

Dantes Ehrenzug durch die deutsche Kunst.

Als Goethe, der Dantes Welt und Werk stets kühl gegenüberstand, die unlußgestimmten Verse niederschrieb

Mir wird unfrei, mir wird unfroh

Wie zwischen Blut und Welle,

Als läß' ich ein Capitulo

In Dantes grauer Höhle,

konnte er nicht ahnen, wie sehr im kommenden Jahrhundert die Verehrung für den italienischen Dichter auch in Deutschland wachsen sollte.

Diese Stellungnahme Goethes darf uns nicht befremden, ragt er doch aus einer rationalistisch gefärbten Zeit heraus, die sich in der gläubigen Ideenwelt Dantes nicht heimisch fühlen konnte. Es war ferner die Zeit des leichten, zierlichen, lustigen Rokoko, der gebauten, gemalten, gemeißelten Geistreichkeiten, denen der gotisch strenge Bau eines Dante ebenso wenig behagen mochte, wie den Zeitgenossen Haydn und Mozarts die Musik eines Palestrina. Dem fühlen Klassizismus aber, der dann folgte, der das Klare, bis zur Langweiligkeit Glatte anbetete, mußte Dantes Dom mit seinen zahllosen Fialen, Rosetten und mythisch erglühenden Farbenfenstern als wirres Gebilde erscheinen. So konnte Voltaire in seinem Dictionnaire philosophique von 1796 schreiben: „Vous voulez connaître le Dante: les Italiens l'appellent ‚divin‘, mais c'est une divinité cachée; peu de gens entendent ses oracles.“ Fast verwunderlich aber ist es, daß sich selbst bei einem Klopstock, dem man doch am ehesten verwandtschaftliche Regungen zutrauen möchte, keinerlei Bekanntschaft mit dem großen Italiener erweisen läßt. Selbst das eigene Vaterland schien seinen größten Dichter allmählich vergessen zu wollen, und nichts deutete darauf hin, daß sich über das Wellental hinweg die Woge des Dantekultes aufs neue hoch aufstürmen würde.

So stand es um Dante, als eine neue Zeit anhub, die dem gesamten Geistesleben eine neue Wendung geben sollte, die unbefriedigt von der Nüchternheit und Gottentfremdung des Aufklärungszeitalters sehnstichtige Blicke zurückwarf in vergangene Jahrhunderte, wo der Geist Gottes noch über Wissenschaft und Kunst schwebte, die Herzen erwärmte und liebevoll hinauswies über die Grenzen der sichtbaren und greifbaren Welt. Die schimmernde Morgenröthe der Romantik stieg empor über die lüthungsrige Menschheit.

Wie von einem Wunderstab berührt, wurde nun auch Dante wieder dem Leben geboren. Mehr noch: seine *Divina Commedia*, die trotz gelegentlicher Verführungen mit dem Ausland¹ eben doch italienisches Nationalepos geblieben war, wurde jetzt erst eigentlich ein Weltgedicht, geistiges Eigentum der ganzen Menschheit. Jetzt erst hat sie in der außeritalienischen bildenden Kunst merklichen Einfluß gewonnen, das deutlichste Zeichen, daß Dante bisher nur in Italien lebendig war, denn tiefere Kulturströmungen reißen allemal auch die bildende Kunst mit sich. Spärliche Ausnahmen wie der „Ugolino im Hungerturm“ von Josua Reynolds oder die Bilder und Skizzen des in England lebenden Schweizer Heinrich Füssli bleiben für die allgemeine Entwicklung ebenso belanglos wie die Anklänge an Dante, die man in Dürers Allerheiligenbild oder in seiner Madonna (Voubre) zu erkennen glaubte.

Der Engländer John Flaxman brachte den Stein ins Rollen. Zwar sind die 1793 zum erstenmal erschienenen 111 Umrißzeichnungen zur Göttlichen Komödie in ihrer Formeneinfalt und ihrer klassizistisch-steifen Höflichkeit, die sie in äußersten Gegensatz zu den blütenreichen, südländisch warmen Dantezeichnungen Botticellis stellt, nur äußerlich thematisch dem Dichter verbunden, ihre Wirkung äußerte sich trotzdem durch das ganze 19. Jahrhundert. Besonders die damals in Rom lebenden deutschen Künstler sahen in dem durch Flaxman wiedererweckten Dante die Offenbarung einer neuen Welt, die über kurz oder lang zur Gestalt drängen mußte. Noch aber bedurfte es eines weiteren Anstoßes.

Drei Jahre nach der ersten Ausgabe der Flaxmanschen Bilder wurde im römischen Kreis der deutschen Künstler eine deutsche Übersetzung des 5. Gesangs der Hölle von August Wilhelm Schlegel vorgelesen. Man war mächtig ergriffen vom Schicksal Paolos und Francescas, die ihre kurze Leidenschaft durch ewige Strafe zu büßen hatten. Es ist auffällig, daß gerade Carstens, ein Klassizist von reinstem Wasser, dessen Ideal das Anti-Heroische, Götter und Helden waren, durch diese gefühlvolle Szene zur bildlichen Darstellung gelockt wurde. Schier unmerklich vollzog sich eben der Umschwung vom Klassizismus in die Romantik. Freilich blieb das Gefühlsmäßige in der Umrißzeichnung des Meisters zugedeckt, und es gelang ihm nicht, das Musikalische herauszuholen. Trotzdem blieb seine

¹ Für die Spuren Dantes in deutschen Landen wurden besonders die Forschungen Hermann Grauert's bedeutsam.

Zeichnung wichtig, weil sie die Ehrenpforte bildet, die den italienischen Dichter bei seinem Einzug in die deutsche Kunst begrüßte¹.

Auf niemand hat die Anregung des nordischen Künstlers nachhaltiger gewirkt als auf den ebenso hiedern wie derben Tiroler Joseph Anton Koch. Nicht nur hat er selber dreimal die Zeichnung Carstens' kopiert, es gab weder vorher noch nachher einen deutschen Künstler, der sich so eingehend und beharrlich mit der Göttlichen Komödie beschäftigt hätte. Noch in späteren Jahren seines Lebens konnte man ihn auf den Straßen Roms sehen, wie er mit Pathos Stellen aus Dante deklamierte und dem Metrum entsprechend mit seinem Stock auf das Straßenpflaster klopfte. Zahlreich sind denn auch seine Skizzen, Zeichnungen, Radierungen und Bilder zur Göttlichen Komödie, die sich heute verstreut in öffentlichen und privaten Kunstsammlungen befinden, nicht wenige davon leider von seinem Schwiegersohn, dem Maler Wittmer, „in Effekt gesetzt“. Immer wieder ist es die Hölle, die seine Gestaltungskraft reizt, höchst selten der Läuterungsberg, gar nicht das Paradies. Das ist bei der Herkunft des Künstlers aus dem Klassizismus und seinen Studien an der Antike und Michelangelo nicht weiter verwunderlich, zeigt aber immerhin, daß er der geistigen Weite des Dichters nicht in allem gewachsen war. Um die Mahnung Goethes an die Künstler

Modergrün aus Dantes Hölle

Bannet fern von eurem Kreis

hat sich niemand weniger gekümmert als Meister Koch. So konnte der Maler Schick in einem Brief von 1802 über ihn schreiben: „Er ist, seit er die Hölle von Dante gelesen, vollends ganz und gar zum Teufel geworden; aus jedem Wort des Dichters will er ein Gemälde machen und zum Ganzen einen geometrischen Plan von der Hölle entwerfen.“ Der „Teufel“ ist freilich nicht allzu schlimm zu nehmen, denn Koch blieb, obwohl er sich so viel in der Hölle herumtrieb, ein braver Christ. In seiner Jugend war er sogar, bevor der Drang zur Kunst übermächtig hervortrat, zur Vorbereitung auf den geistlichen Stand im Seminar zu Dillingen unter der Obhut Michael Sailer's.

¹ An Literatur zu unserem Thema wäre besonders zu erwähnen: G. v. Socella, Dante in der deutschen Kunst, 20 Handzeichnungen deutscher Künstler zu Dantes Göttlicher Komödie nebst 4 Dante-Porträts, Dresden 1890; Fr. X. Kraus, Dante, sein Leben und seine Werke, sein Verhältnis zur Kunst und zur Politik, Berlin 1897; L. Volkmann, Iconografia Dantesca, Leipzig 1897; Karl Federn, Dante, Berlin 1921; G. Ghirardini, Iconografia Dantesca del pittore Giuseppe Antonio Koch, Valdagno-Vicenza 1904; E. Jaffé, Joseph Anton Koch, Innsbruck 1905; G. v. Socella, Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik, Eßlingen 1913.

Besonders reizvoll sind die flüchtig mit der Kielfeder und selbstgemachter weichtöniger Tinte hingestrichenen Vorstudien. Auch ein moderner Meister könnte sie gemacht haben. Sie zeigen, daß auf dieser untersten Stufe des Schaffensprozesses „Kunststrichungen“ sich noch kaum merklich scheiden. Bei weiterer Ausführung überschreitet er nie die Grenze, die ins Miniaturmäßige, Geduldhafte hinüberführt, und vor der allzuweichen Glätte in Erfindung und Ausführung, der so viele seiner Zeitgenossen verfielen, bewahrte ihn sein herbes Temperament.

Die bedeutsamste Dantearbeit, die Koch geschaffen hat, verdankt ihr Entstehen einer merkwürdigen Schicksalsfügung. Fürst Massimi in Rom wollte seine Villa durch deutsche Künstler mit Fresken schmücken lassen. Die Themen sollten aus den großen Dichtern Italiens: Dante, Ariost und Tasso gewählt werden. Overbeck übernahm Tasso (später von Führich weitergeführt), Schnorr den Ariost, Cornelius Dante. Dieser hatte kaum den Karton zum Paradies fertig, als er einem Ruf nach München für wichtigere Aufgaben Folge leistete und für die Arbeit Philipp Veit vorschlug, der dann auch den Auftrag bekam. Aber auch Veit brachte die Arbeit nicht übers Paradies hinaus und überließ 1825 entmutigt die Fortführung unserem Meister Koch, der sich mit Begeisterung an die ihm so gelegene Aufgabe machte. „Nun fühle ich“, schrieb er an einen Freund, „daß ich einmal etwas mache, was die Ehre wert ist, daß ich mich zusammennehme, unserer lumpichten Zeit zum Trost etwas zu machen, womit man sich den Namen eines Künstlers erwerben kann.“

Der Meister wählte zwei Darstellungen aus der Hölle und zwei aus dem Fegfeuer.

Dante erzählt uns eingangs, wie er schlaftrunken sich in einem düstern Wald verirrt. Nach langem, müdem Wandern lichtete sich der Wald — ein Sinnbild des Irrtums und der Sünde —, und er kam an den Fuß eines von der Morgensonne berührten Berges (Symbol des himmlischen Friedens). Von neuem Mut und neuer Hoffnung geschwellt, wollte Dante den Berg erklimmen, als sich ihm drei wilde Tiere in den Weg stellten: Pardel, Löwe, Wolfen, als Sinnbilder der Fleischslust, Hoffart, Habsucht. Auf seiner Flucht kam ihm Vergil entgegen, der ihm einen andern Weg zum Himmel wies: ein Gang durch Hölle und Fegfeuer mußte ihm erst die schrecklichen Folgen der Sünde zeigen.

Das ist der Inhalt des ersten Bildes. Dem Format nach ist es ein liegendes Rechteck, in das sich unten der oberste Teil des Türrahmens einkeilt. Das Bild vereinigt nach mittelalterlicher Art zwei Szenen: in der linken Ecke unten sitzt in wilder Waldschlucht Dante, schlafend, das Haupt auf den linken Arm gestützt; oben in der Mitte der Dichter vor den wilden Tieren fliehend, im

Hintergrund der Berg in echt Röchlicher Landschaft; rechts unten Vergil, unsern Dichter mit der Hand an den Türrahmen weisend, den der Maler, die gegebenen realen Verhältnisse sinnig mit der Idee verbindend, als Pforte zur Hölle benutzte. Deshalb auch darüber die Aufschrift: *Lasciat' ogni speranza . . .*

Die zweite Darstellung, in demselben, nur auf beiden Seiten etwas breiteren Format, bringt einen Durchschnitt durch die Höllenwanderung des Dichters in epischer Szenenfolge, die sich in sechs merklche Abschnitte gliedert. Das Bild hat seinen Angelpunkt in dem beschweiften Höllenrichter Minos, der in der Mitte thront und Gericht hält über allerlei von Teufeln herangeschleppte Sünder. Rechts oben Dante und Vergil auf rauchigen Wolken vom Untier Geryon getragen, hinter ihnen die Höllenstadt Dis mit ihren Zinnen. Rechts unten eine Schar von Teufeln, die verdammte Seelen in den Abgrund der Hölle hinabziehen. Mächtig reißt hier die ganze Bewegung nach unten, unterstützt von der dunklen Farbe. Links oben schweben Francesca und Paolo fest umschlungen, von Winddämonen getrieben durch die Lüfte. Im Hintergrund zeigt sich der Fluß Acheron mit dem Nachen des rudererschwingenden Charon, links davon der Bannerträger mit der Schar der Charakterlosen. In der Mitte der linken Bildseite der dreiköpfige Cerberus im Kampf mit dem Schlemmer Gosojo, ein geöffneter Sarg, aus dem der Unglaube den Kopf hervorstreckt. Unten die brennenden Füße eines Papst-Simonisten, Ugolino, wie er den Kopf des Erzbischofs Roger benagt, die gespaltenen Köpfe der Häretiker und Schismatiker, Mohammed, der sich die Brust zerfleischt. Über ihm Agnello, von dem in eine Drachenschlange verwandelten Giansa umklammert und in die Wange gebissen. Daneben der Kirchenräuber Vanni Fucci, in einer Höhle Attila (?) mit der Krone auf dem Haupte, die Brust von einem Pfeil durchbohrt, verzweifelt aufschreiend.

Das dritte Bild, ein regelmäßiges, nicht durchbrochenes Rechteck, führt uns vor die Eingangspforte zum Läuterungsberg. Unten auf dem Meer schwimmt das Schifflein, angefüllt mit erwartungsvoll gestimmten Seelen: Papst, Kaiser, Bischof, Mönch, Lautenspieler, Soldat, Dichter, Matrone, Jungfrauen. Zu beiden Enden des Schiffleins ein Engel, der eine stehend, der nach Dante durch den bloßen Schlag seiner Flügel, ohne Steuer und Ruder das Schifflein lenkt, der andere sitzend mit dem Spruchband: *In exitu Israel de Aegypto*. Über dem Schiff steigt aus einem Wolkenzug der Berg empor mit dem Thron des Engelspörtners. Vor den drei Stufen zum Thron knien Dante und Vergil. Oben in der linken Ecke schweben zwei Engel am Himmel, die mit Schwertern nach einer sich am Boden wälzenden Schlange stechen. Links von der Schlange, etwas erhöht, sitzt eine Gruppe hüßender Seelen, rechts, abgesondert, Heinrich III. von England. In der rechten Ecke oben umfaßt ein Engel liebevoll eine eben aus den Klauen Satans befreite Seele. Über dem Ganzen wölbt sich der Kreis der Sternbilder, wie sie Dante im ersten Gesang des zweiten Theiles schildert.

Im vierten Bild zeigt uns der Künstler die Läuterungsstrafen der sieben Hauptsünden. Wir sehen Flumbert, den Stolzen, der mühsam gebeugt einen gewaltigen Felsblock schleppen muß, die Schadenfreude mit verbundenen Augen,

den Zorn mit geöffneter Mund und schmerzverzerrten Zügen, umrandet von Rauchschwaden, vor deren ägender Schärfe Dante seine Augen mit der Hand schließt, die Trägheit mit der Mönchstonsur, die Habsucht als König und Papst, die Gaumenlust in der Gestalt dreier Männer, die ihre Hände nach dem verbotenen Baum ausstrecken, zwei feuerumloderte, sich küßende Gestalten als Vertreter der Wollust. Oben trägt ein Engel auf einer Wolke schwebend ein Spruchband mit den Worten: *Venite benedicti Patris mei*.

Das ist ein überreicher Inhalt. Zumal im zweiten Bild drängen sich die Szenen in fast verwirrender Fülle. Allzu ängstlich hat der Künstler darauf gesehen, möglichst viele Dichterworte in dem einen Bild zu illustrieren. Darunter litt die Freiheit und Selbstständigkeit, ohne die ein Werk nie zu monumentaler Größe heranwächst. Ist der Künstler in der Auffpeicherung von Einzelheiten in seinem zweiten Höllenbild nicht so weit gegangen wie Orcagna, dessen Höllendarstellung fast wie der Durchschnitt durch einen Maulwurfsbau erscheint, so zeigen sich doch auch bei ihm der Mähte noch zu viele, durch die er seine zahlreichen, schon früher gefertigten Dantestudien zu einem Ganzen zusammenfügte. So kommt es, daß uns zwar diese oder jene Einzelheit zu fesseln vermag, die Befangenheit aber, die über dem Ganzen gebreitet liegt, den großen Gesamteindruck verhindert. Es rächte sich eben, daß der Künstler erst jetzt, wo er bereits 57 Jahre zählte, zu einer Aufgabe im großen Stil herangezogen wurde. Nun war er schon zu alt, um den Dantellustinator noch abstreifen und sich zur Größe des Monumentalmalers emporrecken zu können.

Das erste Bild ist wohl das wirksamste von allen. Hier war keine Möglichkeit zu Überladungen gegeben, und die vorherrschende Landschaft, in der Koch ja erster Meister war, fesselt den Beschauer, ohne ihn von dem geheimnisvollen Vorgang abzulenken.

Atmen die Bilder zur Hölle noch durchweg klassizistischen Geist, so zeigen die Bilder zum Fegfeuer deutliche Berührungspunkte mit der sanften Kunst eines Overbeck. Das Schifflein mit seinen Insassen ist ebenso reich an Bewegungsmotiven wie anmutig in der Durchbildung. Der leitende Engel zumal ist von fast florentinischer Zartheit. Trotzdem finden wir keine Spur von jener Verweichlichung, der Heinrich Heß später bei einer Darstellung derselben Szene unterlag.

In der Farbe erreichte der Künstler an den Wänden nicht, was er wollte. Trotz aller Bemühungen war es ihm nicht mehr gelungen, die Freskotechnik zu beherrschen. Will man dem Künstler in dieser Hinsicht ganz gerecht werden, dann muß man die den Wandbildern zugrunde-

gelegten Aquarellbilder studieren, die sich heute in privaten Händen befinden¹. Freilich ist auch in ihnen, so fleißig sie ausgeführt sind, die farbige Durchbildung nicht ganz einwandfrei und befriedigend. Im allgemeinen blieb unserem Meister die Aufhellung der Schatten durch Luft und Licht ein unbekanntes Problem, die Fleischöne entbehren der Durchsichtigkeit, sind fast durchweg in einem stumpfen brandigen Rothbraun schattiert und erinnern so an gewisse Farbstücke des 18. Jahrhunderts. Der etwas harte bräunliche Ton der beiden Höllenbilder — am besten wirkt auch in farbiger Hinsicht das erste — wird bei den Darstellungen zum Fegfeuer zwar merklich heller, aber nicht viel angenehmer in der Wirkung. Besonders im dritten Bild hat das vorherrschende frostige Blau, in dem nur spärlich andere Farben schwimmen, den Eindruck der beabsichtigten romantischen Stimmung eher verdorben als gehoben. Es ist dem Künstler jedenfalls nicht, wie er wollte, gelungen, den zarten Schleier der Atmosphäre zu malen, den die Worte des Dichters in der Einleitung zu dieser Szene so duftig gemoben haben:

Des morgenländ'schen Sapphirs heitre Bläue
Umgibt mich rings, soweit das Auge reicht,
Und reinen Äther trint' ich jetzt aufs neue².

Trotz ihrer Mängel bleiben diese Dantefresken bedeutsam für die Kunst des 19. Jahrhunderts, sind sie doch immerhin das größte Dantewerk der neueren Zeit und eine Handreichung zwischen Klassizismus und Romantik. Allzu einseitig hat man bisher noch als Meister der heroischen Landschaft gefeiert. Der Umstand, daß seine zahlreichen Dantezeichnungen, die ihn zu einem der hervorragenden Danteinterpreten aller Zeiten und Völker machen, so wenig bekannt sind, und die Schwierigkeit, Zutritt zum Casino Massimo zu erhalten, haben diese schiefe Schätzung verschuldet. Vielleicht führt das Dantejahr endlich den Umschwung herbei, der im Interesse kunstgeschichtlicher Wahrheit doch einmal kommen muß³.

Es schwebte ein Unstern über den Dantefresken in der Villa Massimo. Cornelius, von dessen dramatischer Kraft man das Höchste gerade in

¹ Die wertvollen Bilder, um deren Erwerb sich vor Jahrzehnten u. a. auch die Eremitage von St. Petersburg bemüht hatte, gelten heute in der Kunstwissenschaft als verschollen. Einem glücklichen Zufall und dem freundlichen Entgegenkommen des Besitzers, der nicht genannt sein möchte, verdanke ich die Möglichkeit, sie einzusehen.

² Übersetzung von Poßhammer.

³ Eine Reihe von Zeichnungen Roths war neulich in der Danteaustellung im Berliner Kupferstichkabinett zusammen mit andern wichtigen Werken vereinigt. „Die außerordentliche Serie“ (Max Osborn) war für viele eine Überraschung.

Kompositionen zur Hölle erwarten durfte, kam über den Entwurf zum Paradiso nicht hinaus, sein Nachfolger Veit, die seine lyrische Natur, mußte schon an der monumentalen Aufgabe zum Paradiso scheitern, geschweige denn bei den Darstellungen zur Hölle, und Veits Nachfolger Koch, der sich an dramatischer Kraft wohl mit Cornelius hätte messen können, war nicht der Mann für große Flächen; es fehlte ihm das architektonische Maß. So zog sich die Gesamtarbeit über zehn Jahre hin, die Cornelius in dreien bewältigt hätte. Sein Entwurf zum Paradies ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Die Beschreibung vernehmen wir am besten aus seinem Munde. Sie findet sich in einem Brief vom 26. August 1817 an Wenner:

„Ich habe es [das Paradies] gleichsam in die Malerei zu übersetzen gesucht und gestrebt, allem Metaphysischen eine Gestalt zu geben, ohne ihm die symbolische Bedeutung zu nehmen oder zu schwächen. Ich rücke den Beschauer auf jene Stelle des Himmels, wo er denselben mit allen Seligen, Heiligen und Engeln in Gestalt einer Rose übersieht. Im Innersten und höchsten Himmel ist Dante und St. Bernhard, welche durch Vermittlung der heiligen Jungfrau zur Anschauung Gottes gelangen. Ich zeige die drei Personen der Gottheit selbst, nicht die drei Ringe des Dante. Dieses, gleichsam als Mittelpunkt und Schlüsselstein des Ganzen, wird von einem Kreis von Cherubimköpfen eingeschlossen. Von da aus gehen die vier großen Strahlen, die aber wie oben erwähnter Kreis architektonisch gehalten und ebenfalls mit Engeln angefüllt sind, nach dem Charakter der neun Chöre, welche den Himmel tragen und bewegen. Die vier Räume, die daraus entstehen, werden jeder noch einmal durch einen reichen Feston von Blumen, Früchten und Vögeln geteilt, der ebenfalls sich von der Mitte nach den vier Ecken der Decke zieht. Auf diese Weise erhalte ich nun acht Felder, welche nach der Einteilung des Dante von Heiligen und Seligen ausgefüllt sind, so daß sie einen großen Kreis um das mittlere Bild ziehen und so die Rose bilden. Um die ganze Decke geht ein großer Reif, gleichsam eine Milchstraße von Sternen, und unter jedem Chor der Abteilung der Heiligen sieht man dasjenige Gestirn, worin Dante sie versetzt . . .“

Schon aus dieser Beschreibung geht hervor, wie selbständig und frei Cornelius seinen Stoff gestaltete. Das ist nicht mehr eine Dantellustration, sondern eine ganz eigene Schöpfung, die von der paradiesischen Umwelt, in die uns das Wort des Dichters versetzt, nicht viel mehr übrig läßt als die Personen, während alles andere in ornamentalen Umrahmungen Platz findet, die ihrerseits die notwendigen architektonischen Gliederungen geben. So wurde die rhythmische Wirkung durch den Verzicht auf des Dichters Gefühlsklänge erkaufte. Wie ganz anders hat später der Straßburger Gustav Doré die mythische Rose gebildet! Ihm kam es gerade auf das an, was Cornelius ausgeschaltet hatte: auf den Himmelsraum und seine unendliche Weite. Freilich ist Doré Graphiker, Cornelius Wandmaler, Bedürfnis und Kunstmittel

waren verschieden, ein Vergleich ist darum auch mißlich. Immerhin würde ich das kleine Blatt Dorés der großen Wandfläche eines Cornelius vorziehen¹.

Wie schon bemerkt, kam der Deckenentwurf Cornelius' nicht zur Ausführung. Doch hat er die Erinnerung an seine Arbeit im jüngsten Gericht verewigt, wo er Dante von seinem Engel geleitet emporschweben läßt.

Nach mancherlei wohlbegründeten Bedenken hatte Philipp Veit sein Erbe angetreten. Er hielt sich im allgemeinen an den Plan seines Vorgängers, vermied aber ängstlich Anklänge an dessen Komposition. Mit Lust und Eifer arbeitete er anfänglich an seinen Entwürfen, war sich aber über ihre Wirkung im Raume nicht klar. Sonst hätte er gewiß nicht dort, wo die Decke sich gegen die Wände hin abwölbt, die acht Gruppen der Seligen in stehenden Figuren geplant und ausgeführt. Das Ganze fließt sodann viel zu sehr in Einzelheiten auseinander, die in lebendige Gruppen zu schichten ihm nicht gelang. So bedurfte es nur geringer Anlässe, um dem empfindsamen, stets von Stimmungen hin und her geworfenen Meister die Arbeit zu verleiden. An solchen Anlässen fehlte es nicht. Eine gewisse latente Unstimmigkeit machte sich in den Kreisen der Nazarener geltend, gute Freunde hatten Rom verlassen und ließen den Meister vereinsamt zurück. In anderthalb Jahren hatte er gehofft, die Arbeit zu bewältigen; sechs waren darüber hinweggegangen. Von eigenen Zweifeln und Bedenken und von Ratschlägen anderer gepeinigt, wurde ihm das Werk zur Qual, und als er 1824 die Decke fertig gemalt hatte, war er zur Weiterarbeit nicht mehr zu bewegen. Fegfeuer und Hölle mußten ja einer so sinnigen und zarten Künstlernatur völlig widerstreben. In der Farbe hatte Veit immer ein feineres Gefühl gezeigt als die meisten damaligen Nazarener; doch trat ihm auch in dieser Hinsicht die mangelhafte Schulung in der Freskotechnik hindernd in den Weg.

Wir werden wohl vermuten dürfen, daß die trotz ihrer Mängel so bedeutungsvollen Arbeiten in der Villa Massimi einem Bonaventura

¹ Das Urteil über diesen genialen Danteillustrator ist noch immer nicht von der Mißgunst der klassisch orientierten Ästhetik einerseits und impressionistischer Grundsätze anderseits frei geworden. Auch Fr. X. Kraus, der die weichliche Darstellung Ary Scheyfers zu Inferno 5 unbegreiflicherweise in den Himmel erhebt, wird Doré nicht in allem gerecht. Um so erfreulicher wirkt gegenüber dem üblichen Achselzucken das Urteil Max Dyborns über den Meister: „Wie kein zweiter hat er die alle Begriffe übersteigende, den ganzen Kosmos zusammenballende Weiträumigkeit der Danteschen Vision erfüllt und darzustellen gewagt.“

(Voss. Ztg. Nr. 310, 5. Juli 1921.)

Genelli die erste Anregung für seinen Danteyklus gegeben haben. Der Künstler ist 1798, in dem Jahre, wo Carstens starb, zu Berlin geboren und lebte 1820—1830 in Rom, freundschaftlich verbunden mit den dortigen deutschen Künstlern, besonders mit Koch. Von diesem wurde er auch in seiner Vorliebe für Carstens bekräftigt. Wie kein anderer hat er die klassizistische Richtung inmitten der Romantik weitergeleitet, lebte ganz in der Antike, unberührt vom Nazarenertum, und widmete sich fast ausschließlich dem Studium des nackten Menschen. Rappen, meinte er, könne er nicht brauchen. Seine Umrißzeichnungen zu Dante sind ganz von diesem antiken Ideal getragen: aus der Danteschen christlichen Hölle wurde der Hades, aus dem Himmel der Olymp. Von dem mittelalterlichen Geiste, der Dantes Dichtung durchweht, ist jede Spur verwischt. Künstlerisch gehört der Danteyklus nicht zu Genellis besten Arbeiten. Die herkömmlichen Urtheile bedürfen dringend der Überprüfung. Wenn Heber diese Zeichnungen noch unentwickelt nennt, und Volkmann von ihnen sagt, die technische Seite erscheine arg vernachlässigt, sein mangelndes Naturstudium würde durch das Streben nach absoluter Schönheit nicht verdeckt, so haben beide recht gegenüber unkritischer Bewunderung. Solche Umrißzeichnungen blenden leicht das Auge, weil das Liniengefüge über die räumliche Schichtung unklar läßt, das Rieseln der Linien aber von Natur aus etwas Befriedigendes hat. Näherer Untersuchung halten viele von den Blättern nicht stand.

In seinem großen Bild „Triumph der Religion in den Künsten“ hat Overbeck auch die Gestalt Dantes mit erhobener Hand und prophetischer Gebärde gemalt, umringt von Künstlern Italiens (Giotto, Orcagna, Raffael, Michelangelo, Signorelli u. a.), denen sich Cornelius, Veit und Overbeck selbst anschließen. Der Künstler hat damit den gewaltigen Einfluß gezeichnet, den die Ideenwelt des großen Dichters auf die bildende Kunst ausübte. Daß er die deutsche Kunst dabei unmittelbar neben die italienische stellt, ist nicht bloß gefühlsmäßiger Ausdruck seiner Heimatliebe, sondern in der geschichtlichen Entwicklung wohlbegründet. Denn Dantes Göttliche Komödie blieb im 19. Jahrhundert ein Lieblingsgegenstand deutscher Künstler. So finden wir unter den Nazarenern Hambour, Schnorr von Carolsfeld, H. Heß, Karl Begas, Führich, Ittenbach, Mintrop, Karl Müller u. a., unter den Künstlern freierer Richtung W. v. Kaulbach, Fr. Preller, L. Richter, Steinle, Schwind, Kethel, B. Emmer, H. v. Blomberg, Vogel von Vogelstein, später dann Feuerbach, Böcklin, Staffen, Greiner usw., die bald einzelne Szenen wählten, bald größere Zyklen ausführten. Allerdings ist nur wenig davon

von größerer Bedeutung; das meiste ist bald zu sentimental oder auch nüchtern, bald zu pathetisch und unnatürlich. Selbst klangvolle Künstlernamen geben keine Gewähr. Schwind z. B. war von allen guten Geistern verlassen, Preller, ein Schüler Kochs, hatte bei seiner Darstellung zu Inferno 1 den inneren Einklang zwischen Staffage und Landschaft nicht herzustellen vermocht. So schön diese ist, im Grunde ist sie doch allzu wirklichkeitsbefangen und entbehrt des traumhaft-geheimnisvollen Charakters, der uns die Anwesenheit der drei wilden Tiere und der beiden Dichter glaubhaft machen könnte. Selbst Steinle, der so bedeutende Shakespeareillustrationen geschaffen, ist bei Dante ungleich. Seine Darstellungen zu Purg. 2 und Parad. 18 sind schwach, nur die zu Purg. 7 und die freie Komposition „Dante, der Beatrice und ihrer Familie vorlesend“ sind des großen Meisters würdig und Träger seiner Eigenart.

Aus dem Kreise Oberbess verdient als Zeichner ohne Zweifel den ersten Platz Joseph v. Führich. Man weiß nicht, was man an diesem Meister mehr bewundern soll, seine staunenswerte Arbeitskraft oder seine unerschöpfliche Phantasiefülle. Obwohl er selbst im Tassozimmer der Villa Massimi Fresken ausgeführt hatte, ihm also die Dantearbeiten Beitz und Koch wohl bekannt waren, obwohl ferner gerade einem Künstler von seiner Art kaum ein Literaturwerk mehr Anregungen bieten konnte als die Göttliche Komödie, ging er jahrzehntelang an ihr vorbei. Erst ein Auftrag der Königin von Sachsen veranlaßte die zwei einzigen Dantezeichnungen, die er geschaffen hat. Die erste, aus dem Jahre 1865, zu Purg. 7—8 versetzt uns in einen anmutigen Talsessel. Zur Linken erblicken wir Dante, Vergil und Sorella, zur Rechten die Gruppe von Fürsten, wie sie singend Gott lobpreisen. Im Hintergrunde wälzt sich die Drachenschlange, von zwei fliegenden Engeln mit abgestumpften Schwertern bekämpft. Es ist dieselbe Szene, die Koch in seinem ersten Fegfeuerbild an der oberen linken Ecke angebracht hat. Die Zeichnung zeigt alle Vorzüge der Zeichenkunst des Meisters: große Mannigfaltigkeit in den Bewegungsmotiven, die bleibende Frucht seiner ersten Schulung an Barockmeistern, maßvollen, edlen Ausdruck, hervorragende Fertigkeit in der Bildung abwechslungsreicher Gruppen, eine zarte und feine, nie kleinliche Technik. In der Gruppe der Fürsten wäre allerdings manchem Antlitz mehr Kraft und Charakter zu wünschen.

Sechs Jahre später schuf Führich die zweite Zeichnung, eine Verbildlichung von Purg. 10—11 (i. Einschnittbild). Schon haben Dante und Vergil den Läuterungsberg zum Teil erklommen. Zu ihren Füßen breitet



Joseph v. Führich, Bleistiftzeichnung zu Dante, Purg. X u. XI: Strafe der Stolgen.

sich das Meer aus, die Mondsfichel schwebt am Himmel. Da zeigt sich am Felsen ein wunderbarer Anblick: drei meisterlich ausgeführte Reliefdarstellungen, von denen Fährich nur die erste, die Verkündigung, und von der zweiten, dem Zug der Bundeslade, den König David zeigt. Darunter schleppen die hüßenden Stolzen mühsam ihre mächtigen Felsklöße weiter. Fast möchte man glauben, der Künstler habe — so unwahrscheinlich das ist — den Cod. Urbin. Nr. 369 der Vatikanischen Bibliothek gekannt, so eng berühren sich bei aller filistinen Verschiedenheit die Darstellungen auf den Blättern 124 und 125 dieses Codex mit der Fährichs, der die Szene allerdings in seiner ganz persönlichen Art umgestaltet und bereichert hat. Vor dieser Darstellung schweigen alle unsere Wünsche.

Wenn ein Künstler wie Kethel sich auch an ein Thema aus der Divina Commedia machte, mußte man von vornherein erwarten, daß er nicht wie Fährich nach romantischer Stimmung und gefühlswarmem Ton strebte, sondern alles Gewicht auf den großen Gedanken und die wichtige Form legte. Cornelius ist bei diesem Meister aufs neue, gereinigt von den Schwächen, lebendig geworden. In der Tuschezeichnung „Manfreds Begräbnis“ aus dem Purgatorio, der ersten und einzigen, die er zu Dante gemacht hat (1849—1850), wird seine Eigenart vollkommen deutlich. Da uns zu diesem Bild auch eine Bleistiftskizze erhalten ist, kann man Schritt um Schritt verfolgen, wie der Meister alle Unebenheiten und Mängel seiner ersten Niederschrift auszugleichen wußte. Während sodann Fährich in der technischen Behandlung alles rundet, arbeitet Kethel mit Flächen und kündet auch nach dieser Seite seine besondere Eignung zum großen Wandmaler, die er in denselben Jahren so glänzend im Aachener Rathhaussaal erweisen sollte.

Anselm Feuerbach ist trotz seiner antiken Weltanschauung von der Romantik nicht unberührt geblieben; in nicht wenigen Bildern bricht sie sogar siegreich durch, gehoben durch eine Farbigkeit, wie sie den Frühromantikern fast durchweg versagt geblieben ist. Immer aber ist die Farbigkeit vornehm umschattet; sein grüblerischer Geist vertrug nicht das helle Leuchten, sondern stahl sich am liebsten in trauliches Halbdunkel zurück. Die traumhafte Schwermut des englischen Präraffaeliten und Dantemalers Rossetti hat er allerdings von seinen Bildern ferngehalten; dazu wäre auch ein Zerbrechen der klassischen Form nötig gewesen. Sein schönes, bis in die Einzelheiten mit Hingabe ausgeführtes Bild „Paolo und Francesca“ (1864) ist für den gewählten Moment fast zu kühl in Farbe und Stimmung.

Nichts kündet das Erwachen der verderbenbringenden Leidenschaft. So ist sein Bild zwar ungleich taktvoller als so viele andere Darstellungen derselben Szene, verbindet sich aber nur sehr lose mit der Dichtung. Von der zweiten Fassung, die skizzenhafter durchgeführt ist und der Landschaft einen viel breiteren Raum läßt, gilt dasselbe. In zwei weiteren Bildern (1853 und 1856) begegnen uns Paolo und Francesca in der Hölle, ruhelos in den Lüften umhergewirbelt. Es ist etwas von der Kraft der Höllebarke eines Delacroix in diesen Bildern. Die gelockerte, skizzenhafte Technik ist dem reich bewegten Motiv ganz auf den Leib geschnitten. Etwas von Pilotyscher Pathetik angefränkelt — was bei Feuerbach sonst selten ist — erscheint das Bild „Dantes Tod“ aus dem Jahre 1858. Dagegen zeigt ein anderes Bild aus demselben Jahre, „Dante mit edlen Frauen“, wieder ganz den großen und fatten Wohlklang der Reise.

Unter den Dantebildnissen, von Giotto angefangen, sind nur wenige, die durch den äußeren Typus der Gesichtsbildung hindurch zum großen Geiste des Dichters vorzudringen versuchen. Meist steht das Uhrwerk der Seele still. Wir müssen uns immerhin wundern, daß die unpsychologische Renaissance ein so vergeistigtes Bildnis des Dichters zu schaffen wußte, wie wir es auf Raffaels „Disputa“ finden. An diesen mächtigen Kopf kommt weder Giotto heran noch die andern Bildnisse Dantes aus der Hand Raffaels, noch die bekannte Dantebüste im Nationalmuseum von Neapel. Das Beste und Tiefste aber hat ein moderner deutscher Meister geschaffen: Leo Samberger, dessen Hauptkraft in genialer Intuition des Seelischen liegt. Ihm verdanken wir ja auch Idealbildnisse Michelangelos und Beethovens, die uns ihren Charakter mit einem Blick erschauen lassen. Auch um das Dantebildnis hat er gerungen, bis er zu der Lösung kam, die einer Steigerung kaum mehr fähig sein dürfte. Es ist eine noch wenig bekannte Kohlezeichnung. Geisterhaft leuchtet das lorbeerbekränzte Haupt des Dichters in Vordersicht aus dem Dunkel auf, ganz durchwühlt von den gewaltigen Visionen der Divina Commedia.

Samberger ragt in eine Zeit hinein, der Dante innerlich fremd werden mußte. Es war das Zeitalter des Impressionismus in raschem Zug über die Welt geschritten. Was sollte den Anbetern des goldenen Kalbes ein Dante frommen, denen Gott und Seele, Jenseits und Metaphysik inhaltslose Begriffe geworden, die nur das Wirkliche gelten ließen und am Wirklichen nur das Materielle, deren Kunst nur mehr Augen zum Sehen, aber nicht Geist zum Erfassen heischte? Als dann die mächtige Woge des Er-

pressionismus über den bereits müde und träge schleichenden Impressionismus hinwegschlag und das Geistige wieder an die Oberfläche spülte, sollte da nicht auch Dantes Gestalt wieder auftauchen? Dem war nicht so, denn der Geist des Expressionismus war der Geist des Ich, unfähig, sich in eine fremde Ideenwelt hineinzuleben, fremde Visionen zu gestalten. Er sucht zwar Gott, aber nicht auf dem Wege durch Hölle, Buße und Offenbarung. Wenn der Expressionist eine Hölle darstellt, dann ist es nur die, die er in sich selbst verzweifeln fühlt, und wo er einen Himmel malt, da thront darin nicht der ewige Gott, sondern das eigene Ich. So mußte auch der Expressionismus an der Gedankenwelt Dantes vorbeiwallen.

Trotzdem gab es gestern und gibt es auch heute noch Künstler, die neben der breiten Straße der Zeitkunst eigene Wege gehen. Unter ihnen ist auch das Andenken Dantes lebendig geblieben. Etliche Namen wurden bereits erwähnt. Ob sich aber der Dichter die Huldigung nicht verbäte, die ihm ein Zyklus von 26 Aquarellen in der diesjährigen Münchener Glaspalastausstellung darbringen möchte? Was hat doch der sittlich ernste Dichter mit dem sonst so losen und leichten Franz v. Bayros gemein? Gewiß, eine reich gestaltende Phantasie ist dem Künstler als inspirierender Genius zur Seite gestanden, ein geläuterter, kunstgewerblich gebändigter Geschmack ist überall zu spüren, die Farbe bewegt sich in schummerigen Mollakkorden voll Wohlklang, aber die Empfindungswelt ist modern-erotisch abgestimmt bis zu den ätherisch-zarten Engelsgestalten. Das ist nicht Dante-illustration, sondern Dantephantasie in Max Reinhardt'scher Aufmachung.

Diese Art von Dantebildern, in denen der mächtige und männliche Geist des Dichters ins Schwächliche, Weiblich-Zierliche umgefälscht ist, darf nicht vorbildlich werden für die Zukunft. Dantes Dichtung ist an Wuchs eine Eiche, nicht ein blühender Zierstrauch. Gerade, weil die bildende Kunst, wo sie Dantes Dichtung umfaßt, sich ihrer Natur nach im Peripherischen halten muß und von der Größe und Weite seines univervsellen Geistes nur wenige Strahlen aufzufangen vermag, wird sie sich um so mehr hüten müssen, auch das Wenige noch geistig umzudeuten und in die Sprache eines nervenschwachen Geschlechtes zu übersetzen. Wer Dante bilden will, muß seelisch von dem Lebensstrom, der durch die Dichtung rauscht, mitgerissen werden. Es genügt nicht, daß er am Ufer steht und dem Spiel der Wellen und dem Kampf der Wogen nachträumt.

Josef Kreitmaier S. J.