

Werk

Titel: Alt-Italienische Gemälde als Quelle zum Faust. Mit drei Bildertafeln in Lichtdruc...

Autor: Dehio, G.

Ort: Frankfurt a. M.

Jahr: 1886

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0007|log21

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de



3. ALT-ITALIENISCHE GEMÄLDE ALS QUELLE ZUM FAUST

VON

G. DEHIO.

Ludwig Friedländer veröffentlichte vor einiger Zeit eine merkwürdige Notiz »Zu Goethes Faust« (Deutsche Rundschau, 1881, Januar). Darnach ist das Vorbild zu der im Eingang zur letzten Scene des zweiten Theiles geschilderten Örtlichkeit: »Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde, Heilige Anachoreten gebirgauf vertheilt, gelagert zwischen Klüften«, ferner der Chor »Waldung, sie schwankt heran — Löwen, sie schleichen stumm« u. s. w. nicht in literarisch vermittelten Anschauungen zu suchen, wie bis dahin die Commentatoren annahmen (Monserrat oder Berg Athos oder Jesaias 65, 25), sondern — so weist Friedländer nach, und zwar bedingungslos überzeugend — in einem Gemälde, einem Werke der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts: dem von einem Nachfolger Giottos an einer Wand des Camposanto zu Pisa geschilderten Leben der thebaischen Einsiedler.

Es ist eine spezifisch moderne Aufgabe, welche die kunstgeschichtliche Forschung (die literar-geschichtliche natürlich einbegriffen) darin sich stellt: das Kunstwerk als ein bedingtes und gewordenes aufzufassen, wobei das letzte und freilich immer nur annäherungsweise erreichbare Ziel

bleibt, geleitet durch die erkannten äusseren Bedingungen in das Innere des schöpferischen Phantasieprocesses selbst einzudringen. Eben dieses ist auch eine der vornehmsten Aufgaben der »Goethephilologie«, und es muss befremdlich genannt werden, dass noch so viele gebildete Deutsche, die sich Goethefreunde nennen, den Werth dieser Bemühungen nicht einsehen wollen, ja wohl mit ihrer Verspottung etwas rechtes zu thun meinen. Verhältnissmäßig am leichtesten sind die aus der Literatur selbst oder aus persönlich Erlebtem fliessenden Anregungen zu erkennen, weshalb denn auch die genetische Forschung in der Hauptsache auf diese beiden Quellenkreise sich zu beschränken pflegt. Unendlich öfter aber wird der empfangene Keim in dem neuen Boden zu einem so neuartigen Gebilde herangezogen, dass sein Ursprung Geheimniss bleibt. Ja, wie oft weiss der Künstler oder Dichter selbst es nicht, aus welcher Ferne, aus welchem entlegenen Winkel der Samenstaub ihm zugeweht sei, den er in seiner Phantasie aufspriessen sieht. Es muss immer eine Glücksstunde kommen, bis uns eine Entdeckung von der Art, wie die oben mitgetheilte Friedländers, gelingt.

Allein es handelt sich bei dieser noch um mehr, als unmittelbar durch sie ausgedrückt scheint. Ich kann meine Verwunderung nicht unterdrücken, dass unter den Goetheforschern von Beruf noch niemand dem durch Friedländers Beobachtung gegebenen Fingerzeig nachzugehen versucht hat. Ist Goethe hier nur von einem vereinzelt Bruchstück aus der Bilderwelt des Mittelalters gestreift worden? oder liegt vielleicht hinter dem Einen ein Mehr?

Von dieser Frage zur Antwort ist der Weg überraschend kurz. Eben an demselben Orte, dem berühmten Camposanto zu Pisa, befinden sich noch zwei andere Gemälde, die ähnlich wie das oben genannte, nur viel umfassender, an Goethes Gedicht, dass ich so sage, mit gearbeitet haben. Es sind »Der Triumph des Todes« und »Die Hölle«.

Sei es gestattet, alle Vor- und Nebenfragen einstweilen ruhen zu lassen, um das behauptete Verhältniss sogleich ad oculos zu demonstrieren. Den zum Vergleiche beigegebenen Abbildungen haben wir nicht die Originale, sondern die Kupfertafeln der grossen 1822 vollendeten Publikation *Lasinos* über das Camposanto zu Grunde gelegt. Als charakteristische Wiedergabe der Originale können sie keineswegs gelten, vielmehr ist die herbe Grösse des Trecentostils vom Stecher in ganz unleidlicher Weise in die zopfige Manier seiner Zeit travestirt. Wir haben ihnen dennoch den Vorzug gegeben, weil eben sie Goethen als maßgebende Vorlage dienten. Wichtig schien ferner, nicht etwa blos die von Goethe unmittelbar verwertheten Theile aus den scenen- und figurenreichen Compositionen herauszuheben, sondern die ganze Masse des vom Maler dargebotenen Stoffes vorzulegen, damit man beobachten könne, welche Motive daraus der Dichter aufnahm und welche er liegen liess, welche er einfach wie sie waren reproduzirte und welche ihm Keime zu neuen Gestaltungen wurden. Im Fortgang der Betrachtung wird sich zeigen dass unter den drei in Frage kommenden Bildern für Goethe das Hauptbild und der Ausgangspunkt für seine dichtende Phantasie der »Triumph des Todes« war. (Taf. I.) Wer sich näher über das Werk unterrichten will, lese die vortrefflichen Aufsätze von H. Hettner in den »Italienischen Studien« 1879 und von E. Dobbert im »Repertorium für Kunstwissenschaft« IV 1881. Hier genügt es, eine übersichtliche Erklärung vorzuschicken.

Es ist nicht anders zu nennen als eine gemalte Predigt, was wir vor uns haben, eine Predigt auf das Thema: memento mori. Aber das Unkünstlerische, das in der didaktischen Tendenz liegt, ist mit staunenswerther Genialität überwunden. Der unbekannte grosse Meister zwingt uns nicht nur den Gedankenreichthum, die Vielseitigkeit, die Tiefe seiner Conception zu bewundern, sondern ihm ist das Höchste gelungen: die Lehre und Ermahnung ist in

lauter lebendiges Geschehen umgesetzt; 'das Auge sieht und sogleich ist das Herz im Innersten erschüttert; und haben wir so den Umkreis drastischer Szenen durchmessen, so stellt die zusammenfassende Reflexion sich ganz von selber ein. — Wir erblicken zuerst unten links aus der engen Schlucht des Waldgebirges hervorkommend eine glänzende Jagdgesellschaft, drei Gekrönte an der Spitze, plötzlich aufgehalten durch den Anblick dreier offener Särge, darinnen drei verwesende Leichname: eine selbst die unvernünftige Creatur mit dunklem Grauen erfüllende Mahnung an den Tod. — Darüber, in den Szenen aus dem Einsiedlerleben, die bewusste sittliche Vorbereitung auf ihn und hiermit die Überwindung seines Stachels. Dann, auf der rechten Bildseite, des Todes Walten selbst und die sich erfüllenden Geschehnisse der Seelen nach der Trennung vom Leibe. Der Tod, »la morte«, ein weiblicher Dämon von grandios-schreckhafter Erscheinung, braust über die grüne Erde daher: an den Elenden und Kranken, die nach ihr rufen, eilt die Unerbittliche vorüber, die Lebensfreudigen, Genießenden sind ihr liebstes Ziel; in der Mitte zwischen beiden Gruppen das bereits vollbrachte Erntewerk der mörderischen Sense, in dichten Reihen langhingestreckt ungezählte Todte, Mann und Weib, Geistliche und Laien, Gerechte und Ungerechte. Und schon eilen aus den Lüften hier die Engel, dort die Teufel herbei, um die Seelen in Empfang zu nehmen: — die Seelen, die als nackte Kinder gebildet, dem Munde mit dem letzten Athemzuge entfliehen. Indess nicht einer jeden Seele Schicksal ist sogleich entschieden; um etliche entspinnt ein Kampf sich zwischen den Boten des Himmels und denen der Hölle, ein Hin- und Herzerrn der Beute, ein Gefecht, das hüben mit Feuerhaken, drüben mit Kreuzstäben geführt wird, bis endlich die Theilung vollzogen ist und nach rechts hin die Engel entschweben, die Geretteten mit zärtlicher Sorgfalt in den Armen tragend, während nach links die Teufelsfratzen in wilder Schadenfreude mit den Verdammten davonjagen,

um sie in die offenen Krater feuerspeiender Berge, die Pforten der Hölle nach italienischem Volksglauben, hinabzustürzen.

Die Analogie dieser Darstellung mit den in Goethes Gedicht auf Fausts Tod folgenden Geschehnissen ist, zunächst im Ganzen betrachtet, augenfällig; ein Causalverhältniss, wie das von mir behauptete, brauchte darum noch nicht zu bestehen. Allein man bemerkt alsbald, wie die Übereinstimmung sich auch auf Details von so individueller Art erstreckt, dass jeder Gedanke an eine bloß zufällige oder mittelbare Beziehung ausgeschlossen wird. Man braucht nur den Teufelsgesellen mit dem Katzenkopf, zunächst unter der Morte, ins Auge zu fassen, wie er die mit den Fussspitzen noch im Munde des Leichnams steckende, mit den Armen ängstlich sich wehrende Seele erschnappt, — und dann den Monolog des Mephistopheles zu lesen:

- (554—557) Der Körper liegt und will der Geist entfliehn
Ich zeig' ihm rasch den blutgeschriebnen Titel; —
Doch leider hat man jetzt so viele Mittel,
Dem Teufel Seelen zu entziehn
- (565—569) Sonst mit dem letzten Athem fuhr sie aus,
Ich passt' ihr auf und, wie die schnellste Maus,
Schnapps, hielt ich sie in fest verschlossnen Klauen.
Nun zaudert sie und will den düstern Ort,
Des schlechten Leichnams ekles Haus nicht lassen.

Dann:

- (582, 583) Zwar hat die Hölle Rachen viele, viele,
Nach Standsgebüß und Würden schlingt sie ein —

Verse, die Goethe ohne Frage nie in den Sinn gekommen wären ohne den Anblick der unten, echt mittelalterlich nach Ständen, durch ihre Abzeichen kenntlich genug, geordneten Todten und oben der gruppenhaft sich aufthürmenden vulkanischen Krater.

Endlich, indem die himmlischen Heerschaaren erscheinen:

(635—637) Sie kommen gleissnerisch, die Laffen!
 So haben sie uns Manchen weggeschnappt —
 Bekriegen uns mit unsern eignen Waffen.

Der Gründlichkeit zu Liebe wollen wir die Zwischenfrage nicht unerörtert lassen, ob Goethe die Auffassung der vom Leichnam getrennten Seele als nackten Kindes etwa noch aus anderen Beispielen gekannt haben mag? Denn es ist eine uralte, der Volksphantasie offenbar tief eingegrabene, aus der Antike auf die christliche Kunst unverseht übergegangene Vorstellung. In Betreff der letztern muss aber gleich die Beschränkung constatirt werden, dass das Motiv mehr dem frühern als dem spätern Mittelalter, mehr der romanischen als der germanischen Region geläufig war. Zudem handelt es sich meist um entlegene und unscheinbare, zu Goethes Zeit noch völlig unbeachtete Denkmäler. Ich wüsste nur Eines als in Goethes Gesichtskreis liegend zu nennen: das Relief über dem Südportal des Strassburger Münsters, wo die Seele der sterbenden Maria in dieser Gestalt von Christus in die Arme genommen wird; wobei mir jedoch mehr wie zweifelhaft ist, ob der junge Goethe die richtige Deutung schon gefunden, ja überhaupt nur um sie sich bemüht haben wird. Für uns handelt es sich überdies um eine andere Wendung: die Entführung der Seele durch Engel oder Teufel und den Kampf um sie. E. Dobbert hat in der citirten Abhandlung (p. 17) eine Anzahl von Parallelbeispielen aufgeführt, welche jedoch sämtlich Bilderhandschriften, byzantinischen und französischen, angehören; einige andere habe ich auf französischen Skulpturwerken des 12. und 13. Jahrhunderts bemerkt: sämtlich also Beispiele, die Goethe sicher *nicht* gekannt hat. So darf mit hoher Wahrscheinlichkeit die oben gestellte Frage mit nein beantwortet werden.

In welchem Maße das Pisaner Fresko, nicht nur in drastischen Einzelheiten, sondern auch in der Anordnung des Ganzen; die Phantasie des Dichters erfüllte, zeigen besonders schlagend die Bühnenweisungen »Glorie von oben,

**Grau/Farb
Dummy**

rechts« und vorher »der gräuliche Höllenrachen thut sich *links* auf«; besonders schlagend, weil auf allen anderen bildlichen Darstellungen, die etwa noch in Betracht kommen könnten, d. i. in der Gattung der Gerichtsbilder, der Himmel immer links, die Hölle immer rechts (im Sinne des Beschauers) zu stehen kommt. Die umgekehrte Stellung, wie Goethe sie vorschreibt, ist nur dem »Triumph des Todes« eigen.

Die Hölle selbst zwar wird auf dem Triumphbilde nicht sichtbar, nur ihre Eingänge. Ihr Inneres schildert ein zweites benachbartes Gemälde (Taf. 2). Bemerkenswert muss werden, dass dasselbe in Wirklichkeit nicht unmittelbar an den »Triumph« anstößt, sondern, durch das »jüngste Gericht« hiervon getrennt, weiter *rechts* sich befindet. In Lasinos Publikation ist dagegen die Reihenfolge anders gegeben: so, dass Goethe, wenn er die mächtigen Kupfer tafeln nach den ihnen aufgedruckten Nummern vor sich auf dem Tische ausbreitete, eben das Höllenbild neben dem Trionfo zu sehen bekam, — *und zwar zu dessen linker Hand!* Man möchte sagen, dass hier der Zufall geistreich geworden sei. Denn durch diese irrthümliche Zusammenstellung erst erzeugt sich in Goethes Imagination das grosse einheitliche Raumbild, an dem er consequent festhält. Er glaubt die Höllenscene als die innere Höhle desselben Berges, der auf dem »Trionfo« seine oberweltliche Seite zeigte, auffassen zu sollen. Und er findet es angemessen, auch das hier Gesehene seiner Dichtung nicht fremd bleiben zu lassen. Zwar wäre unmöglich, die ganze Fülle des Erschauten zu wiederholen, denn

»In Winkeln bleibt noch Vieles zu entdecken,

So viel Erschrecklichstes im engsten Raum!«

aber wenigstens die auffallendsten Stücke will er nicht ungezeigt lassen. Zuerst den scheusslichen Krokodilsrachen —

»Bringt ihr zugleich den Höllenrachen mit.«

Nun steht freilich dieser singularische Rachen mit der Pluralität der Höllenpforten (der Krater) auf dem »Trionfo«

in gewissem Widerspruch. Deshalb corrigirt sich der Dichter:

»Zwar hat die Hölle Rachen viele, viele«.

kehrt aber sogleich wieder zum Singular zurück mit der Scenenweisung:

(»Der gräuliche Höllenrachen thut sich auf«.)

(586—589) »Eckzähne klaffen; dem Gewölb des Schlundes
Entquillt der Feuerstrom in Wuth,
Und in dem Siedequalm des Hintergrundes
Seh ich die Flammenstadt in ew'ger Gluth«.

Weiter fällt sein Blick auf den infernalischen Teich, der mit Verdammten angefüllt ist, welche ans Ufer wollen, aber Satans Badeknechte stossen sie immer zurück:

(591—593) »Verdammte, Rettung hoffend, schwimmen an,
Doch kolossal zerknirscht sie die Hyäne,
Und sie erneuen ängstlich heisse Bahn«.

Jetzt hinweg über das Gedränge unendlicher Marter-scenen und zum Höllenfürsten selbst. Ein Ungeheuer mit dreifachem Haupt, zwischen jedem Kimbackenpaare einen der drei Erzverräther — Judas, Brutus, Cassius — zermalmend, wie man es von Dante her kennt; weiter unten im Leibe des Scheusals, in einer von Dante unabhängigen Auffassung, die Verbrecher der Völlerei und Wollust. Gerade diese letztere Erfindung in ihrer verwegenen Bizar-rierie hat auf Goethe Eindruck gemacht und er kann sich nicht enthalten, das Unsagbare wenigstens anzudeuten:

(606—611) Passt auf die *niedern* Regionen,
Ihr Schläuche, das ist eure Pflicht;
Ob's ihr [der Seele] beliebte, da zu wohnen,
So accurat weiss man das nicht.
Im *Nabel* ist sie gern zu Haus;
Nehmt es in Acht, sie wischt euch dort heraus.

Nach dieser Höllenfahrt kehrt Goethe, gerade wie Dante einst es gethan, zur Oberwelt, d. i. zum Schauplatz

des »Trionfo della Morte«, zurück, und indem er hier, auf der bewaldeten von tiefen Schluchten umgrenzten mittlern Stufe des Gebirges, von den infernaln Schrecknissen sich gleichsam erholt, empfängt ihn eine wunderbare Inspiration. Er ist hier in der Wüste der Thebais bei den heiligen Einsiedlern, die während draussen der Tod dräut und wüthet, in ihrem Herzen den Tod überwunden haben, Naturfrieden um sich, Gottesfrieden in sich. Es gibt in der Kunst aller Zeiten wenig, was an Kraft und Tiefe der Poesie mit dieser Scene sich vergleichen könnte. Und da alle echte Poesie unendlich ist und immer fortzeugt, so wird bei diesem Anblick in Goethes Geist die langgesuchte Schlusscene der Faustdichtung lebendig und findet ihren Körper:

Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde.

Heilige Anachoreten

(gebirgauf vertheilt, gelagert zwischen Klüften).

Chor und Echo.

(786—795) Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm dicht am Stamm hinan;
Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste, schützt;
Löwen, sie schleichen stumm-
Freundlich um uns herum,
Ehren geweihten Ort,
Heiligen Liebeshort.

Wer diese Strophe ohne Kenntniss ihrer Bildquelle liest, wird leicht zum Glauben kommen, der Dichter habe bei der Auswahl der Bilder ganz wesentlich durch den stimmungsvollen Klangreiz der Assonanzenreihe a-o-ö sich leiten lassen. Allein Goethe hat hier das technische Wunder vollbracht, die stärkste musikalische Wirkung mit der gewissenhaftesten Wiedergabe des gegebenen malerischen Vorbildes zu vereinigen. Ja, selbst solche Züge, die wie selbst-

erfundene Zugaben sich ausnehmen: — die spritzende Woge, die schützende Höhle, die schleichenden Löwen, — sind dies ganz und gar nicht, sondern wiederum nur Eingebungen einer Bildquelle. Es ist eben jene, auf welche Friedländer hingewiesen hat¹. Jetzt können wir freilich bestimmter sagen, dass der für Goethe entscheidende Eindruck nicht von diesem Gemälde, sondern vom »Triumph des Todes« ausging; wohl aber nahm Goethe es zu Hülfe, um durch eine Anzahl bedeutender Einzelzüge die Schilderung zu bereichern. Auf dieser zweiten Darstellung der thebaischen Wüste ist das Leben der Einsiedler nicht bloß contrastirende Episode, wie auf dem »Triumph des Todes«, sondern das alleinige Thema; auch nicht idyllisches Zustandsbild, wie dort, sondern Erzählung. Nach einem noch sehr primitiven Kunstprincip werden die legendarischen Einzelereignisse formell zusammenhanglos neben- und übereinander gestellt, so dass allein die angenommene Einheit des Schauplatzes dem Bilde eine gewisse Einheit der Wirkung sichert. Lehrreich ist zu sehen, wie gerade die landschaftliche Scenerie mit ihrem ganz naiv-idealen Raumgefühl und ihrem bloß andeutenden Vortrag in der Phantasie des Dichters eine Wirkung hervorrief, die ein modern-realistisches Landschaftsbild niemals hätte erreichen können. Das Wichtigste ist die Stimmung im Ganzen; doch finden auch mehrere Einzelheiten beim Dichter ihren Platz: das von den Wellen des Nils bespülte Ufer, der Wald, vor allem der Terrassen-Aufbau des Felsgebirges. In der Behandlung des letztern hat der Maler von perspektivischer Raumvertiefung, wie wir sie fordern, völlig abgesehen; er gibt als Übereinander, was in Wirklichkeit nur Hintereinander sein kann; aber Goethe geht auf die scheinbare Stufenüberhöhung ein, um sie nach seinem Sinne zu tiefsinniger Symbolik zu

¹ Unsere Taf. 3 gibt nur die linke Hälfte des umfangreichen Gemäldes, der die rechte in der allgemeinen Anordnung genau entspricht.

wenden. Gerade wie auf dem Bilde, und doch in ganz anderer Bedeutung, zeigt er

Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
Auf tiefem Abgrund lastend ruht;

führt er uns an »die letzte, reinlichste Zelle«; nimmt er die Löwen auf, die im Gemälde in nicht weniger wie drei Paaren vertreten sind, als freundliche Gehülfen der Einsiedler; ja endlich selbst die dritte der grossen Sünderinnen, Maria Aegyptiaca, zu äusserst links abgebildet, wie sie vom Mönche Zosimos die letzte Eucharistie empfängt, also gerade in dem von Goethe festgehaltenen Momente:

(999—1002) Bei der vierzigjährigen Busse,
Der ich treu in Wüsten blieb;
Bei dem seligen Scheidegrusse,
Den im Sand ich niederschrieb —

Die Wanderung und Wandelung künstlerischer Motive wird zuweilen Rückbildung auf frühere Zustände. Vielleicht ist auch hier eine solche im Spiel. Man weiss, dass die von der Kirche beförderten dramatischen Aufführungen auf die bildende Kunst des Mittelalters einen nicht unerheblichen Einfluss geübt haben. Die Vermuthung liegt nahe und lässt sich durch mancherlei Nebenumstände noch wahrscheinlicher machen, dass auch im »Triumph des Todes« Mysterienspiele nachklingen. Dann wären es also echte alte Dramenmotive, die sich im Malerwerke verpuppten, um nach einem halben Jahrtausend in Drama wieder aufzuleben: — ein neuer Blick in den unendlichen Weltzusammenhang der Faustdichtung.

* * *

Es versteht sich, dass mit der oben gegebenen Aufzählung von Einzelbeziehungen zwischen dem grössten Malerwerke des 14. und dem grössten Dichterwerke des 19. Jahrhunderts das Verhältniss der beiden noch nicht erschöpfend definirt sein kann. Es muß noch ein tieferer

und allgemeinerer Einfluss vorhanden sein. Denselben auf feste Grössen zu berechnen, wird natürlich niemals gelingen. Aber auch nur, um eine ungefähre Schätzung oder Ahnung zu erreichen, müssten mehrere, fürs erste noch dunkle Vorfragen gelöst sein. Vorab die chronologische Frage.

Auf welchem Punkte im langgestreckten Werdegang der Faustdichtung sind die Camposantobilder wirkend eingetreten? wieviel vom Plane der Schlusscenen stand schon vor der Bekanntschaft mit ihnen fest? wieviel ist erst durch sie angeregt worden? Goethe selbst hat freilich alles gethan, diese Erkenntniss uns zu erschweren. Man weiss ja, wie behutsam, fast ängstlich er die innere Werkstatt seiner werdenden Dichtungen vor jedem fremden Auge zu verwahren gewohnt war. Gleichwohl fehlt es nicht ganz an zerstreuten Andeutungen, welche das Resultat unserer Untersuchung bekräftigen, auf der andern Seite freilich auch wieder neue Räthsel aufgeben. Ob das eröffnete Archiv in Weimar auch hierüber Aufklärung bringen wird? Jedenfalls wäre es müssig, bevor nicht dieser Weg versucht ist, mit einer bestimmten Meinungsäusserung hervortreten. Ich beschränke mich deshalb auf die folgenden kurzen Hinweisungen.

Am 6. Juni 1831, unmittelbar nach der Vollendung des Ganzen, sagte Goethe zu Eckermann: »Übrigens werden Sie zugeben, dass der Schluss, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und dass ich bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte«. Niemand wird zweifeln, dass, wo nicht allein, so doch ganz an erster Stelle die Camposantobilder in diesem nur halb verschleierten Bekenntniss gemeint sind. Es ist der plastische Sinn und ist der historische Sinn in Goethe, die es ihm beide gleich sehr verwehrten, Himmel und Hölle

nach Klopstockscher Art sich zurecht zu phantasieren: er wollte sie zuvor *gesehen* haben, so wie sie im Geist und Glauben der Menschen des Mittelalters Wirklichkeiten waren.

Zum andern lesen wir in den »Annalen« zum Schluss des Jahres 1818: »Das Kupferwerk vom Campo Santo in Pisa erneute das Studium jener älteren Epoche«. »Das« Kupferwerk vom Campo Santo kann nur das Lasinosche sein, ein anderes gibt es nicht. Das auf dem Titelblatt vermerkte Erscheinungsjahr 1822 bringt kein Hinderniss, da das umfangreiche Werk, gleich den meisten seiner Art, lieferungsweise auf Subscription erschienen sein wird und die in Frage kommenden Tafeln näher zum Anfang stehen. Wie ist aber bei Goethe die Wendung »erneute das Studium jener älteren Epoche« zu verstehen? Meint er jene Kunst-epoche im allgemeinen? oder hat er speziell die Campo-santobilder schon früher einmal studirt? Für die Deutung im letzteren Sinne fehlt, soviel ich sehe, jede bestimmtere Unterlage. Dass Goethe Pisa besucht habe, ist nicht bekannt; dass jemand, etwa Meyer, ihm Copien zugebracht, nicht recht wahrscheinlich, denn Stichreproduktionen nach dem »Trionfo« gab es vor Lasinio keine¹. Nicht Meyer, sondern Boisserée und die Romantiker haben Goethe der während der italienischen Reise noch so schroff abgelehnten Kunst des Mittelalters näher gebracht. Es würde genügen, bei »erneute« an die Jahre 1814—15 zu denken. Sodann findet sich aus dem Jahre 1826 in der Anmerkung zu Dante ein Satz, der die Pisaner Bilder Goethen im Geiste ganz gegenwärtig zeigt: »Man beschaue das Gemälde des Orcagna [der von Vasari als Urheber der Hölle genannt wird] und man wird eine umgekehrte Tafel des Cebes zu sehen glauben, statt eines Kegels ein Trichter«. Nach alledem scheint des Dichters bekannte Äusserung gegen Sulpiz Boisserée vom 3. August 1815 »das Ende ist fertig und

¹ Bei Morrone, *Pisa illustrata*, 2. A. Livorno 1812 (1. A. 1786?), ist allein die Hölle abgebildet.

sehr gut und grandios gerathen, aus der besten Zeit« — doch nur in einem irgendwie beschränkten Sinne verstanden werden zu dürfen. Hätte Goethe jene »scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren« früher kennen gelernt, so hätte er eben auch seine Dichtung früher zu Ende gebracht.

Höchst merkwürdig bleibt, dass die anscheinend erste Bekanntschaft mit den Camposantobildern (1818) gerade ein Jahr nach Veröffentlichung des Manifestes gegen die Nazarener (1817) erfolgt. Es ist, als habe Goethe durch die Aufnahme eines so grossen Stückes echt mittelalterlicher Kunst in sein abschliessendes Lebenswerk die positive Ergänzung zu jener Polemik geben wollen. Der Dichtung kann erlaubt und heilbringend sein, was in der bildenden Kunst abscheulich ist.



**Grau/Farb
Dummy**