



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Monumentale Skulptur in Italien.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Monumentale Sculptur in Italien.

Von dem alten Philosophen Empedokles erzählte die Sage, er habe es verstanden, die Passatwinde in Eselfhäuten aufzufangen, und sich in solcher Art unterthan zu machen. Daß die Künstler mit den Geschmacksströmungen bisher nicht in gleicher Weise zu verfahren wußten, ist für sie und für uns ein Glück und zugleich der Grund, warum jeder Tag sein Neues verlangt. Da modelliren, zirkeln, meißeln und poliren sie von früh bis spät; Thonladungen strömen von der einen, Marmorfuhren von der andern Seite der ewigen Stadt zu, unzählige Kisten mit Gypsformen passiren die Ausgangsbogana, um in der Isarmetropole dem flüssigen Metall zur Gestaltung zu verhelfen, und nur der pontificale Taxator der ausgeführten Kunstgegenstände vermöchte zu sagen, wie hoch sich die Gesamtsumme dieser Kostbarkeiten im Laufe des Jahres zu erheben pflegt.

Es wäre in cultur- und kunstgeschichtlicher Beziehung ungemein interessant, wenn Rom über diesen Theil seiner Thätigkeit statistische Jahrbücher führte. Wo bleibt all dieser, Kunstwerk gewordene Stein? wohin geht er jetzt und wohin ging er vor 10, 50, 100 Jahren? dient er dem religiösen Cultus oder dem der häuslichen Laren? und handelt sichs im Wesentlichen um religiöse, historische, genrehafte Stoffe?

Man ist im Ministerium der heiligen Stadt auf manche Einfälle schon im Laufe der Zeiten verfallen — z. B. die Laien für untauglich als Finanz-, Kriegs-, Wegebauminister ic. zu erklären — aber niemand ersann noch einen Weg, um über den Kunstbetrieb, diesen Lebensnerv Roms, in einer Weise Buch zu führen, daß obigen Zwecken annähernd Genüge geschähe. Warum läßt sich die Ausfuhrbehörde nicht über jedes selbstständige Sculpturwerk, das Roms Weichbild verläßt, einen kurzen Nachweis sammt einer Photographie einliefern, und veröffentlicht diese Sammlung an jedem Jahreschlusse?

Einstweilen hat sich die Deffentlichkeit dieser Thätigkeit noch wenig bemächtigt, und wenn man am Ende einer Menge Kunstwanderungen steht, so hat man wol ein ungeheures Detail nach und nach an seinem Blick vorübergleiten sehen, aber zu einem Gesamtüberblick ist man dennoch nicht gelangt.

Ein kleines Büchlein, das uns in Rom unter die Augen kam, bestrebt sich, dem Fremden, namentlich dem Engländer, als Führer in den verschiedenen Ateliers zu dienen. Es bringt indessen nur solche Adressen und Nachweise, zu welchen die Künstler selbst dem Herausgeber verhalten, hat also ungefähr den Charakter einer tausendköpfigen Reclame im französischen oder englischen Geschmack und macht auf keinerlei Vollständigkeit Anspruch. Dennoch zählt es, außer den vielen Malern, Steinschnitzern und Mosaikkünstlern, nicht weniger als 56 Bildhauernamen.

Rom ist nun aber auch recht eigentlich die Stadt der Bildhauerei und wird es aller Wahrscheinlichkeit nach noch lange bleiben. In keiner Stadt der Welt wird es dem Bildhauer so leicht möglich, seine schöpferische Kraft ohne ein Aufgehen in dem Handwerksmäßigen seiner Kunst zu entfalten.

Wenn es ihm behagt, braucht er nur in Thon zu arbeiten und alles Uebrige thun andere für ihn. In der That ist ein solcher Ueberfluß an tüchtigen Technikern, die den mechanischen Theil eines Bildwerks — das Ausmessen nach complicirten Dreiecken, die Handhabung des Lasterzirkels, des Bohrers, Hammers, Meißels, bis zur Raspel hinab — auf sich nehmen, daß die Künstler von einem eben fertigen Modell schon zum andern übergehen können und, während sie ungestört erfinden und weiter modelliren, rings um sie her eine fabrikmäßige Vielfältigung ihrer Bildwerke in geregelter Fort-
gange ist.

Unsere heimischen Künstler sind grade in dieser Beziehung viel ungünstiger gestellt, und die Natur der Sache verweist sie mit Gewalt auf den Metallguß.

Ohne Zweifel hat es sein Gutes, wenn der Bildhauer sich der Behandlung des Marmors nicht zu sehr entfremdet; in vielen Fällen auch fühlt man eine gewisse Trockenheit und Nüchternheit der Arbeit, wenn der Künstler dem Techniker gar zu viel freie Hand ließ; aber je leichter dem Geiste sein Schaffen gemacht wird, desto besser für ihn und für die Kunst; der technischen Schwierigkeiten gibt's ohnehin noch genug.

Michel Angelo verachtete bekanntlich diese Aushilfe. Er liebte es, einen Weg zu gehen, auf dem so ziemlich alle, die ihm folgen würden, straucheln müßten. Thon war ihm ein zu weiches, leicht bildsames Material, den Marmor selbst, wie er im Block vor ihm lag, nahm er in Angriff. Aber wie vieles blieb auch darum unvollendet, wie oft begegnete es ihm, daß er zu tief schlug, wie schwer war es ihm, eine gewisse Herbeheit, Härte und ein Zurschautragen von Kraftübermaß zu vermeiden, was der stete Kampf mit dem störrigen Material so leicht in seinem Gefolge hat!

Dem Bildhauer in Rom kommt außer den schon berührten Vortheilen noch die Nähe Carraras zu statten. Bekanntlich verdrängte der tunesische weiße, jetzt nach der Stadt Carrara benannte Marmor schon zu Caesars Zeiten die von den Griechen benutzten pentelischen und parischen Marmorarten. In Carrara werden manche größere Sculptursachen schon punktirt, so daß einerseits der Block in geringerem Gewichte nach Rom gelangt, andererseits aber die Gefahr beseitigt wird, in der römischen Werkstatt erst Andern und Fehler im Stein zu entdecken. Der Transport solcher halbfertigen Werke erfordert indessen natürlich größere Sorgfalt und macht größere Kosten, weshalb aus Carrara meistens nur die rohe Masse herübergeschafft wird.

Wir erinnern uns eines hübschen Bildes von Professor Nerly in Venedig, das einen solchen Transport zum Vorwurf hat. Eine Menge Büffel sind beschäftigt, einen Block von der Stelle zu schaffen, der sich durch seine Größe auszeichnet. Der Maler hatte den guten Einfall, den Namen Thorwaldsen auf diesen Block zu setzen, und erklärte dem für eine lustige Idee leicht zugänglichen Meister, es sei der nämliche Block, aus welchem Thorwaldsen später das päpstliche Monument in der Peterskirche gefertigt habe. Um dieses Signums willen sind von dem Bilde viele Copien bestellt worden.

Wenn wir nun die Musterung der römischen Ateliers nochmals im Geiste durchmachen, so kommen wir zu dem Schlusse, daß die Profangesichte, das Porträt, die Poesie und das sogenannte Genrehafte, heilige Darstellungen sehr in den Hintergrund drängen. Die eigentlich monumentale Sculptur, in so weit sie der Kirchhof in Anspruch nimmt, gehört ebenfalls zu den vernachlässigten oder doch mehr den untergeordneten Kräften verfallenen Richtungen. Für diese letztere Erscheinung liegt der Grund theils darin, daß Rom's Campo Santo wenig besucht ist, und die Mode sich bisher diesem Gebiete nicht wie in Neapel oder in Paris zugewandt hat; zum größten Theile aber erklärt die Entfremdung der bessern Künstler von diesen Arbeiten sich durch die große Menge der für solche Zwecke schon vorhandenen Musterarbeiten, mit deren Nachbildung und Variirung genug schwächere Bildhauer beschäftigt sind. Da aber die reichern Adelsfamilien ihre Familiengrüfte in den Kirchen haben, so nehmen hier die marmornen Verherrlichungen der Verstorbenen mit mehr oder minderem Geschmack ihren ununterbrochenen Fortgang. In ganz Italien findet man die Kirchen mit solchen Denkmälern gefüllt; Venedig, Florenz und Rom wetteifern darin. Neapel steht in dieser Beziehung zurück. Sein Campo Santo ist dagegen eine kleine Marmorstadt.

In Deutschland kennen wir dergleichen nicht; der Protestantismus hält die Kirchen, im Interesse ihres eigentlichen Zwecks, von Privatovationen frei und verweist die Todten nach dem Friedhose. Dadurch wird bei uns der Drang gefördert, großen Todten Standbilder auf öffentlichen Plätzen und Anlagen zu errichten. Weil unsere Mittel nicht groß sind und unser Kunstsinne erst in der Entwicklung, geht es damit zwar langsam, aber die ausgesprochene Richtung ist doch nicht wegzuleugnen.

Die römischen Monumente solcher kirchlichen Bestimmungen gehören nun gewöhnlich der gemischten Gattung der Porträts und der Allegorie an. Die überschwengliche Zeit der Alongenperücken, der fliegenden Posaunenengel und der Prachtdecken aus farbigem Marmor ist längst überwunden; der Tod auch erscheint nicht mehr mit Hippe und Stundenglas, guckt nicht mehr hinter einem steinernen Riesenvorhang hervor. Die mildere Darstellungsweise Canovas hat ebenfalls mit ihren nachgeahmten Grabeingängen, ihren langen Reihen von

allegorischen Leidtragenden an Anhängern verloren. Canovas Grabmal in Venedig (nach seinem Entwurf für Lizians Grabmal bestimmt und später demjenigen Canovas selbst zugeeignet) wird wol das letzte Bildwerk in diesem Geschmacke sein. Nachdem Thorwaldsen in seinem Grabmal des Papstes Pius VII. ein Beispiel aufgestellt hatte, wie man den würdigen, aber mißbrauchten Gedanken: den Verstorbenen selbst zur Hauptsache zu erheben und tiefer unten rechts und links durch allegorische Gestalten seine Eigenschaften zu versinnlichen, wieder zu Ehren bringen könne, hat man hin und wieder versucht, den nämlichen Weg zu gehen, doch hat sich eine bestimmte Stilart bis jetzt nicht Bahn gebrochen, und der einzige Zug, in welchem alle neuern Arbeiten dieser Art übereinstimmen, ist der einer gewissen Scheu vor Ueberschwenglichkeit im alten Sinne.

Es ist belehrend, die Entwicklung der monumentalen Sculptur in Italiens Kirchen zu verfolgen, um sich über die Wirkung und die Mittel klar zu werden, welche hier übersichtlich beisammen sind.

Wir wollen Einzelnes anführen, wie es uns in Erinnerung geblieben ist.

Dahin gehört zuerst Antonio Pollajuolos Grabmal des Papstes Sixtus IV. in St. Peter, eine ringsum freie Bronzearbeit; der Verstorbene ruht erhaben über den acht allegorischen Figuren der Tugenden und den noch tiefer angebrachten zehn wissenschaftlichen Allegorien. Diese sämtlichen Allegorien sind hautrelief gearbeitet und beeinträchtigen nicht die Hauptfigur. Die Wirkung ist ernst. Die Arbeit stammt aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts.

Andrea Sansovino, einige Jahrzehnte später, ging in seinen beiden Grabmälern in St. Maria del Popolo von der gestreckten Lage der Todten ab, wie sie die alten Grabmäler in unsern Kirchen noch ausweisen, und gab ihnen eine mehr schlummerrechte Lage. So ruht auch Julius II. auf dem bekannten Mosesgrabmal des Michel Angelo.

Sitzend dargestellt sind u. a. der Lorenzo des Michel Angelo in Florenz, gleichsam in sinnender Stellung und zwar in einer Nische hinter dem Sarkophag, auf welchem zwei ruhende allegorische Gestalten: Morgen und Abend; ferner die zwei angeblich nach Ant. da Sangallos Entwurf ausgeführten päpstlichen Monumente in der Kirche Sta. Maria Sopra Minerva in Rom, der Pontifer erhaben in einer Nische, rechts und links vor ihm stehende Evangelisten; beide Grabmäler des Sangallo sind einfach und von der ernstesten Wirkung; auch Paul III. von Guglielmo della Porta sitzt; das Postament ist schon höher und mächtiger, auch die beiden ruhenden Figuren tief unter ihnen sind in kolossalen Verhältnissen.

Der spätern Zeit waren indessen diese Art Monumente nicht mehr bedeutsam genug; um der eignen Thätigkeit der Phantasie auch nicht das Mindeste mehr zu überlassen, mußten Gestalten in bunter Menge alle erdenkbaren Be-

züge auf Tod, Unsterblichkeit, Ruhm, Trauer und was sonst noch in Betracht kommen mochte, versinnlichen und ähnlich wie in der Malerei jener Geschmacks-epoche wurde der begrenzende Rahmen allenthalben dem Figurengewühle zu eng.

Italien ist voll von diesen bombastischen Auswüchsen; bald zu Pferde, bald zu Fuß, mit Degen und Perücke in möglichst bewegter Geberde, füllen die Steinbilder Verstorbener die Kapellen der Kreuzgänge an; der Tod schreibt (wie bei Urban VIII.) den Namen auf die Gedenktafel des ewigen Ruhms; prächtige Decken von farbigem Marmor oder Banner mit Wappen verhüllen zum Theil die Sarkophage und hängen weit über die Grenzen des Denkmals selbst hinab; affectirte Kinder oder Engel sind wie Schwalbennester in jedem freigebliebenen Winkel des bunten Memento mori angeklebt.

Eines der absonderlichsten Denkmäler in diesem Geschmack weist die Kirche St. Agostino in Rom auf; es gilt dem Cardinal Laurentio Imperiali. Er selbst hoch oben in kniender Stellung; weiter unten sein Sarkophag, an welchen eine allegorische Figur — der Ruhm? — gefettet ist; eine andere Figur mit Schlangen in den Haaren, einem Leuchter in der Hand, hebt den Sargdeckel auf und ein Phönix steigt alsbald erlöst aus der Asche empor, zum großen Befremden des danebenstehenden Gerippes.

Aus dieser Zeit, wo man alles dem Stein zumuthete, stammt auch der Einfall, auf einer wirklichen Galerie marmorne Zuhörer für die Messe unterzubringen. In der wenig bekannten Kirche Sta. Maria della Vittoria sind zu beiden Seiten des Theresienaltars Balcons angebracht: auf einem derselben sieht man vier Zuhörer, auf dem andern drei, sie sind nicht sehr andächtig, sondern in lebhafter Haltung; der eine scheint ohne gehörige Rücksicht auf die Localität entworfen und stößt mit der Nase gegen die Wand.

Die Sackschläger und Buckligen im Garten Boboli zu Florenz sind Verwandte dieser Richtung; solcher Verirrungen haben wir übrigens in unsern deutschen Solituden und Eremitagen genug gehabt, und brauchen deshalb nicht über die Alpen zu gehen. Die Versuche, Ovids Metamorphosen in Marmor zu übertragen, die baum- und schilfwerdenden Jungfrauen, der hirschwerdende Acteon, sind aber auch nicht viel Andres. Die Sculptur sollte die Rolle der Malerei übernehmen und was ward erreicht? — man brachte es bis zu marmornen Wachsfiguren.

Die Arbeiten Camillo Rusconis stehen unter diesen Erzeugnissen seiner und der ihm vorausgegangenen Zeit bereits wieder edler da. Sein Grabmal Gregor XIII. in St. Peter ist noch bei weitem nicht einfach, doch bezeugt es, daß sich der Künstler größerer Mäßigung befleißigte, als man damals gewohnt war. Es stammt von 1723. Obenan wiederum die päpstliche Hauptfigur sitzend, mit erhobener Rechten; unten links, zu ihm aufblickend, eine Sybille;

rechts mit Helm und Schild eine Kriegsgöttin. Sie hebt eine vielfältige Decke auf, und betrachtet ein darunter zum Vorschein kommendes Basrelief, das zur Verherrlichung Gregors bestimmt ist. Unter dem Monument gewahrt man eine Art greisartiger Ungethüme.

Man hatte sich indessen lange genug mit der marmornen Darstellung von Sarkophagen beholfen. Es kam darauf an, eine neue Idee für monumentale Zwecke zu finden. Canova fand sie wol nicht grade, doch machte er sie volksthümlich, indem er statt der steinernen Särge die ganze Begräbnißstätte zu verständlichen unternahm.

Sein kolossales Grabmal Clemens des XIV. von 1783 ist schon der äußere Umriß eines vollständigen Mausoleums. Oben sitzt der Papst mit vorgestreckter Rechten, eine kräftig empfundene Gestalt. Links, vorn übergelehnt und trauernd, steht eine weibliche Figur; ihr Kopf reicht nicht bis an die Platte, auf welcher der päpstliche Stuhl steht. Rechts sitzt eine sinnende weibliche Figur, ein Lamm ruht daneben.

Die voneinander abweichenden Stellungen der beiden allegorischen Gestalten, die eine sitzend, die andere stehend, beeinträchtigen einigermaßen das Ebenmaß des Ganzen. Man war in dieser Beziehung früher schon weit freier zu Werke gegangen, hatte aber, wo es geschah, auch nie eine rein künstlerische Wirkung erreicht, immer mehr etwas Gerühftes.

1792 wurde Canovas Grabmal Clemens des XIII. in der Peterskirche vollendet. Die Anordnung ist ähnlich. Der Papst bildet wieder den Gipfelpunkt des Mausoleums, tiefer links steht eine weibliche Gestalt, der Glaube mit Kreuz und Strahlenkrone; ihr gegenüber rechts ein sitzender Todesengel mit umgewendeter Fackel; unten zu beiden Seiten des Grabeinganges die berühmten canovaschen Löwen hingestreckt, der eine traurig, der andere ergrimmt.

Das Ebenmaß dieses Werkes ist wieder durch das gegeneinanderüber gestellte Sitzen und Stehen beeinträchtigt, mehr aber noch durch die Haltung des Papstes selbst. Er kniet nämlich, so daß man ihn beinahe im Profil sieht. Der Mittelpunkt geht deshalb gleich oben verloren. Der Zusammenhang unter den Figuren ist lose. So schön die einzelnen Theile sind, so wenig gesammelt ist doch die Gesamtwirkung.

Jacobs III. von England Grabmal in der Peterskirche ist einfacher. Zwei Engel stehen mit gesenkten Fackeln trauernd am Eingange eines Grabgewölbes, darüber sind drei Profilsporträts in Basrelief angebracht, eins nach rechts, zwei nach links. Man erkennt gleich an der mangelnden Tiefe des Denkmals, daß es sich nur um eine Scheingruft handelt.

Das Grabmal der Erzherzogin Christine in Wien ist bekannt. Hier begibt sich ein Zug Leidtragender in die offene Grabkammer. Die ursprüngliche Form der Grabmonumente wurde ganz beseitigt. Die bisherige Hauptfigur verschwindet,

der figürliche Aufbau ist nicht mehr pyramidalisch, eine wirkliche Steinpyramide muß an die Stelle treten. Diese Form von Grabmalen wiederholt sich seit 1797 oft.

Sie dient in fast unveränderter Wiederaufnahme bei dem schon erwähnten Grabmale in Venedig, das ursprünglich von Canova für Tizians Grab entworfen, dann aber, als Canova vor der Vollendung des Werkes starb, auf Kosten seiner Verehrer in ganz Europa für sein eignes Grabmal ausgeführt wurde. Da sich bei diesen Monumenten, außer den allegorischen Figuren, nur um ein Medaillonporträt des Verstorbenen handelt, so konnte der Tausch vor sich gehen, ohne daß der Composition zu sehr Gewalt angethan wurde. Ihr äußerer Umriß ist einfach folgender. Zu einer kolossalen Marmorpyramide führen drei Stufen hinan. Links vom Eingange der Pyramide ruht mit schmerzlichem Ausdruck der venetianische Löwe, noch weiter links ein großer Genius der Sculptur; von der rechten Seite bewegen sich nach der Grabthüre ein verschleiertes Weib (Venedig oder Sculptur), von einem Genius gefolgt, hinter diesen, wieder von zwei Genien gefolgt, Architektur und Malerei. Das Ganze ist würdig und ernst. Man hätte den Löwen vielleicht besser bei guter Laune gelassen, da zu viele Leidtragende, zumal thierische Beihilfe, die Naivität des Eindrucks schwächen. Wir haben hier indessen nicht das Detail im Auge, da es mehr auf die Totalform, zu welcher die monumentale Kunst im Dienste der Todten durchgedrungen ist, ankommt.

In Roms Protomoteca hat ein Schüler Canovas, G. Fabris, dem Lehrer ein Denkmal errichtet, das abweichender Form ist, indem die Pyramide wieder aufgegeben wurde — vielleicht wegen des beschränkten Raums. Auf hohem Marmorunterbau ruht Canova, den rechten Arm auf die Büste der Medusa gestützt, den Kopf halb über die Schulter gewendet, wie seine Büste auf der Passaggiata; er ist antik gekleidet, der Oberkörper ziemlich entblößt. Zu dem trauernden Genius mit der Leier, welcher auf einer untern Stufe des Monumentes sitzt, gesellen sich drei trauernde allegorische Gestalten, Sculptur, Architektur, Malerei. Die Arbeit ist nicht gewöhnlicher Art, die Wirkung aber schwach; der kleinliche Raum, wo man das Monument unterbrachte, beeinträchtigt freilich seine Erscheinung mehr als billig.

Wenig Befriedigung gewährt ebenfalls Dantes Denkmal in Florenz, in der Kirche Sta. Croce. Es ist von Ricci entworfen und ausgeführt. Der Dichter der Divina Comedia ist sitzend dargestellt und in der frühern Weise auf hohem Postament; rechts, auf einem tiefern Standpunkt, die trauernde Poesie, weit vorn übergebengt, fast kniend; links Italia, mit prahlerischem Pathos auf den Dichter zeigend. Diese Figur steht dem Dichter so nahe, daß ihre aufgehobene Linke fast seine Knie berührt. Die Inschrift „Onorate l'altissimo poeta!“ vervollständigt die unbescheidene Zubringlichkeit dieser Italia.

Florenz konnte eben bei einem Denkmal für Dante nicht bescheiden genug sein. Der *allissimo poeta* war geehrt und gefeiert an mehr als einem Orte Italiens, als Florenz ihn funfzehn Jahre lang in der Verbannung hielt; es darf daher nicht füglich zu laut mitsprechen, wenn es dem Andenken des Dichters treu zu bleiben gilt. Ricci hätte in der Inschrift besser daran erinnert, daß der gute Wille der Kinder nicht immer ausreicht, die Schulden der Väter zu bezahlen.

Der Aufbau dieses Monumentes bietet übrigens, wie wir sehen, keinen neuen Gedanken.

Dasjenige Alfieris von Canova in der nämlichen Kirche bringt wieder den Sarkophag und über diesen gebeugt die trauernde Italia.

Im nämlichen Stil ist das eine Monument der Familie Venturi in Sta. Maria Novella in Florenz von Ricci; der figürliche Theil beschränkt sich auf eine vorn überlehrende Trauernde; bei dem andern Monument liegt eine halb aufgerichtete weibliche Gestalt mit erhobenen Händen; ihre Geberde ist nicht frei von Pathos.

Auch Signorinis Denkmal in St. Croce zu Florenz von Ricci bietet nur eine verhüllte, sitzende Gestalt, in überlebensgroßen Verhältnissen. Da sie dem Marmorsteine, welcher als Grabbehälter gedacht ist, sich halb zuwendet, steht man ihre Gestalt im Profil. Begreiflicher Weise hat die Figur dadurch von einer Seite etwas Unschönes, fast Plumpes, zumal, wegen der reichen Gewandung, selbst die Bewunderer der Venus Kallipygos den Reizen dieser Sitzenden nicht gerecht zu werden vermögen.

Die Grabstätten der Familie Torlonia im Lateran, erst vor einigen Jahren vollendet, bieten für unsern Zweck wenig Erwähnenswerthes, so schön, ja prächtig in ihrer reichen Verwendung von nichts weiter als Marmor und starker Plafondvergoldung sie auch ausgestattet sind. Ungewöhnlich ist nur an dem Denkmal der Herzogin, daß sie aufrecht stehend dargestellt ist; vor ihr, wiederum tiefer, rechts eine sitzende, auszeichnende, links eine stehende Gestalt mit dem Friedenszweige, ein Kind an der Hand. Die Bedeutung des Friedenszweiges hier wird derjenige am besten verstehen, der die Einzelheiten des traurigen Processes kennt, mit welchem diese reiche Familie neuen Stammbaums eine Zeitlang die Neugierigen der ewigen Stadt unterhielt.

Der Herzog ist sitzend abgebildet, unten vor ihm links die Vertreterin des Gottes der Kaufleute und Diebe, rechts eine Mutter mit zwei Kindern, dankbare Almosenempfänger.

Das größte und neueste Denkmal dieser Art in Italien ist dasjenige Tizians in der Kirche St. Maria Gloriosa ai Frari. Es steht demjenigen Canovas grade gegenüber. Tizian hat einen schlechten Tausch gethan, so viel Marmor für ihn auch unter den Meißel genommen worden ist.

Folgendermaßen sind die Umriffe der Composition. Sie ist von Zandomeneghi. Hoch oben sitzt der alte Tizian; zu seiner Rechten steht ein junges Mädchen (etwa la bella?) oder eine Statue; ob ein lebendes oder ein Marmorbild beabsichtigt ist, läßt sich sonderbarerweise nicht mit Sicherheit erkennen, zu Tizians Linker sieht man einen Genius, der ihm einen Farbenkasten reicht. Durch dieses Aufgehen des alten Meisters in eine ziemlich lockre Gruppe verliert er sehr an Bedeutung. Etwas tiefer stehen je zwei weibliche allegorische Gestalten an jeder Seite der Hauptgruppe und näher dem Beschauer. Die Eckfiguren sind größer als die andern. Sie sind ohne faßlichen Bezug nebeneinander gestellt und man glaubt das Bret eines Gipsfigurenhändlers vor sich zu sehen. Ganz unten erblickt man noch zwei männliche, sitzende Gestalten, gewissermaßen Flügel männer des ganzen Marmorcontingents, das hier zusammengebracht wurde. Sie sind von sehr großen Verhältnissen; der links sitzende, ein halb nackter Greis, hält eine Tafel in der Hand, auf welcher der bekannte Ausspruch Kaiser Karl des Fünften über den großen Venetianer zu lesen ist. Der bärtige Mann rechts, mehr die Gegenwart vertretend, wie jener die Vergangenheit, hält ebenfalls eine Marmorplatte in Händen, worauf Ferdinand I. Name steht, und seines Einflusses auf Errichtung dieses Denkmals gedacht wird. Ueber die einzelnen Figuren an und für sich ist nur Günstiges zu sagen, dem Gesamtwerke aber fehlt Harmonie.

Gedenken wir endlich noch des Denkmals, welches Thorwaldsen zum Andenken des Papstes Pius VII. in der Peterskirche ausführte. Die Anordnung schließt sich den übrigen Monumenten dieses Riesenbaues in den Hauptzügen an. Hochoben der sitzende, ernste alte Papst mit lehrend erhobener Rechten. Zu seinen Füßen zwei geflügelte Seraphims in Gewandung, in ihren schlanken Körperverhältnissen an die Söhne des Laokoon mahnend; der eine schreibt, der andere hält eine Sanduhr. Tiefer unten rechts die Wissenschaft, ein ernstes schönes Weib, lesend, den Finger sinnend am Mund, einen Kranz auf dem Haupte. Links die Kraft; ein groß aufblickendes Weib mit über der Brust gekreuzten Händen, den linken Fuß auf einer Keule, entwaffnet durch die Nähe des Glaubensfürsten. Kopf und Oberkörper bedeckt ein Thierfell. Die Form dieses Monuments schließt sich denjenigen an, wo man das Außere einer Grabkammer vor sich zu haben glaubt.

Zu diesem Werke kehrt man nie zurück, ohne ernst gestimmt zu werden. Anfangs störten uns die Seraphime; wir wagen indessen nicht, sie weg zu wünschen, da, je öfter wir vor dem Denkmale verweilten, uns immer mächtiger die feierliche Harmonie des Ganzen entgegentrat.

Und hier wird der Ort sein, um von den vielen Einzelercheinungen den Blick auf das Allgemeine monumentaler Sculptur zurückzuwenden.

Wer wollte es leugnen, daß sie selten einen ihrer Hauptzwecke erfüllt:

Staats- und
Universitätsbibliothek Bremen

den Besucher einer Grabstätte gesammelt und feierlich zu stimmen und seine Gedanken in würdigen Zusammenhang mit dem Verstorbenen zu bringen.

Ein Kreuz auf grünem Friedhofs vermag das in den meisten Fällen besser. Je weniger dem Auge an äußerlichem Beiwerk und Schmuck geboten wird, desto freier bemächtigt das Gemüth sich der richtigen Stimmung, desto weniger drängt sich zwischen den enterbten Todten und den zum Grabe gepilgerten Lebenden, desto unbeschränkter wirkt die umgebende Natur und ihre Ruhe auf sein Inneres.

Aber wenn diese Eigenschaft einfacher Friedhöfe die größte Bescheidenheit beim Aufwenden monumentalen Schmucks empfiehlt und wenn die Nichtachtung dieser Selbstbeschränkung unseren modernen Kirchhöfen so leicht den Charakter von Paradebetten gibt, so darf der Bildhauer freilich in den sonnenhellen, geräuschvollen Kirchen Italiens nach andern Gesezen fragen und dem Monumente die selbstständigen Eigenschaften eines Kunstwerkes in erster Reihe vorbehalten.

Hier ist es nicht mehr der Nahestehende, der Verwandte des Verstorbenen, welcher in Betracht kommt, wie auf dem Friedhofs, wo andere kaum sein Grab besuchen. Hier handelt sichs um ein öffentliches Denkmal für alle, und ihnen die Eigenschaften der Todten in würdiger Weise ins Gedächtniß zu rufen, gilt nun dem Künstler für einen wesentlichen Zweck seiner Aufgabe.

Durch solche Sonderung jener und dieser Denksteine kommen die vielen Verherrlichungen nichtöffentlicher Persönlichkeiten ins Gedränge, und alle Bemühungen des Künstlers, durch die Art, wie er seine Aufgabe löst, ihre Verherrlichung in öffentlichen Versammlungsorten, wie eine Kirche es ist, zu rechtfertigen, scheitern an der Widersinnigkeit der Aufgabe selbst.

Aber selbst bei Monumenten, welche das Andenken an Namen stärkeren Klanges verlängern sollen, darf der Künstler nicht aus den Augen lassen, daß er nicht allein für seinen Besteller arbeitet. Er hat die Aufgabe, zugleich die Ornamentik eines großen Bauwerkes zu vervollständigen. Beiden Zwecken muß er vereinigt zu genügen suchen. Sein Werk soll den Todten verherrlichen und zugleich den Lebenden ein Kunstgebilde selbstständiger Art bieten, damit der innere Kunstwerth dem häufig zweifelhaften Werthe des Verstorbenen die Wage halte.

Diese mehrfachen Rücksichten, so vielseitig bedingt durch die Räumlichkeit der Stätte selbst, durch den Charakter des Baues wie der angrenzenden Denkmale, schließen die Möglichkeit aus, eine bestimmte Form aufzustellen, welche als vorwiegend zweckmäßig sich immer und aller Orten empfehlen könnte.

Wenn man indessen auf die vielen Versuche in dieser Richtung zurückblickt, wird man einzelne Punkte hervorheben können, die unter allen Umständen Beachtung verdienen dürften. Möglichst große Einfachheit und Ruhe ist

hier in erster Reihe. Der Marmor und der Stein überhaupt haben, sobald sie der Meißel personificirte, etwas, was mit Gewalt zum Gesammelten, Beschaulichen hindrängt. Vielleicht beunruhigt jede zu lebhafte Bewegung eines Steinbildes am meisten durch die Theilnahme, welche sie an dem Gefangensein desselben im Stoff erweckt. Der Bildhauer helfe uns vergessen, daß seine Statue nach freiem Gebrauche ihrer Kräfte ringt, und wir haben sofort Theil an der schönen, klaren Ruhe, die dem Stein eigenthümlich ist. Er stelle sie hingegen in mächtig erregter Bewegung hin, und es theilt sich uns gleich das beengende Gefühl mit, als ständen wir erstarrtem oder verzaubertem Leben gegenüber, das vergebens der Zauberformel harret, welche es erlösen könnte. Darf für alle Sculptur fast ohne Ausnahme diese Regel gelten, so empfiehlt sie sich mit besonderm Nachdruck für monumentale Zwecke in kirchlichen Räumen. Hier handelt sichs ja recht eigentlich um ein Erlöstsein, um ein Ausruhen; und wie der Tod über das Gesicht des Leidenden im Augenblicke des Sterbens jene wunderbare Klarheit und Glätte ausbreitet, die nur wenige Viertelstunden ausdauert, aber völlig abschließt mit jedem vorausgegangenem Schmerzensausdruck, so ist es auch die Aufgabe eines Grabmals, das Ueberwundnenhaben, das letzte Beruhigtsein abzuspiegeln, und den Beschauer bei diesem schönsten Abschnitt der Vergänglichkeit verweilen zu lassen.

Es kann hier nur von der Stimmung des Ganzen die Rede sein; sie auszudrücken, selbst mit Umgehung der figürlichen Wiedergabe des Todten, ist die Aufgabe des Künstlers und hierin wird sich sein feines Gefühl am schönsten bethätigen. Wo er aber das Bild des Verewigten selbst bringt, wird er es in einer Weise zu verklären wissen, daß jene Stimmung nicht durch das zu reale Leben verdrängt wird. Thorwaldsens Plus löst diese Aufgabe.

Leichter und naiver ist sie gelöst in jenen Denkmälern, wo der Todte auf seinem Steingrabe ausgestreckt liegt, wie wir sie in Deutschlands, Frankreichs und Englands, weniger in Italiens Kirchen, so vielfach finden. Es liegt ein Zauber von Ruhe und Frieden über diesen alten Steinbildern, der mit größerem Aufwande schwer verträglich ist und verloren geht, sobald allegorische Gestalten, die Wirkung zu steigern, hinzugethan sind. Die unscheinbaren thierischen Symbole — der Hund zu Füßen z. B. als Zeichen der Treue und des ehrlichen Standes — ersetzen in weit rührenderer Einfalt jene allegorischen Beigaben, und die weitere Ausbildung symbolischer Attribute wurde überhaupt hier mehr als irgendwo sonst am Plage sein.

Wo sichs übrigens um Prachtmonumente handelt, bei denen die Rücksicht, sie auch in Größe und Reichthum vor anderen auszuzeichnen, in Betracht kommt, da wird man früher oder später immer zur Ueberschwenglichkeit zurückkehren müssen; aus einer Gefühlsverwirrung entwickelt sich nicht leicht die Blüte des guten Geschmacks.