens stehenden, ungemein hohen, schmalen, alten Häuser sind so dicht zusammengedrängt, daß die grüne Natur ihnen nirgends beizukommen vermag.

Dort, wo die zwei Halbkreise des Hafens und der Stadt sich zu einem Ring vereinigen, ragt ein Leuchtturm gen Himmel; er ist auf Felsen erbaut, sein Licht erhellte weithin das Meer und kündigt verheißungsvoll den Seefahrern die Nähe jenes Forts, dessen Dämme sie vor Stürmen schützen, jene Dämme, für deren Bau Genua seit sechs Jahrhunderten sein Gold hingab, um sie fortwährend zu mehren, zu festigen, zu vergrößern, so daß jetzt, nachdem ein einziger Bürger der Stadt, der Herzog von Galliera, ein fürstliches Vermögen für diesen Zweck gespendet hat, die Wogen sich nunmehr an einem dreifachen Steindamm brechen, bis sie mit ermatteter Kraft den Hafen erreichen. Innerhalb des innersten Ringes treffen sich die Kauffahrer der ganzen Welt unter den vielfarbigen Flaggen, welche den Mastenwald beleben. Aus der riesigen Masse der Schiffe ertönen die verschiedensten Sprachen der Welt, gleich dem Gesumme einem Bienenstock entfliegender Schwärme; die Erzeug-

nisse von fünf Weltteilen werden auf dem breiten Quai aufgestapelt, um dann mittelst Maultiere und Karren oder durch pufende Lokomotive nach allen Richtungen befördert zu werden.

Hier vom Hafen scheint jenes Leben auszustrahlen, welches mit seinem Geräusch, seiner Abwechslung, seiner ewigen Bewegung die in die Höhe kletternden, schmalen Gäßchen und die mäßig ansteigenden breiten, modernen Boulevards der Stadt erfüllt; hier vom Hafen aus können wir am besten die ganze wunderbare Beschaffenheit dieser Stadt und den Blutumlauf ihres Lebens überschauen und verstehen, jenes Lebens, welches seit einem halben Jahrtausend eine so mächtige Anziehungskraft auf alle Teile der zivilisirten Welt ausgeübt hat und welches diesen Platz auch heute noch zu dem größten Handelsknotenpunkt Italiens macht.

Genova, la superba! Das stolze, prächtige Genua! In so verführischem Lichte, wie es jetzt vor uns seine Größe, seinen Glanz, seine Macht und seinen Reichtum entfaltet, mochte Fiesco den Gegenstand seiner Herrscherträume gesehen haben, vom rothigen Lichte der ausgehenden Sonne übergossen, als er — nach der Schilderung des Dichters — sie mit ausgebreiteten Armen von seinem Fenster begrüßte, indem er ausrief: „Mein! — Und drüber emporzusammen, gleich dem königlichen Tag — drüber zu brüten mit Monarchenkraft — all die kochenden Begierden — all die nimmerfattten Wünsche in diesem grundlosen Ozean unterzutauchen? . . . Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen.“

Armer Fiesco! dem es — wahrscheinlich zum Glück Genuas — nicht gelang, die Macht des Andrea Doria zu brechen; hier, in diesem Hafen, versank er in den „grundlosen Ozean“ sammt seinen heißen Begierden und seinem unstillbaren Ruhmesdurst. Ob wirklich einer seiner Mitverschworbenen ihn in das nasse Grab gestoßen, dafür fehlt

es an sichereren geschichtlichen Daten, wemgleich bei den Partekämpfen, welche Jahrhunderte lang den Körper Genuas zerfleischten, eine solche Erscheinung. keineswegs unwahrscheinlich ist.

Um selbst die Erinnerung an diese Partekämpfe auszulöschen, änderten die Genuesen zur Zeit des Doria durch ein eigenes Gesetz sämmtliche Familien-Namen, mit Ausnahme von zwanzig. Und doch vermochten diese Partekämpfe die stolze Rivalin Venedigs nicht zu schwächen; sie blieb zwar in der Zeit der Renaissance auf dem Gebiete der Kunst und der Litteratur — samt der ganzen Riviera — ziemlich gleichgültig und unfruchtbar, aber umsomehr that sie sich durch ihren Unternehmungsggeist hervor, in der Ausbreitung der Weltstraßen des Handelsverkehrs und in der Entfaltung der volkswirtschaftlichen Rolle der Städte.

Während in Neapel, welches in vielen Stücken Genua ähnlich ist, an Naturschönheit aber es übertrifft, die überreichen Gaben der Natur stets verweichlichend, beinahe lähmend auf die menschliche Gesellschaft wirkten, war die günstige Lage Genuas für diese Stadt stets nur eine Kraftquelle und eine Aneiferung zur Geltendmachung ihrer Fmdigkeit, ihrer Unternehmungslust, ihres Mutes und ihrer Energie.

Genuesen entdeckten im 13. Jahrhundert die canarischen Inseln, sie machten zu derselben Zeit den ersten Versuch zur Entdeckung eines Seeweges nach Ostindien; der aus Genua stammende Columbus sprach das große Wort: „Il mondo è poco, — „Die Welt ist nicht so groß, wie wir glauben“ — und obgleich die Portugiesen und die Spanier, welche in der Geschichte der Entdeckungen starke Rivalen der Italiener wurden, den großen Genuesen in ihre Dienste nahmen, hat Burckhardt dennoch Recht, wenn er sagt, daß die Superiorität der Italiener durch Nichts eclatanter bewiesen wird, als durch die Thatsache, daß sie einen Columbus jener Nation gaben,

welche in derselben Zeit ihnen im Tausche einen Alexander IV. gab.

Die Vielseitigkeit des italienischen Genies lernen wir gerade hier schätzen, wo wir, nicht geblendet von dem Glanze seiner Kunstschöpfungen, dieses Genie auch bei jener Arbeit sehen, welche es in der Leitung des Kreislaufes der materiellen Güter verrichtet hat. Hier erinnern wir uns, daß die ganze Technik des Handels und des Finanzwesens italienischen Ueberlieferungen, italienischen Beispielen folgt und bis auf den heutigen Tag den Italienern entlehnte technische Ausdrücke gebraucht. Hier sind wir eingedenk dessen, daß in der Neuzeit die Italiener die Ersten waren, die ihre Waren in ferne Welttheile führten und die Erzeugnisse und Schätze jener in Europa einbürgerten. Hier werden wir daran erinnert, daß eine der treibenden Kräfte der Renaissance: das Erwachen des Korporationsgeistes in der gewerblichen und handeltreibenden Bürgerschaft der Stadtgemeinden, hier zuerst mit voller Kraft in die Gesellschaft eindrang und gerade hier in Genua das adelige Element mit dem Bürgertum in dem Schmelzofen des gemeinsamen Berufes und des Wettbewerbes im Handel, im Finanzwesen und in der Schifffahrt am innigsten verschmolzen wurde, zu einer Zeit, wo anderwärts noch die Abstammungs- und Standesgegensätze auch auf dem Gebiete der Lebensberufe der Menschen sozusagen unübersteigbare Scheidewände aufrichteten.

Das Denkmal des Columbus, dieses größten Sohnes Genuas, begrüßt uns, wenn wir ans Land steigend, durch das Bitterthor des Hafens und über die Treppen des Quais die schöne Piazza Aquaverde betreten; im städtischen Museum werden die Briefe des Columbus als Reliquien verwahrt, ebenso wie die Zaubergeige des Genuesen Paganini. Seinen eigenen Sohn verehrt diese Stadt auch in der Person des idealistischen Revolutionärs Mazzini, welchem man nicht nur ein Grabmal in Campo Santo, sondern auch ein Monument

in der Billetta di Negro errichtet hat, in diesem herrlichen Berggarten, über dessen künstlichen Wasserfällen und Felsenwegen wir die bezauberndste Aussicht auf die terrassenförmig sich ausbreitende Stadt, auf den Hafen und auf das blauende, strahlende Meer genießen.

In den Straßenlärm der Stadt mengt sich überall ein verworrenes Glockenspiel, ein langsames, gedehntes Stundenschlagen, welches aus der Ferne mit seinem Singen und Klingen uns daran erinnert, daß es in dieser Stadt auch viele Kirchen giebt, obgleich diese hier weniger anziehen und thatsächlich auch weniger interessant sind, indem Genua mehr eine Stadt der Paläste als eine Stadt der Kirchen genannt werden kann.

Die vornehmsten Paläste reihen sich vom Columbus-Denkmal angefangen aufwärts, die alten Hauptstraßen der Stadt entlang bis zur Piazza Fontane Morose. Sie sind sämmtlich Schöpfungen der Spätrenaissance oder schon der Barockzeit; denn die bildende Kunst hat erst in jener Zeit in dieser westlichen Residenz der italienischen Handelswelt Wurzel zu fassen begonnen und auch dann sind sowohl die Paläste selbst, als auch die malerischen Ausschmückungen, welche hier und in der Umgebung von Genua nicht nur das Innere der Paläste, sondern größtenteils auch die Außenwände derselben zieren, zumeist aus den Händen von Künstlern aus ferneren Gegenden hervorgegangen.

Der Palazzo Andrea Doria, der königliche Palast und die Universität, die Paläste Durazzo-Pallavicini, der „weiße“ Palast und der gegenüberstehende „rote“, das Rathaus — ehemals gleichfalls ein Doria-Palast, — dann die Paläste, welche die Namen der Familien Spinola, Cambiaso, Gambaro, Parodi, Balbi, Serra und Senarega führen, sie bringen sammt und sonders jenen ganz individuellen und charakteristischen Palaststyl zum Ausdruck, welchen geschaffen zu haben, die eigentliche Bedeutung Genuas auf dem Gebiete der bildenden Künste ausmacht.

Dieser Styl, welcher schon mehr in die Zeit des Verfalls, als in die der Blüte der italienischen Kunst gehört, fällt unleugbar nicht selten in die Fehler der Effekthascherei, der Uebertreibung und der Aehnlichkeit mit Bühnendekorationen; daß es aber große Künstler waren, welche es verstanden haben, die Eigentümlichkeit des Bodens für die Zwecke der Baukunst so zu verwerten, welche die Formation des Bergabhanges zur Schaffung solch malerischer Treppen, Terrassen und Galerien benutzten, welche die Fähigkeit besaßen, diese Treppen, Höfe und Vorhallen zu Werkzeugen solcher perspektivischen Wirkungen zu machen, die Baukunst auf eine solche Weise mit der Gartenkunst zu vermählen, die herrliche Lage, die Ausichten bietenden Vorteile des nahen Meeres mit so viel Geschicklichkeit und Geschmack ihren Entwürfen einzufügen: das ist über jeden Zweifel erhaben, und eben diese künstlerische Bravour wird allezeit das größte Verdienst und der größte Reiz des speziellen ger.uesischen Palaststyls bleiben.

Genua macht in neuester Zeit eine überaus große Umwandlung durch, wie jede fortschreitende und in Entwicklung begriffene Stadt; außer jenen Gebäuden, welche einen kunstmonumentalen Charakter haben, und außer den alten Häuserzeilen der Piazza del Caricamento am Strande wird von dem alten Genua sehr Weniges in das künftige Jahrhundert übergehen. Stellenweise, wenn wir einen Blick in die Seitengassen der breiteren Straßen werfen, in welchen eine steile Treppe zwischen zwei Häusern hinabführt, die so nahe zusammengedrückt sind, daß die einander gegenüberwohnenden Nachbarn aus den Fenstern sich die Hände reichen können, und wo man selbst das wenige Sonnenlicht, welches sich dahin verirrt, durch allerlei quer über die Straße aufgehängte Lappen zu verdunkeln trachtet: an solchen Orten bekommen wir noch einen Begriff von jenem Genua, welches jetzt unter den Streichen der Spitzhacke verschwindet, um breiten, regelmäßigen Straßen, modernen Palästen und Zinshäusern,

Boulevards mit herrlicher Aussicht und hauptsächlich Parkanlagen Platz zu machen, in welcher letzteren Genua reicher ist und einen vornehmeren Geschmack entwickelt, als welche immer andere moderne Stadt.

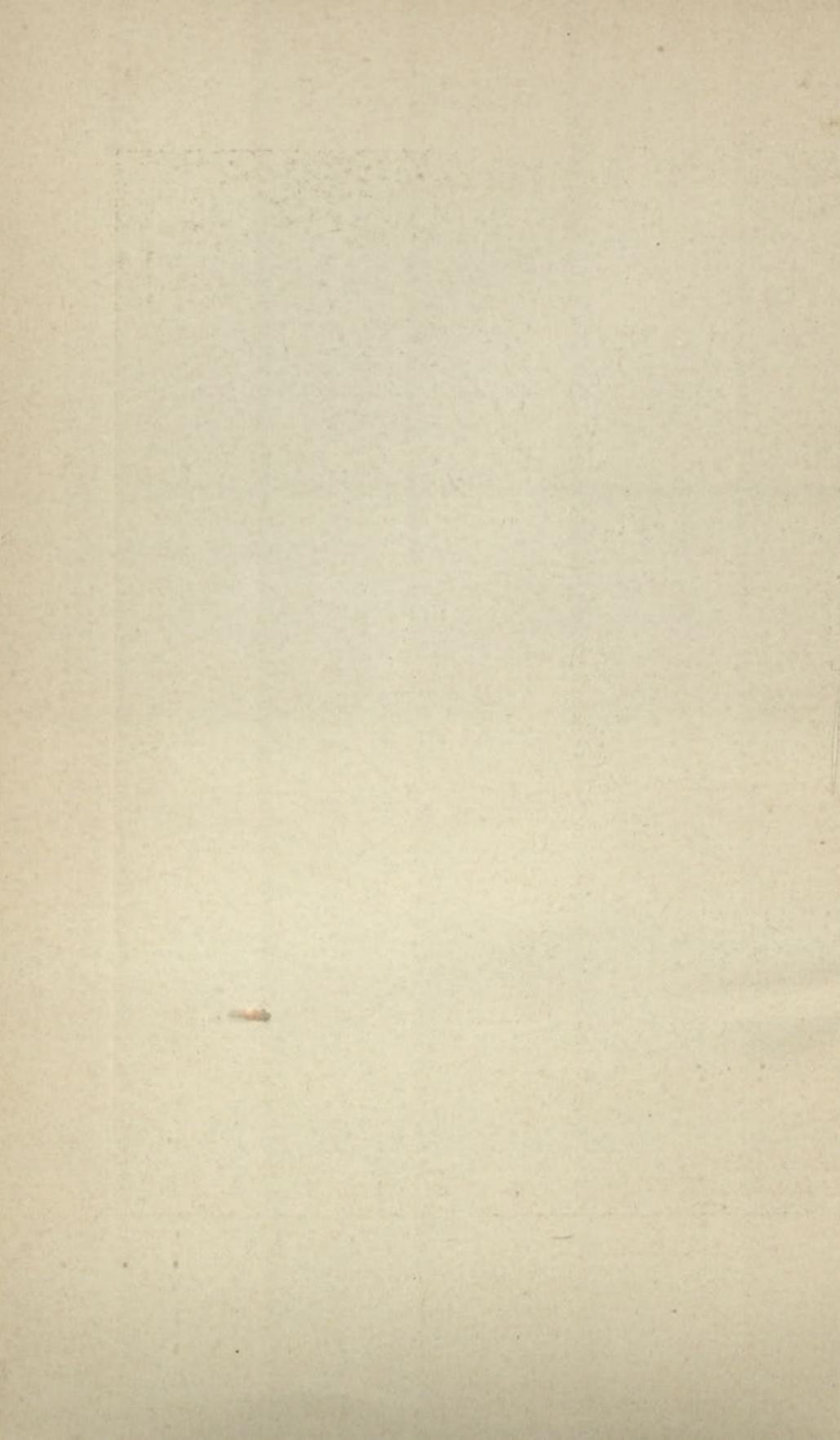
Die Baukunst unseres Jahrhunderts hat schon in den dreißiger und vierziger Jahren in Genua Großes zu schaffen gestrebt, als sie hinter dem die Stadt tragenden Berggürtel, im Bisagnothale, den weltberühmten Campo Santo baute.

Die Wahl des Ortes, die Anordnung und die Architektur zeugen gleicherweise für die meisterhafte Lösung der Aufgabe. Der Cypressen-Hain hinter der Haupthalle und das Dunkelgrün der bewaldeten Berge rings umher werfen einen melancholischen Schatten auf die aus schneeweißem Marmor erbaute Totenstadt, in welcher vielleicht noch rührender, als die Grabdenkmäler, jener zwischen den Grabkreuzen angelegte Rosengarten zum Herzen spricht, welcher das große Mitteldviereck bedeckt und mit seiner Einförmigkeit die wahre Demokratie der „Republik der Toten“ repräsentirt, während die prächtigen Grabmäler der Hallen den Unterschied in Rang und Vermögen noch über das Grab hinaus zu verewigen trachten.

Die moderne italienische Skulptur hat hier viele ausgezeichnete Werke zum Gedächtnis der Verstorbenen geschaffen, wenngleich jener charakteristische Fehler derselben, welcher in einem übermäßigen Abquälen des Marmors, in der häufigen Ueberschreitung der Grenzen der Skulptur zu Tage tritt, auch hier augenfällig ist. Den größten Fehler jedoch, welcher sowohl im Campo Santo zu Genua, als in allen modernen italienischen Kirchhöfen überhaupt, die Betrachtung in ärgerlicher Weise stört und unsere Zeit der alten gegenüber in sehr nachtheiliger Weise kennzeichnet, diesen Fehler möchten wir mehr den Bestellern zur Last schreiben, als den Künstlern, welche in der Regel durch die Wünsche Jener gebunden sind. Es ist dies jenes verfehlte Streben des Totenkultus, welches den Verstorbenen nicht in seiner lebendigen, thätigen Gestalt,



Das Bisagno-Thal bei Genua; im Hintergrund der Campo-Santo.



auch nicht verklärt in der traumhaften, friedlichen Ruhe des Todes, sondern in den grauenerregenden Augenblicken der Agonie darzustellen und zu verewigen sucht. Dieser „pathologische“ Realismus, welcher heutzutage in allen Zweigen der Künste empornwuchert, beleidigt hier nicht nur den besseren Geschmack, sondern auch die wahre Pietät für den Toten, denn es kann Niemandes Wunsch sein, daß die schmerzlichsten und grauigsten Augenblicke seines Lebens die einzigen seien, welche für die Nachwelt verewigt werden.

Zu dieser Geschmacklosigkeit gesellt sich noch jene andere, welche in einer nicht etwa symbolischen, sondern geradezu porträtmäßigen Darstellung der trauernden Hinterbliebenen besteht; es ist dies ein wahrer „Markt der Eitelkeit“, wenn wir sehen, daß die meisten Grabmäler von den Bestellern einfach dazu benützt werden, ihre der Verewigung nicht immer würdigen eigenen Gestalten aus dem gedulbigen Marmor meißeln zu lassen.

*

*

*

Genua ist der eigentliche Mittelpunkt der italienischen Riviera, denn hier trifft die sogenannte „Riviera di Ponente“ oder westliche Küste, welche den ligurischen Meerbusen von Norden her einsäumt, mit der „Riviera di Levante“ oder Ostküste zusammen, welche den ligurischen Meerbusen im Osten begrenzt.

Gegen Westen fortschreitend, müssen wir weit gehen, um die berühmten Schönheiten der Riviera zu genießen, welche in der „Route de la Corniche“ und jenseits der Grenzen Italiens in den Zaubergärten von Nizza und Monte Carlo ihren Gipfelpunkt erreichen. Die unmittelbare Nachbarschaft von Genua bietet in dieser Hinsicht wenig Reizvolles, gleichviel ob wir die längs der flachen Küste dahinziehende Eisenbahn wählen oder zu Wagen auf der Landstraße dahinfahren. Von dem herrlichen Ausblick abgesehen, welche

vom Fuße des Leuchtthurms sich nach Genua erschließt, benehmen die langweiligen, fabriksartigen Häuserzeilen von San Pier d'Arna und von Sestri-ponente, besonders von der Landstraße her, die ganze Aussicht, während die Schienen der Straßenbahn unsern Weg unerquicklich machen und die uns entgegenkommenden Riesenkarren, welchen Ochsen, Pferde und Esel vor einander vorgespannt sind, einen unerträglichen Staub aufwühlen.

Nachdem wir einige schloßartige Villen hinter uns haben, erreichen wir Pegli mit der berühmten Durazzo-Pallavicini-Villa. Aufrichtig gestanden, scheint mir dieser Garten, mit Allem, was dazu gehört, jenes Rufes, dessen er sich erfreut, wenig würdig. Ich kenne in Italien Gärten genug, welche nicht nur das Gemüt, sondern auch die Phantasie lebhafter ansprechen, als diese ohne Zweifel mit großen Kosten und großer Sorgfalt, aber nicht immer mit gutem Geschmack erzielte und im Allgemeinen übermäßig gekünstelte Anhäufung von Raritäten, Kunstgriffen und kindischen Ueberraschungen der Gartenkunst und der im Freien wirkenden dekorativen Kunst. Selbst die Nähe des Meeres genießen wir kaum in diesem Garten, dessen höchsten Reiz vielleicht der Ausblick auf die schloßartige Villa Ragio bildet.

Weit anziehender ist die Nachbarschaft Genuas nach Süden, d. i. an der östlichen Riviera. Hier sind nicht nur die entfernter gelegenen Orte, wie Recco, Portofino, Santa Margherita, Rapallo und Chiavari, ja das ganze Ufergebiet bis Spezia der Besichtigung wert, sondern gleich in der nächsten Nähe der Stadt bildet das kleine Nervi einen herrlichen Ausflugsort, besonders wenn wir nicht mit der fortwährend in Tunnels sich verbergenden Eisenbahn, sondern auf der oberhalb des felsigen Meerufers verlaufenden Landstraße dahinfahren.

Kaum haben wir die Villen und Gärten der Stadt, ihre in primitiver Farben-Architektur prangenden Vorstadt-häuser und Weinlauben verlassen, so bemerken wir unmittel-

bar an der Straße, auf dem ins Meer abfallenden felsigen Ufer einen bescheidenen Obelisk von weißem Marmor mit dem Stern Italiens darüber. Dieser Obelisk bezeichnet jenen denkwürdigen Ort, von welchem Garibaldi mit seinen Getreuen zu seinem sagenhaften Befreiungsfeldzug aufbrach.

In den Promenaden und Gärten von Nervi betäubt uns im Frühjahr der Duft der üppigen Vegetation, besonders der nach allen Richtungen sich verbreitende süße Duft der Orangenblüte erweckt in uns eine geradezu hochzeitliche Stimmung. Die Abwechslung und der Reichthum in der Vegetation der Gärten erregt vollends unser Staunen. Im Gropallo-Garten sieht man die Palme in so freundschaftlicher Umarmung mit der Fichte, als wollten sie jenen Traum verwirklichen, welchen im Biede Heinrich Heines die nördliche Fichte von der einsamen Palme des fernen Morgenlands träumt.

Am schönsten aber ist die Promenade am Meeresstrande, längs der Gartenmauern der kleinen Stadt, durch das alte Thurmthor, von wo wir einerseits den Saum Genuas und die in nebeligem Dunkel verschimmernde westliche Riviera sehen, während auf der anderen Seite unser Blick bis zu dem weiten, ins Meer vorspringenden Cap Portofino dringt.

Die unruhig schäumenden Wogen zu unseren Füßen bestürmen unablässig die schwarzen Felsen, deren weiße Marmoradern schon an die Nähe der Umgebung von Carrara erinnern, und wir zittern für die Fischerbarke, welche bald hoch emporgeworfen, bald in die Tiefe geschleudert, sich langsam dieser gefährvollen Klüfte nähert, um in dem winzigen Hafen von Nervi Zuflucht zu suchen.

Italien ist doch eine Wunderwelt! Hier ist Alles zu finden, was das menschliche Auge zu sehen wünschen kann: himmelan stürmende Alpen, und üppige, goldene Saat der Ebene, blumenreiche Haine, und öde, wild zerklüftete Felsen, stille Waldeinsamkeit, und stürmisches Meer, alle Gattungen des Bodens und des Wachstums bieten sich den entzückten

Sinnen und den fleißigen Arbeiterhänden dar. Das Himmels-
gewölbe selbst mit den zauberischen Varianten von Farbe
und Glanz lehrt uns die Geheimnisse der Farbenskala,
und das Innere der Berge erschließt uns den Stoff, aus
welchem der Mensch mit Hilfe seines Meißels sich selbst in
vollkommenere Formen neugestalten kann.

Die Phantasie verliert sich in Maßlosigkeiten, wenn
sie in diesem Lande die wirkliche Natur überflügeln will.
Wir vermögen uns über den titanischen Gedanken eines
Michel Angelo nicht zu verwundern, der einmal den bei
Carrara in das Meer ausladenden Bergvorsprung zu einer
einzigsten Riesenfigur behauen wollte, welche vielleicht — wie
dies schon einmal ein griechischer Künstler geträumt hatte
— auf seiner nach dem Meere ausgestreckten flachen Hand
eine Stadt getragen haben würde!

XVIII.

Mailand.

Norditalien war seit Beginn des Mittelalters ein auserkorener Schauplatz der europäischen Kriege; jener Wettbewerb, welcher seit der Völkerwanderung bis auf unsere Zeit zwischen den romanischen und germanischen Racen um den Besitz oder wenigstens um die Bevormundung der europäischen Helena: Italiens, geführt wurde, suchte stets hier seinen Kampfplatz, zwischen dem adriatischen Meer und den savoyischen Alpen in der von den träge fließenden Wässern des Po, der Adda, des Addige, des Ticino und der Brenta bespülten Ebene und in den Pässen der sie begrenzenden Berge, d. i. auf dem Boden Benedigs, der Lombardei und Piemonts.

Seit den Zeiten Theodorichs, Berengars, Friedrichs Barbarossa, Franz I., Napoleons und Victor Emanuels knüpfen sich an die Namen Verona, Milano, Pavia, Montenotte, Codi, Rivoli, Marengo und Mantua, Solferino, Magenta, Mortara und Custoza die Erinnerungen an mörderische Schlachten und Stürme, an die Namen Campoformio und Villafranca die Erinnerungen an Friedensschlüsse, durch welche große Kämpfe beendet und Länder vertheilt wurden.

Es ist nur natürlich, daß jene große Stadt, welche fast in der Mitte dieses „Schlachtfeldes von Europa“ liegt, ihr Schicksal unzählige Male durch die Macht der Waffen sich ändern sah. Thatsächlich giebt es kaum eine zweite Stadt in Europa, welche so oft ihren Herrn gewechselt hätte, wie

Mailand. Am Schlusse des Mittelalters war sie die Residenz eines der beiden Kaiser des dem Zerfall entgegen gehenden römischen Reiches; in manchen Epochen, so zur Zeit des heiligen Ambrosius und des heiligen Carolus von Borromeo, stand sie unter der theokratischen Regierung von Kirchenfürsten; inzwischen ist sie auch die Krönungsstadt longobardischer Könige gewesen; zweimal errang sie die Selbstständigkeit und ward Republik; dann wieder geriet sie in das Joch der alles zerstörenden Heere des deutschen Kaisers; lange Zeit war sie die Residenz der fürstlichen Macht der Visconti und der Sforza, um dann wieder unter das spanische Szepter zu kommen, bis sie endlich nach den einander erblühenden Epochen österreichischer und französischer Herrschaft in dem einheitlichen Königreich Italien aufging.

Es ist zu verwundern, daß diese stürmischen Schicksalsänderungen Mailand in seiner ununterbrochenen, stets vorwärtstrebenden Entwicklung nicht hindern konnten, ja es hat sich sogar auf diesem Wege der Entwicklung heute zu einer der größten Städte Italiens erhoben, und was seine industrielle Kraft und seinen Reichtum betrifft, so ist es heute so ziemlich die erste Stadt des Königreichs.

Und wiewgleich heute die moderne Bauart, der moderne Fortschritt und jenes internationale, großstädtische Leben, welches unsere Zeit kennzeichnet, in Mailand sowohl die Erinnerungen der alten Zeit, als auch den italienischen Städte-Typus stark in den Hintergrund gedrängt haben, und die Stadt mit manchen Eindrücken fast einen Zweifel daran erregt, ob wir uns in einem italienischen oder schweizerischen, in einem südfranzösischen oder süddeutschen Orte befinden, so brauchen wir uns doch nur ein wenig in die von den Hauptlinien des Verkehrs abseits gelegenen engeren Gassen zu vertiefen, oder vor dem mächtigen Dom stehen zu bleiben, damit die Macht der geschichtlichen Erinnerungen über den Lärm und das Getriebe des modernen Lebens den Sieg davon trage.

Die selbst in ihren Trümmern noch schöne Marmor-
kolonnade des antiken Portikus neben der Kirche San Zo-
renzo erweckt die Erinnerung an die Römerzeit; ein Vorbild
der altchristlichen Basiliken — gleich jenen in Ravenna —
zeigt uns die Kirche Sant'Ambrogio, in welcher einst die
Krönungen mit der eisernen Krone der lombardischen
Könige vollzogen wurden. Die Piazza dei Mercanti, be-
sonders mit der malerisch schönen Säulenhalle und der
Loggia degli Osii ist eine beredte Erinnerung des städtischen
und Handelslebens im 14. Jahrhundert. An die Visconti
und an die Sforza erinnern überall die vereinigten Wappen
dieser beiden Geschlechter: der schwarze Adler und die sich
windende Schlange; noch mehr erinnern an sie die düstern
Ruinen des alten Castello und jene Kirchen, in deren ge-
heiligten Hallen Despoten des einen oder des anderen Na-
mens von exaltirten Verschwörern niedergemacht wurden.
Eine edle Schöpfung der an die Gothik sich anlehrenden
Renaissance ist das Ospedale Maggiore mit den aus den
Medaillons seiner prächtigen Fagade so lebensvoll sich er-
hebenden Büsten; die Früh-Renaissance verkündet in ihrer
jetzigen Gestalt die kleine Kirche San Satiro; dieses kostbare
Werk des Bramante, und die Kirche Madonna delle Grazie,
welche wahrscheinlich von demselben Meister stammt, und
mit ihren Terracotta-Ornamenten und ihrer Konstruktion
an die Certosa von Pavia erinnert.

Die zu voller Entfaltung gelangte Renaissance vertritt
hauptsächlich der Palazzo Municipale; die ins Barocke über-
gehende Spätblüte der Renaissance verkünden nebst vielen
Palästen in Mailand hauptsächlich der schöne Hof und die
Hallen der Brera. Aber auch die siebzehnjährige Herrschaft
der Franzosen ist nicht vorübergegangen, ohne in Mailand
ihre architektonischen Spuren zurückzulassen: so zum Beispiel
den Simplon-Triumphbogen und die Porta Ticinese; da sehen
wir ferner die nach altrömischer Art erbaute Arena, welche
mittels einer großartigen Wasserleitung in ein Riesen-

bassin zur Veranstaltung von Schiffskämpfen umgewandelt werden konnte und welche heute einen prächtigen Turnplatz abgiebt.

Nebst den schönen Parkanlagen und den Corso-Alleen, welche die Stadt umgeben, ist in Mailand die großartigste Schöpfung der modernen Zeit die Galleria Vittorio Emanuele, wo zwischen den glänzendsten Kaufläden der Stadt das Publikum in dichten Reihen sich drängt; dann der vor der Gallerie gelegene Domplatz, zu dessen Erweiterung große Häusergruppen entfernt werden mußten, wodurch der Dom, dieser größte Stolz Mailands, endlich einen würdigen Rahmen und Vorraum erhielt.

Der Dom an und für sich erzählt fast die ganze, abwechslungsreiche Geschichte der Hauptstadt der Lombardei: denn angefangen von dem Stifter Gian Galeazzo Visconti bis zu Napoleon den Großen, der ihn vollenden ließ, hat jede Epoche Mailands ihre Spuren an dem Riesenbau zurückgelassen und höchstwahrscheinlich sind Umgestaltungen auch noch der Zukunft vorbehalten.

Aufrichtig gestanden, halte ich heute die Fagade des Domes für den am wenigsten wirkungsvollen Teil, nicht nur deshalb, weil die Erbauer in den dekorativen Formen derselben am wesentlichsten von der ursprünglichen Gothik abgewichen sind, sondern auch deshalb, weil der riesengroße Domplatz, indem er die Uebersicht aus größerer Entfernung möglich macht, die Fagade selbst etwas niedrig, gedrückt erscheinen läßt. Man muß um den ganzen Dom herumgehen, und auf das Dach steigen, wo man den Umfang dieses, Jahrhunderte hindurch aufgetürmten Marmorberges, den fabelhaften Reichthum seiner Ornamente und Statuen am besten überblicken kann, wo die Verwendung des Marmors zur Bedachung sich in ihrer ganzen Wunderbarkeit zeigt, man muß Entdeckungsfahrten machen in dieser weißen, aus Stein gehauenen Welt, wenn die glühenden Strahlen der Sonne, und wenn der traumhafte Silberschimmer des

Mondes auf ihr ausgebreitet liegt; wir müssen den Gegensatz genießen, welcher zwischen dem siegreich glänzenden Außern, und zwischen dem in mystisches Dunkel getauchten Innern des Gotteshauses sich äußert, damit wir in seiner ganzen Größe den Gedanken erfassen, welcher den Plan dieser Schöpfung geboren hat, und welchen die abwechselnden Generationen von vier Jahrhunderten mit sammt dem ausführenden Meißel einander übergaben.

Die Größe des Domes zeigt uns in Wirklichkeit erst das Innere; hier wirkt der gothische Styl mit seiner wahren, reinen, unverfälschten Kraft auf uns, jener Styl, dessen Sinn Taine mit den riesigen Fichtenwäldern der nordischen Regionen zu erklären versucht, welcher aber vielleicht doch mehr ein Resultat des Strebens ist, die Bogenwölbung über uns zu einer so schwindeligen Höhe zu erheben und zugleich in einem solchem Zwielicht zu lassen, welche am besten geeignet sind, jene beglückende Täuschung der inbrünstigen Seele zu fördern, daß ihr Gebet hier geradenweges zum Himmel emporsteigt, und daß der barmherzige Gott hier unmittelbar auf ihre Thränen und Seufzer niederblickt. Die Höhe, das Dunkel, der gedämpfte Gesang, der durch die farbigen Scheiben der Fenster eindringende, flimmernde Lichtschein: sie alle sind mächtige Erreger der Einbildungskraft, welche in dem Maße, in welchem sie die Erscheinungen der lebensvollen, sonnigen Natur sich von uns entfernen sieht, an Fähigkeit gewinnt, die transcendentalen Vorstellungen des Glaubens mit dem Schein der Wirklichkeit uns vorzuzaubern.

Die undeutlich vibrirenden Klänge des Gesanges, welcher den riesigen Raum nicht ganz zu durchdringen vermag, begleitet uns überall hin, während wir durch die verschiedenen Schiffe, Kapellen und Nischen des mächtigen Gotteshauses schreiten, und wirken am überraschendsten, wenn wir sie oben auf dem Dache, durch die Fenster der Kuppeltrommel heraufschallen hören: als wären wir selbst in jenem Himmel,

wohin diese Klänge empordringen wollen und als könnten wir — von der Erde geschieden — nichts mehr von ihr sehen als die schneebedeckten Gipfel der Alpen, deren Kranz rings umher unseren Gesichtskreis umsäumt.

Mit Recht nennt Bützow die Marmor-Ornamentik des Mailänder Domes die Hochschule der lombardischen Skulptur; die andere Seite der Entwicklung und der Blüte der lombardischen bildenden Kunst zeigen uns die Kunstsammlungen Mailands, hauptsächlich die Brera, und die ambrosianische Bibliothek. Die Sammlung von plastischen Bildwerken der Brera ziert eine herrliche Statue Bambajas: das Grabmal des bei Ravenna gefallenen jungen französischen Helden Gaston de Foix, welches eine auch in ihrer äußeren Erscheinung zu den edelsten gehörende Gestalt der Ritterzeit verewigt. Die Bildersammlung der Brera ist von Napoleon gegründet worden und ihre Bedeutung liegt nicht in den Bildern der lombardischen Schule allein. Hier ist auch Raphaels reizendes „Sposalizio“ (Marias Hochzeit) zu sehen, ein Bild, welches zwar eine Nachahmung des Werkes Perugino's ist, dessen Behandlung aber deutlich zeigt, daß der Genius des damals einundzwanzigjährigen Raphael einen viel kräftigeren Flug hatte, als der des Meisters. Die venezianische Schule ist hier besonders stark und gut repräsentirt, nicht bloß durch Tizian, Giovanni Bellini und Carpaccio, sondern auch durch Werke des Cima da Conegliano, welchen wir hier fast besser begreifen und mehr lieb gewinnen als in Venedig, und besonders durch Bonifazio Veronese, dessen großes Gemälde „Die Auffindung Moses“ zu den glänzendsten Lebensbildern der venezianischen Renaissance gehört.

Hier finden wir auch Carlo Crivelli mit seiner eigenthümlichen Manier, welche sich bemüht, durch aufgeklebte, aus Metall angefertigte Gegenstände, wie Schlüssel, Messer, Diademe, die Wirkung des Bildes zu erhöhen. Bologna ist würdig vertreten durch Francesco Francia und Guercino,

Padua durch Mantegna, Urbino durch Timoteo Viti; aber hier wie in sämtlichen Bildersammlungen Italiens nehmen die Großen der lokalen Malerschule mit Recht den ersten Platz ein und verleihen der Sammlung ihren wahren Charakter.

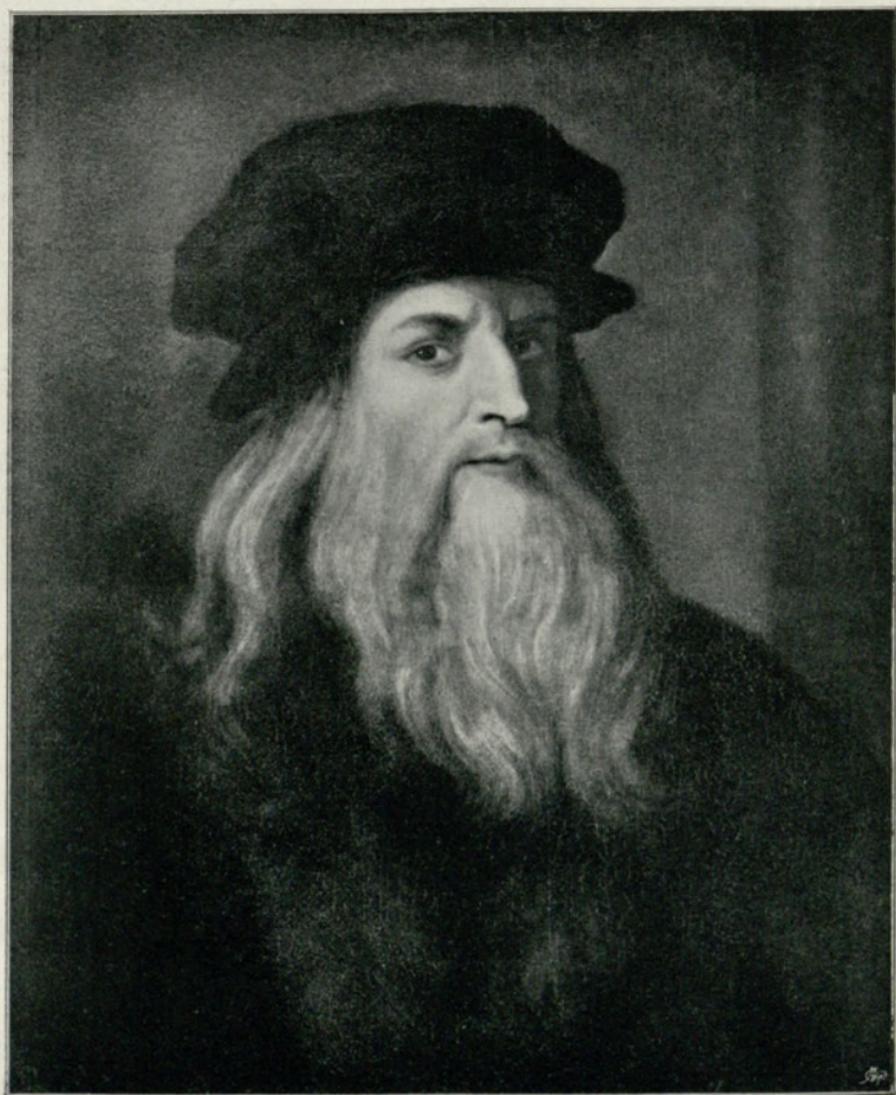
Bernardino Luini ist derjenige lombardische Maler, den wir in der Brera vollständig kennen lernen und nach Verdienst liebgewinnen können. Er ist hauptsächlich Freskomaler und insbesondere Madonnenmaler; er ist nicht der Mann der großen Compositionen, ihm ist jede Figur eine Aufgabe und eine Welt für sich; hierin gleicht er den Umbriern, sowie auch in den gerundeten Bewegungen und in dem sanften Gesichtsausdruck seiner Figuren. Aber wie viel hat er dabei in der weichen und feinen Steigerung der Farbentöne, in der psychologischen Schilderung von Lionardo, dem großen Neuschöpfer der lombardischen Schule, gelernt! Seine Bilder scheinen in Herbstsonnenschein gebadet, seine Gestalten scheinen von Liebe und Glückseligkeit zu überströmen. Nebst ihnen begegnen wir hier häufig Gaudenzio Ferrari und den Vertretern der älteren Mailänder Schule: Vincenzo Foppa, Bramantino und hauptsächlich Borgognone.

Diejenigen, die unmittelbarere, aber zugleich weniger selbstständige Anhänger der Richtung des Lionardo waren: Boltraffio, Salaino, Oggiono und Cesare da Sesto, erkennen wir, was ihre Gesichtszüge betrifft, in den Nebenfiguren des auf dem Scalatheater-Platz stehende Lionardo-Monumentes, was ihre Werke anbelangt, aus ihren in der Brera und in in der Ambrosiana aufbewahrten Bildern. Ihn selbst, den Meister Lionardo da Vinci, den „Zauberer und Profeten der Renaissance,“ können wir nur an letzterem Orte gründlich studiren, in der großartigen Stiftung der den Spuren des heiligen Ambrosius folgenden Borromei, wo wir unter Manuskripten von außerordentlichem Werte, Büchersammlungen und den Schätzen einer bedeutenden Bildergalerie,

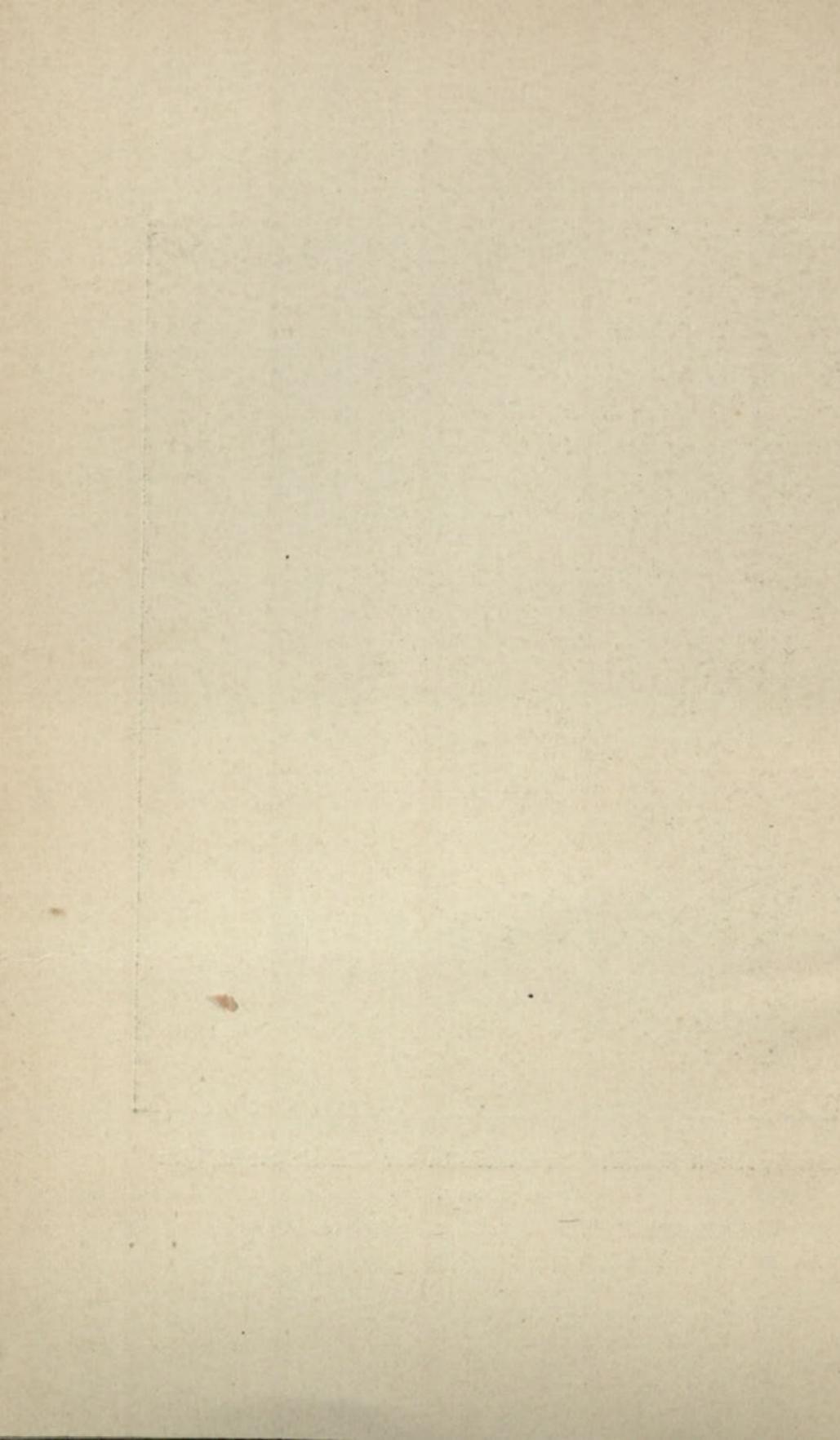
neben dem großen Carton der „Scuola d'Athene“ Rafaels auch die unschätzbaren Zeichnungen Lionardos und neben dem Vergilius-Mauskripte, welches einst dem Petrarca gehört hat, in dem „Codice Atlantico“ eine ganze große Sammlung der mechanischen und architektonischen Studien des großen Künstlers und Gelehrten vorfinden.

Was an der Gestalt Lionardos unsere Aufmerksamkeit am meisten fesselt, das ist jene Universalität der italienischen Renaissance, welche vielleicht kein einziger seiner Zeitgenossen so vollkommen personifizirt hat wie er.

Von Lorenzo dei Medici wissen wir, daß er bei seinen großen staatsmännischen Vorzügen und bei seiner Beredtsamkeit auch ein vortrefflicher und volkstümlicher Dichter war; Macchiavelli war nicht bloß als politischer Schriftsteller groß, sondern vielleicht der vorzüglichste Geschichtsschreiber seiner Zeit, außerdem epochemachend in der Kriegswissenschaft und nebstbei satyrischer Lustspieldichter; unter den Gelehrten und Schriftstellern der Renaissance thaten sich besonders Poliziano, Marsilio Ficino und Pico della Mirandola durch die Vielseitigkeit ihrer Fähigkeiten und Kenntnisse hervor. Dasselbe gilt von den Künstlern; schon von Giotto wird erzählt, er habe auch Gedichte geschrieben; Aehnliches wird von Orcagna und Bramante behauptet, und wir kennen ja die Sonette, welche Michel Angelo in seinen alten Tagen geschrieben. Die gleichzeitige Pflege verschiedener Zweige der Kunst war zur Zeit der italienischen Renaissance eine häufige Erscheinung; es gab kaum einen Maler oder Bildhauer, welcher nicht zugleich als Baumeister thätig gewesen wäre. Viele vereinigten in ihrer Person alle drei Zweige der bildenden Kunst und dehnten ihre Thätigkeit auch noch auf die Goldschmiedekunst aus. Brunelleschi, Ghiberti, Bramante, Filarete, Rafael, Michel Angelo, sie alle griffen über einen einzigen Zweig der Kunst hinaus. Leon Battista Alberti ging in der Universalität noch um einen Schritt weiter; als ein Mann, welcher die Idee des Humanismus



Selbstportrait Lionardo da Vinci's in der Galerie der Uffizien
zu florenz.



auch in seinem eigenen Wesen verwirklichte, hat er nebst dem, daß er seine außerordentlichen körperlichen Kräfte in allerlei Fertigkeiten bis zur Kunst ausbildete und übte, sich theoretisch und praktisch mit allen damals bekannten Zweigen der Wissenschaft befaßt und auf den verschiedensten Gebieten große und erstaunliche Erfolge zu erzielen gewußt; er war hervorragend in der Musik, im Zeichnen und in der Pitteratur zugleich, außerdem hat er die exakten Wissenschaften mit Entdeckungen und Erfindungen bereichert.

Dieses menschliche Ideal der Renaissance-Zeit hat in noch viel größerem Maße der geistige Nachfolger Albertis, Lionardo da Vinci verwirklicht. Er gehörte zu den schönsten, kraftvollsten, am ebenmäßigsten gebauten, in der Ausbildung der körperlichen Kräfte hervorragendsten Männern seiner Zeit; seine Zeitgenossen nennen seine Beredsamkeit un- widerstehlich, sein Spiel auf Streichinstrumenten und auf der Laute, seine Kunst in improvisirten Gesängen hinreißend; er schrieb auch Gedichte, die hoch über der Mittelmäßigkeit standen; von seinen nunmehr zu Grunde gegangenen Statuen schreiben die Kunsthistoriker seiner Zeit im Tone der höchsten Lobpreisung; seine Gemälde und Zeichnungen bilden seit vierhundert Jahren den Gegenstand der Bewunderung und des Studiums der gebildeten Welt; als Baumeister, Ingenieur und Mechaniker war er in jedem dieser Fächer ein Bahnbrecher, dem wir das Einschlagen neuer Richtungen und Entdeckungen verdanken.

Daß er in Allem gleichmäßig die Vollkommenheit erstrebte: das ist's, was die heutigen Anhänger des Kultus des Primitivismus in der Kunst ihm nicht verzeihen können! Es ist wohl wahr, daß er wegen dieses seinen Strebens nur sehr wenige größere Schöpfungen vollenden konnte und daß, über das, was er vollendete, ein eigentümliches Verhängnis des Ruins zu walten schien: das Thonmodell der zur Verherrlichung des Francesco Sforza bestimmten großen Reiterstatue, welches auf dem Platze vor

dem Castello schon aufgestellt gewesen, ging zu Grunde, so daß der Metallguß nicht zustande kommen konnte; ebenso ist sein, die Schlacht bei Anghieri darstellende Karton, mit welchem er den Wettbewerb mit Michel Angelo aufnahm, verloren gegangen; sein großes Freskogemälde, welches das heilige Abendmahl darstellt, — diese seine berühmteste Schöpfung, welche noch in dem einstigen Refektorium des Klosters Santa Maria delle Grazie in Mailand gezeigt wird — ist heute nur mehr eine schmerzliche Gefühle erweckende Ruine: die durchsickernde Feuchtigkeit der Mauer und die unglücklichen Restaurirungen und Übermalungen haben es dazu gemacht; es ist davon kaum mehr zu sehen, als die Umrisse der Gestalten und die allgemeine Verteilung von Licht und Schatten; die Details des Bildes können wir nur aus den zeitgenössischen Kopien und aus den eigenen Studien-
skizzen des Meisters kennen lernen.

Die Anzahl der auf uns überkommenen fertigen Gemälde Lionardos steht thatsächlich in keinem Verhältnis zu jener Wirkung, welche seine Thätigkeit auf die Entwicklung der bildenden Kunst ausübte. Allein, dies kann nicht ausschließlich seinem maßlosen Streben nach Vollkommenheit, auch nicht dem bloßen Mißgeschick zugeschrieben werden; der Grund lag thatsächlich in der Natur Lionardos, gerade darin daß er vollkommen im Reinen war über seinen eigentlichen Beruf und vor allem diesen erfüllen wollte. In dem zu malenden Bilde sah er nicht eine künstlerische Schöpfung, welche ihm selbst und der Welt zur Freude dienen, jeden Menschen mit gesunden Sinnen seine Kunst erkennen lassen sollte; in seinen Augen war jede zu lösende Aufgabe ein zu lösendes Problem, ein aufzuschließendes Räthsel; je schwieriger die Lösung schien, desto mehr reizte sie seine Arbeitslust. Die Lösung dieses Problems erzwang er allen sich ihm entgegenthürmenden Schwierigkeiten zu Trotz; mit dem Scharfblick seines Genies, mit seiner grenzenlosen Findigkeit, seinem ungeheuren Wissen und seiner unermüd-

lichen Geduld; hatte er aber einmal die Lösung gefunden, dann begnügte er sich mit der Andeutung derselben und kümmerte sich nicht mehr um die weitere Ausführung. Darum erfahren wir erst eigentlich aus seiner Skizzenbüchern, was Lionardo vermochte; darum ward er mehr der Lehrmeister der bildenden Künste, denn ein ausübender Künstler, und darum wird das Vaienpublikum, welches sich nur seine fertigen Werke vor Augen hält, die Bedeutung seiner Kunst niemals mit dem richtigen Maße messen, während die in die Kunst Eingeweihten in seinen Werken und Studien einen unerschöpflichen Born der Erkenntnis, der Vorbilder und der Anregung finden.

Als dieser große Florentiner aus Toscana, aus der Schule des Verocchio nach Mailand kam, herrschte hier der Sohn des Francesco Sforza, Lodovico il Moro, der ob seiner Schlaueit berühmte Herzog, welcher doch so wenig Voraussicht besessen hat, daß er selbst den Sturz seiner Nachkommen und seines Herzogtums herbeiführte. Eigentlich war es die Rolle eines Hofmusikus und Improvisators, welche der Herzog dem Lionardo zugedacht hatte, allein dieser gründete alsbald eine Kunstakademie, deren Ruf einen nicht geringen Glanz auf den prunkliebenden Hof der Sforza warf und die sittliche Verkommenheit desselben einigermaßen vergessen ließ.

Die einstige Residenz dieses Hofes, das Castello, welches schon von den Visconti erbaut, dann vom Volke der Erde gleichgemacht und später vom ersten Sforza wieder erbaut wurde, war im sechzehnten Jahrhundert als das vollkommenst befestigte Schloß anerkannt; heute vermag es aber seinen ehemaligen Glanz und seine Widerstandskraft viel weniger zu veranschaulichen, als z. B. die Burg der Este in Ferrara. Wenn die in Angriff genommene Wiederherstellung des Castello einmal beendet sein wird, dann wird Mailand darin wirklich einen würdigen Platz für sein historisches Museum finden, denn man hat in einzelnen Details dieses Baues

Schöpfungen von Bramante und Lionardo entdeckt, und das ganze Schloß ist ein würdevoller Verkünder der Erinnerungen an die Herrschaft der lombardischen Herzoge, an glänzende Namen ebenso wie an finstere Schatten.

Hier residirte jener Bernabò Visconti, welcher die Wildschweinjagd als einstigen Staatszweck betrachtete und die einzige Bestimmung und Existenzberechtigung des Volkes darin erblickte, die herzoglichen Meuten zu warten. Es übertrifft jede Vorstellung, mit welcher erfinderischer, man könnte sagen kunstvoller Grausamkeit dieser tobsüchtige Tyrann seine Opfer zu Tode marterte. Ihn übertraf noch Giovanni Maria Visconti, der seine Hunde nicht zur Wildschweinjagd benützte, sondern mit ihnen auf Menschen jagte. Das Gewissen aller seiner Vorgänger mag in dem letzten Visconti, in Filippo Maria erwacht sein, als er vor dem Grollen des Donners in die tiefsten Verstecke seines Schlosses flüchtete; Niemand konnte seinen Palast betreten, ohne daß geheime Spione jede seiner Bewegungen beobachtet hätten; seine Leibgarde benützte er im Geheimen dazu, um sie einander gegenseitig nachspioniren zu lassen; er entfernte von seinem Hofe seine getreuesten Anhänger, wenn sie schwer erkrankten, damit nicht unter seinem Dache der Tod sich einniste, welcher ihn schließlich doch nicht verschonte.

Unter den fürstlichen Herren des Castello in Mailand ragt neben den Gestalten der Tyrannen, Intriganten und Wüstlinge der Begründer des herzoglichen Hauses der Sforza, Francesco hervor, der vollkommenste, aber zugleich edelste Typus der Glücksjäger des fünfzehnten Jahrhunderts.

Seine Familie hatte sich durch Talent und Energie aus dem Staube erhoben; sein Vater und er selbst unterschieden sich von den Söldner-Feldherren jener Zeit nicht bloß durch die vorzüglichere Kriegsführung, sondern auch durch ihren lautereren Charakter und ihre unverdorbenen Sitten. Francesco, dessen Vater als gewöhnlicher Bauer

seine Laufbahn begann, war eine dermaßen imponirende und ehrerbietige Gestalt, daß, als die Mailänder ihn zu ihrem Führer wählten, sie ihn in ihrer Begeisterung sammt dem Pferde in die Höhe hoben und so in den Dom trugen. Es hat sich ereignet, daß seine Feinde, als sie in der Schlacht seiner ansichtig wurden, ihre Waffen von sich warfen und entblößten Hauptes ihm, dem Vater der Kriegskunst, huldigten.

Das italienische Blut scheint zu allen Zeiten am besten geeignet gewesen zu sein, nm, mit dem Genie gepaart, einen Mann aus dem Nichts zur Heerführerschaft und von da auf einen Herrscherthron zu erheben. War nicht der Geburt nach auch jener große Mann von kleinem Wuchse ein Italiener, dessen Leben das Ende des 18. und den Anfang des 19. Jahrhunderts zu einer Heldensage verband und an den wir hier unter den Trümmern der Burg der Sforza auf Schritt und Tritt erinnert werden.

Die Straße, welche vor dem Castello im Halbkreise vorüberzieht, heißt heute: „Foro Bonaparte.“ Der Triumphbogen, welcher auf der anderen Seite, am Saume des neuen, großen Stadtparkes sich erhebt, war ursprünglich zum Ruhm Napoleons des Großen erbaut worden; die Arena rechts vom Parke ist ebenfalls eine Schöpfung Napoleons; sein Werk sehen wir in der Vollendung des Domes, in der Begründung der Bildergallerie; sein Monument schmückt den schönen Hof der Brera; er steht unter den Marmorgestalten der Krönung des Domes; von ihm herrührende Erinnerungsgegenstände finden sich selbst unter den Sammlungen der Ambrosiana.

Allerdings hatte der „Arco del Sempione“ große Umgestaltungen durchzumachen, bis er zum „Arco della Pace“ und schließlich zu einem den Abfall der Lombardei von Oesterreich verherrlichenden Monument wurde. Dort, wo nach dem ursprünglichen Plane die Siege jenes Napoleons, der Norditalien erobert und Mailand mit Paris durch die

Simplon-Straße verbunden hat, hätten dargestellt werden sollen, fanden Reliefdarstellungen ihren Platz, welche die Niederlagen Napoleons und die Siege und Schöpfungen Kaiser Franz' verkündeten, bis man endlich im Jahre 1859 mit einer geschickt erdachten Inschrift die frühere Bestimmung des Triumphbogens mit der neuesten in Einklang zu bringen suchte, indem man die neueste, mit Hilfe eines anderen Napoleon, errungene Unabhängigkeit Italiens als Verwirklichung der Hoffnungen der Herrschaft Napoleons des I. hinstellte; aus Achtung für die Kunst beließ man jedoch auf den Mauern die Reliefs, welche einen diesen Erinnerungen diametral entgegengesetzten Sinn haben.

Wie man sieht, dethronisirt und rehabilitirt die Baukunst die verflossenen Größen viel leichter als die Litteratur, in welcher die verherrlichenden und die schmähenden Richtungen ohne Aussicht auf den Sieg oder auf einen friedlichen Ausgleich mit einander kämpfen, besonders insolange die eine wie die andere Richtung zur Unterstützung irgend eines politischen Interesses dient.

Hier, wo wir so vielen friedlichen und edlen Erinnerungen an den großen Franzosenkaiser begegnen, können wir nicht ohne Unwillen an jene litterarische Richtung denken, welche sein Bild durch so viele gewöhnliche, rohe, unmensliche, ja sogar kleinliche Züge entstellt, für die Nachwelt zu zeichnen sich bemühte und noch bemüht.

Es ist wohl wahr, daß diese Richtung auch ihre Gegenwirkung hervorgebracht hat, und daß die so entstandene Napoleon-Litteratur Alles in Allem doch wieder nur ein neues Zeugnis der unerschütterlichen Größe Napoleons ist; wahr ist auch, daß er nicht allein zum Opfer jener im Namen der Wahrheit so unerbittlich forschenden Richtung ausersehen war, welche man vielleicht am passendsten mit dem Namen der „historischen Bilderstürmerei“ bezeichnen könnte.

Können, sollen wir uns für diese Richtung begeistern? Sollen wir uns dessen freuen, daß nach den Ikonoklasten der Religion Jahrhunderte später auch die Bilderstürmer der Wissenschaft erschienen sind, die auf Grund immer neuerer und neuerer Forschungen fast Alles, was im Kreise unseres Wissens ideal, erhaben, übernatürlich schien, herabzuziehen, zu verkleinern sich bemühen? Besonders in der Geschichte, in welche die Ideale unseres dahinschwindenden religiösen Glaubens sich hinüber geflüchtet haben, besonders da haben sie große Verheerungen angerichtet: die Abgötter unserer Kinder- und Jugendzeit haben sie nacheinander von ihren hohen Piedestalen gerissen, indem sie an der Hand von modernden Schriften, von kalten toten Dokumenten der dumpfen Archive nachwiesen, daß Jene ebenso schwache, erbärmliche Menschen waren wie irgend einer von uns; sie schwelgten förmlich in ihrem Thun, wenn sie eine historische Größe in ihre kleinlichen Elemente zerlegen oder gar ihr nachweisen konnten, daß sie gar nicht existirt hat! Wenn das so weiter geht, für was sollen sich dann noch unsere Kinder begeistern? Ist da die Frage nicht berechtigt, was aus dem Gesichtspunkte des praktischen Nutzens der Geschichte wertvoller sei: ein Irrtum, welcher Einzelne oder ganze Nationen mit Begeisterung, Pietät, edlem Ehrgeiz erfüllt, oder eine kalte Wahrheit, welche Gefühle von schaffender Kraft austilgt.

Der Simplon=Bogen und die übrigen Napoleon=Reminiscenzen Mailands haben mich abgelenkt von — Mailand. Ich gedenke wieder der Stadt und des Tages, den ich zuletzt dort zugebracht habe. Es war ein denkwürdiger Tag, denn während ich mich in die Betrachtung der Handzeichnungen der Ambrosiana vertiefte, erdröhnten draußen Schüsse und es brach — die Brotrevolution aus.

Neuere florentiner Eindrücke.

(Das Ende des Quattrocento, italienische Renaissance und Humanismus.)

Mein letzter Aufenthalt in Florenz fiel eben in die Zeit der zur Erinnerung an Amerigo Vespucci und Paolo Toscanelli veranstalteten Festlichkeiten.

Die Vereinigung der Gedenkfeier und die Bestimmung ihrer Zeit für das Frühjahr 1898 geschah etwas willkürlich; denn Paolo Toscanelli, der berühmte Astronom von Florenz, dessen Landkarten bedeutende Förderer des Plans einer westlichen Durchfahrt nach Ostindien — mithin also auch der Entdeckung Amerikas — sein mochten, starb sechzehn Jahre vor 1498 und Amerigo Vespucci, welcher thatsächlich eine ziemlich untergeordnete Rolle in der Expedition Alfonso Djedas spielte, unternahm seine erste Reise nach Amerika im Jahre 1497. Aber schließlich waren beide Söhne von Florenz, und der letztere verlieh seinen Namen dem neuen Weltteil; die Vereinigung dieser beiden Namen konnte also einen reichen Quell patriotischer Erinnerungen für die Italiener und besonders für die Florentiner erschließen und bot eine glänzende Gelegenheit zur Versinnlichung historischer Reminiscenzen in Costümfesten und lebenden Bildern, in deren Veranstaltung die Italiener ohnehin immer unübertreffliche Meister bleiben werden.

Die florentiner Blätter gaben den stattgefundenen Feierlichkeiten den Namen „Mezze-Feste“, Halbe Feste, denn ein Teiler selber — das Feuerwerk und das Fest zu Wasser — wurde verregnet; aber was der Zufall dem einen schadete, das trachtete er beim andern zu ersetzen; denn es ist wahrlich einem glücklichen Zufall zuzuschreiben, daß in der Kirche Ognissanti am Arno-Strand kaum zwei Monate vor den Festlichkeiten ein von spätern Malereien Jahrhunderte lang überdecktes Fresko des Domenico Ghirlandajo zum Vorschein kam, welches, als eine Botivgabe der Familie Vespucci, deren sämtliche damals lebende Mitglieder, der Muttergottes huldigend, darstellt, unter ihnen auch Amerigo, in der Gestalt eines beiläufig 16jährigen, blühenden Jünglings; natürlich verbreiteten sich in Florenz sofort die Reproduktionen dieses Bildnisses, welches zur Zeit der Festlichkeiten selbst eine beliebte Zierde der Ansichtspostkarten bildete.

In diesem Frühjahr hätte wohl Florenz auch Veranlassung zu viel bedeutenderen Gedenkfeiern finden können, und gewiß trug auch nicht die Stadt die Schuld daran, daß diese nicht in auffälligerer Weise und nicht glänzender begangen wurden; so geriet zum Beispiel inmitten der ausgebrochenen, revolutionsartigen Unruhen jene Jahreswende beinahe ganz in Vergessenheit, welche nur in einem engen und stillen Kreis, verspätet, und nur durch ein Denkrede des hervorragenden Geschichtschreibers Pasquale Villari gefeiert wurde: jener Tag, an dem sich zum vierhundertsten Male die schreckliche Stunde jährte, in welcher Girolamo Savonarola mit seinen beiden Gefährten, Fra Domenico und Fra Silvestro auf der Mitte der Piazza della Signoria, vor dem Palazzo Vecchio an ein hohes Kreuz gehängt und dann verbrannt, und ihre Asche in den Arno gestreut wurde, — am 23. Mai 1498.

Und vorher und nachher — ich meine immer die Zeit vor vierhundert Jahren, — was waren das für Zeiten! wach ein Leben und was für Menschen bieten sich da unserm

Blicke dar! Welch ein „Jahrhundertende“ sind jene zwei letzten Jahrzehnte des XV. Saeculums und des mit ihm scheidenden Mittelalters — in ganz Europa, aber hauptsächlich in Italien und ganz besonders hier in Florenz! Es werden neue Welttheile entdeckt, nicht allein in der Wirklichkeit, jenseits des Ozeans, sondern auch in der Welt des menschlichen Geistes, dessen ganzes Gebiet in Gährung gerät, aber diese Gährung wird von dem Bewußtsein beherrscht, daß die Menschheit der Morgenröthe einer neuen Epoche entgegensteht, nicht ermüdet und nicht gealtert, sondern in junger Kraft und mit jungem Mut, ihre Ziele klar ins Auge fassend und mit allen jenen wunderbaren Fähigkeiten ausgerüstet, welche zur Gründung der neuen Epoche erforderlich sind.

Nicht als ob die äußern Begebenheiten des öffentlichen Lebens Italiens zu jener Zeit besonders erfreulich oder seelenerhebend gewesen wären! Der Horizont Venedigs erscheint damals schon verengt, seine Waffen werden nicht mehr durch große Feldzüge gegen die Macht des Halbmonds beschäftigt, seine Bedeutung im Weltverkehr verringert sich in Folge der Entdeckung Amerikas, des Ueberwiegens der westlichen Richtung der Schifffahrt, und seine inneren Kräfte reiben sich in der Leitung oder in der Bekämpfung der Ränke der italienischen Politik auf. In Rom und in der Romagna werden zur Zeit der Regierung der Päpste Sixtus IV., Innocenz VIII. und Alexander VI., hauptsächlich aber in den Schreckenstagen der Führerrolle Cesare Borgias, schrankenloser Nepotismus, Simonie, gedungener Mord und Meineid zu so alltäglichen Dingen, daß Lorenzo Medici es für nötig hält, seinen nach Rom ziehenden Sohn Giovanni, den 17 jährigen Cardinal und nachmaligen Papst Leo X. aufmerksam zu machen, er möge sich in Acht nehmen, denn Rom ist derzeit „ein Sündenpfuhl“.

In Neapel folgt auf die Grausamkeiten der letzten Herrscher aus dem Hause Aragonien als Folge der fran-

zöfischen Ingerenz ein so chaotischer Zustand, daß diese unselige Provinz während dreier Jahre fünfmal ihren König wechselt. In Mailand wird Galeazzo Maria Sforza ermordet, und der junge Galeazzo seines Thrones beraubt, nur um dem ehrgeizigen Streben Lodovico Moros Platz zu machen; dieser aber steuert auch nur seinem eigenen Verderben und dem seines Landes entgegen, stürzt schließlich ebenfalls und eröffnet die Bahn der Fremdherrschaft. Selbst Florenz konnte zur Zeit des glorreichen Lorenzo Wohlfahrt und Friede nur um den Preis seiner Freiheit erkaufen; zwei Jahre nach dem Tode des großen Bürgerfürsten erzittert die Republik unter der französischen Invasion, und obgleich die Vertreibung der Medicis die Wiedererlangung der Freiheit bedeutete, kann das „Athen der Neuzeit“ bei den ewigen Verfassungsänderungen nicht zur Ruhe gelangen, und die Zeit scheint zu nahen, in welcher auf den Ufern des Arno sich wieder die Willkürherrschaft breit machen soll.

Und trotz alledem, — inmitten der abstoßenden Erscheinungen der Gewaltthätigkeit und des Betruges, der ewigen innern Fehde und des zwecklosen Kriegsgetümmels, der Sittenverderbnis und der fehlenden öffentlichen Sicherheit — welch glänzender, welch fesselnder Anblick bietet sich uns dar, wenn wir in das innere, tiefere Gewebe der Geistesentwicklung der Menschheit hineinschauen! Beinahe unbemerkt, ungestört von dem Getriebe und den Erschütterungen der äußeren Begebenheiten, entsteht hier die Atmosphäre der neuen Zeit, in welcher wir uns bewegen, werden die Grundlagen des modernen Lebens geschaffen, und entwickeln sich die Ideen, welche zum Teil auch jetzt noch die zivilisirte Welt beherrschen.

Thatsächlich hat das damalige Florenz die ganze geistige Bewegung der Renaissance solchermaßen in sich konzentriert, daß dieser Staat uns wie die Wiege der Neuzeit erscheint, denn er bietet — seinem Zeitalter vorausseilend — das völlig

entwickelte Bild von Zuständen, wie sie sich in den anderen Staaten Europas damals selbst als Ziele der Bestrebungen nur in unbestimmten Umrissen zeigten. Macaulay hat Recht, angesichts dieser Zustände können wir es kaum glauben, daß wir die Geschichte jener Zeiten lesen, aus welchen die Annalen Englands und Frankreichs nichts als das wüste Bild von Armut, Roheit und Unwissenheit bieten können.

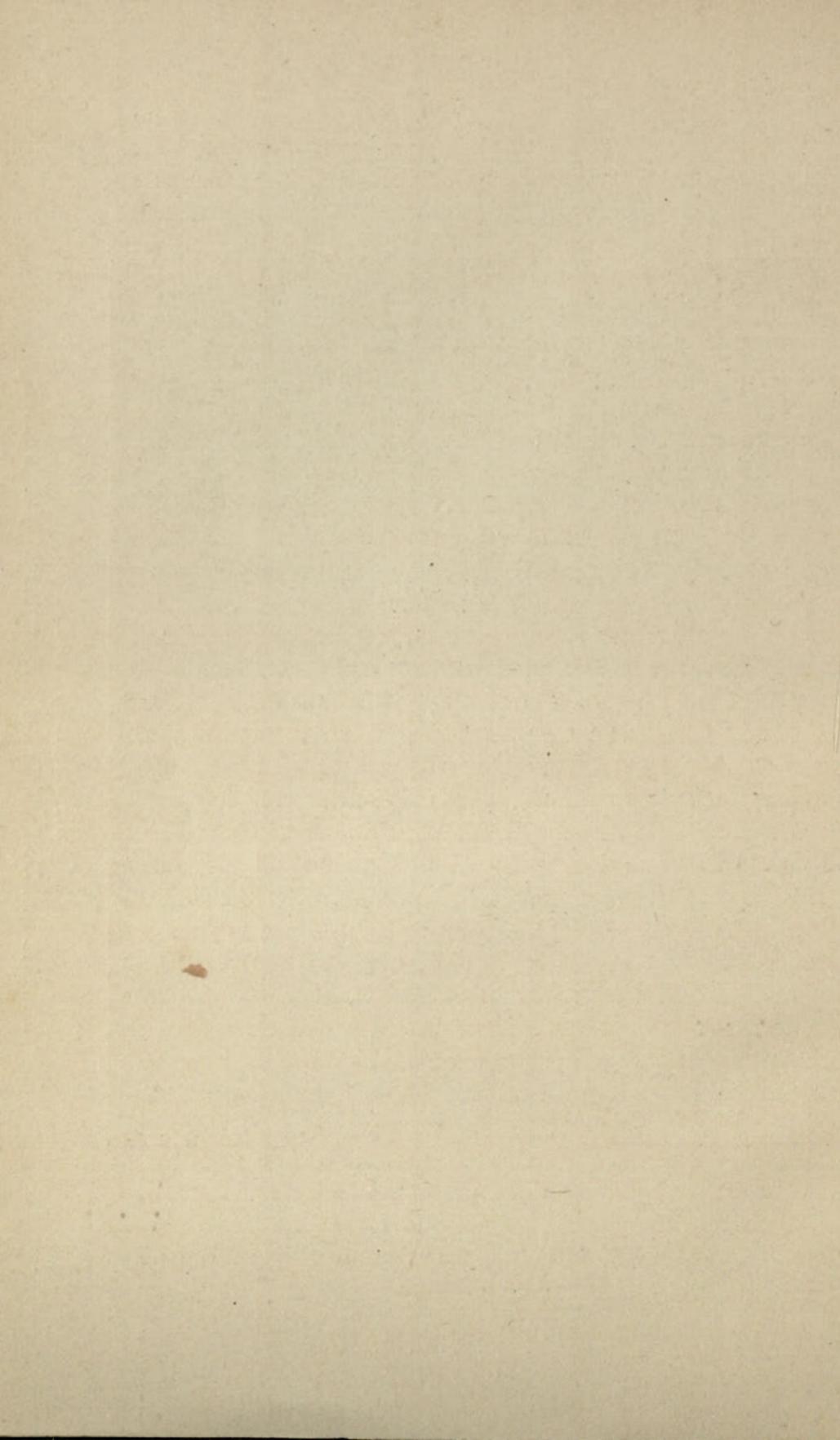
Es thut uns wohl, das durch vierhundert Jahre von uns getrennte Bild jener Zeiten uns nicht nur aus der geschriebenen Geschichte zu formen, sondern noch vielmehr aus jener erzählenden Geschichte, welche uns die schon damals vorhandenen oder damals geschaffenen und den Geist jener Zeiten widerspiegelnden Denkmäler und Kunstschätze von Florenz darbieten.

Die Florentiner Paläste vom Ende des Quattrocento betrachte ich am liebsten in der Glut der Mittagssonne, wenn die schwarzen Schatten ihre plastischen Formen am schärfsten hervortreten lassen, auch ihr Alter mehr ins Auge sticht, und jedes Atom dieser „aufgehäuften Vergangenheit“ verständlich wird, uns sozusagen anzusprechen scheint.

Manchmal könnten wir uns beinahe darüber verwundern, daß hier in Italien die auf den Gassen spielenden Kinder, die Bummler, die rastenden Arbeiter und die auf öffentlichen Plätzen ihr Geschäft betreibenden Verkäufer sich so gleichgültig auf die Sockeln der alten Säulen, auf die Stufen und Steinbänke der Paläste, auf die Quadern der Trümmer niederlassen Sieht es kein Leben in diesen kalten Steinen? Ist nicht irgend eine magnetische Kraft des Geistes der Vergangenheit in ihnen verborgen, die dem nichts ahnenden, arglosen Menschen urplötzlich in das Gehirn dringt, um darin Fieberantome wachzurufen, seinen Kopf mit wunderlichen Träumen zu verwirren? Sind nicht auf solche Weise, gleichsam unbewußt, Persönlichkeiten wie Rienzi, Petrarca, Poliziano, Rafael oder Palladio entstanden?



Die Anbetung der Könige;
Gemälde von Botticelli in der Galerie der Uffizien zu Florenz.



Und wenn wir die Paläste betreten, wird unsere Fantasie von noch stärkeren Schwingen gehoben. In dem einstigen Medicischen, später Ricardischen Palast hat der heitere Benozzo Gozzoli zur Zierde einer Hauskapelle den Zug der drei Könige nach Bethlehem auf die Wände gemalt; natürlich ist der biblische Gegenstand auch hier nur eine Maske; Florentiner Nobili ziehen da mit glänzendem Gefolge über die Hügel Toscanas, von einer Jagd heimkehrend; der alte Cosimo, der eigentliche Begründer der Größe der Mediceer, sein jüngerer Bruder Lorenzo und sein Sohn Piero bilden die Hauptfiguren, — um sie her ist überall Pracht und Lebensgenuß, feine Bildung und verschwenderischer Reichtum zu sehen. Dieses Lebensbild findet gleichsam eine Fortsetzung in der Gallerie der Uffizien, wo der unwiderstehliche Sandro Botticelli uns wieder die Könige aus dem Morgenland vorführt, schon angelangt vor der heilbringenden Krippe, vor der Mutter Gottes knieend; und wieder erkennen wir Cosimo Medici in der Gestalt des ältesten, schon ganz kahlen Königs, die zwei jüngeren jedoch sind Giovanni, der zweitgeborene Sohn Cosimos und sein Enkel, Giuliano, der jüngere Bruder des großen Lorenzo. Kann man sich wohl vornehmere, durch das Bewußtsein materieller Macht und geistiger Ueberlegenheit mehr erhobene menschliche Gestalten vorstellen als diese Gruppe von Männern — die Könige und ihr Gefolge, — welche alle wahrlich zu Fürsten geboren zu sein scheinen und auch das Gepräge jener körperlichen Vollendung an sich tragen, welche die Italiener der Renaissance-Periode kennzeichnete und ohne welcher die Kunst jener Epoche niemals hätte entstehen können? Besonders ist der junge Giuliano mit seinem gebeugten, nach der Seite blickenden Vordenkopf ein wahres Ideal, sein Gesicht prägt sich tief in unser Gedächtnis ein und umschwebt uns auch wenn wir zur Zeit der Ave Maria della Serra im kühlen Halbdunkel des Duomo rasten; während wir dem Gesang lauschen, ruht unser Blick auf dem franzförmigen

Marmorschranken des, die Mitte des Kreuzschiffes einnehmenden Chors; hier rettete sich der glücklichere Lorenzo vor dem mörderischen Dolche der Pazzi nach der Sakristeithür, doch der junge, schöne Giuliano blieb zurück — von Blut überströmt und tot; einer der Mörder hatte ihn in die Kirche kommend noch mit verräterisch falscher Herzlichkeit umarmt, um sich zu überzeugen, ob er nicht ein Panzerhemd unter seinem Wams trage? . . .

Die Chornische der Kirche Santa Maria Novella enthält die vielleicht unter allen gelungensten Fresken des produktiven Domenico Ghirlandajo; in den Bildern der Lebensgeschichte der heiligen Jungfrau und Johannes des Täufers tritt uns die ganze florentiner Patrizierwelt des seinem Ende zueilenden 15. Jahrhunderts entgegen: Männer und Frauen, feierlich in ihrem Aufzug und in ihrer Gruppierung; ihre Kleidung, ihre Geberde verkünden gleicherweise eine gewisse gewählte Würde und erinnern uns an den Rat Cosimos des Weisen, welchen er seinem Gesandten auf den Weg mitgab: *Kleide dich gut und rede wenig!* Wenn wir diese Bilder sowohl wie die übrigen ähnlichen und gleichzeitigen florentiner und venezianischen Darstellungen, zum Beispiel mit den ihnen in der Zeit nächststehenden Bildern der altdeutschen und holländischen Schule vergleichen und bei beiden denselben Realismus und dieselbe Portraittreue voraussetzen muß es uns nicht gleich auffallen, um wie viel die Gestalten der gebildeten Gesellschaft des damaligen Italiens in Bezug auf die Gewohnheit des verfeinerten Lebens, die Selbstbeherrschung der gebildeten Seele, das selbstbewußte Wirken der geistigen Kräfte dem modernen Menschen näher stehen als die leitenden Klassen der übrigen Völker Europas zu jener Zeit?

Von den Höhen Fiesoles, besonders von der Umfriedungsmauer des Klosterhofes der Franziskauer, oder von der Terrasse der Badia di Fiesole öffnet sich uns eine entzückende Aussicht auf Florenz und das ganze Thal, durch

welches der Arno mit stillem Lauf von Osten nach Westen fließt, bis er mit einer Wendung hinter die in unserem Rücken sich erhebenden Berge verschwindet. Hier schwebt uns auch heute jener Blumenduft von den Bäumen und Sträuchern der die Berglehne bedeckenden Gärten entgegen, der schon Marsilio Ficino berauschte, der diese Stadt „*Florenzia liliorum ubique plena*“ benannte, als er und seine Genossen, die Mitglieder der „Platonischen Akademie“, die Höflinge und Freunde Cosimos, des „Vaters des Vaterlandes“ und später „Lorenzos des „Prächtigen“ von denselben Höhen entzückt auf die unter ihren Füßen sich ausdehnenden Paläste, Thürme und Gärten, niederblickten, vor dem Bilde des Athens der Neuzeit, im Hofe des Perikles der Neuzeit die Träume der Gelehrten und Dichter des alten Hellas wiederträumend. Auf den jenseitigen Hügeln erglänzte schon damals die weiße Marmorfassade von San Miniato, über dem Arno wölbten sich schon damals vier Brücken, die letzte Glut der untergehenden Sonne bestrahlte die mächtige Kuppel Brunelleschis und den an seiner Spitze sich trotzig aufbausenden schlanken Thurm des Palazzo Vecchio, — ganz so wie jetzt; der Campanile Giottos funkelte in der Farbe des Elfenbeins, und die Kirchen San Lorenzo, Maria Novella und Santa Croce erhoben sich ebenso wie in unseren Tagen aus der damals nur in ihrem Umfang etwas geringern und noch von einer Ringmauer und von Basteien umgebenen Häusermasse der Stadt.

Jener kleine Kreis erlauchter Geister, welcher den Hof der Mediceer bildend, hier in der Badia di Fiesole, ebenso wie in Careggi, Camaldoli, oder unten im Medici-Palaste sich für die Philosophie Platons begeisterte, in den Literaturschätzen des Altertums, welche aus dem Untergang Constantinopels gerettet wurden, Forschungen anstellte und sich zur Befolgung der klassischen Vorbilder und der Pieder Petrarca's aneifernd auch selbst zur Veier griff: wurde in der That zum Gesetzgeber des Geschmacks und des geistigen

Lebens nicht nur Italiens, sondern beinahe der ganzen zivilisirten Welt, sowohl damals als sich seine Thätigkeit noch in der Erläuterung und Nachahmung der Antike erschöpfte, als auch später, da dieser Kreis schon als Urheber einer neuen national-italienischen Literatur erschien.

Dem lebhaftesten Kreis dieser Dichterphilosophen entrückte der Tod am frühesten Luigi Pulci, den heitern, ja mutwilligen Sänger, den Verfasser des Morgante, den Ersten, der die populärste epische Heldenfigur der Italiener, Orlando, besungen hat. Marsilio Ficino, Christoforo Landino und Angelo Poliziano kennen wir schon von den Fresken Ghirlandajos und Gozzolis; der Letztgenannte ist als Humanist und als Dichter die entschieden bedeutendste Gestalt der Florentiner „Academie“; vor ihm besaß die klassische Welt keinen beredtern Interpreten, Verkünder und Beherrlicher; und mit derselben dichterischen Begeisterung, welche in seiner Seele für das Altertum aufflammte, wußte er die Liebchaften des schönen Giuliano Medici zu besingen, den dem mörderischen Dolch entronnenen Lorenzo zu begrüßen und später für die Predigten Savonarolas zu schwärmen, unter deren Eindruck er schließlich auch selbst die Mönchskutte nahm und in der San Marco-Kirche begraben zu werden wünschte.

Gleichzeitig mit ihm, aber jünger an Jahren, schied vom Leben Giovanni Pico della Mirandola, den seine Zeitgenossen den Phönix der Geister nannten, von dem Poliziano selbst sagte, daß Lob zu ihm nicht hinanreiche, so hoch stehe er! Er war von fürstlichem Geblüt, regierender Graf von Mirandola, kannte aber keinen andern Ehrgeiz als den, sich durch sein Wissen hervorzuthuen; seine Erscheinung, seine anziehenden Eigenschaften machten ihn zum Abgott der Florentiner, doch wendete er sich bald von den flüchtigen Freuden der Liebe ab und den höchsten Problemen der menschlichen Bestimmung zu; sein Gedächtnis, sein Wissen haben sein, der geistigen Größe über alles huldigendes Zeitalter zur Be-

wunderung hingerissen, und — recht bezeichnend für das Gähren und Schwanken der Geister am Ende des Quattrocento, — stieg auch er, gleich seinem Freunde Poliziano, von den heitern Höhen der griechischen Philosophie in den stillen Schatten des Klosterlebens nieder und legte sich im gleichen Ordenskleid, wie Savonavola es trug, in's Grab.

Was die platonische Akademie auf dem Gebiete der Literatur that, dasselbe leisteten die an den San Marco anstoßenden Mediceischen Gärten im Bereiche der Kunst; hier entstand nämlich das erste Museum der Kunstschätze des Altertums, welches später den Kern der berühmten kunsthistorischen Sammlungen von Florenz bildete. Die antiken Bildwerke der Mediceischen Gärten und die von Masaccio gemalten Fresken in der Brancacci-Kapelle der Carmine-Kirche: dort das Ideal des Classicismus, da die urwüchsige Offenbarung des künstlerischen Realismus der Renaissance: diese beiden Orte vertraten die wichtigsten Elemente jenes geistigen Einflusses, welcher die Kunstschule von Florenz am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu solch erstaunlicher Höhe erhob.

Auch heute schwelgen wir förmlich im Genuß, den uns die Schöpfungen dieser Schule hier in Florenz bieten; wir finden für jeden Tag, für jede Stunde einen, unserer Stimmung am besten entsprechenden Meister, in dessen Werke wir uns dann mit ganzer Hingebung vertiefen können. Einmal fühlen wir uns von der feinen, zarten, poetischen, etwas modern-nervös angekränkelten Seele Botticelli's angezogen; ein anderesmal fesselt uns die Unmittelbarkeit, der gesunde Realismus und die Redseligkeit Ghirlandajo's; zuweilen ist unser Blick und unser Herz am meisten für die melodiosen Compositionen, für die schwärmerisch holden Frauengesichter und die naiv feierlichen Gestalten Perugino's empfänglich; dann wirkt wieder die Grandiosität, die Erhabenheit, die Kraft und der reine Idealismus Fra Bartolommeo's auf uns; Benozzo Gozzoli, Antonio Pollajuolo,

Andrea Verocchio, Lorenzo di Credi, Filippino Lippi — sie alle finden Wiederklang in unserm Herzen. Wir fühlen die ganze Wahrheit der Charakterisirung Hippolyte Taine's, itdem er diese Epoche der Kunstentwicklung, in welcher deren sämtliche Elemente sich zum ersten Mal in voller Harmonie zum Schaffen vereinigen, das zarte Morgenroth der Jugend der menschlichen Seele nennt: „wann der Mensch zuerst die Poesie der reellen Dinge entdeckt; in dieser Epoche macht der Pinsel des Künstlers keinen Zug, der nicht einer persönlichen Empfindung entsprechen würde, und je zaghafter er erscheint, desto wahrheitsstreuer ist er; die etwas trocken scheinenden Formen sind die vertraulichen Geständnisse einer noch jungfräulichen Seele, welche weder der Zurückhaltung noch der Ueberschwänglichkeit fähig ist.“

Ein Jahr vor dem Tode Lorenzo's de Medici erschien an seinem Hofe ein Jüngling, der damals nicht mehr als 15 Jahre zählte und eben die Werkstätte Ghirlandajo's verließ; mit diesem seinen Meister hatte er sich zerworfen und auf seiner eingedrückten Nase trug er das Merkmal eines Faustschlages seines Mitschülers, mit dem er — während des Malens — in der Brancacci-Kapelle handgemein wurde. Die gegenseitige Anziehung der Genies mag Lorenzo ahnen lassen haben, daß in diesem knabenhaften Jüngling, mit dem nichts weniger als empfehlendem Aeußern das zukünftige größte Künstlertalent von Florenz sich berge; genug, er nahm ihn nicht nur in seinen Schutz, sondern führte ihn auch in den Kreis seiner Gelehrten, Dichter und Künstler, in die Sammlungen des Casino di San Marco ein, und hier, in der Gesellschaft der größten Geister des damaligen Italiens, sog der von Natur unverträglich, aber von einem grenzenlosen Wissens- und Schaffensdrang beseelte Jüngling die Kenntniß und die Bewunderung der antiken Kunst ein und erhielt von Poliziano die Anregung zu seiner ersten bildhauerischen Arbeit.

Dieser Jüngling war Michel Angelo Buonarroti.

Die untergehende Sonne Lorenzo's war mithin das erste Licht, welches die Laufbahn des größten Künstlers der Neuzeit bestrahlte. Lorenzo bei Medici war in vieler Hinsicht der Begründer, unstreitig der Führer und zugleich der glänzendste Vertreter der Epoche, von welcher ich hier spreche; er vereinigte in sich am vollständigsten alle Vorzüge und alle Fehler der Renaissance, ihre Vollkommenheiten ebenso wie ihre Gebrechen, ihre Widersprüche nicht minder als ihre Errungenschaften. Er war der erste moderne Mensch, der eigenliche Beginner der Neuzeit, welche nach der gewöhnlichen geschichtlichen Zeitrechnung mit seinem Todesjahr ihren Anfang nimmt; er war wohl etwas reicher an Illusionen und etwas ärmer an Täuschungen als die jetzigen Menschen, gleich aber bereits diesen durch seine Aufgeklärtheit und seine Skepsis sowie dadurch, daß er trotz seiner materiellen Denkungsart einen lebhaften und unbefangenen Sinn für alles wirklich schöne, edle und erhabene bekundete. Der gerechteste und ernsteste Geschichtsschreiber seines Zeitalters nennt ihn einen Tyrannen, aber den besten und angenehmsten Tyrannen, den es je gegeben, denn seine Tyrannenherrschaft besaß keinen andern Ehrgeiz als die Begründung des Gemeinwohls, des Aufblühens der Wissenschaften und Künste, sie besaß keinen andern Rechtstitel als jene von Niemandem bezweifelte geistige Ueberlegenheit, welche ihn auf allen Gebieten der geistigen Bestrebungen über seine Zeitgenossen erhob.

Die Universalität der geistigen Fähigkeit mag bei vielen großen Gestalten der italienischen Renaissance auch eine Art prahlerisches Gelüste gewesen sein, — in Lorenzo jedoch bethätigte sie sich praktisch und ward durch seine persönliche Rolle entscheidend für sein Zeitalter. Er bewies praktisch seine unendliche Gewandtheit in allen Spitzfindigkeiten der Kunst der Politik; er bezeugte seinen vorzüglichen Kunstsinne durch die Entdeckung und Beschäftigung einer ganzen Reihe schöpferischer Talente; er häufte werthvolle

Schätze der Wissenschaft zur Erbauung der Nachfahren auf, gab den geistigen Bewegungen seines Zeitalters ihre Richtung, und gewiß war nicht das letzte Mittel, womit er seine Popularität erwarb, seine selbstvergeffene Betheiligung an den Genüssen jener epikureisch gesinnten Zeit, und der Erfolg, den er als der volksthümliche Sänger jener Genüsse mit seiner Feier erlangte. Ist es nicht, als ob wir die ersten Saitenklänge der modernen Lyra vernehmen würden in jenen Liedern, welche die Vergänglichkeit des Lebens nur deshalb zu betrauern scheinen, um auch hieraus einen Beweggrund zu schöpfen, den Becher des Genusses bis zur Reige zu leeren.“

„Quant' è bella giovinezza! —

Che si fugge tuttavia!

Chi vuol' esser lieto, sia:

Di doman' non c'è certezza“

(O wie schön ist die Jugend, — und wie schnell schwindet sie doch dahin! Wer sie genießen will, der möge nicht säumen, denn Niemand ist des „morgen“s sicher!)

In jenem denkwürdigen Jahre, in welchem die Galeeren des Columbus zum ersten Mal an die Ufern Amerika's stießen, sehen wir am Todtenbett Lorenzo's des Prächtigen die rauhe Gestalt eines Dominikaner-Mönchs erscheinen. Es ist dieselbe Gestalt, deren finsterner Zauber ein Jahr nachher den sterbenden Poliziano und Pico della Mirandola an sich fesselte, derselbe Prediger, dessen flammende Reden schon zu jener Zeit die empfindlichen Gemüther der Florentiner in Fieber versetzten und die aufgeklärtesten Geister nachdenklich machten: die Gestalt Girolamo Savonarola's.

Lorenzo, welcher trotz seiner epikureischen Neigungen und seines Gefallens an den geistigen Uebungen der griechischen Philosophie, wenigstens der Form nach und äußerlich immer das gute Verhältnis zur Kirche aufrecht hielt, gehorchte vielleicht nicht bloß der Pflicht des Staatsoberhaupt's

der allgemeinen Auffassung gegenüber, indem er in seinen letzten Tagen jenen Priester als seinen Beichtiger berief, welcher damals in Florenz mit Recht als der erhabenste Vertreter der innigen religiösen Ueberzeugung und der sittlichen Reinheit galt, durch welchen das unterdrückte Gewissen jener Zeit zu Worte gelangt zu sein schien, den heute einige gern mit dem Namen des „letzten wahren Christen“ bezeichnen möchten.

Es war ein bedeutungsvoller, man könnte sagen epochaler Moment, jene Begegnung in der Krankenstube; es war nicht nur die Kreuzung zweier Lebenspfade von entgegengesetzter Richtung, sondern zugleich der letzte Kampf des Mittelalters mit der Neuzeit: das letzte Ringen jener religiösen Auffassung, welche alle Güter des Lebens den Forderungen der himmlischen Seeligkeit hinopfern wollte mit jener Weltanschauung, welche zwar keinen gänzlichen Bruch mit dem Glauben beabsichtigte, aber mit ihm doch wenigstens einen ehrlichen Handel zu Gunsten der irdischen Zwecke und der irdischen Freuden des Menschen eingehen wollte. Und in diesem Ringen siegte noch einmal — das letzte Mal — das Mittelalter. Savonarola verweigerte die Absolution jenem Lorenzo Medici, der nach seiner Auffassung Florenz seiner Freiheit beraubte; er hatte den Muth, dem sterbenden Tyrannen die Stirne zu bieten, so wie er später auch gefährlicheren Mächten die Stirne bot; und der Gebieter von Florenz ließ, wenn auch unwillig, doch mit stummer Ergebung den unerbittlichen Sittenrichter, den Rächer der Freiheit, seiner Wege ziehen.

Die Mediceischen Gärten sind verschwunden, heute kann man kaum mehr ihren Ort angeben, und die dort aufgehäuften Sammlungen sind anderswohin gebracht worden; aber das Kloster San Marco, welches ihre Nachbarschaft gebildet hatte, besteht auch heute, als ein Museum des Quattrocento in Florenz, und wenn wir seine Gänge, seine Säle und die einstigen Zellen der Mönche abgeschritten haben, und

unser Gemüt sich an den heitern Schöpfungen des mildseeligen Genius Fra Angelico's gelabt hat, gelangen wir in ein kleines Eckgemach, in welchem zwischen den Andenken an ein Büßerleben und an den Märtyrertod, auch heute noch der kleine Schreibpult mit dem einfachen Holzstuhl davor unverändert auf seinem alten Plaze, steht, auf dem Plaze von welchem einst der Staat Florenz regiert wurde, regiert durch Savonarola, den Prior des Dominicaner-Conventes zu San-Marco, und den irdischen Statthalter des damaligen erwählten Königs von Florenz: Jesus Christus.

Und dort hängt auch das Bildnis Savonarola's, von den erhabenen Pinselstrichen Fra Bartolommeos auf die Leinwand gezaubert. Man sagt, daß als die Flammen des Scheiterhaufens über dem Führer, dem Meister zusammentrafen, sein getreuer Bewunderer, der Maler in seine Werkstatt heimgekehrt sei und dort, auf dem eben erst fertig gewordenen Bilde über das, von der verzehrenden Schwärmerie entstellte Antlitz einen leuchtenden Ring gemalt habe: den Glorienschein der Heiligen, jenes Sinnbild der Herrlichkeit, welches dem florentiner Profeten von der Kirche bisher nicht zugestanden wurde.

Savonarola, der Volkstribun im härenen Gewand, der am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, inmitten des „Culturbachanal“'s der florentiner Renaissance nichts von griechischer und lateinischer Literatur und Kunst wissen, nichts von Lebensgenuß und Luxus hören will, der alles weltliche Wissen und alle weltliche Kunst verdammend, gleich einem verspäteten Franziscus von Assisi die Bekämpfung des Fleisches, die Entsagung auf die Güter der Erde und die Askese predigt, ja zur Bewahrheitung seiner Lehre selbst das Gottesgericht der Feuerprobe zu bestehen bereit ist: dies ist unstreitbar eine der grotesksten Erscheinungen, man kann sagen: einer der größten Anachronismen der Weltgeschichte. Und daß dieser, sein ganzes Zeitalter in die Schranken fordernde einsame Profet bloß durch die Kraft

seines Glaubens und seiner Schwärmerei, durch die unwiderstehliche Gewalt seiner rohen, aber flammenden Beredsamkeit dennoch zu siegen im Stande war, einige Jahre hindurch nicht nur als Führer in das Schicksal seines selbstgewählten Vaterlandes eingriff, sondern darin thatsächlich eine dictatorische Rolle spielte, Verfassungen stürzte und schuf, den einbrechenden König von Frankreich zum Friedensschluß und zu einem Bündnis bewog, und dem heiligen Stuhl eine geistige Fehde ankündigte; daß dieser kühne Reformator — oder besser gesagt Purificator — die hervorragendsten Geister seiner Zeit entweder für seine Lehren gewann, oder sie wenigstens zum Inselfgehen bewog, Künstler überredete ihre Nuditäten darstellenden Gemälde zu verbrennen und sich den „Piagnoni“, den „Greinern“ angefellend, ihren Pinsel ausschließlich der religiösen Andacht dienstbar zu machen; die genussüchtigen Florentiner dazu veranlaßte, ihre Faschingsunterhaltungen gegen kirchliche Umzüge zu vertauschen, ihre Putzsachen, ja sogar ihre Kunstschätze und ihre Lieblingebücher auf dem Scheiterhaufen der „Eitelkeit“ zu verbrennen: all dies steigert noch die verblüffende Wirkung jenes scheinbaren Anachronismus. Wenn wir aber die Triebfedern der seelischen Erscheinungen näher prüfen, müssen wir bald die Ueberzeugung gewinnen, daß die Grundlage der kurzen Herrschaft Savonarola's nicht in der wirklichen Verbreitung seiner religiösen Ueberzeugung und seines Glaubenseifers zu suchen sei. Die Italiener, und besonders die Florentiner der Renaissance-Epoche, welche über alle Maßen empfänglich für Beredsamkeit und überhaupt für außerordentliche geistige Begabung waren, wurden gleichsam bezaubert von den Reden und der hinreißenden religiösen Begeisterung des großen Schwärmers im Mönchsgewand; nebstbei schlossen sie sich gern seinem thatkräftigen Geist an, um mit dessen Hülfe das Joch der Mediceer abzuschütteln und die Freiheit ihrer Republik zu erringen. Aber die Gemüther wurden nur zu bald abgestumpft gegen die Wir-

kungen der Beredsamkeit und der Charaktergröße; die Politik des Mönchtribuns schien den Staat auswärtigen Gefahren zuzutreiben, und Savonarola mußte nach kurzer Zeit zur Ueberzeugung gelangen, daß jene Freiheit, welche er nur als Mittel benützen wollte, um die Herrschaft des Glaubens wiederherzustellen, seinem Volke selbst als Ziel diene, über welches hinaus es ihm zu folgen nicht mehr geneigt war.

Und so mußte der unglückliche Mönch bald dem Verhängnis verfallen, welches er sich selbst geweißsagt hatte, und jene unausbleiblichen Statisten aller großen Scenen der Weltgeschichte, welche heute mit demselben Eifer Beifall klatschen, mit welchem sie morgen „Kreuzige ihn“ rufen, konnten nach kurzer Frist frohlockend, ja sogar mit herzlosem Spott jenes Gerüst umstehen, über welches Savonarola seinen letzten Weg von der Plattform des Palazzo zum Galgen zurücklegte. In Wahrheit aber war es nicht das zu Wutausbrüchen stets geneigte Volk, welches das theokratische Regiment des Priors von San Marco stürzte, auch nicht das wiedererlangte Uebergewicht der „Compagnacci“ und „Arrabbiati“, oder die Macht des, die Dominikaner anfeindenden Franziskaner-Ordens, ja nicht einmal der exkommunizirende Bannstrahl Alexanders von Borgia: der Geist der siegreichen Renaissance segte das letzte Hindernis hinweg, welches sich ihm in den Weg stellte, jenen Mann, der, zwar selber ein begeisterter Kämpfer der Freiheit, dennoch die Verachtung, ja sogar die teilweise Vernichtung alles dessen forderte, was das wirksamste Mittel oder die Frucht der Befreiung der Vernunft, der Erkenntnis des Menschen und der Welt war; und diejenigen, die sich gegen ihn empörten und an ihm das Urtheil des Zeitgeistes so unbarmherzig vollstreckten, waren bloß die unbewußten, blinden Werkzeuge einer Macht, welche höher stand als sie und welche bald auch über sie triumphiren sollte.

Unter den Zeitgenossen gab es nur einen Mann, welcher die Tragödie Savonarola's mit einer so kalten Gleichgültigkeit beurtheilte, welche vom Mitleid nicht minder

entfernt war als vom befriedigten Rachegefühl: Niccolo Machiavelli. Er trat in demselben Jahr, in welchem der Sturz Savonarola's erfolgte, das Amt eines Sekretärs des Rathes der Zehn — also eines der wichtigsten Stellen des Staatsdienstes — an, und widmete die ersten Jahre seiner amtlichen Thätigkeit hauptsächlich den diplomatischen Ausfendungen, welche der Krieg gegen Pisa nothwendig machte.

Es ist kaum ein größerer Gegensatz denkbar als der, den diese beiden, einander abzulösen scheinenden Gestalten uns darbieten; ihre Namen — denen eine so grundverschiedene Bedeutung innewohnt, knüpft in Florenz die Grenzscheide des fünfzehnten und des sechzehnten Jahrhunderts an einander.

Die politische Wirksamkeit und Laufbahn Machiavellis spielte sich unter den heutzutage kleinartig erscheinenden Umwälzungen der florentiner Republik und später der wiederhergestellten Mediceischen Herrschaft ab, weshalb darin Licht und Schatten, Erhöhung und Sturz auch jenen Umwälzungen gemäß wechselten. Nicht der Inhalt dieser politischen Wirksamkeit und dieser Laufbahn, sondern die meist während der Zeit seiner politischen Unthätigkeit verfaßten literarischen Werke verschafften Machiavelli all den Fluch, mit welchem ihn seine ihn mißverstehenden oder ungerecht und heuchlerisch beurteilenden Nachfolger in der politischen Theorie und Praxis, überschütteten, und ebenso auch die beinahe maßlose Verherrlichung, welche Andere seinem Andenken widmeten, und welche auch in der stolzen Grabchrift der Kirche Santa Croce zum Ausdruck gelangte.

Er hat eigentlich in seinen politischen Schriften nichts anderes gethan, als mit einer schier unglaublichen Unbefangenhait und Kaltblütigkeit jene Grundsätze in ein System zusammengefaßt, welche die Machthaber seiner Zeit ohne Ausnahme, und wir können hinzusetzen: ohne die geringsten Gewissensbisse befolgten. Diese Grundsätze sind, aus dem Dunkel der Geheimkabinete der Politik an das Tageslicht

hervorgeholt, durch die Literatur zum Gemeingut der Welt gemacht, besonders im Zeitalter der befestigten Volksfreiheit, der verbreiteten Bildung und der, zum Lebenselement des Gemeinwesens gewordenen Publizität nichts weniger als geeignet, böse und gefährliche Politiker zu erziehen, dagegen sind sie aber im vollsten Maße geeignet, der politischen Psychologie zur Lehre zu dienen, uns in ihrem scharfen Licht das Zeitalter, in welchem sie niedergeschrieben worden, verständlich zu machen und für die staunenswerte Menschenkenntnis, den Scharfsinn und die Beredsamkeit ihres Verfassers Bewunderung einzuflößen.

Ausgezeichnete und weise Geschichtsschreiber und Staatsgelehrte haben schon dagegen Protest erhoben, daß die Rechtsprechung der Nachwelt Machiavelli allein für das verderbte sittliche Gefühl eines ganzen Zeitalters büßen lasse; er war insofern besser als diejenigen, deren Thaten er beschrieb und für die er schrieb, als er, wengleich nicht frei von allem persönlichen Ehrgeiz, doch jene, allen moralischen Maßstab außer acht lassenden Mittel, welche er besonders in seinem Werke über den „Fürsten“ behandelte, einem großen und heiligen Zweck: der Wiederaufrichtung und dem Emporblühen seines in den Staub gedrückten Vaterlandes dienstbar machen wollte. Sein glühender Patriotismus, welcher sich in allen seinen ernstern Werken unverkennbar bekundet, vereinigt mit jener tiefen Weisheit, mit welcher er schon damals, Jahrhunderte vor dem Triumph dieser Idee, die Institution des nationalen Heeres als einziges Mittel zur Rettung seines Vaterlandes bezeichnete: sichern ihm eine gewisse Achtung und Sympathie selbst von Seite jener, die seine Lehren vom Gesichtspunkt der Moral am strengsten verdammen.

Und dabei denken wir gar nicht an die Verdienste, welche der florentiner Staatssekretär mit dem verpönten Namen auf dem Gebiete der Geschichtsschreibung erwarb, und mit welchen er den glänzenden Reigen jener Historiker

eröffnete, durch die Florenz im XVI. Jahrhundert die italienische Literatur bereicherte. Aber zu wie großem Ruhm auch diese Geschichtsschreiber ihrem engern Vaterland dienen mochten, ihr Auftreten bedeutet dennoch gewissermaßen den Eintritt des Verfalls. In der Rolle von Florenz sehen wir fürwahr die Behauptung bekräftigt, daß ein Volk gewöhnlich dann seine Geschichte zu schreiben beginnt, wenn es aufgehört hat, Geschichte zu machen.

Der Glanz der alten geistigen Größe streut zwar noch lange Zeit seine Strahlen von hier über Italien aus und entzündet kleinere Lichter in den übrigen Städten der apenninischen Halbinsel. Der große Sohn von Florenz, Lionardo da Vinci, kehrt im letzten Jahr des XV. Jahrhunderts für kurze Zeit in seine Heimat zurück, und im ersten Jahr des XVI. Säculums kommt auch Michel Angelo in seine Vaterstadt, so daß das beginnende Cinquecento in dieser klassischen Stadt der Kunst bald Zeuge der gleichzeitigen, ja zum Teil vereinten Wirksamkeit der drei größten künstlerischen Genies des Jahrhunderts wird: derer Rafaels, Michel Angelos und Lionardos, — als wären sämmtliche Bewohner des Parnasses niedergestiegen, um auf den blütenreichen Hügeln des Valdarno zu lagern

Aber kurze Zeit nachher fällt die geistige Führerrolle Rom zu, wo jetzt Päpste von hohem Verstand und von glühender Begeisterung für die Kunst: Julius II und Leo X. jenes kurze, aber glorreiche „goldene Zeitalter“ begründen, welches die schönsten Tage des Altertums gleichsam wiedererneuernd, eine zweite Jugendzeit der Menschheit herbeizaubert, durchdrungen vom schwärmerischen Cultus des Genies und des Ewig-schönen.

Florenz aber schreitet seinem Verfalle zu; Rom entsendet oder bezeichnet ihm schwache Regenten und entzieht ihm im Tausch dafür seine großen Künstler; der republikanische Geist erwacht zwar immer wieder aufs Neue, und auch an Beispielen heroischer Entschlossenheit fehlt es nicht, aber

gegen das Verhängnis, welches sich über das ganze Land niedersenkt, kämpften auch diese vergebens.

Dieses Verhängnis ereilt übrigens Rom noch früher: über die Tage der schönsten Blüte der Wissenschaften, der Poesie und der Kunst, des übermütigsten Lebensgenusses und stolzesten Luxus fährt plötzlich ein Blitzstrahl nieder Ein Jahr nach der Katastrophe Ungarns bei Mohács kommt das Verderben über Rom und damit zugleich der Abschluß jener glänzenden Rolle, welche Italien in der Begründung der Neuzeit zufiel, und welche fortan immermehr von den Erscheinungen der Unterdrückung, der Fremdherrschaft, der innern Entkräftung, der wütenden Reaktion gegen jede Freiheit und jeden geistigen Fortschritt abgelöst wird.

Was Savonarola in der Verzückung religiöser Inspiration geweissagt, was Macchiavelli mit der Sicherheit kalter politischer Berechnung vorausgesehen hatte, was die auf den Gassen Roms erschienenen Eremiten in ihren Predigten als ein Vorzeichen des Weltuntergangs verkündet, die letzten Geomanten des Mittelalters aus der Erde, seine Astrologen hingegen aus den Sternen gedeutet haben, das ging in Erfüllung: die ewige Stadt wurde noch einmal von fremden Heerschaaren übersflutet, welche ihre stolzen Paläste in Brand steckten; der Marmor der Fußböden, welcher nur an die Schritte verweichlichter Höflinge, gefeierter Künstler und lebensfroher Frauen gewöhnt war, erzitterte unter den Hufen der friesischen und andalusischen Streitrosse; die Säle, welche noch eben von den Tönen reizendsten Gesangs und gewähltester, wohlklingendster Sprache wiederhallten, erfüllten sich mit den lärmenden Trinkgelagen und dem Würfelspiel spanischer Söldner und deutscher Landsknechte; in den Loggien des Vatikans färbten sich die Wandgemälde Rafaels blutrot von dem Licht der eindringenden Fackeln; aus den Fenstern der Engelsburg aber blickte der letzte Papst der Renaissancepoche schauernd auf die Gefahren nieder, die die Schöpfungen der „goldenen Zeit“ bedrohten,

— ja, unter den ausgeplünderten und gepeinigten Gelehrten fand sich einer, der sich in seiner Verzweiflung dem Hungertod hingab, als er mit eigenen Augen zusehen mußte, wie die rohen Krieger mit den Commentaren, welche er zu den neuentdeckten geistigen Schätzen des Altertums mit so viel Fleiß und so viel Begeisterung verfaßt hatte, in ihrem vandalischen Uebermut ihr Lagerfeuer anzündeten.

Es war das schauerlichste Gottesgericht, jener „Sacco di Roma“, jene plündernde und martervolle Verheerung, welche die vom Connetable von Bourbon und Frundsberg geführten Truppen über die ewige Stadt verhängten, fürchterlicher als das Hausen der Vandalen, Saracenen und Normannen, denn diese verwüsteten das verarmte und in den Staub gesunkene Rom, während die Schrecken jener Verheerung Rom zu einer Zeit trafen, als dieses mit materiellen und geistigen Schätzen so vollgefüllt war, wie noch niemals seit der Glanzepoche des altrömischen Kaisertums, und weil die Teilnehmer des „Sacco“ nicht etwa halb wilde oder heidnische Völker waren, sondern für die Truppen jenes Kaisers galten, welcher von dem zu Rom residirenden Oberhaupt der Christenheit seine Salbung zum römischen Kaiser gewärtigte.

Wir können diese Verwüstung Roms ein Gottesgericht nennen, wenn wir nur jener sittlichen Verderbtheit eingedenk sind, welche dazumal an den Ufern des Tiber ebenso um sich griff wie in den meisten Städten Italiens, und jener kurzsichtigen, unsinnigen Zwietracht, welche die einzelnen kleinen Machthaber der apenninischen Halbinsel von einander trennte und sie immer dahin trachten ließ, daß dieses unglückliche Land zweien Herren gehorche, die es gegeneinander heizen könne, was unvermeidlich unter das Joch der Fremdherrschaft führen mußte. Aber wenn wir betrachten, was Italien am Ende des Mittelalters und am Anfang der Neuzeit für die Civilisation, für die Bereicherung der Schatzkammer des befreiten menschlichen Geistes gethan

hat: dann können wir fürwahr nur wehmütig an das Verhängnis denken, welches dieses Land so unerbittlich niederbeugte. Dann können wir den Schmerzensschrei verstehen, den der bedeutendste lebende Geschichtsschreiber Italiens, Pasquale Villari ausstößt, indem er sich beklagt, wie ungerecht das Schicksal sein Vaterland behandelt habe: denn eben als es sich kämpfend bemühte, die Unabhängigkeit der Vernunft und des Bewußtseins mit dem Heiligtum des Glaubens zu vereinigen, als schon durch sein Verdienst ein neues Licht den Horizont der Menschheit bestrahlte: da lastete Europa mit Bleigewicht auf ihm, erwürgte es, und klagte es noch später an, daß Andere seine begonnene Arbeit zu Ende führen mußten.

* * *

Es ist schwer zu entscheiden, ob der geistige Einfluß einer Nation auf die ganze Welt auf dem bessern Verständnis des Gesamtgeistes der Menschheit, oder auf der durchdringenden Kraft des eigenen Geistes dieser Nation beruht? Wie dem auch sein mag, so viel ist gewiß, daß diesen Einfluß wohl keine Nation zu irgend einer Zeit in größerem Maaße ausgeübt hat, als Italien in der Zeit der Renaissance.

Als die Gesellschaft des classischen Altertums durch ihre innere Fäulniß geistig erschöpft und moralisch verderbt dem Untergange verfiel: da sandte die Vorsehung neue, rohe, aber kraftvolle und unverdorbene Volksstämme über Europa, welche die Zerstörung der antiken Civilisation beförderten, aber auch die Keime einer gefunden, neuen Entwicklung mit sich brachten. Als auch der mittelalterliche Staat und seine Gesellschaft in Folge der Engherzigkeit seiner Institutionen, des Mangels an Gemeingeist und des Uebergewichts der kirchlichen Macht in den Zustand der Auflösung versetzt wurde, als das geistige Leben durch die strengreligiöse Auffassung in enge Schranken gedrängt,

im scholastischen Formalismus erstarrte: da trat in Europa eine zweite, große Umgestaltungsperiode ein, welche von jener zur Zeit der Völkerwanderung ganz verschieden war. Die Umgestaltung ging als eine wahre Wiedergeburt (Renaissance) aus der Mitte der vermeintlich abgestorbenen Gesellschaft hervor, ohne Hinzuthun irgend eines fremden Volkselements, fast ohne jeden äußern Anstoß; und in diesem Gährungs- und Umgestaltungsprozeß bilden den Sauerteig einestheils die Initiative des italienischen Volksgeistes, andererseits — und dies ist das Eigenthümlichste — die aufbewahrten Geisteskräfte jener antiken Welt, welche vor einem Jahrtausend unter den Schwertstreichen der barbarischen Krieger zusammengestürzt war.

Die Renaissance ist in Wahrheit die glänzendste Verkünderin der unsterblichen Herrschaft des Geistes über die materielle Welt.

Es wäre jedoch ein Verkennen der in der Thatsache der Renaissance ruhenden historischen Wahrheit, suchten wir den sich erneuernden Einfluß der antiken Literatur und Kunst, sowie überhaupt das Geheimniß der Wiedergeburt nicht auch in dem während des Mittelalters entwickelten Geiste der italienischen Nation, welcher Geist für die antiken Denkmäler schon vermöge der geschichtlichen Tradition die größte Empfänglichkeit besaß und der sowohl deshalb, wie in Folge seiner sonstigen Eigenschaften fähig war so zu sagen die ganze Arbeit der Grundlegung der modernen Civilisation allein zu bewältigen.

Die Denkmäler dieser geschichtlichen Thatsache werden immerdar die edelste Anziehungskraft des Landes Italien bilden, weshalb ich mich mit denselben auch in dieser Arbeit mit der größten Vorliebe beschäftigte.

Als Italien unter der Wucht verhängnißvoller Schicksalsschläge zusammenbrach, und die Rolle der geistigen Führerschaft auf andere Nationen überging: da war das

große Werk der Begründung der Neuzeit in seinem schwierigsten Teile schon beendigt.

„Die Entdeckung der Welt und des Menschen“ wie Michelet die Renaissance nennt, war im Wesentlichen vollbracht. Die Ideen der klassischen Welt, für die Menschheit neuerdings erobert, die im Mittelalter voneinander abgeschlossenen Nationen, durch die Bande selbstbewußter, gemeinsamer geistiger Bestrebungen, miteinander verbunden. Die Scholastik räumte der Philosophie den Platz, die übertriebene Herrschaft der Autorität beschränkte nicht mehr den geistigen Fortschritt und die freie Forschung; die eingehende Pflege der Naturwissenschaften nahm ihren Anfang, und die Experimente so wie die Entdeckungsreisen eröffneten ihr stets neue Richtungen. Industrie und Handel kamen in Aufschwung, die Buchdruckerkunst verbreitete sich, die klassische Bildung und deren hauptsächlichstes Organ, die lateinische Sprache wurde zum Gemeingute der Völker. Alle Zweige der Wissenschaften und der schönen Literatur entwickelten sich reicher; in den bildenden Künsten aber wird in dieser Zeit der Kunsthimmel Italiens durch eine Fülle von Sternen erster Größe erleuchtet und dieses Land zu einem einzigen großen Tempel der Kunst geweiht, welcher für alle Zeiten zur Pilgerstätte schaffender Geister, der künstlerischen Begeisterung und der Veredelung des Geschmacks zum Kastalischen Quell' werden sollte.

Neben der Kunst der Neuzeit und mit ihr in engem Zusammenhange, ist es vor Allem die Weltanschauung der modernen Menschheit, deren Begründung als das eigenste Werk Italiens bezeichnet werden kann. Diese Begründung konnte insbesondere nach der religiösen Auffassung des Mittelalters und Angesichts der Rolle, welche in der Renaissance die Geisteskräfte des Altertums spielten, ohne eine tiefgehende Gährung der religiösen Ideen und ohne den Versuch einer Ausgleichung der großen Gegensätze nicht vor sich gehen.

Welche Erscheinung der italienischen Renaissance wir auch in's Auge fassen, überall finden wir als leitenden Faden diese Kämpfe und Umbildungen der religiösen Ideen.

Wenn wir zum Beispiel in dem, aus der einstigen Bauhütte des Florentiner Dom's entstandenen Museo di Santa Maria del fiore die unwiderstehlich lieblichen und wunderbar lebendigen Relief-Darstellungen der singenden Knaben von Luca della Robbia betrachten, gleitet unser Blick auf die „tanzenden Genien“ von Donatello hinüber, welche die Fortsetzung desselben Relief-Cyclus zu bilden scheinen und im Verein mit demselben, offenbar zur Zierde der Brüstung irgendeines Chor's im Dom bestimmt waren. Warum diese Sculpturen nicht ihrer ursprünglichen Bestimmung zugeführt wurden? das hat die Kunstgeschichte bisher meines Wissens nicht mit Bestimmtheit festgesetzt; aber daß man recht gethan hat, diese allerdings ausgezeichneten Schöpfungen der Frührenaissance aus dem Heiligtum des christlichen Gottesdienstes auszuschließen, das unterliegt keinem Zweifel, und man hätte fürwahr auch anderswo vermeiden sollen, solche Gegensätze einander gegenüber zu stellen.

Die geflügelten Kindergestalten Donatello's sind so treue und unmittelbare Interpreten der unbändigen Lust und jauchzenden Lebensfreude, daß ihr Anblick unser Gefühl verletzen könnte, wenn er sich zu den Eindrücken der christlichen Religiosität gesellen würde.

Was ist die Erklärung dieses Gefühls? Warum ziehn wir es vor, aus dem Kreise unseres Gottesdienstes den Ausdruck einer an und für sich unschuldigen, aber ungestümen und zügellosen Freude und Fröhlichkeit zu verbannen, während doch der heidnische Cultus des Altertums, dessen hinterbliebene Denkmäler die künstlerische Arbeit Donatello's sicherlich beeinflusst hatten, diese Freude, diesen jauchzenden Frohsinn nicht nur in seinen Sinnbildern, sondern auch in der Wirklichkeit gestattete, ihn sogar erforderte?

Weil der Gottesdienst wie jede Ausübung des Glaubens eigentlich nichts anderes ist als das Streben, uns der Gottheit zu nähern, ihr, soweit es nur möglich, ähnlich zu werden, uns mit ihr wenigstens im Gedanken zu vereinigen.

Das heidnische Alterthum glaubte seinen Göttern dadurch am besten näher zu kommen und ihnen ähnlich zu werden, wenn die Menschen sich dem heitern Lebensgenuß ergaben und in ihrem sinnlichen und geistigen Leben ohne jede Scheu sich an Alledem vergnügten, was die Götter zur Befriedigung der Begierden der menschlichen Doppelnatur auf Erden geboten hatten und was sie selbst in vollkommenerem, unbeschränkterem Maße, aber ebenfalls ohne Unterscheidung im Olymp genossen, wo die menschliche Kunst sie nur als siegreich, mächtig, im grenzenlosen Glücke des ewigen Wohlergehens und der ewigen Jugend schwelgend, darzustellen vermochte.

Ganz anders stellte sich schon der Judaismus, von dem das Christenthum ausging, die Gottheit vor. Sie erschien hier vorwiegend in der Gestalt des strengen Richters und Rächers, der die Sünden bis in's siebente Glied bestraft und dem man nur in Demut und mit Zittern und Zagen nahen dürfe. Der christliche Glaube milderte wohl diese Vorstellung von Gott, gab ihr jedoch einen schmerzlichen Zug bei, indem als dessen höchste Verkörperung der Menschgewordene Sohn Gottes verehrt wurde, der für uns gelitten hat und gestorben ist und dessen wir uns dann am würdigsten erweisen, wenn auch wir dulden und leiden, oder wenigstens in der Erinnerung an sein Leiden uns andächtiger Trauer hingeben.

Auf diese Weise wurde das Christenthum schon durch sein eigenes Wesen sowie auch in Folge der Bedrängnisse und Verfolgungen, in der ersten Periode seiner Entfaltung in Wahrheit zum Cultus des Schmerzes, zur „Sehnsucht nach dem Tode“, zur Religion der Leidenden und Entbehrenden, der Unterdrückten und Verfolgten, zum Glauben

aller Jener, denen unmittelbar das Wort des Erlösers galt: „Glücklich die Trauernden, denn sie werden getröstet werden“ und: „Kommet zu mir, die ihr mühselig seid und beladen und ich will euch aufrichten!“

Diese im Wesen des Christentums beruhende Traurigkeit, konnte weder durch den Triumph, den die Lehre Christi schließlich über das Heidentum errang, noch durch ihre Herrschaft beinahe über die ganze gebildete Welt, zerstreut werden.

Das sich erhebende Kreuz, auf das die siegestrunkenen Heerschaaren Constantins ihre Blicke richteten, waren noch vom Blut des Erlösers gerötet; die Schrecknisse der Katakomben, die Verfolgungen, das Wehgeschrei der unter dem Händeklatschen des verfallenden Rom's, in der Arena verblutenden Märtyrer, lebten noch in Aller Gedächtnis. Diese Erinnerungen lasteten auch nach dem vollständigen Siege der christlichen Idee, einer dunkeln Wolke gleich, auf den ersten Jahrhunderten des Christentums, durch welche dem ausblickenden Auge das sanfte Blau des Himmels und die lebenspendenden Strahlen der Sonne verdeckt wurden und aus deren Schoß zuweilen die Blitze des Hasses und der Rache niederzuckten. So gestaltete sich in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters unter den Eindrücken schwerer Heimsuchungen der Menschheit und unter den Schrecken der vor ihren Augen sich vollziehenden entsetzlichen Verheerungen jene düstere Weltanschauung, welche gleich der schwermütigen Melodie eines *Carmen lugubre* das mittelalterliche Leben durchzieht und auch in seinen edelsten Rundgebungen, in allen Heldenthaten der Kreuzfahrer wie in den Liebesträumen der Ritterwelt nur Schmerz und Trauer zu verkünden scheint.

Durch selbstverursachte, unaussprechliche Qualen und Leiden die erzürnte Gottheit selbst für die Sünden unserer Feinde zu verfühnen; als Gewinn im großen Rechnungsbuch des Lebens nicht die genossenen Freuden sondern nur die

Triumphe der Entfagung aufzuzeichnen; Alles zu verachten, was uns an die Welt bindet, was unsere Sinne erfreut, was das Leben erwärmt und erfrischt: das war das höchste sittliche Ziel, das dem Geiste des Mittelalters vorschwebte, das die großen Glaubensapostel jener Zeit und ihre Nachfolger durch ihr Leben verwirklichten, das die Masse bewunderte, die Poesie und Kunst als den nahezu alleinigen würdigen Gegenstand der Verehrung und Verherrlichung betrachtete.

Und gegenüber dieser Auffassung trat nun mit einem Male die Renaissance offen für die so lange bekämpften, verdamnten oder verleugneten Ansprüche des irdischen Lebens und der sinnlichen Natur des Menschen in die Schranken.

Weshalb sollte dieses Erdenwallen ein Jammerthal sein, da wir doch bloß die Hand auszustrecken brauchen, um die sich anbietenden Früchte der nicht einmal nothwendigerweise sündhaften Freuden und Genüsse zu pflücken? Warum hätte Gott uns nach seinem Ebenbilde geschaffen, wenn das Vergnügen an den schönen Formen des Leibes ein Vergehen, die Entwicklung und der Gebrauch seiner strotzenden Kräfte Thorheit, die Unterdrückung seiner Sinne unsere Pflicht sein sollte? Und die wunderbaren Gestaltungen des Gemüthes und des Geistes wären samt und sonders eitle, unnütze Dinge, insofern sie nicht die Vorbereitung für das jenseitige Leben zum Zwecke haben? Hat denn das irdische Dasein eine so lange Dauer, daß der Wert seiner flüchtigen Augenblicke verschwinden müßte gegenüber den dunkeln Hoffnungen einer unbekanntem Welt im Jenseits?

Und es erstand aus dem Reiche der Todten der große Pan, der Erwecker und Lehrer des Lebens; vor dem zu neuem Selbstbewußtsein erwachten Menschen eröffnete sich ein aus tausend und tausend Quellen sprudelndes, aus tausend und tausend Knospen sproßendes Leben, als ob die Welt mit neuen Wundern erfüllt wäre, als ob das Herz

sich andern Begierden, stärkeren Freuden aufthun würde; und was vordem nur Ahnung und unbestimmtes Gefühl gewesen, das fand nun seine Erklärung, seine Gestaltung, seinen Ausdruck in den aufgedeckten Schätzen des begrabenen Altertums, welche eben jene hingefällige irdische Welt verherrlichten, die das Mittelalter nach seiner Weltanschauung verachtet hatte, welche jene menschlichen Kräfte und Fähigkeiten priesen, die das gläubige Verlangen nach der Vereinigung mit Gott als Staub, Asche, Nichtigkeit verkündet hatte.

Einen sympathischen, ergreifenden Anblick gewährt das zarte, das zitternde Bestreben der großen Geister der Renaissance, insbesondere der beginnenden italienischen Renaissance, womit sie bemüht waren, mitten unter den Ausbrüchen des neuaufliebenden Heidentums die religiös erhabenen und reinen Lehren des Christentums zu bewahren und den Kampf der gegensätzlichen Ideen in einer, Gewissen und Verstand gleicherweise befriedigenden Art auszugleichen. Sie umklammerten krampfhaft das Kreuz, während ihre Sinne und ihr Denken von den zauberhaften Schönheiten der Ideale des Altertums gefangen waren; sie fürchteten sich vor dem Gedanken, das Schifflein ihres Glaubens loszulösen von dem sichern Hafen und mit ihm der lockenden unbekanntem Welt zuzusteuern.

Petrarca, der erste Humanist, trachtete seinen Freund Boccaccio, der von Todesfurcht gepeinigt, von den weltlichen Wissenschaften und von dem Studium der heidnischen Schriftsteller zur reinen Frömmigkeit zurückkehren wollte, zu beruhigen; er schrieb ihm, daß die Wissenschaft, die sich zum Glauben durchgerungen, weit wertvoller sei, als die Einfalt, wie fromm sie auch sein mag, und alle jene Unwissenden, die in das Himmelreich gelangen, stehen nicht auf solcher Höhe, wie ein Gelehrter, der die Krone der ewigen Seligkeit sich erkämpft hat. Die gründlichsten Kenner

und eifrigsten Commentatoren und Verbreiter der Literatur des Altertums im XV. Jahrhundert waren ebenso genaue Kenner der heiligen Schriften des christlichen Glaubens und führten in den meisten Fällen ein tiefreligiöses, ja asketisches Leben. Marsilio Ficino suchte auf Grund des Lebens von Sokrates, der Philosophie Plato's, der sybillinischen Profezeiungen und mancher Aussprüche Virgils die Vollkommenheit und das seligmachende Wesen des Christentums zu beweisen. Pico war ein ebenso großer Verehrer der klassischen Literatur wie der Schriften des Averhoës, der jüdischen Forscher und der christlichen Scholastiker, und, durchdrungen von dem Glauben an die Einheit des Wissens, verkündigte er die ewige Dauer einer jeden Wahrheit. Ueberhaupt hatte sich die Platonische Akademie in Florenz, unter der Leitung Lorenzo's de' Medici die Vereinbarung der klassischen und der christlichen Ueberlieferungen zur Aufgabe gesetzt; nach ihrer Auffassung wird die Welt, welche Gott aus Liebe erschaffen, auch fortdauernd durch Liebe geleitet; ihnenzufolge ist jedoch die Religion der Liebe nicht mehr jene finstere Lehre, welche die Verachtung aller irdischen Güter predigt und das ganze Leben nur als Buße und Vorbereitung für das künftige Leben darstellt, sondern diese Religion hat auch die Aufgabe, durch die Macht der Liebe unser Erdenwallen glücklicher zu gestalten und es durch die erfreuenden Gaben des Gemüths und des Geistes zu versüßen.

So suchten die großen Männer der beginnenden Renaissance schon auf Erden eine Seligkeit, welche die himmlische nicht ausschließe, sie suchten Weisheit im Glauben und „Schönheit im Glück“; so wollten auch die größten Künstler jener Zeit unter ersprießlicher Verwendung jedes Fortschrittes, den sie der Kenntnis der Kunst des Altertums und dem freieren Studium des Menschen und der Natur verdankten, mit den Resultaten und Wirkungen ihrer Schöpfungen gleichfalls den religiösen Ideen des Christentums dienen, was Einzelnen

zum Beispiel Fra Bartolommeo und Rafael auch in vollem Maße gelang.

Allein man darf darüber nicht erstaunen, daß das lange Ringen der menschlichen Seele zwischen den Ueberlieferungen des Mittelalters und des Altertums, einerseits zwischen der christlichen Religiosität, und andererseits den heidnischen Idealen und der verkosteten Geistesfreiheit im Laufe der Zeiten nicht nur die Schwächern schwankend machte, sondern zur allgemeinen Lockerung der sittlichen Bande der Gesellschaft führte.

Dadurch wird es verständlich, weshalb die Größen der Renaissance bei der Wahl zwischen der irdischen und der himmlischen Unsterblichkeit in der Regel sich für die erstere entschieden, ebenso, weshalb in einer Zeit, in welcher — nach Burckhardts treffendem Ausspruch — jeder Mensch Hammer oder Ambos sein mußte, in der alles die Geltendmachung der Individualität begünstigte, die Zeitgenossen sich durch die glänzenden Erfolge gar leicht verblenden ließen und darum nicht den rechten Sinn für die Beurteilung der moralischen Beschaffenheit der Mittel besaßen. Die Menschen erfüllten die Vorschriften der Religion äußerlich mit tadelloser Genauigkeit, allein diese Religiosität war ein bloßer Formalismus, welcher die versöhnende Kraft des Glaubens nicht zur wahren Reue und Bekehrung des Sünders benützte, sondern höchstens dazu diente, um ihm bezüglich der Vergebung seiner zukünftig zu begehenden Sünden Beruhigung zu verschaffen.

Die alten Stützen und Schranken der Moral waren von dem vorwärts dringenden menschlichen Geiste niedergeworfen worden, bevor er sich für die Aufrichtung neuer gesorgt hätte. Auf solche Weise gelangte die allgemeine Zügellosigkeit zur Herrschaft, so entstanden insbesondere im öffentlichen Leben die sittlichen Monstrositäten der italienischen Renaissance, welche um so unbegreiflicher und um so abstoßender erscheinen, weil sie nicht Auswüchse eines rohen

Zeitalters und eines barbarischen Volkes waren, sondern in derselben Zeit und bei demselben Volke auftraten, ja nicht selten bei denselben Individuen sich vorfanden, bei denen man die höchste Bildung, die feinsten Lebensgewohnheiten, sowie die fesselnden Züge edelster Begeisterung für Wissenschaft und Kunst wahrnehmen konnte. Als ob es die Aufgabe gewesen wäre, zu zeigen, was innerhalb einiger Decennien die Menschheit als Höchstes im Guten wie im Bösen zu leisten vermag, in welchem Maße sie Gott und in welchem Maße sie dem Teufel ähnlich werden kann: leuchtete der Glanz der wunderbarsten geistigen Fähigkeiten und Schöpfungen aus dem Dunkel tiefster Verworfenheit und niedrigster Bosheit hervor.

Wie gefährlich aber auch die Klippe sein mochte, auf welche die Sturmflut der Renaissance den menschlichen Geist geschleudert, die großen Errungenschaften der Ideenwelt gingen in dieser Gefahr doch nicht zu Grunde: sie blieben als Eigentum der Nachwelt, blieben die fruchtbringendsten, gestaltenden Kräfte jener Civilisation, deren Teilnehmer und Genießer wir selber noch heutigen Tages sind.

Die Renaissance vereinigte doch die christliche Idee mit dem Genius des wiedererstandenen Altertums, und aus dieser Vereinigung entstand der Geist der modernen Menschheit.

Die erste unmittelbare Frucht dieser gegenseitigen Durchdringung der beiden entgegengesetzten Ideenkreise war der Humanismus, als Richtung der Kulturentwicklung und zugleich als Weltanschauung.

Wer im Humanismus nur eine Art schwärmerischen Heimwehs erblickt nach den Lichtgestalten einer längst-entschwundenen Zeit, eine Sehnsucht, von welcher einmal ergriffen, man kein edleres Vergnügen und kein würdigeres Streben kennt, als die Sprache jener Alten zu sprechen, ihre Gesänge, ihre Reden zu wiederholen, sich für ihre Ideen zu begeistern, ihr Leben und Treiben nicht bloß zu studiren, sondern auch nachzuahmen: der mag lächeln über eine der-

artige Verirrung der Menschheit, über ein so thörichtes Spiel des menschlichen Geistes, die eine launenhafte Zeit wohl als Mode aufgreifen mochte, die jedoch nicht eine neue Morgenröthe des menschlichen Fortschrittes bedeuten konnte. Untersucht man aber die Bedürfnisse der Entstehungszeit und den auf die menschliche Geistesentwicklung ausgeübten Einfluß des Humanismus, dann besitzt dieser einen tiefern, größern und weiterreichenden Sinn, einen Sinn, welcher der etymologischen Bedeutung des Wortes vollständiger entspricht, als dies bei den conventionellen Benennungen der philosophischen Begriffe sonst in der Regel der Fall ist.

Der Humanismus ist eigentlich die Menschenliebe: Bewunderung und Liebe für den Menschen, für seine grenzenlosen Fähigkeiten, für seine staunenswerten Schöpfungen, verbunden mit der Liebe, für alles, was das Erdenleben des Menschen wahrhaftig und im edelsten Sinne des Wortes glücklich zu machen vermag. Das Christentum, welches die Lehre von der Nächstenliebe und von dem Gemeingefühl der Menschheit zuerst verkündete, hatte sich im Laufe des Mittelalters wegen der fortwährenden Sehnsucht nach der himmlischen Vollkommenheit von den Gütern dieser Welt gänzlich abgewendet und so auch die Nächstenliebe derart idealisirt und transcendental gestaltet, daß sie den Menschen fernerhin weder erwärmen noch beglücken konnte. Es bedurfte deshalb der Wiedererweckung des erloschenen Geistes des Altertums, damit in dessen Umarmung jene Liebe wieder die Wärme des Lebens erlange und zur „menschlichen Liebe“, das heißt: zum Humanismus werde!

Auf diese Weise jedoch wurde der Humanismus unter Einem gleichbedeutend mit dem Glauben an die Einheit der menschlichen Civilisation; denn er führte zur Erkenntnis des Gemein- und Ewig-Menschlichen. Zur Erkenntnis dessen, was aus den ausgegrabenen Trümmern und Bildsäulen des Altertums uns entgegenstrahlte, was aus den, von den Mönchen des Mittelalters in ihren Zellen gehüteten und

kopirten Schriften der griechischen und römischen Classiker zu uns redet; was der von den schwärmerischen Liebes- und Kriegsabenteuern und dem überschwänglichen Glaubenseifer der Ritterzeit erfüllte menschliche Geist ebenso verstand, wie es der moderne Mensch begreift; was in gleichem Maße Wiederhall fand an den Höfen der mächtigen Päpste der Renaissance-Epoche, wie auf den Lehrstühlen der durch ihr Anathema getroffenen, von Ketzern gegründeten Universitäten; was ein verknüpfendes Band bildete für die Gelehrten, die Schriftsteller und Künstler der verschiedensten Völker und Länder. Der Humanismus war der unerschütterliche Glaube, daß die ewigen, großen Gesetze der menschlichen Natur und menschlichen Bestimmung, sowie die erhabensten Schöpfungen des Menschengesistes alle Jahrhunderte überleben, mit jeder Generation neu geboren werden; sie erstehen aus dem Grabe, in das man sie versenkt; sie reden zu uns aus den Trümmern, in die man sie geschlagen; ihr Verständnis ist an keine Nation und an kein Land gebunden; ihre Macht, ihren Zauber, ihren Wert kann kein Krieg vernichten, keine politische Umwälzung verändern.

Indem aber die italienische Renaissance, als die Erzeugerin des Humanismus die Bedeutung und den Wert der körperlichen und geistigen Natur des Menschen mit so viel Liebe und Bewunderung untersuchte und unabhängig von den Glaubensdogmen die menschliche Vernunft zum Bewußtsein ihrer eigenen Superiorität erweckte: mußte sie zugleich für die Vernunft eine solche stützende Autorität suchen, welche der kirchlichen Autorität gegenüber gestellt werden konnte. Diese Autorität fand sich nur in der klassischen Kultur des Altertums. Hier war eine Literatur, welche einzig dem Einflusse der Natur und der Wahrheit ihre Entstehung verdankte, welche frei von der Herrschaft einer jeden Autorität, von jedem mystischen Dunkel nur allein dem Gebote der Vernunft unterworfen war; ebenso konnte das Altertum in der Kunst dasjenige bieten, dessen

das Mittelalter entbehrte: das Studium der menschlichen Formen und deren unübertrefflich schöne Nachbildung; auch die politischen Verhältnisse des Altertums stellten das gerade Gegenteil jener Fehler vor die Augen, in welche das Mittelalter verfallen war, denn sie zeigten die Kraft des staatlichen Bewußtseins und die Unterordnung des Einzelnen unter die Gesamtheit. So ward das eindringliche Studium und die Befolgung des Altertums zur notwendigen Forderung des unter dem Losungsworte des Humanismus verjüngten Menschengesistes, und die Resultate der italienischen Renaissance und der damalige Cultus des klassischen Altertums, durch die Gesetze der Entwicklung auf einander angewiesen, verschmelzen derart miteinander, daß man Beide bald als Ursache, bald als Wirkung anzunehmen geneigt ist.

Ohne Zweifel lag auch viel Uebertreibung und Affectation in jenem fieberhaften Bestreben, das Altertum nicht nur zu erkennen und zu benützen, sondern in allen seinen Erscheinungen auch nachzuahmen, ein Ziel, das, wie Ciriacus es auch aussprach, doch nur dann erreichbar gewesen wäre, wenn man die, vor tausend Jahren verstorbenen wieder hätte auferwecken können. Beinahe lächerlich erscheinen uns jene Duodec-Tyrannen, die mit ihren kleinen Söldnerschaaren oft nur unblutige, theatralische Heldenthaten ausübten, sich aber doch mit Scipio und Hannibal zu vergleichen liebten. Desgleichen können jene Zusammenkünfte nur als geistvolle Spielereien betrachtet werden, bei denen die Teilnehmer sich die Namen der großen Geister aus der Glanzperiode der antiken Literatur beileigten und deren Werke einander vordeklamirten, und von ebenso zweifelhaftem Werte mag das landwirtschaftliche System des Pomponius Paetus gewesen sein, welches er sich im XV. Jahrhundert nach den Weisungen der römischen Schriftsteller Varro und Columella zurechtgelegt hatte. Es ist jedoch gewiß: ohne das Aufflammen der Alles mit sich reißenden Begeisterung für das klassische Altertum, — für diese unwiederbringliche

„Frühlingsperiode der Menschheit“ — bei den Nachkommen der Latiner zur Zeit der italienischen Renaissance, ohne jene tiefwurzelnde Schwärmerei der Gemüther, welche das Herz Mantegna's brach als er sich von dem Besitze einer antiken Statue trennen mußte: hätte die neuzeitliche Entwicklung der menschlichen Kultur niemals jene Richtung eingeschlagen, der wir unser heutiges Wissen, unsern heutigen Geschmack, unsern geistigen Gesichtskreis größtenteils verdanken. Denn es liegt eine tiefe Wahrheit in dem schönen Vergleich des italienischen Historikers, daß gleichwie Columbus ausfuhr, um eine westliche Durchfahrt nach Indien zu suchen und eine neue Welt entdeckt hat: ebenso sind auch die Humanisten des XV. Jahrhunderts mit ihrer, auf die Wiederbelebung der alten Welt gerichteten eifrigen Thätigkeit die eigentliche Begründer der modernen Civilisation geworden.

Das Bestreben nach Vereinbarung der heidnischen und der christlichen Tradition und das Resultat dieser Bemühungen: der Humanismus, verliehen auch der Kunst der italienischen Renaissance ihren Charakter. Diese Kunst kann wohl als die vollendeteste Schöpfung jener Zeit bezeichnet werden und sie beherrschte das gesamte geistige Leben derart, daß auch die Erscheinungen des öffentlichen Lebens sich den Gesetzen der Kunst anzupassen schienen und weit eher dem Maßstabe der ästhetischen als der moralischen Kritik entsprechen.

Schon die Quattrocentisten lernten von den Alten die Würdigung der Schönheiten des menschlichen Körpers und den Wert der unverhüllten Naturwahrheit in der Kunst, deren Ideentreis durch die Gestalten des Mythos und der Geschichte des Heidentums — oft in der naivsten Vermengung mit den Gegenständen des christlichen Glaubens — in vordem nie geahntem Umfange erweitert wurde.

Diese Mischung der antiken und der modernen Vorstellungen erzeugte die reichsten Früchte unter der Inspiration jener vorhin gekennzeichneten humanistischen Idee: der

schwärmerischen Begeisterung für das menschliche Wesen, als für die Krone der Natur.

Es ist allerdings richtig, daß die großen Meister des „goldenen Zeitalters“: Lionardo, Rafael, Michel Angelo und Tizian im Vergleich zu ihren unmittelbaren Vorgängern lange nicht mehr in dem Sinne als Realisten zu bezeichnen sind, insofern solche Menschen, wie sie sie am liebsten malten oder formten wohl wahrscheinlich auch damals nur ausnahmsweise zu finden waren. Sie bemühten sich weniger, gewöhnliche Menschen, als vielmehr menschliche Ideale darzustellen, ja Rafael erklärte sogar offen, die Kunst habe nicht die Aufgabe, die Dinge so wiederzugeben, wie sie die Natur hervorgebracht hat, sondern in der Form wie der Künstler sie gestalten würde. Aber ist es auch nicht in der That ein würdiges Ziel und ein edles Ideal einer sich stark und groß fühlenden, von schöpferischem Bewußtsein erfüllten Künstlergeneration wenn sie den Versuch wagt, es zu exträumen: wie das menschliche Geschlecht geschaffen sein sollte? Den Menschen körperlich und geistig bis zur Vollkommenheit zu entwickeln: das ist die letzte Konsequenz der Idee des Humanismus, die nichts anderes war als ein Protest gegen jene mittelalterliche Uebertreibung des Christenismus, welche den Menschen im Menschen unterdrückte, das leibliche Leben verläugnete, es ganz dem Ueberirdischen aufopfern wollte. Dem gegenüber brachte der Humanismus auch den Wert des leiblichen, des irdischen Wesens des Menschen zur Geltung, und so war der künstlerische Idealismus der Großen im goldenen Zeitalter der italienischen Renaissance, der den Menschen schöner, größer, stärker und vollkommener darzustellen trachtete als er in Wirklichkeit ist, nur die Weiterführung der in der Erziehung und im Leben sich offenbarenden humanistischen Idee im Reiche der Fantasie. Wer weiß, was erreicht worden wäre, wenn die geistige Strömung dieses Zeitalters in Italien keine Störung erfahren hätte? Bezeugt es doch die Geschichte, daß im alten

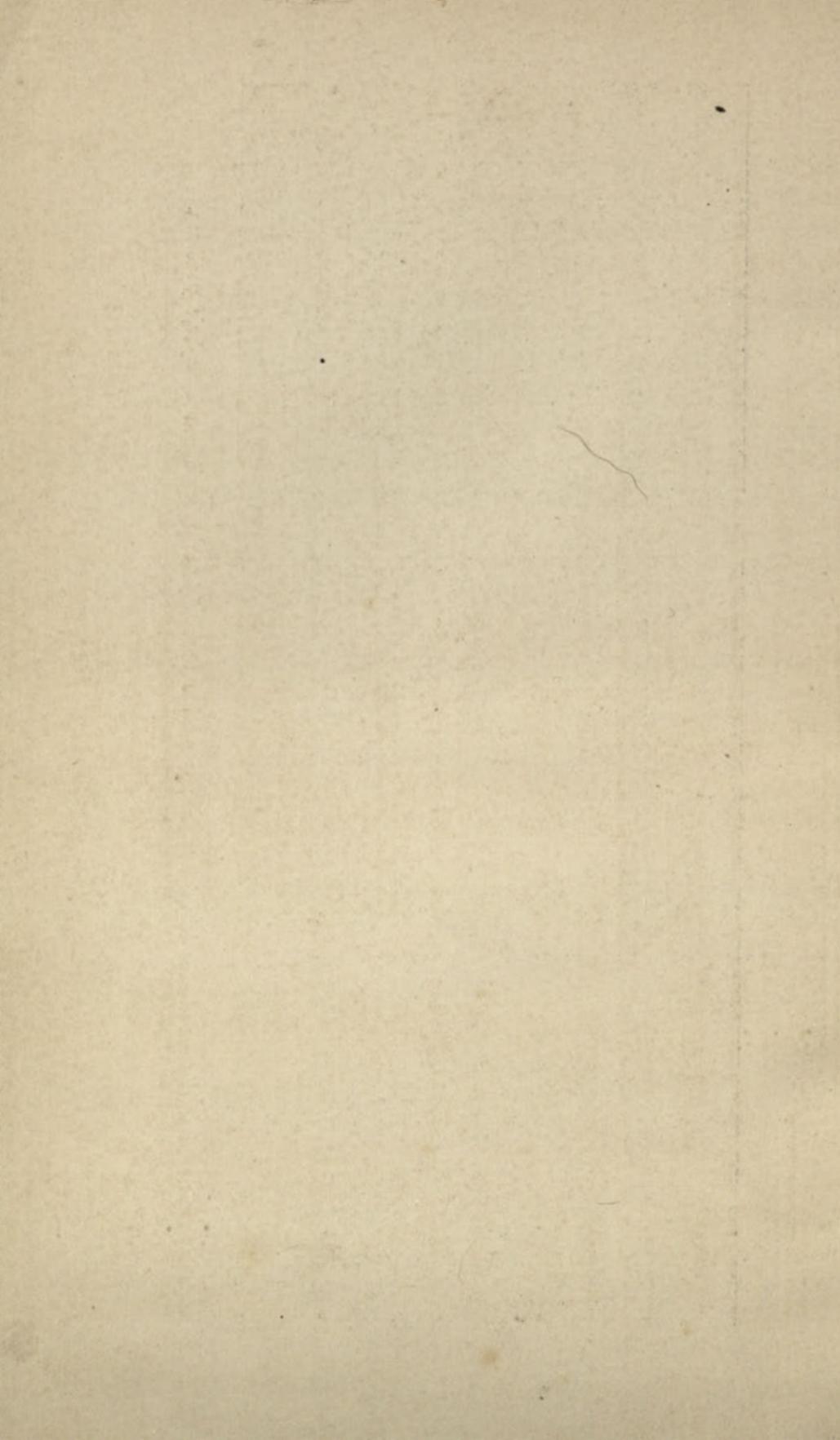
Hellas das menschliche Geschlecht die bis zum heutigen Tag anerkannte körperliche Vollkommenheit auf bewußte, man kann sagen systematische Weise erlangt, und bei dem Streben nach dieser Vollkommenheit die bildende Kunst die Führerrolle gespielt hatte. Auch zeigt die Erfahrung, daß der Verfall und das Verkümmern einer Race erst dort völlig eintritt, wo die Kunst mit den Erscheinungen dieses Niederganges sich befreundet, und der Geschmack an Stelle des Schönen das Häßliche gesetzt hat.

Das herrliche Gemälde Tizian's in der Villa Borghese zu Rom, „die göttliche und die irdische Liebe“ benannt, wird in Bezug auf das nähere Verständniß seiner Allegorie wohl immer ein Räthsel bleiben, nach dessen Lösung wir indessen gar nicht verlangen, so sehr wird von den sichtbaren und keiner Erklärung bedürftigen Schönheiten des Bildes jede empfindende Menschenbrust bezaubert. Daß jedoch der venezianische Meister in der, die göttliche Liebe symbolisierenden nackten Frauengestalt eine Apotheose der Schönheit des vollkommenen menschlichen Leibes darstellen wollte, unterliegt keinem Zweifel; und daß die Kunst, welche er in so hervorragender Weise vertrat, zu solcher Vollkommenheit sich erhob, wie sie seit den Zeiten der alten Griechen noch keine Schöpfung aus Menschenhand erreichte und vielleicht auch niemals wieder erreichen wird, — das Geheimniß dessen liegt unzweifelhaft darin, daß die Künstler jener Zeit im engen Anschluß an die leitende humanistische Idee der Wissenschaft in einer Art andächtiger Begeisterung den vollkommenen menschlichen Leib betrachteten, in welchem sie die herrlichste Offenbarung der lebenden Natur erblickten.

Der Humanismus entartete, und nach ihm geriet auch die Kunst der Renaissance in Verfall; es gehört nicht hieher, zu untersuchen, in wie weit diese Erscheinung durch äußere Ursachen hervorgerufen wurde und in wiefern durch jenen natürlichen Keim des Zerfalles, der jedem menschlichen Bestreben innewohnt. Von der Höhe unseres Zeitalters nach



Die himmlische und die irdische Liebe; Gemälde von Tizian in der Villa Borghese zu Rom.



rückwärts schauend, dünkt es uns, als ob wir geistig und moralisch viel näher ständen jener Periode der Erschöpfung und des Niederganges, in welcher die Geister mit der größten Aufklärung und dem reichsten Wissen erfüllt, die Herzen jedoch leer geblieben waren, als jener vorangegangenen Zeit, da noch Alles in hoffnungsreicher Entwicklung und jugendlicher Blüte sich befunden.

Allein die Gegensätze, welche die Entwicklungs- und Blütezeit der Renaissance von uns zu trennen scheinen, sind nicht bloß lehrreich für uns, sondern üben auch auf unsere Fantasie eine gewisse naturgemäße Anziehungskraft aus. Es mag sein, daß diese Anziehungskraft des Gegensatzes, die Sehnsucht nach demjenigen, dessen Mangel wir empfinden, jenes Zeitalter in solcher Schönheit unserm Auge darstellt, es uns trotz aller Widersprüche und Schrecknisse auch innerlich glücklich und darum beneidenswert erscheinen läßt.

Damals begeisterte Energie, Kühnheit und Lebensfreudigkeit den Menschen im „Kampf ums Dasein“; heute zeigen sich immer häufiger die Erscheinungen der Blasirtheit, die Flucht vor dem Schicksale, die leichtfertige Verachtung des Lebens. Damals überhäufte die gütige Natur die Erde mit den zur Erringung des neuen Zeitalters notwendigen Talenten; heute sucht selbst die schreiende Not vergebens nach den zur Führung geeigneten Kräften. Damals entfalteten die menschlichen Fähigkeiten sich durch natürliche Begabung und selbstbewußtes Streben in schönster Harmonie und auch die durch die Einfachheit der Verhältnisse geförderte vielseitige Beschäftigung brachte die Geister dem in der Universalität der Bildung ruhenden Ideal des Humanismus stets näher; jetzt bedroht die Einseitigkeit unsere Geistesarbeiten mit dem Fluche des Mechanischen, ein großer Teil unserer geistigen Anlagen schrumpft schon im Reime zusammen, und der Druck der vielen lästigen und kleinlichen Detailkenntnisse macht den Geist zur zusammenfassenden, zur eigentlich schöpferischen Thätigkeit unfähig. Damals besaß jeder Gebildete

ein Verständniß für das gemeinsame menschliche Ideal und schloß sich demselben gern an; heutzutage errichten die nationalen und konfessionellen Bestrebungen auf allen Gebieten Scheidewände, und im öffentlichen Leben wird der Haß mehr und mehr als die höchste Tugend betrachtet.

Inmitten des herben Pessimismus, der Enttäuschungen und der offen eingestandenen „Décadence“ unsere Zeit thut es so wohl, die vom jugendlichen Selbstvertrauen erfüllte Geschichte der Renaissance zu lesen. In unsern Tagen, da man nur den nationalen Chauvinismus kennt, blicken wir mit sehnsüchtiger Bewunderung auf jene Zeiten zurück, in denen ein „humaner Chauvinismus“ an der kühnen Wiedererneuerung des gesamten geistigen Lebens thätig war; da die Menschen noch mit urwüchsig frischem Temperament, mit der Vollkraft ihrer natürlichen Neigungen keine Hindernisse scheuten und keine Ermattung kannten, sondern in schwungvoller Begeisterung bemüht waren, die Welt auch geistig zu erobern — als ob sie eine Gottheit in ihrem schwellenden Busen gefühlt hätten. Damals war die Devise und das Motiv des Zeitalters jenes kühne Wort Leon Battista Alberti's, das er nicht nur ausgesprochen, sondern auch zu erfüllen versucht hatte, daß nämlich „der Mensch von sich aus Alles vermag — er braucht nur zu wollen!“





Strand bei Nervi.

3453